



Özbakır, İ. (2026). Delil olarak sanat, suskun tanık olarak çocuk: Bernhard Schlink'in *Kertenkeleli Kız* öyküsünde hukuk, bellek ve etik sorumluluk. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 147-160.

DELİL OLARAK SANAT, SUSKUN TANIK OLARAK ÇOCUK: BERNHARD SCHLINK'İN *KERTENKELELİ KIZ* ÖYKÜSÜNDE HUKUK, BELLEK VE ETİK SORUMLULUK

İbrahim ÖZBAKIR*

Öz: Bu çalışma, Bernhard Schlink'in *Kertenkeleli Kız* adlı öyküsünü savaş sonrası Almanya'da suç söylemi, aile içi suskunluk, bellek ve hukukun sınırları ekseninde incelemektedir. Çalışmanın çıkış noktası, öyküdeki Yahudi kız portresi ve kurgu bir ressam figürü olan René Dalmann'a ait tablo etrafında örülen aile hikâyesinin, savaş dönemi suçlarının hem hukuk hem de bellek düzeyinde nasıl tam olarak kapanamayan bir dosya olarak geri döndüğünü göstermektir.

Birinci bölümde, savaş sonrası Alman suç söylemi (Schulddiskurs) Kämper'in *Opfer-Täter-Nichttäter* üçlemesi ve Agazzi'nin sorumluluğu bulanıklaştıran başlık politikalarına ilişkin tespitleri üzerinden tartışılmakta, öyküdeki anne-baba figürlerinin, kendini mağdurlaştıran ve sorumluluğu dağıtan fail olmayan söylemleriyle bu çerçeveye nasıl eklemlendiği gösterilmektedir. İkinci bölümde, Halbwachs'ın toplumsal bellek ve Jan/Aleida Assmann'ın iletişimsel ve kültürel bellek kavramları ışığında, evin ve özellikle babanın çalışma odasında saklanan tablonun bir bellek mekânı ve kültürel bellek nesnesi olarak işlevi analiz edilmektedir. Çocuk anlatıcının aile susarken tabloyu, sergileri ve katalogları takip ederek depolanmış belleği işlevsel hâle getirme çabası, suskun bırakılmış iletişimsel belleğin kültürel bellek kanalı üzerinden telafi edilme girişimi olarak okunmaktadır.

Üçüncü bölümde travma, *postmemory* ve kuşaklararası etik bulaşıklık tartışmaya açılmaktadır. Hirsch'in *postmemory* kavramı, Weinrich'in kuşaklararası unutma kipleri ve Schlink'in geçmişe ilişkin suç ve bugünkü hukuk üzerine görüşleri birlikte düşünülerek, hukuk öğrencisi anlatıcının failer kuşağının çocuğu olarak travmayı ikinci elden devralan 'gecikmiş tanık' konumu ortaya konmaktadır. Tablonun yakılması ve altından beliren ikinci yüz, hem hukukun geçmişle baş etme iddiasının sınırlarını hem de suçun ve belleğin, nesneler aracılığıyla öznenin kimliğine kazınan inatçı sürekliliğini simgeleyen final jesti olarak yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bernhard Schlink, Nasyonal Sosyalizm, suç söylemi, bellek, travma.

EVIDENCE AS ART, CHILD AS SILENT WITNESS: LAW, MEMORY, AND ETHICAL RESPONSIBILITY IN BERNHARD SCHLINK'S SHORT STORY *KERTENKELELİ KIZ*

Abstract: This article examines Bernhard Schlink's short story *Kertenkeleli Kız* ("Girl with the Lizard") along the axes of postwar German discourse of guilt, family silence, memory, and the limits of law. Focusing on the family story woven around the portrait of a Jewish girl and the painting attributed to René Dalmann, a fictional painter figure, it shows how wartime crimes return as a file that can never be fully closed, both juridically and mnemonically.

The first part discusses the postwar German discourse of guilt (Schulddiskurs) through Kämper's tripartite model of victim-perpetrator-non-perpetrator and Agazzi's observations on title politics

* Dr. Öğr. Üyesi, Cumhuriyet Üniversitesi, iozbakir@cumhuriyet.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0187-233X

that blur responsibility, indicating how the mother and father in the story participate in non-perpetrator discourses that victimise themselves and diffuse responsibility.

The second part analyses, in the light of Halbwachs's concept of social memory and Jan/Aleida Assmann's notions of communicative and cultural memory, the function of the house – and in particular the father's study, where the painting is hidden – as a site of memory and the painting as an object of cultural memory. The child narrator's attempt to trace the painting, exhibitions, and catalogues while the family remains silent is read as an effort to compensate for blocked communicative memory via the channel of cultural memory.

The third part discusses trauma, postmemory, and intergenerational ethical implication. Bringing together Hirsch's concept of postmemory, Weinrich's generational modes of forgetting, and Schlink's reflections on past-related crime and contemporary law, the article conceptualises the law-student narrator's position as that of a "belated witness" who, as the child of the perpetrators' generation, inherits trauma at a generational remove. The burning of the painting and the brief emergence of a second face beneath it are interpreted as a final gesture that exposes the limits of law's claim to "come to terms" with the past and symbolises the stubborn continuity of guilt and memory in both objects and subjectivity.

Keywords: Bernhard Schlink, National Socialism, discourse of guilt, memory, trauma.

Bernhard Schlink, hem hukukçu hem de yazar kimliğiyle Almanya'nın Nasyonal Sosyalist dönemle hesaplaşmasını hukuki ve yazınsal düzlemde tartışan çağdaş yazarlardan biridir. Yedi öyküden oluşan *Aşk Kaçışları*'nın [Liebesfluchten (2000)] birinci öyküsü *Kertenkeleli Kız* [Das Mädchen mit der Eidechse], bu iki alanın -hukuk ve yazın- kesişim noktasında duran metinlerden biridir. Öyküde, hukuk öğrencisi olan erkek anlatıcı, çocukluğunda babasının çalışma odasında, öğle uykusuna yatırıldığı divanın üzerinde asılı duran bir tabloyla tanışır. Kayalıklar üzerinde küçük bir kız çocuğu ve bir kertenkelenin resmedildiği bu tablo, her defasında anne ile baba arasında tartışmalara yol açar; annenin tablodaki kız çocuğunu 'Yahudi' olarak itham etmesi ve babanın bunu reddetmesi, aile içi gerilimin görünür yüzüdür. Anlatıcı, anne ve babasının tabloyu saklama biçimini, başkalarının yanında hep tetikte oluşlarını, çevrelerindeki resmiyeti ve mesafeliliği, ancak yıllar sonra babasının savaş dönemi geçmişini araştırırken anlamlandırmaya başlar. Özetle, çocuklukta 'yasaklı bir görüntü' olarak deneyimlenen tablo, yetişkinlikte babanın Nasyonal Sosyalist dönemdeki yargıçlık göreviyle, Yahudi bir ressamla ve muhtemel bir savaş suçu ile ilişkili olabilecek bir delile dönüşür. Anlatıcı, hukuk bilgisiyle desteklediği araştırmalarına ve annesini konuşmaya zorlama çabalarına rağmen, tablonun babasının eline nasıl geçtiğini ve babanın gerçekten suç işleyip işlemediğini kesin olarak öğrenemez. Öyküde, anlatıcının bu çıkmazı bir çözümle değil, tabloyu yakma kararıyla sonuçlanır, ancak tablo yanarken altında saklı duran, anlatıcının Dalmann'ın 'korumak ve kaçarken yanında götürmek istediği' resim olarak değerlendirdiği ikinci bir tablo kısa süreliğine ortaya çıkar. Söz konusu ikinci tablonun bir anlık görünmesi, suçun ve belleğin bastırılmaz, biçim değiştirerek varlığını sürdüren doğasını simgelemektedir. Öykü, savaşın kendisini değil, savaşın gölgesinde, suskunlukla örülmüş bir ev içinde büyüyen çocuğun hikâyesini anlatmaktadır.

Bu çalışma, *Kertenkeleli Kız*'ı yalnızca bir aile dramı veya geçmişle hesaplaşma hikâyesi olarak değil, savaş sonrası Almanya'daki suç söylemi, toplumsal ve kültürel bellek, travma ve hukukun sınırları bağlamında kuramsal olarak temellendirilmiş bir metin olarak ele almaktadır. Kämper'in (2007) *Opfer - Täter - Nichttäter* sözlüğünde tartıştığı suç söylemi ve 'fail olmayanlar' konumu, Agazzi'nin (2005) üç kuşak üzerinden hatırlanan ve yeniden kurulan tarih yaklaşımı, Halbwachs'ın (2016) toplumsal bellek çerçeveleri ile Jan ve Aleida Assmann'ın kültürel bellek ve bellek mekânları kavramları bu okumanın kuramsal zeminini oluşturmaktadır. Ayrıca Özbakır'ın (2016) postmodern tarihsel kurmaca ve alternatif tarih anlatıları bağlamındaki saptamalar, Schlink'in öyküsünün tarihsel gerçeklik ile kurmaca arasında kurduğu gerilim hattını arka planda aydınlatan bir çerçeve sunmaktadır. Bu çerçevede çalışma, savaş suçunun aile içi suskunluk, bellek nesneleri ve kuşaklararası aktarım

üzerinden nasıl temsil edildiğini, özellikle çocuk anlatıcı figürü ve saklanan tablo etrafında tartışmayı amaçlamaktadır.

Yöntem olarak makale, öykünün yakın okumasını, hukuk kuramı ve bellek çalışmalarıyla kesiştiren disiplinlerarası bir yaklaşım benimsemektedir. Çalışmanın temel soruları şu şekilde özetlenebilir: (1) Öyküde savaş dönemi suçları ve NS geçmişi, aile içi suskunluk ve gündelik hayat pratikleri üzerinden nasıl kodlanmaktadır? (2) Kurgu bir ressam figürü olan René Dalmann'a ait tablonun kültürel bellek nesnesi olarak işlevi nedir ve bu nesne, suçun ve travmanın kuşaklararası aktarımında nasıl bir rol oynamaktadır? (3) Schlink'in *Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk*'ta tartıştığı hukukun sınırları, öykünün anlatı yapısında ve final sahnesinde nasıl yankılanmaktadır? Makale bu sorular etrafında, hukuken tam olarak kapanmamış bir dosyanın yazında etik bir soruşturmaya nasıl dönüştüğünü, çocuk anlatıcının gecikmiş tanıklığı ve tablonun yok edilme girişimi üzerinden analiz etmeye odaklanmaktadır.

1. Savaş Sonrası Suç Söylemi ve Aile İçi Suskunluk

1.1. Suç Söylemi (Schulddiskurs) ve Fail Olmayanların Konumlanması

Savaş sonrası Alman yazınında geçmişle hesaplaşma (Vergangenheitsbewältigung) ve kolektif suç izleği, Nasyonal Sosyalist rejim dönemine ilişkin suçluluk duygusunun kuşaklar boyunca nasıl yeniden üretildiğini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Heidrun Kämper'in *Opfer - Täter - Nichttäter* başlıklı sözlüğü, 1945-1955 arasındaki Alman kamu söyleminde suç, suçluluk ve sorumlulukla ilgili kullanılan kelime ve ifadeleri sistematik biçimde inceleyerek savaş sonrası Almanya'da suç söyleminin (Schulddiskurs) dilsel haritasını çıkarmıştır. Kämper çalışmasını, bu on yıllık dönemde suçun hangi sözcük hazinesi içinde, hangi bağlamlarda ve hangi özne konumları tarafından konuşulduğunu -ve çoğu zaman nasıl konuşulmadığını- ortaya koyan bir söylem analizi olarak tanımlamaktadır (Kämper, 2007, s. XI-XII). Böylece suç söylemi (Schulddiskurs), hem açık beyanları hem de suskunluk, üstünü örtme ve kaçınma biçimlerini içeren, dilsel olarak inşa edilmiş bir suç söylemi alanı olarak kavramsallaşmaktadır.

Kämper, savaş sonrası suç söyleminin üç temel özne etrafında örgütlendiğini göstermektedir: kurban (Opfer), fail (Täter) ve fail olmayan (Nichttäter). Kurbanlar, Nasyonal Sosyalist iktidarın kendisine düşman ilan ettiği ve sistematik biçimde ayrımcılığa uğrattığı, takip ettiği, hapse attığı grupları kapsamaktadır. Yahudiler, farklı siyasi ve toplumsal konumlardan direnişçiler, din adamları ve entelektüel muhalifler bu kategorinin başlıca örnekleridir (Kämper, 2007, s. XII). Bu çerçevede kurban, yalnızca pasif bir 'zarar gören' değil, aynı zamanda yaşadıklarını dile getirerek 'tanıklık üreten özne' olarak da kavramsallaşmaktadır.

Failler, hem hukuki hem de öz-anlatısal bir boyut taşımaktadır: NSDAP'nin işlevsel pozisyonlarını işgal edenler ve Nasyonal Sosyalist iktidarın eylemlerine doğrudan katılanlar ister mahkeme önünde ister sonraki anlatılarında olsun, kişisel cezai sorumlulukla yüzleşmek veya geriye dönük çözümlemelerle vicdanlarını rahatlatmak üzere suç üzerine düşünmek zorunda kalan gruptur (Kämper, 2007, s. XIII).

Kämper'in en ayrıntılı biçimde tartıştığı grup ise fail olmayanlardır (Nichttäter). Ne zulmeden ne de doğrudan zulme uğrayan, buna rağmen savaş sonrası suç söylemini büyük ölçüde şekillendiren politikacılar, toplum eleştirmenleri, ilahiyatçılar, hukukçular, bilim insanları ve sanatçılar bu kategoriye dâhildir (Kämper, 2007, s. XIV). Bu özne konumu, kendisini geçmişle ilişkisi bakımından 'fail olmayan' olarak tanımlarken, aynı anda Almanların suçu hakkında hüküm veren, yani değerlendirme, yargılama ve normatif konum alma yetkisini de kendinde gören bir bakış açısını sahiptir. Dolayısıyla suç söyleminin merkezinde, aynı anda hem sanık hem savunucu hem de yargıç konumlarını kısmen üstlenen çelişkili bir özne figürü belirmektedir. Kämper'in çerçevesi, savaş sonrası suç söyleminin

yalnızca failler ile mağdurların ifadeleri üzerinden değil, özellikle de hiçbir şey yapmadığını iddia eden fail olmayanların dili, mesafe alma ve aklama stratejileri üzerinden şekillenen karmaşık bir söylem alanı olduğunu görünür kılmaktadır (Kämper, 2007, s. XII-XIV).

Savaş sonrası ilk yıllarda bu suç söylemi, çoğu kez sorumluluğu sistematik biçimde bulanıklaştıran bir söylem içinde şekillenmiştir. Elena Agazzi, daha 1940'lı yıllarda NS diktatörlüğü üzerine yayımlanan yapıtların başlıklarının bile, sorumluluğun “escapist ve muğlak” bir çözümlemesine işaret ettiğinin altını çizmektedir:

“Daha 1940'lı yıllarda NS diktatörlüğü üzerine yayımlanan yapıtların daha başlıkları, sorumlulukların sıkça rastlanan escapist ve muğlak bir çözümlemesine işaret etmektedir. Bu dönemin tarihsel-eleştirel denemelerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan ‘Apokalypse’ [apokalips/kıyamet], ‘Irrweg’ [yanlış yol], ‘Katastrophe’ [felaket] ve ‘Schicksal’ [kader] gibi terimler ise, fatalizm ile ‘gerileyici’ bir tutum arasında gidip gelen bu hâli örneklemekte ve yalnızca Alman halkının Hitler rejimine neredeyse inkâr edilemeyecek desteğini sulandırmaya hizmet etmektedir.” (Agazzi, 2013, s. 282)

Schlink’in *Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk*’ta (2019) geliştirdiği suç ve sorumluluk tartışması ise, bu erken dönem söylemin mantığını farklı bir düzlemde yeniden formüle etmektedir. Ona göre:

“Az sayıda suçluyla hesaplaşma, çok sayıda suçsuzdan oluşan bir topluluk kurar. Bir sistemin safralarının göze batan münferit aşırılıklar olarak mahkûm edilmesi, sistemi daha az göze batan biçimde desteklemiş olan herkesin aklanması anlamına gelir. Böylelikle tarihin kötü dönemleri de bireysel ve kolektif tarihi bilinçte uyumlaştırılabilir: Bireysel aşırılıklar bir tarafa bırakılırsa, o kadar da fena dönemler olmadıkları söylenebilir.” (Schlink, 2019, s. 39-40).

Bu saptama, Agazzi’nin işaret ettiği başlık siyasetiyle aynı mantığa dayanmaktadır: bireysel aşırılıkları mahkûm ederken geniş toplumsal rızayı görünmez kılmak. Bu noktada, *Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk*’ta Schlink’in (2019) tarihsel bağlama dair analizleri, öyküdeki aile içi suskunluğu da toplumsal düzeyde temellendirmeyi mümkün kılar. Schlink’e göre savaş sonrasında Almanya “savaştan, yıkımdan ve sürülmekten bitkin, geçmişle uğraşmaktansa yorgun düşmüş” bir toplumdur ve 1950’lerde hem hatırlama hem de hukuki hesaplaşma konusunda belirgin bir “durgunluk” hâkimdir (Schlink, 2019, s. 84). Anne-babanın tabloya dair suskunluğu, bu toplumsal atmosferin mikro ölçekteki karşılığıdır. Schlink’in belirttiği gibi, “Dünya bireyselden çok, kolektif olarak inşa edilmiş olduğundan”, çoğu durumda “kolektif bir unutmaya ihtiyacının bireysel bir hatırlama ihtiyacı karşısında [...] daha fazla sözü geçer” (Schlink, 2019, s. 85). Öyküde babanın tabloyu görünür kılmaktan kaçınan tavrını, aileyi bu kolektif unutmaya stratejisinin güvenli çemberi içinde tutma çabası olarak okumak mümkündür.

Kertenkeleli Kız öyküsünde anne ile babanın tablo karşısındaki tutumunu, Kämper’in suç söylemi çözümlemesiyle birlikte bu Schlink yorumları ışığında okumak mümkündür. Annenin tablodaki kız çocuğunu Yahudi olmakla itham etmesi, bir yandan antisemit önyargının ev içindeki sürdürülüşünü gösterirken, diğer yandan tablonun Yahudi bir ressama ait olma ihtimaline yönelik kaygıyı da ele vermektedir:

“Oğlanın annesi resimdeki kızıdan söz ederken, ‘Yahudi kız’ derdi. Ana baba tartıştıklarında ve baba ayağa kalkıp resmin asılı olduğu çalışma odasına çekildiğinde, arkasından, ‘Haydi, git bakalım senin Yahudi kıza!’ diye seslenir ya da ‘Yahudi kızla resmin orada asılı durması şart mı? Oğlanın, Yahudi kızın resmi altında uyuması şart mı?’ diye sorardı. Resim, babanın gazete okuduğu sırada, oğlanın öğle uykusuna yatması gereken divanın üstünde asılıydı.” (Schlink, 2011, s. 11).

Bu pasajda “Yahudi kız” ifadesi, Kämper’in tanımladığı kurban kategorisine işaret etmekte, ancak bu kurban figür bir konuşan tanık değil, bir resim nesnesi olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Mağduriyet, sözü elinden alınmış görsel bir iz hâline gelmektedir.

Anlatıcı, “babanın anneye defalarca kızın Yahudi olmadığını anlattığını duymuştu[r]” (Schlink, 2011, s. 11), ancak bu sözlü reddediş, tablonun evde gizlenmesi, misafirlere

saklanması ve çocuk anlatıcının tabloyu kimseye göstermemesi yönündeki uyarılarla birleştiğinde, 'fail olmayan' öz-konumlanışının tipik bir örneğine dönüşmektedir. Baba, klasik anlamda kendini anlatan bir fail figürü olarak görünmez; aksine, Kämper'in fail olmayan söylemi için betimlediği kaçınma ve bastırma stratejilerini çağrıştıran bir suskunluk sergiler. Anlatıcının lise birinci sınıfta ödev için tabloyu betimlemeye kalkıştığında babası tarafından yumuşak bir dille uyarılması ve ikna edilmesi, bu üstünü örtme ve suçtan kaçınma çabasının tipik bir suskunluk stratejisi olarak okunmasına imkân vermektedir: “‘Çok güzel yazmışsın oğlum. Resim aynen gözümün önünde canlandı. Fakat...’ duraksadı, ‘bu başkaları için uygun değil. Başkaları için başka bir resim tasvir etmelisin.’” (Schlink, 2011, s. 17).

Baba burada hem oğlunun metnini överek onu duygusal olarak kendine bağlamakta, hem de resmin başkaları için uygun olmadığını söyleyerek tabloyu kamusal dolaşıma girmekten alıkoymaktadır. Bu sahne, Kämper'in fail olmayan söylemini tanımlarken kullandığı kavramlarla birebir örtüşmektedir. Kämper'e göre fail olmayanların söylemi, Almanların suçuyla ilgili, teşhise dayalı, tanı koymaya yönelik bir yüzleşme biçimi olarak karakterize edilmektedir. Bu söylem, aynı zamanda suçluluğun farkında olma hâli ile eşzamanlı bir kendini aklama/rehabilite etme niyetinin yarattığı içsel çelişkinin damgasını taşımaktadır. Kämper, fail olmayanın bu çelişkili konum nedeniyle kimi zaman sanık, kimi zaman avukat, kimi zaman da yargıç rolüne kaydığının altını çizmektedir (Kämper, 2007, s. XIV). Baba ile oğul arasındaki bu kısa diyalog da tam olarak bu yapıyı mikro ölçekte yeniden üretmekte, baba hem suçla ilişkisini görünmez kılmaya çalışmakta hem de söz ve suskunluk stratejileriyle anlatıyı çerçevelemektedir.

Schlink'in ifadesiyle, “*Faille dayanışma, failin cürüm ve suçuna bulaşmışlığı beraberinde getir[mektedir]*” (Schlink, 2019, s. 86); dolayısıyla kolektif suç ancak faillerle kurulan bu dayanışma ilişkisi üzerinden anlam kazanmaktadır. Öyküde anne ve oğulun baba etrafındaki konumlanışı tam da böyle bir etik bulaşıklığın örneği olarak okunabilir. Bu bağlamda tablo evin içinde hem ‘görülür’ hem ‘konuşulmaz’ bir nesne hâline gelmektedir. Herkes onun varlığından haberdardır, ancak kimse onun hakkında açıkça konuşmaz. Bu ikili durum, savaş sonrası Almanya’da pek çok ailede yaşanan, herkesin bildiği ama kimsenin dile getirmediği geçmiş suçların ev içi yansımasıdır. Kämper'in kurban-fail-fail olmayan ayrımı ve Schlink'in kolektif suç tartışması böylece öyküdeki anne-baba-çocuk üçgenini yalnızca psikolojik bir çatışma düzlemi olarak değil, savaş sonrası suç söyleminin çelişkilerini sahneleyen bir anlatı alanı olarak okumamızı sağlamaktadır.

1.2. Hatırlanan ve Yeniden Kurulan Tarih

Elena Agazzi'nin (2005) Almanya’da üç kuşak yazarı karşılaştırdığı çalışması *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte*, savaş sonrası yazının geçmişle ilişkisini hatırlanan ve yeniden kurulan tarih ayrımı üzerinden okumaktadır. Agazzi, bu yeniden kurma ihtiyacını, Almanya’daki uzun süreli suskunluk ve ertelenmiş yas bağlamına yerleştirmektedir. Ona göre Almanlar savaş sonrasında uzun süre sessiz kalmış, ancak bu sessizlik bilinç düzeyindeki huzursuzluğu ortadan kaldırmamıştır. Bu huzursuzluğun ilk açık işaretleri 1960’lar ve 1970’ler yazınında görünür hâle gelmiştir (Agazzi, 2005, s. 11). Birinci kuşak, yaşarken tanık olduğu olayları doğrudan -çoğu zaman savunmacı veya meşrulaştırıcı bir dille- aktarırken, ikinci ve üçüncü kuşak, geçmişi artık kendi deneyimleri üzerinden değil, metinler, belgeler, tanıklıklar ve suskunluklar aracılığıyla yeniden kurmak zorundadır.

Kertenkeleli Kız, Agazzi'nin, incelediği yapıtlar üzerinden ortaya koyduğu bu iki eğilimden ikincisine örnek bir öyküdür. Hukuk öğrencisi olan anlatıcı, babasının savaş dönemindeki eylemlerine doğrudan tanıklık etmemiştir. Geçmişe dair bildikleri anne-babanın suskunlukları, evde gizlenen tablo, sonradan ortaya çıkan belgeler ve başkalarının verdiği parçalı bilgilerle sınırlıdır. Dolayısıyla anlatıcının yaptığı şey, Agazzi'nin tarif ettiği anlamda bir ‘yeniden kurma’dır. Eksik, çelişkili ve çoğu zaman çarpıtılmış verilerden bir geçmiş

anlatısı kurmaya çalışmaktadır. Bu, postmodern tarihsel anlatıların resmi tarihteki belirsiz noktaları yorumlamaya, göz ardı edilen kopuklukları yeniden yazmaya ve tarihsel bağlamları alternatif biçimlerde kurmaya yönelmesiyle kesişen bir durumdur (Özbakır, 2016, s. 404-405). Tarihsel gerçekliğin “kontra-gerçek” (Özbakır, 2016, s. 407) bir senaryoyla yeniden tasavvur edildiği anlatılardan farklı olarak öyküde tarihsel boşluklar, aile içi suskunluk ve eksik bilgi üzerinden açık bırakılmaktadır.

2. Aile İçi Bellek Çerçeveleri ve Kültürel Bellek Nesnesi Olarak Tablo

Maurice Halbwachs, belleği bireyin zihninde depolanan sabit bir içerik değil, her zaman belirli toplumsal çerçeveler içinde işleyen dinamik bir süreç olarak kavramsallaştırır. Bireyin neyi, nasıl ve kiminle birlikte hatırlayacağı, aile, arkadaş çevresi, dinsel ve ulusal topluluklar gibi kolektif referans alanları tarafından belirlenir. Bir olay tekil olarak bireyin başına gelmiş olsa bile, onun bellekteki yeri ve anlamı, ait olunan grubun sunduğu kategoriler, anlatı kalıpları ve yasaklamalar tarafından biçimlenir (bkz. Halbwachs, 2016, s. 16-18). Halbwach’a göre (2016), belleğin toplumsal çerçevelerinden anlaşılması gereken, “*aynı toplumun çok sayıda üyesinin bireysel anılarının toplamından, kombinasyonundan başka bir şey*” (Halbwachs, 2016, s. 18) olmadığıdır.

Kertenkeleli Kız’ın anlatıcısının tabloyla ve ailesinin geçmişiyle kurduğu ilişkiyi anlamak için bu çerçeveden bakmak yeterli olmaktadır. Anlatıcı, babasının çalışma odasında, öğle uykusuna yatırıldığı divanın üzerinde asılı duran tabloyu çocukluğu boyunca görür, ancak tablonun neyi temsil ettiği, ressamın kim olduğu, resmin aileye nasıl geçtiği ve neden bu kadar hassas bir nesne olduğu ona hiçbir zaman açıkça anlatılmaz. Bu suskunluk ve bastırma, savaş sonrası Almanya’daki genel huzursuzluk ve ertelenmiş yüzleşmenin bir yansımasıdır. Agazzi’nin işaret ettiği ‘suskun ama huzursuz’ (Agazzi, 2005, s. 11) atmosfer, öyküde aile içi düzeyde tekrarlanmaktadır. Anne ve baba, Nasyonal Sosyalist geçmişine dair bilgiyi iletişimsel düzeyde bloke ederler. Onlar, Halbwachs’ın tarif ettiği anlamda çocuğun hafızasını çerçeveyen başlıca toplumsal aktörlerdir. Neyin görülebileceğini, neyin konuşulabileceğini ve neyin saklanacağını onlar belirlemektedir. Böylece ev, hem özel bir yaşam alanı hem de geçmişe dair izlerin depolandığı bir bellek mekânı hâline gelir.

Bu noktada Jan Assmann’ın iletişimsel bellek ile kültürel bellek ayrımı açıklayıcıdır. Assmann’a göre, iletişimsel bellek (kommunikatives Gedächtnis), yaklaşık üç nesil boyunca yaşayan bireyler arasındaki gündelik iletişimle aktarılan, sözlü ve kırılğan bir bellek alanıdır; aile sohbetleri, tanıklıklar, çocukluk hikâyeleri bu alanın taşıyıcılarıdır (Assmann, 1988, s.10-12; Assmann, 2001, s. 54-55). Kültürel bellek (kulturelles Gedächtnis) ise yazı, ritüel, anıt, sanat eseri, arşiv, müze gibi maddi ve kurumsal taşıyıcılar üzerinden uzun süreli olarak aktarılan, daha durağan bir bellek düzeyidir (Assmann, 2001, s. 57; Assmann, 1988, s.12-16).

Öyküde anne ve baba, NS dönemine dair iletişimsel belleğin taşıyıcılarıdır. Strasbourg’daki divanharp yargıçlığı, Yahudileri saklayan bir subayın idama mahkûm edilmesi, ressamın Yahudi karısıyla olası ilişki gibi unsurlar sözlü olarak aktarılabilecek bir geçmişe işaret etmektedir. Ancak öykü boyunca bu iletişimsel bellek, özellikle baba tarafından bilinçli biçimde perdelenmektedir. Anne-baba konuşmaz, tabloyla ilgili konuyu saptırır, tabloyu saklar, çocuğun ödevine müdahalede bulunur. Çocuğun kolektif bellekle bağlantıya geçeceği çerçeveler -özellikle aile- daraltılır, böylece unutma ve belirsizlik için elverişli bir zemin hazırlanmış olmaktadır.

Ressam René Dalmann’a ait olan tablo ise bu nedenle kültürel bellek alanının bir nesnesi hâline gelir. Yahudi-Fransız bir sürrealistin eseri olarak yalnızca bireysel bir aşk ilişkisini değil, daha geniş bir tarihsel bağlamı -Yahudi soykırımı, işgal, işbirlikçilik, direniş-potansiyel olarak içinde taşır. Aile onu ne kadar gizlerse gizlesin, evin duvarında asılı durmakla bile dile getirilmek istenmeyen bir geçmişe işaret eder. Aleida Assmann’ın terimiyle, tablo depolanan hafızanın (Speichergedächtnis) (Assmann, 1999, s. 130-133) bir

ögesidir, evin içinde muhafaza edilir, ama uzun süre işlenmez, konuşulmaz, kamusal dolaşıma girmez.

W. G. Sebald fotoğrafların çoğu zaman “yıkım ve yok oluşa uğrayan bir dünyanın hatıraları” olarak işlev gördüğünü, kayıp bir ânı kayıt altına alırken aynı zamanda “unutmayı da teşvik” (akt. Agazzi, 2005, s. 20) ettiğini belirtmektedir. Fotoğraf belirli bir ânı dondursa da o anı çevreleyen tarihsel bağlamı silikleştirme riski taşımaktadır. Buna karşılık resmedilmiş ve yazıyla kurgulanmış imgeler, yalnızca kaybın izini saklamakla kalmaz, aynı zamanda geleceğe yönelik bir anlam üretme imkânı da sunar (Agazzi, 2005, s. 20-21).¹ Schlink'in öyküsünde merkezi bellek nesnesinin bir fotoğraf değil de tablo olması bu açıdan anlamlıdır. *Kertenkeleli Kız* tablosu hem geçmişteki suçun izini hem de anlatıcının bugünkü etik konumlanışını yeniden ve yeniden müzakere etmeye zorlayan bir kültürel bellek düğümü hâline gelmektedir.

Anlatıcının yetişkinlikte tabloyu yanına alıp okuduğu kente götürmesi, ressamı ve tablonun sergilendiği bağlamı araştırmaya başlaması, çocuklukta aile içinde depolanmış olan bellek izlerini işlevsel hâle getirme girişimi olarak okunabilir. Ailenin sustuğu yerde ressamın adı, sergi salonu, katalog bilgisi ve sanat tarihi devreye girmektedir. Bu noktada, aile içi iletişimsel bellek kanalı kapalıyken, geçmişe dair bir anlatı kültürel bellek nesneleri üzerinden kurulmakta, bellek aktarımı kişilerden nesnelere kaymaktadır.

Tabloyu yakma sahnesi, bu iki aşamalı dönüşümün dramatik kırılma noktasıdır: Okur, önce depolanan aile hafızasının kültürel bellek kanalı üzerinden işlevselleştirilmesine, ardından bu hafıza taşıyıcısının radikal biçimde yok edilmek istenmesine tanıklık etmektedir. Anlatıcı, aile tarihinin taşıyıcısı olan tabloyu yok ederek geçmişin yükünden kurtulmaya çalışmaktadır. Fakat tam yok oluş anında altından kısa süreliğine görünen ikinci resim, suçun ve belleğin artık yalnızca dışsal bir nesnede depolanmadığını, öznenin kendisine içkin hâle geldiğini simgelemektedir: “Resmi ateşe attı. Boyalar eridi, kız aktı ve tanınmaz hale geldi. Ama korlaşmadan önce, kenarı yanmış tuval yukarı kıvrılarak, tuvali kertenkeleli kızın altındaki çerçeveye gerilmiş olan başka bir resmi açığa çıkardı. [...]” (Schlink, 2011, s. 49). Bu sahne, yalnızca bellek kuramları açısından değil, Schlink'in geçmiş-kimlik ilişkisine dair saptamaları açısından da anlamlıdır. Schlink'e göre:

“Tam da geçmiş bugünkü kimliği inşa eden etkenlerden biri olduğundan, geçmişten vazgeçmek, geçmişle köprüleri atmak ve söz konusu olan kolektif geçmiş olduğundan, bireysel geçmişleri kolektif geçmişe katılmaması gerekenleri yadsımak ve dışlamak, geçmişle yüzleşmenin bir parçasıdır. Geçmiş, bugünkü kimliği kuran etkenlerden biri olduğu ölçüde, aynı zamanda daima bir kararın sonucudur.” (Schlink, 2019, s. 77-78).

Anne ve babanın tabloyu saklaması, çocuğun kimliğinin hangi geçmişle bağlantılı olacağına dair bilinçli bir dışlama kararıdır. Anlatıcının tabloyu yakma kararı da ilk bakışta benzer bir dışlama girişimi gibi görünmektedir, ancak altındaki resmin ortaya çıkışı, bu dışlamanın başarısızlığını ortaya koymaktadır. Suçun izi artık yalnızca evin duvarında asılı duran bir resimde değil, ikinci kuşağın belleğine kazınmıştır.

Schlink'in kolektif unutmama-bireysel hatırlamaya² dair şu tespiti, aile içi dinamiğin geniş toplumsal bağlamını özetlemektedir: “Dünya bireyselden çok, kolektif olarak inşa

¹ Susan Sontag, fotoğrafın bellekte bıraktığı bu donmuş izleri şöyle tarif eder: “Kesintisiz görüntü bombardımanının (televizyon, video, filmler) bütün hayatımızı kuşatmış olduğu şüphesizdir, ancak iş ‘hatırlama’ya geldiğinde fotoğraf hâlâ daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Hafızada yer ederek donmuş olan karelerin temel birimi, tek bir görüntüdür. Oysa fotoğraf, enformasyonla dolup taşan bir çağda, bir şeyi kavramanın hızlı bir yolunu ve onu hatırd tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sağlar bize. Bu hâliyle fotoğraf bir alıntıya veya veciz bir söze veya bir özdeyişe benzer. Hepimiz kendi zihnimizde, anında hatırlanmaya hazır yüzlerce fotoğraf biriktiririz” (Sontag, 2004, s. 21).

² Astrid Erll, hatırlama ile unutmayı birbirine zıt değil, aynı bellek olgusunun ayrılmaz iki yönü olarak düşünmeyi önerir; ona göre toplumsal düzeyde işleyen unutmama süreçleri, kültürel hafızanın kurulmasının ön

edildiğinden, kolektif bir unutmaya ihtiyacının bireysel bir hatırlama ihtiyacı karşısında, bireysel bir unutmaya ihtiyacının kolektif bir hatırlama ihtiyacı karşısında olduğundan daha fazla sözü geçtiği de söylenebilir.” (Schlink, 2019, s. 85).

Öyküde baba, savaş dönemi geçmişine dair kolektif unutmaya ihtiyacını, çocuk anlatıcı ise bastırılmış geçmiş karşısında bireysel hatırlama ısrarını temsil etmektedir. Tablo bu gerilimin tam ortasında hem aile içi bellek çerçevelerinin hem de kültürel belleğin düğüm noktası olarak durmaktadır.

3. Travma, Suçun Kuşaklararası Bulaşıklığı ve Hukukun Sınırları

Kertenkeleli Kız’ın olay örgüsü, savaş dönemi suçlarının aile içi bellekte yarattığı boşlukları, bu boşlukların travmatik niteliğini ve hukukun bu travmayla baş etmedeki sınırlarını aynı düzlemde görünür kılmaktadır. Anlatıcı, babasının Strasbourg’daki yargıçlık görevi, Yahudileri saklayan bir subayın idam edilip edilmediği, ressamın Yahudi karısıyla ilişkisinin tablonun edinilmesinde nasıl bir rol oynadığı gibi soruların peşine düşer, ancak bu soruların hiçbirisi kesin ve kapanmış bir cevaba ulaşmaz. Anlatıcı (ve dolayısıyla okur), birbirine eklenen ama bütünüyle tutarlı bir öyküye dönüşmeyen fragmanlarla baş başa bırakılmaktadır. Bu parçalı yapı, travmatik olayların anlatısal temsilindeki boşlukların metinsel karşılığıdır. Metnin belirsizlikleri, yalnızca anlatıcının bilgi eksikliğinden değil, aynı zamanda savaş sonrası kuşakların belleğinde yer etmiş olan, *“travmatik suskunluk biçimlerinden”* (Genç, 2025, s. 153) kaynaklanmaktadır.³ Bu noktada travma ile bellek arasındaki ilişkiyi vurgulayan saptamalar doğrudan geçerlidir:

“Bellek, travmatik geçmişi hatırlatan bir unsurdur. Bu bağlamda bir bireyin, söz konusu travmatik geçmişini arkasında bırakması ve unutmaya mümkün değildir. Çünkü travma, bellekten bu deneyimleri sürekli hatırlamasını istemektedir. Bu sayede anılar, travmatik bellekte yer edinerek her an pusuda beklemektedir. Dolayısıyla geçmişte deneyimlenen bu tarz travmatik yaşantılar, yaşamı belirleme gücüne sahiptir.” (Genç, 2023, s. 34).

Öyküde de tablo, tam bu anlamda travmatik belleğin pusuda bekleyen unsuru hâline gelir, aile onu saklamaya çalıştıkça, anlatıcının yaşamını belirleme gücü artar. Bu suskunluk, Schlink’in öyküde daha çocukluk evresinde betimlediği, gündelik hayatı kuşatan sürekli bir ‘tetikte durma’ hâliyle somutlaşmaktadır:

“Ana baba kentin toplumsal yaşamına da katılıyorlardı. Karnavallara ve yaz balolarına gidiyor, yemeklere davet ediliyor ve davet ediyorlardı. Oğlanın doğum günleri gerektiği gibi kutlanıyordu; beşinci doğum günü beş konukla, altıncı altıyla vesaire. Zaten her şey gerektiği gibiydi, yani ellili yıllarda uyulması gereken resmiyet ve mesafelilik içindeydi. Oğlanın, ailesi ile başka insanlar arasında algıladığı uzaklık, bu resmiyet ve mesafelilik değil, başka bir şeydi. Ana babanın da bir şeyleri kendilerine saklıyor ya da gizliyor görünmeleriyle ilgiliydi bu. Tetikte duruyorlardı.” (Schlink, 2011, s. 14).

Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* adlı kitabında, modal fiiller üzerinden üç kuşakta unutmamanın nasıl işlediğini şu şekilde formüle etmektedir: Birinci kuşak

koşuludur Bu perspektif, belleği yalnızca geçmişi muhafaza eden bir depo değil, seçim, dışlama ve bastırma mekanizmalarıyla çalışan dinamik bir alan olarak kavramayı gerektirir. Bu yüzden unutmadan arındırılmış bir kültürel bellek fikri teorik olarak bile mümkün değildir; hatırlama, her zaman bir unutmaya ekonomisi içinde gerçekleşir (Erl, 2011, s. 7).

³ Bu sessizlik sadece yetişkinlerin konuşmayı bilinçli olarak bloke etmeleriyle değil, ev içi belleğin mekânsal örgütlenmesiyle de aktarılmaktadır. Halbwachs’ın belirttiği gibi, çocuk belleği evin odaları ve nesneleriyle örülüdür: “[...] bir evin farklı odaları, şu köşesi, şu mobilyası ve evin çevresindeki şu bahçe, şu sokak köşesi, çocukta genel olarak canlı izlenimler uyandırdığı için ve çocuğun zihninde ailesinden bazı kişilerle, oyunlarıyla, bir kez olmuş ya da tekrar etmiş belirli olaylarla ilişkili oldukları için, hayal gücü onları canlandırıp güzelleştirdiği için, bir biçimde heyecan verici bir değer kazanır. Bu sadece bir çerçeve değildir, tüm bu tanıdık görünümün çocuğun, neredeyse aile yaşamına indirgenmiş toplumsal yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır; çocuğu besler, aynı zamanda sınırlar da” (Halbwachs, 2016, s. 133).

“unutmak ister, ama unutamaz”, ikinci kuşak “istese de unutamayacağını bilir”, üçüncü kuşak ise “unutmayı tercih eder, fakat bunu unutmaması gerektiğini, buna müsaade edilmediğini de bilir” (akt. Agazzi, 2005, s. 22). Kertenkeleli Kız’ın anlatıcısı tam da bu üçüncü konuma yerleştirilebilmektedir. Savaşı doğrudan yaşamamış, ancak savaş dönemi suçlarıyla ‘bulaşık’ bir ailede büyümüş olarak, bir yandan babasının geçmişinden ayrılmak ve tablonun temsil ettiği yükten kurtulmak istemekte, diğer yandan artık unutmaması gerektiğini bilen bir etik bilinç geliştirmektedir. Tablonun yakılması bu ikili arzusun dramatik ifadesidir. Anlatıcı, resmi yok ederek geçmişle arasına mesafe koymayı denese de altından beliren ikinci resim, unutmanın hem etik hem de psikolojik düzeyde mümkün olmadığını, suçun izinin artık öznenin kimliğine içkin hâle geldiğini göstermektedir.⁴

Bernhard Schlink’in *Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk*’ta (2019) tartıştığı geçmişle baş etme (Vergangenheitsbewältigung) eleştirisini bu sahneyle doğrudan ilişkilendirmek mümkündür. Hukukun geçmişi tamamlanmış bir ödev gibi geride bırakma vaadini sorunlu bulan Schlink, aşağıdaki şu saptamayı yapmaktadır:

“Geçmiş olan, baş edilebilir değildir; o hatırlanabilir, unutulabilir veya bilinç dışına itilebilir. Geçmişin öcü alınabilir, cezası kesilebilir, kefareti ödettirilebilir ve ondan pişmanlık duyulabilir. Geçmiş tekrarlanabilir de bilinçli veya bilinçsiz olarak... Ona sonuçlarında müdahale edilebilir; öyle ki, şimdiki zamana veya geleceğe etkide bulunmasın ya da belli bir tarzda etkide bulunmasın veya tam da belli bir tarzda etkide bulunsun. Ancak olan olmuştur. Geçmiş olan erişilemez ve değiştirilemezdir. İnsanın önünde duran, sonra üzerinde çalışılan, bu çalışma aracılığıyla şekli değişen ve sonunda da tamamlanan ve bir ödev olarak ortadan kalkan bir ödevle baş etmede olduğu gibi, gerçek anlamda bir baş etme, geçmiş olan söz konusu olduğunda mümkün değildir. Ne İngilizcede ne de Fransızcada bir karşılığı bulunan ‘geçmişle baş etme’ kavramı kullanımının Almanya’da yaygın olması, imkânsıza duyulan özlemi açığa vurur: Geçmiş öyle bir düzen verilmelidir ki, hatırası şimdiki zaman üzerinde daha fazla ağırlık yapmasın.” (Schlink, 2019, s. 79).

Öyküde hukuk öğrencisi anlatıcının yürüttüğü soruşturma, teknik anlamda arşiv delillerine dayalı bir dava hazırlığından çok, babasının NS dönemiyle ilişkisinin sınırlarını yoklayan, sınırlı ve tereddütlü bir araştırmadır. Anlatıcı, Dalmann’ın tablolarını sergi ve kataloglar üzerinden takip eder, babası hakkında yazılmış metinleri babasının özenle tuttuğu ve üzerinde düzeltmeler yaptığı dosyada görür, en açık yüzleşmeyi ise annesiyle yaptığı konuşmada aşağıdaki soruyu yönelttiğinde yaşar:

“Bana gebe kaldığında, babam ırzına mı geçmişti? Strasbourg’dayken, alçakça işler yaptığında ve Yahudi kadınla ilişkisi olduğunda mı oldu bu? Bir gece çıkageldi, sen öbürünü biliyordun ve onunla yatmak istemiyordun, ama senin neyi bildiğin ve istediğin onun umurunda değildi ve senin ırzına geçti, değil mi? Dünyaya böyle geldim, değil mi? Bu yüzden beni asla affetmedin, değil mi?” (Schlink, 2011, s. 45-46).

Annenin bu soruya bir yanıt vermeyip yalnızca başını sallaması ve sessizce ağlaması, tecavüz iddiasını ne doğrulamakta ne de kesin biçimde reddetmektedir. Metin, tam da bu belirsizlikte, okuru etik yorum sorumluluğuyla baş başa bırakmaktadır.

Bütün bu izler, Schlink’in teorik düzeyde tarif ettiği anlamda ‘tamamlanabilir bir ödev’e dönüşmez, parçalı gazete kupürleri, kendini savunmaya ayarlı dosya ve suskun tanıklar, anlatıcının elinde daima eksik ve tartışmalı bir tablo bırakmaktadır. Tablonun yakılmasıyla biten sahne bu nedenle hukukun başaramadığı hesaplaşmayı sembolik bir jestle üstlenme girişimi gibi görünse de alt resmin ortaya çıkışı, travmanın ve suçun hukukun sınırlarını aşan bir etik fazlalık olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

⁴ “Dönüşebilen, zaman içinde dinamik olarak (iyi ya da kötü) değişen “sıradan” anıların aksine, travmatik anılar sabit ve statiktirler. Geçmişteki kötü deneyimlerin, derin izlerin ıstırap çekenin beynine, bedenine ve psişesine kazınmış izlerdir. Bu sert ve donmuş izler değişime açık değildir, yeni enformasyonla güncellenmezler” (Levine, 2017, s. 38).

Schlink'in kolektif suç fikrine dair tartışması, travmanın kuşaklararası 'bulaşıklık' boyutunu anlamaya imkân vermektedir. Schlink, hukukun klasik suç tanımını kolektif suç fikrinden ayırırken, yine de bu fikrin tümüyle reddedilemeyecek bir 'rasyonel çekirdeği' olduğunu teslim etmekte ve bunu faillerle kurulan dayanışma ilişkisinde bulmaktadır:

“Faile dayanışma, failin cürüm ve suçuna bulaşmışlığı beraberinde getirir – bu, kolektif suç fikrinin rasyonel çekirdeğidir. Kolektif suç, hastalık denen şeyin bedeninde bulunduğu bir hal olması gibi topluluğun içinde bulunduğu bir hal değildir; suç topluluğun hasta, suçlu kısımlarından sağlıklı olanlara bir bakteri gibi taşınmaz ve bir nesilden diğerine bir gen gibi miras kalmaz. Kolektif suç fikri ancak, bir topluluğun, bir cürümün failleriyle dayanışma aracılığıyla faillerin işledikleri suçta rol oynamasını ve cürümün kurbanları karşısında sorumluluğu üstlenmesini anlatıyorsa bir anlam ifade eder.” (Schlink, 2019, s. 86).

Kertenkeleli Kız'da anne ve oğulun baba etrafındaki konumlanması bu anlamda dayanışma ile bulaşıklık arasında salınmaktadır. Anne, babanın geçmişini açıkça savunmasa da tabloyu uygunsuz ve saklanması gereken bir nesne olarak kodlayarak suskunluk stratejisine fiilen katılmaktadır. Yahudi kız figürünü tehlikeli bir imgeye dönüştüren diliyle, suçu dışarıya yönelten fail olmayan söylemin bir parçası hâline gelmektedir. Oğul ise çocukluk yıllarında babasına duyduğu hayranlık ve güven nedeniyle, babasının olası suçu karşısında uzun süre masumiyet varsayımını korumaktadır. Anlatıcının yetişkinlikte yürüttüğü soruşturma ve sonunda tabloyu yakma kararı, bu gecikmiş dayanışmanın kırılma anı olarak okunabilmekle birlikte, yine de alt resmin ortaya çıkışı, Schlink'in işaret ettiği etik bulaşıklığın basit bir kopuş hareketiyle ortadan kaldırılamadığını göstermektedir.

Schlink'in Hitler sonrası Almanya tasviri, bu aile hikâyesini daha geniş bir tarihsel bağlama yerleştirmektedir. Faillerin savaş sonrası dönemde çoğu zaman toplumdan dışlanmaması, aksine makamlarında tutulmaları ve itibar görmeye devam etmeleri, suçun sonraki kuşaklara 'bulaşma' riskini artırmıştır. Schlink bu durumu, *“Nazi Almanyası'ndaki faillerin toplumdan dışlanmamış, kovuşturulup mahkûm edilmemiş, aksine hoşgörüyle karşılanmış ve itibar görmüş olmaları [...] faillerin ve onların çocuklarının kuşağının Nazi Almanyası cürüm ve suçlarına bulaşmalarına neden olmuştur”* (Schlink, 2019, s. 86) sözleriyle özetlemektedir. Öyküdeki baba figürünü, tam da böyle bir bağlamda okumak mümkündür. Geçmişte muhtemelen savaş suçlarına karışmış olmasına rağmen, savaş sonrası dönemde bir müddet saygın bir hukukçu ve baba olarak yaşamını sürdürürken, anlatıcı hem bu otorite figürüne duyduğu sevgi hem de onun geçmişinin yarattığı etik gölgeyle baş etmeye çalışmaktadır.

Bu bağlamda Hirsch'in *postmemory* kavramı, *Kertenkeleli Kız*'daki çocuk anlatıcının konumunu çerçevelemek için elverişli bir kavramsal odak sunmaktadır. Hirsch'in ifadesiyle *postmemory*, ikinci kuşağın, kendi doğumlarından önce gerçekleşmiş ama *“öylesine derinlemesine aktarılmıştır ki, bizzat onların anılarıymış gibi görünür”* (Hirsch, 2008, s. 103) hâle gelen güçlü, çoğu zaman da travmatik deneyimlerle kurduğu ilişkidir. Anlatıcı, olayların doğrudan tanığı değildir; babasının geçmişine ilişkin parçalı bilgi, ev içi suskunluk ve tablonun gizlenmesi yoluyla travmayı ikinci elden devralır. Halbwachs'ın *“insanın anılarına toplum içerisinde ulaştığı, onları toplum içerisinde hatırladığı ve yine toplum içerisinde konumlandığı”* (Halbwachs, 2016, s. 16-17) yönündeki saptaması, burada tersinden işler: Aile, çocuğun toplum-içi hatırlama imkânını kısıtlayarak, ona ancak kesintiye uğramış bir kolektif hafıza sunar. Buna paralel biçimde Assmann'ın *“yakın geçmişe ilişkin, kişinin çağdaşlarıyla paylaştığı anları kapsayan”* ve taşıyıcılarıyla sınırlı bir bellek alanı olarak tanımladığı iletişim bellegi (Assmann, 1988, s. 54), anne ve baba suskun kaldığı için bilerek bloke edilir. Bu iki kuramsal çerçeve birleştiğinde, ortaya çıkan boşluğun etik yükünün,

Hirsch'in tarif ettiği anlamda *postmemory* aracılığıyla sonraki kuşağa aktarıldığı söylenebilir.⁵ Babasının ölümünden sonra gelen tabloyu yakma kararı, bu gecikmiş tanıklığın hem isyanı hem de çaresizliğidir. Delili yok ederek kendini kurtarmak ister, fakat sonuçta suçun yüzü kendi yüzüne dönüşür.

Bu çerçevede travma, kuşaklararası bulaşıklık ve hukukun sınırları *Kertenkeleli Kız*'da tek bir düğüm noktasında yoğunlaşmaktadır: Ressam René Dalmann'ın tablosu. Tablo, bir yandan savaş dönemi suçlarının bastırılmış tarihine açılan bir kapı, diğer yandan hukukun ve anlatının geçmişle baş etme iddiasını boşa çıkaran inatçı bir bellek nesnesidir. Anlatıcının tablonun izini sürmesi, Agazzi'nin üçüncü kuşağa atfettiği 'unutmak ister ama artık unutmamasının gerektiğini de bilir' hâlini, resmi yakma girişimi ise Schlink'in tartıştığı, 'hatırlama ödevini yerine getirdikten sonra unutmama hakkını talep etme' (Agazzi, 2005, s. 22; Schlink, 2019, s. 130) paradoksunu cisimleştirmektedir. Ancak alt resmin beliriverip yanarak kaybolması, travmanın hukukun sınırlarının ötesinde işleyen bir bellek biçimi olduğunu, suçun ve sorumluluğun artık yalnızca bir hukuk dosyasının değil, etik öznenin kimliğinin meselesi hâline geldiğini imlemektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Kertenkeleli Kız, savaş sonrası Almanya'da Nasyonal Sosyalist rejim geçmişiyle kurulan sorunlu ilişkiyi, bir aile içi suskunluk hikâyesi ve bir tablo etrafında yoğunlaştırarak tartışan çok katmanlı bir metindir. Çalışmanın ilk bölümlerinde gösterildiği gibi, öyküdeki aile dinamiği, savaş sonrası suç söyleminin (Schulddiskurs) mikro ölçekli bir tezahürü olarak okunabilmektedir: Sorumluluk açıkça üstlenilmez, suç bireysel aşırılıklara indirgenerek bulanıklaştırılır, fail olmayanların dili ve mesafe alma stratejileri öne çıkar (Kämper, 2007; Agazzi, 2005; Agazzi ve Schütz, 2013). Schlink'in (2019) az sayıda faille hesaplaşmanın çok sayıda suçsuzdan oluşan bir topluluk ürettiğine dair değerlendirmesi, bu tarihsel bağlamı kavramsallaştırırken, öyküdeki babanın 'saygın hukukçu' ile olası NS faili rolleri arasındaki gerilim de bu söylemsel zeminde anlam kazanmaktadır.

İkinci eksen, öykünün bellek örgüsüdür. Halbwachs'ın toplumsal çerçeveler yaklaşımı ve Jan/Aleida Assmann'ın iletişimsel/kültürel bellek ayrımı, ailenin suskunluk stratejilerinin çocuğun belleğini nasıl biçimlendirdiğini açıklamaya imkân tanımaktadır (Halbwachs, 2016; Assmann, 1988). Anne ve baba, NS dönemine dair bilgiyi sistemli biçimde saklayarak iletişimsel belleği bloke ederken, René Dalmann'a atfedilen tablo ev içinde bastırılmış bir kültürel bellek nesnesi hâline gelmektedir. Çocuk anlatıcı, ailesi susarken ressamın adını, sergiyi, katalogları ve sanat tarihini takip ederek depolanmış belleği işlevsel hâle getirmeye çalışmakta, fakat bu arayış, eksik ve çelişkili bilgi yüzünden hiçbir zaman tam bir açıklığa ulaşmamaktadır. Bu bağlamda Hirsch'in, ikinci kuşağın kendi doğumlarından önceki travmatik deneyimleri kendi anılarıymış gibi devralmasını niteleyen *postmemory* kavramı, anlatıcının konumunu kavramsallaştırmak için elverişlidir (Hirsch, 2008). Anlatıcı, savaşı yaşamamış olsa da babasının geçmişine dair suskunluk ve tablo etrafında yoğunlaşan gerilim aracılığıyla travmayı ikinci elden üstlenmektedir. Genç'in (2023; 2025) işaret ettiği 'travmatik suskunluk biçimleri', öyküde hem ev içi atmosfere hem de anlatıcının kimlik ve bellek inşasına damgasını vurmaktadır.

Üçüncü eksen, travma, kuşaklararası bulaşıklık ve hukukun sınırlarıdır. Weinrich'in kuşaklararası unutma kipi şeması (akt. Agazzi, 2005), anlatıcının konumunu anlamayı kolaylaştırmaktadır. Anlatıcı biyografik olarak ikinci kuşaktır, ancak unutma/hatırlama tavrı

⁵ Astrid Erll, iletişimsel bellek ile kültürel bellek arasındaki farkı "yakın ufuk" ve "uzak ufuk" kavramlarıyla açıklar. İletişimsel bellek, sosyal grupların paylaştığı ve "sosyal anlam" üreten sınırlı bir yakın geçmiş ufkuna, kültürel bellek ise tüm kültürel formasyon için kurucu nitelik taşıyan ve "kültürel anlam" üreten uzak bir geçmiş ufkuna işaret eder. Bellek medyaları baştan anma amacıyla üretilebileceği gibi, alımlayıcılar tarafından sonradan da ek bir bellek değeriyle donatılabilir (Erll, 2011, s. 132).

bakımından Weinrich'in şemasındaki üçüncü konuma yaklaşmaktadır, yani unutmak ister, fakat artık unutmamasının gerektiğini de bilmektedir. Bu ikili hâl, tabloda cisimleşir. Tabloyu yakma kararı, hem hukukten hiçbir zaman açılmamış bir dosyanın sembolik olarak kapatılması, hem de *postmemory*'nin taşıyıcısı olan öznenin travmatik yükten kurtulma girişimi olarak okunabilmektedir. Ancak altından beliren ikinci yüz, suçun ve travmanın yalnızca dışsal bir nesnede değil, artık öznenin kimliğinde, bedeninde ve belleğinde yer ettiğini göstermektedir; böylece kuşaklararası etik bulaşıklık sahnelenmiş olmaktadır. Bu sahne, travmatik anıların değişime dirençli, donmuş niteliğine dair tartışmalarla da uyumludur (örneğin Levine, 2017; Genç, 2023).

Schlink'in *Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk*'ta ortaya koyduğu hukuk yaklaşımı, bu okumanın çerçevesini belirginleştirmiştir. Schlink, geçmişe ilişkin suçların hukukten tam anlamıyla 'baş edilebilir' olmadığını, *Vergangenheitsbewältigung* söyleminin imkânsıza duyulan bir özlem taşıdığını ve savaş sonrası Almanya'da faillerin çoğu zaman toplumsal hayattan dışlanmaksızın yaşamlarını sürdürdüklerini vurgulamaktadır (Schlink, 2019). Öyküde hukuk öğrencisi anlatıcının yürüttüğü sınırlı ve tereddütlü soruşturma, bu kuramsal çerçevenin yazınsal bir karşılığıdır: Deliller eksik, tanıklar suskundur, olası dava dosyası hiçbir zaman tamamlanamaz. Tablonun yakılması ve altından beliren yüz, hukukun sınırları ile etik sorumluluk arasındaki gerilimi kristalize eden bir sahneye dönüşmektedir. Anlatıcı, babasının geçmişini yeterince araştırdığına ve 'hatırlama ödevini' yerine getirdiğine inandığı noktada unutmak hakkını talep etmek istemekte, fakat öykü, bu hakkın fiilen elde edilemediğini, suçun ve sorumluluğun hukuki zamanaşımını aşarak etik bir mesele olarak yaşamaya devam ettiğini göstermektedir.

Bu çalışma, *Kertenkeleli Kız*'ı üç odak etrafında tartışarak -savaş sonrası suç söylemi, aile/kültürel bellek ve travma- öykünün hem hukuk ile yazın kesişiminde, hem de bellek ve travma çalışmaları bağlamında verimli bir okuma alanı açtığını göstermeye çalışmıştır. Kurgu bir ressam figürü olan Dalmann'ın tablosu, bu okumada yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda delil, bastırma odağı ve kültürel bellek düğümü olarak işlev görmektedir. Çocuk anlatıcı ise hem suskun tanık hem de *postmemory*'nin taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır. Böylece Schlink'in hukukçu ve yazar kimliklerinin öyküde birbirine eklemlendiği görülmüştür. Hukukten kapanmamış bir dosyanın, yazınsal anlatı içinde yeniden açılarak ve Nasyonal Sosyalist geçmişin hesaplaşma sorusunun, mahkeme salonundan ev içi mekâna ve kuşaklararası belleğe taşınarak etik bir sorumluluk tartışması hâline geldiği saptanmıştır.

Kaynakça

- Agazzi, E. (2005). *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte: Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Agazzi, E. (2013). Die Schuldfrage - Einleitung. In E. Agazzi & E. Schütz (Hrsg.), *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)*. De Gruyter.
- Assmann, J. (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In J. Assmann & T. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*. Suhrkamp.
- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C. H. Beck.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek* (Çev. A. Tekin). Ayrıntı Yayınları.
- Erl, A. (2011). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Verlag J.B. Metzler.
- Genç, H. (2023). Edebi tanıklık örneği olarak Elie Wiesel'in "Gece, Şafak Vakti, Gündüz" üçlemesinde travmatik deneyimler. *Korpusgermanistik*, 2(2), 33-54.

- Genç, H. (2025). Das Schweigen der Grosselterngeneration – Die Spurensuche der Enkelgeneration: Eine Analyse von Zülfü Livanelis Roman Serenad. *Zeitschrift des Instituts für Sozialwissenschaften der Pamukkale-Universität*, 71, 153-175.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri* (Çev. B. Uçar). Heretik Yayınları.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Kämper, H. (2007). *Opfer - Täter - Nichttäter: Ein Wörterbuch zum Schulddiskurs 1945–1955*. De Gruyter.
- Levine, P. A. (2017). *Travma ve anı* (Çev. P. Savaş). Butik Yayıncılık.
- Özbakır, İ. (2016). Tarihsel kurmacada kontra-gerçek tarihsel anlatım: Michael Kleeberg'in alternatif Almanya hayali. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 51, 401–420.
- Schlink, B. (2011). *Aşk kaçışları* (Çev. Ali Özdamar). Doğan Kitap.
- Schlink, B. (2019). *Geçmişe ilişkin suç ve bugünkü hukuk* (Çev. Reyda Ergün). Zoe Kitap.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak* (Çev. O. Akınhay). Agora Kitaplığı.

Extended Summary

This article offers a theoretically grounded close reading of Bernhard Schlink's short story *Kertenkeleli Kız* ("Girl with the Lizard"), situating it at the intersection of postwar German discourse of guilt, family silence, memory studies, and the limits of law in dealing with past atrocities. The analysis departs from the seemingly modest narrative constellation of a postwar German family, a father who once served as a military judge in Strasbourg, a mother marked by an opaque disturbance, and a child narrator who grows up under the gaze of a painting depicting a Jewish girl with a lizard. Around this painting - attributed to René Dalmann, a fictional painter figure - the story condenses questions of culpability, complicity, and belated ethical responsibility.

The main aim of the article is to show how the story stages wartime crimes not as events that can be conclusively adjudicated and archived, but as a "file" that returns in the present and refuses closure, both juridically and mnemonically. Accordingly, the analysis is structured in three main parts. The first part examines postwar German *Schulddiskurs* (discourse of guilt) and the position of "non-perpetrators" through the lenses of Kämper's triad victim-perpetrator-non-perpetrator and Elena Agazzi's observations on the evasive title politics of early postwar writings about National Socialism. The second part reads the family house, and particularly the father's study, through Halbwachs's concept of social frameworks of memory and Jan and Aleida Assmann's theories of communicative and cultural memory, foregrounding the painting as an object of cultural memory and the house as a memory space. The third part brings together discussions of trauma, postmemory and intergenerational implication (Hirsch, Weinrich, Genç) with Schlink's own reflections on "crimes of the past and contemporary law" in order to conceptualise the child narrator's position as that of a belated witness who inherits a traumatic legacy at one remove.

In the first part, the article argues that Schlink's story can be read as a literary micro-scenario of the broader *Schulddiskurs* in West Germany after 1945. Drawing on Kämper's victim-perpetrator-non-perpetrator vocabulary, the analysis shows that the parents in *Kertenkeleli Kız* occupy precisely this unstable third position: they present themselves as people who "could not have known," who were "also victims of difficult times," while systematically avoiding clear statements about the father's possible involvement in NS crimes. Agazzi's reflections on early postwar titles that frame the NS period as "catastrophe," "misguided path" or "fate" are used to illustrate how responsibility was often rhetorically displaced onto abstractions such as history or destiny. In the story, similar strategies appear in miniature form in the parents' language and in the way the father's past is surrounded by euphemism and ellipsis. Thus, the family's everyday life is organised around a double movement: outward conformity to postwar normality and inward, carefully maintained silence. The boy senses an unspecified tension, described in the story as the parents' state of being constantly "on alert," and this becomes the affective ground on which his later search for the truth will unfold.

The second part shifts the focus to memory theory. Here the article mobilises Halbwachs's notion that individual memory is always structured by social frameworks and that family is one of the most powerful of these frameworks. The house, the father's study and the painting hanging above the daybed where the child lies at noon are read as key components of the child's "family memory space." The adults' refusal to speak about the painting, their habit of covering it when guests arrive, and the father's attempt to prevent the son from using it for a school assignment are interpreted as deliberate acts of blocking communicative memory. In Jan Assmann's terms, the parents are potential carriers of communicative memory of the NS period, but they consciously withhold this memory from the next generation. At the same time, the painting functions as a cultural memory object: regardless of the parents' attempts to hide or neutralise it, it silently testifies to a history of persecution, possible collaboration and unacknowledged guilt.

Aleida Assmann's reflections on memory spaces support a reading of the father's study as a site where "stored" memory and "functional" memory collide. The painting is physically stored on the wall and in the family's possession, yet the knowledge attached to it is not allowed to circulate. Only when the narrator grows up and takes the painting with him to the city where he studies law does this stored memory begin to be activated. He tracks down other works by the fictional painter René Dalmann in exhibitions and catalogues and tries to reconstruct the biographical and historical context of the painting; its possible connection to a Jewish wife, to denunciations and to death sentences handed down in Strasbourg. Yet, as the article emphasises, this is not a systematic archival investigation in the strict legal sense, but a hesitant, fragmentary search that constantly oscillates between curiosity and reluctance.

The third part brings trauma and postmemory into the discussion. Building on Hirsch's definition of postmemory as the second generation's relationship to powerful, often traumatic experiences that preceded their birth but were transmitted so deeply as to seem like their own memories, the article argues that the narrator embodies precisely this position. He has not lived through the war himself; nevertheless, his life is structured by the family's silence about the father's past and by the enigmatic presence of the painting. Halbwachs's insistence that we access our memories "within society" and via others is here inverted: the narrator's access to the past is blocked by those who should enable it, namely his parents. The resulting gaps are not mere information deficits but are experienced as a form of traumatic silence. In this context, generational models of remembering and forgetting (Weinrich, as discussed by Agazzi) help to conceptualise the narrator's paradoxical stance: he wants to detach himself from the father's past and from the burden symbolised by the painting, and at the same time he senses that forgetting would be ethically unacceptable.

The article reads the narrator's late confrontation with his mother - when he explicitly asks whether his father raped her and whether he himself might be the product of this act - as the most radical attempt to break through the defensive "non-perpetrator" discourse that frames the father as respectable and blameless. The mother's reaction, marked by wordless tears rather than a clear statement, reinforces the basic pattern of the story: each attempt at clarification generates new uncertainty and emotional disturbance rather than closure. In this sense, the narrator can be seen as a "belated witness": he bears witness not to the original crime but to its afterlife in silence, symptoms and fractured narratives.

The extended analysis culminates in the interpretation of the final scene. When the narrator, after his parents' death, burns the painting, this act is read as a symbolic attempt to perform what law could not: to end the unresolved "case" by destroying its most tangible piece of evidence. However, the brief emergence of a second image beneath the original one - a face resembling his own - undermines this fantasy of closure. The destruction of the object does not erase the ethical and mnemonic implications of the past; instead, the past is shown to have migrated into the narrator's own identity. In light of Schlink's juridical reflections on the impossibility of truly "coming to terms" with the past and the structural limits of legal proceedings in dealing with state crimes, the story thus stages a shift from legal adjudication to an open-ended, literary "inquiry of conscience."

In conclusion, the article argues that *Kertenkeleli Kız* offers a condensed literary laboratory in which legal, mnemonic and ethical questions intersect. Art appears as evidence, the child as a silent but belated witness, and the family as the smallest unit in which national discourses of guilt, denial and partial acknowledgment are rehearsed. By combining concepts from memory studies and trauma discussions with Schlink's own legal thought, the reading shows how the story both reflects and critically refracts postwar Germany's struggle with its National Socialist past, foregrounding the long afterlife of guilt in images, spaces and intergenerational relationships.