

CENGİZ DAĞCI'NIN ÜŞÜYEN SOKAK ADLI ROMANINDA MEKÂN-İNSAN ÖZDEŞİKLİĞİ

Sema Özher KOÇ¹

Öz: Modernistler insanı ruh-beden sentezi olarak görürler. Bu nedenle modern tarzda kurgulanan romanlarda iç monolog, iç diyalog, bilinç akımı, montaj gibi teknikler sıkça kullanılarak kahramanların ruh dünyalarına dikkat çekilir. Böylece insanın kendini tanıma ve dünyayı anlama sürecini irdeleme amaçlanır. Sözü edilen romanlarda mekân unsuru da insanın psikolojisini yansıtmaya zemini olarak kullanılır. Cengiz Dağcı, romanlarında -genel olarak- Sovyet yönetimi altında baskı, şiddet ve sürgünlerle acı çeken Kırım-Tatar Türklerinin hikâyesini anlatmıştır. 1947'den sonraki bütün hayatını gurbette geçiren sanatçının eserlerinde “yitik” vatan özleminin tetiklediği, mitik özelliklerle donatılmış toprak imgesi dikkati çeker. Cennete özgü güzelliklerin yaşandığı, mutlu zamanların mekânıdır vatan. *Onlar da İnsandı, O Topraklar Bizimdi, Korkunç Yıllar, Yurduyu Kaybeden Adam* gibi romanlarda yukarıda sözü edilen vatan / toprak imgesi geniş yer bulur. Ancak, sanatçının *Badem Dalına Asılı Bebekler* adlı romanının devamı kabul edilebilecek olan *Üşüyen Sokak*, mekân unsurunu ele alma bakımından diğerlerinden farklıdır. Yazar, *Üşüyen Sokak*'ta II. Dünya Savaşı yıllarında başkişi Halûk'un sığınma amacıyla bir apartman dairesinde geçirdiği üç günlük süreyi anlatır. Bütün olaylar başkişinin sokağa bakan pencere önünde sokaktaki olayları izlemesi üzerine kurgulanmıştır. Bu makalede başkişi Halûk'un perspektifinden insanın kendini anlama ve dünyayı anlamlandırma sürecinde mekân ile kurduğu ilişki irdelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Cengiz Dağcı, Üşüyen Sokak, Mekân-İnsan Özdeşikliği.

“Ben, ben ve ortamımım.” Ortega Y Gaset

Giriş

Modern kültürlerde belirsiz zaman-uzam aralıklarındaki ilişkileri istikrarlı kılma yolu olarak soyut sistemler kullanılır (Giddens, 2004, s. 103). Devleti de soyut bir sistem olarak kabul ettiğimiz takdirde kişilerin dünya ile sağlıklı bir ilişki kurabilmelerinde güçlü, adaletli bir hukuk devletinin yadsınmaz önemi vurgulanmış olur. Bu bağlamda eşitlik ilkesiyle yapılmayan uygulamalar, bireyin devlete duyduğu güvenin sarsılmasına neden olacaktır. Cengiz Dağcı,

¹ Yrd. Doç. Dr. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. semaozherkoc@osmaniye.edu.tr

vatandaşı olduğu devletin yönetim erki tarafından -diğer bütün Türklere de yapılan- “ata mirası” topraklarından koparılan Kırım Türklerinin 1929 yılında Ural bölgesine sürgün edilmesine, 1931-1932 yıllarında “kulak” denilen büyük toprak sahibi köylülerin tasfiye edilip kolhoz rejiminin Kızıltaş'ta kurulmasına, 1933-1938 yılları arasında Kırım Türklerinin önde gelen aydınlarının yok edilmesine, 18 Mayıs 1944 tarihinde yüz binlerce Kırım Türkünün bilmedikleri topraklara sürgün edilmesine tanık olur (Kocakaplan, 2010, s. 26). Dağcı'nın (bütün Türk milletine gönderme olarak) böyle bir politik yabancılaş(tırıl)ma sürecine tâbi tutulması, sanatçıda öteki olma düşüncesinin doğmasına neden olmuştur. Ayrıca, II. Dünya Savaşı sırasında (1941-1942) Kırım'ın Almanlar tarafından işgal edilmesini gören ve Almanların eline esir düşen Dağcı'nın özel hayatındaki bu sıra dışı yaşam deneyimlerinin ondaki farkındalık düzeyini artırdığını söylemek de mümkündür.

Dağcı'nın toplama kampında edindiği yaşam deneyimi Michel Foucault'nun “heterotopya” kavramıyla açıklanabilir.

Heterotopyalar toplumsal dünyanın bir kısmının var olandan değişik bir biçimde düzenlendiği; bu farklı düzenlemenin onlara Öteki imi yüklediği yerlerdir ki bir şeyleri yapmanın alternatif yolu olarak örnek teşkil etmelerine olanak tanır. Bu kavramla Foucault, hâlihazırda var olan toplumsal süreçlerle temas içindeyken ‘ötekilik’, başkalık ve dolayısıyla alternatiflerin keşfedileceği bol bol uzam olduğunu gösterir (Harvey, 2012, s. 226).

Toplumun homojen olarak tutunduğu uzamlara alternatif uzamlar olduğunu gösteren Foucault, heterotopik uzamlar listesinde mezarlık, toplama kampı, sömürge, hapisane, genelev, fabrika, alışveriş merkezleri, Disneylandlar gibi yerleri sayar (Harvey, 2011, s. 227). Politik yabancılaş(tırıl)ma sürecine ilâve edilecek heterotopik uzam deneyimi olarak toplama kampı, Dağcı'nın dünyayı anlamlandırma, kim olduğunu, ne istediğini ya da ne istemediğini belirleme süreci içerisinde dikey boyutlu bir dönüşüm yaşamasında etkili olan eşiği ifade eder. Söz konusu dönüşüm baskı, şiddet, sıkıntı ve yalnızlığın neden olduğu “bura” / “burada olmak”tan hareketle Cengiz Dağcı'nın romanlarında cennete özgü zamanların yaşandığı “ora” / “orada olmak” düşüncesini doğuracaktır. Dağcı'nın “Ben hiçbir şey istemedim... Hiçbir şey çekmedi beni. Ben elli yıldır yabancı kıyıda Gurzuf'un gerçeğinden ördüğüm hüznün gömleğim içinde yaşadım.” (Dağcı, 1994, s. 60) diye “hüznün gömleği” içerisinde seyrettiği “ora” düşüncesi aynı zamanda onun yaratıcı muhayyilesini besleyen bir “koza”dır. Bu tutum, Dağcı'nın 1947'den sonraki hayatını geçirdiği Londra'da yazdığı eserlerde Kırım ve Kırım'a ait kültür unsurlarının yoğun biçimde işlenerek sanatçının “anavatanla özdeşleşme”sine imkân sağlayacaktır (Jusdanis, 1998, s. 125).

Dağcı'nın düşsel bir güzellik içerisinde hatırladığı anavatan imgesi *Korkunç Yıllar, Yurdunu Kaybeden Adam, Onlar da İnsandı, O Topraklar Bizimdi* gibi romanlarda mitik değerlerle yüklü bir mekân unsuru olarak toprağı öne çıkarmıştır. Ancak, İbrahim Şahin'in *Yalnızlığın Hikâyesi* başlığı altında yer verdiği (Şahin, 1996, s. 237) ve *Badem Dalına Asılı Bebekler* adlı romanın bir

anlamda devamı kabul edeceğimiz *Üşüyen Sokak*² adlı kitap mekânı kurgulama biçimi bakımından diğerlerinden farklıdır. Metnin anlamının doğru okunması için özne olma sürecinde başkişinin mekân ile kurduğu ilişkiyi irdelemek faydalı olacaktır.

“.. içinde bulunduğumuz bu mekân,
bizden başka bir şey değildir.”

Michel Foucault

1. Dışarının ve İçerinin Diyalektiği Kapsamında Sokak ve Oda

Almanların işgal ettiği kentte baskı, şiddet ve polis sorgusundan kaçıp bir apartman dairesine sığınan başkişi Halûk'un burada geçirdiği üç günlük süreyi anlatır kitap. Olaylar dizgesinin büyük bir kısmının başkişinin sokağa bakan pencere önünde dışarıyı seyredişinden ibaret olduğu *Üşüyen Sokak*'ta “Önce çekmeceye sakladım ben bu hikâyeleri; ama zihnimi kurcalayıp durdu hep.” (s. 9) biçimindeki ilk cümleden itibaren çekmece ile mekân unsuruna dikkat çekilir. Zamanın II. Dünya Savaşı yılları olarak seçilmesi, Halûk'un dışarıda artan baskıdan kaçarak içe çekilmesi için uygun zemini oluşturur. Bu nedenle romanın baştan itibaren daha sonra içeri / dışarı diyalektiğine dönüşecek olan “bura”/ “burada olmak” ve “ora”/ “orada olmak” kavramları üzerine temellendirildiği söylenebilir.

Askerî gücün kullanıldığı savaş ortamı bütün romanda olayların fonunda yer alan ve kaygıların nedeni olan risk ortamıdır. Bütün şehir, bu riske uyum sağlama gayretindedir. “Rayları söküp Kerç'e nakletmek kararı alındı dün. Eritilip top, tank, mermi gibi şeyler yapılacak.” (s. 21). “Cadde hoparlöründen resmî savaş bildirimleri veriliyordu galiba...” (s. 25). Ve halk önemli haberleri “sütun diplerinde aramayı... âdet edinmişti.” (s. 13). Çocukların oyun oynadığı sokağı artık insanlar sürgün kuyruklarında bekleyerek işgal etmektedir. Bu nedenle “Her şey çürüyordu burada!” (s. 11). Ontolojik tükenişi beraberinde getiren bir yok olma sürecine gönderme yapan bu cümle, romanın “buradalık” kavramını açıklayan çıkış cümlesidir. İnsanî özün ve insanı kutsal yapan değerlerin hızla tüketilmesine neden olan savaşın anlamsızlığını kusmuğun üzerini örtmek için kullanılan “Yeni Dünya” adlı gazete ile ilgili bölümde irdeler yazar:

...Gazetenin ismi kafamın içindeki düşüncelerime uzun ve ışıltılı bir yol açmıştı ve kusmuğa baktığım halde, bu yolun ucunda kendimi ve kendimle birlikte bana benzer birçok insanı görür gibi oluyordum... demince kafamın içinde düşüncelerime açılmış olan uzun ve ışıltılı yol kapanıverdi. Çirkin üstünü büsbütün örtmenin imkânsızlığını anladığım anda içimden garip bir titreme geçti... gazete yırtıkları arasından görülen kusmuğa baktım; eskiyi ve çirkinini örtmek için ‘Yeni Dünya’dan başka bir şey lâzımdı... ‘Başka bir şey lâzım’ dedim kendi kendime içimden gene... (s. 19).

² Çalışmadaki alıntılar Cengiz Dağcı, *Üşüyen Sokak*, Ötüken Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2012 künyeli kitaptan yapılacaktır.

Yeni bir dünya düzeni kurma amacıyla savaş başlatmak, yeni başlangıçları ölüm üzerine kurma gibi bir paradoksu da içinde taşır. Dağcı, “Her savaş dünyaya ve dünyanın içinde yaşayan insanlara karşı oldu ve her savaş yenilgiyle bitti. Ama dünya ve dünyada yaşayan insanlar, sürdürdüler varlıklarını.” (Dağcı, 1994, s. 32) demekle savaş sonunda her şartta insanlığın kaybettiğinin altını çizer. Savaşın ötekileştirdiği, varoluşsal bir tükenişe sürüklediği insan, ancak varoluşun ebedî değişmezlerini içeren seslere kulak verdiği takdirde kendi içinde yoğunlaşacak ve kendini yeniden kurma gücü bulacaktır (Korkmaz, 2004, s. 135). Savaş, şiddet, baskı ve kaygı nedeniyle başkişinin “kişisel anlamsızlık tehdidi” (Giddens, 2004, s. 103) ile yüz yüze kaldığı böyle bir durumda on üç numaralı apartman dairesine -ve hatta bir odaya- sığınması “özne”nin kendini sağaltma amacıyla bir içtenlik mekânına çekilme edimi olarak yorumlanmalıdır. Çünkü “içerinin ve dışarının diyalektiği, gücüne çoğu kez, içimizdeki en küçük içtenlik mekânında yoğunlaşmamız sonucu kavuşur.” (Bachelard, 1996, s. 241). Romanın başında hikâyeleri saklamak için gösterilen çekmece ile başkişinin içtenlik mekânı olan “oda”ya çekilmesinin birbirini tamamladığı, birbiriyle örtüştüğü görülecektir. Ayrıca “aşırı yorum”la hikâyelerin kendisi olma sürecindeki “özne”nin kendi değişim ve dönüşümüyle eşleştiği söylenebilir:

Hikâyeleri yazıp bitirdiğim gün gözlerim çözüldü: çevremde her şeyi belirgin, asıl renk ve şekilleriyle gördüm... Bu hikâyeler benim hikâyelerimdi. Hikâyeleri yakmak kendi kendimi yakmak gibi bir şey olurdu. Bu yüzden sakladım (s. 9-10).

Cengiz Dağcı'nın *Üşüyen Sokak*'ta hikâyelerin hikâyesini anlatmakla metaforik biçimde şu gerçeği dile getirdiği görülür: Hikâyelerde kendini yazmak, kendini yazarken de aslında bir millete yapılan zulmün unutulmasını engellemek ve yapılanları estetik bir formda insanlığın ma'şerî vicdanına havale etmek.

Başkişinin Almira adlı kadınla ilk kez apartman dairesine girişi sırasında yapılan odayla ilgili tasvirlerde buranın içtenlik mekânı olduğunu destekleyici ibarelere rastlanır:

Oda karanlıktı. Uzun bir süre kullanılmamış eşya kokusu çarptı burnuma. ...Çok yıllar önce terk edilmiş bir tapınaktı belki burası. Ter içindeydim. Ama çıkmak istemiyordum buradan. Üstelik korkmuyordum da. Yalnız yorgundum...

Karşiki yüksek pencere kara bir battaniye ile örtülüydü. Pencerenin solunda musluk ve maltız. Sağda büyük bir dolap. Gene sağda ikinci odaya açılan bir kapı. Kapıda üç demir askı. Askıların birine şemsiye, ikincisine bahriyeli pantolonu, üçüncüsüne ise kızıl renkli küçük bir lâstik çember asılı. Çocuk ve deniz kokusu çarptı burnuma (s. 38).

Alıntı metinde verilen “uzun bir süre kullanılmamış eşya kokusu ve terk edilmiş bir tapınak” (izlenimi) odanın kutsiyetine; “kara bir battaniye ile örtülü” pencere ise odanın mahremiyetine göndermedir. Birbirini tamamlayan mahremiyet ve kutsiyet “değerleri” içtenlik mekânının insan ruhunun en yalın / savunmasız hâllerini sergileme yeri oluşunu vurgular. “Görsel mahremiyet mekanizmaları” arasında değerlendirilen (Göregenli, 2013, s. 80) perdenin (romanda “kara

battaniye” olarak geçer) akşam olunca pencereye gerilmesinin sürekli tekrarlanması; kapıyı kilitlemenin tembihlenmesi içtenlik mekânının mahrem / gizli / herkese açık olmayan yanını öne çıkarır. Gaston Bachelard’ın koskoca bir “yarı açık” kosmosu olarak gördüğü kapı; “istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir.” (Bachelard, 1996, s. 235). Kapının kilitlemesi içtenlik mekânına teklifsiz kimselerin alınmamasını vurgulamaktır. Çünkü, içtenlik mekânları sevgi, yuva ve aile gibi değerlerin barınağıdır. Tıpkı başkışı Halûk’un özlemle andığı “M.O. I. ile Fontannaya arasında orda damları kızıl kiremitli, tek katlı, bacası tüten evler” gibi; “...Odalarda kız çocuklar, oğlan çocuklar; analar ve babalar. Ne yapıyorlar şimdi acaba? O sokaklardan geçmeyi arzuluyorum...” (s. 96).

Başkışı Halûk ile Almira arasında odada geçen ikili ilişkiyi benliğe dalmak üzere içtenlik mekânına çekilen varlığın ihtiyaç duyduğu öteki ile kurulan beraberlik ilişkisi olarak yorumlamak mümkündür. Başka bir ifadeyle bu, tinsel değerlerin yitiminden dolayı realite karşısında çıplak kalan, “üşüyen” varlığın öteki ile beraberlik ilişkisidir. Ancak, Almira’nın Halûk’un belleğinde yarattığı “düşsel” bir öteki olduğu kanaatindeyiz. Aşağıdaki alıntılar Almira’nın gerçek bir roman kişisi olmadığını, varlığın parçalanmış benliğinde “öteki”ne duyulan ihtiyaçtan dolayı yaratılmış bir imge olduğunu destekleyici niteliktedir:

Ben kadını, kuzum. İnsan dediğin benim dolyatağında biçimlenir; bacaklarım arasından dünyaya çıkıp ürediğini biliyorsun muhakkak (s. 34).

Tanrı takmıştı sanki gülümsemeyi Almira’nın dudaklarına. Kutsaldı. Yaşamın kendisiydi. Gülümseme Almira’nın dudaklarını terk edecek olursa, uzun ama çok uzun, yılların sonunda bekleyen bahar gelip Fontannaya’da bir değil bin akasya ağacı çiçek açsa bile, ... yitirirdi gene yaşam anlamını.” (s. 99).

“Gözleri iri, yuvarlak ve buğulu; Almira büyülü ve esrikti. Günahsız olduğuna, ruhunun da bedeni kadar apak olduğuna inanmağa hazırdım (s. 113).

Ve bir yere bakıyor; karanlıklar içinden bir şey görüyor galiba. Gözlerini gördüğü şeylerden ayırmaksızın devam ediyor.

Anlamıyorum dediklerini. Ama can kulağıyla dinliyorum... (s. 114).

Almira’nın dudakları boyuna kıpırdıyor; bana mı kendine mi, bilmediğim bir şeyler tekrarlıyordu. Elimi kaldırarak usulca omuzbaşı üstüne koydum. Kıvılcımadı. Yüzüme baktığı halde benim varlığımdan habersizdi... Sessizlik uzadıkça ikimiz de ıssız, birbirinden ayrı ve uzak âlemlerimiz içinde çirpiniyorduk (s. 115).

Almira’ydı... Ama pek benzemiyordu kendisine. Ne kadar değişmişti! İhtiyarlamıştı âdeta. Umutsuzluk okunuyordu yüzünde...Bağırarak istiyor, bağırıyordum. Halimi Almira da görmüştü galiba; deminki garip görünüşü değişiyordu yavaş yavaş (s. 127).

İnsanoğlunun ahlâkını bozar mı hiç Almira! Ben kötüysem, kötülük kendimde. Hayır, Almira benim mâneviyatımı bozmadı. Almira suçsuz ve zararsız (s. 131).

Sayısı çoğaltılabilecek yukarıdaki örneklerden hareketle Almira’nın “kaskatı bir zaman içinde” (s. 52) yüzen, yalnız ve benliği parçalanmış “özne”yi çözecek

sevgi / aşk olduğunu söyleyebiliriz. Romanda geçen Almira'ya ait “ak fanila” ise bu değerın fetiş nesnesine dönüşmüş gösterenidir. Roman kurgusunda ak fanila ve ateş imgesinin birlikte anılması cinsel çağrışımları destekleyici özellik gösterir. Örneğin, “Kanepede Almira'nın ak fanilasını. Yer tahtaları üstünde gevrek paralar, pornografik fotoğraflar...” (s. 79) ifadesiyle uzun uzun ak faniladan söz edildikten hemen sonra Almira “içi kömür dolu kovanın üstündeki birkaç parça kuru çıraya eğil(ir).” (s. 89). Dışarıda korkunç yağmur ve soğuk hava varken Almira içeride Halûk'un elini bulur; “ince entarisi altında saklı sıcak karnının etleri üstüne bastır(ır), ve ensemde sıcak soluğu, fısıltılı bir sesle” seslenir: “Lamba var ikinci odada. Yakalım, dedi.” (s. 101).

Soğuk / sıcak kavramlarının çatışmasıyla ön plana çıkarılan ateş imgesinin “Üşüyorum. Ateş sönük. Kıvıldamaksızın elimde kanepede ak fanilayı yokluyorum. Yok. Alıp götürdü kendisiyle ak fanilayı da. Yazık ama. Olsa üşümezdim. Ak fanilalar ne güzel!” (s. 132) ibaresiyle cinsel çağrışımları tetikleyecek biçimde kullanılmaya devam edildiği dikkati çeker.

İçeri (oda), içtenlik düşleriyle böylesine sıcak iken “ötekinin ve öteki olmanın, olabilmemenin”, “toplumsalın ve siyasetin varlık alanı”, dolayısıyla “bir iktidar alanı” (Kayıran, 2007, s. 146) olan sokakta “Komünist yönetim için vazgeçilmez olan politik lider anıtları vatandaşlarına tepeden bakarak devletin gücünün ve denetiminin her yerde olduğunu hatırlatan ürkütücü yapılar(da)” (Clark, 2004, s. 108) iktidarını sürdürmeye devam eder ve bombardıman uçaklarının ateş içinde bıraktığı “çoğu yıkılan binaların duvar taşları altında can ver(en)”lerin, “annelerinin vücutları altında kalıp boğul(an)” ve “memede yavrular(ın)” bulunduğu dışarıda (sokak / şehir) her şey ölüdür: “Fontannaya, perdahsız bir tabut içinde -ölü.”dür. (s. 132). Bütün şehre yayılan Şopen'in Ölüm Marşı âdetâ insanlığın ölümünü ilan eder.

Bütün şehri ve aslında insanlığı öldüren savaşın yarattığı korku ve sürgünlerin acısı ile iktidarın eleştirisini Cengiz Dağcı ironik biçimde şöyle yapar:

...özgürlük, kelebekler, üzüm bağlarında güneş ışığı, saçak oluklarında serçeler ve aşk -kilitlendi her şey sessizlik içinde, uyuyor en cesur yiğitler en büyük savaşların gölgesinde. Paslandı Bahçesarayda han sarayının kemer kapısında menteşeler. Akdiken takıp oynuyor karısının saçlarına kırım tatarı. Beş yıllık plan. Sanayileşti memleket baştanbaşa. Hiç kimse yaya götürülmeyecek istasyonlarda kendilerini bekleyen sürgün trenlerine. Tutuklular gizli oturma yargılanıyor. Beton bodrumlar derin, duyulmaz çığlıklar, ihtiyaçları toplama kampında meyzin, ama minare hâlâ tanrı malı -okuyamaz mı akşam ezanını periler. Bacalarından duman savrulan fabrika ve maden ocakları şairler için ilham kaynağı. Okullarda biyoloji, yüksek matematik, fizik, coğrafya, Marksizm ve Leninizm bilimleri yanında -küçük kaynarca antlaşması müstesna- tarih de okutulur...” (s. 66).

Burada Dağcı'nın yönetimi, Kırım Türklerine uyguladığı yargısız infazlar, öz vatanından sürgün edilme, ibadet yasağı ve Türklere yer verilmeyen tarih öğretimi... gibi haksız yaptırımlarından dolayı eleştirdiği açıktır. İşte on üç numaralı apartman dairesindeki oda, böyle bir süreçte kendini sağaltmaya

çalışan “özne”nin sığınma mekânıdır. Dışarının baskısı artıkça özne içe kapanmış ve bir süre sonra yaşananların hepsinin -gerçekte değil- başkişinin bilincinde gerçekleşmiş olduğu düşüncesi netlik kazanmıştır. Lopatov’un -üçüncü bölümün sonunda- başkişi Haluk’a yönelttiği “Uyandın, ha!” (s. 143) cümlesi bu duruma işaret eder. Anlatılanların düşselliğine dair bu tarz göndermeler romanın ilk üç bölümünü “özne”nin karar verme öncesinde benliğe dalma süreci olarak değerlendirmeyi olanaklı kılar. Romanın dördüncü bölümü (son bölüm) “özne”nin kim olduğunu tanımlama ve durumu hakkında karar verme sürecini anlatır. Halûk’un yaşadığı yabancılaşma kendi bedenini dahi bölünmüş, parçalara ayrılmış görece kadar derindir:

Ben Halûk’um ya -mucizeler mucizesi- üç parçaya bölünmüşüm:

Kafam (HA),... gövdem (L)..., bacaklarımsa... (UK).

ama,

Ha’m -hafazanallah, diyemiyor.

L’m -çilli kızlara lâkayt.

Uk’um -ölüp sessiz sakin mezarlığa gömülmeyi özleyişimin ukubetini çekiyor (s. 156).

Zaman durmuştur artık. “Durgun zaman içinde başka hiçbir kimse değil, yalnız ben’im orta unsur.” (s. 165) diyen başkişi Halûk, “dualar Lâtince, Arapça, İbranice” olsa da mezarların aynı olduğu, insanların ortak acı çektiği bu şehirden gitme kararı alır: “Paltomun yakasını enseme kaldırıp Fontannaya’dan uzaklaşıyorum. Kar yağmadan önce M.O. I.’ye ulaşmalıyım.” (s. 194).

Son cümlelerden Halûk’un “hiçbir anayasada üçüncü dereceden insanların sözü edilmez. oysa bir zamanlar bizim burada köylüler üzümlerini yük katarlarına yükleyip yollatır, kendileri ise trenlerin üçüncü sınıf kompartımanlarında rahat rahat seyahat ederlerdi.” (s. 167) dediği üçüncü sınıf insanların hikâyesini anlatmak ve özgür günlere geri dönme mücadelesi verebilmek adına bir yola / yolculuğa çıktığı anlaşılır. Başkişinin gösterdiği kararlılık, özneye her şartta yaşamak için bir sebep bulunabileceğini imlemesi açısından mânidardır.

“Bu mezar, son mezar.

Bu mezarı yeşil yosun tutmayacak.”

Üşüyen Sokak’tan

Sonuç

Üşüyen Sokak savaş, baskı ve politik yalnızlaştırmanın neden olduğu kaygı ortamında bir insanın kendini tanıma ve dünyayı anlamlandırma sürecini irdeler. Dışarının baskısıyla içtenlik mekânına çekilen “özne”, içeride iken cennete özgü zamanlar biçiminde duyumsadığı eski günlere özlem duyar. Barışın yaşandığı bu eski zamanlar öznenin burada kendini sağaltması için gerekli olan gücün de kaynağıdır. *Üşüyen Sokak*, Kırım Tatar Türklerinin maruz kaldığı sürgün, dinî yaşamı kısıtlama, yanlış tarih öğretimi, enstitülerin kapatılması gibi kararlar alan iktidarın da eleştirisidir.

KAYNAKÇA

- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Çev. Esin Hoşşucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dağcı, C. (1994). *Ben ve İçimizdeki Ben. (Yansılar'dan Kalanlar) 5*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- (2012). *Üşüyen Sokak*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. Ersin Kuşdili). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Göregenli, M. (2013). *Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Harvey, D. (2011). *Umut Mekânları*. (Çev. Zeynep Gambetti). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kayıran, Y. (2007). *Felsefi Şiir Tinsel Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kocakaplan, İ. (2010). *Kırım'ın Ebedi Sesi Cengiz Dağcı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Korkmaz, R. (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Türksoy Yayınları.
- Şahin, İ. (1996). *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

IDENTICALNESS OF PLACE-HUMAN IN CENGİZ DAĞCI'S NOVEL ÜŞÜYEN SOKAK

Abstract: The Modernists consider the human being as a synthesis of soul-body. Thus, the techniques such as interior monologue, interior dialogue, stream of consciousness, montage techniques are often used to emphasize the inner worlds of the characters. In this way, self-understanding and the process of comprehending the world are intended to examine. In his novels, Cengiz Dağcı, generally, tells the story and sufferings of Turks who are under the oppression, violence, and exile of The Soviet regime. After 1947, Cengiz Dağcı spent all his life abroad and he generally uses the image of soil that is furnished with mythical elements, and triggered by the “lost” homesickness in his novels. Motherland is such a place in which heavenly beauties and happy times have been existed. In his novels, such as “Onlar da İnsandı, O Topraklar Bizimdi, Korkunç Yıllar, Yurdunu Kaybeden Adam”, motherland/soil image is widely used. Üşüyen Sokak novel is different than others in terms of handling the element of place. The writer in Üşüyen Sokak tells the story of the main character Halûk who spent his three days in an apartment for sheltering during the World War II. The events are arranged

upon the protagonist's perspective from his apartment window. This article investigates the main character Halûk's relationship with place in his process of self-understanding and identifying the world.

Keywords: Cengiz Dağcı, Üşüyen Sokak, Identicalness of Place-Human.