

EVIL IN YUSUF ATILGAN'S FICTION

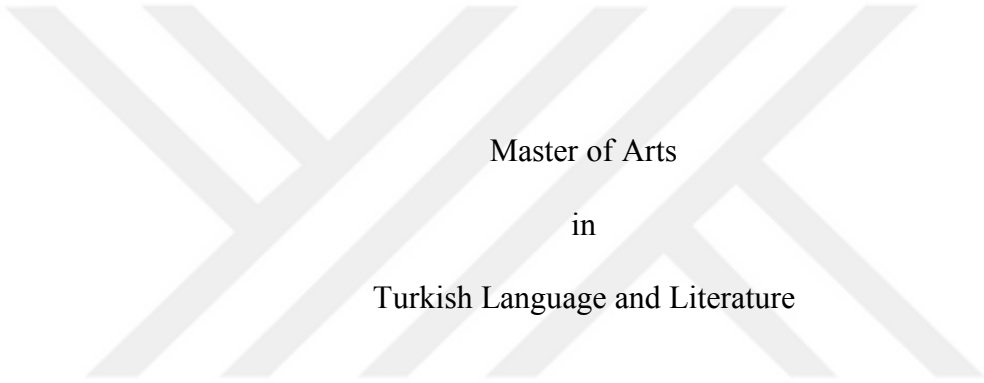
HATİCE KÜBRA ARMAĞAN

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2019

EVIL IN YUSUF ATILGAN'S FICTION

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of



Master of Arts  
in  
Turkish Language and Literature

by  
Hatice Kübra Armağan

Boğaziçi University

2019

YUSUF ATILGAN KURMACASINDA KÖTÜLÜK

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Hatice Kübra Armağan

Boğaziçi Üniversitesi


2019

Evil in Yusuf Atılgan's Fiction

The thesis of Hatice Kübra Armağan

has been approved by:

Assist. Prof. Veysel Öztürk  
(Thesis Advisor)



A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'V. Öztürk', written over a horizontal line.

Assoc. Prof. Halim Kara



A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Halim Kara', written over a horizontal line.

Assist. Prof. Mehmet Fatih Uslu  
(External Member)



A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'M. Fatih Uslu', written over a horizontal line.

August 2019

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Hatice Kübra Armağan, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....18.08.2019.....

## ABSTRACT

### Evil in Yusuf Atılgan's Fiction

In Yusuf Atılgan's fiction, the theme of evil emerges as an independent, self-regulated and purposeful category. Departing from the established morality, tradition and laws of social contract, Atılgan's fiction generates a very consistent malicious narrative in its own right through the treatment of evil. With the integrity of value established at the level of narrative, evil emerges as an internal fact of both the stories and novels persons and the world in which they live. In this thesis, in order to show this, I will first discuss the notion of "body" in Atılgan's fiction and the way fictional characters deviate from the established moral norms. The notion of apathy, which dominates the narrative of 'nonmoral', and the related lustful eroticism will be further discussed in this regard. I finally consider the continuity in Atılgan's fictional works in which self-evolving evil exist.

(See the Appendix for an extended abstract.)

## ÖZET

### Yusuf Atılgan Kurmacasında Kötülük

Yusuf Atılgan kurmacasında kötülük bağımsız, kendi yasasıyla işleyen ve yalnızca kendini amaçlayan bir kategori olarak çıkar karşımıza. Kötülüğü kendine konu ederek ahlaktan, görgü kurallarından, toplumsal sözleşmenin yasalarından ayrılan Atılgan kurmacası, kendi içinde oldukça tutarlı bir kötücül edebiyat kurar. Anlatı düzeyinde kurulan değer bütünlüğüyle kötülük hem öykü ve roman kişilerinin hem de yaşadıkları dünyanın bir iç gerçeği olarak çıkar karşımıza. Bu iddiamı desteklemek amacıyla bu tezde ilk olarak Atılgan edebiyatında nasıl bir “beden” fikrinin olduğunu ve bu beden fikriyle beraber öykü ve roman kişilerinin ahlakın alanından nasıl çıkarıldığını tartışacağım. Ahlaktan “arındırılan” anlatı evrenlerinin hâkim duygusu olan duygusuzluk ve bu duygusuzlukla bağlantılı olarak kösnül cinsellik tartışmanın devamını getirecektir. Son olarak, Atılgan kurmacasında yalnızca kendini amaçlayan kötülüğün kendini var ettiği sürekliliği ele alacağım.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu tezin tamamlanmasını benim için mümkün kılan sevgili tez danışmanım Veysel Öztürk'e teşekkürü bir borç bilirim. Yardımları, yorumları, eleştirileri ve en önemlisi motive edici yaklaşımıyla bu tezin nihayete ulaşmasında en büyük katkı ona ait.

Öğrencileri olduğum için kendimi şanslı hissettiğim kıymetli hocalarım Nüket Esen'e, Erol Köroğlu'na, Olcay Akyıldız'a, Zeynep Uysal'a, Mehmet Fatih Uslu'ya, Fatih Altuğ'a, Yalçın Armağan'a ve Erkan Irmak'a, tez jürimdeki değerli önerileri için Halim Kara'ya sosyoloji lisansımdan sonraki edebiyat yolculuğumda açtıkları ufuklar ve kattıkları değerler için minnettarım. Kaygı ve stres seviyesi yüksek akademi hayatının getirdiği sıkıntıları göz ardı edip, bu yolculuğu her zaman keyifle onlar sayesinde hatırlayacağım.

Günlerimi güzelleştiren, hayatımı kolaylaştıran arkadaşlarıma ise teşekkürden daha fazlasını borçluyum. Tez sürecim dahil olmak üzere hayatı benim için çok daha yaşanabilir kılan Hande'ye, bu tezin yazım sürecinde kütüphane günlerim dahil on yıldır pek çok şeyi birlikte paylaştığım, tezime ilgili istediğim yardımlara sabırla yanıt veren, bana her zaman destek olan Nurşen'e, olmasalardı hayatımda bir şeylerin muhakkak eksik kalacağı Kevser'e, Melike'ye, Zeyneb'e, Esmâ'ya, Serra'ya, Talha'ya, Mahmut'a, tezimin hem başında hem de sonunda bir anda belirip, yükümü hafifleten Büşra'ya hayatımda var oldukları için teşekkür ederim.



Aileme, Ali'ye, Bilal'e, Elif'e, uzaklarında olduğum zamanlar videoları ile yetindiğim, sayelerinde stres yönetimimi kolaylaştırdığım, gerçek birer neşe kaynağı olan yeğerlerime,

ve elbette canım anneme,

ve Faruk'a

ve son olarak İstanbul'a; özellikle Üsküdar'a, Beşiktaş'a, Sirkeci'ye sonsuz teşekkürler.



## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: BEDEN VE DUYGUSUZLUK.....	13
2.1. Beden.....	15
2.2 Duygusuzluk.....	29
2.3 Bir ifşa aracı olarak duygusuz anlatım dili.....	47
BÖLÜM 3: CİNSELLİK.....	52
3.1. Cinsel bir uyarın olarak ihlal.....	52
3.2 Coşkunun bittiği yer: Çirkin cinsellik.....	76
3.3 Cinsellik ve ölüm.....	79
BÖLÜM 4: BEDENİN FARKINDALIĞINDAN SONRA: SÜREKSİZLİKLE VAR OLAN “İYİLİK” VE SÜREKLİLİKLE VAR OLAN “KÖTÜLÜK” .....	91
4.1 Sürekliliğe açılan ihlal: Umutsuzluk ve aylaklık.....	94
4.2 Ölüm ve süreklilik.....	105
4.3 Nedensizlik.....	114
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	123
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	127
KAYNAKÇA.....	130

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Bu tezde, Yusuf Atılgan'ın kötücül bir edebiyat kurduğu iddia edilecektir. Atılgan edebiyatında kötülük insan doğasının ve yaşamın bir gerçeği olarak ele alınır. Atılgan edebiyatı kötülük bağlamında ele alındığında, kendi kurgu evrenlerinde yarattığı değer bütünlüğü de açıkça ortaya çıkar. Beden, cinsellik, ölüm izlekleri kötülük edebiyatı bağlamında değerlendirildiğinde bir değer bütünlüğü oluşturur. Bu noktada ilk olarak söylenecek olan şudur: *Anayurt Otel*'nde Zebercet ve *Canistan*'da Selim, tıpkı Atılgan edebiyatının öykü kişileri için de söylenebileceği gibi, açıkça kötülerdir. Radikal kötülüğün en temel unsuru olan duygusuzluk hepsinde ortaktır. Bu noktada Atılgan'ın bir duygu politikası yönettiği söylenebilir. Kasıtlı olarak kullanılan katı, soğuk, herhangi bir duygusal kesintiye yer vermeyen, yalnızca eylem bildiren anlatım dili roman ya da öykü kişilerinin duygusuz iç dünyalarını açık ettiği gibi aynı zamanda suçun kendisini de duygusuzlaştırarak cinayeti ya da kişinin kendi cinayeti olan intiharı son derece sıradanlaştırır. Böylece, günlük yaşantının alelade bir eylemi ile suç eylemi arasında her türlü anlam farkı ortadan kaldırılır. Suç, Atılgan edebiyatında son derece monoton ve sıradandır. Cinsellik de bu duygusuzluğun bir parçası olarak çıkar karşımıza. Atılgan edebiyatında, ruhsal-estetik bir cinsellik anlatısı yerine, son derece duygusuz, hayvani, kösnül bir cinsellik vardır. Cinsel arzu iki kişi arasındaki "sıcak" ilişkide değil, aksine diğerinin sınırlarını ihlal etme arzusunda yatar.

Bu iddiaları detaylandırmadan ve bu iddiaların bölümlerde ne şekilde tartışılacağını ele almadan önce Atılgan edebiyatına dair özellikle cinsellik ve ölüm

temalarını ele alan bazı eleştirilere yer vermek faydalı olacaktır. Bu tezde tartışılacak olan konular daha önce farklı bağlamlarda defalarca tartışılmıştır. Fakat, bu tezin iddiası Atılgan edebiyatının ancak kötülük edebiyatı bağlamında bir değerlendirme ile bütünlüğe ulaşacağıdır. Özellikle *Anayurt Oteli*'nin ilk yayınlanma tarihine yakın düşen ilk eleştiriler ahlakçı gözlüklerini çıkaramadıkları için, Atılgan edebiyatına dair pek çok noktayı gözden kaçırmışlardır. İyilik ve kötülük kategorilerine dair geleneksel bakışı neredeyse tam olarak yansıtan Dizdaroğlu örneğinin, bu eleştirilenlerden biridir. Dizdaroğlu 1961 tarihli “Bodur Minareden Öte” isimli yazısında kendi deyişle bir tema olarak “sevgi”yi işlemeyi bırakmış Türkçe romanda, Yusuf Atılgan yazınının “sevgi”yi konusu haline getirerek farklılaştığını belirtir:

Genç kuşak sanatçıların şiirlerinde, hikâyelerinde, romanlarında sevginin sözü edilmez olmuştur, ya da pek az sanatçı sevgiyi temel öğe olarak işlemiştir, diyenler vardır. Hatta Necati Cumalı, bu konu üzerine, geçen yıl Varlık'ta bir yazı yazmıştı. Son on yılın hikâye ve romanları, şiirleri böyle bir yargıya hak verdirecek niteliktedir. Sanatçılarımız, hiç değil bunlardan bir bölümü, içlerinden geleni bir yana bırakarak, genel havaya uymuşlar, yaratılışlarına ve içgüdülerine aykırı bir yol tutmuşlardır. Sevginin edebiyat ürünlerinde yeterince yer almayışının bir nedeni budur.

Ama, birkaç yıldır, şiirde ve hikâyede, romanda sevgiye ve cinsel sorunlara dokunan sanatçılar belirmiştir. Şairlerimiz, artık "yasakçı" olmaktan kurtulmuşlardır, hikâyecilerimiz bu konuya değgin hikâyeler yazmaktan kaçınmıyorlar. Özellikle Yusuf Atılgan, hepsinin önünde gitmektedir.

Ancak, Yusuf Atılgan'da olsun öteki sanatçılarda olsun, göze çarpan şey sevginin kendisi değil, cinsel arzu ve eğilim biçiminde görünüşüdür. Saf sevgiye ulaşamamışlar henüz; o sevginin insan ruhunu yücelten ve arıtan çözümlenmesi görünmüyor ortalarda. (s. 175)

Bu pasajda ilk olarak bir aşamalandırma görürüz. Buna göre, “sevgi”yi edebiyatının konusu haline getirmeyen yazarlardan sonra Yusuf Atılgan sevgiden ve cinsel sorunlardan bahsederek diğer yazarlardan ayrılır. Fakat, Dizdaroğlu'nun hedeflediği aşamaya henüz ulaşamamıştır. Zira, Atılgan'da sevgi “insan ruhunu yücelten” veçhesiyle değil, salt bir cinsel arzu olarak görünür. Dolayısıyla, Dizdaroğlu'na göre,

sevgiden hiç bahsetmeyenlerin yanında Yusuf Atılgan edebiyatında sevgiye yer vererek ilk aşama yazarlardan ayrılır. Ancak yine de beklendiği gibi bu sevgi insan ruhunu yüceltmekte yetersiz kalacaktır. Bu noktada, Dizdaroğlu “sevgi”yi içten gelen ve doğal olan olarak konular. Sevgiden bahsetmeyen yazarlar ancak dönemin “genel hava”sına uymuş, “yaratılışlarına ve içgüdülerine aykırı bir yol tutmuşlardır.” Dizdaroğlu’nun yaklaşımı, bu tezde tartışılacağı üzere iyilik ve kötülüğe dair geleneksel bakışla uyum içindedir. İnsanın özünü ve ruhunu iyilik ve sonsuzluk ile tanımlayan bu bakış, kötülüğü insanın doğasından dışlar. “Sevgi”yi burada iyilik ile neredeyse eşdeğer anlamda kullanan Dizdaroğlu, sevginin yokluğunu insanın “yaratılışına ve içgüdüsüne” “aykırı” bir yol olarak tanımlar. Bu aykırı yolu benimseyen birinci aşamadaki yazarlara karşı Yusuf Atılgan’a bir üstünlük kuran Dizdaroğlu, yine de Atılgan kurmacasında sürekli karşımıza çıkan kösnül bir zevk olarak cinselliği göz ardı edemez. Muhtemeldir ki, *Aylak Adam*’da C.’nin B.’yi arayışını ya da öykü kişilerinin, mesela Osman’ın (“Tutku”) takıntılı arzusunu “sevgi”nin bir işareti olarak okur Dizdaroğlu. Ancak, görmezden gelinemeyecek kadar bedensel, hayvani cinsellik anlatısı Dizdaroğlu’nun bir edebi yapıtın okurunu ulaştırması gerektiğini düşündüğü ruhsal arınmışlığın ve yüceliğin önünde bir engeldir. Öyleyse, yine Dizdaroğlu’na göre, Atılgan cinselliğin bu kaba anlatısından yapıtlarını derhal arındırmalıdır:

Yusuf Atılgan, romancı ve hikâyecilerimiz arasında, cinsel sorunlarla çok ilgilenenidir, denebilir. Belki de köyde yetişmesinden ve uzun süre köyde kalmasından olacak, kadına "dişi" açısından bakıyor. ... Bu bir kusur değildir, hikâyecinin bir özelliğidir, biz de bu amaçla işareti gerekli gördük. Ancak, cinsel istekleri maddi ve kaba plandan kurtararak onlara insan ruhunu yüceltici bir nitelik kazandırması sanatçının yararına olacaktır. (s. 175)

Dizdaroğlu, cinsel arzunun “maddi ve kaba” anlatımının sebebini yine anlatının kendisinde aramak yerine, Atılgan’ın hayatının uzun bir bölümünü kaplayan köy

yaşamında arar. Burada köylü ve şehirli arasında bir fark çizerek, izlerini aradığı, kaba cinesellik yerine “sevgi”nin bir işareti olarak var olması gerektiğine inandığı duygusal-estetik cinselliği şehirliye; kaba, maddi, kösnül cinselliği ise köylüye ait kılar. Öyleyse, hayatının uzunca bir kısmını Manisa’daki köyü Hacırhmanlı’da geçiren Yusuf Atılgan’ın bu kaba erkek cinselliği anlatısı da ancak köylülüğünden kaynaklı olabilir. Ancak, iyilikten mülhem bir edebiyat tanımı yapan Dizdaroğlu Atılgan edebiyatına dair kilit bir noktayı gözden tamamen kaçırır. Atılgan kurmacası insan ruhunu iyilikle tanımlayan görüşün aksine, ruhu bedenle, beden iştahlarıyla eşitler ve insanın, hayatın gerçeği olarak iyiliği değil, kötülüğü işaret eder. Son derece maddi ve hayvani cinsellik anlatısı da bu noktada Atılgan edebiyatının kilit izleklerinden biri haline gelir.

Dizdaroğlu gibi Karacanlar da 1974 tarihli yazısında, *Anayurt Oteli*’nde görülen kaba, maddi cinselliği eleştirerek Atılgan edebiyatındaki cinsellik anlatısının ruhsal-estetik boyuttan yoksun oluşunun altını çizer: “Oysa, cinsel canlılık, kadınlıkla erkeğin yüzünde, davranışında, konuşmalarında ne gibi bir anlam belireceğini görmek ister. Zebercet’in yatağına uzanarak kollarını boynuna dolayacak olan ve tepeden tırnağa titreyerek, ‘Nasıl seninim’ diyebilecek bir sevdiği olmadığına göre, geriye ortalıkçı kadın kalıyor. Elinin altında.” (Karacanlar, 1992, s. 202) Karacanlar Zebercet’in ortalıkçı kadını öldürme sebebi olarak da bu duygudan yoksun cinselliği gösterir. Buna göre, Zebercet “yatmak zorunda kaldığı” (s. 203) ortalıkçı kadından öylesine tiksiniyor ki, nihayetinde ortalıkçı kadını boğarak öldürür. Karacanlar bu noktada, tıpkı Dizdaroğlu gibi Atılgan edebiyatındaki cinsellik anlatısının, başka bir deyişle bu müstehcen anlatının okuyucuyu nasıl bir edebiyata ulaştırdığını tartışmaz. Ancak yine de daha sonradan tartışılacağı üzere, müstehcen sanatın okuyucu üzerinde yaratmayı umduğu şok etkisi Karacanlar’ın yazısında kendini

oldukça belli eder. O kadar ki, Karacanlar genital organ vurguları gibi anlatının onu müstehcen kılan ifadelerini tek tek sayar ve sıralar. Denilebilir ki, karşı karşıya olduğu edebiyata dair bir şok etkisidir bu. Ancak Karacanlar karşı karşıya bulunduğu edebiyatın okuyucunun ahlaki kategorilerinin dışında, başka bir gerçekliğin anlatısı olduğu sonucuna varmaz. Aksine vardığı sonuç oldukça ahlakidir: Ya “okuma yöntemi olmayan biri, bu yapıtı cinsel anlamda yardımcı bir kitap sayar da tutkusunu yatıştırmak için eyleme kalkırsa...” (s. 204). Böylece, Karacanlar Atılğan edebiyatını kendi ahlak kategorileri ve gerçekliği ile değerlendirmek yerine, ona ısrarla şahsi ahlak yargılarını giydirmeye çalışır. Bu sebeple, Atılğan edebiyatı için kritik pek çok nokta da gözden kaçırılır.

Aynı biçimde, Gültekin’in 1974 tarihli yazısı da Yusuf Atılğan anlatısının kendi gerçekliğini göz ardı ederek, bu edebiyatın insanın gerçeğini tanımaktan uzak olduğunu iddia eder (Gültekin, 1992, s. 206). Buna göre, Zebercet “tarih dışı, toplum dışı bir yaratık”tır (s. 206). Halbuki, Atılğan edebiyatında oluşturulan değer bütünlüğü ve onun gerçekliği ele alındığında, Zebercet tarih ya da toplum dışı değil, yalnızca kötüdür. Onun kötülüğü daha önceden de belirtildiği gibi iyilikten mülhem bir edebiyat anlayışı içinde, kendi döneminde ısrarla gerçek dışı olarak konumlanır. Gültekin, Zebercet’in kurgusunun toplumu tanıyamamaktan ileri geldiğini iddia ederken, esasında Zebercet karşımıza toplumu “kötü” olarak tanıyan bir bakışın, başka bir gerçekliğin roman kişisi olarak çıkar.

*Yusuf Atılğan’a Armağan* içinde derlenen bu eleştirilerde tarih ilerledikçe Atılğan edebiyatına bakışta da bir değişim gözlenir. Sert eleştiriler ve ahlaki öğütler yerini tıpkı Şahan’ın 1975 tarihli yazısında yaptığı gibi Atılğan edebiyatının “özünü” bulup çıkarmaya yönelik bir çabaya dönüşür (Şahan, 1992, s. 228). Bu aşamadan sonra öne çıkan kavram “yabancılaşma” olur ve Zebercet’in “marazî” durumu

yabancılaşma kavramı çerçevesinde okunur. Bu noktada, Hilmi Yavuz'un 1977 tarihli eleştirisi dikkat çekicidir. "Gece Bekçisinin 120 Günü" isimli film ile *Anayurt Otel*i arasında paralellik kuran Yavuz, buradaki sado-mazoşist karakter yapısını Zebercet'inkine benzetir. Her ne kadar Zebercet'te çok belirgin ve keskin sadist eğilimler gözlenmese de Zebercet'e dair "kötülük" bağlamında değerlendirilebilecek bir bakış getirmek kıymetlidir. Ancak Yavuz, bu paralelliği "psikolojik yabancılaşma" olarak değerlendirir (s. 234). Nihayetinde ise Atılgan'ın filmde olduğu gibi ideolojik bir dekor kullanmadığını (faşizm), bu sebeple bir bütünlük kuramadığını ve *Anayurt Otel*'nin eksik bir roman olarak kaldığını iddia eder (s. 235). Dolayısıyla, Atılgan edebiyatının cinsellik, ölüm, intihar gibi kilit izleklerini bütünlüğe ulaştırabilecek kötülük bağlamındaki bir okumanın imkânları eleştirmen tarafından gözden kaçırılmıştır denilebilir.

Tarih ilerledikçe Atılgan edebiyatına dair ahlakçı eleştiriler yerini bir anlamlandırma çabasına bırakır. Gürbilek (2015) örneğin, *Mağdurun Dili* isimli kitabında Zebercet'i bir "yeraltı adamı" olarak konumlar. Dostoyevski karakterleri ile Zebercet arasında bir paralellik kuran Gürbilek, tıpkı Dostoyevski'de olduğu gibi Atılgan edebiyatında da karakterlerin eyleminin temelinde "insan ilişkilerini düzenleyen yasayı ihlal etme isteği", "bir köşede unutulmuş olmanın yol açtığı kibirli yalnızlık", "aynı anda hem isyan hem de incinmişlik" olduğunu iddia eder (s. 26). Bu noktada Gürbilek, Zebercet'in "cumhuriyet tarihinin ilk yeraltı adamı" olabileceğini vurgular (s. 172). Mac Scheler'in hınç (*ressentiment*) tanımı temelinde Gürbilek Zebercet'te "görülmenin, intikamın, eylemin olanaksızlığı sebebiyle bir tıkanma" içinde olduğunu belirtir. (s. 158). Buna göre, bu tıkanma, başka bir deyişle aşağılanmışlık kişiyi zehirleyen bir hınca dönüşür. Dolayısıyla, roman kişinin iç dünyasında bir "gurur yarası" mevcutken, bu gurur yarası onu intikam arzusuna



yöneltir. Bu artık salt bir yalnızlıktan ziyade, kibirli bir yalnızlıktır. Gürbilek “yeraltı adamı” tanımlamasını kullansa da ve hatta “riyakârlıktan beslenen bir iyilik fikrine meydan okumak için” kahramanların yeraltına indiğinden bahsetse de (s. 27), burada “kötülük” bağlamında bir okuma söz konusu değildir. Zebercet’e dair “kötü” tanımını yapılmaz. Belki de bu sebeple, radikal kötülüğün unsurlarından biri olan “nedensizlik” göz ardı edilerek, Zebercet’in ortalıkçı kadını öldürmesine bir açıklama getirilmeye çalışılır. Gürbilek, cinayete dair iki sebep sunar. Buna göre, Zebercet cinsel ilişki sırasında uykusundan uyanmayan ortalıkçı kadının gözünü açabilmek, başka bir deyişle görülme ihtiyacını karşılayabilmek için veya ortalıkçı kadından farklı biri olduğunu kanıtlayabilmek için cinayet işlemiştir. Zebercet’in intiharı da bu görülme ihtiyacıyla ilişkilendirilir. Gürbilek, Zebercet’in cinayetin ardından yargılanacağı, yani nihayetinde başkaları tarafından görüleceği için intihar etmiş olabileceğini belirtir. Dolayısıyla, Gürbilek’e göre Zebercet bir suçluluk duygusuyla değil; fakat başkalarınca yargılanacağı korkusuyla intihar eder. Atılğan edebiyatında, roman ya da öykü kişilerinin dünyasında kesinlikle yer bulmayan suçluluk duygusunun devreden çıkarılışı kötülük edebiyatı bağlamında kıymetli olsa da eylemin nedenini anlamlandırma çabası Atılğan edebiyatında sürekli vurgulanan nedensizliğin gözden kaçırılmasına sebep olur. Zira, Atılğan edebiyatında eylemin nedenine dair belirsizlik o kadar ısrarla vurgulanır ki, dikkat ister istemez nedensizliğe kaymak zorunda bırakılır. Gürbilek de bu sebeple cinayetin ve intiharın nedenine dair kesin birer sebep değil, birkaç sebep sunar. Atılğan edebiyatındaki ısrarlı nedensizlik vurgusu, eleştirinin kesin ve güvenli yorumlarına ve yargılarına izin vermez.

Ancak yine de kendi ahlaki beklentisi doğrultusunda eylemin sebebini kesinlikle açıklamaya çalışan eleştiriler de mevcuttur. Örneğin, Zebercet’i “iletişim

çıkılmaz” bağlamında okuyan Onart, 1978 tarihli yazısında Zebercet’in intiharının nedenini suçluluk duygusu olarak ele alır (Onart, 1992, s. 259). Buna göre, Zebercet duruşma sahnesinde suçluluğunu simgesel olarak kabul eder. Onart’a göre Zebercet’i intihara götüren aşamalardan biri işte bu kabuldür. Hukuk yasaları gereğince Zebercet kendi suçlarının hükmünü vermiş ve kendini asmıştır. Zebercet’in intihara götüren sebebi suçluluk duygusuyla açıklayan bakışı 2003 tarihli *Yusuf Atılgan’ın Roman Dünyası* isimli kitabında Kolcu da paylaşır. Buna göre, tıpkı Onart’ın belirttiği gibi şiddetli iletişimsizlikten mustarip olan Zebercet’in ortalıkçı kadınla arasındaki tek taraflı ilişki Zebercet’i intihara sürükler (s. 131). Aynı biçimde, Onart’a göre *Canistan*’da Selim’in intiharı da suçluluk duygusu temellidir. Çocukluk arkadaşı Ali’yi öldüren Selim, bu eylemin yükünü kaldıramayarak Yunan karakolunu basıp, kendini öldürtür (s.131). Ancak, bu tezde sonradan tartışılacağı üzere intiharların temelinde suçluluk duygusu yatmaz. Son derece soğukkanlı işlenen cinayetlerin ardından ne Zebercet’te ne de Selim’de suçluluk duygusuna dair en ufak bir iz bile görülmez. Burada, intiharların temellerinin dayandırıldığı suçluluk duygusu romanlarda karşılığını bulabildiğimiz bir duygudan ziyade, okuyucunun kendi ahlaki kodları doğrultusundaki bir beklenti gibi gözükmektedir. Zira hem *Anayurt Otel*’nde hem de *Canistan*’da suç öylesine bir duygusuzlukla işlenir ki, burada artık suçun kendisi de duygusuzlaştırılarak suç olmaktan çıkarılır. Zebercet örneğin, ortalıkçı kadını, kediyi ve hatta kendisini öldürürken bir cinayet işliyor gibi değil, her zaman yaptığı gibi oteldeki isimleri fişlere yazıyor gibidir adeta. Aynı biçimde, Selim de Ali’yi öldürürken en ufak bir tereddüt yaşamaz. Tıpkı *Anayurt Otel*’nde olduğu gibi, kısa, kesik, yalnızca eylem bildiren cümlelerden oluşan son derece soğuk ve duygusuz anlatım dilinin iç dünyasını açık ettiği Selim, bir makine gibidir adeta. Eğilir, Ali’nin karnını keser, içine kızgın yağı akıtır ve onu öldürür.

Burada suç, suç olmaktan çıkıp oldukça sıradan bir eyleme dönüşür. Ne Zebercet ne de Selim cinayetlerin ardından beklenenin aksine ve suçluluk duygusunun işaret olacak biçimde herhangi bir duygusal tepki göstermezler. Dolayısıyla, intiharları suçluluk duygusuyla açıklamak romanlarda karşılığını bulmaz. Denilebilir ki, böyle bir açıklama bize Zebercet'in ya da Selim'in eyleme güdülerini değil, yalnızca eleştirmenlerin ahlaki beklentilerini açık eder.

Bu noktada, ahlaki bakıştan sıyrılarak Atılğan edebiyatını kötücül bir edebiyat olarak değerlendiren iki kısa yazıdan da bahsetmek gerekir. Oğuz Demiralp (2000) "Bir Ayrıntının Ardında" isimli yazısında Atılğan'ın öykülerindeki kötücül anlatımın peşine düşer. Burada, anlatılandan ziyade anlatma biçiminin duygusuzluğunu öne çıkararak, Atılğan edebiyatı söz konusu olduğunda karşı karşıya olduğumuzun insan doğasındaki kötücüllük olduğunu iddia eder: "Yusuf Atılğan insan ruhunun dehlizlerine inmiş, kötücüllük tohumlarını bulmuş gibidir. Ancak hiç de trajik bir gerçekle karşılaştığı izlenimi vermeden yazmaktadır. ... İnsanoğlunun kendine yakıştırdığı tinsel yüceliklere de gülümsemeyle baktığı izlenimi verir." (s. 89). Aynı biçimde, Murat Gülsoy (2012) "Çıkılmayan" öyküsünü ele aldığı "Küçük Yağmacının Otomobil Sevdası" isimli yazısında, Atılğan'ın kötücül bir edebiyat kurduğunu ve edebiyatının bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini belirtir: "Kötülüğü insan psikolojisinin sürekliliği içinde ele alarak bunu edebiyatın meselesi haline getiren Yusuf Atılğan'ın tüm yazdıklarının dikkatle okunması gerektiğine duyduğum inanç bu öyküyle bir kez daha pekişti." (s. 25).

Bu tezde de Atılğan'ın kötücül bir edebiyat kurduğu iddia edilecektir. Bu noktada, ilk olarak Atılğan edebiyatındaki ahlakçı bakışın öngördüğü ruh-beden karşıtlığını ortadan kaldıran beden yorumu ele alınacaktır. Ruh iyilikle ve sonsuzlukla, bedeni ise ölümlülükle ve kötülükle tanımlayan bu bakış insanın özünü

iyilikle tanımlar. Kötülük ise, ancak ölümlü dünyanın sınırlılığında, iyiliğin yokluğu ile ele alınır. Dolayısıyla, kötülük ancak iyilik ile bağlantılı olarak ele alınır ve kendi başına bir değer olarak kabul edilmez. Ancak Atılğan edebiyatında beden ruha atfedilen düşünme eylemini üstelenerek, kötülüğü bir eksiklik olarak bakışta esas olan beden ve ruh karşıtlığını ortadan kaldırır. Burada eylem hem bedene hem de ruha aittir. Bu sebeple, Zebercet ortalıkçı kadını öldürürken içsel ve duygusal herhangi bir ifadeye, tepkiye yer verilmemesi ve eylemin ancak fizyolojik etkilerine odaklanması kıymetlidir. Aynı biçimde, Selim Ali'yi ya da kendini öldürürken odak duygusal kesintilerde değil; tamamen bedendedir. İlk bölümde, Spinoza-Massumi odağında ele alınan soru beden müktedir olduklarına dairdir. İnsanın özünü iyilikle tanımlayan bakışın aksine, Spinoza ve Spinoza temelinde bedeni yorumlayan Massumi beden düşüncesinin herhangi ahlaki bir dolayım katılmadan doğduğunu iddia eder. Bu bakış, insanın özü itibarıyla iyi olduğu fikrinin de altını oyar. Zira, düşünme eylemi iyilikle tanımlanan ruhtan alınarak bedene ait kılınmış ve beden ve ruh bu anlamda eşitlenmiştir. Bu noktada, *Anayurt Otel*'ne dair eleştiriler arasında bu girişin başında zikredilen Dizdaroğlu'nun yine zikredilen aynı yazısı içinde Atılğan'ın üslubuna dair şu ifadeleri önemlidir: "Hikâyelerini okurken, kafasından çıkan düşüncelerin, başka hiçbir işleme tabi tutulmadan, kâğıda geçirildiği sanısına kapılıyoruz." (s. 176). Dizdaroğlu bunu Atılğan'ın anlatım diline dair bir eksiklik olarak yorumlar. Halbuki, anlatım dilinin okuyucuda bu hissi uyandırması kötülük edebiyatı bağlamında değerlendirildiğinde oldukça kıymetlidir. *Anayurt Otel*'nde örneğin, cinayet ya da intihar sahnelerini sanki Atılğan değil, Zebercet yazıyor gibidir. Zebercet'in hiçbir ahlaki dolayım katılmadan doğan beden düşüncesi derhal karşılık bulur, herhangi bir ikinci düşünceye fırsat vermeden Zebercet kendini anın şimdisine bırakır ve ortalıkçı kadını öldürür. Bu bir eksiklik değil, yalnızca kötülüğe

cesareti olmayanların aksine, kişinin kendisini kendinde doğan anlık düşünceye öylece bırakmasıdır. Başka bir deyişle, radikal kötülüğün kendisidir.

İlk bölümde aynı zamanda duygusuzluk ve kötülük arasındaki ilişki de incelenecektir. Atılgan edebiyatının hâkim duygusu duygusuzluktur. Daha önceden belirtildiği gibi, roman ya da öykü kişileri kendilerini anlık bedensel düşüncelerine bıraktıktan sonra herhangi bir tereddüt yaşamazlar. Zebercet de Selim de herhangi bir ikilem yaşamadan öldürürler. Cinayetlerden sonra ise suçluluk duygusuna dair herhangi bir iz görülmez. Bu roman kişileri, tıpkı öykü kişileri gibi, öfke ya da üzüntü benzeri yoğun herhangi bir duygusal tepki göstermezler. Zebercet cinayetten dehşete kapılmak yerine, derhal mastürbasyon yapmaya gider örneğin. Selim ise son derece soğukkanlılıkla işlediği cinayetin ardından yine aynı soğukkanlılıkla intihara gider. Bu noktada, anlatım dili romanların genelinde olduğu gibi, bu sahnelerde de duygusal ifadelerden tamamen arındırılmıştır. Anlatım dili Atılgan edebiyatında adeta bir ifşa aracıdır. Atılgan edebiyatında hem iç dünyanın hem de dış dünyanın bir gerçeği olan duygusuzluk yalnızca olay örgüsüyle değil, büyük oranda anlatının kuru, soğuk diliyle kurulur. Böylece insanın kötülükle tanımlanmış özüne dair bir ifşa aracına dönüşür. Sevgiye, inanca, umuda yer bırakmayan kötücül dünyanın mecburi anlatım dilidir bu.

Duygusuzluğun merkeze alındığı bu bölümden sonra, yine duygusuzlukla ilişkili olarak Atılgan edebiyatının temel meselelerinden olan cinsellik ele alınacaktır. Cinselliğin Bataille temelinde ve kötülükle ilişkili olarak okunacağı bu bölümde, bedeni düzenleyici yasaların ihlali karşımıza bir cinsel uyaran olarak çıkar. Dolayısıyla, Atılgan edebiyatında kişiler arasındaki duygusal bağ değil, sınırların ihlali cinsel arzunun temelinde yer alır. Bu sebeple, “Ağaç” öyküsünde örneğin, Memet ile Fatma arasındaki arzunun kutsalı simgeleyen ağaca yapılan saygısızlıkla

ve ona verilen fiziki zararla bilenmesi, ortalıkçı kadının direncinin Zebercet'in öldürme esnasındaki arzusunu güçlendirmesi, Selim'in Ali'yi öldürdüğü sahnenin bir cinayet sahnesinden çok bir tecavüz sahnesini andırması kötülük edebiyatı bağlamında düşünüldüğünde oldukça kıymetlidir. Bu noktada, Atılğan edebiyatında cinsellik kışkırtıcı değil, iticidir ve sürekli olarak ölümle ilişkilendirilir. Atılğan edebiyatında ölüm, cinsel bir uyarandır. Öyle ki, Zebercet'in intihar ettiği sahne onun boşalmasıyla son bulacaktır.

Hem duygusuzluğun hem de cinselliğin ele alındığı her iki bölümde de ortak olarak çıkacak sonuç, ruh beden ikiliğini ortadan kaldıran, sonsuzluğu ve sürekliliği iyiliğe değil, kötülüğe ait kılan bir edebiyatla karşı karşıya olduğumuzdur. Buradan hareketle son olarak sürekliliğin kendisine odaklanılacak ve Atılğan edebiyatında kötülüğün başka hiçbir şeyi değil; yalnızca kendisini amaçladığı ve böylece iyiliğin dayattığı süreksizlikten ayrılıp, sürekliliğe bağlandığı sonucu varılacaktır. *Anayurt Oteli*'nde cinayetlerden sonra kısa ve kesik anlatı dili biçim değiştirerek yerini neredeyse kapanmayan cümlelere, uzun kurgusal sahnelere ve hatırlamalara bırakır. *Canistan*'da ise cinayetten hemen sonra oldukça uzun bir hatırlama bölümü gelir. Cinayetlerle kendi kötücül özlerinin farkına varan roman kişileri için hayata edimlerle katılma olanağı tükenmiş gibidir. Bu bölümde, roman kişilerinin hayatın dayattığı süreksizlikten kötülük sayesinde sıyrılıp ölümün vadettiği sürekliliğe kendilerini bırakışları ve böylece kendini süreksizlikle değil, süreklilikle var eden kötülük ele alınacaktır. Son olarak ise, otonom olan, başka bir deyişle kendine ait bir yasayla işleyen ve yine kendi için var olan ve böylece süreklilikle var olan kötülüğün hem *Anayurt Oteli*'nde hem de *Canistan*'da devamlı olarak vurgulanan nedensizliğine odaklanılacaktır.

## BÖLÜM 2

### BEDEN VE DUYGUSUZLUK

Atılğan, Erdal Öz'e yolladığı mektubunda şöyle der: “Onların kabak tatsızlığı veren gerçeğini sevmiyorum; kendi gerçeklerim var benim: İnsanların en yakınlarından bile gizledikleri, konuşmalarıyla örtmeye çalıştıkları, çoğu kendilerinin bile tam olarak bilmedikleri iç gerçekler.” (Bektaş, 2019, 311). Atılğan edebiyatında gizli tutulan, çoğu zaman kişinin kendisinin bile farkında olmadığı bu “iç gerçek” kötülüğe işaret eder. Toplumsal ve ahlaki yasaların sınırlarını zorlayan, aşan ve kötülüğün kendisine işaret eden küçük ve büyük ihlallerle kaplıdır bu dünya. Ancak buradaki “iç gerçek”, ihlalin, başka bir deyişle suçun varlığıyla değil, suçun kendisinin bir amaç olmasıyla alakalıdır. Burada amaç, ihlalle birlikte ulaşılabilecek kişisel zevk değil, ihlalin, başka bir deyişle kötülüğün kendisidir. Bu noktada radikal kötülük, Blanchot'nun deyişiyle “sadist dünyanın” merkezindeki duygusuzluk kendisini göstermeye başlar; ki bu duygusuzluk Atılğan edebiyatının kurgu evrenlerinin de hâkim duygusudur. Burada katiller gündelik hayatlarının sıradan bir eyleymişçesine gerçekleştirirler ihlallerini ve ihlallerin en şiddetlisi olan cinayetlerini. Mutlak bir empati yoksunluğu vardır burada. Bu durum, kötülük için anlamlıdır. Zira kötülük, tıpkı Bataille'ın belirttiği gibi (1993) “devasa bir yadsıma ruhu” olarak çıkar karşımıza: “Duygusuzluk ... egemen olmayı seçmiş insana uygulanan yadsıma ruhudur. Bu şekilde enerjinin kuralı ve nedenidir.” (s. 191). Bu noktada eylemin, hem enerjisi hem de nedeni olan duygusuzlukla beraber hem ötekinin bedeninin hem de kişinin kendi bedeninin sınırları reddedilecek ve ihlal edilecektir. Akla dayanan dünyanın ve o dünyanın kurduğu iyiliğin değerleri de

reddedilir böylece. Burada, anlatım dilindeki kasıtlı soğukluk ve kuruluk sayesinde eyleyenin duygusuzluğu ile birlikte suçun kendisi de duygusuzlaşmaya başlar. Müthiş bir empati yoksunluğuyla eyleyen ihlali, örneğin cinayeti, sıradan bir eylemişçesine gerçekleştirirken son derece duygusuz, kısa, kesik, yalnızca eylem bildiren ve hiçbir duygusal kesintiye ve ifadeye yer vermeyen anlatım diliyle birlikte eyleyenin işlediği suç, bu kurgu evrenlerinde suç olmaktan çıkar ve hayatın sıradan bir gerçeği hâline gelir.

Bu noktada, “değerli” insanın özüne ait görülen “iyilik” ve onun insan hayatından uzaklaştırdığı ihlal arzusu ve şiddet insan hayatına iade edilir. Zira burada, insanın özü akla dayanan ve toplumsal yasayı kuran “iyilik” ile değil, kötülük ile tanımlanmaktadır. Bu noktada, anlatıcı gözün odağının sürekli bedende ve bedensel hareketlerde olması anlamlıdır. Buradaki öykü ve roman kişileri sanki yalnızca bedenleriyle, bu “dış” ile yaşıyor, düşünüyor, duyumsuyor gibilerdir. Atılğan’ın tutarlılıkla kurduğu kötülük edebiyatı için anlamlıdır bu durum. “İyilik” ve “kötülük”e dair geleneksel bakışı tersine çevirir bu odak. Geleneksel bakış, Alt’ın belirttiği gibi (2011) kötüyü insan ruhunun bir ürünü olarak görmez (s. 60). Bu bakışa göre eksiklikten kaynaklı ve “kusurlu” olan kötülük -zira kötülük ancak iyiliğin eksikliğidir; tek başına, kendi için var olamaz- insan ruhunun değil, -çünkü ruh ancak iyilikle ve sonsuzlukla alakalıdır- ölümlülüğe ait olan bedenin ayrılmaz bir parçasıdır. (s. 60). Bu bakış böylece kötülüğü insanın özünden ayırır. İnsanın özünü oluşturan onun saf ruhu -yani “iyilik”tir. Kötülük ise ancak fiziksel dünyanın saf olmayan, olamayan unsurlarının etkisiyle ortaya çıkacaktır (s. 61). Ancak, Atılğan edebiyatında beden ve ruh ayrımı ortadan kaldırılır. Zira burada “duygu” (*affect*) tıpkı Spinoza’nın belirttiği gibi, beden düşüncesi olarak ele alınır. Sürekli geçiş ve değişim hâlinde olan beden düşüncesi, ahlaki yasayı da devreden çıkarır. Burada



düşünce belirli, katı, değişmez bir yargı sisteminin dolayımıyla değil, her an değişim içinde olan bedenin duygulanımlarıyla doğacaktır. Bedene, onun hareketlerine, hareketlerdeki düşünceye, buradaki duygu yüküne ve bedenin taşıdığı potansiyele odaklandığımızda, bedenin eylemi ruhun eyleminden ayrılamayacaktır artık. Böylece, bedensel düşünce “sağduyulu düşüncelerden ve kültürel olarak gömülü inançlardan ayrılır.” (Lauwaert, 2015, s. 204) Dolayısıyla burada artık düşüncenin ve eylemin ahlak yasasından ayrıldığı kurgu evrenleri ile karşılaşırız. Atılğan edebiyatında kötülük, insanın dışında değildir; bizzat ona aittir. Bunun farkındalığı ile kişinin kendi kötücül özünü kabul edip, onu cesaretle üstlenmesi ise kişiyi ötekilerden ayırır Atılğan edebiyatında. Kötülük, insanın ahlak yasasıyla kapatılan gizli gerçeğidir. İhlale cesaret edip bu gerçeği ifşa eden kişi böylece diğerlerinden farklılaşacaktır. Bu noktada, Atılğan edebiyatının bizzat kendisi de bir ihlal olarak okunabilir. Zira, tıpkı Bataille’in belirttiği gibi (1993) “ahlaktan arındırma frenlerin kaldırılması anlamını taşır.” (s. 190). Atılğan edebiyatı toplumsal iyinin insana yüklediği değeri reddeder. Toplumsal yasanın sınırlarını ihlal edip, insanın kötücül özünün “iç gerçeğini” ortaya çıkararak bizzat kendisi bir ihlal olarak çıkar karşımıza.

## 2.1. Beden

Deleuze’ün belirttiği gibi (2005) Spinoza “Beden nedir(?)” Nelere kâdirdir?” sorusunu ortaya atar ve bedeni etkileme ve etkilenme gücü olarak tanımlar. Etkileme ve etkilenme gücü burada bedenin içinde bulunduğu sürekli değişim ve geçiş hâline işaret eder (s. 25). Bu geçiş anlarındaki değişiklik hissini ise Spinoza duygu<sup>1</sup> olarak tanımlar (s. 25). Dolayısıyla beden, muktedir oldukları sorusu ortaya atıldığında sabit

---

<sup>1</sup> Burada kullanılan “duygu” kelimesinin İngilizce karşılığı “emotion” değil, “affect”dir. “Affect” Deleuze’ün belirttiği gibi Spinoza’nın kullandığı “affectus” kelimesinden çevrilmiştir. Spinoza’nın kullandığı bir diğer kelime “affectio”nun İngilizce karşılığı ise “affection”dır. “Affection” bu çalışmada “duygulanım” olarak çevrilecektir. (Bkz. Deleuze, 2000, s. 10.)

bir kapasiteyi ifade etmez. Beden bir andan diğere ana geçerken farklı kapasiteleri ve potansiyelleri taşır. Bu noktada, duygu kavramı burada bir süreç belirtir ve katı olana değil; değişim ve oluşum hâlindekine işaret eder. Öyleyse merkezine değişimi alan bu bakış, Massumi'nin ifadesiyle (2018) “geleneksel bilgi disiplinlerinin üzerine inşa edildiği genel fikirlerden ayrılır.” (önsöz). Burada eylem artık ahlakın alanından çıkarılır. Zira ahlak, “Yük” hikâyesinde karşılaştığımız ifadesiyle “kimselerin bilmediği eski zamanlarda düzenlenmiş” (Atılgan, 2016, s. 51) olan; katı, değişmez bir yargı sistemine işaret eder. İyilik ve kötülük de bu sistemin bir karşıtlık içinde kurduğu değerler olarak çıkar karşımıza. Sonradan tartışılacağı üzere, “iyilik” bu sistem içerisinde ezeli ve ebedi bir gerçeklik olarak ele alınır. “Kötülük” de bu bakışa göre ancak bir “eksiklik modeli” ile okunacaktır. Kötüyü iyinin eksiklik hâli olarak alan bu model, onu bir “olmayış” zeminine konular (Alt, 2016, s.60). Bu anlamda, ölümsüz ruh “iyi”yi temsil ederken “kötü” ise ölümlü olan bedene aittir. Eksiklik madem ki duyuşal-bedensel alana aittir ve ruh madem ki saf olanın yeridir, öyleyse bu ikisi arasında sürekli bir karşıtlık doğar. “Kötü” güdülerin kaynağı saf ruhun “tutku ve heyecanlara bağımlı olan fiziksel dünyada” (s. 60) bulunmasından ibarettir. Alt'a göre eksiklik modelinin bir diğere vurgusu da bir “olmayış”ı işaret eden kötünün etrafının tüm yaratılışa ait olan iyinin nitelikleriyle sarılmış olmasıdır. Kötülük, saf biçimiyle var olamayacağı için ancak bir katışık olarak ortaya çıkabilir. O, iyinin güçleriyle katışmış bir hâldedir. Bu bakışla devam edildiğinde, itaatsizlik ve ihlal de ancak iradeyi kontrol etmedeki bir eksiklik olarak çıkar karşımıza. Kötünün kökenini Şeytan olarak düşünüp, Şeytanın Tanrıya karşı itaatsizliğini ancak bir irade yönetimindeki eksiklik olarak ele alırsak, Alt'ın belirttiği gibi, “hem kötünün soykütüğü bir eksiklik durumundan kaynaklanmış olur hem de kötüye eksiklik içeren bir varoluş kipi atfedilir.” (s. 65). Dolayısıyla kötü, kendi içinde bir amaç olarak

değil, iyinin eksikliği olarak çıkar karşımıza. Buna göre eyleyen de, eğer iradi bir eksiklik içinde bulunmuyorsa, doğal olarak “iyilik” ile hareket edecektir.

Ancak Spinoza’ya göre “herkes, tabii olarak, aklın yasaları ve kuralları uyarınca davranmak üzere” belirlenmez (Armaner, 2017, 47). Bedeni, bedensel düşünceyi ve duyguyu merkeze alan bu düşünce insana dair süreçleri indirgemekten ziyade karmaşıklaştıran, kapsayıcı olma iddiasından uzak ve nihai yanıtlar vermek bir yana, çözüm bile aramayan bir süreci işaret eder. Düşünce, anlaşılması neredeyse imkânsız karmaşık süreçlerle eyleme dönüşür. Bedeni merkeze alan bu yaklaşım Atılgan edebiyatında da karşılık bulur. Bu noktada “Bodur Minareden Öte” öyküsünde geçen ifade anlamlıdır: “Dağ oradaydı. Bana bu katı, oturgun kabarıklık değil, kıpırdak bir deniz üstü düzlüğü gerekti.” (Atılgan 2016 74). Atılgan edebiyatı okuyucuya eylemi katı, “oturgun” bir yargı sistemiyle değerlendirme, anlama ve yargılama izni vermez. Okuyucunun ona yargılama gücü veren ahlaki kodları, Atılgan edebiyatının kurgu evrenlerinde sürekli olarak boşa çıkarılır.

Bu noktada, nasıl bir odaktan ve bedenden bahsedildiğini anlamak adına *Anayurt Oteli*’ne, Zebercet’in ortalıkçı kadını öldürdüğü sahneye bakmak faydalı olacaktır:

Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmede. *Yüreği çarparak* bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. *Buz gibi oldu her yanı*; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. *Birden* abanıp iki eliyle boynunu sıktı. Kadın sıçrayıp gözlerini açarken o kapadı; dizi kasığına çarptı, can acısıyla sıktı. Kadın bileklerinden tutmuş asılıyordu; debelendi. Vargücüyle sıkıyordu; parmakları, yüzü kasılmıştı. Kulakları uğulduyordu. Derken bileklerindeki eller gevşedi; altındaki bedende kıpırtı durdu. Ellerini bırakıp yataktan aşağı kayarken baktı: gözleri, ağzı açıktı. (Atılgan, *Anayurt Oteli*, 58) (vurgular bana aittir)

Bu sahnede ilk olarak üç ifadeye dikkat çekmek gerekir: “Yüreği çarparak”, “buz gibi oldu her yanı”, “birden”. Bir cinayet anında, öldürenin içsellğine değil, tamamen fizyolojik değişimlerine odaklanılır burada. Zebercet sanki yalnızca

bedeniyle var ve yalnızca bedeniyle düşünüyor gibidir. İki beden arasındaki uyumsuzluğun vurgulandığı her andan sonra fizyolojik değişimler dikkatle kaydedilir. Beden, bu uyumsuzluğu ve cinsel birlikteliği nihayete ulaştıramayacağını ilk fark ettiğinde bedenin o anki duygulanımı kaydedilir: “Yüreği çarparak bekledi”. Zebercet tekrar erekte olana kadar bekler. Ancak sonuç yeniden başarısız olduğunda bu sefer bedenin her yanı buz keser. Yeni bir duygu alanında, bir eşiktedir beden. Yeni bir karar vermek üzeredir. Zebercet dizleri üstüne doğrulduktan sonra bedende oluşan yeni kararın, herhangi bir ahlaki dolayımına girmeden, kendisinde uyandığı gibi gerçekleştiği ise “birden” zarfından anlaşılır. “Birden” zarfı burada bedensel düşünceyi işaret eden ve Zebercet’i cinayete taşıyan karar anıdır; ki ortalıkçı kadından sonra kediyi öldürürken de Zebercet, cinayet anına yine aynı zarfla bağlanacaktır. Bedensel düşünce ortaya çıktığı anda, ahlaki herhangi bir dolayımına katılmadan, değerlendirilmeden derhâl uygulanır. Uygulanacak olan karar, yalnızca şimdiki merkezine almaktadır. Zebercet, o anda kendisinde uyanana, yani öteki bedeni yok etme kararına kendisini bırakır. Bu kararı uygulayışının aşamaları da bedenlerdeki her türlü kasılmanın, uğultunun, debelenmenin, gevşemenin, sonra kıpırtısızlığın ve kıpırtısız bedenin durumunun kaydedilmesiyle verilir. Odak başka hiçbir şeyde değil; fakat yalnızca bedenin ve bedensel değişimlerin üzerindedir. Bu noktada hatırlamak gerekir ki, her ne kadar üçüncü tekil şahıs anlatısı da olsa, anlatıcı etrafa Zebercet ile bakar. Beden üzerindeki dikkat aynı zamanda Zebercet’e de aittir. Cinayetten sonra Zebercet’in dikkati, en azından okuyucu tarafından ortaya çıkması beklenen birini öldürmüş olmanın ağırlığında değil; ortalıkçı kadının açık ağzında ve gözlerindedir. Olan her şey ancak beden üzerinde olmakta ve ancak beden üzerinden okunabilmektedir burada. Bedene odaklı bu anlatıda duygusal herhangi bir kesintiye yer verilmez. Sanki bir cinayet anını değil de, Zebercet’in

otelde kalanların adlarını fişlere kaydedişini okumuş gibiyizdir. Aradaki anlam farkı, beden his ve hareketlerinin robotik kaydıyla birlikte kendini ortadan kaldırmıştır artık.

Cinayet kararı burada iradi bir eksiklikle ya da Zebercet'in kendini bir anlık öfkesine bırakmasıyla ortaya çıkmaz. Aksine Zebercet oldukça sakinidir; sanki zaten olması gerekeni, "birden" görmüş ve gerçekleştirmiş gibidir. "Yaşanmaz" öyküsünde de öykü kişisi cinayete tıpkı Zebercet gibi karar verir örneğin. Okuyucunun anlamadığı bir nedenle ve yine okuyucu şok eden bir sakinlikle cinayete bir anda karar verir ve uygular öykü kişisi: "Doğrulurken kalçama bir sancı saplandı. Bugün üstüne düştüğüm kalçamdı bu. *Birden* beni yerden kaldıran adam geldi aklıma. ... Kafamda her şey yerli yerine oturdu. Köşedeki sepetten havanelini alıp iç cebime koydum. Ağırdu. Sokağa çıktım" (Atılğan, 2016, s. 59). Ali'yi öldürme fikri, öykü kişinin aklına tıpkı kalçasına saplanan ağrı gibi birden saplanır ve öykü kişisi bedeninde aniden doğan bu düşünceye kendini bırakır. Bedeninde doğan bu düşünceyi sorgulamak bir yana, dünyası bu fikirle aydınlanmış gibidir âdeta. Hiç tereddüt etmeden havanelini -ki ağırdır, demek ki birinin başına vurduğunda onu öldürebilecektir- alır ve Ali'yi öldürmek üzere yola çıkar ve öldürür de. Tıpkı Zebercet'in ortalıkçı kadını öldürdüğü sahnede olduğu gibi burada da kötülük kendi kendini gerçekleştiriyor gibidir. Öykü kişinin Ali'yi öldürdüğü sahneye geldiğimizde ise yine içsel herhangi bir durumu değil, yalnızca bedenlerin hareketlerini izleriz: "Dolaba yürüdü. Ben de yürüdüm. Önce dönecek sandım; oysa sendeliyormuş. Havanelini sağ elime aldım; bütün gücümle vurdum başına. Yüzükoyun düştü." (s. 60). Arka arkaya dizilen eylem cümleleri dikkati o kadar üzerlerine toplar ki, cinayet de yalnızca bu eylemlerden ibaret gibi görünür bu sahnede. Dolaba doğru yürümek ile havanelini toplanan tüm güçle birlikte bir

diğerinin başına vurmak arasında herhangi bir anlam farkı yoktur burada. Cinayet, tüm eylemlerin arka arkaya dizilmesiyle meydana gelen bir eylemden ibarettir. Bedende uyanan o bir anlık düşüncenin oldukça sıradan bir uygulamasıdır bu. Öykü kişisi Ali’yi başka hiçbir ihtimal yokmuşçasına öldürür. Atılğan edebiyatında “kötülük” bir ihtimal olarak belirdikten sonra, herhangi bir ahlaki dolayımı katılmadan, kendini mutlaka gerçekleştirecektir. Burada, geleneksel düşünceye göre “iyi”yi temsil eden ruh ile “kötü”yü temsil eden beden arasında herhangi bir fark yoktur. Ruh ve beden arasında bir karşıtlık kuran geleneksel düşünceden ve Spinoza’nın buna dair yorumundan bahsetmek, Atılğan edebiyatında “kötü”nün ele alınışını anlamak adına da faydalı olacaktır.

Düşünme eylemini ruha atfeden geleneksel düşünce, bedeninin de ruhun iradesi altında olduğuna inanır. Ancak Spinoza, merkezine bedeni aldığı anda beden ve ruh arasındaki karşıtlığı da bir kenara bırakmış olur. Bedenin eylemini ruhun “iradesine ve düşünme sıfatına bağlı” okuyan düşüncenin aksine Spinoza, bedensel düşünceyi öne çıkarır (Spinoza, 1965, s. 167). Spinoza’ya göre, bir nesne üzerine düşünürken ruhun yatkinlikleri ancak bedeninin yatkinliklerine bağlıdır (s. 168). Buna göre ruh, “iyilik” ile bağlantılı olarak ölümsüzlüğü değil, aksine bedeninin farklı yatkinliklerine göre değişen beden iştahlarını işaret eder. Bu noktada Deleuze, Spinoza’nın beden ve zihin arasında bir paralellik kurarak bu paralellikte her türlü nedenselliği ve zihnin bedene üstünlüğünü reddettiğini belirtir (Deleuze, 2005, s. 25). Ne bedeninin ruha ne de ruhun bedene herhangi bir üstünlüğü yoktur. Bu “paralelizm” Deleuze’ün ifadesiyle “bilinç aracılığıyla tutkulara egemen olma girişimi olarak ahlakın dayandığı geleneksel ilkenin tersine çevrilme”sidir (s. 25). Öyleyse, kesinliğin ve bu kesinlikten doğan kontrol güvencesinin yeri değildir burası. Bedenin neler yapabileceği sorusu Spinoza’ya göre bir bilinmezliğe işaret eder. Beden, ona dair

bilgimizi aşmaktadır. Deleuze'ün belirttiği gibi, ruh ve zihin üzerine onca konuşurken beden muktendir oldukları, yapabilecekleri ve gücü bir soru olarak ortaya atılmadığında, bunun üzerinde durulmayıp beden sınırları ya da sınırsızlığı ancak öteki bedenle karşılaşıldığında, yani bu bilgi tesadüfi rastlaşmalarda ancak ortaya çıktığında; insanın erdemli ya da bilge bir hayata sahip olmasına da imkân yoktur (s. 27).

Atılğan edebiyatında sonu cinayetle sonlanan beden karşılaşmaları Spinoza – Massumi düşüncesiyle uyum içindedir. Bu karşılaşmalarda beden düşüncesine odaklanan anlatıyla birlikte “iyi”nin ve “kötü”nün anlamları tıpkı Spinoza düşüncesinde karşımıza çıktığı gibi tersine çevrilir. Zira beden düşüncesine işaret eden duygu otonomdur. Başka bir deyişle, kendinden başka hiçbir yasaya bağlı olmayan duygu -ya da beden düşüncesi- bedenler karşılaştığında yine ahlak kodlarına göre değil, kendi yasalarının ilişkiye gireceklerdir. Bu noktada, ortalıkçı kadının öldürüldüğü sahneye geri dönmek faydalı olacaktır. Burada iki beden “uyumsuz” karşılaşması çıkar karşımıza. Zebercet’in bedensel kudretini düşüren bir karşılaşma söz konusudur: “Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmede. Yüreği çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı” (Atılğan, 2015, s. 58). Bu karşılaşmayla beraber Zebercet, diğer beden kendisini son derece kısıtlayan sınırlarını şiddetle fark eder. Bu sebeptendir ki, o sınırı burada yine aynı şiddetle yok sayacak, ihlal edecektir. Âdeta kendi bedeninin kapasitesinin bilgisini tam bu anda, “birden” fark etmiş ve bu kapasiteyi de derhâl üstlenmiş gibidir Zebercet. Öyle ki, ortalıkçı kadından sonra otelin kedisini öldürürken bu “uyumluluk” “uyumsuzluk” matematiğini tamamen çözmüş gibidir:

Yatağın altına eğildi, ‘Pist!’ dedi. Yerdeki yıpranmış terliklerden birini aldı, attı. Kedi koşup kapının sağında köşeye pustu. Yatağın başucundaki sandığın üstünden bakır sürahiyi alıp yaklaştı; kaldırdı; içindeki su omzuna, göğsüne döküldü. Kedi duvar dibinden hızla geçip sandığın üstünden pencereye atladı; camları tırmaladı; dönüp pustu, acı acı miyavladı. Bedeni gergindi; gözlerine bakıyordu. Üstüne yürüdü; kedi *ansızın* sıçrayıp havada yüzüne doğru gelirken kollarını kaldırdı ama çarpışmayla birlik alında bir acı duydu. Olduğu yerde dondu kaldı; yüzü sapsarıydı. Yutkundu. Elindeki sürahiyi yavaşça sandığın üstüne koydu. Duvara asılı aynaya baktı. Ufak bir sıyrıktı; kaşına yakın bir damla kanı sildi; kanamıyordu. Bu ağırbaşlı, sabırlı hayvanın böyle yabanlaşması şaşılacak şeydi. Yavaşça yürüyüp kapıyı açtı, kıyıya çekildi, ‘Pist!’ dedi. Yatağın altında bir tıpırtı oldu; kedi koşup sofaya kaçtı. Işığı söndürdü; çıkıp kapıyı kapadı. Köşeye pustu. Mutfaktan, duvara asılı üç tavanın küçüğünü aldı; arkasına saklayıp çıktı. Yumuşak bir sesle çağırdı. Kedi miyavladı. Diz çöküp gülümsedi; ‘Gel, gelsene, korkma’ dedi yavaşça; sol elini bir şey verecekmiş gibi uzattı. Kedi kalktı; ağır ağır geldi, eline sürtündü. Ne çabuk unutuluyordu hayvanlar. Tavanın sapını sıktı; boş eliyle kedinin sırtını okşarken başını öteye çeviriyordu. Tavayı kaldırdı; boynundan elini çekip vurdu; fırlayıp kalktı. Kedi yerde kasıla gevşeye debeleniyordu. Bir daha vurdu başına; kuyruğu, bacakları gerildi, titredi, durdu. Gözünün biri dışarı uğramıştı. Muşamba kanlıydı. Tavayı yanına bıraktı, parmaklarını oynattı. (Atılğan 2015 59)

Bu pasajı iki kısma ayırabiliriz. İlki, Zebercet’in kediyi yakalayabilmek adına önce niyetini açıkça ortaya koyan bir saldırganlıkla hareket ettiği kısımdır. Kedinin aniden verdiği tepkiyle ise ikinci kısma geçilir. Zebercet, bu sefer niyetini gizleyerek arada bir uyum yaratır. İlk kısım Zebercet’in yatağın altına eğilmesi ve “Pist!” demesiyle başlar. Ortalıkçı kadının aksine sürekli hareket hâlinde bir bedendir bu. Hareketlerin seyriyle beraber araya giren, kullanılan her nesnenin de durumu detaylıca verilir: “Yıpranmış terlik”, “bakır sürahi”. Yıpranmış terliğin kendine doğru fırlatılmasıyla kedi, tehdit altında olduğunu anlar, pencereye atlar, camları tırmalar. Tek çıkış noktasına yönelmiştir ama pencere kapalıdır. Bu sefer dönüp pusar, “acı acı” miyavlar. Bütünlüğü tehdit altında olan bedeni gergindir. Kaçmaya çalışır, mümkün olmadığını duyumsadığında yalvarmaya başlar. Üstelik kendi tehdidini oluşturan, karşılaşmalarından mutlak bir keder doğuran diğer beden gözlerinin içine bakarak yapar bunu. Tehdit unsuru olan öteki beden harekete geçip üstüne yürümeye



başladığında bu sefer “ansızın” sıçrayarak diğerine saldırır. Ortalıkçı kadının öldürülme anına “birden” zarfının işaretiyle geçilmesi gibidir bu an. Bedensel düşünce bir sonraki hareketine yine “birden”, “ansızın” karar vermiştir. Kedinin hamlesi başarılı olur, öteki bedeni yaralayarak o andan kaçmayı başarmıştır.

Bu uyum-uyumsuzluk matematiğini anlamak adına Spinoza’ya dönmek faydalı olacaktır. Spinoza’ya göre bedenin eyleme gücünü belirleyen üç duygu vardır: Neşe, keder ve arzu (Armaner, 2017, s. 46). Etkilemeye ve etkilenmeye açık beden bir başka bedenle karşılaştığında kendinde oluşan duygulanım bu üç duygu etrafında şekillenir. Bu üç duygudan ibaret olan insanın eyleminde gerçekleşebilecek her türlü değişiklik de bu duygular etrafında şekillenir (s. 46). Sevinç, ancak bir bedenin kudreti düşmediğinde, başka bir deyişle beden sınırlanmadığında oluşacak bir duyguyken; keder, bedeni sınırlayan, onun kudretini düşüren bir karşılaşmaya işaret eder (Deleuze, 2000, s. 26). Bu noktada “iyi” ve “kötü” de Spinoza düşüncesinde, Massumi’nin belirttiği gibi durumsal ve pragmatiktir. Buna göre “iyi”, “duygulanımsal bakımdan, bir duruma azami potansiyel ve bağlantı veren şeydir” (Massumi, 2018, s. 27). Başka bir deyişle, bedende “sevinç” uyandıran ve onun eyleme gücünü, kudretini arttıran “iyi”; düşüren, “keder” ise “kötü” olarak tanımlanır burada. “İyi”yi sınırsızlıkla, “kötü”yü sınırla belirleyen düşüncenin tam tersidir bu bakış. İyinin ve kötünün manaları burada tamamen değişir. Beden bir sınırla karşılaştığında, yani kederli bir karşılaşmadaki diğer beden ona kendi sınırını görünür kıldığında ihlal arzusu da derhâl doğacaktır burada. Zebercet’in ortalıkçı kadınla cinsel ilişki kurmaya çalıştığında karşılaştığı da böyle bir sınırdır örneğin. Bu noktada Zebercet sınırı, yani karşısındaki bedenin sınırlarını ihlal eder. Kişinin kendi bedenin potansiyelini, kudretini tanıdığı andır bu aynı zamanda. Öyle ki, Zebercet’in ortalıkçı kadını öldürdükten sonra hissettiği ilk şey pişmanlık değil; kedinin sıcaklığı

ile uyarılmış bedenidir. Ortalıkçı kadının sınırlarının ve değerinin ihlali Zebercet'in bedensel kudretini arttırmış görünmektedir. Bu sebeple, cinayetten hemen sonra "uzun uzun" gelerek mastürbasyon yapması tesadüf değildir. Daha önce belirtildiği gibi, Zebercet'in ortalıkçı kadın ile karşılaşması kendine, kendi bedenine dair bir farkındalığın da önünü açar. Kedi ile karşılaşması ise bu farkındalığın, sınırsızlık isteminin ortalıkçı kadınla karşılaşmasında olduğu gibi tesadüfi değil, planlanmış bir eylemi olarak çıkar karşımıza. Ancak kendi bedensel bütünlüğüne yönelik saldırının farkında olan kedi karşı saldırıya geçtiğinde Zebercet, bu "uysal", "ağırbaşlı" hayvanın tehdit unsuru olabilecek bir karşılaşmada kendi bütünlüğünü koruyabilmek adına ne derece yabanlaşabileceğini derhâl anlar. Mantığı hemen çözmüştür; "keder" değil, "sevinç" vadeden bir karşılaşma adına avı baştan başlatır. Kedinin öldürüldüğü sahneye geri dönersek, burada ilk kısmı başlatan 'Pist!' ve "yatağın altı" Zebercet'in uyum-uyumsuzluk matematiğinin farkındalığından sonra tekrar arka arkaya getirilerek ikinci kısmı başlatır. Yatağın altından bir "tıpırtı" gelir. Yukarıda bahsi geçen ortalıkçı kadınla olan karşılaşmada yatağın altından duyulan, aldırılmayan ama hem Zebercet'in hem de okuyucunun bilincine kaydedilen "tıpırtı"dır bu. Kedinin, ortalıkçı kadının cinayetinin hemen ardından nereden çıkıp geldiği anlaşılır böylece. O anı dolduran bu ses, bu "tıpırtı", şu anda hedefin ta kendisidir. Daha önce hedefine isabet etmesi amacıyla derhâl fırlatılan tehdit enstrümanı bu sefer arkaya gizlenir. Sesin tehditkâr tonu yumuşatılır: "Korkma". Bir şey verecek gibi açılan sol el burada uyumlu bir birleşmenin vaadidir. Kedi, tehdit olmaktan çıkıp uyum vadeden şartlara göre yeni bir duygulanımla Zebercet'e doğru hareket eder. Kaçış esnasındaki yabanlığı ve çevikliği, uysallığa ve ağır hareketlere dönüşmüştür. Belki de kendisi ve kedi arasındaki tek farkı vurgular Zebercet: "Ne çabuk unutuyordu hayvanlar". Belki de Zebercet ile bu hayvan arasındaki tek farktır uzun süreli hafıza. Zebercet bu sefer

öldürmek amacıyla bir boynu değil, bir tavanın sapını sıkır. İlk darbesinden sonra bakar: Kedide kıpırtı devam etmektedir. Bedenin hareketi kesilmeden işin peşini bırakmaz, bir daha vurur. Tekrar bakar. Kuyruğun ve bacağıın gerilmesi, titremesi ve durması kaydedilir. Zebercet, tıpkı ortalıkçı kadını öldürdükten sonra yaptığı gibi yine parmaklarını oynatır. Odak, her iki cinayet sahnesinde de eyleyenin iç dünyasında değil, tamamen bedende ve onun hareketlerindedir.

Buna benzer bir karşılaşmaya “Ceren’e Masal”da da rastlanır. Burada avcı, Alaca ceren’i avlamak için yola çıkar. Aklındaki tek şey onu öldürmektir. Ancak Alaca ceren ondan ürktüğü için bu kolay olmaz: “‘Yakınıma gel’ dedim. Başımı salladı. Elimdeki tüfeği bir ağacın gövdesine vurup parçaladım, ona doğru yürüdüm. Sıçrayıp geriledi. ‘Bir kötülük edemem sana, yakınıma gel’ dedim. ‘İnsan oğlusun, güvenemem’ dedi” (Atılğan, 2016, s.120). Avcı, daha sonra da üzerinde durulacak olan şiddetli öldürme isteğini yerine getirebilmek için uyum vadetmesi gerektiğinin en başından beri farkındadır. Alaca ceren’i ikna edebilmek için elindeki tüfeği derhâl parçalar. Ancak insan oğlunun yapabileceklerinin farkında olan Alaca ceren’i kandırmak için yeterli olmayacaktır bu. Avcı günlerce uğraşır, ormandan ayrılmaz. Diğer karacalar onun varlığına alışırlar, kaçmazlar. Ancak diğerlerinin aksine ona bir türlü güvenemeyen Alaca ceren’i ikna etmek için avcı, bu sefer kendi bedeninin var olagelen biçimini yok edip Alaca ceren’in bedeninin biçimine bürünür:

[E]mekleyerek dolaşıyordum. Çoktandır onun yediği otları, yaban yemişlerini yiyordum, ama artık ağızımla koparıyordum bunları. Toprağı yakından duyuyordum; ellerim, dizlerim alışıyordu. Uslu bir hayvan gibiydim. Gittikçe daha yakınlara geliyordu Alaca ceren; güveni artıyordu. (s. 120)

Avcının kendi beden bütünlüğünün formunu bozacak kadar şiddetle hissettiği bu yok edici istek, cinsel bir arzunun da işaretlerini taşır. Zira, Alaca ceren ile ilk karşılaşmasında avcı, daha önceden peşine düştüğü ancak sonra izini kaybettiği

“padişahın boşadığı kadın” ile Alaca ceren arasında bir paralellik kurar: “Gözleri padişahın boşadığı kadının gözlerinden de güzeldi. Tüfeği sıkkan elim titredi.” (120) Bu arzunun bilemediği, takıntılı bir çabayla nihayet Alaca ceren’in güvenini kazanır ve onu öldürür:

Sonunda bir gün yanıma gelip durdu. Ağır ağır doğruldum. Başını uzattı. Sarıldım, gözlerini öptüm; sonra iki elimle boynunu sıkıp öldürdüm. Toprağa düştü. Arkama bakmadan ayrıldım oradan. Gündüzleri yürüdüm, geceleri yattım. (s. 121)

Hem avcının bu beklenmedik hamlesiyle hem de sonradan tartışılacağı üzere duygusuzluğu ile şok edici bir sahnedir bu. Avcının Alaca ceren’i görüp tüfeğini parçaladığı ilk andan itibaren gerçek niyeti okuyucu tarafından da bilinmez. Burada, avcının gösterdiği “insan üstü” çabayla güveni kazanılan yalnızca Alaca ceren değil; aynı zamanda masalın dinleyicisi, yani okuyucudur da. Bu noktada belirtmek gerekir ki, bu masal, Ankara’da bir eve arkadaşlarını ziyarete giden ve evin küçük kızı Ceren’in sıkılması üzerine ona masal anlatmaya başlayan Yusuf’un masalıdır. Buradaki avcı ve anlatıcı Yusuf’un kendisidir. Dolayısıyla avcı-Alaca Ceren arasında kurulan ilişki bir yandan da Atılğan-okuyucu arasında kurulmaktadır. Atılğan’ın bir mektubunda yazmayı bir “öç almak” olarak gördüğü düşünülürse anlamlıdır bu durum. Atılğan edebiyatı duygusuz ihlalin yarattığı sürekli şok etkisiyle okuyucusunu âdeta avlamaktadır. Denilebilir ki okuyucuyu Atılğan edebiyatına çeken, bağlayan, etkisi altında tutan işte bu sürekli şok duygusudur.

Hem Alaca ceren’in öldürülmesinde hem de ortalıkçı kadının ve kedinin cinayetinde tıpkı Armaner’in Spinoza’ya dair belirttiği gibi, neşe, keder ve arzunun sürekli olarak sahnede bulunduğunu görürüz. Avcının Alaca ceren’e dair “iştahı”, Alaca ceren ona kendisini avlayamayacağı mesajını gönderdiğinde kabarır örneğin. Sınırın ona gösterilmesiyle birlikte, sınır aşımına duyulan bir arzudur bu. Benzer biçimde Zebercet, ortalıkçı kadın ile karşılaşması kendi bedensel kudretini düşüren,

onu sınırlayan bir “keder”e dönüştüğünde ortalıkçı kadının bedeninin sınırlarını ihlal ederek bu duyguyu “sevince” dönüştürür. Kedi ile karşılaşmasında ise Zebercet’i öldürmeye itenin, bir “sesin” -tıpırtının- tetiklediği arzu olduğu söylenebilir.

Ortalıkçı kadını öperken işittiği bir sestir bu: “Kolunu tutup indirdi; yüzünü göğsüne dayadı; birlikte düşerken somya gıcırdadı. Yatağın altından bir tıpırtı duydu, aldırmadı. Boynunu, memelerini öpüyordu. Kadın sessizdi” (Atılğan, 2015, s. 58).

Anı dolduran bütün ses ve sessizlikler kaydedilir burada: Somyanın gıcirtısı, yatağın altından gelen tıpırtı ve kadının sessizliği. Tıpkı Massumi’nin belirttiği gibi, anı bölen, dolduran, bedenin geçişlerine eşlik eden her uyarılma kaydedilmektedir burada. Öyle ki, Zebercet aynı tıpırtıyı bu sefer ortalıkçı kadını öldürdüktan ve aşağı kata indikten sonra duyduğunda sanki bedeninde o anda kodlanan seslerden biri olan “tıpırtı” onu harekete geçirmiş gibidir: “Yatağın altında bir tıpırtı oldu; kedi koşup sofaya kaçtı. Işığı söndürdü; çıkıp kapıyı kapadı. Köşeye pusuştı. Mutfaktan, duvara asılı üç tavanın küçüğünü aldı; arkasına saklayıp çıktı.” (s. 59). Ortalıkçı kadını öldürürken kaydedilen bu tıpırtı, aynı zamanda burada bir geçiş anının da tetikleyicisidir. Zebercet kediyi öldürmeye bu sesle karar vermiş gibidir. Zira “tıpırtı”yı duyduğunda bir işaret verilmiş gibi derhâl bir cinayet enstrümanına dönüşecek tavalardan birini duvardan indirir ve kedinin peşine düşer. Ses, bir arzu tetikleyicisine dönüşmüştür burada. Ortalıkçı kadınla cinsel ilişkiye yeltendiği sırada duyduğu ve o anı bölen sesi yok etmeye karar verir. Zebercet sanki yalnızca bedeniyle var, bedeniyle düşünüyor gibidir. Anı dolduran her şey bedenindeki geçiş ve değişim anlarında etkilidir ve eyleme dönüşecek bedensel düşünmeyi harekete geçirir. Duygulanım bir andan diğer ana sürekli bir değişim, bir geçiş hâindedir. Bu devamlı bölünmeleri, değişimleri sağlayan ise şok anlarıdır. Bunlar, bedeni etkileyen ve o anki akışı kesip yeni bir duygulanım oluşturan, olaydan önce gelen şoklardır.

Fakat şok, burada beklenmedik, büyük anların kaydı olmak zorunda değildir. Aksine bunlar “hayatın her anını dolduran” ve Atılğan edebiyatının anlatı evrenlerinde sıkça karşılaştığımız gıcırtilar, şıpırtılar, tıpırtılar gibi, Massumi’nin ifadesiyle, “mikroşoklardır” (Massumi, 2018, s. 66). Hareketlerin odağını sürekli kaydıran, onu sürekli bölen şoklardır bunlar. Massumi, mikroşokların odaktaki bir değişiklik ya da “bakışımızı üzerine çeken bir hışırtı” olarak da tanımlanabileceğini belirtir (s. 66). Her dikkat kayması bedeni yeni bir duygulanıma doğru seyirtebilir ya da fark edilmeden yalnızca bilince kaydedilebilir. Mikroşoklar, o anki akışı kesip yeni bir duygulanımı beraberinde getirdiğinde bu kesinti etrafında derhâl yeni bir düzenleme kurar. Duygulanımsal çarpma olarak belirtilen o an, o sırada “dünyada olan tek şeydir.” (s. 66). “Saatlerin Tıkırtısı” hikâyesindeki deyişle “bu durmayan tıkırtı dünyanın düzeni gibi bir şeydir” (Atılğan, 2016, s. 18). Ölçülemez bir şok anı boyunca yaşamı ele geçirir, dünyayı doldurur. İşte mikroalgı, dünyanın bu tamamen duygulanımsal olan yeniden başlangıcıdır” (Massumi, 2018, s. 68). “Evdeki” öyküsünde örneğin, anlatı evrenine hâkim olan sıkıntı duygusunun bu seslerle, ya da anı dolduran sessizlikle kurulması tesadüf değildir bu yüzden. Öykü kişisi sürekli olarak bu sesleri kaydeder. Annesiyle yediği sessiz, sıkıntılı akşam yemeğinde “musluktan damlayan suyun” “şıp şıp şıp” sesi o masanın sıkıntısını âdeta okuyucuya da bulaştırır. Anı dolduran sesler anlatı evreninin sıkıntısıyla doğrudan bağlantılıdır: “Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden geliyor gibi. Sıkıntılı.” (s. 15). Sürekli bölünen şimdiki anın sınırlarına, süreksizliğine işaret eden seslerdir bunlar. Zebercet’in o seslerden birini, kediyi yok etmesi anlamlıdır bu sebeple. Zebercet, ortalıkçı kadının cinayetinin ardından, daha sonradan da bahsedileceği gibi kötülüğün işaret ettiği sınırsızlığın, sürekliliğin

kapısını aralamıştır artık. Kediye öldürmek, anı bölen, onu süreksizliğe uğratan bir mikroşoku, başka bir deyişle sınırı ortadan kaldırmak demektir aynı zamanda.

## 2.2 Duygusuzluk

Atılğan edebiyatında sürekli odakta olan, sürekli vurgulanan beden düşüncesi ile birlikte-ahlak yasası Atılğan edebiyatının kurgu evrenlerinde geçersiz kılınır. Zira beden, sürekli bir geçiş ve değişim hâlidir, ki duygu da bu değişim hissini kendisidir (Ahmed, 2015, s. 13). Dolayısıyla duygu burada içe değil, tamamen dışa ait bir vurguya işaret eder. Dışa dair olan bu sürekli vurgu, duygusuzluğu ve kayıtsızlığı buradaki kurgu evrenlerinin tek hâkim duygusu hâline getirir. Öykü ya da roman kişileri, kendilerini bedenlerinin anlık duygulanımına, mesela ihlal arzusuna, bıraktıktan sonra beklenenin aksine eylemlerine dair herhangi bir vicdani yük taşımazlar. Ne “Yaşanmaz” öyküsünün kişisinde, ne *Anayurt Oteli*’nde Zebercet’te, ne de *Canistan*’da Selim’de cinayetlerden sonra bir pişmanlık görebiliriz. Aynı biçimde hem diğerlerini hem de kendilerini öldürme anları da son derece duygusuzdur. Bu duygusuzluktan bahsedebilmek adına öncelikle Zebercet’in ortalıkçı kadını öldürdüğü sahneyi yeniden alıntılarla faydalı olacaktır:

Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmede. Yüreği çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı. Kadın sıçrayıp gözlerini açarken o kapadı; dizi kasığına çarptı, can acısıyla sıktı. Kadın bileklerinden tutmuş asılıyordu; debelendi. Vargücüyü sıkıyordu; parmakları, yüzü kasılmıştı. Kulakları uğulduyordu. Derken bileklerindeki eller gevşedi; altındaki bedende kıpırtı durdu. Ellerini bırakıp yataktan aşağı kayarken baktı: gözleri, ağzı açıktı. (Atılğan, *Anayurt Oteli*, 58)

Neredeyse gerçek dışı denilebilecek bir cinayet sahnesidir bu. Gerçek dışılığı ise şiddetin üzerine yine aynı şiddette bir vurguyla basan, canlı ve kanlı tasvir değil; aksine bir cinayet sahnesine göre son derece kuru kalan, odağı cinayetten odadaki

gıcırtilara, tıpırtılara ve hareketin kendisine çeken bir anlatımdır. Gürbilek'in ifadesiyle, dil şahıssızlaştırılmıştır burada (Gürbilek, 2016, s. 65). Duygu, düşünce ve izlenimler de bu nesnel dilin içine gömülü hâdedir (s. 65). Önemli olan o anda gerçekleşmekte olan bir cinayet değil; yalnızca odayı dolduran her şeyin, bütün seslerin ve bütün hareketlerin kaydedilmesidir âdeta. Ortalıkçı kadının kayıtsız bedeniyle Zebercet'in uyanmış bedeninin karşılaşmasından ortalıkçı kadının öldürülmesine kadar Zebercet'in bedeni, hareketleri ve kararları anlatımda neredeyse bilimsel bir mesafeyle, duygusal dönüm noktalarının doldurmasına izin verilmeyen son derece soğuk bir dille kaydedilir. Cinayetin kendisi önemini yitirir artık. Birinin boğazını sıkmak ile o boğazı sıkkan eldeki kasılmanın kaydı artık aynı önemdedir. Cinayet art arda, soğukça sıralanan eylemlerin toplamı gibidir burada. Bir insanı öldürmeyi diğer eylemlerden ayıran hiçbir vurgu yapılmaz. Burada, daha önceden de belirtildiği gibi, cinsel ilişkiyi nihayete taşıyamayacağını anlayan bedenin, sınırı fark etmesiyle birlikte dirilen ihlal arzusunun gerçekleştirilmesini okuruz. O kadar duygusuzdur ki anlatım, sıradan bir eylem hâline dönüşür öldürmek. Bu sebeple şok edicidir bu sahne; çünkü bir cinayete dair beklenen duygusal yükü karşılamaz. Kötülük, beklenenin aksine alelade ve monotondur burada. Hâlbuki, tıpkı Eagleton'un belirttiği gibi, kötülüğün alelade ve monoton olmaması gerekir (Eagleton, 2017, s. 17). Kötülük, sigara yakar gibi alelade gerçekleşmemelidir (s. 17). Ancak, yine Eagleton'un belirttiği gibi kötülerde ironik bir biçimde bu düşüncenin aksi görülecektir (s. 17). Ortalıkçı kadının cinayetinde örneğin, şok edici olan bu kötülüğün tıpkı bir sigara yakar gibi gerçekleşmesidir. Zebercet, ellerinin altındaki kıpırtı durana kadar, var gücüyle, tereddütsüz ve duygusuz sıkmaya ederken edimlerin kaydı da tereddütsüz ve duygusuz devam eder. Üstelik Zebercet, ortalıkçı kadının boynunu ortalıkçı kadının direnmesinin bilemediği bir kuvvetle daha da



kuvvetle sıkar. Öyle ki parmakları, yüzü kasılır; kulakları uğuldamaya başlar. Sınır, ortalıkçı kadının direncinin sınırı, kendini gösterdikçe ihlal arzusu bir o kadar bilenmektedir. Mutlak bir empati yoksunluğu vardır burada. Kadının direnmesi Zebercet'te en ufak bir tereddüt yaratmaz, aksine eylemini güçlendirir. Zebercet gibi, eylemi kaydeden dil de son derece duygusuz ve kayıtsızdır. Atılğan edebiyatında cinayet işte budur: İki bedenın karşılaşması, bu karşılaşmadan elde edilemeyen uyum, sınırların eyleyen için görünür hâle gelmesi, bunu takip eden ihlal arzusu ve tüm bunların apatetik bir kaydı.

Zebercet kediye öldürürken de aynı biçimde hem cinayet anını anlatan dil hem de Zebercet son derece duygusuzdur. Cinayete odaklandığı andan itibaren onu gerçekleştirdiği ana kadar, tıpkı “Ceren'e Masal”daki avcı gibi, en ufak bir tereddüt yaşamaz. O kadar ki, diğerini öldürebilmek için her ikisi de bedenler arasındaki uyum-uyumsuzluk ilişkisinin âdeta matematiğini ortaya koyan bir çabaya girişirler. Anlatıcı da tıpkı Zebercet ve avcı gibi duygusal herhangi bir duraklamaya yer vermez. Sanki bu sahneleri başka herhangi biri değil; fakat Zebercet ya da avcı yazıyor gibidir. Zira, Atılğan edebiyatının kurgu evrenlerinin bir gerçeğidir bu duygusuzluk. Duygusuzluğun bu şok edici etkisi kendisini *Canistan*'da da devam ettirir. Selim, çocukluk arkadaşı Ali'ye çetesiyle birlikte önce işkence eder. Ali'nin ona geçmişlerini hatırlatma çabasına rağmen Selim yine de işkenceyi sonlandırmaz. Ali'nin geçmişlerini hatırlatarak Selim üzerinde uyandırmaya çalıştığı duygunun Selim için hiçbir karşılığı yoktur. Üstelik, her ne kadar aksini iddia etse de Selim Ali'yi bir öfkeyle de öldürmez. Son derece soğuk, duygusuz ve katıdır. Hiçbir şey hissetmiyor gibidir. Yine aynı soğuklukla Ali'nin karnını kesecek ve içine kızgın yağ akıtacaktır:

Ocaktaki yağ cızırdamaya başlayınca Selim, Ali'nin yanına diz çöküp pantolon kayışını çözdü; gömleğinin eteğini göğsüne doğru sıyırıp göbeğini açtı.

–Hasan efe tut şunun kollarını, dedi.

Hasan, Ali'nin bağlı kollarını tutup başına doğru gerdi. ... Ali dişlerini sıkıp kendini acıya hazırlamaya çalışıyordu. Bıçağın ucunun karnında gezindiğini duydu; kanı ılık ılık sızdı beline doğru. Bu ara Kadir ocaktaki kızgın yağı getirip Selim'e verdi. Göbeğine damlayan kızgın yağın acısıyla Ali bağırdı. (Atılğan, 2017, s. 18)

Hem Selim'in hem de onun duygusuz iç dünyasını açık eden dilin,

“şahıssızlaştırılmış” dilin, duygusuzluğu *Anayurt Oteli* ve “Yaşanmaz”dakine benzer şok edici etkiyi taşır burada da. Ocaktaki yağın cızırdaması sanki birinin karnına

akıtılmak üzere ısıtılmıyormuş gibi alelade geçer kayıtlara. Aynı kayıtsızlıkla Selim

Ali'nin yanına eğilir, gömleğini sıyrır, karnını keser. Sanki her gün yaptığı gibi çifte başlıyor, bağ sürüyor, beygirlere yem taşıyor gibidir. Bu eylemler arasında herhangi

bir fark yoktur artık burada. Hepsini aynı duygusuzluk, aynı sıradanlıkla arka arkaya

sıralanırlar. Bu noktada anlatının, ihlale aynı zamanda bir haz ile bağlandığı

söylenebilir. Denilebilir ki, bir cinayet sahnesinden çok bir tecavüz sahnesidir bu.

Bıçağın ve kanın vurgusu bu ölüm sahnesini cinsellikle bağlar. Ötekinin sınırlarının

ihlali neredeyse bir hazzı dönüşmüş gibidir. Bu soğuk dilin içinde tezat olabilecek

kadar “sıcak” bir ifadenin, “ılık ılık” zarfının ancak ölümle birlikte ortaya çıkması

tesadüf değildir bu sebeple. Bütün olarak bu öldürme anı, sınır aşımı arzusunu,

ölümü ve hazzı birleştirmektedir. Hem anlatı dilinde hem de Selim'de görülen

duygusuzluk ise sahnenin yoğunluğunu artırmaktadır âdeta. Zira burada önemli olan

tıpkı Bataille'in belirttiği gibi kişisel zevk değil; ihlalin, başka bir deyişle suçun

kendisidir (Bataille, 1993, s. 194). Yine Bataille'in deyişiyle, kötülüğün kendisi olan

bu duygusuz şiddetin bu sahnede vurguladığı şey de Selim'in kişisel zevki değil, bu

sahnedeki ihlalin ölümle bağlanan vurgusudur.

Atılğan edebiyatında bir diğeri öldüren öykü ya da roman kişilerinin hiçbiri eylemlerinin vicdani yükünü taşımazlar. Hiçbiri bir diğeri öldürdüğüne pişman değildir. Kendilerini, sanki başka hiçbir olanak yokmuşçasına, o anda bedenlerinde doğan duygulanıma, ihlal arzusuna bırakırlar. İhlal, arzu edildiği anda uygulanacaktır da burada. Ancak kişinin kendisini o ana bırakması iradi bir eksikliğe değil, aksine bir cesarete işaret eder. Bu noktada, öykü ya da roman kişilerinin duygusuzlukları şok edici bir etki yaratır. Zira, “vicdani” kodlar burada artık işlememektedir. Bu noktada içselleştirilmiş ahlak yasasının Atılğan edebiyatında devreden çıkarılan işleyişinden bahsetmek faydalı olacaktır. Hâlbuki, Bernstein’in Freud’dan aktardığı gibi vicdan ancak ahlak yasasının içselleştirilmesiyle devreye girer:

Vicdan içimizde harekete geçen belli bir isteğin reddedilmesinin içsel algılanışıdır. Ancak vurgu, bu reddedilişin destek için başka hiçbir şey ihtiyacının olmayışının, gayet ‘kendinden emin’ oluşunun üzerindedir. Bu, suçluluk bilincinde daha da açıktır -belli bir dileği gerçekleştirmemize aracılık eden bir edimin içsel kınanışının algılanması. Bunun için bir neden ileri sürmek yersiz görünecektir: bir vicdani olan herkes kınamanın gerekçesini kendi içinde hissediyor, gerçekleştirilen edim için kendini suçlu hissediyor olmalıdır. ... Vicdanın verdiği bir emirdir bu; herhangi bir ihlali ise, doğal olarak ardından gelen ve kökeni bilinmeyen korkunç bir suçluluk duygusu üretir. (Bernstein, 2010, 175-6)

Burada belirtildiği gibi, “normal” birinden beklenen, içine akla ve iyiliğe dayanmayan herhangi bir istek düştüğünde, bunu doğal olarak reddetmesidir.

Buradaki kabule göre, “iyilik” yasaları iç dünyada zaten işlemektedir ve ona aykırı herhangi bir istek de derhâl reddedilecektir. Bu reddetme gerçekleştirilmezse ve kişi kendini o isteğe bırakırsa eğer, bu sefer devreye suçluluk duygusunun girmesi beklenir. Kişide doğal olarak kodlu olması beklenen “iyilik” ihlal edildiğinde bunun bedelinin, hem de dışardan hiçbir etkiye gerek kalmadan, ödenmesi gerekir.

“Korkunç bir suçluluk duygusu” da bu noktada, ihlalin bedeli olarak çıkar karşımıza. Freud’un burada dikkat çektiği şey ise bu bedelin muhakkak ödeneceğine duyulan güvendir. İhlal arzusu kişi tarafından ya doğal olarak reddedilecek ya da ihlalin

ardından doğal olarak korkunç bir suçluluk duygusu gelecektir. Zira, “iyi” olan ve beklenen tam olarak budur. Ancak Atılgan edebiyatının kurgu evrenlerinde hâkim olan duygusuzluk vicdani işleyişi boşa çıkarır. Zira burada, bedende doğan duygulanım herhangi bir dolayımına katılmaz. Bu noktada, tekrar Massumi’ye dönmek beden düşüncesi ile duygusuzluğun arasındaki bağlantıyı kurabilmek adına faydalı olacaktır.

Daha önceden de bahsedildiği gibi, bedenın duygulanımı herhangi bir yasanın hükmüyle değil, kendi karmaşık bileşenlerinin yasasıyla işler. Burada, tıpkı Massumi’nin belirttiği gibi duygulanımsal yeğnilikten söz edebilmek için bir “dolayım” kavramına ihtiyaç yoktur” (Massumi, 2018, s. 22). Başka bir deyişle, “düşünce”, içselleştirilmiş olması beklenen ahlaki yasanın dolayımıyla değerlendirilip doğmaz burada. Zira duygu, dolayimsız düşünceyi işaret eder. Bedensel düşünce, geçmişin kuvvetini de içeren, geçmişten gelen belirlenimlerin de kendisine dahil olduğu ve “bellekte, alışkanlıkta, refleksde, arzuda, eğilimde” birikerek bedenın geçiş-değişim anlarına eşlik eden duygunun anlık değerlendirilmesidir (Massumi, 2018, s. 19-20). Dolayısıyla bedensel düşünce ve bu düşüncenin motivasyonu ile ortaya çıkan eylem, kendisinin analizine izin vermeyecek kadar karmaşık bir süreci ifade eder. Selim Ali’yi öldürdüğünde örneğin ya da Zebercet ortalıkçı kadını boğduğunda, eylemleri her ne kadar kendi geçmişleriyle bağlantılı olsa da cinayetlerin sebebi yine de hiç kimsece bilinemeyecektir. Zira bedensel düşünce, ahlak yasasının, onun aklının ve bu akla dayanan “iyilik”in “oturgun” yargı sisteminde değerlendirilemez. Sürekli değişim içinde olan bedenın düşüncesi de sürekli değişim içindedir. Bu düşünce ahlaki kodların dolayımına katılmadığı için “sağduyulu düşüncelerden ve kültürel olarak gömülü inançlardan” ayrılır (Lauwaert, 2015, s. 204). Öyleyse iyiliği ruha ve

sonsuzluğa, kötülüğü ise bedene ve sınıra ait gören anlayışın aksine burada bedenin eylemi ruhun eyleminden ayıramayacaktır. Freud'un bahsettiği gibi doğal olarak ruhun taşıdığı "iyilik"ten doğması beklenen suçluluk duygusu da düşünceye dair bu bakışla birlikte hükmünü kaybedecektir.

Bu noktada, bir cinayet sonrasında pişmanlığın değil; fakat duygusuzluğun hakimiyetini görmek adına tekrar *Anayurt Oteli*'ne dönülebilir. Burada, ortalıkçı kadının cinayetinden sonra, ihlalin, başka bir deyişle "kötülüğün" hemen ardından beklenen suçluluk duygusunun hiçbir izi yoktur:

Kolları sızlıyordu, parmaklarını oynattı, ağzı kuruydu. Kulaklarının uğultusu azalıyordu. Bacağına yumuşak, sıcak bir şey sürtündü, başını hızla kaldırdı: kediydi. Elini sırtına götürdü, boynundan kuyruğuna okşadı. Kedi ön ayaklarını bacağına dayadı; okşarken elinin geçtiği yerde sırtı kabarıyor, mırıldanıyor, ara sıra tırnakları bacağına batıyordu. Elinin altında diriliğini, sıcaklığını duyuyordu. Orası kabarmaya başladı. Hayvanı itip kalktı; kapıyı açmışken döndü terliklerini giydi, donunu aldı; kediyi kovup ışığı söndürdü, çıktı, kapıyı kapadı. Çabuk çabuk indi aşağıya odaya girdi. Gece lambası yanıyordu. Donunu karyolaya asıp havluyu yatağa serdi, yastığı çekti, abandı. Soluya inliye uzun uzun geldi. Otel sessizdi. Önündeki ıslaklığı silip havluyu demire astı, gerdi; donunu giydi. Yatarken yastığı düzeltti; yorganı üstüne çekti. Kolları dışardaydı. (Atılğan, 2015, s. 58)

Bir cinayetin ardından oluşacak tepkilerin ve olayların ne biçimde sıralanması

gerektiğine dair bir beklenti listesi elimizin altında muhtemelen bulunmuyordur.

Fakat burada, bir cinayetten sonra hem eylem hem de eylemin aktarımında kullanılan

dil açısından en beklemediğimiz şeylerin meydana geldiği yine de rahatlıkla

söylenbilir. Zebercet birini öldürmemiş gibi sakindir. O kadar ki cinayetin hemen

ardından, kedinin sıcaklığı ile uyarılarak mastürbasyon yapmak için alt kata âdeta

koşarak iner. Tıpkı Ali'nin cinayetinde olduğu gibi, ölümün ve cinselliğin iç içe

geçtiği bir sahnedir bu. Bu noktada bedene dair şaşmaz odak yine devam etmektedir.

Zebercet'in kedinin gövdesi boyunca dolaşan eli dikkatle takip edilir. Az önce

ortalıkçı kadının bedeninin sınırlarını şiddetle ihlal eden Zebercet'in bedensel kudreti

artar; cinayet bir suçluluk duygusu uyandırmak yerine, Zebercet'in bedenini

uyandırır burada. Daha önceden bahsedilen bu cinayetin karar anında olduğu gibi, kararın uygulanışından sonra da sürekli odakta olan yalnızca işte bu uyarılmış beden ve onun değişimleridir. Bu noktada, Zebercet ile birlikte gören ve duyumsayan anlatıcı gözün ilk odağı ortalıkçı kadının boynunu sıkı koldaki ağrıdır. Muhtemelen kas ağrısını rahatlamak adına parmaklarını oynatır Zebercet. Beden kaydı devam eder: ağzı kurudur. Bu kayıtlarla birlikte -ki bu kayıtlar Zebercet ile birlikte gördüğümüz için ona aittir- cinayet sonrasında beklenen dehşetini ortadan kaldırır. Cinayet, bir elin bir boynu sıkmasından, boynu sıkılan beden verdiğimiz refleksle debelenmesinden ve sonra ağzı ve gözü açık kalarak kıpırtısızlaşmasından ve tüm bu eylemlerin bir araya gelmesinden ibarettir. Birbirinden herhangi bir anlam farkı olmayan kayıtlar bütünüdür bunlar. O kadar ki, Zebercet, cinayet mahallinden ayrılırken terliklerini, donunu almayı ve hatta ışığı söndürmeyi bile unutmaz. Sanki ortalıkçı kadını öldürmemiş, yalnızca onunla konuşup, odadan ayrılıyor gibi son derece kayıtsızdır. Bu kayıtsızlığın yine son derece kayıtsız anlatımı ise denilebilir ki doruk noktasına “kolları dışarıdaydı” ifadesi ile ulaşır. Cinayetin ardından Zebercet’in bedensel his ve hareketlerinin aksamayan bir dökümünü yine aksamayan bir ritimle ulaştıran anlatıcı ses, muhtemelen okuyucu tarafından hiç merak edilmeyen kolun, yorganın altında mı yoksa dışarısında mı durduğuna dair bilgiyi dahi vererek Zebercet’te görülen şok edici duygusuzluğu açık eder. Hareketler üzerindeki şaşmaz odak, okuyucunun dikkatini cinayetin kendisine ve aşırılığına değil, bu duygusuz sıradanlığına çeker.

Bu noktada, Atılgan edebiyatının anlatı evrenlerinde hâkim duygu olarak karşımıza çıkan duygusuzluğu anlamak adına Atılgan edebiyatında hiçbir cinayetin öfkeyle işlenmediğini hatırlamak faydalı olacaktır. Öfke, cinayetleri açıklamak için makul bir sebep olarak gözükebile, cinayete bulaşan hiçbir öykü ya da roman kişisi

bir anlık öfkelerine kapılıp hareket etmezler. Bu sebeple, Nurdan Gürbilek'in (2016) Atılgan edebiyatında öfkenin sahiplenilmeden öylece kaldığını belirtmesi anlamlıdır (s. 65). Öfke bir açıklama olarak görülse bile cinayetlerdeki sakinlik o kadar baskındır ki bu açıklamayı derhâl boşa çıkarır. *Anayurt Oteli*'nde örneğin, öfke kelime olarak yalnızca bir kere geçer -ki burada da havluların ve terliklerin çalınmasıyla "insanlara yağıp esmiş, tümünü hırsızlıkla suçlamış" olan Zebercet'in babasının öfkeye kapılmadan nasıl düşünebileceğinin olasılıkları değerlendirilmektedir (Atılgan, 2015, s. 17). Zira öfke, tıpkı Massumi'nin belirttiği gibi bir durumu kesintiye uğratacak kadar güçlü bir duygulanımsal ifadedir. Denilebilir ki, bu tip güçlü ifadeler durumların devamlılığındaki duygusal kesintilerdir. Atılgan edebiyatının kurgu evrenlerinde ise bu duygusal kesintiler anlamsızdır, karşılığı yoktur. Öyle ki, "Tutku" hikâyesinde Osman üst dudağını patlatacak kadar dayak yiyip, toz toprak içinde kaldığında bile son derece sakin. Kötülük ve bununla bağlantılı olarak duygusuzluk, bu anlatı evrenlerinin sıradan bir gerçeğidir. İnsana dair ısrarla vurgulanan bir gerçektir bu. O kadar ki, Osman'ın annesi oğlunun hâlini görüp, onu dövenden hesap sorduğunda Osman, tıpkı Zebercet'in havluların çalınışına öfkelenen babasına dair hissettiği gibi, annesinin öfkesine kesinlikle anlam veremez: "Önce anam başladı bağırma. '-Muhtaaar! Yoksulsak ölelim mi? Bakındı oğlumun yüzüne, ne hâle koymuşlar elleri kırılışlar.' Nedense anama kızıyordum. İlenmeye başladı mı hep kızardım, dinlemezdim." (Atılgan, 2016, s. 29) Osman annesine kızmaktadır; zira kendi dünyasında böylesine güçlü, içsel duygusal yoğunluklara yer yoktur.

Bu duygusuzluk roman ve öykü kişilerinin olduğu kadar aynı zamanda dış dünyanın da hâkim duygusudur. Ancak dış dünyanın kötücüllüğü ile eyleme cesaretini gösteren roman ve öykü kişilerinin kötücüllüğü birbirinden ayrılır. Zira,

ihlalin bir cesaret olarak üstlenilmesi aynı zamanda bedeninin kötücül özünün de fark edilmesi ve onun kabul edilmesi anlamına gelmektedir. Bu aşamadan sonra kişi kendini gizlemek yerine, ahlak yasasını hiçe sayarak kendi kötücül özünü artık açığa çıkarır, onu görünür kılar. Hâlbuki, dış dünyanın kötücüllüğü her zaman gizlilik içinde yaşanır. Zira diğer türlü, daha sonra da bahsedileceği üzere “efendilerin”, yine kendi yararlarına kutsadıkları ve öne çıkardıkları “iyilik”in ve onun kurduğu ahlak yasasının ihlali anlamına gelir ki, onu ihlal, ancak farklılaşmanın cesareti gösterildiğinde gerçekleşebilir. Bu noktada, dış dünya kendi duygusuzluğunu sürekli olarak gizlerken, eylemeye cesaret edenler ise artık gizlide olanı görünür kılmışlardır. Atılğan’ın bir söyleşisinde gizli olana dair yaptığı vurgu anlamlıdır bu sebeple: “Bizim toplumumuzda sevgisizlik oldukça yaygın. Ama dışarı vurulmaz pek. Gizlice yaşanır. Zebercet de bir sevgisizlik kurbanı” (Atılğan, 2018, s. 163). Buradaki sevgisizlik, duygusuzluk ya da kötülük olarak da okunabilir. *Canistan*’da örneğin, gizlide bırakılan duygusuzluğa dair ısrarlı bir vurgu vardır. Burada, tıpkı Gürbilek’in öfkeye dair söylediği gibi, duygular sahiplenilmeden bırakılır. Bu noktada öncelikle, *Canistan*’da, Selim’in yakın arkadaşı Kadir’den bahsedilebilir. Selim Ali’yi öldürürken olaya şahit olan ve “Tanık” bölümünün odağındaki Kadir, çetede “iyi”dir aslında. Selim Ali’yi öldürmeden önce yanına eğilir, öyle bir para olmasa bile paraların yerini söylemesini, yoksa Selim’in onu öldüreceğini söyler. Özellikle “çetenin celladı” Hasan’ın yanında oldukça yufka yürekli, “iyi” bir imaja sahiptir Kadir. Ancak “Tanık” bölümüne geldiğimizde çete Ali’yi, eşini ve küçük çocuğunu elleri bağlı olarak evde terk ettikten sonra Kadir, yapabileceği hâlde geri dönüp aileye yardım etmez. Zira, aklında Naciye’den başka hiçbir şey yoktur. Naciye’ye durumu anlattıktan sonra ise duygusuzluk kendini iyice belli eder:

‘Olur mu kız, adam bağlı, kadın bağlı; o maksum çocuk aç açına, bok içinde ne yapar? Hadi git çöz onları’ dedi. ‘Üç gündür hasretim sana kız; şurdan



şuraya gitmem şimdi.’ Kadın uzun basma donunu çıkarıp kilimin üstüne uzandı. ‘Hadi gel öyleyse’. Seviştikten sonra silinip giyindiler. ‘Yazık o maksuma, hemen git sen’ dedi Naciye. ‘Yarın eve gelirsin, imamla konuşuruz.’ (Atılgan, 2017, s. 80-81)

Naciye burada bağlı olan adama, kadına, çocuğa gerçekten acıyor gibi değildir hiç. Yalnızca “iyi” birinin söylemesi gerekenleri, yalnızca söylenmeleri gerektiği için söyler. Öyle ki, Kadir “şurdan şuraya gitmem” dediğinde hiç itiraz etmeden, derhâl yere uzanır. Diğerinin acısı, ne yardım etmek yerine Naciye’ye koşan Kadir’in ne de Naciye’nin umurunda değildir aslında. Tıpkı Selim gibi her ikisinde de bir empati yoksunluğu vardır. Ali’nin, karısının ve çocuğunun içinde bulunduğu durum, bu kısa, kesik cümlelerin içinde kaybolur âdeta. Kadir yardıma gidip eve döndükten sonra yine benzer bir duygusuzlukla karşılırlar:

- Ne oldu? diye sordu. Kadir olanları anlattı.
- Vah yazık, kurtulamadı demek...
- Hacı Vehbi, ölmeden yetişseydik de kurtaramazdık, kızgın yağ içine işlemiş, dedi.
- Acıkmışsındır sen; hayada otur; çorba pişirdim, getireyim. (s. 87)

Denilebilir ki, cinayet sahnesinden bile daha şok edicidir bu sahne. Naciye de Kadir de onlara “iyi” olmalarını öğütleyen, ezberlenmiş bir metni okuyor gibilerdir. “Vah”, burada bir acıma ünlemi olmaktan çıkar; tamamen duygusuz, anlamsız bir kelimeye dönüşür. Konu “yeterince” konuşulduktan ve Naciye diğerine yeteri kadar acıdığına ikna olduktan sonra konu derhâl kapanır ve hayatın normal akışına geri dönülür.

Selim’in en yakın arkadaşı Kadir için Selim’in ölümü bile aynı duygusuzluk içinde erir ve kaybolur:

Vah Selim kardeş, vah ki vah! Şu yemyeşil bağlara, ağaçlara bak; sararmış ekinlere bak! Hiç yoktan koyup gidilir mi bunlar? Ali de gitti. Karısı üzgün ama, ama fazla mı bu ama?bir yıla varmaz unuttur. Kadın incedalan, güzel. Yeniden evlenir. Al işte Naciye’yi... Kocasının ölüm kağıdı gelince günlerce ağlamış. Sonra ne oldu? Benimle evlenecek ... Gari aynı yataкта yaticaz. İstedikçe çekiver kendine. Ulan ne oluyo bu hınzıra... Şincik sırası mı? Edebini takım lan Koca Kadir! (s. 87)

Tıpkı Bataille’ın dediği gibidir burada durum: “Kötülük insanın kalbi ve derin gerçeğidir” (Bataille, 1993, s. 205). Ancak, “akıl insanı” kendi iyiliği için “tüm doğayı kendi yasalarına uydurur” ve şiddetten uzak durur (s. 206). Ancak bu sahnede doğanın ve insanın gerçeğinin kendisi olan şiddet alttan alta kendini hissettirerek ortaya çıkar. Selim’in ölümünün doğayla bağlanması ve nihayetinde yine cinsel bir arzuyla son bulması tesadüf değildir bu sebeple. Daha sonraki bölümlerde tartışılacağı gibi, ihlalin en şiddetlisi olan ölüm aynı zamanda yok edici doğanın sıradan bir gerçeğidir. Doğada ölüm, insanın başka bir forma dönüşmesinden başka bir şey değildir. Kadir, Selim’in ölümünü doğayla birlikte düşünürken “iyilik”in yasasına uydurulup şiddetten arındırılan doğaya şiddet unsurunu da geri kazandırmış olur. Ölüm ve doğa birbiriyle bağlanır. Aynı zamanda ölüm Kadir için, tıpkı Zebercet ve Selim’de de gördüğümüz gibi, cinsel bir uyarandır. Cinsellik burada yok edici doğa ve onun işaret ettiği ölümle bağlanır. Kötülük düşüncesiyle uyum içindedir bu bağlanma. Zira, Atılgan edebiyatında sürekli karşımıza çıktığı ve yine daha sonradan görüleceği gibi, pornografi burada cinsellikle değil; ama her zaman ölümle bağlanacaktır.

*Canistan*’da Selim bir süre dış dünyaya uyum sağlar. Ancak kendi gerçeğine, bedenine, kötücül özüne, ihlal arzusuna dair farkındalığından sonra dış dünyanın “iyi”sinden kendini koparır. Namaz için camiye ve köy halkıyla iletişim kurmak adına kahveye gitmek yerine, her gün meyhaneye gitmeye başlar. Ali’yi öldürdükten sonra ise artık tamamen farklılaşır. Bu noktada, ihlal cesaretini üstlenebilen Selim’in duygusuzluğu ile dış dünyanın duygusuzluğu da birbirinden farklılaşmaya başlar. Bu farklılaşma en belirgin hâliyle *Anayurt Oteli*’nde çıkar karşımıza. Cinayetlerden sonra, başka bir deyişle Zebercet’in kendi bedenine dair farkındalığından sonra *Anayurt Oteli* âdeta bir suç romanına dönüşür. Aynı zamanda dış dünyaya dair bir

farkındalıktır bu. Zebercet'in gözünden âdeta bir perde kalkmış gibidir. Artık dış dünyaya baktığında görebildiği yalnızca suç ve cinayetlerdir. Emekli Subay'ın öz kızını boğduğunu öğrenir Zebercet öncelikle. Sonra mahkemede bir adamın karısını nedensizce boğduğu davaya şahitlik eder. Daha önceden gittiği bir meyhaneye, ortalıkçı kadını boğduktan sonra tekrar gittiğinde, arkasında oturan adamın anlattığı olayı arkasına yaslanarak gizlice dinler: "Akşamüstü ölüm haberi gelince rahatlamış. Gebermeseydi o vuracaktı beni derdi. Bir başkasının ölümünü böylesine istemek için..." (Atılğan, 2015, s. 88). Geçmişe dair hatırladıkları bile baştan sona suçla, ölümle kaplıdır. Bir parka gittiğinde dahi gözüne başka hiçbir şey değil; fakat genç bir erkeğin kız arkadaşına çiçek koparıp vermesi takılır. Bu noktada, Atılğan'ın suç ve insan yaşamını iç içe geçiren düşüncesi mühimdir: "İnsanın yaşaması bir çeşit suç işlemekle, hayata karşı suç işlemekle sürüyor. Ya bir bitkiyi koparıyor ya da bir hayvanı öldürüyoruz" (Atılğan, 2018, s. 154). Fakat dış dünya, bu duygusuzluğun, suç, ya da suça dair duyulan arzunun üzerini, bilinçsiz de olsa, örterken Zebercet ya da Selim ihlale cesaret ederek diğerlerinden farklılaşırlar. Onların hayatında bu duygusuzluk artık gizlenmez. Bu sebeptendir ki, gizli olana dair Atılğan edebiyatında ısrarlı bir vurgu vardır. Duygusuzluk bu dünyanın, gizlide ya da açıkta, değişmez bir gerçeğidir. Zira gizliliğe dair vurgu, esasen bu gerçeğe dair bir vurgudur. *Anayurt Oteli'*nde örneğin, bu gizleme çabasının Zebercet de farkındadır:

Bir ara tartışma kızıdır, biri yüksek kişilerden birinin adını söyler, bir başkası 'Hişşt' der, kürsüsünde oturan Zebercet'e bakarlar, eğilip fısıldaşmaya başlardı. Duyamazdı. Yüksek sesle konuşulanlar, tartışılanlar hep bilinen şeyler olduğuna göre ülkenin yönetimini asıl etkileyen, düzenleyen şeyler bu fısıltılarda gizliydi anlaşılan. (s. 24)

İnsana dair gerçek işte bu fısıltılarda gizlidir. Ülkeyi olduğu gibi yaşamı düzenleyen de Atılğan edebiyatında her zaman işte bu gizlide kalanlardır. Zebercet ortalıkçı kadını ve kediyi öldürdükten sonra, artık aklın ve ona dayanan toplumsal iyinin

sınırlarını da ihlal etmiş, aşmış olur. Bu aşamadan sonra kendi duygusuzluğu dış dünyanınkinden farklılaşır. Zira, ötekiler suçlu olduklarının, başka bir deyişle kendi bedeninin kudretinin farkında olmayanlardır: “Yeryüzünde hayatta kalmanın bir bakıma suç işlemeden olamayacağını bilmeyen, kendilerini suçsuz sanan insanlardan çekiniyor, utanıyordu.” (s. 96). Kendisi de bir katil olmasına rağmen Zebercet’in ötekilerden korkması anlamlıdır. Zira tıpkı Spinoza’nın belirttiği gibi, insan kendi bedeninin muktedir olduklarını bilmediğinde ve bunu ancak tesadüfi karşılaşmalarla öğrendiğinde onun gerçekten “iyi” olma ihtimali de yoktur. Dış dünyadaki ötekiler, toplumsal iyiyi ancak bu bilgisizlikle devam ettirebilirler. Canavarlaşma potansiyeli, kendileri farkında olmasa dahi, onlarda her an saklıdır.

Dış dünyanın Zebercet’i korkutan duygusuzluğunu anlayabilmek adına horoz dövüşü sahnesi önemlidir. Burada, insanlar açıkça kandan, dehşetten ve şiddetten zevk almaktadırlar. Sonradan iki canlının ölümüne sebep olacak Zebercet ise bu sahne karşısında âdeta panikler, ürperir. Dövüş ilerledikçe ve şiddetlendikçe Zebercet’in bedensel tepkisi de şiddetlenecektir: “Zebercet gözlerini kapadı. ... Kolu tutulmuş gibiydi; sağ eli ceketinin cebinde sımsıkıydı; gevşetti, avucundaki anahtarı bıraktı. Eli acıyordu.” (s. 49). Horoz dövüşü henüz şiddetlenmeden önce ise gözün odağı dövüş alanını sarmış insanların kayıtsızlıklarındadır. Bu kısımda insanlara Zebercet’in gözüyle bakarız: “Çevrelerindeki konuşmalara, tartışmalara, arada uzanıp sırtlarını okşayan ellere kayıtsız, kıpırdamadan duruyorlardı.” (s. 47). Dış dünyadaki bu kayıtsızlık, roman boyunca izlediğimiz, her mikroşokla bölünen, tepki veren Zebercet ile zıtlık içindedir. Zebercet bu kısımda diğerlerinin yüzlerine de odaklanır: “Yüzler asıktı, sararmıştı”, “yüzü katıydı”. Asık yüzler, sararmış yüzler, katı yüzler Zebercet’in algıladığı dış dünyanın tanımıdır âdeta. Bu dünyanın içinde Zebercet o anda bir sıcaklık hissiyle yanındakine döner, bu hissin onun kolu

olduğunu fark eder. Diğer dünya ile Zebercet birbirinden böylece ayrılır. Bu ayrım ise farkındalık ile sağlanır. Zebercet sonradan kendi yüzünü de dahil edeceği asık yüzlerin, sararmış yüzlerin, katı yüzlerin -ki intihar etmeden önce Zebercet'in yüzü sarı ve katıdır- farkındadır. İnsanlar ise kendi yüzlerinin ve bedenlerinin farkında değildirler. Buradaki zıtlığa Atılğan bir söyleşisinde de değinir: “(Horoz dövüşüne) gitmişti ama kusmuğu gelmişti. Sevgisizlik burada kan ve şiddetle gösteriyor kendini. Zebercet'in edimlerine ters düşüyor” (Atılğan, 2018, s. 163). Önceden duygusuzluk ve kayıtsızlık olarak okunabileceği belirtilen sevgisizliği burada artık kötülük olarak okuyabiliriz. Dış dünyanın kötülüğü ile Zebercet'inkini birbirinden ayıran ise farkındalıktır. Zebercet, “ötekilerin” aksine insanın neye dönüşebileceğinin, beden potansiyellerinin farkındadır. Bedenin yapabileceklerinin, muktedir olduklarının ve gücünün farkındadır. Bedende bilinmeyi ve düşüncede bilinçsiz olanı Zebercet keşfetmiş durumdadır. Bu keşif, cinayetlerden önce, Zebercet'in dünyasından umudun çekilmesiyle başlar. Umudu işaret eden gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına dair duyulan ümit kendini Zebercet'in dünyasından çekmeye başladıkça kendine kurduğu dünya da sarsılmaya başlar. Bu sarsılma aynı zamanda hem kendi dünyasına hem de dış dünyaya dair bir farkındalığın da kapısını aralar. Zira, umut, sonrada da bahsedileceği üzere derhâl bir olanaksızlık duygusuna dönüşerek sınırları belirgin kılar. Bu noktada beliren ihlal arzusu ve onun işaret ettiği duygusuz şiddet, hem tıpkı Selim'in de olduğu gibi Zebercet'in kendi dünyasını hem de dış dünyayı tanımlayan bir arzudur. Atılğan edebiyatının kurgu evrenleri duygusuzlukla, anlamları birbirine eşitleyen ve her şeyi sıradanlaştıran bir kayıtsızlıkla çevrilidir. Zebercet bu anlamda “onlar” a benzer, ama tek bir fark vardır ki Zebercet, insanın dünyasını neyin doldurduğunun ve neler yapabileceğinin farkındadır: “Kimi konuşan, gülen, kimi asık, kayıtsız yüzler. Hepsi

de birbirine ve ona benziyordu bunların; kendileri bilmeseler de bir insanın yapabileceği her şeyi yapabilirlerdi.” (s. 91). Zebercet’in de Selim’in de farklılaşması bedenlerinin anlık duygulanımlarına kendilerini bırakmalarıdır. Burada ihlal edilen denilebilir ki, kötülük kuralının kendisidir. Ezeli ve ebedi olanla ve “iyilik” ile bağlantılı olarak ruhun, başka bir deyişle insanın “iyilik”le tanımlanan özünün tersine çevrilmesidir bu. Kötülük karşımıza iradi bir eksiklik ya da korkunç bir suçluluk duygusunun eşlik ettiği bir his olarak değil; arzunun kendisi ve duygusuzluk olarak çıkar.

Önceden belirtildiği gibi, kötülük yalnızca ötekine değil aynı zamanda kendine dair sınırların reddi anlamına gelir. Kötülük, tıpkı Eagleton’ın belirttiği gibi başkasının ölümüyle olduğu kadar kişinin kendi ölümüyle de alakalıdır. Burada, tıpkı Bataille’ın belirttiği gibi (1993) suç karşımıza “içindeki her şeyi yok etmiş, hazırladığı toptan yok etme eylemiyle özdeşleşen devasa bir gücü biriktirmiş ruhun eylemi” olarak çıkar (s. 192). Bu eylem içinde, kişinin kendi bedenine dair bağlılığı dahil, bütün duygular yok edilir. Burada önemli olan hisler değil, suçun kendisidir ve suç, başka bir deyişle ihlal, en şiddetli hâline ancak kişi kendi bedeninin sınırlarını da yine aynı duygusuzlukla yok ettiğinde ulaşır. Zira, duygu -bu duygu suçtan alınan zevk olsa dahi- suçun önüne geçecektir. Örneğin hem *Anayurt Otel*’inde hem de *Canistan*’da roman kişilerinin intihara karar verme anlarını dahi göremeyiz. Sanki ötekinin bedeninin sınırları reddedilip, yok edildiğinde kendi intiharları da artık kaçınılmaz olmuş gibidir. Her ikisi de son derece sakin ve duygusuz kendilerini yok ederler. Yok edici duygusuz şiddetin, suçun, kötülüğün artık zirvesidir intihar. *Canistan*’da örneğin, Selim Ali’yi öldürdükten sonra tereddütsüz Yunan karakolunu basıp kendini öldürtmeye gider. Bu noktada, Bataille’ın savaş ve şiddete dair düşüncesi önemlidir. Buna göre, toplumsal yasalarla düzenlemiş olan yaşamdan

şiddet de dışlanmıştı. Ancak belirlenmiş bazı zamanlarda, örneğin bir savaş hâlinde, topluluklar kendilerini öldürme eylemine kaptırabileceklerdir (Bataille, 1993, s. 52). Burada artık bir vatan müdafaasından ziyade, savaşla birlikte gelen en “çılgın insan kıyımlarını” da hesaba katarsak diyor Bataille (s. 52), öldürmenin kendisi öne çıkar. Bu noktada, Selim de dışarıdan bakıldığında bir vatan kahramanı olarak görülse de - ki Selim, Birinci Dünya Savaşı’ndan kendini “pisi pisine” öldürtmemek için kaçmış biridir- Selim’in amacı daha sonra da bahsedileceği üzere yalnızca ölümdür. Bu noktada Selim’in ölüm sahnesi önemlidir:

Gürültüden uyanıp fırlayanlara da ateş ederek ilerledi. Karşı duvara yaklaştığında sırtından iki kere itildi; ‘Vurulduğum.’ Düşerken döndü, yere otururken kapıdan elinde tabanca kendisine yaklaşan adama ateş etti. ... Yunan çavuşu düşerken bir daha ateş etti. Selim de tetiği çekti, ama tabanca patlamadı. Ölümün eşiğinde ‘Kurşunum bitmişti, ama onu da vurduğum şükür’ dedi yavaş sesle. (Atılğan, 2017, s. 78)

Özellikle son cümlesiyle şok edicidir bu sahne. Selim’in buradaki “şükürü” vatan için birilerini öldürmüş olmakla değil, yalnızca öldürmüş olmak ile ilgilidir. Kendi bedenine dair o kadar kayıtsızdır ki Selim, son anda hâlâ ötekini öldürüp öldüremediğini kontrol eder. Kendi ölümü ile diğerlerinin ölümü birbirine karışır burada. Diğerlerine ne kadar kayıtsızsa kendine de o kadar kayıtsızdır Selim. Bu kayıtsızlıkla beraber kendi bedenini de artık yok etmiştir.

Kendi bedenine dair kayıtsızlık *Anayurt Otel*i’ne geldiğimizde çok daha belirgindir. Bir gün, gördüğü bir rüyadan şöyle uyanır Zebercet: “İyi ya, yirmi sekiz Kasım da olsun” (Atılğan, 2015, s. 95). Kararını ne zaman verdiğini bilmediğimiz intiharının tarihine karar veriş anıdır bu. Hiçbir duygusal etkisi yoktur bu kararın. Bu noktada intihar karşımıza, tıpkı Selim’in intiharında da olduğu gibi, trajik bir son olarak değil, kişinin kendine dair cesaretle üstlendiği bir gerçek olarak çıkar. Bedene ve dünyaya dair farkındalıktan sonra, kişinin kendi bedeninin sınırlarını da ihlal etmesi artık kaçınılmazdır. İntihar, son derece sıradan bir gerçektir buradaki kurgu

evrenlerinde. Bu sebeple Zebercet'in intihara hazırlandığı sahne de şok edici bir duygusuzlukla gerçekleşir:

Çekmecedan 2 numaranın anahtarını aldı. Yukarıya çıkarken merdiven dönemecindeki büyük pencereden dağı görüyordu: Bulutluydu. Emekli Subay'ın bir hafta kaldığı odadan Baytar Bey'in elçilerinin getirdiği çamaşır ipini alıp aşağıya, odasına döndü. Tıraş kutusunu duvarın dibine bırakıp masayı karyolanın yanına çekti; güçlkle kaldırdı yatağın üstüne, yerleştirdi. Ayakkabılarını, çoraplarını çıkardı. Ceketini, pantolonunu, kazağını sandalyenin arkasına koymuşken aldı, askıya astı. (s. 105-106)

Burada odak intiharda değildir kesinlikle. Gözün değdiği her şey gereksizce ve bütün detaylarıyla aktarılır. Burada gören gözün Zebercet'e ait olduğunu tekrar hatırlarsak, Zebercet kendi intiharına değil; ama diğer bütün detaylara neredeyse dalga geçen bir dikkatle odaklanmaktadır. Pencereye bakar, hiç de lüzumu yoktur ama dağın bulutlu olduğu kaydedilir. Gidip odadan ipi almaz; Emekli Subay'ın bir hafta kaldığı odadan Baytar Bey'in elçilerinin getirdiği ipi alır. Tıraş kutusunu duvarının dibine bırakışını, masayı çekişini ve masanın ağırlığını görürüz ve hatta hissederiz. Okuyucu Zebercet ile beraber odadadır âdeta. İntihar etmeden önce ceketini, pantolonunu, kazağını da askıya asmayı unutmaz Zebercet.

Burada dikkat, eylemin kendisinden kaydırıldığı gibi, aynı zamanda intiharın gerçekleşeceği andan, anlatının şimdinden de kaydırılır. Odak, Zebercet'in hareketlerinden çekilir, onun çağrışımlarla bağlandığı kurgusal ve oldukça uzun bir sahneye odaklanır. Tavanda kendini asacağı yeri sağlamlaştırırken yorulup sırtını karyolaya dayadığında yerdeki döşemeye bakar, buna dair kurmaca bir tarih yazar. Bu, yerdeki tahtaların nereden geldiğine, oraya nasıl çakıldığına, çam kütüklerini kim bilir kimlerin nerelerden biçtiğine, biçilen çam kütüklerinin kim bilir hangi dağlardan, ormanlardan indirildiğine ve hatta indirenlerin giysilerinden, birbirlerine nasıl seslendiklerine kadar akan; biçenlerden birinin, istediği suyu ağacın kokusunun sinmiş olduğu bardaktan akıta akıta nasıl içtiğine kadar düşleyen; buradan Konak'a,



tahtaların nasıl da her şeyin yerinden kaldırılarak oraya getirildiğine kadar bağlanan uzun bir zihin akışıdır. Sanki Zebercet tavanı kendini asmak için sağlamlaştırmıyor da gündelik hayata dair herhangi bir işle meşgul oluyor gibidir. Odak intiharın kendisinden olduğu gibi, intiharın gerçekleşeceği andan dahi kaydırılır. O kadar uzun bir kurmaca sahnedir ki bu, birinci dereceden anlatıyı işgal ederek Zebercet'in intihara hazırlandığı gerçeğini neredeyse tamamen görünmez kılar. Zebercet sanki intihar edeceğinin farkında bile değildir. Anlatının şimdisine geri dönüldüğünde ise odak yeniden kısa, kesik cümlelerin birbiri ardına, vurgusuzca aktığı edimlerin üzerindedir. Okuyucunun da paylaşmak zorunda kaldığı bitimsiz bir kayıtsızlık, duygusuzluk hâlidir bu. Bu duygusuzluk hâli, ölüm ve cinsellik arasında bağlantının kurulmasıyla âdetâ zirvesini bulur: “Başı öne eğiliyordu. Kolları iki yana sarktı. Donunun sol paçasından fildişi renginde koyuca bir sıvı aktı uzaya uzaya; dizine yakın bacağındaki kıllara bulaşarak ardarda yatağın üstüne düştü, yayıldı.” (s. 108). Ölümün bir boşalmayla nihayet bulması bedene dair ifşa edilen son gerçek gibidir burada. İntihara değil; fakat beden sıvısına dair bu odaklanma neredeyse iğrençtir. Uzayan, bulaşan, yayılan sıvı; bedene dair işte bu “tiksindirici” sahne, okuyucuda uyanması muhtemel tüm romantik duygusallığı siler ve onu trajik bir gerçeğe değil; en şiddetli ihlale, yani ölümün kendisine ulaştırır.

### 2.3 Bir ifşa aracı olarak duygusuz anlatım dili

Atılgan edebiyatında duygusuzluk, yalnızca olay örgüsüyle ya da eylemin kendisiyle değil, aynı zamanda anlatım dili ile de kurulur. Duygusuzluğun kötülük ile olan ilişkisinin ve Atılgan edebiyatının kurgu evrenlerinin merkezinde yer alan duygusuzluğun anlatı dilinde kendi gösterme biçiminin üzerinde durmak gerekir bu noktada. Deleuze, Lauwaert'in aktardığına göre (2015), Marquis de Sade'ın

metinlerinde kendini şiddetle gösteren duygusuzluğa odaklanır (s.192). Bu noktada, ilk olarak duygusal reaktif tutumun anlamına değinilir. Buna göre, başkalarının duygu ve beklentilerine cevap verme yeteneği ve istekliliği “normal” insan davranışının merkezinde yer alır (s. 192). İnsanların birbirlerinin duygusal alanına dahil olmasıyla, yani empati kurmasıyla, karşılıklı ilişkilerde birbirine zarar verme önlenir, karşılıklı iyilik merkeze alınır. Diğer bir deyişle, “normal insan davranışı diğer insanların cevap verme biçimiyle alakalıdır.” (s. 192). Ancak insan eylemi üzerinde diğer insanların cevap verme biçimine göre oluşan engel yalnızca karşılıklı ilişkiler sebebiyle ortaya çıkmaz. Kişisel çıkarın gözetimi de davranışın önündeki engellerden biridir. Eyleyen, diğerine olduğu gibi kendisine de zarar verecek biçimde davranmaktan çekinecektir. Böylece hem insan ilişkilerine katılım hem de öz katılım insan davranışı üzerinde sınırlayıcı bir işlev teşkil edecektir. Empati yoksunluğu, duygusuzluk, diğer bir deyişle apati, hem bu öz çıkarıcılığın hem de diğerkâmlığın merkeze alınmaması olarak çıkar karşımıza. Karşılıklı ilişkilerde hem eyleyenin hem de eyleyen kişinin ilişki içinde olduğunun iyiliği ve beklentileri burada artık merkezde değildir. Bu durum, Bataille’in Maurice Blanchot’dan alıntıladığı gibi (1993) sadist dünyanın merkezinde yer alır (s. 191). Atılğan edebiyatındaki karakterler başkasının değerini reddettikleri gibi aynı zamanda intihar sahnelerinde gördüğümüz gibi kendi değerlerini de reddetmektedirler. Blanchot’nun deyişiyile duygusuzluk “devasa bir yadsımayla kabul edilen egemenliğin gerekliliğidir.” (s. 191). Zira, başkasının değerini kabul etmek burada kendine dair zorunlu bir sınırlama olarak ele alınır. Sınırsızlığa ise ancak toplumsal iyinin ihlali ile ulaşılabacaktır. Burada önemli olan suçun ve onun duygusuz şiddetinin kendisidir. Amaçlanan, bireysel zevke ulaşmak değil; suça, suçun zirvesine ve böylece sürekliliğe ulaşmaktır. Kötülük burada artık yalnızca kendini amaçlamaktadır.

Hem iç hem de dış dünyada görülen bu duygusuzluk, Atılgan edebiyatında yalnızca olay örgüsüyle değil, büyük orada anlatının kuru, soğuk diliyle kurulur. Bu kuru dilin okuyucuda yarattığı etkiyi anlayabilmek adına tekrar Massumi'ye dönmek faydalı olacaktır. *Parables For The Virtual* isimli kitabında Massumi, duygunun otonomisine odaklandığı başlık altında ilk olarak Alman kanallarında programlar arası boşluğu doldurmak üzere yayınlanan bir hikâyeden bahseder (Massumi, 2002, s. 20). Bu yayında, imajlar arka arkaya basitçe akarken, görüntülere dair herhangi bir açıklayıcı ses yoktur. Program çocukları korkuttuğu gerekçesiyle çok fazla şikâyet alınca yayından kaldırılır. Ancak bu korkunun sebebini anlamaya çalışan araştırmacılar hikâyenin üç farklı versiyonunu hazırlarlar. İlki orijinal versiyondur. Eylemi olduğu anda olduğu gibi aktaran ikincisi gerçekçi (*factual*) versiyon olarak isimlendirilir. Üçüncüsü ise ikinciyle benzer olmakla beraber kritik dönüm noktalarında sahenin duygusal eğilimini ifade eden kelimeler içerir. Dokuz yaşındaki çocuklar üzerinden teste tabii tutulan versiyonlar memnuniyet (*pleasantness*) ölçeği üzerinden değerlendirildiğinde en az memnun edici olarak oylanan gerçekçi versiyon olur. Orijinal ile birlikte duygusal versiyon ise en hoşlanılan versiyonlar olarak oylanır. Bu noktada, Massumi hüznün yoğunluğundan dolayı “üzücü” kategorisinde değerlendirilebilecek versiyonların memnun edici olarak oylanmasının dikkat çekici olduğunu belirtir (s. 23). Bu deney, aynı zamanda katılımcıların versiyonlara verdikleri bedensel tepkileri de ölçmektedir. Kablolarla monitörlere bağlı olan çocuklar en az memnun edici olarak oyladıkları gerçekçi versiyonda en yüksek uyarılma seviyesine ulaşırlar. Başka bir deyişle, gerçekçi versiyon deri direncini düşürmüştür. Massumi, bu deneyin ortaya ilk olarak efektif önceliği (*the primacy of affective*) çıkardığını belirtir. Buna göre, bedenin hissetmesi ve tepki vermesi, onu değerlendirmeyi öncelemektedir. Değerlendirme, yani bedenin

hissinin herhangi bir dolayıma katılıp değerlendirilmesi ise sonradan gelmektedir. Başka bir deyişle, burada öne çıkan daha önce de bahsedildiği gibi bedensel düşüncenin otonomluğudur. Gerçekçi versiyonun dili de bu açıdan sönümleyici bir işlev görür. Görüntünün içeriğinin beklenen etkisini ve gücünü ifade eden yoğunluğu, beklenmedik bir biçimde, barındırdığı duygusuzluk, soğukkanlılık, maddilik ile sönümlenir. Massumi, bu durumda dilin duygusuzluğunun (*matter-of-factness*) imajların dizilimini ikiye katladığını belirtir (s. 86). Dil bunu, algılanan hareketleri mümkün olduğu kadar objektif ifade eden bir anlatımla yapar. Akan imajların anlamına dair herhangi bir duygusal kesinti barındırmayan dil, duygusal dilin aksine bu noktada görüntülerin etkisiyle çatışır ve ona engel olur (s. 86). Duygusal dil ise duygusal niteliği kaydetmek için anlatının sürekliliğini bir anlığına bozar. Ancak bu, Massumi'ye göre duygunun ilk değil, ikinci kayıdır (s. 87). Zira deri, ya da beden düşüncesi, kelimedden hızlıdır ve durum deri tarafından zaten kaydedilmiştir. Duygusuz dilin iptal ettiği de duygusal dilin kendinde barındırdığı “sağduyu işlevi”dir. Bu duygusuz dille birlikte imaj, Lauwaert'in belirttiği gibi (2015) “sağduyulu düşüncelerden ve kültürel inançlardan” artık ayrılmıştır (s. 204).

Atılğan edebiyatının kurgu evrenlerinde eylemi açıklamayan, onu sadece gösteren, eylemi “sağduyu” dünyasıyla bağlayabilecek “ikinci bir kayda”, yani duygusal kesintiye yer vermeyen işte bu soğuk, kuru, duygusuz dil kasıtlı olarak kullanılır. Bu dilde tasvirlerle, metaforlara, her şeyi bilen anlatıcının yüksek bir konumdan, soyut yorumlarına yer yoktur. Bir söyleşisinde Atılğan'ın kendisi de belirtir bunu:

Davud'un oğlu Vaiz'in dediği gibi güneşin altında yeni hiçbir şey yoktur. İnsan hiçbir şey yaratamaz ancak bir şeyler yapabilir. *Anayurt Oteli*'ni düşünürken, kurarken, yazarken Zebercet'in (dolayısıyla bir zamanlar yazarın) durumunu en iyi belirleyecek süssüz, benzetmesiz, kuru bir anlatım uyguladım. Soyut açıklamalardan, yorumlardan elimden geldiğince kaçınıp duyguyu, düşüncüyü olaylarla, davranışlarla, nesnelere vermeye çalıştım.

Bu durumda bencilliğin, yabancılaşmanın karşıtı olan sevginin, umudun, inancın yeri olmadığı için bu sözcükleri ve türetmelerini öykü boyunca kullanmadım. (Atılğan, 2018, s. 148-149)

Kullandığı kuru dilin kastını Atılğan burada açıkça belirtir. Buna göre bu dünya, sevgiye, inanca, umuda yer bırakmaz. Sonradan tartışılacağı üzere bu üç kavram da akla dayalı “iyilik”in unsurlarıdır. Ancak “iyilik”, Atılğan edebiyatında ezeli ve ebedi bir değere değil, “efendi”nin faydasına göre inşa edilmiş ve ahlak adını alan bir değere işaret eder. Ahlak yasası burada iyilikle dolu bir dünyanın gerçeğine değil, bir ikiyüzlülüğe işaret eder. “İyilik” ile yaşayan insanların değil; kötülüğe cesaret edemeyenlerin dünyasıdır burası. Anlatım dili de bu noktada bir ifşa aracına dönüşür âdeta. Adettenmişçesine, toplumsal iyiyi ve toplumsal yasayı devam ettirmek adına dillendirilen her türlü duygu, tıpkı *Canistan* özelinde daha önceden tartışıldığı gibi, havada kalır burada. Bu duygusuz, yorumsuz, açıklamasız, kupkuru dilin içinde tüm duygular hükümsüz kılınır. Hem öykü ve roman kişileri hem de Atılğan edebiyatının kendisi böylece sağduyu işlevinden, kültürel düşüncelerden, toplumsal iyiden ve ahlak yasasından farklı bir yerde, artık kötülüğün alanındadır.

## BÖLÜM 3

### CİNSELLİK

#### 3.1 Cinsel bir uyarıcı olarak ihlal

Toplumsal yasaya karşı gelmek Atılgan edebiyatında karşımıza cinsel bir uyarıcı olarak çıkar. Bu anlamda yasayı ihlal, hazzın da esas kaynaklarından biridir. Yasayı ihlal ve kutsala saygısızlık temaları hem hikâyelerde hem de *Anayurt Oteli* ve *Canistan*'da sıklıkla karşımıza çıkar. Bedeni cinsel anlamda harekete geçiren esas uyarıcıdır bu. Bataille (1993), bu türden bir “edepsizliğin” “kabul edilmiş ve dayanıklı bir benliğe sahip olmaya uygun bedensel bir durumu bozan bir düzensizliği ifade etmekte” olduğunu belirtir (s. 21). Diğer bir deyişle “edepsizlik”, bedeni düzenleyici yasayı ihlal eder. Atılgan edebiyatında da karşılık bulur bu düşünce. İhlal, bedeni cinsel olarak uyarıcı, arzuyu oluşturan faktörün kendisidir. İlişkinin kendisi değil; fakat yasağa karşı gelmektir önemli olan. Bu anlamda, yasağın varlığı esasen hazzın da kaynağıdır. Burada yasağı ortadan kaldırmak değil, yasağın onu ihlal etmek yoluyla farkına varmak, bizzat bunun yaşattığı hazzı deneyimlemek esastır. Zira, ihlal ve sınır arasındaki ilişki, Foucault'nun (2014) da belirttiği gibi birbirine karşıt, birbirinin tamamen zıttı bir ilişki değildir:

İhlalin sınırla ilişkisi, siyahın beyazla ilişkisi, yasağın serbestle ilişkisi, dışın içle, dışlananın konutun korunaklı uzamıyla ilişkisi gibi değildir. İhlal sınıra, daha ziyade, burgusal bir ilişkiyle bağlıdır; dolayısıyla hiçbir basit zorla girme ihlalin sonuna kadar gidemez. Belki de gecenin karanlığında şimşek gibi bir şeydir; yadsıdığı şeye zamanın derinliklerinden yoğun ve karanlık bir varlık verir, onu içerden ve tepeden tırnağa aydınlatır, canlı aydınlığını, yırtıcı ve dikilmiş tekilliğini yine de ona borçludur, kendi hükümlerliliğiyle imzaladığı ve nihayet sustuğu bu uzamda, karanlık olana bir ad vermiş olarak kaybolur. (s. 57)

Sınır ve sınır aşımı bir karşıtlığı belirtmez. Aksine, birinin varlığı aynı anda diğerini de çağırılmaktadır. İhlalin Foucault'nun belirttiği gibi yasakla olan iç içe geçmiş ilişkisi yasağı ortadan kaldırmaya yönelik değildir. Aksine ihlal, bizzat yasağı işaret eder. Onu anlık da olsa aydınlatır, ona yeni bir varlık kazandırır ve onu yeniden tanımlar. Burada yasağı ortadan kaldırmak değil; onu belirgin kılmak esastır. Zira ihlal, kendi varlığını ancak yasağın varlığında bulur.

Bataille (1993), yasakla ihlal arasındaki bu ilişkiye hazzı da katar. Ona göre yasak olanın keşfi, ihlalin kendisiyle görünür kılınır. Ancak bu ikisi arasındaki yasağın kendi varlığına içkin gizemi zevkin de önünü açar. Zevkin bilgisine yasağın varlığı sayesinde sahip olunur; zira yasak, zevki hem belirlemekte hem de onu mahkum etmektedir. Bu noktada cinsel etkinliğin zevki de ancak yasakla ilişkisine bağlı olarak açığa çıkacaktır:

Her yerde, ve şüphesiz en eski zamanlardan beri, cinsel etkinliğimiz gizliliğe zorlanmıştır ve değişik derecelerde saygınlığımızı karşı bir olay olarak görülmüştür. Aslında erotizmin özü, yasak ile cinsel zevkin içinden çıkılmaz bileşimindedir. Hiçbir zaman, insansal açıdan, yasak zevk olmadan, zevk de yasak duygusu olmadan ortaya çıkmamaktadır. (s. 117)

Öyleyse, Bataille düşüncesinde yasak, hazzın kaynağında yer alır. İnsan bedeninin, onu kendine dair dürtülerden arındıran, gizleyen, soylu, akılcı anlayışına karşı zevk ve yasak ilişkisinden bahsedilmektedir burada. Yasağa ve ihlale dair Bataille ve Foucault arasındaki çizgide, sınır aşımının kötülükle olan ilişkisini de kurmak gerekir. Alt (2016), kötülük üzerine “düşünümü birleştiren başlıca işlemlerden birinin sınır ihlali ilkesi” olduğunu belirtir (s. 22). Bu anlamda, Foucault'nun Bataille'a dair 1963 tarihli bir yazısının altını çizer. Buna göre sınır ihlali, sınırın ardındaki bir dünyayı hedeflemez. Asıl mesele sınırın kendisini sürekli delerek onu yıpratmaktır. Ancak sınırı ihlal, sınırın varlığını bizzat işaret ettiği için bir yandan onu aşarken bir yandan da yeni sınırlar çizer. Bu noktada, “daima yeniden uç veren

bir sınır ihlali hareketi”nden bahsedilmektedir (s. 22). Alt’ın belirttiği gibi Foucault’ya göre kötünün tükenmez dinamiğinin kaynağı da budur ve “ahlaka ters düşen edebiyatın tarihi de bir sınır ihlali hadisesi olarak anlaşılabilir.” (s. 22).

Yasak ile zevkin iç içe geçişi kendini Atılğan edebiyatında sıklıkla gösterir. Arzu, yasakla beraber doğar ve yasağın varlığı ortadan kalktığında arzu da yok olur. Yasak, bizzat arzunun ve hazzın merkezindedir. “Atılmış” hikâyesinde tam da bu türden bir arzu anlatılmaktadır:

Manavın önünde iki kişi vardı. Durdum. Uzandım küfelerin birinden bir elma aldım. ‘Kaça bunun kilosu?’ diyecektim. Elimdeki en irisiydi. Kimsenin bana baktığı yoktu. Elmayı cebime attım, yürüdüm. Beş adım sonra arkamdan kısık bir ses ‘Aşırdı’ dedi. Döndüm:  
-Kim o aşırıldı diyen? diye bağırdım.  
Üçü birden dönüp baktılar. Gene birden çevirdiler başlarını: beni görmemişler gibi, ben orada yokmuşum gibi. Kentin göbeğine doğru yürüdüm. Her yanımda insan doluydu. Kasten bakmıyorlardı cebime, yoksa görürlerdi: şişkindi, kütük gibiydi, aklım hep ondaydı; yiyecektim. [...] Bir park çıktı önüme. Elmayı çıkardım. Sanki küfeden aldığım gibi değildi bu, kırmızılı yeşilli iri bir elmaydı. Karşıdaki otların içine fırlattım. (Atılğan, 2016, s. 62)

Öykü kişinin manavın önünden geçerken elmaya uzanışı o anda doğan, alelade bir istektir. Ancak bu istek, onu çalma fikriyle beraber tutkuyla iç içe geçer. Elma, bu andan itibaren yasayı ihlalin verdiği zevkle bambaşka bir varlık kazanır. Yeşille karışık rengiyle sıradan bir elmayken, onu çalmayı planlayan alıcısının gözünde âdeta baştan çıkarıcı bir nesneye dönüşür. Öykü kişinin iştahı kabarır, aklındaki tek şey onu yemektir. Denilebilir ki, -elmanın ilk günah anlatısındaki rolüyle birlikte düşünüldüğünde- şiddetle iç içe geçen cinsel bir arzudur bu. “Atılmış” arzusunun nesnesini illegal yollarla elde etmek ve onu yiyip tüketmek, kendine dahil etmek ve böylece yok etmek istemektedir. Burada, arzusunun nesnesinin baştan çıkarıcılığı kendinden olmaktan ziyade, onu elde etmedeki ihlalle alakalıdır. Arzu ve ihlal burada birbirine karışır. İhlal fikriyle baştan çıkan öykü kişinin buradaki arzusu ötekilerin varlığı ile bilendir. Zira, elmayı elde etme biçimi onların dünyasının



kurduğu düzeni, yani yasayı hiçe sayacak ve böylece bu “edepsizlik” ötekilerin dünyasında düzensizliğe yol açacaktır. Dolayısıyla yasayı temsil edenlerin varlığı baştan çıkan öykü kişinin gösterdiği şiddetin dozunu artırır ve arzusu bununla bilenir. Öykü kişisi kentin göbeğindeyken ve etrafı insan doluyken, elmaya dair duyduğu arzu da zirvededir. Ancak kalabalıktan parka saptığında arzusu da yok olur. Yasa koyucular yok olduğunda yasanın ihlalinin de bir anlamı kalmaz. Elma artık küfeden alındığı -daha doğrusu çalındığı- gibi değildir; yeşille karışık, aleladedir. Derhâl otların içine fırlatılır.

Sınır ihlali fikrinin ortaya çıkardığı arzu *Anayurt Oteli* ve *Canistan*'da da karşımıza çıkar. Bu anlamda, her iki romanda da yer alan, kamusal alanda sevişme arzusundan bahsetmek anlamlı olacaktır. Her iki romanda da bu arzu iki insan arasındaki ilişkinin çekiciliğinden değil, o ilişkinin sınır ihlali oluşturmasından doğar. Zira mahrem olanı kamusal alana taşımak düzen bozucu bir edepsizliğe işaret eder. Edepsizlik ise Bataille'a göre (1993) “kabul edilmiş ve dayanıklı bir benliğe sahip olmaya uygun bedensel bir durumu bozan bir düzensizliği ifade etmektedir.” (s. 21). *Anayurt Oteli*'nde bahsi geçtiği gibi ırmak kenarında sevişmek ve *Canistan*'da görüldüğü gibi çay kenarında sevişmek bedeni düzenleyen yasanın ihlalidir ve düzensizlik yaratır. Zira, yine Bataille'a göre “insanların büyük kısmı, eğer özellikle erotik etkinlik çıplaklığı izlerse, bu durumun bilinmesinden çekinirler.” (s. 21). Dolayısıyla, buradaki edepsizlik bedeninin gizlisini, gizli kalması gerekeni açığa çıkarır. Bu açığa çıkarma ise hazzın ta kendisidir.

Bu arzuyu öncelikle *Anayurt Oteli*'nde Zebercet'in hem annesinin anlattıklarında hem de kendi hayal gücünün ilaveleriyle dayısı Faruk'un hikâyesinde görürüz. Bu, Faruk'un çeşitli şahitlerce aktarılan hikâyesinden daha çok, Zebercet'in kendince kurduğu bir hikâyedir. Dolayısıyla burada gördüğümüz Zebercet'in kendi

zihin dünyası ve arzusudur. Buna göre, kesin bir bilgi olmamakla birlikte, Faruk, abisinin eşine dair bir ilgi duymakta ve bu sebeple ondan uzak durmaktadır. Fakat bir yaz gecesi ırmak kenarına indiğinde abisini ve yengesini ırmak kenarında gizlice sevişirken görür. Oldukça uzun bir bölümdür burası. Bu şahitliğin her detayı

Zebercet tarafından uzun uzadıya kurgulanır:

Anası ‘Sıcak gecelerde karı-koca gizlice ırmak kıyısına giderler sabaha karşı gelirlerdi kuleye’ dediğine göre karanlıkta pencere önünde oturup bekliyordu demek. Rüstem abisini mi? Böyle gecelerde Faruk da çıkarmış kuleden gizlice; ama onlardan çok önce dönermiş. Belki sıcaktan uyuyamadığı bir gece kalkıp yarı çıplak ırmağa gittiğinde, kıyıda, ağaçlarla çevrili küçük düzlükte, ay ışığında, yan yana uzanmış dinlenen ya da uyuyan yengesiyile ağabeyini gördükten sonra, çoğu geceler, iki kulenin arasında güneş batmadan sulanan, hasırlar serilen alanda yere çakılı dört kalın sırtın uçlarındaki yayvan tenekelerde yanan gazla yoğrulmuş külün ışığında yenen akşam yemeklerinin ... sonunda konuşmalar tavsamaya başlayınca kalkar, anası dönüşünü beklemesin diye önce odasına girer, uzanır, aşağıda ışıklar söndürülüp elayak çekilince dışarı çıkar, ırmak kıyısında düzlüğe yakın bir yere oturup uzun süre, gecenin durgunluğunda ara sıra bir kurbağanın, kıyıda düşen bir toprak parçasının şıptısını, uzaktan bir çakal ulumasına karşı Toraman’la Karaman’ın havlayışlarını, öte kıyıda ağaçların birinde belki dişisini çağıran bir gece kuşunun eşit aralıklarla ‘hu u u’ çekişini duyarak, niye beklediğini bilmeden, suçlu, tedirgin, ay ışığında ya da yıldızlı ağustos gecelerinde daha bir büyüyen asmaların arasından çıkıp gelmelerini bekler miydi? Esintisiz, sıcak gecelerde ağabeyi ile yengesini ... sıcak odalarında, çıplak, birbirlerine değen yerleri terleyerek yatarlarken birinin ‘ırmağa gidelim, uyumuşlardır artık’ demesiyle üstlerine birer çarşaf alıp karanlıkta, başkalarını uyandırmamak için sessiz, ağır ağır dışarının serinliğine çıkınca el ele, yalın ayak, asma aralarının sürülmüş toprağında ayaklarına çarpan ufak topaçlara aldirmeden koşarak ırmak kıyısındaki küçük kumluğa varır varmaz, ya da önce suya atlayıp çıktıktan sonra çarşaf üstünde ıslak ıslak birbirlerine sarıldıklarında, kenetlendiklerinde onları görececek, iniltilerini, kısık seslerini, yengesinin ‘Ooh, bırakma’ deyişini duyacak kadar yakınlarına sokulur muydu sürüne sürüne? Yoksa kaçır mıydı kuleye? Bu gecelerin birinde o beslemeyi çağırmadı mı? Küçük Bey’e su verirken eli titreyen, yüzüne bakınca kızaran o yeniyetme kızı belki son günlerinde bir gece çağırdı da erkekliğinin ancak bir tek kadına, erişilmez bir kadına...” (Atılğan, 2015, s. 104)

Paragraf öncelikle tüm bunların bir yoruma, Zebercet’in kendi kurgusuna dayalı olarak üretildiğinin altı çizilerek başlar. Annesinin olaya dair verdiği ufak detaylar Zebercet’in dünyasında genişleyen, birbirini açan, neredeyse tükenmez bir yorumlar silsilesine açılır, ki Zebercet de bunu kendi kendine tekrar edecektir: “Başını sarstı.

Yorumdu bunlar hep, kendi yorumları. Anası gördüklerini, duyduklarını anlatırken arada yalan söylemiş ya da abartmış olabilirdi elbet. Üstelik hiç söz etmemiştii böyle bir ilişkiden.” (s. 104) Zebercet, karı kocanın ırmak kenarına gittikleri bilgisi ile Faruk’un da bazı gecelerde dışarı çıktığı bilgisini birleştirerek ırmak kenarındaki sevişmeyi kurgular. Ancak, bu öylesine canlı bir anlatımdır ki, Zebercet, Faruk’un öznesi olduğu bir şahitliğı değil, kendi şahitliğini anlatıyor gibidir. Bu, Faruk’a dair hatıralar değil, arzularının güdümünde Zebercet’in kendi hayal dünyasıdır. Bu noktada, yalnızca şahitliğin kendisi değil; bu anın öncesinde gerçekleşenler ve sonradan gerçekleşmiş olabilecekler de kurgulanır. Faruk, Zebercet’e göre muhakkak akşam yemeklerinin sonunda tavsamaya başlayan konuşmalardan sonra kalkıp, annesini uyuduğuna ikna etmek üzere odasına gitmiş ve dışarı çıkacağı vakti beklemiş olmalıdır. Tıpkı, gece karanlığında otelde gizlice altı numaralı odadaki insanların sevişmesini dinleyen Zebercet gibi kurgulanır burada Faruk, ki “oh nasıl seninim” dedirtilen yenge ile bunun işareti de verilir. Dahası, kurgulanmış bu anıda Faruk da tıpkı Zebercet gibi anı dolduran seslere, yani mikroşoklara son derece hassastır. Kurbağanın sesi, düşen toprak parçasının şıptısı, çakalların uluması ve buna karşı ismi dahi belirtilen köpeklerin havlayışı, gece kuşunun sesi, yani anı doldurabilecek her türlü ses kurguya dahil edilir. Faruk burada aslında Zebercet’tir. “Niye beklediğini bilmeden, suçlu, tedirgin, ay ışığında ya da yıldızlı ağustos gecelerinde daha bir büyüyen asmaların arasından çıkıp gelmelerini” bekleyen, ırmak kenarında sevişme sahnesini kuran ve bu anın baştan çıkarıcılığına kapılan Zebercet’in ta kendisidir. Öyle ki, çıkıp gelebilecekleri an zihnine düştüğü anda, Zebercet kurgusunun yönünü de derhâl çıplaklığa çevirir. Yenge ile abiyi sıcak ve çıplak hayal eder, onları ırmak kenarına “ağır ağır” indirir. Âdeta kendi yarattığı kurguyu bilerek uzatmaya, anın zevkine varmaya çalışıyor gibidir Zebercet. Yolda

yürürlerken abi ile yengenin ayaklarına takılanları dahi kurgulayarak bu hayali şahitliği uzattıkça uzatır. Olay Faruk üzerinden akıyor gibi görünse de, Zebercet neredeyse bitimsiz cümlelerin sonunu Faruk'a dair sorularla bitiriyor gibi dursa da, bu şahitliğin ardından baştan çıkan kişi Zebercet'tir. Bu sebeple Faruk'u derhâl odasına geri gönderir ve devreye beslemeyi sokar. Acaba ırmak kenarındaki sevişmeyle ve buna gizli şahitliğiyle baştan çıkan Faruk o beslemeyi odasına hiç çağırması mıdır? Zebercet, belki Faruk'un beslemeyi çağırdığını ama tıpkı kendisinin ortalıkçı kadınla yaşadığı gibi bir nihayete ulaşamadığını düşünür. Zira, Faruk'un erkekliği "bir tek kadına, erişilmez bir kadına" aittir. Buradaki tek ve erişilmez kadın, yani Faruk'un yengesi ile gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının fiziksel özelliklerinin birbirlerinin aynısı olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın erişilemez, bu sebeple de tüketilemez, sürekli canlı bir arzuya işaret eder. "Yenge"ye, yani yasak olana duyulan arzu -ki bu arzu kendini *Canistan*'da Selim'in arkadaşı ve "Tanık" bölümünde anlatıcı gözün odaklandığı Kadir üzerinden de gösterir. O kadar ki Kadir karısını ilk gördüğünde, ona dair ilgisi onu ilk olarak amcasının eşine benzetmesiyle başlar.

Kamusal alanda birlikte olma teması *Canistan*'da da vardır. Bu sefer, dışarıdaki bir gözlemci üzerinden değil, bunu bizzat deneyimleyen Selim üzerinden takip edilir aynı tema. Selim bir gece sıcaktan bunaldığında Esmâ'ya çay kenarına inmeyi teklif eder. Ancak çay kenarında sevişmenin başka anlamları da vardır burada. Selim için Esmâ ile cinsel birlikteliğe dair kaybettiği ilginin yeniden canlanması anlamına gelir bu. Zira, Selim'in Esmâ'ya duyduğu cinsel arzu başından itibaren yasağı delmenin kışkırtıcılığı üzerine kuruludur. Selim, Esmâ için çalışmaya başladıktan bir süre sonra aralarında cinsellik de başlar. Ancak Selim için, sonradan anlaşılacağı üzere, esas çekici olan ilişkinin nikâhsız başlamasıdır. Diğer bir deyişle

Selim'i günah kışkırtmaktadır. Evlendikten sonra ise Selim için kışkırtıcı olan kendi "aşırı istekliliği"nin Esmâ için yorucu olduğunun farkında olmasıdır. Selim, geleneğin ya da partnerinin sınırlarına karşı zorlayıcı oldukça ya da böyle hissettikçe, cinsel isteği de artmaktadır. Öyle ki, Esmâ, Selim'in cinsel performansından köydeki bir başka kadına yakındığında Kübra çare olarak Esmâ'nın Selim ile aynı oranda, hatta ondan fazlaca istekliymiş gibi rol yapmasını öğütler: "Ama bi yolu var onu yatıştırmanın: Bırak istediği kadar yapsın. Yanından çekildi mi 'bi kere daha olsun' falan deyip sen isteyeceksin. Birkaç gece böyle fazladan yaptı mı bıkkınlık gelir, fazla üstüne düşmez." (Atılğan, 2017, s. 54) Kübra, *Canistan*'ın anlatı evrenindeki erkek cinselliğinin matematiğini çözmüş gibidir âdeta. Buradaki "bıkkınlık" Esmâ ile Selim'in "fazladan" birlikte olmalarından değil, bu fazlalık talebinin Esmâ'dan gelmemesinden kaynaklanmaktadır. Zira, Selim için arzunun kaynağı ilişkinin kendisinde değil, onun herhangi bir sınırı zorluyor olmasındadır. Bu sebeple, Kübra haklı çıkar ve Selim Esmâ'dan yavaşça uzaklaşır. Bu aşamadan sonra Selim'in tekrar cinsel anlamda heyecanlandığını ise tıpkı *Anayurt Otel*'nde gördüğümüz gibi sıcak bir yaz gecesinde aklına düşen çay kenarına gidip sevişme isteği ile birlikte görürüz. Bu durum Selim'in cinselliğini uyandıran iki şartı birden sağlar: Hem bedeninin görünürlüğünü düzenleyen yasa kamusal alandaki çıplaklıkla ihlal edilecektir hem de Esmâ eski çekingenliğine yeniden bürünecektir: "Çırılçıplak bağı geçip çay kıyısındaki daracık kumsalda yattılar. Gecenin serinliğinde Esmâ'nın biraz ürkek ama istekle sevişmesinden hoşlanmıştı Selim. Çoğu aysız gecelerde çay kıyısına gidiyorlardı artık." (s. 59). Bu noktadan sonra Selim'in arzusunu kışkırtan herhangi başka bir sahneye rastlanmaz roman boyunca. Esmâ'nın çekingenliğinin ve yazları aysız gecelerin bitimiyle beraber Selim'in arzusu da bitmiş gibidir. Esmâ'nın ölümünden sonra ise Selim şartların da lehine dönmesiyle ve güç kazanmasıyla

beraber tüm iştahını kendisini bir zamanlar horladığını düşündüğü Ali'yi aşağılama arzusuna yöneltecektir.

Bataille (1993), cinselliğin etrafının yasaklarla çevrili olduğunu belirtir. Ancak Bataille'in belirttiği gibi -ve tıpkı öldürme yasağının savaş durumlarında ortadan kalkması gibi- belirli durumlarda cinselliğin etrafının sarılı olduğu yasaklar ortadan kalkar: “Bedenlerin birleşmesi ancak evlilikte söz konusudur.” (s. 77). Buna, ayrıca geleneğin belirlediği durumlar da eklenir (s. 77). Ancak yasağın ortadan kalkması Atılğan edebiyatında -*Canistan*'daki örneğinde de görüldüğü gibi- arzunun da ortadan kalkması anlamına gelir. Sınır ortadan kalktığında onu ihlalin bir imkânı da kalmayacaktır. “Ağaç” hikâyesinde de bu türden bir arzuya odaklanılır. Evli olan, meşru bir cinselliğe de hakkı olan Öksüz Memet ve Fatma'nın bir gecesi anlatılır burada. Ancak aralarındaki ilişki meşruluğun verdiği rahatlıkla değil, kutsala saygısızlığın getirdiği heyecanla gerçekleşecektir. Memet ve Fatma kış için tezek biriktirmeyi unutmuşlardır ve soğukta sevişmenin tedirginliğinden bıkan Memet köy için kutsal olan koca ağacın bir dalını kesmeye ve bundan yakacak odun yapmaya karar verir. Ağaca dair tanım burada önemlidir: “Gerçekten de bu kıraç bozkır köylerinden yalnız onların köyünün -Kuyucak'-ın- batı girişine yakın bu ağaç *tektir*” (Atılğan, 2016, s. 83). Ağacın kutsallığı, onun tek olmasından kaynaklıdır. Tıpkı tanrı inancında olduğu gibi bu ağaç da tektir, birdir, bütündür. Burada evli çiftin herhangi bir gecesine değil; fakat sevişebilmek için ağacın bütünlüğüne saldırdıkları, tekliğine saygısızlık ettikleri bu geceye odaklanılır. Önceki gecelerden ise “soğukta sevişmenin tedirginliği” olarak bahsedilir. Bu ilişkiye sığacağını verecek olan ise saygısızlık, diğer bir deyişle sınır ihlali olur. Öyle ki, Memet koca ağacın dalını kesip eve geldikten sonra Fatma'yı kendine çektiğinde, Fatma öncelikli olarak ağacı nasıl kestiğini anlatmasını ister. Zira, ağacı kesme hikâyesi ikisi için de tahrik edicidir.

Aralarındaki ilişki bu hikâye ile birlikte soğuktan sıyrılır ve heyecanlanır. İlişki esnasında da Fatma'nın zihninde sürekli olarak bu ihlal vardır ve bu fikirle ikisi de baştan çıkarlar:

Şimdi, sıcak odada, *kutsal bir nesneye saygısızlık etmenin bilemediği bir istekle* yaklaştılar birbirlerine. Memet yorganı yatağın ucuna itti; karısının boy gömleğini ve donunu çıkarıp yatağa yatırdı. Kendisi de soyunup karısına sarıldı. Çırılçıplak, uzun uzun, üst üste seviştiler. İlemelerinin arasında ara sıra 'Oh kocacım, ellerine sağlık,' diyordu Fatma. (s. 87)

Bu noktada, burada olduğu gibi şiddetle iç içe geçen cinselliği anlamlandırabilmek adına ihlal, şiddet, cinsellik ve haz ilişkisine bakmak faydalı olacaktır. Bataille (1993), yasağın, yasaklanan nesneyi bilinçten uzaklaştırdığını belirtir. Bu uzaklaştırma “nesnel dünyanın, eylem dünyasının rahatsız edilmemesi için” (s. 42) gereklidir. Dolayısıyla, yasağın bilinçten uzaklaştırılması aynı zamanda “aklın” kurduğu düzeni bozabilecek tehdidi içinde barındıran huzursuzluğun da bilinçten uzaklaştırılması anlamına gelecektir. Böylece insan, yasağın egemenliği sayesinde “üzerinde bilimin oluştuğu açık seçik bir bilince” (s. 42), huzursuzlukla birlikte şiddeti de bedenden uzaklaştırarak varabilir. Bataille bu noktada, bilincin ancak yasakların varlığıyla oluşabileceğini iddia eder. Düzenin varlığı onu düzensizliğe iletecek ihlalin arzusunu da bizzat oluşturur ve yasağın yok ettiği şiddeti bedene iade eder. Bu, Bataille'a göre, insanın kendi bilincini kavrayabildiği, kendinin farkına varabildiği anlardır:

Bilinç, insanlığın dayandığı temel hissin etkisi altında kalarak yasakları bir yanlı olarak değerlendiremez. Yasakların gerçeği insan davranışının anahtarıdır. Yasakların dışarıdan kabul ettirilmediğini kesin olarak kabul etmek zorundayız. Bu durum, yasağa karşı gelindiğinde, hâlâ yasağın etkin olduğu geçiş durumunda ve yasağa karşı olan etkiye teslim olduğumuzda korkunun içinden açığa çıkmaktadır. Eğer yasağı incelersek, eğer ona tabi olursak, yasağın bilincine artık varamayız. Fakat yasağa karşı geldiğimizde, onsuz yasağın olamayacağı korkusunu hissederiz: bu günahın deneyimidir. Bu deneyim yasağı elde tutarak, haz duymak için yasağı elde tutarak yasağa karşı gelmeyi tamamlar ve başarıya ulaştırır. Erotizmin nesnel deneyimi, onu yapan kişiden, yasağa karşı gelen istek kadar yasağın oluşturduğu

korkuya da duyarlı olmasını ister. Bu korku ile yoğun zevki, istek ile ürküntüyü sıkıca birbirine bağlayan dinsel duyarlılıktır. (s. 43)

Yasaklarla bilenen bedensel arzuların Atılğan edebiyatındaki yerini âdeta özetleyen bir paragraftır bu. Atılğan edebiyatının anlatı evrenleri bizzat yasağı işaret ederek ihlale de varlık kazandırır. Yasaklanan nesneyi tekrar bilince ait kılar. Böylece insana dair kurulan akılcı, bilimsel imajı da siler. Atılğan edebiyatındaki anlatı evrenlerinde beden, onu düzenleyen akılcı yasayı ve onun getirdiği düzeni sürekli ihlal eder. Yasak, bu noktada, âdeta bedenin kendini hissetmesi için şarttır. Zira, yasağın farkına ihlalin etkisiyle doğan korkuyla varılır. Bu, Bataille’ın belirttiği gibi günahın deneyimidir. *Canistan*’da Selim ile Esmâ’nın arasında doğan nikahsız ilişki esnasında Esmâ’nın sürekli bunun günah olduğunu belirtmesi ama yine de ilişkiye tereddütsüz devam etmesi tesadüf değildir bu sebeple. “Günah” vurgusu burada, tıpkı “Ağaç” hikayesinde Fatma’nın ilişki esnasında Memet’e ağacı nasıl kestiğini anlattırması ve daha sonra “eline sağlık kocacım” diye sürekli tekrar ederek kendini cinsel anlamda diri tutması gibi, hazza açılan kapıdır. Bedenin kendini hissettiği anlardır bunlar. Bataille’ın bir başka kitabında belirttiği gibi, romantik ruh ile sadist ruhun ayrıldığı noktadır burası. Her ne kadar keskin sadist davranış ve hazlara Atılğan edebiyatında rastlanmasa da burada bedene ve onun saklı arzularına ve eğilimlerine dair farkındalık kilit bir izlektir. Kurulan anlatı evrenlerindeki bedenler kendi “edepsiz” gerçeklerini soğukkanlılıkla yaşarlar. Buradaki kişiler, kendi bedenlerine dair gerçeği ya zaten bilirler ve bununla soğukkanlılıkla, herhangi bir duygusal dönüm noktası yaşamadan devam ederler ya da anlatının onları getirdiği bir noktada, kendi bedenlerinin arzu ve potansiyellerinin farkına varır ve yine bununla alelade yaşamaya devam ederler. Kendi varlığını ancak duygusal dönüm noktalarıyla ayırt edebilen romantik ruhtan ayrı olarak, buradaki bedenler kendilerini ancak bedenlerini azgınlaştıran arzu nesnesiyle ayırt ederler. Buradaki “ruh yalnızca



böylesi bir azgınlık hâlindeyken var olduğunu hisseder” (Bataille, 2014, s. 96).

Böylece yasak ve onun farkına varıldığını gösteren ihlal hazzın kaynağı olarak çıkar karşımıza. İhlalin, ürküntünün ve hazzın birbirine karıştığı bu yer, bedenin kendini hissettiği, var olduğu anlardır. Böyle anlar, bahsedilen hikâye ve bölümlerde, okuyucunun bedenin neredeyse dirilişine şahit olduğu anlardır aynı zamanda. Bedenin donukluğuna bir ruh katılmış gibidir. Daha önce bahsedilen ve beden ile ruh arasında ikilik kuran, ruhu iyiye bedeni ise günaha ait kılan görüşün aksine buradaki ruh, bedenin eylemini ve şiddetini üstelenen, ondaki “edepsiz” eğilimlerle dirilen, canlanan bir ruhtur.

“Tutku” hikâyesinde de bu türden bir canlanmaya odaklanılır. Osman, köyün delisi denemese de köyde yaşayan diğerlerine göre tuhaf hareketleri olan, safça biridir. Bu noktada, Osman’a dair hikâyenin başlarında çizilen imaj anlamlıdır. Zira bu “saf” imaj devreye köyün ağasının Hatçe’ye dair duyduğu cinsel arzu devreye girdiğinde yerle bir olacaktır. Hikâye birinci tekil şahısla, Osman’ın ağzından anlatılır. Daha hikâyenin girişinde Osman nasıl bir dünyayla karşı karşıya olduğumuzun izleri verir:

Millet pamuk çapasında. En tuhafı çocukların olmayışı. Ne çok çocuk vardır bu köyde! Ardıma düşerler, ‘Karabiberim’ havasına uydurup hep bir ağızdan ‘Osman aşçı, pis karabaşçı’ diye tuttururlar. Söverim. [...] ‘Osman oscuk, gözü boncuk.’ Çocukları sevmiyorum. (Atılğan, 2016, s. 23)

Osman, çocukların acımasızlığını ve bundan dolayı onların varlığından rahatsız olduğunu hikâyenin ilerleyen kısımlarında da vurgular. Çocukların merhametsizliği kötülük teması için anlamlıdır. Zira çocuklar Eagleton’ın belirttiği gibi (2017) “kimi zaman vahşice davranmaları doğal karşılanan, yarı ehlileşmiş yaratıklardır.” (s. 7).

“Toplumsal oyuna tamamen karışmadıkları için” bir yandan masum; ama diğer yandan, aynı sebepten dolayı, “şeytanın dölü diye nitelenebilirler.” (s. 8). Oğuz Demiralp de (2000) “Tutku” hikâyesinde bu noktaya dikkat çeker ve çocukların

masumluk mitinin değillendiğini belirtir (s. 90). Diğer bir deyişle çocuklar, toplumsal sözleşmeyle düzenlenen yetişkin davranışlarına tam olarak uymayan ve bundan dolayı insanın büyüdükçe kendine dair gizlediği eğilimlerinin açık gösterimi olarak hayatımızdardır. Ancak “Tutku” hikâyesindeki anlatı evreninde çocuklar her ne kadar dürtüsel davranışları ve merhametsizliği en açık biçimde dışa vuran taraf olsa da, yetişkinler de “iyiliğin” alanında değil, çocuklara göre daha kontrollü biçimde kendini gösteren duygusuzluğun, acımasızlığın alanındalardır. Osman’a sataşan çocukların ebeveynleri de Osman’ın annesine, hem oğlunun deliliğinin hem de parasızlığının getirdiği güçsüz konumun verdiği fırsatla sataşmaktadırlar: “Anam ilenirmiş. Herkese ileniyordu anam, boyuna ağlıyordu. Yitik gözünün çukuru hep çapaklıydı.” (s. 27). Aşğılanmak, aşğılamak ve duygusal/fiziksel şiddet bu dünyanın bir gerçeği olmakla beraber oldukça sıradandır da. Zira bu, insana dair gerçektir.

Osman ise bu dünyanın “masumu” olarak görünmektedir. Ancak satır aralarına inildiğinde Bataille’in bahsettiği anlamda, korkuyla, ürküntüyle, şiddetle iç içe geçen haz kendini derhâl gösterir. Osman, Hatçe’nin farkına ilk defa onların bahçesine gübre taşırken varır. Hatçe bahçesinde işçi olarak çalışan ve yorulduğunu fark ettiği Osman’a su verir. Bu andan itibaren Osman için Hatçe bir takıntı hâline gelecektir. İlk bakışta safça bir oğlanın yine aynı biçimde safça bir ilgisi olarak gözükse de bedensel arzu ve bu arzuya içkin şiddet kendini derhâl göstermeye başlar. Hatçe Osman’a su verip içeri girdikten sonra Osman, yaptığı işe gerektiğinden çok daha fazla fiziksel kuvvet kullanmaya başlar: “Gübre yığımına yaklaşıp dirgeni kavradım. ... Durmadan, birbir ardına, döğüşür gibi doldurup savuruyordum dirgeni. ‘-Ağır ol lan ayı, ne oluyon?’ dedi. Kollarımda biriken aşırı güç gitsin istiyordum. ‘- İş hafif dedim.’” (s. 26). Osman’ın kollarında “biriken aşırı güç” yaptığı işin

hafifliğinden değildir esasen. Hatçe'ye dair duyduğu cinsel arzunun şiddetle karışmasıdır bu an. Bu noktada, “durmadan”, “birbir ardına” zarfları da Osman'da uyanan cinsel istekle ilişkili gözükür burada. Hatçe'ye dair duyulan arzu sanki eyleme dönüşmüş gibidir. Hikâyenin başından itibaren akıl sağlığındaki yetersizlik sebebiyle aşağılandığını ve dışlandığını gördüğümüz ve yine aynı yetersizlik sebebiyle “masum”<sup>2</sup> bir pozisyonda konumlandığımız Osman'ın pozisyonu bu andan itibaren değişmeye başlar. Buradaki anlatı evreninde masumluk her açıdan boşa çıkarılıyor gibidir. İlerleyen kısımda arzu, Osman'ın bedeninde kendini daha da şiddetle göstermeye başlar. Bu şiddete ritmini değiştiren anlatım da eşlik eder.

Osman'ın ağzından birinci tekille anlatılan bu hikâyede Osman'ın Hatçe'ye dair duyduğu ilgiden bahsederken hangi kelimeleri kullandığı ve bedeninde ne tür bir etki hissettiği önemlidir. Zira, ilk bakışta saf bir gencin masum ilgisi olarak yorumlanabilecek bu tutku, kullanılan kelimelere ve bedendeki tezahüre bakıldığında bizi, Bataille'in bahsettiği anlamda son derece bedensel ve son derece şiddet yüklü bir bedensel arzuya bağlayacaktır. Bunun kendini ilk gösterdiği his ensedeki karıncalanma hissidir. Bir gün yine Hatçe'nin kapısının önünde beklerken Hatçe'nin annesinin evden ayrıldığını görür. Osman'ın zihninden derhâl Hatçe'nin evde yalnız olduğu düşüncesi geçer ve tam o anda ensesinde bir karıncalanma hisseder. Gerçekten ensesinde bir karınca vardır o anda, ancak daha sonra Osman'ın Hatçe'yi evde ya da odasında yalnız olarak hayal ettiği her anda, ensesindeki bu karıncalanma hissi de tekrar edecektir. Osman'ın tamamen bedensel ve kösnül arzusunun bir ifadesine dönüşür ensedeki karıncalanma. Romantik, “masum” bir aşkın değil;

---

<sup>2</sup> Osman'ın “çocukların karşısında kurban gibi” gözükmesine rağmen kendisinin de yıkıcı olmaya hazır olmasından Demiralp de bahseder. Üzerinde durduğu ise Osman'ın ensesinde dolaşan karıncayı kast ederek kurulan “Ezdim, attım.” cümlesidir. Demiralp, buradaki vurgunun, bir kurbanı göre, ürkütücü olduğunu belirtir. (Demiralp, 2000, s. 90).

kösnüllüğün alanındayızdır burada. Osman, yasak olana göz koymuştur ve onu şiddetle arzulamaktadır. Yasak, Hatçe'nin başka herhangi biri değil; fakat ağanın kızı olmasından kaynaklanır. Daha sonradan üzerinde durulacağı gibi, Osman'ın arzusunun kaynağıdır bu. Bu arzuyu hissettiği anlar, Osman'ın âdeta bedeninin dirildiği, onu şiddetle hissettiği anlardır. Bu anlar, kendini anlatım diliyle de belli eder. Bu noktada, kullanılan kelimeler ve anlatının kısa ve genel olarak geçmiş zaman kipiyle kurulan dilindeki ton değişiklikleri önemlidir. Osman'ın Hatçe'nin penceresine tırmandığı ve onu gizlice izlediği sahnede hikâyenin öncesinde ve kalanında yer verilmeyen “sıcak” kelimesinin bu sahne içinde üç kere kullanılması anlamlıdır. Osman kiremitlerin sıcaklığını öncelikle pencereye tırmanırken hisseder: “... saya damına çıktım. Kiremitler sıcaktı.” (s. 30). Aynı ifade Hatçe'yi izlediği esnada da tekrar eder: “Kiremitler hâlâ sıcaktılar.” (s. 31). En son Osman, yakalanmaktan korkup aşağı inerken kiremitlerin sıcaklığı tekrar belirtilir: “İyi ki camı kapadım diyordum. Kiremitler sıcaktı.” (s. 31). Sıcaklığın her hissedildiğinde tekrar edilmesi, Osman'ın ensesindeki karıncalanmayı her hissettiğinde karıncalanmanın tekrar edilmesine benzer. Burada kiremitlerin sıcaklığından ziyade, tıpkı *Anayurt Oteli*'nde olduğu gibi, cinsel bir canlanmanın işareti olarak görürüz sıcaklığı. Sıcaklık, Osman'ın bedensel dürtülerinin bir ifadesine dönüşür. Kısa ve mekanik cümlelerin getirdiği soğukluğa, Bataille'in bahsettiği gibi, sığamı katan günahın deneyimidir bu. Ancak bu deneyimin, yine tıpkı Bataille'in bahsettiği gibi korkunun ve ürküntünün içinden doğan hazzının ifadesi, Osman'ın, Hatçe'nin pencereye doğru yürüdüğünü görüp, yakalanacağından korktuğu sahnede çok daha belirgindir: “Şuracıkta, öyle yakın! Bacakları!... Etime dikenler batıyor gibiydi. Birden utançla karışık bir korkuya tutuldum.” (s. 31). Aynı his Osman'ın Hatçe'yi odasında yalnız hayal ettiği gecelerde ve evinin önünde onu görmek için beklediği

zamanlarda da kendini gösterir: “Geceleri odasında yalnız olduğunu bilmek korkutuyor beni. Şimdi de öyle. Evde yalnız. Bir cigara olsa. Yok. Ensemde bir şeyler geziniyor.” (s. 31). Buradaki korku, onun içinden doğup gelen arzuyu işaret etmektedir. Kendini şiddetle hissettiren, tamamen bedensel, ulaşılamaz ve yasak olana duyulan, ve bizzat gizliliğin, diğer bir deyişle yasağın zeminini verdiği bir arzudur. Osman, etine bir diken batar gibi, ya da onu rahatsız eden bir karıncalanmayla tanımlar bu arzuyu. Kesinlikle bir içselliği olmayan, tanımları sürekli beden üzerinden yapılan ve diğerinin de direkt olarak bedenine yönelen, şiddetle karışan bir arzudur bu. Bu arzunun anlatım dili de duygusal kesintilerle bölünmez. İçselliğe odaklı bir anlatım değil, korkuyu ve utancı cinsel birer uyarana dönüştüren, arzuyu bunlarla anlatan, bunlarla tanımlayan bir anlatımdır. Seçilen kelimeler Osman’ın bedensel tepkileriyle uyum içindedir. Bunun en belirgin görüldüğü yer ise kısa cümlelerle kurulan geçmiş zaman anlatısının tonunu tamamen değiştirdiği, âdeta Osman’ın arzusunu şiddetle hissettiği ve canlanan bedeniyle birlikte canlanan, Hatçe’nin Osman’ı bahçeye çağırdığı son sahnedeki anlatım dilidir. Burada, Hatçe Osman’a sürekli bir daha bahçe kapısında beklememesini tembih eder. Ancak Osman hiç konuşmaz. Onun yalnızca iç sesini duyarız. İç sesin aktarıldığı yerlerde anlatım dili de değişir:

-Rezil ettin beni köye Osman, dedi. Gelme gayri buralara, gelme!  
Yapamam ki! Söylesem. ‘-Üzülme sen, aldırma’ desem! Diyemiyorum.  
Gırtlığımda bir yumru var, bırakmıyor. Dayanılmaz bir susuzluk  
duyuyorum. [...] Ben boyuna ona bakıyorum. Susuzluktan yüreğim yanıyor.  
[...] Gırtlığımdaki yumru büyüdü. Kollarım, her şeyim fazla gibiydiler.  
Yerleri yoktu. [...] Alnımda incecik bir ter. [...] Parmaklarımı oynattım.  
Ellerim katı, kocaman. Şimdi ne yapacam ellerimi? (s. 32) (İlk iki cümleden  
sonra yalnızca Osman’ın iç sesini aktaran cümleler alıntılanmıştır.)

Öncelikle, burada arzuyu ifade ederken kullanılan kelimeler önemlidir. Arzu, yakıcı bir susuzlukla ifade edilir. Osman, Hatçe’yi müthiş bir susuzlukla arzulamaktadır. Arzu nesnesini “içmek” istemek, bizi Bataille’in bahsettiği anlamda

bir arzuya taşır. Bataille'a göre (1993), "insanları yeme arzusu bize çok yabancıysa da, insanları öldürme arzusu için aynı şey" söylenemeyecektir (s. 76). Bataille'a göre bu, kişinin "cinsel açlığa benzer bir şiddette" kapılabileceği bir histir (s. 76).

Dolayısıyla öldürme eylemini Bataille, bedeni uyaran nesneyi kendine dahil ederek yok etmenin bir tezahürü olarak çıkarır karşımıza. "Atılmış" hikâyesinde arzu nesnesi olan elmaya dair doğan şiddetli yeme arzusu gibi, Hatçe'nin yakınlığıyla Osman'da doğan şiddetli susuzluk da cinsel açlığı, o açlığı yaratan nesneyi yiyerek ya da içerek, yani kendine dahil ederek yok etmek istemenin bir işaretidir. Arzunun anlatı içindeki diğer ifadeleri ve etkileri de bu noktada anlamlıdır. Bedeni oluşturan her bir parça burada artık bir fazlalık gibidir. Osman ellerinin ve bedeninin diğer parçalarının onları artık ne yapacağını bilemeyeceği kadar büyüdüğünü hisseder. Hatçe Osman'a yaklaştıkça beden de kendi hacmini katlıyor gibidir. Hatçe Osman'a ilk defa su verdiği zaman Osman'ın kendi fiziksel gücünün arttığını, fazlaştığını hissetmesi gibi, burada da beden gittikçe büyür, fazlaşır. Arzu, kendini bedende aşırılıkla, fazlalık bir güçle, diğer bir deyişle yükselen bir şiddetle göstermektedir. Oğuz Demiralp'in de belirttiği gibi burada "şiddet eğilimi ve cinsel istek iç içe geçmiş, tek bir kösnüllük olmuş gibidir" (Demiralp, 2000, s. 90).

Osman'ın Hatçe ile karşı karşıya geldiği bu sahnede geçmiş zaman kipi bırakılır ve şimdiki zaman anlatısına dönülür. Genette (2011), "geçmiş zaman kullanımının anlatılama anını hikâyenin geçtiği andan ayıran zamansal arayı belirtmese bile, bir anlatıyı sonradan anlatı yapmak için yeterli" olduğunu belirtir (s. 237). "Tutku" hikâyesinde de Genette'in bahsettiği anlamda, anlatılama zamanı ile hikâye zamanı arasında fark olmayan, sonradan anlatıdır. Ancak bu dil, yukarda alıntılanan sahnede değişir ve şimdiki zamana döner. Tam da o anı vurgulayan, kendini o ana, o anki bedensel duygulanıma açan, öncesini ya da sonrasını, tıpkı

Osman gibi, hesaba katmayan bir anlatımdır bu. O anki bedensel düşüncenin, duygulanımın yoğunluğunu verir. Bedenin anlık duygulanımına eşlik eder. Beden nasıl ki varlığını ancak onu azgınlaştıran nesneyle hissetmektedir, dil de ancak bedeni azgınlaştıran nesneyle karşılaşmada ton değiştirir ve yoğunlaşır. Şimdiki ana odaklanılması, bedende Hatçe'nin yaklaşmasıyla “birden” doğan düşüncenin ve yeğinliğinin altını çizer. Yeğinleşen bedene, hikâyenin genelinden farklı bir tona geçen ve böylece duygulanım yoğunluğuyla paralel ilerleyen anlatım dili eşlik eder, o da şiddetin açık bir göstereni hâline gelir. Dolayısıyla burada, tıpkı Atılğan edebiyatının genelinde olduğu gibi, anlatılanın başka herhangi bir biçimde değil, burada olduğu gibi anlatılması önemlidir. Dilin kullanımı ve değişimleri Atılğan edebiyatındaki kötücül evrenin kurulmasında kilit bir rol oynar. Gözünü bedenden ayırmayan, onun iyiye ya da kötüye ait olmayan anlık düşüncelerini vurgulayan, arzunun doğduğu o anda ve o anın içindeki bedenin kestirilemez potansiyellerinde dolanan bir dildir bu. Bu sebeptendir ki Atılğan'ın, şiirdekine benzer biçimde romanda da deyişin büyük bir önemi olduğunu belirtmesi anlamlıdır (Doğan, 2015, 176). Anlatımın ritminin anlatılanın içeriğine göre farklılık göstermesi ve titiz kelime seçimleri, Atılğan edebiyatında kurulan anlatı evrenlerinin kötücül atmosferini, bu kötücüllüğü bizzat insana ait kılarak kurmakta kilit bir rol oynar.

Osman'ın herhangi başka birine değil; fakat ağanın kızına ilgi duyuyor olması da Atılğan edebiyatı dahilinde düşünüldüğünde önemlidir. Köy halkı, Osman'ın ilgisini yine Osman'ın bunu ısrarla duyurmasıyla öğrendiğinde, bir delinin bir kıza âşık olmasıyla değil, bir delinin ağanın kızına ilgi duymasıyla dalga geçerler. Hatçe, köyde iktidar sahibi olanın kızıdır. Burada, sadece karşındakini kendine dahil etme arzusu değil, aynı zamanda güçlü olandan bir parçayı da kendine dahil etme arzusu olduğu söylenebilir. Zira, güçlü olanın, otorite sahibinin kızına ya da

partnerine ilgi duymak Atılgan edebiyatında sıklıkla çıkar karşımıza. İlk bakışta, özellikle *Canistan*'da, ikili ilişkileri duygusal bir zeminde okuma imkânı olduğu düşünülür. Ancak satır araları dikkatle okunduğunda bu ihtimal ortadan kalkar. Bu noktada, Nehamas'ın Nietzsche'den alıntılacağı bölüm, güç isteminin Atılgan edebiyatında kahramanların arzu dünyalarına dair ne derece etkili olduğunu tartışabilmek adına faydalı olacaktır:

Hayat kendisi temelde yabancı ve zayıf olanı temellük etme, ona zarar verme ve boyun eğdirmedir; bastırma, sertlik, kişinin kendi biçimlerinin dayatılması, kendine dahil etme ve hiç değilse en hafifinden sömürüdür - peki ama niçin kişinin, yüzyıllardır kara çalıcı bir niyetin damgası vurulmuş bu sözcükleri kullanması gerekmiştir hep? ... "Sömürü" ... temel organik bir işlev olarak, yaşayan şeyin özüne aittir; sonuçta hayat istemi olan güç isteminin sonucudur. (Nehamas, 1999, s. 273)

Burada, iyilik ve kötülük kategorilerini hiçleyen bir yaklaşım görülür. Zira hayatın bizzat kendisi ötekini "kendine dahil etme"ye, ona kendi biçimlerini dayatıp, onu kendinin bir parçası hâline getirmeye, temellük etmeye, bastırmaya ve sertliğe dayanmaktadır. Organik bir işlevdir bu. Hayatın ve ona dair olan her şeyin özüdür. Sömürü de bu hayata dair, hatta onun kendisi olan güç isteminin bir sonucu olarak çıkar karşımıza. Buna göre, iyilik kötülük kategorilerini oluşturan ahlak düşüncesi Nietzsche için, Nehamas'ın belirttiği gibi, bir aldatmacadır. Zira, burada iyilikten veya kötülükten değil, doğanın kendisinden bahsedilmektedir. Burada artık, ahlak kodlarına göre davranılması beklenilmez. Zira böyle bir davranış, Lauwaert'in, Deleuze'un Sade okuması üzerinden aktardığı gibi, kişiyi yanlış bir insanmerkezciliğe taşıyacaktır (Lauwaert, 2015, s. 195). Bir insanı diğer herhangi bir canlıdan farklı görmeyen doğa, yıkıcı gücün de bizzat kendisidir. Tıpkı doğa gibi insan da yanlış bir insanmerkezciliğe ve bunun getirdiği kibre düşmeden, insan yığınının parçası olan bedeninin bir başka zaman kurtçuk yığına dönüşeceğini kabul etmelidir. Doğada olduğu gibi, bir sadistin ya da katilin gözünde de insan



bedeninin anlamı yalnızca bundan ibarettir (Neiman, 2006, s. 215). Bu sebeple Nietzsche de, Nehimas'ın aktardığı gibi (1999), “ahlak aldatmacasından vazgeçip doğaya göre” yaşanması gerektiğini belirtir (s. 274).

Atılğan edebiyatında diğerine dair duyulan ilgiyi duygusal alandan çıkaran, onu güç isteminin bir parçası yapan, tamamen bedensel bir arzudan bahsedilmektedir. Ancak burada, ötekini kendine dahil etmek isteyen arzunun peşinden gidene dair herhangi bir yargıda bulunulmaz. Atılğan edebiyatındaki anlatı evrenlerinde cinayet ya da bahsi geçen kudurgan sevgi o dünyanın normalidir. Herhangi olağanüstü ve canavarca birinden değil, insanın doğaya içkin bedeninden ve potansiyellerinden bahsedilmektedir burada. Güce dair arzu da bu sıradanlık içinde gösterir kendini. Karşılıklı ilişkilerin temelinden duygusallığı çıkarır ve onu başkaca arzuların alanı hâline getirir. Burada karşılıklı ilişkileri belirleyen Marinetti'nin (2008) “Fütürist Şehvet Manifesto”sunda belirttiği gibi “ay ışığında düetler”, “ağır sevgiler” ya da Marinetti'nin “hastalıklı yıkıntı” olarak tanımladığı romantizm değildir (s. 125). Buradaki ilişkiler duygusal bir zeminden değerlendirilemez. Bu anlamda, güç isteminin izlerini takip etmek Atılğan edebiyatının kötücül izleğini takip etmek adına anlamlıdır. Örneğin, *Anayurt Otel*'nde Zebercet için gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, daha önce de belirtildiği gibi, Faruk'un abisinin eşiyle aynı fiziksel özelliklerle betimlenir. Faruk'a dair kurduğu hikâyede Zebercet, Faruk'u iktidar sahibi abisinin eşini arzulayan bir konuma yerleştirir. Burada, kesin bir yaşanmışlıktan ziyade Zebercet'in yorumlarından bahsedilmesi, yani otorite sahibi olanın partnerine dair duyulan arzu, esasen Zebercet'in bizzat kendisinin arzusunu dile getirmektedir. Roman boyunca sürekli vurgulanan gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına duyulan arzunun bir güç istencine işaret ettiği bu sebeple söylenebilir.

Ancak *Canistan*'da benzer bir arzu kendini daha açık belli eder. Selim, roman boyunca dört kadına cinsel anlamda ilgi gösterir. İlk olarak Selim, Ali'nin ailesinin yanında çalışırken köydeki herhangi başka bir kıza değil, ağanın kızı Makbule'ye ilgi duyar. Ali ile kavga edip köyü terk ettikten sonra gittiği Selimşahların çiftliğinde ise çamaşırcı kadını Makbule'ye benzetir. Hatta zihninde ikisinin görüntüsü birbirine karışır: “Gözlerini yumdu ... Köyü, Makbule'yi düşünürken kafasında onunla çamaşırcı kadını birbirine karışıyordu” (Atılğan, 2017, s. 30). Burada her ne kadar çamaşırcı kadına dair açık bir cinsel ilgi duymasa da roman boyunca cinsel bir uyarana dönüşen “ak” tenine odaklanır ve belli ki geceleri Makbule'nin görüntüsüyle karıştırarak çamaşırcı kadını düşler. Ancak çamaşırcı kadını ağanın kızı olan Makbule ile birlikte anması, onun görüntüsünü Makbule ile birleştirip onu arzulaması önemlidir. İlgisi çamaşırcı kadına değil, Makbule'ye benzeyen çamaşırcı kadındır. Selim'in çiftlikte cinsel anlamda açıkça ilgi duyduğu kişi ise çiftlik sahibinin kızı -anlatıda tanımladığı hâliyle “beyin kızı”- Nebile olacaktır. Selim karşıdan gelenin beyin kızı olduğunu anladıktan hemen sonra göz Nebile'nin bedenine odaklanır. “Tertemiz, balıketinde, güzel bir kız”dır bu. “Ak üstüne yeşil-kırmızı benekli elbisesinin göğsü kabarmıştır.” (s. 35). Burada Selim'de Nebile'nin bedenine dair ilgi uyandıran ilk şey balıketi ya da kabarmış göğsü değil, onun beyin kızı olmasıdır. Diğer bedene dair duyulan ilgi, o bedenin güçle ilişkisinde yatar. Esmâ ile Selim'in ilişkisi de yine duygusal bir zeminde değil, güçle ilişkili olarak, o gücü kendinin bir parçası yapmak arzusu zemininde kurulur. Selim, Nebile ile konuştuğu için ona sinirlenen beyin oğluyla kavga edip onu yaraladıktan sonra çiftlikten kaçır ve böylece bundan sonra yanında çalışacağı Esmâ ile tanışır. Esmâ, Makbule ve Nebile gibi güç sahibinin kızı değil, bizzat gücün sahibidir. Zira Selim, bu sefer herhangi bir ağa için değil; yirmi dönüm bağa sahip olan Esmâ için

çalışmaya başlayacaktır. İlk bakışta bu ilişki duygusal bir anlam taşıyor gibi değerlendirilebilir. Selim, Esmâ'nın ölümünden sonra herhangi bir kadınla birlikte olmaz ve köydeki evlen baskılarına da “karımın üstüne kimseyi istemem.” (s. 65) diyerek direnir. Esmâ öldükten sonra edindiği meyhane arkadaşları onu geneleve götürmeyi teklif ettiğinde ise reddeder. Ancak, Selim'in yeniden evlenmeyi istememesi Esmâ'yla duygusal anlamda kurduğu bağ yüzünden değil, sahip olduğu her şeyin Esmâ'ya ait olduğunu o öldükten sonra kabul etmesi yüzündendir. Öyle ki, Mehmet ağa Selim'in yeniden evlenmesi için ısrar ettiğinde bunu açıkça söyler: “Ne ev benim ne bağ; karımındı onlar, ölünce iğreti kaldım burada.” (s. 66). Esmâ, Selim için köy halkınca kabulünü, bir “bey” olarak muamele görmesini, güç sahibi olduğuna inanmasını, kendisini “erkek” gibi hissedebilmesini sağlayan biridir. Hem bağa hem de köy içindeki saygınlığa Esmâ sayesinde kavuşur. Ancak, Ali'yi anımsadığı bir gün, bu hikâyeyi zihninde başkaca bir biçimde kurgulamış olduğunu görürüz: “Ne tuhaf, Makbule'yi falan unuttuk gitti yahu. Ulan Ali, bilmeden iyilik etmişsin bana, ama ileride bir gün soracağım sana. Hep on dönüm bağım olsa derdim, işte fazlası oldu, üstelik karım da var; gene de unutamıyom bana ettiğini.” (s. 55). Bu, bir hatırlama anıdır. Selim başka hiç kimseyle konuşmamakta, kendi kendine düşünmektedir. Dolayısıyla, burada hikâyeyi kurgulama biçiminin öncelikle kendini ikna etmeye yönelik olduğu söylenebilir. Zira burada Selim hikâyeyi önce çiftlik sahibi olmuş, sonra ise Esmâ ile evlenmiş gibi kurar. Ali ve ailesinin yanında yaşama olduğu günleri ve Esmâ ile olan durumunu kendi açısından hafifletmekte, kendini, kendi istediği biçimde kurmaktadır. Hâlbuki Selim'in Esmâ'nın “hanım”lığına son derece takıntılı olduğu satır araları dikkatle okunduğunda fark edilir: “Öğle yemeğine oturduklarında Esmâ akşamdan hazırladığı büyük bir tencere peynirli erişteyi götürüp ortalarına koydu; ‘Afiyet olsun’ dedi. Neredeyse hepsi

‘sağol hanımım’ dediler.” (s. 48). Bu noktada, bu bölümün Selim odağında olduğunu, hikâyeyi onun ağzından dinlemesek bile etrafa onun gözünden ve onun dikkat kesildikleriyle baktığımızı hatırlamak faydalı olacaktır. Bu sebeple, burada işçi kadınlara dair “neredeyse hepsi” ve “sağol hanımım” vurguları ilk bakışta anlamsız gelse de, bu vurguların Selim’e ait olduğu düşünüldüğünde anlamlı olacaktır. Selim, “hanım”lığa, “ağa”lığa, “bey”liğe; kısacası güce takıntılıdır. Bataille’in deyimiyle, bedeni azgınlaştıran nesne -tıpkı hem burada hem işkence sahnesinde gördüğümüz, Ali’yi aşağılamak için duyduğu arzu gibi- Selim için güçtür. Esmâ öldükten sonra ise zihninde kendi “bey”liğine, “erkek”liğine dair kurduğu hikâye dağılır. Hikâye akışını önce bağa sahip olmak ve sonra Esmâ ile evlilik olarak bir araya getiren kurgu, önce Esmâ’nın yanında yaşama olarak çalışmak, sonra Esmâ sayesinde “bey” statüsüne yükselmek olarak yön değiştirir. Selim’in başka biriyle evlenmeyi reddetmesinin sebebi de Esmâ’ya duyduğu sevgi değil; kendine dair kurduğu hikâyeyi parçalayan işte bu yön değiştirmedir. Selim, Esmâ öldükten bir zaman sonra tanıştığı Kadir’in Makbule için “kocasını askerde, gidip kaçırırım sana” teklifini ise “olmaz, başka biriyle yatmış o” diyerek reddedecektir (s. 94). Burada, Makbule’yi kaçırmama sebebi evli olması ya da bakire olmaması değil, başka biriyle yatmış olmasıyla alakalıdır. Zira, ağanın kızına kendisi değil bir başkası “sahip olmuştur”. Dünyadan herhangi bir şey ummak bu anlatı evreninde, Atılgan edebiyatının genelinde olduğu gibi, sanki cezalandırılmıştır.

*Anayurt Oteli’nde, Canistan’da* görülen cinsellik ile burada bahsedilen “Tutku”, “Yaşanmaz”, “Atılmış” ve “Ağaç” hikâyelerinde görülen cinsellikten ayırmak adına “Yaşanmaz”da geçen bir tamlama olan “kudurgan sevgi”den bahsetmek faydalı olacaktır. Şiddetle karışan arzunun ve cinselliğin kendini neredeyse coşkuyla dışı vurmasına belki de en iyi adı Atılgan’ın kendisi verir:

“kudurgan sevgi”. Bu isimlendirmeye ilk ve son kez “Yaşanmaz” öyküsünde karşılaşırız. “Kudurgan sevgi” tamlaması Atılğan’ın başka hikâye ve romanlarında kullanılmasa da bu hissi taşıyan ve bu hisle eyleyen öykü ve roman kişileri karşımıza sıklıkla çıkar. Burası hazzın şiddetle birleştiği, sürekli birbirini çağırdığı bir dünyadır. Demiralp’in (2000) belirttiği gibi, şiddet ve cinsellik burada birleşerek tek bir kösnüllük olmaktadır (s. 90). “Kudurgan sevgi” tamlamasının kullanıldığı “Yaşanmaz” öyküsünde, öykü kişisi tanımadığı birinden dayak yedikten sonra ona yerden kalkmasına yardım eden Ali’nin evine gider ve burada ona karşı içinde “kudurgan bir sevgi büyür” (Atılğan, 2016, s. 59). Kudurgan sevgi burada “doğmuş” değil; büyümüştür. His yoktan var olmamıştır; fakat fazlalaşmıştır. Akla suçun ihtimali düştüğünde diğer öykülerde gördüğümüz “fazlalaşma” burada da kendini gösterir. Suçun ihtimali kendisi ardından bir yeğınleşmeyi, öldürme anına ait hissedilir bir coşkuyu da beraberinde getirecektir. Bataille’in (2014) belirttiği gibi “suçun öyle bir cazibesi” vardır ki, “her tür şehvetten uzak, tek başına bütün tutkuları tutuşturmaya yetmektedir.” (s. 101). Ali’yi başına bir havaneliyle vurup öldürdükten sonra öykü kişisi oldukça yeğın hisseder kendini: “Nice sonra döşemeye kan aktı. Öylesine yeğındim ki hop desen uçacaktım; sivrisinek gibi” (Atılğan, 2016, s. 60). Bu cinayetin motivasyonu öykü kişisi için Ali’nin “ötekilere benzememesidir. Ali’nin “pisliğin içinde işi yoktur.” (s. 60). Dolayısıyla cinayet burada bir nefretle değil, neredeyse bir “iyilik” düşüncesiyle işlenir. Ancak, öykü kişisi belli ki kan akana kadar beklemiş, kanı gördükten sonra da “fazlalaşmış”, yeğınleşmiştir. Üstü kapalı bir hazza işaret ediliyor gibidir burada. Maksat yalnızca “yaşanmaz” bir dünyadan “ötekiler” gibi olmayanı kurtarmak değil; aynı zamanda o kudurgan sevginin yarattığı arzunun peşinden gitmek ve hazza ulaşmaktır. Aynı biçimde, “Tutku”da Osman’ın Hatçe’ye dair okuduğumuz hisleri de benzer bir “kudurgan

sevgi”yi açar bize. “Atılmış”da okuduğumuz da aynı yeğlilik, aynı “fazlalaşma” ve benzer biçimde şiddetle -arzu nesnesini yok etmekle- iç içe geçen arzu, başka bir deyişle aynı kudurgan sevgidir. “Ceren’e Masal”da da avcı yaklaşabilmek için günlerce uğraştığı karacayı aynı hisle öldürür: “Sarıldım, gözlerini öptüm; sonra iki elimle boynunu sıkıp öldürdüm.” (s. 121). Avcı karacayı hemen değil; önce sarılarak, öperek öldürür. Sevgi değil; kudurgan sevgidir bu. Yumuşaklıkla, empatiyle, merhametle değil; “Tutku”da geçtiği biçimiyle, etine dikenler batır gibi hissedilir bu sevgi. İhlal düşüncesinin, şiddet eğiliminin temelinde olduğu, suçun şehveti çağırıldığı, bedenin her anlamda fazlalaştığı, güçlendiği, varlığını hissettiği ve nihayetinde diriliğe ve yaşama değil, ölüme bağlanan bir cinselliktir Atılğan edebiyatındaki.

### 3.2 Coşkunun bittiği yer: Çirkin cinsellik

Ancak bahsedilen hikâyelerde “kudurganlık” ile belirtilen, şiddetle, korkuyla iç içe geçen ve neredeyse coşkuyla yaşanan günah deneyimi; diğer bir deyişle sınır ihlalinin getirdiği “fazlalık”, büyüme ya da bedensel yeğlilik, estetikten uzak, çirkin, iğrendirici cinsellik söz konusu olduğunda yerini daha başka bir biçime bırakır.

Ötekinin varlığının sınırlarını yadsıyan, ona dair saygıyı ortadan kaldıran duygusuzluk yalnızca eyleyende değil, aynı zamanda suçun ya da ihlalin kendisinde de görülür buralarda. Burada, yalnızca eyleyenin eylem biçimi değil, aynı zamanda ihlalin kendisi de duygusuzlaştırılır. “Yaşanmaz” hikâyesinde örneğin, öykü kişisi Ali’yi, Demiralp’in de belirttiği gibi, soğukkanlılıkla öldürmektedir (Demiralp, 2000, s. 90). Ancak bu cinayet, aynı zamanda neredeyse bir coşku da içerir. Önceden de belirtildiği gibi, öykü kişisi neredeyse uçacak gibi hisseder kendini cinayetten sonra, kandan âdeta zevk alır. Cinayeti işleme biçimi duygusuzdur; fakat hem cinayete

karar verme anında hem de cinayeti işledikten sonra hikâyede geçen “kudurgan”lığın kendini gösterdiği coşku hâlinin de üzerinde durulmaktadır burada. Bu coşku aynı zamanda kandan açıkça büyülenmenin de getirdiği bir coşkudur. “Yaşanmaz” öyküsüne dair daha önce bahsedilen bu türden bir etkilenme -her ne kadar “Yaşanmaz”daki öykü kişinin yaşadığı dünyaya ve kendisine dair farkındalığı “Eylemci” öyküsündekinden keskince ayrılrsa da- kendini “Eylemci” öyküsünde de gösterir. Burada “eylemci” her ne kadar politik, diğer bir deyişle insan üstü bir amaç uğruna cinayet işliyor görünse de kendisi kandan haz duymakta ve bu sebeple öldürme eylemini de bu hazzı ulaşmak için gerçekleştirmektedir. O kadar ki, rüyasında daha önceden otobüste taciz ettiği bir kadınla onun kanlı gövdesi birleşerek tek bir haz imgesi oluşturur:

Düşünde elinde tabancasıyla yazarın kapısını çaldı. Kapı açılınca adamın yanında otobüste sıkıştırdığı genç kadını da gördü; tetiği üst üste çekip ikisini de yere serdi. Kaçması gerektiğini biliyor ama kadının göğsünden fıskıran kanla büyülenmiş gibi duruyordu. (Atılğan, 2016, s. 93)

Burada “büyülenmek”, “Yaşanmaz”da “hop dese uçacak” gibi hissetmek, “Atılmış”ta elmayı yemeye dair arzunun vurgusundaki coşkulu ısrar, “Tutku”da arzu nesnesi karşısında tonunu değiştiren anlatı dili, “Ağaç”ta “kutsal bir nesneye saygısızlık etmenin bilemediği” isteğin açıkça vurgulanması; kısacası öykü kişilerinde günahın deneyimine dair duyulan coşku kendini açıkça belli eder. Ancak, denilebilir ki Atılğan edebiyatının kötücül atmosferi, en çok yalnızca eylemin değil, suçun kendisinin de duygusuzlaştığı yerlerde kendisini hissettirir ve şok edici olur. Burada suç işlemek, tıpkı Eagleton’ın belirttiği gibi sigara yakmak gibi aleladedir. Suçun kendisi hazzı tetiklese bile, bu tonunu hiç değiştirmeyen, mekanik, duygusuz dilin içerisinde başka diğer bütün sıradan eylemler gibi olur ve biter. Bu noktada tekrar Bataille’a dönmek faydalı olacaktır. Bataille, Sade metinlerinden bahsederken libertenlerin kendilerini duygusuzlaştırdıklarını belirtir. Burada suçu soğukkanlılıkla

işlemek bir yana, aynı zaman da suçun kendisi de duygusuzlaştırılmıştır. Zira, Sade'a göre, Bataille'ın belirttiği gibi, duygusuzluk yalnızca diğerine dair empatinin ortadan kaldırılması ile değil, aynı zamanda kötünün kendini kötülüğe derhâl bırakmamasıyla da alakalıdır (Bataille, 199, s.192). Diğer bir deyişle kötü, diğerine olduğu gibi, kendi duygularına karşı da kayıtsızdır. Bu sebeptendir ki kişi, ancak kendi tutkusunu da ortadan kaldırdığında, kendini, kendi duygularının coşkusuna artık bırakmadığında bu kötülük zemininde bir anlam kazanacaktır. Bu noktada Bataille Sade edebiyatından *Juliette* örneğini verir. Juliette romanda sürekli uyarılmaktadır; çünkü “suçu ancak coşku içinde” işlemektedir (s. 192). Burada bahsedilen coşku, dış dünyanın duygusuzluğu ile dış dünyaya ve kendi bedenine dair farkındalığı olan bazı öykü ya da roman kişilerinin duygusuzluğunu birbirinden ayıran noktalardan biridir. Zebercet örneğin, kendisi de bir katil olmasına rağmen kanlı tavuk güreşini coşkuyla izleyen kalabalıktan derhâl uzaklaşmak ister. Ya da Selim intihara giderken, hiç de “iyi” diyemeyeceğimiz köy halkı Selim'in bunu neden yaptığına kesinlikle anlam veremez. Suçun kendisinin de duygusuzlaşması, kişinin kendine dair duygusuzlaşmasıyla paraleldir burada. Dış dünyanın kötülüğü ile Selim'in kötülüğü de, tıpkı Zebercet'inki gibi, ayrılır bu noktada. Daha önceden de bahsedildiği gibi, Zebercet ne ortalıkçı kadını öldürdüğü sahnede ne de ortalıkçı kadını öldürdükten hemen sonra odasına inip mastürbasyon yaptığı sahnede “Atılmış”takine, “Yaşanmaz”dakine ya da “Tutku”dakine benzer bir coşkunun içinde görülmez. Cinayetten sonra mastürbasyon yapması her ne kadar onun cinsel olarak uyarıldığını gösterse de dil, bu sahnelerde tonunu ve ritmini değiştirmez. Suçun kendisi de burada tıpkı suçu işleyişin kendisindeki gibi duygusuzlaştırılır. Suçu işaret eden, böylece onu sıradan olmaktan kısmen de olsa çıkararak coşku -ya da “kudurgan sevgi”- burada kendini, ritmini hiç değiştirmeyen bir dille birlikte suçun sıradanlığına bırakır.



Böylece suç ve diğer herhangi bir eylem arasındaki anlam farkı ortadan tamamen kaldırılır.

### 3.3 Cinsellik ve ölüm

Denilebilir ki, bu son derece duygusuz ve ritimsiz cinsellik ise hem *Anayurt Otel*'nde hem de *Canistan*'da ölümle bağlanır. Susan Sontag'ın (2014) *Gözün Hikâyesi*'nin önsözünde belirttiği gibi Bataille pornografiyi “nihai anlamda cinselliğe değil, ölüme dair” kurar (s. 71). Cinselliğin okuyucuyu kışkırtıcı değil; fakat onu ölüme taşıyıcı biçimde kurulması Atılgan edebiyatında da çıkar karşımıza. *Canistan*'da ölü bir çocuk doğurduktan bir gün sonra Esmâ da ölür. Selim ise kendisini bu konuda suçlu hisseder. Bu suçluluk ilk bakışta anlamsız olsa da daha önce de belirtildiği gibi bu, Esmâ ve Selim arasındaki cinsel ilişkilerin motivasyonu düşünüldüğünde anlamlı olacaktır. Burada, Esmâ çoğu zaman çekingen ve isteksizken Selim çoğu zaman isteklidir. Üstelik Esmâ'nın çekingenliği Selim'in arzusunu da tetiklemektedir.

Bu noktada Atılgan edebiyatındaki erkek cinselliği ile kadın cinselliğini, Selim'in kendisini suçlu saymasını anlamak adına ayırmak gerekir. Tıpkı Bataille'in belirttiği gibi cinsellik şiddetin alanıdır. Bahsettiğimiz cinsellik ise erkek cinselliğidir. Bu sebeptendir ki, bir kadının odakta olduğu iki hikâye olan “Evdeki” ve “Dedikodu”daki estetikten uzak, çirkin cinselliğe dair okuyucuyu tiksindirici vurgular diğerlerinden ayrılır. Zira bu iki hikâyede okuyucuyla birlikte bu çirkin cinselliğe maruz kalan öykü kişileri de tiksindirir. Hatta, burada zaten doğrudan onların erkek cinselliğine dair duyduğu tiksintiyi okuruz. “Evdeki” öyküsünde, öykü kişisinin kuzeni Necati eve İngilizce çalışmaya geldiğinde, bahsedilen çirkin cinsellik kendini açıkça gösterir:

Ben okurken, farkındaydım, dinlemiyor pek. Şurama, burama bakıyor. En çoğu göğsüme. Alt dudağı ağır ağır sarkıyor. Hele gözlerindeki bulaşık bakış. Bu mu istek dedikleri? Kitabı uzattım.

-Şimdi sen oku bakalım dedim, dedim.

Toplandı, önce dudağı geldi eski yerine; ama gözlerinde o bulaşıklık güç arındı. (Atılğan, 2016, s.14)

Burada cinsel arzu, öykü kişinin maruz kaldığı ve açıkça tiksindiği bir “bulaşık bakış”, “bulaşıklık” olarak ifade bulur. Öykü kişisi odağında aktarılan bu hikâyedeki çirkin cinselliğe dair ifadeler anlatıcıya değil, öykü kişisine aittir. Dolayısıyla burada bu “bulaşık” erkek cinselliğine maruz kalan konumundadır “Evdeki”. Aynı biçimde, “Dedikodu” öyküsünde de cinselliği tanımlayan ifadeler odakta olan ve bu çirkin cinselliğe maruz kalan “küçük gelin”e aittir:

İdare lambasının titrek ışığında, yüzüme yakın, kocaman iri iri açılmış, korkulu gözlerini, sessiz kıpırdayan dudaklarını görürüm, kolların hoyratlığı beceremiyen pörsük sarılmaları sonundaki o yapış yapış, gerçek kirlenme! (Nişancıpaşa mescidinin arkasındaki küçük, eski mezarlık gün ışığında sanki değişir, geceleri içime acayip ürpertiler salan kocaman sarıklı taşlar başka bir dünyanın korkunç yaratıkları olmaktan çıkarlardı. Aralarında saklambaç oynardık. Nereye saklansam Binbaşının Orhan da gelirdi. Hoşlanırdım. Çoğu üstü mermer kapaklı çukurlardan birine inerdim. Sarılır öperdi. Birgün elimi aldı, orasına götürdü. Boyuna öpüyordu. Parmaklarımda bir ıslaklık, bir yapışkanlık. Baktım: İrin gibi ‘-Ne yaptın? Pis!’ Hıncımdan ağlıyordum. ‘-Değil kız, sus! Pis değil!’ Kaçtım. Bütün gün elimi yıkadım durdum.) İlle şu iğrenç yarım gecelere dayanamıyorum. (s. 43-4)

Küçük gelin bir cinsel birleşme anından bahsetmektedir burada. Ancak o an cinsel zevk değil, âdeta işkencedir onun için. Göz sürekli kocasının onu iten, soğutan, tiksindiren bedeninde dolaşmaktadır. “Beceremiyen pörsük sarılmalar”, “yapış yapış” kirlenme değil, fakat “gerçek kirlenme”dir cinsel ilişki. Bu son derece duygusuz ve kirlenici ilişkiden çağrışımla bir parantez açılır ve küçük gelinin bir zamanlar hoşlandığı Orhan’a döner zihni. “Hoşlanırdım” bu paragraftaki iç açıcı tek ifadedir. O kadar ki, mezarlık bile bu duygunun etkisiyle biçim değiştirir, bir eğlence alanına dönüşür. Ancak bu iç açan ifadenin yarattığı duygusal, romantik, belki de bir kavuşamama hikâyesinin hüznü sonu ihtimali bir anda yine “gerçek kirlenme”ye

çıkar. Sanki küçük gelin için -ya da bir kadın için- maruz kaldığı bu tiksindirici şiddetten başka bir herhangi bir ihtimal yok gibidir. Cinselliğin getirdiği bu gerçek kirlenme ya meşru sınırlar dahilinde yatak odasında ya da gizli saklı yerlerde gerçekleşecektir. Mümkün olan yalnızca işte bu “pis” gerçektir.

Dolayısıyla, Selim’in erkek cinselliğinin öznesi olarak Esmâ’nın ölümünden kendisini sorumlu tutması da hem o kurgu evreni içinde hem de Atılğan edebiyatında karşımıza çıkan erkek cinselliğinin kurulumu düşünüldüğünde anlamlıdır. Hâlbuki, daha sonradan bahsedileceği gibi, erkek cinselliğine odaklanan Atılğan edebiyatında okuyucuyu sürekli şok eden ve iğrendiren cinsellik, insanın bedenine dair bir gerçekliği olarak ele alınır. Bu sebeple, erkek karakterler üzerinden yine erkek cinselliğinin tiksindiriciliğine maruz kalan oradaki karakterler değil, bununla muhatap olan okuyucudur. Zira bahsedilecek kurgu evrenlerinin bir gerçeği olarak bu cinsellik oldukça sıradandır. Cinselliğin bu derece estetikten uzak inşası o karakterler için bir elin beş parmak olmasının kabulü gibi, oranın alelade bir gerçeğidir.

Cinselliğin ölüme açıldığı, hatta ölümün cinsel bir uyarı olarak karşımıza çıkmasını açıkça gördüğümüz yer ise *Anayurt Oteli*’ndedir. Zebercet, ortalıkçı kadını bir cinsel birleşme esnasında, kediyi ise onun diriliğinden, sıcaklığından uyarıldıktan hemen sonra öldürmüştür. Ölüm ve cinselliğin *Anayurt Oteli*’nde birleştirildiği sahnelerden biri de Zebercet’in “oh nasıl seninim” diyen kadınla partnerini yine altı numaralı odada yatırdığı ve onları o odada hayal ettiği sahnedir. Ancak Zebercet bu hayale artık onların hemen ölünün alt odasında olmalarını da katar: “... ölünün altında, bilmeden, genç, diri, sıcak...” (s. 61). Zebercet, bu çifti salt hayal etmekten değil, onları tam da ölünün altında hayal etmekten zevk alır burada. Ölüm ve cinsel haz bu sahnede birleştirilir. Zebercet cinayetten sonra otele kimseyi kabul etmezken

anlatıda geçen tabiriyle “nedense” bu çifti kabul etmiştir. Denilebilir ki, bunu “iyilik” amacıyla yapmış değildir; öncesinde gizlice dinlediği ve kadını sürekli “oh nasıl seninin” deyişiyle hatırladığı için bu çifti bir de ölünün altında yatırmak istemiştir. Bu sebeple çiftten para da istemez. Zira cinayetten sonra çalışmayı da bırakan Zebercet, onları otele para kazanmak amacıyla kabul etmemiştir. Ancak çift onun bu hareketini iyiliğine yorar. Bu sahnede ilginç olan ise Zebercet’in bu iyilik yakıştırmasıyla neredeyse kusacak bir hâle gelmesidir. Zebercet’in bedeni bu iyilik yakıştırmasıyla derhâl tepki gösterir. Zebercet’in niyetinin iyilik değil, haz olduğunu da doğrular bu durum:

-Çok iyisiniz, dedi.  
Koltuğunda geriye çekildi; sarardı.  
-İyilikten değil, dedi.” (Atılğan, 2015, s. 62)

Ancak ölüm ve cinselliğin iç içe geçmesini açıkça Zebercet’in intihar sahnesinde görürüz: “Başı öne eğiliyordu. Kolları iki yana sarktı. Donunun sol paçasından fildişi renginde koyuca bir sıvı aktı uzaya uzaya; dizine yakın bacağındaki kıllara bulaşarak ardarda yatağın üstüne düştü, yayıldı.” (s. 108) Ölüm ve cinselliğin iç içe geçtiği, ölümün bir cinsel uyarı olarak karşımıza çıktığı sahneler arasından en şok edicisidir bu. Burada Zebercet, açıkça kendi ölümünden uyarılmış ve boşalmıştır. İhlalin en şiddetlisi olarak intihar böylece ölüm ve cinselliği birbirine bağlayan en şok edici sahne olarak çıkar karşımıza. Son derece fiziksel, son derece hayvani bir bedensel rutindir artık cinsellik. Herhangi bir duygusal zemine ihtiyaç duymayan, neredeyse robotik bir reaksiyondur.

Burada cinsellik de tamamen duygusuz, bedene yönelen ve şiddetle iç içe geçen arzunun getirdiği coşkudan uzak, hatta çoğu zaman tiksindiricidir. Sontag’ın Bataille edebiyatına dair okumasından bahsetmek, Atılğan edebiyatında karşılaştığımız bu türden bir cinselliği anlamak adına faydalı olacaktır. Öncelikle,

Sontag ahlaki yükümlülüklerin pragmatik yanına dikkat çeker. Bu yükümlülükler yalnızca “toplumsal düzeni sürdürmek için değil, bireyin diğer kişilerle arasında insani ilişkiler kurması ve bunu sürdürmesi içindir.” (Sontag, 2014, 40) Ancak Sontag’a göre sanatçı, ahlaki yükümlülüklerden sıyrılmaya ve diğer insanlar gibi davranmama konusunda ehliyet kazanmıştır. Burada insanın gizlisine ve gerçeğine dair bir keşif söz konusudur artık. Bu noktada sanatçının, ilgiyi yine de üzerinde tutabilmek adına yeni araçlar bulması gerektiğini belirtir. Bu sebeple, ahlaki yükümlülükleri bir kenara bırakan Bataille da okuyucuyu “büyüleyen ve ilgileri üzerine toplayan nesnelere ve jestler” keşfetmiştir (s. 41). Bu keşifle birlikte Bataille “eserini tiksindirici, karanlık, erişilmez kılmaya çalış”makta, “kısaca istenmeyeni ya da öyle görülen şeyi” okuyucuya ulaştırmak istemektedir (s. 47). Denilebilir ki burada, benzerini Atılğan edebiyatında da görebileceğimiz, bir duygu politikası uygulanır. Karakterlerdeki duygusuzluk ve bu duygusuzluğu besleyen son derece kuru anlatımın okuyucu üzerinde yarattığı şok etkisi, konu cinselliğe geldiği zaman kendini ya önceden bahsedildiği gibi “kudurgan sevgi”nin açığa vurduğu ihlal coşkusunda ya da şimdi bahsedileceği gibi tamamen duygusuz, bedensel ve çoğu zaman tiksindirici bir rutine dönüşen cinsellikte devam ettirir. Atılğan edebiyatında cinsellik, ruhsal-estetik bir erotizm olarak değil, diğerinin bedenine yönelen, tensel, hayvani ve son derece maddi, kösnül bir eylem olarak karşımıza çıkar. Okuyucuyu okumaya devam ettiren de işte bu son derece maddi ve iğrendirici eylemin kendinde taşıdığı şok etkisidir.

Bu noktada, müstehcen sanatın şok etme gücünden bahsetmek gerekir. Dianne Chisholm (1997), müstehcen sanatın şok etme gücüne sahip olduğunu belirtir. Bu güç sayesinde müstehcen anlatı, burjuvanın estetik cinsellik algısına dair sanatsal bir sınır aşımının da aracı hâline gelir:

Sanatsal müstehcenliği radikal, tarihsel ve politik kavramayı harekete geçirirken aynı zamanda cinsel statükonun reaktif güçlerini şok eden ve dağıtan özel bir sınır aşımı uygulaması olarak düşünülmesini ileri sürmekteyim. Bunun ötesinde, müstehcen modernizmi cinsel söylem ve cinsel modernite – ki burası erotik ihtimalin bastırıldığı ve burjuva nezaketini saygısızca (profane) kuşatan alandır aynı zamanda- arasında metinsel bir alan oluşturmak için dili kullanan özgül bir sanatsal sınır aşımı aracı olarak yeniden değerdendirebiliriz. (s. 170)

Öyleyse Chisholm’un bahsettiği sanatsal müstehcenlik, estetik cinsellik yerine tamamen bedenseldir, nezaketsizdir. Bu nezaketsiz cinsellik anlatısı kendisine karşı mesafe aldırıp, sürekli iğrendirip, tiksindirerek bir şok duygusunu da beraberinde getirir. Burası âdeta kutsala saygısızlığın bir alanıdır artık. Chisholm’un deyişiiyle burjuva nezaketini, Nietzsche’nin deyişiiyle soylunun kendini olumlaması olan “iyi”yi (Talay, 2017, s. 73) kuşatır ve sınırlar. Sanatsal müstehcenlik, yaratılan bu metinsel alan böylece artık bir sınır aşımına işaret eder. Atılgan edebiyatında cinsellik, sınır aşımını birkaç biçimde sağlar. Bunlardan ilki “Bir Cinsel Uyarı Olarak İhlal” alt başlığında incelendiği gibi motivasyonunu yasağa karşı gelmekten alan ve çoğu zaman cinsel hazzın kendisini bir coşkuyla gösterdiği cinselliktir. Chisholm’un da belirttiği gibi cinsellik, onu besleyen dil ile birlikte bir sınır aşımı uygulaması olarak çıkar karşımıza. Ancak bu sınır aşımı, yalnızca hayatın içinde cinselliğin görünürlüğüne dair sınırların ihlalini değil, aynı zamanda onun duygu yüklü ve estetik anlatımının da ihlalini işaret eder. Atılgan edebiyatına baktığımızda, tıpkı Chisholm’un belirttiği gibi, estetik-erotik ihtimalin ve nezaketin bastırılıp, yerine iğrendirici bir cinsellik anlatımının kullanılmakta olduğunu görürüz.

*Canistan*’da, Selim’in ilk cinsel deneyiminin anlatımındaki vurgular örneğin, okuyucuya romantik, estetik ve duygu yüklü bir ilki değil; aksine itici ve neredeyse “pis” bir ilki ulaştırır: “Selim kadının uzun donunu bir türlü sıyıramıyordu. Esmâ ‘Az dur’ deyip uçkurunu çözdü, donunu çıkardı. ... Oğlanın ikinci boşalışından sonra ayrıldılar. Kadın yatağın kıyısındaki donunu alıp silinirken Selim öpüp okşuyordu

onu” (Atılğan, 2017, s. 50). Buradaki vurgular, bu kurgu evreninin okuyucuya nasıl bir dünyayı açtığının da işaretini verir. Esmâ'nın “uzun donu”, uzun donun bir türlü sıyrılamadığı vurgusu, ilişkiden sonra “silinen” Esmâ, ama yalnızca silinen değil donunu alıp ona silinen Esmâ; bütün bu vurgular artık nezakete değil, bu sürekli iten cinselliğin alanına taşır okuyucuyu. Duygusuz bir anlatı evreninin çirkin cinselliğidir bu. Tıpkı *Anayurt Oteli*'nde her şeyin aslında gizli tutulmanın kendisinde saklı olduğu vurgusu gibi, burada da duygusallıkla maskelenen cinselliğin gizlisi ifşa ediliyor gibidir. *Canistan*'da bundan daha şaşırtıcı olan bir başka sahne ise Selimşahlar çiftliğinin beyinin kızı Nebile'ye dairdir. Birlikte oturdukları bir gün Nebile toparlanıp evine doğru giderken Selim de Nebile'nin arkasından bakar. Roman boyunca cinsel bir uyarana dönüşen beyazlık burada da vurgulanır ve Selim Nebile'nin beyaz ayağının toprakta bıraktığı izle kendini tatmin etmeye çalışır: “Bir sabah Nebile gittikten sonra ayak izlerinden birini kokladı uzun uzun ve aynı gece düşünde onunla sevişti. Uyandığında yapış yapıştı donu.” (s. 36). En kısa tanımıyla şok edicidir bu sahne. Hatta denilebilir ki Atılğan edebiyatında cinsellik konusunda karşımıza çıkan en şok edici sahnelerden biridir. Atılğan edebiyatı içinde gördüğümüz en “anormal” karakterlerin en “anormal” sahnelerinden bile daha rahatsız edicidir. Zira bu sahne, neredeyse akıl dışıdır. Bu noktada, romanın ikinci bölümünün büyük bir kısmının Selim'in neredeyse bir robot gibi sabahtan akşama kadar çalıştığı günlerden oluştuğunu hatırlamak faydalı olacaktır. Aynı kısa, kesik, geçmiş zaman kipindeki mekanik anlatımla bir insanı değil; “zeki” bir robotu izliyor gibiyizdir. Ancak bu sahnede, bu robotun aksadığını, ya da başka bir deyişle neredeyse akıl dışı bir biçimde “azgınlaştığını” görürüz. Bu sahnede esas rahatsız edici olan, mekanik diyebileceğimiz bir bedeni rayından çıkararak akıl dışı azgınlıktır; diğer bir deyişle hayvaniliktir. Bu hayvanilik aynı zamanda tiksindiricidir de. Zira,

beyazlığından ötürü Bataille’ın deyimiyle azgınlaştırıcı bir nesneye dönüşen beden parçasına ulaşma ihtimali olmadığı için Selim, onun iziyle, onu koklayarak ve bu kokuyu kendine dahil etmeye, onu tüketmeye çalışarak neredeyse kendinden geçer. Bu sahne kendini rüyada da devam ettirir ve Selim sabaha “yapış yapış” uyanır. Yalnızca “güzele” odaklanan bir dille kurulan estetik cinselliğin maskesi indirilmekle kalınmaz, aynı zamanda bu çirkin cinsellik neredeyse gerçekdışı ve son derece rahatsız edici bir biçim de alır burada.

“Yapışkanlık”, “bulaşık”, “tikinti”, “bulantı”, “kirlenme”, “pis”, “iğrenç” kelimeleri Atılgan edebiyatındaki cinsellik sahnelerinde karşımıza sıklıkla çıkan sıfatlardır. Cinsellik, tiksindirici ve bu hâliyle de şok edicidir. Cinselliğin tiksindiriciliği Bataille’a göre insan cinselliğinin gerçeğine işaret eder. Bu sebeple Bataille, tıpkı Sontag’ın Bataille’ın edebiyatına dair belirttiği gibi, cinselliğin genelde kabul edildiğinin aksine tiksindirici olması gerektiğini belirtir. Bataille (1993), kadın ve erkeğin hayvansallıktan uzaklaştığı ölçüde güzel kabul edildiğini belirtir (s. 158). Hayvansal şekil, insanlar için kaçınılmaz olarak tiksindiricidir. Öyleyse bir kadın şeklinin erotik değeri de ancak “doğallığının” silinmesine bağlı olacaktır. “Şekil ne kadar gerçekdışı olursa, hayvansal gerçeğe, insan bedeninin fizyolojik gerçeğine daha az bağlanır ve arzu edilen kadın imgesine daha iyi yanıt verir.” (s. 159). Bataille, genelde tiksindirici olarak karşılananın, esasen insanın kendisinin ve bedeninin doğal olduğunu ve bu anlamda da aynı zamanda insanın ve bedeninin gerçeği olduğunu belirtir. Dolayısıyla hayvanilik, insan bedeninin fizyolojisinin gerçeğidir. Bunun reddi, Bataille’ın deyimiyle gerçekdışı bir güzellik algısını ortaya çıkarır. Bu noktada Bataille, insanın hayvandan ayrılmasının ancak hayvaniliğini kabul etmesiyle gerçekleşeceğini belirtir. Zira Bataille’a göre insan, Artun’un aktardığı gibi (2015), “özündeki hayvansılığı inkâr ede ede” insanlığından



olmuştur.<sup>3</sup> Öyleyse bu noktada artık Bataille’ın ifade ettiği gerçeklik ile dış dünyanın gerçekliği birbirinden ayrılmaya başlar. Artun, Bataille düşüncesinin süreklilik/süreksizlik, ihlal/tabu, ölüm/yaşam gibi karşıt kavramlarla örüldüğünü söyler. Bataille düşüncesinde birbirleriyle karşıtlık içinde olan, sınırları keskin kavramlar arasındaki karşıtlık ilişkisi silinir ve sınırlar kaldırılır. Artun’a göre böyle bir düşünce ‘gerçek’ düşüncenin sınırlarını zorlar. “Kasten yapılmış bir ‘hata’ gibidir” (Artun 2015). Dolayısıyla burada artık başka bir gerçeklikten söz edilmektedir. Buradaki gerçeklik, insana üstü sürekli kapatılan hayvansılığını iade eder. Ancak insan, yine de hayvandan farklıdır ve bu fark ancak insanın kendi hayvansılığının farkındalığı ve kabulü ile var olacaktır. Bu düşünce sistemi, Artun’un Bataille’a dair belirttiği karşıt kavramların sınırlarını kaldırmakla kalmayıp aynı zamanda onları iç içe geçiren kasıtlı hatanın bir tezahürüdür. Burada insanın insanlığı ancak onun hayvaniliğinin kabulü ile iade edilir. Öyleyse bu noktada insanı hayvandan ayıran şey aynı zamanda onun hayvani duygulanımları da olacaktır:

(Bataille’a) göre, insan sadece aletleriyle akıllı işler yaparak hayvanlardan kopmuyor. Bu tür iş yapmaya direnen, onu ihlal eden, aklını kullanmaya dayanmayan ve kendinden başka amacı olmayan güdeleri, duygulanımları (*affect*) dolayısıyla da hayvanlardan ayrılıyor. Yani sadece akli sayesinde değil, ona karşı direnen ve onu ihlal eden arzularıyla ve hayalleriyle de insan oluyor. (Artun, 2015)

Bataille’ın yaklaşımı, ruhu ve bedeni birbirinden ayırıp, birine “iyi”yi ve yüceyi, diğerine ise “kötü”yü ve aşağıyı ithaf eden yaklaşımdan oldukça uzaktır. Burada öncelikli olarak karşıtlık fikri ortadan kaldırılır. Beden ve ruh birbirinden ayrılmıyorsa iyilik ve kötülük de birbirinden ayrılamayacaktır. İnsan bedeninin anlık oluşan ve “hayvani” güdeleri ve duygulanımları burada iyilik ya da kötülük

---

<sup>3</sup> Ali Artun’un E-skop isimli sitede 2015 tarihinde yayınlanan “Bataille’da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat” isimli yazısından alınmıştır. Erişim tarihi: 17.06.2019.  
[https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304#\\_edn26](https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304#_edn26)

kategorilerine dahil edilemeyen insan gerçeğinin ta kendisidir. Bu noktada, Selim'in beyaz ayak izine dair verdiği tepki anlamlıdır. Selim bir yandan takıntı derecesinde işiyle uğraşırken, yani aklın dünyasına -yine de kendi tuhaf biçimiyle- dahil olup hayvandan ayrılırken aynı zamanda aklın dünyasıyla tamamen çelişen, onu ihlal eden duygulanımıyla da olmaktan ayrılır. Buradaki şok edici durum ise bahsedilen sahnede tıpkı Bataille'in yaptığı gibi akıl ve akıl dışının böyle sıradan bir şekilde bir araya getirilişidir. Zira tıpkı Artun'un belirttiği gibi Atılgan'da da cinsellik otonom bir güdü olarak çıkar karşımıza. Yalnızca kendisi için vardır ve kendi dışındaki etmenlere bağıllık göstermez. Cinselliğin kendi yasasının, Selim'in düzenli ve monoton hayatının içinde, bir anda, en az onun kadar monoton bir şekilde ortaya çıkması okuyucu için şok edici olsa da bu, kurgu evreni içinde oldukça aleladedir. Bu aleladelik, onu bizzat kuran kuru, monoton bir dille beslenerek okuyucunun zihnindeki iyilik ve kötülük kategorilerini ihlal eder. Aklı akıl dışıyla bir araya getiren "yapış yapış" sahne, herhangi olağanüstü bir şeyi değil; aksine buradaki anlatı evrenine ait cinselliğin, dolayısıyla beden gerçeğini anlatmaktadır. Burada cinsellik artık duygudan tamamen yoksun, son derece hayvani, otonom, bedensel bir rutindir:

Yatakta dizleri üstüne kalkıp havluyu ovuşturdu; kuru yeriyle önündeki, karnındaki yapışkan ıslaklığı iyice sildi; karyola demirine astı. Bir günde kuruyordu. Yatağa girmeden silkeliyor, kalanları tırnaklarıyla kazıyıp düşürüyordu. Gene de, özellikle ortasında, sarı çizgiler koyulaşmaya başlamıştı. (Atılgan, 2015, s. 42)

Bir mastürbasyon sonrasında Zebercet'in rutini bütün detaylarıyla anlatılır burada.

Havluyu ovuşturmasını, bir parçasıyla kendini silip kalanını da kuruması için karyolaya asışını âdeta görüyor gibiyizdir. Havlunun ne kadar zamanda kurduğunun bilgisi bile verilir burada. Anlatıcı neredeyse dalga geçiyor gibidir. Havlu ve üzerindeki mastürbasyon kalıntılarının havludan nasıl kazındığından, yine de

havluda nasıl -özellikle ortasında- leke kaldığına dair hiçbir detay, sanki çok mühim bir mevzunun detayları veriliyormuşçasına, kesinlikle atlanmaz. Zira buradaki, insanın bedeninin gerçeğidir. Bu gerçek, bedeninin onun çirkinliğini örten, Bataille’ın deyişiyle “bir kemikleşmenin gerekliliğini ve organların maddesel kullanımını anımsatan doğal ağırlığı” (Bataille, 1993, s. 159) silen anlatımı da alt üst eder. Buradaki gözün ve onun gördüklerini aktaran kuru dilin tek odağı artık beden ve onun hayvani gerçekliğidir.

Atılğan edebiyatında insan bedeninin gerçekliğini vurgulayan bir diğer unsur ise sürekli vurgulanan beden kıllarıdır. Bu, insanın hayvaniliğine dair yapılan direkt bir vurgudur. Bu sürekli vurguyu fark eden Güven Turan’ın “Yusuf Atılğan’da Kıl Tüy” isimli yazısında belirttiği gibi, yaşama dair bir vurgudur bu. Burada, “insanın karanlığına” bakarken pürüzsüz ten değil; fakat kılların yoğunluğu kasıtlı olarak görülmektedir (Turan, 2000, s. 104)<sup>4</sup>. Öyle ki, “Korkut’a Masal”da Korkut, arkadaşı olan köpeğe “tüylerin ne güzel senin” dediğinde alacağı cevap “kıllarım demek istiyorsun” olacaktır (Atılğan, 2016, s. 99). Masalda dahi, bedeninin gerçekliğinin en ufak bir biçimde yumuşatılmasına izin verilmez. Böyle bir gerçeklik içinde, “Bodur Minareden Öte”de, öykü kişinin umutsuz anlarında, *Aylak Adam*’da ifade edilen biçimiyle “tutamak” olan da partnere dair duyulan sıcaklık ve bizzat onun varlığı değil; onun kılları olur: “Yakın kasabadaki evimde de kimi geceler altımdan döşeme kayardı. Boşluğun ortasında uzanır karımın kıllarına tutunurdum” (Atılğan, 2016, s. 72). Burada, hayata dair duyduğu tiksintiyle karışık yoğun umutsuzluk anlarında öykü kişisi yerin altından kaydığını hissediyor. Bu esnada kendisini karısının kıllarına tutunmuş hayal eder. Ancak bir gün gerçekten onlara tutunduğunda, onunla aynı

---

<sup>4</sup> Güven Turan’ın bu yazısı *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel*i kapsamında büyük vurgusuna odaklanır ve bunu otorite-erkeklik bağlamında okur. Bu çalışmada ise yüz değil, beden kıllarına dair vurguya odaklanılmaktadır.

farkındalığa sahip olmayan karısı onu terk edecektir: “O gece düşerken karımın kıllarına gerçekten tutundum. Bağırды. Sabahleyin yoktu.” (s. 73-74). Atılğan edebiyatında bakan gözün kıllara dair odağı, aynı zamanda estetik olmayan, çirkin cinselliğin unsurlarından biridir. *Anayurt Oteli*’nde mesela, ortalıkçı kadına dair ilk öğrendiğimiz şey onun kıllı bedenidir: “(Ortalıkçı kadının) donunu güçlkle çıkardı, attı. Kılları gürdü. Üstüne abanıp soluya inleye aldı. Az sonra doğrulduğunda kadın upuzun yatıyordu” (Atılğan, 2015, s. 16). Zebercet’in ortalıkçı kadınla ilk birlikteliğidir bu. Tıpkı Selim’in Esmâ ile olan ilk birlikteliğindeki gibi burada da “don” güçlkle çıkarılır. Don çıkarıldıktan sonra ilk göze çarpan ise genital bölgenin gür kılları olur. Gür kıllar Zebercet’i engellemez; aksine daha da istekli hâle getiriyor gibidir. Zebercet, istekle ve soluya inleye; fakat tek başına bir cinsel ilişki kurar. Zira ortalıkçı kadın, romanın geri kalanında olduğu gibi cinsel ilişki esnasında da hareketsizdir. Bütün bu ayrıntılar bir araya getirildiğinde karşımıza çirkin, son derece bedensel, duygusuz bir eylem olarak çıkar cinsellik. Bataille’in deyişiyile, bir çirkinlik değil, “olumsuzlaştırıcı güzellik”tir bu. Zira insan vücudundaki kıllar onun hayvaniliğine dairdir ve hayvaniliğini üstelenen insan da Bataille düşüncesinin, ve aslında Atılğan edebiyatının da, kurduğu gerçeklik içinde hayvanilikten ayrılacaktır.

## BÖLÜM 4

### BEDENİN FARKINDALIĞINDAN SONRA: SÜREKSİZLİKLE VAR OLAN “İYİLİK” ve SÜREKLİLİKLE VAR OLAN “KÖTÜLÜK”

Freud’dan aktaran Bernstein (2010), kötülüğün yasakların ihlali olarak betimlendiğini ve bu sebeple de kökünün kazınamaz olduğunu belirtir (s. 176). Zira insanı tanımlayan, onda doğal olarak var olan ve tesadüfi karşılaşmalarla kendini harekete geçirebilen, bastırılmaz bir arzudur ihlal. Bu arzunun bastırılmaz oluşu insanın varlığına içkin olmasından kaynaklanır. Yasak var oldukça ihlalin kendisi de var olacaktır. Bu bakış, ruhu ve dolayısıyla “iyiliği” ölümsüzlükle, sonsuzlukla kodlayan bakışı da tersine çevirir. Burada sonsuzlukla bağlantılı olan, ihlalin kendisiyle tanımlanan kötülüktür. Kötülük kendisini süreksizlikle değil; süreklilikle var edecektir. Bernstein’in belirttiği gibi “ruhun ölümsüzlüğü”, “kurtuluş” ve “öte” ile tanımlanan burada artık iyilik (s. 133) değil; kötülüğün kendisidir. Kötülüğün kendisini süreklilikle var etmesi Atılgan edebiyatında da karşılık bulur. *Anayurt Oteli*’nde Zebercet, ortalıkçı kadını ve kediyi; *Canistan*’da Selim, Ali’yi öldürdükten sonra anlatı derhâl biçim değiştirir. *Anayurt Oteli*’nde hayata dair metin içinde vurgulanan ve teknik olarak sürekli bölünen, kısa kesik cümlelerle devam eden anlatı Zebercet ile beraber farklılaşır ve kısa, kesik cümleler yerini uzun, noktasız, neredeyse bitmek bilmez cümlelere, ilk anlatıyı işgal eden kurgusal sahnelere ya da hatırlamalara bırakır. *Canistan*’da ise cinayetten hemen sonra kendi ölümüne giden Selim’in şimdiki ana ait durumunu değil, Selim odağında, birinci dereceden anlatının yerine geçen uzun bir hatırlama bölümünü görürüz. Her iki romanda da cinayetlerden sonra, tıpkı Atılgan’ın mektuplarında geçen bir ifadesinde olduğu gibi, hayata artık

edimlerle katılma olanağı tükenmiş (Bektaş, 2019, s. 329), bir süreklilik anı başlamış gibidir. Her iki romanda da cinayetleri takip edecek olan şey karakterlerin intiharı olacaktır. Burada intihar trajik bir son olarak değil, kendi bedenini yok ederek sürekliliğe açılmaya işaret eden bir ihlal olarak çıkar karşımıza. Tıpkı Bataille'in belirttiği gibi (1993), ölmek ve sınırları aşmak aynı anlamdadır burada (s. 156). Ayrık ve süreksiz olan yaşamın sürekliliğe açılması ancak ihlal anlamına gelen ölümle olacaktır.

Bu noktada, Atılğan edebiyatında kendini gösteren umuttan -veya umutla aynı anda doğan umutsuzluktan da bahsetmek gerekir. Umut etmek Atılğan edebiyatında kendini bir "olanaksızlık duygusu" ile gösterir. Dünyaya dair herhangi bir şeyi umut etmek ile beraber kişi sınırların da farkına varmakta ve bu farkındalık ile beraber ihlalin ihtimali de açılmaktadır. Dolayısıyla, Atılğan edebiyatında gülünç bir aptallık olarak kendini gösteren umut, derhâl kişi tarafından sahiplenilen bir umutsuzluğa dönüşür. Bu farkındalık ve umutsuzluk karakterlerin hayatındaki bir kırılma olarak çıkar karşımıza. Bu aşamadan sonra, hem *Anayurt Otel'i*'nde hem de *Canistan*'da, neredeyse roman kişilerinin hayatının tamamı olan çalışma hayatından hem Zebercet'in hem de Selim'in geri çekilmeleri ve nihayet kendilerini öldürmeleri tesadüf değildir. Sürekliliğe açılan süreçte "ötekilerin iyisi" ile aralarındaki bağın kopuşudur bu. Bu noktada, Duman'ın umutsuzluğu ve aylaklığı bir araya getiren okuması anlamlıdır:

Camus, yaşamın yalanlarla sürdürülmesi ve yalanın gerçekliğin bir belirtisi olarak görülmesi, 'eşeğin düşsel güllerle beslenmesi' karşısında uyumsuz insanın, umutsuzluğu gözünü kırpmadan benimseyeceğini söyler. Avrupa'da uyumsuz aydının, flaneur'ün, özgürlüğü bu yolla gündeme getirdiğini -yani kendi umutsuzluğundan kaynaklanan geri çekilmeyi bir karşı koyuşa çevirdiğini unutmamak gerekir. (Duman, 2013, s. 22)

Umutsuzluk burada bir karşı koyuş, bir ihlal olarak ele alınır. Çalışmamak, başka bir deyişle aylaklık da umutsuzluğu üstlenmenin neredeyse kaçınılmaz bir sonucu olarak

çıkarak karşımıza. Zira çalışmamak, Bataille'ın da belirttiği gibi çalışmanın hayattan dışladığı şiddeti ona geri verir. Atılğan edebiyatında çalışmamak hayata dair bir beceriksizliğin ürünü değil; aksine bilinçli bir ihlaldir. “Ötekilerin” düzeninden ve toplumsal iyiden açık bir kopuş olan çalışmamak hem Zebercet için hem de Selim için sürekliliğe açılmadan, yani intiharı önceleyen ve kaçınılmaz olan bir aşamadır. İntihar ise burada, tıpkı Duman'ın belirttiği gibi, güçsüzlüğün trajik bir sonu değil, aksine güç isteminin kendisidir:

Kişinin kendi kendini öldürmesi, yani varlığın, istemi dışında Tanrı tarafından var edilmişin, günün birinde “istemi dahilinde” kendini yok etmesi, iradenin Tanrı'nın elinden alınması anlamına gelir. Dolayısıyla, var etmede olduğu gibi yok etmede de iktidar mutlak egemenlik ister. [...] Bedenin işlevleri çoktan aşılmıştır, zihin aslında iktidarın, Tanrı'nın yasak bölgelerine çoktan girmiştir, artık insan için varlığın bilincidir önemli olan. (s. 22)

Burada ölüm, yasak ile olan ilişkisi içinde ele alınır ve intihar karşımıza en şiddetli ihlal olarak çıkar. Kendi varlık bilincinin kişiyi bağladığı bir sonuçtur bu. Dolayısıyla trajik bir sonda ziyade, farkındalığının kişiyi ulaştırdığı bir otorite alanı olarak ele alınır. Kişinin kendi bedenini, Bataille'ın deyişiyle ve sonradan da bahsedileceği üzere, görme inadında koparmaktır. Zihin kendi süreksiz varlık alanından kopmuş, onu sürekliliğe taşıyacak otorite alanına dahil olmuştur. İntihar, Atılğan edebiyatında da her zaman hem dünyaya hem de kişinin kendi bedenine dair farkındalığından sonra gelir. Başka bir deyişle Atılğan edebiyatında bedenin muktedir olduklarının, insanın özüne ait kötücüllüğün farkına varmak hem karakterlerin yaşamında hem de anlatımın kendisinde bir farklılaşmaya yol açar. Bu aşamadan sonra roman kişileri, aklın yolu ile iyiliğin yolunu eşitleyen bakış tarafından kendilerine ait görülmeyen bir gücü üstelenerek ve son derece kayıtsız bir biçimde kendi bedenlerini yok ederler. Sürekliliğin kapısını açan da burada ironik biçimde ölümün kendisi olacaktır. Ölümüne ulaşmadan önce ise hem hikâyelerin öykü

kişilerinin hem de *Anayurt Oteli* ve *Canistan*'da roman kişilerinin ortak olarak kendilerinde bulundurdukları ve onları kötülüğün sürekliliğine taşıyacak olan iki özellik bulunur. Birincisi umutsuzlukları -ya da onları bu umutsuzluğa taşıyan umutları- ve ikincisi de aylaklıkları. Hem umutsuzluk hem de aylaklık burada karşımıza en büyük ihlal olan ölüme doğru kişiyi taşıyan küçük ihlaller olarak çıkarlar. Bu sebeple, bu bölümde önce umutsuzluğun ve aylaklığın kendini gösterme biçimleri ve nihayetinde intihara bağlanan süreçler, hem hikâyeler hem de *Anayurt Oteli* ve *Canistan* üzerinden incelenecektir.

Son olarak, Artun'un da belirttiği gibi otonom olan, başka bir deyişle kendine ait bir yasayla işleyen ve yine kendi için var olan kötülüğün, hem *Anayurt Oteli*'nde hem de *Canistan*'da devamlı olarak vurgulanan nedensizliğine odaklanılacaktır. Bu noktada, yine Artun'un deyişiyle insan hayatının sürekliliğini sağlayan kötülük çalışma hayatından ayrılır. Zira, bir yarar bekleyerek devam ettirilen, bu sebeple de heteronom olan çalışma hayatı ve çalışma hayatının bağlandığı aklın ve dolayısıyla "iyinin" dünyası, kötülükten farklı olarak gerekçelendirilmiş rasyonel eylemi ve süreksizliği ima etmektedir.

#### 4.1 Sürekliliğe açılan ihlal: Umutsuzluk ve aylaklık

"Çıkmayan" öyküsünün başında, Michelet'den alıntılanan epigraf Atılğan edebiyatında istisnasız her metni tarif eder niteliktedir: "Herkes esnesin. Her şey önceden bilinmektedir. Bu dünyadan hiçbir şey umulmamaktadır" (Atılğan, 2016, s. 64). Dünyaya dair duyulabilecek her türlü umudun önünü tıkar bu alıntı. Ancak burada yine de umutsuzluğa dair trajik bir gerçeği aydınlatıyormuşçasına bir tutum yoktur. Aksine, umutsuzluğu bir rahatlama ile ilan eder bu epigraf. Umutsuzluk dünyanın hâkim duygusudur, aksi mümkün değildir ve bu zaten bilinmektedir.



Atılğan edebiyatının kurgu evrenlerinin gerçeğidir bu umutsuzluk. Dünyaya dair farkındalığın değışmez duygusudur. Duman'ın belirttiğı gibi, cesaretle üstlenildiğı takdirde kişiyi süreksiz yaşamdan sürekliliğe taşıyacak anahtar duygunun da kendisidir. Dolayısıyla burada umutsuzluk yaşama dair bir beceriksizlikten ziyade, denilebilir ki cesareti işaret eder. Bu cesaret, aynı zamanda kendinde olan kötücül enerjinin sahiplenilmesini, onu fark etmeyi, kendini ona bırakmayı da işaret eder. Kişiyi sürekliliğe taşıyacak olan da işte bu cesarettir. Zira dünyaya dair farkındalık ancak bu duygunun peşi sıra gelebilecektir. Kişi, ancak umutsuzlukla beraber hem dünyaya hem de kendine dair kötücül özü fark edebilir. Atılğan edebiyatında umutsuzluk çoğu zaman umutla bir aradadır. Başka bir deyişle, umut, sınırın kendisini belirgin kılarak peşinden derhâl olanaksızlık duygusunu, yani umutsuzluğu getirecektir. Umut etmek kişinin yasağı bilmesini, fark etmesini sağlar ve bu farkındalık sınır aşımının da önünü açar. Olanaksızlık duygusu üstlenildiğı takdirde, başka bir deyişle, tıpkı arzunun korkunun içinden doğması gibi olanaksızlık duygusu da arzuyu motive ettiği takdirde, bunun kişiyi taşıyacak olduğu yer de ihlal -ve onun kendisinde taşıdığı süreklilik ihtimali olur. Ancak burada öncelikle ihlal cesaretini göstermek gerekecektir.

Bu noktada, Atılğan edebiyatında hayata dair duyulan umut karşımıza toplumsal yasanın işlemlerini sağlayan dinamiklerden biri olarak çıkar. Bu anlamda, dünyaya dair umut duymak tıpkı “Kümes” öyküsünde ele alındığı gibi son derece gülünçtür:

Ama ben her zamandan daha çok şimdi kocaman avluların özlemini duyuyorum. Duvarların ardında, o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum. Bıktım buradan. Kaçacağım. (Atılğan, 2016, s. 36)

Burada, insan hayatını merkezden çekip, yerine insan olmayı getirmek söz konusu değildir. Aksine insan hayatına dair bir hikâyedir bu. Atılğan edebiyatında,

olanaksızlık duygusuyla ve onun bilemediği ihlal arzusuyla belirmeyen, kendini ne olursa olsun devam ettiren umut, gülünç; hatta denilebilir ki aptalcadır. Tavuk burada öncelikle kendi duvarlarının arkasında “uçsuz bucaksız” bir dünya ve o dünyada “iyi tavuklar”, “daha anlayışlı horozlar” olduğuna inanır. Dış dünya bir sınırsızlıkla ve iyilikle tanımlanmaktadır. Tavuk buradan kaçabileceğine ve umut ettiği tüm bu güzelliklere elbette bir gün ulaşacağına inanır. Atılgan edebiyatında umut, Bataille’in deyişiyle bu “görme umudunu” devam ettirdiği sürece kişiyi toplumsal iyiye de bağlı kılar. Bu noktada, tavuğun “yalnız bir gökyüzü parçasının görüldüğü daracık.” (s. 34) bu yerden kaçıp gökyüzünü genişçe görebileceği, ferah ve mutlu bir hayata kavuşmaya dair olan umudu, bir kırlangıcın odağa alındığı “Yük” hikâyesinde âdeta tamamen boşa çıkarılır. Burada yaşam alanı o sınırsız gökyüzü olan kırlangıçlar yine de o ferah ve mutlu hayata kavuşamaz. Aksine toplumsal yasa ile kısıtlanır: “Bildim bileli güneyden kuzeye, kuzeyden güneye yılda iki kez bu büyük denizi aşarız. ... Nasıl olur bu, bilemem. Anlaşılan bütün bunlar kimselerin bilmediği eski zamanlarda düzenlenmiş.” (s. 51). Burada bilinmeyen bir zamanda bilinmeyen birileri tarafından kurulan düzen vurgusu önemlidir. Hayvanlara özgü tekil bir içgüdüye değil, toplumsal bir düzene işaret edilir burada. Nietzsche’nin bahsettiği, “ahlak” ve “iyi” biçimini alan “sürü içgüdü”dür bu. Denilebilir ki, “Efendi”nin ahlaklılık olarak biçtiği, bencil olmayan değerlerin güçsüz olanda içselleştirilmesini görürüz burada. Buna göre, Nietzsche’nin belirttiği gibi (2003), “eylemlerden yararlananlar açısından” “iyi” olarak kodlanan ve onaylanan eylemlere dair bu onayın kaynağı zaman geçtikçe unutulur (s. 36). “Kimselerin bilmediği eski zamanlarda” düzenlenmiştir bu “iyi”. Öyle ki, öykünün odağındaki kırlangıç denize inmemeleri gerektiğini de işte bu içgüdüyle bilecektir: “Denize bakmamak, özellikle denize inmemek gerektiğini bilirdik, ama denize inmek zorunda kalsak ne olacağını

bilmezdik. Etimizle bilirdik bunu” (Atılgan, 2016, s. 53). Ancak odaktaki kırlangıç, bir başka kırlangıcın göç esnasında sıcaktan bunalıp sırtına binmesiyle gücünü kaybettiğinde artık denize inmek onun için uzaklardaki, imkânsız bir ihtimal olmaktan çıkar. Başka bir deyişle, “ötekinin” sırtına binen yüküyle, yani kötünün keşfiyle beraber aydınlık gökyüzü fikri yerini karanlık denize bırakır. Hayata dair duyulan “aptalca” umudun yitirildiği andır bu. Bu andan sonra yeni eşyle birlikte, sevinçle ve “bir serüven kıpırtısıyla” (s. 51) yola çıkan kırlangıcın eşi bile gözünde bir yabancıya dönüşecektir. Zira kötünün farkındalığı ile sürüden kopar ve en yakınının dahi yabancılaştığı, “bencil” bir alana çekilir.

Bataille (1993), umudun kaynağının “çırpınmanın duracağını umut eden inatçı saflık” olduğunu belirtir (s. 65). Bu inatçı saflığın kişiyi bağladığı yer ise toplumsal yasa ve toplumsal iyi olacaktır. Bu noktada “iyi”nin Atılgan edebiyatında karşılık bulan anlamını Nietzsche üzerinden düşünmek faydalı olacaktır. Bernstein’in aktardığı gibi Nietzsche iyinin kökeninin soylunun kendisinin ayırt edici özelliğinden kaynaklandığını iddia eder:

[İyinin kökeni] soylu, güçlü, yüksek mevkili ve yüce gönüllü olan, tüm alçak, fesat, bayağı ve avamlardan farklı olarak, kendilerinin ve eylemlerinin iyi olduğunu, yani birinci sınıf olduğunu düşünen ve kendini öyle kabul ettirenlerde baş gösterdiğini iddia eder. ... Bu aristokrat soylular kendilerine ve ayırt edici etkinliklerine atıfta bulunmak için ‘iyi’ ifadesini kullandılar. (Bernstein, 2010, s. 133)

Öyleyse burada “iyi” otorite sahibinin otoritesini pekiştiren bir sıfat olarak çıkar karşımıza. “İyi”, sahibinin gücünü pekiştiren bir değer olmakla beraber, o güce sahip olamayan da kendi konumunu ahlak olarak isimlendirdiği sürü içgüdüleriyle kabullenir. Bu noktada, bir inşa olduğu söylenebilecek olan iyiliğin bu yönü silinir ve ezeli ve ebedi bir gerçeklik olarak kabul edilir. Bu gerçekliğe bağlanan umut da onun devamlılığını sağlar. Ancak Nietzsche’nin bakışıyla aslında bir güç istemine denk düşen “iyiliğin” devam ettirilmesi esasen “kötünün” becerilemeyişi ile alakalıdır.

“Çıkılmayan” öyküsünde örneğin, kötülüğü beceremediği için iyiliğe bağlı kalan bir öykü kişisiyle karşılaşırız. 6-7 Eylül Olaylarını çağrıştıran bir kaos ortamını arka planına alan “Çıkılmayan” öyküsünde, öykü kişisi hep hayalini kurduğu boz arabayı alabilecek parayı nihayet kalabalık bir grupla birlikte yağmaladığı dükkanlardan birinde bulur. Murat Gülsoy’un da belirttiği gibi, anonim olmanın getirdiği rahatlık ve ortaya çıkardığı canavarlıkla birlikte parayı cebine atar. Burada güç sahibi olmayanın, bir şekilde o gücü elde ettiğinde yapabileceklerinin işareti vardır. Zira öykü kişisi dışarıdan bakıldığında, tıpkı diğer herkes gibi, her gün düzenli olarak işe giden, etrafıyla problemi olmayan, sakin biridir. Ancak, yakalanma ihtimalini oldukça düşüren anonimliğin ona verdiği güçle bir anda “eli baltalılar, kocaman gözlüler”e dönüşür (Atılğan, 2016, s. 64). Aslında bu, bir dönüşüm değil; insanın gerçeğinin ortaya çıkışıdır. İnsana dair olağanüstü bir durum değildir bu Atılğan edebiyatında, onun alelade gerçeğidir. Güç istemi, kendini ortaya koyacak fırsatı bulduğunda mutlaka kendini gerçekleştirecektir. Bu noktada, her ne kadar anonim bir eylem de olsa yakalanma korkusu öykü kişisinin peşini bırakmaz. Yakalanma korkusunu hissettiği her anda “çürük azı dişinin acısı” da tekrar eder. Denilebilir ki, kendi kötücül özüne işaret eden “azı dişi”, kendisini bir dükkânı yağmalarken ve bunun peşinden gelen bir pişmanlıkla değil, ama ancak yakalanma korkusunun ardından duyumsatır öykü kişisine. Nihayetinde, çaldığı paraları da bir pişmanlıkla değil, ancak yakalanma korkusuyla yakacaktır. Gülsoy’un da belirttiği gibi öykü kişisini bulunduğu düzenden çıkarabilecek olan suç, bir farklılaşmayı da beraberinde getirir. Ancak öykü kişisi bunu taşıyamayarak paraları yakar (Gülsoy, 2012, s. 25). Dolayısıyla burada, öykü kişisini eski düzenli hayatına geri döndüren, iyilik isteği değil, aksine kötülük cesaretinin bulunmamasıdır.

İyiliğin gücü pekiştirmesinin Atılgan edebiyatındaki karşılığını görmek için tekrar “Kümesin Ötesi” öyküsüne dönmek yerinde olur. Odaktaki tavuğu şefkatle besleyen ama aynı zamanda onu kümese de kapatan kişi aynı kişidir burada. Muhtemelen zamanı geldiğinde keseceği tavuğu, ilgiyle ve şefkatle besler. Köpek saldırısına uğradığında onu kurtarır ve tembihler: “Yaramaz, bir daha kaçma emi?” (s. 35). Tavuğu şefkatle kümesine kapatan güç, onu şefkatiyle diğer kötülüklerden de korumaktadır. Bu şefkat aynı zamanda tavuğu kümesinde tutan güçtür. *Canistan*’da Selim’in Kadir ile olan arkadaşlığı da benzer bir dinamiğe sahiptir. Birinci Dünya Savaşı’na gitmek üzere askeri eğitim aldıkları sırada tanıştıklarında, Kadir’in “daha ilk günlerden Selim’in üstünlüğünü kabul” ettiğinin vurgulanması önemlidir (Atılgan, 2017, s. 66). Zira bu vurgu, Selim’e odaklı, onun gördüğü gibi gören bir anlatı olduğu için Selim’e aittir. Bu aşamadan sonra Selim, Kadir’i sürekli koruyan, gözeten bir pozisyonda olur. Kendi parasının yarısını Kadir’in ceketinin eteğine diktirdiği gizli bir cebe “ne olur ne olmaz” diyerek yerleştirdiğinde örneğin, amacı iyilik değil; bu iyiliğin diğeri karşısında ona verdiği otorite olacaktır.

Bu noktada daha önceden de bahsedildiği gibi tekrar belirtmek gerekir ki hem Zebercet’in hem de Selim’in duygusuzluğu ve kötücüllüğü dış dünyanınkinden farklıdır. Bu farklılık ise onların dünyaya ve kendilerine dair farkındalıklarından kaynaklanır. “Çıkılmayan” öyküsündeki öykü kişisi örneğin, Zebercet’in korktuğunu belirttiği ötekilere işaret eder. Zira bunlar, suçlu olduklarını bilmeyen diğerleridir. Atılgan edebiyatının farklı kurgu evrenlerinde tıpkı Atılgan’ın bir söyleşisinde belirttiği ve *Anayurt Otel*i’nde de Zebercet üzerinden tekrar ettiği gibi herkes suçludur; suç işlemeyen bir yaşam sürdürmek imkânsızdır: “İnsanın yaşaması bir çeşit suç işlemekle, hayata karşı suç işlemekle sürüyor. Ya bir bitkiyi koparıyor ya da bir hayvanı öldürüyoruz” (Atılgan, 2018, s. 154). Bu farkındalığa sahip karakterlerin

kötücüllüğü ile diğerlerinininki birbirinden ayrılır. “Kümesin Ötesi” veya “Bodur Minareden Öte”de karşımıza çıkan “öte” kelimesi bir umuda işaret eder ve çağrıştırdığı anlam, bölümün girişinde bahsedildiği gibi iyilik, güzellik ve bunların sonsuzluğudur. Ancak tıpkı Bernstein’in aktardığı gibi Nietzsche nasıl “öte”nin işaret ettiği bu anlamlarla dalga geçiyorsa, Atılgan edebiyatında da “öte”nin parodisi yapılır ve anlam ters yüz edilir. Zira bu öykülerde, umut derhâl bir olanaksızlık duygusuna dönüşür; işaret ettiği anlam burada artık sınırdır. Bu noktada, umutsuzluğu üstlenip ihlale cesaret eden kişi diğerlerinden farklılaşır ve kendini artık iyiliğin sınırlılığında değil, kötülüğün sınırsızlığında var eder.

Bu farklılaşmayla beraber kişiyi toplumsal yasaya kuvvetle bağlayan çalışma da ortadan kalkar. Hem *Anayurt Oteli*’nde hem de *Canistan*’da örneğin, Zebercet de Selim de kendilerinde hâkim olmaya başlayan olanaksızlık duygusu ile beraber ilk olarak neredeyse takıntılı biçimde devam ettirdikleri işlerini terk ederler. *Canistan*’da örneğin, Selim karısını öldürdükten sonra romanın başından beri hayatının neredeyse enerji kaynağı olan işini aksatmaya başlar ve nihayetinde tamamen bırakır. Zira, daha önceden bahsedildiği gibi Esmâ’nın ölümüyle birlikte Selim’in kendine dair kurduğu hikâye de çöker. Bir anlamda, “erkekliğini” de yitirdiği andır bu. Selim için olanaksızlık duygusu toplumsal yasanın sınırlarını görünür kılar. Bu aşamadan sonra Selim, bu sınırların düzenini devam ettirmek yerine olanaksızlık duygusunun bilemediği arzusuna, yani ihlale yönelir -ki kendine dair kurmaya çalıştığı “erkekliği” elde edemeyip Ali’yi aşağılayamadığında bu sefer en şiddetli ihlale, yani ölüme yönelecektir- ve kasabanın düzenine uyabilmek adına başladığı diğer tüm alışkanlıklarıyla beraber çalışmayı da bırakır. Sevin Okyay’ın belirttiği gibi, çalışmanın otoriteyle ilişkisi düşünüldüğünde anlamını bulan bir ihlaldir bu: “Eski Yunanlılar çalışmayı zül addedermiş. Çalışmaya, zavallı fanileri kendilerine oyuncak

edinmiş tanrıların bir diğeri muzır icadı, onlara işkence etmek için uydurulmuş bir şey gözüyle bakarlarmış. Ama ilahi gazap korkusuyla, gerektiği kadar çalışırlarmış elbet” (Okyay, 1997, s. 231). Bu noktada, Zebercet’in de hayatının anlamıymışçasına titizlikle doldurduğu fişlerin “yukarıyla” bir bağlantısı olduğunu düşündüğünü hatırlamakta fayda var. Ancak gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın -ki bu kadına dair olan arzusunun güç istemiyle ilişkisinden önceki bölümde bahsedilmişti- Zebercet’in hayatında bir umut olarak belirdiği anda, aynı zamanda bir olanaksızlık duygusunu da beraberinde getirir ve sınırlarını Zebercet’e görünür kılar. Bu aşamadan sonra Zebercet, yukarıyla bağlantılı gördüğü işini ve fiş doldurmayı aksatacak ve zamanla tamamen bırakacaktır.

Şaşılacak şeydi yıllardır gerek babasının gerek onun önemle, aksatmadan her hafta polise gönderdikleri kâğıtların orada bir yerlere atılması. Yukarıyla bir bağlantı sanırdı bunları.

-Ama neden yazdırıyorlar öyleyse?

-Bir yararı var elbet. Bırak şimdi bunu. (Atılğan, 2015, s. 68)

Bataille (1993), insan topluluğunun “onsuz çalışma dünyasının olamayacağı yasaklarla” tanımlandığını belirtir (s. 46). Zira yine Bataille’in deyişiyle yasak, şiddeti insan hayatından çıkararak çalışma hayatını mümkün kılar (s. 46). Ancak toplumsal yasanın düzenine kişiyi kuvvetlice bağlayan umut, kişinin hayatında bir olanaksızlık duygusuyla belirip yasağı ve dolayısıyla sınırı görünür kıldığında ve tıpkı Zebercet’te ve Selim’de gördüğümüz gibi umutsuzluk üstlenildiğinde, ihlal arzusu da kendini kaçınılmaz olarak gösterecektir. Atılğan edebiyatında bu, öncelikle ihlal ihtimalini insan yaşamından uzak tutmaya çalışan çalışmanın terki ile olur. “Tutku” hikâyesinde örneğin, Osman çalışmayı, Hatçe’nin bahçesine girip onu şiddetle arzuladığında kendini gösteren olanaksızlık duygusunun hissiyle bırakır. O zamana kadar annesiyle sağlır manda alabilmek için ne iş olsa çalışırken, sınırların farkına varmasıyla doğan ihlal arzusuyla birlikte Osman’ın ihlal ettiği ilk yasa da

çalışmak olur. Bu aşamadan sonra aklına “Hatçe geldi mi tarlanın ortasında dikilip” kaldığı için onu artık kimsenin işe çağırması ihtimali gelir (Atılgan, 2016, s. 24). Osman’ın çalışmayı Hatçe’yi gördükten sonra bıraktığının annesi başta olmak üzere herkes farkındadır: “Yaktı boyu devrilesi kancık bizi, yaktı. Bakındı oğluma. ... İş günleri bunlar oğul, niye çalışmıyorsun? Hani güzel sağlır manda alacaktık!” (s. 25). Çalışmamak toplumsal yasanın açık bir ihlali olduğu için toplumun kişiye dair yaklaşımını da derhâl değiştirecektir. Toplumsal nezaketin, şefkatin ve “iyinin”, uçuculuğunu öykü kişinin abisi üzerinden göstermesi açısından “Bodur Minarenden Öte” öyküsünden bahsetmek de faydalı olacaktır:

Bu kente, o eve geldiğim ikinci haftasında bir akşam, yemeği ağabeyim dağıtmadı. Boyalı, dimdik yengemin yanında, salt bana bakmamak için, kaynanasının kendince en kötü parçayı tabağıma uzatan kepçesini görmemek için gözlerini önünde bir yere [...] dikmiş, öyle oturuyordu. [...] Bana yemeğin kötü yerini vermeyi kaynanasına bırakan ağabeyim, elimden tutup beni ilk sinemama götüren; yaz sonları, gene bu kentteki liseye gideceği gün yaklaştıkça mahalledeki büyücek çocuklara beni döğmesinler diye para dağıtan ağabeyimdi. Belki daha önce, eve ilk girdiğimde iş arama yalanını söylediğime göre, o gece başlamıştı sıkıntım. Yengem boyalıydı, dimdikti; ama gülüyordu. Ağabeyim bana sarılmış; öpmüştü. ‘Karın nerede?’ diye sordu. ‘-Yok, dedim. Dün gece bırakmış gitmiş.’ Yüzü değişir gibi oldu; hele sesi! ‘Şimdi ne yapacaksın burada?’ dedi. Toplandım. ‘-İş arayacağım.’ dedim. (Atılgan, 2016, s. 72)

Abinin öykü kişisine dair duyduğu şefkat, karısının onu terk ettiğini ve eskiden yaşadığı yerdeki ve biçimdeki hayatını bıraktığını anladığı anda yüzüyle ve sesiyle birlikte derhâl değişir. Burada, abi kardeşinin durumunu öğrendiğinde kardeşine dair herhangi bir destek cümlesi duymayız. Merak edilen ilk şey abisinin bulunduğu kentte ve dolayısıyla evinde ne yapacağına dairdir. Çalışmayan birine muamelede boyalı dimdik yengenin ve abinin daha öncesinde sürekli yüzünde olduğunu anladığımız gülümsemenin artık yeri yoktur. Toplumsal yasanın ihlali kabul edilebilir değildir zira. Öykü kişisi ise abisinin evinde işsizliğine rağmen kalmayı ancak “iş arıyorum” bahanesiyle devam ettirebileceğini bilir, ki ilk gelişinde de



söyleyeceği yalan bu olacaktır. Ancak hiçbir zaman iş aramaz. Zira, bir gün iş yerindeyken düştüğü umutsuzluk ile birlikte ihlalin önü de onun için açılmış olur:

Salâhaddin Bey esniyordu. [...] Birden bu yarı-dişli ağzın içinde bir şey ‘çıt’ etti. [...] Salâhaddin Bey’in çenesi düşmüştü; sarkıyordu. Katılırcasına gülüyorduk. [...] ben hâlâ ona bakıyordum. [...] Birden bir karanlık bastı içimi. Karşımdaki koltukta oturan, esnerken çenesi düşen Salâhaddin Bey değildi; bendim. İlk o gece kaydı döşeme altımdan. (s. 73)

Bir umutsuzluk anıyla beraber gelen kendine dair bir farkındalık anıdır bu.

Zebercet’in ötekiyle olan benzerliğini fark ettiği ve bu farkındalıkla farklılaşması gibidir: “Kimi konuşan, gülen, kimi asık, kayıtsız yüzler. Hepsi de birbirine ve ona benziyordu bunların; kendileri bilmeseler de bir insanın yapabileceği her şeyi yapabilirlerdi.” (Atılğan, 2015, s. 91) Her ne kadar “Bodur Minareden Öte”de öykü kişinin birini ya da kendini öldürmek gibi şiddetli bir ihlalin göremesek de, farkındalığı onu yine de farklılaştırır ve öykü kişisi dış dünyadan kendini ayırmaya başlar. Bu farkındalıktan sonra çalışmayı bırakarak ve ötekilerin düzeninin sınırlarını ihlal ederek onlara benzemekten “kurtulacaktır”. Bu sebeptir ki, bir söyleşisinde belirttiği gibi Atılğan’a göre en zor iş aylaklıktır (Atılğan, 2018, s. 160). Zira aylaklık, ötekilerle bağını koparmanın, ihlalin çok açık bir gösterenidir.

Veblen’in çalışmaya dair fikri, çalışmanın Atılğan edebiyatında da karşılığını bulan dinamiğini anlamak adına önemlidir:

Alt sınıflar zaten emekten kaçınmazlar ve en azından içinde yer aldıkları sınıf açısından emek büyük ölçüde alçaltıcı bir şey değildir. Durum daha çok şöyledir: Emek onlar için herkes tarafından kabul edilen ve onaylanan bir yaşam tarzı olduğundan, işlerinde etkin olma ününden öykünmeci bir gurur duyarlar; bu da çoğu zaman kendilerine açık olan tek öykünme biçimidir. Edininin ve üst değer birikiminin yalnızca üretken etkinlik ve tutumlulukla mümkün olduğu insanlar için, parasal açıdan saygınlık kazanma mücadelesi, bir ölçüde çalışkanlığın ve tutumluluğun artmasıyla yürütülebilecektir. ... Avcılıkla geçinen kültürlerde emek, insanın zayıf olduğu ve bir efendiye boyun eğmesi gerektiği gibi düşünce alışkanlıklarıyla ilişkili görülür. Bu nedenle emek, bir aşağılık konumun göstergesidir ve iyi konumdaki bir insana yakışmayan bir şey olarak görülmeye başlar. Bu gelenek nedeniyle emek, küçültücü bir şey olarak

görülmeye başlanmış, bu gelenek de hiçbir zaman sona ermemiştir. (Veblen, 1997, s. 29-30)

Veblen'e göre, avcılıkla gelişen toplumlarda emeğe dair gelişen bakış günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Buna göre emek, efendinin buyruğu altındakilerin o buyruğun gereğini yerine getirmeleriyle alakalı görülür. Dolayısıyla çalışmak, toplumsal iyi olarak ifade edilen, ama esasen soylunun yararına işleyen bir sistemin devamlılığını sağlar. Zebercet'in onun adına oteli işlettiği ve otelin gelirlerinin sahibi olan Faruk Keçeci romanda hiç görünmez örneğin. Zebercet'in bir hatırlama anında gördüğümüz gibi, takıntıyla yürüttüğü iş, "Faruk Bey" için sigara parasının geldiği bir kaynaktır sadece (Atılğan, 2015, s. 102). Bu sebeple, yerleşik olduğu İzmir'den kalkıp konağı görmeye gelmez hiç. Varlığını ancak Zebercet'in otel gelirini ona düzenli aralıklarla gönderdiği zamanlardan ve Zebercet'in hatıralarından öğreniriz. Tıpkı Veblen'in belirttiği gibi, emek burada "efendi" tarafından açıkça hor görülmektedir. Ancak Zebercet, Faruk'un tavırlarını emeğinin horlanması olarak değil, Faruk'un bir Keçeci olmayı hak etmeyen karakteri olarak kurgular. Bu kurguya göre Keçecilerin sonuncusu da Faruk değil kendisidir. Dolayısıyla otel işletmeciliği Zebercet'e aynı zamanda kendisini bir Keçeci olarak görebilme imkânı da verir. Bu iş, tıpkı Veblen'in bahsettiği gibi, Zebercet'in "öykünmeci bir gurur" olarak hayatındaki tek şeydir.

Çalışmanın ve tutumluluğun Veblen'in deyişiyle bir öykünme biçimine dönüşmesi ise kendini en çok *Canistan*'da gösterir. Veblen'in belirttiği gibi Selim de kendi bir "bey" olarak kabul ettirebilmek için sabahın erken saatlerinden akşama kadar çalışır. Bu sebeple, Selim'e odaklı olan ikinci bölümde Selim'in hayatı olarak neredeyse yalnızca onun robotik bir biçimde yaptığı işini okuruz. Bu sayede köy halkına kendini "yanaşmalık toprak işçisi" haricinde bir sıfatla kabul ettirebilecek kadar güçlenmeye çalışır. Ancak burada Faruk-Zebercet arasındaki ilişkiden farklı

olarak Selim ve köylüler arasında büyük bir sınıf farkı yoktur. Dolayısıyla -önce Esmâ ile evlenmek şartıyla- bu çalışkanlığı, ona istediği ya da istediğine inandığı hayatı bir süreliğine de olsa verir. Köy hayatına adapte olur; camiye gitmeye, akşamları kahvede oturup insanlarla konuşmaya başlar. Ancak Esmâ öldüğünde Selim, cami ve kahve yerine meyhaneye gitmekle beraber işini aksatmaya da başlar ve çalışmayı nihayetinde tamamen bırakır. Böylece, önceleri bağ işinin bittiği zamanlardaki aylaklığı bir sıkıntı olarak tanımlayan Selim (s. 55), Esmâ'nın ölümünden sonra kendisini tamamen bu aylaklığa bırakır. Hayata dair umudu ve kendine dair kurgusu yıkılmış, âdeta cezalandırılmıştır. Zira Atılgan edebiyatının kurgu evrenlerinde tıpkı “Kümesin Ötesi” öyküsündeki gibi gülünçtür umut etmek. Umut, dünyaya, dünyanın kurulu düzenine, toplumsal yasaya dair beklenti içinde olmak demektir. Umudun umutsuzluğa, çalışkanlığın aylaklığa dönüşmesi “ötekine karşı ve öteki için sorumluluk” (Bernstein, 2010, s. 275) alanından çıkışa işaret eder. Bu çıkış, kendisini nihayetinde sürekliliğe bağlayacak bir ihlalin, başka bir deyişle kötülüğün, ilk adımları olan bir farklılaşmadır.

#### 4.2 Ölüm ve süreklilik

Bataille (1993), yasağın bilinmemesinin karşısının yasağa karşı gelmek olduğunu belirtir (s. 69). Yasağı bilmeden ona karşı gelmek de imkânsızdır; ancak bilindikten sonra ihlal arzusu da kişinin içine yerleşmiş olur. Atılgan edebiyatında umutsuzluğa dönüşen umut, yasağı işaret eden bir duygu olarak çıkar karşımıza. Zira umut etmek aynı anda bir olanaksızlık duygusunu da getirerek sınırları belirgin kılar. Yasağın koyduğu sınırın, bu olanaksızlık duygusuyla, farkına varmak yasağı aşma arzusunu da beraberinde getirir. Bu arzuyla birlikte bahsedilen öykü ya da roman kişilerinin ilk olarak çalışma hayatlarını sonlandırması tesadüf değildir bu sebeple. Yine tıpkı

Bataille'ın belirttiği gibi bu ihlalle beraber çalışma dünyasının insan yaşamından uzaklaştırdığı ve Bataille düşüncesinde insanın doğasına ait olan şiddet, insan yaşamına geri kazandırılır ve “nesnel dünya, eylem dünyası” rahatsız edilmeye başlanır (s. 42). Bataille'a göre, yalnızca yasakların sığınağında oluşabilen bilinç de bu aşamadan sonra farklılaşmaya başlar. Bu yaklaşım Atılğan edebiyatında da karşılığını bulur. Yasağın farkındalığı ile birlikte farklılaşmaya başlayan roman ve öykü kişileri kendilerini toplumsal yasadan kopararak en şiddetle ihlale, yani ölüme hazırlanırlar. Burada ölüm karşımıza trajik bir son olarak çıkmaz. Aksine, ölüm kişiyi sürekliliğe taşıyacak olan ihlaldir: “Varlığın süreksizlikten koparılmasının her zaman en şiddetli durum olduğunu anlarız. Bizim için en şiddetli olan, süreksiz varlıklar olan bizleri yaşadığını görme inadından kurtaran ölümdür.” (s. 19).

Atılğan edebiyatında toplumsal yasayla düzenlenen hayat beraberinde bir süreksizliği de getirir. *Anayurt Oteli*'nde, Zebercet'in hem dünyanın kötücüllüğüne hem de kendi bedeninin potansiyeline dair farkındalığının iyice sindirildiği mahkeme sahnesine kadar kısa, kesik cümlelerle kurulan ve şimdiki zamanın, hatırlamalarla, çağrışımlarla, “ötekilerle” sürekli bölündüğü bir anlatı hâkimdir. Burada geçmiş zaman kipindeki kısa cümleler, Zebercet'in duygusuzluğunu okuyucuya açık ederken anlatının şimdisini de süreksiz kılar. Cinayetlerden ve mahkeme sahnesinden sonra bu dil tamamen değişir. Şimdiki anın her an bölünebilir, kesik durumu sanki bu kısa ve kesik anlatıma mahkumdur. Öyle ki; Zebercet, intiharı için karar verdiği yirmi sekiz Kasım tarihinden bu süreksizliğin farkındalığı ile vazgeçer ve o anda satırın bile sürekliliği bozulur:

Neden, neyi bekliyordu? [...] Yirmi sekiz Kasımda olursa süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir anlamı mı olacaktı?  
Kalktı.  
Giyindi.  
Yatağı düzeltti.  
Yüzünü yıkadı. Sakalı üç günlüktü.

Çay demleyip iki bardak içti. (Atılğan, 2015, s. 105)

Zebercet, yirmi sekiz Kasım'dan vazgeçişinin nedenini daha önceden belirtmiştir aslında. Buna göre, eğer yirmi sekiz Kasımda intihar ederse bu, onu ötekilerin saptamına ve tanıklığına bağlayacaktır: “Kimi ayrıntılar ya da belli bir ayrıntı (28 Kasım gibi) önemsemediğinde, bir kesinlik arandığında ... dolaylı da olsa başkalarının saptamı, tanıklığı gerekliydi.” (s. 95). Oysa Zebercet, artık ötekilere bağlanarak bir süreklilik yakalanamayacağını farkındadır. Ona sürekliliği verecek olan şey intiharını diğerlerinin saptamına ve tanıklığına açacak olan tarihi değil; yalnızca ölümün kendisidir. Dünyada ötekiler tarafından kolaylıkla kurulabilecek bir anlamı bu sebeple reddeder ve süreksizliğin anlamsızlığını böylece devam ettirir. Bu aşamada kısa, kesik cümlelerin şimdiki ana getirdiği süreksizliğin vurgusu daha da yoğunlaştırılarak cümlelerin satır boyunca oluşturduğu süreklilik bile bozulur; cümleler yan yana değil, alt alta sıralanır. Bataille'in belirttiği gibi insanın, devamlı olarak özlem duyduğu sürekliliği, bu dünyada, toplumsal yasaya bağlı kalarak yaşamanın hiçbir imkânı yoktur.

Bu noktada Bataille, sürekliliğin kapısının ancak kötülükle açıldığını iddia eder: “Akla indirgenen dünyanın sınırlarını parçalayan şiddet, duygusuz şiddet sadece bize sürekliliğin kapısını açıyor.” (s. 156). Bu süreklilik deneyimini yaşayabilecek olan ancak kendini ansızın doğan bedensel düşüncesine, başka bir deyişle ihlal arzusuna bırakacak olan insandır. Artun'un belirttiği gibi, Bataille'a göre bu noktada erotizm ve ölüm öne çıkar. Zira, insan yaşamının sürekliliğini sağlayacak olanlardır bunlar:

Ölüm ve erotizm insan hayatının sürekliliğini sağlarlar ve otonomdurlar. Çünkü akla, bilgiye, tasarıma dayanmazlar. Kendi kendileri için vardılar ve kendileri dışındaki etmenlere tabi değillerdir; hükümandırlar. (Artun, 2015)

Önceki bölümde bahsedildiği üzere kendini ancak onu azgınlaştıran arzu nesnesi karşısında hisseden beden vurgusu bu sebeple tesadüf değildir. Zira bu, bedenin kendisini süreksiz yaşamdan koparmasının bir yoludur. Ancak burada üstünde durulması gereken bir diğer nokta, cinselliğin anlatıldığı sahnelerde kullanılan kısa cümlelerin içinde bir tezat oluşturacak kadar çok vurgulanan “uzun” sıfatıdır. Atılğan edebiyatında sevişmeler çoğu zaman “uzun uzun”dur:

Sevişirdik. Zamanı geldiğinde her gün her gece sevişirdik. Ayaklarını sınımsıkı basardı yere, kuyruğunu kaldırır, bırakırdı kendini, boynunu öper ısırdım, *uzun uzun*, bağıra bağıra yapardık bu işi. (Atılğan, 2016, s. 52)

“Yük” hikâyesindeki iki kırlangıcın sevişme sahnesidir bu. İki kırlangıç arasındaki bu hayvani sevişme sahnesi, Atılğan edebiyatında sıklıkla karşımıza çıkan sevişme sahnelerine benzer. Burada tıpkı Bataille’in belirttiği gibi beden, kendini isteğin aşırılığına bırakmak yerine -ki ısırarak öpmek, bağıra bağıra sevişmek isteğin şiddetinin işaretlerini verir- kendini azgınlaştıran nesnenin karşısında uzun süre kalabilmeye çalışır. Buradaki “uzun uzun” sıfatı bedeni yaşamın süreksizliğinden çıkarmakta ve arzunun sürekliliğine bırakmaktadır. Atılğan edebiyatında bu “uzunluk” sürekli vurgulanır. *Canistan*’da örneğin; Selim, Nebile’nin ayak izini “uzun uzun” koklar (Atılğan, 2017, s. 36), Esmâ ile ilk gece tekrar eden sevişmeleri hep bir öncekine göre “daha uzundur” (s. 51), Selim’in arkadaşı Kadir’in de sürekli arzuladığı yengesiyile sevişmesi sabahtan “neredeysse öğleye kadar” sürer (s. 81), daha sonradan Kadir ve karısı da “çırılçıplak uzun uzun” sevişirler (s. 94). *Anayurt Oteli*’nde uzun ilişkiyi gerçek anlamda deneyimleyemeyen Zebercet ise bunu hayal eder; “sabaha karşı bir düştü uzun uzun gelirken” gelirken uyanır (Atılğan, 2015, s. 34). Ortalıkçı kadının cinayetinden sonra ise “soluya inleye uzun uzun” gelerek mastürbasyon yapar (s. 58). Beden onu uyarmanın, kendini canlandırmanın karşısında uzun uzun kalır hep.

Ancak, bedenin bu dirilişinin ölümle birlikteliği ortaya çıktığında kısa cümleler içinde karşılaştığımız “uzun uzun” zarfı da yalnızca bir zarf olmaktan çıkar ve anlatımın kendisine dönüşür. Başka bir deyişle, beden, her zaman bir potansiyel olarak kendinde taşıdığı suça gerçek anlamda bulaştığında, bir değerinin bedenini yok ettiğinde ölümün ima ettiği süreklilik de Atılgan edebiyatında bir biçim olarak ortaya çıkar ve kötülüğün süreklilikle ilişkisi böylece kurulmuş olur. Bu noktada, Bataille’ın bir değerini yok etmek ile süreklilik arasında kurduğu ilişki anlamlıdır:

Bireyin bu tür sınırlardan kaçabilmesinin tek bir yolu vardır: bize benzeyen bir başka varlığı yok etmek (bu yok etme eyleminde, benzerimizin sınırı inkâr edilir; gerçekten de cansız bir nesneyi yok edemeyiz, o değişir ama yok olmaz; yalnızca bize benzeyen bir varlık öler ve yok olur). Benzerimizin maruz kaldığı şiddet sonlu, belki de yararlı şeyler düzeninden kaçır; onu uçsuz bucaksızlığa iade eder. (Bataille, 2014, s. 103)

Öyleyse burada bir sınır aşımı olarak kişinin kendini yok etmesinden önce kendi gibi olan değerini yok etmesi gelir. Kötülük burada bir zarardan çok âdeta değerine “iyilik” olarak ele alınır. Bu noktada öldüren, bir değerinin sınırlarını reddederek karşılaştığı ölümle sınırsızlığa, sürekliliğe yaklaştığı gibi, değerini de bu sürekliliğe iade etmiştir. Bu noktada, Atılgan edebiyatında intiharın ancak bir değerini öldürdükten sonra gerçekleşebilmesi anlamlıdır. “Bodur Minareden Öte” öyküsünde örneğin, öykü kişisi intihara karar verir; ancak bu kararını sürekli erteler, gerçekleştirmez. Zira, başka bir bedeni yok etmek bir yana, bir kadına duyduğu umudu, yani onu yaşama bağlayan bu duyguyu ancak hikâyenin sonunda kaybetmektedir. “Yaşamaz” öyküsüne geldiğimizde ise öykü kişisi, tıpkı “Bodur Minareden Öte”de olduğu gibi, sürekli ertelediği intiharını gerçekleştirebileceğine ancak Ali’yi öldürdükten sonra ikna olmuş gibidir: “Havanelini sağ elime aldım; bütün gücümle vurdum başına. ... Yüzükoyun düştü. ... Öylesine yeğindim ki hop desen uçacaktım; sivrisinek gibi. Şimdi kendimi öldürebilirdim.” (Atılgan, 2016, s. 60). Burada öykü kişisi, öncesinde değil; fakat ancak bir diğer bedeni yok ederek

gerçek anlamda ölümle karşılaştığında kendi bedenini de yok ederek sürekliliğe açılabileceğine ikna olur. Gerçekleşmiş bir intihara ise Atılgan edebiyatında *Anayurt Otel*i ve *Canistan*'da şahit oluruz. Her iki romanda da intihar, cinayetlerden sonra kaçınılmaz olarak, başka hiçbir olanak yokmuşçasına gerçekleşir. Zebercet'in örneğın, intihara karar verdiği anı değil, yalnızca intiharın sonradan değiştireceği tarihine karar verdiği anı görürüz. Bir diğerinin bedenini yok ettikten sonra kaçınılmaz gibidir intihar; karar verdiği anı göremeyiz bile. Bu fikir, Zebercet'te kaçınılmaz ve doğal olarak doğmuş gibidir. Öyle ki, *Canistan*'da Selim, kendi ölümünün bir yazgı olduğunu düşünür: “‘Eh, ne yapalım yazgımız böyleymiş. Şimdi ben de ölüm eriyim.’ Gene de yazgısını değiştirmek elindeydi; geri dönebilir ya da Manisa'ya yürüyebilirdi. ‘Olmaz, kalleşlik edersem bu utançla yaşayamam.’” (Atılgan, 2017, s. 77). Sanki geri dönme ihtimali yoktur Selim'in; işlediği cinayetten sonra artık yaşamına devam etmesinin hiçbir yolu kalmamış gibidir. Nietzsche'nin “yazgını sev” (*amor fati*) fikrini hatırlatır bu durum. Yazgı burada, Adorno'nun Nietzsche üzerinden belirttiği gibi “kendi kişisel doğasını sevmek” ile alakalı olarak çıkar karşımıza (Adorno, 2017, s. 102). “Efendi”nin “iyi”sinin ve onun devamlılığının değil; kendi kötücül özünün kabulüdür bu. Bu noktada belirtmek gerekir ki Selim'in kendisini öldürtme sebebi pişmanlık değildir. Selim, tıpkı Zebercet'in yaptığı gibi, diğerinin sınırını yok sayarak onun bedenini yok etmiş ve “nesnel dünyadan”, “eylem dünyasından” sürekliliğe geçme ihtimalini açmıştır. Burada artık kişiyi süreksizliğe bağlayan edimlerle katılma olanağı tükenir. Zira tıpkı Atılgan'ın notlarında belirttiği gibi “yeniden yapılamayan tek bir eylem vardır: ölüm” (Atılgan, 2018, s. 110). Hem *Canistan*'da hem de *Anayurt Otel*i'nde her gün tekrar eden eylemlerden, fişlere isim doldurmaktan, kışlık tezek yapmaktan kişiyi çıkaracak olan işte bu tek eylem, ölümdür.



Her iki romanda da bir diğeri yok etmek yalnızca roman kişilerinin farklılaşmasına değil, aynı zamanda anlatım biçiminin farklılaşmasına da yol açar. *Canistan*'da Selim Ali'yi öldürdükten hemen sonra, Selim'e odaklı, oldukça uzun bir hatırlama bölümü başlar. Ancak burada geçmiş, roman kişisinden ayrı, yüksek bir konumdaki anlatıcı tarafından aktarılmaz. Her ne kadar anlatıcı bazen bazı bilgi parçalarını böyle bir konumdan aktarıyor olsa da bu bir hatırlama bölümüdür. Başka bir deyişle, odaklayıcı göz şimdiki andan ve o anda Yunan karakoluna kendini öldürtmeye giden Selim'in bedensel hareketlerinden ayırır, ve Selim'in zihnine odaklanır. Yaşama edimlerle katılma ihtimalinin tükenişinin biçimsel bir ifadesidir bu. Bu noktada, *Anayurt Oteli*'nde de olduğu gibi, cinayetlerden sonra göreceğimiz, anlatının şimdisini işgal eden uzun hatırlamaların, sürekli bölünen "şimdiyi" bir sürekliliğe ulaştırdığı söylenebilir. Hatırlama burada tıpkı Genette'in belirttiği gibi bir "tümzamanlılığa" işaret eder. Genette'e göre, anlatılarda hafızanın devreye girmesi tüm zamanlara ait bir his vermektedir. Zihin, tüm zamanlara birden değer gibidir ve bu sebeple bir tümzamanlılığa işaret ediyordur. (Genette, 2011, s. 263)

Birinci dereceden anlatıyı işgal eden bu hatırlamaların, Genette'in deyişiyle tümzamanlılığın, her iki romanda da cinayetlerden sonra kendini göstermesi tesadüf değildir. Bataille düşüncesiyle oldukça uyumludur bu. Buna göre, sürekliliğe devamlı bir özlem hâlinde olan insan, ona ancak en şiddetli ihlallerden biriyle; bir diğeri yok etmekle ulaşabilir. Bu noktada her iki romanda da anlatı, bu sürekliliği vurgulayarak biçim değiştirir.

Bu biçimsel değişim kendini en belirgin şekilde *Anayurt Oteli*'nde gösterir. Cinayetlerden, ancak özellikle Zebercet'in seyirci olarak katıldığı duruşma sahnesinden sonra, kısa, kesik cümleler biter ve anlatının sonuna kadar yerini neredeyse bitmek bilmez olan cümlelere bırakır. Artık anlatının buraya kadarki

kısından farklı olarak odak, Zebercet'in bedeninde ve hareketlerinde değil; zihnindedir. Burada artık, anlatının şimdisini işgal eden ve birinci dereceden anlatının yerine geçen uzun hatırlamalar ve Zebercet'in uzun uzun kurguladığı sahneler çıkar karşımıza. Anlatının biçimsel değişiminde mahkeme sahnesi bir eşiktir. Daha önceden belirtildiği gibi cinayetlerden sonra âdeta suç romanına dönüşen anlatıda mahkeme sahnesi, Zebercet'in bir diğerinin bedenini yok ettikten sonra deneyimlediği sınırsızlık ile yaşamın sınırlılığının çarpıştığı bir sahnedir âdeta. Muhtemel ki intihara iyice ikna olduğu yer de burasıdır:

-Anlatmazsan kötü olur senin için. Söyle. Neden öldürdün?  
“Kimbilir belki de iyi olur yalnız uzatılmasın böyle polisler sorgu yargıçları savcılar avukatlar yargıçlar doktorlar nedenine gelince beş gündür...  
(Atılgan, 2015, s. 74)

Kendi yargılanıyormuşçasına sorulara kendi içinden cevap veren Zebercet, “neden öldürdün?” sorusunun karşılığı olarak verdiği bu cevapta, beş gün önce öldürdüğü ortalıkçı kadından ya da kediden değil; kendi ölümünden bahseder. İntihara tam olarak ne zaman karar verdiği bilinemese de mahkeme, Zebercet'in tıpkı Selim gibi intiharın “yazgısı” olduğuna ikna olduğu yerdir. Başka bir deyişle, Zebercet'in “yaşadığını görme inadından” vazgeçmeye ve böylece ihlalin en şiddetlisi olarak kendi bedenini süreksizlikten “kurtarmaya” ikna olduğu yerdir. Mahkeme sahnesiyle birlikte anlatının dili de biçim değiştirir. Genel anlatım dilinin aksine, artık uzun cümleler, uzadıkça uzayan hatırlamalar ve kurgusal sahnelerle karşılaşırız. İlk olarak, Zebercet adliyeden çıkıp parka gittiğinde uzun bir doğa tasviriyle karşılaşırız. Bu kısımda Zebercet'in yanına oturan birinin, Zebercet neredeyse hiç konuşmadığı için, uzun bir monoloğunu okuruz. Ardından, parktan çıkıp otele dönerken ona “maşatlık taşı” diyen kestaneciye söyleyip, yapabilecekleri ile ortalıkçı kadının cesedini nasıl yok edebileceğine dair aklından geçenleri okuduğumuz yine oldukça uzun bir kısım gelir. Artık beden hareketlerine odaklı anlatı iyice ortadan kalkar. O anda göz önünde

gerçekleşip olan bitenden ziyade Zebercet'in zihnini, rüyalarını, hayali konuşmalarını veya kesintisiz, uzunca akan monologlarını ya da anlatının şimdisini gittikçe işgal eden, süreleri gittikçe uzayan hatırlamalarını, geçmişini izleriz. İntiharına kadar bu uzun, bölünmeyen sahneler devam eder. O kadar ki, anlatının başında şimdiki anı bölen parantezler, bu kısımda artık şimdiki ana kısa dönüşlerde kullanılmaya başlanır. Aynı durum *Canistan*'da da çıkar karşımıza. Selim'e odaklı hatırlama bölümünde Selim, bir parantezle geçmişten ayrılır, o anki duruma dair yorumunu yapar ve parantezi tekrar kapatarak hatırlamaya devam eder. Şimdiki an bölünen değil, bölendir artık. Burada artık ölüye benzer bir biçimde hareketsiz gibidir bedenler. Bu sebeple Zebercet'in bir türküde işittiği "ne ölüyüm ne sağım" sözlerini devamlı olarak hatırlaması tesadüf değildir. Adliyeden çıktıktan sonra parka giden Zebercet'in bedeninde ve hareketlerinde değildir artık göz. Zebercet'in gördüklerini, duyduklarını ve aklından geçenleri neredeyse kapanmayan cümlelerle okuyucu da görür, duyar ve okur. Hayata edimlerle katılma olanağı kalmayan Zebercet'in, ölümle karşılaştıktan sonra neredeyse bir yazgı gibi kendi intiharına ve dolayısıyla sürekliliğine giden süreçte, anlatım biçimi de bu sürekliliğe eşlik eder. Sürekli bölünen şimdiki an, tıpkı "ben kaçamam bağlıyım ölülere konağa" (s. 93) diyen Zebercet gibi ölüme ve onun kişiyi ulaştırdığı sürekliliğe bağlanmış gibidir:

Güz ortasında bu olağanüstü ılık, esintisiz günde yaprakları kırırdamayan ama gergin, canlı oldukları belli çamların, mersinlerin, kasımpatıların, güllerin, zambakların adını bilmediği sık yapraklı, al çiçekli bitkilerin kök saldıkları, emdikleri toprakta Yangın'a değin kimbilir kaç yüzyıl buraya gömülen ölülerin çürüyüp ufalanmış kemikleri, etleri, saçları, tırnakları vardı. Eskiden gömütlüktü. (s. 76)

Odağın artık Zebercet'in hareketlerinde değil, fakat gördüklerinde olduğu bu sahnede, hareketlere odaklanan gözün kısa, kesik anlatımıyla karşılaşmayız. Zebercet, sanki cinayetlerden sonra artık kapalı alandan aydınlığa çıkmış, başını kaldırmış, dünyayı görüyor gibidir burada. Ancak nasıl bir dünyayı gördüğünü

anlamak açısından da önemlidir bu sahne. Canlılıklarına vurgu yapılan çamların, mersinlerin, kasımpatıların, güllerin, zambakların ve al çiçeklerin canlılıklarını ölümlerden, ölümden emdiği bir dünyadır burası. Çürüyüp ufalanmış kemikler, etler, saçlar, tırnaklar bir karanlığın değil; aksine karanlıktan çıkan gözlerin aydınlıkta gördüğü, o aydınlığa ait unsurlardır. Ölümle iç içe olan ve ölümle iç içe olmanın gayet alelade, “aydınlık” bir gerçek olarak ele alındığı, yaşamın kaynağının ölüm olduğu doğadır burası. Bu, Atılğan edebiyatının tutarlılıkla kurduğu kendi doğasıdır aynı zamanda. Zebercet’in ve Selim’in, bir diğerinin bedenini yok ettikten sonra fark ettikleri; ihlalin, ihlalin en şiddetlisi olarak ölümün, başka bir deyişle kötülüğün kişiyi bağladığı sınırsız, engelsiz süreklilik vardır burada. Zebercet de burada artık tıpkı yalnızca toprağın üstüyle değil, aynı zamanda toprağın altıyla beraber bir süreklilik içinde olan yaşam gibidir. Ölümün fark edilmesi roman kişilerini yaşamın süreksizliğinden koparır ama bu kişiler kendi bedenlerini yok etmeden ölümün getirdiği sürekliliğe bağlanamayacaklardır. Hayatın dayattığı sınır ve sınırlı bakış bir sonsuzluğa bağlanmış gibidir burada. Zebercet’i de Selim’i de bu sonsuzluğa bağlayan ise kötülüğün kendisidir. Bir diğerinin sınırlarını görmezden gelip onun bedenini yok ettiklerinde ve kendi sınırlarını, yani kendi bedenlerini ortadan kaldırmaya karar verdiklerinde ihlalin bu en şiddetlisiyle artık anın kısa, kesik görünümünden çıkarlar ve tümzamanlılığın sınırsızlığına, sürekliliğine yayılırlar. Zira Bataille’in da belirttiği gibi, süreklilik ancak “ayrık varlıkların ölümü ile gerçekleşebilecektir” (Bataille, 1993, s. 19).

#### 4.3 Nedensizlik

Daha önceden belirtildiği gibi kötülük, yasakların ihlali olarak tanımlanır ve otonomdur. Bu sebeple, önü alınamaz bir biçimde süreklilik arz eder. Başka bir

deyişle, kötülük kendine ait bir yasayla işler ve kendinden başka bir şeyi amaçlamaz. Yasağa karşı gelmek başka amaçlara hizmet edebilse bile öncelikli olarak kendi içinde bir amaçtır (Bataille, 1993, s. 82). Akla dayanmayan, aksine onun sınırlarını ihlale odaklanan kötülük, bu nedenle en azından seyircisi ya da maruz kalanı için aynı zamanda nedensizdir de. Zira Davidson'ın belirttiği gibi, bir neden, bir eylemi ancak eyleyenin eylemde ne gördüğünü ya da ne gördüğünü düşündüğünü bir diğerinin de görmesini sağladığında rasyonelleştirilebilir (Davidson, 1963, s. 685). Buna göre, kişinin yalnızca ve basitçe bir eylemi gerçekleştirdiğini söylemek bu eylemi neden gerçekleştirdiğini açıklamaz. Bu eyleme neden başvurulduğunun da ayrıca açıklanması gerekir (s. 685). Denilebilir ki bu, nedenselliğe olan inancın bir beklentisidir. Tıpkı Talay'ın Nietzsche üzerinden belirttiği gibi, hakikate olan inançtır aynı zamanda. Buna göre, bu anlayışta, görünür olanın karşısına hakikatin değişmezliği ve kesinliği konumlanır. Eylem varsa, bunun elbette bir nedeni olacaktır. Hakikat, görünüşte olana her daim üstündür. Bu noktada, içgüdüsel olanın karşısına da bilinç yerleştirilir. Ancak Nietzsche, bu anlayışta esasen kendini koruma güdüsünün olduğunu iddia eder. Bilinçli düşünmenin kendisi içgüdüsel olandan ayrılmaz konumdadır Nietzsche'ye göre; ancak hakikat inancı araya bir sınır çeker ve nedenselliğe inanma arzusunu doğurur. Bilinmeyen yerine bilineni, kesin olmayanın yerine kesin olanı koymak, yani bir nevi güvenli sulara yol almak, nedenselliğe olan inancın merkezinde yer alır. Nedenlerin ve sonuçların birbirini takip ettiği bu düz çizgide ise her zaman bir beklenti vardır. Nedensellik, bilgisine sahip olduğumuz ve beklediğimiz biçimde, bizi şaşırtmayan bir ilerlemedir. Bu anlayış, her bir olayı bir eylem olarak ele alır. Her eylemin de bir eyleyeni vardır. Talay'ın Nietzsche'den aktardığı gibi bu, "özneye duyulan inançtır. Burada etki eden öznenen kasıt, eylemeden önce kendi niyetlerini bilen, bu niyetler doğrultusunda

karar verip eyleyen ve tam da bunun için eylemlerinin etkilerinin farkında olan fail anlayışıdır.” (s. 73) Nedensellik inancından sıyrılmak da ancak böyle bir özne anlayışını terk ettiğimizde mümkün olacaktır. Bu noktada, sıra kötülüğün kendisine geldiğinde, eyleyenin gördüğü ya da gördüğünü düşündüğüne dair bütün yorumlar, açıklamalar ve arayışlar cevapsız kalır. Burada kötülüğün kendisinden başka hiçbir kesin gerçek yoktur. Tıpkı Zebercet’in dediği gibidir durum. Kötülüğün ya nedeni yoktur ya da bir yığın nedeni vardır (Atılgan, 2015, s. 80). Tam da bu sebeple burada vurgu, bir kesinlik ifade etmeyen nedenlerde ya da yorumlarda değil; kötülüğün kendisindedir.

Atılgan edebiyatında nedensizlik, ısrarla vurgulanan temalardan biridir. Bu ısrarlı soru okuyucunun aklını da sürekli olarak kurcalar. Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* isimli kitabında bu sorunun peşine düşenlerden biridir örneğin. Kendi cevabıyla beraber Güven Turan’ın, Ülker Onart’ın, Leyla Burcu DüNDAR’ın, Özden SöZalan’ın, Sibel Irzık-Jale Parla’nın da ortalıkçı kadının öldürülmesine dair cevaplarını derler (Gürbilek 2015 167). İsrarlı bir anlamlandırma çabası vardır burada. Okuyucunun, Zebercet’in ortalıkçı kadını, kediyi ve kendini ya da Selim’in Ali’yi ve kendini öldürmesini ısrarla anlamlandırmaya çalışmasının yanında, kurgu evrenlerinin kendi içinde de bu anlamlandırma çabasına sürekli bir vurgu vardır. “Neden”e dair cevaplar o kadar havada kalır ki, bu vurgu, artık nedensizliğin kendisinin vurgusuna dönüşür. Burada sürekli boşa çıkan cevap arayışı dikkati ister istemez bu belirsizliğe çeker. *Canistan*’da örneğin; Ali’ye odaklı kısa bölüm, ne Ali’nin ne de tanıkların anlam veremediği ve cinayete doğru ilerleyen bir işkence sahnesi ile açılır. Denilebilir ki bu bölümde karşımıza çıkan geçmiş parçaları ve diyaloglar âdeta nedensizliği -ya da bir yığın nedeni- vurgulamak için yazılmış gibidir. Ali’nin, Selim’in ona neden işkence ettiğine dair merakı aynı zamanda

okuyucunun da merakıdır burada. Ali'nin sorduğu her soruda bir cevap bulma ümidi vardır; ancak her defasında bu ümit boşa düşer.

Bölümün başında Selim, bir zamanlar ailesinin yanında yaşama olarak çalıştığı, “çocukluk arkadaşı” Ali’yi çetesiyle birlikte bayılıp, bağlar. Ali uyandıktan ve yıllardır aradığı Selim’i gördükten sonra sevinecek ve onu çözmelerini isteyecektir. Ancak Selim “bazı hesaplar var aramızda” diyerek Ali’yi reddeder (Atılğan, 2017, s. 12). Ali’nin ilk sorusu da bu aşamada gelir: “Görülmecek hesap mı olurmuş aramızda?” (s. 12). Denilebilir ki bu soru, Ali ile beraber aynı zamanda okuyucunun da sorusudur. Bu noktada, sanki bu soruya bir cevap aranırcasına, Ali odağında, Selim ve Ali’nin ilişkisine dair kısa bir geçmiş parçası aktarılır. Buna göre Ali ve Selim eskiden “kardeş gibi[dirler]”. Ancak Selim bir gün hiçbir neden göstermeden gider. Ali “tüm soruşturmalarına, aramalarına karşın izini” bulamamıştır (s. 12). Dolayısıyla Selim’in Ali’yi niye terk ettiğine ve şu anda Ali’nin neden bağlı olduğuna dair bu geçmiş parçasında cevap bulunamamıştır. Bu noktada odaklanan göz, geçmişe yayıldığı yerden toparlanarak tekrar Ali’nin şimdiki anına geri döner. Ali yeni sorusunu sorar:

‘Ne hesabı bu? Bubam hakkını...’

-Bubam hakkını, birikmiş paranı vermedi miydi senin giderken? (s.12)

Bu noktada Selim, aklındaki cevabı kendisine saklayarak -eğer böyle bir cevap varsa- “gâvura karşı çarpıştığı” çetesi için para topladıklarını, para lazım olduğunu, para vermeye razı olmayan zenginlerin evlerini bastıklarını, Ali’nin evinde de bu sebeple bulduklarını söyler. Ancak belli ki Ali’nin parası yoktur ve Selim de bunun farkındadır. Yine de altınların yerini söylemediği için grubun “celladı” Hasan’a Ali’yi tekmeletir, hemen ardından Selim de Ali’nin baldırını hafifçe bıçaklar. Bölümün ikinci analepsisi de bu noktada gelir. Ali bu sefer sadece neden arıyor gibi değil; hatırladığı bir geçmiş parçasında Selim’in ona yaptığı işkencenin

nedensizliğine hayret ediyor gibidir. Birlikte inekleri sürüye götürdükleri günleri, “bir örnek” tüfeklerini hatırlar. Görünür hiçbir sebep yoktur. Zihnindeki soru tekrar eder: “Ne oldu ki?” (s.13). Selim bu sefer görmeye geldiği hesabına dair bir ipucu verir; çocukluklarında Ali’nin onu horladığını düşünmektedir. Ancak Ali’nin “ne horlamasıymış bu?” sorusu üzerine Selim, yeniden Ali’nin altınlarını almak için orada olduğunu söyler. Selim’in bu tutarsızlığı, Zebercet’in, karısını gerdek gecesinde öldüren adamın cinayet sebebine dair kurduğu “belki nedeni yoktu; ya da bir yığın nedeni vardı da bilmiyordu” (Atılğan, 2015, s. 80). cümlesindeki tutarsızlık gibidir. Selim’in verdiği cevaplar o kadar akıl dışı ve tutarsızdır ki, çetenin diğer üyeleri dahi Ali’nin bilmedikleri bir sebepten işkence gördüğüne ve nihayetinde karnına kızgın yağ akıtılarak öldürüldüğüne inanırlar. Ali’nin soruları, Selim’in tutarsız cevapları ve analepsisler birinci bölümde “neden” sorusunu sürekli olarak canlı tutar. Selim, Ali’nin kesik karnına kızgın yağı akıtığında bu sefer Ali acıyla ve bağırarak bölüm boyunca sorulan soruyu son kez tekrar eder:

-Yaktın beni Selim! Neden be, neden? Söyle de bileyim.  
-Unuttun mı lan? O gün körpe sıpayı düzmeye gittiğimizde beni kapıda bırakıp girdin dama. Önce kim girsin diye sormaz mı insan bir kere? O zaman bildim senin ağa oğlu olduğunu, beni horladığını. Sıpa senin malındı elbet. (Atılğan, 2017, s. 18)

Öncelikle hatırlamakta fayda var. Selim bu ana kadar “çocukluk arkadaşını” bağlamış, dövdürmüş, baldırını bıçaklamış, diz kapağını kırdırılmış, karnını kesmiş ve içine kızgın yağ akıtmıştır. Tüm bunların üstüne neredeyse dalga geçen, neredeyse akıl dışı bir cevaptır bu. Bütün bunların sebebi olarak Ali’nin, damın kapısından önce kendisinin girmesini gösterir. Ayır kaldıkları o kadar sene boyunca üzerinde düşünülmüş değil de, o anda yalnızca bir şeyler söylemek adına uydurulmuş gibidir bu cevap. Hatta öyle ki, bölümün başından itibaren yaptıklarının nedenine dair gösterdiği bütün tutarsızlıklar, bu akıl dışı cevabı ertelemeye dairmiş gibi görünür.



Daha önceden de belirtildiği gibi, her ne kadar Selim, bu cevapla birlikte bu işkenceyi ve cinayeti öfkesinin peşine takılıp işlemiş gibi gösterse de, aslında Selim’de öfkeye dair hiçbir işaret yoktur. Oldukça soğukkanlı, Ali’nin deyişiyle “katı” ve son derece sakindir. Selim burada öfkesinin peşinden gelmiş gibi görünse de, daha önceki bölümde bahsedildiği gibi “ağanın oğlu”nu aşağılayarak onu kendine dahil etme arzusunun peşinden gelmiş gibidir daha çok. Ancak yine de bu işkenceye ve cinayete dair verilebilecek her türlü cevap kapsayıcılıktan ve kesinlikten uzak kalır. Anlatının ikinci bölümü Selim’e ve Selim’in geçmişine odaklı bir bölüm olsa da burada da ne Ali’yi öldürmesine ne de kendini öldürtmesine dair somut, kesin bir sebep bulunamaz.

*Anayurt Oteli’nde de, özellikle mahkeme sahnesinde, nedensizliğe Canistan’dakine benzer şekilde sürekli bir vurgu vardır. Karısını gerdek gecesinde öldüren adama hâkim ısrarla bunu neden yaptığını sorar. Zira yargılayabilmek için öncelikle anlamlandırmak gereklidir:*

- Doktor kız oğlan kız dedi. Babası kızın üstüne sinek kondurmadığını söyledi. ...
- Neden öldürdün onu? -Anlatmazsan kötü olur senin için. Söyle! Neden öldürdün? ...
- Ağır bir söz mü söyledi sana? Vurdu mu? (Atılgan, 2015, s. 74)

Burada hâkim, Zebercet’in eylemini sürekli anlamlandırmaya çalışan okuyucu gibidir. Bu çaba âdeta en ufak bir anlam kırıntısına muhtaçtır. Katile, karısını gerdek gecesinde öldürme sebebini söylemesi için neredeyse yalvarılır. Eylem, canavarca da olsa, bir şekilde gerekçelendirilmeden, onu yargılayacak olanın zihin dünyasında anlamlandırılmadan yargılamanın da önü açılmayacaktır zira. Tıpkı Davidson’ın belirttiği gibi, eyleyenin eylemde ne gördüğü ya da ne gördüğünü düşündüğünü duymaya hem hâkim hem de okuyucu muhtaçtır. “Neden” sorusu burada olduğu gibi ve tıpkı Zebercet’in intiharında da olacağı gibi Faruk’un intiharında da vardır: “Niye

kıydı canına on dokuzunda bilemedik. Kimselere söylememiş; bir satır bile yazmamış. Dolabını, sandığını, kitaplarını, defterlerini didik didik aradık; bulamadık.” (s. 104). Atılgan edebiyatında okuyucu, eyleme dair sürekli olarak “didik didik” neden arar. Ancak karşılığında eyleyenin sessizliğiyle karşılaşır ya da herhangi bir şey açıklamaktan son derece uzak cevaplar bulur: ““Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmamak ya da konuşmamak vurmamak bir şeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak tuhaf nasıl da Emekli Subay’a benziyor tuhaf kızını ya da karısını boğsaydı...” (s. 75). Atılgan edebiyatında neden arayışı Zebercet’e, Selim’e ya da yine nedensizce bir başkasını, sonra da kendini öldüren “Yaşanmaz”daki öykü kişisine ait değildir. Zira onların kendi gerçeklikleri dahilinde tutarsız herhangi bir durum yoktur. Bu kişiler yazgının şaşmaz bir gerekliliğiymişçesine hem diğerini hem de kendilerini öldürürler. Bu sebeple burada “neden” sorusu eyleyene değil, okuyucunun kendisine aittir. Nedensizliğe dair bu vurgu, roman ya da öykü kişilerinin okuyucudan farklı gerçekliklerine dair bir vurgudur aslında.

Cinayet anlatılarının tarih içindeki yorumlanma biçimlerinin değişiminden bahsederken Kern de benzer bir noktaya dikkat çeker. Buna göre, Nietzsche sonrasında cinayet anlatılarının yorumlanma biçimindeki değişimin odağı, okuyucudan metin içindeki eyleyen karaktere kaymıştır; ancak yine de cinayeti yorumlamaya dair bakışın değişimi çoğu zaman okur üzerinden okunurken “aynı metinlerde yaratıcı bir güç olarak eyleyen katilin kendi asli güdü ve amaçlarında gerçekleşen değişim atlanmaktadır.” (s. 438). Bu noktada Kern, Nietzsche’nin Kant’a dair eleştirisini de alıntılar: “Bütün filozoflar gibi Kant da estetik meselesini sanatçının (yaratıcının) bakış açısından hareketle ele almaktansa, sanat ile güzeli yalnız ‘seyreden’in bakışına indirgeyerek, bilinçsizce ‘seyreden’i ‘güzel’ kavramına

dahil etmiştir.” (s. 438-9). Denilebilir ki, Atılğan edebiyatında da nedensizlik vurgusu artık odağın seyredenden, mesela bir yargılayıcı olarak okuyucudan, kaldırılmasının vurgusudur. Eagleton’ın belirttiği gibi kötülüğün “tüyler ürpertici bir rasyonelliği” varsa bile bu, okuyucu tarafından görülebilir değildir artık (Eagleton, 2017, s. 93). Akla, en azından okuyucunun aklına dayanmayan kötülük, bu sebeple, en azından okuyucu açısından, nedensizdir. Zira burada eylem, akla ve onun bir değer olarak öne çıkardığı iyiliğe değil; fakat kötülüğe, dolayısıyla bambaşka bir gerçekliğe dayanmaktadır. “Rasyonel” yasanın herhangi bir bölümüne sığdırılmayan kötülük, tıpkı mahkeme sahnesinde karısını gerdek gecesi öldüren adamın yargılanamaması gibi, kendisini de yargılamaya da kapatır. Zebercet ya da Selim ne iyidir ne de kötüdür artık burada. “Hayatın anlamını kendi tekellerine” (Sartre, 1999, s. 41) alanların hükümlerine artık son verilmiştir.

Tartışmayı toparlamak adına, Walter Benjamin’in *Ecinneler*’deki Stavrogin hakkındaki tartışmasını alıntılarla faydalı olacaktır:

(Stavrogin) gibi hiç kimse ilhamı, en bayağı davranışlarda, tam da onlarda bulmadı. Ona göre alçaklık dünyanın gidişatında yer alan, ama aynı zamanda bizim içimizde önceden oluşmuş, doğrudan verilmemiş olsa da bizi sürekli kendine çağıran bir şeydi — tıpkı idealist burjuva için erdem olduğu gibi. ... Bu yüzden bütün bu kötülükler ezeldir; belki "muhteşem" değildirler ama sonsuza dek "ilk günkü gibi" yenidirler — dar kafalının günahı algıladığı klişelerin fersah fersah uzağında.” (Benjamin, 2006, s. 163-164)

Burada insanı sürekli olarak kendisine çağıran “idealist burjuvanın” erdemi değil; fakat tüm bayağılıklarıyla birlikte erdemi kutsandığı yerden indiren, onu aşan ve onun ezeli ve ebedi değil; fakat bir kurgu olan süreksiz işleyişini ortaya koyan kötülüktür. “Erdemli” olanın aklına dayanmayan, ama “bizi sürekli kendine çağıran” bu “şey” Benjamin’in belirttiği gibi tam da bu yüzden ezeldir. Akla dayanmayan, kendinden başka hiçbir şeyi amaçlamayan “kötülük”, kendini sürekli “ilk günkü gibi” yeni tutar. “Efendinin” zamanla istikameti devamlı değişecek faydasına cevap veren;

ama yine de ezeli ve ebedi olarak kutsanan “iyilik”in aksine kötülük, kendinden başka hiçbir şeyi amaçlamadığı için, tam da bu nedensizliğiyle bağlantılı olarak kendini süreklilikle var edecek olmandır.



## BÖLÜM 5

### SONUÇ

Nietzsche (2003), *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*'nin önsözünde şöyle sorar:

“Bilmiyoruz kendimizi, biz bilenler: Bunun da iyi bir sebebi var. Hiç araştırmadık ki, -nasıl olacak da bir gün buluvereceğiz kendimizi?” Denilebilir ki, Atılğan edebiyatı tam da bu soruyu sorar. Tam da bu sebeple insanın gerçeğini ondan ısrarla uzak tutan toplumsal iyinin sınırlarına yönelen ihlal bu edebiyatın ayırıcı, tanımlayıcı bir unsurdur. Buradaki küçük ihlaller nihayetinde büyük bir ihlalin kendisiyle, yani kötülük kuralının ihlaliyle ilişkilidir.

Kötülük Yusuf Atılğan edebiyatındaki birincil motif olarak çıkar karşımıza. Kötülük burada insanın bizzat kendisine, özüne aittir ve insanın gerçeğini tanımlar. Sonuç olarak da karşımıza ihlalin merkezde olduğu bir edebiyat çıkar. Ahlaki kurallar, toplumsal sözleşme burada sürekli olarak ihlal edilir. Buradaki roman ve öykü kişileri okuyucuyla aynı ahlaki kodları paylaşmazlar. Çalışmazlar, umut etmezler, nezaket göstermezler, empati kurmazlar, son derece duygusuzlardır. Toplumsal doğruları sürekli olarak ihlal ederler ve bu ihlalin vicdani yükünü üzerlerinde taşımazlar. Zira, Atılğan edebiyatının roman ve öykü kişileri kötüdür ve amaçları da ahlaksızlık değil, kötülüğün kendisidir. Böylece kötülük burada insanın sıradan bir gerçeğine dönüşür, sıradanlaşır ve monotonlaşır. Bu noktada, okuyucunun iyilik ve kötülük kategorilerinden ve bunun belirlediği ahlaki kodlardan ayrılan kurgu evrenleriyle, dolayısıyla başka bir gerçeklikle karşılaşırız burada. Atılğan edebiyatı kendi içerisinde bir değer bütünlüğü oluşturarak kendi kötücül gerçekliğini kurar.

Bu bağlamda, anlatıcı gözün odağı ısrarlı bir biçimde beden üzerinde olması anlamlıdır. Zira, öykü ve roman kişilerinin sınırsız ihlal arzusunu ve şok edici duygusuzluğunu bu evrenin sıradan bir gerçeği haline getirecek olan, beden üzerindeki bu ısrarlı vurgudur. Bu vurgu, Atılgan edebiyatını ahlak düşüncesinden tamamen ayıran afektif önceliği (*the primacy of affective*) öne çıkarır. Bedensel düşünce, düşüncenin ahlak yasasının dolayımıyla değerlendirilmesinden önce gelmektedir burada. Başka bir deyişle, düşünce ruhun ve onunla bağlantılı olan “iyilik”in kendisinden doğmamaktadır. Aksine burada ruh ve benden bir karşıtlığı değil, birliği belirtir. Öyleyse, düşünce bedenin farklı eğilimlerine göre doğduğunda, hiçbir ahlak yasasına bağlı değildir. Bu sebeple Atılgan edebiyatında düşünce, örneğin ihlal arzusu, ne iyidir ne de kötüdür. Yalnızca insanın kendine dair, sıradan bir gerçeğidir.

Bu sıradan gerçeğin merkez duygusu ise duygusuzluktur. Hem öykü ve roman kişileri hem dış dünya hem de anlatım dili sayesinde ihlalin ya da başka bir deyişle suçun kendisi duygusuzdur burada. Bu şok edici duygusuzluğun hakimiyeti Atılgan edebiyatının geneli boyunca cinsel yaşamın kendisine de hakimdir. Bu noktada romantik ruh ile Atılgan edebiyatında görülen duygusuz ruh arasında bir ayrım çizilir. Romantik ruh kendisini ancak duyguyla, duygusal dönüm noktalarıyla tanımlarken, Atılgan edebiyatında kişi kendisini ancak onu azgınlaştıran arzu nesnesiyle ayırt edebilir. Bedenin dirildiği, canlandığı, kendini fark ettiği anlardır bunlar. Atılgan edebiyatında cinsellik tamamen kösnül bir zevk olarak çıkar karşımıza. Estetik-ruhsal bir anlatımdan ziyade, bedenin kıllarına, kirlerine, sıvılarına odaklanan, şok edici, müstehcen bir cinsellik anlatısı vardır burada. Buradaki, karşısındakinin sınırlarını ihlale, onu aşağılamaya, bastırmaya, kendine dahil etmeye yönelik cinsel bir açlıktır. Dolayısıyla cinsellik Atılgan edebiyatında yaşamla değil,

ölümle bağlanır. Ölümün kendisi bir cinsel uyarıcı olarak çıkar karşımıza çıkar. Zira, insan sürekliliğe ancak ölümle, yani kötülükle bağlanacaktır. Kendini azgınlaştıran arzu nesnesinin önünde uzun uzun kalan, yalnızca böyle bir anda kendini hissedene, diri kalan, başka bir deyişle sürekliliğin kendisini arzulayan kişi için ölüm bir cinsel uyarıcıya dönüşür. Atılğan edebiyatında kişi ancak kendine dair bu hayvaniliği üstlenebildiğinde hayvandan ayrılacak, kendi gerçeğini öğrenebilecektir.

Ölüm Atılğan edebiyatında trajik bir gerçeğe değil, şiddetli ve duygusuz ihlale işaret eder. Ancak ölümün bu anlamda bir ihlale dönüşebilmesi için Atılğan edebiyatında kişilerin öncelikle kendi kötücül özlerini fark edip onu üstlenmesi gerekmektedir. Bu noktada karşımıza umutsuzluk ve aylaklık çıkar. Burada, umut ortaya çıktığı anda bir olanaksızlık duygusuna dönüşerek toplumsal yasanın sınırlarını kişiye görünür kılar. Sınırların bilinmesiyle birlikte ihlal arzusu da derhal ortaya çıkar. Umutsuzluk kişi tarafından görmezden gelinmeyip, üstlenildiğinde artık ihlalin ve onun vadettiği sürekliliğin de önü açılmış olur. Bu noktada, Atılğan edebiyatında öykü ve roman kişilerinin ilk olarak ihlal ettikleri kural, toplumsal sözleşmenin merkezindeki çalışma kuralı olur. Aylaklık bu anlamda, bir tembellik ya da beceriksizlikle değil; aksine ihlal cesareti ile bağlantılıdır. İhlalin en şiddetlisi olarak tanımlanan ölüm ise ancak bu ihlallerden sonra, sürekliliğin kendisine açılan bir sınır aşımı olarak çıkar karşımıza.

Öyleyse, Nietzsche'nin sorusuna geri dönebilir: "Nasıl olacak da bir gün buluvereceğiz kendimizi?" Kendini bulmak Atılğan edebiyatında yasağı, yasağı kuran iyiyi, bu iyinin ne anlama geldiğini bilmek ve tüm bunları reddedip ihlale cesaret etmek anlamına gelir. Kişi kendisini yalnızca ihlalle bilecek, ancak reddin getirdiği ihlallerle efendinin iyisinden ve onun dayattığı yaşama biçiminden kendini

kurtarabilecektir. Nihayetinde bağlanacağı yer de kötülüğün kendini var ettiği süreklilik olacaktır.





## UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

My main argument in this thesis is that Yusuf Atılgan created a malevolent narrative, which acknowledges evil as the reality of human life. Evil is ordinary, and Atılgan achieved to express this fact through his narrative. The first part of this thesis discusses the 'idea' of the human body abolishing the contrast between body and spirit. Atılgan's primary focus is always the body. It is this focus that helps Atılgan demonstrate that the characters' strong desire to breach and shocking emotionlessness is 'ordinary'. This emphasis highlights the primacy of affective that distinguishes Atılgan's fiction from morals. Accordingly, the primary thoughts provoked in the body when faced with a trigger is autonomous, and independent of morals. This is in opposition to the traditional view that humans are spiritual, and the essence of human nature is 'good'. Atılgan tries to construct a narrative where his characters act being disinterested in any moralities. Body and spirit are not in opposition but instead in harmony. Such thought which is formed in line with bodily needs is no longer obliged to morals. Thought as a desire to breach is neither good nor evil. It only is an ordinary reality of human beings. And the central emotion of this everyday reality is emotionlessness. Thanks to the characters, the reality of the world, and the narrative, breach or any guilt is emotionless. In line with this, this first part of the thesis also demonstrates the emotionlessness of the suicide and homicide that takes place in Atılgan's stories and novels. His characters who consistently and continuously breaches the social contract and the morals never show any affection and have regrets. Evil is straightforward ordinary and monotonous. Emotionlessness is also the main essence of the external world the characters live in. However, the

emotionlessness of the world and of bleaching protagonists is distinct from one another. The ‘good’ people of the emotionless world are not good for the sake of good; rather they only are cowardly good because of their lack of courage to bleach.

In Atilgan’s fiction emotionlessness is the driving notion of the sexuality as well. The second part of the thesis establishes this. The romantic spirit is highly distinct from Atilgan’s emotionless spirit. Romantic spirit only describes itself with emotion and emotional turning points, whereas Atilgan’s character only knows himself with the object of desire that drives him wild. These are the moments when the body becomes alive and self-aware. Sexuality comes off as lustful. As opposed to an aesthetic-spiritual description of sexuality, the narrative is full of bodily hair, dirt, and fluid. The narrative of sexuality is, therefore, shockingly obscene. Atilgan’s claim, then, is that only when humans acknowledge such animalism will they become distinct from animals and embrace their true reality.

In the last part of the thesis, I discuss how evil endures itself with death and continuity. In Atilgan’s fiction evil is always associated with the death as the most severe bleach. Death is not tragic, but an extremely emotionless bleach. But before death’s transformation to this form of bleach, the character must first face and acknowledge his malicious essence. Then comes the hopelessness and idleness. Hope, whenever comes out, turns into a notion of impossibility and makes the limitations and obligations of the social construct visible to the character. Knowing the limits brings out the desire to bleach. When one embraces the hopelessness, the door to bleach and endurance that comes with it is open. In that regard, the first rule Atilgan’s characters violate is the rule to work, which is the essence of the social contract. Idleness is then not a form of laziness or clumsiness; rather it is linked with

the courage to bleach. Death defined as the highest point of bleach only comes up as the violation that opens the doors to endurance.



## KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2017). *Minima moralia*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Alt, P.A. (2016). *Her şeyin başlangıcı: Şeytanın düşüşü ve kötünün doğuşu*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Armaner, T. (2017). Kötülüğün hiçliği: Spinoza. *Cogito*, (86), 39-52.
- Artun, A. (2015). "Georges Bataille'da erotizmle ölümün birliği ve sanat" Online kopyasına şuradan erişilebilir: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304>
- Atılğan, Y. (2015). *Anayurt oteli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılğan, Y. (2015). *Bütün öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılğan, Y. (2017). *Canistan*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Atılğan, Y. (2018). *Siz rahat yaşayınız diye*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bataille, G. (2014) *Edebiyat ve kötülük*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bataille, G. (1993). *Erotizm*. Ankara: Onur Yayıncılık.
- Bektaş, S. (2019). *Sevgili Erdal Erdal Öz'e mektuplar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Benjamin, W. (2006). "Gerçeküstücülük: Avrupalı aydının son fotoğrafı." *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bernstein, R J. (2010). *Radikal kötülük bir felsefi sorgulama*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Chisholm, D. (1997). Obscene modernism: Eros noir and the profane illumination of Djuna Barnes. *American Literature*, 69(1), 167-206.
- Davidson, D. (1963). Actions, reasons, and causes. *Journal of Philosophy*, (23), 685-700. Online kopyasına şuradan erişilebilir: <https://bibliotecamathom.files.wordpress.com/2012/09/actions-reasons-and-causes.pdf>
- Deleuze, G. (2005). *Spinoza pratik felsefe*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2000). *Spinoza üstüne on bir ders*. Ankara: Öteki Matbaası.
- Demiralp, O. (2000). Bir ayrıntının ardında. *Kitap-lık*, (41), 88-92.

- Dizdaroğlu, H. (1992). “Bodur minareden öte.” *Yusuf Atılđan’a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doğan, M.C. (2015). Yusuf Atılđan’ın şiirleri. *Kitaplık*, (181), 174-180.
- Duman, F. (2013). Dñnyayı geride bırakmak. *Notos*, (37), 22-3.
- Eagleton, T. (2017). *Kötñlük üzerine bir deneme*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (2014). “İhlale önsöz.” *Sonsuza Giden Dil Seçme Yazılar 6*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genette, G. (2011). *Anlatının söylemi yöntem hakkında bir deneme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gñlsoy, M. (2012). Küçük yağmacının otomobil sevdası. *Notos*, (35), 20-25.
- Gñltekin, M. (1992). “İnsana karşı çıkış ve Anayurt Oteli.” *Yusuf Atılđan’a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürbilek, N. (2015). *Mağdurun dili*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2016). *Yer değiştiren gölge*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karacanlar, Y.K. (1992). “Bir roman: Yusuf Atılđan.” *Yusuf Atılđan’a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kern, S. (2008). *Nedenselliğin kültürel tarihi bilim, cinayet romanları ve düşünce sistemleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kolcu, A.İ. (2003). *Yusuf Atılđan’ın roman dñnyası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Lauwaert, L. ve Harris, E. (2015). The enjoyment of pure reasoning: Gilles Deleuze on Marquis De Sade. *Philosophy Today*, (2), 191-206. Online kopyasına şuradan erişilebilir: <https://www.questia.com/library/journal/1P3-3639241831/the-enjoyment-of-pure-reasoning-gilles-deleuze-on>
- Marinetti, F.T. (2008). “Fütürist şehvet manifestosu”. *Fütürist manifestolar kitabı*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Massumi, B. (2018). *Duygu politikası*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual*. Durham: Duke University Press.
- Nehamas, A. (1999). *Edebiyat olarak hayat Nietzsche açısından*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Neiman, S. (2006). *Modern düşünce de kötülük*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F. (2003). *Ahlakın soykütüğü üstüne*. İstanbul: Say Yayınları.
- Okyay, S. (1997). (Sadece) dinlenmek (insanı) yorar. *Cogito*, (12), 231-235.
- Onart, Ü. (1992). “Bir iletişim çıkmazı: Zebercet.” *Yusuf Atılğan’a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sartre, J.P. (1999). “Duvar.” *Duvar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sontag, S. (2014). “Pornografik imgelem.” *Gözün Hikâyesi*. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Spinoza. (1965). *Etika*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Şahan, H. (1992). “Yabancılaşmanın romanı.” *Yusuf Atılğan’a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Talay, Z. (2017). Nietzsche: İyinin ve kötünün ötesinde özgür ruh. *Cogito*, (86), 70-84.
- Turan, G. (2000). Yusuf Atılğanda kıl tüy. *Kitap-lık*, (41), 100-104.
- Yavuz, H. (1992). “Romanda psikolojik yabancılaşma.” *Yusuf Atılğan’a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Veblen, T. (1997). Açıkça görülen serbest zaman. *Cogito*, (12), 29-46.