

**T.C.
FATİH ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

LATİFE TEKİN'İN ROMANLARINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Sezai COŞKUN

Hazırlayan

Ayşe Zeliha YENER GÖKÇE

İstanbul – 2012

ÖZET

LATİFE TEKİN'İN ROMANLARINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Türkiye'nin, özellikle 1980 sonrası yaşamış olduğu toplumsal değişim, Latife Tekin'in romanlarında da, göç ve yoksulluk teması olarak yankısını bulur. Kadın duyarlılığını elden bırakmadan “evinin dili”yle yazan Tekin, Büyülü Gerçeklik türüne yakın üslubuyla, 80 dönemi Türk Edebiyatı içinde, özgün bir yer edinir. Ancak bu özgünlük, beraberinde eleştiriler ve yadırgamalar da getirecektir.

Otobiyografik özellikler de taşıyan Latife Tekin romanları, göç ve bu bağlamda yoksulluk temalarını kendine has bir şekilde işler. Türkiye'nin 1980 askeri darbesi ile gözle görülür bir hal alan sınıf farklılıkları Tekin'in romancılığının başat konularından birisi olarak öne çıkar. Yoksulların dünyayı anlama biçimi, analizden uzak doğaları doğrultusunda, Tekin'in kendisini bu yoksul topluluk içinde sınıflama çabası, yoksulluğa karşı borcunu ödeme, yoksullardan yana olma tavrı olarak yansımaları bulur romanlarında.

Çalışmamız, Tekin'in romanlarının toplumsal duyarlılık noktalarını bulgulamayı; Latife Tekin'in, göçle birlikte değişen kent hayatı içinde, köylülerin, yoksulların, kadınların dilsizliğini yücelten, masalsi bir dille okura gözlemlerini aktardığı eserlerinin tümünün bu bakış açısıyla değerlendirilmesi doğrultusunda, Latife Tekin romancılığının da, toplumsallık bağlamında genel bir haritasını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Yoksulluk, Kent-Köy, Karanlık-Işık, Korku

ABSTRACT

SOCIAL CHANGE IN LATIFE TEKIN'S NOVELS

The social change that Turkey went through particularly after 1980 is echoed in Latife Tekin's novels in the form of migration and poverty themes. Tekin, who writes in a "universal language" without abandoning her feminine sensitivity, takes a distinct place in the Turkish Literature of 80's, with the help of her writing style close to Magical Reality.

Latife Tekin's novels, which also include autobiographical characteristics, treat the migration and poverty themes in their unique manner. The class differences which become more visible after the coup d'état in 1980 stand out as one of the foremost issues of Tekin's novels. The way poor make sense of the world which is far from being analytical and Tekin's own attempts to classify herself in this poor community are seen as an attitude of paying her debts to poverty and standing with the poor in her novels.

This study aims to indicate the social sensibility aspects of Tekin's novels, as well as present a review of her complete works, in which the silence of villagers, poor and women in urban life that continuously evolves through migration is glorified and her impressions are told to the reader in a fantastic manner. As a consequence, a wide-ranging map of Latife Tekin's novels under a social aspect would have appeared.

Key Words: Migration, Poverty, City-Village, Darkness-Light, Fear

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ	9
1.1. 1980 Sonrası Kültürel Yozlaşma.....	12
1.2. 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Yeni İnsan Modeli	17
2. ROMANLAR.....	20
2.1. Sevgili Arsız Ölüm.....	20
2.2. Berci Kristin Çöp Masalları.....	22
2.3. Gece Dersleri.....	26
2.4. Buzdan Kılıçlar.....	30
2.5. Aşk İşaretleri.....	34
2.6. Ormanda Ölüm Yokmuş.....	37
2.7. Unutma Bahçesi.....	40
2.8.Muinar.....	45
3. FELAKETİ BEKLEME HALİ ve KORKU TEMASI.....	49
3.1. Sevgili Arsız Ölüm.....	49
3.2. Berci Kristin Çöp Masalları.....	55
3.3. Gece Dersleri.....	60
3.4. Buzdan Kılıçlar.....	65
3.5. Aşk İşaretleri.....	67
3.6. Ormanda Ölüm Yokmuş.....	71
4. KADIN TEMASI.....	74
4.1. Sevgili Arsız Ölüm.....	74

4.2. Berci Kristin öp Masalları.....	84
4.3. Gece Dersleri.....	93
4.4. Buzdan Kılıçlar.....	103
4.5. Aşk İşaretleri.....	104
4.6. Ormanda Ölüm Yokmuş.....	107
4.7. Muinar.....	110
5.GÖÇ ve YOKSULLUK TEMASI.....	115
5.1. Sevgili Arsız Ölüm.....	117
5.2. Berci Kristin öp Masalları.....	124
5.3. Gece Dersleri.....	129
5.4. Buzdan Kılıçlar.....	134
5.5. Aşk İşaretleri.....	142
5.6. Ormanda Ölüm Yokmuş.....	144
SONUÇ.....	149
KAYNAKÇA.....	156

ÖNSÖZ

Latife Tekin 1980 sonrası Türk Romanı için önemli bir isimdir. Bu ayrıcalıklı konumu romanlarının özgün yapısından kaynaklanır. Köy kökenli bir yazar olmasına rağmen, kurguladığı dil, köy edebiyatı çerçevesinde eserler veren diğer yazarlardan oldukça uzaktır. Bu da yapıtlarını Türk Edebiyatı içinde yeni ve özgün kılmıştır. Bu anlamda Güney Amerikalı yazar Marquez'e benzetilmiş, ondan esinlendiği düşünülmüş ve romanları "Büyülü Gerçekçilik" çerçevesinde değerlendirilmiştir. Latife Tekin'i, Türk Köy Edebiyatı'ndan ayırksı kılan, diğer yandan Büyülü Gerçekçiliğe yaklaştıran en önemli unsur, kuşkusuz kurguladığı dil yapısıdır. Latife Tekin, romanlarında kendini tekrar etmenin kaygısını güderek, her romanı için, yeni bir dil evreni kurgulamayı amaçlamıştır. Ancak temelde, üslubuna dair değişmeyen bir dil hassasiyeti ile yazmıştır. Latife Tekin için dil, yaşayan, dahası, kurguladığı romanın dünyasında yaşayan bir şeydir. Söz gelimi gecekonduların hayatına odaklanan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, Latife Tekin, tıpkı gecekondular gibi, hızlıca kurulup yıkılan, derinleşmeyen hikayelerden mütevellit, parçalı bir anlatı kurgular. Bir diğer romanında ise, "solculuk"la "yazar"lık ayrımında, dil üzerinden verir mücadelesini; yaşadığı sancıyı, parçalanmayı, anlatıyı parçalayarak, masalsılaştırarak, dili nerdeyse şiire yaklaştırarak verir. Tekin için dil, anlatmak istediklerini aktarmak için gerekli olan bir aygıttan çok öte, romanlarının yaşayan birer ögesidir.

Bu romanlarda dil, yaşamı anlamlandırma noktasında yaşanan tüm açmazların duygusunu okura en doğru şekilde aktarmanın, aslında okuru kendi dünyasına çekme çabasının nefes alan birer unsurudur. Çünkü Latife Tekin için, yoksulları anlamının bir yolu yoktur. Yoksullar vardır ve yoksul olmayanlar vardır. Yazar, bu iki dünya arasında bir geçit açmaya çalışmaz. Bu romanlar, köyden bile gelmiş olsa hep yukardan bakan bir dış gözün, bir romancının elinden yazılmaz. Murat Belge'nin deyimiyle, Latife Tekin "Ormanın içinden bakar."

Latife Tekin'in romanlarının toplumsal boyutu, yazarın özgeçmişi ile doğrudan ilgilidir. Mutlaka belirtilmesi gereken, yazarın yaşamı ile koştur giden romanlarla karşı karşıya olduğumuz gerçeğidir. Bu bağlamda Latife Tekin'in 1980 dönemi yazarı olması anlamlıdır. Türkiye'nin bugünkü kültür ikliminin karakteristiğini belirleyen temel kırılma noktalarından sayılabilecek 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 darbeleri, ideolojik birer unsur olarak doğrudan alıntılanmasa da, Tekin romanlarının evrenini, onun roman kahramanlarının hayatlarını doğrudan etkiler. Bu bağlamda, en az, Tekin'in romanlarının "Büyülü Gerçekçilik" ile ne denli bağlantılı olduğu sorunsalı kadar, toplumsal değişim karşısında değişen Türkiye konjonktüründe nerede nasıl durduğu da dikkate değer bir sorunsaldır. Latife Tekin'in kullandığı özel dil, masalsılığı, doğa üstü kullanımlarıyla *Sevgili Arsız Ölüm*'ün büyülü gerçekçi olarak sınıflandırılmasına sebep oldu. Ancak Tekin'in bu dili seçmesinin kökeninde, bu tekniği kullanma çabası değil, toplumsal bir takım etkenler vardır. Latife Tekin'in roman kişileri, kentteki yoksullardır. Bu insanlar, kentin arka sokaklarında, gecekondu mahallelerinde görülürler; Latife Tekin'in de dahil olduğu, Türkiye'de gelişmekte olan yeni bir sınıfın habercisidirler.

Latife Tekin, deyim yerindeyse, yoksulların var oluşunu tüm veçheleriyle irdeler. Onların dili, anlatının dilidir. Onların zenginleşmesi ile değil, ancak diğerlerinin yoksullaşmasıyla bir eşitlenmenin mümkün olabileceğine inanır. Latife Tekin, "İnsanları" ne eleştirir, ne değiştirir ne de ters yüz eder. Ortaya çıkan üslup, bu hassasiyetin doğurduğu özel çabanın ürünüdür. Dolayısıyla Latife Tekin'in sürdürdüğü, önce içerden, ilerleyen zamanlarda da, içerdekilerden biri olarak onları anlama, bunu bir felsefeye oturtma çabasıyla sürdürdüğü yoksullardan yana diliyle, toplumun nabzını tutmuştur. Zira Latife Tekin'in önemle romanlarına konu ettiği kent yoksulluğu Türkiye için hala sürmekte olan toplumsal bir vakıadır. 1960'larda baş gösteren köyden kente göç hadisesi, 1980'lerde, kentin varoşlarını var etmiştir. Latife Tekin, bu göç akımıyla kente gelmiş bir çocuktur. Yoksullukla kente tutunma çabası vermiş bir ailenin ferdidir. Latife Tekin, bu çalkantılı dönemlerin siyasi olayları içinde kendini var etmeye çalışmış genç bir kadın olarak yazar romanlarını.

Köyden kente göç, fakirlik, buna bağlı gelişen siyasi hareketlilik, bu hareketlilikleri sindirmeye çalışan baskı rejimleri, Türkiye'nin özellikle 1960 ila 1980 yılları arasında toplumsal gerçekleriydi. Yaşanan tüm bu hareketlilik, beraberinde toplumsal yapıyı derinden etkilemiş ve bu bağlamda toplumumuzun insan tipini etkilemiştir. Dolayısıyla bu dönemlerde yaşanan olayların etkileri, tahmin etmesi zor olmayacak şekilde sürmeye her dönemde devam etmiştir ve edecektir. Gelişmekte olan genç bir ülke olan Türkiye'nin toplumsal yapısı içinde, önemli bir çoğunluğu etkileyen kent yoksulluğu, bu bağlamda, Latife Tekin romanlarında aslında son derece gerçekçi, bu insanların gerçekliğini göz ardı etmeden ele alınmıştır. Her ne kadar, masalsi atmosferler yaratmış, bilindik roman kurgularının dışına çıkmış hatta fantastik öğelere yer vermiş olsa da, insanı ele alışındaki naif ve içerden bakış, romanları kanımızca gerçekçi bir temele dayandırır.

Bu romanlar öncelikle Türk Romancılığı içinde, seçtiği dil ve takındığı tavır açısından ilgi uyandırıcıdır. Ancak Tekin'in roman külliyatı, karakterlerin oluşturulması, olay örgüsünün kurulması, zaman ve mekana dair uygulamalarla, bütünlüklü bir kimlik ortaya koyar. Toplumsal değişim anlamında, kendince bir tablo geliştirir ve her bir roman bu tabloya dair bir halka kabul edilmelidir. *Sevgili Arsız Ölüm* göçü anlatırken, göç etmiş ailenin ev içinde saklanırken, *Berci Kristin Çöp Masalları*, bu aileye benzer onlarca ailenin, kentin kıyısında, gecekondulardaki yaşam mücadelesini anlatır. *Gece Dersleri*, bu insanların içinden çıkıp onları bilinçlendirmeye çalışan Gülfidan'ın kendisi ile verdiği iç hesaplaşmanın romanıdır. Latife Tekin, *Gece Dersleri*'nde yoksulları değiştirmenin imkansızlığını, dahası bunun haksızlığını tartışır. Kendisine ait olmayan yabancı bir dilin içine sığınıp bu insanlara ne söylenebilir ki? Romanların, yoksulluğu felsefi bir boyuta çekip bunun çevresinde örülen yapısının tespiti Latife Tekin romancılığını adlandırmanın da anahtarı olarak görülebilir.

Latife Tekin 1957 yılında Kayseri- Bünyan'da, Karacafenk köyünde doğmuştur. Tıpkı *Sevgili Arsız Ölüm* romanındaki Dirmit karakteri gibi, henüz çocuk yaştaiken, ailesi ile birlikte İstanbul'a göç etmiştir. 1983 yılında *Sevgili Arsız*

Ölüm'ü yayınlamıştır. Annesini kaybettiği ve 12 Eylül darbesinin yapıldığı 1980 yılında *Sevgili Arsız Ölüm*'ü yazmaya başladığında, *Gece Dersleri*'ndeki sol örgüt üyesi Gülfidan'ın ta kendisidir. Bu dönemde yaşadığı hayal kırıklığını, gece konu mahallelerinde, yoksullara sınıf olmayı öğretmenin imkansızlığını keşfetmenin verdiği burukluğu, onlara yaklaşıma çalıştığı dilin anne dilinden uzaklığı-soğukluğu karşısında yaşadığı yabancılaşmayı *Gece Dersleri*'nde anlatır. Bu dönemde çok büyük tepki alır. Ancak her ne olursa olsun, ne denli eleştirilirse eleştirilsin, *Sevgili Arsız Ölüm*' den sonra *Berci Kristin Çöp Masalları* ve sonrasında *Gece Dersleri* ile, Türk Romancılığı içinde kalıcı bir yer edinmeyi başarır.

Bu çalışma, Latife Tekin'in romancılığının temel hassasiyetlerinin, kurguladığı dil yapısı ve yarattığı karakterler ile toplumsal değişimin sancılarını hangi noktalardan hissettiğini tespit etmeye; bir kadın olarak yazan, adeta yabancı bir dilmişçesine yoksulluğun dilini düşünüp o dille yazan, yoksulluk bilgisinin ışığında önünü görmeye çalışarak yazan, yani pek çok ötekileştirilmiş kimliği içselleştirerek yazan Latife Tekin'in, köyden kente göç eden insanların, kente tutunma çabasının hikayeleri ile dolu romanlarını, "toplumsal değişim" teması ışığında değerlendirmeye çalışmıştır.

Tezimin konusunun belirlenmesi aşamasından itibaren, kıymetli görüşlerini, yardım ve desteklerini esirgemeyen tez danışmanım, değerli Hocam Sezai Coşkun'a en içten teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Okuma serüvenimde Latife Tekin'i ve pek çok değerli yazarı dünyama kazandıran, her zaman doğru bir kılavuz ve iyi bir dost olan, kıymetli hocam Engin Verim'e,

Yardım ve desteğini esirgemeyen sevgili arkadaşım Gülhan Alay'a ve umudumu yitirdiğim anlarda beni yüreklendiren bütün dostlarıma,

Maddi ve manevi desteklerini, içten sevgilerini ve güvenlerini hiçbir zaman esirgemeyen, doğduğum günden bugüne kadar, her koşulda yanımda olan annem Civan Yener ve babam Ersin Yener'e; kardeşim Yunusemre Yener'e,

Bana sonsuz güvenen, güler yüzünü, anlayışını ve sevgisini daima hissettiren, beni her zaman yüreklendiren, arkamda duran; hayat arkadaşım Can Ender Gökçe'ye, sevgili anne ve babamız Nilgün ve Nuri Gökçe'ye sonsuz teşekkürlerimle...

AYŞE ZELİHA YENER GÖKÇE

İSTANBUL, OCAK 2012

GİRİŞ

Latife Tekin'in ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*, 1981 yılında yayınlanmıştır. Bu romanda öne çıkan temel meseleler, köyden kente göç, kente tutunmaya çalışan bireylerin yaşantısının açmazları, köylü zihniyetin kent hayatı içindeki iğretliliği, göç etmiş bireylerin yoksulluğu-sefaleti, köy geleneklerinin kent hayatı içindeki ömrü, aldıkları yeni şekiller, gelenek ve modernin uyumsuzluğu, diğer yandan birbirlerine sentezlenmesi, bu birleşmenin doğurduğu melez kültür ve varolaşmaya doğru giden dejenerasyondur. Yazar, diğer romanlarında da, egemen üslubu değişmeksizin, farklı açılardan, aynı yoksulların, az çok benzer hayatlarının sıkıntılarına odaklanmaya devam etmiştir. Tekin'i, bu anlamda 1980 dönemi yazarı saymak doğru olacaktır. Çünkü Tekin'in öne çıkardığı -kendi yaşantısından da tanıdığı- roman kişileri, aslında temel sarsıntılarını, bir insan modeli karşısında düştükleri uyumsuzlukta yaşarlar. Bu insanı yaratan önemli dönemeçler askeri darbeler olmuştur. Türkiye'de kültürel büyük bir değişimin, sarsıntının miladı sayılabilecek 12 Eylül 1980 darbesi, kent-köy insanı arasındaki uçuruma, 1990'larda tamamen yerleşmiş olacak yeni bir insan modelini devreye sokarak artı mesafeler katmıştır. Latife Tekin'in ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*, yayınlandığı anda, edebiyat çevrelerinde büyük bir yadırgamayla, şüpheyle yerini aramaya başlar. Kimilerine göre, parmak bastığı noktalar açısından toplumcu gerçekçi olarak algılandıysa da, bu anlamda eksik görüldü. Çünkü, gerçekçi bir romanın sahip olması gereken en temel özellikleri barındırmıyordu. Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü "Büyülü Gerçekçilik" tekniği doğrultusunda yazmış olduğu iddiası pek çok kez dile getirilmiştir. Bu görüş doğrultusunda yazılmış bir yüksek lisans tezi (Turgut 2003) *Sevgili Arsız Ölüm*'ü büyülü gerçeklik ve toplumcu gerçekçilik ayrımında şöyle konumlamaktadır:

"Yanlıları ve doğruları yarattığı olumlu kahraman aracılığıyla açıkça gösteren toplumcu gerçekçiliğin anlatım teknikleriyle, büyülü gerçekçiliğin anlatım teknikleri arasında bir kesişme düzlemi bulmak kolay değildir. Gerçek ve

fantezinin bir alaşımı olan büyülü gerçekçilik, doğruları açıkça göstermez, bunun yerine, karşıt olanları bir araya getirerek veya çoğu zaman anlatıcısı, romandaki olayları yargılamayan bir tanık durumuna getirerek, yaşananlara içerden bir ayna tutma yoluyla, yanlışları daha görünür bir hale getirir. Latin Amerika tipi büyülü gerçekçilik, folklordan içerik düzeyinde yararlandığı gibi, sözlü edebiyatın anlatım tekniklerini de kullanır. Bunların etkisiyle, kronolojik bir zaman yerine çevrimsel bir zaman anlayışının baskın olduğu, psikolojik derinlikli roman kişileri yerine daha çok eylemlerine ağırlık verilen karakterlerin kullanıldığı, sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, yer ve zamanın belirsiz bırakıldığı bu yapıtlar, mitlerin, halk hikâyelerinin, destanların, masalların yapısal yanından da yararlanır. Bu yönleriyle büyülü gerçekçi romanlar, birebir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların yer, zaman ve karakter anlayışından ayrılır. Tüm bunları göz önünde bulundurduğumuzda, Tekin'in yapıtlarının biçimsel yönünün daha iyi anlaşılabilmesi, büyülü gerçekçiliğin ölçütleriyle değerlendirilmesi sonucunda mümkün olabilecektir.” (Turgut 2003: 2)

Latife Tekin, romanlarında, klasik anlamda roman izlekleri kurmadığının altını sıklıkla çizer. Tekin, belirli bir duyarlılığın içinden yazar. Dilini her zaman taze tutmaya çalışır, kendisini tekrar etmemeye çalışırsa da, bu dili kurgulamasında öne çıkan unsur, anlattığı kişilerin gerçekliğine uygun olmaktır. Bu, Türk Edebiyatı içinde yapıtlarının konumunu belirleyen bir seçim olur. Söz gelimi, *Sevgili Arsız Ölüm*'de yer verilen “cin” ögesi Tekin açısından, bu anlatının kahramanlarını anlamak için olmazsa olmazdır, onların hayatının ayrılmaz bir parçası-gerçeğidir. Cinler Akçalı köylülerinin hayatında bu denli merkezdeyken, yazar onları görmezden gelmez. Ancak dahası, onları, kahramanlarının gözüyle görür, onların bilinç düzeyinde algılar. Bu beraberinde, masalsı bir dünya ortaya çıkarır. Ancak buradaki masalsılık fanteziye kaçmaz. Bu anlamda Latife Tekin'in “Toplumcu Gerçekçi” olduğunu söyleyemediğimiz gibi, tam anlamıyla “Büyülü Gerçekçi” olduğunu da söyleyemeyiz. Latife Tekin için öncelikli amaç, “masalsı” bir dünya kurgulamak değildir. Tekin, köyden gelen bir romancı olmasına rağmen, köyden geldiği halde, dışardan aldığı roman dilini kullanan diğer köy romancılarından ayrılır. Bu durumu Murat Belge şöyle değerlendirmektedir:

“Latife Tekin Türk aydınlarının temeldeki ‘Batıcı-ilerlemeci’ sorunsalının dışında: önemli bir kısmı köy hayatını anlatan romanı geleneksel ‘köy romanı’ sorunsalının da bütünüyle dışında. Yukardaki örnek hatırlanırsa, köy gerçekliğinden kendi romanının gerçekliğini üretmeye çalışırken durduğu ve baktığı nokta, Şeker Ahmet Paşa’nın Ormandaki Adam’ının noktası. Bence bu Latife Tekin’in başarısı” (Belge 1994: 221)

Murat Belge, Latife Tekin’in bakış açısını tanımlarken, John Berger’in Şeker Ahmet Paşa’nın “Ağaçlık” adlı resmi üzerine yaptığı yorumla koşutluk kurar. Berger bu resimdeki perspektif kullanımının klasik anlamda hatalı olduğunu ama aslında bunun Şeker Ahmet Paşa’nın gözden kaçırdığı bir hata olmadığını düşünür. Buradaki perspektif, resmin içindeki adamın açısından düşünüldüğü zaman mümkündür. Murat Belge, romanın içinden bakan bir anlatıcıdan söz etmektedir. Bu noktada köy edebiyatımızın diğer yazarlarından da ayrılır Tekin:

“Her başarının bireysel kaynaklarıyla birlikte tarihi-toplumsal kaynakları da olur. Latife Tekin’i önceki köy kökenli yazarlardan ayıran özelliklerde iki türden kaynağın da payı olduğuna inanıyorum. Önce, açıklaması kolay olanı, tarihi-toplumsal koşulları ele alalım. Latife Tekin de ‘ümme’ bir yazar değil (böyle bir şey zaten imkansızlık derecesinde zordur). O da geçmiş eğitim aygıtından. Ama onun eğitiminin koşulları, köy enstitüsünden çok farklı. Bu nedenle olsa gerek, egemen ideolojinin kalıplarına devşirilmeden kalabilmiş Latife Tekin. Kendi köy bakışını, köy yaşantısını yaşayışını, daha üstün olduğu dogmatik bir biçimde kabul ettirilen öteki sorunsalla değiş tokuş etmek zorunda kalmamış. (...) Latife Tekin altmışlar boyunca süren köyden kente göçün içinde yetişmiş ve bütün bu sürecin özgün seslerinden birini –önemli birini- çıkarabilmiş bir yazar.” (Belge 1994: 222)

Murat Belge, kimi görüşlerin tersine, *Sevgili Arsız Ölüm*’ü fantastik bir çizgide görmez. Burada söz konusu olan, gerçekliğin reddi ya da görmezden gelinmesi değil, “bir ideolojik üretimin sanatsal yeniden üretimi”dir. (Belge 1984). Üstelik Murat Belge, buradaki Latin Amerika etkileşiminin de, Tekin için amaç değil sadece araç olduğunu düşünmektedir:

“ ‘Fantezi’ kavramının kendisi bu kadar ayrışmamış, yuvarlak bir şey olmamalı. Biraz dikkatli bakınca, özellikle Marquez’in fantezisiyle Latife Tekin’ininki arasında çok önemli farklılıklar var. (...) Marquez’de fantezi yapısal bir ilkedir. Oysa ‘*Sevgili Arsız Ölüm*’ de fantezi, dikkat edilirse, kişilerin zihninde vardır. Latife Tekin dünyanın ampirik gerçekliğini değiştirmiyor- söz gelişi, Remedios’un uçup gitmesi gibi gerçeküstü öğelerle kurmuyor romanını. Ama kişileri, ciddi bir fantezi dünyasında, cinler ve perilerle yaşıyorlar: Bunun gerçeklik olduğundan hiçbir şüpheleri olmaksızın. Üstelik Türkiye’de yaşayan bu insanlara biraz antropolojik bilgiyle bakan her hangi biri, onların bu fantastik imgelemlerinin de ampirik gerçekliğin ta kendisi olduğunu görebilirler” (Belge 1984: 27)

Latife Tekin, bir dış disiplinin, bir ekol baskısının içinden yazmaz. Bu anlamda, özellikle ilk romanlarında, içselleştirilmiş pek çok kavram kendiliğinden ve doğal olarak, eşit önemde yer alır. Söz gelimi göç, yoksulluk, kadın kimliği gibi... Kimlikler, durumlar iç içe geçmiş bir şekilde ele alınır. Çünkü Tekin, örneğin *Sevgili Arsız Ölüm*’de köyden kente göçü “ele alan” bir yazar değildir sadece, aynı zamanda köyden kente göçü yaşamış bir yazardır. Bunun yanında, köyden kente göçü kadın duyarlılığı ile algılamış, genç kız olma sürecinde bir çocuğun gözüyle anlatmıştır. Belki de bu yüzden yazıldığı dönemde kaynakları çok sorgulanmış, bu yüzden çok eleştirilmiştir. Elbette Latife Tekin köyden çıkıp yazan ilk romancı değildir ama köyden çıkıp da, resmi yazar kimliklerini bir yana bırakıp yazan, köyü anlatmasına rağmen yazdığı şey “köy romanı” olmayan ilk yazarlardan birisidir:

“Şimdiye kadar [1984] Türkiye’de ‘köy romanı’ naturalist tekniğin pek fazla dışına çıkmamıştı. Yazarların büyük çoğunluğunun köy kökenli olması, köye, köy dışında oluşmuş bir bilinçliliğin gözüyle bakmalarına engel değildi. Tersine, o zamanın koşullarında, ancak o gözlük edinilerek ‘yazar’ olunabiliyordu. (...) Latife Tekin ise altmışlardan bu yana köylerden kalkıp büyük şehirlerde, gecekondu bölgelerinde yerleşen insanlar arasından biri. Nihayet, yirmi yıllık toplumsal oluşum, kendi özgün kültürel ürününü veriyor” (Belge 1984: 27)

Latife Tekin, romanlarında bilinçli olarak bir alt yapı – üst yapı kurgusu planlamamıştır. Ancak ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'den itibaren, her zaman toplumsal yapının, yaşanan değişimin dinamiklerini sezdirmiştir. Latife Tekin'in sıkça kullandığı kelimelerden birisi sezgidir. Tekin, Türk Edebiyatının toplumcu gerçekçi edebiyat çizgisinin çok uzağında, bilinçlenme yaşayan değil, yaşadığı zamanı kendi kısıtlılığı ile ancak “sezebilen” karakterleri “yaşatır”. Bilinçlenmenin biraz olsun belirlediği anda, anlatı tam naifliğini yitireceği sırada, *Sevgili Arsız Ölüm* son bulur. Anlatıcı ses, romanın kendi evreninin iç sesidir. Dirmit karakterinin erginlenme sürecinin son bulduğu anda, bu iç sesin susup onun konuşmaya başlayacağı sırada roman son bulur. Bu, daha ilk romanda açıkça şunu sezdirmektedir: Latife Tekin, her zaman romanın iç sesini, roman evreninin kendisini, bütünüyle merkeze koyacaktır. Hikayeler kurgulamak, karakterler yaratmak değil; yoksulluğun, göçün dile geldiği, sezgilerin seslendiği bir dünya kurgulayacaktır.

İkinci roman *Berci Kristin Çöp Masalları*, okurun karşısına bu ilginin daha da yoğunlaştığı bir dünya çıkarır. Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, eleştirilenlerin, bir baş karakterin yokluğundan dem vurarak kıyasıya eleştirdiği, Dirmit'i bir roman kahramanı olarak benimsemedikleri, baş kahramanı olmayan bir yazıyı da roman saymadıkları konumdan bir adım daha öteye geçer. Artık Dirmit kadar bile kahraman yoktur. Kahraman, gecekondular, hatta onlar bile değil, bir gecekondulu mahallesinin ruhudur. Latife Tekin, *Latife Tekin Kitabı*'nda, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı oluşturma sürecine dair anlattıklarıyla Murat Belge'nin tüm tespitlerini de adeta onaylamaktadır:

“*Berci Kristin Çöp Masalları*'nın, o dönemin politik söyleminin biraz dışına çıkan bir yanı var. Ajitasyonun yoğun olduğu bir dönemde fabrika içindeki zalimliklerden, insanca öykülerden, orada olup biten şeylerden söz ediyor kitap; bu, o hayatın olumlanması aynı zamanda. Solcu düşünceye gecekondularda yaşayan insanların, gecekondulu mahallelerinin değişmesi gerektiği inancındaydı. Onlara kalsa gecekondular yıkılacak, oraya toplu konutlar yapılacak ve biz o insanları daha iyi bir hayat için sözde eğitecektik. Oysa ben

daha başta, bu düşünceye ters bir karar vermiştim. Anlattığım insanların gerçek saydığı her şeyi, ben de gerçek sayarak yazacaktım. Yani kürsüden aşağı inmiştim. Onların gerçek sayıp inandıkları her şeyi benim de gerçek sayıp inanmam gibi bir duruş, zaten temel sol düşünceden sapmam anlamına geliyordu. (...) Bir solcu olarak, çekildiğim yer açısından eleştiriyi hak etmiş durumdaydım. Ama ben romancıyım, romancılar, politikanın diliyle yazmak zorunda değiller” (Özer 2005: 68)

Murat Belge'nin *Sevgili Arsız Ölüm*'de izlerini tespit ettiği, *Berci Kristin Çöp Masalları* ile birlikte daha da belirginleşen, ideolojik-siyasi kimliktense “romancı kimliğin ağır basması” durumu, yazarın, dönemin baskın edebiyat anlayışı ve romanlarının konuları bağlamında, eleştiri oklarına sıkça maruz kalmasına sebep olur. Latife Tekin'in sıradışı üslubunu bu denli yadırgatıcı kılan neydi diye daha derinlemesine soracak olursak;

Bu tezin konusu Latife Tekin'in romancılığını Türk Edebiyatında bir yere oturtmak olmadığı için, bu tartışmalara ancak, bu tezin konusu doğrultusunda, gerektiği kadar girilicektir. Ancak *Sevgili Arsız Ölüm* romanının, köyden kente göç eden bir ailenin hayatını ele alıyor oluşu, romanda toplumsallık, bireyin ne denli var olduğu, anlatının, yaşanan mutlak değişimi nasıl bir dille-gözle irdelediği konularını kaçınılmaz olarak ilgi alanımıza çekiyor. *Sevgili Arsız Ölüm* romanının ilk baskısının yapıldığı tarih, romanın yaşandığı olası tarih, roman kişilerinin derinlemesine kökenine inilmese de yaşadıkları yaşam kavgası, yaşadıkları toplumsal sınıf, en nihayetinde Latife Tekin'in kişisel tarihi, romana ilk anda verilen tepkilerin temelini atan unsurlar olmuştur. (Devamında *Berci Kristin Çöp Masalları*, aynı üslupla, niyetin daha da netleştirerek ortaya konduğu ikinci eser olarak, Tekin hakkında çok şey gösteriyordu. *Berci Kristin Çöp Masalları* Latife Tekin'in duruşunu netleştirdiği, *Gece Dersleri* ise sertleştirdiği, önemli romanları olarak görülebilir.)

Siyasi olarak son derece çalkantılı geçen 60'lı yıllarda kente göç eden Aktaş ailesinin serüveninin, yer yer Latife Tekin'in çocukluğu ve ailesi ile kesişen yönleri, romanın algılanışında, dönemin edebi eğilimleri doğrultusunda da bir beklenti

yaratmıştır. Bu bağlamda, toplumcu gerçekçiliği irdelenen, hatta roman olup olmadığı bile tartışılan bu eserin, yazarı açısından bakıldığı zaman, çok farklı başka hassasiyetleri olduğu da açıkça görülmektedir. Latife Tekin, sıklıkla yaşadığı hayatın içinden bakmanın, evinin diliyle yazmanın, o mırıltıları, bu insanların dilsiz konuşmalarını birebir yansıtmayı, romanında böyle bir üslup belirlemeyi seçtiğini açıkça ifade etmektedir:

“Sezgilerim de, içine doğduğum dünyanın değerlerini yüceltmemi söylüyordu bana; aralarında büyüdüğüm insanların hayat bilgisini, dünya görgüsünü önemsememi (...) Romanımı evimizde kullanılan dille yazacaktım...”
(Andaç 2002: 23-24)

Tekin'in, her şeyden önce toplumcu gerçekçi ya da büyülü gerçekçi bir türe öykünmekten çok, kendi aklındaki dair bir yazıcılık biçimi sergilediği kanısına varmak mümkündür. Latife Tekin, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un yayınlanmasının ardından, *Varlık Dergisi*'nde yapılan 2002 tarihli röportajında, *Sevgili Arsız Ölüm*'ü yazmaya başlamasına ilişkin şöyle bir anekdot sunar:

“12 Eylül'den hemen sonra, neredeyse ertesi sabah *Sevgili Arsız Ölüm*'ü yazma kararıyla evimizin arka odasına çekildim. Ucuzundan kalınca bir defter aldım, bir de tükenmez kalem (...) Altı ay, bana 'Evet bu yazmayı hayal ettiğim romanın ilk sayfası olabilir' dedirtecek bir şey yazamadım doğal olarak. Sonra işte bir yarım sayfa yazdım ki yüzüme dikilen üzüntülü bakışlardan kurtulmamı sağladı. O odadan yenilmiş olarak çıkarsam, başaramazsam kesinlikle yaşamaya razı olmadığım, olamayacağım bir hayatın içine çekilirmişim gibi bir korku sarmıştı beni” (Andaç 2002: 23)

Sevgili Arsız Ölüm, yazarının bu net duruşuna rağmen, çok çeşitli şekillerde sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Oysa, *Sevgili Arsız Ölüm*'de yazarın, bir dünya yaratmaktan çok, kendi geçmişinden sürükleyip getirdiği anılarla ve yaşananlarla biçimlediği, aslında hatırladığı bir hayata, tarafsız bir tanıklık yaptığını ve bu tavrını gelecekte yazdığı diğer romanlarında da sürdürdüğünü söylemek mümkün.

Latife Tekin'in toplumsal değişime karşı son derece duyarlı olduğu ancak onu ele alış biçiminde kolektif değil özgün bir tavır takındığı söylenebilir. Çok uzak geçmişini ya da geleceğini anlatmaz. Bu anlamda etkileşim içinde olduğu dönemi anlatmanın bile ötesinde, kendi çevresini yazdığını söylemek doğru olur. Özellikle ilk dört roman, *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Gece Dersleri* ve *Buzdan Kılıçlar* yazarın yaşantısının ve duyarlılıklarının derin izlerini taşır. Bu yapıtlarda yazarın gözlem gücü, kesin tarihler vermese de, masalsi atmosferler yaratsa da, romanların yaşandığı 60'lı ve 80'li yıllara odaklanır. Latife Tekin'i döneminin diğer edebiyatçılarından ayıran temel unsurun yeni ve farklı üslubu olduğu söylenebilir. 1995 yılında yayımlanan *Aşk İşaretleri* ile de Tekin'in üslubunda değişim olmaz. Ancak kanımca, artık Cumhuriyet'in kuruluşu ile başlayıp, 1950-60 döneminde hız kazanan ve seksenlerin sonuna değin süren sancılı dönemlerin, darbe zamanlarının siyasi duyarlılıklarının, sol hareketin yaşadığı hızlı ve ateşli dönemlerin sona ermesiyle, 1990'ların medya merkezli TV çağına geçişle, Tekin'in de geniş zamanlı, dönemi yaşamayan, kendi iç dünyasına ve fantezilerine yöneldiğı bir sürece girdiğini söylemek mümkündür. Fakat bu içe dönüş, geçmiş romanların meselelerinin daha felsefi açılardan değerlendirildiğı bir yönelimden başka bir şey değildir. Köklerinden bir kopuş, meselelerin uzağına savrulma ve bambaşka bir roman anlayışına bürünme şeklinde düşünülmemelidir.

1. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ

27 Mayıs 1960 tarihindeki ihtilalle başlayan Türkiye Cumhuriyeti'nin darbeler halkasına, 12 Eylül 1980'de Kenan Evren liderliğindeki asker kadrosunun hareketi, toplumu derinden sarsıcı bir biçimde dahil olur.

“Saat 13'te radyo ve televizyondan yayımlanan mesajında, General Kenan Evren ülkenin 'devletimizin ve milletimizin' bekasını tehdit eden 'tarihin en ağır buhranına' sürüklenmiş olduğunu vurguladı. Partileri ve politikacıları sorumlu tuttuğu toplumsal bölünmeler, ekonomik çöküş, anarşi ve şiddet hakkında ayrıntılar verdikten sonra şu sonuca varıyordu: ' Sevgili vatandaşlarım... İşte bütün... nedenlerden dolayı, Türk silahlı kuvvetleri, ülkenin ve milletin bütünlüğü, milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlayarak korkudan kurtarmak, refah ve mutluluğunu sağlamak, kanun nizam ve hakimiyetini, diğer bir deyimle devlet otoritesini tarafsız olarak yeniden tesis ve idame etmek gayesiyle devlet yönetimine el koymak zorunda kalmıştır.' Bu arada silahlı kuvvetlerin dört kuvvet komutanı –kara, deniz, hava ve jandarma komutanları- Genel kurmay başkanı Kenan Evren'in başkanlığında, kasım 1983 genel seçimlerine kadar Türkiye'yi yöneten cuntayı, Milli Güvenlik Konseyi'ni (MGK) kurdular.” (Ahmad 2002: 214)

Darbenin ardından aydınlardan siyasetçilere, öğrenci hareketlerine değin toplumun hemen her kesiminde büyük etki görülmeye başlanır:

“Türkiye Büyük Millet Meclisi kapatılmış, siyasi parti liderleri, milletvekilleri, önde gelen sendikacılar meslek örgütlerinin başkanları göz altına alınmıştır. AP Genel Başkanı Süleyman Demirel, CHP Genel Başkanı, Bülent Ecevit Gelibolu'da; M.S.P Genel Başkanı Necmettin Erbakan ile MHP Genel Başkanı Alparslan Türkeş Foça'da, askeri tesislerde göz altında tutulmuştur.” (Çavdar: 2004:264)

Deniz kuvvetleri komutanı Bülent Ulusoy başbakan, 24 Ocak kararlarının mimarı Turgut Özal ise ekonomiden sorumlu başbakan yardımcısı olarak atanmıştır.

“Bunu izleyen aylarda Turgut Özal’a ülkenin ekonomik sorunlarını halletmesi için tam bir serbestlik tanındı. Bunun anlamı fiyatları serbest bırakarak enflasyonun aşağı çekilmesi, ücretlerin düşük düzeyde tutularak tüketimin engellenmesi, ihracatın artırılması, 18 Milyar doları bulan dış ödemelerinin ertelenmesi için yabancı finans çevreleriyle anlaşmaların yapılmasıydı.”(Ahmad 2002: 217)

“12 Eylül rejiminin başlıca eylemi, devletin kuşattığı alanlar dışında politikanın yapılmasının engellenmesi olarak özetlenebilir. Apolitizasyon programının uygulanması, siyasi partileri, sendikaları, dernekleri, her türden toplumsal örgütlenmeyi politik faaliyetin dışına sürerek başladı, sonra da derece derece, bütün halkın politikadan soğutulması, genel olarak yönetim ilişkilerine karşı ilgisizleştirilmesi planı üzerinde yürütüldü(...) her fırsatta, miting meydanlarında, radyo ve televizyon programlarında, basında tekrarlanan ana tezler şunlardı: Düzen değiştirilemez; hak ve hürriyetlerin korunması için hak ve hürriyetlerin kısıtlanması gerekir (ya da demokrasinin çoğu zararlıdır); demokratik bir ülke olmamız için, önce zengin ve kalkınmış bir ülke olmamız gerekir.” (Çubukçu 1996: 838)

12 Eylül rejimi, sözde demokratik açılımlar yaparken bile baskıyı, gerek 1982 anayasasını yapma noktasında gerekse darbe sonrası ilk sözde demokratik seçime gitme noktasında sürdüren bir yapı sergiler. 1982 Anayasası'nın oluşturulması aşamasında da sonrasında da anti-demokratik tutum sürer:

“Taslak metne son biçimi MGK tarafından verildikten ve metin, MGK'nın aldığı bir kararda belirtildiği üzere, Resmi Gazete'de yayımlandıktan sonra da MGK erkince Anayasa'nın 'devlet adına resmen tanıtılması faaliyetleri sırasında açıklanan görüşlerin hiçbir surette eleştirileme(yeceği)' ve 'bunlara karşı yazılı veya sözlü beyanda bulunamayacağı' hükme bağlanıyor ve bunun sonucunda kaçınılmaz olarak, Anayasa'nın Geçici Maddelerinin sorgulanmasının önü de (özellikle, coup d'etat erki ve onun organ ve memurlarının tasarruflarının yargısal

denetime ve tasarruflardan ötürü ilgililerin haklarında cezai, mali ya da hukuki sorumluluk iddiası ileri sürülmesine getirilen yasaklamalar) Anayasa Geçici Madde 15 hükmü ile de peşinen kapatılmak isteniyordu.”(Gemalmaz 1996: 987-988)

Bu anayasanın halk tarafından oylanması, referanduma gidilmesi de, yine sözde demokratik bir uygulamadır. 7 Kasım 1983’te yapılan bu referandumdan çıkan “evet”, yapılan işi demokratik bir olay kılmamaktadır:

“Çünkü oylamada, halkın özgür istencinin açığa çıkmasına elverebilecek hiçbir koşul ya da öge bulunmuyordu. O kadar ki, sözde ‘hayır’ seçeneğinin yeğlenmesi demek, MGK cuntasının ve de facto rejiminin sürmesi; bilahere yapılacağı söylenen seçimlerin belirsiz süreyle ertelenmesi; plebisit sonucu Cumhurbaşkanlığı sıfatını elde etmesi planlanan MGK Başkanı’nın kurgulanan statüsüne getirilmesinin bir yeni devlet terörü dalgasına yol açacağı kuşku ve endişesini pekiştirmek anlamına geliyordu. Dahası oylama şekli bakımından da, bizzat oy verecekler üzerinde sonuç doğuran ağır baskı yöntemleriyle bezenmişti. Örneğin, oylamaya katılma ‘zorunlu’ kılınmış idi; oy pusulasının içine yerleştirileceği zarflar , kasıtlı biçimde koyu renkte (mavi) belirlenen ‘hayır’ oy pusulasını belli edecek şekilde ince ve saydam tutulmuş; ‘evet’ oy pusulasının rengi ise beyaz olarak belirlenmişti” (Gemalmaz 1996: 988)

1982 Anayasası, sadece kabul edilme biçimi açısından değil, içerik olarak da antidemokratik bir metindir:

“Özgürlükler rejimi açısından 1982 Anayasası, birey karşısında devleti yücelten ve öne alan; birey hak ve özgürlüklerini hem ‘genel’ (bütün hakları etkileyen) hem de ‘özel’ (her bir spesifik hak için geçerli olan) sınırlama rejimine tabi tutan; sınırlama ölçütlerini hem nitelik hem de nicelik arttıran, yoğunlaştıran ve belirsizleştiren; sınırlamalardan ötede, geniş bir ‘yasaklamalar’ düzeni öngören (...) bir belgedir.” (Gemalmaz 1996: 989)

MGK'nın siyasi erk üzerindeki hakimeyeti, darbe sonrasında gerçekleşen ilk seçimde, yeni anaysadaki kadar kesin ve açıktır. Hem seçime girecek yeni partilerin kurucu üyelerini belirliyor hem de seçime girecek tüm milletvekillerini denetliyordu. Gemalmaz'ın (1996) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*'nde aktardığına göre, bu denetimlerde verilen kararlar 'kesin'di.

“Böylece MGK, 1983 seçimleriyle oluşan parlamentonun kompozisyonunu peşinen biçimlendiriyordu. İşte bu nedenle, 1983 seçimi ve yarattığı sonuç, sözde 'demokrasiye geçişin' biçimsel bir göstergesi bile değil, tersine, 12 Eylül Rejimi'ni kurumsallaştırmanın ve sürekli kılmanın aracı ve unsuru oluyordu. 1983 seçimi sonucunda biçimlenen parlamentonun gerçek bir 'temsilcilik' niteliğine sahip olamamasını belirleyen bir diğer etken ise, darbe, parlamentonun kapatılması, siyasi partilerin kapatılması, ardından temelli feshi gibi (...) tasarruflarla siyasi yaşamın kesintiye uğratılmasına koşut olarak, 12 Eylül 1980 öncesinin sadece siyasi kurumlarının değil, ama geniş bir siyasi aktörler grubunun da 12 Eylül Rejimi'nin kurguladığı yeni siyasi oluşum sürecinde, yasaklılık hallerinin sürdürülmesiydi” (Gemalmaz 1996: 992)

Gemalmaz'a göre (1996) ortaya çıkan yeni parlamentonun çizdiği kompozisyon değişmiştir. Kamudan gelen parlamenterlerde azalma olmuştur. Bunun yanında serbest kesimden gelen parlamenterler aynı oranlarda kalırken, ekonomik grupta bir artış olmuştur. Bu durumda ortaya çıkan sonuç burjuvazinin kendisini temsil gücünü arttırdığı yönündedir. (Gemalmaz 1996)

1.1. 1980 Sonrası Kültürel Yozlaşma

Tevfik Çavdar, 12 Eylül'ü “Türkiye'de vahşi, acımasız bir kapitalist düzeni yerleştirmeye yönelik faşist bir eylem” olarak tanımlar. Bu dönemde “yüksek faizin cazibesi piyasada bankerlerin ortaya çıkmasına ve etkinleşmesine neden oldu. Televizyon basında banker reklamları büyük yer kaplıyordu. (...) Herkes sattığı evinin arabasının parasını, emekli ikramiyesini, alacakları faizin aşkına bu bankerlere yatırıyordu.” (Çavdar 2004: 265)

İsmail Cem, *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*’nde, halkın 1980 dönemi öncesindeki bu durumunu şöyle anlatır:

“Geleneksel kültürün hücumlara hedef olduğu, Batı’dan ithal edilenin ise ancak soysuzlaşmış biçimde Türkiye’de uygulanabildiği bir kültürsüzleşme ortamında, ekonomik ve sosyal dengesizlik toplumun değer yargılarına yer yer yansımaktadır. Hakim zümrelerce halka uygulanan bir koyup üç alma şartlanması, giderek günümüzün kültürü şeklinde gelmiş ve toplumdaki iki yüz yıllık çürümenin genel bir ifadesi olarak insanların davranışlarını ve dünya görüşünü etkilemeye başlamıştır. Soysuzlaşmış yeni kültürün Türk halkına temel öğretisi her şeyi talihe bırakmaktır. Her şey, bazı malların alınmasıyla katılınabilecek lotarya programlarına bağlıdır. Halkın genel yoksulluğu oranında bu telkinin gücü artmaktadır. Kitlelerin özlemleriyle beslenmektedir. Emeğiyle yükselmekten, kendi temel çerçevesini aşmaktan fazla ümitli olmayanlar, telkinleri kabullenmeye zaten hazır durumdadırlar. Ters ve soysuzlaşmış değer yargılarından meydana gelen bir kültürsüzleşme süreci bu ortamda gelişmeye ve kendini benimsetmeye başlamıştır. Çalışmayı, emeğince kazanıp yükselmeyi (mevcut düzende bunlar zaten imkansızla yakındır) unutmuş; insanları adeta kumara yönelten, kesin bir ümitsizlikten doğacak sert tepkileri neden ben de zengin olmayayım aldatmacası yaratılarak yumuşatmaya çalışan; maçayı bulup parayı almayı telkin eden bir piyango kültürü...” (Cem 1975: 534-535)

Bu dönem, iktisadi olarak dikiş tutturulamayan, bu bağlamda sınıflar arası uçurumun açılmaya başladığı, görece büyümeye doğru köyden kente göç hızının arttığı, son derece baskıcı ve karanlık yıllar olarak hatırlanır. Bu yıllar İsmail Cem’den de alıntıladığımız gibi, içine düşülen çıkmazın da etkisiyle “halkta yerleşik değerlerin sarsılmasına ve ekonomik çıkarın biricik hedef haline gelmesine” yol açmıştır. Elbette bu etkenlerin tümü, hızlı göç, yoksulluğun artması beraberinde yozlaşmayı da getirir.

“Bu yaklaşımda önemli rol oynayan bir etmen, kültür olgusunun da, kültürel yönelimlerinde, topluma yukarıdan aşağıya inen/ indirilen biraz da despotik bir yaklaşımla ve

hemen her zamanda bilgilimsel (epistemolojik) bir kopuş şeklinde sunulmasıdır. Dolayısıyla yaşanan ‘şok’ ancak onun dolaylarında kalarak, onun semptomlarını yorumlayarak aşılmaya çalışılmıştır. Böylece de onu aşan, ondan bağımsız yeni bir yapılanma tercihinde bulunulmamıştır.” (Kahraman 1991: 7)

“Baudrillard’ın ‘mimesis mimesisi aracılığıyla üretimi’ diye tanımladığı oluşumun gizliden gizliye gündelik tüketim kavramını belirlediğini biliyoruz. Nitekim 1980’lerde Türkiye’ye damgasını vuran arabesk kavramı bu türden bir gelişmeyle gündeme gelmiştir” (Kahraman 1991: 10)

Hasan Bülent Kahraman’ın bu değerlendirmeleri, toplumdaki kültürel kopuş, toplumsal kimliğine yabancılaşma gibi etmenlerin 1980 öncesinde belirginlik kazandığını, 1980 sonunda ise adeta resmi politika olarak yürütüldüğünü destekler. Gündelik tüketimin medyanın da desteğiyle bu denli kışkırtıldığı bir ortamda, elbette tüketim nesnesi de bir dönüşüm yaşamaktaydı. Tüketici tüketim nesnesinden beklentilerin ötesinde, aslında ‘her şeyi’ tüketmek istiyordu.

“1980’lerden sonra Türkiye’ye egemen olan liberalizmin yol açtığı olumlu ve olumsuz tüm gelişmelerin, ister istemez kültürel yaşamı da etkilediğini belirtmek gerekir. Ekonomiden edebiyata, hemen tüm düzeylerde uzun yıllar etkinliği gözlenen popülist söylem, özellikle Özalist politikalar karşısında açık bir gerileme göstermiş, tüketim ideolojisinin topluma içselleşmesiyle de kitle kültürüne yenik düşmüştür denebilir. Kuşkusuz, popülizm siyasal bir eğilim olarak Türkiye solunun çeşitli kanatlarında yaşamaktadır. Ama bireyciliği öne çıkaran yükselen değerler söylemi ve düzenin hazcılığı ve pragmatizmi karşısında kültürel işlevini büyük ölçüde yitirmiştir. 1980 sonrasında, kültürel yaşamın en belirgin karakteristiğinin görselleşme ve eğlence sanayiine eklemlenme olduğu öne sürülebilir.”(Oktay 1996: 822)

Tüketimi bu denli kışkırtan en temel etmen ortaya çıkan yeni insan tipidir: Oktay’a göre bu insan tipini üreten zihniyet kültürel yaşamı olumsuz etkilemiştir. Kültür artık satışı yapılan bir ürüne dönüşmeye başlar çünkü tüketimin patladığı bir

ortamda, değer yargıları da değişmeye başlar. Çok satan değerli olurken kültürel materyalin amacını belirleyen de doğal olarak “piyasa” şartları olacaktır.

“Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram ‘sözün bastırılması’ysa, ikincisi mutlaka ‘söz patlaması’ olmalı. Çünkü 80’lerin ortasında Türkiye’de, neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı (...) Bu patlama, birbirini etkileyen, ama birbirine indirgenemeyecek birçok unsurun kesişmesiyle oluştu. Kültür daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi oldu, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma soktu, çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu, yeni bir haber dili oluştu. Bütün bu gelişmelerin ortak özelliği, resmi kültürün dışında (hatta bazılarının kısmen ona tepki olarak) doğmuş olmaları, ama varlıklarını da 1980’de devletin müdahalesiyle kurtarılmış bir piyasaya borçlu olmalarıydı.” (Gürbilek 2009: 21)

1980 darbesinin resmi anlamdaki etkinliğinin sınırları tanımlanabilir ancak kültürel etkinliğinin Türkiye üzerindeki etkileri kalıcı olmuştur. Seçimlerden ekonomik kararlara değin sürdürülen yönlendirici-baskıcı tutum, resmi anlamda gün gelip ortadan kalksa da, kültür ve insan üzerinde kalıcı etkileri olan askeri müdahale, medyadan sanata kadar, gündelik yaşantıdan, tüketim alışkanlıklarına kadar pek çok konuda geri dönüşü olmayan etkiler bırakmıştır. Tüketim alışkanlıkları değişen insanların talepleri de değişim gösterir. Böylece sanattan beklenen hazzın niteliği ve sanatsal üretimin içeriği de değişim göstermiştir.

“Merkezde üretilenlerin her yerde çokça tüketilmesini amaçlayan bu küresel yapılanma diğer alanlarda olduğu gibi sanatı da tekeli altına alarak bir üretim malzemesine dönüştürmeyi sağlamıştır. Dünyanın tüm ülkelerinde aynı anda ve aynı gün içinde pek çok defalar gösterilebilmesiyle sinema sanatı bu isteğe bağlı en iyi cevap veren bir hal almıştır. Tüm bunlar sanatın içeriğini boşaltmış, üstelik toplumun beğeni ölçütlerini de değiştirmiştir. Toplum artık sanattan elle tutulur bir karşılık beklemeye başlamış, bu karşılık yerine göre ‘gözlerden yaş gelinceye kadar gülmek’ yerine göre, ‘tüm hatları ortada bir kadın bedeni’ ya da ‘uğruna gözyaşı dökülecek yakışıklı bir delikanlı’ olmuştur.

Böyle bir toplumsal yapı, sanatı belirgin bir kaçışa, kendi içine kapanmaya itmiştir. Sanatın sorunlarının tartışılması bir yana, üretilmesi bile neredeyse durmuştur.”(Pekman 2002: 215).

Bu kültürel yozlaşma ortamında, 1981 yılında, TRT'nin Kibariye'yi sahneye çıkarması tesadüfi değildir. Askeri cuntanın aydınları, eğitilmiş kişileri geri plana düşürme çabasının yansıması olarak görülebilecek bir gelişmedir bu. Aydın Çubukçu, “12 Eylül Rejiminin Kültür Politikaları” başlıklı yazısında bu durumu şu şekilde değerlendirir:

“(…) artık rejimin daha uzun erimli kültürel planlamalar yapma fırsatını bulduğu üç ayın sonunda, oldukça düzenli bir propaganda eşliğinde, 1981 yılbaşı gecesi, Kibariye'yi sunmasının herhangi bir politik hedeften bağımsız olabileceğinin düşünülmemeyeceği gibi. Kibariye, yoksulluğun ve düşürülmüşlüğü en derin, en karanlık köşelerinden geliyordu. Basında, günlerce anlatılanlara bakılırsa, çingeneydi, okuma yazma bilmiyordu. Her şey, şarkısının sözlerini tamamlıyor, bütün bu görüntünün bürebileceği son ifade biçimi halinde yükseliyordu: ‘Kimbilir, ufkumda batan güneş, bu sabah doğacak mı, kim bilir(...) ‘Kimbilir’le birlikte, 12 Eylül yönetiminin aydınlara karşı açtığı savaş da yeni bir içerik kazanmıştı. İbrahim Tatlıses'in olağanüstü parlatılmasının hemen öncesinde, Kibariye, cehalete özendirme için alışverişli bir malzemeydi. Ama, cehalete övgü Tatlıses'le birlikte, doruğa çıkartıldı. Kenan Evren'in okumuşlara karşı miting meydanlarındaki ağır sözlü saldırısıyla, aydınların tutuklanması, politik mülteci durumuna düşürülmesi, işkenceden geçirilmesi ve bütün bunlara eşlik eden cehalete övgü propagandası arasındaki tutarlılık ve uyum, Kibariye ve Tatlıses motiflerinin de rastgele seçilmediğini, her ikisinin de kendi kişiliklerinin dışında, çoğu kez şarkılarından da bağımsız olarak politik ve kültürel bir misyon yüklendiğini gösteriyor” (Çubukçu 1996: 839)

Çubukçu, İbrahim Tatlıses ve Kibariye'nin, elbette emir komuta zinciri içinde kullanılan bilinçli piyonlar olmadığını altını çizer. Ancak yine de, 12 Eylül politikalarının arabeski politik düzeyde amacının bir zemini olarak kullandığı bir gerçektir.

“12 Eylül toplumunda genel ruh durumunu, eğilimleri ve tercihleri belirleyen karakteristikler, asıl açılıp hareket kazanmaya başladıkları Özal’lı yıllarda şöylece özetlenebilirdi: holding-banker patlaması, köşe dönücülük, iş bitiricilik gibi kavramların kimlik tanımlamaya başlaması, reklam sektörünün olağanüstü büyümesi ve buna ilişkin yeni sektörlerin ve mesleklerin doğması, medya, imaj, marka gibi kavramların toplumsal etken gücüyle ortaya çıkışı, genel bir ‘arabesk’leşme, şoven milliyetçiliğin yükselişi, din; büyü, fal, (astroloji) gibi ‘gizli bilimler’e kitlesel yöneliş, sola ait tüm değerlerin, kavramların ve yönelimlerin küçümsenip aşağılanması, geçmişten korkmak ve geleceğe inanmamak...” (Çubukçu 1996: 840)

1980 askeri darbesinin yarattığı tablo, son derece grotesktir. Toplumun kendisini dayandırdığı- varetteği değerler, parodi boyutunda büyümüştür. Geçmişe korkunun, baskının gücüyle çekilen set, geleceğini ön göremeyen bireyler ortaya çıkarmıştır. Kutsal addedilen değerlerin içi boşaltılmıştır.

1.2. 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Yeni İnsan Modeli

Murat Belge 80’lerin sonunda ‘insanlık anlayışı’nın değiştiği görüşündedir. Belge’ye göre bu dönem, bireyselliğin bencillik boyutunda ön plana geçtiği bir insan modeli ortaya çıkarır:

“Bu darbenin amaçları ile dünyada yaşanan eğilimlerin bazı özellikleri arasında ilginç çakışmalar oldu. Toplumsal dayanışma duygusunun global bir ölçekte köreldiğine değinmiştim. Aslında yurttaşın edilginleşmesi, düzenle uyum içinde kalma tercihini önde tutması, başkalarının sorunlarına fazla ilgi göstermemesi, bunların yanı sıra sendika gibi örgütlerin etkisizleşmesi, 12 Eylül’ün temel amaçları arasındaydı.” (Belge 1996: 830)

Elbette, siyasetin askeri cuntanın boyunduruğu altında kaldığı, demokratik çeşitliliğin ortadan kalktığı yıllardan sonra, kültür iklimi kadar insan tipinin de değiştiği gerçeği yadsınamaz:

“Bağlılıklar genellikle en yakın çevreyle sınırlı kalıyor: aile vb. Bunun ötesindeki insanların ‘yabancı’ ve ‘öteki’ olma dozu bir hayli yükseldi. Kendi toplumumdaki veya başka toplumlardaki, dünyada hiçbir zaman sonu gelmeyecek olan sorunlar –belki de ‘sonu gelmediği’ için- yakın ilgi, dayanışma ve sorumluluk alanının dışında kalıyor. Bir sorun fazlaca büyüdüğü –ve bütün ‘bencilleşme’ye rağmen sonuçta büsbütün ortadan kalkması söz konusu olmayan ‘vicdan’ üzerinde tedirginlik yaratmaya başladığı- zaman, dünyanın genel işleyişi içinde icat edilmiş ‘insani yardım’ mekanizmaları işlemeye başlıyor. Böylece, Ruanda veya Bosna’da cereyan eden faciada bir iyileşmeye katkıda bulunmak üzere biz de bir yardımda bulunuyor ve bu ölçüde vicdanımızı rahatlatıyoruz. Ama genellikle olanları bilmiyor, anlamıyor ya da anlamak için fazladan çabayı harcamıyoruz; çünkü çoğunlukla bu olaylar sıcak ilgi alanımızın dışında; ‘bizim gibi’ olmayan insanların başından geçiyor. (Belge 1996: 828)

Murat Belge, 1980 sonrası “yeni insan”ın ortaya çıkışında, evrensel etmenleri de göz ardı etmez. Örneğin 1980 döneminde dini bir diriliş yaşandığını vurgular ve bunun da yeni bir tarzda olduğunun altını çizer:

“Bu yazıda değinilen çeşitli düzeylerin manevi bir anlamda en tepesinde yer alan ‘entelektüel’ düzeyde ‘modernizm/post-modernizm’ tartışmaları sürerken, dünyanın, onsekizinci yüzyıldan bu yana büyük ölçüde izleyegeldiği ‘Aydınlanma’ çizgisinde bir tıkanma olduğu, bir hipotez olarak öne sürülebilir. Bunun için bazı örnekler daha vermek gerekirse, sözgelişi, değinilen dönemde dini bir diriliş gözlemleniyor. Bu diriliş, genellikle, eski biçimiyle dinin geri dönmesi değil, çağdaş hayatın pek çok kurumuyla eklemlenmiş durumda. Bir yandan çeşitli ‘guru’lar ortaya çıkıyor; bir yandan bazı eksantrik –ve bazen tehlikeli- yeni tarikatlar bir takım insanları etkiliyor, bir yandan da kişiselleşmiş bir dini duyarlık yaygınlaşıyor. Ama bunun yanına, astrolojinin olağanüstü derecelerde popülerleşmesi gibi fenomenleri de eklememiz gerekiyor. Çünkü bütün bu eğilimler, bir arada, insanlara uzun zaman doyurucu görünen ‘rasyonalist’ açıklamanın artık yetersizleştiğini anlatıyor.”(Belge 1996: 829)

Nurdan Gürbilek'te 80'lerin doğurduğu özel alan kavramının varlığından söz eder. Gürbilek'e göre, "Seksenlerin Türkçe'ye kazandırdığı en önemli sözcüklerden birisiydi özel hayat" (Gürbilek 2009) Gürbilek'in "Özel Hayatın Kamusallaşması" olarak tanımladığı olgu, aslında Murat Belge'nin sözünü ettiği, ötekinin ayırına varmış, kendisini ötekileştirmiş, "bencilleşmiş" insanın ilk çıkış noktası olarak görülebilir. Gürbilek'e göre, özel hayattan söz etmek, onu kamunun vitrinine çıkarmak sayılır.

"Burada Batı toplumlarının tarihiyle belli paralellikler kurmak, özel hayatın söyleme dönüştürülmesinin Türkiye'nin Batılılaştırılmasının bir kanıtı olarak yorumlamak mümkün. Batı'da özel hayatın tarihi, özel hayat denen bölge üzerindeki örtünün kaldırılmasının tarihi olduğu kadar, bu bölgenin sistemli bir bilginin nesnesine dönüştürülmesinin, söyleme geçirilmesinin, söze kışkırtılmasının, haz ve zevklerin sınıflandırılmasının, nihayet insanların özel hayatlarını itirafa çağırılmalarının da tarihiydi"(Gürbilek 2009: 22)

Gürbilek'e göre, bizim özel hayatımızın dışı vurumu, medyanın, gazetelerin kışkırtıcılığında, onlara konuşmak isteyenlerin yansıttığı görüntüler olur, batıdaki gibi bu sürece "bilimsel bir söylem" eşlik etmiyordu.

Görüldüğü gibi 80 dönemi, askeri darbe ile gelen bir kültür şokunun etkisinde, yeni bir insan modelini beraberinde getirmiştir. Kuşkusuz, dili itibari ile "kör gözüne parmağım" şeklinde olmasa da son derece politik sayılabilecek Tekin romancılığını döneminden bağımsız düşünmek söz konusu olamaz. Bu romanların ele alınmasında, toplumsallık bağlamında öne çıkan temel başlıklardan bazıları "göç", "kentlilik-köylülük" ve "yoksulluk" olarak belirlenebilir. Bunların yanısıra, "kadının cinsel kimliğinin toplumdaki yansıması" gibi konuları da mutlaka, "hangi dönem?" vurgusu yaparak ele almak, Tekin'in anlaşılması açısından son derece yararlı olacaktır.

2. ROMANLAR

2.1. Sevgili Arsız Ölüm

Sevgili Arsız Ölüm, sonradan adı Akçalı olarak değiştirilen Alacüvek köyünde başlayıp neresi olduğu tam da bilinmeyen bir kente göç eden Aktaş ailesinin hikayesini anlatır. Ancak buradaki anlatım, adeta roman kişilerinden bir tanesi hatta en önemlisi sayılacak kadar özelleştirilmiş, özgün bir ifade aracı şeklinde karşımıza çıkar. Huvat Aktaş, meraklı, köydeki herkesin ilgisini çekmeyi başaran bir adamdır. Radyodan otobüse kadar her şeyi şehirden taşıyıp köye getiren bu adam, bir gün de, akça pakça, yüzü gözü makyajlı bir kadınla çıkar gelir. Her şeyi yadırgayan ve yadırgadıkları her şeye karşı büyük bir çekince ve korkuyla yaklaşan köylüler, Atiye'ye karşı da mesafe koyarlar. Onu, gelmesiyle yaşanan olumsuzluklara sebep olan uğursuz bir kadın olarak görüp günlerce kapatırlar. Burada Huvat'ın eylemsiz kalması ilgi çekicidir ve romanın ilerleyen bölümlerinde de göze batacak olan cemaatçi yaşantı biçiminin önemli bir işareti gibi görülebilir. Ancak kadının tuhaflığının, düşüp düşüp bayılmalarının sebebinin hamileliği olduğu, bebek doğunca anlaşılır. Bundan sonra Atiye serbest bırakılır, köy hayatına adapte oluşu adeta gerçeklikten kopuk bir şekilde, kusursuzca gerçekleşir. Artık onu diğer köylü kadınlardan ayıran tek şey, onlardan eksik kalmayacak kadar onlar gibi olmasına rağmen, kocasına ulu orta sevgisini belli etmek, çocuklarını şehirli gibi giydirmekten ibaret farklardır.

Yıllar içinde Atiye'nin, sırasıyla Nuğber, Halit, Seyit, Dirmit ve Mahmut isminde beş çocuğu olur. Dirmit'in anne karnındayken Atiye'ye seslenmesi, romanda bir kırılma noktası sayılabilir. Çünkü Cinci Hoca'nın bu olay üzerine Dirmit'in geleceğine dair söylemiş oldukları, Dirmit'i hikayenin merkezine çeken olayların başlangıcı gibidir. Eğer eksik doğmazsa başına gelmedik kalmayacağı söylenen bu kız çocuğu, daha doğmadan önce bütün dikkatleri üzerine çeker ve roman boyunca Cinci Hoca'nın ekmek teknesine attığı çentik, bir lanet gibi, Dirmit'in peşini

bırakmaz. Dirmit'in farklılıklarıyla köylünün dikkatini çekmesi üzerine; örneğin, tulumbayla konuşması gibi tuhaflıkları, şehre göç edilir. Böylece köydeki görece refah içindeki hayat, bir göz oda içine hapsolür ve birbirini tekrar eden motiflerle roman nihayete erer.

Zaman ve mekanın muğlak bırakıldığı bu anlatıda, yaşanan olaylar doğrultusunda kabaca ne kadar zaman geçtiği anlaşılabilir ancak aslında anlatının sürekli tekrar eden motifleri ve zamanın belirsizliği ile pekişen durağanlığı özellikle aradığı söylenebilir. Aile üyeleri, anne Atiye'nin sürekli gözetlediği, kontrol etmeye çalıştığı bir düzenin içinde, geçmişten gelen hayatlarının getirdiği cemaatçi yaşama biçimi içinde, ve gelenekselleşmiş batıl inançların korku ve baskısı altında, kısırılmış bir kısır döngünün içinden çıkamazlar. Sürekli Azrail ile cebelleşen Atiye sonunda canını teslim ettiğinde, Dirmit bir yazar olma yolunda ilk adımını atmış, yazılarını, "ak bir çarşaf" gibi kentin üstüne salmıştır.

"Otobiyografik bir roman olduğu yazarınca da kabul edilen *Sevgili Arsız Ölüm*, roman kahramanı Dirmit 'ormanın dışına' çıkmak üzereyken sona ermektedir. Çünkü o teknik, Dirmit'in ulaşacağını varsaydığımız noktada artık mümkün değildir. Ormanın dışına Latife Tekin çıkmıştır. O nedenle ormanın içini bu kadar iyi verebilmektedir." (Belge 1994: 223)

Sevgili Arsız Ölüm için kurgulanan dilin sınırları bellidir. Dirmit'i ormanın dışına taşımaya yetersizdir bu dil. Anlatı bu yetersizlikle bilinçli olarak sınırlandırılmıştır. Bu yetersizliğin son bulunduğu anda, anlatıda son bulur.

"*Sevgili Arsız Ölüm'de* tek bir kahramanın serüvenleri anlatılmaz, ama roman bir tek ailenin yani Huvat [Aktaş] ailesinin bireylerinin aralarında nedensellik bağı bulunmayan sıradan ve küçük serüvenlerinden oluşur. Atiye'nin Huvat'ın karısı olarak Akçalı Köyü'ne gelmesi ve arka arkaya Nuğber'i, Seyit'i, Halit'i, Dirmit'i, ve Mahmut'u doğurmasıyla bu aile kurulmuş olur. Bir süre sonra kente göç ederler ve köyde olsun, kentte olsun aile bireylerinin birbirinden bağımsız küçük episodları birbirini izler. Bundan

ötürü de olay örgüsü bakımından *Sevgili Arsız Ölüm* destanlara ve halk hikayelerine benzer.” (Moran 2009:78)

Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ta, *Sevgili Arsız Ölüm*'ü Aktaş ailesinin yaşantısını anlatan olaylar ve Dirmit'in erginlenmesini içeren bir diğer tema olmak üzere ikiye ayırır. Berna Moran, Dirmit'in yaşadığı dönüşümü, aileden ideolojik bir ayrılma ve bir aydınlanma süreci olarak okur. Ancak romanın gerçekçi olmaması gerekçesiyle Dirmit'in herhangi bir erginlenme yaşamayan, nedensellik bağları kurulmamış, yüzeysel bir tip olarak kaldığını iddia eden görüşler de söz konusudur. Bu görüşlerin kaynağında, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün sıradışı üslubu ile hayli iddialı bir duruş sergilemesi yatar .

“Kırsal kesimi, gecekondulaşmanın iyi tanımayan ya da belli kalıplar içinde bakmayı seçen kimi okur ve eleştirmenler, kendilerine yabancı gelen bu ‘gerçekliğin’ kökenini ister istemez dışarda arıyorlar. Örneğin Güney Amerikalı yazarlarda. İyi bir okur olduğu anlaşılan Tekin'in, Marquez ya da başka yazarlardan etkilenmiş olması hem mümkündür, hem de doğal. Doğal ve doğru olmayan şey, her yazar da çeşitli derinliklerde rastlayabileceğimiz bu ‘etkileşimleri’ abartarak bundan sonuçlar çıkarmaktır.” (Kutlar 1984: 26)

2.2. Berci Kristin Çöp Masalları:

Tekin'in ikinci romanı *Berci Kristin Çöp Masalları*, gecekondulaşmanın hikayesidir. Ancak, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün roman derinliğinden uzaklığı yine söz konusudur. Roman yapısının gereksindiği kişi kadroları kurulmaz. Bunun yerine her yeni kısa bölümde, duygu ve düşünceleri üzerine yoğunlaşmadan aktarılan bir tipin üzerinden gecekondulaşmanın kuruluş, büyüme ve hatta dejenere olma hikayesini okuruz. Semih Gümüş, roman yerine “çağdaş bir anlatı” olarak niteler *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı ve hikayenin ana akışını şu şekilde özetler:

“Çiçektepe'nin yıkımlara karşı durarak bir gecekondulaşma semti olarak kendini yaratma inadı; bir gecekondulaşma semtinin

ilk ürünü olarak baş gösteren işsizlik; Fabrikaların atıklarıyla yarattıkları çevre kirlenmesi yüzünden gecekonducular arasında yaşanan ironik ilişkiler; Doğaüstü inançların kondu sakinlerinin yaşam biçimini düzenleyecek ölçüde etkileri; İlk grev ve onun sonuçları olarak, işçiler ile kondu sakinlerinin yaşam biçimini düzenleyecek ölçüde etkileri; İlk grev ve onun sonuçları olarak, işçiler ile konduculular arasında dayanışma, sendika ve sınıf bilincinin doğuşu; kadınların yalnızca erkeklerin ‘keyif’ almadığını, kocasıyla yatan kadının da keyif alabileceğini (s.48) görerek, cinsel kişiliklerini bulmaya başlamaları; İlk seçim: ‘Gazete okuyan’la, insanların anasıyla babası Adem’le Havva, köpeklerin anasıyla babası kim acaba? Diye laf konuşan adamla, ‘bürokrasi’ diye laf çıkaran Çöp Bakkal’ın muhtarlık seçimlerinde karşı karşıya gelmeleri; ‘Çöp bayırlarında İslam’ın şartı, küspenin kartı bizden sorulur’ diyen Kürt Cemal ile konduculuların ‘Delikanlılık günlerinin başlaması; Yıkım çılgınlıklarının yerini silah seslerinin alması (s. 59); ‘Tazminat isteyen, sigorta sendika lafını ağzına alan işçilere ağızlarından kan gelinceye kadar dayak’ atan dayakçıların türemesi(s. 67) ve direniş ve sonrası...”(Gümüş 2011:128-129)

Berci Kristin Çöp Masalları’nın eylem akışını kısaca bu şekilde özetlemek mümkün. *Sevgili Arsız Ölüm*’ü, karakterlerin derinlikli olmaması dolayısıyla roman olmaktan uzak görenler, bu kez, anlatı boyunca, bir hikayeyi sürdüren sabit karakterlerin dahi var olmadığı bir “roman”la karşı karşıya kalmışlardır. Semih Gümüş’ün de belirttiği gibi, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nı roman olmaktan uzak kılan bu noksanlar, diğer yandan önemsemeyen edemeyeceğimiz özgün bir üslubun da temel tavrını teşkil eden tutumun bir ürünüdür .

Anlatıda karşımıza çıkan ilk tip, yıkımcıların karşısında saçını başını yolan küçük kız çocuğu Sırma’dır. Ona şifa vermeye çalışan, mübarek görülen Güllü Baba, çehresini sürekli değiştirerek; üfürükçülükten falcılığa geçen bir tip olarak çeşitli bölümlerde, çeşitli tiplerle karşı karşıya gelecektir. Şengül, sütle şişmiş hasta göğüsleriyle Güllü Baba’nın kapısında şifa arayan bir diğer tip olarak karşımıza çıkar. Onun derdine ise Güllü Baba değil, Kibriye ana karakteri şifa bulur. Bundan sonra Şengül, Güllü Baba’nın şifalı sayılan göz yaşlarının kurumasına neden olan lanetli geline dönüşür. Çöp Bakkal ve karısı, Deli Dursun, Deli Gönül diğer renkli

tiplerdir. Gerçekten de varolan bütün kahramanlar, kendi anlatıları süresince vurucu, ancak kısa süren, hikayeleri sürdürülmeyen, temelde gecekondulu mahallesinin giderek varoşa dönüşmesinin hikayesinin birer yan unsurudurlar. Başrolde kuşkusuz “Çiçektepe” vardır.

“Çiçektepe ortaya çıktıktan sonra insanların macerası da başlıyor. Zaten bitmeyen bir macera bitmeyen bir kavgadır bu. Ve her masal başka bir konuyu ortaya koyuyor; sosyokültürel ekonomik ve siyasal konular” (Ateş 1985: 17)

Çiçektepe isimli küçük bir gecekondulu mahallesinin hikayesi olarak başlayan anlatı, kısa bölümlerde tiplerin yaşadıkları kısa hikayelerle bir bütünü çağrıştırır ve bittiğinde, gerçekten de, bir gece kondulu mahallesinin evrimleşmesinin, giderek varoşa dönüşmesinin hikayesi haline gelir. Bu süreçte anlatı, adeta planlamadan, kendine bile sezdirmeden, insanlar üzerinden yürütülen, insan haklarına aykırı iktisadi kalkınmayı, kentsel ya da ekonomik büyümenin yanında insanların gördüğü zararları, aslında, bu yüzeysel tipler ve ajitasyona girişmeyen, anlatının farkındalıktan uzak safdil üslubu ile, çarpıcı bir şekilde dile getirmeyi başarır. Üstelik anlatılan bu mahalle son derece gerçektir. Masalsı bir dille anlatılan tüm olaylar, İstanbul’un gecekondulu mahallelerinde yaşanmıştır-yaşanmaktadır. Bu anlatıda, üslup ne denli masalsı olsa da, yaşanan olaylarda fantezi ürünü bir şey yoktur. *Cogito Dergisi*’nin *Yeni İstanbul* Sayısı’nda (2003), yer alan Ersan Ocak’ın “Yeni İstanbul Yeni Yoksulluk” isimli çalışmasının bir gecekondulu mahallesi hakkındaki tespitleri, *Berci Kristin Çöp Masalları*’ndaki gecekondulu yaşantısı ile çarpıcı benzerlikler taşır:

“Stabilize bile denemeyecek tali yoldan vadiye inmeye başlıyoruz. Evlerin yakınından geçtikçe, bunların ev olmaktan çok derme çatma barakalar olduğunu fark ediyoruz. Bu evlerin yapımında briket kadar teneke, naylon, çuval gibi şeyler kullanılmış. Bir çoğu zoraki ayakta duruyor. İstisnasız, her evin önünde kimyasal madde saklamakta kullanılan mavi plastik varillerden var.” (Ocak 2003: 110)

Berci Kristin Çöp Masalları'ndaki gecekondular da, tıpkı Ocak'ın sözünü ettiği İkitelli Ayazma'daki gecekondular gibidir. Derme çatma ve yaşam standardı çok düşük yapılarıdır:

“Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı.” (Tekin1998: 13)

Gecekondu mahallelerinin her iki çalışmada da dikkat çeken en önemli problemi, su sıkıntısıdır:

“Bu mahalledeki evlerin üç tanesi dışında hiçbirinde su yok. Kadınlar vadi tabanındaki çeşmeden su taşıyorlar. Çeşme başında saatlerce beklemelerini gerektiren uzun sıralar oluşuyor. Mahallenin genel görüntüsünün en belirgin ve yabancı unsuru olan mavi plastik varillerde biriktiriyorlar suyu. Bu varilleri mahallenin yakınındaki sanayi tesislerinden düşük fiyata satın alıyorlar. Biriktirilen suyun kullanımının sağlıksız sonuçlarını bilmezden, görmezden geliyorlar. Belediye de ayda bir kere tankerle su dağıtıyor. (...) Vadinin yamaçları üstündeki sitelerin atık suları vadiye akıtılıyor. Açıkta akan atık sular Ayazma'daki evlerin arasından geçiyor ve tabandaki dereye varıyor. Bir yandan kullanım ve içme suyunun sağlıksızlığı, diğer yandan açıktan akan atık suların yarattığı pislik, Ayazma'da yaşayan herkesin sağlığını olumsuz etkilerken, özellikle çocuklar bundan daha fazla zarar görüyorlar.” (Ocak 2003: 110)

Gecekondu mahalleleri -Çiçektepe'de böyledir- her zaman sanayi kuruluşlarının öbeklendiği yerlerde kurulur. Bunun sebebi, göçün sebepleri ile paraleldir. Fabrikalar, geçim sıkıntısı ile göç eden ya da kente geldikten sonra yoksulluğa düşenler için iş kapısıdır. Bu, beraberinde alt yapı sorunlarını ve sağlıksız yaşam koşullarını getirir. Tankerle taşınan suya muhtaçlık, sanayi atıklarına maruz kalma, Çiçektepe halkının da dertlerindedir:

“(…) Ama su tankerleri Donlu Yolu aşım Çiçektepe'ye çıkmak için grevin kalkmasını bekledi. Su tankerleri gelmeden bir gün önce ak çadır söküldü. Alkışlarla,

oyunlarla ampul fabrikasına götürüldü. İlaç fabrikası üretime geçti. Kırk kondu dolusu renkli toz alan makine gürültüyle işledi. Çiçektepe'nin başına baygınlık veren kar yeniden yağdı. Sıcak su çeşmesinden oluk oluk mavimsi su boşaldı” (Tekin 1998: 45)

Burada söz edilen mavimsi sıcak su, fabrikalardan salınan atık sudur. Görüldüğü gibi, bu gecekondular mahallesinde insanlar, en temel ihtiyaçlarından yoksun bir şekilde yaşar. Buradaki susuzluğun biçimi de dikkate değer bir konudur. Ocak (2003)'a göre, köylerde de evlere bir şebeke ile su bağlanmaz ama suya ulaşmanın bir rasyonalitesi vardır; bu el birliği ile sağlanır.

“Ayazma'ya göçenler köydeki toplumsal dayanışmayı kaybetmişler; İstanbul'daki herkes gibi her hane gibi kendi dertlerine düşmüşler (...) İkitelli-Ayazma tam bir arada kalmışlık hali. Ne köy, ne de kentin bir parçası.” (Ocak 2003: 111)

Sevgili Arsız Ölüm'de kişiler bazında gördüğümüz, (Dirmit, Huvat ya da Mahmut gibi) adaptasyon sorunu, kente tutunamama, kentli olamama hali, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, bu kez, giderek çoğalan bir mahalle dolusu insanın hikayesinde karşımıza çıkar.

2.3. Gece Dersleri

Sevgili Arsız Ölüm'de evin diliyle yazan, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ise gecekonduların onmazlığına öykünen bir dil kurgulayan Tekin, *Gece Dersleri*'nde de, dil konusunda, anlatının ruhunu yansıtacak yeni bir yapı kurgulamanın peşindedir. Tekin için, dille ilgili öncelikli endişe, ilk iki romanın bir tekrarını sergilemektir. Kendisi bu endişesini *Latife Tekin Kitabı*'nda şöyle anlatır:

“Tekrardan çok sıkılıyorum ben. (...) Bir tane daha *Berci Kristin Çöp Masalları* ya da *Sevgili Arsız Ölüm* çok fazla olurdu, aynı telden çalıp söylemek gibi olurdu. Böyle bir şey yapmak istemiyordum. *Sevgili Arsız Ölüm* kendisi

gibi bir biçim ortaya koyuyordu ve eğer iyi bir yazar olacaksam bunu tekrarlamamalıydım. (...) Aynı şeyin hayatımda tekrarlanacağı duygusu, beni çok rahatsız eder. (...) Geçicilik duygusu çok güçlü bende. Belki bu da göçün yarattığı, o travmanın neden olduğu bir durumdur, bilemiyorum” (Özer 2005: 86)

Gece Dersleri, yayımlandığı dönemde, Latife Tekin’in de içinden geldiği sol görüş tarafından büyük tepki görür:

“Daha *Gece Dersleri*’ ni yazarken içimizde tartışmalar başladı. Benimle aynı politik hareketin içinde olan insanlar arasında, ne yazdığımı bilen kişiler vardı. Yazmamam için çeşitli uyarılar aldım başlarken. Tehditle karışık uyarılar... Engellemeye çalıştılar. (...) Kitap ortaya çıkmadan önce başladı zaten gerginlik. Oysa ben Türk Sol Hareketi’nin *Gece Dersleri*’ nde tartıştığım şeyi tartışması gerektiğine yürekten inanıyordum, hala da inanıyorum” (Özer 2005: 91-92)

Gece Dersleri, bu denli yadırganıp dışlanmasının yanında, kurguladığı dil açısından da Tekin’in romanları içinde ayrıcalıklı bir yerde görülebilir. Tekin’in de belirttiği gibi, *Gece Dersleri*, yazarda varolan şeylerin rüzgarıyla yazılmış *Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları*’ ndan sonra, onun kalıcılığının, dille olan sağlam ilişkisinin ispatı gibidir. Burada kurgulanan dil, ilk iki romanın dil hassasiyetlerini de barındıran, üçüncü kez, “anlatının içeriğine uygun yepyeni bir dil kurgulama” amacının başarılmış bir sonucudur: Yoksulun, kadının, ötekinin dili; muktedir olanın, iktidar olanın, “varsıl”ın dışında gelişen bir dil... Tekin’e göre, parçalıdan öte mırıltı olarak gelişen bu dil, babasının evlerinde Kuran okurken çıkardığı melodik sesin tınısına sahiptir. (Özer 2005) *Gece Dersleri*, göç olgusunu yaşamış yazarın, geçicilik duygusunun muğlaklığında, geçmiş hayatından sürükleyip getirdiği bir yakarışın-ibadetin sesiyle yazılmıştır:

“O ses çocukluktan başlayarak kulağında yer etmiş benim. O yıllardaki halimizi hatırlıyorum, sanki tapınma duygusuyla o politik hareketin içindeydik ama Tanrılarımızın kim olduğu belli değildi” (Özer 2005: 95)

Gece Dersleri, her ne kadar hikayenin özüne uygun, muğlaklığı arttırılmış, yeniden düşünülmüş bir dille yazılmış olsa da; Tekin'in romancılığı içinde, devam eden bir sürecin halkası gibidir. Köyden kente göç etmiş, gecekodu semtlerinde kayıp, kendi kendini konuşmayan, analiz etmeyen, eğitimin yabancılaştırıcılığından geçmemiş, hala masallarla avunan, konuştuğu kadının parmağında yüzük var mı diye bakacak (Özer 2005) kadar geleneksel insanların, yoksulların izinde “dertlenir”, onların hikayelerini anlatır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de köyden kente göç eden Aktaş ailesinin cinli kızı Dirmit, adeta büyümüş, Gülfidan olmuş, Sekreter Rüzgar kod adıyla “örgüt” te, “yoksullar” için çabalar. Gülfidan, Latife Tekin'in, 80 darbesi ile doruğa ulaşan hayal kırıklıklarını yansıtan bir karakterdir. Gülfidan'da Dirmit kadar Latife Tekin'dir. Bu yüzden, sol görüşlü çevresi tarafından büyük tepki görür.

“Tekin'in ‘kısacık bir romanın uzun şiiri’ olarak sunduğu *Gece Dersleri*, gerçekten de, anlatılan öyküye bakılırsa kısadır ama bu öykünün çeşitli düzlemlerde ve oldukça şiddet içeren parçalanmasından oluşan şiir uzundur.

Gülfidan on sekiz yaşında, Sekreter Rüzgar kod adıyla solcu bir örgütün kadın koluna katılır. Gelgelelim örgüt ideolojisi ve örgütsel eğitimle hiçbir biçimde uyumsuz ve hep aykırı, hep ayrı durur. Örgüt liderlerinden biriyle evlenir, örgütün karşı çıkmasına rağmen çocuğunu doğurur. On yıl boyunca örgütün bir elemanı olabilmek için kendi üzerine koyduğu baskı ruhunda derin yaralar açar, bu baskıya direnişin bir simgesi haline gelen annesinin anıları ve ölüsüyle boğuşur. 12 Eylül'le birlikte örgüt üyeleri çeşitli kılıklarda gizlenmeye başladıklarında Gülfidan'ın farketdiği kendisinin on yıldır zaten kendinden de, örgütten de gizli bir yaşam sürdürmüş olduğudur. Örgüt üyelerinin gizlenmeye başladığı bu noktada o üzerine çektiği kara örtüyü yakarak ve bu sürecin tecrübesini yazarak gizliliğine son verir.” (Parla 2009: 346)

Gülfidan, anlatının ilk anlarında, anlatıyı sürükleyip gidecek, Gülfidan'ı Gülfidan yapacak, hatta o kadar çok Gülfidan yapacak ki, bu yüzden Sekreter Rüzgar kimliğini asla benimseyemeyeceğine dair bir ipucu verir:

“On sekiz yılın taze fidanıydım. Adım da zaten Gülfidan’dı. Yan yana oduncularla eski yazlık sinema sokağında, küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karıştım. Kim olduğum sorulduğunda, kırk kadının gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım. Kuşun başını usulca yana büktüm. ‘Kadınların yalnız oldukları bir evden geliyorum’ diye inledim. Yaprakların ılık bir rüzgarın etkisiyle hışırdadıkları bir ilkbahar günü, öğleden sonradaydı. Belleğimdeki saklı duran mahrem bir görüntüyü kırk kadının merak dolu bakışlarına uğradığımdan güneş ışığına çıkardım. Gece odasında toplaşmış oturanlar, soluk çırparak taş bir mutfakta kanayan parmağına ağlayarak bakan genç bir kadının solgun suretine eğildiler. Kömür karası saçlı annemin bir hayat boyu parmaklarını yüzlerce kez bıçakla kesip kanattığını, bir ucunu dişlerine taktığı renkli basma parçalarını kanayan parmaklarına ağlayarak sardığını anlattım” (Tekin 1999: 13)

Bu alıntıda, Tekin’in romanlarında şimdiye kadar duyulmamış kadar gür sesli bir anlatıcı ses duyulur. İlk defa roman kişisi anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Dirmit’in cansız varlıklarla girdiği diyaloglardan sonra, “ben” diye okura seslenen bu karakter, kuşkusuz güçlü bir sestir, üstelik, b uses okura bir analizle gelir. Kendisini anlatmakla kalmaz, bir yorum paylaşır: O; “Kadınların yalnız oldukları bir evden geli[r]” Gülfidan’ın okura gösterdiği ilk sahne, annesine dair bir anıdır. Bu andan itibaren anne, anlatının değişmez bir figürü olacak, hatta anlatıyı kuşatacaktır.

Sibel İrzık, *Latife Tekin’de Beden ve Yazı* isimli çalışmasında, Gülfidan’ın hayatının tam üç kez başını alıp gittiğini söylemesinin izini sürer. İrzık’a göre bu kopuşun ilki, Gülfidan’ın, annesinin babasından başka bir erkekle, kardeşinin kirvesi ile olan ilişkisini keşfettiğinde ortaya çıkar:

“Annesinin günahından, kendisine ait olmamasından duyduğu dehşet ve kıskançlığı, bedenini kavuran bir büyüme deneyimi olarak yaşar ve bu aşkın militanı olmayı seçer(...) yakalandıktan sonra bile suçunu itiraf etmeyerek gösterdiği bağlılık, evden uzaklaştırılarak cezasını çekip bir süre sonra geri dönen annesinin onu ilk kez gerçekten fark etmesiyle evdeki herkesin karşısında inatla koruduğu sessizliğini bozup

kızıyla konuşmasıyla, aşktan edindiği hayat bilgisini ona aktarmasıyla ödüllendirilir” (Parla, Irzık 2004: 212)

Irzık’a göre Gülfidan’ın ikinci kırılması, Sekreter Rüzgar kod adını almasıyla, üçüncüsü ise, 12 Eylül darbesinden sonra yenilginin kesinleşmesiyle yaşanır.(Parla, Irzık 2004) Gülfidan 17 yaşında bir çocuk aldırır, 19 yaşında ise bir çocuk doğurur, bu üçüncü kırılmanın sonunda, rüyasında bir üçüncü çocuk doğurmaktan söz eder annesine; işte bu “kız yürekli oğlan çocuğu”, *Gece Dersleri*’ dir. (Tekin 1999)

Gece Dersleri’nde de *Sevgili Arsız Ölüm*’de olduğu gibi yazı bir sıkıntı gibidir. Ancak büyük kırılmalardan sonra ortaya çıkar. Atiye ölür, Dirmit’in yazıları ak bir çarşaf gibi göğe doğru süzülür. Gülfidan’da bu üç kırılmadan sonra ortaya yeni bir doğumla çıkar. Tekin bu kırılmanın adını Latife Tekin kitabında şöyle anar:

“Yazmak için bence, bir kırılma gerekiyor. Kırılma acı gibi sözcükler kritik sözcükler” (Özer 2005: 80)

2.4. Buzdan Kılıçlar

Köyden kente göçün farklı yakınlıklardan anlatıldığı ilk iki romandan sonra, ilk kez *Gece Dersleri*’nde, yoksulluk kavramının göç kavramıyla birebir koşutluğu kırılır. *Gece Dersleri*’nde, Gülfidan göç hadisesinin odağında gelişmiş bir insan tipinin, egemen dilin boyunduruğu altında varolma çabasının sancılarını gösterir. Bu anlamda Gülfidan, *Sevgili Arsız Ölüm*’ün Dirmit’inin geleceği gibidir ve her iki karakterde Latife Tekin’in kendisinden izler taşır. *Buzdan Kılıçlar*’a gelindiği zaman, kadın kahramanların anlatının odağında olma durumunun ortadan kalktığı görülür. Bu bağlamda, *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Gece Dersleri*’nin aksine, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda da görülen daha uzaktan bakan bir anlatı dilinin kurgulandığını belirlemek mümkün.

Buzdan Kılıçlar, “pılık pırtık” adamların hikayesidir. Turgut (2003), anlatıyı şöyle özetler:

“Yazar, bu yapıtta, kentin uzak mahallelerinde yaşayan, az çalışarak ya da çalışmayarak zengin olma hayalleri kuran, bu hayalleri gerçekleştirmek için her yolu deneyen üç kardeşi ve onların yakın çevresindeki insanları anlatır. Kardeşlerin en büyüğü olan Halilhan Sunteriler, daha önce kurup batırdıkları “Teknojen” adlı şirketi yeniden kurmak istemektedir. Kardeşleri Mesut ve Hazmi, şirketin ortak parasını kendi harcamalarına kullanmış olan Halilhan’a güvenmediklerinden, onun önerdiği ortaklık teklifine yanaşmazlar. Halilhan’ın karısı Rübeyza, Mesut’un karısı Aynina ve Hazmi’nin karısı Turcan da şirketin tekrar kurulmasını istemezler; Halilhan parayı yine harcarsa geçim sıkıntısı çekeceklerini bilmektedirler. Aç kalmak da sık sık yaşadıkları bir durumdur. Bu insanların hiçbirinde “sınıf bilinci” söz konusu değildir, ama yoksul olduklarının farkındadırlar (34). Halilhan’ın Teknojen projesindeki en büyük destekçisi, yakın arkadaşı Gogi’dir. Gogi (Dursun Ahmet), onun adına Halilhan’ın kardeşleriyle konuşur ve Gogi’nin kişiliğinin verdiği güvenden etkilenen kardeşler, Teknojen’e ortak olmaya karar verirler. Para sorununu ise Gogi’nin aracılığıyla, yatırımcı bir ortak bularak çözerler. Ortak, Halilhan’ın kişiliğini sezmeye başlayınca, onları karakola şikayet eder. Gogi, üç gün karakolda tutulduktan sonra serbest bırakılır. Bu arada kardeşleri, Halilhan’ın şirketin parasını yine kişisel harcamaları nedeniyle bitirdiğini anlarlar ve ondan uzak durmaya başlarlar. Halilhan, üstün girişim gücüyle kendine yeni bir para olanağı daha yaratır: Belediyenin yol yapım çalışmaları için kullanılan asfaltı taşıyan kamyoncularla anlaşır, onlara rüşvet vererek, asfaltı kendi yol yapma işinde kullanır ve büyük miktarda bir para kazanır. Kardeşlerine yine ortaklık teklif eder, ama hiçbiri buna yanaşmaz. Gogi de artık onunla yollarını ayırmıştır. Bu arada, Halilhan, çok sevdiği Volvo markalı arabası ile kaza yapar. Romanın sonunda arabasını tamir ettirir, ama volvo sahip olduğu “doğüstü” niteliklerini tümünden yitirmiştir. Roman, kardeşi Hazmi ile bira içme yarışına girmiş olan Halilhan’ın, volvosunu “şehrin en silik kopyasının görüldüğü yüksekliğe sür[mesi] (141) ile biter.” (Turgut 2003: 79-80)

Buzdan Kılıçlar’ın merkezinde erkek karakterler vardır. Bu karakterler üzerinden temel mesele, yine yoksulluk ve buna bağlı gelişen dildir. *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Sevgili Arsız Ölüm*’de anlatının geliştirdiği dil, roman kahramanlarının gerçekliğini yansıtır tespitinde bulunmuştuk. *Gece Dersleri*’ ne gelince bu dilin evrildiği nokta, anlatıcılığı “çok sesli” kılmaktaydı. Tekin’in anlatıcı

olarak varlığını en çok sezdirdiği roman *Gece Dersleri*'ydi. Tüm bu dil çalışmalarının odağında, Tekin'in, yoksulların evrenini önemseme duygusu yatar. Yazar ilk iki romanında, yoksulluk bilgisine dair özel bir dilin olanaklarını sorgularken, *Gece Dersleri*'nde bu olanakları adeta zorlamaya başlar. Gülfidan'ın yeni kimliği ile muktedir olanın diliyle kurduğu-kuramadığı ilişkinin açığa çıkarıldığı alan "dil" di. Gülfidan'ın hatıralarına dönüşü, burada sürekli annesiyle karşılaşması, evinin diline gönderme içerir. *Buzdan Kılıçlar*'da, yoksulların dil ile kurduğu ilişkinin bir başka cephesi ortaya konur. Canan Öktemgil Turgut'un da tespit ettiği gibi bu Tanzimat Edebiyatı'ndan beridir işlenmiş bir konudur. Turgut (2003), Halilhan karakterinin kullandığı yapıntı-özenti dil ile, Araba Sevdası'nın Bihruz'unun ortaklıklarını bulgular. Aslında bu tarz özenti-yapıntı dil kullanımı Tanzimat'tan önceye değin ötelenebilir kanımca.

Bu anlamda karşımıza çıkan ilk züppe tip Hacivat'tır. Hacivat tamamen Karagöz ile aynı sınıftan olmasına rağmen, onunla aynı mahallede yaşamasına rağmen, kendisini ondan üstün görür, ona akıl verme yetkisini kendinde bulur. Bu durumu gölge oyununda seyirciye aksettiren en önemli unsur, Hacivat'ın "bilinçsizce" kullandığı özenti dildir. Bu dilin kibarlığı züppece bir görünüm sergiler. Bu elbette, karşıt karakterin Karagöz olmasından ileri gelir. Hacivat'ın saraylı olmadığının en temel göstergesi komşusunun Karagöz olmasıdır. Bu da elbette, Hacivat'ın yersiz bir konuşma biçimi kullandığının altını çizer.

Turgut'un da belirttiği gibi, Halilhan karakteri, Bihruz bey karakterine koşutluklar içerir. Sadece kullandığı züppe dil dolayısıyla değil, olay örgüsü açısından ve en önemlisi anlatının merkezinde yer alan, başka bir hayata özlemin bir sembolü olarak görülebilecek arabayla kurduğu ilişki açısından da. Ancak mutlaka altı çizilmesi gereken, yer aldığı anlatı dünyası açısından Halilhan'ın züppeliğinin Bihruz'dan çok farklı olduğudur. Her şeyden önce, yoksulların dil karşısındaki konumu, Latife Tekin söz konusu olduğunda tüm romanlar bazında düşünülmeli kanısındayım. Bu bağlamda, alımlayıcı bir süreç yaşar. Anlatıcının eleştirelliği, tüm romanlar bazında giderek gelişir. İlk roman *Sevgili Arsız Ölüm*' de sadece tanık

olmakla yetinen anlatı, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, dışarıdan değil ama yukarıdan bakan bir anlatıcı geliştirir. *Gece Dersleri*'nde adeta sayıklamalar noktasına çekilen anlatı, her zaman dile dair bir hassasiyet barındırır. Bu evren içinden bakıldığı zaman Halilhan karakterinin yapay dili karşısında anlatıcının tavrı, Bihruz Bey'i yaratan Rezaizade Ekrem'in anlatı tavrından oldukça farklıdır.

Latife Tekin *Buzdan Kılıçlar*'da diğer romanlarda ortaya koymadığı denli alaycı bir anlatı tavrı geliştirir. “Pılık pırtık adamlar” dediği Halilhan ve çevresi ve o tarz insanları ele alış biçimindeki yaklaşım bu kanıyı doğrular. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da anlatıcı yukarıdan bakan bir gözdür. Yine gecekondular anlatılır, ancak buradaki yukarıdan bakış, artık anlatıcının, Latife Tekin olarak yorumunu taşır. Anlatı sadece yukarıdan bakarak olaylara tanık olmaz. Bu dünya, bu adamlar, yukarıdan bakarken, “pılık pırtık”tırlar. Anlatı bu adamları, bu dünyayı niteler, diğer yandan okura, “pılık pırtık adamlar”a yanaşarak olan biteni de aktarır. Latife Tekin yazar olarak asla ders verme, yorumlama gibi eğilimler göstermez, bu yazıcılık evreninin değişmezidir, ancak, *Buzdan Kılıçlar*'da, adeta *Gece Dersleri*'nde anlattığı, kendi olma-dışarının diliyle nitelenen, konuşan biri olma; Gülfidan-Sekreter Rüzgar olma savaşının galibi olarak, bu insanları hem dışardan hem de içerden görebilen bir “göz”dür artık. Bu romanda anlatmak istediği şeye uygun olan da böylesi bir dildir: *Buzdan Kılıçlar*, arada kalmış, ışık parlaması gibi bir anda zengin olmanın hayalini kuran pılık pırtık adamların, şirket sahibi olmakla aç kalmak arasında her an gidip geldiği hayatlarının doğuş noktasından koptuğu ama bir yere de eklemelenemediği durumun boşlukta salınışıdır. Bu dünyada yoksulluğun dinmediğinin ve asla dinmeyeceğinin en temel göstergesi, diğer tüm romanlarda olduğu gibi, gerçekliğin kayıp olmasıdır. Yaratılan masalsı atmosfer okura, pılık pırtık adamların elinden kayıp giden bütün her şeyin, her zaman kayıp gitmeye devam edeceğini sezdirir. Burada para, elde edilemeyen bir şeyden ötedir:

“[Latife Tekin] *Buzdan Kılıçlar*'da yeniden gecekonduya döndü. Ama ‘*Berci Kristin*’ dekinden farklı, kendisine yabancı olan şeye, tekniğe, paraya, ‘parlak gelecek hayalleri’ne açılmış bir gecekonduydu bu. Şehirde, kaf dağının arkasını andıran bu gerçek dışı mekanda, yine gerçek

dışı bir şeyin, bir definenin ya da dokuz başlı canavarın, yani paranın aranmasının hikayesiydi *Buzdan Kılıçlar*. Ama burada da romana asıl enerjisini veren diliydi. Çünkü anlatısını, yoksulların şehirde parayı arayışlarının olduğu kadar, hayatlarına para gibi sonradan girmiş bir başka şeyi, hiçbir zaman nüfuz edemeyecekleri yabancı dili, başkasından alınmış, üzerlerine bol gelen bir giysi gibi taşıyışlarının da hikayesi olarak kurmuştu Tekin” (Gürbilek 2005: 49-50)

Kendilerine ait olmayan dili yapmacık bir şekilde kullanmaları, bu dili kullanışlarındaki onmazlık, asla “yoksul” taraftan “varsıl” tarafa geçemeyeceklerinin de bir işareti gibidir.

2.5. Aşk İşaretleri

Aşk İşaretleri, Latife Tekin’in daha önce yazmış olduğu dört romandan sonra, farklı bir konumda görülebilir. Yine yoksulluk ve kentin varoşları hikayenin odağındadır, ancak yazarın bakış açısında belirgin bir değişim gözlenir. *Aşk İşaretleri* şiirsel diliyle *Gece Dersleri*’ne benzer. Ancak tek kahramanın hayal kırıklıklarına ve iç dünyasına odaklanan *Gece Dersleri*’nin rüya atmosferinin yanında, *Aşk İşaretleri*’nin seçtiği dil çok daha iddialı kabul edilebilir. *Gece Dersleri*, kurgusuyla da, (zaman atlamaları, geçmişe dönüşler gibi) bu atmosferi destekler niteliktedir. *Aşk İşaretleri*’nin şiirsel dili ise, pek çok kahramanın içinde devindiği bir atmosferdir. Diğer yandan Latife Tekin’in romancılığı açısından, yeni bir dönemin başlangıcı olduğu gerçeği, bir sonraki roman *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta net bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Aşk İşaretleri, Nezir isminde bir karakterin çevresine topladığı gençlerle kurduğu aykırı, yabani, tuhaf bir ilişkinin süregiden hikayesidir. Cihan, Yener, Saim, Gülhan isimli bu gençler, Nezir’in dil ile kurduğu ilişkiden büyülenmiş, onun etkisinden kurtulamayan karakterlerdir:

“Diliyle ötekileri ezendir o. Savaşılması gereken...
Nezir, yoksul çocuklara dili kullanarak yoksulluklarını nasıl

aşabileceklerini öğretmeye niyetlidir. Bunlardan biri, kız olan, Cihan, dile Nezir'in hakim olduğu ölçüde hakim olur sonunda, bu bir bakıma Nezirleşmektir. Nezire karşı koyabilmenin yolu Nezir'in dilini öğrenmekten geçiyorsa, başaran ona yenilecek demektir. Cihan farkeder bunu... Dile hakim olduğu anda dilsizleşmek ister, ama iş işten geçmiştir. *Aşk İşaretleri*, dilsizliğe, sessizliğe övgü romanı..." (Andaç 2002: 25)

Nezir, hem kötücül bir karakter hem de Latife Tekin'in ters bir yansıması gibi görülebilir. Anlatıcı Cihan karakteridir, ancak Nezir, Latife Tekin'in dert edinmiş olduğu dile hakim olanla olamayan, yoksulla "varsıl" arasındaki tezati ortaya koyma çabasında yaratılmış, çarpıcı bir karakterdir. Diğer yandan *Aşk İşaretleri*, Latife Tekin tarafından geri dönülemez bir süreç olarak görülen "masumiyetini kaybetme" olgusunun yaşandığı süreci konu alır.

"Daha yirmili yaşlarımdan başlayarak içimdeki öne çıkma, güç oluşturma, iktidar, mülkiyet hırsı gibi insanın doğasında varolan, fırsat buldukça yüzeye çıkan, belki de hayatımı başka biçimde kurmamı sağlayacak o enerjiyi tanıdım ve durdurdum. Ağırıklı olarak *Aşk İşaretleri*' ni o dönemi anımsayarak yazdım." (Özer 2005: 154)

Bu alıntı doğrultusunda bakıldığında, *Aşk İşaretleri*, Latife Tekin'in meselelerini ele alma şeklinin de varsayımsal olarak başka biçimleri olabileceğini ortaya koyan bir yapıdadır. Bu bağlamda ortaya çıkacak bir başka ezberbozucu modeli okura tanıtır. Nezir, Latife Tekin olmadığı gibi, Cihan'da artık Dirmit ya da Gülfidan gibi doğrudan Tekin'i işaret edemez. Ancak anlatı, Nezir ve Cihan arasında belli belirsiz bir bağ kurar ve bu iki karakter de Latife Tekin'e göndermeler içerir:

"Üzülürken farkediyorum ki ona en yakın görünen benim. Alaycı, dayanıklı gülüşünün yüzümde yankılanacağından emin, gözlerini bana dikmiş. Üstünlüğünü benimle paylaşmak istiyor. Üstünlüğünü benimle paylaşmak istiyor. Aramızda kurulmuş olan bağı güçlendirmek isteyen bakışına kapalıyım." (Tekin 1995: 27)

Nezir, Latife Tekin'in mücadele ettiği, içine hapsettiği, farklı bir versiyonudur. Cihan ise bu mücadelenin odağında, Latife Tekin'den izler taşıyan bir aktarıcıdır.

Aşk İşaretleri kentin arka sokaklarında dolaşır, yoksullarla iç içedir. Ancak bu kez ne *Sevgili Arsız Ölüm*'deki kadar naif ne de sadece *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki gibi yoksulların dünyasına odaklanmanın peşindedir. *Buzdan Kılıçlar*'dan sonra gelen bu şiddetli kitap, *Gece Dersleri*'nde sorun edilen iktidar ve güç meselesinin, Tekin'in iç dünyasından çıkıp, felsefe ile yoğrulmuş bir diğer yüzü gibidir:

“Buzdan Kılıçları'nın özel bir dili vardı. Ondan sonra yazacağım kitapların bu dilden korunması gerekiyordu. *Gece Dersleri*'ni yazdığım sıralarda *Aşk İşaretleri*'ni yazacağımı hissettim. Bana çarpan sadece bir imgeydi, söylemek istediğim, *Gece Dersleri*'ni yazarken ağırlıklı olarak güç ve iktidar meselesine takılmıştım. Ordaki birikim olmasaydı öyle kuramazdım *Aşk İşaretleri*'ni” (Özer 2005: 155)

Aşk İşaretleri dil olarak da *Buzdan Kılıçlar*'da baş gösteren argo söyleyişleri sürdürür. Tekin'in hemen hemen her romanda dilin tanıklığında gerçekleştirdiği bir yapı-bozum vardır. Bu *Sevgili Arsız Ölüm*'de “evin diliyle” yazmakken, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda “gecekondular gibi bir dil” yaratmaktı. *Aşk İşaretleri*, Latife Tekin'in o güne değin yazdığı her şeyde ortaya koyduğu bu hassasiyeti irdelediği bir dünya yaratır. Nezir, yoksul olduğu halde yoksulluğundan öte bir dil kullanır. Üstelik bunda, *Buzdan Kılıçlar*'ın Halilhan'ı gibi başarısız ya da acemi değildir. Onun gibi özenti, yapmacık bir dil değil, aksine etkileyici, büyüleyici bir dil kullanır. Nezir, bu dille kendisini adeta güç sahibi kılar. Peki, Nezir kimdir? Yoksullar ülkesinde yaşayıp kelimelerle boğuşan, onları evirip çeviren bir kimliğin, nasıl tehlikeli ve kötücül olabileceğini ortaya koyan bir kahraman tipidir. Latife Tekin'in o olmamak için dile kafa tuttuğu, savaş verdiği karanlık gölgesidir. Dilin ta kendisidir:

“*Aşk İşaretleri*’nde dil yine benim roman kahramanıdır. Ama bu kez kötü bir kahraman... Kenar mahallelerde büyüyen yoksul çocukların dille karşılaşma hikayesi. Dili, dünyayı ve kendini anlamlandırma aracı olarak kullanılabilen bir insanla karşılaşır ve o insanın kendileri hakkında söyledikleri onların kaderini belirler.” (Andaç 2002: 25)

2.6. Ormanda Ölüm Yokmuş

Latife Tekin için *Aşk İşaretleri* ile birlikte yeni bir dönemin başladığını söylemek mümkün. Bu hem ele alınan meselelere yaklaşım açısının farklılaşp genişlemesi ile ilgilidir hem de yazar kimliğinin içselleştirilmesi ile ilgilidir. Bu anlamda *Aşk İşaretleri* hem ilk dönemden izler taşır hem de yeni bir dönemin habercisidir. *Ormanda Ölüm Yokmuş*, bu yeni dönemin ilk eseri olarak görülebilir. Tekin, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’a kadar geçen süreçte, yaşamıyla paralel giden romanlar yazmıştır. İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*, devrim yerine gelen darbenin yaşattığı hayalkırıklığı sebebiyle yaşanmış bir patlama gibi görülebilir. Tekin’i *Sevgili Arsız Ölüm*’ü yazmaya iten, böylesi bir birikimdir, Tekin’in yazarlık kimliğini biçimlemede ve romanına uygun dil seçme konusunda, her zaman temkinli ve hassas davrandığını da eklemek doğru olur.

Devam eden süreçte Tekin, yaşamının tanıklık etmediği bir yazının peşinden gitmemiştir. Bu anlamda, ne politik kimliğini ne de yazarlık kimliğini ön plana çıkarmamış, temel hassasiyetini geçmişine ve oradan beri sakladığı kimliğine sadık kalmaya dayandırarak yazmıştır. Yoksulluk, yoksulların ışığı Latife Tekin için önemli kavramlar olur. Bu kimliğe hem içerden hem dışarıdan bakmanın ikilem ve sancuları romanlarına etkin izlekler olarak geçer. Yazıcılık serüveni boyunca, yazarlık, bir kimlik olarak, masumiyetini kaybetmenin, ışığı kaybetmenin, eskisi gibi olamamanın kaygılarını taşır. Latife Tekin’in romanlarında, anneye-eve dönüş, az ya da çok, mutlaka yer almıştır. Bu bağlamda, *Gece Dersleri*, Latife Tekin’in, dille süregiden sorununun, dile karşı meydan okuyuşunun bir manifestosu gibi görülebilir. *Aşk İşaretleri* ise, okura, cesaretle ormanın dışına çıkmanın, masumiyetini yitirmenin tasvirlerini sunar.

Aşk İşaretleri'ne değin yazılanlara bakıldığında, bu romanın Tekin'in yazarlık kimliği ile yaşadığı bir yüzleşme olduğu düşünülebilir. *Ormanda Ölüm Yokmuş* ise, Latife Tekin'in de sıklıkla dile getirdiği gibi, yitirilen masumiyetin geri kazanılamayacağıının, aşk-yoksulluk-doğa ve kent kavramları üzerinden anlatıldığı bir romandır. Okura, hem daha önce sıklıkla sezdirdiği bu acı gerçeği haykırması açısından hem de hayata olgular açısından bakma davranışını derinleştirilmesi açısından *Ormanda Ölüm Yokmuş* yeni bir dönemin başlangıcı sayılmalıdır. Kentin ötekileri artık sadece yoksullar değildir; aşıklar ve ağaçlar da öyledir. *Ormanda Ölüm Yokmuş*, eşyalarla çevrili bir dünyadan bakarken, aşıklar ve ağaçlarla yoksullar arasında fark görmez.

“*Ormanda Ölüm Yokmuş*, yazının sarkacı gibi gelişen bir metnin sonunda, ormanın içinde yaşadıkdan sonra dışına çıkmak zorunda kalan iki insanı anlatıyor. Ormanda tek bir varlığın iki yüzü gibi dolaşan Emin ile Yasemin, romanın sonlarında ormandan çıkınca ikiye bölünür. Ormandaki yürüyüşlerinin sonuna yaklaştıkça aralarındaki gerilim de romanda adım adım kurulur. Yazının sarkacı, iki insanın yürüyüşünün bütün aşamalarını okura duyururken, kulakları tırmalayan sesler çıkarmaz. Latife Tekin, hayata ilişkin kaygılarını irdelediği, sözün ve sözcüklerin anlamını yeniden kurduğu, sıkı dokulu bir örgünün bileşenleri olarak dili kurguladığı, önemli bir roman yazmıştır.” (Gümüş 2011a: 150)

Ormanda Ölüm Yokmuş'ta öne çıkan temel izleklerden birisi “sessizleşme” çabasıdır. Yasemin ve Emin, sürekli susmak ve sessizleşmekten bahsederler. Ormana bu yüzden kaçarlar. Ancak susku, masal ülkede, kaf dağının ardında, adeta kayıp bir ağaçtır.

“Sessizleşmek benim için birincil amaçtı. Çünkü çok parçalanmış, kendi dilinden kopmuş, onun dışında, kentle sokak arasında, kentle köy arasında, kadın dünyasıyla, erkek dünyasıyla, çeşitli bölünmeler ve bunların gürültüsüyle baş etmeye çalışan genç bir insandım. Ve benim için esas olan, iç dengemi, huzurumu yeniden kurmaktı. (...) Sükunet çok önemli bir şey bir insan için” (Andaç 2004: 240)

“Sonunda, ‘Yasemin,’ diye mırıldandı yavaşça, ‘konuşursak aklımız başımıza gelir diye korkuyorum’ (Tekin 2002: 22)

Ormanda Ölüm Yokmuş’un temel bir diğer izleği, “aşk”tır. Aşk Latife Tekin’de daha önce karşımıza çıkan bir tema değildir. Ancak ele alınış biçimi, aşk kavramını, yoksulluk ve masumiyet olguları ile yan yana getirecektir. Bu bağlamda aşk teması, Latife Tekin’i geçmiş izleklerinden çok uzağa taşımaz. Latife Tekin, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’un aşk üzerine bir roman olarak değerlendirilmesine karşı çıkmaz. Yine de, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’u, Tekin’in edebiyat geçmişinden çok uzağa, sadece bir aşk romanı olarak konumlamak haksızlık olur kanısındayım.

Ormanda Ölüm Yokmuş, okurun sorabileceği, ucu açık görünen, sorguya açık kısımları kendi içinde açıklama yoluna gider. Bu Latife Tekin’in daha önce hiç takınmadığı bir yazarlık tavrıdır. Son derece yoruma açık, kapalı, fazlaca alt metin içeren pek çok anlatıdan sonra, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta anlatıyı bu denli açıklama çabasına girmesi dikkate değer bir noktadır. Söz gelimi, Yasemin ve Emin’in, buldukları bir yaprakla varlığına kani oldukları lale ağacını arama uğraşları, okurda, tekrarlar sonucu, bunun asla ulaşılamayacak bir ütopya olduğu kanısını güçlendirir. Anlatının, lale ağacına yüklenen metaforik anlamların peşinden giden okura açıklaması şu diyalogla olur:

“ ‘Ormanda ne demeye dolaşıyoruz öyleyse?’
 ‘Lale ağacını arıyoruz, bilmiyor musun?’
 ‘Arıyoruz yalnızca, bulmak istemiyorsun, saçmalık ama bu!’
 ‘Bulmak istemiyorum demedim, bulsak da olur diyorum’” (Tekin 2002: 84)

Anlatının açıkça cevaplamasa da, okurun merak edeceğini öngördüğü bir diğer soru şudur:

“Emin’in amacı zaman öldürmekse, sinemaların, kahvelerin, ışıklı dükkanların sıralandığı bir caddede neden yapmıyorlardı bunu?” (Tekin 2001: 85)

Okurun dikkatini çeken ve anlatının cevaplamaya çalıştığı sorulardan bir diğeri de, Emin’in aşklarının kaynağıdır. Gece isimli bir kadınla evli olan ve Zümrüt isminde bir sevgilisi olan Emin için, bu kadınlar uygun aşıklar olarak görünmezler; bu yüzden hayattan kaçıp gitme isteği ile dolan Emin’in peşinden sürüklenen kişiler olmazlar. Emin’in ayrık duruşunun yanında, sıradan, süsüne püsüne düşkün kadın kahramanlar görürüz. Emin’in, neden bu denli kendisiyle ilgisiz kadınlara aşık olduğunu sorgulayan yalnızca okur değil aynı zamanda Yasemin’dir de:

“İLKOKUL birinci sınıftayken aşık olduğun kürklü kız, Emin... O kız yüzünden gidip gidip yanlış kadınlara aşık oluyorsun, onunla bir müsamereye çıktın diye oluyor bunlar... Öyle yanlış kadınlar seçiyorsun ki seni teselli edemiyorum, artisler, oyuncular... (...) seni çeken onların yalan dünyası mıydı?

‘Saflıkları belki de,’ dedi Emin, ‘hızla değişmeleri, sahnede çocuk gibi oluyorlar.’” (Tekin 2002: 107)

2.7. Unutma Bahçesi

Latife Tekin’in yedinci romanı, *Unutma Bahçesi*, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’un kaldığı yerden başlar. Bu romanda, doğaya kaçan insanın durumu, Emin ve Yasemin’in ilişkisinden daha kolektif bir ilişki biçimiyle ortaya konur. Bu kez, anlatının odağında “unutma” kavramı vardır. Romanın mekanı “Unutma Bahçesi”nin Gümüşlük Akademisi olduğu düşünülebilir. Bir grup insanın, hayattan ya da bir şeylerden kaçıp geldiği, “unutmak” ortak amacında bulunduğu bir mekandır burası. Unutmakta başarılı mıdırlar, bu unutmak nereye ne kadar temas eder, anlatı bunları dert etmez. Temel konu, unutmaya çalışmaktır. *Ormanda Ölüm Yokmuş*’un kaldığı yerden bu noktaya gelmesi, Latife Tekin için açılan yeni dönemin devam edeceği anlamında okunabilir.

“Zamanında yoksulluğun kendisi benim için felsefi bir hâl almıştı. Sonra giderek ötekileştirdiğimiz bütün varlıklar beni ilgilendirmeye başladı. Onların dünyada nasıl var olduğu meselesi... Yani insanın köleleştirdiği insandan, dilsiz yoksullardan öteki canlılara doğru aktı gitti kalbim. Eğer dilsizleştirilmiş yoksullara bakmasaydım, dünyada var olan diğer varlıklara bir merak, bir ilgi, bir yakınlık duyabilir miydim, bilmiyorum. Şimdi hissediyorum ki, asıl öteki, tam da olamadığımız şeydir. Başka bir dili konuşan, başka bir kültüre ait insandan çok, kuşlar, ağaçlar, bulutlar, deniz, kayalar ve aslında dünyanın kendisi. Yani asla olamayacağımız, dönüşemeyeceğimiz şeydir. Bizim dışımızda var olanlar...” (Aslan 2009)

Alegorik bir anlatı olan *Unutma Bahçesi*, yarattığı ada metaforu ile ütöpik bir dünya kurgular. Edebiyatta ada ütopyası, bir yönüyle, kendi içine kapalı bir dünya yaratmanın, genel geçer olandan uzak kalıp kendi tutarlılığını oluşturmanın bir yoludur. Burada ise, ada ütopyası *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta da bir nebze hissedilen umutsuzluğun bir pekiştiricisi olur. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un kahramanları Yasemin ve Emin, kent ve orman arasında sıkışmış görülürler. Oysa *Unutma Bahçesi*, başlı başına unutma işine adanmış, sınırlı, geçirgenliği olmayan bir mekandır. Yine de, bir takım pratik sorunların çözümü, ince bir kara ile ana karaya bağlanan adayı, sorunlara açık kılar.

“Bahçe bir ada olarak düşünüldüğünde, kara ve suyla olan ilişkisi de ikirciklidir. Adanın karayla hem bütün, hem kopuk konumu, insanın diğer insanlarla olan ilişkisinin bir modeli olarak simgeleştirilir romanda. Romanın sonundaki iki ada tanımı, insanın bu çözümsüz, ikili, kaygan ve kaypak varoluşunun da tanımıdır: Birinci tanıma göre, ada "kara, toprak, ayrı, kopuk"tur. "Kendisiyle sınırlı" ve bağlantısız"dır. Ama aynı zamanda da "pırıl pırıl gün ışığının her yere eşit dağıldığı denizler içinde" bir dünyadır. İkinci tanımda ada, "yokluk, yalnızlık, sıkıntı, tutsaklık"tır. "Denizler içindeki durmuş zaman ülkesi" ve "tekin olmayan, işitilmedik kötülüklerle dolu" bir yerdir. (s. 262) Benim bundan anladığım, ada, hem insanı, hem de onun varoluşa mahkûmiyetini simgeler.” (Parla 2010)

“Alegorik bir roman olan *Unutma Bahçesi* , kuralları, başkaldırıları, güç savaşları ve kadın erkek ilişkileriyle ‘geçmişten kopuk küçük bir dünya modeli yaratır. Öte yandan, roman karakterleri, unutma ya da buna direnme, belleği tazeleme ya da silme, kimliği yadsıma ya da kabul etme, düzene uyma ya da başkaldırma, çelişkileriyle kimliğini oluşturma sancıları içindeki modern insanın ‘varoluşun kesintisiz bir olmuşluktan başka bir şey olmadığı’ gerçeğiyle karşı karşıya olduğuna işaret eder. (Atilla 2010)

Ormanda Ölüm Yokmuş’ta olduğu gibi rüya olgusu önemli yer tutar *Unutma Bahçesi*’nde. Unutma eylemine direnen bilinçdışının rüyalardaki yansıması dikkat çeker:

Tut ki Tebessüm her şeyi unutmayı başarabilecektir. Unutamadığı bir şey onu hep kovalayacaktır. Bu da elbette tüm unutmalara direnen bilinçdışındır. İşte Tebessüm’ün rüyaları, isyanla yüklü bir bilinçdışının, bahçede kurulan ve uygulanmaya çalışılan unutma kuram ve kurallarına direnmesidir. (Parla 2010)

Unutma Bahçesi’nin anlatıcısı yine bir kadındır. Ancak anlatıcı Tebessüm’ün lideri, etkilendiği kişi olarak bir erkek karakter vardır; *Aşk İşaretleri*’nde Nezir’in, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta ise Emin’in olduğu gibi:

“Romanın baş kahramanlarından Şeref’in unutma bahçesi burası. Bu bahçeye, her şeyini bilinçli bir şekilde unutmak isteyenler geliyor. Daha önceki hayatlarında yaptıkları işleri unutarak başlıyorlar işe ve geride bıraktıkları her şeyle devam ediyorlar. Tabii başarılı olamayanlar çoğunlukta oluyor. Onlar unutmayı değil de unutulmayı göze alamayanlar aslında, Latife Tekin'e göre. Yeni bir hayata başlamanın da bir bedeli var ve bazen bu bedel içindeki koskocaman boşlukla karşılaşmak sadece.” (Yılmaz 2004)

Bu bağlamda, ormanda dolaşan Yasemin ve Emin’e nazaran, bu anlatının kahramanları daha çetin bir savaşın içindedir. Doğaya dönüş teması yine anlatının

odağındadır. Latife Tekin için artık yoksulluk, yoksullara duyulan çekimin tek sebebi, onlardan birisi olmak değildir. Yazar ve onun kahramanları, bazı kayıp parçalarının peşindedir. *Ormanda Ölümler Yokmuş* bunun hikayesiydi. “Gerçek” olana doğru çekim hisseden Emin’in ve onun yörüngesinden çıkamayan Yasemin’in hikayesi... *Ormanda Ölümler Yokmuş*’ta aksayan, kahramanların bu çekimin adını koyamamasıdır. Yasemin’in akıl hocası Emin’dir. Ancak onun da ormandaki gezintisi, istencinin kaynağı bilinse de yönü belirsiz bir gezintidir. Şeref karakteri, Emin’in bu istencine benzer şeyler hisseden, ancak bu istenci şekillemeye, sonuca ulaştırmaya çalışan, bunun için kendi felsefesini kurmuş, kolektif bir biçimde bunu yönetmeye çalışan bir karakter olarak görülür. *Unutma Bahçesi*’ndeki yaşamın felsefi anlamda da, pratik anlamda da pek çok paradoks içermesinden dolayı bu amaç, Şeref’i oldukça tedirgin ve hırçın kılar. Şeref, ağaçların sulanması, etrafın bakımı sorunundan, “unutmanın unuttuklarını da unutmalarının burasını unutma bahçesi olmaktan alıkoyacağı” tarzı felsefi problemlere kadar pek çok sorunun odağındadır. Çünkü bu ütopyik dünyanın kurucusu ve lideri o’dur.

“Hikayeyi durdurmanın tek çaresi gitmek belki de. İçinde ben de varım çünkü. Buradan gidersem bir boşluk oluşacak ve gördüklerim tam olarak yaşanmayacak o zaman...” (Tekin 2008: 38)

“Dünya’nın gelecekteki unutma merkezinde yaşayan ilk insanlar olduğumuzu unutursak peki? Sonra gelenler de unutursa... Kurulamaz o zaman, böyle bir tehlike var, demiştim.” (Tekin 2008: 55)

“ ‘Ben anımsamayı unutmadan ayrı bir şey gibi düşünmüyorum ki, anımsamanın karşıtı değil unutma, hayır, anımsama unutmaya dayalıdır aslında’ dedi.(...) ‘Bir şey hatırladığın anda bütün diğer şeyleri unutmuş olursun diyorsun... Bu tamam...’ dedim, ‘ Her şeyi aklımda tuttuğumu kabul edelim şimdi, bunun tam tersi olduğunu, o zaman, ben şunu anımsadım diyemiyorum... Anlamış mıyım?’ ” (Tekin 2008: 92)

Bunun gibi unutmaya dair pek çok paradoksu içeriyor olması, bu ütopyik mekanın ontolojik yapısından kaynaklanır. Dolayısıyla burada yaşam ve yaşayanların tutumları da bu yapıya koşutluk içerir. Söz gelimi, anlatı, anlatıcı Tebessüm dolayısıyla, “unutma” eylemini doğrudan metne taşır. Tebessüm, anlatmak istediği bazı şeyleri erteler, ancak metin, sonrasında bu ertelemelerin izini sürmez. Birbiriyle çelişen ifadeler de yer verilir.

“(…) Latife Tekin romanlarının göç güzergâhının sürdüğünü ima edencesine metni çarpıcı bir kararsızlık/belirsizlik üzerine kurmuş.” (Parla 2010)

Tebessüm’ün belleğine dayanan bir anlatı kurgulanır. Bu anlamda, karmaşık ve akılda kalmayan bir kurguya sahiptir. Tamamlanmış bir metnin kusursuzluğundan ziyade, unutmaya açık insani bir zaaf taşır:

“Nedenini açıklayacağım tabi ama başta, ne olduğunu anlatmalıyım” (Tekin 2008: 15)

“Söylemekte geciktim, adı Cömert.” (Tekin 2008: 19)

“Anlatmam lazım bunu” (Tekin 2008: 20)

Tebessüm kendi söylediğinin aksine şeyler de anlatır kimi zaman:

“İstediği halde bu bahçeden dışarıya çıkamıyor Şeref” (Tekin 2008: 27)

“Şeref gerekmedikçe buradan dışarıya adımını atmıyor (Tekin 2008: 34)

“Unutma bahçesinde unutmayı en iyi başaranlardan biri Tebessüm. Şeref’in söylediklerini unutmuyor bir tek. Şeref’le zor, çatışması bol bir ilişkileri var. Bir kadın ve bir erkek arasındaki ezeli çatışma. ‘Unutma Bahçesi’, Tebessüm’ün yeni başlamış, çalınmış hikâyesi. Bir de bahçeye gelen avcı - bahçıvan Cömert ile yazar Ferah

var. Cömert Şeref'e, Tebessüm Ferah'a dönüşüyor zaman zaman. Karakterlerinin sivri köşeleri birbirine değiyor, içiçe geçiyor 'Unutma Bahçesi'nde" (Yılmaz 2004)

“Bir şeyler sormak ya da söylemek için yanına gitmesem ilişkimizin yürüyeceği yok... Ondan üst üste iyi duygularla ayrıldığımda, daha fazlasını ümit etmeye başlayacağımdan korkup kırgınlık yaratacak bir tartışma çıkarıyor” (Tekin 2008: 51)

2.8. Muinar

2006 yılında yayınlanan *Muinar*, içeriği ile Latife Tekin'in yazarlık birikimini sergilediği bir eser olur. Bazı açılardan postmodernist eğilimler gösterir. Konumuz dışında kaldığı için bunun ayrıntılarına girmeyecek olsak da, bu parçalı ve çok hikayeli kurgunun, Latife Tekin'in ikinci döneminin gelişim ürünü olduğunu söylememiz gerekir. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Gece Dersleri*, ne denli yeknesak ve mırıltularla ilerleyen, sökülen bir yapıya sahipse, *Muinar*'da tam tersine o denli parçalı, birbiri üstüne yığılan bir yapıya sahiptir.

“*Muinar* ise anlatımı ve büyüğü gerçekçi dil kullanımıyla Tekin'in “evinin diliyle” yazdığı *Sevgili Arsız Ölüm*'ü çağırıştırır; ancak *Muinar*, daha parçalı, zamansız ve mitik bir metindir. Tek bir olay örgüsü etrafında dönmez. *Muinar* bir iç sestir, bir gölgedir. Günün birinde yazar Elime'nin içinde uyanan ve ona evrenin alternatif benzerlikler bilgisini, kadınca dilini dağ tepe gezdirerek öğreten bir kocakarıdır. “Dünyayı kurtarmak için inmiş ruhlar, bir tek kadınların içinde ‘bir şey’ sakladığına inanıyorlar” der Latife Tekin *Muinar* için. Bu bağlamda roman, iki kadın üzerinden, *Muinar* ile Elime'nin sayısız konudan—politika, fal, bulmaca, araba yarışları, nükleer savaşlar, Amerika, Kürt, Ermeni meseleleri, erkeğin kadına hükmetmesi, sessizleştirilen, atılan kadınlar, doğa, yok oluş Körfez savaşı, yazma edimi, yazarlık vs.— çene çalmasının parçalı mitik hikâyesidir.” (Gündoğan 2009: 19)

Muinar, bir sabah Elime'nin içinde uyanır. Elime içinde bu sesle uyanır: On bin yaşında bir kocakarının sesi.

“Işıksı bir çadırda uyanacağım geceyi bekleyerek yatağında titrediğim aylardan sonra bir sabah, alacakaranlıkta, içimin sessizliğinde gümbürdeyen davul sesiyle araladım gözlerimi, kadın olduğum için at gönderilmeyecekti bana, dallarına tutunarak göğe yükseleceğim ateş ağaç” (Tekin 2006: 3)

Bu girişin ardından Muinar’ın sesi duyulmaya başlar. Yazar, henüz girişte, pek çok hikaye, mit ve geçmişin derinliklerine göndermeler içerecek bir metinle karşı karşıya olduğumuzun imlemesini yapar. Buyurgan, çok tanrılı bir dünyadan gelen Muinar, sesini kuvvetle duyurur Elime’ye:

“ ‘Biz öyle sahipsiz değildik sizin gibi, acı sesimizle dünyada yalnız bırakılmamıştık, cesur neşeye kavuşursun, uzaklara kaçırma gözlerini, süzölmüş gönlünle dinle beni, hizmetçi perilerimiz, perilerimizin uşakları döner dururdu çevremizde, benim özel Tanrım vardı’ ” (Tekin 2006: 4)

Latife Tekin açısından her zaman duyarlılık noktalarından biri olarak beliren “kadın” olma durumu, bir metne ilk kez bu denli doğrudan, adeta feminst bir tavırla dahil olur. Pek çok kadının, tarihin içinden geçip gelen, Elime’nin içine kurulan Muinar, hem tek bir karakterdir hem de içinden geçtiği tüm kadınlardır. Bu anlamda *Muinar*, Latife Tekin’in *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta ve *Unutma Bahçesi*’nde sorun edindiği, kent karşısında doğa ve bu karşıtlık içinde modern insanın konumu meselesinin bu defa feminst bir duyarlılıkla ele alındığı bir metin olarak karşımıza çıkar. Doğanın yaşayan bir unsur olduğunun bilincini kaybeden insan, onun üzerindeki işlerinde yabancılaşmış bir tavır takınır; adeta bu dünyanın doğal bir parçası değilmişcesine... *Unutma Bahçesi*’ndeki unutma çabası, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’taki ürperti arayışı, bu yabancılaşmayı yitirmeye, doğallaşmaya yönelik tavrılardır. *Muinar* ise, okuru, bu yabancılaşmanın kaynaklarına götürmeye çalışır:

“İnsanlar, dünyanın cansız olduğuna nasıl karar verdiler, dönüp sezmeye çalışıyorum bunu. Üstünde yaşadığımız gezegenin kendisinin cansız olduğuna inanıyoruz, bundan hiç

kuşkumuz yok, doğru bir düşünce mi bu, nasıl emin olmuşuz bundan o kadar, dünya boşlukta dönüp duran cansız bir gezegen mi? Toprakta hayat fışkırıyor, bitkiler ve ağaçlar canlı, biz insanlar canlıyız, ama toprak cansızdır diyoruz, kayalar ve taşlar cansızdır; su, hayat kaynağımız, ama suyun kendisi cansızdır, canlı olan acı çeker, cansız olan acıyı bilmez... Su acıyı bilmez, kayalar çığlık atmaz, içi sızlamaz dağların... Bana sorarsanız, insan, doğaya saldırdı, gezegeni yağmalamaya başladı ve saldırganlığını meşru kılmak için de kafasında böyle bir ayırım yaptı. Ben canlıyım, dünya cansız diye diye felakete sürükledi dünyayı. Muinar, daha fazlasını söylüyor, 'Dünya canlıdır ve dişidir' diyor” (Kaygusuz 2007)

Kocakarı Muinar adeta şunu kanıtlamaya çalışır; insanın dünya ile arasındaki doğallığı yitirilişinin kaynağı “ataerkil”liktir. Latife Tekin’in tüm yazma serüveni boyunca okura sezdirdiği, kimi zaman sesini yükselterek duyurduğu “anne”ye dönüş, eve dönüş, kentten kaçış, ve doğaya sığınma şeklinde tezahür eden tavrın devamı, ulaştığı yerdir.

Ulaşılan bu noktada, Latife Tekin daha önce hiç görülmediği kadar politik görülür. Elbette her zaman politik bir dil anlatıların odağındaydı. Ancak bu kadar açık dillilikle, doğrudan tartışmalar daha önce karşımıza çıkmaz.

“Ben romanlar yazarak, cümle cümle kendimden öğrendim bildiklerimi, bundan 10 yıl önce. *'Ormanda Ölüm Yokmuş'*u yazmaya başladığımda, kitabımla yalnız kalacağımı düşünüyordum, yolum, ormandan unutmaya açıldı, aslolan ulaşmak için, zihin engelini aşmak gerektiğini fark etmiştim, sonra işte Muinar üstüme aktı boşlukta. 'Kadın için hız almak iyidir' diyor, erkek yavaşlasın, kadın hızlansın... Hatta dursun erkek, fazla koştu, savruldu... Kadın-erkek meselesi, yüzleşilmesi zor, ağır bir politik meseledir zaten.” (Kaygusuz 2007)

Muinar bilge olduğu kadar güncel de bir kadındır:

“Duayla, dilekle geçirmiyor gününü pek öyle, takip ettiği konular, köşe yazarları var, televizyondan radyoları aratıp bulduruyor bana, frekanslarını ezberlemiş, nasıl bir

kocakarıdır, dinleyip izliyor işte, tartışma programlarına meraklı” (Tekin 2006: 13)

Muinar’ın eleştirel tavrının iskeleteni, dünyanın dışı ve canlı oluşu fikri oluşturur:

“Muinar, tarih öncesinden, on binyıl öncesinden devşirdiği kadın hikâyeleriyle yirmi birinci yüzyıla kadar uzanan, kadına gerçekte unuttuğu evrenin bilgisini hatırlatmayı amaçlayan ve bunu da büyü ve gerçeğin alaşımı ile melez bir anlatımla ortaya koyan bir metindir. Us dışı olayların okurda şüphe uyandırmadığı ancak zamansız, doğrusal olmayan ve fallus odaklı dile meydan okuyan siyasi ve feminize edilen bir anlatıdır.” (Gündoğan 2009: 19)

3. FELAKETİ BEKLEME HALİ VE KORKU TEMASI

3.1. Sevgili Arsız Ölüm

Sevgili Arsız Ölüm romanında, romanın ilk sayfalarından sonuna dek, istikrarlı bir şekilde tekrar eden temel motiflerden birisi, “korku”dur. Korku çoğu zaman, roman kişilerinin eylemselliklerinin odağında yer alır:

“Romanın ana karakteri olan “Dirmit”, köy yaşantısı içerisinde, şaşkınlığa sebebiyet vermeyen bir “korku” haliyle hemhaldir. Köyden kente göçlerine dek süren 64 sayfalık bölümde, Dirmit doğar, büyürken etrafındakileri keşfeder, köydeki yaşantıya da “korku”yla bağlanır. Babası “Huvat”, kentten köye her gelişinde köylüler için oldukça şaşırtıcı bir şey yapar ve köylülerin buradaki temel işlevi her seferinde şaşırmak olur. Bu şaşkınlık özünde şehirden getirilmiş “modern” eşyalara karşı refleks olarak verilen tepkilerin olağan karşılığı gibidir. Huvat ilk motorlu taşıtı (otobüs) köye getirir, köylüler “dehşetle irkil[ir]” (Tekin 1). Bu irkilmenin ardından Huvat, “yüzü alev alev yanan, başı kıcı açık, süt gibi beyaz bir kadın”la (2) gelir köye ve köylüler günlerce kadının orasını burasını eller, tükrükledikleri yaşmaklarını kadının yüzüne sürmek için kullanır, saçını eteğini çekiştirir. Ardından bir sıfat olarak “cinli” devreye girer; çifte sarılı yumurtlayan tavuğun yumurtadan kesilmesinin ve Huvat’ın anasının tahtalından düşmesinin sebebi bu “cinli” kadındır. Öyle ki, kadını boğup bir kenara bırakmayı düşünürler ama “cin”inden korkarlar (3). Metinde “cin” ve “korku” ilk defa birlikte anılır burada ve metin boyunca cin-peri kavramları köylülerin üzerine “korku” salacaktır. Bazı metinlerde, kapıdan çevrilmesinin korkulan bir şey olduğu Hızır peygamber, köye yeni gelen bu kadına yardım eder (...)Metinde “cin” morfolojik birçok değişiklik de gösterir; bazen sıfattır, çoğu zaman zamirdir, bazen ceviz ağaçlarının “cin dalları”nda olduğu gibi dolaylı bir nesneyi imler. Metinde, köylülere yabancı gelen her şeyin cinlerle (dolayısıyla “olağanüstü”yle) mutlak bir ilgisi kurulur.”(Aydın 2008: 91)

Kente göçle birlikte, korku nesnelерinin adı ve biçimi değişse de, korkunun, kahramanların eylemlerinin yöneticisi ve onların yerine adeta karar verici olması durumu değişmez. Bunun temelinde, tüm roman boyunca kendini ısrarla belli eden bir durum yatmaktadır: Köyden göç Aktaş ailesinin köy toplumu içindeki uyumunu ortadan kaldırmış ama onların tutumlarında, düşüncelerinde, eylemlerinde köklü bir değişiklik yapmamıştır. Korku unsurunun gereği ortadan kalkmamış, dolayısıyla Aktaş ailesi “korkarak yaşamak” noktasında bir değişim yaşamamıştır. “*Sevgili Arsız Ölüm*” romanında, kahramanlar eylemlerini korkular üzerine inşa ederler. Korku gelmeden önceyse bunu adeta çağırırlar, felaketi beklerler:

“Bu sıçan yavrusu gibi oğlanın doğumunun köye iyi gelmeyeceğinden korkmaya başladılar. Okulun dağılmasını, Baytar’ın cine çarpılmasını Mahmut’tan bildiler.” (Tekin 2001:15)

“Cinci Mehmet’in ‘Bu çocuk eksik doğmazsa başına gelmedik kalmayacak’ demesini, bir de, ‘Bu dediğimi iyi belleysin ha! Aha!’ diyerek hamur tahtasına attığı çentiği aklından çıkaramadı. Çıkaramadığı gibi, Dirmit’in başına bir iş gelmesinden korkup onu eve kapadığı yetmiyormuş gibi, bir yandan da evin içinde kızını keşiflemeye başladı” (Tekin 2001:26)

Cinci Mehmet’in Dirmit’le ilgili söyledikleri Atiye’nin korkmaya hazır zihniyetinde önemli bir iz bırakır. Atiye’nin, romanın başından sonuna kadar, Cinci Mehmet’in söylediğinden yola çıkarak, eksik doğmadığı için başına gelmedik kalmayacağından korktuğu Dirmit’e karşı eylemlerinde, bu korkunun etkisi gözlemlenir. Atiye, Dirmit’i cinler götürmesin diye sedire bağlar, “cincinin çentiği çıktı” diye diye Dirmit’in gerçekten kırmızı çentikler dökmesine sebep olur ve o çentikleri yolmasın diye ellerini bir torbaya sokup bağlar. Sonrasında, bu korku annesinden Dirmit’e de geçer. Dirmit, çentiklerinden kurtulduktan sonra her şeyi saklayan birisine dönüşür:

“O gül zamanı Dirmit, ‘ya uyur da, uyanamazsam. Ya ben uyurken güller solar, dallar kurursa’ diye öyle çok korktu ki, o gül zamanından bir dahaki gül zamanına kadar gözünü hiç kırpmadı”(Tekin 2001:26)

Bu korku adeta çember gibi dönen bir metafordur ve roman içinde kendi kendisini üretir. Örneğin Atiye, Dirmit’e henüz hamileyken, onun annesinin sesinden konuştuğunu işitir. Cinci Mehmet bunu hayra yormaz. Bu beklentiyle birlikte Atiye, Dirmit’in farklı görünen her yönünden ürker, bu korkusu tekrar tekrar açığa çıkar ve eylemlerini etkiler. Sürekli baskıladığı kızı, bu baskıya dayanamayıp çeşitli tepkiler gösterir ve bu, her seferinde Cinci Mehmet’in kehanetini hatırlatır Atiye’ye. Korku döngüsü kısır döngüye girer. Atiye korktukça Dirmit’in üstüne gider, gittikçe ortaya çıkanlardan daha çok ürker ve korkusu sürekli tekrar eder.

Korku sadece Dirmit ve Atiye arasında gelişen bir duygu değildir. Bütün tiplerde değişik şekillerde ortaya çıkar. Bu, şehre göçseler bile köyden beri süregelen kolektif bilinçlerinin roman kişilerine kazandırdığı bir özelliktir. Korkarlar, felaketleri beklerler, korktukları için ürettikleri çarelerle felaketleri gerçek kılar ve korkmakta haklı çıkarlar; kendi kendilerini felakete iterek. Huvat karısı Atiye’den korkar:

“Huvat, Atiye’nin bacılığıyla garip, anlaşılmaz bir dille çatır çatır konuştuğuna şahit olduktan sonra, Atiye’den çekinir oldu. Bir zaman karısından uğrun onu gözledi. İçinden besmele çekmeden elinden bir şey gelmedi. Abdestsiz koynuna girmede (...) Korkusunu atmaya çalıştıkça aklına yeni şeyler takılmaya başladı. Atiye’nin dikiş dikmeyi, okumayı yazmayı nerde öğrendiğini düşünür düşünür bir hal oldu (...) Nuğber’i yanına çağırıp Atiye’nin her yaptığını kendisine haber etmesini istedi. (...) Derken bir annesine bakıp bir babasına haber yetiştiren Nuğber’in de içine bir korku yerleşti” (Tekin 2001:33-34)

Köylüler de korkarlar: “Köylüler zamanla eşeklere alıştılar. Ama Sarıkız’ın korkusundan geceleri dışarı adım atamaz oldular. Erkekler boyunlarına Sarıkız muskaları astılar, geceleri kilit altında kaldılar” (Tekin 2011:39)

Korku, romanda baştan sona kadar tekrar eden en belirgin motiflerden birisidir:

“Dirmit ışığa bakamaz, karanlıkta tahtalığa çıkamaz oldu. Sonunda ağlaya ağlaya Atiye'nin eteğine yapıştı. (...) Korkusu gün geçtikçe azalacağı yerde arttı” (Tekin 2001: 47)

Pek çok eylemin öncesinde, bu eylemin tetikleyicisi olarak bir korku ögesinin yer aldığı görülür:

“Köylüler Dirmit'in köyün başına bir uğursuzluk getireceğinden korktukları için, onu bahçe duvarına yanaşır yanaşmaz taşlamaya, arkasından sövüp saymaya başladılar.”(Tekin 2001: 53)

“Atiye kızının cini oğluna sığır diye korkup Mahmut'u ablasının yanına fazla sokulmaması için tembihledi” (Tekin 2001:57)

“Çocuklar demirlerden demirlere atlarken, Dirmit yere eğilip tanıdığı, bildiği otları aramaya koyuldu. Atiye her arkasından baktığında, kızının yerde sürüne sürüne arandığını gördükçe, yeniden korkuya kapıldı. (...) Onun belinden aşağı uzanan bilek kalınlığındaki iki belik saçının, kafasına ağır geldiğine, bu yüzden aklını bir türlü toparlayamadığına karar verdi. Dirmit'in saçlarını tutup kökünden kesti.” (Tekin 2001:69)

Bu korkular roman kişilerini bazı eylemlere sürüklerken, bu eylemlerinin sonucu da yeni korkular ortaya çıkarır:

“Korkusundan toprak yediğini herkesten sakladı. Evdekiler uyduktan sonra saksıların başına oturduğundan, onun toprak yediğini kimse anlamadı. Dirmit bir yandan karnında solucan çıkmasından korktu, bir yandan büyük bir inatla korkusunu bastırdı.” (Tekin 2001: 69)

“Dirmmit korkudan bez bebeğini divanın altına sakladı. Eline alıp oynayamadı.” (Tekin 2001: 71)

“Atiye sonunda dayanamadı. Kocasının işsizlikten delirip ortalığa düşmesinden korktu. Ona iş kapısı açmak, eski haline dönmesini sağlamak için yollara düştü. (...) Dergah koymadı gezindi.” (Tekin 2001: 73-74)

“Zekiye korkusundan bebeğini kucığına alamadı.” (Tekin 2001: 81)

“Mahmut bir sabah erkenden gitti, hava kararınca gelmedi. Atiye pencerenin önüne oturup oğlunun yolunu korka korka gözledi.” (Tekin 2001: 113)

“Mahmut Seyit’in yanı sıra yürürken ikide bir ‘Boş inşaattan cinmiş gibi korkuyorum lan’, deyip durdu.” (Tekin 2001:115)

“Ama Atiye okuyup üfledikçe Dirmmit’e başka bir hal oldu. Eli ayağı ip gibi incelmiş. Yüzü süzülüp çekildi. Atiye bu defa bir korkuya düştü.” (Tekin 2001: 7 134)

“ ‘Şehir beni herkes uyurken damda görünce, bu sırrı çözeceğimi sanıp bile bile korktu’ dedi. Atiye’nin gözleri fal taşı gibi gibi açıldı.” (Tekin 2001: 208)

Sevgili Arsız Ölüm’ün ne denli gerçekçi bir roman olabileceğine dair yapılacak kısa bir analiz bile, başta da belirttiğimiz gibi, bu anlamda pek çok aksaklıkla karşılaşabileceğimizi anlamak için yeterlidir. Ancak belirli bir yazın anlayışı ya da dünya görüşü dışından bakıldığı zaman, özellikle köyden kente göçün aile üzerinde yarattığı etki son derece gerçekçi olarak nitelenebilir. Korku ögesinin romanın göçten öncesi ve sonrası olmak üzere, her iki kısmında da kullanılma biçimi bu tutarlılığa örnek gösterilebilir. Aktaş ailesi, adeta tek bir insanmışçasına ortak tavır takımıp aynı eylemleri yapan bir topluluk içinden çıkıp şehre geldiklerinde, belki küllük ya da kuyu cinini yitirirler ancak hayatlarını devam ettirirken bir şeylerden cinmişcesine korkma huylarını kaybedemezler. Bir şeylerden cinmişcesine

korkmaya mecburdurlar. Bu bir tür savunma mekanizmasıdır. Diğer yandan, korku unsurunun kullanımının, buradaki yoksul insanların hayata karşı sürdürdükleri bir tür temkin olmak dışında anlamları da vardır:

“(…) Dirmit köy yaşantısı içinde “mutlu”dur. Aydınlanmacı köy romanlarının şehre göçme anıyla, Tekin’in söz ettiği göçme anı burada da birbirinden ayrılır. Medeni ve modern olana “cinli” diyen köylülerdendir. Dirmit ve onun muhayyilesinde şehir, baştan başa yeni bir “cin”i çağrıştıran yer olarak bulunur.” (Aydın 2008: 93)

Latife Tekin, kendisine yöneltilen eleştirilerin ne kadar uzağında bir bakış açısıyla yazdığını açıkça belli edecek şekilde, romanda korku ögesi olarak karşımıza çıkan temel unsurlardan cinler hakkında şunları söyler:

“Cinler üstüne düşündüğüm zaman, onların çok pratik bir işlevi olduğunu hissettim. İnsanlar, cinlerin korkutuculuğunu kullanarak hayata çeki düzen veriyorlar. Gerçekten de işe yarıyor. Korkudan, su içilen bir kuyuya taş atamıyorsun, çünkü karşına kuyu cini çıkıyor, gece karanlığında içinde sıcak su olan bir kapla kapıya çıkıp suyu boşluğa savuramıyorsun, eşikte bir cin yatıyor, çarpıverir insanı. Heralde karanlıkta uyuyan bir hayvan yakıverirsiniz demek istiyorlar (...) Düşünün ki, her delikten cin çıkabileceğine inanan insanlar, daha sonra geldikleri İstanbul’da ne yaparlar... (...) Biz görmeden onlar bizim yataklarımızda uyuyorlar, elbiselerimizi giyiyorlardı... Bu durum, eşyalarımızı, evimizi, bağımızı, bahçemizi kendimize ait hissetmemizi engelliyor. Çok hoş değil mi?” (Özer 2005: 18)

Görüldüğü gibi, Tekin’in anlatı boyunca sürdürdüğü ikili tavrın –yani hem anlatının tamamen içinden, Murat Belge’nin deyimiyle ormanın içinden yazması, hem de yer yer, ironik, alaycı anlar doğurup bazı şeyleri biraz olsun dışarıdan görmesi- (ama asla yargılama yoluna gitmeden, genelde tanıklık etmekle yetinerek sürdürdüğü anlatım tavrının) korku unsurunun kullanılmasında da söz konusu olduğu söylenebilir. Latife Tekin’in, bir otokontrol mekanizması gibi okuduğu cin korkusunun romandaki yansıması da, diğer korkular da, temelde kent ve köy insanı

arasındaki farkı imler. Çünkü ancak, başlarına sürekli bir şey geleceğinden korkmuş ve korkmaya devam eden bir topluluk, korkular üzerine kurulu bir dirlik-düzen oluşturur. Tekin'in de tespit ettiği gibi, cinlerin pratik fayda doğuran varlıkları da sonuçta “yoksulluk bilgisi” nin, insanların aklına soktuğu bir fikir olmalı. Bu bağlamda, her şeyden önce, kente göç ile herhangi bir sınıfsal değişim yaşaması söz konusu olmayan Aktaş ailesinin korkularının romanın ikinci kısmında sona ermesi, romanın kendi iç gerçekliğine aykırı olacaktı. Oysa, tersine, Atiye'nin çocuklarını bu korkularla bir arada tutma uğraşı, bu ailenin kente tutunma çabasının naif bir direnişi gibi görünür ve romanın kendi iç evreninde gerçekçi bir tutarlılık olarak okunabilir. Aktaş ailesinin cinler karşısındaki tutumu değişmediği gibi, anlatıcının Aktaş ailesinin naif tutumuna paralel yaklaşımı da değişmez, anlatının içinden bakmayı sürdürür:

“Latife Tekin, hem iyi tanıdığı hem de romanını yazarken bir yazar ustalığı ile geliştirdiği kişilerine ve onların içinde yaşadığı dünyaya adeta ‘toprak düzeyinden’ bakmayı seçmiştir. Sinemasal bir anlatımla düşünürsek, her gün yanından geçtiğimiz kaldırım kıyısındaki çimenlere belli bir açıdan ve yönden bakarız. Bir an için yönümüzü değiştirdiğimizi ve merceği toprak seviyesine getirdiğimizi düşünelim. Aynı gerçeklik bambaşka bir görüntü ve boyut kazanır. Tekin kişilerine ve onların dünyasına bakıyor. Bu günlük gerçeğin fanteziye dönüştürülmesi değil, gerçeğin kendisinde varolan ve çoğu kez düş gücü'nü aşan zenginliğin ortaya çıkarılmasıdır” (Kutlar 1984: 26)

3.2. Berci Kristin Çöp Masalları

Sevgili Arsız Ölüm'de korku olarak karşımıza çıkan şey, benzer insanların yaşantısı üzerine eğilen ikinci roman *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da yansımaları bulur. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, *Sevgili Arsız Ölüm*'de tanıdığımız, köyden kente göç hadisesinin odağındaki ailenin, köyden kente doğru gelişen, kendi içine kapalı hayatlarının dışına çıkıp, benzer ailelerinin hikayesine odaklanılır.

“Benim anlattığım insanlar yoksul; hayatın kıyısında, kenarında yaşayıp giden insanlardı. Onların duyguları çok katıksızdır, bunu içinde doğduğum ailede de izlediğim, keşfettiğim için rahatlıkla söyleyebiliyorum.” (Özer 2005: 67)

Sevgili Arsız Ölüm'de, kente tutunmaya çalışan, apartman yaşantısı içinde olan aile odaklı hikaye, artık bir gecekondu mahallesinin içinde dolaşmaya başlamıştır. Tıpkı *Sevgili Arsız Ölüm*'deki gibi, kahraman odaklı bir anlatı söz konusu değildir.

“Latife Tekin sonraki romanı *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da *Sevgili Arsız Ölüm*'ün ses tonunu, üçüncü tekil şahıs geçmiş zaman cümlelerinden oluşan dilini sürdürdü. Sahne değişmişti gerçi; anlatıcının daha uzaktan, adeta kuşbakışı gördüğü bir sahneydi bu. Bir doğuş, bir kuruluş, bir türeyiş hikayesi. Şehrin kıyısında, çöp yığınlarının çevresinde, fabrika atıklarının ortasında doğan yeni bir hayatın; şehrin çöpünden, yabancı bir kültürün artıklarından, paslı tenekeden, kartondan, naylon, muşambadan, plastikten yaratılmış gecekondu masalı. Çiçektepe'nin kuruluş hikayesi: Durmadan esen rüzgara karşı dayanıksız, her an yerle bir olabilecek, gece kurulan, sabah yıkılan, derme çatma, eğri büğrü, iğreti bir hayat” (Gürbilek 2005: 44)

Bu hayatın içinde, *Sevgili Arsız Ölüm* romanında eylemselliğin temelinde yer alan korku unsurunun bir başka şekilde hüküm sürdüğünü görürüz. Latife Tekin burada da *Sevgili Arsız Ölüm*'de korkuları yansıtma biçiminin bir tekrarını yapar. Bu, eleştirilen üslubunu daha da pekiştirdiği anlamına gelir. Tekin, nasıl ki *Sevgili Arsız Ölüm*'de köy halkının cin korkusu altında bağızca bir şey aramak yerine, bunun pratik anlamını sorguluyor ve bu korkulara kapılıp giden bir anlatı dili kurguluyorduyorsa, yine buna benzer şekilde, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da, gecekondu içlerine, fabrika içlerine, gardını hiç kuşanmamış olarak, oralara ait bir ruh olarak sızar; gecekonduları kendisiyle aynı siyasi tavrı takınan diğer insanlar gibi, değiştirilmesi, dönüştürülmesi gereken şeyler olarak görmez. *Sevgili Arsız Ölüm*'de tercih edilen içerden bakış bu romanda da sürer. *Berci Kristin Çöp*

Masalları'ndaki tekinsizlik hali, gecekondu mahallesinin yaşadığı hastalık korkuları, geçmişlerinden gelen batıl inançlarla bu korkuları aşma çabaları, anlatı tarafından ne yadırganır, ne eleştirilir, ne de bu insanlar bir bilinçlenme yaşamaya zorlanır.

Klasik bir romandan beklenecek kişi kadroları kurulmadığı gibi, klasik bir roman süreci yaşanmaz. Benzer yaşamlar, benzer hassasiyetler ve benzer bir dille yazıldığında, ilk romanının evreninde yaşayan ikinci bir roman ortaya çıkar. Bu insanlar da, tıpkı *Sevgili Arsız Ölüm*'ün insanları gibi, köy yaşantılarını yeni dünyalarına taşıyan bir yapı sergilerler. Örneğin, geçmişte tarlada yazıda kalan koyunları sağan kızlara “Berci Kız” derken, bu yeni hayatta, çöp ayıklayanlara “Berci Kız” demeye başlarlar. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün kahramanlarının yaşadığı aile içine kapalı yaşantı, aslında dışarıya karşı da temkinli bir tutumun ürünüydü. *Berci Kristin Çöp Masalları* ise, dejenerasyonun yayılmasını daha hızlı veren bir yapı sergiler. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün ağdalı masalsılığı, (Atiye'nin bir türlü ölememesi, Huvat'ın bitmez tükenmez arayışları, Dirmit'in gittikçe çevre tarafından daha fazla baskılanması ancak patlama noktasının romanının sonuna değin yaşanmaması gibi) bu kez çarçabuk ve hızlı bir bakışa dönüşmüştür.

Sevgili Arsız Ölüm, belki *Berci Kristin Çöp Masallarının* odağında yer alan Çiçektepe isimli bu gecekondu mahallesinde yaşanan sayısız tutunamama, kaybolma hikayesinden birisiydi. Köyden kente göçün travmasını yaşayan bu ailenin, kendi içindeki yoğun, sürüncemeli hikayesi, kentin gözünde *Berci Kristin Çöp Masalları*'na dönüşür. Geçip giden onlarca kişi, onlarca hikaye, kentin ortasında bir ur gibi büyüyen varoş kültürünün içinde kayıp gider. *Sevgili Arsız Ölüm*'de devasa görünen, roman kişilerini işlerinde yöneten korkular, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın büyük tuvalinde daha az dillenirse de, somut olarak daha az yer alırsa da, yoksulların çaresizliğinde gizli bir rol oynamaya devam eder. *Sevgili Arsız Ölüm*'de korkunun yer alışı ile *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda yer alışı arasında ilginç bir fark göze batar: *Sevgili Arsız Ölüm*'de korkular köydeki anlamını sürdürürken, diğer yandan roman kişilerinin eylemlerine de etki eder. Aile odaklı hikayede, “kentli düşmanlar” dışarıdadır. Aile kendisini cinden korur gibi kentli tehlikelerden korur, cinden korkar

gibi kentten korkar. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda benzer insanların topluluk davranışı ise, kente tutunma çabası bağlamında daha yırtıcı, daha şiddetlidir. Korkular bu kez daha olumsuz, korunma mekanizması olmaktan öte, bir tür bilinçsizlik gibidir.

“İlaç fabrikalarının biri Su Baba'nın üstüne doğru uzandı. Su Baba, ilaç fabrikasının hammadde bölümünün altında kaldı. Bu yüzden Çiçektepe'de bu fabrikada hammadde bölümünde zehirlenip zehirlenip ölen işçilerin Su Baba'nın gazabına uğrayıp öldüğüne inanıldı.” (Tekin 1998:17)

Bu alıntıda da görüldüğü gibi, korkuları, mahalle halkını bir tür körlüğe sürükler. Kentli tehlikeler köylü tehlikelerden başkadır ve korkuları da farklı olmalıdır. Ancak görüldüğü gibi köyden taşıyıp getirdikleri “gulyabaniler” i kentte karşılaştıkları tehlikelerle özdeşleştiren mahalleli, gerçek tehlike karşısında kördür. Anlatının burada gerçeği açıklama davranışı *Sevgili Arsız Ölüm*'de hemen hemen hiç gerçekleşmez. Bu bağlamda, başka örneklerde de göreceğimiz gibi, *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki anlatıcı tutumunu kıyaslama noktasında, anlatıcı yine üst bir anlatı kurgulamaz demek doğru değildir.

“Çöp ne zaman geçim kaynağı olmaktan çıksa çöp sineklerinin konducuları yiyeceğine dair söylentiler yayılırdı. İnsanlar ağızlarından Çöp ağasına ateş püskürür, çöp tepeleri istenmez olurdu. Çöp bayırlarındaki konducuların yaşayarak gördüklerinden süzüp ‘Çöpten kesilmek’ diye ad taktıkları bu durum çöp direnişine işaret sayılırdı. Direnişin ilk kıvılcımıysa kanat çırparak uyuyan bebekleri uyandıran, göğe çıkıp gündüzleri geceye çevirme oyunu oynayan martıları yakardı. Martılar taşa tutulurdu.” (Tekin 1998: 82)

Yukarıda her iki alıntıda da görüldüğü gibi, mahalle halkının haklı korkuları, bir takım batıl itikadların gölgesinde, yanlış tepkiler vermeleri sonucu, onları tehlikeler karşısında korunmasız kılmaktadır. Çöp yığınları arasında yaşayan bu insanlar, çöpün rant kapısı olmasıyla birlikte giderek bu yaşantıya adeta mahkum olurlar. Ancak, tepkilerini doğru noktaya odaklayacak bilinç düzeyinde olmadıkları

için martıları taşlarlar; ya da hastalıklarının sebebini fabrikalardan değil yatırdan bilirler. Aynı halk, bu rant kapısını sömüren fabrikatörlerin, ağaların, iyilik ve kötülüklerini ayırt edemeyecek kadar saftır. Bu yüzden birlik olma çabaları çoğu kez kontrolsüz ve yararsız birleşmeler doğurur. Belirttiğimiz gibi anlatı bunları gizlemez; dolayısıyla az da olsa kendi bilincine sahip sayılmalıdır.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda korku temasının yer almasına dair belirtilmesi gereken temel noktalardan bir diğeri, anlatının, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün aksine daha uzaktan, daha geniş bir alana bakıyor oluşundan kaynaklanır. Kırsal kesimden gelen ve kentte yaşam savaşı veren gecekonducular, ki anlatı onları konducular olarak tanıtır okura, bu “giderek büyüme” hikayesinde, diğer yandan ayrışma ve kutuplaşmalar da yaşarlar. Bu bağlamda, korkular sadece yabancı kentli unsurlara karşı gelişmez; birbirlerinden de korkarlar. Gitgide büyüyen bu oluşum beraberinde ayrışma ve kutuplaşmayı getirecektir. Anlatının “Kızılbaş” olarak nitelediği alevilere karşı cephe alanların tavrının başlangıcında şu olay yer alır:

“Titreyerek uykuya dalan Çiçektepe'liler Ramazan davulunun tok gümbürtüsüyle uyandı. Kondularda davul sesinin ardından ışıklar yandı. Davulcu karanlığı ışıklı bir yola çevirerek Çiçektepe'nin sokaklarında yürüdü. Tokmağını sallayarak ağzını ayırdı. Karanlığa gömülü kondulara doğru dönüp mani okudu. Davulunu dövmeye hazırlanırken karanlığın içinden ‘Git lan burdan lavuk!’ diye bir ses duydu. Tokmağı havada asılı kaldı. Ağzını açmaya fırsat bulamadan davuluna, tokmağına, eline, yüzüne ve çıkardığı gürültüye kar gibi küfür yağdı(...) Gözün gözü seçmediği soğuk ve karlı gündüzde söz sözü bulup yakaladı. Davulcuya sövenin ‘Kızılbaş’ olduğuna dair bir laf konduları sardı. (...) Davulcunun öncülüğünde kondularda ne kadar çalgı varsa toplandı. Bağlama, tef, cümbüş, kemençe, zurna ve davuldan oluşan bir çalgı takımı hazırlandı. Takımı sırtlayan çalgıcı konducular önde, gıcık vermeye hevesliler arkada düğün evine gidilir gibi Kızılbaşların oturduğu mıntıkaya doğru yola çıkıldı. Kızılbaş konducuların kapılarının önünde, gece ışyıncaya kadar, bir aşağı bir yukarı yürüyüp dönmek suretiyle müzik yapıldı. Davulcuya söven konducu korkusundan kapısına, penceresine destek çaktı” (Tekin 1998: 97-98)

Burada yaşanan kutuplaşmanın temel sebebi, içine kapalı toplum yaşantısına alışkın olan köy kökenli insanların, değişen koşullar karşısında, büyüme karşısında yaşadıkları aidiyet sorunudur. Kentte yaşanan komşuluk ilişkileri ile köydeki ilişkiler birbirine benzemez. Köy yaşantısında aynı köyün insanları benzer ilgi ve inançlara sahiptir; hatta bir kısmı akrabadır. Eğer bu farklılık bir kasabada yaşansaydı, muhtemelen alevi ve sünni köylülerin köyleri birbirinden ayrı olacaktı. Oysa kentin objektifinden bakıldığı zaman, bu insanlar yine pek çok ortak paydada buluşan, kentin kıyısına mahkum olmuş, yaşam mücadelesi veren insanlardır. Bu büyük bakış onları köydekinden daha geniş bir alana yayılmış fakat buna rağmen daha yan yana ve başka-düşman kılar. Ayrıca kentte yaşamaya başlayan bu insanların zihniyetinde az da olsa dalgalanmalar yaşanır. .

“Kentteki sosyal sorunların büyük bir bölümü ‘kamusal’ ve ‘özel’ alanların ayrımının bir sonucu olarak belirir. Komşuluk kavramının kentsel biçimi kentli niteliklerin eklenmesiyle köydeki komşuluk kavramından ayrılır. (...) Köyde kamusal ile özel arasında bir ayrım neredeyse hiç yoktur.” (Helle 1996: 74)

Kentteki mülkiyet olgusu köydekinden farklıdır. Komşuluk ilişkileri de bu bağlamda farklılaşır. Bireyler birbirlerine yabancılaşır çünkü her ne kadar kırsaldan pek çok adet ve genel davranışları taşıyıp getirseler bile yaşam alanları değişmiştir. Kentin büyüklüğü, kargaşası ve hepsi benzer davranışlar sergilese de başka köylerin başka insanlarını bir arada kılan bu büyük yapısı tekinsizdir.

3.3. Gece Dersleri

Gece Dersleri' i, Tekin'in Gülfidan karakterinin iç dünyasına eğildiği bir eser olarak, rüya ve gerçeklik arasında gidip gelen bir anlatı diline sahiptir. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*' nda roman türünün gereksindiği kişi kadroları kurulmazken, her şeye rağmen çizgisel denilebilecek bir zaman kurgusu kullanılmıştır. Ancak *Gece Dersleri*, zamanın kurgulanmasında da atlamalar, geri dönüşler yaşar. Bu, tercih edilen dilin yanı sıra, rüya atmosferini güçlendiren bir

diğer kullanımdır. *Gece Dersleri*' nde korku teması, Gülfidan'ın kabuslarında ya da onun içinde bocaladığı ruhsal kasvet ortamında gelişir. Gülfidan'ın uyanıklık halindeyken bile dünyayı anlama, tanımlama biçimi bir rüya atmosferi içinde gelişir:

“Annem, kar kuyularından dipsiz uçurumlara açılan düşsel mekanlarda yaşadı. Zamansız ve sonsuz bir kadının gurur yüklü uçarılığıyla. Kara sarıya çalan balmumu kalbi, bulanık gri bir sabahta babamın ayağına nasıl takıldı, babam tılsımlı bir iğneyle onu cezalandırıp bildiğimiz dünyaya hangi sebeple sürükledi bilmiyorum. Ben, yalnızca gerçekliğe ait küçük bir canlı olarak kaldım hep. Annemin gözlerimin almadığı dünyalara savrulan saçlarından, büyücü rüzgarlarını tutan eteklerinden bağırarak kadar korktum” (Tekin 1999: 73)

Bu alıntıda Gülfidan, kendisini “gerçekliğe ait küçük bir canlı olarak” tanımlar. Gerçekten de, devler-cadılar ülkesinde, tekinsiz bir şekilde dolaşan tek gerçek figür gibidir. Bu bağlamda korku teması anlatının odağında yer alır. Bir diğer önemli öge “anne” dir. Korku bir çok noktada okurun karşısına anne ile bağlantılı olarak çıkar. Gülfidan, içine sokulmaya çalışıldığı kalıbı yadırgayan, eve, anneye dönüş özlemi çeken, bu süreçte korkulu bir serüven yaşayan bir masal kahramana benzer:

“Gülfidan'ı Dev Sefid'in zindanından kurtarıp yılan gibi ruhuma dolanan bu masal zamanından nasıl kaçırım?” (Tekin 1999: 26)

Gülfidan'ın içinde bocaladığı şimdiki zaman, geçmişe referanslar içerir, korkuları bir tür tedirginlik hali gibidir. Bu tedirginliğin kökeninde de, şimdiki zamanda yaşadığı kimliği benimseyememek ve bu kimliğin, içinden türediği jargona yabancı olmak vardır:

“Okluğunda ucu kimyali fısıltılar, Gülfidan'ı kurtarmak için onca yol gittikten sonra ‘Benim aynamdı ve aynamdı’ dediği, kızıl kanatlarıyla ağır ağır kül süpüren o genç kadını, ölü bir canavar olan hayat bilgisinin mezarında

çırılçıplak yatarken buldu. Şeffaf iletken bir kağıdı andırıyordu. ‘İçindeki zaman boşaltılmış gibi duran, gözleri yarı açık yeşil gri...’ Bir insan yansıması gibi tanımlamak.. Hayır, hayır, doğru olmuyordu. Daha çok çocukken babasının ona anlattığı, gündüzün görünmeyen, karanlık bastırınca top gibi ışıklar saçan zaman cininin atlanıp peşine düştükleri korku uyandırıcı köy hikayesinin belleğinde yer etmiş iziydi o...” (Tekin 1999: 101)

Gülfidan’ın ihtiyaç duyduğu hayat bilgisi ölüdür. Onun dikkatini buraya çekense, annesinin gençliği olduğu düşünülen kadındır. Gülfidan, kendisini takip eden bu görüntüleri tanımlama noktasında, geçmişe gereksinir. Sekreter Rüzgar olarak kullanmak zorunda olduğu dil bu çabasında onu kısıtlar. Dahası, bu dil, Gülfidan için yarayışsız, sonradan öğrenilen bir dil gibidir. Gülfidan’ın korkuları, kendisini içinde kaybettiği ya da orada sıkıştığı, korkunç imgelerle ve tedirginlikle örülü ve Tekin’in atmosferini parçalayarak, bir tür soluk soluğa duygusuyla donattığı bu masal aleminden kurtulma çabasının dürtüleyicisi gibidir. Gülfidan’ın yadırgayışları ve militan olarak yoksullara karşı kullandığı dilin faydasızlığını keşfi, daha önce de belirttiğimiz gibi, bir kırılma noktası yaratır. Bu kırılma, Gülfidan’ı yoksullar için yarayışsız olan bir dilden-söylemden kurtarır ve onu *Gece Dersleri*’ni yazma noktasına taşır. Bu söylem içinde Gülfidan’ı irkilten, onu Sekreter Rüzgar kimliğinde huzursuz kılan korkuları, yabancı bir yerde-durumda olmanın tedirginliğinden doğar. Bu yabancılığı Gülfidan’ın yüzüne çarpansa dil sorunudur. Latife Tekin, *Latife Tekin Kitabı*’nda bu dil sorunuyla ilgili olarak şunları söyler:

“*Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları*’nı yazdıktan sonra *Gece Dersleri*’ni yazmamın bir nedeni varsa, o da artık yoksullarla öteki insanlar arasında bana yapılan şeylerden dolayı bir geçiş olamayacağı hissine kapılmamdır. Dilin ve kültürün sınıfsal niteliğini o kadar şiddetli hissettim ki, birbirinden kopuk bu iki dünya arasında ortak bir dil olamayacağına karar verdim. Olabilse, ne dediğimi zaten anlayacaklardı. Sonra kendi kendime onların kurduğum dile yabancı olduklarını, yazdıklarımın bir şey ifade etmediğini söyledim. ‘Kim isterse karanlığında, az ışığında boğulsun. Sizinle konuşmayı durduruyorum’ dedim içimden ve sustum.” (Özer 2005: 103)

Latife Tekin, içinde bulunduğu ideolojik sınıfla bir tür uyuşmazlık yaşar ve bunu onda kanıtlan, sınıf birliği içinde olmaya çalıştıkları insanlara, başka bir sınıfın diliyle yaklaşıyor olmalarının tezatlığıdır. Tekin, fabrikalarda, gecekonduarda organize etmeye çalıştıkları insanların, işçi sınıfı olarak görmeye çalıştıkları insanların, sınıfsal bir bilinç içinde olmadıklarının farkındadır. Bunun huzursuzluğunu, içine düşülen bu riyanın kendisinde yarattığı ruh halini Gülfidan üzerinden anlatırken, anne figürünün bu denli öne çıkması ve bunun da korkularla koşut olarak ortaya çıkması, tesadüfi değildir. Gülfidan'ın, Gülfidan ve Sekreter Rüzgar'ı barıştırma çabası, en büyük çatışmayı, annesinden edindiği hayat bilgisi ile içine düştüğü yeni retoriği buluşturma noktasında yaşar:

“Geriye dönüp Gülfidan'ın hayatındaki aynı önemli dönemece bakan ikinci sahne, örtü hikayesinin ardına eklenir. Gülfidan, annesinden devraldığı hayat bilgisiyle yıllar boyu örtünün altında mücadele ettikten, bölünmüşlüğü ve utancıyla kendisine bir tarih, bir kimlik yarattıktan sonra, örgüte katılarak yine hem bir kabuktan çıkmakta, hem de kendisini bir gösterinin, hazır bir retoriğin, hatta bir yalanın içine yerleştirmektedir.” (Parla-Irzık 2004: 216)

Gülfidan, Sibel Irzık'ın burda bahsettiği örtüyü daha sonra yaktığından söz eder. Metaforik örtünün yanıkları içinden, “varlığını yoksullara adamak isteyen bir elmas çıkar” (Tekin 1990) Burda Dirmit'i hatırlatan bir şeyler vardır. Dirmit, çocukluğu ve ilk gençliği boyunca büyük bir baskı altında yaşar. En büyük korku unsuru, cinleri korkutuculuğuna alet eden, türlü şekillerde Dirmit'i baskılayan annesi Atiye'dir. Ev içine hapsolmuş Dirmit için de dil bir sorundur. Onun şiir yazması, cansız varlıklarla konuşması aile içinde tedirginlik ve korku doğurur. Çünkü bu onlarda bir tür yabancılaşma yaratır. Esaretinin sınırları, bu farklılığının baş gösterdiği anlarda Dirmit'e direnç uygulamaya başlar. Annesinden öğrendiği hayat bilgisinin ötesinde bir bilgiye sahip olma merak ve çabası annesini endişelendirir ve bu noktada ataerkil baskı devreye girer. Annenin ölümüyle Dirmit'in yazıları özgürlüğüne kavuşur. Gülfidan'da ise annesinin ölümüyle bir örtünün altına gizlenme vardır. Annesinin ölümüyle yeni bir kimlik yaratmanın ilhamını alırsa da buna cesaret edemez. Bir süre sonra bu örtüyü yaktığı zaman, hemen ardından bir

hayalkırıklığı ortaya çıkar. Hayatında çelişkili bir durum oluşur. Sahip olduğu iki farklı hayat bilgisi, iki farklı dil olarak belirir ve bu ikisi birbirini sürekli tartar:

“Masallarla (‘Pirelerden yaptığım develere bindim’) nutuklar arasında bölünmüş, büyülenmeyle meydan okumayı, hayat bilgisiyle sloganları yan yana getiren bir dildir bu” (Parla-Irzık 2004: 217)

Anlatı boyunca “korku” kelimesinin okurun karşısına sıkça çıktığı görülür:

“Kocaman suluboya bir resmin içinde küçük, kımıltılı bir gölge gibi ilerledim. İzleniyorum! Tepeden tırnağa ürperdim. Gizli bir buluşma için güçlkle biriktirebildiğim cesaret... kalbime saplanan korku... bedenimde açılan size kanalları... kara karışan öfke...” (Tekin 1999: 27)

“Çocukken tahta perdelerin gerisinden korkuyla izlediğim, elden ele geçtiğini anladığım ama göremediğim sakal-ı şerifi cebindeki bir çıkından çıkartıp burnumun ucuna dayayacakmış gibi irkildim.” (Tekin 1999: 47)

“Korkmam için hiçbir sebep yokmuş gibi görünse de sendikacılara çok korktum.” (Tekin 1999: 48)

“İçten içe kendini yakan, dudaklarının ve gözlerinin harlanmasından dehşetle ürken garip bir canlı haline getirdi beni.” (Tekin 1999: 51)

“Kan kokusunun beni geriye çekmesinden korkardım. Canavarın beyaz örtüyle mezarından doğrulup çığlıklarla üstüme savrulmasından...” (Tekin 1999: 53)

“Korkum geldi, sabaha karşı. Yatağımdan doğrulup başımı cama dayadım ve ayın duvarımı ıslattım yusuvarlak.” (Tekin 1999: 66)

“Aşeren bir militan olduğum için tavandan sarkan kağıt yıldızlara pek bakamadım. Bana geçmiş korkularımı ve tiksintilerimi hatırlattılar.” (Tekin 1999: 80)

“Korkularımın kaynağını tarif edemediğim için kendime her geçen gün daha da zavallılandım. Sanmasınlar artık gözle görülebilir yerlerde dolaştığımı. Geleceğimi gerçeğin ta dışına çıkardım.” (Tekin 1999: 97)

“Ölümlle yüzleşeceğim aklıma gelince heyecandan sarılandım ve cehenneme atılacakmış gibi bir korkuya kapıldım.” (Tekin 1999: 100)

Sevgili Arsız Ölüm'de, korkutucu unsurlar olarak karşımıza çıkan cinlerin rolü de değişmiştir. Latife Tekin, cinlerin kırsal halk için pratik anlamlarından söz eder, buna daha önce değinmiştik. Burada Gülfidan, artık bu anlamın bilincinde olan bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Eğer Dirmit Latife Tekin'den özellikler taşıyorduyorsa, Gülfidan artık Tekin'in yazar kimliğine daha yakın bir diğer otobiyografik karakter olarak görülebilir ve o, cinlerin bu pratik anlamının farkında olarak hareket eder.

3.4. Buzdan Kılıçlar

Kentte geçen tüm bu anlatılarda, eve dönüşü dair bir izlek bulmak mümkün. Bunu sıklıkla belirtiyoruz. Bu bağlamda, ilk üç romandakine benzer şekilde, *Buzdan Kılıçlar*'da da korku izleği belirgindir. Kahramanların seslerinde eve dönme çabasının getirdiği kaybolma korkusu sezinlenir. *Buzdan Kılıçlar*'da sahip olamadığı, yönetemediği bir dilin içine sığmaya çalışan pılık pırtık adamların, paranın peşinde süren serüvenleri, sıkça “korku” kelimesiyle bölünür. Halilhan Sunteriler, kültürel, ahlaki ve duygusal anlamda, paranın izini sürerken, kentin dehlizlerinde, volvosu ile kaybolmuştur. Kahraman bu kez erkek olsa da, *Gece Dersleri*'nin Gülfidan'ı gibi anneye sığınır. Tanıdığı kadınlarda annesinin gözlerini arar. Bu arayışta, kendi kendine yabancılaştığı bir dil kullanır.

Buzdan Kılıçlar, manifestovari şu cümlelerle başlar:

“Ceplerinde yoksulluk bilgisi denen küstah bir kurbağa gezdirmiyor olsalar, hayatın kendilerine verilmediğini bile bile, başkalarının zalim dünyasında, ayakkabılarının uçlarına basarak sürekli bir korkuyla var olmayı göze alabilirler miydi? Nereden bileceksiniz bunu? Karın içinden çıkıp rüzgar çekirdekleri gibi şehrin üstüne savrulan bu adamlar, oynadıkları oyunlardan arta kalan dekorları topladıkları depolardan farkısız küçük evlerinde, eşyalarına nüfuz ede ede yaşıyorlar.” (Tekin 2011: 2)

Buradaki “korku” bir tür korunma dürtüsünün işaretidir. Çünkü, pılık pırtık adamların gelip, nihayetinde yerleştikleri bu dünyanın dili kendilerine ait olmadığı gibi, eşyaları da kendilerine ait değildir. Oysa, *Buzdan Kılıçlar*’da yoksullar, para dahil her şeyden korkarken paranın peşine düşmüşlerdir:

“Pılık pırtık adamlar hızın sesinden ürküp dağılmışlardı. Otomobilin rüzgarına çarpıp bölündüler. Parça parça üşüyor, tir tir titiyorlardı.” (Tekin 2011: 5)

Sevgili Arsız Ölüm’de de *Gece Dersleri*’nde de, yoksulları sindiren gölgeler vardır. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda fabrikalardan salınan mavi sular, insanlara uyuşukluk veren kar, hepsi, bu insanların savaşma gücünün olmadığı unsurlardır. Cin deyip işin içinden çıkmaları bu yüzdendir. İdraklerinin sınırlarını aşan bu şeyler, onların dil evreninde de bir anlam bulmaz. *Buzdan Kılıçlar*’da yoksullar, muktedir olmakta yine başarısız olur. Ancak, artık bir varolma savaşı verdiklerini anlamış gibidirler. Korkutucu da olsa, bir şeylerin peşindedirler.

“(…) Pılık pırtık adamlar da birer savaşçı gibi şehrin içine dalıp ikindi bastırmadan paranın kafasını kopartmışlardı.” (Tekin 2011: 41)

Para, pılık pırtık adamların arkaik bilincinde, bir masal aleminde, zorlu bir mücadelenin mükafatı gibidir.

“Yoksullar, paranın ulaşılmaz bir vadinin yedi mağara sonrasında gömülü ‘hazine’ olduğunu düşünmeselerdi, izini

şehrin içinde, hırlı hırsız ruhlarıyla bir ayini ikmal edercesine sürerler miydi?” (Tekin 2011: 53)

Kışkırtıcı bir cazibesi olmasına rağmen, gölgeleri, korkunç dehlizleri de olan bir serüvendir paranın izini sürmek:

“*Buzdan Kılıçlar*’da yeniden gecekonduya döndü. Ama Berci Kristin’dekinden farklı, kendisine yabancı olan şeye, tekniğe, paraya, ‘parlak gelecek hayalleri’ne açılmış bir gecekonduydu bu. Şehirde, kaf dağının arkasını andıran bu gerçek dışı mekanda, yine gerçek dışı bir şeyin, bir definenin ya da dokuz başlı canavarın, yani paranın aranmasının hikayesiydi *Buzdan Kılıçlar*” (Gürbilek 2005: 49)

3.5. Aşk İşaretleri

Aşk İşaretleri, Tekin’in diğer romanlarında olduğu gibi, tedirgin ve tekinsiz tablolar çizer:

“*Aşk İşaretleri*’nde biraz acımasız masalların kokusu olsun istedim. Onların kapalı, kasvetli, karanlık duygusu bu kitaba sinsin... En çok da bu atmosferi yaratabilmek için uğraştım. Ne kadar böyle bir duygu veriyor bilmiyorum ama özellikle böyle bir şey için çalıştım. Romandaki gençler, ancak Nezir onlar hakkında bir şey söyleyince görünür hale geliyorlar, varlıkları bir anlam kazanıyor. Nezir’in sesiyle tek tek sahneye çağrılıyorlar sanki. Onların sessizliği aslında bir şey söyleyemez durumda olmalarından kaynaklanıyor. Nezir’in dili karşısında yenik düşüyorlar.” (Özer 2005: 157)

Kentin içinde ötekileştirilmiş bir şekilde var olmaya çalışan “yoksullar”, bu kez, kentin karşısına çıkardığı bir “büyücünün” göz hapsinde, karanlıkta hapsolmuş çocuklardır. En büyük silahı kelimeler olan bir “şey” karşısında, silahsızdırlar,

suskundurlar. Pusulasız bir şekilde hiç bilmedikleri bir yerdedirler. Nezir'in çocukları alıp, perdelerini yıkamış yoksulların evlerinin içine baktırdığı bölüm bu anlamda çarpıcıdır:

“Yüksek bir yere çıkıp aşağı bakmanın, evlerin içini görmenin, herkes uyurken şehre bakabilen bir göz olmanın ne anlama geldiğini, ne gibi bedelleri olduğunu en açık biçimiyle *Aşk İşaretleri*'nde görmek mümkün. Bir gece kentten çalınma bir korkuyla çıkıp gelrek çocukları büyüleyen Nezir'in onlara işlettiği ilk günah, bayram öncesi perdeleri sökülüp yıkanmış, camları parlatılmış, çırılçıplak duran evlerine baktırmak olur.” (Parla, Irzık 2004: 208)

Buradaki bakmak, çocukların kendi başlarına asla ulaşamayacakları bir bakış açısından gerçekleşir. *Sevgili Arsız Ölüm*' de, Dirmit, annesine evlerin içini gördüğünü “bildirdiği” zaman, annesi Atiye büyük bir korku ve tedirginlik yaşar. Dirmit, kendileri her gece evlerinin pencerelerini perdelerle sıkı sıkı örterken, apartmanların zengin dairelerinin bunu hiç yapmadığını gözlemler. Dirmit'e göre, onlar kendilerini sergilemek isterler çünkü çok güzel avizeleri vardır. *Aşk İşaretleri*'nde Nezir, yoksul evleri, bayram öncesi perdesizken “gafil avlar”. Çocuklar artık, yoksulların kendi yoksulluklarından dem vurmadağı, sınıfsallaşmamış masumluklarının dışında, tekinsiz bir yerde ve zamandadırlar. Çünkü o evlerden birinin içinde değil onların tamamen dışındadırlar:

“Kuruldukları günden beri sanki böyle boş pencereliydi bu evler. Küçücük pırıltı camları, görmeyen gözlere benziyordu. Bu camlardan ne içeri, ne dışarı bakılmış.. Gözlerimizde görmemiz gereken, yasak bir görüntüyle kalakalmıştık. Keyifle yanan kalplerimiz donmuş, buz kesmişti birden. Korkunç soğuma! Yaşadığımız dünya, aydınlıkla ışığın karanlık yüzü arasında titreyen bir manzaraya dönüşüvermişti.. bizi öylece, dışında bırakarak.” (Tekin 1995: 13)

Bu, masumiyeti kaybetme hikyesidir. Her tehlikeden habersiz neşeyle ormanda dolaşan kırmızı başlıklı kızın kurt tarafından kandırılmasına benzeyen bir hikaye... Bütün bu ürkütücü masalsılığa rağmen, kurdun karnını deşip içinden

çıkılabilen bir masal alem değildir burası. Çocukların ürkmenin ötesine geçip korkması bu yüzden:

“Dünyayı dışardan görüyor, kalbimde kaynaşan duyguların sönmesinden, ahenkle solmaktan korkuyordum. (...) Konaşa konuşa masumiyetini kaybetmiş bir sefil, farelerin kemirdiği paltosuna gömülmüş, hayatı dile döküyordu.” (Tekin 1995: 11)

Nezir, yazarak masumiyetini kaybetme korkusu taşıyan, yazmaktan vazgeçmediği için, yazıcılığını bu korkularla şekilleyen Latife Tekin açısından “yazmak” eyleminin karakterleştirilmiş hali gibidir:

“Uzunca bir süre, neredeyse yirmi yaşına kadar masumiyetimi korudum ben. Yazmaya başladığımda anısı çok tazeydi ama artık o ışığın olmadığını, geri çekildiğini hissetmeye başlamıştım. Ben büyük bir şaşkınlıkla ve gecikerek anladım bunu. (...) neden elimde bir ağırlık ve acı hissettim, neden yazmak aynı zamanda beni mutsuz etti? Sanırım bununla ilgili. Dile karşı içimde böyle bir kuşku ve öfke belirmişti ben farkında olmadan (...) *Aşk İşaretleri*’ni kendisine yapılmış kötülüğün anlamına erip bunun üzüntüsüyle dinginleşmiş bir ruhla yazdım. Masumiyetimi yitirmesem tabi ki yazar olamazdım” (Özer 2005: 161-162)

Çocukların korka korka peşine takıldıkları Nezir, Latife Tekin’in kendi topluluğunun dışına çıkmadan yazamayacak olmasını bir anlamda kabul etmesinin işareti sayılabilir. Latife Tekin için yazmak, her zaman kendi toplumuna sadakatin, onlara borcunu ödemenin bir aracı olur; ancak kelimelerin büyüüne kapılmadan yazabilmek, yazar olmadan yazabilmek, masumiyetini kaybetmeden yazabilmek çok zordur. *Aşk İşaretleri* bu sancılı sürecin ürünüdür. Yazar sessizliğini kaybeder ki kelimelere sahip olabilsin:

“Öyle bir duyma gücü ki, ruhumuz derinden derine, gizlice ürperemez oldu. Ondandır habersiz kalbimiz, kırılganlarımızla, kırılganlarımız otlarla fısıldaşamıyor..

Sessizliğe ulaşmak isteyen her iç çekişi yüzlerce kelimeyle kuşatıyordu.” (Tekin 1995: 11)

Nezir’in, “yazmak” eyleminin kişileşmiş hali olduğunu düşündüren bölümlerin “korku” olgusunu da beraberinde taşıdığını görürüz:

“Aramızdan cümle sızıyor! Ruhum öyle ıssız ki.. Gövdemde sessizliğin yankısı. Soluyorum ve boğazım okşanıyor. Işık alıyor içimdeki karanlık. Güneş lekeleri.. hafifleyip yoğunlaşarak alnımda halkalanıyor. Sararan karanlığa bakmak, karanlığın ötesine geçmek arzusu ve bir rüyanın içinde sönüp gitmek korkusu.. Nezir!” (Tekin 1995: 22)

Çocuklar, Nezir’le birlikte her zaman korkutucu deneyimler yaşarlar. Bu bağlamda mekanlar izbedir, yoksul olmanın korunaklı yeri yoksul bir mahalle değildir ya da bir gecekonduğunun içi değildir. Çocuklar ailenin, evin, yoksulluğun dışında, tehlikededirler. Çünkü yoksullar için, yoksulluğun dışı, öteki taraf, “varsıl” bir dünya değildir, yer altıdır, karanlıktır. Çocuklar büyülenmişlerdir. Nezir büyüleyicidir. Ancak diğer yandan, Nezir’in çocuklara ders veren, onları pişiren bir yanı da vardı. Masumiyetini kaybetmek sadece kelimelere hakim olmak değildir. Nezir’in büyüü de sadece dile hakimiyeti değildir. Genel olarak tavırları ve izlediği yol da önemlidir. Nezir’in çocukları alıp götürdüğü mekanlardan birisi sinemadır:

“Yapacağımız ilk şey bir korku filmine gitmek. Kurtarıcı olduğunu ümit ettiğimiz kişinin katil çıktığını göreceğiz. (...) Korku filmine, film başladıktan sonra, karanlıkta girilir. Biletler.. birinciden. Gerçeği yükseklerden, gerçeğe sızan sahtelikleriye ilk sıradan seyredeceğiz” (Tekin 1995: 33)

“Nezirleşmek” kolayca üstesinden gelinebilecek bir süreç değildir. “Dışarıda” dolaşan çocukların, aşına olduğu tek şey, içselleştiremedikleri, karşısında sağlam duramadıkları Nezir’dir; gerisi sürekli gece, bilinmezlik ve tekinsizliktir. Bu anlamda korku olgusu, anlatının tümüne hakim bir ruhtur. Burada dikkat çeken tek korku kaynağı, çocukları korkutan, korku filmine götüren korkutucu Nezir değildir aslında.

Asıl korku kaynağı, çocukların yoksulluklarının dışına taşmasıdır. Nezir bu duruma sebep olan çeldirici unsurdur. Nezir ortadan kalktığı zaman, çocuklar hala yabanda olduklarına göre, korku ortadan kalkmaz, dahası kaos başlar:

“Saklı arzularımızı dışarı çekip gövdelerimizin hakimi olmayı öğretecek yerde, anlatacağı hikayenin öfkesine kapılıp gitmişti.. çevresinde yoğunlaşmış, kötü niyetlerimizi taşıyan havayla beraber.

Karanlığın içinde yokluğuna çarpa çarpa sallanmaya başladık.. uygunsuz adımlarla. Yıldızların ıslığında Nezirsiz nasıl inecektik? Ağaçların çılgına.. Onsuz girdiğimiz yollar sessizliği çoğaltıyor.” (Tekin 1995: 54)

3.6. Ormanda Ölüm Yokmuş

Latife Tekin’in roman kahramanlarının, yabancı nesnelere, kendilerine yabancı olana korku ve temkinle yaklaştığını söyleyebiliriz. *Aşk İşaretleri*’nde ilk kez kendi dünyasının dışına çıkan çocukların korkarak evlerine baktığını görürüz. Dilin çeldiriciliğine kanmış, kalkanlarını indirmiş yoksulların, kendi dünyalarını uzaktan seyretmenin korkutuculuğuna nasıl kapıldıklarını görürüz *Aşk İşaretleri*’nde. Buradaki korkunun kaynağı, roman kahramanlarının yaşadıkları yabancılaşmadır. Buna benzer bir yabancılaşmayı, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta, kent-doğa ikilemi arasında gidip gelen Yasemin ve Emin’de yaşarlar. Emin, ormandan yapraklar toplayıp evinde biriktirir. Ne tam anlamıyla ormana, kırlara kaçabilir ne de ormana sırtını dönüp evinin esenliğine sığınabilir. Yaprak biriktirme işi, ormanda olmanın bir bahanesi, ormanda olmak, sessizleşme istencinin bahanesidir. Sessizleşmek ise, kaybedilen masumiyete-ışığa kavuşmanın umudunu taşır. Emin, ancak kentin dışındaki varlıklarda, kentselliğin dışındaki insanlarda bu ışığı açıkça görür. Hem bu ışıktan korkar hem de bu insanlara ya da ormana sığınır:

“Geri çekilmiş soluklanırken göğsüne bir korku dalgası çarptı. Güneşe böyle bakmamak gerekiyordu, belki de hiç bakmamak...” (Tekin 2002: 9)

“Garaj duvarının dibinde, boş bir kıvrılışla yatmış açıkta uyuyan insanlar vardı. Kedilerin boğup bıraktığı fareler gibi göze çarpıyorlardı, zararsızdılar, ama orada bir yerde bulunmaları ürkütücüydü.” (Tekin 2002: 10)

Semih Gümüş’e göre Emin, rüyalarında gerçek yaşamla ilişki kurar. Bu yüzden Emin’in rüyalarında ölümden korktuğunu görürüz. Orman, onun ölümden kaçtığı yerdir, orada ölüm yoktur. Gümüş’e göre bu bir yanılsama da olabilir. Çünkü kahramanlar ormanda derinleştikçe, ölümlle yüzleşmeye başlarlar. İnsan, doğanın gücü karşısında zayıflığını hisseder:

“Ormanda bulduğu mutlak yalnızlığı kente dönünce yitirir Emin. Ormanda iliklerine dek yaşarken, dışarıda soluksuz kalır. Ormanda sonsuzluğa varacakmış gibi olurken, dışarıda ölüme yaklaşır. (...) Emin uykudan korkmaktadır; rüyalarında gerçek yaşamla ilişki kurduğu için, gerçek yaşamdan korktuğunu çıkarabiliriz” (Gümüş 2011a: 162)

“Bu konuşma sırasında bir şey farketmişti: Emin’in uykudan korktuğunu...” (Tekin 2002: 43)

Anlatı, Yasemin aracılığıyla korku ile ilgili bir tez sunar: “İçten kaynaklanan korku dışa akar, anlaktır” ama “dıştan yansıyıp gelen korkulara açığız”dır. Yasemin, annesinin ölümü üzerine korkular yaşar. Emin’in ormana gitmesi gibi –Yasemin’in ormana gitme sebebi Emin’dir, ormana Emin için gider- o da bir kez olsun yeniden annesini görmeyi ister, ama yapamaz. Korkuları da bu yüzden sürmeye devam eder. (Tekin 2002)

Ormanda Ölüm Yokmuş, ışığın ve masumiyetin peşinde bir arayışın öyküsü gibi okunabilir. Bu bağlamda “görmek”, “ışık” ve “karanlık” kavramları karşımıza çıkar. Orman, masumiyetini yitirip karanlığa gömülmüş, ışık kendisinden çekilmiş varlıkların yerine, ağaçların doldurduğu alternatif bir mekandır. Emin, ormana kentteki evinden kaçır, sığınır:

“Karanlığı resmet!.. Korku insanın karanlıktan geldiğini anımsamasından doğuyor.” (Tekin 2002: 51)

Yasemin ve özellikle Emin, bir anlamda deforme olmuş roman kahramanlarıdır. Bir ayağı ormanda bir ayağı kentte... Yaşam ve ölüm korkusu iç içe geçmiştir onlarda. Işığa ve masumiyete geri dönüş umutları kalmamıştır. Buradaki aşk, umud edilen kurtuluşun, ışığın bir sembolüdür. Yasemin’in aşık olduğu kişi geçmişte intihar etmiş, Emin aşık olmaması gereken kişiye aşık olmuş, ondan geçmiş, tanımsız, öznesiz bir aşkın içinde kalakalmıştır. “Aşk... İnsanda asla olamayacağı bir şeye dönüşme arzusu yaratır” (Tekin 2002) Bu da peşi sıra, kahramanlara kaygı ve korku getirir.

4. KADIN TEMASI

4.1. Sevgili Arsız Ölüm

Sevgili Arsız Ölüm romanı, feminst bir okumayla bakıldığı zaman, var olan kadın kahramanlarından da öte, Latife Tekin'in kurmuş olduğu dil evreni açısından dikkate değerdir. Nurdan Gürbilek'in "mırıltı" olarak nitelendirdiği, tekrarlar ve kalıplaşmış sözlerden oluşan bu dil, evrensel anlatı dili değildir. Büyülü gerçekçilik açısından yaklaşan kimi eleştiri yöntemlerince, eril değil dişil bir dil kullanımı olarak nitelenen üsluplara yaklaştığı söylenebilir. Deniz Gündoğan (2009), bu konuda yazmış olduğu yüksek lisans tezinde, büyümlü gerçekçi feminist yazarlar tarafından bu dilin, iktidardan yoksun, ötekileştirilmiş olanın dili olarak nitelendiğini belirtmiştir. Gündoğan'a göre, büyü ve gerçeğin alaşımından oluşan melez dil, büyümlü gerçekçi eleştirmenler tarafından, karşıtlıklar üzerine kurulu egemen dilin karşısında konumlandırılmıştır:

"Kadın büyümlü gerçekçi yazarları, erkek yazarlardan ayıran en önemli nokta, kadın yazarların hikâye anlatımı sürecindeki "niyet"leridir. Kadın yazarlar, bu biçim bir anlatımı benimseyerek özellikle ataerkil baskılar içinde sessizleştirilmiş, edilgen ve "öteki" sıfatlarına karşı duruş olarak kendi haklı gerekçeli farkındalıklarını yaratabilirler. Marquez, Borges, Rushdie ya da Carpentier, kültürel, sosyal ve siyasi baskı altında kadın sorununa eğilmez. Onlar çoğu kez, birbirini etkileyen kültürler arası bakış açılarını ele alırlar. Ya da yazıları çoğu kez, kolonist niyetlere, melez kimliklerin sorununa, hayatın kıyısında yaşayanların kültür bağlamında sorununa eğilir—ancak bu bağlamlardaki kadın sorununa ayrıcalıklı bir biçimde eğilmez. Dahası, edebi gerçekliğin ya da tarihin tek tip kurgusunu, erkek kahraman üzerinden bozmaya çalışarak çoğul gerçeklikler, çoğul tarihler, alternatif sahalar yaratırlar. Yaratıcı gücü bir anlamda eril olarak kodlarlar."(Gündoğan 2009: 59)

Sevgili Arsız Ölim, kendi gerçekliğini yaratmış bir romandır. Bu gerçeklik içinde fantezi, gerçeküstü, büyü gibi şeyler önemli yer kaplar. Tekin, anlatı boyunca bu gerçekliğe eleştirisini ancak bu dünyanın bir insanı kadar getirmeyi tercih eder. Bu bağlamda, büyü gibi doğüstü olaylar, Aktaş ailesinin bir yandan ayaklarına dolanan zihniyetlerinin ayrılmaz parçası, bir diğer yandansa, yer yer hayatlarının renkli birer unsurudur. Çünkü anlatı tanıklık etmekle yetinir. Bu açıdan bakıldığı zaman, romanın gerçekliği içinde Atiye, Huvat'tan daha güçlü, daha muktedir algılanır.

“Anlatının bir merkezi, bir başkahramanı yok belki ama, oradaki bir çok hikayeyi birleştiren bir figürden söz edeceksek eğer, Dirmit değil Atiye'dir bu. Anlatı boyunca gidip gelen, kaybolup yeniden beliren Huvat, hep yerinde duran, yabancı şehir topraklarında telaş içinde ailesini bir arada tutmaya çalışan, evin timsali Atiye.” (Gürbilek 2005: 42)

Atiye bu hayatın bilgisine Huvat'tan daha fazla sahip, bu hayatın kurallarını uygulamada Huvat'tan daha yetkindir. Bu, yazar tarafından romandaki tüm kadın karakterlere bahşedilmiş bir ayrıcalıktır. Erkek karakterlerin daha geride bırakılmış gibi görünmesinin en temel sebebi de budur. Okur olarak Dirmit'i erginlenme yaşayan kadın karakter olarak seçmemiz tesadüfi değildir. *Sevgili Arsız Ölümlük* ilk yayınlandığında, Dirmit'in bir erginlenme süreci yaşayamadığına, bunun inandırıcılığı olmadığına dair eleştiriler çıkar. Aslında belki evin büyük kızı Nuğber ya da gelini değilse bile, Halit, Huvat, Seyit ve Mahmut kişileri de, kent yaşamı içinde büyük gelgitler, meraklar, yıkımlar, değişimler yaşarlar. Peki neden onlardan birisi değil de, Dirmit yaşar bireyselleşme sürecini? Bu seçimin bilgisi anlatı içinde gizlidir. Ancak dikkatle bakıldığı zaman açığa çıkar. Atiye sürekli büyüden, okumadan üflemeden, çocuklarını korkutarak kendi hayatına tabi kılmaktan medet umar. Zekiye, Halit'i kendisine geri döndürmek için köyden getirdiği muskalara bel bağlar. Nuğber, kısmeti kendisine gelecek inancıyla, incir ağacının altında geceler boyu bekler. Dirmit köydeyken tulumba ile konuşur, şehre gelince ise kuşkuş otu ile... Dirmit, bu anlamda roman içinde sesini dışarıya, bu kanal doğrultusunda daha uzağa ulaştırmaya “çabalayan” tek karakterdir. Yoksulların dili ile, yani kalıplaşmış,

derinleşmemiş, hakimiyet altına alınmamış bir dil ile konuşan topluluğun, bu hapsedilmiş dizgesini kırıp diyaloga giren tek karakteridir. Bu, Dirmit'in yaşayacağı ideolojik ayrışmanın dil düzeyinde verilen ilk işaretleridir. Okur bu doğrultuda, Dirmit'i gözlem altında tutmaya başlar. *Varlık Dergisi*'nin, Haziran 1985 tarihli sayısında, Atilla Birkiye, Cengiz Gündoğdu ve Mustafa Sercan arasında yürütülen tartışmada bu konuda ileri sürülen fikirler şöyledir:

“Cengiz Gündoğdu: (...) “Romanı bir dünya olarak kabul edersek, o dünya’da yaşayan kişilerin, yazarın bilincinden bağımsız olarak bir gerçekliği vardır. Romanın yarattığı dünyanın da yasaları o yasallığa bağlı tesadüfleri vardır. Tekin’in romanlarında bu yok. Latife Tekin bir dünya kuramamış. Bu yüzden de, örneğin Dirmit’in neden birey olma mücadelesi verdiğini, neden şahsiyetleşme mücadelesi verdiğini anlamıyoruz romana bakarak.

Mustafa Sercan: (...) Neden Dirmit? Dirmit’in bireyleşme sürecine girmesi raslantı olabilir. Ama Dirmit’in bu sürece girmesinin bir zorunluluğu olmalı. O anlatılan yapıda, kişiler arasındaki temel ayrımlar vurgulanmamış. O koşullarda hiçbir roman kişisi bireyleşme sürecine giremezdi gibi geliyor bana. Çünkü bunun nedenlerini göremiyoruz.” (Gündoğdu, Sercan, Birkiye: 11)

Oysa, Dirmit'in neden bu sürece giren kişi olduğunun cevabı, anlatının içinde, bu dilin bilgisiyle verilir okura. Dışarıdan bakıp karakterleri yargılamayan, analiz etmeyen anlatı, Dirmit'in bütün bu mırıltılar içinde güçlü sesler çıkarmasına, kuşkuş otu ya da tulumba ile de olsa konuşarak bu dilin dışına çıkmasına izin verir. Yani anlatı onu seçmiştir ya da bir başka deyişle, anlatı, geçmişte olup bitmiş bir şeyi anlatır ve sonuçta yazar olacak Dirmit'in başına gelenleri zaten bilir ve anlatır. Bu bağlamda Dirmit anlatı tarafından seçilmiş, tesadüfi olarak payelendirilmiş bir kişi değildir. Bu öne çıkarma hali, anlatının, yazar olacağını bildiği kişiye ışık tutmasıdır:

“- Tulumba, duydun mu babam bizi götürecekmiş.

-Duydum Dirmit kız, duydum. Sen camdan bakarken, ağzımı aya dikip onun için itler gibi uludum

-Üzülme seni de götürüm yanımda.

-Götüremezsın Dirmit kız.

-Götüremezsem gitmem.

-Gidersin.

-Tepinirim, ağlarım.

-Tepine tepine, ağlaya ağlaya gidersin.

-Gitmem görürsün kaçarım

-Nereye kaçarsın cinli kız.” (Tekin 2001: 60)

Bu yönüyle Dirmit diğer kadın karakterlerden ayrılır.

“Dirmit’in, evdeki sarsıcı otoriteye karşın, aile bireylerinden daha ayrıcalıklı bir öznellik geliştirme çabası görülür. Dirmit, üstünde kurulmaya çalışılan baskıyı ve aşırı korumayı reddeder. Israrlı bir biçimde evrendeki benzerliklerin peşinden gider. En sonunda da, Dirmit’in bu direnişinin en somut alanı olan şairlikte—yazan öznede—karar kılar. Şiir, Dirmit için direnişin ve alternatif kadın öznelliğinin ayrıcalıklı alanı olacaktır.” (Gündoğan 2009: 74)

Berna Moran’a göre,

“Dirmit’in eğitimi ve aydınlanma teması romanda yalnızca bir karakterin gelişimi konusu değildir. Aynı zamanda metne ideolojik düzeyde bir çatışma getirdiği için önemlidir ve bundan ötürü bu açıdan eğilmek gerekir Dirmit’in öyküsüne” (Moran 2009: 80)

Atiye ve Dirmit çatışması da, romana feminist okuma düzeyinde anlam katan bir diğer unsur olarak görülebilir.

“*Sevgili Arsız Ölüm*’deki ideolojik çatışma ve Dirmit’in gelişmesi tema’sı yapıtı geleneksel edebiyatımızdan ayıran önemli özelliklerden ikisidir. Bunlara bir de ‘*Sevgili Arsız Ölüm*’ün anlatıcısını katmak gerek. Çünkü bu anlatıcı destanların, masalların halk hikayelerinin anlatıcısından farklı, çok yönlü bir anlatıcıdır. *Sevgili Arsız Ölüm*’ün Latife Tekin’in kendi yaşamından, çocukluğundan izler taşıdığını biliyoruz. Romanın anlatıcısı da bazen Latife Tekin’in bilinçlenmeden önceki, bazen de sonraki tutumunu benimseyen bir anlatıcı sanki.”(Moran 2009: 84)

Bu anlatım, okuma çeşitliliği açısından, geleneksel tutumlarını sürdüren karakterleri yer yer bağınaz, yer yer sevimli görebileceğimiz bir düzey yaratır. Anlatı, hikayeye oldukça içerden, son derece anlayışlı bir şekilde yaklaşır. Bu bağlamda, Atiye’nin sürekli kendi ölümünden sonra Dirmit’e ne olacağını düşünmesi ve bu kaygısını sıkça dile getirmesi, bu süreçte, Dirmit’in seçtiği her çıkış yolunu, cinli, bellalı, aykırı bir eğilim olarak niteleyip, Dirmit’e türlü çileler çektirmesi, baskı uygulaması, hep can çekişip bir türlü ölmemesi, ve tam da öldüğü gün, Dirmit’in yazılarının şehre doğru uzaması ve Dirmit’in, bir nişane gibi kırmızı karanfili yakasına ilaştırması, Atiye Dirmit çatışmasına, anlam kazandırır. Bu durumdan ötürü, kadın olmasına rağmen, aile içinde Atiye ataerkil düzenin baş koruyucusu olarak konumlanır. Bu rolünün kente göçle birlikte daha zor ve baskıcı bir hal aldığını söylemekse yanlış olmaz.

Dirmit, mırıltı şeklinde kendini tekrar edip duran, bu tekrarlar yüzünden okurun zihninde giderek fısıltıya dönüşen sesler içinde, çığlık atan, bağırان, yazan ve bir şekilde kendi dilini bulmaya çalışan bir karakterdir. Aktaş ailesinin ve tüm Akçalı köylülerinin bu dile mahkum oluşunun altındaki sebepler yoksulluk, muktedir olamamak, güçlü olamamak olduğuna göre, Dirmit’in bu kimliği yadırgadığını, irdelediğini de söyleyebiliriz. Dirmit’in bir genç kız olarak baskılanması sonucu verdiği tepkilerle, yoksulluktan ötürü yaşanan yoksunluğu keşfetmesi sonucu verdiği

tepkiler birbirini tartar. Tekin'in Dirmit üzerinden feminist bir eleştirelilik içine girmek gibi özel bir amacı olduğunu söylemek doğru olmaz. Latife Tekin bu tavrını bir röportajında şöyle dile getirir:

“Politik hayatın bana kazandırdığı deneyimi –ki çok taze bir deneyimdi- tüm o erkek yapının yarattığı handikaplara rağmen yazıya taşımaya çalışıyordum. Bir yandan da aslında çok kişisel olan yaşam deneyimimi aktarıyordum. Metnin, biraz evvel kendi aramızda konuştuğumuz gibi, geçen 30 yıla rağmen tazeliğini koruyor olmasının nedenlerini burada aramak gerek. Yoksulluk, hala dünya nüfusunun önemlice bir bölümü için öncelikli sorunlardan biri” (Aslan 2010: 49)

Anlatı, Dirmit'e uygulanan hiçbir ataerkil şiddeti ya da baskıyı gizlemez, örtbas etmeye çalışmaz; bunlara, sadece o anı yaşayan Dirmit'in anlama düzeyinde tepki gösterir. Eğer yazar, toplumcu gerçekçi bir tavır takınıyor olsaydı, her şeyi, çoktan erginlenmesini yaşamış Dirmit'in romanın sonunda varacağı bakış açısından anlatılıyormuş gibi eleştirel olabilirdi. Oysa anlatı, ancak Dirmit'in farkındalığı kadar bir bilinç düzeyinde kalmayı tercih eder.

Bu direniş-anlama-erginlenme sürecinde Dirmit'in karşısına çıkan en büyük engel, sessizce yaşadığı bu süreci sürekli sağa sola ispiyonlayan kişi, annesi Atiye'dir. Bu çatışmanın merkezinde, Atiye'nin Dirmit'i hiç anlamaması yatar. Bu da Dirmit'in cinli olarak ötekileştirilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Atiye'nin Dirmit'i sürekli yadırgaması, aile üyelerinin de çoğunlukla buna katılması, Dirmit'i sadece dil düzeyinde değil, romandaki fiziksel varlığıyla da dışarda bırakır. Dirmit adeta evlere sığamaz. Çünkü yaptığı her hareket dikkatle izlenmektedir. Sürekli kontrol altındadır. Atiye tarafından uygulanan bu ataerkil şiddet, Dirmit'i dışarıya yöneltir. Romanda sık sık Dirmit'in gözüne görünen şeylerden bahsedilir. Bunların tümü, aslında Dirmit'in farklı bakış açısının bir işaretidir. Dirmit, kimsenin dikkat etmediklerine dikkat eder:

“Vapur gitmiyordu. Kocaman evler, ağaçlar, insanlar geri yürüyordu. Dirmit, gözlerini iri iri açıp baktı, aklı uçup gitti” (Tekin 2001: 67)

Burada Dirmit’in gördükleri karşısındaki şaşkınlığını yorumlayan anlatıdır ve içerlikli diliyle buna “aklı uçmak” der. Bir diğer anda, bu kez yorumu Atiye yapar , Dirmit’in peri kızına benzettiği kız, aslında sokağın ortasında öylece duran, saçları ayrık çirkin bir kızdır. Atiye ve Dirmit’in birbirlerine bu kadar ortak ilerleyen, aynı jargonu kullanan, aynı cinsiyeti paylaşan, kan bağı ve sınıf birliği içindeki varlıkları, yine de, baktıkları şeyi bu denli farklı yorumlamalarına sebep olacak kadar ayırır. Atiye’nin muktedir görüntüsü, gerektiğinde ölüm kozunu kullanarak herkese istediğini yaptırması, roman boyunca Dirmit’in temel çatışmasını annesi ile yaşadığı kanısını kuvvetlendirir. Dirmit’in abileri tarafından gözlemlenmesi, dövülmesi gibi olaylar hep Atiye’nin yönlendirmeleri ile yaşanır. Bu da ataerkil baskının doğasına karşı dürüst bir yaklaşımla ve romanın kendi iç gerçekliğine uygun şekilde, erkekleri arka planda bırakan bir diğer unsur olarak görülebilir. Atiye ve Dirmit arasında yaşanan çatışma, romanın başından sonuna kadar sürer ve anne kızın aynı anlam düzeyinde asla yer alamadığı açıkça görülür:

“Dam uçuran rüzgar, karanlık bastırınca, ‘Cinler geliyor!’ diye Dirmit’i korkutup eve getirdi. Kaşla göz arasında Atiye’ye onun avuç avuç toprak yediğini söyledi. Atiye, ‘Aç ağzını, kancık’ diye Dirmit’i kapının arkasına kıstırdı (...) Dirmit sıçrayıp sekiye çıktı. ‘Kız yiyeceğim işte, yiyeceğim işte, kız!’ diye tepine tepine bağırdı. Kaçıp sedirin altına saklandı.” (Tekin 2001: 25)

Dirmit’in, ataerkil düzenle yaşadığı çatışmayı anlamlandırma düzeyinin, anlatının yazar tarafından bilinçli olarak tercih edilen naif yaklaşımına koşut ilerlediği görülür. Dirmit nasıl niteliyorsa, anlatı okura bu baskıyı o bilinç düzeyinde verir. Dirmit için en büyük engel, baskı unsuru annedir:

“- Kuşkuşotu, anneme bir kızıyorum.

-Kızma.

-Bildiklerini öğretme diyor ama.

-Bildiğin ne?

- Bilmiyorum

- Ne bildiğini bilmiyor musun şimdi sen?

-Ne bildiğimi bir bilsem!

-Ne yapardın?

-Annemden gizli yayardım!” (Tekin 2001:106)

Bu alıntıda görüldüğü gibi, Dirmit ne tam bir tepkisellik yaşayacak, ne isyan edecek, ne istediğini tam olarak bilen bir düzeyde değil ama arayış içinde, ataerkil düzenin baskısını annesinin üzerinden de olsa hisseden, bundan rahatsız olan ve buna karşı gelme isteği taşıyan bir konumda yer alır. Bu bağlamda, anlatının, egemen ataerkil dilin dışında, Latife Tekin’in deyimiyle, “evin sesiyle” ve Dirmit’in bilinç düzeyinden yazıldığını söylemek yanlış olmaz. *Sevgili Arsız Ölüm*’ün feminist bir dil kurgulamak amacıyla yazıldığını söylemek kuşkusuz yersiz bir iddia olacaktır. Ancak Latife Tekin’in, romanın dilini kurgularken, kadın karakterleri ön plana alması, olayları eleştirelilikten uzak da dursa, doğrudan bir dille, daha önemlisi, klasik roman dilinde değil, yeniden kurgulanmış bir dille yazması, anlatının bilinç düzeyini Dirmit’e koşturması, dolayısıyla Dirmit’in erginlenmesine dikkat çekmesiyle; “erkeksi bir dilin” çok uzağına düşen bir anlatı çatısı kurduğunu söylemek mümkün.

Sevgili Arsız Ölüm’de, kadın karakterlerin, özellikle Dirmit ve Atiye’nin ön planda olduğunu tespit ettikten sonra, feminist bir okumayla, kadın karakterlerin yaşadığı ataerkil baskı ve şiddete dair, eleştiri getirmeksizin, açık bir tanıklıkla

yaklaşıldığı söylenebilir. Sibel Irzık'a göre, roman boyunca Dirmit'in defterleri üzerinde uygulanan denetimle bedeni üzerinde uygulanan denetim eş zamanlı ilerler:

“Dirmit'in defterleri üzerindeki denetimin bedeni üzerindeki koşut gitmesi, sözcüklerle yatıp kalkıp düşüncelere daldıkça başına kadınca bir bela açmış olup dertlendiğinden kuşulanılması, yazarlığının simgesel mekanının aynı zamanda cinsiyetinin iyice görünürleştiği bir utanç mekanı olması, yazmakla kötü yola düşmek arasında bir ilişki olduğunun işaretleri olarak anlaşılabilir.” (Parla-Irzık 2004: 204)

Ancak, Halit'in askere gittiği zaman tuttuğu defter ve yazdığı şiirler takdir kazanır. Burada ailenin içine düştüğü çelişki, Mahmut'un “kadına gitmesi” konusunda da ortaya çıkar. Dirmit, kardeşinin kadına gitmesine kafayı takar ve kendisinin neden erkeğe gitmediğini son derece naif bir bakış açısıyla sorgular. Bu sebeple ailenin gözünde alay konusu olur. Oysa ailenin bakış açısındaki çifte standart, şiir yazma konusunda da tekrar eder. Dirmit'in şiirleri tehlikeli görülüp yasaklanır, alay konusu olurken, Halit'in şiirleri takdir görür. Bu bağlamda Irzık'ın yazı ve beden koşutluğu hakkındaki bu savı anlam kazanmaktadır. Ancak Sibel Irzık, ailenin Dirmit'in yazdıklarına verdiği tepkinin tek sebebinin, Dirmit'in cinsiyeti olmadığını da altını çizer:

“Dama çıkma imgesine bu gözlemler ışığında bir kez daha baktığımızda, ikisi de defter tutan Dirmit'le Halit arasındaki tek farkın, birinin kız diğerrinin erkek olmasından kaynaklanmadığı biraz açıklığa kavuşur. Halit'inki her şeye tepeden bakmak için kendini yükseklere çıkarmadan yazılmış, böyle bir konum gerektirmeyen, bu nedenle evin dışına kaçmayan, yine bu nedenle tam anlamıyla yazı niteliği taşımayan bir defterdir. Sadece yazarı erkek olduğu için değil, kendini evdekilerden ayırıştıran bir bakışın, bilmekten kaynaklanan bir otorite iddiasının ürünü olmadığı için de utanç verici değildir. (...) Sorun bir kadının yazar olmasının uygunsuzluğu değildir. Ya da yalnızca bu değildir. Sorun, yazar olmanın uygunsuzluğu, ‘gereksiz bir arzu, yersiz bir zorlama’ içermesi, doğal bir aidiyetin yerine hem kırılğan hem de otoritesini kurma peşinde bir bireyselliği geçirmesidir.” (Parla-Irzık 2004: 207)

Anlatının, Dirmit'in sınıfsal kimliğini –yoksul, köy kökenli- kadın kimliğinin gerisinde bırakmadığını ya da özellikle feminist bir yaklaşımla cinsiyetini ön plana çekmediğini söyleyebiliriz. *Sevgili Arsız Ölim*, dışına taşıdığı bu kapalı evrenin insanı olan Dirmit'in gerçeğini dosdoğru yansıtan bir toplumsal bilinç taşır. Kendi kendisini öldürmeye çalışan Dirmit, birey olarak bu değer yargıları içinde biçimlenmektedir. Toplumsallığının ve imkanlarının sınırları bu topluluk içinde belirmektedir. Bu yüzden attığı her adımın, yaptığı her hareketin, bu geleneksel topluluğun dilinde bir anlamı vardır. Olmasa da topluluk bu anlamı hemen üretir. Bunu gidermek, engellemek, düzeltmek için kendi çarelerini üretir. Latife Tekin bu gerçekliği göz ardı etmez. Bu yüzden ki, Dirmit'in yazıları, şehrin üzerine “upuzun ak bir mektup” salmaktadır.

Roman kendi evrenini o evrenin diliyle anlatır, anlatıcının, yabancının diliyle değil. Bu yüzden bir tarif etme çabası içinde değildir, O'dur. Ona göreyse Dirmit, deliliğe gidip gelen cinli bir kızdır. Varoluş sancısının bu romanın evrenindeki adı budur. Ancak Dirmit'in yazma durumu sadece delilikle nitelenmez. Dirmit'in toplumu tarafından bu aynı zamanda cinsel kimliği ile yaşadığı bir sapma olarak algılanır. Çünkü bu topluluk, Dirmit'i kız çocuğu olduğu için baskılamaz; bunun bilincine sahip değildir; buradaki cinsiyet ayrımcılığı bilinç düzeyinde değil, diğer her şey gibi, kanıksanmış, basmakalıp değerler düzeyindedir:

“Dirmit'in yediği dayaklarda bile, ilk kanı gördüğünü haber verdiğinde adettir diye annesinden yediği tokatta olduğu gibi, törensi bir nitelik vardır. Sınırları belli sahiplenilmiş bir bedenin şiddete uğramasından çok yeni yeni farkına varılmakta olan bedenin nasıl taşınması gerektiğine dair bir bilginin aktarılması söz konusudur bu dayaklarda.”
(Parla-Irzık 2004: 208)

Bu bağlamda, Dirmit'in maruz kaldığı fiziksel şiddet karşısında anlatının takındığı eleştirelilik, bu şiddete maruz kalan Dirmit'in yaşadığı anlamlandırma kadardır.

4.2. Berci Kristin Çöp Masalları

Latife Tekin'in romancılığında, iki temel unsur öne çıkar: Bunlardan birisi, anlatının belli duyarlılık noktalarını kendisine baz almasıdır. Örneğin “yoksulluk” gibi. Bir diğer unsur ise, Tekin'in anlatıyı kurgularken kullandığı dilin niteliğidir. Bu dil sürekli evrimleşse de, temel olarak “evin dili” dir. Tekin'in romanlarında öne çıkan, bu tezin de toplumsallık bağlamında değerlendirdiği ana noktalardan birisi, romanlardaki kadın durumudur. *Sevgili Arsız Ölüm*'ü değerlendirirken söz ettiğimiz gibi, Tekin'in romanlarında dişil bir dil öne çıkmaktadır. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da bu durum devam eder. Tekin, *Latife Tekin Kitabı*'nda, bu romanın dilini nasıl bulduğundan adeta bir keşifmişcesine şöyle söz eder:

“*Berci Kristin Çöp Masalları*'nın roman olup olmadığı epeyce tartışıldı, roman olmaması kitabın bir zayıflığıymış gibi... Fransa'da bir söyleşi sırasında Berci Kristin'in biçimi ve diliyle ilgili kafamda oluşan bu hikayeyi anlatırken, izlemeye gelenlerden birinin bundan çok etkilenip ağladığını anımsıyorum. Gecekonduculara bakıp, gecekonducular hakkında bir hikaye anlatacaksam, onu roman yapmaya çalışmak kadar tuhaf bir şey olamaz diye düşünüyordum. Bu kitap tam da o havanın kendisine; o evlere, o olmayan evlere, ev düşleyen eve, aslını düşleyen eve benzemeliydi, romanı düşleyen bir kitap olmalıydı, roman olma durumunu kaybetmiş onu arayan bir kitap... Böyle bir kurgu yaptım.” (Özer 2005: 66)

Latife Tekin'in burada kullandığı “kurgulamak” ifadesi, anlatının, *Sevgili Arsız Ölüm*'e göre bir nebze olsun “bilinç” taşıdığı anlamına gelebilir. Nurdan Gürbilek'in mırıltı dediği dişil dil, Tekin tarafından bu kez, gecekonducuların kırık döküklüğünün biçimsel olarak da yazıya yansıtılması gerekçesiyle devam ettirilmiştir. Burada oturmuş, kuralları belirlenmiş olan, yapılmış olan roman türüdür. Adeta temelleri sağlam bir şekilde yükselmiş ve bunun bir kanıtı olarak yüzlerce yıl varolmuş anıtsal bir yapı gibi... Bunun karşısında, yazar, gecekonduculara denk gelen bir anlatı kurgular ki, aslında bu, eril olan karşısında dişil olan anlamına da otomatik olarak gelmektedir. Çünkü yerleşik-gündelik dil gibi roman dili de, eril unsurların

hakim olduğu bir evrendir. Ancak özellikle altı çizilmelidir ki, dilin bu “kırk-dökük” lüğünü, hakim olan “muntazam bir anlatı” karşısında, tanımlanmış bir roman biçimine sahip olmaması açısından bir tür “öteki” anlatı olarak görebiliriz. Ancak eklemek gerekir ki, Latife Tekin, hiçbir röportajında, bu dili, özellikle feminist bir duruşla bu şekilde kurguladığına dair açıklamada bulunmamaktadır.

Sibel Irzık, “Latife Tekin’de Beden ve Yazı” isimli çalışmasında, bu anlamda yorumlayabileceğimiz çarpıcı bir tespitini dile getirir:

“ *Berci Kristin Çöp Masalları*’ndaki Konducuların okurlara armağan ettikleri sözcükler arasında ‘mekanet etmek’ diye bir fiil vardı. Bir bakıma bütün anlatının özeti olan bu sözün öğretiliği, derme çatmalığı kadar bir eylemin adı oluşu da önemli. ‘Kondu’ sözcüğünde de var olan bir yerleşmemişliği tekrarlıyor belki de: ‘Kondu’ bir fiilden oldukça kuraldışı bir biçimde türemiş, ‘konut’ ya da ‘konak’ gibi akrabalarına benzemeyen, tam isimleşmemiş bir isim; bir nesnenin, hele hele bir binanın adından çok bir hareketin, olsa olsa geçici bir duraksamanın tasviri gibi. Mekanet etmekte de tersi yönde bir kuraldışılık var: ‘Mekan’ ismi ucubeleştirilerek fiilleştirilmiş, sanki zorla harekete geçirilmiş, yerleşikliğinden, ağırlığından sıyrılıp, sık sık rüzgar tarafından uçurulan çatılar altında inatla tekrarlanan bir refleksin tasviri olmuş. Latife Tekin’in yazıda mekanet etmek isteyen bir yazar olduğu belli. Kadın bedeninde de aynı şeyi yapmak istediği söylenebilir belki.” (Parla-Irzık 2004: 223)

Irzık’ın tespitinde görüldüğü gibi, ‘mekanet etmek’ yeni bir ifadedir. Tam da Tekin’in yapmayı istediğini belirttiği şekilde, konucu sakinlerin yerleşikliğinin sakil biçimini karşılayan bir tınıya sahiptir. Eğer bu anlatıyı roman olmaktan uzaklaştıran unsurların en önemlilerinden birisini, sürükleyici bir şekilde devam eden özdeşleşilesi bir kurgudan yoksun olması olarak tespit edersek, bunun nedenlerinden birisinin de okuyucunun kulağını tırmalayan bu yeni ya da masalsi ifadelerle okuyucunun anlatıya yabancılaştırılması olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda, tanımlanmış ve kurallara uygun bir romanın dili erirken, bu anlatının roman olmasının önünü bilinçli olarak kesen dilin, belki kullanılan kelimelerin ya da

kadınların hikayelerinin ele alınması açısından değilse de, bu kelimelerin organizasyonu açısından baktığımız zaman dışıl olduğunu söylemek yerinde bir tespit olacaktır.

Bu kez, anlatının, daha önce de belirttiğimiz gibi, kendi evrenini daha geniş bir vizörden bakarak kurguladığını tespit etmek mümkün. *Sevgili Arsız Ölüm*'de, kadınların belki de erkek karakterlerden daha muktedir görüldüğü, ataerkil baskıyı yaşamalarına rağmen, anlatı tarafından ön plana çıkarıldıkları söylenebilir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, bu kez pek çok kadının daha da kısa soluklu “kadınca” hikayelerine tanıklık ederiz. Bu hikayelerin ortak noktaları, “kadın olmak” tan ileri gelen, anlatılan tipin “kadın olması” durumunun doğurduğu hikayelerdir.

Hikayeleri anlatılan kadınlardan ilki, küçük bir kız çocuğu olan Sırma'dır. Sırma kısacık anlatısına rağmen Dirmit'i hatırlatan bir karakterdir:

“Sırma, sağlam bir tuğlayı göğsüne bastırılmış, yıkık konduların önünde titriyordu. Öteki çocuklar tepenin dört bir yanında teneke ve taş toplarken Sırma'nın titremeleri arttı. Debelenmeye başladı. Göğsüne bastırıldığı tuğlayı yere koyup üstüne yattı. Saçlarını yolup yolup rüzgarın önüne attı.” (Tekin 1998: 11)

“Sırma uyku tutmayan gözlerini karanlığa dikti. Karanlıkta upuzun bir yolu trenle geçti. Annesiyle birlikte taş bir köprünün altında oturup bekledi. Beklerken gelip geçen insanların tümü ağbisine benzedi. Sırma geniş yollar boyunca sıralanmış evleri, denizi hiç görmedi. Gözlerini ağbisinin yüzünden başka yere çevirmedi. Bu yüzden en çok şehirde, köylerindeki evlerinden daha küçük bir eve gelip girdiklerinde şaşırıldı.”(Tekin 1998: 14)

Bu iki alıntı, çok kısa da olsa, Sırma hakkında çok şey söyler. Dirmit gibi o da “saçını başını yolar”, “elleri kolları bağlanır”; o da Dirmit gibi, diğer çocuklardan biraz farklıdır ki *Sevgili Arsız Ölüm*'de, Dirmit'in, artık köylüler tarafından iyiden iyiye yadırganan tuhaf halleri ve adının cinliye çıkması, Aktaş ailesinin göçünün

sebeplerinden birisidir. Ancak, ikinci alıntıda, Sırma ve Dirmit arasında bir fark göze çarpar. Sırma, Dirmit gibi gözlemci değildir. Dirmit, evlerin, apartmanların arasında giderek her şeyin farkına varır. Sırma ise, daha hikayesinin başında, şehre girerlerken etrafı hiç görmez; saçını başını yolduktan sonra, gecekondu kalıntılarını görür ve onlardan küçük bir gecekondu yapar. Sanki o hayatın içinde, o gerçeklikte hapsolmuş ve anlatı boyunca ardı ardına aktarılacak kadın hikayelerindeki diğer kadınlardan biri olmaya mahkum, onların çocukluğu gibidir.

Sevgili Arsız Ölüm'de, yerleşmiş kadın rollerinin dışına taşma eğilimi gösteren Dirmit'i en çok baskılayan karakterin, yine bir kadın olmasına rağmen annesi Atiye olduğunu tespit etmiştik. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da, kadınlar arasında benzer "acımasızlıklar" yaşandığına şahit oluruz. Göğüslerindeki sütü kendisine acı veren "Şengül" isimli kadın, "Güllü Baba" isimli şifacı karakterden medet dilediği zamanın sonrasında, "Güllü Baba"nın şifalı sayılan göz yaşları kurur. Bundan sonra Şengül'ün adı, "Yaş kurutan gelin" (Tekin 1998)'e çıkar:

"Güllü Baba'nın suyunun çekilmesi ondan bilindi. Güzelliği lanetlendi. Kadınlar onu her gördüklerinde arkalarını dönüp kışlarını dövdüler. Çocuklar kapısında teneke çaldılar. Erkekler gizli gizli önünde arkasında dolandılar." (Tekin 1998:32)

Bu alıntıda, komün yaşam içinde birlikte hareket etme güdüsü çok gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. Kadınların uğursuz dediği Şengül'e tacizler, acımasızlık düzeyinde gerçekleşir. Batıl inançların odağında kadınlar görülür; öncelikle onların ektiği nifak tohumları, çocuklar ve erkekler tarafından yeşertilir. Kadınlarının kötü dediği kişi, erkeklerin tacizine maruz kalır, çocuklar tarafından taşlanır. Burada erkek-kadın bilinci arasında bir ortaklık kurulur. Kadınların adeta lanetlediği kişi, erkeklerin gözünde de bir anda "kötü kadın" a dönüşür. Kadınların yüz çevirerek, çocukların taşıyarak geliştirdiği ceza mekanizması, erkekler açısından cinsel tacizdir. Kadın cinselliğinin olumsuzlanmasına dair anlatıdaki tek kadın hikayesi de bu değildir.

Kadın cinselliğinin olumsuzlanmasına dair bir diğer hikaye Trintaz Fidan'ın hikayesidir. Fabrikalardan salınan atık sular haricinde su bulamayan, sahipleri tarafından kilit altında tutulan tulumbalara uzaktan bakan konducuları bu duruma tepki göstermeye çağıran kişi Fidan'dır. Ancak bunu yapma biçimi, bu kadını, yine kadınların sırt çevireceği lanetli, erkeklerin taciz edeceği kötü kadın kimliklerine mahkum edecektir:

“Erkeklerle susuz keyiflerini nasıl indireceklerini sordu. Yerden taşları kaldırıp kondulara yağdırdı. Karılarını koyunlarına alıp yatamayacaklarını bağırdı. (...) Başına topladığı insanları çekip sürüdü. Yeri göğü zonklatarak tepeden aşağı yürüdü(...) Elinde tenekeyle erkeklerin ortasına atıldı. Kafesçilerden birini tutup yere çaldı(...) Kafesçi başını tutup tuğlaların önüne serildi. Tuğla tozlarının içine gömülmüş gözlerini bulutlara dikti. ‘Orospu’ dedi. Fidan öfkesinden ak kağıtlar gibi kesildi. Çiçekli donunu sıyırdı. Kafesçinin başına geçirdi.” (Tekin 1998: 45)

Anlatı ilerledikçe, yeni yaşama uyum sağlamak konusunda, mağduriyetler yanında dejenerasyonun da arttığını görürüz. Üstesinden gelinmesi giderek güçleşen bu mağduriyetler, anlatının kadın karakterlerini genelde cinsellikleri açısından zorlar. Kadınların baş etmeye çalıştıkları her zorluk, beraberinde erkek tacizlerini getirir. Bunlar sadece yabancı erkeklerden gelen tacizler değildir. Kadınların bu anlamda kocalarından da saygı görmediği, anlatının kabul ettiği ve her fırsatta yansıttığı bir durumdur. Söz gelimi suyun yokluğu, Fidan tarafından, birincil derecede yaşamsal sorunlardan ziyade, erkeklerin “karılarıyla” beraber olamaması konusuna dayandırılarak dikkate değer kılınmaya çalışılır. Ancak Fidan yine bir kadın olarak çağrısını kadınlara değil erkeklere yapar. “Keyif indirmek” erkeklere özgü bir şey olduğundan, yine erkekler tarafından tacize uğrar çünkü bu davranışıyla, bu erkeklerin karılarından farklı bir öteki, kötü kadın kimliğine bürünür. “Kafesçinin başına geçirdiği çiçekli don” ortalıkta dolaştıkça bu kimliği pekişir. Bir anlamda Çiçektepe'nin “görmüş geçirmiş kadını”na dönüşür, diğer kadınlara akıl verir. Bu kadınlardan birisi de “Çöp Bakkal'ın Karısı”dır.

“Çöp Bakkal gözlerini karısına dikmiş soluk soluğa inliyordu. Sesi öyle sıcaktı ki rüzgarın uğultusu hıp diye kesildi. Karın içi ılındı. Su olup eridi. Çöp bakkal üstüne yürüyen teri karısına gösterdi. Karısından yanına gelmesini istedi (...) Ama Çöp Bakkal’ın Karısı, sabuna kreme kendisini vermedi. Kocasının yanına yanaşıp arkasını az dönmedi. Fidan’dan aldığı dersleri kalkan etti. ‘Allah’tan korkun yok mu senin pezevenk dedi. Ağzını açıp gözünü yumdu.(...) Çöp bakkal, keyifin erkeğe vergi bir şey olduğuna dair yemine başlayınca bir ağıt tutturdu.(...) Gözünden yaş akıta akıta keyif olan kadınların başlarındaki ağrının uçtuğunu, böbrek taşlarının bile düştüğünü yüzüne vurdu (...) Çöp bakkal sonunda deliye döndü. Karısını saçından tutup kaldırdı. Babasının kondusuna kovdu. Kadın önce kondunun ortasında morduz gibi ayak diredi. (...) Arkasını dönmeye razı geldi. (...) [Çöp Bakkal] Keyfini indirdikten sonra sedirin üstüne çıkıp tünedi. Karısına ‘Gelemem ben gidemem ben’ türküsünü söyleyerek kondunun bir ucundan öbür ucuna yüz defa gidip gelmesini emretti.”(Tekin 1998: 46-47)

Bu alıntıda dikkat çeken noktalardan birisi, Çöp Bakkal’ın karısının adının olmamasıdır. Erkeğin egemen olduğu bu sahne, kadının isimsizliği ile pekiştirilmiştir. Çöp Bakkal karısını sadece cinsel bir obje olarak görür. Bu rolünün bilincinde dahi olmayan kadın, safdil bir şekilde bazı isteklerde bulunup direnişe geçtiğinde, erkeğin toplumsal anlamdaki gücü devreye girer, kadın sokağa atılmakla tehdit edilir. Burada kadına yönelik psikolojik şiddet ve aşağılama o denli derindir ki kadının cinselliğini doğru anlamda yaşayıp yaşamaması sorunsalı aslında diğer sorunlar yanında geride kalır. Kadın herhangi bir saygı görmezken, ev içindeki varlığı değer görmezken, kocasına yakarışlarının, erkek açısından karşılık bulmasını beklemek, gerçekçilikten çok uzak olacaktır.

Anlatı boyunca, Şengül ve Fidan’ın hikayelerinde dikkat çeken, erkeklerin “kötü” addedilerek ötekileştiren kadınlara karşı olan tutumlarının riyakarlığıdır. Kendilerince kötü addettikleri bu kadınları taciz etmeleri “namus” anlayışının çarpıklığını gözler önüne serer. İlk kez Çöp Bakkal’ın karısı ile kadının ev içindeki durumu gözlemlenir. Erkeklerin namusları olarak gördükleri eşlerine olan tutumları da hiç olumlu değildir. İlişkiye zorlanan kadın buna karşı çıktığında kapı önüne

konmakla tehdit edili. Bununla da kalmaz, kadınla dalga geçilir. Erkeklerle kafa tutan Tirintaz Fidan kötü kadındır; kocasına karşı çıkan kadının “fitneci”si de odur; ama eninde sonunda kocasına boyun eğen kadınınsa adı yoktur; o Çöp Bakkal’ın Karısı’dır. Elbette, anlatı burada, kimi zaman mizaha da başvurarak, okuru yabancılaştıran, derinleşmeyen bir üslup kullandığı için, bilinçli olarak bir eleştiriye girişmez. Aslında, ne erkekler ne de kadınlar, kendi içlerinde bunun farkındalığını yaşayan bireyler değillerdir. Çöp Bakkal’ın Karısı’nın kendisini ifade etme biçimindeki naiflik bunun bir göstergesi sayılabilir. Latife Tekin, buradaki hayatı, eğrisiyle doğrusuyla onlardan birisi gibi gözlemler. *Latife Tekin Kitabı*’nda bu durumdan şöyle bahseder:

“*Berci Kristin Çöp Masalları*’nın o dönemin politik söyleminin biraz dışına çıkan bir yanı var. Ajitasyonun yoğun olduğu bir dönemde fabrika içindeki zalimliklerden, insanca öykülerden, orda olup biten şeylerden söz ediyor kitap; bu o hayatın olumlanması aynı zamanda” (Özer 2005: 68)

Görüldüğü gibi Tekin, hikayesini içerden bir gözle anlattığının altının çizer. Ancak, anlatıcının, kahramanlarına koşut giden safdil bir yaklaşım sunması, okurun da aynı safdil yaklaşımda olmasını gerektirmez. Bu insanlar çoğu kez kendi dünyalarının kavgasında sürüklenirken, “kurnaz” lar tarafından kandırılırlar, sömürülürler. Kadınlar ve erkekler dahil olmak üzere, kadının konumu ve namus kavramının algılanması üzerine peş peşe ilerleyen bu hikayeler ışığında, konducuların riyakarlığına örnek bir alıntı da şöyledir:

“Konducular, kadınları sokağa döküp dayak attıran erkek işçileri kınadı. Kadın işçilerin erkek işçilerin namusu sayılacağına dair ateşli bir tartışma başladı. Bir dahaki parlamada erkek işçilerin geride durup kadın işçileri öne dize memeleri dilendi” (Tekin 1998:91)

Burada konducuların dikkatini, tepkisini çeken, fabrikada olup bitenler ya da grev değil, yalnızca kadın işçilerin önden yürümesidir. Onlara göre erkek işçilerin namusu sayılacak kadın işçilerin önden yürüdükleri için dayak yemiş olması

kınanacak bir şeydir. Ama fabrikalarda işçilerin hakkının yenmesi, grevin aslında ne olduğu, kafa yorulacak bir şey değildir ya da kadınların bu dayağı kocalarından yemesi aynı derecede kötü değildir. Şengül'ün ya da Fidan'ın önünde ardında dolanmak, namussuzluk değildir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de ataerkil baskının Dirmit üzerinde uygulayıcısının Huvat'tan çok anne Atiye olduğunu vurgulamıştık. Burada da Şengül'ün uğursuz olduğu fitnesini yayanlar kadınlar olur. Uğursuz addedilen, üstelik anne olan bu kadının etrafında dolaşmaya başlayan erkekler de elbette bu kadınların kocaları ya da oğullarıdır.

Anlatının yer verdiği bir diğer kadın karakter, Çeri Mahmut'un karısı Zülika'dır. Bu karakter de yine cinsiyeti ile öne çıkar, yine bu bağlamda adı söylentilere- dedikodulara karıştırılır:

“(...) Zülika Çiçektepe'de destan oldu. Ay gibi açılıp ışık saçan dişleri, kemer gibi kaşları ve düğümü topuğunu döven iri dalgalı saçlarıyla bir 'Poşha efsanesi' doğurdu (...) Zülika'nın gece çökünce Donlu Yola [Fidan'ın donunu kafesçinin başına geçirdiği yola verilen ad] inip birket harmanlarında Deli Dursun'la oynaştığına dair söylentiler kabardı.” (Tekin 1998: 94)

Anlatının yer verdiği bir diğer kadın “Deli Gönül”dür. Hapishaneye düşen kocası, orada başka bir kadın bulunca Deli Gönül'ü boşar. Bundan sonra geçim derdine düşen Deli Gönül, “kötü yol”a düşer :

“Yaşlı dostunu, 'Amem Şemsi'nin kocası olur' diyerek kondudan konduya dantel torbası gibi yanında taşıdı. Çok geçmeden Amem Şemsi'nin kocası'nın bir sürü akrabası, arkadaşı, tanışığı ortalığı kapladı. Deli Gönül'ün kondusunu soranların sayısı çoğalınca konducular, insanların ardından 'Öğretmen mi olursun?' diye çağırmayı bıraktı. Sokaklarında kaybolan iyi giyimli yabancılara öğretmenliği yakıştıran konducuların işin aslını kavrayınca yüzleri asıldı. Konducuların yüzleri asılınca Deli Gönül, 'Benden namuslusu varsa karnımı doyursun' diyerek hırçınlaşmaya başladı. Kapısını döven üç müşterisine arka arkaya bıçak çeken Çiçektepe'li erkeklerin karşısına çıktuktan sonra da

resmen Çiçektepe'nin ilk orospusu sıfatını kazandı" (Tekin 1998: 113)

Bu hikayede kocası tarafından terk edilen Deli Gönül'ün nasıl "orospu" olduğu anlatılır. Ataerkil düzen içinde kadın erkeğe sadece iktisadi değil, manevi anlamda da bağımlıdır. Çöp Bakkal'ın karısı, kocası ona kapıyı gösterince her şeye razı gelir çünkü sadece iktisadi olarak mağdur olmayacaktır; kocasız kalması demek, onun, "namusu korunacak kadınlar" safından da çıkması, erkeklerin eteğinde dolaşmaya başlaması anlamına gelecektir.

Kadın olmasının yanı sıra fiziksel aykırılığı ile de öne çıkıp ötekileştirilen bir diğer kadın karakter Emel'dir:

"Adının Emel olduğu söylenen bu kadının erkek gibi kalın bacakları, kocaman kafası vardı. (...)Konducu kadınlar arasında Katır Emel diye ün yapan Emel, yanına giden erkeklere 'Benim üstümden hiçbir erkek yarım saatten erken kalkamaz' diye övündüğü için kahvelerde 'Yarım saatlik' adıyla tanındı. 'Yarım saatlik' kahvelerin önünden geçtiği her defasında saldırıya ve hakarete uğradı. Orasını burasını elleyip her köşe başına memesini açması için alkış tutan insanları Vakıf Çiçektepe'de bıraktı. Gözünde yaşlarla sövüp sayıp bağırarak çöp bayırlarından ayrıldı" (Tekin1998: 122-123)

Berci Kristin Çöp Masalları'nda yer alan tüm kadın karakterler (Henüz çocuk olan Sırma ve şifacı yaşlı kadın Kibriye Ana hariç) cinsellikleri açısından toplumsal baskı gören ve anlatı tarafından da bu yönleri ile ele alınan kişilerdir. Erkeklerle eşit haklara sahip olmadıkları, kocasız kaldıklarında bedenlerini satmak zorunda kalmaları (Deli Gönül), diğer yandan kocaları tarafından da cinsel meta olarak algılanmaları (Çöp Bakkal'ın Karısı) olaylarında açıkça görülür. Kadın karakterlerin zaman zaman "şirretçe" bir edayla bu baskının üstüne gittiği görülür. (Trintaz Fidan'ın "donunu" kafesçinin başına geçirmesi) Kimi zaman da sadece komün hayatın beraberinde getirdiği ortak düşüncelerin, batıl inanışların lanetiyle

kadın topluluk dışına itilir (Şengül). Kadın karakterler, verdikleri bu mücadelelerden istisnasız olarak yenik ayrılır.

4.3. Gece Dersleri

Gece Dersleri, Latife Tekin'in ilk iki romanından sonra sadece mesele olarak değil, üslup olarak da kendisini okura en net şekilde açtığı yapıttır. *Sevgili Arsız Ölüm* otobiyografik öğeler taşıyordu; *Berci Kristin Çöp Masalları* ise, Tekin'in önemseydiği ve çalıştığı bir alanı kapsıyordu. Ancak *Gece Dersleri* tam manasıyla bir hesaplaşma kitabıdır. Latife Tekin'in ilk iki romanda ortaya attığı meselelere, artık sadece tanıklık etmekle yetinmeyip, onlarla hesaplaşma içine girdiği söylenebilir. Bu sadece temel mesele olan, “sol görüş ne kadar samimiydi; sınıf sorununu ne denli anlayarak ele alıyordu?” şeklindeki hesaplaşma için değil, “yoksulluk meselesi” ve “kadın konusu”nda da geçerlidir.

Gece Dersleri, Gülfidan karakterinin yaşadığı hesaplaşma sürecinde, onun kadın olduğu gerçeğini asla yadsımayan, hatta özellikle bunun üstüne giden bir anlatı dili kurar. İlk iki romanda, ağırlıklı meseleler olan göç, onun getirdiği yoksulluk, yoksulluğun sağladığı özel dil-alan ve bu iki mesele arasında kadının durumu, *Gece Dersleri*'nde ortak bir sorunsal haline gelir, daha girift bir yapı içinde bütünleşir. Gülfidan, yoksulluğunun, yabancılığının neden sonra farkına varan, geçmişte bir tür bilinçlenme ile aileden kopuş yaşayan Dirmit'in bugünü gibidir. Kadın olmanın ve yoksul olmanın sancılarını aynı anda yaşar ve bunun kalıcılığını fark eder:

“*Gece Dersleri*, bir kadın metni aynı zamanda. Bunu da önemsiyorum. Yazdığım süreç içinde anne olmak, bir annenin kızı olmak ve kadın olma durumuyla ilgili epeyce düşündüm. Kadın olma halini, yoksulların dünyadaki varolma haliyle benzeştiriyorum ve çocukları, gençleri, ‘yoksul’ sayıyorum. Böylesi sezgilerim vardı, *Gece Dersleri*'ni yazdığım süreçte bunlar düşünce olarak oturdu kafamda.”(Özer 2005: 107)

Latife Tekin'in de belirttiği gibi, *Gece Dersleri*'nin bir kadın metni olma durumu, Gülfidan'ın yaşadığı kırılma-ayma noktalarına, kadın olmasının kendisine sağladığı sezgi ve deneyimlerle varır. Anlatının, “Gülfidan eğer erkek olsaydı, böyle bir ayma yaşayamayabilirdi”, duygusu ön plana çıkar. Söz gelimi, Gülfidan'ın, yine bir kadın olarak, grevci kadınları çözümleme biçiminde kadınca bir empati duygusu öne çıkar:

“Sekreter Rüzgar'ın kongrelerde yaptığı konuşmalar, örgüt arkadaşlarına gönderdiği mektuplar, uyumsuz, yalnız bir sesin genellikle azarlanmayla sonuçlanan etkisiz itirazları olarak nitelenir anlatıcı tarafından. Ama aynı zamanda da geçmişini bir sınıfsal kimlik olarak sahiplenmenin otoritesini taşır. Sürekli olarak eylemlerinin ve sloganlarının işçiler için bir anlam taşımadığını, grevci kadınların, makyaj malzemeleriyle ve grev çadırlarına gönderilen baklavalarla sınıf mücadelesinden çok daha fazla ilgilendiğini anlatarak örgütün başarısızlığını önderlerinin yüzlerine vurur.” (Parla-Irzık 2004:217)

Gülfidan'ın örgüt içinde yaşattığı hayal kırıklıkları ve törpülemesi istenen yönleri her zaman cinsiyetine vurgu yapar:

“O bahar günü öğleden sonra, küçük gece odasında ince kız seslerini döktüğüm masum kalıp ilk seminerin büyümlü gerçekliğine çarparak parçalandı. Mesele: Çok zamandan da önce kadınlar meyva toplardı, erkekler ava çıkardı. Mesele: Ilımlı bölgelerde bitmez tükenmez yağmurlar yağardı. Mesele: Üretici güçlerin ilerlemesi Kromanyon soyu denen bir insan soyu meydana çıkardı. Mesele: Kendi taze yüzümü cahilliğin kara çamuruyla sıvanmış sandım.” (Tekin 1999: 14)

“İllegalitenin masal yazarı Gülfidan,

Bizler omuzlarımıza yüklenen ağır görevler altında ezilirken sen hep düğüne gittin. Gökteki yıldızlar ve ormandaki ağaçlar kadar çok hayal kurdun. Grev çadırlarında yenen yıldızlı börekler ve fabrika bahçelerine dikilen dayanışma fidanları senin sapkın gönlünün marifetiydi. Bir

gün, yüzünde yaratıcılığın sevinçli izlerini taşıyarak çıkageldin ve kocaman caddelerden birine çıkıp beyaz başörtülerimizi asfalta bırakmamızı teklif ettin. Sen bir deccaldin. Başkanımızı sabaha kadar duygulu sözler, fısıltılar ve inançla titreyen haykırmalarıyla etkiledin ve onu çocukları örgütlemeye ikna ettin. Sayısız bela açtın başımıza. Şimdi davamızın devamı için bir iplik fabrikasında çalışmayı, bir nefer gibi savaşmayı küçük bir görev sayıyorsun.” (Tekin 1999: 17)

“Bir hıçkırık krizi gibi kadınca bir suç değilse bile, oracıkta gayet erkekçe bir sara möbeti armağan edebilmeliydin kendine.. Doğrusu beni hayal kırıklığına uğrattın..” (Tekin 1999: 31)

“Dedi: Öyleyse başındaki o süslü tokayı edebinle çıkar. Devrim emanetçilerine teslim et. İşçiler, süslü tokalardan hoşlanmazlar. Çirkef kafiye! Şimdi beni sevinçle bağrına bas, sonra da bir kahve yap” (Tekin 1999: 58)

Gülfidan’ın Sekreter Rüzgar kimliğini benimsemekte yaşadığı zorluğun temel sebebi, Sekreter Rüzgar kimliğinin kadın kimliği ile yaşadığı çatışmadır. Sekreter Rüzgar, Gülfidan’ın annesinden, ana dilinden vazgeçmesini, kadınlığını ikinci plana itmesini bekleyen bir roldür. Bunun vardığı en keskin ayrışmayı, bedeni üzerindeki hakimiyetini yitirmeye başladığında fark eder. Örgütün Sekreter Rüzgar’ın bedeni üzerindeki - doğurup doğuramayacağı konusunda- hakimiyeti önemli kırılma noktalarından birisidir Gülfidan için.

“ ‘Ah ela gözlerimin nefsi yeşil kamyonları yine kımıldandılar’ diye başlayan üçüncü bölüm Sekreter Rüzgar’ın ruhsal çöküntüsünü ‘bilincin sarsıntısı, tenin kendi yüzeyinden kayışı, sürtünerek acıyışı’nı anlatır. Bu çöküntünün buraya kadar bildirilen nedenleri arasında kürtaja, kadın bedeninin o en kökten parçalanışına direnişin şiddeti de eklenir” (Parla 2009: 348)

“Gülfidan’ın hayatının üçüncü kez başını alıp gitmesi, 12 Eylül darbesinin ardından, yenilginin kesinleşmesiyle olur. Militalık yılları sırasında örgüte karşı en somut, en kararlı, aynı zamanda belki de en basit ve alçakgönüllü

direnişi, on dokuz yaşında karnına düşen oğlunu doğurarak olmuştu” (Parla-Irzık 2004: 218)

“Elveda ey, bulutlara yazılı gündemimizden toprağa atlayıp intihar etmektir maksadım. O kuş lastiği gibi demirden aletine doktorun bindireceksiniz beni, karnımdan cenazeler çıkartan kaynanam gibi, ölmek daha şeker. Doğurmak istiyorum bebeğimi, eli kırbaçlı küfürbaz cininizin izniyle. Siz annemin yeşil atlarının yüzüne okuyup üfleyin Kalinin’in fedakarlık defterini. Tekliflerinize uyup saplantılarımın gönlünü kıramam. İade ediyorum görevli kollarım ile karton önlüğümü.” (Tekin 1999: 78)

“Sekreter Rüzgar,

Bir öncüye yakışmaz, Kromanyon ülkesinin sultanının iş, alet ve avadanlık adlarında üç evladı vardı diyerek ortalarda dolaşmak. Elini yüreğine koy ve Angola kadın örgütünün başkanının altı çocuk doğurduğu diyara bir de coğrafya haritalarından bak. Oralar ormanlık. Ricamızı kırma ve bireysel boyutlar kazanma meselesini lütfen devrimden sonraya bırak.

Not: Kongre salonunu süsleme görevi size verildi. Bebeğin aldırılması için gerekli parayı K.H.K sağlayacaktır” (Tekin 1999: 79)

Gülfidan bebeğini aldırmadığı gibi, deyim yerindeyse bu doğurma işini, meydan okumasının bir göstergesi olarak kullanır. İkinci bir çocuk doğurmaktan söz eder. Daha önce de değindiğimiz gibi bu çocuk *Gece Dersleri* olacaktır.

“ ‘Flamalardan’, ‘teorik kitaplardan’, ‘gençlik tanrılarının mermer anıtlarından’ bir kadın bedeniyle alınan bir intikamın, daha doğrusu bir kadın bedeninin aldığı bir intikamın acısının ve hazzının ürünüdür.” (Parla-Irzık 2004: 221)

Gece Dersleri, dili, kurgusunun parçalılığı ile bile bir kadın bedenini andırır. Gülfidan’ın kendisine dayatılan kimlik ile kendi gerçek kimliği arasında yaşadığı

ayrışma, toplumsal cinsiyet rolleri noktasında anlam kazanır. Gülfidan'ın, örgüt ağzıyla, Sekreter Rüzgar olarak bazı uyarı ve tavsiyelere maruz kaldığını görürüz. Aslında bu müdahaleler, Sekreter Rüzgar üzerinden, örgütün de ataerkil yapısını vurgular niteliktedir. Daha önce incelediğimiz alıntılarda da görüldüğü üzere, Gülfidan'ın bedenine doğrudan müdahaleler olduğu gibi, kadınsı algılanan bir duygusallıkla giriştiği işlerde de eleştirilere maruz kaldığı görülür:

“Bir hıçkırık krizi gibi kadınca bir suç değilse bile, oracıkta gayet erkekçe bir sara nöbeti armağan edebilmeliydin kendine... Doğrusu beni hayal kırıklığına uğrattın. (...) Hülyalı gözlerle uzak kıyılara bakıp beni etkilemeye çalışma... Aldanıyorsun.. Her şey ortada, bana yakıştırdığın kod adına bak.. Sekreter Rüzgar! (...) Bu güzel bayan, durup dururken insanların genzini yakmamı istemiyor öyle mi? Prensese, acaba size Handan Aslıhan, Ayşe Hatun, Bercihan Sultan gibi iç ferahlatıcı, gönül tazeleyici kod adlarından birini sunabilir miyim?” (Tekin 1999: 31)

Bu konuda bir diğer örnek, Gülfidan'ın örgüte gönderdiği yazılara getirilen eleştiride karşımıza çıkar:

“Yazılarını kişiliğinin saldırısından korumak gerekecek. ‘Politik aydınlarla işçiler arasındaki uzlaşmazlığın rengi’..Nar çiçeğiyle zeytin yeşili mi? İnsaf et..” (Tekin 1999: 151)

Gülfidan aslında Sekreter Rüzgar kimliği ile, erkeksileşme noktasında çatışma yaşar. Gülfidan hassastır, doğurgandır, duyguludur. Sekreter Rüzgar'dan mantıklı olması beklenir. Duyguya karşı aklın çatışması gibi görür örgüt bunu, direktifleri hep bu yönde olur. Gülfidan'ın erkek sesli bir kız çocuk doğurur gibi yazıya dönmesi, bu ikilemi ezme, hiçleştirme girişimidir. 19 yaşında oğlunu doğurması da bunun ilk adımıdır.

“Felsefenin Kadına Bakışı” isimli makalesinde Fatmagül Berktaş; toplumsal cinsiyet noktasında kadının duyguya erkeğin ise akla tekabül edişini şöyle açıklar:

“Aristoteles’e göre ruh beden üzerinde, akıl duygu üzerinde, erkek de kadın üzerinde egemendir. Tanrısal ruh ile ilişkili olan saf akıl (nous), yalnızca erkeklere özgüdür ve yer yüzündeki her şeyden üstündür. (...) 17. Yüzyıl Bilimsel Devriminin doğacı filozofları, Aristoteles’i en ağır eleştirilere tutup boş inanca karşı Aristotelesçi kozmolojiyi yıktıkları halde, onun kadınların zihinsel eksikliği ve aşağılığı konusundaki görüşlerine pek dokunmadıkları gibi, bu savı ‘modern’ görüşlerle desteklerler. Bu dönemde de zihin ve akıl yürütme yetisi, erkeklere özgü nitelikler olarak görülür ve doğanın fethedilmesinin yanı sıra, bedenin zapt edilmesi hedeflenir. Doğacı filozoflar, Aristoteles’in cinsiyetçiliğine, doğaya egemen olup ona boyun eğdirme sevdasını eklerler. Böylece batı düşünce geleneği, 17. Yüzyılda da, Akıl’ı bedenin ‘kirleticiliği’nden ve dışıl olan her şeyden uzak tutmak, *Logos*’u *Sophia*’dan bağımsız kılmak şeklindeki klasik dönem anlayışını sürdürür.” (Berktaş 2010: 23)

Gülfidan’ın hikayesinin, annesinin “kutsal anne” rolünden sapışı, babasını aşk uğruna aldattığı noktada başlaması, bunun anlatı boyunca Gülfidan’ın peşini bırakmaması bu anlamda tesadüfi değildir. Kendi Sekreter Rüzgar rolü ile çatışma yaşarken, annesi kabuslarında, kocası ile zina halinde, siyah tüller içinde bir kadın olarak belirir. Kendi rol çatışması, bedeni ile, kadın sesini bastırmak için girdiği mücadele, Gülfidan’a annesinin yaşadığı rol çatışmasını hatırlatır. Annesiyle bu anlamda adeta kader birliği içindedir. Yer yer, içinde kendisini yargılayan bir ses duyar:

“Herhalde sen, şu sözünü ettikleri bilgelik kompleksisin.. Okşayıcı sözleri, çiçekleri çok sever dedikleri.. Benimle uğarşamaktan vazgeçer misin? Kana susamış bir budala olduğumu sanacaklar.’

‘Her gün üç ölünün toprağın derinliklerinde bırakılışını seyredenlerin bakışlarında bir bozulma olmayacağını söylememi istiyorsan boşuna.. Beni okşayıcı sözlerle, çiçeklerle kandıramazsın..’ (...)

‘Geçmişe doğru masum bir yolculuğa çıktın.. Yırtık perdeler ve kanlı cam kırıklarına, gözlerini yaşartan bu

yuvarlanmışın şiirini yazdın. *Gece Dersleri*'nin en dokunaklı bölümleri olduğunu kabul ediyorum ama..'

'Sana inanmıyorum. Geleceğime beni kötülemek istiyorsun' (...)

Bu ürpertici ses, hemencecik yakamı bırakmadı. Başlangıçta annem ve benim için, direncimi zayıflatmak isteyen prizmatik bir numaracıydı. Ama bir kaç hafta içinde ikimizin de sinir uçlarını avucunun içinde topladı ve hiç beklemediğimiz bir anda bizi korkutucu bir yüksekliğe fırlattı” (Tekin 1999: 133-134-135)

Anlatının sonunda Gülfidan seçimini yapar. Onun için kuru, anlaşılmaz, kendisine ait olmayan bu ses daktilo tıkırtıları gibidir. O, kendisine ait dile, bir noktada da kadın kimliğini çağrıştıran sese, kalem hışırtısına sığınır ve Sekreter Rüzgar'a şunları söyler:

“Sekreter Rüzgar,

Beş yıl sonra yazı makinemin başına oturduğumda o ilkel siyah tuşların sesi, ilk kez kulağıma tanımadığım bir çarpıntıyla beraber çıkıp geldi. Kaçıp bir yerlere saklanmak, 'Her Pazar iyi bir kışkırtıcı olmalı' diyen genç bir bunak olduğumu unutup görünmez tayların bağışlayıcılığına filan sığınmak istedim. Sonra, durup dururken kendinde bir yazar ruhu keşfetmiş olmanın, o kenar mahalle kadınlarına has heyecanına kapılıp, 'Herhalde,' dedim, 'bu itirafların iç müziği, bu tuşların sesine pek uygun düşmedi. Galiba ben, kalemin kağıt üstündeki sessiz kıpırtısına muhtacım...' Epeyce bocaladıktan sonra, o çirkin el yazıma dönmeye karar verdim” (Tekin 1999: 180)

Okur bu noktadan sonra, Latife Tekin'in *Gece Dersleri* ile bir seçim yaptığının farkına varır. Tekin ise yazdığı şeyin sonuçlarının daha yazarken farkındadır. Gülfidan'ı, kadın kimliği, kadın dili ile örülü romancılığını, Sekreter Rüzgar'a, politik kimliğine tercih etmiştir:

“Fakat.. Bu dönüşün adı da korkuydu ne yazık!.. O çırpıntının korku olduğunu keşfetmeseydim, gerçek bir derbederlik yaşadığım o kapısız ve duvaklı evde, yalnızca polise yakayı kaptırmamak için saklanıp durduğumu düşünecektim.. Orada hiç ama hiç farkında olmadan, dostlarımın can acıtıcı, hep yüreğimi üzen, savruk ve öfkeli görüntülerinden uzakta kendi incinmiş sesimi dinlemeyi düşlediğimi biliyorum artık” (Tekin 1999:180)

Gece Dersleri'nde kadının durumu değerlendirilirken gözardı edilemeyecek konulardan birisi, anlatıda kadın karakterlerin hakimiyetidir. Tekin, çocukluk arkadaşı Mukoşka, örgütten kadınlar ve en önemlisi annesi ile, Gülfidan'a ait bir kadın dünyası yaratır ve bu dünyada, erkekleri ironik birer unsur olmanın ötesine geçirmez. Burada dikkat çeken, annenin, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün annesi Atiye'den farklı bir şekilde ortaya konmuş olmasıdır. Tekin bu durumu, *Latife Tekin Kitabı*'nda, şöyle değerlendirir:

“Kitap, ağırlıklı olarak, bir anne kızın iç dünyasından söz ediyor. *Sevgili Arsız Ölüm*'deki anneyi yıkan bir anne, burdaki anne. *Gece Dersleri*'ni ben bir eve dönüş hikayesi olarak tasarladım. Anneye dönüş... Biri çıkıp da o dönemde yazılmış öyküleri, şiirleri tarasa, hep birlikte “Anne!” diye bağırdığımız duygusuna kapılır. Bizim kuşağımızdan söz ediyorum tabi.. Politik hareket içindeki en “Anneci” kuşak bizizdir heralde. Şaka değil. Çünkü bizi saran ruh, askeri bir müdahaleyle göğe uçtu. Annelerimizin varlığına sığındık biz” (Özer 2005: 106)

Gece Dersleri'nde anne, hayal kırıklığının baş gösterdiği anda, eve dönüş isteğinin karşısında beliren bir masal figürdür. Gülfidan'ın, içselleştiremediği bir dilden sonra sahil olana dönme isteğinin kışkırtıcısıdır.

“Neden bütün anlatılarında tekrar tekrar oraya dönüyor Tekin? Neden hep bir dile giriş hikayesi kurguluyor? Neden ki dile giriş? Gülfidanlık'tan çıkıp Sekreter Rüzgar olmak, yani Gülfidan'ın küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karışması ne anlama geliyor? ‘Süt kokulu soluk’un, ‘ince kız sesleri’nin, ‘mahrem görüntüler’in, kömür karası saçlı annenin, o annenin bahçeden meyva filizleri

topladığı eylül ikindilerinin, bunlara dair bir masalın yerine tanımların, kavramların, tüzüklerin, ‘üşüten, ürkütücü el kitapları’nın geçmesi. Kişisel masalın politik tarih içinde erimesi. Ben öncesinden (‘kendimden çok erkendim yolda bir sabah’) Ben’e geçiş. Annenin sesinin yerine kırk kadının sesinin geçmesi. Kendine dışardan bakmak, o halde bir ‘iç dünya’ edinmek. Artık bir çatlaktan, bir kırılmadan (‘zaman küt diye kırılmıştır’), bir hayal kırıklığından söz edecektir anlatıcı. Artık bir ‘ben’den söz edecek, iç dünyasını söze dökcek, iç dökcektir” (Gürbilek 2005: 48-49)

Don Kişot’tan Bugüne Roman’ da, Jale Parla, anlatıda analitik olmaya çalışan bir sesin varlığından söz eder (Parla 2009) Anneye dönüşler masalsı bir dille olurken, bu dile kaçış bir sığınağa sığınmak gibidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, örgüte dair bir takım kalıplaşmış, Gülfidan’a anlamsız gelen sözcüklerden kaçış bu dile doğru olur. Bu noktada, Gülfidan annesi ve Sekreter Rüzgar arasında kalmış görünür. Anne figürü, hem bu dil sorunun odağındadır hem de feminist anlamda bir kadın prototipi oluşturur. Yer yer bu fonksiyonun birbirini daha da işler kıldığını görürüz:

“Sekreter Rüzgar anlatıyor ve diyor ki: Bu kez alaycı yüzlü, yıpranmış saçlı, olgun ve etkileyici bir öğretim görevlisi kılığında göründü sureti. Gerçi, konuşurken sesi içimde inanılmaz karşılıklar bulmuyor değildi ama benim kömür karası saçlı annem oldukça eski bir ölüydü. Onu yabancı bir teyze sanmakla hata ettiğim doğru. Evlenme cüzdanındaki fotoğrafı kadar genç, siyah tüller içinde, son gecelerde kocamla zina halinde rüyama giren kadından kurtulamayacağımı tahmin etmeliydim” (Tekin 1999: 33)

Bu alıntıda görüldüğü gibi, anne bu huzursuzluktan kurtuluşun anahtarıdır. Aynı zamanda huzursuzluğu zirveye çıkaran bir rüya figürü olarak karşımıza çıkar. Cinselliği ön planda olarak görülür. Diğer yandan anne, Gülfidan’ı Sekreter Rüzgar olmaya iten etkenlerden biriymiş gibi sezdirilir anlatı tarafından. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Sekreter Rüzgar, toplumsal cinsiyet açısından, Gülfidan’ın kadınca duygusallığının törpülenmeye çalışıldığı, bedenine müdahalelerin olduğu bir roldür. Annesinin yasak ilişkisi yüzünden Gülfidan aşkı tehlikeli-yasak bir olgu olarak tanır:

“Aşk, ipekelden gelen, sarı leblebi yiyen, kırmızı şarap içen çok sayılı bir misafirdi. Evet öyleydi, çok iyi hatırlıyorum” (Tekin 1999: 38)

Gülfidan bu aşka yataklık eder, bildiklerini susar. Bu sır, o sırada ve sonrasında her şey ortaya çıktığında, Gülfidan için aslında ağır bir yükür:

“Canım anneciğim, soran olursa ne diyecektim?- Çamaşır sodası. Duvar diplerinden pıt pıt yürüyerek bir solukta bakkala gidip gelecektim. Aşkın şarabını kırmayacaktım ve leblebisini dökmeyecektim. Ütülen kirpiklerimi makasla gizlice kestim. Saçlarımın kavru lan uçlarını kırptım. Kavlayan burnumu soydum ve rüzgar gibi bir militant oldum.” (Tekin 1999: 39)

Bu alıntıda, Gülfidan’ın, suç birliğinden bahsettiği epizodun hemen sonunda, erkenden militan olduğundan bahsetmesi, militan olması ile bu suç birliğini bağlantılı gördüğü anlamına gelebilir. Hatta sanki militan olmasının sebebi budur gibi düşünülebilir.

“Gülfidan/Sekreter Rüzgar daha sonra geriye dönüp bu kopuş anına baktığında annesinin ona bir özgürleşme fırsatı, bir çıkış sunduğunu düşünür. Zihninde kendini annesinin aşkla sertleşen omuzlarına tırmanıp bir duvarı aşarken, bedenini uzaklara fırlatırken görür. Annesinin ‘Git, git, bird aha uğrama buralara’ diyen sesini duyar. Ama doğal olarak Gülfidan’ın o genç yaşında bu sese kulak verecek cesareti yoktur. Onun yerine, içinde yaşadığı gerçekliğin dışına çıkmanın, üzerindeki baskıları kaldırmanın kabul edilebilir bir biçimini bulmayı dener” (Parla-Irzık: 213)

Sevgili Arsız Ölüm’de, Dirmit için annesi Atiye, engelleyici, baskı kurucu bir etkendi. Ancak *Gece Dersleri*’ndeki anne figürünün dışa açılma anlamında tetikleyici bir unsur olduğu görülür.

4.4. Buzdan Kılıçlar

Sevgili Arsız Ölüm ve *Gece Dersleri*'nde “anne” figürü aynı zamanda “ev”i de sembolize eder. İlk kez birincil ağırlıktaki karakterin erkek olduğunu gördüğümüz *Buzdan Kılıçlar*'da da kahramanın erkek olması bu durumu değiştirmez. Latife Tekin'in romanlarında dikkat çeken kadın-erkek modellerinin kalıplaşmış yapıları olduğunu söylemek mümkün. Eğer, Dirmit ve Gülfidan gibi anlatının odağında, bir tür aydınlanma yaşayan iki kadını hariç tutarsak, benzer kadın ve erkek modelleri ile karşı karşıya kaldığımız görülür. Kimisini daha güçlü, kimisini daha ezilmiş görsek bile, önem verdikleri şeyler açısından, değer yargıları açısından, benzer kadın karakterlerle karşılaşırız.

Buzdan Kılıçlar'da da kadınlar *Sevgili Arsız Ölüm*'ün Atiye'sinden ya da *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki gecekondu kadınlardan çok farklı çizilmezler. Bu kez dikkat çeken, anlatının merkezinde, bir erkek karakterin, Halilhan'ın bulunmasıdır. Halilhan kadınlarda annesinin gözlerini arar. Hatta bu durumu, karısı Rübeysa'yı aldatmak için bahane olarak kullanır. Latife Tekin, Halilhan karakterini, daha önce anlatılarının merkezine yerleştirdiği kahramanları kadar idealize etmez. Halilhan'ın anne hesaplaşması, ne *Gece Dersleri*'nin Gülfidan'ına ne de *Sevgili Arsız Ölüm*'ün Dirmit'ine benzer. Halilhan da diğer roman kahramanları gibi sınıf bilincine sahip değildir, ancak yoksul olduğunun farkındadır. Bu onu bir anlamda, diğer roman kahramanlarına göre, idealize olmaktan uzak, daha olumsuz bir karakter kılar. Bu bağlamda, annesinin ölmüş imgesini, kendi kirli işlerine alet eden bu adam, dil ile de bu anlamda yozlaşmış bir ilişki kurar. Halilhan karakterinin bu yapısı, anlatının dil evrenine, Latife Tekin romanlarında ilk kez bu denli yoğun “dışsal kelime” bombardımanı oluşturur. Bu karakterin annesi ile kurduğu ilişkinin yozluğu, (ölmüş annesinin gözlerinin hayalini kendisine metres tutacağı kadınlara yakıştırır) dil ile kurduğu ilişkinin yozluğuna koşuttur.

“Volvo tam tamına altı gece, kalbinin çarpıntısını duyar duymaz motorunu gaza vermiş, revü programa çıkmadan Halilhan'ı hızır gibi Bella'ya yetiştirmiş, Halilhan

da bir yerden emir almış gibi kadının başından aşağı tas tas gül yaprağı dökmüştü.” (Tekin 2011: 14)

“Memleketteki ekonomik modelin farkına varınca bedenen çalışıp bir hayli yorulmuş olmalıydı. Yani bir kadının kaval kemiğinin üstündeki kaslarının orospuluk etmeden öyle demet demet toplanması imkansızdı” (Tekin 2011: 38)

“Halilhan, beklenmedik bir biçimde burkulup mesafe yarattığı için Gogi’yi hırpaladı. Kızdan alamadığı cevaptan söz açıp, ‘Vitrinde tayyör görsen kadın zannedip saldıracak haldesin,’ diyerek dostunu sakince aşağıladı. ‘Vakur olma da, asfalta çıkıp bayan bakalım’” (Tekin 2011: 94)

Görüldüğü gibi, erkek kahramanların kadınlara bakış açısı, daha önce *Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları*’nda görülenden farklı değildir. Kadını cinsel meta olarak algılar Halilhan. (Metresi olan Jülide’nin, Halilhan paraya kavuştuktan sonra ona son derece çirkin görünmesi de bu yüzdendir. Algısı, Halilhan’ı parasına göre kadın seçmeye iter. Ne zaman ki daha çok parası olur, Jülide, gözüne daha çirkin görünmeye başlar.)

4.5. Aşk İşaretleri

Latife Tekin, kadın meselesini, kadın kimliğini, erkekle karşıtlık kurarak, basit bir şekilde ele almaz. Tekin’in kavradığı ayrım çok daha geneldir. Temel ayrım, muktedir olanla olamayan, iktidarla güçsüz olan ayrımıdır. Kadın, Latife Tekin’in ötekilerindedir. “Hem yoksul, hem kadındım, hem de genç” demesi de bu yüzden. Ancak bu konuda ilgi çekici bir nokta şudur:

Latife Tekin, daha önce tespit ettiğimiz gibi, sol görüşlü bir yazar olmasına ve aktif olarak bu görüş doğrultusunda çalışmasına rağmen, marksist bir edebiyat anlayışıyla yazmaz. Bu bağlamda kadın kimlikleri oluşturur ve bu kimlikleri ele

alırken, ötekileştirilmiş imajlar yaratır fakat bu ötekileşmenin temelini bütünüyle iktisadi koşullara dayandırmaz:

“Marksist yaklaşımlarda, cinsiyet eşitsizliği, üretim bağlantılarından kaynaklanmaktadır. Toplumsal dönüşümün geçiş süreçlerinde, kadın kamusal ekonomik alandan çekilmekte, özel alanda sadece kullanım emeğini üretmektedir. Örneğin tarımda makineleşme ya da göç, kadını tarımdan kopartmakta ve ‘ev kadını’ konumuna hapsedmektedir. Kadın Toplumsal Dönüşümünün ön aşamasında ekonomik ve sosyal açıdan marjinalleşmektedir.” (Hoşgör 2010: 297)

Oysa, Latife Tekin’in kadın karakterlerinin ataerkil toplum yapısındaki öteki konumu, iktisadi koşulları üzerinden değil, dil üzerinden vurgulanır. Çünkü Tekin’in bütün kahramanları zaten yoksuldur. Diğer yandan politik kimliğini, yoksulluk meselesini ele alışını da dile dayandırır. Tekin’e göre, dili yetkin bir biçimde kullananlar iktidardır. Diğer her şeyi ötekileştiren, sindiren unsurlar, dili muktedir biçimde kullananlardır. Yoksullar ötekidir, kadınlar da ötekidir. Bu anlamda Latife Tekin, *Aşk İşaretleri*’ni de diğer eserleri gibi “politik” olarak niteler.

“(…) *Aşk İşaretleri*’nde görülenin bir dilsizlik ve iktidarsızlık kabusu olduğunu, tam da bu sakatlayıcı çaresizliğin kadınlıkla, kadınlaşmayla ilişkilendirildiğini söylemek mümkün. (...) Cüce, çarpık, hayvansı bedenler kadının eksikliğini tam da bir beden ‘arızası’ bir yersizlik olarak görünür kılar. Adı gözdağı vermek, korkutmak anlamına gelen Nezir’in etki alanına giren herkes bir ölçüde kadınlaşır: Yüzü boyanan, bedeni kullanılan Saim; boyanmak isteyen, ama çirkinliği yüzüne vurularak reddedilen Gülhan; (...) Zaman zaman Nezir’in güçsüzlükleri bile bir tür kadınlaşma biçiminde görünür olur. Örneğin yoksulluğu, büyüdükçe bir koltuk yüzü siparişi aldığı anda iktidar oyunlarına ara verip dikiş makinasının başına oturmasını gerektirir” (İrızık 2004: 212)

Aşk İşaretleri’nde tek kadın karakter Cihan’dır. Tıpkı Dirmit gibi, Cihan’da, ötekileştirilmiş bir kadın beden olmaktan fazlasıdır. Gülfidan Dirmit’in gençliği

gibidir. Cihan ise, adeta onun evden kaçmış hali gibidir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de sokak Dirmit'i sık sık cezbeden bir yerdir. Hatta sokak, Dirmit'e 'kaç bana gel!' bile demiştir. (Gürbilek 2005)

“Nezir'in çocukların varlığında yol açtığı yırtılmayı, içle dış, bakanla bakılan, gündüzle gece, görünenle görünmeyen, arasındaki bölünmeyi diğerlerinden daha keskin bir bilinçle, daha belirgin bir dönüşüm olarak yaşayan anlatıcı Cihan'dan başka hiçbir kadın yoktur *Aşk İşaretleri*'nde. 'Gemilerdeki' bir baba dışında Cihan'ın ailesinde kimsenin varlığına bile değinilmez. Nezir dahil diğerlerinin de yalnızca babalarından söz edilir. Anneler çoktan görülmez, duyulmaz olmuştur. Ama bazen sokakta, bazen Nezir'in anlattığı öykülerde ya da gölge oyunlarında, anlaşılmaz bir biçimde belirip yok oluveren gerçeküstü, müstehcen, hayvansı, sakat kadın imgeleri vardır. Evinin eşyalarını boyuna göre kestirmek için 'anlaşılmaz bir dille.. kirpi gibi çırpınarak' ısrar eden bir cüce kadın örneğin” (Irzık 2004: 209)

Kadın karakterlerin cinsel kimlikleri dolayısıyla baskılandığına, kırsal kökenli aile ve mahalle yapılarında ataerkil bir baskıya maruz kaldıklarına, *Sevgili Arsız Ölüm*'de de, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da sıklıkla rastlanır. Yine bir kadın karakter olarak Gülfidan, aynı baskıya, cinsel kimliğine vurgu yapan bu zihniyete, örgüt ortamında maruz kalır. *Aşk İşaretleri*'nde de Cihan, tek kadın karakter, benzer şekilde baskıya, sözsel ve fiziksel saldırılara maruz kalır:

“Karardığımı fark etmiş, gözlerinin ışığını yüzüme tutuyor. 'Cihan.. kızlığını mı göstermek istiyorsun, ha? Başkasını bul. Tamam mı? Benden sana evet gelmez” (Tekin 1995: 28)

“Şalvar baba kaşlarını indirip üzerime eğildi. Elimi kendime çekince.. çarpılmış gibi.. Beni alnımda parlıyor. Nefes nefeseyiz. 'Böyle korkarsın işte! Amanı bildin mi! Dikkat et, başın götünden ayrı oynuyor, haberin olsun.. Benden söylemesi.. yatırıp severler seni, kopukluğu çakarlarsa..' Bir an boş buldu diye, nefesini ağzıma dolduruyor herif. Ne dediğini çakmasam kurtulmam mümkün değil.” (Tekin 1995: 52)

4.6. Ormanda Ölüm Yokmuş

Ormanda Ölüm Yokmuş'ta anlatının odağında Emin varmış gibi görünse de, ormanı Yasemin'in gözünden görürüz. Emin ve Yasemin, erkek-kadın karşıtlığından ziyade, ormanda birlikte görülen, yer yer zıt, yer yer birbirini bütünleyen iki kişi olarak anlam kazanır:

“Emin ve Yasemin aynı insanın iki cinsi, iki yüzü, birbirlerinin ters ikizi olarak yaratılmış gibidir. Birinin ağrısı diğerkini hissettirir kendini. (...) İkiz anlamı parçalayan da ormandan çıkıştır. Emin ile Yasemin arasındaki özdeşlik ormanı terk ettikten sonra bozulur; birbirlerinden kopmaya, aralarındaki gerilim artmaya, iki ayrı insan olduklarını görmeye başlarlar.” (Gümüş 2011a: 152-153)

Ormanın içinde, aslında orada Emin için bulunan, ikincil bir karakter gibi görülen, buna rağmen oraya uyum sağlamaya çalışan Yasemin, gerçek hayatta evde, kentte, Emin'den daha güçlü bir karakter sergiler. Ormanın dışında Emin'i kollayan Yasemin'dir. İkili diyaloglarda, her zaman söze katılsa da, Emin'in sesi daha yabancı, hareketleri daha esrik ve birdenbiredir. Yasemin “bilerek” onun gerisinde kalır, daha vakur görünür, ormanda olmak ister. O da ölümden korkar, üstelik ormanda da korkar ama yine de ormana gider. Bütün bunlara rağmen bu kaçış, özünde Yasemin'in değil Emin'in kaçışı kılınır. Fakat ormandan dönüşte daha güçlü olan Yasemin'dir.

“Bütün kahramanlar benim yaşadıklarımın, benim düşündüklerimden, duygularımın çıktı. Yasemin de bana hep şey gibi gelir. Kendime, anne olduğum için garip bir üstünlük duygusu da verir. Çocuklar doğurmak, büyütme, romanlar yazmak – yirmi yıldır yazıyorum- bir köy hayatı, bir kentleşme süreci, tabi ki bütün bunlar benim bir sürü şeyi biriktirmeme, düşünceler oluşturmama neden oldu. Kadınların doğanın korkutucu yanına karşı daha güçlü olduklarını düşünüyorum. Bu güçlülük nedeniyle geri çekildiler, çocuklara, alın oynayın diye dünyayı verdiler.” (Andaç 2004: 244)

Yasemin, Emin karşısında kadın kimliği ile konumlanmaz. Tekin'in romanlarında daha önce de belirttiğimiz gibi, anlatının baş kahramanlarından biri olmadıkça, kadınlara verilen karakteristik özellikler bellidir. Kadınlar, olabildiğince kadına atfedilen özelliklerle ya da cinsel kimlikleri ile tasvir edilir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye Dirmit'e yapılan ataerkil baskının uygulayıcısıdır. Nuğber, batıl inançlarla koca arayan bir kızdır. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda uzun uzun belirttiğimiz gibi, kadınlar birbirlerinin namus bekleliğini yapar, mahalleli tarafından kötü kadın klişeleri yaratılır ve bunların başını çekenler de yine kadınlardır. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta, Yasemin haricinde iki kadın karakterden daha söz edilir. Bunlar Emin'in karısı Gece ve Sevgilisi Zümrüt'tür. Her ikisi de birbirine çok benzer tasvir edilir ve vurgulanan en önemli özellikleri, hatta adları geçmese de Emin'in aşık olduğu tüm kadınlar, aktristtir. Emin'in fikri dünyasından, iç derinliğinden, korkularından ve gerçekliğinden tamamen uzak, onu anlamayan, bilmeyen, süs bebeği tarzı kadınlardır bunlar:

“Masadan kalkıp sandalyelerin dibine yere oturur, kucaklarında resim ve düşünce kitapları derin, bitmez bir konuşmaya dalarlardı. Gece kimi zaman balkonda tek başına rakısını yudumlar, kimi zaman televizyon izlemeye koyulur, bütün bu konuşmalardan sıkılır” (Tekin 2002: 47)

“Gece'nin küpeleri, Gece'nin kolyeleri, Gece'nin perukları, Gece'nin deri etekleri (...) Rujları, kalemleri... Şapkaları, yelpazeleri...” (Tekin 2002: 47)

“Yasemin uzaklara bakıp iç geçirdi: ‘[Zümrüt] Bizi dinler dinler siz deriyle uğraşıyorsunuz, gerçeğin üstünden kayıyorsunuz salaklar derdi, bazen özlüyorum onu...’

Üstünde gecelik, ayağında kısa çoraplar... Simli oje, simli far...” (Tekin 2002: 54)

Emin'e göre “aşıklar bir yerde kesinlikle üç günden fazla durmamalıdır” ama sevgilisi Zümrüt, onunla ne ormana ne de başka bir yere gitmeyi kabul eder. Aşkın bu denli merkezde yer aldığı anlatıda, sevgili kavramının içinin bu denli boşaltılması, “Lale Ağacı”nın asla bulunamaması, (Emin'e göre belki de bulmak istememeleri sonucu bu ağacı hiç bulamamaları) olayı ile adeta anlam ikizidir. Lale ağacı

arayışında yaşanan bu sonuçsuz sürecin bahsinden hemen önce Yasemin'in, Emin'in Zümrüt aşkını sorgulaması tesadüfi değildir:

“Merakımdan soruyorum şimdi, bak... Söylesene Zümrüt'ü gerçekten seviyor muydun?

Bilmem, yooo... Düşünmedim sanırım... Yalnızca geceleri belki...” (Tekin 2002: 84)

“ ‘Ormanda ne demeye dolaşıyoruz öyleyse?’

‘Lale ağacını arıyoruz, bilmiyor musun?’

‘Arıyoruz yalnızca, bulmak istemiyorsun, saçmalık ama bu!’

‘Bulmak istemiyorum demedim, bulmasak da olur diyorum’ ” (Tekin 2002: 84)

İkisi arasında ayrışma başladıktan sonra, Emin'in, Yasemin'i kadın oluşuna vurgu yaparak yargıladığını görürüz:

“Tabii, kadınsın... Kadın olduğun için ormanda dolaşmak seni korkutuyor, orman, kadınların gezip dolaşacakları bir yer değil, gelmekten vazgeçersen canım biraz sıkılır elbette, ama evinde otur, kadınlar en çok evlerinde oturduklarında mutlu oluyor.” (Tekin 2002: 110)

“Geceyle de, Zümrüt'le de ilişkim aynı nedenle bozuldu, olmayan şey aynıydı diye görüyorum şimdi, kadınlar erkekleri kalabalıkların içine çekmek istiyor hep, bu huy sende de var, kendilerini başkalarına gösterme hevesinden midir nedir, görünmek zorundalar, kadınlar için çok önemli bir şey bu, ortalıkta dolanıp illa görünecekler.” (Tekin 2002: 118)

Emin'in kadınlar hakkındaki bu genellemelerini doğrudan Latife Tekin'in kendisine mal etmek doğru olmasa da, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'a değin romanlarda genel eğilimin en fazla bir kadın karakteri idealize etme yönünde olduğu söylenebilir. Ancak idealize edilmiş kadın kahramanlarda, toplumun kadına mal ettiği

bir takım kalıp özelliklerin dışında, tipik olmayan, özel davranışlar görülür. Diğer kadın kahramanlar, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un Zümrüt ve Gece'si gibi daha çok olumsuz özellikleriyle, birbirlerine benzeyen tipler olarak bırakılırlar;

4.7. Muinar

Muinar, her şeyden önce tamamen kadın kahramanlarla örülü bir anlatıdır. Roman, Elime'nin bir sabah, içinde Muinar'ın sesiyle uyanmasıyla başlar. Muinar, tarihin derinliklerinden kopup gelen, pek çok kadının hayatının içinden geçip gelen, on bin yaşında bir kocakarıdır; bu anlamda parçalı bir yapı sergiler. Kurguda yine belli bir düzen izlenmez. Bugünü de yorumlamaya çalışan bu kolektif ruh, zaman zaman Elime'ye, tarihten, geçmişindeki kadınlardan, onların hayatındayken tanık olduklarından söz eder. Muinar, dünyanın bugününe dair gözlemlediği her şeye karşı Elime'yi dürter, kışkırtır. Muinar'ın hayatlarına tanıklık ettiği pek çok kadına, yeri geldiğinde, bir dizge izlenmeksizin yer verilir. Bu kadınlar: Hemşire Azize, Gülcihan, Bedira, Faliha, Siyutu, Hadima, Suyla, Fu, Belinur, Güzide Kılıç, Salvaşe, Hatica, Sarıkız, Gülcevil Hatun, Perüzar Ülkü, Hurrarıbar, Siberon, Matuhar, Zeyber, Güldin Gaşka, Sümbüle, Nurbiye, Nilgün ve Elime'dir.

Latife Tekin'in romanlarında her zaman dikkat çekici şekilde varlık gösteren karşıtlıklar, Tekin'in roman külliyatında zamanla daha sık yer bulmaya başlar. *Sevgili Arsız Ölüm*'de, kentle yeni tanışan ailenin içe kapalı, kendine kilitli hayatı, Dirmit'in kentle yaşadığı çatışmayı korkuyla def etmeye çalışır. Uyum sağlama sürecinin yıkık döküklüğü ise *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın konusudur. Kent-köy karşıtlığı ekseninde ele alınan, yoksulun, kentteki ötekiliğinin felsefi derinliği *Gece Dersleri*'nde romana taşınır. Karşıtlıklar sadece yoksul ve varıl arasında, kentle köy arasında kurulmaz, bu artık kendi yoksulluğunun farkında olmaya başlayan bir kuşağın sancısını, kendi ile iç hesaplaşmasını da içermektedir. Latife Tekin'in karşıtlıkları bu noktadan sonra, ışık-karanlık, doğa-kent ve bu bağlamda masumiyetini kaybetme meselesi odağına doğru genişlemeye başlar. *Ormanda Ölüm Yokmuş* ve *Unutma Bahçesi*, kent yaşamının, kendine yabancılaşmanın acısını taşıyan, masumiyetini kaybetmenin yarı bilincinde, ormanda, doğada, kurtuluşu

arayan insanı anlatının merkezine taşır. Karşıtlıklar, artık “varsıl”ın karşısında sadece yoksulu görmez. Muktedir olmanın gücüyle karanlık yayan bütün güçlerin karşısında, zayıf kalan her kim varsa, yoksullar, her nasılsa masumiyetini kaybetmemişler ve belki de ağaçlar... Görüldüğü gibi kendi ev içinden kente, ordan tüm evrene doğru genişleyen karşıtlıklar dizgesi, *Muinar*'da kadın-erkek çatışmasını açık şekilde ortaya koyar. Latife Tekin, *Muinar*'a kadar her zaman feminist okumalara açık olsa da, kadın erkek karşıtlığını bu kadar net şekilde ortaya koyan bir anlatım sergilemez.

Bu bağlamda Latife Tekin'in karşıtlık dizgesinin *Muinar*'da varıp dayandığı nokta şudur aslında: Ataerkil düzenin belli başlı temellerini, *Muinar*'ın hikayeleri ile ortaya koyan Tekin, ışığın biz insanlardan çekilmesinin, masumiyeti kaybetmenin temelinde de ataerkil yapıyı görür. *Muinar*'ın anlattığı hikayelerden birisi, çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dine geçişi konu alır. Bu konu bağlamında, erkek kadın çatışmasında kadın silinen tarafa geçer. Metin belki de, erkeğin egemenliğini bu hikayeye dayandırarak anaerkillik vurgusunu kuvvetle yapar. Böylece karşıtlıklar dizgesinde kadın, ışığın tarafında yer alır. Kadını karanlığa çeken, ışığı ondan çeken, böylece tüm yoksullar gibi, ağaçlar gibi, kadını ötekileştiren, ataerkil toplum modelidir:

“Bin beş yüz Tanrı varken, ışık aşağıda bin beş yüz kişiye kısmet oluyordu düz hesap, her Tanrı kendi canlısını seçip gözetiyordu yeryüzünde, aşka düşüp evlenenleri, yuva kurup çoluk çocuğa karışanları vardı (...) Tek tanrıyla kalırsanız, o kendi temsilcisini seçip ışığını bir tek kişiye yansıtacak, azaltmayın şu sayıyı, indirmeyin ikiye, bire, kadınlar baktılar ki, kadın Tanrıları yok saymaya gidecek bu işin sonu, ışık çekilecek üstlerinden, bütün diğer insanların boynu bükülür, tatmini mümkün olmaz... Erkekler erkeklerle yarışa yarışa ışığı inceltip *tekkışıışı* haline getirdiler, ilahi ışığın cinsiyeti erkek (...)” (Tekin 2006: 117)

“ 'hayatı canlı cansız diye bölüp canlıdan yana vicdan tesis etmiş olanlar, aletler yaparak doğaya saldırmış olan erkeklerdir.' Hiçbir destan, masal, dağları eritmiş kadınlardan

söz etmiyor, ormanları baltalamış kadınlardan, kadınlar doğaya ilişmediler, dünyanın aynısı, kız kardeşi olarak yaşayageldiler, ırmakların yerini değiştirip dağları yıkmaya kalkışmadılar yani. Muinar, erkekleri dünya suçlusu ilan ediyor, dünyaya tecavüzden tutuklanması gereken cins!” (Kaygusuz 2007)

Kurgulanmış bu anlam dizgesinin dışında, feminst okuma açısından Muinar, pek çok kadın hikayesi içermesi açısından da dikkate değer:

“Muinar hiç durmadan konuşan bir ruh, anlattığı ise hep haksızlığa uğrayanların hikâyeleri. Küçük kızların, sevgisiz ortamdaki kadınların, dayak yiyenlerin, hor görülenlerin, tanrıçaların öykülerini en can alıcı noktalarından dile getiriyor. Tanrının oğlunu doğuran bir bakire ya da kendini boğarak öldüren bir yazar çok tanıdık geliyor ama diğer öykülerde köle olarak satılan kadınlar, tanrılara kurban edilen on üçünde kızlar, adı konmamış ezilen kadınlar da anlatılıyor. Muinar bu kadınların içlerinden geçmiş, şimdi de bir yazar olan Elime’yi uyandırmaya gelmiş bir ruh.” (Büke 2007)

Bu bağlamda, Büke (2007)’nin de tespit ettiği gibi, romanda işleyen en temel iki izlek, insanın doğaya hükmetme isteğini açığa çıkaran hikayelerle, erkeğin kadına hükmetme isteğini açığa çıkaran hikayeler doğrultusunda ortaya konur. Muinar çok tanrıdır, evrenini merkezine insanın kendisini biricik varlık olarak yerleştirmesine karşı olduğu gibi, tüm ışığın bir noktada toplanmasına ve bu ışığı kadından çeken erkek egemen yapıya da karşıdır. Anaerkil bir dil-davranış yapısı sergiler.

Muinar’ da sıklıkla yer verilen, kadına dair konulardan birisi, “türban”dır. Tekin yazınında özel bir konunun, bu denli net olarak romanlarda yer bulması sık rastlanan bir durum değildir. Muinar’dan alıntılanan kısımlarla, Tekin’in *Muinar* üzerine yaptığı, “türban” odaklı geçen 2008 tarihli röportajından alıntıları arka arkaya okuduğumuz zaman görülüyor ki Muinar, Tekin’in “türban” ile ilgili görüşlerini doğrudan yansıtan bir karakterdir:

“İstanbul mu desem yaşadıkları yere, on dördüne yeni basmış, yoksul bir kız varmış, başına takıyormuş türbanı, bir

kasırğa kopuyormuş uğul uğul, rüzgar uçurup götürüyormuş türbanımı (...) toka, firkete sağlamlıyormuş başında, durmuyormuş ki dursun, daha şiddetleniyormuş rüzgar.” (Tekin 2006: 41)

“Nesine uygun ki! Varlığına mı, doğasına mı? Bedenimizi, saçlarımızı kapatıyorlar. Oysa saçlarımız tel tel, bunun bir anlamı var. İçinde hava gezsün dolaşsın, rüzgar uçuşsun, hava alsın kafamız diye. Bunu sürekli bir bezle sıkı sıkıya kapamak, insanın doğasına aykırı bir şey.” (Arman 2008)

“Kafalarında kartonla ne arıyor bu kadınlar devletin içinde, kardinaller gibi kafalarının boyunlarının üstüne kalkmış, kime dikeliyorlar, durup sormuyorlar mı kendilerine, devlet kadının devleti mi?” (Tekin 2006: 42)

“Türban adını verdiğimiz o üniformaya gelince, biraz daha alengirli bir mesele. Türkiye’de geçmişi pek gerilere gitmiyor, yeni bir şey, üstelik şehirlerde çıktı. Bizde, her iktidara gelenin bir şapkası var dikkat ettiyseniz. Atatürk’ün kalpağı, Demirel’in fötr şapkası, Ecevit’in kasketi, Özal’ın kovboy şapkasını da unutmamamız lazım. Tayyip Bey’in görünürde bir şeyi yok ama aslında var. Şapka cinsiyet ve biçim değiştirdi diyorum ben, Tayyip Bey’in şapkası bugün Emine Hanım’ın başında. Tanrısal anlamı bir yana; türbanı, iktidardakilerin kendilerini diğerlerinden ayırmak için kullandıkları bir simge olarak değerlendiriyorum ben.” (Arman 2008)

Görüldüğü gibi Muinar ve Tekin’in “türban” a itiraz noktaları birebir örtüşür. Muinar türbanı, ataerkil düzenin işaretlerinden birisi gibi görür. Az önce kurmaya çalıştığımız dizgede, örtü, doğal olmayana, erkek tarafından üretilene, karanlığa denk düşer. Karşıtı olarak ise rüzgar devreye girer, doğaldır. Bu bağlamda rüzgar, kadını özgürleştirmeye çalışır. Diğer yandan, romanın ekseni dışından baktığımızda, “türban” ın toplumsal hayatta kadını ötekileştirmenin, eğitim hayatını engellemeye dek vardırılan insan hakları ihlallerinin müsebbibi haline getirilmesinin yankısı duyulmaz *Muinar*’da.

Tekin’in “türban” hakkındaki görüşlerine bakıldığı zaman bu bir seçim olarak da görülebilir. Ancak diğer yandan, Muinar’ın gözüyle, türbanın dayandırıldığı nokta, romanın iç ritmi açısından tutarlıdır. Muinar, türban takan kadına değil,

türbana ya da bunu yaratan zihniyete karşı tavır alan bir tutum sergiler. Türban, Muinar'ın takıldığı pek çok meseleden birisidir. Ona göre bütün bunlar, erkeklerin iktidarına dayanır ve dünyanın cansız bir varlıkmışçasına hırpalanıyor oluşu da, Tekin'in çoğu romanında “ürperme” dediği gerçekliğimizi kaybetme durmumuz da, bu erkek egemenliğinin ürünüdür. Tabanı çok geniş tutulsa da, koca bir insanlık tarihini karnında barındırsa da, parçalı ve çok genel de olsa, Muinar böylesi politik duruşu olan bir kahramandır.

“Öykü her sayfada en az bir kez parçalanıyor, hikâyeler peş peşe, sanki birbirlerinin içinden çıkıyorlar. Bu, kuşkusuz okumayı zorlaştırıyor ama bir noktadan sonra, öykülerin peşinden gitmek gerekmediği, asıl önemli olanın bunca anlatılan hikâyenin, bir dünya görüşü ve siyasi duruşa temel oluşturduğu anlaşılıyor.” (Büke 2007)

(Bu politik duruş, elbette Latife Tekin'den pek çok şey barındırır.) Romanın hikayelerle parçalı, bölük pörçük yapısı da, bir süre sonra bu hikaye parçalarının önemini azaltırken, Muinar'ın bu dünya görüşünü kurgulamaya ve netleştirmeye başlar.

5. GÖÇ ve YOKSULLUK TEMASI

Tekin'in yapıtlarında öne çıkan, yazma biçimini, yazdıklarının içeriğini derinden etkileyen hassasiyet, yoksulluktur. Ancak, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün bir bölümü hariç romanları kentte geçer. Roman kişileri kentli burjuvalar değil, Türkiye'nin toplumsal değişiminin odağındaki köylüler ve gelecek nesillerde bu köylülerin dönüştüğü kişilerdir. Bu bağlamda, romanlarda yoksulluğun göç ile birlikte baş gösteren, daha doğrusu, göç ile birlikte şiddeti artan bir olguya dönüştüğünü; göç ve yoksulluk temalarının toplumsal değişim konusu çerçevesinde, birbirine girift bir şekilde biçimlendiğini söylemek mümkün. Her romanın bir tezle yazılmaya başladığını varsayacak olursak, göç konusunu ve onun sancılarını odağa alan roman *Sevgili Arsız Ölüm*'dür. Ancak yoksulluk ve yoksulların ruh hali Latife Tekin için çok daha sürekli bir temadır.

“Latife Tekin hem yazdıklarında hem de kendisiyle yapılan söyleşilerde ısrarla bu sözcüğü tekrarlardı. Yoksulları, yoksul olmayanların öğrenemeyeceği ‘sessiz işaretleriyle’ yüzyıllardan beri durmadan mırıldanan insanlar olarak tanımladı: ‘Yani hayatının sonuna kadar dili dünyayı anlamlandırmadan kullanan, mırıldanan insanlar var. Kendine dışardan bakamayan insanlar var. Yani dil bir kırılma yaratıyor ve kendini dışardan seyretmeye başlıyorsun...’ (Gürbilek 2005: 38).

Latife Tekin, yoksul bireyin ötekilik kimliğini, kelimenin doğasında var olan yoksunluk, eksiklik vurgusunu göz ardı etmez ama bu kimliği bir yönüyle, yaygın anlamında okumadığının da altını çizer. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, kurguladığı dilin, roman diline nazaran “eksikliği”yle, hikayesini anlattığı gecekonduların kalıcı ve bütün bir varlık ortaya koyamaması durumunun bir eğretilmesini yapmaya çalışır. (Özer 2005: 66)

“Benim anlattığım insanlar yoksul; hayatın kıyısında, kenarında yaşayıp giden insanlardı. Onların duyguları çok

katışıksızdır, bunu içinde doğduğum ailede de izlediğim, keşfettiğim için rahatlıkla söyleyebiliyorum. (...) Kin saf kindir onlar için, sevgi saf sevgi, öfke ise saf öfkedir, ara tonlar yoktur.” (Özer 2005: 67)

Tekin'in romanlarında egemen anlatım üsluplarının dışında bir öteki anlatı kurgulanır. Bu öteki anlatının en temel özelliği, anlattığı kişilerin kendi gerçekliklerine olan yaklaşımlarındaki “doğal” olma çabasıdır. Yoksul kişileri anlatırken, onlardan bir “erginlenme” hikayesi çıkarma amacıyla değildir. Tekin'e göre bu insanların değişmez özellikleri vardır. Yoksullar, örneğin, “kendilerinin dışına çıkıp kendileri hakkında konuşan, düşünen insanlar” değildir (Özer 2005) Yoksulların sahip olduğu, eğitimle kazanılmış bir bilgi değildir. Yoksulluk bilgisi, düşünen bir insanın aksine onları farklı kılar. Düşünen insan “ılımlıdır.” (Özer 2005) Oysa yoksullar için bütün duygular daha uçlardadır. Bu düşünceler ışığında yazan Tekin, kahramanlarına, onların gerçekliklerinin ötesinde büyük anlamlar yüklemeyiz:

“Romanı en basit anlamıyla, toplum-birey çatışmasının sonucunda ortaya çıkmış bir biçim olarak ele alıp, roman kahramanının dramatik bir maceraya atılmasını beklediğimizi düşünelim. Ben kahramanlarımdan böyle bir şey beklemediğimi söyleyebilirim. Ben anlattığım insanların tabii ki bir maceraya, en azından bir göç macerasına atıldıklarını biliyorum ama teke tek, toplumla düşünsel ve ruhsal bir çatışma içine girip bunu bilinçli bir biçimde yaşadıklarını, kendileri için özel bir hayat hikayesi kurma arzusu içinde olduklarını sanmıyorum.” (Özer 2005: 126)

Latife Tekin için “yoksul” denilen kişi, sadece paranın hakimi olamayan insan demek değildir. Nitekim *Buzdan Kılıçlar*'a gelindiği zaman, yoksulların para ile kurdukları onmaz ilişki anlatının merkezine çekilecektir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, konducuların yoksulluklarını yansıtan konduların derbederliği, *Buzdan Kılıçlar*' da, paranın peşindeki “pılık pırtık adamlar” a dönüşecektir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de evin erkeklerinin türlü işte dikiş tutturma çabasının bitimsiz sonuçsuzluğu, *Aşk İşaretleri*'nde yoksulların kendi aralarındaki iktidar çekişmesine dönüşecektir. Değişmeyen tek şey, yoksulların hayatına asla sızmayan bir başka dünyanın, romanlardaki gizli varlığıdır. Latife Tekin için, yoksulların hayatından

ziyade, yoksulluk bir meseledir. Bu da romanlarında yalıtılmış bir yoksulluk evreninin dışına taşmama çabası yaratır:

“Yoksulluk benim için felsefi bir mesele haline gelmeye başladığında ya da ötekilerin yoksulluğa bakışına baktığımda, onlara karşı sözlü ve yazılı bir direnç oluşturmam gerektiğini de anlamıştım. Başka türlü, o ara yerde duramazdım ve yoksulluk hakkında da epeyce konuştum o sıralar. Beni severek izleyenlere bile takıntılı biri gibi görüldüğümün de farkındaydım. Anlatacak onca şey varken kendini böyle sorulara mahkum etmiş gibi. Ben bu hapisanede bütün sorular tükenene kadar yatmayı göze almıştım” (Özer 2005: 147)

Tekin için yoksulluk meselesi, bir yoksulu acındırma, onun neden varlıklı olmadığını sorgulama ya da “yoksul” ve “varsıl” arasında bir denge sağlama, herkese eşitlik sağlama gibi kaygıların çok daha derininde gelişir. Bu anlatmak istediklerinden, anlatış biçimine kadar her şeyine yansır. Tekin, yoksullara ne olmaları gerektiğini, nelerinin eksik olduğunu anlatmaz, yoksulları anlatmaz, onları dinler, gösterir.

5.1. Sevgili Arsız Ölüm

Sevgili Arsız Ölüm romanı, somut bir tarihe işaret etmez. Mekanda yaşanan muğlaklığa, kişilerin tip boyutunda bırakılmaları sonucu ortaya çıkan derinliksiz kişiliklere koşut olarak zaman belirsiz bırakılmıştır. Ancak Türkiye tarihi ve Latife Tekin’in kişisel tarihi düşünüldüğünde, köyden kente göçen Aktaş ailesinin altmışlı yıllardaki göç dalgası içinde yer aldığını tespit etmek mümkün. Bu bağlamda, altmışlı yıllar Türkiye’deki toplumsal koşullara kısaca değinmek yerinde olacaktır:

“Türkiye’nin Cumhuriyet’in kurulmasıyla ivme kazanan “modernleşme” çabası, Cumhuriyet tarihinin her döneminde, kitle hareketlerinin, köy-kent ikiliğinin, seksen döneminden sonra derinleşen kültür krizlerinin kökenindeki

arayış olarak tespit edilebilir. Türkiye'nin modernleşme süreci üzerine farklı kesimlerce yapılan değerlendirme ve eleştiride şimdiye dek bir çok kısıt ve sorun vurgulandı. Bunlar, modernleşme sürecinin devlet merkezli olması, cemaatçi toplumsal yaşam, bireyselleşmenin sınırlılığı ve Batı dünyası ile tam bir bütünleşmenin sağlanamaması gibi farklı siyasal, toplumsal ve kültürel sıkıntı noktalarını açmazları kapsadı. Oysa tüm bu sorunlar kadar , bunları dile getiriş nedenlerimizi ve biçimimizi de 'eksikliği ile belirleyen önemli bir neden daha vardır. Bu da modernleşme süreci içinde toplumsal ve bireysel özerkleşme potansiyelinin yaşama geçirilebilmesi sorunudur." (Kürşad 2003: 90)

Aynı anda hem yeni bir siyasi yapıya hem de yeni bir kültürel yapıya ulaşmayı amaçlayan türkiye modernleşme projesi, siyasi kararlılıkta çalkantılar ve dönüşümler yaşanmasına gebe olmuştur. 1950-60 dönemi demokratikleşme açısından büyük beklentiler taşıyordu. Bu dönem 27 Mayıs 1960 darbesinin yaşanmasıyla hayalkırıklığı ile sona erdi.

"27 Mayıs'ın kökenleri hayli derindedir. Hareket çeşitli nedenlere dayanmaktadır. İktidar koalisyonundan düşürülen bürokratların burukluğunu İnönü daha 1950 yılında dile getirmektedir. 27 Mayıs hareketi tarafından devrilen Cumhurbaşkanı Bayar'ın, bu devrim hakkındaki ilginç görüşleri de kavganın geçmişteki kökenine ışık tutmaktadır. Celal Bayar'a göre, 27 Mayıs'ın 'fiili durumu' DP ile CHP'nin devlet anlayışları arasındaki çatışmanın sonucudur. DP, egemenliğini kayıtsız şartsız millete ait olduğu inancındadır. CHP ise iktidara ve ve egemenliğe iki ortak getirmek amacındadır: Ordu ve Aydın" (Cem 1982: 369-370)

1960'lar köylerden kente göçün hız kazandığı tarihlerdir. Tevfik Çavdar, bu uyanışın önemli sebeplerinden birisi olarak nüfus artışını gösterir. 1950'de 21 milyon civarında olan nüfus, 1960' lara geldiği zaman 28 milyona yaklaşmıştır.

"Aynı dönemde gerek Marshall planı, gerekse dış krediler yoluyla çok sayıda traktör tarım alanına girdi. Ekim alanları kısa sürede hemen hemen iki misline çıktı. Türkiye'deki marjinal toprakların bile ekim alanlarına katıldığı görüldü. Verimlilik artmasa bile üretim arttı. Bu

durum ticari tarımı geliştirdi. Toprak dağılımı büyük çiftlikler lehine bozuldu. Her traktörün dokuz tarım emekçisini işsiz bıraktığı düşünülürse geçimlik tarım yapan yarıcılık, ortakçılık vb. çalışanları açıkta bıraktı.” (Çavdar 2004: 55)

Bu durum göçü tetikleyen unsurlardan birisiydi. Çavdar, göçe imkan veren bir diğer durumu da karayollarının kır-kent arasındaki devinimi kolaylaştırması olarak açıklar. Ayrıca, elektiriğin gelmesi, telefon ağlarının köylere dek uzanmaya başlaması, köy enstitüleri döneminin dışı kapalı köy modelini ortadan kaldırmıştır. Makineli tarımın yaygınlaşmasıyla, köyler kendi yağında kavranan kendine yeten yapılarını kaybetmiş, kır-kent arası iletişim ve ulaşımın kolaylaşması, köylerin kente göçüne imkan vermiştir. (Çavdar 2004)

Sevgili Arsız Ölüm, Latife Tekin’in, *Latife Tekin Kitabı*’nda da açıkça dile getirdiği gibi, otobiyografik özellikler taşır. Bu bağlamda, Tekin’in kendi göç hikayesine dair hatıralarının kimi, *Sevgili Arsız Ölüm*’e açıkça yansımıştır. Bu romana yazdığı ilk arka kapak yazısında Tekin, kendisinden sanki Dirmit’in ta kendisiymiş gibi bahseder:

“1957 yılında Kayseri’nin Bünyan kasabasına bağlı Karacafenk köyünde doğdum. Yürümeyi öğrenir öğrenmez okula başladım. Okul, evimizin erkek odasıydı. Sedirlerin altında cinlerle oynasırken okumayı, yazmayı öğrendim. (...) Annemin yüreği yaralı, garip bir kadın olduğunu kim söyledi bana şimdi unuttum. Okuyup yazar, dikiş diker, iğne yapar, Kürtçe ve Arapça bilirdi. (...) 1966 yılında İstanbul’a geldim. Çocukluğum keskin bir acıyla ikiye bölündü. Gerçekleşmeyen düşler, aralarında doğup büyüdüğüm insanları paramparça etti. (...) Elinizdeki roman bu direnişim için aralarında büyüdüğüm insanların bana armağandır.” (Özer 2005: 23)

Latife Tekin, bu arka kapak yazısıyla okura, *Sevgili Arsız Ölüm*’ün bir tür büyüme hikayesi olduğunun bilgisini sezdirir. Bu romanda, göç ve büyüme birbirine koşut ilerleyen süreçler olarak görünür Nurdan Gürbilek’e göre:

“İki süreçten söz ediyoruz. Birincisi sesin, mırıltının dünyasından sözcüklerin, beyaz kağıt üstünde beliren sözcüklerin, yani yazının dünyasına geçiş; aynı zamanda da köyden şehre, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş. İkincisi çocukluktan yetişkinliğe geçiş, yani büyüme; evin ev olmaktan çıkışı, annenin ölümü, ailenin dağılması. Bir zamanlar tek bir çatı, tek bir ses etrafında bir araya gelmiş insanların yazgılarını şehirde kendi başlarına aramak zorunda kalması, ‘elleri havada bağırarak yürüyen bir büyük kalabalık’ a karışması, açılan çatlaktan binlerce insanın sesinin içlerine dolması. Bu iki süreç, yani göç ve büyüme; sesteki yazıya, çocukluktan yetişkinliğe geçiş tek bir deneyim olarak, aynı deneyimin farklı yüzleri olarak girmiştir Tekin’in anlatılarına. Belki hikayenin, göçü ve büyümeyi iç içe yaşamış, başkalarının diliyle çocuk yaşta karşılaşmış bir anlatıcının ağzından aktarılıyor olmasından” (Gürbilek 2005: 42)

Aktaş ailesinin kente göç kararında bardağı taşıran son damla, Dirmit’in adının cinliye çıkmasıdır. Cansız varlıklarla da olsa, (tulumba gibi) diyalog kuran tek karakteri hikayenin odağına çeken bir gelişmedir bu. Bu bağlamda, her ne kadar romana dair bir kahraman yapısı sergilemese de, anlatının omurgası aslında Dirmit’in erginlenme sürecine dayanır. Atiye’nin bir türlü ölememesi de bir diğer süregelen temadır. Ancak Atiye’nin ölümüyle Dirmit’in erginlenme sürecinin tamamlanmasının çakıştırılması, Atiye’nin can çekişme sürecini de bu omurganın eksenine dahil eder. Ailenin görece refah içinde olduğu köyden kente göçü, Dirmit’te önceleri hayalkırıklığı ve üzüntü yaratır:

“-Tulumba, duydun mu babam bizi götürecekti.

-Duydum Dirmit kız duydum. Sen camdan bakarken, ağzımı aya dikip onun için itler gibi uludum.

-Üzülme, seni de götürürüm yanımda.

-Götüremezsün Dirmit kız.

-Götüremezsem gitmem

-Gidersin

-Tepinirim, ağlarım

-Tepine tepine, ağlaya ağlaya gidersin

-Gitmem, görürsün kaçarım

-Nereye kaçarsın cinli kız?" (Tekin 2001: 60)

Ailenin kentte tutunma mücadelesi yaşadığı süreç ise Dirmit'in aile bireylerinden farkının altının çizildiği bir süreçtir. Bu süreçte Dirmit gözlemlemeye başlar. Dirmit'in yaptıkları, aile bireyleri üzerinde, kentteki geçim sıkıntısının bile önüne geçen bir tedirginlik yaratır. Bu bağlamda, Dirmit'in erginlenme hikayesi, *Sevgili Arsız Ölüm*'deki göç teması kadar başattır.

"Aktaş ailesinin geldiği büyük kent yaşamında kendisini hissettiren yoksullaşma, yabancılaşma ve geçim sıkıntısı, aile bireylerinin her birinin, neredeyse başarısızlıkla sonuçlanan bir çok arayışa sürüklenmesine neden olur."(Uğurlu 2010: 41)

"Erkeklerin çoğunlukla işsiz olmaları ya da düzenli işlerde çalışmamaları, ailenin şehirdeki yaşantısında sürekli geçim sıkıntısı çekmesine neden olur. Bu yüzden tek odalı bir eve taşınmak zorunda kalan ailede kadınlar, evde halı dokuyarak, dışarıda gizlice çalışarak ailenin geçimine katkıda bulunmaya çalışırlar. Roman boyunca süren aile içi çatışma ve şiddetin başlıca sebebi de geçim sıkıntısıdır. Ailenin büyük şehre göç ettikten sonra içine girdiği yoksullaşmanın başlıca nedeni, yukarıda değinildiği gibi Huvat ve oğullarının iş koşullarındaki olumsuz gelişmelerdir.

Buradan yola çıkılarak; romanda, ülke ekonomisindeki kapitalistleşme ve endüstrileşme, dolayısıyla da kentleşme yönünde meydana gelen gelişmeler ile yoksullaşma arasında bir bağ kurulduğu ve romanın ana temasının da bu bağ üzerine geliştirildiği söylenebilir" (Güneli 2006: 99)

Bu kanıyı güçlendiren, ailenin kente göçle hayat pratiğinde bir değişiklik olmamasına rağmen, köydeki görece refah seviyesi yüksek hayatın yerini geçim sıkıntısının almasıyla, aile bireylerinin arasındaki çatışmanın artmasıdır. Aktaş ailesi, kente göçle birlikte, tek odalı bir evde, sürekli eve kimin ekmek getireceğinin sıkıntısını çekerek yaşarlar. Bunun dışında kentle kurulmaya çalışılan tüm bağlar kırık döküktür. Çocukların kente tutunma çabası, kent kültürü içindeki yabancılıkları, Atiye'nin köydeki korkularla aileyi bir arada tutma çabası dikkate değer noktaldır. Aile bireylerinin kentle, sonu yozlaşmaya varmayan sağlıklı kültürel bağlar kuramadığı görülür.

“Köpek karı, Dirmit'e kara sivilceli oğlanı getirdi. Ama evlerinden dirliği, düzeni aldı götürdü. Hıvat, köpek karı yağdığı gün, erkenden asık bir yüzle eve geldi. Arkasından Halit'le Seyit içeri girdi. Topluca kara sövdüler saydılar. O kış, işsiz kaldılar. Nuğber kolundaki bilezikleri sıyırıp babasının eline verdi. Kış ortasında bilezik sıyırma sırası Zekiye'ye geldi. Zekiye babası Rızgo Ağa'nın taktığı bir çift altın küpesini koyup neyi var neyi yoksa çıkardı. Huvat gelinine altınlarını daha fazlasıyla yerine koyacağına yemin içti, bilezikleri alıp gitti. Sıra halılara geldi. Huvat halıları dürüp dürüp götürdü. O halıları götürdükçe, Halit'le Seyit kavgaya tutuştu”(Tekin 2001: 71)

Birbirleri ile kurdukları ilişkilerde de yozlaşma baş gösterir. Yaşam standardı geriye giden aile üyelerinin hayatlarının sınırları kalmaz. Her şey tek göz odada yaşanır. Her kavga, her olay, herkesin gözleri önünde yaşanır:

“Roman boyunca bedeninin alt tarafı gözler önüne saçılır. Evin ortasında yapılan Dirmit'in kızlık muayenesini Seyit'in erkeklik organı kontrolü izler. Evde yorgan oynaşmaları, gece sevişmeleri, su ısıtmalar, yıkanmalar bitip tükenmez. Şehirdeki küçük evde yorgan oynamalarından, sevişme kıpırtılarından ötürü yatağından kalkıp helaya gidemeyen Dirmit yatağına işlemeye başlamıştır” (Akçam 2006: 405)

Bütün karakterlerin kente tutunma çabasında sadece bir hayatta kalma mücadelesi görülürken, Dirmit'in kentle kurduğu ilişki, diğer aile üyelerine göre çok daha gözlemcidir.

“Yoksulluğu hep bir dilsizlik olarak tarif etti Latife Tekin. Anlattığı hikayelerde hep ikiye ayrılıyor dünya. Dilsizler, saf, sade, sessiz, çocuk kalmış insanlar var bir yanda. Bir de ötekiler, dile hakim olanlar, dil sayesinde kendilerine dışarıdan, başkalarına yukarıdan bakabilenler.” (Gürbilek 2005: 39)

Dirmit, bu dille biraz olsun ilişki kurmaya çalışan karakterdir. Bu sebeple Halit'in aileye ters gelmeyen bir dille yazdıkları sorun olmazken Dirmit'in yazdıkları tehlikeli görünür. Söz gelimi, Seyit'in, panter Seyit'e dönüşme süreci, kabadayı kimliği, Halit'in tembel mizacı, Mahmut'un değiştirdiği işler ve erkek olarak erken yaşta ailenin geçiminden sorumlu tutulması, Huvat'ın meraklı ama gelgeç karakteri, Nuğber'in evlenip kurtulma, sınıf atlama hayali, Atiye'ninse aileyi bir arada tutma, onları kendince adam etme çabası, bu karakterlerin bilinçlenme ihtimalini örten, kadın-erkek ve köylü kimliklerinin ötesine geçmeyen, düşünsel derinliği olmayan, karakterler olarak yansıtır onları. Her karakter kent kültürüne eklemlenme noktasında oluşan dejenere tiplere örnek teşkil ederken, Dirmit kendi yoksulluğunun farkındadır. Ancak bu, sınıf bilinci taşıyan bir farkındalık değildir:

“Perdelerin sürekli kapalı tutulması, ailenin sehirden yalıtılmasının, kendi içine kapanmasının bir simgesidir. Aktas ailesi, köyde son derece canlı bir sosyal ilişkiler ortamında iken, şehre taşındıktan sonra, aynı mahallede yaşayan köylülerle kurulan sınırlı düzeydeki ilişkiler dışında neredeyse toplumdaki soyutlanmış bir durumdadır. Bilindiği gibi, soyutlanma ve kendi içine kapanma ile yoksulluk arasında yakın bir ilişki vardır.”(Gümeli 2006: 99)

“Dirmit, ‘ Bizim damdan öyle çok ev görünüyor ki kız, hele geceleri ışıl ışıl yanıyor her taraf’ diye anlatmaya başladı. O başlar başlamaz Atiye'nin içine bir ateş düştü. İçi yandı, eli ayağı buz kesti. Dirmit'ten gizli, Halit'le Huvat'a ‘Susun! Dinleyin!’ diye işmar etti, dertli dertli başını salladı.

Dirmit gözleri yerde, damdan görünen çoğu evlerin geceleri perdelerinin açık olduğunu, kendi kendine niye o evlerin geceleri perdelerinin açık olduğunu, kendi kendine niye o evlerin perdelerinin çekilmediğini sorduğunu, önceleri bir türlü anlayamadığını, sonra sonra yıldızlara aya, denize sora sora cevabını bulduğunu söyledi. ‘Duvarlarında çiçekli kağıtlar var, tavanlarında da rengarenk ışıklar saçan lambalar sarkıyor çoğunun, kız’ dedi. (...) Seyit’in eve gelir gelmez, ‘Çekin şu perdeleri’ diye bağırmasının utançtan ileri geldiğini söyledi.” (Tekin 2001: 208)

Bu alıntıdan yola çıkarak Dirmit’in kendi kimliğine, ‘yoksulluğuna’ dışarıdan bakabildiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Dirmit için göç ve büyüme eş zamanlı olarak yaşanır. Çocuk olarak geldiği şehirde bir genç kıza dönüşürken, aslında çok sancılı süreçler yaşayarak bu kimliklerini keşfetmek zorunda kalır.

5.2. Berci Kristin Çöp Masalları

İlk roman *Sevgili Arsız Ölüm*’de hikaye, köyden kente göç eden Aktaş ailesinin odağında gelişir. *Berci Kristin Çöp Masalları*’na gelince, kente göç akınının yarattığı tablo, bu kez bir gecekondu mahallesinin, Çiçektepe’nin hikayesi ile “tablolaştırılır.”

“Numaralandırılmamış yirmi bir bölümde, Çiçektepe’nin kuruluşu, efsanelerinin doğuşu ve en sonunda ikinci bir Çiçektepe’nin kuruluşu anlatılır. Çiçektepe’de bir yandan mahalleler kurulur, bir yandan da semtin ilk ermişi, ilk yatırı, ilk hayat kadını ortaya çıkar. Semtin nüfusu bir yandan artarken, bir yandanda göğe uçup giden bebekler nedeniyle eksilir. Çiçektepe’nin her köşesi için bir efsane yaratılırken, Çiçektepe aynı zamanda gelişir ve resmi makamlarca tanınan bir semt olur.” (Turgut 2003: 60)

Berci Kristin Çöp Masalları’nda, kurulan ilk mahallenin adım adım büyümesi, giderek yola, ana caddeye kavuşması gibi gelişmelerle bir gecekondu mahallesinin varoşa dönüşme hikayesi anlatılırsa da, Tekin, hikayenin bir başka

katmanında, aslında göç kavramının yarattığı yeni bir alt kültürün oluşum sürecini gözler önüne serer.

“Kuşkusuz önceden de büyük kent yaşamı romanlarımızın konusu oldu; gelgelelim, gözler önünde yaşanan bir değişimin ayrıksı kesitleriyle birlikte kurmaca düzeyinde gerçekleştirilmesi, şimdilerde ve ilkin Latife Tekin ile gerçekleşen bir çaba sayılmalıdır. Latife Tekin, söz yerindeyse, bilinen, ama yazılmayan bir halk yaşantısını, gerçeklik duygusunu da canlı tutarak, ama gerçek bir dünyanın tam karşılığını vermeyi tasarlamadan yazıyor.

-Latife Tekin, çağdaş (modern) bir gerçekliğin, çağcıl (yenilikçi) masalını yazıyor.” (Gümüş 2011: 133)

Latife Tekin, yazıldığı dönem açısından gecekondulaşma olgusunun pek çok temel dinamiğine, masalsılığı elden bırakmadan değinir. Yazarın öncelikli sorununun bu kültürü yadırgamak, gecekonducuları dönüştürmek olmadığını altını çizdiğini başka alıntılarda dile getirmiştik. Tekin kavradığı gerçekliği, dil düzeyinde bir his gibi kurgulamanın peşindeydi ancak çizilen vurucu, anlık tablolar, Türkiye’ nin o dönemdeki gecekondu gerçeğini-kültürünü yansıtmayı başarır:

"Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı. Üstler başlar yırtık delik içinde kaldı. Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı. Bir yıkımcıyı keserle yaralayan yaşlı bir kadın iki candarmanın yanına katılıp tepeden gitti. Kalanların teneke toplamaktan, çöp ayıklamaktan soluğu kesildi.” (Tekin 1998: 13)

Sevgili Arsız Ölüm’de, kente tutunma çabası sadece geçim boyutunda görülür. İktisadi bir meseledir. Çünkü hikayenin asıl yaşandığı yer evin içidir. Ev içinin idarecisi Atiye olarak görülür. Atiye, kent kültürüne karşı köyden getirdiği cinleri ile bir zırh örer ailesinin çevresine. Dışarı ile iş yüzünden bağlantılı olan evin erkekleri ve okula giden Dirmit, okura dışarının duygusunu sezdirse de, bunlar dönemsel

heveslerle hikayeye dahil olup çıkar. Asıl olan kente kuşkulu yaklaşan ev içidir. *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün özellikle kaçındığı bir yükseklikten bakar kentin bu yeni durumuna. Bu bağlamda, kentli unsurlar anlatıya iğreti bir şekilde, eklektik unsurlar olarak dahil olurlar. Bu iğretilik Tekin tarafından daha önce de belirttiğimiz gibi, dil düzeyinde de ele alınır. Burdaaki bütün olamama, eklektik yapı hali, anlatının dili olur. Gecekondu mahallesinin ne kentli ne köylü olmayan “yeni insan”ının kültürü de, çöpteki eşyalar gibi, anlatının dili gibi, yıkılıp tekrar tekrar yapılan gecekondu gibidir: Hem köyden hem kentten beslenen, ama ikisine de ait olmayan bir şey:

“Burda da önemli dil çünkü gecekondu halkının fabrikayla, grevle, sendikayla, NATO’yla, sınıfla, bankayla, bürokrasiyle tanışmanın, yeni adetler, yeni inançlar, yeni hikayeler kadar yeni bir dil, yeni bir sözlük edinmesinin de hikayesi *Berci Kristin*. Çünkü çöp yığınları süslü kırık aynalar, kafası bacakları kopmuş naylon bebeklerle birlikte yeni bir dil de sunmuştur konduculara. Kamyonlar, pirinç tokmaklı kapılar, buzlu camlar, sapsarı musluklar, sırmalı koltuklarla birlikte yeni bir işaret sistemini de taşır Çiçektepe’ye. Satıcılar renk renk meyve tozları, blucinler, likör takımları, kırmızı tül perdelerle birlikte yeni bir dil de satar Çiçektepe’li kadınlara. Bu yüzden çöpten yayılan umudun, yine ondan yayılan ölümün olduğu kadar, çöp kokusunun içinde gelişmiş bir dilin de hikayesidir *Berci Kristin*. Yabancı bir kültürün atıklarından, naylondan, plastikten oluşmuş, kendisi de plastikleşmiş bir dilin hikayesi...” (Gürbilek 2005: 44)

Berci Kristin Çöp Masalları, her ne kadar süreğen bir dramatik akış kurgulamasa da bir süreci yansıtır. (Sanayileşmenin çevresinde odaklanan gecekondulaşma, bu durum karşısında çift taraflı yaşanan direniş, sonunda gecekonduların yıkımdan kurtulması ancak bu kez de ortaya çıkan geçim sorunu, hijyen ve sağlık sorunları, alt yapı sorunları, mahallenin giderek büyümesi, rant kapısı haline gelmesi, insanların giderek sağlığını yitirmesi, büyümenin devamında ortaya çıkan dejenerasyon, Çiçektepe’nin ikiye bölünmesi gibi.)

“Çiçektepe’nin yıkımlara karşı durarak, bir gecekondulu semti olarak kendini yaratma inadı;

Bir gecekondulu semtinin ilk ürünü olarak baş gösteren işsizlik;

Fabrikaların atıklarıyla yarattıkları çevre kirlenmesi yüzünden gecekondulularla arasında yaşanan ironik ilişkiler;” (Gümüş 2011: 128)

“*Berci Kristin Çöp Masalları*’nın anlatı düzlemi bir bakıma kavgasız bir değişim yaşamaktadır.

‘Güllü Baba dua okumayı, yaralara üflemeği bıraktı. Peynir, zeytin, çorba karşılığında insanların kaderini okumaya başladı’ ” (Gümüş 2011: 130))

Bu süreç, gecekondulaşma olgusunun temel dinamiklerini ortaya koyar niteliktedir. Tekin, bu yansıtmanın evrensel bir nitelik taşıması isteğini şöyle dile getirir:

“*Berci Kristin Çöp Masalları*’ nı yazdığım sıralarda dünyadaki gecekondulaşma üzerine de düşündüm, okudum. Birçok ülkede bizdekine benzer şeyler yaşanmış. Türkiye’den giden Rumlar, Atina ve çevresinde gecekondular yapmış örneğin (...) zaten dünyanın her yerinde yoksul insanlar çareyi gecekondular yapmakta bulmuş (...) Bir sezgiyle, bu gecekondulu hikayesinin sadece bize has bir hikaye olmadığı düşüncesine vardım. İçten içe bütün dünyada okunduğunda yabancılanmayacak bir biçimde yazmayı planladım.” (Özer 2005: 64)

Anlatıda bu evrenselliği sağlayan, elbette öncelikle anlatının kullandığı masalsı diye nitelenebilecek “özgün” dildir. Bu insanların nereden geldiğini, bu kentin neresi olduğunu adlandırmayan bir dil bu aynı zamanda. Bu muğlaklık hem hikayenin içeriğine uygun masalsı dilin, hem de evrensel bir anlatı kurgulamanın gereği olarak görülebilir. Söz gelimi, Güllü Baba’nın bu gecekondulu mahallesine nerden geldiğini, kiminle geldiğini, niye geldiğini göstermez anlatı. Güllü Baba,

sadece bu insanların ortak bir kültürden geldiğinin, o kültürün yaşantısında pratik anlamlar yüklenen bir rolü olduğunun ipuçlarını verir. Güllü Baba, rüzgar hastalığı geçirmeden önce küçük bir bisküvi fabrikasında çalışan, iki gözü de kör, bastonuna dayanmadan yürüyemeyen yaşlı bir adamdır. (Tekin 1998) Ancak, tüm Çiçektepeliler, onu bazı olaylar sonucu pirlük derecesinde görmeye başlarlar. Kuşkusuz bu insanlar arasında bir ortaklık vardır. Benzer şeylere inanıp, benzer davranışlar sergilerler. Anlatı tek tek onların hangi köyden kalkıp geldiğini anlatmaz, hatta köyden geldiklerini bile söylemez ama okuru bunun sezgisine sahip kılar. Çiçektepe'nin kurulduğu yer fabrikaların yakınıdır. Fabrikalarda çalışmak önemlidir. Çöp yığınlarının etrafında birdenbire mantar gibi bitiveren bu insanlar, elbette bir yerlerden ve elbette kitlesel bir hareketle gelmişlerdir. Yaşanan sefalet, iktisadi bir sıkıntının altını çizer. Bu insanlar, sanayinin etrafında odaklanır. Göçlerinin sebebi tek tek anlatılmaz ama bu bağlamda okura sezdirilir.

Burada evrensel olan göç hadisesi ve bu hadisenin temelde iktisadi olan nedenleridir. Buradaki sağlıksız yaşam koşulları, dünyanın başka bir yerindeki gecekondulaşma olayında da gözlemlenebilir. Konducular yoksuldurlar. Yoksullukları onları çaresiz ve bu şartlara mahkum kılar. Tüm bunlar evrenseldir. Ancak, konducu kitlesinin, teker teker, uzun uzadıya anlatılmayan kısacık hikayeleri, bu topluluğa bir kişilik yükler. Bu anlamda, kanımca hikayenin kuvvetle Türkiye'yi, İstanbul'u işaret ettiğini okura kuvvetle hissettirir.

5.3. Gece Dersleri

Sevgili Arsız Ölüm ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda gördüğümüz gibi, göç ve yoksulluk birbirleriyle bağlı şekilde ve başat konumda yer alır. *Gece Dersleri*'ne gelindiğinde de , bu durumda köklü bir değişim olmaz. Ancak, yoksulluk düşüncesi biraz daha ön plana çıkar. *Sevgili Arsız Ölüm*'de, göçü yaşamış biri olarak bunun travmasını aktarır. *Berci Kristin Çöp Masalları*, göçün doğurduğu yoksulluğun içindeki bir halk yığınının hayatına odaklanır. *Gece Dersleri* ise, yoksulluğu dil aracılığıyla irdeleyen Latife Tekin'in, tanıklık etmenin ötesine geçtiği, yoksulların dili ile diğerlerinin dili arasında köprülerin yıkıldığı, kendi devrimini gerçekleştirdiği yapıtıdır:

“Belki basitleştirerek şöyle diyebilirim; daha önce yalnızca içten gelen bir duyguyla, geçmişe duyulan özlemle, göçün, kentte yaşadığım parçalanmanın üzüntüsüyle yazdım. Daha önce söylediğim gibi, bütünlenme arzusuyla hikayelerimi anlatıyordum ama kaçınılmaz biçimde yoksulluğa takıldı kafam. Doğrudan, bunun üstüne düşünmeye başladım. Biz kendimizi dünyada nasıl taşıyoruz, mülkiyet duygusundan uzak, güçsüz, iktidarsız... Bu durum, nasıl bir iç dünyaya denk düşer? Yoksulluk, bir razı olma durumu mudur? Düşünmeye koyuldum işte...” (Özer 2005: 110)

Latife Tekin, *Latife Tekin Kitabı*'nda dile dair yaklaşımından bu şekilde söz eder. Tekin'e göre, muktedir olanın dili ile iktidardan yoksun olanın dili farklıdır. Bu iki dil arasında tercüman olunamazlığı keşfiyle *Gece Dersleri*'ni yazar:

“*Gece Derslerinde* Tekin'in yarattığı 'başkalaşmış' dil, tıpkı diğer romanlarında da olduğu gibi, bedenle ruhu yeniden yan yana getirebilme ihtiyacı ve arzusundan kaynaklanır ve oradan beslenmektedir. Duygular ne kadar bedenselleştirilebilirse, bedenle ruh da birbirlerine o kadar yaklaşabilecek ve bu yakınlaşmanın sonucunda kişi bütün egemen sistem ve söylemlerden bağımsızlaşabilecektir.” (Parla 2011: 221)

Sevgili Arsız Ölüm'de yoksulluk ve göç üzerine giden anlatı bir köyde, Alacaüvek köyünde başlar, Aktaş ailesinin peşinden kente sürüklenir, Atiye'nin ölümüyle göğe yükselir ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, adeta, çekildiği o yükseklikten Çiçektepe'yi izlemeye koyulur. *Gece Dersleri*'ne gelince, bu göç hikayesi, Sekreter Rüzgar içinde kıvranan Gülfidan'ın kalbine saplanır, onun içini deşer. Gülfidan, daha cesur, ben deme kudretine sahip bir kahramandır ancak o da Tekin'in yoksullarından birisidir. Her ne kadar kimi zaman sesi anlatıya hakim olsa da, Gülfidan, pek çok noktada, baskılanan bir karakterdir.

“*Gece Dersleri*”nde hem gençler dilsiz, hem yoksullar, çocuklar, kadınlar... Hepsi sanki benim varlığında iç içe geçmiş. Ben hem çok gençtim, hem yoksuldum, hem kadındım. Yani üç kere susmam gerekiyor demek bu.” (Özer 2005: 112)

Sevgili Arsız Ölüm'de ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda işsizlik gibi konularla somut olarak karşımıza çıkan yoksulluk, *Gece Dersleri*'nde, Latife Tekin için felsefi bir probleme dönüşmüştür. “Kimdir yoksul?” Sessiz, kelimelelerle dans etmeyen, dile hükmetmeyi bilmeyen, kendisini anlatmayan kişidir yoksul. Ancak bu, ne *Gece Dersleri*'nde, ne de bir başka romanda, sınıfsız, özelliksiz bir insan topluluğuna işaret etmez. Yoksulların kendilerine has başka bir sesi vardır. Latife Tekin yoksulluktan büyüleyici bir durum olarak söz eder. Yoksulluk, kendine has kelimeleri, sesleri olan, “varsıl” olana kapalı, gizli bir dünyadır:

“İnsanın olamayacağı bir şeyi aşağılaması, bana çok aptalca gelir her zaman. Karıncanın üstüne basıp onu öldürebilirsiniz ama asla o karıncanın dünyada nasıl var olduğunu, kendini nasıl hissettiğini, karınca olma halinin ne demek olduğunu bilemezsiniz. Bilemediği her şey, her durum için insanın bir çekingenliğinin olması lazım. Sadece yoksullar için değil, canlı, cansız bütün varlıklar için söyleyebilirim bunu. Kuşları izlerken nasıl büyüleniyor, bir dağın, bir vadinin görünümü karşısında nasıl iç geçiriyorsa, yoksullar karşısında da öyle büyülenmeli insanlar. (...) Efendilerin dünyası yoksullara ne kadar kapalıysa, onların dünyası da efendilere o kadar kapalı.” (Özer 2005: 148)

“Bu yoksul insanları yönlendiren iç disiplin, gizli bir yasanın benzersiz bir uyumla hayata geçirilmesinin kanıtı gibi görünür oldu gözlerime. Zaman içindeki kıvılcığın tekdüze, belirgin bir ritmi vardı ve dinlediğim ninnilerden farksızdı. (...) Artık ben, o yoksul insanların evladı olarak çok iyi biliyorum ki, hiçbirimiz onlardan yana değiliz. Ama onlar hep bizden yana.” (Tekin 1999: 140)

Gülfidan karakteri, kesintili bir kurgunun içinden, okura bir rüyadan seslenir. Bu anlamda bir roman kahramanı hiç değildir.

“Bir onarımın romanı da değildir zaten *Gece Dersleri*. Daha çok parçalanmanın güncesidir. Onarımdan anlaşılan teşhis ve tedavi, soru ve yanıt, yanlış ve doğru, tarih ve dersse eğer, *Gece Dersleri* bunları temsil etmemeye azmetmiş ve bu azmin bedelini sözcüklere resmettiği kırık resimlerle ödemiş bir şiirdir” (Parla 2009: 356)

Gece Dersleri'nde yoksulluk meselesi, Gülfidan karakterinin trajedisinin odağında yer alır. Çünkü Gülfidan, Sekreter Rüzgar kod adıyla kendisini adadığı davada, kendi sesine yabancıdır. Bu yabancılığı doğuranın, kendi sınıfından insanlarla, onların asla anlamadığı bir dille konuşan bir role, Sekreter Rüzgar'a uyum sağlayamaması olduğunu zamanla keşfeder. Zaman zaman, adeta kendisiyle dalga geçercesine alaycı bir üslup takınır:

“Efendim bir gece yarısı, slayt makinesi elinde, gece mahallelerinden birinde, öğrettikten sonra kadınlara, aile kurumunun devletle alakasını, sigarasını bastırıp ayağa kalkmış. İspatlamak arzusundaymış bacak kemiklerinde ilik yerine tek başına sokağa çıkabilecek kadar çok dermanın bulunduğunu. Canı gönülden, ‘Allahısmarladık, yoksul kadınlar!’ demiş gitmiş.. Kar ve karanlıkla kucaklaşmış ansızın. Gaipten bir ses gelmiş, Hz. Muhammed’in kılıcı gibi dikilmiş tepesine. ‘Ey kolektif aydın, niçin yalan söyledin biçare kadınlara. Evlerinin pisliğinden öğürtüler tutunca sesini, ağzın kulaklarına kadar çarpılınca ve gözünden inci taneleri dökerek kusunca niçin hamileyim dedin!’” (Tekin 1999: 69)

Oysa, yoksul kadınlara, yoksulluklarının vehametini anlatan, bunun içinse, hiç içine sinmeyen, kendi sözlüğünden gelmeyen, o yoksullarında anlamadığı, ilgilenmediği soğuk kelimeler kullanan Gülfidan'da, o yoksullardan birisidir:

“ ‘Ey bedenimi saran yoksulluk senden tiksiniyorum,’ dedim, eski kot pantolonumun üstüne tüyleri top top olmuş, ilmikleri salınmış siyah kazağımı giydim. Pantolonumun bozuk fermuarına çengelli bir iğne taktım. Dışarı çıktım.” (Tekin 1999: 27)

Latife Tekin *Gece Dersleri*'ni yazarken, yoksulluğu artık felsefi bir noktada anlamaya çalışmaya başlar. Bu anlamlandırma çabasında, pek çok düşünce gizli ya da açık olarak yer bulur. Bunlardan en önemlisi, Latife Tekin, yoksullar ve “varsıl”lar arasında artık kesin bir ayrım yapar. Bu iki dünyanın birbirine değmeyeceği kadar, bu iki dünyadan yoksulların dünyasının, onların dilinin dışında anlamlandırılmaya çalışılmasının boş bir çaba olacağı da muhakkaktır artık. Bu yüzden, Gülfidan Sekreter Rüzgar olamaz, kendi rüya aleminin dışına çıkamaz, kendi kabuslarından kurtulamaz; kendi sesini tanımaktan yoksun birisi olarak, yoksullara hayrı dokunamaz.

“Örtünün altında direnen, başkaldıran, çırpınan Gülfidan'ın ‘hayat bilgisi’ hiçbir noktada devrimin öğretisiyle bağdaşmaz. Sınıf sözcüğü ona hep okul sınıflarını, pazar sözcüğü ise semt parazlarını çağrıştırmaya devam eder. Yoksulluğa, işçiliğe sempatiyle bakamaz, dahası böyle bakmanın iki yüzlü bir popülizm olduğunu düşünmekten kendini alıkoyamaz” (Parla 2009: 347)

Gülfidan, kendi varoluş problemleriyle boğuşur. Bunun ötesinde var olması için gereken, daktilo sesine benzettiği, o kuru, yapay dilden uzaklaşıp kendi dilini tekrar bulmasıdır:

“Hatırlamaya çalış, bana, ‘Gidecek başka yerimiz olmadığı için burdayız’ deyişini. Sana evinden uzaklara giden insanların büyük yalancılar olduğunu söyledim galiba. Haklıydım Mukoşka” (Tekin 1999: 81)

“Orada, fabrika sözcüğünün asfalt yol boyunca ikide bir tekrarlandığı boşlukta, geçmiş zamanın içinde duruyorum. Rüzgarın kıvrımlarına dalan ve çıkan sarı bir durak levhasıyla basit bir direkten ibaret olan acılaştırmış noktada, belleğime yaptığım büyüünün tutmasını bekliyorum. (...) Yaşayabilmek için kendi mutsuzluğumu yücelttiğimi biliyorum.” (Tekin 1999: 107)

“Sigara dumanına dolanan ve buhara karışıp dağılan sesimden anladığım, okuduğum onca teorik kitabın beynimde yer edinemediği.” (Tekin 1999: 116)

“Sesiyle kendini ürkütmeekten korkan zavallı bir böceğin gölgesine benziyordum. Benzeyecek binlerce şey dururken, bir ev içi ölüm müzesi.” (Tekin 1999: 129)

“O asfalt yol boyunca yan yana sıralanmış yedi gecekondu mahallesinde yaşayan insanların bu güzel destanla ve ninemin kulaklarına çaldığı kopuk kopuk hikayelerle bir iç zamanda buluştuklarına inandım. İhmal ve eksik bilgilendirme sonucu o havalide oturan insanlar benim gizli sahibeliğimden habersiz kaldılar. Ama ben onların gizli sırlarına erişme umuduyla, buna pek de aldırılmadan aralarında sessiz sedasız dolaştım. Minibüs durağında oynadığım oyun, bu buluşmanın gizli yasalarını bulup ortaya çıkarma hevesimin heyecanlı çocuğuydu. Bu talihsiz yavru nedense acıma uyandıracak kadar kendini önemsiyordu. Ben de ona dokunmuyordum.” (Tekin 1999: 139)

“Dünya onun için [Latife Tekin] ikiye ayrılmaya devam ediyor çünkü: Dilsizler, saf, sessiz, çocuk kalmış insanlar; bir de dilbazlar, dil sayesinde başkalarını büyüleyenler, kendilerine dışarıdan, herkese tepeden bakabilenler...” (Gürbilek 2005: 55)

Latife Tekin için, göç, yoksulluğun görünür olmasına sebep olan bir geçiştir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Aktaş ailesi, köyde birbirlerine benzedikleri, ortak şartları paylaştıkları insanlar arasından çıkıp gelir kente. Köyde karşılaşmadıkları kadar kötü şartlarda yaşamaya başlarlar ve artık diğerleri de vardır. Dirmit'in dediği gibi, perdelerini hiç kapatmayan, çünkü çok güzel avizeleri olan ötekiler. Böylece yoksullukları görünür olur. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda yoksullar, yaşam

mücadelesinin içinde görünürler. Yoksul olmayan diğerlerinin, fabrikatörlerin, zenginlerin, çöp ağalarının onları sömürdüğü bir dünyada yaşamaya mecburdurlar. Bu insanlar ne köylü ne şehirli değildirler artık çünkü. *Gece Dersleri*'nde ise, yoksulların başka bir anlamda farkına varır anlatı. Yapıtı ideolojik aygıtlardan sıyrılır, tanıdık bir dille yoğurduğu kendi sesini bulur ve yoksulları bu dille diğerlerinden yalıtır, parlatır.

5.4. Buzdan Kılıçlar

Latife Tekin'in romanlarında göç ve yoksulluk birbirlerine bağlı olarak ele alınır. Bu, elbette “gelişmekte” olan toplumların benzer olarak yaşadıkları bir ortaklıktır. Tekin'in yoksulları, bir tür yabancılik yaşarlar. Bu durum, algılayamadıkları pek çok şeyin, kullanamadıkları bir dilin egemen olduğu bir dünyada yaşamalarından kaynaklanır. Her roman doğrudan doğruya, *Sevgili Arsız Ölüm* gibi köyde başlamasa bile, kahramanların yaşadıkları yabancılik, okura, yaşanan aidiyet sorununu sezdirir. Bu aidiyet sorunu, her romanda, farklı kahramanlarla aktarılsa da, bu kahramanların bazı ortak özellikleri göze çarpar. Bunlardan en önemlisi “yoksuluk” tur. Yoksulların kendi dünyalarına kapalı yaşamları, yalan yanlış bile olsa, oldukları yerden bu yabancı şeyleri yorumlama çabalarındaki naiflik, dış dünyaya karşı besledikleri korku, tedirginlik ve kullandıkları dil, yoksulluklarının kahramanlara kazandırdığı özelliklerdir. Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'dan sonra yazacağı *Aşk İşaretleri*'de dahil olmak üzere yazdığı ilk beş romanda, yoksullar dışında gelişen hayatın muktedirliği karşısında açıkça tavır takındığı söylenebilir. Konusunun “diğer taraf” olmadığını altını çizer. Yoksulları anlattığını vurgular. Bu iki dünya arasında geçiş olmadığını ayırdına varışının sancılı hikayesi *Gece Dersleri* olur. Ancak, bu yıkılmaz duvara rağmen, diğer tarafa geçip geçip dönen, orada varolmasa da, oradan bildiklerini yalan yanlış bu tarafa taşıyan kahramanlar da eksik değildir. Bu kahramanlar her zaman erkeklerdir:

“Nasıl *Sevgili Arsız Ölüm*'de köye otobüsü, sobayı, radyoyu getiren, ailesini şehre taşıyan, onları yabancı bir işaretler sisteminin içine sokan Huvat'sa, köylülere okuma

yazma öğreten öğretmen erkekse, *Aşk İşaretleri*'nde de çocukları 'kelimeler sayesinde keşfedilecek manalı bir alem'e taşıyan Nezir'dir. *Berci Kristin*'de hayatının romanını yazmaya kalkışan Lado'dur. *Buzdan Kılıçlar*'da da, hiçbir zaman tam nüfuz edemeyecek olsalar da, yabancı bir dilin içinde yol almaya çalışan, bu yolla 'çemberi yarma planları' kuran Halilhan'la Gogi'dir." (Gürbilek 2005: 54)

Buzdan Kılıçlar'da, yoksulların yabancı oldukları dile hakim olma çabasının acıklı manzarası çok nettir. *Sevgili Arsız Ölüm*' de dışa kapalı görünen dil, bu romanda kahramanları aracılığıyla diğer tarafa sızmanın yollarını arar gibi yapar. Aslında anlatının başat amacı, iki dil arasındaki geçişin imkansızlığını göstermektir. Bu bağlamda kahramanların sıkça anlamsız felsefeler içinde boğulan konuşmalara hapsedikleri görülür. Anlatı da kahramanların bu tavrıyla koşutluk içinde kalır. Bu noktada, anlatının sarkastik bir yapıya büründüğü söylenebilir. Halilhan, kırmızı volvosu içinde hayallerde yaşayan, arabası olan ama benzin alamayan bir kahramandır. Anlatı okura bu bilgiyi verdiği halde, Halilhan'ı, Halilhan'ın kendisinin görmekten kaçındığı gerçekliği içinde tanıttığı halde, kelime seçimlerinde "edebiyat"a kaçan bir ağız takınması, "Pılık Pırtık Adamlar"ın yapıntı diline alaycı bir göndermedir:

" 'Bu konuda şaşırıp bocalama içine girmenizi istemiyorum. Bu araç, kesinlikle size ağır gelecektir. Arabayı elime alıp ağaçların üstünden atlaya atlaya uçtuğuma Gogi şahit olmuştur. (...) Denizde bile Volvo'yu suya gömülmeden önce beş kilometre götürebilirim. Zannediyorum, bunu havada bile denemeye girişecek biriyim. Bu yönde yapısal bir adam olduğumu bildiğim halde, ne yazık ki, sınırlarıma hakim olamayıp yüksek derecede çatışma içine girdim. Halen de girmekteyim'

Mesut, Hazmi ve Gogi hayatlarının geleceğini riske sokup evlerine gittiklerinde, Teknojen tartışmasının bir numaralı öznesi Volvo, Halilhan'ın milimetrik getirip yanaştırdığı yerde soluksuz, heyecansız yatıyordu. Benzini olmadığı için tamamıyla iktidarsızdı" (Tekin 2011: 48)

İlk paragrafta Halilhan'ın sözleri masalsi bir hayalperestlikten modern bir ifade ediş şekline bürünür. Gerçek olmadığı apaçık belli olan iddiaların hemen sonrasında, anlatının Halilhan'ı yorumlayışı, Halilhan'ın ifade biçimi ile örtüşür. “Yapısal bir adam” olan Halilhan'ın arabası, “tamamıyla iktidarsız”dır. İşin aslı, benzini yoktur. Burada, araba sahibi olup içine benzin koyamama, yoksulluğa dair tablolardan birisidir. Devam etmeyen, içi boş, var olmayan bir varlıklardır Halilhan. Arabası olması onu varlıklı kılmamaktadır. Parayı sembolize eden tek başına araba değil, onun içine benzin koyabilmektir. Yolların yapılmasının, arabaların satılmasının, bu arabaların benzinle çalışmasının, ve petrolün küresel boyutta savaşlara sebep olma potansiyeline böylece sahip kılınmasının, kapitalist sistemin birbirini tamamlayan halkaları olduğu düşünülünce, Halilhan'ın yoksulluk durumu da farklı anlamlar yüklenir. Bir şekilde arabaya sahip olan Halilhan için değişmeyenler arabadan daha fazladır aslında. Halilhan'ın hayalperestliği, arabasına karşı duyduğu adeta bir insanmışçasına hayranlık-düşkünlük, etrafında birlikte hareket ettiği kardeşler, ‘modern kahraman’, ‘modern birey’ arketiplerine aykırı bir kahraman yapısı ortaya koyar. Zaten okurun anlatıdan parça parça edindiği, belki de detaylı bir okuma yapılmadığı takdirde bilinçli olarak algılamadan sadece sezineleyebileceği bu insan tipi, Latife Tekin hiç bilinmese, diğer romanları okunmamış olsa bile, Halilhan'ın geldiği yer hakkında arkaik bir dünya tasviri oluşturur. Halilhan sanki bir yere gitmek ister, Volvo'su onu bu yere taşıyacaktır diye inanır ya da volvonun içi kendisini ordaymış gibi hissettiği mekandır. Volvo'nun varlığı çevresindeki insanlardan farklı kılar onu. “Afilli” laflar etmesinin altında bile Volvo vardır. Ama anlatı, Halilhan'ın uçmalı kaçmalı hayallerinin hemen bitiminde, açıkça bildirir ki, Volvo'nun benzini yoktur.

Latife Tekin, yoksul insanlarda en çok “ben” bilincinin yoksunluğunu vurgular. Söz gelimi yoksullar, tutup da biz şöyle yoksuluz, bu yüzden böyleyiz gibi yorumlar yapmazlar kendileri hakkında. Sınıf bilinci yoktur onlarda. Birbirlerine anlattıkları masallar vardır, ağızdan ağıza dolaşan söylenceler vardır. Tekin, kahramanlarını böylesi bir dille konuşur. Halilhan'ın kullandığı dil ise iki uçta

gidip gelir. Hem masalsıdır hem de bilmediği yabancı bir jargona hakim olmaya çalışmanın yapmacıklığını içerir:

“*Buzdan Kılıçlar*’da yoksulları terk edip başka yerde sahneye çıkmak isteyen bir kahraman var. Diliyle, davranışlarıyla, kendi benzerlerinden ayrılma durumuna gelmiş bir yalnız adam... Kitapta onun başka bir duruma geçerken yaşadıkları, hissettikleri, korkusunu aşmak için giriştiği çaba ve genel olarak öteki yoksulların onunla kurduğu gerilimli ilişki anlatılıyor. Bir diğer açıdan da şehrin içinde parayı arayan adamların hikayesi. Halilhan kendi yoksulluğuna ihanet eden bir hain gibi beliriyor ve biz onun şehrin içinde parayı arama macerasını izliyoruz, yeniden yeniden o yoksul dünyaya geri dönüyor ve böylece onun açtığı pencereden o dünyaya bakıyoruz.” (Özer 2005: 139)

Halilhan ve diğerlerinin parayı arama hikayesinin çıkışsızlığı, yoksulluğun diğer tarafa geçişi olmayan bir kimlik olduğunun altını bir kez daha çizer. Latife Tekin için yoksulluğa dair ideolojik bir bakış açısından çok, etimolojik yaklaşım her zaman daha baskın bir sorunsaldır. *Gece Dersleri*’nde, Gülfidan için birincil sorun, yoksulluğa çare bulamamaktan çok, anlamadıkları bir dille insanları büyülemeye çalışmanın suçluluğudur. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda, “öyle bir dil kurgulamalıyım ki, o insanları doğrudan ifade etmeli, gecekondulaşmanın ruhu o dil içinde gezinmeli” kaygısı her şeyden önce gelir Latife Tekin için. Çünkü Latife Tekin yoksulların zenginleşmesiyle değil, herkesin yoksullaşmasıyla bir eşitlik kurulacağına inanır (Özer 2005) *Buzdan Kılıçlar*, geldikleri “yeni dünya” da, yabancı bir yerde, yoksulların nasıl bir şekle büründüğünü, yoksulluğun dilinin dönüşme çabasının nasıl bir ses çıkardığını konu edinir. Bu bağlamda *Buzdan Kılıçlar*, Tekin’in bu romana değin yazdığı diğer romanların sahip olmadığı bir kaosa sahiptir. Hem içerdiği iki farklı dünyaya ait nesnelere bazında hem de aynı konuşma esnasında bile, kentle-kırsal arasında gidip gelen konuşma evreninin kelime dağarcığıyla... Söz gelimi, anlatının daha başında karşımıza çıkan “Kırmızı Volvo” bir sembol olarak tüm anlatı boyunca etkinliğini sürdürecektir. Bu renkli unsur, nesne olmanın yanında, hem bir imge hem de bir semboldür. Çünkü kırmızı volvo, Halilhan’ı hayali

atmosferlerin içine sürüklerken, anlatıcı içinde, yoksulluğun kent varoşlarında dönüştüğü yeni biçimi anlamlandırmak için kullanılan bir aygıttır:

“Halilhan Sunteriler, kalbinden kıvılcımlar saçan kadına yaklaştı. Kalçasının fiyonk kıvrımına dumanlı bir bakış savurdu, debriyaja hafif ayak koydu, direksiyonu kaldırıma kırdı. Kadının alnından kol gibi siyah bir ırmak aktığını görünce hayrete düştü. İki ela kuş, kanatlarını çırparak bu ırmakta yıkanıyordu. Anında freni üfleyip selama durdu (...) Halilhan Sunteriler, o havalinin, yoksulluk duygusunu bir otomobil biçiminde cisimleştirme şansına sahip olmuş ilk yoksuluydu ” (Tekin 2011: 6)

Otomobil bir iktidar göstergesidir. Zenginleşmiş bir görüntü vermenin kestirme yoludur. Halilhan’ın zenginlik hayalleri de zaten hep kestirme yollara sapar:

“Bir otomobil sürmenin uyandırdığı zevki, bir kadını arkadan görüp pedal darbesiyle önüne geçmenin vücuda yaydığı heyecanı tahmin edemediklerinden, lafın ardına düşmüş, aciz bir şekilde yuvarlanıyorlardı.” (Tekin 2011: 7)

Volvo, yoksulluktan sıyrılmanın sihirli aracı gibidir. Adeta bir zaman makinesi kadar olağanüstüdür. Asla geçit olmayan bir dünyaya sızmak için kullanılan mekanik bir sihirdir. Aslında, Halilhan kültürel kökenleri açısından, genetiği açısından, otomobilini böyle görmeye mahkumdur. Bundan kurtulamayacağı için, Volvo’dan ötesi olmayacaktır hayatında. *Sevgili Arsız Ölüm*’de, cinlerin anlamı neyse, *Buzdan Kılıçlar*’da da Volvo’nun anlamı odur:

“Volvo’nun aynasında yansıyan siyahi ışık, ruhuna aktı, boşluklara sızdı, mülkiyet duygusundan yoksun bir dokunun kimyasına değdi (...) Çınlamaların ruhundaki titreşimlerden doğan yoksulluk acısı dayanılmazdı. Volvo’yla bütünleşebilmek için karısı Rübeyza’ya otomobilinin renginde kırmızı bir elbise diktirmeyi bile düşünecek denli çılgnlaştı. Sabahları Volvo’nun su içtiği eski, yeşil bidonu atıp beyaz bir bidon satın aldı.” (Tekin 2011: 9)

Anlatıya sızan yabancı nesnelere, anlatının dil evreninde de kelimeler bazında yerini alır. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, aslında *Sevgili Arsız Ölüm*'de olduğu gibi, hikaye tam bir yere ulaştığında son bulur. Bir takım insanlar kente gelmiş, gecekondular "yığılmış"lardır. Yıkılmışsa da tekrar tekrar yapmışlardır. Bu kentteki fiziksel varlıklarını idame ettirmenin yolunu bulmuşlarsa da, kültürel bir kaos yaşamaya başlamışlardır. Bu kaosun sonucunda bazı noktalarda dejenerasyon başlamıştır. Gecekondulaşmanın varoşlaşmaya evrildiği noktada ise anlatı son bulmuştur. *Gece Dersleri*'nde Gülfidan nasıl Dirmit'in bir devamı gibiyse, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın devamı da *Buzdan Kılıçlar*'dır denilebilir. Gecekonducuların, kentin ruhuna dahil olamasalar da, buraya eklemleme çabaları, en çok yabancı nesnelere, dile dahil olan yabancı kelimeler düzleminde dikkat çeker:

"*Berci Kristin*'de şehrin dili (NATO, Anarşist, Vakıf) konducular için tümüyle yabancı, tuhaf bir eşyayken, *Buzdan Kılıçlar*'da artık konducular bu ödünç alınmış dilin içinde yol almaktadır. Bir örnek yeşil kravatlardan, Ceymis Bond çantalarından, dijital hesap makineli saatlerden, mavi malboralardan farksız bir dil. Hem bir iş aracı hem de bir ayinin parçası olan, yoksulların tıpkı evleri gibi 'oynadıkları oyunlardan arta kalan dekorları topladıkları' bir dil, kendisi dekor olan bir dil: 'Tam kapasite çalışan', 'ruhuyel ve fiziksel hırslar', 'otomatikman', 'direkman', 'fizikman' gibi, 'gensel', 'potansiyel mevkide', 'normalde', 'abandone', 'atomize', 'eko yaptı' gibi 'yüzünde acayip bir genetik var' gibi sözcüklerden, deyişlerden oluşmuş bir depo. (...) Büyülü ama aynı zamanda komik, rüküş; taklit, hamaset, süs, argo karışımı bir dil; bu dünyada nesnel karşılığı olmayan tuhaf, bulutsu bir belagat. Halilhan'ı romanda bir gölge gibi var olan 'pılık pırtık adamlar'dan ayıran da yalnızca volvosu, yalnızca paraya yakınlığı değil, aynı zamanda yanında bir eşya gibi taşıdığı bu kesif, dokunaklı, süslü dildir. Ama bu dilin ardında yatanı da görmek gerek: Halilhan ve Gogi'nin dili, yokluğu katlanır kılan bir eşya gibidir. Tıpkı Volvo gibi: 'Bu adamlar, kendilerine dair olanı kendilerine ait olmayan seslerin yankısını giyinmek suretiyle korudular' diyecektir Tekin." (Gürbilek 2005: 50)

Sadece volvo değil, ya da volvo benzeri diğer modern nesnelere değil, kurgulanan bu ikircikli dil de adeta romanın bir kahramanı gibidir:

“*Buzdan Kılıçlar*’da dil, bir roman kahramanı gibi hikayeye katılır. Çalınmış sözcüklerden oluşan bir dille, kendilerine ait olmayan bir hayatı yaşamaya kalkışan pılık pırtık insanlar” (Andaç 2002: 25)

Latife Tekin, *Buzdan Kılıçlar*’ın kişilerini bu şekilde tanımlar. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nın gecekondulara benzeyen dili gibi, bu adamlarda da dökülen, olmayan, eksik kalan bir şeyler vardır. Pılık pırtık bunun tanımıdır.

“Bu insanların yaşamları nasıl derme çatmaysa, kullandıkları dil de öyledir. Büyülediği bir dünyanın insanların dilini yanlış kullanan Bihruz gibi, bu insanlar da uzaktan izleyebildikleri üst sınıfın dilini ve yaşam tarzlarını kötü bir şekilde taklit ederler.” (Turgut 2003: 82)

Canan Öktemgil Turgut’a göre, *Araba Sevdası*’nın Bihruz’unun Fransızca’ya öykünmesi tarzında bir özenmedir bu dil taklidi. Bihruz’un Fransızca kelimelerle konuşmaya çalışması gibi, Gogi ve Halilhan da medya ve basından duydukları kendilerine ait olmayan bir dili kullanmaya çalışırlar.

Halilhan, zenginleşmeyi, “yırtmak” gibi görür. Bir ışık bekler gibi bekler bunu. Onda hem Tanzimat romanında karşımıza çıkan özentili züppeyi görebiliriz hem de hazıra konmayı bekleyen, başkalarının üstünden geçinen bir şark kurnazıdır:

“Kestirmeden parayı bulmak için siyaseti basamak yapacaklarsa, (Bu basamağın kırk haramilerin korkunç vadisini andıran bir mekanda bulunduğu, arenanın tarihi kuşlarca gözlendiği biliniyordu.) garanti özelliği olduğundan, en küçük partiye dahil olmaları örgütlenen bir yoldu. Çağın farkına varıp bu tehlikeli vadiye adım atan yoksullar, büyük yerde kavrulmaktansa, küçük yerde var olmanın daima daha iyi olduğu sonucunu çıkarmışlardı.” (Tekin 2011: 45)

“ ‘Ese Sunteriler’i en çok seven kişi benimdir. Babamızı hiç kimseye benim kadar iyi tarif ettiremezsiniz. (...) Babamızı avcılarının var olduğu bir bahçede bitik bir tavşan gibi görüyorum. Böyle bir görüş açısına sahibim, fakat neden alıp babamızı beslemedim diyeceksiniz. Yemin

ediyorum, çocuklar, bu konuda sizi tembelliğe itmek istemedim.’ ” (Tekin 2011: 47)

Halilhan Sunteriler sadece yapay bir dil kullanan, böylece yoksulluğuna ihanet eden bir karakter değildir; aynı zamanda, geldiği yere uygun davranmayan bir karakterdir. Söz gelimi, babalarına bakmak konusunda kardeşler arasında bir çatışma yaşanır. Babanın bakımı sorunu, tamamen kentli bir sorunsaldır. Kırsal kesimde belki aynı çatı altında yaşaması beklenir kardeşler, kent ortamında birbirlerine güven duymazlar, babalarına bakmak istemezler hatta Halilhan kardeşlerini alenen dolandırmaktadır.

Buzdan Kılıçlar, sadece yoksulların yoksullukları ile ilgili bir anlatı değildir. Bir dönemin iktisadi yapısını yansıtır. Pılık pırtık adamlar, iktisadi sebeplerle kırsaldan kente doğru baş gösteren göç dalgalarının kente taşıdığı kitlelerdir. Bu insanlar için yaşadıkları hadise, kentte maruz kaldıkları yeni kültür, geride bıraktıklarının yanında iktisadi gücü, parayı ön plana çıkarmıştır. *Buzdan Kılıçlar* biraz da bu iktisadi durumun kilit noktalarını, göze sokmasa da gösterir:

“Pılık Pırtık Adamların Gogi’ye anlattıklarına göre, yerin altındaki kahvede oturan yoksulların yeni taranmış ıslak saç gibi parlak siyah çantaları vardı. Her sabah çantalarının içine bir tanecik gazete seriyorlardı. Bir örnek yeşil kravatlarını, dijital hesap makineli saatlerini, beyaz taşlı yüzüklerini, mavi marlboralarını hayata silah gibi çekiyorlardı. Takılarını gayet usta bir şekilde iş aracı olarak kullanmaktaydılar. Öfkeden kabarmış bombeli suratlarıyla iş sahiplerine kart tutuyorlardı. Sahte şirketlerin tanıtım kartlarıydı bunlar” (Tekin 2011: 49)

Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda, konducular dediği kişileri bile bu denli tek tip bir grup olarak yansıtmaya çalışmaz kanımca. Pılık pırtık adamlar okura, belli kaygı ve ortak hedeflerin peşinde, adeta üniformaları olan bir grup gibi yansır. Pılık pırtık adamlar yoksuldurlar ancak bu onların ne hala köylü oldukları ne de bu yoksulluğun zaman içinde hiç değişmediği anlamına gelir:

5.5. Aşk İşaretleri

“*Aşk İşaretleri*’nde daha önce de izini sürdüğü bir temanın doğrudan kalbine yönelmiştir Tekin. Yine bir büyüme, bir çocukluktan yetişkinliğe, sessizlikten dile geçiş hikayesi vardır karşımızda. Ama bu geçişte iki şey apaçık karşı karşıya getirilmiştir. Bir yanda ‘hışırta yoluyla sessizleşmek isteyen hayat’ vardır, öbür yanda ‘kelimeler yoluyla canlanmak isteyen bir hayat.’ Bir yanda Tekin’in ‘kurulmamış cümlelerin dağınıklığı’ dediği, ‘varlığınızdaki güzel susuş’ dediği mırıltı; öbüründe dil, ‘üstümüze atılmış’, hayata tepeden bakan, onu yersizleştiren, ayartıcı ve yıkıcı bir dil, varlık nedeni ‘bulunmaz cümlelerde’ olan Nezir.” (Gürbilek 2005: 52)

Latife Tekin için yoksulluk, hiçbir zaman “irdelenen” bir durum olmamıştır. Elbette yoksulluk başat konumda yer alır romanlarında, ancak yoksulluğa yaklaşımı ya içerden bir anlatımdır ya da “parasızlık”, “fakirlik” durumundan öte bir şeydir:

“[Latife Tekin] *Buzdan Kılıçlar*’da çok ilginç bir sorunsal işliyordu. Yoksulluğun yalnız ekonomik bir koşul değil, zihni bir durum olduğu tezini geliştiriyordu. Yoksulluk bilincinin, ekonomik yoksulluktan daha kalıcı olabileceğini savunuyordu. Her zaman kendine özgü toplumsal mobilite örüntüleri geliştiren Türkiye’de nedense az ele alınan bu konuya Latife Tekin her zamanki gibi çok yakından bakabiliyor.” (Belge 1994: 224)

Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları’nda, daha çok yaşamsal koşullar açısından hissedilir kılınan yoksulluk, *Gece Dersleri*’nde, kahramanının iç dünyasına yönelen Tekin için felsefi bir boyut kazanmaya başlar. Murat Belge’nin de tespit ettiği gibi *Buzdan Kılıçlar* bu yaklaşımın tam anlamıyla bilinçli olarak masaya yatırıldığı ilk romanıdır Latife Tekin’in. Oysa Tekin, yoksulluk bilgisi kavramını ortaya atmış, yoksulları daima yazınının başkahramanları yapmıştır. İlk eserlerinde yoksulları olduğu gibi gören, analiz etmeyen anlatı, bu konudaki en büyük felsefi açılımını *Aşk İşaretleri*’nde yapar. Artık yoksullar, kentin ötekileri, dilsizdirler ve karanlıktadırlar. Diğerleri, muktedir olanlar, dile hakimdirler. Latife Tekin’in yoksulluk ve dil olguları, birbirinin üzerine kapaklanır adeta *Aşk İşaretleri*’nde:

“Dili kullanarak, birbirimize ve masum insanlara kötülük yapıyor muyuz? Elbette yapıyoruz, sürekli hem de, sadece yoksul dediğim insanlar bu suçu işlemiyor işte, üstelik de sürekli bir dil saldırısına maruz kalıyorlar. Böyle bir düşünce size imkansız ve saçma geliyorsa *Aşk İşaretleri*’ ni anlayarak okuyamazsınız” (Özer 2005: 157)

Tekin, yoksulların sınıf bilincine sahip olmadığını her zaman dile getirir. Romanlarında da bu yaklaşımın tavrını ortaya koyar. Kendisini yazar olarak değil, yoksul olarak konumlayarak yazar. *Aşk İşaretleri*’nde, bir grup çocuğun korkutucu ve şiddetli bir yüzleşme yaşadığına tanık oluruz. Bu korku filmi, yoksulların hayatlarına yabancılaşma sonucu yaşadıkları dehşettir aslında. *Sevgili Arsız Ölüm*’de Dirmit’in evin dışından haber verdiği sahnelerde, evden kaçma isteğini dile getirdiği anlarda, sokaktan bahsettiğinde, annesi Atiye büyük bir korkuya kapılır. *Aşk İşaretleri*’nde, belki de ilk kez, yoksullara dışarıdan bir gözle bakmaya çalışır Tekin, yoksulluğunu unutmadan da olsa. Çocukların dışarıdan gözledikleri hayatları, onlara harap görünür. Bu geri dönüşü olmayan bir yabancılaşmadır. Tekin’in masumiyetini kaybetmek dediği bu şeyi, yabancı bir dilin, sesin peşine takılıp, hayatlarının dışına çıkarak yaşarlar:

“Harap, iğreti evlerimize, evlerimizin döküldüğü sokak yıllar boyu hiç kimsenin bakmadığı, bakamadığı gibi bakılmış.. ve her şeyin kendisine görüldüğü biçimde gözlerimize dolacağı anı hayal etmiş olmalıydı.”

Tekin, tüm romanlarında yoksul yaşamları anlatsa da, hikayeler gecekondular mahallerinde geçse de, hiçbir anlatıda yoksulluk *Aşk İşaretleri*’ndeki gibi betimlenmez. Her zaman içerden anlatılan, razı gelinmiş bir olgudur yoksulluk. Oysa *Aşk İşaretleri*’nde, yoksulluğun sefalet dolu görüntüleri okura yansır:

“Bütün pencereler çıplaktı. Havada ruha işleyen bir beyazlık.. ufuktan akıp gelen bir tül dalgası.. Her yerden su sızıyordu. Kat kat aşınmış, sıvasız duvar diplerinde solmuş köpükler.. Pis birikintilerin çevresinde içten bir ilgiyle dönüyor (...) Küçük pırıltılı camları, görmeyen gözlere benziyordu. Bu camlardan ne içeri, ne dışarı bakılmış.

Gözlerimizde görmememiz gereken, yasak bir görüntüyle kala kalmıştık.” (Tekin 1995: 13)

“Cılız gövdelerimiz düşlerimizi güçlkle ısıtan sobaların başından küf kokan yorganların altına, sessiz rüyalarından çamurlu sokaklara sürüklenmiş ve ömrümüzün sonuna dek sürüklenecek de olsa, aklımızı kurtarabiliriz.” (Tekin 1995: 14)

“Gülhan’ın koluna girmiş, kulağına gizli sözler fısıldayarak aşevine götürüyordu bizi. Ellerinde kaplarla bekleyen canlılara karışacağız.. solgun giysilere sarınmış sessiz hayatlarından zevk süzmek için. ‘Size serbest, fakirliğinizin tadını çıkarın..’ (Tekin 1995: 25)

“Uzak bir bakışla seyrettiğim karaltımız, evlerimizin döküldüğü sokaklarda dolanıp çamura batmış bir duvarın dibinde donuyor” (Tekin 1995: 97)

5.6. Ormanda Ölüm Yokmuş

Ormanda Ölüm Yokmuş Lale Ağacı isimli ilk bölümde kent ve doğa çatışmasının romandaki varlığını sezdirerek başlar:

“Farkına varmaksızın göğe yükselen yapıların üstünde hızlıca göz gezdirip yine en uç noktayı belirlemişti; bakışıyla, orada burada seçilen paslı bacaların birbirlerine olan uzaklığını ölçüyor, ziftli duvarların kapladığı alanı boşluklarla karşılaştırıyor, çanak antenleri su depolarına, tepeleri ışığıyan ağaçları bulutlara oranlıyordu.”(Tekin 2002: 4)

Emin adeta kentli unsurların doğaya karşı istilasının kanıtlarını arar. Burada ormana kaçışın sebepleri gizlidir. Emin’in karşısında doğa ve kentin mutlak çatışması durur. Gözleri bu ikilemin farkındadır. *Sevgili Arsız Ölüm* köyde başlar. Bir göç hikayesidir. Sonrasında gelen tüm romanlar, yoksulları konu edinir. Bir diğer yandan yoksullar, kentin içinde görülürler. Onunla çekişme halindedirler. Sadece paraya sahip olmamak anlamında değil, kültürel anlamda da ötekidirler. Latife Tekin bunu dindirmenin bir yolu olmadığını kabul eder, bir anlamda yoksulluğu yüceltir

diyebiliriz. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'a geldiğimizde, kahramanların ne göçle sürüklenmiş olmalarına dair ne de yoksulluklarına dair imalar yoktur. Ancak, bu yoksulluğun sonrasında, yoksulluğun ötesine geçememenin derin izlerini taşır Emin karakteri. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta, bu bağlamda yoksulluğun anlam evreninin genişletildiği, kentle kırsalın, sahtelik-sahihlik noktasında karşı karşıya bırakıldığı söylenebilir. Rüya ile gerçek, kent ile orman karşıtlıkları güçlüdür. “Kaybedilen masumiyetle üzerimizden çekilen ışık”ın ormana dönüşle, doğada izlerini sürer Emin. Belki de kaybedilen masumiyetin ışığını yeniden üzerine çekmek için bir oyundur sadece Aşk. Yanlış sevgililer seçse de, aşık kimliğinde saplanıp kalması, ormana kaçması, kentte ise sadece, sokakta yatıp kalkan meczuplarla, yoksul otoparkçı ile iletişim kurması, hep ışığa doğru gitmesindedir.

“Ölümlerle karşı karşıya önce aşk gelir. Sonunda ölümlerle yok olup gider, tensel ölümü kaçınılmazdır. Ama bir de, ölümün aşkı hayatın dışına sürmesi var... Tinsel ölümü yenebilmek için de insanın başvurduğu silahlardan biri olarak yaşanır aşk. Bir başına edinmeyeceği kimliği aşık olunca yakalayabilir insan. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta, aslında iki kişi arasında yaşananlardan çok, insanı kendinden güçlülere karşı yenilmez kılan bir gizil güç olarak yaşanır aşk” (Gümüş 2011a: 154)

Ancak diğer yandan aşk, kaypak bir zemindedir. Özneleri eksik bırakılmıştır. Emin adeta hayali bir aşk yaşar. Yasemin'in ise sevgilisi ölmüştür, üstelik intihar etmiştir. Bu noktada belki de orman aşkla kaçılan mekan değil, bu aşkların eksik yanlarını tamamlamak için kaçılan yerdir. Masumiyete geri dönmek için, ışığı bulmak için, ya çocukluğa dönmek, ya yoksul olmak, ya da aşık olmak gerekir. Yasemin ve Emin için en olanaklı görünen aşktır, ama bu da yitirilmiş ya da henüz elde edilmemiş bir ihtimaldir aslında. Orman, Yasemin ve Emin için, bütün bunların muhakemesinin yapılabileceği mekandır. “Her şey bir ürperiş için”dir.

Eninde sonunda eve dönüş, ikili bir hayat tasviri yaratır. Latife Tekin yazar kimliği ile süregelen çatışması sonucunda kendisinin masumiyetini yitirme olayının, yazmakla gerçekleştiğini dile getirir. Ancak bu onu masumiyetini kaybetmek

karşılığında yazarlıkla taçlandırılmaz. Bu yadırgadığı, dışarı ittiği bir kimliktir. Arada kalmış bir kimliktir. Belki de buradaki ikili hayat tasviri, kent ve orman arasında devinen, hayat ve ölüm, rüya ve gerçek, ışık ve karanlık ikilemleri; masumiyeti yitirmenin acısını duyumsayan bir insan tipi ortaya koyar. Yoksullar, masum olmayanlar, masumiyetini yitirmenin acısını duyanlar gibi bir sınıflama yaparsak, ev ve orman arasında devinen yaşamlarıyla, Yasemin ve Emin, tam olarak bilmeseler de, asla geri kazanamayacakları bir şeyin, lale ağacının, peşinden sürüklenmenin acısını yaşarlar. Yaprak toplamanın, ormanı eve taşımanın anlamı bu olabilir. Ev silinmez olarak vardır, ormandan dönüş mutlaktır; bu durumda yapılacak şey, evi ormanlaştırmaktır, bu tutum, eve ormanın ışığını, ruhunu taşıyama da:

“Kendisi için anlamı olan kitapların arasında binlerce yaprak kurutmuş, yapraklar kitapların arasına sığmaz olmuştu. Yaprakları saplarından toplu iğneyle odasının duvarlarına tuturmaya başlamıştı.”(Tekin 2002: 25)

Romanda sıklıkla sessizleşmekten bahsedilir. Ancak Yasemin ve Emin, biriktirmektedirler. Yaprak biriktirirler, Emin “bir şeyleri bir şeylerin içine koyup durur”, Yasemin “kağıtlarını silinmesi gereken şeylerle” doldurur. Aslında bir bilginin eksikliğini duyumsarlar içten içe. Bu yüzden anlatının sezdirmediği bir takım eksikliklerle doludurlar. Korkularının kaynağı da budur. Söz gelimi örümceklerden korkarlar çünkü örümcekler, onların nasıl yapılacağını bilmediği bir şeyin bilgisine sahiptirler, onlar ışığı kendilerinde hapsedmeyi bilirler:

“-Örümceklerden niye korktuğumuzu anladın mı şimdi?

-Bunu tükürükleriyle yapıyorlarmış

-İncecik örmüşler

-Kalın öremezler ki zaten.

-Ondan demiyorum.

-Ne öyleyse?

-Işık ağı içinde kalsın diye bu.” (Tekin 2002: 49)

Aşk örümceklerin sahip olduğu bu yeteneğe sahip kılar aşıkları:

“Aşık olan insan ışıkla dolar, parlar, göz kamaştırır değil mi? Bu ne demektir? Aşk insana bir imkan sunuyor, bizi yok etmek isteyen görünmez düşmanlarımızın tanıyamayacağı bir şeye dönüşme imkanı, ölümsüzlük şansı! Işığı tutabilmekte mesela.” (Tekin 2002: 57)

Emin bu ışığı üstüne çekmeden ziyade, o ışıkla karşılaşmanın tatminiyle yetinebilen bir kahraman. Bu bağlamda, ormandaki gezintiye, lale ağacını bulmak gibi bir amaç ekleyen Yasemin olduğunu görürüz. Hatta Yasemin her şeyin birbirine benzediğini iddia ettikten sonra, başka bir ağacı lale ağacı zanner. Aşkın intiharını da kabullenmiş görünür Yasemin. Oysa Emin, kendisini ışığa yaklaştıran her şeye sıkı sıkıya bağlı kalır. Aşkında direnir, orman gezintisine özel anlamlar yüklemeyi, çünkü amaç doğayla iç içeyken, o ürperişi hissetmek, ışığı duyumsamaktır ve bu ışığı kendinde saklı tutan insanları tanır. O insanlar diğer herkesten daha çok ilgisini çeker:

“ ‘Yurt’u beklerken, üç dört ay önce kahvede tesadüf ettim, nadiren bana bir şeyler hissettiren birilerine rastladığım oluyor,’ dedi, ‘dışarı bakıyordum öyle, arkamdan bir ışık vurdu, ulan dedim, çoktandır denk düşmemişti, şanslı günündesin, çevirdim başımı, elleri masanın üstünde, ellerine dalıp gitmişti yaşlı bir köylü, adam nur içinde oturuyor... Var tabii böyleleri de... Olmaz olur mu?’ ” (Tekin 2002: 123)

Ormana ilk yabancılaşan da Yasemin olur. Zaten tüm anlatı boyunca onun gözünden izleriz ormanı. İzlediğimiz göz, bir anlamda dışsal bir bakış atar ormana doğru. Ormandan yaprakların alıp eve taşınması, duvarlara asılması, Yasemin ve Emin’in ağaçlardan farklı olduğunu, örümcekten farklı olduğunu, yoksullardan farklı

olduğunu imler. Doğalarına doğru çekim duyan kentli unsurlardır onlar. Anlatı, ormandaki ağaçları şöyle betimler:

“Büyük bir boşlukta yalnız başlarına duran, suluboyayla hafifçe renklendirilmiş dumansı ağaçlardı bunlar” (Tekin 2002: 23)

Buradaki bakış, toplumsallıkla, kültürle stilize olmuş bir bakıştır. Latife Tekin anlatılarında bu tarz bir bakışa, en güçlü şekilde, ilk kez, *Aşk İşaretleri*'nde, çocukların evlerine, yoksulluklarına Nezir'in gösterdiği noktadan, yabancılaşarak bakışlarında rastlarız. *Ormanda Ölüm Yokmuş*, bu deneyimin bir adım öteye taşındığı bir yapı sergiler. Bu bağlamda Yasemin giderek ormana yabancılaşmaya başlar. Kendisi ormana ait olamaz, ağaçlaşamaz ve onları bir toplum gibi görmeye başlar. Kısıtlanmış hisseder. Ormandaki özgürlüğünü kaybetmeye başlar:

“Yasemin, ‘Ben artık normal yürüyemiyorum burda,’ diyerek arkadaşını suçlamaya koyuldu, ‘sanki ağaçlar bizi seyrediyor, senin yüzünden içimde onlara kendimizi güzel göstermeye çalışıyormuşuz gibi bir duygu oluştu, farkında mısın, biz aslında kalabalığa çoktan karıştık bile, dallar çalılar topluluğu... Halimiz ne hoş ama... Ormanda sahneye çıkmışız gibi...’” (Tekin 2002: 124)

Bu yabancılaşmayı anlatı sonuçta gerçek olaylarla, açıkça kabul eder. Kent ve doğa arasında kesin ayırım yapar:

“Sabah köy evlerinin arasında dolaştılar. Pek çok yenilenmiş köy evi gördüler. Kentliler tarafından keşfedilmemişti köy... Huzur arayan insanlar kendilerine bir hayat kurmuşlardı burada. Yenilenmiş yapıların çokluğu, Emin'de her şeye geç kalmış olduğu duygusunu uyandırdı yine” (Tekin 2002: 174)

SONUÇ

Latife Tekin'in romanlarının toplumsallık bağlamında değerlendirilmesi sadece toplumsal meseleler ışığında mümkün değildir. Latife Tekin'in "yazarlık duygusu" nu da mutlaka anlamak, değerlendirmek gereklidir. Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı çalkantılı dönemlerin toplum üzerindeki etkisi, birey üzerindeki yansımaları Tekin'in romanlarında elbette önemli meselelerdir. Köyden kente göç teması, kırsal kesimden gelen kitlelerin kent hayatındaki konumu, köy kökenli bir yazar olan Latife Tekin'in romanlarında, daha önce hiç görülmemiş bir duyarlılıkla ele alınır. Tekin'in eserlerini, sadece konuları, toplumsal olana bakışı açısından değerlendirmek, bu duyarlılığı görmeden, eksik ve hatta yanlış yorumlar doğuracaktır.

Latife Tekin Türkiye'nin 1960'lardan 1990'lara değin yaşadığı zaman dilimini, romanlarında kendi içinde yaşadığı dünyadan aktarır. *Sevgili Arsız Ölüm* köyde başlayan ve kente taşınan bir hikayedir. Bu anlatının odağındaki aile ve özellikle Dirmit, Latife Tekin'in ailesinden ve kendisinden izler taşır. Türkiye'de 1960'lı yıllarda yaşanan göç yoğunluğu, sonrasında 1980'lere gelindiğinde ortaya çıkışı açıkça gözlemlenmeye başlayan yeni bir sınıf doğurmuştur. Bu arada yaşanan iktisadi değişimlerin de etkisiyle, kentli bir yoksulluk ortaya çıkmıştır. Öncelikle, Latife Tekin için, yoksulluğun son derece felsefi bir mesele olarak romanlarının odağına yerleştiğini tespit etmek gerekir. Diğer yandansa bu yoksulluğun, Latife Tekin'in kendi solcu kimliğine rağmen, yazar tarafından marksist bir jargonla yorumlanmadığının, merkezinde sadece paranın değil, kültürel bazı etkenlerin de bulunduğu, yazara has bir duyarlılıkla tanımlanmış bir kavram olarak romanlarda yer aldığı altı çizilmeli. Kuşkusuz sözünü ettiğimiz kentli bir yoksulluktur. Dolayısıyla göç ile birlikte düşünülmelidir. Bu anlamda, Latife

Tekin'in yoksulluğu tanımlama biçimi romanları birbirine perçinleyen bir dünya görüşü ortaya çıkarmıştır. Konuları, üslubu farklılaşsa da, tüm romanların bu dünya görüşü çevresinde geliştiğini söylemek doğru olur. Bu bağlamda Latife Tekin'in kim olduğu, özgün anlatı dilini kavrayabilmek açısından hayli önem teşkil etmektedir.

Kabul edilmelidir ki, Latife Tekin, her ne kadar Güney Amerika kaynaklı “Büyülü Gerçekçilik” tekniğine yakın görünse de, takındığı tavrı açısından Türkiye’de bir ilktir. Köy kökenli bir yazar olmasının yanında, oradan çıkıp yazarlık mertebesine “erişmiş” bir “üst göz”le izlemez çevresini. Yazarlık tahtından yorumlamaz olayları. “Ormanın içinden yazar”. Tekin, anlatılarında evrensel bir tutum ortaya koymak çabasıdadır. Üzerine eğildiği olguların evrensel olduğuna inanır. Kentleşme, köyden kente göç, kuşkusuz sadece Türkiye’nin yaşadığı süreçler değildir. Yoksulluk, sadece bizim toplumumuza özgü bir durum değildir. Tekin, bu bağlamda, masalsi öğelerden yararlanarak zamanın muğlak bırakıldığı, mekanın belirsiz kılındığı anlatılar kurgular. Ancak kendisinin de belirttiği gibi, kullandığı dil, evinin dilidir. Yazarlığını biçimlemede Latife Tekin hem ideolojik kimliği ile hem yazarlık kimliği ile hem de toplumsal-sınıfsal kimliği ile hesaplaşma içinde görülür. Bu hesaplaşma hali, özgün bir üslup ortaya çıkarır. Bu yüzden yapıtlarının roman olup olmadığı tartışıla gelmiştir. Yazarlar köy kökenli bile olsa, köyü bile anlatsa yazar olduklarında “roman” dilini kullanırlar. Tekin’e göre bu muktedir olanların, iktidarın dilidir. Tekin, bu dili kırmanın, yok etmenin peşindedir. Dile bu denli düşman davranan birisi neden yazar sorusuna Tekin’in cevabı nettir. Mecbur edildiği bir dil için değil, o dilin dışına çıkmak için yazar. Yazmak için “yazarlık” adında bir üst kimlik edinmeyi bu yüzden reddeder. Bunun yerine, ait olduğu sınıfa borcunu ödemek için yazdığını söyler. Bu, Tekin’in tüm romanları boyunca sürdürdüğü bir tutumdur. Dile olan tavrını, hassas yaklaşımını her romanda korur ancak bu romanların evrenine göre çeşitlenen-değişen bir tutumdur. Tekrara düşmek istemeyen Tekin, temelde aynı topluluğu, farklı durum ve zamanlarda gösterirken, romanlarını birbirinden ayıran çizgiyi, dil düzleminde çeker. Her ne kadar evrensel düzeyde temalar işlense de, dil noktasındaki bu durum, anlatılara yerel unsurlar katar. Bu, yoksulları, onların dil düzleminde canlandırmanın doğal sonucudur.

Kurguda bilinçli olarak kullanılan dağınık ve kopuk anlatım, zaman ve mekan belirsizliği, dizgesizlik, bu romanların başka dillere çevrilmesini zorlaştıracak denli özgün bir anlatım şekli ortaya çıkarır.

Yoksullarla diğer insanlar arasındaki iletişim sorununu aşılmaz olarak görür Tekin. Yoksullar, diğerlerine eklenmek, bu noktada onların dilini yabancı bir dil gibi sonradan öğrenmek, kendilerini onlara açıklamak zorunda değildir. Eğer bu insanların hikayelerini anlatacaksa, zaten bildiği gibi, onların dilini kullanmayı tercih eder. Bu noktada, masalsi ifadeler, cinler, kısa cümleler, hızla geçen ya da geçmek bilmeyen zaman anlatılara kolayca- akıcı bir üslupla dahil olur. Ancak Tekin'in, "evimin dili" diye tanımladığı dil, sadece yerel ifadelerle ya da cinler gibi kırsala dair öğelerle bezeli bir dil yapısı kurgulamakla sınırlı bir kullanım değildir. Örneğin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de anlatıcı, roman kahramanlarının ötesinde bir bilinç düzeyinden konuşmaz. Kahramanları yargılamaz, analiz etmez. Bu yüzden de, roman kahramanlarından birisi fark etmedikçe ya da onlardan birisinin bir eylemi ile kendiliğinden ortaya çıkmadıkça, anlatı cinlerin varlığını yadsımaz, adeta kahramanlar inandıkça o da inanır ki cinler vardır. Latife Tekin'in *Büyülü Gerçekçi* sanılmasında en büyük etkenlerden birisi belki de bu ilk romandaki anlatıcının doğa üstü durumlar karşısındaki naif tavrıdır. Türk Edebiyatı'nda daha önce rastlanmayan bu tavır nedeniyle kaynakları sorgulanan Latife Tekin, *Büyülü Gerçekçiliğe* yakın görülür. Ancak Latife Tekin her zaman, bilinçli olarak böyle bir öykünme içinde olmadığını altını çizmiştir. Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'de, bu tarz naif bir anlatı tavrı takınmasının sebebi, içinde doğup geliştiği, ancak köyden kente göç sonucu sınıfsız kalmış, sesi duyulmayan yoksulluğun diliyle yazma çabasıdır. Belirttiğimiz gibi, Tekin'i salt bir romancı olarak ele aldığımızda eksik kalan yanlar olabilir çünkü son derece kişisel seçimleri romanlarını biçimlemesinde pusula görevi görebilmektedir. Bunlardan en önemlisi evinin dili ile yazmakla benzer kabul edebileceğimiz, romanın evreninin diliyle yazmaktır. Bunu göz ardı ettiğimizde cinlerin cirit attığı *Sevgili Arsız Ölüm*, doğa üstü olayları ön plana çıkararak bir yapıda görülebilir. Ancak, burada söz konusu olan, "roman kahramanlarının gerçekliğini dil düzleminde anlatıya taşıma" hassasiyeti düşünüldüğünde, anlatıcının da onlardan

birisi olduğu gerçeği ile yüzleşmek gerekir. Bu sebeple, doğal olarak, kendi yoksulluklarından dem vurup zenginleşmemekten dert yanan kahramanlarla değil, yüzyıllardır alıştığı gibi, cin korkusu ile hayatını biçimlemiş roman kahramanlarına rastlanır. Ancak Tanzimat'tan itibaren yenileşmenin bir aracı olarak görülen, halk için öğretici bir araç vazifesi gören romancılık anlayışı ile bakıldığı için, ya da marksist bir dünya görüşü ile bakılıp, yoksul sınıfı anlattığı halde, sınıf bilinci oluşturmayı amaçlayan bir yapı sergilemediği için Latife Tekin çok eleştirilir. Latife Tekin, bir araç olarak romanı reddeder. Bu bağlamda sebep-sonuç süreci yaşamayan kahramanları roman kişileri olarak yetersiz görülür. Ancak bu yaklaşım, içerden bakış tekniği, Latife Tekin'in anlatmayı amaçladığı “yoksul”un gerçeğini, Türkiye’de köy-kent arasında gelişen göç hadisesinin odağında gelişen bu insan tipinin gerçeğini on ikiden vurmaya başarır.

Sevgili Arsız Ölüm'ü, militanlık dönemlerinin sonunda, kendi deyimiyle devrim beklerken darbe olmasının hayal kırıklığıyla yazar Latife Tekin. Aynı zamanda annesini kaybettiği bir dönemdir. Yaşadığı bu duygusal yıkım kendisini mücadele verdiği değerler düzleminde yeniden tanımlamasına, kendisini en rahat ifade edebildiği noktaya çekilmesine neden olur. Bu da belirttiğimiz gibi, “evimin dili” dediği bir dil ile yazdığı *Sevgili Arsız Ölüm*'ü; kendisini de içinde gördüğü, köyden kente göçle yoksullaşan sınıfın, daha doğrusu toplumsal anlamda sınıf bilinçsiz bu sınıfın romanını ortaya çıkarır. Bu denli kişisel bir yaklaşımla ana dile dönüşün romanı olarak biçimlenen *Sevgili Arsız Ölüm*, diğer yandan, gelecekteki romanlarda tekrar ettiğini göreceğimiz Latife Tekin'e has bir dil duyarlılığının izlerini taşır, bu anlamda Tekin için bir model teşkil eder.

Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de, kahramanlarının dışına çıkmayan, hikayenin ruhunu yansıtan naif bir dil kurgulamıştır. Bu tutum yazarda, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da hikayenin meselesine uygun bir dil kurgulama kaygısı yaratır. Böylece, Tekin, gecekondulara benzeyen bir anlatım tavrını özellikle kullanır bu romanda. *Sevgili Arsız Ölüm*'de hiç bitmeyecekmiş gibi süren kente tutunma mücadelesi, ailenin odağından uzaklaşır, yükselir ve Çiçektepe'nin kuruluş

serüvenini, adeta bir gecekondunun hızlıca yapılması gibi, parça parça birbirine eklenen, kısa soluklu hikayelerle bütünleşerek ortaya koyar.

Latife Tekin için yoksulluk ve göç, içselleştirilmiş kavramlar olarak yer alır romanlarda; bu bağlamda belirttiğimiz gibi, bunların işlendiği dil de, bu kavramlara hangi açıdan bakıldığına göre biçimlenir. Tekin, hiçbir anlatısında, sadece gözlemleyerek yola çıkmaz. Kendi hayatının tanıklık ettiği anlatıların peşinden gider. Bu *Sevgili Arsız Ölüm*'de göçken, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda bu göçün kolektif düzeyde yansımalarının gecekondulaşma üzerinden anlatımıdır. *Gece Dersleri*'nde genç militan bir kadının bu kimlik ile yaşadığı çatışma üzerinden, kendi ideolojik sınıfıyla bir yüzleşme yaşar Tekin. *Buzdan Kılıçlar*'da, kendisinin ifadesi ile abileri Tekin'e ilham kaynağı olur. Tekin, kısa yoldan zengin olmaya çalışan "pılık pırtık adamlar"ın, kent silueti önündeki umutsuz ve perişan hallerini, kendilerine ait olmayan bir dili sündürerek giriştikleri kıvramışlarını gösterir okura. *Aşk İşaretleri*, Latife Tekin'in yoksullukla masumiyeti net olarak eşitlediği, yoksulluğun değil ama masumiyetin nasıl yitirildiğinin hikayesini anlatır okura. Dilin peşinden giden "yoksul çocuklar"ın, kendi yoksulluklarının groteskliğine uzaktan bakışını gösterir. Bu bir anlamda, Latife Tekin'in yazarlıkla sürdürdüğü onmaz ilişkinin hesabını yaptığı romandır. Yazarlık kimliğini dışlayan, yazıcılığını tanımlamaktan kaçınan Tekin'in, kelimelerle büyüleyen Nezir ile hem benzerliklerinin hem de farklılıklarının hikayesidir *Aşk İşaretleri*.

Latife Tekin, yoksulluk, masumiyet, ışık-karanlık ve korku kavramlarını romanlarında saplantı derecesinde sıklıkla ve birbirine perçinlenmiş şekilde kullanır. Bu kavramların giderek birbirlerine daha çok yaklaştığı, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta ise en girift hale geldiği görülür. Tekin'in yoksulluğa bakış açısının felsefiliği giderek derinleşir. Zamanla, yoksulların kent içindeki ötekiliği, diğer varlıklara doğru genişlemeye başlar. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un kahramanları tatminsizlik ve arayış içinde kentten ormana sığınır. Yasemin ve Emin adeta *Aşk İşaretleri*'ndeki yoksul çocuklardır ya da evinin diline dönmek için, sahte kimliğini reddeden *Gece*

Dersleri'nin Gülfidan'ıdır. Yani masumiyeti arayan, yoksulluğunu bildiğini, onun farkına vardığını unutmak isteyen, masumiyeti arayan kahramanlardır.

Belirttiğimiz gibi, Tekin'in romanlarına yansıyan dünya görüşü, çoğunlukla Tekin'in yazdıkça geliştirdiği kendi felsefi yaklaşımına dayanır. Bu felsefenin romanlarla birlikte geliştiği ve tanımının giderek netleştiği görülür. Bu bağlamda "Romanlar" başlığı altında, romanların kısa birer incelemesi yapılmıştır. Ancak Tekin'in kendine has bir yazarlık anlayışı doğrultusunda yazması, yazarın kimliğini de anlamlı kılmaktadır. Bu bağlamda 1980 dönemi yazarı olarak görebileceğimiz Tekin'in anlatıları da, bu dönemin sancılarının yarattığı bir insan tipini konu alır. Üstelik kendisi de bu kuşağın bir ferdidir. Bu bağlamda romanların incelenmesinden önce 1980 dönemine dair kısa bir giriş yapılmıştır. Böylelikle Latife Tekin'in dönemi ve yazarlık anlayışı açıldıktan sonra temalara giriş yapılmıştır.

Görüldüğü gibi, Latife Tekin'in romancılığını çevreleyen sınıfsal hassasiyetin romanlara yansması dil düzeyinde yoğunlaşır. Latife Tekin'in özgünlüğü de bu dil seçiminden kaynaklanır. Bu tez konu başlıklarını belirlemede, öncelikli olarak, bu özgün sesin izinden gitmeyi tercih etmiştir. Bu bağlamda, Tekin'in öne çıkardığı ve toplumsallık noktasında anlamlı görünen en temel kavramın "yoksulluk" olduğu görülür. Ancak belirttiğimiz gibi bu, kentin varoşlarında, gecekondu mahallelerinde yaşanan, "kentli bir yoksulluk"tur. *Sevgili Arsız Ölüm*'de yoksullaşmanın dramatik bir görüntü kazanması köyden kente göçle birlikte yaşanır. Bu pratik gerçekliğin yanında, göç kavramının romanlarda daha derin boyutlarda da yer aldığı görülür. Yoksulluğun kökeninde yabancılık vardır. Tekin'in romanlarında yoksulları kentte görürüz ve kentin ötekileri olarak görürüz. Dolayısıyla göç deneyimini, *Sevgili Arsız Ölüm*'deki gibi okurun gözleri önünde yaşamasalar da, Latife Tekin'in yoksulları kentte yabancıdır, her zaman göçmendirlere. Bu bağlamda göç olgusu, toplumsal değişim bağlamında başat konulardan birisi olarak yoksullukla birlikte ele alınmıştır. Bir diğer tema, bireysel gibi görünse de korku olarak seçilmiştir. Korku hayli sık ve toplumsal bir şekilde yaşanır romanlarda. Kentin ötekileri olarak yoksulların peşini bırakmaz korku. Diğer yandan cin korkusu gibi pratik anlamlarla da karşımıza çıkar.

Bu anlamda irdelenmeye değer bir tema olarak ele alınması kaçınılmaz olmuştur. Latife Tekin'in romanlarında öne çıkan ve bu tez kapsamında belirlenen ana temalardan bir diğeri de kadın temasıdır. Özellikle belirtilmesi gereken, Latife Tekin'in, ele aldığı konular bağlamında, bu konulardan hiçbirisini kendisine bir üst kimlik oluşturmak için özellikle ön plana çıkarmadığıdır. Bu anlamda Tekin'i kadın hassasiyeti dolayısıyla feminist bir yazar olarak nitelemek yanlış olur. Ancak romanlardaki kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet açısından dikkate değer noktaları olduğu görülür.

Sonuç olarak, Türkiye, genç bir ülke olarak, kültürel ve iktisadi açıdan sancılar yaşamış ve yaşamakta olan toplumsal bir yapı sergiler. Tarihsel olarak bakıldığı zaman özellikle 1960'lerden 1980'e kadar geçen süre, köyden kente göçün hız kazandığı ve darbelerin yaşandığı dönemler olarak bu sancuların sıklaştığı önemli kırılma zamanları olarak görülebilir. Her şeyden önce, köyden kente göçle birlikte, kent hayatında, tanımlanmamış yeni bir sınıf ortaya çıkar. Giderek köylü olmaktan uzaklaşan ama kentli de olamayan bu sınıf, Latife Tekin'in romanlarının baş kahramanlarıdır. Gecekonduarda, apartmanların kuytularında, kentin arka sokaklarında gördüğümüz bu insanlar, “yoksullar”, Latife Tekin'e göre yoksulluklarının bilincinde değildiler ve asla olamayacaklardı. Latife Tekin, bütün romanlarında hemen hemen bu naifliğin peşinden gitti. Ya bu naifliği kaybetmenin acısını-*Aşk İşaretleri*- ya da kaybetmenin korkusunu -*Gece Dersleri*- anlattı. Ya bu naifliğin nasıl bir şey olduğunu olanca doğallığıyla gözler önüne serdi -*Sevgili Arsız Ölüm*- ya da bu naifliğin yoksulları ne denli savunmasız kıldığını gösterdi- *Berci Kristin Çöp Masalları*- Yoksullar kentin içinde “asimile” oldukça, bu naifliği özler-arar oldular -*Ormanda Ölüm Yokmuş*- ve o naifliğe tekrar varmanın yolunu bildikleri her şeyi unutmakta buldular -*Unutma Bahçesi*- Latife Tekin için “yoksulluk bilgisi” dediği şeyin masumiyetini kaybetmemiş, kentin içindeki tüm ötekileştirilmiş kimlikleri tanımlamanın ve yazıya aktarmanın yöntemi olduğu söylenebilir. Kendisini bir yazardan çok “yoksul” olarak tanımlamayı yeğlemesi, egemen romancılık tavrını ve romancılığı reddetmesi de belki bu yüzdendir.

KAYNAKÇA

Latife Tekin'in Romanları:

TEKİN, Latife: *Sevgili Arsız Ölüm*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

TEKİN, Latife: *Berci Kristin Çöp Masalları*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

TEKİN, Latife: *Gece Dersleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

TEKİN, Latife: *Buzdan Kılıçlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

TEKİN, Latife: *Aşk İşaretleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

TEKİN, Latife: *Ormanda Ölüm Yokmuş*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.

TEKİN, Latife: *Muinar*, Everest Yayınları, İstanbul, 2006

TEKİN, Latife: *Unutma Bahçesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2008

Faydalanılan Diğer Kaynaklar:

AHMAD, Feroz: *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2002

AKÇAM, Alper: *Karnaval ve Türk Romanı*, Ürün Yayınları, Ankara, 2006

ANDAÇ, Feridun, “Latife Tekin İle Söyleşi”, *Varlık*, Sayı: 1132, İstanbul, 2002

_____ *Edebiyatımızın Kadınları 1*, Dünya Yayınları, İstanbul, 2004

ARMAN, Ayşe, “Söyle Bakalım Türbanla Yoğurt Mayalayabilir Misin?” *Hürriyet*, 13 Ocak 2008

ASLAN, Sema, “Dirmit’in Verdiği Mücadeleyi Ben Bir Yazar Olarak Güç Sahiplerine Karşı Veriyorum”, *Roman Kahramanları*, Sayı: 2, İstanbul, 2010

_____ “Dile Dolanmıyorum Artık”, *Radikal*, 23 Ekim 2004

_____ “Kapak”, *Radikal*, 1 Aralık 2006

ATEŞ, Toktamış, “Latife Tekin’le Gelenler, Latife Tekin’den Kalacak Olanlar”, *Varlık*, Sayı: 933, İstanbul, 1985

ATILLA, Aylın, “Latife Tekin’in Unutma Bahçesi Romanında Unutma-Bellek-Kimlik Bağlantısı”, *Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ocak 2010

AYDIN, Sait, “Sevgili Arsız Ölüm’ün Olağanüstü Gerçek Korkuları”, *Milli Folklor*, Sayı: 79, İstanbul, 2008

BELGE, Murat, “Sevgili Arsız Ölüm”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 88, İstanbul, 1984

_____ *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul, 1994

_____ “Yeni İnsan, Yeni Kültür”, *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 13, İstanbul, 1996

BERKTAY, Fatmagül, “Felsefenin Kadına Bakışı”, *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010

BÜKE-KAFAOĞLU, Asuman, “İçimdeki Cadı” *Yazın Sanatı*, 7 Ocak 2007

CEM, İsmail: *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*, Cem Yayınları, İstanbul, 1982.

ÇAVDAR, Tefik: *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi (1950’den Günümüze)*, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004.

ÇUBUKÇU, Aydın, “12 Eylül’ün Kültür Politikası ve Sonuçları”, *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 13, İstanbul, 1996.

GEMALMAZ, Semih, “12 Eylül Darbesi ve Rejimi”, *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 14, İstanbul, 1996.

GÜNDOĞAN, Deniz: *Benzerlik Bilgisinden Dışıl Büyülü Gerçekçiliğe: Latife Tekin Romanları Sevgili Arsız Ölüm Ve Muinar’da Alternatif Kadın Öznelliği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul 2009.

GÜNDOĞDU, C., SERCAN, M. Ve BİRKİYE, A., “Latife Tekin’in Romanlarında Gerçekçilik”, *Varlık Dergisi*, Sayı:933, İstanbul, 1985.

GÜMELİ, Turgay: *Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları ve Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanlarında Köyden Kente Göç*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 2006

GÜMÜŞ, Semih: *Roman Kitabı*, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

————— *Yazının Sarkacı Roman*, Can Yayınları, İstanbul, 2011a

GÜRBİLEK, Nurdan: *Ev Ödevi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

————— Nurdan: *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

HELLE, Hans Jürgen, “Kentlileşmiş İnsan” (çev: Zeynep Aygen) *Cogito*, Sayı:8, İstanbul, 1996

HOŞGÖR-GÜNDÜZ, Ayşe, “ Türkiye’de Kırsal Kadının Toplumsal Konumu: Bölgesel Eşitsizlikler, Yasal Mücadeleler ve Kişisel Kazanımlar” *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010

KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Yeni Bir Kültür Kimliği (Kültürel Kimlik) Oluşurken Etkiyen Öğeler Üstüne Bir Not”, *Varlık Dergisi*, İstanbul, Eylül 1991.

KAYGUSUZ, Sema, “Perşembe Söyleşileri”, *Radikal*, 11 Ocak 2007

KUTLAR, Onat, “Sevgili Arsız Ölüm’ün Bize Hazırladığı Birkaç Tuzak Üzerine”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 88, İstanbul, 1984.

KÜRŞAD, Ertuğrul, “Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı: 22, İstanbul, 2003.

MORAN, Berna: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, Cilt: 3, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

OCAK, Ersan, “Yeni İstanbul, Yeni Yoksulluk”, *Cogito*, Sayı: 35, İstanbul, 2003

OKTAY, Ahmet, “80’lerde Türkiye’de Kültürel Değişim”, *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 13, İstanbul, 1996.

ÖKTEMGİL TURGUT, Canan: *Latife Tekin’in Romanlarında Büyülü Gerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003.

ÖZER, Pelin: *Latife Tekin Kitabı*, Everest Yayınları, İstanbul, 2005.

PARLA, Jale: *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

_____ “Bu Bahçede Her Şey Unutulur mu”, *Radikal*, 11 Ocak 2010

_____ *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

PARLA, J. IRZİK, S: *Kadınlar Dile Düşünce- Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

PEKMAN, Yavuz: *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002.

UĞURLU, Seyit Battal, “Cinli Kız Dirmit’ten Latife Tekin’e”, *Roman Kahramanları*, Sayı: 2, İstanbul 2010

YILMAZ, Oylum, “Kapak” *Radikal Kitap*, 1 Ekim 2004