

Received	Reviewed	Published	Doi Number
21.02.2018	27.03.2018	30.06.2018	10.18298/ijlet.2620

Traces of Underground Literature in Altay Öktem's Novels

*Fethi DEMİR*¹

ABSTRACT

The Underground narrative is a literature in which all kinds of illegal acts, immoral behaviors take place, sexuality, violence is described with a nihilist, anarchist and fundamentalist approach and in terms of style, argon, coarseness is used without any censorship. Although some examples have been encountered before, underground literature in Turkey only occurs after the 90s. In this context, underground literature in Turkey appears only after the September 12 Coup, which was the milestone of the country's inclusion into global capitalism. Especially since the mid-90s, the social structure, which has suppressed the trauma caused by the September 12, finds itself in another social atmosphere with the impact of integrating into global capitalism. The complications caused by private life being moved to the public sphere, marginal lives and discourses becoming more visible, urbanization, alienation, otherization, violence, and inequity in distribution of income reveal an Underground Literature that opposes itself beyond the canonical literature. Underground literature, which manifests itself in the form of fanzins and forums, attracts the attention of many publishers during this period. In this context, one of the prominent authors is Altay Öktem. Although Öktem does not consider himself as an Underground author, he makes important contributions to the development of the genre in Turkey through his novels, poems, essays and studies, especially his thoughts about Underground Literature. Altay öktem also establishes a publisher publishing works in Underground Literature. Despite all these important contributions, Öktem's works cannot be fully evaluated in underground literature. In other words, the novels of Öktem, containing some of the characteristics of underground literature, are the original narratives that are influenced by genres such as dystopia, whodunit, sci-fi, fantasy, modern, psychoanalytic and postmodern.

Key Words: Underground Literature, Underground Literature in Turkey, Altay Öktem, Novel.

Altay Öktem'in Romanlarında Yeraltı Edebiyatının İzleri

ÖZET

Yeraltı edebiyatı özü itibarıyla her türlü illegal ve gayriahlaki davranışın ve edimin kendine yer bulduğu, cinselliğin, şiddetin nihilist, anarşist ve köktenci bir yaklaşımla anlatıldığı; üslup bakımından ise argonun, kabalığın sansürsüzce kullanıldığı bir edebiyattır. Türkiye'de, birtakım örneklerine daha öncesinde rastlanmasına rağmen Yeraltı edebiyatından ancak 90'lı yıllardan sonra bahsedilebilir. Bu bağlamda Türkiye'deki Yeraltı edebiyatı, Batı toplumlarıyla arasındaki tarihî süreç farkı nedeniyle ancak ülkenin küresel kapitalizme eklenmesinin miladı olan 12 Eylül darbesinden sonra filizlenir. Özellikle 90'lı yılların ortalarından itibaren 12 Eylül'ün yarattığı travmayı bir biçimde bastıran toplumsal yapı, küresel kapitalizme eklenme sürecinin etkisiyle kendisini başka bir düzlemde bulur. Özel hayatın kamusal alana taşındığı, marjinal yaşamların ve söylemlerin daha fazla görünür hale geldiği, kentleşmenin, yabancılaşmanın, ötekileştirilmenin, şiddetin, gelir dağılımındaki adaletsizliğin yol açtığı komplikasyonlar, kanon edebiyatının dışında, kendini kanona karşı kuran bir Yeraltı edebiyatını ortaya çıkarır. Fanzinler, forumlar, belirli dar grupların kapalı devre toplantıları biçiminde kendini gösteren Yeraltı edebiyatı, zamanla birçok yayınevini ilgisini çeker. Bu bağlamda ismi öne çıkan kişilerden biri de Altay Öktem'dir. Öktem her ne kadar kendini Yeraltı edebiyatçısı olarak görmese de Yeraltı edebiyatı hakkındaki düşünceleri başta olmak üzere; romanları, şiirleri, denemeleri ve incelemeleriyle türün Türkiye'deki gelişimine önemli katkılar yapar. Aynı zamanda yayıncı olarak da Yeraltı edebiyatı türünden eserlerin basılmasını sağlayan Öktem'in edebi üretimleri ise tam olarak Yeraltı edebiyatı içerisinde değerlendirilemezler. Özellikle romanları; nihilist ve anarşist kimi içerik unsurları taşımalarına, kamusal alanın dışına taşın, muhalif ve protest bir üslupla kotarılmalarına, dil ve anlatım açısından kısmen argo ve küfür içermelerine rağmen daha çok Yeraltı edebiyatının kıyasında yer alan "kara anlatılardır." Başka bir ifadeyle Yeraltı edebiyatının kimi özelliklerini barındıran Öktem'in romanları; distopya, polisiye, bilim-kurgu, fantastik, modern, psikanalitik ve postmodern gibi türlerden ve akımlardan beslenen özgün anlatılardır.

Anahtar Sözcükler: Yeraltı Edebiyatı, Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı, Altay Öktem, Roman.

¹ Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Eğitim Fakültesi, mfethi_demir@yahoo.com.

1. Giriş

Yeraltı edebiyatı, insanlığın ilk edebî birikimlerine uzanan kadim bir geleneğe yaslanmakla birlikte bir akım veya tür olarak ortaya çıkışı modern ve modern sonrası döneme rastlar. Her ne kadar özellikleri, sınırları ve metodolojisi tam anlamıyla saptanan bir tür olmamakla birlikte insanlığın ilk edebî üretimlerine dayanan bir geçmişe sahiptir. Çünkü insanlığın ilk edebî üretimlerinin bir kısmı genel; toplumsal, ahlaki ve egemen söylemin kalıpları içerisinde kanona eklenirken bir kısmı da kanonun dışında bırakılmış, ötekileştirilmiş hatta yok sayılmıştır. Egemen değerleri sorunsallaştıran, marjinal fikirleri işleyen edebiyat eserleri, resmî edebiyat tarihlerine alınmasa da toplumların belleğinde kendine bir biçimde yer bulmuş ve bir iç akıntı biçiminde kuşaktan kuşağa aktarılarak varlığını korumuştur. Bu nedenle genel anlamda kanonik edebiyatın tarihi, aynı zamanda bir biçimde “yeraltı edebiyatının” da tarihidir (Demir, Kuş, 2016: 1232).

Yeraltı edebiyatı, egemen sisteme ve onun tüm kurumlarına karşı çıkmayı hedefleyen ve kanuni tüm değer yargılarını ters yüz etmeye çalışan bir akımdır ve zamanla gerek içerik gerekse biçim özellikleri bakımından belirli bir standart kazanarak türe dönüşmüştür. Hatta günümüzde yeraltı edebiyatının polisiye, politik, gotik, ütopyik, erotik, minör, bilimkurgu vb. türlerle sentezlenerek bir nevi “alt türler” biçiminde kendine yeni söylem alanları açtığı da söylenebilir. Yeraltı edebiyatı özü itibarıyla her türlü illegal ve gayriahlakî davranışın ve edimin kendine yer bulduğu, cinselliğin, şiddetin ve uyuşturucunun nihilist, anarşist ve köktenci bir yaklaşımla kotarıldığı; üslup bakımından ise argonun, küfrün, kabalığın egemen olduğu bir edebiyattır. Aslında böylesi bir içerik ve üslup düzenine sahip olmasında özellikle küreselleşme sonrasında kapitalizmin vardığı boyut etkili olur. Nitekim yabancılaşma, iletişimsizlik, asosyalite ve varoluşsal sorunlarla boğuşan, kapitalizmin örselediği, modern yaşamın kafkaesk labirentlerinde kaybolan anti kahramanın ruh hâli, onu müesses nizamın değer yargılarına karşı tavır almaya iter. Yine kentli bir edebiyat olması, marjinal bir söyleme yaslanması, yaşamın hemen her alanındaki değerler sisteminden radikal bir kopuşu önermesi ve hem üreticisinin (yazar/şair) hem yayınlanma biçiminin hem de okur kitlesinin özellikleri bakımından resmi ve kanonik edebiyattan farklılaşması bakımından da farklı bir noktada duran bir anlayışa sahiptir.

Yeraltı edebiyatı ile ilgili temel problem ise henüz tam anlamıyla netleştirilemeyen, yeterince ve derinlemesine kavranmayan sadece basmakalıp ifadelerle geçiştirilen bir akım, alan veya alt tür olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. “Bunda yeraltı edebiyatının kural kabul etmeyen yapısı etkili olduğu gibi kavramı tanımlamaya çalışanların bakış açılarında birtakım farklılıkların bulunması da oldukça etkili olmaktadır.” (Bolat, 2013: 4). Durum böyle olunca Yeraltı edebiyatının ne olduğu, neyi kapsadığı ve hangi eser/yazarların bu edebiyata dâhil edileceği konusunda birçok tartışma vardır. Yapılan tanımlarda Yeraltı edebiyatı hem bir baskı tekniği hem de bir edebiyat türü olarak görülmektedir. Konuyla yakından ilgili olan yazar/şairler genel olarak Yeraltı edebiyatını ana akımın dışında yer alan eserleri kapsadığı görüşündedirler. Öte yandan belirli bir Yeraltı edebiyatının olmadığını –hatta olamayacağını– savunanların olduğunu da belirtmek gerekir. Bu bağlamda, Yeraltı edebiyatını günümüz için iki ayrı kısımda ele almak sorunu kısmen de olsa çözmeye yardımcı olacaktır. Birinci kısım, çoğu araştırmacının savunduğu fanzin dünyasında yazılan ürünlerdir. İkinci kısım ise bugün yeryüzüne çıkmış, popüler olmuş/olmamış yayınların tamamını kapsamaktadır.

Yeraltı edebiyatı tartışmalarında görülen kararsızlık ve tartışmaların yaşandığı bir başka nokta ise hangi eserlerin bu edebiyata dâhil edileceğidir. Bu bağlamda genel olarak kabul görmüş üç temel ölçütten bahsetmek mümkündür: İlk ölçüt eserin kendisidir. İkinci ölçüt eserin yazarıdır. Üçüncü ölçüt ise eserin yayımlanma biçimidir. Ölçütler genel olarak ele alındığında birbirine benzer ya da birbirinin tam tersi görüşlerin var olduğu görülmektedir. Ölçütler içinde yazar ve eser merkezli ölçütlerin üzerinde durmak konunun daha iyi ele alınmasını sağlayacaktır. Yazar merkezli ölçüte uygun örnekler bakıldığında, yazılan yapıtların genel edebiyat açısından başat özellik sayılan üsluptan yoksun oldukları görülür. Yeraltı edebiyatı için yukarıda ifade edilen üç ölçütten yapıt merkezli ölçütün daha uygulanabilir olduğunu, yazarın yeraltından olmasının hiçbir şey ifade edemeyeceğini söyleyebiliriz. Birçok örneği olsa da yazarın Yeraltında yaşaması/yaşamaması Yeraltı edebiyatı için bir kıstas değildir. Ama yine genelgeçer bir ölçütün bu asi edebiyata uymayacağı ortadadır. Öyleyse Yeraltı edebiyatıyla ilgili değerlendirmelerde yazar ve metin merkezli ölçütlerin tek başlarına ya da birlikte ele alınması problemi ortadan kaldıracaktır. Ölçütlerden üçüncüsünün yani eserlerin yayımlanma biçiminin ise sadece fanzinler gibi resmî anlamda yayıncılık dünyasına girmemiş metinler için geçerli olabileceği aşikârdır.

Yeraltı edebiyatı, tarihî anlamda, yukarıda da belirtildiği gibi, insanlığın ilk edebî üretimlerine uzanan bir geleneğe sahip olmakla birlikte esas olarak 20. yüzyılın son çeyreğinde belirginleşen bir eğilimdir. Önceleri kara anlatı, marjinal edebiyat, sokak edebiyatı, kötücül edebiyat vb. adlarla nitelenen Yeraltı edebiyatı, Batı dünyasında teknoloji, yabancılaşma ve postfordist kapitalizmin etkileriyle oluşan karşı kültürün edebiyata yansması olarak 19. yüzyılın sonlarında güçlenmiştir. (Gökalp Alpaslan, 2009: 20-22) Oysa genel anlamda hemen her eser, yazar, akım ya da tür bir biçimde belirli bir dönem de olsa “Yeraltı olma hâlini” yaşamıştır. Keza bir eser ya da edebiyatçı için “Yeraltı olma hâli” döneme, kültüre, sosyopolitik yapıya ve toplumsal atmosfere göre değişen bir durumdur. Yani tarih boyunca edebiyatçıların, eserlerin, akımların ya da türlerin Yeraltı’nda kalma süresi, onların ne kadar Yeraltı olduğunun alametifarikasıdır. Nitekim birçok edebiyat ve sanat akımı müesses nizama karşı bir tavır alarak ortaya çıkmış ve bu bağlamda eserler üretmiş, edebiyatçılar yetiştirmiştir. Elbette bu yeniliklerin hepsi ilk başta yadırganmış, edebi ve estetik olmamakla suçlanmış, dolayısıyla Yeraltı olarak nitelenmiştir. Fakat zamanla kendini kabul ettiren, değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel ilişkilerle birlikte “Yerüstüne” çıkan bu eserler, ortalama okurun ilgisini çekmiş hatta yeni kanonun içinde yer alarak kendisinden sonraki eserlerin “Yeraltı olarak nitelenmesine vesile olmuştur. Demek ki bir eserin “Yeraltı olması”, çağın paradigmasıyla ilgili zamansal bir süreçtir. Örneğin Antik Yunan’da, Platon *Devlet* adlı yapıtında; şiir ve tiyatro başta olmak üzere sanatı var olanı taklit ettiği için gereksiz ve zararlı olarak değerlendirir. Ortaçağ’da ise skolastik düşünce tarafından kanonun dışında bırakılan, gayriahlaki olarak yaftalanıp adeta lanetlenen anlatılara rastlamak mümkündür. Benzer biçimde Fransız Devrimiyle güçlenen ve Klasisizmin aristokrasiye, ölçüye ve akla dayanan seçkinci tavrını ters yüz eden Romantizm de önceleri bir Yeraltı akımı gibi filizlenip sonrasında kendini kabul ettiren bir ana akıma dönüşmüştür. Yine modern sonrası sanat akımları, önceleri marjinal ve Yeraltı olarak değerlendirilir. Sürrealizm, Dadaizm, fütürizm, kübizm, egzistansiyalizm vb. akımlar bağlamında üretilen sanatın ve edebiyatın yerleşik sanat ve edebiyat kurumları tarafından çoğu zaman Yeraltı olarak görüldükleri aşikârdır. Daha da güncel bakarak yaklaşık yarım yüzyıldır sanatın ve edebiyatın ana akımı haline gelen hemen her alana bir biçimde sirayet eden postmodernizmin bile edebiyat ve sanat çevrelerinde kabul görmesi, bir nevi “yerüstüne çıkması”, özellikle bizim gibi ülkelerde son yirmi yılda gerçekleşen bir durumdur.

Yukarıdaki genel söylem içerisinde esas olan “Yeraltı olma halini” yüzyıllar boyunca sürdüren, bir nevi Yeraltı edebiyatının özelliklerini içerik ve biçim olarak barındıran eserlerin tespitidir. Öncelikle bir eserin ilanihaye Yeraltı’nda mı kalacağı yoksa uygun ortamı, koşulları ve toplumsal atmosferi bulunduğu zaman yerüstüne mi çıkacağını saptamak gerekir. Son tahlilde gerçek Yeraltı eserleri ile dönemsel Yeraltı eserleri birbirlerinden ancak böyle ayrılabilir. Çünkü Ramon Jakobson’un “edebiyatın konusu edebiyat değil; edebiliktir”, (Kıran, Eziler Kıran 2010: 103) söyleminden hareketle diyebiliriz ki “Yeraltı edebiyatının kriteri belirli bir dönem Yeraltında kalmak değil; içerik ve biçim özellikleriyle Yeraltı söylemini çağları ve sınırları aşacak bir biçimde sürekli barındırmaktır. Yani Yeraltı edebiyatının esası, “Yeraltı söylemini” dikey ve yatay anlamda genişleyen ve derinleşen bir düzlemde sürdürebilme gücüyle anlaşılabilir. Bu bağlamda bugün bile Yeraltı edebiyatına yakın gibi duran kimi eserler ve türler gerçek anlamda Yeraltı edebiyatının tarihî kanvası içinde kendine yer bulabilir. Örneğin Fransız Devriminin İngiliz edebiyatına yansıması olarak nitelenen Gotik romanda iktidar karşıtı radikal bir söylemin mündemiç olduğunu savunan kimi araştırmacılar Yeraltı edebiyatını bu türle başlatırlar (Kahraman, 2005: 9). Yine “İspanyol edebiyatının en özgün anlatılarından birisi olan pikaro romanları; dilenciler, dolandırıcılar, namussuzlar, sabıkahıllar ve her türlü toplum dışı yaşayanların” (Bolat, 2013: 28). hayatlarına odaklanarak Yeraltı anlatılarına kaynaklık eder.

Yeraltı edebiyatı bağlamında üzerinde nerdeyse hemfikir olunan noktalardan biri, Marquis de Sade’ın Yeraltı edebiyatının öncüsü olduğu tezidir. Erotizm, şehvet, cinsellik ve şiddet odaklı radikal bir bakış açısına sahip olan Sade, *Yatak Odasında Felsefe* adlı otobiyografik anlatısında insanın her türlü toplumsal, ahlaki ve dini kuralları reddederek sadece arzuları doğrultusunda yaşaması gerektiğini savunur. Sade hem mensubu olduğu aristokrasinin değer yargılarına karşı çıkar hem de Fransız Devriminin getirdiği ahlak anlayışını reddeder. Sade için insanın doğasına, arzularına, şehvetine ket vuran her türlü ilke, kural, sistem, din ve yönetim bir kenara bırakılmalıdır. Nitekim kitabın önsözünde insanlara şunları telkin eder:

“Bilimum yaş ve cinsiyetten şehvetperestler; bu kitabı yalnızca size armağan ediyorum: Bu kitaptaki ilkelerle beslenin, sizin tutkularınızın destekçisidir onlar. Sevimsiz, duygusuz, kişiliksiz ve dalkavuk ahlakçıların sizi korkuttukları bu tutkular, doğanın insanı eriştirmek istediği yere ulaştırmada kullandığı araçlardan başka bir şey değildir; tadına doyum olmaz bu tutkuların başkasına kulak vermeyin; sizi mutluluğa yalnızca bu tutkuların sesleri götürebilir.” (Sade, 2015: 9).

Sade’ın ardından Emily Bronte ile de “sert çekirdekli” Yeraltı edebiyatının başladığı söylenir. (Kahraman, 2005: 9-10) Yazarın özellikle kötülüğü ele alış biçimi pek çok yazarın ve eleştirmenin dikkatini çekmiştir. Nitekim *Edebiyat ve Kötülük* adlı kitabının ilk bölümünü Emily Bronte’ye ayıran Georges Bataille onun için “Emily Bronte ayrıcalıklı bir lanetin kurbanı gibidir. Kısa hayatı boyunca aşırı mutsuzluklar yaşamadı. Ama ahlaki saflığı bozulmadığı için kötülük uçurumunda köklü bir deneyim kazandı. Kötülük bilgisinin sonuna dek gitmeyi göze aldı” (Bataille, 2004: 13) der. Yine modernizm sonrası sanat akımlarından etkilenen yazarlar, Yeraltı edebiyatının gelişimine epey katkı yapar. Sürrealizm, varoluşçuluk, psikanalizim, fütürizm, absürdizm, ekspresyonizm vb. modern sanat akımlarından etkilenen birçok yazar; savaşların, ölümlerin, ekonomik ve felsefi krizlerin kol gezdiği 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ortalarına kadar Yeraltı edebiyatının sınırlarında dolaşan eserler üretir. Bu bağlamda Dostoyeski, Kafka, Beckett, Camus, Sartre gibi yazarlar öne çıkar.

Marquis de Sade ve Emily Bronte'den sonra Yeraltı edebiyatı bağlamında dikkati çeken üçüncü isim Charles Bukowski'dir. Bukowski, Batı dünyası için bir yıkım ve felaket dönemi olan 20. yüzyılın ortalarında edebiyat dünyasına adım atar. 1920 yılında Almanya'da doğan Bukowski henüz iki yaşındayken ailesiyle ABD'ye göç ederek Los Angeles'a yerleşir. Savaşlar ve ekonomik krizler arasında kültürel yabancılaşma, mültecilik psikolojisi ve tutunamamanın getirdiği bir hayata sürüklenir. İşte yoksulluk, alkol ve madde bağımlılığı, cinsellik, yersizlik ve yurtsuzluk hali içerisinde herhangi bir ahlaki ve dini kuralı çok fazla önemsemeyen gününbirlik, aklına estiği gibi sürekli mekân, şehir, ortam değiştirerek yaşar. Bir bakıma yaşadığı dönemin genel ruh halini cesur ve çarpıcı biçimde deneyimlemesi ve tüm bu yaşadıklarını edebiyata dönüştürmesi Bukowski'nin başta ABD olmak üzere birçok ülkede tanınmasını sağlar. Elbette Bukowski'nin Yeraltı edebiyatı bağlamında değerlendirilmesinin temel sebebi bizzat kendi deneyimlediği bir yaşamı, samimi bir biçimde anlatması olmuştur. Nitekim Yeraltı edebiyatının temel kriterlerinden biri olarak kabul edilen yazarın kendisinin "Yeraltı" bir yaşam sürmesi, Bukowski için de geçerlidir. Öte yandan Bukowski'nin önemi, Beat Kuşağı ile günümüz Yeraltı edebiyatı arasında bir köprü olmasından kaynaklanır (Bolat, 2013: 33).

Dünyada Yeraltı edebiyatı, Fransa başta olmak üzere Kıta Avrupa'sında doğmuş olmakla birlikte esas ivmesini ABD'de kazanmıştır. Avrupa ülkelerine göre kültürel ve edebi geleneği daha geç oluşan ABD, 18. yüzyılın son çeyreğinde göçmenlerin, farklı kültürden, dinden, coğrafyadan ve ırktan insan topluluklarının bir araya gelmesiyle oluşan bir ülkedir. Oluşumunda kültürel, sosyal, politik ve psikolojik anlamda birçok trajedinin yaşandığı bu eklektik atmosferde Yeraltı edebiyatının kök salması ve ilgi görmesi kaçınılmaz olmuştur. Her şeyden önce Fransa, İngiltere, İtalya, Almanya gibi köklü bir edebiyat kanonu baskısı hissetmeyen Amerikalı yazarlar, önceleri pek itibar görmeyen hatta yok sayılan, sansürlenmiş, yasaklanan "Yeraltı" unsurlarını içeren metinleri görece daha kolay yazabilmişler ve yayımlatabilmişlerdir. Yine Birleşik Devletlerin kapitalizmi daha radikal uygulaması da zamanla popülerleşen Yeraltı edebiyatının daha kolay yayımlanmasını ve dolaşıma sokulmasını sağlamıştır. Hollywood gibi büyük bir sinema endüstrisinin de konuya el atması özellikle son dönemdeki Yeraltı anlatılarının sinemaya uyarlanması da Amerika menşeli bir Yeraltı edebiyatının etkinliğini dünyanın dört bir tarafına taşımıştır.

Yeraltı edebiyatının gelişiminin arka planında Amerika'nın küresel bir süper güç haline gelmesinin etkisi de göz ardı edilemez. ABD'nin özellikle 20. yüzyılın ortalarına kadar yaşadığı kurumsallaşma çabaları, savaşlar, ekonomik krizler, ırkçılık, göçmenler, Soğuk Savaş yıllarının gerilimi, aidiyet, kimlik ve kültür meseleleri, kapitalist liberal ekonominin yarattığı yabancılaşma, anomali, tüketim odaklı yaşam, varoluşsal krizler Yeraltı edebiyatının filizlenmesi için uygun bir ortam oluşturmuştur. Örneğin 1929 Ekonomik Krizi, Kore Savaşı, ekonomik, endüstriyel, kültürel ve sosyal dönüşüm Yeraltı edebiyatının gelişimine önemli katkılar yapan Beat Kuşağı yazarlarını doğurur. Beat kuşağı, ortaya çıktığı 1954-1955 döneminde edebi, kültürel, sosyal hatta politik hayat üzerinde önemli etkiler bırakır. Kendinden önceki muhalefet anlayışından ayrılan Beat kuşağı, "Batı'nın 'özgürlük makinesine sırt çeviren ve uyuşturucu kullanan, kavrayış parlamaları yaşayan, 'duyuların bozulmasını' tecrübe eden, tuhaf konuşan, fakir ve hoşnut olan, Amerikan kültürü için yeni bir üslubu, yeni bir büyüğü haber veren Yeraltı kahramanları" (Der. Erdoğan, 2011: 357) olarak tanımlanabilir. Beat Kuşağı'ndan sonra ise soğuk savaş yılları, Vietnam Savaşı, kapitalizmin küresel bir boyuta taşınması, modern, kentli ve tüketim odaklı bir yaşamın doğurduğu krizler Yeraltı edebiyatının kökleşmesini ve daha popüler hale gelmesini sağlar. Yabancılaşma, sanal ilişkiler,

gerçekliğin yerini alan simülasyon artık, tüketimin ötesine geçen bir “türetim kültürü” içerisinde daha farklı bir Yeraltı edebiyatına olanak sağlar. Pornografiye varan cinsellik, şiddet, madde bağımlılığı, küfür, argo, farklı cinsel kimlikler, alt kültür grupları, tutunamayanlar ya da tutunmayı bilinçli bir biçimde reddeden anarşist ve nihilist bireyler Yeraltı edebiyatının kadrajına takılan başlıca unsurlardır. Bu tarz anlatıların başlıca temsilcileri arasında Chuck Palahniuk, Ola Bauer, William Burroughs, Pascal Bruckner, Clemens Meyer, Ingvar Amjörnsen, Dragan Babic, Kathy Acker, Janson Webster, Joe Meno, Johaim Zelter, Jack Kerouac, James B. Frost gibi isimler öne çıkmaktadır.

Türkiye’deki Yeraltı edebiyatı ise Batı toplumlarıyla arasındaki tarihî süreç farkı nedeniyle ancak 1980’li yıllardan sonra filizlenmeye başlar. Özellikle 90’lı yılların ortalarından itibaren 12 Eylül’ün yarattığı travmayı bir biçimde bilinçdışına iten, bastırılan toplumsal yapı, küresel kapitalizme eklenme sürecinin etkisiyle kendisini başka bir düzlemde bulur. Özel hayatın kamusal alana taşındığı, marjinal yaşamların ve söylemlerin daha fazla görünür hale geldiği, kentleşmenin, yabancılaşmanın, ötekileştirilmenin, şiddetin, gelir dağılımındaki adaletsizliğin yol açtığı komplikasyonlar, kanon edebiyatının dışında, kendini kanona karşı kuran bir Yeraltı edebiyatı doğurur. Fanzinler, forumlar, belirli dar gurupların kapalı devre toplantıları biçiminde kendini gösteren Yeraltı edebiyatı, zamanla birçok yayınevini ilgisini çeker. Birçok yayınevi, bu tür eserleri basmaya başlar. Edebiyat dergilerinin ve akademik çevrelerin konuya olan ilgisi artar.

Türkiye’de Yeraltı edebiyatına ilişkin gerek edebi gerekse inceleme ve teori alanında eserler veren ve adı Yeraltı edebiyatı bağlamında değerlendirilen edebiyatçılardan biri de Altay Öktem’dir. Öktem her ne kadar kendini Yeraltı edebiyatçısı olarak görmese de romanları, şiirleri, denemeleri ve incelemeleriyle türün Türkiye’deki gelişimine önemli katkılar yapar. Aynı zamanda yayıncı olarak Yeraltı edebiyatı eserlerin basılmasını sağlayan Öktem’in edebi üretimleri ise tam olarak Yeraltı edebiyatı içerisinde değerlendirilemezler. Özellikle romanları; nihilist ve anarşist kimi içerik unsurları taşımalarına, kamusal alanın dışına taşın, muhalif ve protest bir üslupla kotarılmalarına, dil ve anlatım açısından kısmen argo ve küfür içermelerine rağmen daha çok Yeraltı edebiyatının kıyısında yer alan “kara anlatılardır.”

2. Altay Öktem’in Edebi Kişiliği

Altay Öktem, 1964’te İstanbul’da doğar. Çocukluğu İstanbul’da özellikle Salacak civarında geçer. Kuleli Askeri Lisesinden sonra Trakya Üniversitesi Tıp Fakültesini bitirir. Öktem, edebiyat dünyasına şiirle adım atar. 1992’de ilk şiir kitabı *Eski Bir Çocuk’u* ve ardından *Sukuşu’nu* yayımlar. Bunları *Beni Yanlış Öptüler Aslında* (1993), *Çamur Şiir* (1995), *Her Şey; Oda Kırbaç Ayna* (1998), *Sokaklar Tekin Değil* (2003), *Parça Tesirli* (2005) ve *Dört Kırıtık Opera* (2009) takip eder. 2006’da ise toplu şiirlerinin bir bölümü *Beni Yanlış Öptüler* adıyla Everest Yayınları tarafından kitaplaştırılır. Altay Öktem; 1990’da Yaşar Nabi Nayır, 2000’de ise Cemal Süreya ödülleri alır.

Altay Öktem’in şiir ve roman dışında eser verdiği bir diğer tür de denemedir. Nitekim denemelerini *Hayat Bazen Çentiklidir*, *İçimde Bir Boşluk Var*, *Yaram Yanlış Yerde* ve *Sık Raslanan Hastalıklar Atlası* adlı kitaplarında toplar. *Aslında Saçları Siyahtı* ve *Sonsuz Sıkıntı* adlı öykü kitapları da bulunan Altay Öktem’in altkültürlerin iletişim aracı olan fanzinleri incelediği *Şeytan Aletleri*, *Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin*, *Şehrin Kötü Çocukları* ve *Anadolu Yakasının Sıfır Noktası: Başlarbaşı* adlı eserleri de vardır. Öktem, bu eserlerinde yaşama, ilişkilere, kültüre, sanata, politik ve sosyal atmosfere dair gözlemlerini, eleştirilerini, değerlendirmelerini dile getirir. Ayrıca çocuklar için kaleme aldığı *Çalılar Dünyası* adlı bir eseri de bulunan yazar, 2013’te Tupac Shakur’un şiirlerini Sabri Kılıç ile birlikte

Türkçeye çevirerek *Betonda Yeşeren Gül* adıyla yayımlar. 2014'de ise Suicidal Black Metal grubu olarak tanınan Shining grubunun solisti Niklas Kvasforth'un liriklerinden oluşan kitabını Zeynep Çolakoğlu ile birlikte Türkçeye çevirir. Kitap, *Prozac Artık Yemeğinde* adıyla basılır.

Altay Öktem -her ne kadar kendisi kabul etmese de- Yeraltı edebiyatı bağlamında eserler veren, araştırmalar yapan, düşünce üreten ve tartışmalara katılan bir edebiyatçıdır. Eserleri bütünüyle Yeraltı edebiyatı içerisinde değerlendirilmese de gerek yayıncılık faaliyetleri gerek fanzinler başta olmak üzere Yeraltı edebiyatı üzerine yoğun bir mesai harcaması ve gerekse eserlerinin içerik ve üslup özellikleri Altay Öktem'in adını Türkiye'deki Yeraltı edebiyatı tartışmalarının ilk sıralarına taşımıştır. Öte yandan Yeraltı edebiyatının kriterleri ve sınırları konusunda üzerinde konsensüs sağlanan bir atmosfer olmadığına göre Öktem'in itirazlarına rağmen pekâlâ birileri onun eserlerini Yeraltı edebiyatına dahil edebilir. Nitekim Yeraltı şiiri bağlamında Öktem'in adı başlarda sayılır ve Öktem, "marjinal imgeleri, sert dili, anarşist tavrı ve olayların karanlık kalmış yönlerine olan ilgisiyle Yeraltı şiirinin öne çıkan örneklerinden birisi olarak kabul görür. (Bolat, 2013: 68) Altay Öktem'in şiirlerinin dışında Yeraltı edebiyatı bağlamında değerlendirilmesi gereken bir diğer yönü ise romancılığıdır. Zira eserin içeriğini kriter alan ve özellikle romanda saptanması nispeten daha kolay gibi görünen anlatı unsurlarının (kurgu, kişiler, tema ve dil) düzenlenişinden yola çıkarak Öktem'in romanlarının Yeraltı edebiyatının neresinde olduğu tespit edilebilir. Özcesi bu çalışmada; Altay Öktem'in bugüne kadar yayımlanmış olan dört romanından (*Filler Çapraz Gider*, *Tanrı Acıkınca*, *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak* ve *O Adam Babamdı*) yola çıkılarak Öktem'in Yeraltı edebiyatından ne kadar etkilendiği saptanmaya çalışılacaktır.

3. Yeraltı Edebiyatı Bağlamında Altay Öktem'in Romanları

Altay Öktem, roman-anlatı türünde dört eser yayımlar. Bunlardan ilki, kadın-erkek ilişkilerinin sosyal, kültürel, cinsel, tarihî, psikolojik boyutlarına dikkat çektiği; tüm erkeklerin Kerim, tüm kadınların ise Leman olduğu *Filler Çapraz Gider*'dir. Bir tarafıyla indirgemeci gibi görünmekle birlikte dikey anlamda yayılan, erkek ve kadın kahramanın kendi cinslerini temsil ettiği bu anlatıda; günlük yaşamın toplumsal, ahlaki ve ideolojik kurullarla sıkı sıkıya tahkim edildiği bir atmosferde bireyin kendisi olamama durumu işlenir. Yazarın 90'lı yıllardaki ilk edebi denemelerinin ürünü olan *Filler Çapraz Gider* ilk kez 2001'de Stüdyoimge Yayınları tarafından yayımlanır. Fakat daha sonra Öktem'in uzun yıllar basılmasını istemediği eser, ancak 2014'te Yitik Ülke Yayınları tarafından yeniden basılır. Öktem'in ikinci romanı *Tanrı Acıkınca* ise biyolojik bilimkurgu diye nitelenen bir eserdir. Bir erkek ile iki kadın arasındaki aşk, duygu, iktidar, cinsellik odaklı varoluşsal sorgulamalar üstkurmaca bir teknikle insan vücudundaki hormonların, organların, virüslerin dünyasına taşınır. Simetrik bir biçimde insanın ve toplumun bir alegorisi Öktem'in tıp bilgisinin de etkisiyle bilimkurgunun içerisine oturtulur. Eserin ilk baskısı 2003'te İthaki Yayınları, ikinci baskısı ise 2013 tarihinde Marjinal Kitap tarafından yapılır. Öktem üçüncü romanı *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak*'ta daha çok Yeraltı polisiyesi diye nitelendirilebilecek bir eser kotarır. Aynı zamanda 2000'li yılların sanat, kültür, edebiyat ve roman dünyasındaki popülerleşme, sığlaşma ve ticarileşme eğilimlerine radikal eleştirilerin de dile getirildiği romanda, ironiye ve mizaha yaslanan bir üslubun tercih edildiğini de eklemek gerekir. Öktem'in şu ana kadar yayımlanan son romanı *O Adam Benim Babamdı* ise edebiyatın kadim izleklerinden oidipus kompleksini işler. Elbette bireyin içinde bulunduğumuz çağda yaşadığı psikolojik travmayı da es geçmeyen yazar, yine bireylerin kendi küçük dünyalarının arkasındaki derin sistemsel krize dikkat çeker.

3.1. Filler Çapraz Gider

*Filler Çapraz Gider**, Altay Öktem'in ilk romanıdır. Öktem, kadın-erkek ilişkilerinin tarihî trajedisini odağına aldığı eserinde, Kerim'lerin ve Leman'ların "kendine ait bir dünyanın tek canlısı olma hüznünü" (s.113) tanımlamaya çalışır. Bütün erkeklerin Kerim, bütün kadınların Leman olduğu sıradan ve aynı zamanda tuhaf bir dünyanın hikâyesi olan *Filler Çapraz Gider*, Altay Öktem'in 90'lı yıllarda kaleme aldığı ilk romanı olup "ana akımın hiç de arzu etmediği bir alana el atar ve edebiyatı gerçek yeri olan muhalefete taşıma konusunda atak yapar. Yabancılaşan, yalnızlaşan, düşmanlaşan, atomize olan ve yaşamak için savaşmak zorunda kalan çağımız bireyinin acınası durumunu gözler önüne serer." (Akarsu, 2014: 1) Öktem, bireyin içinde yaşadığı çağda farklı, özel ve özgün olduğu sanısına inandırıldığını ama aslında tüketim toplumunun, geleneğin, ahlakın, ailenin ve her türlü iktidarın ürettiği kurallar cenderesinde herkesin aynı yazgıyı paylaştığını oldukça yalın ve çarpıcı bir üslupla anlatır.

Filler Çapraz Gider, 19 kısa bölüm ve bu bölümlerin arasına serpiştirilmiş öykü, mektup ve tiyatro epizotlarıyla postmodern bir anlatı olarak kurgulanmıştır. Eser kurgu, kişiler, tema, dil ve anlatım bağlamında çokkatmanlılık, oyunsuluk, ironi, parodi, metinlerarasılık gibi postmodern tekniklerle kotarılmıştır. Düşle gerçeğin, günlük realite ile fantastiğin harmanlandığı, birbirini ürettiği bir anlatı düzenine sahiptir. Tüm anlatı unsurlarının çokkatmanlı bir yapıya sahip olduğu bu eserde, yazar, okuru bir taraftan kendi varoluşsal problematiğinden yola çıkarak karnavalesk bir ortama çağırırken öte yandan tüm bu kaotik sorgulamanın tek ve basit bir sonucu olduğu gerçeğiyle yüzleştirmeye çalışır. Özcesi birey hangi tarihî, kültürel, ideolojik, sınıfsal ve psikolojik aidiyete sahip olursa olsun, "çapraz giden filler gibi" hep benzer trajedilerin kurbanıdır. Nitekim romanın başkişisi olan Kerim ile Leman tüm erkekleri ve kadınları temsil etmelerine yani "Kerim'in babası (Kerim), Kerim'in annesi (Leman), Kerim'in üniversite arkadaşları; İnce Kerim, Kerim Güçlü, Kerim Aydın, Soyut Kerim, Kerim'in öğretmeni ve aynı zamanda sevgilisi Leman, Bakkal Kerim Efendi, mahallenin kabadayısı Kara Kerim, denizci Kerim Reis, oğlu (Kerim) ve karısı (Leman Hanım), filozof Tao Kerim Jung ve sinemada çalışan yer gösterici Kerim" olmalarına rağmen mutsuz bir yazgının kurbanı olmaktan kurtulamazlar. Çünkü bireyler ne kadar farklı kültürlerden, yaşam alışkanlıklarından ve deneyimlerinden gelirlerse gelsinler hepsinin hayatını tahakküm altına alan, benzeştiren, sıradanlaştıran sistemler, ideolojiler ve iktidarlar vardır.

İnsanın sıradanlaştığı bu dünyada köktenci bir karşı duruş geliştirilmeden girişilecek her çaba anlamsızdır. Bir bakıma varoluşsal bir labirente dönüşen bu atmosferde bireyin her farklılaşma çabası absürt bir çaba olmanın ötesine geçemez. Bu nedenle tüm roman kişileri; tutunamayan, intihara meyilli, yalnızlaşmış, yabancılaşmış, ötekileştirilmiş tiplerdir. Çoğu zaman çizgi dışında durmayı seçerler, argoyu ve küfrü doğrudan kullanırlar, cinsellik konusundaki edimlerini ve fikirlerini çekinmeden pratiğe dökerler. Bu özellikleriyle Yeraltı roman kişisine yaklaşırlar. Bu bağlamda isim simgeciliğinin hem çağrışımsal hem de dilsel anlamda Yeraltı söylemine uygun düştüğünü eklemek gerekir. Kerim'in fonetik bakımdan argoya ve küfre uygun biçimde kullanılmaya müsait bir sözcük olması, Leman'ın ise gerek edebi gerekse toplumsal göndermeler bakımından cinselliğe, erotizme ve şehvete gönderme yapması yazarın bilinçli bir tercihidir. Zaten romanın bir nevi özeti olan "Hepimiz varız bu kitapta. Sen de varsın, ben de varım. Yalnızca Leman'ı öldürdüğüm değil, Kerim'i öldürdüğüm de yazılı. Birini engellerken başka bir Kerim çıkıyor karşıma. Çünkü hepsi Kerim.

* *Filler Çapraz Gider* (2014). İstanbul: Yitik Ülke Yayınları. (Çalışmamızda verilen sayfa numaraları eserin bu baskısındanadır.)

Hepsikerim..." (s.124) ifadesi de yazarın isim simgeçiliğindeki tavrını açıkça ortaya koyar. Böylece Altay Öktem'in tüm erkek kahramanlarını Kerim, tüm kadın kahramanlarını Leman olarak adlandırarak çağımızın aynılaştıran, 'kitsch'leşen bireyine sıkı bir yafta yapıştırdığı" (Akarsu, 2014: 1) söylenebilir.

Altay Öktem, *Filler Çapraz Gider'e* başkahraman Kerim'in kişisel özelliklerinden bahsederek başlar. Hemen herkesin kaybeden olduğu anlatıda, psikolojik bağlamda kendisiyle çatışan bir birey olan Kerim, ruhsal anlamda sağlıklı değildir. Paranoyanın sınırlarında dolaşan Kerim; eklektik, parçalı, şizoid bozukluklarla sürekli halüsinasyonlar gördüğü bir iç dünyayla ne zaman nasıl davranacağı konusunda tutarsız, gelgitleri olan tekensiz biridir. Bu yönüyle Yeraltı edebiyatının içinden geldiği gibi davranan bireyine yaklaşıyor. Zira yaşamdaki kaos, tutarsızlık ve çelişki kişilerin bireysel durumlarından çok, onları kuşatan egemen söylemin ürettiği bir hastalıktır. Kerim aslında travmatik bilincini herhangi bir otosansür uygulamadan olduğu gibi faş ettiği için kendisinden çok, sisteme yönelik eleştirilerini dile getirmiş olur. Bir başka ifadeyle Kerim kendinden hareketle kendisini kuşatan toplumsal atmosferi betimler. Öte yandan bireyin bu girift, eklektik, parçalı, yabancılaşmış ve kimlik kriziyle örselenmiş kişiliği, anlatının kurgusal anlamda çokkatmanlı bir boyut kazanmasını sağlar.

*Filler Çapraz Gider'*de dikkat çeken noktalardan biri de anlatıcının konumudur. Yazarla metin arasında yerleşen bir ses olarak varlığını roman boyunca açık bir biçimde duyumsatan anlatıcı, her şeyi bilen, yönlendiren ve tahlil eden bir konumdadır. Tıpkı klasik romanda olduğu bireyin iç dünyasından geçenler dâhil her şeye vakıftır. Bireyin geçmişini, şimdiki zamanını ve geleceğini aynı anda kontrol eder. Kuşkusuz bu durum aynı zamanda gerçek dünyada, bireyin kısıtlanmışlığının parodisidir.

"Tam mutfağın kapısına geldiğinde zil çalmaya başladı. Bu saatte kim olabilir ki, diye düşündü tedirginlikle. Hem de saatin kaç olduğunu bile bilmeden... Zil, sessizliği yırtarcasına çalıyordu. Geri dönüp odasının kapısını kapattı Kerim. Üstelik anahtarı da iki kez çevirdi. Zil susmak bilmiyordu. Kapının üstünden anahtarı aldı. Pencereyi açtı. Olanca gücüyle pencereden dışarı fırlattı. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyordu. Kendini bir demet kır çiçeği gibi hafif, rahatlamış ve huzurlu hissetti Kerim. Tuhaf bir gülümseme belirdi yüzünde. Masanın üstündeki ekmek bıçağını aldı; yatağına uzandı, dizlerini karnına çekti. Uykuya daldı Kerim. Derin bir uykuya..." (s.9)

Günümüzde, yaygınlaşan yazılı ve görsel iletişim araçlarına rağmen birey paradoksal bir biçimde iletişimsiz, ilişkisiz bir yalnızlık içinde yitip gitmektedir. Bireyin kendini ancak sanal bir dünyada ve simülasyonun içerisinde var etmeye çalışması ise yaşamın organik dokusunu zedelemekte ve toplumsal yapı hızlı bir biçimde çözülmektedir. Nitekim bireysel ilişkilenenin belirli zorunlu ihtiyaçlara indirgenmediği bir dünyada, insana tercih edebileceği bir ikinci tercih şansı kalmamaktadır. Zaten yaşamının her alanı tasarlanmıştır; bireyin özgürlüğü elinden alınmıştır. Artık, "çapraz giden fil gibi" birey de kendisine gösterilen güzergâh boyunca belirli rutinleri tekrar ederek monoton bir hayat sürmek zorundadır. Anlatının kahramanı Kerim'in trajedisi de bu tekdüzelikten kaynaklanmaktadır. Örneğin dış dünyayla ilişkisi Bakkal Kerim Efendi ile her gün tekrarlanan aynı konuşmalardan ibarettir:

"Her zamanki durgunluğuyla makarnayı, ekmeği, iki yumurtayı poşete ağır ağır koymuş, sonra da hafifçe gülümseyerek "İyi akşamlar," diyordu. Birbirlerini, belli etmeseler de severlerdi aslında. İkisi de bu konuda hiç konuşmamış, hatta öyle uzun boylu sohbet bile etmemişlerdi. El bile

sıkışmamışlardı. Yalnızca hafifçe gülümseyerek “iyi akşamlar” ya da “iyi günler” dilemişlerdi üç yıl boyunca. Yine de birbirlerinin yaşamının küçük de olsa birer parçasıydılar.” (s.9)

Yalnızlığın ve iletişimsizliğin kronik boyutlara vardığı *Filler Çapraz Gider*'de bu yalnızlık; ontolojik bir sorgulamaya, hatta bir cezaya ve mahkûm olma durumuna bile dönüşür.

“Kerim diye birine yazdığı mektup çıkmış cebinden. Yaşamda kendinden başka birine güvenmenin yanlışlığını kâğıda geçirmiş, cebine koymuş demek ki. Bu hata bile onun yalnızlığı hak etmesi için yeterli. İnsanın hiç kimseye sığınamayacak kadar yalnız olduğunu bilmeyen biri, yalnızlığa mahkûmdur.” (s.99)

Altay Öktem, anlatının sonunda karakterlerinin yalnızlığına dair bir kaniya varır. Böylece sadece bir romancı olarak karakterlerinin ruhsal bunalımlarıyla ilgilenmekle kendini sınırlamaz. Aynı zamanda karakterlerinin bir travmaya dönüşen yalnızlıkları, kimlik krizleri, umutsuzlukları üzerinden içinde yaşadığı toplumsal dokuya ilişkin düşüncelerini ve itirazlarını dile getirmiş olur. Neticede Kerim bağlamında dile getirdiği “kör nokta” tezini “belirsizliğin hüznüyle” sonlandırarak kapitalizmin neden olduğu bireysel insanlık dramlarının altını çizer. Böylece anlatı belirli karakterlerin bireysel trajedisi olmaktan çıkar hem dikey hem de yatay anlamda yayılır, derinleşir ve genelleşir.

“Yine de her insanın kendine özgü bir kör noktası vardı ki, Kerim bu noktadan kaynaklanan duyguya; “kendine ait bir dünyanın tek canlısı olma hüznü” diyordu. Bu canlının bedensel özellikleri, fizyolojisi, psikolojisi tam olarak bilinemezdi. Bu belirsizliğin en önemli nedeni, bu canlılığın bir kör noktadan kaynaklandığı için teklik ve yalnızlık gibi özelliklere sahip olmasıydı. Diğer insanlarla, toplumla ilişkisi olmadığından kendini tanıma ve tanıtma şansı yoktu. Ne olduğu belirsizdi. O yüzden de belirsizliğin hüznünden başka bir duyguya sahip olamazdı.” (s.113)

Filler Çapraz Gider, çevre ve atmosfer oluşturma bakımından da Yeraltı edebiyatına yakın duran bir anlatıdır. Gerçi postmodern anlatının temel özelliklerinden olan çokkatmanlı, eklektik ve kolajlanan mekânlara epey yer verilir. Bir arada, yan yana bulunması yadırgatıcı sayılan mekânlar, ortamlar ve atmosferler içerisinde sürekli bir dışlanma hali yaşayan karakterler birbirine tezat gibi konumlanan mekânlar arasında sürekli bir gelgit yaşar. Tüm bu postmodern tabloda savrulan karakterlerin kendilerini bir parça da olsa rahat hissettikleri yerler “dosdoğru hayatın içinde olan, miting alanları, içki sohbetleri, dost toplantıları, genelevler, sabahçı kahveleri, oteller” (s.20) gibi mekânlardır. Bu mekânların ortak noktası ise “Yeraltı kültürünü” yansıtabilecek biçimde betimlenmeleridir. Neticede Öktem'in postmodern bir labirentte bocalayan roman kişileri adeta Sisiphos söyleninde olduğu gibi her seferinde farklı şeyler umarak aynı mekanlar, ilişkiler, eylemler arasında absürt bir dramı sürekli yineleyip dururlar. Çünkü bir bütün olarak sistemi reddetmeden köktenci bir yaklaşımla bireysel varoluşu yeniden kurmadan üretilecek her türlü düşünce, bilinç, kimlik, ideoloji, ilişki, kültür, sanat ve edebiyat egemen sisteme hizmet etmenin ötesine geçemeyecektir. Zira kurallar hep aynıdır ve “filler her zaman ve her koşulda hep çapraz gitmektedir.”

3.2. Tanrı Acıkınca

Altay Öktem'in ikinci romanı *Tanrı Acıkınca**dır. Eser, ilk önce 2003'te İthaki Yayınları tarafından yayımlanır. Daha sonra 2013'te, Marjinal Kitap tarafından basılır. Öktem verdiği bir röportajda

* *Tanrı Acıkınca* (2013). İstanbul: Marjinal Kitap. (Çalışmamızda verilen sayfa numaraları eserin bu baskısındanadır.)

biyolojik bilimkurgu romanı olarak nitelediği *Tanrı Acıkınca*'da "şiddetten şizofreniye, kıyametten mikro dünyaya uzanan pek çok hayali motifi, çarpıcı, ironik bir üslupla bir araya getirir. Dilin ve insani dünyanın sınırsızlığında, insanlar arası ilişkilere, bu kez bağırsak parazitlerinin perspektifinden bakarak dünyaya çarpıcı bir eleştiri yönelir." (Röp: Börekçi, 2012: www.egoistokur.com.)

Tanrı Acıkınca'nın kurgusal anlamda Yeraltı romanıyla ilişkisi dolaylıdır. Çünkü Yeraltı romanında kurgunun temel özelliği olan gerçekliğin doğrudan, sansürsüz ve çarpıcı bir biçimde aktarılması durumu bu roman için en azından görünürde söz konusu değildir. Gerçi Öktem kişilerin özel yaşamlarını, cinselliği, argoyu, her türlü iktidar ve kültür unsuruna yönelik marjinal fikirlerini açıkça dile getirir. Fakat bu ifade insanlar arasındaki ilişkiler biçiminde değil; insan vücudundaki bakteriler, organizmalar arasında cereyan ediyormuş gibi farklı bir kurgusal düzeleme taşınır. Aslında birbirleriyle paralel ilerleyen düalist bir kurguda bir erkek iki kadın arasındaki aşk, ihtiras, bilim, ahlak, iktidar ve çatışma yüklü ilişkiler; alegorik bir biçimde vücuttaki bakterilerin arasında cereyan ediyormuş gibi sunulur. Bu nedenle *Tanrı Acıkınca*, genel kurgusal düzen bakımından Yeraltı romanı sayılamazken yarattığı atmosfer bakımından Yeraltı'na yakın durur. Nitekim Öktem de romanın kurgusal yapısındaki düalist duruma dair şunları söyler:

"Çünkü insan vücuduyla yeryüzü arasında çok büyük benzerlikler var. Coğrafi oluşumlar bile çok benzer. Mesela bağırsaklar kıvrımlı, yükseltileri, inişleri çıkışları olan dokular. Dağlık, ovalık araziler yani. Karaciğerin zemini ise düz, parlak. Uçsuz bucaksız bir düzlük... Organlar, dokular arasında intersiyel sıvılar var. Yapı olarak denizlerle, göllerle aynı. Kan ve lenf dolaşımı da akarsularla aynı özelliklere sahip. Dünyanın yüzde kaç sudur, insan vücudunun yüzde kaç sudur? Neredeyse oran aynı. Aslında bizim yaşadığımız yeryüzüyle, içimizdeki mikro organizmaların kendi dünyası o kadar benzer ki..." (Röp: Börekçi, 2012: www.egoistokur.com.)

Romanda, bağırsak kurtları üzerine araştırma yapan Doktor Necmi, bu araştırmasını bir bağırsak kurdu olan *Shigella*'nın vücut içerisindeki yolculuğu bağlamında somutlamaya çalışır. Bağırsak toksinlerinin vücudun kontrol merkezi olan beyne ulaşip yapacağı etkiyi saptamak amacıyla çeşitli hayvanlar üzerinde deneyler yapar. Özellikle fare, tavuk ve koyun gibi hayvanların vücuduna bağırsak toksini *Shigella* enjekte eder. Bir müddet sonra *Shigella* adlı bu bağırsak toksini, kobay hayvanların vücudunda tüm hücrelere ve organlara zarar vererek beyne yönelir ve sonunda beyni ele geçirip tüm organizmayı çökertir. Aslında vücuda yayılan bu virüs, toplumsal anlamda insanın düşüncelerini, duygularını, bilincini ve kişiliğini etkisi altına alan, kendi çıkarları doğrultusunda formatlayan egemen sistemlerin, iktidarların, kapitalizmin ve çıkar ilişkilerinin alegorisinden başka bir şey değildir. Nitekim Doktor Necmi, hayvanları kullanarak gerçekleştirdiği bu deneyi insanlara uygulamaya karar verir. Bu arada gazeteci sevgilisi Ayşegül'den ayrılmış, kendisi gibi doktor olan Serap'la birlikte yaşamaya başlamıştır. Bu ani ayrılık kararı Ayşegül'ü hem şaşırır hem de öfkelenir. Olayların arka planını anlamak için Necmi ile Serap'ın hayatını en ince ayrıntısına kadar didikleyen Ayşegül, nihayetinde Serap'ın gerçek amacını öğrenir. Doktor Serap'ın amacı, meslektaş Necmi'nin "Bakteri Toksinleri ve Bağışıklık Sisteminin Yıkılması" (s.34) adlı bilimsel çalışmasını ele geçirmektir. Kendisini "Şiddetin Morfolojisi" konulu tez üzerine çalışma yapan bir araştırmacı olarak tanıtır ve kısa sürede onun hayatında yer edinmeyi başarır.

Serap, Necmi'nin teorisini bir adım öteye götürmek ve onun fark edemediği bir başka boyutu göstermeyi hedefler. Aslında bu Öktem'in yaşamın her alanında sürgit devam eden çatışmaların, gerilimlerin, iktidar kavgalarının, hesaplaşmaların hiçbir zaman nihayete ermediğini, bir fasit daire

gibi sürekli kendini yenilediğini, sadece belirli bir süreliğine sonlanmış yanılması yarattığını göstermesi bakımından önemlidir. İnsanlığın varoluşsal anlamdaki trajedisini imleyen bu absürt kısır döngü aynı zamanda romanın ana mesajıdır. Nihayetinde Serap, beyne yürüyen virüslerin jargonuyla durumu şöyle özetler:

“Giardia haklıydı. Beyne ulaştı ve kendi evreninin, kendi tanrısının gizemini çözdü. Ama farkına varamadığı bir gerçek vardı: Tanrı Acıkınca hepimiz ölüyoruz, bu doğru. İç içe geçen bütün organizmalar ölüyor. Ama tanrı doyunca... Tanrı doyunca yaşam yeniden başlıyor! Bunu göremedi Giardia. Bitmez tükenmez bir kısır döngünün içinde çırpınıp duruyoruz hepimiz.”(s.133-134)

Biyolojik bilimkurgu olmasının yanı sıra polisiye havası taşıyan romanda, tüm düğümler finalde çözümlenir. Zira ta başından beri Necmi'nin araştırmalarının farkında olan Serap, Necmi'ye çalışmasından haberdar olduğunu ve bu çalışmasını temellendirmek için Shigella virüsünü kendi vücuduna enjekte ettiği yalanını söyler. Ne var ki Serap mesleğinin verdiği tecrübeler sayesinde çeşitli yollarla geçici olarak kendi vücudunda fiziksel değişiklikler uyandırmıştır. Necmi'yi, söz konusu virüsün vücuduna yayılıp beynini ele geçirdiğine, sonrasında kaldırıldığı hastanede öldüğüne inandırır. Yine kendi sahte ölümünü düzmece bir otopsi raporuyla desteklemesi, Necmi'nin suçluluk psikolojisi ve dolayısıyla vicdan azabı duymasına neden olur. Necmi, Serap'ın ölümünden kendini sorumlu tutar. Bu psikolojik travmayla deneylerine ait bulguları değiştirir, çalışma şevkini ve azmini kaybeder ve sonunda da vicdan azabını daha fazla kaldıramayarak intihar eder. Netice itibariyle insanlar ve hayvanlar üzerinde deneyler yapan, onları kobay olarak kullanan Necmi, bir başka deneyin kobayı olmaktan kurtulamamıştır. Ki romanın mesajlarından biri de hücreden maddeye, hayvandan insana, doğadan hayata, bireyden topluma, duygudan düşünceye, günlük yaşamdan ideolojiye uzanan hemen her düzlemde birbirinin simetrisi olan, birbirini yansıtan ve birbirinden neşvünema bulan tahakkümcü bu ilişkiler ağının varlığıdır.

Necmi gibi Ayşegül de Serap'ın kurduğu bu düzenek içerisinde bir kobay olmanın ötesine geçememiştir. Serap kendi sahte ölümüne, Ayşegül'ü de inandırmıştır. Önceleri Ayşegül, Serap'ın sevdiği adamı elinden almasını kabullenmeyip olanları ayırmaya çalışırken Necmi'nin notlarının ilk haline ulaşır. Deneyinin olumlu sonuçlarına bu notlar aracılığıyla şahit olur. Serap'ın planlanmış sahte ölümüne Necmi'nin neden olduğu fikrine Ayşegül de inanır. Nitekim Necmi'yi suçlayarak onu, Serap'ın ölümüne neden olmakla itham eder. Hatta Necmi intihar etmeden önce onu tehdit eder ve onun kendisine yaşattığı ayrılığın intikamını bu cinayeti haber yaparak alacağını söyler. Bireysel duyguların, aşkın, kıskançlığın ve intikam arzusunun işin içine karıştığı bu kaotik ortamda intihar eder. Ayşegül psikolojik bir travma geçirir. Uzun süre hastanede psikolojik destek ve ilaç alarak yaşamak zorunda kalır.

Romanın çarpıcı finali ise Ayşegül'ün hastanede yattığı dönemde tekrar Serap'la karşılaşmasıyla neticelenir. Böylece tüm gerçekleri kavrayan Ayşegül, ta başında beri Serap'ın bir tuzak kurduğunu ve hem Necmi'yi hem de kendisini kobay olarak kullandığını anlar. Öte yandan Serap nasıl kendi sahte ölümüyle Necmi'nin intiharına neden olmuşsa Necmi'nin intiharını da Ayşegül'ün işlediği bir cinayet gibi sunar. Nihayetinde “Şiddetin Morfolojisi” adlı bir tez hazırlayan Serap, şiddetin her türlüünü (fiziki, biyolojik, psikolojik, toplumsal vb.) üzerinde hoyratça uyguladığı her iki deneğinin (kurbanını) şiddete karşı gösterdikleri tepkiyi saptamış olur. Nihayetinde kurbanlardan biri intihar etmiş, diğeri ise ruh sağlığını yitirerek hastaneye düşmüştür.

Tanrı Acıkınca, görünürde Necmi, Ayşegül ve Serap adlı görünüşte normal, hatta doktorluk ve gazetecilik gibi prestijli mesleklere sahip orta sınıf bir hayat süren karakterler arasında cereyan eden birtakım olayları anlatır. Bu boyutuyla da Yeraltı edebiyatına yakın duran bir tarafı yoktur. Fakat karakterlerin iç dünyalarındaki gerilim, birbirlerine karşı şiddete dönüşmeye elverişli ruh iklimi, varoluşsal savrulmaları, nihilist algıları, herhangi bir duyguya ya da düşünceye güçlü bir biçimde bağlanamamaları nedeniyle roman, Yeraltı edebiyatına da yaklaşır. Bir tarafla sıradan bir aşk üçgeni etrafında gelişen ve edebiyatın en klişe motiflerinden birini işliyormuş gibi görünen anlatı, postmodernizmin üstkurmaca tekniğinin kullanılmasıyla girift, çokkatmanlı, alegorik ve göndermeleri olan bir metne dönüşür. Öyle ki roman kişilerinin entrikalarla dolu yaşamları ile insan vücudundaki mikro düzlemde bakterilerin dünyasında meydana gelenler iç içe anlatılır. Epizotlar halinde ilerleyen romanda sırasıyla dış dünya/iç dünya, insanlar/mikroorganizmalar, toplumsal yaşam/biyolojik yaşam birbirlerini takip ederek belirli bir anlatı düzeni oluştururlar. Aslında Öktem'in de ısrarla altını çizdiği insanın toplumsal ve kültürel gerçekliği ile fizyolojik ve hücresel anatomisi benzer bir karaktere sahiptir ve aralarında sıkı bir korelasyon vardır. Örneğin Serap'ın Necmi'ye Necator, kendisine de Shigella lakabını takması, kendilerini mikroorganizmaların dünyasındaki Kral Necator ve eşi Shigella ile ilişkilendirmesi bunun en somut kanıtıdır. Zaten kendi dünyalarında yaşadıkları her türlü olay aynı biçimde mikroorganizmalar dünyasında da yaşanır. Neticede bu korelasyon, romanın hem kurgusal tekdüzeliğin sınırlarını aşmasını sağlar hem de karakterlerin bir kısmının bakteri, parazit, hücre, mikrop gibi alışlagelmişin dışında varlıklar olması sebebiyle ilginç bir boyut kazanmasının önünü açar.

Tanrı Acıkınca; çevre ve atmosfer oluşturma bağlamında da Yeraltı edebiyatına yakın bir romandır. Romanın kurgusal düzlemi ve kişiler kadrosu gibi zamansal ve mekânsal düzenlenişi de düalist bir karakter taşır. Bir taraftan Serap, Necmi ve Ayşegül arasındaki ilişkilerin yaşandığı hastane, ev, sahil gibi günlük uzamlar; öte taraftan insanın tüm iç organları, damarları ve dokuları bir anlatı mekânı haline getirilir. Elbette biyolojik bir bilimkurgu olması sebebiyle Türk edebiyatında ilk kez bir roman, insanın iç organlarını anlatının mekânı haline getirir. Fakat bu iç dünyada cereyan eden zamanın dış dünyadaki zamandan farklı olduğunu eklemek gerekir. Mikroorganizmaların yolculuğu, bir organı tahrip etme süreleri, ömürlerinin ne kadar olduğu hep biyolojik ve tıbbi kriterlerle ölçülebilecek zamanlardır. Nitekim olay tekrar kişilerin arasına döndüğü vakit, mikroorganizmalar arasında yaşananlar tıpkı tarih öncesi mitolojik bir anlatı gibi zamansal ve uzamsal boyutu muğlaklaşan arkaik hikâyelere dönüşür. Ki romanın en başarılı yönlerinden biri de budur. Zira insanın maddi ve somut anlamdaki varlığını oluşturan biyolojik ve fizyolojik gerçekliği; kendisine yabancı, hiç bilmediği, tarihî bir hikâye gibi gelir.

Roman dil ve üslup açısından da kurgu, kişiler, zaman ve mekân gibi düalist bir karakter taşır. Bir taraftan günümüz modern dünyasındaki insan ilişkilerini anlatımı yapılırken öte taraftan biyolojik bilimkurguya uygun biçimde terimler, bilimsel ifadeler bağlamında kotarılan nesnel ve deneysel gerçekliğe yaslanan bir üslup tercih edilir. Burada yazar, her iki dünya arasındaki korelasyonu ve simetriyi göstermek için benzer bir jargon kullanır. Hatta denilebilir ki birbirine karşıt gibi görünen iki farklı dünyaya da egemen olan iktidar hırsı, şiddet, öfke, çatışma ve insanın bir türlü değişmeyen trajik yazgısı benzer kavramlarla anlatılır. Belki argo ve küfür pek kullanılmaz fakat gerek bireylerin gerekse insan vücudundaki mikroorganizmaların söylemine sert, kavgacı, radikal bir tavır egemen olur.

“Serap daha cümlesini bitirmeden Ayşegül ok gibi fırladı. Serap’ın dağınık saçlarından kavradığı gibi yere yuvarladı. Serap ne olduğunu anlayamadan sırt üstü düşmüş, Ayşegül de onun üstüne oturmuştu. Olanca gücüyle Serap’ın boğazına sarıldı, sıkmaya başladı. Birkaç saniye içinde Serap’ın yüzü kıpkırmızı olmuş hatta morarmıştı. Serap kendisini toparladı ve Ayşegül’ün sarı saçlarından tutup tüm gücüyle asıldı. Ayşegül’ün çılgınlığı salonun duvarlarında yankılanırken Serap’ın boğazını kavrayan elleri de gevşedi. Serap, Ayşegül’ün saçını geriye doğru çekerek sırt üstü yatırdı ve çevik bir hareketle dizlerinin üstünde doğrulup Ayşegül’ün yüzüne sert bir yumruk geçirdi. (s.68)

Benzer bir şiddet ve öfke dili mikroorganizmalar dünyasına da yansımıştır:

“Kral, “Yeter artık!” diye bağırarak Shigella’nın üstüne yürüdü ve genç dişiyi kolcuğundan tuttuğu gibi odanın diğer ucuna fırlattı. Shigella yerde yuvarlanırken kral da muzaffer bir komutan edasıyla dikiliyordu odanın ortasında. Elinde, Shigella’nın kopuk kolcuklarından biri vardı. Shigella’nın oğlu ağlamaya başladı. Koşup annesine sarıldı ama onu kralın tekmelerinden koruması imkânsızdı. Bu arada, annesini hedefleyen tekmelerden bir kısmı da kendi küçük vücuduna iniyor, ince kabuğu darbelerin etkisiyle çatırdıyordu.” (s.91)

Sonuçta *Tanrı Acıkınca*, biyolojik bir bilim kurgu romanı özelliği gösteren ve Yeraltı edebiyatıyla ilişkisi dolaylı bir eserdir. Bağırsak parazitlerinin, mikroorganizmaların dünyasından bakarak insanlığın içinde bulunduğu duruma köktenci bir eleştiri geliştiren Öktem, birçok roman türünün özelliklerinden yararlandığı gibi özellikle atmosfer oluşturma bağlamında Yeraltı edebiyatına yaklaşıyor. Öktem toplumcu gerçekçi, modern, postmodern, distopya ve bilimkurgu romanlarına ait kimi teknikleri özgürce kullandığı bu yapıtında özellikle nihilizm, şiddet, iktidar hırsı, otorite ve genel toplumsal kurallar tarafından kuşatılmış bireyin travmasını sorgular. Herhangi bir çıkışın çok fazla görünmediği bu absürt cenderede birey kendi ontolojik sorunlarının çok fazla bilincine varmadan aslında hep bir Yeraltı ikliminde yaşar.

3.3. *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkamayacak*

Altay Öktem, üçüncü romanı *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkamayacak**’ı 2005’te yayımlar. İlk iki romanının aksine bu roman, edebiyatın ana sorunsallarından gerçek ile kurmaca ilişkisini polisijenin imkânlarından yararlanarak tartışan bir romandır. İlginç kurgusu, canlı ve aksiyoner anlatımı ile yaşadığımız çağın sanat, kültür, medya, edebiyat atmosferine göndermelerle doludur. Bir polisijenin sınırlarını aşan eser, edebiyatın popülerleşmesi, medyanın ve ekonomik çıkar ilişkilerinin domine ettiği yayın dünyası, yazar-eser-okur-eleştirmen skalasındaki altüst oluş gibi edebiyat dünyasının temel meselelerine eleştireler getiren bir metin olarak okunabilir.

Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkamayacak, “edebiyatın kendisini dert edinmiş, edebiyat ve kehanet ilişkisini tahlil eden, varsa eğer seri katili de edebiyatçıların ta kendileri olan bir kurguya” (Öğünç, 07.10.2005: www.radikalkitap.com.tr) sahiptir. Öte yandan kurguda işin içine okuru dâhil eden fantastik bir boyut vardır. Öktem, okuru daha ilk sayfasından itibaren içine çeken, gerilim dozu sürekli yüksek kurguyu oluştururken Amerikalı korku yazarı Howard Philips Lovecraft’ın kelime manası “Ölümler Yasasının Simgesi” olan *Necronomicon* adlı eserinden esinlenmiştir. Aslında Lovecraft’a mı ait olduğu yoksa kökleri çok eskilere uzanan mitik bir metin mi olduğu da tam olarak bilinmeyen *Necronomicon*,

* *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkamayacak* (2010). İstanbul: Everest Yayınları. (Çalışmamızda verilen sayfa numaraları eserin bu baskısındanadır.)

Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak'a da ilham kaynağı olmuştur. Öyle ki Altay Öktem kara anlatı olarak nitelendirilebilecek bu eserin ruhunu modern dünyada cereyan eden bir polisiyeye taşırken muhalif ve eleştirel söylemini *Necronomicon*'a atfedilen tarihî mirasa ular. Nitekim *Necronomicon* hakkında o kadar çok efsane oluşturulmuştur ki, ünü dünyanın hemen her köşesine yayılmış, hakkında ciltler dolusu yazılar yazılmıştır. Çeşitli rivayetlere göre Abdül El Hazret veya El Azif adlı Şamlı bir yazara ait olduğu iddia edilen kitap, "Arabın Kitabı", "Ölü İsimlerin Kitabı", "Ölülerin Çağrı Kitabı" ya da "Çıldırta Kitap" gibi sıfatlarla nitelenmiştir. Lovecraft'ın muhayyilesinin bir ürünü mü yoksa kökü tek tanrılı dinlerin öncesine uzanan tarihî ve kültürel arka planıyla büyüye, metafiziğe, aşkınlığa, mitolojiye ve ölüme dayalı fantastik bir kara anlatı mı olduğu bugün bile tam olarak çözülemeyen eser –yine rivayetlere göre- her cildi 125 sayfa olmak üzere yedi ciltten oluşan 900 sayfalık bir metindir. Neticede Öktem'in kurguya bir biçimde dâhil olan herkesin kendi tasarladığı biçimde öldürüldüğü bir anlatı kotarması, *Necronomicon*'ın bu tekinsizliğini, gizemini ve tabir yerindeyse lanetini devraldığını gösterir. Zira Öktem, şöhreti ilkel ayinlerden, arketiplerden, dinlerden, fantastik ve gotik eserlerden günümüze uzanan bir anlatıya metinlerarası gönderme yapmış, "bu lanetli ruhun" günümüze yansımaları imleyen bir metin üretmiştir.

Romanın kurgusu, oldukça dinamik ve aksiyoneldir. Daha ilk sayfadan itibaren okurun merakını çeken eser, tıpkı ilhamını aldığı *Necronomicon* gibi okuru anlatının bir parçası haline getirir. Hatta bu ilgi, okurun kendini sorgulamak ve tıpkı romanın kahramanları gibi ölümle yüzleşmek zorunda kalacağı modern kapitalist dünyanın sert bir satirine dönüşür. Zaten Altay Öktem'in yapmak istediği de tam olarak budur. Tarih öncesine uzanan "lanetli", "karanlık" ve baskıcı geçmişle çıkar ilişkilerinin, iktidar olgusunun, ezen-ezilen diyalektiğinin hiç değişmediğini sadece metamorfoza uğrayarak günümüze kadar sürgit devam ettiğini anlatmak. Elbette bu tarihî kısır döngüyü anlatırken edebiyat ve sanat dünyasının kendi iç sorunlarına değinir. Popüler okuru da sıkımayacak fantastik polisiye bir hikâye anlatır. Nitekim A. Ömer Türkeş de romanın kurgusu hakkında benzer bir değerlendirme yapar:

"Altay Öktem, baş döndürücü bir hızla başlamış anlatmaya. Hikâye daha ilk sayfalarda okuyucuyu meraklandırmayı da başarıyor. Tam "nasıl çıkacak bu işin içinden" dediğimiz bir sırada, niyetinin polisiye ile sınırlı kalmadığını fark ediyoruz. Çünkü kısa zamanda karmaşık ve esrarençiz bir hal alan muammayı metinsel oyunlar üzerine kuran Öktem, kullandığı fantastik öğelerle, –Lovecraft'tan romanlarında sözünü ettiği Ölüler Kitabı *Necronomicon*'a kadar- başka roman kahramanlarına ve yazarlara yaptığı göndermelerle kurmaca metin ve gerçeklik ilişkisini, bizzat yazma eyleminin kendisini sorgulamaya yöneliyor. Ama kuru bir sorgulama değil bu, tersine, neşeli bir üslupla kalem alınmış meraklı ve oyuncaklı bir hikâye ile yani yine kurmaca dünyanın içinden yapmış sorgulamasını. Bu nedenle, o hızlı girişin ardından frene basmış, gerçeklikten taammüden kopmuş ve parodik bir yaklaşımla yazarın yaratma gücüne ve özgürlüğüne uzanmış. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi, yazarı, metinler arasında gezinen roman kahramanlarını tartışmaya açarken küçük kalem darbeleriyle toplumsal zihniyet biçimlerini iğnelemeyi de ihmal etmiyor Altay Öktem." (Türkeş, 08.11.2010: www.cinairoman.com)

Romanda, ünlü bir yazar olan Yeşim Miraç, dokuz ayrı yazarın kendi ölümlerini nasıl tahayyül ettiklerine dair dokuz hikâyesinden oluşan bir seçki hazırlar. Ancak kitabın yayımlanmasının üzerinden çok geçmeden tuhaf bir biçimde ölür. Tuhaftır, çünkü kaşkolüyle asılı bulunan Yeşim'in ölümü tıpkı hikâyesinde anlattığı şekilde cereyan etmiştir. Soruşturmayı yürüten Komiser

Nevzat, henüz ne olup bittiğini anlayamadan ikinci yazarın ölüm haberi gelir, onu teker teker diğerleri izler. Bu tuhaf seçkide öyküsü bulunan her yazar, arka arkaya tıpkı kendi öyküsünde anlattığı gibi öldürülmeye başlar. Böylece ölüm saçan bu lanetli kitap, medyanın ve basının ilgi odağı haline gelir. Yayıncısına büyük paralar kazandıran ticari bir nesneye dönüşür. Fakat bir müddet sonra olaylar çığırından çıkar; kitap onunla bir biçimde ilişkilenen herkesi ölüme sürükleyen bir canavara dönüşür. Öyle ki sadece bu seçkide kendi ölümünü kurgulayan yazarlar değil; Komiser Nevzat, yardımcısı Kerim, diğer Komiser Levent Caner, ünlü polisiye yazarı Taner Yılğın, Sıla Türel, Sakine, Elem, Ziya, kahveci, editör, yani kitapta adı geçen herkes art arda cinayete kurban gider. Geriye kalanlar ise bir oyun, kurnazca tasarlanmış bir pazarlama tekniği ya da bireysel hırs ve intikam arzusunun çok ötesine geçen bu dehşetin aslında yazara-yayıncıya ve okura sirayet eden genel bir yozlaşma ve çürüme halinin tezahürü olduğunu anladıklarında olaylar çığırından çıkmıştır. Nitekim romanın finalinde kurgu denilen şeyin aslında gerçek hayatın bir izdüşümü olduğu, gerçekle kurgunun çoğu zaman iç içe geçtiği hatta kimi zaman kurgunun gerçekliğe yön verdiğini, gerçeğin ise bir nevi kurgunun kurgusuna dönüştüğü anlaşılır.

“Evet. Bizim hayatımız gerçek, yarattığımız kahramanlarınkı de kurgu. Şimdi de onlar açısından bak; onlar kendi gerçeğini yaşıyor, biz ise onların kurgusuyuz. Biz nasıl bir kahraman yaratıp sonra da öldürebiliyorsak, onlar da bizi aynı yöntemle öldürebilir.” (s.220)

Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak, kurgusal anlamda hem dikey hem de yatay anlamda genişleyen bir metindir. Bir taraftan kökleri tarih öncesine uzanan fantastik metinlerle, büyü kitaplarıyla ilişkilendirilirken öte taraftan heyecanı sürekli diri tutan polisiye bir düzlemde cereyan edenler anlatılır. Kurguyu çokkatmanlı bir hale getiren diğer bir hikâye ise gerçeklik-kurmaca ilişkisinin sorgulandığı, kurguyla gerçeğin birbirinin simetrisi olduğu, sürekli birbirlerini yansıtarak varoluşlarını gerçekleştirdikleri felsefi, edebî ve entelektüel atmosferdir. Polisiye hikâyeye içkin bir biçimde betimlenen bu derin katman, aynı zamanda romanın ana fikrini içerir.

Roman kişileri, anlatının çokkatmanlı yapısına uygun biçimde tasnif edilebilir. Anlatının içinde hem kurmaca düzlemde hayat bulan Başkomiser Nevzat, Kerim, Başkomiser Levent Caner, Sakine, Kemal, editör, Nurperi Miraç, Kambur, Elem, Türkan, Emniyet Müdürü Tahir Öz, Profesör Kazım Dürnev ve Vali Vedat Ali gibi kişiler vardır. Hem de kurmacanın kurmacası olan yani üstkurmaca bir atmosferde kendi ölüm hikâyesini yazan Yeşim Miraç, Sıla Türel, Cahit Göksel, Cezmi Doğru, Saadet Irgatgil, Zehra Sakin, Nesli Işıkyay ve Pesent Umar gibi kişiler vardır. Aslında bu iki grup gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi göstermek amacıyla kotarılmıştır. Nitekim kurmaca yazarların kendilerini kurmaca düzlemde yeniden üretmeleri, “yazarlık” kendilerini felakete sürüklemeleri bir müddet sonra diğer kişilerin de hayatını alt üst eder. Neticede karakterden çok, birer tip gibi betimlenen kişilerin -ister kurmaca isterse üstkurmaca olsun- trajedisi, “yazmak eylemi” etrafında şekillenir. Çünkü anlatıdaki kurmaca yazarlardan biri “biz kendi ölümümüzü yazmaya kalktık. Öykülerdeki kişilerin bir kısmı bizleriz zaten. Yani bizim ölen halimiz. Diğerleri de ucundan bucağından da olsa bu ölüm işine karışıyor. İster istemez hepsi ölüme bulanmış durumda. Bunu sağlayan da biziz, yani bu kitaba öykü veren yazarlar...” diyerek yazgılarını belirleyen temel olgunun yazmak olduğunu ifşa eder. (s.219) Zaten kendilerinden başlayarak tüm çevrelerine ve topluma yayılan bu felaketin çaresi de yine yazarak sağlanacaktır. Bir bakıma tüm varoluşsal sorgulamanın “yazmak” eylemi etrafında şekillendiği bu anlatıda, cinayetler “aynı yöntemle, yazarak!” (s.220) engellenir.

Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak'ta zamanın akışı genel anlamda polisiye romanlardaki gibi kronolojiktir ve lineer bir görünüm arz eder. İlk başta olaylar arasındaki determinist bağların ustaca örüldüğü, zamanın belirli bir düzen içinde aktığı görülür. Fakat polisiyenin mantıksal ve pozitivizme dayanan yapısı fantastik bir karakter kazanıp rasyonellikle bağı kopunca zamansal anlamda da sıçramalar ve muğlaklıklar meydana gelir. Anlatının aksiyon kazanması, eserin fantastik bir kara anlatıya dönüşmesine ve zamandan ve mekândan soyutlanmasına neden olur. Nitekim Mikhail Bakhtin'in bir anlatı formu olarak romanda, mekân ve zaman tasarımına ilişkin getirdiği zamanla mekânın birleşmesinden doğan anlatı atmosferini imleyen kronotop kavramı, ortadan kalkar, roman farklı zamansal ve mekânsal düzlemlere yayılır. Öte yandan romanın yapısına hâkim olan gerçeklik-kurgu ilişkisi, mekâna ve zamana diğer anlatı unsurları gibi çokkatmanlı bir yapı kazandırır. Özellikle üstkurmaca düzlemde cereyan eden cinayetlerin benzer biçimde gerçek yaşamda meydana gelmesi, kurmaca ortam (yer-zaman) ile gerçek ortam (yer-zaman) arasındaki sınırı belirsizleştirir. Öyle ki cinayetlerin aydınlatılması için geriye dönüş tekniğiyle gerçek ile kurmaca kişilerin ilişkilendirilmesi zamansal anlamında da düalist bir görünüm oluşturur. Örneğin romanda anlatı zamanından önce ölmüş bir yazar olarak bahsedilen Pesent Umar'ın ruhunun Nevzat Başkomiser ve yardımcısı Kerim ile olan diyalogları, zamansal ve mekânsal anlamda sınırların belirsizleştiği bir ortamda cereyan eder. Benzer biçimde gerçekle kurmacanın iç içe geçmesi ve kitabın "kehanet içeren yapısı sebebiyle gelecekte haber vermesi de" geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın birbirlerinin yerine kullanılmasına, böylece bir zaman kaymasına neden olur. Nitekim kitapta bahsedilen ölümler, önce edebiyatta ardından gerçek yaşamda gerçekleşir. Roman kişileri de sürekli bir dejavu halinde, gerçeklik duygusuyla birlikte zaman ve mekân algılarını yitirir.

Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak'ı Yeraltı edebiyatıyla ilişkilendirilebileceğimiz esas nokta; çağları ve kültürleri aşan "lanetli ve büyü" bir geleneğin bugünkü edebiyat ortamını da tüm unsurlarıyla lanetlemesidir. Bu bağlamda *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak*; yazardan yayıncıya, medya ve reklam dünyasından ticari kaygıların edebiyatı bir kâr nesnesine dönüştürdüğü kültür-sanat ortamına, popüler ve sığ bir bakış açısının ötesine geçemeyen entelektüel dünyanın çapsizliğine karşı bir tepkidir. Elbette "kahramanlar arasındaki ilginç bağların izini süren hafiye okur da işin içindedir!" (s.227) Tüm unsurlarıyla tüketim kültürünün bir dışlisi haline gelen edebiyat dünyasının; bir kitabın yazılma, yayımlanma ve okurla buluşma sürecinde nelere sahne olduğu tüm aşamalarıyla betimlenir. Nitekim kendi ölümlerini kurgulayan birer öykü kaleme alacak olan yazarların temel sorunu; kendi sonlarını seyrettirecekleri birer anlatı kurgulamak ve okurun bundan tuhaf bir zevk almasını sağlamaktır. Fakat bir başkasının ölümünü anlatmak kolayken kendi ölümlerini aynı rahatlıkla kurgulayabilecekler midir? (s.13) Zira "yazarken kalemleri titrer biraz ama hem ürkütücü hem de zevkli bir deneyim olur bu." (s.13) Yazarlar açısından ilk başta ürkütücü ama zevkli hatta kışkırtıcı gibi görünen proje, yayımlanır yayımlanmaz adeta bir felakete dönüşür. Art arda öldürülmeye başlanan yazarlar bir taraftan ölümden kaçmak, öte taraftan öldürülen diğer yazarların katili olmadıklarını ispatlamak için uğraşıp dururlar. Sahne alma sırası bu kez yayınevindedir. Nitekim "tanınmış isimler olsun" (s.14) dileğiyle yazdırdığı ölüm öykülerinin yazarları öldürülünce kitap yok satmaya başlar. Medyatikleşir, televizyon ve basın dünyasının ana gündem maddesi haline gelir. Zaten "ölenle ölmenin de bir anlamı yoktur." (s.15) "Millet sansasyon peşindedir, birkaç kişi daha ölsün asıl o zaman satışlar patlayacaktır." (s.52) Nitekim yayınevinin sahibi, aynı zamanda büyük bir medya imparatorluğunun başındadır." (s.67) Bu yüzden edebiyat meseleleri, "televizyon kanallarında edebiyatçılardan çok medyumların, falcılarının, saçma sapan işlerle uğraşanların diline düşmüştür." (s.71) Hatta siyaset dünyası olaya el atmış ve birçok insanın ölümüne neden olan bu

eserin “sonuçta basit bir kitap olduğuna, olayların gereksiz yere büyütüldüğüne” (s.208) karar vermiştir. “Ayrıca, tüm bu olayların Amerika’daki bir tarikatla ilgisi olduğunu, işin içine birtakım büyüler karıştığını iddia eden, halkımızın inançlarını, duygularını sömürmeye çalışan kendini bilmezler (...) hakkında gerekli yasal işlemler başlatılmıştır.” (s.209) Simülasyonu andıran bu cenderede; gerçeklik duygusunu yitiren, kendine yabancılaşan okur içinse edebiyat, sadece hoşça vakit geçirmek için tüketilen popüler, eğlenceli, kolay okunan birtakım anlatılardır.

Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak’ı Yeraltı edebiyatıyla ilişkilendirilebileceğimiz bir başka nokta ise romanın ana iletisi olan gerçeklik-kurmaca ilişkisi bağlamında betimlenen durumlardır. Altay Öktem, edebiyatın kadim meselelerinden olan edebiyat-hakikat ilişkisini roman boyunca tartışır. Tüm kurgu, kişiler, zaman, mekân ve anlatım teknikleri bu temanın etrafında şekillenir. Öktem, edebiyat mı hayatın gerçeklerinden beslenir yoksa edebiyatın kurmaca dünyası mı gerçekliğe yön verir meselesi üzerine epey kafa yorar. Burada bir diyalektik ilişkinin varlığına dikkat çeken yazar, roman kahramanlarından birine; “herhangi bir romanı getirin bana, birtakım şifreler aracılığıyla hepinizin ya adıyla ya kişisel özelliklerinizle ya da ailenizden biriyle ilgili çok önemli bağlantılar bulabilirim” (s.216) dedirtir. Gerçi roman gerçekliği estetik bir düzlemde dönüştürerek yeniden kurgulamakla “gerçekliği olduğu gibi yansıtan rapor tekniğinden” (s.31) farklılaşır. Fakat yaşananlar açısından metinlerde kurgulananlarla hayatta gerçekleşenler arasında fark yoktur. Örneğin ölen kişi için roman sayfalarında mı yoksa hayatta mı öldüğü anlamsızdır. (s.55) Ölüm biçimi sadece geride kalanlar için bir anlam taşır. O da ister kurguda olsun ister gerçeklikte eninde sonunda bir anlatıya dönüşür. Hatta çoğu zaman hayatın gerçekliği, o kadar absürt, o kadar gerçekdışıdır ki romanlarda bile gerçekliğin dışına bu kadar çıkılmaz. (s.64) Öte yandan edebiyat tarihi gerçekle edebiyat arasındaki diyalektik ilişkiyi kanıtlayan örneklerle doludur. Bu nedenle bu tarihî bağ, “edebiyat-kehanet ilişkisi diye sunmak” (s.95) edebiyatı yaşamdan soyutlayıp gaipten haber veren bir büyülü söz gibi göstermek ticari kaygılarla oluşturulmuş manipülatif bir girişimdir. Oysa edebiyat tıpkı bilim gibi kaynağını gerçekliğe yaslanan bir hayal gücünden alır ve en fantastik metinler bile özünde belirli insanlık durumları üzerine kuruludur. (s.97) Zira insanlığa hayal, fantezi veya kurmaca gibi gelen birçok edebiyat eserinin söyledikleri zamanla gerçeğe dönüşür.

Sonuçta edebiyat-hakikat ilişkisi bağlamında romanda sürgit devam eden tartışmada, can alıcı nokta ise ister edebiyatta isterse gerçekte olsun, insanın dramatik kaderidir. Ölüm karşısındaki çaresizliğidir. Öktem’e göre insanı cenderesine alan, ontolojik sorgulamasını absürtleştiren ölüm, hem edebiyattaki hem de hayattaki tek gerçektir. İnsanlık tarihi boyunca ya edebiyat insanların ölümlerini hikâyeleştirir ya da insanlar edebi metinlerde betimlendiği gibi ölür. Romana, Yeraltı edebiyatının rengini veren de bu kısır döngü içerisinde her türlü iktidarın, çıkarın, tüketim hırsının ölüm karşısındaki anlamsızlığıdır. İnsan köktenci bir sorgulamaya girip edebiyatı ve gerçekliği yeniden anlamlandırmalıdır. Yoksa ne *Nekronomikon*’un son bölümünde söz edilen kaba metal ne de Öktem’in ondan mühlhem kurguladığı “kaba metal dozer” (s.223) ölümleri engelleyebilir. Özcesi herkesin dışlisi haline geldiği bu cendereden kurtulmak imkânsızdır ve “bu kitaptan da bu hayattan da kimse sağ çıkmayacaktır.”

3.4. O Adam Babamdı

*O Adam Babamdı**, Türk edebiyatındaki en nevi şahsına münhasır seri katilin işlediği cinayetler bağlamında politik, psikanalitik hatta ödipal göndermeleri olan sert bir psikolojik gerilim anlatısı olarak betimlenebilir. Görünüşte tam bir İstanbul beyefendisi gibi davranan Haydar Bey'in travmalı geçmişi, cinsel iktidarsızlığı, kültürel ve sosyal alanda yaşadığı iletişimsizlik, sürekli baskılanmaktan ve küçümsenmekten içselleştirdiği anti kahramanlık halinin gerisinde biriktirdiği öfkenin ve basıncın nasıl bir şiddet patlamasına ve sapkınlığa dönüşebileceğinin "kanlı ama estetik öyküsüdür." (Enki, 16.03.2015: www.cumhuriyetkitap.com.tr) Romanın dikkat çeken bir başka önemli tarafı da edebiyatın en kadim izleklerinden baba-oğul çatışması üzerine kurulması ve bu gerilimin alegorik bir biçimde bilimsel, kültürel, tarihî, psikolojik, politik referanslarla derinleştirilmesidir. Nitekim daha kitabın önsözünde bu duruma dikkat çekilir.

"Bu kitapta anlatılanlardan dolayı hepinizden özür diliyorum. Ama unutmayın: Haydar Bey'in hayatına giren insanlardan biri, sizin anneniz, babanız, dedeniz ya da uzak bir akrabanız olabilir. Paniğe kapılmayın. Sakin olun ve ipuçlarını yakalamaya çalışın. Hatay kasap ayaklanmasından bugün adını bile hatırlamadığımız sosyalist Esat Adil'e, Kızılcahamam Islah Evi'nden Bakırköy Akıl Hastanesi'ne, Balya'nın Çınar sinemasından Karaağaç ormanlarına uzanan duygusal, bir o kadar da kanlı bir macera. Yolları hep keşişen, keşiştikçe yara alan insanlar... Hepsinin merkezinde de maalesef Haydar Bey var! Haydar Bey size göre azılı bir katil ya da iflah olmaz bir sapık olabilir. Aslında o, gerçek bir beyefendi. O benim babam." (s.8-9)

Baba-oğul ilişkisi hem edebiyatın en vazgeçilmez konularından hem de yazarların hayatlarının en çetin meselelerinden biridir. (Aşçı, 16.06. 2001) Edebiyatta baba-oğul ilişkisinin kökleri insanlığın ilk edebi üretimlerine kadar uzanır. Psikanalitik bir kavrama dönüşen Oedipus'un babasını öldürüp annesiyle evlenmesi tarihî anlamda en popüler baba-oğul anlatılarının başında gelir. Yine mitolojide ve kutsal kitaplarda arkaik örneklerine rastladığımız (Hıristiyanlıktaki "Baba-Oğul-Kutsal Ruh" inancı, Kuran'daki İbrahim peygamberin oğlu İsmail'i kurban etmek istemesi" vb.) baba oğul ilişkisi, tarih boyunca birçok edebiyatçı ve romancı tarafından işlenir. Homeros, Shakespeare, Turgenyev, Dostoyevski, Kafka, Stendhal, Marquez vb. birçok yazar baba oğul ilişkisine odaklanır, baba oğul ilişkisi bağlamında kuşak çatışmalarını, iktidar-muhalefet çekişmelerini, gelenek-yenilik süreçlerini, ele aldıkları toplumsal atmosfer içerisinde sorgular. Psikanalist yöntemin roman incelemelerinde kullanılmasıyla sistematik biçimde saptanan, teorize edilen bir tema olarak beliren baba oğul ilişkisi, edebi metnin çözümlenmesinde önemli bir anahtar haline gelir. Önceleri Freudyen bakış açısının etkisiyle sadece cinsel bilinçaltının sorgulanmasına indirgenen bu ilişki, farklı boyutları ve çağrışımlarıyla da roman tarihi boyunca genişleyerek ve anlam çeşitliliği kazanarak gelişir. (Demir, 2009: 147)

Türk edebiyatında da baba-oğul ilişkisi/ilişkisizliği teması oldukça ilgi görür. Tanzimat dönemi romanlarında babayla sorunlu oğullara sıkça yer verilir. Önceleri otoriteyi temsil eden "Baba" imgesinin romanlara yansması, "babaya duyulan bu gereksinimden kurtulmak" (Parla, 1993: 15) biçiminde olur. Zira "mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını" (Parla, 1993: 15) arama uğraşına girmiştir. Tanzimat dönemi romanlarının çoğundaki "yetim" kahramanlar da (*İntibah'*taki Ali Bey, *Araba Sevdası'*ndaki Bihruz vb.)

* *O Adam Babamdı*, (2015). İstanbul: Esen Kitap Yayınları. (Çalışmamızda verilen sayfa numaraları eserin bu baskısındanır.)

babasız kalan bu toplumun yeni bir otorite, yeni bir “baba” arayışının temsilcileridir. Öte taraftan toplumun çöküşünü imleyen bu metafor, bir taraftan gelenekçi baba yenilikçi oğul karşıtlığının altını çizerken diğer taraftan dağılmakta olan devletin “Baba” imgesiyle özdeşleştirildiği bir toplumda, devlet-halk ilişkisindeki çözülmeye de gönderme yapar. “Bu açıdan romanlar, tepeden inme, keyfi kararlara yatkın Osmanlı toplumunun pederşahi yapısını yansıtır. Ailesinden ayrı düşen bir baba gibi Sultan da kendi halkından uzaklaşmış ve aynı tür bir iletişim kopukluğuna yol açmıştır.” (Finn, 2003: 215) Bir taraftan geleneği temsil eden “Baba’yla - ki devletin babayla özdeşleştirildiği ataerkil bir toplumdur söz konusu olan- diğer taraftan yenilikçi ve Avrupalı oğul tipi sanat, siyaset, kültür vb. birçok alanda kıyasıya kapışır. Neticede baba-oğul ilişkisi bu kapışmanın edebiyata alegorik yansımasıdır. Bu temanın izlerine; Tefik Fikret’ten Ahmet Haşim’e, Mehmet Akif’ten Yakup Kadri’ye, Orhan Kemal’den Oğuz Atay’a, Tahsin Yücel’den, Latife Tekin’e, Yusuf Atılgan’dan Sabahattin Ali’ye, Orhan Pamuk’tan Hasan Ali Toptaş’a kadar farklı dönemlerden, farklı türlerden ve farklı bakış açılarından yazan birçok edebiyatçının eserlerinde rastlamak mümkündür.

Altay Öktem de edebiyatın kadim ve popüler teması olarak kabul edebileceğimiz baba-oğul ilişkisine yeni bir boyut kazandırır. Çünkü belki de ilk kez seri bir katilin oğluna miras olarak bu vasfını bırakmasına tanık oluruz. Nitekim romanın antikahramanı Haydar Bey, hayatın kendisine ördüğü travmatik kaderin intikamını; naif, beyefendi, kibar ve kültürlü kimliğinin arkasına sakladığı acımasız, sert, psikopat ve vahşi dürtülerle işlediği cinayetlerle alırken; ilk başta kendisinden nefret eden oğluna seri katilliği miras olarak bırakır. Belirli bir ismi olmayan oğul ise sadistçe işlediği cinayetleri öğrendikçe babasından önce nefret eder, sonrasında onu anlamaya ve örtük biçimde olsa da hak vermeye başlar. Nihayetinde babasından aldığı bu genetik mirası biraz da Zolavari soyaçekim izleğine uygun biçimde devam ettirir ve babasının eksik bıraktığı cinayeti işler. Bu noktada baba-oğul ilişkisi bağlamında üzerinde durulması gereken esas nokta da “babası tarafından parmağı kopartılan bir erkek çocuğun öyküsünün psikanalitik çağrışımlarla; iktidarsızlık, taciz, ölümcül saplantılar ve takıntılarla örülü bir tekensiz öyküye dönüştürülmesidir. Freud’un ve Lacan’ın psikanalitik bakış açılarını edebiyat alanına uygulamaya eğilimi olan okurları fazlasıyla tatmin eden (Enki, 16.03.2015: www.cumhuriyetkitap.com.tr) bu romanda, yazar; okuru aynı zamanda Yeraltı edebiyatının sınırlarında dolaştırır. Bu bağlamda Altay Öktem, baba-oğul ilişkisine Yeraltı edebiyatının ruhunu üfler. Cinsellik, iktidarsızlık, şiddet, toplumsal baskı, taciz, sapkınlık, nihilizm, ötekileştirme vb. Yeraltı izlekleriyle örülü bir anlatı kotarır.

O Adam Babamdı, kurgusal anlamda geriye dönüş tekniğiyle yazılmış bir romandır. Olaylar isimsiz kahramanın, annesinin sandığında sakladığı eski takvim yapraklarını bulmasıyla başlar. Üzerine notlar yazılıp dosyalanmış bu takvim yaprakları ona hiç tanımadığı, hatta varlığından bile haberi olmadığı babasının akıl hastanesinde yatmakta olduğunu ifşa eder. İsimsiz kahraman için bu sarsıcı durum, kendini bir başka kimlikle tanıtır babasıyla annesinden gizli görüşmeler yapmasıyla başka bir boyut kazanır. Nitekim Türk edebiyatının en sıra dışı seri katillerinden olan Haydar Bey’in anlattıkları, anlatının esasını oluşturur.

Haydar Bey, rutin hayatında dokuz parmak daktilo yazabilen, kültürlü, nazik, tertipli ama aynı zamanda içine kapanık, asosyal, iletişimsiz sıradan bir kâtiptir. Fakat bu ortalama yaşamın arka planında şiddetin, cinsel iktidarsızlığın, tacizin, travmalı çocukluk dönemlerinin etkisiyle oluşmuş ve baba katiliğinden yetiştirme yurtlarına, hapishanelerden akıl hastanelerine uzanan bir ikinci kişilik mevcuttur. Haydar Bey, ilk cinayetini babasını öldürerek işler. Kasap olan babası Mazhar Bey’in parmağını kesmesi ve bu dönemde Hatay’da Arapların Türkiye’den ayrılmak için çıkardıkları

Kasaplar Ayaklanmasına katılması olaya politik bir boyut kazandırır. Nitekim olayın politik yönünü gizlemek isteyen hükümet, Kasaplar Ayaklanmasını bir kız kaçırma meselesinin toplumsal infiale dönüşmesi biçiminde sunar. Haydar Bey, işte babasını hem bu tür işlere karışması hem de kendisiyle annesini yalnız bırakması nedeniyle Osmanlı palasıyla sırtından vurarak öldürür. İslahevine gönderilen Haydar Bey burada Sıhhiyeci Şahap'ın kendisine karşı tacizlerini unutmaz.

İslahevinden çıktıktan sonra çeşitli işletmelerde çalışmaya başlar. Bu arada tanıştığı Müberra adında bir kadınla evlenir. Haydar Bey, Müberra Hanım'ın gözlerinin maviliğine âşık olmuştur. Fakat Haydar Bey'in cinsel iktidarsızlığı nedeniyle evliliklerinde bazı sorunlar yaşanır ve Müberra Hanım Haydar Bey'i terk eder. Bunu kendine yediremeyen Haydar Bey, annesinin evine dönen Müberra Hanım'ı öldürür. Yanında getirdiği tırnak makasıyla Müberra Hanım'ın mavi gözlerini oyup cebine koyar ve cesedini lime lime edip bir hafta süresince martılara yem edip ortada herhangi bir delil bırakmaz. Akabinde kendisine ıslahevinde tacizde bulunan Sıhhiyeci Şahap'ın emekli olup yerleştiği köye gider ve onu Karaağaç ormanında bir ağaca bağlayıp altına mihlar çakıp kafatasını parçalayarak öldürür. Kâtip olarak çalıştığı iş yerinden sebepsizce kovulması üzerine eski patronu Mahmut Bey'i de benzer biçimde sadistçe öldürür. Ardından bir cam parçasıyla saatlerce Mahmut Bey'in kafasını kesmeye çalışır. Tüm bu olaylara şahit olan ve kendisinin yerine işe alınan Kâtibe'yi rehin alarak eve götürür. Bir bakıma Kâtibe, Haydar Bey'in dişi versiyonudur. Nitekim Kâtibe'yi rehin tuttuğu esnada topuyla camını kıran çocuğu da boğarak öldürür, cesedini mutfakta saklar. Aynı zamanda fetişist eğilimleri olan Haydar Bey'in eflatun bikini giyme takıntısı vardır. Bu sebeple satın aldığı bikini nedeniyle kendisine alaylı bir biçimde bakan Butikçi Hamdi'yi de kalbini makasla delerek öldürür. Cinayetin hemen ertesinde eve dönen Haydar Bey, rehine olarak tuttuğu Kâtibe'nin bağlı olduğu ipi çözmeye rağmen evden kaçmamasına şaşırır ve çok duygulanır. O esnada Kâtibe'ye saldıran kedisi Sacide'yi de tuttuğu gibi duvarlara vurup öldürerek son cinayetini işler. Haydar Bey gibi travmalı bir geçmişten gelen ve gidecek bir yeri olmayan Kâtibe ile aralarında duygusal bir yakınlık doğar. Hatta Haydar Bey, ilk kez bir kadını arzular ve böylece cinsel iktidarsızlık problemini aşar.

Kurgunun ikinci bir boyutunu da Kâtibe'nin travmatik geçmişi oluşturur. Bir nevi Haydar Bey'in simetrisi olan Kâtibe'nin babası Türkiye'deki sosyalist hareketin pek bilinmeyen ama önemli figürlerinden Esat Adil'dir. Annesi ise tecavüze uğrayıp öldürülen Macide Hanım'dır. (Bu iki karakter de gerçekten yaşamış kişilerdir.) Haydar Bey, Esat Adil ve karısının yaşadıklarını ta ıslahevindeyken Sıhhiyeci Şahap'tan duymuştur. Macide Hanım'a tecavüz edip öldüren üç kişinin adını ise yine Sıhhiyeci Şahap'ı öldürdüğünde ondan öğrenmiştir. Haydar Bey bu üç şahsı merak eder ve bunları bulmak için peşlerine düşer. Onlardan ikisinin cezasını çektiği halde bir tanesi Bursa Cezaevinden firar etmiştir. Haydar Bey çok istemesine rağmen bu kişinin izine rastlayamaz. Kurgusal anlamda bir döngüsellik taşıyan anlatıda tekrar romanın başına dönülür ve akıl hastanesinde yatan Haydar Bey, kendisini ziyarete gelen oğluna, tüm hayatını anlattığı gibi işleyemediği bu son cinayeti de miras olarak bırakır. İsimsiz kahraman ise Haydar Bey'le yaptığı bu son görüşmeden sonra ondan kalan emanetleri alır ve Bursa'ya gidip "senelerdir bekleyen mevzuyu en nihayetinde hal eder." (s.196) Kurgunun son halkasında annesi Kâtibe'nin Macide Hanım ile Esat Adil'in kızı olduğunu öğrenir. Öte yandan Kâtibe, baştan beri oğlunun babası Haydar Bey'i ziyaret ettiğini, ondan kalan emanetleri aldığını ve cinayeti işlediğini bilmektedir. Neticede aynı travmatik hayatın içinden geçen ve çoğu zaman kesişen ortak dramların kurbanları olan Haydar Bey ile Kâtibe (Kâtip ile Kâtibe) arasındaki ilişki; zamanla duygu, aşk ve suç ortağına dönüşmüş, tek çocuklarına da şiddet, ölüm, cinayet, sapkınlık, yabancılaşma, öfke ile örülü bir miras olarak kalmıştır.

O Adam Babamdı, Türkiye'nin son yüzyıldaki tarihî gerçekliğine göndermeler yapan bir romandır. Altay Öktem, Türkiye'nin yakın dönemde, çok fazla bilinmeyen muhalif portreleri de kurmacanın dünyasına taşır. Böylece resmî tarih söyleminin dışına taşan, kanonun dışında bırakılmış kimi olayları ve kişileri okura tanıtır. Romanın seri cinayetlere dayanan görünürdeki kurgu düzenininin arka planı alternatif ve muhalif gerçeklikle örülür.

“Hatay’daki Kasap Ayaklanması”ndan tutun da, Esat Adil gibi romanın arka fonları aslında direkt olarak romanın kurgusunu etkileyen şeyler ve hepsi gerçek olaylar veya kişiler. Esat Adil, Türkiye'nin yetiştirdiği en önemli sosyalist kişilerden biri ancak Türkiye'nin sosyalist tarihinde bile adı çok geçmiyor. Biraz geri bırakılmış, çok üzerinde durulmayan bir isim. Türkiye'nin ilk ceza hukukçularından biri, hapisane müdürlükleri yapmış, ıslahevlerinin kuruculuğunu yapmış, yani devlet adına da çalışmış. Devlet adına çalışırken aynı zamanda da sosyalist düşüncelerinden dolayı çoğu zaman sıkıntılar yaşamış, sürekli kovuşturmalara uğramış ve sonuçta memurluğundan istifa etmek zorunda kalmış birisi.” (Röp. Özata, 2015: www.milliyetkitap.com)

O Adam Babamdı esasında bir anti kahraman hikâyesidir. Türk edebiyatındaki ilk seri katillerden olan Haydar Bey, düalist kişilik yapısına sahip oldukça ilginç biridir. Bir taraftan en acımasız cinayetleri hiç kılı kıpırdamadan işler. Öte taraftan naif, kültürlü, musiki dinleyen, kendi halinde tam bir İstanbul beyefendisi gibi davranır. Nitekim katil olmasına rağmen tamamen kötü bir karakter olarak da nitelendirilemez. Yazar, okurun bilincinde hunharca cinayetler işleyen sapkın bir karakter hakkında en azından bu eylemlerinin arka planındaki yapıyı anlama konusunda olumlu izlenimler uyandırır. Nitekim Öktem de Haydar Bey hakkında, “aslında romanın kurgusundan çok Haydar Bey karakteri beni cezbetti, bir anlamda ruhumu ele geçirdi. Türk edebiyatında rastlamadığımız, pek çok açıdan farklı bir karakterdi Haydar Bey ve romanı yazma sürecinde neredeyse onunla yattım, onunla kalktım”(Röp. Sarıdoğan, 2015: kalemkahveklavye.com) der.

Haydar Bey'in en büyük özelliği karakterinin iki yönü arasındaki geçişi, soğukkanlı bir biçimde yapması, yani bir kimlik çatışması yaşamamasıdır. Canice işlediği tüm cinayetleri, çok rahat ve basit biçimde kendi naif, kültürlü ve kibar kimliğine anlatabilmesidir. Zaten hem çevresindekileri hem de okuru derinden sarsan görünürde herhangi bir ruhsal çatışma yaşamadan, kimlik krizine düşmeden gerçekleştirdiği bu şizofreni hâlidir. Örneğin henüz ergenlik çağında bir çocukken öldürdüğü babasının cesedi karşısında “Delil bırakmamak için soğukkanlı davranmak, etrafı mümkün mertebe batırmamaya gayret ederek babamın artık hayat emaresi göstermeyen vücudundan bir an evvel kurtulmam lazım” (s.84) diye düşünür. Yine Mahmut Bey'in kafasını kestiği sahneyi gören Kâtibe'yi rehin alırken şöyle der:

“Biliyorsunuz ki Mahmut Bey'in kesik kafası diğer elimdeki torbada bulunuyor. Kolunuzu sıkı sıkıya kavrayan elimdeyse sizin kesik kafanızı taşımak bana ehemmiyetli bir ağırlık getirmez. Evime varıncaya kadar göstereceğiniz davranış şekli, kafanızın kaderini de tayin edecektir. Bundan böyle, şu vakte kadar olduğu gibi omzunuzun üstünde mi yer alacağı, yoksa bir torbada mı taşınacağı hususu tamamen sizin hal ve hareketlerinize bağlı. İstirham ederim sarf ettiğim bu lafları dikkate alınız.” (s.70)

Altay Öktem, Haydar Bey karakteriyle egemen sistemin kültürel, ekonomik ve sosyal anlamda en zarif noktalarını parodileştirerek bir Yeraltı söylemi inşa eder. Nitekim kültürlü, kibar ve zarif bir İstanbul beyefendisininin seri katile dönüşebileceğini gösterir. Bu durum, okurun zihnindeki belirli

kalıpları sarsar. Haydar Bey'i biraz da ilginç kılan, cinayetler dışındaki rutin hayatının görece suça, en uzak olduğu düşünülen sınıfsal ve kültürel değerleri çağrıştırmasıdır. Öktem hem Haydar Bey'in söylemiyle hem de edimleriyle bu durumu daha da karikatürleştirir. Zaten romanı yazarken Haydar Bey'in üslubuna bağlı kalır ve gerek üslup gerekse kurgu Haydar Bey'in etrafında şekillenir. (Röp. Sarıdoğan, 2015: kalemkahveklavye.com) Özellikle yüzyıl öncesinin lügatiyle konuşturulan Haydar Bey'in, "nazar-ı dikkat, cins-i latif, menfi vasıf, nahiye, radde, mütalaa, filhakika, mütevellit, intiba, sarıh, pür u pak, menfi, müspet, muharrir, münfail, istihdaf, müdrik, mebzul, salahiyet, müeyyide, mamafih, beis, hülasa, müsterih, binaenaleyh, müstehzi, muhteriz, tekaüt, müsebbip, muvazene, bilmukabele, mütevellit, bilaistisna, bilcümle, sükût-u hayal" vb. Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerle kurulan anakronik üslubu, onu hem nevi şahsına münhasır bir seri katil yapar hem de karikatürleştirir. Öyle ki en hunharca cinayetlerin işlendiği sahnelerde bile Haydar Bey'in jargonu, okurda trajikomik bir gülümseme yaratır.

"Müberra Hanım, istirham etsem bana bir miktar kâğıtla bir kalem temin edebilir misiniz?" diye sordum. Bir hesap yapmam lazım geliyor da o maksatla istedim bu kırtasiyeyi, siz müsterih olunuz,' dedim. Hesabı nihayete erdirebilmem için bazı malumatlara ihtiyacım olacak, misal, bu martılar her vakit gelirler mi terasa? Bir manisi yoksa cüssenizle ilgili küçük bir malumata ihtiyacım var. Baskülde kaç okka çekiyorsunuz? Kâğıdı kalemi elime aldım. Hiç vakit kaybetmeden bir sonraki ameliyeye başlamam lakin bundan evvel çok ehemmiyetli bir hesabı halletmem lazımdı. Tahminimce, Müberra kırk altı okka çeker. Bu yekûn ağırlığın yirmi iki okkasının su olduğunu farz edersek, kesim işlemi nihayete erdiğinde, akan kanı etrafı bulaştırmadan bir leğende topladığım takdirde bu ağırlığı bertaraf etmiş olacağım. Etrafa sıçratmadan helanın kuburuna boca edip üstüne de birkaç kova su dökmek suretiyle bu amel nihayete erer." (s.166-167)

O Adam Babamdı, gerek içerik gerekse üslup bakımından Altay Öktem'in daha önceki romanlarından oldukça farklı bir metindir. Nitekim "bir yazarın sürekli kendini aşmak zorunda olduğunu, kendini tekrar etmenin ölümcül bir hata olduğunu" (Röp. Sarıdoğan, 2015: kalemkahveklavye.com) savunan Öktem hemen her eserinde başka izlekleri, farklı türlerden yararlanarak, değişik anlatım teknikleri ve üsluplar deneyerek kendini sürekli yenilemeye çalışır. Bu bağlamda *O Adam Babamdı*, yazarın önceki romanlarına göre Yeraltı edebiyatına daha yakın bir anlatıdır. Türk edebiyatının en sıra dışı seri katillerinden Haydar Bey'in şizofrenlik iç dünyasında Türkiye'nin son yüzyıldaki muhalif figürleri; şiddet, öfke, sadizm, taciz, yabancılaşma, nihilizm gibi Yeraltı edebiyatında sıkça kullanılan izleklerle harmanlanır. Yine de bu durum, romanı tamamen bir Yeraltı anlatısı haline getirmez. Öktem'in diğer romanlarında olduğu gibi Yeraltı edebiyatının atmosfer anlamında başat unsur olduğu *O Adam Babamdı*, aynı zamanda bir psikolojik gerilim romanıdır. Ayrıca, "içinde dedektiflerin olmadığı gizemli bir suç romanı, kanlı ama estetik bir gerilim anlatısı, baba-oğul izleği etrafında kurulan bir psikanalitik yüzleşme metni ya da bir anti kahraman öyküsü" (www.cumhuriyetkitap.com.tr) olarak da değerlendirilebilir.

4. Sonuç

Altay Öktem, Türkiye'de Yeraltı edebiyatı bağlamında sürdürülen tartışmaların odağındaki isimlerden biridir. Öktem, sadece edebî eserleriyle değil; araştırmaları, incelemeleri ve eleştirileriyle Yeraltı edebiyatının gelişimine önemli katkılar yapar. "Genel kültürden ziyade kenar kültür" düşüncesiyle fanzinler başta olmak üzere Yeraltı edebiyat ürünlerini araştırır. Makale, deneme ve

eleştiri yazılarıyla Yeraltı edebiyatının tanımı, kapsamı, kriterleri konusunda dikkat çeken tespitler yapar. Bunun yanı sıra yayıncılık dünyası içerisinde de yer alır. Yeraltı edebiyatı içerisinde değerlendirilen eserlerin okurla buluşmasını sağlar. Tüm bu faaliyetleri, onun edebi üretimlerini de etkiler. Her ne kadar kendisini Yeraltı edebiyatçısı olarak kabul etmese de yazdığı şiir, öykü ve romanlarıyla Yeraltı edebiyatına yakın durur.

Yeraltı edebiyatının kriterlerinden eserin belirli içerik ve üslup özelliklerine sahip olması noktasından hareket edilirse Öktem'in eserleri Yeraltı edebiyatına yakın duran "kara anlatılar" olarak nitelenebilir. Özellikle incelememizin esasını oluşturan romanları, Yeraltı edebiyatını bilen, türün biçim ve içerik boyutuna vakıf bir yazarın kaleminden dökülen metinler izlenimi taşımaktadır. Hemen her romanında yeni biçim ve içerik denemeleri yapan Öktem, sürekli kendini yenilemeye çalışır. Bu bağlamda Altay Öktem, deneysel bir yazardır. Yaklaşık 10-15 yıllık bir süre zarfında yayımladığı romanlarıyla hep kendini yenilemeye, yeni temalar ve teknikler geliştirmeye çalışır. Nitekim şimdiye kadar yayımlanan romanları; *Filler Çapraz Gider*, *Tanrı Acıkınca*, *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkamayacak* ve *O Adam Babamdı* distopya, polisiye, bilim-kurgu, fantastik, modern, psikanalitik ve postmodern gibi türlerden ve akımlardan beslenen özgün anlatılardır. Bu romanlar, üslup ve dil bakımından da birbirlerinden farklı özellikler taşır. Fakat tüm bu romanları birbirine bağlayan içkin bir bakış açısının varlığı da göz ardı edilemez. İşte Öktem'deki Yeraltı söylemi, tüm romanlarına sirayet eden bu atmosferde gizlidir. Radikal bir sistem eleştirisi, şiddet, nihilizm, anarşizm çerçevesinde yaşama tutunmaya çalışan kişilerin trajedisi; argonun, küfürün, oksimoron tamlamaların ve kışkırtıcı imgelerle kurulu ifadelerin egemen olduğu bir dil Yeraltı edebiyatını akla getirir. Yine bireyin ontolojik arayışlarının tarih boyunca örselenmesi, kurtuluş girişimlerin hep engellenmesi, egemen olduğunda ise kendisinin baskıcı bir karaktere dönüşmesi bir kısır döngü gibi yinelenip durur. Geriye şiddet, saldırı, öfke ve intikam duygularıyla hareket eden ötekileştirilmiş, yabancılaşmış, asosyal, iletişimsiz, tutunamayan, şizofrenik anti kahramanlar kalır ki tüm bu kişilerin Yeraltı edebiyatının dünyasından neşvünema bulduklarını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- AKARSU, H. T. (2014). "Atomize Çağın Tekdüze Bireyi ya da Filler Çapraz Gider", *www.radikalkitap.com.tr*.(Erişim tarihi:11.05.2015)
- AŞÇI, B. (16.06.2001). "Edebiyatın Babaları ve Çocukları", *Cumartesi Sabah*.
- BATAILLE, G. (2004). *Edebiyat ve Kötülük*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BOLAT, T. (2013). Türk Edebiyatında Yeraltı Romanı Üzerinde Bir Araştırma, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BÖREKÇİ, G. (2012). "Biz Uyurken Uyumayanların Romanı: Tanrı Acıkınca", *www.egoistokur.com.*, (Erişim tarihi:28.09.2015)
- DEMİR, F. (2009). "Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanında Baba-Oğul İlişkisi", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.18/2, ss.145-154.
- DEMİR, F., KUŞ, Y. (2016). "Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı Tartışmaları: Kavram, Ölçüt, Tarihçe", *Turkish Studies -International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 11/20 Fall 2016, p. 119-140 DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.10098>.
- ENKİ, Y. (2015). "Altay Öktem'in Yeni Romanı: 'O Adam Babamdı'", *www.cumhuriyetkitap.com*. (Erişim tarihi: 10.11.2017).

- ERDOĞAN, Ş. (2011). "Bir Köprü Olarak Charles Bukowski", *Beat Kuşağı Antolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- FINN, R. P. (2003). *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, İstanbul: Agorakitaplığı.
- GÖKALP ALPARSLAN, G. G. (2009). "1980 Sonrası Türk Romanında Yeraltından Yükselen Sesler", *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- KAHRAMAN, H. B. (2005). "Kötülük, Yeraltı Edebiyatı ve Yerüstü", *Varlık*, Dosya: Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı Var mı?", S.1169, s.8-13.
- KIRAN Z., EZİLER KIRAN, A. (2010). *Dilbilime Giriş*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- PARLA, J. (1993). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SADE, M. D. (2015). *Yatak Odasında Felsefe*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SARIDOĞAN, K. (2015). "Popülerlik, Ancak Kendini Tekrar Ettiğin Sürece Mümkün", *www.kalemkahveklavye.com*. (Erişim tarihi: 18.10.2017).
- TÜRKEŞ, A. Ö. (08.11.2010). "Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak/Altay Öktem", *www.cinairoman.com*. (Erişim tarihi: 15.11.2017).
- ÖĞÜNÇ, P. (07.10.2005). "Öteki Taraftan Bildirmek", *www.radikalkitap.com.tr*. (Erişim tarihi: 14.11.2017)
- ÖKTEM, A. (2010). *Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkmayacak*, İstanbul: Everest Yayınları.
- (2013). *Tanrı Acıkınca*, İstanbul: Marjinal Kitap.
- (2014). *Filler Çapraz Gider*, İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- (2015). *O Adam Babamdı*, İstanbul: Esenkitap, 1.Baskı, Şubat 2015.
- ÖZATA, L. (2015). "O Adam Herhangi Birimizin Babası Olabilir", *www.milliyetkitap.com.tr*. (Erişim tarihi: 14.03.2017).