

HELÎM YÛSİV'IN EDEBÎ DÜNYASINDA BEDEN VE İKTİDAR

TAYLAN ŞAHAN TARHAN

111667013

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

PROF. DR. JALE PARLA

İSTANBUL, 2013

İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

HELİM YÛSİV'İN EDEBİ DÜNYASINDA BEDEN VE İKTİDAR

TAYLAN ŞAHAN TARHAN

Karşılaştırmalı Edebiyat Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma Yükümlülüklerinin
Parçasıdır

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMÜ

İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul

Haziran 2013

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Taylan Şahan Tarhan, 2013

Yakın zamanda dilimin şiirine gömdüğüm
dostum Arşevê Oskan’a
ve ustam Arjen Arî’ye

Helîm Yûsiv'in Edebi Dünyasında Beden ve İktidar
The Body and Power in the Literary World of Helîm Yûsiv

Taylan Şahan Tarhan

111667013

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Jale Parla
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Murat Belge
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nazan Aksoy

Jale Parla
Murat Belge
Nazan Aksoy

Tezin Onaylandığı Tarih: 11.06.2013

Toplam Sayfa Sayısı: 85

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Kürt Edebiyatı
- 2) Grotesk Beden
- 3) Bel İmgesi
- 4) Biyoiktidar

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Kurdish Literature
- 2) Grotesque Body
- 3) The Image Of Back
- 4) Bio-power

ÖZET

Helîm Yûsiv'in edebi dünyasında büyümlü gerçeklik gerek bireyin gerekse Kürt halkının modernite karşısındaki ötekileştirilmesini anlatan başat tür olarak karşımıza çıkar. Yazar büyümlü gerçekliğı edebi eserlerine uygularken de kurgusunun merkezine bedeni alır. Bedeni ele alırken de bedeninin dıştan gördüğümüz göz, burun, kulak, bacak, el, kol gibi parçalarını alıp grotesk olarak kullanır. Bu bağlamda bedeninin biçimsizleşerek ucubeleştiğini görürüz. Bu grotesk beden kurgusunu her eserinde farklı bir şekilde kullanan yazar özellikle "Ölümler Uyumaz" adlı öyküsünde, *Sobarto* ve *Dişsiz Korku* adlı romanlarında "bel" imgesini kullanıp bu imgeyi bedeninin diğer parçalarının üzerine taşıyarak kurgunun "belkemiğı" haline getirir. Ağrı bel imgesini tanımamızı sağlayan tamamlayıcı imge olarak belirir. Bu ağrı salgın, kalıtsal nitelikte olup alegorik anlamlar da taşır. Ancak belin ağrımamasının asıl nedeni özünde bireyin, temsili olarak da toplumun bedeninde öteki olmanın kaldırılamaz ağırlığıdır. Bedenin bel bölgesine baktığımızda, bel hem iktidarı hem de iktidar düzeneğı olan cinselliğı sembolize eder. Metinde kullanılan iktidar ve cinsellik metaforları bel ile ilgili dildeki deyimler ve folklorik söylemlerle uyum içindedir. İktidara ait her düzenek eserlerdeki kahramanların belinde ağrı olarak kendini dışavurur, o ağrının ardından cinselliğın dillendirildiğı görülür. Yaşayan ölü teması, delilik mefhumu ve başkalaşım motifi iktidara karşı üç farklı strateji olarak ortaya çıkar. Yaşayan ölü iktidarın "yaşam ve ölüm hakkını" elinden alırken, delilik mefhumu iktidarın mekanizmalarından sıyrılarak hakikati dillendirirken, başkalaşım motifiyle de iktidarın maskesi düşürölür. Bu üç stratejiye karşın metinlerdeki kadınların bedeninin "beyaz" renk ile nitelendirilmesi, "beyaz-siyah" ayrımını hatırlatıp "ötekinin" kolektif bilinçdışında iktidar olma arzusunu gösterir. Böylece bir yanıyla iktidara karşı dururken diğer yanıyla da iktidarın yanından duran yapı iktidarın ezen-ezilen ikileminden çok iktidarın bedene nüfuz ettiğini, bedene içkin olduğunu gösterir.

Anahtar sözcükler: Kürt edebiyatı, grotesk beden, bel imgesi, biyoiktidar

ABSTRACT

Magical realism in Helim Yûsiv's works appears as a literary device narrating both the individual and Kurdish society's becoming "other" in front of modernity. The author, applying magical realism in his works, takes the body into the heart of his fiction. By taking the body into consideration, he uses grotesquely the outer body organs, like the eyes, nose, ears, legs, hands and arms. In this context, we witness how the body becomes freaky through deformation. The author, who always takes this grotesque body fiction in a different way, particularly in his story *The Dead Don't Sleep*, and his novels, *Sobarto* and *Fear Without Teeth* uses mostly the image of "the back", putting it onto the other body parts and thus turning it into the backbone of his narration. Moreover, pain appears as a complementary image which helps us recognize the image of "back". This epidemic and genetic pain has allegorical meanings, as well. However the main reason for the back pain is the heaviness of being other, essentially in the body of individual, which in this case is representative of the society. While looking at the position of the back on the body, we can say that it apparently symbolizes power and also sexuality as a power disposition. Power and sexuality metaphors used in his works are relevant to the idioms and folkloric speeches uttered in the language about the back. Every disposition belonging to power becomes manifest as a pain on characters' backs. Moreover, we see ,after this pain, what comes next is always sexuality. The theme of the living dead, the notion of madness and the motif of metamorphosis appear as three different strategies against power. While the living dead takes away the right of "death and life", the notion of madness narrates the truth escaping through the mechanisms of power, and with the metamorphosis motif the author unmasks power and makes everything more apparent. Besides these three strategies, qualifying women's body with "white" color reminding us of the distinction made between "black-white" also shows us how the "other"s desire to sieze power settles in the collective unconscious. Consequently, the structure which on the one hand struggles against power on the other hand collaborates with power, thus revealing that rather than the dichotomy of oppressor-oppressed, it is much more about its influences on the body, in other words, it is mainly related to the body.

Key words: Kurdish literature, grotesque body, the image of back, bio-power

İÇİNDEKİLER

Giriş	1
1. Helîm Yusiv’in Büyülü Anlatısında Beden İmgelemi	8
A. Yûsiv’da Grotesk Beden ve Travma	16
B. İç ve Dış, Üst ve Alt Beden	19
2. Helîm Yûsiv’in Omurgalı Metni	21
A. Öteki Olmanın Dayanılmaz Ağrısı.	23
B. Dedelerden Kalma “Öteki Olma” Hastalığı	29
3. Dilin (Bel)kemiği.	33
A. Belin (Biyo)iktidarı	35
B. Beden Coğrafyasında Erojen Bir Bölge: Bel	43
C. Cinsellik Ve İktidar(sızlık)	45
4. İktidarın Belini Kırma.	50
A. İktidarın Ölümü	50
B. Maskesi Düşünce İktidarın.	52
C. Delilerin İktidarı Ele Geçirmeleri	54
D. Bir İktidar Rengi Olarak Beyaz.	57

Sonuç.	61
Ek.	67
Seçilmiş Bibliyografya.	83
Özgeçmiş.	85

GİRİŞ

Kürt edebiyatı deyince sorunlu ve standart edebi bir dilden bahsetmenin mümkün olmadığı bir alandan bahsediyoruz. Kürt edebiyatı tabiri benim aklıma Kürtlerin yaptıkları edebiyattan başka bir şey getirmiyor. Böyle olunca da Yaşar Kemal'den Selim Berekat'a kadar anadilleri dışında yazan, ömründe Kürtçe bir eser okumamış birçok yazarı bu potaya koymak gerekecektir. Bunu Kürtçe icra edilen bir edebiyata indirgeyebilir ve bundan sonra Kürt edebiyatı şeklinde kullanacağımız tabiri Kürtçe'nin bütün lehçelerinde icra edilen edebiyat şeklinde okuyabiliriz. Bu tanımlamanın sorun teşkil eden boyutunu elbette Kürtlerin coğrafi olarak bölünmeleri, dört farklı devletin çatısı altında yaşayıp bu devletlerin diktatör politikalarına maruz kalmaları olarak özetleyebiliriz. Son yüzyıl içinde edebi eserler üç ayrı alfabenin (Kiril, Latin ve Arap alfabeleri), iki lehçenin (Soranî ve Kurmancî) kullanıldığı bir dille ve edebi üretimin neredeyse imkansız, dağıtımlarının da olanaksız olduğu koşullarda yazılmıştır¹. Kürt ulusunun ve dilinin kaderi edebiyatı da etkileyerek birbirinden ayrı, istikrarsız bir edebiyat dünyası yaratmıştır. Kürdistan'ın dört parçasında, Ermenistan başta olmak üzere Sovyetler Birliği'nde ve İsveç başta olmak üzere Avrupa'yı da içine alan çok merkezli edebiyat dünyaları kurulmuştur.

¹ Eli Hesenyani'nin *Karmamiz (Ceylan)* adlı eserinin yayınlanma serüveni bu koşullar hakkında fikir verebilir. Haşim Ahmedzade *Kurdî û Nasname (Kürt Romanı ve Kimlik)* adlı eserinde aktardığına göre Hesenyani romanını 1964 yılında Tahran cezaevindeyken yazar ama elyazmaları kaybolur. İslam devrimine karşı savaşıırken bir daha yarısını yazdığı eserini Kelwê nehrinden geçerken nehre kaptırır. Bir sonrakinde notları İran'ın, köylerine attığı havan topunda tahrip olur. 1981 yılında romanı tamamlar. Peşmergeleden ayrılan ve Finlandiya'ya iltica eden Hesenyani mülteci statüsü kazanmak için mücadele ederken kalbine yenik düşer. Romanı yazarın ölümünden yedi yıl sonra yayınlanır.

Bu merkezlerdeki hâkim edebiyat anlayışları da Kürt edebiyatını etkilemiş, Kürt yazarlarının arayışlarının yöneldiği noktalardan olmuştur. Kesin sınırlar çizemesek bile genel bir çerçeve olarak Güney (Irak Kürdistanı) ve Batı (Suriye) Kürtlerinin edebi eserlerinde büyümlü gerçeklik ve sürrealist akımların etkisini görürken, Sovyetler Birliği sınıfına dahil ettiklerimizde toplumcu gerçekçi etkilerin, Avrupa ve Kuzey (Türkiye Kürdistanı) Kürtleri de Batı'lı roman tekniklerinin etkisinde kalmıştır. Doğu Kürdistan'da ilk roman Rehîm Qazî'nin *Pêşmerge* adıyla 1959 yılında Erivan'da yayınlanan romanıdır. Bu romandan sonra 1990 yılına kadar İran'da Kürtçe edebi eser basılmamıştır. Doğu Kürdistan'da gözle görülür bir türün öne çıkacağı yeterlilikte edebi eser üretilemediğinden sağlıklı bir yargıda bulunmak da imkansızdır².

Helîm Yûsiv'in edebi dünyasını tanımlamak için öncelikle hayat hikâyesine kısaca bir göz atmak gerekir. Helîm Yûsiv 1967 yılında Batı Kürdistan'ın Amûdê şehrinde doğar. Haleb Üniversitesinde Hukuk eğitimini tamamlar. Sürgün olacağı 2000 yılına kadar yazarlık mesleği ve eğitimiyle ilgilenir. Kürtçe okuma ve yazmayı ailesinden, Arapça'yı ise okulda öğrenir. Arapça yazdığı ilk kısa hikâyesi olan "Tîskên Kerê Sipî (Beyaz Atın Çiftesi)" Arap Yazarlar Birliği tarafından yayınlanan *Elisbû Eledebî* dergisinde 1987 yılında yayımlanır. *Mêrê Avis (Gebe Adam)* adlı ilk kitabı Arapça olarak 1991 yılında Şam'da basılır. İlk Kürtçe kitabı olan *Mirî Ranazin (Ölümler Uyumaz)* ise Arapçasından sonra 1996 yılında basılır. Basılan kitaplarını illegal yollarla ülkesine sokar. 1997 yılında *Mirî Ranazin (Ölümler Uyumaz)*'ı 700 adet olarak Türkiye üzerinden, 1999 yılın *Sobarto* kitabını 500 adet olarak Lübnan üzerinden kaçakçılar vasıtasıyla Suriye'ye sokar. Bu olay kaçak çıkardığı son

² Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Haşim Ahmedzade'nin *Ulus ve Roman* ve *Romana Kurdî û Nasname (Kürt Romanı ve Kimlik)* kitaplarına bakınız.

kitabıdır. Çünkü 2000 yılında yine kaçak yollarla Suriye’den ayrılır, Almanya’ya yerleşir. Sürgün geldiği bu ülkede bir tercüme ajansında Almanca, Arapça ve Kürtçe tercümanlık yaparak hayatını idame ettirmektedir. “Komara Dînan (Deliler Cumhuriyeti)”, “Bidarvekirina Pozekî (Bir Burunun Asılması)”, “Sol û Serî (Ayakkabı ve Kafa)” adlı öyküleri tiyatrodan sahnelenmişlerdir. Başlıca eserleri: *Mêrê Avis (Gebe Adam)*, öykü, 1991 Arapça, 1997 Kürtçe, 2004 Almanca; *Jinên Qatên Bilind (Yüksek Katların Kadınları)*, öykü, 1995 Arapça, 1998 Kürtçe; *Mirî Ranazin (Ölümler Uyumaz)*, öykü, 1996 Kürtçe, 1998 Türkçe; *Sobarto*, roman, 1999 Kürtçe, 1999 Arapça; *Memê Bê Zîn (Zin’siz Mem)*, öykü, 2003 Kürtçe; *Tirsa Bê Diran (Dişsiz Korku)*, roman, 2006 Kürtçe, 2008 Türkçe; *Gava Ku Masî Tî Dibin (Balıklar Susadığında)*, roman, 2008 Kürtçe, 2013 Türkçe; *Romana Kurdî (Kürt Romanı)*, inceleme, 2011 Kürtçe; *Ausländer Beg (Ausländer Bey)*, öykü, 2011 Kürtçe.

Batı Kürdistan’lı bir yazar olarak Helîm Yûsiv yukarıda işaret ettiğimiz üzere eserlerini büyümlü gerçeklik türünde yazar. Kürt edebiyatında büyümlü gerçeklik deyince akla iki isim gelir; Soranî lehçesinde Bextiyar Elî, Kurmancî lehçesinde ise Helîm Yûsiv. Her iki yazarın kurgusunda da politik alegori metinlerinin temel direğidir. Kürtlerin ulusal kaderi bütün öğeleriyle bu politik kurgunun bir parçası ve tezahürü olarak olay örgüsünden karakterlere kadar bir edebi eserin olması gereken bütün yapılarına nüfuz etmiştir. Sırf Kürtlerin ulusal kaderiyle kendini sınırlamayan iki yazar iktidarın ve kapitalist modernitenin nüfuz ettiği alanları da bu alegoriye dahil etmişlerdir. Her iki yazar da edebi eserlerinde gerçek ile düşsel olanın sınırlarını muğlaklaştıran fantastik öğelerle metinlerini zenginleştirmişlerdir. Ancak Helîm Yûsiv beden konusunda Bextiyar Elî’den farklılaşarak büyümlü gerçeklik içinde eserlerini farklı bir mecrada özgün bir şekilde konumlandırır. Yalnız Helîm Yûsiv

değil yarattığı karakterler de bedeni sorgularlar. “Ölüler Uyumaz” adlı öyküsünde “insan bedenine gülesim geliyor. İki bacak, iki göz, iki kulak, iki burun, iki ağız, iki... hahaha neden insanın tek burnu var bilemiyorum” (100) der. Bir başka eseri olan *Sobarto*’da Silêman banyoda çıplak bedenine saatlerce bakarak yüksek sesle “bir gün toprağa gömüleceksin” (139) dedikten sonra elbise giyenlere güldüğünü ve herkesi çıplak gördüğünü belirtip, insanlar burunların değil de neden ayakları üstünde yürüdüklerini sorgular.

Helîm Yûsiv’da beden imgelemi genellikle bedenin parçalarına ve o parçaların ön plana çıkarılmasına dayanır. Göz, kulak, iskelet ve uzuv gibi bedenin sınıflandırılmış parçaları kimi zaman nicel olarak artıp azalarak kullanılır. Bir hikâyesinde ellerin çoğaldığını görürken bir diğerinde bacağın kesildiğini görebiliriz. Ancak bel imgesi özellikle kullanıldığı metinler boyunca sistemli ve istikrarlı bir şekilde kullanıldığı için bu çalışmanın konusu Helîm Yûsiv edebi dünyasında beli merkezde tutarak beden, cinsellik, iktidar ve iktidarla mücadele biçimlerinin irdelenmesidir.

Kurduğu anlatının işlevine göre bel imgesi karakterlerin belinde ağrı, kuyruk ve sivilce çıkmasıyla karakterize olur. Bu çalışmanın amacı Helîm Yûsiv’in beden imgeleminin bel metaforuna odaklanarak kurgulandığı anlatılarındaki anlam derinliklerini, bu metaforun taşıdığı sembolik değerler ve işlevler çerçevesinde çözümlemektir. Bu bağlamda bel imgesini referans alınca Helîm Yûsiv’in *Sobarto*, *Dişsiz Korku* ve “Ölüler Uyumaz” adlı eserleri temel inceleme alanları olarak ortaya çıkmaktadır. Bu eserlerin yanında genel olarak beden anlayışını kavramak için de *Jinên Qatên Bilind (Yüksek Katların Kadınları)*, *Mêrê Avis (Gebe Adam)* ve *Memê bê Zîn (Zin’siz Mem)* adlı öykü kitaplarından örnek öyküler ele alınacaktır.

Geldiğimiz noktada tezin özgünlüğü konusunda net bir şeyler söyleyebiliriz. Bugüne kadar Kürt edebiyatıyla ilgili Türkiye’de yazılan tezlerin sayısı bir elin parmağıyla sayılacak kadar azdır. Bunlar da “genel” konuları ele alan tezlerdir. Yazılan tezlerden bir tanesi Cegerxwîn ve Nâzım Hikmet’in şiirlerini karşılaştırmalı olarak inceler³, diğeri Mehmed Uzun’un kurucu yazar figürü olmasını ele alırken⁴, bir diğeri de Mehmed Uzun ve Mıgırdiç Margosyan’ı millî ve minör edebiyat çerçevesinden ele alır⁵. Ele aldıkları malzemeler itibariyle hem şiirde hem nesirde Kürt edebiyatının popüler metinleri, popüler konular etrafında şekillenmiştir. Kanımca Kürt edebiyatının kat ettiği yol itibariyle artık Dengbêjlik, Mehmed Uzun’un yazarlığı, Kürt edebiyatının varlığı gibi konular değerini korumakla birlikte, bu konular miadını doldurmuştur. Bir başka önemli mevzu da, yazarın “Doğulu” bir yazar olmasıdır. Nitekim Türkiye’de gerek yayıncılık dünyası olsun gerek akademik dünya olsun her zaman Batı edebiyatını çalışmalarını odağa almışlardır. Yayınlanan çeviri eserlere baktığımız zaman Arapça, Farsça, Kürtçe, Ermenice diğerlerinin gölgesinde bile kalamayacak kadar azdır. Bu açıdan Kürt bir yazarın seçilmesi ve daha spesifik bir konuyla ele alınması “yeterince” özgün bir durumdur.

Bu çalışmayı hazırlarken karşılaştığım en önemli zorluklardan birisi dil kurgusu oldu. Edebi faaliyetlerini Kürtçe icra eden ve ömrünün tamamını Türkçe geçirmiş biri olarak akademik bir yazı kurgusu oluşturma konusunda zorlandığımı söyleyebilirim. Gerek “yaratıcı” yazın alanında üretim yapıyor olmak gerekse akademi dünyasında edindiğim deneyimlerle birlikte bu iki ayrı dil kurgusunun birbirine karıştığı ortak bir dil ortaya çıktı. Bir diğer sıkıntı da çeviri konusunda baş

³ Ömer Faruk Yekdeş’in “Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’de aşk şiirinin ideolojisi” adlı tezi.

⁴ Ekin Bodur’un “Modern Kürt romanında bir kurucu yazar: Mehmed Uzun” adlı tezi.

⁵ Alparslan Nas’ın “Between national and minor literature in Turkey: Modes of resistance in the works of Mehmed Uzun and Mıgırdiç Margosyan” adlı tezi.

gösterdi. Alıntı yaptığım eserlerden yalnızca *Ölüler Uyumaz* ve *Dişsiz Korku* Türkçe'ye çevrilmiş olup, o iki eserin de çevirileri kanımca yeterince iyi olmadığından ve daha kötü olmadığından emin olduğum kendi çevirilerimi yapmayı daha uygun buldum. Çevirilerini yeterli bulmadığım ve Türkçe okurları içerisinde dolaşımının yaygın olmadığını düşündüğüm bu eserlerin özetlerini dilsel ve kültürel kodlardan doğan anlam karışıklıklarını gidermek adına çalışmaya ek olarak verilmiştir. Bu çerçevede metin içerisinde adı geçen *Ölüler Uyumaz* ve *Dişsiz Korku* eserlerinin orijinal dilindeki baskısının künye bilgileri sunulmuştur.

Yukarıda çerçevesini çizdiğim çalışmanın “Helîm Yûsiv’in Büyülü Anlatısında Beden İmgelemi” adlı bölümünde Helîm Yûsiv’in beden imgelemine özellikle de çok net bir şekilde örneklendiği bazı öykülerinden özetler verilecektir. Bu özetlerle birlikte bedenın dış ve iç beden olarak ayırımına ve grotesk beden anlayışıyla ilgili benzerlikler değerlendirilecektir. Bu bağlamda bedenın ölüm ve doğum travmalarına göndermeler yapılarak alt ve üst beden sınırı belirleyen belin Helîm Yûsiv metinlerindeki merkezi yeri işaret edilecektir.

“Helîm Yûsiv’in Omurgalı Metni” adlı ikinci bölümdeyse bedenden belin alanına girilecektir. Beldeki anormal durumların ele alınan eserlerdeki karakterlerin bedeninde nasıl icra edildiği gösterilecektir. “Ölüler Uyumaz” öyküsünde Şêxo’nun anne ve babasının bel ağrısından sonra başkalaşım geçirip ölmelerinden, *Sobarto*’daki Silêman’ın ve birçok Sobartolunun beldeki ağrılarından, *Dişsiz Korku*’da Musa’nın kuyruk fobisi, sivilce ve bel ağrısından bahsedilecektir. Bu ağrıların anlamını kazarak ağrının kalıtsal ve bulaşıcı olmasından alegorik temsili olan beden ortaya çıkacak, ancak anlamı biraz daha kazdığımızda salt bu alegori üzerinden değil de daha geniş bir çerçeveden, öteki olmanın tarihsel mirasının

ağırlığının altında kalan bedenin bir arıza işareti olarak bel ağrısına neden olduğuna vurgu yapılacaktır.

“Dilin (Bel)kemiği” adlı üçüncü bölümde Kürtçe ve Türkçe’de bel ile ilgili deyimler özetlendikten sonra bel metaforunun iktidar ve cinsellik ile ilgili anlamları olan folklorik bağlantıların olduğu görülecektir. Bir alt bölümünde belin Foucault’nun biyoiktidar kavramı içerisindeki yerine işaret edilecek ve karakterlerin bel ağrısına neden olan iktidar aygıtlarının örnekleri sunulacaktır. Bir diğer alt bölümde ise belin dilde keşfedilen cinsellik anlamının derinliği kurulacak, belin cinsellik için önemi vurgulandıktan sonra metindeki cinsellik ile bel bağlantısını sağlayan örnekler sunulacaktır. Son alt bölümde belin iktidar ve cinsellik arasındaki ilişkiyi tesis eden iktidarsızlık kavramına ve iktidarın cinsellik üzerinden kurulduğu haz şebekelerine gönderme yapıp bu şebekenin metnin içindeki varlığı örneklendirilecektir.

“İktidarın Belini Kırma” adlı son bölümde iktidar-cinsellik alanından iktidara direnme biçimlerine geçilecektir. Bu bölümde iktidara direniş biçimi olan; iktidarın yaşam ve ölüm hakkını alaşağı eden yaşayan ölü figürüne, iktidar karşısında maske takan ve iktidarın maskesini düşüren başkalaşım motiflerine ve psikiyatrin iktidar aygıtı olarak kullanıldığı delilik mefhumuna göndermeler yapılarak, bu yapıların iktidara nasıl direniş noktası oluşturdukları açıklanıp örneklendirilecektir. Buna karşı bu bölümün son alt bölümünde bunca iktidar karşıtı strateji geliştirilmesine rağmen kadın bedeninin beyazlığı üzerinden iktidarın nasıl yeniden üretildiği ve bedenin iktidara nasıl eklemlendiği tartışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HELİM YUSİV'İN BÜYÜLÜ ANLATISINDA BEDEN İMGELEMİ

Helîm Yûsiv büyülu anlatısının edebi bir malzemesi olarak kullandığı beden imgesi, postmodern bir dünyanın ve bu dünyanın bedeni tahakküm altına almak arzusunda olan hâkim düşünce anlayışlarının, bedeni tabi kılınan bir makineye dönüştürme stratejilerine karşı özgün bir duruş olarak karşımıza çıkar. Özellikle öykülerinde kullandığı beden imgeleri, beden anlayışına nasıl yaklaştığını, bu düşünceyi hangi boyutlarda ele aldığını, beden imgesini nasıl dönüştürdüğünü, kısacası beden imgelemine bir sınıflandırmaya tabi tutmak gerekirse nasıl bir sınıflama içinde yer alacağını belirtmek için önemli örnekler sunuyor. Bunun için beden imgeleminin yoğun bir şekilde kullanıldığı öykülerinden bazılarının şöyle bir özetine bakmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Bu bölümde *Jinên Qatên Bilind (Yüksek Katların Kadınları)* kitabından “Hezkirina Qafkurmî (Kafası Kurtlanmış Sevgi)”, “Bidarvekirina Pozekî (Bir Burunun Asılması)” ve “Gewdeyek Bi Xwe Re Di Şer De: Beşek Ji Romaneke Winda (Kendisiyle Savaş Halinde Bir Gövde: Kayıp Romandan Bir Parça)”; *Mêrê Avis (Gebe Adam)* kitabından “Mêrê Avis (Gebe Adam)”, “Mêrê Pirr Dest (Bir Sürü Eli Olan Adam)” ve “Skêleta Evîndar (Aşığın İskeleti)”; *Memê bê Zîn (Zin'siz Mem)* kitabından “Jina Heftserî (Yedi Başlı Kadın)” ve *Ölüler Uyumaz* kitabından da “Kesik Kulak” öykülerinin özetlerini göreceğiz.

“Hezkirina Qafkurmî (Kafası Kurtlanmış Sevgi)”: Bu öyküye birinci tekil anlatıcı “tanrıdan başka suretimde kimsenin olmadığı yabancı, yabani bir kuşum” diye başlar. Kendi etinin çürümesinin verdiği kötü kokuyu, kanının akmasını,

kemiklerindeki kurtları duyumsar. Babası yatağın önünden geçerken burnunu kapatır. Kardeşleri bu duruma gülerken, annesi ağlayarak oğlunu arar. Döşegi silkeleyen annesi oğlunu fark etmezken, oğlu “anne, anne, buradayım diye seslenir”. Sevgi kavramını somutlaştırarak bu kavramı “kurtların yediği bir beden” olarak tahayyül eder. Bunları düşünürken annesi hala oğlunu aramaktadır. “Sevgi sarhoş bir boğanın boynuzları gibidir, bir anda [insanın] belini deler” gibi özdeyişler anlatıcının öykülemesine katkıda bulunacak şekilde kullanılır. O esnada anlatıcı kendi doğum hikâyesini hatırlayıp ebesinin ağzından aktarır. Yara kurdu olarak annesinden düştüğünü, başta ölü olarak doğduğunu ve ebesinin gayretiyle hayata döndüğünü söyler. Anlatıcıya göre bu hikâyede bilinmeyen bir şey de onunla birlikte “yenilgi” kavramının da doğduğudur. “Sevgi bir ayağını mezbahada unutan bir inektir.” O esnada bir kadını sevdiğini ve o kadının ona ihanet ettiğini öğreniyoruz. Babası o günlerde bir gün gelip de yatağı kaldırdığında oğlunun terliğe dönüştüğünü görür. Anlatıcı kendisini ona ihanet eden kadının ayağına giyip eskittiği bir terlik olarak görür. İçinde yaşadığı toplumun da kurtlar tarafından kemirilmekte olduğunu söyleyen anlatıcı dışlandığını, yalnızlığa itildiğini bunun için de mağara metaforuyla özdeşleştirdiği bedenine çekildiğini aktarır. Bedenine çekildikten sonra zihnindeki kavramları anlamlandırmaya çalışır. Toprağı Adem ile, karanlığı Arişkical ile, Peygamberliği İsa ile, tanrıyı Nietzsche ile özdeşleştirdikten sonra yeni savaş için kendini Don Kişot’a, adımlarına engel olan yapışkanlıkları da Gregor Samsa’nın odasındaki böcek olma durumuna benzetir. Hikâyenin sonunda bedeninden geriye kemikleri kalan kahramanın, kemikleri de ayaklar altında un ufak olur ve annesi tarafında süpürülerek dışarı atılır.

“Bidarvekirina Pozekî (Bir Burunun Asılması)”: Ölüler diyarından birinci tekil şahıs anlatıcı, Kerîmê Mîdî’nin hayatını anlatır. Kerîmê Mîdî’nin tüm hayatı kitap

okumaktır. En karakteristik özelliği de garip bir burnunun olmasıdır. Yaşayanlar diyarında sarı rengin egemenliği vardır ve ağaç dikmek yasaktır. Kerîmê Mîdî sarı olan dünya tarihinde ilk ağaç diken adam olması hasebiyle egemenlerin öfkesine ve nefretine hedef olarak ölümler diyarına kaçmak zorunda kalır. Kûmes dediği mezarında anlatıcının yerini Kerîmê Mîdî'nin “Ölümler Diyarında Monolog” adlı konuşması alır. Mezardan çıkamayışının betimlemesini yapar. Kendini Ademin yanlış doğmuş bir çocuğu olarak görür, kadınların onun kaburga kemiğinden oluştuğuna inanır. Hiç arkadaşı olmadığını düşünürken bir anda insanların burnuna dikkat eder. Koku alıp almadıklarını sorgular. İnsanların ülkesindeki kötü kokuları almasına şaşırırken, kendi koku alma yetisini köpeğinkiyle özdeşleştirir. Polisin biri “bu ülkede ne düşündüğünü bilmediğimiz hiç kimse yoktur” dedikten sonra yasakları aktarır. Düşünceye dalmak yasaktır. Her kimin mezarında ot biterse en ağır ceza olarak kimlikleri⁶ ellerinden alınacaktır. Bunun için mücadele eden kuşlar, horozlar, güvercinler peyda olurlar, ancak mücadelenin sonunda “meseleye” sahip çıkanlar ile mezarında rahatından ödün vermeyenler olarak ikiye ayrılırlar. Gül kokusu Kerîmê Mîdî'yi tımarhaneye düşürecek kadar kuvvetlidir. Kerîmê Mîdî tarihteki en tehlikeli soruyu sorar. “Neden bu ülkede gül yeşermez?”. Doktorlar Kerîmê Mîdî'nin bu aşırı koku alma durumunu incelerler. Burnun organ olarak fizyolojik işleyişini, emperyalistlerle ilişkisini, ölümler medeniyeti içindeki rolünü ve gül kokusuyla ilgisini incelemeye tabi tutarlar. Hatta bu bilime “*pozoloji* (burunoloji)” adını koyarlar. Burun siyasetten sosyolojiye, gazetelerden radyo programlarına kadar üzerine konuşulan bir fenomen haline gelir. “Her şeyden evvel burun vardı”.

İkinci monolog ölümler sokağında başlar. Kerîmê Mîdî ölümler sokağında yürürken ayağı takılarak düşer. Kalktığında başı yerinde değildir. Başı olmadan bir

⁶ Suriye Kürtlerinin vatandaşlık kimliğinin dahi olmamasına gönderme yapıyor.

süre yürürken burnunun olmadığını fark eder, o anda burun bir kuş gibi gelip yerine konar. Burnuna dokunan Kerîmê Mîdî burnunun sağlam ama yorgun olduğunu aktarır. Ölüler diyarı fanilerin işgali altındadır. Parçalanan ölüler diyarında “yabancılar” yaşamlarını bedenleri yiyerek sürdürürken, ölülerin elbiseleri de faniler devletine satılır. “Onursuz ve başeğenlerin” sayısı milyonları bulmuşken “bazıları” da silahlarını kuşanıp dağların yolunu tutar. Burun ülkedeki bütün karışıklıkların sorumlusudur. Bu yüzden de yüksek mahkeme burunun idam edilmesini kararını alır. Ancak tek sorun burunun nasıl idam edileceğidir?

“Gewdeyek Bi Xwe Re Di Şer De: Beşek Ji Romaneke Winda (Kendisiyle Savaş Halinde Bir Gövde: Kayıp Romandan Bir Parça)”: Selîm odasından dışarı bakınca bir ağacın betonu delerek yeşerdiğini görür. Sonra etrafa bakar ve karşı komşusunun kızı Tamar’ı görür. Betonlu delerek yeşeren ağacı bir tek kendisinin gördüğünün farkına varır. Ağacın kurumuş dallarına bakar, kendi yaşı olan yirmi beş tane kuru dal sayar. Tamara’nın babası karşıdaki çocuğun delirdiğini söyler. Dertler deryasında dalgaların onun intihara sürüklediğini ve fanilerden umudu kestiğini aktaran Selîm hatıralarında canlanan ölüleri imdada çağırır. Gömlek değiştirir gibi kadın değiştiren Selîm bir Ermeni kıza, Marina’ya tutulur. Onu gündüzdüşlerinde var eden Selîm’e bir de hayali köpek yavrusu yarenlik eder. Ermeni soykırımına Kürtlerin de iştirak etmiş olması birlikte olmaları önündeki en büyük engeldir. Ancak yine de bir araya gelirler. İlk sevişmelerinde kız Selîm’in odasındaki Hz. İsa portresini duvardan indirir. O geceden sonra bir süre mutlu mesut bir şekilde evdeki buluşma ve sevişmelerine devam ederler. Marina Ermeni soykırımında kaybettiklerini sebep göstererek Selîm’i terk eder. Yavru köpek açık penceresinden uçarak gelir, yatağın altına girer. Hikâyenin sonunda Selîm başkalaşım geçirir. Bir elini diğerin üzerinden kaldırarak yüzüne indirir. Bacakları birbirini tekmeler. Dişleri

dilini ısırır. Parmakları sıkıca saçlarına yapışır. Uylukları birbirine dolanır. Elleri göğsüne çarpar. Kan yerine damarlarında sıcak su dolaşır. Beyni ayaklarındadır. Bağırsakları kalbine dolanır. Bunlara benzeyen bir sürü imgeyle gövdenin biçimsizleşmesi ve organların yer değiştirmesi anlatılır. Çıplak bedenine çürümüş efsanevi bir kıyafet giydiren Selîm yatağına uzanır. Ev sahibi gelip odasına bakar, yorganı kaldırıncı sadece yamaları görür. Yatağın altından bir köpek çıkar, pencereden atlayarak intihar eder. Halk arasında büyük bir köpeğin Selîm’i yediği dedikodusu dolaşır.

“Mêrê Avis (Gebe Adam)”: Benîšto bir gün aniden kaybolur. Kaybolmasına dair herkes bir hikâye uydurur. Dokuz ay beş gün sonra geri döner. Benîšto kaybolmadan evvel yabancılar arazilerine el koymaya başlayınca karısı buna dayanamayıp ölmüştür. Arazilere el koyanların bir gün harmanlarına ve sonra da evlerine el koyacağına inanan Benîšto bu duruma karşı eline keser alıp harmana doğru gider. Komşusu ona engel olmak için “her kim anamızın bacaklarını havaya kaldırırsa o bizim babamızdır” der. Bu duruma içerleyen Benîšto tek başına bir keserle yabancıların traktör ve makinalarıyla baş edemeyeceğini anlar. O günden itibaren Benîšto değişmeye başlar. Kimseyle konuşmaz, toplumla ilişkisini keser. Geri döndüğündeyse karnının günden güne şişerek büyümesini herkes fark eder. Bu durum Benîšto’yu tedirgin eder. Benîšto kurbağa doğurduğunun ve o kurbağanın odasını, köyünü ve topraklarını yuttuğunun gündüz düşünüyü görür. Amcası bu durumunu fark edince, her iki katırını satıp onu doktora götürür. Doktorlardan biri çocuğun dört ayaklı doğacağını söyler, bir diğeri “adam” doğuracağını söyler. Bir sürü ilaçla evine döner. Her gün gebelik sıkıntısı biraz daha artarken gün gelir sancıları dayanılmaz hale gelir. Acıdan kıvranan Benîšto yataktan çıkamayacak hale gelince köylüler etrafına toplanır. Sancısını dindirmek için yaşlı ebelerden medet

umarlar ancak onların yöntemleri de bir çare üretmez. Sancıları başladığında kendini kapıdan dışarı atarak karısının öldüğü yere koşar. Doğum sancıları içinde tepinirken hikâyeye son bulur. Ancak bu ana hikâyeye ek olarak hikâyede adı geçen karakterin isimlerinin hikâyesi başlar.

“Mêrê Pirr Dest (Bir Sürü Eli Olan Adam)”: Yetim ve öksüz olan anlatıcı amcasının yanında kalır. Amca Sofî’nin (Sofu) bütün dünyası sabah erken kalkıp çalışmaya başlaması ve her şeye şükretmesidir. Bir gece yeğeninin odasına gelen Sofî amcası yeğeninin yaptığı resimlere bakar. Amcası ona resimleri eksik yapması yönünde telkinde bulunur. “Resimleri tam yapma oğul, elleri kesilmiş olsun, ayakları da yapma. Eğer insanları eksiksiz resmedersen öteki dünyada senden onlara can vermen istenecektir” der. Aksi durumda amcası parmaklarını kesmekle tehdit eder. Bir sonraki resminin tavuk suratlı kadın olduğunu gören, resimdeki kadını “utanmaz ve edepsiz” bulan Sofî zıvanadan çıkararak “yazıklar olsun sana verdiğimiz emeklere” diye veryansın eder.

Amca üzüm satıcısıdır. Bir gün amcasını iş yaparken izleyen yeğen tek başına işleri yetiştirebilmesi için ellerinin çoğaldığını görür. Sofî her kötü olaydan sonra “[ş]ükür tanrıya ki” ile başlayan cümleleri tekrarlar. Sofî’nin karısı ilk gebeliğinde düşük yapar, Sofî “[ş]ükür Allah’a ki düşüktür, başka bir şey değil” der. “Şükür tanrıya, şükür tanrıya ki bir çocuğun ölümüdür, başka bir şey değil.”, “[ş]ükür tanrıya ki ev yandı, başka bir şey değil”, “[ş]ükür tanrıya ki giden ev ve kadındır, başka bir şey değil”. Sonunda çocuk bir sabah uyandığında Sofî Şükür’ün kapı önünde cesedini görür. Göğsünden, kulaklarından, burnundan eller çıkarak gövdesini kaplar. En son cümle “Şükür tanrıya ki..” ile biter.

“Skêleta Evîndar (Aşığın İskeleti)”: İç içe altı hikâyeden oluşan bu öyküde aşık bir adamın melankolik ruh haliyle eriyen bedeninin hikâyesi anlatılır. Anneye göre oğlu hiçbir şey yemiyor, günden güne eriyordur. Her sabah yastığında göz yaşlarının ıslaklığı vardır. Saçları beyazlamış, kitap ve gazete okumaktan başka bir şey yapmıyor, konuşsa bile söylediklerine kimse bir anlam veremiyordur. Babasına göre, oğlu mezarına her geldiğinde babasına küfürler ettikten sonra mezarın başına işeyip, hıçkıra hıçkıra ağlar. Hatta babasının onu duyması için köpek yavrularını babasının mezarına koyar. Köpekler verilen görevi beceremeyince de onları öldürülesiye döver. Babası da onun seven ilk insan olmadığını açıklamaya çalışsa da faydalı olamaz. En yakın arkadaşına göre, onun arkadaşı olduğu için halkın yarısı onunla konuşmamaktadır. Arkadaşına aşkının Allah’tan büyük olduğunu söyler. Sevdği kıza göre, kızın kendisi bir kez onu sevme hatasına düşmüş ancak sonra vazgeçmiştir. Buna rağmen başkişi yüz elli adet mektup yollar ama kız bunların hiçbirine cevap vermez. Kız onu bir gün yolda görür, beli çökmüş, saçları beyazlamıştır. Kız dikkat kesilince ona değil de anlayamadığı başka şeylere sövdüğünü fark eder. Başkişi hikâyenin sonunda çıldırır ve sevdiği kıza benzettiği puta selam verir ancak hiçbir karşılı bulamaz. Koşarak sevdiği kıza benzettiği puta sarılmaya çalışır. Puta çarpıp yere yığılır ve ağzı burnu kan içinde kalarak ölür. Ölü yıkayıcı onu yıkarken etleri kemikten soyulur. Geri kalan kemikler hareket edip ayağa kalkarak puta doğru yürür.

“Jina Heftserî (Yedi Başlı Kadın)”: Amûdê sinemasındaki yangında⁷ evde yalnız kalan bir çocuğun korkuyla tanışma hikâyesi anlatılır. Baba eve gelir, yanık kokusu duyar. Anneye “yine ne unuttun ocakta” diye bağırır. Anlatıcı babasının daha önceki

⁷ 1960 yılında 400 kadar Kürt çocuğu Cezayir ile dayanışma gecesi adı altından düzenlenen film gösterisi için Amudê sinemasına toplanır ve kapılar kapatılır. Ateşe verilen sinemadan 283 çocuğun ölü bedenleri çıkarılır.

deneyimlerinden hatırladığı gibi bu durumda babasının koparacağı kıyametten korkar. Ancak dışarıya sönen ocağa bakan ev ahalisi gök yüzünde dumanların yükseldiğini görür. Yanan Amudê sinemasıdır. Herkes yangın mahalline koşar, çocuk karanlık evde yalnız kalır. Anlatıcı “o gün korkuyu tanıdım” der. Korkudan dişleri zangırdarken yedi başlı kadın sanrısı görür. Babasına seslenmek ister ama on dört tane el ağzını kapatır. Anne ve babasının eve gelmesiyle yedi başlı kadın kaybolur. Annesine neler olduğunu soran çocuğa annesi yedi başlı bir kadının gelip sinemayı yakarak “korku” yaydığını söyler. Annesinin anlattıklarından bu yedi başlı kadının yirmi üç yıl⁸ önce de geldiğini söyler. Hikâyenin sonundaysa kırk bir yıl⁹ sonra yedi başlı kadınla göz göze gelir ve hikâye son bulur.

“Kesik Kulak”: Remo içeri girdiği anda annesi bir kulağının olmadığını fark eder. Remo ellerini kulağına atınca irkilir. Remo sabah doktora giderim diye annesini yatırır. Bir yandan da her yeri karanlık basmıştır. Saatler devrilse de günler geçse de güneş doğmaz. İnsanlar namaz kılıp, oruç tutarlar ama karanlığı aydınlatmak için bir sonuca varamazlar. Şehirlere okumaya gönderilen çocuklardan da hayır gelmez. Herkes karanlığa adapte olmuşken Remo içinde bulundukları karanlığı kabullenmeyip köyden şehre doğru yola çıkar. Remo’nun yolcuğu tamamlanamaz. Yolculuk sırasında arabada düğünler kurulur, kadınlar doğum yapar ama yolculuk bitmez. Remo’nun dışında kimse bu duruma itiraz etmez. Asker baş kaldıran Remo’nun ikinci kulağını da kesip “yiğit olan baş kaldırsın” der. Yolculuk devam ederken herkes derin uykudadır. Muavin uyananın ağzına uyku suyu verir. Topraklar devlet eli ve desteğiyle yabancıların eline geçmiştir. Remo bu duruma da isyan eder,

⁸ Toşa Amudê diye kayıtlara düşen olaydır. 1937 yılında dönemin Suriye’deki Fransız iktidarı isyana kalkan Amudê üzerine bombalar yağdırır. Bu bombardımandan sonra evlerin yanmasıyla Amudê şehrinin adı yangınlarıyla anılmaya başlar.

⁹ Okuduğumuz öykünün yazıldığı tarihtir.

halkı uyarır, bu duruma isyan etmemeleri halinde yabancıların onların “karılarını” da alacaklarını söyler. Remo’ya uyan birçok köylü balta, sopa, taş gibi aletlere yabancılara karşı durup, kavgaya tutuşurlar. Yerli halk karakolu boylarken, yabancılar asker kontrollünde tarlaları sürmeye devam eder. Yerli halka ise iskambil kağıdıyla oynamak kalmıştır. Sevgilisi Hemrîn adı “Kesik Kulak Remo’ya” çıkınca onu terk eder, Remo iyice yalnızlaşır. Yolda yürürken ayağı kopar. Yolda gördüğü bir kediyi “sen Hemrîn’sin” deyip boğarak öldürür. Kediyi gömdükten sonra eve dönerken kafası kopar, yaz ortasında çamura düşer. Yuvarlarından fırlayan gözler ağlamaya, düşmüş burun vırıldamaya başlar. Çamura bulanmış kafanın beyni de her şeyin sorumlusu olarak kendini görür. Hikâyenin sonunda eve geldiğinde annesinin kendini astığını görür. Bir kedi de iştahla cesedin düşmesini bekler. Bir diğer odaya geçince orda da kendi bedenini asılı bulur.

A. Yûsiv’da Grotesk Beden ve Travma

Helîm Yûsiv’in çeşitli kitaplarından özetlerini sunduğumuz bu öykülere baktığımız zaman aynı zamanda öykünün karakterlerinin de özellikleri olan bu tamlamaların beden in imgeleriyle kurulduğunu görürüz. Gerek sevgi gibi soyut kavramlar olsun gerek karakterlerin gerçek bedeni gibi somut olsun, üslubun önemli bir parçası, imgelemin beden üzerinden kurulmasıdır. Helîm Yûsiv’in eserlerinden örnekler sunduğumuz metinlere baktığımızda da fantastik imgelemin ve büyülü anlatının bedeni kullanarak kurgulandığını görüyoruz. Alegori ileride de göreceğimiz bir başka önemli kavram olarak öne çıkarken bu anlatılarda beden in biçimsiz ve ucubeleşerek metinlere bir anlam kazandırmaya çalıştığını görüyoruz.

Bedenin biçimsizleşerek parçalanması, dağılması ve ucubeleşmesi abartılı bir dille betimlenir. Beden bazen eksilir bazen da çoğalır. Eksilme çoğu zaman beden için telafi edilebilir, örneğin kesik bir bacağa protez yapılabilir. Ancak çoğalma biçimsizlik ve ucubelik nosyonuna gönderme yaparken daha etkilidir. Tocci kardeşler gibi tek bedene sahip ikizleri düşünürsek onları farklı bedenlere ayırmak son derece güçtür.

Kapitalist egemen ekonominin bir parçası olarak beden sürekli çalışmak ve biriktirmek için sağlıklı olmak zorundadır. Bu sebeple iki elin, parmakların, ayakların, baş ve gövdenin ileride de ayrıntılı olarak göreceğiz ki kapitalist çarkların iyi bir makinesi olarak tüm beden tahakküm altında tutulması gerekecektir. Helîm Yûsiv’in dünyası abartı yönünden tutumludur fakat belirtmek gerekir ki cinsel ilişki, doğum ve ölüm üçgeni benzer şekilde olmasa da tematik olarak bu her anlatıda vardır. Homoseksüellikten fetişizme, ensestten zoofiliye uzanan çok çeşitli cinsel ilişkileri, yarattığı karakterlerde bulmak mümkündür. Helîm Yûsiv’in grotesk beden imgelemine kullanımında sıradışı cinselliğe de alan açılır. Ölüler ve canlılar arasındaki çizgi silinmiştir. Ölümü bir yok oluş şeklinde değil de yeniden bir varoluş, ötekinin varoluşu olarak tasarlar. Ölülerini hiçbir zaman ölmüyor yaşayanların içinde gezerler ya da kendileri yaşayanların mekânında kendi dünyalarını yaratırlar. Birçok hikâyesinde figür olarak yaşayan ölüler varken yoğun olarak “Birdarvekirina Pozekî (Bir Burunun Asılması)” hikâyesinde böyle bir tema vardır. “Ölüler Uyumaz” hikâyesi ise tabir yerindeyse ölülerin yaşayanlar karşında kazandıkları en önemli mevzi, krallıklarının cennet vatanıdır. Doğum ise karnavalesk bir olaydır ve doğmuş olmaya negatif anlamlar yüklenerek var olmanın kaldırılması zor yükünü sembolize eder. Vurgu böyle iken bu negatif anlam içinde doğum travmaları da ele alınır.

“Hezkirina Qafkurmi (Kafası Kurtlanmış Sevgi)” hikâyesinde başkişinin ebesi onun doğumunu şöyle aktarır :

şişkin bir yara kurdu olarak anandan düştün, gözler kapalı, ıslaklık ve yapışkanlık içinde yüzükoyun yürüyordun, bir şeylerden korkuyor gibiydin ve yüzün ezilmişti, seni anlayamadık ve seni annenden çıkardıktan sonra bağırmadın. Garip bir renkle rahme tutunmuş, bırakmıyordun, küçücük gövdenin ellerimin arasında ikiye ayrılıp dağılacağından korktum. Ancak sen ölü düştün kana - herkes o kuşkuyu taşıyordu-, nefes alıp almadığına bakmak istedim. Kalbin atmıyordu (keşke ben öyle olsaydım). Ninen, Allah’ın rahmeti üzerine yağsın, cesedine Fatiha okuyordu. Ancak ben bilgeliğimle seni hayata getirdim. Büyük bir leğen getirdim ve seni leğenin altına soktum, leğenin sırtına tak tak diye tıklattım ta ki seni ölümden uyandırana kadar. Her iki gözünü kıstın ve nefes almaya başladın, ancak hâlâ anlamış değilim, neden her çocuk gibi, bağırmadın. 11

Bu örneğe benzer bir diğer travma da *Dişsiz Korku* romanındaki Mûsa’nın başından geçer. “Baba evde değil, anne o karanlık ve çamurlu gecede doğum yaptı, bir fare doğurdu. Hesîna nine büyük yemin ediyor ki o gece Rewşê’nin bacaklarının arasından düşen şey kesinlikle çocuk değil fareydi. Debelenir gibi elleri yerine kanatlarını birbirine vuruyordu” (22) derken doğum travmasıyla yaratılan karakterlerin öteki oldukları imgesini canlandırıyor¹⁰. Doğum travması kolektif bilinçdışında öyle bir yer edinir ki “Gebe Adam” bile kurbağa doğuracağından korkar.

¹⁰ Diktatörler her zaman kendilerine isyan edenleri “iğrenilen” hayvanlara benzetiler. Kaddafi devrilmeden önce isyankarları “fareye” benzetirdi.

B. İç ve Dış, Üst ve Alt Beden

Helîm Yûsiv'in edebi dünyasında beden hep dış beden olarak vardır. “Hezkirina Qafkurmî (Kafası Kurtlanmış Sevgi)”, “Jina Heftserî (Yedi Başlı Kadın)”, “Sol û Serî (Ayakkabı ve Baş)” öykülerinde baş, “Riya Firiyyayî (Uçmuş Sakal)” öyküsünde sakal, “Bidarvekirina Pozekî (Bir Burunun Asılması)” öyküsünde burun, baş ve gözler, “Çavên Bavê Min (Babamın Gözleri)” öyküsünde gözler, “Kesik Kulak” öyküsünde kulak, “Mêrê Pirr Dest (Bir Sürü Eli Olan Adam)” öyküsünde üst ekstremitte ve bütün olarak dış beden, “Hezkirina Bêling (Bacaksız Sevgi)” öyküsünde alt ekstremitte, “Skelêtê Evîndar (Aşığın İskeleti)” öyküsünde iskelet temel destek sağlayan bütünlüklü bir yapı olarak kuruludur, “Mêrê Avis (Gebe Adam)” öyküsünde istisnai olarak gebe bir adam tasvir edilir. “Gewdeyekî Bi Xwe Re Di Şer De: Beşek Ji Romaneke Winda (Kendisiyle Savaş Halinde Bir Gövde: Kayıp Romandan Bir Parça)” öyküsünde gövde bir bütün olarak ele alınır ancak bir iki cümle ile vücudun kendi içindeki savaşını anlatmak için yukarıda da örneklediğimiz şekilde iç organlara da yönelir. Özellikle bu öyküde “bağırsakların kalbi sarması ve beynin ayaklarda olması” gibi örnekler de istisnaidir. Ele aldığımız örneklerde de gördüğümüz üzere dış beden ve özellikle uzuvlar ön plana çıkıyor. Helîm Yûsiv'in anlatılarında bedenler bedenden dışarı çıkan onun sınırlarını ihlal eden, dış dünya ile temas halinde, görünür ve görüntü ile kimliği kuran yapılardır. Örneğin “Kesik Kulak” hikâyesinde Remo kulağı kesilince “tek kulaklı” Remo olur.

Bedende yukarı-aşağı hiyerarşisine dayanan folklorik bir düzen vardır. Birine bir şeyi memnuniyetle yapacağımızı belirtirken “baş göz üstüne” deriz, alçaltmak için içinde “ayaklar altına” alırız. Çocukluğumda unutamadığım dua ritüellerinden

biri, yukarıya doğru öpücük atmak, yani tanrıyı öpmek aşağıya da tükürmek yani şeytana tükürmektir. Sokaklarda sürekli Kuran okuyan çocuklar geçer hepsi de Kuran'ı başlarının üzerinde taşırdı. Yukarı da olan her şey güzel, zengin, kutsal ve yüce iken aşağıda olanlar alt sınıf, çirkin, fakir ve günahkârdır. Birine saygı gösterirken önünde eğiliriz. Hatta rakı kadehini tokuştururken bile karşısındakinin kadehinin altına vurmak ona saygı gösterildiğinin bir işaretidir. Folklorik düzende varlığını sürdüren alt-üst hiyerarşisi insanlığın ilgi duyduğu birçok alanda vardır. Tıp bunların belki de en önde gelenidir. *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları* kitabında Susan Sontag tüberküloz ve kanser arasındaki karşılaştırmaya gönderme yaparken “[t]überküloz, bedenin üst, tinsellikle kuşanmış kısmının parçası olan akciğerlere atfedilmiş niteliklerle anılırken, kanser, vücudun kabullenilmekte zorlanılan kısımlarına (kolon, mesane, kalınbağırsak, meme, rahim boynu, prostat, taşaklar) saldıran bir hastalık olmasıyla ünlüdür” (20) der. Belki de bu için bir akciğer hastalığı olan verem duyarlılıkla, kanser ise yok olma ve tükenmeyle ilişkilendirilir. Helîm Yûsiv'in beden imgeleminde ise bedenin alt ve üst sınırlarını belirleyen bel imgesi örtük bir eğretileme olarak ortaya çıkar.

İKİNCİ BÖLÜM

HELİM YÛSİV'İN OMURGALI METNİ

Ele alacağımız eserlerin seçilme ve temellendirme gerekçesi olan bel imgesi, Helim Yûsiv'in edebi dünyasındaki beden imgesinin tam tabiriyle bel kemiğidir. Bel imgesi “Ölüler Uyumaz” adlı öykü, *Dişsiz Korku* ve *Sobarto* romanlarında sistematik biçimde bedenin romanın yapısal ve semantik kurgusunda aldığı rolü üstelenen kısmıdır.

“Ölüler Uyumaz” öyküsünün “Gulyabani” ve “Kapısız Yürek” bölümlerinde Şêxo'nun fani olarak yaşayan ölülerin diyarında delirmesini anlatılır. “Ölüler Uyumaz” öyküsü Şêxo'nun babası Hemîdo'nun yaratığa dönüşmesi hikâyesiyle başlar. Babası ölüm döşeğindeyken babasının hayat hikâyesi bir film şeridi gibi gözlerimizin önüne serilir. Ölüm döşeğindeki Hemîdo sanrılar içinde gulyabaniler görür. Doktorların çare bulamağı bir hastalıktan muzdarip olan Hemîdo günden güne fiziki olarak da başkalaşır. “Şêxo babasının yüzündeki değişiklikleri görüyordu. Yüzü sararıyor, uzuyordu, anormal olan da kulaklarıydı. Günden güne uzayıp yassılaşıyordu. Kimi vakit elini beline koyup ‘belimde büyük bir sivilce yeşeriyor’ diyordu. Karısı dokundu, ‘oğlum Şêxo şişmiş’ (63) der. Babasının ölümünden sonra annesi günden güne erir, inim inim inleyerek “belim gitti oğul, ah belim” der. Bedenini saran tüylerle birlikte ansınız kapıdan uçarak çıkıverir (78). Annesiz babasız kalan Şêxo'nun deliliği de topluma ayan olmuştur.

Dişsiz Korku romanında ise başkahramanımız bir tarih hocası olan Mûsa'dır. Tarih hocası olması hasebiyle tarihsel olayları Mûsa'nın gözünden görmeye başlarız. Baskı ve şiddet ortamında, kimsenin sesini çıkaramadığı bir bölgeden Mûsa'nın mülteci olarak Almanya'ya gitme hikâyesi anlatılır. Anlatının iki önemli *leitmotifi* vardır. Birincisi Mûsa Sykes-Picot Antlaşmasındaki Sir Mark Sykes'ı gündüzdüşlerinde görür ki her nereye gitse peşini bırakmayacaktır. Mûsa da gözlerini görmediği, yüzü örtülü bu adamı yakalama derdindedir. Ancak önemli bir sorunu vardır; şiddetli ağrı ile karakterize olan belindeki sivilce. Mûsa çocukluğunda kuyruklarını kestiği hayvanları hatırlayarak belindeki sivilcenin kuyruk olmasından korkmaktadır. Mûsa'nın belindeki bu ağrılı durum romanda sık sık tekrarlanmaktadır.

Sobarto romanında ise Silêman başkahramandır. Sobarto M.Ö. 721-710 yılları arasında şimdiki Kürdistan coğrafyasına verilen isimdir. Silêman Peygamber Süleyman mitolojisini yeniden yazımındaki Süleyman'dır. Sobarto'lu Silêman'ın Belqîs adındaki kıza ulaş(ama)ma serüveni anlatılır. Bu sayede çeşitli epizotlarla tarihi toplumsal olaylar deşifre edilir. Ancak metnin önemli bir özelliği de bel imgesine yapılan göndermelerdir.

O gün belime ağrı saplanmıştı, korkum odur ki ailemizdeki her biri gibi ben de bel ağrısından gideceğim. Her biri, yaprağı yaşam ağacından düşünce, babam öyle derdi, 'Ah belim' der ve canını tanrıya emanet eder. Biz Sobarto halkı bu hastalığı yüzlerce yıldır baba ve atalardan kapmışız. Bizden her kim ağrıdan dolayı elini beline atarsa, kendiliğinden herkes etrafına toplanır ve onun ölümünü bekler. Ancak bunun sebebinin başka bir şey olduğunu bilmiyordum, en sonunda anladım ki [sebebi] sevgidir. 17

Bu sözleri hasta yatağından aktaran kahramana teşhisi Felek Nine adındaki fantastik cadı tipllemeli kadın verir: “Evet oğul, yalnızca sevgi insanın belini bükür” (17). Her üç eserde de bel imgesi kurgunun bir parçası şeklinde kullanıldığını ve nedenleri farklı olsa da ağrı ile ilişkilendirildiğini görürüz.

A. Öteki Olmanın Dayanılmaz Ağrısı

Fredric Jameson’un ünlü “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” makalesiyle edebiyata kazandırdığı Ulusal Alegori kavramı önemli bir tartışma başlatmıştır. Jameson’ın makalesini eleştiren Aijaz Ahmad’a göre bu kavram dışlayıcı ve genelleyicidir. Bu kavramı eleştirdiği yazısında “alegorizasyon sürecini milliyetçi terimlerle değil de, kamusal ve mahrem, kişisel ve toplumsal arasındaki bir ilişki olarak düşünmeye başlarsak alegorizasyonun hiçbir anlamda Üçüncü Dünya’ya özgü olmadığını görmek mümkündür” (52) diyen Aijaz Ahmad bu eleştirisine dayanak olarak “kitaplarına *Native Son* veya *Your Native Land, Your Life* veya *Alone With America* gibi başlıklar seçen Richard Wright”ı örnek gösterir (52). Helîm Yûsiv Üçüncü Dünya yazarıdır diyemiyorum, çünkü Üçüncü Dünya yazarı “bile” değildir. Üçüncü Dünya ülkesinde doğmuş, Birinci Dünya ülkesinde sürgün yaşayan ötekileştirilmiş, dışlanmış uygun tabiriyle statüsüz bir dünyanın yazarıdır. Jameson Helîm Yûsiv metinlerini okusaydı herhalde çizdiği çerçeve içerisinde bu metinleri “ulusal alegori” şeklinde tanımlardı. Ama bu indirgemeli bir tanımlama olurdu. Her ne kadar Helîm Yûsiv ulusal alegori ve temaları vurgulamış ve “biz”den söz etmiş olsa da bu “biz” dışlanmış, ezilen bireyi temsil eder, ulusal bir birliği değil. Helîm Yûsiv’in metinlerindeki “biz” fikri Aijaz Ahmad’ın pek de hoşlanmadığı, tam da

milliyetçi “biz”cilerin içlerinde görmek istemedikleri “Öteki” kategorizasyonun “biz”i olur ve bu kategorizasyonu sorgular.

Helîm Yûsiv’deki alegoriyi görmek için eserlerinde bazı örnekler vermek gerekiyor. “Ölüler Uyumaz” öyküsündeki mekân batı Kürdistan’ın Amûdê şehri ve bu şehrin mezarlığının yanında bulunan harabe bir tepe olan Şermola’dır. Şermola delilerin, yaşayan ölülerin yani ötekileştirilmiş olanların mekânıdır. Şêxo’nun babası Hemîdo’nun yaratık olduktan sonra Şêxo’nun da delirdikten sonra gittikleri yerdir. Bir de kavram olarak Hemîdo’nun ölüm döşeğinden anlattığı hikâyelerden *Binxet* ve *Serxet* kavramları vardır. *Serxet* ve *Binxet* kavramları düz çevrildikleri zaman sınırüstü ve sınıraltı demektir. Kürtler arasında yaygın olarak kullanılan bu kavramlardan *Serxet* Türkiye sınırında kalan Kürtler için, *Binxet* ise Suriye’de kalanlar için kullanılır. Bu mekânların kullanımında şöyle önemli bir ayrım vardır: biri iki egemen ülkeyi birbirinden ayırır, diğeri ise bir şehrin içindeki mekânların ayrılmasıdır. Her iki mekânın da ortak özelliği, mekânlar arasındaki bölünmenin “öteki olma” ile ilgili olmasıdır¹¹. Dolayısıyla buradaki “biz” milliyetçi “tek ülkeyi” imlemez. Evet, Kürtlerin yapay sınırlarla bölünmesine gönderme yapılır, ötekileştirilenler Kürt’tür. Ancak Amûdê de yaşayanlar da Kürt’tür, Şermola’da yaşayanlar da. Dolayısıyla sözü edilen çifte bir ötekileştirilme olur: egemenlerce ötekileştirilen Kürtler ve bazı Kürtlerin diğerlerini ötekileştirmesi.

Sobarto aslında Silêman’ın ve Belqîs’in bedenleriyle bütünleşen bir vatanın anlatısıdır. Vatanın kaderi Silêman’ın kaderiyle ile temsil edilir. Yedi kapıdan oluşan anlatının yedi bölümü de ülkenin (vatan), anlatıcının gözünden bir tasviri, bir

¹¹ Mekânların bu şekilde ayrılmasını Kürt edebiyatında büyülü gerçekliğin bir diğer temsilcisi olan Bextiyar Elî’nin *Êvara Perwaneyê* (*Perwane’nin Gecesi*) adlı romanında da görürüz. Aşıkistan ve Tövbekar Kızlar Okulu diye bir mekânsal ayrım vardır.

sıfatlandırılmasıdır. “Birinci Kapı: Serserilerin ülkesi, lakapların, saçma isimlerin ve rezil toprağın, “İkinci Kapı: Yaratık ve hayvanların dışında kimsenin yaşayamadığı ülke” gibi yedi kapı... Anlatının ana düzlemi Silêman’ın bedeninde anlam buluyor çünkü hem onun yaşadıklarıyla toplumun tarihsel anatomisi çıkarılıyor hem de vatanın kaderini belirleyen olaylar belindeki ağrı gibi bedensel değişiklere sebep oluyor. Alegorinin bir diğer ögesi de Belqîs’tır. Belqîs Silêman’ın arzu nesnesi, elde etmeye çalıştığı sevdiği kızdır. Belqîs Silêman’a yâr olamadan herkese yâr olur. Anlatının sonunda giriş kapısında “Burası Sobarto’dur... başgöz üstüne geldiniz” yazan kerhanenin Kraliçesi Belqîs olmuştur. Nihayetinde Sobarto’nun adıyla başlayan, özne olarak Silêman’ın bedeninde devam eden sonunda da nesne olarak Belqîs’in bedenini içine alan büyük bir kerhaneye dönen bir Kürdistan’dır anlatılan. Vatan ve beden ilişkisini ele aldığı “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek ve Korumak” adlı makalesinde “[m]illiyetçi söylem, çoğunlukla, vatanın bir kadın bedeni olarak temsil edilmesini, erkek kardeşlerden kurulu bir ulusta, erkeklerin birliğine dayanan bir ulus kimliği inşa etmek üzere kullanılmıştır” (129) diyen Afsane Najmabadi bu eril ve dişil öğelerinde “namus” kavramı etrafında birleştiğini belirtir. Bu örneği onaylarcasına Kürt ses sanatçısı Hozan Serhad “Ez Kurdistan im” şarkısında “Ez Kurdistan im, bûka cîhan im (ben Kürdistan’ım, dünyanın geliniyim)” diyerek Kürdistan’ı gelinliğin beyazlığı ve gelinin bekâretiyle ilişkilendirir. Benzer bir bağlantıyı Kürtçenin dilbilimsel kodlarında da bulabiliriz. Kürtçede dil kurgusunda kelimeler dişil ve eril olmasına göre farklı ekler alır ve genelde ülke adları dişil kodlara göre çekimlenir. Dolayısıyla Belqîs’in bedeni vatanın, Silêman’ınki ise ulusun alegorisidir diyebiliriz. Bu özne ve nesne beden arasında bir başka öğe de Silêman’ın gördüğü gündüzdüşüdür. Silêman gerilimin tavan yaptığı anlarda “beyaz bir kadın...bacaklarını kaldırıyor...ve biri

birinden ayrılmış bacaklarının arasından petrol akıyor” şeklinde tekrarlanan gündüzdüşünü görür. Kürtlerin tarihte en parlak oldukları dönem olan Med imparatorluğunun yıkılış hikâyesindeki bir rüya bize “bacaklarının arasından petrol akan kadının” arkaik örneklerini sunmaktadır. Rivayete göre dönemin Med imparatoru Astyages (M.Ö.585-550) bir gece rüyasında kızının vajinasından bir ağaç çıktığını ve tüm ülkeyi kapladığını görür. Kral bu rüyayı kahinlere aktarır. Kahinlere göre Perslerden biri gelip Med imparatorluğunu ele geçirecektir. Kehanete öfkelenen Astyages kızını Persli bir çingeneye verir. Gün gelir bu evlilikten doğan Kîros dedesine karşı savaşarak Med imparatorluğunu yıkar. Bu tarihsel anlatıdaki en önemli motif “vajinasından ağaç çıkan kız” motifidir. Mitolojik ve tarihsel göndermeleri çokça kullanan Helîm Yûsiv öyküyü günümüz sömürge hammaddesi olan petrolle ilişkilendirerek yeniden kurmuştur. Kürdistan Kasr-ı Şirin anlaşmasıyla ikiye, Birinci Paylaşım Savaşıyla da dörde bölünmüştür. Bu bölünmenin yeraltı kaynaklarının paylaşılmasıyla ilgisi açıktır. Ancak Belqîs’in Silêman’ı terk edip birine varmasıyla değil de, kerhane gibi “umumi” bir yerde herkese mal olması Silêman’ın gördüğü gündüzdüşünü petrolle temellendirir. Nihayetinde Sobarto romanında Silêman’ın, Belqîs’in ve gündüzdüşlerindeki beyaz kadın –ki aynı zamanda Belqîs’in da temsilidir- bedenleri Kürdistan’ı anlatan simgelerdir. Ancak bu anlatı bile mutlak biz fikrinden yola çıkmaz. Göndermeler Kürdistan’ın kerhaneye dönmesine olsa bile, aynı şekilde Sobarto’nun kendisi içinde de benzer göndermelere maruz kalır. Siyasi partilerin toplum içindeki egemenliği (siyasi parti Silêman ile Belqîs’in arasındaki ilişkiyi doğru bulmayacak, onları ayıracak kadar etkilidir) ötekileştirilmiş cinsel ilişkiler, Ermeni soykırımı ve gayri Müslimler, paranın gücü gibi birçok konu bu alegorinin içinde ele alınır. Örneğin Topal Misto lakaplı karakter, üniversite şehrinde (Sobarto’da üniversite olmamasına gönderme yapılıyor)

yaşayan Sobartolu biridir. Birine yardım etmesi için Sobartolu olması yeterlidir. Sobarto ve Sobartolular onun gözünde mutlak iyiliğin temsilidir. Ancak bir gün evine geldiğinde karısını Sobartolu biriyle yakalar. “Misto için en acı şey, karısıyla yakaladığı kişinin Sobartolu olmasıydı” (158) derken ironik bir şekilde kör bir ulusalcılığın da eleştirisi de yapılmaktadır. Çünkü mutlak iyiliğin temsili olan Sobarto ve Sobartolu olma, ona en ağır şekilde ihaneti tattıran özne olmuştur. Ona yapılabilecek en büyük kötülük, mutlak iyi gördüklerince yapılmıştır. Şayet karısıyla birlikte olan adamı kötüleyerek onu “vatan haini, şerefsiz, işbirlikçi” gibi şeylerle göstermiş olsaydı bunu kurulan alegorinin bir çelişkisi olarak okuyabilirdik. Ancak bu epizotta kadraja alınan Misto olması ve onun gözündeki “mutlak iyi olan Sobarto” imajının yıkılıyor olması bizi bu ironik eleştiriye taşır.

Dişsiz Korku'da tarih öğretmeni Mûsa dini, siyasi, etnik baskılar yüzünden artık yaşanılmaz hale gelen ve korkunun pençesindeki ülkesinden kaçmak zorunda kalır. Korku tek geçerli histir. Korkunun egemen olduğu bir dünyanın resmi vardır. Korkunun kaynağının üç atlısı Suriye'nin muhaberatı, Tanrı ve başkandır. Bu anlatıda iç içe geçmiş alegoriler vardır. Birincisi dişle korkunun bulunduğu sahte korkudur. Diş, parçalayan ve öğüten bir organdır. Dişin temel görevi yıkmaktır. Köpeklerin saldırı öncesi birbirlerine dişlerini göstermesi bu yıkıcı faaliyetin, tehditkar duruşun sembolüdür. Elias Canetti *Kitle ve İktidar* adlı eserinde “sıra sıra dizilmiş” ve “pürüzsüz” dişlerin “insanda ve pek çok hayvanda iktidarın en çarpıcı doğal aracı” (210) olduğunu söyler. Dolayısıyla bir korku mekanizmasının dişten yoksun olması onun tehditlerinin içinin boş olduğunu gösterir. Türk İstiklal Marşı'nda “Medeniyet!" dediğin tek dişi kalmış canavar” diyen Mehmet Âkif Ersoy Batıyı tek dışından dolayı korkuyu üretemeyecek, dişleyemeyecek bir canavar olarak

tasvir etmesi buna benzer bir ilişkiyi gösterir. *Dişsiz Korku*'daki tehdit kof bir tehdittir.

İkinci alegori *Dişsiz Korku*'da Sykes-Picot antlaşmasına gönderme yapan gündüzdüştür. Sir Mark Sykes Mûsa'nın peşini, Mûsa da onu yakalama gayesini bırakmaz. Bu hem kaçma-yakalama serüveni olarak bir nevi hesaplaşma hem de bir maske düşürme girişimidir. Canetti'ye göre paranoyanın karakteristik bir özelliği “düşmanların maskelerini indirmeye duyulan sürekli istektir” (381). Ancak Mûsa'yı paranoyaklaştıran ve asıl alegorik anlamı taşıyan boyut “vatanın” kaderinin kağıt üzerinde çizilmesine sebep olan egemenlerin yarattığı korkudur. Bu korkunun dişsiz yani kof olmasına benzer bir ilişki Sykes'ın varlığında da mevcuttur. Romanın sonlarına doğru Sir Mark Sykes'ın maskesini düşüren Mûsa maskenin altında kendi yüzüyle karşılaşır. Kendi ötekisiyle karşılaşan Mûsa iktidarın maskesini de alaşağı etmiştir ancak karşısından korkulacak hiç kimse yoktur. Yüzü örtülü, gözleri belli olmayan tekinsiz kişi kendi yansımasıdır, kendi iç korkularının ve elbette iktidarcı tarih boyunca kollektif bilinçdışına yerleştirdiği korkuların ürünüdür.

Ötekileştirme her zaman farklılık, başkalık, ben olmayan olduğu için zaten dışlayıcı olmuştur. *Dişsiz Korku*'da bu benzeşme-farklılaşma meselesi için Mûsa'nın Almanya'ya gitmek için basamak olarak kullanacağı Kırgızistan'da yaşadığı farklılık korkularına bakmak yeterlidir. Kırgızistan'dan Almanya'ya geçmesi geciktikçe Mûsa sıkıntıya girer, gündüzdüşleri ve bel ağrıları artmaya devam eder. Bu süreçte kendini sorgulamaya başlar. “Hepsinden kötüsü soğuk hava belimdeki sivilceye vurmuştu, ağrı ve sızı yapıyordu. Yine uzayıp kuyruk olacağı korkusu beni sardı. Bu yabancı halkların içinde ki hepsi birbirine benziyor, bu ağır kar altında, kuyruklu bir insan aralarında gider gelirse, acaba ne hissederler” (140) diye düşünen ve farklılığından dolayı da o ülkede de dışlanmaktan korkar. Buna benzer bir duyguyu Qado da

Almanya’da hisseder. “Beyaz ve neşeli insan dalgası arasında kendimi bıdık, siyah ve üzgün görüyordum” (148). Bu yalnızlık ve korku ırkçı çoğunluğun azınlığa saldığı korkudur.

Her üç eserde de bel imgesi sembolik işlevler görür ve eserleri alegoriye yaklaştırır. Helîm Yûsiv *pîşt* sözcüğünün bel ve arka anlamlarının ikisini de iç içe kullanır. Toplumun ileri gelenleri –anne, baba, dede- Kürtlerin özellikle son yüzyılda içine düştüğü zor durumu “arkalarının” olmamalarına bağlarlar. Kürtlerin arkası olmadığı, arkasında dayanacakları kimse olmadığı için bu hale düştüklerini söyler dururlar. Kürt sözlü geleneğinde anlatılan bir anekdot bu olaya ışık tutar kanımca. Rivayete göre adamın biri bir diğerrinin karnına bıçak saplar. Bıçaklanan adam “ah belim (arka)” der. Bıçaklayan adam “neden karnına vurduğum halde belim dedin?” diye sorar. Bıçaklanan adam da “eğer belim (arka) olsaydı beni bıçaklayamazdın” diye cevap verir. Sonuç olarak bel her iki anlamda da Kürt kültüründe önemli yer tutar. Dolayısıyla ağrıyı ve ağrı eşliğini bedenin bir alarm işareti, bedenin doğal bütünlüğünü bozan bir sinyal olarak görürsek bel ağrısı bedene yüklenen yükün, o bedene taşıyamayacağı kadar ağır bir yük olduğunun kanıtıdır. Arkayla eş anlamlı kullanıldığında ise kişinin güvenecek kimsesinin olmadığını gösterir.

B. Dedelerden Kalma “Öteki Olma” Hastalığı

Ele alınan eserlerde kahramanların bel ağrısıyla karakterize olan hastalık türevlerinin özünde ötekileştirilmeyi işarete ettiğini gördük. Bu hastalık temsillerinin bir diğerr niteliğı de salgın ve kalıtsal olma özellikleridir.

“Ölüler Uyumaz” öyküsünde Şêxo’nun babası Hemîdo bel ağrısıyla başlayan başkalaşım sürecinin sonunda yaratığa dönüşüyordu. Annesi de aynı şekilde

babasının gulyabanileri görmeden evvelki bel ağrılarına tutulduktan sonra başkalaşım geçiriyordu. Bu öyküde bel ağrısının babadan anneye geçtiğine, ya da annede de babada da olan bir hastalık olduğuna tanık oluyoruz.

Sobarto'da babada, dedede hatta tüm *Sobarto* halkında var olan bir ağrıdır bel ağrısı. “O gün belime ağrı saplanmıştı, korkum odur ki ailemizdeki her biri gibi ben de bel ağrısından gideceğim [...] Biz *Sobarto* halkı bu hastalığı yüzlerce yıldır baba ve atalardan devralmışız.” (17) der Silêman. Keza ilerleyen sayfalara dedesi ile ilgili öğrendiklerimizde bu savı destekleyici mahiyettedir. Silêman dedesine “hastalık senin belini yedi, düştün. Babam da hâlâ ağır işlerden dolayı eriyor. Oturduğu zaman yoruluyor, ancak onun da bel ağrısı tutmuştu.” (38) dedikten sonra dedesinin belinde büyük bir delik açıldığını ve o deliğin büyüyerek dedesini yuttuğunu anlatır.

Sobarto'da bele ilişkin zaaf ve hastalıklar toplumun tümünde görülen kalıtsal salgınlardır.

Dişsiz Korku bel imgesinin en yoğun şekilde ve sürekli tekrarlarla kullanıldığı romandır diyebiliriz. *Qado*'daki kuyruk korkusu, çocukluğunda kuyruklarını kestiği hayvanlar yüzünden duyduğu suçlulukla bilinçdışına ittiği korkulardır. Almanya'daki sevgilisi Anêt'in köpeğinden nefret etmesi, sonrasında yaptığı resimdeki karakterin kuyruklu olması bununla ilgilidir. Beldeki sivilce ağrısıyla karakterize edilen kuyruk korkusunun Mûsa'dan *Qado*'ya ya da tam tersi şekilde geçtiğini söyleyebiliriz.

Ancak *Dişsiz Korku*'da bel hastalıklarının dışında bir de alegorik *xirtikî* hastalığı vardır. Kuru öksürük ve hırıltıyla karakterize, ses çıkaramama hastalığıdır.

Toplumun sesinin kesilmesi, dilsizleşmesinin alegorisidir. Doktorlar bile bu hastalığa tutulmuştur. Kimse ses çıkaramaz, ses çıkaranlar da raporyazarlar tarafından kaydedilir, hapse konur. Hastalığı yenmek için ya ülkeyi terk etmek gerekir ya da intihar. Ki tarih öğretmeni Mûsa bu hastalıktan Hesênê Telîso adındaki hekimin

bıçağı boğazına dayamasıyla kurtulmuştur. Böylece okulda resmi tarih yerine gerçek tarihi yüksek sesle anlatmış, ama sonunda da terk-i diyar etmek zorunda kalmıştır.

Beden imgesini ötekilik üzerinden okumaya kalktığımızda maddi bedenin ötekileştiği en uç nokta hiç şüphesiz ki toplumda dehşet ve korku uyandıran etkisiyle ucube bedendir. Pierre Ancet *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* adlı eserinde “[e]n kötü ucube, bize benzeyendir” (13) derken bu mutlak ötekileştirmeyi kendimizin yarattığına işaret eder. Örneklerini sunduğumuz öykülerin birçoğunda ucube beden örnekleri vardır. *Sobarto*’da boynuzları çıkan Bavê Emşa, *Dişsiz Korku*’da yüzleri çekirgeye dönüşen insanları ve “Korku” adlı tablodaki kuyruklu Mûsa resmini örnek gösterebiliriz. “Ölümler Uyumaz” öyküsünde Şêxo’nun babasının eşek-köpek karışımı bir yaratık, annesinin de beyaz kargaya benzer bir yaratığa başkalaşmaları ucube beden örnekleridir. Ancak bu metinlerde ucube beden imgesinin önemi, ucubeliğin salgın bir hastalık gibi yayılması düşüncesine dayanır.

Salgın kelimesi hastalıkla özdeşleştiğinden hastalık kavramını da tıpkı ucube kavramında olduğu gibi ötekileştirme üzerinden okuyabileceğimizi gösterir. Hastalığın en küçük toplumsal örgütlenme ve mikro iktidar yuvası olan aileden toplumun geri kalan kısmında dehşet ve korku uyandırması da hastalığın onlara yayılma potansiyeline ya da daha doğrusu toplumun hastalığın yayılma fantezisini kurma potansiyeline bağlıdır. *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları* kitabında Susan Sontag AIDS, kanser, tüberküloz, kolera, veba gibi yaygın, ölümcül hastalıkların toplumsal hafızada nasıl yer edindiğini, toplumsal algımızda tarihsel olarak nasıl metafor haline getirildiğini anlatır. Adı geçen eserinde “[e]srarengiz bir şey gözüyle bakılıp kendisinden dehşetle korkulan her hastalık, düz anlamıyla olmasa da moral etkileri bakımından ‘bulaşıcı’ bir nitelikte sayılacaktır” (6) diyen Sontag toplumsal algının hastalıkları bulaşıcı ve salgın olarak etiketleme eşiğinin son

derece düşük olduğunu gösterir. Bu cümleyi tersten okumak daha önemli bir gerçeği açığa çıkarır. “Bulaşıcı nitelikteki” bir hastalık “kendisinden dehşetle korkulan” bir metafora dönüşür. Hastalığın tıbbi niteliğinin önemi çoğu zaman hastalığın bulaşıcı, salgın gibi etkilerinin altında kalır. “Enfarktüs geçiren bir insanın sonraki birkaç yıl içinde hayatını kaybetme ihtimali kanserli bir hastanın hastalığından dolayı ölme ihtimalinden daha fazla olmasına rağmen, kanser, kalp hastalığından daha korkutucudur. Kalp krizi önemli bir olaydır, ancak insana yeni bir kimlik sağlamaz; hastayı ‘onlar’dan biri durumuna düşürmez.” (136). Türklerin “Frenk hastalığı” dediği frengiyi on beşinci yüzyılda İngilizlerin “Fransız frengisi”; Parislilerin, “Germen hastalığı”; Floransalıların “Napoli hastalığı”; Japonların ise “Çin hastalığı” diye adlandırdıklarını aktaran Sontag “hastalığı tahayyül etme ile yabancılığı tahayyül etme arasında bir bağ bulunduğu” (146-7) sonucuna varır. Geldiğimiz noktada bel ağrısının kocadan karısına, dededen babasına ve torununa ve tüm topluma yayılıyor olması ötekileştirilmişliğin ve dışlanmışlığın (elbette bir ulus olarak Kürtlerin tarihsel yenilgilerinin mirası olarak) tezahürü olarak Helîm Yûsiv’in metinlerinde yer aldığını görürüz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİLİN (BEL)KEMİĞİ

Bel bölgesi anatomik olarak insan türünün özellikle bipedal olmasıyla bedenin denge ve koordinasyonu açısından merkezi bir bölgedir. Ayaklarımız vasıtasıyla yer değiştirdiğimize göre ayakların üst bölgelerle temasını sağlayan bölge olması bu önemi ortaya çıkarır. Dolayısıyla bu merkezi bölgenin tüm beden üzerinde üstünlük denemese de belirli bir ağırlığı vardır. Bu ağırlığı belirtmek için özelinde bel, genelinde tüm omurgayı da içine alacak şekilde dik durmak eylemine bakmak yeterlidir. Dik durmak mecazen boyun eğmenin karşıtıdır. Bel de boyun da birbirini tamamlayan omurganın parçaları olduğundan ikili karşıtlığı da barındırırlar. Beden coğrafyasının bu iki bölgesinden boyunu Rênas Jiyan “Stû (Boyun)” adlı yazısında “[i]nsan bedenindeki en stratejik yer boyundur” (233) diyerek boynun, beyin ve gövde arasındaki geçiş hattı olma özelliğine vurgu yaparak boyuna önem atfeder. Ona göre boyun “*serbilindî* (başı dik olma)” hali olduğundan kişinin boynu vurulur, ya da olumsuzlanacaksa eğer “*stûxwar* (boynu bükük)” olunur. “*Stûşikestî*” boynukırık anlamına gelen bir deyiştir, Türkçe konuşan Kürtler bu kavramı boyu devrilesice anlamında kullanır. Halk dilinde çekip gitmek anlamında boynunu kırmak, her şeye razı olmak anlamında “boynu uzatmak”, bir şeyi üstlenmek anlamında “boynuna almak” gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Kavramların adlandırılması dildeki kullanımları özellikle kavramı anlamlandırmamızı sağlaması açısından son derece önemlidir. Çünkü bir dili ancak deyimlerinin kuruluş mantığını anlayınca tam anlamıyla o dili konuşabildiğimizi düşünüyoruz. Bir dilin gramer

kurallarının matematiğini öğrenmek, kelimelerin karşılığını bulmak, günlük konuşma pratiklerini keşfetmek kişiye o dili öğrenme sürecinde büyük mesafeler kat ettirse dahi öğretilen dil ezberci mekanik bir dilin ötesine geçemez. Ancak dilin içindeki lirizmi, poetikasını, anlamlandırma mekanizmalarını çözmek için deyimler ve atasözleri gibi sözel kültür tarafından kurulan, kültürel mirasın da kodlarını taşıyan ünitelerine hâkim olmak gerekiyor. Bu noktadan hareketle boyun sözcüğüne benzer anlam ilişkilerini omurganın bir diğer bölümü olan bel için de kullanabiliriz. Türkçe ve Kürtçe deyimlerdeki kullanımları bize dilin içinde yatan anlamlandırılmaları hakkında fikir verebilir. Belin dildeki kullanımına baktığımız zaman boyuna benzer tasvirlerin olduğunu görebiliriz. *Piştgirêdan* (bel bağlamak: birisinin kendisine yardımcı olacağına inanmak, güvenmek anlamında kullanılan), *Pişt dan* (bel vermek: herhangi bir konuda destek olmak), anahtarı beline takmak (evde yönetimi ele almak), belden aşağı vurmak (iş hayatında, insan ilişkilerinde, siyasette kural dışı saldırmak), beli açılmak (küçük abdestini tutamaz olmak), beli bükülmek (yaşlılık yüzünden güçsüz kalmak, bir iş yapamayacak duruma düşmek), beli çökmek (kamburlaşmak), *piştthatin* (belinden gelmek: birinin dölü olmak), belini doğrultmak (yeniden durumunu düzeltmek), *pişt lê şikandin* (belini kırmak: birini bir şeyi yapamaz duruma getirmek), bel soğukluğuna uğratmak (kaba bir işe veya bir söze gereksiz yere karışarak onun akışını sektirmek) gibi örnekler konumuz açısından yeterince zenginlik sunmaktadır. Bu örneklerle baktığımız zaman bel içeren deyimlerin hem olumlu hem de olumsuz anlamları olduğunu görüyoruz. Bu bölümde bel imgesini olumlu ve olumsuz anlamlarıyla iktidar mekanizmalarını nasıl yansıttıklarını ele alacağız.

A. Belin (Biyo)iktidarı

İktidar kavramı kendini sürekli yeniden üreten, çoğaltan bir güçler ilişkisi işleyişine dayanır. Yalnızca bir güçlü, kudreti olma hâli, gücü elinde bulundurma hâli değildir. Bunun da ötesine geçerek yaşamı başlatma ve sonlandırma erkiyle eşanlamlıdır. İktidar tarihini beden üzerinden okuduğu *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde Michel Foucault yaşam üzerindeki bu iktidarı iki kutba ayırır:

Kutuplardan biri ve anlaşıldığına göre ilk oluşanı, bir makine olarak ele alınan bedeni merkez almıştır: Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerin artırılması, güçlerin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar *disiplinleri* şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır: *insan bedeninin anatomo-politikası*. Biraz daha geç; yani XVIII. yüzyıl ortasında oluşan ikinci kutup, tür-bedeni, canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların sorumluluğunun yüklenilmesi bir dizi müdahale ve *düzenleyici denetim* yoluyla gerçekleşir: İşte bu da nüfusun *biyo-politikasıdır*¹². 99

Bedenin antik çağdan bu yana sorunsal haline getirildiği, anatomo-politikası ve biyo-politikalarının gittikçe daha küçük birimlere ve ilişkilere yansıdığı çağ Foucault’cu terimle biyoiktidar çağıdır. Biyoiktidar kadınları öldürmek pahasına, nüfus planlaması için onlara kürtaşı yasaklayabilir, devlet erkanınca çocuk doğurmaları yönünde kadınlara telkinlerde bulunulabilir ya da nüfusun azalması için baskı

¹² ¹² Vurgular yazara aittir.

kurabilir. Foucault'nun bir diğerk iktidar mekanizmasının da belirli mekânlarda hapishane, kışla, hastane, okul gibi bedeninde merkeze alınması yoluyla kurulduğunu ve sindirildiğini söyler.

Helîm Yûsiv'in edebi dünyasında iktidarın ve beden ilişkilerinin kodlarını çözmek üzere örneklendirme yapacağız. Ancak iktidarın hangi mekânlarda nasıl işlediğini ve kültürel dolaşımdaki yerini görmek açısından ele aldığımız eserlerdeki bazı epizotları incelemek gerekir. *Sobarto* romanında iktidarın işlevsel kılındığı cami ve okul gibi mekânlara dair önemli eleştirel göndermeler vardır. Batı Kürdistan'da geçen olaylarda okul, çocukların anadilinin yasaklandığı ve iktidarın dilinin dayatıldığı mekân olarak tasvir edilir. Okul sorumlusu “çocukların, öğrencilerin resmi dilin [Arapça] dışında bir dil konuşması kabul edilemez ve hanımımıza da resmi olmayan bir dille konuşulduğu takdirde en ağır cezayı vermesini ferman buyur[ur]” (31). Fermanı alan öğretmen de Kürt'tür, ancak bu emirden sonra “[h]anımımız öğrencilerden biri sorumlu yapmıştı, ondan ev dilini [Kürtçe] konuşan herkesi yazmasını iste[r]” (31). Buna benzer bir başka olayda Cuma namazı hutbesinde yaşanır. “O gün anladım ki babam Cuma ‘hutbesinden’ hiçbir şey anlamıyor, hutbe veren de okul diliyle hutbe veriyor, minberin üstünde okul diliyle altındaysa namaz kılanlar ev diliyle konuşuyor, okul diliyle konuşması gerekiyor yoksa minbere çıkamaz” (35). Kuşkusuz burada iktidarın işbirlikçileri olan okul sorumlusu ve hutbe okuyan imam tıpkı insan bedenindeki mikro iktidar mekanizmaları gibi iktidara tabidirler. Minberin yukarısı ve aşağısıyla Kürtlerin egemen devletin gözündeki statüsü işaret edilir. Aynı zamanda ev dili, resmi-okul dili de Kürtlerin iktidar mekânların, devlet aygıtlarındaki dilsizliğini, o aygıtın içerisindeki varlığının reddini gösterir. Kürtlerin egemen devlet karşısındaki statüsü bu şekildeyken iktidar ilişkileri sırf baskıya odaklı olmayıp, baskıyı da içine alacak

şekilde örgütlenmiş olduğundan güç ilişkilerin olduğu her yerde mevcuttur, hem öznesine hem de nesnesine içkindir. *Sobarto*'da egemen devletin kurumları olan iktidar aygıtlarına yapılan göndermeleri örnekleriyle gördük, benzer göndermeleri çoğaltmak da mümkündür. İktidara karşı mücadele eden ve Sobarto halkının ulusal çıkarlarını gözeten siyasi partinin de kendi toplumu içerisinde tıpkı egemen devlet aygıtları gibi içsel iktidar mekanizmaları vardır. Özellikle de Kürt toplumu gibi özgürlük mücadelesi veren kesimlerde parti iktidar sahibidir. “Siyasi toplantılarda, ne zamanki sözlerindeki bir yanlış dışa vuruldu, bu sorumlu sırtını soyar ve otuzlu ellili yılların diktatör rejiminin kamçı izlerini etrafındakilere gösterir” (52) diyen kahramanımız siyasi parti içindeki iktidar ilişkilerinin doğru sözler veya doğru fikirler üzerinden değil de verilen bedellerden kurulmasına eleştiri getirir. Güç ilişkileri insanların toplumsal statülerini, kültürel rütbelerini de belirler. Polisler, hâkim ve savcılar, belediye başkanları, milletvekilleri, doktorlar daha bir sürü meslek grubunun mensuplarının belki de tek ortak yönü hepsinin toplumda “saygıdeğer” olduklarıdır. Girdikleri her yerde saygı ve hürmet görürler. Bu yüzden Silêman’a sevdiği kız Belqîs okulunu bitirmesini ve diplomasını almasını birbirlerine kavuşmaları için şart koşar. Bu durumu bir kadının ağzından, kültürel dolaşımın içindeki komik bir anekdotla şöyle aktarır:

Sobartolu bir genç, adını vermeyeceğim bir kız ister. Kız da bir doktora göz koymuştu. Sadece doktor. Biliyorsun güzeller doktordan başka biriyle tatmin olamazlar. Delikanlı gurbetten gelir gelmez, kalın bir sayfayı diploma gibi yapıp odasındaki duvara astı, gidip kızını istedi. Gerdek gecesi, çocuk o sayfayı sarmalayarak uzun bir sopa gibi yapıp, gelinin bacaklarının arasına geçirdi. O gün bugündür, o kadın doktor doğurur, küçük bir doktor ordusu düştü ondan.

Bazı epizotlarda artık bel metaforunun destek olma, arka çıkma edimleri olarak ortaya çıkmakta ve iktidarla bağlantısı deşifre edilmektedir. İş aramak için babasının arkadaşına giden topal Misto'ya “ne iş yapabilirsin” diye soran adama Misto “her işi yapabilirim” der. Adam ona şöyle bir bakar ve “sen karataşak mısın” der. O sırada Misto susarak başını önüne eğer. “Kastım arkan [bel] var mı yok mu... anladın mı?” diyen adam belin (arka) güç destek olma özelliğine vurgu yaparak böyle bir güce sahip olup olmadığını sorgularken, iktidarın “arkalar” yarattığı gerçeğini de ifşa eder (132). Silêman bir başka epizotta babasının yanına gider, en yakın arkadaşının şehri terk etmesinden dolayı üzgün olan baba oğlu Silêman'a “o beni belsiz [arkasız] bıraktı oğul” (117) diye sitemde bulunur. Bu sözlere binaen Silêman da “[b]izim ailede belsizlik ölümdür” (117) diyerek belin, arkası olmanın toplumsal kodlarla nasıl işlediğini açık eder.

Dişsiz Korku'da tarih öğretmeni Mûsa'nın etrafından gelişen epizotlara baktığımız zaman iktidar ilişkilerinin *Sobarto*'da işlenenlerden daha yoğun olduğunu görüyoruz. *Sobarta*'daki Silêman ve Belqîs arasındaki aşk hikâyesi *Dişsiz Korku*'da adı korku olan iktidar dünyasından kaçış serüvenine dönüşür. Özellikle de belin iktidarla ilişkisi *Dişsiz Korku*'da *Sobarto* örneğinde ele aldığımız her iki epizot gibi net bir şekilde sunulur. “Belinde bir sivilce gibi çıkan kırmızı noktanın ağrısı bir kez daha zorlamıştı onu, başkanın resminini gördüğü her an ağrı bütün kemiklerine sızıyordu, nefesi kesilir gibi oluyordu” (9). Romanın başlarında okuduğumuz bu satırlar bize diğer bölümleri de bu gözle okumamızı, en azından bu tür imgelere hazırlıklı olmamızı salık veriyor gibidir. Bu epizodun devamında Mûsa bir gece arkadaşında kalır. Gece dışarı çıkınca başkanın heykelini görürler. Kırık Kürtçesiyle bir adam yaklaşır ve “yasak” der. Neyin yasak olduğunu soran Mûsa ve arkadaşı caminin ve başkanın heykelini korumakla görevli kolluk kuvveti olan adamdan

“başkanın heykeline yaklaşmak ve oturma[nın]” (10) yasak olduğunu öğrenirler. O esnada Mûsa’nın belindeki ağırlı durum nükseder. Doktora gider, doktor çare bulamayınca ona psikoloğun adresini verir. Mûsa’daki korkuysa o sivilcenin bir fidan gibi yeşerip kuyruğa dönüşmesidir. Metinde kuyruk korkusu kahramanların çocukluklarında kuyruklarını kestikleri hayvanlarla ilişkilendirilmeye çalışılmasını kültürel bir kod olarak okumak gerekir çünkü birçokları gibi benim de çocukluğumda eğer kurbağaları öldürürsek ellerimizde siğiller çıkacağını söyler dururdu büyüklerimiz. Benzer şekilde “büyüklerimiz” Mûsa’ya da hayvanların kuyruklarını kesmeleri halinde kendi bedenlerinde de kuyruk çıkacağı telkininde bulunmuşlardır. Nitekim Mûsa “acaba belimde çıkan bu sivilce o yabani günlerin sonucunda mıdır? Acaba tanrı o günlerin intikamını mı alıyor?” (14) diye sorar kendine. Dolayısıyla her ne kadar geçmişte kuyruklarını kestikleri hayvanlar ilişkilendirmeye çalışsa da aslında Kürtleri egemenliği altında tutan iktidarların ötekileştirdiği Kürtlerin kuyruklu oldukları fantazmasına göndermedir. Bir başka epizotta benzer bir olayı evine giderken karşılaştığı polisleri ya da iktidar yanlılarını görünce de yaşar (82). Romanın *leitmotifi* haline gelen gündüzdüşleri de sürekli ona belindeki sivilceyi hatırlatır. Nitekim “herkesin elini arkasına götürüp dokunması ve gizli bir kuyruğun çıkmasından korkması gibi” (15) kahramanın korkusu aslında herkesin korkusu, dolayısıyla da iktidarın yarattığı bir korkudur. Arka, arka çıkma metaforu bu metinde de karşımıza çıkar. “[S]oğuk bir toprağın, çıplak bir toprağın üzgün ve belsiz [arkasız] bir toprağın üzerine akıtılan kana karşın beyaz kağıt üzerine akıtılan mürekkep ne yapabilir ki” (45) diyerek hem bu arka çıkmaya gönderme yapılıyor hem de “kan ve mürekkep” metaforlarıyla yazarın kendisi iktidarın mekanizmaları içinde sorgulanır. Belin arka çıkma nosyonuna Mûsa’nın arkadaşı ressam Qado’nun

üniversiteye kayıt olma epizodunda da görürüz. Qado “arkası” olmadığı için çok sevdiği sanat fakültesine giremez ve felsefe bölümüne kaydını yaptırır.

“Ölümler Uyumaz” öyküsünde Hemîdo gulyabanileri görmeye başlamadan önce aile, din ve toplum gibi birçok kurumdan darbe yemiş, bu kurumlarca ötekileştirilmiş; topluma, aileye ve dine bir türlü entegre olamamıştır. Hemîdo gulyabanileri görmeye başlamasıyla başlayan sanrılarında anlatıyı eline alarak geçmişine dair önemli bilgiler vermektedir. İlk darbeyi aile kurumundan yemektir. *Serxet*’a geçip amcasının kızı Cemo’yu kaçırma girişimi, yolda kızın ilk gördüğü kişilere onu şikâyet ederek yaygara koparması sonucu, bir ton dayak yemesiyle son bulur. *Binxet*’a zor bela sınırdaki askerlerin silah atışları arasında yaralı geçen Hemîdo için amcası öteki yakadan babasının fermanını çıkarır. Bu ferman çıkarma olayını aile kurumun yıkımı olarak okuyabiliriz. Çünkü Hemîdo Cemo’yu kaçırırken “Cemo sen amcamın kızısın ve benim olman gerekiyor” diyerek o büyük aile kurumun kurallarını, iktidar mekanizmasını hatırlatmaktadır. Bu yakadan karşı yakaya geçerken bu yakanın askerlerinden biri Hemîdo’ya söylediklerini anlamadığı için bir tokat atar. Daha “dünkü çocuk” dediği birinden sakalları ağarmış biri olarak tokat yemeyi kabullenemeyen Hemîdo gücü yettiğinde bir tokatla ona karşılık verir. Sonrası malum bütün askerlerce dövülür. Bu durumda okumamız gereken bu yakadaki iktidar sistemi (Baas rejimi) vatandaşın dilini bilmemekle kalmıyor, bilmediği dilde ne dediğinin önemi olmadan, vatandaş iktidarın düşmanı haline gelebiliyor. Karşı yakaya geçen Hemîdo yine dilini anlamadığı Türk askerinin kendisine küfür ettiğine kanaat getirdiği için sırtını dönüp gitmeye kalkar. Asker onu ceketinden tutup durdurmaya çalışınca da elindeki yağ dolu tenekeyle askere vurur. Gürültü patırtıdan sonra gözlerini Nusaybin ceza evinde açar. Karşı yaka da bu yaka gibi benzer iktidarı (Kemalist rejim) temsil ediyor ve amcazadelerinin karşı yakada

olması da aslında iki yaka arasında çizilen fiili sınırın sahte olduğunu gösteriyor. Birkaç küçük ayrıntıya dikkat edersek Hemîdo'nun, dini değerlerin çok önemli olduğu toplum tarafından da ötekileştirildiği görebiliriz. Asıl adı Ebdulhemîd olmasına karşın herkes ona Hemîdo der, üç defa Hacca gitmesine rağmen karısının dışında kimse ona Hacı diye hitap etmez. Karşımızda rejim, din ve aile tarafından ötekileştirilen bir karakter ile bu iktidar unsurlarının hepsinin gulyabani imgesinde anlam bulduğu metin var. Hemîdo'nun bel ağırı da gulyabanileri görmeye başlamasıyla başlar. Bir diğer unsur da toplumda dışlanan herkesin Şermola mezarlığında birlikte olmasıdır. Şermola delilerin ve yaşayan ölülerin mekânı olmuştur. Toplum içindeki dini, kültürel, siyasi iktidar düzeneğine uymayan bütün dışlılar delilik ve yaşayan ölü sıfatlarıyla damgalanıp dışlanarak Şermola'yı mesken tutarlar.

Michel Foucault bedeni tarihselliği üzerinden “toplumsal beden” olarak ele alır. İktidarın bedeni tabi kılmak için “yaşam ve ölüm hakkı” olarak formüle edilen mekanizmanın 18. yüzyıldan sonra “normlara” evrilmesini Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde şu şekilde ele alır:

Beden aynı zamanda siyasal bir alanın içine de doğrudan dalmış durumdadır; iktidar ilişkileri onun üzerinde doğrudan bir müdahale meydana getirmektedirler; onu kuşatmakta, damgalamakta, terbiye etmekte, ona azap çektirmekte, onu işe koşmakta, törenlere zorlamakta, ondan işaretler talep etmektedir. Bedenin bu siyasal olarak kuşatılması karmaşık ve karşılıklı ilişkilere göre, onun ekonomik kullanımına bağlıdır; bedenin iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuşatılmasının nedeni büyük ölçüde, üretim gücü olmasından kaynaklanmaktadır, fakat buna karşılık bedenin iş gücü olarak oluşması ancak, onun bir tabiyet ilişkisi içine alınması halinde

mümkündür [...] beden ancak hem üretken beden, hem de tabii kılınmış
beden olduğunda yararlı güç haline gelebilmektedir. 62-3

Bu metindeki iktidar mekanizmasını tanımlayan “terbiye etmekte, ona azap
çektirmekte” gibi eylemler üst-iktidar olarak adlandırılan imparatorluk gibi monarşik
yönetimlere aittir. Ancak iktidar sanayi devrimiyle birlikte kendine tabi olanları “işe
koşmakta, törenlere zorlamakta, onlardan işaretler talep etmektedir”. Sanayi sonrası
demokrasi tecrübesi edinmiş “gelişmiş” ülkelerde iktidar aygıtı “azap çektirmek”
eyleminden “işe koşturmak” eylemine geçerken Ortadoğu’da –romanın geçtiği
coğrafya olarak- iktidar her iki eylem biçimini de dönüştürmeden kullanmaktadır.
Ortadoğu ülkeleri gibi Üçüncü Dünya ülkelerinin birçoğu aynı zamanda diktatörlerce
yönetilen ülkeler olduğundan iktidarını gerektiğinde “azap çektirme” üzerinden
gerektiğinde de tabiyet üzerinden kurarlar. Her iki durumda temsiller, semboller
iktidarın ve eylemlerinin tesis edilmesinde çok önemli yer tutar. Örneğin Saddam
Hüseyin’in kendi kanıyla Kuran yazdırması vatandaşlarının “canımızla, kanımızla
seninleyiz, Ya Saddam” sloganıyla onun iktidarına tabi olmasında son derece etkili
olmuştur. Hâl böyle olunca bu rejimlerin sembollerinin alaşağı edilmesi için abartılı
bir örneklendirme ve tasvir kullanılır. *Dişsiz Korku*’da hükümetin sorgu odasında
sorgulanan Mûsa’nın dikkatini duvarlardaki resimlerin sayısı çeker. “otuz üç adet
ölümsüz başkanın resmi, yirmi yedi adet ölmüş oğlunun resmi, otuz tane de yaşayan
oğlunun resmi” (109) vardır. Metinler bu örnekleri çoğaltırken açık bir şekilde
iktidarın da sembolik yapılanmasını deşifre eder. Korkunun tarihini tanımlarken “hiç
mi hiç değişmeyecek şey” şeklinde tanımlanan “tanrı, muhaberat, başkan” üçlemesi
aslında iktidarın sembolleridirler (57). Bu sembolleri deşifre ve alaşağı eden, ağrıyan
ve sızlayan bir bölge olarak da bel anatomik direnç merkezi olarak ön plana çıkar.
Dik durmanın bedensel pratik olarak önemi açıktır. Çoğu zaman sembolik değerlerle

temsil edilebilirler. Milli bayramlarda dik durmak, dik bir şekilde kortejlerde durmak çok önemlidir, ama tanrıya karşı da eğilmek (dik durmayı bozmak) gereklidir. Bu bakımdan bel gerek beden içindeki konumu ve fonksiyonu itibarıyla gerekse metaforları yardımıyla ele aldığımız iktidar alanına uygun olarak inşa edilmiştir.

B. Beden Coğrafyasında Erojen Bir Bölge: Bel

Bel imgesi bedenin iktidarı simgeleyen bölgesi olduğu gibi cinselliğin de temsil edildiği yerdir. Belin dildeki kullanımlarına baktığımızda göze çarpan bir diğer önemli ayrıntı da bel ile kurulan deyimlerin cinsel ifadeleri çağrıştırmasıdır. Bel anatomik olarak stratejik bir bölgedir. Boşaltımın, cinsel fonksiyonların ve alt ekstremitelerle gövdenin bağlantısını kuran bir bölgedir. Sinir sisteminin cinsel fonksiyonların yerine getirilmesini sağlayan santrallerden biridir. Omurgaların kenarlarında ilgili işlevleri için yol çıkan sinirlerden cinsel fonksiyonları yerine getirenler bel bölgesinden çıkar. Bel bu yüzden sıcak tutulur ki kan dolaşımı daha iyi olsun, bel bölgesindeki paravertebral kaslar daha rahat çalışsın. Kürtlerin geleneksel kıyafetlerine baktığımızda on iki metrelik bir kuşak bele bağlanır. Bunu bir kemer gibi göremeyiz herhalde, oldukça açık bir şekilde belin hem hareket yeteneğini canlı tutmak hem de cinsel fonksiyonlarını yerine getirecek dinamizmi sağlamak amacıyla sarılır. Gerdeğe giren erkeğe “beline kuvvet” denir. Aynı şekilde cinsel yolla bulaşan, bir bakteri enfeksiyonu hastalığı olan Gonore’ye halk dilinde bel soğukluğu denmesi de belin cinsel fonksiyondaki önemine göndermede bulunur. *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde Foucault cinsel etkinlikten en çok etkilenen organları ele alırken, Aristoteles’nun gözleri ve beli işaret ettiğini belirtir (201). Aynı eserde Platon’nun *Timaios* eserine gönderme yaparak ölümsüz ruhun merkezi olarak beyni, ölümlü

ruhun merkezi olarak da omuriliği gösterip, cinsel organdan çıkan tohumun kaynağını da bu iliğe bağlar (210) .

Ele aldığımız metinlerden bazı örnekler vererek metinlerdeki bel ve cinsellik arasındaki bağı net bir şekilde gözler önüne serebiliriz. *Sobarto*'daki Silêman üniversite şehrinde okumaya başladığı zaman bir kaç kız arkadaşı ve cinsel birliktelikleri olur. Bu deneyimlerden birinde gayri Müslim bir Ermeni kızı olan Sîlva ile birlikte olur. Sîlva'nın metindeki varlığı Ermeni soykırımına gönderme ve cinsel özgürlük gibi yananlamlar taşısa da asıl önemlisi bel imgesinin cinsellikteki rolüne göndermede bulunmasıdır. Sîlva Silêman'dan hamile kalınca, çocuk istemeyen Silêman ile tartışmaya başlar. O esnada “[a]nne olmak istiyorum Silo, annemden, babamdan ve her şeyden çok sevdiğim bir erkeğin belinden olan bir çocuğun annesi.” (155) der. Sîlva'nın bu sözlerinden çocuğun mecazen “bel”den geldiğini anlıyoruz. Bel ile cinsellikteki rolü arasındaki bağlantı sadece bu örnekle değil, aynı zamanda aşk kavramı üzerinden de kuruluyor. Belqîs'in aşkından yataklara düşen Silêman, bel ağrısını tanımaya çalışırken “ama kesinlikle bu ağrının sebebinin başka bir şey olduğunu bilmiyordum, bu sonda anladım ki aşktır”(17) der ve Felek Nine son noktayı koyar: “evet oğul, yalnız aşk beli bükür” (17). Bu cümledeki ilişkiyi bir sonraki diyaloglarında tekrar vurgular (19).

Dişsiz Korku'da bel imgesinin daha yoğun kullanıldığını tespit etmiştik. Erotik içerik bunun aksine çok yoğun olmasa da bel ile cinsellik arasındaki bağlantılara yapılan göndermeler çokça kullanılmaktadır. Daha ilk sayfalarda Mûsa'nın belindeki sivilce için doktora gittiği, doktorun da onu psikoloğa yönlendirdiğini okumuştuk. Doktordan biçare dönerken eve girer girmez annesinin “[o]ğul, otuzunu geçtin işte ha! Kadınsız mı kalacaksın, evlenmeyeceksin sanki?” (10) şeklindeki sözlerini duyar. Bu epizodun ne öncesinde ne de sonrasında evlilik ve

annesi ile ilgili bir mevzu yoktur. Metne sızan bağlamdışı bu sözleri ancak cinsellik ile bağlantılı bir şekilde yorumlayabiliriz. Mûsa tıpkı Helîm Yusiv’ın diğer kahramanları gibi gerçek ile düşsel olanın sınırında yaşıyor. Düşsel ile gerçeğin karıştığı bir anda “o” (Leyla) kadının odasında olduğunu düşünüyor, görüyor. “inanayım ya da inanmayayım, işte döşeğimin üzerinde yüzükoyun uzanıyorum, uzun bir bıçak, keskin ve imansız, belimin eti ve kemiği içinde kımıldıyor [...] belimdeki bıçağın kımıldamasıyla oluşan ağrıdan, anlıyorum ki onun ta kendisidir” (102) dedikten sonra “ağrının” Leyla olduğunu anlar. Yüzüstü yatması arkadan bıçaklanmasına zemin hazırlamış olsa da “sırtından (bel) hançerlenmesi” ihanetini çağrıştırır. Bu gündüzdüşünden sonra belindeki sivilce ağrısı tekrar ortaya çıkar (103). Bel ve cinsel ilişki arasındaki bağıntı açıktır.

C. Cinsellik Ve İktidar(sızlık)

İktidar ve cinselliğin beden bel bölgesinde sembolik olarak temsil edilmesi tek ortak noktaları değildir. Cinsellik beden iktidarla tabiyet ilişkisinin inşa edildiği en önemli iktidar dispozitifidir. Cinsellik bu bağlamda evlilik ve cinsel tabular üzerinden iktidarın nesnesi haline gelmektedir.

Cinsellik ve iktidar arasındaki ilişkiye en iyi ifade eden sözcük şüphesiz iktidarsızlık olacaktır. İktidarsızlık cinsel güçten yoksunluk anlamındadır. Foucault “[i]ki ya da üç yüzyıldır cinsellik etrafında kopardığımız bu çılgın kıyamet, birincil bir kaygıya, nüfusu güvence altına almak, işgücünü yeniden üretmek, toplumsal ilişkiler biçimini sürdürmek, kısacası ekonomik olarak yararlı, siyasal olarak muhafazakâr bir cinsellik düzeni kurmakla bağıntılı değil midir?” (Cinselliğin Tarihi, 33) diye sormakta haksız değildir. Cinsellik üzerinde kurulan kurallar ve denetimler

Üretim gücüyle ilgilidir. Bu yüzden oğlancılık (eğcinsel yasağının temelini oluşturacaktır) ve mastürbasyon yasaklanmıştır çünkü üretim surecinde bireyi yoran ve enerjisini tahrip eden “sperm”lerin boşa harcanmaması gerekir. Aynı şekilde kadın-erkek arasındaki cinsellik de belirli bir düzene tabi tutulmuştur. Anal seks en büyük dini günahlardan sayılmaktadır, çünkü üretmez. Günümüz güncel siyasi argümanlarına baktığımızda Türkiye’de “Kürt nüfusu durdurulsun” siyaseti “ ocuk, beş ocuk” propagandalarına dnşmştir. Aynı şekilde sperm bankalarının gelişmesi, kürtajın yasaklanması da cinsellik üzerinden yürütülen iktidar tertibatının nüfus kontrolü geliştirme amaçlı politikalaradır. Bu mekanizmaları tanımladığı ereve içinde Foucault’ya göre “Batı’nın cinselliği yönetmek için sırayla oluşturduğu iki büyük kurallar sistemi vardır: evlilik hukuku ve arzuların düzeni” (35).

Arzuların düzeni iktidarca baskılanan haz biçimlerini ve paradoksal olarak bu hazların dile getirilmesini, sınıflandırılmasını kışkırtan bir iktidarın tertibatıdır. Helm Ysiv’in eserlerine baktığımızda arzu düzeni ile ilgili söylemin kışkırtılmış hlini görüyoruz. *Sobarto* romanında Silman’ın ergenlik dönemine dair anılarına ve anılarda yer alan karaktere baktığımız zaman toplumun cinsel anatomisi belirginleşir. Ergenlik dönemi cinsel fantezilerin herhangi iktidar mekanizmalarıyla yeni yeni bastırıldığı dönemdir. Dolayısıyla ocuklar ensest ve homoseksüelliğe yönelirler. şero, Reşo ve Bav Emşa yetişkin oğlan için dövüşürler, galip gelen en güzel oğlanı kapar, onunla birlikte olur. Oğlanların çoğu “polis ve devlet memurlarının” çocuklarıdır (bu aralarındaki sınıf farkına gönderme olarak okunabilir). Çocuklara “Jina şero (şero’nun karısı), Jina Reşo, Jina Bav Emşa” diye lakap takarlar. şero Silman’a da tecavüz eder. Sabiro homosekseldir, çırılçıplak soyunup erkekleri de soyup eşeğin üstünde arkasında oturtur, bu şekilde onlarla birlikte olur. Sedqo

hayvanlara tecavüz eder. Bilye lakaplı Hovo delik bilyelerle mastürbasyon yapar. Bavê Emşa kız kardeşini pazarlar. Para karşılığı da yaşlı Hemîda ile yatar. Sonra Hemîda'yı ucuza Silêman'a satar. Şero fahişelik yapan kız kardeşini öldürür. Öldürdüğü kız kardeşine tecavüz etmiş olan babası büyük kız kardeşine de tecavüze yeltenince babasını da vurur. Reşo teyzesinin kızlığını bozar. Belqîs Silêman'dan ayrılınca kel, zengin ve yaşlı bir adamla evlendirilir. İlk önce kocasını kocasının bir arkadaşıyla aldatmaya başlar, sonrası bitmek bilmez bu aldatmaların. Silêman da kızlarla aralarında evlilik ve adı konulmuş bir ilişki olmadan cinsel birliktelikler yaşar.

“Ölümler Uyumaz” öyküsünde cinsel epizotlara baktığımız zaman Şêxo'nun annesi dışında kalan kadın karakterler erkek düşkünüdürler. Birçok kadının kocası öldüğünden ya da kocasının yaşlılığından dolayı bedenini sattığı anlatılır (69). Zeyno mahallenin “kahpe”sidir. “anne ve kız kardeşlerinden başka kadın görmemiş” erkeklerle yatan Zeyno'nun ilk kurbanı deli Smaîlo'dur. Zeyno hamile kalana kadar bir sürü erkeğin koynuna girer. Hamile kaldıktan sonra ailesi farkına varır. Aile baskısından dolayı ölüm ve evlilik arasında kalan Zeyno deli Hemdîno ile evlenir. Ama başka erkeklerle yatmaya da devam eder.

Arzuların düzeni cinsel tabuların inşa edildiği evlilik hukukuyla sağlanır. Evlilik hukuku haz ilişkilerini meşru dölleme yoluyla bir üreme mekanizmasına dönüştüren ve meşru soy ile mülkün de devamını sağlayan aile oluşturmaya dayalı bir sistemdir. Bu hukuk sistemini içine alan iktisadi bir bilgi olarak aile tam da Foucault'cu terimlerle ifade ettiğimiz üzere “haz-iktidar” şebekesidir. Aile kurumu bu iktisadi bilginin gereği olarak cinsel perhizi temellendirmekle görevlidir. Cinsel perhizin gereği olarak ebeveynlerin yatak odalarında ayrı tutulur, enest ilişki tabulaştırılır ve “evlilik hukuku” olmaksızın yaşanan cinsel birliktelikler olumsuzlanmaktadır. Ele

aldığımız metinlere bu çerçevede baktığımızda evlilik meselesinin başkahramanlar tarafından sorunsallaştırılıp evlilik hukukunun ihlal edildiğini rahatça görebiliriz. “Ölümler Uyumaz” öyküsünde başkahraman Şêxo evlenmez, var olan kendi ailesi de anne ve babasının ölümüyle yok olur. Şêxo’nun delirmesinin de, ailesinin dağılmasının ardından gerçekleşmesi tesadüf değildir. Aynı hikâyede Hemdîno ve Zeyno arasındaki mecburi bir evlilik vardır. Zeyno toplumsal baskı yüzünden karnındaki “gayri meşru” çocuğa baba bulmak zorunda olduğu için evlenmiştir. Zeyno’nun kocasını sürekli aldatıyor olması evlilik hukukunu ihlal ettiğini gösterir. *Dişsiz Koku*’da evlilik meselesi Qado ile dil öğretmeni Anêt arasında yaşanır. Qado’nun elyazmalarından alınan metinlerde Qado’nun evlilik tarifi net bir şekilde ortaya çıkmıştır:

Evlilik insanlığın devamıdır, evliliğin sebebi de korkudur. Yalnızlıktan korku, iz ve eser vermeden ölme korkusu, yaşlanmanın ve düşmenin. Dört soğuk duvarın karanlığında boğulma korkusu. Toplumun sivri dışından korku. Tanrıdan korku. Bedenin ve ruhun yalnızlığından korku. Özgürlükten korku ve benim için bunların hepsinin dışında, evlilikten korku evlenmeme mâni oluyor. 145

Evliliği bu şekilde tanımlayan Qado Anêt’i hamile olmasına rağmen terk ederek evlilikten kaçmaktadır. *Sobarto*’da ise arzu düzenini işlerken sunduğumuz cinsel ilişki çeşitlerinin hemen hepsi aynı zamanda evlilik hukukun mümkün olmayacağı ilişkilerdi. Bunun dışında Silêman’ın birlikte olduğu hiçbir kızla evlenmeyi düşünmüyor olması önemlidir. Ancak Sîlva ile olan ilişkisi bize evliliğe bakış açısıyla ilgili daha net fikirler sunmaktadır. “Evliliğin önemli olmadığını” düşünen Sîlva Silêman ile birlikteliğinden daha fazla haz alabilmek adına ondan bekaretini bozmasını ister. Birliktelikleri evlilik olmadan devam ederken Sîlva hamile kalır.

Silêman çocuğu istemediğini babasına duyduğu öfke üzerinden örneklendirerek ifade eder. Kendi yanlış ve anlamsız varlığının sebebi olarak gördüğu babası gibi böyle yanlış ve anlamsız bir iş yapmak istemediğini aktarır (156). Belqîs'ın evliliği ise örneklerini verdiğimiz üzere sonsuz ihanetlerle örölüdür. *Sobarto*'da bir diğer evlilik örneği de Misto'nunkidir. Misto'nun evliliği de malumumuz olduğu üzere karısının onu aldatmasıyla son bulur. Helîm Yûsiv'in metinlerinde cinselliğin iktidarca denetlenebilir olmasını sağlayan arzuların düzeni, cinsel arzuların serbestleşmesi ve dillendirilmesiyle, evlilik hukuku da erkek karakterlerin evlilikten kaçışı, kadın karakterlerin de ihanetleriyle bertaraf edilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İKTİDARIN BELİNİ KIRMAK

Ele aldığımız üç eserin en önemli özelliği iktidar ve iktidar aygıtlarıyla kurulan bağlantının bel imgesi üzerinden kurulmasıydı. İktidarla mücadele, ondan kaçış ya da onun sınırlarını ihlal etme konusu, bedene içkin olan iktidar mekanizmalarını kusarak dışarı atan sistematik bir mekanizma her üç metinde de bel imgesinin kullanıma benzer şekilde çeşitli kavramlarla işlenmektedir. Ölüm, delilik ve başkalaşım üçlüsü şeklinde sınıflandırdığım bu kavramların her biri her üç metinde de değişen, yoğun ve sürekli olmasa da, bazen her üçü bazen bir ya da ikisine metinlerde çokça göndermeler mevcuttur. İktidara bu üç strateji ile karşı durulmasına rağmen kadın bedenini beyaz olarak tahayyül ederek aynı zamanda iktidarın alanına dahil olmaktadır. Bu bölümde bu kavramlar etrafında metinlerdeki iktidarla mücadele stratejilerini ve iktidarla bütünleşme hâli olarak da beyaz rengin üzerinde duracağız.

A. İktidarın Ölümü

İktidarın tarihsel olarak beden üzerindeki etkisi kişinin bedenine içkin ve onun bedeninde yeniden üretilen bir mekanizma olmadan evvel, o bedenin üzerindeki “yaşam ve ölüm hakkı” enstrümanlarıyla inşa edildi. *Dişsiz Korku*’da Leyla Mûsa’ya “[b]u ülke sevginin ülkesi değil, insan burada sadece ölebilir... ve ölüm bile

muhaberatın oluruna muhtaçtır” (41) derken adı geçen eserde işaret ettiğimiz iktidar kurumlarından biri olan “muhaberatın” bu inşa sürecindeki rolüne işaret eder. Bu sebeple bireyin iktidara karşı en güçlü direnç noktası da kuşkusuz “ölüm ve yaşam” kavramları üzerinden yürümüştür. Örneğin ölüm oruçlarının bütün iktidarlar için sarsıcı bir direniş biçimi olması ölümü orucu tutan bireylerin bedenlerinin “ölüm hakkını” ellerinde tuttuklarını iktidara hatırlatmalarından ileri gelmektedir. İncelediğimiz eserlerde ölüm teması mekân dolayımıyla inşa edilir. “Ölümler Uyumaz” adından da anlaşıldığı üzere ölümlerin uyumadıkları bir öyküdür. Şêxo’nun babasının ölümünden sonra keşfettiği ve annesinin ölümünde sonra da daimi elemanı olduğu Şermola ölümlerin, delilerin ve yaratıkların bulunduğu mekândır. *Sobarto*’da Silêman sınav arifesinde Belqîs’in onu sevmediğini söylediği mektubu alınca delirmeye başlar ve ölümler görmeye başlar. “Eski mezarların üzerinden ölümler kafalarını kaldırdı. Ve kaçan bir adama baktılar. Adam koşuyordu, yangın elbiselerini yiyordu, üç ayakla boynuna doğru tırmanıyordu, yirmi ayakla, bin ayakla Silêman banyoya doğru koşuyordu. Soluk soluğa tümünden elbisesiyle suyun altında durdu ve bedeninden sönmüş bir yangının dumanları yükseliyordu.” (186). Anlatının devamında Felek Nine’nin fantastik güçleri Topal Misto’nun kellesini uçurunca ölümler gece gelip Silêman’ı teselli ederler. Her üç eserde de gördüğümüz üzere ölümlerin yaşayanların dünyasında etten kemikten mi olduğunu bilmiyor olsak da bir özne olarak var olması tema olarak metinlerin önemli dokularından biridir.

Ele aldığımız ölüm örneklerinde iki tema ön plana çıkıyor: mezarlık teması ve yaşayan ölü temaları. *Vampirin Kültür Tarihi* adlı eserinde mezarlıkların “kamusal kurallara” bağlı olduğunu belirten Gülay Er Pasin’e göre “[m]ezarlıkların gündelik yaşamın coğrafi sınırlarının ötesine alınması demek, insanın günlük pratiğinden ölümün uzak tutulması da demektir” (52). Mezarlıkların kültürel kodlara göre

farklılık gösterebilen ritüelleri ve bu ritüellerinde tabi olduğu bir düzen elbette vardır. Ancak mezarlık teması, özellikle de mezar taşları bizim ölümlerin gömüldüklerinden emin olmamızı sağlar. Ölümlerin yerli yerinde ebediyen yok olması, bedeninin çürümesi iktidarın ölüm hakkını kullanarak egemenliğini tesis etmesinde önemli bir faktördür. Aksi her durum iktidarı alaşağı etmeye yöneliktir. Nitekim gerek batı kültürlerindeki vampir teması olsun gerek hortlak ve türevi “şeyler” olsun ölünün yaşam sınırlarına geri dönmesi toplumda korku yarattığı gibi iktidarın da beden üzerindeki haklarını elinden alır. Adı geçen eserinde Gülay Er Pasin mezarlarında rahat durmayan bu yaşayan ölümlerin hep öteki olarak tanımlandığını, örneğin Yakut mitolojisinde delilerin, intihar edenlerin, kötü Şamanların ruhları olarak tanımlandıklarını ifade eder (226-7). Ötekilik ve ölüm ekseninde Helîm Yûsiv’in karakterleri *Homo Sacer* olarak okunabilirler. Özellikle Suriye Kürtlerinin “nüfus cüzdanın” dahi olmadığını düşünürsek bu karakterlerin *Homo Sacer* oldukları açıktır. Dolayısıyla yaşayan ölü temasında ölümler hortlaklaşarak sembolik anlamda iktidarı tehdit edip, ölüme açık beden olma durumunu da tersine çevirerek ölümsüzleşirler.

B. Maskesi Düşünce İktidarın

Bedensel başkalaşımın beden iktidara direnişini ve iktidarın sınırlarından kurtulma düşüncesini simgeler. Bir şeyin eski formu yitirip yeni form almasını iki ayrı kavramla tanımlayabiliriz: dönüşüm ve başkalaşım. Çoğu zaman aynı anlamlarda kullanılsalar da aralarındaki bir dizi farkı ayırt etmek gerekir. Dönüşüm de kazanılan yeni form kısmen de olsa eski formdan izler taşıırken başkalaşım da eski form gider yerine ondan tamamen farklı bir form gelir. Bu önemli bir ayrıntıdır ancak en önemli farklılık dönüşüm ve başkalaşım süreçlerinde gizlidir. Jale Parla’nın *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı eserinde “çok hızlı değişim süreçlerinin

yarattığı şok dalgalarının bilinçteki izdüşümleri” şeklinde tarif ettiği başkalaşım için en önemli değişim tarifi “denetlenmemiş” olmaktır (13). Dönüşümde ise aksine denetimli bir değişim vardır. Bir şey dönüşecekse dönüşüm süreci içerisindeki değişimlerin -değişim mekanizmasının başarısızlık payı da göz önünde bulundurularak- nereye varacağı az çok kestirilir. Bu özelliğiyle dönüşüm iktidar kontrolündedir. Başkalaşım ise bu kontrolden bağımsızdır. Helîm Yûsiv’in eserlerinde çokça gördüğümüz kahramanların başkalaşimleri “bir nesne ya da bitkiye dönüşüm, kişilerin birbirlerine dönüşümü, beden ve mekân özdeşliği, bedenin parçalanması, grotesk imge ve üslubun, fantastik anlatı biçimlerinin baskınlığıyla ortaya çıkar” (14). Bu şekilleri metinlerdeki örnekler üzerinde daha net görebiliriz. “Ölüler Uyumaz” başlı başına bir başkalaşım öyküsüdür. Şêxo’nun babası başkalaşım geçirerek köpek-eşek karışımı bir hayvan, annesi de beyaz bir karga olur. *Sobarto*’da Bavê Emşa’nın kız kardeşini pazarlayan biri olarak boynuzlarının çıkmaya başlaması ve sonunda Sobarto kerhanesinin korumalığını yaptığında da baya bir boynuz haline gelmesini başkalaşım olarak yorumlayabiliriz. Ancak asıl başkalaşım Silêman’ın gördüğü gündüzdüşlerinin üç elemanlı bir halka şeklinde guguk kuşu, Belqîs’in (olmayan) çocuğu ve Belqîs şekline bürünmeleridir. Bu romandaki başkalaşımı diğerlerinden ayıran özellik başkalaşım geçiren figürlerin Proteus gibi iktidardan kaçan, iktidardan kaçış stratejisi şeklinde organize olan figürler değil, kahramanın benliği üzerinde sürekli başkalaşarak tahakküm kuran, onu hezeyanlara sevk eden bir rol üstlenmeleridir. *Dişsiz Korku*’da ise buna benzer bir tema vardır. Yüzüörtülü adam’ın başı yarılıp içinden iktidarın bir başka yüzü olan “başkan”ın başı çıkar. Ancak *Dişsiz Korku*’da tıpkı “Ölüler Uyumaz” öyküsündekine benzer bir şekilde iktidardan kaçış stratejisi olarak başkalaşım da vardır. Kırgızistan’dan Almanya’ya geçerken Mûsa pasaport “kuyruğunda” ilk defa

kuyruğunun çıkmasını, köpek olmayı arzuluyor. Böylelikle yolcular sırada beklerken o ayakların arasından geçebilecek, iktidarın kuyruğa soktukları insanlardan bir hayvan olarak fark yaratarak o iktidarı delecektir. Mûsa da hep bir başkalaşım fikri vardır. Onun için “her insan hayvan ya da yaratık olmak için bir projedir” (24) ve insanı tamamlanmamış hayvan ya da yaratık diye düşünür. *Sobarto*’da Topal Misto’nun Sobarto kerhanesinin sırlarını Silêman’a ifşa etmesinden önce kızlarını Silêman’a emanet etmesi ve o kızların masumiyet metaforu olarak güvercin olup uçmaları bir başka epizottur. Bu başkalaşım epizotlarının içinde iktidar en iyi şekilde betimleyen ve iktidar-başkalaşım ilişkisini deşifre eden çekirgeye dönüşen iktidar işbirlikçileridir. İktidara yakın herkes çekirgeye dönüşür, şehirler çekirge ordularının kontrolündedir. Bu temayı diğerlerinden ayrı kılan da iktidarın dönüşerek tabiyet ilişkisini sürdürmeye çalışmasıdır. Geldiğimiz noktada başkalaşım motiflerinin büyük bir kısmı iktidardan kaçış stratejisi içinde olsa da temelde ve en sağlam çıkarımın iktidarla tabi olunanlar arasında hep tersyüz edilmiş, birbirine içkin olanın birbirini dışladığı bir kurgunun oluşmasıdır.

C. Delilerin İktidarı Ele Geçirmeleri

İktidara karşı direniş ve iktidardan kaçış biçimlerinden biri de iktidar aygıtlarının nesnesi olan delilik mefhumudur. Delilik mefhumu özellikle Batı’da deliliğin bir cin çarpması ve şeytanın kişinin bedenini ele geçirmiş olmasından; delilerin gemilere, trenlere bindirilip en ücra yerlere gönderilmesine; psikiyatrin alanı girilmesine ve delilerin kapatılmasına değin tarihsel bir dönüşüm/başkalaşım sürecinden geçmiştir. Doğu da Batılılaşmanın etkisiyle benzer süreçlerden geçmiş olmasına rağmen özellikle taşra da deliler hala bilgelikleriyle temsil edilip, toplumun kendi

örgütlenmesi içinde toplumsal kurallara karşı herkesten daha fazla özerkliğe sahiptirler. Özellikle Kürtlerin delilere karşı özel bir ilgisinin olduğunu, bütün Kürt şehirlerindeki köylerindeki deliler o yerin sembolü haline geldiğini söyleyebilirim. Batman’da örneğin Birako adında bir delinin büstü şehrin en anlamlı sokağının, sanat sokağının girişinde konumlandırılmıştır. Kürt ressam Fewzî Bilge’nin *Dîn in* (*Delidirler*) adlı öykü kitabının teması Kürdistanlı delileridir. Helîm Yûsiv’in Kürt toplumundaki delilik mefhumuna yaklaşımı kültürel bir motif olarak, hatta delilerin adlarına da sadık kalarak kurgulanmıştır. Metinlerinde iki türlü “delilik” vardır diyebiliriz. Birincisi metin içindeki çeşitli epizotlarda var olan ve yazarın içinde yaşadığı “gerçek” dünyanın parçası olan deliler, ikincisi de deli olan başkahramanların kendileridir.

Başkahramanların dışında kalan deliler topluma sürekli telkinlerde bulunan, sözleri aforizma niteliği taşıyan ve içinde yaşadıkları toplum için sembol haline gelmiş delilerdir. Gerçeklikleri Don Kişot’unki kadar sahicidir. Tûtino (Tütüno) *Dişsiz Korku*’nun delisidir. Ünlü kavgalı maç sonrası çıkan olaylarda elindeki tahta kılıçla iktidarın askerlerine karşı savaşmaya gider. Halka da sürekli vaaz verir. “Gücün [egemenlik] konuştuğu her yer yıkılmazdır. Güç vardır, hak vardır. Tütün vardır, ateş vardır” (81) der. *Sobarto*’da Hîndero, Smaîlo ve Xelefo vardır. Ancak *Soborto*’daki bu birinci tür deliliği yukarıda sınıflandırdığımız anlamıyla iktidar karşısı bir konumda göremiyoruz. İktidarla ilişkileri delilerin şehri paylaşımlarından geçer. Kendi aralarında bir iktidar mücadelesi ve arzusu vardır. Nitekim şehrin batısı Hîndero’ya, doğusu da Smaîlo’ya aittir. Birbirlerinin sınırlarını ihlal etmezler. Çocuklar bu sınır ihlali meselesini kullanarak aralarında kavga çıkmasına sebep olup, delilerin kavgasıyla da eğlenirler. Xelefo ise onlardan farklıdır. Xelefo’ya göre tüm *Sobarto* delilerin mekânıdır (23). “Ölüler Uyumaz” öyküsünde ise özellikle

hikâyenin “Komara Dînan (Deliler Cumhuriyeti)” bölümü delilik mefhumunun zirvesi, vardığı son noktadır diyebiliriz. İktidar Şermola’da tamamen delilerin eline geçmiştir. Hîndero Cumhurbaşkanı, Smaîlo Yemek Bakanı, Xelefo Ekonomi Bakanı, Xanimê Kadın İşleri Bakan, Hecî Hemo Dindarlık Bakanı, Beşîro Sigara ve Okuldaki Kızlar Bakanı gibi toplamda on iki bakanlığı bulunan bir cumhuriyet kurulmuştur. Delileri bir mefhum gibi ortak bir payda da birleştiren ekonomik açıdan bağımlılık duymamaları dolayısıyla kapitalist modernitenin iktidarı üreten mekanizmalarına tabi olmamalarını beraberinde getirmiştir.

İkinci tür delilik esas konumuzla ilgili olan, bel ağrısının ve iktidar mekanizmalarının onun bedeninde inşa edildiği başkahramanların delilik durumlarıdır. Her üç eserde olayların doğrusal kronolojisine bakıldığı zaman kahramanların olay örgüsünün başında akıl sağlıklarının yerinde olduğu ve eserlerin sonlarına doğru delirdikleri görülür. *Sobarto*’da Silêman Kürt ulusunun alegorisi olarak vatanın alegorisi olan Belqîs’i iktidar sahiplerine kaptırınca hezeyan aşkınlığıyla elde edemediği sevgiliyi her bir sokağına bir teneke mazot dökerek yakmak ister. *Dişsiz Korku*’da Mûsa sıradan bir tarih öğretmeni iken hikâyenin sonunda hezeyan aşkınlığıyla Londra’da Sykes’e benzettiği yaşlı bir adama saldırarak delirir. “Ölümler Uyumaz” öyküsünde ise Şêxo anne ve babasını yitirdikten sonra hezeyan aşkınlığıyla üstündeki elbiseleri yırtıp atarak Şermola’daki delilerin yanına gider.

Deliliğin Tarihi adlı eserinde Orta Çağdaki delilik anlayışını tanımlarken “[d]eli artık yalnızca kıyıda köşede kalan gülünç ve bildik silüet değildir: tiyatrunun merkezinde, gerçeğin ortaya çıkmasına neden olan kişi olarak yer almaktadır” (39-40) diyen Foucault birinci tür delilik olarak ele aldığımız türün önemli bir çerçevesini çizer. Tıpkı Foucault’nun “[d]eliliğin herkesi, içinde kaybolunan bir

körleşmeye sürüklemesine rağmen, deli bunun tersine herkese kendi gerçeğini hatırlatmaktadır” (40) dediği gibi Helîm Yûsiv’ in birinci tür delileri de insanlara tanrının gerçekliklerini anlatan peygamberler gibidir. Ancak ikinci tür delilikte taşıdıkları metaforik-sembolik değerlerle birlikte iktidardan kaçış, onun sınırlarını delme ve böylece onu alaşağı etme niteliğiyle ortaya çıkar. İktidarın tarumar ettiği bir coğrafyada, insanların en küçük atomik birimlerine kadar sızan iktidardan kurtulmak ya da onunla savaşmak için birileri dağların yolunu tutmuş, birileri yaşayan ölü olarak var olmuş, birileri başkalaşım geçirmiş, birileri siyasi parti kurmuş, birileri de aklın sınırlarını “aşıp” deliliği seçmiştir. *Dişsiz Korku*’daki Anêt’in “[ü]lkeniniz deliler hastanesidir” (179) dediği gibi delilik ötekileştirilenlerin ortak kaderi olmuştur. Böylece Foucault’nun “büyük kapatılma” dediği, delilerden fiziksel özürlü hastalara, eşcinsellerden fakirlere kadar bir çok grubun panoptikon tekniğine zemin hazırlayacak şekilde kapatıldığı mekânın iktidarını deliler, cumhuriyeti ilan ederek ellerine almışlardır.

D. Bir İktidar Rengi Olarak Beyaz

İktidara karşı mücadele stratejisinin parçaları olan üç ayrı biçimi inceledik. Buna karşın bu bölümde iktidar aygıtının bir parçası olduğunu düşündüğüm “beyazlık” meselesini metindeki örnekler üzerinden giderek inceleyeceğiz. *Sobarto* okumasını yaparken Belqîs’i vatanın, Silêman’ı da ulusun alegorisi şeklinde tanımlamıştık. Silêman Belqîs’i hep beyazlığıyla tanımlar. “Beyaz bir kadın, bacaklarını havaya kaldırıyor ve bacaklarının arasından petrol akıyor” gündüzdüştüğündeki kadına atfedilen bu beyazlık alıntıladığımız tüm örneklerde de mevcuttur. Bu örneğin dışında da Silêman Belqîs’i tarif ederken “al [yanaklara gönderme yapıyor], beyaz, hoş yüzü

eskimiş rüyamı uyandırdı” (47) diyor. Metin boyunca da bu tasvirini devam ettiriyor. Sadece Belqîs değil kadın karakterlerin tamamına yakını beyazlıklarıyla anılıyor. Teyzesiyle yatan Reşo ilk birlikteliklerini aktarırken olayı fitilleyen şeyin, teyzesiyle izledikleri erotik film olduğunu anlatır. İzledikleri erotik filmdeki kadın ve erkeği tarif ederken “beyaz et” ve “beyaz gövde” (60) tabirlerini kullanır, beyazlıkları vurgulanır. Silêman’ın üniversite şehrinde birlikte olduğu Firyal cinsel anlamda yemek istediği beyaz bir ettir (92). Misto’nın amcasının kızıyla evlenmeden önce aşık olduğu kızın, Cihan’ın güzelliğinden bahsederken parmaklarının inceliğinden ve beyazlığından bahseder (127). Aynı şekilde Silêman’ın birlikte olduğu Ermeni kızı Sîlva’nın da parmakları ince ve beyazdır (141). Sîlva’nın güzelliğinden bahsederken beyazlığından, onunla birlikte olurken memelerinin beyazlığından, birlikte oldukları günün ertesi giydiği kıyafetin beyazlığından, Sîlva’nın kanının damladığı çarşafın beyazlığından bahseder. Arkadaşı Misto ölmeden evvel kızlarını ona emanet etmiş, o da yüzüğün gücüyle onları “beyaz” güvercine çevirmişti. “Ölümler Uyumaz” öyküsündeki Zeyneb de beyazdır (77). *Dişsiz Korku*’da Qado’nun Almanya’da kendini beyaz insanların arasında siyah hissettiğini alıntılamıştık. Beyaz’ın böylesi kullanımlarına Helîm Yûsiv’in diğer eserlerinde de rastlamak mümkün ancak biz ele aldığımız eserler çerçevesinde bir değerlendirme yapacağız.

Beyaz ve siyah ayrımı tarihin en eski ırkçılık biçimlerinden biridir. Beyaz her zaman iyiliği, güzelliği, saflığı simgelerken, siyah kötülüğü, çirkinliği simgeler. Beyaz adam efendiyken, siyah adam köledir. Çalıştığım hastaneye gelen Libya’lı hastalara dokunan doktorlardan ilk dokunuşlarının ardından ellerine baktıklarına, ellerinin siyaha boyanıp boyanmadığını kontrol ettiklerine; gelen hastalarının kötü koktuklarını söylediklerine tanık oldum. Türkiye de siyahi futbolcuların sevilmesi bu durumu tersine çevirmez. *Siyah Deri Beyaz Maske* adlı kitabında Lacan’ın “kollektif

bilinçdişı” kavramına gönderme yapan Frantz Fanon “[b]u yayınlarda [Mickey Mauser, Tarzan] Kurt, Şeytan, Kötü Ruh, Lanetli Adam gibi kahramanın alt etmesi gereken ne kadar vahşi, barbar ve kötü tip varsa, hepsi, kural olarak ya bir Zenci ya da bir Kızılderili olarak çıkar karşımıza” (167) derken bilinçdişına işlenen ırkçı kodları deşifre eder. Hayatında hiç zenci görmemiş beyaz doktorların da gelen “Zenci” hastalara bu şekilde yaklaşması ancak “kollektif bilinçdişına” işlenen siyah karşıtı bu kodlarla mümkün olabilir. Siyah olmanın kötülüğü günümüz dünyasında hala beyaz adamın bilinç ve bilinçdişı dünyasındaki yerini korumaktadır. Kürt toplumu baktığımız zaman özellikle esmer olmanın verdiği ötekililiği tıpkı siyahi insanlar gibi hissetmektedir. Çünkü her Kürt esmer değildir ama “her esmer Kürt’tür inancı” Türkiye’de yaygındır.

Beyaz olmayanların beyaza duydukları ilgi onların iktidar olma, iktidara benzeme arzularından dolaydır. Kürt çocuklarının ilkökul aşklarına baktığımız zaman birçok Kürt erkek çocuğunun şehre gelen Türk memurların kızlarına, Kürt kız çocukların da Türk erkek çocuklarına aşık olduğunu görebiliriz. Bu örneklerle benzer örnekleri sömürge-sömürgeci, siyah-beyaz çelişkileri üzerine yaptığı psikolojik tespitlerle Fanon eserlerinde bulmak mümkündür. Adı geçen kitabında bir vaka kaydını “[b]eyaz bir kadının çocuğu olmak onur verici bir şeydir yerli kız için. Bu onun ‘çalıların arkasında’ peydahlanmadığını gösterir en azından.” (47) şeklinde yorumlayan Fanon tam da bu “niçin beyaz olmak gerektiği arzusunu” açıklamaktadır. Siyahlar için beyaz olmak bir baba arayışıdır, iktidar aygıtları içinde “itilen, horlanan” bir nesne iken söz sahibi bir özne olmak peşindedir.

Helîm Yûsiv’in ele aldığı kadın karakterlerin beyaz olması kültürel olarak da okunabilir. Kürt kadınları çocuklarına “alacakları” gelinin güzelliğinden bahsederken hep teninin beyazlığından bahsederler. Bu durum elbette kızın gün görmemişliğiyle

ilgilidir. “Gün görmeyen kız da edeplidir” mahiyetinde idrak edilen bir şeydir ama Helîm Yûsiv’in kadın karakterleri kahramanların annelerini saymazsak çok da “edepli” oldukları söylenemez. Ancak kültürel de olsa kollektif bilinçdışına işleyen beyaz olmanın taşıdığı anlamlar iktidara has özelliklerdir. Ele aldığımız her üç iktidar karşıtı stratejiye karşın beyaz renk ve bu renge duyulan arzu iktidarın metinlere içkin olduğunu gerçeğini onaylamakla birlikte iktidar meselesinin bir ezen-ezilen ilişkisinden öte tabi olanın-olmayanın ona eklemlendiği bir düzen olduğunu gösterir.

SONUÇ

Kürt edebiyatı alfabe ve lehçe birliğini sağlayamamış standart bir dilden yoksun olmasından dolayı özellikle yazılı kültürde sorunlu bir alandır. Kürtçe'nin konuşulduğu ülkelerin baskıcı politikaları altında ezilen bu dilde yapılan edebi üretim de doğal olarak sağlıklı bir şekilde gelişmemiştir. Edebi ürünlerinin dolaşım ve paylaşım olanaklarından yoksun olan bu yapı içerisinde bir o kadar sorunlu olan bir alan da üreticilerdir. Batı Kürdistan'lı bir yazar olan Helîm Yûsiv tarihsel olarak Fransız emperyalizmin sömürgesi ve onun kalıntısı olan Baas rejiminin sömürge sonrası dikta yönetimindeki Suriye'de doğmuştur. Anadilinde eğitim göremediği bu ülkede iktidarın kendi dili olan Arapça'yı dayattığı okullarda okumuş, iktidarın bütün mekânlarında devletin hâkim dilini kullanmak zorunda kalmıştır. Anadiliyle ürettiği edebi eserleri yaşadığı coğrafyaya yasak yollardan, sahte sınırlardan sokmuş, aynı sınırlardan kaçarak sürgün hayatı yaşamaya başlamıştır. Üretim süreci baştan aşağıya politize olan bir yazarın malzemesinin de bu bağlamdan bağımsız olması beklenemez. Amûdê sinemasındaki yangının tertiplenmesini ve sonuca erdirilmesini düşününce Ortadoğunu'nun da tıpkı Latin Amerika gibi "yaratıcı" diktatörlüklerin idaresinde şekillendiği ve insanın yaşadığı bu vahşi ve barbar olayların gündelik hayatın bir parçası gibi normalleştiği coğrafyalarda ancak büyümlü gerçeklik gibi edebi bir tür insanlığa karşı bu olağanüstü hali normalin bir parçasıymış gibi sunabilir. Büyümlü gerçeklik Helîm Yûsiv'in politize olmuş yaşamının edebiyat ile sağaltımı gibidir.

Kürt edebiyatında büyüklüğün gerçekliğin iki önemli temsilcilerinden biri olan Helîm Yûsiv türün kurgusunu beden üzerinden inşa eder. Bedenin bu kurgudaki anlam derinliklerine ulaşabilmek için genel hatlarıyla Helîm Yûsiv’in eserlerine baktığımızda bedeni baş, kulak, burun, kollar, bacaklar, iskelet gibi parçalarıyla yer yer istisnai durumlar oluştursa da bedenin dışı, dış yüzündeki yapılarıyla ele aldığımızı görürüz. Bu parçalar üzerinden grotesk beden anlayışına yakın bir duruşla abartmaya odaklanır. Bedenin parçaları normalin sınırlarını bu abartı yoluyla aşar. “Jina Heftserî (Yedi Başlı Kadın)” adlı öyküde başın çoğaldığını görürken, “Kesik Kulak” öyküsünde kulağın bedenden eksildiğini görürüz. “Mêrê Pirr Dest (Bir Sürü Eli Olan Adam)” öyküsünde eller çoğalırken “Bidarvekirina Pozekî (Bir Burunun Asılması)” öyküsünde burun yok olmakta ancak sonra yerine gelerek bedeni tamamlamaktadır. Bu örneklerle bakınca da bedeni dış beden olarak kurgulanırken bu dış bedenin parçalarıyla yaratılan biçimsizleşme o parçaların sürekli artıp azaltılmasıyla, sistematik tutarlılıkla elde edilmiyor. Ancak özellikle çalışmanın temelini oluşturan eserlere baktığımızda bel imgesinin bedenin bir parçası olarak kullanılması her üç eserde de benzer dinamikler ve anlamlar bütünlüğü içerisinde, metin boyunca istikrarlı bir şekilde sistematik tutarlılığı sağlıyor. Bel imgesini irdelediğimizde karakterlerin belinde sivilce, kuyruk korkusu gibi nedenlerle ortaya çıkan ağrı semptomuyla karakterize olduğunu görürüz. Bir çok karakterde ve başkahramanların sürekli muzdarip olduğu bir durum olunca bu bizi ağrının niteliği ve lokalize olduğu beli daha detaylı incelemeye iter. Ağrıyı öncelikle irdelerken ağrının bireyden bireye, atadan toruna geçen, bireyin bedeninde temsil edilen kolektif hafızanın bir ürünü olarak ortaya çıktığını görürüz. Yıllardan beridir yaşayan “o beden’in” sırtında taşımak zorunda olduğu acıların ve kayıpların mirasıdır. Ancak bu kolektif hafıza salt ulusal bir alegori değil alegorik anlamları da içeren öteki olmanın getirdiği bir

birikimdir. Bu birikimin içinde Kürtlerin sosyopolitik gerçeklikleri, namus cinayetine kurban edilen kadınlar, soykırıma uğrayan Ermeniler, dini değerlerini istedikleri gibi yaşayamayan müminler, mülteciler, sürgünler, işkence mağdurları, kapitalizmin ezdiği yoksullar gibi çok geniş bir yelpaze vardır. Bu yelpazenin hepsini kapsayan tarafının ve üzerinde “ulusal alegori” gölgesinin olduğunu “Kürtlerin sosyopolitik gerçeklikleri” kısmı olsa da bütün bunlar tıpkı Frankenstein canavarı gibi toplama bir bedeni oluşturmaktadır. Bu ucube anlayışıyla özdeşleşmiş bir bedendir. Ucube beden olarak algılanan “özürlülük” içindeki “özürlü” kısım dikkatleri hemen üzerine çeker ve çoğu zaman “özürlü” kişiyi “özürlü olmayan” kişilerden ayırır. “Kesik Kulak” öyküsündeki Remo’nun kulağı kesilince “Kesik Kulak Remo” olması gibi özürlü kısım kimlik hâline gelir. Bel imgesi tıpkı bu ucubenin algılanışı gibi ağrıyla birlikte tüm bedenin önüne geçerek kurguyu diğer özelliklerinde ayırır. Bedenin bütününde gözle görülür bir değişikliğe neden olmasa da bel ağrısı metafor hâline gelerek yarattığı etki bakımından ucubeleşir.

Ağrının lokalize olduğu yer olan bele baktığımız zaman kuşkusuz belin dil içindeki kullanımına bakarak ondan bir anlam çıkarabilir, deyimleştirdiği sözcükler dizisinden belin metaforik anlam derinliğini deşifre edebiliriz. Bel vermek, bel bağlamak gibi deyimler bize bireyin omurgasının temeli olan kısım olduğundan dik durmak, dolayısıyla da toplum içinde erdemli ve onurlu bir duruşun sahibi olarak saygıdeğer bir konumu işaret eder. Bireyin toplum içinde bedeni üzerindeki iktidarını gösterir. Bu yönüyle iktidarla bağlantılı olduğu bir noktadayız. Bel soğukluğu, belinden gelmek gibi deyimler de bize belin cinselliğe dair anlamlarını çağrıştırır. Erojen bölgenin elektrik santrali dediğimiz yerin bel olması ve bu bölgenin kan dolaşımını artırmak, dolayısıyla da cinsel gücü artırmak için sıkıca sarılıp kuşatıldığını düşünürsek cinselliğe dair anlamı pekiştirmiş oluruz. İktidarsızlık

kelimesinin hem cinsellik için güç kaybı hem de iktidardan yoksun olma halini işaret ettiğini bir arada düşününce belin ikili ve birbirini tamamlayan anlamını keşfetmiş bulunuyoruz.

Tıp biliminden istatistik bilimine kadar geniş bir yelpazede okulları, kışlaları, hastaneleri bu uğurda dizayn etmiş bir yapının tabiyet ilişkisi kurduğu iktidarı aygıtlarının ortak noktası bedendir. İmparatorluk çağında Kralın iki bedeni şeklinde tarif edilen iktidar mekanizması Fransız devriminden sonra aygıtlar halinde toplumsal bedenin tabi kılınmasına dönüşür. Her durumda tahakküm altına alınmak istenen, nesneleştirilen bedendir. Dolayısıyla da Helîm Yûsiv’in metnindeki kurgunun beden üzerinden kurulması gerek politik bir figür olarak iktidar gerekse de aygıtlar düzeneği olan iktidar biçimini sorunsallaştırdığını ve metnin odağına yerleştirdiğini gösterir.

Cinsellik konusunu iktidardan bağımsız düşünemeyiz. Cinsellik bedenin tabi kılınan ve tabi kılınmasıyla özenin iktidara empoze olmasının sağlayan önemli iktidar alanlarından biridir. Bireyin arzu mekanizmalarını kontrol etmek adına iktidarı, bireyi kendi otokontrol mekanizmasına dahil edecek aygıtları üretmek zorundadır. İktidar işe yasakları listesini hazırlamakla başlar. “Soylu” bir nesil için ensestin, üretim gücünün ve soyun devamını sağlayan spermilerin ziyan olmaması için mastürbasyonun yasaklanması liste başını alır. Ardından mülkün devamını sağlayan ve iktidarın küçük versiyonu olan evlilik hukukuyla tesis edilen aile kurumu gelir. Çalışmamızda bu yasakları delen, yasak ilişkilerinin her türlüünü barındıran, evlilik hukukunu tanımayan bir dünyayla karşılaşıyoruz. Ancak iktidarın cinsellik söylemini kışkırtması diyebileceğimiz oranda da bu konu üzerine söylem patlaması vardır. Bu durum bize iktidarın sorunsallaştırılmasının tek taraflı bir direniş biçimi olmadığını aynı zamanda ona eklemlenme gerçeğini de özümsemiğini gösterir.

Belin metaforik anlamlarını bu şekilde çözümledikten sonra cinselliği de içine alan iktidarın alanına geçmiş bulunduk. Eserlerdeki iktidar karşıtı tutumun çalışmada işlenen eserler içinde dozajları her birinde farklı olmak üzere ortak stratejilerle kendi göstermektedir. İktidarın yaşam ve ölüm hakkı üzerindeki mutlak hâkimiyetiyle kurulan aygıtı karşı bir tutum göstermek istenirse bunun mutlaka bu haklar üzerinden gösterilmesi gerektiğinden yaşılan ölü figürüyle karşılaşırız. Büyülü gerçekliğin en önemli özelliklerinde biri olan olağanüstü olanı olağanmış gibi sunmasını bu figürde tam olarak görmekteyiz. Kahramanların en sadık dostları, onların acılarını paylaştıkları ve dertleştikleri kişiler yaşayan ölümlerdir. Kahramanlar onların dünyasında kendi dünyalarında olmadıkları kadar özgürdürler. Başkahramanların sığındıkları bu sakin liman ölümlülere ve iktidara her zaman korku vermiştir. Ölümlerin yattıkları yerlerde rahat durması, mümkün olduğunca da gözlerden ırak olması iktidarca arzu edilmiştir. Dolayısıyla o uzak diyardan ve uykudan uyananların, bir daha ölmeyeceği gerçeği iktidarın ölüm hakkını bertaraf edip, faniler için de ölümün aslında bir özgürleşme olduğunu göstererek iktidarın tahakküm düzeneklerini bozguna uğratar. İktidar karşıtı ikinci tutum da başkalaşım dinamiğidir. Başkalaşımın en önemli özelliğinin denetlenemez olduğunu işaret etmiştik. Denetleme eylemi de iktidarın yüzünün en görünen kısmı olduğuna göre başkalaşımın olduğu yer iktidar aygıtların iyi işlemediği bir yerdir. Nitekim çalışmada örnekleri gördüğümüz üzere iktidar temsili olan unsurlar da başkalaşıyordu. Başkalaşım motifi hem iktidardan kaçış hem de onu dönüştüren bir şeydir. Son olarak delilik mefhumu iktidar karşıtı bir tutum olarak karşımıza çıkar. Deliliği tarihsel olarak incelerken birçok yönüyle uzak tutulmaya ve şeytanilikten saflığa kadar birçok kılığa sokulmaya çalışıldığını görürüz. Fransız devriminde sonra psikiyatrinin kurumsallaştırılması ve deliliği inceleme alanına almasıyla birlikte

delilik artık tıbbın ve dolayısıyla iktidarın üzerinde işlem gördüğü nesne haline gelir. Çalışma içerisinde iki türlü delilik tarifi yaptık. Birisi ortaçağ tiyatrosunda gerçekliğin sözcülüğünü yapması gibi toplumda kimsenin söylemediği söyleyi söyleyen kişidir. Bu tür deliler bilinenin aksine cezai ehliyetten muaf oldukları için değil hakikati dile getirdikleri için iktidar karşıtı tutumun bir parçasıdır. Nitekim ikinci tür delilik sınıfına soktuğumuz başkahramanların eserlerin sonlarına doğru delirmeleri ise aslında o ilk tür deliliğe varma arzusudur. Tıpkı iktidarın tamamen baskıcı bir tutumda olmadığı gibi iktidar karşıtı tutumların varlığı da kesinlikle eserlerin tamamen bu kurguda olduklarını göstermez. İktidarın aynı zaman da beden içinde otomatikleştiği ve yeniden üretildiği bir yapı olduğu gibi metin içinde iktidarla ilişki kuran yapılar da vardır. Nitekim cinsellik söylemin kışkırtılması bunun bir ayağıydı. Bir diğer ayağını da özellikle kadın bedenlerini nitelerken sürekli onları beyaz olarak sunmasıdır diyebiliriz. Beyazlık iktidarın en önemli rengidir. Beyaz adam iktidarın bir diğer adıdır. Dolayısıyla da kadınlar başta olmak üzere tanımlanan bedenlerin beyazlıklarının altı çizilip, arzu edilen kadınların beyazlığına vurgu yapınca iktidardan kaçış ve onunla mücadele tutumlarına karşın beyazlık imgesiyle de ona dahil olunduğunu gösterir.

EK

A. Dişsiz Korku

Romandaki anlatı düzlemi içiçe geçmiş üç ayrı parçadan oluşuyor. Başkahraman Mûsa'nın anlatısı, Mûsa'nın Üçüncü Gözü olan anlatıcı ve Qado'nun elyazmaları.

İlk paragrafta korkunun beden üzerindeki etkilerinin tasviri yapılıyor: Korku, ruhu kenetler, dili düğümler, yüreği sıkar. Anlatıcı Qamişlo'lu Mûsa'nın üçüncü gözü olduğunu söyler. Birkaç yıldır şehirdeki halkı *xirtikî* hastalığı tutmuştur. Semptomları kuru öksürük ve hırıltıdır. Bu hastalığa tutulan hiç kimse ses çıkaramaz. Sesi çıkan olursa rapor yazarlar not ederler. Bir kısmının ağzı kapatılıp hapse atılır, bir kısmı ülkesini terk ederken, kalanlarda intihar ederler. Mûsa da çocukluğunda bu hastalığa tutulmuştur. Doktorlar çare bulamaz onlar bile bu hastalıktan muzdariptirler. Hesenê Telîso adındaki bir adama götürdükleri Mûsa, adamın onun boğazına bıçağın sırtını dayamasıyla korkusunu yener. Baharın gelişiyi birlikte tarih öğretmeni olan Mûsa *xirtikî* hastalığını alt edip öğrencilere gayri resmi tarihi yüksek sesle anlatmak ister. Yakın zamanlarda Cihad¹³ takımıyla maçın olduğunu ve insanların boğazlarının kurumuş olmasından dolayı takımı nasıl destekleyeceklerini düşünür. İçinde yaşadığı ortamı düşününce canı sıkılır. Kırmızı bir sivilce belinde çıkar, başkanın heykelini gördükçe belindeki acılar nefesini kesecek derecede artar.

¹³ 12 Mart 2004 Qamişlo'da Kürt ve Arap takımları arasındaki maçta çıkan olaylar sonucunda 36 Kürt öldürülür.

Amûdê’de arkadaşıyla dolaşırken başkanın heykelini görür. Nöbetçi yaklaşımlarının yasak olduğunu söyledikten sonra belindeki ağrıyı hissederek elini beline atar. Mûsa doktorun çare bulamadığını dile getirir. Doktor ona psikoloğun adresini verir. Ancak Mûsa’nın korkusu ağrıyan bölgede bir kuyruğun çıkmasıdır. Bu korkunu kaynağı üzerine düşünürken, çocukluğunda kuyruklarını kestikleri hayvanları hatırlar. Simko hayvanların kuyruklarını keserken Mûsa da onun suç ortağıdır.

Her yerde başkanın resmi vardır. Sokaklar, arabalar, kamyonlar, evler başkanın resmini asmak için yarış halindedir. Mûsa’nın komşusu başkanın adını verebilmesi için bir oğlunun olmasını arzular ve bu uğurda adak olarak kurban verir. Oğluna olduktan sonra ona başkanın adını veren adam, çocuğunun Enter isimli serseriden dayak yediğini ve çocukların ona “Enter’in karısı” diye lakap taktığını öğrenince oğlunu odaya kapatıp tabancayı alnına dayar. Bir daha dayak yemesi halinde onu öldüreceğini söyler. Başkan için organize edilen yürüyüşte topal hoca ajitator olarak başkan adına sloganlar attırır. O sırada sırtına bindiği öğrenci düşer. Qado’nun elinde tuttuğu direğin ucundaki başkan resmi yere düşer, arbedede herkes resmi ve hocayı çiğner. Sonrasında Qado’nun babası gelir. Bu arada topal hoca da düştüğü durumdan ötürü intihar etmek ister. Onu düşüren Qado ise hem babası hem de okuldan ceza alır. Okulda “ülke sevgisi ve sistemi” dersini alır. O günden beri Qado başkanın resimlerinde korkar. Ressam olan Qado bu korkuyu resimlerine de yansıtır. Mûsa’nın nefret ettiği dörtlükşeli¹⁴ imgeler çizer: dörtlükşe beşik, dörtlükşe demir, dörtlükşe kümes, dörtlükşe tarla. Mûsa, çamur yağın bir gecede dünyaya gelir Hesîna nine, annesinin fare doğurduğuna sonradan insan şekline girdiğine yemin

¹⁴ Dörtlükşe Helîm Yusiv’in birçok eserinde kullandığı bir imgedir. Kürdistan’ın dört parçaya bölünmesine gönderme yapar.

eder. Qamişlo’lu birine şimşek çarpar, iki parçaya bölünür sonra da duman olup havaya karışır.

Mûsa dedesine Leyla’yı sevdiğini söyleyince dede de ona gül mitini anlatır. Mite göre gül erkeklerle konuşunca, onlardan hoşlanınca kıza dönüşür. Ve o sevgi rayına oturursa açılır ve ölümsüz bir aşk doğar. Bundan sonra kuyruğunun uzayıp bir hayvana dönüşeceğini düşünür. Her insan hayvan ya da yaratık olmak için bir projedir ona göre. Mûsa’nın ninesi ona cinler ilgili hikâyeler anlatır. Bunu gerçek mi düşsel olduğunu bilmeden dinler. Bu hikâyelerde baba oğlunu yer, nine torununu, anne kızını yer. İnsanın nasıl olupta hayvan dönüşebildiği soruları ve korkuları Mûsa’yı titretir. Mûsa’ya göre karanlık korkunun kızıdır. Annesinin anlattığına göre ana rahmindeki karanlıktan başka bir karanlığa geçerken bir kedi ona saldırır. O günden itibaren korku her yerde iktidardır. Tûtino’nun o sözlerinden sonra Leyla ve Mûsa’nın babalarının dükkandaki ortaklıkları sona erer.

Tûtino “dünyaya karşı olma” felsefesine sahip, mahallenin delisidir. “Dünyaya karşıyım, kendime ve herkese karşıyım” sloganını sürekli tekrarlar. Mûsa ile çarşıda karşılaştığı bir anda içinde yaşadıkları korku ikliminin müsebbibi olarak Sykes-Picot’u işaret eder. Kalo da yaşlı bir adam olarak Kürt tarihindeki önemli olayları anlatır. Kalo’ya göre tarih her zaman sırtını güçlüler için yere verir. Mûsa’ya göre böyle bir ülkede Leyla ile aşk yaşamaları imkansızdır. Bu ülkede insan ancak ölebilir ve yaşadıkça da muhaberatın¹⁵ olumlamalarına ihtiyaç duyar. Mûsa her yerde Leyla’nın varlığını hissederken yüzü örtülü, gözleri belli olmamakla birlikte sarı olan birini gündüzdüğü olarak görür.

¹⁵ Suriye gizli servisi.

Leyla'nın babası ortaklıkları bittikten sonra Qamişloda taşınır. Mûsa son bir kez Leyla'sını görmek için çırpınırken yolda Kalo'ya rast gelir. Kalo ona Şêx Ubeydullah Nehri isyanını anlatır. Leyla'nın evine yaklaştıkça Qado'ya rastlar, Qado ona “kuyruksuz kedi” resimlerini verir. Qadoyla Sir Mark Sykes üzerine konuşmaya başlarlar. Kürdistan'ın da içinde bulunduğu coğrafyanın bölündüğü antlaşmanın mimarları olmalarından dolayı onlardan nefret etmektedir. Qado'dan Sykes ve Picot'nun resmini yapmasını ister. Mûsa gözlerini kapadıkça mutlu ve özgür olduğunu hissederken, gözlerini her açtığında yüzü örtülü adamı görür, onu yakalamak istedikçe adam kaybolur.

Mûsa'ya göre yaşadığı ülkede değişmeyen üç şey “Tanrı, muhaberat ve başkandır”. Gün geçtikçe yabancılar yerli halkın topraklarını ele geçirir. Araplar Filistin'de kaybettikleri toprakların isimlerini Kürt yerleşim yerine verirler. Mûsa'nın ailesi topraklarını terk edip şehre gelir. Dedesi kahrından günden güne eriyerek, can verir. Ölüm döşeğindeyken köyden getirdiği toprağı, sakladığı bezin içinden çıkarıp, avucunda sıkıca tutar. Öldükten sonra bile kimse o bir avuç toprağı elinde alamaz.

Leyla'dan hiçbir haber yoktur. Ülkeyi çekirge orduları işgal etmiştir. Her yerde çekirge vardır, radyo ve televizyonda onlara özel programlar yapılmaktadır. Anne babalar doğan çocuklarını çekirgeye benziyorsa eğer cami avlusuna atar.

Martin on bir günü geride kalmış maç günü gelip çatmıştır. Misafir takım şoven sloganlar atar, Amerika'nın Irak'ı işgalinden dolayı Kürtlere karşı kin ve nefret içindedirler. Stad içindeki olaylar dışarıya yansır, askerler Qamişlo halkına kurşun sıkar. Olaylar gittikçe bir linç ve iç savaş havasına bürünür. Mûsa o hengame içinde Sykes'in gündüzdüşünü görür, belindeki ağırlar nükseder. O gece Amûdê şehri de ayaklanır “ölümsüz başkanın heykeli” taşlanarak yıkıldıktan sonra Kürt

ulusal marşı olan “Ey Reqîp” okunur. Sonra Amûdê sinemasına doğru gidilir, orda da marş okunduktan sonra herkes evine dağılır. Ertesi gün yüzü maskeli kişiler karşı atağa geçip şehri talan edip, dükkanları yağmalar. O kaosta Mûsa Leyla’yı ve onun babasının dükkânını düşünür. Yüzü örtülü adamı görür, onu yakalamak ister başaramaz. “[B]in dokuz yüz yirmi üç yıla yetecek kadar ağladıktan” sonra haykırmak, sesini Lozana duyurmak ister.

Mûsa olaylardan sonra göz altına alınarak 235 no’lu bölümün Filistin bölümü yani askeri muhaberatın olduğu yere çağrılır. Odaya girince otuz üç adet ölümsüz başkanın resmi, yirmi yedi adet ölmüş oğlunun resmi, otuz tane de yaşayan oğlunun resmi dikkatini çeker. Orda sorgulandıktan sonra olaylarla bağlantısı olmadığı anlaşılır, ancak muhaberat için çalışması yönünde telkin edilir. Önünde bir kaç seçenek vardır. Bir yol 235 no’lu bölüme, biri çekirgelerin ağzına, bir diğeri de mezarlığa gider. Bu yolların dışında geriye yurtdışına çıkmak kalıyor; Avrupa, Amerika, Afrika, Kızıl Cehennem her neresi olursa oraya gidecektir.

Mûsa tarihten ve kitap okumaktan nefret eder. Bunun sebebi de başkanın ta kendisidir. Başkanın bütün hareketleri, konuşmaları, ziyaretleri, ayağının takılmaları tarihtir. Askerler gününde, öğretmenler, çiftçiler ve öğrenciler gününde söyledikleri tarihtir. İlk öğretmen, ilk öğrenci, ilk asker, ilk çiftçi, ilk baba, ilk başkan... Bunları düşünürken Sykes’ı tekrar görür. Ancak bu defa Sykes’in başı yarılır içinden başkanın heykeli içinden çıkar.

Feysel onu Kırgızistan üzerinden Avrupa’ya götürecektir. Pasaport ve vize için bir süre bekledikten sonra Kırgızistan’a geçer. Kırgızistan’dan bir türlü istenilen zamanda vize işlemlerini tamamlayamayan Feysel Mûsa’yı oyalamaktadır. Ona

Nataşa adında fahişeler getirmektedir. Bir keresinde getirdiği fahişeler için Mûsa'nın arkadaşı "bu ne ya dişli-am getirmişler" der.

Qado Mûsa'dan önce Almanya'ya kaçar. Qado Almanya'da mültecilere dil eğitimi veren Anêt ile tanışır. Anêt'in yabancıları çok sevmesine rağmen Anêt'in annesi yabancılardan nefret etmektedir bu yüzden annesiyle ilişkileri kopuktur. Qado ise beyaz güler yüzlü insanların içinde kendini siyah ve hazin hisseder. Yalnız yaşayan Anêt'in Tony adında bir köpeği vardır. Qado Tony'yi duyunca geçmişte kuyruklarını kestiği köpekleri düşünürken, Tony'nin de kuyruğu olup olmadığını merak eder. Anêt ile ilişkisi devam ettikçe Tony'nin onu kuyruğuyla boğduğu kabusları görmeye devam eder. Tony'nin yemeği, banyosu, şampuanları ve en çok da kimliği Qado'nun dikkatini çeker. Qado'ya göre Tony'nin kafası rahattır; ne sahte pasaporta, ne mültecilik, ne de dert ve elem. Bir süre sonra Anêt Qado'ya hamile olduğunu söyler. Qado bunun sorumluluğunun onda olduğunu söyledikten sonra aralarındaki tek ortak noktanın korku olduğunu belirttiği Anêt'e çizdiği bir tabloyu bırakarak onu terk eder.

Mûsa Almanya geldiğinde mülteci kampına gelir. Kamptayken 235 no'lu savcıya gidip ifade vermesini bildiren bir mektup alır. Savcılığa gidince savcı Sykes'a dönüşür. Aralarında Lozan antlaşması üzerine tartışma başlar. Tercümanın sesiyle irkilen Mûsa şehir dışındaki bir kampa havale edilir. Qadoyla ortak bir tanıdıkları olan Salih'i görür. Salih vasıtasıyla Anêt'e ulaşır. Anêt ona Qado'nun elyazmalarını verir. Qado'nun oğlunu görüyor, kör olduğunu fark ediyor. Kampa dönünce çocuğun körlüğünü düşünürken Sykes'i görür. Bu defa onu ele geçirir. Maskesini indirince kendini görür.

Bir gün Anêtl ile karşılaşan Salih onunla sohbet etmeye başlar. Anêtl ülkeniz deliler hastanesi gibi der. Gazetelerden okuduklarına göre Mûsa Londra’da Sykes adında aksaçlı bir adama saldırır, onu akıl hastanesine yatırır. Ancak oradan da kaçır, kaçır yaşamına devam eder. Qado “Korku” adındaki en büyük portesini yapmıştır. Bir duvar boyutundadır. Çekirge renkleriyle donatılmış. Tabloda Mûsa kuyruğunu altına sıkıştırmış oturmaktadır , içindeki korku büyüyüp bir çekirgeye dönüşerek Mûsa’nın kafasını kemirmektedir. Penceresinden bir halat uzanıp yılanı dönüşerek Mûsa’nın boynunu sarmıştır. Boynuna sarılan siyah yılan “korku” kelimesini oluşturur.

B. Ölüler Uyumaz

“Ölüler Uyumaz” öyküsü “Şermola’da”, Gulyabani”, “Kapısız Yürek” ve “Deliler Cumhuriyeti” bölümlerinden oluşur. İlk iki bölüm Şermola mezarlığının ve insanların bizi dizi tasvirini sunar. Tez içerisindeki “Ölüler Uyumaz” adı altında yaptığımız alıntı ve göndermeler öykünün temel sütununu oluşturan “Gulyabani” ve “Kapısız Yürek” bölümleri içermektedir.

“Gulyabani”: Hemîdo Şêxo’nun babasıdır. Uzun bir süre hasta olmasına rağmen hastalığı bilinmemektedir. Bir gün bir anda uyanır ve “gulyabaniler geldiler” diye bağırmaya başlar. Sadece Hemîdo’nun gördüğü gulyabaniler sürekli gözlerinin önündedir. Hemîdo gulyabanileri görmeye başladıktan sonra geçmişine dair bazı olaylar anlatmaya başlar. *Serxet*’a geçip amcasının kızı Cemo’yu kaçırmak ister, yolda kızın ilk gördüğü kişilere onu şikâyet ederek yaygara koparması sonucu bir ton dayak yer. *Binxet*’a zor bela sınırdaki askerlerin silah atışları arasında yaralı geçen Hemîdo için amcası fermanını çıkarır. Hemîdo oğlundan bir bardak su ister.

Babasındaki değişimler Şêxo'nun dikkatini çeker. Yüzü sararmakta ve uzamaktadır. En dikkat çekici olan da kulaklarıdır, uzar ve genişlerler. Hemîdo elini beline atarak ağrıdığını söyler. Şêxo babasının anlattıklarının hayal mi gerçek mi olduğunu anlayamaz. Baba anlatmaya devam eder. Yeniden çalışmaya başlayan Hemîdo bir bisiklet alır ve Qamişlo pazarına saman taşıyarak geçinmeye çalışır. Yolda tekerleri patlayan bisikletle birlikte samanlar yere dökülür. *Binxet*'ten *serxet*'e geçerken bu yakanın askerlerinden biri Hemîdo'ya söylediklerini anlamadığı için bir tokat atar. Daha “dünkü çocuk” dediğı birinden sakalları ağarmış biri olarak tokat yemeyi kabullenemeyen Hemîdo gücü yettiğince bir tokatla ona karşılık verir. Sonrası malum bütün askerlerce dövülür. *Serxet*'e geçen Hemîdo yine dilini anlamadığı askerin kendisine küfür ettiğine kanaat getirdiğı için sırtını dönüp gitmeye kalkar. Asker onu ceketinden tutup durdurmaya çalışınca da elindeki yağ dolu tenekeyle askere vurur. Kopan gürültü patırtıdan sonra gözlerini Nusaybin ceza evinde açar.

Hemîdo anlattıklarının sonunda gulyabanileri askerlere benzetir. Bir gün Şêxo'nun yanında bir çocuk “anne Hemîdo dayı köpeğe benzemiş” der. O günden sonra Şêxo misafirlerin babasını ziyaret etmesini yasaklar. Babası “ah belim” der. Şêxo yorganı kaldırdığında babasının bel bölgesinin altından kuyruğunun çıktığı görür. Kulaklar iyice büyümüş, bedenini kıllar kaplamıştır. Ne eşeğe, ne de köpeğe benzemektedir, ikisinin karışımı bir hayvana dönüşür. O dönemlerde Îsko köpekleri öldürmektedir. Şêxo'yu babasını da öldürebilir korkusu sarar. Köpeklerin fermanı kaldırılmıştır. Devlet raporlarında “insan haklarını korumak adına, milletin tavuklarını korumak adına, milletin tavşanlarını korumak adına, söz veriyoruz ki bir tek köpek bile ayakta kalmayacaktır” yazar. Ancak Îsko öldürdükçe köpeklerin sayısı daha da artmaktadır. Hemîdo köpek-eşek benzeri bir yaratığa dönüşerek evden gider. Şêxo annesine babasının bedenini onlara yük etmek istemediğı için bu yola

başvurduğunu söyler. Babasını gömmeleri için insanlar gelir. Babasını yıkadığını, imama gerek olmadığını söyleyerek tabutla birlikte mezarlığa giderler. Çocuklar mezarlığın ötesinde cenazeyi izleyen Hemîdo'ya saldırırlar. O günden sonra herkes Hemîdo'nun gulyabani olduğunu bilir.

“Kapısız Yürek”: Babasının ölümünde sonra Şêxo uyuyamaz hale gelir. Babası sürekli rüyasına gelip onu yemektedir. Gündüzleri kendi kendine konuşan Şêxo geceleri de Şermola'ya gidip ölümlerle konuşur. Annesi günden güne erimektedir, bel ağrısından şikayet etmektedir. Bir gece Şêxo Şermoladayken babası gelir yanına oturur. Şêxo'nun üzerine postunu atar ve ona “biz ölümler o fanilerden daha iyiyiz” der. O sırada Hemdîno gelir, Zeyno'nun mezarı başında ağlamaya başlar. Zeyno güzelliğiyle nam salmıştır. Zeyno içindeki ateşi söndürmek için birilerini arar. Smaîlo mahallenin delilerinden biri ve kimseye bir şey anlatmaz, anlatsa bile inanmaz diye Zeyno onu seçer. Smaîlo bir gün evlerine gelir. Zeyno ona yemek yapar, odaya götürüp birlikte olur. Smaîlo her gün kapıya gelir, “açım” der ve içeri geçer. Hamile kalan Zeyno kurban olarak ona deliler gibi aşık olan Hemdîno'yu seçer. Hemdîno eve gelince “Zeyneb kim buradaydı” diye sorar. Zeyno onu yatak odasına götürüp, onunla seviştiği esnada “abimin arkadaşıydı” der. Zeyno abisi namusunu temizlemek için Hemdîno'nun yapamadığı yapıp kız kardeşini öldürür.

Şêxo Şermola'da gördüğü Hemdîno'nun elinden tutup onu Zeyno'nun mezarına götürür. Smaîlo beliriverir öteden. Şermoladan evine dönen Şêxo annesinin küçük bir çocuk gibi olduğunu fark eder. Tüyler bedenini kaplamıştır. Şêxo bir çare bulma umuduyla dışarı çıkarken açılan kapıdan annesi de kanat çırpıp dışarı fırlar. Annesi kargaya babası yaratığa dönüşen Şêxo'da delirerek Şermola'nın yolunu tutar. Şermolada fanilerle dalga geçen, yaşayan ölümler ve deliler bir araya toplanır. Hîndero yeni bir cumhuriyetin kurulması çalışmalarını başlatır.

Bir sonraki bölüm “Deliler Cumhuriyeti”dir.

C. Sobarto¹⁶

Roman “Sobarto Yangınları” üst başlığıyla yedi kapıdan oluşuyor.

“Birinci Kapı: Serserilerin ülkesi, lakapların ülkesi, saçma isimlerin ve rezil toprağın”: Silêman’ın gündüzdüşüyle anlatı başlıyor: “beyaz bir kadın, bacaklarını havaya kaldırıyor ve bacaklarının arasından petrol akıyor”. Sobarto’yu baştan aşağıya mazot tenekeleri ile donatıp yakmak isteyen Silêman için Sobarto halkı “Dawud’ın oğlu Silêman delirmiş” der. Amûdê sinemasındaki yangında Mihemedê Seîd Axayê Deqorî’nin kahramanca çocukları kurtardığını anlatır. Silêman’ın abisi o yangında ölür, kendisi sağ kalır. Silêman Belqîsa olan aşkını Ferhat ile Şirin, Mem ile Zîn, Siyamed ve Xece ile bir tutarken, bel ağrısı bir anda tutuverir. Silêman bu ağrının ailesindeki herkeste olduğunu söyler. Hasta yatağında Felek Nine başına gelir. Felek Nineyle ilgili bir çok rivayet vardır. Sobarto’dan yaşlı olduğu, zaman geçtikçe gençleştiği, ayakta işediği, sadece Sobartolulara görüldüğü, fantastik güçlerinin olduğu gibi şeyler anlatılır. Felek Nine’ye göre Silêman’ın bel ağrısının sebebi aşktır. (Anlatı bu noktadan sonra Silêman’ın ergenlik dönemlerine zamansal açıdan geri dönüş yapar.) Bu dönemde çocuklar homoseksüel ilişkiye girerler. Yoksul çocuklar zengin çocuklarına tecavüz ederek onlara “*Jina Şero* (Şero’nun karısı)” gibi lakaplar takarlar. Silêman da bir keresinde Şero’nun tecavüzüne maruz kalır. Sedîqo hayvanlarla cinsel ilişki kurar. Bazı çocuklar geceleri aynı odadaki ebeveynlerinin cinsel ilişkilerini izleyip arkadaşlarına anlatırlar. Okulda resmi dil (Arapça) evde ise ev dili (Kürtçe) konuşulmaktadır. Okulda ev dili konuşanlar

¹⁶ Asurlar zamanında Kürdistan coğrafyasına verile isim.

görevli bir çocuk tarafından not edilir, yine Sobarto’lu Xanım (hanım) adındaki bir hoca tarafından cezalandırılır. Aynı şekilde Cuma hutbesi de resmi dille okunduğundan, imam hutbe sırasında resmi dili konuşurken, aşağı mimberden indiğinde ev dilini konuşur.

Dîno’nun babası televizyon almıştır. Kimsenin televizyonu olmadığından Dîno bütün çocukların padişahı olur. İmam Silêman’a Süleyman peygamberle Belkıs’ın hikâyesini anlatır. Silêman’ın babası devrimin¹⁷ kırıldığını söyleyince Felek Nine’nin kehaneti aklına gelir. Felek Nine Silêman’ın amcasının savaştan kör döneceğini söylemiş. Amcası “Brakujî”¹⁸ kavgasından sonra eve kör döner. Silêman Belqîs’ı tanır, ona olan aşkını ilan eder. Belqîs Silêman’nın onun babasının partisinden olup olmadığını sorar. Belqîs’in babası Merwan hoca partinin önde gelenlerindendir. Partisi parlamentoda bir kürsü kazandığı için o da araba sahibi olmuştur. Ev dilini bilmez, kendi evinde dahi resmi dille konuşmasına rağmen Rusçayı sosyalist yayınları okuduğu için iyi bilmektedir. Siyasi sohbetlerinde en ufak bir hataya düştüğü zaman hemen sırtını açıp, diktatör rejimin işkencelerinden kalma kamçı izlerini gösterir.

“İkinci Kapı: Yaratıkların ve hayvanların dışında kimsenin yaşayamadığı

ülke”: Silêman Belqîs’in onun bütün dünyasını altüst ettiğini söyler. Reşo arkadaş ortamlarına katılıyor. Evdeki oda sayısının yetersiz olmasından dolayı Reşo ile teyzesi yan yana uyumaktadırlar. Babasının aldığı *videoplayer*dan izledikleri erotik filmlerden etkilenerek aralarında bir yakınlaşma olur. Bu bir ilişkiye dönüşür. Reşo teyzesinin bekaretini bozar. Kızlık zarına “yama” yapmak için doktora giderler.

¹⁷ Güney Kürdistan’daki Kürt halkının Irak devletine karşı başlattığı ayaklanmayı kastediyor.

¹⁸ Güney Kürdistan PDK (Kürdistan Demokrat Parti) ve YNK (Kürdistan Yurtseverler Birliği) arasındaki “kardeş kavgası”nın kavramlaştırılmasıdır. Silêman’ın amcasının o kavgadan dolayı kör dönemsini bu kavganın Kürdistan siyasetini köreltiğinin alegorisi olarak okuyabiliriz.

Sonuç alamayınca kız evden kaçar. Bîlye kod adlı Hovo delik bir demire cinsel organını sokarak mastürbasyon yapar. Cinsel organı demire sıkışıp kalır. Doktora giderler, doktor onları demirciye yollar. Bîlye fenomen olup ülkenin sembolü haline gelir. Fabrikalar bilye üretimini yetiştiremezler. “Ey bilye ülkesi. Her tarafın delinmiş ülke. Demirlerin bile delindiği ülkede nasıl sevebilesin.” diye haykırır Silêman.

Bavê Emşa kız kardeşini pazarlar. Para karşılığı yaşlı Hemîda ile yatar. Sonra da Hemîda’yı ucuzuna Silêman’a satar. Kız kardeşini Suudi Arabistan’a fuhuş için yolladıktan sonra kafasında küçük kemik parçaları, boynuzları çıkar. Şero ise damatları beceremediğinden fahişelik yapan kız kardeşini öldürür. Öldürdüğü kız kardeşinin bekaretini babası bozmuştur, aynı baba büyük kızına da tecavüze yeltenince Şero onu da öldürür. Belqîs ile Silêman’ın ilişkileri partinin yetkilileri tarafından siyasi mahkemeye yatırılır. Siyasi partinin “onuru” olan bu “kirli” mesele parti için “namus” meselesidir. Parti sorumlusuna göre üç çeşit sevgi vardır. “Dalga, proleter (doğru olan) ve Suç” Silêman’ın ilişkisi sonuncu kategoridir. Sorumluya göre aralarında sınıf farkı vardır ve Belqîs Silêman’dan iki yaş küçüktür. Buna karşın haklı olarak Silêman’ın arkadaşı Dîno “parti sorumlusunun kızı Belqîs’tan iki yaş daha küçüktü neden onu amcaoğluna verdiniz” diye sorar. Parti ahlakı vs. gibi bir sürü bilinen retorik sıralandıktan sonra Belqîs ile Silêman ayrılmak zorunda kalırlar. Silêman odasında uyumaya çalışırken nurdan bir çocuk dikkatini çeker. “Ben Belqîs’in oğluyum” der çocuk. Sonra Silêman’a Belqîs’tan haber getiren guguk kuşuna dönüşür. Sokakta karşılaştığı Belqîs onu sevmediğini söyler. Silêman da üniversite şehrine okumaya gider.

“Üçüncü Kapı: Tarih Arabasından Düştüğünde Coğrafyanın Yediği Ülke”:

Silêman üniversitede Selma ile tanışır. Feryal ve Nergizle adında iki kızla daha farklı

zamanlarda tanışıp birlikte olur. Selma Silêman’a aşkını itiraf eder. Silêman ise Belqîs’a olan bağlılığını bildirerek onun aşkını reddeder. Belqîs’ın kızkardeşi Zenubya üniversiteye gelince Selma onu yanına alarak bu yolla Belqîs’a ulaşmanın hesabını yapar. Selma Silêman’dan intikam almak için Belqîs’ı kardeşi Salar’a ister. Selma’nın kardeşi, zengin, kel ve yaşlı olan Salar tam da Belqîs’ın annesi Xanım’a uygun bir damat adayı olarak Belqîs ile evlenir. Silêman sokaktayken Belqîs’ın gelin arabası tozu dumana katarak Silêman’ın yanından geçer. Eve gelen Silêman sürekli gördüğü sanrılardan birini daha görür. Silêman silah kuşanıp gelin ile damadın odasını basar. Damadı vurup Belqîsin üstüne de bir tutam dolar atar. Belqîsi öldürür tam kendini vuracakken ağzındaki kan tadıyla kusar. Hayali çocuk çok elli, çok başlı bir yaratığa dönüşür. Bu bölüm Belqîs’ın kocasına, Suudi Arabistana gitmesiyle son bulur.

“Dördüncü Kapı: Katırların doğup, hiçbir kadının doğmadığı Ülke”: Belqîs Suudi Arabistana kocasına varır. Silêman ise ev aradığı sırada Topal Mistoyla tanışır. Onun evinin üst katında kalmaya başlar. Guguk kuşunun söylediklerine göre Belqîs herkese mavi boncuk dağıtıyordur. Felek Ninenin evinden (kümes) bahseder. Eve birçok yabancı girer ama kimse çıkamaz, kümeden çıkanların da kellesi yerlerde savrulur. Mervan hoca borç yüzünden ani kalp krizi geçirip ölür. Babasının cenazesinde Belqîs ile Felek Nine yakınlaşırlar. Felek Nineye bulaşan ya kaybolur, bacaksız kalır ya da büyük bir mutlulukla döner. Silêman, arkadaşı Misto’nun “topal”lığına baktıkça, yârinin başka bir erkeğe bacaklarını ayırması imgelemine düşünüp yüreğini parçalar. Belqîsin kocasının kel kafasına sürekli vurgu yapar. Hovo ticarete girip köşeyi döner. Reşo Teyzesiyle birlikte karı-koca hayatı yaşamaktadır. Silêman Sîlva adında Ermeni bir kızla ile birlikte olur. Bekaretini kaybetmek isteyen Sîlva kanlı çarşafı alıp babasına hediye etmek ister. Guguk kuşu Belqîs’ın birçok

erkeklerle birlikte olduğu haberini getirir. Sılva hamile kalır. Bu hamilelik Silêman’a babalık duygusunu hatırlatır, babasına öfke duyar. Silêman Amûde’ye, eve döndüğünde annesi “baban ağaç olmuş” der. O sırada guguk kuşu Belqîs’in Sobarto’da olduğunu söyler. 14 şubat sevgililer günüdür. Topal Misto, karısını Sobartolu biriyle yatakta yakalar. Misto tabancasını almak için aşağıya inerken adam kaçır. Karısı kendini beşinci kattan atarak intihar eder. Belqîs’in neden çocuğu olmadığını düşünen Silêman her gece Belqîs ile telefon aracılığıyla görüşmeye başlar.

“Beşinci Kapı: Aşıkların etini yiyip kemiklerini sokağa atan ülke”: Belqîs

Silêman’ı evine davet eder. “Aşk geçidi” adını koyduğu evin antresinde hemen o gece Belqîs ile birlikte olduktan son yaşlı bir Mîr rüyasına gelip sol parmağına yüzük takar. “Bir annenin emekleyen çocuğunu kucaklaması gibi kucakladım Belqîs’i” der.

Belqîs ile ikinci görüşmesinde Belqîs ile iki kez birlikte olur. Sılva ile bir kez olabilmşti. Ev ahalisi uyanınca, o gece kimseye yakalanmamak için yüzükten yardım alarak kendini bir anda sokakta yürürken buluverir. Belqîs yatakta Sılva kadar iyi değildir bu yüzden ikisinin birleşip bir kadın olmasını düşler. Gece telefon konuşmalarının birinde Belqîs kocasını nasıl aldattığını anlatır. Sonrasında Belqîs, birlikte bir yaşam sürebilmelerini için Silêman’a okumasını şart koşar. Silêman okuluna geri döner, mektuplaşmaya başlarlar. Belqîs geri kalan zamanı Felek Nine’nin yanında geçirir. Felek Nine onu giydirip kuşandırır, güzel kokular sürer. Felek Nine’nin evinin önündeki kalabalıklar artmaya başlamıştır. Tam sınav dönemi gelip çatmışken Belqîs arayıp onu sevmediğini söyler. Guguk kuşunun anlattıklarından Belqîs’in ona söylediği bütün aşk sözlerini başkalarına da söylediğini anlar. Yüzüğüne dokunan Silêman kendini önce Sobarto sokaklarında sonra da Şermola’da bulur. Eski mezarların üzerinden ölümler kafalarını kaldırır ve

kaçan bir adama bakarlar. “Adam koşuyordu, yangın elbiselerini yiyordu, üç ayakla boynuna doğru tırmanıyordu, yirmi ayakla, bin ayakla Silêman banyoya doğru koşuyordu. Soluk soluğa tümünden elbisesiyle suyun altında durdu ve bedeninden sönmüş bir yangının dumanları yükseliyordu.”

“Altıncı Kapı: Boynuzlular, kahpeler ve ölüm olmazsa göğsünün çeperini

kimseye açmayan ülke”: Süleyman peygamber Silêman gibi rüzgara hükmederken Felek Nine çağdaş sanatın anahtarını Belqîs’a takdim etmiştir: Bacakları kaldırma sanatı. Felek Nine kerhaneyi kurar. Topal Misto “sen hiç bu topraklardan daha namussuz toprak gördün mü?” dedikten sonra başına bir şey gelmesi durumunda Silêman’dan çocuklarına bakmasını ister. Kerhanenin kraliçesinin Belqîs olduğunu, kapısındaki korumanın da uzamış boynuzları ve elindeki otomatik silahıyla Bavê Emşa olduğunu söylediği sırada gökten ışıldayan bir hançer Topal Misto’nun kellesini uçurur. Gece ölümler gelip Silêman’ı teselli ederken, hiç bir fani gelmez. Yüzükle Misto’nun iki kızını beyaz güvercine dönüştürür. Arkadaşı Biro onu dağa silahlı mücadeleye çağırır. Annesi ölür. Xanim’larda rus karısından ayrılan Belqîs’ın abisi Faruq’un düğünü vardır. Sabiro ve Zenubya da ordadır, herkesten Sabiro’nun garson olduğunu saklarlar. Silêman’ın amcası *Brakujî* kavgasından kör döner, özgürlüğe bakan eski gözleri artık onu sokaklardaki çukurlardan bile koruyamamaktadır.

Gece rüyasında Felek Nine’ye karşı koymak için cinlerden, yabani hayvanlardan ve karıncalardan ordu kurar. Sabah uyandığında parmağında yüzük yoktur. Bütün gücü yok olmuştur; rüzgar yok, guguk kuşu ve çocuk yoktur. Karşısında Felek Nine vardır. Bastonunu göstererek “ Bu Süleyman peygamberin Kuran’da ve Tevrat’ta adı gecen eski ağacıdır, anlıyor musun?” der. Dawud’un oğlu Silêman’ın deli olduğu bütün memleket yayılır. Silêman her sokak başında bir tenek

mazot saklamıştır, bütün ülkeyi sokak sokak, ev ev yakmak ister. Felek Ninen'in kümes kanunları, ülkenin kanunları haline gelmiştir. Kümesin kapısına büyük harflerle "Sobarto" yazılıdır. "Burası Sobarto'dur. Başgöz üstüne geldiniz". Büyük boynuzlular kümes gibi görünen ülkenin egemenleri olurken küçük boynuzlular da onların emrine itaat eder. Haz Kraliçesinin odası koridorun sonundadır. Misto'nun dediği gibi kümes değil saraydır orası. Mühendislik işi olarak adım adım yapılmıştır. Silêman Belqîs'ın odasına doğru yürüdükçe ağızındaki ve burnundaki mazot tadı keskinleşir. İçeri girdiğinde Silêman Belqîs'ı daha önce üzerinde birlikte oldukları çarşafın üstünde yarı çıplak uzandığını görür. Belqîs Bavê Emşa'dan, köz olup eriyen, küle dönen Silêman'ı alıp atmasını ister. Sıradaki kafası dört köşe olan çocuğu içeri almasını ister.

"Yedinci Kapı": Yazar okurları, kilitli kapıları açmaları için yedinci kapıda bırakır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Ahmad, Aijaz. “Jameson’un ‘Öteki’ Retoriği ve Ulusal Alegori”. *Kültür ve Toplum:*

Bir. Haz. Tül Akbal. Çev. İdil Eser. İstanbul: Hil Yayınları, 1995. 39-63.

Ancet, Pierre. *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. Çev. Ersel Topraktepe. İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Canetti, Elias. *Kitle ve İktidar*. Çev. Gülşat Aygen. 4. baskı. İstanbul: Ayrıntı

Yayınları, 2010.

Fanon, Frantz. *Siyah Deri Beyaz Maske*. Çev. Cahit Koytak. İstanbul: Versus Kitap

Yayınları, 2009.

Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. 4. baskı. İstanbul:

Ayrıntı Yayınları, 2012.

———. *Deliliğin Tarihi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. 5. baskı. İstanbul: Ayrıntı

Yayınları, 2013.

———. *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. 4. baskı. İstanbul: Ayrıntı

Yayınları, 2013.

Jiyan, Rênas. “Stû”. *Ji Şevê Re: Çend Têgehên Derê Hanê*. 1. baskı. Diyarbakır:

Belki Yayınları, 2008. 233-5.

- Najmabadi, Afsane. “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”. *Vatan, Millet, Kadınlar*. Der. Ayşe Gül Altınay. Çev. Tansel Güney ve Elçin Gen. 4. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 129-165.
- Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. 2. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Pasin, Gülay Er. *Vampirin Kültür Tarihi*. 1. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Sontag, Susan. *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Hastalıkları*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Yûsiv, Helîm. *Jinên Qatên Bilind*. İstanbul: Avesta Yayınlar, 1998.
- . *Memê bê Zîn*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2003.
- . *Mêrê Avis*. İstanbul: Avesta Yayınları, 1997.
- . *Mirî Ranazin*. 2. baskı. İstanbul: Avesta Yayınları, 2000.
- . *Sobarto*. İstanbul: Avesta Yayınları, 1999.
- . *Tirsa Bêdiran*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2006.

ÖZGEÇMİŞ

Ferzan Şêr müstear adını kullanan Taylan Şahan Tarhan 1986 yılında Batman’da doğdu. Ortaöğretimini Batman’da tamamladı. 2010 yılında Hacettepe Üniversitesi Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon bölümünü tamamladı. Lisans eğitimi sürdürürken Kürtçe-Türkçe yayın yapan *Ajda* dergisinin editörlüğünü yaptı. “Min Bi Perên Kevokan Bifirînin (Beni Güvercin Kanatlarıyla Uçurun)” adlı öyküsü *Evrensel Kültür* dergisinin *Tiroj* dergisiyle ortaklaşa düzenlediği “Barış Anlatın” konulu öykü yarışmasının Kürtçe öykü dalında birincilik ödülünü aldı. 2009 yılında *Otopsiya Berbejneke* (*Bir Cevşenin Otopsi*) adlı şiir kitabı yayınlandı.