

LEYLÂ ERBİL'İN “TUHAF BİR KADIN”
ROMANINDA MUSTAFA SUPHİ CİNAYETİNE
YÖNELİK YAKLAŞIMININ POSTMODERN TARİH KURAMI
ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Gökay Durmuş*

AN EVALUATION WITHIN THE FRAME OF POSTMODERN
THEORY OF HISTORY REGARDING MUSTAFA SUPHI MURDER
IN THE NOVEL “TUHAF BİR KADIN” BY LEYLÂ ERBİL

ÖZ: Postmodern tarih kuramı, tarihyazım yöntemleri ile edebî esere yönelik klasik bakış açılarındaki farklılaşma ile ilişkilidir. Değişen dünya düzeninin zorunlu bir getirisi olan bu kuramda, tarihte göze çarpan belirsizlikler üzerinde edebî yapılar oluşturma anlayışı söz konusudur. Dolayısıyla bu kurama uygun biçimde kaleme alınan eserlerin tahlilinde, tarihsel ve edebî boyut birlikte gözetilmek durumundadır. Çalışmada bu gerekliliği sağlamak adına, önce postmodernizm kavramı açıklanmış, Erbil'in eserinde bu kavramı hangi yöntemlerle hayata geçirdiği örneklenmiştir. Ardından postmodernizmin tarih algısı ve bu algıdan doğan postmodern tarih kuramı hakkında bilgi verilmiştir. Eserde tarihsel boyut, Mustafa Suphi cinayeti çevresinde şekillendiği için, Mustafa Suphi ve yaşamı hakkında bilgi verilmiş, fakat bu yaşam öyküsünün, ancak, esere yansıyan yönleri özetlenmiştir. Postmodern tarih kuramı, tarihsel olgularla şekil alan romanlarda, olgunun yapılandığı sosyo-kültürel bağlamların da tahlil edilmesi gerektiğini savunur. Çalışmada bu amaçla eserin bağlamları da göz önünde tutulmuş; bunlar, siyasî ve kişisel bağlam şeklinde maddelenerek tahlil edilmiştir. Çalışmanın son başlığı, Leylâ Erbil'in bahsi geçen cinayet vak'ası ile ilgili, elde ettiği farklı ipuçlarını hangi gerekçe ile yazınsallaştırdığına yönelik tahliller içermektedir. Dolayısıyla bölüm, postmodern

* Yrd. Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Sosyal Bilimler ve Türkçe Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, (gokaydurmus36@hotmail.com). Yazı geliş tarihi: 02.10.2017. Kabul tarihi: 13.11.2017.

tarih kuramının öngördüğü çoğulcu bakış açılarının, bu roman özelinde neler olduğunu da işlemektedir.

Çalışmanın temel tezi, Leylâ Erbil'in postmodern tarih kuramı çerçevesinde, kuramın gerektirdiği teknikleri ustalıkla kullandığı yönündedir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Postmodern tarih kuramı, Roman, Leylâ Erbil.

ABSTRACT: Postmodern theory of history is about differentiation in classical approaches to literary works via historiographic methods. As an obligatory part of changing world order, this theory suggests constructing literary works over the ambiguities leaping into the eye from the history. Hence, it is necessary to take into account both historical and literary aspects while analyzing the works that are written in conformity to this theory.

Initially in the study, the concept of postmodernism is explained so as to meet this requirement, and examples are given to illustrate how and through which practices Erbil embeds this concept in her works. Afterwards, the postmodernist perception of history as well as the theory of history emerging from this perception are described. As historical dimension in the work is shaped around Mustafa Suphi murder, the reader is also informed about Mustafa Suphi and his life. However, this life story is limited to the aspects that are reflected in the work. Postmodern theory of history argues that in novels that are shaped by historical phenomena, socio-cultural contexts that form the phenomena need to be analyzed as well. To this end, the contexts in the work are also taken into account. These contexts are analyzed in the form of political and personal items. The final title of the study dwells on analyses as to why Leyla Erbil narrated the different clues she obtained about the aforementioned case of murder. Therefore, this section also discusses the pluralist perspectives specific to the novel as projected by postmodern theory of history.

The main argument of the study is that Leyla Erbil skillfully employs the techniques required by postmodern theory of history.

Keywords: postmodernism, postmodern theory of history, Leylâ Erbil.

...

1. Postmodernizm ve Tuhaf Bir Kadın

Postmodernizm, yaşamı değişim olgusu çerçevesinde, çok katmanlı ve parçalanabilir bir yapı olarak gören 21. yüzyıl insanı için, uygun bir yaşam algısıdır. Dünya ile ilişkisini televizyon ve bilgisayar aracılığı ile sağlayan bu yeni insan, kendisine biçilen rolü yerine getiren bir aktör konumundadır. Benzerleri ile bir arada bulunduğu toplum modelinde, yaşamsal paradigmaları ve toplumsal ilişkileri yönlendirecek aktif

bir konumda değildir. Bu durum, insanın kendi *ben*'ine ve dünyaya yabancılaşmasına, verili ve yerleşik değerlere başkaldırmasına neden olur. Elbette ki bu başkaldırı, sanata da yansır. Çalışma konumuz roman olduğu için, sanatsal başkaldırının edebî boyutuna odaklanmak gerekir.

Aristo'dan bu yana devam eden yansıtmacı sanat anlayışı, romanın, dış dünyanın gerçekliğine odaklanmasına neden olur. Bu dünya okura, kalıplaşmış bir düzen içinde, vak'a örgüsünde sağlamlık, akla yatkınlık, zaman dizinsel bütünlük gözetilerek sunulur. Edebiyatta söz konusu başkaldırı/değişim olgusu, tüm bu ilkelere yönelik yıkım faaliyetleri ile hayata geçirilir. Edebiyat artık, insan için kurduğu organik bütünlüğü, edebiyat için parçalama, klasik roman anlayışına karşı çıkma peşindedir. Artık roman yazarları, okurlarının roman karşısında pasif kalmasını değil; yazma nedeni, yazma süreci gibi teknik meselelerle ilgili olarak zihnini meşgul eden problemleri de bilmesini istemektedir. Yazardan yazara değişik ölçülerde karşılık bulan bu istek, *Tuhaf Bir Kadın*'da roman dışı bir unsur olarak yer bulur. Leylâ Erbil, "Önsöz"de, Mustafa Suphi cinayetinin kendisi için çözülmesi gereken bir takıntı olduğunu söyler ve bu takıntıya sahip başka insanlar için, onları ferahlatmak adına yazdığını ifade eder. "Özde okurunu metinsel üretimin içine çekmeye"¹ çalışan Erbil'in roman kişileri de cinayet kim tarafından işlendiği sorusunun peşindedir. Ahmet Kaptan, "Supi'yi Kim Öldürdü?" şeklindeki sorusunu fırsat bulduğu her an tekrarlarlarken Erbil'in ve okurun sorgusuna ortak olur. Böylece o, romanın dramatik gerilimini yükseltmek adına görev alır.

Bunun dışında edebiyat ve edebî meseleler romanın birinci bölümünde de ağırlık merkezi durumundadır. Henüz ismini öğrenemediğimiz *Kız*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencisidir. Ancak bu bilgi okura direkt verilmez, sezdirilir. Örneğin; *Kız* bir derste, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Yahya Kemal tahlili dinlemekte (s. 31)² bir başka derste Sabri Esat Siyavuşgil konuşmaktadır (s. 52).³

Kız, fakülte dışındaki hayatında da edebiyatla meşguldür. Şiir yazması bir yana, hep şairlerle, şair hassasiyetine sahip insanlarla bir aradadır. Onlara şiirlerinden pasajlar okur, yorumlarını dinler ve bu sohbetleri çok önemser. *Kız*, bu insanlarla daima sanat, varoluş, kimlik gibi meseleleri konuşmak isterse de arada samimiyet kurulunca ilişkilerin farklı yöne gittiğini görür. Bir müddet sonra sohbetlerin konusu cinsellik olmakta, hatta *Kız*, cinsel bir obje olarak görüldüğünü fark etmektedir. Bu nedenle bir çıkarımda bulunur ve dönem şiirini yorumlar. Ona göre Türk sanatçıların bir kısmı "Fransa'dan aktarma" derlerken bir kısmı "zaten geri zekâli"dır. Karşısındaki Haydar, *Kız*'ın sözlerine katılır ve Türk sanatçıların "biraz kaçık" olduğunu söyler. Bunun üzerine *Kız*, "Türk edebiyatını bu kaçıklar mı yaratacaklar?"

¹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 189.

² *Tuhaf Bir Kadın*'dan yapılan alıntılar için sayfa numarası kullanılacaktır.

³ Bahsi geçen isimler, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmışlardır.

diye sorunca Haydar, “Elbette onlar, onlar ve senin gibiler” yanıtını verir. Bunun üzerine Kız, kendisinin de sohbetlerinde adı geçen diğer şairlerin de “berbat şeyler” yazdığını söyler, gülüşürler (s. 49). Bu sohbet, Leylâ Erbil’in, Kız aracılığı ile sanat anlayışını ve sanatın, hayatı farklı algılayan insanlara sıcak baktığını ifade etmek için kurguladığı bir sahne gibi durmaktadır. Fakat bu sohbet bile Kız’ın şiir yazmayı bırakmasına engel olamaz. Bedri ile bir konuşmalarında, Bedri’ye niçin artık şiir yazmadığını sorunca Bedri, şiir yazmanın kadın işi olduğunu iddia eder. Cevaba sinirlenen Kız, tepkisini ironik bir şekilde dile getirir. O, “şiiri erkeklere” bırakma adına, şiir yazmaktan vazgeçmiştir (s. 51).

Kız şiir yazmayı bırakır, fakat şiir romana içkin bir öge olmaya devam eder. Romanın birinci ve ikinci bölümlerinde metinlerarası geçişle sağlanan bu durum, yazarın postmodern tekniklere hakimiyetini ispatlar. Bu bölümlerde Leylâ Erbil, anlatısının çizgisel yapısını kırma çabasıyla postmodernidir. Çünkü postmodernizm, “büyük yapıt” algısını yıkmaya çalışırken söylemin sürekliliğini, yani bir bitişe doğru sarsılmadan akan roman anlayışını, reddeder. Bunu “parça yazı”⁴ kullanarak yapan postmodern yazarların amacı, anlatılarında çoksesliliği yakalamaktır. Erbil, parça şiirlerini metnine yerleştirirken bahsi geçen bölümlerin başkişileri olan Kız ve *Baba*’yı kullanır. İkisinin de anlatıyı keserek okudukları şiir parçaları, özenle seçildikleri belli olan ve mevzuya uyan şiirlerdir. Örneğin Kız, “Kan” başlıklı şiirini, ergenlik işaretini gördüğü andaki korkusunu ifade etmek için okur (s. 15).

Baba da aynı teknikle hareket etmektedir. O da anlattıklarını şiirle süslerken mevzu bütünlüğü arar. Örneğin “boklu İstanbul”a duyduğu nefreti, Tevfik Fikret’in *Sis* şiiriyle süsleyerek işler. Yalnız Baba, “Sis”in çok bilinen “Bin kocadan arta kalan bive-i bakır” ifadesini kendi cümlesi gibi sunarken gönderge metni anırtır, yani sezdirir. Bu cümlede yazı stili değişmez. Fakat devam eden ve yine “Sis”in çok bilinen kısımlarından yapılan aşağıdaki alıntıda, yazı stili italiktir.

Munis fakat en kirli kadınlar gibi munis
Üstünde coşan giryelerin hepsi bihis
Te’sis olunurken daha bir dest-i hıyanet
Bünyanına katmış gibi zehrâhe-i lânet (s. 95)

Baba, bir başka noktada da Farsça bir beyit okur (s. 89). Okuduğu beyit, pasajda geçen fikirleri ile örtüşmektedir. Şöyle ki Baba, kızının Allah inancını sorgulamakta ve Allah’ın mekânsız olduğuna vurgu yapmaktadır. Ona göre insanoğlu, Allah’ı ne yerde ne gökte aramalıdır. Allah, insanın yüreğindedir.

“Sis”ten yapılan anırtırma ile Allah’ın mekânsızlık sıfatına vurgu yapan beyitin Farsça oluşu, Erbil’in çalışma içinde yeri geldikçe değinilecek olan oyunsu tekniği-

⁴ Aktulum, *Parçalılık, Metinlerarasılık*, s. 10.

nin uygulamalarındandır. Erbil, metinlerarasılık yöntemini sezme işini kimi zaman, bu örneklerde olduğu gibi, okura yüklerken kimi zaman da, "Sis" in italik yazımında olduğu gibi, bu yönetime başvurduğunun bilinmesini istediği için, açıkça işaret eder.

Anlatıyı keserek yapılan ve böylece süreksizliği sağlayan bu şiirsel ton, bazı noktalarda ironikleşir. Örneğin Kız, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan dinlediği Yahya Kemal "Şarkı"sına ironik bir yaklaşım sergiler. Tanpınar'ın okuduğu dörtlük şöyledir:

Dün bezminizin bir ezeli neş'esi vardı
Saz sesleri tâ fecre kadar körfezi sardı
Vaktâki sular şarkılar inlerken ağlardı
Bendim geçen ey sevgili sandalla denizden (s. 31).

Burada, gönderge metin Türk şiiri için gayet ciddi bir metinken Kız, hem dörtlüğü hem Yahya Kemal'i alaylı bir dille eleştirir: "Eee ne yapsın yani, sen sandalla öünden geçmişsen, şimdi onun da seni sevmesi gerekecek değil mi?.. Yahya Kemal'in sandalı var mıydı acaba? Kaça almıştı?.. Küreği kim çekiyordu? Sevgilisi ne biçim şeydi?.." (s. 31)

Sezileceği üzere Kız, aslında Türk şiirinin geleneksel imaj dünyasına ve sanatkârâne üslûba karşı bir eleştiri getirmektedir. Bu eleştiri, kendisine yeniden değerlendirilecek farklı edebî metinler arayan postmodern yazının, kimi zaman parodi aracılığı ile "değer yıkıcı"⁵ bir tutum takındığına da örnek teşkil etmektedir. Dolayısıyla postmodern yazar için parodi, metninde oyun oynama vasıtası hâline gelir. Erbil, aynı oyunsu ve ironik tavrını Baba'yı konuştururken de uygular. Örneğin Baba, değişik limanlarda bıraktığı değişik kızları hatırlarken bir mani söylemeye başlar. Mani, para avcısı kadınları konu alır (s. 104). Yine ölmek üzere olduğu anlaşıldığında hastaneye götürülürken hayatının filmini seyreden Baba, ölüme meydan okuyan başka bir mani söyler: "Kilitleri ağamdadır/ Ağam mağam ne ister/ Altın başlı kuş ister/ Yedi dağı geçirdim/ Yedi dağın kilidi/ Kapımı vuran kim idi/ Halil oğlu Musacık/ Kolu butu kısacık/ Bir tekme vurdum yıkıldı/ Burnu boka dikildi..." (s. 98)

Erbil'in oyunsu tavrı, şiir okuma merasimleri dışında da devam eder. Özellikle Baba'nın; anlık, ayrıksı, birbirinden farklı öğeler bir araya getirerek ortaya koyduğu inorganik yapılar, bu tavrın, romanın teknik yapısında öne çıkan boyut olur. Örneğin yazar, büyük küçük harf kullanımı, noktalama işaretleri ile ilgili kurallar konusunda oldukça keyfi davranır. İnsan isimleri için "UÜVYZ" şeklinde kullanımlar söz konusu olur, (s. 45) (,) yerine (,,) şeklinde bir kullanım tercih edilir. Küfürler, araya serpiştirilmiş İngilizce, Fransızca cümleler, Baba'nın tekrarlamaktan bıkmadığı parantez içi Lazca ifadeler, bu konuda göze çarpan ilk uygulamalardır. Bu uygulamalar Jacques Lacan'ın "şizofrenik dil oyunları" şeklinde tanımladığı oyunlardır. Buna göre şizofrenlerde

⁵ Aktulum, *age.*, s. 298.

zamansal bir süreklilik yoktur. Şizofrenler kişisel kimliği olmayan “hiç kimse”lerdir. Dolayısıyla şizofrenlerin dili kullanımı da dikkatsiz, kimliksiz ve anlaktır.⁶

Baba'nın ölüm döşeğinde iken vicdanını rahatlatmak için ortaya saçtığı bu yapılar, işin içine meslekî tecrübe girince daha kopuk ve karışık bölümler okunmasına neden olur. Baba, gerekli gereksiz sözü keser, art arda birçok liman ismi sıralar, bununla da yetinmez bazen alt alta bazen yan yana dizilmiş gemicilik terimleri kullanır. Aktulum'a göre bu parçalılık ve kopukluk, okurda bir yapboz karşısında olduğu izlenimini uyarır ve “bir yapbozdan ötekine geçme” işlemi okuru bitkin düşürür.⁷ Nitekim Asım Bezirci, Baba'nın kullandığı “gemicilik deyimlerinin ve kişi adlarının” aşırısına kaçtığını ve bu yönüyle okuru zorladığını düşünür.⁸ Fakat postmodernizm, “kendisini çevreleyen dünyayı sonsuz bir düzensizlik imgesi” olarak gördüğü için,⁹ bu dünyanın anlatımında düzen gözetmemektedir. Yaşam, çelişkiler ve krizler bütünü olduğuna göre, romanda kompozisyon bütünlüğü aramak boşunadır. Dolayısıyla Leylâ Erbil'in oyunsu üslûbu, öncelikle modern insanın bunalımlarına işaret ettiği için, manidardır.

2. Postmodern Tarih Kuramı ve Tuhaf Bir Kadın

Yukarıdaki bölüm başında belirtildiği gibi, 21. yüzyılda verili tüm değerlerle bağ kurma sorunu yaşayan insanoğlu, edebiyatta olduğu gibi tarihte de farklı algılar peşindedir. Örneğin neden-sonuç perspektifinde ve tarihsel olgular üzerine inşa edilen tarih anlayışı değişmeye başlar. Tarih artık, yazınsal metin, söylem, statüsünde tahlil edilen bir kavramdır. Nitekim Carr, “Tarih yorum demektir”¹⁰ şeklindeki ifadesiyle bu değişime arka çıkarken Hobsbawm tarihsel metinleri, “edebî kompozisyonlar” olarak görür.¹¹ Keith Jenkins ise bu iki tarihin görüşlerini daha derli toplu biçimde tahlil eder. Tarihi, “dünya hakkındaki bir dizi söylemden biri”¹² olarak gören Jenkins'in çıkış noktası, geçmiş ile tarih kavramlarının birbirini tam olarak kapsamadığına dair inancıdır. Buna göre, yaşanıp biten geçmiş, bugüne ve geleceğe bütünüyle değil, tarihinin kaydettikleri oranında yansır. Bu yansımada kırılmalar olacağı kesindir. Çünkü geçmişin büyük bölümü yazılı değildir ve yazılan hiçbir tarihsel bilgi, geçmiş tam olarak

⁶ Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, s. 207.

⁷ Aktulum, *Parçalılık Metinlerarasılık*, s. 74.

⁸ Bezirci, *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*, s. 137.

⁹ Aktulum, *age.*, s. 63.

¹⁰ Carr, *Tarih Nedir?*, s. 28.

¹¹ Hobsbawm, *Tarih Üzerine*, s. 411.

¹² Jenkins, *Tarihi Yeniden Düşünmek*, s. 17.

kapsamaz.¹³ Elbette bu kırılmaların, tarihi kaydeden öznenin, insan olduğu gerçeğiyle ilişkisi vardır. Tarihçi geçmişe, kendi değerleri, görüşleri ve ideolojik bakış açıları ile ve üstelik bugünün insanı olarak döndüğüne göre, ortaya koyduğu metnin "kişisel bir yapı" olduğu tartışılmaz.¹⁴ Tarihin kişisel bir nitelik taşıması, kaydedilenlere yönelik çok boyutlu bakış açıları geliştirilmesinin nedenidir.

Bu çok boyutluluk, romanın tarihe ilgi duyma yöntemini de etkiler ve romancı da artık tarihi, edebî metin düzleminde görmeye başlar. Bu nedenle de tarih, romancının postmodern teknikleri kullanabilmek için hareket edeceği en uygun sahalardan biri olarak kabul edilir. Romancı; tarihsel bilginin tek ve değişmez olduğu savı yerine, sorguya ve yoruma açık tarihsel bilgi kavramını geliştirir. Kavramın edebî karşılığı, *Postmodern Tarih Kuramı*'dır.

Postmodern tarih kuramı, temelde, resmi tarih kavramına eleştirel bir bakış getirir. Bilindiği gibi resmi tarihler, egemen güçlerin ideolojilerini yansıtır ve tarihin tek ve sabit, güvenilirliği kesin olan olgular üzerine inşa edilmesini ister. Postmodern tarih yaklaşımı ise tarihin de insan ürünü olduğu gerçeğinden yola çıkar ve tarihin öznelliğini savunur. Tarih de edebiyat gibi malzemesi dil olan yazınsal bir metindir ve bu yönüyle kurgusal bir boyutu söz konusudur. Bu durum "edebiyat ve tarih ilişkisinde bilinen sınırlar"ın ortadan kalkmasına neden olur.¹⁵ Tarih artık romancı için, klasik roman anlayışını yıkma yolunda, başlıca vasıtalarından birisidir. Bu amaçla geçmişe yöneltilen dikkatlerde eleştirel bir tutum takınılır, tarihsel anlamı yeniden yorumlamak, doğru ve yanlış yeniden değerlendirmek, gerçeğin ne olduğunu bugünde yeniden tartışmak, amaçları güdülür. Bu, geçmişin anlamsal boyutunu yadsımak değil, gerçek ve anlamın farklı boyutlarda ele alınabileceğinin ve farklı yorumlara izin verilmesi gerektiğinin dışavurumudur. Fakat tarih bütün olarak ele alınamayacağına göre, romancının daha özele inmesi ve örneğin tarihin boş bıraktığı alanlara yönelmesi gerekir. Fırsat avcılığı yapacak olan romancı, tarihçinin göremediği boşluk ve belirsizlikleri yakalayacak ve bunlar üzerinde yeni kurgular inşa edecektir. Dolayısıyla postmodern tarih kuramı "kuşku"dan doğan ve metnin tarihsel boyutunu da oyunsu bir yapıya büründürmeye çalışan bir kuramdır. Bu noktada Leylâ Erbil'in, *Tuhaf Bir Kadın*'ın önsözünde, niçin hiç kimsenin "Mustafa Suphi Olayı" ile ilgili tanıklıklarını anlatmadığına yönelik sorusu, tarihsel süreçte bir boşluk yakaladığının ilk işaretidir.

¹³ Jenkins, *age.*, s. 23.

¹⁴ Jenkins, *age.*, s. 24-33.

¹⁵ Oppermann, *Postmodern Tarih Kuramı, Tarihyazını, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, s. 29.

2.1. Mustafa Suphi ve Ölümü ile İlgili Genel Bilgiler

Mustafa Suphi, Hukuk mektebini bitirdikten sonra, Paris'te siyasi ilimler okur. Paris dönüşünde gazetecilik ve öğretmenlik yapar. 1913'te Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesinden sonra, İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından muhalif isimler arasında kabul edilerek Sinop'a sürgüne gönderilir. Ardından yeniden bir İstanbul süreci yaşayan Mustafa Suphi, ikinci kez gönderildiği Sinop'tan, 1914'te Rusya'ya sığınır.¹⁶ Mustafa Suphi, Rusya'da özellikle 1917 Ekim Devrimi'nden sonra önemli faaliyetler sergiler ve tanınan bir isim olur. Rusya'da Müslüman ve Türk komünistlerinin örgütlenmeleri konusunda çeşitli girişimlerde bulunduktan sonra, Bakü'deki Türkiye Komünist Fırkasını, Fırka'daki İttihatçıları tasfiye ederek yeniden yapılandırır.¹⁷ 15 Eylül 1920'de ise komünist grup ve teşkilatların *Türkiye Komünist Partisi* adı altında ve Mustafa Suphi liderliğinde birleştirilmesi kararlaştırılır.¹⁸

Devam eden süreçte, TKP Anadolu'da teşkilatlanma çabasını hızlandırmak ister ve Mustafa Suphi Ankara'ya gitme kararı verir.¹⁹ Bu noktada, Mustafa Suphi'nin, Anadolu hükûmeti tarafından davet edilip edilmediği ya da kendisine ülkede faaliyet göstermesi için izin verilip verilmediği konusu, farklı yorumlanmaktadır. Mustafa Suphi ülkeye hareket etmeden önce Mustafa Kemal Paşa ile mektuplaştığı için, Mustafa Kemal Paşa ile Kâzım Karabekir Paşa'nın müsaadesi ile ülkeye girdiği genel kanıdır.²⁰

Mustafa Suphi'nin yanındaki heyet ile ilk durak yeri Kars olur. 28 Aralık 1920'de Kars'a gelen heyet, Kâzım Karabekir Paşa tarafından merasimle karşılanır ve üç hafta ağırlanır.²¹ Kâzım Paşa, Mustafa Suphi ve ekibini uygun bir refakatle Ankara'ya göndermek isterse de TBMM hükûmeti, Mustafa Suphi'nin gelişen komünist faaliyetleri körükleyeceğini düşünerek Ankara'ya gönderilme işine sıcak bakmaz ve meselenin hâlli, Karabekir Paşa'ya bırakılır. Karabekir Paşa ya bu heyeti Anadolu'nun ücra bir köşesinde gözetim altında tutacaktır ya da sınır dışı edilmelerini sağlayacaktır.²² Karabekir Paşa'nın kararı, heyetin sınır dışı edilmesi gerektiği yolunda olur ve Mustafa Suphi ve beraberindekiler Erzurum'a sevk edilir. Fakat heyet, aleyhteki gösteriler nedeniyle Erzurum'a giremez ve Trabzon'a doğru yola çıkarılır. Aynı muamele Trabzon'da da söz konusu olunca heyeti Bakü'ye dönmek üzere motorla Batum'a gönderme kararı alınır. Heyet yola çıkınca Faik Reis adlı bir denizci ve arkadaşları heyete yetişir ve

¹⁶ Tunçay, *Türkiye'de Sol Akımlar I*, s. 100-102.

¹⁷ Aslan, *Türkiye Komünist Fırkası'nın Kuruluşu ve Mustafa Suphi*, s. 88.

¹⁸ Aslan, *age.*, s. 244.

¹⁹ Tunçay, *age.*, s. 102.

²⁰ Aslan, *age.*, s. 289.

²¹ *age.*, s. 301-302.

²² *age.*, s. 306.

hepsini öldürerek denize atar.²³ Mustafa Suphi'nin eşi ise Faik Reis'i cinayet işi için görevlendiren Yahya Kâhya tarafında alıkonularak "kapatma" yapılır.²⁴

Ana hatlarıyla özetlenen vak'adan bu yana, cinayetin kim veya kimler tarafından azmettirildiği, önemli bir tartışma mevzuu olmuştur. Yavuz Aslan, bu mevzuyu farklı görüşleri tahlil ederek çözmeye çalışır. Örneğin; Suphi'nin İttihatçılara beslediği kin yüzünden öldürüldüğü tezini işleyen Aslan, Mete Tunçay'ın, Karabekir Paşa ile Erzurum valisini sorumlu tuttuğunu da belirtir. Aslan, Rusya'daki kimi komünist lider ve yayın organlarının ise bu cinayetten Ankara hükûmetini sorumlu tuttuklarını belirtir. Aslan cinayete ilgili ileri sürülen iki farklı tezi daha işler. Bunlardan biri, Rus liderlerden Lenin ve Stalin'in de cinayete payı olduğuna dairdir. Diğer tezde ise Yahya Kâhya'nın bu işi para karşılığı veya kendi kararı ile yaptığı iddiası söz konusudur. Dolayısıyla Mustafa Suphi ve beraberindeki heyetin öldürülmesi ile ilgili olarak ortaya atılan dört temel tez söz konusudur. Bunlar cinayeti, a) İttihatçıların b) Ankara hükûmetinin c) Rus liderlerin d) Yahya Kâhya'nın azmettirdiği yönündedir.²⁵ Aslan bu tezleri, ulaştığı bilgi ve belgeleri paylaştıktan sonra değerlendirir ve kendi fikrini de ortaya koyar. Aslan'a göre, Mustaf Suphi ve arkadaşlarının, "kesin olmamakla beraber" İttihatçılar tarafından, Enver Paşa'ya rakip olmaması adına öldürüldüğü görüşü, daha ağır basmaktadır.²⁶

2.2. Postmodern Tarih Kuramına Göre Metnin Bağlamları

2.2.1. Siyasal Bağlam

Hayat hikâyesinden de anlaşılacağı üzere, tarihsel bir kişilik olan Mustafa Suphi'ye yönecek muhtemel dikkatlerin, onun siyasal kimliğini, bir cinayete kurban gittiği gerçeğinden ayırıştırmaları mümkün değildir. Bu nedenle Mustafa Suphi'nin siyasal faaliyetleri, bu faaliyetlerin oluşma ve olgunlaşma süreci, romanda, Leylâ Erbil'in zekice kurguladığı teknik meseleler olarak yer bulur. Postmodern tarih kuramının "bağlam" olarak adlandırdığı bu yeniden yazma sürecinde, edebî metinlerin geçmişle kurduğu bağın kültürel bir boyutu da olması gerektiği savı öne çıkar. Buna göre tarihyazım yöntemleri, ele aldığı tarihsel olguyu kayda geçirirken, neden-sonuç ilişkisini gözetse bile, bu tarihsel olgunun yapılandığı bağlamsal zemini göz ardı eder. Postmodern tarih kuramı ise tarihsel metinlere çok boyutlu bakış açıları getirirken tarihte, tarihyazımının dikkate almadığı değerler, sosyo-kültürel yapılar olduğunu iddia eder.

²³ Tunçay, *age.*, s. 102; Aslan, *age.*, s. 335.

²⁴ Aslan, *age.*, s. 335.

²⁵ *age.*, s. 348.

²⁶ *age.*, s. 359.

Tuhaf Bir Kadın'da Mustafa Suphi cinayetine yönelik bağlamsal boyutun siyasî ayağını, bolşevizm/komünizm tartışmaları oluşturur. Fakat yazar önsözde, Mustafa Suphi ismini andığı için, romanda, "Mustafa Suphi ve Komünizm" algısıyla karşılaşacağını düşünen okuru şaşırtır. Mustafa Suphi'nin bu ideolojiye nasıl ve hangi gerekçelerle bağlandığını, onda komünizmin olgunlaşma sürecini ve somuta döküldüğü faaliyetleri işlemez. Temsilî bir kişilik seçer ve tüm bu sayılanları, bu temsilî kişiliğin şahsında işler. Kurgusal bir roman kişisi olan Kız, aslında Mustafa Suphi'yi işaret eder. Yazar Kız aracılığı ile komünizmin yaşam ve toplum felsefesini ortaya koyarken okurunu, Mustafa Suphi'nin öğretilerine dolaylı olarak yönlendirir.

Romanın birinci bölümünde Kız, dördüncü bölümünde Kadın sıfatıyla anılan ve ancak ikinci bölümde adı söylenen Nermin, yaşlıları ve çevresi içinde marjinal bir kişiliktir. İnsanlar tarafından kuşatıldığı hapisten kaçma ve kişisel özgürlüğünü kazanma amacındaki Nermin, annesinin dinî baskılarından, namus kavramından, toplumsal kurallardan bıkmıştır. Kendisini her türlü kötülük ve düzen dayatmasıyla savaşacak güçte gören Nermin, kimse gibi olmak istememektedir. Bu nedenle "Ben kimim, ne yapıyorum?" sorusu yakasını bırakmaz (s. 28).

Nermin bu soruya cevap bulabilmek için, hiç durmadan okur. Leylâ Erbil de kalemini korkak alıştırır ve Nermin'in okuduğu her yazarı, her kitabı anar. Gorki, Dostoyevski, Freud, G. Dövil, bu isimlerden bazılarıdır. Romanın metinlerarası boyutunda aktif olmayan ve bu boyutu sadece isimleriyle zenginleştiren kitaplar arasında, Nermin en çok *Suç ve Ceza*'dan etkilenir. "Müthiş" bulduğu bu eser (s. 32) Nermin'in bu dönemdeki arayışlarına uygundur. Çünkü Nermin bu romandan yola çıkarak etrafındaki insanları gözlemlemeye başlar. Nitekim romanın insan kadrosu, Nermin'in insan tanıma ve insanları çözme tutkusuna cevap verecek derecede zengin ve çeşitlidir.

Sezileceği üzere, Nermin'in arayışları, bir öğretiye bağlanmak için, önce uzun bir kendini arama ve bulma süreci gerektirdiğine işaret eder. Dolayısıyla yazar, Nermin'in şahsında, Mustafa Suphi'nin benzer bir yol kat ettiğini gösterme peşinde, bir ihtimali kovalamaktadır. Nitekim dördüncü bölümde önce zengin bir doktor eşi olarak karşımıza çıkan Nermin, bir müddet sonra komünizmin ilkelerine bağlanma güdüsü içine girer. Bütün zengin ev hanımı kimliğini soyunur ve halkına dönmek için ana evinin yolunu tutar. Halkın bilinçlenme sürecinin zor olacağını bilir, fakat kendisini halkına adamaya karardır. Bu çelişki esnasında yardımına Joseph Stalin koşar ve insanları severse her problemi hâlledebileceğine dair inancıyla Nermin'i umutlandırır.

Metnin siyasal bağlamının, komünizmin de bir siyasî rejim olabileceği, yaşam felsefesi olarak kabul edilebileceği görüşünü ispat için, Mustafa Suphi'nin temsilî kişiliği Nermin etrafında kurgulanması, Leylâ Erbil'in postmodernizmin öngördüğü oyunsu yapıyı benimsediğini ispatlar. Romanın üçüncü bölümünde bu oyunsu yapı, okurdan yine dikkatini toparlamasını ister. Çünkü okuru hayret içinde bırakır. Birinci bölümde Kız'ını dinî baskılarla, namus söylemiyle bunaltan Ana, bu bölümde kızına

arka çıkar. Onu "komünist" diye suçlayan tüm komşu ve akrabaları evden kovar. Kızının namusunun kimseden sorulamayacağını haykırır (s. 146).

Postmodern edebiyat, yaşamın birbiriyle çelişen fakat bir arada bulanmak zorunda olan öğelerine yönelik bir sentez çabası içinde olduğuna göre, Ana'nın değişimi de doğal kabul edilmelidir. Üstelik bu sentez, *Ana* başlıklı üçüncü bölümde, Onuncu Yıl Marşı'nın "Çıktık açık alınla", "Başta bütün dünyanın saydığı baş kumandan" mısraları tekrarlanarak yapılır. Dolayısıyla Erbil, bunu, yine oyunsu bir düzlemde, hayatın, ancak açık fikirli insanlara ışık yakacağı ve Türk milletinin, Atatürk'e kurduğu aydınlık yarınlar için borçlu olduğu savıyla ilişkilendirerek yapar.

2.2.2. Kişisel Bağlam

Romanın ikinci bölümü Baba'nın etrafındaki insanlara duyuramadığı iç sesinin emrindedir. Mustafa Suphi'nin katli vakasının bu iç sesi yönlendirdiği bölümde Baba, yani Hasan Kaptan, bütün hayatını gözden geçirmektedir. Onun hayat hikâyesinin Leyla Erbil'in hayat hikâyesi ile kesişmesi ise bir tesadüf değil, aksine yazarın kendisini de anlatma ihtiyacı içinde olduğuna delildir. Şöyle ki Hasan Kaptan, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Trabzon'dan İstanbul'a gelir. Onu kaptan olan abisi çağırıştır ve ayrıca yine denizci olan iki ağabeyi de ölmüştür. Aile Fatih'teki evlerinde yangın çıkınca dağılır. Hasan Kaptan ve ağabeyi, farklı gemilerde farklı faaliyetler için, farklı limanlara yelken açarlar. Bu geri dönüşlerden sonra okur, Hasan Kaptan'ın hastalığını da öğrenir, o sirozdan muztardır. Bütün bu özetlenen süreç, Leylâ Erbil'in hayatından romana aktarılan pasajlardır. Erbil'in babasının adı Hasan Tahsin'dir ve Erbil bu isme yönelik bir zaaf sahibidir.²⁷ Leylâ Erbil'in de dört amcası denizcidir. Erbil'in çocukluğu ise amcalar ve babanın sefer dönüşünde anlattıkları hikâyelerle şekillenmiştir.²⁸ Dolayısıyla Leylâ Erbil'de ancak meslekle ilgili olanların kullanabileceği denizcilik terimlerinin, çocukluktan kalma duyular olduğu ortadadır. Ayrıca Erbil'in ailesi de Fatih'te bir yangın hadisesi yaşar ve babası Hasan Tahsin Bey siroz nedeniyle vefat eder.²⁹

Postmodern tarih kuramı, "tarihsel söylem, romanesk söylem ve özyaşamöyküsel söylem" in içi içe geçtiği yapılara işaret eder.³⁰ *Tuhaf Bir Kadın*'da romanesk söylem, postmodern unsurlarla desteklenirken özyaşamöyküsel söylem Leylâ Erbil'in hayatından sahneler içerir. Nermin, Hasan Kaptan'ın; Erbil, Hasan Tahsin'in kızı olduğuna göre de Leylâ Erbil-Nermin-Mustafa Suphi üçgeninde, açılardan kesiştiği ve Nermin'in, yazarın kendisinden izler taşıdığı savının ileri sürülebileceği gözükmektedir.

²⁷ Şahin, *Leylâ Erbil Kitabı*, s. 20.

²⁸ *age.*, s. 21.

²⁹ *age.*, s. 22-25.

³⁰ Aktulum, *Parçalılık Metinlerarasılık*, s. 384.

3. Leylâ Erbil'in Mustafa Suphi Cinayetine Yönelik Yaklaşımı

Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*'da saf bir tarihsel roman ortaya koyma amacında değildir. Bu nedenle romanını, postmodern tarih kuramından beslenen yani tarihselci anlayış çerçevesinde kurar. Yeni tarihselcilikte, tarihsel söylem ile imgesel söylem aynı anlatı içinde bazen birbirine karışan bazen ayrışan, fakat muhakkak birbirine paralel ilerleyen katmanlar olarak göze çarparlar.

Leylâ Erbil, romanında hem bahsi geçen iki söylem türünü hem de bunların yapılandıkları zemini sağlam kurar. Bunun işaretini roman başlamadan önsözde vermesi ise yeni tarihselci anlayış çerçevesinde önemsenmesi gereken bir durumdur. Yazar burada, romanında tarihsel söylemi sağlam tutacağına dair işareti, “*aklı başında hiçbir romancı çok iyi bilmediği bir tarihi konuyu yazmaya kalkmaz*” ifadeleriyle verir. Dolayısıyla okur, romana, Erbil'in işleyeceği mevzu ile ilgili okuma, araştırma süreci geçirdiğini öğrenerek başlar. Yazarın bu ifadelerin ardından gelen ve amacının “*romanı zaafa uğratmama çabası içinde bir fısıltı cambazlığı*” yapmak olduğuna dair cümleleri ise eldeki anlatının nihayetinde bir edebî metin olduğu ve edebiyatın vazgeçilmezi durumundaki *kurgu* kavramını da gözeteceğine işaret eder. İfadedeki “*cambazlık*” kavramı ise çalışma içinde sık sık dikkat çekilen oyunsu yapıya bir göndermedir.

Romanda imgesel söylem de tarihsel söylem de metnin çizgisel bütünlüğüne yönelik parçalama işlemi çerçevesinde; metinlerarasılık, alıntı, parodi, gibi tekniklerle desteklenir. Bunun en açık delili Hasan Kaptan'ın da Mustafa Suphi'nin de roman içinde önce, ölümleri ile var olmalarıdır. Hasan Kaptan ölüm döşeğinde iken başlayan ikinci bölümün başkişisi iken Mustafa Suphi, Hasan Kaptan'ın ağabeyi Ahmet Kaptan'ın “*Supi'yi kim öldürdü?*” şeklindeki sorusu ile roman kişisi hâline dönüşür. Bundan sonra romana geri dönüş tekniği hakimdir. Tarihsel söylem, Hasan Kaptan'ın anlattıklarına Leylâ Erbil'in yaptığı katkı ile zenginleşmeye başlayınca okur, önsözde edindiği yargının doğru olduğunu görür. Erbil, gerçekten de okumuş, araştırmış ve bunu romanında görünür kılmaktan imtina etmemiştir. Yazar, kimi zaman tırnak işareti içinde italik yazarak verdiği bilgilerle kimi zaman paragrafın veya cümlenin bir ögesiymiş gibi araya sıkıştırdığı ifadelerle hem Hasan Kaptan'ın anlattığı tarihsel bilgileri destekler hem metnin tarihsel boyutuna yönelik çoğulcu bir bakış açısı geliştirilmesini sağlar. Örneğin Ahmet Kaptan, Hasan'a, Suphi'yi “913'te Sinop'a getirdiğini” söylemiştir (s. 120). Ama yazar bu bilgiyi, Hasan'ın ağzından dökülen, “o mu demiş, başkası mı, ben mi uyduruyorum” (s. 120) şeklinde bir cümle ile verip söz konusu bilgiye kuşkuyla yaklaşmak gerektiğini işaret edince ortaya kafası karışmış okurun yer aldığı bir manzara çıkar: “Acaba Mustafa Suphi'nin hayatında Sinop'un yeri var mıdır?”

Kubilay Aktulum, postmodernizmin, karşılaştığı göndermeleri çözmek, metindeki örtük anlamların üzerini açmak için, okuru düşünsel birikimini harekete geçirmeye

zorladığını ve bu amaçla araştırma süreçlerine sevk ettiğini ifade eder.³¹ Dolayısıyla Mustafa Suphi ile ilgili olarak verilen ve üstelik ilk işaret olan Hasan'ın kafa karışıklığı, okurun Mustafa Suphi cinayetine yönelik gerçeklere ulaşması için bir kapı aralar. Romanın özellikle ikinci bölümünde bu kapıdan girince karşılaşılan her işareti çözmeye çalışmak ise okura kattığı zenginlik, bir bilinmezliğe ışık tutmak, "belirsizliklerle dolu veya önemsenmemiş tarihî gerçeklerin yeniden düşünülmesi ve incelenmesi"³² gerektiğine dair öngörü ile değişen dünyanın değişen tarih algısının yerinde bir yaklaşım olduğunu gösterir.

Okur, Mustafa Suphi ve Sinop arasındaki bağı araştırınca Ahmet'in verdiği bilginin doğru olduğunu ve Mustafa Suphi'nin 1913'te Bahr-ı Cedit vapuruyla Sinop'a sürgüne gönderildiğini, daha sonra affolunarak İstanbul'a döndüğünü öğrenir. Mustafa Suphi ikinci kez Sinop'a gönderildiğinde ise Rusya'ya kaçar. Erbil, bu süreci, Mustafa Suphi'nin Sinop macerasını tek sefere indirgeyerek işlerken tarihseli değiştirir.

Yazar, Mustafa Suphi cinayetinin arka planını da yeni tarihselci yöntemle işler. Hasan'ın yaşamının söz konusu olduğu imgesel söylemin arasına karıştırılıp bilinç akımı tekniğiyle kurulan bu arka planda, Karadeniz tarihi büyük yer kaplar. Yazarın, Mustafa Suphi Karadeniz'de katledildiği için gerekli görenek metne dâhil ettiği anlaşılan bu bilgiler, aynı pasajlarda değişik yöntemlerle verilir. Örneğin, yazar romanının genel sayfa yapısından farklı oluşturduğu paragrafa, Evliya Çelebi'nin Karadeniz tanımını tırnak işareti içinde vererek başlar. Devamında ise Karadeniz'in bir Türk gölü hâline getirilme sürecini Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar gittiği hâlde, tırnak işareti kullanmadan verir. Bu bilgiden sonra sıra Karadeniz'in yakın dönem tarihine gelir. Yazar burada da Karadeniz'in 93 Harbi sonrasındaki tarihsel sürecini, bu defa sayfa yapısına uygun biçimde işler. Fakat verdiği bu bilgileri de yine metinden ayırık değilmiş gibi, alıntı olduklarına dair herhangi bir işaret kullanmadan işler (s. 90-91).

Yazar, Mustafa Suphi bir deniz aracında katledildiği için, arka plan resmini tamamlamak adına, Türklerde gemicilik faaliyetlerinin tarihsel sürecini de işler. Hatta, "Baba" başlıklı bölüm, Dünya denizcilik tarihi ile ilgili verilen ve alıntı olduğuna dair sezgiyi yine okurun çözmemesinin beklendiği bölümle başlar (s. 73). Denizcilik ve gemicilik faaliyetleri, yine aynı bölümde deniz kaçakçılığına ve tarihsel sürecine yönelik vurgularla da zenginleştirilir (s. 83). Yazar, Baba'nın her aklına geleni söyletmeye devam ederken konuyla ilgili liman isimleri, şahıs isimleri, gemi isimleri, balık isimleri saymaya devam eder. Bunlar içinde özellikle balık isimlerinin, halk arasındaki yaygın kullanımının dipnotlarda verilmesi ise ilgi çekicidir (s. 102).

Karadeniz tarihi, gemi ticareti tarihi derken Leylâ Erbil'de sıra, Millî Mücadele tarihine gelir. Millî Mücadele'nin Erbil'de yankı bulmaması mümkün değildir. Zira Mustafa

³¹ Aktulum, *Kopuk Yazıt Kopuk Yapıt*, s. 152.

³² Yalçın-Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, s. 37.

Suphi, bu süreçte öldürülmüştür. Ayrıca Hasan Kaptan ve ağabeyi Ahmet Kaptan Millî Mücadele’de aktif rol oynayan Mim Mim grubu üyesidirler ve İstanbul’dan Karadeniz’e mühimmat taşımışlardır. Millî Mücadele tarihini de bölümdeki diğer tarihsel dikkatlerinde olduğu gibi bazen Hasan’a tahlil ettiren bazen görevi kendi üstlenen Erbil, arka planı çizmiş olmanın rahatlığı ile Mustafa Suphi cinayetini bölüm sonuna doğru işler.

Hasan öleceğini anladığı anda, ağabeyi Ahmet’in kendisine küs ölmüş olmasını vicdan meselesi yapar. Ağabeyi ona, “Supi’yi kim öldürdü?” diye sormuş, o da “Başlarım şimdi senin Supi’nden” cevabını vermiştir (s. 84). Hasan’ın saldırı içeren bu savunması, Mustafa Suphi’nin katlinde pay sahibi olması nedeniyledir. Daha önce katlin tarihsel süreci özetlendiği için, Leylâ Erbil’in bu sürece denizde ve bir gemide gerçekleştiğine işaret ederken sadık kaldığı, fakat kurgusal söylem adına yeniden yapılandığı hissedilebilmektedir. Şöyle ki romanda Hasan Kaptan ve Suphi’nin yolları Havran adlı gemide kesişir. Gemi İstanbul’dan Çanakkale’ye gitmektedir ve Hasan Kaptan geminin makinistidir. Gemi bir Fransız zırhlısıyla çarpışınca su almaya başlar. Yolcular tahliye edilirken Hasan Kaptan büyük çaba sarf eder ve elli üç yolcuyu eliyle kurtarır. Ama sıra elli dördüncüye gelince bu yolcunun sulara gömülmesine seyirci kalır : “... Elli dördüncü. Sıra onun. Kırk-Kırk beşlerinde... Bekliyor sevinçle, kollarını açıp kapayıp çağırıyor beni, Suphi mi yoksa? Gemi gömülmek üzere, ben de kaynayabilirim elli dördüncüyle birlikte... sağa sola bakıyor koşuyor... gemide kalan öteki on beş yolcuyla birlikte boğuluyor sonra. Seyrediyorum suyun onu yutmasını, batmayı boğulmayı, boğulmayı batmayı...” (s. 117)

Görüldüğü üzere Hasan Kaptan’ın anlattıkları, yazarın imgesel ürünüdür ve cinayet vakasına yaptığı gönderme ile tarihsel bir gerçekten türemiştir. Yeni tarihselci anlayışta hedef, tarihsel gerçeğin farklı okumalarının da olabileceği tezi olduğuna göre, Leylâ Erbil’in bu hedefe ulaştığı ortadadır.

Tarihsel olguyu yeniden yapılandığı bu pasajdan sonra Erbil, dramatik tansiyonu arttırmak için katili aramaya başlar. Yazarın bunu yukarıda Yavuz Aslan’dan yapılan alıntılarda işlendiği üzere, Aslan’ın öngördüğü her ihtimali göz önünde bulundurarak yapması ise tarihsel araştırma sürecinin sağlamlığını bir kez daha göz önüne serer. Yazar Hasan Kaptan’a söylediği, “Lenin’in Mustafa Suphi katli ile ilgili niçin hesap sormadığı” şeklindeki göndermesi ile cinayet vakasındaki Rus etkisine işaret eder (s. 119). Ardından Mustafa Suphi’nin Erzurum ve Trabzon’da maruz kaldığı muameleleri hatırlatır biçimde, “Onu bu milletin kolektif vicdanı öldürmüştür” (s. 113) cümlesini kurar. Tarihsel süreci araştırdığı için cinayette Ankara hükûmetinin etkisi olabileceği tezini de unutmayan Erbil, tezi Ahmet Cevat’tan tırnak içi ifade ile vererek, farklı isimlerin de aynı düşüncede olduğunu ifade eder: “O Ahmet Cevat ki ... ‘Trabzon önünde birahmane süngülenerek denize atılan 15 komünist faciası Türkiye burjuva ve bürokratlarının sınıfı vahşetine en açık bir örnektir’ demekte ...” (s. 119) Zaten yazar, metninde tarihsel kuşkuların peşine düşeceğini işaret ettiği önsözde, Atatürk’ün ya-

nındaki isimlerin, örneğin Halide Edib'in, Yakup Kadri'nin, Mustafa Suphi'nin ülkeye gelme ve bir cinayete kurban gitme sürecine dair tanıklıklarını niçin anlatmadıklarını sorarken bu ihtimale dikkat çekmiştir. İhtimalin metin içinde değerlendirilmesi ise yeni tarihselci anlayışın, okuru araştırma ve tarihe verili bilgilerle değil, kendi algısı ile yöneltme amacının da gereğidir.

Aslında yazar için bu cinayetin failini bulmaktan daha önemli olay cinayete neden olan süreç ve toplumsal yapıdır. Bu nedenle muhtemel faillerden bahsedildiği her an, Hasan Kaptan, az önce tanık olduğumuz davranışıyla tezat içeren sözler kullanır. Suphi'yi insanlık katletmiştir, fikre ve farklılığa müsaade göstermeyen insanlık. Bu nedenle önce insan olduğumuzu bilmek gerekir (s. 121).

Leylâ Erbil, Mustafa Suphi'nin yanındaki heyette bulunan isimleri de Ahmet Cevat'tan alıntı ile sayar (s. 119). Bu isimlerin kaynaklarda geçmesi ise Erbil'in tarihsel sadakatini tekrar örnekler.³³ Fakat Erbil'in Mustafa Suphi'nin eşi ile ilgili paylaşımı, tarihsel olgularla örtüşmez. Her ne kadar Erbil kadının da itlaf edildiğini Ahmet Cevat'tan alıntı ile işlerse de Mustafa Suphi'nin eşinin akıbeti farklıdır ve yukarıda bahsi geçmiştir.

Cinayet vak'asına yönelik tahliller, çalışmanın başından itibaren iddia edildiği üzere, Erbil'in tarihte yakaladığı bir boşluğu, edebiyat adına, ama hem edebî hem tarihî ilkelere sadık kalarak çok boyutlu sorgulamalara açtığını gösterir. Üstelik yazar Hasan Kaptan'ın anlattıkları bitince çeşitli isimlerin Mustafa Suphi cinayeti ile ilgili tahlillerini de kaynak vererek aktarır. Bunların ilki, Eski Trabzon ve Yalova Noteri Salih Zeki Çağatay'a aittir. Çağatay, cinayet vak'asına, amcasının anlattıkları ile katkı yapar. Amca, Mustafa Suphi ve heyetin Trabzon'da uğradığı muamele hakkında bilgi verirken onun aracılığı ile romanda işlenmediği için boş bırakılan bir alan doldurulmuş ve üstelik bu doldurma işi birincil derecede kaynak aracılığı ile kaynağın isim verilerek yapılmıştır (s. 126). Yazar, İsmet Bozdağ'dan yaptığı alıntıda ise cinayet vak'asında Rus etkisini işaret eder (s. 127). Roman içinde dikkat çektiği bu tezi güçlendirmiş olur. Fakat yazar, Suphi'nin ölümünde İttihatçıların daha etkin olduğu görüşünü destekliyor olsa gerek ki İttihatçılarla ilgili savları daha geniş tutar. Andrew Mango'nun gazete haberinden aktararak işlediği bu bilgiyi (s. 130), Mustafa Suphi ile ilgili en güncel kaynaklardan birinden takibi de ihmal etmez. Yazar, bizim yukarıda, Yavuz Aslan'ın cinayette İttihatçı rolüne dair aktardığımız cümlesini aynen kullanır (s. 129). Görünen o ki Leylâ Erbil, önsözde, zaman içinde Mustafa Suphi cinayetiyle ilgili rastladığı herhangi bir belgeyi romanında işlememek lüksü olmadığına dair verdiği garantiyi, yerine getirmiş ve ulaştığı son bilgileri, hem okura hem tarihe karşı sorumluluğunu yerine getirme adına romanına dâhil etmiştir.

³³ Aslan, *Türkiye Komünist Fırkası'nın Kuruluşu ve Mustafa Suphi*, s. 331-332.

Sonuç

Tarih, insanlığın geleceğini aydınlatmak adına önemli görevler yüklenmiş bir alansa da kapsadığı olgularla ilgili gizli kalan yönlerin var olduğunu bilmek, kimi zaman rahatsız edicidir. Leylâ Erbil, bu tarz bir rahatsızlığı gidermek amacıyla kaleme aldığı *Tuhaf Bir Kadın*'da postmodern tarih kuramı çerçevesinde hareket eder. Bu kuram, tarihinin kaydetmediği veya gözden kaçırdığı boşluklar üzerine, anlatılar inşa edilebileceği tezinden doğmuştur. Dolayısıyla kuramın bir ayağı tarihe bir ayağı kurguya dayanır. Fakat her şahıs veya yazar gördüğü boşluğu farklı algılayabileceğine göre, kurulacak anlatıların çok boyutlu olabileceği ortadadır. Bu anlatılarda, yazarlar, tarihsel boyutu yadsımaz ve aksine sağlam tutmak için okuma, araştırma evreleri geçirirler. Edebî boyut ise postmodern tekniklerin yardımıyla inşa edilir.

Leylâ Erbil okuyup araştırarak vardığı tarihsel olguları, metninde eritirken farklı postmodern teknikler kullanır. Bunu klasik roman anlayışını ve anlatının sürekliliği ilkesini yıkmak adına yapan yazar, kişisel okumalarını metnin içinde dönüşüme uğrattır. Bunları bazen olduğu gibi aktarır bazen alıntılardığı metinlerin, parçaların üstünü örtme, saklama amacı güder. Kuram gereği yaptığı metinlerarası yolculuklarda da aynı tavrı sergiler.

Yazarın Mustafa Suphi'nin öldürülmesi ile ilgili olarak farklı tezler ileri sürüldüğünü bildiği için farklılıklar peşinde olduğu romanı, gerçekleri ve oyunsu düzlemi aynı potada eritmeyi başarır. Böylece roman, postmodernizmin okurda yaratmak istediği etkiye hizmet eder. Çünkü bilinçli ve meraklı okur, Mustafa Suphi cinayetiyle ilgili önce düşünsel bir süreç yaşayacak ardından bu tarihsel olguyu araştırmaya başlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilay, *Kopuk Yazı Kopuk Yapıt*, Ankara: Öteki Yayınevi, 2002.
 ———, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Ankara: Öteki Yayınevi, 2004.
 Aslan, Yavuz, *Türkiye Komünist Fırkası'nın Kuruluşu ve Mustafa Suphi*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.
 Bezirci, Asım, *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2003.
 Carr, Edward Hallett, *Tarih Nedir?*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
 Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
 Erbil, Leylâ, *Tuhaf Bir Kadın*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
 Hobsbawm, Eric, *Tarih Üzerine*, çev. Osman Akinhay, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
 Jenkins, Keith, *Tarihi Yeniden Düşünmek*, Ankara: Dost Kitabevi, 1997.
 Oppermann, Serpil, *Postmodern Tarih Kuramı, Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.

- Sarup, Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, İstanbul: Kırk Gece Yayınları, 2010.
- Şahin, Elmas, *Leylâ Erbil Kitabı*, İstanbul: Yitik Ülke Yayınları, 2015.
- Tunçay, Mete, *Türkiye'de Sol Akımlar I*, İstanbul: BDS Yayınları, 2000.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

