

zeynep ergun erkeğin yittiği yerde

ZEYNEP ERGUN

1978'de Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Doktora derecesini 1988'de, *19.Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başı İngiliz Romanında Kadın Sorunu* başlıklı teziyle aldı. Halen Boğaziçi Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak ders vermekte olan Zeynep Ergun'un, Victoria Dönemi İngiliz Romanı ile ilgili çeşitli makaleleri, *The Picture of Dorian Gray: The Genesis of a Painting* (1995), *My Father's House: A Study of the Function of Houses in the Eighteenth Century English Novel* (Minerva Press, Londra 1996) ve *"Kardeşimin Bekçisi": Başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na İngiliz Detektif Yazını* (Everest Yayınları, 2003) başlıklı incelemeleri bulunmaktadır.

ERKEĞİN YİTTİĞİ YERDE:

21. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA TOPLUMSAL VE SİYASAL ARAYIŞLAR (2000-2006)

ZEYNEP ERGUN

§

İnceleme - Araştırma 18

Erkeğin Yittiği Yerde:
21. Yüzyıl Türk Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar
(2000-2006)
Zeynep Ergun

Kapak fotoğrafı: Asiye Perek
Mizanpaj: Bahar Kuru

© 2009, Zeynep Ergun
© 2009; bu kitabın tüm yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Ekim 2009
ISBN: 978 - 975 - 289 - 632 - 1
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Tel: (212) 674 97 23
Faks: (212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
Genel Dağıtım: Alfa, Tel: (212) 511 53 03 Faks: (212) 519 33 00
e-posta: everest@alfakitap.com
www.everestyayinlari.com

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

Başlarken vii

Giriş 1

KAR: "Elini ver, nerde elin?" 15

AMAT: "Albatrosu öldürmek" 161

BABA VE PİÇ: "Aşil'in Kalkanı" 315

Sonuç: Erkeğin Yittiği Yer 494

Kaynakça 499

BAŞLARKEN

Bu kitabı aslında kendi kendimi sağaltmak amacıyla yazmaya başladım. Hastalığımı kişisel sorunlarımın bir eğretilemesi olarak görüyordum. Dahası, genel bir benzetme ile, bedenimde kendini gösteren bozukluk, Türkiye'yi de kapsayan, evrensel ve toplumsal bir travmanın ve çözülmenin, benimkine benzer bir geçiş döneminin, ironik bir biçimde bende fiziksel leşmesi gibiydi.[1]

1 Bu satırları yazarken akademik nesnellikten ve bilimsellikten uzaklaşmakta olduğumun farkındayım. Tek özrüm, Jane Tompkins gibi, eleştiri yazınının giderek duygudan yoksun, erkeksi bir rekabet ve saldırganlık öğesine dönüşmesi kaygısı sayılabilir (Bak., Jane Tompkins, "Me and my Shadow", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Yayına Hazırlayan: Vincent B. Leitch [New York ve Londra: W. W. Norton & Company, 2001] s. 2126-2143). Bu çalışmanın duygu içerdiğini hiç utanmadan itiraf ediyorum.

Kaçınılmaz olarak, sözünü ettiğim toplumsal değişimden yazın da etkileniyordu. Türkiye'nin yaşamakta olduğu travmanın sanatsal yansıması olarak Türk yazınında beliren ortak bir izlek, benim kişisel arayışımla ilginç bir koşutluk taşıyordu: Bir şeyler yitiriliyordu, bu da romana yansıyan "arayış" öğesini belirliyordu. Bana gelince, bedenim kendini ifade etmenin, varlığını kanıtlamanın ya da yok etmenin bir yolunu arıyordu; bir bakıma benimle konuşuyor, salgısıyla sancısıyla adeta bir ileti, bir söylem oluşturuyor, bir "metin" yazıyordu. Hastalığımın yaşamımın belli bir "zaman"ında baş göstermesi, üstelik de göğsümde, "cinsiyet"imle, kadınlığımla bu denli bağlantılı, yüreğimin yanı başında bir bedensel "mekân"da odaklanması, neredeyse "kurmaca" boyutlarına ulaşıyordu. Kendi hikâyemi, söylemimi, gerçekten organik bir biçimde, bedenimi kâğıt, bedenimin ürettiği hastalıklı salgıları da mürekkep yerine kullanarak oluşturmaktaydım sanki. Bir farklı tür "kirli" *écriture feminine* geliştirmekteydim belki de.

Yukarıda da dediğim gibi, ben kişisel yaşamımdaki değişime ayak uydurmaya çalışırken ve bedensel kurmacamı ve travmamı kendimle bir hesaplaşma olarak özel alanımda yaşarken, Türkiye'nin de benzer bir sürecin içinde olduğunu düşünmeye başladım. Yirmi birinci yüzyıl başlarken, dünyanın topludurumu, komünist blokun çöküşü, küreselleşme eğilimleri, etnik çözülmeler, Amerika Birleşik Devletleri'nin "yeni" muhafazakârlığı, vahşi kapitalizm ve saldırganlık politikaları, Avrupa Topluluğu ile ilişkiler ve iletişim (daha doğrusu ilişki ve iletişim kopuklukları), Ortadoğu'da, Afrika'da yaşanan vahşet, yurtiçinde değişen ekonomik, siyasal, toplumsal koşullar, toplumumuzun alışageldiği parametreleri neredeyse kökten bir biçimde yok eder duruma geldi. Ülkeyi yöneten AKP iktidarının politik duruşu, kendilerinden önce de belirgin bir gelişim sürecinde güç kazanan toplumsal/siyasal eğilimi başka kesimlerin doğrultusunda da olsa ironik bir biçimde pekiştirmekte. Devrim ve karşı devrim Türk

cumhuriyet tarihinin yeni bir olgusu değil: Yıllardır gelip geçen iktidarlar bu süreci içten içe başlatmışlardı. Aradığımızı söylediğimiz demokratik açılımları aslında kimse gerçekleştirmek istemedi. Erk odakları erki paylaşmaya gelince bütün savunma mekanizmalarını kullandılar. AKP, çok daha etkin bir biçimde; ülkeyi, milliyetçi / Atatürkçü / Amerikancı bir birleştirici söylem ve strateji kullanan son seksen yılın yönlendirmelerinden ve parametrelerinden uzaklaştırıp, farklı, dinsel öğelerin, İslamcı, ama buna karşın yine de Amerikancı, kimseyi fazla ürkütmeyecek bir yöntemle, bu nedenle de kendi içinde tutarsız bir yeni yapının başını çektiği şablona yerleştirmeyi amaçlıyor kanımca. Sentezleşmiş ama kendi de bir süre için antitez oluşturmuş bir teze yeni bir antitez geliştirilmekte. Cumhuriyetin kurulmasıyla başat duruma gelmiş, belirli bir duruşu ve ayrıcalığı alışkanlık haline getirmiş başka bir kesim, hoyratlıkla, benzer bir bağnazlıkla, süredurumun değiştirilmesine karşı şiddetli, hatta kimi zaman vahşi bir çaba içinde. Öte yandan, değişmeyen, değiştirilmek istenmeyen tek şey, ataerkil toplum yapısı: İster Atatürkçü olsun, ister İslam'a odaklanmış olsun ya da ister postmodern, liberal, küreselleşme yanlısı olsun, tüm sesini duyurabilen kesimler, paylaştıkları erkek merkezli doğrultudan ayrılamıyorlar. Bana kalırsa ayrılmak istemiyorlar: Kadını kurgu durumuna getiren ve aile/devlet olgusuyla somutlaşan sistem, yine kadını kullanarak, kılıktan kılığa sokarak, kendi söylemini ona yükleyerek, kılıf değiştiriyor ama varlığını sıkı sıkı koruyor.

Yirmi birinci yüzyıl başında (daha doğrusu, son bir yüzyılı da kapsayan bütün bir zaman diliminde) kendini evrenin yöneticisi olarak konumlayan "savaşçı" Amerika Birleşik Devletleri'nde, Bush'un kovboyculuk oyununu doruklarına taşımış erkek ülkesinde, farklı bir kültürün "savaşçı" erkeklerinin teknolojinin, savaşın ve turizmin, yani yeni sömürgeciliğin *phallus* imgesi haline getirdiği uçakları ele geçirerek, iktidarı ve ekonomik gücü simgeleyen İkiz Kuleleri ırzlarına geçercesine yok etmesi, erkek ege-

menliğinin ne denli kırılgan olduğunu ilan ediyordu sanki. Erkek çocukların oyuncaklarıyla kurguladıkları fantezi metinler, erişkinlerin vahşi metinlerinde kanı, ölümü, yaşamımızın bir parçası yapıyorlar. Bu arada "erkekler" kendi kendilerini de yok ediyorlar, birbirlerinin penislerini kesme yarışını oynarlarken arada kalanların yaşamlarını karartıyorlar.

Türkiye'de ise, sesini duyurabilen, adeta çığlık çığlığa bağıran bu erkek merkezli ama erkeğini/erkekliğini yitirmiş, sesini yükselterek varlığını ve erkini kanıtlamaya çalışan kesimlere, büyük şirket yöneticileri, bankalar, holdingleşmiş medyamız, yaşamlarımızı yönlendirmeye çalışan tüm kurumlar da güçlü bir katkıda bulunuyor. Üretkenliği unutmuş, sömürücü ve histerik bir tüketici dürtüsüyle kendi kendimizi ve birbirimizi yemekteyiz, her bakımdan yamyamlaştık. "Babası" ve yaratıcısı Dr. Frankenstein tarafından yoksanan kıyıcı canavar, öteki "ben"i tarafından dışlanan yıkıcı dürtüleri simgeler; erkeklik sorunlarıyla, erk arayışlarıyla derinden bağlantılı bir yaratıktır. Bizse benzer dürtülerimizi bilinçaltımızdan çıkardık, içselleştirdik ve eyleme dönüştürdük. Özellikle kadına yöneltilen vahşet, erkekliğin nasıl bir çıkmazda olduğunu, şiddete dönüşen bir korkunun, sefilliğin avucunda kıvrandığını kanıtlıyor. Neredeyse her gün yeni bir "töre" cinayeti işleniyor ülkemizde; kadının konumu, ezilişi ve sömürülüşü apacık ortada. "Töre"nin temelindeki feodal erkek dizgesi, kentsoylu toplumun ataerkil yapısı ile birleşmiş; bu yapının kadına karşı takındığı kıyıcı ve baskıcı şiddet, aynı zamanda bir erkek histerisinin,[2] korkusunun, psikozunun belirtisi. Kadının cinselliği, doğurganlığı, yaşama farklı bakışı erkeklerimizi "hasta" ediyor, bu sayrılık da geri tepip kadınları yok etmeye çalışı-

2 Histeri sözcüğünü bilinçli bir ironiyle kullanıyorum. Kökeni eski Yunanca *hystera* (uterus/rahim) sözcüğünden geliyor ve kadınlara yakıştırılan bir psikolojik bozukluğu adlandırıyor. Burada Luce Irigaray'in "Plato's Hystera"sına da gönderme yapmak gerekir (Bak., *Speculum of the Other Woman*, çev. Gillian C. Gill [Ithaca: Cornell University Press, 1985], s. 243-364).

yor. Simone de Beauvoir'ın kadın, doğulmaz, olunur, Julia Kristeva'nın cins olmayan cins düşünceleri, erkekler için de geçerli aslında. Ama erkekler bu durumdan giderek patoloji halini alır bir biçimde etkileniyorlar. Kurmacanın yeni duruma tepkisi çalışmamın temellerinden biri.

Üretkenliğe, doğurganlığa, toprağına, Gaia'ya bu denli saygısızca ve düşmanca yaklaşan, hoyrat ve yabancılaşmış, giderek çözülen bir toplumun, kaos'tan[3] kurtulmak için düzen gereksinimine düşeceği kuşku götürmez. Buna karşın, küreselleşmiş ve tıpkı kadınları gibi sömürülmekte olan dünyamızda, yeryüzünde, toplumsal imgelemimizde var olan tüm seçenekler, "erkek" odaklı düzen dizgeleri.

Türkiye'nin dünü ve bugünü, ataerkil bir dizgenin, "baba" imgesinin, erkek söylemlerinin, erkek metinlerinin içinde sıkışmış kalmış görünüyor. Bir baba/ata yitirilirken yerine başka bir baba/ata simgesi egemen kılınmaya çalışılıyor. Geçmişe yüzeysel bir bakışla değerlendirildiğinde, Osmanlı'nın padişahı, sadrazamı, Atatürk[4], "Milli Şef" İsmet İnönü, Demokrat Parti'nin Adnan Menderes'i ve bakanları, bitmeyen iç çatışmaları ile CHP ve tümü erkek önderleri, "şair" ve "Kıbrıs fatihi" Bülent Ecevit ve erkeğinin gerisinde kalma görüntüsüne sıkı sıkı sarılan Rahşan Ecevit,

---

3 Erkeğin korktuğu, yalnızca bilinmeyen/bilinmeyecek olan kaos değil, Hélène Cixous'un sözünü ettiği, yanardağ benzeri kadın yazısının oluşturacağı "'bireyselin kaosmos"udur (Bak., Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, s. 2051).

4 Gerçekleştirdiği reformlara karşın, tarihsel konumu ve Birinci Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyaya yayılan otoriter devlet modellerinin yaygınlığının gölgesinde, asker kimliği, yönetim biçimi ve doğal olarak cinsiyeti göz önüne alındığında, soyadıyla bile Atatürk, baba ve milli aidiyet imgesinin bedenleşmesidir. Temelde, ülkeye yerleştirdiği sistem erkek merkezlidir: Örneğin kadına verilen oy hakkı, çağdaşlaşma sürecinde kadını kullanarak gerçekleştirilen bir vitrin niteliğindedir ve kadını erkek dizgesinin bir parçası durumuna getirmiştir. Sonuçta, oylarımız dizgenin sürdürülmesi için kullanılmaktadır.

Milliyetçi Cephe liderleri, Süleyman Demirel, biri kapanınca yenisini oluşturan İslamcı partilerin başkanları, 12 Eylül militarizmi ve madalyalı, "beslemeyen" baba/paşaları, Türk-İslam sentezi önderleri, yıllardır gölgesinden çıkamadığımız "Sam Amca" ile gittiği her yerde dehşet ve ölüm saçan superman "Johnny"si, Fethullah Gülen ve müritleri, Turgut Özal ve hatta Tansu Çiller[5], türbana sığınanlar, onları vazgeçirmek için *savaşan* "iknacı kadınlar", Kasımpaşalı delikanlı Recep Tayyip Erdoğan ve uleması, birbirinden çok farklı görünseler, değişik yaklaşımları simgeleseler de temelde hepsinin ortak duruşu ve seçimleri, "erkek" lidere "erkek" erkine, düzenine ve sistemine mutlak egemenlik sağlamaktır.

Geçiş dönemi olarak gördüğüm şu son birkaç yılın Türkiye'sinde bu siyasal ve toplumsal çaba ve çatışma gerçek yaşamlarımızda sürdürülürken, yazın dünyasının kendini bu arayıştan soyutlaması doğal olarak imkânsız. Bu kitabı yazarken amacım, yirmi birinci yüzyıl başında üretilmiş, birbirinden tümüyle farklı görünen üç romanı derinlemesine inceleyerek, Türk yazarlarının kurmaca düzleminde, benim bedensel kurmacama şaşırtıcı bir biçimde benzeyen izlekleri kullanarak benzer bir çıkış yolu arayışına nasıl katkıda bulunduklarını, yarattıkları hayal ürünü evrenlerde nereye doğru gittiklerini saptamak. Doktorum beni iyileştirmek için nasıl çeşitli yöntemler denediyse, bedenimden kaynaklanan yıkıcı başkalaşmaya karşı nasıl savaşım verdiyse, yazarlarımız da benzer bir sorgulama, hesaplaşma ve arayış içindeler kuşkusuz. Onların ilgi alanı olan bedeni ve mekânı Türkiye oluşturuyor.

---

5 Kadınlığını erkek düzeninin gerektirdiklerine göre kullanması, erkek politikalarını ve düzenini hiç sorgulamadan benimsemesi, uygulamaya koyması, hatta giyinişinde bile erkek politikacı kıyafetini andırır seçimleri ile Tansu Çiller erkekleşmiş kadın modeline en iyi örneklerden biridir. Son seçimlerden sonra, Büyük Millet Meclisi'ne başkan vekilliği yapacak kadınların giyecekleri, fraka benzeyebilecek giysi modeli arayışıysa sanırım bu patolojinin en gülünç göstergelerinden biri.

Sanırım yaşadığımız bu toplumsal/siyasal süreç, yeni bir Türkiye ve onu yönlendirecek yeni bir erk odağı ve yeni bir yapılanmaya önderlik edebilecek model için bir arayış. Erksiz ve öndersiz edemiyoruz. Toplum böylesine kökten bir biçimde, bu kadar uzun bir süre kadına ve kadınlığa sırtını dönmenin sancısını, sayrılığını ama aynı zamanda da erkeklik şablonunu yitirmenin travmasını benimkinden de kronik bir hastalık gibi yaşıyor; ülkenin yazarları ise benim bedenimden akan simgesel mürekkebin oluşturduğu söyleme benzer biçimde; Türkiye'nin tutulduğu hastalığı çözümlemek için sözcüklerle, dili ve hayal gücünü kullanarak umutsuzluklarını ve arayışlarını kitaplaştırıyorlar, farklı farklı kurmacalar ve metinler üretiyorlar.

Kitabımın başlığının da belirttiği gibi, odak noktalarım son dönem Türk romanında ve kurmacada yansıtılan önder ve rol modeli bulma çabaları, bu çabaların sonuçsuz kaldığı durumlarda metinde beliren "erkeklik" sorunları ve travmaları, "oğulların" içini kemiren ve "baba"yı yok etmiş olmanın sonucu biçiminde beliren "suç" öğesi, baba/ata/lider imgesi ile bu imgenin anlam ve işlevleri, tekrar tekrar yitirilişi veya öldürülüşü, bu izleğe değinen sanatçıların/yazarların zaman ve mekân öğelerini kullanış biçimleri, yansıttıkları, irdeledikleri toplumsal kimlik arayışları, kaybedilenlerle tümden yitirilenler ve bunların yerlerini dolduracak anlamların aranması, oluşturdukları yoksun, hasta erkeklik imgesi ve bu imge karşısında kadının durumu, metinden silinişi, ama özellikle roman ve kurmaca düzleminde sanatçının uygulayımları olacaktır.

Bu çalışmayı olanaklı kıldıkları için teşekkür etmem gereken birçok kişi var. Bilgisayarımla mücadelelerimde yardımları, içerik ve dil kullanımı konusunda uyarıları için, ayrı olsak da yanımda hissettiğim çocuklarım Emek ve Mehmet Ergün'e, yazılış sürecini gerçekleştiren ve zamanını, enerjisini ve her türlü özveriyi hiç esirgemeyen, metnin (bilgisayarın azizliği nedeniyle) yitirilişinden sonra dirilişini sağlayan ikinci kızım Gözen Atila'ya, Lale ve

Ekin Akalın'a, Prof. Dr. Güler Çelgin'e, Prof. Dr. Hüseyin Yazıcı'ya, Erman Gören'e, dostum Doç. Dr. Özden Sözalan ile öğrencilerine, Refet Yonsel'e ve özellikle öteki çocuklarım, zamanını ve bilgisini cömertçe benimle paylaşan Buket Akgün'e, Hasan Altıntaş'a, Ayşegül Deniz Toroser Ateş'e, Nuri Ateş'e, Dr. F. Zeynep Bilge'ye, Natali Esayan'a, Gökçen Ezber'e, Dr. Şeyda İnceoğlu'na, Erkan Kalem'e, Özlem Karadağ'a, Yard. Doç. Dr. Arpine Mızıkyan'a, Yard. Doç. Dr. Canan Şavkay'a, Burcu Uyurkulak'a, İhsan Oktay Anar'ın *Amat*'ına dikkatimi çeken Serhat Uyurkulak'a, Dr. Ferah Yazıcı'ya ve Dr. Nezir Yunusoğlu'na teşekkür ederim.

Rahatsızlığım ve yaşamımı değiştirdiğim süre boyunca hep yanımda olan, sıkılmadan beni dinleyen ve yönlendiren, bir sanatçı duyarlılığı ile hem bana, hem de, daha önemlisi, gerçek yazınsal metinlere anlam kazandıran bilgeye, öğretim üyesi Yard. Doç. Dr. Sema Bulutsuz ile hiç vazgeçmeyen, bıkmayan, beni sürekli yüreklendiren, sevecenliğiyle, güleryüzüyle ve anlayışıyla umutsuzluğumu, bezginliğimi de iyileştiren, bedenime kendi iyicil metnini yazan öteki sanatçıya, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Genel Cerrahi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Asiye Perek'e ödenmesi olanaksız gönül borçlarım var.

Zaten bu kitap da iki güçlü ve yürekli "gerçek kadın"a, sevgili dostlarım **Asiye Perek**'e ve **Sema Bulutsuz**'a armağan.

İstanbul, 27 Temmuz 2006

ERKEĞİN YİTTİĞİ YERDE:

21. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA TOPLUMSAL VE SİYASAL ARAYIŞLAR (2000-2006)

GİRİŞ

"Fears in Solitude: Written in April 1798, during the Alarm of an Invasion"
"And all our dainty terms for fratricide;
Terms that we trundle smoothly o'er our tongues
Like mere abstractions, empty sounds to which
We join no feeling and attach no form!
As if the soldier died without a wound;
As if the fibres of this godlike frame
Were gored without a pang; as if the wretch,
Who fell in battle, doing bloody deeds,
Passed off to Heaven, translated and not killed;
As though he had no wife to pine for him,
No God to judge him! Therefore, evil days
Are coming on us, O my countrymen!"

Samuel Taylor Coleridge[6]

---

6 Samuel Taylor Coleridge, "Fears in Solitude" ("Yalnızken Duyulan Korkular"), "...Ve kardeş katliamları için kullandığımız tüm süslü sözler; / Basit soyutlamalar gibi dilimizin üstünde yuvarladığımız kaygan terimler, / Anlam katmadığımız, biçim vermediğimiz boş gürültüler! / Asker yara almadan ölürmüş gibi; bu kusursuz bedenin dokusu / Hiç acı duymadan süngülenirmiş gibi; kanlı işler yaparken / Savaşta düşen biçare, öldürülmemiş de dönüşmüş gibi / Cennete geçiverir; hasretini çeken karısı, yargılayan Tanrısı / Yok sayılarak! Bu yüzden, kötü günler bekliyor bizi, Ah vatandaşlarım!" Samuel Taylor Coleridge, *The Complete Poems* (Londra: Penguin Books, 1997), s. 239-244. Bundan sonra da aksi belirtilmediği sürece tüm çeviriler benimdir.

Samuel Taylor Coleridge'in yukarıdaki dizeleri, bu çalışma sırasında merkeze yerleştirilen erkek duruşunun yazınsal bir özetini verir. "Countrymen" (erkek yurttaşlar) sözcüğü, endişenin tümüyle erkeksi bir patolojiden kaynaklandığını zaten açığa çıkarır. Şiir bir erkekten öteki erkeklere seslenen acılı bir metindir. Alıntı, metnin boşluğu, içinin kofluğu üzerinde durarak, yaşamlarımızı yöneten ve yönelten erkek sisteminin yarattığı, kurguladığı söylemin niteliğini saptar: Bütün ölümler, (erkek) kardeşlerin birbirlerine uyguladıkları soykırımlar, cinayetler, yitirilişler, yaralar, dökülen kanlar anlamsızlığın, soyutlamaların, duygusuzlukların sonucudur. Yazılan metinler, kullanılan söylemler temelde ölümcüldür. Şair, sanatçı, ozan, içinde biriktirdiği korku ve hüzünle yoğurduğu gerçeği, diğer erkeklere aktarmaya çabalar ama sonuçta umut yoktur. Yalnızlık, korku ve yalnızlık korkusu şiire başlığını verecek kadar yoğundur. Kadın ise kenarda, sınırlarda, özlemle erkeğini bekleyen, edilgen, umarsız bir nesneye dönüşür. Hepimizin anası, içinde ve üzerinde birbirimizle didiştiğimiz ve bu arada, görmezden gelerek, sonsuz olduğunu sanarak yok ettiğimiz yeryüzünün, Gaia'nın ise bu şiirde yeri bile yoktur. Önemli olan, üstünlüğümüzü kanıtlamak, sistemin içinde bir yer kapmak için birbirimize karşı yürütmekten hiç bıkmadığımız savaştır.

Alt ve üst, aşağıdaki ve yukarıdaki, egemen ve sömürülen, öldüren ve öldürülen konumları öylesine içimize sinmiş, bu konumlarla öylesine özdeşleşmişiz ki, artık ne için savaştığımızın da pek bir anlamı kalmadı. Önemli olan, savaşın ve kavganın süregelmesini sağlamak. Erkekler ve onların düzenini içselleştirmiş kimi kadınlar bu sidik yarışının içinde bir adım önde olmak uğruna her türlü insanca ilkeyi göz ardı etmeye hazır. Anlaşılan önemli olan, başkalarına yukarıdan bakabildiğimiz, onların aşağılanmış varlığı üzerinden kendi varlığımızı kanıtlayabileceğimiz, var olduğumuzu kendimize kanıtlayabileceğimiz konumlara ulaşmak. Coleridge, on sekizinci yüzyıldan geleceğe bakarken,

safça, kötü günlerin yaklaşmakta olduğunu söylüyor üzülerek. Oysa kötü günleri onun tarihsel konumundan çok öncelere dayanan uzun bir zamandan beri giderek şiddetlenen bir tempoda yaşamaktayız.

Bu çalışmada "sistem" ve "dizge" sözcüklerini sıklıkla kullanacağım. Sözünü ettiğim, evrensel denecek kadar yaygın bir kurgu. Onu oluşturan bütün toplumsal kurumları, var olan düzenini sürdürebilmek için delicesine savaşılan, kapitalist, tüketici, ırkçı, aidiyetçi, cinsiyetçi, heteroseksüel, acımasız bir yapı. Çekirdek birimi aileden siyasi yapılanmaya, kimlikleşmeye, ordulara, eğitim kurumlarına, kentlere, dinsel mekanizmalara, devletlere kadar uzanan kurgulanmış bir metinler dizgesinden söz ediyorum. Bunların yan ürünleri, erkek sisteminin temel aldığı ayrımlar ve sınıflandırmalardan oluşuyor.

Sistemin kurguladığı ve tüm yapaylıklarıyla hepimize dayattığı kurumları korumak, sürmelerini sağlamak için elimizden geleni yapıyoruz. Çürük evliliklerde sessiz acılarla sürünüyoruz, erkek merkezli dinsel kurumların baskısına, milliyet, töre, aile, toplumsal cinsiyet, etnisite, ırk, cemaat derken birtakım yapay, kurgusal sınıflandırmalara baş eğip eğretileme bağlamında intihar ediyoruz. Yozlaşmış, ilksel amaçlarını unutmuş kurumlarda bir şeyler yaptığımızı sanarak kendimizi yıpratıyoruz, biraz daha para, güç, erk için özümüzü satıyoruz. Akılcılık, düzen, mantık gibi hayaletlere öylesine kapıldık ki aslında tümden delirdik. Korkuyoruz: Ölümden, kaostan, olmamaktan, kimliksizleşmekten. En çok korkanlar, korkularını patolojik ölçülere vardıranlarsa erkekler: İkili karşıtlıklar olmazsa yok sayılacaklarını sezen, kadını kendi varlıklarını kanıtlamak için kullanan, onda ötekini yaratarak "ben"i oluşturan, kurgulayan erkekler. Gözleri *phallus*'larında, erki yitirmek kaygısıyla yanıp tutuşuyorlar. "Ben" bir imgeye dayandığında, kaçınılmaz olarak imgeleşiyor, soyutlaşarak gözden kaybediliyor, kaybedildikçe daha da panikle aranır duruma düşüyor. Sistem sürekli *phallus*'larının hâlâ orada oldu-

ğunu, yitirilmediğini kendi kendilerine kanıtlamak, hatırlatmak zorunda kalan, korku ve endişe dolu erkekler yaratıyor. İçinden çıkılmaz, ölümcül bir kısır döngü.

Yitirilmiş erkeğin "ben"ini de yitirmediğinin kanıtı, ancak ötekinin ötekiliğinin korunmasıyla mümkün. Teselliye yalnızca kadını farklı, "boş" ve düşman olarak saptayarak ulaşılabiliyor. Kimi kadın, sistemi sorgulamadan, sessiz kalarak, uyum sağlayarak sınırlı bir varoluş yakalayabiliyor. Bazıları, sistemin içinde kendilerine yer yaratarak, erkek yaşamını, söylemini, duruşunu benimseyerek "onlardan" oluyor. Birçok kadınsa töre cinayeti, intihar, intihar süsü verilmiş cinayet, tecavüz, taciz, "mahalle baskısı" derken gerçekten "yok" haline getiriliyor. Bu arada yeryüzüne verilen zarar, yapılan saygısızlık cabası.

Bundan yüz elli yıl kadar önce, Kızılderili Seattle kabilesinin reisi, insanda Gaia ile ilişkili, görece bir bilgelik olasılığının varlığını kanıtlarcasına şöyle demiş:

> Bu yeryüzünün her parçası halkım için kutsaldır. Her parlak çam iğnesi, her kumlu kıyı, karanlık ormanlardaki her pus, her çayır, her vızıldayan böcek. Hepsi halkımın hafızasında ve deneyiminde kutsaldır. Ağaçların gövdesinde dolaşan bitki özünü kendi damarlarımızda akan kan gibi biliriz. Yeryüzünün parçasıyız, o da bizim parçamız. Kokulu çiçekler kız kardeşlerimizdir. Ayı, geyik, yüce kartal, bunlar bizim erkek kardeşlerimiz. Kayalık tepeler, çayırdaki özsu, midillinin beden ısısı ve insan, hepsi aynı aileye mensuptur. Irmaklarda ve derelerde dolanan pırıltılı su sadece su değil, atalarımızın kanıdır. Göllerin berrak sularındaki her hayaletimsi yansıma, halkımın yaşamının olaylarını ve hatıralarını anlatır. Suyun fısıltısı babamın babasının sesidir. Irmaklar bizim erkek kardeşlerimizdir. Susuzluğumuzu giderirler. Kanolarımızı taşır, çocuklarımızı doyururlar. Onun için ırmaklara herhangi bir kardeşinize vereceğiniz şefkati vermelisiniz... Havanın bizim için değerli olduğunu, havanın dayanağı olduğu tüm yaşamla ruhunu paylaştığını hatırlayın. Büyükbabamıza ilk nefesini sunmuş olan rüzgâr, onun son nefesini de alır. Rüzgâr ço-

cuklarımıza da yaşamın ruhunu verir... Çocuklarınıza, bizim çocuklarımıza öğrettiklerimizi öğretir misiniz? Yeryüzünün anamız olduğunu?.. Şunu biliyoruz: Yeryüzü insanın değil, insan yeryüzünündür. Yeryüzünün kaderi, yeryüzünün oğullarının da kaderidir. Her şey, hepimizi birleştiren kan gibi birbiriyle bağlantılıdır. İnsan hayat ağını örmedi, sadece onun bir telidir. Hayatın ağına ne yaparsa aynısını kendine yapar.[7]

Ataerkil ve erkek merkezli bir kabilenin reisinin, belli bir ölçüde cinsel ayırım da içeren bu sözleri, var olan dizgenin prototipinde, bireyle özdeşleştirilen yeryüzü yolu ile anneye ve Gaia'ya yaklaşımı farklı kurgulamanın mümkün olduğunu kanıtlar. Öte

---

7 Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, (Londra: Times Books, 1984) s. 269. Anne Baring ve Jules Cashford, *The Myth of the Goddess: The Evolution of an Image*'dan alıntı (Londra: Penguin Books, 1993), s. 3. "Every part of this earth is sacred to my people. Every shining pine needle, every sandy shore, every mist in the dark woods, every meadow, every humming insect. All are holy in the memory and experience of my people. We know the sap which courses through the trees as we know the blood that courses through our veins. We are part of the earth and it is part of us. The perfumed flowers are our sisters. The bear, the deer, the great eagle, these are our brothers. The rocky crests, the juices in the meadow, the body heat of the pony, and man, all belong to the same family. The shining water that moves in the streams and rivers is not just water, but the blood of our ancestors. Each ghostly reflection in the clear water of the lakes tells of events and memories in the life of my people. The water's murmur is the voice of my father's father. The rivers are our brothers. They quench our thirst. They carry our canoes and feed our children. So you must give to the rivers the kindness you would give any brother... Remember that the air is precious to us, that the air shares its spirit with all the life it supports. The wind that gave our grandfather his first breath also receives his last sigh. The wind also gave our children the spirit of life... Will you teach your children what we have taught our children? That the earth is our mother? What befalls the earth, befalls the sons of the earth. This we know: the earth does not belong to man, man belongs to the earth. All things are connected like the blood which unites us all. Man did not weave the web of life, he is merely a strand in it. Whatever he does to the web, he does to himself."

yandan, aynı sözler erkek imgeleminde sorun olarak varlığını koruyan bazı öğelerin de altını çizer: Anne (ve kadın) ile yaşanılması olası ölümcül ilişki, simgeleştirmeye yatkınlık, sınıflandırma kaygısı, düzen ve kural özlemi bunlardan bazılarıdır. Hafıza ve geçmiş söylemin merkezindedir. Korku, ölüm ve kader, reisin düşünce dizgesinin tam odağındadır. Metinde göze batan bu sorunsallar, ataerkil dünyada yaşayan ama gerçekte yitirilen erkekler için evrenseldir.

Gaia'nın bir bütün olduğuna, onu kurgularken üzerinde var olduğunu saydığımız sınırların, sınıflandırmaların yapaylığına dikkat çekmek istiyorum. Ve evet, Gaia kaostur, karmaşadır: Vericidir, doğurgandır, bereketlidir ama bir o kadar da yıkıcı, ölümcül ve kısırdır. Onu olduğu gibi kabul etmemiz gerek.

Bu çalışmada, yirmi birinci yüzyılın başından bu yana yayımlanan, farklı biçemlerle yazılmış üç Türk romanına odaklanacağım. Orhan Pamuk'un *Kar*[8] romanı, 2002'de çıktı. Hem erkek metni olarak, hem de yazarın birçok yapıtı gibi eğretileme yoluyla kadını nesnelleştiren ama aynı zamanda ülküselleştiren kişisel ve toplumsal/siyasal bir arayış izleği temeline oturduğundan, araştırmam için iyi bir çıkış noktası oluşturduğunu düşünüyorum. Erkeğin yittiğini öne süreceksem, ilk önce erkeği aramak, var olup olmadığını saptamak gerekiyor. Görünürde, Pamuk'un romanında erkek hem anlatıcı rolünde, hem de romanın baş kahramanı konumunda belirgin bir varlık gösteriyor. Onun sesini duyuyoruz, onu arıyoruz, anlamaya çalışıyoruz. Onun "ben"i aracılığıyla beynimizde metni konuşturuyoruz ve bu nedenle özdeşleşme yoluyla "erkek" oluyoruz. Öte yandan, romanı çözümlediğimizde, paylaştığımız bu erkeklik deneyiminin korku, *angst* ve yitme duygusunun neden olduğu bir ürkü temeline yaslandığını düşünüyorum: Orhan Pamuk'un "var" olan erkekleri, "yok"lar ve yoksunlar.

8 Orhan Pamuk, *Kar* (İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş., 2002).

İhsan Oktay Anar'ın *Amat*[9] adlı yapıtı, 2005 yılında yayımlandı. O da bir erkek metni: Üstelik metin olarak kadını tümden dışlamış izlenimini veriyor. Bütün karakterler erkek. Pamuk'un yapıtından farklı bir biçimde, fantastik ögeler kullanarak, tarihe yaslanarak, eğretilemeye dayanarak, benzer bir arayışı betimliyor. Kimlikle bilgiyi, bilgiyle ölümsüzlüğü, yani yitirilmeyecek, ülküsel bir varlık arayışının izini sürüyor. Metinde, görünürde sadece erkekler "var," kadınlar ölü ve "yok" ama anlatıcının sesi ve söylemi, onunla paylaştığımız sesin toplumsal cinselliği konusunda sorulara ve sorgulamalara yol açıyor. Dahası, Amat'ın, geminin içinde yaşayan karakterler, bütün bu erkekler sürekli ölüp duruyorlar. "Yok"lar.

Son inceleyeceğim roman ise bir kadın metni. Elif Şafak'ın *Baba ve Piç*[10] romanı 2006'da çıktı. Yok olan erkekler üzerine odaklanan bu roman, erkeğin yitirildiği yerde okura ne sunuyor? Son sözü bir kadın yazarın metnine, kurmacasına ve benim kadın eleştirmen olarak başka bir kadının metnini okuma biçimime vermenin çalışmamın sonuçları açısından daha da anlamlı olduğunu düşünüyorum. Aslında bu romanlarda odaklanacağım izlek son yıllarda Türkiye'de yayımlanan birçok romanda var. Çalışmaya başlarken tasarladığım yapıda bu öteki romanlardan bazıları da yer alıyordu. Aynı dönemde yayımlanan, Murat Uyurkulak'ın *Har* romanını, Ahmet Ümit'in *Kavim*'ini, Latife Tekin'in *Muinar*'ını da incelemek istiyordum. Ancak, metinleri yakın okuma yöntemiyle ele aldığımdan, böylesine geniş bir yelpazeyi bir tek kitaba sığdıramayacağımı gördüm. Yakın okuma, okuru (ve eleştirmeni) ayrıntıya girmeye zorluyor. Öte yandan, ele aldığım metinlerin her noktasına değinmediğimin farkındayım. Kendimi üç romanla sınırladığımda bile fazla konuşuyor olmam[11] nede-

9 İhsan Oktay Anar, *Amat* (İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş., 2005).

10 Elif Şafak, *Baba ve Piç* (İstanbul: Metis Yayınları, 2006).

11 *Baba ve Piç*'in ilk sayfasında, Ermeni masalına yapılan göndermeye göre günah işliyorum. Varsın öyle olsun.

niyle olsa gerek, yazdıklarım çok uzun bir metin oluşturuyordu. Bu yüzden bazı romanlardan vazgeçmek, incelediğim metinlerde ise çalışmamın temel izleğinin dışında kaldığını düşündüğüm kimi karakterleri, olayları, izlekleri görmezden gelmem gerekti.

Yakın okumaya gerek görmemin nedenlerinden biri, kullandığımız dilin erkekler tarafından yapılandırıldığına inanmam. Cümle yapılarını, kullanılan sözcükleri, kalıpları dikkatli bir bakışla çözümlediğimizde, kurmaca metinlerin bu erkek merkezli dil tarafından nasıl sınırlandırıldığını, hapsedildiğini daha açık bir biçimde algılayabileceğimizi düşünüyorum. Yazarın metnini oluştururken kullandığı Türkçenin niteliğinin, okuru da etkileyen ve içine alan bir stratejinin ürünü olduğu kanısındayım. Öte yandan, bu stratejinin bilinçli olup olmadığı beni pek fazla ilgilendirmiyor. Dahası, metnin dışında bıraktığı kimi öğelerin, sildiği ve görmezden geldiği bazı sözcük ve kavramların yaşamsallığına inanıyorum. Kadının ve kadın bedeninin, cinselliğinin bütünlüğünün yok sayıldığı, sıfırlandığı bir kültürde roman metnindeki boşlukların bu yadsımayla ilişkisini araştırmak istiyorum. Erkeği yaşar ve yitirilmemiş durumda tutmak uğruna yitirilenler bu boşluklardan bize bağırmakta, varlıklarını kanıtlamaya çalışmaktalar.

Öte yandan, seçtiğim üç romanda oldukça güçlü bir biçimde öne çıkan ve benim incelediğim sorunsalı ifade eden izleklerin yalnızca Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar ve Elif Şafak'ın söz konusu romanlarında kendini göstermediğine, 2000 yılından sonra çıkan birçok metinde (dahası, yazın tarihinin bütününün içinde) var olduğuna dikkat çekmek isterim. Erkek tedirginliği, 2000 yılı sonrasına özgü bir izlek değil. Daha önce de çok sayıda romanda (ve doğal olarak her tür yazınsal metinde) izlenebiliyor. Ancak, yirmi birinci yüzyıl başında Türkiye'nin geçirdiği değişimin bu tedirginliği, korkuyu ve kadına takınılan tavrı daha da öne çıkardığını düşünüyorum. Amin Malouf'un sözleriyle:

> Türkiye bugün büyük bir edebiyatın bereketli toprağıysa bu bir rastlantı değil. Büyük edebiyat her zaman kırılmalardan, yaralar-

dan, dengesizliklerden ve kuşkulardan doğar. Toplumsal ya da kültürel yasadışılıktan, dayanaksızlıktan ve yanlış anlamadan doğar. Pessoa'nın yaratttığı sözcüğü yankılamak gerekirse, bir huzur yokluğundan doğar. Ülke, hâlâ ve sürekli, Viyana surlarında yeniçerilerin anısını didikleyip duran Avrupa'yla özdeşleşmek için Osmanlı geçmişine sırtını döndüğünden, Müslüman dünyasının bağrındaki başatlığından vazgeçtiğinden, Türkiye'nin [huzur yokluğu] yoğundur.

Arkanızda boşluk, önünüzde kapalı ya da yalancıktan aralık bir kapı varsa ne yapmalı? Tehlike çıkışı arayışında, çağdaş Konstantinopolis'in yazarları, kimi zaman sorguyu ısrarla ve bilinçli bir biçimde belirterek, sıklıkla da ima yoluyla, sorgulamaları çoğaltıyorlar. Başka fanatizmlere doğru sürüklenmeden dinin mengenesini nasıl gevşetmeli? Kıskanç uygarlıkların yüzyılında, bir ayağınız Boğaz'ın batısında, diğeri doğusundayken dengenizi nasıl koruyacaksınız? Bir zamanlar hem Arap halifelerinin, hem de Romalı imparatorların ulu ve kavgacı mirasçıları olmuşken, karşılıklı engizisyonlar çağında nasıl hayatta kalabilirsiniz?[12]

12 Amin Maloul, "Préface" ["Önsöz"], Elif Shafak, *La Bâtarde d'Istanbul* (Paris: Éditions Phébus, 2007), s. 7. "Ce n'est pas un hasard si la Turquie est aujourd'hui le terreau d'une grande littérature. Celle-ci naît toujours des fractures, des blessures, des déséquilibres et des incertitudes. Elle naît de l'illégimité sociale ou culturelle, du porte-à-faux et du malentendu. Elle naît – pour reprendre le mot forgé par Pessoa – d'une intranquillité. Celle de la Turquie est intense, puisque le pays s'est détourné de son passé ottoman et qu'il a renoncé à sa primauté au sein du monde musulman pour s'identifier à l'Europe, alors que celle-ci ressasse encore et encors le souvenir des janissaires sous les murs de Vienne. Que faire lorsqu'on a derrière soi l'abime et devant soi une porte fermée, ou faussement entrouverte? En quête d'une issue de secours, les écrivains de la moderne Constantinople multiplient les interrogations, parfois expressément formulées, souvent implicites. Comment desserrer l'étau de la religion sans dériver vers d'autres fanatismes? Comment garder son équilibre, au siècle des civilisations jalouses, lorsqu'on a un pied posé à l'ouest du Bosphore et l'autre pied à l'est? Comment survivre, à l'âge des inquisitions réciproques, lorsqu'on a été l'héritier majestueux et turbulent des califes arabes comme des empereurs romains?"

İnceleyeceğim üç metnin arasında büyük farklılıklar var. Öte yandan, çalışmaya başlarken ayırdına varmadığım, okumalarımı derinleştirdikçe dikkatimi çeken büyük benzerlikler de içeriyorlar. Üç romanın da ortak öğelerinin başlıcası, kurmacanın temelini sağlayan izlek: şiddet ve ölüm. Şiddet de, ölüm de bu romanların temellerine inildiğinde kadınla bağlantılı ele alınıyor. Kadın bu romanlarda hem şiddeti körükleyen, hem de şiddetin kurbanı olan ikilem dolu bir konuma sahip. Özellikle iki erkek metninde bu duruş kendini açıkça öne çıkarıyor. *Kar*'da, baş karakterin Kars'a yolculuk etmesinin görünürdeki nedeni, bu kentte çoğaldığını düşündüğü kadın intiharları. Öte yandan, romanın anlatıcısı da, başkarakteri de erkek olduklarından, bu intiharların niteliği sorgulanamıyor: Türkiye'de şiddet içeren kadın ölümleri, bu erkek söylemlerinin dile getiremedikleri bir biçimde erkeklerin elinden oluyor: İşlenen cinayetler intihar olarak yeniden kurgulanıyor. Öte yandan, *Amat*'ta kadına yönelik şiddet, erkek hafızalarında "kurtarma" biçiminde yeniden yazılıyor. Romanda Süleyman'ın karısının ölümünü anımsayan tüm erkek anlatıcılar, yanan evdeki kadını vurarak öldürmenin cinayet değil, iyilik olduğu düşüncesinin sayrılığını paylaşıyorlar. *Baba ve Piç*'te babanın ve piçin varlığı, yani sistemin ürettiği metnin orada, üstelik roman başlığını saptar ağırlıkta oluşu, yine erkeğin şiddetini, umarsız sorunsalını kadın üzerinden çözümlemeye çalışmasının ürünü.

Ele alacağım romanların her birini, İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge'in (1772-1834) bir şiiriyle ilintili olarak inceleyeceğim: Şairi bu çalışmaya Orhan Pamuk'un *Kar* romanı dahil etti. Yazarın metninde Coleridge'in "Kubla Khan" şiirine yaptığı doğrudan gönderme, diğer romanlarda da aynı şairi bulmama neden oldu. *Amat*'ta "The Rime of the Ancient Mariner"da işlenen izlek açıkça görülebiliyor. İki metnin de denizde geçmesi, yapılan yolculukların ölümcül olması ve anlatıcının özel durumu, aşağıda görülebileceği gibi, metinlerarası bir bakışı olası kılıyor. *Baba ve*

Piç, Coleridge'in "Christabel" şiirinde betimlenen kadın imgelerini ve erkek tedirginliğini yansıtıyor. Bu benzerlikler ve yansımalar, İngiltere'de Romantik dönem şairlerinin önde gelenlerinden biri olan, belirgin sorunsalların, özel ortamının ürünü yapıtlar yaratan bu yazar ile yirmi birinci yüzyılın ilk birkaç yılında yayımlanmış bu üç roman arasındaki bu ortak noktalar, Türkiye'nin güncel durumu ile söz konusu dönemde, İngiltere'de yazılan metinleri üreten koşulların akrabalığı konusunda bazı sorular uyandırıyor. Atlantik Okyanusu'nun öte yanındaki en büyük sömürgesini uzunca bir savaş sonunda (1775-1783) yitirmiş, toplumsal yapısı tamamen ve geri dönülmez bir şekilde değişmekte olan Büyük Britanya'da, bu kez Manş Denizi'nin karşı kıyısında, kendi ülkesinde yaşayanları da büyük ölçüde tedirgin eden travmatik ve şiddet dolu bir tarihsel değişim gerçekleşirken şiirini yazan Coleridge, 2000'li yıllarında ürün veren Türk romancılarına neden böylesine yakın duruyor? Şair ve sanatçı olarak deneyiminden geçtiği acı, yabancılaşma, Türk sanatçısında neden şimdi yankılanıyor? Yaratamama, metnini yarıda bırakma, intihal kaygıları, Coleridge'de bir tür iğdiş edilmişlik, erkekliğini yitirmişlik korkusu yaratıyorsa, ben onu bu çağdaş Türk romanlarını inceleme sürecime neden böylesine kolaylıkla dahil edebiliyorum?

Bu çalışmada metne kendini zorla sokan, bir *leitmotiv* gibi zaman zaman beliren, varlığını zorla kabul ettiren bir diğer kişi ise Lilith[13] oldu. Lilith konusunda çeşitli kaynaklar çelişkili bilgiler

13 Lilith için bak., Dominique Collon, *The Queen of the Night* (Londra: The British Museum Press, 2005); Barbara Black Koltuv, *The Book of Lilith* (Berwick, Maine: Nicholas-Hays Inc., 1986); Deborah Grenn-Scott, *Lilith's Fire: Reclaiming Our Sacred Lifeforce* (USA: Universal Publishers, 2000); Siegmund Hurwitz, *The First Eve: Historical and Psychoanalytical Aspects of the Dark Feminine* (Einsiedeln, İsviçre: Daimon Verlag, 1999); *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural*, seçen ve yeniden anlatan Howard Schwartz (Oxford: Oxford University Press, 1988).

verir. Örneğin bu çalışmada sözünü ettiğim ve British Museum'da sergilenen ünlü rölyefin, "Gecenin Kraliçesi"nin Lilith'i betimlediği kuşkuludur. Öte yandan, temsil ettiği, İştar ya da İnanna adlarını taşıyan, Sümer kültürüne ait bir tanrıçanın varlığı kesindir. Ben Lilith'i daha çok bir simge, toplumsal bilinçaltımızda varlığının yadsınamaz olduğunu düşündüğüm bir kadın imgesi olarak kullanıyorum. Ona daha sonraları, özellikle tektanrılı dinlerin rahipleri ve ileri gelenleri tarafından yüklenen şiddet ve ölümle bağlantılı kurguları erkek dizgesinde bırakarak, Âdem'in altında yatmayı reddeden, "aynı maddeden yapıldıklarını" anımsatarak dizgeye başkaldıran yönüne yoğunlaşıyorum. Bu bağlamda "eşitlik"[14] sözcüğünü bilinçli olarak kendi metnimin dışında bırakıyorum: Kanımca eşitlik istemek, dizgeye uyum sağlamak, dizgenin bir parçası olmaya çalışmaktan farklı değil. "Eşit" sözcüğü, varlığını eşitsizliğe borçlu. Her eşitlik isteyen ardında eşit olmayan bir kitle bırakmak zorunda. Bu sistem içinde eşit olmayan, olamayan kitlelerin varlığı kaçınılmaz. Özellikle kapitalizmin bu kadar şiddetli bir egemenlikle dünyayı sardığı ve boğduğu bir küreselleşme içinde, Kızıldeniz çöllerinde bile kaçılacak yer kalmadı. Kapital sözcüğünün Türkçeye *ana*para biçiminde girmesi bile bizi dizgeyle sahte bir suç ortaklığına zorluyor. Bu manipülasyonlardan kendimizi sakınmamız gerek. Lilith'in arkasına bakmadan çekip gitmesi, Adem'i bahçesinde (malıyla, kapitaliyle, kazancıyla ve bütün isimlerin/cisimlerin sahibi olduğu cennetteki hiyerarşik yeriyle) tek başına bırakması, bütünsel olarak dizgeyi reddedişi bu yönden bana çok çekici, özlenecek bir ütopya sunuyor.

Bir bakıma Lilith, Kutsal Ana'nın, ilksel Ana Tanrıça'nın yansımasıdır. Kutsal Ana imgesinin benimsenmesi, ezilmekte olan, erkek dizgesinde "öteki", "aşağıdaki", "dışarıdaki" biçiminde

14 Dinsel söylemin bütün kötülüklerin *anası* olarak yaftaladığı Havva'nın, Âdem'in altında var olmayı kabullenen ikinci karısının elmayı "eşitlik" özlemiyle yediğini anımsamamız gerekir.

yapılandırılan, sık sık bedensel şiddete varan yöntemlerle çeşitli rollere zorlanan kadınlar için bir yere kadar alternatif bir çıkış yolu oluşturur. Platon'dan bu yana bize[15] sorgusuzca kabul ettirilen, görünürde mutlak bir biçimde heteroseksüel, erkek merkezli yaşam biçiminden ve bunun temelinde yatan ikili karşıtlıklardan oluşan "doğru ve gerçek" dizgesi, kadını dişi ve anne kimliğine sıkıştırdığından, Kutsal Anne imgesinin biraz da tehlikeli olduğu kanısındayım. Anne olma yeteneğimiz elbette bize ayrıcalık veren bir yaratıcılık, verimlilik niteliği. Bu açıdan Freud'un penis kıskançlığı kuramının geçerliliğini sorgularım: Söz konusu kıskançlığın şiddetli bir rahim edinme özleminden kaynaklandığını ve aslında erkeklerin hastalığı (histerisi) biçiminde kendini gösterdiğine inanıyorum. Freud'un kuramı, daha ziyade "gölgesine yansıtma" yoluyla bir kendini-koruma stratejisi. Öte yandan, doğurganlık yetimizi ve anneliğe bağlantılandırılan koruyucu, kollayıcı yönümüzü artık birbirimiz için kullanmamız gerektiğini düşünüyorum. Demeter'le Persephone sürekli Hades'in gölgesinde yaşamamalı, ona katlanmak zorunda kalmamalı.

Lilith metnime girdiğinde, Gılgamış'ın, Odysseus'un ve diğerlerinin onun peşinden gelmesi kaçınılmaz oldu. Bu çalışma, bir bakıma karşılaştırmalı bir yazın incelemesi. Kimi söylenceler, mitler ve değişik türlerde yazılmış kurmaca metinler, benim yazdıklarımın içine kendiliklerinden giriverdiler. Faust ve çeşitlemeleri, Shakespeare'in oyunları, *Kuran* ile *İncil*, sürekli omuz başımda konuşuyorlardı. Erkek metinleri genelde kadının sesini açıktan duyurmazlar. Benimki bir kadın metni: Erkekleri susturmadım. Arada bir kimi kadınlara, Mary Shelley'e, Virginia Woolf'a, Adrienne Rich'e, Gonca Özmen'e göz kırpmakla yetin-

15 "Biz" sözcüğünü bilinçli bir biçimde, ütopik bir ortaklığa, birleşime özlemim nedeniyle kullanıyorum. Feminist kuramın kimi zaman yaşadığı iç çekişmelerin, ancak bir "biz" bilinciyle aşılabileceğine inanıyorum.

dim. Korkularıyla, *angst*'ıyla Siegmund Freud[16] bu çözümlemenin arka planında ürkütücü bir baba olarak sürekli varlığını dayatmaya çalıştı. Haşin babaların kısık seslerini yadsımıyorum ama artık babalardan korkacak süreci aştığımızı umuyorum; en azından kendim o korkuyu geride bıraktım. Zaten babalar da tüm erkekler gibi hiç durmadan yitiriliyorlar, hüzün ve korkularının yükü altında çökmüş, kendi kendilerine yitiyorlar. Erkeğin yittiği yerdeyiz.

16 "Kızartılmış Freud artık hamburger kadar bayağı ve ucuz oldu, sofraya getirildiğinde ise her konuda iştahımızı köreltecek tehlikede." Jane Rule, *Lesbian Images* (Trumansburg, New York: Crossing Press, 1975), s. 35. "Roasted Freud is by now as common and cheaper than hamburger and, when served, in danger of dulling the appetite for any subject." Maggie Humm, *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism* (Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994), s.231'de alıntı.

KAR:
"Elini ver, nerde elin?"[17]

"Des Dames du Temps Jadis"

(Envoi)
"Prince, n'enquerrez de sepmaine
Ou elles sont, ni de cet an,
Que ce reffrain ne vous remaine:
Mais ou sont les neiges d'antan?"

François Villon[18]

François Villon'un 15. Yüzyılda yazdığı bu balad, Helois, Jeanne d'Arc gibi bireyler tarafından simgelenen, inşa edilmiş ama yitirilmiş kadınlık modelleri için umutsuz bir arayışı dile getirir. Yukarıda alıntıladığım *envoi* (son dörtlük) bölümü ise, "Soylu efendim, ne bu hafta, ne bu yıl nerede olduklarını sormayın, sonunda aynı nakarata dönersiniz: 'Nerede o eski karlar?'"[19] sözleriyle geçmişe duyumsanan nostaljiyi yansıtır. "Soylu efen-

17 Nâzım Hikmet, "Karlı Kayın Ormanında", *Büyük Türk Şiiri Antolojisi*, yayına hazırlayan Ataol Behramoğlu (Istanbul: Sosyal Yayınlar, 2001), s. 162.

18 François Villon, *Œuvres Complètes*, (Lausanne: Henri Kaeser, Éditeur, 1944), s. 57. François Villon, Fransız edebiyatının lanetli şair prototipi sayılır.

19 A.g.e., ay. s.

di"nin geçmişte yaşamış ve tarihte iz bırakmış "yiğit" kadınlara özlemi, onu ancak bir boşluğa, bir yitirilişe ve anlamsız bir tekrara ulaştıracaktır. Kadın bağlamında kullanılan "yiğitlik" niteliği, erkek dizgesince saptanmış ve kadına yüklenen öğelerden oluşur. Şiirde adları sayılan ve gerçek kimlikleri yapılandırılmış imgelerin gerisine saklanmış bu kadınlar, yapaylıkları nedeniyle kalıcı varlıklar olamazlar: Tıpkı geri gelmeyecek "eski karlar" gibi eriyip giderler. Villon'un şiirin bütününde adını andığı kadınlar, erkek egemen bir sistem içinde erkeğin "ötekisi" olarak tanımlanan ama davranışları normlara uymayan, paradoksal bir biçimde erkek düşünce biçimlerini pekiştiren, fakat eylemlerinin sonucunda "susturulmuş" kadınlardır; şairin söz ettiği geçmiş ise erkeklerin yazdığı ve yorumladığı, eksik ve yanlı bir tarihsel metindir. Şiirde kar ile kadın arasında yapılan eğretileme de ilginçtir: Kadınların erkek merkezli ikili karşıtlıklarda doğayla eşitlenmelerinin yanı sıra, karın beyazlığının uyandırdığı iffet, bekâret ve saflık imgeleri, erkeğin kadına yüklediği "ülküsel" nitelikler olarak göze batar. Öte yandan, kar elinize aldığınızda eriyen, somutluğa başkaldıran, kaçan, yitirilen bir oluşumdur. Sahiplenilmeyi, ele geçirilmeyi olanaksız kılar ve erkeklerin gereksinimi olan somut ama ussal varlık durumunu sürekli baltalar, kendini yok eder. Dahası, kadınla özdeşleştirilen suyun durumlarından biri olduğundan görüngüdür ve "ötekileşme" sayılabilir. Villon'un şiirindeki kadınlar gibi, Kar'da aranılan, özlenen kadın İpek de yitik bir geçmişin kurgulanmış kadınıdır.

Orhan Pamuk'un *Kar* adlı romanının başkişisi Ka da annesinin ölümü üzerine Villon'un soylu efendisininkine benzer bir "kadın" arayışına girer.[20] Saray aşkları geleneğinin izleri, kurgu

20 Romanın başlığı, Cenap Şahabettin'in "Elhan-ı Şita" şiirine de bir gönderme sayılabilir: "...Eşini gaib eyleyen bir kuş gibi kar / Gibi kar / Geçen eyyâm-ı nevbaharı arar..." (Bak., Cenap Şahabettin, "Elhan-ı Şita" [http://www.aruz.com/antolojicenapsahabettin.htm]).

olarak aşk kavramının hayaleti, *Kar*'da yer alan birçok erkek karakter için varlığını sürdürmektedir. Roman kahramanının asıl adı Kerim Alakuşoğlu'dur.[21] Ka, babanın verdiği adı yadsımış, kendine, adının ve soyadının baş harflerinden ürettiği, Mısır'da ayrı, mistik bir anlam yüklenen, Latinceye gönderme yapan (*qua*: nereye karşılığı bağlamında mekân arayışını vurgular), Arap alfabesindeki "kaf" ya da "qaf" (ق) harfini anımsatan yeni bir isim yaratmıştır. Bu harf, Kazakça, Uygurca gibi Türki dillerde Ka (Қ) biçimini alır. Türkçede "ke" sesiyle okunması gereken bu harf, kimi durumda "ka" olarak söylenir. Bir tek harf yoluyla, isme çeşitli etnisiteler yüklenir. Karakterin bu seçimiyle, Türkiüğün kaygan aidiyet durumu, milliyetçi duruşun görmezden gelmeyi yeğlediği karışık kökeni, farklı dillere göndermelerle sorgulanır. Öte yandan, İbranice "akara" sözcüğünün Ka, *Kar*, Kars ses benzeşmelerine yakınlığı, başkarakteri kadınlaştıran, üretkenlikten uzaklığını vurgulayan bir başka etkendir: Kadını aşağılamak ve damgalamak için kullanılan "Akara", Osmanlıca "âkır, akıra" sözcüklerinin kökenidir; "kısır, doğurmaz" anlamına gelir ve aslına bakıldığında, ironik bir kaymayla doğurma yeteneğinden yoksun erkeği tanımlar.[22] Geçmişinde erişemediği kadını (İpek'i gençliğinde, üniversitedeyken tanımıştır), anayı[23], kendi kökleri-

21 *Kar*, s. 11.

22 David Grossman, *Lion's Honey: The Myth of Samson* (Edinburgh: Canongate Books Ltd., 2006), s. 12. Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca-Türkçe Sözlük* (İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1973), s. 19.

23 Ka için "anne" tanımı, geleneksel normların sınırları içinde sıkışmış, erkek gereksinimlerini karşılamak için inşa edilmiş, yapay bir formüldür: "Ağlamaya başlayan bebeğin hıçkırıklarını ve onunla *şefkatle* konuşan bir annenin *tatlı* sesini işitti Ka" (*Kar*, s. 75: benim vurgum). Romandaki tüm erkek karakterler için için bu bebeğin hıçkırıklarını yankılarlar ve aynı tatlı sesin özlemini duyarlar. Öte yandan, anneye bakış tüm erkek merkezli kültürlerde ikirciklidir. Örneğin İngilizcede anne anlamına gelen, çocukların kullandığı "mummy" sözcüğü, aynı dilde mumya, yani çürümeden korunmuş ceset de demektir. Anne, arzulanan ama yasaklanan, özlenen ama korkulan, sorunlu bir nesneye dönüşür.

ni ve aidiyetini arayan roman kahramanı için bu isim seçimi anlamlıdır. Ortada bir kimlik sorunu olduğunu, kahramanın salt kadını değil, kadın imgesine bağlantısıyla algılanan "kendini" arama çabası bulunduğunu ayrımsarız. Ka, karların içinde bir ada gibi yalnız, donup kalmış olan Kars'a ülküsel kadını aramak, onun aracılığıyla kendine "anlamlı" bir kimlik oluşturmak için, hacca giden bir müminin beklentisiyle yolculuk yapar, Kaf Dağı'nın ötesinde aradığını bulamamanın yenilgisiyle kendini tüketir. Kars ona "gerçek Türkiye", yani bir tür Mekke olarak tanıtılmıştır. Ka'nın yolculuğu, bir anlamda Dante'nin *İlahi Komedya*'sında cehenneme inişini de anımsatır. Daha sonra anlatıcı Orhan da Ka'nın simgesel ve metinsel rehberliğinde aynı yolculuğu yapacaktır. Bu parodi içeren göndermede Orhan Dante, Ka[24] ise Vergilius rolüne sokulurlar. Sonuçta Kars Türkiye'nin doğu ucunda, merkezin dışında, Rus, Kürt ve Ermeni "ötekiler" ile doğrudan ilişkili, sorunlu bir mekândır: Romandaki ihtilal, burayı kurgusal bir cehenneme çevirecektir.

Öte yandan, Ka'nın kimlik değiştirme eylemi, daha romanın ilk sayfalarında vurgulanan, erke, ataya, egemen güçlere karşı bir başkaldırıyı duyumsatır. İsim verme, bir erk ve erkeklik ayrıcalığıdır: İlk ve mutlak "baba" Tanrı, Âdem'i[25] yaratıp ona ismini verdikten sonra, evrendeki tüm yaratılmış varlıklara ad seçme hakkını ona bırakır. Bu ad verme eylemi yoluyla Âdem simgesel düz-

---

24 Bu isim, Mustafa'sı düşmüş Kemal Atatürk'ün adının ilk harflerini de anımsatır. Kemal, Atatürk'e sonradan, baba figürü, etkin erkek öğretmeni tarafından dayatılmış bir isimdir. Resmi tarihe göre asıl adı Mustafa, kimlik karışıklığı yarattığından sorunludur: Erk sahibi öğretmen Mustafa, hiyerarşi bozulur, kimliği yitirilir korkusuyla öğrencisini kendisininkinden farklı bir isim benimsemeye zorlar. Toplumsal hafızamıza kazılmış olan bu anekdot, sonu gelmeyen erkekler arası çekişmelerin somutlaşmış simgesidir.

25 "Âdem" sözcüğü Arapçada *Ayın* ile yazıldığında vurucu bir kaymaya uğrar ve anlamı değişir: Yokluk demektir. İncelediğim üç romanda da erkek karakterlerin varlık ile yokluk arasında gidip gelmeleri, ilk erkeğin adındaki bu tehlikeyi vurgular. Kısa "a" ile okunan adem-i merkeziyetçilikte olduğu gibi.

lemde çevresindeki her şeyin sahibi olacaktır, egemenliği sınırsızdır. Ancak, kadının ve onun gerisindeki Şeytan'ın albenisine kapılıp suça itilen ataerki imgesi Âdem, Tanrı vergisi cenneti ve ölümsüzlüğü yitirir, mutlak maliki olduğu mekândan kovulur, acılara mahkûm olur. Romanın başkarakterinin kendi ismini seçme eylemi, bu açıdan Âdem'in isyanını da metne dahil eder. "Ka" sözcüğünün Hindu dininde bir tanrının adı, Mısır mitolojisinde ise "*çift* anlamına gelen ve döllenme gücünü, yaratıcı ve koruyucu işlevleriyle yaşamsal enerjilerin tümünü belirten sözcük"[26] olması, Ka'nın babaya ve resmi dinsel dizgeye başkaldırısının ve erkek olarak kendini babasından/yaratıcısından daha güçlü olarak kanıtlama çabasının bir başka göstergesidir. Çift olma durumu ise romanda tekrarlanacak olan kişilik bölünmesine bir ipucu verir. Dahası, karakterin Almanya'da yaşadığı anımsandığında, bu dilde "KA" kısaltmasının "karsinoma" anlamına gelmesi, ölümcül bir tümöre gönderme yaparak Ka'nın durumunu daha da trajik kılar.

Kahramanın kendine seçtiği isim, yukarıda da değindiğim gibi, Arapçadaki kaf[27] harfini anımsatır. Sözcük olarak kaf, Fars kaynaklı "yarmak" fiilinden türemiş, "yaran, yarıcı" anlamına gelen bir sıfattır[28] ve şiddet içeren, yıkıcı bir duruşu anıştırır. Dinsel söylem bağlamında ise Kaf, Kuran'ın ellinci suresidir. Yaşar Nuri Öztürk, *Surelerin İniş Sırasına Göre Kur'an-ı Kerim Meali*'nde[29], Kaf suresinin iniş sırasının otuz dört olduğunu saptar. Ka'nın Kars'ta yazdığı ilk şiirin ("Kar") otuz dört dize olması[30] bu

26 *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi 12*, Genel Yayın Yönetmeni: Adnan Benk (İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1986), s. 6130.

27 "Arap abecesinin yirmi birinci, osmanlı *(metinde böyle)* ve fars abecesinin yirmi dördüncü harfi. (Ebced hesabındaki değeri 100'dür)." *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi 12*, s. 6172.

28 A.g.e. ay. s.

29 Bak., Yaşar Nuri Öztürk, *Surelerin İniş Sırasına Göre Kuran-ı Kerim Meali* (İstanbul: Yeni Boyut, 2004).

30 *Kar*, s. 90.

açıdan ilginçtir. Metin düzleminde hem Pamuk'un romanının kendisine, hem de başka bir metin olarak *Kuran*'a yapılan bu gönderme, Ka'nın yazarlık ve yaratıcılık sürecini tanımlar: Ka şiirini yazarken kapı vurulur ve İpek içeri girer. "Öteki" olarak kadın, erkek mekânına girmiş, yaratıcının erkini baltalamış, onu iktidarsız ve hafızasız kılmıştır. Ka, şiirin son iki dizesini yazamadığından şiir eksik kalır, metninin son sözcüklerini yitirir. Romanın bu sayfalarında, yalnızca Ka'nın sanatçı olarak yapıtını bitirememesi, etkinliğini yitirmesi değil, aynı zamanda da, yazılabilseydi, metnin bütününün otuz altı dize olacağı vurgulanır. Kuran bağlamında, iniş sırasına göre otuz altıncı sure, yeniden dirilişi, yani ölümsüzlüğü konu alan Tarık Suresi'dir. Şiirin bitirilememesi, eğretileme düzleminde Tarık Suresi'ne ulaşılamaması, sanatçının yaratı erkinin, erkekliğiyle, cinsel erkiyle ne denli bağlantılı olduğunu da vurgular. Sonuçta Ka'nın yolculuğunun bir amacı da İpek'le yatmak, cinsel doyum sağlamaktır; İpek'le sevişmesi, romanın 28. bölümünde,[31] okurun kafasında çeşitli sorular uyandıran bir biçimde anlatılacaktır. Bu açıdan, kurmaca yaratan mürekkep ile baba/ata unvanı sağlayan sperm arasındaki koşutluk anlamlıdır.

Kuran'a (ve metne) yeminle başlayan Kaf Suresi, Tanrı'nın yolladığı peygamberi kuşkuyla karşılayan kâfirlerin, öldükten sonra dirilişi yadsımalarıyla sürer. Tanrı'nın kulları için yarattığı mucizevi varlıklar anımsatılır ("Üstlerindeki göğe bakmazlar mı? Onu nasıl yapmışız, süslemişiz ve hiç çatlağı yok") ve bütün bunlar Tanrı'nın varlığının kanıtı olarak gösterilir. *İncil*'deki öykünün aksine, Kaf Suresi'ndeki Tanrı evreni yarattıktan sonra yorulmaz ve dinlenmez. Daha önce yaratılan ama Tanrı'yı kızdırmış ve yok edilmiş kavimler sıralandıktan sonra, insanları sürekli denetleyen, kayıt yapan iki melekten söz edilir. Tanrı bu melekler aracılığıyla kullarının her yaptığını bilir; başka bir deyişle,

31 A.g.e., s. 245-249.

kişi yaşamı boyunca ilahi erkin gözü, gözetimi ve gözlemi altındadır. Tanrı'nın erkini sorgulayanlar kıyamet günü cehenneme gidecekler, Tanrı'ya inanıp tapınanlar ise ölümsüzlüğün mekânı cennete alınacaklardır. Sure, Tanrı'nın, "Hayat veren Biziz, Ölüm veren Biziz / Son varış Bizedir" sözleriyle ve kullarının kıyameti beklemeleri, peygamberin ise onları zor kullanmadan uyarmasını emretmesiyle son bulur.[32] Kaf suresi, içerdiği baskı, tehdit ve suç/ceza ilişkisi ile ölüm öğeleri açısından *Kar*'ın başkarakterinin sorunsalı ve mekân olarak Kars'ın durumuyla yakından bağıntılıdır.

Kaf sözcüğü, Türk mitolojisine de gönderme yapar. Ka'nın Türkiye'nin Doğu sınırındaki Kars kentine yaptığı arayış yolculuğu okura Kaf Dağı'nı anımsatır:

> Anadolu halkının inanışlarında, kendi toprakları üstünde yerleri ve adları belli dağların dışında, masal dünyasına yerleştirilen Kaf Dağı önemlidir; orası devlerin, perilerin durağıdır. Çoğu Süleyman Peygamber'i anıştıran efsanelerde adı geçer bu dağın. Dünyayı çepeçevre bu dağın sınırlandırdığına inanılır.[33]

Türkiye'nin sınır boyunu oluşturan Kars ile Kaf Dağı arasında bu açıdan bir benzetme oluşturmak mümkündür. Ka, Türkiye'nin dışlanışını somutlaştıran, Avrupa Birliği'nin etkin üyesi Almanya'dan ülkesine geri dönmüş, Batı'ya açılan kapısından, İstanbul'dan, doğu sınırının uç noktasında, Kaf Dağı'nın eteklerinde bulmuştur kendini. Romanda Kars'ı ülkenin sınırlarıyla ve bu sınırlarla ilişkili içsel korkularıyla bağıntılayan kimi öğeler görü-

---

32 Bak., Faruk Zeki Perek, *Kuran-ı Kerim Türkçesi ve Gerçekler (Mekke Dönemi) I: İslam'ın İlerleme ve Gelişme Yolları* (İstanbul: C Yayınları, 1992), s. 166-174.

33 Pertev Naili Boratav, *Türk Halkbilimi II: 100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)* (İstanbul: K Kitaplığı, 2003), s. 68. Süleyman'a yapılan bu gizli göndermeyi, *Amat*'ı okurken, metinleri birleştiren izleklerden biri olarak anımsarız.

lebilir. *Serhat*[34] *Şehir Gazetesi* ile Serhat Kars Televizyonu'nun adları, toplumsal ve iletişimsel işlevleri olan, haber üreten ve yayan bu yazılı ve görsel kurumların merkezle sınır boyu arasında bağlantıyı simgeledikleri söylenebilir. İletişimi sağlayan bu erkek kurumları, adlarıyla savaşı sürekli var kılan, kendilerine has saldırgan bir söylemi hiç durmadan anımsatırlar. Kendini tehlikeli yabancı güçlerin ortasında sıkışmış hisseden, hem Batı'dan, hem de Doğu'dan beklediğini bulamayan, her ikisi tarafından yalıtılmış ve dışlanmış ama kendi de yalıtan ve dışlayan konumuyla Türkiye için Kars, devleri, perileri, ürkünç yaratıkları içeri sokmayan bir Kaf Dağı'na dönüştürülür ama gerçekte tehlike sınırların dışında yer almaz, merkezin şablonlarının parodileştirilmesi yüzünden varlığını sürekli hissettirir. Zaten Rus işgali sırasında yapılmış eski binalar, yakındaki Ani kalıntılarının Ermeni gerçeğini ve toplumsal suçluluğumuzu anımsatan varlığı, romanda sözü edilen ve (nedense kusursuz bir İstanbul Türkçesiyle) "konuşan" Kürt gençliği ile Rum yetimhanesi, mekânın uyandırdığı ürküyü, erkek imgeleminde uyandırdığı endişeyi sürekli pekiştirir. Milliyet ve aidiyet duygularıyla, geçmişi unutma eğilimiyle bir ölçüde bastırılan kimlik ve bütünlük endişesi, bu kavramları yalanlayan somut karşıtlıklarla sarsılarak uyanır.

Başka bir inanışa göre ise Kaf Dağı'nın ardında melekler yaşamaktadır. Onu aşmak, ülküsel ve ilahi bir başka dünyaya ulaşmayı sağlar ama dağın aşılması olanaksızdır. Görünürde Tanrı'yı, babayı ve erki arayan, başka bir düzlemde ise kadını, ülküsel dişi meleği, anneyi yitirmiş roman kahramanı Ka, Kars'a gelip Kaf

34 Serhat sözcüğü "sınır boyu" anlamına gelir. Kars'ın sınıra yakınlığı, mekân olarak merkeze olan uzaklığı açısından önemlidir: Merkezde yer alan devlet gücü ve düşünce biçimi, merkezden uzaklaştıkça zayıflar. Buna yol açmamak için daha keskin önlemler gerekmektedir. Sınırın alt anlamı, kısıtlama ve korunmayı da içine alır. Bir yandan uygulanan yaygın baskı yöntemleri, bir yandan da resmi söylemin bir parçası olan "iç ve dış düşmanlar" kaygısı göz önüne alındığında, sınır boyu farklı boyutlar kazanır.

Dağı'nın kadınsı "eteklerine" erişir ama dağın öteki tarafına geçmesi, hem içsel ve kişisel sorunları, hem sanatçı olarak yetersizlikleri, hem de Türk erkeğini simgelediği ölçüde, toplumsal ve siyasal korkaklıkları, ezilmişliği nedeniyle başaramayacağı bir etkinlik olacaktır.

Ka'nın asıl adı incelendiğinde, isyanının boyutları daha da belirginleşir. Babasının seçimi "Kerim" ismi, "soylu, asil" anlamıyla Ka'yı belirgin bir toplumsal konuma yerleştirir, feodal art-anlamıyla onu mutlak ataerkinin dizgesine, babadan oğula geçen bir toplumsal değerlendirme şablonuna oturtur. "Kerim" sözcüğünün diğer anlamı, "eli açık, cömert" terimlerinin anımsattığı özdekçi ama olumlu vurgusuyla, varlıklı/yoksul karşıtlığını anıştırdığı için bu isim yine egemen erkek odaklı, kapitalist ekonomiye dayalı toplumsal süredurum ve ataerki bağlamında Ka'nın yerini sağlamlaştırır. Sözcük aynı zamanda "Tanrı'nın adlarından biri" olarak tanımlanır.[35] Böylece, Ka'nın babasının oğluna öngördüğü, onun için umduğu egemenliğin ve erkin ("erkekliğin") sınırsızlığı, mutlaklığı ortaya çıkar. Oğlu için beslediği ve adlandırırken bilinçsizce açığa vurduğu özlemler bütünü, babanın kendisinde sorun yaratan bir eksikliğin, yoksunluğun ve başarısızlık duygusunun yansımasıdır kuşkusuz. Ka, adını değiştirirken hem babasına, hem de babasının beklentilerine, umutlarına başkaldırmaktadır.

Ka'nın babasıyla paylaşması beklenen, ama kendini soyutlamayı seçtiği "Alakuşoğlu" soyadı, karakterin reddettiği "erkek evlat" tanımını vurgular: Erkek merkezli, ataerkil "soy" ve "ata" kavramlarına yaslanan yapı, babalık niteliğini, "oğlu" sonekini[36] soyadıyla içselleştirerek kendi varlığını ve sürerliğini kanıtlamak çabasındadır. Soyadından vazgeçen Ka, en azından genetik baba-

35 *Türkçe Sözlük II*, Yayına Hazırlayanlar: Sevinç Koçak, Kadriye Alkan (Ankara: Dil Derneği Yayınları, 1999) s. 779.

36 Türkçede (ve dilini bildiğim başka ataerkil toplumlarda) "kızı" sonekli bir soyadına ben hiç rastlamadım.

sının egemenliğini yadsımakta, yeni bir kimliğin yanı sıra, kendine farklı bir "baba" aramaktadır. Başka bir okumayla ise erkeği oğul/baba karşıtlığında var olmaya zorlayan egemen dizgenin dışına çıkmayı, en azından oğulluğu yadsımayı, bir olasılıkla ise kendisi baba olmayı yeğlemektedir. Kadın arayışı bu açıdan dölleyeçek rahim[37] arayışına dönüşür. Soyadına daha yakından baktığımızda, Ka'nın soyadını yadsıdığında, yalnızca "oğul" tanımına değil, tarihsel ve ulusalcı bir erk ve erkeklik imgesine de karşı bir duruşu seçtiğini gözlemleriz:

> XII. ve XIII. asırdan itibaren Şatolar [Göktürklerin bir bölümü], Önggüt veya Ak-Tatar adı ile yeniden ortaya çıkarlar. Bunların reislerinden Ala-Kuş Tegin'in, Çinggiz Han'ın devletini kurmasında büyük yardımları olur. Ala-kuş Tegin'in oğulları da Ay-Buka gibi hiç bozulmamış öz türkçe (*metinde böyle*) isimler taşırlardı.[38]

Alakuş ismini kullanmayı reddeden Ka, böylece kendini yalnız babasından ve erkek odaklı ve erkek egemenliğinin sürerliğine dayanan ailesinden değil, Türklük tarihinin öz kökenini simgeleyen bir kahramanından da soyutlar. Adını değiştirerek, benliğini ve kimliğini, kendisi de devlet başkanı olan, aynı zamanda bir imparatorluğun yöneticisine, Cengiz Han'a, bir kanun koyucuya arka çıkan erk sahibinin, Tegin'in adından da uzaklaştırır. Öte yandan, söylenceye göre Ala-kuş Tegin'in kökeninin kutsal kuş kartal olması,[39] ses anıştırması göz önünde tutulduğunda,

---

37 Kullandığımız dil ve onu oluşturan sözcükler, kaçıp kurtulamayacağımız kadar erkek merkezlidir. Erkeklerde olmayan, tümüyle kadına özgü bir bedensel özellik, bir dişi organı olan rahmin, kökeni "merhamet" olan ve Tanrı ile özdeşleştirilen bir sözcükle belirtilmesi, erkek dizgesinin inanılmaz açgözlülüğünün, mutlak egemenlik ve sahiplenme güdüsünün işaretidir.

38 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1971), s. 586-587.

39 A.g.e., s. 585-587.

Ka'nın sandığı kadar babadan kopmuş olmadığını da duyumsatır. Kars'ta, karlar altında, alaca bir karanlıkta, katillerin arasında kadını arayan Ka, babaya başkaldırı amacıyla adını değiştirdiğinde kendini erkeklik imgesi "kartal"ın[40] adının yalnızca ilk iki harfine indirgemiş, bir anlamda iğdiş etmiştir. Roman boyu Ka'nın peşini bırakmayacak olan cinsel doyumsuzluğu, iktidarsızlığı, yaratmaya çabaladığı metni bitirememe sorunu, bu açıdan da çözümlenebilir.

Ka hecesinin *ka*dın, *ka*r ve *Ka*rs sözcüklerinin ilk iki harfi olması,[41] *ka*hramanın (*ka*rakterin) gizilgüç boyutunda bu imgelere yakınlığını da vurgular. Kadın sözcüğüyle bağlantısı, Ka'nın kadın/anne arayışının yanı sıra, ötekileşme ve erkekliğini yitirme korkusuna ve tehlikesine dikkat çeker. Ka sesini kar ile bağlantılandığımızda, doğaya yapılan doğrudan göndermenin yanı sıra, karakterin Villon'un şiirindeki kadınlara benzerliğini ve eriyip yok olmaya yatkınlığını görürüz. Kars ile ses benzerliği ise onun kente, toplumsal dizgeye uyum sağlama çabasını simgeler. Kars kentinin yalnızlığı, unutulmuşluğu, karlar içinde yalıtılmışlığı, devlet "baba" tarafından "Ana"dolu'da terk edilmişliği bu açıdan anlamlıdır. Roman boyunca, baba ve erk imgesi sayılabilecek tüm devlet erkânının Kars'ı bırakıp gittiğini, kentin muavinler ve yardımcılar tarafından yönetildiğini görürüz. İhtilali başlatan ve bir süre için erki elinde tutan Sunay Zaim bile gerçek bir baba değil, rol yapan bir oyuncudur.

---

40 Murat Uraz, *Türk Mitolojisi* (İstanbul: Mitologya Yayınları, 1992), s. 155.

41 Margaret Atwood'un dediği gibi, Pamuk okura, "içindeki zarfın içinde bir zarf olan bir zarf" vermiştir. Bak., Margaret Atwood, "Headscarves to Die for", *The New York Times*, (New York: The New York Times Company, 15 Ağustos 2004). Öte yandan, Atwood'un İpek ve Kadife'nin varlığından ve romandaki işlevlerinden yola çıkarak vardığı, Pamuk'un "Erkek Labirent Romanı"ndan ileriye doğru bir adım atmış olduğu düşüncesini, *Kar* aslında erkekler arası ilişkilere odaklandığından, erken doğmuş bir iyimserlik gibi görüyorum.

Romanın kahramanının adını gördüğümüzde ilk aklımıza gelen üst metinlerden biri de Kafka'nınkidir: *Dava*'nın başkarakteri Josef K.'nın adsızlığı, yaşadığı kâbus, anlaşılmayan, anlamı olmayan bir çarkın içinde, bilinmeyen, bilmediği bir suçla ilintisi, ceza izleği, insan olma durumu, erk ve sistem, *Kar*'ın değindiği sorunsalın da bir parçasıdır. Ka'nın "ben" arayışı ve ölüme gidişi Kafkaesk bir nitelik taşır ama Orhan Pamuk'un stratejisi farklıdır:

> Kafka "ben"i beklenmedik biçimde ele almıştır. K. nasıl ve neyle tek ve eşsiz bir varlık olarak tanımlanıyor? Ne fizik görünümüyle (tanınmıyor), ne yaşamöyküsüyle (bilinmiyor), ne adıyla (yok), ne anılarıyla, ne eğilimleriyle, ne kompleksleriyle. Tutumuyla mı? Hayır çünkü eylem alanı acı biçimde sınırlanmıştır. İçinden geçirdiği düşünceleriyle mi? Evet. Kafka durup dinlenmeden K.'nın düşüncelerini izler ama bunlar özellikle o andaki duruma yöneliktir: Ne yapması gerekir o anda? Sorgulamaya gitmeli mi, kaçmalı mı? Papazın çağrısına boyun eğmeli mi, eğmemeli mi? K.'nın tüm iç yaşamına tuzağa düşürüldüğü durum egemendir ve bu durumu aşabileceği şeylerden (K'nın anıları, metafizik düşünceleri, başkaları üzerine düşünceleri) hiçbiri açıklanmamıştır bize... [Kafka] İnsanın tutum ve davranışlarını belirleyen içgüdülerinin neler olduğunu sorar kendi kendine. Temelden farklı bir soru sorar: Ezici dış belirleyicilerin, iç hareket ettiricileri ortadan kaldırdığı bir dünyada insanın elinde kalan olanaklar nedir? Gerçekten de, eşcinsel itkileri ya da arkasında acıklı bir aşk öyküsü olsaydı, K.'nın tutum ve yazgısında bu ne gibi bir değişiklik yapabilecekti? Hiç.[42]

Kar ile *Dava* arasında koşutluklar görülse de, şiiri, seçimleri, kendini sorgulayışı, geçmişi ile Ka'yı yöneten yalnızca "ezici dış belirleyiciler" olmaz: Dahası o, dizgenin içinde varlığını sürdü-

42 Milan Kundera, "Roman Sanatı Üzerine Konuşma", *Roman Sanatı*, çev. İsmail Yerguz (İstanbul: Afa Yayınları, 1989), s. 34.

ren bir banka memuru değil, olanaklarını yaratma gizilgücünü elinde tutan sanatçıdır. Üstelik, imgeleminin ürünü şiirlerinin simgesel babasıdır: Şiirlerin yitirilmesi, Ka'nın olası babalık niteliğini yitirmesiyle koşut olacaktır.

Romanda, medyanın olağanüstü gücünü elinde tutan gazete sahibi Serdar[43] Bey'i saymazsak, gerçekten "baba" olan yalnızca bir erkek vardır. Erkek çocuk babası olamamış, İpek ile Kadife'yi yaratmaktan öteye gidememiş, dahası onların üzerinde bile egemenliğini kuramamış, karısına sahip çıkamamış,[44] eksik bir baba: Evi olmayan, bir otelde yaşayan Turgut Yıldız[45] (Ka'nın babasıyla, oğlunun ölümünden sonra, artık baba değilken tanışırız). Turgut Bey, bir bakıma Shakespeare'in Kral Lear'ini anımsatır. Ancak, bu zamanda artık Cordelia gibi, erkek metnini tümüyle özümsemiş, kendini koşulsuz ve sorgusuz bir biçimde beklenilen

---

43 Karakterin adı, toplumda mutlak erki elinde tutan ordunun konumunun değişmekte olduğunu, olay olmadan önce, geleceği saptayıp gazetesine önceden başarıyla "yazan" medya sahibinin artık "başkomutan" işlevi gördüğünü ima eder: Gerçeklik metnini yazma erki onun elindedir. Öte yandan, gerçeklik onun kaleminden çıktığından, aslında kurmacadır.

44 Ölüm de bir yitirişitir: Erki elinde tutan erkek, kadını da sürekli yanında tutmak zorundadır. Kadife ile İpek'in annelerinin ölmüş olması, bir yandan erkeğin, ataerkinin ona yüklediği koruma, yaşatma gücünü yitirdiğini kanıtlarken, bir başka açıdan annenin dizgeden kaçışını, üstelik dizgenin doğurganlığını yitiren kadını metinden silişini de simgeler.

45 Turgut sözcüğünün "oturulan yer", "belde" anlamını taşıdığı ve karakterin otelinden çıkmadığı anımsandığında, isimdeki ironi güç kazanır. Soyadının Yıldız olduğunu ise ancak romanın 237. sayfasında öğreniriz. Aslında kadın adı olan "Yıldız", uzaklığı, parlaklığı, uzayı, Zodyak'ı anımsatır. Aynı zamanda yıldızlar kozmik düzenin de simgeleridir (*axis mundi*). İleride enstitü müdürü konusunda göreceğimiz gibi, soyadı onu Türk bayrağıyla da ilişkilendirir. Turgut Yıldız, kendi ailesi içinde bile düzen sağlayamaz. Öğretmenlikten otel yöneticiliğine geçişi ve otel kavramı incelendiğinde, değişen Türkiye'nin bir belirgisini görürüz: Otel, mekân olarak gelip geçici, yerleşilmeyen, yabancıları barındıran, bu açıdan yerleşik düzen açısından tehlike yaratabilecek, göçebelikle ilişkili yerdir.

niteliklere uyarlamış kadınlar olamayacağından,[46] Pamuk'un Lear'i, Regan ve Goneril'le yetinmek zorundadır. Otelinin yönetimini elden kaçırmış olması, soyadını ancak romanın ortalarında öğrenmemiz, dış mekânlara çıkmaya yeltenmemesi, Turgut Bey'in erki konusunda kuşkular yaratır. İşini, işlevini, emekli olduğunda yitirmiştir: Artık öğretmen (oluşturucu, koşullandırıcı erk) değildir. Yaşamla bağlantısı, sürekli izlediği televizyonun kendisine göstermeyi uygun gördüğü sahnelerle sınırlıdır. Kızlarının manevralarına kanıp Asya Oteli'ndeki gizli toplantıya gitmeye hazırlandığı zaman, ne giyeceğine bile kendisi karar veremez: "Kadife giyeceklerini tek tek kendi seçmiş, gömleğini kendi eliyle düğmeleyip ceketini, paltosunu giydirmiş, köpek derisinden beyaz eldivenlerini son anda babasının küçük ellerine zorlanarak geçirmişti."[47] Alıntının cümle yapısına baktığımızda, giysilerin Kadife'nin mi, babasının mı olduğu belirsizdir. Turgut Bey kendi kendine giyinmekten bile acizdir; kızının bakımına, anneliğine gereksinimi vardır. Ellerinin küçüklüğü, karakteri daha da kadınlaştırır, fiziksel ve simgesel gücünü baltalar. "Köpek derisi" eldivenler okura istasyonda oynayan, geleneksel "sadakat" simgesinin bile anlamını yitirdiğini gösteren sahipsiz, benekli küçük köpekle, uzaktan havlamaları duyulan vahşi, yırtıcı

46 Örneğin Cordelia'nın babasının koşulsuz ve rakipsiz sevgi isteğini, evlendiğinde sevgisinin ve sadakatinin yarısının kocasına devredileceğini söyleyerek yanıtlar (William Shakespeare, *King Lear* [Londra: Arden Shakespeare, 2004], 1. Perde, 1. Sahne, 99-105. satırlar). Bu tutum, erkek dizgesinin bir dayatmasıdır ve kadının erkekten erkeğe transferinin temelini oluşturur. Lear'in kızgınlığı, kişisel düzlemde genel şablonların uygulanmasına duygusal tepkisi, zaten "erkeklik" sorunları olan bu özgüvensiz karakterin açmazını belirler. Öte yandan, çağdaş kadın, zamanımızın Regan ve Goneril'leri, Shakespeare'in yarattığı iki azgın kız kardeş gibi, aynı dizgenin içinde kendilerine etkin roller arama yolunu seçerler ve onlar gibi yaşamsal niteliklerini yitirirler.

47 *Kar*, s. 266.

köpekleri[48] anıştırır: Doğanın derisi yüzülmüş, ölü bedeni küçücük bir çift eldivene indirgenmiştir. Başka bir canlının derisi, Turgut Bey'in suç aleti ellerini saklayabilmesi için bir araç durumundadır. Kızını oyunda rol almamaya ikna etmek için tiyatroya gittiğinde ise İpek'in koluna sıkı sıkı sarılmış, gerçek yaşama katıldığı için mutlu ama bir o kadar da korkmuş, uygarlık ve yumuşaklık cilasını kolayca yitirebilen, ağlayan,[49] kızlarına, "Sizin ikinizin aklı benimkinden her zaman üstündür,"[50] deyip onları gizlice gözetleyen, çocuklaşan Turgut Bey'in davranışları, özgün olmayan, okuduğu romanlardan çalıntı, yapay bir metin teşkil eder.[51] Üstelik, Sunay Zaim'in oyununun sonunda başı belaya giren kızı Kadife'yi kurtaracak gücü yoktur.[52] *Baba ve Piç*'te soyadı olarak kullanılarak bir ailenin erkekliğe özlemini yansıtacak olan çakmağını bile kızının sevgilisi Lacivert'e kaptırır.[53]

Erkek olmak, yalnızca bu çalışmada incelenen yapıtların odak noktasını oluşturan bir sorunsal değildir: Ataerkil dizgede bu cinsel kimlik kurgulanmış bir kadın imgesi üzerinden yapılandı-

---

48 "Yunan tasvirlerinde köpeğin *phallus*'la ilişkili anlamı vardır: Köpek anlamına gelen *kyōn* sözcüğü, erkek cinsel organını belirtmek için kullanılır..." Thorkil Vanggaard, *Phallós: A Symbol and Its History in the Male World* (New York: International Universities Press Inc., 1972), s. 26. "In Greek iconography the dog has phallic significance; the word for dog, *kyōn*, is used to denote the male genital..."

49 Kral Lear'in ağlamakla ilgili sorununu, ağlamanın kadınlaşmakla ilişkilendirişini, ancak oyunun sonunda, kucağında oğlu Isa'nın ölü bedenini taşıyan Madonna'nın parodisi gibi kollarında Cordelia'nın cesediyle ağlayabildiğinde "erkeklik"ten insanlığa geçebildiğini ama bunun için ölü bir kadın bedeni gerektiğini anımsarız.

50 *Kar*, s. 386.

51 A.g.e., s. 243.

52 Burada akla, Fielding'in *Tom Jones* (1749) romanında, Tom ile Sophia evlendikten sonra evde kendisine bir oda tahsis edilen ama erki elinden alınan Squire Western gelir.

53 *Kar*, s. 314.

rıldığı için, Turgut Bey'de ve *Kar*'daki diğer erkeklerde gözlemlediğimiz, kaçınılmaz bir içsel melankoli taşır. Judith Butler'ın dediği gibi:

> Bu mantık çerçevesinde, cinsel arzunun ve bu cinsel arzunun temel belirsizliğinin heteroseksüelleşmesi için bir önkoşul olarak, "erkek" olmak, kadınlığı reddetmeyi gerektirir. Bir erkek kadına mahsus olanı reddederek heteroseksüel oluyorsa, bu reddediş heteroseksüel yaşantısının yok saymaya çalıştığı bir özdeşleşmeden başka nerede yaşanabilir? Gerçekten de, kadına mahsus olan için duyulan arzu, bu reddediş tarafından damgalanır: Erkek hiçbir zaman olmayacağı kadını istemektedir. Kadın olmaktan, öyle görülmekten ödü patlar: Onun için kadını ister. Kadın reddettiği özdeşidir (bu hem özdeşleşme hem de arzu nesnesi olarak muhafaza ettiği bir reddediştir). Arzusunun en tedirgin edici amaçlarından biri kadınla kendisi arasındaki farkı özenle geliştirmektir ve erkek bu farkı keşfetmeye ve farkın kanıtını somutlaştırmaya çabalayacaktır. Kadına duyduğu istek, istediği şey haline gelme korkusu nedeniyle lanetlenmiştir, öyle ki, bu istek aynı zamanda ve her zaman bir çeşit korku niteliğinde olacaktır. Reddedilen ve dolayısıyla yitirilen, reddedilmiş bir özdeşleşme olarak korunduğundan, bu arzu hiçbir zaman tamamlanamayacak olan bir özdeşleşmenin üstesinden gelmeye çalışacaktır.[54]

---

54 Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford, California: Stanford University Press, 1997) s. 137. "Becoming a "man" within this logic requires repudiating femininity as a precondition for the heterosexualization of sexual desire and its fundamental ambivalence. If a man becomes heterosexual by repudiating the feminine, where could that repudiation live except in an identification which his heterosexual career seeks to deny? Indeed, the desire for the feminine is marked by that repudiation: he wants the woman he would never be. He wouldn't be caught dead being her: therefore he wants her. She is his repudiated identification (a repudiation he sustains as at once identification and the object of his desire). One of the most anxious aims of his desire will be to elaborate the difference between him and her, and he will seek to discover and install proof of that difference. His wanting will be haunted by a dread of being what he wants, so that his wanting will also al-

Kar'da, *Amat*'ta ve *Baba ve Piç*'te gördüğümüz tüm erkek karakterler, bu sorunsalın kapanına düştüklerinden, bedenlerinin içinde acınası çelişkiler yaşamaktadırlar.

Turgut Bey'in sahibi olduğu ve Ka'nın roman boyunca kaldığı "Karpalas Oteli Baltık mimarisiyle yapılmış zarif Rus yapılarından biriydi:"[55]

> Çarın Sibirya yerine daha hafif bir sürgüne yolladığı Batı hayranı bir üniversite profesörü, sığır ticareti yapan bir Ermeni, Rumlar için bir yetimler evi... İlk sahibi kim olursa olsun, bu yüz on yıllık bina dönemin diğer Kars yapıları gibi, duvar içlerine yerleştirilen ve dört cephesi aynı anda dört odayı ısıtabilen peç denen sobalar kurularak yapılmıştı. Ama Cumhuriyet döneminde Türkler bu Rus sobalarının hiçbirini çalıştıramadığı için evi otele çeviren ilk Türk sahibi, avluya açılan giriş kapısının önüne kocaman pirinç bir soba yerleştirmiş, daha sonra da odalara kalörifer takılmıştı.[56]

Anlatıcının Karpalas'ın tarihçesini özetlerken, binanın işgalci Rus kuvvetleriyle, mutlak ataerkil simgesi olduğu halde alaşağı edilebilen çarla; sürgünde bile olsa üniversite profesörünün bilgiyle, hiyerarşideki konumuyla ve bunu yitirişiyle; sonradan silinecek olan Kars'taki Ermeni varlığıyla ve Türkiye'den sürülecek olan Rumların babasız çocuklarıyla ilintisini vurgulaması, ikircikli ve ürkütücü erkek tarihiyle otel arasındaki bağlantıyı güçlendirir. Kars binalarında Türkler, sobaları bile çalıştıramayan yabancılardır; Karpalas'ın otele dönüştürülmesi ve adının dilsel melezliği bu açıdan anlamlıdır. Mutlak yerleşim olanaksızdır, otel kavram olarak bir göçebe mekânıdır. Alıntının ikin-

---

ways be a kind of dread. Precisely because what is repudiated and hence lost is preserved as a repudiated identification, this desire will attempt to overcome an identification which can never be complete."

55 *Kar*, s. 14.

56 A.g.e., s. 27.

ci cümlesinde yapılan mantık hatası (binanın sanki sobalar yoluyla inşa edildiğini kurgulayan sözdizimi) otel ile aşırı soğuk bir ortamda özlenen ısı arasında koşutluk sağlar. Kars bir buzlar ülkesidir. Otelin adı, Andersen'in masalındaki, erkeği kaçıran, sevgiden uzaklaştıran, donduran ve "aklın aynası" dediği donmuş bir gölün üstünde hapseden, "sonsuzluk" sözcüğünü buz parçalarından yaratmasını özgürlüğü için şart koşan, ürkünç anne, kendi ülkesini yaratan soğuk bir Lilith olarak da görebileceğimiz, erkek imgelemi ürünü Karlar Kraliçesi'nin[57] sarayını anımsatır. Masaldaki Kay gibi aşkı unutup buzlaşmış olan[58] Ka, buraya İpek'i bulmaya gelmiştir. "Otelin yüksek tavanlı lobisindeki televizyona bakan kâtip Cavit'in anahtarını verdiği ikinci kattaki 203 numaralı oda"da[59] kalır. Televizyonla 1885'ten kalan bina arasındaki karşıtlık teknolojinin tarihi işgalini simgeler. Anahtarı veren kâtibin adı, Cavit, masaldaki Kay'in buz parçacıklarını bir sanat eseri yaratırcasına birleştirerek oluşturması beklenen "sonsuz" sözcüğüyle aynı anlama gelir. Andersen'in Kay'i ve Pamuk'un Ka'sı sanat ve sonsuzluk arayışı bakımından kardeştirler; ancak, dizgeye uyan bir kadının ısıtıcı aşkının yardımıyla amacına erişecek olan Kay'in aksine, postmodern Türkiye'de yaşayan Ka sonsuzluğu bulamayacaktır: Andersen'in erkek gereksinimleri doğrultusunda kurgulayabildiği, yoktan yaratabildiği "iyicil" kadın, Pamuk'un sınırlarının dışında kalmıştır artık. Ka'nın Karpalas'ta kaldığı odanın numarası, Âraf ve Bakara surelerinde günahkârlık ve hac konularından söz eden 203 sayılı ayetleri anımsatır. Ka da Âraf'ta yazıldığı gibi, Şeytan'ın dürtüsünü duyumsayacak, Bakara'da söylendiği gibi simgesel olarak hacca gidecek, ziyaretini kısa kesecek,

57 Bak., Hans Christian Andersen, "The Snow Queen", *Andersen: Stories and Tales* (Londra: Routledge, 2002), s. 290-321.

58 "Âşık olmaktan, sınırlı aşk hayatlarını yalnızca bir dizi acı ve utanç olarak hatırlayanların kuvvetli içgüdüsü ile ölesiye korkardı Ka" (*Kar*, 14).

59 *Kar*, s. 14.

ama işini bitirmeden Frankfurt'a döneceği için günahkâr sayılacaktır.[60]

Öte yandan, romanda seçilen/seçtiği adına geri dönersek, "Ka" ses bağlamında karakter ve kahraman sözcüklerini çağrıştırdığından, kurmaca düzeyinde metni yazına gönderim ve üstmetin olarak okuduğumuzda, postmodern romanda "gerçekçi" geleneğe uygun kişi yaratırken yazarın karşılaştığı açmazları ayrımsarız. Yazınla ilintili diğer bir sorun, yaşadığımız erkek egemen postmodern dünyada, "kahraman" ve "karakter", yani başka bir deyişle, normlara uyacak yiğit erkek ile tutarlı kişilik ve kimlik kavramlarını gerçekleştirmenin olanaksızlaşmasıdır: Ka, ne toplumsal etkinlik anlamında kahraman, ne de kimlik bağlamında karakter olabilecektir.

Ka'nın soyadındaki Alakuş sözcüğüne, tarihsel ve mitolojik göndermelerini yok sayarak baktığımızda bile roman karakterinin yadsıdığı duruşun bazı belirtilerini görmemiz olasıdır. Sözcük çıkardığı sesle, çok "konuşmasıyla" bilinen alakargayı anımsatmasının ötesinde, "ala" ve "kuş" bileşiminden oluşmuştur. Renk öğesine yapılan vurgu, resme ve dolayısıyla sanata bir anıştırmadır. Ala karışık bir renktir ve bu açıdan belirgin bir renksel karmaşayı içerir. Öte yandan, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve özellikle de *Benim Adım Kırmızı*'nın yazarının minyatür sanatının en önemli yapı taşlarından birine, renge ve kendi yapıtına gönderme yapması, izleklerinden biri sanat ve sanatçı olan bu metinde okuru şaşırtmaz. *Kar*'da gördüğümüz, bir *leitmotiv* gibi yenilenen "göz" imgesi, görme (ya da körlük), "nazar" ve "manzara"ya ilişkin vurgu, romanı yazarının öteki yapıtına bağlayan öğelerdir. Roman zaten *Yeni Hayat*'ı anımsatan bir otobüs yolculuğuyla başlar. Bu açıdan bakıldığında, Orhan Pamuk'un kendini hem yazar,

60 Bak., Yaşar Nuri Öztürk, adı geçen yapıt, Âraf Suresi, 203 (s. 86) ve Bakara Suresi, 203 (s. 420). Orhan Frankfurt'a gittiğinde orada da kar yağmaktadır. Ancak bu Batı kentinde kar denetime alınmış, sadece "sicim kalınlığında" yağabilmektedir (*Kar*, 252).

hem erkek, hem de baba olarak kurmacasıyla içselleştirmesi, metnin anlatıcısı karakterini (kendi adını vererek) üstlenmesiyle sınırlı kalmaz. Romanın anlatıcısı Orhan kurmaca ürünü olsa da, kitabını kızına ithaf eden, kızına isim seçerken kendi romanı *Kara Kitap*'a gönderme yapan, özlemini dile getiren, erkek, baba, yazar, yaratıcı Orhan Pamuk gerçek bir varlıktır. Kendini, kurguladığı dünyanın bir parçası olarak yeniden yaratmayı ve en önemlisi, sergilemeyi seçmiştir. Bu seçim, gerçek birey olarak, elinde *phallus*'un güç imgesi kalemi tutan, yaratıcılık işleviyle erk sahibini, yarattığı kurgu ve karakterler bağlamında Tanrı'yı simgeleyen erkek yazarın kendisinin de romanda kurmaca biçiminde aktarılan sorunsaldan etkilendiğini ve acı çektiğini kanıtlar.

Ka'nın gerçek soyadının bir öğesi de "kuş" sözcüğüdür. Yukarıda da değindiğim gibi Ka, kartal sözcüğünün son harflerini adından çıkarıp kuşu bilinçsizce iğdiş edince, "uçamayacağının" kanıtını da okura sunmuş olur. Eski Yunan'dan bu yana kuş ile *phallus* arasında belirgin bir ilişki kurulmuştur: Örneğin antik vazolarda, başları erkek cinsel organı şeklinde betimlenmiş kuş resimleri bulmak olasıdır.[61] Ka, arzu nesnesi kadını, simgesel Leda'yı, kuğu kılığında ele geçiren (ve ırzına geçen) Zeus olamayacaktır asla. Kuş imgesinin okurda uyandırdığı en belirgin anlam, uçmak ve uçmanın sağladığı özgürlükle, erkle ilintilidir. Uçmak her şeyden önce sınırsız yolculuk seçeneğidir. Ka'nın önce Almanya'ya, sonra da İstanbul, Erzurum ve Kars'a yaptığı yolculuk hem arayış, hem de erkten kaçış ve özgürlük isteğini simgeler. Klasik Yunan yazınında, bilinen dünyanın, Akdeniz'in tümünü kapsayan yolculuğuyla epik kahraman niteliği kazanan Odysseus'un aksine, Ka'nın Türkiye içindeki serüveni, İstanbul, Erzurum, Kars ekseniyle sınırlı görünür ama kahraman ve anlatıcı, Avrupa'yı da içine alan bir coğrafyada devinirler ama epik değil-

61 Bak., Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens* (Berkeley: University of California Press, 1985), s. 76-75.

dirler. Aynı durum *Amat* ve *Baba ve Piç* erkekleri için de geçerlidir. Odysseus'un karısı (kadını) Penelope'ye ihaneti, Penelope'nin sabırlı bekleyişi (ve bu arada anneliğinin, çevresinde atmaca gibi bekleşen talipleri yüzünden ikinci plana itilişi), *Kar*'ın da izleklerinden biridir.[62] Öte yandan Ka, mitolojik kahramanın elindeki önderlik gücü ve baba niteliğinden yoksundur.[63] Kendine yüklediği "sürgünde" konumuyla, Kars'ta çeşitli kişilerle karşılaşan ama kentin bir parçası olamama niteliğiyle, bir *picaro* kimliği oluşturur, romanı *picaresque*'e dönüştürür. Bu açıdan babaya ve onun toplumsal düzenine başkaldırı söz konusudur ama arayışı sürekli toplumun çevresinde ve çerçevesinde yer alır. Yolculukları ile bir kuş gibi göçebe durumuna girer ve aidiyet duygusu zedelenir ama aynı zamanda bir kuş gibi kendi "yuvasını" kurma dürtüsüyle değişik mekânlara göç eder. Kışın daha sıcak, ılıman mekânlara göçen kuşların aksine, Ka Kars'a gitmeyi seçerek kendini soğuk, tehlikeli bir ortamda bulur. Bunalımı kentin bütünüyle paylaştığı bir sorunsaldır. İpek'le evlenip bir kuş gibi "yuva" kurma özlemi ise toplumun belirlediği ve onayladığı bir kurumu, aileyi oluşturmayı ve aile olgusunun sürdürülmesini amaçlar. Başka bir deyişle, Ka kendi kimliğini yaratma duygusuyla adını değiştirme seçimini yapsa da, babanın ve erkin varlığından kaçmak kolay değildir. Alakuşoğlu soyadını yadsıması, seçimlerinin onu gerçek soyadıyla bağlantılamasını engelleyemez. Bu noktada, metnin bütününde varlığını gösteren din öğesinin de vurguladığı bir belirlenimcilik (determinizm) söz konu-

62 Epik geleneği zaten *Kar*'ın metnine damgasını vurur: "Sahnedeki ihtilal" ve tiyatro oyuncuları, Truva atıyla kenti içeriden ele geçiren, gizlenmiş, kılık değiştirmiş Atinalı savaşçılarıyla *İlyada*'yı da anımsatır. Homer'in metnindekinin aksine, şahnedeki eğretileme attan çıkıp kente saldıran "ordu", "yabancı" bir gücün askerleri değildir.

63 Bir başka yönden ise, Odysseus'un kendisiyle birlikte çarpışan, sadık savaşçılarını yitirdiği anımsanıp, Telemakhos için yetkin bir baba olup olmadığı tartışılabilir.

sudur. Özgür irade ile verildiği sanılan kararlar bireyin beklentilerini gerçekleştiremeyebilir. Düştüğü açmaz, Ka'nın hüznünün bir kaynağıdır.

Kuşun özgürlüğü, kanatlarının gücüyle (bir bakıma *phallus*'uyla) doğrudan bağlantılıdır. İnsanın kanatlanma isteği, bedenin ve kısıtlayıcı gerçekliğin sınırlarını zorlaması, öteden beri var olan, çok kapsamlı ve katmanlı bir düş ve isyan oluşturur. *Kar* romanıyla yakından ilintili olduğunu düşündüğüm İkaros söylencesi, bu asal dürtünün dile getirilişidir. Kral Minos tarafından Girit'te tutsak edilen İkaros ile babası Daedelus'un adadan kaçış öyküsünde yalnızca krala ve egemen siyasal erke bir başkaldırıdan söz edilmez. Labirenti yaratan, heykel üreten sanatçı babasının balmumundan yaptığı kanatlarla uçma yetisini kazanan İkaros, babaya başkaldırısı yüzünden babasının sözünü dinlememesi nedeniyle, tıpkı Âdem gibi başarısızlığa uğrayacak, başka bir erkek ve erk imgesi, bilgi ve akılcılık odağı tanrısal Güneş'in (*Helios/Apollo*) yakıcı gücüne fazla yaklaştığı için, insan "oğlu"na bahşedilen özgürlüğün sınırlarını zorladığından, yok edilecektir. Tanrı'yı aramak, Tanrı'ya öykünmek, *Amat*'ta Süleyman Reis'in de öğreneceği gibi ölümcül tehlikelere yol açar. Roman kahramanı Ka'nın annesini anımsatırcasına, söylencede yokluğuyla dikkat çeken İkaros'un annesi, Minos'un kölelerinden Naucrate'dir. Söylenceye baktığımızda annenin nerede olduğu, bu olaylar sırasında tutumu ve tepkileri, yaşayıp yaşamadığı kimseyi ilgilendirmez. Oğlunu doğurduğu noktada işlevini yitirmiş, metnin, mitin ve tarihin dışına atılmıştır. Öte yandan, baba da oğluna yardım etme yeteneğinden yoksundur. Oğlunu bir süre sonra anımsayıp geriye baktığında İkaros'un ölmüş olduğunu, yittiğini fark eder; yardım etmek için yapabileceği bir şey yoktur, geç kalmıştır.[64]

64 Bak., Robert Graves, *The Greek Myths* (Londra: Penguin Books, 1992), s. 312-313.

Âdem'le Tanrı'nın ilişkisi de benzer bir sorunsalı karşımıza çıkarır. Tektanrılı kurumlaşmış dinler kadını insanlığın yaratılışından sistematik bir biçimde soyutlamaya uğraşır. Âdem'in annesi yoktur, hiç olmamıştır: Tanrı onu tek başına, kadın yaratılmadan önce var eder. Bu öykü, kurumsal dinin, Âdem'le birlikte, aynı maddeden yaratılan Lilith'i metinden silme dürtüsünün sonucudur. İronik olan, hem *Kuran*'a, hem de *İncil*'e göre, Tanrı'nın Adem'i topraktan, yani Gaia'dan yaratmasıdır. Sonuçta erkek dizgesi ve erkek metinleri ısrarla kadının gereksizliğini dayatmaya, kadını metinden silmeye çalışsa da, gizli metinde kadın kendi mutlak varlığını kanıtlamayı sürdürecektir. Öte yandan, İkaros'un oğlunu korumaktan aciz babasını anımsatırcasına, Tanrı da Âdem'i Şeytan'dan (ve kadından) korumak için fazla bir çaba harcamaz. Elmayı yemek Âdem'in özgür iradesine bağlıdır. "Oğul" olarak yanlış seçimi yapar, bağlılığını babaya değil, kadına odaklaştırır, "suç" işler ve İkaros gibi ölüme "düşer". Babanın tek eylemi, yoldan çıkmış oğlunu azarlayarak gelecekte başına gelecek olan felaketi haber vermek, kısa hayatını yaşamak için zorlu bir çaba harcaması gerektiğini vurgulamak, yani "suçlu" oğlunu paylayıp "cezasını" vermektir. Bu ceza ekmeğini topraktan çıkarmanın zorluğunu içerdiğinden, yine yeryüzüyle, yani Gaia ile bağlantılıdır ve kadını kötücül duruma, savaşılması gereken düşman konumuna sokar. Sonuçta kadını metinden çıkaran erkek söylemi, babayı emir veren, sürekli erkini kanıtlayan, sözü dinlenmezse hunharca cezalandıran bir korku öğesi haline getirerek bireyi hem anneden, hem de babadan/Tanrı'dan yoksun kılar. Aynı izlek, *Baba ve Piç*'te, Levent Kazancı bağlamında karşımıza çıkacaktır.

Kar'a dönersek, Ka'mn annesinin metnin dışında kaldığını, kadının metnin içindeki varlığını ölümüne borçlu olduğunu, başka bir deyişle, ölümle var olup ölümle birleştirildiğini görürüz:

> Cam kenarında oturan yolcu, çocukluğunu ve mutluluk yıllarını yaşadığı şehre, İstanbul'a on iki yıldan sonra ilk defa bir hafta önce annesinin ölümü üzerine dönmüş, orada dört gün kalmış, hiç hesapta olmayan bu Kars yolculuğuna çıkmıştı.[65]

Tümcenin yapısına bakıldığında, yitirilen anneye tanınan üç sözcükle kısıtlanmış dar alan, anlatıcının da kadına bakışını vurgular. Yazım açısından bu cümlede anne ne özne, ne de nesnedir, eyleme hiçbir katkısı, tümcenin temel anlamını ve amacını oluşturan, "yolcu"nun Kars'a gitme seçimiyle hiçbir bağlantısı yoktur. "[A]nnesinin ölümü üzerine" sözcükleri metne zorla eklenmiş, yazımsal yapıyı bozan, eğreti duran bir fazlalık, unutulması yeğlenecek bir rahatsızlık oluşturur. Doğurganlığını, erkeğe çocuk/oğul sunma yetisini yitirmiş kadının erkek metinlerindeki kırılgan yerini (ya da yersizliğini, yok edilişini) bu tümcede bir kez daha duyumsamış oluruz. "Nedeniyle" yerine kullanılan "üzerine" sözcüğü, ölmüş ve gömülmüş bu gereksiz kadını mekân ve zaman açısından daha da derine gömer, oğlunu ise annenin üstünde bir yerde konumlandırır. Sonuçta anne, ancak ölümüyle Gaia'yla yeniden tekvücut olmuştur. Aslında mezarlıklarda toprağa gömülen bütün ölü bedenler, ölümü yok saymayı, Tanrı'yla bağdaştırıp ölümsüzlük beklentisi yaratmayı, cesetlerin oluşturacağı kaosu, karmaşayı göz önünden kaldırmayı seçen "akılcı" erkeklerin toprağı deşerek Gaia'yı sömürmelerinin, bütünlüğünü iğfal etmelerinin bir başka belirtisidir. Kadının ölümle simgeleştirilmesi, bu açıdan erkeğin sadece kadından değil, yeryüzünden, doğadan ve ölümden de korkusunun bir belirtisidir.[66] Ka'nın Kars'a geliş nedeni olarak gösterdiği, Türk okurunun kuşkuyla karşılamasını, cinayet olasılığını göz ardı etmemesini gerektiren kadın intiharları, kenti bu ölü bedenlerle bağlantılamakla kalmaz,

---

65 *Kar*, s. 10.

66 Yine Kral Lear'i anımsarız: O da karısını bir tek kez, o da kadının ölümüyle ilintili bir biçimde anımsar.

karakterin bilinçaltında ölü kadınlara karşı bir merakın, bir arzunun, bastırılmış erkek ölüseviciliğinin (*necrophilia*) varlığına da dikkat çeker. İleride de söz edeceğim gibi, Ka'nın İpek'le sevişmesi bile kadını yok etme dürtüsünün egemen olduğu bir edimdir.

Ka'nın bilinçli ve bilinçaltı yolculuk nedeni, yalnızca annesini yitirdiğinden onun yerini tutacak ama aynı zamanda "tabu" olmayan, cinsel bir nesne ve "çocuklarının annesi" olarak kullanılabilir kadını aramak değildir. Erk odaklı yapı içinde kendisine yüklenen işlevi, rolü ve yükü taşımaya mahkûm edilmiş ve hiçbir zaman doyuma/çözüme/sona ulaşamayan Sisyphos benzeri erkek, çözemediği varlık ve kimlik sorunları, ruhsal hastalık belirtileri yaşamaktadır. Toplumsal dizgenin onaylayacağı biçimde "erkek" olabilmek, ancak kıyaslanabilecek, karşısında konuşlanabilecek bir "öteki" ile mümkündür. Diğer bir deyişle, dizgenin kendi kendini baltalayan yanı, "kadın" var olmadığında, "erkek" diye nitelendirilebilecek bir kavramın ya da varlığın ortadan kalkmasıdır. Erkek kendini, rahmi işlevsel kılan, dolduran "*phallus*" olarak tanımlayamadığında çözümleyemediği bir boşluğa düşer. Ka'nın erkek modeli olarak kullanması gereken "baba" imgesi bu sorunsalın somut örneğidir. Örneğin ziyaretine gittiği şeyh onun için olası bir baba seçeneğidir.[67] Baba yadsındığında,

---

67 Ka'nın şeyhi ilk görüşü, Julia Kristeva'nın Lacan'dan geliştirdiği ayna ve bireyleşme kuramını anımsatır: "Merdivenlerin çıktığı sahanlıkta duvarda cevizden çerçevesi oymalı bir ayna vardı. Şeyh Efendi'yi ilk o aynada gördü" (*Kar*, 98). Annenin yokluğu, göstergeden simgesele geçişte sorun yaratmakta; aynada ne annenin, ne de kendinin yansımasını göremediğinden simgesel devreye geçişte hastalıklı bir buhran yaşar (Ka'nın annesiyle ilişkisi daha sonra tartışılacaktır). Kendi babasıyla ilişki kuramayan Ka'da, anneyi farklı baba imgelerinde arama, aradığı simgeseli onlardan edinme gereksinimine neden olur (Bak., Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [New York: Columbia University Press, 1980]). Öte yandan, aynaya baktığında kendi görüntüsünü değil, şeyhinkini görmesi, bu iki erkek arasındaki bağlantıyı da pekiştirir. Dini lider şeyh ve şair Ka erk arayışının ve erkeklik sorunsalının birer simgesidir.

yok sayıldığında, oğul kimliksel gelişimini tamamlayamaz. Alternatif babalar aramaya başlar. Okur, Ka'nın gerçek babasını romanda yalnızca bir kez, anlatıcının gözleri ve sözleriyle görür:

> Yıllar sonra Nişantaşı'ndaki *evlerine* gidip, *her zaman* huzursuz ve kuşkulu babasıyla *yaşlı* gözlerle uzun uzun *ondan bahsettiğimiz* bir gün, *evdeki* eski kütüphaneyi görmek için izin *istemişti*.[68]

Yukarıda, anne bağlamında sözünü ettiğim yazım sorunu benzer nedenlerle bu tümce için de geçerlidir. Burada konuşan, anlatıcı Orhan'dır. Babaya karşı duyumsanan ikircikli durum ve endişe, bu "huzursuz ve kuşkulu" karakter ile Ka'nın ilişkisiyle sınırlı değildir. Orhan da babayla sorun yaşar. Cümle yapısının bozukluğu, anlatıcının da bu baba imgesi karşısında derin bir rahatsızlık duyduğunu, onu nereye yerleştireceğini bilemediğini okura gösterir.[69] Kendileri baba olduktan sonra bile baba arayış-

---

68 *Kar*, s. 213-214, benim vurgularım. Bu bölüm, Orhan Pamuk Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmadan ve ödül törenindeki konuşmasını ("Babamın Bavulu") yapmadan önce yazılmıştır.

69 Örneğin anlatıcının gittiği ev kimin evidir? Ev sözcüğü neden çoğul olarak kullanılmaktadır? Anne de, oğlu da öldüğüne göre, burası artık yalnız kalmış olan babanın evidir (ya da değil midir?). Dahası, çoğul eki evin tekliğini ve bütünlüğünü, başka bir deyişle temel toplumsal anlamını yadsımaktadır: Kaç tane ev söz konusudur? Ev ancak kütüphaneyle ilişkilendirildiğinde tekillik kazanır. "[H]er zaman" sözcüklerinin anıştırdığı sonsuzluk ve kalıcılık kavramları, sözdizimi yanlışı nedeniyle anlamını yitirir; okur, korkularından arınabileceği bir sonsuzluk olasılığını kaybeder. Tümcedeki sözdizimsel karmaşa okurun aklına, "Ötekiler evdeki varlıklarını mezarın ötesinden mi sürdürüyorlar?" sorusunu getirir. Kendisinden bahsedilen kişi ("ondan") kimdir? Baba mı, ölmüş oğlu mu? Yoksa ikisi bir biçimde aynı kişiliğe mi dönüşmüştür? Biri kurmaca gereği gerçek, diğeri eğretileme düzleminde, yaşam içinde süregelen bir ölümü paylaşmaktadırlar belki de. Sözü edilen ("yaşlı gözlerle ... ondan bahsettiğimiz") karşılıklı konuşma, sözcüklerle mi, gözlerle mi yürütülmektedir? Her iki karakterin "yaşlı" olarak betimlenen gözleri, belki üzüntüden yaşarmış ve sulanmış, belki de gençlikle

larını sürdüren, çocukluklarına acınılası bir nostalji duyan, toplumun beklentileri doğrultusunda bir türlü "büyüyemeyen", "erkek" olamayan bu kişiler, kadınını ve oğlunu yitirmiş, ata niteliği elinden alınmış Ka'nın babası ve benzerleriyle karşılaştıklarında, hem rol modeli olarak gereksinim duydukları bireyin artık şablona uymaması nedeniyle, hem de kendi olası mutsuz geleceklerinin imgesiyle karşılaşmanın verdiği korkuyla, yukarıda sözlerini alıntıladığım anlatıcının düştüğü dilsel kaosa yuvarlanırlar. Bu dilsel kaos ise temel bir iletişim bozukluğunun göstergesidir. Yazım yanlışlarının somutlaştırdığı bu iletişimsizlik, *Kar*'da karakterler arasında kendini göstermekle kalmaz, okur ile metin bağlamında "baba" rolünü üstlenen anlatıcı arasında da belirgindir. Nişantaşı'ndaki baba evinde varlığını sürdüren "eski kütüphane" bu bakımdan anlam kazanır. Eski kütüphane, eski metinlerin saklandığı, başvuru kaynağı olarak işlevsellik kazandığı mekândır. Oradaki metinler, yitirilmiş bir düzenin, akılcı ve ataerkil erkek anlatılarının ve söylemlerinin birikimini ve kalıcılığını, eski kuşakların "baba"larının seslerini simgeler. Anlatıcının "eski kütüphaneyi" görme isteği, korkusunu yenmek, somut, yazılı, kendisini ve "erkekliğini" onaylayan bir gerçekliğe sarılmak dürtüsünden kaynaklanır. Ürküleriyle bocalayan erkek, kütüphanenin bütününün sahte, eksik, ataerkil bir kurmacadan oluştuğunu görmemeyi yeğler.

Orhan'ın Ka'yı yitirmesinde, onun izinde sürdürdüğü arayışta, Gılgamış'ın[70] dostu Enkidu'yu yitirişinin yankılarını sezinle-

---

rini, iktidarlarını yitirmişlerdir. Cümledeki "bahsettiğimiz" fiili birinci çoğul şahısken, kütüphane ve istek ile irade kavramları söz konusu olduğunda, "istemiştim" fiili birinci tekil şahsın yalnızlığına, yetimliğine dönüşür. Metin, okuru yazım konusunda ikileme düşürür ama yazımsal kaos ve belirsizlik anlatıcının da sorununu, sorusunu yansıtır ve okuru da bu sorunu paylaşmaya zorlar.

70 *The Epic of Gilgamesh*, Çeviri ve Önsöz: N. K. Sandars (Londra: Penguin Books, 1972) ve Jean Bottéro, *Gılgamış Destanı*, çev. Orhan Suda (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006).

riz. *Amat*'ta göreceğimiz ölümsüzlük arayışı, *Kar*'da ölü dostun peşinden yapılan yolculuklarla, onun öyküsünü yazarak ve yapıtını yeniden oluşturmaya çalışarak kendini gösterir. Yazarın, sanatçının Tanrı'ya öykünüşü, yoktan var etme çabası, temelde bir ölümsüzlük arayışıdır. *Kar*'daki metin yazarları, tıpkı ölüm korkusunu gideren bitkiyi son anda elinden kaçıran (ve bir yılana/kadına kaptıran) Gılgamış gibi ellerine geçirdikleri fırsatı yitirirler. Gılgamış'ın Enkidu ile olan homososyal (ve hatta eşcinsel) ilişkisi, bu erkeklerin kadını arayışlarında karşılaştıkları sorunun ve çelişkinin bir açıklaması gibidir. Postmodern Türkiye koşullarında, Utanapişti'nin ya da Pamuk'un metnindeki babanın oğluna ve oğlunun kuşağına verebileceği çözüm yoktur.

İkaros'un ve Âdem'in babaya isyanları, yıkımla sonuçlanan eylemleri, sonuçta özgür iradeyle bağlantılıdır. Oğul, babayı dinlememeyi, fazla yukarılara, Tanrı'nın katına ve güneşe doğru uçmayı kendi seçer. İlk erkek, karısının sunduğu elmayı, "babasının" uyarısına karşın ısırır. Ka'nın kendine babasınınkinden farklı bir ad verme eylemi ve seçimi, onun özgür iradesini kullanmasıyla bağlantılıdır: Erke karşı bilinçli bir başkaldırı oluşturur. Yeni yarattığı isim, Ka, var olan, babanın dizgesinin oluşturduğu öğeleri (adının baş harflerini) kullanarak yeniden yapılandırmayı[71] gerektirse de, "oğul"un hayal gücünün ürünüdür. Şair olarak yaratıcılığı, kurmaca dünyalar, hayal ürünü söylemler üretmesi, Ka'yı tek yaratıcı düşüncesine göre başkaldıran durumuna yerleştiren diğer bir yanıdır. Öte yandan, özgür irade kavramı, seçim eylemi, babaya/Tanrı'ya karşı gelme, dinsel dizgenin sürekli bastırmaya çalıştığı bir dürtüdür:

---

71 Burada, babasına başkaldıran ve sürgünü yeğleyen başka bir kurmaca karakterini, Robinson Crusoe'yu anmak gerekir. O da yeni yaşam biçimini, batık gemiden kurtardığı ve babasının izenini simgeleyen araçları yeniden yapılandırarak, yeni işlevler kazandırarak oluşturur. Babadan, burjuva ataerkil dizgeden kendini tamamen soyutlamak, mutlak biçimde yoktan var etmeyi başarabilmek, bu isyankâr "yeni" erkeklerin gücünü aşar.

"Allah korkusu olanlara uzak olmayan Cennet daha da yaklaştırılır.

- "İşte size vaadolunan! Tövbe eden, emirleri yerine getiren, Görmediği halde Rahman olan (Allah)tan korkan, O'na yönelmiş, bir kalble gelen herkes için.."

54 (Kaf, 31-35)[72]

Sorgulayan, emirleri yadsıyan, başkaldıran cezalandırılır:

O gün Cehennem'e deriz: "Doldun mu?"
O der: "Daha var mı?"

54 (Kaf, 22-30)[73]

Din yalnızca Tanrı'ya mutlak itaati vurgulamaz. Hayal gücünü ve sanatı da olumsuz bir açıdan, şairin *idea*'yı değil, yansımayı gerçek sanıp hayal ürünü ikinci bir yanılsamasını ürettiği için gerçekliğe uzak durduğunu, yönetici, erk sahibi kesimlerden aşağıda olması gerektiğini öne süren Platon'cu[74] bir düşünceyle dışlar:

"Şeytanın kimler üzerine indiğini size haber vereyim mi?
Onlar her günahkâr ve sahtekâr kişinin üzerine iner.
Onlar merakla dinler, fakat çoğu yalancıdır.
Şairlere gelince – onlara sadece doğru yoldan sapmışlar uyar.
Görmedin mi? Onlar her vadide fikirsizce dolaşır durur,
Ve söyledikleri şeyleri kendileri yapmaz.

56 (Şuara, 221-226)[75]

---

72 Faruk Zeki Perek, a.g.y., s. 173.

73 A.g.e., s. 172.

74 Julia Kristeva'nın dediği gibi, şairin çılgınlığı, ancak bilgelerin değerlendirmesinden, yeniden yapılandırmasından sonra belki bir işe yarayacaktır. Bak., Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), s. 28.

75 Faruk Zeki Perek, a.g.y., s. 202.

Ya da,

224. Şairlere gelince, onlara da çapkınlar-sapkınlar uyar.
225. Görmez misin onlar ki, her vadide tutkun-şaşkın dolaşırlar.
226. Ve onlar, yapmayacakları şeyleri söyleyip dururlar.[76]

Başka bir deyişle, normatif dizgede ve söylemde şair ile deli ya da şair ile yalancı arasındaki ayrım çok belirgin değildir.

Aynı söylem Hıristiyan dininin de temelinde bulunur. Yaratıcılık gücü tümüyle Tanrı'nın elinde tuttuğu bir ayrıcalıktır. İnsanı Tanrı'dan başkası yaratamaz. Bu eyleme kalkışmak, sınırsız bir gururun belirtisi olup şeytansıdır ve beraberinde Tanrı'nın lanetini getirir. Bu yolla kadının doğurganlığı ve insan yaratma yetisi kökten bir biçimde dizgeden silinir. Öte yandan, kurmaca yaratan, hayal ürünü dünyalar oluşturan şair, şairin yaşamını anlatırken yeniden kurgulayan ve yorumlayan anlatıcı (ve bu arada kurmaca yazan, karakter ve dolayısıyla insan yaratan romancı) eylemleriyle bu temel inanca başkaldırma ve lanetli konumuna sokulma durumundadırlar. Ka'nın Kars'ta şiir yazdıkça metnini dış bir güçten aldığını, kendi öz kurgusunu değil, esin ürünü yapıtlar ürettiğini ısrarla yinelemesi, şair olarak kendine güçler dengesinde ve erk sıralanımında üstlerini kızdırmayacak bir yer saptama, aslında dizgeye başkaldırmadığını kanıtlama çabasıdır bir bakıma. Aşağıda da sözünü edeceğim gibi, başka yazınsal metinlerde de yazarlar doğaüstü izlekleri işledikleri ve ataerkine karşı tehlikeli duruşları seçtiklerinde, benzer bir kendini koruma stratejisine başvururlar. Erki ve yaratma gücünü elinde tuttuğunu sandığımız sanatçı, kanunlaşmış erkek metinlerini yeniden, kendi gereksinimleri doğrultusunda oluşturduğunda, suç işlemiş, babasından ceza yiyecek çocuk durumuna düşer.

76 Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., Şuara Suresi, s. 136.

Bu bağlamda, Orhan Pamuk'un romanına İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge'i de dahil etmesi rastlantısal değildir. Romantik şiir akımının İngiltere'de on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl başında ortaya çıkmasının ve yaygınlaşmasının temelinde, kendinden önce gelen Akılcılık/Aydınlanma hareketine ve bu hareketin akla, dengeye, kurallara önem veren kuru yazınına karşı bir başkaldırı yatmaktadır. Tarihselleştirmek gerekirse, Fransız Devrimi'nin ve değişen toplumsal yapının, üretim tarzlarının farklılaşmasının, sınıfsal çatışmaların sivrilmesinin, erk odaklarının başka ellere geçmesinin bu şiir akımının gelişmesinde büyük etkisi vardır: Endişeler doruktadır. İlk dönem Romantik İngiliz şiiri yazarları, manifestoları sayılabilecek bir metinde, Coleridge ile William Wordsworth'ün ortak çalışması olan *Lyrical Ballads* (1798) yapıtının Wordsworth tarafından yazılan giriş bölümünde ("The Preface"), "şiir güçlü duyguların kendiliğinden taşmasıdır: Kökenini, dinginlik anında anımsanan duygulardan edinir,"[77] sözleriyle duruşlarını vurgular, bir önceki kuşağın aksine, katı akla değil, duygulara, esin öğesine, şairin ayrıcalıklı durumuna verdikleri öneme dikkat çekerler. Bu açıdan genellemek gerekirse, Coleridge ve Romantik şiir yazarları, tinsel babalarına, kendilerinden bir kuşak büyük, ünlü ve saygın yazarlara karşı bilinçli bir başkaldırı halindedirler. Bu başkaldırı, beraberinde tedirginlik de getiren, korku yaratan bir seçim ve eylem oluşturur.[78] Suç ve ceza bu dönemde yazan İngiliz sanatçısı için de baskın izleklerdir.

---

77 William Wordsworth, "Preface" to *The Lyrical Ballads*, *The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose*, Yayına Hazırlayanlar: Harold Bloom ve Lionel Trilling (Londra: Oxford University Press, 1973), s. 609: "I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origins from emotion recollected in tranquility..."

78 Bu konudaki en yetkin eleştirilerden biri için, bak., Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Londra: Oxford University Press, 1997). Bloom'un metninin kadın sanatçıyı silmesi, hem içerikten dışlayıp, hem de sorunsala dahil etmeyi reddetmesi ayrıca ilginçtir.

Kar'da Coleridge'den söz edilmesi, "Kubla Khan"ın hem Ka, hem de anlatıcı için ortak bir söylem, paylaşılmış bir anı olması birçok açıdan anlamlıdır.

> Porlock'tan gelen adam! Lisenin son yıllarında Ka ile gece yarılarına kadar edebiyattan konuştuğumuz günlerde çok sevdiğimiz bir konuydu bu. İngiliz şiirini biraz tanıyan herkes Coleridge'in "Kubla Khan" (Kubilay Han) adlı şiirinin başına yazdığı notu bilir. Altbaşlığı "Rüya'da Görülen Bir Hayal, Bir Şiir Parçası" olan bu şiirin başında Coleridge, hastalığı yüzünden aldığı bir ilacın (aslında keyif için afyon çekmiştir) etkisiyle uyuyakaldığını, uykuya dalmadan önce okumakta olduğu bu kitabın (*metinde böyle*) cümlelerinin derin uykuda gördüğü bir harika rüyada sanki birer nesneye ve bir şiire dönüştüğünü anlatır. Hiçbir zihni çaba harcamadan sanki kendiliğinden oluşan harika bir şiir! Dahası, uyanır uyanmaz Coleridge bu harika şiirin bütününü kelime kelime hatırlamaktadır. Kâğıt, kalem, mürekkep çıkarır ve merakla mısra mısra şiiri hızla yazmaya girişir. Ünlü şiirin bildiğimiz mısralarını yazmıştır ki kapı vurulur, kalkıp açar: Yakındaki Porlock şehrinden bir borç para işi için gelen biridir bu. Adamı savdıktan sonra Coleridge masasına hızla geri döndüğünde şiirin geri kalanını unuttuğunu, yalnızca havasının ve tek tük bazı kelimelerin aklında kaldığını anlar.[79]

Ka, Coleridge'i yankılarcasına, şiirlerinin doğaüstü bir biçimde oluştuğunu, bilinçli bir yaratıcılık eyleminin söz konusu olmadığını sürekli tekrarlar. Eski bir ateisttir, başka bir deyişle, yalnız babasını değil, kutsal erki de tümden yadsımaktadır. Dinin odak noktası durumuna geldiği ülkesinde[80] ve özellikle tutucu ve korkunun baskın bir nitelik kazandığı bir mekân olarak taşra kenti Kars'ta, dine çeşitli bakış açılarıyla yaklaşan kişilerle tanış-

79 *Kar*, s. 145.

80 Dinin yükselişi, yalnızca Türkiye'ye özgü bir gelişme değil. Ancak, köktenciliğe eğilim ülkemizde öteki erkek odaklı yapının, Cumhuriyet'in yerleştirmeye çalıştığı dizgeyle çatışmasıyla daha da vahşi bir nitelik kazanmakta.

tıkça Tanrı konusunda kendi kendini sorgulamaya başlar. Sanatçının yaratma eylemi ile Tanrı'nın elinde tuttuğu güç, sanatçının lanetli durumuna düşmemesi için bir biçimde barıştırılmalıdır.

İngiliz yazınında dizelerini doğaüstü güçlerin yardımıyla oluşturduğunu öne süren tek şair Coleridge değildir. Örneğin, *Paradise Lost* (Yitirilmiş Cennet) şiirinin yazarı John Milton da sürekli aynı savı öne sürer:

> Ben yalvarmasam da her gece beni ziyaret etme alçakgönüllüğünü gösteren, önceden tasarlamadığım dizelerimi uykumda bana kolaylıkla yazdıran, esin vererek zahmetsizce yarattıran kutsal koruyucumdan yetkin biçemi elde edebilirsem...[81]

İnançlı bir Püriten olan Milton'ın metninin "ilk günah" konusunda olması, şiirinin başında amacının Tanrı'nın yaptıklarının haklılığını göstermek olduğunu vurgulaması, yalnızca Âdem'in ve Havva'nın değil, bir başka "oğul" olan Şeytan'ın da Tanrı'ya başkaldırısını irdelemesi, hem Ka'nın isyanı, hem de karakterin Kars'ta karşılaştığı dinsel ortam açısından anıştırmayı anlamlı kılar. Okur, Ka'nın çocukluğunu yitirilmiş bir cennetmiş gibi anımsamasından, özlemini duyduğu şeyin Âdem'le Havva'nın yitirdikleri masumiyet olduğunu ayrımsar. Öte yandan, masumiyetini kaybetmiş olan, geriye bakıp çocukluğunu özleyen tek kişi Ka değildir: Romandaki erkek karakterlerin hemen hepsi aynı özlemi taşır. Burada sorun sadece yitirilmiş bir saflık arayışından değil, aynı zamanda da bu erkeklerin ergenlikten sonra üstlenmek zorunda oldukları erkeklik imgesinin yükünün ağırlığından ve yarattığı tedirginlikten, tabu annenin sürekli yitirilişinden kaynaklanır.

---

81 John Milton, *Paradise Lost* (New York: The New American Library, 1961), s. 234. "If answerable style I can obtain / Of my celestial patroness, who deigns / Her nightly visitations unimplored, / And dictates to me slumbering, or inspires / Easy my unpremeditated verse..."). Benim düzyazıya çevirim.

Şiirini esinlenerek, efendisi Aşk'ın etkisiyle yazdığını ileri süren bir diğer şair de Dante Alighieri'dir. Işıl Saatçıoğlu'nun dediği gibi, "Her Ortaçağ şairi için olduğu gibi, [Dante] için de yazar, kendisine dikte edilen bir sesi, bir sözcüğü dinlemeyi bilen kişidir ve bir aracı, bir yorumcu olarak belirler kendisini."[82] Örneğin, *Yeni Hayat*'ın XII. bölümünde rüyasında gördüğü, söylemini dinlediği beyazlar giyinmiş efendisinin etkisinde yazdığı baladı Beatrice'ye göndererek ondan özür diler.[83] Beatrice'nin erişilmeyen kadınlardan olması *Kar* açısından anlamlıdır. Tanrısal müdahaleyi öne sürerek bir bakıma eski dönem yazarlarına geri dönen, onlara öykünen Ka'nın esin perisi İpek değildir. O odaya girdiğinde şair metnini yitirir. Üstelik İpek, erkek imgeleminin bir ürünü olan saray aşklarının değişmez imgesi, erişilmez, masumiyet simgesi (ama biraz da sadist) kadını da değildir. Ka'nın acısının anahtarı İpek'te değil, kendi içindedir.

Coleridge'in esin kazanmak için afyon kullanması Ka'nın yaratı sürecinde geçirdiği bunalımı ve esinlenme gereksinimini anımsatır. Örneğin, "Gizli Simetri"[84] şiirini, hem ziyaret ettiği

---

82 Işıl Saatçıoğlu, "'Yeni Hayat' Üzerine", Dante Alighieri, *Yeni Hayat* (İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., 1993, Çeviren: Işıl Saatçıoğlu). Dante de *Yeni Hayat*'ta şiir yazmakta, bir yandan da bu şiirler hakkında notlar tutmaktadır. Onun metninde şiirler yitirilmez.

83 Dante Alighieri, *Yeni Hayat*, s. 23-26.

84 Şiirin başlığı, başka bir Romantik şaire, William Blake'e doğrudan bir göndermedir: " Tyger Tyger, burning bright, / In the forests of the night; / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry?" (*The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose*, s. 25. "Gecenin ormanında, / Işıl ışıl yanan kaplan; / Hangi ölümsüz el veya göz / Senin ürkünç simetrini çerçeveleyebilir [tasarlayabilir]?") Blake'in "The Tyger" şiiri de vahşi doğanın yaratılış süreci, tehlikesi ve zorluğu konusundadır. Ka "Gizli Simetri"yi mistik bir deneyim sonucunda yazar. Şiirin dinsel öğeler içerdiğini düşünebiliriz. Blake'in şiirindeki "ürkünç"ün Pamuk'ta "gizli" sözcüğüyle değiştirilmesi iki yazarın tutumlarının arasındaki farkı belirtir: Blake için kaplanın yaratılışı ve varlığı ürkütücüdür ama Tanrı'nın yaratı yetisinin sonsuzluğunu simgeler. Pamuk ise hem şiiri okura göstermediği için, hem de

şeyhin etkisinde, hem de "kafası rakıdan dumanlı"[85] bir durumda yazar. Coleridge'in yaşadığı dönemde, esriklik yaratan bir başka madde olan afyon kullanmak suç değildi. Afyon, "*laudanum*"[86] gibi ilaçlarda kullanılan ve kimi hastalıkları sağaltmada yararlanılan, oldukça yaygın bir kimyasaldı. Coleridge gibi birçok kişi, ilaç olarak kullanmaya başladıkları afyona bir süre sonra bağımlı duruma geliyordu. Öte yandan, afyon da rakı gibi gerçeklerden kaçma olanağını veren, bilincin aşıldığı, çekingenliklerin geride bırakıldığı ve bilinçaltının yüzeye çıktığı bir ruh hali, bir sarhoşluk durumu yaratır. Topluma bir türlü uyum sağlayamayan, kendine bir türlü ulaşamadığı amaçlar ve ülküler saptayıp ailesi ve çevresindekilerin gözünde başarısızlığa uğrayan, ciddi parasal zorluklar çeken Coleridge'in[87] afyon tutkusu yalnızca maddenin yarattığı hayaller yoluyla kurmacasına katkıda bulunmak, şair olarak başka bir derinlikten dünyayı görebilmek ile değil, kendi yaşamının bazı öğelerini unutabilme isteği ile de ilintilidir. Hafıza izleğinin önemli bir rol oynadığı *Kar*'da Pamuk'un, Orhan'ın ve Ka'nın "Kubla Khan"a gönderme yapmaları bu açıdan ilginçtir. Şiirin kapıyı çalan özdekçi bir "öteki" tarafından unutturulması, baltalanması ve yitirilişi Ka'nın Kars'ta yazdığı yazdığı ilk şiiri, "Kar"ı ve genelde şairin ve yazarın yitirilen metinlerini anımsatır. Bu kez yaratma sürecine engel olan kişi, "Kubla Khan"daki özdekçi (ama erkek) yabancının yansıması, erkeği rahatsız ve tedirgin eden, metnini yitirmesine yol açan ama bir o kadar da arzuladığı kadın olarak somutlaşır.

Ka'ya seçtirdiği şiir başlığı bağlamında, gizemi ve gizliliği yeğler. Gizli şeylerin yaşandığı, tehlikeli sırların hüküm sürdüğü Kars'ta gizlilik, Tanrı'nın Blake'de yarattığı korku kadar ürkütücüdür. Yaratılan da doğa değil, şiddet ve kıyıcılıktır.

85 Kar, s. 102-103.

86 Afyon tentürü.

87 Bak., Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions* (Londra: Penguin Books, 1989).

"Kubla Khan"[88] şiiri, yaratma izleğini işler. Kubilay Han'ın toplumdaki yeri, elinde tuttuğu erk, lider ve emredici niteliği, sömürgeci konumu, Ka'nın ve *Kar*'da betimlenen erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet ve erkeklik sorunlarını sorgulatır. Şiirde Kubilay Han, Xanadu'da görkemli bir "sefa-kubbesi" inşa edilmesini emreder, emri hemen yerine getirilir. İmgeleminde tasarladığı "sefa-kubbesi", Kubilay Han için kendi tasarladığı bir sanat yapıtıdır.[89] Sanatçı olmanın verdiği güç onu tanrılaştırır. Öte yandan, "sefa-kubbesi" yaratıldığında doğa, emperyalist, akılcı erkek erki tarafından denetim altına alınmıştır. Kaos yapay bir düzen dizgesiyle yok edilmek istenir: Vahşi doğa ile denetim altına alınmış doğa arasındaki gerilim, yabancılaşma duygusunu pekiştirir. Dahası, okura egemen olan yabancılık duygusu, yalnızca Kubilay Han'ın İngiliz okuruna uzaklığından değil, mekânın yabansıllığından da kaynaklanır. Bu açıdan *Kar* ve "Kubla Khan" arasındaki koşutluk belirginleşir: İstanbullu (ya da Frankfurtlu) Ka için Kars, Xanadu kadar değilse de, daha önce bu kente gelmiş olsa da, yabancı bir mekândır, ıraksaldır (*egzotiktir*). Şiire "giren" İngiliz okur ve Kars'ı ziyaret eden Ka, Batılı gözüyle hem istek nesnesi, hem korku öğesi "öteki"ni, Doğu'yu seyretmektedirler. Öte yandan, Kubilay'ın doğaya egemen olma çabasını anımsatırcasına, Türk devletinin yönetimi Kars'ta görece bir modernlik yaratmak çabasındadır; elektriklerin sürekli kesilmesi, yönetimin teknoloji yoluyla düzen getirme iradesinin, doğa ve kar tarafından sürekli baltalandığını anımsatır. Her iki metinde de Doğu ile doğa bir olmuş, erke karşı direnmektedir.

"Kubla Khan"da kullanılan "sefa-kubbesi" sözü karşıt iki anlamı, iki dünya görüşünü, iki duruşu birleştirir: Sefa sözcüğünün anımsattığı dünyevilik, haz, tensellik ve kösnüllük ile kubbe söz-

88 Samuel Taylor Coleridge, "Kubla Khan: Or, A Vision in a Dream A Fragment", *The Complete Poems*, (Londra: Penguin Books, 1997), s. 249-252.

89 Kaf Suresi'nde Tanrı'nın yarattığı kusursuz gökkubbeyi anımsarız.

cüğünde gizliden ima edilen kilise (ya da cami), gök, din, ruhanilik gibi kavramlar bir tireyle birbirine bağlanır. *Kar*'da aynı kavram karşıtlıkları roman karakterlerini çıkmaza sokmaktadır. Cinselliğini sakınmadan Ka'ya sunan, boşanmış, erkek dizgesinin deneyimli kadını İpek ile saçlarını türbanının altında sıkı sıkıya saklayan, kentin erkeklerinin gözünde erdem simgesi olmuş Kadife, benzer iki karşıt duruşu simgelerler. Kardeş olmaları, onları görünmeyen bir tire gibi birbirlerine bağlar. "Kubla Khan"da doğa denetim altına alınmış, malın sınırlarını ve iyeliği simgeleyen ama mekânı çevreden yalıtan duvarlarla, erkeklik simgesi kulelerle çevrili geniş bir alan, evcilleştirilmiş tensel hazları simgeleyen güneşli bahçelerle, cennetteki Bilgi Ağacı'nı ya da Tuba'yı anıştıran güzel kokulu ağaçlarla donatılmıştır. Kubilay Han neredeyse Tanrı'nın iyicil cennetini dünyada yeniden yaratmış, bunu yaparken (daha doğrusu, yaptırtırken) de doğayla eşleşen, tensel isteğin asıl odağı olan ama bir o kadar da korkutan "öz"[90] kadını, kadınlığı, saptadığı sınırların ve egemenlik kurduğu mekânın içine hapsetmiştir. Üstelik, "güzel", "çekici", "onaylanan" gibi kavramların ve niteliklerin saptayıcısı, Kubilay Han'ın temsil ettiği, toplumsal gücü elinde tutan erkektir. Ka'nın, Necip ve Fazıl[91] gibi karakterlerin de buna benzer bir cennet arayışında çırpındıklarını ama şiirdeki kahramanın iyeliğindeki erki yitirmiş (ya da hiç ele geçirememiş) olduklarını, bu yüzden de sürekli yenileceklerini söyleyebiliriz.

Öte yandan, Kubilay Han'ın emriyle yaratılan mekânın içinden, kutsal Alph[92] Irmağı geçmektedir: Irmak, insanın hayal ede-

---

90 "Öz" sözcüğünü kullanarak feminist kuramda yer alan "özcülük" (*essentialism*) akımına gönderme yapmaktayım.

91 Necip ile Fazıl'ın isimlerinin, Necip Fazıl Kısakürek'e yaptığı gönderme daha sonra tartışılacaktır. İki genç, takma adlarını saptarken, bilinçli bir biçimde şaire gönderme yaptıklarını söylerler.

92 Irmak adını birçok değişik kültüre ait çeşitli alfabelerin ortak ilk harfinden alır.

meyeceği büyüklükte mağaralardan geçip güneşsiz, karanlık bir denize dökülür. Lilith'in kendi mekânını oluşturmak için seçtiği Kızıldeniz'i anımsarız. Öte yandan, yaşamı eğretileme işlevi, yazınsal metinlerde ırmaklara sıkça yüklenilen bir roldür. Alph, şiirin biçimini bile etkiler: Coleridge'in şiirinin bentleri, kıvrılarak akan bir ırmak yatağını andırırcasına, ortalara doğru şişerek yoğunlaşan, uzun, ince, yılansı bir görünüm oluşturur. Bu görüntü, özellikle ortaçağda, erkek imgelemi tarafından şeytanlaştırılan, Cennet Bahçesi'nde yılan kılığına girip Âdem'i yasak meyveyi tatması için kandırırken betimlenen Lilith'i hatırlatır.[93] Aynı erkek odaklı bakış, onun Şeytan'la cinsel ilişki kurduğunu, İblislerin Kralı Asmodeus'un eşi olduğunu[94] ileri sürerek erkekten bağımsız varlığını yadsıma çabasına girer.

"Kubla Khan"daki ırmağın korkutucu niteliği, içinde barındırdığı, kayaları parçalayan yıkıcı gizilgüç, Şeytan'ı ve yılanı anımsatan labirent biçimindeki devinimi, kutsallığı, Kubilay Han'ın tüm çabalarına karşın, erkin erişemediği bir tehlikenin, üstün bir gücün varlığını kanıtlar. Pamuk'un romanında, Kars'ın içinden geçen ırmak da metin boyunca zaman zaman anımsatılır. "...[B]uz tutmuş Kars çayının üzerindeki beş yüz yıllık taş köprüden her geçene havlayan kabadayı köpekler..."[95] örneğinde olduğu gibi, bu ırmak da bireyi ürküten, tedirgin eden, uygarlaşmış erkeğin yitirdiği vahşi *phallus*'u anıştıran öğeler taşır. Her ne kadar ırmak değil, çay da olsa, kenti ikiye bölen, unutulsa da varlığını koruyan Kars Çayı'nın buz tutmuş olması, Coleridge'in metninde, "güneşli kubbe"nin karşısında konuşlanan, kötücül kadın rahmini simgeleyen "buz mağaraları"nı anımsatır. Öte yandan, ataerkinin mutlak egemenliği altında, Kars'ta ırmak da

93 Bak., Siegmund Hurwitz, adı geçen yapıt, s. 222. Sistine Kilisesi'nde yer alan, Michaelangelo'nun resmettiği Cennet'ten kovuluş sahnesi bu betimlemenin bir örneğidir.

94 Bak., Howard Schwartz, adı geçen yapıt, s. 27.

95 *Kar*, s. 16.

küçülerek anlamsızlaştırılmıştır. Irmak yaşamın bir eğretilemesi ise, ölüm yaşamın özündeki varlığını kanıtlamakta ısrarlıdır. Bu nedenle, her iki metindeki ırmak imgesi, mitolojide, ölen kişinin Hades'e inerken geçmesi gereken ve ölülerin dünyası ile yaşayanlarınki arasında bir sınır işlevi gören Styx Nehri'ni anıştırır. Pamuk'un metninde bu çağrışım, Hades'in bekçisi çok-başlı köpek Cerberus'u yankılarcasına havlayan, düzene ve yaşayanlara başkaldırmış, erkek ve "kabadayı", yabanıl köpekler yoluyla daha da güç kazanır (öte yandan, yukarıda sözü edilen, romanda sıkça bahsi geçen benekli siyah köpek, insanlara dostça yaklaşan ama kimsenin umursamadığı başka bir doğa betimlemesidir). Postmodern dünyada ırmaklar değil çaylar geçerlidir: Hele söz konusu Kars gibi merkezin sınırında bırakılmış bir kent ve mitik gücünü yitirmiş bir çağ söz konusu olduğunda, Styx'in olağanüstülüğünü bekleyemeyiz.

Kar'da da olduğu gibi, kadın Coleridge'in şiirinin gizli, gözden ırak bir biçimde dibe itilmiştir ama ister istemez yine de merkezdedir. Kubilay Han'ın "sefa-kubbesi" uyum içinde bir bahçeyle bütünlenmiş olsa da, aynı mekânda "derin romantik bir boşluk", "yabanıl bir yer", "solgun ayın altında iblis-sevgilisi için feryat eden kadının hortladığı" "kutsal ve büyülenmiş" bir karşımekân bulunur. Kubilay Han'ın dizgesinde güneş aklın, uygarlığın, düzenin ve bilginin kökenidir. Ay yalnızca güneşin parlaklığını yansıtan, kendisi üretmeyen ve ışık vermeyen, bozucu, asalak bir uydudur. Kadının, değişken, ayartıcı ve kısır ayla tanımlanması, günahkâr ("iblis") sevgilisini ilkelce çağırışı, cinsel deneyimini vurgular. Doğurganlığının kendine özgü değil, erkeğe bağımlı olduğunu ima eder. Mekânın karanlık, evcilleştirilemeyen merkezinde hapsedilmiş bu kadın, erkekleri tanıyan, onlara kösnül gereksimini saklanmadan haykıran, kaotik bir varlıktır, bu açıdan da hem erkekler tarafından yüklenilen normları çarpıtır, hem de erkek fantezilerini besler. Onun mekânı, aynı zamanda Kubilay Han'ın atalarının savaş çağrılarının duyulduğu, ürkü-

tücü bir erkeksi alandır. Öte yandan, feryat eden ve sesi dinlenmeyen bu kadın, yukarıda da değindiğim gibi, Âdem'in ilk karısı Lilith'tir. Tanrı tarafından, tıpkı Âdem gibi topraktan yaratılan ilk kadın, kocasının altında yatmayı reddettiğinde dizgenin dışına atılır. Bir kurmaca olan *Kar*'da Lilith'in doğrudan değil, anlatıcının kurguladığı öyküde kendisine gönderme yapılan bir başka kurmaca metinde, adı anılamadan, erkek kurgusu doğrultusunda yer alması, ataerkil etkisindeki yazın dünyasının, iç içe geçmiş bu erkek imgelemlerinin kadın karşısında duyduğu derin ve bastırılmış dehşetin dışavurumudur. Erkek metinleri, Lilith'i kendi gereksinimleri doğrultusunda yeniden yapılandırırlar: Tek başına var olması kabul edilemez. Coleridge "Kubla Khan"da iblisini çağıran kötücül (ve gösterilmeyen/gösterilemeyen) kadını kullandığında, ataerkil öncesinde Kutsal Ana/Ulu Tanrıça olan, eski Sümer rölyefinde yalnız ve dimdik betimlenen[96] Lilith'i, ancak Klasik Yunan-Musevi-Hıristiyan metinlerinin yeniden kurguladığı kimliğiyle, Mephistopheles'in Faust'a tanıttığı biçimiyle,[97] erkeği ele geçiren ve mahveden kösnül dişi olarak yapılandırabilir. Saçları özellikle ölümcüldür. Yine de derinlerden sadece sesi duyulabilen Lilith, Coleridge'in metninde gizli de olsa bir yer bulur. Orhan Pamuk'un metninde ise Lilith yerin yüzünden de, altından da tümüyle silinmiş gibidir. *Kar*'daki bütün kadın

96 British Museum'da bulunan ve "Gecenin Kraliçesi" ya da Burney rölyefi olarak tanınan Sümer tabletindeki kadın figürü, iki arslanın üzerinde, önden betimlenir, dimdik ve gururlu bir görüntü sunar.

97 "Mephistopheles: 'Iyi bak ona, adı Lilith.' Faust: 'Kim?' Mephistopheles: 'Âdem'in ilk karısı. Güzel saçlarından koru kendini, bir tek o bu güzelliğiyle parıldar: Genç bir adamı yakalayabildiğinde, bir daha elinden kaçırmaz onu.'" Gœthe, *Faust* (Paris: Editions Albin Michel, 1947) Fransızca'ya çev. Gérard de Nerval (Birinci Bölüm) ve Alexandre Arnoux ve R. Biemel (Ikinci Bölüm), s. 203. "Mephistopheles: 'Considère-la bien, c'est Lilith.' Faust: 'Qui?' Mephistopheles: 'La première femme d'Adam. Tiens-toi en garde contre ses beaux cheveux, parure dont seule elle brille: quand elle peut atteindre un jeun homme, elle ne le laisse pas échapper de si tôt.'"

karakterler dizgeye şu ya da bu şekilde uyum gösterir: Uymadıklarında intihar eder ve/veya öldürülürler.

"Kubla Khan"ın üçüncü bendinde, bir türlü yok edilememiş korkutucu dişi hortlağın karşıtı, feryat edip sesiyle ve etkinliğiyle karmaşa yaratmayan, tersine, santur çalarak uyumlu, ülküsel sesler üreten ve başka bir erkek fantezisini bedenleştiren bir genç kızla (bir "bakire" ile) karşılaşırız. Yeri Kubilay Han'ın yaratmaya çalıştığı yapay cennetin dışındadır: Coleridge onu daha önce hayalinde görmüştür. Bu genç kız, ezgisiyle şairi esinlendirse de Habeş'tir; yani özellikle kapitalist, erkek-merkezli, sömürgeci bir dizgede, Doğuludur, sömürgeye aittir, baskın beyaz ırktan değildir, kadındır ve sonuçta tümüyle ve mutlak bir biçimde "öteki"dir. Doğallığı, Batı uygarlığına aykırılığı, onu İngiliz okuruna ve kendisini yaratan sanatçıya, erkeğe erişmeye çalışan dişi hortlak kadar yabancı, ıraksıl ve uzak kılar: Erkek ona erişmeye çalışır ama ulaşılmazdır. Ulaşılmazlığı onu ülküsel hale getirir.

"Kubla Khan"da gördüğümüz, kadınları sanal ve yapay bir eksenin iki karşıt ucundan birine yerleştirme ve ötekileştirme alışkanlığı, Ka'nın kadınlarla, İpek ve Kadife ile olan ilişkilerinde ve onlara bakışında da karşımıza çıkacaktır. Dini kendine merkez seçen kadın ile cinselliğini cömertçe sunan kadın, benzer biçimde arzu nesnesi oluştururlar ama ikisi de yitirilir. Zaten her iki model de erkek tarafından yaratılmıştır (Kadife bağlamında, bâkire doğulmaz, olunur diyebiliriz). Düşsel kadının varlığı, Ka için esin kaynağı işlevini görür. "Hayal" kategorisine giren şiirleri bu eksene oturur. Coleridge için, ulaşabilse, müziğini yeniden canlandırabilse esin kaynağı olacak olan kadın afyonlu bir düşte yitirilmiş, sesi anımsanmayan bir hayaldir ancak. Kadının üretken ve yaratıcı alanına girmek, Dionysos'un dünyasını yeniden yakalayabilmek, Apollo'nun akılcılığını seçmiş erkek merkezli Batılının harcı değildir. İki karşıtlığı birleştirmek, ikisini de kabullenebilen, sentez oluşturabilen duruş, "güneşli kubbe" ile "buzdan mağaralar"ı bir arada yaratabilme ve tutabilme yetisi,

Coleridge'in "uygar", erkek beyninde ancak afyonun etkisiyle, düşte belirebilir. Kasabadan, "Porlock'tan gelen [isimsiz] adam", davetsiz misafir, içimize sızmış ve sinmiş özdekçi, somut, paragöz ve "gerçek" dış dünya, sanatçının bireysel hayal dünyasını, yaratıcı yeteneklerini umarsız biçimde kısıtlayacak, parçalayacak ve şiir düzleminde, sefa-kubbesinin inşaatını baltalayacaktır. Habeş genç kızın ezgisini unutan S. T. Coleridge, bitmemiş ezgilerin, yarıda kalmış şiirlerin erksiz şairidir. İktidarsızlığı, yaratmanın sınırına gelip ona bir türlü erişememesi, hem Porlock'tan gelen toplumun, hem de zorlama erkek normlarının, toplumsal cinselliğinin içinde sıkışıp kalmış, yarı iğdiş edilmiş trajik durumunun sonucudur.

Coleridge'in metninin, *Kar*'daki anlatıcı Orhan'ın dediği gibi, "...Ka ile gece yarılarına kadar edebiyattan konuştuğumuz günlerde çok sevdiğimiz bir konu..."[98] olması, benzer bir sorunsal içinde bocalayan erkek kurmacasının endişesini ve korkularını yansıtır. İngiliz şair, Habeş kızın ezgisini anımsayabilse, "şimşek gibi çakan gözleri, dalgalanan saçları" ile "bal-şebnemiyle beslenmiş ve Cennet'in sütünü içmiş,"[99] tanrısal, büyülü bir yaratıcı[100] olabileceğini düşler. İronik ve (erkek açısından) trajik olan, sözsüz niteliğiyle erkek dilinden bağımsız asıl ezginin, her yönüyle "öteki"'ni simgeleyen ve eğretileme düzleminde cinsel açıdan egemen erkeği tanımayan "bâkire" bir kadına ait olması, metne aslında sahip olmayan erkeğin, kadının metnini kaynak olarak hayal etmesi ve yeniden yaratmaya kalkışmasıdır. Batılı dünya-

98 *Kar*, s. 145.

99 Coleridge, "Kubla Khan", a.g.y., s. 252.

100 Bu betimleme, "şairin esinlenişinin, ilham perilerinin cennetindeki ırmaklarından bal ve süt alan Dionysos'un kadınlarıyla karşılaştırıldığı Platon'un *Ion*'unu" (Harold Bloom ve Lionel Trilling, *The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose*, [New York: Oxford University Press, 1973], s. 257) hatırlatır.. Burada sözü edilen süt, hem kadının doğurganlığı ve besleyicilği, hem de rakı (aslan sütü) imgeleri açısından anlamlıdır.

nın kadını, feryat eden, haykıran vahşi bir yaratığa dönüştürülmüştür. Bu açmazın *Kar*'daki koşutu, metinlerin (tekst'lerin) erkekler tarafından, hüzünle, tedirginlikle yazılmaya çalışılmaları, ama yitirilişleri; kadınlarınsa, İpek ve Kadife gibi, kumaşlara, dokumalara (tekstil'lere) dönüştürülmüş olmalarıdır. Aşağıda da belirtileceği gibi, bu kadınlar kendilerine atfedilen kumaşların ardında özgül varlıklarının da olduğunu kanıtlama çabasındadırlar. Öte yandan, kadının metni bedenine ve ismine bağlanmış, sözden koparılmış, kaynak metni belki de elinde tutan annesi ölmüş, ölen annenin ise sesi yitirilmiştir. Babasının kütüphanesinden kopmuş, babasını yitirmiş erkeğin metni ise her an yok olma, kaybedilme tehdidine bağımlı kalır.

Erkek metninin yitirilmesi, *Kar*'ın da izleklerinden biridir. Sunay Zaim'in gösterisi sırasında salonun bütününü, yani tüm gerçeği ("manzarayı") göstermeyi reddeden, izleyiciyi kısıtlı ve kısıtlayıcı bir bakış açısına mahkûm eden mekanik bir gözün,[101] kameranın ve bilinmeyen bir editörün seçimleriyle[102] videoya kaydedilmiş ve bu sayede yitirilmemiş "Allah'ın Olmadığı Yer" şiiri dışında, Ka'nın Kars'ta usuna gelen tüm metinler (18 şiir), hiç yazılmamış gibi yok olurlar.[103] Okurun, "Allah'ın olmadığı Yer"in dizelerini görmesi ya da işitmesi ise anlatıcı tarafından engellenir:

---

101 George Orwell'in *1984*'ü (1949), "büyük birader sizi izlemekte" sözleri ile egemen gücün benzer mutlak röntgenciliğini ima eder. Tektanrılı dinler bize bu ısrarcı, sürekli izleyicinin Tanrı olduğu inancını yükler ama II. Dünya Savaşı sonrasında koşullar değişmiştir. Pablo Picasso'nun *Guernica*'sının tepesinden aşağıdaki vahşeti gözleyen ampullü göz, bunun diğer bir göstergesidir.

102 Bak., *Kar*, s. 132

103 Toplam 19 şiir, Müddessir Suresi'nde sözü geçen, cehennemi koruyan meleklerin sayısını anımsatır (Müddessir Suresi, 27-31: Faruk Zeki Perek, a.g.y., s. 8). Ka'nın şiirlerini yazarken dış güçlerden esinlendiğini söylemesi, dizelerinin Kuran ayetleri gibi yukarıdan indiği düşünüldüğünde bu sayı anlam kazanır.

> Salondaki bağırışlar, atılan sloganlar ve uğultu, bu eskimiş kayıttaki konuşmaları iyice anlaşılmaz hale getirmişti. Ama gene de bandı defalarca geri sarıp dinleyerek Ka'nın okuduğu ve daha sonra "Allah'ın Olmadığı Yer" adını vereceği şiirin büyük bir bölümünü elimdeki kâğıda yazdım. Fazıl, Ka o an gelen şiiri okurken Necip'in neden ayağa kalkıp bir şeyler söylediğini soruyordu ki, kâğıda geçirebildiğim kadarını okuması için şiiri ona verdim.[104]

Ka'dan artakalan sanatsal metin, yazılı değil, sözlü bir metindir.[105] Bu açıdan antik yazın geleneğini hatırlatır. Necip'in öyküsünü yeniden yazdığından, kulaktan kulağa aktarılan, aktarılırken değişime uğrayan ama zaman kısıtlamasını, hafıza silinmesini yine de yenen bir yazınsal türe geri dönüş çabası olarak görülebilir. Ancak, Homeros'un epik geleneği zamanımızda yerini kaypak, güvensizlik uyandıran yöntemlerle kullanılan teknolojiye bırakmıştır. Ka'nın metni, gelecek kuşaklara ne bir *Ilyada* ne de bir *Odysseia* sunabilecek bir toplumun ürünüdür. Orhan'ın da gördüğü gibi, postmodern çağ, geleceğe kim olduğu bilinmeyen seçiciler tarafından derlenmiş kaotik, çığırtkan, magazinsel gör-

---

104 *Kar*, s. 417-418.

105 Orhan'dan, Ka'nın şiirleri hakkında üç defter dolusu not aldığını öğreniriz: "...Kars'ta yazdığı şiirler üzerine Frankfurt'ta tuttuğu üç defter dolusu notun büyük çoğunluğunu kar tanesinin anlamı kadar Ka'nın kendi hayatının anlamı üzerine bir tartışma olarak da görmek gerekir" (*Kar*, 377). Metin çözümlemesi, yazın eleştirisi ve kuram, sanatsal metinlerden soyutlanmış, eleştirmenin kendi sorunlarına yanıt arama aracı haline getirilmiştir. Orhan'ın Kars'tan Almanya'ya Ka'nın izini sürüp bir detektif gibi şairi anlamaya çalışması, kendi metnini yazamayan romancının başkasınınkine odaklanması, önceden, başkası tarafından yaratılan metinlerden medet ummasıdır. Trajik olan, o metinlerin bile yitirilişidir. Öte yandan, Orhan'ın Ka'nın peşinde yaptığı detektiflik, örneğin A. S. Byatt'ın *Possession* romanında yazın araştırmalarını kendi benlik tatminleri için kullanan araştırmacıları anımsatır. Yazın, şiir, postmodern dünyada emtia işlevini görür. En ussal ve nesnel alan olması beklenen akademya bile bu yanılsamadan payını alır.

sel gürültüler aktarabilecektir ancak. Yeşil defter yitirildiğinden, şiirleri değerlendirme hakkı okurdan esirgenir. Eğer kâğıda mürekkeple yazılmış metni, sperme ilintili bir eğretileme, erkeğin doğurganlık çabasının sonucu olarak değerlendirirsek, simgesel "çocuk" ortada yoktur. Sanatçı, somut "baba" olamamıştır. Dahası, şiirlerin yazılması hakkındaki tek bilgimiz, videoda kayıtlı olduğu Orhan tarafından iddia edilen "Allah'ın Olmadığı Yer" (şiirin başlığı yaratmanın imkânsızlığını vurgular) ve Ka'nın yazılmış oldukları konusundaki sözleridir. Sonuçta metnin gerçekliği bile anlatıcının sözüne güvenip güvenmeyeceğimiz olgusuna bağlıdır. Diğer bir deyişle, belki de aslında herhangi bir metin yoktur ve her şey büyük bir yalandır. Erkek, metninin, varlığının, benliğinin kanıtının gerçekliğini dayatsa da, buna inanmak okurun iyi niyetine ya da saflığına kalmıştır: Anlatıcının güvenirliğini sorgulamaya kalkan herhangi bir okur, Ka'nın şiirlerinin gerçekte olmayan bir hayali kurmaca, Orhan'ın metnininse kaotik, karmaşık ve güvenilmez olduğu sonucuna varabilir.

Burada Orhan'la, Fazıl'la ve Orhan Pamuk'la paylaştığımız bir *angst* ve "hüzün"[106] okura egemen olur. Sorun, erkeklerin ortak depresyonunun narsisizmle ilişkili boyutu, kendi *phallus*'larına odaklaştıkça kendi kendilerine duydukları arzunun uyandırdığı

106 Orhan Pamuk'un başka yapıtlarında olduğu gibi, bu romanda da "hüzün" sözcüğü sıkça tekrarlanır. Bu konu bağlamında, Julia Kristeva'nın depresyona odaklandığı *Black Sun* kitabından ileride söz edeceğim. Benzer bir biçimde, "mutlu", "mutsuz", "korku" ve "suçluluk" metinde öne çıkan duygusal ve psikolojik durumlardır. Öte yandan, Ka'nın mutsuzluğunu ve hüznünü bayrak gibi, onurlandırıcı bir ayrıcalık, üstünlük simgesi olarak sürekli taşıması ve sergilemesi, ender mutluluk anlarını anlam aramayı içeren bir entelektüel oyuna dönüştürmesi, okur ile bu duygular arasında kaçınılmaz bir uzaklaşmaya neden olur (öte yandan, akademik eleştiri geleneğinin bu duruşu anımsatan özelliği, onu erkeksi bir paradigma haline getiren öğelerden biridir [Bak., Jane Tompkins, a.g.y.]). Sanatçı kendine fazla önem vermeye, kendini fazla ciddiye almaya başladığında, James Joyce'un Stephen Dedalus'unun sorunuyla karşılaşır.

ölümcül seraptır. Orhan'ın metni videodan kâğıda geçirirken sözleri duymakta zorlanması, belirgin bir iletişimsizliği, şiirin sözlerinin uçuculuğunu vurgular. Bir anlamda, şiir ya da genelde sanat, toplumsal, özdekçi seslerin baskısına, kırıcılığına karşı çıkmaya çalışmakta, bunu ancak görece bir biçimde başarabilmektedir. "Porlock'tan gelen adam", tüm sanatçıların ortak sorunudur. Çağdaş korku ise hem sanatçı olarak hem de erkek olarak ekrandan tamamen silinmektir. Ka için, "Kar" şiirini yazarken metnini unutturan, dışarıdan gelen "öteki", İpek olur. Coleridge'i rahatsız eden, özdekçi ve paragöz yabancı (*intruder*) iken, günümüzde kadına benzer bir işlev yüklenmesi, erkeğin kadından korkusunun, içsel düşmanlığının belirtisidir.[107] Zaten metinleri ellerinden alınmış olan kadınların korkma seçimleri bile yoktur: İpek ve Kadife sessizliklerini bozmadan evlerine çekileceklerdir.

Ka'nın usuna gelen şiirleri unutma korkusu, yeşil bir defter[108] kullanma zorunluluğu, sanatçı açısından dışarıdaki gürültünün, kaosun ve yıkıcılığın, bireysel ve toplumsal hafızada yarattığı aşınmaya işaret eder. Anlatıcıya güvenip yeşil defterin varlığını kabul edersek, yitirilişi, bir yandan erkek metninin kırılganlığını vurgularken, diğer yandan giderek nobranlaşan toplumsal yaşamımızda sanatın nasıl bir tehdit altında olduğunu da anımsatır. Yok olan yeşil defterin kendisi, rengi bağlamında doğaya, doğurganlığa ve dolayısıyla da kadına gönderme yapmanın yanı sıra, Tanrı'yı, İslam dinini çağrıştırır. Bu açıdan sanat ve yaratma eylemi tanrısal ve dini yan-anlamlar kazanır. Öte yandan, yeşil ile ağaç arasında bir bağlantı kurarsak, *Amat*'taki ölen/dirilen meşele-

107 Borges'in 1966'da yazdığı "Intruder" öyküsünü, kadının erkekler arasında sıkıştırılışını anımsarız.

108 Che Guevara'nın, Maurice de Guérin'in ve özellikle Boris Pasternak'ın yeşil defterlerini anımsarız. Pasternak'ın defterindeki şiirler, yazarın izni olmadan basılmıştır (Bak., Christopher Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, Volume 2 [Cambridge: Cambridge University Press, 2004], s. 333).

ri, *Baba ve Piç*'te Aram'ın özlemini bedenleştiren kökleri havada ağacı anımsayarak erkeklik sorunsalını yeniden metne sokarız.

Yeşil defter, yani elyazısının üzerine işlendiği beden eğretilemesi ile kullanılan *phallus* simgesi kalem, postmodern çağın sunduğu kalıcı kılınma yöntemlerinden farklı bir duruşu gösterirler. İletişim ve bilişim çağında geçmişlerine sarılmak, hızlı gelişen olaylar ve globalleşmeyle giderek küçülen bir dünyada gençliklerini ve özellikle çocukluklarını nostaljiyle yeniden yakalamaya çalışan, bu büyüyememiş, büyümek istemeyen erkekler için hafızalarını yitirmeme olanağı, teknolojinin sunduğu birtakım yöntemlerle sağlanır. Ses kayıt aletleri, mikrofonlar,[109] radyo kayıtları, video çekimleri kırılgan hafıza yetisinin yerini almıştır. Ka'nın şiirini videodan (görselden ve sesten) yazıya dönüştürmeye çalışan öteki sanatçı Orhan ise şiirin tümünü duyup yazamadığı için sanatın kalıcılığını sağlamakta başarısız olur. Kendi metnini değil başkasınınkini yazmaya çalışmakta, bunu bile başaramamaktadır. Yine de "Allah'ın Olmadığı Yer", erkek egemen dünyanın sağladığı ama denetim altında tuttuğu medyatik teknolojinin sayesinde görece bir kalıcılığa ulaşabilmiştir. Medyanın bir bakıma kalıcılık niteliği sağladığı tek şiirin başlığı, yaratı süreci ve sanatçı konusunda gerekli iletiyi sağlar: Teknolojinin bize bıraktığı tek mekân simgesel ve yazınsal bir cehennemdir ve bu mekânda egemen erkeğe ve yaratıcıya yer yoktur. Toplumsal kaos şairin dizelerini ve sesini büyük ölçüde bastırmayı başarır. Öte yandan, Millet Tiyatrosu'ndaki gösterileri düzenleyen ve sahne akışını saptayan Sunay

109 Bak., *Kar*, s., 43, 338. Burada intihal konusu yeniden gündeme gelir. Devlet güçleri, başkalarının metinlerinden çalıntı yapan sanatçıları aratmayacak bir çabayla bireylerin sesini çalma ve edinme yoluna gider. Röntgencilik, toplumun çeşitli katmanlarında yayılmış bir hastalık gibidir. Kendi yaşamlarını, varlıklarını yitirmiş, yitirme korkusuyla paranoyaya yakalanmış bu bireyler ve kurumlar, başkalarının yaşamları yoluyla ikinci el hayatlar edinme telaşındadır. Benzer erkeklik korkularının ekseninde yazılmış başka bir roman, Bram Stoker'ın *Dracula*'sı (1897) akla gelir.

Zaim'in[110] "senaryosu", başka bir deyişle "metni", Ka'nın şiirini, popüler kültürün çığırtkanlığı, bayağı, karnavalesk karmaşası[111] ile egemen düzenin baskıcı ve ölümcül alegorisi, epik tiyatroyu andıran ama bu türü varabileceği en uç noktalara taşıyan *Vatan yahut Türban*[112] oyununun arasına sıkıştırır. Ka'nınkilerin aksine, egemen görüşün sınır tanımaz gizilgücünü sergileyen tiyatro metni, toplumun elde ettiği teknolojik üstünlük sayesinde kalıcılık kazanacaktır. Sunay Zaim'in oyununun başlığı, Ka'nın okuduğu şiirin adı, süregelen mücadelenin simgesidir: Ka'nın Kars'ta karşılaştığı kadınlardan Hande'nin öyküsü, bunun bir kanıtıdır.

> Örtülü kızların sayısı artınca bizi başımızı açmaya ikna etsin diye Ankara'dan bir kadın yollamışlardı. Bu 'iknacı kadın' bir odada hepimizle tek tek saatlerce görüşmüştü. Bize 'Baban anneni döver miydi? (...) Türbandan önce başka ne giydin? (...) Atatürk'ü seviyor musun? (...) Allah mı büyüktür, devlet mi? (...)' gibi yüzlerce soru sormuş[tu]...[113]

---

110 Karakterin ilk adı Sunay, 1966-1973 arasında cumhurbaşkanlığı yapan asker kökenli Cevdet Sunay'ı ve "sunduğu" devlet dizgesini çağrıştırır. Soyadı Zaim ise "büyük askeri tımar sahibi" anlamına gelir. Kars'taki devrime kadar bu karakter hep hem adı, hem de soyadı ile anılır.

111 Gösteriyi "Sunay Zaim'in Brecht'çi ve Bakhtin'ci kumpanyası" sunmaktadır (bak., *Kar*, s., 140). Hem Brecht'ci hem Bakhtin'ci olabilmek, postmodernliği, ideolojilerin karmaşasını, eleştiri kuramlarının bitişini (*pace* Terry Eagleton) ve erkek söylemlerinin çöküşünü irdeler.

112 Oyunun başlığı Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sine (1873) bilinçli bir göndermedir. "Bu kısa oyun 1930'ların ortasıyla İkinci Dünya Savaşı arasında kadınları çarşaftan, dinî baskılardan uzak tutmak isteyen Batılılaşmacı devletin teşvikiyle Anadolu'da liselerde ve Halkevleri'nde pek çok kere oynanmış, 1950'den sonra demokrasiyle Kemalist devrimin şiddeti zayıflayınca unutulmuştu" (*Kar*, s., 148). *Vatan yahut Silistre* oyunu da Osmanlı İmparatorluğu'nun benzer bir değişim evresinde baskın ideolojiyi benimsetmek amacıyla yazılmıştır. Mekânın (Silistre) yerini dokumanın (türban) almış olması, saçın, yani kadın bedeninin savaş alanına dönüştürülmesinin eğretilemesidir.

113 *Kar*, s. 124.

Bu söylemde Allah ile devlet, erkek erkinin karşıt kutuplarda somutlaşması haline getirilmiştir. Aralarında seçim yapılması istenir. "İknacı kadın" ile Hande, bu iki karşıt kadın yapılandırması, birbirleriyle savaşan erkek metinlerinde kendi konumlarını bulmaya çalıştıklarından, satır aralarında sıkışıp kalmış, kadınlıklarını, benliklerini, bedenlerini yitirmiş, salt "görüntü" durumuna sokulmuşlardır. Biri türbanına, diğeri ayakkabısının topuğuna, giydiği "şık" elbiseye indirgenmiştir. Kadını örten kumaşların içi sanki boşaltılmıştır: Erkek dünyasına uyum sağlama gereksinimi ve çabası onu yalnızca ortadan silmeye yarar.

Coleridge'e dönersek, şair "Kubla Khan"ı yazarken başka bir metinden etkilendiğinden söz eder ama "Purchas's Pilgrimage"daki beş satırlık düzyazıyı, hayal gücünü ve duygularının coşkularını kullanarak şiirinde tanınmaz hale getirir ve kaynak metinde olmayan öğelerle bezer. Öte yandan Ka, "Tanrı'nın Olmadığı Yer" şiirini Necip'ten intihal[114] yaparak yazar. Videoda, şiir okunurken Necip'in heyecanlandığının fark edilmesi bu yüzdendir. Ka'nın kendi metnini çaldığını kolayca görür. Bu tanıdıklık duygusu, Ka'nın şiirine kendinden pek az şey kattığı kanısını yaratır. Bunlar kaypak metinlerdir. Video kaseti ise *Vatan yahut Türban* metnine zaman kavramı bağlamında sürekli bir yer sağlar. Teypteki metin, ancak *Kar* romanının kapsamadığı ve okurun ulaşamayacağı bir gelecekte, o zamanın erk sahiplerinin iradesi ve kararları doğrultusunda, gerek görülürse silinebilecek,

114 "Bütün İnsanlık ve Yıldızlar" şiirinde de intihal söz konusudur. Şeyhle görüştükten sonra oteline dönerken uğradığı çayhanede, duvarda gördüğü, kimin yazdığı belli olmayan mısraları olduğu gibi kendi metnine dahil eder: "Anamız çıkıp gelse Cennet'ten bizi kollarıyla sarsa, / İmansız babamız onu bir akşamcık dayaksız bıraksa, / Gene de para etmez, bokun donar, ruhun kurur, umut yok! / Çek sifonu gitsin kişi düştüyse şehri Kars'a" (*Kar*, s., 105). Anonim olduğundan bütün erkeklerin ortak metni haline gelen şiir, cennette Tanrı'nın yerini almış ölü anneye özlemi, babaya duyulan kini ve umarsız bir çaresizlikle, erkekliğin kanalizasyona, Gaia'nın bağırsaklarına, kirli rahmine, cehenneme itilişini ve yitirilişini irdeler.

belki de tekrar tekrar gösterime sunulacaktır. Kasetteki egemen ses, şiddetin, kavganın, ölümün sesidir. Toplumun kaydetmeye değmez gördüğü ise, Kars'ı ülkeden kopuk bir adaya dönüştüren, süt beyazı ya da çamur rengi[115] bir örtüyle sarıp sarmalayan, hiçbir ses çıkarmayan ama elektrikleri kesebilecek, yolları kapayabilecek gizilgüce sahip olan "kar"ın sessizliğidir.

Anlatıcı, "Allah'ın Olmadığı Yer" şiirine bakmamızı, onu okumamızı engeller ama şiir hakkında kimi bilgiler metinde açıklanır. Şiirin yazılma süreci, altbaşlığı "Necip'in Gördüğü Manzara ve Ka'nın Şiiri" olan 16. bölümde anlatılır. Kars'ın dindar gençlerinden, Kadife'ye âşık olan Necip ile Ka, İngiltere'deki eşcinsel fahişeleri ve müşterilerini andırırcasına tiyatronun helasında buluşurlar. "Bir hela boşalınca içeri girdiler. Ka yaşlı ve ağzı dişsiz bir ihtiyarın kendilerini gördüğünü fark etti. İçeride sürgüyü çektikten sonra Necip, 'Görmediler,' dedi. Sevinçle Ka'ya sarıldı."[116] Erkeklerin sürekli birbirlerine sarılmalarını bir kenara bırakırsak, tiyatroda "gördüğünü" ilan eden Necip'le burada, özel hayatın içindeki Necip arasındaki farkı ayrımsarız. Birebir ilişkilerde büyüğü, babanın karikatürleştirilmiş simgesini, toplumsal bekçiyi, dişsiz ihtiyarı göremezken, toplumsal/siyasal olaylarda Necip "görebilen"e dönüşür. Öte yandan, Kars'ın genel durumunun yarattığı paranoya iki erkeği normlara göre yapmamaları gereken bir eyleme itmiştir: Yalnız girilmesi gereken, içinde soyunulan,

---

115 İkili karşıtlıklar, kar/beyaz (saf) – çamur/kırmızı (kirli), kar bağlamında bile karşımıza çıkar. Süt gibi, çamur, yani suyla karışmış toprak da, kadınlarla ilintili bir nesnedir. Tanrı, insan"oğlu"nu çamurdan (Gaia'dan) yaratmıştır. Aynı çamur, yirmi birinci yüzyılda (daha doğrusu, akılcılığın güçlendiği dönemlerden bu yana) rahatsız edici, tiksindirici nitelikler kazanmıştır. *Baba ve Piç*'i incelediğimde, erkek sisteminin çamura karşı kullandığı kaldırım taşlarından söz edeceğim. Çamurun sanatla ilişkisi, sanat yapıtının yaratılmasında kullanılması anlamlıdır. Süte gelince, yirmi birinci yüzyıl İngilteresi'nde bile, hâlâ kadınların bebeklerini toplum içinde emzirip emzirmeyeceği tartışması yaşanmaktadır.

116 *Kar*, s. 141.

toplumsal ahlakın ayıp saydığı, penise cinsellik dışı bir işlev yükleyen işeme eyleminin mekânına birlikte girip kapıyı kilitlemişlerdir. İhtiyar adamın meraklı bakışları, her şeyi görmüş birinin, dişleri dökülmüş babanın kinisizminin ifadesidir. Ataerkil toplumun her yerdeki varlığını, her şeyi gören, videonun simgelediği teknolojiyi aşan gözünü simgeler.

Mekân olarak helanın bedensel dışkılar ve sıvılarla olan bağlantısı, Ka ile Necip'in içeride sürgüyü çekmeleri ve kendilerini dış dünyadan yalıtmaları, bir başka kapalı mekâna, kadın rahmine gönderme yapar. Görünürde ergin olan bu erkekler, paradoksal bir biçimde ana rahminin korunaklı gizliliğine sığınma gereksinimini duyarak bir bakıma çocukluklarına geri dönerler, eğretileme düzeyinde kardeş (karındaş) olurlar.[117] Bu nostalji roman boyunca kendini duyumsatır. Necip'in "iri yeşil gözlü, iyi çocuksu yüzlü"[118] olduğunu anımsadığımızda, karakterin çocuksu ve kadınsı bir şablona yerleştirildiğini görürüz. Betimleme bağlamında biraz Crusoe'nun Cuma'sını anımsatır. Öte yandan Ka'nın ona yaklaşımında, gizli homoseksüel bir güdünün yanı sıra[119] belli bir ölçüde narsisizm de sergilediğini ayrımsarız: "Ka delikanlının sinirli ve çocuksu hareketlerinde, ince gövdesinde kendi gençliğini hatırlatan bir şeyler sezerek ona yakınlık duydu."[120] Ka'nın Necip'e gözünü dikip bakması Freud'un *scopophilia* kuramını akla getirir. Necip bir arzu nesnesi durumuna indirgenir: Ka'nın onun bedenine odaklanması bu açıdan anlamlıdır. Dahası, helaya girdiklerinde fark ettiği yaşlı adamın ihtiyarlığı ve diş-

117 *Baba ve Piç* bağlamında, bu karındaşlığın ille de barışçıl olmadığını irdeleyeceğim. Kardeş olmak, aile bir kurgu olduğundan, cinsel şiddete ve saldırganlığa engel değildir.

118 *Kar*, s. 69.

119 Robinson Crusoe'nun Cuma'ya bakışında da benzer bir arzu ögesi vardır: Kadın ile sömürülen "öteki" arasındaki bağlantı, emperyalist ve kapitalist dizgede oldukça güçlüdür.

120 *Kar*, s. 70.

sizliği, cinsel iktidar sahibi olduğu varsayılan Ka ile gençliği ve kadınsı erkeği simgeleyen Necip'in karşıt noktasını oluşturur. İçeriye giren iki görece genç adama bakışı onu da cinsel tercihleri ve olası saldırganlığı açısından muğlak kılar: Dişleri/dişi olmadığını bildiğimize göre ağzı açıktır ve açlığını ayrımsarız. Bu karmaşık cinsel bağlamda yaşlı adamın dişsiz[121] ağzı, erkeklerin korkulu rüyası *vagina dentata*'nın da bir yansıması ve yadsınmasıdır. Adama bakan Ka, onda aynı zamanda kendi geleceğini de görmektedir. Helada Necip sifon haznesinde sakladığı, Kadife'ye yazdığı mektupları çıkarıp Ka'ya verir. Böylece kadına yazılan mektupların helada saklanması, genç adamın ülküsel kadına adadığı metinleri dışkı haline dönüştürür. Kadına dönük metin, sefilliği ve iğrençliği simgeleyen ve dışkıyı Gaia'ya gönderen sifonun bir parçası olmuştur.

Bu arada Necip, yaşamını temelinden etkileyen ama onu korkutan bir manzarayı[122] Ka'ya anlatır:

> Bu manzaraya bir gece, karanlıkta, bir pencereden bakıyorum. Dışarıda kale duvarları gibi yüksek ve kör iki beyaz duvar var. Sanki iki kale karşı karşıya! Ben aralarındaki dar dehlize, bu dehlizin bir sokak gibi önümde uzanışına korkuyla bakıyorum. Allah'ın olmadığı yerde sokak Kars'taki gibi karlı ve çamurlu ama rengi mor! Sokağın ortasında bana "dur" diyen bir şey var ama ben sokağın ucuna, bu dünyanın sonuna bakıyorum. Bir ağaç var orada, yapraksız, çıplak son bir ağaç. O zaman Allah'ın olmadığı yeri merak ettiğim için suçluluk duyuyorum. Bunun

121 "Diş" ve "dişi" sözcüklerinin aynı kökten gelmeleri burada ilginç bir anlam kazanır. Bak. İsmet Zeki Eyuboğlu, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü* (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1988), s. 85.

122 Burada bakışı ve bakışın oluşturduğu arzu nesnesini yeniden anımsarız. Romanda sıklıkla tekrarlanan "manzara" sözcüğünün kökeni, "1. Bakma, bakım, göz atma. 2. Düşünme, mülâhaza. 3. İltifat. 4. Göz değme. 5. Bir türlü kabul etme. 6. Yan bakış." anlamlarına gelen "nazar" kelimesidir (Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, s. 567).

üzerine kızıl ağaç birden eski karanlık rengine dönüyor. Bir daha bakmayayım derken gene kendimi tutamayıp bakıyorum ve dünyanın sonundaki yalnız ağaç yeniden kıpkızıl kesilip yanmaya başlıyor. Sabaha kadar sürüyor bu.[123]

Bu hayal, önce İpek'in ilk kocası Muhtar, sonra Ka, sonra da Necip'in ifade edeceği yaşamsal varoluşçu sorunun içindedir: "Allah yoksa Cennet de yok demektir. O zaman hayatı yokluklar, fakirlik ve ezilerek geçen milyonlarca kişi Cennet'e bile gidemeyecek. O zaman yoksulların çektiği onca acının anlamı nedir? Ne için yaşıyoruz ve bunca acıyı boşu boşuna neden çekiyoruz?"[124] Soru bütünüyle bir mantık çıkarımı olan tasım (*syllogism*) üzerine kuruludur. Akılcı erkek zihni ve onun düzen sağlamak ve anlam oluşturmak için yarattığı Tanrı ve din kurumları, neden-sonuç ilişkileri umar. Din dizgesi suç unsuruna dayandığından, mantık suçun cezalandırılmasını bekler. Ceza ya da ödül olmayacağı düşüncesi erkek düzeninin ve bu düzende yaşamın anlamının temellerini sarsar: Akıl üzerine temellendirilen bir dizgede anlam yaşamsaldır.

Orhan'ın aktardığı, Necip'in anlattığı "manzara" aslında bir yanılsama, bir kurmacadır:

> Çok sonra, "Bu da Necip'in ranzasından gözüken manzara," dedi Fazıl, aşağıdaki daracık bir dehlizi işaret ederek. Bahçenin hemen dışında Ziraat Bankası binasının kör yan duvarıyla bir başka yüksek apartmanın penceresiz arka duvarı arasına sıkışmış iki metre genişliğinde sokak bile denemeyecek bir geçit gördüm. Çamurlu zeminine bankanın ilk katından mor bir fluoresans (*metinde böyle*) ışık vuruyordu. Dehlizi kimse sokak sanmasın diye ortasına bir yere kırmızı bir "girilmez" işareti konmuştu. Fazıl'ın Necip'ten ilhamla "bu dünyanın sonu" dediği sokağın ucunda ise yapraksız ve karanlık bir ağaç vardı ve tam biz bakar-

123 *Kar*, s. 144.

124 A.g.e., s. 106.

ken bir an yanar gibi kıpkırmızı kesildi. "Aydın Foto Sarayı'nın kırmızı ilan lambası yedi yıldır bozuktur," diye fısıldadı Fazıl. "Kırmızı ışığı arada bir yanar söner ve her seferinde oradaki iğde ağacı Necip'in ranzasından bakınca sanki alev alıp tutuşmuş gibi gözükür. Necip bazan bu manzarayı sabaha kadar hayaller içinde seyrederdi. Gördüğü şeye 'bu dünya' adını vermişti ve uykusuz gecelerinin sabahında bazan bana 'bütün gece bu dünyayı seyrettim!' derdi. Arkadaşın şair Ka Bey'e anlatmış demek ki, o da şiirine koymuş. (...) Ama arkadaşının şiirine 'Allah'ın Olmadığı Yer' demesi Necip'e saygısızlık.[125]

İki metni karşılaştırdığımız zaman Necip'in birinci cümlesinde zaman ve mekânı yok ettiğini, kendi konumunu simgeleyen ranzasından ise hiç bahsetmediğini görürüz. Finans dünyasını, devletin para, tarımsal üretim (toprağın, Gaia'nın sömürülmesi) ve halkla resmi, parasal ilişkisini simgeleyen Ziraat Bankası ile bir duvarını topluma ve dış dünyaya tümüyle kapamış, toplumsal dizgenin yapıtaşı çekirdek birimi oluşturan ailelerin üst üste kutularda yaşadığı apartman, Necip'in kurmacasında birbirlerinden farkı olmayan ama birbirlerine bakmayı bile reddeden yüksek ve kör iki beyaz duvara dönüştürülmüştür. Aynı sistemin öğeleri olan sivil toplum ve devlet böylece karşı karşıya iki düşman kale haline gelirler. Kale simgesinin anıştırdığı *phallus*'un yanı sıra, iki yapı birbirlerine karşı bir savaş halinde betimlenir. Necip'in manzara betimlemesini okurken, okurun aklına başka bir mücadele alanı olarak futbol da gelebilir. Zaten metinde tekrar tekrar bahsi geçen kaybolmuş milli kaleci Vural, bu diğer erkek oyunundaki içsel şiddetin bir göstergesidir.[126] Romanda yeri olan ve Ka'nın

125 A.g.e., s. 419.

126 Futbol oyunu, yanlışlıkla açık ve korumasız bırakılan düşman kalesine şiddetle fırlatılan top, bunun sonucu elde edilen ve zafer işareti olarak kabul edilen gol ve iki takımın mücadelesi göz önüne alındığında başlı başına bir eğretilemedir. Oyun bahanesi ardında sadece evcilleştirilmiş bir savaş parodisi yatmaz: Karşıdaki, düşmanı simgeleyen erkek takımını (ordusunu)

şiirlerinden birine adını veren satranç, yine savaş eğretilemesi bir strateji oyunudur ve kalelerin mücadelesini de gerektirir[127] Öte yandan, Necip'in gördüğü ve korkuyla baktığı vajinal dehliz aslında iki metre genişliğinde, erkek dizgesi gözüyle "çıkmaz" bir sokaktır. Mektuplar döşendiği Kadife, öyküsünü yazdığı, hayalindeki ikinci kimliği verdiği Hicran/Kadife, erkeğin, annesi olmayan kadınla sanal bağlantılarıdır: Kadınla ilişkisi, kadını cinselliğinden yabancılaştıran, onu erkeğin nitelik kazanması için bir araç haline getiren, ortaçağdan kalma saray aşkları geleneğini andırır. Bu açıdan genç adamın dehliz karşısında duyduğu dehşet anlam kazanır. Kadının cinsel organları gizlidir, bedenin içinde var olduğundan dışarıdan görünemez. Görünmeyen ise bilinmeyendir ve ürkütür. Necip sokakta gördüğü mor yansımayı doğadan yabancılaşma olarak ayrımsadığından bundan ürker. Ka, sokaktaki mor rengin aslında bankadan yansıdığını Fazıl'dan öğrenir. Kadın hareketinin simgesi olan mor, ya ürkütücüdür ya da "akılcı" erkek dizgesinde parayla ilişkilendirilir.

---

kadınlaştırma ve bu yolla aşağılama söz konusudur. Bina olarak inşa edilen ve *phallus* eğretilemesi olan (tarihsel bina) kalenin aksine, rahmi anıştıran şekli ve açık girişiyle futbol kalesi, vajinası olmayan erkeğin sanal "döl yolu"dur. Top, kadınlaştırılmış rakip erkeğe tecavüz eden "gerçek" erkeğin kudretli spermidir. "Top" sözcüğünün iki anlamı olması, hem oynanılan nesne hem de savaş silahı göstergesi olarak kullanılması, bu açıdan simgeseldir. Hakemin işlevi bir bakıma ülküsel bir Birleşmiş Milletler'inkini anımsatır. Atılan her gol, "oyun" olarak kabul edilir kılınan bu savaşta bir zaferdir. Öte yandan futbol oyunu kurgulanırken oluşturulan, kalenin vajina, topun sperm olarak cinsel eylemi tahrif eden bir parodi yaratılması, karşı tarafın kadınlaştırılarak aşağılanması, erkek dizgesinin kadına, cinselliğe çarpık ve hastalıklı bakışının bir göstergesidir. Dahası, sürekli tekme yiyen yuvarlak topun aynı zamanda dünyanın biçimini çağrıştırması, onu Gaia ile ilişkilendirdiği ölçüde ironik bir erkek acımasızlığının göstergesidir. Başka bir bakışla ise spermin kırılganlığına, saldırı altındaki durumuna dikkat çeker.

127 İngilizce ve Fransızcada "kraliçe" adını alan satranç taşının Arapçada ve Türkçede "vezir" olarak anılması ilginçtir.

Dar dehlizi vajina[128] imgesi olarak görmeyi sürdürürsek, aslında trafik işareti olan ama Necip'in kendisine dur diyen bir uyarı olarak gördüğü, bir başka *phallus* simgesi "girilmez" levhası, sürer düzenin de kadını sakıncalı bir çıkmaz sokak gibi tanımladığını gösterir. Dehliz ancak evlenildikten, sahip olunduktan sonra yasak olmaktan çıkar. Simgesel bağlamda her önüne gelen buraya girip çıksa, doğacak çocuğun kimden olduğu bilinemez: O zaman da "baba" niteliği mutlaklığını yitirir, miras kurumu anlamını kaybeder. Necip'se dehlizin derinliklerine baktığında ancak dünyanın sonunu görebilir, oysa gerçekte vajinadan hayat çıkar: Dünyanın başlangıcıdır. Giremediği yolun sonundaki ağaç Cennet Bahçesi'nde, Tanrı'nın insana yasakladığı bilgi ağacını ya da İslamiyet'te gördüğümüz, *Baba ve Piç*'te Aram'ın özlemini simgeleyen Tuba ağacını anımsatır. Necip'in yaşadığı yozlaşmış dünyada bu ağaç artık yapraklarını ve meyvelerini yitirmiştir. Fazıl gördüklerinin bir iğde ağacı olduğunu söyler. Bu durumda, hem iğde -yabani zeytin ağacı olduğundan- gösterge olarak görüldüğünde, Nuh'un Tufanı'ndaki umut simgesinin söndüğünü anlarız, hem de bu ağacın Nevruz ile ilintisini anımsadığımızda yeni bir yıldan, gelecek zamandan pek fazla bir şey beklememiz gerektiğini ayrımsarız. Ağaca yansıyan fakat yanıp sönen, tutarlığını yitirmiş kırmızı ışık ise aşkı, tutkuyu ve cinselliği simgeler. Bu yüzden Necip ona "bakmayayım" deyip yine de dayanamayıp baktığında derin bir suçluluk duyar.

Gerçek hayatta hasta olan teknolojidir. Aydın Foto Sarayı'nın lambası bozuktur. İsmindeki iddianın, "saray" sözcüğünün anıştırdığı iktidar arayışının, "aydın" adının yarattığı akılcılıkla ve Aydınlanma hareketiyle bağlantılanma çabasının yanı sıra, Foto Sa-

128 Döl yolu terimini kadın bağlamında bilerek kullanmıyorum. Bu terim, Emek Ergün'ün da belirttiği gibi, kadın cinsel organını erkek üzerinden tanımladığı için heteroseksüel dilin bir inşasıdır Bak., Emek Ergün, "Social Constructions of Virginity", *LLC Review*, 7 (Baltimore: University of Maryland, 2007), s. 69.

rayı'nın resim çekimiyle ilgili bir ticarethane olduğunu ve fotoğrafın görme ve manzarayla ilintisini anımsamamız gerekir. Ağacı yasak bir cinsellikle ilişkilendiren onun bozuk lambası, ışığı, aydınlanma ve aydınlatma mekanizmasıdır. Fazıl'ın dediğine göre, Necip bu görüntüye, "manzarasına", "bu dünya" adını vermiştir. Burada da dünyanın doğurgan, besleyici ve koruyucu Gaia olduğunu hatırlarız. Zaten Ka, Lacivert'le konuşurken mutluluğu şöyle tanımlar: "' Bütün bu yokluğu, ezikliği unutabileceğin bir dünya bulmak. Birisini bütün bir dünya gibi tutabilmek..."'[129] Yitirilmiş erkekliğin yokluğundan ve ezikliğinden kurtulabilmek için aradığı nesne, bir anne, kişileştirilmiş bir Gaia olsa bile, "tutabilmek" sözcüğünün ardında yatan sahiplenme ve hapsetme art anlamları, özlemi duyulan "birisi"nin araç işlevini yüklenmesini beklemek, kadına yaklaşımdaki hastalıklı tutumu belirginleştirir.

Necip, toplumun yüklediği ikilemleri içinde taşır. Kadınlara bakışında öğretilmiş normlara göre değerlendirmeler yapar. Öte yandan, romanda farklı bir işlevi de yüklenmiştir. Fazıl'la birlikte, Rosencrantz ve Guildenstern'ı[130] aratmayacak bir ikili oluştururlar: Ka bu ikili karşısında ikinci bir Hamlet haline gelir. Sunay Zaim'in ve oyuncularının varlığını anımsadığımızda, oyun içinde oyun bağlamında, metinlerarasılık öğesi daha da güç kazanır. Necip'in bir diğer işlevi, Ka için bir İsa figürü oluşturmasıdır. Yukarıda alıntıladığım, dünyevi bir görüntüden tinsel bir metin, bir hayal yaratabilme yetisi onu *Mrs. Dalloway*'deki (1925) Septimus Warren Smith[131] konumuna oturtur. Bu romanda, savaştan yeni

---

129 *Kar*, s. 326. *Baba ve Piç*'te Mustafa da aynı özlemi dile getirir.

130 Burada Shakespeare'in *Hamlet*'inden çok Tom Stoppard'ın *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* oyununa gönderme yapmaktayım: Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (Londra: Faber and Faber, 1990). Öte yandan, iki karakter arasında ayırım yapılamama sorunu, kişinin anonimleşmesi, Shakespeare'in de sık değindiği bir insanlık sorunudur ve toplum dizgesinin bireyde yaratığı bir kimlik yitimidir.

131 Bak. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, (Londra: Granada Publishing, 1978).

dönmüş, mutlak dehşeti görmüş asker, Septimus Warren Smith, kendi hayalini kabul edemediği bir gerçekliğin yerine koymak çabasındadır: Ağaçların canlı olduğunu, suçun sanallığını, aşkın evrensel gerçekliğini, toplumun etkin siyasal erkini temsil eden Kabine'ye anlatması gerektiğini düşündüğünden[132] deli damgasını yer ve sonuçta intihar etmek zorunda kalır. *Kar*'daki "intiharcı kızları" anımsatan intiharı, Woolf'un romanındaki bastırılmış kadın karaktere bir kurtuluş olasılığı tanır: Warren Smith, tıpkı İsa gibi, Clarissa'nın ezilip yitmemesi için kendini feda eder. Yirminci yüzyılın başında mümkün olan bu tür bir bireysel kurtuluş, Ka'nın yaşadığı zaman diliminde olasılığını yitirmiştir. Necip'in yarattığı hayali metin, Smith'in ülküsünün ve isyanının aksine, olumsuz ve bir yerde ölümcüldür.

Sunay Zaim'in metnini oluşturduğu tiyatro oyununun doruğuna ulaştığı noktada oyun ile gerçeklik arasındaki sınır çizgisi aşılır, sahnedeki erler izleyicilere ateş etmeye başlarlar:

> ...[B]u ateş sırasında sıkılan kurşunlarla iki kişi ölmüştü. Bunlardan biri alnına ve gözüne saplanan kurşunlarla düşen Necip'ti ama bu konuda başka söylentiler de işittiğim için tam o anda öldüğünü söyleyemeyeceğim. (...) Vurulmadan iki saniye önce ayağa kalkmış ve pek çok kişinin işiteceği (ama video kaydına geçmeyen) bir sesle şöyle demişti:
>
> "Durun, ateş etmeyin, silahlar dolu!"
>
> (...)Necip'in yeşil gözlerinden birine ve geniş ve temiz alnının ortasına giren iki kurşun abartılı bir iddiaya göre onu hemen öldürmemiş, sonradan anlatılanlara göre delikanlı bir an sahneye bakarak "Görüyorum!" demişti.[133]

Necip'in gözünden vurulması, kuşkusuz egemen güçlerin ya da onların parodilerinin, "manzara"yı karartma, görme eylemi-

---

132 A.g.e., s. 61.

133 *Kar*, s. 157, 159.

ni, özellikle hayal kurabilen, metin yaratabilen genç bir bakışı, kendilerine tehlike oluşturduğu için köreltme eylemidir. Bakan göz, yaratılan dehşetin tanığı konumundadır.[134] Baktığı "manzara"yı hafızasına kaydedebilir, sözle, anlatıyla paylaşabilir. Kör etme, İsa'nın kör adamı iyileştirdiği mucize[135] anımsandığında, Hıristiyan peygamberin eyleminin inkârıdır. Dahası, İsa *İncil*'de bakışıyla tekrar tekrar betimlenir: Gözü yaşamsaldır. Necip'in, Ka'nın yitik defteri gibi yeşil olan gözleri ise daha sonra, yamyamlığın[136] egemen olduğu bu toplumda, Karpalas Oteli'nin

---

134 Freud, erkek merkezli bir bakışla, hem *Kar*, hem de *Amat* için geçerli olabilecek bir saptamada bulunur: "Rüyalar, fanteziler ve söylenceler konusunda incelemeler, bize kişinin gözü hakkında endişe duymasının, kör olma korkusunun çoğu kez iğdiş edilmeden duyulan korkunun yerini aldığını öğretmiştir." Sigmund Freud, "The Uncanny," *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, s. 938. "A study of dreams, phantasies and myths has taught us that anxiety about one's eyes, the fear of going blind, is often enough a substitute for the dread of being castrated." Kadınların gözleri zaten kapalı olduğundan sorunun dışında kalırlar.

135 Bak., *İncil*, Matta 9: 27-31.

136 Genelde farklı kültürleri aşağılamak için araç haline gelmiş "yamyamlık" terimini, Freud'un *Totem ve Tabu*'da açıkladığı anlamda kullanıyorum: "Günün birinde kovulmuş olan oğullar bir araya geldiler, babalarını öldürüp yediler. Birlikte, tek başına yapamayacakları şeylere cesaret edip, bunları gerçekleştirdiler (Belki de üstünlük duygusunu, kültürel bir ilerlemeden, yeni bir silahın kullanımından edinmişlerdi).... Şiddet dolu ata baba, kesinlikle kardeş grubunda herkesin kıskanılan ve korkulan örneği olmuştu. Şimdi onu yemek suretiyle, onunla özdeşleştiler. Her biri, gücünün bir parçasını edindi. Totem yemeği ise bu önemli ve suç nitelikli edimin tekrarı ve hatırlanması hadisesi olabilir." (Siegmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev. Akın Kanat (İzmir: İlya İzmir Yayınevi, 2006), s. 242. Freud, "The Ego and Super-Ego (Ego Ideal)"da bu edimi Hıristiyan geleneğindeki Aşai Rabbani töreniyle ilişkilendirir (Bak., Siegmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: The Ego and the Id and Other Works*, Volume XIX [Londra: Vintage, 2001], s.29). Öte yandan, içinde yaşadığımız toplum öylesine yaygın korkuların egemen olduğu bir duruma geldi ki, korkulan ve gücü "yenilmek" istenen artık sadece baba

kahvaltı sofrasında, "bir kâsede parlaklığını kaybetmiş ölü zeytinler"[137] biçiminde okura anımsatılır.

Öte yandan, Necip'in alnına saplanan kurşun İsa'nın dikenli tacının yol açtığı *stigmata*'ya göndermedir. Necip'in ölümü anımsatan soğuk elini Ka'nın alnına koymasını, şairin bundan duyduğu ürpertiyi, korkuyu anımsarız.[138] İkisinin arasında bir bağ oluşur ama Ka, bu bağı reddeder. İhanet etmiş, sahnede Sunay Zaim'in yanında saf tutarak "oyunculuğu," izleyenlerin arasında yer almaya yeğlemiştir. Onun için Woolf'un Clarissa'sına tanıdığı görece kurtuluş olanaksızdır. İzleyiciler arasında silahların dolu olduğunu fark eden tek kişinin Necip olması, bu on yedi yaşındaki gencin, salondaki daha deneyimli kişilerin aksine, gerçeklikten kopmadığını, hayal dünyasının kurmacalığını fark ettiğini ve gözünün İsa'nınki kadar keskin olduğunu gösterir. "İknacı Kadın" gibi, erkek dizgesinin gönüllü bir kadın askeri haline getirilmiş olan, adı ile aydınlanma hareketine ve kadının bu hareketi içselleştirmesine işaret eden edebiyat öğretmeni Nuriye Hanım olayı anlamadan alkışlarken, sahnede her iki anlamıyla "oyun"[139] oynayan büyümemiş erkekler ve onları izleyen-

değil. Tüm erkek kardeşler birbirlerine yenecek av gibi bakmaktalar. Bunların arasında, erkek dizgesine uyumunu kusursuz geliştirmiş ve onlarla bütünleşmiş kadınları da katıyorum.

137 Kar, s. 173.

138 A.g.e., s. 137.

139 Oyun, izlek olarak sıkça kullanılan bir eğretilemedir. Nurdan Gürbilek'in Oğuz Atay bağlamında söylediği gibi, "...oyun, bu dünyanın dışında durmanın, yetişkinlerin dünyasına karşı durmanın ifadesi olarak görünür" (Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge: Denemeler* [İstanbul: Metis Yayınları, 1995], s. 36). Çocuksu bir masumiyet söz konusuysa, *Kar*'da bunu Necip bedenselleştirir. Romanda "oyun" oynayan erkeklerde, dünyayla acınası bir özdeşleşme, büyümüş olma sanısı ve isteğiyle karışık, çelişkili bir çocukluğa dönme hayali söz konusudur. Örneğin büyüse erkekleşecek olan Peter Pan, kendi seçimiyle pencereden kaçıp sonsuz bir oyun ve çocuk dünyası yaratır. Daha sonra yitireceği anne figürü Wendy'yi de yanında gö-

ler, ya saklanırlar ya da kaçışırlar. Bu arada Necip'in söylediği "silahlar dolu" gerçeği video kaydından silinir. Teknoloji egemen gücün emrindedir ve yalnızca onun metnini aktarır. Öte yandan, anlatıcı Orhan'ın tam olarak gerçeği bilememesi, söylentilere, sonradan anlatılan sözlere, başkalarının metinlerine güvenmek zorunda kalması, hem onun kendi metnini yaratmaktaki yetersizliğini, intihal eylemini, hem de tarihsel gerçeğin kaypaklığını vurgular. İktidarsız tek metin yazarı Ka değildir.

Türkiye'deki yaygın paranoya durumunun bir başka göstergesi de kullanılan takma adlardır. Adını babasına bir başkaldırı, kendi kimlik yaratma gücünün kanıtı olarak değiştiren Ka'yı yansıtırcasına, Necip[140] de takma isimlerden bahseder:

> "Yirmi dakikadır oturuyoruz," dedi Necip. "Bizimkiler meraktan patlıyordur."
>
> "Bizimkiler kim?" dedi Ka. "Fazıl da aralarında mı? Bunlar sizin hakiki isimleriniz mi?"
>
> "Elbette hikâyedeki Necip gibi benim adım da takma. Polis gibi sorular sorma!"[141]

Romanda olaylara karışan başka kişiler de kendilerine farklı kimlikler yaratırlar. Bu sadece siyasal koşulların gereği değil, kimliğin kendisinin kaypaklaşmasının ve yitirilişinin sonucudur. Üstelik, yaratıldığında Tanrı'nın kendisine yüklediği ismi kabullenen insan, artık babalarının verdiği isimleri yadsımakta, değiştirmektedir. Bunun özgür iradenin varlığının muzafferane bir kanıtı olduğunu sanmak bir yanılgıdır. Bireyler kendi yarattıkları

---

türmeyi ihmal etmez. Çocuk kalmaya başından karar vermiştir. Wendy'nin aksine, yetişkinlerin arasına geri dönmek istemez. Onları pencereden gizlice izlemeyi yeğler. Pamuk'un erişkin erkek karakterleri, onun dünyasını Kars'ta, tahta kılıçlarla değil, gerçek silahlarla, mitin ve mucizenin dışında, yetişkin rolü oynayarak uygularlar. Oyunun sonu trajediye varır.

140 Ka'nın asıl ismi gibi "necip" sözcüğü de "soylu" demektir.

141 *Kar*, s. 110.

kimliklerin içinde rahat değildirler: Sürekli mutsuz ve doyumsuzdurlar.

Romanda Necip, Kars gençliğinin tek temsilcisi değildir. Öteki benliği (*alter ego*'su) Fazıl'la koşut bir yaşam sürer. Adlarını beraber okuduğumuzda kaçınılmaz olarak Necip Fazıl Kısakürek'i anımsarız. Şair, politik ve dinsel konumuyla iki karakteri ve sanatçıyı anlamlı bir şekilde ilişkilendirir. Ayrıca, Necip Fazıl'ın dizelerinde görülen anne sorunsalı, kentte, kaldırımlarda yaşadığı yalnızlık, mutsuzluk hissi ve arayış izlekleri, *Kar* romanındaki bu erkek karakterlerin de paylaştığı duygusal doyumsuzlukların işaretidir.

Necip ile Fazıl'ın ilişkileri bir bakıma İsa ile Vaftizci Yahya'nınkini de anımsatır.[142] Birbirlerine yakınlıkları arkadaşlıktan

142 İsa ile Vaftizci Yahya ve Davut ile Yonatan, *İncil*'de eşcinsel olarak yorumlanabilecek ya da en azından homososyal gibi değerlendirilebilecek dostluklar yaşarlar. İsa'nın akrabası olan Vaftizci Yahya, günaha vurgu yapan, öteki dünya korkusunu besleyen bir düşünce biçimini yaymaya çalışır. İsa'nın ayrıcalıklı olduğunu ilk o ayrımsar ve başta onu vaftiz etmeyi (günahsız olduğu için) reddeder. İsa'nın mı, Yahya'nın mı mehdi olduğu bir süre tartışma konusu olur. Diğer bir deyişle, kimlikleri, işlevleri, birbiriyle bağlantılıdır. Vaftizci Yahya, kötü, dans eden, yaşmaklarını (türbanını) çıkarıp erkeği cezbeden kösnül kadın Salome'nin ve onun iffetsiz annesinin isteği üzerine, buna pek de itiraz etmeyen Kral Herod tarafından kafası kesilerek öldürülür. Böylece hem Yahya, hem de İsa egemen güçlerin kurbanı olurlar. Yine de, konumları gereği, Tanrı katında yaşamayı sürdüreceklerdir (*İncil*, Markos 6: 17-28). Öte yandan, vaftiz, isim verme eyleminin yanı sıra, bireyi Tanrı'nın koruduğu, günahlarından arınmış evlatlarından biri haline dönüştürür, aidiyeti vurgular. İsa ise bu dizgenin "oğlu", dünyadaki temsilcisi, bedenselleşmiş bir melektir. Toplumun iyiliği için vücudunu feda eder. Adı "erdemli" anlamına gelen Fazıl, *metempsychosis* (ölü Necip'in ruhunun onun bedenine yerleşmesi) sonucu gibi görünen bir değişimden sonra "ülküsel" kadını toplumun öngördüğü rollere yerleştiren, onu aleladeleştiren, kendisi de aleladeleşmiş bir aile babası figürü haline gelecektir. Ölümden sonra başka bir bedende (ağaç da olsa) yaşama olasılığı, öteki erkek metni *Amat* için de odak noktası oluşturacaktır.

ötedir: Kan kardeşi olduklarını söylerler.[143] Benzer dinsel kurtuluş yolları ararlar. Öte yandan, ikisi de erişilmez kadınlara âşık olurlar. Necip sevdiği kadın Kadife'nin adını değiştirerek ona ayrılık acısı anlamına gelen Hicran ismini takar, hakkında kurmaca metinler ve eline geçmeyecek mektuplar yazar. Fazıl ise adıyla bir erkek fantezisini simgeleyen Teslime'ye âşıktır. İronik olan, bu aşkın erkeklerdeki bir başka cinsel sapkınlığa, *necrophilia*'ya, ölülere sevdalanmaya bir örnek olmasıdır: Teslime *Kar*'da anlatılan olaylar başlamadan intihar etmiştir. Erişilebilir kadınlar her iki erkeği de korkutur. Necip ile Fazıl arasındaki benzeşme bununla sınırlı değildir. Yukarıda da değindiğim gibi, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* oyununu anımsatırcasına, Ka da ikisini birbirine karıştırır.

> Henüz şiirin sonuna gelmemişti ki, Ka, masasına birisinin oturduğunu hissetti. Defterden başını kaldırınca şaşırdı: Necip'ti bu. İçinde dehşet ve hayret değil, kolay ölmeyecek birinin öldüğüne inanmanın suçluluk duygusu uyandı.
>
> "Necip," dedi. *Sarılıp öpmek istedi onu.*
>
> "Ben Fazıl," dedi genç. "Sizi yolda gördüm, peşinize takıldım.(...) Çabuk söyleyin bana: Necip'in öldüğü doğru mu?"
>
> "Doğru. Gözümle gördüm."
>
> "O zaman bana niye Necip dediniz? Gene de emin değilsiniz."
>
> "*Emin değilim.*"[144]

Stoppard'ın oyununda da iki karakter sürekli birbirine karıştırılır ve oyunun sonunda yok oldukları için ölümleri sorgulanabilir. Ama Stoppard, oyunun başlığını kullanarak izleyicilere karakterlerinin sahnedeyken bile ölü olduğu iletisini verir. Bir başka deyişle, başlığını anımsadığınızda, oyunda emin olabileceği-

143 *Kar*, s. 88. Benim vurgularım.
144 A.g.e., s. 214.

miz tek şey, sahnede gördüğümüz karakterlerin aslında yaşamadığıdır. *Kar*'da söz konusu olan "seçim" ve "özgür irade" izlekleri, görecelik kavramı, Stoppard'ın oyununda da odak noktasıdır. Benzer bir şekilde, romanda Ka, gözüyle gördüğü bir ölüm hakkında kuşkuya düşebilir. Onun gözü, Necip'inki kadar güvenilir değildir.

Necip öldükten sonra Fazıl'la aralarında simgesel bir sembiyoz oluşur. Necip ölümüyle Fazıl'ın fiziksel bedeninde yaşamını sürdüren bir hayalet haline gelir. Kendisinin de kurmacasında dediği gibi:

> "...kızıl gezegenin[145] ikisinden birine fazla olduğunu, birisinin ölmesi gerektiğini bütün kalpleriyle hemen anladılar ve önce birbirlerine şu sözü verdiler: Kim ölürse ölsün, öbür dünyaya gittikten bir süre sonra kaç ışık yılı uzakta olursa olsun geri gelecek ve en çok merak ettikleri şeyi, ölümden sonraki hayatı, bu dünyada kalana anlatacaktı.[146]

On yedi yaşındaki iki genç delikanlının (çocuğun) en büyük merak konusunun ölüm olması Türkiye'de yetişmekte olan erkeklerin egemen sistem ile ilgili sorunsallarının derinliğinin, ve erkek-merkezli din dizgesinin yarattığı, toplumsal cinsiyeti de aşan tedirginliğin bir kanıtıdır. Necip'in yarattığı metin, ölümden

---

145 Gönderme Robert A. Heinlein'ın *Kızıl Gezegen* adlı bilimkurgu kitabına olabilir (İstanbul: Metis Yayınları, 1996). Kitabın İngilizcesi 1949'da yayınlanmıştır. İsyan, iktidar hırsı, yeni bir dünya yaratmak gibi izlekler içerir. Öte yandan kızıl gezegen Mars'tır ve adını Romalıların savaş tanrısından alır.

146 *Kar*, s. 107. Orhan Pamuk burada Giovanni Boccaccio'nun *Dekameron*'una göz kırpmaktadır: Yedinci günde anlatılan "Onuncu Öykü"de aynı kadına âşık iki gencin birbirlerine verdiği söz, Necip'le Fazıl'ın tasarladıklarının tıpkısıdır. Ancak, arkadaşına ölümünden sonra beliren ruh, Cehennem konusundaki beklentileri yalanlar. Dolaylı ensest fazladan bir ceza gerektirmez (Bak., Giovanni Boccaccio, *The Decameron*, İngilizceye çev. G. H. McWilliam [Londra: Penguin Books Ltd., 1995], s. 544-547).

sonra bir yaşam olduğunu hiç sorgulamadan kabul eder. Böyle bir inanç, hem ölüm korkusunu geriye iter, hem de ölümsüzlük bitkisini, kitabını ya da iksirini arama gereksinimini ortadan kaldırır. *Amat*'ın kahramanlarından Süleyman Reis, aynı mutlak inanca sahip değildir. *Kar*'da ise sonuçta egemen sistem kazanır: Necip ölümü "tadar", o öldükten sonra Fazıl Kadife ile evlenir, çocukları olur ve geleneksel Türk ailesini, temeline ölümü yerleştirerek yeniden yaratırlar. Toplum varlığını olduğu gibi sürdürecektir. Kadife'nin saçlarının görünüp görünmemesi ikincil bir olgudur: Önemli olan bir erkeğin karısı, diğer bir erkeğinse annesi olarak dizgenin parametreleri içindeki rolünü kabullenmiş olmasıdır. Hayatta kalan erkek, ötekinin "dört yıl önce hayal ettiği bilimkurgu romanını", yani metnini üstlenerek ve intihal ederek yazmaya devam eder. Ama yazma artık bir yan uğraşa dönüşmüştür: Fazıl, Karpalas Oteli'nin resepsiyonunda çalışmaktadır: "Cavit" olmuştur. "Baba" olarak kurumsal bir görevi vardır. Ka ise onun "gözlerinin içindeki Necip'i" görür.[147] Bir bakıma İsa'nın dirilişi gerçekleşmiştir ama o dirilişin yol açtığı tinsel kurtuluş *Kar*'daki hiçbir karakter için olası değildir.

Romanın başkahramanı, 42 yaşındaki şair Ka'nın gözünde mutluluk ve kadın koşut imgeler oluşturacaktır. Kars'a gidip geçmişte, gençliğinde tanıdığı İpek'i bulacak, onunla "mutlu" olacaktır. *Kar*, kahramanın Erzurum'dan Kars'a otobüsle yolculuğu ile başlar: "Karın sessizliği, diye düşünüyordu otobüste şoförün hemen arkasında oturan adam. Bu bir şiirin başlangıcı olsaydı içinde hissettiği şeye karın sessizliği derdi."[148] Duygunun içselleşmeden kurmaca metnine dönüşmesi, Ka'nın, şair kimliğini hiç elden bırakmadan "hissettiği"ni kurguya dönüştürmesi, karakterin kendinden kopmuşluğunun, yapaylığının göstergesidir. Şair kimliğiyle gizilgüç bağlamında sesini duyurma, söz söyleme erkini elde

147 *Kar*, s. 412.
148 A.g.e., 9.

edeceğini düşünür. Öte yandan, ses ve sessizlik karşıtlığı, romanın izleğinin bir parçasıdır. Metin boyunca, toplumun ve bireylerin gürültüsü, doğanın, özellikle de karın yarattığı sessizliğe karşı konuşlanacaktır. Daha ismini bilmediğimiz karakterin yolculuk boyunca şoförün (araçtaki egemen gücün) hemen ardında oturması, sesi hiç çıkmayan, yüzünü göremediğimiz sürücüyü metnin içine alır ama Ka da, okur da onun kimliksiz ve sessiz sırtını görürler yalnızca. Daha sonra Kars'ta da aynı yokluk yaşanacaktır. Otobüste yolcularla iletişim kuran sadece şoförün muavinidir; Kars'ta da erki ve devleti emniyet müdür yardımcısı, vali yardımcısı gibi ikincil yöneticiler temsil edeceklerdir. Ka'nın kişisel yaşamı gibi, mekân da erksiz bırakılmıştır. Yolculuk genellikle yaşam için bir eğretilemedir. Bu açıdan yüzü görünmeyen, sesi duyulmayan şoför, otobüsteki bireylerin kaderlerini elinde tutan ama arkasına bakıp onlarla ilgilenmeyen kimliksiz bir Tanrı, bir baba simgesi olur. Öte yandan, Tanrı tektir ve yerine bırakıp gittiği bir vekili yoktur. Böyle düşünüldüğünde, yüzü saklı, kişiliği belirsiz bu şoför Şeytan, yardımcısı da İblis (örneğin *Beelzebub*) olarak değerlendirilebilir. Her tarafı kapalı eski otobüs, cehennemin kendisi ise, yitirilmiş annenin teknoloji tarafından parodileştirilmiş rahmidir. *Amat*'ta da benzer bir biçimde, geminin simgelediği rahmin "kirli" derinliğinde Diyavol mekân kurmuştur.

Yolculuğun Erzurum'dan başlaması, Türkiye Cumhuriyeti tarihi için bir başlangıç noktası sayılabilecek Erzurum Kongresi'ni anımsatır. Bu açıdan bakıldığında birbirini tanımayan bir sürü yolcunun bu araç içinde aynı kaderi paylaşması, aynı yöne gitmeleri, otobüsü Türkiye için de bir eğretileme haline getirir. Bireysel bir yolculuğun yanı sıra tarihsel ve siyasal bir yolculuk da söz konusudur. İstanbul ve simgeledikleri geride bırakılmış, Erzurum'un dışına çıkılmıştır: Hedef, bütün geçmişi ve marjinalliği ile Kars kentidir. Magirus[149] marka otobüs, erkekliğe, adını al-

149 Bak., Orhan Pamuk, *Yeni Hayat* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994).

dığı yangın söndürme cihazlarının yapımcısına, eskidiğinden *"bon pour l'Orient"* addedilen ithal Alman teknolojisine, "Magi" kökü nedeniyle İsa'nın doğumuna ve bilgeliğe çağrıştırmalar yapar. Ka'nın bu otobüse son anda yetişmesi, bunun kendi seçtiği araç olmaması, yine özgür iradenin kırılganlığına bir işarettir. Romanın ilk cümlesinde Ka, "...otobüste şoförün hemen arkasında oturan adam" sözleriyle tanımlanır. Birkaç cümle sonra görülen "cam kenarında oturan yolcu"nun[150] aynı kişi olduğunu anlamak zaman ister. Karakter, otobüs şoförünün arkasından alınıp mekân bağlamında cam kenarıyla ilintilenir. Anlatıcı böylece okur beklentisini baltalayarak romanın başkişisi olacak bireyi kişilik bölünmesine sokar. Okur ise kaygan bir metnin karşısında, anlatıcının yol açtığı ve karakterlerle paylaşacağı endişe uyandırıcı bir kargaşaya düşer. Aynı sayfada, fiziksel olarak hiç betimlenmeyen Ka, eşyalarıyla kimlik kazanır. "[K]oyu vişne rengi Bally marka büyük el çantası" hem rengi açısından kanla bağlantılıdır, hem İngilizcede testis anlamına gelen "balls" sözcüğünü hatırlatır, hem de yabancı ve pahalı bir marka olduğu için karakterin diğer yolculardan farklı olduğunu, yabancılığını vurgular. Frankfurt'tan aldığı kül rengi kalın palto roman boyunca okura anımsatılacaktır: Anlatıcının dediği gibi, "Kars'ta geçireceği günlerde bu yumuşacık tüylü, güzel paltonun kendisi için hem utanç ve huzursuzluk, hem de güven kaynağı olacağını"[151] sürekli ayrımsarız. Paltonun rengi el çantasınınkine tümüyle zıttır: Ölümü, renksizliği, cinsel tutkunun, ihtiras ateşinin sönüşünü ve külleşmesini hatırlatır. Ölümü bir kurtuluş yolu, bir sığınak olarak yeniden anlamlandırır. Gogol'un "Palto" öyküsüne de bir göndermedir.[152] Erkeğin zırh gibi içine sığındığı üstlük, yitiril-

150 *Kar*, s. 9.

151 A.g.e., s. 9.

152 Bu öyküdeki başkarakterin yazıyla ilişkisi, yazılmış metinleri yeniden kaleme alması, egemen güçlerle karşı karşıya kalışı, ölümden sonra da öyküsünün bitmemesi, Ka ile arasında bazı koşutluklar yaratır. Adı, Akaki Aka-

miş anne rahminin parodisi, incelediğim üç romanda da özel bir işlev üstlenir.

Yukarıda da sözü edildiği gibi Ka önce şoförün arkasında, sonra pencere yanında, sonra da "cam kenarında oturan yolcu"[153] olarak betimlenir. Mekânı sürekli değişmekte gibidir: Sanki üç ayrı kişiden söz edilmektedir. Pencerenin yanında oturduğunun söylenmesi, şoförle bağlantısını kopardığı gibi otobüsle ilgili aidiyet kavramını azaltır. Bakışı dışa dönüktür ama gördüğü "manzara" otobüsün rotası ve pencerelerinin çerçeveleri ile kısıtlanmıştır. Öte yandan, arada cam olması dış dünyayla doğrudan bağlantısını engeller. Aslında görme ve sezme yetileri kısıtlıdır. Yağmaya başlayan karın fırtınaya dönüşeceğini ne görebilir ne de sezebilir. Duyduğumuz ses ise daha metnin bu ilk sayfalarında romanda güvenilir ve her şeyi bilen bir anlatıcı olmadığını belli eder: "[B]elki de bütün hayatını değiştirecek bir yolculuğa çıkmış olduğunu ta baştan anlayıp geri dönebilirdi"[154] sözleri, "belki" sözcüğü ile kesinlik beklentimizi baltalar.[155] Benzer sözler, Pamuk'un *Yeni Hayat*'ının ünlü ilk cümlesini anıştırdığından metnin kendine dönüklüğü vurgulanır. Yolculuk ve kurmaca arasında bağlantı kurulur. Bu sayfada Ka'nın şair olduğunu öğreniriz: "Şairdi ve yıllar önce yazdığı ve Türk okuyucusunun pek az tanıdığı bir şiirinde karın hayatta bir kere rüyalarımızda da yağdığını yazmıştı."[156] Ka'nın yabancılaşması yalnızca şairliğiyle değil, Türk okurundan uzaklığı ile de pekiştirilir. Rüyada görülen kara gelince, kurmaca ile düş arasındaki bağlantıyı oluşturur.

---

kiyeviç de Ka'nınkini yankılar. Bak., Nikolay Vasilyeviç Gogol, "Palto", *Arabeskler, Delinin Defteri ve Diğer Petersburg Öyküleri*, çev., Mazlum Beyhan (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), s. 139-176.

153 *Kar*, s. 9.

154 A.g.e., s. 10.

155 Bu alıntıda da söz diziminden kaynaklanan bir belirsizlik vardır: "Belki" sözcüğünün hayatını değiştirmek eylemine mi, yoksa anlamak veya dönebilmek fiillerine mi yöneltildiği sorgulanabilir.

156 *Kar*, s. 10.

Pencereden dış dünyayı seyreden karakterin, "uzun zamandır yapmadığı ve aklından hiç geçmeyen"[157] bir şey olan koltuğunda uyuyakalışı hem Türkiye'den, hem dış dünyadan uzaklığını belirtir ve aynı zamanda anne rahmini anımsatan bu mekânda ve onu rahatlandıran karın altında bir an için kendini savunma gereksinimini yitirdiğini gösterir. Öte yandan, bu huzur duygusu bir yanılgıdır. Anlatıcı, "uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi verelim," der.[158] Böylece anlatıcının paradoksal sessiz sesi, bilincini paylaştığımız uyuyan özneye ihanet etmiş olur. "Uyuyakaldıktan biraz sonra başının otobüsün sarsıntısıyla yanındaki yolcunun omzuna, sonra da göğsüne düştüğünü bilseydi çok *utanırdı*," sözleri bu ihaneti pekiştirir.

Ka'nın yabancılaşması, bilinçli bir özsavunmadır ve bedensel temastan kaçınmayla kendini gösterir. Uykusunda bu iradeyi yitirmesi okura anne ve baba arayışları konusunda verilen ilk ipucudur. Öte yandan, Kars'a vardıktan sonra başkalarına dokunmaktan kaçınması giderek azalacaktır. İlk sayfaları okuduğumuzda hem Ka'nın ,yolculuk sırasındaki değişimini, hem de "ben" sözcüğünü yineleyen ama zaman zaman ikinci çoğul şahıs kullanarak okurla kimlik bağını vurgulayan anlatıcının ısrarlı sesini duyumsarız. Dahası, "bu kitapta da öyle yapacağımı hemen söyleyeyim" diyen anlatıcı, daha sonra yalanlanacak olan yazar erkini ve iradesini okura zorla kabul ettirmeye çalışır ve aynı zamanda elimizdekinin bir kitap olduğunu vurgulayarak gerçekçi roman geleneğini bilinçli bir biçimde baltalar: "Şimdi, Erzurum garajından ayrıldıktan sonra yolculara iyi seyahatler dileyen şoför gibi *ben* de ekleyeyim: Yolun açık olsun sevgili Ka... Ama sizi kandırmak istemem: Ka'nın eski bir arkadaşıyım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum *ben*."[159] Hikâye sözcüğünün kullanılması gerçeklik beklentisini

157 A.g.e., ay. s.

158 A.g.e., ay. s.

159 A.g.e., s. 11. Benim vurgularım.

söndürürken, Orhan'ın, geçmişi, şimdiki zamanı ve geleceği bilen Tanrı rolünü üstlenmesi, kendini otobüs şoförüyle özdeşleştirmesi, aynı dili kullanması, cümleyi kurgularken "ben"ini vurgulayarak merkeze ve sonuca oturtması, Ka'nın yolunun açık olmayacağını bildiği halde iyi dileklerini dile getirmesi, okuru kaotik bir çelişkiye sokar.

Gerçekçi romanda olduğu gibi, zaman *Kar* romanının önemli yapıtaşlarından biridir. Ka 1953'te, Adnan Menderes'in Demokrat Parti'sinin iktidara gelişinden sonra, Kore Savaşı sırasında doğmuştur. Kıbrıs işgalinin ertesi yılında, iç çatışmaların ve dış ilişkilerde düşmanlıkların dorukta olduğu 1975'te Kars'ı ilk defa ziyaret eder. 12 Eylül'den sonra, Turgut Özal'ın Anavatan Partisi'nin kazandığı genel seçim yılı 1983'te Almanya'ya gider, ve 1992'de, Güneydoğu'daki savaşın kızıştığı bir dönemde Frankfurt'tan koruyucu bir zırha dönüşecek olan paltosunu alır. Romanda yer alan olayların tarihi, Refah Partisi'nin kazanacağı Aralık 1995 genel seçimlerinden bir ay önceki Kasım ayıdır. Kendi deyimiyle "dört yıldır *kimseyle*"[160] sevişmemiştir. Sovyetler Birliği'nin çöküş tarihi olan 1991 ile 1995 arasındaki bu süre, Türkiye açısından Süleyman Demirel ve Tansu Çiller'in Doğru Yol Partisi'nin seçilip iktidar olduğu karışık ve şiddet dolu bir dönemdir. Hem dünya çapında, hem de Türkiye'de erkekler birbirlerini (ve bu arada kadınları) yok etmektedirler. Ka, Ecevit'in Demokratik Sol Partisi'nin en çok oy aldığı ve azınlık hükümeti kurduğu genel seçimin tarihi olan, Abdullah Öcalan'ın Türkiye'ye getirildiği ve ülkenin Batı bölgelerinin ölümcül iki deprem yüzünden büyük bir travma geçirdiği 1999'da ölür. Zaman konusu bu biçimde çözümlendiğinde, Ka'nın kişisel kronolojisinin Türkiye açısında önem taşıyan siyasal ve toplumsal tarihlerle iç içe olduğunu ayrımsarız. Birey, toplumdan ne kadar kaçmaya ça-

160 *Kar*, s. 92. Benim vurgum: Cümledeki nesnenin cinsel kimliği belirtilmemiştir.

lışsa da siyasal değişimler kişisel değişimlerle koşut görünmektedir. Yukarıda sözü edilen yıllar bireyin toplumsal zamanını içerir. Romanda bu toplumsal zamanın ötesinde, bireyin bilinçsel zamanı da ayrıntılarıyla irdelenir. Örneğin otobüs Kars'a "saat onda, üç saat gecikmiş olarak" varır.[161] Ka'nın "İhtilal Gecesi" şiirini yazdıktan sonra "on saat yirmi dakika" uyuduğunu[162] öğreniriz. Anlatıcı kronolojik zamanın önemini sık sık okura anımsatır:

> Ka'nın Frankfurt'ta hayatının son sekiz yılını geçirdiği küçük daireye Kars'a gelişinden dört yıl, ölümünden kırk iki gün sonra gittim. Şubat ayında karlı, yağmurlu, rüzgârlı bir gündü. Sabah İstanbul'dan uçakla gittiğim Frankfurt, Ka'nın bana on altı yıldır yolladığı kartpostallarda göründüğünden de tatsız bir şehirdi.[163]

Saatle ve takvimle ölçülen tarihsel zaman, kişisel zamanla iç içedir. Anlatıcı, sürekli araya girerek, kimi zaman yıl vererek, geçmişe gönderme yapar. Örneğin Grundig marka kayıt aracı, üçgen Kars peyniri, Vezüv marka soba hem şimdiki zamanın Kars'ında, hem de Orhan ile Ka'nın çocukluklarında yer alırlar. Zaman durmuş ya da değişik zaman dilimleri iç içe geçmiş gibidir. Öte yandan, Ka'nın çocukluğunun, dolayısıyla da Türk top-

---

161 A.g.e., s. 12. Bu gecikme Bram Stoker'ın *Dracula*'sını, Doğu'ya, gittikçe çarpıklaşan, güvenilmez olan bir zaman kaydırması yükleyen ve bunu uyulmayan tren tarifelerini kullanarak ifade eden Batılı bakışı anımsatır. Erkek dizgesinin ölüm karşısındaki korkusunu yenmesi ve düzene inanabilmesi için zamanın bölünmesi ve hesaplanması vazgeçilmezdir. Doğu ise sömürgeci gelenekte öteki ve kadınsıdır; zaman hesaplarını kavrayamaz. Londra'dan Transilvanya'ya giden Jonathan Harker gibi, Ka da İstanbul'dan Kars'a, yani Doğu'ya gitmektedir ve zamansal kesinlikler ile kronolojik süreklilik benzer bir biçimde baltalanmaya başlar.

162 A.g.e., s. 169.

163 A.g.e., s. 250.

lumsal tarihinin özellikleri de vurgulanır. Kadının cinselliğini simgeleyen üçgen biçimindeki, besleyici, doğa ürünü peynir, doğudan, Kars'tan kaynaklanır. Öte yandan, Pompei'nin sonunu getiren, Mussolini İtalyası'nı anımsatan Vezüv Yanardağı, II. Dünya Savaşı'ndan ve yoksul Alman halkının gereksinimlerinden büyük kazançlar sağlayan radyo yapımcısı Grundig şirketi,[164] çocukluğunu belirli bir dönemde yaşamış kişiler için yıkıcılıklarından arındırılmış, basit ev aletlerinin markalarına dönüştürülmüştür. Artık biri bilgi, diğeri ısı kaynağıdır. İkisi de kötünün ve kötülüğün aleladeleştirilmesi sürecinin Türkiye'deki göstergesidirler.

Sadece kişilerin değil, eşyaların da tarihi vardır. Örneğin:

> Arkada 110 yıl önce [1885] Leipzig'de Baumann firmasınca yapılmış, Hamburg'da çeyrek yüzyıl çalışıp ikinci meşrutiyetten sonraki neşriyat özgürlüğü döneminde 1910'da İstanbul'a satılmış, orada kırk beş yıl çalıştıktan sonra hurdaya ayrılacakken 1955'te Serdar Bey'in rahmetli babasınca trenle Kars'a getirilmiş sallama pedallı, elektrikli bir tipo makine hoş bir gürültüyle çalışıyordu.[165]

Bilginin yaygınlaştırılmasına, haber alma özgürlüğüne katkıda bulunan, Serdar Bey'in, tanrısal bir yetiyle önceden hazırladığı haberleri "yazıya" çeviren bu baskı aletinin Batı'dan Doğu'ya mekânsal yolculuğunun Ka'nınkine benzerliği şaşırtıcıdır. Anlatıcı (ve yazar) Orhan ise her ikisinin tersine, önce Kars'a, sonra İstanbul'a ve Almanya'ya gidecektir. Tipo, Serdar Bey'in geleceği gören metinlerini "yazı"ya dönüştürür (*Serhat Şehir Gazetesi*, olayları oldukları zamandan önce saptayarak yayımlar ama gaze-

---

164 *Kar*'da Grundig marka dinleme cihazı, emniyet güçleri tarafından enstitü müdürünü tehdit eden militan dincilere karşı kullanılır.

165 A.g.e., s. 29.

te yazılarının ömrü kısıtlıdır).[166] Buna karşın, Ka'nın "yazı"sı, metni geleceğe bırakılmayacaktır ama Orhan'ın anlatısı, "yazısı", İletişim Yayınları'nın baskı makinelerinin sayesinde Orhan Pamuk'un okuru var oldukça kalıcıdır.

Aynı biçimde, Karpalas konusunda gördüğümüz gibi, binaların da tarihi vardır: Örneğin adını yalanlarcasına, 1875 Rus işgalinden kalma "yabancı" bir bina olan Millet Tiyatrosu'ndaki saatin (zamanın), VII. İnönü hükümetinin kurulduğu 1935'ten beri çalışmadığını, Menderes'in ikinci kez seçim kazanarak gücünü kanıtladığı 1951'de salona soba konduğunu, son Sovyet başkonsolosunun, siyasal kaosun ve öğrenci olaylarının doruğa ulaştığı 1970'te köpeğiyle burada film seyrettiğini öğreniriz. Siyasal tarihe, savaş ve iktidar yıllarına sürekli gönderme yapan bu söylem, sırtını erkek tarihine dayar. Farklı toplumsal zaman dilimleri *Kar* romanında aynı satırlarda birleşirler. Örneğin romanın başında otobüste olan Ka, otobüsün önüne çıkan bir at arabası yüzünden fren yapılınca birdenbire uyanır, otobüsten indiğinde ise ilk anımsadığı şey buharlı trendir. Böylece üç ayrı zaman ve üç ayrı yaşam biçimini simgeleyen farklı taşıtlar aynı anda okurun karşısına çıkarlar. Taşıt teknolojisinin gelişimini yadsıyan bu karmaşa, at arabası, buharlı tren, otobüs serisini aynı zaman dilimine yerleştirir. Farklı gelişme evrelerinde bulunan Kars, İstanbul ve Frankfurt için de aynı şey geçerlidir: Ka üçünü de aynı süre içinde görür. Bu örnekler, Bergson'un geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki iç içe geçmişliği belirten sürekli akış kuramının bir parçasıdır. Pamuk'un burada yaptığı, Bergson kuramını modernistlerin birey odağından çıkarıp mekâna, Türkiye'ye de uyarlamaktır. Bu yöntemle Kars, romanda Ka kadar kişiselleştirilmiş olur.

Kişisel zamanla iç içe aktarılan tarihsel ve toplumsal zamanın yanı sıra, romanda söz konusu olan, bireye özel saatleri aşan bir

166 Bak., a.g.e., s., 32-35.

zaman kavramı da irdelenir. Örneğin Ka ile İpek'in Yeni Hayat Pastanesi'nde[167] buluşmaları metne göre 13:30 ile 14:15 saatleri arasında yer alır. Bu zaman dilimi içinde ortak ilgi alanlarında olabileceğini düşündükleri çeşitli konular üzerine konuşurlar. Aynı zaman diliminin içinde, İpek, *Serhat Şehir Gazetesi*'nin birinci sayfasını "pürdikkat" okur. Siyasal geçmişlerini, Ka'nın Almanya'daki yaşamını, Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak'a ilk saldırısının başladığı ve Kürt-Türk çatışmasının hız kazandığı 1991 yılından beri şiir yazamamasının nedenlerini, Kadife'nin eğitim durumunu, İpek'in eski kocasını, Ka'nın İstanbul'dan İpek'le evlenmek için Kars'a geldiğini konuşurlar. Aralarda uzun sessizlikler olur. Bir süre televizyon seyrederler. Pastanedeki bir diğer masada bir cinayet işlenir, önce ne yapacaklarını düşünüp sonra da hızla kaçarlar.[168] Mantıksal olarak "Ka ile İpek Yeni Hayat Pastanesi'nde" bölümünde yer alan bütün bu olayların kırk beş dakikaya sığması imkânsızdır. Bu durumda üç olasılık vardır: Ya anlatıcı zaman belirtirken okura yalan söylemektedir, ya Ka zamanı yanlış hesaplamış, hafızası onu yanıltmıştır ya da Ka'nın anlattıkları hayal ürünüdür. Birinci olasılık postmodern romanda anlatıcının (metnin tanrısının) güvenilmezliğinin göstergesidir. Diğer olasılıklar, Orhan'ın kaynağı olan Ka'nın metninde, Ka ile ilgili (yukarıdaki dipnotta *Dracula* bağlamında sözü edilen) sorunlara işaret eder.

Öte yandan, 14:15'te İpek'le Yeni Hayat Pastanesi'nden hızla çıkan Ka, önce "han koridorlarındaki işsizler, çıraklar, aylaklar arasında" oyalanır. "Hayvanseverler Derneği"ne gider, orada ring kenarında çay içer, "duvara asılmış dövüş kurallarını" okur ve

---

167 "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti," diye başlayan ve "bunun hayatımın sonu olduğunu anladım oysa ben evime dönmek istiyor, yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum," sözleriyle biten *Yeni Hayat* romanı (Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, s. 7, s. 275) ve Dante'nin metni ile cinayet mekânı arasında koşutluk kurulmaktadır. Ka Frankfurt'a döndüğünde hayatında bir değişim yaşamamıştır.

168 A.g.e., s. 36-42.

"saat ikiyi çeyrek geçe Hayvanseverler Derneği'nden"[169] çıkar. Zaman hem geçmiş hem de geçmemiştir. Dernekten çıktıktan sonra muhtarla tartışmaları, polis tarafından emniyet müdürlüğüne götürülmeleri, orada geçirilen zaman, Necip'le karşılaşması ve konuşması, Lacivert'in yanına, onu görmeye gitmesi, kuramsal olarak epey uzun bir süre almalıdır: Cinayetten hemen sonra yer alan bütün bu olayların bir buçuk saat sürdüğünü öğreniriz.[170] Zaman konusu yine bir kaypaklık, güvenilmezlik içermektedir. Ka bunu kar yağışını izlerken de ayrımsar: "Kar öylesine yavaş yağıyordu ki, Ka'ya kar taneleri havada asılı kalmış gibi geldi. Zamanın durmuş olduğu izlenimini veren bu yavaşlık duygusu Ka'ya nedense çok şeyin değiştiğini, çok vakit geçtiğini hissettiriyordu; oysa Lacivert ile görüşmesi yalnızca yirmi dakika tutmuştu."[171]

Zamansal kaymalar ve toplumsal zaman ile kişisel zaman arasındaki tutarsızlıklar, gerçekçi roman geleneğinden kaynaklanan beklentileri olan okurun güvenlik duygusunu baltalayarak okuru da karakterlerinkine benzer bir kaosa sürükler. Geçmişi ve bugünü bilen, hatta Ka'nın ölmüş olduğunun farkında olan anlatıcı kurmacayı da kurmacalaştırmaktadır. Sorun Ka'dan kaynaklanıyorsa, erkek düzenini simgeleyen zamanı kesin kesitlere bölme ve arka arkaya dizme gereksinimi duyan Ka gibi tedirgin bir bireyin, kadın ve cinayet (ölüm) karşısında içine düştüğü ürkütücü kaosun yarattığı görecelik söz konusudur. Zaten "akılcı", Aydınlanma taraftarı, düzenin varlığı yanılsamasıyla kendini avutan dünyanın ayağının altındaki halıyı çeken düşünürlerden biri de görecelik kuramıyla Einstein'dır. Ka'nın ve Orhan'ın anlatıları bilinçli birer yalansa, kurmaca bir metin yaratmaktaysa, hayalleri özlemlerini, ulaşamadıklarını, gerçek karşısında iktidarsızlıklarını yansıtır. Her üç olasılık da erkek metninin kaypaklığını ve patolojisini gösterir.

169 A.g.e., s. 52-53.
170 A.g.e., s. 74.
171 A.g.e., s. 83.

Öte yandan, romanda yer alan zaman kaymalarını feminist bir gözle incelersek, Julia Kristeva'nın "Women's Time" makalesinde[172] sözünü ettiği kadınsal zaman kavramına geri döneriz. Ka ve Orhan için çizgisel zaman içinde, erkeksi anlamda gerçekçi bir varoluş, kurgusal ve kurmaca temelli bir nitelik kazanıyorsa, ancak kadının döngüsel zamanının parametrelerinde metin oluşturabildiklerini ileri sürebiliriz. Aynı döngüsel zaman olgusu, ileride, *Amat* bağlamında da söz konusu olacaktır. Erkeklerin kendi kurguladıkları zaman kavramı içinde yaşadıkları bu ortak tedirginlik, onların da süregelen dizgede kadınlar kadar yabancılaşmış olduklarını, kurban ve kullanılmış duygusunu paylaştıklarını gösterir gibidir.[173]

Kar romanında bir başka zaman boyutu olarak kozmik zaman da görülebilir. Necip'in başladığı bilimkurgu metnindeki, "kristal dama yağdıkça yok olan mavi kar tanelerinin her birini yok olan bir gezegene benzeterek seyreder[dik]"[174] sözleri, sanatçı bireyin dünya ile sınırlı olmayan, erkeğin ve akılcı dizgenin yarattığı işlevsel zaman ölçütlerini aşan farklı bir zaman kavramını algıladığını gösterir. Pamuk'un ve anlatıcı Orhan'ınkilerin dışında, görebildiğimiz tek kurmaca metin Necip'in başlayıp, Coleridge'i anımsatırcasına bitiremediği bu bilimkurgu çalışmasıdır. Necip'in metninde 3579[175] yılında geçen olaylar, bir bakıma Or-

172 Bak., Julia Kristeva, "Women's Time", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, s. 860-879.

173 Burada, Kristeva'nın makalesinde öngördüğü ve kurguladığı, toplumsal cinsiyetleri yok saymamızı, cinsel kimlikleri kırıp onların ötesini hedeflememizi bekleyen ütopik geleceğe yönelmek olası görünmektedir ama Kristeva'nın duruşu kadın ve erkek arasındaki temel farklılıkları yadsıyan bir duruştur. Ka ile Orhan'ın simgeledikleri yaratıcı/sanatçı olmaya çalışan doyumsuz ve kısır erkekler, kendi dizgelerinin içinde sıkışıp kalırlar.

174 *Kar*, s. 107.

175 Birden sonraki tek sayıların sıralanmasından oluşan bu yıl, hem ikili karşıtlıklara (tek/çift), hem de romandaki erkeklerin yalnızlıklarına, tekliklerine, birincinin, Tanrı'nın yokluğuna gönderme olabilir.

well'in *1984*'üne gönderme yaparak şimdiki zamana kehanet eder; birbirinden kolayca ayırt edilemeyen Necip ve Fazıl yer değiştirmişlerdir, o kadar. Zamansa sınırsız bir nitelik kazanmıştır. Öte yandan, doğa olayı olarak karın, kar tanelerinin biçimlerinin sonsuz çeşitliliği, buhar/su/buz hallerinin sonsuz dönüşümü ile aynı kozmik ve kadınsı zaman söz konusudur. Bunun karşısında insan yaşamının önemsizliği, değersizliği ve anlamsızlığı bireyi başat gören erkek dizgesinde hem kaos yaratır, hem de yıkıcı bir korkuya neden olur.

Kurmaca metnin zamanla ilişkisi ve zaman düzenini baltalama gizilgücü romanın izleklerinden biridir.

> Sunay, Thomas Kyd'ın *İspanyol Trajedisi* adlı oyunundan ilhamla ve başka pek çok etkiyle yazıp sahnelediği şeyin adını da son anda *Kars'ta Trajedi*'ye çevirmiş, bu yeni adı televizyonda sürekli yapılan duyuruların ancak son yarım saatine yetiştirmişti... İlk ve son oynanışından dört yıl sonra *Serhat Kars Televizyonu*'nun video arşivinden çıkartıp seyrettiğim *Kars'ta Trajedi*'nin ilk yarısının konusunu özetlemek güç... Sunay zengin ve aydın bir iktidar sahibi görünümündeydi ama yoksul halkla da dans ediyor, şakalaşıyor, hayatın anlamını bilgece tartışıyor ve bir çeşit oyun içinde oyun havasıyla onlara Shakespeare, Victor Hugo ve Brecht'ten sahneler oynuyordu. Ayrıca şehir trafiği, sofra adabı, Türklerin ve Müslümanların vazgeçemedikleri özellikleri, Fransız İhtilali'nin coşkusu, aşının, prezervatifin ve rakının faydaları, zengin orospunun göbek dansı, şampuan ve kozmetiklerin boyalı sudan başka bir şey olmayışı gibi konularda öğretici ve kısa sahneler de oyunun şurasına burasına doğal bir düzensizlik içerisinde serpiştirilmişti.[176]

Cinayet ve intikam üzerine odaklanan Kyd'in kaynak metni sulandırılmış, asıl izlek ve konu seyirciden gizlenmiştir. Artık soyadı ile anılmayan Sunay Zaim'in yarattığı bu kurmaca metin, et-

176 A.g.e., s. 392-393.

kilendiği ve intihal yaptığı değişik metinlerin (ve kendi metni *Vatan yahut Türban*'ın) hepsini içinde barındırır. Zamanlar ve kültürler arasında yaratılmış sınırlar kaldırılmış, zaman ve tarihsel kültürler harmanlanmıştır. Sanatçı olarak Sunay, erken modern çağdan bu yana yazılmış metinleri, kurmacaları birleştirerek Bacon'dan bu yana geçerli olan "akılcı" sınıflandırma geleneğini bütünselleştirir. Tüm bu farklı zaman dilimlerini iç içe karıştırarak ve onaylayarak aynı "akılcı" zaman düzenlemesinin bir parodisini oluşturur. Metni bir üst-kurmacadır. Halka karışan iktidar sahibi birey görüntüsü, erkek dizgesinin hiyerarşisini ve sınıf ayrımcılığını ortadan kaldırır görünse de, demokratikleştiğini kanıtlamaya çalışan erkin oynadığı, bildik yapay bir roldür. "Öğretmen" rolünde ise eğitimin akılcılığını, ciddiyetini ve kutsallaştırılmasını alay konusu haline getirir gibidir ama bir yandan da (erk ve devlet tarafından aşağı bir konumda görülen) "halk"a zorla yüklenilen tüketici kimliğini pekiştirir. Bunyan'ın ve Thackeray'in "*Vanity Fair*"lerinde (kibir pazarı) olduğu gibi, insanlar dahil her şey satılıktır. Alıntının sonunda sözü edilen "doğal bir düzensizlik" kavramı erkek dizgesinin "öteki"sidir. Bütün kurumlarıyla "yapay bir düzen" içinde varlığını koruyabilen bu sistem, "Zaim"liğini geride bırakmış sanatçı tarafından baltalanmış görünür, ama düzenin yıkımı, Bakhtin'ci karnaval kuramı bağlamında, egemen gücünün izin verdiği zaman/mekân sınırlarının içinde kalır,[177] ve bunu yaparken (sınırsız özgürlük yanılsaması yarattığından) egemen metni daha da güçlü, çekici hale getirir. Yapay yöntemlerle "doğal bir düzensizlik" yaratmak, akılcılığın öğelerinden biridir: Örneğin on sekizinci yüzyılda, İngiltere'de bahçe düzenlemesi işinde çalışanların hedefi bu yanılsamayı sağlamaktı. Oyunda aynı yöntemle postmodern bir bütünsellik duygusu yaratılır.

177 Tiyatro salonunun ön sıralarında oturan devlet erkanı ve polisin varlığı, sözü edilen özgürlüğün sınırlarını belirler.

> Yıllar sonra *Serhat Kars Televizyonu*'nda o gecenin video kaydını izlerken ben de salonda baba ile oğul, iktidar ile suçlu arasındaki gerilimin unutulup herkesin derin bir sessizlik içinde kendi korkulu anılarına ve hayallerine gömüldüğünü ve ancak baskı dolu aşırı milliyetçi ülkelerde yaşayanların anlayabileceği o büyüleyici "biz" duygusunun varlığını hissettim. Sunay sayesinde sanki salonda "yabancı" kimse kalmamış, herkes ortak bir hikâyeyle birbirine umutsuzca bağlanmıştı.[178]

Bir tiyatro oyunu olduğundan Sunay'ın metni tümüyle dışa dönük, topluma açık gibidir. Ama oyuncu kendini merkeze yerleştirdiğinden ("Karslı seyirciyi sahneye bağlayan tek şey Sunay'ın tutkulu oyunculuğuydu"[179]), bencil bir sergilemecilikten (*exhibitionism*) ileri gitmez. Benzer biçimde kendini merkeze yerleştiren devlet de Sunay'ın izleyicilerine ateş açtırmasını anımsatır bir yöntemle halkını denetim altına almıştır. 12 Eylül dönemi hatırlandığında, silahların (ve cellatların) gereği görüldüğünde ne denli kolay ve güdüsel bir şekilde halka yöneldiğini görebiliriz. Ardı ardına yaşadığımız suikast olayları, kendini haklı görüp "vatan için" öldürenlerin mermilerini nasıl bir vurdumduymaz-

178 *Kar*, s. 394. Burada Avrupa Birliği bağlamında ulus kimliğinin üzerinde yapay bir "Avrupalılık" kimliği veya Türkiye'de geçerli olan ve erkek sisteminin kurguladığı karmaşık etnik kökenler görmezden gelinerek bir üst "Türklük" kimliği yaratma çabaları akla gelir. Öte yandan, kendi demokrasisini "öteki"nin ölçütlerine göre kurgulamak zorunda kalan Türkiye'nin, var olan sistem sınırları içinde olsa bile "demokrasiyi" kendi vatandaşları için, dış baskı etkisinde kalmadan gerçekleştirememesi kendine özgü bir tragedyadır. 301. maddenin süregelen varlığı, neden olduğu yüz kızartıcı milliyetçi ve erkeksi şiddet, erk ögesinin ve erkek dizgesinin içinde sıkıştığı sağlıksız ikilemin ve *angst*'ın bir göstergesidir. Ancak, demokrasi kavramının kökeninde belirgin bir hiyerarşi önkoşulunun ima edildiğini, bunu da erkek dizgesinin parametrelerinin bir parçası olduğunu unutmamamız gerekir. Kapitalist toplumda yönetme eyleminin kökeninde erk kavramı yatar.

179 A.g.e., s. 393.

lıkla ötekinin bedenine sapladıklarını, sonra da posterlerde, egemen gücün söyleminde kahramanlaştırılmalarını gösterdi ve yaşattı bize. Ataerkil töre kendisine uymadığını düşündüğü kadınları aynı hunharlıkla ve soykırımı aratmayacak sayılarda yok ediyor hiç durmadan. Bu metinler unutulmaya bırakılıyor. Öte yandan, *Kar*'da egemen dizgenin izniyle geleceğe seslenebilen, kayda geçirilen metinse, Ka'nın yitirilen şiirleri veya Necip'in bilimkurgusu değil, Sunay'ın *Kars'ta Trajedi*'si olacaktır.

Ka'nın metinlerinin yok olması, buna karşılık Sunay'ın ölümcül, uyuşturucu ama albenili metninin teknoloji sayesinde kalıcı kılınması çelişkili gibi görünebilir. Öte yandan, Orhan Pamuk'un da romanında vurguladığı gibi, yaşadığımız zamanda ve koşullarda kişisel "hüzün"lere, arayışlara, Ka'nın şiirlerindeki lirizme ayrılan yer kısıtlıdır. Globalleşen dünyada metinler giderek kendilerine dönük, üst-metinsel olmakta, metinlerarası çatışmaların mekânlarına dönüşmektedir: Oysa başkalarının metinlerine, yazına ve geçmişe bakıp bunları yeniden yazarken, sanatçının bir gözünün de çevresine dönük olması gerekir. Tersi durumlarda sanatçı, sağlam olması gereken duruşunu ve "manzarayı" yitirebilir. *Kar*'da Ka'nın kendisine sunulan bütün kurmacaları çekici bulması, ayaklarının sağlam basmamasına yol açar.[180] Sunay'ın oyununu izlediğinde, anlatıcı Orhan bile toplu histeriye, egemen ideolojik metnin büyüsüne kapılır.[181] Şairin ya

180 Romanın başında, Kars'a ilk geldiğinde, kendini şair değil, gazeteci olarak tanıtması bu sorunun bir göstergesidir. Bir açıdan, gazeteci yaftası ona birçok kişinin anlatısını dinleme olanağı verir. Öte yandan, meslek etiği gereğince "gazeteci" taraf değil, gözlemci ve aktarıcıdır. Kanımca, sanatçının "taraf" olması kaçınılmazdır. Yazar Orhan Pamuk'un "taraf" olmayı sürdürmesi, bu niteliğini hiç yitirmemesi, yenilmemesi ve susturulmaması bu nedenle hepimiz için yaşamsaldır.

181 Wilhelm Reich'ın *The Mass Psychology of Fascism* (1946) yapıtını irdeleyen Monica Sjöö ve Barbara Mor, şu kanıya varırlar: "Tarihin bu noktasında, nesnel ekonomik ve toplumsal dizgeleri değiştirmek tek başına yeterli değildir. Baskıcı davranışlar, sadist erk ilişkileri, sömürmek, tahakküm etmek

da genelde sanatçının, Joyce'cu bir güdüyle kendini sürgüne mahkûm etmesi, Almanya ya da Amerika'ya kaçması seçeneklerden biridir. Dahası, Joyce'un kendini ve yarattığı karakteri sürgüne mahkûm etmesi sorgulanabilir ama sanatçıya "Akıllı ol!" diye nefretle haykırılan bir kıyım ortamında bu seçim eleştirilemez. Öte yandan, yeşil defterlerin yitirilmesi, yeteneğin ve yaratıcılığın umutsuzluğa teslim edilmesi, "Akıllı ol!" diye uluyan hoyrat, kıyıcı ve ölümcül egemen sesin emellerini yerine getirmek olur. Terry Eagleton'ın bir makalesinde belirttiği gibi, çağdaş sanatçıların yetersizliklerinden biri, siyasal duruşlarını ve egemen güçlere karşı direnişlerini yitirmeleridir.[182] Yazarın toplumu karşı, estetik olduğu kadar düşünce geliştirici, sorgulattırıcı bir görevi olduğunu düşünürsek, kişisel sorunlara odaklı, benmerkezli bir söylemin yetmeyeceğini, yaratılan metnin toplum-

---

ve aşağılamak amacıyla gelişen rekabetçi açgözlülük -ve bizim bu hakaretlere razı oluşumuz- 'uygar' toplumlarımızın her üyesinin sinir sistemine koşullandırılmayla yerleşmiştir artık; bu deneyim, hem zulüm uygulayanı, hem de kurbanını yaralar. Sinir sisteminin bastırıcı biçimde elektriklendirilmesi en mahrem düzeylerde gerçekleşir –cinsellik ve ruh düzeyinde." Monica Sjöö ve Barbara Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (New York: HarperSanFransisco, 1991), s. 17. "At this point in history, changing the objective economic-social systems alone is not enough. Repressive behavior, sadistic power relations, competitive greed to exploit, dominate, humiliate -and our accommodations to these insults- are by now conditioned into the nervous systems of each member of our 'civilized' societies; both oppressors and victims are damaged by the experience. The repressive wiring of the nervous system occurs at the most intimate levels -of sex and of the spirit."

182 Bak., Terry Eagleton. "Only Pinter Remains to Question Authority", *The Guardian Weekly*, (Manchester: Guardian News and Media Ltd., 13 Temmuz 2007). Eagleton bu makalede, son yıllarda gözlemlediği, İngiliz yazınının toplumsal eleştiri geleneğinden sapmalar konusunu ele almaktadır. Eagleton'ın Marksist duruşuna yakınlığım, bu ideolojinin kadını farklı "sınıf" kategorisine değer görmemesinden kaynaklanan yanılgısını ve eksikliğini vurgulamamı engellemez.

sal ve siyasal bir eleştiriyi de içselleştirmesi beklenir. Pamuk ise yalnızca kişisel açmazlar içinde kıvranan Ka'nın ve Orhan'ın değil, Kars'ın (Türkiye'nin) öyküsünü de sunar okuruna. Yağan kar taneleri, kentin üzerinde oluşturdukları örtüyle[183] anlam kazanırlar. Merkezde ise yalnız Ka ve Orhan değil, farklı bireylerin ve oluşturdukları toplumu, Türkiye'yi meydana getiren ve yansıtan, sayısız, hepsi birbirinden farklı sesin metinleri yer alır. Sanırım Eagleton'ın gereksindiği direniş, tüm bu kar tanelerinin egemen güçlerin baskısı altında çıkış yolları aramalarının, bulamadıklarında da eriyip gitmelerinin anlatısında ortaya çıkan ve *Kar*'da duyulan eleştirel sestir.

Ka'nın Kars'ta ürettiği şiirlere (daha doğrusu, şiirler yitirildiğinden bunların başlıklarına) baktığımızda, içeriklerinin bu eleştiriyi ve sorgulamayı da kapsadığını ama merkeze "Ben, Ka" şiirinin yerleştirildiğini görürüz.[184] Öte yandan, 'ben', 'Ka'; "kar yıldızı" şemasının bütün çevre kollarının ve bunların da ötesinde, tanenin dışındaki bütün bir dünyanın sayesinde vardır. Öteki taneler olmazsa, kar yıldızı ne denli güzel, gizemli ve simetrik olursa olsun, erir gider. Kar yıldızında merkezden dışa açılan "Mantık", "Hafıza", "Hayal" izlekleri, siyasal ve toplumsal duruşu yalnızca destekler ve oluştururlar. Toplumsal duruşun da bir yazınbilimi (*poetics*) vardır. Defterler yitirildiğinde içindekilerin bir anlamları kalmaz.

Romana adını veren kar olgusu, okurun bilincinde ve bilinçaltında çeşitli kavramlarla bağlantılar kurdurur. Kar bir doğa olayıdır. En soğuk, en zor mevsimin, yılın (zamanın), insan yaşamının sonu eğretilemesi olarak kullanılan ve ölümle ilintili kış mevsiminin yarattığı bir olgudur. Hades'in Persephone'yi annesi Demeter'den kaçırıp ölüler dünyasında hapsettiği ve te-

183 Örtü sözcüğü hem türbanı, hem de İpek ve Kadife'nin tekstile dönüştürülüşünü, kadınların örtünmesini, bu anlamda Kars'ın kadınlaştırılmasını anımsatır.

184 *Kar*, s. 261.

cavüz ettiği mevsimdir kış. Bu açıdan kar, romanda zamana ve koşullara yapılan bir göndermedir. Soğuk kavramı tarihsel ve toplumsal bir duruma işaret eder. Aynı zamanda Ka'nın kişisel yaşamının da bir yansımasıdır. Soğuk ve sıcak, romanda insan ilişkileri bağlamında sıklıkla kullanılan öğelerdir. Örneğin bu incelemede sıkça sözü edilen saray aşkları geleneğinin şiirinde, elde edilemeyen kadın, dondurucu bir etki yaratmakla suçlanır. Karın Kars'ın üstüne bir örtü gibi yayılması, koruyucu bir battaniyenin sıcaklığından çok, Ka'nın paltosunun yabancılaştırıcı niteliğini anıştırır: Bir bakıma kenti sarmalayan bir kabuk oluşturur. Ölümü anıştıran kül rengi paltosunun ardında (kendi isteğiyle) saklanan Ka gibi, Kars da doğa tarafından beyaz bir kabuğun altına sürülmüştür ve bu bağlamda ölümle ilintilidir. "Kar"mak fiilinin türevlerinin "KAR-, KARIŞ-, KARMAN ÇORMAN, KARMAŞA, KARMAŞIK"[185] olduğu anımsandığında, sözcüğün içinde gizlediği tehlike, romanın başlığına farklı yan anlamlar katar.

Yaratı süreci için paltoların, kabukların, örtülerin kaldırılması gerekir: "Otel odasına girer girmez Ka paltosunu çıkardı. Frankfurt'tan aldığı yeşil kaplı kareli bir defteri açtı ve aklına kelime kelime gelmekte olan şiiri yazmaya başladı."[186] Karakterin bu alıntıda yazdığı şiirin adı "Kar"dır. Romanın başlığına da gönderme yapan bu şiirin ancak palto çıkarıldıktan sonra yazılabilmesi, karlarla kaplı Kars kentinin erk ve yaratıcılık konularındaki sorunsalını yansıtır. Konu bir kent olduğundan mekân öne çıkmıştır: "Beyaz ve esrarlı! Ermenilerden kalma üç katlı güzel belediye binasında kimsecikler yoktu. Bir iğde ağacından sarkan buzlar, altındaki görünmez bir arabanın üzerinde yükselen bir kar yığınıyla birleşmiş, yarı buzdan, yarı kardan tül bir perde

185 Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyacağı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü* (İstanbul: Adam Yayınları, 2002), s. 243.

186 A.g.e., s. 90. Kareli bir defterin seçilmiş olması, erkeğin bölmelere ayırarak düzen sağlama dürtüsünün sonucudur.

yapmıştı."[187] Bu tül perdenin ardında Kars, Charles Dickens'ın *Great Expectations*'daki (Büyük Umutlar), hiç gelmeyecek olan özdekçi nişanlısını, zaman içinde donmuşcasına, yıllar boyu bekleyen Miss Havisham'ın yaşarken ölmüşlüğünü hatırlatır. Kullanılan, sömürülen arazi kavramı kadınsıdır: Sürülünce ürün veren tarla gibi görülmesi bir erkek yapılandırmasıdır. Milliyetçi kavgalar, sınır anlaşmazlıkları, sınıf çatışmaları, arazileştirilmiş kadın bedenleri üzerinden yürütülür. Kars bu biçimde kadınlaştırılır: İktidar peşindeki erkek grupları bu bedenin üzerinden kavgalarını sürdürürler. Kar, bekleme durumunda donakalmış bu kentte edilgen görünse de, sessiz kalsa da en etkin güçtür: Elektrikleri söndürür, bireyi karanlığa mahkûm eder, ulaşımı, devingenliği, mekân değiştirme özgürlüğünü engeller, Kars'ı ülkenin bütününden yalıtır, zorlukla sürdürülen düzeni tehlikeye sokar. Bir anlamda, Hades'in Demeter karşısındaki zaferini simgeler görünür ama İpek ile Kadife'yi anımsatan bir "dokuma" oluşturduğundan, erkek dizgesini gizliden baltaladığından, anarşisttir.

Öte yandan, homojen bir örtü gibi görünen kar katmanı, her biri farklı olan sayısız tanecikten oluşur. Her taneciğin farklı olan kristal simetrisi Ka'nın "Gizli Simetri" şiirini anımsatır. Bu simetri kendi içinde mükemmel bir düzen meydana getirir. Ancak taneler bir araya geldiğinde ortaya çıkan bütünlük, yukarıda da değindiğim gibi, düzen için tehlikeli bir kaos yaratır. Biçimsel kusursuzlukları, kar tanelerinin doğanın ötesinde, ilahi bir güç tarafından yaratıldığı izlenimini doğurur: Ka şeyhle karşılaştığında, kar ikisinin de kullandığı dilsel ve dinsel bir şifreye dönüştürülür. "'Yağmakta olan bu mübarek kar sana neyi hatırlatıyor?' 'Kar bana Allah'ı hatırlatmıştı,' dedi Ka. 'Bu âlemin ne kadar esrarengiz ve güzel olduğunu, yaşamanın aslında bir mutluluk olduğunu hatırlatmıştı kar.'"[188] Şeyhle yaptığı bu söyleşi dostça gö-

187 A.g.e., s. 164.
188 A.g.e., s. 99.

rünse bile, iki erkek arasında bir gizli saldırganlık havasının varlığı bu ilahi mutluluk söylemini baltalar ve yalanlar. İki erkek de kara onunla ilintili olmayan nitelikler, anlamlar yüklemeye çalışmaktadırlar. Anlamsızlık kaosun bir belirtisidir ve erkek dizgesinde kaçınılması gereken, yadsınan ürkütücü gerçektir. Karın Tanrı'nın bir işareti olarak görülmesi bu korkunun yarattığı bir yanılsamadır. Ka'nın gizemli diye yorumladığı bu donmuş su taneleri, beyazlık, temizlik, yumuşaklık gibi kadına yüklenilen nitelikler taşır gibi görünseler de, sessizlikleri ve birleştikleri zaman neden oldukları tehlike açısından, tektanrılı dinlerin Tanrı'ya yükledikleri esirgeyicilikten ve erkeklerin kadından oynamasını bekledikleri şefkatli anne rolünden çok uzaktırlar. Örneğin Ka, askeri kamyonla işkence odalarına götürülürken güzelliğine rağmen karın ve buzun tehlikeli bir gizilgüç taşıdığını ve korkunç odaların, yalıtılmışlıkları, kanlı iğrençlikleri ve içlerindeki kişilerin umutsuz acıları ve yalnızlıklarıyla karın soğukluğunu paylaştıklarını ayrımsar. Öte yandan, imgeleminde yarattığı bu bağlantının, erkek erkinin, kanlı bir kapalı oda gibi görebileceğimiz kadın rahmini ele geçirip gerçek niteliklerinden arındırarak, korkunçlaştırarak kendi paradigmaları doğrultusunda yeniden kurgulayışı olduğunu göremez.

Orhan Pamuk, romanın 261. sayfasında yer alan şemayı "Kar Yıldızı" diye adlandırır.[189] Yıldız sözcüğü, Turgut Bey'i (ve dolayısıyla "baba"yı) anımsattığı gibi, karla Zodyak arasında belirgin bir bağlantı kurar. Yıldız falının, Zodyak yoluyla geleceği öğrenme, kişiliği saptama açısından anlamlandırıldığı düşünülürse, Tanrı'nın niteliklerinin önemli bir bölümünün "kul" tarafından ele geçirilme çabasını simgelediği görülür. Üstelik yıldız

189 A.g.e., s. 429. Bu sayfa, "KARS'TA Ka'YA GELİŞ SIRASINA GÖRE ŞİİRLER" ve "KAR YILDIZINDAKİ YERLERİNE GÖRE ŞİİRLER" olarak ikiye ayrılmıştır. Söylem ve biçem, sunuş biçimi, *Kuran-ı Kerim* meallerinde kullanılanın aynısıdır. Yazılım biçimi, Pamuk'un erkek metinlerine ve erkek diline bağımlı duruşuyla yarattığı ironik parodinin kanıtıdır.

falı ve genel olarak fal, kadınlarla, hatta cadılarla, erkeğe karşı gelen dişi (ve dişli) canavarla ilintilenir. Ka da merkezine kendini yerleştirdiği Kar Yıldızı'nda, hafıza, hayal ve mantık metinlerini kurgulayarak kişiliğini saptama, şiir yazarak geleceği etkileme çabası içine girmiştir. Orhan'ın Ka'nın notlarından aktararak çizdiği Kar Yıldızı şemasının romanın sonunda Orhan Pamuk tarafından metinleştirilmesi, şiirlerin Zodyak'tan uzaklaştırılması, Ka'nın kadınsı bir falcılıktan arındırılması gibidir. Yaşayan romancı, kurmacadaki öteki ben'iyle, anlatıcıyla çatışmaya girmiştir neredeyse. Üstelik, *Kuran*'a yapılan gönderme ile romanın son sayfası, şairi kurban edilmiş ölü bir peygamber, şiirleri de Tanrı'nın (silinmiş, duyulamayan ve yitirilmiş) sözleri haline dönüştürür. Ortada sadece Orhan'ın anlattığı ama merkezine kendisini koyduğu, başkasına ait eksik bir yaşam öyküsü kalır.

Kar'ın başında, biçem yönünden Rus romanlarını andıran Kars'a yolculuk sırasında, Ka'nın "kucağına düşerek uyuyakaldığı koltuk komşusu,"[190] yani farkında olmadan aradığı, anne/babanın yerine koyabileceği sevgi kaynağı (otobüsteki komşusunun ince, yakışıklı bir köylü[191] olduğunu, kahramanın bilinçaltında homoseksüel bir ilişki arıyor olabileceğini, aynı sayfada öğreniriz), başkaraktere Kars'a neden geldiğini sorar. Şairlikle yalancılık bağlantılıdır: Ka gazeteci olduğunu, kadın intiharlarını araştırmaya geldiğini söyler. Adı olmayan, sadece mekânı belirtilen "koltuk" yoluyla kişileştirilen komşusunun tepkisinden, Kars'taki kadın intiharlarının yörede hem utanç, hem gurur kaynağı olduğunu görürüz; en azından, çelişkili de olsa bir tepki söz konusudur. Türkiye'de, özellikle Batman'da ama genelde bütün yerleşim birimlerinde kadınların intihar etmesi (çoğunlukla da

190 A.g.e., s. 12.

191 "Köylü efendimizdir," sözlerini ve bu cümlenin ima ettiği hiyerarşik yapıyı ve ideolojiyi anımsarız. Erkek söyleminde, ileti ideolojik bir kandırmaca da içerse, efendi / kul, üst / ast ikili karşıtlıkları kaçınılmazdır.

cinayetlerin intihar olarak gösterilmesi), intihara zorlanması, bu da olmuyorsa aile bireyleri tarafından açıkça öldürülmesi neredeyse her gün görülen bir olgudur. Töre bedenine sahip çıkan kadını, "fazla sık" banyo yaptı diye bile katleder. Öldürülen bu kadınlar, genelde erkek akrabalarının kurbanı olurlar. Öte yandan, cinayete karışan, "iknacı kadın"ı anımsatan, erkek dizgesine koşullandırılmış anneler, kayınvalideler de törenin bir parçasıdırlar, onlar da zaman zaman cinayetlere katkıda bulunurlar. Erkek dizgesi, yüklenilen rolden sapmış olarak nitelediği bu genç kadınların kitlesel katlini[192] normlara uygun bulur. Tehlikede olduğunu anlayıp polisten koruma isteyen genç kadınlar baba/koca evine geri gönderilir, katillerine teslim edilirler. Ölümleri gazetelerde bir paragraf, cesetleri kimsenin sorumluluğunu almadığı atıklar olarak ortada kalır; düzen ceset görmek istemediği için kimi zaman devlet tarafından kenara köşeye gömülürler. Ne devlet, ne toplum, töre cinayetlerini önlemek için herhangi bir girişimde bulunmaz. Zaten kullanılan terime bakıldığında, bunların düpedüz cinayet değil, özel bir nedenden, normdan[193] kaynaklanan, bir bakıma anlaşılır, savunulabilir suçlar olduğunun ima edildiği açıktır. Yasalar bu tür "özel" cinayetleri işleyen katillerin cezasını azaltmak için "hafifletici nedenler" bulur. Töre cinayetlerinin neden olduğu ölümlerin oranı göz önüne alındığında, Türkiye'de şaşılacak kadar az sayıda kadın koruma evi vardır. Genelde toplum, yaklaşık her gün bir tanesi katledilen bu kadınların ölümlerine tümüyle tepkisiz kalır. Ka da intiharların böylesine "sıradan günlük hayatın içine"[194] girmelerini korkuyla ve şaşkınlıkla karşılar, ölümüne dek anımsar ama sonuçta çareyi

192 Öldürülen kadın sayısı, soykırım boyutlarındadır. Sorun etnisite ya da toplumsal cinsiyet değil, düpedüz beden ve cinsiyettir.

193 "Töre", Çağatay Türkçesinden, "kanun, devlet, özellikle Cengiz Han kanunu" anlamındaki sözcükten alınmıştır. "Düzene girmek, ıslah edilmek, düzelmek" bu sözcüğün türevleridir. Bak., Sevan Nişanyan, a.g.y., s. 486.

194 *Kar*, s. 19.

kendisine öyküleri (ve sürecek bir geleceği) anlatan Anadolu Cassandra'larından kaçmakta, onları dinlemeyi reddetmekte bulur. Enerjisini Gaia'yı yok etmeye bu denli şiddetle odaklamış, toplu kıyımı aleladeleştirmiş ve içselleştirmiş bu erkek dizgesinde, bireysel kadın ölümlerinin önemsenmemesi belki de mantıklıdır. Öte yandan mantık, erkek akılcılığının bir aracıdır. Bireyi işkence odalarına sokabilecek, "asmayalım da besleyelim mi?" diye sorabilecek, sabah kahvaltısını geç getirdiği için öldürebilecek kadar hiçe sayan aynı sistem, "İnsan Allah'ın Bir Şaheseridir ve İntihar Bir Küfürdür" yazılı posterleri sokaklarda sergiler. Bu yöntemle, kişisel iradelerini kullanarak dayanılmaz yaşamlarını kısa kesmeyi seçen (ya da seçmeyen) bu kadınlar, dinsel suç işlemiş günahkârlar haline getirilir, bir cehennemden diğer bir cehenneme göçmek durumuna sokulurlar. Sistem, kendini bir kez daha suç ve cezaya dayandırır. "Mezarlık" sözcüğünden ürküp, ölümü yenmesi haz veren bir yiyecekmiş gibi paketleyip, alttan alta da sopa gösteren bir duruşla Zincirlikuyu Mezarlığı'nın girişine, "Her Canlı Ölümü Tadacaktır"[195] yazısını yazan da aynı mantıktır.

Ka, Kars'ta olduğu ilk günlerde altı intihar olayını araştırır.[196] Ayrıntıları ve "hikâyeleri" duymak için Hermes parodisi Serdar Bey'le[197] aileleri ziyarete gittiğinde, Karpalas Oteli ile tek ortak

---

195 Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 464. Alıntı, Âli İmran Suresi'nin 185. ayetindendir. Öztürk, çevirisinde "Her benlik ölümü tadacaktır," sözlerini kullanır. Savaş ortamında, diğer inanç dizgeleriyle ilişkileri değerlendiren bu sure, Allah korkusunu ve ölümü odak noktası olarak alarak yaşamı "aldatıcı" olarak betimler. Temel izlek suç ve ardından gelecek olan cezadır.

196 Daha sonra o da, okur da bu ölü kadınları unutacaktır.

197 Hermes'in Yunan tanrıları arasında arabulucu ve haber taşıyıcı niteliği, gazetecinin işlevini yansıtır. Hırsız olarak betimlenmesi, medyanın güvenirliğini sorgular. Serdar Bey de Hermes gibi gelecekte olacakları önceden bilir. Hermes'in kökeni *phallus*'tur, çok çabuk büyür. Aynı zamanda, ölü ruhlara aşağıdaki dünyada rehberlik yapar (bak., Robert Graves, a.g.y, s. 63-67).

noktası sobaları olan bu evleri bir tek mekân gibi gördüğünü varsayabiliriz:

> Toprakla veya makine halısı ile kaplı, avuç içi kadar, buz gibi odalarda eski divanların, eğri sandalyelerin üzerinde, evden eve gittikçe sayıları artıyormuş gibi gelen ve hepsi kırık plastik oyuncaklar (arabalar, tek kolu kopmuş bebekler), şişeler ve boş ilaç ve çay kutularıyla itişerek oynayan çocukların arasında, ısınsın diye sürekli karıştırılan odun sobalarının, kaçak cereyanla beslenen elektrik sobalarının ve sessiz ama sürekli açık televizyonların karşısında Kars'ın bitip tükenmeyen dertlerini, yoksulluğunu, işten atılanların ve intiharcı *kız*ların hikâyelerini dinlediler.[198]

Anlatıcının bu cümlesinin uzunluğu okuru Kars'ta yaşayanların içinde bulundukları ezici kaosu ve bitmeyen sorunları paylaşmaya zorlar. Cümlenin sıfat içeren bölümü, mekânın küçüklüğü ve soğukluğu hakkındadır. Toprak ile makine halısının birbirinin değişkeni olabilmesi, yoksulluğun ötesinde, Gaia'dan ne kadar kopulduğunu, doğal ile yapay arasındaki farkın nasıl unutulduğunu gösterir. Dahası, alıntının bütünü, bir eşya ve "şey" listesi[199] içerir. Tek bir cümlede "ve" sözcüğünün beş kez kullanılması, matematiksel bir toplama işlemini anıştırır. "[B]oş ilaç ve çay kutuları" ile "işten atılanların ve intiharcı kızların" arasındaki koşutluk, "şey" ile insan arasındaki değer ayrımını yok eder: Tek ayrım, birinci kümedekilerin işe yaramasalar da odada saklanması, ikincilerin ise elden çıkarılmalarıdır. Cümle içinde

198 *Kar*, s. 18. Benim vurgum. Metnin "kız" ile kadın arasında yaptığı, okura da zorla benimsettiği ayırıma dikkat çekmek isterim: Anlatıcının konumunu, kadın karşısında yaşadığı tedirginliği bu dilsel tepkiden ayrımsarız.

199 Daniel Defoe'nun yapıtlarını, Robinson Crusoe'nun, Moll Flanders'ın oluşturdukları özdekçi listeleri anımsarız. Bu yöntemle Kars'ta yaşayan, ezilen (kadınlardan ve erksiz erkeklerden oluşan) isimsiz bireyler, toplumun kenarlarında varlığını sürdüren *picaro* kimliğini üstlenirler.

bütün bu eşyalar, şeyler, üst üste yığılarak okurun üzerinde bir yük oluştururlar. Hepsi ya bozuk ya da sorunludur. Divanlar eski, sandalyeler eğri, oyuncaklar kırık, kutular boş, elektrik kaçak, eşyalardan ayırt edilmeyen çocuklar itişmekte, televizyonlar, sürekli izleyen ama tepkisiz birer göz gibi sessizdir. Başka bir deyişle, her şey kaotik ve işlevsizdir. Televizyon ise paranoya yaratacak bir mekâna tecavüzü simgeler ama yalnızlıktan kaçışa da olanak tanır. Cümle yapısı nedeniyle, işlevsiz oldukları halde iyelik duygusu veren ve bu nedenle biriktirilen, yoksulluk yüzünden değiştirilemeyen bütün bu mallar; aynı kefeye konan, erkeği ilgilendiren ve bu nedenle ciddi bir nitelik kazanan işten atılma sorunu ile görünürde nedensiz kaprisler yüzünden kendilerini öldüren kızların üzerine de yük gibi bindirilmiştir. İşten atılma ile intihar, metinde "hikâye" diye nitelendirildiğinden gerçeklikleri sorgulanır duruma gelir. Hikâyeleri, metinleri anlatan ama yazamayan, kalemleri, toplumda yerleri olmadığından sadece acı çekebilen anneler, bu erkek dünyasında asıl önemsenecek sorun olarak görülen, işsizliği yaşayan oğulları için ağlarlar. Öte yandan, cümlenin sözdizimine bakıldığında, trajedi kahramanına dönüşen bu oğullar edilgendirler; işten atma eylemini yapan, onların dışında, bilinmeyen erk sahibi bir öznedir. İşten atılan oğullar/erkekler sadece nesnedirler: Özgür iradelerini kullanamazlar. Anlatıcı, asıl özgür iradelerini kullanan kızlara fiil hakkı tanımadığından, onların da özne olma özgürlüğünü ellerinden alır. "İntihar eden" değil, "intiharcı" kızlar durumuna indirgenirler. Kendi yaşamlarına son verme kararları ve eylemleri, "simitçi" dermiş gibi bir işleve, "bölücü" dermiş gibi bir ideolojiye dönüştürülür. Zaten alıntıya bakıldığında her şey "hikâye"dir, Ka ile Serdar Bey ise masal dinleyen erkek çocuklara dönüşürler. Cümlenin bu yapısı, sözdizimi ve kullanılan kelimeler, bir erkek dilinin içinde, bu erkek dilinin sınırları dahilinde kalmayı seçen anlatıcının nesnellikten uzaklığını gösterdiği kadar, "erkek" kalabilmek için kendimizi bu dille ifade etmek

zorunda olduğumuzu saptar: Dilin ideolojik ve siyasal gücünün kanıtıdır. Toplumsal cinsellik sorunları ve bunların neden olduğu yıkıcı karmaşa dili de çarpıtır.

Romanda dille ilgili bir başka çarpıcı öğe, örneğin İstanbulluluğu, orta sınıf kökeni defalarca vurgulanan, yabancılığı kişiliğinin bir parçası olan Ka'nın, yolda tanıştığı köylü koltuk komşusunun, Kars kökenli gazeteci Serdar Bey'in, Necip'in, Fazıl'ın, kısacası, tüm bu farklı yerlerde yetişmiş kişilerin aynı dili kullanmalarıdır. Türkiye'nin gerçeklerinden biri olan, değişik yerlerden gelen bireylerin etnik ya da yerel kökenlerine, eğitim düzeylerine, toplumsal konumlarına göre farklı şiveler kullanması, kimi yörelerde farklı dillerin geçerliliği, bu nedenle Türkçe'de de dilsel, etnik ve sınıfsal çeşitlilik bulunduğu olgusu, romanın karşılıklı konuşma içeren bölümlerinde yok sayılmıştır. *Kar*'da hem anlatıcı, hem de konuşan karakterler homojen bir İstanbul Türkçesi kullanırlar. Orhan Pamuk'un fonetik yazım yoluyla bu şiveleri yansıtamadığı olasılığını kenara koyarsak, dil ve ses homojenliğinin bir nedeni olmalıdır: Egemen, seçkin kesimin dili roman boyunca bozulmadığına göre, bu kesimin konuşma biçimi, güvenilirliği kuşku uyandıran bir anlatıcı/aktarıcı tarafından roman karakterlerine yüklenilmiş olabilir. Orhan dil kullanımını tekleştirerek betimlediği topluma yapay bir birlik, beraberlik niteliği kazandırmaya çalışmaktadır belki. Bu durumda, konuşmaları aktaran anlatıcının da egemen dizgenin bir parçası konumuna yerleştiğini, belli bir ideolojik duruşu temsil ettiğini öne sürebiliriz. Öte yandan, kişisel yetersizliğini ve sanatçı olarak kısırlığını, bu dizgenin ve duruşun gizli bir eleştirisi olarak yorumlayabiliriz. Nedeni ne olursa olsun, şivelerin ve "öteki" dillerin silinmesi yoluyla, romandaki bireylerin seslerinde, söylemlerinde özgür bırakılmadıkları sonucuna varırız.

Ka'nın gazeteci kimliğine gizlenip; Kenan Evren döneminin devlet güçlerinin düşman saydığı, hırpaladığı, şimdilerde ise geçmişi unutup askerin yönetime el koymasını neredeyse savunan,

bir erkek dizgesine başkaldırmak uğruna bir diğerine yaslanan *Cumhuriyet* gazetesi için araştırdığını söylediği altı intihar "hikâyesi"ne genel tepkisi kaçıştır:

> Ka girip çıktığı evlere sanki bir çeşit alacakaranlığın çöktüğünü, eşyaların biçimlerini ayırdetmekte zorlandığını hissediyordu. Dahası gözlerini dışarıda yağan kara çevirmeye zorlayan aynı körlük, sanki bir tül perde bir çeşit kar sessizliği şeklinde beynine iniyor, aklı ve hafızası artık yoksulluk ve sefalet hikâyelerine direniyordu.[200]

Anlatılanları gerçek olarak kabul etmesi Ka için imkânsızdır: Annesinden masal dinleyen bir çocuğa dönüşür, rehavet çöker ve uyumaya hazırlanır. Ka'nın bu tepkisi, tiyatro oyununda silahlar doğrultulduğunda "gören" ama gözünden vurulan Necip'in dayanıklılığını, dışarıdan gelen yabancı şairin kaçışı ve körlüğü ile karşı karşıya getirir. Çöktüğünü duyumsadığı alacakaranlık, beynine indiğini düşündüğü tül perde, hayalinin ürünleridir. Özellikle aklın (mantığın), hayalin ve hafızanın, Ka'nın merkeze yerleştirdiği "Ben, Ka" şiirini çevreleyip yıldızı oluşturdukları anımsandığında, "ben" kavramının gerçeklik karşısında olduğu kadar, kadın hikâyeleri ve kadın metinleri söz konusuyken ne denli kırılgan bir duruma düştüğünü, erkeğin aslında ne kadar dayanıksız, kolay yok olabilecek bir hale getirildiğini de görürüz. Kadının susturulması, erkeği körlükten ve beyin yitiminden korumak için bir strateji oluşturur.

Ka'nın öykülerini bildiği, intihar eden altı kızın ortak noktası, özel yaşam ve kamu arasında sıkışıp kalmalarıdır. Şair, bu kızların kendilerini öldürmek için ne kadar az zamanları olduğunu, ne kadar acele etmeleri gerektiğini düşünür: "Bütün bu hikâyelerde Ka'yı tuhaf bir umutsuzluğa düşüren şey intiharcı kızların intihar için kendilerine gerekli mahremiyet ve zamanı ancak bu-

200 *Kar*, s. 18-19.

labilmeleriydi."[201] Romanın temel izleklerinden olan zaman ve mekân sorun yaratır; intihar etmeyi seçen, ama babalar, kardeşler, babaanneler, anneler, öğretmenler -diğer bir deyişle toplum- tarafından kuşatılmış kadınlar, şehirler ve ülkeler arasında özgürce dolaşan, bol zamanı olan Ka ile Orhan'ın tersine, her iki bağlamda da kısıtlanmış yaşamlarında yokluklarıyla vurgulanırlar. İntiharlar bu nedenle önceden tasarlanıp, hazırlıkları yapılıp, kimsenin çevrede olmadığı ender zamanlarda, yalnız odalarda gerçekleştirilir. Uyku hapları önceden biriktirilir, tarım ilaçları yatak odalarına getirilir, ebeveyn odasındaki tüfek hesaba katılır, ipler, kancalar hazırlanır. Gözetim altında olunmayan ender bir an bulunur, alelacele intihar edilir.

Okur, intihar eden bu altı kadından yalnızca birinin adını öğrenir: Sadece "intiharcı" olmayan, aynı zamanda da "türbancı" diye nitelendirilen Teslime'nin kendine ait bir odası,[202] bir kimliği vardır. Daha sonra Necip'in anlatısında (Fazıl'ın "kız"a âşık olduğunu açıklar), Fazıl'ın fantezisinde[203] ve öyküsünde yer alacak olan Teslime, "intiharcı kızlar" arasında konuşan tek kadındır: "Kederli babanın sahibi olduğu küçük bakkal dükkânının buzdolabından çıkarıp açıp uzattığı Coca-Cola'yı içerken Ka kızın kendini asmadan önce intihar fikrini hem ailesine, hem de arkadaşlarına açtığını öğrendi."[204] Cümlenin son bölümüne kadar virgül kullanılmadığından, baba ile Ka'nın birbirine karışması ilginç bir kimliksel kaos yaratır. Alt-orta sınıf babanın özdekçiliği, Ka'nın ve anlatıcının bu özdekçilikle özdeşleşmeleri, arka arkaya sıralanmış iyelik ekleriyle göze batar. Trajik bir ölüm öyküsü

201 A.g.e., s. 21.

202 Virginia Woolf, kendine ait odayı sadece mahremiyet değil, yaratıcılık imkânı sağladığı için özler. Kadın, kendine ait odası olursa metnini yazabilir. Kendine ait odası olan Teslime, burada farklı, ölümcül bir metin yaratır.

203 *Kar*, s. 87.

204 A.g.e., s. 22.

dinlemekte olan Ka'nın bu arada buz gibi bir şişe Coca-Cola içmesi, anlatıya sömürgeciyi, uluslararası ilişkileri, Amerikan yayılmacılığını, ticaret ve reklam dünyasını, *phallus*'u, tüketiciyi, yutup yok eden bireyleri de dahil eder. Biçimsel olarak kadın bedenini örnek alan Coca-Cola şişesinin açılması tecavüz eğretilemesidir. İçeceği ikram eden baba ile içindeki koyu kan[205] renginde sıvıyı içen Ka, iki vampirleşmiş erkek, kendi dizgelerini egemen kılmak, Teslime'nin öyküsünü sulandırmak için ittifak içinde gibidirler. Cümledeki tek virgül ise aile ile arkadaşlar arasında hem bir uçurum oluşturur, hem de her iki grup da Teslime'nin intiharını ciddiye almadığından ve metnini dinlemediğinden, bir köprü görevi üstlenir.

Teslime'nin intiharı ötekilerden farklıdır; yukarıda da değindiğim gibi eylemini önceden haber verir, konuşur, bir öykü anlatır. Türbanını çıkarmama kararı, bu konuşma eylemine koşut giden bir başkaldırıdır. Teslime, iki sistem arasında sıkışıp kaldığından, kendi bedenini dışarıdan yöneltilen bakışlara nasıl sunacağına kendi karar vermek ister. Başın açık ya da kapalı olmasının pek bir fark etmediğinin, sonuçta her iki seçimin de bakışa ve arzuya hizmet ettiğinin ayırdında değildir. Hem aile (annesi de başörtülüdür), hem de egemen erkek erki, kadını belirgin bir alt konuma zorlayan devlet, türbanını çıkarmasını dayattığı için,[206] özel yaşamına yapılan saldırıya iki seçimden birini yeğle-

---

205 Âdet kanaması ve doğum yapma yetisi, kanı kadınla ilintilendirir. Kan bu nedenle erkek gözünde korkutucu bir nitelik kazanır. Yazında bunun en çarpıcı örneklerinden biri, *Dracula* romanıdır.

206 "Başörtüsü takmayı annesinden, ailesinden görmüştü belki kız, ama bunu siyasal İslam'ın bir simgesi olarak benimsemeyi okuldaki yasakçı yöneticilerle direnişçi arkadaşlarından öğrenmişti" (*Kar*, s., 22). Öte yandan, başı açık ve saçı yapılı eşini yanında dolaştıran Ahmet Necdet Sezer ile saçı kapalı, şık türbanlı eşini yanında gezdiren Abdullah Gül arasındaki fark, kadın açısından çok da büyük değildir. Karşıt görünseler de her iki ideoloji, yapıları gereği erkek-merkezlidir ve kadını bedene, dış görünüşe ve simgeye indirger. Üniversitelere başı kapalı kadınlar sokulmazken, "başının"

yerek tepki verir. Babasının öyküsüne göre Teslime, intihar etmeden önce, kadını basmakalıp romantik arayışlar içinde betimleyen, yapay trajedileriyle izleyicileri kendi sorunlarından uzaklaştırıp bir tür uyku ilacı işlevi üstlenen Meksika dizilerinden birini izlemiştir. Ona âşık olan Fazıl, kızın dizi seyretmeyeceğini (yani ülküsel kadın figürü niteliğiyle, bu tür bir bayağılığa, dünyeviliğe alçalmayacağını) ileri sürer ama onu sadece uzaktan görmüştür ve yansıttığı, kendi "erdemli kadın" imgesi ve kurmacasıdır. Kendini öldüren öbür kadınların aksine, Ka'nın Batı kaynaklı, ürkütücü bir hayalden öteye gitmeyen intiharını anımsatırcasına, Teslime intihar etmeden önce "kendi odasına çekilmiş, abdestini alıp, namazını kılıp, uzun bir süre kendi kendine düşüncelere dalıp dua okuduktan sonra kendisini başörtüsüyle lamba kancasına asmıştı."[207] Bu anlatımda okur bir yandan cümle içinde tekrarlanan ve özneye (bireyselliğe) dikkat çeken "kendi" sözcüğüne takılırken, bir yandan da özel, kapalı bir odada tek başına olan Teslime'nin neler yaptığını kimin bilebileceğini sorgular. Kadının ölmeden önce geçirdiği zaman, babanın, Ka'nın ya da anlatıcının yarattığı bir kurmacadır. Bu kurmaca Teslime'yi ilginç bir biçimde Ka ile bağlantılandırır:

> Batı edebiyatı okuyarak, İstanbul'da Nişantaşı'nda yetişen Ka, *kendi* intiharını her düşünüşünde bunu yapmak için bolca zamanı, yeri, kapısını günlerce kimsenin çalmayacağı bir odası olması gerektiğini hissederdi. Bu özgürlükle ve uyku hapı ve viski ile ağır ağır icra edeceği *kendi* intiharının hayallerine her dalışında Ka oradaki sınırsız yalnızlıktan öyle korkardı ki, hiçbir zaman intiharı ciddi olarak düşünmezdi bile. [208]

---

içinde endişe verici vahşet düşünceleri barındıran ama bunu simgeyle açığa vurmayan erkek öğrencilerin özgürce eğitim haklarını kullanmaları çifte standardın çarpıcı bir örneğidir.

207 *Kar*, s. 22.

208 *Kar*, s. 22. Benim vurgum.

Alıntı birbirini yalanlayan iki cümleden oluşmuştur. "Her düşünüşünde, ... her dalışında" sözleri, "hiçbir zaman" sözlerini tümüyle yalanlayarak bir söylem kargaşası, düşünce tutarsızlığı ifadesi olur. Birinci cümlede intiharın Ka'nın hayallerinden biri olduğunu öğreniriz, ikinci cümle ise bu konuyu hiç düşünmediğini ileri sürer. Oysa Frankfurt'ta intihar için öngördüğü koşullara sahiptir. Yeğlediği intihar biçimi de anlamlıdır: Ka uyku hapı ile bilincinden kurtulacak, tersine çevrilmiş bir Uyuyan Güzel parodisi yaratacaktır. Bu bağlamda, öpücüğü verecek olan, uyandıran, cinsel bilinci uyaran, ülküsel koca simgesi prensin nerede olduğu, Ka'nın neden bir prense gereksinim duyduğu soruları akla gelir. Bu prens Tanrı değilse, "erkek" imgesi yine baltalanmıştır. Öte yandan, ölümle kazanılan yalnızlık sınırsız olacağına göre, kimse gelip uyku haplarının etkisini silmek için beklediği öpücüğü vermeyecektir. *Kar*'da intihar eden kadınlardan ikisi (içki içmeseler de) aynı ölüm yöntemini seçtiklerine göre, Ka'nın seçtiği yöntemin kadınsı bir yönü vardır. Çağdaş okur ister istemez, yine erk savaşımının sürdüğü vahşi bir erkek dizgesinde, aynı yöntemle intihar eden (ya da etmeyen) Marilyn Monroe'yu anımsar.

İntihar edenin büyüdüğü kent ve semt, seçtiği içki türü, yabancılığını, sınıfsal konumunu yansıtır. Kars'ta sürekli rakı içen ve böylece belirli, yapmacık bir aydın rolü üstlenen Ka, "icra" edeceği intihar için zengin içkisi viskiyi seçer.[209] Kendini öldürmek, anlatıcı için ekonomik gerçeklikle, toplumsal sınıf ile ilişkilidir. Öte yandan Ka, intihar eden kadınların aksine, kendini yok etme güdüsünü baskı altında tutar. "[S]ınırsız yalnızlıktan" korkusu, erkek egemen din şablonlarına uygun bir biçimde, ölümden sonra bilincini yitirmeyeceği, yalnızlığını hâlâ duyumsar olacağı beklentisini ortaya koyar: Bilinmez bir güç onu yalnızlığa mahkûm edecektir. Niteliği olumsuz da sayılsa, bir tür

209 Çetin Altan'ı anımsarız.

sonsuz yalnızlık-cehennemi, yani ölümden sonra olası bir hayat, Ka'nın imgeleminde varlığını sürdürür. Sonuçta suçu cezalandırılacak, mantık dizgesi örselenmeyecektir. Ateist olarak, ölümden sonra bilincin süreceğini sanmasının, kimliğini oluştururken dayandığı dizgeye ters düştüğünü, kendini yalanladığını gösterir. Özgür iradesini kullanan bireyin kendi bedeni üzerinde karar vermesini içeren intiharı "suç" sınıfına sokan yalnızca mistik dinsel söylem değildir. Somut verilere, hastalarının sağladığı bilgilere dayanarak bilim[210] adına çalışan, erkek odaklı psikanalist Freud'a göre:

> Önce melankoliye dönersek, bilinç üstünde egemenlik kazanmış olan fazlasıyla güçlü üst benlik, benliğe karşı, söz konusu kişide var olan bütün sadizmi ele geçirmişcesine, acımasız bir şiddetle köpürür. Sadizm hakkındaki düşüncelerimiz doğrultusunda, yıkıcı öğenin üst benlikte yerleşmiş olduğunu ve benliğe saldırdığı söylemeliyiz. Bir anlamda üst benliğe şu anda egemen olan, saf bir ölüm içgüdüsü kültürüdür ve gerçekten de, benlik, maniye (*mania*) dönüşerek bu zorbadan zamanında kurtulamazsa, bu kültür benliği ölüme zorlamakta başarılı olur.[211]

---

210 Genel olarak bilim, özellikle de sağlık bilimleri, kadın bedeni üzerinde egemenlik sağlamak için sıklıkla kullanılan bir araç olagelmiştir. Tıp erkek egemen dizgeye yalnızca kadının bedeni değil, aklı ve beyni üzerinde de karar verme yetkisi tanır (örneğin, bak., Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980* [Londra: Virago, 1987]; daha fen bilimleri odaklı bir bakış için, Evelyn Fox Keller'ın yapıtı *Reflections on Gender and Science* [New Haven: Yale University Press, 1985]/ *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*, çev. Ferit Burak Aydar, [İstanbul: Metis Yayımları, 2007] kaynak olarak gösterilebilir). Hindistan ve Çin gibi ülkelerde dişi ceninlere uygulanan kürtajlar bu tıbbi erkek şiddetinin başka bir örneğidir.

211 Sigmund Freud, "The Dependent Relationships of the Ego", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* Volume XIX, s. 53. "If we turn to melancholia first, we find that the excessively strong super-ego which has obtained a hold upon consciousness rages against the

Başka bir deyişle, bireyde intihar etme eğilimi varsa sadizmini kendine yönlendirmiştir, normal değildir, intihar da etmiyorsa delidir.

Yukarıda da belirttiğim gibi, egemen söylem şairi ve sanatçıyı deli ile bir tutar. İntiharı bir çeşit kendini ifade ve bedene hâkim olma yolu olarak yorumlarsak, Ka'nın intihar metni kendine dönük bir kurmacadır: Bu kurmacada Ka tek ve başrolü oynar. Kurmacasında kullandığı "icra etme" kavramı müzikle, dolayısıyla da sanatla ilintilidir. Senaryosu Batı edebiyatı kökenlidir. Ka kendi ölümünü bir sanat yapıtı olarak gördüğünde, sanatı ölümle ilişkilendirdiğini, sanatçı olarak sorunsal yaşadığını ayrımsarız. Şiirlerin bulunduğu yeşil defterin kaybolması bu noktada anlam kazanır. İntiharıyla kendini merkeze koyduğunda, şairin ben-merkezciliği ortaya çıkar. Hayalinde kendine, Romantik edebiyat geleneğinin sanatçıya tanıdığı yalnızlık ve özgürlük ayrıcalığını kazandırır. Uyku hapı ve viskiye gönderme yukarıda alıntılanan Coleridge'in durumunu da anımsatır. Öte yandan, Ka'nın hayalinde yarattığı "kendine ait bir oda", onu hem Teslime'ye, hem de intiharı seçen başka yazarlara, örneğin Virginia Woolf'a ve Sylvia Plath'a bağlantılandırır. Bütün bu imgeler bir araya geldiğinde, Ka'nın erkekliği yine sorgulanır. Yine de Ka'nın intihardan aşırı korkusu, akılcı dizgenin, bilimle ya da din yoluyla sürekli ertelemeye çalıştığı ölüm olgusunu, ölümün bilinmezliğini ve dolayısıyla erkek için içerdiği kaosu vurgular. Romandaki erkekler zaten kendilerini değil, birbirlerini öldürmeyi yeğlerler. Freud'un ölüm dürtüsü "mani"ye dönüştürülmüş, seri katiller yaratmıştır.

---

ego with merciless violence, as if it had taken possession of the whole of the sadism available in the person concerned. Following our view of sadism, we should say that the destructive component had entrenched itself in the super-ego and turned against the ego. What is now holding sway in the super-ego is, as it were, a pure culture of the death instinct, and in fact it often enough succeeds in driving the ego into death, if the latter does not fend off its tyrant in time by the change round into mania."

Kars'ta yaşanan toplumsal gerçek, genel seçimi de içeren bir lider saptama eylemidir. Seçim sözcüğünün kendisi özgür iradeyle iç içe olduğundan, dış mekânlarda erkekler arasında şiddet de içeren siyasal bir savaşım sürdürülürken, iç mekânlarda kadınlar ölümle yaşam arasında seçimlerini yapmaktadırlar. Erkeklerin şiddeti dışa dönükken kadınlarınki öze, içe dönüktür. Dışa dönük şiddetin en çarpıcı göstergesi olarak, tiyatro sahnesinden silahları konuşturan Sunay ile Kadife arasında geçen bir konuşmada bu iki toplumsal cinsiyetin intihara farklı bakışlarını görürüz. Kadife için Sunay'ın bakış açısı fazla basittir:

> "Aşk yüzünden kendini öldüreceğine, insan biraz bekler ve aşkın etkisi azalır. Yoksulluk da intihar için yeterli neden değildir. İnsan kendini öldüreceğine kocasını terk eder ya da önce gider bir yerden para çalmayı dener(...) Tabii ki bütün intiharlarda asıl neden gururdur(...) İntihar anı kadınların yalnız olduklarını en iyi anladıkları zamandır."(...) "Ama nasıl olsa sonra siz de intihar etmeyecek misiniz?" dedi Sunay. "Kendinizi öldürünce zaten Cehennem'e gideceğinize göre artık ne bu, ne de öteki dünyadaki cezadan korkmuyor olmanız gerekir." "İşte bir kadın tam da bunun için öldürür kendini," dedi Kadife. "Her türlü cezadan kaçabilmek için."[212]

Kadife'nin söyleminden de anlaşılabileceği gibi, Cehennem ve ceza erkeklerin yarattığı kavramlardır. Bu dizgenin içinde sıkıştırılan kadının bir seçeneği, dizgeyi içselleştirmek, diğer seçeneği ise boşanmış kadın kimliğiyle, İpek gibi dizgenin sınırlarından çıkmaya yeltenmektir. "Boşanmış" sıfatı onu hep izleyeceğinden, yine de dizgenin bir parçası olmayı sürdürür: Konumu erkek üzerinden saptanır. Toplumsal kurgunun içine bir kez girildiğinde o kurgudan yalıtılmış duruma geçmek imkânsızdır. Öte yandan, İpek erkeklerle sevişir, cinselliğe açıktır ama

212 *Kar*, s. 398-399. Kadife "insan" dediğinde kadını kasteder.

kar gibi, elde tutulmak istendiğinde eriyip yok olabilir. Romanın sonlarında anlatıcı Orhan'ı erkek dizgesinden, düzenleyici sözdiziminden koparıp tamamen kaosa çekişi, İpek'in bu niteliğini yansıtır:

> Hiçbirşeymutluetmiyorduinsanıhayattaaşktanbaşkaneyazdığıromannegördüğüşehirlerçokyalnızımhayattabuşehirdesizinyakınınızdahayatımınsonunakadaryaşamakistiyorumdesemnedersiniz-bana?"[213]

James Joyce'un, *Ulysses* romanında Molly Bloom'un metnini sunduğu bölümü[214] daha da uç noktalara getiren bu farklı söylem, çağrışım yoluyla Orhan'ı kadınlaştırır. "Deme" eylemi şart cümlesi biçimiyle kendi kendini yalanlar: Orhan, aslında "demez" Sözdizimi, "akılcı" erkeğin dile egemen olma çabasının ürünüdür. Cinsel roller yitirildiğinde, erkek de dilini ve sözdizimini yitirir. Ancak, gramer yitirilse de, tek bir sözcüğe dönüşmüş cümle Orhan'ın "ben"inin üstüne kurulmuştur: Soru "bana" sesiyle sonlanır ve bu nedenle "ne dersiniz" sorusu, İpek'in yanıtını, sözünü ve metnini Orhan'dan öteye gidemeyecek biçimde kısıtlar.

Sunay, intiharları ve Kadife'nin sözlerini "mesaj" olarak yorumlar. Erkek söyleminde söz iletidir, bir işe yaraması gerekir,

---

213 *Kar*, s. 422. Bu cümle, benim erkek egemen bilgisayarımı ve yazılım programımı da şaşkına çevirdi.

214 Bak., James Joyce, *Ulysses* (Londra: Penguin Modern Classics, 1986), s. 608-644. Sözdizimi ve noktalama kurallarını altüst eden ve *Kar* ile dikkat çekici koşutluklar sergileyen bir başka metin, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanıdır (bak., Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* [İstanbul: İletişim Yayınları, 1985]: Özellikle 15. bölüm [s. 418-490], Joyce'un yöntemine Orhan Pamuk'un kullandığı anlamda gönderme yapar). Bu çalışmada, uzun bir çözümleme gerektireceği için iki roman arasındaki bağlantıya değinmiyorum. Orhan'ın, özellikle romanın sonlarına doğru giderek Ka'laşması da Atay'ın romanıyla sıkı bağlantıyı gösteren öğelerden biridir.

eylemseldir. Metin olarak intihar bazı durumlarda mesaj olabilir. Kadife'nin söyleminde ise dizgeye dahil edilmekten kaçıştır; egemen siyasal duruşun imgelerinden kurtulmak, başkaldırışıyla ayrıcalıklı olmak, yani gururdur. "Gurur", "kazanma", "yenilme" gibi sözcükleri kullanırken Sunay'la Kadife'nin sözcükleri ayrı anlamlarda kullandıklarını, ayrı dillerde konuştuklarını düşünürüz. Kadife'nin sözünü ettiği gurur onun erkek dizgesini içselleştirmeyi reddettiğinin ifadesi gibidir. Bireyliğini vurgular. Saçını örten ve çıkarmamakta direndiği türbanı, bir anlamda, devletin simgelediği erkek dizgesine başkaldırıdır: Öte yandan, saçının erkekleri baştan çıkaracağını düşünmesi, cinsel uyarılmaya yol açacağını, bunun kadının sorumluluğu olduğunu sanması ve bu "suç"u işlemekten kaçınması, dinin simgelediği öteki erkek dizgesinden kopamadığını, birinden kaçarken ötekine sığındığını gösterir. Zaten ilkelerinin kaypaklığı, tiyatro sahnesinde, bütün izleyicilerin karşısında, Sunay'ın oyununun bir parçası olmayı kabul edip başını açması, bundan acı duysa da erkek metnine uyum sağlaması,[215] içinde bulunduğu ikilemin kanıtıdır. Bu açıdan, Teslime'nin kendi odasında, kendi (çıkardığı) başörtüsüyle, kendi tekstiliyle, kendini asması radikal bir anlam kazanır. Öte yandan, tiyatrodaki oyunun sonunda Kadife'nin *phallus* simgesi tabancayı eline alıp Sunay'a ateş etmesi, boş sanılan silahtan mermi çıkması[216] erkek dizgesiyle ne kadar özdeşleşmiş olduğunu, onun da eline *phallus* geçtiğinde sperm yaratıp erkeğin ırzına geçebileceğini gösterir. Şiddet şiddeti yaratır, üstelik baskıcı şiddet

215 "'Peki,' dedi Kadife. 'Şimdi ben de başımı açacağım. Herkes baksın lütfen.' Bir anda yüzünde bir acı belirdi ve başındaki örtüyü çok basit bir el hareketiyle çıkardı... Bütün Kars uzun bir süre hayranlıkla Kadife'nin uzun, kumral, güzel saçlarını seyretti" (*Kar*, s. 404-405). Burada göze batan asıl eylem, kadının kendi irâdesiyle bedenini bakış ve arzu nesnesine dönüştürmesidir. "Peki" onay gösterir, "ben de" ifadesindeki dahi eki ise Kadife'yi bir ideolojik kümeden diğerine taşır.

216 Bak., *Kar*, s. 405.

toplumsal cinsiyetle saptanmış sınırların aşılmasına, erkeğin kendi dizgesi içinde yok edilmesine yol açar.

Kadın intiharları, özel yaşamın kamu malı olarak ortalığa saçılmasından kaynaklanır. *Kar*'da görülen intiharlar, gerçek yaşamımızda karşılaştıklarımızdan, genelde yöntem seçiminde karşılaşılan eğilimden biraz farklıdır.[217] Metinde, kendilerini öldüren kimi evli, kimi bekâr "intiharcı kız"lar, kadın olarak kabul edilmezler. Erkek dili, kadını, "kızlık" zarını, adını (erkek) bir evlilik

217 "Mezopotamya, ırmaklar arasındaki ülke. Medeniyetlere beşiklik etmiş bu verimli topraklar aynı zamanda, zorba yöneticilerin hüküm sürdüğü, doğurganlığa ait izlerin acımasız eller tarafından yok edilmeye çalışıldığı, ana tanrıça kültlerinin kaybolarak yerini erkek tanrıça kültlerinin aldığı erkek egemen zihniyetin yaşam bulduğu binyılların savaş alanı... İnanç ve milliyet çatışmaları, ekonomik savaşlar vs. derken ötelenen kadın hakları, ötekileştirilen kadınlar... Mezopotamya'da yaşayan Kürt kadınları, ötekileştirilmiş bir halkın öteki kadınları... Hawar ki hawar, imdat ki imdat! İntihar eden, kendini yakan kadınlar... Batman'da, Erbil'de, Urmiye'de, Kamışlo'da, Hewlêr'de, Urfa'da, Zaxo'da... Kürt kadınlar gericiliğe, baskıya ve erkeğin zulmüne karşı gözlerini kırpmadan bedenlerini ateşe veriyorlar. Gazeteci Peyman İzzeddin, Süleymaniye'deki kadın intiharlarını şöyle anlatıyor: "Kadınlar kendilerini yakmak için gazyağı kullanıyor. Gazyağı ile intihar en ucuz yol. Zira kadınların dünyası mutfaktan ibaret, ateşli silah ve ilaç ise bazı imkânlara sahip olmayı gerektiren pahalı intihar yöntemi" (AA) Nusaybin, Merivan, Kerkük... Kürt kadınları Mezopotamya'da intihar ediyorlar. Neden hep aynı: Erkek egemen sistemin zulmü. Kadın intiharlarına yönelik yapılmış birçok araştırma bulunuyor. Başta Batman olmak üzere, Türkiye'de Kürtlerin yaşadığı illerde, kadın intiharları yüksek düzeyde yaşanıyor. Bu istatistiki bilgilere takılıp kalmaktan ziyade, konuya ilişkin 'neden'leri ve 'niçin'leri anlamak lazım. Kadınlar neden bedenlerini ateşe veriyorlar? Bu travma karşısında erk ne düşünüyor? Ve en önemlisi, eğer kadın erkeğin zulmüne karşı bedenini yakıyorsa, o zaman erkeğin zulmetmekteki ısrarı neden? Bütün bunların yanıtını aramak gerekir." Fatma İzol (*Radikal 2*, [İstanbul: Doğan Gazetecilik A. Ş., 19/10/2008]). Kendini yakma eğilimi, kendini ateşe veren/verdirilen bu kadınların, geleneksel "yakılan kadın" cadı motifiyle ilintisini sorgulattırabilir.

tanrısından (Hymen)[218] alan *hymen*'i ölçüt olarak kabul ederek, ikiye ayırmıştır: Kızlar ve kadınlar. Vajinanın girişindeki ince bir deri tabakasının durumu, erkek gözünde kadının niteliğini saptar ve kimliğini oluşturur. "Kız" sözcüğünün etimolojik kökeninin "kızmak" fiiliyle ilintisi, "sıcak, kızgın, ısınmış"[219] anlamına gelmesi, erkek sınıflandırmalarının bir başka örneğidir. "Kız", zaten kızışmıştır, erkeğin penisini beklemektedir ve dahası, onu bekâreti/namusu ile hak etmelidir. "Kız" nitelemesi, cinsellikle ve bedenle ilintilidir. Bu nedenle "kızlık" zarının durumu kadının kendisini değil, tüm toplumu ilgilendirir. "Kadın" sözcüğü ise "hvaten'den (kraliçe)"[220] gelir ve evli kadına toplumsal yer tanıyarak onu erkeğe (krala) göre toplum içinde, "kız"a karşı konumlandırır. Evli kadının zorla bekâret kontrolünden geçirilmesi söz konusu değildir. Toplumun içine sokulduğundan, "kızışması" giderildiğinden, erkekle birlikte, onun yönermelerine göre hareket etmesi beklenir. Bu nedenle, *Kar*'da intihar eden ilk kız, "annesiyle babasının odasına girip babasının av tüfeğiyle" kendini vurur.[221]

---

218 Bak., Edith Hamilton, *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes* (New York: Warner Books, 1999) s. 37. "Kızlık zarı" deyimi kadını erkek dizgesi normlarına göre değerlendiren bir söz olduğundan, bundan sonra (benzer bir ikilem içerse de, Türkçe olmadığından, bu dilde aynı yan anlamı taşımadığından) himen sözcüğünü yeğleyeceğim.

219 İsmet Zeki Eyuboğlu, a.g.y., s. 200

220 A.g.e. s. 185

221 *Kar*, s. 19. Kızın pencereden girişi, başkalarının mallarını kullanması, ayı ailesinin evine girip, onların eşyalarından yararlanmaya çalışıp, sadece yavru ayının mallarının kendisine uygun olduğunu gören küçük kız çocuğu Goldilocks'un öyküsünü anımsatır. Kars'ta oturan, İngiliz çocuk yazınından haberi olmayan "intiharcı" kız, ya bu öyküyü bilmediğinden "büyüklerin" eşyalarının can yakıcı olduğundan haberdar değildir ya da masaldan değil, yaşamından öğrendiğinden, fazlasıyla iyi bellemiştir. Kullanılan silahın av tüfeği olması, "Kırmızı Başlıklı Kız"ı kurtaran erk sahibi avcı ile ters bir bağlantı kurmamıza neden olur. Ancak öykü tersine çevrilmiştir: Küçük kızı kurdun karnından kurtaran ataerki simgesi avcının silahı, kız tarafından kendine doğrultulmuştur.

Anne ve baba *phallus* simgesini aynı odada paylaşır görünürler ama *phallus*'un kendisi babanındır. İntihar erkek dizgesine başkaldırıysa, toplum evli ya da bekâr olmalarına bakmadan, bütün bu kadınları "kız" sayar.

İpek'i aramaya Kars'a gelen Ka, Turgut Bey'in iki kızı söz konusu olduğunda benzer bir sınıflandırmayla karşılaşacaktır. Muhtarla evlenmiş ama sonra boşanmış olan İpek, alenen "kadın"dır. Bir anlamda öteki beni olan kız kardeşi Kadife ise bekâr olduğuna göre bâkiredir, yani "kız"dır. İsim (kimlik) haline getirilmiş bu özel yaşam durumları, herkes tarafından bilindiğinden kamusal alana yerleştirilmiş, toplumun ve bu arada Ka'nın bu iki insana bakışını niteler duruma sokulmuştur.

Ka'nın İpek'i ilk görüşü Karpalas Oteli'nin lobisinde olur:

> Ka tam çıkıyordu ki bir an durakladı: İpek tezgâhın yanına açılan kapıdan içeri girmişti ve Ka'nın hayal ettiğinden çok daha güzeldi. Ka kadının üniversite yıllarındaki güzelliğini hatırladı hemen. Bir telaşa kapıldı. Evet, tabii, bu kadar güzeldi. İstanbullu birer Batılılaşmış burjuva gibi önce el sıkıştılar ve hafif bir kararsızlıktan sonra başlarını ileri uzatıp vücutlarının alt kısımlarını birbirlerine yaklaştırmadan sarılıp öpüştüler.[222]

Bu anlatı okurun İpek'le ilk karşılaşmasını oluşturur. Otel lobisinin umuma açık niteliği göz önünde bulundurulduğunda, o sırada babasıyla meşgul olduğunu söyleyen, buna göre de otelde oturan babasının odasından lobiye gelen İpek'in "içeri" girmesi anlatının kendi kendiyle çelişkisini gösterir. Ticaretle ilgili bir sözcük olan "tezgâh"ın yanına yönelmesi Ka'nın hayal ürünü kadınıyla arasına bir mesafe koyar ve onu gerçeklikle ilişkilendirir. Bu arada, yukarıda bahsi geçen kadın/kız sınıflandırmasının burada da söz konusu olduğu görülür: İpek kadındır. Alıntı, geçmişle şimdiki zamanı art arda yerleştirerek hem Bergson'un za-

222 *Kar*, s. 27-28.

man kavramına, hem de Ka ile geçmiş arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Hafızasının kendisini yanıltması, İpek'in hâlâ eskisi kadar güzel olması, telaşa kapılmasına yol açar: Hafıza bilgidir, akılcılık düzleminde erkekliği kanıtlar. Ka ile İpek'in birbirleriyle kurdukları ilk bedensel temas, arka arkaya dizilen "İstanbullu", "Batılı" ve "burjuva" sözcüklerinin işaretlediği gibi oldukça yapay niteliklidir. Cümle kendi içinde tutarsızdır: İki insan vücutlarını birbirlerine yaklaştırmadan gerçek anlamda sarılamazlar. Betimlenen bedensel dil, cinsellikten belirgin bir biçimde kaçınıldığını kanıtlar.

İlk tanışmaları gibi, İpek ile Ka'nın birkaç kez ertelenen ilk sevişmeleri de okurda sorular uyandırır:

> Öpüştüler ve Ka'nın çok hoşuna giden bir yumuşaklıkla yatağa devrildiler. Dört yıldır kimseyle sevişmemiş Ka için mucizevi bir mutluluk ânıydı bu. Bu yüzden yaşadığı ânın tensel zevklerine kendini vermekten çok, o ânın ne kadar güzel olduğuna ilişkin düşüncelerle doluydu(...) Aklında sevişmeden çok kendisinin sevişiyor olması vardı. Bu ilk başta Ka'yı *aşırı heyecandan* korudu. Aynı anda Frankfurt'ta tiryakisi olduğu pornografik filmlerden bazı ayrıntılar, sırrını çözemediği, şiirsel bir mantıkla gözünün önünden hızla geçmeye başladı(...) Aklında sürekli bir hayal olarak yer alan bazı pornografik görüntülerin en sonunda bir parçası olabilme imkânını kutluyordu sanki. Bu yüzden Ka yaşadığı yoğun heyecanın İpek'e değil, hayalindeki pornografik bir kadına, o kadının burada yatakta olması mucizesine yöneldiğini hissediyordu.[223]

Alıntı, romanın, "Bekleme acısıyla aşkı birbirinden ayıran şey: Ka İLE İPEK OTEL ODASINDA"[224] başlıklı, dört buçuk sayfa süren 28. bölümünden alınmıştır. İpek odaya 247 sayfanın ortalarında girer. Bölümün ilk iki buçuk sayfası Ka'nın bekleyişini,

223 A.g.e., s. 248. Benim vurgum.

224 A.g.e., s. 245-249.

pencereden seyrettiği başkalarının eylemlerini, beklerken çektiği acıyı, duyumsadığı korkuyu, ölümü düşünüşünü, ilahi bir ceza gibi elektriklerin kesilip karanlıkta, bir tür cehennemde kalışını, suçluluk duygusunu ve pişmanlığını, çocukluğuna ve annesine duyduğu özlemi anlatır. İpek odaya girmeden önce, son noktada Ka'nın anneye duyduğu bu özlem, annenin onu ölümden koruyacağı hissi, anneyi ölümle özdeşleştirmenin ötesinde, İpek'le anne arasında kurulan hastalıklı bir bağlantı içerir. Erkeğin kadından ne beklediği belirsizdir: Kadın, koruyucu, teselli sunan "anne" ya da Frankfurt'taki odasını düşündüğünde aklına gelen "fare deliği" gibi bile olsa, rahim olarak "anne" rollerinde onaylanan bir varlıktır. Tam anlamıyla "öteki" değildir. Ka (ya da anlatıcı) için cinsel "öteki" durumunda olduğunda ise kadın, erkekte ancak karın, göğüs, bacak ve alın[225] ağrısına neden olur.[226] İpek, paltosunu giydirdiğinde, Ka'ya yol gösterip onu teskin ettiğinde, şiirinin güzel olduğu konusunda içini rahatlattığında, ürkütücü bir kadın değil, koruyucu bir anne gibidir. O zaman Ka ona hızla sarılır, kadın üreme organını anımsattığından cinselliği ve kösnüllüğü simgeleyen dudaklarından değil, konuştuğu, sözlerinin kaynağı olan "ağzından" öper[227] ama bir bakıma da susturur.

Yukarıda alıntılanan anlatının ilk sözcüklerinden itibaren, anlatanın Ka değil, Orhan olduğunu bilen okur için bir gerçeklik ve güvenirlik sorgulaması başlar. Okuduğumuz metnin Orhan'ın kurmacası (romanın sonunda İpek'e duydukları göz önüne alın-

225 Karın, besin ile, anneden alınan süt ile ilintilidir. Ağrının "bu merkezden" göğse, geleneksel söylemde duyguların, sevginin mekânına, oradan bacaklarının üst kısmına, penisin olduğu mekâna, yani eylem ve etkinlik simgelerine ve Ka'nın alnına, aklın ve mantığın alanına yayılması, erkek olarak bu karakterde (ve/veya anlatıcıda) cinsel birleşmenin ve bu eylemi paylaşacağı "öteki" olarak kadının nasıl bir travma yarattığını ortaya çıkarır.

226 *Kar*, s. 246.

227 A.g.e., s. 95-96.

dığında ise fantezisi) olabileceği kuşkusunu duyarız. Öte yandan, Orhan bu bilgileri gerçekten Ka'nın notlarından elde etmişse, bu notların kapsamı, açıklığı ve özel yaşama bu denli aleni bir biçimde girmesi şaşırtıcıdır. Daha romanın başında kahramanına ihanet edebildiğini öğrendiğimiz anlatıcı, mahremiyeti alenileştirmekte ve topluma sergilemektedir. Dahası, Ka'nın notlarında gerçeği mi, yoksa yalan mı söylediği konusunda ikileme düşeriz.

Anlatılan sevişme sahnesi, 28. bölümün sadece bir buçuk sayfasını kapsar. İpek içeri girdikten sonra Ka bir süre onu duyamaz, göremez durumdadır: "Güç dengesinde altta kaldığını"[228] hisseder ve korkuya kapılır.[229] Betimlenen sanki sevişme, sevgi, iki insanın birlikteliği değil, bir savaş sahnesidir. Sonunda İpek'i görebildiğinde, sevişmelerinin daha başlangıcında, paylaştıkları ilk öpüşün hemen ardından, İpek'i ekranın, görüntü sınırlarının dışına atar; zaten bu kadar güçlü bir biçimde filmle bağdaştırılan bir sevişme, ancak bir sahnede ya da bir ekranda yer alabilir. Bu açıdan Sunay'ı ve sahneye koyduğu şiddet dolu, ölüm kaynağı oyunu anımsarız. Oysa kuramsal olarak cinsel birleşme, doğurganlıkla, üretmeyle, yaratıcılıkla bağlantılıdır. Yukarıda alıntılanan metinde, başoyuncu Ka, olmayan, gölge bir kadınla birlikte bir izlencede rol almaktadır. Hayalleriyle baş başadır ama film bağlamında, dolaylı olarak ima edilen, varlığı öngörülen bir izleyici ve kendisine yönelmiş bir kamera (göz / belki Tanrı) karşısındadır. Bu anlamda seyredilmek ve izlenilmek kişinin öz varlığına kanıt getirir. Birisi ona baktığına göre, vardır. Cinsellik bağlamında bu var olma kaygısı, karakterin yaşamındaki diğer kaygılarla ilintilidir. Yazmak da var olmayı kanıtlayan bir eylemdir.

Öte yandan, Ka, pornografi seyretme deneyimlerini kullanarak, kendini bir film karesinin merkezine yerleştirerek, aslında

228 A.g.e., s. 247.

229 Âdem'in altında yatmayı reddeden Lilith'i anımsarız ve Ka bir kere daha kadınlaştırılır.

mastürbasyon yapmaktadır. Dahası, kafasındaki hayali, pornografik ve tüketim nesnesi kadını yatağındaki gerçek, özne konumundaki kadına yeğlediğine göre, cinsel bir sapkınlık da burada söz konusudur. Bakılan ama erişilemeyen kurmaca kadın arzu nesnesi olduğunda, erişilebilen, dokunulan kadın unutulabiliyorsa Freud'un sorununa geri dönmüş oluruz. Erişilemeyen kadın, sistem tarafından tabulaştırılan, uzaklaştırılan, geri plana atılan annedir.

Ka İpek'le yatmadan hemen önce, kızları, televizyon seyreden, odasından çıkmaya istekli görünmeyen ama kendisi de "romanlardan çıkma bir havayla"[230] rol yapan babaları Turgut Bey'i Asya Oteli'ne gitmesi için ikna etmeye çalışmaktadırlar. Her iki kadın da, erkekle doğrudan konuşma ters tepki yaratacağından, bunu yaparken stratejiler kurgulayarak babalarını kandırmaya çalışmaktadırlar. Ka, İpek'le ancak (ataerki ve sistem simgesi) babası otelden çıkarsa yatabileceğini ayrımsar: "Turgut Bey'i otelden çıkmaya şimdi ikna edemezse İpek'le hiçbir zaman yatamayacağını kuvvetle hissetmiş, bunu İpek'in meydan okuyan gözlerinden de okumuş, mutlu olmak için son fırsatının bu olduğuna karar vermişti."[231] Mutlu olmanın tek yolunun başka bir bireyi kullanmayı gerektirmesi kendi içinde bir çelişkidir: Ka mutlu olsun diye Turgut Bey istemediği bir şey yapacak, kızı ise cinselliğini kullanacaktır. Ortada, takas konusu beden(ler) olan bir pazarlık söz konusudur. İpek, babası boyun eğdikten sonra, çocuğunu ödüllendiren bir anne gibi, "Sen odana çık. Onlar gidince geleceğim,"[232] diye Ka'yı odasına gönderir. Bu sözlerde çocuğunu yatağına gönderen bir annenin de edası vardır. İpek'in de, Kadife'nin de bu sahnede rol yapması, erkeklere karşı dizgeye uygun stratejiler üretmeleri, kadınların bu düzende "kendileri" ola-

230 *Kar*, s. 243.
231 A.g.e., ay. s.
232 A.g.e., s. 244.

madıklarını, muhatap oldukları erkeğin konumuna göre maskeler takma gereğini duyduklarını gösterir. Bu anlatıda bir diğer ilginç öğe, cinselliğe odaklandığı bu noktada, Ka'nın aklından geçen ve babaya yönelttiği düşüncelerdir:

> Gençliğinin solcu heyecanlarını, diğerleri gibi sıradan ve berbat bir Türk burjuvası olmama kararlılığı, kitaplar ve düşünceler arasında yaşama özlemini hatırlamıştı. Böylelikle oğlunun şair olmasına haklı olarak karşı çıkan annesini üzen ve bütün hayatını mahvedip en sonunda Frankfurt'ta bir fare deliğine sürgün eden inançlarını Turgut Bey'e yirmi yaş heyecanıyla tekrarladı.[233]

Aranan annenin yanı sıra, benzer bir özlem ve gereksinim ile yaklaşılan baba imgesi, Ka için karşısında gençliğine geri dönebileceği, yaşamını, anılarını anlatabileceği, kendini kanıtlayabileceği bir kulağa dönüşür. Anne bağlamında çocuklaşan erkek, babasının yerine koyabileceği daha yaşlı bir erkekle ilişkisinde ergenleşir ve "yirmi yaş heyecanıyla" ona karşı iktidar kazanır. "Olmayan," yadsınan babanın yerine yerleştirilen Turgut Bey, garip bir yanılsamayla, hem kadın üzerinden yürütülen homososyal ilişkiyi, hem de Freud'un merkezde konuşlandırdığı Oedipus motifini mümkün kılar.

Öte yandan, alıntı, cinsel uyarılma anında anneyi merkeze koymakla kalmaz, hafızanın kullanılma ve kullanılırken çarpıtılmasını da içerir. Ka rol yapmaktadır. Bir başka deyişle, erkek de "kendisi" olamaz. Onun da kurallara göre kendini saklamayı öğ-

---

233 *Kar*, s. 244. Oğlunun şair olmamasını isteyen ve Ka'nın şair olduktan sonra haklı bulduğu anne de ilginç bir izlek oluşturur. Temel niteliği doğuran ve koruyan olarak saptanan anne, oğlunu neden sakınmaktadır? Bir açıdan bakıldığında, burjuva kadın sanatın para getirmediğini düşünüyor olabilir. Başka bir açıdan ise, çocuk doğurduğu ve büyüttüğü için kendisi asıl yaratıcı konumunda olduğuna göre, var olan sistemde yaratıcılığın ne kadar tehlikeli ve acı verici, öldürücü bir şey olduğunu bildiğinden, belki de oğlunun bu deneyimden geçmesini engelleme çabasındadır.

renmesi, "erkek" rolünü oynamayı becermesi gerekmektedir. Bunun modeli babadır: Ancak babanın kendisi aynı sorunun deneyiminden geçtiğinden, rol bir türlü öğrenilemez. Kuşaktan kuşağa aktarılan, kısır döngü biçiminde yaşanılan, değişik biçimlerde kendini gösteren bir psikoz başgösterir. Roman boyunca çeşitli karakterlerin duyumsadığı anne özlemi, çocukluğa, "mutlu masumiyete" geri dönme arzusu, bastırılmış ve yasaklanmış anneye arzudur. Yataktaki kadın ise anne olamayacağından, önce görmezden gelinir ve iki boyutlu, soyut bir pornografi oyuncusuna dönüştürülür, sonra da hâlâ orada olduğu için cezalandırılır.

Ka, yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi, "aşırı heyecandan" korunduğuna göre, mastürbasyona rağmen boşalmakta güçlük çekmektedir. Boşalma ile yazarlık, yaratıcılık arasında bir ilinti kurulduğunda, alıntıda iki kez tekrarlanan, sırrını çözemediği "mucize," bilinmedik bir kaynaktan gelen şiirlerini yazma sürecini anımsatır: Anlatıcının altını çizdiği gibi, pornografik görüntülerle ilgili, "sırrını çözemediği, şiirsel bir mantık" söz konusudur. Zaten metne göre, Ka için cinsel birleşme, cinsellikten çok estetikle ilişkilendirilince kabul edilebilir bir mutluluğa dönüşür. Töre, erkek dizgeleri, bilinç ve bilinçaltında seks ile suç özdeşleştirmesini aşırı biçimde pekiştirmiştir. Pornografi[234] ise su-

234 Pornografi, feminist eleştiride sorun yaratan bir konudur. Sol politik görüşü pornografiye yatkın gören ve suçlayan Andrea Dworkin'in *Pornography: Men Possessing Women* (New York: Perigee Books, 1981) başlıklı incelemesi, *Kar*'ın sergilediği umarsız yaklaşıma yakın gibidir: Dworkin'e göre erkek merkezli solcu yaklaşım, pornografiyi özgürlük olarak niteleyerek korur ve hatta yüreklendirir. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*'da Adrienne Rich, "Pornografinin bilinç üzerinde bir etki olarak işlevi, milyarlarca dolarlık bir endüstrinin giderek sadistçe, kadını aşağılayan görsel imgeleri yayma gücünü elinde tuttuğu zamanımızda önemli bir genel tartışma konusudur... Pornografinin aktardığı en zararlı ileti, kadınların doğal olarak erkeklere sunulan bir av oldukları ve buna bayıldıkları, cinsellikle şiddetin uyuştuğu ve kadınlar için temelde cinselliğin mazoşist, aşağılanmanın zevk verici, bedensel acının erotik olduğudur(...) Pornografi, yalnız-

çu genelleştirir, bireyin kendisinden uzaklaştırarak umuma mal eder.

Anlatıcı, sevişme sahnesinin betimlemeyi sürdürür:

> Elbiselerini çekiştire çekiştire çıkartarak, hatta biraz vahşi bir kabalıkla ve beceriksizlikle onu soyunca İpek'in kendisini ancak fark etti. Göğüsleri kocamandı,[235] omuzlarının ve boynunun çevresinde teni yumuşacıktı ve tuhaf ve yabancı bir şey gibi kokuyordu. Dışarıdan gelen kar ışığında onu seyretti ve arada bir parlayan gözlerinden[236] korktu. Kendinden çok emindi gözleri; İpek'in yeterince kırılgan olmadığını öğrenmekten de korkuyordu Ka. Saçlarını acıtarak bu yüzden çekti, bundan zevk alınca inatla daha da çok çekti, kafasındaki pornografik görüntülere uygun şeylere zorladı onu ve beklemediği bir içgüdünün müziğiyle sert davrandı. Onun da bundan hoşlandığını sezince için-

---

ca cinselliğin ve şiddetin birbirinin yerini tutabileceği bir iklim yaratmakla kalmaz, *heteroseksüel ilişkide erkeklere tanınan davranış alanını genişletir* – bu davranışlar kadınları tekrar tekrar özerkliklerinden, onurlarından ve cinsel gizilgüçlerinden soyar," değerlendirmesini yapar. "The function of pornography as an influence on consciousness is a major public issue of our time, when a multibillion-dollar industry has the power to disseminate increasingly sadistic, women-degrading visual images.... The most pernicious message relayed by pornography is that women are natural sexual prey to men and love it, that sexuality and violence are congruent, and that for women sex is essentially masochistic, humiliation pleasurable, physical abuse erotic.... Pornography does not simply create a climate in which sex and violence are interchangeable; *it widens the range of behavior considered acceptable from men in heterosexual intercourse* – behavior which reiteratively strips women of their autonomy, dignity, and sexual potential...." Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, s. 1768. Vurgular kaynak metinde bulunmaktadır.

235 Bu söylem, "Kırmızı Başlıklı Kız"daki kocaman dişli kurdu anımsatır. Roller yine tersine çevrilmiştir.

236 Yine Blake'in ormanın karanlığında parlayarak yanan kaplanını, "The Tyger" şiirini anımsarız.

deki zafer duygusu bir kardeşliğe dönüştü. Kars şehrinin zavallılığından yalnız kendisini değil, İpek'i de korumak ister gibi bütün gücüyle sarıldı ona. Ama yeterince tepki alamadığına karar vererek uzaklaştı ondan. Bu arada aklının bir yanıyla da cinsel akrobatiğin ahengini ve gidişini kendinden hiç ummadığı bir dengeyle denetliyordu. Böylece İpek'ten iyice uzaklaştığı bir akılcılık ânında kadına şiddetle yaklaştı ve onun canını yakmak istedi. Ka'nın tuttuğu ve okurlarıma aktarmam gerektiğine inandığım bu sevişme hakkındaki birkaç nota göre, bundan sonra birbirlerine şiddetle yaklaşmışlar ve dünyanın geri kalanı artık iyice dışarıda kalmıştı. Yine Ka'nın notlarına göre sevişmelerinin sonuna doğru İpek pes bir sesle bağırmış, Ka da aklının paranoya ve korkuya iyice açılmış yanıyla, otelin en ücra köşesindeki bu odanın ta baştan bu yüzden kendisine verildiğini düşünmüş, birbirlerine verdikleri acıdan karşılıklı zevk aldıklarını bir yalnızlık duygusuyla hissetmişti.[237]

Paltosunu içinde sürekli saklanan, bu sahnede giysilerini çıkardığını görmediğimiz Ka, İpek'i ancak kadın çıplak olduğunda, onu zorla soyduktan sonra fark eder. Ancak, fark ettiği şey kadının kendisi değil, büyük göğüsleridir: Anne imgesi yine öne çıkmıştır.[238] Memeler ve meme çevresinin kokusu, Ka'ya "tuhaf ve yabancı bir şey" gibi gelir: Kadının teninin kokusunun bu niteliği, Ka'nın annesinden süt emdiğinde edindiği, onunla bir olduğu zamanki deneyimden ne denli koptuğunu ve uzaklaştığını gösterir. Ka'nın büyüyememiş erkek niteliği, memeden duyduğu korku ve bastırılmış saplantı yoluyla da okura sezdirilir:

237 *Kar*, s. 248. Ka için, "sevişme" diye tanımladığı eylem tümüyle imgelemle ilintilidir ve kurgudur.

238 Bu bağlamda, İpek'in çocuk yapamaması anlamlıdır. Ancak, metin muhtarla evliliği boyunca çocuklarının olmamasının nedeninin kocasından mı, kendisinden mi kaynaklandığını belirtmez. Türkiye'nin bir başka cinsel saplantısı, erkeklerinin kısır olmayı hiç üstlerine almamalarıdır.

> Çocuğun memeyle ilk ilişkisine bir hüsran ve doyumsuzluk öğesinin karışması kaçınılmazdır, çünkü mutlu bir beslenme bile doğum öncesi anne-çocuk birliğinin yerini tutamaz. Üstelik, çocuğun tükenmeyen ve her zaman orada olan bir memeye duyduğu özlem de sadece açlıktan ve libidinal arzulardan kaynaklanıyor değildir. Çünkü yaşamın ilk evrelerinde bile, annenin sevgisinden her an emin olma ihtiyacının asıl kaynağı kaygıdır. Yaşam ve ölüm içgüdüleri arasındaki mücadele ve bunun hem benliğin hem de nesnenin yıkıcı itkilerce yok edilmesine yol açacağı korkusu, bebeğin anneyle ilk ilişkilerinde belirleyici olur. Çocuk, arzularken, önce memenin sonra da annenin, kendisindeki bu yıkıcı itkileri gidermesini ve onu zulmedilme kaygısının acısından kurtarmasını arzulamaktadır.[239]

Annenin daha en başında yok edildiği ataerkil dizgede, ne çocuğun, ne de büyüdükçe hedeflediği erkekliğinin kaygılarından kurtulmasına olanak tanınır. Kimseyi herhangi bir şeyden kurtaracak kimse kalmamıştır. Tek seçenek, görüldüğünde dehşet yaratan memeyi yok saymak, onu görmezden gelmektir: Klein'ın dediği gibi, "anne memesine yönelen sadist saldırıların yıkıcı itkilerce belirlendiği"[240] bir patolojide, Ka'nın kadın bedenine başka tepki vermesi düşünülemez. Ortada yalnızca doldurulamayan bir boşluk, üstesinden gelinemeyen derin bir kaygı kalır. Ölüm dürtüsü ve doyumsuzluk baskın gelecektir.

Romandan yaptığım alıntıda kadın kokusu eşyadan (şeyden) geliyormuş gibi değerlendirilir. Ka'nın İpek'i gördüğü ve seyrettiği anda, bakışının "kar ışığı" ile yönlendirilmesi, yukarıda karla ilgili söylediklerim doğrultusunda yorumlandığında, tehlikeyi, soğukluğu, doğanın yıkıcı gücünü cinsel ilişki sahnesinin merkezine yerleştirir. Bakış arzuyla ilintilidir ama Ka'nın arzusu sıcaklıkla bağlantılı bir sevgi öğesi içermez; düşmancadır. İpek, karşı-

239 Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), s. 21.

240 A.g.e., s. 25.

sındaki, korktuğu "öteki"dir. Alıntının geri kalanı oldukça vahşi ve sadistçe bir tecavüz sahnesidir. İpek'in bu birleşmeden zevk aldığı, Ka'nın kişisel kanısıdır.[241] Bir olasılık, "birbirlerine şiddetle" yaklaştıklarında, İpek'in kendini savunmak için çabaladığıdır. Kadının tek somut tepkisi, çıkardığı "pes" sestir. Bu sesle İpek'in pes mi ettiği, yoksa anlatıcının kadının fazla bağırmadığını mı belirtmeye çalıştığı belli değildir. Anlatıcının taraflı sesinden ve Ka'nın notlarından edinerek dinlediğimiz bu olay, süregelen ama hep bir örtü altında gizlenilen, kadınla erkeğin, yani "üstteki" ile "alttaki" arasında yaşanan, Lilith'i çağrıştıran temel düşmanlığın en özel, en anlamlı olması gereken "sevişme" anında, "öteki"ne uygulanılan, belki de karşılıklı şiddet ve sadizmle ya da tecavüz yoluyla su yüzüne çıkmasıdır.

Ka'nın içsel ve bastırılmış sadizmi, dahası, bilinçaltında erkeklere de yönelttiği arzu ve kıskançlık karışımı duygu, "ihtilal"in hemen ardından, işkence edilmiş, aşağılanmış, onu komutan sanıp, "annemize duyurmasınlar" diye yalvaran, kadınlaştırılarak odalara hapsedilmiş, kendisinden daha genç erkeklerin durumunu gördükten, onları ihbar edip etmemeyi düşündükten sonra yazdığı "Rüya Sokaklar" başlıklı şiirden de anlaşılabilir. Anlatıcı, okumadığı bu şiir hakkında, "rüyalarında gördüğü boş, korkulu ve harika şehirlerden pek çok şey vardı bu otuz altı mısrada"[242] der. Şair, Emniyet Müdürlüğü'nden, polis ve İstihbarat güçlerinin birlikte (ama birbirlerinden tedirgin olarak) erkek dizgesini mutlak bir biçimde simgeledikleri, görünür hale getirdikleri bir cehennemden dönmektedir. Başkalarının acılarının

241 Erkek söylemine göre kadınlar tecavüz edilmekten hoşlanırlar. Tecavüz edilen erkeklerin bu konuda ne düşündüğünü bilmiyorum.

242 *Kar*, s. 182. Otuz altı mısra, Kuran'daki Târık Suresi'ni anımsatır. İniş sırasına göre 36. sure olan bu metin, yaradılış ve ölümden sonra dirilişten söz eder ama Tanrı'nın kurnazlığını da vurgular: "15. Onlar habire tuzak kuruyorlar/oyun çeviriyorlar. 16. Ben de tuzak kuruyorum" (Yaşar Nuri Öztürk, adı geçen yapıt, s. 56).

esin kaynağı olarak kullanılması, bir bakıma sanatçının nesnelliğinin, olaylardan yabancılaşarak yaratmasının örneği olarak bakıldığında Joyce'unkini andıran bir tutumdur ama aynı zamanda, gerçeklerden kaçıp insanlıktan da uzaklaşmadır.

Öte yandan, dört yıldır cinsel deneyim yaşamamış olan, aşırı heyecandan fazlasıyla korkan, göründüğü kadarıyla bütün cinsel ilişki süresi boyunca giysilerini çıkarmamış olan Ka'nın durumu da sorgulanmalıdır. Caz müziğiyle ya da notaları olmayan, yalnızca sözle anlatılanı aktaran deneysel müzikle ilintili "içgüdünün müziği" sözleri, sanatı doğrudan sevişme sahnesinin içine dahil eder. Müzik ve içerdiği ritim, sevişmeyle bağlantılı olabilir ama burada caz ya da deneysellik değil, rap müziği söz konusu gibidir. Karlheinz Stockhausen veya Dixieland'den çok, kadınlardan ve annesinden nefretini haykıran Eminem[243] akla gelir. Zaten metinden, "sevişme" eyleminin Ka'nın aklını "paranoyaya ve korkuya" açtığını öğreniriz. Bu durumda, "uzun bir süre yatakta yatıp dışarıda yağan kara hiç konuşmadan"[244] bakan, biri belki tecavüze uğramış, yok edilmiş, diğeri yalnızlık duygusuyla ve korkuyla sarsılmış bu ayrı, yalıtılmış iki kişinin dramını ayrımsarız. "Sevişme" bittikten sonra Kars'a ve odaya yayılan "kıyamet sonrasının sessizliği" de deneyimin niteliğini vurgular. Ama 28. bölümün hiçbir yerinde Ka'nın orgazm olduğunu, boşaldığını görmeyiz. Romanın sonuna doğru, İpek ile Lacivert'in ilişkisini öğrendiğinde sevişmeye kalktıklarında, Ka tümüyle iktidarsızdır artık. Cinsel deneyim yarıda kalır, cinsel şiddetin yerini dilsel şiddet alır.[245] Yitirilen şiir metinlerini bir kez daha anımsarız.

Bir bakıma Ka, İpek açısından Türkiye'de kadına yöneltilen baskıcı tutumdan kurtulmak için bir araç gibi görünür. Birlikte Frankfurt'a gitmek için planlar yaparlar. Bu süreç içinde kadının

243 Örneğin, "Fuck You" şarkısının sözleri, Eminem'in psikolojik sorunlarını açıkça ifade eder.

244 *Kar*, s. 249.

245 A.g.e., s. 362.

değişik rolleri kabullenmesinin de örneklerini görürüz. İpek, kimi zaman "Canım, senin neyin var?"[246] diye soran, saç okşayan, şefkat dolu anneyi oynar. Kimi zaman yatakta Ka'ya sarılıp birbirlerine annelik yapan iki çocuktan biri rolünü üstlenir.[247] "Benim Lacivert ile hesabım çoktan kesildi,"[248] dediğinde orospulaşır. Odasında giysilerini çıkarıp Ka'nın istediklerini giyerken erkeğin röntgenci fantezilerini karşılamaktadır. Pornografi nesnesi olur. Kadife kumaştan bir elbise giyerek hem kendi, hem de kız kardeşi haline gelir. Eski kocasının Lacivert'le ilişkisinin öykülerini anlatırken Ka'nın kıskançlığını kamçılar, kendine acıma duygusunu zevkle yaşamasına, ağlayarak bir tür boşalım (*catharsis*) deneyimi tatmasına olanak tanır. Ka'nın en hassas yaralarına basarak erkeğin mazoşist güdülerine hizmet eder: Lacivert'i, "kimseye kıyamaz o. Bir çocuktur. Bir çocuk gibi oyundan, hayallerden hoşlanır, taklitler yapar, *Şehname*'den, *Mesnevi*'den hikâyeler anlatır, içinden arka arkaya çeşit çeşit insan çıkar. Çok iradelidir, akıllıdır, kararlıdır, çok güçlüdür; çok da eğlencelidir,"[249] diyerek över. Söyledikleri, Ka'nın erişemediği nitelikler, kendini "erkek" olarak tanımlamak için gereksinimini duyduğu eksikliklerdir. Ama Ka, bu karşılaştırmanın verdiği acıdan, annesinin azarladığı bir çocuk gibi zevk alır: Merkeze kendini yerleştirme olanağı sağlanmıştır; başkası ondan daha erkekse, o çocukluğuna geri dönebilir. Ağlayarak uyuyakalır. İpek bütün kadın kalıplarını kabullenmiş görünür: Bireyselliğini yitirdiğini düşünürüz. Öte yandan, istediğinde "kararlılıkla" susma hakkını kendinde görür.[250] Ka'nın (Lacivert'in öldürülmesine neden olarak) Kabil haline dönüştüğünü gördüğünde, hazırladığı bavulu boşaltıp, Frankfurt'a gitmeyi özgür iradesiyle reddedebilecek kadar güçlüdür. Var olan

246 A.g.e., s. 330.
247 A.g.e., s. 360. Hansel ile Gretel'den ileride söz edeceğim.
248 A.g.e., s. 363.
249 A.g.e., s. 364.
250 A.g.e., s. 363.

dizgede erkek-kadın ilişkilerinin ne denli zedelendiğini ve olanaksızlaştığını Orhan'a söyledikleriyle dile getirir:

> "Orhan Bey," dedi İpek. "Muhtar'ı sevmeyi çok istedim, olmadı; Lacivert'i çok sevdim, olmadı; Ka'yı sevebileceğime inandım, olmadı; bir çocuğum olsun çok istedim, olmadı. Bundan sonra kimseyi aşkla sevebileceğimi sanmıyorum. Artık yeğenim Ömercan'a bakmak istiyorum yalnızca."[251]

Seçimi, gelecek kuşak erkeğinde umut aramaktır.

Ka'nın Kars'ta karşılaştığı öteki kadın, İpek'in kız kardeşi, türban takan ve bekâr (dolayısıyla da kuramsal olarak "bâkire") olan Kadife'dir. Gazete sahibi Serdar Bey, Kadife için, "türbancı kızların en militanı" dendiğini söylediğinde,[252] saçlarını örterek mahreme sığınmış görünen bu kadının ne denli toplum malı olduğu ortaya çıkar. İpek'in ismi gibi, onunki de bir kumaş çeşididir. İpek pürüzsüz, ince, kaygan bir tekstilken, kadife daha tüylü, daha kalın bir dokudur. Ancak her iki kumaş türü de parlak, yumuşak ve pahalıdır. İkisi de dokunma isteği yaratan, okşamak arzusu uyandıran, gösterişli ve kadınsı kumaşlardır. İpek'in, genelde kalan, Ka'nın öznel değerlendirmesi olan güzelliğinin dışında, görünüşü konusunda okura fazla bilgi verilmez. Kadife'nin ilk betimlenmesi daha somuttur:

> Sokaktan içeri giriyordu. Üzerinde mor bir pardesü, yüzünde onu bilimkurgu kahramanına benzeten kara gözlükler, başında da siyasal İslam'ın simgesi türbandan çok Ka'nın çocukluğundan beri binlerce kadının taktığını gördüğü özelliksiz bir başörtüsü vardı. Genç kadının kendisine doğru geldiğini fark edince Ka sınıfa öğretmen girince ayağa kalkan öğrenci gibi ayağa kalktı(...) Ablası gibi güzel değildi.[253]

---

251 A.g.e., s. 422.
252 A.g.e., s. 35.
253 A.g.e., s. 112.

Kadife de kız kardeşi gibi umuma açık bir yere, bir çayhaneye girmektedir. Ablasının aksine, geldiği yer babasının odası değil, sokaktır. Toplumla, dış dünyayla bağlantısı daha güçlüdür. Üzerindeki "mor pardesü", rengiyle kadın hareketini, Necip'in "dehlizde" gördüğü mor ışığı ve Ka'nın paltosunu anımsatır. Kadife de Ka gibi bedenini dış dünyadan korumak için bir tür paltoya sığınmıştır. Zaten adının Ka'nın adının sesiyle başlaması iki karakter arasında bir bağ yaratır. Gözlerini örten kara gözlük, rengiyle kötülüğü anıştırır ama gözlerinin, bakışının görülmesini engeller. Bilimkurguya gönderme, Necip'in yazdığı metni hatırlatır. Arzusunun nereye odaklandığı bilinemez. Aynı sayfada, Necip'in Kadife'ye açıkça bakışı, hayranlığı betimlenir: Necip'in gözünden vurulacağı olgusu ama herkesten daha berrak görme duyusu, kadının dışa kapalı gözleriyle karşıtlık oluşturur. Öte yandan, kara gözlük Kadife'nin de dışa baktığında gerçek renkleri değil, karaltılı bir manzara görmesine neden olur. Bilimkurgu nitelemesi, onu hem sonradan Fazıl'ın sürdüreceği Necip'in kurmacasına, hem de gerçeklikten uzağa yerleştirir, kurmaca bir metne ya da görüntüye dönüştürür. Gözlüğün kara camları, kendisi ile dış dünya arasında iki yönlü bir engel oluşturur. Başındaki türban, Ka'nın tedirgin olduğu her olayda yaptığı gibi, hemen çocukluk anılarına, öğrencilik yıllarının masumiyetine sığınmasına, korkusunu bu şekilde yenmeye çalışmasına neden olur. Bir yandan da Ka, türbanı binlerce kadına giydirerek aleladeleştirir. Öğretmen benzetmesiyle Kadife'nin türbanının ideolojik yanını, köktendinciliğin didaktik niteliğini, daha tanıdık ve akılcı bir düzleme oturtur. Ama görüntüsü anlatılsa da, tıpkı İpek gibi Kadife'nin de bu betimlemede bir bedeni, bir yüzü yoktur.

Kadife'nin Ka ile ilk konuşması, erkeği ilk gördüğünde babasıyla uğraşmakta olduğunu söyleyerek onu ailenin, "evin" içine sokan İpek'in aksine, birbirleriyle ilk kez karşılaşan, pek iyi tanışmayan kişilerin sığındıkları meteoroloji konusunda olur. Hava durumu dışa dönük, duyularla kanıtlanabilen, herkesin fikir

birliğinde bütünleşebileceği, güvenli bir konudur. "Hava soğuk" diyen öteki bireyle kavga edilmez: Konu kişisel alana girmez. Tanışmaları İpek ve Ka'nın çayhanede ortak konu bulma çabalarını anımsatır. Kavga erkek ile kadın arasında gizilgüç olarak varlığını sürdürmektedir. Öte yandan, Kadife'nin hava durumu konusunda söyledikleri hem bilimsel bir nitelik taşır, sayılar vererek somutluk kazanır, hem de dedikodulardan söz ederek bir kurmaca içerir. Kadife de romandaki erkekler gibi, İpek'le birlikte yaşadıkları geçmişten söz ederek çocukluğuna duyduğu özlemi dile getirir. Yağan kara bakışı süregelen savaşımın ne denli farkında olduğunun kanıtıdır:

> Kar onda hayatın güzelliği ve kısalığı duygusunu uyandırıyor, bütün düşmanlıklara rağmen aslında insanların birbirlerine benzediğini, âlemin ve zamanın geniş, insanın dünyasının dar olduğunu hissettiriyordu. Bu yüzden kar yağınca insanlar birbirlerine sokuluyordu. Kar sanki düşmanlıkların, hırsların, öfkelerin üstüne yağarak onları birbirlerine yaklaştırıyordu.[254]

"Birbirlerine" sözcüğünün her cümlede tekrarlanışı, birliktelik için duyulan özlemin yanı sıra ayrıştırmayı da pekiştirir. Zaman ve mekânın birlikte kullanılışı, âlem ile zamanın geniş olarak nitelendirilmesi, "*ars longa, vita brevis*" sözlerini anımsatarak sanatı dile dahil eder ve kurmacanın bir niteliğidir. Kadife'nin bu söylemi, karı doğallıktan, yabanıllıktan uzaklaştırarak olumlu ve işlevsel kılan, daha az korkutucu yapan faydacı, erkeksi bir kurmacadır.

Ka'nın intiharı günah sayma ısrarı üzerine, Teslime ve kendini öldürmesi konusundaki öfkeli sözleri, kavganın çok uzakta olmadığını anımsattığı kadar, Kadife'nin duruşunu gösterme açısından ilginçtir:

---

254 A.g.e., s. 113.

> Evet. Teslime intihar ederek ölmüşse bu onun günah işleyerek öldüğü anlamına gelir. Çünkü Nisa Suresi'nin yirmi dokuzuncu ayet-i kerimesi intiharı çok açık bir dille yasaklar. Ama arkadaşımızın intihar etmiş ve günah işlemiş olması ona kalbimizde duyduğumuz neredeyse aşka denk derin bir sevginin eksildiği anlamına gelmez.[255]

Ka ile aralarında, ikisinin de birbirlerine dil yoluyla saldırganlaştıkları bir konuşma sürmektedir. Yinelenen "biz" öznesi hem taraf olarak ortak bir tutum ima eder, hem de kraliyet söyleminin bir parçasıdır. Kadife'nin kullandığı ilk sözcük, onaylama belirten "evet" kelimesi, ilk anda boyun eğdiği kanısını uyandırır ama aslında başkaldırı içerir. "Ölmüşse" sözcüğü, koşul ekinin eklenmesiyle Ka'ya anlatılan resmi metni sorgular: Teslime belki de intihar etmemiştir. Adından da anlaşıldığı gibi, Kadife'nin gönderme yaptığı, *Kuran*'daki Nisa Suresi kadınlar konusuna odaklanır. Erkeklerin kadınlardan üstün olduğunu, "hâkim" kılındığını, kadın söz dinlemezse, "itaatli" olmazsa, başkaldırırsa önce nasihat edilmesini, olmazsa yatakların ayrılmasını, bu da yetmezse erkeğin kadını dövme hakkı olduğunu ileri süren *Kuran* suresi, Nisa Suresi'dir.[256] Üstelik, Nisa Suresi'nin 29. ayeti, Kadife'nin söylediği kadar açık değildir.[257] "İntihar küfürdür"

---

255 A.g.e., s. 114.

256 Bak., Faruk Zeki Perek, a.g.y., s. 193, Nisa 34.

257 Yaşar Nuri Öztürk sureyi "Ey inananlar! Mallarınızı aranızda bâtıl bir yolla/tutarsız bahanelerle yemeyin. Kendi hoşnutluğunuzla gerçekleşmiş bir ticaret olursa başka. Kendi canlarınıza kıymayın/intihar etmeyin. Hiç kuşkusuz, Allah, size karşı çok merhametlidir," olarak yorumlar (Bak., Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 484). Faruk Zeki Perek ise, "Ey inananlar! birbirinizin mallarını dine aykırı yollarla yemeyin. Ancak (onlarla) karşılıklı anlaşma ile ticaret yapın. Birbirinizi öldürmeyin. Allah size karşı elbet merhametlidir," der. Faruk Zeki Perek, a.g.y., s. 203). *Kuran*'ın İngilizce mealini hazırlayan Marmaduke Pickthall benzer bir yorum getirir ("O ye who believe! Squander not your wealth among yourselves in vanity,

posterlerini sokaklara Tanrı değil, egemen sistem asmıştır; Kadife'nin erkek söylemini ve dilini içselleştirmiş olduğunu görürüz. Dahası, arkadaşını, "aşka denk derin bir sevgi" ile sevmesi, ikisinin de kadın olduğu göz önüne alındığında, okuru ikileme sokar: Bu kadınların lezbiyen olma olasılığı, erkeği tümüyle metinden silecek, yaşamsal bir tehlikeye işaret eder. Ablası ile ilişkisi, Ka'nın ve Orhan'ın gözünden bakıldığında, benzer bir sorunsal yaratır: "Ka, İpek ile Kadife'nin birbirlerine sarıldıklarını görüyordu. Kollarını birbirlerinin boyunlarına dolamış, birbirlerine sevgililer gibi sarılmışlardı."[258] Bu noktada Julia Kristeva'nın, annenin bedeninin *phallus*'a ve gösterene dönüştürme üzerine sözlerini anımsarız:

> Genel anlamda, kadın bağlamında, haz içinde kimlik yitimi, zaten olduğu phallus'un deneyiminden geçmesini gerektirir diye düşünüyorum. Ancak bu phallus'un hemen belli bir mekânda yerleştirilmesi lazımdır: Örneğin narsizmde, çocuklarda, öteki kadının yok sayılmasında ve/veya dayatılaştırılmasında, bağnaz bir hükümranlık kurmakla ya da kendi "iş"ini (yazma, resim yapma, örgü örme, ve benzeri) fetişleştirmede. Bu olmazsa, su altına annelikle ilintili olamayan bir dalış: oral gerileme, anlık

except it be a trade by mutual consent, and kill not one another. Lo! Allah is ever merciful unto you" [*The Meaning of the Glorious Koran*, An explenatory translation by Marmaduke Pickthall, Londra: Everyman's Library, 1992, s. 96]).

258 *Kar*, s. 130. Yukarıda da söz ettiğim gibi, "birbirleri" sözcüğünün cümle yapısını bozacak biçimde yinelenmesi birlikteliğin zorluğunu, birliktelik için duyulan özlemi ifade eder. Öte yandan, "*titreyen* mumun ışığında" (*Kar*, s. 130, benim vurgum), yani oldukça tehdit altında ama yine de ilkel de olsa erkeksi bir aydınlanma yoluyla, pek de etkin olmayan bir *phallus*'la iki kadını gizliden röntgenleyen Ka'nın ya da onun sesi durumundaki Orhan'ın gözlerinden baktığımızı unutmamamız gerekir. İpek ile Kadife'yi lezbiyenleştiren, bu erkek gözlerinin pornografik fantezileridir. Kadını birbirine karşıt iki rolden birini üstlenmeye zorlayan, aslında kardeş ve türdeş olan bütünlüğü parçalayan egemen erkek odaklı dizgedir.

ama söze çevrilemeyen ve yabanıl şiddet ile, etkili olumsuzluğun inkârı söz konusudur.[259]

Bu anlamda, gerçek, toplumsal yaşamda sesleri bastırılmış, "iğdiş" edilmiş Kadife gibi kadınlar erkeksi bir tekseslilikle konuşma zorunluluklarını türbanlarına odaklanarak ifade ederler. Böyle bir durumda iki karşıt kadın türü ortaya çıkar: "Pes" ses çıkaran, anne gibi okşayan ve kollayan, kadınsı roller arasında kaypakça dolanan İpek ile; erkek diliyle konuşan, saçını örten, *Kuran*'daki erkek metnini içselleştiren, hatta *Kuran*'da olmayan, sonradan eklenen daha çağdaş erkeksi bir sesi kendisiyle özdeşleştiren Kadife.

Kadife erkek dilini o kadar içselleştirmiştir ki, Hande'yi Ka'ya anlatırken kullandığı dilin temelindeki cinsiyet ayrımcılığının farkına bile varmaz: "'Onu ne zorluklarla, yokluklar içinde tek erkek çocuğu yetiştirir gibi yetiştirdiler.'"[260] Bu sözler, erkeğin "tek" oluşunu, yetiştirilmesinin daha fazla emek gerektirdiğini, değerinin ve öneminin ayrıcalığını onaylar. Saçını örtmesinin nedenini, "sırf siyasal bir dayanışma olsun," diyerek açıklar.[261] Hande de, Kadife de benzer erkek söylemleri kullanırlar. Örneğin ikisi de "konsantre" sözcüğünü dikkat çekecek biçimde sık söylerler. Yabancı bir dilden alınan bu sözcüğün kökeni, ilk sömürgeci imparatorluk, Roma İmparatorluğu'nun ölü ama erkek

259 Julia Kristeva, *Desire in Language*, s. 164. "I think that for a woman, generally speaking, the loss of identity in jouissance demands of her that she experience the phallus that she simply is; but this phallus must immediately be established somewhere; in narcissism, for instance, in children, in a denial and/or hypostasis of the other woman, in narrow-minded mastery, or in fetishism of one's "work" (writing, painting, knitting, et cetera). Otherwise, we have an underwater, undermaternal dive: oral regression, spasmodic but unspeakable and savage violence, and a denial of effective negativity."

260 *Kar*, s. 122.

261 A.g.e., s. 115.

dili Latincede merkez anlamına gelen *centrum* sözcüğüdür. "Com/n" öneki birlikteliği gösterir. "Konsantre" olmak, yoğunlaşmak, bir merkeze odaklanmak demektir. Kadife ile Hande'nin kullanış biçimi sözcüğü düşünce ve yazmak ile bağdaştırır. "'Bana şunu söyleyin lütfen: nasıl şiir yazıyorsunuz? Konsantre olarak değil mi?'"[262] diye soran Hande, bir başka kurmacayı, kendisinin başı açık görünüşünü kurgulayamaz: Kadife gibi öfkelenerek, "başımı açamamamın nedeni konsantre olup başı açık halimi gözümün önüne getirememendir,"[263] der. Ka'nın yazdığı şiirle kadının kendini kurgulaması arasında temel bir ilişki ortaya çıkar. "Konsantre" olmak sözcüğü, tek bir merkezi paylaşan iç içe geçmiş daireleri de anıştırır. Bu açıdan Kant'ın mantığa dayandırılmış din kurgusu ve merkezde algıladığı tek Tanrı ile bağlantı kurulabilir.[264] Konsantre olmaya çalışıp olamayan bu kadınlar, erkek dizgesinin içinde yabancılık çekmektedirler. Baskıyla kabul ettirilmek istenen düzene değil, kaosa daha yakındırlar. Konsantre olmaya çalıştıklarında, Hande gibi, erkek dizgesinin yarattığı, "iknacı kadın" ile "şehvet düşkünü" pornografik tüketim ögesi kadını görebilirler yalnızca.

Egemen dizgesinin bir parçası olan ve bireyleri birbirleriyle yarıştırarak sınıflandıran üniversite sınavında rastlantıyla Kars'taki eğitim enstitüsünü kazandığı için buraya gelen Kadife, kadınlar arası bir dayanışma göstermek ve erke karşı başkaldırmak için türban takar. Sonra toplum korkusu yüzünden türbanını çıkaramaz. Sonuçta tek çıkar yolu kendisini türbana rastlantısal bir biçimde bağlayan en büyük erkeğe, Tanrı'ya inanmak olur. İçtenliği tartışmalıdır: *Kuran*'da intihar konusunda ayet olup olmadığı tartışmaya açıktır ama evlilik dışı cinsel ilişki kadınlara kesinlik-

262 A.g.e., s. 123.

263 A.g.e., s. 125.

264 Bak., Hent de Vries, *Religion and Violence: Philosophical Perspectives from Kant to Derrida* (Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 2002), s. 100.

le yasaktır. Kadife'nin İpek'le paylaştığı Lacivert'le ilişkisi yalnızca iki kadın arasındaki benzerliğin, genelde erkekler, özelde ise Lacivert için, birbirlerinin yerini kolayca alabileceklerinin altını çizmekle kalmaz, aynı zamanda dine aykırıdır.

Romandaki erkek karakterlerin çoğunda olduğu gibi, kadın olsa da, Kadife'nin babayla bir sorunu vardır. Türban takma sürecini anlattığı konuşmada, aslında epey geleneksel bir duruşu olan Ka, "bütün bunlara baban ne diyor?" diye sorar.

> "Durumu idare ediyoruz. Ama durum da idare edilemez bir yere doğru sürükleniyor ve çok korkuyoruz, çünkü biz birbirimizi çok seviyoruz. Babam başta benimle iftihar etti, başımı örtüp okula gittiğim gün bu çok özel bir başkaldırı usulüymüş gibi davrandı. Benimle birlikte annemden kalma pirinç çerçeveli aynaya bakarak başörtümün başımın üzerinde duruşunu seyretti ve biz aynanın karşısındayken öptü beni."[265]

Kadife'nin yanıtı "biz" öznesini öne çıkardığından, babası ve kendisi arasında mutlak bir bağ yaratır. Ka'nın sorusu, kızla baba arasında bir karşıtlık beklentisi yaratır; ancak bu beklenti, eylem birliği işareti olan ikinci çoğul kişi fiil çekimleriyle tümüyle reddedilir. Babanın okula giden kızıyla iftihar etmesi, okurun gelenekten kaynaklanan beklentisini baltalar: İftihar edilen, okula giden kız, ilkokula yeni başlayan bir çocuk değil, resmi eğitim kurumunun dizgesine başkaldıran yetişkin bir insandır. Anneden kalma ayna, Pamuk Prenses masalında, ergenliğe erişen genç kız ile menopoza giren annesi arasındaki çatışmayı ve kızın daha "güzel" olduğu için cinsel nesne rolünü gasp etmesine araç olan

265 *Kar*, s. 116. Lacan'cı bir çözümleme ile, Kadife aynada yalnız kendinin değil, kendinin ve babasının birlikte yansımasını algıladığında, bir çifte bir "ben" kimliği edinmektedir. Freud'cu ve Lacan'cı çözümlemelerde erkek merkezli, Oedipus kompleksine odaklanmış söylemlerle oluşturulsa da, Kadife'nin paradoksal bir biçimde kadınlaşırken erkekleşme sorunu onu cinsel kimlik açısından kırılgan bir noktaya oturtur.

aynayı anımsatır. Ancak burada anne ölmüş olduğu için, aynaya bakan masaldaki anne değil, aynayı ele geçirmiş olan kızıdır. Zaten Pamuk Prenses'te de çocuk doğurma yeteneğini yitiren anne yok edilmiş, yerine kötü bir "analık" konulmuştur. Anne de analık da erkek sisteminin kurguladığı ve ikili karşıtlıklara hapsettiği "kadın" imgelerinin çarpıklığını gösterir. Kadife ve İpek'in annelerinin ölmüş olması, metnin burada da anneyi sildiğini, dilsiz ve sözsüz bıraktığını gösterir. Geriye kalan tek şey, kendi sözü olmayan bir başka kadın, *Echo* gibi başkalarının (özellikle de erkeğin) dilini ve manzarasını mantıksızca yansıtan pirinç aynadır. Sözcüğün iki anlamı düşünüldüğünde, romanda kadınlar arasında sıcak bir bağ yaratan yemek izleğinin, pirincin sert metale dönüştürüldüğünü görürüz.[266] Kadife'nin aynaya baktığında kendi yüzünün hemen yanında babasının da yüzünü görmesi, ayna karşısında baba kızın öpüşmesi, Lacan'cı gelişim süreci bağlamında, kronolojik bir patoloji oluştuğunu, anne-baba-çocuk kavramlarının ve rollerinin tümüyle birbirine karıştığı, semiyotiğin atlandığı, süreç bağlamında da türban takma noktasının çok daha önce geçirilmiş olması gereken bir evreyi simgelediğini görürüz. Aynada kendine yapışık baba yansımasını gören Kadife'nin baba dizgesini (*nom du père*, *non du père*) içselleştirmesi kaçınılmazdır. Lacivert'le Kadife'nin ilişkisinde, işi şiddete dökecek kadar gerilim yaratan, Kadife'nin hem unutulabilecek, kaypak bir kimlik olarak erkekliğe, hem de iki cinsiyet arasındaki gerilime gönderme yapması için üzerinde Ersin Elektrik[267] yazan kültablasını alıp sevgilisine fırlatmasına neden olan kavganın konusu, babasına yapılan saldırıdır.

---

266 Bak., *Kar*, s. 133.

267 Lacivert'in kültablasının kendisi, biçimi göz önüne alındığında kadın rahmini simgeler. Üzerine bir elektrikçi dükkânının adının yazılmış olması, teknolojiyi ilişkiye sokması bağlamında ilginçtir. "Ersin" doğrulamasını yapan dükkân adı, tablaya bakanı erkek olduğunu sürekli anımsatarak teselli etmesi de anlamlıdır.

Kadife'nin erkeklerde yarattığı etki ilginçtir. Saç örtme ikilem dolu bir eylemdir. Bir yandan, saçın görünmesinin erkeği uyaracağı beklentisi kadını kendi gözünde cinsel nesneye dönüştürür. Öte yandan, saçı görünmediği için, türban takan kadın kendini cinsel nesne olmaktan kurtardığını düşünür. Erkek açısından ise saçı örtülü kadın erişilmez tanrıça simgesi olur ama, aynı zamanda, mahremde bir tek kendisinin göreceği, sahip olduğu cinsel nesne haline gelir. Örneğin Necip, erişemediği, temas kuramadığı sürece Kadife'ye âşıktır. Erişilmez olduğu için, tıpkı ortaçağ şövalyeleri ile esin kaynakları soylu hanımefendilerin ilişkisini andırırcasına, onun için kurmaca metinler üretir.[268] Öte yandan, Kadife'nin gerçek, somut bir kadın olup, metin okuyan eleştirel özne haline dönüşeceğini düşündüğü anda ondan vazgeçer: "Onları [mektuplarını] okuduğu andan itibaren hayatta Kadife ile ilgili hiçbir umudum ve beklentim kalmayacaktır,"[269] der.

Ka'nın da Kadife'ye tepkisi çelişkilidir:

> Ama onunla kar altında Atatürk Caddesi'nde yürürken kendini çok mutlu hissetti Ka. Başörtüsünün çerçevelediği, ablası kadar güzel olmayan sade ve temiz yüzüne, ablası gibi ela gözlerinin ta içine bakarak rahat rahat konuşabildiği için de onu çekici buluyor, şimdiden ablasına ihanet ettiğini düşünüyordu.[270]

Bu söylemde kar, yukarıda çözümlediğim anlamıyla yağmaktadır. Atatürk Caddesi'nde yürüyor olmaları, Ka'nın iktidar duygusunu pekiştirir: Siyasal, toplumsal ve askeri yönden ikon haline getirilmiş, iktidar ve erk simgesi, en büyük Türk erkeği Atatürk'ün yolunda, mekânındadırlar. Türkiye'deki yaklaşık her kentte bir Atatürk Caddesi bulunduğundan, bu caddede olmak Ka'yı Kars'ın sınırlarından öteye, tüm ülkeyi kapsayan bir mekân

268 Don Kişot'un Dulcinea'sını anımsarız.
269 *Kar*, s. 141.
270 A.g.e., s. 113.

özgürlüğüne ve ayrıcalığına taşır. Başörtünün çerçeve halini almış olması, Kadife'nin onu ilk taktığında aynaya bakışını anımsatır: Yüzü artık olağan bir insanınki gibi değil, çerçevelenmiş ve simgeleştirilmiş bir kadın yüzü, bir resimdir. Kadının başörtüsünün ortasında yansıyan yüzünü "sade ve temiz" bulması, Ka'nın kadından beklediklerinin bir göstergesidir. Lacivert'le ilişkisini, "bâkire" olmadığını öğrendiğinde tepkisi bambaşkadır:

> Lacivert (...) siyasi parti ve derneklerin faaliyetlerinin yasaklanması vs. gibi başka ayrıntıları anlatırken Ka onu hayranlıkla dinleyen Kadife'nin gözlerinin içine baktı ve sonradan şiir defterinden yırtacağı bu sayfaların kenarına İpek'i düşündüğünü gösteren resim ve karalamalar çizdi: Bir kadının boynu ve saçları, arkada bir çocuk evinin çocuk bacasından çocuk dumanları çıkıyor...[271]

Ka'nın gözünde İpek ile Kadife kolayca birbirlerinin yerine geçebilirler, önemli olan erkek metninin yarattığı onaylanacak kadın rolünün sınırlarını aşmamalarıdır. Aslında bütün olay bir oyundur: "Ablası yerine ona âşık olabilir miydi? Ka başörtüsü takan bir kadına cinsel çekim duyamayacağını çok iyi biliyordu, ama gene de bu gizli düşünceyle bir an oyalanmaktan alamadı kendini."[272] Türbanlı kadının cinsel çekim yaratmaması, Ka'nın kendi için kurguladığı entelektüel, sol görünüşlü duruşun ve kimliğin sonucudur. Bir özsavunma güdüsüyle, kıskançlığını ve aşağılandığını örtmek kaygısıyla şiir defterine, sanat mekânına çizdiği ama sonra (belki kendini fazla açığa vurduğu için) yok edeceği resim, bir kadının boynunu ve saçlarını betimlediğinden Kadife'yi manzaradan siler, onun yerine anneyi, kapalı mekân olarak evi, anne rahmini ve korunma alanını koyar. Ama asıl merkez, resimdeki her şeyin temsil ettiği erkek çocuğudur. İpek'i

271 A.g.e., s. 226.
272 A.g.e., s. 115.

düşünmesi de bir kurgudur: Aslında erkini, iktidar gereksinimini sorun etmektedir. Ka'yı simgeleyen erkek çocuğunun bir evi ve baca biçiminde bir *phallus*'u vardır ama bu bacadan duman olarak çıkıp, Ka'nın paltosunu anımsatırcasına, kendini yitirerek yok olmaktadır. Öte yandan, Ka'nın çizdiği bu resim, bir ülkünün, hayalin kurmacasıdır. *Kar*'ın arka planında, müziksel bir *leitmotiv* olarak sürekli duyduğumuz şarkı, "Roberta"[273], kadınların konumu ve erkeklerin onlara bakışı hakkında ek bir ipucu sağlar: Başka bir metin, başka bir kurmacadır. Romanda öne çıkan öğe zaten bu kurmacalar, gerçeklerden kaçmak, olguyu yok saymak için yaratılan bu metinlerdir.

Romanda yer alan kadın karakterlerin arasında, erkeklerin kadınlar konusunda yarattıkları kurmacaları en yoğun biçimde yansıtan, Sunay Zaim'in oyuncularından, karısı Funda Eser'dir. Köktencilik (*fundamentalism*) sözcüğünün kısaltılmışı, süpürgeotu anlamına gelen adı, onu iki açıdan simgeleştirir. Kökten değiştirilmiş, kadınlıktan en uzak noktaya konuşturulmuş yapay kadındır. Zaten oyuncu olması, kılıktan kılığa girmesi, bir eğlence ve seyir nesnesi durumuna sokulmuş olması bunun kanıtıdır. Adını aldığı çalı, dayanıklı ve kullanışlıdır. Dünyanın birçok yerinde sıkça görülür. Soyadı yapaylığını, değiştirilerek yeniden yaratılmışlığını, kurmaca olduğunu vurgular. Romandaki kadınlar birtakım roller üstlenmeye zorlanmışlarsa, Funda Eser hepsinin rolünü ardı ardına oynar. İstendiğinde anne, fahişe, hastabakıcı, türbanlı kız, ırzına geçilen bâkire, göbek dansözü gibi farklı rol-

273 Peppino di Capri'nin neredeyse haykırarak söylediği şarkının sözleri, yitirilmiş bir kadının arkasından, dönmesi için yalvaran bir erkeğin ağıtıdır. Kadının adının (Robert/a) bir erkeğinkinden türemesi ilginçtir. Erkek tekrar tekrar alınedilmeyi ister; Roberta'nın onu dinlemesi, yanına dönmesi için yalvarır. Roberta ile geçirilecek her an mutluluktur. Şarkıda Roberta'nın sesi, onun ne dediği hiç duyulmaz. Zaten en fazla yinelenen sözcük "ben"dir. Şarkının eskiliği, hem başka bir çağ için özlemi, hem de Kars'ta ve *Kar*'da zaman kavramı konusunu irdeler.

lere ve konumlara rahatça süzülür. Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre*'ındaki Bertha Mason'ı, Angela Carter'ın *Nights at the Circus*'ındaki Fevvers'ı gibi olağanüstü, normun dışındaki kadın karakterleri anımsatan, büyük bir gövdesi, kocaman memeleri vardır.[274] Belki lezbiyendir.[275] Olağanüstülüğü, kurmaca olarak yaratılmışlığı, onu kaypak ve fantastik hale getirir:

> "Babacığım, biz yalnız konuşabilir miyiz gene!" dedi İpek. Bunu söyler söylemez de Kadife'nin yüzünü bir korkunun kapladığını gördü. Turgut Bey yüksek tavanlı, toz içindeki odanın diğer ucundan içeri giren Sunay ile Funda Eser'e sokulurken İpek bütün gücüyle sarılıp Kadife'yi kucakladı. Bu hareketinin kızkardeşinde (*metinde böyle*) bir korku uyandırdığını gördü ve onu elinden tutup perdeyle ayrılmış özel bölmeye çekti. Elinde bir konyak şişesi ve bardaklarla Funda Eser çıktı buradan.[276]

Funda Eser böylece aynı anda odanın her iki ucunda da bulunabilme, her yerde olabilme yeteneğini kazanır ama kişiliğini, benliğinin merkezini de yitirmiş, parçalanmış duruma düşer.

Ka'ya Kars'a geldiğinde dayatılan ilk resmi metin, şehrin huzurlu bir yer olduğu kurmacasıdır: Emniyet Müdür Yardımcısı, "Koruma ister misiniz?"diye Ka'ya sorar. "'Nasıl?' 'Yanınıza bir sivil adamımızı veririm. Rahat edersiniz.' 'Buna ihtiyacım var mı?' dedi Ka doktorun artık bastonla yürümesini önerdiği hastanın telaşıyla: 'Şehrimiz huzurlu bir yerdir. Bölücü teröristleri kovaladık. Ama ne olur ne olmaz.'"[277] Devlet temsilcisinin, egemen dizgenin koruyucusunun söylemindeki çarpıklık, bu söylemin içsel çelişkisi, mazeret bile gerektirmez: Sorgulanması zaten tabudur. Tek duygusal dayanak, laik devletin *lapsus*'unu işaretle-

274 *Kar*, s. 189, 203.
275 *Kar*, s. 334.
276 A.g.e., s. 400.
277 A.g.e., s. 17.

yen ve dinsel bir kadercilik içeren "ne olur ne olmaz" sözleridir. Huzurlu mekânın bazı erkeklerin dışarı atılmasıyla sağlanması, erkekler arasındaki savaşımın ilk göstergesidir. Erkek ve mekân bütünlüğü, "bölücü", diğer bir deyişle farklılaşma isteklerini erkek stratejileriyle eyleme dönüştüren "öteki" erkeğin, kalesiyle ünlü bu savaşçı, "erkek" kentten temizlenmesiyle olasıdır. Tehlikeden söz edildiğinde, anlatıcı konumundaki Orhan'ın Ka'yı betimlerken önce *phallus* simgesi bastonu düşünmesi, sonra da *phallus*'u hemen hastalıkla (anormallikle), alttaki, muhtaç hasta ile onun otoritesi, normu yeniden sağlayacak olan doktorla bağlandırması, anlatıcının, eli kalem tutan erk sahibi yazarın, ve Ka'nın düştüğü patolojiyi vurgular.

Ka'nın İpek'le ilk uzun konuşması, bir erkeğin diğerini öldürdüğü zaman ve mekânda yer alır. İpek'e onunla evlenmek için Kars'a geldiğini açıkladığında beklemediği bir yanıt alır. Kadının özel yaşam konusunda, kendisini incitecek bir şey söyleyeceğini düşünürken ve suçluluk duygusu doruktayken, İpek beklenmedik bir biçimde şiirlerini öven bir cümle söyler: "Ben senin iyi bir şair olacağına hep inandım."[278] Sanatçı olmasına karşı çıkan annesinin söylemi, onun yerine koymaya çabaladığı kadın tarafından tersine çevrilmiştir. Şairlik, rekabet üzerinden değerlendirme yapılan bu sistemde, erkeklik gibi maharet ve iktidar gerektiren bir eylem olduğundan ve hiç görmediğimiz şiirleriyle çok da başarı sağlayamamış olan Ka için bu daha da kişisel, utanç verici bir yanıttır.

> Ka, İpek'in gözlerinden başka her şeye bakmaya hazır televizyondaki filme odaklandı. Filmde sarışın ve bikinili bir Türk oyuncu bir kumsalda kaçıyor, iki bıyıklı erkek onu kovalıyordu. Derken pastanenin ucundaki karanlık masadaki ufak tefek adam ayağa kalktı ve elindeki silahı eğitim enstitüsünün müdürüne tu-

278 A.g.e., s. 41.

tup Ka'nın işitemediği bir şeyler söylemeye başladı. Müdür de ona cevap verirken tabancanın ateş aldığını anladı sonra Ka. Bunu silahın belli belirsiz duyduğu sesinden çok, müdürün gövdesine saplanan kurşunun şiddetiyle sarsılarak sandalyeden düşmesinden anladı.[279]

Ka'nın televizyona odaklandığını söyleyen anlatıcıyı sorgulamamız gerekir. Filmin sadece bir sahnesini görüp aynı anda işlenen cinayete de tanık olabilmesi, Ka'nın dikkatinin ne kadarını filme verdiği sorusunu uyandırır. Kapalı mekânda silah sesini net bir biçimde duyamaması, iki erkeğin sözlerine sağır kalışı, müdürün bedenine yapılan saldırıya ve alegorik olarak ırzına geçilmesine odaklanması, o andaki kendi deneyiminin etkisi altında olmasından kaynaklanır. Televizyonda izlediği av simgesi yarı çıplak kadının saçlarının rengi (bu kadın türbanlı değildir) onu daha da vurgulu bir şekilde "öteki" durumuna sokar: "Batılı kadınlar sarışın olur," klişesine kaptırmıştır kendini. Kadını kovalayan (hem Türk, hem de güçlü anlamında) "bıyıklı" erkeklerse, geleneksel avcı erkek imgesini teknoloji çağına sokar; artık avladıkları yiyecekleşmiş hayvanlar değil, tecavüz edilecek, geçilecek kadındır. Bu imgenin bir erkeğin diğerini avlaması ile üst üste yerleştirilmesi, "erkeklik" kavramının kırılganlığını öne çıkarır ve metinde yinelenen "anladı" sözcüğünü, Ka'nın suç ortaklığı bağlamında açıklar. Televizyondaki görüntü, sürekli kişilik bölünmesi[280] yaşamakta olan Ka'nın İpek'i "avlama" çabasının alegorisidir. Öte yandan, eğitim enstitüsünün müdürü de av konumuna sokulmuş, kadınlaştırılmıştır. Öldürülen adam Kars'ta çalışan devlet temsilcileri arasında vekil ya da yardımcı olmayan tek asli görevlidir. Egemen dizgeyi simgeler. Cevizli ayçöreği yemesi, Türk bayrağına yapılan gönderme ile onu devlete bağlar.

279 A.g.e., s. 41.

280 Ka, İkizler burcudur. Kişilik bölünmesi bu açıdan onun kaderinde vardır. Bilinçaltında aradığı bir öğe de, kaybetmiş olduğu ikizi, yitirdiği "ben"idir.

Kuramsal olarak, erki elinde tutar, öğretmen yetiştiren eğitim kurumunun başında olduğu için bilimi, akılcılığı ve devlet ideolojisini yönlendirir. *Phallus* simgesi tabancanın ve sperm simgesi öldürücü kurşunun ona yöneltilmesi anlamlıdır.

Anlatıcı 5. bölümde zamanı geriye döndürerek, 4. bölümün başına yeniden gelir. Yukarıda söylediğim gibi, zaman görece bir kavramdır. Bu kez aynı sahneyi, pastanenin öteki ucunda yer alan olaylar açısından izleriz. Kameranın yerinin değiştirilmesi, Ka'nın izlediği pornografik filmleri çağrıştırır. İki bölüm arasında bağlantıyı sağlayan, yeniden gösterilen bir film sahnesi gibi hareketlerini tekrar eden garsondur. 5. bölümün başlığı, "Hocam, bir soru sorabilir miyim? KATİL İLE MAKTUL ARASINDA İLK VE SON KONUŞMA", erke yöneltilen saygılı bir izin isteği dile getirse de, aynı zamanda iletişimin mümkün olup olmadığını sorgular. "Konuşma" sözcüğü bu iletişimin olabilirliğini belirtir gibi görünür ama bölümü okuduğumuzda konuşmanın, diğer bir deyişle dilin ölümcül olduğunu öğreniriz. Bu bölümde anlatıcı yalnızca birinci paragrafta yer alır. Metnin geri kalanı öldürülen adamın gövdesinden gelen, "gizli bir ses kayıt aracı" yoluyla duyduğumuz bir anlatıdır. Sesler kaydedildiği için metin radyo tiyatrosunu anımsatır. Bu açıdan Sunay Zaim'in oyunu bu metnin yeniden, görsel olarak yazımıdır: *Vatan yahut Türban*'da "babalar", yani erk simgesi, eli silahlı, üniformalı erkekler, Necip'in simgelediği "oğlu" öldürürken, ilk cinayette "oğul" "babayı" katleder. Erkeklerin birbirini öldürme gereksinimi çoklu aynalarda birbirlerini yansıtan, sonsuz görüntüler haline gelmiş, toplum bütünsel bir patolojini içine düşmüştür. Bütün erkek metinlerinde bu sonsuz çatışmanın örnekleri görülür. Örneğin, Lacivert'in anlattığı Rüstem ve Suhrab öyküsü de sorunun ne denli derinlere işlemiş olduğunun kanıtıdır:

> "Efsane Rüstem ile oğlu Suhrab arkalarında askerleri, savaş alanında zırhlar içinde oldukları için birbirlerini tanıyamadan karşı karşıya gelmişler(...) Yüzlerce kere okumama rağmen bu

> hikâyenin burasına gelince bir ürpertiyle kalbim atmaya başlar. Neden bilmiyorum, önce babasını öldürmek üzere olan Suhrab ile özdeşleştiririm kendimi. Kim ister babasını öldürmeyi? Hangi ruh bu suçun acısına, bu günahın yüküne dayanabilir! Hele kendimle bir tuttuğum çocuk yürekli Suhrab! O zaman babayı öldürmenin en iyi yolu onu farkında olmadan öldürmektir.[281]

Lacivert'in öyküsü, onu bu kadar heyecanlandıran metin, bir İran halk hikâyesinden alınmadır. Öykünün sonunda "oğul" "babayı" değil, "baba" "oğlu" öldürür: "Rüstem yere diz çöker, oğlunun kanlı cesedini kucağına alır ve ağlar."[282] Freud'un totemi tersine çevrilmiştir. Babalar, oğullarına ancak ölü bir beden olduklarında, erekliklerini tehdit edemez duruma geldiklerinde sarılabilirler. Dahası, Oedipus söylencesi altüst edilmiştir. Ama sonuçta, Ka'nın paltosunu anımsatan, edinilen sahte isimleri yansıtan zırhlarının ardında saklanan bu erkekler, bir şekilde birbirlerini yok etmek zorundadırlar. Sistem babayı öldürmeyi yasakladığından, bu zorunluluğu gerçekleştirmenin "iyi yolu" Oedipus'ın edimini içselleştirmektir. Öte yandan, Oedipuslaşmak, sonradan kendini keşfetmeyi, kim olduğunu öğrenmeyi sağlar. Ataerkini simgeleyen Rüstem "baba" olduğunu ancak oğlunun cesedine sarıldığında fark eder. Suhrab ölünceye kadar oğluna karşı kördür.[283] Söylencenin aslında, babasını tanımayan "oğul", oğlunu tanımayan "baba", gelişim çizgisi üzerinde, kuşaklar arasındaki çatışmayı imgelendirir. *Kar*'da ise artık babalar oğullardan, oğullar babalardan korkmakta, her kuşak birbirini öldürücü düşman olarak görmektedir. Aynı yıkıcılık, yaşıt erkekler arasında da göze çarpar. Freud'un (alegorik bağlamda) kuramını temel-

281 *Kar*, s. 80.

282 A.g.e., s. 81.

283 Yine *Kral Lear*'i, oğlunu/oğullarını göremeyen/tanıyamayan Gloucester'ı anımsarız.

lendiren babayı öldürme eylemi, kimlik kazanımını sağlar ama bu arada ensest suçunu işlemek, edilgen, kocasız kalamayan anneyi de işin içine katmak söz konusudur. Eylemin cezası kör olmaktır. Oedipus kendi kendini körleştirir ama zaman trajedi sınırlarını bile aştığından, Necip'in gözünü "baba" simgesi oyacaktır. Yine James Joyce'u, *A Portrait of the Artist as a Young Man*'in başında Stephen'ın gözlerini oyacak olan, ceza imgesi kartalları anımsarız.

Kars'ta babadan devralınacak, oğulla baba arasında, ensest biçiminde bile olsa bağlantı kurduracak bir Jocasta yoktur: "Anne", hayal olmaktan öteye gidemeyecek biçimde metinlerden silinmiştir. Ya sesi uzaktan işitilir ve ağlayan, yatıştırdığı bebeği kıskanılır ama kendisi gözle görülemez,[284] ya başka kadınlarda aranır, bulunamaz,[285] ya öfkeyle oğlunu azarladığından bekleneni veremez,[286] resmi söyleme kanarak oğluna ihanet eder[287] ya da Ka'nın annesi gibi, erkeğin yaratıcı gücünü kullanmasına engel olmak ister, onu kısıtlar.[288] Üstelik öldüğü için oğlunun anne seçenekleri aramasına, acı çekmesine neden olur. Dahası, bu tümüyle erkek dizgede "anne" özlemi, etnik kimlik, ülke sınırı tanımayan bir yaygınlık kazanmıştır: Asya Oteli'ndeki toplantıda, bütün savaşçı erkekler birbirine girmiş, kavga çıkmak üzeredir. Yukarıda belirttiğim gibi, toplumsal cinsiyet sorunsalını kanıtlarcasına[289] orada bulunan Kadife, hüzünle pencereden dışarı bakmaktadır. Kendini mekândan soyutlar ve anne rolüne girmeyi reddeder. Olay tamamen kaosa doğru sürüklenirken, bir Kürt genci gördüğü bir rüyayı anlatır:

---

284 *Kar*, s. 75, 83.

285 A.g.e., s. 133.

286 A.g.e., s. 166.

287 A.g.e., s. 181.

288 A.g.e., s. 176, 244.

289 Kadife burada *Peter Pan*'de büyümek istemeyen oğlan çocuklarına annelik eden küçük Wendy'yi anımsatır.

Bir anlamda kurmaca bir metin, bir öykü sunarak ortamı yatıştırır.[290] Rüyasında, Millet Sineması'nda bir yabancı (Batılı) film izlemektedir:

> Daha sonra bir bakıyordu, seyrettiği filmin içine girmiş: Millet Sineması'ndaki koltuk, aslında filmdeki Hıristiyan ailenin salonundaymış. Derken bir büyük sofra görüyordu orada, karnını doyurmak istiyor ama yanlış bir şey yapmaktan korktuğu için uzak duruyordu. Sonra yüreği hızlanıyor, çok güzel sarışın bir kadınla karşılaşıyor ve bir anda yıllardır ona âşık olduğunu hatırlıyordu. Kadın da(...) yumuşak ve canayakın davranıyordu ona. Kılık kıyafetini, hallerini övüyor, onu yanağından öpüyor ve saçlarını okşuyordu. Çok mutluydu. Sonra bir anda kadın onu kucağına alıyor ve sofradaki yiyecekleri gösteriyordu. O zaman daha bir çocuk olduğunu, bu yüzden sevimli bulunduğunu gözyaşlarıyla anlıyordu.
>
> Gülüşmeler, şakalaşmalar kadar ucu korkuya varan bir hüzünle de karşılandı bu rüya.[291]

Roman boyunca, "Hansel ile Gretel"[292] masalı öğeleri, annebabaların terk ettiği, ormana bıraktığı, kurdun ya da cadının sü-

---

290 Metinlerin içine metinler sokan *Kar*'da, sıklıkla Şehrazat'ı anımsarız. Kürt gencinin bir tür Şehrazat'a dönüştürülmesi, onu kadınlaştırarak evrensel bir erkeklik sorunsalını, toplumsal cinsiyet sınırlarının göreceliğini vurgular.

291 *Kar*, s. 280. Kristeva'nın (Phillipe Sollers'in *H* yapıtını çözümlerken) belirttiği gibi, "Bu gülüşü, kendini ritme, ses tonuna ve müziğe karşı somut bir biçimde konuşlandıran, *anlamı oluşturan kesintinin yasasızlığı* tahrik eder(...) lğdiş edilmeye güleriz." (Julia Kristeva, *Desire in Language*, s. 182). "Rather, it is *the arbitrariness of the break establishing meaning*, which sets itself squarely against the flow of rhythm, intonation, and music that provokes this laughter.... We laugh at castration." Vurgu kaynak metinde yer alıyor.

292 Bak., Jakob ve Wilhelm Grimm, *Contes de Grimm, 1812* (Viyana: Flammarion, 1962), s. 79-89.

rekli yutmak üzere olduğu bu öksüz çocuklar, hem büyüyemedikleri için Peter Pan'leşirler, hem de anne yerine koyabilecekleri kadınlarla karşılaştıklarında korkuyla dolarlar: Besleyici kadın figürü, her an yamyamlaşabilecek bir cadıya, yatağında kurdun kimliğini üstlenmiş bir büyükanneye dönüşebilir. Öte yandan "anne" olmayan bu annelerle ilişki, dahası, paylaşılan cinsellik, olası anneyi cinsel nesneye dönüştürdüğünden erişilmez ve ürkütücü boyutlar kazanır. Baba zaten hem tümüyle tabu, hem de savaşılan düşmandır.

Bu düşmanlığın somut örneklerinden biri olan, çayhanedeki cinayetin anlatıldığı bölümün başında, biri baba, diğeri oğul konumundaki her iki konuşmacı da birbirlerine saygı ile yaklaşırlar. İkinci çoğul şahıs kullanılır. Ancak duyduğumuz dil giderek değişime uğrar:

> Hocam, iki gündür karlı, fırtınalı yollardayım; otobüslerde hep sizi düşündüm, inanın bana 'ben Allah'tan korkarım!' diyeceğinizi de çok iyi biliyordum. O zaman aklımda size şu soruyu soracağımı da hep hayal ettim. Eğer Allah'tan korkuyorsan sayın Profesör Nuri Yılmaz[293] ve *Kuran-ı Kerim*'in Allah'ın sözü olduğuna inanıyorsan sayın hocam, o zaman bana Nur suresinin o

293 Eğitim enstitüsü müdürünün adı, yılmadan aydınlanma hareketine katkıda bulunduğunu vurgular. Profesör unvanı onu devlet hiyerarşisinde, akademik dizgede onaylanmış, yetkin ve erk sahibi bir konuma yerleştirir ve bilimle ilintilendirir. Düzenin üst basamağındadır. Ziraat profesörü olması, yine bir erkek dizgesi olan doğayı evcilleştirme ve tanınır kılma çabasının bir parçasıdır. Katili karşısındaki edilgen ve acınası durumu, bu sınıflandırmaların ve unvanların ne denli anlamsız ve kurmaca olduğunu pekiştirir. Orhan'ın, Frankfurt'a gittiğinde, oradaki esnafın "belediye kütüphanesine giden" Ka'ya "profesör" diye seslendiklerini öğrenmesi bu açıdan anlamlıdır (*Kar*, s. 252). Toplumun kendisini uzak tutmayı yeğlediği okuma uğraşını iş edinenleri başka bir sınıfa yerleştirdiğini ama soyutlarken de yücelttiğini, bu arada unvanların da ne denli görece olduğunu görürüz.

güzelim otuzbirinci (*metinde böyle*) ayeti kerimesi[294] hakkında ne düşündüğünü de söyle bakalım.[295]

Alıntıda da görüldüğü gibi, ikinci çoğul şahısla başlayan hitap biçimi değiştirilerek tehditkâr bir söylem yaratılır. Bu noktadan sonra katil giderek sıkıştırıcı sorular yöneltmeyi sürdürür: İki erkek arasında giderek gerginleşen ve kurşunlarla doruğuna ulaşacak olan bir söz düellosu başlamıştır. Dilin silah ve savunma amacıyla kullanılmasının bir örneği bu bölümün bütünüdür. Müdür sorularla "kurşunlandıkça", karşısındakine önce "oğlum" ve "siz" diye hitap eder, sonra "sayın evladım" diye seslenir; durumu güçleştikçe, "sayın evladım", "evladım", "çocuğum", "saygıdeğer evladım", "oğlum", "evladım", ve son olarak da, "yapma evladım" diyerek "baba" rolüne sığınmaya, yapay bir erk duygusu yaratmaya çalışır. Alıntıda her iki taraf da rol oynamaktadır. Anlatıcının çekilmiş olduğu, yani okurla metin arasında aracının bulunmadığı, tümüyle nesnel olması beklenen bu metin, parantez içindeki sahne direktifleriyle temelde tiyatrodur. Ses kayıt cihazı, biraz ötede özel yaşam sorunlarıyla uğraşan İpek ile Ka'nın konuşmalarını kaydetmez. Sahnede sadece iki düşman erkek ve sesi uzaktan işitilen garson bulunmaktadır. Yaşlı olduğu için ve

---

294 "Mümin kadınlara da söyle: Bakışlarını yere indirsinler. Cinsiyet organlarını/ırzlarını korusunlar. Süslerini/zînetlerini, görünen kısımlar müstesna açmasınlar. Örtülerini/başörtülerini göğüs yırtmaçlarının üzerine vursunlar. Süslerini şu kişilerden başkasına göstermesinler: Kocaları yahut babaları yahut kocalarının babaları yahut oğulları yahut kocalarının oğulları yahut kardeşleri yahut erkek kardeşlerinin oğulları yahut kız kardeşlerinin oğulları yahut kendi kadınları yahut ellerinin altında bulunanlar yahut ihtiyaç içinde olmayan erkeklerden kendilerinin hizmetinde bulunanlar yahut kadınların kaygı duyulacak yerlerini henüz anlayacak yaşa gelmemiş çocuklar. Süslerinden, gizlemiş olduklarının bilinmesi için ayaklarını yere vurmasınlar. Ey müminler, Allah'a topluca tövbe edin ki kurtuluşa erebilesiniz." (Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 514)

295 *Kar*, s. 45.

servis yapıp yiyecek ve içecek sunduğundan kadınlaştırılmış durumdaki garson, iki eyleme de karışmaz: İpek ile Ka'nın dramında da, katil ile maktulün dramında da dışarıdan bakan, edilgen bir öğedir. Hizmet veren ve uyum ile organizasyon sağlayan olarak garsonun, yeme içme, beslenme mekânı Yeni Hayat Pastanesi'ne düzen getirmesi beklenirken, o da etkisiz ve iktidarsız erkek karakterlerin arasına karışır. Zaten her iki bölümün sonunda da kaybolacak, yitirilecektir. Pastanede, iki ayrı masada aynı anda gerçekleşen, eğretileme olarak bir tür göbek bağı işlevi gören garsonun varlığıyla birbirine bağlanmış bu iki dramın görünürdeki merkezi ve birleştikleri odak noktası kadındır. Ancak, her iki olayda da kadın bahanedir. Asıl sorun "erkekliklerde" yaşanmaktadır.

Romanda erkeklerin birbirlerinden ne kadar korktukları, karşılıklı gülümsemelerinden de anlaşılır. Aralarında sessizlik olduğunda bunu doldurmak için ellerinden geleni yaparlar: "Bir sessizlik oldu. Ka dostça davranmak için bir şeyler (*metinde böyle*) söylemesi gerektiğini hissediyor, aklına söyleyecek bir şey de gelmediği için telaşlanıyordu. Lacivert'in kendisini yatıştırmak için konuştuğunu hissetti."[296] Erkekler arasında bu korkutucu sessizlikler ile kadın sessizliği karşılaştırıldığında, doğadan nasıl umarsızca koptuklarını bir kez daha duyumsarız. Alıntıda, hissetme sözcüğünün yinelenmesi, durumun içgüdüyle bağlantısını açıklar. İki erkeğin arasında, sakinleştirici, evcilleştirici dilin yokluğunda kavga çıkması kaçınılmaz gibidir. Yukarıda sözünü ettiğim Kürt gencinin öykü anlatma ile gerginliği giderişini anımsarız. Romandaki erkek karakterlerin ortak noktalarından biri birbirlerinden korkmalarıdır: "[Necip'in] dudağının kenarında mutlu, kurnaz bir gülümseyiş belirdi ve Ka korktu bundan."[297] Gülümseme ve korku arasında derin bir bağlantı vardır.

296 A.g.e., s. 76.
297 A.g.e., s. 137.

Tiyatrodaki imam hatipli gençler diğer izleyicileri korkutur ama aynı zamanda, "güldürdükleri için onlara fazla" kızılmaz; slogan atmaları, küfür etmeleri, bunu yaparken güldükleri için fazla bir tepki görmez.[298] Sahnedeki erler izleyicilere ateş ettiklerinde ve gençlerden biri vurulduğunda, "imam hatipli öğrencilerin muzırlık ve tuhaflıklarına gülen birkaç kişi hem buna, hem de daha da tuhaf bir hareketle öğrencinin sıralar arasına gerçek bir ölü gibi düşüşüne güldüler."[299] Elinde tabancasıyla tiyatrodan çıkan, devlet ajanı olduğu düşünülen Türk milliyetçisi Z. Demirkol, "Yaşasın Türk milleti, yaşasın Cumhuriyet" diye bağırıp havaya ateş ettiğinde, "kapı önünde dağılmakta olan kalabalık kenara çekildi. Bazıları korkuyla gülümseyerek baktılar ona."[300] İslamcı bir gençle ve Türk sinemasıyla alay eden Kürt gencinin ürkütücü bir biçimde söze karışması herkesin gülmesine yol açar.[301] Gerginlik anlarını, kavga olasılıklarını atlatmak için gülümseme, ortak bir stratejidir. İronik bir biçimde, dişlerin gösterilmesi yoluyla tehlike ve saldırganlık simgesi işlevini de görür.

Yukarıda da sözünü ettiğim gibi, pastanedeki garsonun dışında, *Kar*'da gördüğümüz bütün erkekler (ve kimi kadın karakterler), gerçekle çakışmayan, sorguladığımızda kırılganlığı ortaya çıkan, hayali metinler üretirler. Ka'nın Kar Yıldızı'nı oluşturan temel öğeler bu metinlerin sorunsalını şemalaştırır: Ulaşılmaya çalışılan merkezdeki "Ben", hayal, hafıza ve mantıkla yaratılmaya çalışılır. Sonuçta bir yapıdır. Hayden White'ın özetlediği biçimde:

> Lacan'ın öne sürdüğü gibi, çocuk dili edinirken, aynı zamanda düzenli, kurallarla yönetilen davranış biçimlerinin paradigmasını da elde eder. Ancak, Barthes'ın eklediği gibi, "öyküleri" içsel-

298 A.g.e., s. 150, 154.
299 A.g.e., s. 157.
300 A.g.e., s. 162.
301 A.g.e., s. 278.

leştirme ve bunları anlatma yeteneğini geliştirme sürecinde, çocuk, aynı zamanda, Nietzche'nin deyimiyle, (herhangi) bir hukuk, ahlak veya adap dizgesinin bir "öznesi" olacaksa, her bireyde bulunduğu öngörülen bir "bütünlüğün" varlığını kanıtlayacak biçimde, vaat edebilen, geriye doğru olduğu kadar "ileriye doğru da hatırlayabilen", kendi sonunu başlangıcına bağlayabilen o özel yaratık olmanın niteliğini de öğrenir. Herhangi bir anlatı tasarımında, "hayali" olan; dünyaya dışarıdan bakabilen, yapısını ve süreçlerini anlayabilen ve bunları, anlatısallığın bütün biçimsel tutarlılığına sahip olarak kendine tasarımlayabilen, merkezli bir bilinç sanısıdır. Ancak bu (keşfedileceğine hep kurgulanan) bir "anlamı", (kurgulanacağına hep keşfedilen) "gerçeklik" zannetme yanılgısıdır.[302]

Burada sözü edilen anlatı kuramı, bireyin gelişim sürecinin psikanalitik kuramıyla bütünleştirildiğinde, yukarıda sözü edilen "özneleşme" sürecinin başka bir boyutu ortaya çıkar. Dil yine merkezdedir. White'ın İngilizce metninde görüldüğü gibi, alıntıda "özne" olarak gelişimi anlatılan, erkektir. Erkek psikiyatrların

302 Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 1990), s. 36. "In the acquisition of language, Lacan had suggested, the child also acquires the very paradigm of orderly, rule-governed behavior. Barthes adds that in the development of the capacity to assimilate "stories" and to tell them, the child also learns what it is to be that creature that, in Nietzsche's phrase, is capable of making promises, of "remembering forward" as well as backwards, and of linking *his* end to *his* beginning in such a way as to attest to an "integrity" which every individual is supposed to possess if *he* is to become a "subject" of (any) system of law, morality, or propriety. What is "imaginary" about any narrative representation is the illusion of a centered consciousness capable of looking out on the world, apprehending its structure and processes, and representing them to itself as having all the formal coherency of narrativity itself. But this is to mistake a "meaning" (which is always constituted rather than found) for "reality" (which is always found rather than constituted)." Benim vurgularım.

"özne" olarak düşünemedikleri "kadın", bu bilimsel metnin bile dışında bırakılmıştır. Öte yandan, merkezde bir bütünlük biçiminde var olması beklenen, hayal (tasarım), hafıza ve mantıkla donatılan bu erkek çocuk, *Kar*'da bir türlü büyüyemediğinden, büyümekten korktuğundan, öykülerini de kalıcı bir anlatıya çeviremez.

Kar'da yer alan erkek karakterler, büyüme korkusunun yanı sıra, homofobik bir dizgede, güçlü ama kesinlikle bastırılmış eşcinsel güdülerin de etkisindedirler. Orhan'ın bakış açısından, daha önce Ka'nın canlı izlediği tiyatro oyununda, homofobinin ne denli etkin ve yoğun olduğunu görürüz:

> "...bankamatik" kartı alan züppenin kibarlığı seyircileri kahkahalara boğan bir ibneliğe dönüşürdü. Öteki "vinyette" saçlarına Kelidor Şampuanı ve Saç Kremi döken kadın kılıklı bıyıklı erkeğin Sunay Zaim olduğunu son anda fark etti Ka. Kadın kılığındaki Sunay üçra erkek çayhanelerindeki öfkeli ve yoksul kalabalıkları "anti-kapitalist bir katharsis" ile rahatlatmak istediği zamanlardaki gibi bir yandan edepsiz küfürler ederken bir yandan da Kelidor Şampuanı'nın uzun şişesini arka deliğine sokar gibi yaptı.[303]

Alıntıda kullanılan dil incelendiğinde, anlatıcı Orhan'ın da toplu homofobiden nasibini aldığını ayrımsarız: "İbne" sözcüğünün kullanılması bunun kanıtıdır. Sunay'ın bıyığıyla kadın kılığına girmesi, romanın başında, İpek'le birlikteyken Ka'nın televizyonda izlediği, sarışın kadını kovalayan bıyıklı erkekleri anımsatır; bıyıklı, heteroseksüel, kadın avcısı erkek rolü ile "bıyıklı" travesti arasındaki sınır çizgisi çok incedir ve erkekler sürekli bir rolden ötekine geçme korkusuyla yaşarlar. Ka'nın sahnedekinin Sunay olduğunu uzun zaman fark edememesi, durumun tüm erkekleri tehdit ettiğini, sahnede kimin travesti kılığında dolaştığı-

303 Kar, s. 140.

nın çok da önemli olmadığını kanıtlarken, Sunay'ın tüm Türk erkeklerinin ortak bir sorunsalını, ürkünçlüğünden kurtarmak için evcilleştirerek güldürüye dönüştürdüğünü görürüz. "Öfkeli ve yoksul kalabalıklar"ın paylaştıkları, ya homoseksüel ya da kadın olma korkusunun, öfkelerinden ve yoksulluklarından daha güçlü olduğu, eşcinsellik aşağılandırıldığında rahatlamalarından bellidir. Erkek dil(ler)inde küfürler genellikle cinsel içerikli, kadınları ve eşcinselleri hedefleyen sözcüklerdir. Erkekler bu sözleri, hakaret olduğunu bildiklerinden, "katharsis" için, erkek olduklarını anımsamak ve buna kendilerini inandırmak için kullanırlar. Temelde, bu erkekler birbirlerini arzularlar. Ka, paltosunu satan Hans Hansen'i "gece uykusunun aralığında aklına" getirir,[304] Necip'in bedenine arzuyla bakar, Lacivert'e bakışı ikilem doludur: "Lacivert'in bıyık altından gülüşünden nefret etti(...) Ka üstelik şimdi Kadife'nin neden ona bu kadar âşık olduğunu da anlayabiliyordu. Lacivert'i bu sefer her zamankinden daha yakışıklı bulmuştu."[305] Yukarıda sözünü ettiğim, İpek'in Lacivert'le ilişkisini öğrendiğinde Ka'nın geçirdiği bunalımın nedeni de çok belirgin değildir. Kıskançlığının İpek'e mi, Lacivert'e mi odaklandığını anlayamayız: İpek'ten çok, Lacivert'in yaptıkları önemlidir.

Kanımca *Kar*'ın işlediği temel sorunsal bu noktada ortaya çıkar. İpek, Kadife, Hande, Kars'ta ardı ardına intihar ederek öldükleri söylenen "kızlar," romanın dolaylarında, araç ve gösterge olarak, alegori niteliğinde varlık kazanırlar. Erkek açısından kadınlarla en rahat ilişki, Ka'nın Frankfurt'taki fahişelerle yaşadığıdır. Daha da sorunsuz bir kadın imgesi arandığında, meraklısı olduğu filmlerdeki, sadece ekranda, çift boyutlu, derinliği olmayan bir "varlık" ya da "yokluk" biçiminde cisimleşen, pornografik film nesnesi, kendini bakışa ve arzuya tümüyle açmış ama aslında, dokunulamayacağından, erişilmez kadını da simgeleyen

304 A.g.e., s. 177.
305 A.g.e., s. 319.

soyut imge yeğlenir. Fahişe, cinselliğin karşılığında duygusallık istemese de para bekler. Filmdeki kadının ise erkekten maddi, manevi, duygusal herhangi bir beklentisi söz konusu değildir; yalnızca verir ve fantezide (imgelemde) yer alan her "pozisyona" açıktır: Bu açıdan da ülküsel "anne" imgesini yansıtır. Merkezde ise toplumsal cinsiyeti ve yaratıcılık çabalarıyla erkek konuşlanmıştır. Romanda betimlenen erkekler, ürkütücü bir seçim yapma zorunluluğundadırlar. Bu seçimin, birbirine koşut iki katmanı vardır ama bu katmanlar birbirleri ile bağlantılıdır. İkilem, etkin olmak ya da olmamak arasında, Hamlet'in durumunu anımsatan bir sorunsal olarak özetlenebilir. Temelindeki sorun ise, "erkek" olmak ya da olmamak arasında yapılamayan, yapılması olanaksız seçimdir. Asıl söz konusu olan, Eve Kosofsky Sedgwick'in modernist yazında homososyal/homoseksüel izleğine baktığında saptadığı erkek sorunsalıdır:

> Eğitimli orta sınıfın sayısı, görünürlüğü ve etkinlik alanı genişledikçe, erkek eşcinselliğinin yeni biçimleriyle ilişkili yeni homososyal bağ olasılıkları ortaya çıktı. Bu sınıftan her erkeğin, ismen bireysel ve erkin yetenekle kazanıldığı, sıklıkla tehlikeli olabilen ve gerçekten endişe yaratan, ekonomik ve toplumsal yaşam yolu oluşturması gerekiyordu. Artık birbirine kapalı, dayatılan toplumsal cinsiyet tanımları, bu biçime sokulmamış yeni sınıfa görünürde ideolojik bir belirginlik sağlıyordu. Sonuç olarak da(...) homososyal bağların farklı biçimlerini ve yoğunluklarını keşfe çıkan genç erkekler bunu, kültür tarafından saptanan "kadınsallığı" yapılayıcı terim olarak kabul etmeden başarmaya çalıştılar. Bu sınıftan erkekler başka erkeklerle açıkça cinsel ilişkiler kurduklarını zaman bile, erkek nesne seçmelerinin kendilerini kadınlaştırdığını değil, kadınların mahrem yaşamlarından dışlanmasının, kendilerini daha erkekleştirdiğini düşünmüşlerdir.[306]

306 Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), s. 207. "With

Arzu, eşcinsel bir ilişkiyi açıkça dillendiremediğinde, erkekler arasında bu homososyal ilişki, bir köşesinde kadının konuşlandığı üçgen gibi, kadın bedeni üzerinden, kadını araç olarak kullanarak doyuma ulaştırılır.

"Erkek" olmak kavramı, kültürler arasında farklılıklar gösteren, karmaşık bir yapıdır. Farklı "erkeklikler"den söz edilebilir. Öte yandan, globalleşen dünyada, egemen sistem homofobik ve heteroseksist olduğundan, rekabet ve savaşım norm durumuna dönüştüğünden, bu farklılıklar belirli beklentilerle giderek sınırlandırılmıştır. Bourdieu'nün sözünü ettiği, Kabylia köylüleri ile üst-orta sınıf Bloomsbury sakinleri arasındaki uçurum, giderek daralmaktadır.[307] Genelleyici bir alıntı kullanıldığında, erkekliğin kültürel imgelenişi, "kadınların üzerinde hâkimiyet, erkekler arasında rekabet, saldırgan gösteriş, yırtıcı cinsellik ve çifte standart vurgulayan bir erkeklik ülküsü"[308] olarak özetlenebilir. Bu "ülkü", baskıcı rejimlerde daha da ürkütücü bir biçim üstlenir. Erkek odaklı toplumun dayattığı ikili karşıtlıklar ve bunların olumlu (erkek) / olumsuz (dişi) biçiminde ayrıştırılmaları ve değerlendirilmeleri olağanüstü bir keskinlik ve yaşamsallık kaza-

---

the expanding number, visibility, and scope of the educated middle class, a new range of male homosocial bonds emerged, connected to new configurations of male homosexuality. A nominally individualistic and meritocratic, often precarious, and authentically anxious path of economic and social life had to be forged by each man of this class; and as a result,... young men who explored a range of forms and intensities of male homosocial bonds tried to do so without admitting culturally defined "femininity" into them as a structuring term. Even when men of this class formed overtly sexual liaisons with other men, they seem to have perceived the exclusion of women from their intimate lives as virilizing them, more than they perceived their choice of a male object as feminizing them."

307 Bak., Pierre Bourdieu, *Masculine Domination* (Cambridge: Polity Press, 2001).

308 R. W. Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 2001), s. 31.

nır.[309] Romandaki erkek karakterler bu ülkünün bastırdığı ilkeleri özümsemek zorundadır. Öte yandan hepsi, *Kar*'da betimlenen toplumsal ve siyasal koşullar, Türkiye'nin kendine özgü tarihi (hafızası), mantığı ve erk kavgası (hayali) tarafından belirlenen bir artalan üzerinde, egemen ve zorlayıcı bir alt dizgenin varlığı nedeniyle, neredeyse homojen bir "erkeklik" niteliği üstlenmeye zorlanırlar. Yitirmenin yarattığı yas duygusu[310], onlar için mutlak ve kaçınılmaz bir koşuldur. Hangi duruşu, hangi ideolojiyi benimsedikleri çok da büyük bir anlam teşkil etmez: Yukarıda alıntıladığım ülkü yaşamlarını yönetir. Üstlenilecek rol teke indirgendiğinden, romanda betimlenen erkeklerin arasında yaşanan gerilim daha da artar. Ülkü, gerilim ve şiddete yol açtığından, kendi kendini baltalar. Erkek erkekliğini, toplum da erkeklerini yitirir. Homososyal ve homoerotik dürtülerini, Sedgwick'in dediği gibi, inşa edilmiş "kadın" imgeleri üzerinden, dolaylı bir biçimde, rekabet maskesi ardında yaşarlar; daha doğrusu, yaşayamazlar. Kendilerini, fahişe diye yaftaladıkları, konumunu saptadıkları, duygusal yatırım beklemeyen kadınlarla daha güvende hissederler. Parasını ödedikleri işçi kadın, gerek anne, gerek eş rollerini bir oyun gibi üstlenir ve ataerkil kapitalizmin vahşi nesnelliğini baltalamaz. İpek'in gelecekte kendini adayacağı yeğeni Ömercan sadece olası bir umuttur. Kendinden önce gelen erkeklerden farklı bir mekânda, farklı koşullarda yaşayacağı ve dolayısıyla bu sorunlardan sıyrılacağı pek gerçekçi bir beklenti değil-

309 Bak., John Beynon, *Masculinities and Culture* (Buckingham ve Philadelphia: Open University Press, 2002). Beynon daha çok Batılı, özellikle İngiliz kültürel değişimi içinde "erkeklik" betimlerine odaklanır ama temel sorunsal Pamuk'un karakterlerinin içinde yaşadıkları ortamda da anlamını yitirmez.

310 Bak., Judith Butler, "Withholding the Name: Translating Gender in Cather's 'On the Gull's Road'"; *Modernist Sexualities*, Yayına Hazırlayanlar: Hugh Stevens ve Caroline Howlett (Manchester: Manchester University Press, 2000).

dir. Büyük olasılıkla, gelecek simgesi bu oğlan çocuğu da kendinden önceki metinleri yineleyen, erkek dizgesinde benzer bunalımlar yaşayıp yitecek, yitirilecek bir bireydir. Judith Butler'ın dediği gibi, "erkek öznenin dişi 'Öteki'ye mutlak gereksinimi, erkeğin özerkliğinin bir yanılgı olduğunu birdenbire ortaya çıkarır."[311] Öte yandan, *Kar*'da tanık olduğumuz "erkek" yitimi, bu sistem parametreleri içinde bir yıkım gibi gözükse de, beraberinde "kadın" imgesinin hem vurgulanmasını, devamlı yeniden inşasını, hem de aynı anda silinmesini getirir.

311 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York ve Londra: Routledge Classics, 2006) s. xxx. "The radical dependency of the masculine subject on the female 'Other' suddenly exposes his autonomy as illusory."

AMAT:
"Albatrosu Öldürmek"[312]

"Sessiz Gemi"

"Artık demir alma günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan...
Birçok gidenin her biri memnun ki yerinden,
Birçok seneler geçti; dönen yok seferinden."

Yahya Kemal Beyatlı[313]

İlk bakışta *Kar* ve *Amat* ortak yönleri olmayan iki roman gibi görülebilir. *Kar*'da ana mekân işlevini gören Kars, Anadolu'nun doğusunda, denize uzak bir coğrafi konumdadır. Roman yukarıda savunduğum gibi birçok görecelik ve belirsizlik içerse de, Frankfurt ile İstanbul'a yolculuklar söz konusu olsa da, metnin merkezindeki Kars kenti, mekân açısından bakıldığında sabit ve gerçektir.[314] Betimlenen olaylar, okur açısından "şimdiki zaman"

312 Bak., Samuel Taylor Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner," a.g.y, s. 167-186.

313 Yahya Kemal Beyatlı, "Sessiz Gemi," *Kendi Gök Kubbemiz* (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1961), s. 85-86.

314 Bu bağlamda Orhan Pamuk'un Kars'ı betimlerken Türkiye'de var olan kentin doğrularına sadık kalıp kalmadığı beni ilgilendirmiyor.

denebilecek kadar kısa bir süre öncesinde yer alırlar. İrdelenen kimi sorunlar toplumun ortak deneyiminden geçtiği konular çevresinde yer alırlar. Osmanlı tarihine geri dönen *Amat*'ta ise olay örgüsünün büyük bölümü, denizin ortasında yol alan, yeri sürekli değişen ve kimi zaman tam olarak bilinemeyen, seyir halinde (ve gerçekliği kuşkulu) bir gemide geçer. Bu durum, mekânı daha kaypak ve devinimli kılar. Orhan Pamuk'un romanında okurun önemli bir yer tuttuklarını düşünebileceği kadın karakterler vardır. On yedinci yüzyıl gemisi Amat'ta ise görünürde hiç kadın yoktur. Öte yandan, izlek ve işlenen sorunsallar göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışma çerçevesinde iki roman (ve iki erkek metni) arasında şaşırtıcı benzerlikler ve koşutluklar görmek olasıdır. *Kar*'da sanatçı niteliği ve onun uzantısı olarak erk kavramı izlekleri "metin" yazma ve metni yitirme üzerine odaklanırken, *Amat*'ta karşılaştığımız erkek karakterler, etkinlik görüntüsü veren serüvenleriyle ve anlattıkları öykülerle, yazamama/iktidarsız kalma/yitme çerçevesinde benzer birer "metin" oluşturmaya çabalarlar. Birbirleriyle ilişkileri, saldırganlıkları ve umarsız kıyıcılıkları, kadından beklentileri, *Kar*'daki erkek çatışmalarını ve imgesel arzuları anıştırır.

İhsan Oktay Anar'ın 2005 yılında yayınlanan *Amat* romanı, *İncil*'in "Tekvin" bölümünden bir cümle ile açılır: "Kendine Gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin. *Tekvin*, 6:14"[315]. "Tekvin"in bu bölümünde, Âdem'in soyundan gelen kişilerin büyük günahlar işlediğini gören Tanrı, insanoğlunu ve dünyadaki diğer canlıları yarattığı için pişman olur ve hepsini yok etmeye karar verir. Bütün bu yaratıkların arasında, yalnızca Nuh ile ailesinin kurtarılmaya değer olduklarını düşünerek, üç oğlu olan bu ataer-

315 *Amat*, s. 7. Anar'ın seçtiği bu alıntı *İncil*'in İbraniceden çevirisinde sorun yaratmıştır: Hem Gofer, hem de zift diye çevrilen sözcüklerin karşılıkları konusunda tartışmalar olmuştur. Bu metinde sözcük italikle yazıldığında romanın kendisine, düz yazıldığında gemiye gönderme yapılmaktadır.

ki simgesi babaya bir gemi inşa etmesini emreder. Odalara bölünecek olan geminin uzunluğu üç yüz gez, genişliği elli gez, boyu ise otuz gez olacaktır. Üç katlı, tek pencereli ve tek kapılı bu mavnaya, Nuh, oğulları, karısı, oğullarının karıları ve yaşayan her çeşit varlıktan, biri erkek biri dişi olmak üzere ikişer tane alınacaktır. Altı yüz yaşındaki Nuh, Tanrı'nın emirlerini yerine getirdikten yedi gün sonra dünyayı sular kaplar. Kırk gün boyunca süren sağanaktan sonra yeryüzünde kımıldayabilen her şey yok edilir. Yeryüzü, Gaia, yüz elli gün sular altında kalır. Yedinci ayın on yedinci gününde, mavna Ararat Dağı'nın zirvesinde karaya oturur. Onuncu ayın birinci gününde dağların tepeleri gözükür. Kırk gün sonra Nuh geminin penceresini açıp dışarı önce bir kuzgun, sonra bir güvercin salar. Güvercin ilk uçuşunda konacak yer bulamadığından gemiye geri döner; yedi gün sonra Nuh güvercini yeniden pencereden dışarı salar. Bu kez mavnaya döndüğünde güvercinin gagasında bir zeytin dalı[316] vardır. Yedi gün sonra güvercini tekrar salıverdiğinde, kuş gemiye dönmez. Suların çekilmekte olduğu bu şekilde anlaşılır. Nuh altı yüz bir yaşına geldiğinde, birinci ayın ilk gününde gemiden dışarı baktığında suların çekildiğini görür; ikinci ayın yirmi sekizinci gününde yeryüzü kurumuş, tufan bitmiştir. Aile ve yanlarındaki canlılar bu şekilde kurtulur. "Tekvin"in 6-9'uncu bölümleri, insanoğlunun suçu, Tanrı'nın öfkesi ve verdiği ceza konusundadır. Bir anlamda, ilk soykırım Tanrı tarafından işlenmiştir. Tufandan sonra beliren gökkuşağı, Tanrı ile insanoğlu arasında barışın sağlandığını gösteren bir simgedir.

316 Zeytin dalı bu yüzden barış simgesi olarak görülegelmiştir. Dünya üzerindeki bitkilerin kıyımdan etkilenmemesi, ayrıca ilginç bir alt metin oluşturur. Nuh destanındaki iyicil kuşlar, *Amat*'ta daha kötücül ama aynı zamanda da bilgeliği ve (Lilith'le ilişkisi bağlamında) kadınlığı simgeleyen bir baykuşa dönüşürler. *İncil* metninin Nuh'un öyküsünü aktarırken zamana bu denli ayrıntılı bir biçimde yaklaşması, incelediğim metinlerde görülen zaman sorunsalının evrenselliğine işaret eder.

Bu öyküde kadının yeri sınırlıdır. Yalnızca gemiye bindiğini biliriz. *İncil*'de Nuh'un karısından kişisel olarak söz edilmez. *Kuran* ise onu belirgin bir biçimde suçlar ve "iyi" kadın simgelerinin karşısına yerleştirir: "Allah küfre sapanlarla ilgili olarak Nûh'un karısı ile Lût'un karısını örnek verdi. Bu ikisi, kullarımızdan iki barışçı kulun nikâhı altında idiler, onlara hıyanet ettiler de eşleri, Allah'tan onlara gelecek olan hiçbir şeyle geri çevirmediler. Şöyle dendi onlara: 'Girin ateşe diğer gireceklerle birlikte!'"[317] *Amat*'ta olduğu gibi, kadının söylence metnindeki varlığı daha çok satır aralarında belirir. Öte yandan, Nuh'un öyküsü bazı bakımlardan *Amat*'ın izlekleriyle koşutluklar içerir. Nuh asma dikip üzümünden şarap üreten ilk *İncil* karakteridir. Bu açıdan Dionysos'u anımsatır. Anar'ın metninde, ileride de değineceğim gibi, şarap önemli bir rol oynar. Nuh'un oğlu Ham'ın babasıyla ilişkisi de ilginçtir. Tufandan sonra, babası şarap içip sızdıktan sonra çadırına girer ve babasını çıplak "görür" Nuh uyandığında oğlunun kendisine "ne yaptığını" anlar ve Ham'ı değil, onun oğlu Kenan'ı ve neslinden olanları lanetler ("Tekvin," 20-27).[318] *Kar*'da gördüğümüz, baba-oğul arasında varlığı, *İncil*'de üstü kapalı bir biçimde ima edilen, ve erkekler arasında yaşanılan cinsellik ve kadınlaştırma üzerinden sürdürülen egemenlik savaşımı, *Amat*'ın içeriğiyle birlikte değerlendirildiğinde, aşağıda da açıklanacağı gibi önem ve vurgu kazanır. Öte yandan, İncil'deki Nuh öyküsünde kadının adı hiç geçmezken, Amat'ta Nuh Usta'nın, kocasını "konu komşuya 'deli' olarak"[319] tanıtan Veliye adlı karı-

317 Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 528 (Tahrîm Suresi, 10). Eski Yahudi metinlerinde Nuh'un karısının adı Naamah'tır. Bu metinlerde kimi zaman Naamah ile Lilith arasında kimlik karışıklıkları oluşur. Bak., Barbara Black Koltuv, a.g.y., s. 63.

318 Freud'un, oğulları tarafından öldürülen, sınırsız hazların asal ata babasını anımsarız (Bak., Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*). Gemicilere verilen ceza, "veba"ya yakalanmaları, bu açıdan da ele alınabilir.

319 *Amat*, s. 227.

sı, "ermiş kadın" anlamına gelen adıyla erkek metnini baltalar. "Bilindiği gibi Hazreti Nuh'un da karısının adı Veliye idi," diyen anlatıcı, hem *İncil*'e dayandığı için yalan söylemektedir, hem de adsız kadına bir kimlik armağan etmektedir. İleride de sözünü edeceğim anlatıcının cinsel kimliği sorunu, bu kararla kendini öne çıkarır.

Söylencenin temelinde, Freud'a göre kesinlikle kadına gönderme yapan simgeler oluşturan su ve gemi ile kimliği ataerkil sistem tarafından belirlenmiş yaşlı bir adamın savaşımı göze batar. Bu temel öykünün çerçevesi ise suç ve ceza kurgusuyla sınırlandırılmıştır. Doğada su topraktan çıkar: Gaia'nın ürünüdür. Yaşamla ilintilidir: İnsan ana rahminde su içinde gelişir, vajinadan (sel gibi) boşalan bir su ırmağıyla dünyaya gelir.[320] Bedensel ve tensel kadınlığın göstergesi tanrıça Venüs,[321] denizden doğmuştur.[322] Suya baktığında kendi görüntüsüne âşık olan Narcissus, kadınlaşan ve bu nedenle cezalandırılan erkeği, Milton'ın *Paradise Lost*'unda benzer bir tehlike yaşayan Havva, kendi görüntüsüne arzu ile bakan, erkeği unutan ve kendini merkez sayan (sanan) kadını simgelerler. Yukarıda da belirttiğim gibi, suyun belirgin bir biçime girip o biçimde kalmayı reddeden kaypaklığı, amorfluğu, devingenliği, somut ve kalıba sokabileceği gerçekler arayan erkeği rahatsız eder, kaos tehlikesi yaratır. Öte yandan, tufan söylencesinde kıyıcı bir özellik kazanan ve *Kar*'da

320 Bu konuda Freud'un çözümlemesi için bak., Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1997), s. 262-265. *Phallus*'u merkeze yerleştiren (*phallogocentric*) bir düşünür olan Freud'un, su ile ilgili rüyaları kaygı uyandırıcı olarak değerlendirmesi ayrıca anlamlıdır.

321 Genellikle evlilik dışı aşkı simgeleyen ve kocasını aldatan Venüs'ün Yunan mitolojisinde adı, Aphrodite, "köpük" anlamına gelen *aphros* sözcüğünden üretilmiştir.

322 Sandro Botticelli'nin ünlü tablosu, Venüs'ü bir deniz kabuğunun içinde karaya vururken gösterir. Tanrıçanın doğduğu yer konusunu aşağıda irdeleyeceğim.

merkeze, romanın başlığına oturtulan karı hatırlatan yağmur, kaynağını Gaia'nın sunduğu yeraltı sularının yüzeye çıkıp, buharlaşarak, tektanrılı dinlerin Tanrı'ya yer biçtiği gökyüzünde biçimlenmesinden alır: Penisten fışkıran sperm çağrıştırır. Gemi imgesi de kadını hatırlatır: "Küçük kutular, sandıklar, dolaplar ve fırınlar kadın cinsel organına tekabül eder; oyuklar, gemiler ve her tür kap da öyle."[323] *Amat*'ta, yukarıda da sözünü ettiğim gibi, görünürde kadın yoktur ama olay örgüsünün tümü simgesel düzeyde kadının bedeninin içinde yer alır. Erkek dizgesinin yarattığı dinsel söylemde, aslında kadına ait olan ve yaşamı olası kılan su, Tanrı tarafından ele geçirilir, kıyıcı ve yok edici bir ceza aracına dönüştürülür.

Erich Neumann'a göre kadın, beden ve kap eşitliğiyle simgelenir. *The Great Mother*'da çizemsel olarak sunduğu kadınlık şemasında, rahim olarak belirlenen vazo biçimindeki kadının tabanı, yeraltı, gece ve karanlıkla bağlantılıdır. Rahim bir yandan da kursak ile yarıkla, mezar ve ölülerin küllerini barındıran kapla ve cehennemle ilişkilendirilir. Yeryüzünde ise rahim, dağa, dağın içindeki mağaraya[324] ve uçuruma bağlanır. Göbeği de

323 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, s. 233. "Small boxes, chests, cupboards, and ovens correspond to the female organ; also cavities, ships, and all kinds of vessels."

324 Mağara, idealist ve akılcı dizgenin ilk kaynaklarından Platon ile doğrudan çağrışım oluşturur. Bireyin içinde hapsolduğu, dışardaki gerçekliği görmesine ve yansımalara inanmasına yol açan mağara, kadın ile bağlantılıdır ve Freud'cu sistem uyarınca da kadını suçlayıcı bir anlam kazanır. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*'da, "Plato's Hystera" bölümünde bilgi, öğrenme ve gerçeklik üzerine kurulu olan bu söylemin kadın açısından yansıyışlarını ve (Irigaray'in dediği gibi, "cinsiyeti belirtilmemiş?") erkeğin bu mağara/rahim içindeki sorunsalını ele alır. Bak., Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, çev. Gillian C. Gill (New York: Cornell University Press, 1985), s. 243-364. Özellikle "The Stage Setup" alt-bölümü (s. 243-256), Socrates'in betimlemesini yaparken kullandığı imgeleri yorumlama açısından yukarıda söylediklerimi açımlar.

kapsayan kadın imgesi, doğurganlığı ve biçimiyle, yumurta yoluyla, domuz, kabuklu deniz hayvanları, baykuş ve ahtapot ile özdeşleşir. Amniotik sıvı nedeniyle su, okyanus ve göllerle ilişkilidir. Üretkenliği, rahmi, Amalthea'nın boynuzunu, baklagilleri, nar ve haşhaş kapsülünü anımsatır. Yutan ve koruyan ikili karşıtlıklarıyla yuva, yatak, tabut ve gemiye bağlanır. Yutuculuğuyla ölümcül, korumacılığıyla yaşam verici ve geliştiricidir. Romanda hem yatak, hem tabut, hem de gemi işlevini üstlenen Amat, anadan gelen *"mater"*yal olan tahtadan yapılmışlığıyla, Neumann'ın prototipik çizeminde yerini bulur: Süt veren, sıvı salgılayan meme ve barındıran göbek bir yandan gemiye bağlantılandırılırken, bir yandan da tahta ve kökeni ağaç ile özdeşleşir:

> Kendi bünyesinden bütün yaşamı üreten Ulu Toprak Ana, doğal olarak tüm bitkilerin anasıdır. Dünyadaki tüm bereket ayinleri ve söylenceleri, temellerini bu ilkörneksel (arketipik) içerikte bulurlar. Bu bitkisel simgeciliğin odağında ağaç vardır. Ağaç, meyve veren yaşam ağacı olarak kadınsıdır: Doğurur, değiştirir, besler; yaprakları, dalları, sürgünleri "içinde barınır" ve ona bağımlıdır. Koruyucu niteliği, yuvalara ve kuşlara sığınak oluşturan ağaç tepesinden bellidir. Ancak bunun ötesinde ağacın gövdesi, tıpkı bedende yaşayan ruh gibi, "içinde" ruhunun yaşadığı bir koruncaktır. Ağacın kadınsı doğası ağaç tepelerinin ve gövdesinin, Adonis ve diğer birçokları gibi, doğum yapabilmesiyle kanıtlanır.
>
> Ancak ağaç aynı zamanda toprağın phallus'udur, korumacılığı ve barınak niteliğini bastıran dölleyici karakteriyle topraktan fışkıran erkek ilkesidir. Bu, özellikle, yapraklı ve meyve veren ağaçların kadınsı biçimlerinin aksine, gövdelerinin vurgulanmasıyla phallus'u andıran servi ağacı gibi ağaçlar konusunda geçerlidir. Ağacın barındıran kap niteliğini dışlamayan phallus'u andıran doğası, [bu kökten üretilen Almanca sözcüklerde] açıkça görülür. Bu anlamda, kazık ve sütun hem phallus'u andırır – erkek-

sidir, hem de barındırıcıdır - kadınsıdır. Bunun güzel bir örneği Mısırlı Osiris'in *djed* sütunudur.[325]

Romanda ağaçların ve geminin, annelerini arayan, annelerini ve genelde kadınları yok saymaya/yok etmeye yönelik öksüz erkeklerin, yoksun ve kaotik deneyimleri, Neumann'ın sözünü ettiği Kutsal Ana'nın yitirilmesiyle bağlantılıdır. Ananın göğü yerin altıyla birleştiren, bütünsel ve devinimsel niteliği, metnin dönüşümlülüğü ile yeniden kazanılmak istenir. Ancak, ataerkil erkek dizgesinin bunu başarması hem umarsız bir suçluluk duygusu yaratır, hem de ölümlülüğü daha gerçek kılar.

Dinsel anlamıyla ölümlülük ve karşıtı ölümsüzlük göz önüne alındığında, *Amat* romanının temel izleği suç ve ceza üzerine kurulmuştur. *Kar*'da sürekli vurgulanan suçluluk duygusu ve beklenilen ceza bu metinde de söz konusudur. *Amat* iki temel erkek

325 Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, çev. Ralph Manheim (Princeton: Princeton University Press, 1963), s. 48-49. "The Great Earth Mother who brings forth all life from herself is eminently the mother of all vegetation. The fertility rituals and myths of the whole world are based upon this archetypal context. The center of this vegetative symbolism is the tree. As fruit-bearing tree of life it is female: it bears, transforms, nourishes; its leaves, branches, twigs are 'contained' in it and dependent on it. The protective character is evident in the treetop that shelters nests and birds. But in addition the tree trunk is a container, 'in' which dwells its spirit, as the soul dwells in the body. The female nature of the tree is demonstrated in the fact that treetops and trunk can give birth, as in the case of Adonis and many others. But the tree is also the earth phallus, the male principle jutting out of the earth, in which, in contrast to the feminine forms of the fruit trees and leafy trees, are phallic in the accentuation of their trunks. The phallic vessel, is clearly expressed in such words as *Stammbaum*, 'family tree'; *ent-stammen*, 'stem from'; *abstammen*, 'descend from'; *Stammhalter*, 'first-born son,' derived from *Stamm*, 'tree trunk.' In this sense the post and pillar are phallic-masculine but also containing-feminine. A fine example of this is the Egyptian *djed* pillar of Osiris."

metnine, iki erkek merkezli ve tek (erkek) tanrılı din kurumuna, Doğulu ve Batılı ataerkil dizgelerine gönderme yaparak başlar. Dahası, *Kar*'da olduğu gibi, zaman ve mekân *Amat*'ta da önemli öğelerdir. Romanın ilk cümlesi yukarıda sözü edilen tüm kurgulam içine alır:

> Peygamber Efendimizin ve onun tebliğ ettiği kitaba iman edenlerin Mekkeli putperestlerden gördükleri ezâ ve cefâ nedeniyle Medine'ye hicretlerinden 1080-1082 yıl, İsa Aleyhisselâmdan ise 1670 yıl kadar sonra, Şevvâl ayının üçüncü gecesi, debdebesi ve cağcağasıyla yedi iklim dört bucağa nâm salmış o Kostantiniye şehri, gökyüzündeki karanlık bulutların altında yorgun bir dev gibi uyumaktaydı.[326]

Romana başlarken Muhammed'e ve *Kuran*'a gönderme yapılması, hem Müslüman ataerkiyi, hem de erkek metnini birincil duruma yerleştirir. Öte yandan, bu giriş cümlesine Batı'da egemen olan "öteki" din de dahil edilir. Dahası, aynı sayfada, kadın simgesi dolunayın "şelale" (yani su) gibi ışığında "nura" boğulan dört *phallus*, Arap Camii, Surp Krikor, Aya Nikola Kilisesi ve Galata Kulesi[327], üç erkek egemen dinin ve cengaver toplumsal gücün simgeleri ile savaşın, erkeğin erkekten korkusunun göstergesi surlar, üstlendikleri yapay mistik gücü (metinlerini) yitirerek dünyevileşirler. Dizgeden ve metinden silinen kadın, dışlanması-

---

326 *Amat*, s. 9.

327 "Galata Kulesi ve burçlardan bir kısmı 16. yy'da tersanede çalıştırılan savaş esiri Hıristiyanların barınağı olarak kullanılıyordu. Sonraki yüzyılda Evliya Çelebi, kulenin 'on kat halinde zindan ise de şimdi tersanenin gemi levazımı ambarı olmuştur,' demek suretiyle kulenin yeni fonksiyonuna işaret eder. Aynı yüzyıl içinde Galata Kulesi'nden, Hezarfen Ahmet Çelebi de yapma kanatları ile uçarak Üsküdar'da Doğancılar'a inmiştir." Nuri Akbayar ve diğerleri, (editörler) *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994), Cilt 3, s. 360.

na karşın simgesel düzeyde, dolunay sayesinde varlığını kanıtlar. Manzarayı görmemizi sağlayan, metni açığa çıkaran ışık ve göz, temelde kadınsıdır.

Amat'ın yolculuğun başında önce kıbleye sonra da Batı'ya yönelmesi, temeldeki ikili karşıtlığın kültürel ve toplumsal boyutunu koşut bir biçimde vurgular. Zaten Amat'taki erkek topluluğu, yolculuk boyunca Batılı "öteki" erkek ile çarpışacak, gemi kendi özü ve aidiyet dizgesi ile bağlantılı gemiler söz konusu olduğunda, sancağındaki bayrak değiştirilip üçüncü (ve bilinmez?) bir gücün simgesine dönüşecektir.

Romanın ilk paragrafında Mekkeli putperestlerin metne dahil edilmeleri, Batı'nın ötekisi konumundaki Doğu'nun kendi içindeki çatışmaları ve bölünmeleri okura anımsatır. Tektanrılı kurumlaşmış dinlerin dışında, başka inanç biçimleri de söz konusudur. Gemi başka bir açıdan bakıldığında Türkiye'yi simgelediğine göre, Amat'ın içsel ve yapısal yön seçimi ile erkek dizgesinin ona zorla, bedenini değiştirerek, Batı'yı arzulanan hedef gibi göstermesi de anlam kazanır. Cümlede sözü geçen Müslümanların gördükleri "ezâ ve cefâ" ise onları, aynı deneyimden geçmiş olan İsa ile bağlantılandırır ve bu yolla Doğu ile Batı arasındaki ayrımı göreçe bir duruma indirger.

Doğu'daki dinin, Peygamber'le bağlantılayarak saptadığı ve doğru saydığı zaman ölçütünün, Batı'da egemen olan ve İsa'ya göre ölçülen zaman kavramıyla birlikte anılması kavramın kaypaklığını, kültürel ve evrensel göreceliğini ortaya koyar. Zamanı yıllara ayırıp bu yılları rakamlarla numaralandırmak, akılcı erkek dizgesinin kaosa karşı bir savunması, güven sağlayıcı ve düzenleyici bir yanılsamadır. Aynı anda hem 1080, hem de 1670 yılında var olmak, bu yanılsamanın dizgeye ne denli bağımlı olduğunu gösterir. Bir bakıma, ne Avrupalı ne Asyalı olan, dünya üzerindeki ikircikli coğrafyasıyla Türkiye'nin sorunlarına gönderme yapar. "Şevvâl ayının üçüncü gecesi" sözleri, sözü edilen zamanı

daha da belirgin kılar. Arap takviminin[328] onuncu ayının ilk üç günü, bir önceki ay boyunca Ramazan[329] nedeniyle oruçlu olan Müslümanlar açlıktan kurtulduktan sonra, Şeker Bayramı'nın kutlandığı zamandır. Bu bayrama aynı zamanda fitre verme geleneği nedeniyle "fıtır bayramı"[330] da denir. Anlatıcının "yedi iklim dört buca[k]" sözleri, zaman ile mekânı iç içe geçirir. İstanbul için seçtiği Kostantiniye adı ise, "İstanbul'un İslami adı olup Konstantinopolis'in Arapçalaştırılmışıdır"[331] ve anlatıcının duruşu konusunda okura bir ipucu sağlar. Kentin isimlerinin farklılığı (*İstanbul Ansiklopedisi*'nde yetmiş yedi değişik ad bulunmaktadır[332]), mekânın kimliğindeki göreceliğe de dikkat çeker. İstanbul'u anan birey, dinsel, ulusal, etnik, kültürel duruşuna göre, kente vereceği ismi kendi seçer (1670 yılında İstanbul ismi kullanılmaktadır ve yeni değildir). Bu durumda mekân (ve kent) dişi ise, kadına yüklenilen kimliklerin çoğulluğu ona karşı benimsenen ikircikli tutumu da kanıtlar.[333] Öte yandan, cümle birbi-

328 Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birdenbire yeni, yabancı bir takvimi benimseyen Türkler için zaman bu bağlamda da belirgin bir kargaşa kaynağıdır.

329 "Ramazan o aydır ki; insanlara kılavuz olan, iyi-kötü ayrımıyla hidayetten kanıtlar getiren Kur'an, onda indirilmiştir. O halde bu aya ulaşanınız onu oruçlu geçirsin." Bakara Suresi, 185 (Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 417).

330 Bak., *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi* (Genel Yayın Yönetmeni Adnan Benk, İstanbul: İnterpress Basım ve Yayıncılık A.Ş., 1986), Cilt 3, s. 1427.

331 *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 4, s. 255.

332 A.g.e.

333 Büyük kent karşısında erkeğin duyduğu tedirginlik, Gaston Bachelard'ın *Poetics of Space*'inde de ortaya çıkar. Ev kavramı anneyle bütünleştiğinden koruyucu, sıcak mekânı anıştırır. Öte yandan, bir sürü evin (kadın mekânının) topluca bulunduğu büyük (yatay ve kadınsı) kent olumsuzdur: "Paris'te hiç ev yoktur ve kent sakinleri birbiri üzerine yerleştirilmiş kutularda yaşarlar(...) Sokak ve kat numarası 'geleneksel deliğimizin' yerini belirtir ama yaşadığımız yerin çevresinde mekân ve içinde dikeylik yoktur(...)

riyle karşı karşıya getirilmiş iki erk simgesinin üstüne kurulmuştur: Cümlenin başında yer alan zaman ve mekân yükü, "gökyüzündeki karanlık bulutlar"la birleşerek yorgun devin üzerine bastırmaktadır. Dinin bu denli ön plana getirildiği bu söylemde, gökyüzündeki varlığın ilahi olduğunu düşünmemiz kaçınılmazdır. Metinde Tanrı'nın olması gereken yerde, karanlık bulutların arkasından öfkesini gösteren, dolayısıyla çok da dostça bakmayan bir erk merkezi öngörülmektedir. Tanrı, genellikle güneş ve ışıkla ilişkilendirilir. Romanın karanlıkta ve gecede başlaması, metinden olumlu ilahı silerek, yerine karanlık ve kötülükle birlikte anılan Şeytan'ı erk merkezi olarak gösterir gibidir. Yağmuru, tufanı getirebilecek bulutların altında ezilen kentin "yorgun bir dev gibi" uyuması, bir yandan, birbirinden ölesiye korkan bu erkekler dünyasında mekânı yapay bir biçimde erkekleştirirken, çocuk masallarına da gönderme yaparak, toplumda egemen olan şiddete ve yamyamlığa dikkat çeker. Kadın devleştiğinde korku nesnesine dönüşür: Yutucu Ulu Ana olur. Zaten yemek yeme eylemi, roman boyunca bir *leitmotiv* olarak okurun karşısına çıkar. Kentte yaşayanların Ramazan'dan yeni çıkmış olmaları, Şeker

---

Yuva sadece yataylığa indirgenmiştir. Yaşama alanlarını oluşturan, aynı kata sıkıştırılmış farklı odalar, mahremiyet değerlerini ölçmek ve sınıflandırmak için gerekli temel ilkelerden birinden yoksundur." Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, çev. Maria Jolas (New York: The Orion Press, 1964), s. 26-27. Bachelard'ınki bir erkek metnidir. Anne tek başına tanınan, korkutmayan kadındır. Evi de sığınak haline getirir. Kent ise bir sürü annenin (erkek için tanınma olanağından) bağımsız mekânlarının toplamı durumuna dönüşür ve ürkütücü bir nitelik kazanır. "In Paris there are no houses, and the inhabitants of the big city live in superimposed boxes.... The number of the street and the floor give the location of our 'conventional hole,' but our abode has neither space around it nor verticality inside it.... *Home* has become mere horizontality. The different rooms that compose living quarters jammed into one floor lack one of the fundamental principles for distinguishing and classifying the values of intimacy."

Bayramı'nın son gününün söz konusu edilmesi, beslenmeyle ilişkiyi ve tedirginliği daha da belirginleştirir.[334]

Neumann'ın, dev kadın Kutsal Ana imgesi bir kenara bırakıldığında, geleneksel çocuk masalları bağlamında "dev" erkeksi bir korku öğesi, bir canavardır.

> Geleneksel halk masallarını yasaklayanlar, çocuklara anlatılan masalda canavar olacaksa, bu canavarların tümünün dost olması gerektiğine karar verdiler – ancak çocuğun en iyi tanıdığı ve onu en çok kaygılandıran canavarı unuttular: [Erkek] çocuğun kendisi olduğunu duyumsadığı veya kendisi olmasından korktuğu ve bazen onu yıldıran canavar. Çocuğun içindeki bu canavarın sözünü etmeyerek bilinçaltında saklı kalmasına neden olan yetişkinler, çocuğun, bildiği masallar imgeleminde canavar hakkında fanteziler kurmasına engel olurlar. Bu fanteziler olmayınca, çocuk canavarını daha iyi tanıma olasılığını yitirir ve üzerinde hüküm kurabilmek için dayanaktan yoksun kalır. Sonuç olarak, çocuk en ürkütücü kaygıları karşısında -bu kaygılara biçim ve beden veren,.canavarları yenmek için yollar gösteren masallar anlatılsaydı olacağından çok daha fazla- çaresiz kalır.[335]

---

334 Bu konuda bak., Julia Kristeva, *Powers of Horror*.

335 Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (Londra: Penguin Books, 1976), s. 120. "Those who outlawed traditional folk fairy tales decided that if there were monsters in a story told to children, these must all be friendly – but they missed the monster he feels or fears himself to be, and which also sometimes persecutes him. By keeping this monster within the child unspoken of, hidden in his unconscious, adults prevent the child from spinning fantasies around it in the image of the fairy tales he knows. Without such fantasies, the child fails to get to know his monster better, nor is he given suggestions as to how may gain mastery over it. As a result, the child remains helpless with his worst anxieties – much more so than if he had been told fairy tales which give these anxieties form and body and also show ways to overcome these monsters."

Türk mitolojisinde ve folklorunda da devlere yer verilmiştir: "Tanrı ilk önce devleri yarattı. Onlara (Can) derler ki kumlar sayısıncadır. Onların meskeni hava idi. Yedi bin yıl bu cihana hâkim oldular"[336] diyen söylem, belki de toplumsal hafızada yer etmiş ama bastırılmış bir anaerkil sisteme dayanmaktadır. "Devlerle ejderler Güneş-Kız'ı memelerinin sütünü emmek için bulmaya giderlerken Ay-Oğlan onların yolunu keser ve onlarla savaşırmış. Bu savaşta devlerle ejderler Ay'ı dünyadakilerin gözlerinden gizlerlermiş."[337] Anne ile çocuğu arasındaki ilksel bağlantı, erkek tarafından engellenmeye çalışılır. Bu örneğe bakıldığında, kadınların metin dışında bırakıldığı izlenimini veren *Amat*'ta, daha ilk cümlede kadının metindeki yokluğunun varlığını ne denli güçlü bir biçimde kanıtladığını görürüz. Anlatıcı, erkek dizgesini baltalamak için elinden geleni yapmaktadır.

Yine Türk kültürüne baktığımızda, Dede Korkut masallarındaki Tepegöz'ü anımsarız: Doymak bilmeden insan yiyen, kurban isteyip halkta dehşet ve umarsızlık yaratıklardan biridir. İştahı, Gılgamış destanının başında, kahramanı betimlerken sözü edilen sömürü dürtüsünü hatırlatır. İstanbul'u simgeleyen dev, kentte egemen olan erkek dizgesinin kadına karşı duruşunun da temsilcisidir. Romanda öne çıkan izleklerden biri olan yemek yeme ve beslenme, devin olağanüstü iştahına gönderme yapar.

> Söylence ve masalda açgözlü bir hırsla yemek yemek eğretilemesi, sıklıkla cinsellik anlamında kullanılır. Masalın aslında cesetleri parçalamamış, gizli bir odada asılı dururken ya da görünürde yenmemiş, parça parça doğranmış olarak algılasak da, Mavi Sakal gibi insan yiyen devler, söylenceye göre karılarını yerler; [*Güzel ile Çirkin* masalında] Psyche gibi Güzel de Çirkin'in başka yaratıkları yediği için, kendisini yiyeceğinden çok korkar. Cocteau'nun filmi *La Belle et la bête*, yeni bir av öldürdükten

336 Murat Uraz, *Türk Mitolojisi* (İstanbul: Mitologya Yayınları, 1992), s. 117.
337 Pertev Naili Boratav, a.g.y., s. 32.

sonra Çirkin'in postundan ve pençelerinden duman çıktığını, Güzel'in de hem çok korktuğunu, hem de iğrendiğini, tiksindiğini betimler. 1796 tarihli bir halk masalı kitabında yazar, "insan yiyen dev" sözcüğünü anlatmak için yararlı bir dipnot koyar: "İnsan yiyen bir dev uzun dişleri ve pençeleri, derisi sıyrılmış kafası ve kanlı kemikleriyle, yaramaz Oğlanları ve Kızları kaçırıp hepsini yiyen bir devdir".[338]

Warner'ın da belirttiği gibi, bu dizgenin kuralları uyarınca yetişmekte olan çocuğu toplum normlarına göre terbiye etmek için bir ceza paradigması olarak kullanılan dev, "Güzel ve Çirkin" masalında da görüldüğü gibi kadına iştah duyan bir canavardır: "Bu yamyamlık motifi üçlü bir birleştirmeyi ifade eder: Karşılıklı bir yutulma biçiminin yer aldığı cinsel birleşmeyi, gelişmekte olan çocuğu içinde barındıran rahim yoluyla gebeliği ve bir şekilde doğumdan sonra bebeği ele geçiren babalık sıfatını."[339]

Hıristiyanlığın ilk yıllarında *İncil*'in kitaplarından biri olan, ama sonradan hem Yahudi, hem de İsevi erk sahipleri tarafından

338 Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (Londra: Vintage, 1995), s. 259. "In myth and fairy tale, the metaphor of devouring often stands in for sex: ogres like Bluebeard eat their wives, we are told, even though the story itself reveals their bodies hanging whole in the secret chamber, or chopped into pieces, apparently uneaten; Beauty, like Psyche, is terrified that the Beast will eat her, as he eats other creatures. The Cocteau film *La Belle et la bete* shows the Beast's pelt and paws smoking after a fresh kill, and Belle revolted as well as terrified. In a chapbook of 1796, the author adds a helpful footnote to explain the word 'ogre': 'An ogree [*sic*] is a Giant with long teeth and claws, with a raw head and bloody bones, [who] runs away with naughty Boys and Girls and eats them all up'."

339 A.g.e., s. 260. "This cannibal motif conveys a threefold incorporation: sexual union, by which a form of reciprocal devouring takes place; pregnancy, by which the womb encloses the growing child; and paternity, which takes over the infant after birth in one way or another."

günah sayılıp metinden çıkarılan "Enoch'un Kitabı" da devleri konu eder:

> 1. O günlerde insan oğulları çoğalmış ve hoş, güzel kızlara baba olmuşlardı. 2. Melekler, Cennet'in oğulları, onları gördüklerinde bu kızlara aşık oldular ve birbirlerine, Gel, erkeklerin dölünden kendimize karılar seçelim ve çocuk yapalım, dediler(...) 7. Hepsi birlikte yemin edip karşılıklı lanetlerle birbirlerine bağlandılar. Toplam sayıları iki yüzdü ve hepsi Haram Dağı'nın tepesindeki Ardis'e indiler(...) 10. Sonra her biri kendi seçimiyle karılar aldılar; onlara yaklaştılar ve birlikte yaşadılar; onlara büyü, efsun ve kökleri, ağaçları bölmeyi öğrettiler. 11. Ve kadınlar devler doğurdular, 12. Bu devlerin her birinin boyu üç yüz gezdi. İnsanoğlunun çabasıyla ürettiği her şeyi, artık bunları doyurmak imkânsız olana dek yutup bitirdiler; 13. O zaman insan oğullarına dönüp onları yemeye yeltendiler.[340]

Kadınların, özellikle eğitilmiş, dizgenin sınırlarını aşarak erkeklerin bilgi dağarcığının ötesine taşan kadınların insan "oğ-

340 Elizabeth Clare Prophet, *Fallen Angels and the Origins of Evil* (Gardiner, Montana: Summit University Press, 2000), s. 105-106. "The Book of Enoch", İngilizce'ye çev. Richard Laurence: "1 It happened after the sons of men had multiplied in those days, that daughters were born to them, elegant and beautiful. 2 And when the angels, the sons of heaven, beheld them, they became enamoured of them, saying to each other, Come, let us select for ourselves wives from the progeny of men, and let us beget children....7 Then they swore all together, and all bound themselves by mutual execrations. Their whole number was two hundred, who descended upon Ardis, which is the top of mount Armon.... 10 Then they took wives, each choosing for himself; whom they began to approach, and with whom they cohabited; teaching them sorcery, incantations, and the dividing of roots and trees. 11 And the women conceiving brought forth giants, 12 Whose stature was each three hundred cubits. These devoured all *which* the labour of men *produced*; until it became impossible to feed them; 13 When they turned themselves against men, in order to devour them." Vurgular kaynak metinde bulunmaktadır.

lu"yla olanın dışında giriştiği her tür cinsel ilişki, söz konusu "dölleyen" Tanrı'nın (erkek) melekleri bile olsa, ilişki kadının iradesi dışında gerçekleşse de, ölümlü erkeği yeme güdüsü taşıyan canavarlar, yarıyarı devler doğurmakla sonuçlanacaktır. Sanat yapıtını yaratma ve yazma eylemi, *Kar*'da da vurgulandığı gibi, doğaüstü güçlerin bağışladığı bir üretkenliğin meyvesi sayıldığında, "Enoch'un Kitabı"nda sözü edilen tehlikeli ve fazla oylumlu çocuklar eğretileme düzeyinde kadın metinlerine dönüşürler: Erkek metni ise yenilip yutulabilecek kurban haline düşer. Ka'nın şiirleri gibi yitirilir. Kadının kalemini kırıp sesini susturmak belki de bu nedenle erkek dizgesinde ölüm kalım meselesi olur. *Amat*'ın olası kadın anlatıcısı, bu yükün altında ezilip saklanarak, erkek metinlerini kendine sürekli kaynak göstermek zorunda kalır.

Dahası, *Amat*'ın ilk cümlesinde bütün bir kenti simgeleyen uyuyan dev, geleneksel kurgusu açısından, hem çocuklar, hem de kadınlar için ürkütücü ve sonuçta öldürücü bir erkek gücünü de vurgular. Uyumakta olması, yorgunluğunun yanı sıra doygunluğunu da kanıtlar ama devin gün ışığında uyanacağını, saldırısını sürdüreceğini haber verir.

Amat'ın birinci paragrafının devamı, yukarıda alıntıladığım birinci cümleyi yalanlar. Romanda önemli bir yer tutacak olan rüzgâr bulutları savurur ve "dolunayın gümüşümsü ışığı tıpkı bir şelale gibi" Galata yöresini ışıklandırır.[341] Yukarıda da değindiğim gibi, dolunayın varlığı metne kadını dolaylı olarak sokar. Geçirdiği değişim, kendi ışığını üretememesi, güneşinkini yansıtması, kadının aybaşı dönemlerinin ölçütü olması, ayı (tanrıça *Selene*'yi[342]) geleneksel kadın simgesi haline getirir. Işığının şelale

341 *Amat*, s. 9. Yörenin en göze batan öğesi kocaman bir *phallus* gibi gökyüzüne doğru uzanan, Venediklilerle savaşımlarından sonra Cenevizliler tarafından yapılmış Galata Kulesi'dir.

342 Yukarıda belirttiğim gibi, güneş erkek bir tanrı, *Helios* tarafından temsil edilir.

gibi dökülmesi, suyun kadınlarla olan ilişkisi göz önüne alındığında, bu erkek kentinde gizilgüç olarak kadının baskın varlığını kanıtlar. Dahası, kenti ayın ışığı yoluyla izliyor olmamız, okur olarak bizi de kadın gözüyle, kadın bakışıyla bağlantılandırır ve anlatıcının cinsiyetini bir kez daha sorgulamamıza yol açan öğelerden biri olur.

Amat'taki olay örgüsü 1670'te[343] başlar. İhsan Oktay Anar'ın romanını tarihsel bir geçmişe yerleştirmesi, postmodern yazının stratejilerinden biridir: Linda Hutcheon'ın dediği gibi, tarih yazan üst metinler,

> ...kurmaca ile tarih arasındaki çizgiyi yerleştirir, sonra da bulanıklaştırır(...) [Norman Mailer'ın *The Armies of the Night* yapıtının anlatıcısının] vardığı karar, tarih yazmanın sonuçta deneyime yenik düştüğü ve "romancının içgüdülerinin" olaya el koyması gerektiğidir. Bu kendine dönüşlülük, metnin tarihsel bağlantısının ve referansının dolaysız düzeyini zayıflatmaz, tersine güçlendirir ve gösterir. Birçok postmodern romanda olduğu gibi, bueğretilik ve belirsizlik (ve anlamın iradi ve açık inşası da) "ciddiyetlerini kuşkuya" sokmaz,yakın ya da uzak geçmişi "nakletmenin" veya yazmanın sınırlarını ve erklerini kabul eden yeni postmodern ciddiyeti tarif eder.[344]

---

343 Metinde zamanının kaypaklığı konusuna daha sonra değineceğim.

344 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York ve Londra: Routledge, 1988) s. 113-117. "Such novels both install then blur the line between fiction and history.... [Norman Mailer's narrator's] final decision seems to be that historiography ultimately fails experience and 'the instincts of the novelist' have to take over (284). This self-reflexivity does not weaken, but on the contrary, strengthens and points to the direct level of historical engagement and reference of the text (cf. Bradbury 1983, 159). Like many postmodern novels, this provisionality and uncertainty (and the wilful and overt constructing of meaning too) do not 'cast doubt upon their seriousness' (Butler 1980, 131) but rather define the new postmodern seriousness that acknowledges the limits and powers of 'reporting' or writing of the past, recent or remote."

Romandaki olayların zamanımızdan neredeyse dört yüzyıl öncesinde yer alması, özellikle Türkiye gibi tarihinin akışı yirminci yüzyıl başında kökten bir biçimde ve geçmişi silinerek kesilen bir ülkede, okuru metinden daha da vurucu bir biçimde yabancılaştırır. Tarih yazımı zaten nesnel bir eylem değildir: Egemen söylem ve erk sahipleri tarihi kendi yararları doğrultusunda yorumlarlar, seçimler yaparlar ve yeniden yazarlar. Kurmaca tarih yazımı, bu kaypaklığı ve belirsizliği daha güçlü bir biçimde pekiştirir ve katlandırır. Başka bir deyişle, başkalarının parametrelerine göre yazılan resmi tarihin güvenilmez oluşu, kurmacanın yalanı temel alması ile birleştirilince, ortaya çıkan metin okur için tümüyle sorunsallaşır. Öte yandan, 1670'ye geri dönüldüğünde, Türkiye'nin kültürel tarihi, kadının yok edildiği mekânları yeniden yaratma olanağını da sunar. Kadının erkek dizgesine uyum sağlamak için orduya bile girdiği, savaşmak için yalvarabildiği günümüz çerçevesinde zamanlandırılmış bir romanda, içinde hiç kadın olmayan ve ülkeyi simgeleyen bir savaş gemisi inandırıcı olmayabilir. Osmanlının kadına karşı takındığı ikircikli, ama mutlak görüntüsü veren tutumu ise Amat'ın, hiçbir kadının görünmediği, sözde "erkek" bir İstanbul'dan,[345] tümüyle erkek cinsellikli/cinsiyetli farz edilen bir mürettebatla yola çıkmasına olanak sunar: *Kar*'da, kadını aracı olarak kullanan, üçgensi bir çizem (şema) yoluyla sağlanan, erkekler arası homososyal ilişkiler, bu gemide üçgenin üçüncü köşesinin görece yokluğunda, ya doğrudan ya da Amat ve öteki gemiler ya da kadınlaşmış erkekler aracılığıyla gerçekleşmek zorundadır. Öte yandan, Osmanlı tarihine baktığımızda, kadının gerçekte öyle pek de "yok" olmadığının, hatta zaman zaman olayların akışını bile değiştiren erk odakları niteliği taşıdığını görürüz. Şarkiyatçı imgelemde ka-

345 İstanbul'un erkekliği, devle bağlantı kurulmasından kaynaklanır. Bu bir yanılsamadır: Erkeklerin egemenlik kurmak üzere birbirleriyle savaştıkları mekân, *Kar* bağlamında da belirttiğim gibi kadın bedeni üzerinden simgeselleştirilir.

fes ardında gizlenen bu kadınlar, *Amat*'ın satır aralarında saklanan anlatıcısını yansıtırlar.

1670 yılı ve genelde on yedinci yüzyıl, ataerkil toplumların ve sömürgeci imparatorlukların en güçlü olduğu dönemlerden biriydi. Gerileme döneminin başında olan Osmanlı İmparatorluğu'nun tahtında Padişah IV. Mehmet; Büyük Britanya'da, püriten diktatörlük döneminden sonra ülkeye geri çağrılan, Katolik eğilimli II. Charles ve Fransa'da onun müttefiki Güneş Kral XIV. Louis hüküm sürüyordu. Avrupa ülkelerinin öteki önde gelen yöneticileri, Kutsal Roma İmparatorluğu'nun başında olan I. Leopold, Portekiz'de II. Pedro ve İspanya'nın özürlü kralı II. Carlos idi. Romanda Amat'a saldıran Venediklilerin geldiği bölge özerk bir cumhuriyetti: İtalya on dokuzuncu yüzyılda birleşecekti. Bütün bu ülkeler vahşi bir sömürge edinme rekabeti içinde birbirleriyle savaş halindeydiler ve kapitalizme geçiş süreci başlamıştı. Akdeniz'in merkezindeki Malta adası, Türk saldırılarından yeni çıkmış, Valetta kenti inşa edilmiş, Haçlı Seferlerinden ve Rodos'tan kovulduklarından beri adada yaşayan Aziz Yahya (metinde Saint Jean) şövalyelerinin egemenliğindeydi. Bulunduğu coğrafya nedeniyle sömürge arayışındaki güçlü ("dev") ülkeler için iştah açıcı bir konumdaydı. Osmanlı İmparatorluğu'na gelince, 1670 yılı bu ülke için Girit'in işgali ve Ukrayna'nın ele geçirilmesiyle (1669) askeri anlamda hareketli bir döneme rastlar. Yine de Malta'yı ele geçirmek için başlatılan İnebahtı (Lepanto) deniz savaşı (1565) geride kalmış, Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasında, 1521 ile 1580 yıllarında Akdeniz üzerinden yürütülen erk mücadelesi büyük ölçüde Türklerin yenilgisiyle sonuçlanmıştır.

Dönemin Osmanlı padişahı IV. Mehmet, 1648'de altı yaşındayken tahta çıktı. Çoğu Osmanlı şehzadesi gibi o da zorlu bir çocukluk geçirmişti. Babası Deli İbrahim, "oğlundan çok, ona süt annelik eden kadını ve onun kendi çocuğunu seviyordu. Dahası, bir gün Şehzade Mehmed'i, söz konusu çocukla oynarken havu-

za fırlatmış, alnından yaralanmasına neden olmuştu."[346] Baba ile oğul arasında yaşanmış bu tür bir gerginlik, saray gelenekleri uyarınca hanedan erkeklerinin yaşamlarının sürekli tehlikede olmaları ve umarsız bir tedirginlik içinde bulunmaları ile birlikte düşünüldüğünde, İhsan Oktay Anar'ın romanını bu belirgin tarihsel geçmişe oturtması, erkek dizgesi sorunsalını ve bu dönemde geçerli olan erk boşluğunu okuruna anımsatması açısından anlamlıdır.

Öte yandan, IV. Mehmet tahta çıktığında çocuk yaşta olduğundan, saraydaki kadının yeri özel bir önem kazanır. Şarkiyatçı bir bakış açısıyla, haremde kafesli pencerelerin ardında saklanan, konumları padişahın seçimlerine bağımlı, siyasal güçleri doğurdukları çocukların kimlikleriyle saptanan, etkin mekânın dışında tutulan ve hem var, hem yok sayılan, salt bedene indirgenmiş bu cinsellik ve arzu nesnesi kadınlar, IV. Mehmet zamanında özellikle görünür durumdadırlar. Padişahın büyükannesi Kösem Sultan ile annesi Turhan Hatice Sultan arsındaki erk savaşı, birbirlerini öldürme girişimleri, iki kadını onun çocuk bedeni üzerinden rekabet eden, birbirlerini yok etmeye çalışan erkek parodilerine, padişahı da bedeni savaş alanı olarak kullanılan kadın durumuna dönüştürür. Topkapı Sarayı'nda, Amat'ta olduğu gibi, görünürde kadından arındırılmış mekânlarda, birbirlerinden ayrılmış, farklı bölümlerde, çok güçlü bir hiyerarşinin etkisinde, ayrı yaşamlar sürdürülmektedir. Tarihsel açıdan bakıldığında, IV. Mehmet döneminde erk merkezi başkent bile sorunsalın bir parçasıdır: Padişahın İstanbul'da çok az zaman geçirerek eski başkent Edirne'yi kendine mekân seçmesi, sarayı (evi) terk eden, yitirilen erkek izleğini tarihsel bir gerçeklik olarak eğretiler. İhsan Oktay Anar'ın romanına İstanbul'da başlaması, Padişah'ın bu

346 Necdet Sakaoğlu, *Bu Mülkün Sultanları: 36 Osmanlı Padişahı* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti, 1999), s. 270. İki çocuk arasındaki rekabet ve babalarının neden göstermeden birini yeğlemesi bakımından, Habil ile Kabil'in çatışmasını anımsarız.

kentle ilgili duyguları göz önüne alındığında, okura bir ipucu daha verir: "İstanbul'da ne yapayım? Orada oturmak babamın hayatına mal oldu. Atalarım, İstanbul'da zorbalara yenik düştüler. Gitmektense orayı kendi elimle ateşe verir, kentin ve sarayın yanışını acılar içinde seyrederim!"[347] Romanın birinci cümlesindeki uyuyan dev benzetmesi, erkin ve kentin mutlak sahibi olması beklenen, görünürde hiyerarşinin en üst noktasında yer alması gereken Padişah'ın İstanbul'dan bu denli korkması, metnin bütününde göreceğimiz erkek sorunsalının somut ve tarihsel bir örneğini oluşturur. Bu sıralarda İstanbul ise, yeniçerilerin, sipahilerin, şiddet dolu bir hırsla egemenlik sahibi olmaya çalışan ve birbirleriyle ölümcül çatışmalara girmiş paşaların savaş meydanına dönüştürülmüş bir kaos merkezidir.

IV. Mehmet'in lakabı "Avcı Mehmet" idi. Ava merakı o kadar güçlüydü ki, örneğin, "30 Nisan 1678'de Mustafa Paşa ile birlikte Rusya Seferi'ne" çıkmışken, "Hacıoğlupazarı'ndan ileri gitmeyerek Silistre'de avlanıp Edirne'ye"[348] dönmesine neden olmuş, böylece "savaş yöneten padişah" imgesinin baltalanmasına yol açmıştı. Padişahın sürekli İstanbul dışında olması, halk arasında yakınmalara neden olmuştu. Devlet yönetiminden ve etkin savaşçı kimliğinden uzak durması, bir erk boşluğu yaratması, sarayda egemenlik kurmak isteyen kişilerin yararınaydı: Örneğin

347 A.g.e. s. 282. *Kar*'da ana mekân Kars olsa da, baba evinin İstanbul'da oluşu, Ka'nın da, Orhan'ın da İstanbul ile ilişkileri göz önüne alındığında, bu romanın *Amat*'la koşutluğu anlam kazanır: Her iki metinde de karakterlerin bu kentin dışında deneyim edinmelerine karşın, çıkış yeri ve trajedilerinin başlangıç noktası İstanbul'dur. Üçüncü bölümde irdeleyeceğim *Baba ve Piç*'in de İstanbul ve Osmanlı İmparatorluğu konusunda bir yargı ile başlaması, Türkiye sorunsalının, ülkenin kökeni olan devlet ve onun başkentinin niteliği ile ne denli yakından ilgili olduğunun belirgin bir göstergesidir. Üç romanda da erkekler, Osmanlı'nın bir kadını fethedercesine ele geçirdiği İstanbul'dan yola çıkarak başka mekânlara kaçar/sığınır/saldırır ama erkeklik endişelerinden kurtulmayı başaramazlar.

348 A.g.e., s. 283.

"Köprülü Mehmed Paşa; torunu yaşındaki padişaha avın yararlarını anlattı ve onu av peşinde İstanbul'dan uzaklaştırmayı kendi mutlak egemenliği için gerekli gördü."[349]

Öte yandan avcılık, özdekçi toplumsal evrim kuramına göre erkeği kadından ayıran, doğurgan dişiyi iç mekâna, avcı ve toplayıcı erkeği dış mekâna yerleştiren ve günümüzde yaşanan cinsiyetler arası ayrımın ve sorunsalın kaynağında yatan ataerkil modeli pekiştirir. Dahası, IV. Mehmet'in doğayla ilişkisi göz önüne alındığında belirgin bir şiddet ve yıkıcılık dürtüsü ortaya çıkar: Shakespeare döneminde İngiltere'de sevilen bir izlence olarak kabul edilen ayı dövüşlerini andırırcasına, Padişah'ın zevk aldığı etkinliklerden biri, av köpekleriyle filleri dövüştürüp bu kıyımı seyretmekti. Her iki eğlence biçimi de doğaya karşı bir saygısızlık, doğada olmayan bir metni ona zorla yazdırmak, kanı ve şiddeti arzu ve seyir nesnesine dönüştürerek sapkın bir kurmaca oluşturmak biçiminde çözümlenebilir. Doğayla böylesine bir savaşım söz konusu olduğunda, dolaylı bir biçimde, kadınla da belirgin bir sorunsal yaşanması kaçınılmazdır. Padişah'ın zevk aldığı etkinliklerden birinin de içoğlanlarının oyunlarını izlemek olması,[350] Amat'ın kaptanı Diyavol[351] Paşa'nın ve gemi ileri gelenlerinin kaptanın odasında gösteri yapan köçeği seyrederken "ihya olmuş, neşe ve keyif zirveye"[352] varmış bir duruma gelmeleri, cinsellik açısından yaşanan ve mümkün olduğu kadar bastırılan homoerotik güdünün gücünü ayrımsatır.

Amat'ta sık sık göreceğimiz şarap içme eylemi de IV. Mehmet'le romanı bağlantılandırır. İçki bu padişahın döneminde de

349 A.g.e., s. 280.

350 A.g.e., s. 282

351 Kaptan'ın adı, İtalyanca *Diavolo* (Şeytan) sözcüğünden gelir. Adının kötücül simgesel işlevi bir yana, Venediklilerle savaşacak, Malta'da Hıristiyanlara saldıracak olan Amat'ın kaptanının etnik kökeni, Osmanlı savaş kurumlarının karmaşasını, "Türk" nitelemesinin kaypaklığını da vurgular.

352 *Amat*, s. 72.

devlet için bir sorun olmuştur. Olay örgüsünün geçtiği 1670'te, Padişah "Edirne'deyken Hamr Emaneti'ni kaldırdı ve İstanbul'daki meyhanelerin yıkılmasını emretti. Buna uyularak kentteki bütün meyhaneler yerle bir edildi."[353] Romanın başında, Ohannes ile deli marangozun "Galata'nın Kürkçü Kapısı ile Azap Kapı arasındaki meyhanelerden birinde"[354] olmaları anlamlıdır. Öte yandan, roman Arap İmam'ın kahvehanesinde sona erer. Sanattan ve yazından hoşlanmayan IV. Mehmet'in döneme kültürel etkisi yasaklamalarla bağlantılıdır:

> Enderunlu Mehmet Halife'nin kaleme aldığı *Tarih-i Gılmanî* de IV. Mehmed'in 1665'e kadarki padişahlığını anlatır. Bu eserde (*metinde böyle*), IV. Mehmed'in İstanbul'daki çalgıcı ve oyuncu kollarının faaliyetlerini yasakladığı, Ahmed Kolu, Petko Kolu, Cevahir Kolu gibi dönemin en yetenekli halk sanatçısı ekiplerini dağıtıp bireylerini küreğe koydurması, yine halk kültürünün oluştuğu kahvehaneleri kapattırması, kimi zaman amcası IV. Murad'ı örnek alarak içki, tütün yasakları uygulatması, kent yaşamını etkilemiştir.[355]

Amat bu açıdan, tarihsel gerçekliği kurmaca yoluyla altüst eder: Romanda sözü edilen meyhanenin ve kahvehanenin, ya kapalı olması ya da kaçak işletilmesi gerekir. Metinde yasadışı bir durumdan söz edilmemektedir. Bu koşullarda, birinci olasılık düşünüldüğünde, yazar tarihsel gerçeklikten sıyrılarak kurmacanın içine fazladan bir kurmaca ekler. Tarih inkâr edilir ve göreceliği vurgulanır. Öte yandan, metindeki meyhanenin ve kahvehanenin yasadışı oldukları varsayıldığında, Padişah'ın iradesinin görmezlikten gelindiğini, erkin egemenliğinin tanınmadığını al-

353 Necdet Sakaoğlu, a.g.y. Bunun ekonomik sonuçları, bir sonraki padişahın döneminde, askere ulufe ödenemediğinde ortaya çıkacaktır.

354 *Amat*, s. 16.

355 Necdet Sakaoğlu, a.g.y., s. 286.

gılarız. *Amat*, erk savaşımını konu aldığından, bu tarihsel belirsizlik erk ve erkeklik sorunlarına işaret eder.

Yukarıda da değindiğim gibi, romanın anlatıcısının cinsiyeti belli değildir. Okur, romanda kadın karakter olmaması, olayların yer aldığı savaş ortamı ve kalyonun erkek mekânı haline getirilmesi bağlamında, metnin yüzeysel erkeksiliğine kapılarak anlatıcının erkek olması gerektiği izlenimine varır. Öte yandan, asıl mekân kadınsı deniz ve üzerinde devinen rahim simgesi gemidir. Dahası, anlatıcının zaman zaman olay örgüsünü durdurarak başka metinlere gönderme yapması, söylediklerini bu metinlere dayandırması, *Kar*'daki anlatıcının sorunsalını anımsatan bir yaratıcılık kaygısını öne çıkarır. *Amat*'ın isimsiz (ve cinsiyetsiz görünen) anlatıcısı, kendi metnini yazmakta, kendini mutlak erk ve bilgi kaynağı olarak göstermekte Orhan'ı anımsatan bir biçimde zorluk çeker: Söylediklerinin "doğruluğunu" başkalarının metinlerine yaslanarak kanıtlamak gereksinimini duyar. Öte yandan, bu metinlerin inanırlığından da pek fazla emin değildir.[356] Ka'nın yaşamını araştıran, bir detektif gibi ipuçlarını arayan *Kar*'ın anlatıcısı gibi, *Amat*'ta duyduğumuz ses de kaynakçalarını göstermek zorunluğunu duyumsar: Tarih araştırmacısı kimliğine bürünür. Akademik bir nitelik üstlenerek bilgiyi elinde tuttuğunu ima eder ama bilgisi (oldukça kaypak) erkek metinlerine dayanaklandırılır. Özellikle, *phallus* merkezli bir metin olan Osmanlı tarihine yerleştirilmiş bir kurmaca söz konusu olduğuna göre, *Amat*'ta bilgiyi, sözü ve kalemi elinde tuttuğu varsayılan anlatıcı, yine erkek kimliğinde saklanmış izlenimini verir. Kaynak olarak kullandığı "yetkin" sayılabilecek erkek metinlerine sürekli gönderme yapar: "Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa

356 Örneğin, "Rüznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey'in *Kamûsü'l Desais* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa" (*Amat*, s. 13) sözleri, "yetkin" metnin yetkinliğini koşula bağlayarak, şart cümlesi oluşturarak okurun inancını sarsar.

Efendi'nin görkemli eseri *Tezâkirü'l Mücrimin*'de anlatıldığına göre"[357] gibi ifadeler, romanın ilk sayfalarından itibaren göze çarpar. Bu açıdan düşünüldüğünde, anlatıcının metni yazmaya başladığında her şeyi bildiğini sanabiliriz: Diyavol'ü anımsatırcasına, bütün kitaplar elinin altında gibidir. Ancak, bütün bilgileri elinde tutan, her şeyi gören tanrısal bir role yeltenen anlatıcı, "bildiklerini" okurla paylaşmaz. Amat konusunda merak uyandıran birçok şeyi romanın sonunda öğreniriz. Bir yönüyle, bildiğini gizlemesi onu Tanrı'ya benzetmemize neden olur: O da Âdem ile Havva'ya koyduğu yasakların nedenini söylemez, merak ettikleri ölümün niteliğini metnin sonunda, onları ölümlü kılarak açıklar. Bilgi arayışı ve ona sahip olma güdüsü, Faust[358] türü bir nitelik kazanan Kırbaç Süleyman anımsandığında, romanın merkezinde yer alır ve ölümsüzlükle bağlantılıdır. Öte yandan, birtakım şeyleri bildiğini sandığımız fakat bunları paylaşmayan, okurunu uzun zaman kuşkuda ve doyumsuz bırakan bu anlatıcı, kurmaca metnin kaypaklığını ve yaratıcısının okur üzerinde oluşturabildiği acımasız erki vurgular: Okur da Diyavol'ün yasak kitabına ulaşamayan Süleyman gibi uzun zaman doyumsuz bırakılacaktır. Romanın sonunda ulaşacağımız "bilgi" ise yine kaypak, doğruluğu kuşkulu ve seçenekler öngören yanıltıcı, istikrarsız bir bilgi türü olacaktır.

Anlatıcının isimsiz olması, romandaki karakter adlarının oluşturduğu göndermelerin önemi göz önüne alındığında, onu yalnızca anonim kılmak değil, aynı zamanda "anlamını" elinden almak işlevini görür: Söylediğine göre, bütün metinlere ulaşabilmektedir, toplumsal bilincin bütün yazıtları elinin altındadır ama sürekli onlara başvurması, kanıt sunma gereksinimini duyması, kimi zaman bu metinlerin güvenirliğini sorgulaması, anla-

357 *Amat*, s. 11.

358 Bak., Asuman Kafaoğlu-Büke, "Yazın Sanatı: *Amat*", *Cumhuriyet Kitap*, 27.10.2005.

tıcıda belirgin bir kaygının, tedirginliğin varlığına da işaret eder. Görünürde, *Amat*'ın anlatıcısı, *Kar*'ınkinin aksine romanda örgünün içine de sokulmaz: Olayları dışarıdan, karışmadan ve taraf tutmadan gözlemler. Etkin erkek mekânının dışındadır. Kendinden söz etmez. Bir başka deyişle, metinde ses, söz ve göz olarak mutlak varlığı yadsınamaz ama beden ve kimlik olarak bir yokluk imgesidir. Anlatıcının (elinde kalem tutan erk sahibinin) kadın olma olasılığı, romanda betimlenen ve hepsi bir arayış içinde yaşayan/yaşamayan, yitmiş/yitirilmiş tüm erkeklerin (ve bu arada belki de erkek okurların) mutlak kâbusu niteliğindedir. Öte yandan, kaynak olarak göstermek zorunda kaldığı bütün bu erkek metinlerinin içinde sıkışmış, kendi dilinden yoksun, Platon'dan bu yana oluşturulmuş akılcı, güneş merkezli yabancı bir dilde hapsolmuş, bu dile romana yeni başlayan okur kadar yabancı ve giderek metne alışan aynı okur kadar erkek diline koşullanmakta/koşullandırılmakta olan anlatıcı, eğer kadınsa kendi dilsel kâbusunu da yaşamaktadır.

Amat'ta anlatıcının dili, daha yukarıda alıntıladığım ilk cümlesinden başlayarak okuru yabancılaştıran bir nitelik taşır: "Eski" sayılabilecek sözcükler, "yeni" sayılabilecek olanlarla birlikte kullanılır.[359] Dil ideolojinin egemenliğinde olduğundan, iki karşıt seçimin yan yana bulunması, okuru metnin bu konudaki duruşunu saptama açısından ikileme düşürebilir. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, bir bakıma Osmanlı geleneğinden, bu kültürün tarihinde yatan yenilgi, yitirme, aşağılanma anıştırmasından kurtulmak ve Batı ile uyum sağlamak için yazı biçimi değiştirilmiş; Türkçeyi giderek farklılaştıran, Doğu'dan (Arapça ve Farsçadan) alınmış sözcükleri ayıklayarak, (Orta Asya'daki Türki toplumların daha duru olduğu düşünülen dilleri göz önüne alınarak) "öz" Türkçe bir dil kullanılması doğrultusunda koşul-

359 Örneğin, "mükemmel" ve "kusursuz" sözcükleri aynı cümle içinde bulunabilirler (*Amat*, s. 32).

landırıcı bir devlet politikası izlenmiştir.[360] Yalnızca "eski" dil değil, Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti arasında bir süreklilik olduğu bile yadsınmıştır.[361] İhsan Oktay Anar'ın anlatıcısının kullandığı dil, zamansal geri dönüşü de göz önüne alarak "öz" Türkçeden uzaklaşır. Okurun kimi zaman anlamakta güçlük çekeceğini düşünebileceği sözcüklerle (örneğin daha ilk cümlede, "inananların" yerine "iman edenlerin", "göç" yerine "hicret", "tanınmış" yerine "nâm salmış" diyerek) özleştirme eğilimini baltalar. Üstelik, romanda kullanılan eski denizcilik terimleri, okurla metin arasındaki oluşturulan bu mesafeyi daha da artırır. Okuma uğraşı sırasında pâyzen, puta etmek, kolomborne gibi sözcüklerle karşılaşan ve denizcilik bilgisi kısıtlı olan okur, önce irkilir, sonra anlamama korkusuna kapılır ama zamanla bu sözcüklere alışır. Romanı okudukça, ilk sayfalarda yadırgadığımız eski sözcükleri ve yabancı terimleri aslında anladığımızı, metne sandığımız kadar yabancı olmadığımızı algılarız. Aklımıza Anthony Burgess'ın *A Clockwork Orange* romanını okurken, Alex'in kullandığı "Nadsat" dilinin yarattığı yabancılaşma duy-

360 Bu çaba Cumhuriyet'in kurulmasından önce çeşitli yazarlar tarafından başlatılmıştır. Resmi ideolojiye ise Cumhuriyet kurulduktan sonra dahil edilmiştir: Alfabe Komisyonu 1928'de kurulmuştur. Yazının değiştirilmesi ve kullanılacak harflerin seçimi, sürecin ilk somut adımıdır. Örneğin Güneş-Dil Teorisi bu dilsel arayışların bir parçasıdır ve çabanın siyasal ve ideolojik yönünü gösterir. Nurullah Ataç gibi dilciler, kullanılan dili halkın diline yakınlaştırmak amacını güdüyorlardı; halkın dili ile erk sahibi kitlenin dili arasındaki ayrışmayı engelleme politikası, hem ülkedeki sınıf farklılıklarının aşılması ve bütünlük yaratma özleminin, hem de bu değişimin erk tarafından istendiğinin bir kanıtıdır. Dile uygulanan sistematik değişim stratejisi, önceki dönemin yadsınmasının araçlarından biridir. Bak., Geoffrey Lewis, *Trajik Başarı: Türk Dil Reformu*, çev. Mehmet Fatih Uslu (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2004).

361 Örneğin 1915'te Ermeni cemaatinin yaşadıklarını yadsıyan düşüncenin savlarından biri, olayların Türklerin değil, Osmanlıların sorumluluğu olduğunu öne sürmektir.

gusu gelir.[362] Nadsat'laşan kendi dilimizdir: Yeni dili ister istemez öğrenip özümseriz. *Amat*, suç, ceza, bilgi arayışı ve ölüm üzerine odaklandığından, büyük ölçüde kaos içerir. Anlatıcının dilinin okurda tedirginlik yaratması, hem metinle arasına mesafe koyar, hem de anlayamama (bilememe) korkusu yüzünden okurun kaostan nasibini almasına neden olur.

Dahası, 1670 yılı bizden çok geridedir: Yirmi birinci yüzyılın başında, bilimin ve teknolojinin bu denli ilerlediği, aklın egemen sanıldığı çağımızda, Osmanlı İmparatorluğu'nun düşüş döneminden çok uzak olduğumuzu, yerleşmiş, uygarlaşmış bir düzende yaşadığımızı sanırken, dönüp baktığımızda biraz da küçümsediğimiz geçmişin, çağdaş araçlarımızla geride bıraktığımız Osmanlı kültürünün ve yaşam biçiminin, tarih içinde devinen bir kalyonun "dil"ini anladığımızı, yabancısı olmadığımızı fark ederiz. Diyavol Paşa, adamları, fitilli tüfenkleriyle ürkünç bir görüntü yaratan yeniçeriler, savaş silahı olarak kullandığımız çağdaş araçlarla karşılaştırıldığında çok az sayıda insan öldürebilen görece küçük kalyonları, ilk anda bize çok yabancı gelebilir. Öte yandan, dillerini anladığımıza, kullandıkları denizcilik terimlerine kolayca alışabildiğimize göre, onlarla aramızda öylesine büyük bir uçurum yoktur. Benzer sorunları, benzer korkuları ve aynı kaosu paylaşırız. Onların savaş çığlıkları ve kanlı saldırganlıkları, acılı ölümleri, bizim de cengaverliğimizin, yamyamlığımızın, kana susamışlığımızın, ölümlülüğümüzün yansımasıdır.

Romanın başlığı, *Amat*, dil açısından düşünüldüğünde, yukarıda irdelenen yabancılaştırma öğesini daha kitabın kapağında okura hissettirilir. Başlığın Türkçe olmadığı kanısına varırız. Met-

362 "Nadsat", Rusça ergen anlamına gelir. *A Clockwork Orange*'ın 1962'de, Soğuk Savaş'ın zirvesinde yayınlandığı düşünüldüğünde, Burgess'ın, şiddete odaklanan romanında dili ve anlatıcının sesini kullanarak ve okuyanı Nadsat öğrenmeye zorlayarak, vurguladığı karmaşayı okura zorla yaşattığını görürüz (Bak., Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* [Londra: Penguin Books, 1972]).

nin sonunda, sözcüğün İbranicede "gerçek" anlamına geldiğini öğreniriz. Aynı sözcük, Latincede "sevmek" fiilinin üçüncü tekil kişi çekimidir. Yine Latince köken açısından başlığa bakıldığında, "*a* " ön ekinin "yoluyla" anlamına geldiğini, "*mat*"ın ise "anne" demek olan "*mater*" sözcüğünün bir kısmının silinmesinden (annenin yokluğa dönüştürülmesinden) üretilmiş olabileceğini görürüz. "*Mater*", "*materia*" sözcüğünün kökenidir: Bir anlamı ağaçtır. Gemicilik terimleri bakımından Amat, Fransızca "*amateloter*" sözcüğünü anımsatır: Bu fiil, sırayla aynı yatağı (*matelas*) paylaşan tayfa (*matelot*) sözcüğünün etimolojik anlamından türetilmiştir. Her biri geminin bir yanında çalışan ve birbirinin tayfası olacak iki erkeği çift olarak bir araya getirmeyi ifade eder.[363] Fransızca sözcük doğrudan ve açıkça eşcinsellikle ilgili görülmese de, iki erkeği aynı yatakla bağlantılandığından erkekler arasındaki homososyal ilişkiye ve paylaşılan kadın rahmine (yatağa) dikkat çeker: Romandaki gemide de yataklar (brandalar) vardiya dolayısıyla paylaşılmaktadır. *Amat*'ta da *Kar*'da olduğu gibi bu homososyal ilişkiler sorun yaratacaktır. "*Mat*" sözcüğü, Fransızca "gemi direği" ve "ölüm" anlamına gelir. Amat yelkenli bir gemi olduğuna göre, devinim yeteneği ve savaş gücü açısından *phallus*'u çağrıştıran direkleri yaşamsaldır. Hem Türkçede, hem de Fransızcada, satranç oyunundaki şah,[364] (kral ya da egemen güç) "mat" olduğunda ölmüştür. "*A*" öneki ise Eski Yunancada olumsuzluk göstergesidir (alfa privatif). Bu açıdan bakıldığında, Amat, "direği olmayan", yani *phallus*'suz veya "ölümsüz" biçiminde okunabilir. Eski Yunanca'da "*math*" (μαΘ) sözcüğü bil-

363 Bak., Jean Merrien, *Dictionnaire de la Mer: Le Langage des Marin, La Pratique de la Voile* (Paris: Robert Laffont, 1958).

364 Satrançta şaha tanınan kısıtlı eylem ve devinim olanağı, ataerkinin sorunlarının parodisidir. Oyundaki en güçlü taşın vezir olması, Osmanlı tarihine (özellikle de on yedinci yüzyıla) bakıldığında ilginç bir ileti verir. Daha önce de belirttiğim gibi, bu taşın İngilizce ve Fransızcada kraliçe adını alması da anlamlıdır.

mek/öğrenmek fiilinin kökündür. Başına "*a*" öneki geldiğinde olumsuzlaşacaktır (*amathia* örneğinde olduğu gibi). Öte yandan, romanın başlığını oluşturan sözcük ikiye bölündüğünde (am-at), tümüyle Türkçeleşir. İçinde hiç kadın olmadığı varsayılan bu metinde, kadının[365] ne kadar ön plana yerleştirildiğini ve aynı zamanda yadsındığını, dışarı atıldığını, romanın başlığında görürüz. Dahası, ses açısından bakıldığında, "amat"ın kökeninde yatan sevmek ve gerçek kavramlarının ikisinin de merkezinde kadın vardır.

Kitabın başlığı *Amat*, aynı zamanda İstanbul'dan kalkarak Akdeniz'e açılan esrarengiz kalyonun adıdır:

> Alacakaranlıkta onu sadece bir kayıkçı gördü. Gemilere birer ad verilmediği o dönemde, kalyonun kıç aynalığında, yaldızlı zemin üzerine siyah boyayla sağdan sola yazılmış o dört harfi, Elif, Mim, Elif ve Te harflerini güçlükle okuyabildi:
>
> AMAT
>
> O uğursuz gün tersaneden kalkıp denize açılan esrarengiz kalyonun adı bu idi.[366]

Görsel olarak bu yazı, أمتْ biçimindedir. Grafik olarak bakıldığında bu şekil, üç direği, yelkenleri ve içbükey gövdesi ile bir kalyonu, Amat'ı anımsatır. Gövde rahmi simgelerken, içinden çıkarak göğe doğru uzanan üç phallus romanın ana izleklerinden birini ve Diyavol, Kırbaç Süleyman ile Ali Reis çatışmasını çağrıştırır. İlk harfi, elif (ا), bu erkeklik simgeleriyle alay edercesine, romanın 49. sayfasından itibaren bir kadın büstü biçimine sokulacaktır. Fransızca "galion" sözcüğünden türetilen kalyon sözcüğü, İspanyol kökenli, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda (Fransa dahil) birçok ülkede sıklıkla kullanılan bir tür saldırı gemisi-

365 "Am" sözcüğü Oğuzca kökenlidir. Dişilik organının adıdır. Bak., Sevan Nişanyan, a.g.y., s. 39.

366 *Amat*, s. 41.

nin adıdır. Kökeni, Eski Yunancada "galéos" sözcüğü, köpekbalığı anlamına gelir. İhsan Oktay Anar'ın savaş gemisi olarak kalyon tipini seçmesi, insan eti yiyen bu yırtıcı balığı, tehlikeyi, saldırganlığı ve bir ölçüde de yamyamlığı anımsatması açısından dikkat çeker. Öte yandan, simgesel düzlemde balık, karşıt imgelere dayanır. Suda yaşadığından bilinçaltını ve anne kavramını yansıtır. Batı imgeleminde, Yunus Peygamber'i yutup sonra olduğu gibi tüküren balık, ona yeniden doğum hakkını tanır: İsa'nın çarmıha gerildikten sonra yeniden dirilişini anımsatır ve böylece rahim işlevi görür. Gemicileri baştan çıkarıp ölüme sürükleyen denizkızları, yarı balık bedenleriyle bu kadınlaştırmanın kötücül göstergeleridir. Öte yandan, balık figürü, tıpkı yılan gibi katmanlı (ve birbiriyle çelişen) anlam yükleri taşır: Psikanalizde penis imgesine dönüşür, erkekle bağlantılandırılır. Türk argosunda ise tek gözlü balık, yine kadından soyutlanarak penis anlamında kullanılır. Bu açıdan geminin "kalyon" olarak belirlenmesi, toplumsal cinsiyetleri birbirlerine karıştıran, ikili karşıtlıkların simetrisini bozan bir nitelik kazanır.

Amat'ın 1670'de İstanbul'dan kalkıp Akdeniz'de bilinmeyen bir amaçla yolculuğa çıkan bir kalyon oluşu, romanda okuru sürekli yabancılaştıracak olan zaman kaydırma yönteminin kullanılışının bir örneğidir. Osmanlı denizcilik tarihine bakıldığında, "1682 yılı, Osmanlı donanmasında kalyon (yelken) döneminin başlangıcını teşkil etmiştir. Yelken ile hareket eden Osmanlı gemilerinin en büyüğüne 'Kalyon' adı verilmiştir."[367] Bu durumda, hem Amat, hem de peşinden gitmekte olduğu, Osmanlı gemilerine saldıran, öteki ben'i, *alter ego*'su esrarengiz kalyon, yani Amat, anlatıcının söylediği tarih olan 1670'te daha donanmanın bir parçası olamazlar. Zaman kaymış, okuru rahatsız edecek, anlatıcının güvenirliğini sorgulattıracak bir sorun ortaya çıkmıştır.

367 "Kalyon." Türk Deniz Kuvvetleri – Turkish Naval Forces, http://dzkk.tsk.tr/Turkce/TarihiMiras.

Romanda Amat başlı başına bir karakter olarak betimlenir. Yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi, anlatıcının aksine, kalyonun bir adı, bir kimliği vardır. Gemicilerden Rıza Baba'nın da dediği ve yukarıda da vurguladığım gibi, "Gemiler dişidir." (*Amat*, s. 161) Osmanlı döneminde gemilere ad verilmediğini söyleyen anlatıcı, bu cinselleştirmenin kadını adsızlaştırdığına ve Amat'ın bu konudaki ayrıcalığına dikkat çeker. Geminin içbükey gövdesi, içinde insanları barındırması, kadın rahmini simgelemesine yol açar. Yazında ve söylencede sık görülen bir imgedir.[368] Öte yandan, eğretilemeyi sürdürürsek, *Amat*'ta (ve birçok erkek metninde) gemi simgesi erkeklerin eline geçmiştir. Rahmin içine girmiş, onu yönlendirme ve yönetme erkini üstlenmişlerdir:

> Dümen vardiyası rotada tutmak için ne kadar çabalarsa çabalasın, Amat kıble yönüne dönme eğilimindeydi. Batıl inançları sağlam olan gemiciler bu durumdan memnun gözüküyorlardı. Amat'ın mübarek bir gemi olduğunu, çünkü yerler ve gökler gibi sanki Allah'a secde etmek istediği için dümenciyi kıbleye doğru zorladığını düşünüyorlardı. Fakat bu, Kaptan Efendimize derhal iletilmesi gereken bir meseleydi. Ancak Diyavol Paşa Hazretleri bu meselenin çözümünü Kırbaç Süleyman'a bırakmıştı. Marangoz yardımcısı ile ambara inen Süleyman Reis, geminin sol tarafındaki postalardan birinin aşırı derecede büyük olduğunu fark etti.[369]

Alıntıda da görüldüğü gibi, yola çıktığında geminin kendine özgü bir iradesi vardır. Amat Türkiye için bir eğretileme ise, kıbleye doğru yönelmesi, ülkenin içsel eğiliminin ve dinamiklerinin göstergesidir. Romanın Avrupa Birliği'ne (ve dolayısıyla neo-libe-

368 Daniel Defoe'nun romanında Robinson Crusoe ıssız adaya düştüğünde, batmakta olan gemiden karaya çıkışı bir doğum olayı biçiminde anlatılır. Geminyi, armağanları bitmek tükenmek bilmeyen verici bir anne gibi kullanarak adadaki yaşamını ondan elde ettiği gereçler üzerinden düzenler.

369 *Amat*, s. 47-48.

ral, devletler-ötesi kapitalizme ama bir yandan da Birliğin geliştirilmesi için dayatacağı umulan demokratik açılımlara) katılım umutlarının zirvede olduğu 2005'te yayımlandığı düşünülürse, Anar'ın siyasal bir duruş ifade ettiği söylenebilir. Amat'ın hedefinin kıble olmasının nedeni, geminin sol tarafındaki aşırı büyüklükten kaynaklanır: Türkiye'nin yakın tarihindeki sağ-sol çatışmaları göz önüne alındığında dengenin iskele yönünden bozulması anlam kazanır. Amat'ın yola çıktığında bulunduğu yer dolayısıyla sancak (sağ) tarafının Batı, iskele (sol) tarafının Doğu yönünde olması, yıllardır Türkiye'yi yöneten muhafazakâr eğilimli (bu eğilime demokratik solda olduğunu iddia eden yönetimleri ve siyasal oluşumları da dahil ediyorum) ve erkek zihniyetli politikacıların tercihlerine de işaret eder. Öte yandan, kıble sadece Doğu'nun değil, aynı zamanda dinsel bir mekânın da bulunduğu yerdir. Gemicilerin tepkisi olumludur: Tanrı'ya ve Müslümanların kutsal yapısı Kâbe'ye yöneldiğini sandıkları gemiyi, dinsel kuruma ve özlemlerine bağlantılandırırlar ve "mübarek" olduğunu düşünürler. Oysa kıble yönünde, dizginlenmemiş dişi Amat için daha anlamlı bir mekân, Kızıldeniz de bulunur. Erkek dizgesinin daha başından beri dışladığı, yok saymaya çalıştığı, türlü yollarla kendi imgelemi doğrultusunda yeniden, "kötü" yaftasıyla yapılandırdığı Lilith, Âdem'in altında yatmayı reddedip başkaldırdığında, Amat'ın yöneldiği Kızıldeniz'de kendi mekânını yaratacaktır.

Bu noktada, yukarıda sözü geçen "kötü" kadınların karşısına seçenek olarak yerleştirilen "iyi", mübarek kadınlar aklımıza gelir. Zaten, *Kar*'da da olduğu gibi, bütün bu "zavallı" erkekler, "masum" kadın arayışı içinde kıvranmaktadırlar. Masum kadın, erkek dizgesinin olmazsa olmaz kavramlarından birini oluşturur. *Kuran*'ın Tahrim Suresi'nde, "onaylanan" iki kadından söz edilir: Biri evli ama "iyi", öteki bâkire ve "iyi" olarak nitelendirilir:

> Allah, iman edenlerle ilgili olarak da Firavun'un karısını örnek verdi. Hani, o şöyle demişti: "Ey Rabbim! Benim için katında, cennette bir barınak yap; beni Firavun'dan, onun yapıp ettiğinden kurtar; beni zulme sapmış topluluktan da kurtar."[370]

Aslında, kocaya (özellikle Firavun'un toplumsal ve siyasal konumunu taşıyan bir kocaya) başkaldırı ve ondan kurtulma çabası erkek dizgesinde affedilemez bir suçtur. Öte yandan, "kötü" Firavun'un karısı, kocasına karşı gelirken "ölü" kadın olmak ister: Kocasının evinden Tanrı'nın evine, cennete gidecektir. Bedeni yeryüzünden yok olacaktır. Ölü kadın[371] her zaman yeğlenendir. En iyi kadın ise kadın olmayan, cinselliğini yadsıyan, beden olan ama bedeni olmayan kadındır:

> Ve Allah, ırzını bir kale gibi koruyan İmran kızı Meryem'i de örnek verdi. Biz onun içine ruhumuzdan üfledik. Ve o, Rabbinin kelimelerini ve kitaplarını tasdikledi de içten bağlananlardan oldu.[372]

Kar'da da görülen, kadını erkek tarafından tanımlanmış, onaylanan ya da lanetlenen kalıpların içine sokma güdüsü, gemicilerin Amat'ı mübarek olarak değerlendirmelerinin ve Kızıldeniz'i unutmalarının temelinde yatar.

Geminin içinde var olan kadın ruhu, Batı'ya, savaşmaya değil, Doğu'ya yönlenme eğilimindedir. Gemiyi yöneten erk sahipleri-

---

370 Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 528 (Tahrîm Suresi, 11)

371 Bu konuyu yukarıda, *Kar* bağlamında da tartışmıştım. Tanrı'nın evine gitme isteği, 18. yüzyıl İngiliz romanının kilit metinlerinden *Clarissa*'da, ırzına geçilmiş, kendini erkek erk savaşlarının ortasında rehin durumunda bulmuş başkadın karakterin de aslında seçim olmayan seçimidir.

372 A.g.e. Faruk Zeki Perek "ırz" sözcüğü yerine "iffet yeri"ni yeğler. *Kuran*'da kullanılan dil konusunda, ""Fercini bir kale gibi koruyan' denmiştir. Yani mahrem yeri için en açık halk sözü kullanılmıştır," açıklamasını getirir (Bak., Faruk Zeki Perek, a.g.y., s. 323-324). "Irz" sözcüğünden ileride söz edeceğim.

nin ise amacı farklıdır: Batı'ya gitmek istemektedirler. Batı'da onları bekleyen, savaşılacak savaşlar, alınacak intikamlar, kazanılacak ganimetler, ürkütücü kadın mekânına yönelmekten daha çekicidir.

> Meseleyi çözmenin yegâne yolu, söz konusu postadan büyük bir parça kesip almaktı. Marangoz yardımcısı bu işi kısa zamanda seve seve yapacaktı. İsa Peygamber'in de mesleği olan marangozluğa çok düşkün olan bu adam, kaptana, Amat'ın pruvasında baş figürü olmadığını, eğer uygun görülürse derhal arslan yahut ejderha şeklinde bir baş figürü yontabileceğini ve iki güne kalmadan bunu baş bodoslamanın üstüne takabileceğini söyledi. Kaptan Efendimiz bu seçimi de Süleyman'a bırakmıştı. 'Kırbaç' Süleyman, "Baş tarafta canavar yahut ona benzer bir şey istemem," dedi. "Sen en iyisi kaburgadan bir kadın heykeli yont."[373]

Böylece Amat'ın içindeki kadın, bir tür sezaryen yöntemiyle kesilip çıkarılır,[374] erkek dizgesinin onu uygun gördüğü yere, cıvadranın, yani geminin burnunda, denize doğru uzanan saldırgan *phallus* simgesi direğin altına İsa'nın çarmıha gerilişini anımsatan bir biçimde çivilenir.[375] Yerleştirilmesi erkeklerin doğum yapma parodisine dönüşür. Yapıldığı yer, geminin ambarıdır. Buradan, göbek bağını andıran ama bebeği anneye bağlayacağına dış dünyaya çekerek tersine işlev gören bir halatla çıkarılır. Yeni doğmuş bir bebek gibi yelken bezine sarılır; amaç onu çarpmalardan, dış dünyanın tehlikelerinden korumak olsa da, erkek dizgesine uyum sağlamak için örtünen kadınları ve ölülerin sarıldığı kefen bezini anımsarız. Zaten kadın büstünün içinden çıktığı

---

373 *Amat*, s. 48.

374 Geminin kaburgasından çıkarılan ve yaratılan kadın, Âdem'in kaburgasını ve Havva'nın ona bağlantılandırılmış durumunu anımsatır. Ancak, gemi kadın olduğundan, burada söz konusu olan, kadının bedeninin kadından boşaltılmasıdır.

375 *Amat*, s. 49.

rahim eğretilemesi, Amat'ın derinlikleri, erkeklerin eline geçmiş, koruyucu ana niteliğinden tümüyle arındırılmış ve erkek imgeleminde yaratılmış bir cehenneme çevrilmiştir. Dahası, yeni kadına hasar verebilecek çarpmalar, dış dünyada onu bekleyen tehlikeler de erkek-merkezli dizgenin ürünüdür. Üstelik, çarmıha gerildiğinde, ait olduğu geminin materyalinden sökülüp çıkarıldığında, yeniden yapılandırıldığında, kurgulandığında, kadın sürekli öldürülmektedir. Heykel geminin ön kısmına yerleştirildiğinde, bu kadın büstüne gözlerini dikmiş olan tüm gemiciler, "'Yaşa!' diye bağırdılar, Hepsi mutlu görünüyordu. O anda dönüp bakmayı akıl edenler, Kırbaç Süleyman'ı da ilk ve son kez mutlu gördüler. Sevdiğine kavuşan bir erkeğin mutluluğuydu bu!"[376] Bir anda *Kar*'ın söylemine, Ka'nın duygularına geri döneriz: Kendi imgelemlerinde yarattıkları "masum" kadınlara âşık olan ama onlara kavuşamayan erkeklerin ortak trajedileri söz konusudur. Özlemini çektikleri, ulaşamadıkları "mutluluk", sürekli parmaklarının arasından kaçırdıkları "kadın" hayalinin çevresinde yarattıkları bir seraba dönüşür. Gemicileri "mutlu" eden, Süleyman'ı bir an doyuma ulaştıransa, tahtadan yapılmış, cansız bir yansıma ve yanılsamadır. Çakıldığı yerde unutulacaktır. Öte yandan, talimarın ucuna çivilenen büst Amat'ta bir değişim yaratır: "Şen bir ruh bedenine kavuşunca nasıl raks ederse, Amat da bu kadın bedenine kavuştuğu anda, sanki göklerden gelen bir esinle aniden hareket etti. Hantal bir karaka,[377] adeta kıvrak bir uskunaya dönüşmüştü."[378] Okurun gözden kaçırmaması gere-

376 A.g.e., s. 88.

377 Kavram kargaşası, "hantal" sıfatının tamamladığı "karaka" sözcüğünün seçiminden bellidir. Adı, Fransızca "*caraque*" kelimesinden Türkçeye girmiş bu gemi tipi, Portekizliler tarafından on altıncı yüzyılda kullanılırdı. Öte yandan, aynı sözcük, *caraque*, bu gemilerle Avrupa'ya ithal edilen çok ince bir porselen cinsinin (kırılganlığın) ve beğenilen bir tür çikolatanın (tadın) da adıdır (Bak., *Nouveau Petit Larousse Illustré*, [Montrouge: Imprimerie Larousse, 1948], s. 158).

378 *Amat*, s. 88-89.

ken, ruh ve beden olarak iki karşıtlığa bölündükten sonra erkekler tarafından yeniden yapılandırılan geminin, aslında kaptanın kamarasındaki köçek gibi "raks" etmediği, ölüme ve şiddete doğru yolculuğuna başladığıdır: Göklerden gelen esin, kötücül bir değişimin ve yapay bir dönüşümün göstergesidir. Esin gökten de gelse, yaratılan bir sanat yapıtı olmaktan çok uzaktır: Metindeki "sanki" ve "adeta" sözcükleri, gemicilerin erkek bakışlarının yorumunu sorgular ama cümle, kadını "hantal" olamayacağı, mutlaka ve sürekli "kıvrak" görünmesinin beklendiği çerçeve paradigmanın içine hapseder. Amat bir erkek serabına dönüşmüştür.

Kaburgadan, erkeğin "yan" tarafından kadın yaratılması dinsel söylencelere doğrudan bir göndermedir. Havva Âdem'in kaburgasından, Tanrı tarafından yaratılmıştır. Bu *phallus*-merkezli ideolojik söylence kadını tümüyle erkeğe mal eder. Süleyman'ın, gemiyi simgeleyecek "totem" olarak aslan veya ejderha gibi erkeksi niteliklere sahip, şiddeti bedenleştiren göstergeleri değil de bir kadın büstünü yeğlemesi, savaşçının içindeki özlemin ve bilinçaltında kadınlaşmasının da ifadesidir ama aynı zamanda erkek imgeleminde kadın-aslan-ejderha kavramlarının birbiriyle ne kadar kolay yer değiştirebildiklerini de gösterir. *Kar*'da da olduğu gibi, erkek olma baskısı altında çocuklaşan bu erkekler, sürekli sildikleri, yok ettikleri kadını, "annelerini" aramaktadırlar. Ama anne aynı anda hem "masum" ve iyicil, hem de ürkünç ve kötücüldür. Kadının aslan ve ejderhayla ilişkilendirilmesi, bu metne de Lilith'in dahil edildiğini gösterir. Bilinçaltına sıkıştırılmıştır ama varlığı yadsınamaz. Şeytan'la gerçekleştirdiği kurgulanan evliliğiyle Lilith, bu bakımdan yılana ve ejderhaya yakındır. Tektanrılı dinlerin oluşmasından sonra hakkında yaratılan söylencelerde çocukları yiyen bir vampir gibi betimlenişi, erkek dizgesinin ilksel anneden korkusunun bir başka yansımasıdır. Öte yandan, Lilith'in Sümer rölyefindeki görüntüsüne baktığımızda, tanrıçanın kuş pençesi biçimindeki ayaklarının iki aslanın üzerinde betimlendiğini görürüz. Onlara ve iki yanındaki baykuşla-

ra egemendir. Yüzündeki gülümseme, özlenen sevgi dolu masum tebessümden çok, alaycı ve mesafeli bir bakışı oluşturur.

Romanın sonuna doğru, Amat'a saldıran Venedik kalyonunun pruvasında, "tahtadan yontulmuş bir arslan figürü"[379] görülür. Amat'ın ve içindeki bireylerin sonunun (ve yeni başlangıcının) yaklaştığı, gemicilerin vebadan ölmekte oldukları bu noktada kendi de hastalıktan kırılan Batılı ile savaş, iki geminin burnunda, onları simgeleyen aslan ile kadın arasında zoraki bir şiddete dönüşür. Doğa ve kadın, erkek dizgelerine göre yeniden yaratıldıklarından, son nefesler verilirken bile birbirine düşmanmış gibi karşı karşıya gelmeye zorlanırlar. Aralarındaki içsel bütünlük ve özdeşleşme ise pruva zabitinin imgeleminde ortaya çıkacaktır. Amat'taki Zabit, bir yandan nöbet tutarken ve olası düşmandan korkarken, bir yandan da özlemle yavuklusunu, (paylaşılan hastalık veba yüzünden olmayan/olamayacak) gelecekteki[380] (ölüm gerçekleşmese de parasızlıktan gerçekleşemeyecek)

379 A.g.e., s. 211.

380 Herkes sırayla vebadan ölmektedir. Boccaccio'ya göre, öykülerinin yaratılmasını ve anlatıcıların varlığını borçlu olduğumuz veba, Floransa'ya Doğu'dan gelir: "Tanrı'nın Oğlu'nun bereketli bedenselleşmesinden sonra, 1348 yılında, İtalya'nın o en güzel kentlerinden asil Floransa ölümcül vebanın saldırısına uğramıştı. Ya gök cisimlerinin etkisiyle ya da Tanrı'nın ölümlü insana, günahkârlıklarına karşı haklı kızgınlığının nedeniyle bir ceza olarak, Doğu'dan başladı; birkaç yılda sayılamayacak kadar insan öldürdü" (Giovanni Boccaccio, *The Decameron,* çev. Richard Aldington, [Londra: Elek Books, 1957], s. 1-2). "In the year 1348 after the fruitful incarnation of the Son of God, that most beautiful of Italian cities, noble Florence, was attacked by deadly plague. It started in the East either through the influence of the heavenly bodies or because God' just anger with our wicked deeds sent it as a punishment to mortal men; and in a few years killed an innumerable quantity of people." İhsan Oktay Anar ise üç yüzyıl sonra Amat'ı kasıp kavuracak aynı hastalığı, Osmanlı'ya Batı'dan sirayet ettirmeyi seçer. Veba, Tanrı'nın gazabıysa iyicildir, hak edilmiştir ve sonucu kendi içindedir; nedensiz bir belaysa şeytanidir ama metin yazdırmak gibi kimi iyicil sonuçları olur. Öte yandan, bu iyicil kötülük, sahiplendiğiniz me-

evliliğini ve "gerdek" gecesini, cinsel birleşmeyi düşlemektedir. Amat, sisin içinde, sessizce ve saklanarak ilerlemektedir.

> Derken hayali gerçek oluverdi. Kırmızı başlıklı nöbetçi çok uzaklarda, sisin içinde yavuklusunun hayalini seçti. Vurulduğu[381] kadın âhu gözlü, hokka burunlu, kiraz dudaklı, inci dişli bir âfetti.... Kendi kendine, "O hilâl kaşların altındaki âhu gözler neden küçülmüş?" diye sorduğunda, içindeki bir ses kırmızı başlıklı zâbite cevap verdi:

---

kâna göre görece kaynaklıdır ve kimi zaman sanatı, kimi zaman ölümü doğurur. Vebanın Fransızca karşılığı olan "*peste*" sözcüğünün dişil olması bir ihtimal rastlantısal değildir. Albert Camus'nün, siyasal olduğu kadar felsefi bir öz içeren *La Peste* (*Veba*) romanını ve dayanışma, özveri, ihanet ve bencillik gibi izleklerin yanı sıra, insan yaşamına yön veren olguların göreceliğini, anlamdan yoksunluğunu, geleneksel ve kurumsal yaklaşımların, dizgenin önerdiği çare ve açıklamaların çözümsüzlüğünü, acımasızlığını ve umarsızlığı anımsarız: "Gerçekten de, kentte yükselen sevinç çığlıklarını dinlerken, Rieux bu sevincin sürekli tehlike altında olduğunu anımsıyordu. Bu neşeli kalabalığın farkında olmadığı, kitaplarda okuyabileceğimiz şeyi biliyordu: veba basili hiçbir zaman ne ölür, ne de yok olur; mobilyalarda ve çamaşırların arasında onlarca yıl uykuda kalabilir, odalarda, mahzenlerde, sandıklarda, mendiller ve kâğıt tomarları arasında onlarca yıl sabırla bekler, ve belki, günü geldiğinde, insanların bedbahtlığı ve ders edinmeleri uğruna, veba sıçanlarını uyandıracak ve onları mutlu bir kentte ölmeye gönderecektir." Albert Camus, *La Peste* (Paris: Editions Gallimard, 1947), s. 247. "Ecoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparait jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoires et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse."

381 Kadına duyulan aşkın savaş terimleriyle betimlenmesi iki cins arasındaki barışın kırılganlığına dikkat çeker. Kadınsa beden değil, ancak "hayal" olarak metinde yerini alabilir.

"Senin gibi gafilleri daha iyi görsün diye!"

"Peki, o tombul ellerindeki tırnaklar neden fazla uzun ve sivri?" diye sorunca içindeki ses ona şu cevabı verdi:

"Seni paramparça etsin diye!"

"Ama o kiraz dudaklar neden incelmiş ve o inci gibi dişler neden uzayıp sivrilmiş?"[382] diye sorduğunda, içinden gelen ses ona şu korkunç sözleri fısıldadı:

"Senin gibi gafil avları daha kolay yiyip yutsun diye!"

Derken kırmızı başlıklı zâbitin yavuklusu, avına saldırmaya hazır bir arslana dönüştü.[383]

Anlatıcının, "Kırmızı Başlıklı Kız" öyküsünde kız ile kurt arasında gelişen konuşmayı zabite yüklerken cevap veren sesin (yani kurdun sesinin) erkeğin kendi içinden kaynaklandığını üç kez yinelemesi rastlantısal değildir. Aynı öykünün *Kar*'da da belirmesi, iki roman arasında, erkeklik sorunları çerçevesinde, bu öykünün üstlendiği anlam yükünün gücünü gösterir. Kırmızı Başlıklı Kız (ve onunla birlikte tüm diğer kadınlar) metinden dışarı atıldıklarından, kırmızı başlıklı zabit kadınlaşmıştır. Artık sorun, ormanda (ve belki meşe ağaçlarının altında), tehlikeden habersizken[384] kurda yakalanan ve erkek erki tarafından yutulacak olan potansiyel kadın ya da pedofili arzusunu karşılayan kız çocuğu değil, kendi yarattıkları kaosun içinde, kendi şiddet dünyalarında "av" durumuna indirgenmiş olan erkeklerdir. Birbiriyle bütünleşmiş kadın ve aslan, karşılıklı biçim değiştirerek saldırıya geçmişlerdir. Erkeğin içgüdüsel fobi nesnesi Lilith, yarattığı ha-

382 Burada yine *Dracula*'yı ve Bram Stoker'ın korku dolu erkek dünyasını anımsarız. Lilith, erkek imgeleminde kan içen vampir olarak da tasarlanır (Bak., Siegmund Hurwitz, a.g.y., s. 224).

383 Arnat, s. 211.

384 Kırmızı Başlıklı Kız'ın annesinin tehlike konusundaki sessizliği, kızını uyarmaması, *Baba ve Piç*'i incelerken değineceğim, erkekleştirilmiş, sistemin dahilinde aidiyet ve kimlik edinmiş kadının/kadınların, erkek şiddetine suç ortaklığı etmesinin bir örneğidir.

yalin kafesinden çıkmış, yine onun hayalinde oluşturduğu kadınsı canavara ve giderek aslana dönüşmüştür. Zabitin imgeleminde her ikisi de eşit ölçüde korkulacak olarak varlığını koruyan yaratıklar, "kötü" kadın ve aslan biçiminde bedenleşerek, erkeğin bilinçaltındaki gerçek inancı yüzeye çıkarırlar. Alıntının başındaki "hayali gerçek oluverdi" sözleri bu açıdan okunmalıdır.

Geminin pruvasına konulacak olan kadın figürünün başmarangoz değil, marangoz yardımcısı tarafından yaratılacak olması, *Kar*'da yönetimi üstlenmiş olan müdür vekillerini ve vali yardımcısını anımsatır. *Amat*'ta da gemi kaptanı Diyavol, marangozluk görevini (kadın yaratmak söz konusu olduğunda) yerine getirmeyen Nuh Usta gibi yetkisini Süleyman'a devrettiğinden, savaş sırasında ortadan kaybolan ve böylece bir boşluk yaratan kusurlu bir erk simgesidir: Şeytan, savaşlarını başkaları üzerinden gerçekleştirir. Öte yandan, tahtadan yontulan kadın heykeli, okura Pygmalion'un öyküsünü anımsatır: Kadınlardan nefret eden genç heykeltıraş, kendi erkek imgelemindeki kusursuz kadının heykelini yaptıktan sonra bu heykele âşık olur. Aşk tanrıçası Venüs ona yardımcı olmak için heykele yaşam verir. Pygmalion yarattığı kadına Galatea adını verecektir.[385] Kırbaç Süleyman da marangoz yardımcısına kendi imgelemindeki ülküsel kadını tarif eder:

> Öyle bir kadın olsun ki, iri elâ gözleri bir ceylanınki kadar masum ve bir o kadar da ürkek olsun; ölüm onları kapatsa bile kendisine âşık bir zavallıya sevgiyle baksın. Saçları, gökyüzünden denize dökülen ay ışığı gibi esrarengiz, gece kadar da siyah olsun. Kiraz gibi dolgun ve biçimli dudaklarında öyle bir tebessüm olsun ki, zavallı âşığının kalbi ısınsın. Aydınlık yüzündeki o hi-

385 Bak., Edith Hamilton, *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes* (New York: Warner Books,1999) s.112-115. Hamilton bu öyküyü Ovid'den alıntılamaktadır. Kadına ad verme eylemi, yukarıda da sözünü ettiğim gibi, onu sahiplenmenin, nesneye dönüştürmenin geleneksel bir yoludur. Pygmalion'un seçtiği isim, "ak tanrıça", yine tanıdık bir erkek özlemine işaret eder.

lâl gibi kaşları, karanlık bir gecedeki çifte hilâl kadar mucizevî görünsün. Sanki ak mermerden yapılmış gibi, bir kuğununki kadar uzun ve zarif bir boynu, bir meleğinki gibi nurlu yüzü, hokka gibi bir burnu, yanağında ise görenin yüreğini dağlayan masum bir gamzesi olsun. Hepsinden önemlisi, sevgiyle baksın! Baksın ki zavallı âşığının gönlünde kalan yegâne koru, ebediyete kadar sıcak tutsun.[386]

Süleyman'ın imgelemindeki ülküsel kadın görüntüsü, kırmızı başlıklı zabitin yavuklusunu düşlerken onu betimlediğinde kullandığı, neredeyse formül biçimini almış bir tasvirdir. Divan şiirinde, Petrarca'nın dizelerinde ve genelde aşka erkek gözüyle bakan metinlerde gördüğümüz kadın imgesinin tekrarıdır. Evrensel bir erkek özleminin dile getirilişini simgeler. Yukarıda, Ka ile İpek'in sevişmesinde gördüğümüz gibi, kadının boynundan aşağısı erkek için groteske yakın bir ayrıksılık içerir. Süleyman'ın betimlemesinde de kadının bedeni yoktur. Ülküsel kadının kuğu[387] gibi "uzun ve zarif" boynu, daha kolay ele gelecek, kırılgan, sıkılabilecek biçimiyle "öteki"ni boğma olanağını yaratır. Zaten kadının gözleri de "av" söylemiyle, ceylan üzerinden tarif edilir: Bu gözlerden çevreye değil, sadece "âşık zavallıya" bakılabilir. Bakışın "masum" olması koşulu, suçun ve günahın niteliğini sorgulattırır: Günahkâr bakışlı kadının suçunu daha başından, oluşturulduğu andan itibaren erkek dizgesi saptar. "Ürkek" bakışı ise

386 *Amat*, s. 48-49.

387 Kuğunun çeşitli kültürlerde önemli simgesel işlevleri vardır. Bunların başında saflık ve iffet gelir ama kuğuların ölürken son şarkılarını söyledikleri söylencesi, ancak katledilirken dilini kullanabilen Süleyman'ın karısı ile, dille çeşitli sorunlar yaşayan, kendi şarkısına bir türlü güvenemeyen ve metinde kendine yer veremeyen anlatıcı göz önüne alındığında, kuğu imgesi, kadınla söz ve ölüm ikilemlerini bağdaştırdığından anlam kazanır (bak., Hans Biedermann, a.g.y., s. 333-334). Saflık ve iffet bağlamında, erkek söyleminin bu kuşu sürekli kadın imgelerine dahil etmesi, erkeklerin ortak özlemi düşünüldüğünde şaşırtıcı değildir.

erkeğin içselleştirdiği kendi korkusunun ötekine yüklenerek dışsallaştırılmasıdır. Korku kadına aktarılınca erkek bu yükten kurtulacaktır. Gözün ve bakışın bu denli vurgulandığı bir metinde, kadının gözlerinin ölüm tarafından kapatılmasını yeğlemek, yukarıda değindiğim *necrophilia*'nın bir göstergesidir. Bayrağı da yalanlayan, erkek bütünselleşmesini tehlikeye sokan "çifte" hilal kaşları, ayın tekliğini ve dairesel bütünlüğünü yadsıyarak kadını yeniden içsel karşıtlığı simgeleyen bir ikilik olarak kurgular. Süleyman, kadını karanlık geceye yerleştirilerek mekânını kötülük ve Şeytan'la ilişkilendirir. Mermer boynu ile onu taşlaştırarak hem Galatea'ya bağlantılandırır, aklaştırır (kanını emer) ve öldürür, hem de insanlığını, tenselliğini yok eder. Kadın ölür ama "zavallı" âşık canlı kalır ve yaşamı "öteki"nin (ölü) bakışıyla anlam kazanır. Zaten betimlemenin merkezinde Petrarca kaynaklı "zavallı âşık"/erkek bulunmaktadır. Yine *Kar*'ı, Ka'yı, Orhan'ı ve diğer anne arayan erkek karakterleri anımsarız. Sürekli sevgiyle bakan, erkeğin gönlünü sıcak tutan bu kadın, özgün kişiliği ve varlığı olmayan, simgesel kalmaya mahkûm ve hep yitirilen (bir bakıma da öldürülerek yitirilmek istenen) bir anne imgesidir. Öte yandan, erkeğin doğarken içinden çıktığı rahim ve vajina,[388] büyüyebilmek için emdiği memeler, ürkütücü, unutulması gereken bir kadınsı erk göstergesi olarak bilinçaltına gömülür ve resimden tümüyle silinir. Tahtadan yontulan kadın heykelinin bedeni yoktur. Yüzünün ve boynunun altında derin bir boşluk ve yokluk oluşturulur. İpek'in dehşet yaratan göğüslerini, Melanie Klein'ın çocuk-meme ilişkisi bağlamında sözünü ettiği, *Kar*'ı incelerken alıntıladığım yoksunluğu ve kaygıyı, ölüm dürtüsünü anımsarız.

---

388 Luce Irigaray'in deyimiyle "*Unutulmuş vajina*. Rafa kaldırılmış, dışarısı ile içerisi, artı ile eksi arasında bırakılmış, kayıp geçit." A.g.y., s. 247. "*Forgotten vagina*. The passage that is missing, left on the shelf, between the outside and the inside, the plus and the minus."

Amat, "sanki tutuşup alev almak için bekleyen, ateşe aç kupkuru meşe kerestelerden yapılmış,"[389] "üç direkli, iki güverteli ve 58 toplu"[390] bir kalyondur. Geminin inşasında kullanılan meşe ağaçları, "Navarin'deki o esrarengiz gemici mezarlığındaki"[391] ağaçlardır. Mezarlıktaki ağaçların sayısı, Amat'ta bulunan denizcilerin sayısı ile aynıdır. Geminin meşeden yapılmış olması, kumandayı üstlenecek olan Kırbaç Süleyman'ı rahatsız eder:

> Ama 15 kişinin zor kaldırabileceği yedek dümenin dişbudak ağacı değil de meşeden yapıldığını gördüğünde Süleyman Reis'in canı sıkıldı. İşin garibi, omurgadan postalara ve kaplamalara, direklerden serenlere kadar bu geminin ahşap olması gereken her parçası, *hatta direkler bile*, çam, köknar, şimşir veya başka bir ağaç değil, sadece ve sadece meşedendi.[392]

Meşe ağacının güçlü simgesel bir yönü vardır:

> Sert tahtası çoğunca ölümsüzlük veya dayanıklılık simgesidir. Meşelere çok sık şimşek düştüğü düşünüldüğünden, bu ağaç Eski Yunan'da şimşek ve gökler tanrısıyla, Zeus veya Jüpiter'le ilişkilendirilirdi(...) İçlerinde (Yunanca meşe anlamına gelen *drys* sözcüğünden) *dryad*'lar denen perilerin yaşadığı düşünülürdü. Meşe yapraklarının aslanları hareketsiz kılma, yanmış meşe tahtasının küllerinin hasadı hastalıktan koruma, bu tahtadan yapılmış bir okun yılanları tarladaki gübreden uzak tutma gücü olduğuna inanılırdı(...) "Glans" sözcüğü ("glans penis"de olduğu gibi) "meşe palamudunun"un Latincesidir; 1629'da Oswald Crollius, "Meşe palamudu, erkek cinsel organının ucunu gösterir ve simgeler," diye yazmıştır. Bu yüzden meşe palamudu muska olarak da kullanılır.[393]

---

389 *Amat*, s. 19.

390 A.g.e., s. 18.

391 A.g.e., ay. s.

392 A.g.e., s. 32. Benim vurgum.

393 Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism* (Ware, Hertfordshire:Wordsworth Editions Ltd., 1996), s. 243. "...because of its hard wood a frequent

Romanda Nuh Usta'nın denizcilere dağıttığı, içinde meşe palamudu bulunan muskalar da bu söylencenin bir uzantısıdır.[394] Bachofen'dan alıntı yapan Neumann, meşe ağacından söz ederken, "kadınlar, kara maddenin ilksel anasının ürünü, ışığa doğru fışkırarak yükselen, geceye özgü meşenin değil, ilksel ananın himayesini dilerler. Tanrıların ağacının çok daha üstünde, ağacın kökeni olan, ölülerin geri döndüğü ve bu nedenle kadınların en ateşli yeminlerinde duacısı oldukları ilksel gölge, karanlık rahim durur,"[395] diyerek toprak/rahim ile meşe/*phallus* karşıtlığını vurgular. Öte yandan, Neumann'ınki bir erkek metnidir ve ıhlamur ağacında oluşturduğu mekândan Gılgamış'ın şiddetiyle kovulan Lilith'in ağaçla ilişkisinin engellenişini, erkeğin ağaca sahiplenip onu yok edişini ideolojik bir görüşle yansıtır.

Öte yandan, kurmacada Amat'ı yapılandıran meşe ağaçları, Navarin'deki mezarlıkta, erkeklerin cesetlerinden kadının doğurganlığının ölümcül bir parodisi gibi çıktıklarından, yaşamı ve üreyebilme yeteneğini simgeleyen bu ağacın anlamı altüst edilmiştir. Rahim simgesi Amat, cesetlerden yapıldığı için[396] bu er-

---

symbol of immortality or endurance. Because oaks were thought to be struck by lightning particularly often, they were associated in antiquity with god of LIGHTNING and the HEAVENS, Zeus or JUPITER.... For the ancient Greeks, oaks were inhabited by nymphs known as dryads (from the Greek *drys*, 'oak'). Oak leaves were believed to have the power to transfix LIONS; the ashes of burnt oak wood, to protect crops against disease; an ARROW made from the wood, to keep SNAKES away from dunghills.... The word 'glans' (as in 'glans penis') is the Latin for 'acorn'; in 1629 Oswald Crollius wrote: 'The acorn shows and represents the head of the male organ.' For this reason acorns are also worn as amulets."

394 *Amat*, s. 203.

395 Erich Neumann, a.g.y., s. 259.

396 Dr. Frankenstein'ın mezarlıklardan, mezbahalardan topladığı atıkları, ölüleri kullanarak canavarını oluşturuşunu ve Mary Shelley'nin romanına önsözünde dillendirdiği, kendine ve kadın olarak yazarlığa cesaret etmesine dönük dehşeti anımsarız: O da tıpkı başkarakteri gibi, olmaması gereken, dizginin yasakladığı bir canavar yaratmıştır.

keksi metinde ölümle yakından bağlantılı bir rol üstlenmiştir. Kadın ruhu içinden çıkarıldığından, Nuh'un Gemisi'nin aksine, kurtuluşa değil, savaşa ve şiddete yöneltildiğinden, kıyımı simgeler olmuştur. Sert tahtasıyla meşe, geminin kadınsallığını ve olası yumuşaklığını, suyu andıran akışkanlığını da baltalar. Yeni yapısıyla kadın bedeni, içinde kat kat cehennemler barındıran bir İnferno'ya dönüştürülür. Bu yeniden yazımda sanatçı Dante geminin celladı, ona cehennemde rehberlik eden öteki sanatçı Vergilius ise cehennem bekçisi Malik durumuna sokulur. *İlahi Komedya*'nın üretken, yaratıcı şairleri Amat'tan kovulmuş, yerlerini ölüme bırakmışlardır. Beatrice'nin yol göstericilik yetisi ve mekânı cennet ise Anar'ın metninden silinmiştir: Artık erkeğin bu kurgusu, kusursuz kadın ve mekân[397] imgesi olası değildir. Amat'ın derinliklerinin simgelediği doğurgan kadın rahmi ele geçirilmiş, içinde acılar, işkence aletleri ve sonsuz ağlamalar barındıran ölümcül bir mekâna dönüştürülmüştür. Ka'nın Kars'ta karşılaştığı işkence odalarını anımsatır. "Sair" güvertesinde çivileriyle (dişleriyle) erkeklere tecavüz edip onlara acı çektiren "demir bâkire", kadın ve anne imgesini ters yüz ederek sapkın bir erkek imgelemine işaret eder.[398] "Sakar" güvertesinde erkeklerin boynuna bağlanan "garot", enselerine batırdığı demir çivisiyle benzer bir kadınlaştırma işlevi görür. "Cahîm" güvertesinde, oturdukları sandalyelerin altında ateş yanan günahkârlardan birinin kalçasına çimdik atan Malik, düşmanını kadınlaştırmanın başka bir yolunu bulmuştur. Dahası, bu günahkârlar çocuklaştırıldıkları için sandalyeler birer oturak görünümü kazanır ve çocuğuna altını kirletmemesini öğreten korkunç anne imgesini somutlaştırır. "Hutame" katında büyük sözü dinlemedikleri için ağlayan

397 Cennet, Âdem'le Havva'nın yaratıldıkları yer olarak bir erkeğin, Tanrı'nın rahmidir.

398 Demir Bâkire, Batı toplumlarında da kullanılan bir işkence aletidir. Yukarıda *Kar* bağlamında sözünü ettiğim *vagina dentata*'nın erkek imgeleminden çıkıp somutlaştırılmasının güçlü bir örneğidir.

yetişkin erkekler, hem çocuk, hem de yiyecek durumuna düşürülerek aşağılanır, gizilgüç olarak bu erkek dizgesinin yanyamlığına dikkat çekerler. "Lezâ" katında erkek bedeninin parçalanışı, homoseksüel ve vajina anlamlarında tekerlek biçimini alışı, erkeklerin, âdet gören kadını çağrıştırarak kan ağlamaları, yine toplumsal cinsiyet normlarını baltalar. Cehennemin en alt katı olan karanlık ve sıcak "Hâviye" güvertesinde ise cellat, burada bannan ve "mutlu" olan "kadınsı" Diyavol'ü bulur.[399] Rahim son kertede toplumsal cinsiyet şablonlarında yeri pek de kesin olmayan bir erkeğin, Şeytan'ın eline geçmiştir.[400] Bütün erkekler, eğretileme düzleminde, bütün erkeklere tecavüz etmektedirler.

Celladın cehenneme yolculuğu, *Amat* bağlamında kaynak metinlerden biri olan *Odysseia*'da[401] Odysseus'un, Circe'nin yol göstermesiyle ölüler ülkesine yolculuğunu da anımsatır. Buradayken, karısı ve karısının âşığı tarafından öldürülmüş olan Agamemnon'un, onu kadınların neden olabileceği tehlikeler konusunda uyarması, erkeklerin genel "öteki" korkusunun bir dışavurumudur. Kadını boş bırakıp erkekçe yolculuklara ve serüvenlere çıkmak, ihanete çanak açmak ve yok edilmekle eşdeğerdir. Odysseus'un kendi karısı Penelope'nin bağlılığı ve sabrı, onu özellikle yolculuğu boyunca birçok baştan çıkarıcı kadınla ilişkiye girmiş başkahramanın gözünde, öteki kadınlardan ayrı bir konuma oturtur. Odysseus gibi Gılgamış da ölülerin ülkesini ziyaret eder. Ona yol gösteren de bir erkek değil, tanrıça Siduri'dir. Öte yandan, Gılgamış'ın da romandaki Nuh gibi ağaçlarla yakın

399 Amat, s. 52-54.

400 Kadın bedeninin ve özellikle doğurganlığının ölümle, çürümeyle ve iğrenç olanla eşitlenmesi, erkek dizgesinin korunma mekanizmalarından biridir. Bu konuda bak., Julia Kristeva, *Powers of Horror*, özellikle s. 101-103. Şeytan'ın cinselliği ise hem Kutsal Anne ile ilişkisi bağlamında, hem de yılan biçiminde algılandığında, görüntü açısından kaypak bir nitelik kazanır.

401 *Odysseia*'ya tüm göndermeler için bak., Homer, *The Odyssey*, İngilizceye çev. Robert Fagles (Londra: Penguin Books Ltd., 1996).

bir ilişkisi vardır. O da ağaç keser: "'*(Ne pahasına olursa olsun) karar verdim / [Gidip] / Sedirleri kesmeye, / (Böylece) ölümsüz bir [ad] / Sağlayacağım kendime*'" [402] Dahası, Lilith de bu bağlamda *Gılgamış*'la yakından ilişkilidir: Adı ilk kez bu metnin bir Sümer uyarlamasında geçer. Köklerine bir ejderhanın yuva yaptığı, tepesinde Anzu (ya da Zu) kuşunun[403] ve yavrularının tünediği, ortasında ise bu söylencede adı "kız Lilith" anlamına gelen "Ki-sikil-lil-la-ke" olan "iblis" Lilith'in mekân tuttuğu bir ıhlamur (huluppu) ağacından söz edilir. Gılgamış ejderhayı öldürür, kuş ile Lilith'i ise ağaçtaki yerlerinden eder ve kaçırır.[404] Kadın bir kez daha metinden silinmiştir.

Amat'ın yolculuğu, zaman açısından sorunlu bir biçimde başlar. Gemi daha başlangıçta lanetlenmiş gibidir. Amat'ın salı gününden önce, güneş doğmadan yola çıkması gerekmektedir:

> Çünkü salı kan günüdür. Âdem Peygamber'in oğlu Kabil, öz kardeşini bir salı günü öldürmüştü. Ayrıca Havva Anamız yine salı günü âdet gördü. Aynı gün ölen başka o kadar çok sayıda insan var ki!.. Bu adamların hepsi Hazreti Musa'ya inanmışlardı, Zekeriya Aleyhisselâm ile Firavun'un karısı Asiye de hep salı günleri öldüler. Güvertedeki sünepeler ellerini çabuk tutmazlarsa biz de salı yola çıkmak zorunda kalırız ki, bu, yolculuğumuzun kanlı geçeceğine delâlet eder. Muhtemelen ikimiz de ölürüz. Haydi ben 70 yaşındayım, yaşayacağımı yaşadım. Ama sen kadın kız nedir onu da bilmiyorsun daha.[405]

Alıntıdaki Kabil'e gönderme, kıskançlığı, öç alma güdüsünü, erkekler arasında toplumsal rekabet nedeniyle oluşan içsel düşmanlığı, şiddeti ve egemen gücün beğenisini kazanabilmek için

402 Jean Bottéro, a.g.y., s. 244.

403 Zu ya da Anzu kuşu, değişik kaynaklarca baykuş ya da sukuşu olarak çeviriliyor.

404 Bak., Siegmund Hurwitz, a.g.y., s. 48-51.

405 *Amat*, s. 20.

öldürmeye kadar gidilebileceğini anımsatır. Romanda Habil zaten ölecektir. Gemideki bütün erkekler varlıklarını öç almaya ve öldürmeye adamışlardır. Öte yandan, kadının âdet görmesinin ölümlerle aynı bağlamda, ölümü konu alan iki cümlenin arasına sıkışmış biçimde yer alması; doğurganlığına işaret eden kanamanın öldürülen kişilerin kanını anıştırması, erkeğin korkusunu ve cinsel ötekisi karşısında düştüğü acınası ikilemi gösterir. Havva'nın âdet görmesi, ölümlülük cezasından ve insanın cennetten kovulmasından sonra yapılandırılan yeni cinsellik kavramı ile ilişkilidir: Suç işlenmeden önce bu kanamaya gerek yoktur. Aybaşı kanaması erkeği tedirgin eder. Bu kanama, kadınlarda, saklanılması gereken bir süreç sanısı yaratan, utandıran ve tiksinti yaratacağı korkusunu uyandıran niteliğini bu erkek dizgesinin etkisiyle yüklenmiştir. Âdet kanını iğrenç sayan düşünce biçimi, erkek merkezli metinlerin söylemini oluşturur.[406] Öte yandan aynı sistem, savaşta, kavgalarda, boş nefretlerle akıtılan, gerçekten gereksiz ve tiksindirici olan kanı kutsallaştırır. Amat, bedeninde ve çevresinde akıtılan erkek kanları yüzünden yine çarpıtılmış bir kadın parodisine dönüşecektir.

Metinde salı günü öldüğü anımsatılan, karısının kısır olduğunu ileri sürüp Tanrı'ya bir varis için yakaran Zekeriya, dini bütünlüğüyle tanınır ve yukarıda sözü edilen Vaftizci Yahya'nın oldukça yaşlı babasıdır. Bu açıdan, baba olmanın ve olamamanın sorunlarını yakından tanır. Zekeriya, oğlunun doğacağını öğrendiğinde söz söyleme yetisini, metin oluşturma gücünü yitirir ama çocuğa ismini verdiğinde bu yetiyi yeniden kazanır.[407] Bu sessiz-

406 "O, insana rahatsızlık veren bir haldir. Hayızlı oldukları sırada kadınlardan uzak durun ve onlar *temizleninceye* kadar kendilerine yaklaşmayın. *İyice temizlendiklerinde, Allah'ın emrettiği yerden* onlara gidin." Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 423 (Bakara Suresi, 222). Benim vurgum.

407 Bak., *İncil*, Luka, 1. Zekeriya ile konuşan ve geç yaşta baba olacağını müjdeleyen Cebrail'in aynı metinde benzer bir müjdeyi Meryem Ana'ya da vermesi Yahya ile İsa arasındaki ilişkiyi daha da pekiştirir.

lik süresince metin yazma, yaratma erki kadına, anneye verilir ama kadına yazar yetkisi tanınan tek metin, erkeğin oğlunu, adını koyduğunda kendi söylemine ve dizgesine geri alacağı çocuğunu doğurmaktır. Böylece Yahya, Lacan'ın simgeseline kısa yoldan geçiş kazanır. Zekeriya salı günü öldüğünde, dinsel metinlerin öne çıkardığı "iyi" ataerki ve *phallus* simgelerinden biri yok olacaktır: Adının kökeni "erkeklik organı"[408] anlamındaki "zeker" sözcüğünden gelir. Bu açıdan ölümü, erkekliğin yitirilmesi, iktidarın yok olduğunu gösteren bir eğretilemedir. Cümlede Zekeriya'ya karşıt olarak konuşlandırılan Firavun ise ataerkinin tanrısal erke başkaldırısının simgesi, "kötü" baba ve kral figürüdür. Bütün Yahudi çocuklarının öldürülmesini emrederek geleneksel baba imgesini tersine çevirir: Masallarda çocuk yiyen yamyam canavarların prototipidir. Öte yandan, Firavun'un karısı Asiye; gerçek annesi tarafından, öldürülmemesi için bir sandığın[409] içinde Nil Nehri'ne bırakılan (küçük erkek çocuk) Musa'yı ölümden kurtaran, gerçekte "anne" olmayan bir anne figürüdür. *Kuran*'da adı geçen üç kutsal kadından biridir. Büyüdüğünde Yahudi ırkını kurtaracak olan[410] ve ataerkil düzenin yasal kurallarını On Emir'le[411] saptayan Musa, yaşamının başında annesi ta-

---

408 Sevan Nişanyan, a.g.y., s. 527.

409 *İncil*, hem Nuh'un gemisi, hem de Musa'nın sandığı için "ark" sözcüğünü kullanır. Bunun Freud'cu açıdan rahim simgesi olduğunu yukarıda belirtmiştim. Öte yandan, daha önce de sözünü ettiğim gibi, Asiye Firavun'un ataerkinden kurtulmak için, bir başka ataerki dizgesini, Tanrı'nın evini, yani ölümü seçer. Kadının kendi dizgesini yaşayabileceği bir mekân seçeneği yoktur.

410 Musa'nın (Tanrı'nın yardımıyla) akan suları durdurarak Yahudileri su yatağından boğulmadan geçirebilmesi, feminist bir okumayla, bir erkek metninde doğum olgusunun sahiplenilmesini simgelediği için ilginç anlamlar kazanabilir. Su, bu bağlamda da "iyi" erkeğe düşman bir nitelik taşır ve özgürce akması engellenir.

411 On Emir'in kurallarından birinin, "Komşunun evine göz koymayacaksın, komşunun karısına, uşağına, kadın hizmetçisine, öküzüne, eşeğine, kom-

rafından terk edilmiş, yitirilmiş erkek "çocuk"tur: Amat'taki erkekler onun Nil Nehri'nde gerçekleştirdiği bu ilk yolculuğunu sonsuza dek tekrarlamaktadırlar ama kadın yok edildiğinden, Asiye bu toplumda yaşamaktansa ölümü yeğlediğinden, onları kurtaracak anne figürü bulunamaz.

Kadının anne niteliğinin öne çıkarıldığı yukarıdaki alıntının son cümlesi, erkek imgeleminde kadının ikircikli yerinin göstergesidir: Genç gemici, kadınlar konusunda bu denli yabancı ve bilgisiz olduğuna, kadın "*ne*dir" bilmediğine göre, annesinin yaşamındaki yeri sorgulanmalıdır. Kadın *kim*dir sorusunu dile getiremeyen erkek söylemi ise kadını ancak cinsel tüketim maddesi olarak anlamlandırabilmektedir. Ötekini sınıflandırma güdüsü, bu sınıflandırma yoluyla ona nitelik ve "şey"lik yükleme isteği, gemicinin "kadın" ve "kız" kavramlarını birbirlerinden ayırarak kullanılmasıyla öne çıkar: Heteroseksüel dizgede, kadınların himeninin durumu ve erkeğin bu himene ne yapıp ne yapmadığı, sistem içinde değişik konumlara uymaya zorlanmış kadınları birbirlerinden ayrı değerlendiren, bu biçimde "öğrenilebilen" niteliklerini olası kılar. Böylece erkek, "kadın"ı ve "kız"ı "öğrenir" ve ötekinin kendisi için bir korku nesnesine dönüşmesine engel olur. *Kar*'da intihar eden bütün kadınların "kız" olduklarını anımsarız. Süleyman'ın, Diyavol'ün kamarasındaki kitaplarda Faust benzeri bilgi arayışı anımsandığında, kadının da okunan, öğrenilen bir kitaba dönüşmesi diğer denizcilerle arasında bir bağ oluşturur ve başlığı *Amat* olan elimizdeki kitabın ve anlatıcısının cinselliğini yeniden sorgulamamızı sağlar.

şunun *malı olan* hiçbir şeye göz koymayacaksın," olması, kadının bu dizgede açıkça mal olarak görüldüğünün, ve özdekçi değerlendirmede "ev"den sonra geldiğinin kanıtıdır (*İncil*, Mısır'dan Çıkış, 20:17). "Thou shalt not covet thy neighbour's house, thou shalt not covet thy neighbour's wife, nor his manservant, nor his maidservant, nor his ox, nor his ass, nor any thing that *is* thy neighbour's." (Vurgu kaynak metinde bulunuyor.)

Amat, pazartesi[412] günü yola çıkamaz. Gecikmenin nedeni, Osmanlı tarihi boyunca sorun yaratacak olan, bir yandan imparatorluk için savaşirken, bir yandan da erke her an başkaldırıp kazanını ters çevirmeye hazır, kimi zaman padişahların ve sadrazamların kaderine karar veren ve "öteki" erk/ek konumundaki yeniçeri ordusundan kaynaklanır. Yeniçeriler, özellikle on yedinci yüzyılda ülkenin gündemini etkilemişlerdir:

> Öte yandan ocak mevcudunun artması maliyeye büyük bir yük getirdiği için, 17. yy'dan başlayarak Osmanlı reformculuğunun gündemindeki en önemli maddelerden biri, başta yeniçeriler olmak üzere kul olarak kayıtlı olanların sayılarını azaltarak hazineye nefes aldırmak olmuştur. Bu eğilim ile ordunun büyümesi eğilimi arasındaki uyumsuzluk, 17. yy Osmanlı idari ve siyasi hayatında sürekli bir gerilim öğesiydi (*metinde böyle*).[413]

Zaten on altıncı yüzyıldan sonra devşirme geleneği gevşetilmiş, örgüt düzeyinde bazı yolsuzluklar yapılarak yeniçerilerin etkin ve sistem bağlamında "olumlu/yararlı" yönleri yıpratılmıştır. İstanbul'dan ayrılmak üzere olan Amat'a geç gelen yeniçeriler, gemiye binmeye ancak Süleyman Reis'in ısrarıyla razı olurlar. Gecikmelerinin nedeni, Tanrı'ya dua etmek istemeleridir: "Bu asker gülbank çekilmeden ve cenk duası okunmadan sefere çıkmaz! Yeniçeri ocağının kanunu budur!"[414] Bu sözlerle Tanrı da savaş olgusunun ve karşılıklı kıyımın suç ortağı durumuna geti-

---

412 Pazartesi, alışverişin ertesi günüdür. Haftanın günleri, bu özdekçi faaliyete göre sıralanır: Pazartesi ikinci, salı ise üçüncü gündür (bak., Sevan Nişanyan, a.g.y.). Zamanın düzenli parçacıklara bölünmesinin aracı olan günlerin adlandırılması, paranın (kapitalin) el değiştirmesine bağlanmıştır. "Gün" sözcüğünün erkek yıldızı güneşle ortak kökeni, erkek dizgesini çözümlemesi açısından anlamlıdır: Aydınlık süre erkeğindir; karanlık kadına bırakılır.

413 *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, s. 474.

414 *Amat*, s. 38.

rilir. Süleyman Reis'in emri (Diyavol'ün aksine Süleyman Reis yeniçerilere seçim hakkı tanımaz), 53. Orta'nın[415] Tanrı ile iletişimini ve onun onayını alma fırsatını engeller.[416] Bu arada, İsa'nın ihanete uğrayıp çarmıha gerileceğini haber veren *İncil*'deki horoz, Amat ve içindeki erkekler için de üç kez öter ve gemi kalkamadan sabah ezanı okunur. Kuramsal olarak bütün bu erkekler kurbandır ama kimin için ve hangi ülkü uğruna kurban edilecekleri metnin boşluklarından, sessizliklerinden birini daha oluşturur.

Bir gemi içinde toplanmış, kenti terk eden bu erkek topluluğunun aykırılığı ve marjinal yönü düşünüldüğünde, Amat'ın içinde hüküm süren genel kaos ortamı anımsandığında, geminin hiçbir limana varamaması, İstanbul'dan ayrıldıktan sonra karaya sadece "yaralı" olduğundan yanaşması göz önünde bulundurulduğunda, okur kaçınılmaz bir biçimde Michel Foucault'nun sözünü ettiği delilik tarihine yönlendirilir. Delilerin limandan limana taşındığı, ait oldukları mekânlardan gemilerle uzaklaştırıldıkları ve böylece her anlamda "öteki" konumuna yerleştirildikleri akılcı dönemin tarihini anlatırken Foucault, deniz (su) ile delilik arasındaki bağlantıya dikkat çeker:

> Böylece, delilerin sefere çıkarılmasıyla ima edilen garip anlamı ve buna bağlı olan prestiji daha iyi anlarız. Bir açıdan, bu olgunun su götürmez pratik işlevselliğini küçümsememeliyiz: Bir

---

415 Yeniçeri Ocağı'nın 53. Ortasının flaması, anlatıcının söylediği gibi (*Amat*, 36) siyah zeminli değil, beyaz üzerine kırmızı tüfenk simgesi taşır (Bak., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, s. 473). Flamanın renginin değiştirilmesi Diyavol'ün Türk gemilerine saldırırken çektiği siyah sancakla bağlantı sağlar.

416 *Amat*'ı Türkiye için bir eğretileme olarak ele aldığımızda, askeri örgütün yapısının ve ideolojisinin ülkenin gidişine etkisi konusunda bir değerlendirme de söz konusudur. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, askeri darbeler ve müdahaleler pazartesi kalkması gereken geminin yolculuğunu salıya ertelemesine birçok kez neden olmuştur.

deliyi gemicilere teslim etmek, onun kent surlarının dibinde dolanmayacağını her zaman için garantiye almaktır; uzağa gideceğinden emin olmaktır; kendi gidişinin esirine dönüştürmektir. Ama su, buna kendi değerlerinin kara kütlesini de katar; alıp götürür ama dahasını da yapar: Arıtır. Gemiyle sefere çıkmak insanı kaderin bilinmezliğine teslim eder; su üstünde, her birimiz kendi alınyazısının elindedir; her gemi yolculuğu, gizilgüç olarak sonuncusudur. Deli, deliler gemisine bindiğinde, öteki dünyaya yelken açar; karaya ayak bastığında öteki dünyadan gelmektedir.[417]

Delinin deniz yolculuğu, "aklını" arama sürecinde bir çeşit hacca gidiştir.[418] Öte yandan, "deli"nin denizle ve suyla ilintisi, akılcı dizgenin paradigmaları bağlamında onu diğer mutlak "öteki", kadınla da bağlantılandırır. Süleyman'ın bilinmezi arayışı, Diyavol'ün şeytansılığı ve genelde gemicilerin kadınlarla olan ikircikli ilişkileri, akılcı erkek dizgesinin korkusunun eğretileme-

417 Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, İngilizceye çev. Richard Howard (New York: Vintage Books, 1988), s. 9. "Thus we better understand the curious implication assigned to the navigation of madmen and the prestige attending to it. On the one hand, we must not minimize its incontestable practical effectiveness: to hand a madman over to sailors was to be permanently sure he would not be prowling beneath the city walls; it made sure that he would go far away; it made him a prisoner of his own departure. But water adds to this the dark mass of its own values; it carries off, but it does more: it purifies. Navigation delivers man to the uncertainty of fate; on water, each of us is in the hands of his own destiny; every embarkation is, potentially, the last. It is for the other world that the madman sets sail in his fools' boat; it is from the other world that he comes when he disembarks." Sözü edilen gemilerin lepra hastalığıyla ilişkisi, okura vebanın varlığını da anımsatır.

418 A.g.e., s. 9. "It is possible that these ships of fools, which haunted the imagination of the entire early Renaissance, were pilgrimage boats, highly symbolic cargoes of madmen in search of their reason..."

sidir: Deli kılığında (bir kadını aramak için) Cornwall'a gelen Tristan'ı[419] anlatan Foucault, şövalyeyi şöyle betimler:

> Elle tutulur kentleriyle somut bir kara parçasından gelmemişti; aksine, aslında denizin bitmez tükenmez kargaşasından, o kadar çok garip bilgiler saklayan o bilinmez anayollardan, o fantastik düzlükten, dünyanın alt tarafındandı(...) [V]e zaman içinde, aynı izlek birden fazla defa karşımıza çıkar: On beşinci yüzyıl mistikleri için bu izlek, ruhu arzuların sonsuz denizinde, kaygıların ve cehaletin kısır tarlasında, bilginin seraplarında, dünyanın akıldışılığında terk edilmiş bir sandal – denizin yüce deliliğinin merhametine bırakılmış bir tekne motifine dönüştürür: Ruh, güçlü bir tinsel çapa, yani inancını kullanmazsa ya da Tanrı'nın nefesiyle limana dönmek için yelken açmazsa yitiktir. On altıncı yüzyılın sonunda De Lancre, denizi tüm bir halkın şeytansı eğilimlerinin kaynağı olarak görür: Gemilerin tehlikeli çabaları, yıldızlara bağımlılık, kalıtsal gizler, kadınlardan yabancılaşma – büyük, çalkantılı düzlüğün imgesi bile erkeğin Tanrı'ya inancını, eviyle bağlantısını yitirmesine yol açar; o zaman Şeytan'ın eline düşmüştür, Şeytan'ın hilelerinin denizindedir.[420]

---

419 Tristan, Iseuld ve Kral Mark arasında geçen öykü, Eve Kosofsky Sedgwick'in sözünü ettiği, kadın üzerinden yürütülen homososyal erkek ilişkilerine Arthur efsaneleri bağlamında uygun bir örnek oluşturur.

420 A.g.e., s. 12. "He did not come from the solid land, with its solid cities; but indeed from the ceaseless unrest of the sea, from those unknown highways which conceal so much strange knowledge, from that fantastic plain, the underside of the world.... And more than once in the course of time, the same theme reappears: among the mirages of knowledge, amid the unreason of the world – a craft at the mercy of the sea's great madness, unless it throws out a solid anchor, faith, or raises its spiritual sails so that the breath of God may bring it to port. At the end of the sixteenth century, De Lancre sees in the sea the origin of the demoniacal leanings of a whole people: the hazardous labor of ships, dependence on the stars, hereditary secrets, estrangement from women – the very image of the great, turbulent plain itself makes man lose faith in God and all his attachment to his home; he is then in the hands of the Devil, in the sea of Satan's ruses."

Salı günü sabah ezanından[421] sonra bu tehlikeli denizde yola çıkan lanetli gemi *Amat*'ta, Navarin'deki mezarlıkta bulunan denizci cesedi ve içlerinden çıkan meşe ağacı sayısı kadar (247) erkek bulunmaktadır. 247 sayısı, asal sayılar 13 ile 19'un çarpılmasıyla elde edilir. Eşit rakam sayılı (13 de, 19 da iki rakamlıdır) asal sayıların çarpımıyla elde edilen sayılara, "parlak sayı" (*brilliant number*) denir ve bunlar şifre yazımında kullanılır.[422] 247 sayısına ulaşmak için kullanılan çarpılan ve çarpan ilginçtir. İsa'nın son yemeğinin ve dostları tarafından ihanete uğramasının öyküsü, 13 erkeğin birlikte yiyecek paylaşırken bile düşmanlığa, ihanete açık olduklarının anlatısıdır. Bu erkeklerden biri: Hıristiyan dininin peygamberi, iyilik simgesi, Tanrı'nın oğlu, kötülüğün ve özdekçiliğin simgesi Yahuda tarafından otuz gümüş paraya satılacak, havarisi Petrus ise onu üç kez reddedecektir. Birlikte yemek yemek, *Amat*'ta da sık gördüğümüz eylemlerden biridir: Açgözlülüğü, doyumsuzluğu, yukarıda sözünü ettiğim uyuyan devi yansıtır. 13 sayısının uğursuzluğu, Şeytan'ın 12 cadı ile birlikte düşünülmesinde de kendini gösterir.[423] *Amat*'ta sayıların sürekli öne çıkarılması, anlatıcının da metninde Süleyman'ın okuduğu kitaplar arasında "Fisagor"dan söz etmesi, okuru bu düşünürün felsefesine yöneltir: "Rivayete göre bu adam [Süleyman Reis], üç kulhüvallahu ve bir elham okuduktan sonra rafların birinden bir kitap daha almış, daha sonra Fisagor'a ait olduğunu öğreneceği *Elvahü'l Ceva-*

---

421 Minarenin oluşturduğu *phallus*'un bedeninde saptanmış mekânından namaza çağrıyı söze dönüştüren, yeni bir günün *doğduğunu* savlama ve zamanı saptama gücüne sahip olan müezzin, günü *doğurma* yeteneğini ele geçirmiş mutlak erkeğin metnini dillendiren ve öteki erkeklere duyuran "vekil" erk konumundadır.

422 "Brilliant numbers were coined by Peter Wallrodt and are defined as positive integers with exactly two prime factors of the same digital length (in decimal notation)." www.associatedcontent.com/article/672365/what are brilliant numbers.html?cat=15.

423 Hans Biedermann, a.g.y., s. 241.

hir başlıklı bu kitabın rasgele (*metinde böyle*) bir sayfasını açtığında, 'Ölümsüzlüğün Sırrı' ibaresini okur okumaz isyan duygusu yatışır gibi olmuştu."[424] Anlatıcının söylemi, olay örgüsü konusundaki güvenirliğini tümüyle ortadan kaldırır. Pythagoras'ın kendi yazdığı herhangi bir metin yoktur.[425] Bu felsefecinin düşünceleri konusunda edindiğimiz bilgiler, kendinden sonra yazılanlardan kaynaklanır. Bu kaynakların büyük bir bölümü ise sorgulanır niteliktedir.[426] Örneğin et yiyip yemediği tartışılan bir yönüdür. Amat'ta et, iştah uyandıran, rüşvet olarak kullanılabilen, yamyamca bir etkinliğin temelini oluşturur. Yukarıda, *Kar* romanında Necip ile Fazıl açısından sözünü ettiğim, ruhların ölümden sonra başkasının bedenine göçüşü (*metempsychosis*), Pythagoras'ın öne sürdüğü kuramlardan biridir. Felsefecinin düşüncelerini aktaran kaynaklar bu ruh göçünün insanlar ile bitkiler arasında gerçekleşebileceği konusundan söz etmezler. Amat'ta ölen denizcilerin ruhlarının meşe ağaçlarında yeniden yaşama kavuşmaları, diğer bir deyişle, bu yolla "ölümsüzlüğün sırrı"na erişmek, Pythagoras'ın düşüncesinin bir parçası değildir. Ancak, Pythago-

---

424 *Amat*, s. 30.

425 Bak., Carl Huffman, "Pythagoras", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2006 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2006/entries/pythagoras/>.

426 Pythagoras'ın yaşamının kendinden sonrakiler tarafından çeşitli biçimlerde yeniden kurgulanması, onu bir kurmacaya, bir söylenceye çevirmiştir. Kendi metninin olmaması, hem *Kar*'da, hem de *Amat*'ta karşılaştığımız anlatıcıların metin oluşturmakta ve metinleri üzerinde egemenlik kurmada yaşadıkları güçlüğün ironik bir parodisi haline dönüşür. Oscar Wilde'ın dediği gibi, "yaşam sanatı taklit etmektedir" (Oscar Wilde, *The Decay of Lying* [Montana: Kessinger Publishing, 2004]), s. 26. Öte yandan, tam sayılar ve oranları üzerine kurulmuş Pythagorasçı felsefenin *Amat*'a dahil edilişi, 2 sayısının kare kökünün irrasyonel (*irrational*) bir sayı olduğunu keşfederek nokta kuramını çürüten Hippasus'un gizemli sonunu akla getirir. Söylenceye göre, Hippassus bu buluşu bir deniz yolculuğunda yapmış, diğer Pythagorasçılar tarafından denize atılarak öldürülmüştür (bak., http://en.wikipedia.org/wiki/Hippassus).

ras'ın adının en sık anıldığı konu, dik açılı üçgenlerin hipotenüsünün hesaplandığı $a^2 + b^2 = c^2$ formülüdür (düşünürün bu hesap yöntemini Mısır bilginlerinden edindiği belirtilir). Bu formül yoluyla, matematik bilimi çok kenarlı kapalı şekillerin hesaplanmasında ilk somut adımlardan birini atmıştır. Bu tür formüller, kaos dolu bir dünyada, bireye belirli bir düzenin varlığını kanıtlayarak akılcı dizgenin özgüven duygusunu pekiştirir.

Matematik sözcüğü, yukarıda geminin adını çözümlerken sözünü ettiğim *math* kökünden gelir. Matematik, yani niceliklerin (sayıların) bilimi, Pythagoras ve okulunun düşüncesinin merkezindedir:

> Pythagoras, ahlaksal ilkelere ve anlamlı sayısal ilişkilere göre yapılanmış bir evren sunar ve *Phaedo* ile *Devlet*'in sonlarında görülen düşünceler bağlamında Platonik söylencelerde bulunan görüşlere yakın sayılabilir. Böyle bir evrende gezegenler, tanrısal intikamın araçları olarak düşünülürdü ("Persephone'nin köpekleri"), güneş ve ay iyi bir yaşam sürdürürsek gidebileceğimiz, mübarek kişilere ait adacıklardır; gök gürlemesi, Tartarus'ta cezalandırılmakta olan ruhları korkutma işlevini görürdü. Gökteki cisimler, göksel müziği yaratmak için mutabık müziksel aralıkları yöneten matematiksel oranlara uygun bir biçimde devinir görünürlerdi. Daha sonraki gelenekte bu, "gök cisimlerinin uyumu" doğrultusunda gelişmiştir.[427]

427 Carl Huffman, adı geçen yapıt, s. 1. "Pythagoras presented a cosmos that was structured according to moral principles and significant numerical relationships and may have been akin to conceptions of the cosmos found in Platonic myths, such as those at the end of *Phaedo* and *Republic*. In such a cosmos, the planets were seen as instruments of divine vengeance ('the hounds of Persephone'), the sun and the moon are isles of the blessed where we may go, if we live a good life, while thunder functioned to frighten the souls being punished in Tartarus. The heavenly bodies also appear to have moved in accordance with the mathematical ratios that govern the concordant musical intervals in order to produce a music of the heavens, which in the later tradition developed into 'the harmony of the spheres'."

Bu incelemede sıkça sözü edilen ikili karşıtlıkların kökeninde de Pythagorasçı bir düşünüş vardır: "Sayıların kendileri, tek ve çiftten ya da 'sınırsız' ile 'sınırlayan'dan kurulmuşlardır. Bu temel karşıtlığı Pythagorasçılar şu on karşıt çiftte bulduklarını sanırlar: tek-çift, bir-çok, sağ-sol, erkek-dişi, duran-kımıldayan, doğru-eğri, aydınlık-karanlık, iyi-kötü, kare-dikdörtgen."[428]

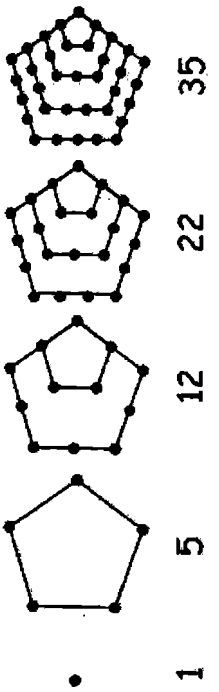
Bu matematiksel kuramlar ve kuramları evrene uygulama çabası, kaosa karşı geliştirilen, düzeni mutlak ve egemen kılma arayışının belirtisidir. Aynı çaba Pythagorasçıları anımsatan bir biçimde müzik kuramını matematiğin bir parçası haline getirmeye çalışan ünlü matematik bilimcisi Leonhard Euler'ın çalışmalarında da görülür. Pierre de Fermat'ın çalışmalarından da esinlenen Euler, bir "sayı kuramı" geliştirmiştir. Euler'ın "taksim kuramı", doğal sayıların toplanmasında kullanılabilecek tüm olasılıkları inceler ve p(n) fonksiyonuna ulaşır.[429] Bu toplama işlemi sırasında doğal sayılar, birbiriyle ilintili noktalar biçiminde de görsel olarak gösterilebilirler. Bu yöntemle, söz konusu sayı, eğer 3 ve 3'ten büyükse iki boyutlu, kapalı bir şekil halini alır. Üçgensi ve kare sayılar bu biçimde yerleştirildiklerinde, elde edilen şekil kendi ekseni çevresinde döndürüldüğünde simetrisini yitirmez: Düzen bozulmaz. Ancak, beşgensi (*pentagonal*) sayılarda bu simetri yok olur. Euler'ın kuramında, "'*n*' inci beşgensi sayı p_n, *dış hatları* eşit kenarlı ve kenarları 1'den *n*'e kadar noktalar içeren, üst üste getirilmiş, aynı zirveyi (*vertex*) paylaşan beşgenlerden oluşan bir noktalar dizgesinde bulunan *bağımsız* nokta sayısıdır."[430]

---

428 Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi* (Istanbul: Bilgi Yayınevi, 1967), s. 41.

429 http://en.wikipedia.org/wiki/HYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Leonhard_Euler" LeonhardHYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Leonhard_Euler" _HYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Leonhard_Euler" Euler. Örneğin 4 sayısının olası taksim edilme biçimleri, 3+1, 2+2, 2+1+1, 1+1+1+1 şeklinde sıralanır.

430 http://en.wikipedia.org/wiki/HYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Pentagonal_number" PentagonalHYPERLINK "http://en.wikipedia.org/



Yukarıdaki şekiller ilk beş beşgensi sayının noktalar kullanıldığında büründükleri görünüşleri yansıtır. Şekillerin bize doğru yönelmiş yelkenli bir gemiyi anımsatması ilginçtir. Her sayıyı

---

wiki/Pentagonal_number" _HYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Pentagonal_number". Romanda pentagonal sayının bu denli vurgulanması, Platon'un "Timaeus"ta sözünü ettiği, beşgensi düzlemlerin oluşturduğu kapalı, üç boyutlu cisim dodecahedron'u anıştırır. Sokrates'in bu söyleşisinde, evrenin yaratılışını anlatan Timaeus, Tanrı'nın, 12 pentagonal yüzeyden oluşan, 20 zirveli ve 30 kenarlı bu kapalı cismi, Zodyak'a model olarak kullandığını söyler. Dodecahedron, bu yönüyle zamanla, yıldızlarla ve geleceği bilme isteğiyle yakın bir ilişki içindedir (Bak., Platon, "Timaeus", çev., B. Jowett. Aralık, 1998 [Etext #1572], The Project Gutenberg Etext of Timaeus, by Plato).

oluşturan tüm noktalar, en üstte gördüğümüz zirve noktasına[431] bağlanır. Beşgensel sayıyı bulmak için kullanılan formül, sayıya "n" adını verirsek, n≥1 olduğunda, $p_n = n(3n - 1)/2$ biçimindedir. Bu nedenle, 1'den sonra gelen ilk beşgensi sayı 5'tir. 5'ten sonraki beşgensi sayıların grafik çizimleri, ilk beşgenin zirvesini paylaşarak dışa doğru genişleyen bir modele uyum sağlar. Zirve noktası, eğretileme açısından bakıldığında, Amat'taki durumu anımsatan bir hiyerarşinin tepe noktasına oturtulmuş olur. 247 sayısını formüle uyguladığımızda, sırayı simgeleyen "n" bilinmezinin 13 olduğunu buluruz. *Amat*'ta beşgensi bir sayı olan "247" sıklıkla kullanılır. Romanın sonuna doğru, metin boyunca açıklaması yapılmayan bazı konuları yeniden ele alan anlatıcı, yukarıda sözünü ettiğim, Platon'cu dizgeye uygun bilimsel verilerle ve düzenli formüllerle doğrudan ilişkili olan bu sayıyı, egemen ve meşru sayılan erkek metinlerinden (*canonical texts*) alıntılama yanılsaması yaratarak irdeler:[432]

---

431 "*Vertex*" Latince bir sözcüktür. Aynı zamanda "baş" demektir.

432 "Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin Rüznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey'den naklettikleri doğruysa, Hamamcı Musa Efendi, *Tezâkirü'l Mucrimin* başlıklı eserini işte bu kahvehanenin müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham alarak yazmıştı. Her ne kadar başkaları itiraz etseler de, Galatalı hekim Avram Efendi ve yârenlerince 'Deli Marangoz' diye anılan Nuh Usta ve grandi direğine kara sancak çekilmiş Amat adlı kalyon, bu eserin ikinci bâbında bütün tafsilatıyla anlatılmaktaydı ki, ne kadarının doğru olduğunu yalnızca Allah bilir" (*Amat*, 226). Cuma Bey'in ölü gözlü olması, hem bakış düzeyinde, hem de Musa Efendi'nin metnini okuması açısından anlamlıdır. Daha önce sözünü ettiğim "tek gözlü balığın" ölümünü, dahası, *Kar*'da Necip'in gözlerini hatırlatan ölü zeytinleri çağrıştırır. Yukarıda alıntılanan bölümde okura aktarılan bilgi, üç erkeğin birbirlerinin metinlerinden çalıntı yapmalarıyla elde edinilmiş bir bilgidir. Anlatıcının bu girişte kullandığı iki cümlede de "doğru" kavramının merkeze yerleştirilmesi, sonunda ise romanda varlığı yadsınan Tanrı'nın mutlak bilgi kaynağı olarak saptanması, bütün paragrafın gerçekliği ve tutarlılığı konusunda derin kuşkular yaratır. *Tezâkirü'l Mucrimin* (Suçluların Tezkereleri) metninin Tanrı'nın metni olduğu varsayılan "On Emir"i getiren, kanun ya-

> Eserde, Amat adlı kalyonun o uğursuz sefere çıkmasından çok önce, Navarin'in kuzeyinde, Hisli Baba Tepesi'nin yamacında bir gemici mezarlığı olduğundan söz edilmekteydi. Mezarlık Bekçisi Şaşı Mikail'in, limandaki serserilere ve denizcilere anlattıklarına bakılırsa, günün birinde her bir mezardan birer meşe fidanı çıkıvermişti(...) Alışveriş için üç ay sonra yine Navarin'e inen Şaşı Mikail, fidanların koskoca birer meşe ağacı oluverdiğini söylemişti; tam 247 meşe! Dahası, kesmek için bu ağaçlara balta ile vurulduğunda acılı bir feryat işitilmekteydi. Bununla birlikte, Hisli Baba Köyü'nün gözünü en kan bürümüş adamı olan kasap, tandırda kelle pişirmek için bu ağaçlardan birinin dalını feryatlara aldırmaksızın kesip fırına attığında bacadan kopkoyu ve kapkara bir duman tütmüş, bu zifir gibi simsiyah dumanı soluyanlar o gece düşlerinde, elinde testere ve gönyesi, üst dudağında bulut kadar beyaz bıyığı ile, köyün "deli marangozu'nu görmüşlerdi. *Tezâkirü'l Mücrimin*'de anlatılanlar doğruysa, ölümlülere kendisini 'Diyavol' diye tanıtan o mahlûk bir gece deli marangozun kapısını tıklatmış ve ona bir kalyon siparişi vermişti. Bu gemi mezarlıktaki meşelerden yapılacak ve başka hiçbir ağaca balta vurulmayacaktı.[433]

Dahası, Amat'ta 247 gemici olduğunu var sayarız (anlatıcı yine kadınsı bir stratejiyle erkek metinlerini birbirleriyle çarpıştırarak bu konudaki sayısal, somut bilgiyi sorgulamamıza yol açar). 247 sayısının on üçüncü beşgensi sayı olduğunu anımsadığımızda, yukarıdaki grafik model göz önüne gelir. Daha önce de belirttiğim gibi, bu durumda modelin zirve noktası geminin kaptanı Diyavol olacaktır. Görünürde beşgensi sayının hiyerarşik görüntüsü gemiye yansıtılır. Dahası, yukarıda da dediğim gibi,

---

ratıcı peygamberle aynı adı taşıyan ve Ohannes'i anıştıran bir hamamcı tarafından yazılması, kaynağınınsa kahvehanede dile getirilen söylentilere dayanması, erkek metninin güvenilirliğini tümüyle yalanlar: Kadın/sı anlatıcının duruşunu pekiştirir.

433 *Amat*, s. 226-227. Benim vurgum.

kapalı şekil, yapısıyla kalyonu (rahmi) anımsatır. Nuh Usta'nın gemiciler ölmeden önce her birine birer meşe palamudu verdiğini, bunları muska olarak bedenlerinde taşıdıklarını, Navarin'de gömüldüklerinde bu palamutlardan 247 ağacın çıktığını anımsadığımızda, yine Pythagoras'ın ruh göçü düşüncesine döneriz. Gemicilerin günahkâr ruhları, bir tür *metempsychosis* yoluyla meşe fidanlarında yeniden yaşama dönerler. Burada söz konusu olan ölümsüzlük daha çok mistik Hint düşüncesini, Orfizm'i[434] ve ilksel ölümsüzlük inancını anımsatır. Platon'un geçmiş yaşamlardan edinilen anıların varlığı konusundaki düşüncesi, bir bakıma gemideki denizcilerin sürekli acısını duydukları günahkârlık yüküne de anlam verir. Platon'un öne sürdüğü, ruhun duyulara kapılarak maddeden oluşan bedenlerde hapsedilmesi, bu bedenlerin niteliğinin cezayla bağlantılı olması; meşenin, ağacın, *phallus*'u andıran gövdesinin yeryüzüne çakılı, hareketsiz ve bükülmez bir hapishane oluşturmasıyla bağlantılandırılabilir.[435] Öte yandan yeniden dünyaya dönüşte *phallus* biçimli meşelerin Diyavol'ün emriyle kadınsı bir gemiye dönüştürülmesi, Tanrı'nın (ve Platon'un) erkeksi metnini tersine çevirir. Erkekliğin yeniden kazanılması ancak kadının bedenden kazılıp çıkarılmasıyla

434 Orfizm inancını konu alan tabletlerde, unutma konusunun öne çıkması nedeniyle, bu dizgeyi, unutmak için içkiye sarılan ama bir türlü geçmişi unutamayan gemicileriyle Amat'a bağlandırabiliriz: "Ruhun suyundan içmemesi gereken kaynaklardan biri, unutkanlığa neden olan Lethe'dir; diğeri, hatırlama anlamındaki Mnemosyne'dır. Öteki dünyada ruh, kurtuluşa ulaşacaksa, unutmamalı, tam tersine, doğaüstü bir hafıza kazanmalıdır." "The well-spring of which the soul should not drink is Lethe, which brings forgetfulness; the other well-spring is Mnemosyne, remembrance. The soul in the next world, if it is to achieve salvation, is not to forget, but, on the contrary, to acquire a memory surpassing what is natural." Bertrand Russell, *History of Western Philosophy* (Londra: Routledge, 1991), s. 39.

435 Oysa kadınlar beden değiştirip bitkiye dönüştüklerinde bu bir kurtuluş olur. Örneğin Daphne'nin defne ağacına, Syrinx'in saza dönüşmesi, onları Apollo'nun ve Pan'ın cinsel tacizinden ve şiddetinden kurtarır.

mümkün olur. Ölüm Amat erkeklerini bu nedenle sonsuza dek tekrar tekrar ele geçirecektir. Metne Pythagoras'ın dahil edilmesi, düşünürün kadınlarla ilgili olumlu duruşunu da *Amat*'a sokar. Orfistlerin Kutsal Ana'yı anmaları anımsandığında, anlatıcının gizli metninde, romanda saklanan kadının gücünü vurguladığının göstergesidir.

Öte yandan, 247 sayısını oluşturan rakamlar toplandığında (2+4+7), yine 13 sayısına ulaşırız.[436] Yukarıda da belirtildiği gibi bu, uğursuz, Şeytan'la bağdaştırılan bir sayıdır. Yine Pythagoras'ın sayıların gizemi ve anlamı kuramına dönersek ve nümeroloji hesaplarına göre işlemi sürdürürsek, 13 sayısını oluşturan iki rakam toplandığında (1+3), 4 sayısını elde ederiz. 4 sayısı ise iyicil bir sayıdır:

> Dört sayısı haç ve kareyle ilişkilendirilir; dört mevsim, cennetteki dört ırmak, evreni meydana getiren dört madde ve mizaç, pusulada dört yön, İncil'de dört yazar, dört önemli resul (Isaiah, Jeremiah, Ezekiel ve Daniel) ve Kilisenin dört Doktoru (Augustine, Ambrose, Jerome ve Gregory) vardır. Öte yandan en önemlisi, Latin alfabesine YHWH veya JHVH olarak uyarlanan ve ço-

436 Yine Pythagorasçı bir düşünceye ve Platon'a döneriz: "Bir gün ve gecede gerçekleşen dünyanın kendi çevresinde dönüşü, en kusursuz ve akıllıca [devinim] olarak betimlenir. Ancak Platon, bir 'annus magnus'tan, döngüsel bir yıldan da söz eder. Karmaşıklığı olağanüstü olan bu dönemler, 6 = 1+2 + 3 gibi kusursuz bir sayıya, yani ardıllarının toplamına eşit bir sayıya tekabül eder. Bu, gerçek anlamda çelişkili olmasa da, içsel olarak [dünyanın] kendi çevresinde yirmi dört saatlik kusursuz dönüşüyle bağdaşmaz.": "The revolution of the world around earth, which is accomplished in a single day and night, is described as being the most perfect or intelligent. Yet Plato also speaks of an 'annus magnus' or cyclical year, in which periods wonderful for their complexity are found to coincide in a perfect number, i.e. a number which equals the sum of its factors, as 6 = 1+2+3. This, although not literally contradictory, is in spirit irreconcilable with the perfect revolution of twenty-four hours" (Plato, a.g.y., B. Jowett'ın notları, s. 42).

günca "Yahweh" veya "Jehovah" diye okunan İbrani Tetragrammaton'udur – gerçi dindar Yahudiler bu adı ağza hiç alınmayacak kadar kutsal sayarlar.[437]

Bir yandan kötücül 13 sayısının, diğer yandan da iyicil 4 sayısının bir arada var olduğu 247 sayısı, böylece günümüze kadar yükünü duyumsatan, erkek ile kadının ilişkilerini, etnik ayrıştırmaları, bölünmeleri ve kimlikleri belirleyen ikili karşıtlıkların en ağırlıklı olanını, iyi/kötü karşıtlığını ortadan siler. İyilik ve kötülük, Tanrı ve Şeytan aynı birimin içinde, birbirlerinden ayrılamaz biçimde bütünleşirler.

247 meşenin (ve erkek ölüsünün) bulunduğu gemici mezarlığının Hisli Baba Tepesi'nin yamacında olması, "hisli" babaların yalnızca ölü (erkek) çocuklarıyla bağlantılı (ve yan yana) olabileceklerini, yaşayan çocukların Diyavol gibi kötücül ve kaypak ataerki simgelerinin egemenliğinde olduğunu gösterir. Mezarlık bekçisinin şaşı olması, gözün ve görme eyleminin bu denli merkezde olduğu bir romanda, bakışın göreceliğini vurgular. Bekçi Mikail, adını İsrail'i simgeleyen, Şeytan'ın en büyük düşmanlarından melek Mikail'den alır: Tanrı'nın başmeleklerinden biri olan bu melek, Milton'ın *Paradise Lost*[438] epiğinde Şeytan ile Tanrı arasındaki savaşta önemli bir rol oynar. Öte yandan, Havva ile Adem'e cennetten kovulduklarını haber verdiği için ölümle ilişkilidir. Anar'ın Mikail'i böylesine değiştirmesi, metinde

437 Hans Biedermann, a.g.y., s. 143. "The number four is associated with the Cross and the Square; there are four seasons, four Rivers of Paradise, four humors, four points of the compass, four Evangelists, four great prophets (Isaiah, Jeremiah, Ezekiel, and Daniel) and four Doctors of the Church (Augustine, Ambrose, Jerome, and Gregory). Most important, however, are the four letters in the name of God, the Hebrew Tetragrammaton transliterated as YHWH or JHVH and often pronounced 'Yahweh' or Jehovah' – although the devout Jew reveres the name too much ever to utter it."

438 Bak., John Milton, a.g.y..

Tanrı'nın yokluğuna ve cennetinin yitirildiğine bir kanıt oluşturur. Dahası, Hisli Baba Köyü'nde bütün erkeklerin gözünü belli bir derecede kan bürüdüğünü, bunların en acımasızının, yamyamlığın simgesi olarak kelle pişiren, başı, beynin mekânını yiyecek haline dönüştüren kasabın varlığını gördüğümüzde, dünyanın canavarca bir erkek dizgesine oturtulduğunu ve hisli ya da hissiz, babanın yok edildiğini anlarız. Ölü gemicilere ölümsüzlüğü ruh göçünü armağan eden Nuh Usta, "bulut kadar beyaz bıyığı ile" gökyüzüyle (Tanrı'yla) ve beyazın simgelediği iyilikle bağlantılandırılabilecek tek kişi olur. Marangoz olması, metinde de belirtildiği gibi onu İsa'nın çocukluğuyla ilişkilendirir: Ama *İncil*'deki marangoz Yusuf (Joseph) İsa için ancak bir üvey baba olabilir. Söylenceye göre çocuğun asıl babası gök katında bir yerlerde saklanmaktadır. Öte yandan, Nuh'un gemideyken Diyavol Paşa'nın en yakın yardımcısı olması, iyilikle olan bağlarını tümüyle baltalar görünür. Ancak, başka bir açıdan bakıldığında, Diyavol'le ilişkisi, 247 sayısında bütünleşen iyilik (4) ile kötülüğü (13) anımsatır. Nuh Usta'nın hem Navarin'in bir köyünde, hem de İstanbul'da olması, sürekli varlığı, romanın izleklerinden biri olan mekân ve zaman kaymasının bir örneğidir.

Romanın döngüsel olduğunu göz ardı edersek, 247 sayısını meşe palamutlarından ve/veya cebindeki akçelerden yola çıkarak yaratan kişi Nuh Usta'dır.[439] Matematiksel düzen, beşgensi sayının hiyerarşik dizgesi, onun varlığıyla metne girer. Ancak metin, Euler gibi matematikçi ve düşünürlerin ulaşmaya çalıştığı kesin

439 Öte yandan, Ohannes'in kokusunu aldığı 247 akçe, Nuh Usta'nın taşıdığı meşe palamutları da olabilir. Bu durumda, içinde yaşadığımız özdekçi dizgede insan ile paranın farklılıklarını yitirdiklerini, aynı kokuyu yaydıklarını ve yozlaşmanın dehşet verici boyutlara ulaştığını ayrımsarız. Anlatıcının Ohannes'in içgüdüsel varsayımını sorgulamayıp içselleştirmesi, güvenirliğini bir kez daha sarsar. Erkek yorumunun karşısında kadın/sı anlatıcının gerçeği açıklama gücü olamaz.

doğruyu içselleştirmez. Yukarıda da söylediğim gibi, *Amat* zamanı ve mekânı döngüselleştiren bir metindir. Karakterler açısından roman başladığı yerde, Amat'ın inşasını mümkün kılan, olmayan/yitirilmiş hisli babaların yitik köyünde, anlatıcı bağlamındaysa, yine başladığı yerde, İstanbul'da biter.[440] Başka bir deyişle, Türk erkeği içinden çıkamadığı bir kısır döngüde, sürekli aynı gemide, aynı kadere teslim olmuş bir biçimde ölüp dirilmekte, bir türlü Platon'un öngördüğü ülküsel yıldızlaşmaya ulaşamamaktadır.[441] İhsan Oktay Anar, roman boyunca çeşitli sayıları, bu sayıların çağrıştırdığı matematiksel kavramları ve kuramları, anlatıcısı yoluyla metinde sürekli vurgulatır. Bu nedenle, erkek akılcılığının evrene düzen yükleme, kaosu yok sayma, dünyayı sınıflandırma, sınırlandırma ve anlaşılır kılma dürtülerinin *Amat*'ın baskın sayısallığında egemen olduğu sanılabilir. Ancak, sayıların görünürdeki uyumu ve sağladıkları düzen umudu yanılsamadır: Asıl egemen olan güç kaostur ve yukarıda değindiğim nedenlerle, erkek dizgesinin temel taşlarından biri olan ikili karşıtlıkları baltalar. Bu yanılsama, zamanı birbirini izleyen çizgisel bir noktalar dizini gibi gören kavrama da yansır: Bergsoncu bir gel-git, çizgisel zaman düşüncesini olanaksız kılar. Süreç

---

440 Bu açıdan, anlatıcı ile betimlediği gemici erkekler arasında mekânsal bir uçurum oluşur. Kadın ya da erkek, anlatıcı zaman ve mekân düzleminde öyküsünün dışında ve irdelediği karakterlere yabancı, aykırıdır. Dahası, okuru İstanbul'a geri gitmeye zorladığından, kendi toplumsal cinsellik kaypaklığına bizi de "mahkûm" eder. "Hüküm" ayrıcalığının gücü bu yöntemle erki elinde tuttuğunu sanan erkeğin elinden alınır.

441 Platon'un söyleminde ölümsüzlüğe ulaşmak için ateş, hava, su ve topraktan oluşan elementlerin birbirleriyle mutlak uyum içinde bulunmaları gerekir. Ruh, ait olduğu yıldıza ancak bu uyum sağlandığında kavuşabilir. Bedenin zayıflıklarına karşı koyamayan birey, "kötü" bir yaşam geçirirse, dünyaya yeniden geldiğinde önce (büyük olasılıkla aslında yozlaşmış ve korkak bir erkek olan, ve bu nedenle "gerçek" erkeklerde cinsel arzuya yol açan) kadının, yine de iflah olmazsa birtakım hayvanların bedenine sahip olur. Bak., Plato, a.g.y.

hem mekânsal, hem de zamansal düzlemde kendi kendini yineleyip durur ve sorun, umarsızdır.

Hisli Baba Köyü'nün bulunduğu Navarin ya da eski adıyla Pylos, "1500 yılının ortalarında Davut Paşa'nın komutasındaki Türk donanmasıyla Venedik donanması arasında cereyan eden savaştan kısa bir süre sonra, kalenin Hadım Ali Paşa'ya teslim olmasıyla(...) 250 yıldan daha uzun bir süre Türk egemenliği altında yaşadı (*metinde böyle*)".[442] Mekân olarak Navarin'e metinde oldukça önemli bir yer yüklenmesi, *Amat* ile *Odysseia* arasındaki bağlantıyı daha da güçlendirir. Babasını yitirmiş olan ve annesi (kadın olduğu ve dizgeye göre malın erkekte odaklanmasını sağlamak amacıyla evlenmesi ya da baba evine dönmesi gerektiği için) özgün bir sorun yaratan Telemakhos, kendini tümüyle umarsız hissettiğinde şöyle konuşur:

> Antinous, iradesine karşı gelip nasıl kovarım evimizden
> beni doğuran ve bana bakan anamı?
> Babam çok uzaklarda, ölü ya da diri, kim bilir?
> ama İkarios'un bana ödeteceği bedeli bir düşün
> annemi kendi kararımla evine gönderirsem.
> Neler çekerim babasından-
> karanlığın tanrılarından biri daha da ağır acılar verir,
> anamın evinden ayrılırken okuyacağı lanet cehennemdeki
> Erinys'leri
> intikama çağırdığında, insanların tahkiri de peşimi bırakmaz.[443]

---

442 *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 16, s. 8559.

443 Homer, *The Odyssey*, s. 97. "'Antinous, how can I drive my mother from our house / against her will, the one who bore me, reared me too? / My father is worlds away, dead or alive, who knows? / Imagine the high price I'd have to pay Icarius / if all on my own I sent my mother home. / Oh what I would suffer from her father- / and some dark god would hurt me even more / when mother, leaving her own house behind, / calls down her withering Furies on my head, / and our people's cries of shame would hound my heels.'" Telemakhos'un ilk anda, her ikisi de kral olan büyükbabalarından (İkarios ile Laertes) yardım istemeyi düşünememesi ilginçtir.

Evinde oturup sadakatle kocasını bekleyen anne, bu sözlerle oğlunun başındaki bir bela durumuna indirgenir. Babanın yitirilmişliği, Telemakhos'un, hem (iyicil ata değil, korku nesnesi olarak gördüğü dedesinden gelecek) cezadan, hem annesinin neden olduğu sorundan kurtulmak, hem de kendisi erkek olabilmek için başka bir baba seçeneği aramasına neden olur. Elinde erk tutan, ataerki ayrıcalığına sahip, daha yaşlı bir erkek bulmak zorundadır: "'Önce Pylos kumsalına, sonra Sparta'ya yelken açacağım, / Babamın yolculuğu hakkında haber almak için.'"[444] Pylos (Navarin) kralının *İlyada*'da (yine kadın üzerinden gerçekleşen bir savaş öyküsünde) karşımıza çıkan ve Odysseus'tan da daha zeki, deneyimli, bilge birey Nestor[445] olması metne çok sayıda çocuğu olan, hisli bir baba dahil eder. Öte yandan, bu hisli babanın, daha yavru doğurmamış genç bir ineği kurban ettirmesi,[446] hisli ya da hissiz babaların, yalnızca Osman "oğullarının" toplumuna özgü olmayan, antik Yunan'dan bu yana kadına karşı sergiledikleri ikircikli ve düşmanca duruşun kanıtıdır. Dahası, *Amat*'taki Navarinli erkekler gibi Nestor da dolaylı bir biçimde

444 A.g.e., s. 29. "' I sail to sandy Pylos, then to Sparta, / to see what news there is of Father's voyage.'"

445 "And first spake Nestor, who they thought of late advis'd so well, / A father grave, and rightly wise...." "Önce, son zamanlarda çok iyi tavsiyelerde bulunan, ciddi, gerçekten bilge Nestor konuştu...." Homer, *Chapman's Homer: The Iliad and The Odyssey*. Trans. George Chapman (Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2002). 9, s. 107-108. Öte yandan, Nestor'un, oğlu Antilochus'un Truva'da tehlikede olduğunu bildiği halde koruyamaması, erkek dizgesinde babanın, erkine karşın üstesinden gelemediği umarsız güçsüzlüğünün babalar ile oğulları arasında, bilinçaltı düzeyde bastırılan düşmanlığın göstergesidir.

446 Homer, *The Odyssey*, s. 47-48. Kurban eyleminin babanın öldürülmesinin yerini almak için oluşturulan bir ritüel biçiminde de algılanabileceği düşünüldüğünde, Nestor'un eyleminin baba kimliğinde kendini koruma amaçlı olduğu görülür. Öte yandan, kendini korumak için baba imgesini öldürmek zorunda kalışı, erkek dizgesinin döngüsel ve kendine dönük kıyımının ve içsel şiddetinin göstergesi olur.

"kasap" konumuna girer. Pylos'a gönderme, metni bir antik çağ epiği ile bağlantılandırarak zamansal bir kayma ve üst kurmacaya gönderme de yaratır. Öte yandan, Nestor'un Telemakhos'a babasının nerede olduğunu söyleyememesi, her şeyi bilen ataerki imgesini tümüyle baltalar.

Benzer bir zamansal kayma ve yazına gönderme, Süleyman Reis, Diyavol'ün odasına girdiğinde gördüğü 14 telli kemanın 1699'da, yani bulunduğu yıldan 29 yıl sonra yapıldığını/yapılacağını okuduğunda gerçekleşir. Kemanın 14 telli olması, yine Batı yazınına, 14 dizelik balad geleneğine ve sanata (şiire) gönderme yapar. Sanat yukarıda sözü edilen yeniçeriler için de bir sorunsaldır:

> Çünkü kan dökülmesi gerekiyor. Dilerim ki, dökülen sizin kanınız olmaz. Biliyorum ki, döktüğünüz kanı siz değil, yalılarda yaşayan ve şiir yazıp sizi hakir gören nazik adamlar içecektir. Kostantiniye'nin kibar insanları kanla beslenir(...) Şairler mersiye, destan, gazel yazacak. Ne ile mi? Mürekkeple değil elbette! Kanla yazacaklar ve ünlerini ebediyete kadar sürdürecekler! Sizden istenen de bu: Kostantiniye'ye kan getirin![447]

Şairi (sanatçıyı) kan emici vampir olarak nitelendiren düşünceye eleştiri kuramlarında ve özellikle Romantik dönem anlayışında sıkça rastlanır. Jungcu kuramda, yaratma eylemi sırasında normalden uzaklaşan ve olağanüstü bencilleşen sanatçının kendini ve çevresini sanatı için baltalamaya hazır olduğu, geçmişe (ortak bilinçaltına) vampirce bir iştahla saldırdığı, yaratma sürecinin doğumu anımsatan kanlı bir etkinlik olduğu ileri sürülür. Sanatçı, sanatı için gerektiğinde cehennemin en derin karanlıklarına yolculuk etmekten çekinmez. 53. Orta'nın çorbacısının, şiire şeytansı bir özellik yükleyen yukarıdaki sözleri, daha sonra ge-

447 *Amat*, s. 35-36. Dökülen/dökülecek kanın bir rekabet nesnesine dönüşmesi, yeniçerilerin kan içemeyeceğine hayıflanılması, ayrı bir trajedinin göstergesidir.

minin kaptanı ile bağlantılı olarak bir yeniçeri tarafından anımsatılacaktır: "Elbette o Diyavol; yalılarda yaşayan, mürekkep yalamış, ilim irfan bilen bir zengin!"[448] Sanatçı ve Şeytan eşdeğerdir.[449] Öte yandan, kan ile mürekkep arasındaki bağlantı, kadının âdet kanı ve erkek spermi bağlamında, yaratıcılık ve doğurganlık yetisi için gizliden sürdürülen erkek rekabetini ve savaşımını da anımsatır. Erkek, metni kendi yöntemiyle yazdığına, işin içine kan, süt gibi kadınsı sıvıların girmediğinden emin olmak zorundadır. Alıntı, "nazik" adamları metne sokarak dizgenin ve kapitalist yapının hiyerarşik düzenine de dikkat çeker. Yalılarda, Lilith gibi deniz kenarında kan içen, kökeni "oynaş, işve"[450] olduğundan kadınsılığa gönderme yapan "nazik" sözcüğüyle nitelenen ama cinsel kimliği "adam" olarak sınırlanan, şairlikleriyle kadınlaşan ama ölümsüz kalmayı başaran bireyler; karşılarında konuşlandırılan, yerleşik mekânlarda değil, gemilerde (rahimlerde) var olmaya mahkûm, etkin ama çocuk, savaşçı, kan dökücü (ama döktükleri kanı içemeyen) yeniçerileri doymaksızın sömürürler. Konuşanın, metni ve imgeyi yaratanın, yeniçerilerin çorbacısı olduğu anımsandığında, besleme işlevini, mutfaktaki kadının rolünü, anneliği üstlenmiş görünen bu erkeğin, zaman zaman kazanını kaldırarak dizgeye meydan okuduğunu ve kıyıcı olabileceğinin vurgulandığı ortaya çıkar. Bu çorbacının, *Baba ve Piç* bağlamında kadının eylemi olan "tatlı çorba" pişirmeyi beceremeyeceği kesindir. Belirlenmiş toplumsal cinsiyet sınırlarının kaypaklığı, "erkek" olmanın imkânsızlığı ve bu imkânsızlığın sonucu çekilen umarsız acı, bir kez daha belirginleşir.

Romanın ortalarına doğru, metin zaman içinde bir kayma daha gösterir: 1670'den 1630 yılına döneriz.[451] Kırk yıl önceki bu

448 A.g.e., s. 194.

449 *Kar*'da karşılaştığımız iki sanatçı, Ka ile Orhan, benzer bir sorunsalı yansıtırlar.

450 Sevan Nişanyan, a.g.y., s. 346.

451 *Amat*, s. 127.

zaman diliminde, bu kez de kimliğinin belirsizliğiyle göze batacak olan Daniyal'ın acemi oğlan olarak 53. Cemaat Ortası'na katılmasının öyküsü anlatılır. Yoklama yapılırken Daniyal kendini ilk öldürdüğü kişi olan Emilio Santos adıyla tanıtır. Dokuz sayfa sonra, "Fitilli Daniyal 40 yıl önce Tunus'ta vuruldu. Onun yerine Emilio Santos var. Benim yerime o yaşıyor,"[452] sözleriyle yine 1670'e döneriz. Anlatıcının da dediği gibi:

> Fisagorculara göre zamanın sonsuz olmasının yegâne yolu onun döngüsel olmasıydı. Risâlede bu bahsi izah etmek için şöyle bir örnek verilmişti: Sözgelimi Amr, belli bir tarihte doğup zamanla büyüdüğü vakit Zeyd ile arkadaş olduktan sonra, arkadaşına ihanet ederek onun tarafından öldürüldüğünde, zaman döngüsel olduğu için tekrar doğacak, yine Zeyd ile karşılaşacak, yine ona ihanet edecek ve yine öldürülüp yine doğacaktı. Bu döngü sonsuza kadar sürecekti. İşte, zaman döngüsel olduğu için sadece geçmişi değil, geleceği hatırlamak da mümkündü. Kısacası hatırlama ile kehanet aynı şeydi.[453]

Yukarıda da dediğim gibi, metnin okuruna sunduğu bu döngüsel zaman, bireye ölümsüzlük sunacağına, tekrarlanan, A'dan Z'ye herkesi kapsayan ihanetler ve cinayetler ile bitmeyen bir kâbus yaşatır. Amat'taki tüm erkeklerin hatırlamaktansa unutmayı yeğlemeleri, kaygusuzda ve şarapta çare aramaları, işledikleri cinayetleri ve ölümlerini yok sayma çabasıdır. Bu çaba, *metempsychosis* ile erişilebilecek bir ölümsüzlük olasılığını yitirmelerine yol açar. Şarap ve şarabın erkek dizgesinde yarattığı ikilem, akılcı Apollo'nun karşısına konuşlandıran Dionysos ile yakından bağlantılıdır. Örneğin, Euripides'in *Bacchae'lar* oyununda kadının başkaldırısı, dizgeye tümüyle aykırı bir nitelik kazanması, hem şarapla, hem de Şemele'nin oğluyla ile yeğeni arasında, ka-

452 A.g.e., 136.
453 A.g.e., s. 115.

dınlar yüzünden gerçekleşen savaşımla ilişkilidir.[454] Dionysos'un kadınları, Maenad'lar, dizgeye uymayan davranışları ile Lilith türü, ürkü uyandırıcı kadını erkek dünyasının karşısına konuşlandırırlar. Zaten Dionysos'un kendisi, maskesi ve kılık değiştirme nitelikleriyle şeytansıdır ama Titanların onu parçalamasından sonra yeniden dirilişi (büyükannesi yeryüzü tanrıçası Rhea onu tekrar bütünleştirir) İsa'nın öyküsünü hatırlatır. İstediğinde kadın veya aslan kılığına girebilmesi, yukarıda sözü edilen Zabit'in hayalini anımsatır.[455] Adını *İncil*'deki ilk şarap üreticisinden alan, bu bakımdan da Dionysos'u anımsatan Nuh Usta'nın, her fal bakışında aynı sonuca varması, "remil ilminde 'naḥs-ı dahil' denilen en uğursuz"[456] şekli çıkarması, denizcilerin geleceklerinde hiçbir umut olmamasından kaynaklanır. Zar atıldığında sürekli 2-2-2-1 gelmesi, Sümer ve Akad metinlerinde görülen yedi şeytanı anımsatsa da, haftanın 7 gününün bitmeksizin tekrarlanmasıyla gemiciler için zamanın içinden çıkamadıkları bir kısır döngüye dönüştüğünü gösterir. *Kar* bağlamında da sözünü ettiğim Stoppard'ın oyunu yeniden oynanmakta, yazı tura attıklarında da tüm matematiksel olasılık kurallarının yalanlandığını gören Rosencrantz ve Guildenstern'ın yaşadıkları kâbus ve kaos yeniden yazılmaktadır.

Öte yandan, Nuh Usta'nın kullandığı fal yöntemi, anlatıcının kadını metne sokabilmesini sağlayan bir strateji de oluşturur:

---

454 Bak., Euripides, *Ten Plays, The Bacchants*, İngilizceye çev. Moses Hadas ve John McLean (Toronto, New York ve Londra: Bantam Books, 1966). Pentheus ile Dionysos'un benzerliği ve akrabalık ilişkileri, katı eril akılcılığı, kadını sömürüye açık öteki olarak değerlendiren dizgeyi eleştirirken, ikili karşıtlıkların yapaylığını da öne çıkarır. Öte yandan, akılcı felsefenin kaynaklarından biri olan Platon bile, şarabın hem bedeni, hem de ruhu ısıttığını ileri sürmesi, içki/bilinç karşıtlığını sorgulattırır.

455 Bak., Robert Graves, a.g.y., s. 103-111.

456 *Amat*, s. 103.

Nuh Usta remil atıp fal da bakmaktaydı. Bu iş için bir zar kullanıyor, falına baktığı kişiye zarı 16 kez attırıyordu(...) Bu fal için şöyle bir cetvel çıkarmak gerekiyordu:

8 7 6 5 4 3 2 1
hemşireler vâlideler
12 11 10 9
kerimeler
14 13
kerimelerin kerimeleri
15
mizan
1
netice[457]

Fal bakmanın Tanrı'nın bilgisine ulaşmak gibi günah sayılacak bir yönü olduğu ve remil falının İslamiyet'ten sonra yasaklandığı göz önüne alındığında, Nuh Usta'nın eylemi ve gemicilerin merakı izleğe aykırıdır. Öte yandan, cetvelin bölündüğü, bütüncüllüğü simgeleyen 1'den uğursuz rakam 13'e kadar oluşan sayıların kadınlarla ilişkilendirilmeleri, kadının bu erkeklerin geçmişinde ve geleceğinde ne denli önemli (ve tedirginlik yaratan) bir varlık olduğunun kanıtıdır. Bütün bu kadınların, tartı anlamına gelen ve dinsel düzlemde suç ve cezayla bağlantılı olan "mizan"ın üzerine yüklenmeleri, bu erkeklerin temel günahlarının niteliğini saptar. "Netice", yani "üretilen" ise hiç değişmez: "Uğursuz şekil" olarak değerlendirilen "enkıs" kaçınılmazdır. Bu sözcüğe en yakın Arapça sözcük, "eksiği aşırı olan, çok eksik" anlamındaki "enkas"tır.[458] Erkek söyleminde "eksik" olarak nitelendirilen ise, penisi olmayan, dolayısıyla da bedeninde yokluk taşıyan kadındır. Öte yandan, gemideki tüm fal baktıran erkekleri bu kısalık, eksiklik, iğdiş olma durumu nitelendirir ve sonlan-

457 A.g.e., s. 101-102.

458 Mustafa Nihat Özön, a.g.y., s. 178.

dırır. Unutmak için içilen tüm şaraplar, kullanılan tüm kaygusuzlar, fallarında gördükleri suçu, kadınlaşmayı ve hadım edilmişliği saklayamaz: Görmeye mecburdurlar.

Kar'da da sık sık karşımıza çıkan göz imgesi, görme eylemi ve manzara, *Amat*'ın da yinelenen öğelerinden biridir. Duyulara dayanan akılcı erkek dizgesinde görmek ve görerek gerçeğe ulaşıldığını düşünmek, kurmaca metinde erkeğin gözünü ön plana çıkarır. Timaeus'un değerlendirmesiyle, "görme yetisi, bize bahşedilenlerin en iyicilidir; gözlerimiz güneşi, yıldızları ve gökleri hiç görmemiş olsaydı; söylediğimiz sözcükler söylenmemiş olurdu. Evrendeki cisimleri ve devinimlerini görebilmemiz, bize rakam ve zaman bilgisini, soru sorma erkini ve insan yaşamının en büyük nimeti olan felsefeyi armağan etti."[459] Erkek görür, gördüğü nesneyi adlandırır, bu adlandırma yöntemiyle nesneye varlık kazandırır: Gözün görmediğinin gerçekliği yoktur. Bu açıdan, her iki romanda da erkeğin kadın bedeninin boynundan aşağısını görememesi, görmemeyi yeğlemesi, kadını yokluklar ve bilinmeyenler ("Ötekiler") arasına sokmayı olası kılar ama bu bilinemezlik onu aynı zamanda da korkutucu konumuna getirir: Korkunç olan ise yok edilmesi gereken düşmana dönüşür.

Öte yandan, göz ve bakış arzunun dışavurumudur. *Amat*, Necip'in gözünden vurulmasını anımsatırcasına, Kayıkçı[460] Recep'in "gözlerinin yuvalarından fırlamış"[461] bir durumda Hekim Av-

459 Platon, adı geçen yapıt, s. 16. "Sight is the source of the greatest benefit to us; for if our eyes had never seen the sun, stars, and heavens, the words which we have spoken would not have been uttered. The sight of them and their revolutions has given us the knowledge of number and time, the power of enquiry, and philosophy, which is the great blessing of human life...."

460 Roman boyunca Amat'ı gözleriyle izleyen adsız kayıkçıyı/kayıkçıları anımsarız.

461 *Amat*, s. 12.

ram[462] Efendi'ye getirilmesiyle başlar. Kapısı çalındığında, Avram Efendi uskumru dolması yemektedir. Kapıyı açıncaya kadar *phallus* simgesi olan balığı[463] iştahla yemeyi sürdürmesi, hem kendi erkekliğini tüketmesinin ve bir anlamda mastürbasyonunun eğretilemesi, hem de aç halklara ekmek ve balık sunan İsa'nın vericiliğinin parodisidir (*İncil*, Mark 6, 38). *Amat*'ta yaratılan dünyadaki erkekler açgözlüdür. Hekimin, Recep'in "gözlerini itip yuvalarına"[464] oturtması, İsa'nın körlüğü giderdiği mucizeyi anımsatır. Adamın gözlerinin yerinden fırlamasının nedeni, daha sonra Nuh Usta olarak göreceğimiz deli marangozla karşılaşmasıdır:

> Saçı sakalına karışmış bu ince uzun adamın sırtında kapkara, yırtık pırtık bir aba vardı. Arnavut kaldırımı döşeli sokakta çıplak ayak yürüyordu. Saldığı pis kokudan vahşi köpekler bile yanına yaklaşamıyor, ancak emniyetli bir mesafeden havlayıp hırlıyorlardı. Esrarengiz adama merakla gözlerini dikenler, çekindiklerinden olsa gerek, fısıltıyla konuşup fark edilmemeye dikkat ederek hemen karanlık köşelere sindiler. Fakat en azından 20 çift gözün o anda kendisini izlediğini hissettiğinden midir, adam bir ara arkasına dönüp bakınca hepsi çil yavrusu gibi dağılıverdi. Deli marangoz, koskoca yolda tek başınaydı artık.[465]

Marangozun salgıladığı pis koku, insan cesedinin çürümesini simgelediğinden ölümü anımsatır. Bir bakıma, romanın başında

---

462 Gönderme yine bir babaya, Tanrı'ya inancını kanıtlamak için oğlunu boğazlamaya hazır olan *İncil*'deki Avram'adır (Abraham): Türkçe adı ile İbrahim'in hisli bir baba olduğu pek söylenemez. Amat'ın hekiminin adının da İbrahim olması rastlanusal değildir: Adlar ve etnik ayırımlar, erkek dizgesinin yarattığı sınıflandırıcı kurmacalardır.

463 Balık, *ichthys*, aynı zamanda İsa'yı da simgeler. Bu açıdan bakıldığında hekiminki açgözlü bir yamyamlık, İsa'yı yeniden kurban durumuna sokma eylemidir. İsa ise balığı çoğaltarak açları doyurmayı seçer.

464 *Amat*, s. 12.

465 A.g.e., s. 12-13.

İsa'yı simgeleyen bu karakter, Hıristiyan peygamberinin ölümlü bedenidir. Metinde marangozdan ürken vahşi köpekler *Kar*'dakileri anımsatır: Bunlar *İncil*'de Tanrı'nın lanetine uğrayan insanları yiyen, leşle beslenen korkunç köpekler (I Krallar 14, 11) ya da erkek metninde daha gerilere gidildiğinde, cadı Hecate'nin yanında dolaşan ürkünç hayvanlardır. Eski Yahudi öykülerinde Lilith de köpek kılığına girip inananlara, dizgeye boyun eğen kullara saldırır.[466] Marangozun çıplak ayakları da onu İsa ile bağlantılandırır. Ancak, ayaklarını yıkayacak Maria Magdalena bu metinde Vaftizci Yahya'ya dönüşmüştür: İstanbul'da kadın, hem mekândan, hem de metinden silinmiştir. Erkeğe sevecen bir biçimde yaklaşması olanaksızlaştığından erkekler birbirlerine bakmak, birbirlerine anne rolü oynamak zorunda kalırlar. Bu açıdan, Aziz Yahya artık yalnızca ayyaş değil, aynı zamanda kadın da olmak durumuna "düşer": Her iki anlamda da erkek dizgesi uyarınca lanetlenmiştir.

Sen Piyer Kilisesi'nin sabık zangocu Ayyaş Ohannes (Yahya/John), deli marangozu alıp hamama götürür, bebeğini yıkayan bir anne gibi temizler. Yine de (bakış açısının onunki olduğu var sayılırsa) temizlemekte olduğu erkeğin bedenine baktığında, "apış arası ve benzeri iğrenç uzuvları"[467] söylemiyle tepki vermesi, aynı uzuvları kendi bedeninde taşıdığı düşünüldüğünde, erkeğin öteki erkeğe ve kendi vücuduna yaklaşımındaki patolojiye, derin yabancılaşmaya ve özünden tiksintiye dikkat çeker.[468] Öte

466 Bak., "Judaism/The Judaic Tradition/Jewish myth and legends/Sources and development/Myth and legend in the modern period/Kabbalistic tales," Encyclopædia Britannica CD-Rom, Britannica.co.uk, Londra 2002.

467 *Amat*, s. 14..

468 Burada, Doris Lessing'in *The Cleft* romanında ilk kez erkek çocuk doğuran kadın topluluğunun bu çocukları canavar olarak nitelendirmesini anımsarız (Bak., Doris Lessing, *The Cleft* [Londra: Fourth Estate, 2007]). Bu açıdan da metinde kullanılan söylem, bir kadın anlatıcının (ya da "kadınlaşmış" bir anlatıcının) varlığını duyumsatır.

yandan, erkek üreme organlarına karşı böylesine keskin bir yabancılaşma ile bu konudaki söylemin içerdiği korku da göz önüne alındığında, bu sözlerin Ohannes'e değil, anlatıcıya ait olduğu varsayılabilir: Romanda duyduğumuz ve bizi yönelten/yöneten sesin, peniste yoğunlaşan erkek şiddetinden yılmış bir kadının sesi olması seçeneğini yeniden anımsarız. Hıristiyan mitolojisinin en dindar kişilerinden biri olan Vaftizci Yahya'nın on yedinci yüzyıl İstanbul'unda bir ayyaşa dönüşmüş olması, kilisedeki zangoçluk görevinden atılması, dinsel söylemin bu ölümlü ve günahkâr mekânda anlamını yitirdiğini gösterir. "Seni peder, velet ve şu elimdeki mukaddes ispirto adına vaftiz ediyorum!" ve "sıra, İsa Mesih'in etini yiyip kanını içmeye geldi"[469] sözleri, erkek dizgesinin en güçlü kurumlarından kilisenin yitirilmiş ruhaniliğini ve erkini vurgular: Anlatıcı, erkek merkezli kurumu aşağılayan baltalayıcı (ve kadınsı) bir strateji kullanarak "kutsal"a gülmemize yol açar. Ohannes de okurla birlikte gülmektedir belki. Tanrı bir pederе, oğlu bir velede, Kutsal Ruh (*Holy Spirit*) ispirtoya dönüşür. Bu arada, Aşai Rabbanî (*Eucharist*) ayininin temelindeki yamyamlık ve vampirizm açığa çıkarılır. Vaftiz töreni grotesk bir nitelik kazanır. Öte yandan, gemide ve Hisli Baba Köyü'nde göreceğimiz Nuh Usta'yı, eşeğinin üzerinde Sancho Panza gibi dolanıp duran Ohannes yıkar, giydirir, oluşturur. Bu açıdan bakıldığında, anneleşerek/kadınlaşarak bir erkek yaratırken yeni bir metin de yaratmıştır: Onun yeniden yazdığı metin, meşe palamutları yoluyla yeni metinlerin/bedenlerin de yaratıcısı olacak, çorbacının öfkeyle sözünü ettiği "nazik" adamlarla ve onları ölümsüzleştiren sanatla bağdaştıracaktır. Bir kez daha, kadın mı, erkek mi olduğu pek kesinleşmeyen ama metne sesini veren anlatıcıyı anımsarız.

Göz imgesi, para kokusunu duyan Ohannes'le de ilişkilidir. Deli marangozu Galata'da gördüğünde, onu para getirecek bir ar-

469 *Amat*, s. 16.

zu nesnesi olarak gören gözleri ışıldar. Marangoz olabildiğince kötü koksa da zangoç para kokusunu alır: "Deli marangozun en azından sayıyla 247 akçesi olsa gerekti."[470] Öte yandan, Ohannes'in yorumu, yukarıda sözünü ettiğim yanılsamadan da kaynaklanabilir: Akçe ile insan arasında değer açısından farklılık ortadan kalktığında, 247 insan tohumunun para sanılması, ait olduğu erkek dizgesi bağlamında olağan bir yanılgıdır.

Romandaki erkekler öfkelendiklerinde, birbirlerine lanet okuduklarında, yorulduklarında, egemenliklerini kanıtlamaya çalıştıklarında, cinayet işlerken, umutsuzluğa kapıldıklarında, birbirlerinden nefret ettiklerinde, "arzu" duyduklarında, bu olumsuz ve şiddet içeren duygular gözlerinde yoğunlaşır. Öte yandan göz, erkekler arasında homoerotik duyguların da göstergesidir: Diyavol'ün kamarasında, gemide olmayan erotik kadın işlevini üstlenen ve erkekleri baştan çıkaracak bir biçimde bedenini kadınlaştıran, kılık ve cinsellik değiştirmiş, geleneksel "oynak" kadın imgesini yansıttığı düşünülen köçek, kendisini izleyen erk sahibi erkeklerin gözleri aracılığıyla ve kendi gözlerini kullanarak arzu nesnesi biçimini alır. "Köçek bir süre bekleyip konuklara göz süzdü, ardından kırıtıp zillerini şakırdatarak raksetmeye, gerdan kırmaya başladı(...) İçeride bütün konuklar ihyâ olmuş, neşe ve keyif zirveye varmıştı."[471] Erkeklerin gerçek arzu nesnesi, betimleyip durdukları "masum", ahu gözlü (ağlatan öteki) kadın değil, göz süzen, kışkırtıcı (ihya eden) erkek-ama-kadın imgesidir: Diğer bir deyişle, kendi kendilerini arzularlar.

Göz, dış dünya ile dolaysız ilişki kurmamızı sağlayan duyu organlarından biridir. Bakış, aynı zamanda karşımızdaki özneyi arzu nesnesi haline dönüştürebilir. Köçeği seyreden, ona bakan ve kadınlaştıran geminin ileri gelenleri, Diyavol'ün kendilerine şeytanca bir stratejiyle sunduğu bu arzu nesnesi yoluyla "ihya"

470 A.g.e., s. 14.
471 A.g.e., s. 72.

olurlar. Erkeğe arzuyla bakan erkek konumuna yerleştirildiklerini, cinselliklerinin ve *phallus*'larının etkinliğinin sorgulandığını, kimliklerini var eden heteroseksüel erkek dizgesinin baltalandığını ayrımsayamazlar. Kaptanın odasına ilk kez giren Süleyman Reis de çevresine baktığında, kendini mekânın ürkütücülüğüne ve gizemine gözleri aracılığıyla kaptırır. Rahim eğretilemesi biçiminde yorumlanabilecek olan kamara,[472] ürkütücü olduğu kadar merak uyandırıcı ve yabancıdır:

> Birçok ıvır zıvırla dolu bu kamarada neredeyse *sabit* hiçbir şey yoktu. Tavana asılı bir muşamba fener, gemi yalpa yaptıkça sağa sola sallanıyor ve böylece kamaradaki her şeyin *gölgesi bir uzayıp bir kısalıyordu*. Ayrıca duvardaki büyük ve geniş dolapların *açık bırakılmış kapakları* yalpanın etkisiyle menteşelerinde dönüp dururken gıcırdıyor, cinlerin fısıltılarına benzeyen bu ses de insanın *yüreğini* cız ettirip *gönüle* gam ve kasvet salıyordu. Dolapların raflarına cilt cilt dizilmiş onlarca ve belki de yüzlerce kitabın altın yaldızlı süslemeleri, sallanan fenerin ışığında, sanki karanlıkta *birbirlerini dürtükleyip el şakaları yapan ifritlerin gözleri* gibi parıldamaktaydı. Öyle ki, bu kalın kitapların *hilâl kaşlı, ahû gözlü, kiraz dudaklı ve servi boylu sevgililere* yazılmış aşk şiirlerinin derlendiği birer külliyat olabileceğini, aklı başında hiçbir *âdemoğlu* yutmazdı.[473]

"Davudî bir sesle 'Gel!' diye haykırması" beklenen ama çok daha kadınsı, kısık bir sesle "Geliniz"[474] diyen Diyavol'ün karanlık bir ana rahmini anıştıran odası, içerideki eşyanın kendisini değil, gölgesini öne çıkaran, uzayıp kısalmalarla *phallus*'un göreceliğine yol açan fener ışığıyla, ürkünç ve özgür birer rahim gibi

---

472 Kamara sözcüğünün kökeni, oda sözcüğünün Latincesinden gelir. Teknolojik gelişme nedeniyle gözün yerini alan "kamera" ile aynı kökü paylaşır. İspanyolca *cama* sözcüğü yatak demektir.

473 *Amat*, s. 24-25. Benim vurgularım.

474 A.g.e., s. 24.

açılıp kapanan dolaplarıyla, başka bir dünyayı, Lilith'in varlığını ayrımsatan garip sesleriyle, Süleyman'ın tüm erkeksi korkularının uyarılmasına yol açar. Birbirlerine el şakaları yapan ifritler, *Kar*'daki başkarakterin tedirginlik yaratan gençlik anılarını hatırlatır: "Lisede bu adamlar pandikleşerek sürekli birbirlerini ibne durumuna düşürmeye çalışırlardı. Bu faaliyetin yerini daha sonraki yıllarda birbirlerini ve daha çok siyasal düşmanlarını polis ajanı durumuna düşürme oyunu almıştı."[475] Anlatıcının mekânı Süleyman'ın bakış açısından betimlediği varsayıldığında, kendini "sabit" olmayan nesnelerin arasında, kaosta bulup tedirgin olan erkek, kendi yarattığı geleneksel kadın imgesine sığınır, onun burada olamayacağına kendini inandırır. "Hilal kaşlı, ahu gözlü, kiraz dudaklı" kadın, erkeğin korkmasına karşın yine de kendini "erkek" olarak kimliklendirebilmesi ve tanımlayabilmesi için gerekli olan "öteki"dir. Ancak o kadını göz önüne getirebildiğinde kendine "âdemoğlu" diyerek akılcılığını, erkini vurgulayabilir, "yüreğe" ve "gönüle" dönüştürülüşünün ezikliğine karşı teselli bulur.

Odada, Milton'ın *Paradise Lost* şiirinde betimlediği, "görülebilen karanlık"[476] tarafından aydınlatılan cehennemi andıran, "kara ışık" yayan kitapların dışında, erkekler arası şiddeti simgeleyen, iğdiş edilmiş *phallus*'a ve onun olası ölümcüllüğüne gönderme yapan "kısa namlulu bir karabina," zamanı (ve görüntüleriyle, içlerindeki akışkan kum taneleriyle kadın bedenini) simgeleyen kum saatleri ve mekânı, üzerinde savaşılan toprağı simgeleyen haritalar bulunmaktadır. Diyavol, bilgiyi, gücü, zamanı ve mekânı odasında toplamış, iyeliğini sergilemektedir. Dolaplardaki kitapların kendinden önce gelen erkek erk sahipleri tarafından yazılmış yetkin metinler olduklarını öngörür, *Kar*'da gördüğümüz, Ka'nın babasının kütüphanesini anımsarız. Öte yandan,

475 *Kar*, s. 54.

476 John Milton, a.g.y., s. 38.

bunların "kara ilimleri izah eden" ciltler olduğunu, odaya yeni giren Süleyman değil, ancak anlatıcı bilebilir. Bu bakımdan, odanın betimlemesinin kimin gözüyle yapıldığı konusunda aklımıza sorular takılmaya başlar: Dolaplardaki metinlerin, "kamaradaki kasavet ve kederi adeta doruğa" taşıması, içeriklerini okumamış Süleyman'ın tepkisinden çok, anlatıcınınki gibidir. Tüm bu erkek metinlerine böylesine ikircikli, yabancılaşmış bir bakış, ancak cinsiyeti belirgin olmayan anlatıcının kadınsı korkusunu yansıtabilir. Öte yandan, benzer bir korku, Diyavol'ün emrindeki erkeklerin isyanına karşı her an tetikte olduğunu gösteren, kıç tarafta asılı bulunan (ama kısalığı vurgulanan) karabinanın varlığından bellidir. Paylaştıkları bir bütünün, kapalı bir beşgenin içinde, birlikte sefere çıkmış, aynı ülkenin ülküdaş savaşçılarının birbirlerini ve kaptanlarını sürekli tehdit etmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun (ve genelde imparatorlukların ve devletlerin) durumunu ve bunun da ötesinde, erkekler arasında kaosu önlemek için ataerki tarafından gerekli görülen hiyerarşik ilişkilerin ve bunları korumak için başvurdukları şiddetin ve kıyımın geçerliliğini sorgulamamıza yol açar.[477] "[K]alyonun en zayıf yeri"nin kıç tarafı olması,[478] erkeklerin korkusunun arzulanan ama bastırılan homoerotik kaynağını, daha da belirgin bir biçimde ortaya koyar.

İlk bakışta, Kırbaç Süleyman'ın girdiği oda, kaypak ve kırılgan da olsa bir erkek mekânı olarak betimlenir. Anlatıcı devam eder:

> Bu iç karartıcı mekânın iskele tarafındaki sedire, ne gariptir ki, üzerine bir tavus kuşu motifi nakşedilmiş kırmızı bir yorgan seriliydi. Aynı tavus zemindeki kilimde de vardı. Ayrıca, gemide cins-i latiften tek bir kişi bile olmamasına rağmen sancak tarafına kara çerçeveli bir boy aynası asılmış ve bu aynanın üstü, çok

477 *Amat*, s. 25.
478 A.g.e., s. 122.

ellendiğinden olsa gerek, yer yer örselenip tarazlanmış kırmızı bir atlasla örtülmüştü.[479]

Okur kendini, Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* romanının başında betimlenen sanatçı stüdyosuna bir kez daha girmiş gibi hisseder:[480] Diyavol ile sanatçı arasındaki koşutluk pekiştirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında odadaki çerçeveli ve örtülü ayna, yaratılacak olan resme, Süleyman Reis ise sanatçının yapıtı yoluyla bir süreliğine sonsuz gençliğe ve ölümsüzlüğe ulaşan Dorian Gray'e dönüşür. Dorian Gray ölümsüzlüğü ve sınırsız gençliği kendi seçimiyle, özgür iradesiyle resmi bıçakladığında yitirir. Resim sanat yapıtı olmanın yanı sıra, bir tür sihirli ayna işlevini de görür. Wilde'ın metninin Faust söylencesinin estetikçi kaygılarla yeniden uyarlanması olduğunu düşünürsek, Gœthe'nin yapıtında işlenen benzer bir motifi anımsarız: Mephistopheles tarafından cadının "mutfağına" getirilen Faust, odadaki aynadan gözünü ayırmak istemez: Aynada gördüğü kadın bedeninin etkisiyle büyülenmiştir:

> Ne görüyorum? Bu tılsımlı aynada kendini sergileyen hangi göksel imge? Ah aşk! Bana en hızlı kanadını ödünç ver ve onun yaşadığı diyara götür beni. Ah! Olduğum yerde durmayıp aynaya yaklaşmaya kalktığım zaman, onu bir bulutun arasından gibi görebiliyorum ancak! - Kadının en güzel hali! Bir kadının bu kadar güzel olması mümkün müdür? Gözümün önünde uzanmış bu bedende tüm göklerin harikalarının özünü mü görmekteyim? Böylesi bir şey dünya yüzünde var mı?[481]

---

479 A.g.e., s. 25-26.

480 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969), s.7. Wilde'ın romanı da *Amat* gibi Faust söylencesine bir göndermedir. Ancak bu metinde Mephistopheles, sanatçı Basil Hallward değildir.

481 Gœthe, a.g.y., s. 130. "'Que vois-je? Quelle céleste image se montre dans ce miroir magique? O amour! prête-moi la plus rapide de tes ailes, et trans-

Faust'ta görülen imgeye koşut bir biçimde, Diyavol istediği zaman odasındaki aynaya girip çıkabilir ve böylece, *Faust* bağlamında kadınlaşır ve arzu nesnesine dönüşür. Gœthe'nin metninde, mutfağına/laboratuvarına geri gelen ve erkek gözüyle kötücülleştirilen Lilith'i andıran cadı, kahramana alev saçan ve bu yanıyla cehennemden gelen sülfür (*brimstone*) içerdiğini varsayabileceğimiz bir içki hazırlar. Mephistopheles'in dediğine göre, Faust bu sayede bütün kadınları aynadaki beden olarak görebilecektir. Diyavol'ün sürekli içtiği gizemli iksir göz önünde tutulduğunda, onun da içkisinin Faust'unki gibi cehennemle ilintili olduğunu varsayabiliriz.

Sedir, yorgan, kilim ve aynayı örten atlas kumaş, tümüyle kadınsız görülen bu metne kadını bütün gücüyle dahil eder. Kumaşlar, özellikle de işlemeli dokumalar kadınlarla ilintilidir. Uzanılan yer, sedir, erkeği yatay ve edilgen konuma sokar ama erkek metinlerinde yeğlenen seçenek, erkeğin değil, kadının yatar durumda olmasıdır: Yatan, uyuyan erkek savunmasızdır; bebekleşir. Onu ancak anne sıcaklığı yerine geçebilecek yorgan güvenceye alabilir.[482] Sediri örten yorganın kumaşının kırmızı olması,

---

porte-moi dans la région qu'elle habite. Ah! quand je ne reste pas à cette place, quand je me hasarde à m'avancer davantage, je ne puis plus la voir que comme à travers un nuage! - La plus belle forme de la femme! Est-il possible qu'une femme ait tant de beauté? Dois-je, dans ce corps étendu à ma vue, trouver l'abrégé des merveilles de tous les cieux? Quelque chose de pareil existe-t-il sur la terre?'" Faust'un bir sonraki sahnede Marguerite ile karşılaşması, "on dört yaşından büyük" olduğu halde "günahsız" kalabilmiş bu bakireyi Mephistopheles'ten ısrarla "istemesi" rastlantısal değildir.

482 Daha ileride, Amat'ın hekimi İbrahim Bey'in, karnından yaralanan şövalye konusunda söyledikleri, dokumanın korumacı ve kadınsı yönüne dikkat çeker: "'Tüfenk kurşunu neyse ama, piştov kurşunu ipeği delemez. Kurşun ipek kurşunla birlikte gövdenin içine girer. Gövdede, bir ipek torbanın içindeymiş gibi kalır. Adamın bu kadar ağlayıp bağırmasına aslında hiç gerek yoktu. Kurşunu kendisi de çıkarabilirdi'" (*Amat*, 149). Burada söz ko-

şehveti, kösnüllüğü ve kadınlıkla yakından ilişkilendirilen kanı anımsattığı kadar, şiddete ve öfkeye de gönderme yapar. Metin yazmanın yerine, nakış ve işlemenin kadın işi olarak tanımlandığı göz önüne alındığında, erkek işlevi olarak belirlenen yazma etkinliğinin dışına itilen kadının yorganın üstüne bir tavuskuşu figürü işlemesi, kendi metnini erkeğin odasına, mekânına, gizlice soktuğunu gösterir ve Süleyman'ın tasarladığı kadın heykeli biçimindeki erkeksi metni tümüyle dışlar. Dişiyi kendine çekmek için tüyleriyle göz alıcı bir görüntü sergileyen, erkekliğini bu gösterisiyle ve albenili dış görünüşüyle[483] kanıtlayan tavuskuşu, güneşi, tanrısallığı simgeler. Geleneksel olarak, Batı dünyasında tavuskuşuna yılanın başdüşmanı olarak bakılır. Kuyruğunu oluşturan tüylerin titreşen renkleri, yılanın zehrini, güneşin yanardönerliğine dönüştürebileceği sanılan yeteneğiyle açıklanır. Tüyle-

---

nusu olan, sadece ipeğin koruyucu işlevi değildir. Erkeklerin elindeki erk araçlarından birinin, tıp biliminin gözüyle, gebeliğe ve doğum sürecine bakmakta olduğumuzu ayrımsarız. Karnındaki ipek torba ile yatakta inleyen şövalye tümüyle kadınlaştırılmış; kurşun, hem sperm hem de spermin oluşturduğu çocuk, torba haline gelen ipekse yapay bir rahme dönüşmüştür. Kadının yumurtası ve doğurganlığı, eğretilemeden tümüyle çıkarılmıştır. Hekimin yukarıdan bakan erkeksi/bilimsel söylemi, kadının doğum yaparken boşuna ağladığı, kendine fazlasıyla ilgi çekmeye çalıştığı düşüncesini içerir. Erkeğin egemenliğindeki tıp biliminin kadına yaklaşımındaki sorunsal öne çıkar. Sanal doğumdan sonra şövalyenin ağlamayı sürdürmesi, onu daha da "aşağılayıcı" bir biçimde kadın kılar. Hekimin tek kaygısı, gömleğin (rahmin) yeniden kullanılır duruma getirilmesidir: "bir gece külü suda bırak. Ertesi günü de Girit sabunuyla yıkarsın" (*Amat*, ay. s.). Külün ölümle ilişkisi, Girit'in ise yıllar boyu Osmanlı İmparatorluğu için sorun olması, hekimin kadın rahmi ve doğurganlığı karşısındaki duruşunu betimler. Önemli olan gömleğin yeniden kullanılabilmesi ve "temiz" (masum) olmasıdır. *Kar*'da da kumaşın (özellikle de ipeğin) kadını simgelediğine değinmiştim.

483 Erkek dizgesinde albeni kazanmak için başvurulan süs öğeleri kadınlarla bağlantılandırılır ama doğada, hayvanlar arasında, göz alıcılık erkeklikle ilişkilidir.

rinin döküldükten sonra yenilenmesi onu İsa'nın dirilişiyle bağlantılandırır. Kanının kötü ruhları kovabileceğine inanılır. Bu olumlu simgelendirmelerin yanı sıra, tavuskuşu kötücül olarak da yorumlanır: Tüylerini açıp gururla dolaşması, onu kendini beğenmişliğin, en ölümcül günah olan fiziksel kibrin simgesi durumuna sokar.[484] Jungcu psikanalizm, romanda sıkça görülen aslan figürünü, tavuskuşu ile birlikte değerlendirerek ilksel imgeler arasında irdeler: "Şehvet ve kibir göstergeleri aslan ve tavuskuşu, insani gölgenin gururlu iddialarının işaretidir."[485] Böylece, uyuduğunda Diyavol'ü örterek sakınan yorgan ile çıplak ayaklarını koruyan kilim, üstlerine kesin karşıt ikilikleri baltalayan simgesel birer tavuskuşu işlendiğinden, karakterin adının anıştırdığı kötücül niteliğin mutlaklığını sorgular: Araya iş işleyen bir kadın eli girmiş, erkek dizgesinin temel taşlarını yerinden oynatmıştır.

Yukarıda da değindiğim gibi, odada anlatıcıyı gemide kadın olmadığını anımsatmak durumuna sokan ayna da vardır. Anlatı ilerledikçe kaptanın zaman zaman bu aynanın içine saklandığını, buradan odasını gizliden denetlediğini öğreniriz. Yansımayla özdeşleştirilmesi, Diyavol'ü hem bakan, dikizleyen, hem de dikizlenen, arzulanan konumuna oturtur: Özne ile nesne teke indirgenmiştir. Arzu kendi kendisiyle ilişki halindedir. Dahası, Diyavol kadına yüklenen kendini seyretme saplantısıyla, bir çeşit narsizmle ilişkilendirilir. Aynanın hem içinde, hem de dışındadır. Öte yandan ayna, varlığı kanıtlayan, bireyin kendini ayrı bir kişi olarak görebilmesini sağlayan bir araçtır: Pamuk Prenses'in, te-

484 Bak., Hans Biedermann, a.g.y., s. 257-258.

485 Carl Gustav Jung, "Rex and Regina", *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*, çev. R. F. C. Hull (New York: Pantheon Books, 1963), s. 365. "Lion and peacock, emblems of concupiscence and pride, signify the overweening pretensions of the human shadow..." Konuya aşağıda yeniden değineceğim.

mel niteliği ve varlık nedeni olan güzelliğini yansıtan aynasıyla derin bir ilişkisi olan üvey annesini anımsarız: Ayna onun artık "güzel" olmadığını söylediğinde, annelik işlevini yitirerek cadıya dönüşür. Aynalar Dracula'nın (kadınsı vampirin) görüntüsünü yansıtmayı reddeder. Hıristiyan dinine göre ayna Meryem Ana'yı simgeler: Tanrı'nın yansıması olan İsa'yı, kendisi kırılmadan/yarılmadan dünyaya getirmiştir. Öte yandan, erkekleri kötü yola çağıran ölümcül deniz kızları ellerinde ayna tutar. Aynaya bakmak, gurur ve kendini beğenme işaretidir ama ayna kırıldığında lanetli bir döneme girilir. Dahası, akılcı dizgede aynanın yansıttığı cismi ters-yüz etmesi, gerçeği çarpıtan, farklılaştıran tehlikenin göstergesidir. Platon'un Timaeus'u görme yetisinden ve bakıştan söz ederken aynanın bu niteliğine dikkat çeker.[486] Ters/yüz, iyi/kötü, doğru/yanlış, gerçek/yalan ikili karşıtlıkları bu şekilde baltalandığında, Diyavol erkek akılcılığını, heteroseksüel ataerkil dizgeyi yalanlayan üçüncü cins/cinsiyet (ya da toplumsal cinsiyetin toptan silinişi) konumuna aktarılır. Bir yandan sanatçı, bir yandan da sistem bozucu oluşu, olumsuzluk değil, bir kurtuluşun müjdecisi gibi görülebilir.

Ayna, Lacan'ın gelişim süreci incelemesinde bireyin benliğini (ben'ini) saptamasında biçimlendirici bir işlev taşır:

> Yeter ki ayna evresini, çözümlemenin bu terime kazandırdığı anlamda, bir *özdeşleşme* olarak kavrayabilelim: Özdeşleşme, yani öznede, bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm olarak. Kuramda bu olgu için antik bir terim olan *imago*'nun kullanılması da zaten, imgenin böyle bir evre etkisi yapmaya hazır bir yazgısı olduğunu yeterince göstermektedir.
>
> Demek ki, yavru insan dediğimiz, henüz konuşma çağına bile gelmemiş, hareket ve beslenme bağımsızlığı olmayan bu yaratığın kendi yansıyan imgesini böyle sevinçle kabullenişini bundan sonra, insandaki simgesel dölyatağının örnek bir bağlamda

486 Platon, a.g.y., s. 16.

kendini belli etmesi olarak görebileceğiz. Buna göre *özne-ben*, başkasıyla özdeşleşmenin diyalektiğinde kendini henüz nesnelleştirmeden ve öznelik işlevini dil yoluyla evrensel düzeyde yeniden kazanmadan önce, özünü en ilk biçimiyle bu dölyatağında çökeltmekte, oluşturmaktadır....

Ayna evresinin tamamlandığı (yani yansıyan *özne-ben*'in toplumsal *özne-ben*'e dönüştüğü) aşama, *benzer* olanın *imago*'suyla özdeşleşme ve ilkel kıskançlığın oluşması ile birlikte (ki bu dram çocuktaki geçişlilik [transitivisme] olgularını inceleyen Charlotte Bühler okulu tarafından çok ustaca değerlendirilmiştir) `özne-ben'i artık toplumsal yönü daha belirgin durumlara bağlayan diyalektiği başlatır.

İnsan bilgisinin hep *öteki*'ne duyulan arzunun dolayımıyla [médiatisation] dengelenişini kesinleştiren, bu bilginin nesnelerini yalnızca başkaları ile rekabet üzerinden kazanabilecekleri soyut bir eşdeğerlilik içinde oluşturan, *özne-ben*'i, içgüdülerin tüm dürtülerini, doğal gelişim sonucu olanları bile, tehlike sayan bir araç haline getiren, hep bu andır. Oidipus kompleksindeki cinsel nesne örneğinde de açıkça görüldüğü gibi, bu andan itibaren doğal gelişmenin normalleştirilmesi insanda artık, ***kültürel*** bir aktarıma bağlıdır.[487]

Diyavol'ün aynasıyla geçişliliği ve (Kırbaç Süleyman ile odaya giren diğer erkekler açısından) aynanın üstünün örtülü oluşu bu açıdan da anlamlıdır. Ölümsüzlüğü öğrenmek isteyen Süleyman Reis'in özne-ben oluşturma yolu kapatılmıştır.

Anlatıcı, kaptanın odasını betimlemeyi sürdürür. Denizcilikle ve kaptanın gemideki işlevi ile ilgili bazı araçların dışında, odada anlatıcının garipsediği bir nesne daha vardır: "İşin tuhafı, masaya

487 Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, s. 1285-1289. Çeviri: Jacques Lacan, "'Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi": Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle", çev. Nilüfer Kuyaş, Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (Ekler) (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), s. 174-180.

yayılmış bunca eşya arasında bir de, Frenklerin *'viol d'amour'* dedikleri bir sinekeman da göze çarpmaktaydı."[488] Sinekeman'ın[489] biçimi göz önüne alındığında, kemandan daha büyük bu yedi telli müzik aleti,[490] kuğu gibi uzun boyunlu ama erkeğin görmek istemediği fizikselliği de içeren bir kadın bedenini andırır. Aleti çalan onu sinesine, göğsüne dayamak, gönlüne bastırmak zorundadır ama sinekeman kadın eğretilemesi olarak yorumlandığında, onu tutan erkek eli aynı zamanda özgürlüğünü kısıtlar, boynunu sıkar. Aletin adının ilk sözcüğünün Fransızca doğru yazılışı, *viol* değil, *viole*'dur. Metinde yapılan yanlış, (belki de aslında kadın olan ve bu erkek dünyasında kadına neler yapılabildiğini gördüğünde dehşete düşen) anlatıcının bilinçaltının anlık dışa vurumunu (*lapsus*) yansıtır: *Viol* sözcüğü Fransızca'da tecavüz etme[491] (isim hali) anlamına gelir. Aşkla (*amour*) hiçbir ilgisi yoktur: İki sözcüğün birlikte kullanılışı kavram karşıtlığını ve kargaşasını güçlendirerek anlam(sızlığ)ı vurgular ve bir *oxymoron* oluşturur. Erkek tarafından tahta bir alete dönüştürülmüş, öldürülmüş ve erkeğin istediği müziği (metni), erkeğin ellerinin dayattığı biçimde yankılamaya zorlanan bu kadın bedeni eğretile-

488 *Amat*, s. 26.

489 Müzik aletinin adı, "yürek" kavramını içerdiği kadar "göğüs", yani meme gerçeğini de vurgular. Keman, yay, kavis anlamıyla erkeklerin imgeleminde yaratılmış ülküsel kadının kaşlarını anımsatır.

490 Bak., *Nouveau Petit Larousse Illustré*, s. 1095. Metindeki kemanın şiire gönderme yapma amacıyla on dört teli vardır.

491 "Irza geçmek" terimini kullanmıyorum. Dilin ne denli cinsel önyargı taşıdığı ve kadını nasıl metalaştırdığı, kadınlar için ne kadar kısıtlayıcı olduğu, çeviride, kıyıcı bir erkek eylemini karşılamak için; kadın bedeni ile ilgili olmayan, iffet ve namus gibi toplumca inşa edilmiş ve erkek merkezci kavramları anıştıran "ırz" sözcüğünün yeğlenmesinden bellidir: Bu eylem, kadının kendi bedeni üzerindeki karar hakkını, istemini tümden yadsıyan ve fiziksel/duygusal şiddet içeren düşmanca bir saldırıdır. Erkekte umarsız bir kadın korkusunun varlığını kanıtlar. "Irz" ile herhangi bir ilgisi yoktur. Dahası, terimde kullanılan "geçmek" fiili, yapılan kıyımı ve yaralamayı gizleyerek neredeyse olumlu kılar.

mesi, erkek olmadığında işlevini ve sesini yitirir. Öte yandan, bedeninin ortasındaki delik sayesinde erkeğe her zaman açık, davetkâr (ama belki de dişli, ısırıp koparabilecek) bir vajina sunar. Bu vajinanın derinleri, kemanın yapımcısının adını kazımasıyla erkeğin damgasını taşımaya zorlanmıştır. Sinekeman, gemiden oyulup çıkarılan, cıvadranın altına çivilenen "masum" kadın figürünün ötekisini yapılandırmak için başka bir seçenektir.

> Modern Avrupa kemanına benzerlik açısından en yakın olan çalgı ise "ilk kez 1740'ta kullanıldığı bilinen Sinekeman'dır. (violon d'amore)" (Barut, 1995). Modern kemanın ülkeye girişinden sonra ilk olarak İstanbul'da müzikli salonlarda kullanıldığı izlenmektedir. Buralarda daha çok "Çingene, Yunan, Yahudi ve Ermeni çalıcılar tarafından kullanılan" (Aksoy, 2000) kemanın, Rauf Yekta Bey, ülkeye "Avusturya-Macaristan ve Balkanlardan" (Kurtaslan, 2001) girdiğini söylemektedir.[492]

Amat'ın 1670 yılında geçtiği göz önüne alındığında, kemanda yazılı tarihin 1699 olduğu okunduğunda, bu tür kemanların ilk defa 1740'ta kullanılması, bir zamansal kaymanın daha söz konusu olduğunu gösterir. Erkek dizgesinin güven verici çizgisel zaman modeli, kadının/kadınsının metne girmesiyle altüst olmuştur. Kırbaç Süleyman da bu zaman kaymaları karşısında bocalayacaktır:

> Gözüne 14 telli keman ilişti. Bu çalgıyı alıp ses deliğinden içeri baktığında, fenerin cılız ışığında, Frenk harfleriyle yazılmış şu ibareyi heceleye heceleye okudu:
>
> Leopold Ris fecit
> Viennae, Anno 1699[493]

---

492 Yard. Doç. Dr. Cansevil Tebiş, "Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Çalgı Eğitiminin Bir Boyutu Olan Keman Öğretiminin Tarihsel Süreç İçindeki Gelişimi ve Günümüzdeki Durumunun Değerlendirilmesi" (Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa, KKTC: XI. Eğitim Bilimleri Kongresi, 23-26 Ekim 2002).

493 *Amat*, s. 28.

Işık ve güneş erkek aklının birer eğretilemesi olduğuna göre, fenerin ışığının "cılız" niteliği, bu odada egemen sanılan erkek erkini ve kadınla ilişkisinin durumunu yansıtır. Amat'ın karanlığında güneşin gücü yerini öteki göze, fenerin sağladığı ışığa bırakır. Gemiciler için bu ışık kaynağının simgesel bir yönü vardır: Anlatıcı, Amat İstanbul'dan ayrılırken, "Kıç taraftaki o devasa fener, yani geminin namusu, onuru demek olan fanus dışında güvertedeki diğer fenerlerin hepsi dümencinin ileriyi görebilmesi için söndürüldü,"[494] diye belirtir. Erkeklerin kadınlaştığı/kadınlaştırıldığı bu tedirgin mekânda, namusun kıç tarafında konuşlandırılması, sürekli bastırılan homoerotik ve homososyal dürtülerin dışavurumu sayılabilir: Bu erkekler arkalarını her an korumak durumundadırlar. Öte yandan, kadının namusu diye bir kavram üreten erkek dizgesi, namus ve iffet gibi olumlu saydığı değerleri kadının himeni ile ilişkilendirir. Geminin kadın olduğu metinde de vurgulandığına göre bu fener Amat'ın himenidir. Gemideki yapılandırılması, kıç tarafına yerleştirilmesi ve "devasa" hale getirilmesiyle gerçekleşir. Yandığı sürece gemiciler belirgin bir masumiyet duygusunu korurlar ve fener, düzenin yitirilmediği yanılsamasını sağlar. Öte yandan, Amat Türk gemilerine saldırmadan önce, ay yıldızlı sancak yerine Diyavol'ün kara bayrağının çekileceği zaman fener yanmaz.[495] Sonuç mutlak kaos olacaktır: Erkek dizgesinin yabanıllığa, kösnüllüğe ve yamyamlığa dönüşmemesi, fenerin yanmasına, kadının himeni üzerinde egemenlik kurabilmeye bağlıdır.[496]

Kaptanın odasındaki sinekemana dönersek, çalgının "ses deliğinin"[497] içine bakmakta olan Süleyman, yalnız yazı türünün

494 A.g.e., s. 39-40.

495 A.g.e., s. 161.

496 A.g.e., s. 161-173.

497 Deliği vajina olarak okuduğumuzda, kadının "sesinin" sadece cinsel organından çıkabilmesi ama içine erkeğin damgasını vurmuş olması, özellikle olası bir kadın anlatıcı öngördüğümüzde ürkütücü bir ironi yaratır.

yabancılığından kaynaklanan olağan bir tedirginlik içinde değildir.[498] Vajinanın içine baktığında çocukluğuna geri döndüğü, kadın ile anneyle karşılaştığı ve bundan çok korktuğu için yazıyı okumakta güçlük çekmektedir. Vajina, ancak penisi sarmaladığında varlık kazanır; erkek olmadığında yokluk simgesidir. Sessiz ve görünmez bir boşluğa çevrilen vajina, kemandaki beden eğretilemesiyle ses deliği haline dönüştürüldüğünde, ürkütücü bir kadın müziğinin kaynağını teşkil edebilir. Süleyman'ın okuduğu adın, *Leopold*'un etimolojik kökeni, Almanca *Liut* (İngilizce *Leod*), yani özgür erkek ile *balt* (İngilizce *bold*), yani güçlü, cesur sözcüklerinden gelir.[499] *Leo*'nun Latincede aslan anlamına gelmesi, ismin erkeksiliğini ve "düşman erkek" Venedik gemisinin ilerde oluşturacağı tehlikeyi daha da öne çıkarır. Leopold, romanın geçtiği varsayılan zaman diliminde, 1658-1705 yılları arasında hüküm süren Kutsal Roma İmparatoru'nun da adıdır. Kemanın yapımcısının soyadı[500] olduğunu varsayabileceğimiz *Ris* sözcüğünün kökeni, Latincede, yukarıda erkeklik bağlamında bir korunma ve saldırı stratejisi olarak sözünü ettiğim "gülme" eyleminden kaynaklanır. Yapımcıyı, diğer bir deyişle yaratanı niteleyen etkin "*fecit*" sözcüğü, konumları gereği yaratacakları yerde öldürmeye güdümlenmiş bu gemicilerin işlevinin olumsuzluğunu ve temel edilgenliklerini vurgular ama kadını/kemanı/müziği/metni yaratanı erkek olarak saptar. Viyana ise Osmanlıların iki kez ele geçirmeye çalıştıkları ve iki kez yenilgiye uğradıkları, arzu nesnesi kadınsı şehir, öteki erk merkezi Kutsal Roma İmpa-

498 Yazı Devrimi ile Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişte yarattığı içsel bir travma yaşanmıştır. Yabancının metnini içselleştirmede yaşanılan güçlük, Süleyman'ın durumunu ve *Amat*'ın Türkiye eğretilemesi niteliğini vurgular.

499 Bak., http://www.yourdictionary.com/leopold.

500 Romanın yer aldığı Osmanlı döneminde soyadı kullanılmadığını, bu değişikliğin Cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşantımıza yasayla getirildiğini anımsamamız gerekir.

ratorluğu'nun başkentidir. Yukarıda da değindiğim gibi, kemanda yazılı tarihin bulunduğu zamandan 29 yıl ötede olduğunu gören Kırbaç Süleyman hemen bir erkek savunma mekanizmasını çalıştırır: Işık azlığından yanlış okuduğuna karar verip akılcılığa sığınarak kaos korkusunu yenmeye çalışır.

Kırbaç Süleyman adını *İncil*'deki önemli bir ataerki imgesinden alır: İsrail kralı Süleyman (Solomon), babası Kral Davud ölmeden, kendini kral ilan etmiş olan ağabeyi Adonijah'ya rağmen, annesi Bath-sheba da dahil, saraydaki güçlü kişilerin araya girmesi üzerine, babasının onayıyla tahta çıkar. Babası öldükten sonra düşmanlarını yok eder ve egemenliğini sağlamlaştırır. Tanrı'ya kurbanlar yaktıktan sonra onu rüyasında görür. Tanrı ne istediğini sorduğunda, dilediği "ölümsüzlük" olmaz; iyi ile kötüyü ayırt edebilmesi için anlayış dolu bir yürek talep eder: Egemenliği altındaki halkı ancak böyle bir yürekle yönetebilecek, yargılarının doğruluğundan emin olabilecektir. Ataerkil dizgede yaşayan erkeklerin bitmek bilmeyen ve bir türlü ulaşamadıkları yürek ve gönül özlemi, *İncil*'de de karşımıza çıkar. Firavun'un kızıyla evlenen Kral Süleyman, yargı yeteneği ve bilgeliği ile ünlenir. İsrail'de yarattığı sıkı düzen ve işbölümü, dizgenin gücünü, hiyerarşinin sürerliğini pekiştirir. Ülkesinde dingin bir barış sağladıktan sonra Tanrı için görkemli bir tapınak, kendine de büyük bir ev inşa eder,[501] güçlü bir gemi filosu oluşturur. Kadınlarla ilişkileri sorunludur: Kendi bebeği ölünce başkasınınkini çalan bir kadına, bebeği kılıçla (*phallus*'la) ikiye bölüp paylaşmalarını önerir; gerçek anne buna dayanamayınca doğru kadını seçip "hakça" yargıya varmayı başarır. Gerçek annenin dehşeti, Süleyman'ın bebeği gerçekten parçalayacağına inancı, "nesnel" ve "akılcı" erkek yargısının duygusuz kıyıcılığını sorgulamadığının,

501 Amat'ı oluşturan meşe ağaçları, Kral Süleyman'ın tapınağın yapımında kullandığı ağaçları anıştırır. Romandaki Süleyman'ın içindeki kadınla birlikte yanan evi ise kalıcı ve koruyucu niteliklere sahip değildir.

bunun farkında olduğunun bir kanıtıdır. *İncil*'de, Süleyman'ın Saba Melikesi'nin[502] tüm sorularını yanıtladığı ve onu zenginliğiyle hayran bıraktığı söylenir ama kraliçenin gerçek amacı ticaridir ve kendi ülkesi en az Süleyman'ınki kadar varlıklıdır. İsrail Kralı'nın Saba Melikesi'ne istediğinden bile fazla armağan vermesi, kadın karşısındaki güçsüzlüğünün belirtisidir. Süleyman'ın yedi yüz karısı, üç yüz odalığı olur: Bu kadınlar yüzünden baştan çıkar ve putperestlerin tanrılarına ibadet ederek tek Tanrı'yı kızdırır. Cezası kendisinden sonraki kuşağın karmaşaya kurban edilmesi olacaktır.[503] Babaların günahlarının cezasını oğulları çeker. Süleyman'dan *Kuran*'da da söz edilir: Neml Suresi'nde Davud'un oğlu, kuşlarla ve karıncalarla konuşabilen, emrinde cinler ve ifritler bulunan bir ataerki simgesidir. Öte yandan, Melike'nin dediği gibi, "Şu bir gerçek ki krallar bir kente/bir memlekete girdiler mi orada bozgun çıkarırlar; oranın onurlu insanlarını zelil-sefil ederler. İşte böyle yaparlar."[504]

İncil'deki Süleyman kadınlar tarafından kötü yola sürüklenınceye kadar Musa'nın On Emir'ine ve Tanrı'nın kurallarına mutlak bir biçimde boyun eğer. Yasayla olan bağlantısı başka bir Süleyman'ı, "Sultan Süleyman Kanunnamesi"ni derleyen Kanuni Sultan Süleyman'ı anımsatır. *Amat*'ın geçtiği dönemden yüz yıl önce, 1520-1566 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nu yöneten bu padişah askeri açıdan oldukça saldırgan bir politika izlemiş,

---

502 Saba Melikesi'nin (Belkıs) eski metinlerde ve İbrani masallarında Lilith olarak değerlendirilmesi, erkeğin kendi mekânına egemen olmuş kadın karşısında duyumsadıkları korkunun bir göstergesini daha oluşturur (bak., Siegmund Hurwitz, adı geçen yapıt, s. 118 ve Howard Schwartz, a.g.y., *passim*). Saba Melikesi'nin Süleyman'la konuşurken sorduğu soruların Lilith'in Âdem'i baştan çıkarırken kullandığı sözlerin tekrarı olduğu Yahudi söylencelerinde yer alır (Barbara Black Koltuv, a.g.y., s. 102). Lilith, dolaylı biçimde de olsa erkek metinlerinde tedirgin edici varlığını inatla sürdürür.

503 *İncil*, I Krallar: 1- 11.

504 Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 137-141.

imparatorluğun sömürgeci yayılmasına katkıda bulunmuştur. Romandaki Süleyman gibi o da Malta'da değil de Rodos'ta konuşlanmış Aziz Yahya şövalyeleriyle savaşmış ve teslim olmalarına neden olmuştur. Öte yandan, Viyana'yı kuşatması başarısızlıkla sonuçlanmıştır, Fransa'yla ilk kapitülasyon anlaşmasını bu padişah onaylamıştır. Bu açıdan Batı ile ("öteki" ile) karşılıklı emperyalist bir ilişki başlatmıştır. Onun da kadınlarla sorunları vardır:

> 13 yıldır vezirazam (*metinde böyle*) olan enişte si "Makbul" İbrahim Paşa'yı, sarayda kaldığı bir Ramazan gecesi, kendisiyle geç vakitlere kadar söyleşip eğlendikten sonra uykuya çekildiği odasında boğdurttu. Bu trajik olayda, Valide Hafsa Sultan'ın ölmesiyle haremde kadınlar saltanatını başlatan ve padişah üzerindeki etkisi tartışmasız olan Hürrem Sultan'ın parmağı olduğu ve İbrahim Paşa'nın taht'a göz diktiğine Süleyman'ı inandırdığı ileri sürülmüştür.[505]

Savaştığı ve yendiği yabancı devletler arasında, romandaki Süleyman'ın da düşman olarak gördüğü Venedik Cumhuriyeti vardır. Dahası, Kanuni Sultan Süleyman 1565'te Malta seferini başlatır: "Başarısızlıkla sonuçlanan Malta kuşatması sırasında Turgut Reis bir gülle isabetiyle şehit oldu. Kanuni, Malta seferinden yüz karasıyla dönen donanmanın İstanbul limanına gece karanlığında girmesini buyurdu."[506] Bu bağlamda, İstanbul'dan karanlıkta ve kimse görmeden ayrılan Amat'ı anımsarız.

Kırbaç Süleyman'ı ilk görüşümüz, sonradan Nuh Usta olarak tanıyacağımız Deli Marangoz'un elinden tuttuğu Eşek İsrâfil bağlamında olur:

> Güneşin doğmasına 7 saat kala esrarengiz adam [Deli Marangoz], sürme iskeleden kalyonun çukur güvertesine çıkmak istedi. Fakat eline ne kadar asılırsa asılsın Eşek İsrâfil yerinden bir

505 Necdet Sakaoğlu, a.g.y., s. 135.

506 *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 21, s. 10909.

türlü kımıldamıyordu. O karanlıkta eline son bir kez daha asılıp, "Gel yâ mübarek!" diye nida eyledi. Bunun üzerine çocuk her nedense inat etmekten vazgeçti. Ne var ki sürme iskelenin kayganlığından dolayı düşmemek için midir, İsrâfil'in kuşağına 40-50 yaşlarında, iri yapılı, sırma işlemeli siyah kaput giymiş biri yapışmıştı. İşte bu adam kuşağı bırakıp kûpeşteye tutundu ve güverteye ayak bastı. Bunun ilâhi düzenin bozulması demek olduğunu hiç kimse bilmeyecekti.[507]

Böylece gemiye binme anında, Eşek İsrâfil, "günahsız" olduğunu varsayacağımız ama babasını öldürdüğünü öğreneceğimiz bir çocuk, kendisini karşıt yönlere çekiştiren iki yetişkin erkeğin arasında sıkışır.[508] Anlatıcı, *Harname* bağlamında, Nuh'un söylemini değiştirmiş, Şeytan'a "mübarek" niteliğini tanımış, Süleyman ise Diyavol'ün kimliğini üstlenerek şeytanlaştırılmış olur. İnsanla hayvan arasındaki akılcı sınıflandırma ve karşıtlaştırma ise tümden yok sayılarak erkek çocuk eşekle yer değiştirir.[509] Anlatıcının

---

507 *Amat*, s. 18-19.

508 Prof. Dr. Mehmed Said Doğan, "Harname Geleneğimiz Üzerine" başlıklı yazısında, Şeyhi'nin Harname'sinden söz ederken Şeytan'ın Nuh'un gemisine binişini de anlatır: "Hz. Nuh, tufan sırasında bütün hayvanlardan bir çift gemiye alarak nesillerin devamını sağlamıştır. Eşek, gemiye bineceği sırada, şeytan eşeğin kuyruğunu tutar ve çeker. Eşeğin girmediğini gören Hz. Nuh 'Gir ya mel'un' der. Şeytan eşeğin kuyruğunu bırakınca da eşek gemiye girer. Şeytanın da eşekle gemiye girdiğini gören Hz. Nuh şeytana, 'Seni kim çağırdı' der. Şeytan da Ona, 'Sen gir ya mel'un dedin ya. Benden başka mel'un olmadığı için girdim' cevabını verir." Bkz: Cengiz, Halil Erdoğan, *Divan Şiiri Antolojisi*, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1972), s. 172 (www.idealdusunce.com, 6. 6. 2007). Nuri Ateş'e teşekkür ederim.

509 Lucius Apuleius'un *The Golden Ass: Or Metamorphoses* (İngilizce'ye çev. E. J. Kenney [Harmondsworth, Middlesex: Penguin Classics, 1998]) yapıtı, İsrâfil bağlamında *Amat*'ta gönderme yapılan metinlerden biridir. Sihir denemesi eşeğe dönüşmesine neden olan gencin bu sayede bilince ulaşması, ana tanrıça Isis'in onu koruması altına alması, bu yolla gerçek insanlığa ve ruhuna kavuşması, Platonik düşünceyi anıştırır. Eşeğin hayvan niteliği (insanlardan farklılığı) ve uzun kulakları, Lucius'un "normal" kılığında tanık

yaptığı, sürekli kullandığı aykırı stratejiyle egemen metni ters yüz ederek erkek söylemini baltalamak ve bu arada, kimliklerin ve nitelemelerin göreceliğini vurgulamaktır. Süleyman'ı son gördüğümüzde yine İsrâfil'le birliktedir: "Süleyman irkilip yerinden doğrulurken ayaklarının dibinde bir çocuk cesedi gördü. İsrâfil'di bu. Bir eliyle borusunu sımsıkı tutuyordu. Aynı yazı [AMAT] onun da alnında görünüyordu. Derken İsrâfil, gözlerini açıverdi!"[510] Kırbaç Süleyman'ın kurmacanın başta gelen karakterlerinden olduğu, özellikle de ölümsüzlüğü öğrenme isteğiyle kıvrandığı düşünüldüğünde, romanda ilk ortaya çıkışıyla son görüntüsünün, kıyametin işareti olan boruyu çalan/çalacak olan İsrâfil'le bağlantılı olarak betimlenmesi ironiktir. Çocuğun adının Batı'daki biçimi Raphael'dir. Hem Thomas More'un *Utopia*'sına, hem de Hıristiyan geleneğine gönderme yapılmaktadır. Mekân olarak Utopia'yı bilen ve anlatıcıya betimleyen Raphael Hythloday, metinde Thomas More'a "bilinmez ülkeler ve insanlar üstüne size ondan daha etraflı, daha ilginç bilgiler verebilecek birini bulamazsınız dünyada," sözleriyle tanıtılır.[511] Böylece *Amat*'ın çocuk karakteri, kurmaca yaratıcısı ile gezgin niteliklerini kazanarak ülküsel dün-

---

olamayacağı durumları yakından izlemesine olanak sağlar ve gelişimini etkiler (Mikhail Bakhtin de *bildungsroman* bağlamında bu metne dikkat çeker). Apuleius'un bu metnini erkeğin içindeki kadının özgür bırakılması biçiminde, Jungcu bir yaklaşımla okumak olasıdır (bak., Marie-Louise von Franz, *The Golden Ass of Apuleius: The Liberation of the Feminine in Man* [New York: Random House Inc., 2001]). Benzer bir değişim, Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyununda, Bottom adlı karakter için de geçerlidir. Öte yandan, Foucault'nun "ihlal" bağlamında sözünü ettiği (Michel Foucault, "Preface to Transgression," *Religion and Culture*, Seçen ve Yayına Hazırlayan: Jeremy R. Carette, [New York: Routledge, 1999], s. 62), Nietzsche'nin sürekli "evet (YE-A)" diyen eşeğini de anımsarız (Bak., Friedrich Nietzsche, Project Gutenberg Etext of *Thus Spahe Zarathustra*, http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=39637).

510 *Amat*, s. 223.

511 Thomas More, *Utopia*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, Mina Urgan, Vedat Günyol (İstanbul: Çan Yayınları, 1964), s. 53.

yayla ve sınırsız bilgiyle bağlantılandırılır. Sur borusunu çalabilmesi, bir başka müzik aletini, Diyavol'ün odasında kullanılmayı bekleyen edilgen sinekemanı anımsatır. Küçük İsrâfil, teyakkuz durumu işareti olan, savaşı, kıyımı, kaosu "müjdeleyen" *phallus* biçimindeki boruyu eline aldığında, yetişkin erkeklerin yapamadığını, etkinliği başarır: "Bu çalgıyı üfleyecek bir babayiğit henüz çıkmamıştı(...) Boruyu eline alan İsrâfil, yanaklarını şişirerek üflediği aleti öttürdü."[512] Metin böylece dünyanın sonunun habercisini, *Boreas*'ı (kuzey rüzgârını), doğa tanrısı azgın *Pan*'ı, Batı kaynaklı görsel sanatlarda sıkça karşılaştığımız çocuk melekleri aynı karakterde bir araya getirerek okurun imgelemindeki keskin ikili karşıtlıkları bir kez daha baltalar.

Hıristiyanlıkta "*Raphael*"[513] olarak anılan ve ergin, güçlü bir melek olan, Gœthe'nin *Faust*'unda metnin açılışını Tanrı'ya öv-

---

512 *Amat*, s. 56.

513 *Paradise Lost*'ta John Milton, Âdem'e Tanrı ile Şeytan arasındaki savaşı ve sonuçlarını anlatmaya gelen, Tanrı'nın sözcüsü Raphael'i şöyle betimler: "Kanatlı bir melek. Kutsal bedenini gölgede tutmak için üç çift kanadı vardı: Geniş omuzlarını örten iki kanat, göğsünü muhteşem süslemeleriyle kaplıyordu; ortadaki kanatlar, belini yıldızlı bir kuşak gibi çevrelemiş ve beline, kalçalarına altın tüyler ve Cennet'e batırılmış renklerle dolanmıştı; üçüncü çift kanat, her iki topuktan itibaren ayaklarını, gök renginde dokusuyla tüy gibi zincirlerden yapılmış bir zırhla gölgeliyordu. Maia'nın oğlu [Hermes] gibi durdu ve tüm çevreyi kutsal bir kokuyla kaplayan bir hareketle tüylerini silkeledi" (John Milton, a.g.y., s.152). "A Seraph winged. Six wings he wore, to shade/ His lineaments divine: the pair that clad/ Each shoulder broad came mantling o'er his breast/ With regal ornament; the middle pair/ Girt like a starry zone his waist, and round/ Skirted his loins and thighs with downy gold/ And colours dipped in Heaven; the third his feet/ Shadowed from either heel with feathered mail,/ Sky-tinctured grain. Like Maia's son he stood,/ And shook his plumes, that heavenly fragrance filled/ The circuit wide." Geleneksel Hıristiyanlıkta melekler erkektir. Raphael'e gelince, hem sağaltma hem de hacıların ve gezginlerin korunması ile ilişkilendirilir (Donald Attwater ve Catherine Rachel John, *The Penguin Dictionary of Saints*, Third Edition [Londra: Penguin Books, 1995] s. 255). İsrâfil'in bu melekle aynı adı paylaşması bu açıdan da anlamlıdır.

gülerle seslendiren İsrâfil'in, *Amat*'ta gemiye Nuh Usta tarafından zorla bindirilen gariban bir çocuğa (velede) dönüştürülmesi, Diyavol'ün Süleyman'a söylediklerini yalanlar: "Ayakçısından gabyarına, topçusundan zâbitine kadar herkes buraya özgür iradesiyle geldi."[514] Çocuk, Amat'a, eline asılınıp çekildiğinde, yani zorla, kendisine "mübarek" denildiğinde binmeye mecbur olur ve ancak kutsallığı onaylanınca Nuh'a baş eğer. İsrâfil'in, Süleyman'ın öyküsünün başında ve sonunda onunla birlikte görünmesi, ilk ve son bölümlerde kıyamet habercisi sur borusunu öttürmesi, romanın döngüsel zaman kurgusunu vurgular. Amat'taki örselenmiş, dayak yiyen, sürekli hırpalanan, yetişkin erkeklerin cinsel saldırılarına uğrayan, köle gibi çalıştırılan annesiz çocukların ve onlara şiddet uygulayan gemicilerin arasında İsrâfil, bir *phallus*'tan, sur borusundan ses getirebilen tek kişidir. Bu açıdan, *Kar*'da umut ışığı olarak okura sunulan, ama pek de inandırıcı olmayan Ömercan'ı anımsatır. Öte yandan, babasının cinsel saldırısına uğramış, bu yüzden katil olmuş bir erkek çocuğunun,[515] ambarda gözlerini açıp borusunu yine öttürmesi bile umut kaynağı yaratabilmesi olanaksızdır. Sonuçta öttürdüğü yine *phallus*'tur ve kıyameti haber verir. Anlatıcının sözünü ettiği, gizilgüç düzeyinde bir canlılık, yaşama bağlılık ima eden "çocuklara mahsus, o Allah vergisi merak"[516] ise, Süleyman anımsandığında, yalnızca erkeklerin hiç büyümediklerini, annesini arayan çocuk evresinde takılıp kaldıklarını kanıtlar.

Yukarıdaki alıntıda gördüğümüz "iri yapılı, sırma işlemeli kaput giymiş" adam, birkaç sayfa sonra, salı günü sefere çıkılmayacağını söyleyen; geminin "[F]ukara babası, temiz yürekli" koca reisinin bir önceki gece, yanlışlıkla barut fıçısı düşüren bir pây-

514 *Amat*, s. 26.

515 Anlatıcı, Freud'un erkek-merkezli Oedipus kuramını ve dizgenin ülküsel "aile"/"baba" modellerini altüst etmektedir. Dahası, babanın öldürülmesiyle tabu da çiğnenmiş olur.

516 *Amat*, s. 56.

zenin (esirin) kırbaçlanması sırasında başkaldıran esir tarafından boğulduğunu ve yerine kimin geleceğini dehşete düşen tornacıya açıklayan; Abuzer Reis'in mangala oturtarak cezalandırdığı yaşlı denizci tarafından bir kez daha ortaya çıkar:[517]

> Yaşlı denizci sızım sızım sızıldayan kaba etlerini ovuştura ovuştura yerinden doğrulurken, hemen önünde, fenerlerin ışığı altında, iriyarı bir adamın çizmelerini seçti: Tabanında delikler olduğu için, giren deniz suyunu anında boşaltan denizci çizmeleriydi bunlar. 40-50 yaşlarındaki bu adam, sırma işlemeli siyah bir kaput giymişti. Efsanede olduğu gibi, başındaki kırmızı Cezayir fesinde destar yoktu. Kaba etlerindeki acıyı bir an unutan yaşlı adamın gözleri fal taşı gibi açıldı. Çünkü bu sarı bıyıklı adam Süleyman Reis'ti, nâm-ı diğer 'Kırbaç Süleyman'....[518]

Gemiye binmiş olan Süleyman bu kez karanlıkta değilidir: Geminin fenerleri onu aydınlatmaktadır. Suçla ilişkilendiren, gemiyi tehlikeye soktuğu için cehennemi hatırlatan, çocuklaştıran, insanlığını ete/yiyeceğe indirgeyen bir cezaya çarptırılan yaşlı denizci, hiyerarşiye uygun, aşağıdan yukarı doğru bir bakışla, önce çizmeleri, sonra kara kaputu ve fesi görür, sarı bıyıkları fark ettiğinde ise gözleri korkusunun dışavuruşunu yansıtır. Yine Amat'ı ve yolculuğunu Türkiye'nin bir simgesi olarak alacak olursak, sarı bıyık görüntüsünün Türk imgeleminde ya yabancı (Batılı) bir erkeği ya da Atatürk'ün yüzünü anıştıracağını biliriz. Süleyman'ın elindeki kırbaç, acımasız bir erkin, cezalandırma gücünün ve saldırganlığın oldukça "esnek" bir göstergesidir. Öte yandan, giyimi, görüntüsü, onu gemi kaptanı Diyavol'den keskin bir biçimde ayrıştırır:

> İskele tarafındaki sedirde ise, önünde sırma göğüs atkıları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış kızıl dudaklı ve cüzâmlılar gibi bembeyaz suratlı

517 A.g.e., s. 20-24.
518 A.g.e. s. 23-24.

bir şahıs, yani Kaptan Efendimiz oturmaktaydı(...) Bu seyrek bıyıklı, köse sakallı Kaptan Efendi, nâm-ı diğer Diyavol Paşa, pençeyi andıran eliyle Süleyman Reis'e yaklaşmasını işaret etti.[519]

Kırbaç Süleyman'ın öne çıkan ilk özelliği, sahibini erke ve varsıllığa kavuşturan Çizmeli Kedi'yi anımsatan çizmeleridir. Devingenlik, özgürlük ve enerji simgesi bu çizmeler, suda yürümesini kolaylaştırdıklarından, İsa'nın mucizelerinden birini anımsatır: Ancak İsa çizmeye gerek görmeden, Tanrı'nın insanları lanetten kurtarmak için bedenleştirerek dünyaya gönderdiği oğlu olduğu için su yüzünde yürüyebilmiştir. Zaten ölümsüzdür: Çarmıha gerildikten sonra dirilecek, bir sonraki gelişine dek cennette var olmayı sürdürecektir. Süleyman'ın sırma işlemeli siyah kaputu, destarsız fesi, tıpkı Diyavol'ün giysileri gibi zaman kaymasının bir göstergesidir: Adını Fransızca *capote* sözcüğünden alan bu üst giysi, belirtilen tarihte Türk kalyoncularının üniformalarının bir parçası değildir.[520]

Yukarıdaki alıntıda kullanılan "efsanede olduğu gibi, başındaki Cezayir fesinde destar yoktu," sözleri, dilbilgisi açısından okur için yorum sorununa neden olur: Hangi efsaneden söz edilmektedir? Efsanede destar[521] var mıdır, yok mudur? Anlatıcı, kendi

519 A.g.e., s. 26.

520 Bak., http://dzkk.tsk.mil.tr. Aynı kaynaktan, kalyoncuların "külah biçiminde kırmızı bir fes ve fes üzerine sarılan sağ ucu aşağıya sarkan ipek bir puşiden (hafif sarık) meydana gelen bir başlık" giydiklerini öğreniriz. Öte yandan, *capote* sözcüğü aynı zamanda prezervatif anlamına gelir. *Kar*'ı incelerken gönderme yaptığım Gogol'un "Palto" öyküsü, *Amat*'ta da geçerliliğini sürdürür: Erkeklerin üstlükleri, "paltoları", korunma, saklanma, toplumsal ve hiyerarşik konum sağlama işlevlerini yerine getirir. Bu üstlükler olmayınca erkek çıplak bir bebeğe dönüşür.

521 Fesin çevresine bağlanan destarın hiyerarşik düzende ve toplumsal konum bağlamında simgelediği önemi, İmadeddin Nesimî'nin (1369-1417) dizeleriyle ayrımsarız: "Her kişide bir cüppe vü destar olur, amma. / Min başta biri lâyiq-i destar bulunmaz" <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Tempdosyalar/109862__imadeddinnesimi.pdf>.

metnini ya da kaynakça olarak kullandığı metinleri "efsane" olarak değerlendiriyorsa gerçekçi anlatının gereksinimini duyduğu inanç öğesini (*suspension of disbelief*) baltalamakta, okurun güvenini sarsmaktadır. Amat'ın öyküsü romanda belirtilen zamanda geçiyorsa metin bir efsane[522] olamaz: Günümüze fazla yakındır. Kendi metnini söylence olarak niteleyen anlatıcı, kendini de metinden silmektedir. Öte yandan, başkasının (bir erkeğin/erk sahibinin) efsanesini aktarmaktaysa bunu özerk ve egemen bir biçimde başardığı söylenemez: Hem başka metinlere, hem de "efsaneye" bağımlılığı, erkini elinden alır. Söylemin belirsizliği, anlatıcının da bu erkek "efsanesiyle" bir sorunu olduğunu gösterir. Okuduğumuz metnin dışında bir kaynak metnin varlığı söz konusuysa, bu metin yok edilmiş, anlatıcı tarafından ele geçirilerek yapısı bozulmuştur. Yeni metin, kaynağını yeniden yapılandırırken anlamını ve belirginliğini baltalamaktadır. Sonuçta anlatıcı kendi metninin (ya da başkasınınkinin) içinde ikircikli, tedirgin bir duruma düşer: Erkek metninin içinde sıkışıp kalmış, bocalayan bir kadına dönüşür.

Fesinin çevresinde destar bulunmaması, Süleyman'ı Faust ile bağlantılandırır: Faust söylencesinin dayandığı kişinin doğum yeri olan Knittlingen'deki heykelinde, Faust'un başında, destarsız bir fes görünümü veren bir başlık bulunur.[523] Faust, erk ve iktidar için çabalayan bir erkek olarak topluma çıplak başını sergileyemez. Tam tersine, başını, aklını vurgulayacak bir simgeye gereksinim duyar. Başlık, erkek giyimi bakımından çağlar boyunca önemli bir işlev üstlenmiştir. Özellikle fes türünden yüksek başlıklar, boyu daha uzun gösterdiklerinden erkeğe olduğundan güçlü bir görünüm verirler. Giyilen başlık çoğunlukla top-

522 *Türkçe Sözlük*, "efsane" sözcüğünü, "1. Eski çağlardan beri söylenegelen, olağanüstü varlıkları, olayları konu eden imgesel öykü, söylence 2. Gerçeğe dayanmayan, asılsız söz, hikâye vb." olarak tanımlar (s. 393). Sözcüğün kökeni "sihir" kavramıyla bağlantılıdır.

523 Şeyda İnceoğlu'na teşekkür ederim.

lumsal konuma işaret eder. *Amat* savaşa odaklanan bir roman olduğundan, başlık daha da anlam kazanır: Askerlerin giydikleri başlıklar hem rütbe göstergesi olarak, hem de koruma açısından önemlidir. Gemiyi ülke göstergesi bir eğretileme olarak ele alırsak, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde başa giyilen nesne siyasal bir vurguyu da beraberinde getirir. Şapka, Batılı ve akılcı dizgeye geçişin bir simgesi haline dönüşür. 1925'te çıkarılan Şapka Kanunu ile Türk halkının genel başlığının fes değil de şapka olduğunun ilan edilmesi, Osmanlı devlet memurlarının simgesi olan öteki başlığa, dolayısıyla da Osmanlı İmparatorluğu'na karşı keskin bir duruşun göstergesidir.

Öte yandan, bir tür sarık olan destar, Osmanlı kültüründe sarıklı sınıfına işaret eder. Mevlevileri, din adamlarını anıştırır. Destar-ı hümayun padişahın erkini simgeler. Fesindeki destar çıkarıldığından, Kırbaç Süleyman dinsel ve siyasal erkten soyutlandırılmış olur. Diyavol'ün başındaki fes ise kara, kötücül bir destarla sarılmıştır. İkisinin arasındaki hiyerarşik farklılık, aklın ve beyin gücünün mekânı olan "baş"larının betimlenmesinde somut bir varlık kazanır ama kaptanın seyrek bıyığı ve köse sakalı, etkin erkek niteliğini, cinsel iktidar vasfını baltalayan bir imge yaratır. Cüzamlı sanısı yaratan yüzü yine Foucault'nun deliler gemisi tarihçesini anımsatır: Deliler toplum dışına sürülmeden bu gemilerle kentlerden uzaklaştırılan kişiler cüzamlılardır. Romanın sonunda kaptanın tümüyle kel olduğunu öğreniriz: "Kafası bir camiin kubbesi kadar yuvarlak ve pürüzsüzdü."[524] Bu sözlerle, daha ileride sözünü edeceğim, topa tutulan ve yerle bir edilen öteki camiye gönderme yapılmaktadır. Öte yandan, hem Diyavol'ün cübbesi, hem de Süleyman'ın kaputu, sırma işlemeleriyle denizci giysilerinden çok, geleneksel akademisyen kıyafetlerini ve bu giysilerin kaynağı olan dinbilimcilerin cübbelerinin görüntüsünü andırır. İki karakter de böylece bir yandan bilimle,

524 *Amat*, s. 187.

somut ve gerçekçi bilgi edinme çabalarıyla bağlantılandırılırken, bir yandan da akılcı dizgede bunun ikili karşıtlığını oluşturan din ve tinsellik ile ilişkilendirilirler. Diyavol'ün pençe gibi eli, romanda yinelenen aslan imgesini akla getirir. Öte yandan, aslan ve kadın metinde sürekli birbirleriyle ilişkili olacaktır. Yırtıcı bir hayvanın bu biçimde kadına gönderme için kullanılması, erkek imgeleminde kadından, kadının uzun tırnaklarından, olası cadılığından duyulan korkunun başka bir göstergesidir ve pençe biçimindeki eli, benzer bir ürkütücü yanı olan Diyavol'ü de kadınlaştırır/cadılaştırır: Museum'daki "Gecenin Kraliçesi" rölyefinin ayaklarını anımsarız.

Diyavol romanda Şeytan (ya da Faust bağlamında Mephistopheles) simgesi olarak kabul edildiğinde, alışılmadık bir tipleme ile karşılaşırız. Tektanrılı dinlerde Şeytan, sonuçta başarıya ulaşamasa da oldukça devingen, etkin bir kişiliktir. Tanrı'ya karşı bedensel, şiddet içeren fiziksel bir savaşa girişir. Bu savaşta yenildiğinde, dibine atılmış olduğu cehennemden kendi istemiyle çıkıp dünyaya yolculuk eder ve Cennet Bahçesi'ne girer. Havva'yla konuşur, rüyasına girer, onu suça iter. Şeytan'ın hem bedensel, hem de dilsel açıdan baskın bir özelliği vardır. Kılık değiştirir, Sunay Zaim gibi tiyatro oyuncusu niteliği sergiler. Diyavol ise fiziksel savaş durumunda ortadan kaybolur. Odasından hemen hemen çıkmaz. Aynadaki varlığı, yukarıda sözünü ettiğim, Faust'un âşık olduğu kadın yansımasını anımsatır. Diyavol, kendisini ilk gördüğümüzde tıpkı kadın gibi bir sedire uzanmış, edilgen konumdadır. Ayakta olan, dik duruşuyla *phallus*'u anıştıran, hiyerarşide astı durumundaki Süleyman'dır. Öte yandan, Şeytan'ın önerdiği, çekici kıldığı suçu işlemek, bireyin özgür iradesine bırakılan bir eylemdir. Kırbaç Süleyman'ın gemisinde bulunması, Diyavol'un istemi dışında gerçekleşir: Kaptanın dediği gibi, "seni buraya ben davet etmedim(...) Benim bilgim ve arzum dışında gemiye atanmış bulunuyorsun. Oysa kendi kararınla, özgür iradenle gelmeni tercih

ederdim."[525] Bu sözler yüzünden, gemide bulunması istenilen kişiler kararlaştırılırken etkin olmuş, Diyavol'ün üzerinde, onunkini aşan bir erkin, bir iradenin varlığını duyumsarız. Ancak, romanın başında anlatıcı, okuruna geminin lanetli olduğunu, diğer bir deyişle Tanrı'nın Amat'a sırtını döndüğünü söylediğinden, bu gücün nereden kaynaklandığı belirsiz kalır. Sonuçta Süleyman gemiye Tanrı'nın sur borusunu çalacak olan meleğinin kuşağına tutunarak çıkar ama bunu yaptığında, zamansal döngü nedeniyle zaten var olmayan ilahi düzeni bozar.[526] Her iki erkek için de mutlak iktidar ve erk söz konusu değildir. Aralarındaki ilişki, olmayan egemenliklerini, yitirilmiş erkekliklerini birbirlerine kanıtlama çabalarıyla sınırlı kalacaktır.

Diyavol'e bir tür vampir gözüyle bakıldığında, durumu Dracula'nın Jonathan Harker'ı ağırlamasını anımsatır. Bram Stoker'ın romanında, Transilvanya'daki şatosu, Dracula'nın özel mekânı, erkinin merkezidir. İngiliz'in simgelediği "öteki"ni şatosuna kendi çağırır: Bu açıdan Diyavol'den daha fazla erk sahibidir. Kapıdan içeri girip girmemek ise Jonathan Harker'ın özgür iradesiyle vereceği bir karar olacaktır. Ona, "Özgürce ve kendi iradenle gir,"[527] denir. Diyavol ise kapısı vurulduğunda, kısık bir sesle de olsa, "Geliniz"[528] davetiyle karşılık verir. Dahası, sonuçta Amat kaptanının değil, Osmanlı donanmasının gemisidir. Öte yandan, geminin sancağını indirip kendi kara sancağını dalgalandıran Diyavol imparatorluğa, mutlak siyasal erke ve düzene başkaldırarak Amat'ı ait olduğunu düşündüğümüz devletten soyutlar. Gemi kadınsa, kadının "transferi" dizgenin geleneklerinin dışına çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Öte yandan, Diyavol'ün sanatçı niteliğinde vampirliği onu aynı zamanda kadınlaştırır: Erkek metinle-

525 A.g.e., s. 27.

526 A.g.e., s. 19.

527 Bram Stoker, *Dracula* (Londra: Penguin Popular Classics, 1994) s.26.

528 *Amat*, s. 24.

rinde Lilith, özellikle çocukları hedef alan yırtıcı bir vampir biçiminde betimlenir.

İyi/kötü karşıtlıkları arasında yapılan seçimler ve bilgi edinme kararları özgür irade kavramı ile iç içe var olur. Havva ile Âdem söylencesinde olduğu gibi, merak ve merak yoluyla edinilen bilginin sağladığı erk arzusu, bireyin özgür iradesini Tanrı'ya başkaldırı yönünde kullanmasına yol açar. Şeytan'ın gösterdiği elmayı yiyen Havva gibi Süleyman da kaptanın odasındaki kitaplara iştahla bakar, onlara sahip olma isteği nedeniyle, hem Tanrı'nın sunduğu kısıtlı yaşam süresiyle yetinmeyi reddeder, hem de kaptanın emirlerini hiçe sayar: Kadınlaşmıştır. Christopher Marlowe'un Faustus'u, sınırsız bilgi ve sihirli iktidar hırsı ile Mephistophilis'e kanıyla yazdığı antlaşmayı verdiğinde bile, Lucifer'in yardımcısı, "Konuş, Faustus, bunu kendi senedin olarak mı teslim ediyorsun?"[529] diye yineleyerek sorar. Zaten belgeyi oluştururken, Faustus'un kullandığı kan sürekli pıhtılaşmakta, yazmasına engel olmaktadır: Hem Tanrı, hem de kendi içsel benliği, seçimini mümkün olduğunca bilinçli bir biçimde yapması için, karar vermeden önce düşünme payı yaratmaya çalışmaktadır.

Gœthe'nin Faust'u da Tanrı'ya eşit olmadığından, bunu çok derinden duyumsadığından şikâyet eder. İstekleri sonsuzdur. Mephistopheles'le pazarlığını yaparken "özgür irade" ve "istiyorum" sözcüklerini tekrar tekrar kullanır.[530] Faust söylencesinde ve bu söylencenin yeniden yazımlarında,[531] başkarakter ruhunu Şeytan'a satmakta olduğunu, kendisini bekleyenin cehennem ol-

529 Christopher Marlowe, *Doctor Faustus* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969), s. 282 (Perde II, Sahne iv). "Speak, Faustus, do you deliver this as your deed?"

530 Bak., Gœthe, a.g.y.

531 Faust'u yeniden yazan metinler, genellikle ait oldukları ataerkil toplumların ağır travma geçirdiği dönemlerin ürünüdür. İhsan Oktay Anar'ın *Amat*'ı yazdığı zaman, Türkiye için de bir dönüşüm, yitiriliş ve arayış dönemidir.

duğunu bilir. Şeytan ile antlaşması açık ve karşılıklıdır. Yine de Faust son ana kadar mutlak doyuma eriştiğini söylemez: Erkek dizgesi uyarınca, dünyanın biçimini, doğanın gidişini değiştirip sulara engel olacak hendeği kazdırıp insanlara bereketli topraklar sunduğu zaman, ruhu cehenneme gitmekten kurtulur. Kurtuluşunu erkeklerce kurgulanan kadın imgelerine borçludur: "Ölümlü olan yalnızca yansımadır; Sonlandırılamayan burada sonlandırılır; Söylenemeyen gerçekleşir; Sonsuz Kadınsallık bizi göklere çeker."[532] Erkek metinlerinde kadın araç ve nesne olma durumundan bir türlü sıyrılamaz.

Kırbaç Süleyman'a gelince, durumu Faust'unkinden farklıdır: Aradığı bilgi, Diyavol'ün odasındaki kitaptadır ama bunu okuması, Havva'yla Âdem'den Bilgi Ağacı'nın meyvesini esirgeyen Tanrı'nın emrini anımsatırcasına yasaklanmıştır. Yasak kitabı okuduğunda başına ne gelebileceğinden habersizdir: Ancak ölümsüz olacağını umabilir. Zaten ölümsüz olan ilk insanın aksine, öğrenmek istediği Tanrı'nın bilgisi değil, ölümsüzlüğün gizidir. Görünüşü ve adıyla Şeytan'ı anıştıran Diyavol ise ilk bakışta uyandırdığı alegorik çağrıştırmalara direnir. Kamara bir tür Cennet Bahçesi'ne dönüşür, kitaplar bu bağlamda bahçedeki ağaçların yerini alır ve erk sahibi, "Madem ki ölümün ve ölümsüzlüğün bilgisine erişmek istiyorsun, kamarama istediğin zaman girebilir, arzu ettiğin her kitabı okuyabilirsin. Ama şu kitap hariç!"[533] dediğinde, hem Şeytan'ın, hem de Tanrı'nın söylemlerini üstlenir. Alıntının ilk cümlesi, Faust'a istediği tüm bilgiyi sunan Şeytan'ın söylemidir. Öte yandan, ikinci cümle, "Şu ağaç ha-

---

532 Gœthe, a.g.y., s. 502. "Le périssable / N'est que reflet; / L'Inachevé / Ici s'achève; / L'inexprimable / Se réalise; / L'Eternel Féminin / Nous attire là-haut." Faust'un "anne" sözcüğünü duymak bile istemediği, "Anneler"in kavram olarak onu çarpılmışa çevirdiği anımsandığında (II. Bölüm, Perde 1, Sahne 5) Sonsuz Kadınsallığın kurtuluşuna katkısı ironik bir anlam kazanır.

533 *Amat*, s. 94.

riç" diyen Tanrı'nın sesini yankılar.[534] Her yeniden yazılımında olduğu gibi, Faust söylencesi *Amat*'ta da çağın gerekleri ölçüsünde değiştirilmiştir. Faust'un Wagner'i bu yeni metinde Nuh Usta'ya dönüşüp bir Homonculus değil, 247 gemici ve 247 meşe yaratacaktır. İhsan Oktay Anar, Tanrı ile Şeytan arasındaki mutlak ve kesin çizginin muğlaklaştığı, özgür iradenin bireyin elinden alındığı postmodern Türkiye'de, Türklerin Faust'unu ve Şeytan'ını sunar okuruna.

Faust'un özlemini duyduğu tanrısal bilgi, Mezopotamya'da, Homer'in epiklerinden "en azından bir buçuk bin yıl önce"[535] derlenmiş olan Gılgamış öyküsünde de ön planda yer alır. Uruk kralı Gılgamiş, bütün erkek çocuklarına ve bâkirelere el koymaktadır. Küstahlığı ve kösnüllüğü toplumda karmaşaya yol açar. Buna engel olmak ve Gılgamış'ın dikkatini dağıtmak için yaratıcı tanrıça Anuru, kahramanın "eşiti(...) yansıması, ikinci beni, fırtınalı bir yürek için fırtınalı bir yürek"[536] niteliğindeki, sudan ve kilden yapılmış bir başka kahramanı, Enkidu'yu oluşturur.[537] Gılgamış, İştar'la yatmayı reddettiğinde, aşk ve doğurganlık tanrıçasının gazabına uğrayan Enkidu olur. *Kar*'da Orhan'ı anımsatırcasına, dostunu yitiren (ve onun ölümünde kendi ölümlülüğünü yaşayan) Gılgamış ölümden korkmaya başlayarak sonsuz yaşamı aramaya çıkar. Epikte Enkidu ile Gılgamış arasındaki ilişki, açıkça homoseksüel olmasa da kesinlikle homososyaldir. İki er-

---

534 Ağaç ile kitap arasında yapısal bir organik bağ bulunur. Aynı organik bağ, Amat ile ağaç ve kitap arasında da varlığını korur.

535 *The Epic of Gilgamesh*, s. 7. "they antedate Homeric epic by at least one and a half thousand years." Gılgamiş destanında dünyanın, bir kadın olan Ki adını alması, Yunan kökenli Gaia'yı anımsatır ve dünyanın kadın olduğu inancının toplumsal bilinçaltının ne kadar derinlerine sinmiş bir kavram olduğunu gösterir.

536 A.g.e. s. 62. "his equal; let it be as like him as his own reflection, his second self, stormy heart for stormy heart."

537 Lilith'in yaratılışını anımsarız.

kek de uzun saçları, güzellikleri ile kadınlaşırlar. Örneğin arkadaşı öldüğünde "Gılgamış, bir geline duvak takarmış gibi, dostunun üzerine bir duvak örter. Bir aslan, yavruları çalınmış dişi bir aslan gibi kükremeye başlar."[538] Epik boyunca Enkidu'nun kraliyet yatağında yattığı yinelenir. Gılgamış'ın kadınlarla ilişkisi de metinde çok belirgin değildir: Metnin en sonunda, bir karısı ve bir de cariyesi olduğunu öğreniriz[539] ama metnin bütünü içinde bu kadınların sözü hiç edilmez ve hiçbir işlevleri olmaz. "Kral Gılgamış, Aşk Kraliçesi'yle evliliğini kutlamak üzereyken"[540] Enkidu kente gelir. Gılgamış kadını tamamen unutur ve bölüm Enkidu ile Gılgamış'ın birbirlerine sarılmasıyla sona erer. Metin boyunca kadınlaştırılan Enkidu'nun Gılgamış'ın yerine ölmesi, Süleyman ile karısının ilişkisini anımsatır.

> Dinle bak! sana bir bir anlatayım. Kırbaç Süleyman denen bu teres bir yıl kadar önce Navarin'de peyda oldu. Karısı bir Rum. Adı neydi? Hah! Aletia! Yahut Aleteiya. Neyse, sonra Aliye olmuş. İşte bu herif iki direkli bir yelkenliye ne kadar ızbandut ve Berberî varsa doldurmuş. Böylece Adriya sahillerini vurmak için kitaba el basmışlar. Süleyman'ın köyü de Navarin'in yıldız tarafındaymış. Günün birinde Venedikli korsanlar köyü basmış ve Süleyman'ın evini ateşe vermişler. Süleyman zor yetişmiş. Karısı alevler içindeki evdeymiş. Süleyman içeri girip diri diri yanmakta olan kadını kurtaramamış. Karısı, 'Beni vur!' diye yalvarıyormuş. O da yanarak acı çekmesin diye piştovuyla kadını vurmuş. Bu olaydan sonra daima intikam peşinde koşmuş.[541]

538 A.g.e., s. 95. "So Gilgamesh laid a veil, as one veils the bride, over his friend. He began to rage like a lion, like a lioness robbed of her whelps."

539 Bak., a.g.e., s. 119.

540 A.g.e., s. 68. "Gilgamesh the king is about to celebrate marriage with the Queen of Love..."

541 *Amat*, s. 81-82.

Venediklilerin hedefi, evdeki kadın değil, sonuçta korsanlık yaparak düzeni ve iyeliği tehdit eden Süleyman'ın mekânı, onun erkini, iyeliğini, toplumsal konumunu simgeleyen evidir. Tıpkı İştar'ın hedefi olmayan, "masum"[542] Enkidu gibi, karısı Süleyman'ın yerine onun yaşamını sürdürebilmesi için ölür. Süleyman karısını, evini bir cehennem eğretilemesine çeviren ateşten kurtarmaz. Zaten kadın da "Bana yardım et" yerine, "Beni vur" söylemini kullanır.[543] Erkekten neyi bekleyip neyi bekleyemeyeceğini bilir: Kadın arzulanan ama bir o kadar da yok edilmesi gereken nesnedir.

Süleyman'ın ve temsil ettiği erkek dizgesinin kadın karşısında takındığı ikircikli ve oldukça hastalıklı tutum, gemi hekimi İbrahim Bey'in Süleyman'a uyguladığı psikolojik söz çağrışımı testinde görülecektir. Kaptana başkaldıran, "Ama bu gemide garip şeyler dönüyor sanki! Bunca zamandır neredeydin!" sözleriyle onu sorgulayan Süleyman, Diyavol'ün gazabına uğrar, "ağzından çıkan bu garip sözler herhalde bitkinliğin ve bir sinir buhranının eseri"[544] yanıtıyla hem kadınlaştırılır, hem de yukarıda *Kar* bağlamında sözünü ettiğim histeri suçlamasıyla, hem cinsiyeti bağlamında, hem de akıl sağlığı sorgulandığından hakarete uğrar. İbrahim Bey, belli sözcükler söyleyerek Süleyman'ın nabzını ölçer: Bu işlemin zamanla olan mutlak ilişkisi yadsınamaz. Muayenenin sonucunda karakterin dakikada nabız atışı ölçümleri şöyledir:

Kelime:	Nabız:
Erkek	50
Kadın	60
Navarin	70

542 *The Epic of Gilgamesh*, s. 89.

543 Alıntının anlatıcısının bir erkek olduğunu, olayın/söylentinin bir yorumunu "-mışlı" geçmiş zaman kullanarak metinleştirdiğini, güvenirliğinin sorgulanabileceğini anımsamamız da gerekir.

544 *Amat*, s. 156.

Navarinli Kadın	90
Nurfeza	90
Safinaz	90
Ferahfeza	90
Mihriban	90
Aliye	120
Ölüm	140
Ölümsüzlük	160[545]

Hekim İbrahim Bey'in uyguladığı ve İbn-i Sina'ya atfettiği, suç araştırmasında kullanılan yalan makinesinin çalışma biçimini anımsatan bu yöntem, psikanalizde de kullanılır. Ancak psikanalizde söz önemlidir ve hastanın kendisine söylenilen sözcüklerin anıştırdığı sözleri söylemesi beklenir. *Amat*'ta ise önemli olan, daha önce de gördüğümüz sorunlu erkek yüreğidir. Nabız atışları, Süleyman'ın gönlünün, yüreğinin durumunu yansıtacaktır.

> Gerçekte nabız 0-1 yaş arası 120-140, 1-3 yaş arası 90-120, 3-7 yaş arası 90-100, 7-20 yaş arası 80-90, 20 yaşından sonra 60-80 arası normal kabul ediliyor. Erişkinde 80'den büyük değerler taşikardi olarak yorumlanıyor. Taşikardi nedenleri arasında heyecan, sevinç, korku, kalp hastalıkları sayılabilir(...) İnsanın nabız sayısı uykuda pek değişmez, 60'sa 60'tır, 80'se en düşük 70 olur. Sporcuların nabız sayısı daha düşük olabilir, 56-64 gibi. Daha düşükleri bradikardidir ve hastalık belirtisidir. Normalde 80-90'ın üzeri de hastalık belirtisidir.[546]

Kırbaç Süleyman'ın muayenesi başladığında, yüzünün "öfkeden kıpkırmızı"[547] olduğunu öğreniriz. Önce idrarına bakılır,

---

545 A.g.e., s. 174.

546 Prof. Dr. Asiye Perek, "RE: Amat nabız." Yazara elektronik-posta. 23 Aralık 2007.

547 *Amat*, s. 173.

gözleri (bakışı) ve dili (sözü) incelenir. Duyduğu olağanüstü öfkenin nabız atışlarını hızlandırması beklenirken, "erkek" sözcüğünü işittiğinde tepkisi, nabzının anormal derecede düşük hızda atmasına neden olur. Dakikada 50 atış, bradikardi göstergesi olduğuna göre, erkeklik kavramı, eğretileme düzeyinde ona acı veren, kalbinde uyumsuzluğa neden olan ve genelde bedensel bir yavaşlamaya, neredeyse bayılmaya yol açan bir patoloji yaratmaktadır. Sözcüğün bilincine erişmesine izin verdiği kuşkuludur. Ancak "kadın" sözcüğünü duymak onu biraz diriltir. Yine de nabzı olabilecek en düşük düzeyde atmaktadır. Öte yandan, tanıdığı bir yer, kendi mekânı olan "Navarin" denildiğinde bilinci açılır, bedensel dizgesi uyumsal bütünlüğüne yeniden kavuşur ve nabzı normal değer olan 70'e çıkar. "Kadın" ve "Navarin" sözcükleri, biri kavram, diğeri kendi mekânı olduğu için Süleyman'ı görece bir huzur ve güvenlik duygusu içine sokar. Öte yandan, genellemeden uzaklaştıkça güvenlik duygusu yerini heyecana, giderek hızlanan kalp atışlarına bırakır. "Navarinli Kadın" sözü, kalp atışlarını normal bir yetişkin erkek için fazla hızlı olan dakikada 90 atışa çıkarır. Taşikardi geçirmektedir. Kendisine, rahatlatıcı ve sakinleştirici kadın isimleri[548] söylendiği sürece nabzı aynı kalır. Bu nabız sayısı, yeniyetmeliğe geri döndüğünü, 7-20 yaş arası çocukların durumuna geldiğini gösterir. Öldürdüğü karısının adı, Aliye'nin ismi söylendiğinde, nabzı 120'ye çıkar: Yeni doğmuş bir bebek gibidir. Aliye ve anne, bütünsel ve aykırı "öteki" kategorisine sokulurlar. Kadından duyduğu korku artık zirvededir, aynı zamanda suçluluk duygusunun etkisini de görürüz. Hekimin bu isimden sonra "ölüm" ve "ölümsüzlük" sözcüklerini seçmesi, onun açısından da dikkat çekicidir: Onun da zih-

548 Nurfeza, ışığı uzaya kadar artıran; Safinaz, çok nazlı; Ferahfeza, ferahlığı artıran; Mihriban, güleryüzlü, yumuşak huylu demektir. Tüm bu isimler, erkeklerin kadında aradıkları, kendilerine dönük gereksinimlerini yansıtan niteliklerin göstergeleridir.

ninde kadın, ölüm ve ölümsüzlükle bağlantılı bir konumdadır. Ölüm en korktuğu durum olduğundan, Süleyman'ın nabzı bu sözcüğü duyduğunda 140'a çıkar. Heyecanlanmış, ürkmüştür. "Ölümsüzlük" sözcüğünü işittiğinde nabzının 160'a çıkması dikkat çekicidir. Roman boyunca, Diyavol'ün kitaplarında aradığı kavram onu daha da güçlü bir paniğe sürükler: Nabzı normal sınırları aşmıştır. Şiddetli bir taşikardi geçirmektedir. Bu açıdan, ölümsüzlük de kadın gibi, çok istenilen ama bir o kadar da ürkü ve dehşet yaratan bir kavrama dönüşür. Ölümsüzlüğün Tanrı'nın ayrıcalığı olduğu anımsandığında, bastırılan, hor görülüp hakaret malzemesi haline dönüştürülen, öldürülen kadının ölümsüzlükle ilişkilendirilmesi, erkek dizgesinin "öteki" konusunda ne denli derin bir sorunsal içinde çırpındığını kanıtlar. Dahası, Hekim İbrahim Bey nabzını ölçtüğü sırada kahraman herhangi bir bedensel zorlama altında değildir. Nabzının atış hızındaki değişiklikler tümüyle psikolojik tepkileriyle, söylenen sözcüğü duyduğunda etkisinde bulunduğu korku ve suçluluk duygularının artmasıyla bağlantılıdır.

Erkek dizgesinde, doğurganlığıyla bedensel bir ölümsüzlük kazanan kadın, Süleyman'ın kaptan kamarasında aradığı kitap ile yakından ilintilidir. Diyavol'ün ölümsüzlük sağlayabileceğini ileri sürdüğü bütün otlar, bir şekilde yabancıyla ve öteki ile ilişkilidir. "Tilkifeneri" geminin namusu olan feneri anımsatır. "Sağırgelinotu" evlenilen kadını dinlemeyen öteki biçimine sokar. "Akbaldırotu", "ayabakan", "sütüre" ve "yılansafrası" gibi sözcükler kadını ve kösnüllüğü, bedensel salgıları, cinsel günahı anımsatırlar. "Hınzırdeliotu", "zülüflübaba" ve "sarıkâzımkanı" gibi isimlerse erkeği deli, ölü ve kadınsı duruma getirerek olası bir tehlikeye işaret ederler. Diyavol odadan çıktıktan sonra Süleyman'ın fal bakmak için rastgele bir sayfasını açtığı *Hikmetü'l Lokman* başlıklı kitapta söz edilen "kelavratotu" da bozulmuş bir kadın imgesini çağrıştırır ve Diyavol'ün saçsız başını anımsatır. Ölümsüzlüğün tarifi, Süleyman'ın raflarda bulduğu ve "öldürme ve zina

gibi büyük günah"[549] anlamına gelen *Kebire* başlıklı kitaptadır. Kitabın bütünü, Şeytan'ın Tanrı'ya başkaldırmadan önceki ismi, Azazil'i (*Lucifer*) tekrar eder. Bu bitmez tükenmez tekrar, Şeytan'ın eyleme geçmesine engel olan çizgisel bir devamlılıktır. Süleyman'ın elindeki metin, 665. sayfasında değişmezliği bozarak "sıkıcı bir satranç oyununda kaleyi bırakıp fille oynadı"[550] sözleriyle bu devamlılığı baltalar. Satranç oyunu Amat'ın içinde devindiği bitmez tükenmez erkek savaşlarının alegorisidir. Bu oyunda kale, tekdüze bir biçimde çizgiler doğrultusunda ilerleyebilen, çapraz yönlerden gelen tehlikelerden kendini koruyamayan niteliğiyle Azazil sözcüğünün yinelenmesini çağrıştırır. Oyuncu kaleyi bırakıp fille oynamaya başladığında, bir yandan Lewis Carroll'un *Through the Looking Glass* romanında yer alan satrancı anımsarken, bir yandan da oyunda file tanınan çapraz hareket özgürlüğünü düşünürüz. Fille oynandığında oyun sıkıcılıktan kurtulur, çapraz hareketin sinsiliğini kazanır: Kalenin doğrusal deviniminin dürüstlüğü karşısında, Azazil'den Şeytan'a dönüşen dikbaşlı asinin eylemini anımsatır. Metin de yabancı, aykırı bir özellik kazanır:

> pagê, pagê, ôkeanos, aidôs, nekros, leôn, ôkeanos, sanis, ergon, ergon, bios, istion, oinos, ubris, istion, oinos, drus, ubris, metron, leôn, istion, oinos, drus, ubris, metron, leôn, istion, tokson, ôkeanos, aidôs, istion...[551]

Süleyman bunun döngüsel bir metin olduğunu düşünür. Ancak okur; daha sonra (lakabı satrançtaki filin hareketini anımsatan) Çapraz Recep Dede Hazretleri'nin, (lakabı filin görüntüsünü anımsatan) Topuzbaş Zekeriya Efendi'nin sözcüklerin oluştur-

549 Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca Türkçe Sözlük* (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi, 1973), s. 370.

550 *Amat*, s. 190.

551 A.g.e. ay. s.

duğu şifreyi çözdüğünü rivayet ettiğini öğrenir. *Amat*'ta sıkça rastladığımız gibi, burada da sayılar gerçek ile sıkı bir bağlantı içindedir. Metin döngüsel değil, karedir. Bu açıdan satranç tahtasını anımsatır. Şifre çözüldüğünde ortaya çıkan "gerçek", Yunanca "Pôlei pneuma sou tôi diabolôi" yahut, "Ruhunu Diabolos'a sat"[552] sözleridir. Öte yandan, yirmi beş sözcükten oluşan listedeki başharfler kare durumuna getirildiklerinde oluşan dizinde,[553] satranç oyunu yöntemiyle fili ya da kaleyi kullanarak "Pôlei pneuma sou tôi diabolôi" sonucuna ulaşmak olası değildir. İki kişinin birbirleriyle savaşımını eğretileyen satrançtaki düzen ve taşın hareketinin sürekliliği burada engellenir. Yine yanıltıcı bir metin söz konusudur.

Her biri belli yönleriyle kendi yaşamıyla ilintili olan Yunanca sözcükleri okuyan Süleyman'm nabız atışı düşmeye başlar:

> Sonuca ulaşmak üzereyken 160 atan nabzı, ancak çocukları ve hayal gücü geniş safdilleri etkileyebilecek o uğursuz cümle karşısına çıktığında 120'ye, hatta 100'e düşmüş ve tek başına bulunduğu zâbitler kamarasında kendi kendine, "Hoppala! Nereden çıktı şimdi bu saçmalık!" diye mırıldanmıştı.[554]

Kadını, özellikle de kendi karısını anımsadığında değişen nabız atışını ve duyumsadığı suçluluğu, kadının vurulan kalbini hatırlarız. Zaten metinde, Süleyman'ın karısını öldürme öyküsü başka bir gözle, farklı bir karakterin bakış açısından yinelenecektir:

> Yanılıyorsun! O da bir cinayet işlemiş. Venedik korsanları Navarin'deki köyünü bastıklarında evini yakmışlar. Adam zor yetişmiş. Karısı evde alevler arasındaymış. Yanarak acı çekmesin diye kendi kadınını piştovla vurmuş! Hem de tam kalbinden.[555]

552 A.g.e., s. 210.
553 A.g.e., s. 209.
554 A.g.e., s. 210.
555 A.g.e., s. 166.

Evindeki kadını vuran Süleyman, bir açıdan da kendi içindeki kadını yok etmekte, bu ayrışmanın patolojisini de intikam duygusunu ve kaosu, şiddeti içselleştirerek silmeye çalışmaktadır. Karısının adı, Aletia ya da Aleteiya, Rum olması, onu ötekileştirmenin ve Türkiye'deki etnik kimliklerin karmaşık niteliğine ve yarattıkları suçluluk gizilgücüne dikkat çekmenin ötesinde, Yunan mitolojisine de bağlar. Adını aldığı söylence karakterlerinden biri, ilk oğlunu saygısızlık ettiği için hiç duraksamadan öldüren Calydon kralı Oeneus'un karısı Althaea'dır. Althaea'nın öyküsü, iki farklı kadın imgesini yan yana getirdiğinden ve geleneksel "anne" figürünü sorguladığından ilginçtir. Söylenceye göre Ares'ten olma ikinci oğlu doğduktan hemen sonra, Kader Tanrıçaları Althaea'ya görünür ve ateşteki odunlardan biri yanıp kül olduğunda oğlu Meleager'ın öleceğini açıklarlar. Althaea odunu ateşten kapıp saklar. Yıllar sonra Meleager, zaten evli olduğu halde, erkeksi kadın, avcı Atalanta'ya âşık olur. Birçok metinde olduğu gibi burada da aşk erkeği güçsüz kılan, erkekler arasında sorun yaratan bir duygu olduğundan, toplu olarak ava çıkıp öldürdükleri güçlü bir yaban domuzunun derisini Atalanta'ya vermeye kalkar. Dayıları karşı çıkınca da onları öldürür. Oğlunun kendi erkek kardeşlerini, üstelik de Atalanta gibi aykırı bir kadın için öldürdüğünü duyan Althaea, anlık bir öfkeyle Meleager'ın yaşamını simgeleyen odunu ateşe atar ve oğlunu öldürür.[556] Söylence içerdiği iki aykırı kadın yoluyla geleneksel, evcilleştirilmiş kadınsılığı ve anneliği tümden ters yüz ettiğinden, ilksel erkek korkularını su yüzüne çıkarır. Lilith'in tehlikeli varlığının silinmesi gerekmektedir.

Öte yandan, Venediklilerin yaktığı ve Süleyman'ın piştovuyla işini bitirdiği "evdeki kadın", adını Yunan mitolojisinin Doğum Tanrıçası Eileithyia'dan da alır. Artemis'in de niteliklerinden biri olan "doğum döşeğindeki kadınların yardımına gelen" anlamın-

556 Robert Graves, a.g.y., s. 263-264.

da Eileithyia,[557] Erich Neumann tarafından "Kutsal Analar" arasında anılır.[558] Venedikliler, Süleyman kimliğinde simgeleşen Türkler, toprak/erk peşinde birbirlerini ve çevrelerindeki varlıkları tüketen ve yok eden bütün bu erkek ve savaşçı güçler, sonuçta kadını, anayı ve dünyayı katletmektedirler. Adı sonradan Aliye'ye[559] dönüştürülerek yeniden yapılandırılacak olan Eileithyia/Althaea'nın Süleyman'ın evinde, hem Venedikliler, hem de kocası tarafından öldürülmesi bu açıdan anlamlıdır.

Başka söylencelerde de kadın figürü sorunlar yaratır. Örneğin Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı, onu uzak diyarlara gitmeye zorlar: Tanrıların bahçesine ulaşmak için uzun, karanlık bir dehlizden, vajinayı anımsatan bir yokluktan/boşluktan geçecektir: "Yedi fersah gittiğinde karanlık çok derindi ve hiç ışık yoktu; önünde hiçbir şey görmüyordu ve arkasında hiçbir şey yoktu."[560] Bu noktada Gılgamış'ın attığı çığlık, yeni doğan bebeğin bağırtısını yankılar: Tanrıların bahçesine varmıştır ve güneş gözükür. Ona Nuh ilkörneği Utnapiştim'in mekânına giden yolu, şarap yapımcısı tanrıça Siduri gösterecektir. *Amat*'ta Diyavol, Siduri'nin görece erkekleşmiş uyarlamasıdır. Onun ölümlüler için öngördüğü, günü yakalamaya (*carpe diem*) odaklanmış yaşam biçimi; Diyavol'ün içtiği içki,[561] oynattığı köçek, si-

557 A.g.e. s. 58.

558 Erich Neumann, a.g.y., s.228.

559 Aletle ilgili anlamındaki "âli" sözcüğünün dişil biçimi olan Aliye, erkek dizgesinin kadını yeniden yapılandırırken üstlendiği duruşun ilginç bir göstergesidir. Süleyman'ın karısının adı, aynı zamanda gemide rakibi olarak karşılaşacağı Ali Reis'i de anımsatarak onun da kadınlaştırılmasına dikkat çeker.

560 *The Epic of Gilgamesh*, s. 99. "When he had gone seven leagues the darkness was thick and there was no light, he could see nothing ahead and nothing behind him."

561 Diyavol, öteki erkekler gibi şarap içmez. Onun içkisi farklı ve gizemlidir. Bu da onu gemideki erkeklerin oluşturduğu ataerkil geleneğe uyumlu erkeklerden farklılaştırır. "'O billûr şişeden galiba hurma rakısını andıran bir

nekemanı ve genelde odasının duyusallığı yoluyla, benzer bir felsefeyi yansıtır. Gılgamış dèstanının önemli bir bölümünü bir prototip biçiminde oluşturan sel öyküsü, *Amat*'ta gördüğümüz birçok öğeyi içerir. Ağaçlar ve geminin yapımı, sancağın değiştirilmesi ve parodileştirilmesi, bunlardan bazılarıdır. Destanda, Gılgamış ölümsüzlüğü kısa bir süre ele geçirir ama dikkatsizliği yüzünden hemen yitirir. Sümer söylencesinde Enkidu da yaşamının başında yabani hayvanlar arasında yaşarken evcilleştirilir, topluma dahil edilir ve bir bakıma Gılgamış'ın "kadını" işlevini üstlenir. Onu da Süleyman'ın korsanlığını anımsatan Gılgamış'ın düşüncesiz kıyıcılığı, iktidar hırsı ve açgözlülüğü yüzünden tanrılar ve özellikle de Tanrıça İştar'ın öfkesi öldürecektir.

Yukarıda *Kar* bağlamında sözünü ettiğim, Eve Kosofsky Sedgwick'in çözümlemesinde sözü geçen ve Gılgamış destanının özünde, kadına gereksinmeden yaşanan homososyal bağ, Diyavol ile Süleyman arasında kadın üzeriden değil, Amat üzerinden kurulur. Romanda Kırbaç Süleyman'ın kendini reis olarak kabul ettirebilmesi için Ali Reis ile bir savaşım yaşaması gerekir. Diyavol, ikisi arasındaki seçimini gemicilere söz geçirebilme yetilerini sınayarak yapacaktır. Bu noktada ironik bir karşıtlık ortaya çıkar: Diyavol ile Süleyman arasında istenilen ilişkinin kurulabilmesi için üçüncü bir erkeğin kurban edilmesi gerekmektedir. Fazıl ile Ka'nın ilişkisini ve Necip'in ölümünü anımsatan bir biçimde Süleyman ile Diyavol arasındaki yakınlaşma, Ali Reis'in kenara itilmesiyle gerçekleşir.

---

iksir içiyorsun'" sözleri (*Amat*, 73), simya, Faust, cadı gibi çağrışımlara neden olur. Öte yandan, Nâzım Hikmet'in, başka bir kavgada, farklı bir saldırı sırasında yazdığı dizeleri, "halkın alınterinden altın yapanlara / kendi kafatasında hurma rakısı" sunan serserisini anımsarız (Nâzım Hikmet, "Cevap No. 2", *Tüm Eserleri 1 – Şiirler 1* [İstanbul: Cem Yayınları, 1978], s. 238). Diyavol'ün içkisinden kimseye sunmaması, onu bu dizgeden de ayrı bir konuma yerleştirir.

> Kaptan Efendimizden, yani Diyavol Paşa'dan, Ali Reis'le birlikte gemiyi incelemesi, yüklerin istiflenmesine nezaret etmesi emrini alan Süleyman Reis seyir güvertesine çıktığında, astarı atlastan zerduvâ kürk giymiş, 65 yaşlarında ve kendisine nefretle bakan bir adam gördü. O güne kadar sakalına ustura değmemiş olan bu adam, Süleyman'ın gemideki rakibi olan Ali Reis'ti. Aynı emri o da almıştı. İşte o gece bu iki rakip, muşamba fenerlerin ve meşalelerin ışığı altında tayfa gemiyi yüklemeye devam ederken, önce tavlonun üzerindeki güverteye indi.[562]

Gemide, hiyerarşik anlamda yüksek konumda bulunan erkeklerin tümünün giysilerine verilen önem, cübbeleri, kaputları ve kürklerinin özellikle betimlenmesi, yukarıda *Kar* ve Ka'nın paltosu bağlamında sözünü ettiğim Gogol'un öyküsünü yine anımsatır. Bu erkeklerin giydikleri üstlükler, konumlarının da göstergesidir. Ali Reis'in zerduva kürkü, Diyavol'ün cübbesi ve Süleyman'ın kaputu ile karşılaştırıldığında çok daha hedonist bir duruş belirler. Astarının atlastan olması aynı hedonizmin göstergesidir. Sadece bıyığı olan daha genç erkek Süleyman ile köse sakallı yarı-erkek Diyavol karşısında, hiç kesilmemiş sakalıyla Ali Reis, daha güçlü bir erkeklik imgesi sunar: Bu bir yanılsama olacaktır. Öte yandan, alıntının son cümlesindeki dilbilgisi yanlışı, anlatıcının bu erkekler karşısındaki ikircikli durumunu bir kez daha yansıtır: Türkçe dilbilgisinde özne çoğul ve insan olduğunda, fiil de çoğul eki alır. Anlatıcı ise cümlenin öznesi olan "iki rakip" sözlerine bağladığı "indi" fiili ile bu kuralı çökertir. Erkek dilinin kurallarına yapılan bu saldırı, anlatıcının kadın olabileceği olasılığını güçlendirir. Cümlede yapılan bu yanlışlıkla, birbirine karşıt olarak konuşlandırılmış görünen iki erkek, eylemde (ve kadın gözünde) tek kişiye dönüşürler.

Ali Reis, adını dört halifenin sonuncusundan alır. Bu bağlamda, özellikle *Amat*'ı Türkiye'nin eğretilemesi olarak aldığımızda,

562 *Amat*, s. 30.

rekabette kaybeden, deliren ve baş kasaraya hapsedilen bu karakterin, Türkiye'de etnik sorun yaşayan başka bir "öteki" topluluğuyla, Alevilik'le ilişkisi göz ardı edilemez. "'Eline, beline, diline sağlam olmak' ilkesiyle" belirlenen Alevilik töresi,[563] hırsları ve doymazlıkları aşırıya varan Diyavol ile Süleyman'ın tutumlarının tam karşısında yer alır. Zaten Ali Reis, "ne yapılacağını değil sadece ne yapılmayacağını gayet iyi bilen bu işgüzâr denizci,"[564] etkinliği değil edilgenliği, erki değil yasakları içselleştirdiğinden tümüyle kadınsı bir nitelik kazanır. Dahası, anlatıcı ile güçlü bir bağı vardır: "Denizcilik konusunda ciltlerce kitap yazabilirdi. Zaten bu konuda yapabileceği yegâne şey de herhalde buydu(...) [B]u adamın okuduğu her bahriye kitabı kafasındaki soruları azaltmak yerine artırmıştı."[565] Bu açıdan, sürekli başka metinlere gönderme yapan ve onları sorgulayan ama yine de bir metin yazmakta olan kadınsı anlatıcı ile tam bir koşutluk gösterir. Dışlanışı, yitirilişi, Diyavol'ün bedenleştirdiği derin devletin, Alevileri, tıpkı kadınlar gibi görünmez kılma çabasının simgesine dönüşür. Süleyman'ın karısıyla isim benzerliği bunun bir kanıtıdır.

Reislik savaşımında Süleyman ile Ali atıcılık ve önderlik konusunda yeteneklerini yarıştırmak durumunda kalırlar. *Phallus* simgesi toplar aracılığıyla hedefe ateş etme çabaları cinsel ilişkinin eğretilemesi olacaktır:

> Kaptan Efendimiz, reislere ve zâbitlere o kısık sesiyle şunları söyledi:
>
> "Hedef sancak pruvada! Sekiz gomina ileride! Güverte Ali ve Süleyman reislerdedir! Hangisi size söz geçirirse, gemide benden sonraki ikinci kişi o olacak. Kısacası, 'koca reisinizi' bizzat siz seçeceksiniz. Hangisinin emirlerine uyacağınızı merak ediyorum

563 *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 1, s. 361.

564 *Amat*, s. 60.

565 A.g.e., ay. s.

doğrusu! Böyle bilesiniz! Tekrar ediyorum hedef kumsalın sağ tarafındaki aslan biçimindeki kaya!"[566]

Anlatıcı, kaptanın sesinin kısık olduğunu birkaç kere yineler. Ses, yani bağırma yetisi, askerin ve erk sahibinin gücünün bir simgesidir. Sorunlu dönemlerde[567] erkek, bağırmayı çare olarak görür. Diyavol'ün bağıramaması, ancak kısık bir sesle konuşabilmesi, yukarıda da sözünü ettiğim kadınlaşmasının bir göstergesidir. Öte yandan, metnine baktığımızda anlatıcının altı ünlem işareti kullandığını görürüz; kısık bir sesle "coşku dile getiren" bir ünlem cümlesi[568] kurulamayacağına göre, ya kaptanın kısık sesinin çok etkin olduğunu ya da anlatıcının güvenilmezliğini varsaymamız gerekir. Geminin kaptanı gibi, Ali Reis de konuşurken sorun yaşar: Emir verirken "titreyen" bir sesle konuşur.[569] Süleyman Reis ise sesini çok daha etkin bir biçimde kullanır:

> Kırbaç Süleyman çukur güvertede, hem de bütün mürettebatın önünde, Abuzer Reis'i azarlıyordu:
>
> "Barut kuyruğunu niye hazırlamadın! Sakın unuttum deme. Babanın adını unutuyor musun! Baban yoksa o başka! Niye gemi orsaya[570] kaçıyordu! Kör müsün sen! Baş yelkenlerini niye azaltmadın! Her şeyi sana ben mi söyleyeceğim? Baban gerdeğe girerken ne yapacağını ona ben mi söyledim!"[571]

---

566 A.g.e., s. 59.

567 Örneğin futbol maçlarında çok bağıran (çok da küfür eden) erkekler, yukarıda *Kar* bağlamında sözünü ettiğim bu sporun erkeklik sorunlarıyla olan ilişkisinin göstergesidir.

568 Bak., *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 23, s. 12027.

569 *Amat*, s. 59.

570 Orsa geminin rüzgâr alan tarafıdır. Rüzgâr ve kadın arasındaki ilişkiye ileride değineceğim. *Amat*'taki erk simgelerinden biri olan Abuzer Reis'in gemiyi denetleyememesi, rüzgâra yenilmesi, onun da mutlak erkeklik bağlamında yaşadığı sorunun göstergesidir.

571 *Amat*, s. 65.

Seyir zabiti Abuzer Reis'in bütün mürettebatın önünde azarlanması, onu büyüyememiş bir erkek çocuğuna dönüştürür. Süleyman'ın söylemi, Diyavol'ünkini andırırcasına ünlem işareti doludur ama kaptanın tersine "avaz avaz, bar bar, bangır bangır"[572] bağırmaktadır. Erkeklerin kullandığı küfür ve aşağılamaların çoğunda olduğu gibi, Süleyman da Abuzer'e annesi üzerinden hakaret eder: Kadını "piç" doğurmakla, diğer bir deyişle, erkek dizgesi normlarına göre iffetsizlikle suçlar. Dahası, Süleyman'ın söylemi seyir zabitini, babasının cinsel gücüne erişememesi yönünden de aşağılar. Erkeğin "erkek" olarak tanımlanması kadının varlığına bağlıdır. Gerdeğe girdiğinde Abuzer'in annesini başarıyla dölleyen baba, güçlü erkek, her şeyi Süleyman'dan öğrenmesi gereken zabit ise kadınsı/iktidarsız konumuna yerleştirilir. Görmenin ve gözün bu denli ön planda olduğu bir romanda "Kör müsün sen!" suçlaması özellikle anlamlıdır.

Öte yandan, Diyavol'ün kendi önderlerini seçme yetkisini gemicilere vermesi,[573] yukarıda tartıştığım özgür irade sorunsalıyla bağlantılıdır. Hedefin aslan biçimdeki bir kaya oluşu, düşmanın kurmacalığını belirtir: Kayayı aslan olarak gören Diyavol'dür ve bu bakışını (metnini) öteki denizcilere kabul ettirir. Bu bakımdan yaptığı bir aldatmacadır. Metinde, Diyavol ile anlatıcının farklı diller kullandıklarını bu bağlamda ayrımsarız: Diyavol'ün "aslan" dediği varlığa, anlatıcı "arslan" der. Kaptanın erkek dilini kullandığını varsayarsak, anlatıcınınki farklı bir dildir. Öte yandan, Gaia'nın bir parçası olan aslan biçimindeki kaya, Amat'ın daha sonra karşılaşacağı ve nöbetçi zabiti korkutacak olan "Venedik sancak gemisinin pruvasındaki, tahtadan oyul-

572 A.g.e., s. 66.

573 1980 darbesi sonrasında yapılan Anayasa referandumunu ve bu referandumun Türk halkını nasıl şiddet içeren bir ikilemin ortasında bıraktığını anımsarız.

muş"[574] aslanı[575] anıştırır. Yukarıda sözünü ettiğim gibi, zabitin imgeleminde bu aslan, yavuklusunun hayalinden dönüşerek oluşur. Kadın imgesiyle erkek imgesi arasındaki ayırıcı çizginin kolayca silinmesi, Ali ile Süleyman'ın savaşımında kullanılan hedeflerde de kendini gösterir: Kayaya saldırmadan önce, topçular "dibine bir halatla taş bağlanmış kırmızı bir fıçıdan ibaret bir şamandıra"ya[576] ateş ederler. Fıçı figür olarak kadın rahminin simgesidir. Bağlanıp ağırlaştırılarak sabitlenir, edilgenleştirilir ve vurulacak kurban durumuna sokulur. 53. Cemaat Ortası'nın zabitleri tüfenkçilere, "Kırmızı hedef tahmininizden biraz daha yakın görünür,"[577] dediklerinde anlatıcının ironik sesini duyarız; bütün bu erkekler bir kadının, Amat'ın içindedirler. Kendileri de sıklıkla kadınlaştıklarından "kırmızı hedef" yanı başlarındadır. Sanal bir erkekliği simgeleyen aslan biçimindeki kaya ise onların çok ötesinde, sekiz gomina uzaklıktadır.

Kırbaç Süleyman'ın gemideki ikinci erk düzeyine çıkabilmesi için emrindekilerin "yapamadıkları şeyi yapmalarını"[578] sağlaması, Diyavol için yeterli olmayacaktır:

> Demek yapamayacaklarını artık yapıyorlar, öyle mi? Peki yapmak istemediklerini yapmalarını nasıl sağlayacaksın? Onlara yapamayacakları değil, yapmak istemeyeceklerini yaptırt. Artık her ne olacak ise bu şeyi yapabilirlerse, Amat'ta benden sonraki ikinci kişi sen olursun. Seni 'koca reis' ilan ederim. Haydi! Şimdi çık

574 *Amat*, s. 211.

575 "Venedik aslanı (...) Doğu Akdeniz boyunca yapılmış olan Venedik kalelerinde görülür. Bu bayrakta hem karada hem de denizde duran Aslan, Venedik'in Adriyatik'te olduğu kadar artbölgede de egemen oluşunu simgeler." Geoffrey Barraclough, *Times Dünya Tarihi Atlası* (İstanbul: Karacan Yayınları A.Ş., 1980) s., 186.

576 *Amat*, s. 61.

577 A.g.e., ay. s.

578 A.g.e., s. 66.

dışarı da, onların sadakatlerini ölç. Bakalım onlara söz geçirebilecek misin? Güverte tekrar sende![579]

Başkalarına istemediklerini yaptırtmak, bireyin özgür iradesini tümden yok saymaktır. Süleyman Reis güverteye indiğinde gemicilere hedef olarak "karşı köydeki camiin minaresi"ni[580] gösterir. Amat'ın topları, gemicilerin mensup oldukları halkı, aynı dinden olan insanları ve Tanrı'nın simgesi olan *phallus*'u imha edeceklerdir. Aidiyet tehlikededir. Topçular emre uymayı reddederler. Konuşan ve sesi duyulan Süleyman'ın aksine hepsi susar:

> Sessizlik hâlâ sürüyordu. Emrinin uygulanmadığını gören Süleyman, kükürtlü su dolu kovasını taşıyan postası çocuk yanında olduğu hâlde derhal top güvertesine indi ve doldurulup hedefe dirise edilmiş topların başlarında, ellerinde foga maytaplarıyla bekleyen topçu çavuşlarına, Allah yarattı demeden kırbaç üstüne kırbaç indirmeye başladı. Fakat bu ceza da fazla etkili olamadı.[581]

Özgür iradenin ortadan silinmesi için topçu çavuşunun beyninin dağıtılması tehdidi gerekmektedir. Süleyman'ın kendi kamçısı yeterli değildir; başka birinden çaldığı, bükülmez bir *phallus*'a, tabancaya ihtiyacı olacaktır. Şakağına tabanca dayanmış, beyninin dağıtılacağını duyan topçu çavuşunun eylemi, ölüm ile dirim arasında bir seçimden öte olamaz. Ölüm korkusu her türlü ilkeyi, inancı ve aidiyet duygusunu ortadan kaldıracak kadar güçlüdür. Ölçülen "sadakat" değil, dehşetin gücüdür.

> Sonunda 24 top birden ateş etti ve minare yıkılırken camiin çatısı da çöktü. Rüzgâr, camiden gelen canhıraş feryatları taşımak-

579 A.g.e., s. 68.
580 A.g.e. ay. s.
581 A.g.e., s. 69.

taydı. Kıyıdan az buçuk alarga bir yerde, kayığında bir testi şarapla demlenen ihtiyar bu katliamı görünce gemidekilere doğru bağırmaya başladı:

"Allah sizi sürüm sürüm süründürsün! Yetmiş yerde yetmiş türlü belaya tuş olasınız da can verip kurtulamayasınız! Hepinizin yedi ceddine lanet olsun! Gözünüzün elifi sönsün! Ocağınız tütmez olsun! Ömrünüz âhla vâhla geçsin! Kolunuz çolak başınız kabak olsun! Allah size bilinmez dertler versin! Tuttuğunuz oruç boşa gitsin! Kanlı kefenleriniz elime geçsin! Bre zalimler!"[582]

Öte yandan, daha önceki atışlarda hedeften epey şaşan Amat topçularının, yapmak istemediklerini böylesine başarıyla yerine getirebilmeleri, hem içsel ve bastırılmış bir kıyıcılığı, hem de erkin gücü ve astın emre itaat alışkanlığını gösterir. "Allah Teâla beni affetsin!"[583] dendiğinde, eylemin sorumluğu bireyin üzerinden atılır, suç işlenmemiş sayılır. Bu bir yanılsamadır: *Phallus* simgesi toplar, Tanrı'nın erkini ve kulun Tanrı'ya ulaşma çabasını simgeleyen minareyi yıktıklarında, sadece Müslüman *phallus*'unu değil, gökkubbeyi anıştıran cami çatısını da yok ederler. Camiden kadın simgesi rüzgâr yoluyla gemiye ulaşan feryatlar, daha sonra düşman gemilerinden ve Amat'ın kendisinden yükselecek, vebanın neden olacağı sızlanmaların habercisidir. Gemicileri lanetleyen, kayığında şarap içmekte olan ihtiyar, bu düzende yeri olmayan, erkini yitirmiş bir Dionysos olarak okunabilir. Özgür iradenin bittiği noktada determinist bir kötü kader hüküm sürmeye başlar. Bu açıdan bakıldığında *Amat* epik bir nitelik kazanır. Akdeniz'de yitik bir Marie Celeste gibi dolanacak olan, yaşayan ölülerin taşıyıcısı bu gemi, Odysseus'ın yolculuğunun ters yüz edilmiş bir eğretilemesini sağlayacaktır. Homer'in yapıtında başkarakterin, sonunda döneceği, onu bekleyen sadık karısı Pe-

582 A.g.e., s. 70.
583 A.g.e., s. 69.

nelope ile, onu arayan bir oğlu vardır. Bütün serüvenlerinden sonra, karısını yolculuk boyunca aldatmış ve geleneksel tekeşli evlilik kurallarını olabildiğince çiğnemiş olsa da İthaka'ya döndüğünde ataerkil aileyi yeniden kurabilme gücünü yitirmez. Yıllar boyu kayınpederinin (erkek erkinin) kefenini dokuyup söken, çevresinde dolanan erkekler yüzünden kendi metnini (tekstilini) bir türlü yaratamayan, bu açıdan anlatıcıyı çağrıştıran Penelope[584] yitirilmemiş, erkek metninin aradığı kadın evinden atılamamıştır. Sonuçta çoktanrılı erkek dizgesinde, Odysseus'ı koruyan erk sahibi bir kadın, tanrıça Athena,[585] hâlâ varlığını sürdürmektedir. Amat'taki erkeklerin bu seçeneği bile "kadın" metinden koparılarak silindiğinden, ellerinden alınmıştır.

Yirmi birinci yüzyılın ilk yıllarında, Türk yazınında iyice belirginleşen ve erkeklik tanımlamaları çerçevesinde kendini öne çıkaran gizli endişenin ve yaşanan travmanın kaynağı siyasal belirsizlikler ve giderek gizliliğinden sıyrılan siyasal değişim sürecidir. On dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarında, İngiltere de benzer bir gerilim içindeydi. Romantik şairlerin öncelerde umutla karşıladıkları Fransız Devrimi, giderek biçim değiştirmiş ve kanlı bir hesaplaşmaya dönüşmüştü. 1793'te başlayan ve yirmi yıla yakın sürecek olan Fransa'ya karşı savaş, hem işgal korkusu, hem de ekonomik sorunlar yaratıyordu. Dönemin başbakanı William Pitt, liberal partiden (Whig) olmasına karşın siyasal ve toplumsal kararlarında oldukça baskıcı bir duruş takınıyordu. Örneğin endüstriyel gelişiminin doruğuna varmakta olan İngiltere'de işçi sınıfının önemi giderek artmakta ve bu toplumsal sınıf büyük yoksulluk ve haksızlıklar yaşamaktayken, Pitt'in 1799'da çıkardığı "Birlik Kanunları" (Combination Laws), işçilerin toplanmalarını yasaklayarak, işçi sendikalarının kurulmasını olanaksız kıl-

584 Söylencenin kadın gözüyle yeniden yazımı için bak., Margaret Atwood, *The Penelopiad* (Edinburgh: Canongate, 2005).

585 Athena, Zeus'un beyninden doğduğu, annesi yutulduğu ve avcılık ile akılcılıkla ilişkilendirildiği ölçüde bir erkek kurgusudur.

mıştı. Günümüzde, liberal ekonomi bahanesiyle sendikaların işlevsizleştirilme eğilimi Türkiye'nin de bir gerçeğidir. İngiltere'de on dokuzuncu yüzyılın ilk yılları, özellikle kırsal kesimde birçok başkaldırıya tanık oldu. Tarımsal üretimde sorunlar oluşmuş, hükümet halka ağır vergiler yüklemiş, ticarette de hissedilir bir durgunluk baş göstermişti. Yirmi birinci yüzyılın başında, benzer sorunlar Türkiye'de de yaşanmaktadır: Yaygın bir olgu olarak işsizlik, yeni ve bir kesim için tedirgin edici bir toplumsal sınıfın giderek erk kazanması gibi değişimler, Avrupa Birliği'nin simgelediği "öteki"nin egemenliği altına girme korkusu, benzer bir model oluşturmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda İngiltere'de üretim biçimleri giderek makineleşmeye ve endüstriyelleşmeye dönüştükçe, tarımda, küçük işletmelerde işsizlik yoğunlaştı ve yeni toplumsal oluşumlar gelişti. Sınıflar arası uçurum derinleştikçe, kentsoylu ile işçi arasındaki ilişkiler özdekçi temele dayandırılınca, başkaldırılar giderek şiddetlendi. İsyanlar arttıkça idam cezasının uygulanması sıklaştı. Romantik şair Lord Byron'ın idam cezasına karşı Lordlar Kamarası'nda konuşması bu zamanlara rastlar: Konunun gündeme gelişi, Türkiye'de, yirmi birinci yüzyıl başında, Avrupa Birliği'nin zoruyla idam cezasının, bir sürü genç ve çocuğa kıyıldıktan sonra nihayet kaldırılmasını anımsatır. İngiliz tarihinin önemli iç kıyımlarından biri 1819'da yaşanmıştı: Toplumsal reform yanlısı Henry Hunt'ın Manchester'da düzenlediği halk mitingine süvari alayı saldırtılarak, Amat'takilerin Müslüman camisini topa tutmalarını anımsatırcasına, "Peterloo" kıyımı yaratıldı (İngiliz Polisi bu sıralarda daha örgütlenmemişti). Günümüz Türkiyesi'nde, polisin veya jandarmanın halka ne denli acımasızca saldırabileceğini birçok kez gördük. Diğer bir deyişle, Romantik şairlerin ve özellikle, *Kar*'da da metne vurgulanarak dahil edilen Coleridge'in şiirlerini yazdığı dönem, incelemekte olduğum yazınsal metinlerin üretildiği yakın dönem Türk tarihinin sorunsallarını birçok bakımdan anımsatır. Endişeler ve gerilimler koşutluk taşır.

Amat'ın laneti ve gemidekilerin suçu, *Kar*'da da olduğu gibi Coleridge'in bir şiirini anımsatır. Samuel Taylor Coleridge'in 1798'de yazdığı "The Rime of the Ancient Mariner", Süleyman'ın bilgi arzusunun tehlikesini andıran bir söylemle, olağanüstü güçler ve "merak" konusunda uyarıcı bir alıntıyla başlar:

> Evrende görünür varlıklardan çok görünmez varlıklar olduğuna kolaylıkla inanıyorum(...) İnsan aklı bunlar konusunda bilgi için dolanıp durdu ama bu bilgiye hiç ulaşamadı. Düşünce düzeyinde, bir resme bakarcasına, daha yüce, daha iyi bir dünya imgesini tasarlamanın bazen olumlu olduğunu yadsımıyorum; yoksa günlük yaşamın küçük işlerine alışan akıl, kendi içinde büzülüp önemsiz düşüncelere tümüyle gömülebilir. Ama bu arada, belirginle belirsizi, gün ile geceyi ayırt edebilmek için gerçek konusunda tetikte olmamız ve orantıyı elden kaçırmamız gerekir.[586]

Amat'ın aksine, Coleridge'in şiirinde sözünü ettiği gemi Akdeniz'in sınırlarını aşmış, çok daha geniş bir mekânda seyretmektedir. Yolculukta gerçekleşen felaketten sonra (erkini, erkekliğini, oğlunu yitirmiş bir Odysseus gibi) yurduna dönen yaşlı

---

586 Samuel Taylor Coleridge, *The Complete Poems* (Londra: Penguin Books, 1997) s. 147-186. Alıntıdaki sözler İngiliz din adamı Thomas Burnet'e aittir. Latinceden İngilizceye çevirisi: "I easily believe that there are more visible than invisible beings in the universe.... The human mind has always circled after knowledge of these things, but has never attained it. But I do not deny that it is good sometimes to contemplate in thought, as in a picture, the image of a greater and better world; otherwise the mind, habituated to the petty matters of daily life, may contract itself too much, and subside entirely into trivial thoughts. But meanwhile we must be vigilant for truth, and keep proportion, that we may distinguish certain from uncertain, day from night." Bu çalışmada Samuel Taylor Coleridge'in 1798'de yayımladığı "The Rime of the Ancyent Marinere" metnini değil, 1817'de yayımlanan, şairin kendisi tarafından düzeltilmiş olan "The Rime of the Ancient Mariner" şiirini kullanıyorum.

denizci, yolda karşılaştığı üç kişiden birini durdurup ona zorla öyküsünü anlatmaya koyulur. Konumunu yitirmiş, lanetlenmiş, toplumdan silinmiş olan denizci, işlediği suç nedeniyle başından geçenleri tekrar tekrar anlatmak zorundadır. Bu açıdan *Amat*'ın, olayların gerçekliğinden pek de fazla emin olmayan ama yine de öyküyü anlatmayı sürdüren anlatıcısını anımsatır. Coleridge'in şiirin sol kenarlarına eklediği, bilimsellik görüntüsü veren notlar, İhsan Oktay Anar'ın yarattığı anlatıcının sürekli metne soktuğu kaynakçaları (yetkinlikleri aslında sorgulanan erkek seslerini) ve bunların kuşkulu inanırlıklarını hatırlatır. Romandaki gibi, şiirde de çerçeve görevini üstlenen anlatıcının kimliği belirsizdir. Onun da anlatısı çoğunca yaşlı denizcinin öyküsüyle, kimi zaman da başka seslerle kesilir. *Amat*'ta olduğu gibi, Coleridge'in şiirinde de kullanılan dil ve seçilen zaman dilimi geçmişi merkeze koyar. Fiil çekimleri, kimi sözcükler ve Ay ile Güneş gibi adların büyük harfle başlatılması, Coleridge'in özellikle ve yabancılaştırma amacıyla kullandığı arkaizmlerdir. Şiirin kenarlarına eklenmiş olan, hem özet, hem de akademik okuma parodisi yaratan notlar aynı amacın bir parçasıdır. *Amat*'ın anlatıcısının kullandığı stratejiyi anımsatırcasına, şiirdeki notlarda, duyduğumuz sesin erkinin sorgulanabileceği varsayılarak, "Bir ruh onları takip etmişti; göçmüş ruhlar ya da meleklerden biri değil, bu gezegenin görünmez sakinlerinden biri; bu konuda(...) Konstantinopolisli Platon'cu Michael Psellus'a başvurulabilir,"[587] gibi göndermeler yapılır.

Kar'ın aksine belirli bölümlere ayrılmamış olan, bazı yerlerde yıldızlar kullanılarak bir sahneden diğerine geçiş sağlayan *Amat*'ın teknik yapısı, yedi bölüme ayrılmış olan Coleridge'in şiirinde uyguladığından farklıdır. Öte yandan, "The Rime of the Ancient Mariner" biçimsel olarak karmaşık bir görüntü verir:

587 A.g.e., s. 171. "A spirit had followed them; one of the invisible inhabitants of this planet, neither departed souls nor angels; concerning whom... the Platonic Constantinopolitan, Michael Psellus, may be consulted."

Çoğu kıta dörtlük şeklindeyken dize sayısı yer yer değişir. Uyak dizgesi de değişkendir. Sürekli dönüp dolaşıp aynı öyküyü anlatmak zorunda oluşu, denizciyi Sisyphos'un durumuna yaklaştırır. Ölüp ölüp yeniden dirilen Amat'ın gemicileri gibi, o da sona bir türlü ulaşamaz. Öte yandan, şiirdeki denizcinin anlatısı sanatçılığının ve genelde sanatçılığın kötücüllüğüne ve ölümcüllüğüne bir göndermedir. Dante gibi, öykü seslendiren gemici de cehennemi andıran bir dehşet girdabından çıkıp gelmiştir. Yolda karşılaşıp öyküsünü paylaşmayı seçtiği kişi de kendisi gibi erkektir. Bir akrabasının düğününe gitmektedir. Bu açıdan evliliğin kurumsallık, birleşmenin gerçekleşmesi için imzalanan anlaşma, kadının "transferi", kurumun erkek iktidarı ile ilişkisi, toplumsal yaşam ve bu yaşamın kuralları gibi tüm yananlamlarını, kendisiyle birlikte şiire sokar. Adamı zorla durduran yaşlı denizcinin aksine, konuştuğu kişi düğüne davetlidir: Toplum tarafından içselleştirilmiş bu adsız davetli, hemen yakında sürmekte olan düğünün gürültüsünü duyup oraya gidemediği için acı çektiğine göre, toplumsal yaşamı içselleştirmiş ve özümsemiştir. Düğün davetlisiyle yaşlı denizci arasındaki ilişki, Diyavol ile Süleyman'ınkini anımsatır. Denizcinin parlak gözleri, davetliyi istemi dışında durdurur ve edilgen kılar. Diyavol'ün pençe gibi eli, denizcinin dinleyicisini yakalayan kemikli elinin bir yansımasıdır. Ancak, "çek elini kır sakallı serseri" sözlerini duyunca gemici ısrar etmez ve hemen adamı bırakır: Diyavol da, yaşlı denizci de seçtikleri kişiyi özgür iradeleri dışında metinlerine dahil olmaya zorlamazlar. Öte yandan, denizcinin gözlerinin gücü dinleyicisinin istem gücüne üstün gelir: Düğün davetlisi, yüreğini yumruklayarak[588] bir taşın üstüne oturur ve kendisi de taşlaşır. Öyküyü dinlememezlik edemez. Toplumun uyumlu müziğini ve ortak *phallus*'unu simgeleyen fagotun sesini duyar, gitmek için can atar ama *Amat*'taki gemicilerin imgelemlerinin arzu nesnesi kadın,

588 Süleyman'ın sorunlu kalp atışlarını anımsarız.

onun için de erişilmezdir: Düğüne gidemediğinden, düğün salonuna girmiş olan "gül gibi kırmızı" gelini ancak hayal edebilir. Şiirde bundan sonra göreceğimiz kadınlar canavar figürleri olacak, *Amat*'ta aslanla bütünleşen saldırgan kadın kurgusunu anımsatacaklardır.

Yaşlı denizcinin öyküsü, gemisinin limandan ayrılmasıyla başlar. Gemi toplumdan uzaklaşırken ardında kiliseyi, kıyıdaki tepeyi, deniz fenerini bırakır. Amat da aynı şekilde İstanbul'u ve kentteki erk simgesi kurumsal *phallus*'ları geride bırakacaktır. İhsan Oktay Anar'ın romanındaki gemi, tıpkı Coleridge'in şiirindeki gibi, soluna Doğu'yu, sağına Batı'yı alarak limandan ayrılır. Gemiyi güney kutbuna sürükleyen rüzgâr fırtınası yine Amat'ı çağrıştırır: "En kıdemlileri olan pos bıyıklı bir porsunun dediğine göre rüzgâr, gemileri sadece limandan limana selâmetle götürmez, aynı zamanda bir fırtına kisvesine bürünüvererek onları batırırdı da. Kısacası rüzgâr hiç de tekin sayılmazdı."[589] Romandaki gemi, yaşlı denizcinin teknesi gibi, rüzgâr[590] yüzünden tehlike atlatacaktır: Venüs'ün bedenleştiği Çuha Adası'na[591] yaklaş-

589 *Amat*, s. 45-46.

590 "The Rime of the Ancient Mariner"ın yaşlı denizcisi, erk ile erkeği ilişkilendirdiğinden, rüzgârı kanatlı bir erkek olarak tanımlar. Onun imgesi, Boreas ile Raphael karışımı, gemiyi güneye doğru kovalayan kişileştirilmiş bir güçtür. Kutsal Ana figürünü inceleyen Erich Neumann için ise rüzgâr, kap biçimindeki ilkörneksel Ana figürünün ağzından çıkan, nefesle bağlantılandırılan ve Logos'u üreten yaratıcı doğanın parçasıdır (a.g.y., s. 61). Bu açıdan rüzgâr -nefes- logos üçlemesi, öykü anlatan sanatçının cinsel kimlik kavramı bakımından anlamlıdır.

591 Çuha Adası'nın İtalyanca ismi "Cerigo"dur. Roma mitolojisine göre Aşk Tanrıçası Venüs (Yunanca adıyla Aphrodite), bir deniz kabuğu içinde, bu adanın sahilinde sudan çıkarak belirir. Botticelli'nin ünlü tablosu, tanrıçanın doğumunu bu biçimde, bir deniz kabuğunu "gemi" gibi imgeleyerek betimler. Kadın ve su arasındaki organik bağlantı bir kez daha vurgulanır. Hesiod'un uyarlamasında söylence, Venüs'ün Uranus'un sperminden oluşan bir köpükten çıktığını kurgulayarak denizi ve suyu erkeğin eline ve

tıklarında, gemicileri büyük bir korkuya sokan, Diyavol'ün kumandayı Süleyman Reis'e bırakıp "unutmak" için içkiye sarılmasına yol açan fırtınanın en güçlü yanı, gemiyi kayalara sürükleyen ve direklerinin (*phallus*'larının) bel vermesine yol açan amansız rüzgâr olacaktır.

> Yapacak hiçbir şey yoktu. Süleyman Reis kıç omuzluktan görünen kayalıklara baktıktan sonra hafifçe eğildi. Ellerini dizinin üstüne koydu. Koskoca bir denizi yutmaya hazır bir dev gibi ağzını açtı. Derin bir nefes alırken ciğerlerini sanki fırtınayla doldurmuştu. Derken, tam karşıdan uğul uğul uğuldayarak esen rüzgâra doğru öyle bir bağırdı ki, sesi gök gürültüsünü bile bastırdı:
>
> "Ey rüzgâr! Dur artık dur!"
>
> Bu ses, dehşete düşen denizcileri bile sağır edecek kadar şiddetliydi. Herkesin umudunu kaybettiği o anda beklenmedik bir şey oldu ve rüzgâr diniverdi. Fırtına söndü. Deniz yatıştı. Hava sakinleşti.[592]

---

egemenliğine geçirir. Öte yandan, kadının dışlandığı romanda, Çuha Adası'nı metne sokarak varlığı ima edilen Odysseus'un koruyucu tanrıçasının, Amat'ı büyük bir tehlikeye sokacak olan fırtınayı göndermesi, Homer'in epiği ile Anar'ın romanı arasında yukarıda sözünü ettiğim uçurumu belirginleştirir. Amat'ın simgelediği erkek dünyasında kadının gizil varlığı ve etkin gücü içten içe kendini gösterir ve gizilgüç olarak bile olsa tedirgin edici ve ürkütücüdür.

592 *Amat*, s. 100. Süleyman'ın rüzgârı durdurması, erkeğin sesiyle, şiddetiyle kadın gücünü bastırmasının göstergesidir. Deniz yolculuğu bağlamında, Amat'ın rüzgâr karşısındaki durumunda, Truva yenilgisinden sonra Roma kentini kurmak için benzer bir yolculuğa çıkan Aeneas'ın serüvenini anımsarız. Prensin de sorunu bir kadınlardır: Roma mitolojisinde Hera'nın karşılığı olan Juno'yu kızdırdığından gemileri esen fırtınanın etkisindedir. Aeneas'ı bir başka kadın, Venüs kurtarır. Deniz tanrısı Neptün'e yakararak fırtınanın dinmesine Venüs neden olur. Rüzgârı denetleyen Süleyman ile Neptün arasında kurulabilecek koşutluk, Süleyman'ın gülünç çömelişi ve haykırışı ile Neptün'ün sakin kudreti karşılaştırıldığında tümüyle parodiye dönüşür (bak., Virgil, *The Aeneid*, çev. W. F. Jackson Knight [Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1974], s. 143-144).

Rüzgâr, kadınsı olduğundan denetim altında tutulmak zorundadır. *Odysseia*'da, Aeolus[593] tüm rüzgârları, ana rahmini andıran deri bir torbanın içine hapsederek kahramana armağan eder: Doğru kullanıldığında geminin güven içinde eve dönmesine yardım etmesi beklenen rüzgâr, denetimsiz kaldığında tıpkı kadın ve doğa gibi ölümcül ya da yoldan çıkarıcı olacaktır. Erkek dizgesini mutlak kılma amacıyla, Yunan mitolojisinde rüzgârlar erkek olarak betimlenirler; kadına erk ve etkinlik, gemsiz bir hareket özgürlüğü tanınmaz. Uyumaması, aklını ve bilincini sağlam tutması gereken erk sahibi, önder Odysseus uykudayken, gemicileri Aeolus'un verdiği torbayı açarlar: Pandora'ya dönüşüp kadınlaşmışlardır. Tüm rüzgârlar dışarı fırladığında, karşı konulamaz bu güç yüzünden yollarını yitirirler. Öte yandan, ilksel imgelemde rüzgâr, akılcı erkek dizgesinin metinden silmek için çağlar boyu uğraştığı, silemediğinde ise lanetlediği, Âdem'in ilk karısı olarak da bilinen Lilith ile ilişkilidir.[594]

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, *Amat*'ta doğadaki tüm kadınsı ve kaos yaratıcı olgular, rüzgâr, fırtına, deniz ve hava, gemicilerine yapmak istemediklerini bile yaptırtabilen Süleyman'ın güçlü sesi ve metni sayesinde düzene girerler. Kadını Navarin'de öldüren odur. Gökten gelen gürültü bile onun bağırmasıyla duyulmaz hale gelir. Öte yandan, Süleyman'ın duruşu, eğilişi, ellerini dizlerine koyup haykırması, doğum yapmakta olan kadını anımsattığından, metinde bir ikilem oluşur. Aldığı derin nefes, doğum sırasında yapılan ağrı azaltıcı nefes alıp ver-

593 Yunan mitolojisi de sonuçta bir erkek metni, bir erkek kurmacası olduğundan "güçlüyü" erkek parametrelerine göre saptar. Rüzgâr tanrısı Aeolus'un kızı Alcyone, rüzgârın mekânında büyümüş olsa da kocasını bekleyen bir Penelope'ye dönüşecek, kocası fırtınada boğulduğunda ise onunla birlikte kalabilmek için bir kuş (bir albatros?) biçimine sokulacaktır (bak., Edith Hamilton, a.g.y., s. 110-112).

594 Barbara Black Koltuv, Lilith'in isimlerinden biri olan "Ayylo"nun fırtında esen rüzgâr anlamına geldiğine dikkat çeker (a.g.y., s. 115).

meleri hatırlatsa da, diğer bir yönden okunduğunda Süleyman yamyamlaşmış, romanın başındaki uyuyan deve gönderme yaparcasına, tüm rüzgârı ve tüm kadınları yutmuş olur. Bağırtısıyla kendi rüzgârını oluşturur ve aynı anda hem kadın, hem erkek konumuna sokularak aradaki keskin sınırların baltalanmasına yol açar.

Coleridge'in şiirinde, buzullara, doğanın kötücül niteliğine doğru istemsiz bir biçimde sürüklenen gemi, sislerin içinden gelen bir albatrosun belirmesiyle kurtulur. İyicil bir simge olan albatrosun içinden çıktığı sis, okura Milton'ın *Paradise Lost*'unda cennet bahçesine giren Şeytan'ı çevreleyen pusu da anımsattığından ikili karşıtlıklar beklentisini sarsar. Charles Baudelaire'in "L'Albatros"[595] şiirinde lanetlenmiş şairi simgeleyen bu kuş, "The Rime of the Ancient Mariner"da İsa için bir eğretileme durumundadır. Amat gibi kadın olarak betimlenen ve 201 kişi taşıyan bu gemi, gündüz özgürlük simgesi albatrosun, gece ise kadınlık simgesi ayın rehberliğinde sakin sulara ulaşır. Rüzgârın esmesini, gemicilerin daha ılıman bir bölgeye yol alabilmesini sağlayan, doğadaki iyicil varlığı simgeleyen albatrostur. Dokuz gece boyunca geminin çevresinde kalır. Coleridge'in zamanı ölçmek için "*vesper*" sözcüğünü kullanması, bu sözcük akşam duası anlamına geldiğinden, Hıristiyanlığı, dini bütünlüğü metne sokar ama aynı sözcük Venüs'ün (akşam yıldızının) de adıdır. Amat gibi, bu kadınsız gemi de aslında kadındır ve kadınlıkla çepeçevre sarılmıştır. Gemicinin arbaletini (*phallus*'unu)[596] alıp kuşu vurması ile Süleyman'ın hem karısını öldürmesinin, hem de Müslüman köyünde yol açtığı kıyımın koşutluğu açıktır. Romanda erkek imgeleminin kadın görüntüsünü kuşla ve özellikle kuğuyla

595 http://leursdumal.org/poem/200.

596 Arbaletin şekli ve İngilizcesi," cross-bow", İsa'nın üzerine gerildiği çarmıhı da anımsatır. Şiirde denizcinin boynuna asılan albatros da anlatıcı tarafından İsa'nın çarmıhıyla, haçla bağlantılandırılır.

ilişkilendirilmesi, Coleridge'in şiirinde albatrosun[597] katledilmesiyle paralellik sağlar. Albatros, uzaklardan (sisin/suyun içinden) gelen "öteki"dir. Gemiye gelişi sevinçle karşılanır, ona o zamana dek hiç tatmadığı türden yiyecekler ikram edilir; yer, içer, gemicilerle oynaşır. Amat'taki baykuş gibi o da ay ışığında geminin direğine tüner. Gemicilerden biri tarafından (cinayet sırasında anlatıcının henüz yaşlanmış olup olmadığını bilmeyiz ama arbalet "kaldıracak" kadar güçlüdür) okla (*phallus*'la) vurulması, tam anlamıyla bir cinsel tecavüz parodisidir. Bu açıdan albatrosun erkek tarafından ele geçirilmiş mekân olarak gemiye kadının ilk kez, kendisini bekleyen tehlikeden habersiz, iyicil bir niyetle ziyaretini simgelediğini, erkeğin cinsel ve fiziksel saldırganlığına daha tanık olmamış "ilk" kadının eğretilemesi olduğunu ileri sürebiliriz. Diğer gemicilerin kuşun vurulmasına tepkisi ikircikliidir. Abuzer'in düşman gemilerinden saklanmak için feneri söndürmesinin ardından Amat'taki gemicilerin gösterdikleri tepkiyi anımsatır.[598] Önce yaşlı denizciyi lanetlerler, sonra güneş ışığının dinmediğini gördüklerinde, "sis ve pus kaynağı" diye nitelendirdikleri kuşun öldürülmesinin doğru olduğunu söylerler. Albatros kadınsa bu çelişkili tepki anlam kazanır. Öte yandan, göz ve görme yetisi, söz söyleme ve erkeklerin seslerini yitirişle-

---

597 Camille Paglia, albatrosun şiire sonradan yüklenmiş bir fazlalık olduğunu ileri sürerek kuşun simgeselliğini göz ardı etmeyi yeğler. Ona göre metinde göze çarpan, yaşlı denizcinin "erkek bir baş kadın karakter" işlevi üstlenmesidir (*Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* [Londra ve New Haven: Yale University Press, 2001], s.322-325). Öte yandan, Patrick Campbell kuşun ölümünün cinsel bir tecavüzü simgelediğini, aşkın (yılanları kutsamak yoluyla) üstün gelmesiyle denizcinin değişime uğrayacağını belirtir (*Wordsworth and Coleridge, Lyrical Ballads: Critical Perspectives* [Londra: Macmillan, 1991], s.53). Harold Bloom için ise cinayet, öylesine yapılnuş, rastlantısal bir kıyımdır (*The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* [Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1971], s. 207-208).

598 *Amat*, s. 169-171.

ri, bu şiirde de *Amat*'ta olduğu gibi vurgulanır. Sessiz bir denizde, kadınsı rüzgârdan yoksun, durağan bir ortamda, geleneksel olarak erkek akılcılığını simgeleyen ama kızgın ve ölümcül bir güneşin altında, tüm bu erkekleri edilgen bir devinimsizlik ele geçirmiştir. Kadının öldürülmesi, erkeğin "erkek" olarak tanımlanmasını, oluşmasını ve belirlenmesini tümüyle engeller: İkili karşıtlıkları oluşturan çiftlerden biri ortadan kaldırıldığında, diğerinin anlamı silinir. Ölmekte olan 200 denizci gözlerini katil gemiciye dikip sürekli onu seyrederler: Erkek diğer erkeklerin arzu nesnesine dönüşmüştür ama bu arzu, suçlama ve intikam duygularında odaklanır. *Amat*'taki denizciler gibi, onlar da ölecek, ölü oldukları halde yeniden dirileceklerdir. Yaşamda ölü, ölümde diri oluşları, meşeyle insan arasında gidip gelen roman kahramanlarını anımsatır.

Amat'taki vebayı çağrıştıran şiirdeki lanet, gemiyi giderek güçlü bir biçimde ele geçirirken güneş küçülür, ayın boyutlarına iner: Kadınlık ve erkeklik eşitlenmiştir. Erkeğe yüklenen üstünlük ayrıcalığı yitirilmektedir. Dahası güneş, "kanlı" nitelendirilmesiyle kadınlaştırılır. Rüzgâr tamamen durduğundan, gemi olduğu yerde, sessiz, keşfedilmemiş bir denizde tutsak kalır ve gemiciler giderek ölüme yaklaşır. Çevreleri suyla kaplıdır ama, "cadı yağı" gibi renkten renge dönerek yanmakta olan deniz suyu içilemediğinden hem denizciler, hem de gemiyi oluşturan tahtalar büzülerek kurumaya terk edilirler. Albatrosun ölü bedeni, günahının bir simgesi, taşıması gereken bir yük olarak yaşlı denizcinin boynuna asılır. Bu açıdan, Süleyman'ın her gittiği yerde onu izleyen, arkasından anlatılan Aliye'nin öldürülmesi öyküsünü anımsarız. Gemi büzülen tahtalarıyla, susuzluktan bitkin düşmüş yolcularıyla, hem vardır, hem de yokluğa yakın bir durumdadır. Uzakta bir nokta görünür: Başka bir tekne yaklaşmaktadır. Kolunu ısırıp kendi kanını emen, böylece vampirlikle ve kadınla ilişkilenen, çocuklaşan ve aynı anda kendi annesine dönüşen, kendi kendini yemesiyle Uroboros'laşan yaş-

lı gemici yanaşan teknenin, güneşi parmaklıkların ardına soktuğunu, hapsettiğini görünce, *Amat*'ta analarını arayan erkekleri anımsatırcasına, Cennet'in Anası'na, Meryem Ana'ya yakarmaya başlar.

Ancak gemiye yaklaşmakta olan, iyicil, koruyucu, erkek imgelemi ürünü "bâkire anne" değildir. Bu şiirde de "görünen, somut kadın", Amat'ın pruvasında aslanlaşan kadın heykeli gibi, erkek imgelemine uygun bir biçimde, ölüm ve yaşarken ölüm biçiminde bedenleştirilir: İskeleti, ölümü andıran başka bir dişil teknede, çifte benlikli bir kadın bulunmaktadır. Gemici önce tek bir kadın görür, sonra kendi kendine, "İki tane mi var?" diye sorar: "Ölüm bu kadının dostu mu?" Kızıl dudakları, hoppa görüntüsü, sarı saçları, Diyavol'ü anımsatan "cüzamlı beyaz teni" ile Ölüm ve "dostu"/ikizi Kâbus,[599] Ölümde-Yaşam, alevler içinde, kızıl bir denizde gemiye yanaşmaktadırlar.[600] Gökyüzünde Do-

---

599 Coleridge metninde İngilizce "nightmare" (kâbus) sözcüğünü "Night-mare" şeklinde ikiye ayırmayı seçer: Bu durumda sözcük "Gece-Kısrağı" biçiminde de okunabilir. Böylece kadın ve kadının hayvansallığı çağrıştırılır. Erkekleri ürküten "Gecenin Kraliçesi"ni anımsarız. "Mare" sözcüğünün denizle ve ayla olan ilintisi ise (ayın yüzündeki kara ovalar anlamına kullanılır) kâbus olgusunu kadınla daha da yakından ilişkilendirir. Latince "*mare*" deniz demektir.

600 Yaklaşan kadını/kadınları, Kızıldeniz'den gelmekte olan Lilith'in görüntüsü olarak okumamız gerekir: Fahişe görüntüsü, ölümcüllük, kendi rüzgârıyla kendi gemisini gütmesi, Âdem'in ilk karısını kaçınılmaz olarak erkek gözüyle metne sokar. Ölüm ile Ölümde Yaşam, hem tek bir kadın, hem iki ayrı kadındır. Birbirlerine karşı zar atarlar ama, "Oyun bitti! Ben kazandım!" diyerek zaferini ilan edenin hangisi olduğunu öğrenemeyiz: İkisi de birdir. Bu "teklik" durumu, iki kadının bir bütün oluşturması ve ölüm olarak nitelendirilmeleri, heteroseksüel erkek dünyasının lezbiyenden ve kadın dayanışmasından korkusunun da bir dışavurumudur. Erkeği reddeden, ona gereksinim duymayan, birbirleriyle "tek" olan kadınlar, "erkek" kavramının dizgeden silinmesine yol açabilecek birer tehlikedir. Hades'in Persephone'yi en azından belirli bir süre boyunca annesi Demeter'den ayırması sistemin işlemesi için şarttır.

ğu'dan yükselen hilal ve yıldız belirdiğinde[601] yaşlı gemici dışındaki tüm erkeklerin ruhları, bedenlerinden kopup gemicinin oku gibi cennete ya da cehenneme doğru uçarlar. Bütün bu cesetlerin arasında tek canlı, ölemeyen suçlu, yaşlı gemicidir: *Amat*'ın sonuna doğru ambara atılan ve kendi gemisindeki bütün yaşayan ölü erkekleri mum ışığında dehşetle fark eden Kırbaç Süleyman'ı anımsarız. "The Rime of the Ancient Mariner"da da bu ölüler yeniden ayağa kalkarak görmeyen gözlerini gemiciye dikip onu suçlayacak, gemi geldiği yere, topluma döndüğünde ise yeniden öleceklerdir. *Amat*'ta döngüsel olarak kurgulanan bu dönüşüm, Coleridge'in şiirinde sonludur: Doğayı kabullendiğinde, daha önce iğrendiği canlıların mucizevi güzelliğini anladığında, gemicinin boynundaki albatros düşer. Yağmur yağmaya, rüzgâr esmeye, ay varlığını göstermeye başlar. *Amat*'ta müziğe yapılan göndermeleri anımsatırcasına, doğa yaşlı denizci için sanatsal bir nitelik kazanır: Kâh tüm müzik aletleri, kâh tekil bir flüt, kâh bir melek sesi biçiminde, çevresini ahenk dolu bir müzik kaplar. "Yaşlı" gemici cesetleri geride bırakarak kıyıya çıkar.

Öte yandan, Coleridge'in anlatıcısı, Gotik bir kahraman gibi, toplumun kıyısında, dinlemek istemeyen, arada bir sözünü kesen insanlara öyküsünü sürekli anlatmak zorunda kalacaktır: "Bedenim, o anda beni öyküme başlamaya zorlayan kederli bir

601 Göndermede, şarkiyatçı bir gözle Doğu'ya bakan ve Osmanlı İmparatorluğu'nu gören Coleridge'in korkusunu duyumsarız. *Amat*'ta da gemi sancakları kimlik oluşturur: Türk kalyonunun "kızıl zemin üzerine hilâlli ve sekiz köşeli yıldızlı sancağı" (*Amat*, s. 171) ile Venedik gemilerinin "kırmızı zemin üzerine sekiz köşeli haç bulunan sancakları" (*Amat*, s. 160) ayrı birer kimlik belirteci olsalar, birbirlerine karşı konuşlansalar da temelde sekiz sayısında ve paylaşılan renkte odaklanan büyük bir benzerlik de gösterirler. Diyavol'ün düz, kara sancağı ise bütün bu yapay kimlikleri tümüyle siler ve yadsır. Erkek'dizgesinin yarattığı sınırları, milliyetleri, inançları ve sınıflandırmaları baltaladığından kadınsı ve aykırıdır. Dahası, yıldız imgesi nedeniyle Ka'nın, kendi içsel düzenini pekiştirmek ve merkezini saptamak için çizdiği kar tanesini anımsarız (*Kar*, s. 261).

acıyla burkuldu. Ancak o zaman özgür bıraktı o acı beni."[602] Denizcinin özgürlüğü yanılsamadır: Öyküsünü yeniden anlatma gereksinimi peşini bırakmayacaktır. Bu açıdan, sanatçının kâhinliğini, yaratı sürecinde çektiği acıyı, cehenneme inişini ve aynı zamanda da anlatıcının, metinde duyduğumuz sesin işlevini üstlenir. Kıyıya çıkmasına yardım eden Dümenci ve oğlu[603] ile, onlarla birlikte gemiye yanaşan Münzevi, Hıristiyan Tanrı kavramının Baba, Oğul ve Kutsal Ruh üçlemesini oluştururlar. *Amat*'taki Nuh Usta, birçok yönüyle ağaçların arasında yaşayan, çürük bir meşe kütüğünü yastık yerine kullanan bu Münzevi'yi çağrıştırır.

Coleridge'in şiiri de hem *Kar*, hem de *Amat* bağlamında anlatının merkezine oturtulan erkek *angst*'ının, tedirginliğinin, suçluluk duygusunun ve ceza beklentisinin izleğini vurgular. Şiirde bu suçtan, dünya üzerindeki yaratıkları severek kurtulunabileceği öne sürülerek, dinleyenin ertesi sabah daha bilge uyanacağı söylenerek, umut ve iyimserlik yanılsaması yaratılsa da gerçekte yaşlı gemici öyküsünü hiç durmadan, sadece erkeklere tekrar tekrar anlatmak zorundadır. O da Sisyphos olmuştur. Batı dizgesinde kötücül olan karanlık gece gibidir, diyar diyar gezerek, "garip söz yeteneğini" kullanarak seçtiği kişilere albatrosun lanetini yineler: Suçlarını anımsatmak, evrensel günahın herkesçe paylaşıldığını hatırlamak kaderidir.[604] Bu açıdan, hiç bitmeyen, zaman kavramı döngüsel olduğundan hep tekrarlanan *Amat* öyküsünü,

---

602 Samuel Taylor Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner", s. 185. "Forthwith this frame of mine was wrenched/ With a woeful agony, / Which forced me to begin my tale; / And then it left me free."

603 Dümencinin, yaşlı gemiciyi gördüğünde aklını yitiren ve gülmekten katılan oğlu, yeni İsa, bir bakıma İsrâfil için bir prototiptir.

604 Bu açıdan Oedipus'a babasını kendisinin öldürdüğünü söyleyen, kör kahin Tiresias'ı çağrıştırır. Tiresias'ın her iki cinsiyeti de yaşamış olması, toplumsal cinselliğin ne denli dönüşüme açık olduğunu gösteren, sistem için irkitici bir olgudur.

kitabı her okuyana yeniden anlatan anlatıcının sesini anımsatır. Kurmaca yazın metinlerinin anlatıcılarının da ortak kaderi, suçu sürekli anımsatan bu "lanetli" tekrardır.

Diyavol'ün, karanlık sancağı gemiciler tarafından görüldüğünde dediği gibi, "Hepimiz günahkârız ve siyah da günahkârların rengidir. Aramızdan biri çıkıp da sakın söylemesin masum olduğunu! Çünkü hepinizin ne mal olduğunu biliyorum:"[605] Kaptan, gemicilerin işlediği suçların bazılarını saymaya başlar. On cinayet işlenmiştir; kurbanların altısı kadın, üçü baba ya da ata figürüdür. O kadar çok sayıda çocuk öldürülmüştür ki bunların tam sayısı belirtilemez. Öldürülen kadınların ikisi anne, birisi de kız kardeştir. Amat'ın, Türkiye'yi simgelediğini varsayarsak da sonu bilinmeyen bir yolculuğa çıkan bu geminin, tüm yolcularının şiddeti içselleştirmiş olduklarını görür, *Kar*'da, Kars'ta silinen, intihar eden/ölen/öldürülen kadınları anımsarız. Üstelik bu şiddet ve öldürme dürtüsü yalnızca yabancıya ya da "öteki" olarak kadına yönelmemektedir. Erkekliklerini kanıtlamak zorunda olan bu çocuk-erkekler, çevrelerindeki tüm bireyleri ortadan kaldırarak kendilerini merkeze oturtabileceklerini sanmakta, çevreyi sildiklerinde merkezin bir anlamı olmayacağını görememektedirler. Diyavol'ün dediği gibi:

> "Bu kara sancak günahlarınızı saklayacaktır. İşlediğiniz günahların kefaretini ödeyene kadar, ruhunuz ve bedeniniz, hayatınız ve ölümünüz benim sancağımın altındadır. İtirazı olan var mı?"
>
> Gemiciler Diyavol Paşa Hazretlerinden değil, artık birbirlerinden nefret ediyorlardı.[606]

Bu noktada Diyavol'ün tüm unvanlarının art arda sayılması raslantısal değildir: Lanetli geminin bütün bireyleri bu kadınsı Şeytan'ın egemenliği altına girmiştir. Amat'ın dışındaki dünyada,

605 *Amat*, s. 177.
606 A.g.e., s. 179.

geride bıraktıkları Kostantiniye'de durum farklı değildir: Dahası, kentte yazarlar bile delirmekte, birbirini öldürmektedir.

> Öte yandan, Amat adlı esrarengiz kalyon hususunda, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin *Kitabü'l İber* başlıklı eserinden de bahsetmek gerekir ki, Hamamcı Musa Efendi'nin Ölügözlü Cuma Bey tarafından katlini müteakip aklî dengesini kaybeden yazar, bu eserini timarhanedeki odasında kaleme almış bulunmaktaydı(...) Bir gün gelip zehirleneceği korkusuyla hayatını kararan Kuyruklu Rıza Çelebi'nin rahat edip dinlendiği tek yer, Hamamcı Musa Efendi'nin de devam ettiği, Galata'daki şu Arap İman'ın kahvehanesiydi. Ölügözlü Cuma Bey, o tarihlerde sinirleri zaten zayıflamış olan Rıza Çelebi'nin, kafasını bir de Amat adlı kalyona taktıktan sonra çöküşünün daha da hızlanmış olduğuna işaret etmektedir.[607]

Kar'da Sunay Zaim'im önayak olduğu darbeyi anımsatırcasına *Amat*'ta da silahlar konuşur. Müslüman köyüne yapılan, yalnızca erk kanıtlamak için bir prova niteliğini taşıyan saldırı, tiyatro hazırlıklarını anımsatır. Gerçek oyun savaş sırasında oynanacaktır. Bu oyunlar uzun ve dikkatli tasarlama süreçleri gerektirir. Oyunun kiminle oynandığı o kadar önemli değildir: "'İyi güzel de, şimdi nereye gidiyoruz? Sefer nereye? Girit'e mi, Malta'ya mı? Yoksa Cezayir'e mi gidiyoruz?'"[608] Önemli olan, ortada belirgin bir amaç olmasa da intikam almak, oyunu kazanmaktır. Bu oyun sırasında, emperyalist bir güdüyle arazi ve ganimet kazanılması, öteki erkeklere duyulan nefret kadar güçlü bir dürtü değildir. Asıl önemli olan erkini kanıtlamak, erkekliğini saptamaktır. Egemen erkek dizgesi doğrultusunda, Tanrı tarafından can verilen bireyleri öldüren bu savaşçılar, Tanrı'nın hakkını elinden alarak, onun ayrıcalığını gasp ederek yüceldiklerini duyumsarlar. Yine bir erkek dizgesi olan epik geleneğindeki kahramanın amacını

607 A.g.e., s. 227-229.
608 A.g.e., s. 82.

paylaşırlar: Cesaretlerini kanıtlayacak, onur ve ün kazanarak eğretileme düzeyinde ölümsüzlüğe erişeceklerdir. Malta'daki şövalyenin dediği gibi, "Beni vurmanızdan onur duyarım. Ateşli silâhlar bir şövalyeyi bir ölü yapabilir. Ama bir korkağı cesur yapmaz. Siz korkakların, bu zevki bir an önce tatmasını tavsiye ederim. Beni vurun. Böylece asil kanımı köpekler gibi yalayabilirsiniz."[609] "Onurlu"/"korkak", "ben"/"siz", "asil"/"köpek" gibi ikili karşıtlıkları söylemde defalarca yer alması, retoriği güçlendirdiği ölçüde erkek dizgesinin düşünce yapısının ikilemini de belirginleştirir. Sonuçta Türk'ün ötekisi olan şövalyenin sözlerini okurken Türkiye'de yaygın biçimde tekrarlanan hamasi terimleri anımsarız. Söylem aynıdır, mantığı ise oldukça hastalıklıdır: Vurulduktan sonra onur duyması imkânsız olacaktır. Söylemin yapaylığı, daha sonra yarası iyileşince, karşısındakinin saflığından yararlanarak ve yine bir oyun oynayarak kuledeki haberleşme topunu ateşleme kaypaklığını gösterince vurgulanacaktır. Cesaret, asil ve onur gibi erkeksi kavramların içsel ve anlamsal boşluğunu ayrımsarız:

> Şövalye ışığın altında kitabı karıştırmaya başlamıştı. Neden sonra duraksadı ve *Kur'an*'ı Habil'e uzatarak şunları söyledi:
>
> "Bu sayfada ne yazıldığını merak ediyorum. Çünkü satırların altı çizilmiş."
>
> Habil kitabı aldı ve sözü edilen satırları okudu:
>
> "Ve minennâsi men yekuûlû amenna billahi ve bilyevmil'âhıri ve mâ hüm bimü'miniyn."
>
> (...) Habil satırları şöyle tercüme etti:
>
> "İnsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde 'Allah'a ve ahiret gününe inandık,' derler."
>
> Habil sözünü yeni bitirmişti ki, sivri uçlu kamış kalem boğazına saplanır saplanmaz, şahdamarından tâ tavana kadar kan fışkırdı.[610]

609 A.g.e., s. 141.

610 A.g.e., s. 151.

Habil'i öldürdüğü için ilk kardeş katili Kabil'e dönüşen ve bir anlamda kardeşine tecavüz ederek "oyunun" temelindeki bastırılmış ve şiddete dönüştürülmüş homoerotizmin ölümcüllüğünü kanıtlayan şövalye, diğer kulelere Amat'ın varlığını haber vermek için kuledeki topu ateşler: "Başka yeteneği olmadığından, şövalye bir kahraman olmayı hep istemişti."[611] Ateşlenen toplar (*phallus*'lar) herkesin anladığı bir iletiye, sese, dile dönüşürler. Sözün ve silahın karşılıklı geçişliliği erkek dizgesinin niteliklerinden biridir. Anlatıcının vurguladığı gibi, milliyet ayrışmaları yapay sınıflandırmalardır. Bu ayrışmalar dili de içerir: Şövalye (*Amat*'ta sesini duyduğumuz diğer erkekler gibi) *Kar*'daki tüm karakterleri çağrıştırır biçimde, kusursuz bir Türkçe konuşur. Habil'in okuduğu, şövalyenin anlamadığı metin Arapçadır ama anlamını yitirmeden Türkçeye çevrilebilir. Bu dönüşürlük dil ayrımının da göreceliğine dikkat çeker. Sistem öylesine güçlüdür ki tüm bu erkeklerin temel dilini oluşturur: Herkes herkesi anlar.

Öte yandan, cinayetin bir kitap üzerinden ve kalem kullanılarak işlenmesi metnin üst kurmacasallığını kanıtlar. Bakara Suresi'nin sekizinci ayetinin Habil tarafından okunması, altının çizili olması, inancın kurmacalığının, bir oyun haline getirilmesinin ve maske gibi takılabilmesinin evrenselliğini gösterir: Bütün ayetlerin arasından özellikle bu seçilmiş, altı çizilmiştir. Romanda *Kuran*'a yapılan bir başka gönderme ise, *Kar*'da da yinelenen, "Her nefsin ölümü tadacağı şu dünyada herkesin aslında ölümsüz olduğunu göstermek, iç bulantısını ikiye katlıyordu"[612] sözleridir. *Kar*'da ölümlülük sorgulanmayan bir gerçektir. Dahası, öleceklerini bilen erkek karakterler yaşamayı beceremezler, kadınları da kendileriyle birlikte yaşamda ölüme mahkûm ederler. Suç ve ölüm, *Amat*'taki erkeklerin de yaşamasına engel olan bir takıntı biçiminde bilinçlerine ve bilinçaltlarına kazınmıştır; onlar daha da ileri giderek

611 A.g.e., s. 152.
612 A.g.e., s. 116.

kadınları işin başında öldürürler. *Kuran*, yazılı "yetkin" ve "ölümsüz" metin ise düşmana karşı kullanılan bir oyalama, uyutma, oyun aracı olarak tüketilmektedir. Bu amaçla *Kuran*'dan yararlanılması, kutsalın göreceliğini ve yokluğunu vurgular. Kalemin kolaylıkla süngüye dönüştürülebilmesi ise yazarlık etkinliğinin ve anlatının iyicilliği ve kötücüllüğü aynı anda içinde barındırabildiğini kanıtlar. Şövalyenin ölümünü değerlendiren anlatıcının sesi, "kahraman" kavramını sorgulayıp alaya alarak erkek dizgesini baltalar: Bu sesin bir kadına ait olması ihtimalini güçlendirir.

Süleyman'la şövalye arasındaki düello da bir oyunu andırır:

> Meşalenin ışığında önce nefret duyguları zirveye çıkana kadar birbirlerini süzdüler. En büyük silâhları bu duygu olacaktı. Ardından gardlarını aldılar. Sol adımları ilerdeydi. Hamle yapacakları anda ileri atacakları sağ ayakları geride hazır bekliyordu. Nefret dolu bakışları, adeta kılınçlarından da deliciydi. Silâhlarına değil birbirlerinin gözlerine bakıyorlardı(...) Şövalyenin, kadırgada kırbaçlar sırtına indikçe büyüyen öfkesi, şimdi meçinin ucundaydı. Süleyman, rakibinin ruhunun meçinde olduğunu biliyordu. Önce ruhuna dokundurduğu kılıncını, ardından onun bedenine de saplamalıydı. Şövalye sol ayağı önde, silâhını tutan kolunu dirsekten yukarı kaldırıp meçini rakibinin gözüne doğrultmuştu. İğne deliğine iplik geçirmeye hazırlanan bir terzi kadar dikkatliydi(...) Adımlarına ve dengelerine o kadar dikkat ediyorlardı ki, sanki ip üzerinde dövüşüyorlardı. Ellerinde o uzun, keskin, sivri ve parlak demirlerle gözlerindeki nefret ışıltıları olmasaydı, zarif bir nağme eşliğinde raks ettiklerine hükmedilebilirdi(...) Derken, avucunun içinde sanki bir güvercin varmış gibi kabzayı tutan şövalyenin meçini, balçak ile namlu arasına sıkıştırıp çekerek düşürdü. Adam meçini almaya kalkınca Süleyman silâhın üstüne bastı ve kılıncını şövalyenin gırtlağına dayadığı an bir piştov patladı. Kırbaç Süleyman'ın sağ kolunu sıyırıp geçen kurşun, şövalyenin karnına saplanmıştı.[613]

613 A.g.e., s. 142-143.

Alıntının ilk cümlesinde ışığın güneşten değil, bir meşaleden kaynaklanması, onu hem yapaylaştırır, hem de bir *phallus*'un üstüne oturtur. Birbirini süzen iki erkek, bakışlarıyla birer arzu nesnesine dönüşürler. Cinsellik onlar için nefreti temel alır: Zirve ya da orgazm nefret yoluyla sağlanır. Silahları penisleri, gözleri vajinalarıdır. Öte yandan, cinsel iktidarları, "iğne deliğine iplik" geçirmek imgesiyle küçültülür ve kadınlaştırılır. İp üstünde dövüşür gibi olmaları, hem bedensel, hem de akli dengenin ne denli kırılgan olduğunu kanıtlar. Düello sırasında dans eder gibi olmaları, olayın oyuna benzerliğini vurgularken Diyavol'ün sinekemanını anımsatır ve sanatın ikili karşıtlıkları nasıl baltaladığını gösterir. Her iki penisin güçsüzlüğü ve işlevsizliği, Süleyman'ın da şövalyenin de, arzu nesnesi "düşmanını" yaralayamamasından bellidir. Asıl güçlü olan, Sancho Panza'yı anımsatan ve şövalyeye hizmet eden uşaktır: Elinde teknolojinin yarattığı çok daha gelişmiş bir *phallus*, Süleyman'ın kadını yok ederken kullandığı piştov vardır. Öte yandan, bu erkeklerin hiçbiri amaçladıkları hedefi tutturamazlar: Uşak, Süleyman'ın yerine efendisini karnından vurarak eğretileme düzleminde hamile bırakır.

Bütün bu savaşlar ve kavgalar, kadının mekânı olan denizde yer alır. Doğa ve Gaia erkek oyunlarına karşı direnmeye çalışmaktadır: Yağmur, yeniçerilerin tüfenklerinin ateş almasını engeller. Neumann'a göre "yağmur kutsal ineğin sütü" olarak görülebilir.[614] Kadınsıdır. Romandaki erkekler, doğayı olduğu gibi, bütün karmaşası ile kabullenemezler. Anlamsızlık ve kaos erkek dizgesinin akılcılığıyla bağdaşmaz: Doğayı da konuşan bir metin biçimine sokarak, ona anlam yükleyerek ürkütücü yönünü unutmaya çalışırlar. "Sen de en az benim kadar havayı okumayı bilirsin. Şu batan puslu güneşe, şu pembe, fıstık yeşili gökyüzüne bir bak. Eminim ki, bu gece ay kırmızımtırak olacaktır. Bu ne demektir, biliyor musun? Bu işaretler yağmurun yağacağını göste-

614 Erich Neumann, a.g.y., s.47.

riyor."[615] Yeryüzü (Gaia), sömürecekleri ve yamyamca yalayıp yutacakları bir metaya dönüşmüştür. Ele geçirme, sahip olma hırsları yalnızca adalarla[616] ve toprak parçalarıyla sınırlı değildir.

> Muharebe kıyafetini giyip başına yatırtmalı börkünü geçirmiş olan aşçı, üç ayaklı bir kütüğün üzerine yatırdığı postu yüzülmüş bir koyunu, hırstan alt dudağını ısırmış bir hâlde satır sallayarak paramparça etmekteydi. Satır sallayan bu adam, daha o sabah boğazlanmış olan zavallı hayvandan sanki düşmanı kadar nefret ediyordu. Ama bu hayvana duyduğu iştahtan dolayı ağzının sulandığı, köpürüp dudaklarının kenarından taşan tükürüğünden de hemen belli olmaktaydı. Kazan-ı Şerif'e bir kova su boşalttıktan sonra parçaladığı koyunu içine attı. Ateşi tutuşturup kazanı sac ayağının üzerine yerleştirdi. Fokurdamaya başlayınca suya iki avuç dolusu tuz serpeledi ve kıllı elleriyle kavradığı dev kepçeyle bu aşı karıştırmaya başladı. Ocağın hararetiyle, adamın şakaklarından süzülüp çenesinden akan ter, kazanda pişmekte olan aşa damlıyordu.[617]

Aşçının sergilediği şiddet ve kurbanına duyduğu nefret, karın doyurmak için yemek pişirme gereksiniminin ötesinde bir tepkidir. Satırıyla parçaladığı ceset kadınsılaştırılmış, kuğu boyunlu kadın imgesine erkeğin bilinçaltında sürekli özlemini duyduğu boğazlama isteğini bedenselleştiren bir simgeye dönüşmüştür. Et

---

615 *Amat*, s. 127.

616 Amat'ın denizcileri, ne anakaraya ya da dünyaya, ne de adaya ulaşabilirler. Bu açıdan Akşit Göktürk'ün (erkeksi) iyimserliğini yalanlarlar: "Dünyada tedirgin olan kişi için ada yaşamaya bir güven, derli topluluk, süreklilik, dünyada mutlu bir kişi için de tutsaklık, darlık, cansıkıntısı yönünde duygular uyandıran bir ortam olur" *Edebiyatta Ada: İngiliz Edebiyatında Ada Kavramı Üzerine Bir İnceleme* (Istanbul: Sinan Yayınları, 1973), s.203. Ülkesel ada bile imgelemin dışında bırakılmıştır.

617 *Amat*, s. 130-131. Aşağıda alıntılayacağım gibi, *Baba ve Piç*'te Armanuş da geleceğin koyunu olarak betimlenir: Ama genç olduğu için hâlâ "masum" bir kuzudur.

için duyduğu iştah, kadın bedenine duyulan iştahı anımsatır: Kadın da bir yandan arzu, bir yandan da nefret nesnesidir. Öte yandan, karıştırmakta olduğu rahim biçimindeki kazan, örneğin *Macbeth*'in başında cadıların kullandığı, kötücül sayılan büyülü kazanı hatırlatır. Bu niteliğiyle aşçı, erkekliğini yitirerek cadılaşır ve kadınlaşır. *Baba ve Piç*'te de kazan, bu kez aşure pişirmek için kullanılacaktır ama kadının elinde vahşetini yitirir; zehir sonradan, pişirilmiş yiyeceğe eklenir. Erkeklerin en korktukları, gördükleri yerde öldürdükleri, yaktıkları, kendi imgelemlerinin yarattığı kadın olarak cadı figürünü, Medea'yı anımsatır. Bu açıdan, Amat'ın yolculuğu Argonotların altın postun peşinde yaptıkları yolculuğun bir parodisidir. Jason'a yardım eden "cadı" Medea, tıpkı Odysseus'a el veren "tanrıça" Athena gibi, Anar'ın metninden silindiğinden, koyunun postunu da kendileri yüzdükleri için Türk Argonotlarının bulacağı altın bir post yoktur. Mitolojideki kanatlı koç koyuna dönüşmüş, Jason'ın krallığı sonsuza dek yitirilmiştir. Değişmeyen, Jason'ın Medea'ya, Odysseus'un Penelope'ye, Zeus'un Hera'ya tüketim maddesi gibi bakışları ve ihanetleridir. Amat'taki gemicilerin sürekli tekrarlanan "kadınsız" yaşamları, umarsızca ölümsüzlüğün peşinde koşulan, erklerini kanıtlamak için sürekli birbirlerini öldürdükleri, hiç bitmeyen ve bitmeyecek, gerçekliği bile kuşkulu döngüsel bir kâbus olacaktır.

Platon'cu bir ölümsüzlük arayışına gelince, *Amat* onu da baltalar. Ruhun ölümsüzlüğü, güzel olana yönelerek sonunda ülküsel, ilksel durumuna döneceği ve hapsolduğu bedenden kurtulacağı umudu, Rıza Çelebi'nin, adı ölçüyü ve özdekçiliği çağrıştıran Santimci Altun'dan duyduğu öyküyle yalanlanır:

> Navarin'deki gemici mezarlığına yakın bir yerde iki âşık buluşmuş, biraz öpüşüp koklaştıktan sonra aşklarını ebedileştirmek için bir ağaca adlarının baş harflerini yazmaya karar verdikleri anda, o mahlûku, gece karanlığında iki tekerlekli bir arabayı çeken kızıl cüppeli Diyavol'ü fark ederek korkup bir kayanın di-

bine sinmişlerdi. Korkmakta da haklı gibiydiler. Çünkü 'kızıl cüppeli'nin gözbebekleri kırmızı, dişleri ise sarı ve sivriydi. Bu mahlûk bir meşe ağacının önünde durduktan sonra güya ona, "Dağlar taşlar hep O'na secde eder. Eğer bana secde edersen sana ölümsüzlük veririm. Bana 'evet' de, böylece sonsuz hayat senin olur!" demişti. Ama ortalıkta en küçük bir esinti bile olmamasına rağmen bu ulu ağacın bütün yaprakları sanki bir fırtına varmış gibi hışırdamıştı; öyle ki, ağaç dile gelip 'hayır' dese bu ret cevabını bundan iyi anlatamazdı. Tımarhanede yazdıkları doğruysa Rıza Çelebi'ye göre, Diyavol, iki tekerlekli arabadaki ağzına kadar zaç yağı dolu o koskoca şişelerden birini alarak ağacın dibine dökmüştü. Bir aylık süre içinde bu şekilde diğer ağaçları da öldürünce, Hamamcı Musa Efendi'nin sözünü ettiği o 'deli marangozun'[618] meşeleri kesmesinde bir sakınca kalmamıştı. Fakat Diyavol, her bir ağacın üstüne 'AMAT' ibaresini kazımıştı.[619]

Anlatıcının "güya" ve "doğruysa" sözcükleri metnin gerçekliğini yalanlar. Zaten bir "delinin" tımarhanede yazdığı bir öykünün tekrarladığını belirten söylemi, okuru gerçek ve kurmaca, akıllı ve deli gibi ikili karşıtlıkların arasında sıkıştırmaktadır. Öte yandan, *Amat*'taki tek olumlu sevda örneği, cinsiyetleri belirginleştirilmemiş "iki âşık", kendilerine mekân olarak ancak mezarlık çevresini, zaman olarak da ancak gecenin karanlığını seçebilirler. Onlar da bir anlamda ölümsüzlük peşindedirler: Kimlik arayışını da sezdiren bir dürtü ile isimlerinin başharflerini ağaçlara kazıma istekleri, Andrew Marvell'ın "The Garden" ("Bahçe") şiirinde insanların dünyevi amaçlarla doğaya verdikleri zararı kınayan dizelerini anımsatır.[620] Bir yandan da Süleyman'ın okudu-

618 Marangoz, "Nuh" adını gemiye bindiğinde, dizgeye dahil olduğunda üstlenir. Karada olduğu sürece adı yoktur.

619 *Amat*, s. 229-230.

620 Bak., Andrew Marvell, *The Complete Poems* (Londra: David Campbell Publishers Ltd., 1993), s. 48-50.

ğu metindeki sözcüklerin, yeni bir metin oluşturan başharflerini hatırlarız. Zamanın (Helios'un) arabasını, tersine çevirerek çağrıştıran iki tekerlekli arabasıyla Diyavol, âşıkların düşmanıdır: Onları kayalıklarıyla sadece Gaia koruyup saklayabilir. İçinden çıkan, meyvesi, çocuğu ağaç ise erkek dizgesinde söz söyleme erkine, konuşma gücüne sahip değildir: Edilgen ve sessiz kalmaya mahkûmdur. Ağacın sözünü, Süleyman'ın tüm gücünü kullanarak daha önce susturduğu rüzgâr duyurabilir; sanal bir fırtına, Marvell'ın şiirinde toplumsal başarıya verilen ödülü simgeleyen, Jüpiter'le ve savaşla bağlantılandırılan meşe yapraklarına ses verir. Dahası, Diyavol, kadın memesinden akan besleyici sütün parodisini oluşturan kara zehri (sülfürik asit) kullanarak meşeleri öldürdüğünden, roman boyunca okura telkin edilen döngüsel zaman ve yeniden dirilme sanısı tümden baltalanmış olur. Diyavol'ün (ve temsil ettiği, onu kurgulayan ve yapılandıran erkek dizgesinin) tek gerçeği, ağaçların üzerine aşkın yerine kazıdığı sözcük ("Amat"), ölümdür.

Amat'ta dalları örselendiğinde inildeyen, suçlu bireylerin ruhlarını barındıran meşe ağaçları, Dante'nin *Cehennem*'inde benzer bir cezaya çarptırılmış, Tanrı'dan umutlarını kesmiş inançsızları anımsatır. Onlar da kımıldayamaz, gelen geçenin kıyıcılığına edilgen bir biçimde boyun eğmeye mahkûm, gelmeyecek olanı beklerler.

Nessos daha karşı yakaya varmadan
içinde tek bir patika olmayan
bir ormana girmiştik biz de.
Yapraklar yeşil değil, koyu renkliydi;
dallar düzgün değil, budaklı, eğriydi;
meyve yerine zehirli dikenler sarkıyordu dallardan...
Dört bir yandan iniltiler duyuyordum,
ama inleyen hiç kimse göremiyordum;
şaşırmıştım, olduğum yerde durdum...
[Vergilius ağaçlardan birine sorar]

"...ama sakıncası yoksa, sen de bize
bir ruhun bu budaklı gövdelerle
nasıl birleştiğini söyle;
bir de, kimse çözebildi mi kendini."
Bunun üzerine ağaç bir rüzgâr estirdi,
ardından rüzgâr sese çevrildi:
"Kısa yanıt vereceğim size.
Kötü bir ruh kendi kendine
kendi bedenini terk ettiğinde,
Minos onu yedinci çukura yollar.
Ruh ormana düşer, düştüğü yeri seçmese de,
yazgının onu attığı bu yerde
bir tohum gibi kök salar.
Sap olur önce, sonra orman ağacı;
Harpya'lar yer yapraklarını,
canı yanar, acısına pencere açarlar.[621]

Ağaca dönüştürülmek, yere kök salarak devinim yeteneğini yitirmek, başkaları tarafından düşüncesizce ya da acımasızca örselenmek, depresyonun derinlerine düşmüş, Tanrı'dan umudunu kesmiş, kendine kıyan "intiharcı" bireyin kaderi ve cezasıdır.

Roman başladığı yerde, Kostantiniye'de biter. "Fatih Medresesi'nde tahsil gören Rıdvan adında öyle bir softa vardı ki, bu delikanlı icazet alıp mülâzım yazıldıktan sonra, Allah kısmet ederse bir kadı olur olmaz, bir iki hatunla evlenerek saygın ve huzurlu bir hayat sürmek istiyordu."[622] Adını "İslam dininde, cennetin muhafızı olan kapısında bekleyen melek"ten [623] alan bu karakter, kadı olduğunda erk sahibi konumuna gelecektir ama sözcüğe baktığımızda, kadı sözcüğünün tamamlanmamış, hadım edilmiş kadın sözcüğünü anımsattığını görürüz. Bütün erkekler için

621 Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, *Cehennem*, "XIII. Kanto," çev. Rekin Teksoy (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 1998), s. 138-142.

622 *Amat*, s. 234.

623 *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 19, s. 9814.

olduğu gibi, "hatun" kavramı onun da hayalinde amaç değil, araçtır. Evleneceği hatunların kimlikleri ve kişilikleri yoktur. Varlıkları ona sağlayacakları "saygın" (toplumsal düzlemde) ve "huzurlu" (kişisel düzlemde) hayat çerçevesinde gerçekleşir. Temelde Süleyman'dan farkı yoktur: O da yasak kitabı merak eder. Bıçaklandığı için ölmekte olan ve adı nedeniyle yasa koyucu peygamber ile romandaki vaftizci Ohannes'i anımsatan Hamamcı Musa Efendi'nin evine gidip yasak kitabın adını sorar. Yanıt, *Amat*'tır. Rıdvan'ın yanılgısı muazzam boyutlara ulaşır: "Şimdi biliyordu ki, denizin üstünde ve arşın altındaki her şey, gemilerin yelkenlerini yırtan şiddetli rüzgârlardan hafif meltemlere, seyyareler ve takımyıldızlarla dolu gökyüzünden hazineler ve canavarlarla dolu deniz dibine, karanlık bulutlarda oynaşan revnaklardan doruğu köpüklü dev dalgalara kadar her şey onundu artık!"[624] Romanın son cümlesinin "şimdi" sözcüğüyle başlaması ve geleceği inşa eden "artık" sözcüğüyle bitmesi, zamanın ne denli merkezde olduğunun kanıtıdır. Kullanılan iki fiil, "biliyordu" ve "onundu", metnin odaklandığı bilgi arayışı ve sahiplenme izleklerini vurgular. "Şimdi biliyordu" ile "onundu artık" sözcüklerinin arasında sıkışmış kalmış evrenin ve doğanın olağanüstülüğü ise hayaldir ama bireysel ölümsüzlüğün ötesinde bir ülküdür.

Bu son sayfaları okurken elinde *Amat*'ı tutan okur, "Rıdvan" olmanın evrenselliğini ve ikilemini kanıtlar. Bu Türk romanını okuyan tüm Türk okurları, kaypak, doğruluğu kuşkulu kurmaca bir metni, gerçeğe ulaşabilmek ve evrene sahip olabilmek için içselleştirmektedirler. Duydukları, aslında onları yöneten ses kadınsı ve aykırıdır. Erkek dizgesine uyum sağlamış, onu kabul etmiş bireylere ancak gizlenerek seslenebilir. Erkeksi, akılcı gerçeği yadsır. Romanın sonunda metin boyunca korunmuş olan gizemin sırrını nihayet çözeceğini, akılcı bir sonuca ulaşacağını

624 Amat, s. 235.

uman bu bireyler/okurlar, öyküdeki karakterler gibi, "gerçeğin" peşindedirler. Oysa ulaşacakları tek mutlak gerçek, ölen erkeklerin arkasından ağlayan, feryat eden, bu dizgede seslerini yalnızca erkek öldüğünde duyurabilen, erkeklerin birbirlerine yaptıkları kıyım karşısında acı çekmekten başka çareleri olmayan ve softanın canını sıkan, mekâna sıkıştırılmış "evin kadınları"dır. Rıdvan'ın bilmek ile sahip olmak fiillerinin arasına sıkıştırdığı doğa görüntüsü, bir hayal olarak evrensel sanatı simgeler. Erkek dizgesinde bu evrensellik paylaşılamaz, birisinin olmalıdır. Oysa, *Amat*'ın, rüzgârların, göklerin, denizlerin, yıldızların simgelediği ve temelinde, bireyi aşan bir yaşamsallık ile kalıcılığın, hayal gücü ile yalanın yattığı, ölümsüzlük sunan sanatın dışında, hiçbir şey kimsenin değildir. Sanatsa, okumak, bakmak ve görmek isteyen herkesindir.

Öte yandan, Amat'taki gemicilerin, bu koyu ve yoğun erkek topluluğunun, tekrar tekrar vebadan ölüyor/ölecek olmaları, kaynaklandıkları meşe ağaçlarının ilksel zehirlenmişliği, erkeğin, tıpkı *Kar*'da olduğu gibi yitişinin bir eğretilemesidir. Amat'ın denizcileri, yok yere barışçıl bir kuşu öldürebilen Coleridge'in yaşlı gemicisi gibi, savaş olmayan mekânlarda savaş yaratarak erkeğin vahşi, acımasız dünyasının, düzen sağlama yaftası altında yapılandırdığı tüm ölümcüllüğü sergilerler. Onlar için George W. Bush'un "kitle imha silahları" yalanı bile gereksizdir. Cinsiyet kalıplarına uymayan ve her savaş süresinde şaşırtıcı bir kıvraklıkla ortadan yok olan Diyavol'ün ise her defasında Navarin'e gidip geminin inşasını İsa'yı anıştıran bir marangozdan talep etmesi, "erkek" olmayan erkeğin kalıcılığına işaret eder. "Erkek" imgesinin silinmesi, "öteki"si biçiminde inşa ettiği "kadın" imgesinin de yok olabileceğini muştular gibidir. Osmanlı donanması için bir başka "öteki" simgesi olan Venedik gemilerinin de vebadan kırılması, onların gemilerinden de ölümcül iniltilerin duyulması, Batı yayılmacılığının ve ataerkinin Türklerinkinden pek de daha iyi durumda olmadığını, sorunun yapay milliyet ve

aidiyet kavramlarının ötesine taştığını, evrenselleştiğini gösterir. Vebanın Amat'a Venedik gemisinden, ganimet peşindeyken geçmesi, yine görece ve yapay kurınacalar olan Doğu-Batı ilişkilerinin, savaş ortamında ve erkek eksenli yürütüldüğünde ne denli kötücülleştiğinin göstergesidir. Dahası, iki tarafın da aynı ölümcül hastalıktan kırılması, temelde birbirlerinden farklı olmadıklarını kanıtlar.

BABA VE PİÇ: "Aşil'in Kalkanı"[625]

Women

"My third sister is gazing
at a dark-red crust spreading westward far
out on the sea
Her stockings are torn but she is beautiful"

Adrienne Rich[626]

Daha önceki bölümlerde incelediğim iki roman, *Kar* ve *Amat*, erkek sorunlarını, edilgen kılınmış, kendilerini erkek imgelemi

625 Bu bölümün alt başlığı, İngiliz şair W. H. Auden'ın 1955 yılında, aynı adlı şiir seçkisinde yayımlanan "The Shield of Achilles" şiirinden alınmıştır. Truva'ya, savaşmaya gidecek oğlu Aşil için, sanatçı/demirci ustası tanrı Hephaestos tarafından işlenmekte olan kalkanın üzerine kazınan sanatsal yapıta baktığında, düzen, uyum ve güzellik beklerken savaşın korkunçluğunun ve ölümün yok ediciliğinin resmedildiğini gören deniz perisi Thetis'in dehşetini anlatan bu şiir, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı umutsuzluğun ve umarsızlığın metnidir. Zeus'a ve düzene başkaldırısıyla tanınan, tanrıların cezalandırdığı, Aphrodite'nin kocası topal Hephaestos, estetiği, güzelliği ve verici doğayı değil, yoksunluğu, kısırlığı, insanın insana uyguladığı mantıksız vahşeti yansıtır kalkanın üzerinde yarattığı sanat... →

626 Adrienne Rich, "Women", *Collected Early Poems: 1930-1970* (W. W. Norton & Co., 1993) Literature Online, http://lion.chadwick.co.uk'den alıntı.

doğrultusunda yapılandıran ya da tümüyle ortadan kaldırılmış, susturulmuş, heykele dönüştürülmüş kadınlar üzerinden dillendiren erkek metinleriydi. *Kar*'da intihar eden kadınlar, dizgeye karşı gösterebildikleri tek başkaldırıyı gerçekleştirirken, bedenlerini ortadan kaldırarak etkinleşirler ya da başka bir okumayla, intihar süsü verilmiş ölümleri, içinde yaşamaya mahkûm edildikleri erkek dizgesinin mutlak vahşetinin sonucudur. Yaşamayı seçen İpek ve Kadife ise yine erkek imgelemi doğrultusunda, var olan dizgenin sunduğu rollerden birini ya da ötekini özümseyerek, eğretileme düzleminde, toplum içinde yok olurlar. *Amat* aynı sorunu daha da kökten bir biçimde betimler: Kadın, anlatı başlamadan önce zaten yakılmış ve vurulmuş olduğundan, kadın eğretilemesi olan gemiden erkek iradesi doğrultusunda kazındığından, metinde sadece gizli, satır aralarında saklanan bir varlık gösterebilir. Yapılandırıldığında, erkeğin gereksinimi doğrultusunda, bedensiz, simgeleşmiş hayallerden ibaret kalır. Erkeğin savaşını, kıyıcılığını okura aktaran anlatıcının sesi, bu yokluğu/boşluğu doldurmak istercesine kadınlaştırılmıştır. Erkek imgelemi

---

yapıtında. Resme bakınca, "...parlak memeli Thetis / Haykırdı kederinden / Tanrı'nın ne yarattığını gördüğünde kalkanın üstünde / Oğlunu, güçlü, demir yürekli, / İnsan kıyıcı Aşil'i memnun etmek için, / Ki fazla zamanı kalmamıştı yaşayacak." ("Thetis of the shining breasts / Cried out in dismay / At what the god had wrought / To please her son, the strong / Iron-hearted Achilles / Who would not live long.") W. H. Auden, "The Shield of Achilles", *Collected Poems* (Faber and Faber, 1994), Literature Online, http://lion.chadwick.co.uk'den alıntı. Yaşam, doğa ve birliktelik üzerine kurulan kadının dizgesiyle, ölümü, kıyımı, saldırganlığı, "kızların iğfalini" merkezine alan erkek dizgesi birbirine tümüyle karşıttır. Anne, oğlunu ölümsüzlük suyuna batırsa bile kusurlu topuğuna çare bulamaz. İki dizgenin karşıtlığını ve ölümün bu düzende kazandığı mutlak egemenliği dile getirebilen tek kişi ise, Zeus tarafından Olimpos'tan aşağı atılan, sistem dışına itilen Hephaestos, yani kimsenin görmek istemediği metni oluşturan sanatçıdır. Kadın ve sanatçı, aynı resmi görebilen aykırı bireylerdir. *Baba ve Piç*'te, resmi çizen kadın sanatçı Elif Şafak ile resmi gören kadın karakterleri Auden'ın şiirini yeniden kurgularlar.

ise kadını ancak tahtadan kendi özlemlerine göre yarattığı, soyut bir ikon olarak kabullenebilir.

Kadın konusunda benzer bir korku ve tedirginlik, Coleridge'in "Christabel"[627] adlı bitmemiş şiirinde de görülür. Şair "Önsöz"ünde, şiirin birinci bölümünü 1797'de, ikinci bölümünü ise 1800 yılında yazdığını, her iki yazım sürecinde metni tamamlayamadığını belirtir. Bu açıdan okurun eline aldığı metin, hep yazılma aşamasında, hiçbir zaman sona ulaşmayan, sürekli bitmeyi bekleyen, sonuç bölümünü kişisel tercihlerine göre kendi yaratabileceği, hayal edebileceği kargaşa dolu, açık bir metindir. *Baba ve Piç*'i incelerken aşağıda da irdeleyeceğim, romanın sonunda Asya ile Armanuş'un metinden silinmesiyle oluşan çözümsüzlük, "Christabel"in de temelinde yatar. Coleridge bu seçimiyle, *phallus*'u çağrıştıran bir eğretileme olan kaleminin ona verdiği etkinlikten, öykünün sonunu saptama ayrıcalığından, son dahil her şeyi bilen yaratıcı işlevinden, karar verme yetkisinden feragat etmiş, edilgen bir nitelik kazanır. Eğer yaratıcılığı yazara tanrısal bir nitelik, metninin üzerinde mutlak ve tanrısal bir egemenlik bağışlıyorsa, "Christabel"i yaratan tanrı, baba, erkinin önemli bir parçasını, yaratıklarının kaderini saptama hakkını elinden kaçırmış, yoksun bir babadır. "Christabel"in bu özel durumu, muğlak sonu, karmaşası, çevresinde dolaştığı ölüm konusuyla, özellikle de ölümün mutlak egemenliği, bütün düzen çabalarını alt eden bilinmezliği ve ürkütücülüğüyle ilginç bir koşutluk gösterir. *Baba ve Piç*'in başlığındaki ilk sözcük ona verildiğinden egemen olacağını düşündüğümüz birey, Coleridge'in şiire "Önsöz"ünde bu erkinden vazgeçmiş olur. "Christabel"in "Önsöz"ü, şairin bir başka korkusunu da dile getirir: İntihal suçlaması, başka bir deyişle başkasının çocuğuna el koymuş, çocuğunu çalmış durumuna düşmek. İntihal eylemi bu anlamda çalınan metni, düşünceyi, babanın kimliğinin saptanamadığı bir ürün durumuna sokar:

627 Samuel Taylor Coleridge, "Christabel," *The Complete Poems*, s. 187-205.

Metin "piç" olmuştur. Harold Bloom'un *The Anxiety of Influence*'ında sözünü ettiği, bir önceki kuşağın etkisi konusu, "Önsöz"de Coleridge tarafından iki yönlü ele alınarak çarpıtılır. Kaynak metin olarak babanın metni, Coleridge'in kendi yazdığı metinlerden intihal etmiş olmakla suçlanacağından korktuğunu söylediğinde silinmiş olur. Öte yandan, başka şairlerden intihal suçlamasını düşünüp, "Hem benim, ve keza senin; / Ama bu da kabul görmüyorsa, / Benim olsun, dostum! Çünkü ben / İkimiz kıyaslandığında daha yoksulum"[628] karşılığını verdiğinde, metinlerarasılığın postmodern kuramını, birlikte var olan farklı metinleri, metinlerin sembiyozunun olasılığını dile getirir. Bu durumda çocuk, ortanın malıdır. Ermeni metniyle Türk metnini, kadın metniyle erkek metnini, bu metinlerin ayrıştırılışını ve farklılıklarını anımsarız. Coleridge kendini "ünlü şairler"in karşısında, daha yoksul öteki olarak konumladığında, hem "Christabel"de, hem de *Baba ve Piç*'te önemli bir yer alacak olan "ben" ve "öteki" sorunsalına da dikkat çeker. Dahası, "Önsöz"de şiirinin biçim yönüyle ilgili söylediği, şiirdeki biçimsel kaosun aslında kaos olmadığını savunan sözleri, erkeğin olası karmaşadan, aklın ve düzenin yitirilmesinden duyduğu içsel korkuyu da dile getirir.[629]

---

628 "'Tis mine and it is likewise yours; / But an if this will not do; Let it be mine, good friend! For I / Am the poorer of the two."

629 "Tek eklemem gereken şey, hakkıyla söylemek gerekirse, Christabel'in vezninin, öyle gözükse de, yeni bir ilkeyi temel aldığı için, kuralsız olmadığıdır: Yani her dizedeki heceleri değil, vurguları sayma ilkesi. Hece sayısı yediden on ikiye kadar değişse de, her dizede vurguların sadece dört adet olduğu görülecektir. Bununla beraber, arada bir yapılan bu sayısal değişiklik nedensiz ya da sırf kolaylık olsun diye değil, imge ve tutku öyle gerektirdiği için, belli bir geçişe uygun olsun diye gerçekleştirilmiştir." "I have only to add, that the metre of the Christabel is not, properly speaking, irregular, though it may seem so from its being founded on a new principle: namely, that of counting in each line the accents, not the syllables. Though the latter may vary from seven to twelve, yet in each line the accents will be fo-

Türkçe basım tarihi 2006 olan *Baba ve Piç*, benzer bir sorunsalı irdelerken, *Amat* ile *Kar*'dan farklı, "Christabel"in izleğine yaklaşan bir strateji kullanır: Kadının kötücül gizilgücünü erkeğin erk sanrısına (*delusion*) karşı konuşlandırır. Romanın başlığı, metnin içeriğini yalanlar biçimde, iki yönden erkeksidir; *Baba*, ataerkinin birincil gücünü simgeler: Merkezdir. Aile toplum düzeninin çekirdeğini oluşturduğundan, "baba" bu kurumun yapılandırılmasında ve sürdürülmesinde yaşamsal ve yitirilmemesi gereken bir işlev üstlenir. Dinsel, siyasal, toplumsal ve parasal bütün kurumların "başı" ve egemen yöneticisidir. Tanrı'nın Âdem ile Havva'yı yaratması, onu insan"oğlu"nun babası konumuna yerleştirir. Ataerkil dizgenin tüm katmanlarında yetişkin ve "aile reisi" erkek, tektanrılı dinlerin erkek Tanrısı'nın temsilcisi rolünü üstlenir. Hiyerarşinin egemen olduğu bu dizgede piramidin (ya da diğer kapalı geometrik yapılanmaların) zirvesi (*vertex*) babadır. Baskıcı, kural koyucu, sorgulayıcı, hüküm verici, cezalandıran nitelikleriyle erki mutlaktır. Öte yandan, "baba" erkekliğini yitirdiğinde sistem tehlikeye girer, içsel ve kaçınılmaz, her şeyi kapsayan bir çöküşe geçer. Dahası, sözcük olarak baba bir kurmacadır. Birçok dilde ses bakımından benzeşen "baba" sözcüğü, aslında çocuk dilinden türemiştir.[630] Dili kullanmada acemi olan çocuk, en kolay biçimde çıkarabildiği sesi, "ba" hecesini yineleyerek kurgular babayı. Diğer bir deyişle, ona adını ve unvanını çocuk verir, sahiplenir ve yaratır. Öte yandan, çocuğun babasıyla ilişkisi, işin başından itibaren sorunlu olacaktır. Freud'un Oedipus söylencesinin üzerine oturttuğu, dizgenin sağlıksızlığını oluşturan evrensel rekabet, tabu ile bastırılan ilksel ve vahşi erk transferi, erkek çocuğun ve yetişkin erkeğin peşini bı-

---

und to be only four. Nevertheless this occasional variation in number of syllables is net introduted wantonly, or for the mere ends of convenience, but in correspondence with some transition, in the nature of the imagery or passion."

630 Sevan Nişanyan, a.g.y., s. 60.

rakmayacaktır. Kendisi "baba" konumuna geldiğinde ise korku başka bir boyut kazanacaktır.

Romanın başlığında yer alan ikinci kavram yine çocuk ile ilgilidir: *Piç*. İngilizce'de de olduğu gibi (*bastard*), Türkçe kullanımında da bu sözcük erkek çocuğunu çağrıştırır.[631] Ataerkil (feodal ya da kapitalist) dizgede miras geleneği, erkek çocuğun babasının kimliğine önem verir. Baba, ölümünden sonra malını devralacak olan oğlunun kendi özünden geldiğine emin olmak zorundadır.[632] Piçin babası ise belli değildir: Dizgenin kenarlarında, sınırında ve hatta dışında yer alır.[633] Kadın niteliği eklendiğinde, piçin bu dış-

631 Fransızcanın cinsiyetçi yapısı, *Baba ve Piç* bu dile çevrilirken belirsizliği yok eder: "Bâtarde"ın kadın olacağı, başlıkta kullanılan sözcükten bellidir.

632 Hortense J. Spillers, kadın ile piç arasındaki boşluğu şöyle tanımlar: "Bu meşum piçin, Vico'nun, böyle oğulları olduğu için kovulan Romalı annelerinden, Caliban'a, Heathcliff'e ve Joe Christmas'a uzanan bir gelenekte, resmi bir kadın muadili yoktur. Geleneksel miras ayin ve yasaları, ender olarak kız çocukla ilgili olduğundan, piç konumu, Baba'nın hangi oğlunun yasal mirasçı, hangisinin sahtekâr olduğunu bilmek zorunda olanlara yol gösterir. Bu nedenle mal, tümüyle erkeğin uğraş alanı gibidir. Bunun sonucunda 'kadın özne', piç veya 'doğal oğul' konumuna hak kazanamaz ve kazanamaması ataerkil zenginlik ve varlık kavramlarının sarmalları ve geri tepmeleri konusunda daha da fazla içgörü sağlar." Hortense J. Spillers, "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Yayına Hazırlayanlar: Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl (New Jersey: Rutgers University Press, 1997), s. 384-385. "The notorious bastard, from Vico's banished Roman mothers of such sons, to Caliban, to Heathcliff, and Joe Christmas, has no official female equivalent. Because the traditional rites and laws of inheritance rarely pertain to the female child, bastard status signals to those who need to know which son of the Father's is the legitimate heir and which one the impostor. For this reason, property seems wholly the business of the male. The 'she' cannot, therefore qualify for bastard, or 'natural son' status, and that she cannot provides further insight into the coils and recoils of patriarchal wealth and fortune."

633 Bu konumun, dizgenin içinde yer bulmaya çalışan erkek çocuk için ne denli tehlikeli olabileceğini, Shakespeare'in *Kral Lear*'inde, Gloucester'ın evlilik dışı oğlu Edmund'ın ruh halinde ve davranışlarında açıkça görebiliriz.

lanmışlık, yokluk olgusu daha da yoğunlaşır: Hem kadın, hem piç olarak çifte bir ötekilik yükü altında kalır. Romanın başlığında iki kavramı birbirine bağlayan "*ve*" sözcüğü ise okurda belirgin bir tedirginlik yaratır: Piç için baba yokluk olduğuna, baba içinse piç bilinmezi simgelediğine göre ikisinin aralarında olumlu bir bağlantı sağlayan "ve" sözcüğüyle birbirine kenetlenmesi aykırıdır. Piçin varlığı, toplumun temelini oluşturan aile kurumunu ortadan kaldırır. Üstelik, romanı bitiren okur, piçin kadın, babanınsa ölü olduğunu/öldürülebileceğini, erkini kolayca yitirdiğini öğrenir. Dahası, baba ile dayı aynı kişi olduğunda kurumun özünde yatan kesin rol dağılımı baltalanır.[634] Bütün kurumsal ve geleneksel beklentiler tersine çevrilerek tehlikeye düşürülmüştür. Sistemin sıkı sıkıya sarıldığı düzen her an kaosa dönüşebilir.

Başlığın erkek merkezli görüntüsü yanıltıcıdır: Romanın merkezi ve etkin gücü kadınlardan oluşur. Anneler, büyükanneler, kızlar, özellikle de kız kardeşler *Baba ve Piç*'in merkezindedirler, gerektiğinde en yetkin iradeyi bile ele geçirirler. Bu romanı incelerken çıkış noktası olarak kullandığım, Amerikalı yazar ve eleştirmen Adrienne Rich'in "Women" ("Kadınlar")[635] şiiri, üç kız

634 Örneğin Hamlet'in baba/üvey baba ile amca tanımları arasında yaşadığı ikilemi, bunun yol açtığı kıyımı anımsarız.

635 "Üç kız kardeşim / siyah obsidiyen kayaların üstünde oturuyorlar. / İlk kez, bu ışıkta, kim olduklarını görebiliyorum. / İlk kız kardeşim merasime giyeceği kostümü dikiyor. / Saydam Hanımefendi olarak gidecek / ve tüm sinir telleri görülebilecek. / İkinci kız kardeşim de dikiyor, / hiçbir zaman tam olarak iyileşememiş yüreğinin üstündeki dikiş yerlerini. / Sonunda, göğsündeki sıkışıklığın gevşeyeceğini umuyor. / Üçüncü kız kardeşim seyrediyor / koyu-kırmızı bir kabuğu, batıya doğru uzaklara, denize yayılan. / Çorapları yırtık ama kendisi çok güzel." "My three sisters are sitting / on rocks of black obsidian. / For the first time, in this light, I can see who they are. / My first sister is sewing her costume for the procession. / She is going as the Transparent Lady / and all her nerves will be visible. / My second sister is also sewing, / at the seams over her heart which has never healed entirely. / At last, she hopes, this tightness in her chest will ease. / My third

kardeşini gözlemleyen bir kadın anlatıcının sesini kullanır: Betimlenen kadınların sorunsalına bakan kişinin anlayış düzeyi ve kullandığı eğretileme, onlardan biri olmasını gerektirir.[636] Sesini, kalemini, yaratı gücünü kullanabilen kadın niteliği, şiirdeki kadın anlatıcıyı kız kardeşlerinden ayrı, onlara uzaktan bakan, sevecen ama eleştirel bir gözle yeniden yaratan bir konuma oturtur. Aslında dört kız kardeş söz konusuyken, sadece birinin, sanatçı olanın, metni yaratanın sesinin ve ifade gücünün olduğunu ayrımsarız. İlk sözcükleriyle Çehov'un oyununa da gönderme yapan (ama iyelik ekinin varlığıyla Rus yazarın imgelemi dışında kalan bir özdeşliği, dayanışmayı ve içselleştirmeyi vurgulayan) şiirde üç kadın, yanardağ lavının soğumasıyla oluşmuş, bu açıdan ateş ve tutkuyla ilişkili ama bir yandan da barış simgesi sayılan siyah kayaların ("*black obsidian*")[637] üstünde oturmaktadırlar. Artık, yirminci yüzyıl kadınları açısından bakıldığında, ne Moskova'ya, ne de başka bir yere gitmek umut kaynağı teşkil eder. Kadın için varlık ve kimlik yaratma süreci, olası bir toplumsal antlaşmada ya da aşkta değil, kendi "ben"inin, benliğinin içinde aranmalıdır. Seçim, erkek imgelemine ve dizgesine uyum sağlama ile onu tümden reddetme arasında yapılacaktır. Üç kadının oturdukları kayaların yanardağ lavından[638] oluşması, mekânı Gaia ile ilişkilendirir: Dünyanın derinliklerinden, "rahminden" fışkırmış ama kadınsı simge su (deniz) tarafından soğutulup kayalaşmış bu taş, Aztek kültüründe av bıçağı yapımında

---

sister is gazing / at a dark-red crust spreading westward far out on the sea. / Her stockings are torn but she is beautiful."

636 Zaten Adrienne Rich şiirlerinde oldukça öznel bir bakış kullanır.

637 Türkçe karşılığı olmadığından, çeviride "obsidiyen" sözcüğünü kullanıyorum.

638 Bir kap şeklindeki "*krater*, Freud'un ataerkil dünyasında yer bulamayan kadınsı bir ilkedir." Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections* (New York: Pantheon Books, 1963), s. 201. "The crater is a feminine principle which could find no place in Freud's patriarchal world."

kullanılır ve Kutsal Ana figürünün kıyıcı yanına bir göndermedir.[639] Şairin kadınları konumlandırdığı cismin bu özelliklerine baktığımızda, ikili karşıtlıkların yine baltalandığını görürüz. Siyah rengini geleneksel olarak kötücül sayan dizgesel imgelem metinde yalanlanır, hatta bu kötücüllük içselleştirilir. Şiirdeki anlatıcı ses, kardeşlerini, diğer kadınları, ilk kez, bu doğal ama kara ışıkta görebildiğini, tanıyabildiğini vurgular: Metinde başka tür bir ışık sağlayan güneşten söz edilmez. Eve kapatılmış, giysilerle, kostümlerle, başlarına, bedenlerine örttükleri kumaş parçalarıyla kendilerini görünmez kılan, erkek dizgesince buna mecbur bırakılan kadınlar, deniz kenarında, Gaia'nın sağladığı parlak siyah taşların üzerinde birer kelebek gibi[640] gün ışığına çıkar, görünür duruma gelirler. Hem ölüm, hem de doğumla özdeşleşmişlerdir.

Şiirde betimlenen ilk iki kadın, Penelope ilkörneğinden kurtulamamışlardır. İlki geleneğe, kalabalıklara ve resmi yaşantıya, toplumsal gösteriye uyum sağlamayı sürdürür. Diktiği, dokuduğu tekstil (metin) bu bağımlılığı gösterir. Saydamlığı, kalabalığın arasında onu görünmez kılacaktır: Erkek dizgesinin kadından, "hanımefendiden" istediği bu görünmezliktir. Öte yandan, saydamlığın ardına saklanışı ve "hanımefendi" yaftasının sağladığı toplumsal konum, sinirlerinin, bastırılmış örselenmişliğinin ve duygusal yaralarının görülmesini engelleyemez. Bedeni yok edil-

---

639 Bak., Erich Neumann, a.g.y., s. 190-191. Lewis Spence'ten yaptığı alıntıda Neumann, bu taşın "ilksel yiyecek üreten niteliklerinden dolayı tüm yaşamın kaynağı, hatta varlığın gerçek ilkesi gibi görülür olduğunu'" aktarır. "'Mexican tradition reveals very clearly that obsidian, because of its food-producing properties, came to be regarded as the source of all life, indeed as the very principle of existence.'"

640 Erich Neumann, Aztek söylencelerinde yer alan, av tanrıçasıyla bağlantılı, önceleri ejderha görünümlü olup, kelebek kanatları obsidiyen taşından oluşan Itzpapalotl (obsidiyen kelebek) adlı ölüm tanrıçasından söz eder (a.g.y., s. 90, 96).

miştir ama duyuları ile beynini oluşturan sinir sistemi bastırılamamıştır. Tek görülen yanı sinirleri olduğunda, psikolojik bir sorunsal ön plana çıkarılır: Saydamlık kostümü, giyeni patolojik bir duruma sokar. Şiirdeki ikinci kadın da tıpkı Penelope gibi, erkek dizgesi sınırları içinde dokumasını oluşturmaktadır. Onunki, toplumsal değil, kişisel ve duygusal bir metindir. Dikiş yöntemi, erkeğin kadın üzerinde yaratabileceği duygusal yıpranmayı simgeler. Yaralı yüreğini sağaltmaya çalışırken kendi iğnesiyle kalbini bir kez daha örselemektedir ama en azından göğsündeki sıkışmanın azalacağını umar. Yaşamını özele ve erkeğe bağlı sürdüren kadın, üzerindeki baskının, sıkışmanın tümüyle yok olacağını hayal bile edemez. Tek seçeneği, bedeninde (kâğıdında) oluşan yaraları kendi iğnesi (kalemi) ile onarmaya çalışmak, bu yolla acıyı ve kederi biraz hafifletmektir. Sorun, erkek metninin çizgisinden ayrılamamasındadır. Her iki kız kardeş de birer metin yazmaktadırlar ama metinlerinin çıkış noktası aynı dizgenin sınırları içindeki farklı duruşlarıdır.

Üçüncü kız kardeş onlarınkinden değişik, ayrıksı bir tepki gösterir: Yırtık çoraplarından onun da erkek dizgesinden nasibini almış olduğunu anlarız. Şiddet, cinsel kıyıcılık, onun da yaşamında varlığını göstermiştir. Buna karşın, üçüncü kardeşin elinde kumaş, iğne ve iplik yoktur. Penelope değildir. İyileştirme yoluyla, uygun metni yaratarak dizgeye geri dönme çabası da göstermez: Yırtık çoraplarını olduğu gibi kabul eder, hatta görmezden gelir. Sırtını dönmüş, Amat'taki denizcilerin hiçbirinin paylaşamadığı bir dinginlikle denize bakmaktadır. Suların üzerinde batıya (erkek dizgesinde akılcılığın simgesi güneşin yok olduğu yöne) doğru yayılan koyu kırmızı kabuk, hem Gaia'yı, hem dökülen ve kuruyan kanı, hem de hep saklı tutulan, ayıplanan ve görmezden gelinen ama sonuçta doğurganlığın kaynağı olan âdet kanamasını ve kadın rahmini çağrıştırır. Üçüncü kız kardeşin gözlerini yönelttiği, arzu nesnesi haline dönüştürdüğü deniz, Lilith'in Adem'den ve erkek baskısından kurtulmak için kaçtığı Kı-

zıldeniz'dir. Üçüncü kız kardeşin topluma katılma yönünde herhangi bir eylemde bulunmayarak sadece aykırı yöne bakmayı seçişi, hem farklı bir yaşantıya duyulan özlemi ve arzuyu, hem de yürürlükteki dizgenin parçası olmayı reddedişini gösterir. Gördüğü, yayılmakta olan kabuk, belki de gizilgüç düzleminde yeni bir dünyayı, kadının oluşturduğu yeni bir anakarayı, olası bir ütopyayı muştular. Bakan, arzulayan etkin özne ise artık kendisidir: Güzelliği bu seçiminin sonucudur. Öte yandan, gerçekten metni olan kadın, üç kardeşini de görebilen, onların görünmez metinlerini dillendiren, şiirde sesini duyduğumuz ama görüntüsünü bilmediğimiz anlatıcı, *Baba ve Piç*'in anlatıcısını anımsatır.

Biri Amerika Birleşik Devletleri'nde, diğeri İstanbul'da yaşayan iki ailenin öyküsü olan *Baba ve Piç*'te de kız kardeşler ön planda yer alırlar. Bu romanda da, Rich'in şiirinde olduğu gibi, kadına toplum içinde var olması ya da topluma karşı, ayrıksı bir yaşam sürdürmesi için birtakım seçenekler sunulmuştur. Ötekilik, metnin kendi içinde, yaratılış sürecinde de kendini gösterir: Roman önce İngilizce yazılmış, sonra Türkçeye çevrilerek yayımlanmıştır. Türkçeleştirilme aşamasında yazar Elif Şafak'ın katkısı bulunduğundan,[641] seçilen dilin ve söylemin bilinçli (veya yaza-

641 "Orijinali İngilizce olan *Baba ve Piç*, Aslı Biçen tarafından Türkçeleştirilmiş, metne son hali yazar ve çevirmenin ortak çalışmasıyla verilmiştir." Elif Şafak, a.g.y., künye. Romanın İngilizce aslının, *The Bastard of Istanbul* (Londra: Penguin Books, 2007), Türkçe metinden sonra basılması ve çevirinin Şafak tarafından onaylanması nedeniyle, İngilizce metne değinmeyeceğim. İngilizce baskıların kapakları (bildiğim kadarıyla iki tür kapak kullanılmıştır) yabancı okurun şarkiyatçı beklentilerini göz önüne alarak seçilmiş gibi görünürler. Türkçe baskının kapağı (vajinayı çağrıştıran yarılmış bir nar görüntüsü ile) ise romandaki kadın sorunsalını öne çıkarır. Öte yandan, iki metin arasında görülen uyumsuzluklar, yapılan eklemeler, çevirmenin, yazarın rehberliğinde ve onayıyla, bire bir çeviri yapmadığını, kendine metni değiştirme özgürlüğünü tanıdığını ima eder. Elif Şafak'ın metnini böylesine öksüz bırakacağını, başka bir anneye kayıtsızca teslim edeceğini sanmıyorum. Dahası, yazarla ortak bir çalışma söz konusu oldu-

rın bilinçaltından ortaya çıkan) seçimlerden oluştuğunu varsayacağım. Kısacası, benim açımdan *Baba ve Piç*, incelediğim zaman diliminde, sözünü ettiğim sorunsalların ve gerilimin etkisinde yazılmış özgün bir Türkçe romandır ve bu niteliğiyle bu çalışmaya dahil edilmiştir.

Kar ve *Amat*'ta da olduğu gibi, *Baba ve Piç* için de İstanbul romanın merkez mekânını oluşturur. Ka ile Orhan'ın, Kars ya da Frankfurt olsun, başka mekânları değerlendiriş biçimleri, yetiştikleri, oluştukları dönemde yaşadıkları şehir tarafından yönlendirilir. Ka'nın Kars'a gelişi, bu kente bakışı ve kendini hem Kars'ta, hem de Frankfurt'ta "yabancı" olarak konuşlandırması, İstanbul'daki kökleri ile ilişkilidir. Bu bağ öylesine güçlüdür ki Orhan, Ka'nın peşinden araştırmasını yaparken İstanbul'a, babanın evine gitme zorunluluğunu duyar. *Amat* ise İstanbul'da başlar ve başladığı yerde biter. Geminin Akdeniz'deki serüveni, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentiyle olan göbek bağını sorgulatmaz. *Baba ve Piç*'in başında, *Amat*'ı ve İstanbul'un geçirdiği evreleri anımsatan bir dil kullanılır: "...Vakt-i zamanında ne gerek varsa şu başa bela yüreğe cefa Konstaninopolis şehrini fetheden ve asırlarca da hatasından dönmeyen tekmil Osmanlı hanedanına"[642] yapılan gönderme, erkek dizgesinin şehir ve mekân ele geçirme güdüsünü ve kıyıcılığını hatırlatır, metnin tarihsel romanla koşutluğunu vurgular. Dilin geriye dönük yönü, eski sözcüklerin kullanılması, romanda öne çıkarılan, şimdiki zamanla geçmiş arasındaki yadsınamaz bağın da bir göstergesidir. Hem *Kar*'da, hem de *Amat*'ta karakterler asıl ait oldukları mekândan ayrılarak ama o mekânın gölgesini ve hayaletimsi varlığını yitirmeden başka yerlere göçen, giden, yer arayan erkeklerdir. Bir anlamda İstanbul, kendisinden kaçılmak istenen ama bir o kadar

---

ğuna göre, yapılan değişikliklerin Elif Şafak'ın iradesi dışında uygulandığı söylenemez: Türkçe metin oluşturulurken farklı seçim ve kararlar alınmış, yeni bir kurmaca ortaya çıkmıştır.

642 *Baba ve Piç*, s. 9.

da özlenen, kavuşulmak için acılar çekilen kaypak, yitirilmiş anneyi bedenleştirir ve bu anlamda kadınsaldır. Frankfurt'ta Ka, Akdeniz'de Amat'ın gemicileri, ancak ölüme ve yitime gidebilirler. Öte yandan, *Baba ve Piç*'in en "önemli" erkek karakteri Mustafa, "baba", tıpkı öteki iki romandaki erkek karakterler gibi, İstanbul'dan, kadınlardan ve anneden/kız kardeşten kaçmak zorunluluğunu duyumsar ve Amerika'ya göçer. Kente döndüğünde ise onu bekleyen, intikam/adalet tanrıçası Nemesis'in temsilcisi ablası Banu ve kadın eliyle gerçekleşen, kendi seçimi ölüm olacaktır.

Erkekler için tehlikeli bir kenttir İstanbul: Bunun bir nedeni geçmişte Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olmasında, toplumsal hafızaya ve bilinçaltına bu niteliğiyle kazılmasında yatar. Dahası, halifeliği, yani dinsel temsili ve erki de içeren padişahlık yönetimini (asıl babayı) yok eden asi oğul Türkiye Cumhuriyeti, başkenti Ankara'ya taşıdığında "baba evi"ne de ihanet etmiştir. Öte yandan, tarihte daha gerilere gidildiğinde, İstanbul'un bedeni üzerinden, onu ele geçirilmek için kanlı savaşlar verilmiş, son fethinde ise uzun zaman kuşatılmış, ancak (*phallus*'u ve penisin vajinaya girişini çağrıştıran) kurnaz bir hamleyle ele geçirilmiş bir kadın bedenini de anıştırdığını görürüz. Bu açıdan, 1453'te Fatih Sultan Mehmet'in ele geçirdiği, adı sürekli değişen, bu yönden kişiye (ya da zümreye) göre yeniden kurgulanan ve sahiplenilen tarihsel kent de eğretileme düzeyinde tecavüz edilen kadındır.[643]

643 Fatih Sultan Mehmet'in gemilerini kara yoluyla Galata üzerinden Haliç'e indirtmesi, bir yandan etkinlik alanını denizle sınırlayan Amat'ı anımsatırken, diğer yandan, "gemilerin kadın olduğu" hatırlandığında, padişahın *phallus*'unun niteliği konusunda bazı sorular uyandırır. Erkek dizgesinin bir politikası da kadını, kendi dizgesine bağladığı ve böylece değişime uğrattığı kadına kırdırma yöntemiyle yürütmektir. *Kar*'daki "iknacı kadın" figürü bu stratejinin bir parçasıdır. Amat, erkek savaşlarında bir araca dönüştürülür. İstanbul'un isim bolluğu, ele geçirilişi, romanda Şuşan'ın durumunu da hatırlatır.

Osmanlılıktan Türkiye'liğe geçiş, bir bakıma İngiltere'nin on yedinci yüzyılda yaşadığı değişimi anımsatır: Yüzyılın ortasında, 1642'de başlayan ayaklanma ile Stuart kralı Charles II tahttan indirilmiş, bir süre sonra vatana ihanetten yargılanarak idam edilmiştir. Tanrı'dan sonra en yüksek ataerki imgesini, Tanrı'nın siyasal ve toplumsal yaşamdaki simgesi, Tanrı'nın armağanı kutsal haklar nedeniyle egemenliğini sağlamlaştıran monarşinin başındaki erkeğin öldürülmesini yaşayan, ardından sivil bir hükümet ile parlamenter yönetimi deneyen İngiltere, iç savaş sonrasında, yazına da güçlü bir biçimde yansıyan bir toplumsal travma geçirmiştir. Benzer bir travma, Fransa'da, 1789 devriminin sonrasında da yaşanacaktır.[644] Coleridge'in korku dolu şiirini bu devrimin ertesinde yazması rastlantı değildir. 1918'de Çar Nikolas'ın öldürülmesi de bu eylemlerle koşutluklar gösterir. Sözünü ettiğim devrimler sırasında, Freud'un bastırılan bir güdü olarak değerlendirdiği, tüm erkeklerin özlemini duyduğu ama gerçekleştirmedikleri bir ruhsal karmaşa, Oedipus'ın suçu, tabunun kökeni, bu ülkelerde (ve on dokuzuncu yüzyılda krallık yönetimini ortadan kaldıran diğer Batılı devletlerde) siyasal nedenlerle, özgürlük için eyleme dönüştürülmüştür. Oğul(lar) babayı/baba simgesini gerçekten, bedenen öldürmüşlerdir. Tabular çiğnenmiş, ilksel dürtüler gerçeğe dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında, örneğin Abdülhamid'in ünlü paranoyası, özellikle ailesinin geçmişi ve yaşadığı dönemde oluşan siyasal hareketler göz önüne alındığında, anlaşılır bir nitelik kazanır.[645] Öte yandan, 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, belirli aralıklarla

644 Bu travma, eleştirmen Gabriel Josipovici'ye göre öylesine yıkıcı olmuştur ki, Batı yazınını, yıllar geçtiğinde, savaş sonrası modernist dönemde bile etkilemiştir ve modernizmin niteliklerini biçimlendirmiştir (bak., Gabriel Josipovici, "Fail Again. Fail Better", *The Times Literary Supplement* [Londra: The Times Literary Supplement Ltd., 30 Kasım 2007], sayı 5461, s. 14-16).

645 1909'da tahttan indirilmesi korkusunun haklılığının kanıtıdır. Hiyerarşik erkek sistemi, erk savaşlarının kökeninde yatar ve yaygın korkulara yol açar.

Avrupa'da meydana gelmiş hükümdar kıyımlarını (*regicide*) anımsatsa da, sonuçta Osmanlı padişahı öldürülmediğinden, yönetim biçimindeki değişim toplumsal bilinçaltında aynı ağır ve yıkıcı suçluluk duygusunu belki yaratmaz. Ancak, mekânını terk edip giden padişah, eğretileme düzeyinde evinden kovulan babayı, Freud'un tabu bağlamında kurban edilen atayı simgeler ve *Baba ve Piç* bağlamında, ironik bir biçimde, baba olduğunu bile bilmeyen, evden kendi iradesiyle ayrıldığını sanan Mustafa'yı çağrıştırır.

Baba ve Piç, birçok eleştirmenin[646] göz ardı ettiği bir özellik taşır: Belge değil, kurmacadır. Romanın başında yer alan,

> *Bir varmış, bir yokmuş*
>
> *Tanrı'nın mahlukları tahıl kadar çokmuş*
> *Fazla konuşmak günahmış...*
>
> Bir Türk masalına mukaddime
> ...ve bir Ermeni masalına[647]

---

646 Özellikle Batılı (çoğunca Amerikalı) eleştirmenler, metnin sanatsal yönünü unutarak, roman olduğunu ve yazarının sanatsal stratejiler kullandığını göz ardı ederek, 301. madde ve Ermeni soykırımı konularına yoğunlaşırlar. Bu iki konunun önemsiz olduğunu, göz ardı edilmesi gerektiğini öne sürmekte değilim; tersine, 301. madde erkek dizgesinin paranoyasının ve korkularının, Ermeni soykırımı konusunun da aynı dizgenin şiddet eğiliminin, sınıflandırma yoluyla yaratılmış ötekini tümden yok etme çabasının yıkıcı ve vahşi ürünü olduğunu düşünüyorum. Öte yandan, *Baba ve Piç*'in yazınsal metin niteliğiyle başka bir bakışla okunmayı hak ettiğine de inanıyorum. Benim erişebildiğim yabancı makaleler arasında, yalnız-a kendisi de romancı olan İngiliz yazar Barry Unsworth'ün "A Novel Indictment" başlıklı tanıtım yazısı, anlatıcının masalsı dilinden, romanda işlenen izleklerden söz edip yazınsal ve sanatsal niteliklerine değinir (bak., Barry Unsworth, "A Novel Indictment", *The Washington Post* (http://www.washingtonpost.com, 4 Şubat 2007).

647 *Baba ve Piç*, s. 7.

sözleri, metnin kendi kurmacalığını vurgulayan niteliğine dikkat çeker. Metnin de bir "mukaddime"si vardır ve bu giriş Türk'ü ve Ermeni'yi *Baba ve Piç*'in girişinde, bir masal/mesel/misal düzleminde bir araya getirir. Masal metninin geleneksel giriş tekerlemesi "bir varmış, bir yokmuş," Pertev Naili Boratav'ın dediği gibi, belirli bir işlev yerine getirir: "Belli bir görevi vardır masal tekerlemelerinin: Başta söylenenler, bir uyarma edasıyla masalın gerçek değil de eğlendirmek ve ibret dersi vermek için uydurulmuş şeyler olduğunu, olayların, uydurma da olsa, çok eskiden geçmiş kabul edilmesi gerektiğini belirtmek isterler; 'Evvel zaman içinde', 'Bir varmış, bir yokmuş' diye başlayanlar bunlara örnektir."[648] *Baba ve Piç*, okura/dinleyene zamansal aralık ve uzaklaşma sağlayan "Evvel zaman içinde" tekerlemesini metnine sokmaz.[649] Olay örgüsünün, evvelde kaldığından bugün için geçerliliğini yitirdiğini ima eden tekerleme, bu romanın içeriği bakımından aykırıdır. Okurun zamansal açıdan kendini romandan tümüyle soyutlamasına olanak tanınmayacaktır. Evvel ve zaman, yani tarih, geçmiş ve şimdiki an, metinde unutulmasına izin verilmeyecek ögelerdir: Şimdiki zamanın içinde, dahilinde, "dün dündü, bugünse bugündür," denilerek göz ardı edilemeyecek, belirgin ve baskın "geçmiş/tarih," varlığını belirgin bir vurguyla duyumsatır. Hem toplumsal düzlemde, hem de kişisel bilinç/bilinçaltı düzeyinde tarih, geçmiş ve hafıza şimdiki zamanın içindedir. Dahası, tekerlemenin bütünü, "Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde"dir. Gerçekte, tekerlemenin söyleminin aksine, saman kalburun içine konur; aynı mantıkla zamanı evvelin içine oturttuğumuzda şimdiki zaman yadsınmış, ortadan kaldı-

---

648 Pertev Naili Boratav, *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı* (İstanbul: Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri Tic. A. Ş., 2003), s. 96.

649 Bir erkek metnini, James Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man* romanının girişini ve babanın oğluna dayatmaya çalıştığı metni anımsarız (bak., James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969), s. 7.

rılmış olur. Şimdiki zamanı yadsımak ise varlığımızı yok saymakla eşanlamlıdır ve romanda Mustafa'nın korunma mekanizmasıdır.

Coleridge'in "Christabel"i de benzer bir biçimde, masalsı bir geçmişe yerleştirilerek başlar: "Şatonun saatiyle geceyarısı / Ve baykuşlar çığırtkan horozu uyandırdılar;(...)"[650] Sabah ötmesi gereken horozun uykulu sesi, gece yarısında olmaması gerekeni var ederek okura "bir varmış bir yokmuş"un temelinde yatan zamansal çöküşü, karmaşayı anımsatır. Lilith'in, İştar'ın baykuşunun sesi ile "uyandırılan" horozun erkeksi (ama zor çıkan) sesi kaynaşır, dizgenin sürdürülmesi için gereken ayırımlar, ikili karşıtlıklar, gece ve sabah sürekliliği bir an için ortadan kalkar. Gotik bir artalan, "Christabel"in masalsı yönünü daha da vurgular; öte yandan, şiirin başından itibaren anlatıcının vurguladığı ayrıksılıklar, masalın temelinde ürkütücü bir doğaüstünün varlığını ima eder. Sir Leoline'ın saf, dindar, "bâkire kız"ı, her Kırmızı Şapkalı Kız'ın tehlikeli olduğunu bilmesi gereken ormana, üstelik de Şeytan'ın ve Lilith'in vakti geceyarısı, uzaklardaki, ulaşamadığı (bir türlü gelmeyen, yitirilmiş) nişanlısı için dua etmeye gelmiştir. *Amat*'ın erkeklerini anımsatan bir meşe ağacının dibinde duaya başlar ama "koca, geniş göğüslü, yaşlı meşe ağacının"[651] arkasından bir inilti duyar. *Phallus* simgesi ağacın arkasında çok güzel, çekici bir kadın, cadı/vampir/anne/lezbiyen/" "öteki ben" Geraldine vardır. *Gılgamış*'ta ağaçta mekân oluşturan Lilith'i bir kez daha anımsarız. Geraldine, Christabel'e kaçırıldığını, sonra da saldırganlar tarafından terk edildiğini, yardımına ihtiyacı olduğunu anlatır: Camille Paglia'nın belirttiği gibi, Christabel'in ileride deneyiminden geçeceği farklı bir tecavüzü kendi öyküsüymüş gibi, geleceği haber verircesine sunar. Erke-

650 Coleridge, "Christabel", a.g.y., s. 188. "'Tis the middle of the night by the castle clock, / And the owls have awakened the crowing cock;..."

651 A.g.e., s. 189. "On the other side it seemed to be, / Of the huge, broad-breasted, old oak tree."

ği dışlamanın, nişanlıyı unutmanın ilk adımı atılmıştır.[652] Geraldine'e yapıldığı ima edilen tecavüzün kurmaca mı, gerçek mi olduğunu öğrenmeyiz. Başka metinlerde, Dracula'nın ya da Şeytan'ın, sistem açısından "kötülüğü" simgeleyen gücün kişisel iradeye verdiği öncelik Geraldine'de de görülür: "'Uzat elini' (deyip sustu)(...) / Ve Christabel elini uzattı..."[653] Karar kurbana bırakılmıştır. Birlikte şatoya dönerler. Geraldine eşikte bayılıp kaldığından, Christabel onu kucağında içeri sokmak zorunda kalır: Batı dünyasında evlilikle yakından ilişkili bir hareketin, bir geleneğin parodisidir bu. Kızın odasına doğru yol alırlarken betimlenen garip ışıltılar, köpeğin iniltisi, yanıp sönen alevler, okura aykırı, ürkütücü ve sonuçta "tekinsiz"[654] bir varlığın eve girdiğini işaret eder.

---

652 Bak., Camille Paglia, a.g.y., s. 331-346.

653 Coleridge, "Christabel," s. 190. "'Stretch forth thy hand' (thus ended she),... / Then Christabel stretched forth her hand..." Aynı sözlerin tekrarı, anlatıcının özgür seçimi vurgulama stratejisidir.

654 Freud, "Tekinsiz olanın [*unheimlich*], gizliden tanıdık [*heimlich-heimisch*] ama bastırılmış, bastırıldıktan sonra da geri gelmiş olan niteliğini taşıması, ve tekinsiz olan her şeyin bu koşulu karşıladığı doğru olabilir" dedikten sonra, tekinsizin yazındaki yerine dikkat çeker: "*Yazında*, öykülerde ve hayal gücünün ürünlerinde betimlendiği şekilde tekinsiz, gerçekte ayrı bir çözümleme gerektirir. Bir kere, gerçek yaşamdaki tekinsizden çok daha bereketli bir alandır: Gerçek yaşamın bütününü ve üstüne, gerçek yaşamda olamayacak fazladan bir şeyi içerir. Bastırılmış olan ile üstünden gelinmiş olan arasındaki karşıtlık, derin bir değişim geçirmeden yazındaki tekinsize aktarılamaz; fantezi dünyasının etkileme gücü, içeriğinin gerçeklik sınavından geçirilmeyeceğine dayanır. Bunun biraz da ayrıksı sonucu, öncelikle kurmacada tekinsiz olmayan birçok şeyin gerçek hayatta tekinsiz olacağı, dahası, kurmacada tekinsiz etkiler yaratmak için gerçek hayattan çok daha fazla yollar bulunmasıdır." Sigmund Freud, "The Uncanny," *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, s. 947, 950. ("It may be true that the uncanny [*unheimlich*] is something which is secretly familiar [*heimlich-heimisch*], which has undergone repression and then returned from it, and that everything that is uncanny fulfils this condition.... The uncanny as it is depicted in literature, in stories and imaginative productions, merits in

Kapıdan içeri, rahim simgesi odaya girdiklerinde, tecavüz başlamıştır. Aynı yatağa girerler: Geraldine Christabel'i büyüsü altına alır ve günah işlemesine neden olur. Sabah Christabel düş mü, gerçek mi olduğunu bilmediği bir suçlulukla uyanır ama uykusunda tedirgin olsa da, bir yandan da mutlulukla, çocuk gibi gülümser: "Belki de özgür kanıdır sadece, / Geri dönüp ayaklarını karıncalandıran."[655] Ertesi gün, uyumakta zorluk çektiğini öğrendiğimiz ama tüm olay sırasında hiç uyanmayan Sir Leoline'ın yanına gittiklerinde, Geraldine ona kendi babasının kim olduğunu söyler: Lord Roland de Vaux of Tryermaine, Sir Leoline'ın eskiden "kardeşi" kadar sevdiği, sonra şiddetli bir kavga yüzünden bir daha görmediği dostu/ikizi/sevgilisi(?)/düşmanıdır. Geraldine'in takındığı kimliğin gerçekliği yine sorgulanabilir. Babasının da Geraldine'in büyüsüne kapıldığını gören ama gerçeği söyleme yetisini yitirmiş olan Christabel, son bir çırpınışla dizlerine kapanıp ondan şeytansı bakışlarla kendisini de şeytanlaştıran Geraldine'i kovmasını ister ama kadının "kötü" bakışını içselleştirmiştir. Bu konuk sevmezlik karşısında öfkelenen ve orada bulunan, dü-

---

truth a separate discussion. Above all, it is a much more fertile province than the uncanny in real life, for it contains the whole of the latter and something more besides, something that cannot be found in real life. The contrast between what has been repressed and what has been surmounted cannot be transposed on to the uncanny in fiction without profound modification; for the realm of phantasy depends for its effect on the fact that its content is not submitted to reality-testing. The somewhat paradoxical result is that *in the first place a great deal that is not uncanny in fiction would be so if it happened in real life; and in the second place that there are many more means of creating uncanny effects in fiction than there are in real life.*" Vurgular kaynak metinde bulunuyor.) Freud'un kuramı tersine çevrilmiştir. Şatoya giren ayrıksı yaratık Geraldine'in "tekinsiz" etkiler yaratması, bu erkek mekânında yarattığı korkuların yanı sıra, Coleridge'in fantezi dünyasındaki tedirginliğin sonucudur. Eve bir kadının girmesi gerçek hayatta pek de ürkütücü değildir (ya da belki ürkütücüdür ve Freud haklıdır): Kurmaca yeni stratejilerle bu olayı tekinsiz kılar.

655 Coleridge, a.g.e., s. 196.

zeni korumak için elinden geleni yapan şairin uyarıcı sözlerini duymazdan gelen baba, kızına sırtını dönerek Geraldine'le birlikte odadan çıkar. Kurbanın sorunu ölüm değil, köklü bir değişimdir: Heteroseksüel, ataerkil erkek dizgesinin ahlaksal normlarının dışına çıkacaktır. Masal "kötü" bitmiş/bitememiştir. Prens kızı kurtarmaya gel(e)mez, yitiktir; evlilik kurumu Christabel ormana gittiğinde zaten olanaksız gibidir. Kızı baştan çıkarılırken uyuyan baba işlevsizleştirilmiştir; aile kurumu çökmüş, ataerkinin kadını koruma oyununun kırılganlığı somutlaşmıştır. Christabel'in sıkı sıkıya bağlı olduğu varsayılan din kurumu, dua parodileştiğinden ve oyuna/duruşa dönüştüğünden anlamını yitirmiştir. Şiir boyunca memeleri, bedeni vurgulanan "öteki" kadınsa annesiz kalmış (doğum yapma eylemi kadın için ölümcüldür) masal prensesine, alttan alta özlemini duyduğu ama dizgenin yasakladığı, ürkütücü bir birliktelik sunmaktadır: Geraldine, "prenses"in babayı ve geleneksel kadın rolünü yitirmesine; yaratıcısı Coleridge ise şiiri bitiremediğinden, bitirmeye korktuğundan, sonsuz bir kâbusun/zevk çemberinin içinde hapis kalmasına neden olur. Şiirdeki bütün karakterlerin adlarının erkek kökenli oluşu, zaten kaos dolu olan metnin daha da karmaşık bir toplumsal cinsiyet sorunsalı yaratmasına neden olur. Demeter Persephone'yi Hades'ten çıkaramamıştır ama kızı/sevgilisi olarak mutlak biçimde ele geçirmiştir. Erkek öznelikten çıkmış, alay nesnesine dönüşmüştür.

"Christabel"de şairin ve okurun rahatlamasına olanak tanıyan masal izleği, kurmacanın içine dahil edilen farklı türdeki kurmaca ve bu kurmacanın korkutucu alt metni, *Baba ve Piç* romanında da sürekli yinelenecektir: Kazancı ve Çakmakçıyan aileleri arasındaki gizli bağ; ortak anaları, yitirilmiş, parçalanmış ve dizgeye uygun olarak defalarca yeniden yapılandırılmış, bu süreçte kimliği tekrar tekrar değiştirilerek parçalanmış, sonuçta yitirilmiş bir Ana Tanrıça/Ulu Ana biçiminde değerlendirilebilecek olan; sadece "Christabel"de evi bekleyen "dişsiz dişi köpeğin" görebil-

diği söylenen "hanımımın kefeni"ni[656] anımsatıcasına silinmiş olan Şuşan/Şermin'in babası Ohannes İstanbuliyan da tutuklanıp ortadan kaybolmadan, katledilmeden önce masal yazmaktadır: "İstanbul şehrine nam salmış bir şair ve köşe yazarı olan Ohannes İstanbuliyan uzmanlık alanının tümüyle dışında bir kitap yazıyordu gizliden gizliye(...) Koca Osmanlı İmparatorluğu, kallavi dönüşümler, devrimci hareketler ve milliyetçi bölünmelerle cebelleşirken, Ermeni cemaati yenilikçi ideolojilere, hararetli tartışmalara gebeyken, o evinin mahremiyetinde bir çocuk kitabı yazmakla meşguldü."[657] Toplumsal konumu ve etkin işlevselliğini böylece kenara iten baba, odasında uyuyan Sir Leoline gibi evinin kadınsı mahremiyetine çekildiğinde, "gizliden gizliye" masal yazmaya koyulduğunda, dizgenin temelini oluşturan ikili karşıtlıkları yadsır ve onlarla özdeşleşir. Anlatıcısı genelde kadın olduğundan, dinleyici ise "çocuk" diye nitelendirildiğinden, masal, bir "gizliden"/görünmezden, diğer bir "gizliye"/görünmeze gönderilen bir iletidir. Ohannes, bir yandan kurmaca/eğretileme düzeyinde "geleneğin tarihini" yazmakta, üyesi olduğu cemaatin toplumsal hafızasını tazelemektedir ama bir yandan da kendini,

---

656 A.g.e., ay. s. Christabel'in annesinden geriye sadece yaşlı bir dişi köpeğin görebildiği söylenen kefeninin kalmış olması, kadının kumaşla ve dikişle, dahası ölümle ilintisini vurgular ve Adrienne Rich'in şiirindeki kız kardeşleri anımsatır. Ölürken kızı hakkındaki endişeleri, korkusu, Demeter'in kendi kızını yitirdiğinde duyduğu acının bir yankılanmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, Geraldine'in ölüyken geri dönmüş bir anne olduğu, Jungcu ilkörnek kuramında kadın figürüne dahil edilen. annenin ölümcül yönünü temsil ettiği söylenebilir. Ölüm döşeğinde kocasını unutması, kızına yoğunlaşması, Geraldine'le onu aynı fotoğrafın negatifi ve pozitifi olarak düşündüğümüzde, Demeter/Persephone ilişkisini Jung'un "anasal ögenin aşırı büyümesi" bağlamında gönderme yaptığı Baubo'yu anımsatır (bak., Carl Gustav Jung, *Four Archetypes*, s. 22-23). Bu okuma, Geraldine ile Gülsüm arasında bir koşutluk kurmamıza da yol açabilir. Gülsüm kızlarını unutup oğluna yoğunlaşır.

657 *Baba ve Piç*, s. 232.

Sir Leoline ile Lord Roland'ın ölümcül düşmanlıklarını anımsatan, erkek dünyasının bastırılmış homoerotizmini de içeren iç çekişmelerinden, sürdürülmekte olan toplu kıyımdan ve siyasal/etnik çatışmalardan dışlamayı seçtiğinden, dizgenin ona yüklediği erkek erkini ve niteliğini yitirmiştir. "Ohannes İstanbuliyan, çoğu nesilden nesile aktarılmış, bazısı çoktan unutulmuş eski Ermeni halk masallarını toplamıştı. Kitap boyunca her masalın aslına sadık kalıyor, tek kelimesini bile değiştirmiyordu."[658]

İlk adıyla yukarıda, Vaftizci Ohannes bağlamında değindiğim dinsel etkinliği, ad koyma ve dizgeye kabul ve dahil etme ayrıcalığını, soyadıyla da İstanbul'un "oğlu" olarak merkezi konumunu ayrımsadığımız bu ilk (yitirilen) baba, önceki (çoğu yitirilmiş) metinleri değiştirmese de, seçkisine katacağı son masalı kendi kurmacası ve imgelem gücüyle yapılandıracaktır. Bu çaba onu da *Amat*'ta sözü geçen, erkek dizgesinin kan emici kadınlaşmış şair olarak nitelendirdiği, "Christabel"de gördüğümüz sözü dinlenmeyen, rüyasını boşa anlatan sanatçı konumuna sokar. Katı toplumsal cinsiyetlerin üstesinden gelinebilindiğinde, bireyin yaratıcılığı özgürleşir ama sistem her seferinde vahşi bir baskıyla varlığını anımsatır. Ohannes İstanbuliyan'ın yazdığı derleme, *Kayıp Güvercin Yavrusu ve Asude Bir Bahar Ülkesi* başlığıyla özlemi, annesizliği, ülküsel yitik mekâna ve farklı bir aidiyete arzuyu simgeler. Eski metinleri yinelediği sürece Ermenilerin ortak hafızasını ve çocuğa yönelik ilkörneksel tarihini kalıcı kılacaktır. Ancak İstanbuliyan son öyküde kendi kurmaca metnini yaratmak ister. Güvercinin son sığınma mekânını oluşturan, erkeksi ama anacıl, doğurgan, iyileştirici/iyicil nar ağacının[659] anlatacağı öy-

658 A.g.e., s. 232-233.

659 *Amat*'ta metnin merkezinde bulunan, ancak acı dolu inlemelerle ses verebilen meşe ağaçlarını anımsar, ağaç simgesinin üstlenebildiği, toplumsal cinsiyetle bağlantılı, yaşamdan ölüme yayılan farklı katmanları ayrımsarız. Baba figürü, kendi baba figürünü oluşturmaktadır ama ağacın meyvesini düşündüğümüzde, yarattığı babanın anasal ögeleri de içerdiğini görürüz.

küyü kurgulamaya başladığında, hayal gücünü öne çıkardığı noktada, sistemde hayatta kalmak için gereken erki tümden yitirir, eğretileme düzeyinde hem rahmin parçalanmasına, hem de penisin kıyımına engel olamaz:

> Ohannes İstanbuliyan nar ağacının buna ne karşılık vereceğini hızlıca tasarladı ama tam kâğıda dökmeye başlamıştı ki bir yerlerde bir vazo hızla yere düşüp tuzla buz oldu. Gürültünün arasında bir burun çekme sesi duyuldu. Karısının hıçkırığını anında tanıdı. Ancak o zaman yazının mağarasından tümüyle çıkabildi ve ölü balık gibi yüzeye vurdu.[660]

Kurmaca yaratmak adına babalık işlevini unutan, tehlike altındaki ailesini duyamayan, bir yandan da dizgenin belirlediği soyunun belleğinin silinmesine engel olmaya çalışan, bu yönden ikili karşıtlıkları görmezden gelen Ohannes, ölüme götürülürken bile imgeleminde metnini yazmaya devam eder: "'Bir varmış bir yokmuş. Tanrı'nın mahlukları tahıl kadar çokmuş, çok konuşmak günahmış.' 'Ama neden?' diye sormuş küçük kayıp güvercin yavrusu tedirginlikle. 'Çok konuşmak neden günahmış ki?'"[661]

---

660 *Baba ve Piç*, s. 236. Balık imgesinin penis ile ilintisini ve kadın ile mağara arasındaki bağı yukarıda, *Amat* konusunda irdeledim. Vazo ise Freud'cu bir yorumla belirgin bir kadın rahmi simgesidir. Mağaradaki yeriyle Ohannes kadınlaşmıştır: Masal, kadının mekânıdır. "Yazının mağarasında" oluşu, rahmin içinde saklandığını, çocukluğuna, korunmaya duyduğu özlemi ifade eder; yazı ve yazın, bir yandan ölüme yol açacak kadar tehlikeliyken, bir yandan da sığınılacak son korunaktır.

661 A.g.e., s. 240. Hrant Dink 19 Ocak 2007'de katledildiğinde *Baba ve Piç* basılmıştı. Türkiye'de bazen az konuşmak bile aramızda sürüler halinde dolaşan gözü dönmüş Ogün Samast'ların, kendilerini "erkek" olarak nitelendiren birileri tarafından "katilleştirilmiş (erkek) bebeklerin" korkunç imgeleminde güvercin öldürmek için yeterli neden olabiliyor. Güvercin tedirginliğinin yaşanmadığı, istediğimiz kadar çok konuşabildiğimiz, öteki olduğumuz ama öteki kavramının varlığını, geçerliliğini yitirdiği, istediğimiz konuda istediğimiz gibi konuşma cesaretini gösterdiğimiz için ense-

Hiç bitmemiş, bitirilememiş, bitmeyecek, bu yazılmamış masalın karşısında, okur yine bir sözlü masal metni bulacaktır. Ermenilerinki gibi, egemen dizgenin dışına itilmiş bir diğer kitlenin, kadının anlatısı da yazıya geçirilemez. Üstelik, kadının kendi metni bellekten tümüyle silindiğinden, ancak dizgeden ödünç alınarak yeniden yapılandırılmış, çarpık bir masal anlatılır:

"Bir varmış bir yokmuş, uzak bir diyarda, dar zamanda, insanların sapkınlıkları dizboyuymuş (*metinde böyle*). Bu rezalet ve melaneti yeterince seyreden Allahü Teala kullarının kendilerine çekidüzen vermesini sağlamak ve nedamet getirmelerine fırsat tanımak için belagat ve feraset sahibi Hazreti Nuh'u göndermiş. Ama Nuh peygamber ne vakit doğruları vazetmek için ağzını açsa, sözleri küfürlerle bölünmüş. Ona demediklerini bırakmamışlar: deli, çatlak, kaçık..."

Asya teyzesini nasıl tavlayacağını gayet iyi bildiğinden, hınzırca takıldı: "Ama herkesten fazla karısının ihaneti perişan etmiş Nuh'u, değil mi teyzeciğim? Nuh'un karısı da putperestlerin saflarına katılmış di mi?"

"Hem de nasıl vicdansız kaltak!" diye gaza geldi Banu Teyze, dini bir hikâyeyi böyle kaba kelimelerle bezemekten rahatsız olsa da.

"Gene de çok uğraşmış Nuh Peygamber. Karısıyla ahaliyi ikna etmek için elinden geleni yapmış. Tam 800 yıl boyunca didinmiş... Nasıl bu kadar uzun sürmüş diye sormayın," diye önceden uyardı Banu Teyze. "Zaman okyanusta bir damladır sadece. Budur anın tanımı. Hangisinin büyük hangisinin küçük olduğunu ölçemezsin damlaların. Nuh da halkını doğru yola çekmeye çalışarak, onlar için dua ederek tastamam 800 yıl geçirmiş. Günün birinde Tanrı ona Cebrail'i göndermiş. Bir gemi

---

mizden vurulmayacağımız asude bir bahar ülkesi, erkek dizgesinin egemen olduğu topraklarda pek olası değil. Öte yandan, güvercinin sorusu, "Hem kadın, hem erkek olmak / ne kadın, ne erkek olmak / etnik ayrımları yadsımak / geçmişi de kabul etmek ve anlatmak neden günahmış ki?" gibi farklı uyarlamalara da açıktır.

yap ve her türlü canlıdan bir çift al güverteye, diye fısıldamış melek."[662]

Zeliha'nın kız kardeşi Banu, dini bütün, başı örtülü bir kadın olarak dizgeye, sistemin bir uygulanış biçimine boyun eğmiş bir görüntü verir. Aşure hazırlanırken anlattığı öykü, erkek metninin/metinlerinin yansımasıdır. Dinsel metnin "gerçek" olarak sunduğunu "bir varmış bir yokmuş" sözleriyle başlatarak, egemen söylemi yadsıyarak baltalar ama parametrelerine sadık kalır. Kendi kurmacasını yaratmaz, var olan dinsel kurumların ürettiği anlatıyı yineler. Bu açıdan öteki masalcıyı, Ohannes İstanbuliyan'ı anımsatır ama var olan metinlerin sonuna ekleyecek özgün metni yoktur. Üstelik, bir yanında sürekli konuşan, metin sahibi, ısrarcı Ağulu Bey, öte yanında çok daha temkinli, edilgen Şekerşerbet Hanım'la,[663] erkek dizgesinin temel aldığı ikili karşıtlıkları tümüyle içselleştirmiş, özümsemiş bir durumdadır: Onların metinlerini dinler. Nuh'un öyküsünü, masal biçimine dönüştürerek yeniden uyarlaması erkek metninin yapısını görece bir

662 A.g.e., s. 315-316. Ohannes İstanbuliyan kadınlaşarak imgeleminde güvercine ve nar ağacına yer verebilecek bilgeliğe ulaşmaya yaklaşırken, Banu'nun erkek dizgesinden ödünç alınmış bir metni yeniden yazması, kadının sistem içinde onulmaz biçimde örselendiğini ve değiştirildiğini, erkeğinse içindeki kadına olanak tanıdığı anda yok edileceğini kanıtlar.

663 "Banu Teyze yardım için Şekerşerbet Hanım'a döndü. Ama bu munis cinden bir cevap yerine başka bir soru işitti. Başının etrafındaki hâleyle yalazlanırken sordu cin mahcubane: 'İnsan taifesinin geçmişlerini gerçekten hayırlı bir şey miydi? Beşer ki kolay kolay tatmin olmaz, beşer ki ilm-i kelâmın getirdiği mesuliyeti anlamaz, ya sonra daha fazlasını bilmek ister ise? Ve daha, daha?.. Nereye kadar? Hem neye kadar? Yoksa geçmişi mümkün olduğunca az bilmek, bilineni de mümkün mertebe hızla unutmak daha mı iyiydi?'" (a.g.e., s. 249). İyicil dişi cin bilgi ve "doğru" değil, soru kaynağıdır. Faust'un sorunsalını, *Amat*'taki Süleyman'ın bilgi iştahını, *Kar*'da yinelenen Ka'nın hafıza izleğini *Baba ve Piç*'e dahil eder, Alzheimer'ıyla başka bir düzleme geçmeyi yeğlemiş Cicianne'nin seçimini (ya da kaderini) okura anımsatır.

biçimde bozar: Tektanrılı dinlerin kitapları bağlamında Nuh'un serüveni gerçek bir olay, tarihin ve geçmişin bir parçasıdır. Öte yandan Banu, yeniden yapılandırdığı metnin, düzen sağlayıcı çizgisel zaman anlayışını ortadan kaldırarak, "Hazreti Davud da oradaymış, Hazreti Musa da, Hazreti Süleyman, Hazreti İsa, Hazreti Muhammed de,"[664] dediğinde, yalnızca tarihsel sıralamayı ve düzeni karmaşaya uğratmaz: Değişik dinlerin ve zamanların yitirilmiş "baba" figürlerini, erk sahiplerini, aynı gemiye dahil ederek erkek dizgesinin sınıflandırma ve ayrıştırma güdüsünü, çizgisel zaman kavramını da baltalar. Bir yandan da, babanın defalarca yitirildiği Kazancı ailesi bağlamında, bütün babaları bir araya getirerek içsel bir özlemi yansıtır: Dizgeye uyum sağlamış kadının babaya gereksinimi bilinçaltına umarsızca yerleşmiştir; Banu'nun imgelemindeki geminin içinde kadına yer yoktur. Erkeğin değerleri uyarınca yargılanan Nuh'un karısını o da lanetler, erkek dilinin öğeleri arasından, "vicdansız" ve "kaltak" kavramlarını seçerek ihanet, bağlılık gibi ikili karşıtlıkları mihenk noktası olarak beller. Kadın anlatıcının, Asya'nın zorlamasıyla anımsadığı başka bir kadını betimlerken kullandığı bu sözcükler, biri erkeğin suç takıntısını vurguladığından, diğeri cinsel açıdan ahlak değerlendirmesi içerdiğinden ve kadını metalaştırdığından,[665] erkek dilini ne denli içselleştirdiğini gösterir. Başkaldıran kadını, Nuh'un karısını, metne sokmaktan bile rahatsızlık duyar. Bazı kadınlar tehlikelidir ve onlardan uzak durmak gerekir. Aynı izlek, Coleridge'in "Christabel"inde, nereden geldiği belli olmayan, köksüz, konumsuz, aidiyeti meçhul Geraldine için de geçerlidir: Babası-

664 A.g.e., s. 316. *Amat*'ta bir gemiye doluşturulmuş erkek kalabalığının yol açtığı karmaşayı ve kıyımı yukarıda irdeledim. Banu Teyze bu geleneği de bozarak bütün bu erk sahibi erkeklerin Nuh'un gemisinde barış içinde bulunduklarını öne sürer.

665 Sevan Nişanyan'a göre "kaltak" sözcüğü "eğer yatağı" anlamına gelir. "Koltuk" ile ses benzeşmesi göz önüne alındığında, Nişanyan'ın "üstüne oturulan kadın" önerisi haklılık kazanır (a.g.y., s. 238).

nın adını verse de, şiir sürekli gerçekliğini sorguladığından, yalan söyleyip söylemediğine emin olamayız. O da Lilith gibi erkek dizgesinin töresini, süreçlerini baltalayacak, Christabel'i büyüleyerek "kötücüllük" ile tanışmasına yol açacak, babanın kızına sırtını dönmesine neden olacaktır. Dua edermiş gibi yapan, "kötü" kadının şeytansı bakışını yansılayan Christabel de tıpkı Geraldine gibi "vicdansız kaltak" haline gelmiştir.

Öte yandan, kadını yeniden yapılandırdığı, kendi cinsini dışladığı Banu'nun masalında, erkekler arasında gerçek yaşamda görülmeyen bir uyum ve birliktelik yaşanır gibidir:

> "Günlerce yol almışlar, her yer cumbul cumbul suymuş. Yiyecek azalmaya başlamış. Yemek yapacak malzeme kalmamış. Nuh da herkesten elinde ne varsa getirmesini istemiş; böcekler, kuşlar, farklı inançlara sahip insanlar ellerinde kalanı getirmişler. Bütün malzemeyi birbirine katıp koca bir kazan dolusu aşure pişirmişler." Banu Teyze efsanede anlatılanın ta kendisiymiş gibi ocağın üzerindeki kazanı işaret etti gururla. "İşte bu tatlının hikâyesi budur. Bu kadarını belki herkes bilir. Bilmedikleri bu hikâyede kazanın önemi! Biz Kazancılar olmasak, aşure de olmazdı..."[666]

Böylece, Banu özgün erkek metnini tekrarlasa da, kadının metninde mutfağın mekân olarak kadına ayrılmışlığı, yemek yapmanın toplumsal cinsiyetle keskin ilişkisi ortadan kalkar, çoğunluğu tufanda yitirildiğinden, gemideki, Tanrı'nın tahıl kadar çok olmayan mahlukları, elbirliğiyle ve uyum içinde yiyecek ve yaşam olanağı üretirler. Bunun bir özlemden öteye gitmesi ise mümkün değildir. Kadının kazanı sahiplenmesi, önemini vurgulaması, bu bağlamda bir başka gerçekleşmeyecek özlemi, 1960'ların ünlü pop şarkılarından birini anımsatır: "Kocaman bir kazana gereksinimiz var, dünyayı ve bütün içindekileri alabilecek ka-

666 *Baba ve Piç*, ay. s.

dar büyük."[667] Banu'nun benimsediği "biz Kazancılar" söylemi ise yıllardır içinde (kedilerin dışında) erkek barındırmayan bu evde, kadının eylemi olarak sınırlandırılmış ve belirlenmiş aşure pişirme işini, dahası, rahim simgesi kazanı ve ortak soyadlarını da kapsayacak şekilde, aileyi de kadınsı bir merkeze dönüştürür. Yine de "biz" sözcüğü, kaçınılmaz olarak içinde "ötekini," Kazancı olmayanları barındırdığından, kazanın ve aşurenin birleştiriciliğini yadsır: Banu erkek sisteminden ve erkek dilinden uzaklaşamaz.

Mutfakta aşure pişirirken "kazana"/kazılmış çukura çeşitli malzemeler sokan kadın, penis olmadığında boşluk ve yokluk biçiminde algılanan vajinayı ve rahmi kendisi doldurarak var etmektedir. Ancak, kendini babadan gelen soyadıyla tanımlaması, Banu'nun sorunsalını vurgular. Yukarıda sözünü ettiğim, karmaşa ve kıyım dönemlerinde "kazan kaldıran" yeniçeriler de okurda uyandırılan çağrışım yüzünden Banu'nun aidiyet duyduğu kitleye dahil olurlar. Öte yandan, Kazancı "ailesi", dizgenin gerektirdiği şablonun dışında, karmaşık bir ilişkiler ağından oluştuğundan ve erkek yokluğundan, düzenin öngördüğü koşulları karşılamaz. Yine de sonuçta kadının masalı erkeğininkinin (yazılı olanın) bir uyarlamasıdır, yazıya geçirilmesine olanak tanınmaz. Ailenin en genç kadınları, Armanuş[668] ve Asya, Banu'nun kurgusunu alay ve yadsıma ile karşılarlar: Biri kıkırdayarak, gülüşüyle muhalif duruşunu yumuşatsa bile olumsuzca yargılar, diğeri, barış varsayımını imkânsızlaştıran, unutulmak istenen geç-

667 Blue Mink, *Melting Pot*, Philips, PHS 600-323, 1969: "What we need is a great big melting pot / Big enough big enough to take / The world and all it's got / And keep it stirring for a hundred years or more / And turn out coffee coloured people by the score." Şarkıda dile getirilen ırkçı ayrımların ortadan kalkması özlemi, *Baba ve Piç*'in de izleklerinden biridir.

668 Ailenin soyağacına bakıldığında, Zeliha ve ablaları ile Armanuş'un onların amca kızı niteliği, aynı kuşağa ait oldukları, Asya'nın ise bir sonraki kuşağı temsil ettiği görülür.

mişi vurgulayarak anımsatan "24 Nisan 1915. Soykırım"[669] tepkisiyle alaşağı eder. Öte yandan, sonuçta onların anlatacak kendi masalları, dile getirecek metinlerinin olmaması, el ele tutuştuklarında yeni bir metin yaratamamaları, umarsızlığın, *Baba ve Piç*'in nihai çözümsüzlüğünün göstergesidir.

Romanın sonunda anlatıcı, yine italik kullanılarak vurgulanmış bir metinle Ohannes İstanbuliyan'ın "küçük kayıp güvercin yavrusu"nun sorusunu yanıtlar:

> *Bir varmış bir yokmuş.*
>
> *Uzun, çok uzun zaman önce, çok da uzak olmayan bir ülkede, evvel zaman içinde kalbur saman içinde, pireler berber develer tellal iken... ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken... dünya tepetaklak ve zamanın bir adaşı olan "dehr" dönüp duran bir halka, kuyruğunu yutan bir yılan iken, gelecek geçmişten daha ihtiyar, geçmiş yeni ekilmiş tarlalar kadar ter-ü taze iken...*
>
> *Bir varmış bir yokmuş. Tanrı'nın mahlukları tahıl kadar çokmuş; fazla konuşmak günahmış.*
>
> *Günahmış çünkü haddinden fazla konuşursan hatırlamaman gerekenleri hatırlayabilir, anlatmaman gerekenleri anlatmaya başlayabilirsin. Her ailede sırlar vardır saklı kalması gereken. Her ailenin günahları vardır kabir defterine kaydedilen.*
>
> *Olur da eline geçirirsen o defterlerden birini, orada rastgelebilirsin söze dökülmeyecek olana.*[670]

Zaman tersine çevrilmiş, geçmiş ileriyi, doğurganlığı ve bereketi simgelerken, gelecek ölümlülüğün, yaşlılığın, beklenti yitiminin göstergesi durumuna getirilmiştir. İlerisi için fazla umut yoktur ama geçmişe dönülse, bellek çalıştırılsa ve unutulanlar yeniden irdelense, çocuklar babalarından korkacaklarına onların beşiklerini sallayabilse, düzenin değişim geçirebileceği düşüncesi uyanır. Yine de ikili karşıtlıklar kesinliklerini kaybetmişlerdir.

---

669 *Baba ve Piç*, s. 317.

670 A.g.e., s. 372.

Tektanrılı dinsel söylemler, yılanı kesin olarak kötücül ve kadınla bağlantılı olarak değerlendirirler. Daha gerilere, evrensel ilksel imgelere değinen Jung için ise, yılan kendi içinde ayrıksı anlamlar barındır. Örneğin bir yandan "söylencelerde yılan [erkek] kahramanın yerine sıkça kullanılan bir surettir"[671] derken, bir yandan da onu ölüm ve kadınla bağdaştırır:

> İşin tuhaf yanı, mitolojide [yılanla aynı kökten gelen] ejderhanın anneyi simgelemesidir. Ve dünyanın her yerinde karşılaşılan bu motifte ejderha, ana canavar diye nitelenir. Doğurduğu çocuğu yeniden (*metinde böyle*) yutup gövdesine indirmekte, onu yeniden (*metinde böyle*) somurup kendi içerisine almaktadır. "Korkunç ana" da denen bu yaratık, ağzını sonuna kadar açmış, Batı Denizi'nde beklemekte, yanına bir insan yaklaşmaya görsün, açık ağzı insanı çekip içine alarak kapanmakta ve o kişinin işi görülmektedir. Bu canavar figür, Sarco-phage-anne, yani et yiyen annedir. Bir başka anlamda matuta'dır, ölülerin anası olarak karşımıza çıkar, yani ölüm tanrıçasını simgeler.[672]

Yukarıda, "Christabel" şiirindeki Geraldine bağlamında sözünü ettiğim kurbanını yutan, vampir nitelikli anne/sevgili figürü, erkek imgeleminde bu şekilde betimlenir.

Zeliha'nın piçi Asya'nın, babasının kimliğini öğrendiği ve tüm bildik terimlerin, dilin, var ile yok'un ters yüz edilişini yaşadığı anda, onun içsel sesini kesip araya giren anlatıcı, masal söylemini kullanarak, aynı anda babasını yitirmiş ve bulmuş olan "çocuğu" aydınlatır. "Yok" ile "var"ın kesiştiği noktada zaman ve mekân iç içe girer, çembersi bir nitelik kazandıran "dehr"[673] sözcü-

---

671 Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, s. 182. "In myths the snake is a frequent counterpart of the hero."

672 Carl Gustav Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, çev. Kamuran Şipal (İstanbul: Bozak Yayınları, 1982), s. 113-114. Vurgular metinde yer alır. Geraldine ile birlikte Lilith'i anımsarız.

673 Mustafa Nihat Özön bu sözcüğü "1. Zaman. 2. Cihan. 3. Devir. 4. Dünya" olarak açımlar. A.g.y., s. 138.

güyle birleşir ve hem kusursuz bir sonsuzluğu, hem de kadınlığı simgeleyen, erkeği/"erkekliği" yadsıyan bir halkaya dönüşür. BOŞ-LUKta dolanan dünya, Gaia ise uzayda alt ve üst kavramları yapay ikili karşıtlıklar olduğundan, zaten tepetaklaktır. "Kuyruğunu yutan" yılan ile ise Uroboros metne girer.

> [K]uyruğunu ısıran dairesel yılan uroboros, egosu ve bilinci küçük, gelişmemiş insanın (erkeğin), başlangıçtaki psişik durumun, ilksel konumun simgesidir. Başlangıcın ve başlangıçta yer alan karşıtlıkların bir simgesi olarak uroboros, kendinde olumluyu ve olumsuzu, erkeği ve kadını, bilinç öğelerini, bilince düşman öğeleri birleştiren ve dahil eden "Büyük Daire"dir. Bu anlamda uroboros aynı zamanda kaosun, bilinçdışının ve psikenin bütünüyle ayrışmadan var oldukları – ego tarafından sınır durumu olarak yaşanan bir durumun simgesidir.
>
> Bütün olarak uroboros aynı zamanda, daha sonraları Büyük Baba ve Büyük Anne figürleri olarak keskinleşecek olan birleşmiş ilksel ebeveynlerin de simgesidir. Böylece daha ayrışmamış ilksel örneğin en kusursuz örneğidir.[674]

---

674 Erich Neumann, a.g.y., s. 18-19. "The uroboros, the circular snake biting its tail, is the symbol of the psychic state of the beginning, of the original situation, in which man's consciousness and ego were still small and undeveloped. As symbol of the origin and of the opposites contained in it, the uroboros is the "Great Round," in which positive and negative, male and female, elements of consciousness, elements hostile to consciousness, and unconscious elements are intermingled. In this sense the uroboros is also a symbol of a state in which chaos, the unconscious, and the psyche as a whole were undifferentiated – and which is experienced by the ego as a borderline state. The uroboric totality also appears as a symbol of the united primordial parents from whom the figures of the Great Father and the Great Mother later crystallized out. Thus it is the most perfect example of the still undifferentiated primordial archetype." Neumann'ın erkek düşünce dizgesinin ve iyi/kötü anlayışının yol açtığı, sıralamasında kadın ile olumsuzluklar arasında bağlantı kurma eğilimine dikkat çekmek isterim. Erkek dizgesinde bilinç erkeksi ve olumlu algılanır.

Romandan yaptığım alıntı, yazılmamış metin olarak masalı ve geleceği, yazılı metin niteliğinde geçmişte unutulmaya bırakılmış gerçeğe karşı konuşlandırır ama yazılı metin ölümle iç içe geçmiş, "kabir defterine" kaydedilmiştir. Defteri bulmak, ölümle yüzleşmek anlamına gelir; erkek dizgesinin akılcı savunma düzeneği, ölümle yüzleştiğinde düzenini, özgüvenini yitirir. Yaşadığımız toplumun akıllı/deli ikili karşıtlığına sıkıca ve korkuyla sarılışı, "sınır durumu" vakalarını marjinalleştirerek dışlar: Bu durum, psikanalizin tanı ve sınıflandırma güdülerini bile sekteye uğratarak kaos yaratır.[675] Sınırı aşmak ise tümden deli durumuna düşmektir.[676] İlksel imgelerin büyüyemeyen, bilgeleşemeyen kana susamış insana dayanma gücü ve onur sağladığını savunan Jung'a göre,

> Uroboros'un zaman kadar eski imgesinde, zeki simyacılar için [gölgemizi ötekine yansıtıp günahlarımızı ona mal etme] sanatının ilksel maddesinin insan olduğu kesin göründüğünden, kendini yutmak ve döngüsel bir sürece dönüştürmek düşüncesi yatar. Uroboros karşıtın, yani gölgenin içselleştirilişini ve özümse-

675 "Sınır: Bir sınır vaka Psikopoz ve Nevroz arasındaki sınırda olan bir hastadır. Yani ya Psikopatoloji kategorize edilemeyen ya da mekanizmaları psikotik olup davranışları psikoz aleyhine olan bir hastadır. Bu kullanım, klinik gözlem aksini gösterse de tanısal sistemlerin, nevroz ve psikozun birbirlerini bütünüyle dışladığını varsaymasından doğmaktadır." Charles Rycroft, *Psikanaliz Sözlüğü*, çev. M. Sağman Kayatekin (İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989), s. 150. Vurgular metinde bulunuyor.

676 "Sınır durumundaki hastanın güçlendirilmiş kalesi, duvarlarının çökmekte olduğunu görmeye başladığında ve bu kalenin kayıtsız yalancı-nesneleri, takınılı maskelerini yitirmeye yüz tuttuğunda, gelip geçici, kırılgan ama özgün olan özne-etki, alçaklık denilen o ara-mekânın yaklaşmasıyla kendine duyulur olma hakkı tanır." Julia Kristeva, *Powers of Horror*, s. 48. "When the fortified castle of the borderline patient begins to see its walls crumble, and its indifferent pseudo-objects start losing their obsessive mask, the subject-effect – fleeting, fragile, but authentic – allows itself to be heard in the advent of that interspace, which is abjection."

nişini gösteren dramatik bir simgedir. Uroboros için kendini öldürüp yeniden yaşama döndürdüğü, kendi kendini döllediği ve kendini doğurduğu söylendiğinden, bu "geri itilim" süreci aynı zamanda ölümsüzlüğün de simgesidir. Karşıtlıkların çatışmasından türeyen Tek'i simgeler ve böylece, kesinlikle insanın [erkeğin] bilinçdışından kaynaklanan bir yansıma olan ilk maddenin gizini oluşturur.[677]

Jung, aslan ve tavuskuşu simgeleriyle birlikte değerlendirdiği Uroboros'un, benliği bilinç ve bilinçdışı biçiminde ikiye ayrışmış, bu nedenle de kendini tanıma yetisinden mahrum bireyin kaosa, kan dökücülüğe, "sadece başkalarından talepte bulunulan ve kötülük yapılmışsa hep başkası tarafından yapıldığı çocukluğunun diyarına"[678] yöneltilme kolaycılığına başvurmaması için üretilen imgelerden biri olduğunu öne sürer. İmgesel açıdan Uroboros toplumsal cinsellik sınırlarını aşar, onların dışında ve ötesindedir. Yeni yaşam biçimlerimizde, şimdiki zamanda, Uroboros'a bile alıntıda betimlenen bütüncül ve sınır tanımayan, sonsuzluğa işaret eden biçimiyle yer yoktur: Coleridge'in on dokuzuncu yüzyılda irkilip kendi metninden kaçışı

---

677 Carl Gustav Jung, "Rex and Regina", *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*, s. 365. "In the age-old image of the uroboros lies the thought of devouring oneself and turning oneself into a circulatory process, for it was clear to the more astute alchemists that the prima materia of the art was man himself. The uroboros is a dramatic symbol for the integration and assimilation of the opposite, i.e., of the shadow. This 'feed-back' process is at the same time a symbol of immortality, since it is said of the uroboros that he slays himself and brings himself to life, fertilizes himself and gives birth to himself. He symbolizes the One, who proceeds from the clash of opposites, and he therefore constitutes the secret of the prima materia which, as a projection, unquestionably stems from man's unconscious."

678 A.g.e., s. 363. "...the land of childhood, where one makes claims exclusively on others, and where, if wrong is done, it is always somebody else who has done it."

gibi, aynı nedenle *Baba ve Piç*'in anlatıcısının ürettiği masal metninde, geçmişte konumlanır ve kötülük, hep başkasının suçudur.

Öte yandan, genel anlamda masallar kuramsal olarak çocuklar için (kuramsal olarak "çocuklar" sınıfı piçleri de kapsar) üretilir. Geleneğin ve söylen(e)meyenin kuşaktan kuşağa aktarılmasıdır: "Masallar deneyimin daha yaşlı sesinden genç dinleyiciye bilgi aktarırlar, ileride bekleyen tehlikelerin ve olasılıkların imgelerini sunarlar, seçim yapımında sınırlarını saptamak için korkuyu kullanırlar ve haksızlığa uğrayanlara teselli verirler, erkek ve kız çocuklar, anneler ve babalar, zenginler ve yoksullar, yönetenler ve yönetilenlerin çevresinde toplumsal ana hatlar çizerler, kötülük yapanları ifşa edip iyileri ödüllendirirler, intikam, erk ve haklı çıkma hülyalarıyla güçlüklere karşı dururlar."[679] Türkçede "masal" sözcüğü, Arapça "mesel" kökünden gelir: "Ar. **mesel** (örnek, benzer, öğretici söz)den masal (öykü, özellikle örnek alınacak nitelikte, öğretici öykü). Arapçada olduğu gibi türkçede (*metinde böyle*) de **masal** (mesel) sözcüğü geniş anlamda söylenir: **örnek**, **benzer**, **öğüt**, atasözü, (darb-ı mesel biçiminde söylenir), öykü, doğaüstü olay (mitos/söylence)."[680] Pedagojik işleviyle masalın iyicil olduğunu varsayabiliriz ama kullanılan söylem oldukça aykırı ve ürkütücü niteliklerle yüklüdür. Doğaüstü olay (ve kişiler) içermesi, akılcı erkek

679 Marina Warner, *From the Beast to the Blond: On Fairy Tales and Their Tellers* (Londra: Vintage Books, 1995), s. 21. "Fairy tales exchange knowledge between an older voice of experience and a younger audience, they present pictures of perils and possibilities that lie ahead, they use terror to set limits on choice and offer consolation to the wronged, they draw social outlines around boys and girls, fathers and mothers, the rich and the poor, the rulers and the ruled, they point out the evildoers and garland the virtuous, they stand up to adversity with dreams of vengeance, power and vindication."

680 İsmet Zeki Eyüboğlu, a.g.y., s. 222 (metinde böyle). Masalın atasözünden çok ana-sözü sayılabileceğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

dizgesini baltalar ve aykırıdır. Vermeye çalıştığı sanılan "öğüt" ise çözümlemede çok başka anlamlar kazanabilir, dahası, dizgenin sinsi bir eleştirisi biçiminde algılanabilir.[681] Masal yazan Ohannes İstanbuliyan, türün kaygan ve tehlikeli yapısının farkındadır:

> Nasıl girebilmişti böyle bir sorumluluğun altına? Nesillerdir kuşaktan kuşağa aktarılan her bir masal nice küskün ruh taşıyordu içinde – büyümeden ölen çocukların ruhları.
>
> Çocuk masalları dünyanın en yaşlı anlatılarıydı aslında. Onlar aracılığıyla seslenirdi çoktan yok olmuş nesillerin aç hayaletleri şimdiki zamana. Bu sebeptendi en sıradanlarında bile bir bilgelik, en neşelilerinde bile bir elem bulunması.[682]

Yukarıda da değindiğim gibi, Banu'nun anlattığı Nuh masalı, onun (kısıtlanmış ve erkeklik tarafından kuşatılmış) imgeleminin ürünü, erkek tarihini yeniden yapılandıran, geçmişe sahip olmadığı iyicil bir nitelik yükleyen ütopik bir kurgudur; belirgin bir hasret dillendirir:

> Banu Teyze'nin nezdinde, insanlık tarihindeki tekmil mühim olaylar aşure günü vuku bulmuştu. Allahü Teala, Hazreti Âdem'in tövbesini o gün kabul etmişti mesela. Hazreti Yunus onu yutan yunus tarafından aşure günü azat edilmiş, Hazreti Mevlana Şems'le bu kutlu günde karşılaşmış, Hazreti İsa Tanrı katına aynı gün alınmış, keza Hazreti Musa'ya On Emir aşure günü indirilmişti.[683]

---

681 Örneğin, en ünlü masallardan *Sinderella*'da, evleneceği kızı ayağının büyüklüğüne göre saptayan prensin bilinçaltının ve genel patolojisinin niteliği, erkeklik sorunları konusunda ilginç bir ipucu sağlar.

682 *Baba ve Piç*, s. 338. "Aç hayaletler" sözleri, Amat'ın gemicilerini de metne sokar.

683 *Baba ve Piç*, s. 316-317.

İmgeleminde Nuh'un gemisi yalnızca erkekleri barındırır. Mutfaktaki kadın topluluğu aşure pişirmekte olsalar da, Banu'nun "iyicil" bilincinde eylem erkeklere özgüdür; onların özlenesi ve bir türlü gerçekleşemeyen barışına vurgu koyar. Öte yandan, aşure ile bağlantılandırılan bütün bu erk sahibi, genelde kavgalarıyla ün salmış erkekler, aykırı bir biçimde, mutfağa sokulup kadınlaşırlar. Dahası, Banu'nun seçtiği efsaneler, tıpkı kendi duruşu gibi, temellerinde belirgin bir içsel çelişki barındırırlar. Tanrı, yasak meyveyi yiyerek kendisine başkaldıran Âdem'i gerçekte affetmez: Ölümlü kılarak, öldürerek, ekmeğini acı çekerek elde etmeye mahkûm ederek cezalandırır. Yunus'un (*İncil*'de türü belirtilmeyen) büyük bir balık tarafından yutulması, sözünü dinlemediği ve kendisinden kaçtığı için Tanrı'nın ona uygun gördüğü cezadır; affedilip balığın karnından yeniden doğduğunda, bir sonraki eylemi Ninova kentine gidip felaketin geldiğini haber vermek olacaktır. Yunus'un sürekli kızgın olması, Tanrı'yla tartışmaları, onu barış simgesi niteliğinden tamamen uzaklaştırır.[684] Şems'in Mevlana ile olan (oldukça homososyal) dostluğu, Gılgamış ile Enkidu'yu anımsatırcasına, onun yitirilişine neden olur. On Emir ise, yukarıda da sözünü ettiğim gibi, barışçıl değil, suç ve ceza üzerine kurulmuş, erki merkeze alan bir kurallar dizgesidir: Kadını metalaştırır. "Mühim olaylar" hayırlı gibi gözükseler de erkek dizgesine koşutlukları nedeniyle temelde şiddet ve yıkım ile bağlantılarıyla kurgulanırlar. Banu'nun kadınsı barış özlemi, erkek kurmacaları üzerine kurulduğundan anlamsızlığa mahkûmdur. Daha genç olan, gelecekleri henüz tüketmemiş, geçmişe, farklı duruşlarla da olsa bakabilen kadınların içgüdüsel tepkisini çeker: Asya, "*Başrolde* Nuh peygamber ve biz Kazancılar" diye alaya alarak "aile"nin mutlak erkeksiliğine ve yapaylığına, rollerin hiyerarşisine dikkat çeker, çizgisel zamanı baltalar. Armanuş ise soykırımı anımsatarak er-

684 Bak., *İncil*, Yunus.

kek tarihinin gerçek kıyıcılığının toplumsal bellekten iyimser kurmacalar ve yeniden yazımlar yoluyla silinmesini engeller.[685] Ama yukarıda da değindiğim gibi, her ikisi de karşı metinden yoksundurlar.

Ohannes İstanbuliyan bir kurmaca metninin içinde başka kurmacaları bir araya getiren, Ermeni masalları için bir seçki gerçekleştiren ve yalnızca kendi kurmacası konusunda bilgi edindiğimiz kurmaca bir karakterdir. Gerçek bir yazar olarak benzer bir işlevi üstlenen Leon Surmelian da masalın geleneksel giriş cümlesini değerlendirir ve oluşturduğu seçkinin önsözünde konuyu irdeler: "'Bir varmış bir yokmuş' – ve bunu izleyen öykü, olmuş ve olmamış bir şey olarak anlatılır. Aynı biçimde, okurların çoğunun gözünde, korkarım Ermenistan vardır ve var değildir."[686] Öte yandan, Türkçe masalın başında yer alan aynı sözcüklerle karşılaşan kişi için de aynı ikilem söz konusudur. "Bir varmış bir yokmuş" girişiyle, olan ve olmayan öyküyü öteki dilde okumaya başlayan okur, Türkiye için de "vardır ve var değildir" diye düşünebilir. Kanımca bu ortak sorunsal, paylaşılan psikolojik varlık ve gerçeklik sorgusu, asıl kaynağını, kırımlara yol açan, nefreti, kini, yadsımayı ve utancı besleyen, bunca kan dökülmesine neden olan ırk ve millet gibi ayrımcı ve sınıflandırıcı kavramların yapaylığında, göreceliğinde, toprağı ve Gaia'yı paylaşmakta ve parçalamakta direnen dizgeyi ayakta tutmak ve ona hizmet etmek için kurgulanmışlığında bulur. Her iki kültürün masalları-

685 *Baba ve Piç*, s. 316-317. Benim vurgum.

686 Leon Surmelian, *Apples of Immortality: Folktales of Armenia* (Londra: George Allen and Unwin Ltd., 1968), s. 23. "'There was and there was not' – and the story that follows is told as something that did and did not happen. In the same way, for most readers, Armenia itself, I fear, exists and does not exist." "Il y avait une fois..." ya da "Once upon a time there was..." diye başlayan masallar için sorun daha çok zamanla ilintili gibidir ve varlığa odaklanırlar ama bunlarda da arkadan gelen metin bir olmazlığı/olamazlığı var eder.

nın aynı biçimde, "ve gökten üç elma düştü" sözleriyle sona ermesi, Türk ile Ermeni ayrıştırmasının, öteki ve ben kavramlarının kaypaklığına, kurgulanmışlığına işaret eder. Sonuçta paylaşılan, kafalarımıza - elma, kaldırım taşı ya da yağmur gibi - birtakım maddeler atan bilinmezi, gökyüzünü ve tesadüfü, bu maddelerin kaynağı olan Gaia'yı, yani mutlak kaosu kabullenmek gerekir. Atılanları ödül ya da ceza diye yorumlayan, akılcı bir dizgeye oturtmaya çalışan, sadece umarsızca ölümsüzlüğe ve düzene öykünen "insan"dır.

Bunun ötesinde, *Baba ve Piç*'in başlangıç noktasını oluşturan ve metinde zaman zaman yinelenen "var" ve "yok" kavramlarının, masal tekerlemesi geleneğinde kullanımındaki iç içe geçmişliği, birbirlerinin yerine alabilir duruşları, ürkütücü bir nitelik kazanır. Kendi "var"oluş gerçeğini ve "bir"/birey/ben kavramlarını çevresindeki yetişkinlerin söylemleri doğrultusunda kurgulamakta olan küçük çocuk, masal yoluyla "eğlense" de, metnin başında/özünde yer alan ölümcül tehdidi, masalın aktardığı "ibret" duygusuyla birlikte özümseyecektir. Sonuçta "var" ile "yok" ("yaşam" ile "ölüm") arasındaki ayraç mutlak ayırıcı nokta değil, bağlayıcı virgüldür. *Baba ve Piç*'te bu virgül bile ortadan kalkar. Üstelik, "bir" sözcüğü cümlenin öznesi olarak ele alındığında, "birin" hem var, hem yok olduğunu ima eden sözdizimi, bütünlüğü tümüyle ortadan kaldırır. Bir var olup bir yok oluveren birey, "çocuğun" kendi ölümlü benliğidir ve masal, girişiyle bunu unutmasını engeller. Tekerlemenin "-miş'li geçmiş zamana" yerleşmesi, sürekliliği ve zamansal geçmişi metne dahil ettiğinden, çocuğun gelenekten kaçış seçeneği ortadan kalkar: Eskiden, belki babasının zamanında, hatta daha da önceleri geçerli olan "var" ile "yok"un geçişliliği, geçmiş şimdiki zamanın içinde bulunduğundan, onun da yaşamının bir parçasıdır. *Baba ve Piç*, sorunsal dolu, ürkütücü var/yok ikili karşıtlığını da izlekleri arasında bulundurur. Hem kişisel, hem de toplumsal bağlamda varlık ve yokluk romanın merkezindedir:

"*Baba...*" diye mırıldandı Asya.

Evvela kelâm vardı, der İslamiyet, her türlü varoluştan ve varlıktan evvel kelâm vardı.

Ne var ki Asya'nın indinde babasıyla ilişkisi-ilişkisizliği bunun tam aksini içerir gibiydi. İlk başta kelâmın kendisi değil, bizzat yokluğu vardı. Telaffuz edilmemiş bir kelimeydi *baba*. Yoktu. Yokluğu geliyordu her tür varoluştan ve varlıktan önce.[687]

Anlatıcının, bu sözlerden hemen sonra araya girip, yukarıda alıntıladığım, italikle yazılmış masalörneği, merkezine "kelâmı"[688] alır, söylenebilen, söylenmemesi gereken hakkında "öğüt" verir. Asya'nın bilincinde "baba" sözcüğünün de ardından gelen masal/metin parçası gibi italikle varoluşu bu açıdan anlamlıdır. Asya'nın babası, birçok anlamda yoktur: Kız, masalsı "*baba*" sözcüğünü (söylemeden) mırıldanırken, Mustafa'nın ölü bedenine bakmaktadır. Yaşadığı sırada, bildiği kadarıyla babası değil, dayısıdır. Asya piçtir: Tanımı gereği babasızdır. Kadınlardan oluşan bir ortamda yetiştiğinden erkeğin kelâmını duymadan yetişmiştir. Onun imgeleminde, dinsel bağlamda düşünüldüğü gibi tanrısal "kelâm" / *logos* yer almaz. Varlıktan önce mutlaka "kelâm" olması koşulu ise babanın yokluğunda Asya'yı da "yok" kılar. Irigaray'in dediği gibi, bu "yokluk" kavramı aldatıcıdır:

> [Erkeklerin] "var olma", "yeniden-varlaşma" ve "temsil" dizgelerinin mutlak yıkımına, parçalanmasına, kırılmasına yol açabilecek bir yokluk. Phallus'un (işlevsellik yasası gereğince erkinin ilkelerini yeniden kurgulamaya yarayabilecek bir ***heterojenliğin*** kabarmasını, dirilmesini, hatırlanmasını silen, reddeden, yadsıyan o ***baş göstergenin***), egemenliğindeki üretim, üreme, erk ve

687 *Baba ve Piç*, s. 371-372. Vurgular metinde bulunuyor. Levon/Levent'in "mama" deyişini, bu kelâmın dile gelmesiyle annenin yok oluşunu anımsarız.

688 Kelâm ile "kalem" sözcüklerinin ortak kökü anımsandığında, bu *phallus* simgesinin yazıyla, anlatıcının romanda gerçekleştirmekte olduğu eylemle ilişkisi vurgulanır. Okur onun kaleminden onun sesini, erk göstergesi kelâmını duymaktadır.

kârlılık, anlam süreçlerini tehlikeye sokan bir yokluk. Bu erk, bugün bile, yürürlükte olan "iğdiş olma" kuramını ve pratiğini düzenleyen kavramlar, temsiller ve dil biçimselleştirmeleri tarafından yapılandırılır. Üstelik, tam da kendisine meydan okurmuş gibi yaptıkları dizgenin ürünleri olan bu araçlar ne kadar da güçsüzdür. Phallus-merkezcilikle böylesine danışıklı dövüşler sadece onun erkini sağlamlaştırmaya yarar.[689]

Bu boşluk/yokluk, Asya daha sadece bir "*pıhtı*"[690] iken de geçerlidir: Kürtaj olmaya gittiği muayenehanede, olması gereken/beklenen "kocası" hakkında bir soruyla karşılaşan anne, Zeliha, aynı yokluk sorununu metne sokar: "Bu kürtaja onay verecek bir koca yoktu. Bir baba yoktu. BA-BA yerine BOŞ-LUK vardı."[691] Dahası, Asya çevresinde yalnızca kadınlarla büyüdüğünden, Freud/Lacan bağlamında sözde iğdiş olduğunu, *phallus*'un yerinde bedeninde bir boşluk bulunduğunu deneyimleyemez. Yaşamında *Babanın-Adı* (Nom du Père / Non du Père / Non-dupes-errent) yoktur. Erkek merkezli psikanaliz kuramları bu noktada sağır kalır. Alıntıda tekrarlanan "evvel", "evvela" sözcükleri de Asya'nın ilk tepkisinin masalsılığını vurgular. Her şeyden önce, "evvela" kaos vardır.

---

689 Luce Irigaray, adı geçen yapıt, s. 50. "A nothing that might cause the ultimate destruction, the splintering, the break in their systems of 'presence,' of 're-presentation' and 'representation.' A nothing threatening the process of production, reproduction, mastery, and profitability, of meaning, dominated by the phallus – that *master signifier* whose law of functioning erases, rejects, denies the surging up, the resurgence, the recall of a *heterogeneity* capable of reworking the principle of its authority. That authority is minted in concepts,representations and formalizations of language which prescribe, even today, the prevailing theory and practice of 'castration.' And what weak instruments these are, products of the very system they pretend to challenge. Such collusion with phallocentrism serves only to confirm its power." Vurgular metinde bulunuyor.

690 *Baba ve Piç*, s. 36. Vurgu metinde bulunuyor.

691 A.g.e., s. 20.

Asya'nın, babası olduğunu yeni öğrendiği erkek cesedinin karşısında duyumsadığı "yokluk" hissi, romanın ilk bölümünde, kürtaj olmak üzere, acının yanı sıra bilinci ve *süperego*'yu da saf dışı bırakan bir ilaç olan morfinin[692] etkisinde ameliyat masasında yatan Zeliha'nın da paylaştığı bir deneyimdir. Rahminde "var" olan "piçi" "yok" ettirmesine, içinin boşaltılmasına ramak kala, anne/teyze adayı, "aile" kurumu içindeki yeri belirgin olamayan bu "sınırdaki" karakter, kaos durumunu içsel bir biçimde yaşar:

> Birden dehşetle farkına vardı ki taşların altında sadece boşluk vardı. Uçsuz bucaksız boşluk.
>
> Boşluk her yerdeydi, ayaklarının altında olan aynı zamanda başının üstünde. Çok geçmeden aşağıdakinin yukarıda olduğunu, mavi gökten patır patır kaldırım taşları yağdığını gördü. Gökyüzünden bir kaldırım taşı düştüğünde kaldırımdan da bir taş eksiliyordu. Göğün üstünde ve yerin altında aynı şey vardı: BOŞ-LUK.
>
> Kaldırım taşları, aşağıdaki oyuğu derinleştirerek yağarken Zeliha paniğe kapıldı, bu hoyrat uçurum tarafından yutulmaktan korktu. "Durun!" diye bağırdı taşlar ayaklarının altında yuvarlanırken. "Durun!" diye emretti hızla gelip üzerinden geçen vasıtalara. "Durun!" diye komut verdi onu omuzlayan yayalara, var gücüyle, çığlık çığlığa.
>
> "Lütfen durun!"[693]

Yunus Emre'nin dizelerini anımsarız: "Ben Ay'ımı yerde gördüm ne isterim gökyüzünde / Benim yüzüm yerde gerek bana rahmet yerden yağar." Ameliyat olmak üzere bilincini yitirdiği sırada içine düştüğü bu kaos, tecavüz edildiğinden, erkeğin kıyıcılığı ve nefretiyle yüz yüze geldiğinden beri yaşadığı ama dile ge-

---

692 *Kar*'da rakı, *Amat*'ta ise kaygusuz ve şarap aynı izleğe, unutma bağlamında dikkat çeker. Bu metinlerdeki erkeklerin aksine, "bilinç" yitimi, *süperego*'nun baskısından kurtuluş, Zeliha'da farklı sonuçlara, daha keskin, akıl ötesi ve içsel bir bilincin yüzeye çıkmasına yol açar.

693 *Baba ve Piç*, s. 27.

tirmediği bir yaşama bakış biçimidir.[694] Sadece sessiz bir rüya, bilinçaltının etkinliğinde kalmış bir ileti olduğu sürece iyicil bir yönü yoktur: Morfinin etkisiyle rüyayı gerçek bir söyleme dönüştürdüğünde kaos gerçekliğini ve etkisini gösterir. Kadını "boşluk" Asya'nın var edilmesini sağlar. Erkek dizgesinin düzen sağlamak, toplumsal ve kentsel yaşam biçimini egemen kılmak için kaldırım taşları ile kapladığı, görmeye tahammül edemediği, kaos olarak yorumladığı toprak, dünya, Zeliha'nın baskıcı *süperego*'sunun devre dışı kaldığı bu anında, kadının imgeleminde tümüyle başkaldırır. Toplumun ve dizgenin baskın kuralları doğrultusunda, piç doğurmamak, ağabeyinin tecavüzünün yol açtığı "utancı" gizlemek amacıyla o da doğaya karşı gelmektedir:[695] Jinekoloğun, erkek doktorun kadın bedenine bu denli egemen olduğu en yetkin bilim dalının[696] bir üyesinin eline terk ettiği vü-

694 Bak., a.g.e., s. 332.

695 Kanımca kadının kendi bedeni üzerinde mutlak ve tek egemen olması gerekir. Kürtajın toplumsal ve aileden kaynaklanan nedenlerle kaçınılmaz kılınması, kadının kendi bedeni üzerinde kurması gereken egemenliğinin, seçim hakkının ihlalidir. Metnimde kürtaj karşıtı bir söylem söz konusu değildir: Kadın, kendi istediğinde, kendi kararları doğrultusunda kürtaj olur. Dahası, tecavüz nefretten ve şiddetten kaynaklandığından, kadının tecavüzcüsünün bedenine zorladığı bir gebeliği sürdürme yükümlülüğü de yoktur. *Baba ve Piç*'te, Zeliha'nın ağabeyinin tecavüzü sonucunda doğuracağı çocuğun "Asya" adlı bir kadın olması, metnin bütünlüğü doğrultusunda bir eğretilemedir ve Gaia'nın isyanını haklı çıkarır.

696 Jinekoloji, tıbbın ve bilim dünyasının kadın bedeni üzerinde hâkimiyet sağladığı en etkin alanlardan biridir. Jinekoloji biliminin gelişim gösterdiği on dokuzuncu yüzyıl yaklaşımlarından söz eden Mary Daly, erkek doktorun kadın hastası üzerinde var olduğuna inandığı mutlak egemenliğine dikkat çeker: "1848'de Dr. Charles Meigs kendi jinekoloji öğrencilerine, kadın organlarının 'kadının ruhu üzerinde' bile 'garip ve gizli etkiler' yarattığı konusunda bilgi vermişti. Bundan, jinekolojik çalışmaların yalnızca sal tıp alanında değil, 'psikolojik ve ahlaksal' alanlarda da odaklaşması gerektiği sonucuna varmıştı. Böylece, rahip, mürşit, her şeyi bilen Anlayıcı ve (cinsel organlarında yoğunlaşmış ve yeri değiştirilmiş) kadın ruhuna Reh-

cudu ve bilinçaltı yönetimi ele geçirmiş, yeryüzüyle, Gaia ile birlikte ilksel kaosu yeniden etkin kılmıştır. Hastanın istemi dışında müdahaleyi sürdürmek tıp etiğine uymaz; doktor durmak zo-

---

ber olarak jinekolog, ilerle ve kes yönünde Takdis edilir ve Ulu Salahiyetnamesini alır." "In 1848 Dr. Charles Meigs had informed his gynecological pupils that the female organs exert 'strange and secret influences' even on the 'the very soul of woman.' He concluded from this that gynecological study must not be purely medical, 'but psychological and moral.' The gynecologist as priest, guru, omniscient Understander and Guide to the female soul (condensed and displaced into her sexual organs) is thus given his Holy Orders and Great Commission to go forth and cut." Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* (Boston: Beacon Press, 1990), s. 227. Kökenleri bu anlayışa dayanan bir bilim kolunun yirmi birinci yüzyılda görece değiştiğini umabiliriz ama kadın bedeninin üzerine damgasını vurmak isteyen erkek merkezli "müspet ilimlerin" temel ideolojisi ürkütücüdür: "Modern bilim erkek ve kadın, kamusal ve özel alan, ev ve iş arasında gittikçe büyüyen bölünmeyi destekleyerek, hatta buna yanıt olarak, tercihini zihin ve doğa, akıl ve his, öznel ve nesnel arasında çok daha büyük bir kutuplaşmadan yana kullandı. Kadınların cinselliklerinin tedricen yok edilmesine koşut olarak, cansızlaştırılmış, kutsallıkları alınmış ve giderek makineleştirilmiş bir doğa anlayışı sunmaya başladı. Bu sayede, bilim bizahiti değişikliğin faal bir aracısı haline geldi. Modern bilim ideolojisi (en azından bazı) erkeklere erkeksi özsaygı ve yiğitlik için yeni bir temel sundu. Aklilik ve nesnellik kavramları ve doğayı tahakküm altına alma istenci belli bir bilim anlayışının ilerlemesini desteklediği gibi, yeni bir erkeklik tanımının kurumsallaşmasını da desteklemiştir. Kadınla ilgili her şeyle karşıtlığı içerisinde tanımlanan modern bilimin elde ettiği başarı dikkate alındığında, hem Doğa hem de Kadın korkusu durulabilirdi. Biri mekanik dayanağına [temeline] diğeri de aseksüel erdem[in]e indirgendiğinden, [artık] Mater'in (anne) özü hem ehlileştirilebilir hem de fethedilebilirdi[;] erkeğin iktidarı olurlanmıştı [sağlama bağlanmıştı]." Evelyn Fox Keller, *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), s. 89-90 (Kare parantez arasında yaptığım ufak değişiklikler, yukarıda künyesini verdiğim kaynak metnin ifadesini bu çalışmanın bağlamında daha açık yansıtmak içindir. Beğenerek okuduğum Ferit Burak Aydar'ın çevirisinin yetkinliğini sorgulamıyorum).

runda kalır.[697] Zaten fazla konuşmaması metin içinde sürekli tavsiye edilen Zeliha, ameliyat maşasında sessiz değildir: Sekreterin sözleriyle, "siz öyle avaz avaz bağıRıRken doktoRun bi şey yapması kabil olmadı tabi."[698] Gaia, kendisini gizleyen/giydiren/örten kaldırım taşlarını fırlatarak soyunmakta, görülmek istenmeyen temel "boşluğunu", vajinasını vurgularcasına, Freud'cu psikanalizin kadın bedenini eksik-boşluk olarak yorumlamasından öç almaktadır. Akılcı dizgenin alt-üst, aşağısı-yukarısı biçiminde sınıflandırdığı evren, bu düzen sağlama çabasını, kendi kendini tersine çevirerek yalanlar, Zeliha ile birlikte, yüksek sesle "hayır" der. Roman başlarken okura belirtilen, "gökten kafana ne yağarsa yağsın asla küfretmeyeceksin" kuralı, anlatıcının bir kenara çekilip sesini Zeliha'nın bilinçaltına devrettiği bu bölümde tümüyle yalanlanır: Gökten yağan, topraktan kaynaklanır; "yukarıda" olduğu varsayılan güç, ilksel durumda yerin altındadır. Erkek dizgesinin ürünleri kaldırım taşlarına, "vasıtalara", onların ötekisi yayalara (topluma) "Durun!" komutunu verme

697 Öte yandan metin, doktorun etik kaygılarının gücünü ve geçerliliğini de sorgular: "Sokaktan geçenleR sizi boğazladığımızı filan sanmışlardıR heRhalde(...) nasıl oldu da kapımıza polisleR dayanmadı, hayRet!" (*Baba ve Piç*, s. 28) diyen sekreter, dışarıdaki toplumsal varlığın etkinliğini, jinekoloğun kürtajı yapamamasının bir diğer nedeni olarak anımsatır.

698 *Baba ve Piç*, s. 28. Muayenehanenin erkeksi ortamı, kadın sekreterin dili kullanmada çektiği güçlükten de bellidir. Rahim sözcüğünün başını oluşturan R harfini söylerken bocalar. Mekândaki yeri de sorunludur: Sekreter sözcüğünün kökeni, Latince "*secreto*", özeli, gizli kalanı belirtir (bu nedenle gizli evrakın saklandığı kapaklı çalışma masalarına sekreter adı verilir – rahim ve mahrem sözcüğün temelindedir). Genelde kadın olan sekreterler, patronlarının etkin eylemlerini gizlide, özelde destekleyen işlevler üstlenirler; bir bakıma, aile kurumunda evli kadının üstlenmek zorunda kaldığı görevi işyerinde karşılarlar. Kadın bedenine odaklaşarak erkek doktoru ikircikli ama egemen konuma oturtan jinekolog muayenehanesinde kadın sekreterin durumunun kaypaklığı, gizliyi ve özeli, Zeliha'ya sorduğu mahrem soruların orada bulunan herkes tarafından duyulmasına neden olarak ihlal edişinden bellidir.

etkinliğini de Zeliha'ya sağlayan Gaia'dır: Boşluğunun, "var"lık ve egemenlik peşinde koşan erkek dizgesinin korkuyla silmeye çalıştığı "yokluğunun" aracılığıyla, kürtajı engelleyerek Asya'nın "varlığına" olanak tanır. "Pıhtı", masal olmaktan çıkar, Zeliha'nın karnına dokunduğu ve "demek kızım halâ orada" dediği anda, bilinen bir gerçekliğe dönüşür: "Ama Zeliha biliyordu. Biliyordu işte."[699]

Elif Şafak, romana başlamadan önce kullandığı geleneksel masal tekerlemesinin altında bir satırlık boşluk bırakarak farklı iki masal tekerlemesini art arda sunar. Aralarında herhangi bir noktalama imi olmadığından ikisi görünürde tek bir cümle oluştururlar. Ancak, ikinci satırdaki "Fazla" sözcüğü büyük harfle başladığından, bir şiirin iki dizesini okuyor izlenimini ediniriz. Boratav'ın, masalın "karışık, çapraşık, akla sığmaz ya da şaşırtıcı"[700] niteliğini vurguladığını düşündüğü masal tekerlemeleri, tanım gereği yalan olmak zorundadır: Kullandığımız, sömürdüğümüz yük hayvanı develer tellal olup söz söyleyemez, iletişime katılamaz; rahatsız eden, bizden yararlanan, bizi sömüren öteki hayvan pire, berber olup saçlarımıza, topluma sunduğumuz görüntüye düzen getiremez; ben babamın beşiğini sallayamam; dahası, üzerimde ezici bir egemenlik baskısı yarattığından, sallamaktan da korkarım. Masal mukaddemesi (girişi) "Tanrı'nın mahlukları tahıl kadar çokmuş" ile "Fazla konuşmak günahmış" sözlerinden oluştuğunda, kullanılan -miş'li geçmiş zaman fiil eki, anlamı kaçınılmaz bir biçimde tersine çeviren bir ima taşır. Sözcüklerin kullanımı nedeniyle edinilen izlenim yüzünden, şimdiki zamanda Tanrı'nın mahluklarının sayılarının sınırlı, fazla konuşmanınsa onaylanan bir eylem olduğunu varsayarız. Zaten Tanrı'nın asıl mahluklarının erkek olduklarını varsayarsak, *Baba ve Piç*'te sayıları gerçekten azdır. Metindeki kadınların ise bir ni-

699 *Baba ve Piç*, s. 29.

700 Pertev Naili Boratav, a.g.y., s. 97.

telikleri de sözle olan ilişkileridir: Durmadan konuşurlar, paylaştıkları, yazılmamış kurallar içeren, kendilerine özgü metinleri vardır ve küfür bile ederler.

Küfür, *Kuran*'a gönderme yapan, dinsel yan anlamı yoğun bir kavramdır. Sövmek ve küfretmek, başkaldırının sözel göstergesidir. Bakhtin küfrü halk kültürünün kendini göstermek için kullandığı üç öğe arasında sayar.[701] Ancak *Baba ve Piç*'te Zeliha'nın küfürleri Bakhtin'in sözünü ettiğinden farklıdır: İki yüzlü Janus'tan söz edemeyiz.[702] Övgüyle sövgü arasında bir geçişlilik söz konusu değildir. İstanbul sokaklarında, yağmurun altında ağız dolusu küfür eden Zeliha, karnavalesk bir ortamda değil, kişisel tragedyasının ortasındadır. Karnavalın sağladığı özgürlük yanılsaması ona tanınmamıştır. Ama karnında bebeği, erkeklerin arzu nesnesine dönüşmüş sırılsıklam bedeniyle, Bakhtin'in betimlediği cinsellik yüklü kadın imgesini çağrıştırır. Bir yandan da tanrıçalaşmıştır: Taş devrinden kalan Ana Tanrıça figürlerinin şiş göbekleri, sarkık ve dolu memeleri, gebe kadını tekrar tekrar yaratıp tapınma nesnesine dönüştürür.[703] Öte yandan, küfür terimlerinin cinsel içeriği, özellikle de kadınla, bedenle, bedenin salgıları ve cinsel tercihlerle ilintili olması, egemen kesim açısından konuşulmaması gereken, saklanan ve yasaklanan ama sövme düzeyinde dillendirilen bir saldırganlığı vurgular. Bu açıdan, küfretmek sadece alt düzeydeki halk kesimlerinin baskıdan bir an için kurtulmak amacıyla kullandıkları bir eylem değildir: Erkeğin bastırdığı korkuları aşağılayarak, iğrençleştirerek, sefilleştirerek erkeği rahatlatır. Kadının küfretmesi ise onu, bastırılan, ancak anlık patlamalarına izin verilen sömürülen sınıflarla özdeşleştirir. Ama söverken egemen erkek

701 Bak., Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), s. 5.

702 *Baba ve Piç*, s. 165.

703 Bak., Anne Baring ve Jules Cashford, *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image* (Londra: Penguin Books, 1993), s. 3-24.

söylemini paylaştığı için, küfreden kadın bilmeyerek sömürücü güçle işbirliği eder. Zeliha umarsızca küfretmeyi bırakıp kendi metnini, izin verildiği ölçüde de olsa insan bedenlerinin üzerine dövme yoluyla kaydettiğinde, erkek dilini bırakıp bir tür *écriture féminine* oluşturacaktır.

Romanın başlangıcını oluşturan metin, masalın gerektirdiği geleneksel formülü oluşturan "Allah'ın kulları" sözlerini değiştirdiğinden, geleneksel Müslüman Tanrısı'ndan uzaklaşır. "Kul" sözcüğü metinde "mahluk" haline dönüşmüştür: Yaratılmış olan bireyin Tanrı'yla ilişkisi, "kul"lanılma düzeninden çıkarılmıştır. Tahılla mahluk arasında yapılan benzetme ise, bir yandan aşureyi çağrıştırırken, hem topraktan çıkan insan söylencesine, yani Yunan mitolojisine gönderme yapar, hem de insanı doğayla, nar taneleriyle, dünyayla ve Gaia'yla bağlantılandırır. "Fazla konuşmak" ise dili kullanan kurmaca metninin ve özellikle, uzun soluklu bir yazın türü olan romanın varlığını oluşturan niteliktir. İletişimin ve insan ilişkilerinin temelinde konuşma yer alır. Söz olmadan düşüncenin ve anlamın kurulamayacağı/kurgulanamayacağı ise açıktır. Romanın girişinin sayfa üzerindeki düzenlemesi de çözümleme seçeneklerini zenginleştirir: "Günahmış"ın ardından gelen üç nokta, metnin dışarıda bıraktığı bir devamının varlığını, söylenmemiş sözlerin bastırılışını, sayfadan silinmişliğini haber verir. Bitirilmemiş bir cümle, sözü kesen bir duraksama, söylenmek istenmeyen, söylenemeyen bir içerik duyumsarız. Aynı üç nokta, Türk ve Ermeni masallarını da birleştirir ve ayırır. İki "masal" geleneğinin, iki metnin arasında, hem bir boşluğa, hem de o boşluğun ima ettiği bir gizli metne, söylenmemiş, fazla konuşulmamış bir içeriğe, sessizliğe işaret eder: Paradoksal bir biçimde, hem ayırır, hem de "ve" sözcüğünün varlığıyla, birleştirir.[704] Öte yandan, "Türk masalına bir mukaddime" açıkla-

704 Üç noktanın kullanımı ve anlamı için bak., Nijat Özön, *Büyük Yazım Kılavuzu* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999), s. xxxix.

masının hemen ardından gelen "ve bir Ermeni masalına" sözleri, bitmemiş, bitirilmemiş bir cümle oluşturur. Ermeni masalının gerisinde yine bir boşluk, bir sessizlik, bir hiçlik duyumsarız. Cümlenin sonuna konulmamış nokta, yokluğuyla dikkatimizi çeker. Başlangıçtaki mukaddemenin gerisini, romanın sonuna doğru, sözü edilen gizli metinlerde, aile defterlerinde, okuduğumuz kurmacanın, romanın kendisinin içinde buluruz: "Olur da eline geçirirsen o defterlerden birini, orada rastgelebilirsin söze dökülmeyecek olana" cümlesi, *Baba ve Piç*'in üst-metinselliğini, kendi yazınsal ürün niteliğinin farkındalığını vurgular: Söze dökülemeyecek olanı, bilinçaltına sürüleni yazınsal metin kurmacaya dönüştürür. Dahası, defterlerin, metinlerin mezarla ilişkisi, yazının da ölümle bağlantısını okura anımsatır.

Amat, belirgin bir kaosa, sürekliliğe ve zamansal döngüye dikkat çekmek için bölümlere ayrılmamıştır ama *Baba ve Piç* de *Kar* gibi sıkı bir kurgusal dizgeye sokulmuştur: Her biri romandaki aşurenin yapımında kullanılacak/kullanılan malzemelerden birinin adını taşıyan on sekiz ayrı bölümüyle[705] belirgin bir düzen umuduna gönderme yapar. Romanı oluşturan bölümler kendi içlerinde de aralarına konulan noktalar aracılığı ile alt bölümlere ayrılmıştır. Okurun düzen, sınıflandırma, ayrıştırma, bölme ve sınırlandırma gereksinimleri böylece karşılanmış görünür. Yine de bölümlere adlarını veren bütün bu yiyecekler bulamaç kıvamındaki aşurenin[706] içinde birbirlerine karışacaklarından ve tek-

705 Aynı biçimsel disiplini uygulayan Henry Fielding'in *Tom Jones* romanını anımsarız: *Baba ve Piç* kadının oluşumuna ve piçliğe alışmasına yoğunlaşırken, on sekizinci yüzyıl İngiliz akılcılığının temsilcilerinden Fielding, erkeğin piçlikten baba rolüne geçişini, erk sahibine dönüşme sürecini anlatır. *Tom Jones* da on sekiz bölümden oluşur ve yemek yeme eğretilemesiyle başlar. Her iki roman da *picaresque* roman geleneğini merkeze alır.

706 Aşure eğretilemesi Elif Şafak'ın *Bit Palas* romanında da benzer bir işlev üstlenir (örneğin bak., Elif Şafak, *Bit Palas* [İstanbul: Metis Yayınları, 2002], s. 172).

liklerini, sınıflandırılmışlıklarını yitireceklerinden, bu düzen duygusu kaosu da sinsice içine çeker, dahil eder ve kabullenir. Yemek yapmak ve doyurmak erkek dizgesinde kadınla sıkı sıkıya ilişkilendirildiğinden, hem düzeni, hem de kaosu birlikte içselleştirebilen, özümseyebilen farklı bir dizgenin baskınlığını duyumsarız. *Amat*'ı incelerken yemeğin ve yemek malzemesinin erkek sorunsalıyla bağlantısına, aşçılığın erkeğin eline geçtiğinde kazandığı vahşi niteliğe değinmiştim. *Baba ve Piç*'te pişirilen aşure ise et içermediğinden, vejetaryen yönüyle kadınsı bir yiyecektir; hazırlanması kıyımı ve kan dökülmesini gerektirmez. Öte yandan, romanın ilk on yedi bölümü, doyum duygusu yaratan, besleyici ve lezzetli besinlerin, verimliliği simgeleyen tatların ve baharatların isimlerini taşır: Tarçın, nohut, toz şeker, kavrulmuş fıstık, vanilya, antepfıstığı, buğday, çam fıstığı, portakal kabukları, badem, kuru kayısı, nar taneleri, kuru incirler, su, kuru üzüm, gül suyu, pirinç, iyicil malzemelerdir.

Romanın son bölümüne adını veren potasyum siyanid ise zehirdir ve ölümcüldür. Sonuçta erkeğe zehir yediren kadın da çok zorlandığında erkeğin içsel kıyıcılığından nasiplenir, dizgenin önerdiği kadınsı rolleri yadsıyabilir, Kutsal Ana'nın ikilem dolu "iyicil" ve/ama "kötücül" niteliklerini kendinde birleştirebilir; akılcı düşüncenin ayrılmaz parçası ikili karşıtlıklar böylece yeni, kaotik bir dizgede silinir ve yitirilir. Öç alma, toplumsal kurallarının belirlediği haksızlığı ortadan kaldırmak için ötekini öldürme duygusu ve dürtüsü, yukarıda incelediğim romanlar bağlamında erkek figürünün erkekliğini korumak için başvurduğu bir stratejidir: Potasyum siyanid[707] kullanan Banu, *Kar* ve *Amat*'taki katil-

707 Yemek yapma ile kimyasal bileşimleri oluşturma arasında ilginç benzerlikler vardır. Aşurenin çeşitli yiyecekleri karıştırarak hazırlanmasını anımsatırcasına, potasyum siyanid (KCN) de iki bileşmiş maddenin, hidrojen siyanid ve potasyum hidroksidin bileşiminden oluşturulur. Tadı bademinkini, görünüşü ise şeker kristalini andırır. Öte yandan, organik bir bileşim

lerin aksine, *phallus*'u anımsatan erkeksi bir silahı benimseyeceği yerde, yemeği zehirleyerek ölümcül kılar, egemen dizgenin kıyıcı amaçlarını, gizliden ve sinsice, ona yüklenilen toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir stratejiyle gerçekleştirir.[708] Mustafa'ya seçim hakkı tanıması, "Christabel"de Geraldine'in "elini uzat" diyerek bu hakkı veren tutumunu, Havva'ya ve Âdem'e yasak meyveyi yediklerinde aynı hakkı tanıyan ve benzer bir biçimde ölümü yiyecek olarak sunan Tanrı'nın kararını anımsatır. Banu, Tanrı'nın aksine, kadınların konuşma özgürlüğü kısıtlı olduğundan, sunduğu yiyeceğin tehlikeli niteliği konusunda uyarıda bulunmaz. Geraldine ise Christabel'in yatağına girdiğinde konuşma yetisini elinden alır:

"Göğsümün sana temasıyla büyü gerçekleşecek,
Ve senin sözünün efendisi olacak, Christabel!
Bu gece biliyorsun, yarın da bileceksin,
Utancımın bu izini, acımın damgasını;
Ama boşa savaşıyorsun,
Bir tek şey söylemeye
Gücün olacak artık:
Loş ormanın içinde

değildir. Hızlı ölümcül etkisi nedeniyle böcek öldürmek için sık kullanılır (bak., http://en.wikipedia.org/wiki/Potassium_cyanide). Yazınsal metinler arasında kullanıldığı en ünlü roman, Agatha Christie'nin *Sparkling Cyanide*'ıdır (Londra: HarperCollins Publishers, 1993). Bu romanda da hafıza, öldürülen karakterin adında (Rosemary [biberiye] hatırlamanın simgesidir) metne girer ve katil iki kız kardeşi hedef alır. Zehri içerek madde, aşure gibi evsel, kadınsal bir yiyecek değil, daha yapay, gösterişli bir içecek olan şampanyadır.

708 Kendisine zulmedenden zulmederek öç alan Heathcliff'i, tecavüzcüsünün bedenine bir bıçak saplayarak onu öldüren ve bu yolla başkasının bedenine tecavüz eden Tess of the d'Urbervilles'i anımsarız. Sömürgeciye şiddet kullanarak başkaldıran sömürülen, zorbanın davranış biçimlerini özümseyip benimsediğinde, kendisi zorbalaşır. Öte yandan Banu, seçimi kardeşine bırakır.

Alçak bir ses, bir inilti duyduğunu,
Işıltılı, güzelden öte bir hanımefendi bulduğunu:
Onu eve getirdiğini, sevgi ve merhametle,
Nemli havadan korumak ve sakınmak için."[709]

Memenin, göğsün korkunçluğu, ürkütücülüğü ve tehlikesi evrenseldir; erkek dizgesinin ürünü, süt emmemiş Christabel'i etkilemek için "vampir/cadı," anneyle ilintili, doyurucu meme imgesini gözdağı olarak kullanır. Dahası, Christabel için söz ve ses, tecavüzcüsünün koyduğu sınırlarla kısıtlanmıştır. Zeliha gibi o da susmak, yalnızca izin verileni ifade etmek zorundadır. Anlatmasına izin verilen metin ise geçmişin içinden, egemeni tarafından seçilmiş, ayıklanmış, temizlenmiş ve kurgulanmış, cımbızla çekilmiş bir andır: Geraldine'in resmi tarihi.

Baba ve Piç'te zehir ağızdan bedene sokulduğundan, aşureyi yiyen Mustafa kadınlaşır, ağzı eğretileme düzeyinde vajinaya dönüşür, bir yandan da ana sütünü emen bebek figürünü çağrıştırarak çocuklaşır. Erkeğin çocukluğuna duyduğu özlem, rahme geri dönüşle ilintilidir. Ölümcüldür. Banu bu anlamda Geraldine'e, erkek kardeşi ise Christabel'e koşuttur. Ötekini odasına, yatağına özgür iradesi ile sokan, "öyle olsun"[710] diyen Christabel gibi, Mustafa, yiyeceği kendi iradesiyle, zehirli olduğunu bile bile bedeninin içine aldığından, aşureyi ağzına almasında tecavüz eğretilemesi söz konusu değildir. Eylemi daha çok romanın önceki

709 Coleridge, "Christabel," a.g.y., s. 195. "'In the touch of this bosom there worketh a spell, / Which is lord of thy utterance, Christabel! / Thou knowest to-night, and wilt know to-morrow, / This mark of my shame, this seal of my sorrow; / But vainly thou warrest, / For this is alone in / Thy power to declare, / Thou heard'st a low moaning, / And found'st a bright lady, surpassingly fair: / And didst bring her home with thee in love and charity, / To shield her and shelter her from the damp air.'" Coleridge'in kullandığı eski İngilizce, korkulanı başka bir zamana yerleştirip uzaklaştırmak işlevini görür.

710 "so let it be!" a.g.e., s. 194.

bölümünde tanık olduğumuz mastürbasyon sorunsalına gönderme yapar: Aşureyi zehirli olduğunu bilerek, "bütün malzemelerin tadına vararak"[711] yemesi, ölümle doyuma ulaşmanın, Freud'un ölüm özlemi olarak tanımladığı dürtünün eğretilemesidir.

Öte yandan roman, aşurenin malzemeleriyle adlandırılan bölümlerden oluştuğundan, eğretileme düzeyinde okura sunulan bir yemek özelliğini kazanır. Kurmaca metin, kadının mutfakta kurguladığı aşure kadar doyurucu ve besleyicidir bir bakıma. Yazını insan davranışları konusunda evrensel bilgi kaynağı olarak gören Aristoteles'ten bu yana, aydınlanmacı, akılcı eleştiri, kurmacayı hem eğlendirici, hem de öğretici olarak nitelendirir. Yazınsal metni okurken bir yandan oyalanırız ama metnin diğer, önsel amacı eğitseldir. Eğitim ise bilgelik (ve tabii bilgi) kazandırdığından, "aydınlattığından," gelişme sağlar: Besin gibi büyümemize katkıda bulunur. *Amat*'ta da gördüğümüz gibi, bilgi ile ölümsüzlük arasında bağ kurulur. Böylece, örneğin Fielding gibi akılcı roman yaratıcısı, romanını yiyecek sunumuyla ilişkilendirdiğinde,[712] metin yazarı erkek, kadının mutfağını, itildiği son yaratıcılık mekânını bile ele geçirmiş olur. Oysa *Baba ve Piç*'te, bölüm başlıkları aracılığıyla okura sunulan ve doyurucu, haz verici olduğu sanılan aşure, son kertede potasyum siyanid içerdiğinden zehirli ve ölümcüldür: Romanı bölüm başlıklarının sağladığı düzen doğrultusunda okuyan okur ile Mustafa bu noktada tek kişiye dönüşürler. Bu düzeyde yine erkek dizgesinin bir kurgulaması olan yazının besleyici özelliği yalanlanır ve sanatın ölümcül ve kötücül yanı öne çıkar. Bu bağlamda yaratıcı ve sanatçı niteliğini ise bir omuzunda Ağulu Bey, öteki omuzunda Şekerşerbet Hanım

711 *Baba ve Piç*, s. 352.

712 Dizgenin yetkin temsilcisi, İngiliz polis teşkilatının kurucusu Henry Fielding, *Tom Jones*'un girişinde sadece mutfak eğretilemesiyle yetinmez. Yaşadığı zaman ve ortama tam bir uyumla yaklaştığından ticaret kavramını ve kapitalist düşünceyi de metne dahil ederek okurunu bir lokantaya yerleştirir ve ödeyeceği hesabı da göz önüne almasını ısrarla anımsatır.

ile çocuksuz, yarı bekâr Banu Teyze ve aşureyi oğlunu beslemek için hazırlayan koruyucu anne Gülsüm Nine üstlenirler. Ölümcüllüğe yol açan, yine, bu iki kadında simgeleşen ikili karşıtlıklar olur.

Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı* yapıtında, "aşure" sözcüğü konusunda şu bilgileri verir: "Muharrem ayının onuncu günü; [xix] bu günde yapılması gelenek olan karışık aş || ~ *Fa aşūrā* a.a. ~ *Ar aşūrā* (...) Muharrem ayının onuncu günü < *aşr/aşara* on → AŞİRET 'Karışık aş' anlamı ve geleneği İran'a özgü olup, *Fa aşūrdan* (katmak, karıştırmak) fiilinin etkisini gösterir."[713] İnsanları renklerine, kurgulanmış etnisitelerine, bulundukları yerlere göre sınıflandırmayı yeğleyen, onları yapılandırılmış cinsiyetlere, ailelere, "aşiretlere", kavimlere, cemaatlere, milletlere göre ayırmayı mecburiyet olarak algılayan akılcı erkek dizgesi, doğal olarak "aşure" kavramına uzak ve yabancıdır. Romanda bu yiyeceğin, birbirlerinden ayrılmış, birbirine düşman edilmiş bu iki "millet"i, yapay sınıflandırmaların ölümcül sonuçlarını somutlaştıran Türk-Ermeni ilişkisini simgelemesi, okuru pek şaşırtmasa da paradigmalara uygundur. Özellikle, aşurenin yasla (ve dolayısıyla ölümle) ilintili bir yiyecek olarak kurgulandığı anımsandığında koşutluk daha da vurgulu bir anlam kazanır.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, hem Ermeni, hem de Türk yemek kültürünün (Yakın ve Ortadoğu yörelerinin) ortak bir öğesi ve ürünü olan "aşure" hakkında aşağıdaki açıklamayı yapar:

> Bir görüşe göre aşure günü, Peygamber Musa ile İsrailoğulları'nın firavunun baskısından kurtulmak nedeniyle gün batımından gün batımına yirmi dört saat oruç tuttukları ve hububattan yapılmış bir tatlı bir çorba ile (*metinde böyle*) oruç açtıkları bir kutlama günüdür. Aşure günü geleneği müslümanlığa musevilikten (*metinde böyle*) geçmiştir. Müslümanlar tarafından daha

713 Sevan Nişanyan, a.g.y., s. 54.

çok benimsenen bir başka görüşe göre, bu gelenek Peygamber İbrahim'e kadar uzanır ve aşure günü, Cahiliye döneminde de Araplar tarafından kutsal sayılır, kutlanırdı. Peygamber'in eşi Ayşe'nin[714] belirttiğine göre, Kureyş kabilesi aşure günü oruç tutardı. Ancak hicretin ikinci yılında (624), ramazan orucu farz kılınınca, Peygamber aşure günü oruç tutmayı bıraktı; bu oruç nafile (tutulması zorunlu olmayan, ama öğütlenen) bir ibadet sayıldı.

Nuh'un gemisinin tufandan, Peygamber İbrahim'in Nemrut'un ateşinden o gün kurtulduğu, Peygamber Yakup'un oğlu İsmail'e o gün kavuştuğu, Peygamber İbrahim'in Kâbe'yi o gün yaptığı gibi inançlar, aşure gününün kitaplı dinlerde önemli sayılmasına yol açmıştır. Hüseyin'in 10 Muharrem'de şehit edilmesi, aşure gününün islam (*metinde böyle*) tarihindeki önemini daha da artırmış, özellikle şiiler (*metinde böyle*) bu günü yas günü olarak kabul etmişlerdir.[715]

Ermeniler bu metinde yokturlar. Dahası, bu açıklamalar ışığında, erkek dizgesi ve erkek kurumları geliştikçe, yemek olarak aşurenin geri plana itildiğini, yiyeceğin özgün niteliğinin yerini zamanın (tarihin) aldığını, "gün"ün öne çıkarıldığını ve kutsal-

714 Metne dahil edilen Peygamber'in karısı Ayşe'nin kimliğinin "eş" olmaktan öteye gitmediğini, konumunun ve benliğinin Peygamber üzerinden yapıladırıldığını, erkek dizgesinin ve dünyasının savaşımlarına saf tutarak katıldığını unutmamamız gerekir. Ansiklopedi, aşurenin nasıl yapıldığına kısaca değinir ama metnin asıl üzerinde durduğu konu, aşure gününün tarihsel ve kurumsal işlevidir. Ayşe, altı yaşında evlendikten sonra dahil edildiği topluma, erkek dizgesiyle bütünleşecek, siyasal mekanizmanın bir parçası olacak, savaşlara katılacak kadar uyum gösterdi. Kocasına ihanet ettiği söylentisi, sonradan yalanlansa da durumunu sorunlaştırır. Çocuğu olmaması, aile kurumunda kadına yüklenen üreme işlevi yerine getiremediğini kanıtlar. Peygamber'in ölürken onun odasında olmak istemesi, bu odaya gömülmesi, onu ölümle ilişkilendirerek de olumsuzlaştırır (bak., *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 3, s. 1126-1127; http://en.wikipedia.org/wiki/Aisha).

715 Cilt 2, s. 939.

laştırıldığını, ata imgesi erkeklerin değerlendirilmesinde kullanıldığını, ölümün merkeze yerleştirildiğini görürüz. Erkeğin içgüdüsü, kadınla bağlantılı olanı ele geçirip kendi dizgesine dahil etmek, sömürgeleştirmektir: Kadın da (Ermeniler gibi) böylece söylenceden, metinden silinir ve yok sayılır. "Aşure" pişirilen bir aş değil, dinsel bir simge olarak yeniden kurgulanır. Erkeğin yarattığı tektanrılı kurumsal dinler (ve *Meydan Larousse*'u oluşturan "yetkin" erkek söylemi), "tatlı çorba"yı[716] da ele geçirmiş, merasime, kavrama ve ayine dönüştürmüştür. *Baba ve Piç*'te kadın, romanın sonunda tatlı çorbasını yeniden ele geçirecek, kendine özgü bir katkıyla bu kez erkek için ölümcül kılacaktır. Sonuçta kadın ele avuca sığmayan kaygan sıvıyla ilişkilendirildiğinde, çorba kıvamındaki aşure de hangi din ya da millete bağlantılandırılmaya çalışılsa, ele avuca sığmaz, kaygan, sıvı ve kadınsıdır. Gerektiğinde, zorlamayla da olsa, tatlı ama ölümcül olur. Erkek, aşureyi kendi dizgesinin tarihselliğine ve resmi tarihine zorla dahil ederken, ilk kez suyu, şekeri, buğdayı ve belki fıstığı bir araya getirip tatlı çorba yapmayı akıl eden kadını, daha sonra başka malzemeleri de aşa eklemeyi deneyen o kadının kızlarını yok etmeye, kadının tarihini ortadan kaldırmaya yeltenir: Büyük ölçüde de başarır. Yukarıda, ansiklopedik "aşure" bilgilerinin verildiği alıntıda yapılan budur: Kadının tarihi ve yaratıcılığı silinmiş, yerini acılar, ölümler ve kıyımlara dayanan erkek tarihine bırakmaya zorlanmıştır. Ka'nın yitirilmeye eğilimli "hafıza"sının, *Amat*'ta Diyavol'ün ve diğer denizcilerin unutma çabasının, *Baba ve Piç*'te unutulan/unutturulan geçmişin kadınsallığının bu yönden de değerlendirilmesi gerekir.

Öte yandan, romanın bölüm başlıklarında sözü edilen malzeme bir açıdan yanıltıcıdır. Potasyum siyanid, doğal olarak yeme-

716 Ermenicede aşure, tatlı çorba anlamına gelen "anuşabur"dur. Tatlı sözcüğünün Ermenicesi "anuş", romanın önemli kahramanından birinin, Armanuş'un adının da bir parçasıdır. Bu bölümün yazılması sürecinde katkıları için Natali Esayan'a ve Yard. Doç. Dr. Arpine Mızıkyan'a teşekkür ederim.

ğe konmaz. Ama bunun ötesinde, geleneksel aşure yapımında vanilya da kullanılmaz. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın internet sayfasındaki "resmi" aşure tarifi şöyledir:

2 bardak buğday
1/2 bardak pirinç
1/3 bardak kuru fasulye
1/3 bardak nohut
2 bardak şeker
1/2 bardak kuru üzüm
4 tane kuru incir
küçük parçalara kesilmiş 4 tane kuru kayısı
küçük parçalara kesilmiş 1 yemek kaşığı kavrulmuş susam
1 bardak dövülmüş ceviz içi
1/2 bardak dövülmüş fındık

Buğdayı, pirinci, fasulyeleri ve nohutu yıkayıp bir büyük tencereye koyun ve tepeleme su doldurup akşamdan ıslatmaya bırakın. Ertesi gün tencereyi (dibi kalın bir tencere olmalı) orta ateşte tam bir saat ve sonra ateşi kısarak içindeki bakliyat iyice yumuşayıp suyu yarıya inene kadar iki saat daha pişirin. Sonra iki bardak şeker ekleyerek bir yarım saat kadar daha kaynatın. Kıvamı lapa gibi koyu olmalıdır. Ayrı ayrı cam kâselere dökün. Soğuduğunda üstlerine kuru üzüm, kayısı, fındık ve susam koyun. Bu tatlı dolapta saklanmalı ve soğuk servis edilmelidir. Nuh Peygamber'in tufandan sonra gemide kalmış ne malzeme varsa kullanarak bu tatlıyı yaptığı *söylenir*. Ne bulabildiyse büyük kazana atıp uzun süre kısık ateşte yavaş yavaş pişirdiğine *inanılır*.[717]

717 "http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF71BE64510F6C8BC91D3BB7E94B37162B". Benim vurgum. Tarif doğal olarak yöre, gelenek ve aile göreneklere göre değişir. Öte yandan, resmi erkek söyleminin (bu, devletin yetkin bir biriminin hazırladığı ve kendi adı altında sunduğu bir internet sitesidir; Türk devleti, her boyutuyla erkek bir yapıdır) kadını yine metinden sildiğini, bu örnekte pişirme eylemini Nuh'a,

Ermeni geleneğine göre ise aşurenin (anuşabur'un) yapımı biraz farklıdır: Baklagiller, incir ve susam kullanılmaz. Öte yandan, resmi Türk tarifinde olmayan gülsuyu, badem, nar ve tarçın bu tarifte yer alır. Vanilyaya ne Ermeni geleneğinde, ne de klasik Türk tariflerinde yer verilir. Türk/Osmanlı ve Ermeni uygarlıkları, vanilya bitkisinin yetiştiği bölgelere uzaktır. Aşureye vanilya katılmaya yakın geçmişte Batılı damak tadının etkisiyle başlanmıştır. *Baba ve Piç*'te bu baharatı aşureye dahil eden bölümün, kurmacayla ilişkisi ve karakterlerinin özellikleriyle dikkat çeken, Kafe Kundera'nın betimlendiği, "sonradan"lığın, aykırılığın, yabancılaşmanın ve metinselliğin öne çıktığı sayfalarda yer alması bu açıdan anlamlıdır:

> "Zaman..." diye iç geçirdi biri ama gerisi gelmedi. Genel itibarıyla masadakiler için kof bir kelimeden ibaretti zaman. Dindarların zaman anlayışından bihaberdiler; ne İslam ne de başka bir dinle ilgilendiklerinden. Bergsoncu zaman fazla ürkütücüydü, Tanpınarcı zaman ciddi ciddi özeleştiri beklediğinden ağır geliyordu; kapitalist zaman anlayışı ise umurlarında bile değildi. Varsa yoksa "mekân"dı. Varsa yoksa burası. Sanki dışarıda bir bekleyenleri yoktu, sanki dışarısı diye bir yer hiç yoktu (*Baba ve Piç*, 101).

Kapalı kutu Kafe Kundera ve bölüm olarak "Vanilya", okuru bir anlamda romanın başındaki masal izleğine geri götürür. "Var" ile "yok" arasında sıkışır kalır, *Ölümsüzlük*'ü, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nı,[718] *Şa-*

---

yani erk sahibi bir erkeğe yüklemeyi uygun gördüğünü ayrımsarız. Aşureyi Nuh'un pişirdiğine kimin "*inandığı*", bu kurmacanın kimin tarafından "*söylendiği*", Nuh'un aşure pişirirken kadınlaşmasının resmi söylemi alttan alta baltalayıp baltalamadığı, erkek metninin erkeğin yitirilişine neden olmasının ironisi, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından sorgulanamayan ve "okunamayan" (kadını) gizli metinlerdir.

718 Kundera'nın bu kitabı konusunda söyledikleri, incelediğim üç romanın ortak izleklerinden biri olan hafızanın ve geçmişle ilişkinin altını çizer: "'İn-

ka'yı anımsarız. Gönderme yapılan yazarın ana izleklerinden birinin "sürgün" olması, hem Osmanlı İmparatorluğu'ndan kaçan/kaçabilen Ermenilerin yaşamına, hem de bu örnekte Türkiye'de, kendi ülkelerinde sürgünde bulunan yabancılaşmış bireylere göndermedir. Milan Kundera'nın *Roman Sanatı* yapıtının akla gelmesi ise *Baba ve Piç*'in üst metinselliğini vurgular ve yazınsal alanda roman türünün yetkisiz yargıç "geleceğin" elinde değersizleşeceğini düşünen yazarın karamsarlığına olası bir yanıt oluşturur:

> Romanın eğilimi sürekliliğin eğilimidir: Her yapıt daha önceki yapıtlara bir yanıttır, her yapıt romanın önceki deneyimlerini içerir. Ama zamanımızın eğilimi öylesine geniş, öylesine yoğun bir güncellik üzerine oturtulmuştur ki, ufkumuzun geçmişini itiyor ve zamanı yalnızca şimdiki âna indirgiyor. Bu sistem içine sokulmuş roman artık *yapıt* (geçmişi geleceğe bağlayan ve sürekli olmaya yönelik bir şey) kabul edilemez. Güncel bir olay, yarını olmayan bir eylemdir.[719]

Yirmi birinci yüzyılda yapıldığından içine vanilya da katılan Kazancıların aşuresinin tarifi, oğlunun dönüş haberini alınca

---

sanın iktidara karşı mücadelesi belleğin unutuşa karşı mücadelesidir.' *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nın kahramanlarından biri olan Mirek'in söylediği bu sözler çoğu zaman romanın bildirisi olarak görülür. Okuyucu bir romanda önce 'bilinen'i görür. Bu romanın 'bilinen'i Orwell'in ünlü temasıdır: Totaliter bir iktidarın empoze ettiği unutuş. Ama Mirek üzerine bu anlatının özgünlüğünü ben çok daha başka bir yerde görüyorum: Unutulmamak için (kendisinin, dostlarının ve siyasal mücadelelerinin unutulmaması için) mücadele veren, bütün gücünü harcayan Mirek, aynı zamanda da ötekini (utandığı eski metresini) unutturmak için olmayacak şeyler yapıyor. Unutmak isteği siyasal bir sorundan önce antropolojiye ilişkin bir sorundur; özyaşamöyküsünü yeniden yazma, geçmişi değiştirme, kendisinin ve başkalarının izlerini yok etme isteği insanda eskiden beri vardır." Milan Kundera, "Yetmiş Bir Sözcük", a.g.y., s. 163-164.

719 A.g.e., "Cervantes'in Hor Gördükleri", s. 27.

kendini mutfağa kapayan,[720] geleneksel doyurucu ve koruyucu anne rolünü üstlendiğinde, yukarıda örneklediğim erkek metinlerinin kurgularını hiç dikkate almadan, hazırladığı yiyeceğin evi tehdit eden kaosa engel olabileceğini sanan, hazırladığı yiyeceği tarihle ve savaşımla değil, barışla ve gelecekle bağlantılandıran, erkek sisteminin düzen arayışını paylaşan Gülsüm Nine'nin bilinç düzleminden aktarılarak romanda yer alır:

> Aşure devamlılığın ve istikrarın simgesiydi; ne kadar sarsıcı, nasıl da vahim olursa olsun, her fırtınadan sonra elbet gelecek olan güzel günlerin, açacak güneşin simgesi.
>
> Gülsüm Nine malzemelerinin çoğunu bir gün önceden suya basmıştı, şimdi de pişirmeye hazırlanıyordu. Dolabı açıp koca bir kazan çıkardı. Aşure pişirmek için mutlaka kazan gerekirdi.
>
> *Malzeme:*
> 1/2 bardak fasulye
> 1 bardak buğday
> 1 bardak pirinç
> 3 bardak su
> 1/3 bardak kuru üzüm
> 1/3 bardak kuru incir
> 1/3 bardak kuru kayısı
> 1/2 bardak portakal kabuğu
> 1/2 bardak kabuğu soyulmuş badem
> 1/2 bardak antepfıstığı
> 1/2 bardak çam fıstığı

720 Evde erkek olmadığında, kadınların yemek yapmayı sıraya koyduklarını, her akşam birinin, kendi kişiliği doğrultusunda yiyecek hazırladığını bildiğimizden (bak., *Baba ve Piç*, s. 32), Gülsüm'ün burada "oğul" anası kimliğiyle özel bir "annelik" ayrıcalığını vurguladığını, geleneksel, kodlanmış kadın rollerinden ve duruşlarından birini daha benimsediğini anlarız. Dahası, aşureyi pişirmek için kullandığı herhangi bir kazandır. Banu ile aralarında derin bir aidiyet, söylem ve düşünce farkı vardır: Gülsüm, "Biz Kazancılar" diye düşünmez; ona oğlunun sevdiği yemeği pişirmek için genel anlamda bir mutfak aleti gerekmektedir.

1/2 bardak fındık
1 1/2 bardak şeker
1 tatlı kaşığı vanilya

Süsü:
2 çay kaşığı tarçın
1/2 bardak nar
2 çay kaşığı gül suyu

Hazırlanması:

Malzeme bir gece önceden ayrı kaplarda suya basılır. Fasulyeler bir kaba konup bir gece soğuk suda bekletilir. Buğdayla pirinç iyice yıkandıktan sonra suya basılır. İncirler, kayısılar ve portakal kabukları 1/2 saat sıcak suda bekletilir sonra süzülür ve süzülen su saklanır; kıyılır, kuru üzümle karıştırılıp bir kenara konur.

Pişirmesi:

Fasulyeler soğuk suya konur. Yumuşayana kadar, yaklaşık bir saat kaynatılır. Bu arada 2.5 litre su kaynatılıp içine buğday ve pirinç atılır, kısık ateşte ara sıra karıştırarak yumuşayana kadar, yaklaşık bir saat pişirilir.

Meyvelerin saklanan suyu, şeker, dövülmüş fındık, çam fıstıkları kazana eklenir ve sürekli karıştırarak orta ateşte kaynatılır. 30 dakika kadar. Karışımın helmelenmesi beklenir. Vanilya, kuru üzüm, incir ve kuru kayısı eklenerek 20 dakika daha sürekli karıştırılarak kaynatılır. Altı kapatılıp gül suyu eklenir. Aşure bir saat kadar oda sıcaklığında bekletilir. Üzerine tarçın serpilir, soyulmuş badem ve narla süslenir.[721]

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yayınladığı resmi aşure tarifinin metninde, kullanılan malzeme listesinde adı neredeyse hiç geçmeyen ama aşure yapımında yüksek miktarda ve çeşitli amaçlarla kullanılan kadınsı madde "su", kadının kurmaca mutfağında yerine yeniden kavuşur. Gülsüm Ni-

721 *Baba ve Piç*, s. 281-282.

ne'nin bu yemeği hazırlarken kullandığı ölçek, tarifte sürekli yinelenen "bardak"tır. Meyvelerin ölçüsü bile, resmi tarifin "tane" ayrıştırmasına meydan vermeden, bardak ve çay kaşığı içinde tasarlanır; okur ister istemez Zeliha'nın doktora gitmeden aldığı, sonradan bir tanesi Asya'nın elinde çatlayacak olan, kadınsı biçimli bardak takımını hatırlar.

Erkek dizgesinin aşure ile ilişkisinde öne çıkan ikircikli durum; Kafe Kundera'da eylemsizlik içinde, kendilerine acıyarak çırpınan ve İstanbul sokaklarında kurtlar gibi kadın taciz ederek, bağırarak seslerini ve erkekliklerini duyurmaya çalışıp varlıklarını kanıtlamak zorunda kalan acınası "isimsizler" dışında, yirminci yüzyıl "Türk" erkeğinin, romanda bireyselleştirilmiş olarak görülen tek temsilcisi ve Kazancı ailesinin tek oğlu Mustafa karakteri yoluyla görülür. *Baba ve Piç*'te, zamanımızda yaşayan Türk erkekleri, ya yapaylığıyla, Türkiye dışında ama Türkiye'de özel bir mekân oluşturma çabasıyla yapılandırılmış bu kafede, yani bir ticarethanede, ya sokakta saldırganlığa dönüşen korkularıyla göçebe bir eylemsellikte ya da Mustafa gibi, suçtan kaçmak için sığınılan yabancı ülkede, kazanında tüm milletleri ve etnisiteleri eriten Amerika'da var olmayı seçerler. Türkiye'de, halkın içinde varlıklarını sürdürenlerse nobranlıkları, hoyratlıklarıyla öne çıkarlar. Amerika'dan karısının kızı Armanuş'u geri getirmek için gelen Mustafa, uçakta ikram edilen aşure kâsesini gördüğünde, umarsızca unutmak istediği geçmişiyle karşılaşır.[722] Suç daha çocukluğundan beri, ergenlikten bile önce yaşamının parçası olmuştur:

> Diğer tatlıların aksine aşure, aile için olduğu kadar konu komşu için de pişirilirdi. Bu yüzden de gani gani yapılırdı, türlü türlü malzemeyle. Her kâse hayatta kalmanın, dayanışmanın, bolluğun simgesiydi. Mustafa'nın bu tatlıya olan aşırı düşkünlüğü, he-

722 İçmek için seçtiği domates suyu ve ikram edilen "Bloody Mary", kan emiciliğinin, kadına bakışının göstergesi olur.

nüz yedi yaşındayken kapı kapı gezip dağıtması için kendisine emanet edilen aşureleri, başkalarına dağıtmak yerine topluca mideye indirdiğinin ortaya çıkmasıyla anlaşılmıştı(...) Önce her kâsenin üzerindeki kuru üzümleri yemişti tek tek, kimsenin bunları götürdüğünü fark etmeyeceğinden emin. Ama ardından nar tanelerine ve kavrulmuş fındıklara geçmiş; derken daha ne olduğunu anlayamadan, kâselerin altısını birden bir oturuşta yemişti. Ziyafeti sona erince arka bahçeye bir çukur kazıp boş kâseleri oraya saklamıştı.[723]

Anlatıcının, biraz fazla sıklıkla da olsa, gözden kaçmasını önlemek için okura simgeselliğini hatırlattığı aşure, çocuk yaştaki Mustafa için bir arzu nesnesine, bir anne memesine dönüşür. Hayatta kalma, dayanışma, bolluk ve vericilik, başkalarını besleme güdüsü, babasının vahşi disiplin anlayışı altında büyümüş olan erkek çocuğuna yabancı kavramlardır. Erkek olduğu için kendisine uygulanan özel yetiştirme biçimi, onu kendi dünyasının merkezine oturtur. Kadınların ortak çabasının ürününü mideye indirmesi, erkeğin ayrıcalığının, sonu gelmez iştahının, açgözlülüğünün göstergesidir. Paylaşma onun yapısında yoktur. Emanet kavramı ise anlamını yitirmiştir. Önce tanelerden başlanır, taneler birbirinden ayrılamaz kıvama geldiğinde ise kâsenin içindeki çorbamsı karışımın tümü yutulur. Romanda sözü edilen, önce birkaç seçilmiş Ermeni'den başlayan, sonra bütün bir topluluğu kapsayacak orana yükselen 1915 kıyımı sorununu anımsarız. Mustafa'nın, Freud'cu anlamda kadın simgesi olan kâseleri arka bahçede kendi açtığı çukura gömmesi, yedi yaşındaki çocukta bile toplumsal cinsiyet baskısının geçerliliğini, kadını öldürme, ka-

723 A.g.e., s. 298. Altı kâse, okura Tanrı'nın evreni yaratmak için çalıştığı altı günü anımsatır. Romandaki kadınlar evreni değil, komşularına, insanlığa dağıttıkları besini yaratırlar. Kadınlar arasında uygulanan bu dayanışma, Şuşan'ı evlerine götürüp iyileştiren ve saklayan iki Türk kadınına, anne-kız olarak birlikte hareket eden iyicil kadınsallığın, ilksel Demeter/Persephone ikilisinin olasılığına işaret eder.

dına kıyma ve suçunu saklama güdüsünün varlığına işaret eder. Yedi yaşında aşureye karşı sergilediği tavır, yirmi yaşına geldiğinde, aynı kadınların ona "emanet" ettikleri Zeliha'yı tüketim maddesi, hırs odağı ve düşman olarak değerlendirip tecavüz etmesinin habercisidir. Arka bahçelerimizde, çukurlara gömülerek saklanmış, "intiharcı" sayılmış, töre cinayetlerine kurban gitmiş, erkek savaşlarında heba olmuş çok sayıda kadının cesedi bulunmaktadır. Annesinin, suçu ortaya çıktığında onu azarlamaması, tepki vermemesi, gözünü doyurmak, açgözlülüğünü tatmin etmek için buzdolabında her zaman aşure bulundurmaya başlaması, kadınların bu suçlara, saldırgan davranış biçimlerine göz yummakla kalmayıp suç ortaklığını da kabullenmelerinin eğretilemesidir. Tecavüzcü eyleminde yalnız değildir.

Yukarıda da değindiğim gibi, Mustafa'nın annesi Gülsüm'ün, oğlunun geldiğini duyup aşure pişirmek için mutfağa kapandığında öğrendiğimiz yemek tarifi bağlamında, Zeliha'nın, romanın başında, tecavüzden sonra kürtaj olmak için jinekoloğa giderken içgüdüsel bir kararla aldığı bardak takımını anımsarız. Doktor randevusunu bilinçdışı bir dürtüyle ileriye atmaya çalışan, muayenehaneye yetişeceğine oyalanmayı seçen genç kadın, Kapalıçarşı'da dolaşırken bir dükkâna girer. Ablasının (hangi abla olduğunu unutmuştur) sütlaca katmak için ısmarladığı, ilk bölüme adını veren baharatı satın alacaktır. Geleneksel bağlantısı cinsellikle ve duyularla kurulan tarçını,[724] toz halinde değil, dü-

724 *İncil*'de, epey yoruma açık bir metin olan "Süleyman'ın Şarkılar Şarkısı" bölümünde yer alan ilginç bir betimleme akla gelir: "12. Kız kardeşim, *benim* karım, kapalı bir bahçedir; susturulmuş bir pınar, mühürlenmiş bir su kaynağı. 13. Bitkilerin, hoş meyveli bir nar ağacı bahçesidir; kâfur ve sümbül yağı. 14. Sümbül yağı ve safran, hintkamışı ve tarçın, günlük ağacı dolu; mür ve sarısabır, en önemli tüm baharatlar...." "12. A garden enclosed *is* my sister, *my* spouse; a spring shut up, a fountain sealed. 13. *Thy* plants are an orchard of pomegranates, with pleasant fruits; camphire, with spikenard. 14 Spikenard and saffron; calamus and cinnamon, with all trees of frankin-

rülmüş ağaç kabuğu şekliyle, *phallus*'u andıran çubuk biçiminde alır ama bilinçaltı bir başkaldırıyla, giderken dükkânda unutur. Öte yandan, rastlantısal olarak gördüğü, gözlerinin kilitlendiği ve dayanamayıp satın aldığı çay bardakları, kürtaj travmasını yaşadığı süreç boyunca yanında olacaktır. Muayenehaneden çıkarken onları taşımaktadır: "Bir elinde çay takımı kutusu, bir elinde kırık topuğuyla, her nasılsa kendini haftalardır hissettiğinden daha az keyifsiz hissederek evinin yolunu tuttu, topallaya topallaya."[725] Doktor muayenehanesinden çıkan, elinde iki karşıt görünüşlü cisim taşıyan Zeliha, eğretileme düzleminde toplumsal cinsiyet sınırlarını aşmış olur: Elinde tuttuğu kırık topuk, biçimi nedeniyle, erkekten koparılmış bir penis simgesi, kadının eline geçirdiği *phallus*'tur. Topallaması, toplum içindeki ayrıksı durumunu simgeler: Ayakkabısını yitiren, balodan ayrılmak zorunda kalan Sinderella'nın tek pabuçla eve dönüşünü anımsatır. Topalla-

---

cense; myrrh and aloes, with all the chief spices:..." ("The Song of Solomon", 4: 12-14) Vurgular metinde bulunuyor. Aynı baharat Musa'nın sunağını yağlamak için kullanacağı maddeler arasındadır (*İncil*, "Mısır'dan çıkış," 30:23) ama, "Özdeyişler" bölümü de tarçını Süleyman'ın cinsel yaşamıyla bağlantılandırır: "17. Yatağımı mür, sarısabır ve tarçınla parfümledim. 18. Gel, sabaha dek aşka doyalım:..." " I have perfumed my bed with myrrh, aloes, and cinnamon. 18. Come, let us take our fill of love until the morning:..." (*İncil*, "Özdeyişler," 7:17-18)

725 A.g.e., s. 30. Taksi şoförünün cinsel tacizi karşısında tüm yazılmamış kuralları unutan Zeliha'nın paniğe kapılıp uzun ökçeli ayakkabısının topuğunu kırması, onu ayakkabısını (terliğini) yitiren Sinderella ile bağlantılandırır. Bir diğer masal metne girmiştir ama yapısı mutlak bir biçimde bozulmuştur. Zeliha prensini bekleyen, erkek imgeleminin yarattığı saf, dokunulmanuş "genç kız" değildir. Erkek dilini kullanırsak, tecavüze "uğramış", gebe "kalmış", bekâretini "yitirmiş", dizgenin dışına itilmiş kadındır. Durumunu saptayan tüm geleneksel fiiller onu etkin konuma sokarak (kadın uğrar, kalır, yitirir/kaybeder) sorumluluğu kadına yükler. Prens ise zaten cinsel arzusunu şiddet kullanarak tatmin etmiştir: Kaçıp gidecek olan ağabeyidir (bu noktada metne daha girmemiş olan Aram konusuna ileride değineceğim).

yan Zeliha'nın sekerek yürümesi, bedenini zarif bir devinimle arzulu bakışlara sunması gereken narin ve masum "kadın" imgesinden uzaklaştığını ve erkekleştiğini de gösterir.[726] Bir elinde kopmuş topuğu, öbür elinde bardakların bulunduğu kutuyu tutar. Gülsüm'ün yarattığı yiyecekle bağlantılı olarak metinde gördüğümüz bardakları ve çay kaşıklarını barındıran kadınsı kutu, içindeki bardaklarla rahmi simgeler.[727] Zaten bardaklar da kadınsıdır:

---

726 Babasının ölkeyle Olimpos'tan aşağı fırlattığı Hephaestus'un sakatlığını da anımsarız. Annesini babasına karşı korumaya çalışan, karısı tarafından aldatılan, sanatçı Ateş tanrısı, erkek dizgesinden dışlanır. Öteki tanrılar gibi kusursuz değildir. Yanardağlar ile ilişkilendirilmesi de bu bağlamda ilginçtir. Üstelik, topallama kadını da sınırda bir konuma yerleştirir: "Topallama, gizil güçleri olan, toplum dışına itilmiş kişinin işareti olarak yeniden belirir, topallayan, eğlenen kocakarı, hem şakanın kendisi, hem şakanın kurbanı, hem aldatan, hem de aldatılan niteliğiyle, ortaçağ ve Rönesans yazınında geleneksel alay figürü olarak yerini korur." "Lameness returns as the mark of the outcast with secret resources; the limping, merrymaking crone persists as a stock figure of fun in medieval and Renaissance literature, appearing as both a joke and a joker, fooling and fooled." Marina Warner, a.g.y., s. 152-153. Öte yandan, yürüme güçlüğü devinimle ilgilidir. Yürüyemeyen, tümüyle edilgen genç kadın, erotik bir fanteziye dönüşebilir. "Christabel"de Geraldine'in kurbanını baştan çıkarmak için sürekli kendini yere atışı, bayılması, Christabel'in onu ayağa kaldırmak zorunda kalışı, Geraldine'i dizgeye göre daha kadın, Christabel'i daha erkek haline getirir. Toplumsal cinsiyet sınırları zorlandıkça cinsel tabular tehlikeye girer. Dahası, Zeliha'nın zarafetten uzaklaşması, içindeki kadın yontulup erkek dizgesine dahil edildiğinde Amat'ın edindiği kıvraklığın karşıt durumunu temsil eder.

727 Yalnızca Freud'u değil, Pandora'nın açılmaması gereken kutusunu da anımsarız: Rahim, içinde türlü kötülüğü barındırabilecek ürkütücü bir giz imgesine dönüşür. Kutunun içindeki bardaklar kadın simgesiyse, erkek gözüyle kadına atfedilen kötücüllüğü de gösterirler. Oysa Pandora'nın kutusundaki bu kötülük göstergeleri, kırılganlıklarıyla kadının kurban konumunun kanıtıdır.

Oturup konuşurken gözleri gelişigüzel rafları dolaştı ta ki bir çay takımına kilitlenene kadar. Bu da zaafı olan eşyalar listesindeydi: ince, narin kaşıklı, sırça tabaklı, belleri yaldızlı kuşaklı, cam çay bardakları(...) "Öylesine kırılgan..." diye mırıldandı Zeliha. Bütün Kazancı kadınları arasında çay bardaklarının kırılganlığını kendine dert edinen bir tek oydu. Öte yandan, yetmiş yedi yaşındaki Cicianne başka türlü bakıyordu meseleye.

"Ah, gitti bir kem göz daha," derdi Cicianne ne zaman bir çay bardağı çatlayıp kırılsa. "Şu meşum sesi duydunuz mu? Çat diye inledi valla! Oh yüreğimi titretti! Allah bilir kimin kem gözüydü, çatladı da gitti, iyi oldu!"

Ne zaman bir bardak kırılsa ya da bir ayna çatlasa Cicianne rahatlayarak iç geçirirdi. Madem ki bu deli dünyanın sathından habis insanları silmek kabil değildi, böylelerinin kem gözlerinin masum canlara zarar vermek yerine camdan hudutlara toslayıp dağılması elbet daha iyiydi.[728]

Kürtajdan önce Zeliha'nın ince belli çay bardaklarına bakışı ve kendini onlarlarla özdeşleştirişi, erkek imgeleminin yarattığı, *Kar*'da ve *Amat*'ta karşımıza çıkan kadın imgesiyle örtüşür. Aynı bakış, bardaklara "kilitlenen" arzuyu da içinde barındırır: Erkeksi bir edinme dürtüsüne dikkat çeker. Kadının kırılganlığı, bir bakıma bardak imgesinin özündedir. Öte yandan, tecavüze uğramış, kürtaj olmaya giden Zeliha da kendini kırılmış gibi görmektedir: Bardaklarda kendi kimliğini görür. Toplumsal cinsellik normlarının geçişken olduğunu, bilinçaltında mutlakiyetlerini yitirdiğini görürüz. Cicianne için ise bardaklar içinde saklanılan, kadını koruyan hudutlar oluşturur. Dışarıda, kadına yönelik şiddetin bu kadar ayırdında olması, özellikle de hastalığı düşünüldüğünde anlamlıdır. Erkek dünyasına hangi kapıdan girilirse girilsin, oraya girmiş olmak özünde tehlikeyi var eder. Çatlayan kem gözler, erkeklerin aç bakışlarını, penisleri gibi gördükleri gözlerini, Mustafa'nın aşure yiyişini, Zeliha'yı takip eden tacizci-

728 *Baba ve Piç*, s. 17.

yi, bu çalışmanın başından beri sözünü ettiğim, manzara arayan erkek nazarlarını bedenselleştirir. Cicianne'nin söylemi, bu düzenin kadında da belirgin bir saldırganlığa yol açtığını, ama bu saldırganlığın simgeler yoluyla ikinci elden yaşandığını gösterir. Evde bardakları ve kırılganlıklarını düşünen kişilerin Zeliha ile Cicianne olması, ikisi arasında koşutluk sağlar; kırılan camlar karşısında birinin endişe, diğerinin rahatlama duyması, aralarındaki duruş farkını da vurgular: Zeliha için bardaklar doğrudan simge, Cicianne içinse hayaldir (*simulacrum*).[729] Bu aşamada kadının ne olduğunu Zeliha'dan iyi bilir.

Öte yandan, "babası" Mustafa uçakla İstanbul'a doğru yol alırken Asya'nın elinde tuttuğu çay bardağının çatlayıp boydan boya yarılması,[730] yaklaşmakta olan erkeklik temsilcisinin gizilgüç olarak ne denli tehlikeli olduğunu okura anımsatır. "Kem göz" ve açgözlü bakış, kadın mekânına yeniden girmek üzeredir. Bu açıdan, yukarıda da sözünü ettiğim gibi, Cicianne'nin kendini kırılgan cam bardaklardan soyutlaması, onları yalnızca "hayal" (*simulacrum*) olarak değerlendirerek asıl kadının kırılmadığını, bardağın çatlamasının sadece göstergeyi yaraladığını, bireyin ise sağlam kaldığını algılaması, alıntıda yaşı vurgulanan, kocası ölmüş, çocuğu olmamış bu kadının sistem dışına çıkmışlığının kanıtıdır. Zaten hastalığı, Alzheimer olması, onu hem tarihin, hem de toplumun dışına iter: Sınırda bile değildir. Bardakla aynaya[731] aynı işlevin yüklenmesi, kırılganlıkları ve kırılmalarının simgelediği talihsizlik, ikisinin de kadınsılığına dikkat çeker. Ortak noktaları, camdan yapılmış olmaları, denizle ve dolayısıyla kadınla bağlantılarını güçlendirir. Yukarıda sözünü ettiğim obsidiyen, bir cam türü olarak sınıflandırılır. Öte yandan,

729 Bak., Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations," *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Yayına Hazırlayan: Mark Poster (Stanford: Stanford University Press, 1988), s. 166-184.

730 Bak., *Baba ve Piç*, s. 308.

731 Ayna konusunu yukarıda tartışmıştım.

deniz suyundan söz eden Jung, bu bağlamda cam konusuna da değinir:

> ...kül, bozulmazlığı ve saydamlığı yüzünden kutsallaştırılmış bedene benzediği düşünülen *vitrum* (cam) ile eşanlamlıdır. Öte yandan cam da, "o bâkir ve saf toprak" sözleriyle övülen tuzla bağlantılandırılır ve "en makbul billur cam" esasen, tutkal etkisini sağlamak için kum katılmış *sal Sodea*'dan (soda tuzları) oluşur. Bu durumda cam yapımında kullanılan hammadde (teknik olarak 'yığın' adıyla bilinir) "iki bozulmaz tözden oluşur." Dahası, cam, "saf" cevher olan ateşte yapılır.[732]

Böylece, Zeliha'nın kırılgan ve ölümlü sanarak değerlendirdiği cam, simyacıların ölümsüzlük arayışlarında kullandıkları söylemin bir parçası olur. Dahası, camdan yapılandırılmış cisim kırılsa bile cam varlığını sürdürür ve hiç durmadan yeniden işlenilip kullanılabilir hale getirilebilir: Ölümsüzdür. Zeliha bu gerçeği, bütün deneyimlerinden geçtikten, kızına sırrını açıklayıp onunla olabildiğince bütünsel bir uyuma ulaştıktan sonra fark edecektir: "Çok kolay kırılıyorlar diye itimat etmedim hiçbir zaman bu bardaklara. Ama bak, nasıl da haksız çıkardılar beni. Dayanıyorlarmış işte. Çay bardakları bile!"[733]

Yukarıda da söylediğim gibi, *Baba ve Piç* de *Amat* gibi İstanbul'da başlar. Birinci bölümün başlığı, aşure piştikten ve kâselere konulduktan sonra, ikram edilirken, hem süs, hem de tat sağ-

---

732 Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis*, s. 239. "[In Senior] the ash is synonymous with *vitrum* (glass), which, on account of its incorruptibility and transparency, seemed to resemble the glorified body. Glass in its turn was associated with salt, for salt was praised as 'that virgin and pure earth,' and the 'finest crystalline glass' is composed mainly of *sal Sodea* (soda salts), with sand added as a binding agent. Thus the raw material of glass-making (technically known as the 'batch') is 'formed from two incorruptible substances.' Furthermore, glass is made in the fire, the 'pure' element."

733 *Baba ve Piç*, s. 376.

lamak için üzerine serpilen, bu anlamda dünyaya (Gaia'ya) yağan yağmur imgesiyle ilişkilendirilebilecek olan "Tarçın"dır.[734] Yağmur, aslında Gaia'nın kendi içinden, kendi suyundan kaynaklanan, toprağa verim ve bereket sağlayan, olumlu, iyicil bir doğal olgudur. İnsani duyguların, pişmanlığın, acının ve kimi zaman da mutluluğun dışavurumu olan, erkeklerin yadsıdığı, "erkek adam ağlamaz" diyerek ötekileştirilen gözyaşını anımsatır. Eline şimşek verilen Zeus, yağmurun yağmasına karar verme yetkisini erkeğe aktaran bir imge niteliği kazanır. Öte yandan, *Baba ve Piç*'in başında yağmuru itici kılan; erkek imgeleminin ürünü kaldırım taşları, topuklu ayakkabılar, şemsiye[735] gereksinimi ve genelde kentsel, toplumsal yaşamdır. Kurumsallaşmış dinler yağmuru Tanrı'nın gazabı, insanları cezalandırmak için kullandığı bir bela olarak, tufanın nedeni biçiminde kurgular.[736] Erkek dizgesi, kadını, en yakından tanıması, özümsemesi gereken doğadan

---

734 A.g.e., s. 9. Bu baharatın sağaltıcı nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda, romanın anne olmak üzere olan Zeliha ile başlayan bu bölümüne "Tarçın" başlığının konulması, babanın, Mustafa'nın öldürüleceği son bölüm için ise "Potasyum Siyanid"in seçilmesi anlamlıdır: Kadın, doğum ve yaşam, iyicil ve sevişmekle ilintili baharatla, erkek ile ölüm ise ölümcül zehirle ilişkilendirilmiştir. Öte yandan, çocuğunu aldırtma kararının eşiğindeki Zeliha ile erkek kardeşini öldürme eylemini gerçekleştiren Banu, kadının tehlikeli, kıyıcı yönüne, gizilgücüne de dikkat çekerler. Roman, her şeyin başlangıcını, Asya'nın yaşamının ana rahmindeki ilk günlerini anlatarak açılır: Aşure tarifinin son malzemesi tarçın, adını bu bölüme verir. On sekizinci bölüm ise aşurede hiç yer almayan, besleyici baharatın değil, öldürücü zehrin yemeğe katılmasını içerir.

735 Phallus'u andıran biçimiyle şemsiye, erkek dizgesine dikkat çeker. Thomas Hardy'nin *Tess of the D'Urbervilles* romanındaki başkarakterin, dizgeye yenilip fahişeleştikten sonra elinde simge gibi taşıdığı şemsiyeyi anımsarız. Dahası, şemsiye bireyi gökten, yağmurdan ve güneşten, yani eğretileme düzeyinde Tanrı'dan koruyan bir araçtır: Bu yönüyle Tanrı'yı iyicil olarak tanıtan dinsel söylemi de yalanlar. Erkek merkezli gelenek, kendi içsel çelişkilerinin farkına varamaz ve onlara körtür.

736 Yeryüzüne verilen ekolojik zararın bir sonucu olarak son yıllarda sık sık gördüğümüz sel, ancak Gaia'nın öfkesinin eğretilemesi olabilir.

yabancılaştıran yapay bir dizgedir. Tecavüz edilen, ensest tabusu çiğnenerek birçok anlamda gebe "bırakılan" ve etkinliğini ancak diliyle, küfrederek sağlayabilen Zeliha, bu nedenle yağmuru yabancı, tedirgin edici ve baskıcı bir güç olarak görür: " 'İliklerine kadar ıslanmayı hak ettin kızım,' diye buyurdu kendi kendine. Zaten artık çok geç. Sırılsıklam oldu bile"[737] satırlarında, ıslanmayı (kendisine tecavüz edilmesini[738]) kendine reva gören, yağmuru doğrudan iliklerinde duyumsayarak sağlam kemiklerinin varlığını gözden kaçıran iç sesiyle Zeliha ve onun bilincini yansıtan, söylemini yineleyen anlatıcı, yağmur ile Mustafa'yı, sırılsıklam olmak ile tecavüzü özdeşleştirerek bağlantılandırırlar. Kadın, erkek söylemini öylesine içselleştirmiştir ki suçu üstlenmeyi daha baştan kabullenir.

Yukarıda *Kar* bağlamında sözünü ettiğim, Adrienne Rich'in çözümlediği pornografik söylem, kadın cinselliğiyle şiddeti bağlantılandırdığından, "ırzına geçilmesi aslında kadının hoşuna gider" söylencesini de beraberinde getirmiştir. Diğer bir deyişle, kadın "aranır" Anlatıcının da "artık çok geç" sözleri, iliğine kadar ıslanmışlığı gebelikle bağlantılayarak, erkek söyleminin bir parçası haline getirilen ve kadına yüklenen umarsızlığın göstergelerini içselleştirir. Bu dizgede tecavüz edilmek "hak edilen" bir durumdur: Kadın, cinsel şiddeti kendi nitelikleri ve kimliğiyle çağırır, davet eder. Örtünmediğinde, kendini ve bedenini saklamadığında,[739] erkeğin "haklı" kösnüllüğünün ve saldırganlığının

737 *Baba ve Piç*, 11

738 "Tecavüze *uğramak*" deyimi, kullanılan eylem sözcüğü açısından, kadının yaşadığı yıkıcı deneyimi azımsar ve olduğundan önemsiz kılar: Tecavüz, erkek dili kullanıldığında, uğranılan, sonra hemen unutulan tesadüfi bir geçici mekâna dönüştürülür.

739 Zeliha hem dizgenin parçasıdır (şemsiye taşıması gerektiğini bilir), hem de içgüdüsel olarak dizgenin dışındadır: "Her yağmurda gene bir sokak satıcısına bir avuç para bayılıp aldığın her şemsiyeyi güneş çıkar çıkmaz orda burda (*metinde böyle*) unutacak kadar enayi" (*Baba ve Piç*, 10-11) görür kendini. Korunma ve örtünme, parayla alınıp satılan meta (ve kumaş), teh-

nesnesi olur.[740] En yakınındaki, aynı rahmi paylaştığı erkek bile bu hastalıklı, vahşi düzlemde avcıdır, tüketicidir, saldırır ve tehlikelidir.

Romanın başında, hem okur, hem de roman kahramanlarıyla koşut bir biçimde, giderek değişime uğrayacak olan ama metin

---

likeye karşı bir mecburiyet haline gelmiştir. Ama kadının içsel yapısının parçası değil, ona yüklenen, zorla kabul ettirilen bir olgudur: Sonradan öğrenilmiş olduğundan kolayca unutulabilir. Dahası, unutulması kadının içsel güdüsüdür. "Enayi" kavramı ise görecedir: Akılcılığının dayattığı düşünce biçiminin dışında kalındığında kolayca "enayi" olunabilir. Öte yandan, Arapça "ben" sözcüğünden türeyen ve gerçek anlamı "hep ben diyen" olan bu deyim (bak., Sevan Nişanyan, a.g.y., s. 142-143), birey ile toplumsal bilinç arasındaki uçuruma da işaret eder. Erkek egemen bir dizgede birey/kadın olmak ("ben" olmaya çalışmak) kişiyi olumlu anlamda ben(biz)-merkezci yapabilir: Hayatta kalmanın tek yolu böylece "enayilik" olur.

740 Aynı sorun erkek egemen toplumların tümünde yaşanır. Amerika Birleşik Devletleri'nde, tecavüz kurbanları için, tedaviye katkıda bulunması için hazırlanmış bir broşürde kadının suçlu olmadığını vurgulamak gereksinimi hissedilir: "Kriz danışmanı çıktıktan sonra, hastanenin 'Tecavüz Sonrası Sağaltım' broşürüne göz atıyorum: 'HATIRLAYIN... Saldırıyı teşvik etmek için hiçbir şey yapmadınız. Kabahatli değilsiniz. Vahşi bir suçun kurbanısınız. Erkekler cinsel arzu nedeniyle tecavüz etmezler; aşağılamak, hükmetmek ve onur kırmak için tecavüz ederler. Tecavüz, bedene yapılan şiddet dolu bir saldırıdır ve üstünden gelinmesi haftalar, aylar ya da yıllar alabilecek duygusal yaralar bırakır. Her birey tektir ve bu duygusal travmadan çıkmak için kendi kişisel yöntemleriyle çalışmak zorundadır. Bu stresli dönemle baş etmenin 'doğru' ya da 'yanlış' yolu yoktur." "When the crisis counsellor [*sic*] leaves, I scan the hospital's 'Recovering from Rape' brochure: 'REMEMBER... You did nothing to provoke the attack. You are not at fault. You are the victim of a violent crime. Men do not rape because of sexual desire; they rape to humiliate, control, and degrade. Rape is a violent assault on the body and leaves emotional scars which can take weeks, months, or years to resolve. Each person is unique and must work through this emotional trauma in their own individual way. There is no 'right' or 'wrong' way to deal with this stressful time." Andrea Benton Rushing, "Surviving Rape," *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Yayına Hazırlayanlar: Janet Price ve Margrit Shildrick (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), s. 373.

boyunca çeşitli karakterlerin bilincini ve bakış açısını yansıtmak için geriye çekilebilen, böyle kararları alabilen anlatıcı, erkek duruşunu, egemen toplumsal dili anımsatan, bilmeyi merkeze ve genele yerleştiren cümlelerle, emir kipinde bir söylemle okura seslenir.

> Gökten kafana ne yağarsa yağsın asla küfretmeyeceksin. Buna yağmur da dahil.
>
> Yukarıdan üzerine ne düşerse düşsün, kabulün olmalı. Sağanak ne kadar şiddetli, tipi ne denli dondurucu olursa olsun, bulutların biz aşağıdakilere reva gördüklerine sövemezsin. Böyledir bu düzen. Bunu herkes bilir. Zeliha dahil.[741]

Bu söylem, her ne kadar dizgenin emir-komuta hiyerarşisini yansıtsa da, kadının (ve "evin" dışında olan diğer ezilenlerin) kaderine boyun eğmiş, edilgen ve kurban konumunu da içten içe benimser. *Baba ve Piç*'in anlatıcısı ve bu arada onun sesini paylaşmak zorunda olan okur, kendi dışında, yukarıda konumlanmış, tehditkâr ve düşmanca gücün, egemenin iradesinin varlığını kabullenmiş, sinmiştir. Anlatıcı "Gök" dediğinde Tanrı'yı kastediyorsa, bu Tanrı'yı sevecen ve iyicil bir güç olarak görmediğini, cezalandırıcı, saldırgan bir üst-varlık niteliğiyle kabul ettiğini ayrımsarız. "En-el Hak" bütünlüğü, bu söylemde söz konusu olamaz. Romanın girişi, alışılagelinmiş ikili karşıtlıklardan olan "yer" ile "gök"ü, Gaia ile erkek merkezli tektanrılı göksel din(ler)in tanrısını karşı karşıya getirir. Emir kipine eklenen "sen" seslenmesi, anlatıcıyı okura oranla daha yüksek, daha fazla erk sahibi bir konuma oturtur; onun elinde, fazladan bir egemenlik gücü tanıyan kalem ve söz vardır. Bu üstünlük, aklı anıştıran "başına" sözcüğünün yerine kullanılan, daha bedensel, daha aşağılayıcı "kafana" sözüyle perçinleştirilir. Gök, aşağıya teh-

741 *Baba ve Piç*, 9.

likeli maddeler atan, en azından İstanbul'da oturan kişilere zarar veren bir güç olarak algılanır.

Romanın başladığı zamanda, yani yirmi yıl önceki (görece yakın) geçmişte, "temmuz ayının bu ilk cumasında,"[742] gök yeryüzüne yağmur yağdırmayı seçmiştir. Zaman, daha önce incelediğim iki romanda olduğu gibi, *Baba ve Piç* için de önemli bir izlektir. Romanda tekrar tekrar hatırlatılacağı gibi, başlangıç noktasını belli bir ay ve belli bir gün tespit eder. Aslında Zeliha'nın sorunu bir ay önce, haziran ayında yapılan saldırıyla; Kazancı ailesinin öyküsü ise 1915'te başlar ama temmuz, ardında barındırdığı yan anlamlar açısından belirgin bir eksen oluşturur: Yılın yedinci ayı, adını Sümer/Mezopotamya tanrısı Tammuz'dan alır. Kadınlarla sorunlu ilişkilerinden yukarıda bahsettiğim Gılgamış'ın destanında da[743] sözü edilen, erkeklerle ilişkilerinde girişim gücünü kendi elinde tutan ve bu yönüyle toplumsal cinsiyet sınırlarını zorlayan, göreceleştiren tanrıça İştar'ın yeraltına, ölüler dünyasına gönderdiği kocası, çoban/tanrı Tammuz, verimlilik ve gelişmeyle ilişkilidir. Yalnızca gelişimi değil, aynı zamanda da bitkilerin ölümüyle de bağlantılandırılır ve yeraltındaki konumu yüzünden ona tapanlar tarafından yası tutulur. Bu açıdan Persephone'nin erkek yüzü gibidir. Söylencelerde güçlü kadınlar tarafından kurban edilen bütün yakışıklı genç erkekleri kendinde toplar ama bir anlamda da kadınlaşır. Kucağında Geraldine ile şatoya giren, deneyiminden kadın imgesinin bir karikatürü gibi çıkan Christabel'i, erkeksi bir dikilişle yatağına giren, sabah tüm bedeni doyumun zaferiyle uyanan "vampir" kadın Geraldine'i anımsarız: Cinsiyet normları sınırlarını yitirip iç içe geçtiğinde, ikisi de dizginin karanlıklar ülkesi olarak görece-

742 A.g.e. ay. s.

743 Bak., Jean Bottéro, a.g.y., s. 126-129, 275. Tanrıça İştar'ı erkek kıyıcı olarak tanımlayan ve onu reddeden Gılgamış'ın sözleriyle, "Tammuz'a, / Gençliğinde sevdiğin delikanlıya / Her yıl yas tutulması senin yüzünden."

ği bir alt mekâna sürgün edilmişlerdir. Kadının kurbanı erkek figüründen adını alan temmuz ayı ile erkek dizgesinin kutsal toplanma günü cuma,[744] zaman konusunda Zeliha'yı toplum içinde belirgin bir kimliksizlik çerçevesine oturtur: Bu gün ona anlamsal açıdan yabancıdır, onu dışlar. Öte yandan, özellikle olayların başladığı ay, Zeliha ile İştar arasında bilinçaltında bir bağlantı kurmamıza yol açar:

> Yükümlülükleri olmayan bir kadın olarak [İştar] ev içine kolayca itilemezdi. Üstlendiği cinsel çekicilik temsilcisi rolü, eski Mezopotamya erkekleri için anlam taşıyacak bir biçimde, eril bir tanrıya aktarılamazdı. Savaş tanrıçası olarak, savaş dolu devlet kurma ve imparatorluk oluşturma dönemlerinde önemini korudu, hatta geliştirdi(...) İştar, kadınlar konusundaki kuralları kanıtlayan bir istisna, "erkeksi" tanrıçaydı. Sonunda, ana-tanrıçalık da dahil, kendisine geniş bir nitelikler ve özellikler çeşitlemesi atfedilen bir "Ulu Tanrıça" oldu(...) Bir yandan tanrılar ve insanlar [erkekler] arasında seçkin bir yeri olduğundan yüceltildi ve haşmet kazandı. Ama en yumuşak deyişle, yıldırıcı ve korkutucuydu. Cinsel çekiciliği bile ürkü yaratıyordu ve erkekler ona duydukları tür bir kösnüllüğün ölüme yol açacağından korktuklarını ifade ederlerdi.[745]

---

744 "Ey inananlar! Cuma günü, namaz/dua için çağrı yapıldığında, Allah'ı anmaya/Allah'ın Zikri'ne koşun! Alışverişi bırakın! Eğer bilirseniz bu sizin için daha hayırlıdır." Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., s. 470-471, "Cumua Suresi" 9. Zeliha bu kutsal günde hem alışveriş yapar, hem karnındaki çocuğu öldürmeye karar verir, hem de kesinlikle cemaatin dışında yer alır. Kadın olduğu için, cuma günü yapılması gereken tapınma ona farz değildir. Öte yandan, genele bakıldığında, toplum, romanın betimlediği İstanbul kalabalığı, dinsel metnin bugünle bağlantılandırdığı "zikir" kavramından çok uzaktadır.

745 Tikva Frymer-Kensky, "The Marginalization of the Goddesses", *Gilgamesh: A Reader*, Yayına Hazırlayan: John Maier (Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 1997) s. 103. "As an unencumbered woman, she could not ea-

"Temmuz ayının bu ilk cuması"nda başlayan roman, yirmi yıl sonra, mart ayında, salı günü, Kazancı ailesinin tek erkek üyesinin cenazesinin kaldırılmasıyla sona erer: "Bu salı günü, İstanbul'un kuşkusuz en dengesiz ayı olan mart, bir başka kimlik krizi daha geçirerek, kendi köklerine dair fikrini bir kez daha değiştirmiş ve aslında kış mevsimine ait olduğunda karar kılmıştı."[746] Savaş tanrıçası İştar'ı anımsatırcasına, bu kez erkek olan ve erkek merkezli bir sistemin kurguladığı bir savaş tanrısı, metnin zaman dizgesini damgasını vurur. Mart ayı adını Romalı savaş tanrısı Mars'dan alır. "İstanbul'un en dengesiz ayı" olması, mekânı da zamanın içine dahil eder, hatta mekânı zamanın sahibi olarak saptar ama geleneksel olarak kadına yüklenen dengesizlik sıfatı bu kez erkeğin niteliğine dönüşür. Mart'ın/Mars'ın sürekli "kimlik krizi" geçirmesi, Şuşan'ın tekrar tekrar değişen kimliğini anımsatır ve onu kadınlaştırır. Köklerine dair fikrinin mutlak olmaması, erkek dizgesinin temel taşlarından biri olan etnisite ve aidiyet kavramlarının kaypaklığını ve göreceliğini vurgular. Kime "ait" olduğumuzu kendimiz saptarız ama bunu hangi nedenle yaptığımız, niye "bir şeye/yere/kişiye/kitleye ait" olma gereksinimini duyduğumuz pek de belli değildir. Öte yandan, salı gününün erkek dizgesinde üstlendiği kötücül anlamları *Amat* bağla-

---

sily be relegated to the domestic sphere. Her role as a representative of sexual attraction could not be taken over by a male god in any way that would be meaningful to the males of ancient Mesopotamia. As goddess of warfare, she maintained and even increased her prominence during the warfare-laden periods of state formation and empire building.... Ishtar was the 'manly' goddess, the exception that proved the rule about females. Ultimately, she became a 'Great Goddess' to whom was attributed a wide variety of attributes and characteristics, including those of the mother-goddess.... On the one hand, she was glorified and exalted as preeminent among gods and men. But she was, to put it mildly, intimidating and frightening. Even her sexual attractiveness inspired fear, and men expressed their dread that such lust might lead to their doom."

746 *Baba ve Piç*, s. 353.

mında, yukarıda irdeledim. *Baba ve Piç*'in başında ayın "ilk cuması" diyerek günü bir sıralamaya oturtan ses, salının dizgedeki, sıralamadaki yerini belirtmediğinden hiyerarşik beklentilerimizi doyurmaz. Romanın çizgisel zaman dizgesi, ironik bir seçimle, ilk bakışta Tammuz ve Mars gibi erkekler üzerinden yapılandırılmış gibi görünür. Öte yandan, anlatıcının romanın sonunda kullandığı betimleme ve söylem, ikili karşıtlıkları, dizgesel beklentileri, toplumsal normları kırar. Duyduğumuz sesin değişime uğradığını anlar, belirsiz, kaygan bir zeminde buluruz kendimizi: Cam bardakların kalıcılığını anımsatırcasına, metnin sonunu getiren ses de yaşamını yitirmemiş, martla dalgasını geçen/geçebilen bir kadının sesidir.

Anlatıcının romanın başındaki sözlerine dönersek, kaderi, yaşananı yöneten iradenin insanlara uzaklığı, acımasızlığı, "biz aşağıdakilere reva gördüklerine" sözleriyle vurgulanır. Yukarıdaki "öteki", elinde şimşeği ile Zeus'u anımsatır: O da kız kardeşiyle cinsel ilişkide bulunmuş, dahası birçok ölümlü kadına tecavüz etmiştir. Yunan mitolojisindeki tanrıların kaprislerini, insanlara çektirdiklerini hatırlarız. Müslüman (ve Yahudi / Hıristiyan / Ortodoks) tanrısının iyileri ödüllendiren, kötüleri cezalandıran seçimci ve hüküm verici niteliği; yerini aşağıdakiler (kullar) ne yaparsa yapsınlar sağanak, tipi ve yağmurla acı çektiren bir güç kaynağına bırakmıştır: Bulutlar. *Amat*'ın ilk sayfasındaki "kasvetli bulutları" (*Amat*, s. 9) hatırlarız. Aynı bulutlar *Kar*'da Kars'ı kaplayan "beyaz örtü"ye neden olur. İncelediğim ilk iki romanda, sokakta olanlar erkek olduğundan gökten gelen olumsuzluğun nesnesi onlardır. *Baba ve Piç*'te ise kafasına yağmur yağanlar arasında bulunan ve küfretmesi yasaklanan anne olma yolundaki Zeliha'dır. İkircikli durumu yüzünden sokakta, evin dışındadır. "Böyledir bu düzen" sözleri, kaçınılmaz, dışına çıkılamaz, kesin ve acımasız evrensel bir erkek dizgesinin umarsızca kabul edilişini dile getirir. Romanda aykırı, özel bir işlevi üstlenecek olan, evlilik dışı, ensest ürünü gebeliğiyle Zeliha ise, "herkes"

olarak nitelenen, "aşağıdaki," dışarıdaki karmaşa içindeki toplumun bir üyesi durumuna sokulur: Kürtaj olmamaya karar verdiğinde eve geri dönecektir. Okur da onunla birlikte "ıslanır."

Baba ve Piç'in Zeliha'yla başlaması, ister istemez bu karakterin adına dikkat çeker. Zeliha, hem Mustafa'yı (iradesi dışında, bilmese de) "baba" yapacak, hem de "piç"in, Asya'nın doğmasına neden olacaktır. Bir anlamda, kürtaj olmaktan "vazgeçtiği" anda, "Durun," sözcüğünü söylediğinde, *Baba ve Piç*'i / baba ile piçi yazan, yaratan, var eden odur. İsmi, Züleyha'dan kaynaklanır.[747] *İncil*'de anlatılan ve Yusuf'ta odaklanan Züleyha'nın öyküsü, baştan sona bir kıskançlık öyküsüdür: Erkeklerin birbirleriyle hesaplaşmasının metnidir. Babası İsrael Yusuf'u öbür oğullarından daha fazla sever: En küçük oğludur. Örneğin, bir tek Yusuf için alacalı bir giysi yaptırır.[748] Kardeşler arasındaki kıskançlık, Yusuf'un gördüğü ve üstünlüğünü kanıtladığını söylediği, kendisine kehanet ayrıcalığı veren rüyalar yüzünden şiddete dönüşür. Önce onu öldürmeyi düşünürler, sonra yirmi gümüş paraya bir tüccar grubuna satarlar. Yusuf Mısır'a götürülür ve Firavun'un adamlarından Aziz/Potiphar'a satılır:

> 7 Bu olaylardan sonra, efendisinin karısı Yusuf'u gördü ve dedi ki, Yat benimle. 8. Ama o hayır dedi ve efendisinin karısına, Bak, efendim evde ne yaptığımı bilmiyor ve bütün mallarını bana emanet etti, dedi; 9. Bu evde benden daha önemli biri yok ve benden senin dışında hiçbir şeyi esirgemedi, çünkü sen onun karısısın: O zaman bu korkunç kötülüğü nasıl yapabilirim ve Tanrı'ya karşı günah işlerim? 10. Ve olaylar öyle gelişti ki kadın her gün Yusuf'la konuştukça, o kadını dinlemedi, yanında yatmadı, onunla birlikte olmadı. 11. Ve bu sıralarda bir keresinde, Yusuf işini yapmaya eve girdi ve evdeki erkeklerden hiçbiri içeride de-

747 *Redhouse Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük*, Yayına Hazırlayanlar: V. Bahadır Alkım ve diğerleri (İstanbul: Redhouse Yayınevi, 1968), s. 1277.

748 Ka'nın gri paltosunu ve gemicilerin cüppelerini anımsarız.

gildi. 12. Kadın onu giysisinden yakaladı, Yat benimle, dedi: [Yusuf] giysisini kadının elinde bıraktı, kaçtı ve dışarı çıktı.[749]

Yusuf'u baştan çıkaramayan, eline ancak erkeğin giysisini geçirebilen Potiphar'ın kösnül karısı, "Yahudi"nin kendisine tecavüz etmeye çalıştığını ileri sürerek Yusuf'un hapse atılmasına neden olur. *İncil*'de söz konusu kadının adı belirtilmez.

Kuran'daysa aşağı yukarı aynı öykü tekrarlanır ve Yusuf, kadının arzu nesnesi durumuna getirilir:

> 24. Yemin olsun, kadın onu arzulamıştı. Eğer Rabbinin gerçeğe dikkat çeken deliliğini görmeseydi (*metinde böyle*), o da onu arzulamıştı. Biz böylece ondan, kötülüğü ve fuhşu uzak tutuyorduk. Çünkü o, bizim samimi/seçkin kullarımızdandı.
> 25. İkisi birden kapıya koştular. Kadın onun gömleğini arkadan yırttı. Kapının yanında kadının beyi ile yüz yüze (*metinde böyle*) geldiler. Kadın seslendi: "Senin ailene kötülük düşünenin cezası nedir; hapsedilmek mi, acıklı bir işkence mi?"
> 26. Yusuf dedi ki: "O, gönlünü eğlendirmek için beni kullanmak istedi." Kadının ailesinden bir tanık da şu yolda tanıklık etti: "Eğer erkeğin gömleği önden yırtılmışsa kadın doğru söylüyor, bu durumda erkek yalancılardandır.

749 *İncil*, "Tekvin", 39: 7-12. "7. And it came to pass after these things, that his master's wife cast her eyes upon Joseph; and she said, Lie with me. 8. But he refused, and said unto his master's wife, Behold, my master wotteth not what is with me in the house, and he hath committed all that he hath to my hand; 9. *There* is none greater in this house than I; neither hath he kept back any thing from me but thee, because thou *art* his wife: how then can I do this great wickedness, and sin against God? 10. And it came to pass, as she spake to Joseph day by day, that he hearkened not unto her, to lie by her, *or* to be with her. 11. And it came yo pass about this time, that *Joseph* went into the house to do his business; and *there was* none of the men of the house there within. 12. And she caught him by his garment, saying, Lie with me: and he left his garment in her hand, and fled, and got him out."

27. Eğer erkeğin gömleği arkadan yırtılmışsa kadın yalan söylemiştir. Bu durumda erkek, doğru sözlülerdendir."
28. Gömleğin arkadan yırtılmış olduğunu görünce şöyle konuştu: "Bu sizin tuzaklarınızdandır. Sizin tuzaklarınız gerçekten çok yamandır."
29. Yûsuf, sakın bundan bahsetme! Kadın, sen de günahının affını dile! Sen, gerçekten günahkârlardan oldun."
30. Şehirde bazı kadınlar şöyle konuştular: "Azîz'in karısı, genç uşağının nefsinden gönlünü eğlendirmek istemiş. Aşktan yüreğinin zarı delinmiş. Öyle anlıyoruz ki, kadın tam bir çılgınlığa düşmüş."
31. Kadın onların oyunlarını işitince, onlara haber gönderdi. Kendilerine, yaslanarak yiyebilecekleri bir sofra hazırladı ve her birine bir bıçak verdi. Yûsuf'a: "Karşılarına çık!" dedi. Nihayet Yûsuf'u görünce onu öylesine yücelttiler ki, kendilerinin ellerini kestiler. Şöyle dediler: "Aman Allahım! Bu bir insan değil; asil bir melek bu!"
32. Kadın dedi ki: "İşte budur o, hakkında beni kınadığınız. Vallahi, ben onunla gönlümü eğlendirmek istedim de o masum bir tavırla bundan çekindi. Ama, eğer kendisine emrettiğimi yapmazsa yemin ediyorum hapse tıkılacak ve horlananlardan olacaktır."
33. Yûsuf dedi: "Rabbim! Zindan benim için bunların beni çağırdığı şeyden daha sevimlidir. Eğer onların oyununu benden uzak tutmazsan onlara meyleder de cahillerden olurum."
34. Rabbi onun duasını kabul etti de kadınların tuzaklarını ondan uzaklaştırdı. Her şeyi duyar O, her şeyi bilir.[750]

Kurumsallaştırılmış dinlerin kitaplarında araç olarak kullanılan, korku nesnesi kadının adı yoktur.

Faruk Zeki Perek, Yusuf Suresi'nin bu bölümü için: "Sûrede Yusuf'la efendisinin eşi arasında hafif bir aşk hikâyesi vardır. Bu hikâye 'Yusuf ile Zeliha' adı altında ün kazanmıştır. Bazıları bu-

750 Yaşar Nuri Öztürk, a.g.y., "Yûsuf Suresi", s. 192-193.

nu Kur'ân'a yakıştırmaz ve sûreyi Kur'ân'dan saymaz"[751] değerlendirmesini yapar. Kanımca, ne *Kuran*'da, ne de *İncil*'de anlatılan öykü aşkla ilintilidir: Her iki metin de erkeğin kadından korkusunu açığa çıkaran, erkeği değil, kadını cinsel saldırgan durumuna sokan birer parodidir. Mısırlı'nın karısının, baştan çıkarmaya çalıştığı Yusuf'un babası tarafından özellikle armağan edilmiş giysisine saldırması, kadının erkeği soyması, onu dış tehlikelerden koruyan ceketini ya da gömleğini (zırhını) elinden alması; çocuklaştırma, kadınlaştırma ve tecavüz edilen konumuna sokmakdır. Yusuf'a gözlerini (penislerini) dikmiş ve onu arzulayan kadınların bıçakla kendi ellerini kesmeleri, Freud'cu bir okumayla bekâretlerini kendi kendilerine ortadan kaldırmaları, "yokluk" diye nitelendirilen vajinalarını "var"a dönüştürmeleri, bir tür mastürbasyonun eğretilemesidir: Erkeğin penisini gereksiz kılar. Öte yandan, erkek dizgesine göre kadın arzulayan değil, arzulanan olmaya mahkûm kılındığından, ellerini keserek, duydukları arzu nedeniyle kendi kendilerini de cezalandırmış olurlar. Zaten satılmış, köle konumuna indirgenmiş, bir erkten diğerine transferi gerçekleşmiş ve bu şekilde kadınlaştırılmış olan Yusuf'un, yabancı bir mekânda, kendinden olmayan bir toplumun içinde, erkekleştirilmiş kadının/kadınların saldırısına uğraması toplumsal cinsiyetini ve cinsel kimliğini sorgulattırır. Zindana atılmak, kapalı mekânın rahim eğretilemesi olduğu ölçüde Yusuf için bir kurtuluştur: Ötekinin arzusundan uzağa, ana karnına geri döner. Her iki metin de zindandan çıktıktan sonra Yusuf için bir yeniden doğuş olanağı yaratır. Erkek kardeşlerine ve babasına tekrar, barışçıl bir ortamda kavuşur, kendi toplumuyla bütünleşir ve özlemini duyduğu erke hak kazanır.

Öte yandan, ortaçağda yazılan Yahudi metni *Sefer HaYashar*'da söz konusu kadının adı Zuleika olarak belirtilir.[752] Yusuf

751 Faruk Zeki Perek, a.g.y., s. 424.

752 Bak. Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, *V.4* (Montana: Kessinger Pub. Co., 2004), s. 47.

ile Züleyha'nın öyküsü, on beşinci yüzyılda Cami adıyla tanınan Mevlana Nureddin Abdurrahman İbn Ahmed (Mowlana Nur Oddin 'abd Or-rahman Ebn Ahmad) tarafından yazılan *Haft Awrang* ("Yedi Taht" veya "Büyük Ayı") adlı yapıtının beşinci bölümünü oluşturur.[753] Öykü artık bir aşk hikâyesine dönüşmüş, sıradanlaştırılmıştır. Uzun acılardan sonra, âşıkların arasında engel oluşturan koca ölür, Yusuf ile Züleyha Firavun'un onayıyla evlenirler. Düzen yeniden kurulmuş, kurumlar kurtarılmış, evlilik ve aile sağlama alınmış, sistem baskın çıkmıştır.

1813'de, Napolyon'un yayılmacı politikası nedeniyle, aralarında İngiltere de olan Avrupa devletleri ile Fransa arasındaki uzun ve kanlı savaşlar sürerken yayımlanan "The Bride of Abydos: A Turkish Tale"[754] ("Abydos'lu Gelin: Bir Türk Masalı") başlıklı uzun şiirinde Lord Byron, Zuleika söylencesini yeniden kurgular. Şiirin başlığına konu olsa da kadının adı silinmiştir: İşlevi ve sorunsalı (dahası, yarattığı kaos) gelin olmasıyla ve belli bir mekâna ve milliyete aidiyetiyle sınırlandırılan kimliğindedir. Romantik dönemin şarkiyatçı beklentilerine yanıt veren bu şiirde Zuleika, yine egemenin malı, Türk paşası Giaffir'in biraz da fazla sevdiği kızıdır (anneler, sık sık gördüğümüz gibi bu metinden de çıkarılmışlardır). Giaffir'in başka bir kadından olma öteki çocuğu, oğlu Selim, "zarif kolları uysallıkla kavuşmuş / Yavaşça açan gonca gibi memesinin üstünde"[755] diye betimlenen Zuleika'ya âşıktır. Giaffir, siyasal gerekçeler yüzünden kızını Kara-

753 Encyclopædia Britannica CD-Rom, Britannica.co.uk, Londra 2002.

754 Bak., Lord Byron (George Gordon Byron) "The Bride of Abydos: A Turkish Tale," *The Complete Works of Lord Byron* (Frankfort o. M.: Joseph Baer, Bookseller, 1852), s. 235-249. Abydos Çanakkale Boğazı'ndadır. Byron bu yörenin tarihçesini de metnine dahil eder.

755 A.g.e., s. 237. "Her graceful arms with meekness bending / Across her gently-budding breast;..." Zuleika'nın göğsünü kapayan kollarıyla bedenini örtmesi, kendini korumaya yönelik, karşısındaki erkeklerden onu ayıran bir öz savunma yöntemidir. Duruşuna bakıldığında, babasından korktuğu kadar Selim'den de korktuğu ayrımsanır.

osmanoğlu Beyi'yle evlendirmeye karar verdiğinde, isyan hazırlıklarını daha tamamlamamış olan Selim kendi güvenliğini bir kenara itip Paşa'ya başkaldırır. Zuleika'ya anlatacağı, yeni, daha elverişli bir metin yazar. Kimliğini farklı bir biçimde yeniden kurgular. Aslında babasının oğlu değildir; dediğine göre Giaffir, gerçek babasını, kendi erkek kardeşi Abdallah'ı zehirletmiş, Selim'i evlat edinmiş, erki kurnazlıkla ele geçirmiş bir zorbadır. Bu durumda Selim'in kız kardeşiyle evlenmesinin bir sakıncası yoktur: Tabu kalkar ve ensest böylece cinselliğe engel oluşturamaz. Dahası, babaya (Mustafa'nın *Baba ve Piç*'te cesaret edemediği, göze girme adına bastırdığı) fiziksel saldırı somut bir nedene dayandırılabilir, tabu niteliğini yitirir. Selim, Zuleika'yı haremden çıkarıp deniz kenarında bir mağaraya (başka bir zindana, rahim eğretilemesine) kaçırır, yeni kimliğiyle karşısına çıkar. Babanın kurumlaşmış, hiyerarşik yapılı evinden ilksel barınağa geri dönülmüştür ama Yusuf'un aksine, bu bir yeniden doğuşa olanak vermez. Mağaradan çıkan Selim korsan olmuş, Amat'taki denizciler gibi kalyoncu kılığına bürünmüş bir asidir artık. *Kar*'da ve *Amat*'ta da olduğu gibi, metin erkeğin kılığına özel bir vurguyla yaklaşır. Byron'ın şiirindeki erkek karakterin Hamlet'le koşutluğu, hazırlıksız yakalanan Selim'in Türkler tarafından kılıçlanarak öldürülmesinde de görülür. Dahası, dinsel metinlerde olduğu gibi, öldüğünde Ophelia'nınki gibi su yüzünde dalgalanan cesedini gördüğümüzde, giysisinin arkadan yırtıldığını anlarız. Şiirin sonunda, ağabeyinin ölümünden sonra aşk acısından kendi de ölen Zuleika, her türlü zorluğa karşın sürekli açan, "yalnız, göz alıcı, uysal ve solgun"[756] bir güle dönüşür. Selim'den geriye kalan, sağlıksız bir *phallus* eğretilemesi olarak yalnızca geceleri görünen, hayalet diye nitelendirilen, tepesinde kavuğuyla kimsesiz bir mezartaşıdır. Ölünün adı silinir, ardında sadece mezarta-

756 A.g.e., s. 248. "A single rose is shedding there / Its lonely lustre, meek and pale:..." *Baba ve Piç*'teki Rose'u ve Gülsüm'ü anımsarız.

şının "korsan hayaletin yastığı"[757] olduğuna dair bir söylenti bırakır. Okur, kadın gibi yatan, cansız bir erkekle yetinmek zorunda kalır: *Baba ve Piç*'teki öteki ağabey Mustafa'nın cesedini anımsarız.

Öte yandan, görüntüde bütün uysallığına karşın, erkekten erkeğe transferi sırasında sorun yaratan, ağabeyini baştan çıkaran, babayla oğlun arasını bozan kadın ölmüş ama genç erkek, geleceğin atası da bu arada yaşamını yitirmiştir: Oğul babayı değil, baba oğlu kurban etmiştir. Metin ileriye dönük çıkış yollarını kapatır ve tedirginlik yaratır. Şiirin başlığında mekâna yapılan vurgu, bu tedirginliği hafifletmek için yabancılaştırmaya imkân tanır: Sorunu yaşayan öteki ve rakip imparatorluk olarak Osmanlıdır; Giaffir saçını başını yolan bir zavallıya dönüşür, Kral Lear'i anımsatır biçimde kumsalda kadınlaşır. Ama asıl suçlu, şiirin başlığından da anlaşılacağı gibi, kadındır: Erkeğin "aklını" başından aldığı için, aşkı yüzünden, "gelin" konumu ile ölümüne neden olur. Selim yandaşları hazırlıksızken, aniden saldırıya geçer, yalnız kaldığından ölür: İngiliz okur bağlamında, her iki ötekinin, hem Türk ataerkinin, hem kadının kurbanıdır. Öte yandan, şiirin satır aralarında hissedilen gizli içeriği, genel erkek dizgesi açısından tehlikelidir; mekânsal ve etnik yabancılaştırma, bu tehlikeyi yeterince uzaklaştıramaz. Metin daha evrensel, babaya isyan ve onu öldürme dürtüsü, yasaklı kadına duyulan cinsel arzu, aşktan duyulan korku, aklın ve mantığın yitirilmesi, baş edilemeyen ölüm ve kaos tehlikesi gibi bastırılmış, ürkütücü izlekler barındırır. Şiirin yaratıcısınınkini aşan kendi iradesi var gibidir: Zuleika, çektiği acıdan ölse de, başka bir biçimde, güçlü kökler salarak doğada yaşamaya devam eder; erkeğin aksine, ölümsüzdür. Toprağa, Gaia'ya kavuşmuş, ikinci, daha güçlü bir yaşam olanağı kazanmıştır. Adı silinmez, bülbülün dilinde sonsuza dek tekrarlanır. Demeter ve Persephone yeniden birleşmiş, erkeklerden

757 A.g.e., s. 249. "the 'Pirate-phantom's pillow!'"

biri haremdeki kadın gibi görünmez ve isimsiz kılınmış, öteki ise yıkılmıştır. Karaosmanoğlu Beyi ise bir daha sevdiği kadının yüzünü göremeyecek, sadece ağlayan, yas tutan kadın seslerini duyacaktır. Şair metninin ürettiği tehlikeden, gerilimden, "masal" başlığını kullanarak sakınır; dahası, bu sözcük sayesinde okurunun da fazla örselenmesini engellemiş olur.

Yirminci yüzyıl başında, İngiltere'nin genç erkek nüfusunun bir bölümünü yok yere yitireceği Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce, yine bir gerginlik döneminde, 1911'de yayımlanan Max Beerbohm'un romanı *Zuleika Dobson*, aynı karakteri yeniden yaratır. Yazar geleneksel öyküyü altüst eder: Erkeğe arzu duyan ve onu ele geçirmeye kalkışan kadının yerini, kimseyi sevemeyen fakat bütün erkekleri baştan çıkaran, marifetlerini bir erkekten öğrenmiş, kurnaz bir sihirbaz almıştır. İngiltere'nin en önemli bilim kurumlarından, erkek dizgesinin akılcılığını, öğrenme isteğini simgeleyen Oxford Üniversitesi'ne[758] geldiğinde okulun bütün öğrencilerini zıvanadan çıkarır, hepsinin gözü ondadır ve ortak arzu nesnesi olmuştur ama aslında olay toplu bir erkek histerisinin anlatısıdır. Akıl ve düzen yine tehlikededir. Üniversite ortamı, normal koşullarda kadının olmadığı, kapalı, güdülerin bastırıldığı bir mekândır; erkeğe özgülüğü açısından Amat'ı anımsatır. Zaten Zuleika kısa sürede birey olmaktan çıkar, imge haline dönüştürülür. Süleyman Reis gibi bilgi arayışında olmaları gereken bütün öğrenciler birbirlerini kışkırtırlar: Erkeklerin hepsi romanın sonunda onur, cesaret, dayanışma, şövalyelik ruhu gibi soyut kavramlar adına, kendilerini İsis Irmağı'na atarak intihar[759] ederler: Thames Nehri Oxford'dan geçerken kadınlaşır, tanrıça İsis'in adını alır. Pencereden atlayıp kaldırıma çakıla-

758 Roman yayınlandığında Oxford Üniversitesi kadınlara resmi diploma vermiyordu.

759 Türkiye'de, *Kar*'da, intihar edenler kadındır, erkekler sadece işsiz ve işlevsiz kalır. Beerbohm'un Oxford'da betimlediği erkek kitlesi hem işsiz, hem işlevsizdir, hem de intihar ederler.

rak ölen, ötekiler kadar iddialı ve asil ruhlu olmayan biri hariç, romandaki tüm genç erkeklerin, intihar ederken kendilerini Mısır uygarlığının Ana Tanrıçası'nın kollarına atmaları, onun "içinde" boğularak, nefes alamadıklarından yaşamlarını yitirmeleri ilginçtir. Yusuf'un zindanda ana rahmine sığınması, yirminci yüzyıl başı İngilteresi'nde de, Byron'ın metninde gördüğümüzden daha yaygın, ölümcül bir nitelik edinir: Ana rahmi, Ulu Ana, özlemi duyulsa da çözüm değildir, dizgeden silinmiştir. Tanrıça İsis hakkında Jungcu bir çözümleme yapan Marie-Louise von Franz, onun çeşitli yönlerine dikkat çeker: Hayalet dünyasının hâkimidir; "erkeği" öldükten sonra onu yeniden doğurarak Osiris'e can verir.[760]

> Soyumuzun ruhlarının hâkimi İsis, psişik bütünlüğün simgesi, kadın biçiminde Ben'dir. İnsan toplumunu rüyalar yoluyla yönetir(...) Mısır söylencesinde Osiris'in dağılmış parçalarını toplayan ve yeniden doğumunu, dirilmesini sağlamaya yardım eden [İsis'tir]. Yapılması gerekeni hep yapar. Bilinci yok etmek için olumsuz olanı, sonra da bireyleşme sürecini gerçekleştirmek için olumlu olanı yapar. Yıkıcı ve aynı zamanda kurtarıcı Ulu Ana olarak her yerdedir. İçsel değişimi ilerleten kadınsı ilkedir. Ra'nın dünyasında kutsal anne ve sonsuzluktur.[761]

---

760 Bak., Marie-Louise von Franz, *The Golden Ass of Apuleius: The Liberation of the Feminine in Man* (Boston: Shambhala Publications Inc., 1992), s. 187-210.

761 Marie-Louise von Franz, a.g.y., s. 192-204. "Isis, the ruler over ancestral spirits, is a symbol of psychic wholeness, the Self in a feminine form. She governs human society through dreams....[I]n the Egyptian myth it is she who recollects the dispersed parts of Osiris and helps to bring about his rebirth and resurrection. She always does what has to be done. She does the negative thing in order to dissolve consciousness, then the positive thing in order to bring forth the process of individuation. As the destructive and at the same time redeeming Great Mother she is everywhere. She is the feminine principle which furthers the inner transformation. In the world of Ra she is the divine mother and eternal...."

Christabel'in yeniden ve farklı biçimde bireyleşmesine neden olan Geraldine, Coleridge'in erkek metninde korku yaratan, vampirleşmiş bir İsis'e dönüşür.

Beerbohm'un Zuleika'sı sadece kendisine ilgi göstermeyen, Yusuf gibi bir erkeği sevebileceğine inanır. Ancak, dayanılmaz çekiciliği böyle bir erkeğin var olmasına engeldir. Kutsal kitaplara göre Yusuf'u kadının cinsel saldırganlığından kurtaran Tanrı'ya inancıdır: Onun için henüz "anlam" yitirilmemiştir. Yusuf tektir. Yirminci yüzyıl başında, kurumsallaştırılmış, anlamının altı oyulmuş, dizgeye bağlanmış daha da yapay bir düzeni benimsemiş toplumda inanç kurmaca düzeyinde bile var olamaz. Yusuf, yüzlerce öğrenciye bölünmüş, tekliğini yitirmiştir. Beerbohm'un metninde onu simgeleyen erkek güruhunun karar verme yetisi, özgür iradesi sözde kalır: Romanın en güçlü görünen erkek kahramanı bile olayların akışına engel olamaz, sonuçta nehre ilk o atlar, atlarken de inanmadığı halde "Zuleika!" diye bağırarak olmayan aşkını ilan eder. Romans ve saray aşkı, inanç ve ülkü, parodi olmaktan öteye gidemez ve gülünçleşir. Zaten bir oyun sırasında, okulun geleneksel sandal yarışı[762] sürerken gerçekleşen toplu intihar; baş erkek karakterin giydiği gösterişli (ve toplumsal konum ile erk göstergesi) kıyafet de göz önüne alındığında, dahası, Yusuf'un, Byron'ın Selim'inin giysileri akla geldiğinde, erkekler arası rekabetin de somut biçimde görüntülendiği ölümcül bir oyuna dönüşür. Kadının erkek toplumu için tehlikeli olduğunu öne süren bir erkek metni daha yaratılmıştır: Oxford'daki erkeklerin hepsini yok eden *femme fatale,* parasını kendi ödeyeceği *phallus* simgesi özel bir trene binip bu kez Cambridge Üniversitesi'ni fethetmeye gider. Metinde İsis'le birlikte işlev görmesi, kıyıcı kadın ile yaratıcı ka-

762 *Amat*'ı, kadınla bağlanulandırılan deniz taşıtlarını anımsarız. Rahim burada da erkekler arası çekişmenin, oyun bahanesiyle sürdürülen aracına dönüşmüştür.

dın imgelerinin örtüşmesini sağlar. Öte yandan, bu çalışmada incelenen tüm romanlarda içten içe, satır aralarında varlığını sezdiren, olası erkeklik modellerinden birini temsil eden Goethe'nin Werther'i (Werther de kendini çok çaresiz hissettiği bir gün taşan nehre atlamayı düşünür) Beerbohm'un romanında abesleştirilmiş, basite indirgenmiş ve anlamsızlaştırılmış biçimiyle karşımıza çıkar.

İlginç olan, Zuleika'nın geleneksel anlamda güzel olmayışıdır. *Kar*'da ve *Amat*'ta erkek özlemini somutlaştıran, bedeni yok edilmiş, masum yüzlü kadın metinden silinmiştir. Betimlenişi, *Baba ve Piç*'te Zeliha'nın görünüşüyle büyük ölçüde örtüşür:[763]

> Zuleika tam anlamıyla güzel değildi. Gözleri bir parça büyüktü ve kirpikleri olmaları gerekenden daha uzundu. Saçları, küçük buklelerden oluşan bir anarşi, her telinin şerefe halel getirmeyen bir alnın üzerinde hak iddia ettiği karanlık bir kötü yönetim yaylasıydı. Geri kalana gelince, yüz hatları hiç de olağanüstü değildi. Daha ziyade, bildik modellerin karmakarışık bir şekilde bir araya gelmesinden türemiş gibiydiler. Burnun biçimli meyili Madame la Marquise de Saint-Ouen'den kaynaklanıyordu. Ağız, kızıl verniği ve dizilmiş gibi duran küçücük incilerle Cupid'in yayının ancak bir kopyası olabilirdi. Miss Dobson'ın yanaklarının yüceltilmesi için ne bir elma ağacı, ne bir şeftali bahçesi, ne de eski Sur kentinin gül bahçelerinden biri yağmalanmıştı. Boynu sahte mermerdendi. Elleri ve ayakları vasat orantılıydı. Beli bile yoktu.
>
> Buna karşın, bir Yunanlı görseydi simetrisizliğine söverdi ve Elizabeth devrinde yaşayan biri ona "çingene" derdi ama, şu an-

763 *Baba ve Piç*'in yazarı Elif Şafak'ın Max Beerbohm'un romanını, Byron'ın şiirini okumuş olup olmaması beni ilgilendirmiyor. Benim açımdan, metinler arasındaki benzerlik ve karşıtlıklar, farklı toplumların belirli tarihsel dönüm noktalarında yazılmış kurmacaların (ve irdeledikleri sorunsalın) akrabalığına işaret ediyor.

da Edward döneminin ortasında, Miss Dobson her iki yarı kürenin bayıldığı biriydi.[764]

Tanıdık kadınların[765] ve imgelerin bir birleşeni olarak Zuleika'nın fazla özgün bir görüntüsü yoktur. Saray aşklarının ve geleneksel imgelerin klişeleşmiş betimlemeleri ona uymaz. En dikkat çekici yönü zaptedilemeyen saçlarıdır. Zuleika gibi Zeliha da kaos simgesi saçlarıyla dikkat çeker ve Medusa'yı andırır: "Kazancı ailesinin bütün kadınları gibi, Zeliha da kara ve kıvır kıvır saçlarla doğdu. Ama diğerlerinin aksine, o saçlarını değiştirmedi, aynen korudu."[766] Zuleika'nın "İngiliz gülü" olarak betimlenen geleneksel güzellik anlayışından uzak olduğu ölçüde, Zeliha da kemerli burnu, dağınık saçları ve ülküsel kadından farklı görüntüsüyle aykırıdır. Öte yandan, her ikisi de dikkati kendilerine çekecek kadar gösterişli giysiler seçerler:

> Oysa bu hızmadan gurur duyuyor Zeliha, ne de olsa kendisi taktı burnuna. Canı yandı yanmasına da, kendini acıtmaya alışkın

764 Max Beerbohm, *Zuleika Dobson* (New York: Random House Inc., 1998), s. 9. " Zuleika was not strictly beautiful. Her eyes were a trifle large, and their lashes longer than they need have been. An anarchy of small curls was her chevelure, a dark upland of misrule, every hair asserting its rights over a not discreditable brow. For the rest, her features were not at all original. They seemed to have been derived rather from a gallimaufry of familiar models. From Madame la Marquise de Saint-Ouen came the shapely tilt of the nose. The mouth was a mere replica of Cupid's bow, lacquered scarlet and strung with the littlest pearls. No appletree, no wall of peaches, had not been robbed, nor any Tyrian rose-garden, for the glory of Miss Dobson's cheeks. Her neck was imitation-marble. Her hands and feet were of very mean proportions. She had no waist to speak of. Yet, though a Greek would have railed at her asymmetry, and an Elizabethan have called her "gypsy," Miss Dobson now, in the midst of the Edvardian (*sic*) Era, was the toast of two hemispheres."

765 Marquise de Saint-Ouen'in bir süre aynı adlı şatoda hüküm sürmüş Madame de Pompadour'a bir gönderme olduğunu sanıyorum.

766 *Baba ve Piç*, s. 11.

sayılır. Seviyor hizmasını. Seviyor tarzını(...) bu şehirdeki çoğu kadından uzun boylu olan Zeliha'yı göz alıcı renklerde mini etekler, iri göğüslerini meydana çıkaran daracık bluzlar, parlak naylon çoraplar ve bir karış topuklu ayakkabılar giymekten men edebilecek hiçbir kuvvet yoktu.[767]

Aynı tür gösterişli giysi seçimi Zuleika için de geçerlidir:

> Toplumsal dizgemizin sabit kalabilmesini sağlayan öğeler olan mütevazı çift sıra hasır bağcıklı şapkalar ve kasvetli pelerinlerden birinin içinde olsaydı Zuleika garip görünürdü. Uzun boyu ve kıvrak bedeninin göğsünden aşağısı flamingo rengi ipekliyle sımsıkı sarılıydı ve çok sayıda zümrüt her yerini süslüyordu. Bir yetimden bekleneceğin aksine, koyu renk saçları alnından ve kulak arkasından sıkı sıkı geri çekilmemişti bile. Yan tarafta bir yerden ayrılmış, bir lüle heyelanı gibi tek kaşının üstüne sarkmıştı. Sağ kulağından siyah bir inci, sol kulağından pembe bir inci tüm ağırlığı ile sallanıyordu. Aralarındaki farklılık, ortadaki küçük yüze garip, şaşırtıcı bir cadılık havası veriyordu.[768]

Her iki kadın da bedenlerini öne çıkaran, iki toplum için de aykırı ve hoşa gitmeyecek, çarpıcı birer görüntü sunarlar. Tutuculuk ve kadın bedeninden korkma açısından, Edward dönemi İngilteresi ile yirminci yüzyıl sonu/yirmi birinci yüzyıl başı Türkiyesi benzer tepkiler sergilèr. Öte yandan, ikisi de göze, arzulu

767 A.g.e., s. 12.

768 Max Beerbohm, a.g.y., s.19. "Zuleika would have looked singular in one of those lowly double-files of straw-bonnets and drab cloaks which are so steadying a feature of our social system. Tall and lissom, she was sheathed from the bosom downwards in flamingo silk, and she was liberally festooned with emeralds. Her dark hair was not even strained back from her forehead and behind her ears, as an orphan's should be. Parted somewhere at the side, it fell in an avalanche of curls upon one eyebrow. From her right ear dropped heavily a black pearl, from her left a pink; and their difference gave an odd, bewildering witchery to the little face between."

bakışlara sergiledikleri vücutlarını kendi zevkleri için süslemektedirler; onlarınki ötekine gönderilen cinsel davet değildir. Zeliha'nın yirmi yıl önce Türkiye'de pek görülmeyen bir süs biçimi olan hızma kullanması, Beerbohm'un karakterinin kulaklarına taktığı ve romanda önemli bir işlev kazanacak olan, birbirlerine uymayan, karşıt renkli inci küpeleriyle koşutluk kazanır. Öte yandan, Zeliha'nın hızması *Baba ve Piç* bağlamında farklı bir işlev üstlenir:

> ...[B]anyoya kapandım; yanıma ufak boy bir havuç, sterilize edilmiş bir iğne, uyuşturmak için buz ve bolca öfke aldım. Her şeye müthiş öfkeliydim o dönemde, en çok da aileme. Ben bunu kotarırım dedim kendi kendime. Ellerim sinirden titriyordu, bu yüzden ilk seferinde yanlış yeri deldim. Çok kanadı. Ama sonra tekniği kaptım.[769]

Kendisini korumayan, kendi canlı bedenine tecavüz edilirken, yitirilmiş bir başka erkeğin, babalarının mezarını, bir ölüyü görmeye giderek onu yalnız bırakan, bu nedenle de sistem bağlamında işlevsizleşen ve üstelik, tecavüzcüyü yaratan ailesine ve kendi kendine duyduğu öfke, Zeliha'nın burnuna hızma sokmak amacıyla delik açması için gereken cesareti ve şiddet güdüsünü uyandırır. Tecavüzden sonra anlatıcının araya girip yine italik kullanarak metne soktuğu masal, ensest ve tecavüz konularında aile üyelerinin gizli suç ortaklığına, görmezden gelmenin kolay yolunu seçen Kazancı kadınlarının bilinçaltında erkeğin suçunu paylaştıklarına işaret eden, toplumsallığın yapıtaşı olan bu kurumu doğrudan suçlayan bir metindir. Masalın sonunda, erkek kardeşi onu öptüğünde, "'Yer yarılıp beni yutsun!'" diyen kız, "Bunun üzerine yer yarılmış ve güzel kız yeraltı krallığına kaçmış,"[770] sözleriyle Persephone'leşir ama Lilith'in

769 *Baba ve Piç*, s. 255-256.
770 A.g.e., s. 333.

aksine ölümcül bir krallığa, yeni bir erkek dizgesine sığınmış olur. Öte yandan, Zeliha yerin yarılmaya hazır olduğunu da gösteren kaldırım taşlarının saldırısı karşısında bile yerin altına kaçmayacaktır.

Doğaüstü yardımcılarıyla iyicil büyüler yapan, hamile kadınlara yardım eden Banu, Mustafa'nın küçük kız kardeşine tecavüz ettiğini bilir. Tepkisi, ailenin diğer üyelerinin bilinçaltı kabullenmelerinden daha da düşündürücüdür: Erkekle suç ortaklığı bilinçlidir.

> Sadece bir kere [kötücül cini Ağulu Bey'den] müşterileri için değil kendisi için bir şey istemişti. Özel bir soru: Asya'nın babası kim?
>
> Ağulu Bey ona bir cevap vermişti. Hakikati söylemişti zira esir bir cin efendisine asla yalan söyleyemezdi. Ne var ki Banu Teyze bunu gayet iyi bildiği halde verilen cevabı kabul etmemiş, inanmayı reddetmişti. Ta ki günün birinde yüreği, zihninin çoktan kabullendiğini inkâr etmeyi bırakana kadar. O günden sonra Banu Teyze asla eskisi gibi olmamıştı. Zaman zaman "keşke hiç sormasaydım" derdi kendi kendine. Alıp da kullanamayacağın kadar karanlık, tutup da hesap soramayacağın kadar yıllanmış bir bilgi sadece ıstırap veriyordu insana.[771]

Kocasıyla yaşamadığı için hem evli, hem bekâr, hem anne, hem de doğurduğu ikiz (bölünmüş) erkek bebekler öldüğünden, onları yaşatamadığından çocuksuz olan Banu, bir yönüyle dizgenin bir parçasıdır; ancak, büyücü yanıyla, cinlerinin sağladığı ayrıcalıkla sistemin dışında da yer alır. Bir anlamda, kocasıyla birlikte yaşamayı reddetmesi Âdem'i bırakıp giden Lilith'i andırır ama sonuçta "baba" evine geri dönüşü, Kazancı kimliğine verdiği anlam, kendine ait mekânı arayacak/yaratacak gücünün olmadığını gösterir. Cinlerinden para ve varsıllık istememesi, yalnız-

771 A.g.e., s. 196.

ca "bilgi" araması onu yukarıda sözünü ettiğim dinsel öykü bağlamında Süleyman'la ilişkilendirir. Bu ikircikli niteliğiyle bilincinin bölünmüş olması, omuzlarında bir yük gibi taşıdığı, fazla etkin bir işlevi, anlatacak olağanüstü bir metni olmayan iyicil dişi cinin[772] ve hep konuşan, huzurunu bozan, sonunda dolaylı biçimde cinayet işlemesine yol açacak kötücül erkek cinin seslerini dinlemesi, egemen toplumsal düzen içinde, tümüyle baş eğmeyen, tam anlamıyla uyum sağlamayan ama isyan da etmeyen kadının kendini içinde bulduğu patolojik içsel bölünmenin, şizofreniye varan rahatsızlığının, kişilik parçalanmasının işaretidir. En büyük kız kardeş olarak diğerlerinden yaşlı ve daha deneyimlidir. Çocukken bile babalarının saldırısı sırasında, orada olmayan annenin kollayıcı rolünü, düşünce aşamasında kalsa da kardeşleri bağlamında üstlenir görünür. Kadınsı, içsel sesi, susturulsa da sezinlediği gerçeklikleri istemese de ona açıklar. Kendi kendini duymamayı yeğlemesi, edilgen seçimi ve sözü yadsıması, içinde bulunduğu çıkmazın işareti olduğu kadar, erkeğin suçunu paylaşışının da göstergesidir.

Zeliha ise burnuna kendi iradesiyle deldiği delikle bedenini yeniden sahiplenir, eğretileme düzeyinde vücuduna egemenliğini geri alır. Öte yandan, ilk denemede yanlış yeri delmesi, ilk cinsel ilişkisini yanlış kişiyle, kötücül bir biçimde yaşamasını yansıtır ve yineler. Duyduğu acı, akan kan, tecavüzün, himeni, iradesi yok sayılarak yırtılırken yaşadığı deneyimin eğretilemesidir. Bir bakıma, bedenini geri alırken kendi kendine tecavüz eder; efsanede ellerindeki bıçaklarla kendi kendilerini yaralayan kadın-

772 Iyicil cin Şekerşerbet Hanım'ın görüntüsü, yukarıda erkek metinlerinde betimlenen ülkücül kadınınkiyle erkek imgeleminin gülünçlüğünü kanıtlar biçimde örtüşür: "Iyilik saçan, aydınlık bir yüzü, başının etrafında mor, pembe ve eflatun tonlarında bir hale vardı; ince, zarif bir boynu, boynunun bitip teknik olarak gövdesinin başlaması gereken yerdeyse sadece duman vardı. Vücudu olmadığından kaide üzerinde duran bir büstü andırırdı ki bundan gayet memnundu." A.g.e., s. 194.

ları hatırlarız. Sonradan "tekniği" kapması, deneyimlerinin sonucunda bedenini yeniden sahiplenmesinin, vücudunu ve kendi benliğini yeniden oluşturma sürecini kendi kararları doğrultusunda gerçekleştirdiğinin/gerçekleştireceğinin habercisidir: Giydiği aykırı giysilerden daha mutlak, daha özgün bir iletidir. Burnuna, yüzünde *phallus*'a en çok benzeyen organa[773] kendi deliğini delişi, penisle vajinayı örtüştürdüğünün, aynı düzlemde var olmalarını sağladığının işaretidir. Kullandığı iğne, erkek silahına karşı kullanılan kadınsal araçtır: Yukarıda sözünü ettiğim kumaşla metin yazan kadınları, Adrienne Rich'in şiirindeki kız kardeşleri anımsarız. Geçmişin, erkek söyleminin efsanelerindeki kadınlar, iğneyi, işlemeyi, dikişi beklemek, edilgen kalmak, kendilerini perdelemek uğruna kullanırlar ama bir yandan da gizliden kendi metinlerini tekstilin üzerinden oluştururlar. Zeliha kendi etkinliğini bütün baskılara karşın, kadınsı bir araçla gerçekleştirecektir: Ailesinin ve içinde yaşadığı toplumun ortak suçları ona bu erki kullanma hakkını verir. Yüzünün ortasında hem soyunu ve geçmişini yansıtan bir *phallus*'u, hem de kendi açığa çıkardığı simgesel bir vajinayı ele güne görünür bir biçimde birlikte sergileyen Zeliha, dizgede kadına yüklenen "yokluk" niteliğini aşmış, toplumsal cinsiyetlerin ötesine ulaşmış bir kişilik kazanır. Aradaki kumaşı, perdeyi bir kenara iter, metnini kendi be-

773 Burun sözcüğünün etimolojik kaynağı, İsmet Zeki Eyüboğlu tarafından şöyle açıklanır: "Lat. pronus (çıkıntı, dağ çıkıntısı, dışa taşan uç, öne doğru çıkan tümsek), gr. pron, preon (çıkıntı, öne doğru çıkan tümsek, dağ çıkıntısı), fars. birun (dışa taşan çıkıntı, dışarlak)." a.g.y., s. 50. Cyrano de Bergerac'ı, Tristram Shandy'yi, burunlarıyla cinsel içerikli sorunlar yaşayan kurmaca karakterlerini anımsarız. Öte yandan, Ermeni kültürü ve karakteri konusunu irdeleyen Leon Surmelian'a göre, "Burnunun bilincinde olan bir ulusuz ve hiçbir şey burun kadar inatçı değildir." (a.g.y., s. 33). "We are a nose-conscious nation', and nothing is so persistent as a nose." Ermeni burnu, Osmanlı burnu, Yahudi burnu, Kazancı burnu derken, yüzümüzün ortasındaki bu organın duyusal işlevinin ötesinde, nasıl farklı imgelere dönüştüğü, anlamsal gizilgücünün çoğulluğu "öne çıkar".

deninin oluşturduğu kâğıdın/kumaşın/dokumanın üzerine kazır. Hızması parlaklığıyla, görünürlüğüyle, her iki eğilimin ve cinsel kimliğin, erkekliğin ve kadınlığın birlikteliğini olanca gücüyle vurgular. Yıllar sonra dövme dükkânında aynı nitelik daha da açıklık kazanır:

> Bu basmakalıp desenlerin yerine hayatın temel ilkesi olan çelişkiden ilham alan kendi desenlerini geliştirmek istemişti. Zeliha Teyze severdi çelişkiyi. Yarısı erkek yarısı kadın yüzler, yarısı hayvan yarısı insan vücutlar, yarısı çiçekli, yarısı kuru ağaçlar... Ne var ki bu ilk desenleri pek tutulmamıştı.[774]

Müşteriler, toplumu oluşturan bireyler, dövmeyi bir ileti aracı, bir belirginlik ifadesi olarak kullanmak isterler; çelişki, kaçtıkları durumdur. Zeliha'nın, anlamsızlık da dahil her şeyi kapsayan kaotik imgelemi sistem için korkutucudur. Zaten yirmi birinci yüzyıl başında, eski uygarlıklarda ve inanışlarda aidiyet simgesi olarak yaptırılan ve toplumsal kimliği saptayan, zamanla bu yönü unutularak gençlerin kendilerini ve isyanlarını ifade etmek için kullandıkları bir farklılaşma işaretine dönüşen dövme, hızma gibi, dizginin içine yutulmuş, kurumlaştırılmış, tüketim maddesine dönüştürülmüştür.[775] Toplumla uzlaşmayı seçmesi, sanatçı niteliğinden ödün vermesi, Rich'in şiirindeki, anakaraya sırtını dönmüş, dizgeyi reddetmiş kız kardeşin düzeyine çıkamamasının göstergesidir. Siparişe, talep öğesine göre

774 *Baba ve Piç*, s. 84.

775 Zeliha'nın müşterileriyle orta yolu buluş biçimi, anlatıcının "totem hayvan ile birey arasında özel bir ilişki yaratmak suretiyle kişiyi totem karşısında kuvvetlendirmek" (a.g.e., ay. s.) söylemi, Freud'un *Totem ve Tabu*'suna yaptığı doğrudan ve basmakalıp göndermeyle fazladan bir çözümleme gerektirmiyor. "Karşısında kuvvetlendirmek" sözcükleri, Zeliha'nın savaşan güçlerin, ölümcül rekabet ortamının, kıyım dürtüsünün, bireyin içinde bulunduğu bunalımın farkındalığını, *süperego*'nun egemen olduğu bu dizgeye hizmet ettiğini gösterir.

yapıt sunar: Bir ucundan, o da kapitalist ticaret kurallarının öngördüğü dizgenin içine dahil olmuştur. Öte yandan, 1980 travmasını yaşamış Türkiyeli sanatçının aşmaması gereken sınırlar, çizmemesi gereken resimler, dövme desenleri vardır. Müşteri ya da siyasal erk niteliğindeki egemen güçle antlaşma yapıp yapmamak, orta yolda durmayı seçip seçmemek sanatçının cesaretine, sanatına duyduğu öncelik derecesine bağlıdır. Zeliha, sezgilerinin ona duyurduğu, ikili karşıtlıklar üzerine kurulu bir düzenin aşılabileceği gerçeğini resim yoluyla ifade etmeye çalışır ama bu çabası yok sayılır. Sanatçının durumu, benzer bir biçimde Coleridge'in "Christabel" şiirinde de ikincil/ikirciklidir. Sabah olduğunda, Christabel ile Geraldine Leoline'ın huzuruna çıktıklarında, şatodaki şair Bracy, içgüdüsel olarak sezdiği bir sorunun, bir tehlikenin varlığını belirtmek, bunun sanat yoluyla aşılabileceğini ima etmek için efendisine bir kurmaca sunar: Gördüğü rüyayı anlatmaya koyulur. Eğretileme yoluyla, simgeler ve yazınsal göndermelerle, daha evrensel bir söylem aracılığıyla Christabel'in sorunsalını bir kez daha, yüksek sesle yazar. Sanatın ve yazının "görevi" varsa, bir sorunsalın varlığını topluma bu yöntemlerle okutmak ve aktarmaktır. Öte yandan, sanatçının muhatabı, seslendiği toplum, iletiyi alıp almamakta özgürdür: Genelde dinlememeyi yeğler ve sanatçıyı yok sayarak susturur: "Bunları söyledi Bracy: Bu arada Baron, / Gülümseyerek, dikkatsizce dinledi sözlerini; / Sonra soylu Geraldine'e döndü, / Gözleri aşk ve hayranlıkla dolu..."[776] Bracy'nin metni unutulur. Sanatçıya kendi şiirsel ve hayal/sezgi ürünü metnini yazma özgürlüğü tanınmaz. Leoline'ın düzyazı biçimindeki faydacı ve kavgacı metnini başkasına iletecek bir haberciye dönüştürülür: Baron'un eski arkadaşına kızının nerede olduğunu söylemeye

776 Coleridge, "Christabel," a.g.y., s. 202-203. "Thus Bracy said: the Baron, the while, / Half-listening heard him with a smile; / Then turning to Lady Geraldine, / His eyes made up of wonder and love..."

gönderilir. Şatonun dışına itilmiş, egemenin emirlerini yerine getirmeye zorlanmıştır.

Max Beerbohm'un Zuleika'sı için Zeliha'nınki gibi bir antlaşma söz konusu değildir: Oxford'daki bütün öğrencilerin kendilerini Isis'in kollarına bırakmalarına yol açar ve bundan kıvanç duyar. Oyun, *Kar*'da Sunay Zaim'inkini andırırcasına kötü bitmiş, erkek tümden yitirilmiştir.[777] Erkek kardeşinde benzer bir etkiye neden olacak olan Zeliha da Mustafa'nın Amerika'ya gitmesine/göçmesine yol açarak onu dizgeden, Türkiye'den siler ama ülkesel erkek, hayalet imge niteliğiyle Aram bir gölge gibi varlığını sürdürür ve Zeliha'nın yenilgisini ima eder. Kendi toplumunda uyum sağlamakta zorlanan, erkek olduğu, Kazancı ailesinde erkekler sürekli ölümü beklediği için doğduğu andan itibaren sağlıksız, paranoyak bir yaşama mahkûm olan Muştafa, kendisinin öteki olacağı, yabancı bir ortamda var olmaya çalışmak zorunda kalacaktır. Ailesi için, döllediği "piç" için, dahası, Türkiye için baba ve erkek "yok"tur. Bundan sonra spermi boşa akacaktır.

Kazancı ailesinin erkek üyelerinin romandaki ilk temsilcisi, Ermeni kazancı ustası Levon'un yanında çalışan, sonradan, adı Ermenicede aslan anlamına gelen Levon[778] alınıp götürüldükten

---

777 Okulda çalışan yaşlı, kimileri aile "reisi" (tümü erkek) öğretim üyeleri, oyunun dışında olduklarından Zuleika'nın kurbanları arasında değildirler. Hiyerarşik anlamda en üst noktada bulunan Zuleika'nın dedesi, kolej müdürü, bir türlü büyüyemeyen bu erkeklerin oyunlarına öylesine alışıktır ki yokluklarını uzun süre fark etmez: Oyunu görmeyi reddetmesi, hiyerarşik üstünlüğünü kanıtlamak için koşuldur.

778 Yukarıda, *Amat* bağlamında "Leo" sözcüğünden bahsetmiştim. Coleridge'in "Christabel"inde de, Geraldine'in tuzağına düşen, uyuyan, çevresinde olan biteni görme, gerçeği anlatan şairi dinleyebilme yetilerinden yoksun babanın adının Leoline (aslan soyu) olması, erkekliğin, babalığın ve aslanlığın aşınmasının, yitirilişinin ironik işaretidir. Ermenice adın kökeni de farklı bir kültürde, sözcüğün Latincesinde bulunur: Ortak dinsel imgelem (örneğin birçok papanın Leo adını alması gibi), simgeleri de kültüre dahil

sonra iş değiştirdiği halde,[779] soyadı kanunu çıktığında ve kimliğini betimleyecek adı seçmesi gerektiğinde ustasına saygıdan bu ismi alan, "gerçek" babası ve annesi metne dahil edilmediğinden yetim (ve belki "piç") kimliğiyle Rıza Selim'dir. Tarihsel konumu, hem Osmanlı döneminde, hem de yeni cumhuriyette yaşamasını, her iki deneyimden de geçmesini sağlar. Hem Rıza (kabullenmek anlamında), hem de Selim (iyicil, kusursuz) adlarını taşıması, bu

---

eder. Öte yandan, erkeğin kendini yırtıcı olanla, en kıyıcı gördüğü, güçlü olduğunu varsaydığı için saygı duyduğu hayvanla özdeşleştirmesi, etnik ve dilsel sınırları aşan, genel bir eğilimdir. Aslan Batı'da da, Doğu'da da benzer yan anlamlar üstlenir. Öte yandan, Leon Surmelian'ın masal seçkisine "Giriş" bölümünde, "Ermenistan'ın son kralı[nın] Lusignanlı V. Leon" olduğunu öğreniriz (a.g.y., s. 35). Bu bakımdan, Rıza Selim'in soyadı seçimi, Bayrakçı yerine Kazancı'yı yeğlemesi, ülkeyi terk eden padişah ve soyu tükenmiş Ermeni kraliyet ailesi de göz önüne alındığında, kendini geçmişte kalmış erkek dizgesine bağlandırması konusunda bir ipucu daha verir: Soyadı seçme aşamasında yeni ataerkinin simgesi Türkiye Cumhuriyeti bayrağına sırt çevirmesi, bir ayağı Osmanlı'da, diğer ayağı yeni düzende yer alan bu karakterin, geleceği temsil eden yeni devleti, ticari anlamda, kapitalizme dahil olarak kullanacağını ve sömüreceğini ama içselleştirdiği kimliğin yıkılmış olan düzene, yitirilmiş bir zanaat alanına, yeniçerileri de anımsatan "kazan"a bağlı kalacağını gösterir.

779 Rıza Selim, "doğru zamanda, doğru yerde bayrak işine atılacak kadar akıllı bir müteşebbis" olarak yeni işinden hem para, hem de saygınlık kazanır. Kazancılık mesleğinin geçerliliği, her şeyi içinde karıştıran niteliği, Osmanlı devletinin cumhuriyete dönüşümüyle anlamını yitirmiştir (*Baba ve Piç*, s. 147). Kazan, artık yeniçeri ocağından çıkmış, yalnızca kadının mutfağının dolaplarında saklanır olmuştur. İlk yıllarda devletin özendirmesiyle, örnek olmasıyla başlayan süreçle Türkiye, feodal yapıdan ayrılmakta, mahalle bakkallığından fabrikatörlüğe ve holdingciliğe giden yolda, girişimci, gözü paraya dönük kapitalist yapıya yönelmektedir. Buna toptan bayrak üretimi de dahildir. Ülkenin yeni kimliğini inanılır kılmak için yeni simgeler, yeni temsil nesneleri gerekmektedir. Öte yandan, "kazancı" sözcüğüne farklı bir açıdan bakıldığında, yalnızca yemek yapmakla değil, "kazanmak" fiili ile de bağlantılı olduğu görülür. Kapitalist orta sınıf etiği bağlamında, erkekler arası rekabet savaşımları göz önünde bulundurulduğunda, Rıza Selim'in "kazancı" da önem kazanır.

geçiş döneminde yaşayan Türkler bağlamında iletiseldir: Anlamları bir yana, bu isimlerin kökeni Arapçadır. Türkiye'de yaşayanların çok karmaşık artalanlardan gelmeleri, geçmişte birçok farklı toplumun bireylerinin karışımından türemeleri, Rıza Selim'in belirli bir Türk babayla (dönemin Türk babaları metinde yokluklarıyla dikkat çekerler) değil de, daha önceki zamanlardan beri burada yaşayan Ermeni toplumundan biriyle özdeşleşmesi, erkek rol modeli olarak onu seçmesi bir yandan ironik bir anlam kazanır, bir yandan da yapılan kırıma tüm Türklerin katılmadığının kanıtı olur. Yetimhanede bulduğu Şuşan/Şermin'i oradan "kurtarıp" evlenmesi, hem geleneksel aileyi yaratır, hem de kadını Türk toplumu bağlamında yeniden yapılandırır. Öte yandan, yetimhanede korumasız kalan Ermeni kızı da kendinden çok daha büyük bu erkeğin "aşk" kisvesi altında ele geçirebileceği ve mal edinebileceği, örselenmeye açık, kırılgan bir konumda bırakılmıştır. Şuşan adı, Ermenicede zambak anlamına gelir:

> Söylenceye göre zambaklar, birkaç damlası yeryüzüne düşen Hera'nın sütünden oluşmuştur; Samanyolu aynı sırada meydana gelir. Aşk tanrıçası Aphrodite (Venüs), saf görüntüsü yüzünden bu çiçekten nefret ederdi ve ona eşek penisine benzeyen dişi çiçek organını ekledi. Buna karşın, zambak Hıristiyan dünyasında saf, bâkir aşkının simgesi oldu(...) Fleur-de-lys motifi hanedan armalarında önemlidir: Zambaklar, "özellikle çiçeğin biçimi asaya benzediğinden ya da yılanlar kalbi uyaran bir koku yayan zambaktan kaçtığından, kraliyet çiçeğidir(...) Halk imgeleminde zambak sadece saflığı (kilise alayındaki gibi) değil, "solgun ölümü" de temsil eder.[780]

780 Hans Biedermann, a.g.y., s. 207-208. "According to myth, lilies came from the milk of Hera, some drops of which fell down to earth; the Milky Way was formed at the same time. The love goddess Aphrodite (Venus) hated the flower for its chaste appearance and added its pistil – which resembles a donkey's penis. Nevertheless, the lily became for the Christian world a symbol of pure, virginal love.... The fleur-de-lys motif is important in he-

Kız çocuğunun adı Türkçeleştirilirken Şermin'e dönüştürülür. İki kültürün de, söz konusu kadın olduğunda, ad verir ve sahiplenirken aynı dizgeyi benimsemesi anlamlıdır: Şermin, Farsça "utangaç" demektir.[781] Beklentiler ve kadına dönük özlemler her iki erkek dizgesi için aynıdır. Oysa babası ölüme götürüldükten sonra, erkeğin odasında ilk kez konuşan/konuşabilen, çocuk olduğu için kadın rolünü, "büyüklerin dünyasını" daha içselleştirmemiş olan Şuşan'dır: Mustafa'nın cesedinin önünde "Baba" diye mırıldanan Asya'nın aksine, "Anne" diyerek kadının odadaki varlığını ve yaşadığını vurgular.

> Şuşan İstanbuliyan nar broşu ilk kez o gün gördü. O uğursuz günlerden kalma nice ayrıntı çok geçmeden solsa da belleğinde, bu mücevheri hep hatırlayacaktı. Belki o küçük yaşında rastgeldiği en göz alıcı şeydi yakutların ışıltısı. Belki de etrafında her şey ters gidip lime lime dağılırken, büyüklerin dünyasını da dünyanın büyüklüğünü de kavrayamadığı o dönemde, kendisi gibi küçük bir nesneye odaklanmak en kolayıydı. Sebep ne olursa olsun broşu asla unutmadı. Ne, Der Zor çöllerine giderken yarı ölü halde yol kenarına yığıldığında ve öldü sanılarak bırakıldığında; ne Türk köylüsü ana kız onu kanatları altına alıp, iyileştirmek için evlerine taşıdığında; ne yetimhaneye götürüldüğünde, ne bir gecede Şuşan İstanbuliyan olmayı bırakıp Şermin 626'ya dönüştüğünde; ne seneler sonra Rıza Selim Kazancı tesadüfen yetimhanede ona rastlayıp, eski ustası Levon'un yeğenini oradan çıkarabilmek için onunla evlendiğinde; ne daha âdet görmeden kadın olduğunda; ne de kendisi çocuk sayılmazmış gibi, yakında bir çocuğu olacağını öğrendiğinde.[782]

---

raldry: lilies 'are royal flowers..., especially because the form of the flower is like that of a scepter, or because snakes flee from lilies, which give off a fragrance that stimulates the heart.'... In popular symbolism, the lily represents not only purity (as in church processions) but also 'pallid death'..."

781 Mustafa Nihat Özön, a.g.y., s. 682.

782 *Baba ve Piç*, s. 339.

Bir bakıma, "anne" dese bile, Şuşan'ın kendine bakışı daha yaşamının başında dizgeye uygundur: Kendini "özne" değil, "nesne" biçiminde değerlendirir. İstanbuliyan ve Kazancı soyadlarıyla iki kültürün de erkeğine bağlantılandırılmadığı yetimhane yıllarında, 626 sayısıyla yaftalanıp anılarak toplumsal dizgenin dışına itilir.[783] Gerçekten nesne olmuştur. Rıza Selim'in onu yetimhaneden "kurtarması" ilk bakışta iyicil görünse de, Şuşan'ın âdet görmeden kadın olduğunu öğrenmemiz ilişkiye tümüyle farklı, kötücül bir boyut yükler: Zeliha gibi Şuşan'a da tecavüz edilmiştir; üstelik geçmişteki bu tecavüz sübyancılıkla (*pedophilia*) birleştiğinden daha vahim bir sapkınlık içermektedir. İsimleri olumlu özlemler taşısa da Kazancı erkeklerinin cinsellikle genetik sayılabilecek bir sorunları vardır.

Kazancıların ikinci kuşak erkeği, Levon/Levent, benzer sorunsallar taşır. Çocuk karısı "zor zamanlarda doğan bir oğlan"[784] doğurduğunda adını Levon koymaya karar veren Rıza Selim, Nüfus Dairesi'ne gittiğinde devletin çatık kaşlarıyla ve yasakçı içgüdüsüyle karşılaşır: Yeni cumhuriyetin bütünlük ve birlik kazanması için tüm ayrıksılardan korunması gerektiğini düşünen res-

---

783 Gönderme, büyük olasılıkla Walt Disney'nin bilimkurgu filmlerinden *Lilo and Stitch*'edir: "Stitch, *Lilo ve Stitch* filmlerinde ve televizyon programlarında yer alan, insan olmayan bir yaratığın, bir kurmaca kahramanın, 626 numaralı genetik deneyin adıdır. Önceleri bütün galaksiye kaos getirmek için yaratılmıştır ama çabuk kızması ve yaramazlığı onu arkadaşı Lilo'ya sevdirir, o da onu köpek yavrusu gibi evlat edinir. Seslendirmesini, yaratıcısı ve filmin yönetmenlerinden olan Chris Sanders yapar." "Stitch is the name of the genetic experiment 626, a fictional alien protagonist from the *Lilo & Stitch* films and television program. Originally created to cause chaos across the galaxy, he is marked by his short temper and mischievous behavior, traits that endear him to his friend Lilo, who adopted him as her puppy dog. He is voiced by his creator and the film's co-director, Chris Sanders" http://en.wikipedia.org/wiki/Stitch_(Lilo_%26_ Stitch).

784 *Baba ve Piç*, s. 339.

mi görüş, Türk/Müslüman bir ailede, toplumun çekirdek biriminde, "yabancı" ve öteki diye sınıflandırılan kesimin adını bile anmsamak istemez. Kalıcılığı tektiplilikte arayan yeni sistem, ebesinden memuruna, ötekinin isminde tehlike işaretleri görür. Unutma isteği ve suçluluk duygusu doruktadır: Rıza Selim de seçtiği ismin kökenini anlatmayıp kendine saklamayı seçtiğinde, hem erk karşısındaki ezikliğinin, hem de unutmanın kolaylığının etkisindedir. Susunca bireyin devlet karşısında eli kolu bağlanır: "'Madem öyle, münasip gördüğünüz ilk isme de saygıda kusur etmeden ufak bir değişiklik yapalım. Levon'a yakın bir isim gene ama bariz surette Müslüman olsun. Levent nasıl mesela?' Ardından ekledi memur uysalca, sarfetmek (*metinde böyle*) üzere olduğu sözün sertliğine uymayan bir uysallıkla: 'Yoksa korkarım, oğlunuzu kaydetmeyi reddetmek zorunda kalacağım.'"[785] Âdem'den bu yana isim vermek sahiplenme ve erk göstergesi olduğuna göre, Levent Kazancı'nın ait olduğu sistem, ne annesinin, ne de babasının dizgesidir: Adını koyan, kimliğini saptayan, var olduğuna, kaydedilebileceğine karar veren ve sahiplenen devlettir. Müslüman geleneğine göre adının kulağına üç kez tekrar edilmiş olması, "çoğunluğun" dinini bu denli kuvvetle vurgulayan ama yine de "laik" olan devlet için bir anlam taşımaz. Laiklik norm olarak benimsenmiş gözükse de, memurun yeni doğmuş bir bebek hakkında sorduğu, "Yoksa Müslüman değil midir?" sorusunda gizli bir tehdit bulunmaktadır.[786] Ermeni geleneğinde ismin

785 A.g.e., s. 341.

786 Aynı örtülü tehdit, 2007 yılında basın toplantısı yaptığında, "...elindeki dosyayı göstererek, 'Benim elimde Ermeni ismi, onun Türk ismi ve hangi mahallede oturduğuna dair liste var. Ama bunu hiçbir zaman açıklamayacağım. *Yaşadıkları huzuru bozmam,*'" diyebilen devlet temsilcisi, akademisyen, Türk Tarih Kurumu Başkanı'nın sözlerinde, tüm zorbalığıyla kendini gösterir (*Radikal* [İstanbul: Doğan Gazetecilik A.Ş., 22 Ağustos 2007], s. 6, benim vurgum). "Tarih" araştırması beklenilen bir kamu görevlisinin elinde böylesine güncel ve kapsamlı, ötekini hedefleyen bir listenin bulunması, daha

seçilmesinde önemli bir işlevi olan sağdıç/vaftiz babası ise Levon/Levent'in yaşamında yer bile almaz; sadece, yüzünde duyguları okunmayan, sessiz ve tepkisiz olmayı acı yoldan öğrenmiş annesi, Müslüman geleneğinin yankısını sağlarcasına Levon adını içinden üç kere tekrarlar.

Asker kimliğine gönderme olarak Levent adı, en az aslan anlamındaki Levon kadar erkeksidir. Yukarıda da sözünü ettiğim gibi, çocuklara yüklenilen isimler, ebeveynlerin özlemlerini ve beklentilerini yansıtır. Levent konusunda devlet ebeveynin (daha doğrusu babanın) işlevine ve niteliğine zorla el koyduğu için, yeni isim cumhuriyet dizgesinin oğullarından umduğunu yansıtır: Sonuçta Türk milleti, asker ve erkek bir millettir. Öte yandan, Kazancı ailesinin oğluna isim vermeyi kendi hakkı olarak değerlendiren devlet (ya da onun temsilcisi nüfus memuru), oldukça ironik bir yanlışa düşmüştür. Öncelikle seçilen isim Türkçe değildir: İtalyanca "*levante*" sözcüğünden türemiştir. "Doğu" demektir. Batı'ya yüzünü dönmüş, "modernleşmeye" çalışan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin bağlarını koparmaya çalıştığı yönü çağrıştıran bu sözcüğün yerinin bilinçaltında kuvvetle korunduğunu görürüz. Dahası, kaostan çıkıp yeni bir düzen kurma aşamasındaki devlet, seçiminde ironik bir ikileme düşer: Osmanlı'ya geri döner, referansını o dizgeden alır. Üstelik, ne deniz leventleri, ne de kara leventleri tam olarak düzen sağlayıcı bir asker sınıfının üyeleridirler. Asker olmalarının ima ettiği zorbalık ve kan dökücülüğün yanı sıra, kendi özellikleri bağlamında da kaosu barındırırlar. Korsanlıkla, eşkıyalıkla yakın ilişkileri vardır. Osmanlı döneminde yol açtıkları kaos, yok edilmeleri kararını çıkarttırmış, dizgeden neredeyse tümüyle silinmişlerdir.[787]

---

sı, bu listenin birileri tarafından (nedense) hazırlanmış olması, Türkiye'de çok az kişiyi şaşırtmış görünmektedir. "Yaşadıkları huzur" ise, Hrant Dink'in başına gelen anımsandığında, epey görece bir huzur olmalıdır.

787 "Daha önce türk (*metinde böyle*) korsanlar için kullanılan 'levent' sözcüğü XVII. yy.'dan başlayarak sefer zamanları donanmada istihdam edilen Türk

Çocuk Şuşan'ın, belki de acısını unutmak için bir sürü tatlı yiyecek tükettikten sonra doğurduğu oğlan çocuğu, "aşk" geleneğinin ardına sığınmış[788] zorba bir evliliğin ve cinselliğin ürünüdür ama *Kar*'da gördüğümüz Ömercan'ı anımsatırcasına olası bir umuttur; öte yandan, Ömercan bağlamında gizliden ima edilen, umudun yanılsama olduğu düşüncesi, *Baba ve Piç*'te kesinlik kazanır. Sistem ulusal, dinsel ve etnik sınıflandırmayı mecburi kıldığından, Türk/Ermeni ayrımını kaçınılmaz hale getirir. Süredu-

---

ler (levend-i türki) ile adalardaki Rumlar (levend-i rumi) için kullanıldı. Bunlar, önceleri ganimetten pay alırken, daha sonra kendilerine günlük bir ücret ödenmeye başlandı. Leventler daha çok çıkartmalarda deniz piyadesi ve gemilerde savaşçı olarak kullanılırdı. XVIII. yy. başlarında kışları tersanede ihtiyaç duyulan leventler İstanbul'da çeşitli hanlarda kalır ve asayişsizlik unsuru olurlardı(...) Kara leventleri XVII. yy.'da saruca ve sekban kuvvetleri ile birlikte vezir ve beylerbeylerinin maiyetlerinde, toplama bir sınıf süvari olarak görünürler. Bir vezir ya da beylerbeyinin maiyetinde oldukları sürece bunlara 'kapılı levent' denirdi. Efendileri görevden alındığında bunlar yeni bir yere kapılanıncaya kadar başıboş dolaşırlar, eşkıyalık yaparlardı. Bunlara da 'kapısız levent' adı verilirdi. Celali isyanları döneminde de etkin olan bu leventlere, 'boş levent' ya da 'çift bozon' (*metinde böyle*) da denilirdi. Soyguncu levent bölükleri oluştu. Kapılı ya da kapısız kara leventlerinin, uygunsuz hareketlerinden dolayı 1719'dan başlayarak zaman zaman kaldırılmalarına karar verilmiş, ancak bazı zorunluluklarla tam olarak uygulanamamıştı. Sonunda 1776'da bütün leventlerin öldürülmelerine ilişkin bir ferman çıkarıldı ve leventlerin çoğu ortadan kaldırıldı." *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 14, s. 7451-7452. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, sözcüğün Fransızca "asker yazma" anlamına gelen *levée*'den türemiş olabileceğini belirtir. "*Burhân-ı Kâtı*'da 'bekâr, tembel, ayyaş, hizmetkâr, ırgat, allahtan (*metinde böyle*) korkmaz, serseri' olarak, *Sultan Süleyman Kanunnamesi*'nde 'yaramaz, hırsız', *Kamus-ı Bahri*'de 'gemici' anlamları verilmişti(...) 1772'de çıkarılan bir fermanla 'levend'lik kaldırıldı ve 'levend' deyimi de yasaklandı" (Cilt 5, s. 209-211). Leventlerin kalyonlarda çalıştıkları düşünüldüğünde, okur *Amat*'ta egemen olan kaosu anımsar.

788 Anlatıcı, Rıza Selim'in karısına âşık olduğunu tekrarlar; görünüşte, âşık olunduğunda, sübyancılık ve tecavüz de dahil, her şey normallik kazanır.

rumda bir başka seçenek olabilecek sembiyoz, romanda yeni doğan çocuk yoluyla bir an için mümkünleşir. Iki ismi olan, hem Türkçe "baba", hem de Ermenice "mama" diyebilen, gizilgüç olarak Türk ve Ermeni topluluklan için bir birleşme, barış ve birliktelik olasılığını kendinde barındıran, ama bu olasılık, içinde yaşadığı egemen sistem tarafından doğar doğmaz elinden alınan, bu nedenle de hastalıklı, ikiye bölünmüş bir kimlik ve benlik sorunu yaşayan "Levent" Kazancı, ortamın, olayların, mekânın ve zamanın kurbanı olur:

> Böylece Levent Kazancı oldu. Dumanı hâlâ tüten bir geçmişin kurşuni külleri üzerinde doğan; babasının bir zamanlar ona Levon adını vermek istediğini hiçbir zaman bilmeyen, günün birinde annesi tarafından terk edilen, yüreği erken yaşta kabuk tutup taşlaşan, gençliğinde de yetişkinliğinde de hep haşin ve hınçlı olan, ileride kendi çocuklarına karşı korkunç bir baba olan bir oğlan...[789]

"Olan," oluşturulan bu birey, küllerin niteliği nedeniyle hiçbir zaman umut verici bir Anka kuşu[790] niteliği kazanamaz. Taş-

---

789 *Baba ve Piç*, s. 341.

790 Anka kuşu (*phoenix*), ölümsüzlük ve yeniden doğuş simgesidir. "Kuşun, arıtıcı bir ateşte yandıktan sonra küllerinden sonsuza kadar yeniden oluştuğu düşünüldüğünden, adının kökeni Yunanca kırmızı -ateş rengi- sözcüğüne dayanır(...) Eski Roma'da Anka kuşu imparatorluğun sonsuza dek yenilenen yaşam gücünü simgeler olmuştu(...) Kilisenin yetkin metin oluşturucuları kuşu, mantıken Isa'nın 'üçüncü günde' yeniden dirilişinin ve ölümsüz ruhunun tipolojik bir simgesi olarak gördüler." Hans Biedermann, a.g.y., s. 264. "Its name goes back to the Greek word for red -the color of fire- because the bird was said to arise again from its ashes after a purifying fire had consumed it.... In ancient Rome the phoenix came to symbolize the ever-renascent vitality of the Empire.... The fathers of the Church logically viewed the bird as a typological symbol of the immortal soul and the resurrection of Christ 'on the third day.' Anka kuşundan simya bağlamında sıkça söz eden Carl Gustav Jung, kuşun "genelde ölüler" için de bir alegori niteliği taşıdığına değinir (Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis*, s. 215).

laşması, Byron'ın şiirindeki Selim'in yitişini anımsatır. Levent Kazancı, annenin kendinden ayrı bir varlık olduğunu anladığı anda, annesine "mama" sözüyle kendinden ayrı bir kimlik tanıdığında, kadın için tehlike kaynağına dönüşür: "Midesi kasıldı. Kendi kelimelerini unutmaya çalışması yetmiyordu demek, şimdi de benzer bir unutma sürecini oğluna öğretmesi gerekiyordu."[791] Şuşan süreci kesin bir biçimde sonlandırır: Oğlunun yaşamından çıkıp gider. Öte yandan, Amerika'ya vardığında tekrar evlenecek, yeni bir ailenin "anne"si konumuna yerleşecek olan Şuşan'ın, birden fazla da olsa, kimlik belirten isimleri vardır. Bu isimlerle, genel dizgede, yaşamının belirli evrelerinde değişen bir yer edinmeye zorlanır. Lilith değildir. Anlatıcının deyişiyle, "edindiği her yeni isimle birlikte bir yanını sonsuza kadar kaybetmişti[r]."[792] Levon/Levent'in annesi kaçtıktan sonra babasıyla evlenecek olan yeni kadının böyle bir sorunu olmaz.

Baba olmayı ancak bir kız çocuğunun bedenini kullanarak başarabilen Rıza Selim, karısı kaçtıktan sonra, adı bilinmeyen, kendinden on beş yaş küçük bir kızla evlenir: "Cicianne yüzyılın başlarında Selanik'te doğmuştu. Genç yaşta dul kalan annesiyle İstanbul'a göç ettiklerinde çocuktu daha. Sene 1923'tü(...) Çeyizi olmayan, onun yerine uzun tüylü, kar gibi bir kediyle çıkıp gelen bu beyaz tenli, gri-mavi gözlü kadın hayatının neşesi olacaktı."[793] Ten rengi ve gözlerinin gri-maviliğiyle Türk ailesine de, Ermeni ailesine de yabancıdır. İlk eşi Şuşan Ermeni olan Rıza Selim, belki de bu kez bir Yahudi dönmesiyle, kökeni belirsiz, gizli ve bilinmeyen bir ötekiyle evlenmiştir. Devlet eliyle ya "ev kadını" ya da "meslek sahibi kadın" yaftalarıyla ayrıştırılan dönemin Türk kadınları, padişahlık/cumhuriyet ikileminde kendi de parçalanmış bu erkeğin arzu nesnesi olamazlar: Sürekli Pygmali-

791 *Baba ve Piç*, s. 342.
792 A.g.e., s. 374.
793 A.g.e., s. 146-148.

on işlevini üstlenmeye çalışması gerekir. Cicianne'nin babasız olması onu, Asya hariç, dahil olduğu Kazancı kadınlarının tümünden ayrı bir konuma yerleştirir. Lakabıyla "anne" niteliği yalanlanan, tüm masallarda kötücül diye damgalanan üvey anne durumundaki bu genç kadının belirtilen tarihte Türkiye'ye göç etmiş olması, kökenleri konusunda sorular oluşturur. Üvey anne olarak yaftalanır ama Levon/Levent'le ilişkisi kendinden kaynaklanmaz: Aralarındaki tek bağlantı, oğlanın kendisine duyduğu öfke ve nefrettir. Bu nefrete geleneksel üvey anne düşmanlığıyla karşılık vermez. Böylece, Freud'cu bir yaklaşımla Oedipus evresi geçirmesi gereken Levent, arzu duyacağı, kendisini seven anneden de, geleneksel "kötü" analıktan da yoksun bırakılır. Dahası, onu terk eden anneye duyduğu kızgınlığı yönlendirebileceği anne temsilcisi, etkin kızgınlığının hedefi olmayı reddeder. Oyuna katılmaz; Levent'in havada kalan, hedef bulamayan kızgınlığı, daha sonra başkalarına yönelecek, oğlu Mustafa'nın kişiliğini oluşturan öğelerden biri haline dönüşecektir. Şuşan'ı, Ermeni'yi ve ötekini dışlayan milliyetçi sistem, ağabeyi Vervant'ın Amerika'dan gelip onu kaçırırcasına götürmesine neden olan, Ermenilerin kendilerini tehlikedeki öteki, Türkleri istisnasız katil olarak gören tutumları, ortak ürünleri Levent'in ve onun soyundan gelen erkeğin ölümcül hastalığına, hayatta kalamama, ölümü özleme dürtüsüne yol açacaktır.

Cicianne'nin kedisiyle benzerliği, ortak beyazlıkları, gözlerinin ayrıksı rengi onu yöresel ve geleneksel kadın imgesinin dış sınırlarına iter. Dahası, Oharnes İstanbuliyan askerler tarafından götürüldükten sonra kentin sokaklarında babasını ve yaşamı arayan Vervant'ın karşılaştığı son canlı yaratık, Cicianne'yle birlikte bir daha yitirilmeyecek biçimde metne yeniden ve daha güçlü bir varlık biçiminde sokulmuştur.[794] Çocuk yapmaması, yaşamını

794 "Bulabildiği tek hayat belirtisi pis bir su birikintisinin yanında acıyla miyavlayan bir kedi yavrusuydu; ara ara miyavlamaya ara verip, karnındaki

müzik, yabancı dil öğrenmek, "asla yayımlanmayacak hikâyeler" yazmak, resim yapmak, dans etmek gibi uğraşları ile Cicianne, dizgenin öngördüğü "eş"ten çok bir metres ya da sanatın kötücül kadınsılığını anımsadığımızda bir cadı gibidir. "Christabel"in Geraldine'i gibi babayı kendine çeker: "Sevgiyle kollarına aldı / Sarılmasına karşılık veren güzel Geraldine'i, / Kadın sevinçli bir bakışla kucaklaşmayı uzattı. / Bunu görünce, bir hayal düştü / Christabel'in ruhuna, / Korkunun hayali, temasın ve acının!"[795] Üstelik Levent, Christabel'in aksine Geraldine'i cinsel bağlamda babasıyla paylaşamaz. Cicianne'nin daha sonraki yıllarda yakalandığı Alzheimer hastalığı da bir yandan bilgi konusunu sürekli öne çeken erkek dizgesinden tümüyle kopuşunu, bir yandan da unutmak isteyen Türkler anımsandığında, gerçek hafıza kaybının somut bir örneğini oluşturur. Öte yandan okur kendine, geride nar broşunu bırakıp Amerika'ya kaçan Şuşan'ın kocasından ya da Rıza Selim'in kendisini terk eden karısından ne zaman ve nasıl bir yöntemle boşanmış olduğunu sorar. Ayrılıktan sonra

---

derin kesikten sızan kanı yalıyordu" (*Baba ve Piç*, s. 245-246, benim vurgularım). Cümlede tekrarlanan "ya" sesi, fazla sayıda kullanılan "ara" sesiyle birleştirildiğinde okur ister istemez "yara" sözcüğüyle karşılaşır. Söz konusu, yalnızca kedinin değil, tüm İstanbul'un aldığı ölümcül bir yaradır. Öte yandan, yarık karından akan kırmızı kan, Ohannes İstanbuliyan'ın karısına bıraktığı, romanın sonunda Armanuş'a devredilecek olan nar broşun eğretilemesidir: Doğanın, Gaia'nın bereketi ve doğurganlığı, nobran ve acımasız bir dizgede kedi (ve insan) yavrularının karnının deşilişi biçiminde acı bir parodiye dönüşür. Şuşan'a da gönderme yapan yavru kedi, deşik karnı ve yanındaki su birikintisiyle, yeni doğurmuş bir kadına dönüşmüş, ama acıdan başka bir şey de doğuramamıştır.

795 Coleridge, "Christabel," a.g.y., s. 200. "And fondly in his arms he took / Fair Geraldine, who met the embrace, / Prolonging it with joyous look. Which when she viewed, a vision fell / Upon the soul of Christabel, / The vision of fear, the touch and pain!" Şiirde anlatıcı, sahneyi Christabel'in bilincinden anlatır. Kıskançlığının kime yöneldiği belli değildir ama Levent'in babasıyla Cicianne arasındaki ilişkiye benzer çelişkili bir kıskançlıkla baktığını varsayabiliriz.

kurulan evliliklerin, oluşturulan ailelerin resmiyeti ve geçerliliği tam olarak saptanamaz: Cicianne bu bakımdan da dizginin sınırlarında yer alır.

Şuşan'ın geride bıraktığı oğlu Levent'in, zar zor dünyaya gelen oğlu Mustafa yaşamını sürdürmek konusunda ne kadar beceriksizse, ne bakire, ne de anne olan Cicianne'nin beraberinde getirdiği (cini?) ilk beyaz kedi ve onun soyu o kadar dirençlidir. Sesleri çıkmaz, metinleri yok gibidir ama romanda varlıkları, evin içinde, çevresinde bir *leitmotiv* biçiminde süregelir. Paşa ya da Sultan her iki cinsiyeti de benimseyerek gezinip dururlar. Rıza Selim ile Cicianne'nin evliliği, ona talip olan çok sayıdaki erkek ve aykırı seçimi göz önünde bulundurulduğunda bir masal izleği taşır ama Cicianne ve kedisi bir arada düşünüldüğünde, annesinden koparılışı anımsandığında, Jung'un Kore konusunda söyledikleri akla gelir:

> Yunanlıların genellikle Kore ya da Pais diye adlandırdığı Persephone, Artemis gibi Athene'den de farklıdır. Her şeyden çok - anne ve kocayla - kadınsı bağlantıları olduğundan bir Kore değildir; bu bağlantıları, her biri uç noktalara götürülen ve birbirine karşı dengelenmiş iki var olma biçiminde bedenleştirdiği için bir Kore'dir. Bu biçimlerden biri (kız ve annesi) yaşamdır; öteki (genç kız ve koca) ölümdür. Anne ve kızı, sınır durumunda yaşayan bir birlik oluştururlar – doğal olarak kendi içinde öz yıkımını taşıyan doğal bir birim(...) [Persephone], Ölülerin Kralı tarafından tecavüz edildiğinde çiçek toplamaktaydı(...) Kore, çiçeğinkine benzer bir varoluşa yazgılı bir yaratıktır.[796]

796 Carl Gustav Jung, *Introduction to a Science of Mythology* (Londra: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1951) s. 150-151. "Persephone, generally called Kore or Pais by the Greeks, differs from Athene in the same way as Artemis. She is the Kore not because she is above all feminine connexions – with mother or husband – but because she embodies these connexions as two forms of being each carried to extremes and balanced against one another. One of the forms (daughter with mother) is life; the other (young girl with

Çağdaş dizgede ise Demeter ya da anne, kızını sadece Hades'in mekânına, onun erişebileceği yere, İstanbul'a getirmekle kalır. Sonra metinden çıkarılır. Demeter'in aksine, kızını geri alabilmek için başvurabileceği erk merkezleri için zaten yoktur. Ölülerin diyarına götürülen yeni Persephone, yaşlı kocasının oyuncağı, kızı, karısı, eğlencesi durumuna indirgenir. Kendi istediği müziği yalnızken çalmaya mahkûmdur. Beraberinde getirdiği kedi, onun umarsız Kore niteliğini daha da vurgular:

> İşlevsel bir gözlem gerekirse, Kore kadında sıklıkla *bilinmeyen bir genç kız* olarak, çoğunca Gretchen ya da evlenmemiş anne biçiminde ortaya çıkar(...) Sık görülen bir başka değişimi, klasik bilgilerden ödünç alınarak oluşmuş, "genç kızın" *Sibel rahibesi*, *Bacchus perisi*, ya da *peri* biçiminde göründüğü *rakkase*'dir(...) Kimi zaman Kore ve anne figürleri tamamıyla hayvanlar âlemine kayarlar; o zaman en sık görülen temsilcileri *kedi*, *yılan* ya da *ayı* olur...[797]

Zaten kediler kadınlarla ilintilidir. Cadılara yardım ederler. E. Aeppli'den alıntı yapan Hans Biedermann'a göre, "gecelerin yaratığı kedi, 'tipik kadınsı hayvandır,' 've kadın, bildiğimiz gibi, daha basit bir psikeye sahip olan erkeğe oranla, yaşamın karanlık,

---

husband) is death. Mother and daughter form a living unity in a border-situation – a natural unit which, equally naturally, carries within it the seeds of its own destruction.... [Persephone] was picking flowers when she was raped by the Lord of the Dead..... The Kore is a creature destined to a flower-like existence..." Byron'ın metnindeki gülü anımsarız.

797 A.g.e., s. 220. "As a matter of practical observation, the Kore often occurs in woman as an *unknown young girl*, not infrequently as Gretchen or the unmarried mother. Another frequent modulation is the *dancer*, who is often formed by borrowing from classical knowledge, in which case the "maiden" appears as the *corybant*, *maenad*, or *nymph*.... Sometimes the Kore and mother figures slither down altogether to the animal kingdom, the favourite representatives of which are then the *cat* or the *snake* or the *bear*...." Vurgular metinde bulunuyor.

sezgisel tarafında çok daha derin kökler salar.'"[798] Kedilerin erkeklerin gözünde yabanıl ve ürkütücü bir yanı vardır; Carl Gustav Jung, bir kedi heykeli satın alan hastalarından birinin sorununu şöyle anlatır:

> Adam, bilimçdışında yaşayan kadın idealini gerçekteki bir kadına yansıtmıştı ve gördüğü düşler bu gerçekteki kadının, adamın bilinçdışındaki kadın idealine nasıl tümüyle uzak düştüğünü ortaya koyuyordu(...) Gelgelelim heykel, huzur falan bırakmamıştı hastamda. Bürosu evin alt katında bulunan hastam, hemen her saat başı işini bırakıp fırlıyor, yukarı çıkıp kediyi seyrediyor, seyre doyunca çıkıp yine işinin başına dönüyordu. Ancak bir süre sonra dayanamayarak kalkıyor, yeniden yukarı seğirtiyordu. Zamanla bu tedirginlik öylesine tatsız bir durum almıştı ki, kediyi yukarıdan getirip çalışma masasının üzerine, hemen gözünün önüne yerleştirmişti. Ama bakmış, bu kez de hiç çalışamıyor, heykelin etkisinden kurtulmak için, çaresiz onu tutup dolaba kapatmıştı. Ancak, ayartıcı bir his onu boyuna dolabı açıp kediyi görmeye zorlamış, bu ayartıya kapılmayayım diye sürekli savaşıp durmuştu. Ben kedi heykeliyle kadınsallık simgesini genel olarak dışa yansıttığını hastama açıkla[dım],... dolayısıyle (*metinde böyle*) heykeldeki tüm çekicilik ve çarpıcılık bir anda silinip gitmişti.[799]

Cicianne'nin erkek evine soktuğu, ve romanın kapsadığı yirmi yıllık süre boyunca, kâh dişi, kâh erkek kimlikleriyle bu evde

---

798 Hans Biedermann, a.g.y., s. 60. "For some psychologists the cat is 'the typically feminine animal,' a creature of the night, 'and woman is, we know, more deeply rooted in the dark, intuitive side of life than man, with his simpler psyche'." Biedermann'ın kaynağı: Ernest Aeppli, *Der Traum und seine Deutung* (Zurich: E. Rentsch, 1960). Belki de yazarın kendi erkek konumu nedeniyle göremediği, kadının erkeğe oranla daha karmaşık bir psikeye sahip oluşu, içinde bulunduğu dizgenin yarattığı çıkmazdan kaynaklanmasıdır.

799 Carl Gustav Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 182.

taht kuracak olan, soyu sürekli değişen, kimi zaman asil, kimi zaman avam görüntüler sunan ama hep ya sultan ya da paşa nitelikli bu kedi sülalesi, bir bakıma Kazancı erkeklerinin bu evde hayatta kalamamalarının nedeni olacaktır. Jung'un kedi heykeli yüzünden etkinliğini yitiren erkek hastası, psikanalisti kendisini ikna ettiğinden, kendi yapısındaki kadınlıkla yüzleşmek zorunda kalır, bunu içselleştirir ve kedi sorun olmaktan çıkar. Jung, adamın içindeki kadını, cansız bir heykele, hayale dönüşen kediye devretmiş, sıradanlaştırmış, hastasını böylece kadınlaşma korkusundan kurtarmıştır. Öte yandan, Jung'un tanısı doğrultusunda, erkeğin içindeki kadın, onun için fazlasıyla, saplantı yaratacak kadar çekicidir. İdealindeki kadının kendi içinde olması, bu çalışma boyunca sözünü ettiğim bedensiz kadın imgelerini açıklar: Memesi, vajinası ol(a)mayan erkek, kendini kadın olarak, ülküsel anneyi yansıtırcasına yeniden yapılandırdığında ya bir kedi heykeline ya da boynundan aşağısı olmayan bir kadına arzu ve aşkla bakar. Sonuçta mutlak arzu nesnesi ile mutlak arzu öznesi tek kişide birleşir: Bakan erkeğin kendisinde. Dizgenin erkekleri bu nedenle hüzün dolu olurlar: "Depresyon, Narcissus'un, onu ölüme götürecek ama bir serapta kendini hayranlıkla seyrederken bunun farkında olmadığı olgu, gizli yüzüdür."[800]

---

800 Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, İngilizceye çev. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1989), s. 5. "Depression is the hidden face of Narcissus, the fact that is going to bear him away to death, but of which he is unaware as he admires himself in a mirage." Psikanalitik kuramda narsisizm, gelişimin bir evresi ve özsaygının oluşturulmasında bir araç olduğu kadar, zamanında geçiştirilememesi durumunda bir sapkınlık belirtisine dönüşür ve terapist için sorun oluşturur: "Stolorow ve Lachmann, Freud'un yukarıda özetlediğimiz narsisizm anlayışının, özellikle de ekonomik bakış açısının sağlıklı narsisizmi düşünmeyi güçleştirdiği kanısındadır. Çünkü bu görüşe göre narsisizm ile nesne sevgisi arasında bir karşıtlık söz konusudur; narsisizm arttıkça nesne sevgisi azalacaktır. Buna karşılık narsisizmi işlevsel tanımı açısından ele aldığımızda kendiliğin bütünselliği, zaman içindeki tutarlılığı ve kendiliğin duygu-

Jung'un Kore konusundaki görüşleri doğrultusunda, Cicianne'yle Zeliha arasında, Gülsüm'ü atlayan kaçınılmaz bir bağlantı olduğunu görürüz. Evlenmemiş anne konumuyla, evin genç kızı rolüyle, dahası, Mustafa ona tecavüz ettiğinde "Hades"le istemediği bir bağ kurmak zorunda kaldığında, Zeliha da Kore'dir. Cicianne'nin kurşun dökmeyi ona öğretmek istemesi bu açıdan anlamlıdır:

> Tuhaftır, yaklaşık on yıl kadar evvel Cicianne, alzheimer hastalığının henüz ilk safhalarındayken, ailede kurşun dökme işini devredeceği kadını seçme zamanı geldiğinde karar vermişti. Ne var ki herkesin haklı olarak beklediği üzre Banu Teyze'yi seçmek yerine, halefi olarak ezeli zındık Zeliha Teyze'yi tayin etmişti. Bu tercih, ailede büyük çalkantılara neden olmuştu o dönem.
>
> "Dalga mı geçiyorsun?" diye cırlamıştı Zeliha Teyze ihtiyar kadının kararını duyduğunda: "Ben kurşun murşun dökemem. Dua bilmem, inançlı bile değilim. Agnostiğim ben."
>
> "O kelimenin ne mânâya geldiğini bilmiyorum ama hayra alamet olmadığı ortada," demişti Cicianne hiç oralı olmadan. "Kabiliyetin var. Mizacın müsait. Sırrı öğren kâfi."
>
> "Neden ben?" diye sormuştu Zeliha Teyze kendini bu ihtimali dikkate almaya zorlayarak. "Niye ablamı seçmiyorsun?(...) Büyü müyü öğrenecek son kişi benim bu evde."
>
> "Bunun büyüyle alakası yok. Kuran-ı Kerim büyüyü yasaklamış zaten," diye çıkıştı Cicianne. "Ablanın nasibi başka seninki başka. Kurşun işinde sen doğru kişisin. Kararlısın, tezcanlısın, öfkelisin."[801]

---

sal yükünün (kendilik saygısının) olumlu olması için yapılacak ruhsal faaliyetlerin olgunlaşması öne çıkacaktır. Bir başka deyişle, kendilikle ilgili sorunların geri planda olması sağlıklı bir narsisizmin göstergesidir. Keza narsisistik hastanın kendilik saygısı koruma yolundaki girişimlerini fark etmek ve bunları anlamak, terapistin hastası karşısındaki karşı aktarım duygularını da hafifletecektir. Stolorow ve Lachmann Freud'un ekonomik bakış açısına yerleşmenin böyle bir eşduyumlu anlayışı zorlaştırdığı kanısındadır." Saffet Murat Tura, a.g.y., s. 241.

801 *Baba ve Piç*, s. 309-310.

Cicianne'nin[802] kocasıyla değil, üvey oğluyla (olmayan) ilişkisi bağlamında edindiği kaygan lakap, Zeliha'nın kendi kızı tarafından "teyze" olarak görülmesiyle koşuttur: İkisi de annelik ve evlilik şablonlarının dışında yer alır. Konumları geçişli ve görecedir. Zeliha hem teyze, hem de anne iken, Cicianne'nin lakabı yapay ve gerçeklikten uzaktır: Böylece romandaki Lilith'i de kimliklendirdiği düşünülebilir. Geraldine'in, Coleridge'in kendi korkuları doğrultusunda seçtiği, erkek kökenli ismi onun için geçerli değildir. Öte yandan, kendini "agnostik" sözcüğüyle tanımlayan Zeliha, bu bağlamda bilinmezle arasındaki rahat ilişkiyi de öne çıkarır. Daha keskin bir çizgiyi, "Tanrı yoktur" kararını benimseyen ateizm, doğru ile yanlış arasında bir seçim yapar. Akılcılıkla bağlantılıdır. "Tanrı vardır" diyen dinsel sistem, kendi akılcılığını yürütür. "Bilmiyorum" diyen agnostisizm ise bilinmezi ve kaosu göze alır, içselleştirir. Yukarıdaki alıntıda Cicianne'nin de, Zeliha'nın da "bilmemek" sözcüğünü paylaşması anlamlıdır ama Cicianne'ninki bir dil dağarcığı sorunudur: Alışkanlıkları doğrultusunda hayır/lanet ikili karşıtlığını özümsemiştir. Zeliha ise dizgenin dışında, akılcılığı, bilgiyi, inanç/inançsızlık karşıtlığını dışlayan bir tutum ve duruş belirtir. Onunki, "bir varmış bir yokmuş" birlikteliğini anımsatır ve çekip giden Lilith'in isyanına daha yakındır. Cicianne, anlatıcının neredeyse gözünüze sokarcasına söyleme gereksinimi duyduğu sözleriyle, Bergsoncu ve temelde modernist bir gelgitin içinde var olur:

> Cicianne için saatler nicedir doğrusallığını kaybetmiş bir akışın gelişigüzel tiktakları demek. Zaman otoyolunda hiçbir işaret lev-

802 Başka bir kadının, Gülsüm'ün, kızları ve tek oğluyla yaşadığı evde oturan "yabancı" kadın konumuyla Cicianne, Demeter'in kendi kızını yitirdiğinde, görüntüsünü değiştirerek Metaneira'nın evine gelişini, oğlunu emzirerek ona yaşam boyu onur kazandırışını da ters bir yansıma biçiminde anımsatır (bak., *The Homeric Hymns*, İngilizceye çev. Jules Cashford [Penguin Books, 2003], s. 10-17).

hası, hiçbir yol tarifi yok. İstediği istikamete gidebilir, ister ileri ister geri, şerit değiştirebilir, ister sağa ister sola. Yahut mesela yolun tam ortasında aniden durup gitmeyi hepten reddedebilir çünkü onun hayatında "ilerleme" diye bir şey yok artık. Güzergâh kalmamış, sadece tek tek kopuk kopuk anların ebedi tekerrürü var.[803]

Öte yandan, Cicianne'nin paylaşmak istediği, Zeliha ile arasında organik bir bağ yaratacak kurşun dökme eylemi, büyüyle de bağlantılıdır. Coleridge'in şiirinde, Geraldine'in Christabel'i baştan çıkarma girişimini yansıtır. Erkek dizgesinden, çizgisel zamanın düzenli rehavetinden çıkmak için bir olasılık sunar. Cicianne'nin alzheimer hastalığıyla daha da yoğunlaşan ayrıksılığı, Kristeva'nın "*chora*" ve semiyotik bağlamında söylediklerini anımsatır:

> "Semiyotik" terimini Yunanca anlamı doğrultusunda kullanıyoruz:(...) belirleyici işaret, iz, indeks, ilk gösterge, damga, biçimlendiren(...) Bu, Freud'cu psikanalizin, yalnızca dürtülerin *kolaylaştırılma* ve yapılandırılma *eğilimini* değil, hem enerjilerin, hem de bunların yazılmasının yer değişimine ve yoğunlaşmasına neden olan sözde ilksel süreçleri de önerirken dikkat çektiği biçemdir. Daha özne olarak yapılanmamış bedenin içinde, kendini fazla göstermeyen enerji miktarları dolanır ve gelişim süreci içinde bunlar, bedene -semiyotik bir süreçte zaten hep işe karışan- aile ve toplumsal yapı tarafından kabul ettirilen çeşitli sınırlamalar doğrultusunda düzenlenirler. Bu şekilde, 'psişik' iz oldukları kadar 'enerji' yüklü de olan dürtüler, adına *chora* dediğimiz; dürtüler ve hareketsizlikleri tarafından, düzenlenmiş olduğu kadar devinim dolu bir kendinden hareket yeteneği içinde oluşturulan, ifade edilmez bir bütünlüğü ifade ederler.[804]

---

803 *Baba ve Piç*, s. 224.

804 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, İngilizceye çev. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), s. 25. "We understand

Chora, toplumsal sistem içinde, simgesele kapılmadan bulunulan durumdur. Anlamsallığın dışındadır. Bütün erkekler yitirildikten sonra, sadece kadınlardan oluşan, onların mekânı niteliğini kazanan ev, içi boşaltılmış bir imgeyi sürdürmeye çalışırken kendisine yüklenilmiş "resmi" tarihin mantıksızlığıyla ve iç çelişkileriyle boğuşan, dul "kalmış" Cevriye de dahil, semiyotiğin hüküm sürdüğü bir sistem içindedir; Asya Kazancı'nın, on dokuz yaşında asi genç kız saptamasıyla, "mantık" kavramının evde yeri yoktur:

> Ne hikmetse Kazancı kadınları ahdetmişcesine irrasyonel oluyordu. Ailede kimsecikler düz mantıktan nasibini almamıştı. Neredeyse bulaşıcı bir akıl-mantık-dışılık hüküm sürüyordu bu çatı altında. Bunları gözlemledikçe Asya asla akılcı, analitik zihin yolundan sapmayacağına dair söz vermişti kendi kendine. Katiyen onlar gibi mantıksız olmayacaktı.[805]

Evin diğer kadınları bir biçimde erkek dizgesiyle bağlantılarını tam olarak koparmamışlarsa da, Cicianne yalnızca zaman açısından değil, dil ve bilinç açısından da dizgenin ve erkek akılcılığının görece ölçüde dışında kalır. Kristeva, toplumsallaşmış bu duruşu şöyle açıklar:

---

the term 'semiotic' in its Greek sense: σημειου = distinctive mark, trace, index, precursory sign, imprint, trace, figuration.... This modality is the one Freudian psychoanalysis points to in postulating not only the *facilitation* and the structuring *disposition* of drives, but also the so-called primary processes which displace and condense both energies and their inscription. Discrete quantities of energy move through the body of the subject who is not yet constituted as such and, in the course of his development, they are arranged according to the various constraints imposed upon this body -always already involved in a semiotic process- by family and social structures. In this way the drives, which are 'energy' charges as well as physical marks, articulate what we call a *chora*: a nonexpressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated." Vurgular metinde bulunuyor.

805 *Baba ve Piç*, s. 76.

> Semiyotiği (dürtüler ve ifade edilişleri), her zaman bir önerme veya hüküm, yani *duruşlar* dünyası olan anlamsallık dünyasından ayıracağız. Husserl'ci fenomenolojinin *doxa* [fikir], *duruş* ve *tez* kavramlarıyla yönettiği bu duruşluluk, gösterim sürecinde, önergeselliğin koşulları olarak öznenin ve nesnesinin kimlikselleşmesini bir kırılma olarak yapılanır. Konuşlanma anlamsallığını oluşturan bu kırılmaya *thetic* [teze dayalı] bir evre adını vereceğiz. Sözcük olsun, cümle olsun, her türlü telaffuz teze dayalıdır. Kimlik tespiti gerektirir; başka bir deyişle, özne kendi imgesinin içinden ve kendisinden, nesnelerinin içinden ve kendilerinden ayrılmak zorundadır. Bu imge ve nesneler önce, iki ayrılmış durum arasında bağlantı kurduğundan, onları kaydeden ya da açık bir bileşimsel dizgede yeniden sınıflandıran, simgeselleşen bir mekâna yerleştirilmelidir.[806]

Cicianne, bu tür bir anlamsallığın parçası değildir. Gerçekleştirdiği pek de kesin olmayan evliliğinden geriye bir şey kalmaz: "Şimdi o dönemden hemen hemen hiçbir şey hatırlamıyordu. Kemikli parmakları eski piyanoyu okşarken Cicianne'nin Rıza Selim Kazancı'yla anıları, alzheimer'ın fırtınalı sularında yol gösterme şansı kalmamış köhne ve cılız bir deniz feneri gibi uzaktan

---

806 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, s. 43. "We shall distinguish the semiotic (drives and their articulation) from the realm of signification, which is always that of a proposition or judgment, in other words, a realm of *positions*. This positionality, which Husserlian phenomenology orchestrates through the concepts of *doxa*, *position*, and *thesis*, is structured as a break in the signifying process, establishing the *identification* of the subject and its object as preconditions of propositionality. We shall call this break, which produces the positing signification, a *thetic* phase. All enunciation, whether of a word or of a sentence, is thetic. It requires an identification; in other words, the subject must separate from and through his image, from and through his objects. This image and objects must first be posited in a space that becomes symbolic because it connects the two separated positions, recording them or redistributing them in an open combinatorial system."

uzaktan yanıp sönüyordu."[807] Deniz fenerine yapılan gönderme, Rıza Selim'le özdeşleşmesi, bir yandan Virginia Woolf'un *To the Lighthouse* (*Deniz Feneri*) romanındaki sorunlu Mr Ramsay[808] karakterini, verimsizliğini ve erkekçe korkularını anımsatırken, bir yandan da, *phallus* simgesi olduğundan, köhneliği ve cılızlığıyla Rıza Selim'in cinsel erki konusunda okurun aklında sorular oluşturur.

Romanın sonunda,

> İnsanlar ikiye ayrılır: beşikten mezara sabitkadem bir isimle anılanlar, yani içine doğdukları hakikate uygun, kimliğe sadık kalanlar; bir de isimlerini koruyamayanlar, yani harfleri yap boz, ruhları arızalı olup da durmadan yeni adlar ve lakaplar alanlar, isim bolluğunda tarifsiz kalanlar...[809]

diyen anlatıcı, kendisi de unutma sorunu yaşayan Cicianne'yi hafızadan siler. Anlatıcının insanları sınıflandırma güdüsünden kurtulamadığını görürüz. Hiçbir adı olmayan, evlendiğinde edindiği "yeni" lakabı da kendisine uymayan, ne cici, ne de anne olan Cicianne, bu sınıflandırmanın dışında kalır. İsmi olmadığından, tarifsizler sınıfına bile giremez.

---

807 *Baba ve Piç*, s. 152. Adını yavaşlıktan, sessizlikten alan, kapalı kutusunun derinliğinden müzik sesi yaratan/doğuran bu enstrümanın Cicianne tarafından okşanması, tensel bir duygu yaratması, Rıza Selim'in yerini alması, kocanın yaşamında ne kadar az yer kapsadığını, kadının bütünselliğini ve kendine yeterliliğini, yitirilmiş anneyle oluşturulan hayali birlikteliğini, bir bakıma da içine kapanmasını göstermesi açısından anlamlıdır. Öte yandan, alzheimer hastalığı, geçmişin unutuluşu, Ermeni soykırımı sorununu da ayrıksı bir biçimde metne sokar.

808 Jinekoloğun muayenehanesindeki ("erkekleşmiş" ve bu yüzden şaşkın) sekreter gibi, Mr Ramsay'in de kendi ismini başlatan R harfiyle sorunları vardır (bak., Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1927).

809 *Baba ve Piç*, s. 374.

Cicianne'nin üvey oğlu, öz anneyle ilişkisini tamamlayamayan, erkeklik rol modeli niteliği ülküsellikten çok uzak olan babasını da, yeni eğlencesi ve oyuncağı öteki kadına kaptıran ve Freud'cu bir Oedipus evresi bile geçiremeyen Levent Kazancı için Ohannes İstanbuliyan'dan kalan nar broş, tek anasal simgedir. Ohannes İstanbuliyan'ın karısı Armanuş için satın aldığı, "nar şeklinde zarif mi zarif, altın tellerle inceden inceye işlenmiş, ortasından yarılmış, içinden kırmızı yakuttan nar taneleri ışıldayan"[810] bu broş, sanatsal biçimi ve rengiyle vajinayı anımsatır. İşlemeyle bağlantılandırılan altın teller, dokumaya ve kumaşa, Cicianne'nin piyanosunun kapağının altında gizlenmiş tellerine odaklanmış bütün bir kadınlık tarihine gönderme yapar. Rengi, toprağın yanı sıra kanı[811] anıştırdırdığından âdet kanamasına ve kadına daha da yüklü bir gönderme yapar. Yukarıda sözünü ettiğim, Adrienne Rich'in şiirindeki üçüncü kız kardeşin seyrettiği koyu kırmızı kabuk da bir bakıma yakut rengidir. Broşun rengi Gaia bağlamında toprağa gönderme yapar. İşlevsellik ve yarar arayışındaki erkek dizgesinde, sadece süs eşyası olan bu estetik simgenin yeri yoktur: Rengi, *Amat*'taki denizcilerin de deneyimleri doğrultusunda, şiddet göstergesidir. Rıza Selim'in doğru zamanda, doğru yerde en fazla kazancı elde etmek için imalatını yaptığı, Türk milletine sürekli aidiyetini ve varlığını bilinç düzeyinde hatırlatmaya ve kanıtlamaya yarayan, faydacı ve özdekçi simgesel bayrağın tersine, topraktan çıkan ve broşun merkezini oluşturan yakut doğal ve somuttur: Toplumsal gösterge dizgele-

---

810 A.g.e., s. 231. Zaten *Baba ve Piç*'in kapak resmi de bu eğretilemeyi vurgular.

811 "Yakut, değerini sade taşından değil, bir de ateş kırmızı renginden alan nadide bir mücevherdir. Derler ki başka mücevherlerin aksine, zaman içinde rengini değiştirme kabiliyetine sahiptir yakut. Kararır, koyulaşır içten içe. Takanın ruh haline göre. Bilhassa çekirdeği hafifçe laciverde çalan, kan kırmızı bir yakut vardır tabiatta. İsmi *Güvercin Kanı*" (a.g.e., s. 343). Vurgular metinde bulunuyor.

rinin dışındadır. Parasal değeri ona sonradan, yapay olarak yüklenmiştir. Dahası, anlamsal açıdan simgeselleştirilmiş ve ele geçirilmiştir. Biedermann'a göre:

> Yakut değerli taşlar arasında en kıymetli olandır; kırmızı rengi simgesel olarak onu Mars gezegeni ile bağlantılandırır. Söylence ve masallarda yakut geleneği lal taşı ya da ("*carbuncle*") kırmızı taş (Latince kısaltma *carbo*'dan, "kömür": Halk tarafından bu değerli taşların için için yanan kömür parçaları gibi karanlıkta parladığına inanılırdı) geleneğiyle örtüşür. Albertus Magnus (1193-1280) kırmızı taşa "bütün öbür taşların gücünü" yükler ve gaz ya da buhar biçiminde zehirleri kovduğuna inanırdı. Bingen'li Hildegard (1098-1179) daha önce şunları yazmıştı: "Her nerede bir kırmızı taş varsa havadaki şeytanlar şeytansı görevlerini yerine getiremezler; (...) Aynı zamanda, bu taş bütün insan hastalıklarını bastırır da." Yoğun renkleri yüzünden, bu taşlar sıklıkla kedere, melankoliye ve kötü rüyalara karşı panzehir olarak anılırdı. "Taşları" inceleyen eski bilim kitaplarında, gemi batmasına karşı koruma güçlerinden bahsedilir. Yakut zamanla canlılık, kraliyet ve tutkulu aşkı simgeler oldu. [İncil'de] Vahiy Kitabı'nda, Tanrı'nın ihtişamı elmaslara ve yakutlara benzetilir. Simyacı Leonhard Thurneysser, "Yakut sevinç getirir ve yüreğe kuvvet kazandırır," diye yazar (1583).[812]

812 Hans Biedermann, a.g.y., s. 291. "The ruby is one of the most valued of precious stones; because of its red color, associated symbolically with the planet Mars. In legends and fairy tales the tradition of the ruby overlaps with that of the garnet or "carbuncle" (from the Latin diminutive of *carbo*, "coal": these gems were popularly believed to glow in the dark like smoldering lumps of coal). Albertus Magnus (1193-1280) ascribed to the carbuncle "the power of all the other stones" and believed that it drove off poison in the form of gas or steam. Hildegard of Bingen (1098-1179) had already written as follows: "Wherever there is a carbuncle, the demons of the air cannot carry out their diabolical mission; ... so, too, this stone suppresses all human disease." Because of their intense coloration, these stones were often referred to as antidotes to depression, melancholia, and bad dreams.

Yakuttan yapılmış, kan damlalarını anımsatan, çatlamış kabuğun içindeki nar taneleri, aşurenin üzerine dökülen süsleyici yiyeceklerin arasında yer alır. Besleyicidirler. Öte yandan, Ohannes İstanbuliyan'a Ermenilerin kıyıma uğramakta olduklarını anlatan arkadaşı Kirkor Hagopyan'ın sözleri, bu olumlu simgeye ürkütücü bir nitelik katarak ölümlülüğü de imgeye dahil eder: "'Uyan dostum, artık uyan. Artık *birlikte* diye bir şey yok. Nar ortadan ayrılıp da parçalara bölünürse, bir daha mümkünü yok yerine koyamazsın saçılan taneleri...'"[813] Zaten metnin ilk tarihsel babası, ilksel, kavim adı sağlayan, İstanbul'u ve İstanbulluluğu, mekânı ve zamanı başlatan baba Ohannes de Freud'un *Totem ve Tabu*'da dile getirdiği kuramı anımsatıcasına kurban edilecektir: Kavmin birlik olarak yaşamasını sağlayan transfer onun durumunda işlevsiz kalır ve nar taneleri gerçekten saçılırlar.

Levent Kazancı, dedesinin büyük annesine aldığı broşun mirasçısı olmak için yanlış kişidir: Bu kadınsal süs eşyasını kullanması, ona fazla ilgi göstermesi, heteroseksüel dizgede olası değildir: Erkekliğini sorgulatır.[814] Öte yandan, broşun miras yo-

---

Ancient books of "stone" lore refer to their power to protect against shipwreck. The ruby came to symbolize vitality, royalty, and passionate love. In the Book of Revelation God's glory is likened to diamonds and rubies. The alchemist Leonhard Thurneysser wrote: 'The ruby brings joy, and strengthens the heart'" (1583).

813 *Baba ve Piç*, s. 239.

814 Erkek dizgesinde, erkeğin erkekliğine sıkı sıkıya sarılması gerekir. "Christabel"de, baba Leoline'ın Geraldine'in babasının adını duyduğunda yaşadığı sarsıntıyı anımsarız. Birbirini çok seven bu iki erkek, şiddetli bir kavgadan sonra bozuşurlar: "Ayrıldılar – bir daha görüşmemek üzere! / Ama ikisi de bulamadı bir daha başka birini / Boş kalplerini acıdan kurtaracak..." Coleridge, "Christabel," a.g.y., s. 199. "They parted – ne'er to meet again! / But never either found another / To free the hollow heart from paining..." Karılarının, kızlarının annelerinin, kalplerindeki boşluğu dolduracak nitelikten yoksun oldukları bellidir. Arzuladıkları, birbirleri olur. Erkek kendini heteroseksüel dizgenin içinde hapsettiğinde, bu dizgeye göre kaypak, ürkütücü olan, bastırılmış ilişkiler ve duygulanmalar, düşmanlıklar oluşur.

luyla en büyük kız kardeş niteliğiyle Banu'ya verilmesi, Gülsüm'ün atlanması, evlilik kurumu içindeki kadının yok sayılmasının kanıtıdır. Broşun yapısı, "iğne" niteliği, mücevheri dikiş ve dokumayla bağlantılandırarak daha da kadınsı kılar. Zeliha'nın kulağını delmek için kullandığı iğneyi ve iğne kullanan öteki kadınları, Penelope'nin erkekleri uzak tutmak için dokuduğu kefeni, Uyuyan Güzel'in parmağını kesen çıkrığın iğnesini, Ariadne'nin Minotor'un yakalanması için ördüğü ipi, Arachne'nin örümceğe dönüşmesine yol açan fazlasıyla kusursuz dokumasını anımsatır. *Kar* ve *Amat* bağlamında söylediğim gibi, tekstil ve dokuma kadının metni, kullandığı iğne de onun kalemidir. İstanbul sokaklarında, kalabalığın içinde jinekolog randevusuna giden Zeliha da bu biçimde betimlenir: "Kahverengilerin ve grilerin arasında, nasıl olduysa kumaşa karışmış eflatun bir iplik, uyumsuz mu uyumsuz bir tondu Zeliha."[815] Şimdiki zamanda, Osmanlı devletinin bir döneminde olduğu gibi, aynı nar kabuğunun, İstanbul'un içinde birleşmiş bir toplum değil, yapay, dokunmuş ve yapılandırılarak birleştirilmiş homojen bir topluluk söz konusudur. Öte yandan, geçmiş toplum yapısının, anlatıcının öngördüğü, "evvel" zamanlardaki toplumun ülküsel ve bütünsel narla benzerliği de pek inandırıcı değildir: Osmanlı devleti, tarihi boyunca korumaya çalıştığı yapay bütünselliğini tehdit eden ayaklanmalara sahne olmuştur. Emperyalizmin ve yayılmacılığın doğasında isyan, şiddet ve intikam da kaçınılmaz olarak yer bulur.

Şuşan'dan kalan nar biçimindeki broş, toplumsal düzende karar verici olarak babanın ve onun dizgesini sürdürme aracı durumuna sokulmuş annenin, ironik bir biçimde, varlıklarını ayakta tutan aile kurumunu istemeyerek de olsa baltalamalarının, birim olarak bu kurumun yapaylığını ve dağıtılmış rollerin tanımlarının göreceliğini kanıtlayan "Hansel ve Gretel" öyküsünün bir öğesi durumuna getirilir:

815 *Baba ve Piç*, s. 15.

Ne var ki Asya'nın içinden alışverişe gitmek gelmiyordu. İçini çekerek henüz süslenmemiş kâseleri süslemek üzere bir avuç nar tanesi aldı. Kaybolmuş bir masal çocuğunun eve dönmesini sağlamak için işaret bırakıyormuşçasına, düzenli, dikkatli bir biçimde serpiştirdi taneleri. Birden bu nar tanelerinin başka bir hayatta küçücük, kıymetli yakutlar olabileceği geçti zihninden.[816]

Asya'nın bilinçaltında broşu ve ailesinin geçmişini bilmeden anımsayan zihninden geçen kaybolmuş çocuk hikâyesi, bir yanıyla Ohannes İstanbuliyan'ın öldürülmeden önce yazmakta olduğu, nar ağacından son hikâyeyi dinlemeye hazırlanan kaybolmuş güvercinin öyküsünü anımsatır; iyi biten son öykü hiç anlatılmayacaktır. Öte yandan, yukarıdaki alıntıda metnin (ve Asya'nın bilinçaltının) gönderme yaptığı, erkek metni "Hansel ve Gretel" öyküsünde, baba, ataerkil egemenliğini kadına devredince, işlevsizleştiğinde ve çocuklaştığında, erki ve karar verme yetkisini kuralları yıkarak üstlenen anne dizginleri ele alır ve erkek imgelemindeki kadının içsel kötücüllüğünü kanıtlar: Ona göre, erkeğin ve kadının yaşamlarını sürdürmesi için çocuklarının kurban edilmesi gerekir. Bir bakıma haklıdır: Erişkinlerin çocukluklarını yeniden yaşamasına kendi çocuklarının varlığı engel olur. Yukarıda, *Kar* ve *Amat* bağlamında, erkeğin çocukluğa geri dönüş hayaline değinmiştim. Kötü anne, Hansel ve Gretel olmasa kendilerinin doyabileceğini söylediğinde, öyküdeki çocuklaşmış baba, karısının tek oğlu niteliğini kazanacağından (eğretileme düzeyinde yemek yiyerek), doyuma ulaşacağından, ebeveynlik sorumluluğundan kolayca vazgeçer. Anne de çocuklaşacak, babasına kavuşacaktır. Öte yandan, ebeveynin kararı ile ormanda ölüme bırakılan, anne ile babanın yansıması kız çocuk ile erkek çocuk, dizgenin kurguladığı çocuk katili Lilith figürünü anımsatan cadının eline düşerler. Cadının oğlan çocuğunu şiş-

816 A.g.e., s. 317.

manlatmak, "doyurmak" için Gretel'i kullanıp Hansel'i yeme kararı, on dokuzuncu yüzyıl başında egemen olan bilinçaltı korkuları yüzeye çıkarır: Anne ya da cadı, bütün kadınlar ölümcül ve yıkıcıdır. Geraldine, Christabel'e tecavüz etmekle yetinmez, babasını da baştan çıkarıp kendi metnine dahil eder. Kaybedilen yolu bulmak için nar tanesi veya ekmek kırıntısı ormanda yitirilmiş çocukların işine yaramaz. Bu açıdan, yukarıda alıntılanan "piç"in bilinç akışının anlatısının, (eğretileme düzleminde tehlikeli bir ormana dönüşen) evde yalnız bırakılan öteki Hansel ve Gretel, Mustafa ile Zeliha'nın geçmişini, Ağulu Bey yoluyla Banu Teyze'ye ve okura aktarılmasından hemen önce yer alması anlamlıdır. Kazancı'ların evinde babanın ölmüşlüğü, annenin kimliksel yokluğu, annenin ötekisi işlevini üstlenen cadının da varlığını ortadan kaldırır: Bütün ilkel arzular, vahşi dürtüler ve bastırılmış şiddet denetimsiz bir şekilde eyleme dönüşür. Asya'nın elindeki nar taneleri ise tıpkı Hansel ve Gretel'in ekmek kırıntıları gibi işlevsizleşir. Hansel/Mustafa, uçakta aşure sunulsa da, bir yanıyla eve dönse de, sonuçta yitirilmeye mahkûmdur, zaten gerçekte yoktur.

Baba ve Piç'te, On ikinci bölüm olan "Nar Taneleri," Ohannes İstanbuliyan'ın egemen devlet güçleri tarafından, bir diğer deyişle erk sahibi siyasal baba eliyle ölüler dünyasına götürülüşünü irdeler. Ardında nar tanelerinden oluşan broşun simgelediği, iz sürmeye yarayacak işareti bırakmıştır ama kendisi de dönüş yolunu asla bulamayacak bir Hansel figürü, erkek cadının eline düşecek oğlan çocuğu haline gelir. Dahası, İstanbul'dan sürülen ailenin diğer üyeleri de onun peşinden, Hansel ve Gretel öyküsünü yineleyerek benzer Hadeslere, İnfernolara düşecek, İstanbuliyan ailesinin yerini alan öteki aile Çakmakçıyanlar ancak Amerika'da, tümüyle yabancısı oldukları bir anakarada yeni düzenlerini kurabileceklerdir. Ayrı kentlerde olsalar da, Mustafa'nın aynı ülkeye sığınması, koşutluğu ironik bir biçimde vurgular.

Öte yandan, Ermeni toplumunun da en az Türk toplumu kadar erkek merkezli bir dizgeye oturduğunu, Şuşan'ın torunu Armanuş'un Amerika'daki kimliği saptanıp betimlendiğinde öğreniriz:

> "O masum kuzu ileride ne söyleyecek arkadaşlarına? Babamın ismi Barsam Çakmakçıyan, büyük dayımın ismi Dikran İstanbuliyan, onun da babası Varvant İstanbuliyan, benim adım Armanuş Çakmakçıyan, bütün soyağacım Filanca Filancıyan(...) bütün akrabalarını 1915'te kasap Türklerin ellerinde kaybetmiş soykırımzede bir sülalenin torunuyum amma velakin Mustafa adında bir Türk tarafından büyütüldüğüm için köklerime ihanet etmeyi öğrendim, soykırımı inkâr etmek üzere yetiştirildim! Fıkra gibi valla..."[817]

Oldukça kadınsı bir karakter olan, kıkırdayan, sesi biraz fazla tiz çıkan, satır aralarında toplumsal cinsiyeti sorgulanan ama yine erkek dizgesinin özlemlerini ifade edercesine adını bir Ermeni kralından alan Dikran[818] için bile kadın, erkek üzerinden, erkek merkezli bir soykütüğü aracılığıyla kimlik ve isim bulur. Söyleminin temelinde sınıflandırma, rekabet ve ayırım vardır. Şuşan yine metinde yoktur, dizgeden silinmiştir. Rose da yemek salonunda yer bulamayan Gülsüm gibi anne ve "kök" olarak varlığını yitirir: Dikran'ın imgeleminde Armanuş'un yetişmesinde işlevi olmayacaktır. Daha önce incelediğim metinlerde de erkeğin en büyük özlemi olan sıfatıyla "*masum* kuzu"ya gelince, dayısının gözünde, büyüyüp sistem uyarınca onaylanabilecek biriy-

---

817 *Baba ve Piç*, s. 63-64.

818 "Ermenistan kralı Büyük Tigranes [Dikran isminin başka bir yazılış biçimi] Lucullus'un kumandasında Roma tümenlerini gördüğünde, küçümseyerek, 'Eğer elçi olarak geldilerse çok kalabalıklar. Asker olarak geldilerse sayıları çok az,' dedi." Leon Surmelian, a.g.y., s. 35. "When Tigranes [the Great[another spelling of Dikran]], king of Armenia, saw the Roman legions under Lucullus, he said contemptuously, 'If they come as ambassadors they are too many. If they come as soldiers, they are too few."

le evlendiğinde, üretken ve doğurgan bir koyuna dönüşeceğini varsayabiliriz: *Amat*'ta iştahla yenen et parçalarını anımsarız. Yamyamlık dürtüsü tarihsel ve etnik sınırları aşar.

Şuşan'ın Amerika'da oluşturduğu yeni ailesi Surpun, Zaruhi ve Varsenig adlı üç kızı ile oğlu Barsam'dan oluşur. Annesinin öldüğünü İstanbul'daki kızı Armanuş'a haber vereceği sırada, Amerika'dan İstanbul'a telefon ettiğinde, Şuşan'ın yasını tutan Barsam bir an geçmişi hatırlayıp ailesini şöyle tanımlar: "Annesi gibi babası da 1915'te Türkiye'den sürülmüş bir aileden geliyordu. Sarkis Çakmakçıyan ve Şuşan İstanbuliyan'ın ortak bir şeyleri vardı, çocuklarının ancak hissedebildiği ama asla tam mânâsıyla anlayamadığı bir şey. Kelimeler arasına serpiştirilmiş sessizlikler." [819] Ağabeyi Vervant tarafından Amerika'ya götürüldükten sonra evlendiği ve adı "müjde" ya da "gökkuşağı" anlamına gelen, karısının etrafında "kolları ufukta süzülen bir kuşun kanatları gibi dümdüz kalkmış, sevdiğinin etrafında halkalar çizerek"[820] *Hale* eşliğinde dans eden Sarkis, örselenmiş, kullanılmış, kimliği elinden alınmış Şuşan için yeni bir yaşam şansıdır. Öte yandan, evlendiğinde,[821] yine geleneksel bir erkek dizgesi içinde var olmak zorunda kaldığından, adı yine değişir; yeni bir sahibi vardır. Çakmakçıyan soyadı, tıpkı Kazancı gibi, bir isme/cisme '-cı' soneki takılarak oluşturulmuştur. Hem Elif Şafak'ın, hem de Orhan Pamuk'un dikkat çektiği biçimde, kimlik, cisimler ve duruşlar üzerinden saptanır ve belirlenir.[822] Kazan sözcüğünün çağrıştırdığı edilgen kadınsılığın tersine, çakmak daha eylemsel bir cisimdir. Kökeni, "çak" sesidir: "ÇAKMAK I., tr. çak (vurma, bölme, yarma, ayırma, sokma anlamları içeren kök) çak-mak/çakmak (çakarak kıvılcım çıkaran araç), çelik,

819 *Baba ve Piç*, s. 287.

820 A.g.e., ay. s.

821 Bu evliliğin niteliğini yukarıda sorgulamıştım.

822 Bu açıdan, Ohannes İstanbuliyan'ın soyadının cisimle değil, mekânla olan bağlantısı, bu karakterin ayrıcalığını belirten bir diğer ayrıcalıktır.

taş, bir de kolay tutuşan bir gereçten yapılan tutuşturma aygıtı. Fitili çakmak, kavlı çakmak, gazlı çakmak bg."[823] Bu evlilikten zorlukla doğurulan ve adı muğlak kalan bir tek oğlan çocuğu değil, dört çocuğu olacaktır. Çocukların isimleri, kızları açısından bakıldığında, anne babanın duyumsadığı, erkek dizgesinden hiç sapmayan, yine kadın bağlamında benimsenen eski, değişmez umutları, özlemlerini yansıtır.[824] Tek erkek çocuk Barsam için seçilen isim ise özellikle anlamlıdır. Yakındoğu'da gelişen dinlerin en önemlilerinden biri olan Zerdüştçülük inancının türevlerinden biri olan Mitraizm'de kullanılan kutsal simgelerden biri, *phallus* görünümlü ağaç dalları demeti, yaşam ve su bulan, geleceği saptayan *barsam*dır.[825] Sözcüğün kökeni, Yunanca *Partan* (kurtçuk amban – sperm açısından bu sözcük bereket çağrıştırır) ya da Asurca *Barsauma*'dan (oruç) Ermeniceye, *Parsam/Barsam* olarak geçen bir erkek ismidir.[826] Ermeni mitolojisinde Barshamin, Mezopotamya'dan Ermenistan'a götürülen tanrılardan biridir.[827] Eski Suriye'de gök tanrısıdır. Erkek ço-

823 İsmet Zeki Eyuboğlu, a.g.y., s. 58.

824 Surpun, "azize"; Zaruhi, dişil -uhi ekini almış "zar" / "altın"; Varsenig, "güzel saçlı" anlamına gelir.

825 Bak., Albert Pike, *Irano-Aryan Faith and Doctrine as Contained in the Zend-Avesta* (Montana: Kessinger Pub. Co., 1992), s. 45. Pike'ın incelediği Zend-Avesta, *barsam*'ı simgeselleştiren Zerdüştçülüğün temel metinleridir. Mitra, kötülüklere karşı savaşan Mazda'nın güneşi simgeleyen komutanıdır. Bu tanrının, Ermeni mitolojisinde de yeri vardır: "[Mher ya da Meherr] Ermenistan'da milliyetçi bir etki olarak çağımıza kadar tapınılan İran tanrısı Mitra'nın Ermenicedeki adıdır." *The Illustrated Who's Who in Mythology*, Yayına Hazırlayan: Michael Senior (Londra: Macdonald & Co Publishers Ltd., 1990), s. 148. Mher, Ermeni destanı David of Sassoun'da önemli bir kahramanın adıdır (Bak., *David of Sassoun: The Armenian Folk Epic in Four Cycles*, Çeviren ve Yayına Hazırlayan: Artin K. Shalian [Ohio: Ohio University Press, 1964]).

826 Bak., http://en.wikipedia.org/wiki/Barsamian_(surname)

827 Bak., Vahan Kurkjian, A *History of Armenia* (New York: Armenian General Benevolent Union of America, 1958), s. 304.

cuklarının yol açtığı, onlara verilen isimlerde yansıtılan beklentiler sınır tanımaz.

Öte yandan, Barsam'ın gök tanrısına gönderme yapan adı, ailesinin özlemlerini dillendirdiği kadar ilksel erkek korkularından birini daha açığa çıkarır:

> Kadın-Anne gölgelerin yüzüne sahiptir: Hepimizin kökeni ve bir gün döneceğimiz yer olan kaostur. Yokluktur. Gecede, gündüzün açığa çıkardığı, dünyanın tüm farklı niteliklerinin karmaşası vardır: Maddenin genelliği ve donukluğunda hapsedilmiş ruhun gecesi, uykunun ve yokluğun gecesi. Denizin derinliklerinde gece vardır: Kadın, eski denizcilerin dehşet duydukları *Mare tenebrarum*'dur; yeryüzünün içorganlarında vakit gecedir. Erkek, kendisini yutma tehdidini taşıyan, bereketin karşıtı olan bu geceden korkar. Göğe, ışığa, güneşli tepelere, mavi gökyüzünün saf ve billur gibi soğukluğuna göz diker; ayaklarının altında ise nemli, sıcak ve karanlık bir uçurum onu içine çekmeye hazır bekler; birçok söylencede, anasal gölgelere -mağaraya, boşluğa, cehenneme- düşerek sonsuzluğa dek yok olan erkek bir kahraman görürüz.[828]

828 Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1975), s. 179. "Thus the Woman-Mother has a face of shadows: she is the chaos whence all have come and whither all must one day return; she is Nothingness. In the night are confused together the multiple aspects of the world which daylight reveals: night of spirit confined in the generality and opacity of matter, night of sleep and of nothingness. In the deeps of the sea it is night: woman is the *Mare tenebrarum*, dreaded by navigators of old; it is night in the entrails of the earth. Man is frightened of this night, the reverse of fecundity, which threatens to swallow him up. He aspires to the sky, to the light, to the sunny summits, to the pure and crystalline frigidity of the blue sky; and under his feet there is a moist, warm, and darkling gulf ready to draw him down; in many a legend do we see the hero lost for ever as he falls back into the maternal shadows – cave, abyss, hell." Akdeniz'de, rahim eğretilemesi bir gemide ölüme gidip gelen Amat'ın denizcileri, bu bağlamda erkeğin evrensel karabasanının içinde sonsuza dek hapistirler.

Öte yandan, adıyla erkekliğin tüm "olumlu" (göklere hükmetmesini bile içeren) ve özlenen (içine alıp yutan anneden ve yeryüzünden uzaklaştırıcı) niteliklerinin yüklenildiği Barsam da dizgedeki ülküsel yerini tam anlamıyla dolduramaz. Ailesinin diğer üyelerinin karısını milliyetçi bir tutumla dışlamaları, "odar" niteliğiyle gördükleri Rose'la evliliğini sürdürememesine, kızı Armanuş'un büyümesini uzaktan, ancak zaman zaman görerek izlemesine neden olur. Dahası, karısını ve kızını yeğeni ile paylaşacaktır: Ağabeyi Levent'in oğlu Mustafa, kız kardeşine tecavüz ettikten sonra Amerika'ya kaçtığında onun karısı Rose ile evlenip kızı Armanuş'un "öteki" babası (Cicianne'nin erkek uyarlaması) olur. Bu bağlamda Mustafa hem amcası Barsam'a dönüşür, hem de Amerikalılaşır: Dizgenin kesin kılmaya çalıştığı erkeklik rolleri, geçişli ve kaypaktır. Düzenin gereksinim duyduğu ayırım ve sınıflandırma, milletleştirme niteliği kadın yoluyla ortadan kalkar. Kadının transferi bu bağlamda daha da çokkatmanlı bir nitelik kazanır: Hem Türk'ün, hem de Ermeni'nin özlemi, Amerikalı olmak, Amerika'ya uyum sağlayarak orada anonimleşmek, olası ölçüde Rose üzerinden gerçekleşir.

Türkçeye Farsçadan giren "nar" sözcüğü, aynı zamanda ateş anlamına da gelir. Meyvenin bilimsel Latince ismi "*malum granata*"dır: Tanelerden oluşan elma diye çevrilebilir. Dinsel dizgede ise elma suçla bağlantılıdır. Nar ile elmanın dilsel akrabalığında geleneksel ikili karşıtlıklar yeniden iç içe girerler.

> Uzun zamandır Doğu Akdeniz yöresinde ve Yakındoğu'da yetiştirilen nar ağacının, Fenikeliler tarafından yayıldığına ve hem meyve, hem de şifalı bitki tıbbı açısından sıcak yörelerde sevilen bir kaynak olduğuna inanılır. Meyvenin etli kısmına gömülü çok sayıda tane, bereket simgesi haline gelmiştir; meyvenin kendisi ise Fenikeli Astarte (ya da Ashtoreth), Demeter ve Persephone (Romalılar için Ceres ve Proserpina), Aphrodite (Venüs) ve Athena'yı simgeler. Nar ağaçları, belki çok sayıda varisleri olmasını sağlamak için kahramanların mezarlarına dikilirdi(...) Ro-

ma'da Juno, evliliği simgelemek için elinde bir narla betimlenirdi. Kokulu ateş rengi kırmızı çiçekleri ile ağaç, aynı zamanda aşkın ve doğumla sonuçlanan evliliğin simgesi olarak da görülürdü(...) Musevi-Hıristiyan döneminde simgesellik daha tinsel bir biçim aldı ve meyve Tanrı'nın bereketli sevgisine gönderme yapar oldu. Narın kırmızı suyu inanç uğruna ölenlerin kanının, tek bir meyvede bütünleşmiş taneler Kilise topluluğunda birlik olan tekil Hıristiyanların simgesine dönüştü.[829]

Ermeni kültüründe narın özel bir yeri vardır. Ermeni masallarındaki mecaz ögesini inceleyen Alvard Jivanyan, bu meyvenin eğretileme olarak kullanılması konusunda, Pamuk Prenses izleğini yansıtan, Van'dan kaynaklanan iki benzer masaldan söz eder:

> Pamuk Prenses'in Ermeni kültüründeki uyarlaması *Nouri Hadige* (Nar Tanesi) masalı, genç kadın kahramanın güzelliği ile nar arasında dolaylı bir benzerlik içerir(...) Aynı masalın Van'da kaydedilmiş ve 1885'te yayınlanmış başka bir uyarlaması [kız] çocuğunun isminin kaynağını farklı bir şekilde açıklar.

---

829 Hans Biedermann, a.g.y., s. 271-272. "Long cultivated in the eastern Mediterranean region and Near East, the pomegranate tree is believed to have been propagated by the Phoenicians and became popular source of both fruit and herbal medicine throughout warmer regions. The many seeds embedded in the pulp of the fruit came to symbolize fertility; the entire fruit, goddesses like the Phoenician Astarte (or Ashtoreth), Demeter and Persephone (Latin Ceres and Proserpina), Aphrodite (Venus), and Athena. Pomegranate trees were planted on the graves of heroes, perhaps to ensure that they would have many successors.... In Rome Juno was represented holding a pomegranate as a symbol of marriage. The tree, with its fragrant, fiery red blossoms, was also seen as a symbol of love and marriage.... In Judeo-Christian era the symbolism was made more spiritual, and the fruit came to refer to God's bountiful love. The red juice of the pomegranate became a symbol of the blood of martyrs; the seeds enclosed in a single fruit, the individual Christians united in the Church community."

Bir zamanlar bir kadın vardı. Bir gün sediri süpürüyordu ve üstünde bir nar tanesi buldu, ağzına attı ve yedi. Dokuz ay, dokuz gün ve dokuz dakika sonra peri gibi güzel bir kız çocuğu doğurdu ve ona Nar Khatyun (Nar Kraliçesi) adını verdi (Sherents 1885: 106).

Masalın bu uyarlamasında benzerliğin etkisi yok edilir ve yerini doğaüstüne, bir nar tanesinin yutulması sonucunda bir kız çocuğunun doğmasına bırakır.[830]

Böylece Ermeni kültüründe nar ve nar ağacı, doğurganlığın ve bereketin ötesinde, kadının adıyla, doğumla, özellikle de kadın ve doğurduğu kız çocuğuyla doğrudan bağlantılı, güçlü bir imgeye dönüşür. *Baba ve Piç*'te doğal olan, narın anne ve kızı arasında birliktelik veya dönüşüm yaratan gücü, erkek dizgesinin kıyıcılığı ve şiddeti nedeniyle kırılmış, nar broş, ancak babaanne Şuşan öldükten sonra torunu Armanuş'a devredilebilmiştir. Ermeni aile ve aidiyet çizgisinde Armanuş'un annesi Rose zaten yoktur, Gülsüm gibi o da atlanır. Aynı yok sayma Mustafa'nın annesinin Rose'a uzaklığında da fark edilir. Yine de Armanuş aynı zamanda Şuşan'ın annesinin adı olduğundan, belirli kadınsal bir döngüsellikten, Demeter ile Persephone'nin, Demeter'in yokluğunda, ka-

830 Alvard Jivanyan, "The Neutralization of Tropes in Armenian Fairy Tale Narratives", http://haldjas.folklore.ee/folklore/vol36/jivanyan.pdf. "Thus the fairy tale *Nouri Hadige* (The Pomegranate Seed), the Armenian version of Snow White involves an implicit comparison of the young heroine's beauty to a pomegranate.... Another version of this tale, which is recorded in Van and published already in 1885, explains the origin of the child's name differently. *Once there was a woman. One day she was sweeping the couch and found on it a grain of pomegranate, which she threw into her mouth and ate. By the end of nine months, nine days and nine minutes she gave birth to a fairylike* (sic) *pretty daughter and called her Nar Khatyun (Pomegranate Queen)* (Sherents 1885: 106). In this version of the tale the comparison is neutralized giving way to the supernatural, the birth of a girl child as a result of swallowing a seed of pomegranate." Vurgular metinde bulunuyor.

dının ve annenin ölümü üzerinden, eğretileme düzeyinde yerini alan broş yoluyla, yeniden bir araya gelmesinden söz edebiliriz. Ancak, broşun bir erkek tarafından bir erkekten satın alınıp kadına verilmiş olması, Hades'in bu ilişkinin metnindeki gizli varlığını alttan alta hatırlatır.

Aşureye konan nar tanelerinin Asya'ya Şuşan'ın broşunu anımsatması, roman boyunca *leitmotiv* olarak tekrarlanan simgeyi vurgular. Hades'in kaçırdığı Persephone (Kore), yeraltı dünyasındaki yiyeceklerden tatmamış olma koşuluyla annesine iade edilecektir: "Zeus'un yapabileceği tek şey vardı: Hermes yoluyla Hades'e, Demeter'in insan ırkını yok etmeye kararlı olduğunu, buna engel olmak, tanrıların onurunu kurtarmak için kızı geri vermesi gerektiğini söyler. Tek koşul, Persephone'nin yeraltında yiyecek tatmamış olmasıdır.

> Anne, sana tüm gerçeği söyleyeceğim.
> Uğur kaynağı Hermes bana geldiğinde
> babam Zeus ve Uranus'un öteki çocuklarının
> çevik habercisi olarak
> beni Erebos'tan çıkarıp geri getirmek,
> beni kendi gözlerinle görüp
> öfkeni, tanrılara duyduğun o korkunç gazabı durdurmak için,
> hemen sevinçle fırladım,
> ama gizlice ağzıma
> bir nar tanesi veriverdi, o bal tatlısı yiyecekten,
> ve zorladı beni, irademe karşın tatmama neden oldu.
> Sana nasıl gelip beni yakaladığını da anlatacağım
> babamın kurnaz entrikası yüzünden, Kronos'un oğlu,
> ve nasıl taşıdığını beni
> yeryüzünün gizli derinliklerine,
> sana her şeyi anlatacağım ve sorduklarının hepsini
> açıklayacağım.[831]

831 *The Homeric Hymns*, s. 22-23. "Mother, I shall tell you the whole truth. / When Hermes, who brings luck, came to me / as the swift messenger of fat-

Sonuçta Persephone'ye iki farklı biçimde tecavüz edilmiştir. Cinsel tecavüzün yanı sıra, zorla, hileyle ağzına yiyecek sokulmuş, bedensel bütünlüğü her düzeyde kırılmaya uğramıştır. Ermeni masalında nar tanesi yiyerek kız çocuğu doğuran kadın, Persephone'nin durumunun farklı bir uyarlamasıdır. Söylencede, annenin yumurtası nar tanesi, Hades'in sperminin eğretilemesi durumuna getirilir ve Demeter'in kızını anneye dönüştürür. Hades'in bahçesindeki ağaçtan nar tanesi yediği için yılın bir kısmını ölüler dünyasında geçirmek zorunda kalır. Yukarıda sözünü ettiğim Ermeni masalında, çocuğun doğumu sürecinde erkek işlevsizleştirilir ama masal dışında kadını erkek dizgesinden tümüyle koparmaya olanak yoktur. Bu yanıyla mitolojideki nar kadın açısından olumsuz bir anlam kazanır. Öte yandan, Neumann aynı meyveye olumlu bir bakışla yaklaşır. Zeliha ile Asya'nın anakız ilişkisini anımsatırcasına, Demeter ile Persephone'nin yeniden birleşmesi, ölümü içselleştirmiş, onun simgesi ve sahibi olmuş bir erkek üzerinden gerçekleşir: *Baba ve Piç*'teki anne ile kız, Mustafa'nın ölü bedeninin varlığında gerçek iletişime ulaşırlar. Nar taneleri erkeği öldüren aşurenin bileşimindedir. Demeter için ise kızının tecavüzünü onaylatan ve haklı kılan nar, yeniden birleşmenin de bir öğesidir:

> Eleusis gizlerinin ve dolayısıyla tüm anaerkil gizlerin bir temel motifi, kızın anne tarafından *heuresis*'i, Kore'nin Demeter tarafından "yeniden bulunması", anne ve kızının tekrar birleşmesidir.

---

her Zeus / and the other children of Ouranos / to bring me back out of Erebos / so you could see me with your own eyes and stop / your anger, your terrible wrath against the gods, / I leapt up at once for joy, / but secretly he slipped into my mouth a seed / from a pomegranate, that honey-sweet food, / and forced me, made me taste it against my will. / Also I will tell you how he came and seized me / because of the shrewd scheming of my father, / Son of Kronos, and how he carried me down / into the secret depths of the earth, / I will tell you and reveal everything as you asked...."

Psikolojik açıdan, bu "yeniden bulunma", erkek tecavüzünün ve saldırısının feshi, evlilikten sonra, anne ve kızının oluşturduğu anaerkil birliğin yenilenmesidir. Başka bir deyişle, anaerkil grubun çekirdek durumu, erkeğin kadın dünyasına saldırısıyla tehlikeye girmiş olan kızın anneyle ilksel ilişkisi, bu gizin içinde yenilenir ve güvenlik altına alınır. Ve burada Kore'nin Hades'deki misafirliği, yalnızca erkeğin tecavüzü değil -Kore-Persephone zaten Yeraltı Dünyası'nın ilk Kraliçesi'ydi- dünyanın erkeksi yönüyle, yani cinsellikle büyülenme anlamına gelir.

Söylencede bu, iki simgeyle, nar ve nergis yoluyla yansıtılır. Narın kırmızılığı kadının rahmini, tanelerinin bolluğu rahmin doğurganlığını simgeler. Hades tarafından kandırılıp, "tatlı lokma"yı, nar tanelerini tatmaya ikna edildiğinde, Persephone Hades'le evliliğinin cinsel yönünü yaşar ve yılın en azından bir süresi boyunca onun olur(...)

Kore'nin topraktan tekrar doğması -ilksel bahar motifi- Kore'yi "ölü" olarak düşünen Demeter tarafından bulunması ve ikisinin yeniden birleşmesi anlamına gelir. Ama ilksel durumun yeni bir düzlemde eski haline dönüşmesini sağlayan gerçek giz şudur: Kız annesiyle eşitlenir; anne olur ve böylece Demeter'e dönüşür.[832]

---

832 Erich Neumann, a.g.y., s. 307-309. " The one essential motif in the Eleusinian mysteries and hence in all matriarchal mysteries is the *heuresis* of the daughter by the mother, the "finding again" of Kore by Demeter, the reunion of mother and daughter. Psychologically, this "finding again" signifies the annulment of the male rape and incursion, the restoration after marriage of the matriarchal unity of mother and daughter. In other words, the nuclear situation of the matriarchal group, the primordial relation of daughter to mother, which has been endangered by the incursion of the male into the female world, is renewed and secured in the mystery. And here Kore's sojourn in Hades signifies not only rape by the male -for originally Kore-Persephone was herself the Queen of the Underworld- but fascination by the male earth aspect, that is to say, by sexuality.
In the myth this is reflected by two symbols, the pomegranate and narcissus. The redness of the pomegranate symbolizes the woman's womb, the abundance of seeds its fertility. Outwitted by Hades, persuaded to taste of

Persephone nergis toplarken, kendine dönük, erkeği görmeyen bir konumdayken, zorla, bağıra bağıra, şiddet kullanılarak kaçırılır. Tek tanıklar, "cadı" Hecate ve akıl simgesi Helios, güneştir. Hecate Demeter'e yardım etmek ister ama bütün bilgiye sahip değildir. Güneş tanrısı ise gerçeği bilir ve anlatır ama onun için ortada olağandışı, sorun edilecek bir konu yoktur. Neumann için de evliliğin cinsel yönü, kadın istemese de yaşanması gereken bir olaydır ve Persephone'nin kaçırılmış olması, seçim hakkı bulunmaması, Hades'in malı konumuna sokulması için engel değildir: Şuşan'ın, Cicianne'nin ve toplumumuzdaki bütün çocuk kadınların acı dolu sorunsalı, erkek metninin sorgulanmayan doğrusudur. Kadınlar üzerine odaklanan bu romanda, hiçbir kadın annesiyle, Demeter ile Persephone'nin birlikte geçirecekleri kısıtlı zamana karşın yaşadıkları mutlak bütünleşmeye ulaşamaz: "Böylece bütün gün, yürekleri bir, / birbirlerinin içini ısıttılar, / ruh ve can bağlamında, durmadan sarılarak birbirlerine, / yürekleri de kederden kurtuldu. / Birbirlerinden haz alıp verdiler."[833] Yeni sistem, Zeus'un ataerkil düzeninde görülenden bile sağlıksız bir acımasızlıkla, anneyi kızı için yok etmiştir.

Çocukluk travmalarından kaynaklandığını düşünebileceğimiz patolojisi ve kusurlarıyla Levent Kazancı, Türkiye Cumhuriyeti'nin "Türk" olarak yapılandırdığı bu ilk kuşak temsilcisi, baba ve erk olma sırası kendisine geldiğinde ailesini oluştur-

---

the "sweet morsel," the pomegranate seeds, she consummates her marriage with him and belongs to him for at least part of the year.

Kore's resurrection from the earth -the archetypal spring motif- signifies her finding by Demeter, for whom Kore had "died," and her reunion with her. But the true mystery, through which the primordial situation is restored on a new plane, is this: the daughter becomes identical with the mother; she becomes a mother and is so transformed into Demeter."

833 *The Homeric Hymns*, s. 23. "So then all day long, united in heart, / they greatly warmed each other / in soul and spirit, embracing continually, / and their hearts stopped grieving. / They gave and received joy from each other."

makta yanlış yöntemler geliştirir. Sistem ölçütleri doğrultusunda içsel yetersizlikleri, erkek çocuk yaratılmasında yaşadığı zorlukta belirginleşir. Mustafa, ancak dördüncü denemede dünyaya gelir.

> Kısmen ebeveyn erkinin temsilcisi olarak rol aldığı için, en büyük [erkek] çocuk genellikle güce ve yasaya kuvvetle inanır. Eski ve değişmeyen "büyük çocuğun hakkı" geleneği, bu olgunun sezgisel idrakini gösterir. Buna yazında sıklıkla rastlanır. Bu nedenle Theodore Fontane, on bin Polonyalının yirmi bin Rus'u yendiğini duyduğunda babasının hissettiği sevinç karşısındaki şaşkınlığını irdeler. Babası, Polonyalıların tarafını tutmuş bir Fransız göçmeniydi ama yazar için daha güçlü olanın yenilmesi inanılmaz bir şeydi; sürer düzenin korunması gerektiğini ve erkin başarmasının gereklilik olduğunu hissediyordu. Bunun nedeni Theodore Fontane'ın bir ilk çocuk olmasıydı. Bilimadamı, politikacı, sanatçı ve bu gibilerin yaşam öyküleri, en büyük çocuğun herkesten çok gücü tanımaya hazır olduğunu ve ona arka çıkmayı sevdiğini gösterir. Robespierre gibi devrimcilerin bile içinde barınan bir tutuculuk eğilimi vardır.[834]

---

834 Alfred Adler, *The Collected Clinical Works of Alfred Adler: Birth Order and Early Memories, Social Interest and Education, Technique of Treatment*, Cilt 7, İngilizceye çev. Gerald L. Liebenau (Washington: The Classical Adlerian Translation Project, 2005), s. 198. "The eldest child, partly because he often acts as the representative of parental authority, usually believes strongly in power and the law. The ancient and persistent custom of primogeniture shows an intuitive perception of this fact. It is often observable in literature. Thus Theodore Fontane wrote of his perplexity at his father's pleasure in hearing that ten thousand Poles had defeated twenty thousand Russians. His father was a French emigrant who had sided with the Poles, but to the writer it was inconceivable that the stronger could be beaten; he felt that the status quo should be preserved and that might must, and ought to, succeed. This was because Theodore Fontane was a first child. The lives of scientists, politicians, artists, and others show that the eldest is readier than most to recognize power, and likes to support it. Even revolutionaries harbor a conservative tendency, like Robespierre."

Adler'in (tamamıyla erkek çocuğa ve ataerki kurallarına odaklanan) bu kuramı, bilimsel bulgularca sorgulanmaktadır ama sözünü ettiği eğilim, büyük çocuk olarak doğamamış Mustafa için sorun oluşturacaktır. Öte yandan; erkek doğamamış en büyük çocuk Banu'nun kişiliği bağlamında bu kuram üzerinden bir çözümleme yapılabilir: Kadın olduğundan dizgenin ve erk alanlarının dışındadır ama temelde ikili karşıtlık kurallarını ve güçlü/güçsüz karşıtlığını, egemenin beklenen zaferini içselleştirmiştir.

Levent Kazancı açısından, anneyi (ve bir anlamda, Cicianne nedeniyle, kız çocuğunu ve onunla gerçekleştirilen cinselliği yeğleyen babayı) yitirmenin yol açtığı hırs ve kızgınlık, duyumsadığı doyumsuzluk ve tamamlanmamışlık karmaşası, kendisi erişkin konumuna geldiğinde ve baba rolüne uyum sağlaması gerekiğinde ev içinde yıldırıcı bir kötücüllüğe dönüşmesine neden olur.

> Her akşam Levent Kazancı işten döndükten sonra çocuklar masanın önünde tek sıra halinde toplanır, teftiş edilmeyi beklerlerdi. Asla doğrudan o gün uslu durup durmadıklarını sormazdı onlara. Küçük bir bölük gibi sıraya dizer; bazı uzun bazı kısa, tek tek yüzlerini incelerdi. Banu[835] (koruyucu büyük abla olarak daima kendinden ziyade kardeşleri için endişe ederdi), Cevriye[836] (en sulugözlüleri olarak habire ağlamamak için dudakları-

835 İsmi "kadın" anlamına gelen Banu (Mustafa Nihat Özön, a.g.y., s. 59), yukarıda da belirttiğim gibi, hem evli hem bekâr, hem anne hem çocuksuz konumuyla bu etiketlemenin geçersizliğinin göstergesidir. Adı yoluyla kadın olmaya zorlandığı için potasyum siyanid kullanan, kişilik bölünmesi yaşayan ama bir yandan da ilksel kadınlığı içinde barındıran umarsız bir kişilik olacaktır.

836 İsmi, "haksızlık edip incitme" anlamındaki "cevr" sözcüğünden (a.g.e., s. 111) gelen ikinci kız kardeş, zulmedilen rolüne mahkûmdur. Görünüşte toplumsal dizgeye en rahat uyum sağlamış olan odur: Dul olduğu için, kadınlık görevini yerine getirmiş, Türkiye'nin yitirilen erkeklerinden birine gerekli hizmeti vermiştir. Tarih öğretmeni olarak çocuklarla hiyerarşiye dayalı, duygusallıktan ve sevecenlikten uzak, resmi bir ilişkisi

nı ısırırdı)', Feride[837] (babasıyla göz teması kurmaktan aciz, asabi asabi gözlerini devirirdi), tek oğul Mustafa (bu sefil grup arasından sıyrılmayı, babasının gözdesi olmayı umardı) ve en küçükleri Zeliha (yüreğinde inceden inceye intikam arayışı kabarır, haksızlığa karşı hınçlanırdı). Babaları çorbasını bitirene ve derken ya birine, ya ikisine, ya üçüne... ya da şanslıysalar hepsine masaya oturmalarını söyleyene kadar beklerlerdi.

Zeliha babasının dinmeyen azarlarını, hatta düzenli tokat ve dayaklarını dahi, akşam yemeği öncesi tabi tutuldukları bu teftişler kadar önemsemezdi.[838]

Karşısına bütün çocuklarını dizerek hepsine aynı anda bakan Levent Kazancı, yapay bir "her şeyi gören Tanrı" niteliği kazanır. Sapkın bir biçimde, kendini mutlak göz ve özneye dönüştürür; çocuklarıysa kul ve nesne durumuna düşmüşlerdir. Göz, nazar ve arzu arasındaki girift ilişkiyi anımsarız. Dahası, erk sahibi olduğunu kanıtlama çabasındaki baba, çocuklarını bir tür *panopti-*

---

vardır. Öte yandan,Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu kuşağının bir temsilcisi ve eğit-men sıfatıyla dizgenin sürerliğini sağlayan elemanı olarak, 1923 öncesi tarihi ve geçmişi yok sayar. Hayatta kalması ve dengesini koruması bu unutkanlığa bağlıdır ama geçmişi yadsımak varlığı sorgulattırdığından ve kendisi de yalnızca araç olduğundan sürekli bir zulüm altında yaşar.

837 Feride, "eşi olmayan" anlamına gelir (a.g.e., s. 202). İşlevselliğini yitirmiş bu ailede, ortanca çocuğun, yani merkezdekinin dizgenin öngördüğü anlamda akıl sağlığını tümüyle kaybettiğini görürüz. Feride'nin bedeniyle ilişkisi, hayalini kurduğu hastalıklara bağlıdır. Özyönetimi, saçlarının rengini ve biçimini saptamak ve değiştirmekle sınırlıdır. Hava ve atmosfere duyduğu tutkulu ilgi, yeryüzünden kaçma, havalanma dürtüsünün belirtisidir. Tümüyle saptırılmış, kendinden uzaklaştırılmış bir Gaia oluşturulmuş, eşi olmayan yeryüzü bitmez tükenmez bir değişimin içinde benliğini yitirmiştir. Doktorların (bilimin) egemenliğinde, onların saptadıkları hastalıklarla var olur ve anlam kazanır. O da kız kardeşleri gibi erkek dünyasında yaşamak için çırpınmaktadır.

838 *Baba ve Piç*, s. 320.

kon'un içine hapsetmiştir.[839] Ama erki ve özgüveni yapay olduğundan, Bentham'ın tasarladığı görünmezlik niteliğinden, tanrısallıktan yoksundur.

Öte yandan, Levent Kazancı'nın çocuklarına öfkesi, kendine duyduğu öfkenin yansımasıdır. Tutumu askeridir: Tarihselleştirmek gerekirse, cumhuriyetin ilk yıllarının temsilcisi olarak ülkenin yapılandırılma sürecinde, tek parti döneminde yaşadığı düzeni yansıtır. Masayı, Ermeni dedesinin aksine, metin yaratmak için değil, tüketme amacıyla kullanır. Çocukları endişe içinde ayakta beklerken süt emercesine içtiği, sıvı niteliğiyle kadını çağrıştıran akıcı çorba, aşurenin Ermenice isminin uyandırdığı tatlılık ve yumuşaklığın parodisi, yıllar sonra Mustafa'nın yiyeceği zehirli tatlı çorbanın habercisidir: Çocukların çorba bitmeden sofraya oturamaması, sürekli sorguladığı erkinin gücünü eğretileme olarak ona kanıtlar. Yemeğini herkesten önce yediği için aile içinde alfa erkeği konumunu pekiştirdiğini sanır. Öte yandan, Mustafa'nın ayrıcalık umudunu kırarak aralarında bir özdeşleşme, bir erkek dayanışmasının oluşmasını engeller. Kendisi tam anlamıyla erginleşemediği için oğluyla bir baba-oğul ilişkisi de-

839 On sekizinci yüzyılda Faydacılık felsefesinin önde gelen yaratıcılarından Jeremy Bentham'ın tasarladığı, içindeki bütün bireylerin her an gözlenebileceği bina modeli *panopticon*, "gözlemenin istenildiği her kurum -hapishane, okul, hastane, fabrika- için, ortada bir gözetleme kulesiyle merkezden çevreye doğru açılan bir biçimde tanımlanan, erk sahibi bir kişinin kendisi görünmeden herhangi bir oda ya da hücreye bakabileceği örnek bir plan" (Robert Newsom, "Administrative," *A Companion to Victorian Literature and Culture*, Yayına Hazırlayan: Herbert F. Tucker [Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1999], s. 217) olarak, kulenin *phallus* niteliğiyle vurgulanan egemen zihnin başkalarının zihni üzerinde mutlak hâkimiyet kazanmasını sağlıyordu. "...the Panopticon, a model plan for any institution in which monitoring is desirable -prison, school, hospital, factory- characterized by a radial design with a central watchtower from which a figure of authority could look into any room or cell without itself being seen."

ğil, rekabet içinde bir Habil ile Kabil çatışması yaşamaktadır: Mustafa'yı kemeriyle[840] dövmesi, bedensel temaslarında yılanın, Şeytan'ın, *phallus*'un yaralayıcı varlığını kanıtlar. İkisi arasında seçim yapan, hüküm veren daha üst bir makam, bir Tanrı söz konusu olmadığından çatışma hiçbir zaman sonuca ulaşmaz. Mustafa sünnet olduğunda, metin bağlamında, aralarında ilk kez sözlü iletişim sağlanır. Levent Kazancı, oğluna kadın gibi ağlamamayı öğrettiğini sandığında, babalık görevini başardığı yanılgısına düşer. Oysa erkek olmayı tümüyle kadınlık üzerinden tanımlamıştır: "'Beni hiç ağlarken gördün mü *oğul*?' Başını iki yana sallamıştı. Hayır, *hiç kimse babasını ağlarken görmemişti*. 'Anneni hiç ağlarken gördün mü *oğlum*?' O zaman başını hızlı hızlı aşağı yukarı oynatmıştı. Annesi sürekli ağlardı. 'İyi o zaman,' demişti Levent Kazancı kadifemsi bir tebessümle. 'Artık erkek oldun, erkek gibi davran.'"[841] "Oğul"un babayla bağlantılandığında, anneyle özdeşleşmesi engellendiğinde "oğlum"a dönüşmesi, Mustafa'nın söz kullanmadan bedensel dile başvurması, bu dizgede el altından erkekliğin yapılandırılış stratejilerinin ifadesidir. Babanın kadifemsi tebessümü bir yandan Şeytan'ı anımsatırken, diğer yandan da Levent'in bastırdığı kadınsılığını, gülüşün ve gülümseyişin korkuyla bağlantısını vurgular. "Hiç kimse babasını ağlarken görmemişti" sözleri, cümle yapısı açısından bakıldığında ağlamayan babaları genelleştirir, evrenselleştirir: Hayır, hiçbirimiz babamızı ağlarken görmeyiz. Babaların, sürekli "baba" olmayı bir

840 Belin etrafına dolanan, tokayla kendi kendini çevreleyen yılansı bir daireye dönüşen kemer, yukarıda sözünü ettiğim Uroboros'u anımsatır. Pantolonunu tutan kemeri çocuklarını dövmek için çıkaran Levent Kazancı, soyunmanın ilk aşamasında, gülünç bir görüntüyü şiddetle ve öfkeyle birleştirir ve bir yandan da kusursuz dairenin bütünlüğünü bozar.

841 *Baba ve Piç*, s. 326. Benim vurgum. Levent'in konuşma biçimi, kadına ve özellikle anneye duyulan gizli düşmanlığın açığa çıkmasına yol açar: "Ben" dediğinde çocuk "oğul"dur; anneyle ilişkilendirildiğinde baba tarafından sahiplenilir, "oğlum" sözcüğüyle anneden ayrılaştırılır.

kenara bırakıp istediklerinde ağlayabilecekleri, duygularını dışavurabilecekleri, gözlerinden kadınsı bir sıvının akmasına izin verebilecekleri bir dizgenin daha sağlıklı olacağı ama dizgenin buna izin vermeyeceği kesindir. Dahası, Mustafa'nın rüyasında mastürbasyon yaparken çorba içen babasının kendisine bakışını, sünnetli/"erkek" olduğundaki bakışıyla bir tuttuğunu anımsadığımızda, Levent'in oğluna odaklanmış gözlerinde sadece rekabet ve çatışmadan değil, aynı zamanda çok güçlü bir arzudan da söz edilmekte olduğunu ayrımsarız. Mustafa'nın, "aynı cümleyi tekrar tekrar kulağına fısıldayan babasının" hayaleti[842] ise oğulu kadınlaştırır, babayı ise Milton'ın metnindeki, uyuyan Havva'nın kulağına baştan çıkarıcı sözler fısıldayan Şeytan'ı anımsatarak kötücül (ve kadınsı) duruma sokar; ironi, Levent'in fısıldayıp durduğu, yüksek sesle dillendiremediği şeytansı sözlerin, "Artık erkek oldun, erkek gibi davran" olmasındadır.[843]

Levent'in gözünde çocukları, ayrı ayrı birer cümle (anlam) değil, tek solukta birbirini takip eden isimleriyle listedirler: Parantezler kaldırıldığında, "Banu, Cevriye, Feride, tek oğul Mustafa, en küçükleri Zeliha" biçiminde bir dizi isimle yetinmek zorunda kalırız; Mustafa ve Zeliha, oğulluk ve küçüklük nitelikleriyle diğerlerinden yalıtılmışlardır. Daha çok Zeliha'nın bilincine öncelik verilerek betimlenen ve çocukların da liste olmayı içselleştirdiklerini kanıtlayan bu sahnede, Levent karşısına dizilmiş, sofraya (dizgeye) dahil edilmeyi bekleyen çocuklar ve anlatıcı, belirgin bir unutkanlık içinde görünürler. Hem (parantez içinde ifade edilen) çocukların duygusal konumları ve duruşları açısından, hem Levent'in bilinci söz konusu olduğunda, hem de anla-

842 Bu bağlamda Hamlet'i ve onun babasının hayaletini de anımsarız. Yaşamda kalmayı beceremeyen, dizgenin insanüstü gereklerini yerine getiremeyen, sorumluluğu oğullarına devreden "hayalet" babalar çoğu zaman felakete yol açarlar.

843 Bak., *Baba ve Piç*, s. 325-326.

tıcının seçimleri doğrultusunda, "kadın", yemek odasında, etrafında toplanılan masanın yakınlarında, yemek yeme eyleminin gerçekleştirilmesi sırasında "yok"tur ve yokluğuyla dikkat çeker. Çorbanın nereden geldiği, kimin tarafından hazırlandığı/kotarıldığı bilinmez. İşten yeni dönmüş bulunan Levent Kazancı kendi çorbasını pişirmiş olamaz; üstelik çorbayı, tıpkı annesinin memesine yapışmış bir bebek gibi, kimseyle paylaşmaz. Ama bunun ötesinde, çorbası bittiğinde sıradaki yemek onlarmış gibi çocuklarını sofraya davet ettiğinde, masanın çevresinde, Levent dahil, bir çocuk topluluğu bulunur gibidir. Anne imgesi ve dolayısıyla kadın ve korkutucu memeleri, (Levent ölene kadar) Şuşan'la birlikte evden silinmiş görünür.

Levent Kazancı'nın şizoid durumu, ev içi ve ev dışı davranışlarındaki çatışmada da ortaya çıkar: Tam anlamıyla bir kişilik bölünmesi sergiler: "Evdeki huylarına bakıp da, Levent Kazancı'nın dışarıdaki hallerine akıl sır erdirmek mümkün değildi. Sokağa adımını atar atmaz başka birine dönüşüverirdi adeta(...) Eve girer girmez ayakkabılarını çıkarıp terliklerini giyer gibi titiz ve güvenilir bürokrattan otoriter babaya dönüşüverirdi."[844]

Hastalığı, karısını da olumsuz yönde etkiler. Aile dizgesi içinde erkek kendinden beklenen rolü başaramayıp oğulluktan kurtulamadığı için kadın da anne rolünü oynamakta bocalar.

> [Levent Kazancı'nın karısı] Gülsüm Nine asla sevgisine karşılık bulamamış bir kadın; yavaş yavaş değil de hızla yaşlanan, bâkirelikten ihtiyarlığa atlayan, asla orta yaşlı olamayan bir kadın. Kendini tümüyle yegâne oğluna adamış, kızlarını hiçe saymak pahasına ona tapmış, hayatın ondan aldığı her şeye karşı teselliyi oğlunda aramıştı. Ama Mustafa Arizona'ya gittikten sonra düzenli kartpostallar ve iki satırlık mektuplardan ibaret kalmıştı varlığı. Ailesini ziyaret etmek için İstanbul'a dönmemişti hiç. Gülsüm Nine terk edilmiş hissediyordu kendini; kederin yanı sı-

844 A.g.e., s. 321.

> ra utanç veriyordu terk edilmek, utanılacak bir şey yapmış gibi hissediyordu terk edilen ve bunu düzeltmek için elinden bir şey gelmeyen. O da içindeki sancıyı kapatabilmek için dış cephesini kararttıkça karartmıştı. Gittikçe taşlaşmıştı.[845]

Erkeğin yerine oğlunu yerleştirmiş kadın olarak, adından güzel yüzlü olduğu çıkarımına varabileceğimiz Gülsüm'ün[846] yaşadığı sağlıksız ilişki, en küçük kızı Zeliha'ya karşı masalsı bir üvey anne tutumu takınmasına yol açar. Kızları, "önsöz" ve "sonsözdür": Asıl metin oğludur.[847] Mustafa'nın karısı Rose aklına bile gelmez. "Oğul"un metni ise kartpostallar ve iki satırlık mektuplardan ibaret kalır; (yazıyı) dili kullanmada yetersizliği, gelişiminin hastalıklı sürecinin işaretidir. Yirmi yaşında annesini terk edişi, babanın yasasına bir geçiş oluşturmaz; geçişin çok daha önceden gerçekleşmesi gerekir. Gülsüm'ün ise Zeliha ile (ve öteki kızlarıyla) en azından görünür bir biçimde bir birleşme, kavuşma (*heuresis*) yaşaması olası değildir.

> Annenin çocuğuyla devamlılık hissi fazla bağlantıya ve yetersiz ayrılığa dönüşebilir(...)· Özerk ben hissinin gelişmesi çocuklar

---

845 A.g.e., s. 224.

846 Kadının adı, Gül-süm, bir yandan Mustafa'nın Amerika'da evleneceği Rose'a (Gül) gönderme yaparak üstesinden gelinememiş bir Oedipal duruma işaret eder, bir yandan da, başka bir açıdan bakıldığında, "süm" ekiyle hayvansallık kazanır ("süm", "toynak" demektir: Mustafa Nihat Özön, a.g.y., s. 667). Anlatıcının "bâkireliği" gençlikle (kızlıkla) eşitlemesi ayrıca ironik bir *lapsus*'tur: Anlaşılan, ihtiyar kadınlar "bâkir" olamazlar. Gülsüm'ün taşlaşması, Levent'i tersine işleyen bir Pygmalion konumuna getirir: Heykelden kadın değil, kadından heykel yaratmıştır ve bu heykel/kadın, Amat'ın baş tarafına yerleştirilen kadın imgesinin bedenleştiğinde nasıl bir olumsuzluk kazanacağını gösterir. Gülsüm'ün içinden nar taneleri dökülmüştür ama narın kabuğu giderek sertleşerek doğurganlığını kötücül duruma getirir. İki kadının adları, Divan şiirinin stilize gülünün bozulmuş biçimidir; eski erkek metinlerine yapılan gönderme eleştiri yüklüdür.

847 Bak., *Baba ve Piç*, s. 40.

için zorlaşır ve annenin de benlik hissini yitirmesine yol açar. Kadınların ilişkisel bir üçgeni tamamlamak için ya da anne-çocuk bütünselliğini yeniden yaratmak için çocuklarına başvurmaları, annelik etme işine, annenin, çoğunca çelişkili, karışık katmanlı ama güçlü bir duygu olan kendi annesine gereksinimini de katması anlamına gelir. Kadınların, erkekler ya da başka kadınlar tarafından karşılanmayan duygusal ve hatta erotik arzularını karşılamak için çocuklarına başvurmaları, annenin küçük çocuklarından, sadece başka yetişkinlerden bekleyebileceğini ummaması anlamına gelir.[848]

Kız çocuğunun pre-ödipal ve ödipal gelişmesini, anne ile ilişkisini irdelerken, Nancy Chodorow tartışmasını erişkin anne-babalar üzerinden yürütür. Ama Zeliha için durum farklıdır: Taşlaşmış, yoksunluğunu oğlunun penisi aracılığıyla gidermeye çalışan bir anne ile, meme emer gibi çorba içen, bedensel şiddete başvurarak cinsel saldırganlığını çocukları yoluyla doyuma ulaştırmaya çalışan bir baba karşısında o da kardeşleri gibi sorunlu bir toplumsal cinsiyet oluşumu yaşar. Chodorow'un anne ve kızı bağlamında söyledikleri, bu sağlıksız ortamda çarpıtılarak, düşmanlığı ve rekabeti de içselleştirerek parodileştirilir:

Kızlarıyla aynı toplumsal cinsiyeti paylaştıklarından ve kendileri de kız çocuğu evresi geçirdiklerinden, genelde kız anneleri kü-

848 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978), s. 211-212. "A mother's sense of continuity with her infant may shade into too much connection and not enough separateness.... The development of a sense of autonomous self becomes difficult for children and leads to a mother's loss of sense as well. That women turn to children to complete a relational triangle, or to recreate a mother-child unity, means that mothering is invested with a mother's often conflictual, ambivalent, yet powerful need for her own mother. That women turn to children to fulfill emotional and even erotic desires unmet by men or other women means that a mother expects from infants what only another adult should be expected to give."

çük kızlarını, oğlan çocuğu anneleriyle aynı biçimde ayrı görme deneyimini yaşamazlar. Her iki durumda da anne, küçük çocuğuyla çoğunlukla bir birlik ve süreklilik duygusu yaşar. Ancak bu duygu, kız çocuğu söz konusu olduğunda daha güçlüdür ve daha uzun sürer. Kız çocuklarıyla ilksel özdeşleşme ve sembiyoz genelde daha güçlüdür ve kız çocuklarına kateksisin [yatırımın], narsisistik öğeleri elden bırakmaması ve vurgulaması; diğer bir deyişle, kız çocuğunu annenin kendisinin bir uzantısı ya da ikizi olarak yaşamayı temel alması daha olasıdır. Cinsel öteki olarak kız çocuğuna kateksis çoğunlukla daha zayıf, önemsiz izlek durumunda kalır.[849]

Özellikle en küçük kızı, kendi arzu nesnesine dönüşmüş olan oğlunun arzu nesnesi Zeliha karşısında Gülsüm, kendi uzantısını değil, *alterego*'sunu, karanlık öteki benini görür gibidir. İkili karşıtlıkların böylesine egemen olduğu bir dizgede Zeliha, Gülsüm'ün gözünde, kendisinin bastırdığı, içinde hapsettiği dürtülerin korkutucu bedenselleşmesine dönüşür.

Levent Kazancı'nın, kendi annesi ve babası arasındaki çözümsüz ilişki nedeniyle kurduğu çözümsüz evlilikte, Gülsüm'ün aradığını bulması olanaksızdır. Mustafa'yı Levent'in yerine koyuşu, gereksinimlerine onun yoluyla ulaşmaya çabalaması, kendisinin de ayırdına vardığı bir sapkınlık yaratır. Utancıyla kendisi de sefile dönüşür. Dahası, nazar değmesin diye oğlu-

849 Nancy Chodorow, a.g.y., s. 109. "Because they are the same gender as their daughters and have been girls, mothers of daughters tend not to experience these infant daughters as separate from them in the same way as do mothers of infant sons. In both cases, a mother is likely to experience a sense of oneness and continuity with her infant. However, this sense is stronger, and lasts longer, vis-à-vis daughters. Primary identification and symbiosis with daughters tend to be stronger and cathexis of daughters is more likely to retain and emphasize narcissistic elements, that is, to be based on experiencing a daughter as an extension or double of a mother herself, with cathexis of the daughter as a sexual other usually remaining a weaker, less significant theme."

nu kız gibi yetiştirmesi, toplumsal cinsiyetin kimlik yapılandırılmasına bu denli etki eden bir toplumda Mustafa açısından da sakıncalıdır.

> Kıymetliydi Mustafa. Hal böyle olunca, doğduğu andan itibaren Kazancı sülalesindeki erkekleri yakalayan lanetten onu korumak için bir dizi tedbir alınmıştı. Bebekken gözboncukları ve muskalarla kuşatılmış, yürümeye başladıktan sonra hep göz önünde tutulmuş, sekiz yaşına kadar saçları kesilmemişti, kız çocuğu gibi dolaşırsa Azrail'i aldatabileceğini umarak. Birisi çocuğa ne zaman seslenecek olsa "kızım!" derdi, "kızım, gel buraya!"[850]

"Göz", Mustafa'yı sürekli takip eden bir varlığa dönüştüğünden, ölümü sürekli gündemde tutulduğundan, sekiz yaşında saçları kesilen erkek çocuğu, kötücül öteki Delilah değil, kendi ailesi tarafından iğdiş edilmiş, gücünü yitirmiş bir Samson'a dönüşür; erkek olduğunu kanıtlamak için ailesinin bir üyesine saldırması bu açıdan kaçınılmazdır. Sürekli "kız" diye çağrılması, erkekliği böylesine sapkınca dert edinmiş bir ailede ve o ailenin simgelediği toplumda benliğini ve cinselliğini saptamasında sorun yaratır.

Öte yandan, yukarıda belirttiğim süreç doğrultusunda, Gülsüm ile yetişkin kızı Zeliha arasında, özellikle romanın ilk bölümünde gözlemlenebilen, özel bir ilişki oluşmuştur. Annenin, kızının zihnini okuma isteği, onunla bütünleşme, özerkliğini, özgürlüğünü elinden alma dürtüsünün ve arzusunun göstergesi gibidir. Öte yandan, kadının tüm saldırganlığı en küçük kızının üzerine odaklanır: "Gülsüm ile Zeliha, ana kız, her an kavgaya tutuşmaya hazır ama kavgayı başlatmaya isteksiz bir halde birbirlerine somurtarak öylece durdular bir süre."[851] Düşmanlık, ikisinin de paylaştığı, karşılıklı bir duygudur. Ancak Gülsüm'ün dil-

850 Baba ve Piç, s. 40-41.
851 A.g.e., s. 31.

sel saldırısı, Zeliha'nın çocuk doğuracağını, "anne" olacağını duyduğunda özgür bırakılır, neredeyse bedensel bir ikinci tecavüze dönüşür:

> Derin bir sessizlik oldu masada. Hiç bitmeyecek gibiydi sessizlik, tabii ki anneleri Gülsüm hiddetle atılmasa. "Piç!" diye inledi Gülsüm. "Bu aileye evlilik dışı bir çocuk mu getiriyorsun? Bir piç!"
>
> Kelime kesif bir duman gibi yükseldi, kıvrıldı, oyalandı havada.
>
> "Utan utan! Bunca zaman hepimizi rezil rüsva ettiğin yetmedi mi?" Gülsüm'ün yüzü öfkeden çarpılmıştı. "Şu hızmaya bak, şu hallere... Boya küpüne düşmüş gibi makyaj, avuç kadar etekler, bi karış topuklar! Böyle... böyle orospular gibi giyinirsen olacağı budur. Beyoğlu'ndaki kaldırım yosmaları bile senden daha namusludur ya. Yat kalk Allah'a şükret. Şükret ki bu ailede erkek yok. Yoksa seni sağ komazlardı (*metinde böyle*) bilesin."[852]

Taşlaşmış olduğunu bildiğimiz ama sürekli ağladığı kocası ve oğlu tarafından onaylanan[853] Gülsüm, Galatea'ya dönüştürülmemiş bir heykel, Yunan mitolojisinde çocukları öldürüldüğü için sürekli gözyaşı dökerek taştan bir şelale biçimini alan bir Niobe'ye[854] gönderme yapar. Gülsüm'ün erkek dizgesini tümüyle içselleştirmiş olduğu, töre cinayetinin hiçbir yönünü sorgulamayışından bellidir. Öte yandan, ailede, evde, erkek olmadığını anımsatması, dinsel açıdan Tanrı'yı da aileden dışlar: En yüce erkek/erk Tanrı olduğuna göre, ailenin "erkeksizliği" onun da yokluğunu kapsar. "Orospu" sözcüğünü söylemeden önce

852 *Baba ve Piç*, s. 38.

853 Bak., a.g.e., s. 326.

854 Niobe'nin on dört çocuğu, Yunan mitolojisinin erkeksi aklının, düzen arayışının simgesi Apollo ve kardeşi Artemis tarafından öldürülür (bak., Edith Hamilton, a.g.y., s. 249-250).

duraksaması, Gülsüm'ün de iyi kadın/kötü kadın ikili karşıtlığını benimsediğini, kaldırım yosmalarının onu "utandırdığını" gösterir. Öte yandan, sözcüğü söylemekten korkması, orospuluğu tabu gibi değerlendirdiğini, orospu olarak değerlendirdiği kadına dehşetle baktığını ifade eder: Metin boyunca "utanan" ve sevilmeyen bu kadın, kendini de bilinçaltında orospu biçiminde tanımlıyorsa, kocasıyla (olmayan ama olan) ilişkisini bu şablon üzerinden değerlendiriyorsa, orospuluğa tepkisinin gücü açıklık kazanmış olur. Dahası, yukarıdaki alıntı çoğunca Gülsüm'ün sözlerinden oluşsa da, anlatıcı zaman zaman gizlice bizi yönlendirir: Dinmeyen sessizliği kıran Gülsüm'dür; hiddetle atılır. Mustafa'nın tecavüzden önce Zeliha'yı dövmek için benzer bir hiddetle atılışını anımsarız. İnler; Mustafa'nın mastürbasyon yaparken, Zeliha'nın bedeni üzerinden suçlu bir doyuma ulaşırken çıkardığı sesleri anımsarız. Yüzü öfkeden çarpılır; Mustafa'nın tiklerini, gözünün seğirmesini anımsarız. Dahası, Gülsüm'ün metni, Mustafa'nın tecavüzden önce Zeliha'ya yönelttiği suçlamaların yansıması (*Echo*'su)[855] gibidir. Hem Gülsüm'ün, hem de Mustafa'nın orospu sözcüğünden korkusu, bu meslekle yakından tanışıklıklarının göstergesidir. Gülsüm "piç" dediğinde anlatıcının betimlediği dumansa, romanın sonunda bu kez "piç"in babası bağlamında yeniden görülecektir: Divanın üzerine serilmiş, bütün etkinliğini nihayet yitirmiş, zaten daha doğar doğmaz toplumsal cinsiyeti sorun yaratmış tecavüzcünün cesedinin betimlemesini anımsarız.

855 Zeus başka bir periyle sevişirken karısı Hera'yı öykülerle oyalayan Echo, kıskanç evlilik tanrıçası tarafından cezalandırılır: Sadece başkalarının söylediklerini tekrarlayacaktır; kendi dili, sözü ve sesi elinden alınır. Kendi kendine âşık Narcissus'a olan karşılıksız aşkı büyük utançlar ve acılar çekmesine neden olur (bak., Edith Hamilton, a.g.y., s. 90-92). Bu öykü, Gülsüm'ün sistem içindeki durumunu hem Hera, hem de Echo bağlamında tanımlar.

> Başının arkasında bakır bir tabakta sandal ağacı tütsüsü yakılıyordu. Tek bir pencere dahi açık, hatta aralık bile olmadığı halde, iki-üç dakikada bir odadaki duman hareketlenip raks ediyordu, duvarların ardından sızan bir esintiyle sürüklenircesine. Duman evvela yükselip divanın üzerinde zikzaklar çiziyor, nihayet ölünün ayaklarına ulaştığında grimsi bir buluta dönüşüp dağılıyordu. Bazen de farklı bir rota takip ediyor, alıcı kuşlar gibi iniyordu cesedin üzerine, halkalar çize çize.[856]

Levent'in kadınlıktan çıkardığı, oğluna odaklanarak tabuyu sarsan Gülsüm'ün ölümcül sözcüğü, "piç"in bir dumana dönüşerek hem erkeğin annesini, hem de baba olamayan oğul/babayı çevrelemesi, ikisini de benzer bir sarmalın içine çekmesi, ruha dönüşmesi, Gülsüm ile Mustafa'yı Zeliha ile Asya karşısında çirkin bir parodi gibi konuşlandırır. Bilinçaltında "piç"in kimin tecavüzünün ürünü olduğunu bilen Gülsüm'ün Zeliha'ya bakışı ve saldırısı ise kıskanç bir kadının erkeğini elinden alan daha genç, daha alımlı kadına düşmanca bakışı ve duruşudur. Bu açıdan dizgeye uygun, geleneksel, gülünç ve özü aşağılayıcı ama bir o kadar da acınasıdır.

Doğduğu andan itibaren bu kaygan ortamda yetişirken, Mustafa'nın erkek dizgesi bağlamında kişilik sorunları yaşaması kaçınılmazdır. Bireyi "erkek" olmaya zorlayan bu dizgede, "haklarında fantezi kurması tabu olan"[857] kadınlar arasında, tek erkek olduğu için, kendininkiler de dahil, tüm gözler üzerine çevrilmiş, penisine odaklanmış bir konumda, insanlarla hiçbir ilişki kuramayan ve kendini merkeze oturtmuş bir canavar yaratılmıştır. Geç gelen erkek çocuk konumuyla babası ile özel bir bağ kurulma olasılığı, Levent Kazancı'nın kendi büyüyememişliği yüzünden olası değildir. Çocuğa, "seçilmiş" anlamına gelen,[858] hem

856 *Baba ve Piç*, s. 367.

857 A.g.e., s. 55.

858 Mustafa Nihat Özön, a.g.y., s. 491.

Müslüman peygamberi ile, hem de Atatürk ile bağlantılı Mustafa adının verilmesi, soyadıyla birlikte M.K. göstergesini oluşturması, toplumun ve ailenin kendisinden beklediklerinin ezici ağırlığını omuzlarına yükler. Bu yük, yetiştirilirken toplumsal cinselliğinin muğlaklaştırılmasıyla ve annesiyle babasının takındığı karmaşık ve sapkın tutumla birleşince hastalıklı bir yapılanma oluşacaktır:

> Gece gündüz, olur olmaz, mastürbasyon yapmaya başlamıştı. En çok korktuğu şey iş üstünde yakalanmaktı. Geçen gece rüyasına girmişti. Annesiyle babası kapıya dayanmış, kilidi kırıp suçüstü yakalamışlardı. Bağırışlar ve iniltiler arasında annesi onu öpüp sırtını sıvazlamış, babası yüzüne tükürüp eşek sudan gelene kadar dövmüştü. Babasının acıttığı yere annesi bir lokma aşure sürmüştü, bir nevi merhemmiş gibi. Tiksintiyle, titreyerek uyanmıştı, alnı boncuk boncuk ter içinde.[859]

Mustafa'nın cinselliği, arzusu aileyle, anne ve babasıyla tanımlanır. Bilinçaltını su yüzüne çıkaran rüya bu açıdan anlamlıdır. Rüyayı gördüğünde babası ölmüştür. Freud'cu kurama göre üçgensi bir ilişki modeli üzerinden yürütülmesi gereken Oedipus kompleksini oluşturan köşe başlarından biri artık yoktur. Mustafa'nın yirmi yaşında, ergenlik dönemi geçtikten sonra, çok daha erken bir gelişim evresini rüya yoluyla yeniden gerçekleştirmesi kişilik yapılandırılmasının tıkanıklığına işaret eder. Cinsel etkinliğe anne ve babasını ilksel rollerinde dahil etmesi, bebeklikten

---

859 *Baba ve Piç*, s. 326. Mustafa'nın mastürbasyon yaparken sahneye babasını da dahil ettiği tek rüya bu değildir: "Babasının önünde mastürbasyon yapıyordu rüyasında. Babası uzunca bir şölen sofrasını andıran yemek masasına oturmuş, bir yandan dumanı tüten bir çorbayı kaşıklıyor, bir yandan gözucuyla (*metinde böyle*) t'ers ters onu seyrediyordu." (A.g.e., s. 325). Bu sergilemeci (*exhibitionist*) savunma mekanizması, Mustafa'nın penisinin varlığını ne denli kuşkuyla sorguladığını, sürekli organını göz önüne çıkararak bu varlığı kanıtlama zorunluluğu duyduğunu gösterir.

sıyrılamadığını gösterir. Anne ile babanın mastürbasyona ve cinsel boşalmasına gösterdikleri birbirine tümüyle zıt tepki, onları tanımlamasındaki koşullanmayı betimler. Acıtan baba, tecavüzcü babadır. Tükürüğü simgesel spermini oluşturur. Mustafa ve babası aslında birbirlerinin arzu nesnesidir. Onun acıttığı yere aşure süren anne ise meme veren, besleyici, koruyucu annedir. Ama bir yandan da babanın spermi, aşureye dönüşerek anne tarafından ele geçirilmiş, kadının tatbikat alanına devredilmiştir. Bu açıdan Mustafa için anne de arzu nesnesidir. İkisinin oğullarının rüyasındaki erotik varlıkları, babanın sadizmi, annenin el teması, boşalmasına olanak sağlar. Öte yandan, boşalma tümüyle zevk verici değildir: Bağırışlar ve iniltiler birlikte duyulur, kimin bu sesleri çıkardığı belli değildir. Mustafa bir anlamda annesiyle babasının arasında sıkışıp kalır. Kilidi kırıp içeri giren anne ve baba, aynı zamanda oğullarının ol(a)mayan rahmine tecavüz ederler. Zaten bütün olay suçtur, Mustafa da "suçüstü" yakalanır. Cinsellik böyle bir paradigma üzerinden kurulduğunda yoksunlaşmak zorundadır. Julia Kristeva'nın kullandığı anlamda "sefillik" (*abjection*) ve ikilem, lanetli nesneye duyulan arzu ve karşı konamayan çekim, uyandığında kendine duyduğu tiksintide ortaya çıkar.[860]

860 "Sefillikle kuşatıldığımda, bu şekilde isimlendirdiğim dolambaçlı duygulanımlar ve düşünceler örgüsünün tam olarak tarif edilebilir bir *nesnesi* yoktur. Sefillik, isimlendirebileceğim ya da hayal edebileceğim, karşımda duran bir karşı-vuruş/nesne değildir. Dizgeli bir arzu arayışından sürekli kaçan bir ötekilik, bir karşı-edim de değildir. Sefil olan, benim, destek olarak birini ya da bir şeyi sağlayarak bir ölçüde ayrı ve özerk olmama izin veren mütekabilim değildir. Sefil, nesnenin tek bir niteliğine sahiptir – *Ben*'e karşıt olmak. Öte yandan, nesne, karşıtlığı yoluyla beni, gerçekte beni hep ve sonsuza dek kendisiyle eşitleştiren anlam arzusunun kırılgan yapısında yerleştiriyorsa, tam tersine, *sefil* olan, kurban edilmiş nesne, kökünden dışlanmıştır ve beni anlamın çöktüğü mekâna doğru çekmektedir. Efendisi olan bir süperego'yla bütünleşmiş belli bir 'ego' onu açıkça kovmuştur. Dışarıda, oyun alanının ötesinde kalır ve onun oyun kurallarını kabul etmez görünür. Ve buna rağmen sefil, sürgün edildiği yerden efendisine meydan

Daha önce incelediğim *Kar* ve *Amat*'ta yetişkin erkeklerin oluşturuluş biçimleri metinin dışında bırakılmıştı. Bu iki erkek metni, herkesin bildiğini varsaydıkları oluşum sürecini değil, bu sürecin ürünlerini betimler. Orhan Pamuk'un ve İhsan Oktay Anar'ın metinlerindeki erkeklerin Mustafa'dan farklı bir yöntemle büyütülmedikleri ve oluşturulmadıkları, kadına bakışlarındaki benzerlikten bellidir: Onlar gibi, Mustafa da,

> Neredeyse kutsal gözüyle bakardı kadınlara. Onu reddedeceği baştan belli kızlara âşık olur, uzaktan uzağa tanışma hayalleri kurar ama asla el süremezdi kızlara, değil kendi hayallerine bi-

---

okumayı sürdürür. İşaretsiz bir şekilde (sefil için) bir akıntı, bir çırpınma, bir haykırma peşinde yalvarmaktadır. Her ego'ya kendi nesnesi, her süperego'ya kendi sefili. [Sefil] baskılanmanın beyaz alanı ya da gevşek iç sıkıntısı; bedenleri, geceyi ve söylemi burkan arzunun çevirileri ve değişimleri değildir; daha çok, yüce ve harap 'ben'in çekmek zorunda kaldığı hayvanca bir acıdır, çünkü 'ben' onu babanın hesabına/metnine [babanın mısrası – baba uyarlaması] yerleştirir: Çekiyorum, çünkü ötekinin arzusunun bu olduğunu hayal ediyorum. Şeffaf olmayan ve unutulmuş bir yaşamda tanıdık olsa da, şimdi beni kökten bir biçimde ayrı, iğrenç yaparak taciz eden, koskoca bir tekinsizlik birdenbire ortaya çıkar. Ben değil. Bu değil. Ama hiçbir şey de değil. Bir şey olarak tanımadığım 'bir şey'. Anlamsız hiçbir yanı olmayan ve beni ezen bir anlamsızlık ağırlığı. Varlıksızlığın ve sanrının, onaylarsam beni yok edecek olan bir gerçekliğin kenarında. Burada, sefil ile sefillik benim koruyucumdur. Kültürümün el kitapları." Julia Kristeva, *The Powers of Horror*, s. 1-2: "When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable *object*. The abject is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. Nor is it an ob-jest, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object - that of being opposed to the *I*. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is racially

le(...) En küçük kız kardeşi Zeliha onunla hep dalga geçer, kendini eksik ve arızalı hissetmesine sebep olurdu. Oysa annesi tam tersine onu hep takdir eder, pohpohlardı(...) Yegâne ihtiyacı bir tutam anlayıştı, bir de hayatın kendisine daha iyi biri olma fırsatı tanıması. Onu seven bir kadını olsa her şey başka türlü olurdu. Kendini ona adayacak, ona inanacak, geçmişini bilmeyen, bilmek de istemeyen bir eş.[861]

Erkek imgeleminde kaçınılmaz görünen, iyi kadın/kötü kadın ikili karşıtlığı, bu kadınlıklar fantezisi, dizgeye tümüyle uyum sağlar: Zeliha kötü Havva'ya, ayartan, sefilleştiren ve yozlaştıran kız kardeşe, anne iyicil Meryem Ana'ya dönüşür. Karmaşa, Mustafa'nın ve öteki metindeki erkeklerin artık Âdem ya da İsa olamayışından kaynaklanır. Âdem, Lilith'i kaçırdığından, çevrede

---

excluded and draws me toward the place where meaning collapses. A Certain 'ego' that merged with its master, a superego, has flatly driven it away. It lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's rules of the game. And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master. Without a sign (for him), it beseeches a disc-harge, a convulsion, a crying out. To each ego its object, to each superego its abject. It is not the white expanse or slack boredom of repression, not the translations and transformations of desire that wrench bodies, nights, and discourse; rather it is a brutish suffering that 'I' puts up with, sublime and devastated, for "I" deposits it to the father's account: I endure it, for I imagine that such is the desire of the other. A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A 'something' that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture." "Iğrençlik" sözcüğünü daha genel anlamda sefilliğin (*abjection*) öğelerinden biri olarak gördüğüm için "sefilliği" yeğledim. Vurgular metinde bulunuyor.

861 *Baba ve Piç*, s. 55-56.

başka kadın olmadığı için, ancak kendi bedeninden çıkan "kız kardeşi" ile evlenir/evlenebilir. İsa ise annesine arzu duymaz/duyamaz; Meryem'in "Meryem" kalması, Tanrı'nın yanındaki yerini alabilmesi için dokunulmazlığını, cinsel yokluğunu yitirmemesi gerekir. Olmayan bir kadın, gerçekdışı bir imge, tüm bu erkeklerin arzu nesnesi haline gelir ve bir türlü bedenleşemez: Erkek kendi imgelemine, kendi kendine âşık olmaya mahkûmdur. Hüzünlü erkekler diyarı böyle oluşturulur.

Öte yandan, Mustafa'nın imgeleminde yan yana ve karşı karşıya konuşlandırdığı Zeliha ile Gülsüm'ün Levent'in sevgisizliği, egemenlik çabaları ve nobranlığı karşısında bedensel ve psikolojik başkaldırılarında görülen koşutluk, iki kadının her şeye karşın oluşturdukları ama parodik, ayrıksı Demeter/Persephone ilişkilerine işaret eder: Benzer içe kapanma tepkileri gösterirler ama bir türlü kavuşamazlar. Birbirlerine düşmandırlar ama biri erkek karşısında taşlaşarak oğluna yönelir, diğeri ise yumruklarını sıkarak kendine döner, odasına kapanır; Lilith'leşir. Gülsüm'ün, diğer kızlarına odaklanmayan, Zeliha'ya yöneltilen eleştirel (ve hatta saldırgan) tutumu, onunla yukarıda açımladığım karmaşık özdeşleşmesinin göstergesidir. Babanın olmadığı yerde (Levent erkekleşemediği için baba olamaz), babanın anneye arzu duymadığı durumda, anne ile kızı arasında Oedipus öncesi ve onu izleyen Freud'cu sürecin de gelişmesi beklenemez.

> [Freud'a göre] üç yaş civarında, üreme ögelerinin dürtüleri önem kazandıkça, küçük kızlar penisleri olmadığını anlarlar. Otomatik olarak iğdiş edildiklerini ve ikincil olduklarını düşünürler ve yoksunluklarını özsaygılarına bir darbe (narsisistik bir yara) olarak deneyimlerler. Freud'un dediği gibi, "penis kıskançlığından mağdur" olurlar. Aynı zamanda, anneleri gibi penisi olmayan başkalarını hor görür, annelerini de kendi körelmiş durumları yüzünden suçlarlar. Bu hor görme, artı ona duydukları kızgınlık, hiddet ve düşmanlıkla ilk aşk nesneleri olan annelerine sırtlarını dönmelerine yol açar. Penisi olan ve onlara bu çok istenen uzan-

tuyı sağlayabilir gördükleri babalarına yönelirler. Babayla bağlantılı edilgen bir cinsellik uğruna daha önce etkin olan bir cinsellikten vazgeçerler. Sonunda, penis ve çocuk arasında kurdukları simgesel bir bilinçaltı eşitleme yoluyla babalarından penis istemek yerine ondan bir çocuk istemeye yönelirler.

Aynı sırada, babaya cinsel açıdan ulaşabilen ve ona sahip olan anneleri rakip durumuna dönüşür. Kadında Oedipus kompleksi, yalnızca anne rakip, baba da arzulanan nesne haline geldiğinde ortaya çıkar. Babaya aşk ve anneyle rekabetten oluşur ve erkek oedipus kompleksine simetrik olarak karşıttır. Heteroseksüel eğilim böylece hem kızlar, hem de erkekler için ödipal bir sonuçtur.[862]

Böylesine *phallus* odaklı ve erkeğe nedensellik ile anlam, kadına ise aracılık işlevsizliği yükleyen bir düşünceyi değerlendirmeye alsak bile, Zeliha, annesi ve babası üçgeninde bu çizemin geçersiz olduğunu görürüz. İnsanlarla ilişki kuramayan ama bir

862 Nancy Chodorow, adı geçen yapıt, s. 94-95. "[According to this [Freudian] view,] little girls at around age three, and as genital component drives become important, discover that they do not have a penis. They automatically think they are castrated and inferior, and experience their lack as a wound yo their self-esteem (a narcissistic wound). As Freud says, they 'fall a victim to envy for the penis.' They also develop contempt for others, like their mother, who do not have penises and at the same time blame her for their own atrophied state. This contempt, plus their anger at her, leads them to turn away in anger and hostility from their mother, who has been their first love object. They turn to their father, who has a penis and who might provide them with this much desired appendage. They give up a previously active sexuality for passive sexuality in relation to him. Finally, they change from wanting a penis from their father to wanting a child from him, through an unconscious symbolic equation of penis and child. At the same time, their mother becomes a rival because she has sexual access to and possession of the father. The female oedipus complex appears only when the mother has become a rival and the father a desired object. It consists in love for the father and rivalry with the mother, and is symmetrically opposed to the male oedipus complex. Heterosexual orientation is thus an oedipal outcome for girls as well as for boys."

afrikamenekşesini keyiflendirmek için onunla "nağme" gibi konuşabilen Gülsüm'ün, çocuklarını doğurmak dışında Levent'le bir ilişkisi yoktur: Yemek odasına bile alınmaz. Babaya sahip değildir; yoksunluğu taşlaşmasından okunur. Levent ise erkek çocukluğun ötesine gidemediğinden, kendi annesi, babası ve üvey annesiyle sorunlarını çözüme ulaştıramadığından, kızının gözünde *phallus* sahibi, arzu nesnesi olamaz. Onun kızlarıyla ilişkisi, Mustafa'nın babanın ölümünden sonra gerçekleştireceği ve bedenselleştireceği, oğlunu da kapsayan bir toplu tecavüz özleminden öteye gidemez.

Mustafa'nın imgeleminde Zeliha ile annesi Gülsüm'ün kadının iki karşıt yüzünün simgelemeleri, ikisini özdeşleştirdiğinin kanıtıdır. Erkeği eleştiren, iğdiş eden ve böylelikle eğretileme düzeyinde öldüren kadın ile pohpohlayan, yücelten ama bu süreç içinde çocuklaştıran kadın birleştiğinde, yıkıcılığı ve doğurganlığı aynı bütün içinde taşıyan Ulu Anne figürü ortaya çıkar. Zeliha'ya tecavüz eden Mustafa, bir bakıma anneye de saldırmaktadır:

> Gelişiminde olgunluğa ulaşamamış, kendini sadece erkek ve *phallus*'la ilintili olarak yaşayan bir erkek, kadınsalı iğdiş edici, *phallus*'u öldüren biçiminde algılar. Kendi erkeksi arzusunu ve daha derin bir düzeyde, kendi Uroboros tipi ensest eğilimini, ilksel Kadınsal'da ve Anasal'da kösnül bir kendini yitirmeye doğru yansıtması, Kadınsal'ın ürkütücü niteliğini yoğunlaştırır. Böylece Korkunç Tanrıça, arzuyu ve günaha, yıkıma yol açan baştan çıkarmayı yönetir; aşk ve ölüm tek ve aynı Tanrıça'nın nitelikleridir.[863]

863 Erich Neumann, a.g.y., s. 172. "A male immature in his development, who experiences himself only as male and phallic, perceives the feminine as a castrator, a murderer of the phallus. The projection of his own masculine desire and, on a still deeper level, of his own trend towards uroboric incest, towards voluptuous self-dissolution in the primordial Feminine and Motherly, intensifies the terrible character of the Feminine. Thus the Terrible Goddess rules over desire and over the seduction that leads to sin and destruction; love and death are aspects of one and the same Goddess."

İlksel Kadınsal, Âdem'in "kız kardeşi" Havva rolündeki Zeliha'ysa Gülsüm'ü de Anasal niteliğiyle değerlendirebiliriz.

Mustafa'nın tecavüzü, romandaki (Türkiye'ye döndüğünde kendisine sunulan aşureyi yemek dışındaki) tek eylemi, *Baba ve Piç*'in "Gülsuyu" başlıklı On altıncı bölümünün ortasında anlatılır. Bölümün başlığı, hem Gülsüm'ü ve Rose'u metne sokar, hem de tecavüz sırasında akacak olan spermi başkalaştırarak ironi içerir. Anlatıcı hem Mustafa'nın hem de Zeliha'nın bilincini okura yansıttığından, ikisinin de kimliklerini ve duygularını üstlenmek zorunda kalırız: Tecavüzcü ve tecavüz edilen biz oluruz. Kazancı Ailesi'nin evini Türkiye'nin bir eğretilemesi olarak varsayarsak, suçlu, saldırgan ve kurban, saldırılan durumlarını ve niteliklerini, tek merkezde, kendimizde toplamak zorunda kalırız. Romanın odaklarından birini oluşturan Ermeni soykırımı sorunu Türkiye'de değişik kurbanlar/kurban grupları yaratılarak, tekrar tekrar yeniden sahneye konan, bitmek bilmez bir tragedya gibi sürdürülmektedir. Öteki olarak Ermenilerin yerini kadınlar, kız kardeşler, daha kolayca örselenebilen ötekiler almıştır.

Mustafa'nın Zeliha'nın odasına girişi, 1915'te Ohannes İstanbuliyan'ın evine gelen Osmanlı askerlerinin eve tecavüzünü anımsatır. Dahası, tecavüz eylemi darbe zamanında gerçekleştiğinden, içeri giren erkek (aksak da olsa, 1961 Anayasası'nca görece biçimde korunan) demokrasiye tecavüz eden askeri güç odaklarını, Kenan Evren ve ekibini de çağrıştırır. Bu düzlemde Zeliha, 12 Eylül 1980'de darp edilen, bedeni parçalanan Türkiye'nin eğretilemesidir. Mustafa'nın odadaki sese tahammülsüzlüğü, kadını, muhalefeti, karşı koyanı, ötekini sözsüz bırakmaya çalışan erkek dizgesinin yansımasıdır: "'Gene kendi kendine mi konuşuyorsun, *salak*,' dedi başını içeri uzatarak. 'Şu berbat müziği de kapat. Kafam şişti.'"[864] Kullandığı "salak" sözcüğü cinsel kimlik bakımından içinde bulunduğu çıkmazın kanıtıdır: Kökü

---

864 *Baba ve Piç*, s. 323. Benim vurgum.

sallamak fiilinden gelen bu sözcük,[865] sallayacak ve silahlaştırılacak bir organı olmayan kadından çok erkekle ilintili olmalıdır. Mustafa'yı rahatsız eden seslerin şarkıcı Bülent Ersoy'da odaklanması, onun müziğinin çalınıyor olması, Zeliha'nın da cini ile konuşan bir cadı gibi kedi Üçüncü Paşa'ya Bülent Ersoy konusunda düşüncelerini söylüyor olması anlamlıdır. "'Varlığını tehdit olarak aldıkları için(...) Güç odaklarının sevmediği bir şey varsa, o da ilgi odakları! Bülent hanımın sesi öyle efsunkâr, kıyafetleri öyle gösterişli ki, Allah bilir ya, o televizyona çıkarsa, kimsenin kurbağa yeşili üniformalı askerleri dinlemeyeceğinden korkuyorlar. Düşünsene. Ordunun yönetime el koymasından daha kötü ne olabilir? Ordunun yönetime el koyduğunu kimsenin iplememesi!'"[866] Transseksüel olarak Bülent Ersoy, erkek dizgesinin tümüyle dışında görünür. En çok korkulanı kendi isteğiyle, kendi seçimiyle gerçekleştirmiştir: Penisi kesilmiştir. *Phallus*'un olması gereken yeri, *vagina dentata*'nın kurbanı olarak değil, kendi iradesi doğrultusunda, "boşluk" haline dönüştürmüştür. Varlık ile yokluk arasında, toplumsal cinsiyet görüngülerinin dışında kalan bilinmez bir alanda konuşlanmıştır. 12 Eylül darbecilerinin *bête noire*'ı haline gelmesi, dizgede kırılma yaratacağı korkusunun dışavurumudur. Şarkı söylemesi, giysileriyle ve makyajıyla kendini hem erkek hem de kadın gözlerine sunulan bir arzu nesnesi olarak yapılandırması, kadına tanınan sınırlı etkinlik alanının dışına taşmasını simgeler. Renkliliği, süsü, askeri üniformanın tekdüzeliği ve itaatkârlığıyla mutlak bir karşıtlık sergiler. O da romanın başında kahverengi ve grilerden oluşan kalabalığın içinde eflatun bir iplik gibi uyumsuz ve göze batar biçimde dolaşan Zeliha gibidir. Öte yandan, darbeci erkeklerin ve askerleşti-

865 Bak., İsmet Zeki Eyüboğlu, a.g.y., s. 277. Sözcüğün, "ucunda demir bulunan bir savaş aracı" anlamında kullanılması onu daha da erkeksi (*phallus*'la ilintili) ve saldırgan kılar.

866 *Baba ve Piç*, s. 323.

rilmiş toplumun korkusu bir yanılsamadır. Bülent Ersoy, penisini kestirip olağanüstü çarpıcı kadın giysilerine büründüğünde, rahatsız edici ölçüde vurucu bir makyaj biçimini seçtiğinde, bir yandan kendini normlarla alay eden bir kadın parodisine dönüştürür ama öte yandan, davranışları ve yaşam biçimi dalga geçmediğini, yeni rolünü ciddiyetle benimsediğini gösterir. Bir cinsiyetten ötekine geçme çabası, cinsiyetin dizgesel gücünün kanıtıdır. Bülent Ersoy'un kendini bu denli inat ve ısrarla bakış odağı haline getirmesi ise sergilemeciliğin (*exhibitionism*) bir başka örneğidir.

Yukarıda verdiğim alıntıda Andrea Benton Rushing'in dikkat çektiği gibi, tecavüzün cinsel arzuyla ilişkisi asal değildir: Odağında nefret ve aşağılama isteği yatar.

> Adeta senelerdir birbirlerine besledikleri hınç gözlerini karartu. Sorulacak ne çok hesap, güdülecek ne çok hınç vardı. Mustafa kız kardeşinden bu kadar nefret ettiğini bilmiyordu. Babalarına laf yetiştirmeye cüret eden tek Kazancı çocuğuydu Zeliha. En küçükler oldukları için daima ikili olarak görülür, daima kıyaslanırlardı. Yan yana ama birbirlerinden fersah fersah uzak dururlardı, tüm kardeşler tek sıra halinde hizaya girdiklerinde. Mustafa kendini diğerlerinden ayırmaya çabalayıp göze girmek isterken; babaya itiraz eden, savaş açan hep ama hep Zeliha'ydı.[867]

"Birbiri" sözcüğünün bu bölümde olağanüstü sık kullanılması rastlantısal değildir: Levent Kazancı'nın kendi evinde estirdiği terör, en küçüklerin, en alttakilerin, en kırılganların üzerinde daha ölümcül bir etki yapar. Banu kardeşlerini kolladığını düşünerek, Cevriye dudaklarını ısırarak, Feride gözlerini devirerek, bir bakıma kendilerine dönük içsel koruma mekanizmaları oluştururlar ama, "baba" onları aşağılarken ona dönük olan iki kardeş Mustafa ile Zeliha olur: Biri göze girmeye çalışarak, diğeri öfke-

867 A.g.e., s. 329.

lenerek Levent'e odaklaşan duygusal tepkiler verirler. Tepkileri farklı da olsa, biri yandaşlık, diğeri isyan eğilimi gösterse de, her ikisinin de yaptığı, sonuçta zorbanın zorbalığını tanımak, onun gücünü onaylamak ve kabul etmek anlamına gelir. Bu anlamda Zeliha ve Mustafa aynı resmin pozitif ve negatif biçimleri durumunda birbirleri olurlar ve aralarındaki bedensel savaşım eğretileme düzeyinde içsel bir hesaplaşmaya dönüşür.

Öte yandan, hesaplaşma bağlamında, Mustafa'yı Zeliha'dan ayıran, dalaşın tecavüzle sonuçlanmasına neden olan erkeklik sorunsalı, çocuksal düzlemden cinselliğe geçişe yol açar: "Aniden Mustafa'nın içindeki mahzenin kapağı kırılmıştı. Ardında çiğ, gün ışığı görmemiş bir atavet vardı. Birikmiş kin, şarap gibiydi(...) Kız kardeşinin canını yakmak istediğini fark etti. Vurup da geçmek değil, vurup da iz bırakmak(...) Öyle bir iz ki ömür boyu geçmesin, geçemesin."[868] Mustafa'nın içinde, kapağı kilitli, açılmayan bir mahzen olduğunu öğrendiğimizde, *Amat*'a, geminin derinliklerinde gizlenen katmanlı cehenneme, *Kar*'a, işkence odalarına geri gönderiliriz. Atavet/adavet, bu cehennemin en dibinde, halinden memnun varlığını sürdüren Diyavol'e, Diyavol'ün sorgulanabilir cinselliğine gönderme yapar gibidir. Öte yandan, Mustafa'nın içinde gizli bir mahzen olması, kırılabilir bir kapağının varlığı, kadının rahmine yüklenen kötücülü barındırma suçlamasını anımsatır: Pandora'nın dehşet saçan kutusu, Milton'ın *Paradise Lost*'unda Günah'ın sefil ve açık rahmine girip çıkan iğrenç yaratıklar gibi, toplumsal bilinçaltımıza kazınmış imgeler açığa çıkar. Sonuçta, Mustafa'nın kapağı kapalı, "çiğ," *süperego*'nun ulaşamadığı, ilkel benlikten (*id*) kaynaklanan kin ve vahşet barındıran bir iç boşluğu, bir rahmi, mahzeni vardır. Malı-

868 *Baba ve Piç*, s. 329-330. Bu alıntıda kullanılan ve sözlüklerde bulamadığım "atavet", bir dizgi yanlışı sonucu farklı yazılmış, düşmanlık anlamına gelen "adavet" sözcüğü olabilir. Öte yandan, hata değil de bilinçli bir dil değiştirimi söz konusuysa, adavet sözcüğünün başı değiştirilerek ata/erkek anlamı da katılmış olabilir.

zen sözcüğünün türevlerini, hazine, hazne gibi sözcükleri bir yana bırakırsak, aynı sözcük hazin, hüzün, mahzun gibi sesleri de anımsatır. Hiçbir "izi", tanımlayıcı niteliği olmayan, korkularıyla, suçluluk duygularıyla kıvranan erkeğin, doğurganlığıyla "iz" bırakma yeteneğine, bir rahme sahip kadına saldırısı, "iz" bırakma, damgasını vurarak yaralama güdüsü, kendi eksikliğini onarma çabasıdır. Bu kez, anne ile babayı tanık konumuna oturtmak da gerekmez: Zeliha nasıl olsa onlarındır.

Anlatıcı bu noktadan sonra Zeliha'nın bilincini ve anlatısını üstlenir. Mustafa'nın sesinin susturulması, etkin durumda olduğu halde, tecavüz eden o iken erkeği edilgen kılar. Hisseden, gören, görmemeyi seçen, duyan, duyamayan, bundan böyle edilgen ve kurban konumundaki Zeliha olacaktır. İradesi dışında sürdürülen tecavüz, onun algıları doğrultusunda anlatılır: "[Ağabeyinin penisi vajinasına girdiği anda her şey o kadar gerçekdışı, öylesine kontrolsüzdü ki, hakikatin bu olmadığına hükmetti. Anlardan bir andı sadece, gelip geçecekti. Direnmeyi bıraktı, başı yastıktan düştü. İşte Zeliha bulutsuz gökyüzünde KODAK balonunu o esnada gördü."[869] Gerçeğin ve zamanın göreceliğine, direnmenin ve savaşmanın anlamsızlığına "hükmettiği" anda gökyüzünde gördüğü KODAK yazılı balon, içindeki boşlukla aynı anlamsızlığa gönderme yapar. Fotoğraf makinesine yapılan gönderme, aslında göze yöneliktir: Picasso'nun *Guernica*'sında, içinde yanan teknolojinin ampulüyle aşağıdaki vahşete tarafsızca, duygusuz bakan gözü anımsarız. Tanrı yoktur. Yukarıdan, aşağıdakilere yağmur, tipi, kar gönderen güç, teknolojinin, erkek dizgesinin hüküm sürdüğü dünyada ticari bir reklam kampanyasına, bakamayan bir makineye, hatta o makinenin kendisine değil, kalıcı bir resim bile bırakamadan makinenin reklamını yapan balona, hayale (*simulacrum*) dönüşmüştür. Sömürücü, vahşi kapitalizmin, gö-

869 *Baba ve Piç*, s. 330. *Kar*'da en azından çekim yapabilen teknolojik göz, *Baba ve Piç*'te o gücünü de yitirmiştir.

zü dönmüş erk odağının kitlelere tecavüzü, Zeliha'nın odasında gerçekleşmekte olan öteki sömürünün, bireye, kadına, kardeşe tecavüzün, bedenin bütünselliğine, kişinin bağımsızlığına, seçim yapma hakkına saldırının yansıması gibidir. Kendimizi, biraz da zorlamayla, Virginia Woolf'un *Mrs Dalloway*'inin ilk sayfalarına dönmüş gibi hissederiz.[870] Bu kez gerçekle ve dehşetle ilişiği koparılmış, bir anlamda delirmiş olan bütün bir toplum değil, kendi kişisel cehennemini yaşamakta olan Zeliha'dır.

Bütün diye bir şeyin olmadığı bu yerde sadece ayrıntılar vardı artık, hırıltılar ve kokular.

> Mustafa'nın solukları hızlandı; deminden beri göğsünde gezinen elleri, boynunda sıkılaştı. Zeliha kendisini boğacağından korktu ama çok geçmeden gevşedi parmaklar, kesildi salınım, dünya durdu. Göğsü göğsüne dayalı bir halde, kendini bırakırken olanca ağırlığıyla sırtından bir okla yaralanmışcasına acı bir ses çıkardı Mustafa. Zeliha yattığı yerden onun kalp atışlarını duyabiliyordu, deli gibi çarpan bir yürek. Duyamadığı kendi kalbinin atışıydı.[871]

---

870 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, s. 19-20. Woolf bu sayfalarda, Tanrı'nın yokluğuna, savaş makinelerinin barışta kullanımının faydacılığına, kapitalizmin duyguları uyutan yanıltıcı çekiciliğine ve bireylerin, zaten görece olan, gelenekten gelen değer yargılarını ve önceliklerini yitirmiş, çıplak bir yapaylıkla yüz yüze kalmış zavallılığına, kitlesel bir deliliğe dikkat çeker. Evli kadın olarak Mrs Dalloway'in sorunsalı, toplumsal travmayla koşutluk taşır. Zeliha'nın da burada, odasında yaşadığı olay kişiseldir ama sokakta yürürken peşinden gelen tacizci, laf atan taksi şoförü örneklerindeki gibi, erkeğin evrensel sorununun dışavurmasından kaynaklanır: Bu açıdan Mustafa, bütün erkekleri temsil eder.

871 *Baba ve Piç*, s. 330. Göğüs göğüse duruşları, Iago'nun imgelemi doğrultusunda betimlemesiyle "iki sırtlı hayvan" yaratan, bir süre sonra kocası tarafından boğazı sıkılarak öldürülecek olan Desdemona'nın Othello'yla sevişmesini anımsatır (bak., William Shakespeare, *Othello: The Moor of Venice*, 1. Perde, 1. Sahne [Londra: Oxford University Press, 1957] s. 944. "...your daughter and the Moor are now making the beast with two backs."

İncelediğim öteki romanlarda erkeğin kadınla olan, daha doğrusu hiçbir zaman olamayan ilişkisini hatırlarız. Her ne kadar tecavüz olduğu açıkça söylenmese de, *Kar*'da Ka'nın İpek'le sevişme sahnesi, Mustafa'nın kardeşine tecavüzünü yankılar. Anne memesini arayan eller, tecavüz söz konusu olduğunda sadece kuğu gibi bir boyuna bakmakla kalmaz, o boynu sıkmaya başlar. Sıkılası boyunlara duyulan arzu, *Amat*'taki gemicilerin kadın özlemleriyle, kadın imgesini yaratış biçimleriyle örtüşür. Mustafa'nın soluğu hızlandıkça, *Amat*'ta Süleyman Reis'in hızlanan nabzı, kalp atışları anımsanır. Sevişme, erkeğin hem kendisiyle, hem de nesne-kadınla savaşımı haline gelmiştir. Kadını egemenliği altına aldığını, zaptettiğini, sahip olduğu mala çevirdiğini düşünen erkek doyuma ulaşır ama bu doyum haz değil, acı veren bir duygudur: Penisiyle Zeliha'yı "kesen", "izini" bırakan Mustafa, başka bir *phallus*'un, sırtına saplanan imgesel bir okun tecavüzüne uğrar. Yaralanan odur. Kadın ise tümüyle nesneleştirildiği için ölüdür: Kalp atışı durmuştur.

Tecavüzün anlatıldığı bölüm boyunca, işlenilecek, işlenilmekte olan suçun aileyle, anneyle ama özellikle de babayla ne kadar yakından ilintili olduğunu algılarız. Tetiği çeken, nefreti yüzeye çıkartan, Mustafa'nın babanın yerini alamayacağının, "şımarık," dolayısıyla da "çocuk" olduğunun, erkten yoksunluğunun, annesi olmayan ama anneyi de temsil eden, onunla özdeşleştirdiği ama sistem bağlamında her bakımdan kendinden aşağıda gördüğü bir kadın tarafından hatırlatılmasıdır. Öte yandan, tecavüz sonrasında aslında ölenin Mustafa olduğunu ayrımsarız: Yine Kristeva'nın "sefil"ini anımsatırcasına banyoya koşup kusmaya, içinde kendi oluşturduğu iğrençliği çıkarmaya çabalamaya başlar.

> Bir öğürtü hissi ve daha aşağılarda, mide ve karın spazmları duyuyorum; tüm organlar bedeni büzüştürüp kurutuyor, gözyaşı ve safra salgılanıyor, kalp atışları hızlanıyor, alın ve eller terliyor. Baş dönmesi görmemi engelleyen bir bulut oluştururken, *mide*

bulantısı, beni sütü sunan annemden ve babamdan ayıran süt kaymağı karşısında direnmeme neden olur. "Ben", onların arzusunun göstergesi bu öğenin zerresini istemiyorum; "ben" dinlemek istemiyorum, "ben" sütü içselleştirmiyorum, "ben" onu dışarı atıyorum. Öte yandan, yiyecek, yalnızca onların arzusunda var olan "ben" için bir "öteki" olmadığından, *kendimi* dışarı atıyorum, *kendimi* tükürüyorum, *kendimi* tesis ettiğimi öne sürerken "ben"im başvurduğum devinimin dahilinde *kendimi* sefilleştiriyorum. Belki de anlamsız olan ama avcı gibi bulup çıkardıkları, vurguladıkları, değerlendirdikleri bu ayrıntı, bu önemsiz şey, beni ters yüz ediyor, bağırsaklarım dağılıyor; böylelikle, kendi ölümüm pahasına "ben"im bir öteki olma sürecine girdiğimi *onlar* görüyorlar. "Ben"im oluştuğum o sırada, hıçkırıkların, kusmukların arasında kendimi doğuruyorum(...) Bu bedensel sıvılar, bu pislenme, bu bok, ölüm tarafından, yaşamın güçlükle, zorlukla karşı koyduğu şeyler. Orada, yaşayan varlık konumumun sınırındayım. Bedenim, canlı olarak, kendini bu sınırdan çekip çıkarıyor. Bütün bu harcanan dökküntü, yaşayabilmem için: Yitikten yitiğe, benden bir şey kalmayıncaya kadar ve tüm bedenim sınırın ötesine düşünceye dek – *cadere* [düşmek], kadavra(...) Böylece, sefilliğe yol açan temizlikten ya da sağlıktan yoksunluk değil, kimliği, dizgeyi, düzeni bozandır. Sınırlara, konumlara, kurallara saygı duymayan. Arada kalan, muğlak, karışık olan. Hain, yalancı, vicdanı rahat suçlu, utanç duymayan tecavüzcü, kurtarıcı olduğunu öne süren katil(...) Yasanın kırılganlığına dikkat çektiği için her suç sefildir ama bu kırılganlığın sergilenişini arttırdıkları için tasarlanmış suç, kurnaz cinayet, ikiyüzlü intikam daha da sefildir. Ahlakı yadsıyan sefil değildir; ahlakdışılığın, hatta yasaya saygısızlığını ilan eden suçun -isyankar, özgürleştirici ve intihar türü suçun- bir azameti olabilir. Öte yandan sefillik ahlaksızca, fesat, entrikacı ve karanlıktır: Rol yapan bir dehşet, gülümseyen bir nefret, bedeni ateşlendireceğine onu alışveriş için kullanan bir tutku, sizi satan bir borçlu, bıçaklayan bir dost(...) Auschwitz'den şimdi geri kalan müzenin karanlık salonlarında, bir çocuk ayakkabısı yığını görüyorum ya da öyle bir şey, daha önce, başka yerde gördüğüm bir şey, örneğin

bir Noel ağacının altında, sanırım oyuncak bebekler. Nazi suçunun sefilliği, zaten beni öldüren ölüm, yaşayan evrenimde, aralarında çocukluk, bilim gibi şeylerin bulunduğu, beni ölümden koruması gerekene müdahale ettiğinde doruğuna ulaşır.[872]

Mustafa için, suçlu saldırgan için unutmak, geçmişi yadsımak tek amaçtır: "Bilirsin ki hatırlamamak tek seçeneğindir. Bilirsin ki hatırlamamak kendini inkâr demektir. Ancak böyle hayatta

872 Julia Kristeva, *Powers of Horror*, s. 3-4. "I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, *nausea* makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. 'I' want none of that element, sign of their desire; 'I' do not want to listen, 'I' do not assimilate it, 'I' expel it. But since the food is not an 'other' for 'me,' who am only in their desire, I expel *myself*, I spit *myself* out, I abject *myself* within the same motion through which 'I' claim to establish *myself*. That detail, perhaps an insignificant one, but one that they ferret out, emphasize, evaluate, that trifle turns me inside out, guts sprawling; it is thus that *they* see that 'I' am in the process of becoming an other at the expense of my own death....These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – *cadere*, cadaver.... It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior.... Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility. He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts its disrespect for the law – rebellious, liberating, and suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter

kalırsın."[873] Kendini inkâr ettiği, yok saydığı an ise korunmasıza karşı sefilce suçu işleyen ama arkasını dönüp giden, geriye bakmayan erkeğin gerçekten, birey ve özne olarak yittiği andır.

Sıra bir sonraki kuşağa, Zeliha'nın kızı Asya ile amcasının kızı Armanuş'a geldiğinde, gerçekten de çevrelerinde erkek kalmadığını görürüz. Adı tüm bir anakaraya gönderme yapan, ismini veren Zeliha'nın Gaia'ya özleminin göstergesi Asya[874] için Kafe Kundera müdavimlerinden Alkolik Karikatürist, adı bile olmayan, evden kaçmak, sevişmek için kullandığı, birlikte "*joint*" çektiği, söylediklerini bile dinlemediği bir rastlantıdır. Paylaştıkları esrarlı sigaranın dumanı, Gülsüm'ün öfkesini, Mustafa'nın cesedini anımsatır: İlişkinin iyicil olması imkânsızdır. Karikatürist niteliğiyle sanatçı olabilecek bu erkek, evinde değil, "sığınağında" var olur ve etkinlik kazanır. Sanatçılığı hiciv ve alay üzerine kurulduğundan, kaçınılmaz olarak başkaldırı ve muhalefet içerir. Sınırda varoluşu, kendi sözleriyle de okura aktarılır: "Ben buraya içmeye, çizmeye ve bunalmaya geliyorum, bazen de çizmeye, bunalmaya ve içmeye...."[875] Bu cümlenin okurda uyandırdığı la-

---

instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you.... In the dark halls of the museum that is now what remains of Auschwitz, I see a heap of children's shoes, or something like that, something that I have already seen elsewhere, under a Christmas tree, for instance, dolls I believe. The abjection of Nazi crime reaches its apex when death, which, in any case, kills me, interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science, among other things."

873 *Baba ve Piç*, s. 331.

874 Asya sözcüğünün kökeni Farsçadır. Değirmen anlamına gelir (bak., Mustafa Nihat Özön, a.g.y., s. 39). Bu açıdan, içinde, türlü gıda maddelerinin karıştırıldığı, öğütüldüğü aşı, aşureyi, toprağın, Gaia'nın cömert bereketini, Firavun'un asi karısı Asiye'yi barındırır.

875 *Baba ve Piç*, s. 159. Karikatürist'in alkole ve uyuşturucuya gereksinimi, daha önce incelediğim iki romanda da erkek karakterlerin paylaşuğı, unutma ve dış dünyaya sunulan kişiliğin sınırlarını zorlama dürtülerinin ifadesidir. Erkek bunalımı, erkeklerin hüznü ve kederi, zaman ve mekân sınırlarının ötesinde, dizginin yüklediği rollerin ağırlığı altında ezilen bu bireylerin ortak niteliğidir.

netlenmiş sanatçı/şair görüntüsü yanıltıcıdır. Karikatürist, günün politikacılarını çizdiğinden, sanatında uyguladığı hiciv ve alayın kalıcılığı, nesne olarak seçtiği kişilerin kalıcılığına bağlıdır: "Başbakanı kuzu postuna bürünmüş kurt gibi"[876] çizdiği resim, başbakan alay edilebilecek bir önem taşıdığı, erkini yitirmediği sürece anlamlıdır. Politikanın çirkin, rekabet odaklı, hiyerarşik dünyasında, bütün başbakanlar kurttur, ama bütün başbakanlar da başbakanlığı ve erki yitirmeye, kenara itilmeye mahkûmdur. Alkolik Karikatürist'in yasaklı karikatürü, erk sahibi değiştiğinde isyanını, anlamını, içeriğini yitirecektir. Bir anlamda, Asya'nın yattığı adam Coleridge'in kötü bir karikatürüdür. Hayatla kavgalı duruşu, Alkolik Karikatürist'in romandaki diğer geleneksel erkeklerden pek de farklı olmadığını, barışın onun için de geçerli imkânsızlığını ayrımsarız. İsimsiz âşığı kendisini sevdiğini söylediğinde, eline bir buğday tanesi sıkıştıran kızın "ruhunu kovalayan bütün işkencelerden olabildiğince uzağa,"[877] utanarak ve acı çekerek kaçması, erkeğin yaratma gücünü yitirdiğinin, bereketsizliğinin kanıtıdır.

Asya'nın büyük amcasının kızı Armanuş da "erkeksizdir." San Fransisco'da tanıştığı ve birlikte yemek yediği Matt Hassinger onu yeni aldığı kitaplar kadar ilgilendirmez. Seçtiği, babaannesinin evinde iştahla sergilediği, aralarında Milan Kundera'nın da iki yapıtı olan kitaplar, daha çok erkeklerin arayışlarına, bulunulan yerde yabancılaşmaya odaklanır. Ailesi dışında kendine en yakın bulduğu kişi, hiç görmediği, Ermenilerin yazıştığı bir internet sitesinde, Cafe Constantinopolis'deki Armanuş'u, anuşabur'u anıştıran adıyla "Anuş Ağacı" forumunda tanıştığı "Baron Baghdassarian"ın[878] da tıpkı Alkolik Karikatürcü gibi gerçek ismi yoktur. As-

876 *Baba ve Piç*, s. 155.

877 A.g.e., s. 160.

878 Karakterin internet ortamında ardına saklandığı ismin, doğduğunda İsa'yı ziyaret edip simgesel armağanlar veren üç müneccimden birinin, Baltazar'ın adından kaynaklanması, "Baron" sıfatını benimseyerek hiyerarşik

ya'nın bedensellik üzerine temellendirdiği erkekle ilişkiyi Armanuş, sanal bir ortamda yer alan yazılı ama silinmeye mahkûm sözler üzerinden yürütür.[879] Asya'nın babayı merkez alan ve bireyi ancak baba eksenine oturtarak bütünsellik kazandıran dizgede "piç" olduğu için duyumsadığı sorun, Armanuş'un kimlik oluşturmada yaşadığı sorunla koşutluk gösterir. Asya'nın toplumsal bir birimde, anne-baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile modelinde yeri yoktur; öte yandan, geniş anlamda, aidiyeti de içeren toplumsal dizgeyi olası kılan, bu çekirdek ailelerin birlikteliğinden doğan toplumsal yapıdır. Armanuş'un ise babası vardır; piç değil, yasal bir evliliğin çocuğudur. Öte yandan, Amerikalılığı ile Ermeniliği arasında sıkışmış, aidiyetin zorunlu olduğu bir dizgede hangi "tarafa" bağlanacağını bilmez durumdadır. Annesinin

---

dizgede yer araması anlamlıdır. İnternetin tartışma odalarında/hücrelerinde yazışan bu kişiler, kendi varlıkları ve yaşamları konusunda diledikleri, özlemini duydukları kurmacalarını oluşturup sahte benliklerin ardına saklanırlar. Kimliklerini gizleyerek dilsel ve düşünsel özgürlük kazanmaları, gerçek dünyadaki erkek dizgesinin ağır baskısının kanıtıdır: Düşünce ve iletişim, ancak maskelerin ardında saklanılarak, sanal kimlikler üretilerek, gizli, yapay ve anonim olunabildiğinde sağlanabilir. İnternetin olası kıldığı bu anonimlik, "Baron Baghdassarian"ın aslında kadın mı, erkek mi olduğunu bile sorgulatır.

879 Armanuş'un yazı ile yazın ile ilişkisi, metne kendine dönük bir dipnot düşülmesini de mümkün kılar: "Kitapların dünyası tehlikeliydi, bilhassa da romanların. O kurgusal yol insanı kolaylıkla hayaller evrenine götürebilirdi, her şeyin akışkan ve her şeyin mümkün olduğu o tekinsiz evrene. İnsan ne olduğunu anlamadan öyle bir kapılıp giderdi ki bu âleme, bağı büsbütün kopabilirdi gerçeklikle" (*Baba ve Piç*, s. 110). Anlatıcı her ne kadar bu sorunsalı azınlık niteliğiyle, kalan sağların torunu olan şimdiki Ermenilerin durumuyla bağlantılandırsa da, romanın ve kurmacanın tehlikesi, tekinsizliği evrenseldir. Banu'nun omuzunda ona geçmişi anlatan Ağulu Bey, Ohannes İstanbuliyan'ın, son öyküyü hiçbir zaman dinleyemeyecek olan güvercini, Zeliha'nın kurguladığı, ikilikleri teke indirgeyen ama alıcı bulamayan, korku yaratan dövmeler, imgelemin gücünü, ölümcüllüğü ile birlikte simgeler.

başka, babasının ve onun ailesinin başka bir isimle çağırması, karakterde belirgin bir kimlik bölünmesine neden olur. Arizona'da adı ve kimliği Amy'dir.[880] Bu ismin Latince kökeni "*amicus*" onu dostlukla, sevgiyle bağlantılandırır ama Rose'un kızının adını değiştirmesinin nedeni Ermeni aileye duyduğu içerlemedir: Kendine düşman gördüğü Çakmakçıyanlara isyanı, Armanuş'a yakın İngilizce bir isim ararken, kızına bilinçsizce, başka bir dilden alınmış bir sözcüğü, dostluk ve sevgi niteliklerini yüklemesine yol açar. Amy'nin adı San Fransisco'da Armanuş'a dönüşür. Bu isim, "Ermenistan'dan gelen" anlamına bir erkek adı olan "Armen" ile, "anuş" (tatlı) sözcüklerinin bileşiminden, erkeğin tatlılaştırılarak kadınlaşmasından oluşur. İki isim de özellikle kadınlık bağlamında kimlik oluşturma açısından kaypak bir nitelik kazanır. Öte yandan, babası olmayan Asya'nın isminin yeryüzüyle, toprakla bağlantısı çok daha kapsamlıyken, Armanuş'un adı ataerkil kökeni ve milliyeti öne çıkardığından dar bir yöresellik içerir.

Asya ile Armanuş'un dostluğu, erkek dizgesinin dışında, kadınların birbirleriyle karşılaştıklarında varabilecekleri barışın, dinginliğin habercisidir. Asya, "Anuş Ağacı"ndaki tartışmalara katıldığında Armanuş'un, Armanuş ise Kafe Kundera'ya gittiğinde Asya'nın mekânını paylaşır. Her iki mekân da kaçış arayışlarını simgeler ama her ikisi de çıkmaz sokaklardır. İki kadın arasında asıl ortaklığın yaşandığı mekân, bir ev, bir "kafe," ya da bir internet sitesi değil, bir cenaze arabası olacaktır. Romanda arabalar, *leitmotiv* gibi sürekli okurun karşısına çıkarlar. Daha ilk sayfalarda, taksi şoförünün saldırganlığına araç olan, Madonna'nın ilk

880 "A*my"\, n. [F. ami, fr. L. amicus.] A friend. [Arkadaş/dost] [Obs.] – Chaucer." "amy." *Webster's Revised Unabridged Dictionary*. MICRA, Inc. Dictionary.com http://dictionary.reference.com/browse/amy>. Fransızca kök, "ami," erildir. Kadına uygulanması, Fransızcanın temel ataerkilliğinin göstergesidir: "E" soneki ile ("amie") dişilleşir. Türevselliğin ötesine gidemez. Öte yandan, Amy adının Amerika sözcüğüyle benzerliği, Rose'un bu adı seçerken dile getirdiği özlemin katmanlarından birini daha oluşturur.

cinsel ilişkisini tecavüz yoluyla yaşamış olan Zeliha'nın durumunun bir parodisi olarak görebileceğimiz *Like a Virgin* şarkısının özlemle çalındığı, arkasındaki çıkartmada, "*Hor görme garibi! Onun da bir kalbi vardır*"[881] yazan, "garip" ve "kalp" sözcükleriyle erkeğin dinmeyen özlemini ve kendini tanımlamasını anımsatan otomobille başlayan bu araba kalabalığı, kadınların da bir parçası oldukları erkek teknolojisinin ürünü, etkinliğin, devingenliğin simgesi birer *phallus*'tan oluşur. Mustafa'nın ölü bedenini taşıyan evrensel ölüm aracı cenaze arabasının dışında kafilede bulunan tüm otomobiller yabancı kökenli markalarla özelleştirilir. Zeliha'nın kullandığı, üzerinde egemenliğini kanıtladığı gümüşi Alfa Romeo, markasıyla başat erkeğe gönderme yapar gibi görünse de, "Romeo" adı ölü erkeğe, aşk yüzünden, iletişimsizlikten, bilgisizlikten, yanlışlıkla kendini öldüren yitik erkeğe işaret eder. Cenaze arabasının oluşturduğu kafilede, içinde bütün teyzeleri ve kedi Beşinci Sultan'ı barındıran gümüşi Alfa Romeo, kadınların, kadınlığın ölü alfa erkeğine karşı kazandıkları bir zafer gibidir. Arabanın yapım yılı 2001, uluslararası alanda Türkiye'nin üç büyük yenilgi yaşadığı, devletin egemen erkek dizgesinin öteki erkek dizgelerinden darbe aldığı travmalı bir yıldır.[882] Aynı kafilede, Rose'un, bir Amerikalının, kiraladığı, yani geçici olarak benimsediği tutku kırmızısı Japon arabası Toyota Corolla[883] geçmi-

881 *Baba ve Piç*, s. 15. Vurgular metinde bulunuyor.

882 2001 yılında Fransız hükümeti Osmanlıların Ermenilere soykırım uyguladığını resmen kabul etti; Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi Kıbrıs'ta Türklerin Kıbrıslı Rumların haklarına tecavüz ettiği kararını verdi, Ilısu Barajı bağlamında İngilizler, İtalyanlar ve İsviçreliler projeden çekildiler.

883 Aynı marka, Toyota, yirmi yıl önce, Zeliha jinekoloğa giderken kendisine saldıran taksi şoförünün arkasında bekleyen, korna çalarak "taksinin" Zeliha'yı taciz etmeyi bırakmasını sağlayan arabanın markasıdır (*Baba ve Piç*, s. 14-15). Latince "çelenk" anlamına gelen *corolla* adıyla bu Japon arabasında Rose, kendini hiç de güvende hissetmez. Amerikalı kadın, İstanbul'da, bir Japon arabasında, Türk-Ermeni kocasının tabutunun ardında, tüm yabancıların, yabancılaşmaların ortasında bulur kendini.

şi, Cicianne ile Gülsüm'ü taşır. Bu arabanın yapım yılının AKP'nin iktidara geldiği yıl olması anlamlıdır. Kafileyi oluşturan son araba ise, Aram Martirossiyan'ın kullandığı, 1980 öncesine gönderme yapan yumurta sarısı Volkswagen, bir soykırım uzmanının, Hitler'in tasarımı, "halkın arabası," tosbağadır.

> Bir anda dört araçlık bir kafile oluştu caminin önünde. Önde türbe yeşili cenaze arabası vardı. Tabut kamyonetin arkasına yerleştirilirken rahmetliye birinin eşlik etmesi gerektiği ortaya çıktı. Asya gönüllü oldu. O esnada Armanuş karmakarışık bir yüzle sıkı sıkı Asya'nın elini tutmakta olduğundan, ikisi birden gönüllü olmuş sayıldı.[884]

İki kadın arasında oluşan bu birlik, camiden eve yapılan yolculuk boyunca sürecektir. Asya'yla Armanuş yol boyunca birlikte hareket ederler, aynı yerlere aynı anda bakarlar, birlikte gülerler. Bütünleşmiş, özdeşleşmişlerdir. İkisi bir olur, "gönüllü" sayılırlar ve ailenin bütün öteki kadınlarından ayrı bir konuma yerleşirler. Erkeklerin sürekli, yazıyla, sözle kendilerine hatırlatmak gereksinimini duydukları "benim bir kalbim var" avuntusunun yapaylığı, yitirilmişliği vurgu kazanır.

Öte yandan, Asya ile Armanuş'un bütünleşmesi, erkeğin cesedinin üzerinden gerçekleşir. Kamyonetin arkasındaki tabut, ortak babalarının ölüsünü barındırır. Cenaze arabasının şoförü, ölüleri Acheron Irmağı yoluyla Hades'e götüren çağdaş bir Kharon'a dönüşür. O da yolculuk için para alır ama Mustafa gerektiği gibi gömülmemiştir.[885] Dahası, gidilen yol farklıdır: Ceset, alındığı camiden Hades'e dönüşmüş ölü evine götürülür. As-

884 *Baba ve Piç*, s. 355.

885 Yunan mitolojisiyle koşutluğu daha da ileri götürürsek, Mustafa gömülünceye kadar Kharon onu kayığına almayacak, ruhu Hamlet'in babasınınki gibi umarsızca dolanıp duracaktır. Metinde Mustafa'nın gömüldüğünü görmeyiz.

ya'yla Armanuş, eve girip mutfaktan, kadınların, *Kar*'daki "intiharcı kızları" anımsatan "*paralı yaşçı*"nın,[886] bütün kadın "misafirlerin," (*Amat*'ın son sayfalarını anımsatırcasına) ölü bir erkeğin çevresinde ağlaştıkları salona girdiklerinde aralarındaki bağ kopar. Zaten Armanuş tam yanına gelecekken babasının kimliğini öğrenen Asya'nın, "Baba" diye mırıldanmasıyla ikisi de metinden silineceklerdir: Bir daha onları görmeyiz. İlişkileri, birlikteliklerı ile metnin sınırlarını zorlamışlardır.

Yerlerini, anne olduğu halde çocuğu olmayan, evli olduğu halde kocasıyla yaşamayan, kötü cinini dinlediği halde başını örten, her şeyi bilen, kardeşini öldürdüğü için cehenneme gideceğini düşünen, yaşamın akışına müdahale ettiği için tarihi değiştirmiş olduğunu varsayan Banu'ya bırakırlar.

> "Karışmamalıydım. Dayanamadım. Gaibten (*metinde böyle*) gelen bilgi neye yarar o bilgiyle bu cihanda bir şeyler yapamadıktan sonra? Terazi niye yapılmış, adil tartsın diye. Kalem niye yaratılmış, yazsın da iz bıraksın diye. Kitap niye yazılmış, şimdiki nesiller atalarının hatalarından ders alsın diye. *Allahım hafızamı kaybetmekten koru*. Unutkanlık hastalığı için okunacak duayı veren Rabbim, silinmeyen hafıza için de bir dua verseydi ya bana. Bildiklerimin ağırlığı altında ezilmemek için..."[887]

Banu'nun bilmediği, bedensel ölümüne yol açtığı erkeğin uzun bir zaman önce zaten ölmüş olduğudur. Mustafa kendi iradesiyle zehirli aşureyi yediğinde, bedensel bağlamda yitirildiğinde, yitecek bir şey yoktur: Bilgiye ve bilginin kullanılmasına karşın, tarih değişmemiştir. Ruhunu bilgi için satan Faust bu metinde kadın olmuştur ama Banu'nun kullandığı dil temelde hâlâ erkek dilidir ve yanıltıcıdır. Üstelik, hafızasını silmek mi istediği, yoksa yitirmekten mi korktuğu çok da belli değil-

886 *Baba ve Piç*, s. 369.

887 A.g.e., s. 373. Vurgular metinde bulunuyor.

dir: "Silinmeyen hafıza" için gerekli duanın verilmediği anımsandığında, bildiklerinin altında ezilme tehlikesi ortadan kalkmamıştır.

Baba ve Piç, başladığı gibi Zeliha'yla biter. Artık o, İstanbul'a karşı tek başına savaşan, gökten düşen taşlara "durun" diye bağıran, kendine, tacizcisine, tecavüzcüsüne küfreden deneyimsiz kadın değildir: Daha bilge, kendiyle ve yaşadığı dünyayla barışık bir kişilik kazanmıştır. Modernist bir tezahür (*epiphany*) yoluyla cam bardakların sağlamlığının, dayanıklılığının farkına varır birden. Metnin girişi ile sonu arasındaki koşutluk ve farklılık, *Amat*'ı da anımsatırcasına, kurgunun döngüselliğine de işaret eder. Roman ilk paragrafındaki sözleri neredeyse aynı biçimde tekrarlayarak biter:

> Belki dünyanın kurallarını bilmiyordu kedi. Gökyüzünden düşen hiçbir şeye küfredilmemesi gerektiğini tembihleyen olmamıştı ona. Kimse dememişti, ne yağarsa yağsın tepene semadan, kabulündür.
>
> Buna yağmur da dahil.[888]

Ancak, *Baba ve Piç* tam olarak döngüsel değildir. *Amat*'ta gördüğümüz yaşamların ve ölümlerin biteviye tekrarlanması, bu metinde yerini anlatıcının ve öznenin belirgin değişimine bırakır. Son paragraftaki söylem, başlangıçtaki söylemi anımsatır ama temelde farklıdır: "Bunu herkes bilir"in bilgiçliği, kapsamlılığı geride bırakılmış, "belki" sözcüğünün yol açtığı sorgulamaya, olası bir kaosa doğru bir evrim başarılmıştır. Romanın ilk paragrafının söylemi, paylaşılan bilgi üzerinden yapılandırılır; akılcı erkek dizgesinin temel taşlarından biri olan bilgi paylaşımı, bilginin tekliği ve doğruluğu inancı, insanın mutlak özne ve

888 *Baba ve Piç*, 376. Romanın döngüselliğine Hande Öğüt de dikkat çeker. Bak., Hande Öğüt, "Hafızanın Kapılarını Kırmak", *Radikal Kitap Ehi* (İstanbul: Doğan Gazetecilik A.Ş., 10 Mart 2006).

nesne olarak kabulü, son paragrafta yalanlanır. Başlangıçta yağmurun altında suçluluk duyguları yüklenilerek ıslatılan Zeliha'nın yerini, kuralları bilmeyen, bilmediği için de suçluluk duyumsamayacak olan kedi almıştır. Anlatıcı, uyaran, egemen, bilgiç söylemini yitirmiş, tembihleyenin yokluğunu kabul ederken kendi varlığını da sorgular duruma düşmüştür. Dünyanın kuralı yoktur; kimse neyi kabul edip etmeyeceğimizi dayatamaz. Dahası, birinci paragraftaki, insanları aidiyetle kısıtlayan bütünlük ve birliktelik anlamıyla yüklü "herkes" sözcüğü, yerini "kimse" sözcüğünün ima ettiği yokluğa, yalnızlığa, hiçliğe, akılcı erkek dizgesinin sürekli itelediği, bir türlü kabul edemediği kaosa, anlamsızlığa bırakmıştır.

Baba ve Piç, erkeğin yittiği yer değildir belki. Ölü evinden bahçeye çıktığında, Zeliha orada bekleyen sevgilisi Aram Martirossiyan'a çay ikram eder: "'Çay getirdim,' dedi. Mart rüzgârı yüzlerini okşarken, uzaklardan denizin, yeşeren otların ve zamansız açmak üzere olan badem çiçeklerinin kokularını getirdi."[889] Bahçede olmaları, bir anlamda göndermenin cennet bahçesine olduğunu ima eder ama bu yanıltıcıdır. Söz konusu, suçtan sonra yapılandırılmış, sonra da lanetli bir ölünün barınağına dönüşmüş eve bağımlı, kentsel bir mekândır: Potasyum siyanidi anımsatan badem çiçeklerinin kokusu, bu noktada metne rastlantısal olarak girmez. Doğanın asıl temsilcisi, evcilleştirilmiş olsa da insanların kendisine duyduğu zaaftan sadece yararlanan, onlara fazla da yanaşmayan ve bulaşmayan yalnız kedi, yağan yağmurdan rahatsız olur, irkilir ve eve döner. Uyması gereken verili kuralı, gözünü üstüne dikmiş bir toplum, bir Tanrı yoktur; kendi iradesiyle hareket eder, yağmurdan korunmak için içeri çekilir. Sonuçta yağan, şehrin üstüne düşen, bir İstanbul yağmurudur: Bereket ve dirimle ilişkisi sınırlıdır.

889 A.g.e., s. 375.

Baba ve Piç'in tek olumlu erkek karakteri Aram Martirossiyan, ancak düşsel bir kişi olabilir. Soyadı, Martirossiyan,[890] inancı uğruna ölümü göze alıp katledilen kişi anlamıyla, yaşamadığını, ölüm ve ölümlülükle ilişkilendirildiğini zaten vurgular. Hem Ermeni olarak durumunu, hem de erkek cinsiyetiyle sorununu betimler. Sadece kendisi değil, (-yan soneki oğul anlamına geldiğinden) soyu, ataları da ölüdür. Aram, Ermeni tarihinin önemli kişiliklerinden biridir: Ermeni milletinin kurucusu Hayk'ın torunlarındandır. Vahan Kurkjian'a göre Aram ile Urartu kralı Aramé arasındaki isim benzerliği ilginçtir.[891] *İncil*'de Nuh'un torunlarından biri olarak adı geçer.[892] Ermeni mitolojisindeki "Yakışıklı Ara"yı anımsatır.[893] Aram aynı zamanda bir yer ve millet adıdır. Yakup'un çocuklarının anne tarafından ataları Aramiydiler. Mekân olarak Aram, Lübnan Dağları'ndan Fırat Nehri'ne, Toros Dağları'ndan Şam'a uzanır.[894] Karakterin ilk adı, onu hem tarihle, uzak bir geçmişle, hem de dinsel ve ulusal atalarla bağlantılandırır. Öte yandan, "âram" aynı zamanda Farsça'dan Eski Türkçeye girmiş bir sözcüktür:

> *F. i.* Dinlenme, rahat etme, 2. Durma. *Ârâm-i can, -dil*, canın, gönlün rahatı, yani sevgili, sevilen güzel. *Bilâ âram*, durup din-

890 İtalyanca *martire* işkence demektir. Eski Yunanca ve Latinceden gelen bu sözcük, erken Hıristiyan tarihinde inanmayanlarca çeşitli yöntemlerle işkence edilerek öldürülen kişileri niteler. Soyadı nedeniyle Aram İsa'yla özdeşleştirilebilir.

891 Bak., Vahan Kurkjian, a.g.y.

892 Tekvin, 10:22.

893 Vahan Kurkjian'ın Ermeni mitolojisi konusunda söyledikleri, Ara'yı hem İştar yoluyla Gılgamış Destanı'na, hem de *Amat*'ta sözünü ettiğim Hazreti Süleyman'a bağlantılandırır. Sümer cadısı Semiramis, evli erkeğin erdemini simgeleyen Ermeni kralı Ara'ya evlenme teklif eder, geri çevrilir. Bu hakaret üzerine girişilen savaşta Ara öldürülür. İsa gibi o da öldükten sonra dirilir (bak., Vahan Kurkjian, a.g.y., s. 309).

894 Bak., James L. Dow, *Collins Gem Dictionary of the Bible* (Glasgow: Harper Collins Publishers, 1992), s. 38.

lenmeden, rahat etmeden. "Görüyor gözlerim meleklerle seyr ü âramın semada. - Recaizade". - "Bana her bir nigehin mâye-i âram_i can olsun. - Nedim" - "Sadakatle hasıldır âram-i dil. - Naci" - "...Pür-vekâr ü bîâram – Efendiler geçiyor. - Fikret" [895]

Ermenilerle Türklerin bu denli iç içe geçmiş olduğu bir metinde Aram'ın adını Türkçe yönünden okuduğumuzda, bu isim onu ilk bakışta edinilen erkeksi, erk sahibi konumundan uzağa taşır: Soyadıyla ima edilen ölü durumu pekişir. Dinlenme, rahat etme anlamının anıştırdığı barışık tutumunun yanı sıra, Aram durmuştur, kımıldamaz, devinimsizdir. Adı onu tümüyle edilgenleştirir, kadınlaştırarak erkek dizgesinin dışına iter. Meyhanede söylediği Ermenice şarkı da geçerli normdan ne denli uzak olduğunun göstergesidir:

Her sabah şafak vakti
Yolunu gözlerim sevgilimin...
Geçmiş hatıralarımın
Anlatıcısıdır o
Hayat hikâyeme
Uzanan yoldur o.[896]

---

895 Mustafa Nihat Özön, a.g.y., s. 31.

896 *Baba ve Piç*, s. 262-263. Vurgular metinde bulunuyor. Aram da, aşkı da o kadar gerçeküstüdür ki Zeliha kendisi için söylenen şarkıya gerekli tepkiyi gösteremez, gerçekliğinden emin olduğu kızına yönelir. Mustafa'nın ve dizgenin, yükselen dumanların engel olduğu Demeter/Persephone birlikteliği ilk kez Aram "ara"cılığıyla olası kılınır: "Aralarında ağır ağır yükselen dumanın içinden anne kız *birbirlerine* tutuk ve acemi gülümsediler. Bu ışıkta bakıldığında irkiltici ölçüde benziyorlardı *birbirlerine*. Karşılıklı durmuş sonsuza değin *birbirlerini* çoğaltmaya ahdetmiş iki ayna. Birisinin hiç tatmadığı, ötekininse mümkün mertebe hatırlamamayı tercih ettiği bir geçmişin şekillendirdiği iki yüz" (a.g.e., s. 263). Benim vurgularım. Aram'ın hayaletimsi varlığı sayesinde, anne ve kızın ötekiliklerinin yanı sıra, alıntıda olağanüstü vurgulanan birliktelikleri, birlikleri de açığa çıkar.

Şafak vakti evine dönen, yoldan gelen, *phallus* biçimindeki yolu simgeleyen devingen sevgili, "geçmiş hatıraları" anlatan metin sahibi kişi, içinde yaşadığımız gerçeklikte ancak bir erkek olabilir. Aram'ın bedenine, bir kimlik simgesi olarak yaptırmak istediği, Zeliha'nın izin vermediği ağaç da erkek karakterin dizgeye uyumsuzluğunun, aykırılığının göstergesidir: "'Görkemli bir incir ağacı figürü istiyorum. Ama diğer ağaçların aksine ters olmalı. Benim incir ağacımın kökleri yukarıda. Toprağa değil havaya kök salmış. Yerinde değil ama yersiz de değil.'"[897] Aram'ın döv-

897 *Baba ve Piç*, s. 261. İncir ağacı yüklü bir simgedir: "Cennet Bahçesi betimlemelerinde sıkça görülen, Akdeniz bölgesinde yetişen bir meyve ağacı: İlk insanların, Âdem ile Havva'nın çıplaklıklarını örtmek için kullanacakları azıcık giysi incir yapraklarından oluşmuştu. İncir ve üzüm, klasik eski çağlarda erotik ilişki ima eden bir biçimde sarhoşluk tanrısı Dionysos'un ve *phallus*'u simgeleyen tanrı Priapos'un nitelikleri olarak belirtilirdi. Ortaçağ etimolojilerinde Latince *peccare* (günah işlemek) İbranice sözcük pag ('incir') ile bağlantılandırılır(...) Gnostik ve Müslüman gelenekte Cennet Bahçesi'nin yasaklı iki ağacı incir ve zeytin ağacıydı. Hıristiyan simgeciliğinde, dalâlet simgesi 'kurumuş incir ağacı' betimlemeleri çok görülür. Öte yandan, *İncil*'de incir ağacından (zeytin ağacı ve asmayla birlikte) cennette yaşanacak huzur dolu yaşamın bir ögesi olarak söz edilir(...) Budizmde, İ.Ö. 528'de Siddhartha Gautama doğa ve dünyevi acılar konusunda derin içsel bilgilerine onun altında ulaştığından, *bodhi* ya da incir ağacı aydınlanmanın simgesidir." Hans Beidermann, a.g.y. s. 128. "Mediterranean fruit-tree frequent in depictions of the Garden of Eden: fig-leaves constitute the minimal clothing with which the first humans, Adam and Eve, are to cover their nakedness. Figs and grapes are often named in classical antiquity as attributes of Dionysus, the god of intoxication, and of the phallic god Priapus, which suggests an erotic association. In medieval etymologies the Latin word *peccare* ('to sin') is associated with the Hebrew word *pag* ('fig')....In Gnostic and Islamic tradition the two forbidden trees in the Garden of Eden were the olive-tree and the fig-tree. In Christian symbology there are many portrayals of the 'dried-up fig-tree,' a symbol of heresy. The Bible mentions the fig-bearing tree, on the other hand, as one element (along with the olive-tree and the grape-vine) of the carefree life to be lived in paradise.... In Buddhism the *bodhi* or fig-tree is a symbol of enligh-

me olarak, hem de köklere, kavimlere, milletlere, ırklara ayrılmaya bu denli hevesli bir dünyada, kökleri havada bir incir ağacı istemesi dizgenin ve oluşturduğu simgesel imgelemin ne denli dışında olduğunu kanıtlar. Ağacın köklerinin havada olmasının sağlayacağı özgürlük, içinde yaşadığımız dizgede erkeklere tanınan bir nitelik değildir. Cennetteki Tuba ağacına yapılan gönderme, köklerini yerelden, yerleşikten koparark Aram'ı evrenselleştirir ama cennet ölümden sonra gidilen yer olduğuna göre ölümle de bağlantılandırır.[898] Öte yandan, Jung'un ilkörneklerinden yola çıkarak Aram'ın seçiminin "erkek" imgesine ne kadar ters düştüğünü de görebiliriz:

> Simyacı karşıtlıkların birleşmesini ağaç simgesinde gördü; bu nedenle, dünyasında artık kendini rahat hissetmeyen, varlığını, ne yok olmuş bir geçmişe, ne de daha var olmayan bir geleceğe dayandırabilen, şimdiki zamanda yaşayan erkeğin, bilinçdışında, *bu dünyaya kök salmış*, cennete doğru gelişen evrensel ağaç simgesine – aynı zamanda erkek olan o ağaca özlem duyması şaşırtıcı değildir. Simgelerin tarihçesinde bu ağaç yaşamın öz yolu olarak tarif edilir, sonsuza dek var olan ve değişmeyene doğru bir gelişim; karşıtlıkların birleşmesinden doğan ve sonsuz varlığıyla bu birleşmeyi mümkün kılan ağaç.[899]

---

tenment, since it was under it that in 528 B.C. Siddhartha Gautama (Buddha) attained deep inner knowledge of nature and the suspension of earthly suffering." Aram'ın incir ağacı özlemi, erkek imgeleminin ürünleri, *Amat*'ta karşılaştığımız meşe ağaçları ile *Kar*'da gördüğümüz (zeytin olamayan) iğde ağacı karşısında düşündürücü bir tezat oluşturur.

898 Elif Şafak, Tuba ağacı ile sanatsal üretkenlik arasında da bağlantı kurar: "Kendimi Tuba ağacı gibi hissediyorum. Köklerim yerde değil, havada... Böyle olunca, kendimi birden fazla ülke, kültür ve kimliğe ait hissediyorum. Bu esneklikten de memnunum" (http://www.ntvmsnbc.com/news/388310.asp). Bu kültürel ve kimliksel çokseslilik yazar için özgürlük ve özerklik kaynağıdır ama Aram bir sanat eseri yaratmadığından aynı eğretileme söz konusu değildir.

899 Carl Gustav Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* (Londra ve New York: Routledge Classics, 2003), s. 48-49. "The alchemist saw

Öte yandan, *Amat*'ta meşe ağaçlarına dönüşen, sürekli acı çeken, kesilen ve yine kök salan erkekleri düşündüğümüzde, erkek dizgesinde erkeğin durumunun umarsızlığını, Jung'un simgesinin erişilemeyecek bir özlemden ileri gidemeyeceğini ayrımsarız: "Boş yere kendi 'varlığını' arayan, bundan bir felsefe yaratan erkek, artık yabancısı olmadığı bir dünyaya geri götürecek yolu,"[900] simgeler aracılığıyla bile bulamaz. Hansel, sonsuza kadar kendi yarattığı "cadı"nın elinde çırpınacaktır.

Zeliha'nın kökleri havada bir incir ağacına karşı çıkışı, içgüdüsel olarak Aram'ın aşkından bir yandan mutluluk duyarken bir yandan da kuşkulanışı, erkeğin aslında var olmamasından, düşsel ve ütopik bir özlemden öteye gidememesinden kaynaklanır. Aram'ın eve girememesi, dışarıda, "bir ağaca yaslanmış puro tüttürüyor"[901] biçimde kalmayı yeğlemesi, onun phallus'unu yitirmemiş ama buna karşın dizgenin cinsel normlarına aykırı nitelikli erkeküstü varlık olarak duruşunun gerçekdışılığına, kavramsallığına ve ütopyalığına işaret eder. Geçerli düzende, erkek egemen dizgede, Türk, Ermeni ya da Amerikan toplumunda Aram ve onun gibiler varlıklarını sürdüremezler, kimlik ve konum edinemezler. *Baba ve Piç*'te Aram'ın varlığı, bir anlamda,

---

the union of opposites under the symbol of the tree, and it is therefore not surprising that the unconscious of present-day man, who no longer feels at home in his world and can base his existence neither on the past that is no more nor on the future that is yet to be, should hark back to the symbol of the cosmic tree rooted in this world and growing up to heaven – the tree that is also man. In the history of symbols this tree is described as the way of life itself, a growing into that which eternally is and does not change; which springs from the union of opposites and, by its eternal presence, also makes that union possible." ve benim vurgularım.

900 A.g.e., s. 49. "It seems as if it were only through an experience of symbolic reality that man, vainly seeking his own 'existence' and making a philosophy out of it, can find his way back to a world in which he is no longer a stranger."

901 *Baba ve Piç*, s. 364.

ütopik düzlemde, bu çalışmanın başından beri kullandığım biçimde "erkek" kavramının yitişinin, ölümünün, küllerinden yeni bir varlığın çıkışının özlemini kanıtlar. Zeliha'nın her şey bittiğinde ona yönelmesi, Asya ile Armanuş'un metinden silinmeleri, bu bölümün başında sözünü ettiğim "Women" şiirinde uzaklardaki kabuğa bakan, kendini dizgenin dışına konumlayan kadın seçiminin, en azından bu metinde yitirildiğini, Lilith'in mutlak başkaldırısını metne sokma cesaretinin bulunmadığını gösterir. Coleridge'in ürkütücü bulduğu, can havliyle kaçtığı Christabel ile Geraldine'in birleşmesiyle gerçekleşebilecek, anne/cadı/vampir/bakire/iyi/kötü gibi sistem tarafından kararlaştırılmış karşıtlıkların bütünselleşerek ortadan kalktığı olasılık, *Baba ve Piç*'te sınırın ve metnin dışına itilir.

Sonuçta *Baba ve Piç*'te erkek temelde yitirilmiştir, ölüdür. Yine de ikili karşıtlıklardan birinin kaybolması karşısında ötekinin de karşıtlık bağlamında çökmesini bekleriz ama metinde, Aram'ın gerçekten yaşaması, Zeliha'nın tam anlamıyla kendini dizgeden koparması, cadılaşması, Asya ile Armanuş'un ellerinin bir arada kalması olası görünmez. Elif Şafak okurunu, koşulların izin verdiği ölçüde bir çözüm yolunun kıyısına kadar getirmiştir ama büyülü gerçekçiliğin yazara sağladığı özgürlük bile egemen dizgeyi yok etmeye yeterli değildir; bunu beklemek de haksızlık olur. Roman insanların değil, kedinin mutlak zaferiyle sonuçlanarak bitecektir.

SONUÇ:
Erkeğin Yittiği Yer

Çünkü Annem

"Bir kuşun uçuverişi gibi kolay ölümler
çağı rahat yataklarda dikeni batar gece-
nin örterken annem yıllanmış perdesini
Babam bir ünlemdi akşamla uzayan
- Annem ki deltaların yazılmamış tarihi"

Gonca Özmen[902]

Yazın, temelinde derin ve umarsız bir kaygı içerir; yazını, kurmacayı, baltalayıcı ve kimi çevreler için tehlikeli kılan öğelerin başında bu kaygının dillenmesi vardır. Yazar farkında olsa da olmasa da, bireye, topluma, yaşama ve ölüme yönelik sinsi bir endişe, edebiyatın kullandığı bütün araçlarla metne siner. Dil, yapı, kurgu, biçem, biçim gibi seçimler, ortak korkularımızı kurmacada yansıtır. Yapısı nedeniyle yazara da, okura da diğer türlerin tanıdığı sınırları aşan bir devinim imkânı sunduğundan, daha özgür bir alan sağladığından, roman başkaldırı stratejilerini katla-

902 Gonca Özmen, "Çünkü Annem", *Belki Sessiz* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008) s. 76.

yarak içine sindirir. Duyulan tedirginlik ve korku evrensel olduğu için metinden metne yankılanır, değişik ortam ve durumlarda farklı ipuçlarıyla da olsa, ortak bir altmetin biçiminde kendini tekrarlar. Kaotik bir evrene görece bir düzen sağladığını, tek bir metinde, sınırlar dahilinde özümseyebileceğimiz bir bütün sunduğunu sansak da, sonuçta romanın okuruna gösterdiği resim vahşi, ölümcül ve karmaşa dolu bir çözümsüzlük olur genellikle. Hepimizin içinde bastırılmış yıkıcı bir gizilgüç olarak bekleyen, sözünü etmekten, düşüncesini düşünmekten kaçındığımız asal endişe, yazında kimi zaman yalnızca satır aralarında da olsa, su yüzüne çıkar.

İçinde yaşadığımız bu erkek egemen, ataerkil, sömürücü yapının, bu ölümcül sistemin mutlak doğru ve değiştirilemez olmadığını, çevremizi kuşatan, içinde boğulmakta olduğumuz düzenin bir kurgu ve kurmaca olduğunu biliyoruz. Biz bilmiyorsak, farkına varamadıysak da, yazarlarımız, sanatçılarımız bize içinde sıkıştığımız kurumların çarpıklığını gösterecek güce ve imgeleme, başka metinlerin mümkün olduğunu söyleyecek öngörüye sahipler. Seçeneğimiz var. Bildik metinlere, sistemin ezberlettiklerine odaklanacağımıza, korkmadan, başka tarafa bakıp kendimizi sakınmadan, şairleri, yazarları, sanatçıyı ve yapılandırdıkları yeni metinleri can kulağıyla dinlemeyi yeğleyebiliriz. Onların metinlerinin temelinde, satırlarının arasında, kapıldığımız evrensel hastalığın, sapkınlığın ipuçları gizli. Farklı metinleri görebilmemiz, mümkün olabileceklerini düşünmemiz yeterli. Erkeğin metni iflas ettiğinde başka yönlere dönmemiz gerekiyor. Erkeğin yittiği yerdeyiz.

Yukarıda incelediğim üç roman, erkek dizgesinde, kadının acı çektiğini, yeryüzünün, Gaia'nın can çekişmekte olduğunu söylüyor. Bunu zaten biliyoruz. Trajedinin boyutlarının daha da korkutucu olduğunu, kadını "öteki" diye kurgulayan erkeğin, ötekini örselerken, yaşamı ona dar kılarken, kendine verdiği zararı da göz önüne almak gerek. Sistem kadına acı çektiriyor gerçekten,

hatta hunharca yok ediyor ama bunu yaparken de kurgulanmış "erkeklik" modellerinin, "erkeklik" ülküsünün dayanılmaz yükünün altında erkeği eziyor. "Ben" ve "öteki" şablonu üzerinden yaratılmış bir dizgenin kıyıcı gücü, ötekinin yok edilişinde "ben"in kendisini de siliyor. Erkeğin yittiği yerdeyiz.

İntihar eden, sezdirilmeden tecavüze uğrayan, türlü kılıklara, verili kalıplara sokularak, tayyörlü, başörtülü, türbanlı, gece elbiseli modellere, imgelere indirgenen kadınlar, *Kar*'da, Kars'ta, Frankfurt'ta ve İstanbul'da umarsız yaşamlarını sürdürüyorlar. Orhan Pamuk'un romanının sonunda İpek'e ve Kadife'ye sunduğu umut simgesi erkek çocuk, kurumsal yaşama girdiği anda kaybetmeye ve yitirilmeye mahkûm. Kadın sesleri, kaybettikleri çocuklarının ardından ağlaşan annelerin duyulmayan ağıtlarında hapsediliyor. Orhan, yitirilmiş Ka'nın hayatının peşinde iz sürerken, ona dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya. Bu iz sürüş de zaten kendi başına bir narsisizm, bir kendini arama sürecine dönüşüyor ve "kendisi" ölü olduğundan sanatçının yaratıcı gizilgücünü baltalıyor. Aynı metin tekrar tekrar, umarsızca yazılmak zorunda. Kullanılmaya çalışılan, araç haline dönüştürülen kadınlar yok olurken, bastırılmış dürtüler erkekleri, heteroseksüel geleneğin, toplumsal kurumların kabul etmeyeceği bir homososyallik özlemine, ulaşılamayan göze, umarsız bir depresyona sürüklüyor. Erkeğin yittiği yerdeyiz.

Amat'ta kadın, bir heykele, bir imgeye indirgenmiş durumuyla askeri, savaşkan ve oyuncu erkek dizgesinin hayalinde, olmayacağı biçimiyle var sadece. Tecavüz bu romanda tüfekle, silahla gerçekleştiriliyor: Süleyman yanmakta olan evinin içindeki kadını vuruyor; kadın/gemi özünü yitirerek sistemin bir aracı konumuna getiriliyor. Romanda görebildiğimiz tek kadın, tahtadan oyulmuş, erkeklerin özledikleri ama bir o kadar da korktukları bir puta dönüşüyor. Asıl arzu nesneleri kendileri. Vebadan ölürlerken duyduğumuz inleyen sesleri, depresyonlarının yankısı. Kadının metni, sesi, romanda kimliğini saklayan, alttan alta var-

lığını sezdiren, tanımadığımız, tanıyamadığımız anlatıcının sözlerinde var olmaya çalışıyor ama asıl duyduğumuz, romanın sonunda ölen erkeğin ardından ağıt yakan kadınların ağlayışı. Erkeğin yittiği yerdeyiz.

Baba ve Piç, erkeğin ölümlülüğünü, yitirilişini açık bir biçimde dile getiriyor. Bu metinde Kazancı ailesinin, Türk toplumunun erkekleri yok olmaya mahkûm; açıkça, açgözlülükle, açmazlarının içinde kendilerini siliyorlar metinden. Mustafa, zehirli aşureyi bile bile, bir çıkış yolu gibi görerek, zevkle yiyor ve ölüyor. Erkeğin yitirilişi, Türk erkeğine de özgü değil: Metin bize başka milletlerin erkeklerinin de yoksunluğunu, yitirilmişliğini sergiliyor. Romanın sonunda, bir erkek cesedi ile olmayan, olmasına imkân bulunmayan bir erkek hayali kalıyor okura yalnızca. Arkada yine ağıt yakan, ölünün ardından ağlayan kadın sesleri. Erkeğin yittiği yerdeyiz.

Yine de *Baba ve Piç*, içinden geçemediği, eşiğini aşamadığı olası bir açık kapı sunuyor okuruna. Asya ile Armanuş'un cenaze arabasındaki birliktelikleri, Zeliha ile kızının utangaç bütünleşmesi, Demeter ile Persephone'nin birbirlerini belki bir gün yeniden bulabileceklerini, Hades'i, ölülerin erkek tanrısını yenebileceklerini ima ediyor.

Erkeğin yittiği yerdeyiz ama erkeğin yittiği yerde ve zamanda kadın da yiter. Belki o yerde ve zamanda, toplumsal cinsiyetlerin, etnik ve ırksal farklılıkların, sınırların, sınıflandırılmaların, açgözlü sömürünün ortadan kalktığı noktada yeni bir yaşam biçimi mümkün olur. Belki o noktada Gaia bizi affeder, korkularımızdan, hüznümüzden, evrensel endişelerimizden silkiniriz. Bir düş...

Benim metnim.

İstanbul, 13 Kasım 2008

KAYNAKÇA

Adler, Alfred. *The Collected Clinical Works of Alfred Adler: Birth Order and Early Memories, Social Interest and Education, Technique of Treatment.* İngilizceye çev. Gerald L. Liebenau. Cilt 7. Washington: The Classical Adlerian Translation Project, 2005.

Alighieri, Dante. *İlahi Komedya, Cehennem.* Çev. Rekin Teksoy. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 1998.

——. *Yeni Hayat.* Çev. Işıl Saatçıoğlu. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., 1993.

Amin Malouf. "Préface" ["Önsöz."], *La Bâtarde d'Istanbul.* Elif Shafak. Paris: Éditions Phébus, 2007.

Anar, İhsan Oktay. *Amat.* İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş., 2005.

Andersen, Hans Christian. *Andersen: Stories and Tales.* Londra: Routledge, 2002.

Apuleius, Lucius. *The Golden Ass: Or Metamorphoses.* İngilizceye çev. E. J. Kenney. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Classics, 1998.

"Aşure." Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı. 5 Mart 2008 <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspxF6E10F8892433CFF71BE64510F6C8BC91D3BB7E94B37162B>.

Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar.* İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Attwater, Donald ve John, Catherine Rachel. *The Penguin Dictionary of Saints.* Londra: Penguin Books, 1995.

Atwood, Margaret. "Headscarves to Die for." *The New York Times.* New York: The New York Times Company, 15 Ağustos 2004.

—. *The Penelopiad.* Edinburgh: Canongate, 2005.
Auden, W. H. *Collected Poems.* Faber and Faber, 1994.
Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space.* İngilizceye çev. Maria Jolas. New York: The Orion Press, 1964.
Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Bloomington: Indiana University Press, 1984.
Baring, Anne ve Cashford, Jules. *The Myth of the Goddess: The Evolution of an Image.* Londra: Penguin Books, 1993.
—. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry.* Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1971.
Barnes, Christopher. *Boris Pasternak: A Literary Biography.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
Barraclough, Geoffrey. *Times Dünya Tarihi Atlası.* İstanbul: Karacan Yayınları A.Ş., 1980.
Baudelaire, Charles. "L'Albatros." 23 Nisan 2007 <http://fleursdumal.org/poem/200>.
Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations." *Jean Baudrillard: Selected Writings.* Yayına Hazırlayan: Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
Beauvoir, Simone de. *The Second Sex.* Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1975.
Beerbohm, Max. *Zuleika Dobson.* New York: Random House Inc., 1998.
Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales.* Londra: Penguin Books, 1976.
Beyatlı, Yahya Kemal. "Sessiz Gemi." *Kendi Gök Kubbemiz.* İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1961.
Beynon, John. *Masculinities and Culture.* Buckingham ve Philadelphia: Open University Press, 2002.
Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism.* Ware, Hertfordshire:Wordsworth Editions Ltd., 1996.
Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* Londra: Oxford University Press, 1997.
Blue Mink. *Melting Pot.* Philips. PHS 600-323. 1969.
Boccaccio, Giovanni. *The Decameron.* İngilizceye çev. Richard Aldington. Londra: Elek Books, 1957.
Boratav, Pertev Naili. *Türk Halkbilimi II: 100 Soruda Türk Folkloru. (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar).* İstanbul: K Kitaplığı, 2003.
Boratav, Pertev Naili. *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı.* İstanbul: Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri Tic. A. Ş., 2003.
Bottéro, Jean. *Gılgamış Destanı.* Çev. Orhan Suda. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination.* Cambridge: Polity Press, 2001.
Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange.* Londra: Penguin Books, 1972.
Butler, Judith. "Withholding the Name: Translating Gender in Cather's 'On the Gull's Road.'" *Modernist Sexualities.* Yayına Hazırlayanlar: Hugh Stevens ve Caroline Howlett. Manchester: Manchester University Press, 2000.
—. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York ve Londra: Routledge Classics, 2006.
—. *The Psychic Life of Power.* Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. Genel Yayın Yönetmeni: Adnan Benk. İstanbul: İnterpress Basım ve Yayıncılık A.Ş., 1986.
Byron, (Lord) George Gordon. "The Bride of Abydos: A Turkish Tale." *The Complete Works of Lord Byron.* Frankfort o. M.: Joseph Baer, Bookseller, 1852.
Campbell, Joseph. *The Way of the Animal Powers.* Londra: Times Books, 1984.
Campbell, Patrick. *Wordsworth and Coleridge, Lyrical Ballads: Critical Perspectives.* Londra: Macmillan, 1991.
Cenap Şahabettin. "Elhan-ı Şita." 5 Kasım 2006 <http://www.aruz.com/antolojicenapsahabettin.htm>.
Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender.* Berkeley: University of California Press, 1978.
Christie, Agatha. *Sparkling Cyanide.* Londra: HarperCollins Publishers, 1993.
Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* Yayına Hazırlayan: Vincent B. Leitch. New York ve Londra: W. W. Norton & Company, 2001.
Coleridge, Samuel Taylor. *The Complete Poems.* Londra: Penguin Books, 1997.
Collon, Dominique. *The Queen of the Night.* Londra: The British Museum Press, 2005.
Connell, R. W. *Masculinities.* Cambridge: Polity Press, 2001.
Daly, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism.* Boston: Beacon Press, 1990.
David of Sassoun. The Armenian Folk Epic in Four Cycles. Çeviren ve Yayına Hazırlayan: Artin K. Shalian. Ohio: Ohio University Press, 1964.
Dow, James L. *Collins Gem Dictionary of the Bible.* Glasgow: Harper Collins Publishers, 1992.
Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. Yayına Hazırlayanlar Nuri Akbayar ve diğerleri, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994)
Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women.* New York: Perigee Books, 1981.
Eagleton, Terry. "Only Pinter Remains to Question Authority." *The Guardian Weekly.* Manchester: Guardian News and Media Ltd., 13 Temmuz 2007.

Encyclopædia Britannica CD-Rom, Britannica.co.uk, Londra 2002.
Erdoğan, Cengiz Halil. *Divan Şiiri Antolojisi.* İstanbul: Milliyet Yayınları, 1972. 6 Haziran 2007 <www.idealdusunce.com>.
Ergün, Emek. "Social Constructions of Virginity." *LLC Review* 7. Baltimore: University of Maryland, 2007. 54-71.
Euripides. *Ten Plays, The Bacchants.* İngilizceye çev. Moses Hadas ve John McLean. Toronto, New York ve Londra: Bantam Books, 1966.
Eyuboğlu, İsmet Zeki. *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü.* İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1988.
Foucault, Michel. "Preface to Transgression." *Religion and Culture.* Seçen ve Yayına Hazırlayan: Jeremy R. Carette. New York: Routledge, 1999.
—. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason.* İngilizceye çev. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988.
Fox Keller, Evelyn. *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler.* Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
—. *Reflections on Gender and Science.* New Haven: Yale University Press, 1985.
Freud, Siegmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: The Ego and the Id and Other Works.* Cilt XIX. Londra: Vintage, 2001.
—. *Totem ve Tabu.* Çev. Akın Kanat. İzmir: İlya İzmir Yayınevi, 2006.
—. *The Interpretation of Dreams.* Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1997.
—. "The Uncanny," *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* Yayına Hazırlayan: Vincent B. Leitch. New York ve Londra: W. W. Norton & Company, 2001.
Frymer-Kensky, Tikva. "The Marginalization of the Goddesses." *Gilgamesh: A Reader.* Yayına Hazırlayan: John Maier. Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 1997.
Ginzberg, Louis. *The Legends of the Jews.* Cilt 4. Montana: Kessinger Pub. Co., 2004.
Gœthe, Johann Wolfgang von. *Faust.* Fransızcaya çev. Gérard de Nerval (Birinci Bölüm) ve Alexandre Arnoux ve R. Biemel (İkinci Bölüm). Paris: Editions Albin Michel, 1947.
Gogol, Nikolay Vasilyeviç. "Palto." *Arabeskler, Delinin Defteri ve Diğer Petersburg Öyküleri.* Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
Gökberk, Macit. *Felsefe Tarihi.* İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1967.
Göktürk, Akşit. *Edebiyatta Ada: İngiliz Edebiyatında Ada Kavramı Üzerine Bir İnceleme.* İstanbul: Sinan Yayınları, 1973.
Graves, Robert. *The Greek Myths.* Londra: Penguin Books, 1992.

Grenn-Scott, Deborah. *Lilith's Fire: Reclaiming Our Sacred Lifeforce*. USA: Universal Publishers, 2000.

Grimm, Jakob ve Wilhelm. *Contes de Grimm*. Viyana: Flammarion, 1962.

Grossman, David. Lion's *Honey: The Myth of Samson*. Edinburgh: Canongate Books Ltd., 2006.

Gürbilek, Nurda. *Yer Değiştiren Gölge: Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Hamilton, Edith. *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*. New York: Warner Books, 1999.

Heinlein, Robert A. *Kızıl Gezegen*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Holmes, Richard. *Coleridge: Early Visions*. Londra: Penguin Books, 1989.

Homer. *The Odyssey*. İngilizceye çev. Robert Fagles. Londra: Penguin Books Ltd., 1996.

Homer. *The Iliad and The Odyssey*. İngilizceye çev. George Chapman. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2002.

"Kalyoncu." Türk Denizci Kıyafetleri ve Unvanları. 14 Kasım 2007 <http://www.dzkk.tsk.mil.tr/turkce/tarihiMiras.asp?strAnaFrame=TarihiMiras&strIFrame=INDEX>.

<http://en.wikipedia.org>.

Huffman, Carl. "Pythagoras." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2006. Ed. Edward N. Zalta. 20 Mart 2008 <http://plato.stanford.edu/archives/win2006/entries/pythagoras/>.

Humm, Maggie. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994.

Hurwitz, Siegmund. *The First Eve: Historical and Psychoanalytical Aspects of the Dark Feminine*. Einsiedeln, İsviçre: Daimon Verlag, 1999.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York ve Londra: Routledge, 1988.

İmadeddin Nesimî. "Qazeller." 19 Eylül 2007 <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Tempdosyalar/109862_imadeddinnesimi.pdf>.

Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Çev. Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1985.

İzol, Fatma. "Ateşten Bir İsyanı Kuşanan Kadınlar." *Radikal 2*. İstanbul: Doğan Gazetecilik A. Ş., 19 Ekim 2008.

Jivanyan, Alvard. "The Neutralization of Tropes in Armenian Fairy Tale Narratives." 10 Haziran 2008 <http://haldjas.folklore.ee/folklore/vol36/jivanyan.pdf>.

Josipovici, Gabriel. "Fail Again. Fail Better." *The Times Literary Supplement* 5461. Londra: The Times Literary Supplement Ltd., 30 Kasım 2007.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.

—. *Ulysses*. Londra: Penguin Modern Classics, 1986.
Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Pantheon Books, 1963.
—. "Rex and Regina." *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*. İngilizceye çev. R. F. C. Hull. New York: Pantheon Books, 1963.
—. *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Bozak Yayınları, 1982.
—. *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. Londra ve New York: Routledge Classics, 2003.
—. *Introduction to a Science of Mythology*. Londra: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1951.
Kafaoğlu-Büke, Asuman. "Yazın Sanatı: Amat", *Cumhuriyet Kitap*, 27 Ekim 2005.
Keuls, Eva C. *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*.Berkeley: University of California Press, 1985.
Klein, Melanie. *Haset ve Şükran*. Çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
Koltuv, Barbara Black. *The Booh of Lilith*. Berwick, Maine: Nicholas-Hays Inc., 1986.
"Kökleri Havada Bir Tuba Ağacı: Elif Şafak." 18 Ekim 2006. NTVMSNBC Edebiyat. 30 Temmuz 2008 <http://www.ntvmsnbc.com/news/388310.asp>.
Kristeva, Julia. "Women's Time." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Yayına Hazırlayanlar: Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.
—. *Black Sun: Depression and Melancholia*. İngilizceye çev. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.
—. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
—. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
—. *Revolution in Poetic Language*. İngilizceye çev. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
Kundera, Milan. *Roman Sanatı*. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Afa Yayınları, 1989.
Kurkjian, Vahan. *A History of Armenia*. New York: Armenian General Benevolent Union of America, 1958.
Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*.Yayına Hazırlayan: Vincent B. Leitch. New York ve Londra: W. W. Norton & Company, 2001.

"Leopold." Your Dictionary. 18 Kasım 2007 <http://www.yourdictionary.com/leopold>.

Lessing, Doris. *The Cleft*. Londra: Fourth Estate, 2007.

Lewis, Geoffrey. *Trajik Başarı: Türk Dil Reformu*. Çev. Mehmet Fatih Uslu. İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2004.

Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*.Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.

Marvell, Andrew. *The Complete Poems*. Londra: David Campbell Publishers Ltd., 1993.

Merrien, Jean. *Dictionnaire de la Mer: Le Langage des Marin, La Pratique de la Voile*. Paris: Robert Laffont, 1958.

Milton, John. *Paradise Lost*. New York: The New American Library, 1961.

More, Thomas. *Utopia*. Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Mina Urgan, Vedat Günyol. İstanbul: Can Yayınları, 1964.

Nazım Hikmet. "Karlı Kayın Ormanında." *Büyük Türk Şiiri Antolojisi*. Yayına Hazırlayan: Ataol Behramoğlu. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001.

—. *Tüm Eserleri 1 – Şiirler 1*. İstanbul: Cem Yayınları, 1978.

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. İngilizceye çev. Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1963.

Newsom, Robert. "Administrative." *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Yayına Hazırlayan: Herbert F. Tucker. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1999.

Nietzsche, Friedrich. *Thus Spake Zarathustra*. 30 Eylül 2007 Project Gutenberg Etext <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=39637>.

Nişanyan, Sevan. *Sözlerin Soyacağı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.

Nouveau Petit Larousse Illustré. Montrouge: İmprimerie Larousse, 1948.

Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1971.

Öğüt, Hande. "Hafızanın Kapılarını Kırmak." *Radikal Kitap Eki*. İstanbul: Doğan Gazetecilik A.Ş., 10 Mart 2006.

Özmen, Gonca. *Belki Sessiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Özön, Mustafa Nihat. *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1973.

Özön, Nijat. *Büyük Yazım Kılavuzu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999.

Öztürk, Yaşar Nuri. *Surelerin İniş Sırasına Göre Kuran-ı Kerim Meali*. İstanbul: Yeni Boyut, 2004.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*.Londra ve New Haven: Yale University Press, 2001.

Pamuk, Orhan. *Kar*. İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş., 2002.

—. *Yeni Hayat*.İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Perek, Asiye. "RE: Amat nabız." Yazara elektronik-posta. 23 Aralık 2007.
Perek, Faruk Zeki. *Kuran-ı Kerim Türkçesi ve Gerçekler (Medine Dönemi) II: İslam'ın İlerleme ve Gelişme Yolları*. İstanbul: C Yayınları, 1993.
—. *Kuran-ı Kerim Türkçesi ve Gerçekler (Mekke Dönemi) I: İslam'ın İlerleme ve Gelişme Yolları*. İstanbul: C Yayınları, 1992.
Pike, Albert. *Irano-Aryan Faith and Doctrine as Contained in the Zend-Avesta*. Montana: Kessinger Pub. Co., 1992.
Plato, "Timaeus." Çev. B. Jowett. [Aralık, 1998.] *The Project Gutenberg Etext of Timaeus*. 10 Mayıs 2007 <http://www.gutenberg.org/etext/1572>.
Prophet, Elizabeth Clare. *Fallen Angels and the Origins of Evil*. Gardiner, Montana: Summit University Press, 2000.
"Züleyha." *Redhouse Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük*. Yayına Hazırlayanlar: V. Bahadır Alkım ve diğerleri İstanbul: Redhouse Yayınevi, 1968.
Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Yayına Hazırlayan: Vincent B. Leitch (New York ve Londra: W. W. Norton & Company, 2001)
—. "Women." *Collected Early Poems: 1930-1970*. W. W. Norton & Co., 1993.
Rule, Jane. *Lesbian Images*. Trumansburg, New York: Crossing Press, 1975.
Rushing, Andrea Benton. "Surviving Rape." *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Yayına Hazırlayanlar: Janet Price ve Margrit Shildrick. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
Russell, Bertrand. *History of Western Philosophy*. Londra: Routledge, 1991.
Rycroft, Charles. *Psikanaliz Sözlüğü*. Çev. M. Sağman Kayatekin. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.
Saatçıoğlu, Işıl. "'Yeni Hayat' Üzerine." *Yeni Hayat*. Dante Alighieri. Çev. Işıl Saatçıoğlu. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., 1993.
Sakaoğlu, Necdet. *Bu Mülkün Sultanları: 36 Osmanlı Padişahı*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti, 1999.
Schwartz, Howard (seçen ve yeniden anlatan). *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural*.Oxford: Oxford University Press, 1988.
Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
Shafak, Elif. *The Bastard of Istanbul*. Londra: Penguin Books, 2007.
Shakespeare, William. *King Lear*. Londra: Arden Shakespeare, 2004.
—. *Othello: The Moor of Venice*. Londra: Oxford University Press, 1957.
Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londra: Virago, 1987.
Sjöö, Monica ve Mor, Barbara. *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*. New York: Harper SanFransisco, 1991.

Spillers, Hortense J. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism.* Yayına Hazırlayanlar: Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

Stoker, Bram. *Dracula.* Londra: Penguin Popular Classics, 1994.

Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead.* Londra: Faber and Faber, 1990.

Surmelian, Leon. *Apples of Immortality: Folktales of Armenia.* Londra: George Allen and Unwin Ltd., 1968.

Şafak, Elif. *Baba ve Piç.* İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

—. *Bit Palas.* İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Tebiş, Cansevil. "Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Çalgı Eğitiminin Bir Boyutu Olan Keman Öğretiminin Tarihsel Süreç İçindeki Gelişimi ve Günümüzdeki Durumunun Değerlendirilmesi." *XI. Eğitim Bilimleri Kongresi.* Lefkoşa, KKTC: Yakın Doğu Üniversitesi, 23-26 Ekim 2002.

The Epic of Gilgamesh. Çeviri ve Önsöz: N. K. Sandars. Londra: Penguin Books, 1972.

The Holy Bible. King James Version. Oxford: Oxford University Press, np.

The Homeric Hymns. İngilizceye çev. Jules Cashford. Londra: Penguin Books, 2003.

The Illustrated Who's Who in Mythology. Yayına Hazırlayan: Michael Senior. Londra: Macdonald & Co Publishers Ltd., 1990.

The Meaning of the Glorious Koran. Çev. Marmaduke Pickthall. Londra: Everyman's Library, 1992.

Tompkins, Jane. "Me and my Shadow." *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* Yayına Hazırlayan: Vincent B. Leitch. New York ve Londra: W. W. Norton & Company, 2001.

Tura, Salfet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Türkçe Sözlük I-II, Yayına Hazırlayanlar: Sevinç Koçak, Kadriye Alkan. Ankara: Dil Derneği Yayınları, 1999.

Unsworth, Barry. "A Novel Indictment." *The Washington Post* 4 Şubat 2007 <http://www.washingtonpost.com>.

Uraz, Murat. *Türk Mitolojisi.* İstanbul: Mitologya Yayınları, 1992.

Vanggaard, Thorkil. *Phallós: A Symbol and Its History in the Male World.* New York: International Universities Press Inc., 1972.

Villon, François. *Œuvres Complètes.* Lausanne: Henri Kaeser, Éditeur, 1944.

Virgil. *The Aeneid.* İngilizceye çev. W. F. Jackson Knight. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1974.

Franz, Marie-Louise von. *The Golden Ass of Apuleius: The Liberation of the Feminine in Man.* New York: Random House Inc., 2001.

Vries, Hent de. *Religion and Violence: Philosophical Perspectives from Kant to Derrida.* Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 2002.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers.* Londra: Vintage Books, 1995.

Webster's Revised Unabridged Dictionary. MICRA, Inc. Dictionary.com <http://dictionary.reference.com/browse/amy>.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 1990.

Wilde, Oscar. *The Decay of Lying.* Montana: Kessinger Publishing, 2004.

—. *The Picture of Dorian Gray.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway.* Londra: Granada Publishing, 1978.

—. *To the Lighthouse.* New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1927.

Wordsworth, William. "Preface." *The Lyrical Ballads, The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose.* Yayına Hazırlayanlar: Harold Bloom ve Lionel Trilling. Londra: Oxford University Press, 1973.

Daha önce yayınevimizden **Kardeşimin Bekçisi** adlı incelemesi yayınlanan Zeynep Ergun **Erkeğin Yittiği Yerde** ile bu kez de Türk edebiyatına dönüyor yüzünü. Çağdaş edebiyatımızın üç önemli yazarı Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar ve Elif Şafak'ın çok tartışma yaratmış kitapları, **Kar**, **Amat** ve **Baba ile Piç**'ten yola çıkarak erkek imgesinin izini sürüyor. Kadının eksik yaşadığı, baskılandığı, dışta bırakıldığı bir dünyanın erkeklerinin de kaçınılmaz olarak zedeleneceğini, dayatılan erkek imgesinin de aslında bu yaralanmış benlikleri zorlu açmazlara sürüklemekten başka bir işe yaramadığını gözler önüne seren bu kitap titiz bir çalışmanın ürünü. Hiçbir alt metni gözden kaçırmadan incelemesini sürdüren Zeynep Ergun, titiz edebiyat incelemesinin ülkemizdeki en iyi örneklerinden birini veriyor.

EVEREST

ISBN: 978-975-289-632-1

9 789752 896321

www.everestyayinlari.com