

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**Orhan Pamuk'un "Kar" Ve "Masumiyet Müzesi"
Adlı Romanlarında Kadının Temsili**

Ayşe Şule SÜZÜK
2501971639

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Zeynep Tül Süalp Akbal

İstanbul 2011

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

KADIN ÇALIŞMALARI Bilim Dalında 2501971639 numaralı AYŞE ŞULE SÜZÜK'ün hazırladığı "ORHAN PAMUK'UN 'KAR' VE 'MASUMİYET MÜZESİ' ADLI ROMANLARINDA KADININ TEMSİLİ" konulu YÜKSEK LİSANS / ~~DOKTORA~~ TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15. Maddesi uyarınca 07/07/2011 PERŞEMBE günü saat.11.00'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ...*Kabul*...ne* OYBİRLİĞİ / ~~ÖYÇÖRLÜĞÜYLE~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF.DR.BEDİA DEMİRİŞ	Kabul	<i>B. Demir</i>
PROF.DR.ZEYNEP TUL AKBAL SUALP	Kabul	<i>Z. Akbal</i>
DOÇ.DR.HATİCE KURTULUŞ	Kabul	<i>H. Kurtuluş</i>
DOÇ.DR.SEVGİ UÇAN ÇUBUKÇU	Kabul	<i>S. Uçan</i>
YRD.DOÇ.DR.MELTEM ERİNÇMEN KANOĞLU	Kabul	<i>M. Erinçmen</i>

**ORHAN PAMUK’UN “KAR” VE “MASUMİYET MÜZESİ”
ADLI ROMANLARINDA KADININ TEMSİLİ**

AYŞE ŞULE SÜZÜK

ÖZ

Orhan Pamuk, Türk edebiyatının son çeyreğinde öne çıkan ve çok tartışılan yazarlarından biri olmuştur. Yazarlık serüvenini farklı biçem ve yöntem arayışları ile sürdüren Pamuk, modern romandan postmodern romana evrilen yazarlık sürecinde, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü alarak dünya edebiyatı içinde de varlığını kabul ettirmiş; geniş bir okuyucu kitleyle buluşmuş ve çokça tartışılmıştır. Orhan Pamuk’un romanları içinde “en siyasi” romanı olarak bilinen, “intiharcı ve türbancı kızları” romanın merkezine yerleştiren romanı Kar ile, yazarın 2008’de yayımladığı, “bir aşk hikâyesi” ve “bekâret” izleği çerçevesinde örülen son romanı Masumiyet Müzesi adlı romanlarını sosyalist feminist eleştiri yöntemiyle incelemeye çalışacağım. Orhan Pamuk’un adı geçen iki romanını merkeze alarak, bir erkek yazar tarafından yaratılan metinlerin tarihsel ve toplumsal düzlemde ataerkil hüküm ve önyargıları yeniden üretip üretmediği, bugünün erkek yazar kimliğinin kadın kahramanlarını şekillendirirken, tüm bu hüküm ve önyargıların yazarın bilincine ve tarihsel, toplumsal, siyasal ve dilsel belirlenimine etki edip etmediğini araştıracağım. Her sanat yapısının toplumsal üst yapının alt yapısal bir parçası olarak üretildiğinden hareketle, sosyalist feminist eleştiri kapsamında ataerkil ve sınıfsal ilişkilerin çağımızın toplumsal zihniyeti ve ruhu içinde ne biçimde eridiğini ve gizlendiğini ortaya koymaya çalışacağım. Orhan Pamuk’un romanının beslendiği kaynaklar olarak Osmanlı-Türk romandan, Cumhuriyet romanına dek tarihsel bir gelişim içinde, “aşk”, “kadın erkek ilişkisi” ve “kadının edebiyatımızdaki temsili” konularını örnek romanlar içinde ele alacak, Orhan Pamuk’un gelenek içindeki yerine göz atarak, Pamuk romanlarının yakın okumasıyla ataerkil ve sınıfsal ilişkilerin, dilin ve toplumsal cinsiyet rollerinin metinlerdeki izlerini sürmeye gayret edeceğim.

**REPRESENTATION OF WOMEN IN ORHAN PAMUK’S NOVELS
NAMELY “KAR” AND “MASUMİYET MÜZESİ”**

AYŞE ŞULE SÜZÜK

ABSTRACT

Orhan Pamuk has been one of the authors who distinguished and was discussed the most widely in the last quarter of the Turkish literature. Pamuk, who pursues his authoring adventure through seeking different style and methods, established his presence also in the world literature by winning the Nobel Prize in literature in 2006. During his authoring process that has evolved from modern to postmodern novel; thus has met with a wide audience and has been widely discussed. I’m going to try to analyze, through socialist feminist criticism method, Orhan Pamuk’s novels, one being “Kar” which is known as “the most political” novel among his novels and position suicide and turbaned girls at the centre of his novels. The other one being last novel of him that has been processed in the frame of “a love story” and “virginity” procedures and that was published in 2008

I’m going to study, by putting the two said novels into the centre, whether or not the texts created by a male novelist reproduced patriarchal judgements and bias in historical and social terms and whether or not all these judgements and bias influence the novelists’ consciousness and his historical social, political and linguistic determination while his today’s male novelist identification is shaping up the female characters. I’m going to treat “love”, “man-woman relationship” and “representation of women in our literature” subjects in the context of sample novels and along an historical evolution from Ottoman-Turk novel to Republic novel being the sources that Orhan Pamuk’s novels has benefitted. I will also try to trace close reading as well as patriarchal and denominational relations, language and gender roles of Pamuk’s novels in the texts, by reviewing Orhan Pamuk’s position in the tradition.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Orhan Pamuk'un "Kar" ve "Masumiyet Müzesi" adlı kitaplarında kadının temsili araştırılmaktadır. Yazarların, özellikle de erkek yazarların kadını yazarken ataerkil ilişkileri ne ölçüde üretip üretmedikleri, toplumsal ve bireysel bilinçaltının, dillerini ve yarattıkları kurmaca dünyayı ne kadar belirleyip belirlemediği hep ilgimi çeken konulardan biri olmuştur. Türkiye'de romanın özellikle kadınlar tarafından çok okunuyor olması, romancıların bakış tarzını, toplumsal ve kültürel olarak romanlarında ürettikleri ilişkileri, romanlarının kadını ataerkil tanımlara ve sınırlara hapseden bir yanı olup olmadığını görmek ve göstermek açısından önemliydi. Orhan Pamuk ise, popüler ve ödüllü bir yazar olarak böylesi bir çalışmanın nesnesi oldu; zira yazarımız Türkiye'de ve dünyada kabul görmüş ve geniş bir okuyucu kitlesi ile buluşmuştu.

Temsil, gizlenmiş, karmaşık ilişkilerin egemen iktidarların ve sistemlerin anlatım araçları ile cisimleşerek buluşması, çatılması ve buradan bir anlatıma büründürülmesi ise, bu anlatım içindeki kadının yerinin ne olduğunu araştırmak, sis perdesini aralamak ve kadına yönelik varsa düşmanlığı apaçık etmek sosyalist feminist edebiyat eleştirisinin bir alanı ve görevidir.

İşte, bu çalışmamda elimden geldiğince bu temsil ilişkilerinin ne biçimde olduğunu anlamaya ve anlatmaya çalıştım.

Anlamama, araştırmama ve ikna olmayarak, bazı soruların peşinde gitmemde katkısı olan kadınlardan başta annem Hülya Süzük olmak üzere, onca yoğunluğu içinde tez danışmanlığımı üstlenen, tadına doyumaz sinema dersleriyle bizleri disiplinlerarası yolculuğa çıkararak, yazılarıyla ortak duyguda buluşmanın coşkusunu yaşadığım hocam Prof. Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp'e, Kadın Çalışmaları Bölümüne geldiğim ve kitapları ile tanıştığım zamandan itibaren, yazık ki ders alamadım, sessiz bir izleyicisi olduğum hocam Prof. Dr. Fatmagül Berktaş'a, Sıcaklığı ve

yönlendirmesiyle varlığı bende her zaman güven ve iyilik yaratmış hocam Doç. Dr. Sevgi Uçan Çubukçu'ya ve sevgili Berrin Oktay'a, tartışmalarında, sorularında beni bıkmadan dinleyen ve yeni çağrışımlar peşinden bir oraya bir buraya savrulduğumuz bölüm arkadaşlarıma, tezimin teknik olarak düzenlenmesinde sabırla bana yardımcı olan sevgili kardeşim Aşkın Süzük'e ve bende emeği olan herkese ama herkese sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

Öz	i
Abstract	ii
Önsöz	iii
GİRİŞ	1
1. Kuramsal Çerçeve	10
1.1. Edebiyatımızda Sosyalist Feminist Eleştiri	10
1.2. Feminist Eleştiri: Kadın Olarak Okumak	13
2. Romanımızın Kaynaklarına Dair: Tarihsel Çerçeve	19
2.1. Osmanlı-Türk Romanının Köklerine Bakarken	19
2.2. Osmanlı-Türk Romanı Batılılaşırken	27
2.3. Osmanlı-Türk Romanında Kadınlar	35
2.4. Osmanlı-Türk Toplumunda Aşk ve Kadının Temsili	40
2.5. Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Romanı	52
3. Feminist Okuma Örnekleri	65
3.1. İntibah: Osmanlı-Türk Romanında Melek ve Şeytan Kadın Tipi	65
3.2. Osmanlı'da Yasak Aşk: Aşk-ı Memnu	75
4. Feminist Bir Yakın Okuma Olarak Masumiyet Müzesi	86
4.1. Masumiyet Müzesi'ne Bir Özet Denemesi	86
4.2. Kurban Sevgili-Metres Olarak Füsun	94
4.3. Masumiyet Müzesi'nde Bekâret Sorunsalı	103
4.4. Masumiyet Müzesi'nde Erkin El Değiştirmesi	118
4.5. Erkek Yazarın Kaleminden Dramatize Bir Roman Kahramanı Kemal..	131
4.6. Ataerkil Toplumda Kadını Engelleme Biçimi Olarak Erkek Aşkını	155

5. Pamuk'un “Kar” Romanında Kadının Temsili	175
5.1. “Kar”da Kars ve Ka: Bir Özet Denemesi	177
5.2. “İntiharcı” ve “Türbancı” Kızlar ve Kars'ta Kadın Olmak	185
5.3. “Kadınılaştırılmış” Bir Erkek Olarak Ka'nın Aşkı	220
SONUÇ	242
KAYNAKÇA	246

GİRİŞ

Sanat yapıtları içinden çıktıkları toplumların kültürüne, bilincine, duyuş ve hissedişine dair ipuçları sunar. Sanatlarda üretilen anlamlar ise, önce yaratıcının sonra da alımlayıcının -izleyen, dinleyen, okuyan- tarihsel, toplumsal, psikolojik ve ideolojik yönelimleri ile yeniden üretilir. Sanat yapıtlarında yaratılan anlamlar, dönemin ruhunu olduğu kadar, yaratıcısının tavrını, sınıfsal konumunu, iç dünyasını, hayata bakışını, yarattığı kurmaca dünyanın gerçekle ne türden bir ilişki içinde yansıtıldığını da bize aktarır. Sanatçı bu aktarımı kimi zaman çok doğrudan kimi zaman da örtük bir biçimde, kimi zaman da dış gerçekliği görmezden gelerek, ama estetiğin süzgecinden geçirerek ortaya koyar.

Sanat yapıtı için, sanatçının gelişigüzel rastlantıları sıralaması yeterli değildir, özel olarak seçilmiş ve mantıksal bir biçime sokulmuş olay ve olgular bütünü, kurmaca bir dünya içinde yeniden kurulur. “Bundan ötürü, sanat yapıtını kavramak, görünüşten derinliğe, ön plandan arka plana gitmek anlamına gelir.” (Tunalı, 1996: 80) Zamana meydan okumuş, klasikleşmiş ve ‘büyük sanat yapıtı’ adını almış verimler, arkalarında bir evrensel gerçekliğe işaret eder; gündelik ve gelir geçer olanı aşarlar. Zaten bundan ötürüdür ki, büyük gerçekliğin billurlaşmış biçimi olarak her dönemin başucu kaynakları olarak varlıklarını sürdürürler. Tekil bir varlık olmasına karşın sanat yapıtlarının insana ve topluma dair gerçeklikleri yansıtması, küçük bir parçasında büyük resmin tüm ayrıntılarını hapsedebilmesi ve bir biçimsel ve özsel uyumu barındırabilmesi görkemli olmakla birlikte, bunu algılayabilecek özneler gereksinim duyması açısından da riskli bir alana işaret eder.

Sanat yapıtının yansıttığı ya da işaret ettiği gerçekliği algılayabilecek bir bilinci gerektirmesi ise diğer bir sorunsaldır. Walter Benjamin’e göre, “kişide karşılık bulma zamanı daha gelmemiş olan bir istek uyandırmak”ya da Andre Breton’un deyişiyse, “bir sanat yapıtı ancak geleceğin titreşimlerini taşıyorsa değerlidir.”

(Fischer, 1993: 206) yargıları sanat yapıtındaki değerin ve estetiğin¹ nasıl açığa çıkarılabileceğine dair ipuçları sunar ve bir ölçütü gösterirler. Şanslı sanat yapıtları, kendilerini duyumsayan ve anlayabilen sanatseverlerle buluşabilenlerdir. Sözüünü kendini anlayabileceklere söylemek kadar, söylenen sözü algılayabilecek nitelikte alımlayıcıların olması da bir o kadar önemlidir. Sanat eleştirisinin, sanat yapıtının hem alımlayıcısı hem de yaratıcısına yönelik işlevi tam da bu noktada başlar. Türüü dolayimleri ve düğümleri çözen sanat eleştirmeni, yaratıcı ve alımlayıcı arasında bir köprü görevi üstlenir ve sanat yapıtını hem yatay hem dikey, hem içerik hem biçim açılarından çözümlmeye çalışır.

Bir dönemin sanat yapıtları varlığında, tüm toplumsal ilişkileri yansıtırlar. İçinde yaşanan çağın, tarihsel dönemin, değerler sisteminin ve belirleyici ideolojilerin ışığında, sanat yapıtından yansıyan anlamlar kimi zaman daralıp, kimi zaman genişleyerek kendilerindeki anlamı, zamanın rengine çalarlar. Bu renk kimi zaman soluk, kimi zaman da alabildiğine göz kamaştırıcı kimi zaman da kör edici olabilir. Ancak, her durumda, sanat, toplumsal üst yapının bir parçası olarak üretilir ve algılanır. Bu anlamıyla, sanat yapıtlarını anlamak demek, parçası olduğumuz toplumsal süreçlerin iç ve dış dinamiklerini anlamak demektir Bir çağın toplumsal zihniyetini, o çağa ait tüm toplumsal ilişkileri belirler ve yine bunları en billurlaşmış bir biçimde sanat ve edebiyat tarihi içinde ortaya konan yaratılarda gözlemleyebiliriz. Dolayısıyla her sınıflı ve ataerkil toplumda, sanat bir ideoloji taşır. Bu ideolojik içerik, bir yandan sanatçının gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yansıtırken, öte yandan da sanat yapıtının tek başına sahip olduğu anlamları ve buna uygun olarak kullandığı biçimleri gerektirir.

¹ “Bilim olarak estetiğin konusu üzerinde herkesin oy birliğine vardığı bir tanım hiç olmamıştır. (...) Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, bir biriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanırlar. Birinci sava göre, estetiğin tek bir konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü. Öteki görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden büsbütün ayrı iki bilimdir. Çok şeyi dışta bıraktıkları için her iki bakış açısı da, kuşkusuz aynı derecede kabule değer bulunmaktan uzaktır. Çünkü estetik, sanatın özünü ve evriminin yasalarını olduğu kadar, güzelin çeşitli dışa vurumlarını da inceler.” (Ziss, 1984: 8)

“Sanatsal biçim, her zaman belli bir içeriğin biçimidir; bu bağıntının eksik olması durumunda ise biçime ilişkin en ustaca işleyiş, toplumsal görevin en sadık biçimde yerine getirilmesi bile, böyle bir özdeşliği sağlayamaz; yalnızca geçici, çabuk eskijen ve yalnızca konudan kaynaklanan bir etki doğurabilir.”
(Lukacs, 1988: 38)

Ancak, tek başına biçim derdine düşmek, içeriği kurtaramayacağı gibi, postmodern romanların çoğunluğunda gördüğümüz üzere, metinlerarasılığa abartılı bir biçimde bel bağlayan, her türlü üst kurmacayı, yansılama (parodi) alabildiğine kullanan, olmayan içeriği biçim cambazlıklarıyla yaratmaya çalışan romanlar, öteki olmak’tan dolayı, kendi olma’yı beceremezler. Alıntılarının oyununa kapıldığı yalnızca tekniğin çekim alanına girildiği yerde, dilden dolayısıyla, öznenen söz edilemez. (Oktay, 1993) Biçimsel açıdan sürükleyici, eğlendirici ve belli bir gerilim yaratmaya aday olmalarına rağmen, okurun zaten var olan deneyimlerini ve alışkanlıklarını onayladıkları ve yeniden ürettikleri için, hoşça giderler ama bitince de sabun köpüğü gibi ortadan yok olurlar; iz bırakmaz, yeni sorular oluşturmazlar; yani bitince biterler.

Sanat yapıtlarında, sınıf çelişkileri, toplumsal cinsiyet ve ırksal farklılıkları çevresinde gelişen ve birbiriyle çatışan iktidar alanlarını ve gündelik yaşamda farkında olmaksızın yaşadığımız gerçekliğin izdüşümlerini görmek mümkündür. Ancak egemen olan toplumsal sınıfın ve düzenin² aynı zamanda toplumun egemen ideolojik-zihinsel gücünü elinde bulundurmasından hareketle; toplumun, bu güçler ve sınıflar dışında kalan geniş kesimlerinin de bir yanlış bilinç içinde olduğunu söyleyebiliriz. Var olan sınıfın ve düzenin söylemlerinden, ideolojik olarak etkilenen ve kendi çıkarlarını bu kesimlerin çıkarlarıyla örtüştüren toplumun çoğunluğu, zihinsel olarak da bir tabiyet ilişkisi içindedir.

² Egemen toplumsal sınıf, burjuvazi ve düzen olarak da kapitalist düzenle uyumlulaşmış ataerkil düzenden söz edilmektedir.

Sözelimi, ataerkil düzenin kadına dair geliştirdiği basmakalıp düşünceleri, kadınlar da kendi düşünce ve davranışları imiş gibi yeniden üreterek ataerkil düzenin daha kalınlaşmasına hizmet edebilirler. Özgür ve farkında bireyler olarak yaşamak ve mücadele etmek yerine, ataerkil düzenin dayattığı birtakım rolleri benimseyerek, kurtuluş stratejilerini erkek erkine tabi olma ve onaylama yoluyla hayata geçirebilirler. Dolayısıyla sınıflı ve ataerkinin dayalı düzen içindeki çoğunluğun, kendi çıkarlarını, erk sahibi kesimlerin çıkarlarıyla özdeş görmesi bir çarpıklığa; bir yanlış bilince, olayların ve olguların doğru okunamamasına neden olur. Tüm bu pratiklerin, karşılıklı çatışma ve çarpışmaların sanat yapıtlarında görmezden gelinmesi ise, verili ilişkilerin, çelişkilerin ve sömürü biçimlerinin sanat yapıtı özelinde yeniden üretilmesi anlamını taşıyarak, sanatçıya tarihsel ve toplumsal bağlamda bir aidiyet yükler. Bu aidiyet, özgürleşmemiş sanatçının egemen sınıflara ve egemen ideolojiye aidiyetidir. Sanatçı bu durumda, insani-toplumsal refleks ve sorumlulukların karşısında sınıfsal ve ataerkil sömürüye dayanan pazar ilişkilerinin belirleyiciliğinde yaratıcılığını sergiler; gerçekçilikten uzaklaşır, dahası gerçekliği bir perdeyle örtmeye ya bilinçli olarak gizlemeye çalışır.

Oysa gerçekçi yapıtlarda daha açık olarak algılanabilen çağın zihniyeti, sanatçı eliyle yaşamdaki rastlantısal, düzensiz ve karmaşık gibi görünen olguların, özü ve içsel dinamikleri ile ete kemiğe büründürülmesi sağlanır. Marx'ın, politik bakımdan bir meşrutiyetçi olan Balzac üzerine yaptığı değerlendirmesi, sanatçının politik duruşunun, sanatını oluştururken sergilediği tutumla bir ve aynı şey olmadığına işaret etmesi anlamında önemli ipuçları verir.

“Yazarların toplumsal ve politik görüşlerini övmek için düpedüz sosyalist roman yazmamış olmanızı kusur saymıyorum. Yaratanın kanıları ne denli gizli kalırsa, sanat yapıtı için o denli iyi olur. Sözümlü ettiğim gerçekçilik yaratıcının kanılarını hiçe sayarak da kendini gösterebilir. Tüm Zolalardan daha büyük bir gerçekçilik ustası saydığım Balzac, La Comedie Humaine’de 1815’ten sonra toparlanıp, -eski Fransız inceliğini- yeniden

canlandıran soylular toplumuna karşı yükselen burjuvazinin ilerici saldırılarına karşı bize Fransuz toplumunun gerçekçi tarihini sunar.” (Marx ve Engels, 1995:65)

Dile bağı sanatlar içinde yer alan roman ise, bir tarih kitabı olmamakla birlikte, romanın az ya da çok bir tarihselliği yansıtmaması imkânsızdır. Tarihi, romanlardan okumak, tarihçiler dahil, tüm disiplinlerin karşı çıkacağı bir öğrenme biçimidir şüphesiz ancak, tarihsel ilişkilerin, sınıf ve cinsler arasındaki çatışmaların gerçek insanların başından geçen, gerçek ya da kurmaca olaylarla yansıtıldığı roman türü, tarihe ve genel olarak insanlığa bakışta bir derinlik, tarihsel yasaları yerli yerine oturtmada bir beceri ve soyut toplumsal bilimlerin, somut çıktılarını gündelik yaşamda seçebilmek açısından bir kıvraklık sunar.

Yeni Roman kuramını geliştiren Robbe-Grillet de, edebiyatta iki dünyadan söz ederek, bilinen ve gerçek dünya ayrımı yapar. Görülebilen dünyanın karşısına, gerçek dünyayı koyar ve romanın görevinin iki dünya arasında arabuluculuk yapmak ve gerçekliği yansıtmak olduğunu belirtir. (Robbe-Grillet, 1981: 112) Görünen dünyanın yanlış bilinçler ve bütünlüksüz bakışlarla karmakarışık gibi görünen yapısı, romancılar tarafından düzenlenerek, ilişkilerin birbirine gerektiren ve birbirini besleyen yapılarıyla resmedilir. Bu anlamıyla yazarın, kafası karışık yığınların sezgilerine tercüman olması, dilin ve kurgunun gücüyle baş aşağı gelmiş ilişkiler ağını yerli yerine oturtması beklenir. Balzac, döneminde, kral yanlısı tutumuna rağmen, romancı sezgisiyle ve görkemli gözlemciliğiyle yeni toplumsal dinamikleri romanlarının trajik olguları olarak işlemiş, “gelmekte olanı” insanların yazgıları üzerinden yansıtmaya çalışmıştır.

Balzac’ın romanları üzerinden Fransa’daki devrimler sürecini, bu devrimler sürecindeki itici güçleri ve sınıf savaşımını, sınıf savaşımının içinde yer alan cinsler arası çelişkileri ve ataerkil sistemin kadınların mücadelesine yönelik yaptırımlarını, kısacası birbiri içine girmiş, birbirinden etkilenen ve birbirini

etkileyen tüm dinamikleri dilin ve kurgunun lezzeti içinde okumak mümkündür. Ancak, belirtmeliyim ki, artık bugün ne Balzac gibi yazılabilir ne de Ehrenburg gibi... Ama roman türünün, tüm diğer sanat dalları gibi bir tarihinin olduğu da göz ardı edilmemelidir. Yeni türler, yeni olanaklar denenir, modern ve postmodern romanın olanakları zorlanırken, önceki dönemlere ait yordamlar yok olmazlar, bugünün ve şimdinin biçimleri içinde eriyerek, ona boyut ve kıvam kazandırır. Bir başka deyişle, her yeni roman kendinden önceki roman geleneğinin dokusunu, bu dokudaki iplikleri ve ilmikleri bir süreklilik içinde kendisinde öyle ya da böyle sürdürme eğilimindedir. Romanda bu sürekliliğin gölgelerini, izdüşümlerini, satır aralarını ve yazar tarafından kullanılan –ya da tercih edilen- dilin bilinçaltını, bilinçaltındaki yasak bölgeleri dahi, yakın ve dikkatli bir okumayla gözlemleyebilir ve analiz edebiliriz.

“Her imge belli bir görme tarzını somutlar.” (Berger, 1999: 10) diyen John Berger, imgelerin karşılıklarının basit birer sözcükten daha öte anlamlar ve çağrışımlar taşıdığını ifade ederek dilin tek başına sözcüklerden ibaret olmadığını altını çizer. Anlamlar, toplumsal, kültürel, sınıfsal, cinsel, tarihsel ve ırksal tüm süreçlerin iç içe geçmiş içerikleriyle oluşur. Dolayısıyla dilsel alanın gücünü ve değişen tüm çağrışımlarını ikame eden roman da, dil ile kurduğu ilişkide, yazarın belirlenimlerinden ve tercihlerinden bağımsız olarak kendini var edemez. Bakhtin’in tanımıyla roman, “sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri ve bireysel sesler çeşitliliği”dir. (Bakhtin, 2001: 37) Bu çeşitlilik içinde, romancının ve roman anlatıcısının tercih ettiği dil ve diller, romanın durduğu yeri tarif ederek, kapitalist ataerkil ilişkileri yeniden üretip üretmediği hakkında bilgiler içererek, roman yazarının bilincini, ideolojik ve siyasal zeminini, beslendiği kaynakları bizlere gösterir.

Türk edebiyatının son yirmi yılına damgasını vuran, modern romandan postmodern romana birçok biçim denemeleriyle romanını geliştirmiş bir yazar olarak Orhan Pamuk, ününü Türkiye dışına taşıyarak, Batı formlarını Doğu’nun duyularıyla

harmanlamasıyla 2006'da Nobel edebiyat ödülünü aldı. Türkiye ve dünyada çok okunan ve tartışılan bir yazar olarak Orhan Pamuk üzerine şüphesiz pek çok yazı yazılmış, edebiyat içi ve dışı polemiklerin nesnesi olmuştur Pamuk. Ben de, bu denli popüler bir yazar olarak Pamuk'un topluma ve ataerkil ilişkilere nasıl bir yaklaşımla romanlarını kaleme aldığına yakından bakmak istedim.

Gerçekçi ve modernist edebiyatın terk edilmeye başlandığı 90'lı yıllar, postmodernist edebiyatın biçim arayışlarına sahne olmuş, teknik öne çıkarılırken, öz ve içerik gerçekliğin ters yüz edilmesiyle, çarpık bir halde işlenir olmuştur. Dolayısıyla, ilerici, Aydınlanmacı çizginin ağır yara aldığı, "büyük anlatılar" olarak mahkûm edildiği ve geçmiş iktidar ilişkilerinin karşısına, özgürlükçü bir çizgi vaadiyle ve ezber bozma tekniğiyle yazarların postmodernist çizgide yazdığı romanlar muradını yerine getirebilmiş midir? Yoksa aksine, eleştirdikleri gerçekçi edebiyatın çok daha gerisine düşerek kapitalist ataerkil düzenin değirmenine su mu taşımıştır? Bu sorular ışığında, alabildiğine zengin bir malzeme sunan, postmodernist türün en önemli temsilcisi Orhan Pamuk'un romanlarına yakından bakmak istedim.

Yazarın, Masumiyet Müzesi ve Kar romanlarını neden seçtiğime gelince; her iki romanda da, kadın karakterlerin merkezde olması, olay örgüsüne yön veren bir çerçevede çizilmeleri, kadın hikâyelerinin erkek yazar tarafından yazılması ve Masumiyet Müzesi'nin yazarın son kitabı olması biçiminde sıralayabilirim. Yine Kar'da, hikâyenin başlamasına neden olan kadın intiharları konusu, yazarın Batman'da bir dönem gündeme gelen bu intiharlardan esinlenmiş olması, benim açımdan romanın gerçek bir sorundan esinlendiğini düşündüğüm için dikkate değer başlıklardı. Aynı zamanda Kar romanına Orhan Pamuk'un, "en siyasi romanım" demesi, Türkiye'nin yakın tarihinde meydana gelen 28 Şubat sürecinden yola çıkarak, Cumhuriyet tarihini alegorik bir biçimde çözümlemeye çalışması, bugüne değen bir yanı olması anlamında hem ataerkil hem de siyasi-toplumsal anlamda sosyalist feminist edebiyat eleştirisi için bir hayli malzeme sunacağını düşündürttü.

Birinci bölümde bu sorunlar çerçevesinde, sosyalist feminist edebiyat eleştirisinin kuramsal çerçevesini çizmeye gayret ettim.

Orhan Pamuk, romanlarında tarihten uzaklaşmaz, aksine tarihin kapalı ve sorulara açık dehlizlerinde gezinmeye çalışır. Örneğin tarihi bir romanı olan Benim Adım Kırmızı'da, Osmanlı nakkaşlarını; Batı resmiyle Doğu resminin farklarını, resim felsefesini, meselleri, alegorik bir biçimde polisiye gerilim tadında anlatır. Ancak ödüllü romanına kadar Orhan Pamuk'un önceki romanları da tarihle hesaplaşmayı, tarihsel olay ve olguları Doğululuk-Batılılık sorunsalında işleyen, gerek yakın tarih olarak Cumhuriyet tarihini, gerek uzak tarih olarak Osmanlı tarihini kendine malzeme yapmıştır. Dolayısıyla yazarın tarihle arasında yakın bir bağ olduğu gibi, yazar, Tanzimat'la başlayan tarihsel gelişmelerle Batılılaşmayı siyasi bir kalkınma projesi olarak alan Osmanlı ve kopuş-devamlılık çizgisi içindeki Cumhuriyet tarihini ve bu tarihsel çerçeve içinde yönünü arayan insanı işlemeye çalışır. Pamuk'un roman dünyası içindeki bu genel izlek son derece belirleyicidir. Bunun için, Masumiyet Müzesi ve Kar romanlarını inceler, Osmanlı-Türk toplumundaki siyasal ve toplumsal gelişmelere kabaca değinirken, özellikle Tanzimat'la edebiyatımıza giren Batılı bir tür olarak romanın tarihsel gelişimini ve beslendiği kaynakları ve bunların Orhan Pamuk romanlarına etkisini ikinci bölümdeki tarihsel çerçevede görmeye ve çözümlenmeye çalıştım. Osmanlı-Türk romanın tarihsel ve toplumsal kökleri başlığı içinde, kadının Osmanlı toplumundaki yeri, aşk ve kadın izleğinin edebiyattaki işlenişindeki ataerkil şablonları sergilemeye çalıştım. İzleyen süreç olarak, Cumhuriyet dönemi romanının içerik ve biçim değişikliklerini, Kuruluş süreci boyunca edebiyatta kadının yerini, özgürleşen ve birçok hakkı elde eden kadınların hem yazar hem de roman karakterleri olarak edebiyatımızda ne biçimde var olduklarını ve nihayet toplumsal siyasi hayatta bir yeni dönemin habercisi olarak dönemselleştirdiğim 80 Darbesi ile başlayan, 80 sonrası edebiyatını bu bölümde inceledim.

Üçüncü bölümde ise, feminist okuma örnekleri olarak sunduğum romanları, kadının temsili açısından incelemeye çalışarak, ataerkil Osmanlı-Cumhuriyet toplumunun kadın imgesini, bu imgenin oluşum sürecinin tarihsel, toplumsal ve evrensel köklerini çözümlmeye çalıştım. Son olarak dördüncü ve beşinci bölümlerde ise, Masumiyet Müzesi ve Kar romanlarına yakın okumalarla sosyalist feminist eleştirinin yöntemlerini kullanarak yazarın romanlarında ele aldığı konuların, yarattığı kadın ve erkek karakterlerin, yaratım sürecinde kullandığı dilin, bu dilin çağrışımlarının ve gösterenlerinin izini sürdüm.

Eleştirinin hem okura hem de yazara yönelen bir sözü vardır. Eleştiri sürecinde, eleştirmen, edebiyat yapıtını merkeze koyarak, dayandığı kuramsal çerçevenin kapsamı içinde okura olduğu kadar yazara da seslenir. Zenginleştiren, açan, derinleştiren, çözümlleyen, yaratmaya çağırın bir eleştiri şüphesiz görevini yerine getirmiştir. Ancak yaratıcı türler arasında yer almayan, ancak yazarın yapıtı var olduğu sürece kendini var eden eleştiri, yazar- okur denklemi içinde kendine yer bulabilir ancak. Umarım, Orhan Pamuk'un romanlarını anlama, edebiyat dünyası içinde yerli yerine oturtma adına, sosyalist feminist eleştiri yöntemini kullanarak yapmaya çalıştığım bu çalışma niyetinin hakkını verebilmiştir. Türk romanında kadını yazacak olan erkek yazarlara, ataerkil dili, kadına yönelik ataerkil önyargıları azıcık da olsa düşündürttüyse kendi çerçevesinde amacına ulaşmış olacak.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1 Edebiyatımızda Sosyalist-Feminist Eleştiri

Edebiyat, duygu, düşünce ve hayallerin sözlü ya da yazılı olarak, etkili bir biçimde, estetik bir tad vermeye yönelik yazılması olarak tanımlanabilir. Şüphesiz ki, bu tanım, son derece sınırlı ve pek çok açıdan geliştirilmeye ve açılmanmaya muhtaçtır. Bundan dolayı edebi metnin tanımlanmasına yönelik pek çok kuramsal tartışma sürdürülmüş ve farklı görüşler ortaya atılmıştır. Avrupa’da 18. yüzyıl, Osmanlı’da ise Tanzimat’la birlikte 19. yüzyılda edebiyat metinleri gündeme gelmeye başlamıştır ki, öncesinde şiir, destan, tiyatro ayrı ayrı elen alınan anlatılar olarak görülür.

Edebiyatın kapsamı ve tanımıyla ilgili tartışmalar estetiğin içinde temellenir. Kant’a göre, hiçbir amaç taşımayan, amacı kendisi olan metinler, edebiyattır ve bu tanım edebiyatın bir oyun³ olduğu benzetmesine yol açar. Eğlendirmek amacı taşıyan metinlerin, haz vermeye yönelik amacı, edebiyat metinlerinin gerçeklik ve doğruluk boyutunu ihmal etmeye yönelik bir tanımlama çabasıdır.

İnsan yaşantılarını anlatan metinlerin edebiyat yapıtı olup olmadığıyla ilgili tartışmalar ise dil başlığında düğümlenir. Bir edebi metni, bir gazete yazısından ya da gündelik konuşma dilinden ayıranın ne olduğu sorusuna yanıt olarak “imgeler” diyebilir. O halde edebi dil, duyulara hitap ederek, duygusal tepki yaratmaya yönelik dildir. Bu dil, doğrudan gerçek dünyadaki nesnelere gönderme yapmak yerine mecazlar kullanarak, uyandırmak istediği etkiyi duyulara hitap eden imgelerle yapar. Bu metinler okuyucunun duygusal yoğunluğa ve hazza ulaşmasına; bunun sonucunda da yaşantısal gerçekliği farklı boyutlarda görerek, temel ahlaki normları, ideolojik kuşatmaları ve bunların örtüldüğü perdeyi aralamasına yol açar.

³ Freud’a göre de, yaratıcı yazarın yapıtları, tıpkı fanteziler gibi onun çocuklukta oynadığı oyunun devamıdır. (Freud, 1953: 143)

İdeoloji, insanın, gerçek dünyayı bozulmuş, sınırları belirsizleşmiş ve çarpıtılmış bir biçimde algılamasıdır, edebiyat da bu çarpık algılamamanın yaşantısal izlenimlerini aktarmak, bunu yarattığı kurmaca dünya içinde, yeniden karıp, dağıtarak, farklı olaylar ve olgular üzerinden aktararak yapar. Yaşamlarımız, bilinçlerimizi belirlediğine göre ve ideoloji tüm toplumsal düşünceyi koşullandırıyor, edebiyatı ve sanatı da şüphesiz ki ideolojinin bir yansıması olarak kavramak zorundayız. (Eagleton: 1990: 20) Edebiyat metni de, anlatıcıyı-yazarı şekillendirip içinde gizleyerek, gerek bilinçdışı gerekse bilinçli bir biçimde, var olan iktidar biçimlerini yeniden üretir, tüm bu ilişkileri kurmacanın büyülü dünyasında yeniden değerlendirir, farklı algılama biçimlerine yönelik araştırmalar yaparak, bunları özgül olanaklarla bir gerçeklik olarak sunar. Edebiyat metninin gerçekliğinin ise, nasıl bir bilincin sonucu olarak üretildiği sorgulanmaya ve incelenmeye değer bir sorunsal olarak kendini dayatır.

Edebi metinler içinde bir tür olarak roman ise, geç dönemde ortaya çıkmıştır. İçinde pek çok yazınsal türü barındırabilen ve bu anlamıyla anlatım teknikleri olarak olanakları alabildiğine geniş bir yelpazeye yayılan roman, aslolarak bir kişi ya da belli kişilerin başından geçen olayları, iç ve dış yaşantılarını, belli bir mantıksal, duygusal ya da sanatsal ilişkiyi anlatmaya çalışan, geniş oylumlu düz yazılardır. Kişilerin hikâyelerinin merkezde olduğu roman türü, Aydınlanma çağı ile anlamına kavuşmuştur. Kişilerin türlü iç ve dış yaşantıları, türlü trajedileri, gündelik ve tarihsel birtakım olaylara karşı tepkileri, özlem ve pişmanlıkları üzerine kurulu romanın kendini var edebilmesi için dinsel taasuptan kurtulmuş, kendi yaşamına yön verme heyecanı ve isteğine sahip birey olmazsa olmaz bir koşuldur. Destan döneminde, Tanrılar tarafından yazgısı belirlenmiş, olayların önünde iradesi dışı savrulan, özgür seçimlerin olabileceği algısına sahip olmayan kahramanların hikâyeleri anlatılırken, roman dönemi kişileri, müdahaleleri ile kendilerinin ve toplumun kaderini değiştirebilecek bireyler kertesine ulaşmış kişilerdir.

Lukacs'a göre (1995: 64), roman kahramanı dış dünya karşısında yabancılığı nedeniyle kendini var edebilir. Dünya içsel bakımdan özdeş olduğu için, insanlar da nitelik yönünden birbirinden pek ayrılmazlar. Bu durum, dünyada kahramanların, alçakların, suçluların, dindarların, sersemelerin olmasını değiştirmez; en büyük kahramanlar bile soydaşlarının oluşturdukları süreden ancak ve ancak bir karışık yükseğe çıkabilir. Dolayısıyla "kahraman" dış dünyanın aynılaştırma ve kalabalıklar içinde görünmez ve değersiz kılma pratiğinden muaf değildir. Korunmasız roman kahramanının yapıp etmeleri, debelenmeleri, içinde, toplumsal ilişkilerin, sınıf savaşımının, ataerkil düzenin izdüşümlerini gözleme olanağı buluruz. "Romanın olgunlaşmış erkekliğin biçimi"⁴ (83) olduğunu söyleyen Lukacs, destanlar döneminden roman dönemine geçen zamanın türü bir yandan olgunlaştırdığını bir yandan da destan dönemindeki çocuksuluğunu yitirmesine gönderme yapar.

Fransız romancı Madame de Stael'e⁵ göre ise, Lukacs'ın tam karşıtı olarak, roman kadınların yarattığı bir kadınsal tür olarak ifade edilir. Stael, kadına saygı duymayan, ona toplumda özgül ve önemli bir yer vermeyen toplumlarda, romanın da yeşeremeyeceğini söyler. (Eagleton: 1990 :15) Şüphesiz ki, kadının özgür ve bireyleşemediği kültürlerde, erkekler de eksikli ve problemlili olacaklar, ataerkil düzenin baskısı altında, kendi farkındalıklarını neredeyse yaşayamayarak, onlara dayatılan baskıcı, ezen rollerini ister istemez benimsemek zorunda kalacaklar ve erkeklerden beklenen birtakım "savaşçı" ve "güçlü" gibi niteliklere sahip olmak ve toplum tarafından onaylanmak için sürekli bir yetersizlik ve huzursuzluk içinde çabalayacaklardır. Adorno'nun "artık öykü anlatmak mümkün değil, oysa roman

⁴ Buradaki dilin nasıl da erkeksi bir biçim aldığına tanık oluruz. Romanı erkek üzerinden tanımlayan yazar, destan döneminin ışıltısı ile karşılaştırıldığında yalnız, mutsuz ve umutsuz ama mağrur bir yenilmiş askeri betimliyor gibidir.

⁵ Madame de Stael'in yaşamı yazdıklarıyla bütünleşen çok az yazardan biridir. Corinne (1807) adlı romanı belki de en önemli kitabıdır. Romanda, Corinne adlı özgür düşünceli ve yaşamına sonuna kadar sahip çıkan bir kadını anlatır. "Corinne'in birinci özelliği onun bir kadının kaleminde çıkmış ilk duygucu roman oluşudur. İkinci özelliği ilk "kadıncı" roman olmasıdır. Üçüncü özelliği Fransız edebiyatının ilk kozmopolit romanı olmasıdır. Corinne, özgür yaşamıyla, rahat davranışlarıyla, dehası ve güzelliğiyle güçlü bir kadın örneği çizer, neredeyse bir kadıncılık savı olur: kişiliğinin çizdiği yollardan sevinçle ve inançla geçmektedir, yaşamaktan kormaz, Lord Nelvil ve benzerleri gibi toplumsal yaşamın gereklerini her şeyin üstünde görmemektedir. Üstünlüğünün kurbanı oluşu, elbette kadınlığının birtakım güç koşulları kolay kolay aşamayacağını duyurmaktadır. (Timuçin, 1997: 530-31)

biçimi anlatı gerektiriyor” (Adorno, 2004: 40) serzenişi, burjuva toplumlarının insani olanı bastırmasına yönelik verdiği bir tepki niteliğindedir. Burjuvazinin doğuşu bir yandan roman türünün ortaya çıkmasına yol açarken, öte yandan da bu türün merkezinde olması beklenen “özgür insan”ı baskılayarak, ifade olanaklarını farklı düzlem ve araçlarla kısımaya çalışmıştır.

“Çünkü öykü anlatmak, anlatacak özel bir şeyin olması demektir ve tam da yöneltilen dünyanın, standartlaşmasının ve ebedi aynılığın engellediği şeydir. Asıl ideolojik olan, her türlü ideolojik ifadeden önce, anlatıcının örtük iddiasıdır –sanki dünyanın gidişi esas olarak bireyleşme yönündeymiş, sanki itki ve duygularıyla birey kaderle eş değermiş, sanki bireyin içselliği hala bir şeye muktedirmiş gibi yapıyor olması: Her yerde rastlanan ucuz biyografi edebiyatı, romanın çözülme sürecinin bir yan ürününden başka bir şey değildir.” (Adorno, 2004: 42)

Belki de çağımızın trajedisi, özgür ve birey olamadığının ayırda olmayan, tektipleştirilerek, tek bir hayata mahkum edilen ancak sanal bir özgürlük aurası içinde gündelik yaşamını farkındalıksız bir biçimde sürdüren insanın trajedisidir. Bu anlamıyla romanın geleneksel mirasına sahip çıkması için şüphesiz ki, görünmeyen gerçeğin görünüşlerini yeniden üreterek, “insan” ve “düzen” arasındaki yanılsamalar yaratan taşlaşmış ilişkileri şeffaflaştırarak görünür ve algılanır kılması gerekmektedir.

1.2 Feminist Eleştiri: Kadın Olarak Okumak

Feminist eleştiri, yukarıda sözünü ettiğimiz insan ve toplum arasındaki kastlaşmış ve donmuş yapıların iç bileşenlerini ortaya çıkarma, görünür kılma ve kültürel bir olgu olarak gördüğü edebiyatı, onun yarattığı tipler, değerler, ilişkiler üzerinden, kadınları baskılayan ataerkil düzenin görünüşlerini araştırarak, görünür kılmaya ve farkındalık oluşturmaya çalışır. Bu anlamıyla sosyalist eleştiriyle benzerlik gösterir.

Sosyalist eleştiriye göre, kendinden önce egemen olan sınıfın yerini alan her yeni sınıf, kendi amaçlarına ulaşmak için, kendi çıkarını toplumun tüm üyelerinin çıkarı olarak göstermek zorundadır, yani bir sınıf kendi düşüncelerini evrensellik biçimi vererek, onları tek mantıklı evrensel düşünceler olarak göstermek zorundadır. Sosyalist edebiyat eleştirisinin, sınıflı toplumların ideolojik görünümününün metinler üzerinden saptanmasına yönelik çalışmasını, feminist eleştiri de, ataerkil düzenin bileşenlerini göz önüne alarak yapar. Ancak feminist eleştiri, ataerkinin, her tür sınıflı toplum yapılanmasına uygun olarak kendini yeniden ürettiğinin, gerek feodal gerek kapitalist -hatta sosyalist- düzenlerde dahi uygun biçimler geliştirerek etki alanını koruduğu saptamasını yapar.

“Bizim koşullarımızda romanları, çoğunlukla, burjuva çevrelerden olan, yani doğrudan doğruya bizim olmayan çevrelerden gelmiş okurlara sesleniyor. Onun için, bence sosyalist sorun romanı, gerçek koşulların doğru bir betimiyle, o koşullarla ilgili başat geleneksel yanılsamaları giderir, burjuva dünyasının iyimserliğini sarsar, kendisi söz konusu soruna doğrudan çözüm sunmaksızın, hatta zaman zaman görünüşte yan tutmadan, var olanın bengi (ebedi) geçerliği hakkında kuşkular aşılır ise, görevini tümüyle başarmış olur.” (Marx ve Engels: 1995: 62-63)

Feminist eleştiri de, ataerkil düzenin iyimserliğine yönelik bir tehdittir. Ataerkil düzenin gizlediği ve evrensel doğrular olarak sunduğu kadına dair önyargıları açığa çıkarmak ve bu yönlendirmenin biçimlerini analiz etmek feminist eleştirinin önüne koyduğu görevlerden biriyken, ataerkinin toplumsal ölçekte nasıl örgütlendiğine dair farkındalık oluşturmaya çalışır. “Erkek iktidarını eleştiren feminist çalışmaların kitle iletişim araçlarının, erkek egemenliğinde olduğu toplumlarda doğru yansıtılmayacağını, küçümseneceğini ve çarpıtılacağını veri alarak” (Ramazanoğlu, 1998: 46) tıpkı sosyalist eleştirmenler gibi kitle iletişim araçlarının niteliğini deşifre ederek ataerki içinde çatlaklar oluşturmak için ataerkil düzenin yumuşak karnını bulmaya çalışır.

Kate Millet'in Cinsel Politika'sı, Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın Yazdığı "Çatı Katındaki Deli Kadın"ı (1979) ile bir meydan okuma olarak kendini var eden feminist eleştiri, bir yandan ataerkil düzenin kadına yönelik olarak giriştiği ve kadını engellemeye ve budamaya yönelik düzenlemeleri ve yaptırımlarının, edebiyat yapıtı içinde, erkek yazarlar tarafından nasıl yeniden üretildiği ile ilgilenirken, diğer yandan tarih içinde görmezden gelinen ya da unutturularak yok sayılan kadın edebiyatının verimlerini gün ışığına çıkararak, yok sayılmış ve kaybedilmiş kadın edebiyatı küllüyatına yeniden can vermeye girişir. Yaşamayan metinlerin yeniden keşfedilmesi ile kadın yazının evrimini; dünden bugüne ataerkilliğe karşı sürdürülen mücadelede kadın yazarların kendilerini nasıl yeniden ürettiklerini; bu bağlamda toplumsal ve kültürel anlamdaki dönüşüm ve değişimleri yakalamaya çalışır. Öte yandan edebiyat ve eleştirinin toplumsal ve kültürel içeriklerini inceleyerek de, edebiyat tarihi içinde kadın bakışını yerleştirmeye çalışır; çünkü oluşturulan edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi ataerkil otorite tarafından kontrol edilmekte, edebiyat metinleri içinde yer alan kadınlar erkek yazarların bakışından ve dilinden anlatılmaktadır.

Edebiyat metinlerinin, erkek yazarlar tarafından, erkeğin kurduğu dille anlatılması, şüphesiz ki, karakter oluştururken yazarın, ataerkil düzenin kadın ve erkek klişelerine uygun olarak aktarılması sonucunu doğurabilir; ki genellikle erkek yazarların kalemlerinden yaratılan kadınların bundan fazlasıyla muzdarip olduğunu söyleyebiliriz. Bu metinler, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretilmesi ve bu rollerin kalıplaşması tehlikesini barındırır. Roman Selden, son yıllarda erkek yazarların daha yaygın bir biçimde kadınları merkez karakter haline getirdiklerinden söz eder. (Selden, 1989: 142) Oysa erkek yazarların kadın karakterleri anlatmak için oluşturdukları dil, ataerkil toplumun dilidir ve bu dil, yüz yılların bakışını arkasına alarak, kadınları çeşitli biçimlerde nesneleştirir ve ötekileştirir, bununla da kalmayarak, erkek karakterin kurulmasının araçlarından biri haline getirerek, kadını bir kez daha araçsallaştırır. Erkek yazarların kaleminden çıkan kadın imgeleri ise, böylelikle bir kez daha ataerkil düzeni yeniden üretme ve kurumsallaştırma

işlevleriyle baş başa kalırlar. Bu ironik durumun ortadan kalkmasının yollarından biri ise, kadın yazarların, belirleyici edebiyat kononuna karşı hem kendi çizdiği kadın imgelerini hem de dillerini oluşturmalarıdır

İşte feminist edebiyat eleştirisinin, diğer edebiyat eleştirilerinden farklı olarak ve tüm eleştiri yöntemlerini kesen bir düzlemde, kültürel olarak belirlenen cinsiyet ve cinsiyet rollerine dair, var olan sınıflı ataerkil toplumların edebi metne yansımaları analiz eder bir tavrı söz konusudur. Metnin okunması, incelenmesi, yorumlanması için ataerkilliğin metne yönelik sızıntılarının bir takım analitik ölçütlerle ortaya çıkarılması ve okurlar için bir farkındalık yaratılması başattır.

Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rolleri –toplumsal cinsiyet- toplum yaşamının ve gündelik yaşamın her boyutuna sızarak, yaratıcılığı belirleyen bilinçaltını ve hayal gücünü de sonsuz biçimlerde etkiler. Kadın yazarların kendilerini özgürce ifade edememesi ve yaratılarında bilinçli bilinçsiz otosansüre yönelmesi, işte bu görünmeyen baskının bir sonucudur. Kadın yazarlar, kendi cinslerine yakışmayacağı düşünülen yaratılar ortaya koymaktan kaçınırlar. Bir nevi “yazarlık korkusu”⁶ olarak ifade edilecek olan bu otosansür uygulaması, “melek” ve “canavar” ikilemi arasında kalan kadının kendini canavar gibi görmeyen suçluluğuyla birtakım psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmasına kadar götürür.⁷ (Parla, 2009: 25) Dolayısıyla kadın yazarların kalemi de bu anlamıyla ataerkil düzenin kadını baskılayıcı kimliğinden payını fazlasıyla alır. Böylelikle kadın yazar, kendi dilini unutup, yasaklanmış “erkekler dünyası”na girebilmek için onay göreceğini düşündüğü “baba dili”ni kullanır. Yani “babalarının kuralları” ne göre davranarak, ana akım edebiyat dünyasının kapılarını kendileri için aralamaya çalışırlar. Sözelimi, Mar Ann Evans, George Eliot; Emily Bronte da Ellis Bell olur.⁸ Ataerkil

⁶ M Gilbert ve Susan Gubar, *Madwoman in the Attic: The Women Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Heaven, 1979

⁷ Edebiyatımızın öncü kadın yazarlarından olan Halide Edip için de, gündelik yaşamın Edip’i cinsel kimliği yüzünden baskılaması ve yaşamak ve yazmak istediği yaşam arasındaki açığı nedeniyle onulmaz baş ağrıları çektiği söylenmektedir.

⁸ Neyse ki Fatma Aliye, ilk yazılarında en azından kadın olduğunu belirterek, “bir kadın” imzasını atabilmiştir.

düzenin kurallarını ve dilini kullanarak, cinsiyetlerini gizlemeyi seçmiş kadın yazarlar, kendi dillerini bastırmayı yeğlemişlerdir.

Dil konusunda ise, “20. yy’da Saussure’dan Wittgenstein’den çağdaş edebiyat kuramlarına dek, “dil devrimi”nin en büyük katkısı, anlamın dilde “ifade edilen” veya “yansıtılan” bir şey olmadığı, tam tersine, dil tarafından üretildiğinin anlaşılmasıdır.” der Terry Eagleton (1990: 85) Buna göre, önceden anlamlara sahip değilizdir, dil sayesinde bir dünya kurabilir, bir anlamlar dizgesi edinebiliriz. Bunun anlamı şudur; yaşamlarımız toplumsallık tarafından belirlenir ve anlamlarımız bu toplumsallık tarafından oluşturulur. Dil, bu anlamıyla soyut dilbilgisel kategoriler silsilesi değildir; karşılıklı anlaşmamızı, kendimi konumlandırmamızı ve oluşturmamızı sağlayan dil, ideolojiyle belirlenmiş olarak dünya görüşlerimizi, eylemlerimizi ve beklentilerimizi bu ideolojik yönlendirmeler ışığında yeniden kurar. Uniter dil (ya da baba erkinin dili) ise, toplumsal-politik ve kültürel merkezileştirme süreçleriyle yaşamsal bir bağlantı içinde gelişen güçleri, somut dilsel ve ideolojik birleştirme ve tektipleştirme doğrultusunda işlerlik gösteren güçlere işaret eder. (Bakhtin, 2000: 47) Dilin yitirilmesi, merkeze çeken güçler karşısında savunmasız hale gelmesi ve kendini var etme olanaklarının elden geçirilmesi demektir.

Kadının ve kadın yazarın dilsizleş(tiril)mesi ya da ancak otoriter baba dilini kullanabilmesi, kendi varoluşuna ket vurması ve merkezi güçlerin şekillendiriciliğine kendini bırakması demektir.

“Lacan’a göre pre-ödipal aşamadan ödipal aşamaya geçerken çocuk kusursuz varoluş bütünlüğünü kaybeder. Bu kopuş acıdır; her bireyin içinde yitirilmiş bütünlüğe özlem bırakır. Bireyin yaşamı hep bir telafi yaşamı olacaktır; hep pre-ödipal aşamaya dönüp o noksanlığı bir daha yakalamak isteyecektir. Bunun için kullanacağı tek araç dildir. Bu dil babanın dilidir. Erkekler bu mahkumiyeti egemenlik

olarak kabul ederken, kadınlar da sürekli erkek egemen söyleme ulaşmaya çalışırlar.” (Parla:2009: 31)

Freud’un izlerini taşıyan bu dönemselleştirmede, kadının erkeğin söylemine ulaşmaya çalışmak için çaba harcaması, *penis kıskançlığını* akla getirir. Kadının, kendini eksik görmesi ve erkek bedenine özenmesi, gerçek anlamıyla bir öykünme değil, ataerkil düzende erkeğe vaadedilen ayrıcalıklara gıptayla bakma sorunudur. Benzer bir biçimde, ataerkil düzenin dili, başka deyişle erkeğin dili, iktidarın dili olduğundan, kadınların bu söyleme ulaşma çabası, yine otorite tarafından onay görme arzusuyla anlaşılabilir ancak.

“Kadın olarak yazma” ediminin yanında feminist eleştiri içinde “kadın olarak okuma” eylemi de son derece farkındalık sağlayıcı bir pratiktir. Kadın olarak okumak, ataerkil düzenin kadını “öteki”leştiren mantığının farkına vararak okumadır. Bu okumanın dayandığı nokta, kadının deneyimleri ve bilincidir. Kadınların ataerkil düzene göre marjinalite konumu ve deneyimleri, metinlerde karşılaştıkları ‘öteki’lerle doğal bir dayanışma, sorgulama ve farkındalık yaratabilir. Yaşantısındaki deneyimleri süzerek billurlaştırarak kadın okur, eril eleştirinin kavramlar ve işlemler dizgesini yerinden etmek ya da bozmak için gereken itici gücü sağlar. (Culler, 1995: 53) Dolayısıyla, metinlerin dili, bu dillere sirayet eden cinsiyetçilik, metnin var olan toplumsal ilişkilerle arasındaki mesafe, ataerkil ilişkileri kadına yüklediği imgeler üzerinden ne kadarını üretip üretmediği, erkek iktidarını meşrulaştırma adına hangi yöntemler izlediği gibi bir dizi başlıkta dilin analiz edilmesi ve gizlenmiş iktidar ilişkilerinin açığa çıkarılması feminist bilincin oluşturulması anlamında başat etkileri olan pratiklerdir. Kadın olarak okumak ve kadın olarak eleştirmek, erkek eleştirmenlerin⁹ konumları ve bilinçleri gereği görmedikleri ya da ikincilleştirdikleri kadının olay örgüsü içindeki yansıtılış

⁹ “Örneğin, Shoshane Felman’ın Balzac’ın “Adieu” adlı kısa öyküsünün metni ve öykünün okunuşu üzerinde yürüttüğü fikirleri bir düşünün. Bu öyküde bir kadının Napolyon dönemi savaşlarında geçen bir olaydan kaynaklanan deliliği ve eski aşığının onu iyileştirme çabası anlatılır. Feminizmin birinci ve ikinci aşamalarında bakış açıları, erkek eleştirmenlerin, Balzac’ın savaşı anlatışındaki “gerçekçilik”i yüceltmek adına deliliği ve kadınları bir yana itmeleri sonucunda, daha önceleri görmezden gelinen ya da kesin addedilen yönleri ortaya çıkar. (Culler, 1995: 51)

biçiminin ve bunun tarihsel, toplumsal, kültürel nedenlerini açığa çıkarmaya yönelik bir pratiktir.

Sonuç olarak, feminist eleştiri cinsiyetin temsil ediliş biçimlerini yalnızca edebiyat metinlerini veri alarak ve bunları feminist politikadaki amaçlarını desteklemek için incelemeyi. Feminist eleştirmen için, ataerkil ilişkiler ve buna göre biçimlenen toplumsal cinsiyet rolleri edebiyat dahil, başka her alanda yeniden üretilir. Eleştirmenin amacı edebiyat metinlerini veri alarak, bu ilişkilerin kuruluş pratiklerini karşımıza çıkan her disiplin içinde ve her tür toplumsal formda açığa çıkararak, bir farkındalık oluşturmak, metinlerin altındaki gizli bilinci açığa çıkararak, toplumsal ilişkilerin gizlediği iktidar ilişkilerini bu yolla deşifre etmektir. Edebiyat metinleri, yaşamlarımızı zenginleştirmek, derinleştirmek, farkındalık yaratmak, haz vermek üzere kaleme alınmıştır ve okuyucunun da tüm bu başlıklarda metinleri anlamlandırması ve içselleştirmesi beklenir. Ancak sosyalist feminist eleştirmenler, sınıf ve cinsiyet ayrımı gözeten yaşadığımız düzenlerde, zenginleşebilmek, derinleşebilmek ve haz alabilmek için öncelikle bu toplumların ve iktidar ilişkilerinin dönüştürülmesi gerektiğine inanırlar.

2. ROMANIMIZIN KAYNAKLARINA DAİR: TARİHSEL ÇERÇEVE

2.1 Osmanlı-Türk Romanının Köklerine Bakarken

Osmanlı Devleti'nin son dönemleri hayatta kalma mücadelesi içinde, oldukça çalkantılı geçmiştir. "19. yüzyılda Osmanlı'nın değişimi, 1826 yeniçeri kırımıyla (Vak'ayı Hayriye) başladı." (Timur, 2002: 23) Gelir dağılımını olumsuz yönde etkileyen bu durum, servetin giderek küçük bir azınlık elinde toplanmasına neden olmuş ve yanlışlar birbirini izlemiştir. Miladını dolduran bir imparatorluk varlık mücadelesi verirken taşlarını sürekli yanlış oynamış, Avrupa merkezli gelişen üretim biçimleri değişimine ve Aydınlanmayla ortaya çıkan siyasal ve felsefi düşünce

akımlarına dışarıdan bakmış; kendini yeniden yapılandıramamıştır.¹⁰ Kapitülasyonlarla ekonomik ve siyasal açıdan cendereye bağlanan devlet, *müstemele* koşullarını yaşamaktadır. İlginçtir ki, tüm bu dış belirlenimlere rağmen, Tanzimat'ın ilan edilmesi ile başlayan süreç bir yandan yarı sömürge sisteminin su yüzüne çıktığı bir moment olarak tarihe geçerken öte yandan Osmanlı'daki toplumsal reformların hayata geçirilmeye çalışıldığı bir dönemdir. Tanzimat, imparatorluğun çöküşünü engellemek için, Batı'daki üst yapı kurumlarını taklit ederek Osmanlı-Türk toplumuna uygulama esasına dayanıyordu. Pek çok alanda gerçekleştirilmeye çalışılan *reformlar* yararlı bir nitelik taşımakla birlikte, toplumun bazı kesimlerinin desteğini alırken, Batılı emperyalist güçler zaman zaman kurtarıcı gözüyle alkışlanıyordu. Ancak bazı halk kesimleri içinde Tanzimat sürecinde gündeme gelen Batılılaşma hareketlerinin gündelik yaşama uyarlanmasına ilişkin yarılmalar, tepkiler ve muhafazakârca kendi mevzilerine kapanma süreci de sürecin bir diğer sonucu olarak karşımıza çıkar. Taner Timur'a göre, Osmanlı'nın son yüz yılına ilişkin ileri sürülen "modernleşme" ya da "çağdaşlaşma" dönemi açıklamaz, değişimin gerçek niteliği, Osmanlı'nın bir yarı-sömürge oluşunda aranmalıdır. Toplumsal gelişmedeki bu kabuğunu kırmaya çalışma süreci, "modernleşme" ve "laikleşme" süreci ancak, yarı-sömürge konumunun olanak tanıdığı ölçüde ve sınırlarda kendini gösterir. Osmanlı-Türk romanı da, bu sınırlar içinde varlık mücadelesi verir. (Timur, 2002)

Osmanlı Devleti'nin Batılılaşmacı siyaseti, yeni bir tür aydın ve bürokrat sınıfını öne çıkarırken, geleneksel yönetici tipi değişmeye başlamış, yarı-sömürge olma sürecinde, dil bilen Batı eğitimi almış gençlere ihtiyaç duyulmuştur. Tanzimat'a hazırlık sürecinde devlet eliyle yurtdışına eğitime gönderilen ve döndüklerinde Osmanlı bürokrasisi içinde görevlendirilen bu gençler; Batı'daki gelişmeleri kültürel ve siyasal özgürlüklere başlamışlardır. Batı'da gördükleri ve yılların sınıf

¹⁰ Osmanlı-Türk toplumunun feodalite ve sonrasındaki evrimi geçirmemiş olması, üzerinde durulması gereken önemli bir olgudur. Yaratılan artı değer, hemen bütünüyle merkezi hükümette toplanmaktadır ya da denetlenmektedir. Ekonomik faaliyetler devlet tarafından kontrol edilmekte ve düzenlenmektedir. Azınlıklar dışında sermaye birikiminden söz edilemez. Bireyin bir anlamda ekonomik faaliyet özgürlüğü yoktur (Çavdar, 2007: 12)

savaşımından, Aydınlanma düşüncesinden kapitalizmden ve sömürgeci politikalarından geçmiş Batı uygarlığını eksik okuyarak, altyapı süreçlerini ve sınıflar arası mücadelelerin etkisini görerek değil, yalnızca üstyapı ilişkileri ve bunun gündelik yaşama yansımaları ile örülmüş bir ütopyik medeniyet biçimi olarak değerlendirmişlerdir. Fransız Devrimi'nden etkilenmiş olan Yeni Osmanlılar, Batının gelişimini, Avrupa'nın refaha doğru ilerlemesini, ortaya çıkan yeni sınıf burjuvazinin ve sınıfsal dönüşümlerin ve Avrupa'nın sömürgecilikten elde ettiği sermaye birikiminin değil; eşitlik, özgürlük ve "fen" in olduğunu düşünmüşlerdir. Böylece Osmanlı için de kurtuluşun çözümünün anahtarının da, özgürlüğü ve eşitliği sağlayacak anayasa ile, tekniği ve bilimi sağlayacak eğitim olarak görürler. (Moran: 2001: 16) Avrupa'daki tüm bu gelişimler ve dönüşümler sonuçları ile değerlendirilmiş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda da benzer uygulamalar söz konusu olursa İmparatorluğun çökmekten kurtulabileceği var sayılmıştır. Bu üstyapısal kurumları Osmanlı'da yerleştirmek ve mutlakiyete dayalı rejimi dönüştürmek üzere meşrutiyetin ilanına yönelik çalışmalara girişmişlerdir. Bir ayakları devlet bürokrasisi içinde olan bu aydın tabaka, zaman zaman bürokraside önemli görevlere getirilerek, zaman zaman zindanlara atılarak Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu çok önemli sürecin öznelerinden biri oldular. Yeni Osmanlılar olarak da adlandırılan bu kadrolar, Osmanlı'yı kurtarmak ve gerileme sürecini önlemek için, özellikle eğitime önem verilmesi gerektiğini ancak bunu yaparken de, İslam ideolojisinin şemsiyesi altında Batı'dan ithal edilen Aydınlanma felsefesini uygulamayı seçtiler. Batı'nın kültürü, yaşam biçimi, akla dayalı gelişme düzeyi örnek alınırken, bunun Osmanlı devletine uygulanması için halkı ikna etmek, halka göstermek ve öğretmek görevleri Tanzimat aydınını yüzünü halka dönmeye itti. Halka seslerini duyurmak için ise gazetenin ve edebiyatın önemi yadsınamazdı. Tanzimat aydınları, her ikisini de, gazeteyi ve edebiyatı çok önemsediler.¹¹ Gazete yoluyla halka ulaşarak, onları eğitmek ve bilgilendirmek amaçlanmıştır. Gazete bir okul olarak tasarlanıyor, bir

¹¹ İlk özel gazete (1860-1866) Şinasi ve Agah Efendi tarafından çıkarılan Tercüman-ı Ahval'dir. Şinasi, Ahmet Vefik Paşa, Ziya Paşa sık sık bu gazetede yazılar yazdılar. Ayrıca gazetede edebi eserler de yayınlanıyordu. Örneğin Şinasi'nin Batılı anlamdaki ilk Türk tiyatro metni olarak geçen Şair Evlenmesi bu gazetede tefrika edilmiştir.

yandan gazetede yazan, gazete çevresinde toplanan aydınları sürece katıp eğitirken, bir yandan da geniş halk yığınlarına, onların hak ve ödevleri konusunda eğitici yazılar yazılıyordu. Osmanlı-Türk toplumunda gazete bir boşluğu doldurmaya başlamış, yayın hayatına başladıktan kısa bir süre sonra da kendi okuyucu kitlesini oluşturmuş, okuma yazma bilmeyenler ise, dinleme yoluyla gazetenin haberlerinden ve yazarların telkinlerinden haberdar olmuşlardır. Pek çok başlıkta bilgilerinin arttıran okur kitlesi, vatan sevgisi, milletin bağımsızlığı, hak, hakkaniyet, hukuk gibi kavramları bu gazetelerden öğrenmeye başlamışlardır. (Moran, 2001: 17)

Tanzimat aydınları ve yazarları için halka ulaşma yollarından ilki gazeteyse, ikinci de edebiyat olmuştur. Ancak bu edebiyat, o güne kadarki *Saray Çevresi Edebiyatı* diye bilinen Divan edebiyatından farklı bir edebiyat türüdür. Divan edebiyatı gerek dili gerek içeriği ve biçimiyle Osmanlı-Türk toplumunun seçkin kesimlerinin ilgilendiği bir edebiyat anlayışıdır. Devletin yönetici, bürokrat kesimlerinin edebiyatı olarak var olan Divan edebiyatı, toplumsal ve ekonomik yapıyı eleştirmek şöyle dursun, bu yapıyı korumayı kendine görev bilmiş bir edebiyat biçimi olmuştur. Her ne kadar kıssadan hisselerle ahlak dersi veren bir yanı olmakla birlikte, Divan edebiyatı yeni toplumsal dönüşümlerin, Osmanlı-Türk toplumunun çöküşünün, huzursuzluklarının edebiyatı olmaktan doğası gereği çok uzaktı. Tanzimat edebiyatçıları, saptadıkları bu zemin üzerinden yeni bir edebiyat anlayışını hayata geçirmeye çalıştılar. Eski edebiyatın içeriğini tamamen değiştirip, o güne kadar Osmanlı-Türk Saray Çevresi edebiyatında (Divan Edebiyatı) olmayan kavramları yazının ve şiirin hizmetine sundular. Söz gelimi, hürriyet, zalim, zulüm, hak, hukuk, vatanperverlik, akıl gibi sözcükler Tanzimat edebiyatı içinde Namık Kemal'in Ziya Paşa'nın Şinasi'nin yazı ve şiirlerinde sıklıkla geçmeye başladı. O güne kadar bu içerikle karşılaşmamış okuyucu, edebiyat yoluyla siyasi bilinç kazanmaya yönelik eğitildi. Ancak Tanzimat yazarlarının edebiyatın ve romanın işlevi konusunda aynı görüşü paylaştıklarını söylemek, verilmek istenen eğitimin niteliğini aydınlaştırmak olur. Dönem yazarları, buldukları siyasal ve ideolojik zemin üzerinden edebiyatın işlevini kendilerine göre yeniden tanımladılar.

Namık Kemal, özgürlük, eşitlik ve vatan gibi siyasal rengi olan fikirleri aşlamaya çalışır. Başta Yeni Osmanlılarla birlikte hareket ettiği sanısı uyandırmış olan Ahmet Mithat¹² ise romancılığını ve gazeteciliğini eğitim yolunda kullanırken, halkı Namık Kemal gibi siyasal amaçlarla etkilemeyi düşünmemiş, onlara ansiklopedik bilgi vererek kültürlerini arttırmak istemiştir. Çünkü Namık Kemal gibi devrimci değildi ve ilerleme için genel kültür düzeyinin yükseltilmesinin şart olduğuna inanıyordu. (Moran, 2001: 20)

Yıkılmakta olan Osmanlı'nın son dönemi birbirini kesen, birbiriyle çatışan ve birbirini besleyen siyasal ve ideolojik yönelimlerin de yaşandığı bir laboratuvar niteliğindedir. Yeni Osmanlılarca atılan, Jön Türklerce sürdürülen düşünceler Osmanlı devleti içinde ilk devrimci romantik damarı oluşturur. Dönemin koşulları göz önüne alındığında özgürlük ve demokrasi isteyen kesim olarak nitelenebilecek Jön Türkler, Osmanlı'nın çöküşten kurtulması için Batılılaşması gerektiğini savunmuşlar ancak Batı'nın kurumlarını Osmanlı içinde inşa ederken islam ideolojisi ile Batıcılığı buluşturma noktasından hareket etmişlerdir. Bir yanda emperyalist ülkeler tarafından sömürgeleştirilmeye çalışılan bir İmparatorluk öte yandan kaçınılmaz çöküşe çare bulmaya çalışan aydın ve bürokrat kesim Osmanlıcılık, Batıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi reçetelerle soruna çözüm bulmaya çalıştılar.

“1860'larda Osmanlı düşünce hayatının en önde gelen üç kişisi, laik-ulusçu düşünceli olan Şinasi, onun yanında modernleşmeci-İslamcı Namık Kemal ve İslamcılıkla laiklik, Türkçülükle Osmanlıcılık arasında gidip gelen Suavi idi. Osmanlı düşünürü henüz açık seçik siyasal ideolojisini belirlemiş değildi. (Ortaylı, 2005: 262)

¹² Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) son derece üretken bir yazardır. Adab-ı muhaşeret kurallarından, sofrada çatal bıçak nasıl kullanılacağına kadar pekçok alanda ansiklopedik bilgi vermeyi kendine şiar edinmiş Ahmet Mithat Efendi, Hacı-i Evvel (İlk öğretmen) adıyla da anılır. Ayrıca kendisine “Yazı makinesi” de denmiştir. Ölümüne dek iki yüzden fazla eser yayımlayan Ahmet Mithat'a Türk edebiyatının ilk popüler yazarı diyebiliriz. (Özön, 1985)

Burada siyasal ve ekonomik zeminin yansıması olarak Osmanlı-Türk toplumunun özellikle de Müslüman kesimlerin Batıcılık ve İslam arasındaki gelgitlerde yaşadığı kültür çatışması ve ikilik, dönem edebiyatına ve romanlarına damgasını vurur. Yaşanan bu iki uygarlık arasındaki bocalama, Doğu ve Batı'yı bir arada yaşama olgusu, sadece devletteki bürokratlarca ve aydınlarca değil, üst yapı kurumlarında da yaşanan bir ikili duruma neden olur. Toplum yaşamının her alanına el atan Tanzimat, bugünün yeniliklerinin de başlatıcısı oldu. Tanzimat'ın yarattığı ikilik, Meşrutiyet ile başlayarak Kemalist aydın ile artarak Tanzimat'ın aleyhine tekrarlanan bir değerlendirme biçimini alır.(Küçük, 1990: 436)

“Artık eski ahlak/yeni ahlak; eski aile tipi/yeni aile tipi; eski terbiye/yeni terbiye gibi ayrımlar yapılabilirdi. Günlük yaşamda da Avrupa adetleri, muaşeretleri, musikisi, mimarisi, zevkleri çoğu kez, eski ile birlikte yan yana garip bir ikilik içinde sürdürüyorlardı varlıklarını”
(Moran, 2001: 23)

Ancak Tanzimat'ı eleştirirken, bu ikiliklerin yaratılması değil, bu ikiliklerin yeterince derinleştirilememesi, yüzeysel kalması gerektiği üzerinde de durmak gerekli. Tanzimat ülkede bir yenileşme hareketi vaadiyle ortaya çıkmıştır. Böylelikle de yepyeni bir yaşam biçimini beraberinde getirmiş, Batı'da öğrenim gören gençler için önüne geçilmez bir Batı hayranlığı başlamıştır. Fransız dilini öğrenen bu gençler, Fransız edebiyatını okumuş ve bu edebiyata hayran kalarak, Osmanlı'da olmayan roman sanatını Fransız romanlarından etkilenecek şekilde yaratmak istemişlerdir. Bu etkilenme, yer yer olumsuzluklar barındırmaktadır. Derinleşememe problemi Tanzimat romanına damgasını vurmuştur.

“Fransız gerçekçileri olsun, Rus gerçekçileri olsun, buldukları toplumun değer yargılarını alt üst ederken, Tanzimat romanının yalnızca bireysel acıları deşmesi, yazarların görüşlerini gizlemedeki bilinçli çabasıyla alabildiğine yüzeyselliğe düşmüştür. Romancılar, yeni bir kültürün ortaya çıkardığı tipleri ele alırken, yalnızca gördükleri ve duyduklarını kağıda geçirmişler, hiçbir toplumsal

yorumu gerek görmeden ve ancak gizli bir alay ile, -üstelik o da doğru hedeflenmemiş bir alaydır- sergilemişlerdir. Bir takım şeyleri eleştirmeleri gerektiğini düşünebilmektedirler, ama bu eleştiri konusu olan yabancılaşmanın kökenini ne araştırmaya çalışmışlardır ne de bunu romanlarına merkez yapmışlardır. Salt Batı taklitçiliğini eleştirmekle, kendilerinin de bir çeşit öykünme içine düştüklerinin farkına varamamışlardır. (İdil, 1983: 123)

Tanzimat romanında da sıklıkla işlenen, alafranga ve alaturka yaşam biçimleri, görünüşün ötesinde ciddi bir düşünsel ve ideolojik kopuş yaratamamış, bunun aksine ikiliği uzlaştırmaya yönelik palyatif çözümlerle, yer yer kompleksli yer yer kibirli bir toplumsal bilicin yerleştirilmesine yol açmıştır. Bunun da nedenini Tanzimat aydınının tarihsel sıkışmışlığında ve yalnızlığında aramak gerekir.

Tanzimat, toplumun en üst katında bulunan yalnız ve küçük bir azınlığın başlattığı bir yenilik hareketi olarak doğdu. Türk toplumunun “aşağı” katlarından gelmedi; aşağı katları bu yeniliğe ve Tanzimat’a hep karşı oldu. Ne zaman Tanzimat’ın başlattığı yenilik, bu aşağı katlara indirilmek istendi, burada direniş ile karşılaştı. Genç Osmanlılar, Tanzimat’ın yeniliğini “halk” katına götürmek ve orada dayanak bulmak istediler. (Küçük, 1990: 437)

Batılılaşma süreci olarak tarihimize geçen bu enteresan zaman dilimi, Osmanlı yönetimi ve halk kitleleri içinde de ayrışmalara neden olmuş, aşırılıklar; içe kapanmacılarla, Batılılaşmacılar arasındaki sürtüşmelerde kendini göstermiştir. Batılılaşma bunalımı içindeki toplum kesimleri, eski ve yeni çatışmasını gündelik yaşamın her alanında hissetmiş, ikilikler üzerinden kendi kimliğini oluşturmaya başlamıştır. Tanzimat aydınınca yaratılan, Kemalist aydın ile sürdürülen bu iki cami arasında binamaz kalma durumu dönemin aydınlarının da en çarpıcı trajedisini oluşturdu.

Bu ikilik¹³, dönemin ilk romanlarında görülecek, sonrasında da Cumhuriyet tarihi boyunca gerek yazınsal alanda, gerek siyasal alanda ‘Biz nereye aitiz?’ ‘Doğulu muyuz yoksa Batılı mı?’¹⁴ “Doğulu sanat mı Batılı sanat mı?” “Akıl mı duygu mu?” “Alafranga mı Alaturka mı?” “Dinsel eğitim mi, laik eğitim mi?” gibi farklı düzleme işaret eden pek çok soruyla kendini derinden ya da açıktan sürekli hissettirecektir. Osmanlı-Türk romanı, ilerleyen süreçte Cumhuriyet’in kurulması ile, Cumhuriyet romanı, neredeyse 50’li yıllara kadar bu izlek çerçevesinde bir kimlik arayışının romanıdır. Bu anlamda modern Türk romanını belirleyen tarihsellik ve kimlik arayışının Türk edebiyatına yansımaları başka bir çalışma başlığı olarak durmaktadır. Çünkü bu toprakları anlamaya, bu toprakların insanını ve aydınını belirleyen düşünse, siyasal ve kültürel motifleri deşmeye ve süzmeye çalışmak, aynı zamanda bugünü anlamak için de sonsuz zenginlik sunacaktır.

Cumhuriyet tarihi boyunca da, pek çok yazarımız, yukarıda sözünü ettiğimiz, kimlik sorununa epeyce yer vermişlerdir. “Doğulu mu Batılı mı” sorunsalı ve bir senteze ulaşmaya çalışmak, Halide Edip’in Sinekli Bakkal’ında, Yahya Kemal’in şiir ve yazılarında, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ve Peyami Sefa’nın romanlarında sıklıklı yer bulmuştur. Bugün için, Orhan Pamuk’un romanlarına baktığımızda ise, Pamuk’un da “tarihsel gecikmişlik” sorunsalından fazlasıyla etkilendiğini görürüz. İlk romancıları, Tanzimat romancılarını, etkileyen nesnel koşullar ve tarihsel arka plan,

¹³ “‘Beyaz Kale’ tümüyle Doğu-Batı karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Roman kişisi Hoca sürekli “bizlerden ve onlardan” söz eder, onların nasıl düşündüğünü öğrenmek ister, onların kimliğinin ana çizgilerini saptamak amacıyla Hıristiyan köylerinde soruşturmalar yaptırır, “onları bizlerden ayıran çok daha derin, çok daha gerçek günah”ı bulmaya çalışır. Hoca’nın başkası olmak isteği, İtalyan köleye dönüşmesiyle –belki de Batılılaşmasıyla- son bulur. Belki de Doğuluların Batılılaşması, Batılıların Doğululaştığı eytişimsel (diyalektik) bir süreçtir dünya tarihi; belki de Doğu ve Batı ayrımı, insanın temelinde düşünüldüğünde bir yanılısamadır yalnızca. “Ötekiler gibi olabilmek” Kara Kitap’ın da ana motiflerinden biridir. Ulusal kimlik yitimi, romanın birçok yerinde motif düzleminde dokuya katılır.(...) Yeni Hayat’ta aynı motif birçok yerde kendini gösterir. Kimi kez “bugün biz kaybetmişiz (...) Batı bizi yuttu, ezdi, geçti”dedirtir Pamuk bir roman kişisine, kimi kez de, uyumun ana ereği olduğu bu romanda Doğu ve Batı öğelerini çocuk kitaplarında bileşime ulaştırmayı dener; Mari ile Ali, Pertev ile Peter’i bir araya getirir. Pamuk’un altıncı romanı “Benim Adım Kırmızı”da egemen motif yine ulusal kimlikle ilgilidir. “Biz bakınca nasıl görüyoruz?” sorusundan yola çıkan Pamuk, bu kez Doğu ve Batı’yı sanatsal üslup tartışmaları aracılığıyla karşı karşıya getirir. (Ecevit, 2008: 55)

¹⁴ Huzur romanında Ahmet Hamdi Tanpınar, bu soruya “hem Doğuluyuz hem de Batılı” diye yanıt verir.

Orhan Pamuk’u da derinden etkilemiş ve romancı kimliğinin oluşmasında biçimlendirici öğeler arasında yer almıştır.

2.2 Osmanlı-Türk Romanı Batılılaşırken

Osmanlı-Türk toplumunda roman, 1850’den sonra hayatımıza girmiştir. Avrupa’daki feodaliteden kapitalizme geçiş yolunda yavaş yavaş ortaya çıkan bir tür olarak Osmanlı toplumunun gündemine girmez. Özellikle Fransız romanının belirgin etkisiyle doğmuştur.

“Kültürel plandaki “ithalcilik” olgusu, hiçbir zaman ekonomik alandaki ithalciliğe benzemez ve kaçınılmaz bir şekilde yerel kültürün birçok unsuru ile bütünleşerek biçimlenir. Bu bağlamda, Osmanlı-Türk romanı da, Batı’dan aktarılan biçim ve temalarla Osmanlı kültürel geleneğinin 1870’lerde aldığı biçimin sentezinden doğmuştur.”
(Timur, 2002: 18)

Osmanlı-Türk toplumu, Batı’nın aksine romanla adeta birden bire karşılaşmıştır. Batı romanından çeviriler ve adaptasyonlar, ilk romanları oluşturur.¹⁵ İlk çevirilerinin daha çok macera ve aksiyon ağırlıklı romanlar olduğu ilerleyen süreçte ise “hissi” ve “fıkri” romanlara yerini bıraktığı söylenebilir. (Özön, 1985: 112) Osmanlı-Türk toplumu romanla taklit ve çeviri yoluyla tanışmasına rağmen kısa bir süre içinde ilk yerli romanlar yazılmaya başlar. Roman yoluyla toplumu eğitmek isteyen yazarlar, cariyelik kurumu, kadının konumu, görücü usulü evlilik, ticaret, paranın nasıl kazanılacağı ve nasıl harcanacağı, genel görgü kuralları gibi konulara eğilmişlerdir. Tanzimat romancıları, boş inançlardan, hurafelerden, yobazlıktan ancak eğitim yoluyla halkı kurtarabileceklerine inandıklarından, edebiyatı da

¹⁵ İlk çeviri eser olarak Fenelon’un Telemaque’ını görürüz. Çeviriyi Yusuf Kamil Paşa yapmıştır. Aynı yıllarda Victor Hugo’nun Sefiller’i Bir Mağdurun Hikayesi, kısaca gazetede hikaye edildi. Diyojen gazetesinde tefrikaya başlanıp gazete tefrikası halinde bitip tükenmeyeceği kestirilen Monte Cristo, Türkçeye çevrilmeye başlandı. Bu arada bir Paul ve Virginie ve Arapça baskısından bir de Robenson çevrildi. (Özön, 110)

eğitimin yaygınlaştırılmasında ve halka ulaşılmasında en önemli halka olarak gördüklerinden, edebiyata bir işlevsellikle bakarlar.

Tanzimat romanında sıkça işlenen bir diğer konu ise züppeliktir. Aşırı Batılılaşma eleştirisi üzerinden gündeme gelen ve bu eğilimin yarattığı tip olarak romanlarda karşımıza çıkan ve *tatlı su Frenkleri* olarak da nitelenen züppeler, yaşadıkları toplumun değerlerine yabancılaşmış ve Batıcı bir yaşam biçimini ve bu biçimin alışkanlıklarını hayatlarına uyarlamaya çalışan ama bir türlü gerçek anlamda Batılılaşmamış tipler olarak karşımıza çıkar. Ahmet Mithat'ın “Felâton Bey ile Rakım Efendi” romanında görüldüğü üzere Batılılaşma sorunu romanın kuruluşu ve kişilerini belirlemek açısından sön derece iyi bir örnektir. Bu izlek, Cumhuriyet dönemi romanının en belirgin izleklerinden olacak, neredeyse 1950'lere kadar yoğun bir biçimde, daha sonrasında ise bazı yazarlarımızın ele aldığı biçimiyle Türk romanının gündeminde yerini alacaktır. Aşağıda değineceğimiz üzere, yine aynı yazarın “Hasan Mellah” adlı romanının aksine Felâton Bey ve Rakım Efendi romanı tezli bir romandır.

Felâton Bey tüketim ekonomisinin etkisi altında, bol bol tüketen, alafranga yaşam biçimi oluşturmaya çalışan, yarım yamalak Fransızcasıyla ahkâm kesen bir taklitçi olarak yazar tarafından yargılanır. Rakım Efendi ise, Batılılaşmayı doğru anlayan, çok çalışkan, tutumlu ve giderek ekonomik durumunu düzelteren olumlu bir karakter olarak yazar tarafından göklere çıkarılır. Felâton Bey, uçkuruna düşkünlüğü ile, konuşma biçimi ile, sakarlıkları ve patavatsızlıkları ile alabildiğine komik durumlara düşürülür. Tıpkı Rezaizade Mahmut Ekrem'in “Araba Sevdası”ndaki Bihruz Bey gibi komikleştirilir ve alabildiğine *feminize* edilir

“Bihruz Bey, valideyninin tek evlâdı olduğu için zaten pek şımarık büyümüş idi. Pederin servet ve samanı mahdumun her arzu ettiği şeyi kolaycacak istihsal edebilmesine müsait olduğu gibi gençlik icabatından olan temayülâtına da hiçbir taraftan bir gûna mümanaat görmediği cihetle Bihruz Bey sonraları kaleme gidip gelmeyi pek

seyrekleştirmiş idi. Kaleme gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvap ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan, vesilelerle Beyoğlu'nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları, pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır idi. Vilâyetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki –sırmalı esvap içinde, midilli veya at üzerinde- arkasında çifte çift uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu Beyin İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye masruf oldu ki birincisi **araba kullanmak**, ikincisi **alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek**, üçüncüsü de **berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolarla fransızca konuşmak** idi.” (Ekrem, 1993: 17)

Dolayısıyla Osmanlı-Türk romanında züppelik sadece bir ecnebi hayranlığı olarak karşımıza çıkmaz bunun yanında yaşanan topluma, cemaate de bir yabancılaşma ve züppenin kadınsılaştırılarak, görünmez kılınması ve “öteki”leştirilmesi söz konusudur. Ancak konumuz açısından en çarpıcı durum ise, züppe olarak işaret edilen erkek roman kahramanlarının kadınsılaştırılmasıdır. Felâton Bey, duruşu, bakışı, giyimi, konuşması ile, erkeklik olarak kabul gören sıfatların oldukça uzağında betimlenir. Ataerkil algılayışa göre, aşırı etkilenmek, kendi aklıyla değil, *bir şeyin uydusu* olarak yaşamak kadınsılaşmak demek olduğundan, Batı taklitçisi ya da bu yaşam biçiminin bazı yönlerinden fazlasıyla etkilenen erkek, aslında kadınsılaşmış erkek olarak işlenir. Züppelik, Doğu-Batı, geleneksel-modern karşıtlıkları üzerinden tanımlanması çabalarının yanına, Batılılaşmanın, kapitalistleşmenin ortaya çıkardığı yeni düzen dinamiklerinin bir sonucu olarak belli tiplerin zuhur etmesi olarak da nitelenebilir.

Bu aynı zamanda Osmanlı-Türk toplumunda ve Cumhuriyet'e uzanan süreçte eril gücün yitirileceği korkusu ile kadınsılaşmanın karşısında durmaya çalışma ya da bu züppe, taklitçi tipler üzerinden erkekliği yeniden kurmaya çalışma bu dönem romanının temel dokulardan birini oluşturur. Sömürgecilik dili ise, tam tersi bir noktadan kendi varlığını meşrulaştırır. Avrupa'dan dünyanın diğer merkezlerine

yönelik sömürgeleştirme adımlarında ise meşruluğu arttırmak için kendine has bir dilin oluşturulması ve hikâyelerin anlatılması gerekmektedir, dolayısıyla Avrupa'yı sürekli erkeklik, yabancı yeri (sömürgeleştirilecek yer) ise kadınlıkla eşitleyen bir yaklaşım ve bir dil söz konusudur.

Sömürgeci söyleme göre, çoğunlukla dışı "öteki"nin, erkek Avrupalı tarafından bekâretinin bozulduğu, baştan çıkarıldığı, fethedildiği, ırzına geçirildiği, sahip olduğu biçiminde heteroseksüel imgelerin kullanılması ilginçtir. Ataerkil dil, yaptığı her tür sömürgeleştirme eyleminde, kendi dilini eylemlerini meşrulaştırmak için kullanır. Bununla birlikte, örneğin Hindistan'daki İngilizler için, ülkenin kendisi tehditkâr bir *femme fatal* imgesiyle özdeşleştirildiği de görülür. Yerlilere karşı düşmanlık, sömürgeleştirilmek istenen toprakların baştan çıkarıcı ve gizemli niteliklerinden duyulan derin korkuyu da beraberinde getirebilir. (Cemil Schick, 2000: 145) Yukarıda belirttiğimiz gibi ise, "beyaz adam" ve onu taklit eden yerli takipçiler ya da bir başka deyişle aşırı Batılılaşmışlar ise yine hafife alma ve alay etme ve mücadele dili kurma adına, cinsiyetçi bir söylemde kadınsılaştırılır. Osmanlı-Türk romanı ise, bu tür karakterlerin sıklıkla karşımıza çıktığı, başkaldırının cinsiyetçi söylemin arkasına sığınarak üretildiği bir arenadır. Kadınsılaştırılmış erkek kahramanların yanında, "hafif" kadının, "kolay elde edilebilir" kadının, düşkün kadının gayrı-Müslüm olması, dahası ailenin içine kadar girerek, erkek iktidarını yerle bir edişi, iç karışıklıklara ve ailenin çöküşüne neden olması bir diğer dikkat çekici başlıktır.¹⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Mürebbiye"si buna çarpıcı bir örnektir. Aileye öğretmen olarak gelen gayrı-müslüm kadın, ailenin tüm erkeklerini baştan çıkarır ve aslında öğretmen değil, önceki hayatında bir fahişedir.

İlk çeviri romanların dışında yazılan ilk roman denemelerinde geleneksel halk hikâyeciliğin, meddah hikâyelerinin izlerini fazlasıyla buluruz. Çünkü ilk roman

¹⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, Özgür Yayınları, İstanbul: 1997

yazarlarımız Ahmet Mithat'tan Şemsettin Sami'ye¹⁷, Namık Kemal'den Recaizade Mahmut Ekrem'e birlikte büyüdükları halk hikâyeleri izleklerini ister istemez Batılı anlamda yazdıkları romanlarına taşırlar.

Meddah hikâyeleri ise, (konularını masaldan, menkıbelerden ve diğery hikâyelerden alanlar dışında, kendi zamanındaki çevresine sadık kalır, kişileri bize benzer kişilerdir ve şehrin güncel yaşam içinde geçen olaylar süssüz düzyazı diliyle anlatılır. Örneğın, genellikle bir mirasyedinin kadın ve içki alemlerinde servetini tüketmesi tema'sını işleyen Tıfli Çelebi hikayeleri (Hançerli Hanım¹⁸, Sansar Mustafa, Kanlı Bektaş, Letaifname) 17. yüzyıl İstanbul'unun esnaf çevresinde geçen ve gerçekçi bir havası olan hikayelerdir. (Moran, 2001: 27)

Bu hikayelerin malzeme olarak çeşitlilik sunmasının yanında, kuruluşlarının da dönemin toplumsal bilinçaltını yansıtması anlamında önemi oldukça büyüktür. Yukarıda sözü geçen, Hançerli Hanım hikâyesi, geleneksel halk hikâyeciliğımızden süzülüp gelen izler taşımakla birlikte, ilk romanlara kaynaklık eder. Baba figürünün ortadan kalkmasıyla münzevi oğul, kendini kumara, içkiye ve sefahate verir.

¹⁷ Roman Avrupa'da 19. yüzyılda eleştirel gerçekliğin doruklarını yaşamaktadır. Ancak bir tür olarak eğlendirici ve ilgi çekici özelliğini de hiç yitirmemektedir. Bu özelliği de, bir sanat olarak algılanmasının ötesinde, bir aktarım ve anlatım aracı olarak algılanmasının ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Bu bakış açısı altında bakıldığında ilk Türk romanı olarak anılan Taaşuk-i Talât ve Fitnat romanının Victor Hugo'nun romantizmi ile Daniel Defoe'nin nesnel gerçekçiliği bağliğında, alaturka bileşkesiyle sonuçlanmasına neden olmuştur. Şemsettin Sami, yalnızca 'roman' yazmak üzere yola çıktığından, doğal olarak konu üzerinde yoğunlaşmış ve etkili bir son kullanarak da romanını bitirmiştir. Basit olarak ele alındığında roman, günümüzün ucuz filmleri gibi, sonu ile yakın ilintili bir etkileme özelliğini her zaman korumuştur. (İdil, 1982: 108)

¹⁸ Hançerli Hikaye-i Garibesı, Tıfli Çelebi'nin hikayesi. 4. Murat zamanında İstanbul'da çok ama çok zengin, Karun'un hazinelerini kıskandıracak kadar zengin bir adamın ve Süleyman Bey adında güzelliğini kimsenin anlatamayacağı oğlunun hikayesi. Öyle güzeldi ki Süleyman Bey, aşıkları onun derdinden dağ başlarını mesken etmişler ve deli zincirini boyunlarına takmışlardır. Babasının ölümü üzerine, münzevi ve saf Süleyman Bey, mirastan pay almak isteyenlerce meyhanelere, sefahate dadandırılır. Mallar bir bir eriyip, yok olur. Anne sözü dinlenmez... Herşeyi yitirdiği bir zamanda Bedesten'de bir ticaret ortağının dükkanına oturur. Günlerden bir gün, Süleyman işe giderken, Yağcılıklar'da süslü bir koçuya rastlıyor. Süleyman görünür görünmez kafesleri açılıp güneş gibi çok ışıklı biri görünmekle Süleyman'ın aklı başından gidiyor. Arabanın içinde çok süslü bir hanım oturmuş, karşısındaki cariye, hanımın Süleyman'a karşı olan ateşini serinletmek için yelpaze sallıyor. Hanım Süleyman'a, Süleyman da cariyeye vurgun... Hikaye, Hançerli Hanım'ın Süleyman'la Cariye Kamer'i ayırmak üzere yaptığı kötülüklerle, Hançerli Hanım'ın Süleyman'ı hançeriyle yaralayıp Adalar tarafında denize atmasını Tıfli'nin görmesi, Süleyman'ı kurtarması, olup bitenleri Padişah'a anlatması ve tarafların birbirlerini af etmeleri ile sonlanıyor. (Özön, 1985: 88)

Babadan kalan malları yer bitirir. Şeytan bir kadının arzu nesnesi olur ama kendi için çıkış olabilecek, güçsüz, masum ve güzeller güzeli (evdeki melek) genelde Osmanlı toplumunda cariyeler bu konuma uygundur, bir “kız”a¹⁹ âşık olur ve bu aşk kimi zaman erkek karakterinin kurtuluşu ya da mahvına sebep olur. Âşık hikayelerinin yapısına uygun olan bu olay örgüsü şu biçimde bölümlendirilebilir: Genç kız ve genç erkeğin arasında aşkın doğuşu, sevgililerin ayrı düşürülmesi, sevgililerin birbirine kavuşmak için verdikleri mücadele, ya kavuşma ya da ölümlle bitiş. Bu aşk hikâyeleri, Batıdaki romans yapısıyla benzerlik gösterir, aşkı dünyevi ve ilahi biçimiyle sınıflandırmaya da yönelebilir. Sevgiliye bağlılık ve sonuna kadar sürdürülen sadakat aşkın yaşanmasında en önemli erdemdir ve bu yolda çekilen tüm çileler aşıkları, özellikle erkekleri yüceltir ve ‘hak âşığı’ katına yükselterek erkeği kutsar.

Ahmet Mithat’ın yazdığı, roman “Hasan Mellah”ı (1874)²⁰ Monte Cristo’dan esinlenerek yazdığını söyler Ancak gerçekte romanın kuruluşu âşık hikayelerinin Batı romanına dönüştürme çabası olarak nitelendirilebilir. Orhan Pamuk’un bir aşkın romanı olan Masumiyet Müzesi’ni incelerken, aşkın ne olduğunu, yaşanışını, bu aşk romanı örgüsünün kuruluşunda geleneksel halk hikâyeciliğimizin etkisi gibi başlıklara bakacağımızdan, Özellikle Tanzimat romanında billurlaşmış biçimde görülen geleneksel anlatılarla harmanlanan Batı roman ve romans biçimlerinin aşkı ve aşk içinde kadın tarafını konumlandırılış biçimi ayrıca büyük önem taşımaktadır. “Hasan Mellah”taki aşk ilişkisi, Hasan ve Cuzella arasında geçmektedir. Hasan Müslüman, Cuzella ise Hıristiyandır. Birbirlerini görür görmez âşık olan çift, birbirlerine ölene dek sadık kalacakları sözü verirler. Ancak zengin Pavlos, yani başka bir erkek, Cuzella’yı kaçıtır. Kaçma kovalamaca sahnelerinin ardından,

¹⁹ Âşık olunan ve “evdeki melek” tipolojisi masum ve bakiredir. Bir başka deyişle cinsel olarak uyanmamıştır. Şeytan kadın ya da arzu edebilen kadın ise ya duldur, ya “kötü” kadındır ya da yalnız yaşayan, erkek egemen düzeni tehdit eden talepkar bir kadındır.

²⁰ “Kadiks deniz okulunu bitirmiş Hasan Mellâh, ellerine düştüğü korsanlar tarafından İspanya’da bir şehirde bir zengin evini soymakla görevlendirilir. Tırmanarak girdiği odada uyumakta olan kız, korsanların soyacakları Alfons’un kızı Cuzella’dır. Uyanan kız, Hasan Mellâh’ın resmini daha önce görmüş, ona âşık olmuştu. Yakalanmaması için, Hasan’ı odasında saklar. Daha sonra kız kaçırılır, Hasan Mellâh bir gemi satın alıp kızı kaçıranın peşine düşer, türlü serüvenlerden sonra Cuzella’yı kurtarır, onunla evlenir”(Özön: 1985)

Fransa, İspanya, Fas, Mısır, İstanbul, Cezayir, sonunda sevgililer Şam'da bir araya gelir. Ahmet Mithat, geleneksel halk hikayeciliğimizdeki bazı sahneleri ve ölümüne aşıklık durumlarını gerçekçi bulmadığından, romanın bazı bölümlerinde okuyucuyla tartışmaya ve görüşlerini aktarmaya girişir. Yazara göre, ölümüne aşk ve sonsuz sadakat tartışmaya açık bir konudur. Ahmet Mithat, her romanında yaptığı üzere, romanı bölerek, araya girer; duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarır.²¹ Ahmet Mithat'ın aşkı anlatma biçimindeki ataerkil dil ise son derece dikkat çekicidir. Burada, kadın afettir, pençeleri ile âşıkları kendine esir etmiştir. Bu anlamıyla, kadınlar, gerek "masum bakire" gerekse "ölümcül kadın" olsun, Ahmet Mithat'ın sözleriyle eşitlenmiş olmakta, ne biçim olursa olsun, kadının kötücüllüğünün altı çizilmektedir. Erkeği zayıflatmaya çalışan ,onun erkekliğine meydan okuyan şeytan kadına karşı dikkatli olmak, onun pençesine düşmemek gerekir Ahmet Mithat'a göre.

Ancak Ahmet Mithat son derece şaşırtıcı bir yazardır aynı zamanda. Hasan Mellah romanındaki kadınlara ve aşka dair saptamalarında erkek egemen dil kullanırken, kimi romanlarında da döneminin son derece ilerisinde neredeyse feminist bir söylemle kadınları kollamıştır. Yazarın Felsefe-i Zenan adlı yapıtı buna örnektir. Felsefe-i Zenan²², yazıldığı dönemin son derece ilerisinde bir romandır. Kadınların okumasına temkinle yaklaşan erkek yazarların aksine, kadınlardan oluşan bir dünya çizdiği, Kadınların Felsefesi romanında, kadına ataerkil sistem tarafından dayatılan tüm cinsiyet rollerini alaşağı etmiş, evlilik kurumu²³ dışında da kadınların kendilerini

²¹ "Şimdi siz bana sorarsanız ki insan alaka eylediği bir kızın aşkından bütün bütün vazgeçebilir mi? Bak ben bu bapta ihtiyar Alfons ile hemfikir olamam. Hele Paris'de Mişle'nin bu bapta arz eylediği fikri hiç tasvip edemem ya! Ama bu bapta bildiğim bir şey mi vardır? Hayır. Zaten benim dünyada hissiyatımdan başka bildiğim hiçbir şey yoktur. (...) Alemde başından aşk geçmemiş kaç kişi bulabilirsiniz? Hele benden beş on kadarı geldi geçti. (...) İnsan, sevmek ister; sevilme ister. Bu muaşakayı unutmak mutasevver değildir. Bin yıl sonra hatıra gelse yüreğinin cızladığını duyar. Lakin bir kere kendisini bir afetin pençesine kaptırmış olan insan ilaherel ömür o pençenin mağlubu ola gitmez. Bunun gibi nice pençeler insanın yüreğini tiftik tiftik eder. Hangisi daha galib gelirse yürek onun zebunu olur. (Mithat, 1975: 15, aktaran Berna Moran)

²² Ahmet Mithat, Felsefe-i Zenan, Sel Yayınları, İstanbul: 2008

²³ Ortaçağ'da Avrupalı kadın için de evlilik bir kölelik biçimiydi. Bunun için kendilerini dine adamayı bir çıkış yolu olarak gören kadınlar vardı. Dini mesleği olmayan kadınlar, tamamiyle erkeklere hizmet etmek için vardı. Siyasi ve toplumsal açıdan çok önemli olan evlilik piyasasında babalar ya da koruyucular tarafından pazarlık kozu olarak kullanılan seçkinler sınıfındaki kadınlar evlilikten

var edebileceklerine işaret etmiş ve okuyarak, öğrenerek, bilge insanlar olarak kadınların da hayatlarını sürdürebileceklerini göstermiştir. Romandaki kadın kahramanlar, özgür iradeleriyle evliliği reddetmiş, hayatlarını öğrenmeye ve okumaya adanmışlardır. Zaman kaybı olmasın diye yemek ve çamaşır işini de dışarıda yaptırmakta, yaşamlarını tercih ettikleri biçimde yaşamaktadırlar. Öyle ki, aralarından Zekiye, evlenince görür ki, evlilik kadınlara göre değil. Evliliği ölümüne neden olur. Romanda Ahmet Mithat kadın okurlarına adeta şunu söylemektedir: Kadınlar için kitapların korunaklı dünyası evlilik kurumundan daha güvenlidir. Kadınlar bu dünyada daha fazla rahat ederler. Kadını, arzunun tehlikelerinden aşkın verdiği acı ve gelgitlerden, ev içindeki ücretsiz ve görünmeyen emekten kısacası kölelikten kitapların dünyası korur kadını. Bu yüzden kadınlar, erkeğin yerine kitapların büyüleyici, dingin ve sağaltıcı dünyasını tercih etmelidirler.²⁴

Çağına, hatta bugüne göre oldukça ileride olan, feminist argümanlara sahip bu romanın yanında Ahmet Mithat, Karı Koca Masalı²⁵ adlı uzun öyküsünde, dilin ataerkil belirlenimine de meydan okur. Bu anlamıyla, Ahmet Mithat, özgürlükçü siyasal çizgisi içinde, zaman zaman muhafazakârca verili toplumsal yapıya sarılma da, bazı romanlarında şaşırtıcı derecede ileri tezleri ile kadınların eğitimini içtenlikle destekler.

kaçamazdı. Çoğu zaman kendilerinden onlarca yaş büyük adamlarla evlendirilirlerdi ve bir kadının kendisini kilisede rahibin karşısında bulana kadar toplumsal açıdan kocasını tanıması kuraldan çok istisnaydı. Kadının kocasına cinsel yönden boyun eğmesi hem toplumsal hem de yasal açıdan zorunluymuştu ve zor tehlikeli ve sık sık öldürücü olan çocuk doğurma olasılığından kaçış yoktu. (...) Bingenli Hildegard ve Schönau'lu Elisabeth gibi Ortaçağ'ın ortalarında yaşayan bazı büyük bilgin rahibelerden bize kalan metinlerde, evlilik kölelikle neredeyse aynı şekilde tarif edilir. Kadınların hoşuna gitmeyen şeyler kısmen evlilik yaşamının insanın gözünü korkutan fiziksel gereklilikleriydi: Erkeklerin cinsel taleplerine boyun eğmek, çocuk doğurmak, çocukların altını temizlemek, evi çekip çevirmek. Kısacası evlilik kadınları tüketiyordu. (Blank, 2008: 183-184)

²⁴ Nurdan Gürbilek, "Erkek Yazar Kadın Okur" Kadınlar Dile Düşünce, Der. Sibel Irzık-Jale Parla: İstanbul İletişim 2009

²⁵ Dilin ataerkil belirlenimine karşı çıkan Ahmet Mithat, özellikle âşık ve maşuk tanımlamasının yani âşık ve âşık olunan biçiminde çevireceğimiz, bu anlamıyla kadını edilgen kılan sözcüğün kullanımına karşı çıkar. Kadın da âşık olamaz mı diye sorar. (Mithat, 1999: 48-49)

2.3 Osmanlı-Türk Toplumunda Kadınlar

Batı romanından farklı olarak Osmanlı-Türk romanında kadınların ele alınışı ataerkil ve İslâm belirlenimlidir. Kadının, neredeyse gerçek anlamda görünmez olduğu Osmanlı-Türk toplumunda romanlardaki kadınlara geçmeden önce Osmanlı'nın son döneminde kadının ne biçimde yaşadığına bir göz atmak yerinde olacaktır. Bu dönemde bir yandan Batılılaşma hareketleri sürerken, ki bu açılımların pek çoğu Batı karşısında sömürgeleştirilen ve 'kadınsılaştırılan' "erkekliğin" kendini 'erkek' hissetmesi için kadınlara yönelik baskının da katmerleşmesine neden olabilmektedir.²⁶ Bu durum bir yandan kadınlara yönelik bir baskılama sürecini beraberinde getirirken bir yandan da reform hareketlerine karşılık, sokaktaki adamın Batılı sömürgecilerden ve yönetici seçkinlerden intikamını, Batılılaşmış ve alafranga yaşam biçimini içselleştirmiş karakterlere, 'züppe'²⁷ diyerek, onları efemine bularak alay etmesine neden olur. Kadın baskı altına alınırken, Batılılaşmış erkek de kadınsılaştırılarak hafifsenir.

Kadının konumunun yansıması Osmanlı'da mekânın kurgulanışında da görünmektedir.

²⁶ "Sömürgeleştirici beyaz adam tarafından "Yabancı yer, kızlığının bozulmasını bekleyen saf bir bakire olarak sunulur; beklenebileceği üzere bu motif, öncelikle Yeni Dünya'nın keşfi ve sömürgeleştirilmesi bağlamında kullanılmıştır. Erkekleştirilen sömürgeci ve dişileştirilen sömürge, cinsel, yani doğal/biyolojik bir karşılaşma içinde resmedilmiş, böylece bir gereklilik, bir ahenk duygusu oluşturularak Batı tahakkümü meşrulaştırılmıştır."(Schick, 2000: 97) Bununla eş olarak da, 'kadınsı' hissettirilen sömürge topraklarındaki erkekler, erkekliklerini yeniden tesis etmek için kadınlar üzerindeki baskılarını ve yaptırımlarını arttırmışlardır.

*Burada Osmanlı'nın tam sömürge olmadığını da belirtmemiz gerekli. Güçten düşmüş, Batı karşısında zayıflamış bir iktidar. Taner Timur'un deyişiyle özellikle 19. yüzyılda yarı sömürge durumuna gelmiştir. Türkiye'yi tanıyan bir Fransız gözlemcisi şunları yazmıştır: "Bir elçi (Türkiye'de) her yerde bir şahsiyettir; fakat Pera'da tam bir kral gibidir. Bir sarayı, ve muhafızları vardır ve sokağa çıkarken, kalabalığın ekselansı rahatsız etmemesi için yarım düzine kavas önden fırlar." (Timur, 2002: 24)

²⁷ "Züppeye; başkasının arzusunu taklit eden bu köksüz ve özenti yaratığa, aşırılığı ve fazlalığı temsil eden bu ucubeye, bu gösterişçi müsrife yönelik alayın, yalnızca edebiyatta değil, politik söylemde de önemli bir yeri olduğunu hatırlatmakta yarar var. 'tatlı su frenki'nden, 'salon sosyalisti'ne, hatta günümüz mizahının baş kahramanı efemine 'entel' tipine kadar birçok kavram ve tip benzer bir tepkiyi yansıtır. Savaşçı erkeksi değerlerin olduğu kadar sokağın, mahallenin olduğu kadar cemaatin de tam karşı ucudur züppe." (Gürbilek, 2001: 106)

Osmanlı'da mekânın yapılandırılması²⁸ ve kullanımı kadının görünmez kılınmasına göre biçimlendirilmiştir. Dolayısıyla kadının ve erkeğin bu mekânları kullanımı onların yaşamlarına dair de bizlere son derece zengin detaylar sunar. Osmanlı toplumu, buradan bakıldığında kadınların hareketini kısıtlayan son derece baskıcı bir yapıya sahip olmuştur özellikle sözünü ettiğimiz son dönemlerde. Osmanlı yaptırımların etkisiyle Batılılaşırken, kendi ötekisi olan ve özel alanı temsil eden kadınlar üzerinde kontrolünü sağlayarak, elden kaçırdığını düşündüğü erkekliğini bu baskılama üzerinden tesis etmeye çalışmıştır. Bu anlamıyla, fiziksel mekân, kadın ve erkeğin gündelik yaşamının nasıl olması gerektiğini, sınırlamaları ve iktidar ilişkilerinin ne biçimde üretildiğinin de bir göstergesidir. Kadının kontrolü, onun mutfaka, hareme sıkıştırılmasıyla daha rahat bir biçimde sağlanır.

“Kadını yabancı erkeklerden ayırma isteği ve çabası evlerin mimarisine bile yansımıştı ve özel düzenlemeler ortaya çıkmıştı. Daha çok büyük konaklarda haremlik selamlık bölümleri, mahallelerde çıkmaz sokak düzenlemeleri, yüksek bahçe duvarları gibi.. 1888'de yazılan Mecelle'de 'kadına ait yerler' ifadesi yer almıştır. Makarr-ı nisvan, yani kadına ait yerler; mutfak, kuyu başı ve avlular olarak tanımlanmıştır. Bu mekânların bir başka yerden görünmesi zarar-ı fahiş sayılırken, bir kimsenin yeni yaptığı binadan ya da var olan evinde açtığı pencereden bitişik evlerdeki komşusuna makarr-ı nisvan olan yerler görünür ise bu durum zarar kabul edilip, zararın tanzimi istenirdi. Yani evde oturan kimse, o evin çevresindeki diğer evlerdeki kadınların bulunduğu yerleri göstermeyecek biçimde duvar ya da tahta perde yaptırmaya zorunluydu (Çakır, 2009: 80)

Kamusal alandan ve kan bağı olmayan erkeklerden saklanan Osmanlı kadınına getirilen baskılardan, kadın olmaları nedeniyle gayri Müslim kadınlar da paylarını alırlar. Sözelimi, alışverişe, kaymakçıya, dondurmacıya geceleri yalnız başlarına gitmelerine asla ve kat'a izin yoktur; dahası yine fermanlarla yasaklanır. Kadınların

²⁸ İnsanlar arasındaki farklılıklarla, mekansal arasındaki farklılıklar karşılıklı olarak birbirini desteklerler ve pekiştirirler, bu nedenle ideoloji, mekan temsillerinden yardım görebilir. Mekan salt düşüncenin alanı değildir, siyasal uygulamaların ayrılmaz bir parçasıdır da. Zira kişiler gerçeklerden çok, bu gerçekler hakkındaki algılarına göre hareket ederler. Dolayısıyla coğrafi verileri dolayımından toplumsal olarak inşa edilmiş kavrama/anlamlandırma yapıları insan eylemlerini biçimlendirirler. (Lefebvr 1991, aktaran Schick: 210)

şehrin nerelerinde, hangi semtlerinde, hangi günler ve hangi saatler bulunacağından, ne biçimde giyineceklerine kadar ferman üstüne ferman yazılıyordu. Kadının üzerindeki kontrolün elden kaçırılması aslında Batı'ya karşı yitirilen 'erkekliğin' tam anlamıyla ve sonsuza dek elden yitmesi anlamına gelebilirdi. Bunun için de kadınların çarşaf renklerinden taktıkları ufak tefek süslere kadar, yaptırımları delmeye yönelik her türlü masum çıkışları sert engellemelerle karşılaşıyor.

Haziran 1726 tarihli fermanda, İstanbul Kadısı'na ve Yeniçeri Ağasına ve Bostancıbaşı Ağa'ya hitaben şöyle deniyor.

Bundan böyle kadınlar bir karıştan ziyade büyük yakalı ferace ve üç değirmiden fazla baş yemenisi ile sokağa çıkamayacaklardır. Feracelerde süs olarak bir parmaktan daha enli şerit kullanmayacaklardır. Bu yasakları dinlemeyecek kadınların o anda sokakta yakaları kesileceği ve esvaplarının yırtılacağı ilan olunsun. Uslanmayıp ısrar edenler olursa, ikinci ve üçüncü seferinde yakalanıp taşraya sürgün edileceklerdir. Bu husus mahalle imamları vasıtasıyla bütün İstanbul kadınlarına tebliğ olunsun. Bu yasakları dinlemeyen terziler ve şeritçiler de ayrıca şiddetle cezalandırılacaklardır. Yasakların uygulanmasında ihmaliniz görülürse siz de şiddetle ceza göreceksiniz. (akt. Altınay, yb. 1988: 4, aktaran Çakır 2009)

Kadının, giyim kuşamı üzerindeki katı denetim ve yaptırımlar, Serpil Çakır'ın da belirttiği gibi, kadınların sınırlarını zorladığı, modernleşmenin başladığı yıllarda daha da artar. Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinde görünmez olan, kamusal alanın tamamen dışında konumlanan kadınlar, erkeğe bağımlı, onun hayattaki erkekliğini ve başarısını sağlayan yardımcı elaman olarak kabul edilmiştir.

Görücü usulüyle evliliklerin²⁹ tartışılmaya açıldığı, eleştirildiği, aşkın tartışılmaya başlandığı Tanzimat sürecinde, kadın ve erkeğin bir arada olmamasından kaynaklanan kısıtlamalar, aşkı iki cinsin karşılıklı etkileşiminin doğal bir sonucu olmaktan çıkarır. Çünkü iki cinsin biraradalığı yasaklanıyordu. Kadın ve erkeklerin kent içinde ne zamanlar dışarı çıkacağı ve nerelere gideceği bir düzenleme konusu olabilmıştır³⁰ Katı yasaklamalar, özellikle Müslüman kadınlara yönelik son derece kısıtlayıcıdır. Bu yasaklamalara uymayan ya da sınırları ihlal eden kadınlara yönelik ise, hem cezai yaptırımlar, hem de erkek tacizi ve şiddetinin farklı biçimleri söz konusudur.

Ataerkil İslamcı sistem kadınlara yönelik zorunu sürdürdursun, 1839'dan İkinci Meşrutiyet'e kadar kadınlarla ilgili de bazı düzenlemeler yapılır. Arazi kanunun çıkması, esaretin ve cariyeliğin kaldırılması, kız sanayi okullarının, kız

²⁹ İbrahim Şinasi'nin 1859 yılında yazdığı ve 1860 yılında yayımlanan "Şair Evlenmesi" Batılı anlamdaki ilk tiyatro yapıtıdır. Oyunda, görücü usulü evlilik masaya yatırılarak, kadın ve erkeğin birbirini görmeden evlenmesinin neden olabileceği sakıncalar üzerinde durulur. Batılı tutum ve davranışı, kılık ve kıyafetiyle pek sevilmeyen, eğitilmiş olmasına rağmen saf bir yapıya sahip Şair Müştak Bey, sevdiği Kumru Hanım'la, kılavuz ve yenge hanımlar aracılığıyla evlenmiştir. Nikah sonrasında kendisiyle evlendirilen kişinin, Kumru Hanım'ın çirkin ve yaşlı ablası Sakine Hanım olduğunu görünce önce bayılır sonra itiraz eder. Mahallelinin de işe karışmasıyla başına gelenleri kabul etme mecburiyetinde kalan Müştak Bey'in imdadına arkadaşı Hikmet Bey yetişir. Hikmet Bey'in mahalle imamına verdiği rüşvetle olay çözülür, yapılan hile sonuçsuz kalır. Sonunda muradına eren Müştak bey Kumru Hanım'a kavuşur. Ancak Hikmet Efendi birbirleriyle görüşmeden evlenmeye kalkmanın sonucunun kötü olacağını söyler. Müştak Bey'in aklı başına gelir.

³⁰ "Boğaziçi ve İstanbul ve Üsküdar seyir yerlerinde kadın erkek karmakarışık oturup hilaf-ı edeb şeyler vukuu istihbar olunduğundan bu uygunsuzluğun men'i için her cinse mahsus seyir günleri tayin ve tahsis olunmuştur. Şöyle ki, Boğaziçi'nde kadınlar Cuma günlerinde yalnız Küçüksu ve Göksu'ya gidip başka hiçbir seyir yerlerine gitmeleri menudur ve cuma günüyle pazar gününden maada kadınların sair Boğaziçi seyir yerlerine gitmeleri caiz olup fakat erkek bulunduğu halde gayet ediphane ve erkekler dahi yoluyla hareket ederler ve cuma günü erkeklerin Zikir olunan Göksu ve Küçüksu'ya gitmeleri yasak olup sair seyir yerlerine gidebilirler. Üsküdar taraflarının seyirleri pazartesi ve perşembe günlerinde yalnız taife-i nisaya mahsus olup erkek gitmesi memnudur. Bu iki günden başka dahi kadınların bu Üsküdar seyirlerine gitmeleri caiz değildir. İstanbul tarafında dahi cuma günlerinde Kâğıthane kadınlara ve Çırpıcı ve Veliefendi Çayırıları erkeklere mahsus olup bir takımın gününde öbürünün gitmesi memnudur. Umumen pazar günlerinde kadınların seyir yerlerine gitmeleri men olunmuştur. Boğaziçi'dne Kalender nam mahalde ve Maslak dedikleri yerde sair seyir yerleri gibi her cinse ayrı mahaller olmadığından ve buralara ehl-i İslam kadınlarının ne gün olur ise olsun azimetleri caiz olamayacağından eğer hilâfında hareket görülür ise haklarında tedibat-ı şedide icra olunacaktır. Ramazan-ı Şerifede kadınların sokakta ve eyyam-ı sairede seyir yerlerinde on birden –gün batımının bir saat öncesinden- sonraya kalmayıp vaktiyle yerlerine avdet ederler" (Takvim-i Vakayi, Gurre-i Nun, 1263, Def'a 347'den akt. Tarih Toplum, 1984: 36-37, akt. Serpil Çakır, 2009: 84-85)

rüştiyelerinin, kız öğretmen okullarının açılması, kadınların yavaş yavaş meslek edinmesi ve çalışabilmesinin de önünü açar.

Pek çok kitabın ve süreli yayının çıktığı bir dönem olarak Tanzimat'ta, kadınlar da yazın hayatı içinde yavaş da olsa yerlerini alırlar. Terakki-î Muhadderât, Ayine, Aile, Hanımlar, Şukûfezar –tamamen kadınların çıkardığı ilk kadın dergisi-Mürüvvet, Parça Bohçası, Hanımlara Mahsus Gazete, Hanımlara Mahsus Mâlûmât, Takvim-i Nisâ gibi yayınlar, o güne kadar pek sesleri duyulmayan kadınlardan, kadınların eğitim sorunlarından, ev ve aileye dair, kadının ataerkil sistem içinde ev içine hapsedilmesi ve görünmeyen emeğini olumlayan yazılara kadar kadınlara ilişkin bir dizi başlıkta yayın yapar. Kadınların eğitilmesi gerektiğini, iyi bir eş ve anne olabilmek için eğitimin şart olduğunu dillendiren yazılarında tek tük de olsa kadın yazarlar, yeni bir dönemin habercisidirler.

Bu süreçte özellikle ilk Türk kadın yazarı olarak anacağımız Fatma Âliye ve Şair Nigâr Hanım bilhassa önemlidir. Tanzimat aydınını sayarken ya da ilk Türk yazarları bölümünde adı anılmayan Fatma Âliye, siyasi düşünceleri ile Tanzimat'ın Yeni Osmanlılar kadroları içinde yer almasa bile, bir kadının da edebiyat yaparak, yazı yazarak kendini var edebileceğini göstermesi, kadının görünmezliğine yönelik bir başkaldırıdır.

Fatma Âliye, “Bir Osmanlı Kadın Yazarının Doğuşu” adlı biyografisinin önsözünde amacının Osmanlı dünyası içinde bir kadın yazarın nasıl çıktığını anlatmak olduğunu, bir kadın yazarın yetişebilmesini hayal bile edemeyenler bunun gerçekleşmiş olduğunu göstermek olduğunu söyler. Fatma Âliye'nin yaşamı bir kadının yazar olma yolunda çektiği sıkıntıların ve verdiği tavizlerin öyküsüdür.

Erkek işi olarak nitelenen yazarlığa başta, devlet adamı, tarihçi, hukukçu ve yazar Ahmet Cevdet Bey ve kızlarını aydınlanmacı bir ruhla yetiştirmesi, sonra kocası ve hocası Ahmet Mithat Efendi olmak üzere erkeklerin etkisiyle girer. Kimi zaman

engellemeler kimi zaman teşviklerle başlayan yazarlık serüveninde Meram (1890) George Ohnet'in Volonte adlı romanının çevirisidir. **Bir kadın** imzasıyla yayımlanır. Gazetelerde çevirilen yapar; Ahmet Mithat ile Hayal ve Hakikat adlı bir roman yazarlar. Yine imza **bir kadındır**. Nisvan-ı İslam, Muhâderat, yayımlanan kitaplardır. 1897'de Refet, 1899'da Udî yayımlanır. (Kırtıl, 2003: 102)

Roman kahramanları kendi ayakları üzerinde durabilen, güçlü, erkeğe gereksinim duymadan yaşayabilen, güçlü kadınlardır. Ancak kadının erkekle eşitliği konusunda gelenekçi ve ataerkil sistemin ihtiyaçlarına yanıt verir tarzda bir düşünce sistemi kurar. Ancak, Osmanlı-Türk toplumunu gibi, kadının görünmez olduğu, İslamcı ideolojinin ataerkil sistemi güçlendirdiği bir toplumda, kadının sesini duyurmaya başlaması son derece önemli bir adım olarak görülmelidir.

2.4 Osmanlı-Türk Romanında Aşk ve Kadının Temsili

Yüzyıllar boyunca aşk³¹ diye bir duygunun var olup olmadığı, var ise nasıl tarifleneceği önemli bir sorunsal olmuştur. Aştan söz ederken, aslında kültür³² ve

³¹ "Aşk teslim olmaktır. Aşk, aşkın sebebidir. Aşk anlamaktır. Aşk bir müziktir. Aşk ve soylu yürek aynı şeydir. Aşk hüznün şiiiridir. Aşk kırılğan ruhun aynaya bakmasıdır. Aşk geçicidir. Aşk hiçbir zaman pişmanım dememektir. Aşk bir kristalleşmedir. Aşk vermektir. Aşk bir cikleti paylaşmaktır. Aşk hiç belli olmaz. Aşk boş bir laftır. Aşk Allah'a kavuşmaktır. Aşk bir acıdır. Aşk melekle göz göze gelmektir. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir. Aşk bütün bir dünyadır. Aşk sinemada el ele tutuşmaktır. Aşk bir sarhoşluktur. Aşk bir canavardır. Aşk körlüktür. Aşk yüreğinin sesini dinlemektir. Aşk kutsal bir sessizliktir. Aşk şarkılarda konu edilir. Aşk cilde iyi gelir. Aşk birisine şiddetle sarılma, onunla aynı yerde olma özlemidir Onu kucaklayarak bütün dünyayı dışarıda bırakma arzudur. İnsanın ruhuna güvenli bir sığınak bulma özlemidir.(...) Yanlış anlaşılmaktan korktuğumuz zamanlar her şeyi söylemeye kalkarız. Bu korku da bize herkesin söylediği şeyleri söyler." (Pamuk,1999: 78)

³² "Jaleciğim, artık lûgatimden aşk sözünü siliyorum... Aşk da Allah gibi ikisi de yok, ikisi de Allahsız... (...) Peki ya solcular? Stalin ve Lenin aşk için ne diyorlar? Ah neden bu en önemli şeyi hiç sorup öğrenmedim Kemal'den o zaman? Evet, Nazım ne diyor dostum? Sence Nazım, Baudelaire'den daha mı iyi merhem olur benim yarama? Marx âşık oldu mu? Bekir gibi yaptı mı? Ya Lenin, Aşk'a inanıyor muydu? Avrupalılar? Onların hayatları? Fakat bütün romanlarda aşk vardır değil mi? Nedir AŞK Jale? Bovary? O da aşk sayılmaz? Leylâ ile Mecnun? Evet onlarınki bir hastalıktır. Türkçecinin "marazi aşk" dediği "karasevda" ama bir de Windsor dükü ve düşesi var! Sıhhatli bir aklın nişanesi! Onlar da mı yalan; Onlar da mı oyun oynuyorlar bize? Batılı aşkla bizimki değişik olabilir mi? (Erbil, 1988: 97)

dünya görüşünden söz ediyoruz demektir. Aşk, tarihler boyu, insanlığı farklı ağırlıklarda meşgul etmiş, aşkı tanımla ve açıklama çabası sanatta da yansımaları bulmuştur. Aşk, insan varlığının temel bir gereksinimine yanıt verdiği için, insan, özellikle modern toplumda, yalnızlığından, bunalımından, görünmezliğinden aşk yoluyla kurtulabileceğini varsayar; insan ve toplum arasında bir boşluk oluştuğunda, bu gerilim, hayata tutunacak, hayatı yaşanabilir kılabilecek duyguların arayışına yönelir insanlığı. İnsanın kendini gerçekleştirme ve yeniden üretme olanakları kısıtlandıkça, özellikle modern kapitalist toplumlarda tüketim ideolojisine eşlik eden bir yararcılıkla pompalanan “aşk” kavramı, insanı yokluğu durumunda insanın kendini aciz ve değersiz hissettiği bir meta-duyguya dönüştürülür.³³

Aşk, Platon’un da sözünü ettiği gibi, insanı hayatta erdemli kılmakta; onur, dürüstlük gibi ilkelere karşı daha duyarlı hale getirmekte öbür dünyada da insana mutluluk vereceği var sayılmaktadır. Eski Yunanlı düşünürler, aşkı, “basit/bayağı aşk” ve “ilâhi aşk” olmak üzere iki şekilde tanımlanmaktadır. “Basit aşk” anlayışına göre, bir erkek ve bir kadın ancak bedensel dürtüler üzerine bir araya gelirler ve birleşirler; bu birleşme dünyevidir, tenseldir. “İlâhi aşk” ise, birbirinden etkilenen iki cinsin fiziksel arzularının ötesine geçip ruhlarının birleşmesi anlamına gelir. Çoğu zaman da tenselliğe hiç yer verilmeden, tinsellik yüceltilir. Erkeklerin tinsel aşka yönelimlerinin yanında Hıristiyan ideolojisinde, “kutsal bakire”de önemli bir yer işgal eder³⁴. “Kutsal bâkire”ler tinsel ilişkiye girmeyen kadınlar değildir tek başına, aynı zamanda bu durum, tinsel bir adanma biçimi; ilahi güce ve onun sırlarına kıpıyı açacak anahtar niteliğindedir. Kadının ilâhi aşk özleminin arka planında ise, bu dünyanın karanlığı ve basitliğinin yanında, “bayağı aşk”tan uzak kalarak, aynı

³³ “Romantik aşk, kendimizi “kahraman” gibi hissetme, yaşamımızın “kozmetik” düzende bir anlamı olduğunu görme, bizi “bütünüyle kavrayan”, kendimizden “daha yüce bir şeyle birleşme” ihtiyacımızı karşılama yollarından biridir. “Kozmik kahramanlık ihtiyacı” yaşamı doyurucu hale getiren “ilâhi ideal”e dönüşen sevgiliye, bütün tinsel gereksinimlerin yoğunlaştığı kişiye odaklanır.” (Becker, 1973: 160)

³⁴ “Adem’e dokunan Havva’dan, Batşeba’nın baştan çıkarılmasına ya da İsa’nın Magdanalı Meryem’i arıtan dokunuşuna kadar dokunma imgesi İncil’deki bütün cinsellik temsillerine damgasını vurmuştur.” (Sennet, 2008: 202)

zamanda ataerkil düzenin kadına yüklediği evlilik ve evliliğin kadına dayattığı görünen ve görünmeyen emek tüketimine de bir başkaldırı vardır.

“Aşkın her coğrafyada binbir resmi var. Anadolu’nun âşık geleneği, Hint kıtasının hiçlik öğretileri, sûfilerin birlik ve bütünlük felsefesi aşkın değişen renkleridir. Divan edebiyatına bir “aşk edebiyatı”, tasavvuf felsefesine de bir “aşk felsefesi” denilebilir. Sûfi yaşam terbiyesi aşkın ince ve zarif tanımlamalarıyla doludur: Bu tanımlardan biri Hallac’ınkidir: “Biş şey ancak anlamı kendinden daha ince olan bir şey eyle açıklanabilir. Anlamı aştan daha ince olan bir şey de yoktur; o halde aşk nasıl açıklanabilir?”” (Takış, 2004)

Osmanlı-Türk edebiyatında aşkın³⁵ hem tinsel hem de tensel bir kavranışı vardır. Tasavvuf edebiyatında vuslata ulaşmak Tanrı’ya kavuşmak, tek bir vücut olmaktır. İlâhi aşk Tasavvuf’a göre mecâzi aştan üstün ve mecâzi aşk, ilâhi aşka ulaşmak için bir basamaktır. Tıpkı Fuzuli’nin Leyla ve Mecnun Mesnevisi’nde olduğu gibi. Leyla ve Mecnun’un aşkı bir süre sonra Mecnun’un ilâhi aşkı aramasını gerektirir. Mecnun, mecâzi aştan ilâhi aşka uzanmış, dolayısıyla artık Leyla’nın aşkından geçmiştir. Tensel aşk, tinsel aşka dönüşmüştür.

İbni Arabî (1240) evrendeki her şeyin Allah’ın bir görünüşünden ibaret olduğunu belirterek, Tasavvuf’taki tensel ve tinsel aşk bütünlüğüne dair ilk söz söyleyenlerden biri olur. Her türlü sevginin Allah’ı sevmek olduğunu, çünkü her şeyin Allah’ın bir zuhuru (görünüşü) olduğunu öne sürer. Ona göre, güzel insan şeklinde yansıyan varlık aslında Allah’tır ve ona âşık olup, bu güzelliği âşığın gözünden seyreden de,

³⁵“ Pierre Burney, “Aşk” adlı incelemesinde, Doğu dinlerinde, cinsellikle tanrısalılık birlikte yoğrulmuştur. Hind Veda’larında yaratılış söylencesi çiftleşme eylemini içerir; Hind dinleri, cinsel etkinliği bir aydınlanma yolu olarak gören ‘Tantrizm’e dayanır. Çin Taoizminde ise, cinsellik/ıtp/mistisizm ayrılmaz bir bütündür. Antik Yunan’ın aşk tanrısı “Eros” evrenin yaratılış döneminde ortaya çıkar; yer ve göğün birleşmesini sağlamıştır; genelde ayrı maddelerin bir araya gelme eğilimini temsil eder. Cinsel enerji eski çağlardan beri yaratıcı güçle koşuluk içinde tanımlanmıştır. Freud bastırılmış cinsel enerjinin –ya da libido’nun- başka alanlara kaydırılarak uygarlığın gelişmesinde oynadığı rolü, son kitabı ‘Musa ve Tek Tanrılı Dinler’de anlatır. Psikanalizin çıkış noktası, iç dünyamızı besleyen enerjinin köklerinin, cinsel tutkuya uzandığı düşüncesine dayanır.” (Ecevit, 1992: 158)

aslında Allah'tan farklı bir varlık değildir. İbn-i Arabî'nin sevgi ve aşk kavramına getirdiği bir diğer boyut ise, *sevgi dini*, tanımlamasıdır. Ona göre, dinin de kiblesi, sevgidir. Ki bu Tasavvuf'un temelini oluşturmaktadır. Mevlâna *aşk dini*'nden söz eder. Yine Yunus Emre'de, sevgiye dayalı bir din yorumuyla, tüm insanlığı kucaklar. Bu anlamıyla mistik aşk ve tensel aşkın tümlüğü, iki aşkın birbirini doğurması, kapsaması ve birbirini beslemesi, Doğu'daki aşk ve sevgi anlayışının Sufiler tarafından ne biçimde yorumlandığını gösterir. Edebiyatta idealize edilen aşk ise, hiçbir beklenti ve menfaat olmadan fedâkarlık esasına dayalı bir sevgi anlayışına dayanır. Her ne kadar kadına duyulan aşkın son kertede tensellik taşıması kaçınılmazsa da, bunun platonik çerçevede anlamlandırılmaya çalışılması ve Allah'tan kaynaklanan aşk için de bu aşkın nitelendirilmesi söz konusuydu. Vuslat ya da cennet beklentisi ile değil³⁶, yani bir nevi pazarlığa girişir edayla değil, doğrudan aşkın gücüyle duyulan bağlılık öne çıkartılıyordu. (Şentürk, 2004)

Özellikle Divan edebiyatında aşk acı vericidir. Sevgiliye (âşık olunana) kavuşmak neredeyse imkânsızdır. Çile çekmenin kendisi amaç iken, aşk bir araç kertesine indirgenir. Tensellik ve tinsellik denkleminde, her ne kadar iki boyutun birbirinden ayıramayacağı, birbirini bütünlediği saptaması yapılsa da, Divân edebiyatı ve Tasavvuf edebiyatında bu ağırlık tinsel ve çilekeşlikten yanadır. Tasavvuf edebiyatında “kavuşma” eylemi, Tanrı ile yani sevgiliyle, âşık olunanla, buluşmadır. Mevlâna'nın *Şeb-i arus* olarak tanımladığı gün, bir vuslat günüdür. Dolayısıyla ölüm günü, sevgiliyle kavuşma günü, yani yeniden doğuş günü olarak selamlanır. Tasavvuf'ta ve Divân edebiyatının pek çok şiir biçiminde, Tanrısal yani tinsel aşk ile “mecâzi” aşkın iç içe geçtiğini görürüz. Hıristiyanlıktaki gibi bu iki aşk, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz.

Mecâzi aşk bir güzele gönül vermek, ona vurulmaktır, Tasavvuf'a göre; bütün coşkun duyguların ihtiras ve şehvetle bir kişiye hasredilmesidir. Âşık, sevgilinin

³⁶ “Cennet cennet dedikleri/ birkaç köşkle birkaç huri/ isteyene ver anları/ Bana seni gerek seni.” (Yunus Emre)

kusurlarını, ayıplarını görmez, yaptığı kötülükleri iyilik sayar, kötü davranışını, zülmünü iltifat kabul eder, onu kendisinden bile kıskanır. Mevlâna'nın dediği ve eski hekimlerin kabul ettiği gibi, aşk hastalığının ilacı ya sevenin başka bir aşka düşmesi ya da seyahate çıkması olarak kabul edilmiştir. Ki Batı'ya ait aşk hikâyelerinde ve romanslarda seyahate çıkmak, bulunduğu ortamdan ve havadan uzaklaşmak pek çok işlenmiştir. *İrfan ehli*, geçici aşkı da, tatmin fikri olmadıkça hoşgörmüşlerdir, çünkü onlara göre aşk; âşıkın gözünden bütün varlıkları, gönlünden bütün varlıkları sürer çıkarır; âşıkın gözünden başka bir varlık, ondan başka bir istek bırakmaz. Bu durum, *mecâzi* olmakla birlikte *Vahdet-i Vücut'a* yani *Birlik'e* hazırlıktır. Evrenin yoktan var edilmesi, tasavvufa göre aşk sebebiyledir. Cemal-i mutlak (mutlak güzellik) ve kemâl-i mutlak (mutlak olgunluk) olan Tanrı, gizli bir hazine iken, bilinmeyi seçmiş ve kendi güzelliğini görmek ve göstermek için evreni yaratmıştır. Dolayısıyla evren, Tanrı'nın güzelliğinin bir yansımasıdır; aynasıdır. İşte bu yüzden, evrendeki tüm canlı ve cansız varlıklar o aşk ile çarpılmaktadırlar ve her şey aşk'ın etrafında dönmektedir.

Gerek tensel gerek tinsel aşk ise, şarap gibi insanın iç dünyasını dışa vurur. Kötü duygulu kişi, karşısına çıkan engellere düşman olur, engellemeler karşısında cinayetlere varan suçlar işler; iyi duygulu kişi ise, aşkının şiddetini çevresine yöneltir, çevresindeki her şeyi sever, sevgilinin baktığı, gördüğü, duyduğu, konuştuğu, gezdiği her şeyi sevmeye başlar; her yerde her eylemde onu görür, onunla konuşur. Sevgilisini sevenleri kıskanmaz, onları da sevgiliyi sevdikleri için sevmeye layık görür. Bu çoğalma duygusu ve sevgi genişliği ise, sevgiliden, doğaya, doğadan insana insandan insanlığa ve evrene yayılır ki, bu çoğalmış ve derinleşmiş sevgi için artık sevgili bir semboldür. Yani geçici aşk, gerçek aşka köprü niteliği kazanır böylelikle, lanetlenmez, dışlanmaz ama desteklenir. Çünkü insanı şeffaflaştıracağı ve içini görünür kılacağı düşünülür.³⁷

³⁷ “Âşığın hastalığı, hastalıklardan apayrıdır; aşk Tanrı sırlarının usturlabıdır/ Aşk ister bu yandan olsun, ister o yandan; sonunda o yana klavuzdur bize./ Aşkı anlatmak, bildirmek için, ne dersem diyeyim, asıl aşka geldim mi, o sözlerden utanır kalırım./ Dilin anlatışı aydınlatır, aydınlatır ama, dile düşmeyen, söze gelmeyen aşk, daha da aydındır./ Kalem yazarak koşar gider ama aşka geldi mi, çatlar da kalakalır./Akıl aşkı anlatmada, eşek gibi balçığa saplandı da yatı gitti; aşkı da, âşıklığı da

“Bedensel doyumunun, “günah” kapsamında değerlendirilerek salt tinsel bir doyum amaçlayan Ortaçağ Hıristiyan ideolojisinde ise, kadın baştan beri “günahkâr”dır. Batı edebiyatında da uzun süre cinsellik dışı konular işlenirken, kadının romantik aşkın nesnesi olması daha geç bir dönemde karşımıza çıkar. Bedensel ve tinsel aşk bu anlamıyla birbirinden net biçimde ayrılır.³⁸

Divan Edebiyatı’nda ise *güzel* olarak nitelenen sevgili, genelde kadın imgesi ile bütünlenirken, çile çekmek, aşkı bir dert olarak gururla göğsünde taşımak, acının içinde yoğrularak sevgiliye daha yakın olmak imgeleri tinsellikle tenselliği adeta harmanlamıştır. Aşkın insanın tihyetini ortaya çıkaracağına yönelik inanç ise, tensel aşk için de söz konusudur.

*“ Pûte-i hicrân içinde sîm-tenler aşkına
Gerçi yanur yakılır âşık velî altun olur”*

Bakî’nin beytinde, âşık gerçi gümüş tenli sevgililer için dert ve ayrılık potasında yanar yakılır ama (toprak iken) altın olmuş olur, denir. Şaire göre, aşk acısı pişecek bir ateştir. Âşık, güzeller yüzünden aşk acısı içinde yanar, biter adeta kül olur. Ancak bu yanmanın farklı bir anlamı daha vardır ki, yanarak, olgunlaşmış, pişmiş ve özündeki cevher böylelikle açığa çıkmış; altın olmuştur. Bilindiği gibi altın, tozu toprağı, çeri çöpü ile potaya konular, yüksek ateş altında tutulup içindeki madenin eriyerek açığa çıkmasıyla oluşur. Âşık da, toprak, kan, et, su gibi basit unsurlardan oluşmuş bir varlık iken, aşk acısıyla pişerek ve çile çekerek değerlenmiş ve

gene aşk anlattı./Güneşe delil gene güneştir; sana delil gerekse ondan yüz çevirme/ Gölge de onun bir izini verir; verir ama güneş, her solukta can ışığı salar./Gölge, gece masalı gibi uykunu getirir; fakat güneş doğdu mu ay yarılır gider./Zaten dünyada güneş gibi eşi bulunmaz bir varlık yoktur; ölümsüz can güneşininse dünü yoktur, dolunmaz hiç.” (Mevlâna, 1999: 30)

³⁸“ Batı’da Adem ve Havva’yı cinselliği yaşadıkları için cennetten kovan Hıristiyan ahlakı, baştan beri bu dünyaya yönelik tüm hazların karşısındadır. Çağdaş düşünürler Wilhelm Reich ve Herbert Marcuse, cinselliğe baskının kaynağının yalnızca dinsel/ahlaksal olmayıp, siyasal özellik gösterdiğini vurgularlar. Bu düşünürlere göre, sanayi toplumlarında cinsel enerjinin bastırılarak üretime yönlendirilmesi eğilimi, burjuva tutuculuğunun bir başka nedenini oluşturur. Cinsellik, özellikle tek tanrılı dinlere bağlı toplumlarda çağlar boyu boyu çeşitli nedenlerle baskı altına alınmıştır. (Ecevit, 1992: 158)

olgunlaşmıştır. Bu anlamıyla aşk, insanın niteliğini değiştiriyorsa ya da özündeki, görünmeyen, gizli yönlerini açığa çıkarıyorsa, insan kendinden geçiş yaşayarak, şeffaflaşıyorsa ve uğruna her şeyden, kendi varlığı dahil, vazgeçiyorsa aşktır. (Doğan, 2004:38)

Öte yandan 16.yy şairi Fuzuli'nin dizelerinde aşk acısıyla yanıp tutuşmanın kendisi sağaltıcı, yaşam enerjisi verici ve büyüleyicidir. Sevgili için acı çekmenin ilahi bir yanı da vardır. Sevgiliye kavuşmak kadar, yukarıda Bakî'nin söylediği gibi, bu uğurda olgunlaşmak da çok değerlidir.

*“Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabib
Kılma dermân kim helâkim zehri dermânındadır.”*

Görüldüğü gibi, şair, içerisinde bulunduğu aşk derdinden şikâyetçi değildir; tam tersine aşk derdiyle yaşadığı için mutludur. Divan edebiyatı eserlerinde aşklar platonik, sevgili vefasız ve zalimdir. Âşık olan kişi ise her zaman bahtsızdır. Aşk aslında sevgili ile buluşma ona kavuşma arzusunun yanında bunu bir türlü başaramamış olmaktan dolayı kişinin iç dünyasında yarattığı fırtınaların da adıdır. Sevgiliye kavuşamayan, âşğın ruhu giderek daha saplantılı ya da tutkulu bir biçimde sevgiliyi arzulayacaktır. Ancak bu vuslat arzusu ne kadar tutkulu ve yakıcı görünürse görünsün, hicran acısının, uyuşturucuya benzer bir yanı vardır ve onu ayrılık acısı neşesinden uzak tutacak her türlü kavuşma olanağından da kaçınmaktadır. Korkunç bir paradoks gibi görünen bu durum; Masumiyet Müzesi'nde Kemal'in Füsün'a olan aşkında da görünür. Kemal'in gerçek âşık olup olmadığı sorusunu bir yana bırakarak, Füsün'a kavuşmasını adeta yine kendisi bazı bahanelerle ertelemekte, bu paradoksal durumun kendisinden adeta keyif alır hale gelmektedir.

*“Dilde ger aşk olan akl eyleyemez anda karâr
Düzde zindân olur ol dâr ki mihmân uyumaz.”*

Şeyh Galip'in yukarıdaki dizelerinde ise, aşk ve akıl karşıtlığı anlatılır: Eğer gönülde aşk varsa, orada akıl karar edemez. Çünkü misafirin uyumadığı ev, hırsıza zindan olur, der. Aşkın akılla yan yana bulunamayacağı, bir arada olamayacağını belirtir. Şair, adeta bir tiyatro sahnesi kurmuş gibi, sözcüklere yüklediği anlamlarla bir atmosfer yaratmıştır. Eve benzetilen gönül, zaman ise gecedir; aşk ise evin sabaha kadar uyumayan konuğunu temsil eder. Akıl ise, bu gönül evine girmeye çalışmakta ama, aşk uyumadığı için bir türlü eve girmeyi başaramamaktadır. (Doğan, 2004) Dolayısıyla aşkta hesapçılığa yer yoktur. Hesapsız bir biçimde aşkın peşinden gitmeyen insanın aşkın varlığı şüphe uyandırır. Kemal ve Füsun'un aşk hikâyesinde ise, özellikle erkek kahramanın gemileri yakmasından değil, hem nişanlısını, hem sevgilisini nasıl sorunsuz bir biçimde elinde tutacağını hesaplarından söz edebiliriz ki, tamamen aklın istilasında olan bu evde, aşkın barınmadığı ise son derece açıktır.

Yine Şeyh Galib'in şu dizeleri divan edebiyatındaki aşk'ın erkek dili ile anlatıldığının en çarpıcı örneğini sunar.

*“Bâğbân-ı aşk su vermiş şarâb-i şveden
Tohm-ı gülden bitme bir serv-i safâdır kâmetün”*

Şöyle der şair: Ey sevgili, senin arılık duruluk sevisi olan boyun, gül tohumundan bitmiştir. Aşk bahçevanı da o serviyi işve şarabı ile sulamıştır. Şair, sevgilinin bedeni ile ilgili arılık, duruluk, saflık ağacına benzetirken, hem fiziksel hem de ahlaksal özellikleri sıralamaktadır. Gül, kokusuyla ve duruşuyla divan edebiyatında aşkın sembolü bir çiçektir ve hem tensel hem de tinsel aşkı işaret eder. Sevgilinin bedenine yönelik bir vurgunun olduğu dizelerde, aşk bahçivanının da sevgilinin gül tohumundan bitmiş olduğunu ve arılık servisi olan bedeninin ağacını naz ve işve suyuyla suladığını söyler. Sulama, tohumunu katma gibi sözlerin erkek dilinde ve

kadının edilgen kılındığı, ataerkil söylemde erkeğin sevişme dilinin kuruluşundaki imgelerden olduğunu söyleyebiliriz. (Doğan, 2004: 49)

Divan edebiyatındaki erkeklerin kadınlara yazdığı şiirlerin yanısıra erkeklere yönelik yazılan, eşcinsel aşkı anlatan şiirler de sıklıkla görülür. Kadınların kamusal alanda görünmemesi, kadınların güzelliklerini anlatan şiirlerin hayal ürünü olmasını doğururken, erkeklerin birbirine yazdıkları şiirler, kadının görünmezliği düşünüldüğünde anlaşılabilir niteliktedir. Kadın, haremde tutulan, göz önünde bulunmayan bir varlıksa, doğrudan kadın güzelliğini anlatan şiirlerin yazılması da hoş karşılanmıyordu. Dolayısıyla kadın, şiirde de gizli tutulmaya çalışılabiliyordu. Şiirin muhatabı erkek ise, isim, sakal bıyık gibi cinsiyeti açıklayan ipuçları verilmesinden kaçınılmıyor, mutlak insan güzelliğini anlatan şiirler yadırganmıyordu. En güzel aşk şiirleri Hz Peygamber için yazılmıştır. (Şentürk, 2004 :67)

Divan şiirindeki salt tansel aşk, ‘hamamiye’ adı verilen gazellerde dile getirilirdi. Bunlar, şairlerin hamamda gördükleri ‘oğlanlar’ için yazdıkları şiirlerden oluşurdu. Divan edebiyatının büyük ölçüde eşcinsel aşka odaklanması, din etkisindeki Osmanlı toplumunda kadınların sosyal yaşamdan uzak tutulmasının bir sonucudur kuşkusuz. Genelde kadınlara kapalı bir dünyayı yansıtır Divan edebiyatı. (Ecevit, 1992: 162)

İki cinsin bir araya geldiği mekânların olmadığı ve kadınların ev dışına çıkışlarının yasaklandığı Osmanlı-Türk toplumunda, aşkın yaşanması da kısıtlanmış oluyordu. 19. yüzyıl sonunda aşk ve özgür evlilik seçimi edebiyat yoluyla insanların gündemine girmiş –en azından romanlarda ufak ufak birtakım sorular sorulmaya başlanmıştır- buna dair geleneksel, ataerkil ve İslâmi girdilerle bir ortayol bulunmaya çalışılmıştır.³⁹ Çünkü o dönem “aşk” kavramı Fransız Devrimi

³⁹ “Aydınlanmacı yazınsal akımların ‘eğitici/öğretici/erdemli’ özelliğini taşıyan ‘Tanzimat’ ve duyguyu ön plana alan Servet-i Fünun dönemlerinde bedensel aşk üstü örtülü geçirilir. 20. yüz yıl Türk yazımında cinsellik uzun süre, sanat ürünlerine yakışmayan bir içerik ögesi olarak algılanmış,

ideallerinin (eşitlik, özgürlük, kardeşlik) dillendirildiği biçimde, siyasetle yoğrulmuş bir içerik de taşıyordu⁴⁰. Siyasal mücadeleye –özgürlük için mücadeleye- karşılık gelen aşk, ataerkil, otokrat ve baba merkezli her türlü baskının karşısında olmayı çağırıyordu. Tanzimat aydınlarının aşk ve evlilik üzerine kafa yorması ve edebiyat yapıtlarında bunların tartışılması, ailenin baskı ve geri kalmışlık açısından toplumun bir çekirdeği olarak görülmesi ile bağlantılıdır. Tanzimat aydınlarına göre, bu çekirdek eğitildiğinde, toplum kabuğunu kırarak, modern yaşama doğru açılacaktır. . Aile içi ilişkilerde kadının eğitimi gerek çocuk yetiştirmesinde, gerekse erkeğin mutlu ve huzurlu olmasında ve dolayısıyla toplum içindeki başarılarında birincil önemde olarak kurgulandığından, erkek yazarlarca kadının eğitimine destek verilmektedir Ancak kadının eğitimi ve serbest fikirliliğinin de belli bir sınırı olmak kaydıyla. Aşk, yüceltilirken, âşık rolündeki kadınlar, geleneksel kalıpların dışına çıkmazlar. Müslüman bir Türk kızının âşık olması, sevdiğinin peşinden koşması düşünülemez, daha çok âşık olunan (mâşuk)⁴¹, edilgen, saf, bekleyen, bakire, iffet sembolü, dilsiz, koşullara boyun eğen, gözyaşlarını içine akıtan gibi bir dizi klişe ile betimlenir.

Buna karşılık erkek roman kişilerinin aşk nesnesi olan, onları olgunlaştıran kadınlar ise çoğunlukla gayrimüslümler⁴², fahişeler, düşmüş kadınlar olarak romanlarda yer

yazarlar daha çok önemli gördükleri sosyal konuları odak almışlardır” (Ecevit, 1992: 162)

⁴⁰ “Doğu Hayalciliğine çok alışkanlığımdan mıdır nedir; gülden bahsettikçe daima bülbülü hatırlarım. Gerçi, hemen bütün divan şairlerimizin iddialarının aksine, bülbülün güle âşık olmadığını bilirim; fakat o zavallı kuşun sevdalı sevdalı duruşuna baktıkça mini mini kalbinde büyük bir aşk sakladığına inanmaktan da kendimi alamam. Ama bülbül gerçekten âşıkta mutlaka hürriyete âşıktır. Çünkü bahçelerde, güller arasında serbest serbest dolaşıp tatlı tatlı öterken zavallıyı yakalayıp bir kafese hapsederler. Artık hürriyetini kaybetmiştir; şakımak şöyle dursun, yaşamak bile onun için çekilmez bir yük olmuştur.” (Namık Kemal, 1993: 12)

⁴¹ Ahmet Mithat, yazdığı Karı Koca Masalı adlı meddah hikayesini andıran kitabında, dönemine göre son derece ilerici bir noktanın altını çizer. Dilin eril ve dişil kurgulanışı üzerinden “âşık” ve “maşuk” sözcüklerine işaret eder. Kadının neden hep âşık olunan olduğunu sorgular. “Hem yahu! Dikkat ediyor musun, yeni yazarlar şimdi “âşık ile âşıkta” diyorlar. Bunda hakları yok mudur dersin? Zira erkeklerin âşık olunan (maşuka) saydıkları dişil insan da âşık sayılan erkeğe âşık değil midir? O halde kendisi dişil olduğu için olsa olsa “âşıkta” derler. Yok eğer âşık tarafından sevildiği için geçmiş zaman sıfat fiili olacaksa o halde âşık da âşıkta tarafından sevildiği için geçmiş zaman fiili olmak bundan dolayı “âşık âşıkta” deyişi beğenilmezse “maşuk maşuka” deyişini kabul etmek lazım gelir.” (Ahmet Mithat, 1999: 48)

⁴² “Tanzimat Sultanı Abdülmecit, özel doktoruna şunları söylüyor: “Avrupalı kadınların kıyafetlerini pek cazibeli buluyorum. Bizim kadınlarınkine pek ziyade tercih ediyorum. Eğer bu kadınlar muaşeret

bulur. Ancak Müslüman Türk kızları da, eski kafalı nesillere kafa tutarak, ‘aşk ve muhabbet evlilikten sonra gelir’ anlayışına okudukları romanlardan, oradaki aşk hikâyelerinden etkilenererek karşı çıkmaya başlarlar. Bu karşı çıkma, kendi anlamları dışında da birçok çağrışıma neden olur. Ahmet Mithat’ın 1871’de yayımlanan kısa hikayesi Teehhül’de aşk ve özgürlük arasındaki bağdan söz edilir. Roman kahramını Mazlum Bey, “bizim memlekette henüz hürriyet-i şahsiye temin edilmemiştir ki her erkek istediği kızı alsın ve her kız da istediği erkeğe varsın.” der. (Duben ve Behar: 1998: 107)

Kadınların, özellikle de Müslüman kadınların roman okuması, onların gözlerinin açılacağı endişesini beraberinde getirir. Toplumunu edebiyat yoluyla bilinçlendirmeyi görev edinmiş Tanzimatçıların, toplum derken erkek toplama seslendikleri açıktır. Bu büyük paradoksta, kadının eğitimi ise, ataerkil toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkmadığı, erkek egemen sistem için tehlike barındırmadığı sürece desteklenir: Bu da, iyi bir eş, iyi bir anne rolüdür. Dönemin erkek yazarlarının yarattıkları kadın kahramanlara ve yazarların kahramanlarına yaklaşımlarına baktığımızda Osmanlı-Türk toplumunun verili toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeniden ürettiklerini görürüz. Kadınları yazdıklarında da, kadınlara yazdıklarında da bir ikircik ve bir ataerkil iki yüzlü ahlakçılık söz konusudur. Refik Halit Karay, edebiyat hatıralarında⁴³ “Frenk romanlarını okuya okuya, yahut Fransızca bilmiyorsa, Edebiyat-ı Cedide’yi, hiç olmazsa Hüseyin Rahmi’yi takip ede ede kadının gözü açılmış” ifadesiyle vurgular. Cemil Meriç’e göre de, kadın okuyucular romanesktir, hassastır ve kitabı yaşamaya kalkarlar, Madam Bovary gibi. Osmanlı-Türk romanının erken örneklerinde bu korku hep kendini hissettirmiştir. Erkek yazarların yarattığı kadın kahramanlar ataerkil sistemi yeniden üreterek şuna işaret eder: Çok okuyan kadın kahramanlar⁴⁴, aşk romanlarındaki hayale kapılacak,

de zahiri görünüşleri gibi ise, siz Frenklerin kadın cinsi ile serbest muaşerete bulunmanızı adeta kısıkanıyorum.” Mecit’in kıskançlığı, kapanmayı değil açılmayı getiriyor.” (Küçük, 1999:430)

⁴³ Üç Nesil Üç Hayat, s 33-9

⁴⁴ Osmanlı-Türk romanında Ahmet Mithat oldukça farklı bir yazardı. Kadınların eğitimini, önemseyen, Fatma Aliye hanımı edebiyata yüreklendiren, liberal görüşleriyle tanınan Ahmet Mithat’ın Felsefe-i Zenan (Kadınların Felsefesi adlı çok ilginç dönemine göre oldukça ileri tezleri olan ve kadın kahramanları açısından Türk edebiyatının ileri feminist görüşleri barındıran ve onları

kendilerinde olmayan bir dünyaya tabiyet duyacak ve onun peşinden gidecekler, çünkü kadın doğası böyledir. Cemil Meriç de yıllar sonra Emma Bovary'nin⁴⁵ trajedisini çok okumasına bağlar. Zira kadın gerçeklikle bağlarını dışarıdan etkilenmelerle çok çabuk kaybeder. Bu haliyle, erkek egemen söylemin klişelerinin tekrar edildiğini görürüz: Kadın, erkeğin bakım ve korunmasına muhtaçtır. Kendi başına hareket ettiğinde, dış etkilerin yönlendirmesine karşı aklıyla değil duygularıyla hareket ederek, kendinin ve çevresindekilerin mahvına neden olur.

“Sadece Tanzimat romanında değil, Servet-i Fünun ve Cumhuriyet dönemi romanının birçok örneğinde de gerçekle bağını kitabi âlemden ayırdığı için değil, tersine kitap okuduğu için, tam da okuduğu kitaplar yüzünden yitirir kadın. Kitap bu romanlarda çileciliği değil, tersine kurucu, kışkırtıcı, sürükleyici bir arzunun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Yazar, kendi etkilenmişliği, kendi kapılmışlığı yüzünden duyduğu endişeyi kadın okur üzerinden gidermeyi dener.” (Gürbilek, 2009:296)

Romanlardan etkilenerek, aşk peşinde koşmanın, kadınla birlikte toplumu da çürüteceğinden endişelenilir. Ziya Gökalp'e göre, toplumsal ahlâkla ehlileştirilmemiş romantik aşkın, memleketimizde cinsi bir ahlâksızlık hatta cinsi bir ahlâkîlik cereyanı doğurmaya başladığından bahisle endişeleniliyordu. (Gökalp, 1989: 47)

yeniden üreten romandır. Hiç evlenmemiş ve kendini okumaya, öğrenmeye adanmış Fazıla, öğrenimine engel olduğu gerekçesiyle tüm ev işlerini çamaşır yemek dahil dışarıda yaptırır. Akale ve Zekiye adlı iki kız çocuğunun bakımını üstlenir. Bu çocukları da sürekli okuyan, öğrenmek isteyen kişiler olarak yetiştirir. Bu üç kadın, okumanın ve öğrenmenin dışında başka hiçbir şeyden zevk almamaktadırlar. Fazıla Hanım öleceğine yakın, kızların evlenmemelerini vasiyet eder. Ancak Zekiye'nin “kalemıyla muhabbetini celbeden ve ona izdivaş aleyhindeki fikri alelade bir koca aleyhinde olup” Sıtkı gibi seçkin biri olunca diğer kocalara benzemez zannıyla evlenir ama Sıtkı bir cariye ile kendini aldatınca kan kusarak ölür. (Ahmet Mithat Efendi, Felsefe-i Zenan, Sel Yayıncılık 2008)

⁴⁵ Jules de Gaultier 1892'de Madame Bovary'den (gençliğinde okuduğu romanlar yüzünden 'içsiz'leşen Emma Bovary'den) hareketle yazdığı denemelerinde bovarizmi bir içsel telkin eksikliği, kişinin 'dış çevresinin telkinine boyun eğmesi' olarak tanımlar. Zamanla bir edebi terime dönüşen kavram, kişinin (yazarın ya da kahramanın) kendiyile ilgili sahte bir tasarım geliştirmesini, kendini başkasının yerine koymasını, bir başka deyişle gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınması eğilimini anlatır.(Gürbilek, 2009: 279 Kadınlar Dile Düşünce içinde)

Ancak romantik aşkın, âşık hikayelerinde yüceltilmesi, halk tarafından genel kabul görmesi, gözyaşları içinde meddahlardan dinlenmesi, toplumun bu tarz bir evlenme biçimine rıza göstereceği anlamını taşımaz. Aşkta direktmek sadece aile otoritesine karşı gelmek anlamını taşımıyor, toplumun genel ahlakına, namus anlayışına, bütünlüğüne yönelik bir tehdit olarak da algılanıyordu. On dokuzuncu yüz yılın sonunda aşk ve evliliğe yönelik modern yaklaşımlar büyük ölçüde seçkinler tabakası ile sınırlı olmuştur. İkinci Meşrutiyetten başlayarak romancılar bu yenilikleri ve değişimi giderek toplumun daha alt sınıflarına da mal etmeye çalıştılar ve bu kesimlerin de hikâyeleri anlatılmaya başlandı. Ancak tüm bunların yanında kadınların eğitimine, bilinçlenmesine yönelik içtenlikli desteklerin sınırları, ataerkil İslamcı Osmanlı toplumunun sınırları kadardı. Bu sınırların ihlali ise, meşum kadınları akla getiriyor, erkek yazarların kaleminden bu kadınların trajedileri anlatılıyordu.

2. 5 Cumhuriyet'in Kuruluşundan Bugüne Türk Romanı

Cumhuriyet dönemi Türk romanını, Türkiye tarihindeki ekonomik, siyasal ve ideolojik yönelimlere göre belli başlı dönemselleştirmeler üzerinden anlayabiliriz. Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın başarıyla sonuçlanması ile başlayan süreçte, Türk romanında köklü dönüşümler gözlemlenir. Laik ve ulusal bir devlet yapısına ulaşılması, yeni Cumhuriyet'in devrimler eliyle kurumsallaşması ve kendini kurma çabası, 1923-50 dönemi romancılığımıza da damgasını vurmuştur. Kurtuluş Savaşı romanlarını da içeride bırakarak diyebiliriz ki, 1950'ye kadarki Kuruluş sürecinde, romanlardaki ana izlek Batılılaşma ve Cumhuriyet'in kazanımlarını halka anlatma çabasıdır.

Ancak bir yandan Batılılaşmayı model almış yeni Cumhuriyet, sınıfsız toplum olduğu iddiasını taşıırken, ulusal ekonominin güçlenmesini sağlamak adına, 1923 İzmir İktisat Kongresi'nde, liberal kapitalist sistemi benimserken, savaş sırasında kurulan ittifaklar giderek geçersizleşmiştir. Merkezi bürokrasi, Anadolu'da egemen olan küçük burjuva eşrafa dayanmak, onların desteğini arkasına almak zorunluluğu hissetmiş; kentlerde ise burjuvazinin sermaye sahibi olmasına olanak sağlanmıştır. Sınıfların olmadığı ve mesleklere dayalı kesimlerin olduğu iddia edilse de, seçilen ekonomik model çerçevesinde, sınıflı bir kapitalist topluma dönüşme sürecine hızlı bir biçimde girilmiştir. (Moran:1991)

“Atatürk, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda tarihi evrimin zorunlulukları bağlamında, çelişik toplumsal güçleri birleştirmiş ve bunların sözcüsü olmuştu. Devrimciliğinin başarısı da, sınırları da bu olguda ifadesini buluyordu. Bu nedenle, siyasal bağımsızlığı iktisadi bağımsızlıkla perçinleyecek toplumsal tabandan yoksundu. Sonuç olarak da, özel koşulların bir araya getirdiği güçler, çıkar çelişkilerine koşut olarak birbirlerinden ayrılmaya başlayınca, “tam bağımsızlık” ilkesi de, gitgide artan bir zedelenme sürecine girmiştir.” (Timur, 2002:63)

Sözü edilen ekonomik ve siyasi süreç, toplumsal hayatta yansımaları bulmuş, Kuruluş sürecini işleyen romanlarda bile bazı sorunlara işaret edilmeye başlanmıştır. Kemal Tahir'in Esir Şehir Üçlemesinin, son romanı Yol Ayrımı'nda aydınların, bürokrasinin ve 1946'da çok partili hayata geçiş süreci sancılarının çekildiği bir zaman diliminin romanı olarak, roman karakterlerinden birine, “Bence bu hürriyet, madrabazların devleti ele geçirmek atılımının hürriyeti”dir⁴⁶ dedirtmektedir. Bir yol ayırımının giderek su yüzüne çıktığı anlaşılan bu süreçte, romancılar bir yandan kazanımları halka taşımak kaygısı da taşıyarak romanlarını yazarken, öte yandan beliren sınıfsal çelişkileri ve devlet güçlerini kendi lehlerine kullanmaya çalışan taze burjuvazi ve bürokratik sınıflarını el yordamıyla eleştirmeye çalışmışlardır. Yakup

⁴⁶ Kemal Tahir, Yol Ayrımı, İstanbul, Can 1982, s.110

Kadri, Ankara⁴⁷ ve Panaroma⁴⁸ adlı romanlarında, kuruluş yıllarının siyasi çalkantılarını ve aydınlar arasında yok olan umutları hüznü ama alabildiğine gerçekçi bir biçimde tezli roman kapsamında resmetmiştir.

“Yakup Kadri ve onun kuşağı ülkenin büyük değişimler geçirdiği bir dönemi yaşamışlardır. Abdülhamit’in istibdatı, İkinci Meşrutiyet’in hürriyet umutları, Mütareke’nin karabasanı, Milli Mücadele’nin umutsuz ve umutlu gidişatı, Cumhuriyet ve Sovyet Devrimi, faşizmin yükselişi ve nihayet 2. Dünya Savaşı, sözde demokrasi denemesi, muhalefetin iktidar oluşu. (...) Anlatılan Osmanlı-Türk aydınlarının umutsuzluğudur. Temel sorunun ekonomik yaklaşımda olduğunu fark edememeleridir. Emperyalizme karşı olurken, emperyalizmin kapitalizm üzerine bina edildiğini görmemeleridir. Devlet kapitalizmini sosyalizmle karıştırmalarıdır.” (Çavdar, 2007: 24)

Büyük değişimlerin olduğu bu süreç, elbette büyük umutları; daha iyi, daha aydınlık bir gelecek umudunu da beraberinde getirmiş, buna yönelik olarak da yazarlar bir yandan gerçekçi bir biçimde sorunları ve içinde oldukları açmazları romanlarında yansıtmaya çalışırken, bir yandan da, 20. yüzyılın büyük altüst oluşlarını ve kırılmalarını anlamaya çalışmışlardır.

1922 yılında Vakit gazetesinde tefrika edilen Reşat Nuri Güntekin’in Çalıkuşu romanı ise, güçlü bir kadın olan Feride’nin hayatından kesitler sunarak, kadınların hakları konusunda verdikleri mücadelelerinin erkek yazarların kaleminden tescil edilmesidir adeta.

“17 Şubat 1926’da kabul edilen ve 4 Ekim 1926’da yürürlüğe giren Medeni Kanunumuz, Cumhuriyet devrimlerini oluşturan hukuk devriminin en önemli yasasıdır. (...) Medeni Kanunun özellikle Aile Hukuku bölümünde kökle bir hukuk reformu yaşama geçirilmiş ve öteden beri din kurallarına dayandırılan aile kurumunun erkeğin

⁴⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara, İstanbul, İletişim, 1983.

⁴⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İstanbul, İletişim, 2010.

üstünlüğü ve kadın erkek eşitsizliği teme ilkesi terk edilerek, Türk kadınına özel yaşamında o zamana kadar sahip olamadığı hakları en modern ülkeler düzeyinde yasal olarak tanınmıştır. Medeni kanunun yürürlüğe girmesi ile kadınlar evlenme, boşanma, miras, mal edinme vb. konularda erkeklerle eşit haklara sahip oldular”. (Moroğlu, 1997: 66)

Çalığışu'nun yazılması ise Medeni kanunun yürürlüğe girmesinden öncedir ve Reşat Nuri Güntekin, mücadeleci bir kadını resmederek, döneminin son derece ilerisindeki bir romanı bizlere armağan etmiştir. Türk romanında, döneminde yazılan romanlar arasında İstanbul'un dışına çıkarak, Anadolu'ya bir kadını tek başına gönderen bir roman olarak da, devrimci yanlar barındırır. Gazetede tefrika edildiğinde çok büyük ilgiyle karşılaşılan hatta, o dönem doğan kız çocuklarına Feride adının verilmesine yol açan roman, Anadolu'ya kaçış tutkusunun adeta simgesi niteliğindedir. Öte yandan, aşk temasının, ataerkil klişeler dışında anlatıldığı, Feride'nin dilinden mektuplar biçiminde yazılan roman, Reşat Nuri Güntekin'in kadına bakışındaki ilerici yanların bir delilidir. Yer yer ataerkil önyargılara meydan okuyan roman, Feride'nin çocukluğundan ergenliğe geçişine kadarki süreci, anlatırken, toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuyan bir kız çocuğu çizmiştir. Kadına yüklenen, temizlik, usluluk, yumuşak başlılık, itaatkârlık, edilgenlik gibi nitelikleri ters yüz eden Reşat Nuri, Çalığışu örneğinde, dayatılan toplumsal cinsiyet rollerini reddeden ve özgür seçimlerini pek çok zorluk pahasına yaşamayı göze alan bir genç kadını anlatır. Anadolu'ya öğretmen olarak gitmeden önceki duyguları, bugünün erkek yazarların kaleminden çizilen kadın karakterlere çok şey söyler.

“Çalığışu, o akşam Eyüp'e dönerken sevincinden adeta uçuyordu. Bundan sonra o da artık, kendi ekmeğini kendi kazanan bir insandı. Kimse, artık ona, adına merhamet ve himaye denen büyük hareketi yapmaya cesaret edemeyecekti.”(Güntekin, 2010: 139)

Osmanlı devletinin son dönemlerini anlattığı düşünüldüğünde, Feride'nin vermiş olduğu tek başına ayakta kalma kararı, "Feride'nin ilk "feminist" Türk kızı"(Çavdar, 2007: 50) olarak kabul edilmesine neden olur. Hakikaten de, toplum kurallarına meydan okuyan, başına buyruk, Kamran'a aşkında, kendini ataerkil sistemin kadından beklediği rollere asla pabuç bırakmayan, eşitlikçi ve mücadeleci kişiliği ile Feride, Esir Şehrin İnsanlarındaki, Nemide'yi, Vurun Kahpeye'deki Aliye'yi akla getirir. Bu kadınlar, naif, savrulan tiplerdir değil, ne yaptıklarını bilen, eylemlerinin sonucunda ölüm dahil her türlü zorluğu göze almış, bilinçli ve dirençli kişiliklerdir. Özellikle Feride'nin âşık olduğu kişi Kamuran'la karşılaştırıldığında, Feride, kadın-erkek ilişkisindeki ataerkil hükümleri yerle bir etmiş, Kamuran, "kadınsılaştırılarak" yazar tarafından Feride karakteri daha sıkı dokunmuş, Feride, Cumhuriyet dönemi kadınlara örnek olarak işaret edilmiştir.

Feride, İstanbul merkezden Anadolu'ya geçerek, Anadolu'nun izbe, ahırdan bozulmuş, dini eğitimin kurumsallaştığı köylerinde öğretmenlik yapmaya uğraşmıştır. Şüphesiz ki, "gidilmeyen, örümcekli, karanlık köy" deyince, önce Çalığı'nın Zeyniler köyü, sonra da Yakup Kadri'nin Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan Yaban'ı akla gelir."Yakup Kadri Yaban'da, Orta Anadolu köylüsünün çıkarıcı, kendi dışındakileri yabancı sayan, içe dönük ve bir yerde kaderciler kimliğini ortaya koymuştur." (Çavdar, 151) Köy gerçeği, toplumsal gelişmelerin ve kalkınma politikalarının karşılığı olarak gelişen karayolları ve izleyen iç ve dış göç ve 30'lu yıllarda "Köy Enstitülerinin" kurulması ve buralardan yetişen yazarların köylerindeki gerçeği romanlarına taşımalarıyla 50'li yıllardan başlayarak 70'li yıllara kadar işlenmiştir. Bu dönem, Türk edebiyatına "Köy romanları" dönemi olarak geçer.

"Köyü, tüm boyutlarıyla bize tanıtan Mahmut Makal'dır. Makal'ın "Varlık" yayınlarından çıkan "Bizim Köy" yapıtı kentli aydınların suratına çarpan bir tokat gibiydi. İlk kez "Gezsen Anadolu'yu" diye başlayan güzellmelerin yalanı ortaya çıkarıyordu. Cumhuriyet köyü fukarayı, sağlıksızdı, kötü barınma koşulları içinde yaşıyordu.

Doktoru, eğitmeni, ebesi yoktu. Bu manzaranın tek bir nedeni vardı.
Cumhuriyet idaresi kırsal alana gereğince hizmet götürememişti.”
(Çavdar, 153)

Makal'ın, “Bizim Köy” adlı romanı çok partili hayata geçildiği 1950 yılında yayımlanmış, bu akımın başlatıcısı bir roman olarak sembolleşmiştir. Türkiye tarımındaki mülkiyet ilişkilerini sosyolojik bir biçimde ele almıştır. Dünya edebiyatında da köy romanı olarak nitelendirilebilecek bir türün 19. yüzyıl başlarında etkin olduğu düşünüldüğünde, tarımda kapitalistleşmenin ve mülkiyet ilişkilerinin el değiştirmesinin her ülkenin özgüllüklerine göre kendi köy edebiyatını yarattığı söylenebilir. Örneğin Balzac'ın Köylüler adlı üç ciltlik dev romanında, aristokratların karşısında yoksul köylüler vardır. Balzac'ın gözünden köylüler, tembel, pis, ve vahşi olarak resmedilirler. Fransa'daki eğitim düzeyi düşüklüğü, köylülerin her türlü dini ahlaki değerlerden yoksunluğu, çıkar sağlamak için her türlü rezilliği yapabilecekleri sergilenir. Aristokratlar ile köylüler arasında uyanık burjuvaları olacak kimseler ise toplumun dinamik gücünü temsil ederler. (Timur, 2002: 110) Türkiye’de “köy romanı” adı altında toplanan eserler, köyü gerçekçi bir çizgide yansıtmaya çalışırlar, özellikle eşraf ve muhtar ittifakının güçlüden yana niteliğinin altı çizilerek, yoksul köylü yararına yapılacak her türlü talebin, bu toprak ağası, eşraf ve köy bürokratları tarafından engellenmesi, baskı ve zora dayalı sindirme girişimleri bu romanlarda geniş yer tutar. Konusu köy gerçekliğini oluşturan romanlar geniş bir skalada incelenmelidir edebiyatımızda, köy romanlarının, roman niteliğine pek yaklaşmayan, sosyolojik bir gözlem olarak kalan romanlarının yanında, köy gerçekliğini işlemekle beraber, dar kalıpları aşarak bunu ulusal hatta evrensel boyuta taşıyan yazarlarımız da vardır. Orhan Kemal'in Bereketli Topraklar Üzerinde⁴⁹ romanı köy gerçekliğini, topraksız köylülerin kente göçü ve işçileşmesi üzerinden anlatarak, Türkiye'deki köylerden kentlere göç dalgasını ve kapitalistleşme sürecini üç genç işçinin yürekleri burkan öyküsünde anlatır. Fakir Baykurt'un, Talip Apaydın'ın, Samim Kocagöz'ün romanlarındaki haksız düzen, sömürülen köyle ve köylüyü bilinçlendirmeye çalışan, kurtarcı, tüm

⁴⁹ Orhan Kemal, Bereketli Topraklar Üzerinde, İstanbul, Everest, 2010.

köy romanlarının ortak izleğidir neredeyse. Bunun yanında, Çukurova köylüsünü destanlaştıran, dil lezzetini içerik zenginliğiyle harmanlayan Yaşar Kemal'in epik romanları türün en yetkin örneklerini oluşturur, ulusaldan evrensele bir çizgide edebiyatımızın dünya köy romanlarına yanıtı olarak yerini alır.

1960-1980 yılları arası Türkiye'de siyasallaşmanın en yüksek olduğu dönemdir aynı zamanda. Bu yirmi yıla üç darbe ve bir muhtıra sığdırılmış, toplumun, özellikle de gençlik ve işçi kesiminin eylemleri damgasını vurmuştur. 1960 darbesi ertesinde yürürlüğe giren 1961 anayasası, diğer anayasalarla karşılaştırıldığında kişi hak ve özgürlüklerini genişleten niteliğiyle dikkat çeker. Bu Anayasa, basın özgürlüğüne, yargının bağımsızlığına, sendikal haklara ve üniversite özerkliğine ilişkin maddeler içererek düşünsel anlamda bir özgürlük ortamının zeminini sağlar. Türkiye İşçi Partisi, 1965 seçimlerinde parlamentoya 15 milletvekili ile girer; 15-16 Haziran 1970'de işçi yürüyüşü gibi bir dizi olay ve toplumsal muhalefetin büyümesi, egemen güçleri korkutur ve 12 Mart 1970'de darbe yapılır. (Moran, 1994) Sonrasında 12 Mart romanı olarak adlandırılacak bu dönem eserlerinde dikkat çekici yan ise, kadın yazarların daha yoğun olarak bu dönem edebiyatımızda yer almasıdır. 30'lu yıllarda doğan bu kadın yazarlar, aynı zamanda Ferideleri kendi kızları için model seçen Cumhuriyet'in kurucu kuşağının çocuklarıdır. Pınar Kür "Yarın Yarın" ile, Sevgi Soysal "Şafak" ve "Yenişehir'de Bir Öyle Vakti" ile, Adalet Ağaoğlu "Bir Düğün Gecesi" ile, Firuzan "47"likler ile 12 Mart romanı deyince akla gelen kadın yazarlardır.

"12 Mart romanları yalnızca ele aldıkları konularıyla bir yenilik getirmediler, aynı zamanda irkiltici, rahatsız edici ve çarpıcıydılar. Bu romanların yazıldığı tarihlerde, Türkiye'de geçmişini 12 Mart öncesi siyasi yoğunluklara dayandıran daha yığınsal bir devrimci pratiğin başlaması da, romanların büyük ilgi görmesine, ama estetik ve ideolojik sorgulamalarının ihmal edilmesine yol açtı" (Türkeş, 2006)

12 Mart ertesinde Türkiye’de iki ayrı dünyadan söz edilebilir. Biri, cezaevlerinin, karakolların, işkencenin, sıkıyönetimin kol gezdiği bir dünya, diğeri ise, halkın gündelik yaşamını devam ettirdiği bir dünya. Okura yabancı ve uzak olduğu bu dünyanın karabasanı 12 Mart romancıları tarafından resmedilir. Genelde romanlarda, solcu ve devrimci bir gencin yakalanışı ve gördüğü işkenceler anlatılır. Baş kişiler bu anlamda edilgen kişilerdir ve işkenceciler karşısında çaresizdirler. Bu anlamıyla 12 Mart roman karakterleri durağan bir yapıdadır.

“Yazarın, okur açısından yeni olan çarpıcı bir dünyayı ona açması, onu pek bilmediği çıplak gerçeklerle yüz yüze getirmesi, 12 Mart romanlarının o dönemde çok okunmasının nedenlerinden biri olsa gerektir. Ne ki bu sınırlı konu, yeniliği yitirmeye mahkumdu. Ayrıca estetik yönünün de ikinci plana atılması 12 Mart romanını belli bir dönemde ilgiyle ama sonra ancak tarihsel değeri için okunan sosyolojik sınıfa kattı.” (Moran, 1994:17)

12 Mart romanları, dönem romanlarıdır ve darbe ertesinde sistemli işkenceyle tanışan gençlerin, işçilerin ve aydınların Türk romanındaki sesleridir. 1974 affıyla cezaevinden çıkanlar, zor şiddetiyle karşılaşmalarına rağmen, ideolojik olarak bu şiddetin etkisinde kalmazlar. Bu, bir sonraki darbenin, 80 darbesinin uzun süreli baskılamasının sonunda gerçekleşebilir ancak.

1980 darbesinin ertesinde toplumsal ölçekte bir travma yaşanır. 12 Eylül darbesinin asıl hedefi, 60’lı yıllardan başlayarak Türkiye’de toplumsallaşan ve güç kazanan solun belini kırmaktır. Emperyalist güçlerin desteklediği darbe ile, uluslararası kapitalizmle dışa açık büyüme dönemi olarak adlandırılan bir ekonomik model tercih edilir ve muhalif güçlere yönelik sistemli bir baskılama politikası yürütülür. Bu baskı sürecinin hedefi yalnızca muhalif güçleri sindirmek değil aynı zamanda topluma yeni değerler içeren bir dünya görüşü aşılayarak, sol ideolojiyi kökünden çökertmektir. Eşitlikçi değerler; hakkaniyet, paylaşımcılık, idealizm, özveri, sorumluluk, gibi evrensel insani değerlerin yerini, tam tersi değerler sistemi olarak,

bireycilik, bencillik ve toplumsal kaynakların yağmasına dayalı yeni bir “değerler” sistemi topluma dayatılır. Toplumun tüm kesimleri bu gerici ideolojik saldırıdan payını alır. Bu ideolojik ve toplumsal geri düşüş, şüphesiz ki kendini edebiyat alanında da hissettirir. Yazarların ilerici, toplumcu ve sol değerleri benimsediği bir dönemden, serbest piyasaya dayalı ekonomiye geçilmesi ve değer erozyonunun hızlı bir biçimde görülmesi sonucu, yazarlar toplumsal sorunlardan ve bunun gerektirdiği gerçekçilikten uzaklaşmışlar; biçimsel arayışlar içinde, içeriğin önemsizleştiği ve buna eşlik eden apolitizmin merkezi olduğu bir edebiyat dönemine girmişlerdir. Yazarlar toplumsal sorunlara eğilmeyi bir yana bırakarak, daha içe dönük, gerçeklik bağları kopmuş, biçime dair arayışlar içine girmiş; içerik giderek önemsizleşmiştir.

Türkiye’de 1980 darbesi ile başlayan süreç, düşünsel ve sanatsal alanda, yalnızca Türkiye’ye özgü değildir. Dünya ölçeğinde de büyük değişimler ve dönüşümler söz konusudur. Aydınlanma düşüncesinin, modernizmin tartışmaya açıldığı bu süreç, insanlığın iyi bir gelecek beklentisinin yıkılmasıyla etkinliğini arttırmıştır. 2.Dünya Savaşı ve Yahudi soykırımı, atom bombasının atılışı, Sosyalist devletlerin yıkılışı, iki kutuplu dünyanın ardından, tek geçerli sistem olarak kapitalizmin algılanır olması, insanlığın eşit, özgür bir dünyaya yönelik beslediği umutların aşınması, emperyalist kışkırtıcılığın neden olduğu bölgesel savaşlar, (Balkanlar, Irak ve son olarak Arap Baharları) dünya ölçeğinde bir kötümserliğin yaygınlık kazanmasına ve değiştirilebilir bir dünya beklentisinin yıkılmasına neden oldu. Türkiye’de ise, hem dünya ölçeğinde görülen toplumsal, politik ve ideolojik yönelimler, hem de 1980 darbesiyle yaşanan uzun süreli baskı dönemi, bu baskının sonuçlarından daha fazla etkili olan ideolojik saldırılarla yan yana gelince gerçekçilik yerini gerçekdışılığa, dış gerçekliğin boğuntusundan kaçmaya, geçmişin biçemlerini eleştirmeye ve yeni söylemlerle birlikte yeni içeriği uygun biçemler aranmasına yol açtı 70’li yıllarda postmodernizm adı verilen bir anlayış Batı’da popüler olmaya başladı.

“Postmodernizm, iki şeyin ürünüdür: 1) Avrupa’da 68’in yarattığı hayal kırıklığının yansıması, 2) İsimleri dışında hiç de yeni olmayan

eski Maoist ve yeni filozofların ortaya çıkışıdır ve bunlar çok çabuk bir biçimde anti-Marksist bir pozisyon belirlemeleri 3) İngiltere ve ABD’de 1980’li yıllarda spekülasyon ağırlıklı bir büyümenin gerçekleşmesi ve hızlı bir şekilde tüketimi gittikçe artan bir yeni orta sınıfın doğması. (...) Türkiye için ise, 70’li yıllarda oldukça büyük politik hareketlilik, sonra 80’lerde ciddi oranlarda bir ekonomik büyüme, orta sınıfın da büyümesine yol açtı. Eski radikallerin politik hayal kırıklığıyla, zenginleşen orta sınıfın postmodernizmin bahçesinde bulunduğu söylenebilir.”(Callinicos: 1994)

Postmodernizmin, daha iyi bir gelecek beklentisinin yara aldığı bir süreçte popülerleşmesi, Aydınlanma ile ortaya çıkan, insanın eyleyen ve değiştiren özne kimliğinin ortadan kalktığı düşünülmesi ile yan yanada ilerler. Buna göre, insanın artık dünyayı anlamaya ve değiştirmeye gücü olmadığı üzerinden temellenir, kapitalizmin sosyalizm karşısında dönemsel başarısından yola çıkılarak, artık sınıflı toplum yapısı içinde yaşanılmadığı tezleri ve bunun koşulu olarak sanatlarda ise artık modernist geleneğin yerini postmodernizme bırakması zorunluluğundan söz edilir.

“Postmodernizm, modernizm Amerikan üniversitelerinde başlatılmaya başlandı iken, 1950’lerden başlayarak, Amerika’daki çağdaş çalışmalarını nitelemek için edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılmaya başlamıştır. Yirmi yıl sonra Fransa’da Lyotard, bu kavramı sanayi sonrası ekonominin toplumsal ilişkilerini tanımlamak için kullanıyor. Bununla birlikte, aynı zamanda, modern mimarinin eleştirisi ve ona karşı bir tür manifesto olarak postmodern mimari ve kent kavramları tartışılmaya başlanıyor. Jameson için ise, postmodernizm, sanatın yeni toplumsal durum algılayışıyla ilgili. Sanatın, meta üretimi dünyasına girdikten sonra, çokuluslu kapitalizm aşaması ile ilişkisine bakıyor. Realizm, kapitalizme karşı kültürel bir reaksiyon olarak temsil edilme biçimlerini aramaya çalışırken, modernizm, temsil etmenin masumiyetini kaybetmesinin ardından, takipçilerinin biçim arayışları ile sürüyor. (Akbal-Süalp, 2004: 28)

Postmodernizm, kurumsallaşmış sanata yönelik bir eleştiri ve yadsıma içerir, Buna göre, sanat, sanatçının yaratıcı dehasından ya da özel niteliklerinden kaynaklanan bir yaratıcı düzey olarak görülemez aksine zaten her şey önceden görülmüş ve yazılmıştır. Dolayısıyla her şey bir yinelemeden ibarettir. Sanat ve gündelik hayat arasında ayırım silikleşmiştir ve ciddi sanat, popüler sanat ve kitsch arasında bir ayırım söz konusu değildir. Biçem düzeyinde ise, postmodernizm anlatıyı altüst eder, anlamları bozar; ister bilimde olsun, ister din, felsefe, hümanizm, Marksizm ya da diğer sistematik bilgi öbeklerini “üst anlatı” olarak niteler ve temelcilik karşıtı bir eleştiri geliştirir. Gündelik yaşam düzeyinde, gerçekliği imajlar olarak kavrayarak, gerçeği tersyüz eder. (Featherstone, 1996)

12 Eylül darbesinden sonra Türkiye’de de yazarların bir bölümü toplumsal sorunlara eğilmeyi bir yana bırakır. Dış dünyayı yapıtlarında yansıtmak, bazı sorunlara işaret etmek, belli bir toplumsal bilinç ve sorumlulukla hareket etmek yazarın sorumlulukları arasında yer almaz.

“Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal gelişimler 1980’li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu. Nazlı Eray’ın, Latife Tekin’in, Orhan Pamuk’un, Bilge Karasu’nun yapıtları, Pınar Kür’ün son iki romanı daha önce Türkiye’de yazılmış romanlara hiç benzemiyordu. Bu romanlara postmodern romanlar demek mümkün ama postmodernizm kavramı kaypak ve anlamı tartışmalı olduğu için şimdilik bunların ortak bir özelliğini belirtmekle yetinelim. Sözünü ettiğimiz romanların bu ortak yanı gerçekçilikten kaçıştır.” (Moran, 1994: 53)

Orhan Pamuk’un ilk romanı 1982 yılında yayımlanan Cevdet Bey ve Oğulları’dır. Üç kuşaklık bir dönemde Cevdet Bey’in yaşadığı zamanı, oğullarının zamanını ve torunlarının zamanını anlatarak, üç kuşağı, üç farklı Türkiye kesitine yerleştirir. Tipik bir aile romanı havasında, kuşaklar arası çatışmayı, Osmanlı’nın son döneminden, 70’li yıllara uzanan Türkiye’nin serüvenini bir tüccar ailesinin hikâyesi

içinde anlatır. İlk romanlarındaki gerçekçi çizgi, yerini giderek postmodern anlayışa bırakır. Bu dönüşüm ve yazarın gerçeklikten giderek uzaklaşması, Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel serüvenine koşut olarak, postmodernist edebiyatın biçim arayışlarının içeriği ve gerçeği perdelemesi ile el ele gider.

Romancının baştan itibaren tüm romanlarında, gerek merkezi gerekse kıyı izlek olarak "ikilikler" dikkati çeker. Geleneksel romanın okuru rahatlatan özelliklerinden biri kendinden emin, her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının metindeki başat varlığıdır ancak Pamuk romanlarında, ikilikler, ve ikircikli kahramanlarla bu düzlem sarsılır. Anlatılan gerçeğin ikinci elden sağlanması, üretilen metnin üst kurmaca düzleme taşınması, yazarın egemen konumunu bırakması ve tüketici okurun yönetilen değil yönlendiren konumda olması Orhan Pamuk romanlarının ve postmodern romanların ortak özelliğidir (Ecevit, 2008)

Yazarın ilk romanları arasında yer alan Beyaz Kale, yukarıda sözü edilen ikiliğin en billurlaşmış biçimde anlatıldığı bir alegorik roman olarak yazılmıştır. Edebiyattaki "ikizler"⁵⁰ izleğini, Türkiye'nin Doğu-Batı ikilemi üzerine oturtur. Hoca-Venedikli ikilisi, ikizler izleğinin, kimlik edinme, kendini bulma yönünü yansıtırken, çilekeş Doğu ve efendi Batı klişesi bu romanda ters yüz edilerek, kimliğini arama yolculuğu yer yer gerilimli bir biçimde zaman zaman kedi-fare oyununa bürünür.

⁵⁰ "Mitolojik ikizler Herkül ve cılız kardeşi Ifikles, kimlik yanlış üzerine kurulu komedinin ikizleri, astrolojik ikizler Kastor ve Pollux, Hıristiyan mitolojisinde Habil ve Kabil gibi düşman kardeşler ya da Gılgamış Destanı'nda dost kardeşleri Gılgamış ve Enkidu *Doppelgänger* izleğinin ne kadar eskiye uzandığını gösterir. İkiz, öteki, benzeri tiplerine gerek mitoloji gerekse edebiyatta rastladığımız sıklık , Jung'u bu olguyu da arketipleri arasına katmaya zorladı: Jung, ikiz arketipine "Gölge" arketipi dedi. Hegel ise, ikiz izleğinin daha güncel örneklerine bakarak bu ilişkiyi efendilik-kölelik ekseninde irdeledi. Modern roman, efendi ve köle arasındaki güç ilişkisine her yönüyle ama en çok da psikolojik yönüyle ilgi duydu. (Parla, 2006: 86)

Sessiz Ev’de ise Pamuk, “polifonik”⁵¹ roman tekniğini kullanarak, tarihi, farklı bilinç düzeylerinde kişilerin nasıl ve ne biçimde algıladıklarını araştırır. İkinci Meşrutiyet aydını olan Selahattin Bey’in İttihat ve Terakki yönetimini beğenmeyerek, Talat Paşa’nın baskısıyla İstanbul’dan bir gönüllü sürgün olarak Gebze’ye gitmesi ve idealist, aydınlanmacı ve “halka rağmen halk için” Jakobenliğinden gelen duruşu ile “ülkesini kurtarmak için” bir ansiklopedi yazma işine girişmesi, ama bunda başarısız olması anlatılır. Bir roman kişisi olarak Sessiz Ev’in içinde Selahattin Bey’i hissederiz; adeta cisimleşir. Tıpkı bugünün tartışmalarında Tanzimat dönemini, Genç Osmanlıları, Jön Türkleri ve İttihatçıların hayaletlerini hissettiğimiz gibi. Sessiz Ev, bu gölge üzerinden yol alırken babaanneleri Fatma Hanım’ı ziyaret eden üç torun ise, Türkiye tarihinin farklı siyasal ve ideolojik tartışmalarının karşılıklarıdır adeta. Faruk, pozitivist tarihçi bir doçent, Nilgün, üniversite öğrencisi, devrimci, Metin ise, zengin olma hayalleri içindeki bir lise öğrencisidir. Karakterlerin huzursuzluğu, İttihatçı Selahattin Bey’in ütopya-gerçek ikileminin Cumhuriyet dönemine yansması gibidir. Bu kez, tarihsel ikiliğin kendisi arka plandadır ama bu ikiliğe çarparak kırılan ideolojik-siyasal yönelimler ön plandadır.

Osmanlı-Cumhuriyet romanının gelişimine değinmeden önce, “çoksesli” roman olarak andığımız Sessiz Ev’in 5 anlatıcı arasında sadece birinin kadın olması, üstelik cinsiyetsizleştirilmiş⁵² kategoride yer alan yaşlı kadın⁵³ (babaanne) olması erkek

⁵¹ Orkestralama, Bakhtin’in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim ‘polifonik’ romandır. Ama bunu başarma aracı orkestralama değildir. Bakhtin’e göre, roman, sanatsal olarak düzlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir. Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli evrelerin ve geçici modalarn dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır. –tarihsel varoluşunun herhangi verili bir uğrağında her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma bir verili tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. (Bakhtin, 2001:38)

⁵² Kadın, ataerkil sistemde görünmezdir. Bu görünmezlik, erkek egemen toplumsal bilinçaltıda farklı biçimlerde yeniden üretilir. İdeal kadın, erkek dünyasının kendine verdiği rollere sessizce boyun eğen, otoritenin karşısında kendi kimliğini özgürce ortaya koyamayan kadındır. Yaşlılık ise, kadının doğurganlığının geçtiği, cinselliğinin, ataerkil sistemin anlayışına göre, yok olduğu bir döneme işaret eder. Dolayısıyla, kadın, aseksüelleşerek, lanetli Havva kimliğinden soyunmuş, erkek egemen sistem için daha az tehlikeli hale gelmiştir.

⁵³ Edebiyatımızda erkek yazarların yarattığı ve iz bırakan kadın tiplerinden Yaşar Kemal’in

yazarın kadının temsiline ne biçimde ve ölçüde yer verdiğine dair, ipuçları barındırır.

Orhan Pamuk'un, postmodern romanın tarihe, "büyük anlatılara" bakışını, romanlarına taşıyarak, "nereye aitiz?" sorusunu sıklıkla sorduğunu görürüz. 1999 yılında yayımlanan "Kar"da, toplumsal sorunları odağa almış gibi görünmesine rağmen, gerçekliği karikatürize ederek, groteskleştirir. Yine yazarın Türk edebiyatındaki sıradışı romanı "Kara Kitap"ta ise, birçok postmodernist romanda olduğu gibi, kitabın konusu anlatının kendisidir. Biçimsel deneyler, içeriğin ve gerçeklik algısının yok olmasına neden olur. Türkiye edebiyatının yolculuğunda son uğraklardan biri olarak karşımıza çıkan postmodern edebiyatın özellikle 90'lı yıllarda estirdiği rüzgârın bir parça da olsa dindiği günümüzde, postmodernizmin önerdiği biçimsel yeniliklerin gerçekçi bir içerikle buluşması yeni bir roman türünü ortaya çıkarabilir Ancak, sanatın –romanın- meta üretiminin ve tüketiminin bir biçimi olarak hizmete sokulduğu çokuluslu kapitalizm aşamasında, postmodern bakışın aksine, dünyayı bütünsel olarak algılayan, açıklayan ve bu bütünsellik içinde micro hikayelerin nereye oturduğunu analiz eden bir göze ihtiyaç olduğunu da söylemek gerekiyor.

3. FEMİNİST OKUMA ÖRNEKLERİ

3.1 İntibah: Osmanlı-Türk Romanında Melek ve Şeytan Kadın Tipi

Namık Kemal Magosa sürgününde yazdığı "Sergüzeşt-i Ali Bey"i yani "İntibah"ı eski meddah hikâyerinden, yukarıda söz ettiğimiz Hançerli Hanım'dan esinlenerek yazar. Kısaca konusuna ve konumuz açısından önemli olabilecek kadınların temsiline bakalım; Ali Bey, zengin bir ailenin tek çocuğudur. İyi bir öğrenim görür.

Meryemce'si ve Fakir Baykurt'un Irazca'sı da doğurganlık dönemlerini geride bırakmış, yaşlı kadınlardır.

On yaşına gelinceye dek birkaç dil öğrenir. Ancak zayıf, tutkulu ve içe dönük bir yapısı vardır. Yirmi yaşındayken babasını yitirir ve Çamlıca'da bir gezinti sırasında güzel bir kadını, Mehpeyker'i görür. İffetli sandığı kadın, Mehpeyker adında bir fahişedir. Ali Bey, Mehpeyker'e tutkusu yüzünden yavaş yavaş dengesini yitirir annesi oğlu için Dilaşup adında bir cariye alır. Mehpeyker'i kıskanan Ali Bey giderek Dilaşup'a yaklaşır buna Mehpeyker dayanamaz ve Dilaşup'u Ali Bey'in gözünden düşürmek için kumpas kurar ve onun da kendisi gibi fahişe olduğunu iddia eder. Ali Bey, Dilaşup'u döver ve esirciye satar. Dilaşup'u Mehpeyker alır ve onu düşkün kadın yapmak için çabalar ama başaramaz ve Ali Bey'i de yeniden kazanamaz. En sonunda Ali Bey'i öldürmeye karar verir; Dilaşup Ali Bey'i kurtarmak için kendini feda eder ve ölür. Bunu gören Ali Bey, Mehpeyker'i bıçaklayarak öldürür. Romanın sonunda Ali Bey dışında herkes ölmüştür. Ali Bey ise hapisanede altı ay içinde kahrından ölür. Romanın sonunda, Ali Bey'in kahrından ölmesi üzerine Namık Kemal, son pişmanlık fayda vermez, diyerek trajik⁵⁴ bir şekilde romanın bitirir.⁵⁵

Geleneksel halk hikâyemiz Hançerli Hanım'dan esinlenen İntibah'ta romanın kuruluşunda yer alan kadınların temsili, Osmanlı-Türk toplumundaki kadınların konumuna dair ipuçları sunuyor. Ancak şunu da belirtmeliyiz ki, Fatmagül Bertkay'ın terimiyle meşum kadın⁵⁶; şeytan kadın, Batı sinemasında kullanıldığı biçimiyle *femme fatal*, kadınlara bakışın yerellikten öte evrensellik barındırdığını gösterir. Her yerellikteki nüanslar değişse bile, ataerkil sistemlerin kadına yaklaşımı ve erkek kahramanların kadınlara göre kendilerini konumlamaları erkek egemen dizge devam ettiği sürece pek farklılık göstermez.

⁵⁴ İlk romanlarımızın sonları genelde ya herkesin öldüğü, ya kanlı hesaplaşmaların olduğu bir ya da birkaç ölümün yaşandığı biçimiyle biter. Okur, ölüm ya da acı karşısında coşkusal tepkiler vererek kendi hayatına bakarak adeta 'şükür' der. Bu duygunun peşinden gider. Ortalama insanın en yakın olduğu 'trajik' olay, özü açık seçik olan ve kolayca anlayabileceği duygu ve düşünceleri dile getirmesini sağlayacak olaydır. Bu nedenle de, duygularını doğrudan hareketlendirecek ve kendisi ile karşılaştırma yapabilecek olayları trajik bulur. Sözelimi, kitle katliamları karşısında sessizken, gazetede okuduğu bir c inayet haberi karşısında gözleri dolabilir.

⁵⁵ Namık Kemal, İntibah, İstanbul: İnkilâp, 1993

⁵⁶ Fatmagül Bertkay, Tarihin Cinsiyeti: İstanbul: Metis , 2006 s.131

Romanda Mehpeyker'e yönelik yazarın bakışı son derece düşündürücüdür. Özgürlük savaşçısı ve vatan şairi olarak tanınan Namık Kemal, zulüm görenlere yönelik mücadelesini, söz konusu düşmüş kadınlar olunca sürdürmez, romanda Mehpeyker'i fahişe yapan koşulları göz ardı ederek, özcü bir anlayışla şeytan Mahpeyker'i lanetler: "O kadının yarı İstanbul halkından artakalmış ünlü bir aşifte" olduğunun altı çizilir. Mahpeyker, zengin ve yakışıklı erkekleri avlamak için yaşamaktadır. Oysa Namık Kemal'in sesine rağmen, Mahpeyker'in Ali Bey'e âşık olduğu romanda açık olarak gösterilir. "Kadın doğru söylüyordu. Gerçekten de Ali Bey'i ilk gördüğü günden beri ne kimse ile görüşmüş, ne de Çamlıca'dan başka bir yere çıkmıştı." Ali Bey ise, Mahpeyker hakkında herşeyi öğrenmesine rağmen, Mahpeyker'i sevmekten vazgeçmez.

"Mehpeyker denilen o yosmanın sevmeye değil, şefkatli bir bakışa bile layık olmadığını şimdi çok iyi bildiği halde, her şeye rağmen yine her kusurunu affedecek, uğrunda canını ve belki namusunu bile fedadan çekinmeyecek derecede seviyor..." (Kemal, 1993: 69)

Ancak romancının sesi, bu akışı bozacak denli kadın düşmanıdır. Ali Bey'i kalbiyle değil vücudu ile seven Mehpeyker'in, genç, yakışıklı, dinç erkeğe karşı duyduğu şiddetli arzusunun ataerkil Osmanlı-Türk toplumunda yeri yoktur. Çünkü bu özellikleri ile kadın, etken, talepkâr, boğun eğmeyen, kendi kaderini tayin edebilen, kendine dayatılanın sınırlarını zorlayan ve onu yırtıp atabilme gizilgücüne sahip ve kendi için yaşayan ve nihayet erkek egemen sisteme varoluşu ile tehdit oluşturan bir öznedir. Ali Bey ile karşılaştırıldıklarında ise ataerkil sistemin erkeklik normlarına göre Ali Bey'in erkekliğinden ödün vermiş, duyguları ve Mehpeyker'e tutkusu yüzünden, erkeği niteleyen akılcılık özelliğinden uzaklaşmıştır. Bu tutku onu yumuşatarak, adeta "kadınsı"laştırmıştır. Erkeğin karşısında iktidar sahibi ve sürekli güçlenen, gelişen ve serpilen kadının boynunun vurulması ise kaçınılmazdır. Erkek egemen sistemin kadına yönelik en büyük boyunduruğu ve iktidar biçimi

sayılabilecek evliliğe dair⁵⁷ olarak Mehpeyker “Ağzınızdan bir kere daha evlenme lâfi işitirsem beni kıyamete kadar göremezsiniz”⁵⁸ diyecek kadar verili kurallara meydan okumaktadır. Evlilik hayali ile yetiştirilen kız çocukları gerçekliğini ve erkek kibrinin “kadın evlenmek ister” klişesini ters yüz eden Mehpeyker, Ali Bey’in ezberini bozarak onu şaşkına çevirir. Adeta feminist bir çıkışla Mehpeyker, diğer kadınların aksine, evliliği ulaşılabilecek bir amaç, toplumda başarı olarak görülecek bir son olarak algılamaz. Edebiyatta ve sinemada sıkça rastladığımız, özellikle düşkün kadınlara bir kurtuluş vaadi olarak sunulan “evlenip evinin kadını, çocukları annesi ol.” söylemi, yüz yıl öncesinde düşkün kadın Mahpeyker’e işlememektedir. O yıllar sonraki radikal feministler gibi, evliliği kadınlara eziyetin bir temel formüleştirelmesi olarak görerek, Ali Bey’i çok sevmesine ve deyim yerindeyse, ona her türlü isteğini yaptırabilecek olduğu halde evlenmeyi istemez.

“Mehpeyker, evlenip yuva kuracak, ömrü boyunca kendini bir tek erkeğe vakfedecek kadınlardan değildi. Dünyada hiç işine gelmiyen bir şey varsa o da boynuna nikah halkası takıp sadece bir erkeğin kadını olmaktı.” (Kemal, 1993: 49)

Namık Kemal’in kadın kahraman Mehpeyker’e yaklaşımı ise, anlaşılır olmaktan uzak, son derece düşmanca ve kıyıcıdır. Kadını fahişe yapan toplumsal koşulları

⁵⁷ “Türk milliyetçiliğinin siyaset sahnesine çıkmaya başladığı 1897’de yayınlanan bir makalede okurlara şöyle deniliyordu, “Ailenin büyük vazifesi çocuk yetiştirmektir... milletin geleceğinin ümidi olan çocuklar 1913’de Kadınlar Dünyası adlı dergide, bu husus Aliye Cevat tarafından daha açık bir biçimde şöyle ifade ediliyordu: ‘Aileden maksad istikbaldir... Aile hayat-ı milliyeyi de temin etmiş olur. Aile demek millet, millet demek aile demektir. Aynı yıl aynı dergide, şunları okuyoruz: ‘Bir milleti çoğaltan, kudret veren ailesidir, herkes evlenmek mecburiyetindedir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren okurlara ‘Evlilik her şeyden evvel sorumlu vatandaş olmak demektir.’ Deniliyordu. Buna karşılık evlenmemek, sorumsuzluk, bencillik ve hattâ ahlâksızlık oluyordu. Bunlar İstanbul’un geleneksel İslâmi ortamında evlenmemeyi düşünenleri caydırıcı şeylerdi ve burada ön planda olan milletin çok aile ve cemaatti. (Duben&Behar: 1998:120)

⁵⁸ Mehpeyker’in “kötü” kadın olması, evliliği ve çocuk doğurmayı reddeden bir konumda olması, ataerkil sistem tarafından bir ‘sapma’ olarak kabul edilir. Cumhuriyet döneminin kadın düşmanı bir yazarı olarak karşımıza çıkan Peyami Safa, Fatmagül Bertay’ın bir makalesinde şöyle anlatılır: “‘İyi kadın’, fedakâr eş ve annedir; iyiliğinin esas nedeni de, doğaya aykırı davranmamasıdır. “Kötü kadın” ise, doğaya aykırı davranarak analık rolünü reddeden, çapkın, sefih, haz peşinde koşan –ama aynı zamanda gizemli ve çekici- “fettan kadın”dır ve modernleşme çabası içindeki Batı hayranı “yeni kadın” işte böyledir! Bu meşum fettan kadın, hayatını haz peşinde koşmaya adanmıştır ama, mutluluğa kavuşması mümkün değildir, çünkü her şeyden önce doğaya aykırı davranmaktadır. (Bertay, 2006:159-160)

adeta reddederek Mehpeyker'i adeta recm⁵⁹ cezasına çarptırır. Namık Kemal'den yaklaşık çeyrek yüz yıl büyük olan Tefik Fikret'in şiirlerinde düşmüş kadınlara yaklaşımı Namık Kemal'le karşılaştırılamayacak kadar insanidir. Fikret'in sokakta görüp acıdığı kimsesiz bir kız için yazdığı Nesrin adlı şiirde yokluk ve yoksulluk sonucu sokağa düşen bir kadını ve yine aynı nedenlerden sokağa düşme tehlikesi içinde bulunan bir başka kadını anlatır. Şiirde, yoksul ve kimsesiz kadınların yaşam karşısındaki savunmasızlığını betimler ve sorgular.⁶⁰

Namık Kemal ise, Mehpeyker'i ve düşmüş kadınları anlama çabasına girmeden yargılar ve mahkûm eder. Mehpeyker Ali Bey'in fahişe olduğunu öğrenmesi üzerine şunları söyler:

“Madem ki başkalarından işittiniz: Şimdi ben de söyleyeyim. Evet beyim, hakkımda size neler söyledilerse hepsi doğrudur. Belki noksanı vardır; ama fazlası yoktur... Gayet âdi bir evde doğdum; orada büyüdüm. Daha yaşım on üçe varmadan akrabam olacak sefiller, benim namusumu satarak zengin olmaya kalkıştılar. O yaşta bir çocuk namus nedir, insanlık ne türüdür, insan kendini kötülüklerden nasıl koruyabilir bunları nereden bilecek?... İnsan bir kere de yola düştü mü kum deryasına dalmış gibi çabaladıkça batıyor, gittikçe gidiyor. “ (Kemal, 1993: 74)

Namık Kemal Mehpeyker'in tüm kendini anlatma çabalarına rağmen, Ali Bey'i de geride bırakacak biçimde ahlak bekçisi kimliğindedir. Kendini dayatan, erkek

⁵⁹ İslamiyete göre evli olmayan erkek ve kadının cinsel ilişkiye girmesi bir suçtur ve taraflar recm cezasına çarptırılır. Ancak her ne kadar iki taraf için de uygulanması öngörülen taşlanarak öldürme cezası daha çok kadınlara uygulanmaktadır.

⁶⁰ “Sonra zavallı kadın-dul, beceriksiz, lekeli-/Bir çürük yemiş kadar aşağı ve kirli, bitecek.../İşte Nesrin daha yeni açmış bir gonca diken/Gerçi kaza kurbanı olarak, hep bu dikenliklerden./Şimdi artık yaşamaktan bile tiksiniyor.” Şiirin devamında Nesrin'in bir başka çocuk yaştaki kızı düşmekten kurtarmak için yardım etmesi anlatılır. “Bir sabah evde, bütün gücünü kıran bir gecenin/Sıkıntılı yorgunluğu altında ezilmiş, üzgün/otururken, kapıdan örtülü güzel bir kız korkarak girdi:/Hanım, ben hamarat bir çocuğum;/ Anneciğim öldü, babam yok; bana vicdansız para teklif ediyor... Ben size kurban olurum,/Beni geri çevirmeyiniz, saklayınız... Hizmetten/Hiç yorulmam... Beni kurtarınız düşmekten...” (Fikret, 2000: 115)

egemen dizgeye karşı meydan okuyan ve kendi iradesi dışında fahişe yapılmış Mehpeyker karşısında acımasızdır. Yazar, Mehpeyker'in kendini anlatma çabalarına karşın, Mehpeyker'e artist ve usta yalancı diyerek, kadını baskılayan ve zincirleyen toplumsal koşullar ve yaptırımlara kulaklarını tıkıyor. Bu öfkenin ve yok sayma isteğinin bir yanı Osmanlı-Türk toplumundaki İslamiyet algısı iken, diğer boyutta ise ataerkil dizgenin kadını her durumda erkeğin “ötekisi” olarak görme isteği yatar.

“Lakancı bir bakış açısından, kadının tarihsel görünmezliği ve nesneleştirilmesi, kadının simgesel olarak eksiklik ve yoklukla; kadınlığın (feminite) birleşik erkek öznelliğine oluşturduğu tehditle; merkezi, güçlü, ayrıcalıklı erkek ile ilişkisinde kadının statüsünün ‘öteki’ olarak tanımlanmasıyla bağlantılıdır.” (Berktaş, 2006:132)

Mehpeyker ise, Ali Bey ile ilişkisinde, ‘erkeğe’ göre konumlanmayan, vücuduyla sevmesi ile, “erkek cinselliğinin nesnesi olan kadın, figürü”nü tersine çeviren, erkeği nesneleştiren, bakir Ali Bey’i vuslata kavuşturan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Ali Bey ilk içkisini Mehpeyker’le içer. Mehpeyker’in tüm iffetsizliği ile beraber içki kullanması Ali Bey’in canını sıkılmış olsa da, içki teklifini reddetmez ve Mehpeyker’in karşısında kadınsılaşır. Bu anlamıyla, bu ilişkinin ‘öteki’si Ali Bey olur. Dişil, soğuk, pasif ve zayıf; eril, sıcak⁶¹, güçlü ve girişken olarak kodlanırken Mehpeyker ve Ali Bey toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirmiş gibidirler. Bunun için de romanın erkek yazarı tarafından hazzın peşinden giden, tensel zevklere yenik düşerek kendini sefahate kaptıran erkek kahraman, şeytan kadın tipiyle birlikte cezalandırılacak; her iki tipin sonu da ölüm olacaktır.

⁶¹ Vücut sıcaklığı, eski çağlardan beri kadınları erkeklerin ‘ötekisi’ olarak nitelemede önemli bir yere denk düşmüştür. Öyle ki, Yunanlılar’ın insan vücudu anlayışı, farklı sıcaklıklara sahip vücutlar için farklı haklar ve farklı kent mekânlarını beraberinde getiriyordu. Bu farkların en bariz bir biçimde cinsiyet ayrımında görülür, çünkü kadınların erkeklerin soğuk versiyonu oldukları düşünülüyordu. Ayrıca vücut ısısının insanın oluşumu sürecini yönlendirdiği düşünülüyordu. Hamileliğin başlarında rahimde iyi ısınan ceninlerin erkek, bu ilk ısıdan yoksun kalanların da kız olacağı düşünülüyordu. Rahimde yeterli ısının olmayışı ‘erkeklerden daha yumuşak, daha akışkan, daha nemli, ve bütünüyle daha şekilsiz bir yaratık çıkmasına neden oluyordu.’(Sennet, 2008:35)

Buna karşılık, Kemal'in favori kadın tipi, cariye olarak alınıp satılan, erkekler dünyasında kendine verilen rolü, alçakgönüllülükle kabul eden, Mehpeyker'in tam tersi özellikleri sahip, *melek kadın* tipinin karşılığı Dilâşup olur. Ali Bey'in annesi oğlunun Mehpeyker'in pençesinde olduğunu öğrenince elinden geleni yapmaya karar verir. "Şeytanı yenmek için melekten yardım istenildiği gibi, müfsit bir güzelliğin etkileri de ancak saf ve mâsum bir güzelliğin müspet tesirleri ile giderilebilir."(Kemal, 1993:94) Bunun üzerine Dilâşup, Ali Bey'i Mehpeyker'den kurtarmak üzere devreye sokulur. Dilâşup'u tanıtırken yazar, divan edebiyatının kadını heykelleştiren, edilgenleştiren kalıplaşmış söyleyişlere baş vururken, kullandığı üslup ve seçtiği sözcükler tarafgirliğinin de göstergesidir. "Dilâşup'un saçları sırma gibi parlak sarı; alnı, vicdan saflığının aynası denilecek surette duru beyaz; kavisli ve kalınca kaşları, saçlarına nispetle biraz kumral; tatlı mavi gözleri en duygusuz kalplerde bile sevda uyandıracak derecede mahmurdu." (95) Bu betimlemede görüldüğü gibi, kadın adeta bir seyir nesnesidir. Dilâşup'un betimlenmesinde erotik bir yan bulunur. Dilâşup, bu resmedilişle adeta erkek gözünün görmek istediği özelliklere sahip bir seyirliktir. Avrupa nü resimlerini andırıncasına Dilâşup'un yüzü görselleştirilmiştir. Osmanlı-Türk toplumunda kadının görünmez olması, kadın yüzünün günah olarak kabul edilmesi ve yabancı erkeklerden saklanması göz önüne alındığında Dilâşup'un adeta çıplaklık çağrıştırlarak betimlenen yüzü, saçları, onu bir cinsel nesneye indirger. Bu 'çıplaklık' durumu ise kadını, erkek gözünden göstererek, 'bakılan' konumunda edilgenleştirir. John Berger'in *Görme Biçimleri*'nde Yenidendoğuş sonrası Avrupası'nda cinsel imgelerin resim yoluyla sergilenmesinde erkek egemenliğinin yeniden üretilişi ile benzerlikler gösterir Dilâşup'un nü'leştirilerek betimlenmesi. Berger, devlet adamlarının ve işadamlarının nü resimlerinin altında iş tartışmalarını ve görüşmelerini yaptıklarını, içlerinden birisi yenik düştüğünü hissettiği zaman avunmak için başını kaldırıp resimlere baktığı ve resimde gözgöze geldiği çıplak kadınla, erkek olduğunu anımsayarak kendini yenilmez ve güçlü hissettiğini anlatır. (Berger, 1999:57)

Ali Bey de, tıpkı yukarıda erkekliği tehlikeye düşmüş, güveni kırılmış iş adamları gibi, erkekliğini yeniden tesis etmek zorundadır. Mehpeyker karşısında ikincileşen, kadınsılaşan Ali Bey, Dilâşup üzerinden kaybettiği erkekliğini yeniden kazanacaktır. Ali Bey'e kaybettiği erkekliğini bulmada ve yeniden tesis etmede annesi yardım eder. Ali Bey'in annesi Fatma Hanım'la yaptığı konuşma kadınların ataerkil sistem içinde nasıl da birer gönüllü asker olduklarını göstermek açısından oldukça anlamlı:

“İki gözüm, Aliciğim! Yeni aldığım cariyeyi beğendin mi?

-Güzel!

-Sadece güzel değil oğlum... Terbiyesi güzelliğinden de üstün... Az çok okuyup yazması var... Sesi çok güzel... İyi piyano çalıyor. İğne işlerinin hepsinde Avrupa kızları kadar marifetli... Hele tabiatı, melek gibi... Ne bileyim, daha birçok üstün meziyetleri var...

-İşte pekâlâ anneciğim!... Ben evde bulunmadığım zamanlar sizi tatlı tatlı eğlendirir...

-Bana geleceğin vakitleri beklemekten başka eğlence mi olur? Onu ben senin için aldım...

-Ben cariyeyi ne yapacağım?

-Şunun söylediği lakırdıya bak! Cariye ne yapılır, ayol?... Allaha emanet, yaşın yirmi ikiye basıyor... Ev bark sahibi olacak zamanın geldi... Hatta geçiyor bile... Şimdi sana yüksek bir aileden kız bulsam nikâhtan sonra şayet hoşlanmazsan ömrünün sonuna kadar azap içinde kalacaksın... Bu, bir... Evin içinde iki hanım olacak... Belki de gelin-kaynana geçimsizlikleri başlayacak... Arada yine sen rahatsız olacaksın.. Bu, iki... Ama bu cariyedir; hoşuna giderse koynuna alır, istediğin gibi terbiye edersin.!” (Kemal, 1993: 99-100)

Namık Kemal'in, işaret ettiği melek kadın tipi Dilâşup, kaderi başkalarınca belirlenen bir cariyedir. Seçim hakkı yoktur, varlığıyla erkeğe bir sorumluluk yüklemeyebilir. Gerekliğinde cinsel nesne olur, gerekliğinde tutup kolundan sokağa atılır ve bir erkeği 'memnun' edecek tüm vasıflara sahiptir. Piyano da bilir⁶², dikiş de, az

⁶² “Mai ve Siyah'ta Lamia, Handan'da Handan, piyano veya keman veya her ikisini de çalıyor. Belki de Yaban'a kadar, Türk romanının çoğunda kadınlar en azından bir enstrümana hakim görünüyor. Bir adım daha Üç İstanbul'da Belkis, Abdülhamit Düşerken'de Nimet, Sinekli Bakkal'da Emine veya Rabia, romanlardaki karşı cinslerine göre çok güçlü, her birinin kendilerine ait senaryoları olan,

biraz da okuma yazma. Zaten çok okumak da, hele hele kadının çok roman okuması da yukarıda belirttiğimiz gibi son derece sakıncalı olabilir. Çünkü aklıyla değil, duygularıyla hareket eden kadınlar, romanların aynısını hayatlarına uyarlamak isteyebilirler. Bunun için erkek dizgesindeki “uygun” kadın herşeyden çok değil biraz anlayacak, aşırılıklara kaçarak kendini bağımsız birey olarak görmeyecek, erkeğin bir adım gerisinde onun *muavini* olacak kadın tipidir. İntibah’taki masum cariye Dilâşup buna örnektir. Annesinin sefahat âlemine ve Mehpeyker’in gönülçelciliğine ve şehvetine kaptırdığı Ali Bey’in düzene yani aileye geri dönmesi için eve bir melek alınır. Bu melek, esir pazarında alınıp satılan bir cariyedir.⁶³ Esir pazarlarında bir hayvan gibi muayene edilerek satılan bu kadınlar, genelde küçük yaştan itibaren satıldıkları yere göre değişen bir yaşam sürüyorlardı. Bazı ailelerin ev işlerini –temizlik, yemek, bulaşık, çamaşır gibi- yaparken, bazı ailelerde ise cariyeler çalıştırılmakla birlikte belli bir eğitim alıyorlardı. İntibah’ta ise, Dilâşup, Ali Bey’in annesinin Ali Bey’i Mehpeyker’den kurtarmak için, ev ev dolaşıp, yüklü bir para vererek aldığı güzel bir cariye idi. Fatma Hanım, bu güzeller güzeli kızın Ali Bey’in aklını çelerek, onun yatağına girerek Ali Bey’in aşkını söndüreceğini hayal eder. Romanda Dilâşup’un betimlenmesi oldukça erotik ve erkek egemen güzellik anlayışının bire bir karşılığı gibidir⁶⁴. Namık Kemal’in

beklemesini bilen ve kararlı kadınlardır.” (Küçük, 2004:606) der Yalçın Küçük. Dilâşup’un aksine, sözü edilen romanlardaki kadınlar, yazarın da belirttiği gibi güçlü kadınlardır. Yaşadıkları dönemin, kadını sınırlayan yapısına duruşları ve eylemleriyle karşı durmuşlardır. Ancak bu kadınların özgün ve kararlı duruşlarına rağmen, ataerki içinde erkekler için yalnızca ideal kadın sınırlarında ama o sınırları ihlal etmesi mümkün olan bir çizgide durmaktadırlar.

⁶³ “Cariye satan esir tüccarları da sattıkları cariyeleri üç kısma ayırıyorlardı:

1) Haremde hizmetçi olarak istihdâm edilecek cariyeler. Bunlar güzel olmakla birlikte, genellikle yaşları büyükçe idi.

2) Terbiye edilip satılmak üzere alınan beş-yedi yaş arasındaki cariyeler. Bunlar, hizmetçi olarak veya odalık şeklinde bulûğaa erdikten sonra ayrılırlardı.

3) Hareme doğrudan doğruya odalık ve gözde, yani padişah ve hânedân erkeklerinin ailesi olmak üzere alınanlar. Bunlar çok az olurdu. Zira Padişah ve hânedân erkeklerine harem olacaklar, genellikle Harem Mektebinde terbiye edilirdi” (Uluçay, 1985: 14)

⁶⁴ “Dilâşup’un saçları sırma gibi parlak sarı; alını vicdan saflığının aynası denilecek surette duru beyaz; kavisli ve kalınca kaşları, saçlarına nispetle biraz kumral; tatlı mavi gözleri en duygusuz kalplerde bile seveda uyandıracak derecede mahmurdu. Çehresi âşıkane bir soluk beyaz üzerine gül pembesi gib tatlı bir renkteydi. Yüzünün rengindeki saflıkla tenasünündeki güzellik, açılmasına bir gün kalmış bir zambak koncasına benziyordu. Parlak, pembe ve ince dudakları, birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırıyor; aralarında inci dişleri çiğ damlacıkları gibi görünüyordu. Çenesi, henüz yaprakları bir beyaz katmer gül sanılırdı. Hele gerdanı, şeffaflığından dolayı, damarlarının dışa akseden lâtif rengiyle, tasvir edilemeyecek kadar güzeldi. Boyu, bir kadına yakışacak kadar uzun ve

Mehpeyker'i ve Dilâşup'u betimlerken seçtiği sözcüklere, cümle yapılanmalarına baktığımızda ise Mehpeyker'in alabildiğine aşağılanmasına karşılık Dilâşup'un melekler kertesine yükseltildiğine tanık oluruz. Mehpeyker, “feleğin çemberinden geçen ve dünyada şehvetten başka bir şey tanımayan ateşli bir kadındır.” (Kemal 1993:44) ve “ İçinde kaynıyan ve damarlarını yakan şehvet ateşini gönlünde hapsederek gayet masum bir tavır” takınabilir, “şehvet düşkünü”dür. Şehvet sözcüğünü Mehpeyker'i tanımlarken o kadar sık kullanır ki, güzelliğini betimlerken bile çizdiği portrede “şeytan” kadını adeta gözümüze sokar⁶⁵. Dilâşup'un beyazlara bürünmüş çehresi karşısında Mehpeyker'in rengi siyahtır, ve kırmızıdır. Şehvet düşkünlüğü Ali Bey için kullanılmazken, Ali Bey kandırılmış –babasını kaybetmiş ve annenin otoritesizliği karşısında dengesini yitirmiş- bir erkektir. Ali Bey, tıpkı Hz Yusuf gibi güzeller güzeli bir erkek olarak tanımlanır. Mehpeyker'in karşısında ise, giderek kontrolünü kaybederek, erkek bilinçaltısındaki öfkenin hedefinin nedeni olan kadınsılaşmayı yaşar. Ataerkil bilinçaltının kabul edilemez bulduğu kadınsılaşma korkusu, erkeklerin büyütülürken travmatik bir biçimde yaşadığı ve ‘öteki’ne –kadına- göre kimlik edindikleri bir sürecin sonucudur.

Ali Bey'in bakirliğini kaybetme ve olgunlaşma süreci şehveti, cinselliği ve aşkı yaşadığı Mehpeyker'le iken verili düzene uyumlulaşma, “hayırlı bir evlat” olma, evlenme süreci karşısında erkeklik egosunun şiştiği ve belirleyici olduğu Dilâşup'lardır. Dilâşup, Ali Bey'in erkekliğini tesis ettiği, erkek öfkesinin ve kompleksinin yatıştırıldığı uçsuz bir sağaltım mekânıdır adeta.

her erkeği meftun eyliyecek derecede narindi. Beli, on, on iki yaşlarında bir çocuğun kollariyle tamamen sarabileceği kadar inceydi. Son derece münasip bir vücudu vardı. Göğsüyle omuzlarının bilşetiği yerde bile kemik eseri görünmez; nazik parmaklarının her boğumuna büyük birer inci tanesi sığabilirdi.” (Namık Kemal, 1993:95-96)

⁶⁵ “Boyu posu düzgün, siyahımsı samur saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah uzun kirpikli, hafif sarı üzerine dalgalı koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufacık ağızlı, şehvet ifade eden kor dudaklı bir afet.” (a g e)

3.2 Osmanlı'da Yasak Aşk: Aşk-ı Memnu

1896'da Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilen Aşk-ı Memnu'nun ilk basımı ise 1900'de yapılmıştır. Aşk-ı Memnu'da Bihter'in trajedisi anlatılır. Aslında Bihter'i tüm kadınların tarihsel trajedisinin simgesi olarak nitelemek yanlış olmaz. Bihter, birkaç açıdan kısıtılmışlık ve açmaz yaşar; bu ise, sadece Bihter'e özgü değil, ailenin başından geçenler düşünüldüğünde tarihsel, toplumsal ve ataerkil bakışın yansımaları olarak son derece kadınsaldır. Bihter, romanda Melih Bey takımı olarak adlandırılan, İstanbul eğlence yaşamındaki tiplerin soyundandır. Yukarıda belirttiğimiz üzere, Müslüman aile yapısının son derece kapalı olduğu ve sınırlarının kırmızıyla çizildiği düşünüldüğünde, Melih Bey Takımı kadınları eğlence hayatının renkli simâları biçiminde aykırı tipler olarak karşımıza çıkar. Firdevs Hanım, tıpkı Bihter'in yaşayacağı gibi, dile düşmüş ve en önemlisi kocasını aldatmış bir kadındır. Kocasını, Bihter ile Peyker'in babaları, karısının yaptığı bu sadakatsizliği öğrenince kalp sektesinden ölür. Firdevs Hanım genç bir yaşta iki kızı ile yalnız başına kalır ve zengin bir kocanın hayalini kurar.

Firdevs Hanım karakteri ile Halit Ziya bir bakıma tüm suçu anneye ve çevreye yükleyerek Bihter'i bu karanlık ortamda aklamaya çalışmıştır. Bu roman naturalizm⁶⁶ akımından etkilenerek yazılmış olmasına rağmen, naturalizmde olmayan nedensellik bağı Halit Ziya Uşaklıgil'de kurulmuştur. Dolayısıyla Firdevs Hanım'ın mutsuz evliliği, onun sevmediği bir adamla evlenmesiyle başlamıştır. Peki neden Firdevs Hanım sevmediği bir adamla evlenmiştir? İşte asıl soru budur? Kadınlar, neden evlenmek zorunda hissederler kendilerini ve neden sevmedikleri adamlarla evlenmek zorunda kalırlar?

⁶⁶ Doğalcılığa göre (Naturalizm) doğanın, nesnel yasalar uyarınca işleyen bir düzeni vardır. Gözlem ve deneye dayalı bilimler, işte bu yasalar sayesinde doğa ile ilgili her alanda sağlam, kesin bilgilere ulaşabilir. Doğalcılık, doğa bilimlerinin sanata ve edebiyata uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Doğalcı anlayışa göre gerçek olduğu gibi yansıtılmalı, yaşamın kaba ve bayağı sayılarak ele alınmayan yönleri de işlenmelidir. Doğalcı anlayışa göre birey, içinde yetiştiği toplumsal ve doğal çevrede biçimlenir. Ekonomik ve toplumsal baskılar altında ezilen bireyler, içlerinden gelen güçlü dürtülerle hareket ederler. Alın yazılarını belirleyebilme gücünden uzak olduklarından davranışlarından da sorumlu tutulamazlar. Öncüleri [Hippolyte Taine](#) ve Emile Zola'dır.

“Firdevs Hanım, birçok akraba kızları gibi, kocasız kalmamak gereğini düşünmekte acele etmişti.” (Uşaklıgil, 1996 : 14) Özellikle feodal yapılı toplumlarda kadınların üzerinde evlilik baskısı son derece belirleyicidir. Kadın, önce babanın mülkü, evlendikten sonra da kocanın mülküdür. Kadınların ikincil olarak görülmesi, mülk olarak algılanması, onların varlık koşullarının kendileri dışındaki erkeklere göre şekillenmesine neden olur. Firdevs Hanım da, sırtında bin yılların erkek egemen toplum düzenlemesi yüküyle eşini seçer. Üstelik bu seçim, hiç de adil değildir. Kadınların, özel alana tıklandığı Osmanlı toplum hayatında, bazı kadınlara eş seçimi için yalnızca gezinti yerleri kalmıştır...

“İslam kadınlarının ancak seyir yerlerine gidebilecekleri, ki o da Cuma günleri kendilerine ayrılan yerlerde olmak şartıyla, erkeklerden ayrı bulunacakları, seyir yeri olmayan Maslak, Şişli, Levent, Pangaltı gibi yerlerde, ne suretle olursa olsun İslâm kadınlarının araba ile durması ve oturmalarının yasaklandığı bildirilmiştir.” (Ergin. C.2: 853, aktaran Çakır)

Bu koşullarda, kadına kendi varlığını sürdürebilmesi için tek seçenek evlilik olarak görünmektedir. Firdevs Hanım da, çok sevdiği gösterişli yaşama kavuşabilmek için ‘bir kese’ bulmak hevesine kapılmıştır. Ama anlamıştır ki, evlendiği eşi hem bir ‘kese’ değil hem de sevdiği insan değil...

“Daha doğrusu bu evlenmede Firdevs Hanım aldanmıştı. Evlenmek ona, beklediği şeylerden hiçbirini getirmiyordu. Ya da bunlardan o kadar az bir pay getiriyordu ki birden kendisini hülyalarında aldatmış olan bu adama düşmanlık duydu.” (Uşaklıgil, 1996: 15)

Bihter’e geldiğimizde, annesiyle benzer yazgıyı onun da paylaştığını görürüz. Kız kardeşinin eşi Nihat Bey’i beğenmez ve kendine uygun koca bulabilmesi ise annesinin yaşayış biçimi ve ailenin Melih Bey takımı olarak adlandırılması nedeniyle hiç de kolay değildir. Zengin ama yaşlı Adnan Bey’in evlilik teklifinden

sonra Bihter özgürleştiğini, ‘kocasız kalmak’ baskısından kurtulduğunu hisseder. “Geçerken aynada kendisine gülümsedi. Orada artık kocasız kalmak tehlikesiyle karşı karşıya kalmış zavallı Bihter değil, Adnan Bey’in eşini sanki selamlamış, kutlamıştı.” (age. S:32) 22 yaşındaki Bihter zengin ve güçlü Adnan Bey’in evlilik teklifini piyango vurmuş gibi karşılar. Bunun kocasız kalma baskısından ve tutsaklığından, başkac bir tutsaklığa geçiş olabileceğini sezemez. Annesiyle yaşadığı gizli çekişmelerinin az da olsa bu kararda etkisi vardır. Zira, Firdevs Hanım da, koca adayı olarak 50 yaşındaki Adnan Bey’den gözünü alamamaktadır. Anne kız arasındaki bu çekememezlik hali de Bihter’in trajedisini hazırlayan bir başka neden olmakla birlikte asıl önemli nedenin kadına yönelik evlilik baskısı olduğunu bir kez daha belirtelim. Bihter, kadınlar arası çekişmelerin, yoksulluğun ve dolayısıyla sevgisizliğin hakim olduğu bir dünyada yetişmiş, bu dünyadan ve annesinden kaçmak için de, zengin Adnan Bey’le evliliği seçmiştir. (Moran, 2001: 92) Bihter ayrıca, evinin dünyasını annesinden ötürü kirlenmiş olarak da görmektedir. Cinsellik havasının ve günah kokusunun hakim olduğu bu dünyadan bir an önce uzaklaşmak istemektedir.

Bihter, kendine; güzelliğine ve gençliğine, hayran olan Adnan Bey ile evlenir, yalıda geçecek zengin bir hayata adımını atar. Yalı, aslında bir metafor gibi işlenmiştir romanda. “Bireysel ilişkilerin matematiksel zorunlulukla geliştiği ‘dramatik’ yapıda, roman da mekân olarak sınırlı olmak zorundadır.” (Moran, 2001: 93) Roman kişileri için yalı, onları dışarıdan ayıran ve kendi içlerine dönmelerine zorlayan bir anlam kazanır. Toplumdan, dış dünyadan tecrit edilmiş yalı, bir yandan Bihter’in tecrit olma halinin altını çizerken, bir yandan da Batılılaşan Osmanlı toplumunun çalkantılı yaşantısına bir duvar çekmiştir. Yalıya, Firdevs Hanım ve kızı Peyker dışında dışarıdan kimse gelmez. Hizmetçileri, dadısı, ve çatışmalı roman kişileriyle Yalı da bir roman karakteri olarak ezici varlığını ve boğucu havasını tüm ağırlığıyla hissettirir. Yine tüm önemli olaylar iç mekânlarda geçer, Beyoğlu’na alışveriş, çok nadir olarak da, Göksu’ya piknik dışında dışarı adım atılmaz. Burada, Osmanlı kadınının zapt-u rapt altına alınmasının simgesi olarak harem dairesine

bakmakta yarar var. Avrupa merkezli tüm oryantalizm yorumlarında bir biçimde kendine şehveti kışkırtıcı bir imge olarak yer bulan harem, Osmanlı kadınları açısından ‘mahrem alana’ hapsedilmenin simgesidir. Bu öylesi bir özel alandır ki kadın orada ördüğü nesnelere yeniden yeniden sökerek, zamanı döngüsel olarak yaşayan bir durağan varlık olur. Beklemek, daima beklemek kadın karakterine özgü kabul edilir.

“Harem sözlük anlamıyla, genel girişin yasak olduğu ya da denetim altında olduğu ve içinde belirli kişilerin ya da belirli davranış biçimlerinin yasak olduğu bir mekan. Hane kadınlarıyla kan bağı olmayan erkeklerin buraya girişi yasaklanır”.(Çakır, 2009: 80)

Çakır’dan aktarılan veri Bihter’in aşk nesnesinin Behlül olmasını da zorunlu kılar. Hareme kan bağı olmayan erkeklerin dışında kimse giremez. Oysa Behlül, Adnan Bey’in kardeşinin oğludur, yani yeğenidir. Hane kadınları ile bu yüzden rahatça görüşebilmektedir. Bihter’in aşk arayışı için de kolaylaştırıcı bir öge olarak karşımıza çıkar. Öte yandan, Bihter’in statüsü, iki çocuklu Adnan Bey’in çocuklarına anne olmayı kabul etmesiyle bir kat daha yükselmiştir. Ancak bu annelik durumuna, üvey annelik kavramının toplum tarafından yüklenen anlamları da düşünüldüğünde, zaafli ve her an krize olanak veren bir sallantılı ve gerilimli bir hal eklenir. Ergenlik döneminin tüm çalkantılarını yaşayan Nihal, duygusal olarak son derece hassas, hatta manik depresif özellikler gösteren, babasına son derece düşkün bir genç kızdır. Burada da, yine Bihter’in karşısına kadınlar arası rekabetin başka bir yönü çıkar. Ama Bihter, akıllı davranacak, Nihal’e abla olmayı denerken, model olmayı da ihmal etmeyecektir. Nihal’de çocukluktan genç kızlığa/kadınlığa geçiş her kız çocuğunda olduğu gibi gelgitlerle yaşanır.

“Size eskisi gibi çocukça sevinç ve neşeyle elini uzatamaz, yanınıza o eski sakinliğiyle sokulamaz. Babasına dudaklarını uzatışında bile bir soğuk ürpertinin akışı vardır. Konuşmalarında biraz daha ihtiyatlıdır; gülerken kızarıverir. Soluklanma havasının içinde gariplik, yabancılık veren bir yeni esintinin dalgaları vardır.” (Uşaklıgil, 1996: 108)

Aseksüel çocuk durumundan cinsel kimliği dolayısıyla kadın olma bilinci gizli ellerle örülmüş *ikinci cinsin* toplum içinde kendi görünmez kimliğini edinme sürecidir bu. Romanın ilerleyen bölümlerinde, Nihal'in görünmez kadınlığına adımı, çarşaf giyme/çarşafa geçme töreniyle ete kemiğe bürünür. "Nihal eski giysilerinden hiçbirini alıkoymak istemiyordu. Nihal'de bir bir kadınlık hevesi uyanıyor, ona o vakte kadar düşünülmemiş şeyler için istek veriyordu." (Uşaklıgil, 1996: 112) Artık çocukluk günlerindeki gibi ortalıkta özgürce koşuşturamayacak, dışarıya çarşafı olmadan çıkamayacak, kendine dayatılan toplumsal cinsiyet rollerini güle oynaya teslim alacaktır Nihal. Dadısı Matmazel de Courton'un roman okuma konusundaki yasaklamalarına itaat eder ama yine de genç kadınlık kimliğine bürünür bürünmez, eş seçimi ve aşk düşleri onu da yavaş yavaş etkisi altına alır. Radikal feministlerin aşk konusundaki görüşleri ister istemez akıl çeliyor. Her ne kadar tartışılacak pek çok yan barındırsa da, kadınların evlilik ve aşk konusundaki heveskâr tutumlarının patriarkal ilişkileri pekiştirmesi göz ardı edilmemeli. Radikal feministler, aşkı, savunmasızlığı, bağımlılığı, sahipliği ve acıya duyarlılığı geliştiren kadının, insan potansiyelinin tam olarak gelişmesini engelleyen bir kurum ve ümitsizce baskı altında tutulmayla baş etmenin psikolojik bir aracı olarak nitelerler.(Donovan, 2009: 288)

Bihter bir yandan ergen bir genç kızın ve küçük kardeşinin sorunları ile ilgilenirken, bir yandan da eve bir *hanımın* gelmesiyle keyifleri kaçan hizmetçilerin düşmanlıkları ile de uğraşır. Bütün bunlara rağmen, yalının zenginliği, şaşalı eşyaları, her tür tüketim nesnesine Bihter'in kolayca ulaşması gibi etkenlerle bir süreliğine de olsa oyalanabilmiştir Bihter. İpeğin en iyisini, zümrüt ve yakut kolyeleri, her tür Paris usulü kokuları, türlü iskarpinleri, feraceleri, yaşmakları, rüzgarda insanın içini yakan rengârenk ipek çarşafı ile düşlediği yaşamdadır bir süreliğine. Ta ki bastırılmış cinselliği aşk kisvesi altında Behlül'de cisimleşene kadar. Ancak önce Bihter'in cinsel uyanışı ve sevgi arayışı başlar..

“Küçük, sefil, çıplak bir oda; demir bir karyola, beyaz perdeler, iki hasır iskemle... İşte yalnız bu kadarcıkla yoksul bir sevişme odası; ama sevmek, Yarabbi sevmek istiyordu. Ateşler içinde, delice bir aşk ile sevecek ve mutlu olacaktı.” (Uşaklıgil, 159)

Bihter’in sevgi ve aşk açlığı kendini seyretmeye yöneltir onu. Aynada uzun uzun, kendisine, kendisinin nasıl görüldüğüne, aslında yazgısına bakar.

“Şimdi aynanın donuklukları içinde, derin bir mağaranın yeşil ufaklarından saydam camgöbeği gölgelere boyanarak gelen bu sevda hayaline erkekçe bir sahip olmak isteğiyle bakıyordu.” (Uşaklıgil, 161)

Bihter’in kendini arzu nesnesi olarak dışarıdan gözlerle izlemeye başlaması cinsel gücünün farkına varması, ataerkil sisteme göre, melek kadından, henüz bakire olan saf güzellikten, tenselliğin farkına varmış meşum kadına dönüşme evresini de gösterir adeta. Ancak bu dönüşüm yarıda kalacak, *femme fatale*’de olmayan acıma hissi ve erkeği öldürene kadar bırakmama hali, Bihter’de görünmeyecektir. Artık başkalarınca görülen değil, aynada kendi güzelliği ve cinsel gücünün farkına varmış bir *meşum kadın* olarak kendini izler bir an.... Kendini bir erkeğin bakışlarıyla izler. Bu bakışlarda hem kendine acıma hem de bir erkek gözünden ne kadar da arzu edilebilir olduğuna duyulan şaşkınlık vardır. Gücünün farkına varır ve kendi iktidarını kurmaya başlar. Bu farkındalık süreci son derece kesintili ve çıkışsızdır.

“Eril tahakkümün sembolik işleyişinde kadınlar ‘algılanılan’ şeyler olarak görülmektedir. Algılayan erkekler, iktidar konumunu işgal ederken, kadın sanki ‘erkeğin bakışı için’ oradadır. Böylelikle sanki erkek bakmadığı zaman, kadın var olmayacaktır. Kadından arkadaş canlısı, gülyüzlü, itaatkâr ve çekici olması beklenir. Sembolik şiddetin uygulanışı bakımından kadınlık, erkeklerin beklentilerine müsamaha göstermektedir. Bu bakış açısından başkalarına bağımlı olmak var olmanın bir koşulu haline gelmiştir. Kadın, kendisini kurmak için, başkasının bakışına muhtaç durumunda bırakılmaktadır.

Sembolik şiddetin belki de kadına verdiği en büyük zarar çok sıradan ve doğal görünen pratikler üzerinden kendine dair bir değersizlik ve yetersizlik hissi vermesidir. Kadınların kendilerini değersiz ve yetersiz hissediş stratejik bir tercihi tetikler ve kadınlar bu yetersizliği aşmak için erkekleri bir tür kaçış noktası olarak görürler. Bu haliyle eş seçimi, ‘rasyonel bir hesap’ meselesi haline gelir ve kadınlar iktidar oyununun güçlü oyuncusu olan erkeklere ilgi duyarlar.(Türk, 2008: 37)

Yukarıdaki pasajdaki yönelimin belirleyiciliğinde eş seçimine zorlanan Bihter, bu kez aynada kendini izlemesiyle, ‘algılanılan şey’likten çıkmış. Kendi dönüşümüne ve partiarkal toplumun ahlak anlayışıyla biçimlenen trajik yazgısına doğru yol almaya başlamıştır. Patriarkanın sınır ihlalleri kadınlar için trajedi demektir. Verili sınırları aşmaya yönelik her hamle, Bihter’i daha fazla bataklığına çekmektedir. Çünkü burada kendi bedensel isteklerinin yönsemesiyle kendi iradi tercihleri olan bir Bihter vardır artık. Romanda Bihter’in bu dönüşüm sürecine kadar Behlül’ü görmeyiz. Behlül, Bihter’deki bu değişim sonrasında en yakında –haremdede- duran bir arzu nesnesi olacaktır. Dolayısıyla seçilen değil, Bihter seçendir. Bir başka deyişle toplumsal cinsiyet belirlenimi söz konusu olduğunda, kadın burada da erilleşmiş, bireyleşmiş ve Bihter’in karşısında Behlül kadınsılaştırmıştır. Geleneksel kadın-erkek rollerinin tersyüz olması, bu aşk ilişkisinde Behlül’ün Bihter’e tabi olması, bundan kaynaklı da erkekliğini yeniden kazanmak ve iktidarını kurmak üzere ‘öteki’ kadınlara gitmesi bir trajik durumu oluşturur.

Türk Edebiyatında Tanzimat’la başlayan ikili algılayışın romanlara da yansıdığını söylemiştik. Bir yanda idealize edilmiş, Doğuya ait muhafazakâr değerleri bünyesinde toplamış tipler modelleştirilirken öte yandan alafranga züppe⁶⁷ tipleri alabildiğine karikatürize edilerek yansıtılmıştır. Aşk-ı Memnu’daki Behlül ise, sözü edilen karakterler gibi karikatürize edilmiş bir tip olmasa da, derinliksiz, hayatta

⁶⁷ “Züppelik daima bir aşırılık alanı olarak tanımlanır. Züppe aslında taklit eden değil, t aklidi aşırıya vardırandır; ödünç alan değil, ödünç alırken ölçüyü kaçırandır. Başkasının arzusunu arzulayan değil, arzuyu abartandır. Bizim kendimizi sahici hissedebilmemizin yegâne teminatıdır züppenin varlığı.” (Gürbilek, 2001: 105)

eğlenmekten başka tasası olmayan, Beyoğlu'ndaki eğlence mekânlarında varyete yıldızlarıyla düşüp kalkan, amcasının zenginliğine güvenerek çalışmayan, asalak biri olarak karşımıza çıkar.

“Hayat onun için uzun bir eğlenceydi. En çok eğlenebilenlere, yaşamak için en çok hak kazanmış kimseler gözüyle bakardı.

Eğlenmek!...

Bu sözün anlamı da Behlül'de değişikliğe uğramıştı. O, gerçekte, hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı. Belki de herkesten çok gülerdi; ama eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü. Onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demektir.” (Uşaklıgil, 82)

Behlül'ün en büyük eğlencesi ise, aşk oyunlarıdır. Bu aşk oyunlarını ise maç sayısı almak olarak nitelendirebiliriz. Topluca Göksu'daki mesire yerine gittikleri bir zamanda, Bihter'in evli ve çocuklu ablası Peyker'e kur yapar, onu baştan çıkarmaya çalışır. Peyker'in Firdevs Hanımın kızı, dolayısıyla Melih Bey takımının gölgesini üzerinde taşıyor olması Behlül'ü iştahlandırmış olsa gerektir. Behlül'ün Peyker'den olumlu yanıt alamaması Peyker-Bihter farklılığını da akla getirir. Bihter'e göre de, Peyker babasına benzemektedir, bunun için de hayatta mutlu olacaktır. Ama kendisi bir hata sonucunda meydana getirdiği evlilikte mutsuz olacaktır. Peyker'in mutluluğunu kocasını sevmesine bir de minik oğlu Feridun'a bağlar Bihter. Behlül ise, Peyker karşısında zafer elde edemeyince Bihter'e yönelmez, ancak hayatının satın alınan ilişkilerden ibaret mi olacağı sorusunu kendi kendine sormaya başlar... Elde etmesi daha güç, bu anlamıyla da daha eğlenceli olan bir ilişki arar. İki karakterin farklı düzlemlerdeki açlığı birbiriyle çarpışacak ve Bihter'in sonunu hazırlayacak yasak aşk süreci başlayacaktır. Ancak bu ilişki, erkek egemen bakışın aşkta da kadınlara biçtiği rol gereği, avlanan ve av metaforu olarak başta oldukça ateşli iken, giderek Bihter'in avcı olmaya başlaması ve ilişkideki verili rollerin değişmesiyle Behlül'ün dişilleşmesi dolayısıyla bundan da korku duymasıyla son bulur.

“Sevda hayatında bu akşamdan başlamış eşsiz, benzersiz bir dönem açılıyordu. Birden kendini yükselmiş, adi aşıkdaşlıkların, sefil ilişkilerin üstüne çıkmış buluyordu. Artık hayatının küçük küçük aşk öyküleri kapanmış, şimdi her türlü tutkularıyla, emelleriyle, bunalımlarıyla, mutluluklarıyla uzun bir sevda romanı başlamıştı.”
(Uşaklıgil: 187)

Behlül’ün başlangıçta hissettiği, çok zor olan bir ava ulaşmaya çalışırken, katarsis yaşamasıdır. Yüce anlamlar yüklediği bu ilişkide, Bihter’i melekleştirme süreci söz konusudur. Bihter ise, bu aşk karşılaşmasını daha farklı nitelemektedir başta. Bedenine söz geçirememiş olması, Behlül’e teslim olmasını utanılacak bir durum olarak algılar.

“Artık talihsiz, talihsizliğine acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir lekeyle kirlenmiş, sefil, murdar bir yaratıktı. Sonunda işte büsbütün Firdevs Hanım’ın kızı olmuştu. (...) Hayır, bundan güvenliydi, Behlül’ü sevmiyordu. Çapkın bir çocuktan başka bir şey olmayan bu adam için aşka benzer hiçbir şey duymamıştı. Şu halde oradan kaçmak, onun kimbilir kimlere karşı binlerce kez yinelenmiş sözlerini dinlememek, üstelik onun odasına girmemek o kadar mümkün iken; niçin, evet niçin gidip bayağı bir kötü kadın düşkünlüğüyle bu adamın kollarına atılmıştı? Şimdi özbenliğinden öğreniyordu. Hayattan, her şeyden öğreniyordu... (Uşaklıgil: 194)

Bihter, kendini düşmüş bir kadın olarak niteleyip, kendinden öğrenmeye başladığında bu günahı temizlemek için yeni anlamlar yığını aramaya koyulur. Bihter kocasına ihanetini bir türlü hazmedemez, kendini sürekli Firdevs Hanım’ın kızı olmakla suçlar İhanetinin başlangıcından itibaren Adnan Bey’le konuşmak ister ama kendini zor tutar. Bu gelgitler içinde tensellikten ibaret olan ilişkisine derinlik katmaya çalışır.

“Behlül’ün anısında rasgele kendisine sahip olunmuş bir düşkün kadın değerinde kalamazdı; artık onun hayatına sahip olmalıydı, onu sevmeliydi, sevmeye çalışmalıydı. Bu aşk günahına öyle bir akış yatağı belirlemeliydi ki onu düşmüş değil yüceltsin. Evet bunu yalnızca aşk temizleyebilirdi.”(Uşaklıgil: 195)

Behlül ile Bihter’in aşk ilişkisinde başlangıç ve bitiş noktaları her iki karakter için çok farklı olur.⁶⁸ İhaneti anlamlandırma isteğiyle Behlül’e bağlanan Bihter, Bihter’in bağlılığından bir süre sonra sıkılan ve yeni heyecanlar aramaya başlayan Behlül. Ama Behlül’ün Bihter’den kaçmaya başlamasının bir diğer nedeni de, ilişkide Bihter’in iktidarı almaya başlaması, aşk ilişkisinde erkeğe ve kadına uygun görülen patriarkal rollerin tersyüz olmasıdır. Behlül, kendini Bihter’in egemenliği altına girmiş gibi hisseder. “Odasına gelinip aranılan, her canı istedikçe sahip olunan kendisiydi.” (Uşaklıgil: 263) Giderek Bihter’e karşı düşmanlık beslemeye başlar, çünkü aradığı geleneksel kadın erkek rollerinin yeniden tesisidir. Yalvarılmaya, geri çevrilmeye, istenen şeyin zorla elde edilmiş olmasından dolayı tat almaya geresinme duyar.

“Kesin bir kavram niteliğine sahip olmayan aşkla, ayartmayı (gerek psikanaliz, gerekse önemli kavramsal sistemlerde her ikisiyle de karşılaşamıyoruz) birbirine karıştırmak çok kolaydır. Ayartmayı bir meydan okuma, bir oyun, sonu olmayan ritüel bir değiş tokuş, bir açık arttırma ya da gizli bir suç ortaklığına benzettiğimizde ona karşı gelebilmek de mümkündür.” (Baudrillard, 2004: 85)

Behlül, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kurulmuş bir aşk ilişkisini özlemektedir. Bihter aşkını yapıbozumuna uğrattığı andan itibaren korkmuş, erkekliğinin elinden alınacağı korkusuna kapılmış, dişil rolü kabul edememiştir.

⁶⁸ “Romantik aşk kavramı, erkeğin istismar etme özgürlüğüne sahip olduğu bir duygusal yönetim aracı durumundadır. Çünkü kadının (ideolojik olarak) cinsel eyleme girmesinin hoş görüldüğü tek durum aşktır. Kadının cinsel itkileri konusundaki baskıcı koşullanmasını yenebildiği tek durum bu olduğu için, özlenen bir özellik taşır. Romantik aşk, aynı zamanda kadının toplumsal durumunun gerçeklerini ve ekonomik bağımlılık baskısını da gizler.” (Millet, 1987: 68)

Kadın erkeğini bekleyen, kendine çizilmiş sınırlar içinde gözü sürekli kapıda, erkeğe bağımlı ve ona tabi olduğunda ancak, döngü tamamlanmaktadır.

“En çok korkanlar, korkularını patolojik ölçülere vardırırlarsa erkekler: İkili karşıtlıklar olmazsa yok sayılacaklarını sezen, kadını kendi varlıklarını kanıtlamak için kullanan, onda ötekini yaratarak “ben” i oluşturan, kurgulayan erkekler. Gözleri phalluslarında, erki yitirmek kaygısıyla yanıp tutuşuyorlar”. (Ergun, 2009:3)

Bihter’in sonu Madam Bovary’nin, Anna Karanina’nın, Hedda Gabler’in sonudur. “Yaşam karşısında duydukları heves, içinde yaşadıkları koşullarca sınırlandırılmış durumdadır. İşte bu yüzden, onların durumunda ölüm, bir irade beyanına ve edimine dönüşür; çünkü şimdilik gerçekten denetleyebildikleri biricik şey, kendi ölümleridir.” (Berktaş, 2006: 148) Roman, yukarıdaki roman kahramanlarının sonu gibi biter. Bihter, ataerkil sistemin dayattığı yaşam biçimine uygun davranmaya çalışmış; annesinin sürdürdüğü ‘kötü talih’ izlerinin kendi evliliği için bir engel olacağı düşüncesine kapılmış. Ayrıca Bihter, eve mahkum, kendi geçimini sağlayamayan Osmanlı-Türk toplumundaki bir kadın olarak, seçeneksiz bir erkek bağımlılığı içindedir. Kadınların toplumsal hayatın içinde varlık gösteremedikleri koşullarda, kadınların özgürlüğünden ve özgür seçimlerinden pek az söz edilebilir. Kadınların evlenmek dışında hiçbir seçeneği yoktur. Evlilik, kadınlara, neredeyse bebekliklerinden itibaren ulaşılması gereken bir hedef, bir başarı noktası olarak işaret edilmektedir ataerkil sistemde. Bihter için ise evlilik, annesinin geçmişi ve yaşam biçiminden dolayı oldukça zor görünmektedir. Üstelik, bir genç kız olarak yaşı geçmektedir. Zengin ama yaşlı erkeğe sunulan bedeni, buna isyan ettiğinde ve Bihter bedeninin farkına vararak cinselliği keşfettiğinde aslında ataerkil sistemin iki yüzlü ahlak kurallarına göre ölümü çoktan hak etmiştir. Halit Ziya, Bihter’in trajedisini gerçekçi bir biçimde anlatmaya çalışsa da, erkek bir yazar olarak, kadın kahramanının sadakatsizliğinin ancak ölümle sonlanacağını bilincindedir. Kendilerine dayatılan sınırları zorlayan, ataerkil sistemin ahlak anlayışını ve evlilik

kurumunu zorlayan tüm diğer roman kahramanları gibi Bihter kendi canına kıymış, roman da buradan hareketle tüm kadın okurlarına kıssadan hisse vermiştir.

4. FEMİNİST BİR YAKIN OKUMA OLARAK MASUMİYET MÜZESİ

4.1 Masumiyet Müzesi'ne Feminist Bir Özet Denemesi

Orhan Pamuk, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü Benim Adım Kırmızı romanıyla aldı. Nobel ödülü alan ilk Türk yazar olarak tarihe geçen yazarın, 2008'de Masumiyet Müzesi adlı romanı yayımlandı. Bu roman içeriğinin dışında, medyada geniş yer buldu, nedeni ise, yazarın romandaki kurmaca dünyayı gerçek dünya ile buluşturma için, Çukurcuma'da açacağı Masumiyet Müzesi idi. Kurmaca karakterleri ve kurmaca olayları gerçek dünyaya, gündelik yaşamın içine sunma ve hayata karşıtma arzusuyla gerçekleştirilmek istenen Masumiyet Müzesi şüphesiz edebiyat dünyamız açısından ilginç bir deneyim gibi görünüyordu. Ancak anlaşıldığı üzere müze projesi hayata geçirilemedi ve kurmaca karakterler ve onların romanda kullandığı nesnelere, kendi dünyalarında tıkkı kaldılar. Şüphesiz Füsün ve Kemal'in –özellikle de Füsün'un- eşyalarından oluşan bu müze kurulmuş olsaydı, tezimiz çerçevesinde bu romanın gerçeklik ve kurmaca açısından okur üzerinde nasıl bir etki bıraktığı üzerine kuramsal bir araştırmaya da girecektik. Geldiğimiz noktada ise, Masumiyet Müzesi romanı içinden feminist bir edebiyat eleştirisi gerçekleştirmeye çalışacağız.

Masumiyet Müzesi için takıntılı bir aşk romanı diyebiliriz. Roman 30'lu yaşlarında oldukça zengin bir aileden gelen, Amerika'da okumuş ve aile şirketlerinin başına müdür olarak geçmiş Kemal'in 18 yaşındaki uzak, güzel ve yoksul akrabası Füsün'a duyduğu saplantılı tutkusunu anlatır. Karasevda sözünü, bu romandan esirgemek

gerekli çünkü karasevdanın içinde yer alan herşeyden vazgeçiş, ölümüne kendini adama ve gemileri yakma biçiminde tanımlanabilecek duygu ve eylem birlikteliği Kemal söz konusu olduğunda görülmemektedir. Füsün içinse Kemal'e âşık olup olmadığına dair ipuçları romanda ilk elden göze çarpmaz.

Aşkın, kara sevdanın, heteroseksüel aşkın yaşanışında uç veren toplumsal cinsiyet rollerinin ve bu rollerin yeniden üretilişinin detayları ilerleyen bölümlerde feminist edebiyat eleştirisi çerçevesinde tartışılacak. Öncelikle, bu bölümde yapmak istediğim, Masumiyet Müzesi adlı romanın özetini verirken, feminist edebiyat eleştirisinin gündeme getireceği erkek yazar gözünden bir aşk romanı ve bu roman içinde kadına verilen rollerin feminist alt okumaları olacak.

Romandaki aşk hikâyesinin kişileri Füsün ve Kemal. Roman zamanı, ya da romana konu olacak aşk hikâyesinin başladığı tarih ise 27 Nisan 1975. Bu tarihte, Kemal, Paris'te üniversite okumuş üst düzey bürokrat sınıftan bir ailenin kızı olan Sibel ile nişanlılık arefesindedir ve sevgilisinin bir vitrinde görüp beğendiği Jenny Colon marka bir çantayı satın alarak Sibel'e hediye etmek için gittiği Nişantaşı'ndaki bir mağazada Füsün'la⁶⁹ karşılaşması ile başlar.

Kemal, Amerika'da öğrenimini tamamladıktan sonra yurda dönmüş; çok da meraklı ve ilgili olmadığı halde, koşullar gerektirdiği için aile şirketlerinden birinin başına geçmiştir. Kemal'in zevkleri, hayatta yapmaktan hoşlandığı işler gibi başlıkların boşlukta kaldığı romanda, yalnızca işinden dolayı duyduğu hoşnutsuzluğun ve bir deyişle mirasyedi bir tipoloji olarak işten kaytarmasının, işini başkalarına havale ederek ortalıktan kaybolmasının Tanzimat romanında karşımıza çıkan mirasyedi ya da züppe karakterleri çağrıştırdığını söyleyelim. Oldukça zengin bir ailenin iki oğlundan biri olan Kemal, işin ehli ağabeyi karşısında zayıf ve zaaf bir kişi olarak görünür. İşine yabancılaşmış gibi görünmektedir ama bir yandan da ailesinin serveti

⁶⁹ “Füsün bir ay önceye kadar varlığını bile neredeyse unuttuğum on sekiz yaşındaki uzak ve yoksul akrabamdı. Ben ise otuz yaşındaydım ve bana herkesin yakıştırdığı Sibel ile nişanlanıp evlenmek üzereydim.

ile son derece üst sınıf, burjuva bir hayat sürmektedir. Ailesinden annesi ve ağabeyi ile sorunlu bir ilişkisi vardır. Kendisi gibi yasak aşk yaşamış ve bunu Kemal'in ilk gençliğinde oğluya bir iç döküş anında paylaşmış babası ise ölmüştür.

Kemal, aynı sınıfa ait olduğunu söylediği “cemiyyetten” arkadaşlarıyla sık sık buluşarak, bir hayli çok olan boş zamanlarında onlarla eğlenir. “Yüksek sosyete”ye dahil olduklarından dolayı, kendileri ile ilgili haberleri gazetelerin “cemiyyet haberleri” bölümünden takip ederler. Özellikle anne, Vecihe Hanım gazetelerin bu sayfalarını hiç kaçırmaz. Bir yandan bu sınıftan insanlara dışarıdan bakıyormuş, eleştirel gözlemci bir duruşu varmış gibi görünen Kemal ise, beğenmediği, üstten baktığı ve zaman zaman kaba saba bularak dalga geçtiği, kişilerden ve ilişkilerden vazgeçmeyi hiç düşünmez, onlarla yollarını gerçek anlamda ayırmayı ya göze alamamakta ya da becerememektedir. Bir rüzgâr Kemal'i önüne katıp götürmektedir adeta. Bu anlamıyla Kemal'in hayatına iradi müdahalelerde bulunabilme yetisinin neredeyse olmadığı saptamasını yapabiliriz. Zayıf bir karakter sergilediğini söyleyebileceğimiz Kemal, hayatının aslında hiçbir alanında sorumluluk sahibi biri gibi davranamaz. Görünüşü kurtarmaya odaklı eyleme girişen bir kişilik zaafı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çevresindeki kişilerle, sevgilisi Füsün ve nişanlısı Sibel dahil gerçek anlamda sağlıklı ilişkiler kurmaktan uzak, zaaf ve ergenlik bunalımını atlatabilmiş bir çocuk erkek gibi durmaktadır Kemal. Erkek kahramanın ileride daha derinlikli incelenecek kişilik özellikleri bir yana bırakarak, romandaki olay örgüsünden devam edelim.

30 yaşındaki çocuk-erkek kimliğindeki Kemal'in Jenny Colon çantayı⁷⁰ nişanlısı Sibel için alırken rastladığı uzak akrabası 18 yaşındaki tezgâhtar Füsün'la yaklaşması ile aşk hikayesi de başlar. Füsün, orta-alt sınıf bir ailenin tek kızıdır,

⁷⁰ Jenny Colon marka çantanın altını çizmek istiyorum. Çünkü, Füsün ile Kemal'in karşılaşmalarına neden olan bu çanta, bin beş yüz liradır. “Bu para o zamanlar genç bir memurun altı aylık maaşına denkti” (Pamuk, 2008:15) Bu kadar pahalı bir çantanın gerek Kemal'in gerek Sibel'in gerekse Füsün'un sınıfsal konumlarına işaret etmek anlamında bir sembol niteliğinde. Roman boyunca Kemal de bu pahalı ve markalı çanta vurgusunu sık sık yapar. Bu sahte çanta sonunda Füsün'

üniversite sınavlarına hazırlanmaktadır. Babası emekli öğretmen, annesi ise arasıra terzilik yapan bir evkadınıdır. Uzak akraba, hatta hısım olarak, Kemal'in zengin ailesi ile zaman zaman görüşmüşler ve anne, Kemal'in annesi Vecihe Hanım'a elbiseler dikmiştir. Ailenin, bu uzak ama zengin akrabalara sahip olmaktan dolayı içten içe bir sevinç duymakta olduğunu görürüz.

Fransa'nın –dünyanın- en pahalı çantası olan Jenny Colon'u Füsun'un tezgâhtarlık yaptığı mağazadan alan Kemal, sonrasında sahte olduğu anlaşılan çantayı bu kez de geri vermek üzere bu yere gidecektir.

İlk ziyaretinden itibaren Füsun'dan –onun güzelliğinden- çok etkilenen Kemal, kendisine karşı “hiç de boş olmadığını” anladığı Füsun'a üniversite sınavları için matematik dersi vermeyi önerecektir. Kemal'in ve Füsun'un göstermelik matematik derslerine başlamaları ile ikili arasında tutkulu bir aşk ilişkisi başlar. Bu aşkın ve sevişmelerinin mekânı ise çocukluklarında aile ziyaretleri ile bir araya geldikleri, eski eşyalarla dolu, bir nevi müze ev olan Kemal'in annesinin –ailenin- apartmanındaki bir dairedir. Bu dairede 44 gün boyunca buluşurlar, matematik dersi çalışma kılıfıyla da sevişirler. Bütünüyle göstermelik olan bu matematik dersleri sonunda Füsun üniversite sınavını kazanamaz, üstelik sınav öncesi Füsun, Kemal'le sevişmiştir ve Kemal için Füsun'un hayatındaki bu önemli sınavın bir anlamı yoktur adeta. Füsun ise, son derece dilsiz ve görünmezdir. Duygu ve düşüncelerini dışavurmaz. Ne düşündüğünü, Kemal'e âşık olup olmadığını, hayattan beklentilerinin neler olduğunu bildirmez bize yazar. Kemal'in gözünden, Füsun'un çok güzel ve uzun bacaklı bir kız olduğu söylenir. Ben kişisiyle, yani kahraman anlatıcı bakış açısıyla yazılan romanda, Kemal'in gözleri ve izlenimleriyle olaylar okuyucuya aktarılır. Füsun ise, Kemal üzerinden tanımlanır.

Kemal ile Füsun Merhamet Apartmanı'nın nem kokan, tozlu ve eski eşyalarla dolu dairesinde yaklaşık birbuçuk aylık bir zaman diliminde görüşürler. Kemal, bir yandan da Sibel ile görüşmektedir; Sibel ile nişanına, Füsun ve ailesini de davet

eder. Bir yanda nişanlandığı kadın Sibel, öte yanda “kapatma” yapmaya çalıştığı yoksul, uzak ve güzel akraba Füsun vardır. Hilton’da⁷¹ yapılan nişan, sosyetenin gündemini günlerce meşgul eder. “Cemiyet” hayatındaki pekçok sima, nişanda boy gösterir. Nişandaki davetliler uzun uzun anlatılırken, Füsun ve ailesi arka masalara oturtulmuş, ait olmadıkları dünyada ötekileştirilmişlerdir. Gündüzünde seviştiği Füsun hakkında geceleyin nişanda, annesi Hasibe Hala ile konuşurken, Füsun’un erkenden eve dönmesini ertesi gün gireceği üniversite sınavı için iyi olacağını dahi söyleyecek kadar ikiyüzlüdür.

Füsun, nişan töreni ertesinde, ailesi ile birlikte kayıplara karışır. Füsun’un duygusal dünyasında neler olabileceği üzerinde durulmaz. Bunu zaten Kemal de düşünmez. Ancak Füsun’un hayatından birden çıkıvermesi karşısında şaşkına döner. Oyuncağı elinden alınmış bir çocuk gibi kalakalır ortada. Her gün Merhamet apartmanına gider ve Füsun’u bekler.⁷²

Kemal, Füsun’u aradığı ve beklediği zaman diliminde, meczup halinden kurtulmak için kendince birtakım yollar dener. Ancak Füsun’u hatırlamaktan ve onu özlemekten bir türlü kurtulamamaktadır. Takıntılı toplama huyu bu süreçte ortaya çıkar. Merhamet Apartmanı’nda Füsun’un kokusunun sindiği yatak, çarşaf, sonra Füsun’a hediye edip de Füsun’un annesini şüphelendirmemek için evine

⁷¹ “O yıllarda pek çok “Batılı” yenilik önce Hilton’da denenir, büyük gazeteler otelde muhabir tutarlardı. Annem çok sevdiği tayyörü lekelenirse, Hilton’un kuru temizlemecisine yollatır ve lobideki pastanede arkadaşları ile çay içmeyi severdi. Pek çok akrabamın, arkadaşımın düğünü de alt kattaki büyük balo salonunda yapılmıştı. Nişan için müstakbel kayınvalidemin Anadoluhisarı’ndaki yarı harap yalısının pek uygun olmayacağı anlaşıldığında, Hilton’a birlikte karar vermiştik. Ayrıca ta açılışından beri Hilton, hali vakti yerinde kibar beyfendilerle, cesur hanımlara evlilik cüzdanı sormadan oda veren İstanbul’daki bir avuç uygar kuruluştan biri olmuştur.” (a.g.e: 117)

⁷² “Füsun’un artık o gün gelmeyeceğini yavaş yavaş kabul ettiğimo on-beş dakikayı nasıl geçirdiğimi, en iyi burada sergilediğim saat, kibrit çöpleri ve desteleriyle anlatabilirim. Odalarda gezinerek, pencereden bakarak, bazan da bir köşede hiç kıpırdamadan öylece dikilip içimdeki acının dalgalanışını dinlerdim. Apartman dairesindeki saatler tıkırdarken, aklım saniyeler ve dakikalarla oynayarak acımı azaltmaya çalışırdı. Her zamanki buluşma saatimize doğru akan dakikalarda, içimde “bugün, evet şimdi geliyor” duygusu bir bahar çiçeği gibi kendiliğinden açırırdı. O anlarda, vaktin daha çabuk geçmesini bir an önce güzelime kavuşabilmek için isterdim. Ama o beş dakika hiç geçmezdi. Aslında kendimi kandırığımı, vaktin geçmesini aslında hiç istemediğimi, çünkü Füsun’un belki gelmeyeceğini de bir an açıklıkla düşünürdüm.” (age:165)

götüremediği armağanlara dokunur, onlarla oyalanır ve onları biriktirmeye karar verir. Füsun'a olan tutkusunun acısından avare olur, fazla içki içer, Sibel'e karşı soğuklaşır ama bu durum Sibel'in onu daha şevkatli bir biçimde kollamasına neden olur. Ama bir türlü Füsun'la yüzleşmeyi göze alamaz. Ama Füsun ve ailesinin oturduğu semtteki otellerde dolaşarak, Füsun'a yakın olmaya çalışır. Füsun'la ayrılığı sırasında, Sibel'le uzunca bir süre aynı evde “karı-koca hayatı” yaşamıştır. Ama sonunda Sibel'den ayrılır. Hayatındaki pekçok şeyi terk etmiş gibi görünse de, Sibel dışındaki ayrılıkları sahicilik barındırmaz. Otellerde barınmasının ardından annesinin yanına döner, yani evini gerçek anlamda terk etmemiştir. Öteyandan müdürü olduğu Satsat şirketinde zoraki çalışmasını sürdürmektedir. Bütün sorumluluklarından, “cemiyet”in tepkisinden, annesinin Füsun hakkındaki yargılarından sıyrılarak, yani bunları geride bırakarak Füsun'a ulaşmayı denemez bile.

Neden sonra, babasını yitirdiği bir zamanda Kemal'in Füsun'la görüşme ısrarına Füsun'un olumlu yanıt vermesi ile, Füsun'a evlenme teklifi etmeye karar verir. Ancak bu kez de Füsun'un başka biriyle evlenmiş (evlendirilmiş) olduğunu öğrenir. Çünkü Füsun, Kemal'le sevişmesinde “sonuna kadar” gitmiştir ve bekâretini kaybetmiştir. Feridun adında senaryo yazan, ticari filmler dışında sanat filmleri çekmek isteyen bir yönetmen ile evlenmiştir. Kemal uzun yıllar boyunca, Füsun'un anne, babasının ve kocasının yaşadığı evi ziyaret der. Neredeyse günde gün aşırı bu evi ziyaret eden Kemal, her defasında da evden ufak tefek eşya “aşırmaktadır” Ailenin beşinci ferdi olarak konuk olduğu akşamlarda tek kanallı TRT izler, çekirdek çıtlar, sessizliği paylaşır ve tuhaf bir biçimde “sıcak aile ortamına” dahil olur. Füsun'a, onun sevgisine, cinselliğine ulaşamadığı her an için evdeki eşyaları çalarak biriktirmeye başlar: Bir saç tokası, bir biblo köpek, bir küpe, bir kaşık...

Bu zaafli konukluk sırasında, Feridun açığa vurmasa da, Kemal'in Füsun'a olan zaafını hissetmiştir ve bu duruma yararçı yaklaşarak, zengin uzak ve karısına âşık akrabadan, film projeleri için destek ister. Kemal de, varlığını meşrulaştırmak,

ailenin yanında olmak ve Füsun'un hayatını kontrol edebilmek için bu destek çağrısına adeta minnettar kalarak yanıt verir.

Feridun'la Kemal birtakım projeler üretirler. Füsun ile Kemal arasında ise, bir gerilim sürekli havada asılıdır. Kemal Füsun'a âşıktır ama Füsun'un duygularını net olarak analiz edemeyiz, daha çok bir öfkenin içten içe Füsun'da yer ettiği izlenimine kapılırız. Öte yandan Feridun ile evliliği görünüşü kurtarma evliliği olmanın dışında Füsun'un film yıldızı olma, ünlü olma hayallerini de yansıtmaktadır. Dolayısıyla Füsun'un, Kemal ve Feridun arasındaki bu anlaşmadan memnun olduğu söylenebilir. Bu süreçte her yere üçlü bir şekilde giderler, sık sık da Türk filmlerinin oynatıldığı yazlık sinemalara giderek bu filmleri izlerler. Kemal'in önceki yaşamında Türk filmlerini hayatta izlemediği düşünülürken, yaşamındaki en büyük "fedakârlığın" bu olduğunu söylemek Kemal'e yönelik bir acımasızlık mı olur bilemem. Yazlık sinemalarda, beraber Türk filmleri izlerken, Feridun yönetmenliğini yapacağı sanat filmlerini hayal ederken, Füsun da nasıl bir yıldız olacağını alıştırmasını yapar. Ancak Füsun kendisine "âşık" iki adamın, kendini kontrol etme çabasıyla habersiz gibidir.⁷³ İki düşman erkek, kadının hayatı söz konusu olduğunda, müttefik olarak anlaşma imzalarlar. Füsun'un yıldız yapılarak, "cinsel meta" olmasını engellemek isterler. Şirketi kurmalarına rağmen, Füsun'un bu şirketin yapımlarının "yıldız"ı olmasının önüne geçerler. Bir kez daha, erkekler eliyle Füsun'un hayatı budanmış ve hadım edilmiştir. Füsun'un "kapatılarak" gelişmesi bu kez de âşığı ve kocası tarafından engellenir ve bu sevgi ve koruma adına yapılır.

⁷³ "1977 başında Feridun'a artık film için teknik ekip konusunda bir karara varması gerektiğini hissettirdim. Her geçen hafta Füsun Beyoğlu barlarında, sinemacı mekânlarında yeni arkadaşlar ediniyor; bu arkadaşların hayranlığı, yeni iş teklifleri, fotoroman ve reklam çekimi önerileri getiriyordu. Oysa ben hemen her gün, kısa bir süre içerisinde Füsun'un Feridun'dan ayrılacağını gerçekçi bir havayla düşünüyorum; Füsun'un tatlı, arkadaşça gülümsemelerinden, bana dokunup kulağıma eğlenceli hikâyeler fısıldamalarından bu günün çok yakın olduğunu hissedebiliyordum. Feridun'dan ayrıldıktan hemen sonra evlenmeyi düşündüğüm Füsun'un bu dünyaya çok fazla girmemesi, onun için de iyi olacaktı, diyordum kendi kendime. Füsun'u bu insanlarla düşüp kalkmadan da oyuncu yapardık. Feridun'un Füsun ile birlikte artık bu işleri Pelür Bar'dan değil, bir yazıhaneden yönetmesinin daha iyi olacağına o günlerde karar verdik." (age: 340)

Zaman içinde Feridun e Füsün'un dünyaları ayrılır. Feridun, yıldız adaylarından Papatya ile ilişki içindedir ve sonunda Füsün ile ayrılmaya karar verirler. Feridun, Limon Filmcilik AŞ'yi kendisine bırakırsa, Füsün'dan kolaylıkla ayrılabilceğini söyler ve ayrılırlar. Feridun engeli kalkınca Kemal de hayatı boyunca düşlediği evliliği ve sonsuza kadar Füsün'la bir arada mutlu olma isteğini gerçekleştirmeye karar verir. Füsün'un da Feridun'a ilgi duymadığını hatta onunla hiç yatmamış olduğunu söylemesi ile de, tinsel bekâret hikâyesi gündeme gelir. Kemal, böylelikle Füsün'un kendine olan aşkının sağlamasını yapmıştır.

Ama Kemal ile Füsün evlenme hayallerini gerçekleştiremeyeceklerdir. 24 Ağustos 1984'de Kemal, Füsün, Nesibe Hala (Füsün'un annesi) ve şoförleri Çetin Paris'e gitmek üzere yola koyulurlar. Yolda mola verdikleri bir otelde –Büyük Semiramis Oteli- nişanlanırlar. Nişan gecesinde çok içerler. Evlilik öncesi sevişmeme sözleri vardır ama buna rağmen sevişirler ve ertesi günün sabahı Kemal'in yanından ayrılan Füsün, otelin bahçesinde içmeye devam etmektedir. Burada, romanın, aşk hikâyesinin bir patlama noktası yaşanır. Füsün, seviştikleri için, alaycı bir biçimde Kemal'e “artık evlenmez senin gibiler” der ve konuşmaya başlar. Füsün'un erkekler dünyasında ezildiğinin, kontrol altına alındığının farkına vardığı bir andır bu ve tüm biriktirdiklerini Kemal'e alay ve öfkeyle karışık söyler; arabaya binerler, Füsün aracı kullanmak istediğini söyler ve inanılmaz hız yaparak, bir ağaca çarpar. Füsün ölür, Kemal ise kurtulur.

Kemal, Füsün'un ölümü üzerine korkunç bir travma yaşar ve büyük bir yasa girer. Füsün'un eşyalarını toplamaya adar kendini. Dünyayı dolaşır, dünyadaki irili ufaklı birçok müzeyi dolaşarak kendi kuracağı ve Füsün'a adayacağı müzeyi planlayarak içinde bulunduğu yasin üstesinden gelmeye çalışır. Bu çalışmalarını yaparken, hikâyesini anlatmak üzere de yazar Orhan Pamuk'la tanışır. Orhan Pamuk'la hem kitap üzerine çalışırlar hem de müze projesini paylaşırlar.

4.2 Kurban Sevgili-Metres Olarak Füsün

Orhan Pamuk'un romanlarında kadınlar erkeklere bağı, onların 'ötekisi' olarak yer alan, olay örgüsünü sürdüren değil, olay örgüsünün sonuçlarından etkilenen varlıklar olarak karşımıza çıkar. İki insanın, kadın ve erkeğin aşk hikâyesini anlattığını savlayan Masumiyet Müzesi romanında ise, eşit iki kişinin aşk ilişkisinden söz edemeyiz⁷⁴. Bu durum en başta kahraman anlatıcı yani ben-anlatımda görülür. Erkek kahramanın, Kemal'in, ağzından anlatılan olaylar, Füsün'u ikincil konumda bırakacak, aşk hikâyesinin taraflarından birini başlangıçta talileştirecektir. Yazar, bu yolu yeğleyerek, bu aşk hikâyesini, erkek gözünden dokumuş, onun bakışıyla sürdürmüş, yöntemin zorunlu olarak getirdiği üzere kadın kahramanı susturmuştur. Bazı diğer romanlarının aksine, Pamuk, tek kişinin ağzından tek sesli bir roman anlatmayı yeğlemiştir.⁷⁵ Roman boyunca, sadece erkek karakterin ben-anlatıcı sesini duyarız. Yalnızca romanın son bölümünde, bu hikâyeyi yazmak isteyen Orhan Pamuk devreye girer, bu kez de ben-anlatıcı değişmiş Kemal Bey, yerini yazar Orhan Pamuk'a bırakmıştır. Ancak bu kez de Füsün ve roman kahramanı diğer kadınlar, yine bir erkek olan yazar tarafından anlatılacaktır. Kadın seslerine, onların acıyı yaşayışında seçtikleri sözcüklere yani dillerine, birey olarak varlıklarına romanda yaşam hakkı tanınmaz. Bu romandaki kadınlar, etkin ve denetleyici olan erkeğin bakışından ve onun bakışına sunulmak üzere anlatılır. Özellikle Füsün'un bireyliği tehdit görmüş, adeta zorla hayatına el konulmuştur. Füsün, Kemal'in karşısında baştan itibaren kurban konumuna indirgenmiş, onun hayatla kurduğu bağlar, ikincil kabul edilmiş, kendisi güzelliği ile seyirlik kertesine indirgenmiş ve araçsallaştırılmıştır. Kemal'in yüksek ve tanrısal hisler yüklediği aşkını yaşarken

⁷⁴ "Hugo Beigel'in Romantik Aşk adlı yapıtında ortaya koyduğu gibi, platonik ve romantik aşklar, erkeklerin mutlak iktidarları içinden seçip kadına yönelttikleri birer 'lütuf'tur. Her iki tür aşk da, Batı kültürünün ataerkil kişiliğini, biçimleniş ve kadına olağanüstü erdemler yüküleme yoluyla da kadınları son derece kısıtlı bir davranış alanı içinde sınırlamıştır." (Millet, 1987: 67)

⁷⁵ "Sessiz Ev'de egemen anlatıcı, sözü, Ben-anlatımla kendilerini öyküleyen roman kişilerine bırakmıştır. Üstelik olaylar, tek bir odaktan değil de, modern romanın çok yönlü aydınlatma tekniği kullanılarak beş ayrı kişinin bakış açısından yansıtılmaktadır. (Ecevit, 2008: 33) Benim Adım Kırmızı'da da çoksesli (polifonik) bir roman söz konusudur. Kara Kitap, ise konusu anlatımın kendisi olan bir romandır Celal, Rüya ve Galip'in öyküsünün anlatıldığı Kara Kitap'ta, Galip ve Celal'in sesi, bir de kendi başına metinlerin sesi vardır.

bile, erkek narsizminin penceresinde belli belirsiz yansıyan bir soluk bir peridir adeta Füsün. Elle tutulamaz. Kendini dayatamaz. Hayatına sahip çıkamaz, bunun koşulları zaten görünmez duvarlarla sınırlanmıştır. Kemal'in aşkı,⁷⁶ kadife eldiven içindeki çelik el gibidir ve kurbanını arzulamakta, onu gözetlemekte ve yaşamına el koyarak ve bu yaşamın serpilmesini engelleyerek onu sakat bırakmaktadır. Bu anlamıyla romanda yalnızca Kemal'in sesi, bu sesin perdelediği ataerkil sistemin kadının üstüne tüm ağırlığıyla çökmüş despotizminin sesi duyulur.

Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş, bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir. Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere (her günün kendi sloganı, kendi sözcük dağarcığı, kendi vurguları vardır) bölünecek şekilde katmanlaşır –tarihsel varoluşunun herhangi verili bir uğrağında, her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. Roman söz tiplerinin (raznorecie) toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve öylesi koşullar altında serpilerek farklı bireyler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar.” (Bakhtin, 2000: 38)

Yukarıda sözünü ettiği farklı dillerin, farklı yaşam biçimlerinin yansıması, demokratik bir biçimde roman içinde varlıklarını oluşturması, özgür eylemlilikler içinde kendilerini var etmeleri söz konusu değildir. Roman aşk romanı olduğuna göre, iki kişiden, Füsün ve Kemal'den ve onların eyledikleriyle serpilerek bir olay

⁷⁶“ Batıdaki ataerkil düzenin romantik ve platonik aşk kavramlarıyla kadınların engellenmişliklerinin biraz da olsa yumuşadığına inanılmaktadır. Doğulu davranışla karşılaştırılınca, geleneksel şövalye tavrının nasıl bir lütuf olduğu bağımlı durumdaki kadının aşk yoluyla onurunu biraz da olsa kurtarmasına izin verildiği görülmektedir. Aşıkça ve şövalyece davranış, özellikle kadının sınıfsal konumu daha aşağıysa kadınların uğradığı haksızlığı bir az daha hafifleten bir kisve kazanır. Şövalye kendisine, köle gibi bağımlı kadını, bir derece yükseltme oyunu oynamaktadır.” (Millet, 1987: 66-67)

örgüsünden söz etmemiz gereklidir. Ama olay örgüsünün seyri, tamamen ataerkil ilişkilerin belirlediği ve erkek tarafından zoraki bu mecraya sürüklenen kadının öyküsüdür.

Masumiyet Müzesi'ne biraz daha yakından bakarak, romanın olay örgüsü içinde Füsun karakterinin nasıl yapılandırıldığına, nasıl kurulduğuna bir göz atalım. Romanın, Hayatımın En Mutlu Anı, olarak geçen ilk bölümünde Kemal, “Bir ay önce varlığını bile unuttuğu” uzak ve yoksul bir akrabasından söz eder, Füsun’u tanıtmaktadır. Yaşını söyler, Kemal otuz, Füsun ise henüz on sekiz yaşındadır: Uzak bir akrabadır, yoksuldur, on sekiz yaşındadır ve güzeldir. Aile, “fakir ve düşmüş hısım” olarak nitelenir, Kemal’in annesi Vecihe hanım tarafından. Füsun ve ailesine yönelik yukarıdan bir bakış ve acıma söz konusudur. Burjuva sınıfın, kibirli ve üstten bakışı altında ailenin tüm bireyleri baştan itibaren birer kurban olarak⁷⁷ karşımıza çıkar. Ancak, bu tanımlamayı en fazla hak edecek ise, kendi geleceğini Kemal’in varlığına ve zenginliğine bağlama yanılığına düşmüş Füsun olacaktır. Kemal, romanın başlangıcından itibaren Füsun’un karşısına Sibel’i koyar, müstakbel nişanlısını. Kemal, annesi Vecihe Hanım’ın, Füsun ve annesi için söylediklerini aktarır. Füsun ve annesi, Batılılaşmış, zengin burjuva ailesi için en kabul edilemez şeyi yapmış, yaşı büyütülerek güzellik yarışmasına sokulmuştur. Bu haberden sonra Vecihe Hanım, bu yoksul ve uzak akrabalarına diş biler olmuş, dahası Füsun’un “erkeklerle yatmaya başladığı”⁷⁸ imâ etmiştir. Bu koşullanmalarla, Kemal, Füsun’u tezgântar olarak çalıştığı yerde gördüğünde, çok çekici, çok güzel diye niteler.

⁷⁷ Kadının erkek karşısında kurban olma durumu, ataerkil sistemin kodları içinde yeniden ve yeniden üretilir. Rodin’in yonttuğu **L’hostie** (Kurban) heykelinden esinlenerek “L’hostie’yi Yontan August Rodin’e” adlı bir şiir yazmıştır. Şiirin adının çağrıştırdığına, erkeğin aklını ve kadının bedenini kutsayan dizeleri de eklendiğinde, gerçek “**kurban**”ın kim olduğu çarpıcıdır. Feminist eleştiri işte bu anlamıyla kutsal ve şaşalı erkek metinlerinin ardındaki ataerkil bilinci açığa çıkardığında, sanat ve yazın alanı da şeffaflaşacak, kadın düşmanlığı daha çok görünür olacak, erkek yazarlar da, kullandıkları dile daha fazla dikkat etmek zorunda kalacaklardır. Şiirin bir bölümü şöyle : “**Biçim, Madde ve Öge Tanrıdırlar./ İmanın derinliklerinde/ Saf metali ve şiddetli ateşi/ Ve uyumlu, doğurgan çizgiyi ululuyorum./ Haçın dünyayı kurtardığını sanıyorum/ Ve acımanın canlı övgüsü/ Ve Astarte’nin yaldızlı göğsüne fıskırıyor./ Fakat taptığım ve alkışladığım/ Her şeyden daha yüce/ Birliklerimin gizemi içinde/ Erkeğin Alnı ve kadının Göğsü**” (Wagner, 1996:271)

⁷⁸ “” Sadece doğanın takipçisiyim ben. Doğanın sadık köpeği... O zaman bu karabasan duygusunu neden atamıyorum üzerimden? Onun goncasını mı zedeledim sanki? Jurinin duyarlı üyeleri, segili hanımlar ben ilk sevgilisi bile değildim ki^” (Nobokov, 2003 156)

“Güzelliği, o zamana göre aşırı kısa olan eteği”, esmer ama “saçlarının boya olan sarısı”, “Misslyn marka, basit, yerli malı ruj”la boyanması, Sibel’e dünyaca ünlü, çok pahalı Jenny Colon çanta almaya gittiğinde, Füsun’un vitrinden çantayı almak için, “sarı renkli yüksek topuklu ayakkabısını çıkarması” ve “özenle kırmızıya boyanmış ayak tırnakları” ve “uzun çok güzel bacakları”na bakarak, Kemal’in Füsun’u kafasında, ezik, yararlanılabilir bir yoksul akrabaya dönüştürmesi zor olmayacaktır.⁷⁹ Kemal, Füsun’la olası ilişkisini kendine, ailesine ve topluma karşı Füsun’un ahlaksızlığıyla meşrulaştırma gayreti içindedir sanki. Sınıfsal anlamda kendinde gördüğü üstünlük duygusuna, ataerkil toplumun kadınlara yönelik ürettiği “yardıma muhtaç ve yönlendirilebilir” olanın, yani “çocuksu ve aciz” olanın çekiciliği eklendiğinde, Kemal, Füsun’da şansını denemeye karar verir. Füsun, tüm kadınlar gibi geleneksel anlamda da çifte toplumsal konuma sahiptir. Hem kadındır hem de altsınıftan bir kadındır. Tüm bu özellikleri ile birlikte Füsun, kendine ait bir kişiliği olmayan, bulunduğu kaba göre şekil alma ihtimalini içinde barındıran, sevgilisinin kişiliğini kendi kişiliğiymiş gibi kabul etmeye yatkın bir kurban rolündedir ve ataerkil erkek bilinçaltısına göre, cinselliğine kolay ulaşılabilir bir statüdedir.

“Kıyıcı-kurban ve efendi köle hiyerarşilerinin geleneksel erkek-kadın hiyerarşisini model olarak yapılandırıldığını söylemek abartılı olmaz. Aynı ezen-ezilen ilişkisi net ve basitleştirilmiş bir biçimde bu ilişkilerde de görülmektedir. Tabii, erkek kurbanlar da vardır ama bunlar sayıca çok azdır ve ezilen kadın asıl prototiptir.” (Frappier-Mazur, 1996: 181)

Füsun güzelliğiyle, belli ki, küçüklüğünden beri “bakılan”, “arzulanan” olmaktan, doyum alır biçimde, toplumsal cinsiyet rollerince imâl edilmiştir. Nihayetinde bir

⁷⁹ “Hizmetçi kızın bekâreti, son derece dünyevi ve savunmasızdı. Savunmasız olduğu için aldatma konusunda usta olmuştu. Athena’nın bekâreti dokunulamayacak kadar yüce olduğu için dikkate değer idiyse, Hizmetçi Kızın bekâreti tam da ulaşılabilir olduğu için dikkate değerdi. Bir yandan Hizmetçi Kızların alınganlıkları ve kendilerini baştan çıkarmaya niyetlenenlere karşı koşma becerileri kayda değer olarak görülürdü, öte yandan yoksul ve eğitimsiz olmalarının onları cinsel saldırganlara karşı genellikle savunmasız bıraktığı düşünülürdü.”(Blank, 2008:299)

“ürün” kertesinde, pazarda kendisi için en fazla “eder”i verecek olan tarafından beğenilmeye koşullandırılmıştır. “Kadın vardır, erkek eyler; kadın sunar, erkek alır...” (Acar-Savran, 2004: 317) işbölümüne dahil olan bir konum içinde Füsun, bir bakıma kurban rolünü daha baştan kabullenmiştir. Füsun, Kemal’e çekici gelebilmek için kurban rolünü oynamasını gerektiğini bilir, ilk karşılaşmalarında saf meleksi ama bir o kadar da kadınsı ve kırılğan⁸⁰ bir portre çizerek Füsun, korunmaya muhtaç olduğu, erkek erki karşısında yönlendirilmeye açık olduğu mesajlarını birbiri ardına verebilmiştir. Son derece pahalı çantanın, taklit çıkmasının arkasından, Kemal’in Füsun’un tezgâhtarlık yaptığı mağazaya çantayı geri vermek için gitmesi üzerine Füsun çok utanmış, sertçe “size parayı iade edeceğim” demiştir. Ardından da “hafif hafif ağlamaya başlamış”tır. Bunun üzerine Kemal Füsun’a sarılır. Füsun “(O)da başını göğsüme yaslayıp ağladı” ve Füsun bu ağlama seremonisinde, yoksulluğunun ve korunmasızlığının, bir anlamıyla “çocuksuluk”unun ve elbette duygusallığının altını çizerek ekler:

““Kasayı açıp size paranızı geri veremem,” diye açıkladı. “Çünkü Şenay Hanım öğle tatilinde evine giderken, kasayı kilitleyip anahtarı da yanına alıyor. Bu gücüme gidiyor.” Başını göğsüme dayayarak yeniden ağladı. Güzelim saçlarını özenle, şevkatle okşuyordum. “Ben burada insan tanımak, vakit geçirmek için çalışıyorum, para için değil.” Dedi hıçkırıklar arasında.”Para için de çalışabilir insan” dedim aptalca. Duygusuzca. “Evet, “ dedi mahzun bir çocuk gibi. “Babam emekli öğretmen... İki hafta önce on sekiz yaşımı bitirdim, onlara yük olmak da istemedim.” İçimde kıvranarak başkaldıran cinsel hayvandan korktum ve elimi saçlarından çektim.” (Pamuk, 2008: 26)

Hem erotik hem de melek havası, utangaç kız çocuğu tavırları ve üstelik de on sekiz yaşında olması, erkek fantezilerini süsleyen buluğ çağı genç kızı göndermesi ile erkeği canavarlaştırarak, erkek şehvetinin arkaik güdülenmelerini harekete geçirir.⁸¹

^{80*} Füsun da, aşk oyunu tarafı olarak masum değildir. Ama “savunmasız” ve “yararlanılmış” olması onu kurbanlaştırmıştır.

⁸¹ “Saçlarını sevecenlikle okşadım ve sevecenlikle kucaklaştık. Sıkıntuma gülünç bir titizlik gösterdi.”

Ataerkil sisteme göre, arzu nesnesi olan kadın, erkeğin vicdanını rahatsız edebilecek ahlaki birtakım duyarlılıklara karşı, panzehir niteliğindedir. Çünkü ataerkil sistem, her daim suçlunun kadının varoluşsal konumu olduğunun altını çizer. Kadın evrimleşme sürecinde yarı yolda kalmış, tamamlanamamış olmasıyla zihinsel kapasitesinde zaafı oluşmuştur. Ya da erkeklik daha fazla akılcılık ve kültürle özdeşleştirildikçe, kadınların da akıldışı konumları pekiştirilmiş, erkeği varoluşundaki bu zaafiyetlerle, yolundan saptıran, erkeğin vicdanını rahatsız edebilecek eylemlere yönelten efsunlayıcılar⁸² olarak tarif edilmiştir. Füsün, Farsça'dan gelen bir sözcüktür. Büyü demektir. Füsün, büyücüdür.

Efsunlayan Füsün, zaten sınıfsal konumu ve kadın olmasıyla bir kez toplumsal şanssızlığının dibine vurmuş, bir karakter olarak verilir. Üstelik, “kaybeden” olması yalnızca bu özelliklerle değil, katıldığı güzellik yarışmasında ödül alamaması, ardından da üniversite sınavını kazanamaması nedeniyledir. Kendi kaderini tayin etme hakkı bu anlamıyla yoktur. Kapitalizmin ve ataerkil sistemin kurumlarınca kaderi çizilen pekçok geleceksiz ve “baştan kaybetmiş” kadından yalnızca biridir. Ancak Füsün, güzelliğini bir silah olarak kullanmayı ve bu engelli yolda kendini “meta”laştırarak “ürün”e dönüştürerek küçük de olsa bir şansı olabileceğini bilmektedir. Kemal ile Füsün arasındaki ilişkide, Füsün’un Kemal’den beklentilerinin de belirleyici olduğunu görmek gerekir.

“Çocukluğunun ilk yıllarından itibaren kadın, kendi kendisini izlemeyi öğrenir. Kadına bunun gerekli olduğu öğretilir: sembolik düzlemde her zaman sahnededir ve bilinçaltında, erkek izleyiciler için rol yapıyor düşüncesi yatar. Ergenlik çağında erkeklerdeki çok yönlü ve yoğun cinsel gelişmeler kızlarda görülmez. Büyüyen genç kız,

Lolita’dan alınan bu cümle ile, Masumiyet Müzesi’ndeki “saçlarını özenle ve şevkatle okşayış” arasında ve ardından erkek cinselliğinin tüm kısıcılığıyla uyanması arasında ne büyük bir benzerlik var.

⁸² Füsün’un adından yola çıkarsak, Füsün Kemal’i efsunlamıştır. Yani büyülemiştir. Bu durumda, erkek suçsuzdur, kadın ise, varoluşu ile zaten tahrik edici ve “büyüleyen”dir. Bu büyüde, kötücül bir yan vardır. Erkeğin kurulu düzenine yönelik bir tehdit algısı alttan alta kendini hissettirir. Erkek, her türlü ahlaksızlığından kadını suçlayarak kendini kurtarabilir. Ataerkil sistemin erkeklere sunduğu olanaklar çeşitlilik gösterir ve saymakla bitmez.

kadını cazibesini kullanması, utangaç ve çekici davranması için yöreklendirilir ama bu gibi numaraların asıl geçerli olduğu gerçek sahneden uzaktır. Güçlü arzuları, edilgin düşlerde dağılıp giderken cinsellikle olan ilişkisi etkili bir şekilde bastırılıp engellenir. Hele ki bir yetişkin tarafından baştan çıkarılmış ve bu nedenle yetişkinin cinselliğine vakitsiz bir şekilde maruz kalmışsa...”(Öğüt, 2011:69-70)

Fusun’un Kemal’le sevişmesini de tüm bu verilerin ışığında yeniden değerlendirecek olursak, Kemal’in sonrasında aşk olarak nitelendireceği duygu gelgitlerinden izler bulmamız pek mümkün görünmemektedir. Sibel ile Fuaye lokantasında yemek yedikleri akşamın ertesinde, Kemal annesinin Merhamet Apartmanı’ndaki boş duran dairesinden söz eder ve Sibel’i sevişmek için buraya davet eder ve ekler “Güzel bir bahçeye bakar orası.”⁸³ Sibel ise, “Seninle metresler gibi, gizli saklı dairelerde buluşmak istemiyorum artık” der. Bu konuşmanın ertesinde, Kemal Fusun’u aldığı sahte çantayı değiştirirken, matematik dersi vermek üzere Merhamet Apartmanı’ndaki daireye çağırması ise oldukça anlamlıdır. “Garsoniyerleştirilmiş” bu dairenin adının merhamet olarak seçilmesi de, Fusun’un kurban konumunun erkek yazarın bilinçaltında kabul gördüğünün işaretidir. Başkalarının bilinmeyen, yerleşikliği çağırılmayan, zaman zaman gidilip, zaman geçirilen bir ev olarak Merhamet Apartmanı’ndaki daire Kemal’in Fusun ile ilişkisine başlangıçta hangi gözlüklerle baktığına işaret eder. Çok zengin “Kemal abi”sinin kollarına atılan Fusun da, “Arka bahçeye bakan çok güzel bir yer olan” Merhamet Apartmanı’na çağrılır. Fusun, çocukluğunun zengin akraba evine gelirken, bir anlamda çocukken ulaşamadığı, belki Vecihe Hanım’ın “merhamet”i karşısında ezildiği eski günlere döner ve imrendiği eski ıvır zıvıra bakarken, kendini güzelliğiyle sevdirmeye çalışan, “dışarı”da kalma durumunu, sevimliliğiyle bertaraf eden küçük kız kimliğine bürünür. Kemal ise, -evin şımarık ağabeyi olarak- güzelliğine kapıldığı Fusun’a matematik dersi vermek yerine, zenginliğini-sınıfsal konumunu, gücünü,

⁸³ Kemal, bir gün arayla müstakbel nişanlısı Sibel’e ve uzak ve yoksul akrabası Fusun’a neredeyse aynı sözcüklerle Merhamet Apartmanı’na davet etmiştir... “Arka bahçeye bakan çok güzel bir yer...” Arka bahçe metaforu, Kemal’in bilinçaltındaki “metresleştirme” hevesiyle, suçluluk duygusunun çaktığı bir mekân-duygu kesişiminin karşılığı gibidir.

yaşını ve “akrabalık ilişkisini” kullanarak seks dersi vermeye heveslenir ve “kurbanı”na hiç de merhametli⁸⁴ davranmaz. Hatta bir ensest ilişkiye⁸⁵ göndermeler de vardır. Küçük kız, kötücül erkek dilinin ve cinselliğe evrilecek şevkat sözcüklerinin bir nevi, kurda dönüşecek büyükannenin varlığından habersiz gibi görünmektedir. Bir başka deyişle, bu aşkı “yazan”, “yöneten” ve Füsun’u “kadın” “yapan” bu anlamıyla tahakkümünü ve tiranlığını ilan eden Kemal, yavaş yavaş kurbanına yaklaşmaktadır.

“Küçük, şeker, esmer bir kız çocuğu olarak seni çok iyi hatırlıyorum. Ama bu kadar güzelleşeceğin benim de aklıma gelmezdi.” (...) “Bir kurban bayramında sizinle sokağa çıkmış, sonra arabayla gezmiştik.” (...) “O zamanlar çocuktun, şimdi çok güzel, çok çekici bir genç kız olmuşsun.”, “Teşekkür ederim, artık gideyim”, “Daha çayını içmedin, yağmur da dinmedi” Onu balkon kapısının önüne çektim, tülü de hafifçe araladım. Yeni bir mekâna, bir eve ilk defa gelmiş çocukların, hayatın sillesini yemediği için hâlâ her şeye karşı meraklı ve açık kalabilen genç insanların yapabildiği gibi pencereden dışarı ilgiyle baktı” (...) “Öpüşmeyi çok severim” dedi gururla. “Ama şimdi sizinle olmaz”. “Çok öpüştün mü?” dedim beceriksizce çocuksu olmaya çalışarak “Öpüştüm tabii. Ama o kadar” (OP:30-31-32)

⁸⁴ “Hikâyemde sözünü edeceğim pek çok zengin ailenin kendi adını taşıyan bir apartmanı vardır. Aynı yılların bir başka eğilimi, binalara yüce ilkelerin, değerlerin adlarını vermektir; ama annem yaptırdıkları apartmana “Hürriyet”, “İnayet”, “Fazilet” gibi adlar verenlerin, aslında bütün hayatlarını bu değerleri çiğneyerek geçirmiş kişilerden çıktığını söylerdi. Merhamet Apartmanı’nı Birinci Dünya Savaşı sırasında şeker ticareti yapan karaborsacı yaşlı bir zengin, vicdan azabıyla yaptırmaya başlamıştı. Adamın apartmanını vakfedip gelirini fakirlere dağıtacağını anlayan iki oğlu (birinin kızı ilkokulda sınıf arkadaşımı) babalarının bunadığını doktor raporuyla kanıtlayıp onu düşünler evine atmışlar, binaya el koymuşlar ama çocukluğumda benim tuhaf bulduğum adımı değiştirmemişlerdi. (Pamuk, 2008: 29)

⁸⁵ “Bir çocuk gibi iç çektim, bir iki hıçkırdı, gene ağladı. Uzun güzel kollarına, gövdesine dokunmak, göğüslerini hissetmek, onu öylece bir an tutmak başımı döndürdümüştü. Belki de ona her dokunuşumda içimde yükselen isteği kendimden gizlemek için, onu yıllardan beri tanyormuşum, birbirimize aslında çok yakınmışız yanılısamız uyanıverdi içimde. Gönlü alınması zor, tatlı, kederli ve güzel kızkardeşimdi o benim!” (age 26) Nabokov’un *Lolita*’sında da, Humbert, *Lolita*’yı yeniden yaratmak ve kendini, sapkınlığını, bir parça rahatlatılmak için, *Lolita*’nın geçmişini yok ederek, karşılıksız kalmış gençlik aşkı yeniden dünyaya gelmiş Annabel Leigh gibi hissetmek zorundaydı.

Yukarıda alıntılanan bölümdeki, çocuklara özgü konuşma biçimi, erkek fantezisinin, korunmaya muhtaç, teslim olmaya hazır ama eylediğinin sonuçlarından habersiz kız çocuğu imgesinin erkekler için ne denli kışkırtıcı olarak görüldüğüne işaret etmektedir. Reşit olmayan ve her daim reşit olamayacak kadın imgesi ve bu imge üzerinden erkekliğini yeniden üretme pratiği ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet rollerine içkindir.

İnsanın bedensel varoluşunun tüm somut maddi ilişkileri ve fiziksel ve toplumsal çevresi onun olgusalığını oluşturur. Bununla birlikte kişi bir eyleyendir. Özgürlüğü, eylemleriyle ifadesini bulur. Kendisini, toplumsal ilişkileriyle, bireysel ilişkileriyle yeniden yeniden üretir ve hedefleri doğrultusunda hayatına yön verir. Kişi, diğer insanlarla ve toplumla giriştiği ilişkiler bütünüyle kendini var eder, ifade eder, çevresindeki dünyaya rengini çalar.

Fusun, bu anlamıyla bir kişi değil, bir hayaletten ibarettir. Kendi başına bir görüntüsü yoktur. Soluk almaz, devinmez, kendini Kemal'in tanımladığı ve sınırlarını çizdiği dünyaya teslim etmiş, ya da bir başka deyişle Kemal tarafından teslim alınmış durumdadır. Kemal'in, kendini, beklentilerini, hayallerini anlamasını bekleyen, ama daima bekleyen suskun bir Fusun durmaktadır karşımızda. Buna karşılık, Kemal, giriştiği tüm eylemlerin farkında görünmektedir. Erek ve eylem konusunda bir kafa karışıklığı yaşamadığı gibi, ataerkil ahlâk anlayışında bile, kadını mağdur edebilecek eylemleri karşısında kendini vicdanen sorumlu tutmaz; ya da bu suçluluk duygusunu, takıntılı bir biçimde Fusun'un eşyalarını çalmaya ve biriktirmeye yönlendirir. Fusun ise, sadece "güzel" olarak tanımlanır. Dilsiz, talep etmeyen, kendini dışa vurmayan bir "güzel"dir Fusun. Kemal'i içsel yaşantısıyla, eyledikleriyle, yaşama dair duruşuyla değil, yalnızca güzelliğiyle etkilemiştir. Hem bu eksikliğinin hem de bu gücünün farkındadır. Eksikliğini bir güç olarak kullandığı ölçüde, içten içe öfkelenmektedir. Güzellik küçüklüğünden itibaren kadına engellenemez bir biçimde atfedilen ya da ondan esirgenen bir değerlendirme ölçütü olmuştur. Kadın, eğer güzel değilse ona ulaşmak için gayret sarfeder eğer sahipse

nasılsa kaybedeceğinin farkındadır ve yine gayret sarfeder. Bu noktada güzelliğın ne olduğu, nasıl belirlendiği başlı başına bir soru olarak durmaktadır. (Pacteau, 2005: 17) Füsun ise, iyi niyetli erkek yazarların aksine, güzelliğiyle öne çıkarılmış bir roman karakteridir. Güzelliği dışında hiçbir özelliğine tanık olmadığımız Füsun, düpedüz yeteneksiz, sürekli kaybeden bu yüzden kendine güvenini yitirmiş bir kadındır.

Feminizmin en temel saptamalarından biri, kadınların erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamaya zorunlu kalışlarıdır. Değişkenlik, yapaylık, güçsüzlük, kırılđanlık, alınganlık, etkiye açık olma özellikleri kadınlara aittir, arzu, baştan çıkarma, delilik ve cadılık da. Kadının laneti, özellikleri sıralandığında da karşımıza çıkar Her niyete yenebilen muz örneğinde olduğu gibi kadınlar ataerkil toplumun lanetlileridir. Füsun da bir anlamıyla elini attığı her dalın, elinde kuruması gibi, lanetlenmişler kervanına katılmaya zorlanır.

4.3 Masumiyet Müzesi'nde Bekâret Sorunsalı

Masumiyet Müzesi'nde Füsun ve Kemal karakterleri üzerinden feminist edebiyat eleştirisi yaparken, romanın neredeyse temel izleklerinden birini oluşturan, bir başka deyişle bu "aşk" romanının oluşmasında birincil derecede belirleyici olan "bekâret" konusunun toplumsal ve tarihsel kökenlerini, ataerkil sistem tarafından kadını ve kadın cinselliğini kontrol altında tutmak adına neredeyse farklı disiplinlerin bilimsel vurgusuyla dikte ettikleri kadın cinselliğine dair bulguların bir analizini yapmak yerinde olacaktır. Judith Butler'in söylediği gibi, sorun kadın bedeni gibi görünse de, sorun kadın bedeni değil, bu bedene ataerkil sistemin yatırım yapma biçimleridir. Ataerkil sistem, kadın bedenini yatırım yapma araçlarından biri olarak algılar ve ataerkil düzende "el değmemiş" kız bir yandan düzenin otoritesinin başarısını ve devamını simgelerken, diğer yandan tek tek erkek bireylerin erkekliklerinin test edildiği bir "erkekleşme" tescili olarak işlev görür. İlkel topluluklarda iki yönlü bir sorun olarak algılanır; "kullanılmamış mal" olması anlamında sihirli bir erdem ve

iffet durumu, öte yandan, kadın bedeninin ve özellikle vajinanın bilinemez olması nedeniyle, kanama ve ürkütülecek ölçüde “başkalık” yüzünden bilinmeyen bir kötülüğün işareti. Bekâretin bozulması olayı da, hem bir şölenle erkekliğin ispatı olarak simgeleştirilirken, pek çok kabiledede kadının sahibi olan damat, bu “savaş”ta başarısız olabileceği ve bilinmeyen tehlikeleri def edemeyeceği ve “himen”i kanatamayacağı endişesiyle, bunu daha deneyimli ve yaşlı erkekler grubundan birine bırakır. (Freud, 1996) Freud’un kuramsal çerçevesinde kadını sürekli ikincilleştirdiğini görürüz. İnsan soyunun tüm kültürleşme deneyimlerinin “penis” gücüyle olduğunu savlayan Freud, kadının da “bozularak” ataerkil düzen içinde baba ve koca iktidarını onaylamasının yollarından birinin, “penis”le buluşma olduğuna işaret eder. Kadını, genel olarak insanaltı bir sınıflamaya sokan Freud, kadını yabancı ve her türlü gelişmeye köstek olarak niteleyerek, “bekâret” kültü üzerinden üretilen ataerkil düzenin bilinçaltısıyla uğraşmayı gündemine almaz.⁸⁶ Ataerkil sistem, kadın bedenini ve cinselliğini, aile, eğitim, dil, din, hukuk, tıp⁸⁷ gibi kurumlarla sürekli denetler, gözetler ve baskılar. Kuramlar aracılığıyla gerçekleştirilen bu baskılama biçimleri ataerkil düzenin özünü oluşturur. Kimi zaman baba, kimi zaman koca, kimi zaman sevgili, kurumsal düzlemde ise, kimi zaman baba devlet, kadınlarının hem bedenlerini, hem emeklerini –görünen ve görünmeyen emek biçimleriyle- erkek egemenliğini sürdürmek için kullanır. Kapitalizme içkin biçimde var olan ataerkil sistem, bilimin, teknolojinin ve

⁸⁶ “Freud, kadınların kendilerine özgü Oedipus kompleksi geliştirmeleri sebebiyle, süperego tarafından erkeklerden daha az damgalandıklarını söyler ve küçümsercesine onların içgüdüsel olandan vazgeçme yeteneklerinin kılığında bahseder. Belki bu cinsiyetçi yorumda doğruluk payı olabilir. Tarihsel kanıtlar, kadınların aşkınsal (transandantal) göstergelerin köleliği altına girmeye, bayrak ve anayurtla büyülenmeye, vatanseverlikle coşmaya “Yaşam sen çok yaşa” diyerek kahramanca ileri atılmaya genelde erkeklerden daha az meyilli göründüklerini ortaya koymaktadır. Bunun sebepleri şüphesiz psikolojik olmaktan çok tarihseldir: kadınlar genellikle böyle eylemlere girişmek durumunda olmamışlardır. Bununla birlikte, böyle bile olsa genelde kadınları sembolik düzlemde daha kapalı, otoriteye karşı daha şüpheli ve onun çamurlu ayaklarını görmeye erkeklerden daha meyilli olarak kabul etmek için bu toplumsal etkenlerle belli ruhsal yapıların birbirini etkilediği düşünülebilir. Toplumsal koşulları yüzünden, ve belki bedenleri ile olan bilinçdışı ilişkileri sebebiyle de kadınlar fallus tarafından daha derinden damgalanmış olan ve keskin bir şekilde idealizme eğilimli gözükten erkeklerden daha çok “kendiliğinden materyalisttirler.” (Eagleton, 1998: 290)

⁸⁷ Örneğin tıp bilimi “kızlık zarı” adı verilen himeni, yani önemsiz bir et parçasını, kadınların kontrol altına alınması için çok önemli bir araç haline getirmiştir.

ekonominin aldığı biçime göre kendini yeniden yeniden üreterek, kadına yönelik baskıyı farklı biçimlerde sürdürürken, yeni gizlenme biçimlerini de yaratır.

“Ana Tanrıça’nın yerini bir tanrılar panteonunun alması, sonra da giderek bir Baş Tanrı ilkesinden “Kadir-i Mutlak” Baba Tanrı anlayışına varılması süreci, daha önce de değindiğimiz gibi, kadının statüsünün düşmesi, ikincilleşmesi ve bağımlı kılınması olgusuyla el ele gitmiş ve bu süreci yansıttığı kadar, onun pekiştiricisi ve hızlandırıcısı olmuştur. Bunun bir başka boyutunu ise, Eski Yunan’da ruh/madde, daha sonra Hıristiyanlık’ta ruh/beden biçimini alan hiyerarşik dualizmin derinleşmesi ve kadının bu dikotominin “aşağı” sayılan kutbuyla, yani beden ile özdeşleştirilerek onun bedeni üzerindeki toplumsal denetimin meşrulaştırılması oluşturur.”
(Berktaş, 1996:79)

Kadın bedeni, mülkiyet ilişkilerinin gelişip, erkek mülkiyetinin kadını ikincilleştirdiği momentte, erkeğe tabi, erkek tarafından belirlenen bir kerteğe indirildi. Dinlerin ve diğer kurumsallaşmış yapıların, bu iktidar oyununda kadının denetimi eliyle gerek toplumsal planlamayı gerekse ekonomik ve tinsel planlamayı erkekler lehine düzenledikleri görülür. Mülkiyetin miras yoluyla babadan oğula geçmesinin güvence altına alınabilmesi için, kadın bedeninin dolayısıyla cinselliğinin kontrolü ve erkek evlatların biyolojik babalarının net tesbiti gerekiyordu. Bu güvence arayışından doğan ataerkil aile kurumlaşarak yasalarda ve devlet güvencesinde yerini aldı. Ataerkil aile, toplumun hem aynası hem de diğer toplumsal aktörlerle bağlantı noktasıdır. Aile, birey ile toplumsal çatı arasında bir aracı olarak diğer ideolojik ve kurumsal aygıtların yetersiz kaldığı yerde devreye girerek, her türlü iktidar boşluğunu doldurmak adına işlevini bir kez de bu açıdan yapar. Dinsellikten de güç ve onay alan ataerkil aile, erkeğin hükümranlığında, baba ve koca olarak ailedeki kadın bireylerin kontrolünü sağlar. Bir başka deyişle, ataerkil ailenin iki temel işlevi olan üreme ve toplumsallaşmada, erkeğin belirleyiciliği içinde feodal ya da kapitalist düzen ne biçimde olursa olsun, ataerkinin dayatıcılığı tüm toplumsal yapılanmaları keser niteliktedir.

Bu noktada kadının bekâretinin ciddi bir ekonomik “meta” olarak karşımıza çıktığına tanık oluruz. Kadının bekâreti pazarda, sağlıklı koyun yetiştirmek, iyi hasat toplamak ya da sağlam kumaş dokumak kadar önemli ve üretimin bir çeşidi olarak belirir. Evlenmeden kaybedilen bekâret ise, bu piyasanın dışına itilmeyi, zararı ve ziyarı, defolu mal biçimine dönüşmeyi ve zaman zaman da piyasayı kirletmesinin önüne geçmek için ortadan kaldırılmayı gerektirir.

Kadınlar, evlenmeden bekâretlerini kaybetmişlerse, evlilik piyasasında evlenilemez damgasını yiyerek, kimi zaman da aileleri ile birlikte dışlanırlar.⁸⁸ Babası belli çocuklar doğurmayı en fazla olanaklı kılan şey ise, kadınların cinsel erişiminin çok sert yaptırımlarla engellenmesidir. Nihayetinde evlilik bir ekonomik alışveriştir.⁸⁹ Soyun ve mirasın devamlılığı için, kadının kontrolü ataerkil sistem tarafından çok net bir biçimde çizilmiştir.

⁸⁸ Masumiyet Müzesi’nde trafik kazası sonucu ölen Belkıs adındaki 32 yaşlarındaki bir kadının hikâyesi Kemal tarafından şöyle anlatılır. Bu hikâye, bekâretin kadın dışında, erkeğin, ailenin, toplumun ne kadar ilgisini çektiğini ve kadının hayatının bu zemin üzerinden müdahalelere ne kadar açık olduğunu göstermesi açısından çarpıcıdır. “Yoksul bir ailedendi. Sosyeteye girdikten sonra annesinin başörtüsü taktığı, düşmanlarınca onu aşağılamak için anlatılırdı. Bu kız, 1950’lerin sonunda. Lisedeyken 19 Mayıs törenlerinde yaşıtı bir gençle tanışmış ve birbirlerine âşık olmuşlar. Çocuk o zamanlar İstanbul’un en zengin ailelerinden armatör Kaptanoğulları’nın en küçük oğlu Faris. Türk filmlerinden çıkma bu fakir kızla zengin oğlan aşkı yıllar sürmüştü. Aşkları o kadar şiddetliymiş ki ya da o kadar kafasızlarmış ki bu liseli çift evlenmeden önce hem sevişmişler hem de çevrelerine bunu belli etmişler. Uygunu evlenmeleriymiş elbette, ama çocuğun ailesi, fakir kızın oğullarını elde etmek için ‘sonuna kadar gittiğine’ bunun da herkes tarafından bilindiğine kafayı takıp karşı çıkmış. Böylece kızla oğlanı evlendirmeden ailenin parasıyla Avrupa’ya yollamışlar. Üç yıl sonra çocuk uyuşturucudan mı umutsuzluktan mı bir şekilde ölmüş. Belkıs ise İstanbul’a dönmüş ve zengin diğer erkeklerle ilişkiler kurarak sosyete de bütün kadınları imrendiren çok zengin bir aşk hayatı yaşamaya başlamış. (...) “Onca erkekten birinin bile onunla evlenmemesine şaşıyorum.” dedi Sibel. (Pamuk, 2008: 90)

⁸⁹ “Bu aydınlık gündüz döneminin ardından gelen kısa bir gün batımı sonrası Viktoryen burjuvazisinin tekdüze gecesine varılmıştır. Cinsellik titiz bir biçimde kapatılır. Yeni bir mekâna taşınır. Karı-kocadan oluşan aile el koyar cinselliğe. Ve onu, üreme işlevinin ciddiyeti içinde bütünüyle yutar. Cinsellik konusunda çeneler kapanır. Yalnızca meşru ve döl veren çiftin borusu öter. Kendisini model olarak kabul ettiren, düzgüyü geçerli kılan, gerçeği avucunda tutan çift, sır ilkesini saklı tutmak koşuluyla söz hakkına sahiptir. Toplumsal uzamda olduğu gibi, her ev içinin de merkezinde, resmen tanınan ama aynı zamanda yararlı ve verimli (doğurgan) tek bir mekân vardır. Anne-babanın yatak odası. Bunun dışında kalanınsa silinmekten başka yolu yoktur. (Foucault, 1993: 9)

Duygusal aşkın uzantısı olarak evlilik ise Batı'da ancak son üç yüzyılda yaygınlaşmıştır. Sonuçta, aşk toplumun işleyişi için merkezi bir önem taşımaz, oysa ekonomik kaynaklar çok önemlidir ve servetleri ve ittifakları güçlendirmenin, toprak ve malları güvence altına almanın yolları basittir. Kadının ve erkeğin ekonomik temelli birleşmesi ve bu birleşmede kadının, aile içinde artı değeri üretecek bir işçi olması. Bir bakıma da, alt sınıf aileleri için kızlar sınıf atlamanın bir yolu olarak kurgulanır. Zengin taliplerle evlenebilmeleri için, diğer tehlikeli taliplerden, kızın bekâretini bozacak (kızlık zararını kanatacak)⁹⁰ oynaşmalardan uzak tutulmaları gerekir.

Bekârete ilişkin yasaklamaların ve tabu kertesindeki yaptırımların arka planında erkek egemen sistemin ekonomik gereksinimleri vardır ve bu gereksinimler, adetler, gelenek ve görenekler, masumiyet, el değmemişlik gibi tinsel ve kültürel girdilermiş gibi kadınlara ve erkeklere dikte ettirilir. Sözelimi erkekler, bekâretin değerli görüldüğü kültürlerde bâkireleri arzu etmeyi öğrenirler ve bâkireleri elde etmeye çalışırlar.⁹¹ Ancak bâkire tabusu, erkekler için de zaman zaman kabus olabilir. Özellikle Batılılaşmaya geç girmiş, ataerkil sistemin geleneksel ve arkaik yönelimlerinin belirleyici olduğu toplumlarda, bâkirelerin bir yandan arzulanan, bir yandan da korkulan bir yanı olduğunu söylemek gerekir. Buna rağmen bu tür toplumlarda erkeğin cinsel başarı tablosunu çoğaltacak az sayıda cinsel edim vardır ve erkekliğin kuruluşundaki önemli motiflerden biri de bekâret üzerinde hak iddia etmektir. Bir bâkireyi “kadın yapmak” erkeğin başarı skalasına parlak bir yıldız olarak düşer.

Türkiye’de bugün de, bekâretin, Doğu toplumlarına özgü, namusla eş tutulan ve kadınların bedenlerini baskı altına almaya yönelik en önemli araçlardan biri

⁹⁰ “Gözle görülmez, elle tutulmaz,/ Bıraktığı kanın altında yatar beyaz, /Ya bir çarşaf yatakta durmaz, Ya kefen başında bir çığlık avaz avaz, /Bil bakalım nedir bu mara...” (Blank, 2008: 12)

⁹¹ <http://msmagazine.com/blog/blog/2011/01/20/2-4-6-8-lets-all-go-re-virginate/> Bu haberde evliliklerinin on yedinci yılında, kadın kocasına bekâret hediye etmek için 5900 \$ vererek ameliyat olur. Bu haberi feminist teori açısından ele alan haber, Hanna Blank’ın kitabına da gönderme yapmaktadır.

olduğunu biliyoruz. Namus kavramıyla ayrılmaz bir bütün olan bekâret olgusu, ataerkil düzende kadını gerek ekonomik, gerek ideolojik olarak kontrol etme biçimleri içinde en başta gelir. Namusun bekâretle bütünleştiği İslâm ve Arap toplumlarındaki normlar giderek muhafazakârlaşan Türkiye için de geçerlidir. Namus, yalnızca kadını bağlayan bir olgu değil, kendini kadının “sahibi” olarak hisseden erkeği de niteleyen bir sıfat olagelmıştır. Ailenin kadın üyelerinin bekâreti sağlam olduğu sürece erkeğin de namusu güvencededir. Bu çarpık anlayış, kadının “mal” olarak görülmesinin ve kadının bedeninin kendisine ait olamamasının sonucudur.

Türkiye’de bekâret tartışmaları genelde bekâret muayenesi ile birlikte gündeme gelir. 1988 yılında, Harita Genel Komutanlığı’nın işe alacağı bekâr kadınlardan bekâret raporu istemesi skandal olarak medyaya yansımış, ancak bu haber, erkek egemen kültürün kadına yönelik baskılaması ve kontrolü olarak değil, çağdaşlaşma yolunda sınıfta kaldığımız haberi yapılarak tartışılmıştır⁹². Ancak 1992 yılında, okul müdürleri tarafından bekâret muayenesinden geçirilmek istenen iki lise öğrencisinin kendilerini öldürmeleri, bekâreti korumada başta, babalar, abiler, amcalar, müdürler, okullar, amirler, yurt yöneticileri ve polisin işbirliği içinde baba devletin gönüllü temsilcileri olduklarını göstermektedir. Ancak her yerde, kadın bedeninin gönüllü muhafızı olan erkek egemen düzenin temsilcileri, bir kadının tecavüze uğraması sonrasında, kadının tecavüzcüsüyle evlendirilmesini savunarak, ortada “namus boşluğu” kalmasından da rahatsız olmaktadır. Himen’i yırtılmış ve “namus”u kirletilmiş kadının rızasının olup olmaması dikkate alınmadan, yine ataerkinin korunması ve bekası için, “namusu temizlemek” adına, kadının başına bir erkek muhafız koca dikmekte sakınca görmemektedir ve bunu kadını korumak amacıyla yapmaktadır. Kendine tecavüz eden erkekle evlendirilen kadını, erkek şiddetinden evliliği de kurtarmamakta, aksine kadınların en güvensiz hissettikleri ortamın, “ev” olduğu belirtilmektedir. (Altınay ve Arat, 2007)

⁹² Emek Ergün, “Önsöz”, **Bekâret’in “El Değmemiş” Tarihi**, Hanne Blank, İletişim, İstanbul: 2008, s.16

Masumiyet Müzesi'nde bekâretin, Kemal ve Füsun'dan sonra üçüncü bir karakter olarak, romanın izleğini alttan alta belirlediğini görürüz. Türkiye'nin 70'li yıllarının ikinci yarısında geçen bir aşk hikâyesinde, Batılılaşmış ve yüksek sosyeteye ait olan, üst sınıftan insanların yaşam biçimlerinin sergilendiği romanda, kadınların evliliğe ve bekârete bakışlarının yukarıda belirttiğimiz üzere ne kadar da ekonomik ilişkiler bazlı belirlendiğini görürüz. Ancak, bu bekâret metasının, saflık, masumluk, el değmemişlik gibi kadınlara yönelik olarak kodlanan sıfatlarla örtülmeye çalışıldığını ve bu oyuna kadınların da son derece kanmış olduklarını görmemek mümkün değildir. Kemal'in Paris'de üniversite okuyan, son derece Batılılaşmış bir aileye mensup nişanlısı Sibel'le henüz nişanlanmadan Kemal'in müdürlük yaptığı Satsat binasının yazıhanesinde sevişmeleri ve bundan dolayı duydukları tedirginlik, ataerkil sistemin bekâret tabusunu da besleyen tüm kurumları ile kadın ve erkeğin en özel anlarını nasıl da belirlediğini ve zehirlediğini gösterir.

“Akşamüstleri beni ziyarete gelen, kısa zaman sonra nişanlanmayı planladığımız Sibel ile genel müdür odasında sevişirdik. Bütün modernlik ve Avrupa'dan öğrenilmiş kadın hakları ve feministlik sözlerine rağmen sekreterler hakkındaki fikri aslında anneminkinden farklı olmayan Sibel, “Burada sevişmeyelim, kendimi sekreter gibi hissediyorum!” derdi bazan. Ama yazıhanedeki deri divanın üzerinde sevişirken onda hissettiğim tutukluğun asıl nedeni, tabii ki o yıllarda Türk kızlarının evlenmeden önce cinsel hayata başlama korkularıydı.” (Pamuk, 2008: 19)

Oysa Sibel, Batılılaşmış zengin ailelerin, Avrupa görmüş kızlarından biridir anlaşıldığı gibi tek tük bazı kızlar “bekâret” tabusunu kırmayı denemektedirler. Kadınlar açısından bir cesaret başlığı olarak övülen erkeklerle yatabilir olmak, yine de evlenilecek erkekle yatma olarak anlaşılmalıdır. Sibel, on bir ay önce, yani oldukça uzun bir zaman önce Kemal'le yatmaya başlamıştır ve evlenmenin zamanı

gelmiştir. Kemal'in niyetinin "ciddi" olduğunu görünce, "güvenilir biri"⁹³ mesajını alınca yatmaya karar verir Sibel.⁹⁴

"Sibel'le elbette evlenecektim, bunu zaten çok istiyordum; ama istemesem de "bekâretini bana verdiği" için artık onu bırakmama imkân yoktu. Bu sorumluluk duygusu, bizi birbirimize gururla bağlayan başka bir duyguya, evlenmeden önce seviştığımız için hissettiğimiz "özgür ve modern" (elbette bu kelimeleri kendimiz için kullanmazdık) olduğumuz yanılmasına gölge düşürüyordu ama bizi yakınlştırıyordu da. (age 20)

Sibel⁹⁵ , gerek Kemal'in ailesi için gerekse Kemal için ideal bir eş adaydır. "Cemiyet hayatı"na fazlasıyla uygun, Dame de Sion Lisesi'ni ardından da Paris Sorbonne'u bitirmiş, yüksek ve inceltilmiş zevkleri olan, pahalı tüketim eşyalarından hoşlanan –Jenny Colon marka çanta hatırlanmalı- biridir. Sibel ideal gelin adayı iken, Füsün Kemal'in seçtiği sözcüklerden de anlaşılabilir gibi bir "metres" adaydır. En azından ilk iki bölümde Sibel ve Füsün'u anlatmak üzere Kemal'in seçtiği sözcüklerden, erkek bilinçaltısının "eğlenilecek kadın/evlenilecek kadın" şizofrenisi olduğunu görürüz. Evlenilecek kadın Sibel'in dış görünüşüne dair, "güzellik"ine dair herhangi bir ipucunun bulunmaması da, güzellik ve cinsellik ya da

⁹³ "Freud, kadın bir erkeğin ilk dokunuşuyla uyandırılan ve sonsuza dek sürecek bir ikil bağlılığa uyandırılır, der, Freud bu talihsiz ilişkilerin işleyişinin hiç de iyi huylu olmadığını kabul etmiştir. Bâkirelerle, onları bozanların arasında kendiliğinden oluşan bu davetsiz bağın varlığına inananlar da aynı şekilde düşünür ve bunun bir bâkireyle yatmanın tuzaklarından olduğuna inanır.(Blank, 2008:181)

⁹⁴ "Bekâretin sona ermesi, öyle basit, derli toplu bir sonlanma değildir. Olamaz da, Bekâretin arkasında, eskilere dayanan çok büyük bir geçmiş vardır. Bir bakireyle cinsel anlamda ilişki kurmak, daha geniş çerçevede anne ve babalarla, yasayla, hatta belki de Tanrı'yla cinsel anlamda bir ilişki kurmak demektir. Böyle bir ilişki gerilim yaratır ve toplumsal rolleri değiştirir." (age: 292)

⁹⁵ "Sibel'in Dame de Sion Lisesi'nden ve Paris yıllarından arkadaşı Nurcihan törene Paris'ten gelebilsin diye nişan Haziran'ın ortasında yapılacaktı. Sibel, o günlerde İstanbul'un en gözde ve pahalı terzisi olan İpek İsmet'e nişan elbisesini uzun zaman önce sipariş etmişti. Annemin elbiseye vereceği incilerin nasıl işleneceğini Sibel ile ilk defa o akşam tartışmışlardı. Müstakbel kayınpederim, tek çocuğu olan kızı için nikâh kadar şatafatlı bir nişan istiyor, bu da annemin hoşuna gidiyordu. Sorbormne'da okumuş – o zamanlar İstanbul burjuvaları, Paris'te birşeyler okuyan bütün kızlara "Sorbonne'da okudu"derlerdi- Sibel gibi bir gelini olacağı için babam da çok mutluydu." (Pamuk, 2008:13)

pornografi malzemesi olarak güzelliği akla getirir. Erkek anlatıcılı romanlarda, eğer anlatıcı “iyi niyetli” ise, kadın karakter erkek arzusunun yöneldiği nesne olsa bile, kadını nesneleştirmemek adına, kadın cinselliğinden arındırılarak anlatılır. Erkek arzusunun kriteri, kadının eğitimi, aklı, bilgisi ve duruşu olur. ‘ideal kadın’ cinsel arzusunun nesnesi olmadığından fiziksel güzelliği ile dikkat çekmez. (Adak, 2009: 168) Buna örnek olarak, Handan, Rabia, Nedime ve Nimet⁹⁶ gibi kadın karakterleri verebiliriz.

Güzellik vurgusu, erkek yazarların ve erkek roman kahramanlarının “kötü niyetli” olduklarının da bir göstergesidir incelediğimiz romanlarda. Güzel Füsün, hiçbir özelliği dillendirilmeden âşık olunan, arzu nesnesidir yalnızca. Güzelliği ile çok başka olan Füsün, bekâretini koşulsuz olarak Kemal’e “vermesi” ve Kemal’e “teslim olması” ile de “metresleştirilme”yi hak etmiştir. Kemal’in Füsün’u matematik dersi⁹⁷ vermek üzere Merhamet Apartmanı’na çağırması ve Füsün’un Jenny Colon marka çantanın parasını iade etmek için geldiği birinci gelişinden sonraki ikinci gelişinde, 3 Mayıs 1975’te Merhamet Apartmanı’na gelir ve hayatında ilk defa “sonuna kadar giderek” Kemal’le sevişir. Bu ise, ataerkil sistemin önyargıları ve kadına yönelik kodları ile yetişmiş erkekler için kadına dair bir zaaf, bir eksiklik, kadının “kolay” olması anlamına gelir. Nitekim Kemal de böyle düşünecektir.

“Öpüşmeye kendini o kadar vermiş, kollarını boynuma öyle bir sarıp
gözlerini öylesine sıkı kapamıştı ki, “sonuna kadar”

⁹⁶ Handan ve Rabia Halide Edip Adıvar’ın roman kişileridir. Her iki kadın da, güzellikleri ile değil, zeka ve bilgileri ile, kendine güvenleri ile erkekler tarafından sevilirler. Öte yandan Nedime, Kemal Tahir’in Esir Şehrin İnsanları romanındaki Kuvayı Milliyeci kadın karakterdir. Akıllı-Türk gözleri ile, erkek anlatıcıya “Kadın her zaman aklıyla, namusuyla, merhametiyle, cesaretiyle güzeldir” dedirtir. İttihat ve Terakki döneminde bir paşa kızı olan akıllı Nimet ise, İttihatçı Şefik’i zekasıyla, güzel konuşmasıyla ve alımlılığıyla kendine bağlar.

⁹⁷ Ataerkil düzen, kadın ve erkeğe birbirlerinden ayrı ruhsal ve kişisel oluşumu zorlar ve eğitim kurumları da toplumsal cinsiyet belirlenimlerine göre, kadın ve erkeğe farklı eğitim ve meslek biçimleri dayatır. İster karma, ister ayrı ayrı eğitim yöntemlerine, ataerkil klişeler sürekli yinelenerek, kadınların daha çok toplum bilimleri ve yazınsal alanlara, erkeklerin ise matematik bilgisi gerektiren mühendislik veya bilimsel ve teknolojik disiplinlere yönlendirilmeleri sağlanır. Kemal’in Füsün’a matematik öğretmesinin de simgesel bir anlamı vardır. Ataerkil sistemde, erkeklere özgü bir alan olarak belirlenen matematik, bu sınırı ihlal eden kızın, “bekâreti”nden olmasıyla sonuçlanır.

sevişebileceğimizi hissettim. Ama bâkire olduğuna göre bu imkânsızdı. Öpüşürken bir ara Füsun’un hayatının bu önemli kararını verdiğini, benimle buraya, “sonuna kadar gitmek” için geldiğini hissettim. Ama bu yalnız yabancı filmlerde olurdu. Burada bir kızın durup dururken bunu yapması tuhaf geliyordu bana. Belki de zaten bakire değildi.”(Pamuk. 2008: 37)

Kemal’in anlatımında gözleyen bir erkek vardır. Kadını gözleyen, Füsun’un coşkunluğuna karşı kendini tutan ve birtakım kuşkuları içinde büyütün bir erkek vardır. Bekâret sözcüğüyle çağrışan, saflık, temizlik, masumluk, bu atmosferde gölgelenmiş gibidir. Füsun’un “teslim olma”sı, Kemal’in kafasında soru işaretleri oluşmasına neden olur. Erkek söylemine göre, birşeyi fethederseniz, onu kaybedersiniz. Dolayısıyla bu fetihçi mantıkla, kalenin kapılarının kolayca açılması, erkek kahramanın o güne kadar yetiştiği toplumdaki kadına dair tüm klişeleri ve önyargıları akla getirir. Füsun açısından bu denli kısa sürede, bu kadar edilgen ve görünmez biri olarak, hayatına ve bedenine dair böylesi bir karar alabilmek, bekâretlerini verdikleri adamların anında kendilerine bağlanabileceği, beklentisi ile anlaşılabilir. Kemal ile ilk cinsel deneyimine girişmişken, Kemal’in kendisinden çok, onun sınıfsal aidiyetinin, servetinin belirleyici olduğunu söylemek kaçınılmazdır. Çünkü Füsun’un hiçbir edimi, irade müdahalelerle gerçekleşen, kendi başına bir anlam taşıyan, kadın ve birey olarak rüştünü ispatlamaya yönelik, özgürlüğüne ve yaşamına sahip çıkma çabasıyla gerçekleşmemiştir. Toplumsal cinsiyet rolleriyle büyümüş alt sınıftan, güzel bir kız olarak Füsun, ilk “bağımsız” adımını, Kemal’e “bekâreti”ni vermekle gerçekleştirir. Ancak, bu “cesareti”nin altında ezilmiş, yaşamını bu kararı nedeniyle özgürleştirmek şöyle dursun, Kemal’e ve erkek egemen ideolojiye bağlamıştır.

“Modern çağın başlarında bakirelerle yatma peşinde koşan erkekler arasında, verdikleri tek hasarın istemsiz ve kısa süreli olduğuna dair anlayış vardı. Bir erkeğin bir kadının vajinasına girmesi doğal ve kaçınılmazdı. Her kadın nasılsa eninde sonunda bekaretini

kaybedecekti. Hatta erkekler ve genelev patroniçeleri, kızlığı bozulan kadına iyilik ettikleri için kendilerini tebrik edebilirlerdi çünkü bir kadının kızlığının, yoksullar sınıfının bir üyesi tarafından bozulmasındansa, yüksek konumlu bir adam tarafından bozulması teoride daha az onur kırıcıydı. Bu tutumlar, paranın yönettiği, şehirlerin ekonomik nedenlerle göç edenlerle dolup taşıdığı ve tarımla uğraşan geniş ailelerin kazanabildikleri birkaç kuruş bağımlı olan, bölünmüş yoksul insan topluluklarına yerini bıraktığı bir dünyayla birleştirildiğinde, cinselliğe uzun zamandır büyük merak duyan, gereksiz pahalı şeyler için yüksek meblağlar harcayan ve gitgide büyüyen bir burjuva sınıfın var olması ve oldukça büyük boyutlarda bir bakireyle seks sanayisinin gelişmesi insanı hiç de şaşırtmamalıdır” (Blank, 2008 :304)

Zengin ve güçlü erkekleri elde etmek ve onları yanlarında tutmak için, bâkire kızların, bekâretlerini bir araç olarak kullanmaları da yeni ve sıradışı bir durum değildir. Zaten, ataerkil ve feodal ya da kapitalist pazarda kadını ve kadın cinselliğini alınıp satılabilir bir metaya indirerseniz, kadın ya da erkeğin bundan kendilerince yarar yaratacak eylemlere girişmesinin de önünü açarsınız. Ancak, Füsun’un, zengin ve güçlü Kemal’e bedeninin erişilebilir olduğu mesajını üstelik nişanlanmayı düşündüğü bir zaman diliminde sorgusuz sualsiz vermesi, yukarıda da belirttiğimiz üzere bir cesaretin değil, daha çok kaderini Kemal’e bağlayarak “kurtulma” beklentisinin bir sonucudur. Kurtulmak için bir nevi kendini aşka kurban etmiştir.⁹⁸

⁹⁸ Kurban etme ritüelinde, bir karşılık bekleme vardır. Romanın alt okumalarında Kemal’in Füsun’un bekaretini salt kendisini sevdiği için vermediği hissettiğini, çocukluklarındaki bir Kurban Bayramı’ndaki yaşanan “kurban” tartışmasını anlatır. Şoförü Çetin Bey halktan biridir ve kurbanın anlamını anlatır araba gezisine çıkmış çocuk Füsun ve ağabey Kemal’e: “Çetin Efendi, Allah’a çocuğa anlatsana, niye kurban kesiyoruz. Ben iyi anlatamadım.” “Aman estağfurullah Kemal Bey,” dedi şoför. Ama dinine bizlerden daha çok sahip çıktığını göstermenin zevkenden de vazgeçmedi. “Allah’, bizler de çok şükür Hazreti İbrahim kadar bağlıyız demek için kurban kesiyoruz... Kurban, Allah için en kıymetli şeyimizi bile feda ederiz, demektir. Allah’ı o kadar seviyoruz ki, küçük hanım, onun için sevdiğimiz şeyi bile veriyoruz. Hem de hiç karşılık beklemeden.” “Sonunda cennete gitmek yok mu?” dedim kurnazca. “Allah yazdıysa... O kıyamet günü belli olacak. Ama biz bu kurbanı, cennete gitmek için kesmiyoruz. Bir karşılık beklemeden, Allah’ı sevdiğimiz için kesiyoruz.” “Sen dini konulara pek meraklıymışsın be Çetin Efendi.” “Estağfurullah Kemal Bey, siz o kadar okumuşsunuz, daha iyi bilirsiniz. Hem zaten bunları bilmek için, dine de, camiye de gerek yok. **Çok değer verdiğimiz, üzerine titredığımız en kıymetli şeyi, birine sırf onu çok sevdiğimiz için karşılıksız olarak veririz.**” “Ama o zaman da fedakârlığı yaptığımız kişi huzursuz olur.” dedim. “bir şey istediğimizi sanır.” (age 49)

Radikal feminist yazarlardan Ti-Grace Atkinson'un aşk ve kadının sakatlanması üzerine dönen ilginç tartışmasında, aşkın kadınlara eziyet etmenin psikolojik ekseni olduğundan söz eder. Buna göre kadınlar, ümitsizce baskı altında tutulmayla, kabul görmemeyle, yok sayılmayla baş etmek için aşkı geliştirirler. Birbirlerinden soyutlanmış, baskıcılarının kurbanı bir biçimde, hem kendilerini üretebilmek ve kayıp dengeyi yerine getirebilmek hem de karşıt sınıfla –erkeklerle-⁹⁹ ilişki kurmaya yönelik özel psiko-patolojik bir fantezi durumudur aşk. Atkinson, aşkı, kadınların erkeklerin güçlerini bir kısmını kendilerine katmak için kullandıkları bir psikolojik mekanizma olarak kuramsallaştırır. Daha güçlü ve yeterli olana yönelik, kendi eksikliğini kapatmak için bir güçlenme stratejisidir. Aşk yoluyla, “kadın” düşmanı ile işbirliği yaparak, kayıplarını az da olsa telafi etmeye çalışır. (Donavan, 2007: 288)

Romandan alıntıladığımız aşağıdaki bölümde, bölümler dizilişi de, dikkat çekicidir. O meşhur, “Saf, masum bâkire kızın, ehil erkek tarafından, istekli kadına dönüştürülmesi” bölümünün ardından “Kurban Bayramı” bölümü ve “kimse kimseye çıkarı olmadan birşey vermez” tezi, Kemal’in hem bir erkek hem de bir burjuva olarak bakışını görmemizi sağlar.¹⁰⁰ Kendi kararları sürecinde yeterince söz sahibi olamadığın gördüğümüz Füsün, aslında ataerkil sisteme meydan okuma ve kendini dayatma oyununun ilkinde hüsrana uğrayacak, umduğu gibi, Kemal’i evlilik bağıyla kendine bağlayamayacaktır. Ancak tüm bu kadınlara özgü, kendini kurtarma girişimlerine rağmen, Füsün her koşulda kurban kimliğinden sıyrılamaz. Çünkü o bedeniyle belirlenmiş ve bedeninin üzerinden hak talep etmeye kalkmıştır. Bu durum ise, tarih boyu kadına dayatılan bir rol olarak karşımıza çıkar.

⁹⁹ Burada sözcüğün iki anlamıyla da, Füsün’un erkeklerle de, burjuva sınıfla da ilişki kurmak istemesi olarak okuyabiliriz.

¹⁰⁰ “ Ben insanların birbirlerini sevdiklerine falan da inanmam! Kimse kimseyi sevmemiştir! Sevmez de! Çıkar ilişkileri var dünyada Jale. Bazen de gene de bir çıkar olan sevilmeye, ve kabul edilmenin getirdiği birliktelikler var. Ben Selim’i anladığı ve sevdiği için sevdim; Ali’yi iyiliği için, seni beni anladığın için? Çıkarım bunlardır işte, yani karşılıksız değildir hiçbir şey dostum. Fedakârlığa inanmam ben; kimse bana altına yatmadan para vermedi, al bunu annene bak, demedi tamam mı?” (Erbil, 1988:144)

Fusun ve Kemal'in ilk sevişmelerinin Kemal tarafından dile dökülmesi ise, kadınların dili yoktur ya da kadınlar kendilerini erkek dilinin içinde dillendiremezler, savlarının billurlaşmış yansıması gibidir.

“Benim ona baktığım gibi, şimdi Fusun’un da benim gövdeme bakabilmesi, vücudumun irileşip iyice belirginleşmiş olan edepsiz kısmına gözlerini yakından dikip telaşa kapılmadan, fazla garipsemeden ve hatta istek kadar belli belirsiz bir şevkat de duyarak sükunetle seyretmesi, daha önce başka erkekleri de başka yataklarda, divanlarda, araba koltuklarında çıplak gördüğü kanısını bende kıskançlıkla uyandırdı.” (Pamuk, 2008: 37)

Kemal'in sevişme deneyimini görselleştirirken¹⁰¹ seçtiği sözükler, edimi dilselleştirmesi ve yaklaşımı aslında ataerkil sistemin bâkire ile girişilen cinsel ilişkinin neden erotik olduğuna dair de ipuçları sunar.¹⁰² Kemal, Fusun'un çekingen olmamasını, ereksiyon halindeki “edepsiz kısmı”na gözlerini dikerek bakışını, bu erotizmi yıkan, kadının “masumiyet”ine hanel getiren bir edim olarak niteler. Fusun'la girişeceği cinsel etkinlik, Kemal'in erkekliğini pekiştirecekken, Fusun'un bakışlarıyla Kemal'i arzu nesnesine indirgemesi, ‘deneyimli partnerin cinsel saldırganlığıyla bakire olan tarafı cinsel olarak teslim alması’ mitini de yerle bir

¹⁰¹ “Görsel deneyimlerimizi insan beyninin sağ yarıküresinin ‘okuyup’ depoladığını artık biliyoruz. Bu önemli bir noktadır, zira bu işlemin meydana geldiği alanlar ve merkezler, kelimelerle ilgili deneyimlerimizi işleyen, sol yarıküredeki alan ve merkezlerle yapısal bakımdan aynıdır. Dahası, görünüm, herhangi bir dolaylıdan geçmemiş hallerinde –yani, henüz yorumlanmamış ya da algılanmamış oldukları hallerde-, sözcükler için kullanılanlarla kıyaslanılabilecek referans sistemlerine (hafızada belirli bir düzeyde saklanabilsin diye) yaslanırlar. Görünümlerin bir şifrenin bazı niteliklerini taşıdığı sonucuna varmamızın kaynağı da yine buradadır.” (Berger, 2007:106)

¹⁰² 1947 yılında New Yorklu bir ruhbilim hekimi olan Farnham ile Lundberg adında bir toplumbilimci **Modern Kadın Yitik Cins** kitabıyla Freudcu kurama yaygınlık kazandırdılar. Kate Millet, “Cinsel Politika” da kıyasıya eleştirdiği bu kitapta erkekliğin gerçekleşmesi ‘öteki’nin **korkusu** üzerinden temellenir tezi son derece biyolojik temelli bir açıklanmış ve alabildiğine trajik-komik hale gelmiş. Kadının bağımlılığını “egemenlik istemi içindeki erkekliği desteklemek” olarak dile getiriyorlar. Erkeklerin tüm eylemi, erkeklik ve hatta ataerkil düzenin kendisi penis ereksiyonuna bağlanıyor. “İşte egemenlik ve efendilik, erkeğin cinsel oluşumunun temel yeteneği burada ya kendini kabul ettirir ya da yenilir” Ereksiyona ulaşmak için, erkek hakim durumda olmalıdır. Son zamanlarda bu fizyolojik bulgu görüşüne dayananlar, buna “melek balığı etkisi” adını veriyorlar. Bu kurama göre insanların cinselliği tarih öncesi melek balıklarının cinsel tepkilerine benziyor. Konrad Lorenz’in bu balıklar üzerine yaptığı incelemelere göre erkek melek balıkları, dişileri “**korku**” göstermediği sürece çiftleşmeyi göze alamazlarmış. Balığın “**korku**”sunun nasıl anlaşılabilirdiği sorunu ise herhalde yanıtlanamayacak (Millet, 1987: 333)

ettiğinden Kemal'i kadınsılaştırmıştır. Oyunun büyüsunü bozmuş, dahası, erkek kıskançlığını devreye sokarak, şiddete zemin hazırlamıştır. Çünkü bu anlayışa göre, kadın cinselliği ancak erkek partnerinin cinsel eylemiyle gerçek bir varlık kazanabilir ve bunun için, “masum” bakirenin gözlerini mümkünse hiç kaldırmaması, erkek bedenine dışarıklı bir biçimde bakmaması gerekmektedir. Füsün'un cesareti, bir an bile olsa, erkek egemen sisteme bir meydan okuyuşu çağırıştır ancak ardından “sessizce ağlaması”, “bunu hayatının sonuna kadar hiç unutmayacağını söylemesi ve gene ağlaması” ve ardından “sessizliğe” bürünmesi (OP: 39) erkeğin hakimiyetini kabul ettiğini ve artık “sahip olunmuş” olarak, erkeğe tâbiyetini simgeler. Füsün'un ağlamasıyla, biraz önceki cinsel birleşmede bakılarak arzu nesnesine indirgenen ve kadınsılaştıran Kemal, “fetheden” olarak yeniden erkekliğine kavuşmuştur. Alt sınıftan, yoksul, eğitimsiz ve güzel Füsün'un dünyevi, savunmasız, istifadeye açık bekâreti, “güçlü” erkek tarafından “alınmış”tır.¹⁰³ Sevişmek için ikinci buluşmalarının ardından Kemal, suçluluk duygusuyla boğuşur. “Suçluluk duygularına, şüpheyeye, bir aşkı besleyip büyütecek tehlikeli bölgelere daha fazla batmamak için erkeklerin arasına girmek gerektiğini düşündüm” (age 52) der. Füsün'dan, Füsün'un hissettirebileceği muhtemel duygulanımlardan, aşka benzer salınımlardan kaçması gerektiğini düşünür. Füsün'u düşünmekten de kendini alamaz.” Öyle çok fazla tanımadığı halde beni seçip, bana kendini kararlılıkla vermesi içime işlemişti.” (age 53) Kadın-erkek arasındaki güvene dayanmayan ilişki biçimlerinin yansıması Kemal'i rahatsız eder ama Kemal'in rahatsızlığının bir diğer nedeni “metresleştirmeyi” düşündüğü güzel, yoksul ve uzak akrabasının dilsizliğidir.¹⁰⁴ “Yüksek sosyete”nin, “cemiyet”in bilmediği dindar Çetin Efendi'nin

¹⁰³ Ancak Freud'un takipçileri bu teslim oluştta, bir coşku bulurlar. Kadın doğası gereği pasiftir, verendir, sessizdir. Erkek ise, tüm medeniyetle birlikte kadını da “yapar”, dolayısıyla bu kuramcılara göre bu son derece doğaya uygundur. Helene Deutsh şöyle yazmıştır : “Bildiğiniz gibi yaşamdakine koşut olarak cinsel ilişkide erkek etkendir, kadın ise pasiftir, edilgendir. Kendini vermekte, bir başkasının pasif aracı olmak duygusunda, onun altında uzatılıp yatırılmış olmak duygusunda, erkeğin tutkusu önünde rüzgâra kapılmış yaprak örneği sürüklenmekte anlatılmaz bir coşku vardır” (a.g.e 329)

¹⁰⁴ “ Elinde ipuçları vardı elbette, kocamın kaypaklığından, hinoğlu hinliğinden, kurnazlığından –nasıl desem?- vicdansızlığından kuşkulanıyordum, ama görmezlikten geldim. Dilimi tuttum; ağzımı açsam bile ona övgüler düzmezle kaldım. Kafa tutmadım, olmadık sorular soradım, ötesini kurcalamadım. O günlerde mutlu sonlar isterdim, mutlu sonlara ulaşmanın en iyi yolu doğru kapıları kilitli tutmak ve cinler geldiğinde uykuya dalmaktır.” (Atwood, 2006: 12) Penelope'nin kocası Odysseus için

dillendirdiği “Çok değer verdiğimiz, üzerine titrediğimiz en kıymetli şeyi, birisine sırf onu çok sevdiğimiz için karşılıksız olarak veririz” (age 49) sözündeki karşılıksız verme durumunun, Füsun’un hem kurban hem de seven olabilmesine işaret etmesi, Kemal’i rahatsız eder. Bu tür bir edime hazır değildir. Ezberini bozan bu kodlar nedeniyle Füsun’u ve Füsun’la ilişkisini anlamlandırmakta güçlük çeker. “(...) ve çocuksu ağzının, geniş dudaklarının ve istekli, oyuncu dilinin ağzının içindeki hareketlerinden aldığım haz, akıl karışıklığı ve pekçok yeni fikir (“Bu bir çocuk,” dedi bir fikir, “evet çok kadın bir çocuk” dedi başka bir fikir.” (age. 56) Burada yine çocuk imgesine çağrışımla, “çocuk-kadın” lığın çaresizliğinin erkekte bir cinsel uyaran olarak işlevlendiğini görürüz. Ataerkil sistemde kadının anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı olması, fantezi dünyasındaki “bütün bu kalabalıkla aynı anda öpüştüğüm için kendimi daha erkek buluyordum.” (56) söylemi ile birleştiğinde Füsun’un sessiz imgesinin, Kemal’in dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantazi ve takıntılarının nesnesi olduğunu görürüz. Kemal tarafından kurulan bu evrende, Füsun, sessiz ve dilsiz imgesiyle her türlü erkek fantazisinin karşılığı haline gelir. Füsun’un farkındalık ve masumiyet arasındaki salınımı, Kemal ve Füsun’un bireylikleri, konumları, sınıfsal statüleri, eğitimleri ve aileleri düşünüldüğünde son derece eşitsizdir ve güçlünün güçsüzü, sahip olduğu tüm olanaklarıyla ezmesi, bâkire kızın, “kadın yapılması” deneyimiyle birleştiğinde erkeğin konumunu güçlendirir nitelik kazanır.

Kemal ile Füsun’un arasında geçen bir başka çarpıcı konuşma ise aşk ve modernlik üzerinedir. Füsun’un Sibel’le sevişip sevişmediğini Kemal’e sorması üzerine, Kemal yalan söyleyerek, artık pek sevişmediklerini söyler. Ama sevişmişlerdir ve “ Sibel beni ne kadar çok sevdiğini ve bana ne kadar güvendiğini gösterdi” (61) der bekâret sorununa işaret ederek ve devam eder “ Ama evlenmeden önce sevişmek fikri, hâlâ

söylediği sözler, kadınların ataerkil toplumda durumlarını ironik bir biçimde sergilemesi açısından çarpıcı. Çünkü “Cin fikirli Odysseus” inandırıcı yalanlar uydurmasını bilir, akıllıdır, çözümler üretir, soğukkanlıdır, kendi iyiliği için bazen fazla kurnaz biridir. Buna karşılık Penelope, İthaka’da “kapatılmış” ve hep bekleyendir. Döngüsel bir zamanın içinde, dokuduğu halıyı söker, sonra yine dokur, sonra yine söker... Odysseus’un yolculuğu boyunca bir sürü serüven yaşamasına karşın, Penelope, İthaka’da, evinde, aynı işleri yapar durur.

onu huzursuz ediyor... Bunu anlıyorum. Avrupa’da o kadar okumuş ama senin kadar cesur ve modern değil.” (61) Bu bölümde Kemal, bizim yapacağımız analizi kendi kendine yapar. İki kadına yönelik yaklaşımını, kendi sözcükleriyle çok iyi açıklamıştır.

“Çok uzun bir sessizlik oldu.Yıllarca bu sessizliğin anlamını düşündüğüm için, konuyu şimdi dengeli bir şekilde özetleyebilirim sanırım: Füsun’a söylediğim son cümlenin bir anlamı daha vardı. Sibel’in evlenmeden önce benimle yatmasını aşk ve güven ile, Füsun’un aynı şeyi yapmasını ise cesaret ve modernlik ile açıklamış oluyordum. Bundan da, ağzımdan çıktığı için yıllarca pişmanlık duyacağım “cesur ve modern” iltifatı yüzünden benimle yattığı için Füsun’a karşı özel bir sorumluluk ve bağlılık duymayacağım sonucu çıkıyordu. Çünkü “modern” olduğuna göre, evlenmeden önce bir erkekle yatmak ya da evlendiği gece bakire olmamak onun için yük olamazdı... Tıpkı hayallerdeki Avrupalı kadınlar ya da İstanbul sokaklarında dolaştığı söylenen kimi efsane kadınlar gibi... Oysa ben o sözleri, Füsun’un hoşuna gideceğini sanarak söylemişim.” (age 62)

Ancak, başlangıçta cinsel obje olarak nitelenen, “metresleştirilmek” istenen Füsun, Kemal’in Sibel’le nişanlanması ve üstelik nişanına Füsun’u da çağırmasıyla, umutlarından olur ve Kemal’den kaçır. Füsun’un kaçmasıyla ve izini kaybettirmesiyle devam eden süreç, “avcının av” konumuna düşerek, Kemal’in hayatına anlam katma çabasına dönüşür: Bunun adı ise, aşktır. Ama saplantılı bir aşktır ve Kemal’in kadınsılaşmasına, erki elinden kaçırmasına neden olur.

4.4 Masumiyet Müzesi’nde Erkin El Değiştirmesi: “Füsun Daima Kurbandır.”

Kemal, bekâret tartışmasında Sibel’i ve Füsun’u karşılaştırmış; Sibel’in tavrını aşk ve güvenle, Füsun’un tavrını ise yalnızca cesaretle açıklamıştır. Dolayısıyla bu

açıklama karşısında, Füsun'a yönelik bir sorumluluk ve hassasiyet duymadığını da belirtmiş olmaktadır. Nitekim, Füsun'la yaşadıkları gizli aşk, dört duvar arasından çıkmamakta, her gün öğle tatillerinde bir, iki saati aşmamakta, gündelik yaşamın içine girmek şöyle dursun, olabildiğince, kendini tecrit etmektedir. Yükseköğrenim görmüş, yurtdışında okumuş, kendini toplumun pek çok kesiminden altan alta üstün gören Kemal, söz konusu ataerkil toplumun kadına dayattığı rollere gelince, sevgililerini seçerken, bu klişeleri sorgusuz sualsiz kabul etmektedir. “Füsun ile geçirdiğim saatler, hayatımın akmakta olduğu yolu hiç değiştirmiyordu.”(63) derken, Füsun, öğle tatillerinde anımsanan, bir cinsel nesne olarak “elde edilmiş” bir güzel yoksul akrabadır. Sibel'i tanımlarken, Kemal'in romanın hiçbir yerinde Sibel'in fiziksel özelliklerinden söz etmediğini belirtelim. Sibel, Avrupa'da okumasıyla, zeki, akıllı, yetenekli, zarif bir kadın olmasıyla ve ideal bir evlilik için gerekli olan sınıfsal denklik ölçütlerine göre tanımlanır. Romanın hiçbir yerinde Sibel'in güzelliğinden söz edilmez. Füsun'lu hayatı, Kemal'in hayatında bir değişikliği yol açmaz, içinde bir mutlulukla ikili hayatını sürdürür ve bu durum karşısında kendini haklı görmediğini iddia eder. Haklı değildir ama on sekiz yaşındaki bir kızın yaşamını allak bullak etmesi ve Sibel ile yürüttüğü nişan hazırlığı karşısında kafası karışmaz.

Füsun'a karşı bir sorumluluk duymadığını, çünkü onu cesur bulduğunu söylediği bölümün ardından Füsun'un küçük bir çocukken tacize uğrama hikayelerini anlattığı bölüme geçeriz. Füsun, ataerkil sistemin erkeklere öğretmiş olduğu, öğrenilmiş bir davranış olan kıskançlığı açığa çıkarmak için uğraşır adeta. Çocukluğundan başlayarak, erkeklerle olan ilişkisini bir bir anlatmaya başlayarak, Kemal'in ilgisini çekmeye çalışır.

“İstanbul'un sokakları, köprüleri, yokuşları, sinemaları, otobüsleri, kalabalık meydanları, ve tehna köşeleri, hayalinde karanlık hayaletler gibi canlanan, ama hiçbirinden özel olarak nefret edemediği (“Belki de hiçbiri beni gerçekten sarsamadığı için”) bu Sefil Amcalar, Sakil Beyler, ve Bıyıklı Bok Komşuların karanlık gölgeleriyle doluydu.

Fusun'un şaştığı bir şey, babasının eve gelen iki misafirden birinin kısa zamanda, Sefil Amca'ya ya da Bıyıklı Bok Komşu'ya dönüşüp, koridorda, mutfakta onu sıkıştırdığını, ellediğini hiç fark etmemesiydi. On üç yaşlarındayken, iyi bir kız olmanın, bu sinsi, sefil ve sakiller kalabalığının ellemelerinden şikâyet etmemekle mümkün olacağını düşünmeye başlamıştı. O yıllarda, kendisine âşık olan (Fusun'un şikayetçi olmadığı bir aştı bu) liseli “çocuk”, tam pencerelerinin önünde sokağa “Seni seviyorum” diye yazınca, babası kulağını çeke çeke Fusun'u pencereye götürmüş, ona yazıyı gösterip bir tokat atmıştı.” (age 67)

Fusun'un iç döküşleri, ataerkil sistem içinde kadın olarak yaşamının güçlüklerine işaret eder. Şehir, şehrin yapılandırılması ve planlanmasında kadınlar adeta dışlanmıştır. Gündelik yaşamın dışarılıklı mekânlarında kadına yer yoktur. Mekânlar toplumsal olarak üretilir, dolayısıyla siyasal ve ideolojik süreçlerden ayrı değildir. Kapitalist üretim ilişkileri ile yeniden yapılandırılan mekânlar, cinsiyetsizmiş gibi tanımlansa da, sınıfsal bölünmelerin yanında cinsler arası bölünmelerin de yansımasıdır.

“İnsanın, doğal kuvvete sahip bedensel, canlı, gerçek, duyumsal, nesnel bir varlık olduğunu söylemek, varlığının veya yaşamının nesnelere gerçek, duyumsal nesnelere ifade edebildiğini söylemektir. Nesnel, doğal, duyumsal olmak aynı zamanda, nesne, doğa ve duyunun kişinin kendisinin dışında olması veya kişinin kendisinin bir üçüncü taraf için nesne, doğa ve duyu olması, bunların tümü aynı şeydir... Doğası kendisi dışında olmayan bir varlık, doğal bir varlık değildir ve doğal sistem içinde oynadığı hiçbir rol yoktur. Kendisi dışında nesnesi olmayan bir varlık, nesnel varlık değildir. Üçüncü bir varlık için kendisi nesne olmayan bir varlığın nesnesinin varlığı yoktur; yani nesnel anlamda ilişkilenebilir değildir. Varlığı nesnel değildir. Nesnel olmayan bir varlık hiçliktir –bir yok-varlıktır.” (Marx, 2000: 181)

Marx, insan tanımını erkek bireyi düşünerek yapmış olsa da, kapitalist üretim ilişkileri içinde, burjuvazi karşısında kendini gerçekleştirmesinin ketlendiği işçi sınıfını, ataerkil sistem içindeki kadınlara karşılık düşündüğümüzde, -bir yok- varlık, olarak görünmez kılındığını söylemek çok zorlama olmayacaktır. Kent yapılanmasından, mekânların planlanmasına değin, kadınların, engellilerin, yoksulların görmezden gelinerek mekân ideolojilerinin üretildiği, ötekileştirilen bu kesimlerin, kentin burçlarına itildiği bir gerçektir.

Fusun'un sözünü ettiği, İstanbul'un sokakları, sinemaları, otobüsleri, kalabalıkları, تنها köşeleri, “dışarı”yı işaret eder. Dışarı ise erkekler dünyasına aittir. Bir kadın, “dışarı”da sürekli tetikte, kontrollü ve sakinimli olmalıdır. Kadınlar, korunma nedeniyle yazık ki, kendi çevrelerinden, aşırı derecede haberdardır ve bunun gerilimini sürekli üzerlerinde taşırlar. Bir kadın için, şehir cinsiyetlendirilmiş bir harita barındırır. Kadınlar, kendilerine yasaklanmış bölgeleri ihlal etmemeye, bu sınır çizgilerini geçmemeye çalışırlar. Bu kırmızı çizgileri ihlal ettiklerinde ise, başlarına gelebilecek her türlü saldırıdan ataerkil toplumun yine kadınları suçlayacağını farkındadırlar. Kadınlar, korkunç bir suçluluk duygusu ile yaşamak ve bununla baş etmek zorundadırlar. Sefil Amcalar, Sakil Beyler ve Bıyıklı Bok Amcalar karşısında Fusun bir yandan yalnızca bir “beden”e indirgenerek, nesneleştirilirken, öte yandan, aklıyla bedeni arasında bir yarılmanın oluşması kaçınılmazdır. Bu şizofrence durum karşısında kadın, kendini nesne olarak kabul ettirmeye, bu konumunu meşrulaştırmaya, giderek kendini bu tanım içine hapsetmeye çalışarak, bilinç yıkımına uğrayacak, özgüveni zedelenecek, kendi dışında, yalnızca bedeni üzerinden kişilik oluşturmaya çalışacaktır. Akılla beden arasında bir yarılmaya da neden olan bu parçalanma, kadının bedeni ile barışını engelleyen ve akıl/beden ikiliğini bu kez da kadının kendisi üzerinde travmatik bir biçimde yaşamasına neden olan bir yıkım yaratır. Kadın, bu saldırılar ve tacizler karşısında kendini aşağılanmış hissederken, bu duygunun giderek bilincinde yer etmesi ile, kendini değersiz bularak, erkek bakışının verilerine göre değerler sistemini oluşturmaya başlar.

“Kentteki bir sokakta oraya ayarlanmamış bir şekilde yürürseniz, gerçekten tehlikeyesiniz demektir; toplumumuz erkeklerin... her gün... kadınlara tecavüz ettiği, onları gasp ettiği ve öldürdüğü bir toplumdur. En iyisi, yanınızda hangi arabanın yavaşladığına ve arkanızda kimin yürüdüğüne dikkat etmektir.(...) Laf atanların yaptığı, onun (kadın) üstünde iz bırakmaktır. Onun düşüncelerini kendilerine yöneltmesini talep edeceklerdir. Onun bedenini gözleriyle kullanacaklardır. Onun pazar fiyatını değerlendireceklerdir. Onun zayıf tarafları üzerine yorum yapacaklar ya da bunları diğer geçenleriyle karşılaştıracaklar. Onun rızası olmaksızın fantazilerine katacaklardır. Ona, kendini rezil, çirkin derecede seksi ya da korkunç çirkin hissettireceklerdir. Hepsinin ötesinde ona kendini bir şey gibi hissettireceklerdir. (Tax, 1970: 10-12)¹⁰⁵

Öte yandan kent zamanı, erkek ve kadın için aynı işlemez. Eve dönüş saatlerinden, dışarıda gezinme saatlerine kadar fiziki zamanın algısı erkekler ve kadınlar için farklıdır. Şüphesiz mekânların kullanımını da öyle. Kadınlar, daha çok evin çevresinde gezinirler, bu bir yanda güvenlik hissi ile öte yandan da toplumsal işbölümünün cinsiyete dayalı bir biçimde organize edilmesi nedeniyle söz konusudur. “Erkek yapımı çevre”de kadınlar kendi haritalarını oluştururlarken, tıpkı avcılık ve toplayıcılık dönemlerinde olduğu gibi, avcılık nedeniyle geniş bir alanı tarayabilen erkeğe karşılık, kadın “ev”in civarında yaşantısını sürdürür. Çocuğun kreşe bırakmasından tutun da alışveriş gibi işleri yüklediklerinden, kısa mesafeli yolculuklar kadınların payına düşer; daha düşük gelire sahip olduklarından, toplu taşımayı kullanmaları erkeklere oranla çok daha yüksektir; evin civarı erkeklerle karşılaştırıldığında daha fazla kadınların “mekânı”dır. (Alkan, 2005: 41, 42, 43)

Kadınlar, Füsun’un sözünü ettiği mekânlarda sürekli diken üstünde ve olası her türlü taciz saldırısını göğüslemek üzere gardını almış bir biçimde beklerler. Kadın eve

¹⁰⁵ Meredith Tax, “Woman and Her Mind: The Story of an Everyday Life”, **Feminist Teori**, Josephine Donovan, İstanbul, İletişim, 2009

Bu alıntı **Josephine Donovan, Feminist Teori, İletişim Yayınları: İstanbul 2009** içindedir.

aittir, özel alana sıkışmış, ev içinde kendini güvende hissettiği bir kent ve toplum yapılanmasıyla çevrelenir¹⁰⁶. Kadının, “dışarı” çıkması, kimi sınıfsal ayrımları da göz önüne alarak, oldukça kısıtlanmış, en azından bazı zaman aralıklarının içinde “daha makul” görünebilen bir vakıa halini alır. Sözelimi “agorafobik insanların, tamamına yakınının kadınlar, bunların büyük çoğunluğunun da evli kadınlar olduğu bilinmektedir”. (Alkan, 2005: 30) Dolayısıyla kadınların ve erkeklerin yaşadıkları, gündelik yaşamlarını ürettikleri mekânlar apayıdır. Kentin sokakları, meydanlar, karanlık köşeler, kahveler kadınlar için sakıncalıdır ve yasaklıdır, sanki görünmez bir harita kentin mekânlarına kırmızı çarpılar koymuştur. Dolayısıyla Füsun’un sözünü ettiği mekânlarla erkek saldırganlığını –tacizi- bilinçaltında birleştirerek, ardışık bir biçimde mekân-olay-kişiler zincirini kurması hiç de kadınlara yabancı olan bir bilişsel düzey değildir. Ancak Füsun, hem “dışarı”da hem de “içeri”de huzursuzluğu ve tacizi yaşamıştır. Ev’in korunaklı dünyası, Füsun’u komşu amca tacizlerinden korumaya yetmez. Yetmiyormuş gibi, kendini zehirleyen bir soru oluşur, babasının tüm bu olup bitenleri nasıl olup da fark etmediği. “Komşu Amca” tacizini fark etmeyen ya da görmezden gelen baba, Füsun’un kendi yaşıtı bir genç erkek çocuğun masumane duygularını ifade etmesine öfkeye kapılarak karşılık verir ve Füsun’u tokatlar. Bu ikiyüzlü davranış biçimi, o yaşlardaki bir kız çocuğu için travmatik olsa gerektir. Kendi yaşıtılarıyla vakit geçirmesi engellenirken, amcaların ev ziyaretleri, baba tarafından hoşgörüle karşılanır. Füsun’un kendinden büyük erkeklerle, yarar ilişkisi içine girmesinin izlerini çocuklukta güdülenmişliğine götürmek pek abartı olmayacaktır. Çünkü, “beklentili” kurtlaşmış, Sefil Amcalar, Sakil Beyler ve Bıyıklı Bok Amcalar Füsun’dan bir hayli büyük, “güçlü” ve başta baba olmak üzere anne tarafından onaylanır konumdadırlar. İleriki bölümlerde açacağımız üzere, Füsun’un babası Tarık Bey’in varlığı baba kimliğini doldurur nitelikte, “kollayıcı” ve “koruyucu” değildir. Ya da tersinden, baba figürü dışını

¹⁰⁶ “Uzunca bir süre kadın hareketi, dünyanın başka yerlerinde de olduğu gibi, hak eksenli bir eşit yurttaşlık mücadelesi yürüttü, yürütüyor. Kazanımları için merkezi devlete odaklanmak kaçınılmazdı bu süreçte. Hal böyle olunca, yurttaşların yalnızca hukukun konusu olmadığı, bir yer’de yaşadıkları, ve yer’lerin değişken koşullarının da mevzu bahis haklarının kullanımını ne yönde etkileyebileceği, bir başka deyişle cinsiyetli yurttaşlığın mekânsal boyutu tartışma dışı kaldı çok yakın zamanlara gelene değin.” (Alkan, 2008:22)

geçirebileceği erkeklere karşı acımasız (Füsun’un yaşıtı erkek arkadaşı) ama gücünü geçiremeyeceğini düşündüğü ve bir beklenti oluşturduğu erkeklere karşı son derece pasif ve cesaretlendiricidir. Ataerki sistemdeki “baba”lık durumu tarihsel olarak bakıldığında bundan pek farklı değildir. Kadının bir “meta” olarak görülmesine eşlik eden bu anlayış, kadının bekâretini en fazla ödeyene “satması” olarak, ataerki tarafından onaylanmakta hatta teşvik edilmektedir. Kemal’in Füsun’un hayatına girmesi, hem anne hem de baba tarafından sessizce izlenmiş alttan alta da onaylanmıştır. Tıpkı, Sefil Amcalar, Sakil Beyler ve Bıyıklı Bok Amcaların sessizce izlendiği ve görmezden gelindiği gibi.

“ “Öteki erkeklerin” bütün hile ve niyetlerini anladığı on dört yaşından beri, farkında olmadan ellenmiyor, tuzağa da kolay düşmüyordu belki ama şehrin sokakları her gün yaratıcılıkla yeni elleme, mıncıklama, sıkıştırma, arkadan dayanma vs. yolu bulanlarla doluydu. Arabanın perceresinden kolunu uzatıp kaldırımında yürüyeni elleyenlere, merdivenlerde ayağı takılmış gibi yapıp dayananlara, asansörde zorla öpmeye başlayanlara ya da paranın üstünü verirken parmağına bilerek dokunup okşamaya çalışanlara şaşmıyordu artık. (OP 68)

Füsun, eril kenti¹⁰⁷ anlatırken, kadınların bu tekinsiz ve karanlık ormanda nasıl da savunmasız olduklarının altını bir kez daha çizer. Kemal’i de tacizci erkekler dünyasında ayrıksı bir yere koymuyor gibidir. Çünkü aşk maceralarını, hayranlarını, peşinden koşanları, taciz edenleri anlatırken, aslında Kemal’e “senin dışında da çevremde pekçok erkek var” diyerek, kırılmışlığının öfkesini bu yolla, Kemal’in kıskançlık duygularını¹⁰⁸ meydana çıkararak almak istemektedir. Füsun’un itirafları

¹⁰⁷ Levent Şentürk, “Eril Kente Dönüş” Cins Cins Mekân’ın içinde. Der. Ayten Alkan, Varlık Yayınları: İstanbul 2009

¹⁰⁸ Freud, Kadınların kıskançlığını penis özentisine dayandırır. Erkeklerin ise, cinsel yönden daha az kıskanç olduklarını belirterek, kocaların, babaların, erkek kardeşlerin kıskançlığında malına zarar gelmesini isteyen bir mülk sahibinin endişesinden başka birşey görmez. Tekeşli evlilik Freud’un çokyanlış bulduğu bir kurumdur, Freud’un buna karşı olması, erkeğin özgürlüğüne sekte vurulması yüzündendir. Kadınların kıskançlığı ve doğru yargılara varamadıkları iddiası konusunda Freud, “kadınların ruhsal yaşamlarına kıskanmak ve özenmek egemen olduğu için, kadınlar adalet kavramından yoksundur” der. (Millet, 1987:305)

gibi görünen bölümlerden Kemal pek etkilenmemiş, kimi kez küçümseyerek, kimi kez gülümseyerek dinlemiştir. Ta ki, Füsün'un kendinden on yedi yaş büyük, evli bir işadamı âşığı olduğu söylemesiyle Kemal çok sarsılır. Sarsılır çünkü sınıfsal konum olarak sözü edilen kişi kendine denktir. Anlatıldığı kadarıyla da fiziken de bir hayli üstündür Kemal'den. Burada, bir yandan sınıfsal konumundan kaynaklı Füsün'un Kemal'e "bağlandığı"nı bilmesi varken bir yandan da Füsün'un da "bağlı-evli" ve "zengin" erkekleri "biraz daha çok" tercih ettiği görülmektedir. Bir nevi, Leyla Erbil'in Mektup Aşkları adlı romanındaki karaktere söylediği gibi, herşey karşılıklıdır.¹⁰⁹

Erkek dünyasını ve bu "karşılıklılık" "kuramı"nı anlamak açısından Kemal'in annesi karşısında bir hayli silik kalmış babası ile dertleşmelerini örnek verebiliriz. Bir itiraflar ve vasiyetler dizisi niteliğindeki bu bölümden, Kemal'in babasının evlilik dışı ilişkileri olduğunu öğreniriz. Özellikle bir tanesi, Kemal'in babası çok sevmiştir, on bir yıl sürmüş, sonunda kadının ayrılık kararı vermesi ve ölmesi ile ilişki son bulmuştur. Yukarıda sözünü ettiğimiz, "hizmetçi kızın" korunmasızlığı ve ulaşılabilirliği dipnotlarını anımsamakta yarar var. Kız yirmili yaşlarda, baba ise, ondan yirmi yedi yaş büyüktür; neredeyse babası yaşındadır diyebiliriz.

"O güzel kızı ilk olarak bundan "on yedi buçuk yıl önce 1958 Ocağı'nda, karlı bi gün" tanımıştı ve saf ve masum güzelliğinden çok etkilenmişti. Kız, babamın yeni kurduğu Satsat'ta çalışıyordu. Önce iş arkadaşlığı etmişler, ama aralarındaki yirmi yedi yıllık yaş farkına rağmen ilişkileri daha "ciddi ve duygusal" bir şeye dönüşmüştü. Kız yakışıklı patronla (babamın o sırada kırk yedi yaşında olduğunu hemen hesapladım) ilişki kurduktan bir yıl sonra, babamın zorlamasıyla başka bir yerde iş aramamış ve babamın kendisine

¹⁰⁹ "Vücut satarak lüks yaşamın insanı alçaltacağını ve bilinçli bir solcunun... Bunu seninle çok tartıştık Jale, bir daha da tartışmayacağım. Ben vücut satma işinin karşılıklı olduğunu, erkeğin de kendini sattığını söylüyorum. Kendisini sevmediğini bile bile bir erkek bana para ödüyorsa bu onun adına bin kere daha alçaltıcı bir şey değil midir? Çünkü ben param olmadığı için satıyorum bedenimi! (Erbil, 1988: 145)

Beşiktaş'ta aldığı bir apartman dairesinde, "bir gün evleneceğiz" hayaliyle sessizce yaşamaya başlamıştı." (104)

Güçlü erkeği, savunmasız ve zayıf konumda bulunan bir kadına karşı hiçbir şey durduramamaktadır. Bu ilişki denklemine, ataerkil sistemin erkeklere tanıdığı yasallaşmış ya da töreleşmiş birtakım hakların yanında, kapitalist sistemin sınıf farkları da eklendiğinde, kadın tıpkı, beyaz adam karşısında varlığını sürdürme savaşımı veren Anakara dışındaki sömürge halklarını çağırıştırır. Şüphesiz en korunmasız ve her anlamda sömürgeleştirilmeye açık olanı ise, siyahi kadındır. Erkek gücü ve despotizmi ataerkil yapılanma içinde öylesine meşrulaştırılır ve gücetahcılar tarafından öyle alkışlanır ki, erkekler, kaybettikleri iktidarlarını –ki Kemal'in annesi baskın kadın tipolojisidir ve babanın anne karşısında kadınsılaştırmış olduğunu görürüz- tahkim etmek üzere dışarıda kendinden her anlamda "zayıf" gördüğü avını parçalamaya girişir.

"Kızlık zarları sahip olunmak için vardı ve zayıf bir konumda oldukları için onlardan istifade etmek daha kolaydı. Bir kadın ister köyden şehre yeni gelmiş bir genç kız olsun, ister işçi sınıfından birinin kızı, ister bir şekilde kıt kanaat geçinmek zorunda olan bir kızkurusu olsun, evli değilse, ekonomik ve kişisel olarak savunmasızdı. Evlerde çalışan işçilerin cinsel olarak sömürülmesi, 19. yüzyıl Fransası'nın zarifçe huysuz edebiyat ünlüleri olan Edmond ve Jules de Goncourt'un bir hizmetçiyi "evin genç erkeği tarafından mahvedilmiş kız" olarak tanımlamasına yetecek kadar yaygındı. Gerçekten de bu adamı ne durdurabilirdi? Mal varlığı, toplumsal konum ve cinsiyet farkları, gücün erkek tarafında olmasını sağlıyordu. Erkeklerin çoğu, birlikte ilişki yaşadıkları bir kadının başına gelebilecekler konusunda kendilerini neredeyse hiç sorumlu hissetmiyordu." (Blank, 2008: 303)

Erkek yazarın, erkek kahramanının dilinden aktarılan babaya ait hikâye erkek kahraman tarafından son derece sıradan kabul edilerek dinlenir. Babanın, "benim birkaç kaçamağım olmuştur ama onun gibi kimseye âşık olmadım" itirafı da

Kemal’de herhangi bir etki yaratmaz. Yukarıdaki itiraf, tamamen erkek bakışından ve erkek dilinden anlatılmıştır. Neredeyse babanın böylesi trajik bir aşk yaşayıp, sevgilisi tarafından terk edilmesine üzülmürüz. Özdeşlik kurduğumuz babadır, zavallı, kurban olarak seçilmiş kadın değil. Kadınla özdeşleşmemiz erkek ben-anlatıcı tarafından engellenir.

Kadın açısından baktığımızda ise, durum son derece içler acısıdır. Kadın, iş yerinde, babası yaşındaki patronun ilgisine mazhar olmuş, belki Füsün gibi, güçlü ve muktedirden kendince beklenti içine girmiş bu eşitsiz ilişki nedeniyle işini kaybetmiş, başka bir yerde çalışması da engellenmiş ve neredeyse eve hapsedilmiştir. 60’ların Türkiye’sinde bir kadının, “metresleştirilmesi” erkek tarafınının “aşk” olarak meşrulaştırılırken, kadın, erkeğe bağımlı, özgür seçimleri engellenmiş, dahası evlilik beklentisi içinde, kendine güvenini yitirmiş ve yaşadığı çevreye karşı başı eğik bir biçimde görünmez kılınmış ve sindirilmiştir. Cinsler açısından özgür seçimlerin olmadığı bir nesnellik aşkın yeşermesinin önünde en büyük engeldir. Kadın, burada, ataerkil sistemin tüm boyutlarını içinde barındıran bir sözcük olduğunu düşündüğüm, “kapatma” yapılmıştır. Gerçek anlamda da, mecâz anlamda da kadın kapatılmış, esir edilmiştir.

“Çok, çok acı çekiyordum. Ağabeyin evlenmişti, sen Amerika’daydın. Ama tabii acımı annenden saklamaya çalışıyordum. Hırsız gibi bir köşede gizli gizli acı çekmek de bir başka acıydı. Tabii, annen öteki metresler gibi bunu da hissetmiş, ciddi bir şey olduğunu anlamış, sesini çıkarmıyordu.” (Pamuk, 2008: 105)

Burada erkeğin, çok acı çektiğini, derdest olduğunu kendi sesinden duyarız. Ancak, âşık olduğunu söylemekle birlikte, öylesine “öteki”leştirilmiştir ki kadın, adı bile söylenmez. Adeta “kadının adı yok”tur.¹¹⁰ Hayatının on bir yılını geçirdiği kadın, ölüp gittikten sonra bile, adı ile anılmaz. Yine erkek tarafından, “öteki metresler gibi” tanımlanmasıyla, erkeğin başına aşk tacı takılmayı hak etmiştir. Başkalarının

¹¹⁰ “Sadece/Hava da olsa/ölümsüzdür/dilimdeki sözcükler” (Sappho Adım Hiç Unutulmayacak)

hayatlarını bu denli harcayarak, karartabilen burjuva erkek bakışı, kendini her daim “kurban” olarak göstermeyi de ihmal etmemekte, iki yüzlü ahlâk anlayışını her biçimde küstahça yüzümüze çarpmaktadır. Aşk olduğu iddia edilen, kadının yoksunluklarını kullanmaya dayalı ve hayatı üzerinde tahakküm kurmaya odaklı bu pratik, erkek bencilliğinin çarpıcı bir göstergesi niteliğindedir. Metresleştirilmiş kadın, kendisine evlilik teklif eden bir mühendis olduğunu, karar vermezse, onunla evleneceğini bildirir. Ama ciddiye alınmaz. Çünkü “Hayatta ilk defa benimle olmuştu. (105) der, blöf yapıyor diye düşünür. Ayrırlılar. Yıllar sonra –dört yıl- aradığında, kadının kanserden ölmüş olduğunu öğrenir. Kemal’e, oğluna, pişman olduğunu, insanın sevdiği bir kadına zamanında, iş işten geçmeden iyi davranması gerektiği öğüdünü verir. Bu denli trajik bir olay karşısında, zavallı kadının travmatik yaşamına değil de, adamın çektiği acıya üzülürüz. Çünkü dilin kuruluşu, olayların drammatizasyonu tamamen, erkeği haklı göstermek üzerine kurgulanmıştır. Kadın tarafı ise susturulmuştur. Kadın, insan mertebesine çıkmak için aşkı öne sürerek biçare bir çaba harcamıştır. Celladıyla işbirliği yaparak, erkek/kadını rolleri ikiliğini belirsiz hale getirmeyi umar. Erkeğin iktidarı, kadının kendini hakir görmesi, kendini yok sayması ve susturması ile birleştiğinde kadının çalınmış hayatı ile sonuçlanır; bu aşkın bir yandan dokunaklılığı bir yandan da aldatıcılığıdır. Peki eğer kadın özgür olsaydı, bu tür bir aşka ihtiyaç duyar mıydı? (Donovan, 2009: 289) Adsız metres ve Füsün için yanıtını aradığımız bu sorunun karşılığı özgür olma durumunda her koşulda “hayır” olmaya mahkumdur. Çünkü her iki ilişkide de kadınların özgür seçimlerinden söz edilemez.

Sibel ile nişanının gündüzünde, Füsün ve Kemal rutin olduğu üzere, iki saatlik buluşmalarını “yaparlar” ve sevişirler. Füsün’un tüm çabaları boşa gitmekte, Kemal Sibel ile nişanlanmaktan vazgeçmemektedir. Üstelik, Füsün ve ailesini de nişana çağırır. Ertesi gün, Füsün’un üniversite sınavı vardır; ve Füsün hayatının tüm özgürleşme kapılarını, bir bir kapamakta, kendini yalnızca Kemal’e zincirlemektedir. Evlenilecek kadın/eğlenilecek kadın denklemi içinde Kemal’in hayatında –hayatının olağan akışını bozmadığı sürece- Füsün’a hep ver olacaktır.

Öyle ki, nişan töreninde Füsun Kemal tarafından gözlenir, ona yaklaşan erkekler kıskanılır ve kadın, erkek bencilliğinin ve açlığının kurbanı olarak, “kapatılır.”

Kemal’in Füsun’a bağlılığının yalnızca tensel bir bağlılık olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Erkeğin ilkel ‘beni’ne karşılık gelen kıskançlık duygusu, Füsun’un kendisine kur yapan ve geçmişte görüştüğü erkekleri anlatmasıyla kamçılanır. Kemal, bir akşam, ilk defa olarak, Füsunların mahallesine giderek, evi dışarıdan gözetler, buradaki düşünce Füsun’un başkak erkeklerle de yatıp yatmadığını öğrenmektir. Çünkü, Kemal’le ‘sonuna kadar gitmiş’ olan Füsun, başka erkeklerle de sonuna kadar gitmeyi isteyebilir; bekâretinden kurtulduğuna göre, Füsun’un cinselliğini denetleyecek başka bir mekanizma kalmamıştır. Üstelik, “kadın” yapılan Füsun, artık istekli, sevişmekten zevk alan bir kadına dönüşmüştür ve kendi bedeninin farkına varmıştır. “sevişirken pek az kadında rastladığım, kendini yaptığı şeye bütünüyle verebilme yeteneği, içimde giderek büyüyen bir kıskançlık nedeni olmuştu.” (79) Erkek, tarafından “dönüştürülen” kadının bu kez de, zaptedilemeyeceğinden duyulan korku, yalnızca Kemal’in, birey olarak duyduğu bir korku değildir. Gerek bekâret tabusuyla, gerekse kadınların cinselliklerini özgürce yaşamalarına yönelik toplum tarafından getirilen ideolojik ve toplumsal yönlendirmeler ve baskı mekanizmaları tarih boyunca ataerkil sistemin kadına karşı uyguladığı şiddetin farklı görünüşleridir.

“Gümüş Yapraklar, “It’s Now or Never”ın uyarlaması “Boğaz’da Bir Akşam”ı çalıyordu. Katıksız mutluluğun bu dünyada ancak bir başkasına sarılarak ve “şimdi” elde edileceğine kesinlikle inanmasaydım, “hayatımın en mutlu anı” olarak, işte bu anı göstermek isterdim. Çünkü annesinin sözlerinden ve Füsun’un öfkeli ve kırık bakışlarından ilişkimizi bitiremeyeceği, annesinin bile bazı beklentilerle şimdiden buna razı olduğu sonucunu çıkarmıştım. Büyük dikkat ve ihtimamla davranır ve onu ne kadar sevdiğimi ona hissettirebilirim, hayatım boyunca Füsun’un benden kopamayacağını anlamıştım! Allah’ın bazı özel kullarına, babamlara, amcamlara ancak elli yaşlarında ve büyük eziyetlerden sonra birazcık

bağışladığı ahlak dışı erkek mutluluğunu; yani bir yandan eğitimi; kültürü uygun, akli başında ve güzel bir kadınla mutlu bir aile hayatını bütün zevkleriyle paylaşırken, diğer yandan güzel, çekici, vahşi¹¹¹ bir kızla gizli ve derin bir aşk ilişkisini yaşayabilme talihini, bana daha otuz yaşındayken ve çok da acı çekmeden neredeyse karşılıksız olarak bağışladığı anlamına geliyordu bu.” (133)

Sevgiliyi ölümüne sevme, onun aşkı için kendinden geçme ve benliğini, hırslarını bırakarak peşinden gitme diye tanımlanabilecek aşk imgesinin Kemal’in bencil ve sadist aşkıyla uzaktan yakından ilişkisi yoktur. Kemal, Füsun’un kendinden yaşça küçük olması, gerek ekonomik gerekse kültürel olarak asla eşiti olmak şöyle dursun, aralarında uçurumun olması gibi etkenlerle, sömürgeci beyaz adam kimliğiyle, Füsun’un hayatını ve bedenini talan etmek niyetindedir. Bunu bu denli sarıh bir biçimde dillendirebilmesi ve bu konumu sonrasında mabede döndürecek biçimde, müze kurmaya yeltenmesi erkek bencilliğinin en küstah göstergesi olsa gerektir. Burada Kemal’in açıklıkla ifade ettiği biçimiyle, ikili, kadını ikincilleştiren konumları, erkek cenneti olarak adlandırmasıdır. Erkek efendi tarafından belirlenen ve sınırlanan kadın cinselliği tarih boyunca erkek egemenliğine uyacak biçimde kurgulandığından, Kemal’in nişan töreninde Sibel’le evlenerek, Füsun’u da metresleştirerek hayal ettiği ‘huri’lerden oluşan cenneti imgesinde ataerkil sistem açısından bir sorun görülmemesi şöyle dursun, bunun bir hak olarak kurgulandığını görebiliriz¹¹². Her iki kadının, Sibel ve Füsun, sahip oldukları özellikleri ve

¹¹¹ Füsun’u tanımlarken, Kemal’in kullandığı sıfatlar, coğrafi keşifler sonrasına sömürgeleştirilen yerlere dair kurulan söylemleri çağrıştırdı. Nihayetinde Kemal’i zengin beyaz adam olarak nitelediğimizde, Füsun da sömürgeleştirilen toprak ve düzdeğişmeceli bir biçimde, o topraklarda yaşayan kadınlar olarak da okunabilir. Yabancı yerin, yumuşakbaşlı bir bakire olarak değil, ehlileştirilmesi gereken **vahşi** bir kadın olarak sunulması, bu çağrışımı besler. “Ülke hem bâkiredir, hem de şirret; sömürgeci hem şiddetle arzulanan âşıktır hem de direnen vahşiliğin terbiyecisi. Yıllanmış “kadın-çocuk”, yahut bakire-fahişe kalıbı, sömürgeci ilişkiyi doğallaştırmakta kullanılır. “Bir yandan bakirelik kendini vermeyi vurgular; böylelikle mantuksal olarak bir dölleyici girişi gerektirirken, şehvetlilik örtük bir biçimde zor kullanımını gerektirir. Sömürgeci söylem, bu iki değişmemce arasında gider gelir; dönüşümlü olarak sömürülen ‘öteki’ni hem cehaleti içinde mutlu, saf ve memnuniyetle karşılayıcı hem de karmakarışık, isterik varlığı, yasanın dayatılmasını, yani direnişin bastırılmasını gerektiren kontrol edilemez, **vahşi** bir yerli olarak tanımlar.” (Shick, 2000: 100)

¹¹² Ataerkil düzende, erkeğin birden fazla eşi olması hak olarak görülür. Freud da benzer bir biçimde, bu durumu erkeğin doğası ile ilgili temellendirir ve olumlar. “Erkeklerin daha güçlü cinsel dürtüleri olduğu inancı birden fazla kadınla yaşama düzenini savunmak, haklı göstermek için ortaya atılmış bir

bireylikleri üzerinden değil, Kemal'in hayatındaki konumları üzerinden anlam kazanmaları da her iki kadını da “mal” kertesine düşürür.¹¹³ Ancak, bu iki kadının pazara sunulmasından, gerçek emek değeri oluşturmasından söz edemeyiz; Ancak Kemal'in yaşamını mutlulukla devam ettirebilmesi için Sibel'in toplumsal statüyü sağlamak ve burjuva yaşam biçimini yeniden üretmek anlamında duygusal hizmet ve emek ürettiği, Füsun'un ise, cinsel zevkleri doyurmak üzere, bedensel ve cinsel hizmet sunduğu, söylenebilir. Kemal, her iki kadınla efendi-köle ilişkisi kurarak, kendi toplumsal ve cinsel mutluluğunu, erkeklik statüsünü bu yolla yeniden üretmiş olur. Kadınların, Kemal'in kendilerini nasıl konumlandıklarını bilmemesi ise, romanın asıl trajedisini oluşturur. Füsun'un “Bana yanlış davranırsan ölüyorum” sözü, alegorik anlamda çok şey ifade eden bir sözdür. Ancak, Kemal'in kendi varlığı ve ihtiyaçları dışında, her türlü olup bitene dışarıdan ve bencilce bakması, bir yandan kişisel bir özellik gibi görünürken, öte yandan, babası ve tüm “zengin” erkekler düşünüldüğünde, sınıfsal bir tavır olarak da görülmelidir.

4.5 Erkek Yazarın Kaleminden dramatize Bir Roman Kahramanı: Kemal

Füsun, Kemal ve Sibel'in nişanı ertesi ortalıktan kaybolur. İzini kaybettirmesinin nedenlerinden biri, Kemal'in Sibel'den ayrılmayağının nişanla tescil edilmesi

gelenekten doğar. Viktorian'lara göre bu durum kadının ‘daha yüce’ yapısını kanıtlar; Freud'a göre kadının daha düşük yapısını belirler, çünkü artılmış libido niceliği kültürel potansiyel niceliğini gösterir. Erkek geleneklerin kendisine tanıdığı üstünlükle bağdaşan cinsel özgürlüğün getirdiği ayrıcalıkları düşünsel ve kültürel dünyası ile kaynaştırır.” (Millet, 1987: 310)

¹¹³ Choderlos de Laclos'un Tehlikeli İlişkiler romanında sürekli “ücret” ve “ödeme” gibi sözcüklerin kullanılması, çapkınlar söyleminde kadının hep satın alınan bir şey konumuna düşürüldüğünün bir göstergesidir. “Yani satın alınan, el değiştiren ve hatta gerekirse imha bile edilen, ama her durumda dolaşımda olan bir maldır kadın. Valmont'un Merteuil Markizi'ne anlattığı “üç ayrılmaz” öyküsü kadının erkek tarafından yerleştirildiği ve işletildiği bir sistemi örnekleme açısından ilginçtir. Özetle, Prevan ünü yaygın bir kadın düşkünüdür ve tanıştığı üç kadının her birinin diğer ikisinin haberi olmadan tuzağına düşürür. Prevan zafer gecesini şöyle anlatır: “Gece kocası olmayanın tapusunu aldım. Gün ışığında da üçüncüsünün kocası gitti; o zaman da ondan tastikname aldım.” Çapkınların cinselliği işbölümü modeline göre işler, aynı seri üretim bandında olduğu gibi” (Deneys, 1996: 59)

iken, diğeri de, Füsün'a Sibel'le hiç sevişmedikleri yalanıdır. Kemal'in müdürü olduğu şirketin çalışanları ile oturan Füsün, Kemal ve Sibel hakkında yapılan dedikoduları duymuştur. Bu dedikodularda, Kemal'in her akşam Sibel ile Satsat'ta buluştuğu, herkes gittikten sonra da patron odasındaki divanın üzerinde seviştikleri söylenmiştir. Füsün'un Kemal ile evlenme hayalleri suya düşerken, Kemal, Füsün'u ve ailesini nişana çağırarak, hem Füsün'u hem de aileyi metresleştirttiğini bir kez daha açık bir biçimde sergilemiştir.

Füsün'un kayıplara karıştığı, metresleşmeyi reddederek, Kemal'e bağladığı hayatın iplerini kopardığı sürede Kemal takıntılı bir biçimde Füsün'u düşünmeye ve aramaya başlar. Aslında İstanbul'un sokaklarındaki bu aramanın, "bir süre sonra bulmaktan daha önemli bir iş" haline geldiğine tanık oluruz. (Pamuk, 1991: 241) Füsün'un yokluğunda saplantılı bir tutkuya dönüşen, ya da Kemal tarafından, sıkıcı, tekdüze burjuva yaşantısına anlam katma biçimi olarak da kurgulanmış olabilecek bu "aşk" yaratma sürecinin bileşenleri ilginçtir. Kemal'in Füsün'un kendisini değil ama, yokluğundan bir "aşk hikâyesi" yaratma çabası Kemal'in kişiliğine dair bize pekçok ipuçları verir. Kemal'in ailesi özellikle de annesi ve ağabeyi ile kurduğu ilişki travmatiktir¹¹⁴. Annenin son derece baskın ve belirleyici olduğunu görürüz. Kemal'e çizilen hayattan ufak bir sapma bile, bellidir ki anne üzerinde büyük travmalara neden olacak, bu durumun kendisi Kemal'in aile ve 'cemiyet' içindeki statüsünü bir daha tamir edilemez bir biçimde bozacaktır. Zoraki okuyuşu, zoraki bir biçimde aile şirketlerinden birinin, Satsat'ın, başına getirilişi, içe dönük ve parıltısız kişiliği ile Kemal, ataerkil burjuva toplumunun kendinden beklediği niteliklere sahip değildir. Erkeksi, girişken ve girişimci durmamakta, kararlılık gösterememekte, yeterince kendini dayatmamaktadır. Kemal'in babası da annesine karşı benzer kişilik özellikleri sergilemiş, iki çocuğa rağmen çiftin arasında sessiz bir savaş devam etmiş, baba ev içinde kaybettiği 'erkekliği'ni dışarıda metresleriyle yeniden

¹¹⁴ "Burjuva ailesinde, dünyada eşine rastlanmayan bir ölçüde çocuklar, anne/babalalarıyla sınırlandırılıp onların otoritesi ve aynı zamanda eşi görülmemiş oranda sevecen ve ilgili bakımlarıyla kısıtlandırıldılar. Anne/babalarıyla özdeşleşip, cinsiyet kimliklerini oluşturdular; onların değer yargılarını içselleştirdiler.(Poster, 1989: 12)

inşa etmenin araçlarını yaratmaya çalışmıştır. Genç, masum ve elemanı olarak çalışan bir genç kadınla, aralarındaki yirmi yedi yıllık yaş farkına rağmen on bir yıl birlikte olmuş ve kadının evlilik beklentilerini yanıtsız bırakarak, kadını adeta işinden ve çevresinden kopararak “kapatmış”tır. Benzer bir süreç Kemal için de söz konusu olacakken, Füsun hikâyesinin bir yerinde, “metres” olmaktan kaçmış ve Kemal de erkekliğini, ataerkil toplumda erkekliğin simgesi olan erki elinden kaçırmıştır. Sibel’in yanında iken Kemal etken bir erkek olamamakta, erkekliğinin tescili için, kendinden daha aşağı konumda gördüğü bir kadına ihtiyaç duymaktadır.

“Paşa dedesinden kalan son arsaları satmış ve sıfırı tüketmiş emekli bir elçinin kızı, bir anlamda “memur kızı” olması, Sibel’e zaman zaman huzursuzluk ve güvensizlik verirdi. Bu huzursuzluğa kapıldığı zamanlarda babaannesinin piyano çalışını ya da Kurtuluş Savaşı’na hizmetleri geçmiş dedesini ya da anne tarafından dedesinin Abdülhamit’e olan yakınlığını anlatır, ben de Sibel’in bu konudaki mahcubiyetinden etkilenir, onu daha da çok severdim.” (22)

Burada görülüyor ki, Kemal’in bir kadını sevebilmesinin koşulu, o kadının yoksulluğu ve güçsüzlüğüdür. Sibel, Kemal tarafından yeterince kadınsı ve çekici bulunmamıştır çünkü Füsun kadar yoksul, güçsüz, bağımlı ve eğitimsiz biri değildir. Her ne kadar, Paris’te üniversite okumasına, iyi eğitim almış biri olmasına ve üst sınıftan bürokrat bir ailenin kızı olmasına rağmen, Sibel’in de evlenmekten başka bir düşüncesi yoktur. Evlenmek, romandaki bütün kadın karakterler için birincil önceliklidir ve evliliğin getireceği toplumsal statü çok önemsenir. Sibel’in de ilk kez Kemal ile sevişmiş olması, ‘sonuna kadar gitmesi’ yeterince güçsüz ve korunmaya muhtaç olmadığı için bir süre sonra Kemal’le evlenmeye yetmeyecektir. Kadınları yalnızca evlilik hayali ile yaşayan varlıklara indirgeyerek aşağılayan yazar, yarattığı erkek karakter¹¹⁵ üzerinden de, kadınların sınıf atlamak için erkeklere yamandığını işaret eder. Bu anlamıyla, kadın düşmanı bir tutum sergiler. Freud’un sadizm ve

¹¹⁵ Benim Adım Kırmızı’da Kara evliliğin erkek açısından yararlarını şöyle dillendirir: “ Erkek evlenince, ev işlerini birisi düzene sokuyordu, ama hayalimdeki merdivenli evde hiç düzen yoktu. İkincisi, suçlu suçlu otuzbir çekmekten ve daha da suçlulukla karanlık sokaklarda pezevenklerin arkasından orospu peşinden sürüklenmekten kurtuluyordum.” (Pamuk, 2008: 65)

mazoşizm konusunda eril ve dişil davranışlarla benzerlik kurarak anlattığı biçimiyle, erkeğin cinselliği saldırganlık ve boyun eğdirme biçimiyle iç içe geçmiştir, öte yandan kadının cinselliği ise, efendilik arayışı ve kadınsı edilgenlik biçimindedir. (Donovan, 2009: 177) Erkeksi etkenlik ve kadınsı edilgenlik tanımı, özcü bir yaklaşımı çağrıştırırsa da, toplumsal cinsiyet rolleriyle yetiştirilmiş kız ve erkek çocukların, öğrenilmiş davranışlar olarak bunları benimsediklerini belirtelim. Kemal'in erkekliğini kurma biçimi ise, otoriter ve belirleyen anne karşısında yaşanan travmanın etkisiyle, kendinden daha güçsüz ve eksik bir varlıkla olabilirdi ancak. Buna uygun kadın tipolojisi ise, Füsün'dur. Ancak Füsün, çekiciliğini sömürgeleştirildiği sürece korumaktadır. Egemenlik ve hegemonya ilişkisi bittiğinde, Füsün da arzulanır, mazlum ve masum olmaktan çıkacak, pasif hali değişerek etkin olmaya başlayacaktır. Kemal, annesinin ve 'cemiyet'in bu ilişkiyi kabul etmeyeceğini öne sürerek, "aşk"ından feragat etmiş gibi görünmesine rağmen, bilinçaltında Füsün'un resmî bir eşe dönüşerek, güçlenmesi ve çekiciliğin kaybetmesi korkusu vardır. Füsün'la ilişkisini her evresinde Kemal'in üstünlüğünü hep ya açık bir biçimde görürüz, ya da seçilen sözcüklerle, kurulan dil ile hissederiz.

Kemal'in Füsün'u kurbanlaştırmak pahasına narsistçe yaşadığı aşk, melodramvari bir nitelik taşır. Ağlatı ve dramın karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan bir sinema türü olarak tanımlanan melodramlarda, insanın yaşamını evrensel olarak etkileyen sorunlar ya da duygular ele alınır ancak melodramlarda olay örgüsünün sıkı bir dokunuşu olmadığı gibi, nedensellik bağı da gevşek veya karikatürleştirilmiş biçimde vardır. Tıpkı, eski halk hikâyelerimizde ya da ilk romanlarımızda olduğu gibi melodram türünde iyiler ve kötüler, siyahlar ve beyazlar olarak ikiye yarılmış karşıtlıklar içerir. Melodramlarda, kişiler özgür iradeleriyle hareket etmezler, sanki ayakları zincirlenmiş ve kısıtlanmışlardır. Tesadüflere sıkça yer verilir. İradi müdahalelerden çok olayların kendi seyirinde akışı, tipler tarafından seyredilerek, eyleme geçilmeye çalışılır. Kemal'in aşk hikâyesinde de melodramı çağrıştırır yanlar vardır.

Türk filmlerini hiç sevmeyen Kemal'in, Sibel'le Füsün'un kaybolmasından sonra, ilişkilerini konuşmak üzere Uludağ'a tatile gittiği bir zamanda, Sibel ile konuşmaları ilginçtir. Sibel, Füsün ile ilişkisini –Kemal'in Füsün'a saplantılı takıntısını- bilmesine rağmen, nişandan vazgeçmez ve Kemal'e anlayışla ve şevkatle davranmaya devam eder. Zaman zaman Kemal'in bir hastalığa tutulduğunu, ve iyileştirecek olanın da kendisi olacağını ima eder. Kemal'le Uludağ buluşmalarında Sibel, bir tezgâhtar kız yüzünden, nişanlısını ortada bırakmasının normal olmadığını söyler.

“Ne karıştırıyorsun bunları...” dedim. “Bunun tezgâhtarlıkla, zenginlik ve fakirlikle ilişkisi yok.” “Konu tamamen bu,” dedi Sibel, bu sonucu çok düşünüp acıyla ulaşılmış birinin kararlılığıyla. “Yoksul ve hırslı bir kız olduğu için onunla böyle kolay bir ilişki kurabildin... Tezgâhtar olmasaydı, belki kimselerden utanmaz, onunla evlenirdin... Seni hasta eden şeyler onlar işte... Onunla evlenememek, o kadar cesur olamamak.”

Bunları beni kızdırmak için söylediğine inandığım için Sibel'e kızmıştım. Söylediklerinin doğru olduğunu aklımın bir yanıyla hissettiğim için de kızıyordum ona.

“Senin gibi birinin, bir tezgâhtar kız için bu tuhaflikları yapması, Fatih'te otellerde yaşaması normal değil, canım... İyileşmek istiyorsan, önce bunları kabul et.”

“Sandığın gibi o kıza âşık değilim tabii...” dedim. “Ama tartışmak için söylüyorum, insan kendinden yoksul birine hiç âşık olamaz mı? Zengin-fakir aşkı olmaz mı hiç?”

“Bizim ilişkimizde olduğu gibi aşk, dengi dengine sanattır. Sen hiç zengin bir genç kızın, yakışıklı diye kapıcı Ahmet Efendi'ye, inşaat işçisi Hasan Usta'ya, âşık olup evlendiğini Türk filmleri dışında bir yerde gördün mü?”

(...)

“Ben Türk filmlerine inanıyorum” deyiverdim” (243)

Türk filmlerine yapılan bu gönderme, tıpkı zengin erkek-fakir kız aşkının tıpkı masallarda ve Türk filmlerinde olabileceğine işaret eder. Gerçekten de, Masumiyet

Müzesi'ndeki olay örgüsü, sonunu bir yana bırakırsak, Türk filmlerindeki melodramları çağrıştırır. Bu kadar durağan ve edilgen karakterlerin, olayların akışına müdahalesiz kalmaları, engelleri aşamamaları postmodern bir roman olarak Masumiyet Müzesi'nde görülür. Zengin erkek-fakir kız denkleminin ataerkil sistemde ancak toplumca kabul görmeyen, evlilik dışı bir ilişki olabileceğine işaret edilir.

Kemal, Sibel'in ve 'cemiyet'in karşısında, çektiğini dillendirdiği –ben anlatıcı olarak- aşk acısına rağmen- Füsun'a olan duygularını haykırmadığı gibi, Füsun'u tanımlarken, olabildiğince, yoksulluğunun, eğitimsizliğinin, tezgâhtar olmasının altını çizer. Füsun ya, güzelliğiyle büyüleyici, ya da yoksulluğu ve eğitimsizliğiyle utanılası olarak yansıtılır Kemal tarafından. Kemal'in hayatına anlam kattığı, deli gibi aşk acısı çekmesine neden olduğu gerçeği ile, Füsun'un hayatını hor görmesi ve utanılası bulması gerçeği birbiriyle çelişir. Kemal, roman boyunca kurduğu dille sürekli Füsun'u aşağılamamanın bir biçimini bulmuştur. Füsun'u baştan çıkarmak için matematik dersi vermesi de bunlardan biridir. Füsun'un hayatını geliştirmek ve zenginleştirmek için neredeyse kılını kıpırdatmaz Kemal. Füsun'un eğitimi, ruh sağlığı Kemal'in hiçbir biçimde umurunda olmaz. Çünkü yukarıda yine bir kadının, Sibel'in, dillendirdiği şey son derece doğrudur. Kemal'i hasta eden, kendi cesaretsizliğinin farkında olmasıdır. Kemal'in hayatını zehirleyen, Füsun'a hissettiklerinden öte, cesaretsizliği ile yüzleşmesidir. Bu yüzleşmeyi Füsun'la yaşamaktan kaçınır; bunun yerine güvensizliğini ve bir imge olarak yarattığı *Füsun yoksunluğunu*, onun eşyalarını biriktirerek gidermeye çalışır.

Kemal'in *Türk filmlerine inanması* aslında, melodramlardaki gerçekle yüzleşemeyen, gerçekliğin ayırında olmayan, masalsı bir dünyanın insanlarına inanması demektir. Burjuva değerlere inanan, ama inanmadığını söyleyen, bunlarla nefes alan ama burjuva değerlerin ve yaşam biçiminin kendini rahatsız ettiğini söyleyen bir kahraman ise neye inanıp neye inanmadığını bilmediği için trajik bir kahraman bile sayılamaz. Trajik kahramanlar, hayatlarını derinden etkileyen iki

durum karşısında seçim yapmak zorunda kalan kahramanlardır ancak Kemal'in yaşamı trajik değil bu anlamıyla ironiktir; çünkü Kemal, yaşamında hangi iki değer çarpıştığının ayırında bile olmayan cesaretsiz ve burjuva değerlerine içkinleşmiş ataerkil değerlerin cenderesinden çıkmayan dahası bunları eylemleriyle yeniden üreten bir anti-kahramandır.

Kemal, hayatındaki hiçbir insana karşı içten davranamayan, kararsızlıklar içinde bocalayan bir mizaca sahiptir. Sibel ile cinselliği çıkardıkları hayatlarında, yine evliliğin bir kurtuluş olduğunu görürler. Özellikle kadınlardaki evlilik saplantısı, eğitimlisinden eğitimsizine, cesaretlisinden, korkağına, maceracısından, güvensizine kadar hepsinde ortak bir takıntı olarak romanda çizilir.

“Sibel'in bakışlarından bizi cinsellik olmadan birbirimize bağlayacak tek şeyin evlenmek olduğunu hissedirdim. Pek çok evli çift –yalnız babalarımızın annelerimizin kuşağındakiler değil -bizim yaşitlarımız da- , aralarında hiçbir cinsellik olmamasına rağmen her şey çok “normalmiş” gibi yaparak çok mutlu bir birliktelik yaşamıyorlar mıydı?” (227)

Evliliğin, romantik ilişki olmaksızın, cinselliksiz kurgulanması, ataerkil burjuva toplumunda tam da ailenin, ekonomik ve ideolojik bir birim olduğunun göstergesi niteliğindedir. Aile, iki yetişkin bireyin sevgiye ve aşka dayalı bir birlikteliğinden öte, toplumsal, sınıfsal, ideolojik statüyü korumak ve yeniden üretmek üzere anamalcı ataerkil sistemin en merkezi kurumlarından. Bu yapıyı, korumak ve sürdürmek adına bireyler şizofrence ve benliklerini parçalama pahasına özgür iradelerini baskılayabilirler. Nitekim, Sibel ve Kemal'in evliliğe mahkûmiyetleri, bunu dillendiriş ve yaşayış biçimleri modern toplumda ve üst sınıftan kişilerin bile bu cendere içinde nasıl da belirlendiklerini göstermesi açısından son derece ilginçtir.

Fusun'un aksine Sibel iyi bir gözlemcidir ve Kemal'in cesaretsizliğini ve silikliğini iyi çözümlemiştir. Sibel'i Fusun'u unuttuğuna dair inandırmaya çalışmış, bunu

cinsel olarak da kanıtlamaya girişmiş bir Kemal vardır Sibel'in karşısında. Ancak bir biçimde, Kemal yine Füsün'dan vazgeçememekte, Sibel'i de bu kararsızlıkları nedeniyle fazlasıyla yaralamaktadır. Sibel, yine Uludağ'daki konuşmalarında, şu saptamayı yapar: "Şimdi artık derdinin, fakir ülkede zengin olmakla ilgili bir kompleks (o zamanların moda kelimesiydi bu) olduğuna karar verdim. (243) Sibel'in saptamaları Kemal'in geçiştirmelerine yol açar ve üzerinde durulmaz ancak bir roman karakteri Kemal ve bir roman yazarı Orhan Pamuk, *yoksul ülkede zengin biri olma*¹¹⁶ nın ezikliğini sık sık dillendirirler.

Biri kurmaca, biri gerçek iki karakterin, birbiriyle oldukça örtüşen yanları olmakla birlikte, Kemal'in, 70'lerin ortalarından darbe koşullarına dek süren, Türkiye tarihinin en karmaşık ve acılı döneminde geçen bir romanında yoksul ülkenin hikâyesi yerine "metresleştirilen" yoksul kızın hikayesiyle ilgilenmesi, ezikliğin sınırlarını da gösteriyor. Yaklaşık on bir yıl Füsün'la yaklaşık yirmi yıl da Füsün öldükten sonra devam eden roman zamanı, yazık ki bir *gelişme romanı* değildir. Pamuk'un dediği gibi, her şeyden vazgeçmeye hazır, ama hiçbir şeyden de vazgeçemeyen aklı karışık genç insan, klasik romanın da vazgeçilmezidir." (Pamuk, 1999: 66) Ancak, Masumiyet Müzesi'ndeki karakter Kemal'in genç bir insan olduğu söylenemez. Orta yaşa doğru ilerleyen Kemal değil ama Füsün genç bir insandır ve her iki roman karakteri de olgunlaşma-gelişme romanlarında olduğu gibi kendini bulma süreci yaşamazlar. Yaşadıkları ne bir vazgeçiş ne de bir arayıştır. Aksine, buldukları konumda ve durumda son derece ısrarcı ve durağandırlar. Kemal, Füsün'a ulaşamamasının yarattığı boşluğu, Füsün'a ait ve Füsün'u hatırlatan eşyaları toplamakla doldurur ve bu durum dışında bir arayışa ve koşulları değiştirmeye

¹¹⁶ Ama doğrunun içinde ikinci doğru var. O Pamuk'un Dostoyevski yorumunun kendisinin de yorumun konusunu oluşturan açmazın ürünü olduğu. Türkiye'nin en Batılı yazarlarından biridir Orhan Pamuk: Batı Eğitimi almıştır, varlığını Batı'ya borçludur, nihayet bir Batı sanatını kullanıyordur, ama ne yaparsa yapsın Batı'da bir Türk olmaktan kurtulamıyordur. "Aşağılanmanın Zevkleri" Dostoyevski'nin gerginliğini açıklama çabası kadar, Pamuk'un kendi 'kahredici gerginliği'ni dile getirmesi bakımından önemlidir bence... (Gürbilek, 2001:81)

yönelik bir eyleme girmez. Füsün'un ise, Kemal'e olan duygularından son nefesine kadar zaten emin olmamız mümkün olmayacaktır.

Nişan bozulursa şerefi lekelenen Sibel'e rağmen ve Sibel tarafından nişan bozulur. Kemal, gerçek yaşam karşısında her türlü edimde olduğu gibi yine pasif kalmış, son noktayı koyma konusunda, karşısındakinden yardım ummuştur. Kadınlar karşısında, giderek iktidarını yitiren Kemal'in yerine bu kez de Sibel kararını vererek, Kemal'i terk eder. Kemal bir yandan aşk acısı çekerken, bir yandan da tüm gücüyle Füsün'u bulmaya çalışır. Sonunda Füsün'u bulduğunda ise, Füsün'un "şişko ve sevimli" Feridun'la beş ay önce evlenmiş olduğunu görür. Henüz yirmi iki yaşında olan Feridun'un Füsün ile Kemal arasında olup bitenlerden haberi yoktur; dolayısıyla Füsün ve Sibel'den sonra üçüncü erkek kurban olarak kervana katılır.

Yirmi iki yaşındaki damat Feridun, Yeşilçam'daki filmlere senaryolar yazmakta, edebiyat ve sinemayla ilgilenmekte ve şiir yazmaktadır. Ancak Kemal'in gözünde, bunların hiçbir anlamı yoktur. O, *şişko, sevimli ve yoksul* damat Feridun'dur. Burjuva kibriyle, Füsün'un anne ve babasıyla oturduğu evlerini ilk ziyaretinde kendini, "fakir akrabasına evlilik hediyesi veren zengin adam" olarak hisseder. Aslında bu takdim biçimi, Füsün ve Kemal ilişkisinin Kemal'in gözünden nasıl tarif edildiğini göstermesi anlamında çarpıcıdır.

Kemal, böylelikle Füsün'un hayatına bir kez daha girmiş olur. Füsün, kocası Feridun ile birlikte annesinin ve babasının evinde oturmaktadır. Genç evli çiftin bağımsızlaşmadığının bir göstergesi olan bu durum, Feridun'un ayrı bir eve çıkacak kadar para kazanmadığını gösterir ve erkek iktidarını sarsan "parasızlık", şişko ve sevimli sıfatları da eklenince, Feridun'un ataerkil kodlara göre, "karısına sahip çıkmaktan aciz"liğini vurgular. Kaldı ki, Füsün'un babası Tarık Bey'in ve annesi Hasibe Hala'nın Kemal'in evlerini ziyaretlerine gelişlerini yadırgamamaları, dahası bundan mutluluk duymaları ve Kemal'in ziyaretleri için onu cesaretlendirmeleri, ebeveynlerin Feridun'u önemsemediklerinin ve bir "koca" olarak tanımadıklarının işaretidir.

Kemal, Füsün’la buluşmasına üç tekerlekli çocukluk bisikletini, Füsün’un Merhamet apartmanında sevişirken kaybettiği küpesinin tekini ve babasının “metresi”ne veremediği hediyesi inci küpeleri getirmiştir. İnci küpelerin, baba ve oğul tarafından “metresler”e hediye edilmek istenmesi ve bir türlü sahibine ulaştırılamaması da enteresan bir ayrıntıdır. Nitekim, o gün Kemal de inci küpeleri Füsün’a veremez. Çünkü Füsün’a evlenme teklif edememiştir.

“Füsün ile benim, ikimizin birbirimiz için yaratıldığı bir kere daha ortaya çıkmıştı; ben bunu bildiğim için bütün o çileyi çekmişim, evli olması hiç önemli değildi, şimdi olduğu gibi onunla birlikte merdiven çıkma mutluluğu için çok daha fazla çile çekmeye hazırdım. (267)

Kemal’in “birbirimiz için yaratıldığımız bir kez daha ortaya çıkmıştı.” sözlerini açıklayacak herhangi bir nedene roman boyunca rastlamayız. İki insanın birbiri için yaratılmış olmasının ne demek olduğunu Kemal açıklayamaz. Füsün ve Kemal’in neredeyse hiç konuşmaması da buna eklendiğinde, “birbiri için yaratılmış olmak” durumu yalnızca Kemal’in gözünden Füsün’un güzelliğinin onaylanması olsa gerektir. Nitekim, benzer bir düşünceyi Sibel ile nişanlanırken ve onunla evlenirken de hissetmiş üstelik, Sibel’in sınıfsal durumu ve eğitimi nedeniyle “utanmadan” koluna takabileceğini belirtmiştir. Erkeğin koluna “utanmadan” takılabilecek olan kadın ise bir çantadan farklı değildir şüphesiz. Jenny Colon çantanın sahte çıkması üzerine Sibel, çantayı koluna takmaktan utanmıştır ama aynı çantayı, Sibel ve Kemal’in nişanında Füsün koluna takmış ve markaları önemsemediğini belirtmiştir. Füsün’un romanda konuştuğu en uzun bölüm neredeyse çantanın sahteliğiyle sahte ilişkilere gönderme yaptığı bu bölümdür.

““Çantanın sahte olduğunu anladıktan sonra Şanzelize’ye hiç gelmediniz.” dedi Füsün, Sibel’e tatlılıkla gülümseyerek. “Bu beni üzdü, ama tabii ki çok haklıdınız.” Çantayı açıp içeriğini gösterdi. “Bizim ustalar Avrupa mallarını çok güzel taklit ediyorlar evelallah,

ama tabii sizinki gibi bilen göz anlıyor hakiki olmadığını. Ama bir şey söyleyeceğim şimdi. “ Bir an yutkundu, sustu. Ağlayacak sandım. Ama kendini topladı ve evde dikkatle hazırlandığını sandığım sözlerine kaşlarını çatarak başladı. “Benim için bir şeyin Avrupa malı olup olmamasının hiç önemi yoktur... Hakiki miymiş, sahte miymiş, bu da önemli değil... Bence insanlar, taklit bir ürünü sahte olduğu için değil, ‘ucuza alındığı anlaşılabilir’ korkusuyla kullanmak istemezler. Benim için kötü olan şey ise, tabii eşyanın kendisi değil, markasına önem vermektir. Kendi duygularına değil de, başkalarının ne diyeceğine önem veren insanlar vardır ya hani... (Bir an bana baktı.) Bu akşamı yıllarca bu çanta ile hatırlayacağım” (163)

Kemal dahil Füsün’un söylediklerini ilk kez duymuş oluruz. Aslında Füsün, bu konuşmasıyla, roman boyunca ‘cemiyet’ insanlarına yöneltilen en ciddi eleştiriyi de yapmış olur böylelikle. Kemal ve ‘cemiyet’, onların değerleri, sahtelikler ve içeriksizlikler, kişinin birey olamaması, ailesinin ve toplumun çizdiği sınırlara göre eylemlerine yön vermesi, tüm bunlar bir çırpıda Füsün’un ağzından dökülür. Kemal, Füsün’un bu anlamlı konuşması için “evde dikkatle hazırlandığını” düşünerek bu konuşmanın anlamını ve derinliğini yine kendince bir kibirle küçümsemiş, Füsün’un toplumun içine yan yana çıktıkları ilk yerde, nişanlandığı Sibel’e içinden geçenleri söylemesini olduğundan daha önemsiz hale getirerek, geçiştirmiştir. Kemal’in yaklaşımını bir yana bırakırsak, Füsün’un, kendine, değerlerine, bireyliğine sahip çıkarak, henüz on sekiz yaşında bir çocuk olmasına rağmen, kendini ifade edebilmesi, Füsün’daki gizilgücün dışavurumudur. Ancak yazık ki, Füsün, bu cesaretini ve açıksözlülüğünü, kendi yaşamının geri kalan bölümlerinde kaybedecek, erkekleri “mazlumluğu” ile etkileyen, “sessiz güzel” kimliğine yine geri dönecektir.¹¹⁷ Kemal ise, roman boyunca Füsün’u topladığı eşyalar üzerinden

¹¹⁷ 1591 yılında geçen Benim Adım Kırmızı’da kadın karakter Şeküre, babasının kitaplarındaki minyatürleri ve oradaki kadınları şöyle anlatır: “Babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinde hep kadınları, güzelleri ararım. Seyrek de olsa vardılar ve hep mahçup, utangaç, önlerine, en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Erkekler, savaşçılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz.” (Pamuk, 2008: 54) Yaklaşık yarım bi n yıllık bir zaman dilimi geçmesine rağmen, Masumiyet Müzesi’nin Füsün’unun da bu minyatürlerdeki kadınlardan pek farkı yoktur. Yukarıdaki bölüm, Füsün’un nadir olarak dimdik bakarak, duygu ve düşüncelerini dillendirdiği ilk yerdir; ama sesi başta Kemal tarafından duymamazlıktan gelinir.

hatırlayarak, hem eşyaları hem de Füsun'u fetişleştirecek, fetişin konuşması ve düşünmesi Kemal'in ezberini bozacaktır.

Füsun'un sözlerinde Sibel'in Avrupa'da eğitim görmesine de bir gönderme olduğunu görebiliriz. Yanısıra, "Avrupa malları"nın pek güzel taklit eden ustalar vardır. Füsun da esmer olmasına rağmen, saçlarını sarıya boyatmıştır dolayısıyla, Avrupalıları taklit etmektedir. Dolayısıyla "sömürgeleştirilmiş" bütün kadınlar, Avrupa'da okuyan da Avrupalı'ya benzemek için saçını sarıya boyatan da, hakiki değildir; sahtedir. İnsanların (erkeklerin) taklit ürünü –her iki kadın da sahte olduğuna göre- sahte olduğu için değil, *ucuza alındığının bilineceği için* -Füsun ilk buluşmalarında *sonuna kadar gitmiştir-* kullanmak istemezler. Füsun, erkek dilini kullanarak, hem Sibel'in konumunu hem kendi konumunu hem de iki taklit "mal"ın benzerliğini analiz edemeyen Kemal'in konumunu sahte Jenny Colon çantası üzerinden çözümler.

Burada, kadınların taklitçiliğine bir vurgu söz konusudur. Kemal'in arkadaşı Zaim'in ürettiği ilk Türk meyveli gazozu Meltem'in reklam kampanyası için Avrupalı – Alman- sarışın Inge'nin çağırılması, 'cemiyyet' kadınlarının tümünün ona benzemeye çalışması, sarışınlaşarak kaşlarını inceltmek için yolmaları, taklitin en çok kadınlara has bir özellik olduğunu vurgulamak açısından önemlidir. Kadınlara yönelik bu nitelendirme, taklitin en çok kadınlara özgü bir davranış biçimi olduğunun altını çizer ve kadınlara yönelik, ataerkil önyargıyı adeta kabalaştırarak fars¹¹⁸ tarzında sergiler

Tanzimat ile cisimleşen Batılılaşma sürecinin en önemli izleklerinden birinin yanlış Batılılaşma olduğunu yukarı bölümlerde belirtmiştik. Masumiyet Müzesi'ndeki sahte çanta Jenny Colon'un alegorik bir biçimde, Batılılaşma yolunda

¹¹⁸ Sözcük anlamı lafla doldurmak. Başlıca oyun türlerinden biri; birlikte anıldıkları komedyadan ayrımı, Fars'ta güldürü ögesinin, fiziksel hareketlerden ve mizahtan çıkarılması, güldürünün kulak ve zihinden çok, göze ve duyumlara seslenmesidir. Komedyanın tersine, gülünç-olani, fiziksel eylem ve durumlardan çıkarılan; kalıplaşmış durumların, çeşitli kavga sahnelerinin fantezi dolu çeşitlemelerini içeren, stereotip oyun kişilerine dayanan, dil oyunlarına öylemi yürütülen Fars, tuluat tiyatrosunda da başlıca oyun türüdür. (Çalışlar, 1980: 111)

sahtelik/hakikilik tartışmasına bir gönderme yaptığını söylemek zannederim fazla zorlama olmayacaktır. Türk burjuvazisinin marka düşkünlüğü, yaşam biçimi ve gündelik yaşam pratikleri açısından içerikten öte, görünüşe yatırım yapmaları, “kendi duygularına göre değil de, başkalarının ne düşüneceğine” göre taşları oynamaları, tarihsel *müstemleke halkı kompleksine* işaret etmesi açısından trajiktir. Ancak, taklit ve etkiye açıklık söz konusu olduğunda, kadınların başı çekmesi klişesi de ataerkil ideolojiye göre kadınları aşağılamamanın yollarından biri olagelmıştır. Buna göre, kadınlar da tıpkı çocuklar gibi ergin değildirler; taklit ederler ve hayatlarında bir erkek mihmandara, koruyucuya gereksinim duyarlar.

Kemal’in erkekliğini yitirdiği boyut ise yukarıda sözünü ettiğimiz, erkini sergileyememe, yönlendiremememe durumudur. Söylentiden korkanlar, kendileri gibi davranamayanlar, ataerkil algılayışa göre genellikle kadınlardır; ancak Kemal de, tıpkı kadınlar gibi, başkalarının düşüneceklerinden çekinerek¹¹⁹ hayatına iradi müdahalelerde bulunamamış ve erki yitirmiştir. Füsün’ün Çukurcuma’daki yoksul evini ziyarete gitmeye başladığı ilk andan itibaren, Kemal’in hayatındaki pusulaları ve erkek iktidarı olarak niteleyeceğimiz her türlü kontrol mekanizmasını kaybettiğini görürüz.

Eve ziyarete gelen zengin ve güçlü akraba olarak Kemal Bey, gerek Füsün’un babası Tarık Bey gerekse annesi Hasibe Hala tarafından hiç dışlanmaz. Aksine, kızlarının Feridun gibi ipsiz sapsız ve yoksul bir adamla evlenmesinden dolayı utanç duymakta, Kemal’in ziyaretlerini sürdürmesini istemektedirler. Feridun “lekelenmiş” kızlarıyla evlenerek, onu korumuş ama karşılığında Füsün’un annesi ve babasının da alttan alta Feridun’u hakir görmesini yaşamıştır. Tarık Bey, Füsün’un çocukluğunda yaptığını yapar. Koruyucu bir baba değildir, aksine kendi çıkarları doğrultusunda, kızının yaşlılarıyla ilişki kurmasını cezalandırırken, Feridun henüz yirmi iki yaşındadır, kendinden yaşça büyük *Sakil ve Bok Amcaların* Füsün’ların

¹¹⁹ Ataerkil toplumlarda, erkeklige adım atış da bir dizi görünür, görünmez ritüelle yapılır. Sünnet, askerlik gibi erkeklığın toplum nezninde tescillendiği ritüellerin yanısıra, duygularını belli etmemek, korkusuz olmak ve kadınlara benzememek gibi motifler sayılabilir.

evinde Füsun’u taciz etmelerine sesini çıkarmamakta, ya da olup biteni görmezden gelmeyi tercih etmektedir. Tarık Bey’in emekli tarih öğretmeni olması, içinde yaşanan tarihlerde özellikle öğretmenlerin toplum tarafından saygı duyulan kişiler olarak tanımlandığı zaman dilimidir. Ancak Kemal’in algılayışı son derece indirgemeci, ve ötekileştirici olduğundan, Tarık Bey’in emekli öğretmenliği, ailenin yoksulluğunun bir göstergesi niteliğindedir yalnızca. Oysa 70’li yıllardaki öğretmenler, toplumun öncüsü olan, aydınlanmacı kimlikleriyle toplumda saygın bir yere sahip genelde de kişiliklerinde ve duruşlarında aydın özellikleri barındıran kişilerdi. Ancak, Tarık Bey’in Türkiye’nin en çalkantılı ve en fazla siyasallaştığı süreçte sanki yaşamıyormuş gibi, hiçbir konuda fikrini beyan etmemesi, hiçbir biçimde konuşmaması, Kemal dışındaki tüm kişilerin sessizliğe ve edilgenliğe terk edilmesi tek sesli bir romanın göstergesidir. Teksesli romanda, Kemal, mutlak anlatıcı kimliğiyle, kendi dışındaki tüm roman kişilerinin sesini kısmıştır. Erkini yitirmiş bir baba olarak Tarık Bey, kızını erkek yararcılığından korumak şöyle dursun, bu yararcılığa zemin hazırlamak için kendi iktidarını silerek görünmez hale gelir. Tarık Bey’in sessizce onayladığı ve yorumsuz izlediği bu akışa yön veren ise, Füsun’un annesi Hasibe Hala’dır.

Kemal’in Füsunlara giderken başta kendini ezik ve kararsız hissetmesi, ailenin onu onaylayıcı ve teşvik edici tavırlarıyla ortadan kaldırılır. Ancak Feridun’un – Füsun’la Kemal ilişkisini bilmediği söylenmiştir- olup bitenlerin farkında olarak bu zengin ve güçlü uzak akrabadan film çalışmalarında kendine ve film yıldızı olma konusunda Füsun’a destek olmasıdır. “bir an zihnim aydınlandı ve Füsun’un ve kocasının beni film yapma hayallerine destek olacak zengin bir akraba olarak gördükleri için yemeğe çağırdıkları sonucuna vardım.” (270) Kemal, bu durum karşısında öfkelenir, ve “mala tapıcı”, kibirli burjuva kimliğine bürünür.

“Sabah gerçeği gördüm. Gece gururum kırılmış, alay edilmiş, hatta küçümsenmişim. Ayakta duramayacak kadar sarhoş olmakla, benim de ev sahiplerine katılarak, kendi kendimi aşağıladığım sonucunu da

çıkardım. Kızlarına ne kadar âşık olduğumu bilmelerine rağmen, damatlarının çocuksu ve aptalca film hayallerini tatmin etmek için evlerine davet edilmeme göz yummalarından, Füsun’un annesi ve babasının da bu aşağılayıcı tutumu benimsedikleri sonucunu da çıkardım. Bu insanları artık görmeyecektim. Ceketimin cebinde babamın bana verdiği inci küpeleri görünce sevindim. Füsun’un küpesinin tekini geri vermiş ama beri para için arayan bu insanlara babamın değerli küpelerini kaptırmamıştım.” (271)

Kemal, kendisinin aşağılandığını düşünmektedir. Gururunun kırıldığını söyler. Ancak, Füsun’la Şanzelize Butik’te ilk görüşmelerinden beri, Füsun’a yönelik tutum ve davranışlarından başlayarak, ilişkinin her aşamasında kendi burjuva konumunun avantajları ile bu ilişkiye girebilmiştir. Yoksul, eğitimsiz ve güzel Füsun, ancak onun zenginliği nedeniyle ilk buluşmalarında “sonuna kadar giderek” kendini, sınıf atlama beklentileriyle Kemal’e sunar. Ancak Kemal, yüzleşmelerden kaçınan, güvensiz ve kaypak biri olarak, tüm maddi zenginlikleriyle , statüsüyle ve vaadleriyle Füsun’u elde etmiştir. Tıpkı, Füsun’u tüm özelliklerinden soyarak, yalnızca *çekici ve vahşi* güzelliğiyle sevdiği gibi. Ortalıkta, tıpkı sahte çanta Jenny Colon gibi bir sahtelikler silsilesi dolaşma, Kemal, kendini aynada görmeye ve durumuyla yüzleşmeye dayanmamaktadır. Ait olduğu sınıfın refleksleri ve şımarıklığıyla değerli **inci küpeleri** bu insanlara kaptırmadığı için rahatlayabilir ve mutlu olabilir. Karşısında güce tapıcı, kendini pohpohlayan, kendisinde olmayan özelliklere haizmiş gibi davranan, burjuva ikiyezlülüğü ile gerçekleri gizleyen tipolojiye öylesine alıştırmıştır ki Kemal, bir anda inci küpelerin derdine düşebilmektedir.

Gerek geleneksel halk edebiyatımızda, gerek divân edebiyatımızda gerekse tasavvuf geleneğinde tariflenen aşk ile Kemal’in Füsun’a duyduğu aşkın uzaktan yakından ilgisinin olmadığını söyleyebiliriz. Füsun’a duyduğu aşk, Kemal’i olgunlaştırmamakta, aksine, çevresinden kopartarak, daha şizofren ve hastalıklı hale getirmekte, ilkel ve kaba burjuva reflekslerini kontrolsüz bir biçimde ortaya sermesine neden olmaktadır. Oyuncağı elinden alınmış şımarık ve kötücül bir çocuk

gibi, tüm öfkesini en bayağı sözcük ve çağrışımlarla dışa vurabilmektedir. “Çukurcuma’daki o berbat eve, seller, çamurlar içindeki o fare yuvasına bir daha gitmem söz konusu olamazdı.” (273) Zengin, güçlü ve temiz burjuva davranışlarına hızla dönen Kemal, verdiği tepkilerde bilinçaltındaki “kaybetmekten hoşlanmayan, sömürgeci, köle sahibi, beyaz adam” kimliğine bürünür. Kendisi parasını kullanarak istediğini yapacak, ancak, diğer yoksul insanların, para için kendisini kullandığını hissettiğinde dünyaları yıkacaktır. “Öyleyse, yani o sıradan kocasını, o döküntü evde zor şartlar altında yaşamayı seçecek kadar sevebiliyorsa, ben zaten o akşamdan sonra onu bir daha görmek istemezdi.” (275) Kendi dışındaki herkesi yoksul oldukları için insan hesabına koymayan Kemal’in sınıfı için, yoksullar; sıradan, yeteneksiz hatta donuk zekâdırlar. Şiir yazan, edebiyatla ilgilenen, henüz yirmi iki yaşında iken hayatına kendi çabası ve emeğiyle yön vermeye çalışan Feridun’un bazı yeteneklerini, çevresini, filmci arkadaşlarını az çok biliriz ama Kemal’in hangi konuda yetenekli olduğu bilemeyiz. Kemal’de nasıl bir gizilgüç vardır? Hayatında ne tür bir değer üretmiştir, ne için alınteri dökmüş ve kendini nasıl ve hangi açılardan üretmiş ve geliştirmiştir. Baba parası yiyen, Tanzimat romanındaki züppe, Batılılaşma sevdalısı, gülünç ve “kadınılaştırılmış” tiplerden Kemal’in farkının olduğunu söyleyemeyiz. Tanzimat romanındaki, Bihruz Bey¹²⁰ tiplerinden hayata bakış ve algılayış olarak, gündelik yaşamını geçirme biçimi olarak farkının pek olmadığını söylemek gerekmektedir. Bihruz Bey¹²¹’de, baba parası ile yaşamakta, Kalem’de bulduğu memuriyeti ise, gezme, Beyoğlu’na inme bahanesi olarak görmekte, yarım yamalak Fransızcasını kullanabilmek için lokantalardaki garsonlarla konuşmakta ve sıkıldığı hayatında okuduğu Paul ve Virgin¹²² romanındakine benzer bir aşk hayal etmektedir. Son

¹²⁰ Rezaizade Mahmut Ekrem, Araba Sevdası, İnkilap Yayınları, İstanbul: 1993

¹²¹ “Bihruz Bey, alafangalığı, akılsız, cahil, gösterişçi, müsrif ve gülünç yanları ile Felâton’a çok benzer. Fakat Çamlıca’daki parkta, şık bir landoda gördüğü sarışın Periveş Hanım’a tutulduktan sonra değişir, artık tek düşüncesi bilmeden incittiğine inandığı kıza kendini bağışlatmak için yazdığı ikinci mektubu ona verebilmektir. Her gün sabahtan akşama kadar her tarafta onu arar, bulamaz. Yavaş yavaş tabiatı değişir. O eski, hoppa, keyfine düşkün, Bihruz Bey, iki ayın içinde başka bir adam olur; suskun, düşünceli, kederli.” (Moran, 2001:74)

¹²² 1787 yılında Bernardin de Saint-Pierre tarafından yazılmış bu eser. Mutluluğun tabiat ve erdeme uyularak sağlanabileceği tezi çerçevesinde döner. Dönemin ünlü bir doğa ve sevgi klasiği olarak kabul edilen kitap, doğanın ortasında, olabildiğince medeniyetten uzakta yaşanan bir aşk öyküsüdür.

derece öğrenilmiş taklit hayatı yaşamak istemektedir. Kemal de, Bihruz'dan yaklaşık bir asır sonrasında yaşamakta, İstanbul sokaklarında babasının şoförü Çetin Bey'le, emektar Chevrolet arabayla dolaşmaktadır. Ülkeyi derdest eden 80 darbesinin ardından bile, Chevrolet'isiyle sokağa çıkma yasağına yakalanacağı için muzdarip olmaktadır. Dolayısıyla Kemal, yüzeyseldir, hayatındaki hiçbir şeye derinlemesine bağlılık geliştirmeyen, sıg ve sıradandır ama kendinin farklı ve her şey hakkı olduğunu düşünecek kadar da küstür. Öylesine ortalamadır ve apolitiktir ki, suçları gördüğü kadar ortak da olur, eleştiriyormuş gibi görünse de hakim olanın, iktidar sahibi olanın yanındadır daima. Çok az da olsa, yaşadığı kimi aydınlanma anlarında “Çünkü benim dünyamda yaşayan ve benim durumuma düşen Türk erkeklerinin çoğu gibi ben de, delice âşık olduğum kadının aklından neler geçirdiğini, onun hayallerinin ne olduğunu anlamak yerine, onun hakkında hayaller kuruyordum yalnızca.” (280) diye düşünse de bu düşünme eylemini derinlemesine yapmaz, anında unuttur; peşinden gitmez. Başkasının yerine kendini koyarak düşünmek, empati kurarak çevresindeki insanları anlama çabası içinde olmak, Kemal gibi erkek bir burjuva için neredeyse hiç söz konusu olmamıştır. Kendisiyle ilgilenen, kendini dünyanın merkezinde gören, bencil yanı ile, başkasını anlamak yerine, kendi hayalleriyle ilgilenir ve insanları küçümser. Kemal'in hangi ölçüt ve yetkiyle insanları sıradan ve ihmal edilebilir olarak kategorize ettiğini anlayamayız Bu ölçüt, bir mirasyedi olarak paranın ölçütü olsa gerektir.¹²³

Ancak ilerleyen süreçte Kemal, “parası için görüşülen zengin akraba” kimliğini kabul etmiştir. Bu kabul etmişlikte, Füsün ve Feridun evliliğine saygı duymak yoktur, hakir gördüğü Feridun'un bir gün nasılsa Füsün tarafından terk edileceğine yönelik bir inanç vardır ve sınıfsal konumunu bu kez de, ailenin içinde yer

(Özön, 1985: 24)

¹²³ Shakespeare'in **66. Sone**'si paranın saltanatını Can Yücel'in çevirisiyle çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. “Vazgeçtim bu dünyadan tek ölüm paklar beni/ Değmez bu yangın yeri, avuç açmaya değmez/ Değil mi ki çiğnenmiş inancın en seçkini, / Değil mi ki yoksullar mutluluktan habersiz, /Değil mi ki ayaklar altında insan onuru,/ O kızıoğlan kız erdem dağlara kaldırılmış,/ Ezilmiş, hor görülmüş, el emeği, göz nuru, /Ödlekler geçmiş başa, derken mertlik bozulmuş,/ Değil mi ki korkudan dili bağlı sanatın,/ Değil mi ki çılgınlık sahip çıkmış düzene,/ Doğruya doğru derken eğriye çıkmış adın, /Değil mi ki kötüler kadı olmuş Yemen'e./Vazgeçtim bu dünyadan, /dünyamdan geçtim ama,/ Seni yalnız komak var, o koyuyor adama.”

alabilmek için, birtakım vaadler üzerinden gerçekleştirir. Gördüğümüz üzere, Kemal'in toplumsal onay alabilmesi için, her başı sıkıştığı durumda parasına dayanması, parasının ve sınıfsal konumunun ona getirdiği ayrıcalıkları sonuna kadar kullanmak istemesi söz konusudur. Genç evliler Çetin Efendi'nin kullandığı Chevrolet'in arkasında, film projelerini tartışmak üzere Kemal'le İstanbul'u arşınlarlar.

“-film projelerimizi tartışmak için bulduğumuz diğer gecelerde de olacağı gibi-aramızda en heyecanlı olanın aslında kendim olduğumu çok geçmeden anladım.”(281) Kemal, bu davetsiz misafir konumunu, film desteği vaadleriyle meşrulaştırarak, kendince de bir ortayol bulur, “Mutluluk, insanın sevdiği kişiye yakın olmasıdır yalnızca. (Ona hemen sahip olmanız gerekmez.” (283) İlk cümleyi yazıp bıraksa idi Kemal, şüphesiz daha içten ve beklentisiz olarak anlaşılabilir bir âşık konumunda olurdu, ancak avına atılmak için fırsat kollayan bir avcı gibi, “hemen” sahip olmanız gerekmez, cümlesi ile vereceği desteğin karşılığında amacının Füsun'u yeniden elde etmek olduğunu ortaya koyar. Kemal, bir kez daha yalnızca parasının gücüne dayanak sevdiği insanı elde etmek için uğraşacağını, başka bir yöntem bilmediğini açıklamış olur.

Yeşilçam filmlerinden on bir tanesinin senaryosunu yazmış Feridun'un filmlerini izlemek üzere, üçü birlikte (bir de şoförleri Çetin Efendi) yazlık sinemaları dolaşmaya başlarlar. Füsun'u ve Feridun'u tahakkümü altına aldığını düşünen Kemal, Füsun'un kocasıyla sinemada el ele tutuşmalarına bile katlanamaz, zaman zaman kıskançlık krizleri yaşar.

“Kıskançlıktan keyfim kaçınca yalnız perdedeki film değil, haftalardır gördüğümüz bütün o filmler ahlaksızca kötü, budalaca sığ ve gerçektünyadan acınacak kadar da uzak gözükürdü bana. İki de bir şarkı söyleyen bütün o salak âşıklardan, hizmetçi kızken bir günde şarkıcı olabilen başörtülü ama dudakları boyalı köylü kızlarından bıkmıştım. Feridun'un gülümseyerek hepsinin Dumas'ın Üç

Silahşörleri'nin “bir Fransız uyarlamasından çalıntı” olduğunu söylediği ahbab çavuş filmlerinden ve sokakta kızlara arsızca laf atan çeşit çeşit kan kardeşlerinden de hiç hoşlanmıyordum. (...) Bu keder ve umutsuzluk anlarımda “Ben bir fakir tezgâhtar kızım, siz ise çok zengin bir fabrikatörün oğlusunuz.” diyen kızlar hatta aşk acılarını içlerine atıp sevgililerini uzak akrabayı görme bahanesiyle şoförlü arabalarıyla ziyaret eden kederli erkekler bile etkilemezdi beni.” (295)

Masumiyet Müzesi'ni melodramlaştırarak, gerçeklikten kopuk Yeşilçam sineması göndermesi yapması, romanın gerçeklik düzlemini sorgulamamıza neden olur. *Fakir kız, zengin fabrikatör aşkı izleğinin* romanın farklı yerlerinde, farklı gerekçelerle altının çizilmesi, yazar olarak Orhan Pamuk'un da okuyucunun farklı yollara saparak bunu “gerçek bir aşk” öyküsü olarak okumasını engelleme çabası olarak yorumlanabilir. Tıpkı Yeşilçam melodramları gibi, Kemal'in bu hastalıklı tutkunluğunun bir gerçekliği yoktur izlenimi vermektedir bu vurgu. Zaten Kemal, kendi kurduğu sahnede, tek kişilik bir aşk öyküsü yaşamaktadır yalnızca. Yazlık sinemalardan birinde, bir çocuğun Füsun'u bir filmde oynayan aktrise benzetmesi üzerine Kemal'in çocuk için, “yakında bizim film çekeceğimizi ve senin yıldız olacağını anladı galiba” sözü üzerine, Füsun alaycı bir biçimde şöyle der, “yani sonunda hakikaten parayı vereceksin de, bu film çekilecek mi? Kusura bakma Kemal Ağabey, Feridun utanıyor artık, konuyu bile açmıyor, ama bu senin oyalamalarından biz yorulduk artık.” (299) Kemal'in “oyalayan” adam olduğu bir kez daha, Füsun'un pek nadir konuşmalarından ikincisinde açığa çıkmıştır. Hem Feridun hem de Füsun, Kemal'in film çekme bahanesiyle onları oyalayarak, Füsun'u görmeye çalıştığını bilmektedirler. Buna boyun eğmelerinin nedeni ise, şüphesiz son derece yararlı bakışlarıdır. Zengin akrabaların etinden sütünden yararlanma ihtiyacı içinde, Feridun çekeceği filmi, Füsun da olacağı yıldızlığı hayal etmekte, bu samimiysiz ilişkiyi, bu vaad üzerinden sürdürmektedirler.

Kemal, foyasının ve kim olduğunun bir kez daha Füsun'un ağzından dillendirilmesinden sonra bozguna uğrar, haftada üç dörk kez gördüğü bu ailenin

yaşamından sanki hiç söz vermemiş, gibi çıkmayı dener. Asla sorumluluk almayan, verdiği sözlerin arkasında durmayan bir kişidir Kemal ve eylemsizliği içinde gösterilebilecek en küçük eylemlerinde bile bunu yapmaktan rahatsız olmaz. Bu davranışlarının sonuçlarından dersler çıkaracağı ve kendi içine bakacağı yerde, narsistliğinin gerektirdiği üzere, yine kendi dışındaki kişileri ve olayları suçlar ve yargılar.

“Artık Füsun’u görmek istemiyordum. Benimle kocasının çekeceği filmi destekleyeceğim diye, yani para için arkadaşlık eden birisini görmek içimden bile gelmiyordu zaten. Üstelik beni para için gördüğünü, artık benden saklamaya bile çalışmıyordu. Böyle biri benim için artık çekici de olamadığı için ondan kolaylıkla kopacağımı hissediyordum.” (302)

Füsun’un kendisine açıkça belirttiği gibi, bu “aşk” hikâyesinin birinci dinamiği paradır. Kemal, kendinin çekiciliğinin bu güçten kaynaklı olduğunu bilmekle ve sınıfsal konumunun verdiği ayrıcalığı sonuna dek kullanmaktan geri kalmamakla beraber, Füsun’un bu ilişkinin içeriğine dair söylediklerine katlanamaz ve unutmayı yeğler. Ona yaptıkları için Füsun’dan intikâm almak ister. Peki Füsun ne yapmıştır Kemal’e? Kemal’in oyununun kurallarını görmüş ve bu kurallara göre oynamıştır. Erkek ise bu kuralların yalnızca kendisi için işlediğini düşünmekten, kontrolün ise yalnızca kendi ellerinde olduğunu bilmekten hoşlanmaktadır. Kemal’e bir kez daha “kral çıplak” denmiş¹²⁴ ve Kemal korkunç bir öfkeye kapılmıştır. Bu bir despotik erkek tavrıdır. Masum, yönlendirilmeye açık, kendi kararlarını veremez ve kendi cümlelerini kendi diliyle ifade edemez kadın figürüne göre kurgulanmış toplumsal cinsiyet rolünün tersyüz olması öfke krizine, özgüven çöküntüsüne neden olmaktadır. Burjuva zengin erkek, kimliğiyle çevresindeki herkesi küçümseyen, rakibi olarak bile görmediği Feridun’u “iktidarsız” imasıyla sevimli, tombul olarak tanımlayan, sürekli vaatleri üzerinden insanları çevresinde tutmaya alışmış bir kişi

¹²⁴ Füsun’un ilk konuşması, Sibel ile Kemal’in nişanında Jenny Colon çantanın sahteliği üzerinden, sahtelik/hakikilik üzerine bir ders niteliğindedir.

olarak Kemal, artık intikam almak istemektedir. Füsün'un Kemal'in surat asmasına karşılık, hiç orali olmadan bin kat daha fazla surat asarak karşılık vermesi üzerine, bu erk savaşımında Kemal'in kaybıyla sonuçlanacaktır ki, bir kez daha babasının kendi metresine hediye etmek isteyip de kadının ölmesi üzerine elinde kalan **inci küpeler** devreye girer. Kemal, inci küpeler ile Füsünlara gider ve annesiyle yine güç sembolü inci küpeler üzerinden iletişim kurar adeta. Annesi, Kemal'e, "çok acı çekti, çok kalbi kırıldı kızımın, onun huysuzluklarına sabredecek, gönlünü alacaksınız..." (308) der. Bu yaklaşım, Kemal'in yitirdiği iktidarını kurmak adına önemli bir teşvik ve pohpohlamadır. Aile, kızlarının bekâretini/hayatını yine en çok parası olana satma ihalesinde müşteri kızıştırmak ve Füsün'un "başına gelenler" için şantaj yapmak niyetindedir. Bu pazarlığı sessiz ve durağan, erksiz baba Tarık Bey değil, yine anne yapmıştır.

"Feridun'un bir işe yaramadığını, Füsün'a iyi bir hayat veremeyeceğini o da, hepimiz de biliyoruz. Ama Füsün'un kocası o!" dedi Nesibe Hala. "Karısını film yıldızı yapmak istiyor, dürüst, iyi niyetli çocuk! Kızımı seviyorsanız onlara destek olursunuz. Füsün'u, onu lekeli diye küçümseyecek yaşlı bir zengin adam yerine Feridun'la evlendirmek daha iyi diye düşündük. Onu filmciler arasına sokacak. Sen de koru onu Kemal."

Nesibe Hala'nın yaklaşımı bir yandan Feridun'u olabildiğince yok sayar, küçümser bir biçimdeyken, diğer yandan da Kemal'in konumunu ve durumun yüceltme telaşındadır. Şüphesiz ki, baba gibi annenin de son derece hesapçı olduğunu bu konuşma ile görürüz. Füsün henüz on altı yaşındayken ailesinin onayıyla yaşlı büyütülerek güzellik yarışmasına katılmış, dereceye girememiş, sonra zengin ama evli bir adamla 'sonuna kadar gitmeden' 'ciddi' bir ilişki içine girmiş, ardından da Kemal'le 'sonuna kadar giderek' ona açık olmayan bir biçimde evlilik talebini iletmiştir. Tüm bunları on sekiz yaşında üniversite sınavlarına hazırlanan bir 'çocuğun' tek başına desteksiz kurgulayıp eyleme sokacağından ciddi kuşkular duymaktayız. Füsün'un her adımında, babası sonradan öğrense bile, annesinin haberi

ve desteği olmuştur. Nitekim, 70li yıllarda öğretmen babalı ortasıñ bir ailenin¹²⁵ kızlarının okumasını kendi ayakları üzerinde durup iş güç sahibi olmak varken, zenginlerden medet umar tarzda neredeyse “kapatma” olmasını onaylayacak denli bilinçsiz ve açgözlü olmalarını nasıl açıklayabiliriz? Belirttiğimiz üzere, o yıllarda öğretmen olmak, toplumda ciddi bir saygınlık nedeniydi.Çoğu Köy Enstitülü öğretmenler, Türkiye’nin aydın damarının oluşturulmasında bir hayli katkı yapmışlar, bu kuşağın etkisiyle öğretmenler, özellikle de büyük kentlerde, aydın kimseler olmuşlardır. Böylesi ortasıñ bir öğretmen ailesinin kızlarını okutmak yerine güzellik yarışmalarına sokmayı tercih etmeleri ise pek gerçekçi olmayan bir durumdur. Zira, bu kuşak öğretmenleri, Kemalist kurucu kuşağın çocukları olarak, çocuklarının birer meslek sahibi olmalarına, bağımsız ve özgüvenli kızlar yetiştirmeye diğer mesleklere oranla daha fazla önem vermişlerdir. Füsün’un ailesi ise, köy kökenli, eğitimsiz ve köylü kurnazı bir aile olarak çizilmektedir. Kızlarının başına gelen her türden ‘felaketi’ nakte çevirmek gibi bir açgözlülük içindedirler ki bu, hiç gerçekçi gelmemektedir. Orhan Pamuk’un Türkiye nesnellliğini, ortasıñların konumunu bilmemekten gelen bir zaaf taşıdığı Füsün’un ailesi söz konusu olduğunda kendini kaçınılmaz olarak hissettirmektedir.

Nesibe Hala, adeta bir ‘mama’ iştahıyla, Kemal’e ne yapması gerektiğini söylemekte, kızını iyi niyetli Feridun’la evlendirme dertlerini, onu bir yıldız yapmak istemesiyle alakalı olduğunu belirtmektedir. Feridun ile evlendirildiğinde, henüz on dokuz yaşında bile olmayan Füsün için ailenin bu anlamsız acelesi gerçekten merak konusudur. Ailenin, kızlarının kendisini geliştirmesi, bir meslek sahibi olmaya yönelik çaba harcaması, okulunu bitirmesi gibi pekçok yönlendirmesi olabileceken, tercihlerini yine Füsün’un “meta”laştırılmasından yana yapmaları, sınıfsal ve eğitim durumları söz konusu olduğunda hem anlaşılmaz hem de gerçekçi değildir. Sonuç olarak Nesibe Hala, bir kez daha köylü kurnazı ‘mama’ olarak, Feridun’u yedeklemek istemekte, üstelik, Kemal’den Füsün’u yıldız yapması için Feridun’a yardımcı olmasını talep etmektedir. Ailenin her akşam Kemal’i

¹²⁵ Kemal’in gözünden son derece yoksul bir ailedir oysa Füsün’un ailesi.

beklediğini söylemeyi de ihmal etmez. Gururu okşanan, kaybettiği erkini ve kontrolünü yeniden kazanan Kemal ise, tam 7 yıl on ay Çukurcuma'ya Füsun'u görmeye gider.

“İlk gidişim Nesibe Hala'nın “Akşamları bekliyoruz!” demesinden on bir gün sonra 23 Ekim 1976 Cumartesi olduğuna ve Çukurcuma'daki son akşam yemeğimizi Füsun, ben ve Nesibe Hala 26 Ağustos 1984 Pazar günü yediğimize göre, aradan 2864 gün geçmiştir. Hikâyemizi anlatacağım bu 409 haftada, notlarıma göre onlara 1593 kere akşam yemeğine gitmişim. Ortalama haftada dört kere demektir bu, ama haftada dört gün hiç şaşmadan Çukurcuma'ya gittiğimde sanılmasın.”

(311)

Zamanın şüphesiz coğrafyaya, sınıfsal konuma, kişiye göre farklı bir akışı vardır. Bir köylünün zamanı algılayışı ile modern toplum olarak da adlandırılan günümüz kapitalist toplumlarındaki metropollerde işgücü ordusu içinde yaşayan işçilerin zamanı algılayışları elbette farklı olacaktır. Ya da bir burjuva kadın ile bir işçi kadının zamanı anlamlandırması farklı farklıdır. Kemal'in, Füsun'un Çukurcuma'daki evi ile Nişantaşı'ndaki annesinin evine ve işine gitmeleriyle geçen sözü edilen zamanda, Kemal gerçekten de aylak adamın günlüğünü yazmıştır. Düz çizgisel, bir anlatımda devam eden romanda, Kemal neredeyse günü gününe yaşadıklarını anlatmıştır. Füsun'larda akan zaman, aslında akmamakta, havada asılı kalmaktadır. Donmuş bir fotoğrafta, nesnelere gündelik rutinin zorunlulukları birbirine karışır ve kıpırtısız bir biçimde akar¹²⁶. Kemal, zamanın ne kadar yanıltıcı

¹²⁶ “Aslında, Galileo dönemine kadar, “zaman” hatta “doğa” dediğimiz şey, merkezinde insanın, insan topluluklarının bulunduğu birer olguydular. Zeman, her şeyden önce sosyal dünyada neyin ne zaman yapılacağını tayin etmenin, insanların birlikte yaşamalarını düzenlemelerinin bir aracıydı. İnsanların müdahaleleriyle standartlaştırılan doğal süreçler, olayların akışı içinde, sosyal faaliyetlerin zamansal konumlarını ya da bi rolay akışının süresini belirlemek amacıyla kullanılmaktaydılar. Ancak çok sonraları, yeni ç ağda, kullanılmaya başlanan saatler, sosyal faaliyetlerin yanı sıra, insanın müdahalesine maruz kalmamış katıksız doğal olayların sürelerini belirlemede enstrümanlar olarak yepyeni bir özellik kazandılar. (...) Zamanın karakterinin ne olduğunu anlamaya yönelik felsefi tartışmaların odağında, oldum olası birbirine zıt iki görüş var olagelmişti ve bunlar hala varlıklarını sürdürmekte. Bu felsefi tartışmalarda karşımıza çıkan birinci anlayış “zamanın” doğal fiziksel dünyanın nesnel bir ögesi olduğudur. Yani zaman, varlık tarzı bakımından doğanın öteki nesnelere farklı değildir. Newton son zamanlarda gözden düşen bu anlayışın en ünlü simasıydı. İkinci görüşe göre ise, “zaman” olayları birlikte görme biçimiydi. Yani birincisinde zaman, nesnel

bir şey olduğundan söz eder. “Bir kendi zamanımız, bir de herkesle paylaştığımız ‘resmi’ zaman, olduğunu belirtir. Romanın buraya kadar olan bölümünde, Kemal’in gündelik yaşamında çok sınırlı kişiyle ilişki kurduğunu biliyoruz. Babasını kaybettikten sonra, annesiyle yalnız kalmış, babasını sevmesine rağmen, aradan babasının çekilmesinden mutluluk da duymuştur.¹²⁷ Dolayısıyla, anne figürünün eziciliğini ve belirleyiciliğini burada bir kez daha zikrederim. Kemal’in annesi, süreç içinde Kemal’in Füsun’a düşkünlüğünü hissetmiş olmalıdır. Annesiyle birlikte Nişantaşı’nda yaşayan Kemal, haftanın dört günü Füsunlara gitmektedir ve bu hastalıklı ilişkiden Kemal annesine söz etmez. Ancak, ‘cemiyet’teki tüm dedikoduları duyan, araştıran bir kadın olarak Vecihe Hanım, Kemal’in Füsun’la ilişkisini en baştan beri hissetmekte, ancak onaylamadığı için hiçbir zaman bu ilişkiyi doğrudan Kemal’le konuşmamaktadır. Sibel’le ayrılmasına neden olmuş, tüm ‘cemiyet’in diline düşmüş bir ilişki olarak Kemal ve Füsun ilişkisi, hiçbir zaman açıktan zikredilmeyecektir. Kemal’in annesinin onaylamayan tavrına karşı herhangi bir uğraşı, Füsun’dan söz etmesi ve hislerini anlatması hiçbir zaman gündeme

insan bilincinden tamamen bağımsız var olan bir doğal veriyken, ikincisinde “subjektif” bir karakter taşıyordu.” (Elias, 2000: 16-17)

¹²⁷ Yunan mitolojisindeki Oidipus’un hikâyesine göre, Delphoi bilicisi, Thebai’nin selameti için Laios’un soyunun herhangi bir biçimde devam etmesini yasaklamıştır. Laios ise Iokaste ile evlenmiş ve çocuğu olmadığından camı sıkın, birçok kez Delphoi’ye başvurmuştu. Aldığı yanıt onda bir uğursuzluk bulunduğu, ancak bunun aslında onun hayırına olduğu, çünkü bir oğlu doğacak olursa, onun oğlu tarafından öldürüleceği bildiriliyordu. Evine döner dönmez, karısının varlığından kurtularak önlemine almak istedi ve onu boşadı. Halbuki zavallı Iokaste onu çok seviyordu ve onu yeniden kazanmak için sarhoş etti. O birlikte oluşlarından bir erkek çocuk doğdu. Doğar doğmaz da babasının nefretini üzerine çekti. Annesinden çekip alınan bebek, Kithairon Dağı’nın tepesine bıraktı. Çocuğu orada Korintos hükümdarı Polybos’un sürücüsüne bakan bir çoban buldu ve efendisine sundu. Adı, ‘şişkin ayaklı’ anlamına gelen Oidipus, Korinthos sarayında hükümdarın ve onun karısı Periboia’nın evlatlığı olarak büyüdü. Mutlu, tasasız, dingin bir yaşam sürerken, günün birinde kendini beğenmiş bir arkadaşı, onun hükümdarın oğlu olmadığını söyleyiverdi. Annesinin ve babasının tüm yatıştırıcı sözlerine rağmen, bilici Python’a gitti, yılan ondan babasını öldürüp, annesiyle cinsel ilişkiye gireceği gerekçesiyle tiksiniyordu; onu kovdu. Derin bir umutsuzluk içinde olan Oidipus, annesini ve babasını çok severdi, bilicinin söylediklerinden kaçınmak için Korinthos’tan uzaklaşmaya karar verdi. Yolda kavşakta, geçiş hakkı yüzünden küstah bir adamla ve arabacısıyla tartıştı. Arabacı öldürmeye kalkınca Oidipus hem arabacıyı hem de efendiyi öldürdü. Theiba şehrindeki biliciye giderken, şehre girmek için korkunç Sphinks’in bulmacasını yanıtlamalıydı. Bâkire dişi aslanın sorusu, “Kâh iki, kâh üç, bazen de dört bacağı olup, en fazla sayıda bacağı olduğunda en yavaş hareket eden hayvanın adı nedir?” sorusuna “insan” yanıtı vererek Sphinks’in ölümüne neden oldu ve Thebai halkının bağlılık duygularını kazanarak hükümdar oldu ve Iokaste ile evlenme ödülünü kazandı. Bu kötü yazgılı evlilikten dört çocuk dünyaya geldi. (Agizza, 2001: 285) Freud da bu mitolojik hikayeden esinlenerek çocuklukta geliştirilen bazı nevrozların nedeni olarak çocukların anne ve babaya karşı besledikleri sevgi ve düşmanlık durumlarını açıklamaya çalışır.

gelmez. Giderek anne-oğul arasında Füsun meselesi bir tabu haline bürünür ve sessiz bir çekişmenin konusu olur. Kemal, annesinin karşısında, yetersiz bir evlattır. Bir yandan Satsat'taki işine yeterince "asılmamakta", öte yandan ağabeyinin eleştirilerinin öznesi olmakta, burjuva ailesi için son derece önemli olan evlilik kurumundan nasibini almamak için direnmekte, yetmiyormuş gibi, yoksul, düşkün, tezgâhtar bir uzak akrabayla "kırıştırmakta"dır. Bütün bunlar birleşince, Kemal'in "başarısız" ve "sorunlu" bir çocuk olarak ailesi ve 'cemiyet' tarafından dışlanan ve küçümsenen bir kişi olduğunu söylemeliyiz. Kemal, ailesi ve 'cemiyet' içindeki kaybolan erkekliğini ve erkini yine bu kez, yoksul akrabaları Füsunlar üzerinden kazanmaktadır. Başta Füsun'un masumiyeti, bekâreti ve *Lolita*'lığı üzerinden kazanılan erkeklik, bu kez de Füsun'un ailesinin Kemal'e karşı tutumu üzerinden kazanılmaktadır. Böylelikle Kemal'in *kontrol nesnelere*, Füsun dışında, Tarık Bey, Nesibe Hala ve Feridun olarak biraz daha genişlemiştir.

Kemal, ailesi ve burjuva değerleri tarafından baskılandıkça, paradoksal olarak diğer yoksul aileye sözünü dinlettirmeye çalışmış; ancak ailesine karşı herhangi bir başkaldırıyı ve kendine dayatılan değerleri eleştirmeyi aklının ucuna bile getirmemiştir. Böylelikle Kemal, kaçak güreşen, sinsî ve korkak bir karaktere sahip olduğunu sergilemiş; bu kez de yalnızca Füsun değil, ailesine karşı da "metresleştirme" eylemine girişmiştir.

4.5 Ataerkil Toplumda Kadını Engelleme Biçimi Olarak Erkek Aşkı

Kemal, Füsun ve ailesinin yaşamına, bu kez de yapım şirketi kurma ve Füsun'u film yıldızı yapma, vaadiyle sızar. Bu ziyaretlerin ve Kemal'in vaadlerinin dört yıl sonrasında ise 1980 darbesi olur. Yabancı ve zengin akrabasının Keskin¹²⁸ ailesinin

¹²⁸ Tarık Bey'in soyadı Keskindir. Dolayısıyla Kemal, romanın bir yerinden sonra Füsun'u ziyaret yerine, Keskinleri ziyaret etmekten söz eder. Feridun'un soyadı zikredilmediği gibi, artık vaadle

yaşamına birtakım vaadlerle yeniden girmesi, aileye yardım edeceği izlenimi yaratarak, ilişkileri yeniden çıkışsız bir biçime sokması ile Türkiye'nin 80 darbesi arasında çağrışımsal düzeyde bir ilişki kurulabilir. Darbe ile, Türkiye dışındaki emperyalist güçlerin, özellikle Amerika'nın etkisiyle kartlar yeniden karılmış, darbe öncesi ve sonrasıyla tarihimizde bir milad olmuştur. Ancak, Türkiye siyasetinin ve toplum yaşamının en çalkantılı dönemi olarak nitelendirilebilecek süreç, Kemal ve 'cemiyet' için pek bir şey ifade etmemektedir. Siyaseti, kötü adamların birbiriyle oynadıkları çete oyunu kertesinde tanımlayan Kemal, 80 Eylül'ündeki darbeden sıkıyönetim ilan edildiği için muzdariptir; gece sokağa çıkma yasağının konulması yüzünden, yasak akşam saat onda başlamaktadır, Keskinlerin evinden Füsun'u görmeye doyamadan çıkmaktadır. Kemal'in olaylar olurken, apolitik bir kişi olarak, neler olup bittiğini idrak edemediğini düşünsek bile, olgunlaşacağını ve tarihsel olayları daha soğukkanlı bir biçimde değerlendireceğini varsayacağımız ilerleyen yıllarda, geriye dönük darbe değerlendirmesi yazık ki oldukça manidardır. "Şimdi, yıllar sonra, gazetelerde askerlerin ülkenin halinden hoşnut olmadıklarını, yeni bir askeri darbe daha olabileceğini her okuyuşumda, askeri darbenin kötülüğü olarak aklıma ilk Füsun'a doyamadan eve alelacele dönmelerim gelirdi." (326) Buradan da anlaşılacağı gibi, Kemal'in yalnızca çevresindeki insanlarla değil, içine doğduğu ve içinde yaşadığı toplumla da son derece sorunlu bir ilişkisi vardır. Oysa yaşamı doğrudan şekillendiren pek çok değer ve anlam, toplumla, günlük hayatın varoluşsal ihtiyaçlarıyla ve kişilerarası dolaysız ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkar. Kemal ise, tüm ilişkisizlikleri ile, bir başka deyişle çevresinde kurduğu ilişkilerindeki samimiyetsizliğiyle, içsel olarak da bir hakiki olmayan bir boyutta yaşamaktadır. Sanki yaşamı, bir tül perdenin ardından görmekte, içinde yaşadığı gerçeklikle herhangi düzlemde, gerek bireysel gerek toplumsal, bir bağ oluşturmayı becerememektedir. Zaten, tutuk ve donuk bir kişi olarak Kemal, Füsun'a duyduğu hastalıklı tutku yüzünden muhtemelen mevcut zeka parıltılarını da yitirerek tümüyle problemlili bir kişiliğe bürünmüştür. Füsun'la ilişkisi, karşılıklı bir ilişki değildir. Aksine, ötekinin yerine kendini hiçbir zaman koymayan, koyamayan Kemal için,

kandırılan yalnızca Füsun değil, ailenin tümüdür.

Fusun'la yaşıyormuş gibi hissettiği ilişki biçimi, bu dünyayı paylaşma ve bu dünyada “diğerleri” özellikle de âşık olduğunu düşündüğü Fusun'la eşit biçimde var olduğun idrak etmenin dışında gelişen bir ilişkidir. Kemal kendini zenginliğiyle dayatarak bir ilişki kurabilir. Zaman zaman bunu hissedecek gibi, kendi ile ve durumuyla yüzleşecek gibi olsa da, Kemal bu düşünceleri apar topar uzaklaştırır ve yarattığı hayal dünyasının korunaklı sınırlarına çekilir. Kendini asla sorgulamayan Kemal'in kendi imgesi, kendine göre tutarlı ve anlamlı olsa gerektir. Kendine, görünüşüne dışardan bakabilme yeteneğine sahip biri değildir Kemal. Kendi varoluşsal durumunun bilinçaltına yansımaları ise, zeminin kayıp gitmesi ve yaşadığı gerçeklik dışı “aşk”ını tescillemesi açısından Fusun'a ait eşyaları biriktirmesidir. Bu biriktirme, Kemal için “yalan” gerçekliği, boşa harcanmış, yanılısamalarla yüklü hayatını, hakiki yapma, eşyalar dünyasıyla elle tutulur hale getirme ve gerçek kılmaya çalışma uğraşdır.

“Belki ilk haftalarda, ilk aylarda –daha sonra yıllarca düşündüğüm gibi- bana herhangi bir davette bulunmuyor; liseyi bitirmiş görgülü, zeki bir kızın, zengin ve âşık uzak hısmına uygarcı ve nezaketle söylemesi gereken şeyleri söylüyordu yalnızca.” (331)

Ancak tüm bu kuşkularını bilinçaltına iten ve uzaklaştıran Kemal, aile için vazgeçilmez olduğuna kendini inandırmaya çalışır. Bu vazgeçilmezlik yanılısaması, onun kabul gördüğünün onanmasına sürekli gereksinim duyar. Vazgeçilmezliği, tüm aile için Kemal'in “vaadleri” ile cisimleşir. Sevilmesi, onay görmesi, davet edilmesi yazık ki, vaadleriyle doğru orantılıdır ve ailenin hepsi, bu zengin ve uzak hısmından, Fusun'a zaafını kullanarak, birşeyler beklemektedir. Bu ilişkide Kemal, aşkından emin olamamakta, aşkının Fusun'da bir karşılığı olup olmadığını bilememekte, kendi güvensizliği nedeniyle, aşkını ölçememekte, aşkının varlığının ispatlanması için sürekli başkalarının varlığında onaylanmaya ihtiyaç duymaktadır. Ancak bu “başkaları” hep Fusun çevresinde kurduğu ilişkilerdir. Fusun'un ailesi ve kocası; birer onay ve gerçeklik mekanizması olarak devreye girerler. Oysa kendi burjuva ‘cemiyyet’i ve annesi için, hayatının merkezine koyduğu aşkı yoktur. Onlar için,

Kemal'in tüm yaşadıkları, bilinmez; dolayısıyla onaylanmaz niteliktedir. Zaten Kemal de yaşadığı bu yüzleşememe durumu nedeniyle, olabildiğince parçalanmış bir kişilik sergilemekte, kendi gerçekliğinin ne olduğuna dair kafasında soru işaretleri yaşamaktadır. Gerçekliğe sarılma biçimi olarak, Füsun'a ve "aşklarına" dair eşya toplayıcılığı, kaybettiği gerçekliğini bulmaya çalışma travması olabilir.

"Füsun, babasının kendisinin film yıldızı olmasına da karşı çıkmasından, önüne gizli-açık engeller koymasından korktuğu için, kocasının çekeceği 'sanat filmi' konusunu Tarık Bey'in duymayacağı bir şekilde konuşuyor, en azından öyle yapıyormuş gibi fısıldaşıyorduk. Bana kalırsa Tarık Bey, ailesine gösterdiğim ilgiden ve akşamları benimle içmekten ve sohbetten hoşlandığı için konuyu duymamazlıktan geliyordu. Çünkü "sanat filmi" konusu ilk yıllarda Keskinlere haftada dört akşam niye geldiğimi, Nesibe Hala'nın da çok iyi bildiği asıl nedeni perdelemek için inandırıcı bir bahaneydi. İlk aylarda damat Feridun'un iyi niyetli ve sevimli yüzüne her bakımında, onun hiçbir şeyden haberi olmadığını sanmama rağmen, daha sonra onun da her şeyden haberdar olduğunu, ama karısına güvendiğini, beni ciddiye bile almayıp arkamdan alay ettiğini ve tabii filmi çekebilmesi için benim desteğime çok ihtiyacı olduğunu düşünmeye başlamıştım." (332-333)

Kemal'in aile ile kurduğu ilişkinin maddi çıkar ve statü teminine dayalı bir ilişki olduğunu daha önce de belirtmiştik. Kemal'in katlanılabilir olabilmesinin koşulu, zenginliğini ailedeki her bir bireyin beklentileri doğrultusunda harekete geçirebilmesi ile orantılıdır. Dolayısıyla gerçek duygulara, gerçek düşüncelere dayanmayan, sahte ilişkiler ağı içinde, Kemal kendini bu aileye kabul ettirmeye çalışarak, her defasında "erk"inden kaybetmekte, yitirdiği özsaygısını, Füsun'un hayatını ve beklentilerini engelleyerek kazanabileceğini var saymaktadır. Aşk olarak nitelediği tutku, Kemal'i körleştirmiş, gerçekliğini yitirmesine neden olmuş ve zalimleştirmiştir. Füsun'un film yıldızı olma hayallerine destek olacakmış gibi görünmek, Füsun'u bu konuda heveslendirerek ilgisini çekmeye çalışmakla birlikte,

yine büyük bir sahtecilikle, Füsun’u engellemek için son derece çirkin yöntemlere başvurabilmiştir. Feridun’un Füsun için yazdığı Mavi Yağmur adlı senaryoyu, “senaryoda Füsun’a, bana ya da aşkımıza ve hikâyemize yeni bir ışık düşürecek hiçbir şey yoktu.” (333) diye düşünerek, hem Feridun’u hem de Füsun’u yeniden aldatmıştır.

“Feridun’un ticari kaygılarla senaryoya koyduğu Füsun’un soyunacağı (bir kere sevişirken, bir kere Fransız “Yeni Dalga” tarzı köpüklü küvette düşünceli bir şekilde sigara içerken, bir kere de rüyasında bir cennet bahçede gezinirken) üç sahne de zevksiz ve gereksizdi! Zaten hiç güvenmediğim bu film tasarısına, bu sahneler yüzünden iyice karşı olmuştum. Bu konudaki öfkeli kararlılığım, Tarık Bey’inkinin olabileceğinden de sertti.” (334)

Kemal, Füsun’un babası Tarık Bey’den aldığı Füsun’un “mülkiyeti”ni kocasına rağmen, koruma ve kollama görevi edinir. Hayatı üzerinde kararlar veremeyen kişi olarak algılanan ve ona göre davranılan kadın, ataerkil sistemde, önce babanın ve devir yoluyla da kocanın “mülkü” olarak kabul edilir. Ancak, kocalık hakkı konusunda, Feridun ile Kemal arasında bir çekişmenin olduğu izlenimine kapılırız. Bu çekişme, Kemal’in mülkiyetçi ve despot tutumuyla, Feridun’un Füsun’la ilgili aldığı kararlarda da etkili olur. Feridun’un karısıyla birlikte kararlaştırdığı, ‘Füsun’un film yıldızı yapılma’ projesi, Kemal eliyle önce desteklenirmiş gibi görünecek, ardından da alabildiğine engellenecektir. Ancak Kemal, her zaman olduğu gibi, bu ‘engelleme’ işinde de, açık olarak tavrını sergilemez. Tam tersi bir tutum içindeymiş gibi görünürken, içtenliksiz bir biçimde, kendi anlayışını dayatır.

“Film işini, bir süre yokuşa sürmem gerektiği kararına böylece kesinlikle vardıktan sonra da, Füsun’la kocasına hemen senaryonun çok iyi olduğunu söyledim, Feridun’u tebrik ettim ve artık harekete geçmeye karar verdiğimi, bunun için bir “prodüktör olarak” (kendimi ciddiye almamla alay ederekbir prodüktör pozu yaptım burada) –

Feridun'un önerdiği gibi- teknik adam ve oyuncu adaylarıyla görüşmelere hazır olduğumu bildirdim.” (334)

Türlü biçimlerde, açık ya da gizli, Füsun'a engel olan Kemal, Füsun üzerindeki kontrolünü kaybetmemek için tüm gücünü seferber eder. Beyoğlu'na iş bağlantıları yapmak için gittikleri akşamlarda, Füsun'un tepesinde adeta bir koruma gibi, onun kiminle konuştuğundan, ne söylediğine, çevresinden ne tür iş teklifleri aldığına, kimlere telefon numarasını verdiği kadar bir dizi başlıkta tüm gayretiyle Füsun'u engellemeye çalışır. Kemal'in bu çabalarına süreç içinde ikna ettiği Feridun da katılacak, ya da Kemal'in Füsun'a yönelik tavrını sezmesi ile en azından kendi filmini kurtarmak adına, Füsun'u yıldız yapmaktan vazgeçecektir. Artık, Füsun'un yıldız olma hayalleri, el ele vermiş iki erkeğin dayanışmasıyla hepten bir ihtimal olmaktan çıkar.

“Şimdiden iki ünlü ve yakışıklı erkek oyuncu Feridun'un sanat filminde oynamak için hazır olduklarını söylemişlerdi, ama Feridun ile ben onlara şüpheyle bakıyorduk. Tarihi filmlerde Bizanslı papazları öldüren, bir şamarla kırk haydutu deviren bu palavracı zamparalara insan olarak hiç güvenmiyor, Füsun'a hemen asılacaklarını biliyorduk. Kara bıyıklı bu şamarık oyuncuların önemli bir meslek hünéri de, birlikte film çevirdikleri kadın oyuncularla, daha on sekiz yaşına basmamış yıldızlarla bile hemen yattıklarını ima eden çift anlamlı açıklamalar yapmalarıydı.” (348)

Kemal, on sekiz yaşından birkaç ay almış bir kızla, 'sonuna kadar giderek' yatabilmişken, artık bâkire olmayan Füsun için endişelenmektedir. Zampara ve haydut olarak nitelenen yakışıklı oyuncular, Füsun'u baştan çıkarma potansiyeli taşıdıkları oranda, koruyucu erkekler tarafından Füsun'u korumak adına, yıldız olması engellenir.¹²⁹ Füsun'a güvenirlere, ama yakışıklı zamparalara güvenmedikleri için Füsun, bir kez daha eve mahkum edilir. Üstelik, bu kez, Füsun, 'sonuna kadar

¹²⁹ Taşrada doğup büyümüş olarak ben, zannederim bütün kadınlar benzer bir evreden geçmişizdir, ailem tarafımdan söylenen şu sözlere maruz kaldım. “Sana güveniyorum ama çevreye güvenmiyorum.” Bu sözlerin, yaşadığımız toplumda gerçeklik payı varmış gibi görünse de, özellikle kız çocuklarının pekçok etkinliğinde engelleyici bir slogana dönüştüğünü bilmem söylemeye gerek var mı.

gitmiş' bir kadın olarak, cinselliğinin, dolayısıyla bedeninin farkına varmıştır. Bedeninin farkına varan kadın ise, ataerkil anlayışa göre tehlikelidir, gücünün farkına varan kadın, erkek iktidarını tersyüz ederek, sınırları aşabilir ve özgür iradesiyle hareket ederek, yaşamına özgürce yön verebilir.¹³⁰ Kemal, Füsun'u o denli eve kapatmak istemektedir ki, yıldız olmasını engellemesi yetmez, bu kez de kocası Feridun'la konuşarak Füsun'u elbirliğiyle eve tıkmanın yöntemleri konusunda ikna etmeye çalışır.

“Füsun'un bu sarhoş filmci kalabalığıyla düşüp kalkmasının bizim sanat filmi için iyi olmayacağını anlattım. Feridun benim gelmemi bahane ederek, Füsun'dan geceleri evde oturmasını istemeliydi. Bunun hem aile, hem de yapacağımız film için daha iyi olacağını da, Feridun'a uzun uzun anlattım.”(348)

Kemal, müdahalesini öyle futursuzca ve küstahça sergilemeye başlar ki, Keskinler ailesinin her bir ferdi giderek Kemal'in sözleriyle hareket etmeye, onun rızası dışında neredeyse herhangi bir adım atamamaya başlar. “Ama bu konuyu Feridun'a bir kere daha ciddiyetle açtıktan sonra, sarhoş filmci kalabalığından Füsun'u korumamız gerektiğini ısrarla” söyler. Bu emniyet tedbirleri sonrasında, artık Feridun ile Füsun birlikte dışarı çıkmayı bırakırlar ve Füsun hepten eve mahkum bir hayat yaşamaya başlar. Başta Kemal'in, onun “saf” yardımcısı olarak Feridun'un çabalarıyla, Füsun'un film yıldızı olma hayalleri hep ötelenecek, belirsiz bir tarihe ertelenecektir. Füsun, Odysseus'u otuz yıl bekleyen Penelope gibi, sürekli beklemekte, erkekler dünyasına sesini yükseltmedikçe baskı ve kontrolün daha da arttığının farkına varmamaktadır. Giderek sessizleştirilen ve nesneleştirilen Füsun, isteklerini dillendirmediği ve onların peşinden gitmediği oranda, evde beklemeye mahkum edilmektedir. Tıpkı Penelope'nin halı dokuması ve halıyı söküp yeniden yeniden dokuması gibi, Füsun da kuş resimleri yapmaya başlar. Özgürlüğün simgesi

¹³⁰ “19. yüzyılın mitlerine göre, kadınların görece güçlenmesini içeren değişimi, erkekler kadınların yıkıcı gücünün artışı içiminde tehdit edici bir şey olarak algılıyorlardı. Viktorya döneminde kadınları sarıp sarmalayan tabular bile, kadının yıkıcı gücüne örtülü olarak gönderme yapmaktaydı. Kötücül kadınlığın “gerçek özü”nü temsil eden bütün o yılan-maymun-solucan kadınların toplumsal yaşam üzerinde ele geçirdikleri güç ve en büyük zaferlerinin erkek otoritesinin yerine geçmek olması, hep erkeklerin ellerindeki iktidarı yitirme korkusunu yansıtıyordu.” (Berktaş, 2006: 145)

olarak da nitelenen kuş resimlerinden özellikle serçenin seçilmesi, Füsun'un, 'kadın-çocukluğu'nun, edilgenliğinin ve özgürlük ihtiyacının simgesi gibidir. Çekekleri sanat filmine parasal destek olsun diye, yine Kemal'in planıyla ticari film yapılır, Feridun tüm bu işler ve ilişkiler peşinde koşarken dışarı itilir ve filmde oynattığı oyuncuyla yaşamaya başlar. Filmin konusu, zengin bir adamın uzak bir akraba kızını iğfal ederek, terk etmesidir. Bekâretini kaybeden kız, intikam için şarkıcı olur. Giderek bu dünyadan ve hayallerinden uzaklaştırılan ve engellenen Füsun, çevresindeki erkeklerin ve ailesinin fark etmediği bir biçimde içine döner ve depresyon yaşar. Çünkü aslında kimse, Füsun'un iç dünyasını hiç merak etmemiş, Füsun'la gerçek anlamda bir ilişki kurmamıştır. Feridun ve Füsun'un, Feridun'un Papatya ile yaşamaya başlamasından sonra yolları ayrılır ve Feridun boşanma antlaşmasını ancak yapım şirketinin kendisine verilmesi sonucu yapacağını belirtir. Feridun'dan boşanan Füsun'un bağı kalmamıştır ama, Kemal'e yaklaşımı ise son derece temkinlidir. Grace Kelly'nin trafik kazasında ölümü üzerine, TRT 2'de akşamları Füsun'ların evinde ailecek Grace Kelly filmleri izlerler. Füsun'un kendini Grace Kelly ile özdeşleştirdiği görülür.

“Biliyor musun Kemal, Grace Kelly'nin matematiği de kötümüş.” dedi. Füsun. “Oyunculuğa da mankenlikle başlamış. Ama ben yalnızca araba kullanmasını kıskandım.” Filmi tanıtırken Ekrem Bey, geçen sene yıldız prensesin tam bu filmde araba kullandığı yolda, hatta aynı köşede araba kazası yapıp öldüğünü, çok özel bir yakınma bilgi verir gibi Türk sanat filmi seyircisine söylemişti. “Niye kıskandın?” “Bilmiyorum. Araba kullanmak onu çok güçlü, özgür gösteriyor. Belki ondan.” (470)

Füsun'un sonunda, kendi durumunu dışarıdan görebildiğini söyleyebiliriz. Yıldız olma yolunca, iki erkeğin yaptığı anlaşma uyarınca, eve kapatılmasına sessizce boyun eğen Füsun, kuş resimleri yaparak kendince dilsiz bir tepki göstermiş ancak bunu yaparken farkında olmadan kendi durumunu dışarıdan izlemeyi becererek bir farkındalık geliştirebilmiştir. Araba kullanmaya öykünmesi karşısında Kemal, hemen araba kullanmayı öğretebileceğini söyler. Oysa erkek dünyası kadına kolay

kolay ehliyet vermez. Ehliyet alabilmek için, rüşvet gereklidir, bu dünyanın kurallarına göre oynamak gereklidir. Füsun, bir kez daha, bunu yapmayı beceremeyeceği için belki de, rüşvet işine yanaşmaz, girdiği sürücü sınavlarından ise bir türlü geçemez. Kemal ile Füsun'un bu konuda yaptıkları konuşma son derece alegoriktir.

“Hayat kısa ve çok güzel aslında Füsun,” dedim birkaç yudum rakıdan sonra. “Kendini artık bu zalimlere hırpalatma.” “Niye bu kadar iğrençler?” “Para istiyorlar. Paralarını verelim.” “Sence kadınlar iyi araba kullanamaz mı?” “Bu benim değil, onların fikri...” “Herkesin fikri...” “Canım, sakın bunu da inada bindirme.” Bu son sözümü Füsun hiç fark etmesin isterdim. “Benim hayatta inada bindirdiğim hiçbir şey yok Kemal,” dedi. “Yalnızca, onuru, gururu ayaklar altına alınırken, insanın başını eğmemesi lazım. Şimdi senden bir şey isteyeceğim, lütfen beni ciddiyetle dinle. Çünkü çok kararlıyım. Ben ehliyeti, rüşvet vermeden alacağım Kemal, sakın buna karışma. Arkamdan gizlice rüşvet de verme, torpil de yaptırma, anlarım, çok kırılırım.”(483)

Ataerkil sistem içinde kadına yönelik önyargılar saymakla bitmez. Erkekler için, erkin göstergesi olan araba, özellikle kapitalist sistemde erkle zenginliğin karışımı bir imaj kazanmıştır. Kadınların, erkeklere ait olduğu düşünülen bu alana girmesi ise, sınırlandırılmaya çalışılır. Nitekim, Füsun için sembolik biçimde, özgürlüğüyle özdeşlik kurulan araba kullanabilme, ve bunun ‘erkek dünyası’ tarafından onaylanarak ehil olduğunun ibrazına dönüştürülmesi hiç de sanıldığı kadar kolay değildir. Araba kullanmayı iyice öğrenmesine rağmen, ehliyetini bir türlü alamaz.

“Yaz sonunda Füsun direksiyon imtihanına gene aynı heyetle girdi ve bir kere daha kaldı. Her zamanki gibi erkeklerin, İstanbul’da araba kullanan kadınlar hakkındaki bildik önyargılarına bir süre takıldı. Bu konu açıldığında, yüzünde çocukluğunda kendisini taciz eden, elleyen rezil amcalardan ta yıllar önce beliren ifade belirdi.” (487)

Fusun'un ehliyet alamaması, heyetteki erkek güruhuna 'rüşvet' vermemesi ile ilgilidir. Kemal'in erkek dünyasına ilişkin yaptığı göndermenin son derece çarpıcı olduğunu söylemek gerekmektedir. Fusun, ehliyet işini, bir yandan özgürleşmenin bir dışavurumu, sembolü olarak görürken, bir yandan da ertelediği hesaplaşmanın bir parçası olarak nitelemektedir. Ancak, denetleyen ve karşılığını alamayınca engelleyen ataerkil sistemin kadınlara yönelik önyargıları ve yaptırımlarıdır. Fusun, epey bir uğraştırıldıktan ve "çaktırdıktan" sonra erkekler heyetinin rüşvet vermeyeceğini anlamasından ve heyetin bıkmışından sonra ehliyetini alabilir. Aslında, sabırlı Fusun'un, sabır, inat ve mücadele ile, çepeçevre kuşatıldığı erkek egemen sistemde delikler açabileceğini göstermesi açısından, "sonunda" ehliyetini alabilmesi çarpıcı bir alegori olmuştur.

Fusun, ehliyetini aldıktan iki ay sonra babası Tarık Bey'i bir kalp krizi sonucu kaybeder. Kalp krizinin nedenlerinden biri de banker Kastelli'ye kaptırdığı ufak birikimidir. Türkiye, darbe ertesinde yeni bir döneme girmiş, ihracata dayalı büyüme modeli içinde kabuk değiştirmeye başlamıştır.¹³¹ Yabancı malların dolduğu dükkânlar, tüketim ideolojisinin yaygınlaşması, buna eşlik eden yaşam biçimlerinde değişimler Kemal'in hiç fark etmediği darbe koşulları sonrasında yaşanmaya başlar. Ancak Kemal, bu değişimi, dokuz yıl önce Jenny Colon çantayı aldığı Şanzelize butiğin kapanmasıyla anlar. Butik kapanmış, İtalyan salamları, ithal peynirler, "memlekete yıllardır ilk defa giren Avrupa markalarının salata sosları, makarnaları, gazozlu içecekleri" (488) vitrini süslemektedir. Fusun'la Feridun'un sorunsuz ve anlaşmalı bir biçimde ayrılmalarından sonra, Kemal ve Fusun evlilik kararı alırlar. Fusun'un bazı şartları vardır.

¹³¹ "1979 yılının son günlerinde başbakan Demirel'in sunduğu ve (E. Çölaşan tarafından yayınlanan) "hizmete özel" bir raporda Özal, "24 Ocak Kararları" diye anılacak istikrar programının esaslarını ve gerekçelerini ortaya koymakta ve savunmakta idi. Bu raporun en ilginç savlarından biri, Türkiye'nin bu derecede "yüksek" ücretlerle ihracat yapamayacağı; dolayısıyla ayakta duramayıp batacağı görüşü idi ve bu nedenle ücretleri disiplin altına alacak yöntemler muhakkak bulunmalı idi. 24 Ocak kararlarının baş mimarının bu teşhisinin sermaye çevrelerinin yukarıda özetlenen talepleriyle tam bir uyum içinde olması rastlantı değildir. Darbe koşulları, bu programın hayata geçirilmesine olanak sağlamıştır. (Boratav, 1998: 121)

“Şuna inanmanı ve ona göre de davranmanı beklerim. Evliliğim boyunca Feridun ile aramızda karı-koca ilişkisi olmadı. Buna inanman şart! Bu anlamda bakireyim. Hayatta da bir tek seninle birlikte olacağım. Dokuz sene önce geçirdiğimiz o iki aydan (aslı bir buçuk aydan iki gün azdı, sayın okurlar) kimseye söz etmemize gerek yok. Sanki seninle yeni yatıyoruz. Yani filmlerde olduğu gibi birisiyle evlendim, ama hâlâ bakireyim.” (506)

Fusun’un, söyledikleri, yıllar önce Kemal’in söylediği yalanlara bir göndermedir. Kemal de, Sibel’le yatıp yatmadığını sorduğunda, Fusun’a yalan söylemiş ve Fusun bunu öğrenmiştir. Bâkirelik üzerinden dönen ve Yeşilçam melodramlarına gönderme yapan yukarıdaki sözler, bâkirelik üzerine dönen tartışmaların, artık ciddiyetten uzak, trajikken, komik hale geldiğinin bir göstergesi niteliğindedir. Sahte bir gerçeklik düzleminde, bu kez de Fusun, Kemal’i inanmaya zorlamakta, yıllardır sessizleştirilerek ve susarak kaybettiği dilini yeni yeni kullanmaya başlamaktadır. Ancak, bu dil, ataerkil sistemin kadını “meta” haline sokan, bekâret tabusunu kabul eden , cinselliğine vurulan keti meşru gören bir zeminden üretilmektedir. Aslında Fusun, özgürleştiğini, Kemal’in erkini sarsarak ve onu kontrol ederek fark etmek niyetindedir; oysa bu durum, kadının kendini, ‘öteki’ üzerinden konumlandırmasına yol açacağı için, kadın için de sağlıksızdır. Fusun, kendisinin bile inanmadığı, ama oyunu kuralına göre oynadığının göstergesi olarak söylediği, bekâret ve evlilik konularında bir kez daha ataerkil sistemin tuzağına düştüğünü göstermiştir böylelikle.¹³² “Hilton’da herkesinki gibi güzel büyük bir düğün olsun!” (506) derken, dokuz yıl önce, Kemal ve Sibel’in nişanlarını yok sayarak, bu hatırayı unutarak kendince bir gerçeklik kurmaya çalışmaktadır. Bu evliliğin olabilmesi için, Fusun’un diğer bir koşulu da, evlenmeden önce aralarında cinsel bir yakınlaşmanın olmamasıdır. Kemal’in “zaten ben seninle görücü usulüyle evlenmek isterdim.”

¹³² “Yıllardır kendimi kandırarak inandığım şeyi, Fusun bana bir iddia havasıyla ve buna kesinlikle inanmamı emrederek söyleyince, hemen bunun doğru olmadığını açıkça düşünmüştüm, hatta kendimi aldatılmış hissetmişim. Ama evliliklerinin altıncı yılında Feridun onu zaten bıraktığı için artık gerçeği kabul edebilirdim. Ama bunu düşünür düşünmez de Feridun’a karşı dayanılmaz bir kıskançlık, bir öfke duyuyor, onu aşağılamak istiyordum. (...) Feridun’un, özellikle ilk yıllarda olmadan geçirmemizi sağlamıştı. Feridun’un, özellikle ilk yıllarda bana tahammül edebilmesinin nedeninin de, karısıyla arasındaki bu mutlu cinsel yaşam olduğunu, sekiz yıl sonra şimdi daha iyi anlıyordum.” (510)

(507) sözlerine ise, Füsün, başka bir gerçeklik düzleminde, “zaten öyle sayılır!” diye yanıt verir. Füsün’un bu oyunları, gerçekliği tersyüz ederek, tuhaf bir bellek silinmesi yaşamak istemesi, bir vazgeçiş ve bir teslim oluş gibi görünmektedir. Kemal’le ilişkilerinde, kontrol edilen, incitilen, yok sayılan, aşağılanan, onursuzlaştırılmaya çalışılan hep Füsün olurken, Kemal ise gücünü ve zenginliğini arkasına alarak, hep Füsün’un yaşamını belirleyen güçtür. Ancak, zengin uzak akraba, verdiği sözlerin hiçbirinde durmamış, Füsün için hayatını zerre değiştirmemiştir. Hatta aslına Füsün, Kemal’in yaşamında o kadar yoktur ki, birlikte yaşadığı annesi, Kemal’in neler yaşadığının farkında görünmemekte; o aşk acısından haftada dört gün Çukurcuma’daki evi ziyaret ederken, anne Vecihe hanım, oğlunun onayıyla ‘cemiyet’ten evlenilecek güzel kız araştırmaktadır. Kemal Füsün’a delicesine “âşık”ken bunlar olmaktadır. Füsün’un ise Kemal hakkında tam olarak ne düşündüğünü bilemeyiz. Füsün’un da masum olmadığını, onun da ataerkil düzende, kendine sunulan seçenekler dışında, kendi bireyliğini oluşturacak ve dayatacak niteliklere sahip olmadığını söylemeliyiz. Füsün’un Kemal’i zengin bir uzak akraba ve kendisini yıldız yapacak zengin bir adam olarak görmesi daha muhtemel görünmektedir. Evlilik yerine “kapatmalık” vaadeden Kemal, “yıldız” yapmak yerine bu kez de onunla evlenmeyi vaadetmektedir. Füsün, Kemal’den böylelikle hayatı boyunca kurtulamamış ve Kemal tarafından engellenmiş olmaktadır. Füsün’un evlilik üzerine, Kemal’le yaptığı pazarlıkta, romantik bir aşktan eser yoktur. Sanki karşılıklı bir iş antlaşmasının maddeleri üzerinde uzlaşmaya çalışan iki profesyonel gibidirler. Bu antlaşma uyarınca, Kemal annesiyle Füsün’u Çukurcuma’daki evde istemeye gider. Böylelikle artık kontrol Füsün’a geçmiş, baştan beri Füsün’un adını duymaya bile tahammül edemeyen Vecihe Hanım’a karşı bir zafer kazanmıştır. Ancak, isteme merasiminden sonra Vecihe Hanım, Kemal’e sezgilerinden yola çıkarak şunları söyler, “Sana iyi karı olur. Ama dikkat et, çok çekmiş gibi duruyor. Tabii ben bilmem, ama içindeki öfke, kin, neyse artık, hayatınızı zehirlemesin.” Füsün’un iktidarı ele almasıyla, karşısında sönmüş erkek erki, bu kez de kadınlara yönelik ataerkil sistemin diğer bir klişesine kendini bırakır. Buna göre, kadın kontrol edilmeli, bağımlı kılınmalıdır; eğer bunlar tersine

çevrilirse, kadın erki ele geçirirse, erkeklerin kâbusu başlar ve kadın erkeği mahvetmek için bütün taşları yerinden oynatır.

Fusun'un masum kadından, meşum kadına dönmeye başladığının izlerini gördüğümüz son bölümde, Vecihe Hanım'ın söylediği gibi, Fusun zehrini içinde biriktirmiş gibi davranmaktadır. Kendi tarihini adeta baştan yazmaya girişirken, bir zamanlar tutkuyla, elde etmek için 'sonuna kadar gittiği' sınıf atlama hayalleri, yerini donmuş ve duygularından arınmış bir insanın davranışlarına bırakmaktadır. Nişanı bir yana bırakan Fusunu ve Kemal, Avrupa seyahatlerinden döner dönmez evlenmeye karar verirler; ama yurtdışı için pasaport, vize gibi işlemlerde, yapılan hazırlıklarda, Fusun, burnundan solumakta, zaman zaman hiçbir yere gitmeyeceğini ima eden, çıkışlar yapmaktadır. Bu durum da, romantik ve acılı bir aşkın sonunda birbirlerine kavuşan sevgililerin mutlu tavırlarıyla örtüşmemektedir.

“Torpilli olduğumuz için Fusun bu kuyruklarda hiç beklemedi ve gülümseyerek görüşmeye girdi, çok geçmeden de alı al moru mor içeriden çıktı ve bana bakmadan dosdoğru sokağa yürüdü. Dışarıda sigara yakmak için yavaşlayınca yetiştim ona. Ne olduğunu sordum, ama vevap vermedi. Vatan Meşrubat ve Sandviç Sarayı'na girip oturunca “Avrupa'ya falan gitmek istemiyorum, vazgeçtim,” dedi. “Ne oldu? Vermiyorlar mı?” “Bütün hayatımı sordu. Neden boşandığımı bile sordu. İşsizsem ve dulsam ne ile geçiniyordum, onu bile sordu. Avrupa'ya gitmiyorum. İstemiyorum kimsenin vizesini.” (516)

Bu öfke hezeyanları giderek daha da şiddetlenmektedir. Vize işlemleri sırasında, silmeye çalıştığı geçmişi, görevlilerin sorularıyla yeniden hatırlanmış ve bu yüzleşme durumu Fusun'u rahatsız etmiştir. Hayatına baktığında, Kemal yüzünden sakat bırakıldığını, engellendiğini düşünmesi çok mümkün görünmektedir. Fusun, Avrupa'ya gitmeyi istemediği gibi, Kemal'le evlenmekten de vazgeçtiğini söylemesine rağmen yolculuğa çıkılır. Sınırı geçmeden önce bir otelde mola verilir. İçerler, sarhoş olurlar. Kemal, Fusun'a verdiği sözü tutmaz, Fusun Kemal'den aldığı sözü tutmaz, sevişirler. Sabah uyandığında Kemal, Fusun'u yanında bulamaz

Füsun'un bahçede olduğunu görerek yanına gider. Füsun, üzgün görünmekte ve içmeye devam etmektedir. Bir sokak köpeği yanlarına gelir ve söz Kemal'in çaldığı onca şey arasından, köpek biblosundan açılır. Kemal, bunun çalmak olmadığını belirterek, Füsun'un anne ve babasının bu durum karşısında nasıl tepki verdiğini sorar. Füsun, "Hiç. Babam üzülmüyordu. Annem önemsizmiş gibi davranıyordu. Ben de film yıldızı olmak istiyordum." (535)der. Bu sözün karşılığında, Kemal, olursun, diye yanıt verince, Füsun sinirlenerek, Kemal'e çok kolay yalan söyleyebildiğinden ötürü kızar. Füsun giderek büyüyen bir öfke krizi içinde, Kemal'e yıllardır biriktirdiklerini ardı ardına, alaycı, bezgin ve her şeyden vazgeçmiş bir biçimde söylemeye başlar. Kemal'in çaldığı tüm eşyaları ıvır zıvırı Merhamet Apartmanı'ndaki daire götürdüğünü, İstanbul'a dönünce Füsun'a göstermek istediğini söylediğinde Füsun'un ağzından şu sözler dökülür.

"Beni gene garsoniyerine mi atmak istiyorsun?" dedi sonra. "Buna gerek yok artık," dedim kızgınlıkla, onun sözünü tekrarlayarak. "Haklısın. Dün gece kandırdın beni. Evlenmeden önce en kıymetli hazinemini aldın, sahip oldun bana. Artık evlenmez senin gibiler. Öyle birisin sen." (...) Ama hala el eleydik. Oyunu daha fazla ciddileşmeden tatlıya bağlamak için uzandım, bütün gücümle dudaklarından öptüm. Füsun önce öpüştü, sonra dudaklarını kaçırdı. "Seni öldürmek isterdim aslında" deyip kalktı." (535-36)

Kemal ve Füsun arasındaki gerilim, Füsun'dan kaynaklı giderek artar. Füsun, Kemal'e o güne kadar söyleyemediklerini söylerken, aslında bir yandan da kendi hayatıyla, yapamadıklarıyla, engellenmelere boyun eğmesi ile de yüzleşmektedir. Kemal'in dönelim çağrılarına olumsuz yanıt verirken, bir yanda da "ben sizinle gelmiyorum, siz gidin" diyerek, bu seyahate, dolayısıyla evliliğe karşı olduğunu bir kez daha dillendirmektedir. Bu 'an', Füsun'un bağımsız hareket etmeye karar verme anı olabileceken, Kemal'in gözünden "bireyleşememiş", "çocuk" olarak algılanan Füsun'un çocukça oyunları ve "naz"ı olarak hafifsenecektir. Kemal, Füsun'un içinde bulunduğu an'ı her zaman olduğu gibi anlamaktan uzak görünmekte, Füsun'un travmasını görmezden gelmeye ve geçiştirmeye çalışmaktadır.

“Sen hiç anlamıyorsun.” “Neyi?” “Senin yüzünden hayatımı yaşayamadım Kemal,” dedi. “Gerçekten artist olmak istiyordum ben.” “Özür dilerim.” “Ne demek özür dilerim.” dedi aşırı bir öfkeyle. (...) “Feridun ile sen benim filmlerde oynamama bile bile mani oldunuz. Bunun için mi özür diliyorsun?” “Papatya gibi, Pelür’deki sarhoş kadınlar gibi olmak istiyor muydun gerçekten?” “Zaten artık hep sarhoşuz.” dedi. “Üstelik ben onlar gibi olmazdım hiç. Ama siz, meşhur olur, sizi bırakır giderim diye kıskançlıkla hep evde tuttunuz beni.” “Sen de yanında güçlü bir erkek olmadan o yollara tek başına çıkmaktan hep korktun Füsün.” “Ne?” dedi. Gerçekten çok kızmıştı, hissettim bunu.” (538)

Füsün’un bir aydınlanma anı yaşadığı kesindir. Yaşamına dair elinden kayıp giden her türlü fırsatın farkına varmış ancak kendi yaşamına sahip çıkmak adına kolay, erkeklere teslim olmayı, seçmiştir. Kemal’i suçlamakta, onun hayatını yaşamasına engel olduğunu söylemekte, Kemal’in varlığı ve kendisini kontrol etme çabasından kaynaklı olarak, hayatının sınırlandırıldığını ve budandığını haykırarak ifşa etmektedir. Böylelikle Kemal’in aşk sözlerinin Füsün için hiçbir karşılığı olmadığı, bir anlam ifade etmediğini görürüz. Ataerkil sistemin kadınlara doğduklarından itibaren dayattığı gibi, Füsün, gerek ailesinin gerek çevresinin koşullandırmaları ile, hayatını sürdürebilmek ve kendini güvende hissedebilmek için hep bir erkeğin koruyuculuğuna gereksinim duymuş, kendi varlığını gerçekleştirebilmek için, hep koruyucu, kollayıcı, yer yer kontrol edici bir ‘baba’ figürüne sırtını dayamak istemiştir. Kadınlar, ataerkil ideoloji içinde yetişirken ve yaşarken bir *öğrenilmiş çaresizliğin* içinde bulurlar kendilerini. Erkek egemen ideolojinin kadınlara yönelik geliştirdiği motifleri, bir süre sonra özcü bir biçimde kendileri için kabul etmeye ve öğrenilmiş çaresizlikleri içinde yaşamaya kendilerini mahkum ederler. Kendilerini tanımak, anlamak ve özgürleştirmek için bile, ataerkillik içinde ‘koruyan ve esirgeyen’ bir erkek figüre ihtiyaç duyarlar. Nitekim Füsün’un Kemal’e yönelik suçlamaları kendinin yıllardır bir biçimde bildiği ancak, yararcılığı ve beklentileri nedeniyle zaman zaman görmezden gelmeyi tercih ettiği gerçekliklerdir. Ancak, Kemal’in Füsün’a, ve aslında hayatları ellerinden alınmış tüm kadınlara söylediği

gerçek karşısında, Füsün kendi ile yüzleşmek zorunda kalmış ve bu yüzleşmenin etkisiyle müthiş bir öfke patlaması yaşamış ve hem kendinin hem de Kemal'in yaşamına son vermeyi tasarlamıştır. Kemal'in meşhur Chevrolet'sine, arabayı kendisinin kullanması şartı ile biner ve "özgürleşme hissi" yaşadığı direksiyona geçerek, gaza basar; adeta gez göz arpacık yaparak, tetiği çekmiştir. Araba kullanmak, hep hayalini kurduğu gibi onu güçlü ve özgür hissettirmektedir. Kemal'den direksiyonu alarak, erkek dünyasının bir türlü ehliyet vermemesine meydan okur adeta ve giderek gaza daha çok basar. Kemal'e öfke duymakta, kendini evde tutmak için çevrilen erkek kumpaslarından nefret etmekte ve kendini kurban olarak görmektedir. Bir başka deyişle, Füsün kendini Kemal ve tüm erkek dünyasının kurbanı olarak hisseder. Füsün, öfkesini ataerkil sistemin tüm baskılamalarını kendinde topladığını düşündüğü Kemal'e yönelterek, onu ve kendini öldürmek ister. Ancak, ölen Füsün olur. Bu trajik kaza ve Füsün'un "kendinde olmama" hali, ataerkil düzen tarafından belirlenmiş okur için, tıpkı Kemal gibi, muhtemelen "şımarıklık" ve "çocukluk" olarak görülecektir. Sonunda, Füsün, Kemal ile evlenme yolundadır, üstelik "zengin" âşık tarafından, Avrupa'ya götürülecektir, evlilik öncesinde Kemal, Füsün'un tüm isteklerini yerine getirmiş; hatta annesini bile razı ederek, Füsün'u istemeye götürmüştür. Tüm bunlar olurken, Kemal onca özveri ve aşk acısı içinde Füsün'a kavuşmak için sabırsızlanırken, Füsün hem kendine hem de Kemal'e acı vermeye çalışmaktadır, ataerkil düzen tarafından belirlenen okura göre. Freud'un kadın kişiliğini tanımlayan üç ögenin, mazoşizm, narsizm ve pasifizm olduğu düşünüldüğünde, hakikaten Füsün'un "reddetme" eylemi, pasifizm değilse bile mazoşizm gibi görünmektedir. Kemal'in hamiliğini reddetmeye çalışarak mazoşizmin ilk adımını atmış, ardından da Kemal'in bütün aşk sözlerine rağmen, gelin "ınadına"¹³³ devam etmiş ve işin tadını kaçırmıştır.¹³⁴ Oysa kadın pasif olsa, acıya her daim katlansa ve cinsel nesne olma

¹³³ Kemal'in diliyle "inat"tır. Oysa, "kararı" deseydi Kemal, Füsün'un birey olarak karar verme yetisine sahip yetişkin biri olduğunu kabul etmiş olacaktır. Üstelik, Füsün'un öfkesi, Kemal'e yönelik nefreti, çocukça bir inat ya da âşıkça bir naz olarak, algılanarak ve ifade edilerek; Füsün hafifsenmiş olmaktadır.

¹³⁴ Freud, mazoşizmin sadece "kadıncıl" olduğunu ileri sürmekle kalmaz, bunun aynı zamanda "kölelik" diye adlandırdığı, kadının evlilikteki durumuna da uyduğunu belirtir. Ne var ki, bu tanımla gelini, "cinsel köleliğe" "bağımlı ve çaresiz" duruma sokan töreleri karşısına aldığı halde,

durumunu sürdürse, tüm bu tatsızlıklar yaşanmayacaktı. Füsun'un çıkışı, bu anlamıyla Kemal'e ve çocukluğundan beri "anatomi kaderdir" diyerek, kadınların ötekileştirilmesini meşrulaştıran ataerkil düzenin bileşenlerine bilinçsiz ve refleksel olarak bir başkaldırı niteliği taşır. Bu başkaldırı, bilinçsiz ve tepkisel bir öfke patlaması olduğu için de kontrol edilemez ve Füsun'un ölümü ile sonuçlanır.

Füsun'a yönelik "kurban" tanımlamamızı yaparken, Füsun'un ataerkil düzenin mağduru olarak "kurban"laştığını söylemiştik. Bebekliğinden başlayarak, yetiştiriliş biçimini etkileyen ideolojik yönlendirmeler, kapitalist ataerkil düzendeki kadınlık normları ve güzellik faşizmi, ailenin ve toplumun kadınların hayatlarına yönelik yaptırımları ve beklentileri içiçe geçtiğinde, kadının, erkeklerin 'öteki'si olarak, her zaman daha ikincil ve mağdur olduğunu söylememiz gerekir. Füsun da erkek yazarın kaleminden çıkmış bir roman kişisi olarak, iki kere mağdur olmaktadır böylelikle. Erkek yazar, kadınları yalnızca "güzellikleri" ile kayda değer ve roman karakteri olmaya uygun bulduğu noktada, bu "güzel" niteliğine eşlik eden, tüm ataerkil klişeler ve önyargılar da ardı ardına eklenmek durumundadır. Üstelik, zengin bir akrabanın karşısında "güzel ve yoksul" olma durumu, yoksul ve güzel akrabasını "iğfal" eden erkek hikâyesinin, erkek yazarın kaleminden ve erkek anlatıcı tarafından aktarıldığında, şüphesiz Füsun'un hiç bir kurtuluşu olamaz.

Füsun'un Türkiye sınırları dışına çıkmadan az önce, Kemal'e yıllardır biriktirdiği öfkelerini kusması ve onunla evlenmeyeceğini ifade etmesi, Kemal'in narsistliğine çarpar; herhangi bir karşılığı olmaz. Füsun, adeta, yeniden bu kez de "aşk"ın gücüyle "alikonulmak" ve "iğfal edilmek" istenmektedir. Füsun'u idealize eden, kendinde olmayan özellikleri Füsun'a yansıtarak, kendini onda sevme eğiliminde olan Kemal, gerçek Füsun'u aramayı ve tanımayı aşkının hiçbir safhasında gündemine almadığından, aslında Füsun'u değil, idealize ettiği 'yok kadın'ı

ne bu düzende ne de bu düzenin işleyişi biçiminde karşı çıkılacak şeyler olduğunun farkında değilmiş gibidir. Freud'a göre, kadın bu durumda, düş kırıklığına uğradığı ve acı duyduğu halde "kölelik ve şükran" duygularıyla tepki gösterir; çünkü ilk hadımlık duygusunun getirdiği acılara ek olarak, şimdiki kızlığını yitirmiş olmanın getirdiği aşağılanma duygusunu yaşamaktadır." (Millet, 1987: 314)

sevmektedir. Kemal, Füsun'u tanımamakta, tanımak için de uğraşmamıştır. Bu bencil aşk, aslında Kemal'in kendi içinde, kendini iyi hissetmek ve yeniden üretmek için yaşadığı bir özseverlik örneğidir. Aşkını yaşadığını iddia ettiği, dokuz yıl 4 aylık süreçte Kemal, bencilce kendi istekleri doğrultusunda gündelik yaşamını sürdürmüş, Füsun'un istek ve beklentilerini ise yanıtız bırakmıştır. Füsun'un, Kemal'in Sibel'den ayrılmasından sonraki süreçte, eğer sevse ve Kemal'in sözünü ettiği kadar “âşık” bir kadın olsa, “zorunlu” olarak evlendiği ve hiç yatmadığını söylediği Feridun'dan ivedilikle boşanacağı aşikârken, Kemal, Füsun'u ve aileyi ziyaretlerinde, çevresinde olup bitenlere gözünü kapamış ve Füsun'un hayatını kaplayan kötücül bir “ur” gibi sürekli büyümüş ve Füsun'un sağlıklı bir biçimde yaşamasını engellemiştir. Kemal'in bencil aşkıdan bir türlü kurtulamayan Füsun ise, sonunda hayatının tüm eksiklikleri ve kendinin tüm başarısızlıkları ve engellenmişlikleri için Kemal'i suçlar hale gelmiştir. Füsun'un önünde iki seçenek olabilirdi; Kemal'e yönelik gözlemlerinin ve oluşturmaya başladığı bilincinin etkisiyle, Kemal'i kendini dinlemeye ve hayatından çıkmaya zorlamak ya da Kemal'le onun belirlediği biçimde evlenmek, ‘cemiyet’in arasına karışmak, çocuk doğurmak ve sahte Jenny Colon çantalara karşı uyanık olmak arasında seçim yapması gerekmektedir. Kemal, bir bağımlılık sistemi olan evliliği, aşk kisvesiyle, vaadlerle anlatarak Füsun'u ikna etmeye çalışmaktadır ama Füsun, hayatını engelleyen, gelişmesine ket vuran kişi olarak gördüğü Kemal'i ve Kemal'le evliliği yeni bir bağımlılaştırma biçimi olarak görmektedir. Füsun, Kemal'le evliliğinde köleden başka bir statüsü olmayacağını, Kemal'i hem tinsel hem de cinsel olarak reddetme hakkının gasp edileceğini hissetmekte, yuvaya kapatılan, güçsüz, kırılan ve sığınılacak zevce olmaya itiraz etmektedir. “Evdeki melek” olma düşüncesi, Füsun'a korkutucu gelmekte, geçmişte erkekler tarafından engellenmesinin hincını, bir birey olarak önemsenmeyip yok sayılmasının hincını Kemal'den çıkarmak istemektedir. Üstelik, Kemal, Füsun'un gözünde çok kolay yalan söyleyebilen ve verdiği sözleri tutmayan biridir. Evlilikleri öncesi sevişmeme kararlarını çiğnemiş, Füsun'un hassasiyetlerini yine görmezden gelmiş bu durum da, gelecek evliliklerinde Füsun'un kendisini koca “tecavüzü”nden koruyamacağı, ilişkide cinsel

olarak reddetme hakkının olamayacağı biçiminde bir izlenim uyandırmıştır. Dolayısıyla, çılız da olsa, Füsun tüm şartlar karşısında imiş gibi görünmesine karşın, Kemal'i reddetmeyi denemiştir. Ama başaramayacağını hissederek büyük bir çöküntü ve umutsuzluk yaşayacaktır.

Adalet Ağaoğlu'nun Bir Düğün Gecesi adlı romanında Tezel'in, "intihar etmeyeceksek içelim bari" demesi gibi, Füsun'un Kemal'e "zaten hep sarhoşuz" demesindeki korkunç umutsuzluk, bıkkınlık ve mutsuzluk görmezden gelinemeyecek biçimde ortaya çıkmıştır. Ancak, Füsun'un içinde bulunduğu çökkünlüğü ve mutsuzluğu Kemal bir türlü göremez. Çünkü Kemal, aşkını geçmişte olduğu gibi, o anda da, kendi başına, narsistçe¹³⁵, bencilce ve Füsun'u görmezden gelerek yaşamaktadır. Kemal, Füsun'u kaybettiğinde de, şiddetli bir travma yaşamaz ve olup bitenleri sorgulama yoluna gitmez. Füsun'a ait eşyaları, aşkın işareti olabilecek nesnelere daha sistemli bir biçimde kaldığı yerden toplamaya devam eder. Hatta hayata karışmayı dener; acısıyla yaşamak artık daha kolaydır, çünkü Füsun'un ölümünü ve bu kırık aşk hikâyesini artık 'cemiyyet' de bilmekte ve onun acısına saygı göstererek, Füsun'dan yaşarken kaçındıkları onayı, ölümü sonrasında anlayışlı biçimde vermektedirler. Eski arkadaşlarından Mehmet'le sohbet ettiği bir zamanda, Mehmet "deli gibi" âşık olduğu modern Nurcihan'la evlenmiştir, ancak "onu (Nurcihan'ı) o kadar çok sevmesine saymasına rağmen çocuk doğurduktan sonra Nurcihan'ı eskisi gibi çekici bulmadığını itiraf etti. Onunla yoğun bir aşk yaşamış, evlenmiş, çocuk olunca da kısa sürede her şey eski haline"

¹³⁵ "Freud'a göre kadıncıl üçlünün, üçüncüsü, narsizmdir. Kadının sevgisini kendine ve kendi bedenine yöneltmesini, kendi bedenine erkeğin davranacağı biçimde davranmasını öngörür. Anaklitik diye adlandırılan erkekteki narsizm daha yüce bir niteliktedir ve kendi kendine âşık olmaktan çok başkalarına hayranlık anlamını kapsar. Erkekteki narsizm, idealize edilmiş bir kadını olduğundan daha yüce görmek ve erkeğin en mükemmel özelliklerinin onda var olduğunu düşünmektir. Narsist erkekler, sevdiklerine dayanarak gelişirler, narsist kadınlar ise "nesne aşk" diğerkâmlığına ulaşmadan gelişmeyen bir sevgide direnirler" (Millet, 1987: 315) Freud'un, çalışmalarının her aşamasında kadınları ikincilleştiren ve bunu biyolojik temelli yaklaşımı ile gerekçelendiren yanı son derece belirgindir. Bütün değerleri üreten erkektir, kadın ise penis kıskançlığı nedeniyle hep eksik olmak durumundadır. Kadının narsizmini ise yine özcü bir biçimde açıklar Freud, kadın, ataerkil düzen içinde büyütüldüğünden sürekli kendini dışarıdan, "erkeklerin gözleriyle" görmeyi, ve gözlemlemeyi öğrenmiştir. Çünkü bu düzenin kadın imgesine göre kadın "bakılan"dır ve "bakan" her zaman "bakılan"ı kontrol etme ve yargılama yetkisine sahiptir.

5. PAMUK'UN “KAR” ROMANINDA KADININ TEMSİLİ

Orhan Pamuk, inceleyeceğimiz diğer romanı, 2002’de yayımlanan Kar. Pamuk, siyasi roman yazmaktan imtina eden bir yazar olarak bilinmekle birlikte Kar ile ilgili verdiği röportajlarda, bu romanın bir siyasi roman olduğunun altını çiziyor. Bunun yanında Stendal’ın romanın ayna işlevi taşıdığına gönderme yaparak, Türkiye’deki siyasal gerçekliklere ayna tutmayı denediğini, şüphesiz ki, bu aynada görünenlerin ise bazı insanların hoşlarına gitmeyebileceğinden söz ediyor.¹³⁷ Bu anlamıyla aslında yazar, kendi sesini katmadan, ayna işlevini yerine getirerek hem siyasal İslâmcıların hem de Kemalistlerin romanda kendi mantıkları ile yer aldıklarını iddia ediyor.

Groteskin¹³⁸ olanaklarıyla harmanlanan romandaki kişiler, olaylar ve olgular ile ayna imgesi arasında bir açı olsa da, postmodern romanın gerçeklikle oynaması, gerçekliği yer yer deforme ederek, gerçekliğe ait farklı yüzleri gösterme iddiası düşünüldüğünde, siyasi bir romanda ironinin ve fantastiğin buluşarak gerçekliği yansıtması Kar’da cisimleşiyor. “Edebi eserde siyaset, bir konserin ortasında patlayan bir tabanca gibi kaba ama göz ardı edemeyeceğimiz bir şeydir. Şimdi çok çirkin şeylerden söz edeceğiz.” (Stendal) sözüne atıfta bulunarak, bir kez daha hem siyasetten söz edeceğini hem de siyasetin kötü bir şey olduğunun altını çiziyor.

Yıldız Ecevit ise, Kar’dan Orhan Pamuk’un “en sıradışı durağı” olarak söz eder.

“Fildişi kulesindeki sanatçı duruşundan hiç ödün vermeden üteren
Orhan Pamuk, bu romanında toplumsal konuları odağına alır ve bir

¹³⁷ “Şimdi siyasal bir roman yazıyordum bir yanıyla, bir fantastik yanı da var, sürrealist yanı da var romanın. Bence edebiyat ve şiir üzerine de bir roman. Fakat siyasal yönünü yazarken bir noktadan sonra Kars’ı olduğu gibi temsil etmesi değil , Türkiye’yi temsil etmesi. Tarihine bakılırsa Kars, Türkiye’ye oranla, daha solda, daha sosyal demokrat. Solun zaman zaman çok güçlü olduğu bir şehir. Oysa ben biraz Türkiye’deki biraz siyasal İslamcı hareketi de anlatmak istiyordum.”

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/131480.asp>

¹³⁸ “Grotesk, varlıkların absürd (sıra dışı) özelliklerle yeniden tasviri ile dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilme sanatıdır. Varlıklar bir yönleri ile dünyevi varlıkları çağırır da, diğer özellikleri bir insana veya hayvana ait olamayacak türdendir. Grotesk sanatının bir başka uygulaması, dünyaya ait olan canlıların her bir özelliğinin harmanlanması şeklindedir” <http://tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk>

toplumcu gerçekçi yazar *öykünmeciliği* içindeymiş gibi, konusal gerilimi de bayrak yaparak öyküler. Romancılığının bu noktasında belki de edebiyat eleştirisinin en işlek kulvarını oluşturan toplumcu kesimden yıllardır aldığı yoğun eleştirilere yaratıcı düzlemde bir yanıt vermeyi deniyordur Pamuk. Ancak, “Kar” toplumsal malzemenin yoğun kullanımına karşın, hiçbir zaman toplumsal gerçekçi bir roman değildir. Kar imgesinin yarattığı farklı bir masalsi ontolojinin eşliğinde, tiyatro sahnesinde oynanan oyunun yaşama aktığı bir kurgu oluşturur Pamuk; tiyatro oyuncularına kanlı bir ihtilâl yaptırır; varmış gibi görünen konu bütünlüğünü groteskin merceğinden geçirir, mantık dışına taşır.” (Ecevit, 2008: 37)

Hakikaten de Kar, ele aldığı olaylar ve yarattığı karakterler açısından, Türkiye’nin 2000’li yıllara ilişkin tüm siyasi tartışmalarını bünyesinde toplayan bir romandır. Postmodern edebiyatın “büyük anlatı”lara yönelik, aydınlanmacı aklı eleştiren tutumu, iyi; güzel bir geleceğin olanaklarının yıkıldığı saptaması ile birleşince, “büyük anlatılar” yerine, yerelliğin, cemaatleşmenin, tikelliğin öne çıkarıldığı bir siyasal ve sanatsal çerçeve kendini var etmiş; bu ise gerçekçi ve toplumcu sanat anlayışlarını mahkum etmeyi beraberinde getirmiştir. Gerçekçi roman izlerinin, ardında “büyük anlatı”ları gizlediği tezleriyle birlikte, içeriğin yerini metinlerarasılık, kolaj, pastiş gibi biçimsel denemeler alır. Toplumsal sorunları irdeleyen, düşündüren metinler, sosyolojik yönlendirmeleri gerekçesiyle sanata ihanet olarak algılanır ve eleştirilir. Dolayısıyla, siyasi bir roman olan Kar’ın hem tüm bu tartışmalardan azade olabilmesi hem de toplumsal olay ve olgulara romanın izleğinde yer verebilmesi için en akıllıca yol, gerçekliğin parodi biçiminde, groteskin açtığı yolda yansıtılmasıdır ki, Pamuk Kar’da nesnel anlatıcı kimliği taşıdığını iddia ederek bunu yapmaya çalışır.

“Yazar imgesi olarak da kafamda modernistlerin yazıyı bir çeşit sığınma ve koruma aracı olarak kullanan yazarından çok, aydınlanmacıların her şeyi anlayan ve gösteren yazarı vardı. Şimdi ikisinin de yetersiz ve fazlaca türetilmiş olduklarını biliyorum. Şeytanlarla fazlasıyla kaynaşan bir toplumda modernizmin şeytani

yeterince akıllı olamıyor. Aydınlanmacılığın akli da çoğu zaman şeytanlarla konuşabilmek için devletin gücü ve otoritesine sığınıyor. Belki de pek çok yazar gibi kavramlarla konuşamadığım için alegoriler arıyor, hikâyeler anlatıyorum. Ama şikayet etmiyorum ve talihli olduğumu biliyorum, çünkü benim ülkemde alegoriler felsefenin yerini tutar ve hikâyelere de teorilerden daha çok inanılır.” (Pamuk, 1999: 286)

5.1 “Kar”da Kars ve Ka: Bir Özet Denemesi

Masumiyet Müzesi’nde Kemal’in kimliğini Füsün üzerinden gerçekleştirmeye çalışması ve Füsün’u “öteki”leştirilmesi gibi, Kar’ı da sosyalist-feminist edebiyat eleştirisi çerçevesinde incelediğimizde romanın başında dillendirilen “intihar eden kızlar”ı araştırmak üzere Kars’a giden Şair’in, yine bu konuyu ikincilleştirerek, “aşk”ını öne çıkardığını görürüz. Bir başka deyişle kadınlar, erkek karakterlerin kendilerin gerçekleştirmeleri yolunda araçsallaştırılarak, görmezden gelinir ve unutturulurlar. Kar, yine erkek bir anlatıcı olan Orhan tarafından kitaplaştırılmıştır ama, Orhan Ka’nın en yakın arkadaşı olarak, onun günü gününe aldığı notlara, (3 defter) mektuplara, (İpek’e yazdığı aşk mektupları) ve Kars’ı ziyaret ettiğinde konuştuğu kişilerin tanıklıklarına ve kamera çekimlerine dayanarak romanı oluşturur. Ancak, Orhan, romanı yazarken, büyük ölçüde Ka’nın günlüklerinden yararlandığının da altını çizer. İki erkek anlatıcının –Ka’nın arkadaşı romancı Orhan Pamuk olsa gerektir- süzgecinden geçen olayları, olguları ve kişileri buluruz romanda.

Roman, on iki yıldır, Almanya’da siyasi sürgün hayatı yaşayan şair Ka’nın annesinin ölümü üzerine cenazesine katılmak için alelacele İstanbul’a gelmesinin ardından, evlenebileceği bir kız bulmak için arayışa girmesi¹³⁹ ve bir gazetenin teklifini kabul ederek, belediye seçimleri ve intihar eden kızları araştırmak ve haber yapmak için Kars şehrine gitmesiyle başlar. Kimdir Ka? Ka’nın bütün düşüncesi

¹³⁹ Üniversitede güzelliğiyle kendini büyüleyen Karlı İpek’in, yine Karlı Muhtar’dan boşandığını duymuştur.

şiiirdir ve kırk iki yaşındadır ve hiç evlenmemiştir. Ayrıca “yalnızlıktan hoşlanan, sıkılğan ve iyi niyetli doğru düzgün bir insandı ve bu özellikleri yüzünden özel hayatlarında hareketsiz ve başarısız olan Çehov kahramanları gibi kederliydi hep.” (Pamuk, 2002: 11) Asıl adı Kerim Alyuşoğlu olan şair, üniversiteden itibaren hiç hoşlanmadığı bu addan adının ilk harflerini kullanarak feragat etmiştir. Şiirlerini ve kitaplarını Ka olarak imzalamaktadır.¹⁴⁰ Dolayısıyla Ka'nın gerçek Türkiye'yi tanımak ve hakikaten merak ettiği belediye seçimlerine yönelik haber yapmak ve intihar eden kızları araştırmak gibi bir niyeti yerine geçmişte güzelliği aklında kalan güzel İpek'le buluşmak gibi bir derdi vardır. Roman boyunca, görünen ve görünmeyen niyetlerin, roman kişilerinin eylemlerine damgasını vurduğuna tanık oluruz. “Yıllardır tutkuyla aradığı masumiyet ve saflık duygularıyla” karı ve Kars'ı özdeşleştirir ancak, saflık ve masumiyet imgesi olarak kar, aslında masumiyetin test edildiği bir metafora dönüşecektir. Ka'nın talihi yaver gider ve gittiği kara batmış Kars'ta hatırlı bir kişi gibi çok iyi karşılanır. Ka'yı Karşılara üç yüz yirmi satışlı Serhat Şehir Gazetesi'ni çıkaran ve bir zamanlar Cumhuriyet gazetesine yerel haberler yollayan Serdar Bey tanıtır. Kars'ta kalacağı üç gün boyunca, Ka'ya neden Kars'ta olduğu sorulur. Bir yabancıнын Kars'a gelmesi, tedirginlik verici olarak algılanmaktadır. Şehre gelen bütün yapancıların, gazeteci de olsalar polise görünmeleri bir gelenek olduğundan, Ka da, 1940'lardan beri yapılagelen bu alışkanlığa uyarak, emniyete görünür. Ardından Ka'nın Kars şehrindeki ilk günü “intiharcı kızlar”ın yoksulluk ve sefalet içindeki ailelerini ziyaretiyle devam eder. On altı, on yedi yaşındaki gencecik kadınların intiharlarının bu kadar gündelik yaşamın içinde, habersiz, törensiz yaşanması, Ka'yı sarsar.

“Yaşlı çayhane sahibi ile zorla nişanlandırılmak üzere olan bir kız mesela, her akşam yaptığı gibi annesi, babası üç kardeşi ve babaannesiyle birlikte akşam yemeği yemiş, kirli tabakları yıkamış sonra da babasının av tüfeğiyle kendini vurmuş” (19)

¹⁴⁰ Babanın reddi.

Kadınlar, kendilerine yönelik her türlü baskılara, sınırlamalara, zorlamalara karşılık, kendi hayatlarını sessizce vermekte, bu dünyaya elveda demektedirler. Ancak Ka, intiharlar üzerinde pek durmaz. Şehirde ise, intiharların dinen günah olduğu propagandası yapılarak, intiharların önüne geçilmeye çalışılmaktadır. Kızlardan birinin, son intihar eden kişinin, “türbanlı kız” olması ile birlikte, kadın intiharları yerini “türbanlı kızlar” a yönelik “laik devlet” tarafından yürütülen kampanyanın anlatılmasına bırakır. “Erkeklerin kendini dine verip, kadınların intihar ettiği” (40) Kars¹⁴¹ şehrinde böylelikle bir tiyatro sahnesi açılır. Bu sahnede, siyasal İslâmcı teröristler, “türbanlı kızlar”, laik yarı-aydınlar, eski komünistler, Kürtler, tarikat şeyhleri, imam hatipli öğrenciler, tiyatro sanatçıları, polis şefleri, kontr-gerilla, Kemalistler yerlerini alırlar. Ka ise, Ateist Batılı burjuva şair olarak, alabildiğine dokunulmaz ve “beyaz”dır. Bembeyaz bir karın örttüğü ve yolların kapandığı Kars ise, tüm bu bileşenlerle patlamaya hazır bir bomba olarak saatinin gelmesini beklemektedir.

Ka'nın ve halkçı, Atatürkçü ve aydınlanmacı piyesleriyle Türkiye’de tanınan Sunay Zaim Kumpanyası'nın akşam Millet Tiyatrosu'nda Karşılıklarla buluşacağı ve yerel televizyonda naklen yayımlanacağı haberi Serdar Bey tarafından Serhat Şehir Gazetesinde haber olarak basılır. Ka'nın “Kar” adlı bir şiirinin olmadığını söylemesi ise bir şeyi değiştirmez.

“O kadar emin olmayan. Daha olaylar gerçekleştirilemeden haberini yazdığımız için bizi küçümseyen, yaptığımız gazetecilik değil kehanet olduğunu düşünen pek çok kişi daha sonra olayların tamına bizim yazdığımız gibi gelişmesi üzerine hayretlerini gizleyememiştir. Pek çok olay sırf biz önceden haberini yaptığımız için gerçekleşmiştir” (34)

¹⁴¹ “Bitip tükenmez savaşlar, kıyımlar, toplu katliamlar ve isyanlardan, şehrin Ermeni, Rus ve hatta bir ara İngiliz ordularının eline geçmesinden, kısa bir dönem Kars'ın bağımsız bir devlet olmasından sonra, İstasyon Meydanı'na heykeli dikilecek olan Kâzım Karabekir yönetimindeki Türk ordusu 1920 Ekim'inde şehre girmişti. Kars'ı kırk üç yıl sonra yeniden ele geçiren Türkler şehrin çar yapısı bu yeni planını benimseyip buraya yerleşmişler, çarların şehre getirdiği kültürü de Cumhuriyet'in Batılılaşmacı heyecanına uygun düştüğü için başta benimsemişler ve Rusların açtığı beş caddeye, askerden başka büyük bilmedikleri için Kars tarihindeki beş büyük paşanın adını vermişlerdi (Pamuk, 2002:26)

Böylelikle, karın sürekli yağarak yolları kapatmış olduğu Kars şehrinin Türkiye ve dünya ile tüm iletişimi kopmuş, tecrit olan Kars'ta buluşan siyasi güçlerin aktörleri için de uygun ortam yaratılmış olur. İpek'le yıllar sonrasında Yeni Hayat pastanesinde buluşan Ka'nın ilk izlenimi İpek'in hatırladığından çok daha güzel olmasıdır. Pastanede otururken, yan masalardan birinde oturan eğitim enstitüsü müdürünün bir İslâmcı terörist tarafından kurşunlanması ile şehirdeki gerginlik giderek tırmanmaya başlar. Ka ise, bir an önce "İpek'i kapıp, bu şehirden nasıl kaçabileceğini" (53) düşünür. Refah Partisi'ndeki eski solcu yeni dinci ve belediye başkan adayı arkadaşı Muhtar'ın yanına gidip emniyeti arayarak olup biteni anlatır. Muhtar'ın "buradan araman iyi oldu, nasılsa her yeri dinliyorlar" demesi üzerine Ka, geçmişindeki gibi korkunç bir öfke duyarak, neden siyasetten uzak durduğunu anlatır okuyucuya.

“ Bir zamanlar kendisini Nişantaşlı bir burjuva gibi gören siyaset meraklılarına duyduğu cinsten bir öfke geçti Ka'nın içinden. Lisede bu adamlar pandikleşerek sürekli birbirlerini ibne durumuna düşünmeye çalışırlardı. Bu faaliyetin yerini daha sonraki yıllarda birbirlerini ve daha çok da siyasal düşmanlarını polis ajanı durumuna düşürme oyunu almıştı. Ka bir polis arabasından, basılacak evi işaret eden muhbir durumuna düşürülmeye korkusu yüzünden siyasetten hep uzak kalmıştı. Şimdiyse, Muhtar dinci şeriatçı partiden aday olmak gibi on sene önce kendisinin de küçümseyeceği bir işi yapmış olmasına rağmen mazeret ve bahane yetiştirmekle yükümlü taraf gene Ka olmuştu.” (55)

Ka'nın insanlara öfkesi ve onları yukarıdan bakma eğilimi, diğer Orhan Pamuk karakterlerinde olduğu gibi kendini sürekli yalnız, dışarıda ve mutsuz hissetmesine neden olur. Ka'nın analizini ileride detaylandıracağız Ka ile Muhtar'ın eski arkadaş olmalarının yanında ortak noktalarının diğeri ise İpek'tir ve her ikisi İpek'i kendileri ile beraber olması için ayartmaya ve ikna etmeye çalışmaktadır. Muhtar, Ka'nın İpek'e hissettiklerinden habersiz olarak, eski eşini ikna etmek üzere Ka'yı görevlendirir ve Ka'ya evliliği boyunca İpek'i hangi başlıklarda üzdüğünü anlatır ve

artık İpek'i bunlarla üzmemek istemediğini ve yeniden kazanmak istediğini, bu konuda da Ka'nın yardımlarını beklediğini söyler. Polis gelir ve parti binası didik didik aranarak Muhtar ve Ka, ifadelerine baş vurulmak üzere emniyete götürülür. Ancak, emniyette Muhtar dayak yerken, Ka'ya dokunmazlar. "Muhtar'ı dövceklerini, kendisine ise dokunmayacaklarını utançla ve içi rahatlayarak anladı."(67) Ka, emniyetten çıktıktan sonra, adeta Muhtar'ı ANAP gibi merkez bir partiden değil de radikal İslâmcı bir partiden olduğu için içten içe suçlar ve bunun Muhtar'ın kişiliğiyle ilgili bir durum olduğunu düşünerek, dayak yemiş olmasını kendince meşrulaştırır. Kar altındaki sokaklarda yürürken, Necip adındaki imam hatipli bir lise öğrencisinin çağrısı üzerine bu kez de İslâmcı terörist Lacivert'le görüşmeye gider. Hakkında vur emri olan Lacivert, gizlenmektedir. Gizli eve, Necip, Ka'yı götürür. Hakkında bir sürü hikayeler anlatılan Lacivert¹⁴² ile görüşür. Lacivert, Ka'ya neden Kars'a geldiğini, emniyette neler olduğunu, Muhtar dayak yerken kendisinin niye dövülmediğini sorar, intihar eden kızlarla ilgili yazacağı haberin nasıl olması gerektiğini bildirir ve bir de Firdevsi'nin Şeyhnâmesi'nden Rüstem ve Suhrub'un hikâyesini anlatır. Ka'ya tepeden bakarak, onu, Batılı Ateist ve burjuva olarak gördüğünü söyleyerek gözdağı vermeye çalışır. Lacivert'in yanından aşağılanarak gönderildikten sonra, İpek, kız kardeşi Kadife ve babaları Turgut Bey'in olan ve oturdukları Karpalas Oteli'ndeki odasına döner. Yeni Hayat pastanesinde İpek'e, onunla evlenmek istediğini söyleyen Ka, İpek'e yakınlaşmaya çalışır. Öpüşürler. Bu arada bir ulak, Şeyh Saadettin'den bir mektup getirir; Şeyh Ka'yı dergahına davet etmektedir. Şeyh'i ziyaret eder, mağrurluk ve intiharlar üzerine konuşurlar. Yolda imam hatipli Necip'le yeniden karşılaşır ve Necip ilk

¹⁴² "Bazıları Lacivert'in devletin Diyarbakır'daki yönetici kadrosunu baskınlarla çökerttiği bir İslâmcı Kürt örgütünün Kars'taki tabanını ve kimi sınırlarını korumak için geldiğini söylüyordu, ama söz konusu örgütün aslında Kars'ta bir-iki meczuptan başka taraftarı yoktu. Son zamanlarda Marksist Kürk milliyetçileriyle, İslâmcı Kürtler arasında Doğu şehirlerinde başlayıp büyüyen çatışmayı yatıştırmak için geldiği her iki tarafın barışçı ve iyi niyetli militanlarınca söyleniyordu. İslâmcı Kürtler ile Marksist milliyetçi Kürtler arasında önceleri ağız dalaşları, küfürleşme, adam dövme, sokak kavgaları şeklinde başlayan sürtüşme, pek çok şehirde bıçaklamalara, satırlamalara dönüşmüş, son aylarda ise taraflar birbirlerini kurşunlayarak öldürmeye, birbirlerini kaçırıp işkenceli sorgudan geçirip (her iki tarafta naylon eritip, deriye damlatma, taşak sıkma gibi yöntemleri kullanıyordu) boğmaya başlamışlardı. Pek çoklarının "devlete yarıyor!" dediği bu savaşı sona erdirecek gizli bir arabulucu heyet için Lacivert'in kasaba kasaba gezerek zemin yokladığı da söyleniyordu (74)

İslâmi bilimkurgu yazarı olmak istediğinden söz ederek ona bir roman taslağını verir ve akşam imam hatipliler olarak Millet Tiyatrosu'ndaki gösteriye geleceklerini tiyatroyu izleyerek, Ka'nın şiirini dinleyeceklerini söyler. Sürekli birileri tarafından yolda durdurulan, davet edilen, gizli sırlar paylaşılan Ka, hiç kimseyi reddetmez; kimle konuşursa ona hak verir ancak onların sorunları ve dertleriyle de gerçek anlamda ilgilenmez. Herşey onun için nettir, yollar açılır açılmaz İpek ile Kars'tan uzaklaşmak. Akşam yemeği için otelde Turgut Bey ve kızları tarafından beklenmektedir. İpek'in kardeşi Kadife ise şehirdeki "türbanlı kızların" lideri konumundadır. Başını açmak isteyen bir arkadaşları Hande de, yemekte aralarında ve örtünme ve İslâm'ı konuşurlar. Yemek sonrasında Millet Tiyatro'suna giden Ka, kürsüde şiirini okur, şiirden sonra Sunay Zaim ve eşi Funda Eser "Vatan yahut Türban"¹⁴³ adlı oyunlarını sergilerler. Oyunda, kara çarşaf içindeki kadınların çarşaflarını çıkararak özgürlüğünü ilan etmeleri üzerine kuruludur. Buna izin vermeyen "eli tesbihli yobazlar şiddetle karşılık verirler, saçlarından sürükledikleri kadını tam öldürecekken, onu Cumhuriyet'in genç askerleri" (148) kurtarır. Oyunun yarattığı infial ve seyircilerin kimilerinin alkışlaması kimilerinin yuhalaması sonucu tiyatro sahnesi adeta Kars'in merkezi, ve oyun da gerçek hayat gibi resmedilerek bir darbe ortamı oluşturulur. Sahnede, oyunun bir parçası gibi görülen askerlerin silahlarını ateşlemeleri ile seyircilerden pek çok kişi, bilimkurgu yazarı olmak isteyen Necip de dahil olmak üzere, ölür.¹⁴⁴ Darbeci Z. Demirkol ve arkadaşları Kars'ta yönetimi ele alırlar. Kars'ın telefonları kesilir, dış dünya ile bağlantısı tamamen kopartılır. Şehirde sokağa çıkma yasağı ilan edilir. Bütün olup bitenlerden sonra Ka, "İhtilal Gecesi" adlı bir şiir yazar ve Karpalas Oteli'ndeki odasında on saat kesintisiz bir biçimde uyur. Şehirde ise darbe gecesi hem Millet Tiyatrosu'nda hem de dışarıda pek çok kişi öldürülür. 29 kişinin öldürüldüğü darbe ertesinde, Ka, gülümseyerek uyanır ve İpek'le cilveleşir. Ancak

¹⁴³ Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre hatırlanmalı.

¹⁴⁴ "Kars'a geldiği ilk gece onlarla tanıştıran Sunay Zaim, sahnelemek istediği "sanat eserini" böyle karanlık işlere karışmış eli silahlı maceracıların kirleteceğini düşündüğü için bütün gün direnmiş, ama sanattan anlamayacak ayak takımına karşı silah kullanabilen adam gerekebileceği yolundaki haklı karşı çıkmalara son anda karşı koyamamıştı. Daha sonraki saatlerde bu karardan çok pişman olduğu, bu serseri kılıklı adamların kan dökmesinden vicdan azabı duyduğu söylenecekti, ama pek çok şey gibi bunlar da söylentiydi yalnızca." (161)

İpek’le bir türlü sevişememektedirler. İpek, Ka’nın sevişme önerilerine, babasının otelde olduğu gerekçesiyle reddeder. Babasının “burnunun dibindeyken sevişemeyeceği” (211) ni söyleyen İpek’le sevişebilmek için adeta Kars’taki “muhalif” bazı güçleri bir araya getirip, bir bildiri yazdırarak, Almanya’daki olmayan bir gazeteci Hans Hansen’e yayınlatacağını söyler. Başta Lacivert olmak üzere bütün muhalif güçler tuhaf bir biçimde ortak bir bildiri yazarak, imza atarlar. Asya Oteli’nde yapılan gizli toplantı ironik bir biçimde anlatılır. Eski solcu, aydınlanmacı Turgut Bey’in gitmesi ve bildirinin çıkmasına katkı yapması için kızları İpek ve Kadife oldukça çaba harcarlar. Çünkü Turgut Bey çok nadir otelden çıkan biridir. Toplantıdaki tek kadın ise, “türbanlı kızlar”ın lideri Kadife’dir ve Karslı Müslüman kız olarak imza atar. Lacivert ise toplantıyı Kadife’ye kızgınlığı nedeniyle terk eder. Ancak bir süre sonra Kadife, söylediklerinden pişman olur ve Lacivert’in saklandığı evde olmadığını öğrenerek, Ka’dan yardım ister. İpek ve Kadife, Ka’dan Lacivert’in nerede olduğunu bulmalarını isterler. Ancak araştırmalarına rağmen Lacivert’ten hiçbir haber alınmaz. Bu arada, Serhat Şehir Gazetesi’nde kendi ile ilgili “Kars’da bir Allahsız” yazısını Muhtar’dan duyar ve öldürülebileceği korkusuyla akşam yemeği yemek üzere Karpalas Oteli’ne gelir. Yemekte konuk, Serhat Şehir Gazetesi sahibi ve yazarı Serhat Bey’dir. Gazetelerin dağıtılmaması konusunda anlaşılır, gece İpek’le sevişirken, artık babası olduğunda da sevişebilmektedir, bir patlama olur ve ertesi sabah Lacivert’in yakalandığı haberi verilir. Sunay Zaim, Ka’yla görüşerek Ka’ya Lacivert’in serbest bırakılması karşılığında Kadife’nin Millet Tiyatrosu’ndaki akşamki gösteride oynayarak türbanını çıkarırsa, sevgilisini serbest bırakabileceklerini, bunun için hem Kadife’yi hem de Lacivert’i ikna etmesi gerektiğini Ka’ya iletir. Ka, kabul eder; arabuluculuk ve ikna işini ayrıntılarıyla konuşurlar. Ayrıca Ka’ya iki tane koruma verilir. Önce Kadife’yi sonra da Lacivert’i buna ikna eder. Lacivert salıverilir, Kadife de Millet Tiyatrosu’nda oynayacağı rolü için hazırlıklara başlar. Ancak Lacivert salıverildikten sonra, Ka’yı saklandığı yerden bir kez daha çağırarak, Kadife’nin akşamki oyuna çıkmaması ve başını açmaması gerektiğini söyler. Bu mesajı Kadife’ye iletmek üzere Millet Tiyatrosu’na giderken, yolda Z. Demirkol ve

adamlarınca durdurulur, Lacivert'i bırakma işinin Sunay Zaim'in tek başına aldığı bir karar olduğu anlaşılır. Z. Demirkol, Lacivert'in nerede olduğunu sorar Ka'ya, ancak Ka, Lacivert'i ele vermez; bunun üzerine Z. Demirkol ve adamları tarafından dövülür, işkence edilir. Z. Demirkol, İpek'in bir zamanlar Lacivert'in metresi olduğunu anlatır. Emniyetin yaptığı dinlemelerde bunun ortaya çıktığını, Muhtar'ı aldatarak İpek'in Lacivert'le seviştiğini bu ilişkinin de uzunca bir süre devam ettiğini, ardından Lacivert'in İpek'in kızkardeşi ve 'türbanlı kızlar'ın lideri Kadife ile sevişmeye başladığını, hatta bir süre iki kadını birlikte idare ettiğini, kızların babaları Turgut Bey'in Kars'a gelmesi üzerine İpek'in Lacivert'le ilişkisini bitirdiğini anlatır. Ka, İpek ve Lacivert'in ilişkisinden dolayı kıskançlık krizine girer adeta. Ancak, Lacivert'in yerini söylemez. Otele ve İpek'e döner, bunları İpek'e sorar. İpek itiraf eder ancak, bütün olanların geçmişte kaldığını, Ka ile birlikte yeni bir hayata başlamak üzere Frankfurt'a geleceğini yineler. Ka'nın, öfke ve kıskançlık krizleri devam etmektedir. İpek'le birlikte ağlarlar. Ka, İpek'i sözleriyle kırmaya ve aşağılamaya çalışır ancak İpek, bunlara şevkatle karşılık verir, ve onunla Frankfurt'a gitmekte kararlı olduğunu, tüm bunların geride kalacağını yineler. Yarım saat sonra otelde buluşmak üzere sözleşirler, ve Ka çıkar. Ka, Kadife ile buluşmaya ve Lacivert'in son mesajını bildirmeye gider. Lacivert'in bırakıldığını ama Lacivert'in gece sahneye çıkıp başını açmasını istemediğini iletir ve Lacivert'in mektubunu verir. Ayrıca Kadife'ye ablası ile Lacivert arasındaki ilişkiyi bildiğini, Lacivert'in bu kadar sevilecek ne özelliği olduğunu sorar. Giderek kıskançlık ve pişmanlığa batan Ka, Lacivert'i ihbar eder. Lacivert ve yanındaki 'türbanlı kız' Hande öldürülür. İpek de olanlar üzerine Ka ile Frankfurt'a gitmekten vazgeçer. Bu arada Kadife oyuna çıkmıştır, ancak sahnede Sunay Zaim'e rol icabı ateş eder, silah dolu olduğundan öncesinde sahnede öleceği Serhat Şehir Gazetesi'nde yazılan Sunay Zaim vurularak ölür. Ka, ise Frankfurt'a eski günlerine döner. İpek'e göndermediği aşk mektupları yazmaktadır. Kars'a gidişinden dört yıl sonra da bir faili meçhule kurban giderek ölür. Sonuç olarak, romandaki karakterlerden, Lacivert, Necip, Ka ve Sunay Zaim vurularak öldürülmüş olurlar. Tıpkı Tanzimat döneminin ilk romanlarında olduğu gibi, ana karakterlerin hemen hepsi ölür.

5.2 “İntiharıcı” ve “Türbancı” Kızlar ve Kars’ta Kadın Olmak Üzerine

Kar, erkek bir kahramanın, Ka’nın, Kars’ta bulunduğu üç gün boyunca başından geçenleri günlüğüne yazmasıyla ve bu günlüğün ölümünden yaklaşık kırk gün sonra yakın arkadaşı Orhan’ın (Orhan Pamuk) Frankfurt’a giderek, Ka’ya ait eşyaların arasında bu günlükleri bulması, okuması sonrasında olup biteni merak ederek Kars’a gitmesi ve hikâyeyi romanlaştırmaya karar vermesiyle oluşan bir romandır. Dolayısıyla iki anlatıcı da, biri birebir olayları yaşayan Ka, diğeri ise, olayları Ka’nın günlüklerinden ve kendi tanıklıklarından öğrenen Orhan’ın bakış açılarıyla yazılmıştır. Orhan’ın bakış açısı, yani Tanrı yazar olarak her şeye hakim bakış açısıyla kaleme alınır. Masumiyet Müzesi’nden farklı olarak, Ben-anlatıcı yerine, Kar’da Tanrı-anlatıcı vardır. Ancak bu Tanrı anlatıcı, Orhan, Kemal’in günlüklerini aktarır; dolayısıyla kahraman anlatıcının ifadesi dolayım olarak aktarılır. Tıpkı, Masumiyet Müzesi’nde Kemal’in romancı Orhan Pamuk’a hikâyesini anlatması gibi. Romanlar bu anlamıyla, Ka’nın ve Kemal’in dilinden anlatılır diyebiliriz. Hikâyeleri romanlaştıran Orhan Pamuk ise, bu iki karakterin anlatılarına sadık kaldığını iddia etmektedir.

Romandaki kadın karakterler bu anlamıyla erkek karakterlerin bakış açısıyla ve onların dilleriyle anlatılmıştır. Ka’nın Kars’a gelme nedeni, görünüşte kadın intiharları ve belediye seçimleri iken, asıl amacı üniversite döneminde güzelliğine “âşık” olduğu İpek’le evlenmektir. İpek’in eski kocası Muhtar, belediye seçimlerine dinci bir partiden adaylığını koymaya hazırlanmaktadır; eski belediye başkanı bir cinayete kurban gitmiştir. Ka’nın görünüşteki iki nedeni üzerinde romanda neredeyse hiç durulmaz. Bu anlamıyla Ka, Kars’a gelebilmek için, özellikle intiharları kullanarak, bunları kendi amaçları için araçsallaştırmıştır; malzeme yapmıştır. Geldiği ilk gün, intihar eden kızların ailelerinden birkaçını ziyaret eder, intihar hikâyelerini dinler ve roman boyunca bu sorun adeta unutturulur; geçiştirilir. Ka, bu duruma ilişkin herhangi soru sormaz, bir çözüm önerisinde bulunmaz,

hissettiklerini ya da gözlemlerini çevresindekilerle paylaşmaz. Sanki “yok” hikâye gibi, gencecik kadınların ölümlerindeki travma geçirtilerek, yerini Ka'nın “türbancı kızlar” olarak tanımladığı kadınların başlarını kapama özgürlüklerine geçilir. En temel hak olan, yaşama hakkından, kadınların başlarını örtmesi “hakkı”na kaşla göz arasındaki geçişin günümüzdeki türban konusundaki gibi pek çok demogojiyi içinde barındırması ve temel insani değerlerin görmezden gelinerek yok sayılmasına ilişkin ilginç oldu bitti romanda da karşımıza çıkar.

Ka, hem “intiharıcı” kızlar, hem de “türbancı” kızlar diyerek, -cı eki nedeniyle sorunların mağduru kadınları toptanlaştırır, genelleştirir, küçümser ve alaya alır adeta. Aslında bütün Kars da, özellikle intihar eden kadınlara ilişkin bu tavra sahiptir. Görmezden gelerek, gündeme almayarak sorunun hallolacağına yaslanan bu bakış, sorunların temellerine inerek çözümler bulmak yerine, üstlerini örterek, ayıp sayarak yokmuş gibi davranır. İntihar eden kadınlara ilişkin sorular sormak bunların nedenlerini öğrenmek yerine, kadınlar “sorunlu” olarak mahkum edilir, adeta uyum sağlayamadıkları, mevcut ataerkil düzene eklenemedikleri için de karalanır ve ayıplanırlar. Kar da, bütün şehir, intihar olaylarının Batman'dan¹⁴⁵ bulaştığına inanırken, Batman'dan intiharı getirdiğine inanılan kadın, sanki bir vebalı imiş gibi zikredilir.

¹⁴⁵“Batman'da, Diyarbakır'da, Urfa'da kadın intiharları inanılmaz bir hızla, görmezden gelinemeyecek bir sayıya ulaştı. Sadece Batman'da, 2000 yılında tam beş ayda yaklaşık 30 civarında kadın resmi kayıtlara göre "intihar" etti. Son aylarda basına pek yansımayan intiharların aslında durmadığını, töre cinayetlerinin ve intiharların sürdüğünü ancak Batman'a gidince öğrenebildim. Konuştuğum erkekler intiharların nedenlerini göçten kirlî savaşa, yoksulluktan kadınlar üzerindeki geleneksel baskıya pek çok nedenle açıklamaya çalıştı. Bütün bunların topyekün payının olduğu açık. Ama bunlar herkes için özellikle de Batmanlılar için "en kabul edilebilir" gerekçeler. Oysa, hiç yüzleşmek istemedikleri, duymak ve konuşmak istemedikleri diğer gerçekler ise intiharların asıl nedenleri arasında ilk sırada, çünkü kadınların anlattıkları çok farklı. Öğrendiklerim şunlar: "İntihar" denilen olgu aslında ikiye ayrılıyor. Gerçekten kadınların kendi elleriyle yaşamlarına son verdikleri olaylar (ki bunların da aslında intihara zorlanma, başka seçenek bırakmama nedeniyle gerçekleştiğini biliyoruz). Bu "biçimdeki" intiharların altında yatan en önemli nedenlerden biri "ensest". Evet bu aslında sır olarak saklanmaya çalışılan, kimsenin dillendirmeye cesaret edemediği acı bir gerçek”
(http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2639)

“İntiharın tıpkı veba gibi bulaşıcı olduğu fikri intihar etmek için Batman’dan Kars’a gelen bir kızdan sonra ortaya atılmıştı ilk. Kızın öğleden sonra Atatürk Mahallesi’nde, karla kaplı iğde ağaçlarının altında bir bahçede (onları evlerine almamışlardı) sigara içerek Ka’nın konuştuğu dayısı, yeğeninini iki yıl önce gelin gittiği Batman’da sabahtan akşama kadar evi işi yaptığını, çocuğu olmuyor diye kayınvalidesi tarafından sürekli azarlandığını Ka’ya anlatmış, ama bunların yeterli intihar nedeni olmadığını, kızın bu fikri bütün kadınların kendini öldürdüğü Batman’da kaptığını, hele burada Kars’ta ailesinin yanındayken merhumenin çok mutlu gözüktüğünü, bu yüzden tam Batman’a döneceği sabah başucunda iki kutu uyku haptı aldığı yazılı bir mektupla yatakta ölüsünü bulmalarının kendilerini çok şaşırttığını açıklamıştı.” (21)

İntihar eden kadının hikâyesi, iki erkek tarafından konuşulur. Kadının sürekli ev işi yapması, üstüne üstlük, çocuğunun olmaması gerekçesiyle sürekli azarlanıp aşağılanması, yeterli neden olarak görülmez. Oysa biliyoruz ki, ataerkil düzende üstelik feodal ilişkilerin belirleyici olduğu coğrafyalarda, evin çocuksuz gelinlerinin hiçbir söz hakkı yoktur. Evdeki “kaynana” figürünün, erkekler kadar, onlarla işbirliği ve uzlaşısı içinde, evin diğer kadınlarını ezdiğini biliyoruz. Kadının Batman’da hiçleştirilerek çalıştırılması ve aşağılanması, dayısına göre bir vakıa, sıradışı bir olay değildir. Çünkü özellikle feodal ataerkil düzenin hakim olduğu Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerimizde, gelinlik statüsü, eğer bir de çocuğu olmuyorsa, en “öteki” olarak nitelendirilmeye çok açıktır.

Türkiye’nin gündemine tıpkı, Ka’nın gündemine olduğu gibi kimi zaman giren ve ataerkil devlet tarafından olabildiğince örtbas edilen kadın intiharları, intihar olarak kayıtlara geçirilmek istense de, her zaman intihar değildir. Kadınlar ya töre, ya namus gibi ilkel ataerkil algılayışlarla ölüme mahkûm edilmektedir. Kadın ya seçeneksiz bırakılarak intihara zorlanmakta, ya da intihar adı altında aile bireyleri tarafından öldürülmektedir.¹⁴⁶ Ka, intihar eden kadınların ailelerine birkaç soru sorar

¹⁴⁶ "14 yaşında itin kopuğun biriyle evlenmeye zorlandı. Adam sabıkalı biriydi. İmam nikahıyla evlendirildi. Ve hamile kaldı. Adamın ağır şiddetine maruz kalıyordu, dayak, işkence hepsi vardı. Dayanamayınca kaçıp ailesinin yanına geldi. Aile için kocadan ayrılmak, orospu olmakla eş değer.

ve ailelerinin söylediklerini doğru kabul ederek, bu intiharların ne de gereksiz bir biçimde gündelik hayatın içinde yer alıyor olmasından hayıflanır. Son derece dışarıdan ve sıradan olarak nitelediği bu intiharların, asıl gerekçeleri konusunda hiç düşünmez adeta, verili yanıtları, ailelerin anlattığı hikâyeleri kabul eder ve bir daha “intiharcı kızlar” hakkında düşünmez bile. Bu anlamıyla Kars’daki yerel ve merkezi devlet otoritelerinin tezlerini onaylar adeta. Olayı büyütmez, abartmaz ve bir “intihar salgını” başlamaması için olaydan söz etmez, bir başka deyişle Ka da uzlaşarak, intihardan söz etmemeyi yeğler. Görüştüğü altı aile, kızların hiçbir şikayeti olmadığını, olaya çok şaşırıp çok üzüldüklerini anlatırlar hep.

“Yaşlı bir çayhane sahibiyle zorla nişanlandırılmak üzere olan bir kız mesela, her akşam yaptığı gibi annesi, babası, üç kardeşi ve babaannesiyle birlikte akşam yemeği yemiş, kirli tabakları kardeşleriyle her zamanki gibi gülüşüp ve çekişerek topladıktan sonra, tatlı getirmek için gittiği mutfaktan bahçeye çıkmış, pencereden annesiyle babasının yatak odasına girip babasının av tüfeğiyle kendini vurmuştu. Silah sesinden sonra yatak odasında, mutfakta sandıkları kızlarının kanlar içinde kıvranan gövdesini bulan anne babasının onun neden intihar ettiğini hiç anlayamadıkları gibi, mutfaktan yatak odasına geçmesine de akıl erdirememişlerdi.” (19)

Ka, ailelerin şaşkınlığına ve iyi niyetlerine ortak olur, kardeşleriyle şakalaşmasından anlaşılacağı gibi daha oyun çağında olan bir çocuğun, yaşlı bir çaycıyla zorla evlendirilmek istemesini hiç sorgulamaz; üzerinde durmaz.

“On altı yaşındaki bir başka kız, her akşamüstü yaptığı gibi, televizyonda hangi kanal izlenecek ve kumanda aletini kim tutacak diye iki kardeşiyle saçsaça başbaşa kavga etmiş, onları ayırmaya gelen

Kocasını da zaten artık istemiyor. Şimdi kızı böcek ilacı içip intihar etmeye zorluyorlar. Bir yıl önce de kız kardeşini sadece telefonla bir erkekle konuştuğu için bir hafta odaya aç susuz hapsedip inanılmaz baskı yaparak, böcek ilacı içmeye zorladılar. Kız sonunda ağabeyinin verdiği böcek ilacını içmek zorunda kaldı ve öldü.” Bir başka tanıklık, “10 yaşında kendisine tecavüz eden bir adamla, üçüncü karı olarak imam nikahıyla evlendirildi. Adam 52 yaşında. Daha önce iki ablasını da üvey babası satmış. Kız şimdi 22 yaşında. Kocasının dayaklarına dayanamayıp kaçtı ve bir arkadaşının evine sığındı. Kocasının öldüreceğinden korkuyordu, kaçtığı için. Ama öğrendiğimize göre ağabeyi bulmuş ve alıp götürmüş. Şimdi kendini öldürmeye zorlanacağını düşünüyoruz. Bu da kayıtlara intihar olarak geçerse şaşmayız.” (http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2639)

babasından iki sert tokat yedikten sonra, odasına girip koca bir şişe tarım ilacı Mortalin'i gazoz içer gibi kafasına dikmişti. Bir başkası, on beş yaşında severek evlendiği, altı ay önce bir çocuğunu doğurduğu işsiz ve ezik kocasından yediği dayaklardan öylesine yılmıştı ki, olağan bir kavga sonrası mutfağa girip kapısını kilitlemiş, içeride ne yaptığını anladığı için kapıyı kırmaya çalışan kocasının bağırışlarına rağmen daha önceden hazırladığı kanca ve iple bir hamlede kendini asmıştı.” (19)

Ka ise, ailelerin yoksulluğu karşısında dehşete kapılır. Karın, “sanki bir tür perde etkisi ile”, beynini karıncalandırdığını ve sefaletle, yoksullukla ve yoksullarla ilgili düşünmeyi hafızasının reddettiğini belirtir. Nişantaşılı, kibirli, hayatta hiçbir şeyi ciddiye almayan, insanları küçümseyen Ka, zorlandığı durumlarda olduğu gibi, gördükleri karşısında sorgulamak ve üzerine gitmek yerine, geçiştirmeyi ve unutmayı tercih eder. Hatta bu intihar hikâyelerindeki gündelik yaşamın sıradanlığını bozan ve ölüme hızla geçen biçimi karşısında büyülenir.

Vali yardımcısıyla yaptığı bir konuşmada, valinin mutsuzluğun bir intihar nedeni olamayacağını söyler. Vali muavinin akıl yürütmesine göre, intiharların nedeni, “intihar etmeyin” telkini yapan devletin, ailelerin, yerel yöneticilerin, din adamlarının, okul müdürlerinin erkek sesine karşı öfke duydukları için intihar etmeye devam ettiğini söyler ki, bu en azından Ka'dan farklı olarak bu konuda düşündüğünü ve kendince birtakım saptamalarda bulunduğunu gösterir.

Batman'daki kadın intiharları, Türkiye'nin gündemine 2000'li yıllarda girdi. Ortalamanın üç katı olarak görülen intiharların nedenlerini araştırmak üzere Meclis bir komisyon kurar. Ancak bu intiharlar gündeme getirilmişken, bir diğer tartışma ise, “Batman'ın imajı”dır. Kadına yönelik şiddetle ve kadın intiharlarıyla özdeşleştirildiği iddiasıyla, Batman “sakinleri” imajlarına hanel gelmemesi adına, olayın fazla büyütüldüğünü, intihar hikâyelerinin basılı ve görsel medyada sıklıkla yer verilmesinin, adeta “veba” gibi bir salgına yol açabileceğini iddia etmişlerdir.

Konuşulmazsa, dillendirilmezse yoktur, zihniyetinden yola çıkılarak, adeta intiharlar üzerine araştırma yapanlara ya da bunu gündeme getirenlere düşmanca bakılmıştır.

Ka, ise Kars'ta, altı hikâyeyi intihar eden kadınların ailelerinden öğrenir ve ailelerin bile “tuhaf” bulduğu ölüm şekillerini sorgulamaz. Bu kızlardan, biri, Teslime ise, Kars'ta “türbanlı kızlar” olarak bilinen bir grubun önde gelenlerinden biridir. Onun intiharı, şehirde Diyanet'in imamlar eliyle yürüttüğü “İnsan Allah'ın bir şaheseridir ve intihar bir küfürdür.” kampanyasına rağmen şaşkınlık yaratır. Çünkü inançlı birinin, kendini öldürmesi, kafırlığı bile isteye seçmesi anlamına gelir ki, bu “türbanlı kızlar”ın inançlarını sorgulanmasına neden olabileceği için, bir tedirginlik ve bir infial yaratır. Teslime'nin intiharı sonrası ise, bu intiharlar, tekil kadın intiharları biçiminden çıkarak, Kars'taki İslâmi hareketin de karşı çıkarak, engellemeye çalıştığı, bir siyasi hesaplaşma üzerinden tartışılır. Bu anlamda, kadının kendi ölümüne dair sorunları gündeme taşınması yine söz konusu olmaz. Türbanlı Teslime'nin intiharı, bir kez daha erkek egemen toplum tarafından siyasetlerinin bir malzemesi olarak dolaşıma sokulur.

Teslime'nin hikâyesinde, ise diğer “intiharcı” kızların hikâyesinden farklılık görünmektedir. Teslime'nin ailesi, diğer kızların aksine, Kars koşullarına göre, orta sınıf bir aile izlenimi verir. Eğitim enstitülü bir kız olan Teslime, başındaki türbanı çıkarmadığı için Ankara'dan gelen emirle okul binalarına sokulmayan kızlardan biridir. Ailesinin ve babasının baskılarına rağmen türbanı çıkarmayı reddeder ve devamsızlık nedeniyle okuldan atılmak üzereyken, umutsuzluğa kapılarak intihar eder. Teslime'nin intiharı ise, Karşılılar tarafından şaşkınlıkla karşılanır çünkü intiharın yasak olduğunu bildiği halde, dininin hükümlerine karşı çıkması, siyasal İslâmcı erkekler tarafından öfkeyle karşılanır.

Teslime'nin hikâyesi üzerinden, Kars'taki “türbanlı kızlar”ın sorununa tanık oluruz. Ancak, kadınlar üzerinden siyasal İslâmın mücadele başlıklarından biri olarak Türkiye gündeminin de son yıllardaki en yakıcı problemlerinden biridir türban. Türkiye kamuoyuna, bir “özgürleşme” mücadelesi olarak dayatılan türbanı

mücadelesinin, savunulduğunun aksine, kadınları örtünmeye yönelik olarak teşvik etmesi düşünüldüğünde, bir özgürleşme mücadelesinden çok kadının bedeniyle yabancılaşması sonucunu doğurduğundan bir tutsaklık öyküsü olarak okunabilir ancak. Siyasal İslâmın yaygınlık kazanarak, meşruluk kazanmasının en büyük mağduru ise kadınlar olacaktır. Kadının saç telinden yola çıkılarak, kadın bedeninin günâh yüklü bir nesne olarak algılanması, bundan kaynaklı olarak da erkeğin bakışlarından gizlenmesi gereken bir günâh objesine dönüştürülmesi, içten içe bir korkuyu¹⁴⁷ yansıtmakla birlikte; ataerkil sistemin kadına yönelik görünmez kılma eyleminin, bu kez de din adına hayata geçirilmesi anlamını taşır. Kadın bedenini, parçalara ayırarak, neredeyse pornografide yapıldığı üzere, bütününe yabancılaştırarak erkek hazzının aracı haline getirilmesi, kadınlara yönelik en büyük aşağılamalardan biri olarak kabul edilmeli iken, buna inançlar adına farklı anlamlar yüklemek ve özgürleşme biçimi olarak ifade etmek, üzerinde hassaslıkla durulması gereken bir durumdur. Ataerkil düzenin, kadınları erkekler lehine aldatmak için kullandığı büyük bir ideolojik yönlendirme biçimi olarak türban, ataerkil düzenin normlarını sağlamlaştırmak ve sıkılaştırmak açısından kullanılan kadına yönelik en büyük tehdit simgelerinden biri olarak bugün durmaktadır.

Tek Tanrılı dinlerde olduğu gibi İslam dininde de kadının ikincilleştirildiği açıktır. Kuran'da yer almasa bile, yaygın inanişâ göre, Havva Adem'in kaburga kemiğinden

¹⁴⁷ “Seyyid Kutup gibi Ayettullah Humeyni de Batılı kadınlara tanınan özgürlüklerin sahte olduklarını ilan ettiler. Konuyla alakasız herhangi birinin gözüyle bakıldığında, bir kadının rastgele bir cinsel obje olmaktansa, İslam devriminin koruması altında oluşu daha iyi görünecektir. Bu, kadınlara ilişkin erkeksi bir korkuyu yansıtır; kadınların güçlü arzuları dizginlenemez, tehlikelidir ve bu yüzden sıkı kurallarla baskı altında tutulmalı, kuralların ihlali en ser biçimde cezalandırılmalıdır. İslâmın ilk yıllarında Halife Ali'ye atfedilen bir içtihatta görüldüğü gibi, açıkça dile getirilen bir özelliktir bu: “Yüce Allah cinsel arzuyu on parçadan yaratmıştır; sonra dokuz parçasını kadınlara, bir parçasını erkeklere vermiştir.” Kadınların gücünün böylesine abartılması Hıristiyan inancıyla taban tabana zıttır; Hıristiyanlık, Pauline geleneğinin doğurmanın zorunlu önkoşulu olarak kabul ettiği cinsel perhizi ve anne-soyluluğu öne çıkarır. İslâm'ın tavrının kökenleri, kadının ticarete, kabile politikasında ve sekste merkezi bir rol oynadığı pagan Arap toplumunda yatar.” (Ali, 2002: 83)

yapılmıştır¹⁴⁸. Gerek zamansallık gerekse, dillendiriliş açısından ikincillik bu söylemde kendin açıkça göstermektedir.

“Kuran’ın sessiz kaldığı, Havva’nın nasıl, neden ve ne zaman yaratıldığı konularına Kuran yorumcularının getirdikleri yanıtlar genellikle hadislere dayandırılır ve gerçekten de erkek egemenliğini pekiştirici doğrultudadır. Bu hadislerin “sahihliği” noktasında da tartışma olmakla birlikte, Smith ve Haddad’ın belirttikleri gibi, İslami ülkelerde var olan kadın imgesi daha ziyade ataerkil geleneğin öğeleriyle örülmüştür. Kuran’da, Havva’nın Adem’in kaburga kemiğinden yaratıldığına ilişkin herhangi bir anlatının bulunmadığını pek az Müslüman bilmesine karşılık, kadının eğri bir kaburgadan yaratıldığını, dolayısıyla da başıboş bırakılmamasını isteyen Peygamber hadisini hemen herkes bilir. Mahmut Salabi gibi yorumcular bu hadisi kendi bakışlarına uygun olarak değerlendirip müminlere sunarlar: “Havva’nın Adem’in kaburgasından yaratıldığı bizim için açıktır. Tıpkı yaratıldığı kaburganın eğri olması gibi, Havva’nın duyguları da eğridir.”(Berktaş, 1996: 74)

Dinlerin de kadını gerek kutsal kitaplar, gerek hadisler¹⁴⁹ yoluyla erkeğin ‘ötekisi’, erkekten yaratılan; suret (asıl olmayan), kendi kendini yönetebilecek selahiyetten aciz gibi nitelemelerle, ataerkil düzeni yeniden ve yeniden ürettikleri ortadadır.

Kar’da ise, Ka, her başlıkta olduğu gibi bu başlıkta da, toplumsal ve siyasi dinamikler, sorunlar ve nedenleri üzerine düşünmeyi bir kez daha erteler. Ka’nın böylesi nedensellik bağı kuran bir beyni, sorular soran bir kafası ve tüm bunları

¹⁴⁸ İslamcı yazar, “Hidayet Şefkatli Tuksal’ın incelemesine göre, bazı hadisler kadınları şöyle sıralamaktadır: Erkeğin kaburga kemiğinden yaratılmışlardır, eğridirler, düzeltilemezler; akıl ve din bakımından eksiktirler; cehennemın çoğunu oluştururlar; nankör ve süs düşkün, cimridirler; sır tutamazlar; huysuz ve kıskançtırlar; eşlerine ihanet ederler; baştan çıkarıcı, uğursuzdurlar; önünden geçtikleri kişinin namazını bozarlar” (Çakır, 2000: 16)

¹⁴⁹ “Buhari’nin bir hadisine göre, bir gece yolculuğu sırasında Hz. Muhammed, “cehennemın hep kadınlarla dolu olduğu”nu fark etmişti. Farklı bir hadiste aynı şekilde Peygamber’in “Eğer bana birine Allah’tan başka birine itaat etmesini buyurma yetkisi vermiş olsaydı, mutlaka kadınların kocalarına itaat etmelerini buyururdum, bir kocanın hakkı karısından o kadar çoktur.” dediği yazılıdır. Bu çitahları çoğu sonradan yazılma olduklarından, burada önemli olan bu sözlerin Peygamber’in söyleyip söylemediği değil, bunların söylendiğine inanılması ve bu şekilde İslam kültürünün bir parçası haline gelmesidir.”(Ali, 2002: 83)

kese nokta ilgisi olmadığını açıklıkla ifade etmemizde zannedirim hiçbir sakınca yoktur.

“Ka siyasal İslam’ın yükselişi ve türbancı kızlar konusuyla Kars’ta her karşılaşmasında olduğu gibi içinde yükselen soruları sormadan sustu. Tıpkı 1940’ta Kars’ta tek bir çarşafli kadın olmamasına rağmen ateşli gençlerin çarşaf karşıtı müsamere oynamasının üzerinde durmadığı gibi. Gün boyunca şehrin sokaklarında gezerken gördüğü başörtülü ya da çarşafli kadınlara da dikkat etmemiştir Ka, çünkü sokaklardaki başörtülü kadınların sıklığına bakıp hemen siyasal sonuçlar çıkarabilen laik aydınların bilgi ve alışkanlıklarını bir haftada edinmemiştir. Üstelik çocukluğundan beri sokaklardaki başörtülü, kapalı kadınlara dikkat etmezdi hiç. Ka’nın çocukluğunu geçirdiği İstanbul’un Batılılaşmış çevrelerinde başörtüsü takan bir kadın ya mahalleye üzüm satmak için İstanbul’un civarından, mesela Kartal’daki bağlardan gelen biri olurdu, ya da sütçünün karısı, ya da aşağı sınıflardan bir başkası.” (27)

Ka, içine doğduğu, büyüdüğü ve yıllarca yaşadığı toplumun bileşenlerine öylesine yabancıdır ki, toplumu meşgul eden hiçbir sorun üzerine uzun boylu düşünmemiştir; dolayısıyla bunu dile dökemez ve analiz edemez. Kullandığı dil, bunun bir göstergesidir. Adeta bu dilde, son derece elitist, özsever ve burjuva bir insanın kibiri vardır. Bu dil, kendi çevresinden olmayan her türlü kişiyi, tek tipleştirerek, değersizleştirir. Kendi yaşamını her şeyden ve herkesten küstahça üstün gördüğü gibi, ‘öteki’leri alabildiğine karikatürleştirerek, groteskleştirir.

Kar’ta, romanın ana izleklerinden biri olarak kurgulanılan türban konusu ise erkeklere tabi kadınlar üzerinden tartışılır romanda. Teslime’nin intiharı ile gündeme gelen “türban” ve mağdur kızlar meselesi, Kadife’nin “türbancı kızlar”ın lideri ve Lacivert’in sevgilisi olması nedeniyle siyasal ve aşkı bir mücadelenin konusu olur.

Kadife’yle de Ka’nın sözcükleriyle tanışırız, Kadife, “türbancı” olmasına rağmen, erkek bakışının bir nesnesi olmaktan yine de kurtulamaz. “Başörtüsünün çevrelediği,

ablası kadar güzel olmayan sade ve temiz yüzüne, ablası gibi elâ gözlerinin ta içine bakarak rahat rahat konuşabildiği için onu çekici buluyor, şimdiden ablasına ihanet ettiğini düşünüyordu.” (113) Ka, iki kadını güzelliklerine göre sınıflandırırken, adeta türban takma gerekçesini meşrulaştırırcasına, örtülü Kadife’den çekiciliği yüzünden tahrik olduğunu itiraf eder. Kadife’nin yüzüne dikkatlice bakmaya devam ederse, Kadife’ye de, İpek gibi âşık olacağını düşünür. Yani, saçlar gibi, yüzü de örtmek erkek bakışlarından korunmak için iyi bir yol olsa gerektir bu durumda. Kadife’nin türbanlanması hikâyesini de kar altında yürürlerken öğrenir Ka; Kadife, “Yıllarca “örtün başınızı” dedikleri kızlara “açın başınızı, devlet böyle istiyor” diyorlardı. Ben de sırf siyasal bir dayanışma olsun diye başımı örttüm.” (115) diyerek örtünme gerekçesini açıklar. Ancak roman boyunca, Kadife’nin türbanını aslında çıkarmak istediğini, bunun için bir biçimde fırsat kolladığını görürüz. Türbandan vazgeçmek, başlarını açarak çevrelerine yeniden kendilerini kabul ettirebilmek bir hayli zordur ve bunu onur sorunu olarak algılar “türbancı” kızlar. Kadife’nin saçını açmak isteyen arkadaşı Hande, kendi deneyimini Ka’ya anlatırken, kendilerini ikna etmek için, Ankara’nın ‘iknacı kadın’ gönderdiklerini, kadının kızlarla tek tek saatlerce görüşerek, onlara birtakım sorular sorduğunu anlatır. “Dudakları, saçları boyalı, başı açık, moda dergilerindeki gibi çok şık, ama nasıl söylesem aslında çok da sade” olan ‘iknacı kadın’ konuştuğu kızların hayranlığını kazanmış, ‘türbancı kızlar’ günün birinde onun gibi olmayı hayal etmişlerdir. ‘İknacı kadın’ın ‘türbancı kızları’ etkilemesinin nedenlerinden en önemlisi, kendine güveni ve erkeklerin bakışlarını umursamamasıdır. Hande ise, ‘iknacı kadın’ gibi olduğunu hayal ettiğinde bu hem hoşuna gider, hem de ona ilgi gösteren erkeklerin bakışlarından utanır. Çünkü, utanması gerektiği, bedeninin erkek cinselliğini kışkırtan bir nesne olduğu çocukluğundan beri Hande’ye ve tüm kız çocuklarına öğretilmiştir ve sonucunda kendi bedenine güvensiz, var olabilmek ve kendini kabul ettirebilmek için “günahkâr” ve “kışkırtıcı” görerek yabancılaştığı bedenini örtüler altında saklaması gerekmektedir. Bu yolla hem erkekler dünyasında görünmez olmakta, hem de bu dünyaya kabul edilebilmek için kendini güvence altına almış olmaktadır. Örtünmediğinde ise, kendini şehvet düşkünü bir kadın olarak görür, ya da bir başka

deyişle örtünerek, erkekler dünyasının onu şehvet düşkününü bir kadın olarak damgalamasının önüne geçer. Kendi bedenlerine yabancılığı yaşayan bu kızlar, bedenlerine sahip olmadıklarını da bilmektedirler. Ancak bunun mücadelesini vermek yerine, ataerkil düzenin İslamiyet aracılığıyla dayattığı kadın rollerini ‘özgürleşme’ aldatmacası olarak yaşarlar. Hande, Kars’taki kadın intiharlarına ilişkin en yerinde saptamayı yaparak, aslında bu aldatmacanın arka planını zaman zaman bilincine çıkardığını da gösterir.

“Bizim durumumuzdaki pek çok kız için intihar isteği, kendi vücudumuza sahip olmak anlamına gelir. Aldatılıp bekâretini kaybeden kızlar, istemediği adamla evlendirilecek bakireler hep bu yüzden intihar eder. İntiharı bir masumiyet ve saflık isteği olarak görürler.” (125)

Kadınla bedeni arasındaki yabancılaşma o kadar derin ve kadının ataerkil düzenin ideolojik motiflerinden etkilenmişliği o kadar fazladır ki, kendini bu düzenin normlarına göre yargılar ve bu alanın mücadele alanı olarak gördüğü “bedeni”ni yok ederek, bir nevi bu mağduriyetini zafere ve meydan okumaya dönüştürmeye çalışır.

“Toplumsal ve ailesel düzeni ve ahlaki korumakla görevlendirilen; bu ahlaki bekçiliği, onur/namus koduyla da pekiştirilen erkek için, kadının bir tehlike ve tehdit ögesi olmasında şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü her iki alanda da dengeler, kadının kendisine biçilen rolü ve yerini bilmesi ve buna uygun davranması üzerine kuruludur. İşte bu noktada kadının “fitne” yaratma, yani var olan düzeni ve bu düzenin katı cinsiyet ayırımına dayanan normlarını ve dengesini bozma potansiyeli ortaya çıkmaktadır. Kadın cinselliği, erkek cinselliğine göre daha “doğal” ve daha güçlü kabul edilir. Bu yüzden önemli bir toplumsal sorun olarak görülür, çünkü denetlenmediği takdirde bu güçlü cinselliğin toplumsal kargaşaya (fitne) yaratma potansiyeli vardır. Bu gücün denetlenmesi ise, kadının sahip olduğundan daha büyük bir akıl gücüne ve karakter sağlamlığına (ahlaka) ihtiyaç gösterir. Zihinsel, fiziksel ve ahlaksal olarak kadından daha üstün sayılan erkek, “doğal olarak” kadının denetimini üstlenmek ve onu

“korumak” durumundadır. Dolayısıyla aslında, kadının örtünmeye ve peçelenmeye zorlanması ve tecridi, hep, toplumu ve erkekleri kadın cinselliğinin yıkıcı sonuçlarından “korumak” için başvurulan önlemlerdir.” (Berktaş, 1996: 156)

Hande'nin kendini mahrem alana ait olarak kabul ederek, ataerkinin bin yıllardır, kadını farklı araçlarla erkeğin “koruması”na ve denetimine verme biçimlerini bilmesi söz konusu değildir. Erkek egemen düzen içinde, kendi bütünlüğünü korumak adına, kendini hapsedmesi ve “fitne” yaratmaktan örtülerle kurtulabileceğini sanması ise, yanılsamaların en büyüğünü oluşturmaktadır. Özgürleştiklerini sanan “türbanacı” kızlar, bu kadim oyunun aldanmış ve aldatılmış kadınları olarak, toplumsal alanda ataerkil düzenin en kaba biçimde etkisini arttırmasının en güçlü araçlarına dönüşürler.

Kadife modernleşmeci bir ailenin kızıdır ve eski bir komünist olan babası, hala aydınlanmacı kimliğiyle sol görüşlerine sahip çıkmaktadır, ile düşünce çatışmaları içine zaman zaman girmektedir. Ancak, son derece demokrat ve kızlarının özgür tercihlerine sahip çıkan Turgut Bey ile Kadife arasında adeta bir centilmenlik anlaşması söz konusudur. Kadife, alay etmek istediği ‘türbanacı’ arkadaşlarına dayanışma duygularını iletmek için, onlar gibi örtünmüş, ancak bir süre sonra bir türlü türbanını çıkaramayarak Kars'daki “türbanacı kızlar”ın lideri konumuna gelmiştir. Ablası İpek'in, Kadife'yi Ka'ya anlatırken, İslamcı terörist Lacivert'le yaklaşmak için türban taktı demesine karşın, Kadife'nin kendi özgür iradesiyle türban taktığını varsayabiliriz. Ancak, Kadife, diğer susturulmuş kızlara pek benzememekte, Lacivert'le zaman zaman tartışarak ona meydan okuyabilmektedir. Kadife'nin Ka'yı Lacivert'le görüştürmek için gizlice, örgüt evine götürdüğü bir zamanda, Lacivert, Ka'nın yurtdışı bağlantılarını sorarak, intiharcı kizlardan söz etmemesi, onlar üzerine yazı yazmamasını söyler. Bunun, askerlerin de hoşuna gitmeyeceğini belirtir. İki adam, intihar eden kızların öykülerini gizlemek konusunda çarçabuk anlaşılır. Erkek egemen düzenin Türkiye'deki iki karşıt kutbunun araçları olan ordu ve siyasal İslam, iktidarlarına zarar vereceğini düşündükleri kadın

intiharlarını görmezden gelerek, kadınların bu protestolarını görmemeyi yeğlerler. Çünkü iktidarlarını ve yaygınlıklarını tehdit ederek, her iki karşıt kutbun ideolojik semsiyelerinde ciddi delikler açılmalarına neden olurlar. Ka ile Lacivert uzlaşırken, Lacivert'in propagandasına itirazı Kadife gösterir. Lacivert'in, Kars'ta herkesin başını örttüğünü söylemesi üzerine, Kadife," Doğru değil, Benim çevremde, benim gibi eğitilmiş kadınların çoğu başını örtmüyor" diyerek Lacivert'e karşı çıkar. Kadife, çevresindeki herkes gibi olmadığından kendini mağrur görür ve bu mağrurluktan hoşlanmadığını belirtir. Lider olan ve çevresindeki herkesin kendine tabi olmasını bekleyen Lacivert, "başını açarsan herkes bunu askeri darbenin bir zaferi olarak görür" diyerek tahrik eder. Kadife ise, blöfü görür ve İslami düşüncenin kadını nasıl da ikincilleştirdiğini, erkek bencilliğinin her türlü siyasi düzlemde kendini öne çıkartarak, kadını 'öteki'leştirmeye çalıştığına işaret eder.

"Başörtüsü yüzünden hırpalanan, okuldan atılan kadınların hiçbirinin gazetelerde adı geçmez" dedi Kadife aynı gözü kararmış havayla, "Gazetelerde başörtüsü yüzünden hayatı kaydırılan kadınların yerine onlar adına konuşan taşralı, ihtiyatlı, hımbıl İslamcılarının resmi çıkar. Bir de Müslüman kadın, eğer kocası belediye başkanı filansa bayram törenlerinde yanında olduğu için çıkar ancak gazetelere. Bu yüzden gazetelere geçmemek değil, geçmek üzerdi beni. Bizler mahremiyetimizi korumak için çile çekerken, kendilerini teşhir etmek için çırpınan bu zavallı erkeklere acıyorum aslında. İntihar eden kızlarla ilgili bu yüzden yazı yazılması gerektiğini düşünüyorum. Ayrıca Hans Hansen'e bir bildiri vermeye benim de hakkım olduğunu düşünüyorum."" (235)

Kadife, bir yandan İslamiyetin kadına dayattığı mahremiyetine sahip çıkmaya çalışırken, bir yandan da kendi adına bildiride yer almayı ve imzacılardan biri

olmayı istemektedir.¹⁵⁰ Ka'nın Müslüman feministleri¹⁵¹ temsilen imzalarsın, demesi üzerine, sadece kendini temsil etmek istediğini ifade eder. Lacivert, Kadife'nin, kendiyile ilgili duyarlılıkları ve bunu genelleştirerek bütün 'türbanlı' kızlar adına haklarının peşine düşmesini yadırgar ve öfkelenir. İki sevgili, tartışılır; ama Kadife, bildiriye imzası bulunması konusunda ısrarcı olur. Kadının yerinin evi olduğu gelenekten gelen, kadın eğer eş, anne ve evindeyse saygıya değer bulunan bir gelenekten gelmesiyle Lacivert, Kadife'nin çıkışlarını onaylamaz; ancak aralarında resmi bir ilişki olmadığından –dedikodularda herkes Lacivert'in metresi Kadife demektedir- karşı çıkışını uzun boylu sürdüremez. Ancak Lacivert ve Kadife ya da Lacivert'le İpek ilişkisinde, İslamcı bir erkeğin, zina konusunda hassas olacağını varsayarsak, İpek'le olmasa bile, İpek çünkü modern ve başı açık bir kadındır; Kadife arasında imam nikahının olması gerektiği açıktır. Ancak, Kars halkının Kadife Lacivert'in metresi diyebilmesi, ya imam nikâhını bir nikah türü olarak

¹⁵⁰ “Kadının İslamcı harekete katılımı, beklenmeyen sonuçlar doğurmuştur; kadınların gizliiden gizliye bireyselleşmeleri söz konusudur. Kamusal ve profesyonel görünürlükleriyle bir kere güçlenen kadınlar artık bir yandan kişisel yaşam stratejilerini geliştirirken öbür yandan anne ve eş kimliklerinin önceliğini reddetmeseler de anımsatarak İslam ideolojisini eleştirmek durumunda kalırlar. “Mahrem” alanın dışına çıkmak kadınlara geleneksel cinsel kimlikleri ile “meşru” ve “gayrı meşru” olanın erkeklerce yapılmış tanımlarını sorgulatarak İslamcı erkekve kadın arasındaki iktidar ilişkilerini gözler önüne sere. (Göle, 2010: 41)

¹⁵¹ “Feminizmin İslam dışı ve karşıtı bir hareket, bir sapma, hatta iffetsizlik olduğu yolundaki propogandaların çoğunluğuna ramen, çok az sayıda da olsa bazı dindar kadınlar kendilerini “feminist” olarak tanımlamaktan çekinmediler. Fakat İslami hareket içinde zaten önemli konuları bulunmayan bu kadınlar, baskılar sonucunda feministilgi olmasa bile İslamcılığı bıraktılar. Ali Bulaç'ın Zaman gazetesinde 17 Mart 1987'de yayımlanan “Feminist Bayanların Kısa Aklı” başlıklı yazısında Bulaç, kadını erkeğe karşı ayaklanmaya çağıran isyancı bir meslek olarak tanımlıyor ve feminizmin bir yaşama biçimine dönüşmesi “insan türünün sonu” anlamına gelecek, diyerek feminizmi bir “cinsel sapma” olarak göstermeye çalışıyor. Bu yazıdan sonra ise gazetede kadınlar bu yazıya yanıt veriyorlar. Tübâ Tuncer “Kimin Aklı Kısa, başlıklı yazısında Bulaç için “kadın cinsini bir meta olarak görüyor olmalı ki, onların erkeklerle aynı yatağı paylaşmayacağından kaygı duyuyor. Yazarın kanaatlerinin aksine kadınların temel meselesi erkeklerle aynı yatağı paylaşıp paylaşmamak değildir. Kadınlar insanca muamele, eşet şartlarda varolma mücadelesi veriyorlar. (...) Belli bir yaşa kadar kızlar gerek gelişim, gerekse başarı bakımından erkeklerin önündeyken daha sonra geleneksel kadın rolünün gereği sessiz, sıklıgan, zayıf, kendi fikri olmayan, olsa da söylemeyen, sadece bir ev ve bir koca dileyen insanlar durumuna gelmektedir” diyor. Yıldız Kavuncu'nun “İslam'Da Kadın ya da İpekböceği” yazısı da yanıt anlamında dikkat çekici bir yazı niteliğindedir. Kavuncu “Biz feminist hareketleri müslüman kadına taşıyalım demiyoruz. Fakat müslüman kadına haklarının kullandırılmaması problemi yüzyıllardır var. (...) Eviyle, işiyle ibadetiyle meşgul kadın da saygıya değerdir fakat daha entelektüel yetenek ve eğilimlerle dolu bir kadın orijinal bilgi ve fikirler üretebilecek durumdaysa, onu ‘erkekleşmekle’ korkutmak, kadınısı özelliklerini yitirmekle tehdit etmek, son derece çirkin. İşte bu zihniyet kadını insani yönüyle değil, yalnızca cinsel yönüyle görüp gösteren basit zihniyettir.” (Çakır, 2000: 39-40-41-42)

görmemelerinden ya da Lacivert'in "uçkuruna düşkünlüğü"nü bilmeleri ve hoş karşılamalarından geliyor olsa gerektir. Kar'da, diğer 'türbanlı kızlar'a âşık olan imam hatipli lise öğrencilerinin platonik bir bağlılıklarının olduğunu biliyoruz; kaldı ki, sadece birbirlerini karşıdan görmektedirler; aralarında konuşma bile geçmez. Oysa Lacivert ve Kadife ilişkisinin hiç de platonik bir yanı yoktur. Ka'nın gözlemi de bu doğrultudadır. "Ka, buradan çıkar çıkmaz iki sevgilinin önce kavga edeceklerini, sonra da sevişeceklerini hissetti." (233) İslâmî kesimde, kadın ve erkeğin namahrem olduğu, görüşmeleri şöyle dursun, el sıkışmalarının bile yasaklandığı bilinen bir gerçektir. Kendini İslamcı hareketin liderlerinden biri ve hakkında vur emri çıkmış bir otorite kabul eden, intihar eden kadınların yaygın bir biçimde basın yayın organlarında haberleştirilmelerine, dinsel duyguları deforme edeceği gerekçesiyle karşı çıkan biri olarak Lacivert'in, Kadife ile ilişkisinin imam nikâhıyla "resmileşmiş" olması gerekmektedir. Ancak, Kar'da buna yönelik herhangi bir imaya rastlamayız. Müslüman yazarların¹⁵² ahlakçılık yaparak, özellikle kadınları geleneksel ataerkil rollerin öngördüğü gibi eve sıkıştırmak istemesi bilinen bir gerçektir ve İslâmiyete göre de, karşıt cinsin bir arada bulunabilmesi ve sevişebilmesi günâhkar olunmamak için resmileştirilmelidir. Kadife ile Lacivert'in tartışmalarında, Kadife ile Lacivert'in arasında olup bitenleri Kadife'nin babası Turgut Bey'in bildiğini, ancak numaracı olduğu için (Lacivert böyle demiştir) "kızının bir radikal İslamcının gizli sevgilisi olduğunu da bilmezlikten geliyor." diyerek Turgut Bey'in babalık erki küçümsenmiştir. İşin ilginç yanı ise, Kars'ta gizli sanılan pekçok şey, zaten bilinmekte, zamanı geldiğinde ise, bu gizli, kabul edilen hikâyeler, gün ışığına çıkarak, siyasi bir üstünlük için şantaj malzemesi olarak kullanılabilmektedir.

Kadife'nin, siyasi bir duruşu olan, dolayısıyla özgür kararlar alabilen bir dava insanı olarak gösterilmesi çabaları olmakla birlikte, Kadife bir yandan içinde yaşadığı

¹⁵² "Emine Şenlikoğlu, yıllar önce, bir yazısında, 'genç kızlar dikkat, İslam'ın nikâhını suistimal edenler var diye, yazıyor. Şenlikoğlu, bir jinekolog arkadışından, kürtajların arttığı bilgisini naklediyordu. Şenlikoğlu'na göre, üniversiteli İslâmî erkekler, öğrencilik (ve dolayısıyla yoksulluk ve yoksunluk) yıllarını imam nikâhı kıydıkları okul ya da dava arkadaşlarıyla geçiriyor, mezun olduktan sonraysa aileleri kendilerine "gerçek eş" buluyordu." (Çakır: 2000: 105)

toplumun baskısıyla, bir yandan temsil ettiği siyasal hattın zorlamasıyla, öte yandan ise Aydınlanmacı bir ailesinin olmasıyla gerçek anlamda bir sıkışma yaşamaktadır. Kadife, inançlarına sahip çıkan ve bunun mücadelesini veren bir kadın olarak çizilmeye çalışılmakla birlikte, ortak bildiriye kendi imzasının olmasını dayatması, Büyük Asya Oteli'nde Kürt milliyetçileri, eski komünistler, sivil toplum örgütü temsilcileri, İslamcı liderlerin hepsinin erkek olması, ortak bildiri için görüş açıklamaya çalışırken, herkesin rahat rahat koltuklarında oturmasına rağmen, yalnızca Kadife'nin ayağa fırlayarak konuşması ve kendi bireyliğini dayatması, Lacivert'in hoşuna gitmez¹⁵³ ve oteli terk eder. Kadife'nin bu çıkışı sonrasında, ortadan kaybolan Lacivert'in gösterdiği sert tepkiye üzülme ve yaptığından pişman olarak, alttan almaya çalışmak yine Kadife'ye düşmüştür. Perişan bir biçimde İpek ile Kadife, Lacivert'ten haber almak için yine Ka'dan yardım isterler.

Ataerkil düzeni, konuşarak ve kendi görüşlerini savunarak bozma hamlesi sonrasında Kadife erkek erki tarafından cezalandırılmış ve dilsizleştirilmiştir. Yerine ablası İpek, Ka'ya “Bize ondan haber getir. Ona Kadife'nin ne isterse yapacağını söyle.” diyerek erkek şiddeti karşısında ataerkil düzenin öngördüğü kadınlık rollerine bürünürler. Erkekleri kadınların acizliğini görmek adeta haz vermektedir ve iki kadının, endişeli, ağlamaklı ve çaresiz halleri Ka'ya yitirdiği erkekliğini hatırlatır. “Kızların endişe ve hüznünde öyle kırılğan, öyle çekici bir şey vardı ki Ka onlardan ayrılamadığı için pastaneden Karpalas Oteli'ne kadar olan yolun yarısını yürüdü” (290) Kadife, erkek iktidarının karşısında gücünü kendi eliyle terk etmiştir; bu durumun altı çizilirken, erkek anlatıcı, alttan alta kadınların güçlü ve kendi kararlarını kendi verebilecek iradeye sahip canlılar olmadığını

¹⁵³ “Kadına ilişkin algılama eksikliğinin erkekler üzerinde yarattığı ek bir güçsüzleştirici etkisi yok değildir; çünkü geleneksel erkeklik kavramı, kadınların doğal olarak daha ağırlı olduklarının evrensel kabulüne dayanır. Bu durumda birçok erkeğin, kadınların kazandığı her yeni özgürleşme edimi karşısında kendilerini daha güçsüz, daha az “erkek” hissetmeleri doğaldır. Örneğin 19. yüzyıl sonlarında İngiliz toplumunda feminist “yeni kadın”ın ortaya çıkması üzerine geleneksel itaatkâr kadın imgesinin yıkılmaya başlaması, İngiliz emperyalizmin zayıflığına ilişkin algıyla birleşerek, erkek iktidarının temellerinin çökmekte olduğu sanısını yaratıyordu. Ve bu şartıcı dönüşümün bütünsel etkisi, erkeklerin derin bir kaygı ve paranoya içine düşmesiydi. Bu tehditle baş etmenin en etkili yoluysa, “doğru kadın davranışı”nın sınırlarının belirlenmesi amacıyla edebiyattan, sahte seksoloji bilimine kadar her türlü ideolojik araca başvurulması kadınlar üzerindeki toplumsal denetimin sıkılaştırılmasıydı.” (Berktaş, 2006: 155-156)

bildirir. Erkek erki, kadının kalkışmasını bastırarak, üstünlüğünü tescillemiş olur böylelikle. Zaten bu anlayışa göre kadınlar, dış etkilere karşı savunmasızdırlar ve kolayca tabi olurlar. İpek'in kıskançlıkla söylediği sözlerde gerçeklik payının olduğunu düşündürür Ka bize, İpek şöyle demektedir: “Kadife de, sırf Lacivert’e yakın olabilmek için için türbancı kızlara yanaşmıştı” (361)

“Kendine güvenen kadın, genel erkeğe kendi eksikliğini özerk varlık olamayışını, ‘bildirir’; onu fallik kadına ilişkin düş ve kin karmaşasından çıkmaya çağırır; yetişkinlerin farkındalıklarına tahammül edebilen ve eşit ilişkiler kurabilen dünyasına davet eder. Öyleyse kadın özgüvenine gösterilen tepki ile kastrasyon fantesizi arasında mecazi de olsa, anlamlı bir ilişki bulunmaktadır” (Oğuzertem, 2009: 240-241)

Kadının özgüveninin zedelendiği, erkekler tarafından korunmasız olarak algılandığı zamanlarda erkekler kendilerini daha “erk” sahibi hissederek, kadınları daha çekici bulmaktadırlar. Kadife'nin kendi zekâsına güvenmektedir ancak kararlarında ısrarcı olmayı da Lacivert'i kaybetme endişesiyle göze alamamaktadır. Lacivert'in polis tarafından yakalanması karşısında, gizli polisin Lacivert'in serbest bırakılması karşısında Kadife'nin Millet Tiyatrosu'nda Sunay Zaim ve Funda Eser'le türbanını çıkararak özgürleşen kızı canlandırması teklif edilir. Bunu önce Lacivert, ardından da Kadife kabul eder. Tüm Kars halkının önünde Kadife türbanı naklen yayında çıkaracaktır. Darbecilerin ideolojik zaferi olarak kayıpla geçecek olan bu oyunla, Kars'taki köktendinciliğin etkisinin azaltılması ve umutsuzluk yaratarak ideolojik bir mevzi kazanımı hayal edilmektedir darbeciler tarafından. Kadife'nin bireysel bir tercih olarak türbana girmesine izin verilmezken, türbanını çıkarması da yine kadının kendi iradesine bırakılmayarak, ataerkinin ‘kadınlar çocuktur ve yönlendirilmelidir.’ tezi bir kez daha beyinlere kazınmış olur. Sahnede, Sunay Zaim ile Kadife'nin replikleri bir hayli ilginçtir.

“Çok zekisiniz siz Kadiife.” dedi Sunay. “Bu sizi korkutmuyor mu?” dedi Kadife gerilimli, öfkeli bir havayla. “Evet!” dedi Sunay

çapkınca. “Zekâmdan değil, bir kişilik sahibi olmamdan korkuyorsunuz.” dedi Kadife “Şehrimizde erkeklerkadınların zekâsından değil, başlarına buyruk olmalarından korkarlar çünkü.” “Tam tersi,” dedi Sunay. “Siz kadınlar Avrupalılar gibi kendi başınıza buyruk olun diye yaptım bu ihtilalı. Bu yüzden şimdi başınızı açmanızı istiyorum.” “Başımı açacağım, “ dedi Kadife. “Bunu ne sizin zorunuzla ne de Avrupalıları taklit etmek için yapmadığımı kanıtlamak için de kendimi asacağım.” “Ama bir birey gibi davranıp intihar ettiğiniz için Avrupalıların sizi alkışlayacağını da çok iyi biliyorsunuz değil mi Kadife? Asya Oteli’ndeki sözümona gizli toplantıda da Alman gazetesine demeç vermek için pek hevesli davrandığınız gözlerden kaçmamış. İntihar eden kızları, tıpkı başörtülü kızlar gibi sizin örgütlediğiniz söyleniyor.””(403)

Kadife, darbeci ve sanatçı Sunay Zaim tarafından bir yandan kurtarılmak istenmekte, bir yandan da yaptıklarından ötürü, kişiliksizleştirilerek cezalandırılmak istenmektedir. Kadife’nin cezası büyüktür; çünkü erkek egemen bir topluluğun önünde, bir kadın olarak kendi başına bir bildiriye imza atmak istemiş, üstelik konuşarak görüşlerini savunmuş, sesini duyurmuştur. Öte yandan, grotesk bir figür olan Sunay Zaim’in yaptığı darbe için son derece tehlikeli görüşlere sahiptir. Kadife’nin bir kadın ve bir köktendinci kadın olarak sessizleştirilmesi son derece önemlidir ancak burada üzerinde durulması gereken bir nokta, Kadife’nin “ıffet ve inanç” sembolü olarak nitelediği türbanı, karşı taraf için türban açma eyleminin, sahnede ve naklen yayında icra edilecek olmasıyla kadının ‘soyunması’nı çağrıştıracak ve ataerkil düzenin kadını kontrol etmek için kullandığı kavramlar, bu kez de tersinden okunarak, Kadife’yi her koşulda “ıffetsiz” ve “çıplak” bırakacaktır. Bu eylemi yaparken de, Kadife, seyredilen ve bakılan konumuyla ataerkil bakışın toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmaya zorlanacaktır. Kadife, intiharının İslam dinince yasaklanmasına karşın, birey olarak özgür karar alabildiği tek alanın kendi bedenini yok etmek biçiminde algılanması da son derece trajik bir nitelik taşımaktadır. Kadife “intihar eden genç kızların neden intihar ettiklerini söyleyen erkeklerden bıktım.” diyebilecek kadar kadınlara yönelik sergilenen kısıtın erkekten

ve onun arkasında olan ataerkil düzenden kaynaklandığını sezebilmektedir. Kadife bunun anladığı için de belki, ataerkin tek temsilcisi olarak cisimleşmiş Sunay Zaim’i sahnede öldürür. Kendini öldürmek yerine, Sunay Zaim’i öldürerek, sembolik de olsa ataerkine yönelik bir bilinçlenme ve aydınlanma yaşadığını söyleyebilecekken, sonrasında yirmi ay hapiste yattıktan sonra, kendisine âşık olan Necip’in arkadaşı imam hatipli Fazıl’la evlenir; evli ve çocuklu bir kadın olarak, suskunluğa bürünür. Bu suskunlukta, bir yandan ataerkil düzenin kadına yüklediği eşlik ve annelik rollerini bir hamleyle ele geçirmiş olmasının iç huzuru varken, öte yandan uzlaştığını düşündüğü düzen karşısında bir eziklik ve suçluluk da söz konusudur.

Kar’daki Ka’nın, Kars’a gelme nedeni olan İpek ise, romandaki kadınlar içinde neredeyse en dilsizidir. Kadife’nin, intihar eden türbanlı kız Teslime’nin ve Hande’nin hikâyelerini, görüşlerini, düşüncelerini, tedirginliklerini kendi ağızlarından duyabilirken, romanın Orhan Pamuk’un deyimi ile bir aşk hikâyesi olmasının nedeni olan güzel İpek, neredeyse görüşsüz, dilsiz bir kadındır. Ka’nın Kars’ta kaldığı süre içinde üç kez seviştiği, dolayısıyla en yakından bir iletişim içine girmesi beklenen İpek, darbelerin yapıldığı, sokak ortasında insanların öldürüldüğü, kadınların intihar ettiği, bombaların patladığı üç günde, sadece, kocasından boşanmış, geçmişte Lacivert’in metresi olan ve Ka ile evlenip Frankfurt’a gitme kararı olan bir kadın olarak tamamen erkeğin ‘öteki’si olarak kimliğini oluşturur. İpek, Ka’nın gözünde güzelliğiyle herkesi büyüleyen biridir. “Ka ile İpek arasında üniversite ve solcu örgüt yıllarında herhangi bir yaklaşma olmamıştı. On yedi yaşında edebiyat fakültesinin yüksek tavanlı koridorlarında yürümeye başladığında Ka da, pek çokları gibi İpek’i güzelliği sayesinde hemen fark etmişti. Ertesi yıl aynı örgütten şair arkadaşı, Muhtar’ın karısı olarak görmüştü. İkisi de Karslıydılar.”(40) Ka’nın üniversite yıllarından sonra görmediği İpek, İstanbul’a döner dönmez aklına gelir, onun Muhtar’dan ayrılmış olduğunu duyunca da, bir bahaneyle (intiharcı kızlar ve belediye seçimleri) Ka, kendini Kars’a atar. Ka’nın âşık olduğunu iddia ettiği İpek, yalnızca güzelliği sayesinde fark edilebilecek bir kızdır, ona göre. Kars’ta, bir taşrada oturuyor olması, Ka’ya göre alt sınıftan biri olması üstelik de

Kars gibi bir yerde boşanmış kadın olması, onu mazlum; dolayısıyla çekici ve elde edilebilir yapmasına yeter de artar bile. Ka, İpek'in konumuna dair aklından bunları geçirmektedir, son derece hesapçı ve sinsi bir yaklaşım içindedir. İpek'le ilk buluşmalarında onunla evlenmek istediğini söyler Ka. Buna karşılık İpek'in de gözlerinden: "Beni sevdiğin ve özel olarak düşündüğün için değil, boşandığımı öğrendiğin, güzelliğimi hatırladığın ve Kars'ta yaşıyor olmamı da bir zayıflık olarak gördüğün için geldin buraya"(41) sözlerini okuması, Ka'nın içten pazarlıklı karakterini doğrular niteliktedir. İpek bunları söylemez ancak aşk konusunda o kadar kolayca yeme gelmeyeceğini de bildirir. İpek, bir anda âşık olan biri değil, tanıdıkça, paylaştıkça sevebilen biri olarak tanımlar kendini. İpek'in eski kocası Muhtar, İpek'le yeniden evlenmek istemekte, bu kez onu örtünmeye zorlamayacağını da Ka yoluyla iletmektedir. İpek, hem Muhtar'ın köktendinciliğe dönmesinden, hem kendine örtün baskısı yapmasından, hem de çocuklarının olmamasından dolayı Muhtar'dan ayrılmıştır. Ayrıldıktan sonra, babasının Kars'a dönmesiyle birlikte kardeşi Kadife ile birlikte yaşamaya başlarlar ancak, Muhtar'la birlikteyken evlerini sık sık ziyarete gelen Laciver'le kocasını aldatmış, kendi deyimiyle Lacivert'e âşık olmuştur. Lacivert'in hem kendisi hem de kız kardeşiyle ilişki yürütmesinden bir süre sonra da Lacivert'ten ayrılmıştır ancak, Lacivert'in hala kendisini seviyor olduğunu, bu ilişkiyi öğrenen Ka'ya söyleyebilmektedir. Bu kısa hatırlatmamın nedeni, İpek'in kendini var etmesi için erkeklere ihtiyaç duyması olduğunun altını çizmek istememdir. İpek, İstanbul'da okumasına, Kars gibi yoksulluğun ve eğitimsizliğin son derece yüksek olduğu bir yerde, şanslı bir azınlıktan olmasına rağmen, kendi yaşamını kurma ve ekonomik bağımsızlığını elde etme yönünde herhangi bir teşebbüs içinde olmamıştır. Üstelik anne ve babası son derece kendini yetiştirmiş, solculukları yüzünden işlerinden edilmiş emekli öğretmenlerdir ve her iki kızlarının meslek sahibi olarak özgürlüklerini kazanmış bireyler olması konusunda da son derece hassastırlar. Ancak ne hikmetse, Orhan Pamuk'un neredeyse tüm romanlarında, merkezi kadın karakterler çalışmazlar; erkeğe tabi olarak, onun 'öteki' si olarak var olurlar. Toplumsal ve gündelik hayatta sessiz ve tabi olan İpek, yıllardır görmediği, özel bir yakınlığı da olmayan Ka'yı, ailesiyle

birlikte yaşadıkları Karpalas Oteli'ne yerleştirir. Kanlı ve darbeleri üç gün boyunca, Ka'nın İpek'le yaklaşma çabaları sonuçsuz kalmaz. Ancak, İpek; son derece karikatürize edilmiş bir biçimde, babasıyla aynı çatı altındayken, Ka ile sevişemeyeceğini bildirir. Turgut Bey'in otoritesi ise bir yok otoritedir. Kızlarının her türlü kararına, her türlü çıkışına saygı gösteren, onları anlamaya çalışan bir baba figürü olmasına karşın, İpek'in "iffetini" babası ile aynı çatı altında olduğu için kaptırmaması ataerkinin bilinçaltındaki izdüşümlerini sergiler adeta. Bir yandan da, İpek'in "baba figürünü" Ka'nın cinselliğine karşı koruyucu bir kalkan olarak da kullandığını söyleyebiliriz. İpek'le Ka'nın ilk sevişmeleri, otelden hiç çıkmayan Turgut Bey'in ortak bildiri yazmak ve o bildirin imzacısı olmak amacıyla, Ka'nın düzenlediği organizasyonla¹⁵⁴ Asya Oteli'ne gönderilmesiyle gerçekleşir.

"Mutlu olmanın tek yolunun başka bir bireyi kullanmayı gerektirmesi 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 anne gibi, "Sen odana çık, onlar gidince geleceğim" diye Ka'yı odasına gönderir. Bu sözlerde çocuğunu yatağına gönderen bir annenin edası vardır. İpek'in de Kadife'nin de bu sahnede rol yapması, erkeklere karşı dizgeye uygun stratejiler üretmeleri, kadınların bu düzende "kendileri" olamadıklarını, muhatap oldukları erkeğin konumuna göre maskeler takma gereğini duyduklarını gösterir." (Ergun, 2009: 122-123)

Öte yandan İpek, erkekler üzerindeki etkisinin güzelliğinden kaynaklandığının farkındadır. Ka'nın ona baktığını, onu incelediğinin bilinciyle davranır. "Beli incedi, kalçaları yerindeydi. Boyu Ka'nın boyuna uygundu. Ayak bileklerini de beğendi Ka" (175) Ka, İpek'in her bir uzvunu birbirinden ayırarak ve bütünden kopararak bir nesne olarak tarif eder. Bu tarifte, kadının arzu nesnesi olduğunun tescili vardır. İpek'in sesinin neredeyse kısılmış olduğu da buna eklenince, İpek,

¹⁵⁴ Ka, Kars'ın muhalif güçleri eğer darbeye karşı bir bildiri yazarsa bunu Frankfurta çıkan, Frankfurter Rundschau'da arkadış Hans Hansen aracılığıyla yayımlatabileceğini söylemiştir. Ancak ne yazık ki gazete ve gazeteci arkadaşı hakkında yalan söylemiştir. Böyle bir kişi yoktur.

Kadife ya da Hande gibi bir parça da olsa seslerini duyabildiğimiz kadınlardan biri değildir. İpek, tüm diğer kadınların edindikleri “hayatta kalma stratejileri”ni iyi öğrenmiş, Ka’nın anne imgesi arayışını ve şevkate olan açlığını iyi okumuştur. Ka ile evlenerek Frankfurt’a onunla geleceğini bildirmesi, bavulunu hazırlamasının ertesinde, Ka’nın Lacivert’in eski “metresi”nin İpek olduğunu gizli polis Z. Demirkol’dan öğrenmesi sonrasında, adeta oyuncağı elinden alınmış, kıskanç ve huysuz bir biçimde, İpek’i aşağılayarak hezeyan yaşaması karşısında İpek soğukkanlılığını yitirmeyerek, inanılmaz bir anlayış ve şevkate Ka’yı teskin etmeye çalışmış ve onun bütün aşağılamalarına karşın, kadınlığının tüm olanaklarını sergileyerek yatıştırmaya çalışmıştır. Bu da İpek’in dizgeye uygun stratejiler geliştirmek konusunda ne kadar da başarılı olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. İpek, Ka’nın Laciver’le ilişkini öğrendim demesinin ardından, “Her şeyin Muhtar’ın kabahati olduğunu söyler.” (360) İpek’in anlattıklarından sonra, sarılarak ağlarlar. Ka, kıskançlıkla Lacivert’i kötüleyerek, İpek’i sürekli aşağılamaya çalışmaktadır. Sonunda bu kışkırtmalara karşılık İpek, bu kez strateji geliştirmeden gerçek duygularını ifade eder.

“Ona kimseye âşık olmadığım kadar âşıktım.” Dedi sonra İpek gözlerini kaçırarak. “Belki kocan Muhtar’dan başka birini tanımadığın için.” Dedi Ka. Daha söylerken pişman olmuştu. Yalnız onu kıracağını bildiği için değil, İpek’in sert bir cevap vereceğini sezdiği için de. “Belki bir Türk kızı olduğum için erkeklerle fazla yakınlaşma imkânım olmadı hayatta. Ama herhalde Avrupa’da pek çok özgür kız tanımışsındır. Onların hiçbirini sormuyorum sana. Ama onlar sevgilinin eski sevgililerini kaldırmayı sana öğretmemilerdir zannediyorum.” “Ben Türk’üm” dedi Ka. “Türk olmak çoğu zaman kötülük için ya bir özür olur ya da bahane.” “Bu yüzden Frankfurt’a döneceğim.” dedi Ka, dediğine inanmadan. “Ben de seninle geleceğim ve orada mutlu olacağız.” (363)

Bu karşılıklı konuşmada, Ka’nın ne denli hırçınlaşarak zavallılaştığını, adeta bir çocuk gibi ipe sapa gelmez gerekçelerle kendini haklı göstermeye çalıştığını

görürüz. İpek, buna karşılık, son derece ince bir oyunla, hem gerçekleri söyler hem de Ka'yı kendinden uzaklaştırmamak için tatlısert bir biçimde davranır. İpek'in Ka ile yaptığı bu kritik konuşmada, Ka'nın tersine, İpek'in iyi bir manevra ile dizginleri eline aldığına tanık oluruz. Hem Ka'ya şevkatle sarılarak ağlamakta ve Ka'nın saçlarını okşamakta hem de Lacivert'le ilgili güzel sözler söylemektedir. "Kimseye kıyamaz o. Bir çocuktur. (...) Çok iradelidir, akıllıdır, kararlıdır, çok güçlüdür; çok da eğlencelidir... Ah özür dilerim, ağlama canım yeter artık ağlama" (364) Lacivert karşısında iktidarını kaybettiğini hisseden Ka, giderek çocuklaşarak, adeta annesine naz etmektedir. Bir yandan onunla Frankfurt'a gitmeyi istemekte, sonra hıçkırarak gitmeyeceğini söylemektedir. Anne ve yaramaz çocuğu arasındaki bu çok bildik oyunu ise erkini kaybetmiş Ka değil, İpek yönetmekte, kendi isteklerini ustalıklı dillendirerek, yol haritalarını çizmektedir.

Kadife'nin Sunay Zaim'in tiyatrodan oynama ve türbanını çıkarma teklifini kabul etmesinin ardından, Lacivert salıverilir. Saklandığı yerden Ka'yı çağırır ve Kadife'nin türbanını çıkarmaması konusunda Ka'ya talimat verir. Ka, İpek'in yanından ayrılır ayrılmaz Kadife'ye giderek talimatı ve Lacivert'in verdiği mektubu Kadife'ye iletir. Ancak, Ka hala kıskançlık içinde kıvrılmaktadır, yine Lacivert'i bu kez de Kadife'ye kötüler. İpek'le buluşmak ve eşyalarını toplamak için otele dönmek yerine gizli polise Lacivert'i ihbar eder. İpek merakla Ka'yı beklemekte bir yandan da eşyalarını hazırlamaktadır. Ancak, Lacivert'in ve Hande'nin saklandıkları evin basıldığını ve öldürüldüklerini öğrenince, Ka ile Frankfurt'a gitmekten vazgeçer. İlişkide son noktayı İpek koymuştur; Ka'nın onca hareketine, aşağılamasına karşın vazgeçmeyen stratejist yönü, zaman içinde Ka'yı seveceğini düşünmektedir ancak, Ka'nın kıskançlığı nedeniyle Lacivert'i ihbar etmesi ve ölümüne neden olmasıyla gerçek kimliğine döner ve "kendi" gibi davranarak, tren istasyonunda kendisini bekleyen Ka'ya gitmekten vazgeçer. İpek, "uzlaşarak yaşlanmak, dünyadan bir şey istemeyecek kadar akıllı olmak: Bunları yapabileceğini hissetti. (401) Bir vazgeçiş izlenimini veren bu sözler, bir yandan İpek'in belki de ilk kez, kendini dinleyerek verdiği bir kararın sonucunda söylenmiştir. Dört yıl sonra

Ka'nın öldürülmesinin ardından arkadaşı Orhan'ın Kars'a gelerek, yaşananları kitaplaştırmak için teyit etmek istemesiyle İpek, Orhan ile tanışır. Orhan da, İpek'in güzelliğinden etkilenir ve İpek'e evlenme teklifi eder.

“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. Teşekkür ederim, ama zaten siz de ciddi değilsiniz.” (422)

Gerek Ka, gerekse arkadaşı romancı Orhan'ın kadınlara yönelik ilginç bir bakışı vardır. Güzellik son derece belirleyendir; bu anlamıyla kadının başka özellikleri değil, yalnızca nefes kesici güzellikleri belirtilir erkek karakterler tarafından. Bütün olay örgüsü ise, bu “aşk”ları gerçek kılmak için tanzim edilir. Barbie bebekler gibi betimlenen merkezi kadın karakterler, erkek bakış açısına göre seyirlik bir malzemedir ve bu güzel (beden) elde edilesi bir amaç olarak nitelendirilir bunun için de her tür çatışma ve her tür gerilim bu bedene ulaşmak için araçsallaştırılır.

“Anlatıcı Orhan'ın İpek'i görüp, güzelliğiyle büyüleyerek ona âşık olduğu, böylece kendini hem ölü arkadaşı Ka'yla özdeşleştirdiği hem de ona karşı kıskançlık ve rekabet duygularıyla dolduğu anda Kar romanını yazmaya karar vermesi özellikle önemli bu açıdan. Siyaset gibi yazı da kadın bedeninin erkekler arasında dolaşıma girmesiyle ilerliyor sanki “(İrzık, 2008:51)

Ulaşılmak istenen beden, kusursuz güzellik simgesidir; tıpkı Cevdet Bey ve Oğulları'nda ailenin gelini, Benim Adım Kırmızı'da Şekûre, Kara Kitap'ta Rüya, Masumiyet Müzesi'nde Füsün gibi. Ancak, tüm diğer romanlarda olduğu gibi bu romanda da, İpek'in diğer özelliklerine dair ipuçları bulmamız neredeyse olanaksızdır. Her görenin âşık olduğu, Turgut Bey'lerin masasında sadece İpek'e yakın olabilmek için bulunduğu bir idealize güzellik simgesidir İpek. Ancak Ka'nın İpek'i gündelik yaşamında pek de kusursuz bulmadığına da tanık oluruz. Güzellik

sembolüne ulaşmaya, onu elde etmeye, onunla sevişmeye çalışırken, ekmek kesmesi üzerinden inanılmaz aşağılayıcı ve ‘öteki’leştirici cümleler birbiri ardına sıralanabilir. “Kadının sepetteki ekmeği yoksul evlerinde yapıldığı gibi kalın kalın kesmesine, daha da kötüsü, bu kalın dilimlerden bolkepçe lokantalarında yapıldığı gibi bir piramit yapmasına takılıyordu dikkati şimdi” (176) Burada Ka’nın âşık olduğu, güzeller güzeli bulduğu, sevişmeye can attığı dahası alıp Frankfurt’a götürmek istediği İpek’in ekmek kesmesini sınıfsal bir estet bakışıyla hakir görerek, aşağılamasına tanık oluruz. Ka’nın gözünde, başında hale ile dolaşan güzellik simgesi İpek gitmiş ve ekmekleri kalın doğrayan, kaba saba ev kadını bir İpek gelmiştir adeta. Burada bitmez, Ka, İpek’i aşağılamaya devam eder.

“” Mutsuzluk her yerimi sarmadan bugün bana yardım eder misin?”
“Ne yapayım?” “Şimdi yukarı odama çıkıyorum,” dedi Ka. “Biraz sonra gel ve başını ellerinin arasında tut. Birazcık, daha fazla değil.”
Ka daha söylerken İpek’in korkulu gözlerinden bunu yapamayacağını anlayarak kalktı. Taşralıydı, buralıydı; Ka’ya yabancıydı ve bir yabancıyı anlayamayacağı bir şey istemişti ondan. Kadının yüzündeki anlayışsızlığı görmemek için baştan bu aptalca teklifi yapmamalıydı. Merdivenleri hızla çıkarken ona âşık olduğuna kendini inandırdığı için de suçladı kendini.” (176)

Ka’nın gözünde İpek, güzellikten çıkmış, anlayışsız, taşralı bir kadına dönüşmüştür. İpek’i yukarı odasına çağırmakta, daha doğrusu gelmesi için emretmektedir. Bir köle sahibinin, onun haz nesnesi olmuş kölesini çağırırkenki havası vardır Ka’da. İpek’in reddetme hakkı yoktur. Ataerkil düzenin belirlediği cinsler arası ilişkilerde, erkek reddedilmekten hoşlanmaz ve hemen kabalaşarak güç gösterisinde bulunmaya girer; Ka’nın tavrı, bunun bir görünüşünden başka bir şey değildir. Burada İpek’in hem kadınlığına hem de sınıfsal konumuna yönelik çifte bir aşağılama söz konusudur. İpek, sessiz ve söyleneni yapan konumunda olduğu sürece, güzelliği ile büyüleyici ya da “evdeki melek” olarak nitelenirken, aksi bir davranış sergilemelerinin en ufak bir işaretini verdiğinde, erkek erkinin tepkisini ve düşmanlığını çekmektedir.

Kar'daki bir diğer kadın figürü ise tiyatrocunun ve Sunay Zaim'in eşi Funda Eser'dir. Gezici Sunay Zaim Tiyatrosu ile Anadolu şehirlerinde dolaşarak, oyunlarını sergilerler. Funda Eser, bu oyunlarda kendini cinsel obje olarak sunan bir tiyatro oyuncusu gibi sunulur. Kimi zaman, çarşafly bir kadını, kimi zaman iğfal edilmiş bir mağdureyi, kimi zaman Aydınlanmacı ve yobazlara karşı duran bir bakireyi canlandırır. Bunlar dışında ise dansöz kıyafetleriyle, bedenini sergileyerek erkek bakışına hitap eden danslar eder. Sunay Zaim ile ilişkilerine bakıldığında ise, toplumsal cinsiyet rolleri tarafından belirlenmeyen, eşitlik temeline dayalı bir evlilik ilişkisi içinde oldukları anlaşılır. En az Sunay Zaim kadar kendini ifade edebilen bir baskın ve belirleyici kadın tipidir Funda Eser.

Millet Tiyatrosu'nda Vatan yahut Türban oyunu öncesi "Funda Eser'in edepsiz reklam taklitleri, lüzumlu lüzumsuz göbek dansı, Sunay Zaim'le birlikte eski bir kadın başbakanla rüşvetçi kocasını canlandırması" (147) söz konusudur. Vatan yahut Türban oyununda ise, kara çarşafından kurtulmaya çalışan bir kadını canlandırır. Çarşafını çıkaran kadına, ataerkil düzenin bileşenleri; ailesi, nişanlısı, yakınları, sakallı ve Müslüman erkekler, karşı durarak, çarşafını yeniden giydirmeye çalışırlar. Burada, çarşafı ataerkil düzenin bir alegorisi olarak alabiliriz. Ataerkil düzenin, kadının bireyliğini ve cinselliğini kontrol altına almaya yönelik tavrını, çarşafını çıkaran kadının yeniden örtünmeye zorlanmasında ailenin, nişanlının, bazı din adamlarının yani erkek bireylerin kaybedilen erki yeniden tesis etme sorunu olarak görebiliriz. Ancak, çarşafını atarak özgürlüğünü ilan etmiş kıza yönelik tepkiler giderek şiddetlenince, kız çarşafını yakmaya çalışır ve bu kez de bu tepkiye karşı, kadın "eli tesbihli çember sakallı yobazlar"(148) tarafından yerlerde sürüklenerek öldürülmeye teşebbüs edilir. Kadını, "Cumhuriyet'in genç askerleri" kurtarırlar.

Kadının yine erkekler tarafından kurtarılması, ise manidardır. Bu oyunun, toplumun dinselleştirilmesine karşı Cumhuriyet'in kazanımlarının altını çizmeye yönelik olarak yazılıp sergilendiği açıktır; Cumhuriyet Dönemi ile kadınlara yönelik geliştirilen haklar ve özgürlükler ise yadsınamaz. Bütün bu kazanımlar, kadınların

ataerkil sistem içinde konumunun düzeltilmesini, onun kanunlar önünde eşit yurttaş olarak kabul edilmesini amaçlamaktadır. Türkiye’de kadınların hak arama mücadelesi Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde başlar¹⁵⁵. Cumhuriyet’le birlikte kazanılan hak ve özgürlükler nedeniyle 1930 ve 1970 döneminde kadınlara verilen ya da kadınların kullandığı haklar yeterli görülmüştür.(Aliefendioğlu ve Özbilgin: 2006: 3) Kadınlar bu kazanımlar üzerinden Osmanlı devletiyle karşılaştırılmayacak kadar kamusal alanda görülmüş, kadının özgürleşmesi, okuması, meslek edinmesi Aydınlanmacı politikalar tarafından teşvik edilmiştir. Cumhuriyet kızları olarak nitelenecek bir kuşak, üzerlerinde çifte baskıyla bir yandan ulus devletin eşit yurttaşları olarak, kamusal alanda alabildiğine çalışan, kendilerinden beklenen her türlü özveriyi gösteren, kendilerini cinsiyetsizleştirerek çalışma hayatında var olmaya çalışan, öte yandan ise ev içi ilişkilerde, görünmeyen emeklerini tamamen kocalarının ve ulus devletin hizmetine veren “her yerdeki karıncalar” olmuşlardır.¹⁵⁶

Funda Eser ise, Vatan yahut Türban, adlı oyunda “İslâmi ataerkillikten Batılı ataerkilliğe” geçerken kurtarıcı olarak yine erkeklere ihtiyaç duymuştur. Bu oyunun “1930’ların ortasından İkinci Dünya Savaşı arasında kadınları çarşıftan, dini baskılardan uzak tutmak isteyen Batılılaşmacı devletin teşvikiyle Anadolu’daki

¹⁵⁵ “Osmanlı’da kadınlar, dergi ve gazete çıkararak, bu yayın organlarındaki tartışmalara, konaklar ve hayır dernekleri vb. yerlerdeki toplantılara katılarak bir “kamusal alan” yaratılmasına ve genişletilmesine katkıda bulundular. Bu olgu, kadın hareketi ile sivil toplumun oluşumu ve gelişimi arasındaki bağı vurgulamak bakımından önemli” (...) Ancak “ Osmanlı toplumunda Tanzimat sonrasında yaşanan değişimler, kadınlar açısından bir yandan eşitlik yönünde adımlara yol açsa da, diğer yandan bu eşitliğin çerçevesinin, devlet tarafından çizilmesine ve deyim yerindeyse kadınlar üzerinde yeni bir “efendi”nin de ortaya çıkmasına yol açtı. Bu, gene bütün ulus-devletleşme süreçlerinde görülen bir olgudur ve kadınlar üzerinde ikili –hem olumlu, hem olumsuz- bir etki yaratmaktadır.” (Berktaş, 2006: 95-98)

¹⁵⁶ “Kadınların kamusal alana çıkmalarını ve giderek siyasal haklarına da sahip yurttaşlar haline gelmelerini sağlayan Cumhuriyet toplumu ile Osmanlı toplumu arasındaki en önemli kopuş, kendisini işte burada gösteriyor. Bu, bazı yazarların kadını toplumsal yaşama “fırlatılışı”ndan söz etmesine yol açan gelişmedir, ve Osmanlı’dan Cumhuriyet’e kadınların durumunun incelendiği her anlatıda önemli bir kopuş noktası olarak yer almak zorundadır. Ne var ki, bir yanıla toplumsal yaşamda bir travma yaratacak kadar derin olan bu kopuş, diğer yanıla ataerkillik temelinde şekillenen zihinsel ve yapısal sürekliliklerle çevrilidir. Bu, İslami ataerkilliğin yerini Batılı ataerkilliğin ya da sınırları daha belirli bir ifadeyle ulus-devlet ataerkilliğinin almasıdır ve eskinin yenisiyle, geleneksel cinsiyetçi varsayım ve kuralların ulusçu, seküler ayrımcılıklar ve yeni toplumsal cinsiyet kalıplarıyla eklenmesinin de ilginç bir örneğini oluşturmaktadır.” (Berktaş, 2006: 99-100)

liselerde Halkevleri'nde birçok kereler”(148) oynadığını öğreniriz. Anadolu'da o yıllarda şenlik havasında oynanan oyunun, 90'lı yılların Türkiye'si'nde oynanmasının infiale neden olması, o günlerden bugüne toplumun dincileşmesini göstermesi anlamında son derece düşündürücüdür. Ancak, yazık ki oyun sergilenirken, kadına ait hangi kimliğin “iffet” göstergesi olduğu da sorgulanır. “Aydınlanma ve özgürlük ateşiyle” çarşafını açmaya başlayan Funda Eser, büyük bir rahatsızlık uyandırmıştır; çünkü adeta bir striptizci edasıyla, kadın bedeninin meta olduğunun altını çizer gibi, soyunmaya başlar. Kadın bedeniyle, seyircileri korkutur. Erkeklerin bir seyir nesnesi olan kadın bedeni, farklı bir bağlamda ve farklı bir mekânda erkek cinselliğini kışkırtacak bir araç olarak alkışlanacakken, verili siyasallıkta ve ortamda derin bir endişe ve infial yaratır.

“Durumdan ön sıradaki cumhuriyetçiler de hoşlanmamışlardı. Çarşafın içinden gözlüklü, aydınlık yüzlü, okumaya azimli saf bir köylü kızı yerine, Funda Eser'in, kıvrak bir göbek dansözünün çıkması onların da aklını karıştırmıştı. Ancak orospular, ahlaksızlar çarşafını çıkarır anlamına geliyordu bu? Bu İslamcılarının mesajıydı o zaman.” (149)

Funda Eser'in oynadığı rol ve kimliği yani nesneleşen bedeni arasında bir yarımla yaşanır seyirciler gözünde. Ataerkinin biçim değiştirmiş ancak kadını bedenden soyutlamayarak, aşağıladığı algılayış, zamana ve mekâna göre kadının erkek bakışında farklı yerlere oturtularak, ahlakçılık yapıldığının göstergesi niteliğindedir. Funda Eser çıkardığı çarşafını, “uslu ve masum” ev kızı edasıyla bakır bir leğen içinde çitilemeye başlaması, seyirciyi rahatlatır. Ancak, “benzin bir rastlantıyla Karslı ev hanımlarının o sırada çok kullandığı Akif Çamaşır Suyu şişesine konduğu için, isyancı özgür kızın fikir değiştirip uslu uslu çarşafını çitilediğini düşünüp tuhaf bir biçimde rahatladı.” (150) Bu rahatlama, ataerkil sistemin kontrolden çıkmaya meyilli kadın karşısında duyduğu korkunun bir yansımasıdır. Çarşafı kız, çarşafını çıkarmış ama, sınırlarını zorlamadan ev içi işlerine dönmüş, “hanım hanımcık” temizliğiyle uğraşmaktadır. Ancak çarşafını asarken, eline geçirdiği bir çakmakla tutuşturması, yeni bir sarsıntıya neden olur; kadının bir kez daha ataerkil sistemin

kontrol mekanizmalarının dışına çıktığı dehşetle görülür. Birden iki yobazın boğma ipleri ve bıçaklarla sahneye gelmesi, Eser’i bir şeytan olarak öldürmek istemeleri karşısında, erkeklerin ellerine düşen Funda Eser, “iç gıcıklayıcı yarı cinsel hareketlerle kıvrır” yani “ırzına geçilecek kadın” gibi davranmaktadır. Yani namussuzdur; katli vaciptir.¹⁵⁷ Yazarın dolayısıyla Ka’nın dili son derece kritik fireler vermektedir. “İrzina geçilecek kadın” kategorisi, tamamen ataerkin kadınlara yönelik şiddetin meşrulaştırılması için bir ahlaksal kategori olarak kullanılır.¹⁵⁸ Bir kez bu yol tutturulduğunda ise, ‘öteki’nin eylemlerini mahkûm etmek ve erkek şiddetini meşrulaştırmak adına sonsuz sayıda cinsiyet belirlenimli sözcükten ve tanımdan yararlanılabilir. Bu anlamıyla Funda Eser’in sahnedeki performansı tamamen erkeğin bakışından tanımlanmaktadır: hem iyi, hem kötü, hem namuslu, hem şeytan, hem iffetli, hem fahişe, hem güzel, hem tehlikeli.

Bu tiyatro oyunu sonrasında, “kurtarıcı” bazı kişiler tarafından seyircilerin üzerine ateş açılır ve bir darbe yapılmış olur. Bu grotesk darbenin nedeni ise “ırzına geçilecek” kadın olarak Funda Eser’in sebep olduğu siyasal ve ideolojik infial olarak işaret edilir romanın alt okumalarında. Zaten kadın, Havva kişiliğinde, Adem’in cennetten kovularak, insan soyunun acılar içinde yaşamasına neden olmamış mıdır? Dolayısıyla, burada da, kadın siyasal hesaplaşmanın bir piyonu olarak, nesneleştirilir ve kadın bedeni üzerinden adeta bir darbe örgütleyiciliği yapılır. Siyasal İslâmın yumuşak karnı olan kadın hakları mevzusu, laik Cumhuriyet ideolojisi tarafından kaşınmış ve “kadın” üzerinden yürütülen hesaplaşmada, postmodern bir “yerel darbe” yapılmıştır.

¹⁵⁷ “Bir şiddet biçimi olarak namus cinayetleri, Türk toplumunun kültüründen ve değer sisteminden kaynaklanmaktadır. Namus kavramının içeriğinin de cinsel davranışlara ilişkin gelenek ve görenekler belirler. Buna göre, cinsel saflığını korumak kadına düşen sorumluluklardan birisidir. Kadın saflığını evlenmeden önce herkese karşı korumalıdır. Evlendikten sonra ise cinselliğini sadece kocasına sunmak zorundadır. Bunun dışındaki her cinsel eylem namussuzluk sayılır ve cinayetler devreye girer. Namus kavramı, kadının bedeniyle, cinselliğiyle ve cinsel arzularını ifade ediş biçimiyle, davranışları ve hareketleriyle yakından ilişkilidir. Namus cinayetlerinin en fazla görüldüğü Şanlıurfa bunun örnekleriyle doludur: Suçu pastaneye gitmek, su içmek için sinemaya girmek, bir radyonun istekler programına katılmak, sevdiğine kaçmak olarak belirlenen kadınlar, yaşı ceza ehliyetine izin vermeyen “reşit olmamış” erkekler tarafından öldürülmüşlerdir.” (Özer, 2003: 94)

¹⁵⁸ Namus gerekçe yapılarak kadınların canına kıyılması ataerkin düzenin kadınlara yönelik şiddeti meşrulaştırma zemininin bir parçasıdır.

Sunay Zaim, Hegel'in sözüne anımsatarak, "Tarih ve tiyatronun aynı malzemededen yapıldığını ilk Hegel fark etmiştir." (198) der. Dolayısıyla tıpkı tarih gibi, tiyatronun da birilerine rol verdiği söyler. Yıllarca Anadolu'da dolaşarak tiyatrolarını halka sergilemeleri, hem Funda Eser'e hem de Sunay Zaim'e halkı gözlemlemek anlamında sonsuz malzeme vermiştir. Her ikisi de, gözlemlerini Ka, ile paylaşmak isterler; Sunay Zaim'in erkeklere yönelik saptamaları bir sosyolojik veriler yığındır adeta.

"bu ülkenin bütün erkeklerinin kasvet duygusu yüzünden donup kaldıklarının gördüğünü söyledi. "Çayhanelerde günlerce, günlerce hiçbir şey yapmadan oturuyorlar" diye anlattı."Her kasabada yüzlerce, bütün Türkiye'de yüz binlerce, milyonlarca işsiz, başarısız, umutsuz, hareketsiz, zavallı adam. Üstlerine başlarına çekidüzen verecek halleri, yağlı ve lekeli ceketlerini düğmeleyecek iradeleri, ellerini kollarını kıpırdatacak enerjileri, bir hikâyeyi sonuna kadar dinleyecek dikkatleri, bir şakaya gülecek halleri yok kardeşlerimin" Çoğunun mutsuzluktan uyuyamadığını, sigaradan kendilerini öldürüyor diye zevk aldıklarını, çoğunun başladığı cümleyi bitirmenin anlamsızlığını kavrayıp yarıda bıraktığını, televizyonu programı sevdikleri ve eğlendikleri için değil, çevrelerindeki diğer kasvetlere tahammül edemedikleri için seyrettiklerini, aslında ölmek istediklerini ama kendilerini intihara değer bulmadıkları, seçimlerde kendilerine hak ettikleri cezayı versin diye en sefil partilere, en sefil adaylara verdiklerini, sürekli cezadan söz eden askeri darbecileri sürekli umut vaad eden siyasetçilere tercih ettiklerini anlattı." (194)

"İmkansız iktidar" olarak erkekliğin yaşanışı, ataerkil toplumda hem erkekleri hem de kadınları ezen, parçalayan bir süreçtir. Doğduklarından beri erkekler, güç ideolojisinin şekillendirmesiyle ataerkil düzen içinde kimliklerini oluştururlar. Oğullar olarak, kendilerini ataerkil toplumun dayattığı roller çerçevesinde kanıtlamaları ve "erkekliğe kabul" ritüellerinde güçlerinin sınanmasına izin vermeleri beklenir. Erkeklik imgelerini, toplumun görece güçsüz kesimlerinden özellikle de 'öteki' olarak ilk elden ellerinin altında olan kadından farklılaştırmaları

gerekir. ‘Öteki’ne göre kendilerini tanımladıklarında ve kişiliklerini oluşturduklarında, ataerkil düzenin erkeklerden beklediği metamorfozu da gerçekleştirmiş olurlar. Erkeklik travmaları, erkekler arasındaki acımasız iktidar ilişkilerinden beslenir ve bu travmaların atlatılması için ‘öteki’nin ‘acizliğine’ gereksinim duyulur. Maçoluk, sert, güçlü ve şiddet yanlısı olmak gibi özellikler ataerkil düzenin erkeklerden beklediği davranış kalıplarıdır.

“Bütün erkekler ataerkil iktidardan pay almasına veya yararlanmasına karşın, sınıfsal üstünlük ve politik iktidara yakın olan bazı erkekler ataerkillikten diğer erkekliklerden daha fazla pay almaları nedeniyle diğer erkekliklerin inşa ve yeniden inşa süreçleri üzerinde belirleyici olurlar. Ataerkillikten sınıfsal ve politik avantajları nedeniyle daha fazla yararlanan erkekler, yalnızca kadınları denetlemekle kalmayıp, diğer erkekler üzerinde belirleyici olarak hegemonyalarını inşa ederler. Gramsci’nin işaret ettiği gibi benzer bir biçimde, erkeklik konusunda da hegemonya sürekli yeniden inşa edilmeye gereksinim duyar. Şarkılar, filmler, öyküler, reklamlar ve medyadaki kahramanlar aracılığıyla doğallaştırılarak meşruluk kazandırılır. Bu nedenle, bütünüyle gerçek bir deneyimden ziyade ideal olduğu için, çoğu zaman bir erkek h egemonik erkekliğin bütün özelliklerini taşıyamaz. Hegemonyayı kurma sürecinde sıradan insanlardan çok, toplum üzerinde etkili entelektüeller olan din adamlar, gazeteciler, siyasetçiler, akademisyenler, aktörler, reklamcılar ve sporcuların rolü belirleyicidir.” (Bozok, 2009: 275)

Sunay Zaim’in sözünü ettiği, Anadolu’daki, hegemonya ilişkileri içinde en dipte kalan erkekler, ataerkil düzenin erkeklik motiflerinden yoksulluk ve umutsuzluk nedeniyle hiçbir pay alamazlar. Büyütüldükleri ve kendilerine vaad edilen toprakların alabildiğine çorak olması nedeniyle, hem işsizdirler; ekonomik olarak güçsüzleşmişler dolayısıyla ‘kadınsı’laşmışlar, hem de bunun etkisiyle iktidarlarını her geçen gün yitirmektedir ve korkunç bir umutsuzluğun içine düşmektedirler. Bu umutsuzluk, onları, kaybettikleri iktidarlarını ikame etmek üzere yeni iktidar alanları aramaya yönlendirir. Öte yandan, yalnız ve güçsüz kaldıklarını, bir yol gösterici bir

baba imgesine ihtiyaç duyduklarını da içten içe fark ederler ve Sunay Zaim'in sözünü ettiği otoriter partiler, kendilerini cezalandıracağı açık darbeci iktidarlar kaybedilmiş baba imgesinin yerine geçer. Gerçek bir "baba" imgesine karşılık gelmediği ölçüde de soyutlaşır ve kaybedilir ve paniklenir. "Sistem sürekli phallus'larının hala orada olduğunu, yitirilmediğini kendi kendine kanıtlamak, hatırlatmak zorunda kalan, korku ve endişe dolu erkekler yaratıyor." (Ergun, 2009: 4) Yitirilmiş, kayıp erkeklerin, tamamen "kaybetmiş" olmadıklarının kanıtı ise, sık sık kontrol etmek zorunda hissettikleri 'öteki'lerin varlığı; yani korunmasız, iktidarın gücünü üzerinde sergileyebilecekleri 'öteki'ler; en başta da kadınlar. Sunay Zaim'in Anadolu'daki, işsiz, yoksul, geleceksiz, umutsuz, güçsüz ve basiretsiz erkekleri "aşkla" sevdikleri karılarını döverek kaybolmaktan kurtulmaktadırlar. İntihar bile edemeyen erkeklere karşılık, kendilerini intihara bile değer bulmayan erkekler yerine yine kadınlar intihar eder. Sunay Zaim'in erkeklere ilişkin saptamasına karşılık bu basiretsiz erkekleri ayakta tutanın yine kadınlar olduğuna işaret eder.

"Hepsinin evlerinde lüzumundan fazla yaptıkları çocuklarına bakan ve kocalarının nerede olduğunu bile bilmediği bir yerde hizmetçilik, tütün işçiliği, halıcılık ya da hemşirelik yaparak üç beş kuruş kazanan mutsuz karıları olduğunu söyledi. Sürekli çocuklarına bağırarak ve ağlayarak hayata bağlanan bu kadınlar olmasaydı bütün Anadolu'yu sarmış olan ve hepsi birbirine benzeyen bu kirli gömlekli, tıraşsız, neşesiz, işsiz, uğraşsız, milyonlarca erkek, buzlu gecelerde, köşebaşlarında donup ölen dilenciler, meyhaneden çıkıp açık kanalizasyon çukuruna düşüp yol olan sarhoşlar gibi, ya da pijama terlikle bakkala ekmek almaya yollanıp, y olunu kaybeden bunak dedeler gibi kaybolup giderlerdi. Oysa onlar, "şu zavallı Kars şehrinde" gördüğümüz gibi fazlasıyla kalabalıktılar ve tek sevdikleri şey de hayatlarını borçlu oldukları ve utandıkları bir aşkla sevdikleri karılarına eziyet etmektir." (195)

Funda Eser, tıpkı eşi Sunay Zaim gibi, ataerkil düzenin erkek ve kadını betimlemek için oluşturduğu toplumsal cinsiyet rollerini; bunun altında yatan nedenleri ve

kadının erkek erk tarafından sürekli hem ekonomik anlamda hem de ideolojik anlamda sürekli baskılandığını ve sömürüldüğünü çarpıcı bir bilinç berraklığıyla gündelik yaşamın içinden örneklerle açığa çıkarır. Kadınlar, erkek iktidarını, kendini var edebilmesi, kendileri (kadınlar) üzerinden güven tazeleyerek kimlik oluşturabilmesi için bir koltuk değneğidirler; yardımcıdırlar; muavindirler. Aile içinde çocuk bakımıyla, ev işleriyle, ailenin ekonomik olarak hem görünen hem görünmeyen emeğiyle ayakta kalmasıyla, hayatın ve erkeklerin yükünü çeken ataerkil düzende kadınlardır Bu kadınlar, miskin ve kimliksizleşmiş kocaları tarafından, aşağılanarak, hem cinsel hem de fiziksel şiddete maruz kalmakta, öte yandan da köle-efendi ilişkisine benzer bir biçimde, efendileri tarafından aşağılanırken, onların hem ekonomik hem duygusal varlık nedeni olabilmektedirler.

Funda Eser'in kuramsal dille değilse bile, gündelik yaşamın ayrıntılarını iyi gözlemlemesi dolayısıyla saptadığı kadın-erkek ilişkileri, oyunlarında zaman zaman ataerkil düzenin kadını görmek istediği biçimde sergilenebilmektedir.

“Çünkü yirmi yıldır Anadolu’da mazlum ve ırzına geçilmiş kadın rolüne çıkan Funda Eser’in sahnede tek hedefi vardı: Kurban pozuyla erkeklerin cinselliğine seslenmek! Kadının evlenmesini, boşanmasını, başını açması ya da kapatmasını onu ezik ve çekici bir duruma düşürmek için sıradan bir araç olarak gördüğünden, oynadığı Atatürkçü ve aydınlanmacı rolleri bütünüyle anladığı da söylenemez belki ama bu basmakalıp rollerin erkek yazarları da aslında kadın kahramanlarının erotizmi ve toplumsal görevleri konusunda ondan daha derin ve ince fikirlere sahip değillerdi.” (345)

Romadaki kadın karakterlerin hepsinden daha fazla kendi olabilmiş bir kadındır Funda Eser. Diğer kadınların aksine, ekonomik özgürlüğüne sahiptir, kocasıyla ortak olarak bir tiyatro kumpanyası yürütmektedir ve Sunay Zaim’le ilişkisinde eşitlikçi bir anlayış hakimdir. Oyunlarında var olan ataerkil düzenin kadını koyduğu konumu yeniden üretmektedirler, halkı aydınlanmak için özverili bir biçimde çalışmakta ve oyunları halkı bilinçlendirmeye çalışmaktadırlar. Ancak yazık ki, bu oyunlarda

çoğunluğun ilgisini ayakta tutmak ve siyasi mesajlarını iletebilmek için kadın piyonlaştırılmakta, verilen mesajın alıcıya gitmesi için araçsallaştırılmaktadır. Bunun için de verili ataerkil düzenin kadını yaftaladığı sıfatların ve durumların hemen hepsi sahnede yeniden üretilmektedir. Kurban rolüyle kadın, erkek phallusuna seslenmekte, basmakalıp cinsel çağrışımlarla nesneleştirilmektedir. Ancak Ka'nın Funda Eser'e yönelik dillendirdiği "Atatürkçü ve aydınlanmacı rolleri anladığı söylenemez" deyişi ile bir kez daha, erkek dilinden kadının ne biçimde aşağılandığının örneğini sunar. Bu sözlerle, Ka, aslında kadına dair ataerkil söylemi yeniden ürettiğinin farkında bile değildir. Kadın, erkekler dünyasına ait olarak belirtilen siyaseti hem anlamaz hem de bu onu ilgilendirmez, demek istemektedir. Kadın, erkeklerin alanında olan ve akli gerektiren düşünsel süreçleri algılayamaz diyerek Funda Eser'i ve onun şahsında bütün kadınları mahkum etmiş olmaktadır.

Öte yandan Ka, bir yandan Funda Eser'i aşağılarken, bir yandan da, basmakalıp rollerin erkek yazarlarının da Funda Eser'den daha derin bir anlayışa sahip olmadığını belirtir. Burada, Ka, kendini şair olarak kabul ettiğine göre, kendini dışarıda bırakarak, yazar olan erkeklere yönelik bir eleştirel tavır takınmaktadır. Aynı körlüğü, bir şair ve bir erkek olarak kendinin yaptığının ayırda olmadığı görülmekte, Kars'ta tanıştığı tüm insanlar gibi, yazarlara da dışarıdan ve tepeden bir bakış attığı hissedilmektedir. Ka'nın, ya da yazar olan Orhan Pamuk'un, ataerkil düzenin etkisinde kalan ve bu düzenin dilini kullanan yazarları eleştirirken kendini de eleştirdiğini ve bu amaçla bir özeleştiri verdiğini de düşünebiliriz. Ancak zannedirim bu fazlasıyla çubuğu iyimserlikten yana bükme olacaktır.

Güçlü kadın imgesi olarak Funda Eser, romanda en fazla aşağılanan kadındır aynı zamanda. Bir tiyatro oyuncusu olarak, "görünmez" olması beklenen kadın özelliklerinin dışına çıkmış, kamusal alanda, seyircilere gerek bedeniyle gerekse tıradlarıyla bir "birey" olduğunun altını çizmiştir. Ancak, bu durum, ataerkil düzenin üreticisi erkek hegemonyası tarafından kabul edilebilir bir durum değildir. Sınırları ihlal eden kadının, cadılığa mahkum edilmesi gerekmektedir. Nitekim, Ka'nın Kadife'yi Millet Tiyatrosu'ndaki oyunda oynaması için tiyatro binasında

götürdüğünde, Funda Eser, Ka'nın gözünden şöyle betimlenir; "Gözlerinin çevresine sürdüğü boyalar, kalın ve ağır ruj, iri göğüslerinin üstünü örten açık kıyafeti ve abartılı jestlerine" (334) takılır Ka. Bundan dolayı da söylediklerine konsantre olamaz. Oysa ki Funda Eser akşamki oyun için metnine hazırlanmaktadır. Kyd'in İspanyol Trajedisi'nde ırzına geçilen intikamcı kadının nutku'nu okumaktadır. Ancak, Ka, Funda Eser'in görünüşünden yola çıkarak, okurun bilinçaltına işte "ırzına geçilecek kadın" demektedir. Kadife ile hemen provalara başlamak isteyen Funda Eser, bu kez de, lezbiyen iddası anımsatılarak, günahkâr ve 'öteki' olarak işaret edilir. "Kadının istekli sesi yalnız bir tiyatro aşkını değil, bir zamanlar Sunay'ın elinden Atatürk rolünü almak isteyenlerin tekrarladığı lezbiyenlik iddiasını" hatırlatır Ka'ya.

Romanın en güçlü kadın figürü, gerek görünüşünün Ka'da yarattığı etki nedeniyle gerekse kararlı ve yetenekli tutumuyla, ne kadar görmezden gelmeye çalışırsa çalışsın, Ka için bir tehdit olarak algılanır. Ka, Funda Eser'i bir cinsel obje olarak görmekte ısrarcıdır. Adeta bir vajinadan ibaret olarak gösterilen Funda Eser, Ka'ya kendi iktidarsızlığını hatırlatmakta ve korkutmaktadır. "Erkeklerin kadınları boyunduruk altına alma arzusunda oldukları ama bunu yapabileceklerinden de kuşku duydukları bir dönemde, kadının cinsel organı, tehdit edici bir nitelik kazanır."¹⁵⁹ Nitekim, Funda Eser, erkeğin, Ka'nın bu iktidar yitimini kamufle etmek için nesneleştirdiği kurbanlarından biridir artık. Bu korku, ataerkil düzenin belirlediği erkek anlatıcıya o denli hakim olur ki, romanın sonunda, Funda Eser, erkek yazar tarafından psikiyatri kliniğine gönderilir. Çünkü Funda Eser, kocasının sahnede öldürülmesinden sonra, sinir krizleri geçirmiş ve herkesi herkese ihbar ve şikâyet ettiği için deli kabul edilerek, susturulmuştur. Dolayısıyla burada da, ataerkil düzenin "bilgi sahibi" kadını susturmanın yollarından birinin onun deli olduğu aldatmacasına başvurmasıdır. Ka, ya da Orhan Pamuk için bu da yetmez, psikiyatri kliniğinden çıkartıldıktan yıllar sonra Funda Eser'e, popüler bir çocuk dizisinde cadı karakterinin seslendirilmesi yaptırılır. Görüldüğü gibi, iktidarsız hissettiren kadın

¹⁵⁹ Fraser Harrison, *The Dark Angel*, Sheldon Press, 1977, s82, aktaran Fatmagül Berktaş, 2006: 138)

karşısında erkek öfkesinin sınırları yoktur. Ataerkil bilinçaltının kadına dair ürettiği her türlü kötücül yafta böylelikle Ka tarafından Funda Eser’i mahkum etmek için kullanılır.

5.3 Doğu-Batı İkiliğinde “Kadınsılaştırılmış” Bir Erkek Olarak Ka

Kar romanı, kırk iki yaşındaki Kerim Alyaçoğlu’nun¹⁶⁰, on iki yıl Almanya’da siyasi sürgün olarak kaldıktan sonra, annesinin ölümü üzerine alelacele İstanbul’a dönüşü, annesini toprağa vermesinin ardından ise, evlenilecek bir kız bulmak amacıyla, Kars’ın yolunu tutmasıyla başlar. Ancak, romandaki kadın karakterleri feminist edebiyat eleştirisi çerçevesinde çözümlediğim gibi, Ka’nın Kars’a gitmesinin bir görünür bir de görünmez nedenleri vardır. Görünür neden, intihar eden kızlar ve belediye seçimleri, görünmez neden ise Ka’nın eşinden boşandığını duyduğu İpek’i evliliğe ikna etmektir. Ka’nın roman boyunca tanık olduğum eylemlerinin neredeyse hepsinde bir ikili durum söz konusudur. Ka’ya dair, gerek verdiği sözler, gerek yapmayı planladığı işler, gerekse duyguları net ve açık olmaktan uzak, sürekli müphemlik barındıran nitelik taşırlar.

“On iki yıldır Almanya’da siyasi sürgün hayatı yaşıyordu, ama hiçbir zaman siyasetle fazla ilgilenmiş değildi. Asıl tutkusu, bütün düşüncesi şiiirdi. Kırk iki yaşındaydı, bekârdı ve hiç evlenmemişti. Yalnızlıktan hoşlanan sıkılğan biri.. iyi niyetli doğru düzgün bir insandı ve bu

¹⁶⁰ “Ka’nın kimlik değiştirme eylemi, daha romanın ilk sayfalarında vurgulanan, erke, ataya, egemen güçlere karşı başkaldırını duyumsatır. İsim verme, bir erk ve erkeklik ayrıcalığıdır: İlk ve mutlak “baba” Tanrı, Âdem’i yaratıp ona ismini verdikten sonra, evrende tüm yaratılmış varlıklara ad seçme hakkını ona bırakır. Bu ad verme eylemi yoluyla Âdem simgesel düzlemde, çevresindeki her şeyin sahibi olacaktır, egemenliği sınırsızdır. Ancak, kadının ve onun gerisindeki Şeytan’ın elbenisine kapılarak suça itilen ataerki imgesi Âdem, Tanrı vergisi cenneti ve ölümsüzlüğü yitirir, mutlak maliki olduğu mekândan kovulur, acılara mahkum 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, koruyucu işlevleriyle yaşamsal enerjinin tümünü belirten sözcük olmasının Ka’nın babaya ve resmi dinsel dizgeye başkaldırısının ve erkek olarak kendini babasından/yaratıcısından daha güçlü olarak kanıtlama çabasının bir başka göstergesidir.” (Ergun, 2009: 19)

özellikleri yüzünden özel hayatlarında hareketsiz ve başarısız olan
Çehov kahramanları gibi kederliydi hep.” (11)

Ka'nın arkadaşı Orhan'ın eklediğini düşündüğüm Ka'yı betimleyen bölümlerden de anladığımız üzere, Ka, hayatta silik ve ne istediğini pek bilmeyen; bu anlamıyla ataerkil düzenin erkek nitelikleriyle örtüşmeyen biridir. Arada kalma durumunu, aidiyetsizliğin güvensizliğini sürekli hisseden Ka'nın “kül rengi kalın paltosu” adeta içinde bulunduğu belirsiz kişiliğinin bir simgesidir. Gri rengin, ne beyaz ne de siyah olduğu; ikisi arasında uzlaşmayı barındırdığını söyleyebiliriz. Hayat ne siyahtır ne de beyaz deriz; ya da Tanzimat dönemi romanını eleştirirken karakterler değil tiplerin söz konusu olduğunu; bu tiplerin de ya siyah ya beyaz olarak çizildiğini söyleriz. İyi ve kötü; siyah ve beyaz gibi karşıtlıklar üzerinden kimliklerini üretebildiklerini belirtiriz. Romana dair olumsuz özellikleri barındıran bu durum; kişilikler söz konusu olduğunda ise, bir omurgasızlığı çağırır. Ka'nın, Kars'ta şeyhinden, komünistinden, polisinden, darbecisinden, siyasetçisinden, askerine konuştuğu herkesin sözlerini haklı bulması bunun tipik göstergesidir. Ka'nın “ateist” olarak nitelendiği Kars'taki ilk gününde, bu tutumu nedeniyle neredeyse herkesi olumlayan ve karşıt güçler arasında istemeden arabulucu görevi üstlenen birine dönüşmesi, “gri yumuşacık tüylü güzel paltosu” gibi kendini korumuş; belki öldürülmekten alıkoymuştur. “Güzel paltonun kendisi için hem utanç ve huzursuzluk, hem de güven kaynağı olabileceği” (9) saptaması, tam da duruma denk düşer. Ka, içine düştüğü bu durumdan dolayı bir yandan utanç ve huzursuzluk duyarken, öte yandan da çizdiği “gri” tutumla, öfkenin nesnesi olmaktan kurtulur; ama utanç ve huzursuzluktan ise kurtulamaz.

Öte yandan Frankfurt Kaufhof'tan alınan yumuşak tüylü kalın paltonun, Ka'nın sınıfsal aidiyetine dair bir işaret olduğunu da belirtmeliyiz. Ka, her ne kadar Frankfurt'ta şiir gelirleriyle zar zor geçinen bir siyasi mülteci olarak yansıyor da; üst orta sınıfta ait bir aileden geldiğini kendisi sık sık ifade etmiştir. Bu açıdan Ka, paltosu nedeniyle sınıfsal bir üstünlük kurarken, gri rengiyle de siyasal bir uzlaşımın işaretlerini verdiği için, mayınlı bölgeden sağ salim çıkabilecektir.

Ka, Kars yolculuğunda yavaş yavaş kara batmış bir dünya ile tanışır. Bu yolculuk, ona “yıllardır aradığı masumiyet ve saflık duygularını” verebilecek gibi görünür. Otobüs penceresinden izlediği kar ve Kars’a bakarken, “kendini bu dünyada evinde hissedebileceğine iyimserlikle”(10) inanır. Bir anlamıyla Ka’nın Kars yolculuğu ve Kars günleri bir olgunlaşma ve kendini bulma günleri olarak da nitelenebilir. Masumiyet arayışını, karla özdeşleştirir Ka, yalıtık ve tecrit Kars günlerine, ütopyik bir mutluluk atfeder; doğal, insan eli değmemiş, medeniyetten uzak ve saf olarak algıladığı Kars, yoğun kar yağışı nedeniyle Türkiye ve Dünya ile bağını hepten koparıncaya, bu bâkir imge daha da belirginleşir. Ne var ki, bu “ada” imgesi, doğanın koynunda masumiyeti bulma imgesi çok geçmeden ters yüz olacak, Ka, masumiyetini kaybedecektir. Masumiyeti yakalamayı umarken, aynada kendi ile yüzleşecek, “bâkirliğini” kaybederek, dönülmez bir biçimde “kirlenecek” tıpkı gri paltonun rengine dönüşecektir.

“Ka, şehrin kirinin, çamurunun ve karanlığının, örtülerek unutulduğu bir saflık duygusu uyandırır hep onda ama Ka, Kars’ta geçirdiği ilk gün kar ile ilgili bu masumiyet duygusunu kaybetti. Burada kar yorucu, bıktırıcı, yıldırıcı bir şeydi. Bütün gece yağmıştı. Ka sabah sokaklarda yürür, işsiz Kürtlerle dolu kahvehanelerde oturur, hevesli bir gazeteci gibi elinde kâğıt kalem seçmenlerle görüşür, yoksul mahallelerin dik ve buzlu yollarını tırmanır, eski belediye başkanı, vali muavini ve intihar eden kızların yakınlarıyla görüşürken kar hiç dinmedi. Çocukluğunda, Nişantaşı’ndaki güvenli evlerinin penceresinden ona bir masalın parçasıymış gibi gelen karlı sokak görüntüleri şimdi yıllardır hayallerini içinde son bir sığınak olarak taşıdığı bir orta sınıf hayatının ve hayal bile etmek istemediği sonu umutsuz bir yoksulluğun başlangıcı gibi gözüküyordu.” (15)

Ka, gerçek Kars’ın anti-ütopya gerçekliğini gördüğünde, hemen çocukluk günlerinin tasasız kar manzaralarını anımsayarak, orta sınıf hayatının güvenli limanlarına sığınma ihtiyacı içine girer. Annesinin ölümüyle çıktığı dış dünyayı tanıma yolculuğu, karşılaşılan hayal kırıklığı ve hızlı vazgeçişlerle birlikte, anne karnına, o güvenli bölgeye yeniden dönme arzusu uyandırır. Ka, yolculuğunun

başında ürkmüş ve Kars'tan ve gerçeklikten kaçmayı hedeflemiştir ancak yoğun kar yağışının yolları kapaması ve dünyayla iletişimi kesmesi nedeniyle, Kars'a mahkum olur. Bu mahkumiyetten bir an önce, tek vücut olarak çıkabilmek ve geride bıraktığı güvenli orta sınıf dünyasına dönebilmek için karşılaştığı herkese uygun stratejiler geliştirerek, hayatta kalma mücadelesi verir. Tıpkı ataerkil düzendeki kadınların, düzen içinde yaşayabilmek için hayata tutunma stratejileri geliştirmek zorunda kaldıkları gibi, kesin tanımlardan kaçınarak,¹⁶¹ müphem alanın koşullarına göre yeni stratejiler belirledikleri gibi, Ka da, Kars'tan bir an önce 'ana rahmine' dönebilmek için benzer bir strateji geliştirir.

Üniversite yıllarında güzelliğiyle büyülenmiş, ama neredeyse herhangi doğru düzgün iletişimi bile olmamış İpek'e ideal bir güzellik atfederek, hem masumiyeti hem de aşkı aramaktadır. Ancak, görünüşte, Kars'a gelme sebebi, intihar eden kadınlar ve seçimlerdir. Baştan itibaren görünen ve görünmeyen amaçlar üzerinden ikilik üreten Ka, bu karışıklığını her yeni başlıkta yeniden üretir. Hayata dair hep korkarak hareket etmiş, tutuk ve ortalama bir kişilik olarak, içsel olarak aşkı arıyorsa da, "Âşık olmaktan, sınırlı aşk hayatlarının yalnızca bir dizi acı ve utanç olarak hatırlayanların kuvvetli içgüdüleriyle ölesiye korkardı Ka" (14) Aşk arayışının korkuyla özdeşleştirilmesi, evlilik düşüncesiyle bu yolculuğa çıkan Ka'nın yalnızca cinsel doyuma ulaşmak için "aşk ve evliliği" araçlaştırdığına dair kafamızda ciddi sorular uyandırır.

Kars'a ayak basar basmaz, gerçek Türkiye yavaş yavaş görünmeye başlar. İlk olarak, 1940'lardan beri kente gelen yabancıların kendilerini belli etmek için gittiği emniyete bir uğranır. Her ne kadar, "gri" bayrak taşısa da, Ka, görünüşte siyasi bir sürgündür. Ancak, politikayla herhangi bir ilişkisinin olmadığını kendi defalarca söyler, zaten sürgünlüğü de, kendisinin yazmadığı bir yazıdan dolayı, neredeyse kazara olmuştur. Hiçbir sorumluluğu doğrudan yüklenmeyen Ka, her türlü başlıkta

¹⁶¹ "Bir şeyin adını koymak, onu tanımlamak, eşitsiz ilişkilerin var olduğu bir toplumda bir güç gösterisi, bir iktidar, bir egemenlik edimidir. İşte erkekler, maddi ve ideolojik iktidarlarından kaynaklanan bir güçle bu egemenlik edimine girişmekte ve kadınları kendi bakışaçılarından tanımladıkları klişeler içine hapsetmektedirler." (Berktaş, 1997: 94)

kaçak güreşmektedir adeta. Gerçek Türkiye’de kadın intiharları vardır, Kars’a gelme nedenlerinden biri bu intiharları araştırmak olan Ka, intiharlara ilişkin ailelerle konuşmuş, ancak intiharların nedenlerine dair bir analiz yapamamış, ailelerinin söylediklerini doğru kabul ederek, “intiharcı” kızların hikâyelerine geri dönmemiştir. Zaten, en son intihar eden Teslime’nin –o da türbanlıdır ve türban mücadelesi vermektedir- dışında diğer kızların adlarını bile öğrenemeyiz. Bu adsızlaştırma edimi, Ka’nın intihar eden kızları, yok sayması ile yalnızca Kars’a gelme nedeni olarak gösterdiği bir demogoji olduğunu gösterir. İntihar eden kızların görüştüğü aileleri, tıpkı gerçek vakalar gibi, sorunun ne olduğunu anlayamadıklarını, intihara gerekçe olabilecek herhangi bir bilgilerinin olmadığını söylerler.¹⁶² Ka’da söylenenleri kurcalamaz ve bu konu üzerinde uzun boylu düşünmez. Çünkü bütün bu sorunlar İpek’e ulaşmak için araçlardır. Bir başka deyişle Kars’taki kadın intiharları Ka’nın amacına ulaşmak için kullandığı piyonlardan biridir.

“Bütün dünyada erkek intiharlarının kadın intiharlarından üç dört kat fazla olmasına rağmen, Batman’da intihar eden kadınların erkeklerden üç dört kat fazla olması ve intihar oranının dünya ortalamasının üç dört katına çıkması önce Ankara’da Devlet İstatistik Enstitüsü’ndeki çalışan genç bir memurun dikkatini çekmiş” (20)

¹⁶² Batman’da kadın intiharlarıyla ilgili yapılan bir araştırmada, intihar eden kadınların hikâyelerine yer verilmiştir. Ailelerin yaklaşımı ile Ka’nın suya sabuna dokunmayan yaklaşımı, ikna olmuş hali ve sonrasında da buna dair herhangi bir gündem açmaması ilginçtir. “N. Ç (22) Beşiriliydi. Ailesiyle birlikte; ağaçlarla çevrelenmiş bir bahçede, büyük, 4 odalı bir evde yaşıyordu. Evlerinin geniş salonunda duvarların dört bir yanında Arapça dualar ve sarıklı hocaların fotoğrafları asılıydı. 16 Ağustos 2000 tarihindeki ölümü, Batman Sosyal Hizmetler Müdürlüğü’nün kayıtlarına “22 yaşında kendini yaktı” diye geçti. İlçede yaşayan ve çevresine göre lüks yaşam tarzıyla dikkat çeken bir gence âşıktı. Evlilik hayalleri kuruyordu. Ama mutaasıp ailesi buna karşı çıktı. N.’yi bir başkasıyla evlenmeye zorladı. Genç kız “ya sevdiğime varırım, ya ölürüm” diyordu ama kimse dinlemiyordu. Sonunda istemediği adamla evlenmek yerine vücuduna benzin döktü ve tutuşturdu. Anne, intihardan sonra kızının neden intihar ettiğini anlamadığını söyledi. Oturduğu sedirde tek kelime Türkçe bilmediği için, ağır ağı konuştuğu Kürtçesiyle, “Anlamadık” dedi. Ona göre, Kuran okuyan, namaz kılan kızının intiharı gerektirecek hiçbir sorunu yoktu.” (...) “Z.U, Batman’da ramazan ayının sonlarında, Hilal mahallesinde oturan U ailesi, iftar sofrasını hep beraber kurdu. İftardan sonra küçük kızı Z. Arka odalardan birine geçti. Çok uzun süredir içinden çıkmadığı bir bunalıma düşmüştü. Tütün ekiminde kullanılan “Bazodin” adlı ilacı bularak kafasına dikti. Batman’daki diğer bütün ailelerinde olduğu gibi, onlara göre de Z.’nin ölmesini gerektirecek hiçbir sorunu yoktu.” (Halis, 2002:33-34)

Ka, da tıpkı istatistiki verilerin soğuk rakamları gibi, intihar vakalarını ataerkil düzenin dilini kullanarak yansıtır. Bunlara dair, ne cinsiyet ilişkilerini analiz eden bir bakış ne de sınıfsal ve kültürel bir açıklama gereği hissedilir. Hatta, intiharın o dönem devlet yetkililerin kullandığı dille aynı olan “intiharın fikri kadındır, yöntemi de bulaşıcıydı” diyerek¹⁶³, intihar olaylarının üzerine gidilmemesini adeta resmi mercilerin ata diliyle söyler. Dolayısıyla, susulduğunda ve olmamış gibi davranarak, olaylar görmezden gelindiğinde, bu “bulaşıcı hastalık” diğer kadınlara bulaşmayabilir, denmektedir. Ka’nın kayıtsızlığı, Kars’ta tanık olduğu her türlü olay için de bundan farklı değildir.

“Erkeklerin kendini dine verdiği, kadınların intihar ettiği” (40) Kars’la ilgili bu saptamayı İpek yapar. İpek, Ka’nın annesini kaybetmesinden sonra, evleneceği Türk kızı bulmak isterken, birden yıllar önceki güzelliğiyle hatırladığı üniversiteden tanıdığıdır.¹⁶⁴ Muhtar’dan boşandığını öğrenen Ka, aradığı Türk kızının İpek olduğuna içten içe karar vererek Kars’a gelmiştir. Annesinin ölümü ertesinde, kadın arayışı da oldukça anlamlıdır. Bu arayış bir yandan şefkat arayışıysa bir yanda da cinsel doyumsuzluğunu giderme biçimidir. ‘Ötekisi’ olarak hissettiği annesini yitirmesiyle, yeni bir ‘öteki’ arayışı içine son derece hızlı bir biçimde girmesi üzerinde durulması gereken bir noktadır. Kars’a gelir gelmez, aradığı masumiyet’i kaybetmiş gibi hissetmesi, Ka’da bir paniğe ve bir güvenlik arayışına neden olmuştur; dolayısıyla İpek’i elde etmek, onunla evlenmek, Kars’a ilk gelir gelmez yoksulluğu gördüğünde orta sınıf yaşamına kaçışın da simgesi haline gelir. Ka’nın İpek’i yıllar sonra görür görmez aşka ikna edeceğini düşünmesinin nedeni ise, kadının ataerkil dizgede güçsüz imajının erkek cinselliğini harekete geçirmesiyle

¹⁶³ “Türkiye medyasında, intiharların sebeplerinden çok, olayı araştırmak üzere bilgeye gelen yabancı gazeteciler haber oldu. Olayın kendisi ve ardında yatan sebepler göz ardı edildi. Ama yine de sorunun yabancı medya üzerinden Türk basınına yansımalarının işer yarayan bir tarafı vardı. Bir salgın hastalık gibi kadınlar ve gençler arasında yayılan intihar olaylarını, “sıradan olaylarmış” gibi geçiştiren, araştırma yapmak isteyen, sivil toplum kuruluşlarına da kolaylık gösterip yardımcı olmak yerine, konu hakkında konuşma yasağı koyduran Batman Valiliği, hiç değilse meselenin ciddiyetinin farkına vardı.” (Halis, 2002: 25)

¹⁶⁴ Tanıdığıdır demek zorundayım, çünkü Ka ile İpek’in bir arkadaşlıkları olduğuna dair bir izlenim edinmedim. Sadece üniversite koridorlarında güzelliğiyle herkesi büyüleyen İpek, bir yıl geçmeden Ka’nın siyasetten arkadaşı Karlı Muhtar’la evlenmiştir.

ilgilidir. İpek, Ka'nın küçümsediği Kars şehrinde yaşamakta biridir. Sınıfsal olarak Ka'dan aşağı konumdadır; buna eşinden boşanmış bir kadın, kimliği de eklenince, Ka, İpek'i kolayca elde edeceğini düşünmektedir. Erkek erki, karşısındaki kadının kendinden daha güçsüz ve korunmaya muhtaç pozisyonunu gördüğünde, kendini daha güçlü ve iktidar sahibi olarak görerek, harekete geçiyor. Ka'nın aşk olarak nitelediği ise, erk özleminden başka bir şey değildir. İpek, Ka tarafından hep güzel olarak nitelenir. Bu güzel nitelimesinde ise kadını nesneleştiren, sadece görünüşe indirgeyen bir şeyler vardır. Dahası Ka, İpek'in kız kardeşi Kadife'yi de son derece çekici bulabilmektedir. Biri, boşanmış, diğeri türbanlı yani bedenini gizlemiş iki kadın da Ka'nın arzu nesnesi olma durumundan kurtulamazlar. Her iki kardeşin yumuşaklığı, pürüzsüzlüğü ve dokunma isteği yaratan kumaş adlarına sahip olmaları ise metnin önemli bir göndermesidir. İpek ve Kadife, Ka'nın gözünde kolayca birbirinin yerine geçebilme potansiyeli taşırlar. “Ka, bir anda Kadife'nin onunla bu odada bulunmaktan bir haz aldığını anladı. Kendisi de uzun yalnızlık yıllarından sonra güzel bir kızla aynı odada bulunmaktan hoşlanıyordu” (219) Biri türbansız, boşanmış ve kolayca cinselliğini sunabilir İpek, diğeri türbanlı ve “dokunulmaz” imgesi yaratan Kadife Ka'yı birbirinin yerine geçen ikili karşıtlıklar gibi kendine çekerler. “Başörtüsünün çevrelediği, ablası kadar güzel olmayan sade ve temiz yüzüne, ablası gibi elâ gözlerinin ta içine bakarak rahat rahat konuşabildiği için onu çekici buluyor, şimdiden ablasına ihanet ettiğini düşünüyordu.” (113) “Ablası yerine ona âşık olabilir miydi? Ka başörtüsü takan bir kadına cinsel çekim duyamayacağını çok iyi biliyordu, ama gene de gizli bir düşünceyle oyalanmaktan alamadı kendini.” (115) Ka, tüm eylemlerinde ve kararlarında yaşadığı gelgit gibi, bilinçaltında İpek ve Kadife arasında adeta bocalamakta; her iki kadını düşündükçe, elde edilebilir olarak algılayarak erkek iktidarını bu kadınlar üzerinden yeniden üretmeye çalışmaktadır. Çünkü, kadınlarla ilişkisi dışında, kaldı ki bunun da ne denli iktidarsızlığa teşne olduğunu göreceğiz, erkeklerle kurduğu ilişkide, Tanzimat romanında aşırı Batılılaşmış tipler gibi kadınsılık özelliklerine bürünür. Hayatındaki süregelen kadın figürünün –annesinin ölümü- üzerine ise, kendini tanımlayacağı bir yeni kadın figürüne gereksinim duyar. Ancak, Kars'a İpek'i

görmek için gelmiştir ancak, birden karşısında İpek'in "ikiz"i Kadife çıkar. Her iki kadın da, Ka'nın sürekli tehlikede olan erkekliğini kurtarmasına yardımcı olan piyonlar olurlar. Ka'nın kararsızlığı, güzelliğine rağmen İpek'i "aşkını" aşağılaması ise kendi sınıfsal konumunun verdiği bir özseverlikle karşısındaki her türden insana tepeden bakmasıyla ilintilidir. İpek'in yoksul evlerinde olduğu gibi ekmeği kalın kesmesine sinir olabilmekte; İpek "kaba saba kadın"a indirgenebilmektedir. Taşralı, anlayışsız kadına öfkesi bir türlü geçmek bilmez. "Annesi, kırk iki yaşına gelince, onun mutluluğunun Kars şehrinde "mutfağa bakan" ve ekmekleri kalın kalın dilimleyen bir kadına bağlı olduğunu bilseydi ne derdi?" (177) sorusunu sorarak, aslında ne denli ikilemde, kendi kararlarına yönelik ne kadar güvensiz ve ne denli güvenilmez olduğunu gösterir.

İpek'le görüşmelerinden sonra ertelenen ilk sevişmeleri Ka'nın düzmece yurtdışı bağlantısı gazeteci Hans Hansen yalanını uydurarak, darbe karşıtlarını ortak bildiri yazmak için Asya Oteli'nde göndermeleriyle gerçekleşir. İpek, Ka'nın sevişme taleplerini, babasının otelde olmasını gerekçe göstererek, babasıyla aynı çatı altında sevişemeyeceğini bildirmesiyle ertelenmiştir ve bunun üzerine Ka'nın Turgut Bey'den kurtulmak için düzmece bir Avrupa basını ve bağlantısı hikayesi anlatarak, Kars'taki tüm muhalif güçleri, İpek'le sevişebilmek için araçsallaştırır. Eski bir komünist olarak Turgut Bey de, pek nadir çıktığı otelinden bu gerekçeyle çıkarak alanı İpek'e ve Ka'ya bırakır. Ka, son derece gergindir. Odasında İpek'i beklerken, "Âşık olmaktan, beklemenin verdiği bu mahvedici acı yüzünden korktuğunu hatırladı."(245) İpek'le yaklaşma ihtimali, Ka'yı alabildiğince tedirgin etmekte, bu karşılaşmayı sevinçli sözcükler yerine, korku sözcükleriyle dilselleştirmektedir. İpek'in gelmesini beklerkenki dakikalar bitmek bilmez ve inanılmaz bir kaygı içinde kıvrır Ka ve soğukkanlılığını yitirir. "Yanlışı olduğunu bile bile İpek'ten hesap sorar." (247) Bu bekleme süresi içinde, bir yandan kaçma isteği duyarken – Frankfurt'taki fare deliği odasına- bir yandan da çocukluğunu annesini, aşılı oluşunu anımsar. İpek'i düşünürken, yine anne izleğinin belirginleşmesi, anne ile sevgili arasında kurulan özdeşlik ve şefkat arayışı olarak da nitelenebilir. Ancak, karnına

ağrılar saplanan bu bekleme süresi içinde, Ka, alabildiğine kırılmanlaşır ve İpek karşısında erki yitirdiğini hissederek ve bunu İpek'e hissettirtmesinden dolayı da, bir güçlü-güçsüz kapışması olarak nitelediği aşk ilişkisinde baştan mağlup olduğu duygusuna kapılır. “Böylece Ka, ilişkinin henüz başındayken kendisinin daha hevesli ve kırılman olduğu göstererek güç dengesinde altta kaldığını hissetti.” (247) Biraz sonra başlayacak sanki bir sevişme değil de bir savaş gibi tanımlanır. Kadın ve erkek arasındaki bu cenk durumu betimlemesi, Ka'nın kaygılarından ve korkularından kaynaklanmaktadır.¹⁶⁵ Erkek iktidarının bayrağını dikmek olarak tanımlanan sevişme eylemi, yengi yenilgi karşıtlığında kurgulandığında, stratejik üstünlükleri ve zayıflıkları da hesaba katmayı gerektirir. Sevişmeyi, bir egemenlik ve nüfuz biçimi olarak algılayan ataerkil düzen, bu anlamıyla oğullarının korkularının da nedenidir. “Dört yıldır kimseyle sevişmemiş Ka için mucizevi bir mutluluk anıydı” (247) Ka'nın, İpek'e “âşik” olduğunu iddia ederken, dört yıldır kimseyle sevişmemiş olmasının haberini vermesi, İpek'i ‘kimse’leştirmesi sevişme ediminin izleyen aşamalarında da kendini gösterir. “Aklında sevişmeden çok kendisinin sevişiyor olması vardı.” (248) Sözcüklerin seçiminden, cümle kuruluşlarına değin baktığımızda, sağlıklı bir ilişki için, karşılıklı yapılabilecek en güzel eylemlerden biri,. Olarak nitelendirilebilecek sevişme eylemi, burada tamamen Ka'nın kendisinin yaşadığı, İpek'in yeniden ve yine araçsallaştırıldığı bir pratiğe dönüştürülür. Kendini, “tiryakisi olduğu porno filmlerdeki” ataerkil düzenin “süper erkek”iyle özdeşleştirerek, kendini aşırı heyecanlardan ancak koruyabilen, iktidarsız bir erktir söz konusu olan. “aklında sürekli bir hayal olarak yer alan bazı

¹⁶⁵ “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 olamayacağı kadının istemektedir. Kadın olmaktan, öyle görülmekten ödün patlar.: onun için kadını ister. Kadın reddettiği özdeşidir. (bu hem özdeşleşme hem de arzu nesnesi olarak muhafaza ettiği reddediştir) Arzunun en tedirgin edici amaçlarından biri kadınla kendisi arasındaki farkı özenle geliştirmektir ve erkek bu farkı keşfetmeye ve farkın kanıtını somutlaştırmaya çabalayacaktır. Kadına duyduğu istek, i stediği 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 özdeşleşme olarak korunduğunda , bu arzu hiçbir zaman tanımlanamayacak olan bir özdeşleşmenin üstesinden gelmeye çalışacaktır.” (Butler, 1997: 137)

pornografik görüntülerin en sonunda bir parçası olabilme imkânını kutluyordu sanki” (248) Kendini özdeşleştirdiği “süper erkek” imgesiyle, gerçeklikten öte, hayali bir kendi kendini tatmin sürecine girer. Bu, erkek narsizminin doruk noktası olsa gerektir.

“Daha 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.” (Ergun, 2009: 122)

İpek’in farkına ancak, vücudunu gördüğünde –ilk fark ettiği İpek’in büyük göğüsleridir- ¹⁶⁶farkına varır ve “arada bir parlayan gözlerinden” (248) korkar. İpek’in gözleri kendinden çok emindir. Ka, bunu gördüğünde de bocalar, ne tedirgin olur. Hayalinde yarattığı pornografik kahraman “süper erkek” gitmiş, yerine gerçekliğe döndüğünde korkularıyla baş başa kalmış güçsüz bir erkek gelir. Kadın, karşısında telaşlı ve “kadınsı”dır. “İpek’in yeterince kırılğan olmadığını öğrenmekten de korkar.” İmgenin yerine gerçeklik geçince, Ka’nın alabildiğine iktidarsızlaştığını, güç dengelerinin tersine çevrilirmiş gibi hissettiğinde de ise hırçınlaşarak, İpek’in canını acıtmaya çalıştığına tanık oluruz ki, bu durum travmatik bir erkeklik yaşantısına işaret eder. Bir sayfalık sevişme bölümünde, Ka tam dört kez “korku” sözcüğünü kullanmışlardır ki, bu da Ka’nın psikolojisine dair önemli ipuçları sunar. Sevişmenin sonunda ise, İpek’in ne düşündüğünü sorması üzerine,

¹⁶⁶ “Çocuğun memeyle ilk ilişkisine bir hüsrân ve doyumsuzluk ögesinin 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 anneye ilk ilişkilerinde belirleyici olur. Çocuk arzularken, önce memenin sonra da annenin, kendisindeki bu yıkıcı itkileri gidermesini ve onu zulmedilme kaygısının acısından kurtarmasını arzulamaktadır.” (Klein, 1998: 21 aktaran Ergun, 2008: 127)

Ka, “annemi” diye yanıt verir; İpek çıkmak için kalktığında ise, çocuklara özgü bir telaş ve kaygıyla bir daha ne zaman görüşeceğiz diye sorar.

Ka’nın İpek karşısında ilk sevişme sonrasında giderek kendini daha fazla “evinde” hissettiğini söyleyebiliriz. İkinci sevişmelerinde Ka, “daha önce kadınlarla sevişirken aklının bir köşesinde hazır tuttuğu cinsel hayalleri, pornografik yayın ve filmlerden öğrenilmiş kimi istekleri unutmuştu.” (305) Artık İpek’in gözlerini içine daha yakından bakmayı ve korkmamayı becerebilir. İpek’in Ka ile Almanya’ya geleceğini söylemesinin ardından da alabildiği telaşsız ve rahatlamış bir biçimde, İpek’le bir an önce Kars’tan uzaklaşmanın hayallerine dalar.

Ka’nın geçmişteki cinsel deneyimlerine baktığımızda uzun aralıklarla, dörder yıllık periyotlar- birilerinin hayatına girdiğini öğreniriz; ancak biri Türk, diğeri Alman olan kadınlarla Ka’nın insani düzeyde bir ilişki kurmamış olduğunu da öğreniriz. Ka’nın yaşamını, kendi için merkezi önemdeki şairliğini dahi bilmemektedirler. İpek’le üç günlük Kars durağında, “insani” bir ilişki kurduğu ise tartışmaya açıktır. Bedensel doyum yaşaması ve kendini “evinde” hissetmesinin verdiği rahatlık, Lacivert’in İpek’in eski sevgilisi haberiyle yerle bir olur. Kaygıları ve telaşı son haddine gelen Ka, iktidarının sarsılmasıyla, kendine güvenini tamamen yitirecektir. “Kendini annesinden asla ayrılamayan beş yaşında çaresiz bir çocuk gibi” (330) algılamaktadır.

“Birlikte Frankfurt’a kaçıp mutlu olmayı kurduğun İpek Hanım, bir zamanlar Lacivert’in metresiydi” Bu gizli aşkın farkına ilk –tabii istihbaratın dinleme memurlarında sonra- Kadife Hanım vardı. Kocasıyla arası iyi olmayan İpek Hanım’a üniversiteye yeni başlayacak kız kardeşinin gelişini bahane ederek onunla ayrı eve çıkmıştı. Lacivert gene arada bir ‘genç İslamcılarını örgütlemek’ için şehre geliyor, gene ona hayran Muhtar’da kalıyor, Kadife okula gidince de gözü dönmüş âşıklar bu yeni evde buluşuyorlardı. Turgut Bey’in şehre gelmesine, baba ve iki kızının Karpalas’a yerleşmesine kadar sürdü bu. Ondan sonra ablasının yerini türbancı kızlara katılan Kadife aldı. Bu arada lacivert gözlü Kazanova’mızın iki kız kardeşi

aynı anda idare ettiği bir geçiş dönemi olduğuna ilişkin kanıtlar da var elimizde.” (357)

Z. Demirkol'dan İpek ve Lacivert hakkında duydukları Ka'yı son derece sarsar ve güvenini yerle bir eder. Lacivert'le her görüşmesinde, kendinde olmayan gücü ve kararlılığı onda bulur; dolayısıyla Lacivert İpek'in ve Kadife'nin âşık olduğu “süper erkek” Lacivert'i korkunç bir biçimde kıskanır. İki kız kardeşi Ka'da çekici bulmuştu; İpek'e âşık olduğunu söylerken, bir yandan da Kadife'ye âşık olabileceğini düşünüyordu. Ka'nın içindeki ‘pornografi sever’ erkek, sanki Lacivert'le cisimleşmiştir. Ka'nın ataerkil düzenin erkeği kışkırttığı ilişkileri, Lacivert yaşamıştır. Ka, bundan dolayı Lacivert'e hem öykünür, hem de ondan nefret eder. İpek'le Lacivert ilişkisini, Z. Demirkol ve adamları tarafından göz altına alındığında ve dayak yediğinde öğrenir. Lacivert'in yerini söylemesini istemektedirler ve dinleme kayıtlarını ona aktarırlar. Ka, serbest kalıp İpek'e gidince, bu ilişkiyi sorar. Duydukları karşısında, ne yapacağını bilmez ve erkini tamamen yitirir. Saplantılı bir biçimde İpek'i aşağılamaya, Lacivert'i en son ne zaman gördüğünü sormaya, her gün onunla sevişip buluştuğunu söyleyerek hezeyan geçirmeye başlar. “İpek'in ilk başta kendisine inanılmadığı için öfkeli cevaplar verdiğini, daha sonra Ka'nın sözlerinin mantıksal içeriğini değil, duygusal etkisini hesaba katarak, daha şefkatli davrandığını” (362) söyler Ka. Şefkat gördükçe de daha fazla hırçınlaşır ve daha fazla İpek'i azarlar. İpek'in kendisine ne kadar sabır göstereceğini tartmak istemektedir. Lacivert'in Kadife'ye mesajı olduğunu söylemesi üzerine İpek'in bunu Kadife'ye iletmeyelim demesi ile kıskançlık krizi yeniden ortaya çıkar ve İpek'in Kadife ile Lacivert'in arasını açmak istediğini söyler. Ka, her türlü iktidarı kaybetmiş, giderek kontrolünü kaybederek, acizleşmiş ve canavarlaşmıştır. Ka'nın başlattığı bir sevişme denemesi ise, “korkular, kararsızlıklar ve kıskançlık nöbetleri arasında yarıda” kalır. Sonuç olarak Ka, kaybettiği iktidarının öfkesini önce İpek'e sonra da Lacivert'e yönlendirecektir. İpek'e psikolojik şiddet uygularken, Lacivert'i ise gizli polise ihbar ederek öldürülmesine neden olur. Böylelikle düşmanlarının hepsini, sinsi ve kumpasçı bir biçimde yok eder, bu yolla tehlikeye düşmüş erkekliğini yeniden kazanmaya çalışır.

Ka'nın Kars'a masumiyeti bulmaya geldiğini söylemiştik ancak Kars'a iner inmez, yoksulluğa ve sefaletle tanış olur olmaz, masumiyet ve iffetle bütünleştirdiği kar'ın şiirsel bir imgeden çıkıp öldürücü bir gerçekliğe dönüştüğünü görür görmez, masumiyetini yitirmeye başladığını, umutlu ve güvenli bir geleceğin Kars'ta değil, bir an önce oradan kurtulmakta olduğunu idrak ettiğini söylemiştik. Ancak, Ka'nın "evlenmek istediği Türk kızı"nın Kars'ta olması gerekçesiyle zorunlu yolculuğu, kendi ve kendi amacı dışındaki her şeyi ve herkesi araçsallaştırmasına neden olur. 'Öteki' olarak tanımladığı figürler çoğaldıkça Ka, kendini diğerlerinden daha kudretli ve üstün görmeye başlar. Süreç içinde, güvendiği dokunulmazlığı yara almaya başlar ve kendini sürekli bilmediği birtakım gerçeklerle yüz yüze bulur. Ka'nın en büyük bozgunu, Lacivert'le karşılaşmasıdır. İslamcı terörist olarak aranan Lacivert, siyah ve beyaz olarak tanımlanan insanlar içinde en belirgin rengi olan kişidir. Köktendinci terörist olarak, farklı hikâyeleri ve farklı yüzleri vardır. Bu durum, bir Kazanova imgesi gibi bir yandan kadınlarca özlenen –erkeklerce öykünülen- ama bir türlü ele geçirilemeyen, eriyen, ve biçimden biçime giren kar imgesini çağrıştırır. Şehirde başta imam hatipli öğrenciler olmak üzere, pek çok erkek tarafından –İpek'in eski kocası Muhtar dahil- bir model haline dönüşmüştür. Bir diğer lakabı "Usta" olan Lacivert, ataerkil dizgenin erkekler için kodladığı rollere uygun düşen bir kişidir

Ka ile Lacivert buluşmalarında, Türkiye'nin ikili kimliği üzerinde tartışmalar döner. İki erkek, kadınlar üzerinden bir iktidar kavgasını da gizliden gizliye bu tartışmalarda vermektedirler.¹⁶⁷ İki erkeğin kadınlar üzerinden güç ve alan kavgası, görünen biçimiyle Doğululuk ve Batılılık üzerinden olur. Köktendinci Lacivert'e göre, hem İstanbullu, hem siyasi sürgün hem de Batılı Ka, ateist ve mücadele edilmesi gereken bir zihniyetin temsilcisidir. Lacivert bir erkek temsili olarak kadın ve "kadınsılık" karşıtıdır. İnsan öldüren pek çok İslamcı terörist olmasına rağmen ünü, "küçük bir televizyon kanalında yapılan para ödüllü bir bilgi yarışmasının

¹⁶⁷ Ka, başlangıçta İpek'in geçmişte Lacivert'in "metresi" olduğunu bilmemektedir. Ancak, Kadife'yi de çekici bulduğu için Kadife'nin sevgilisi olarak Lacivert'i iktidar düşmanı olarak algılar. Lacivert ise, şehirde olup biten herşeyden haber aldığı için Ka ile İpek ilişkisini zaten bilmektedir.

cicili bicili renkli elbiseler giyip, açık saçık sıradan şakalar yapıp “cahilleri” de sürekli aşağılayan kadınsı ve züppe sunucusunu öldürdüğü”(72) iddiasıdır. Bu sunucunun, dil sürçmesiyle Peygamber hakkında yakışsız söz söyleyince dindar seyircinin öfkesini çekmiş ve ölüm tehditlerinden sonra da öldürülmüştür. Bu olay nedeniyle Lacivert bir ün kazanmış; “kadınsı” sunucuyu öldürerek hem “sapkınlığı” cezalandırmış hem de muhafazakâr ataerkil düzeni korumuş hem de dinine “sahip çıkarak” muhafazakar izleyicilerin sempatisini kazanmıştır. Hakkında pek çok söylenti olan Lacivert, tıpkı kar imgesi gibi, kolaylıkla şekil ve yer değiştiren, ele geçmez bir nitelik taşımaktadır. Kars’a geldiği günün akşamı, Ka Lacivert tarafından adeta bir emirle Lacivert’in saklandığı eve çağrılır. Gizlice gittiği bu evde, Lacivert’in huzuruna çıkmadan önce arama yapılır. Ka’nın Lacivert karşısında itaatkâr bir emir erine dönüşmesi, giderek de ona hayranlık duyguları beslemesi bu görüşmeyle başlar. Üzeri aranırken, “ kalbinin ne kadar hızlı attığının fark edilmesinden korkar Ka. Lacivert’i görünce “Edward G. Robinson’u¹⁶⁸ hatırlatan bu sevimli ve orta yaşlı adam ne herhangi birini vurabilecek kadar kararlı ne de sağlam gözüküyordu.” (75) diye düşünür. Oysa sözünü ettiği aktörün, sert adam tiplmeleriyle ünlü bir oyuncu olduğunu söylemeliyiz. Ünlü repliğinde olduğu gibi “Sert çocuk ha? Ne kadar sertmiş görelim” sözleri, adeta Lacivert’in Ka için söyleyebileceği sözlerdir. Çünkü, Ka, her Lacivert’le görüşüşünde, sınıandığını, adeta “erkeklik” testinden geçirildiğini, Lacivert tarafından “kadınılaşmış Batılı uşak” yaftasından kurtulmak ve beğenilmek için bazı stratejiler geliştirdiğini belirtmeliyiz.

¹⁶⁸ “Asıl adı *Emmanuel Goldenberg* (12 Aralık 1893 - 26 Ocak 1973), güçlü, sert adam tiplmeleriyle, özellikle de *gangster* rolleriyle ünlü ABD’li , Romanya doğumlu olan sinema oyuncusudur ve gelmiş geçmiş en etkili oyuncularından biri olmayı başarmıştır. İlk Warner Brothers yapımı filmini *Widow from Chiago* oynar. *Gangster* ve suç ağırlıklı bir filmidir. Ve bu filmin adı şüphesiz ki onu meşhur edecek ve altın çağını yaşatacak olan *Little Caeas*’dan başkası değildir. Robinson’un oynadığı mafya babası rolü , daha önce hiç bu kadar tv de güçlü gözükmemiş bir karakteri yaratmıştı ve canlandırmıyordu. Bu da , onun giderek nasıl bir Sinema Yıldızına dönüşeceğine şahitlik ediyordu. Bu filmde ki unutulmayan sözleri ise *Sert çocuk he ? Ne kadar sertmiş görelim , onların işi bitti* gibi hırslı sözleriyle bu filme damga vurmuş ve sevilmesini sağlamıştı”.
(http://tr.wikipedia.org/wiki/Edward_G._Robinson)

“Gözlerinin mavisi bir Türk’te hiç görülmeyecek koyu bir laciverte yaklaşıyordu. Kumraldı, sakalsızdı, Ka’nın sandığından çok daha gençti, hayret uyandıracak kadar soluk bembeyaz bir teni ve kemerli bir burnu vardı. Olağanüstü yakışıklı gözüküyordu. Kendine duyduğu güvenden kaynaklanan bir çekimi vardı. Halinde, tavrında, görünüşünde, laik basının çizdiği bir eli tespihli, bir eli silahlı, sakallı, taşralı, saldırgan şeriatçıya benzeyen hiçbir şey yoktu.” (76)

Ka’nın Lacivert’i ilk gördüğünde, bir hayranlık duyduğunu söylemeliyiz. Ka’yı betimlemesi, adeta bir erkeğin bir kadını betimlemesi gibidir, görselleştirir ve hayranlık duyar. Ancak, bu erkek bakışı değil, sanki kadın bakışından Lacivert’i anlatmak gibidir. Ona diğer tüm erkek karakterleri anlatırken gösterdiği hırçınlık ve aşağılamayla bakmaz. Aksine, öykünme ve hasetle bakar. Öte yandan, kendini rol modeli görmesi anlamında, Lacivert baba imgesini de karşılamaktadır. Annesini romanın başlangıcında kaybettiğini, onun cenazesi için Türkiye’ye döndüğünü öğrendiğimiz Ka’nın, babasını çok önceleri kaybettiği açıktır. Bu anlamıyla, önünde baba modeli olmayan, babasını, yani önderini, modelini ve kendi için otorite figürünü kaybetmiş Ka, yönünü de kaybetmiştir aynı zamanda.

Tanzimat romanlarındaki Batılılaşmış roman kahramanlarına baktığımız zaman hemen hepsinin babalarını gerek çocukluklarında gerekse gençliklerinde kaybettiklerini görürüz. Bu otorite boşluğu nedeniyle de, yönlerini tayin edemeyen, dengelerini yitiren, “Batılılaşarak züppeleşen” bir kuşağın anlatıldığını görürüz bu romanlarda. Jale Parla ise, bunu çok farklı bir noktadan, Tanzimat romanı yazarları açısından değerlendirir. Parla’ya göre Tanzimat romanı yazarlarının romanlarda kullandıkları otoriter dilin, genç yaşta babalarını kaybetmelerinden ve vasi açığını kapatmak zorunda hissetmelerinden dolayı geliştirildiğini söyler. Parla’ya göre Türk romanı, bir baba oğul çatışmasından çok, babayı kaybetmiş, ondan yoksun karakterin ıvecenliğiyle kaleme alınmış metinlerdir.(Parla, 1990) Ka’nın, kendini Kars’ta çarpık bir biçimde çarpışan Batılı ve Doğulu değerler arasında bir uzlaştırıcı rol içinde gördüğünü söyleyebiliriz. Batılılaşmış bir birey olarak Ka, Batılılaşmış olmaktan kaynaklanan görünümüleri için adeta utanmakta, kendini görünmez kılmak

istemektedir adeta. Baskın muhafazakâr söylem karşısında, ataerkil sistemin kadına uygun gördüğü görünmezlik rolünü, Ka, kendisi için adeta ister. Bu değerler çarpışmasına zarar görmemek için de, “gri” bölgede, kendini kurtarma stratejileri geliştirmeye çalışır. İçi dolmayan değerler içinde, bir yandan küçük gördüğü Sunay Zaim’i, Z. Demirkol’u, Muhtar’ı, Kars’ın ileri gelenlerini aşağılarken,

öte yandan bir otorite figürü olan Lacivert karşısında tüm ezberini bozar ve altüst olur. Laciver gözünde, züppe ve değersiz olan Ka, tamamen taklit bir kişiliktir.¹⁶⁹ Erkeklik sorunlarının travmalarını yaşadığını çok açıklıkla gözlemlediğimiz Ka için, Laciver bir “süper erkek”tir ve Ka, için gerek kadınlar tarafından beğenilmesi, gerek toplum tarafından hayranlıkla anılması nedeniyle kahramanlaşır. Lacivert de tıpkı Ka gibi yurtdışında, Almanya’da bulunmuştur. Ka’ya onların, Avrupalıların benim hakkımda ne düşündüklerini onların gözlerinden görmeye çalışırdım demesi, “aşağılanmazdım: kardeşlerimin nasıl aşağılandıklarını anlardım... Çoğu zaman Avrupalı bizi aşağılamaz, biz onlara bakarak kendimizi aşağılarız.” (76) diyerek Ka’nın içinde bulunduğu ruh halini açığa çıkarır. Ka’nın kimin için casusluk ettiğini sorar. Ka, hakkında bir sürü şey bildiğini ima ederek, “Biliyorsun, İstanbullu bir burjuvasın. Teninden, bakışlarından anlaşılıyor bu.” (77) sözüyle Ka’nın dışarıdan, yabancı ve güvenilmez olduğunu ima eder. İntihar olaylarının ise sıradan aşk hikâyeleri yüzünden olduğunu, ve eğer intiharlarla tesettür ve dinsel baskı arasında ilişki kurarsa, İslamcılar çok kızdıracağını söyleyerek tehdit eder. Ka, otorite ve tehdit karşısında korkar. Hem hayran olunan hem de korkulan bir baba figürüdür adete Lacivert. Bu baba-oğul ilişkisini doğrulamak ister gibi, romanda Lacivert’in

¹⁶⁹ “Tanpınar’a göre, Recaizade Mahmut Ekrem, muhaylilesi dar bir yazardır; alaya ve gerçekçiliğe bu kadar sığınmasının nedeni de budur. Recaizade “komiği” yakalamıştır yakalamasına ama fazlaca abartmıştır. Bu komiklik üzerine o kadar şiddetle ısrar eder, dokunulup geçilmesi lazım gelen tellere o kadar şiddetle ve üstüste vurur ki saz kırılır.” (...) Tümüyle haksız da sayılmaz. Edebiyat tarihindeki önemi bir yana, Araba Sevdası gerçekten de bir gölge romandır; şakayla başlayıp şakayla biten bir grotesk yanlışlıklar komedisi. Ama romanın en çok da kahraman rahatsız etmiş gibidir Tanpınar’ı. Nitekim bunu açıkça söyler: “insanı insan yapan değerler de bu romanda yoktur.” İçten gelen duyguları, kendiliğinden bir yaşantıyı, insana özgü değerleri dile getirmemiştir Recaizade Ekrem romanında. Gerçekten de Bihruz Bey kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın, yabancı bir eşyanın peşine düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir züppedir; içi olmayan bir kabuk adam.”(Gürbilek, 2001: 102-103)

Firdevsi'nin Şeyhnamesi¹⁷⁰'ndeki Rüstem ve Suhrub'un hikâyesini anlatması oldukça anlamlıdır. Tıpkı Kral Oudipus gibi, baba-oğul zıtlığı vardır; ancak bu kez baba katilliği yerini oğul katilliğine bırakarak ters yüz edilir. Rüstem ve Suhrub'un hikâyesinin aksine, Batılılaşmış Ka, Kral Oudipus'un hikâyesinde olduğu gibi baba imgesini, Lacivert'i, öldürecek, Batılı Doğulu'ya galip gelecektir.

Lacivert'le ikinci görüşmesi, Lacivert'in tehditleriyle sürer, intihar eden kızları yazmamasını bunun zaten askerlerce de uygun görülmeceğini ataerkil düzeninin bakışına uygun biçimde dillendirilir. Bu dizge içinde kendilerini var eden erk, kontrolden çıktığını düşündüğü kızların hikâyesini örtbas etmek istemesiyle karşıt kutuplar gibi görülmesine rağmen, söz konusu kadın intiharları olunca aynı safta yer alırlar. Ka'nın, kendini aşağılayan ve ölümlle tehdit eden Lacivert'le görüşmesini neden sürdürdüğünü anlayamayız. Nitekim, ikinci görüşmelerinde, Lacivert Ka'ya Alman gazetesindeki tanıdığı hakkında sorular sorar ve darbe hakkındaki demecini yayımlatmasını emreder. Ka, baba-oğul diyalektiği içinde, sürekli yönlendirilen, emredilen ve itaat etmesi beklenen küçük ve sapkın oğuldur bu ilişkide, işin ilginç yanı, Ka'nın bu ilişkinin mazoşistidir. Acı çekmekten hoşlanır ve tüm aşağılanmalarına rağmen, Lacivert'i görmekten vazgeçmez. Etken edilgen karşıtlığı içinde ise, talep eden, Lacivert, sürekli onun ayağına giden ve söylenenleri yapmak zorunda hisseden Ka'dır. Ataerkil düzenin, kadınları tanımlamak için kullandığı motifler; mazoşistlik, edilgenlik, itaatkârlık ve suskunluk, Laciver ve Ka ilişkisinde açıkça görülür.

Asya Otelindeki toplantı, Ka'nın yalanı üzerine toplanmıştır. Ka, Lacivert'in önerisine karşılık sadece Müslümanların kaleminden çıkan bir bildiri yerine, darbe karşıtı tüm güçlerin ortaklaşa yazdığı bir bildiriye ancak hayali Hans Hansen'in Frankfurter Rundschau'da yayımlayabileceği yalanı üzerine toplanırlar. Bu toplantı, grotesk unsurların birbiri içine geçtiği, bir tiyatro sahnesidir sanki. Avrupa karşısında hissedilen tarihsel ezilmişlik ve geri kalmışlık, farklı görüşlerin

¹⁷⁰ Firdevsi'nin Şeyhnâmesi İran edebiyatının İran efsaneleri üzerine kurulu, en önemli ve büyük eseridir. 60 bin beyitten oluşan eser, içinde pekçok öyküyü barındırır.

temsilcileri tarafından dillendirilirken, kimi Batılılaşmacı görüşleri savunur kimi de ateist Batılıları eleştirir. Bildiri taslağının başlığı Kars'ta olanlar konusunda Avrupa Kamuoyuna Duyuru'dur. Bu bildiriye kaleme almak için, son derece absürd ve ilkel tartışmalara tanık oluruz. Birbirlerinden nefret eden farklı siyasi görüşteki bir grup adamın yanında sadece türbanlı kızları temsilen Kadife vardır. Kürt bir genç Avrupa'ya dair şunları söyler:

“ Diyelim ki bana (Avrupa vizesi) verseler ve ben de gitsem ve sokakta karşılaştığım ilk Batılı adam da iyi bir çıksa ve beni aşağılamasa bile, bu sefer ben sırf Batılı olduğum için bu adamın beni küçümsediğini zannedip huzursuz olacağım. Almanya'da Türkiye'den gelenler her hallerinden belli oluyormuş çünkü... O zaman aşağılanmamak için yapılacak tek şey, bir an önce onlara onlar gibi düşündüğünü kanıtlamak. Bu da imkânsız, hem daha da gurur kırıcı bir şey” (277)

Osmanlı'daki Batılılaşma hareketlerinden başlayarak süren tartışmalar, Tanzimat romanından başlayarak Cumhuriyet tarihi boyunca romanımıza damgasını vuran bir izlektir. Bu izleğin Türk romanına nasıl ve ne biçimde damgasını vurduğunu, Osmanlı-Türk romanının oluşumu bölümünde detaylarıyla açıklamıştık. Batılılaşmış tiplerin, romanlarda aynı zamanda kadınsılaştırılarak, Batılılaşmayla toplumsal hayatta görülebilecek dönüşümlerden kaynaklanan korkunun, 'öteki' üzerinden üstesinden gelinmeye çalışılır. Batı karşısında gecikmişlikten kaynaklı "aşağılık kompleksi" geç modernleşme yaşayan bütün toplumlarda bir biçimde kendini hissettirmektedir. Geçikerek modernleşmeye zorlanan bir toplum, kendinden üstün gördüğü ve idealize edilen bir model karşısında sürekli kendini eksikli, ezilmiş, geriden gelen ve tamamlanmamış hissedecektir. Bu, aşağılık kompleksi, toplumsal bilinçaltının neredeyse her zerresine izini bırakmış, farklı biçimlerde gerek gündelik yaşamda gerek sanat ve yazın ürünlerinde kendini yeniden üretmiştir.

“Şimdi yaz, ben Avrupalı olmayan yanımla onur duyuyorum.
Avrupalının çocuksu, zalim ve ilkel bulduğu her şeyimle

gururlanıyorum. Onlar güzelse, ben çirkin olacağım, onlar akılıysa ben aptal olacağım, onlar modernse ben saf olacağım.” (278)

Avrupalı karşısında ilkel ve çocuk hissetmek, yukarıda sözünü ettiğimiz tarihsel geçikmişlikten kaynaklanan bir komplekstir. Bu kompleks Avrupalı'nın gözünde nasıl görüldüğü sorusuna eşlik eder. Avrupa'nın ötekisi olarak, Kars, bir yerde romanda 'öteki'nin mekânlaştırılmış biçimidir. Tıpkı, Ka'nın Kars'a iner inmez betimlediği gibi bir yalnızlık ve unutulmuşluk duygusu uyandırır insanda. Tıpkı, sömürgeci edebiyatta olduğu gibi, medeniyetten uzakta, “Allah'ın Unuttuğu Yer”¹⁷¹dir Kars.

“Sabah daha şehir yeni uyanırken yağın kara aldırmadan Atatürk Caddesi'nden aşağıya, gecekonduların mahallelerine, Kars'ın en fakir semtlerine, Kalealtı Mahallesi'ne doğru hızlı hızlı yürüdü. Dalları kar tutmuş iğde ve çınar ağaçlarının altından hızlı hızlı ilerlerken, pencerelerinden dışarıya soba boruları çıkan eski ve yıpranmış Rus binalarına, odun depolarıyla elektrik trafosu arasında yükselen bin yıllık boş Ermeni kilisesinin içine yağın kara, buz tutmuş Kars çayının üzerindeki beş yüz yıllık taş köprüden her geçene havlayan kabadayı köpeklere, kar altında iyice boş ve terk edilmiş gözükten Kalealtı Mahallesi'nin küçük gecekondularından tüten incecik dumanlara bakıp öylesine kederlendi ki gözlerinde yaşlar birikti.” (16)

Bu alabildiğine terk edilmişlik ve yoksulluk betimlemeleri, Kars'ın Doğu'ya ait bir yer olduğu izlenimi bırakır. Batılılaşmadan; bunun sonuçları modernleşmeden pay alamayan, bunu mekânlardan, insanlara dek bir dizi başlıkta görülebilen bir gerilik olarak dillendirir Ka adeta. Doğu ve Batı'nın çarpıştığı bilinçaltısında, Batılı yanı, Nişantaşı'ndan, orta sınıf güvenlik özleminden belirlenerek bakarken, Doğulu yanı da kompleksleriyle, korkularıyla geç kalmışlığını, asla 'onlar gibi olamayacağını' hissettirir. Ka'nın peşini sürekli tuhaf ama güçlü bir yalnızlık duygusu bir türlü bırakmaz. Ne Batıya aittir, ne de görmezden gelmeye çalışsa da tüm

¹⁷¹ Kars'ta Ka'nın yazdığı şiirlerinden birinin adı.

yoksunluklarıyla ne de Doğu'ya aittir.¹⁷² İkisi arasında bir üçüncü ses bulmaktan, bu sesin arkasından gitmekten yanadır. Yine burada da karşımıza paltosunun rengi çıkar: Gri. Lacivert ise, Ka'nın karşı ikizi olarak, ona meydan okumakta, her fırsatta onun sınıfsal durumuna, siyasi ve dini tercihlerine yönelik birtakım yargılarda bulunmakta ve onu aşağılamaktadır. Romanın başından beri Ka'nın ikircikli tutumunu Lacivert iyi yakalamıştır. Çünkü Lacivert, görünen niyetlerle görünmeyen niyetleri bir arada taşıyan bir kişidir. Bu anlamıyla, görüntü ve içerik arasında bir çelişki söz konusudur. Bunu Kars'a gelme nedeninden, insanlara davranış biçimine kadar bir dizi başlıkta görürüz. Lacivert ise, bunu, aidiyet ve kimlik başlıklarında hissetmiş ve sonuna kadar Ka'yı didiklemeyle yeğlemiştir.

Ka, Kars'ta kaldığı üç gün boyunca, kendinin de bir biçimde, arabulucu da olsa, müdahil olduğu bir darbeyi görmüştür. Bu darbe, o denli "Üçüncü Dünyalı" ve kanlıdır ki, adeta insanlar yaratıklaştırılmış, olaylar kabalştırılmış, tarihsel ve toplumsal bağlamından kopartılan siyasi duruşlar karikatürleştirilmiştir. Türkiye içindeki siyasi ve toplumsal oluşumlara, siyasi yönsemelere, toplumsal dinamiklere ve mücadele biçimlerine öylesine dondurulmuş ve kalıplaştırılmış yaklaşımlar geliştirilmiştir ki, kendimizi Ka ile birlikte, bir tiyatro sahnesinin vip locasında oturan ve aşağıdaki sahneyi izleyen Batılı efendiler gibi hissederiz. Aşağıdakiler, yani oyuncular; vahşidir, ilkeldir, yalınkat, pişkin, yalancı, geri, eğitimsiz, kaba, fesat, tatminsiz, öfkeli ve akılsızdır. Ancak aşağıdaki oyuncular da locadaki Batılılaşmış Ka'yı alabildiğine, renksiz, derinliksiz, korkak ve "kadınsı" bulurlar. Bu

¹⁷² "Benim en değer verdiğim gerçek aydınlarımızda –Yahya Kemal'den, Tanpınar'a, Oğuz Atay'dan, Kemal Tahir'e, hatta yer yer Nâzım Hikmet'e- temel sorun, geçmiş kültürün terk edilmesi meselesidir. Bir yandan gözümüz Batı'nın harikalarıyla kamaşır, ama öte yandan da geçmiş kültürün güzelliklerinden ve kendi kişiliğimizden vazgeçemeyiz. Burada ne politikacılar, ne tarihçiler, ne gazeteciler, burada en çok hassas aydınlar, yazarlar, kültür üzerine içtenlikle düşünenler acı çeker. Ben, Batılılaşmacıyım, insan hakları, düşünce özgürlüğü gibi Batı'dan gelen bazı değerlere inanıyorum. Benim Adım Kırmızı bu konularda kesin bir düşünce önermez. Bu konuda acı çeken insanın derdini dillendirir. Bu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ya da Yahya Kemal'in acısıdır da... Önemli olan hangi medeniyetin neresini nasıl alacağımız formülü değil, medeniyet değişimleri karşısında acı çekmektir. Benim, Türkiye'de yaşadığım en büyük entelektüel sorun da budur; üslup sorunu, kimlik sorunu. Ama bu konularda, yasaklayıcı formül, belirleyici, buyurucu bir tutumum yoktur. Bu konulardan kitaplarıma, hikayelerime akıtacak bir heyecan ve hüznüm alırım." (Pamuk, 1999:338)

karşılıklı tanımlama çabası, sömürgeci söylemin, karşılıklı olarak kimlik inşa etme ve kendini meşrulaştırma sürecini anımsatır.

Her kesim, kendi duruşunu ve kimliğini tanımlamak adına “öteki”ni tanımlamak ve kalıplaştırmak zorundadır. Ka’nın Kars sokaklarında gördüğü onca insan, bir biçimde iletişime zorlandığı onca karakter, Ka için, amacına ulaşmak üzere kullanım vaadeden piyonlar olarak karşımıza çıkar. Ka’nın “tiyatro darbesi”nin yaşanarak, dünyadan yalıtılan Kars şehrinde hayatta kalma mücadelesi kendisinin de romanda (ya da günlüklerinde) söz ettiği bir filmi anımsatır. Bu filmi yakalandıktan sonra hücrelerinde Ka ile görüşürülen Lacivert anımsatmıştır. Gillo Pontecorvo’nun 1967 yılında yaptığı Cezayir Savaşı adlı filmde, 1950lerde Cezayir’in Fransa’ya karşı yürüttüğü bağımsızlık mücadelesi anlatılır. İşgal altındaki bir ulusun direnişinin silahlı mücadelesinin terörizm değil, ulusal kurtuluş mücadelesi olduğunun altını çizer film. Ancak Laciver, aynı yönetmenin diğer filmini anlatır Ka’ya. Queimada adlı film Atlantik’te şeker kamışı yetiştirilen bir adada sömürgeci İngilizlerin çevirdiği dümenleri anlatır.

“Önce bir zenci lider bulup Fransızlara karşı bir isyan çıkartıyorlar, sonra da adaya yerleşip duruma el koyuyorlar. Siyahlar ilk isyanın başarısızlığı üzerine bu kez de İngilizlere karşı ayaklanıyor, ama İngilizler bütün adayı yakınca yeniliyorlar. İki isyanın zenci lideri yakalanmış, bir sabah asılmak üzere. Tam o sırada ta baştan onu bulan, isyana kıskırtan, yıllar boyunca her şeyi ayarlayan, en son da İngilizlerin hesabına ikinci isyanı bastıran Marlon Brando zencinin tutsak edildiği çadıra giriyor ve iplerini kesip serbest bırakıyor.(...) Asılmasın diye! Eğer asılırsa, zencinin bir efsane olacağını, yerlilerin yıllarca onun adını isyan bayrağı edeceğini çok iyi biliyor.” (322)

Lacivert kendini isyancı bağımsızlıkçı zenci liderin yerine koymaktadır ve tıpkı filmdeki gibi kendine özgürlük vaadeden ajanın rolünde Ka’yı görür. Ancak, ajanın adayı terk etmek üzereyken bıçaklanarak öldürüldüğünü söyleyerek, Ka’yı tehdit eder. Ka, sürekli ağladığı üzere, bu kez de denetleyemediği bir alınganlığın

pençesinde kıvrınmaktadır. Uzlaşmaya çalıştığı Lacivert, bu uzlaşmayı görmeyerek ona meydan okumakta, onu sömürgeci beyaz adamlıkla itham etmektedir.

““Sen bir Batı ajanısın. Avrupalıların azat kabul etmez kölesisin ve bütün gerçek köleler gibi köle olduğunu bile bilmiyorsun. Nişantaşı’nda biraz Avrupalılaşıp halkın dinini ve geleneğini içtenlikle küçümsemeyi öğrendiğin için kendini bu milletin efendisi gibi görüyorsun. Sence bu ülkede iyi ve ahlaklı olmanın yolu dinden, Allah’tan, milletin hayatını paylaşmaktan değil, Batı’yı taklit etmekten geçiyor. İslamcılara ve Kürtlere yapılan zulme karşı bir iki söz edersin belki, ama yüreğin gizliden gizliye askeri darbeye onay veriyor.” (...) “Bana şarap içiremezsiniz! Ben ne Avrupalı olacağım ne de taklitçisi. Ben kendi tarihimi yaşayacağım ve kendim olacağım. İnsanın Avrupalıları taklit etmeden onların kölesi olmadan da mutlu olabileceğine inanıyorum. Batı hayranlarının bu milleti küçümsemek için sık sık söyledikleri bir lafı vardır ya hani: Batılı olmak için kişinin önce birey olması lazım ama Türkiye’de birey yok derler ya. İdamının anlamı da bu. Ben birey olarak Batılılara karşı çıkıyorum, bir birey olduğum için onları taklit etmeyeceğim.”” (324)

Lacivert, yakalandıktan sonra sözleriyle bir kez daha Batılılaşmayı simgeleyen laik devlete meydan okur. Ancak bunu, modernleşmeyi benimsemiş kahramanların çıkışsızlığında ve derinliğinde yaşayarak terennüm etmek yerine, siyasal söylemlerini alabildiğince yüksek sesle haykırarak yapar. Taklitçiliği ile eleştirdiği Batıcılaşmacılar, tıpkı Tanzimat romanındaki karakterler gibi “hafıfsenir” ve “züppeleştirilir”. Siyasal rakiplerini, söylemin gücüyle güçsüzleştirebilmek ve kendi konumunu meşrulaştırabilmek için sömürgeci ve ataerkil düzende sıklıkla kullanılan bir yöneme başvurur. Yine “bana şarap içiremezsiniz” sözündeki şarap gerçek anlamını aşan bir gösterendir. Şarapla, uyuşmayı, uyumayı ve aldatılmayı kastederek, akıllı uyuşturan, duyguları harekete geçiren şarap imgesi, akıldan uzaklığı işaret eder. Ataerkil düzenin kadını tanımlarken baş vurduğu en önemli sıfattır akılsızlık: “eteği uzun akıllı kısa.” sözünde olduğu gibi. Ancak, oldukça ironik bir biçimde,

Lacivert'in serbest kalması, Kadife'nin türbanını açmasına bağlıdır ve özgürlüğü için Lacivert, "aklı kısa" kadınları, tıpkı Ka gibi araçsallaştırarak özgürlüğünü seçer.

SONUÇ

Feminizmin en temel saptamalarından biri, kadınların erkekler tarafından belirlenmiş, düzenlenmiş ve yapılmış bir dil içinde yaşamaya zorunlu kalışlarıdır. Ataerkil sınıflı düzen, kadınları erkeklere göre ikincil, yardımcı olarak niteler ve ataerkil erkek dili içerisinde, kadınların tanımlandığı sözcükler dahi, -güçsüzlük, korunmaya muhtaçlık, alınganlık, etkilenmeye açık olmak, yapaylık, değişkenlik, arzularının peşinden gitmek, delilik ve cadılık vb.- kadınların erkek egemen dil tarafından nasıl da 'öteki'leştirildiğini ve aşağılandığını gösterir.

Ataerkil sistem, kadın cinselliğini ve bedenini, aile, eğitim, dil, din, hukuk, tıp gibi kurumlarla bir denetime tabi tutar. Ataerkil devletin ideolojik aygıtları diyebileceğimiz bu kurumlar kadını baskılarken, bu denetimin ve sınırlandırmanın görünen özneleri kimi zaman baba, kimi zaman sevgili, kimi zaman koca, kimi zaman da çocuklardır. Kurumsal düzlemde ise baba devlet, kadınların hem bedenlerini, hem emeklerini –görünen ve görünmeyen emek biçimiyle- erkek egemenliğini sürdürmek için kullanır. Kapitalizme içkin biçimde var olan ataerkil sistem, bilimin, teknolojinin, siyasetin ve ekonominin gereklerine göre kendini yeniden yeniden ideolojik olarak üretir; kadına yönelik baskıyı farklı biçimlerde sürdürürken, yeni gizleme biçimlerini hayata geçirme konusunda da son derece yaratıcı olduğunu kanıtlamıştır.

"İdeoloji en genel tanımıyla, toplumsal olarak üretilen, tecrübe edilen ve bireyin kendini yeniden üretişinde de var olan bir bilgi, bilinç, anlamlandırma ve işaretlendirme; biliş ilişkisi hayatı bilme ve kavrama biçimidir. İdeoloji, çoğunlukla bu ilişkilerin bir ürünü olan bilgilerimiz, bir sınıfın çıkarları, temsil biçimleri ve özellikleri olarak düşünülmemektedir. Bu ortak ürünler, bazen bir sınıfa ait olmakla

birlikte, bazı ortak çıkar ve ilgi alanları olan gruplara da ait olabilir.”
(Süalp-Akbal, 2004: 48)

İşte bu noktada ataerkil sisteme içkin olan ve kadını ikincilleştiren ya da görünmez kılan ideolojik motiflerin ve algılayışların tümü, bu sistem içinde gözünü açmış ve bu bağlam içinde “bilmiş” ; kendini var etmiş bireyler tarafından yeniden anlamlandırılır ve yeniden üretilir. Karşıt duruşlar üretilmediği ya da “Ol Mahiler ki derya üzre yüzerler/Deryadan haberleri yok” biçiminde farkındalık geliştirilemediği noktada bu “deniz içindeki balıklar” yazık ki, hem bu gerçeklikten uzağa düşerler hem de var olan köleleştirici ve bağımlılaştırıcı ilişkileri yeniden üretmek zorunda kalırlar.

Orhan Pamuk’un bir yazar olarak düştüğü tuzakların başında zannedirim bu “içinde olup da bilmeme durumu” söz konusudur. Geçmişin roman geleneğinin klişelerinden ve anlatılarından, tarihten, siyasetten, biçimsel ve kuramsal yeni yönelimlerden, modernist ve onu yıkan tarzda postmodernist pratiklerden beslenen ve etkilenen Orhan Pamuk, dünyayı kavrayacak bütünlüklü akımlardan ve bakışlardan uzak kalmayı bir yöntem olarak benimsemiş görünmektedir. Bütünü parçalayarak, minik parçaları bağlamlarından kopararak, gerçekliği ve onun temsillerini görmezden gelerek yarattığı kurmaca dünyasında egemen söylemleri pekiştirerek, mağdurun ve madunun hepten gizlenmesine ve yok sayılmasına yapıtlarıyla destek vermektedir.

“Masumiyet Müzesi”nde, burjuva erkek aşkının altını öylesine çizer ki, bu kurgudaki, konudaki ve dildeki ideolojik ve sınıfsal yönelimi görmezden gelemeyiz. Baştan itibaren, bencil burjuva erkek aşkının yüceltilmesine tanık oluruz. Kadını, Füsun’u, hem sınıfsal hem cinsel anlamda ezer; iktidarını fetişleştirdiği nesnelere birine indirgelediği Füsun’un üzerinden tesciller. Bu görünüşteki “aşk” ilişkisi, kadını budayan, sakatlayan, engelleyen ve nihayet öldüren bir fetiş olarak ortaya çıkar. Romanın kurgusu içinde yer alan dünyanın müzelerine yolculuk ve eşyaları ‘an’da dondurarak, zamanın ruhunu bütünsel kavrayışlardan ziyade tek tek fetişleştirilmiş

ve kişisel bellekteki izleriyle anlam kazanan bir nesne-çöpleri yığımına dönüştürerek, toplumsal belleğin karanlık dönemlerini kendi kişisel tarihi için feda eder. Roman zamanının içinde yer alan Türkiye'nin 70'li yılları ve 12 Eylül 1980 darbesi, roman kişisi Kemal'in sevgilisini sokağa çıkma yasağı ve çatışmalar nedeniyle rahatça göremediğinden ötürü hayıflandığı bir adli vakaya dönüştürülür. Füsun'a yönelik geliştirilen ve 'an'ları sabitleyerek buralardaki gizli anlamları araştıran göz olarak roman anlatıcısı ve dolayısıyla yazarının gözü, Türkiye'nin en çalkantılı ve en fazla siyasallaşmış ve bugüne de damgasını fazlasıyla vurmuş bir zaman dilimini görmez. Es kaza, kaçınılmaz olarak gördüğünde ise, birtakım karanlık adamların giriştiği karanlık kumpaslara indirgeyerek geçirir.

“Kar”da da, benzer komplo teorileri içinde, yakın tarihimizden 28 Şubat sürecini, Kars'ta bir tiyatro darbesine sığdırdığı olaylarla grotesk bir biçimde anlatır. Yalnız, bencil ve olgunlaşmamış ergen erkek çocuğu tepkileri ve kırılmalığı içindeki Ka'nın dilinden ve gözünden karlarla kaplı Kars'taki kanlı darbe alegorisini, karnaval atmosferinde, bir tiyatro oyunu üzerinden anlatmayı dener. Tarihi gerçeklikler nokta olaylarla çarpıtılır; bağlamı ve zemini gözetilmeden ters yüz edilir. Anlam arayışı motifi, diğere anlamların parçalanması pahasına baş aşağı getirilir. Romanda türban sorunundan, intihar eden kadınlara, şeriatçı teröristlerden, Kemalist işkenceci polis şeflerine kadar, toplumsal belleğin travmalarına neden olan durum ve algıları bağlamından kopartarak karvanal düzleminde eşitler ve bu eşitlemenin etkisiyle yerçekiminden azadeymiş gibi duran siyasi ve toplumsal kriz başlıkları havada uçuşkanlaşır, tüm anlamlarından soyunarak değersizleşir ve postmodern anlatının karşı olduğu “büyük anlatılar” eşitlerden biri kertesine sokularak ataerkil sınıflı toplumu anlamaya yönelik izler büyük bir ustalıkla yok edilmeye çalışılır.

Türkiye'de siyasal İslâmın yükselişi, türbanlı kızlar, siyasal cinayetler, komplo içinde gelişen kişisel aşk tarihi, eski sosyalistler, Kürt sorunu, yeraltı örgütleri ve nihayet “Kemalistlerin” kanlı darbe girişimi yan yana, bir örnek havada uçuşarak ağırlık, enlem, boylam, mekân, zaman ve kuram ilişkilerinden bağımsız biçimde

gözden kaybolur. Egemen ataerkil düzenin önyargıları ve klişelerinin, sömürü ilişkilerinin her türlüünün yeniden üretildiği bu kurmaca dünyada Pamuk, yansız ama yer yer onaylayıcı, ironik ama hafifsetici kimliğiyle metnin arkasında duran erkek yazardır. İntihar eden kızlardan, türbanlı kızlara değin, her türlü kadın imgesinin araçsallaştırıldığı, kadınların içinde bulunduğu sıkışmışlığın görmezden gelinerek, yalnızca arzu nesnesi olduğu sürece hayat verildiği romanda, Pamuk her türlü yaranın karşısında sürekli gülen bir palyaço imgesi gibi groteskin sınırlarını zorlar.

Bu anlamda Orhan Pamuk'un kurduğu dünya içindeki karakterleri kadar kendisinin de hem sınıf hem de cinsiyet körü olduğunu söyleyebiliriz. Sanatı, yalnızca bir biçim sorunu olarak gören postmodern romancıların şüphesiz ki, gerçekçi romanın toplumsal sorunları irdeleyen yanına yönelik tepkileri büyüktür. Ancak, toplumsal koşulların ürünü olarak var olan insanın bu denli çevresinden ve toplumsal, sınıfsal ve cinssel ilişkilerden bağımsız, *yıldızdan düşmüş gibi* anlatılmaya çalışılması ise, ataerkil sınıflı toplumun örttüğü çelişkileri ve haksızlıkları bir kez de kurmaca yoluyla olumlamaktan ve gizlemekten öte bir anlam taşımaz.

Kaynakça

- Acar-Savran, Gülnur: **Beden Emek Tarih**, İstanbul, Kanat, 2004.
- Adivar, Halide Edip: **Handan**, İstanbul, Atlas, 1995.
- Adivar, Halide Edip: **Sinekli Bakkal**, İstanbul, Özgür, 2006.
- Adorno, Theodor W: **Edebiyat Yazıları**, İstanbul, Metis, 2004.
- Agizza, Rosa: **Antik Yunan'da Mitoloji**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat, 2001.
- Ahmet Mithat Efendi: **Felatun Bey ve Rakım Efendi**, İstanbul, Timaş, 2003
- Ahmet Mithat Efendi: **Felsefe-i Zenan**, İstanbul, Sel, 2008.
- Ahmet Mithat Efendi: **Hasan Mellah**, İstanbul, İlya, 2006.
- Ahmet Mithat Efendi: **Karı Koca Masalı**, İstanbul, Kaf, 1999.
- Aliefendioğlu, Hanife, Mustafa Fatih, Özbilgin: "Kurumsal Politikaları Üzerine Bir Değerlendirme: Türkiye ve Britanya Karşılaştırması", **Kadın Araştırmaları Dergisi**, no: 9, 2009
- Akbal-Süalp, Zeynep Tül: **Zaman Mekân Kuram Sinema**, İstanbul, Bağlam, 2004.
- Alkan, Ayten: "Kim, Kiminle, Nerede?" **Amargi** , No:11, Kış 2008-2009.
- Alkan, Ayten: **Yerel Yönetimler ve Cinsiyet**, Ankara, Dipnot, 2005.
- Arat, Yeşim, Ayşegül Altınay: **Türkiye'de Kadına Yönelik Şiddet**, İstanbul, Punto, 2007.
- Atwood, Margaret: **Penelopia**, Çev. Dilek Şendil, İstanbul, Merkez, 2006.
- Bakhtin, Mikhail: **Karnavaldan Romana**, yayına hazırlayan: Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı, 2001.
- Baykurt Fakir: **Yılanların Öcü**, İstanbul, Literatür, 2011.

- Becker, E: **The Denial of Death**, New York, Free Press, 1973.
- Berger John: **Anlatmanın Başka Bir Biçimi**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.
- Berger, John: **Görme Biçimleri**, İstanbul, Metis, 1999.
- Berktaş, Fatmagül: “Tanımlaması “Serbest” Bir Nesne: Kadın”, **Kadınların Gündemi**, yayına haz: Necla Arat, İstanbul, Say, 1997.
- Berktaş, Fatmagül: **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis, 2006.
- Berktaş, Fatmagül: **Tektanlı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul, Metis, 1996.
- Blank, Hanne: **Bekaret’in El Değmemiş Tarihi**, Çev. Emek Ergün, İstanbul, İletişim, 2008.
- Boratav, Korkut: **Türkiye İktisat Tarihi**, İstanbul, Gerçek, 1998.
- Bozok, Mehmet: “Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı” **Cogito**, no:58, : Bahar 2009.
- Butler, Judith: **The Psychic Life of Power**, California, Stanford University Press, 1997.
- Cemil Schick, İrvin: **Batının Cinsel Kıyısı**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Cengiz, Gülsüm: “Tevfik Fikret Savaşmıcı Bir Şair Tasarımı”, **Tevfik Fikret’i Anma Günleri**, İstanbul, Türkiye Yazarlar Sendikası, 2000.
- Callinicos, Alex: “68’in Düş Kırıklığı: Postmodernizm, **İktisat**, Şubat 1994.
- Culler, Jonathan: **Feminist Olarak Okumak**, İstanbul, Afa, 1995.
- Çakır, Ruşen: **Direnış ve İtaat –İki İktidar Arasında İslamcı Kadın-**, İstanbul, Metis, 2000.
- Çakır, Serpil: “Osmanlı’da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller”, **Cins Cins Mekân**, yayına haz: Ayten Alkan, İstanbul, Varlık, 2009.

- Çalışlar, Aziz: **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul, May, 1980.
- Çavdar, Tevfik: **Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı**, İstanbul, Yazılama, 2007.
- Deneys, Anne: "Vücudun Politik Ekonomisi: Choderlos de Laclos'un Tehlikeli İlişkiler'i", **Erotizm ve Politika**, yay.haz. Lynn Hunt, çev. Ayşe Lahur Kırtunç, İstanbul, Kabalcı, 1996.
- Doğan, Muhammet Nur: "Divan Şiirinde Aşk" **Doğu Batı**, no: 26, 2004.
- Donovan, Josephine: **Feminist Teori**, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim, 2009.
- Duben Alan, Cem Behar: **İstanbul Haneleri**, İstanbul, İletişim, 1998.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı**, İstanbul, Ayrıntı, 1990.
- Eagleton, Terry: **Estetiğin İdeolojisi**, İstanbul, Özne, 1998.
- Ecevit, Yıldız: **Kurmaca Bir Dünyadan**, Ankara, Gündoğan, 1992.
- Ecevit, Yıldız: **Orhan Pamuk'u Okumak**. İstanbul, İletişim, 2008.
- Elias, Norbert: **Zaman Üzerine**, İstanbul, Ayrıntı, 2000.
- Erbil, Leylâ: **Mektup Aşkları**, İstanbul, Can, 1988.
- Erendiz, Atasü: **İmgelerin İzi –Edebiyat Yazıları-** İstanbul, Can, 2003.
- Ergun, Zeynep: **Erkeğin Yittiği Yerde**. İstanbul, Everest, 2009.
- Ergun, Zeynep: "Papazın Evinde Cinayet: Yeni Yüz yılda Eski İngiliz Kadını", der. Sibel Irzık-Jale Parla, **Kadınlar Dile Düşünce**, İstanbul, İletişim, 2009.
- Esen Nükhet: **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, İstanbul, İletişim, 2009.
- Featherstone, Mike: **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, İstanbul, Ayrıntı, 1996.
- Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, 7.baskı, Ankara, V, 1993.

- Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, cilt I, İstanbul, Afa Yayınları, 1993.
- Frappier-Mazur, Lucienne: “Toplumsal Beden: Juliette’in Öyküsü’nde Kargaşa ve Tören”, yay. haz. Lynn Hunt, çev. Ayşe Lahur Kırtunç, **Erotizm ve Politika**, İstanbul, Kabalcı, 1996.
- Freud, Sigmund: “Creative Writings and Day-Dreaming”, yay haz. James Strachey, **The Standart Edition of the Complete Psychology Work of Sigmund Freud** c.9, Londra, The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953.
- Freud, Sigmund: **Totem ve Tabu**, İstanbul, Sosyal,1996.
- Gilbert, Sandra, Susan, Madwoman in the Attic: The Women Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination , New Heaven, Yale University Press, 1979.
- Gökalp, Ziya: **Limni ve Malta Mektupları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Göle, Nilüfer: **Modern Mahrem**, İstanbul, Metis, 2010.
- Güntekin, Reşat Nuri: **Çalığışu**, İstanbul, İnkilap, 2010
- Gürbilek, Nurdan: “Erkek Yazar, Kadın Okur” yay haz. Sibel Irzık-Jale Parla, **Kadınlar Dile Düşünce**, İstanbul, İletişim, 2009.
- Gürbilek, Nurdan: **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis, 2001.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi: **Mürebbiye**, İstanbul, Özgür, İstanbul, 1997.
- Halis, Müjgân: **Batman’da Kadınlar Ölüyor**, İstanbul, Metis, 2002.
- Hülya, Adak: “Otobiyografik Benliğin Çok Karakterliliği: Halide Edip’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”, **Kadınlar Dile Düşünce**, yay. haz. Sibel Irzık-Jale İstanbul, İletişim, 2009.
- Irzık, Sibel: “Orhan Pamuk’ta Temsil ve Siyaset”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, yay. haz. Nükhet Esen-Engin Kılıç, İstanbul, İletişim, 2008.
- İdil, A. Mümtaz: **Gerçeklik ve Roman**, Ankara, Dayanışma, 1983

- İlber, Ortaçlı: **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul: İletişim 2005.
- Karay, Refik Halit: **Edebi Hatıralar**, İstanbul, 1935.
- Karay, Refik Halit: **Üç Nesil Üç Hayat**, İstanbul, İnkilâp, 2010.
- Kemal, Orhan: **Bereketli Topraklar Üzerinde**, İstanbul, Everest, 2010.
- Kemal, Yaşar: **Yer Demir Gök Bakır**, İstanbul, Yapı Kredi, 2011.
- Kırtıl, Ogün: “Fatma Âliye ve Muhâdar Ât’ı” **Kadın Araştırmaları Dergisi**, no:8, 2003., s.102
- Klein, Melani: **Haset ve Şükran**, İstanbul, Metis, 1998.
- Lukacs, Georg: **Estetik-3**, çev. Ahmet Cemal, 1988.
- Marx, Karl,
Fredrich, Engels: **Yazın ve Sanat Üzerine**, c. I, Ankara, Sol , 1995.
- Marx, Karl: **1844 El Yazmaları**, çev. Murat Belge, İstanbul, Birikim, 2000.
- Millet, Kate: **Cinsel Politika**, İstanbul, Payel, 1987.
- Moran, Berna: **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, c.1, İstanbul, İletişim, 1991.
- Moran Berna: **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, c.3, İstanbul, İletişim, 1994.
- Moroğlu, Nazan: “Türk, Alman ve İsviçre Medeni Kanunlarında Kadın Erkek Eşitliği”, **Kadınların Gündemi**, yay haz. Necla Arat, İstanbul, Say, 1997
- Nabokov, Vladimir: **Lolita**, İstanbul, İletişim, 2003.
- Namık, Kemal: **İntibah**, İstanbul, İnkilap, 1993.
- Oktay, Ahmet: **Sanat ve Siyaset**, İstanbul, Yön, 1993.
- Öğüt, Hande: “Erkek Tanrılar Tarafından Yutulan Su Perileri”, **Roman Kahramanları**, Ocak-Mart 2011.

- Örik, Nahit Sırrı: **Sultan Hamit Düşerken**, İstanbul, Arma, 2002.
- Özer, Yeşim: “Uluslararası İnsan Hakları Söyleminde Namus Cinayetleri: Kadınların İnsan Haklarının Ağır Bir İhlali”, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, no: 8, 2003.
- Özerdem, Süha: “Taklit Aşklardan, Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı”, **Kadınlar Dile Düşünce**, yay. h az . Sibel Irzık-Jale Parla, İstanbul, İletişim 2009.
- Özön, Mustafa Nihat: **Türkçede Roman**, İstanbul, İletişim 1985.
- Öztürk, Şeyda: “Feminizm”, **Cogito**, no. 58, Bahar 2009.
- Pacteau, Francette: **Güzellik Semptomu**, çev. Banu Erol, İstanbul, Ayrıntı, 2005.
- Pamuk, Orhan: **Öteki Renkler**, İstanbul, İletişim, 1999.
- Pamuk, Orhan: **Benim Adım Kırmızı**, İstanbul, İletişim, 2008.
- Pamuk, Orhan: **Kara Kitap**, İstanbul, Can, 1991.
- Pamuk, Orhan: **Kar**, İstanbul, İletişim, 2002.
- Pamuk, Orhan: **Masumiyet Müzesi**, İstanbul, İletişim, 2008.
- Parla, Jale: “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?” **Kadınlar Dile Düşünce**, yay. haz. Jale Parla, Sibel Irzık, İstanbul, İletişim, 2009.
- Parla, Jale: “Orhan Pamuk Romanlarında Renklerin Dili” **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, yay. haz. Nükhet Esen-Engin Kılıç, İstanbul, İletişim, 2008.
- Parla, Jale: “Roman ve Kimlik”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, yay. haz. Engin Kılıç, İstanbul, İletişim, 2006.
- Parla, Jale: **Babalar ve Oğullar**, İstanbul, İletişim, 1990.
- Parla, Jale, Sibel, Irzık: **Kadınlar Dile Düşünce**, İstanbul, İletişim, 2009.
- Parla, Jale: “Tarihçem Kabusumdur: Kadın Romanlarında Rüya, Kabus, Oda Yazı”, **Kadınlar Dile Düşünce**, yay. haz. Sibel Irzık-Jale Parla, İstanbul, İletişim, 2009.

- Poster, Mark: **Eleştirel Aile Kuramı**, İstanbul, Ayrıntı, 1989.
- Ramazanoğlu, Caroline: **Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri**, İstanbul, Pencere, 1998.
- Recaizade, Mahmut Ekrem: **Araba Sevdası**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993.
- Selden, Raman: **Practising Theory and Reading Literature**, England: MPG, 1989.
- Sennet, Richard: **Ten ve Taş**, çev. Tuncay Bircan, İstanbul: Metis 2008
- Robbe-Grillet, A.: **Yeni Roman**, çev. Asım Bezirci, İstanbul, Yazko, 1981.
- Sombart, Werner: **Aşk, Lüks ve Kapitalizm**. Ankara: Bilim ve Sanat, 1998.
- Sözalan, Özden: “Anayurt Otelinde Geceleyen Kadın”, **Kadınlar Dile Düşünce**, yay.haz. Sibel Irzık-Jale Parla, İstanbul: İletişim 2009.
- Şemsettin, Sami: **Sergüzeşt**, Ankara, Başbakanlık, 1994.
- Şentürk, Levent: “Eriş Kente Dönüş”, **Cins Cins Mekân**, yay. haz. Ayten Alkan, İstanbul, Varlık, 2009.
- Şentürk, Ahmet Atillâ: “Osmanlı Şiirinde “Aşk”a Dair, **Doğu Batı**, no: 26, 2004.
- Tahir, Kemal: **Yol Ayrımı**, İstanbul, Can, 1982.
- Tahir, Kemal: **Esir Şehrin İnsanları**, İstanbul, Can, 1982.
- Takış, Taşkın: “Aşkın Ölümcül Öpücüğü”, **Doğu Batı**, No: 27, 2004. s.9
- Takış, Taşkın: “Kimya-i Saadet”, **Doğu Batı**, no: 26, 2004. s.8
- Tarık, Ali: **Fundamentalizmler Çatışması**, İstanbul, Everest, 2002.
- Tekcan, Rana: “Sessiz Sedasız Yaşayanlar: Biyografide Kadın”, **Kadınlar Dile Düşünce**, yay. haz. Sibel Irzık-Jale

- Parla, İstanbul, İletişim 2009.
- Timuçin, Afşar: **Düşünce Tarihi**, İstanbul, İnsancıl, 1997.
- Timur, Taner: **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, Ankara, İmge, 2000.
- Tunalı, İsmail: **Estetik**, İstanbul, Remzi, 1996.
- Türkeş, A. Ömer: “12 Mart Romanından Füzûzan'ın 47'likleri” **Radikal Kitap**, 26.06.2006
- Uluçay, Çağatay: **Harem**, c.2, Ankara, TTK, 1985.
- Wagner, Anne M: “Rodin'in Ünü”, **Cinsiyet ve Akıl**, yay. haz. Lynn Hunt, çev. Ayşe Lahur Kırtunç, İstanbul, Kabalcı, 1996.
- Ziss, Avner: **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik**, İstanbul, De, 1984.