

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI

**İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA
ERKEKLER VE ERKEKLİK İMGESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYŞEN UTANIR

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Nuri GÜLTEKİN

GAZİANTEP

MAYIS 2012

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ERKEKLER ve ERKEKLİK İMGESİ

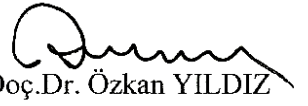
AYŞEN UTANIR

Tez Savunma Tarihi: 31.05.2012

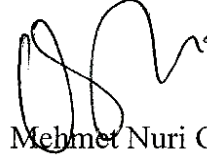
Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı


Yrd.Doç.Dr. Ahmet AĞIR
SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.


Doç.Dr. Özkan YILDIZ
Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımca (tarafımızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.


Yrd. Doç. Dr. Mehmet Nuri GÜLTEKİN
Tez Danışmanı

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

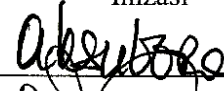
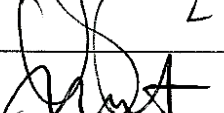
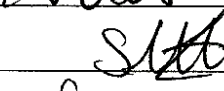
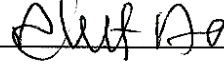

Doç. Dr. Aksu BORA

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Nuri GÜLTEKİN

Yrd. Doç. Dr. Meltem KARADAĞ

Yrd. Doç. Dr. Şenay LEYLA KUZU

Yrd. Doç. Dr. Ahmet AĞIR

İmzası






ÖZET

İHSAN OKTAY ANAR ROMANLARINDA ERKEKLER ve ERKEKLİK İMGESİ

UTANIR, Ayşen

Yüksek Lisans Tezi, Sosyoloji ABD

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Nuri GÜLTEKİN

Mayıs 2012, 158 sayfa

Edebiyat sosyolojisi disiplini farklı toplumsal olguları araştırmaya elverişli bir disiplindir. Çalışmada, edebiyat ve sosyolojinin birlikteliğinden oluşan edebiyat sosyolojisi temel disiplin olarak benimsenmektedir. Toplumsal cinsiyet çalışmalarında erkeklik olgusunun da incelenmesi, cinsiyet çalışmalarına çeşitli perspektifler sunma olanağına sahiptir. Bu bilinçle çalışmada erkeklik olgularının oluşumunun hangi önemli kavramlar etrafında gerçekleştiği araştırılmaktadır. Edebiyat sosyolojisi disiplininden yola çıkan çalışma kapsamında, İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki erkekler ve erkeklik imgeleri incelenmektedir. Romanlardaki erkeklik imgelerinin kurgulanmasının hangi önemli kavramlar etrafında şekillendiğini saptamak, erkeklik olgusunu anlamak adına önemlidir. Bu saptamanın gerçekleşebilmesi için seçilen yöntem yakın okuma yöntemi olarak da adlandırılan hermeneutik yöntemdir. Anlamanın temele alındığı bu yöntem çerçevesinde romanlarda karşımıza çıkan erkeklik tiplerini incelemek ve kurgulanan erkeklik imgesinin hangi çerçeveler etrafında şekillendiğine bakmak çalışmanın amacını içermektedir. Kurgulanan erkeklik tiplerinin çözümlenebilmesi için İhsan Oktay Anar'ın çalışmanın bitim sürecine kadar yayınlanmış beş romanı incelenmektedir. Bunlar sırasıyla, Puslu Kıtalar Atlası, Kitab-ül Hiyel, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, Amat ve Suskunlar'dır.

Anahtar kelimeler: Edebiyat sosyolojisi, roman, toplumsal cinsiyet, erkeklik, iktidar

ABSTRACT**THE MEN AND MASCULINITY IN IHSAN OKTAY ANAR'S NOVELS**

UTANIR, Aysen

M. A. Thesis, Department of Sociology

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Mehmet Nuri Gultekin

May 2012, 158 pages

The sociology of literature enables us to study various social phenomenon. This study uses sociology in order to analyze a literary text. Similarly, theories of gender are considered to investigate masculinities and identities. By focusing on issues of gender identity, the meanings of being masculine and the formation of masculine codes are investigated through Ihsan Oktay Anar's novels. Indeed, the study of the representations of masculinity in novels enables us to understand the phenomenon of masculinity. The study uses hermeneutical method which is also known as a theory of interpretation. Through this method, the study investigates manhood types in novels, and tries to find out the main frames of masculinity image. Ihsan Oktay Anar's *Puslu Kitalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrâsiyâb'ın Hikayeleri*, *Amat* and *Suskunlar* are investigated to analyse the representation of masculinity in his novels.

Key words: Literature of sociology, masculinity, gender, novel, power

ÖNSÖZ

İhsan Oktay Anar, eserleriyle üniversite yıllarında tanıştığım ve tarzından çok etkilendiğim yazarlardan biridir. Edebiyat sosyolojisi ise öğrenciliğimin daha ilk zamanlarından itibaren aklımda yer eden ve bir gün mutlaka üzerinde söz söylemek istediğim alanlardan birisiydi. Toplumsal cinsiyet algısı çerçevesinde erkeklerin toplum içindeki ayrıcalıklı konumu ve bu konum karşısındaki durumları ise çalışılması ve kafa yorulması gereken bir diğer önemli alandır. Pek az araştırmacı çalışmalarında istediği tüm konulara değinme fırsatı yakalayabilmektedir. Bu çalışma kapsamında benim en büyük şansım olan ve çalışma konusu açısından derdimi dinledikten sonra dikkatimi İhsan Oktay Anar'ın romanlarına çeken tez danışmanım Mehmet Nuri Gültekin'e ilk teşekkürü bu konuda etmem gerekir. Ayrıca çalışma sırasında her türlü sorumu sabırla cevaplaması ve kütüphanesini benimle hiç sakınmadan paylaşması ve daha sayamadığım birçok desteği açısından kendisine teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışma aşamasında yaşadığım zorluklarla baş edebilmem adına hep yanımda olan kişilere de ayrıca teşekkür etmem gerekir. Bu aşamada her türlü sıkıntımı benimle paylaşan anneme, ağabeylerime, ablama, özellikle de beni hiç yılmadan destekleyen ve benim yıldığım anlarda da bana güç veren babama ne kadar teşekkür etsem az olur.

Ayrıca çalışma aşamasında gerek hazırladığı çalışma takvimleriyle gerekse paylaşmaktan çekinmediği yaşamı ve enerjisiyle her daim yanımda olan değerli yol arkadaşım Ahmet Serhat Karaduman'a çok teşekkür ederim.

Bütün bunların dışında destekleriyle yanımda olan tüm bölüm hocalarıma da teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2012, Gaziantep

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
BİRİNCİ BÖLÜM	1
1.1 GİRİŞ	1
1.1. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ	3
1.1.1. Edebiyatı Oluşturan Dinamikler.....	7
1.1.2. Edebiyat Sosyolojisi Çerçevesinde Roman.....	10
1.1.3. Romanlar ve Erkeklik İmgesi.....	12
1.1.4. “Ayna” Olarak Edebiyat	14
1.1.5. Postmodern Edebiyat Kuramı	19
1.1.6. Yöntem ve Metodoloji	24
2. BÖLÜM	29
2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET – ERK/ERKEKLİK.....	29
3. BÖLÜM	52
3.1. İHSAN OKTAY ANAR ve ROMANLARI	52
3.1.1. Puslu Kıtalar Atlası: Kayıp Erkekler Diyarı /Düş İçindeki Erkeklik ...	54
3.1.2. Kitab-ül Hiyele: Hiyele Erkeklik / İktidar Tutkunu Erkekler.....	55
3.1.3. Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: Farklı Erkeklik Halleri.....	56
3.1.4. Amat: Ölümlü Erkeklik.....	57
3.1.5. Suskunlar.....	58
3.2. ROMANLARDAKİ ERKEKLİKLERİN GÖRÜNÜMÜ / OLUŞUMU ...	59
3.2.1. PUSLU KITALAR ATLASI	59

3.2.2.	KİTAB-ÜL HİYEL	70
3.2.3.	EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYELERİ	92
3.2.4.	AMAT.....	112
3.2.5.	SUSKUNLAR	136
4.	BÖLÜM	146
3.3.	SONUÇ	146
	KAYNAKÇA	150

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1 GİRİŞ

Toplumunu anlamak, toplum içerisinde gerçekleşen ilişkileri değerlendirebilmek ve bunu diğer insanlara ve kuşaklara aktarabilme amacı, sosyal bilimlerin varlığını anlamlandırmaya yarayan önemli bir amaçtır. Tarih, antropoloji, psikoloji gibi, her biri sosyal bilimlerin çatısı altında varlığını sürdüren disiplinler, “gerçeklik” adına “nesnel” bir bilgi edinebilmek iddiasıyla varlıklarını sürdürmektedir. İşte, sosyal bilimlerde aslanan “gerçeklik”i bulabilmek adına, her biri kendi içinde ayrılan farklı bilimlerin, ortak bir noktada buluşabilmektedir. Disiplinler arası yaklaşım olarak adlandırdığımız bu ortak nokta, ulaşılması arzulanan “gerçeklik”e giderken izlenecek yol haritasını düz bir çizgiden çıkarır. İzlenmesi gereken tek bir yol ve yöntem yoktur burada. Ortak paydaların verimliliğini keşfeden araştırmacı, bu paydadan hareketle daha geniş alanlara ulaşma imkanı bulabilmekte ve sonrasında bilim adına ulaşılan gerçeklikten alınan tat daha da doyurucu olabilmektedir. Bu doyuruculuğu yakalamak adına sosyal bilimlerde disiplinler arası çalışmaların özel bir yeri vardır. Ancak belki de hemen burada belirtmek gerekir ki, disiplinler arası çalışmalarda şeffaf duvarların sınırlarını çok iyi belirlemek lazım gelir. Evet, disiplinler arasındaki ayrımları yıkmaya amacı değerlidir ancak temelde her bilimin kendine has ve sadece kendine özel alanları vardır. Bu çalışmada özellikle bu sınırlara dikkat edilerek bir bütün oluşturmak esastır.

Buna göre çalışma, bir edebiyat sosyolojisi disiplininin yola çıkmakta; ancak edebiyatın alanına giren edebiyat eleştirisi, çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Bu çalışma, edebiyat sosyolojisi bağlamında toplumsal cinsiyet unsurlarını incelemek amacıyla hazırlanan bir çalışmadır. Bu amaçtan yola çıkarak İhsan Oktay Anar’ın romanları ve bu romanlardaki erkek karakterlerin ve bu

karakterlerin erkekliğinin nasıl kurgulandığını belirlemek, çalışmanın temel çerçevesini oluşturmaktadır.

Tezin amacı iki farklı alanı bir araya getirerek bir edebiyat sosyolojisi çalışması sunabilmektir. Bu çerçevede esas gaye edebiyat ve sosyolojinin birleşiminden faydalanarak farklı erkeklikleri inceleyebilmektir. Toplumsal cinsiyet çalışmaları çerçevesinde hala birçok bakımdan ele alınmamış olan erkeklik konusunu, edebiyat sosyolojisi disiplini kullanarak irdelemek önemlidir. Bu disiplini kullanabilmek adına, İhsan Oktay Anar'ın bütün romanları ve bu romanlarda kurgulanan erkeklerin dünyaları analiz edilmektedir. Çalışmada, yazarın bugüne kadar yayımlanmış tüm romanları incelenmektedir. Bunlar sırasıyla, Puslu Kıtalar Atlası (1995), Kitab-l Hiyel (1996), Efrsiyab'ın Hikâyeleri (1998), Amat (2005) ve Suskunlar (2007)'dir.

Edebiyat, ilk zamanlarında toplumlarda din temelinde gerçekleşen bir etkinlik şeklinindedir. Dini metinler, genel edebi metinleri oluşturmakta ve bunun dışında da edebiyat adına çok az metin oluşturulmaktadır. Fakat daha sonraları, toplumu saran teolojik iklimin eski yoğunluğa oranla dağılması, edebiyata büyük katkı sağlamıştır. Artık, din temelli metinlerin dışında edebi anlamda bir zenginlik de söz konusu olabilmektedir.

İnsanla i içe geçerek bütünleşmiş bir halde ilerleyen edebiyat bilimini anlamak adına, çalışmanın birinci bölümünde, edebiyat-toplum ilişkisinden yola çıkılarak edebiyat ve sosyoloji biliminin birleşiminden doğan, edebiyat sosyolojisi disiplininin dinamiklerinden bahsedilecektir. Bu çerçevede en önemli başlangıç edebiyat ve dil ilişkisi olmalıdır. Zira edebiyat bir dil çerçevesinde kendini var edebilmektedir. Dil, edebiyat toplum ilişkisinin en başında karşımıza çıkan olgudur. Dil vasıtasıyla toplumla kurulan bağ, sosyolojik bir anlamayı gerektirmektedir. Bu değerlendirme kapsamında edebiyatın yazar, metin, okur gibi diğer dinamiklerine de yer vermek önemlidir.

Çalışmada, erkeklik imgesinin incelenebilmesi amacıyla edebiyatın türlerinden roman seçilmiştir. Bunun en önemli nedeni, romanın toplumsal hayata ilişkin ipuçlarını daha açık sergilemesidir. Edebiyat sosyolojisinin çalışmanın temel

disiplini olması bakımından, edebiyat sosyolojisi teorileri de bir hayli önem arz etmektedir. Bu açıdan birinci bölüm içerisinde yansıtma kuramı, Marksist gelenek etrafında şekillenen edebiyat algısı ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin katkıları da değerlendirilmektedir. Fakat bunların içinde çalışmamızın ana perspektifini oluşturması açısından postmodern edebiyat kuramı daha geniş ele alınmaktadır.

Çalışmanın yöntemini yakın okuma çerçevesinde gerçekleşen yorumsamacı metot oluşturmaktadır. Çalışmanın roman analizleri bölümünde bir diğer adıyla hermeneutik yaklaşım izlenerek yorumlar yapılmıştır.

İkinci bölümde, toplumsal cinsiyet kavramı irdelenerek, erkeklerin ataerkil yapı içerisindeki bu ayrıcalıklı konumlarına nasıl ulaştıkları/ulaşamadıkları değerlendirilmektedir. Bu kısımda ana amaç ataerkil yapının, kadını mağdur ettiği kadar erkeği de mağdur ettiğini gösterebilmektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, yazarın hayatı, daha çok edebi kişiliği ve romanları üzerinde durulmaktadır. Yaşanan toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin erkekler arasında da nasıl ortaya çıktığı roman analizleri kısmında gösterilecektir.

1.1. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Edebiyatı insan varlığının dışında düşünmek imkansız gibidir. Lukacs'ın da bahsettiği üzere öz biçimi belirler. Fakat “İnsan'ın kendisinin odak noktası olmadığı hiçbir öz yoktur. Edebiyatın verileri (belli bir yaşantı, öğretici bir amaç) ne denli değişik olursa olsun, temel soru hep şu olacaktır: İnsan nedir?” (2000:23). Edebiyat, toplumla ve insanla o kadar iç içedir ki başlı başına tek ve temel bir tanımını yapmak zordur. Edebiyatın insan hayatına giriş şekli dil vasıtasıyla olmaktadır. Ancak bilmek gerekir ki edebiyatın dili ve anlattıkları zaman zaman günlük hayatın tam içinden çekilmiş bir fotoğraf gibi yansısı da, anlatım dili ve şekli gündelik dilden farklı olarak işler.

“Belki de edebiyat kurmaca veya “hayal ürünü” oluşuna göre değil de dili kendine özgü biçimde kullanmasıyla tanımlanabiliyordur. Bu kurama göre edebiyat, Rus eleştirmen Roman Jakobson'un sözleriyle “sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddeti” temsil eden bir yazı türüdür. Edebiyat sıradan dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük

konuşmadan sistematik olarak sapar. Otobüs durağında yanıma yaklaşp “Ey sükûnetin el değmemiş gelini” diye kulağıma fısıldarsanız edebiyatın huzuruna çıkmış olduğumu hemen fark ederim. Bunu, kelimelerinizin dokusu, ritmi ve titreşimi, soyutlanabilir anlamlarını aşığı, onlardan “fazla” bir şeye karşılık geldiği için ya da dilbilimcilerin daha teknik bir biçimde açıklayacakları gibi gösterenler ile gösterilenler arasında bir orantısızlık olduğu için fark ederim. Kullandığınız dil kendine dikkat çeker ve maddi varlığını öne çıkarır, oysa “Sürücülerin grevde olduğunu bilmiyor musun?” gibi cümleler bunu yapmaz” (Eagleton, 2004:18).

Buradan, edebiyatın insan hayatı için pragmatiklikten uzak, daha çok sembolik bir alana işaret ettiğini çıkarmamız mümkündür.

Edebiyat, her şeyden önce tamamlanmak ve var olabilmek amacıyla kullandığı dil tarafından toplumsallığını ilan etmektedir. Edebiyat, dil ile beraber bütünleşerek insana özgü anlamlar ortaya çıkarır. Dil, öznenin önce var olan ve öznenin de varlığını tamamlayan bir yapıya sahiptir. Öznenin tamamlanması işlevinin dışında, dil özneyi kendi alanı çerçevesinde geliştirir ve dönüştürür.

“Anlam, fiilen dil tarafından üretilir. Önceden anlamlarımız veya deneyimlerimiz olup da bunları sonradan kelimelerle sarmalıyor değilizdir; ancak bir dilimiz olduğu içindir ki anlamlara ve deneyimlere sahip olabiliyoruzdur. Bu ayrıca birey olarak yaşadığımız deneyimin de iliğine kadar toplumsal olduğunu ima eder; zira özel dil diye bir şey yoktur ve bir dil tahayyül etmek bütün bir toplumsal yaşam biçimini tahayyül etmektir” (Eagleton, 2004: 85-86).

Edebiyatın insanla olan bağının ne derece ayrılmaz olduğu ortadadır. Burada, özellikle buna bağlı olarak açıkça ortada olan bir başka durum da edebiyatın toplumsallığıdır. Kendini var edebilme amacıyla kullandığı dil, edebiyatın ne derece toplumsal bir olgu olduğunu gözler önüne sermektedir. Edebiyatın toplumsallığı onun tek taraflı olmadığını da bir kanıtı gibidir. Edebiyat ve toplum ilişkisinde bir karşılıklı bağımlılıktan söz etmek yanlış olmaz. Öyle ki, gündelik yaşamın sıradanlığından uzaklaşan/uzaklaştıran edebiyat aynı zamanda algılandığı ve dolayısıyla iletişime geçebildiği sürece vardır. Gürbilek’in ifadesiyle edebiyatın “görme” gücü vardır evet; ancak bir de edebiyatın “görülme” ihtiyacından bahsetmek toplumla ilişkisini irdelleyebilmek adına anlamlıdır. Edebiyatın yalnızca “gören” değil, aynı zamanda “görülen” olduğunu da unutmayalım.

“Var olabilmek için başkasının bakışına muhtaç olan şey: bakışın yalnız öznesi değil, aynı zamanda nesnesi. Halid Ziya’nın Mai ve Siyah’ının şair kahramanı Ahmet Cemil’in ağzından söylediği gibi, insana “ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim” dedirtecek emsalsiz yapıtı yaratabilmek için, ne kadar kendine yeterliymiş gibi davranırsa davransın bir aynaya, başkası tarafından görülmeye ihtiyacı var yazarım”(Gürbilek, 2008:16).

Her toplumsal olgu gibi edebiyatın da, toplum içerisinde bir işlevi vardır. Ancak bu işlevin dayandığı zemin her zaman aynı değildir. Edebiyat, bazen toplumu değiştirip dönüştürme işlevini yerine getirirken; bazen de toplumun statik konumunu korumasına yönelik bir amaca hizmet eder. Edebiyatın işlevinin bu kayganlığı sürpriz değildir. İnsana, onun yaşadıklarına bağımlı olan her şey gibi edebiyat da, zaman içerisinde değişip dönüşmektedir. Edebiyatın işlevini daha iyi değerlendirebilmek için edebiyat ve ideoloji arasındaki ilişkiyi irdelemek anlamlıdır.

Edebiyat, toplumsal gelişimin gerekli kıldığı duygu ve düşünce dünyasını hazırlamak için emsalsiz bir kaynaktır. Hatta Eagleton’u temel alarak söylemek gerekirse, edebiyat ve ideolojiyi birbirinden ayrı düşünmek gereksiz bir çabadır. Edebiyatın toplumsal iktidar sorunlarıyla çok sıkı bağlarının olması Eagleton’u bu yargıya götürmektedir. Buna verilen en önemli örnek ise İngiliz edebiyatı çalışmalarının yükseliş döneminin “dinin başarısızlığı”nı ilan ettiği döneme denk gelmiş olmasıdır. Buna göre kitlelerin kalplerini ve belki de daha da önemlisi zihinlerini kazanamayan önemli bir ideolojik kontrol biçimi olan din, çareyi iktidarı elden kaybetmemek adına farklı bir ideoloji yaratmakta buldu. Bahsi geçen söylem ise temelde işlev açısından dini aratmayan İngiliz edebiyatıdır. Edebiyat bu ideolojik girişime uygundur çünkü tıpkı din gibi edebiyat da evrensel insani değerleri pazarlayabilmektedir. Edebiyat,

“İngiliz köylülerinin mülksüzleştirilmesi gibi önemsiz tarihsel olaylar yerine evrensel insani değerleri pazarladığı için, işçi sınıfının adam gibi yaşayabilme veya kendi hayatları üzerinde daha fazla söz hakkına sahip olma gibi ufak tefek taleplerini kozmik bir perspektife yerleştirebilir, hatta talihi yaver giderse onların ebedi hakikatler ve güzelliklere dalıp giderek bu tür sorunları unutmalarını bile sağlayabilirdi” (Eagleton, 2004:43-44).

Moretti'nin de belirttiği gibi edebiyatın öncelikli işlevinin “*rızayı sağlamak*” olduğunu söylemek yanlış olmaz.

“Edebiyat her anlamda bir “ara terim”dir; “eğitsel”, “gerçekçi” işlevi tam da bizi hiç bitmeyecek bir uyum sağlama ve uzlaşma faaliyetine, biz farkında olmadan, hazırlamasında yatar. Tıpkı gerçeklik ilkesi ve *doğa* gibi toplumsal istikrar dönemlerinde serpilip, savaş ya da devrim olduğunda ise birden “lüzumsuz” ya da “imkansız” görünmeye başlayan edebiyat, mevcut düzene “uyum” sağlayışımızı bir tür “mutluluk” fikriyle *örtüştürme* arzumuzun ne kadar derin kökleri olduğunu bize hatırlatır. Rızanın – yapmaya “mecbur” olduğumuz bir şeyi yapmayı “istediğimiz” hissinin- ruhun en büyük özlemlerinden biri olabileceğini görmemizi sağlar. Bir başka deyişle, büyük savaşların yaşanmadığı (dolayısıyla da –bunu telaffuz etmemek olmaz- büyük trajedi olabilecek şeylerin yaşanmadığı) koşullarda kişinin kendini zaman zaman bunun mümkün dünyaların en güzeli olduğuna inandırması kaçınılmazdır” (Moretti, 2005:53).

Evet, edebiyatın rıza işlevinin toplum hayatı içerisinde çok geçerli bir yere sahip olduğu doğrudur. Hatta bu işlevinin birebir kullanıldığı toplumlar da vardır ve elbet olacaktır; ancak edebiyatın bu işlevinin yanında, toplum içinde değişimi ve dönüşümü tetikleyen temel unsurlardan olduğunu da unutmadan hareket etmek gerekmektedir.

Görüldüğü üzere, insan hayatı açısından önemi son derece açık bir şekilde anlaşılan edebiyatın sosyolojiyle ilişkisi kaçınılmazdır. Edebiyatın sosyolojiye, temelde de sosyal bilimlere açabileceği kapılar kıymetlidir. Burada artık söz konusu olan edebiyat sosyolojisidir. Edebiyat ve sosyoloji ilişkisinden doğan ve disiplinler arası bir alan olan edebiyat sosyolojisi, bu alanları genişleterek ve daha verimli başka pencereler üreterek, sosyal bilimlere yeni bakış açıları kazandırmaya yarayan bir disiplindir. Edebiyatın toplumsal gerçekliği açıklarken bize sunduğu veriler ve yaptığı katkı yadsınamayacak önemdedir. Edebiyat, kültürel bir oluşumdur ve her kültürel oluşum içinde bulunduğu toplumla beraber düşünülmesi ve değerlendirilmelidir. Edebiyatın toplumsal gerçekliği açıklarken bize sunduğu veriler araştırmalarda çoğu zaman değinilmeyen farklı bakış açıları geliştirmemize yardımcı olmaktadır.

Lukacs'ın değerlendirmesiyle dilsizlerin dilini çözen, körlerin ise gözlerini açan edebiyat, insana kendi bilincini özellikle de kendi kaderinin bilincini kazandırır

(1987:281). Edebiyat, insan ve insan ilişkilerini kurgusal bir dil çerçevesinde yansıtır. İşte, tam da bu nedenlerle yani edebiyatın toplumsallığı ve bunun da sosyolojiye açabileceği kapılar açısından bu çalışmada, edebiyat ve sosyolojinin birlikteliği önemli olabilmektedir. Edebi eser toplumdaki sanatsallığı, edebiyat sosyolojisi ise sanat eserindeki (roman, şiir, vs.) toplumsallığı ortaya çıkarır.

Edebiyat sosyolojisinin arkasına alarak yola çıktığı önerme, edebiyat ve toplumun ilişkili iki kavram olmasıdır. Daha önce de bahsettiğimiz üzere, edebiyat ve toplum birbirinden ayrı düşünülemez şeylerdir. Bu ilişki özellikle edebiyat alanı için daha da hayati bir önem arz etmektedir. Çok basit bir şekilde düşünecek olursak, edebiyatın var olabilmesi, toplumla ilişkisinde ve iletişimde anlam kazanabilmektedir. Ancak, edebiyat sosyolojisinin tanımlamasını ve önermesini yalnızca iki kavram arasındaki ilişkiyle değerlendirmek, hem bu alan açısından hem de çalışmamız açısından indirgemeci bir yaklaşım olmaktadır. Yola çıkış açısından bu önerme anlamlıdır, edebiyat ve toplumun birbirinden bağımsız düşünülemez iki kavram olması temel argümandır; ancak disiplini tam anlamıyla tanımlamak ve anlayabilmek açısından yetersizdir. Evet, edebiyat, toplum adına bize önemli ipuçları vermektedir ancak edebiyatın toplumsallığını sadece toplumu ve insanları yansıtmayı, anlatmayı yönünden ele almamak gerekir. Bu ilişkinin farklı dinamikleri de bulunmaktadır. Bunlar, edebiyat sosyolojisinin yazar, okur, metin dinamikleridir. Yine her biri kendi içinde edebiyat toplum ilişkisinden türemektedir ancak elbette ki bu ilişki temel alınarak daha derin irdelenmeleri gerekir.

1.1.1. Edebiyatı Oluşturan Dinamikler

Edebiyat ve toplum arasındaki temel ilişki üretilen metin çerçevesinde kurulmaktadır. Yazar ve okur üretilen metin etrafında etkileşime geçerler. Metin, yazarın üretimi sonucu ortaya çıkar, ancak bu üretim sonrasında okurla dolayımına geçerek yazarından bağımsız hareket eder. Said'in ifadesiyle, 'metin dünyanın yararlanması için ve dünya tarafından, dünya içinde konmuş koşullara göre yeniden üretilebilir; yazar kamu tarafından alımlanma biçimine ne kadar itiraz ederse etsin, metin bir kere kopyalandığında, yapıt artık dünyadadır ve yazarın kontrolü dışına çıkmıştır' (2006:122). Yazar tarafından tasarlanan metnin okurla iletişimi ve

etkileşimi kendini dünyaya yerleştirdiği konumudur. Metinlerin gelişiminde her zaman söz konusu olan bir “*ilk metin*” vardır.

“Okurların, ya ricacı sıfatıyla ya da merkezi ataerkil metni destekleyen kutsal koroya dahil olmuş birçok kişiden biri sıfatıyla, her zaman önlerindeki metin yoluyla yaklaştıkları kutsal bir prototip. Frye’in edebiyat teorisi, bütün metinlerin yerinden edici güçlerinin son tahlilde İncil’in yerinden edici gücünden kaynaklandığını açıkça ortaya koyar; İncil, merkezi konumu, kudreti ve mütehakkim önceliğiyle bütün Batı edebiyatına şekil vermiştir. Aynı şey, daha önce ele aldığım farklı tarzlarda da olsa Kuran için de doğrudur. Hem Yahudi-Hıristiyan geleneğinde hem de İslami gelenekte bu hiyerarşiler, ilahi ya da yarı-ilahi bir dile, ama benzersizliğini teolojik açıdan ve insani açıdan durumlara bağlı olmasından alan bir dile dayanırlar” (Said, 2006:137).

Edebiyat ve toplum ilişkisinin daha önce bahsettiğimiz karşılıklı bağımlılık ilişkisi okur ve metin için de aynı şekilde işlemektedir. Birbirinin varlığını tamamlayan bu iki bileşenin etkileşimi ise edebiyat sosyolojisinin ilgi alanıdır. Metin, yazar tarafından üretilir ve okurla etkileşimi sonucunda da toplumsallığını kazanır. Ancak, belirtmek gerekir ki yazarla metin hiçbir zaman aynı ve eşit bileşenler değildir. Adorno’nun ifadesiyle ‘Balzac’ın iyi bir edebiyatçı olarak en önemli buluşlarından birisi yazar ile yazılanın özdeş olmadığı farkındalığını kazanması ve aynı zamanda kazandırmasıdır. Kierkegaard’dan beri bu özdeş olmayışa yöneltilen eleştiri varoluşçuluğu belirleyen motiflerden biridir. Balzac ise bunun ötesine geçmiştir. Yazarı yazılanın ölçütü saymaz. Dehası zanaatkârlıkla iyice bilenmiştir ve yazmanın sözde dolaysız bir eylem olmadığını çok iyi bilir, bu yüzden de yazarı eskimiş bir tavrıyla, ancak kendi derinliklerinden gelen bir esin sayesinde ses verebilen Pythia’yla (Eski Yunan’da *kâhin* kadın) karıştırmaz. (...) Balzac, düşünceye onu düşünen kişinin ötesine geçme lüksünü tanıyordu’ (Adorno, 2008:68). Yazarın baştan ayağa toplumsal olduğu doğrudur; ancak yazarın hayatıyla, yazarın yapıtı ayrı dinamiklere sahip olabilir. Temelinde kurguya dayanan yapıtı, gerçek hayattan olayları barındırabileceği gibi tamamen yazarın hayal dünyasının ürünü ve dolayısıyla da baştan aşağıya kurguya ait olabilir. Bu perspektiften bakıldığında, yapıtı tamamen yazarın hayatı etrafında değerlendirmek yanlıştır. Özellikle edebiyat sosyolojisi adına yapıtın kurgusal olduğunu bir an bile unutmadan ilerlemek esastır. Okur, metni okurken onun kurgusal olduğunu bilir ancak zaman

zaman gerek kendisiyle gerekse hayatla özdeşleştirdiğinden yapıtın kurgusallığını düşünmeden ilerleyebilir.

“Roman okurken de, tıpkı rüya görürken olduğu gibi, karşılaştığımız şeylerin harikuladeliği bazen bizi öylesine çarpar ki, nerede olduğumuzu unuttur; tanık olduğumuz hayali olayların içinde, kişilerin arasında sanırız kendimizi. Öyle zamanlarda, romanlarda karşılaştığımız ve keyfini çıkardığımız hayalî dünyanın gerçek dünyadan daha gerçek olduğunu hissederiz. Bu ikinci hayatların bize gerçeklikten daha gerçek gelmesi, sık sık romanları gerçeğin yerine koymamıza, en azından onları hakiki hayatla karıştırmamıza yol açar. Ama bu yanılsama, bu saflık, şikâyetçi olduğumuz bir şey değildir hiç. Tam tersi, tıpkı bazı rüyalarda olduğu gibi, okumakta olduğumuz romanın devam etmesini ve bu ikinci hayatın bizde tutarlı bir şekilde gerçeklik ve hakikilik duygusu uyandırarak sürüp gitmesini isteriz. Hayalî hikâyeler ve kurmaca hakkındaki bilgilerimize rağmen, bir roman bize gerçek hayat olduğu yanılsamasını vermeye devam edemezse keyfimiz, huzurumuz kaçır” (Pamuk, 2011:7-8).

Görüldüğü gibi, okurun yapıttan gerçek hayat tadında zevk alması önemlidir. Ancak edebiyat sosyolojisi disiplininde bu lükse yer yoktur.

Okur ve yapıt ilişkisini değerlendirirken yine Pamuk’a başvuracak olursak, ‘okur bir romanın içine girdikçe ve onun içerisinde mutluluk ve merakla kayboldukça, romanın dünyası yaşanan hayattan çok daha gerçek gelmektedir. Bunun bir nedeni, romanların gizli merkezinin hayatın en temel özellikleriyle ilişkili olması, bu yüzden romanların hayatın kendisinden daha çok sahicilik duygusu vermesidir. Bir başka neden, romanların günlük, sıradan ve inandırıcı duyular üzerine kurulmasıdır. Diğer bir neden, -polisiye romanlar, aşk romanları, bilimkurgu ya da erotik romanlar gibi genel olarak basmakalıp biçimli tür romanlarını okurken hissettiğimiz gibi- hayatımızda eksik olan duyularını, deneyimleri romanlarda bulmaktır. Neden ne olursa olsun, romanları severek okurken dünyanın sesleri, kokuları, görüntüleriyle karşılaştıkça, hayatta bulamadığımız bir gerçeklik duygusu hissederiz. Öte yandan karşımızda ne görülecek ya da dokunulabilecek bir eşya, ne bir koku, ne bir ses, ne de tadılacak bir şey vardır. İyi bir romanı okurken kafamızın bir yanı gerçekliğin tam içinde, hatta çok derin bir yerinde olduğumuzu, hayatın tam böyle bir şey olduğunu hissettirir bize; ama duyularımız aynı anda böyle bir şeyin hiç olmadığını söylemektedir’ (2011:93). Görüldüğü üzere, okur ve yapıt ilişkisini değerlendirirken yazardan bahsetmeden geçmek mümkün değildir. Yazarın

anlattıkları birebir yaşanan gerçekliklerle alakası olmasa da anlatılanlar yine de onun hayal dünyasının ürünüdür. Yazarın yapıtını oluştururken yaptığı bir tür taklitçiliktir. Yazar, metnini oluştururken gerçekliğin taklidini yapar.

Yazar-okur ilişkisi ise farklıdır. Yazarın yapıtını dünyaya sunması, yaratım sürecindeki baş başa olma durumunu ortadan kaldırır. Artık metnin dışıyla yüzleşme zamanı gelmiştir. Gürbilek'in de ifade ettiği gibi bu iki tür soruna yol açabilir. 'Birincisi, metnin sürekli bir dışı olduğunu düşünen yazar, artık oradaki çıkar ilişkisine teslim olmuştur. Dolayısıyla müşterisine kur yapmaktan, onu memnun etmekten başka çaresi yoktur. İkincisi ise, yazar metnin okurla etkileşimi hiç yokmuş ve olmayacakmış gibi de davranamaz çünkü bu kez de yazar kendisinin de o okurlardan biri olduğunu görmezden gelecek ve kibrine yenik düşecektir. O yüzden yazar okur ilişkisi çok ince bir çizgi etrafında şekillenmektedir ve yapıtı şekillendiren şey de yazar ve okur arasındaki bu gergin hattır' (2008:115).

1.1.2. Edebiyat Sosyolojisi Çerçevesinde Roman

Kültür alanında bir sanat ürününün kendi potansiyelini gerçekleştirebilmesi, diğerlerini yenip yok etmekten geçer. Toplum tarafından tüketilen ürün bir etkileşime geçerek kendini gerçekleştirebilmektedir. İşte romanın da kendini gerçekleştirebilmesi, epiğin zaman içerisinde sönüp yok olmasından sonra olabilmektedir. Epik mesafenin yıkılması romanın gelişiminin önünü açan en temel gelişimdir. Epik mesafe yıkılmıştır çünkü artık çağın gereklerine cevap verememektedir.

“Epik mesafenin yıkılması ve bir birey imgesinin mesafeli düzlemden çıkarılarak, şimdinin (ve dolayısıyla geleceğin) kati olmayan olaylarıyla temas mntikasına taşınması, romanda –ve dolayısıyla, bütünüyle edebiyatta- birey imgesinin radikal bir yeniden yapılandırılmasıyla sonuçlanır. Folklor ve romanın popüler-komik kaynakları bu süreçte çok büyük bir rol oynamıştır. Bunun ilk ve temel adımı insan imgesinin komik bir samimileştirilmesiydi. Gülme epik mesafeyi yıktı; insanı özgürce ve teklifsizce incelemeye, evirip çevirmeye, dışı ve içi arasındaki, potansiyeli ve gerçekliği arasındaki kopukluğu ortaya çıkarmaya başladı” (Bakhtin, 2001:202).

Romanı bir yazarın yarattığını ve yazarın da toplumsal bir varlık olduğunu düşünenecek olursak edebi eserin toplumsallığı ilk etapta karşımıza çıkar.

“Romanlar okurun romanla olan deneyiminin en ilk ya da en son aşamasında birer gerçeklik tablosudur: Gerçekte her roman diğer romanlardan miras aldığı bir gerçekliği geliştirip sürdürür ve yazarın durumuna, yeteneklerine ve seçişlerine göre o gerçekliği yeniden söyleyip yeni kişilerle donatır” (Said, 2004:131-132).

Edebi metinler bilgi taşıyıcı değil anlam taşıyıcı araçlardır. Romanın toplumsallığı tek taraflı değildir. Edebiyat ilişkisinin kurulduğu tüm diğer dinamiklerde de olduğu gibi toplumsallığı yaratan bu etkileşim karşılıklıdır. Öyle ki insana, hayatının temel özelliklerine dayanan romanlar, sadece şekillendiren değil aynı zamanda da içine çıktığı toplum tarafından şekillendirilen ürünlerdir.

“Roman sanatının en belirgin yanı, dünyayı, kahramanların bütün duyularıyla “hissettiği”, anladığı gibi göstermektir. Uzaktan seyrettiğimiz büyük manzara, kahramanların gözünden, onların duyuları üzerinden tasvir edildiği için de, kendimizi kahramanların yerine koyar, derinlemesine etkilenir, bir kahramandan diğerine geçerek genel manzarayı içeriden hissedecek bir duygu olarak kavrarız. İçinde gezindiği manzaranın ayrıntıları, roman kişilerinin karakterine ışık düşürmez; tam tersine roman kişileri, bu manzaranın ayrıntıları ortaya çıksın, büyük manzara kesin ve açık bir şekilde aydınlansın diye hayal edilip kurulmuşlardır. Bunun için roman kişilerinin, algıladıkları dünya ile derinlemesine iç içe geçmeleri gerekir” (Pamuk, 2011:60).

Romanların Pamuk tarafından saptanan bir özelliği daha vardır ki, bu özelliği topluma olan etkisi yönünden ele almak anlamlı olacaktır. O da ‘romanların günlük hayata tanıklık ederek ve yansıtarak hayatın güçlü bir arşivini oluşturmalarıdır. Yaşarken fark etmediğimiz çeşit çeşit ses, kelime, günlük konuşma tarzı, koku, görüntü, tat, eşya, renk, sırf romancılar onları fark ettiği, kelimelerle dikkatle saptadığı için saklanmış olur. Bir müzede bir eşya ya da bir resim ile karşılaşınca onların insanların hayatlarına, hikâyelerine, davranışlarına nasıl girdiğini, katalogun yardımıyla yalnızca tahmin ederiz. Romanlarda ise yalnızca eşyalar değil, görüntüler, sesler, kelimeler de hayata karıştıkları, kullanıldıkları insan hikâyesinin ve günlük hayatının bir parçası olarak oldukları gibi saklanırlar’ (2011:98-99).

Bilindiği gibi Daniel Defoe’dan günümüze roman, yayıldığı her ülkede diğer edebi biçimlerin önüne geçerek hakimiyetini ilan etmiştir. Batı burjuvazisi

merkezinde gelişen roman türü ülkemizde de hakimiyetini kanıtlamış görünmektedir. Ancak bu hakimiyetine rağmen roman türünün Batı merkezli bir tür olması, özellikle ülkeye giriş zamanı açısından sorunlu bir alana işaret etmektedir. O dönemde sadece edebiyat değil, hemen hemen her konuda Batı'nın ön planda olması özellikle yazarlarda bir endişeye sebep olmaktadır.

“Modele duyulan hayranlıkla kendini kaybetmekten duyulan korkuyu, borçlanmışlıkla “kendi” olma ısrarını aynı anda yaşayan Osmanlı-Türk yazarı için ağır bir travmaya dönüşmüştü endişe. Ama farkı da görelim. Osmanlı-Türk romancısı kendi edebi ebeveynleriyle yarışacağı nispeten özerk bir “aile romansı”ndan, böyle yaşanmış bir baba-oğul çatışmasından çok, bir babasızlığa, babanın yerinin yabancıya kaptırıldığı bir zeminde, yabancı modelle yaşanacak bir hayranlık-düşmanlık ilişkisine yazgılıydı. Her yazar ister istemez kendinden önceki yazarlarla ilişkiye hapsolmuştur; ama etkilenenin yerli, etkileyenin yabancı olması, üstelik yerlinin bu karşılaşmaya baştan yenik girmesi, borçluluğun verdiği sıkıntının, ikincilliğin yol açtığı huzursuzluğun, nihayet “kendi kendisi olma” ısrarının nasıl yaşandığını da daha baştan kesin bir biçimde belirlemiştir” (Gürbilek, 2007:32).

Daha önce de belirttiğimiz gibi çalışmada edebiyat sosyolojisi disiplini temel alınarak, İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki erkeklik imgelerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Edebiyat sosyolojisi çalışmalarında edebi bir türü merkeze alarak yola çıkmak esastır. Çalışma için roman türünün seçilmesinin başlıca nedeni, bu türün en temel özelliği olarak toplumsal hayatı çok iyi taklit edebildiğine inanılmasıdır. “İyi edebiyat, yaşamdaki ve dildeki diyalojiye, çok sesliliğe hakkını veren edebiyattır. Roman tam da bunu yapabilmek üzere oluşmuş edebi biçimdir” (Bakhtin, 2001:21). Temel meselenin toplum olduğu bu çalışmada, toplum yaşamı hakkında kişiye en ayrıntılı bilgiyi veren bir tür olması bakımından romanlardan yola çıkmak önemlidir. Roman içerik yapısı itibariyle topluma dair ipuçlarını ele veren bir edebi türdür. Bu açıdan, gerek romanlardaki karakterlerin analizi, gerekse olayın analizi, sosyoloji adına eşsiz bilgiler sunabilir.

1.1.3. Romanlar ve Erkeklik İmgesi

Bu çalışma açısından erkeklik imgelerini incelemek için romanlar, erkek dünyasının anlatılmayan ve çok fazla dillendirilmeyen bir dünya olması bakımından

elverişli kaynaklardır. Erkeklerin “erkek” olma, olabilme kaygısıyla yaşamlarındaki çelişiyi gizlemeleri ve dillendirilmeyen bir dünya yaratmaları, kazanılan erkeklik durumunun kaybedilebilecek kaypak bir zeminde yer almasından kaynaklanmaktadır. Bu kaygıyla kişisel duygular çoğu erkek tarafından gizlenebilmektedir. İşte bu açıdan romanlar, erkeklerin dünyasının kapılarını açması bakımından erkeklik incelemelerine elverişli kaynaklar sunar. Çalışmanın amacı açısından Kandiyoti’nin düşünceleri önemlidir. ‘Ona göre erkek reformculara ilişkin değindiği açmazı yani bu erkeklerin kadınların baskı altında tutulmasından açıkça yakınırken aslında, cemaat ve özellikle de baba otoritesinin kendileri üzerinde kurduğu denetimden kurtulmak için, kendi çıkarları adına isyan ediyor olabilecekleri açmazını çözenin en iyi yolu, özellikle yaşam öyküsü ve roman gibi çok çeşitli kaynakları ifade ettikleri erkeklik çeşitleri açısından yeniden okumaktır’ (2007:207).

“Bu gibi metinler yazarlarının erkek olarak yetişme sürecinde yaşadıklarını keşfetmeye çalışan bir bakışla nadiren incelendi; erkek çocuğun sesine, çocukluk deneyimleriyle hesaplaşarak kimliğini oluşturma çabalarına pek ender kulak verildi ya da kayıt düşüldü. Bu demektir ki, oğlanın annesi, kız kardeşleri ve kadınlar dünyası ile ilgili erkeklik deneyimleriyle ilgilenmeli ve onun diğer erkeklerle etkileşimde edindiği deneyimleri sorgulamalıyız. En önemlisi, bu birbirinden farklı erkeklik deneyimlerinden çıkan bütün çelişki ve belirsizlikleri nasıl birleştirdiklerini anlamaya çalışmalıyız”(Kandiyoti, 2007:207).

Bunların dışında roman türünün seçilmesindeki bir başka neden, erkek ve kadın yazarların karşı cins adına yazdıklarını, edebiyat sosyolojisinin bakış açısıyla değerlendirmek ilgi çekicidir. Burada, cinsiyet algıları adına birçok ipucu bulunabileceği gibi yazarların kendi kadınlık ya da erkekliklerine karşı konumları da değerlendirilebilir.

Erkek yazarların kadın dünyasını yazmaları açısından pek çok farklı görüş vardır. İlk olarak, John Mullan (2006) erkek yazarların kadın karakterlerin dünyasını nasıl yazdığına değinmektedir. Gürbilek de, çalışmalarında erkek yazarın kadını anlatması konusuna değinmiştir. Aşk Memnu’daki Bihter karakterini anlatması yönünden Halid Ziya hakkında söyledikleri önemlidir. Ona göre her yazar kendi yaşadığını anlatır;

“Bihter’i anlatabiliyorsa eğer, her nasılsa keşfedilmiş, artık sabit bir ögeye dönüştürülmüş bir “kadın ruhu”nu okurun önüne tekrar tekrar sürebiliyor olmasından değil, bir yazar olarak kendisinin, daha önemlisi kendi yapıtının “kadınlık” olarak tanımlanmış bir deneyimin yakınlarında bir yerde durmasından kaynaklanmış olmalıdır bu” (2007:155).

Metinlerde anlatılan kadın ya da erkek karakterler, özünde yazarın düşüncelerinin bir ifadesidir. Romanlarda bahsedilen kadın ve erkek karakterlerin toplumla etkileşime girmesinden sonra toplumsal cinsiyet kalıpları adına sürekli aktif olan yeniden inşa süreci işlemektedir.

1.1.4. “Ayna” Olarak Edebiyat

Tüm zamanlar içinde toplumun edebiyattan beklentileri farklı olabilmektedir. Edebi bir eserin değeri ve önemi yaygın kuramlara bağlı olarak değişip dönüşebilmektedir. Kimi yaygın düşünceye göre, edebi eser gerçekliği yansıttığı/yansıtılabildiği sürece önemli ve değerli olurken, kimi yaygın düşünceye göre ise durum bunun tersine işaret eder. Bu açıdan, edebiyatın toplum açısından nasıl algılandığına/ algılanması gerektiğine ışık tutan kuramlar önemlidir.

Edebiyat sosyolojisi teorilerinden en yaygın ve nostaljik olan ayna/yansıtma teorisidir.

“Ayna teorisi ilk zamanlardan günümüze kadar gelen ve eserlerde anlatılan olayların, karakterlerin toplumu birebir yansıtmasına dayanan bir teoridir. “Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır. Bu görüşü savunanların sık sık başvurduğu ‘ayna’ benzetmesi de düşüncelerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir” (Moran, 1988:15).

Yansıtma kuramı, 19. ve 20. Yüzyıl boyunca özellikle sanatın yaşanan gerçekliği yansıtması açısından değerli görülen bir kuramdır. Ancak yansıtma kuramının ilk yaratıcılarından Platon için sanat, asıl toplumu yansıtması açısından değersiz ve önemsiz kabul edilmektedir. Buna göre sanat, toplumu yansıtmakta ve böylelikle yaratıcılıktan uzaklaşarak idealar dünyasına uygun olmayan hayali şeyler olarak görülüp, değersizleşmektedir.

“Yatağın resmini yapan ressam olayını ele alalım. Tanrı aslı Formu ya da yatak İdea’sını yaratır. (Bu ilginç bir tartışmadır: Platon başka hiçbir yerde Tanrı’nın, sonsuz olan Formlar yaptığını öne sürmez.) Marangoz üzerinde yattığımız yatağı yapar. Ressam bir görüş noktasından bu yatağın kopyasını çıkarır. Dolayısıyla gerçeklikten üç adım uzaktadır. Yatağı anlamaz, onu ölçmez, onu yapamazdı. Aklı felsefeye doğru

harekete geçiren, gözle görülebilir olanla gerçek olan arasındaki çekişmeden yakayı sıyrır. Sanat safça veya kasten dış görünüşleri sorgulamaktansa, onları kabul eder. Aynı şekilde bir doktoru betimleyen yazar, bir doktorun hünerine sahip olmayıp sadece “doktor konuşmasını taklit eder”. Bununla beraber, işlerinin çekiciliği yüzünden bu tür insanlar yanlış olarak yetkili sanılmaktadır, ve basit halk onlara inanır. Elbette herhangi bir ciddi insan, gerçekliğin önemsiz yansımaları olan hayali şeyler yerine, yataklar ya da siyasal uğraş gibi, gerçek şeyler üretmeyi yeğlerdi. Sanat veya taklitçilik “oyun” olarak savuşturulabilir, ama sanatçılar kötü olanı taklit ettiklerinde dünyadaki kötülük toplamına katkıda bulunuyorlar; ve kötü bir adamı kopya etmek iyi bir adamı kopya etmekten daha kolaydır, çünkü kötü bir adam farklı, eğlenceli ve aşırı olduğu halde, iyi adam sessiz ve her zaman aynıdır. Sanatçılar aşağı ve karmaşık olanla ilgilidir, basit ve iyi olanla değil” (Murdoch, 1991:14).

Murdoch’un ilerleyen sayfalarda da bahsettiği gibi Platon’un sanata ve sanatçıya tutumu temelde ahlakçı olmuştur. Sanat yaratıcılıktan uzaklaşmanın dışında insanların zihinlerini de felsefe faaliyetinden uzaklaştırmaktadır. Sanatın yaptığı, yani toplumu yansıtma işi özünde taklittir ve taklit de bir oyundan ibarettir. Buna göre Platon düşüncesi çerçevesinde oyun da toplum için faydalı bir alana işaret edemez. Bu yüzden sanat ve sanatçı ideal toplumda varlık göstermemelidir.

Yansıtma kuramı savunucularının kendilerini ifade edebilmek için kullandıkları ideal imge “ayna”dır. Bu anlayışa göre sanat eserleri dış dünyayı ayna gibi yansıtılabildiği sürece değerlidir. Moran’ın da belirttiği gibi, ‘yansıtma kuramı düşünürlerine göre sanatın en önemli özelliği doğayı, insanı, hayatı, kısaca gerçekliği yansıtmasıdır’ (1988:16). Ancak bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, edebi eserler açısından dış dünyayı yansıtmayan ve çoğu zaman hayal ürünü olabilen ve toplumdaki birçok önemli noktaya işaret eden eserler sanatın dışında olarak değerlendirilebilmektedir. Bu açıdan bir eserin değeri sadece toplumu birebir yansıtmasından geçmemektedir. Lukacs’a da başvuracak olursak, ‘sanatın gerçekliği adeta bir fotoğraf makinesi gibi birebir yansıtması beklenemez. Sanat yapıtı doğrudan doğruya yansıttığı gerçeklikle belirlenemez’ (Lukacs, 1978:212-213). Burada önemli olan edebi eserin bir kurgudan ibaret olduğunu akıldan çıkarmamaktır.

Sanatın gerçekliği yansıtması bakımından önemli ve değerli olduğuna inanılan yansıtma kuramında bahsedilen gerçeklik üç şekilde ifade bulmuştur.

Bunlardan ilki, sanatın gerçekliği olduğu gibi yansıttığı düşüncesi, ikincisi sanatın gerçekliğin özünü yansıttığı düşüncesi, üçüncüsü ise sanatın ideal gerçekliği yansıttığı düşüncesidir.

Doğalcı yaklaşım diye de adlandırabileceğimiz birinci yaklaşım sanatın hayatı bire bir yansıtması gerçeğine dayanır. “Sanatçı bize hayatı, ya da hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi sunar. Yüzeysel bir gerçekliğin kopyasıdır eser” (Moran, 1988:17).

İkinci yaklaşım, yani sanatın gerçekliğin özünü yansıttığı düşüncesi ise sanatın gerçeklik adına rastlantısal olanları ayıklaması temeline dayanır.

“Bir adamı olduğu gibi anlatmak tarihin işidir, sanatın değil. Sanatçının hayatı, insanı, dünyayı yansıtması başka anlamdadır. O bir tek adamın hayatını doğru olarak anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı, insanoğlunun hayatını, yani hayatta evrensel olan unsurları yansıtır. Olanı değil, olabilir olanı” (Moran, 1988:25).

Sanatın ideal olanı yansıttığı iddiası ise sanatın idealleştirilen, yüceleştirilen şeyleri yansıtması gerektiğini ifade eder.

“Biliyoruz ki dünyada çirkin, kaba, hoş gitmeyen şeyler, haksız olaylar vardır. Sanat eserinin zevk vermesi beklendiğine göre, bu hoş gitmeyen şeyleri atması, ve yalnız güzeli, hoş olanı seçmesi, doğru olur” (Moran, 1988:29-30).

Burada Marksistlerin edebi düşünce algısından da bahsetmek önemlidir. Toplumcu gerçekçilik teorisi çerçevesinde Marksist yaklaşıma göre, yazarın eserinde bahsettiği karakterler, olaylar, yaşamlar, mekânlar ne kadar gerçekçiye, eser de o kadar değerlidir. Bu bahsettiğimiz konulardan herhangi birinin gerçeklikten uzak olması veya yazarın yapıtına kendi kişisel düşüncesini aşılması, eserin kalitesi açısından olumlu karşılanacak bir şey değildir. Söz konusu gerçekçilik ancak bu düşüncelerin gizli kalması durumunda ortaya çıkabilir. Bu kurama göre sanat, yine bir yansıtma işlevi görmektedir ancak sanatın yansıttığı toplumdaki gerçekliklerdir ve öyle de olmalıdır.

Marksist estetikte geçerli olan iki ana akım vardır.

“Marxist estetiği, incelerken iki döneme ayırmak gerekiyor: 1934’e kadar olan birinci dönem, ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934’den sonraki ikinci dönem” (Moran, 1988:36).

Bunlardan birinci dönem olarak adlandırılan Ortodoks gelenek ismiyle anılan ve edebiyatı, toplumu “isteneni” yönde değiştirmek için bir araç olarak kullanan

gelenektir. Bu geleneğin düşünürlerine göre, toplumu partizan edebiyat yöntemiyle dönüştürecek şekilde yazma eyleminde bulunmak esastır. Eserin neyi nasıl anlatması gerektiğine bile karar verilmiş olan bu gelenekte, edebiyatın kısırlaşmaması kaçınılmazdır.

Marksist estetiğin ikinci dönemi daha çok Engels’le anılan gelenektir. Buna göre sanatçı toplumsal gerçekliği birebir yansıtmakla yükümlü değildir. Yazar, içinde bulunduğu toplumsal sınıfın inanışlarının ötesinde şeyler de söyleyebilmelidir. Jay’dan referans alarak söylersek, bahsettiğimiz bu geleneklerin ilki

“açıkça siyasal partizanlığı işlev edinmiş yapıtlarda görülmektedir. Yüzyılın başlarında estetik formalizme karşı savaş için düşünülen Lenin’in istediği *Tendenzliteratur* (partizan edebiyat), sonunda, Stalinci sosyalist realizmin kısır ortodoksisine varmıştır. Birçokları gibi Steiner’in de daha verimli bulduğu ikinci anlayış ise, sanatı, yaratıcısının siyasal niyetlerinden çok, bir sanat ürününün içindeki toplumsal anlamlılık ve önem açısından ele alan Engels’in çizgisini izlemektedir. Engels’in soruna yaklaşımına göre, bir sanat çalışmasının nesnel toplumsal içeriği (bağlamı) sanatçının kendi söylediği siyasal niyetlerine ters olabilir ve ifade ettiği şeyler sanatçının sınıfsal kökeninin sınırlarını aşabilir” (2005:251-252).

Edebiyat ve toplum konusuna bir diğer önemli yaklaşım da Marksizm’in farklı bir yorumunu yapan Frankfurt Okulu tarafından geliştirilmiştir. Frankfurt Okulu, Ortodoks Marksizm’e bir tepki olarak ortaya çıkan, sonrasında da disiplinler arası her konuya Eleştirel Teori perspektifinden bakmaya çalışan bir hareketin ürünüdür. Eleştirel Teori’nin kökeni, 1840’lı yılların etkin düşünsel ortamında şekillenir. Eleştirel Teori, “Hiçbir zaman bir sistem olma iddiası taşımadan bütün kültürel fenomenlere yönelik ortak, eleştirel, temel bir tutumdur, bir perspektiftir. Lowenthal, Marksizm’den hiçbir zaman uzaklaşmadığını, hatta

“Eleştirel Teori’nin değişen tarihsel koşullar altında Marksist kategorileri artık mekanik biçimde kabul etmeyen ilerlemeci (progressive) bir Marksizm biçimi olduğu”nu söyler. Temel Marksist temalardan hiçbir zaman vazgeçilmemiş, sadece ekonomik kategoriler ve yanlışlığı kanıtlanan öndeyiler terk edilmiştir –ki “bu tümüyle Marx’ın ruhuna uygundur. Marx her zaman eğilimlere ve karşıt eğilimlere gönderme yapmıştır” (aktaran Kejanlıoğlu, 2007:198).

Frankfurt Okulu düşünürlerince sanat iki şekilde toplumla ilişkilidir. Öncelikle tartışılmaz olan sanatın toplumda içkin olduğudur ancak bir diğer durum

daha vardır ki o da sanatın topluma karşı bir *itiraz* niteliğinde olmasıdır. İşte sanat, bu iki eğilimi de içinde barındırır. Frankfurt Okulu'nun her türlü metnin değerlendirilmesi gerekliliğinin ayırımına varması sonucunda edebiyat daha da genişleyerek yoluna devam etmiştir.

“Frankfurt Okulu'nun getirdiği en büyük yeniliklerden biri, *edebiyatın çerçevesini* genişletmesi, okuyucuyu/tüketiciyi etkileyen her türlü metni araştırma kapsamı içerisine almasıdır. *İletişim odaklı* diyebileceğimiz bu akım, reklamdaki pembe dizilere kadar, tüm metinleri incelemeyi başlatmış, okuyucuyu koşullandırma mekanizmalarının bir bütün olduğunu, bu mekanizmalara yalnızca *yüksek edebiyat* açısından bakılmasının yetersiz olduğunu göstermiştir” (Erkman-Akerson, 2010:163).

Enstitü, sanatçının yarattığı eser karşısındaki konumuyla ilgili de çok yararlı fikirler üretmiştir. Buna göre sanatçı, bir eserin yaratıcısı olmakla tüm bireyselliğini ona aktarmış sayılmaz.

“Sanatçı konumundaki özne, bir anlamda, hem bireysel hem de toplumsal bir öznedir. Bu nedenledir ki, sanat çalışması onun yaratıcısının niyetinden bağımsız bir biçimde, nesnel toplumsal eğilimleri (tendencies) ifade eder. Bazılarının iddia ettiği sanatçının yaratıcılık özgürlüğü, bu nedenle, bazı yönleriyle yanıltıcı bir iddiadır. “Sanatçıların yaşayışları gibi,” diye yazıyor Adorno şair Valery ve romancı Proust üzerine denemesinde, “çalışmaları da, dışarıdan bakıldığı sürece, ‘özgür’ görünür. Sanat çalışması ne ruhun bir yansıması, ne de Platoncu *İdea*'nın vücut bulmuş hâlidir. Sanat çalışması salt Varlık (Sein) değil; daha çok, *özne* ile *nesne* arasında bir ‘güç alanı’dır” (Jay, 2005:257).

Buna göre sanata atfedilen toplumsal gerçekliği değiştirme görevi de ortadan kalkmış olur. Çünkü sanat, toplumsal gerçekliği değiştirmekten öte onu yansıtır.

“Sanat toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem değildir. Sanat, toplum gerçekliği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip bir örnek alandır. Adorno'ya göre, sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin tümüyle dışındadır. Adorno, sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirler. Böylece de, sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuş olur. (...) Sanatın toplumsal gerçekliğin dışında bulunmasının nedeni, sanatın gerçeklik dışı, yani bir görünüş olmasında temellenir” (Dellaloğlu, 2001:50-51).

Sanat yapıtının şekillendirilen dünyası, gerçeğin dışındadır. Bu gerçek dışı olma durumu, verili dünyanın gerçekliğinden kurgulanması açısından bir eksiklik barındırmasından kaynaklanmaz.

1.1.5. Postmodern Edebiyat Kuramı

Çalışmanın kapsamı ve romanları seçilen yazar bakımından postmodern edebiyat kuramını irdelemek gerekmektedir. Her ne kadar, İhsan Oktay Anar edebi serüveninde postmodern ya da herhangi başka bir kalıba sığmayı kabul etmese de çalışmaları postmodern özellikler sergilemektedir. Yazar, Gümüş’le yaptığı röportajda postmodern edebiyata girmek gibi bir kaygısı olmadığını belirtmektedir (2011:20). Ancak yazarın kaygısı bu yönde olmasa da sergilediği çalışmalar açısından İhsan Oktay Anar’ı postmodern edebiyat çerçevesinde değerlendirebiliriz. Bu amaçla postmodern edebiyat kuramını anlamak ve yazarın eserlerindeki postmodern özellikleri saptamak gereklidir.

Modernliğin tarihi, aklın rasyonelleşerek araçsallaşmasının tarihidir. Buna göre, akıl ve üretim faydacı bir işlev üzerine şekillenmektedir. Aklın üretimi olan düşüncenin bu işlevi şüphesiz edebiyat alanına da yansımıştır. O dönem eserlerinin çoğunun ne anlattığı nereye gönderme yaptığı net bir şekilde belli ya da belli olmak zorundadır. Gerçekçi edebiyat, eserde gerçek hayatın izlerini olduğu gibi görme arzusundadır. Buna göre insan ve onun iç ve dış dünyası gerçekçi bir tutumla kaleme alınmalıdır. Modernizmle beraber bu algı biraz daha yumuşamış ancak tam anlamıyla kırılmamıştır.

“(…) Modern roman okurları, bir psikolog, bir sosyolog, bir edebiyat tarihçisi ya da estetik uzmanıymişçasına tavır sergileyen ve hikâyenin, olaylar zincirinin peşine düşen ve bir anlam/gerçek arayışı içerisine giren geleneksel roman okurundan çok başka tarzda bir roman okuma süreci içerisine girmek durumundadır” (Yalçın-Çelik, 2005:38).

Görüldüğü gibi postmodern romanın yolu edebiyatta gerçekçi olma/olabilme etrafında şekillenen değer yargılarının modernizmle beraber kırılmasıyla başlar. Artık bir eserin değerli olabilmesi için gerçek hayatla bire bir uyumu gerekmemektedir. Bu da postmodern edebiyatın daha özgür bir çerçevede

ilerlemesine zemin sağlamaktadır. Şaylan'ın da belirttiği gibi postmodern sanat anlayışı, sanatçının tam bir özgürlük içinde yaratıcılığını kullanması gerektiğinin altını çizmektedir (2002:96).

Postmodernizmle edebiyat algısı önemli değişimler geçirmiştir. Postmodernist tavrın doğuşu modern algıya tepkiyle başlar.

“Geleneksel-gerçekçi edebiyattan, modernizme, oradan da postmodernizme uzanan yoldaki estetik değişimin grafiğini çıkarmaya çalıştığımızda; 19. yüzyıl gerçekçi romanının içerik üzerinde yoğunlaşan geleneksel yansıtmacı/mimetik sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde yabancılaştırma estetiği düzleminde içerikten biçime, konu kurgulamaktan deneysel biçimcilik aracılığıyla yapı kurmaya, oradan da yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin üstkurmaca tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de oynayan bir edebiyat anlayışına ulaştığını görürüz. Dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu”(Ecevit, 2009:71-72).

Nasıl ki postmodernizm alışılan gerçeklerin dışında hareket etme biçimiye, postmodern edebiyat da, alışılmış yazma biçimlerinin dışında bir seyir gösterir. Alışılmış biçimlerin dışında seyreden postmodernizm anlayışının belirli ve sabit bir ilkeler bütünü de yoktur. Postmodernizme özgü kılınan metodolojik özelliklerden söz edilememesi, postmodernizm anlayışının özelliklerinden birisidir.

Edebiyatımızda ise postmodern anlatının geçmişinde çok önemli isimler vardır. Orhan Pamuk, Bilge Karasu gibi isimler postmodern edebiyat anlayışının ülkemizde de yerleşmesine kitaplarıyla katkıda bulunmuşlardır. Yalçın-Çelik'in de çalışmasında bahsettiği gibi 'edebiyatımızda postmodern kurgu Batı edebiyatından dolayı etkilenmeler çerçevesinde gelişmiş ve Batı edebiyatında karşılaştığımız anlatım biçimi değişiklikleri çerçevesinde ortaya çıkarmıştır. Postmodernizm ayrıca edebiyata sosyolojinin, tarihin, siyaset biliminin de eklemlenmesiyle oluşan yeni bir anlatım biçimidir' (2005:18).

Edebiyatta postmodernizm kavramının gelişimi oyunsallık çerçevesinde gerçekleşen bir üst kurmaca yöntemini gündeme getirmiştir. Üstkurmaca (metafiction), postmodern romanın en sık karşılaşılan anlatım biçimlerinden birisidir.

Romancının yazma edimi bir oyun etrafında şekillenmekte ve metinler birbirinin üzerine kurgulanmaktadır.

Bu oyunun temelinde ise çoğulculuk yatar. Tek bir özne, tek bir nesne ya da belki de daha da önemlisi tek bir kurmaca ya da gerçeklik yoktur artık. Bütün bu çoklu figürlerin eş zamanlı olarak birbirlerine karıştığı bir biçim türü vardır.

“Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in kırklı yıllarda *diyalogsallaştırma* ve *karnavallaştırma* başlıklarıyla oluşturduğu kuram, postmodern edebiyatın *çoğulcu* yapısının çıkış noktalarından biri olmuştur. Yaşamda binlerce yıldır varolan düşüncelerin/eğilimlerin dinamiğinin metin içinde birbiriyle diyaloga girdiği romanları, *diyalogsal* sözcüğüyle tanımlar Bahtin. Kutsal olanın avamla, büyüğün küçükle, bilgenin deliyle birbirine harmanlandığı metinlerdir bunlar. Birbiriyle yarış içindeki dünya görüşlerini –bir müzik terimiyle- romanın çoksesliliği (polyphony) olarak görür Bahtin; *polifonik* romanda yazarın, karşıt ses düzlemlerini bir orkestra şefi gibi yönettiğini söyler” (Ecevit, 2009:131).

Görüldüğü gibi postmodern anlatı sürekliliği bozarak parçalarla birlikte bir bütün haline gelmektedir. Erkman-Akerson’un da bahsettiği üzere, ‘postmodernizmde türlerin katı sınırlarla birbirinden ayrılması söz konusu olmamaktadır’ (2010:220). Bu anlatı türünde metin, anlamın kaypak bir zeminde ilerlemesine açıktır ve buna bağlı olarak kahramanların da yapıbozumuna uğraması oldukça muhtemeldir.

Postmodern edebiyatın üst kurmacanın yanı sıra kullandığı bir diğer anlatım biçimi de metinlerarası (intertextuality) yaklaşımdır. Metinlerarası yaklaşım, Yalçın-Çelik’in de bahsettiği üzere sadece postmodern edebiyat algısına yönelik bir yaklaşım değildir (2005:47). Gerçekçi ve modern edebiyat biçimlerinin de zaman zaman metinlerarası yaklaşımı kullanmaları söz konusudur. Ancak, postmodern edebiyatta metinlerarası yaklaşım daha farklı bir anlayış etrafında şekillenmektedir. Buna göre üstkurmacayla bir arada bulunan metinlerarası yaklaşım postmodern romanlarda metin içinde metin üretilmesiyle gerçekleşir.

“Metinlerarasılık, üstkurmacanın bir türevidir. Yazma eyleminin odak noktaya yerleştiği üst kurmaca metinlerde, roman kişileri, sürekli metinler üretmektedir. Yazar, içbükey aynalarda olduğu gibi iç içe geçmiş metinleri sürekli kurgulamaktadır. Bu

metinler, yazarın özgün çalışmaları olabildiği gibi başka yazarlar tarafından üretilmiş metinler de olabilmektedir” (Ecevit’ten aktaran Yalçın-Çelik, 2005:47).

Postmodern edebiyatta kullanılan metinlerarası yaklaşım, çoğulculuk ilkesini de beraberinde getirir. Bu yaklaşımla beraber, daha önceki roman anlayışlarında hüküm süren bütüncül yaklaşımın postmodern romanla ortadan kaybolduğuna şahit olabiliriz. Artık tek bir iyi, tek bir güzel ya da okurun anlaması gereken tek bir sonuç yoktur. Metin, tek bir şeye bağlı kalmaması açısından özgürleşerek okurunu da tek bir seçenikle sınırlamamaktadır.

Postmodern edebiyat anlayışı esasında yazarın, metnin ve bunlara bağlı olarak da okurun dönüşümünü oluşturur.

“Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır. Doksan sonrası Türk edebiyatının postmodern çizgideki önemli yazarlarından İhsan Oktay Anar, yeni yazarın ele avuca sığmaz dönüşümlülüğünü oyunsu bir anlatımla şöyle dile getiriyor: “Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de... Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ve pastra da oynayabilirim. Borges’in söylemeye çalıştığı gibi, ‘Bir insan hem herkes hem de hiçbiridir’. Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da ‘Joker’, yani ‘şakacıyım’.”” (aktaran Ecevit, 2009:76).

Postmodern roman anlayışı üzerinden okurun da değişip dönüşmesi olağandır. Okur artık zihin dünyasını zorlamadan, tüm ayrıntıların açıkça önünde sunulduğu bir metinle karşı karşıya değildir. Okur, pasif rolünü bir kenara bırakarak metnin algılanması açısından aktif bir role bürünmektedir. Metin içi boşlukları doldurmak ve romanda yer alan bağlantıları birleştirmek için, bu tip romanlar bu açıdan bir üst anlatı oluşturabilecek okurlar istemektedir. Yazarın Tanrısal konumunu yitirdiği bu metinlerde, okur artık metin üzerinde daha fazla söz sahibi olabilmektedir. Modern anlayıştaki gibi temel anlatıcıya bağlı kalmanın dışında okur, kendi hayal gücüyle metindeki boşlukları doldurabilmektedir.

“Artık romanda kronolojik bir zaman akışı içinde gelişen, iyi hesaplanmış bir olay örgüsüne, her şeyi bilen bir anlatıcıya, kişiliklerine uygun davranan karakterlere,

olayların neden sonuç ilişkisini gözeterek sıralanmasına ihtiyaç yoktu. Ne de dile saydam bir pencere gibi bakılabilirdi artık. Gerçekçi yazar anlattığı şeylerin kurmaca bir dünyada geçtiğini unutturmak ister okura. İster ki okur kendini gerçek dünyada hissetsin; ve bu amacını yerine getirmek için kullandığı teknik ve konvansiyonları gizlemeye çalışır, gizleyebildiği kadar. Postmodernist yazar ise romanın gerçek dünyayı yansıtmayan bir sözcükler dünyası olduğunu açıkça belli eder okura. Öyle ki romanın konusu roman kuramını incelemeye dönüşür: roman konvansiyonları, teknikleri, kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki ilişki romanın temaları arasına girer. Söylemeye gerek yok ki postmodern roman denince akla gelen tek roman türü üstkurmaca değildir. Başka türler de vardır: bilim-kurgu, fantastik, büyülu gerçeklik gibi. Gerçekçiliği reddeden bu yenilikçi roman türlerinin aralarında kesin sınırlardan söz etmek yanlış olur. Ortak yönlerine gelince, postmodernistler bu karmaşık, anlamsız çağdaş yaşam karşısında çözümü, modernistlerin yaptığı gibi, artistik tutarlılıkta, estetik bir bütün oluşturmada bulmuyor. Onun için çeşitli türde metin parçalarını (gazete makalesi, ansiklopedi maddesi, şiir, reklam yazısı vb.) bir araya getirdiklerini görürüz. Zaten postmodernist yazarlar yüzeyde oynamayı yeğlerler. Bundan ötürü çeşitli dünyalardan bir araya getirdikleri çeşitli imgelerin romanlarına bir karnaval görüntüsü verdiği söylenmiştir” (Moran, 2004:56-57).

Postmodern romanın özelliklerini tekrar etmek gerekirse, bunlar: metnin üst kurmaca bir unsur taşıması, metinde çoğulculuğun hakim olması, metinde metinlerarası örneklerin bulunması gibi özelliklerdir.

“Metafiction (üst-kurmaca), flash back (geri dönüşler), fragmentation (bölümlere ayırma), kolaj (değişik parçaları bir araya getirme), intertextuality (metinlerarasılık/farklı metinleri kullanma), aynı şeyi yeniden yazma, metnin içine, eleştirel, politik, sosyal yorumlar yerleştirme, kendi sürecini romanın asıl teması olarak gösterme, roman kahramanlarının birer hayâl ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, mitolojik, efsanevi ve tarihî unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma, ironi ve parodi kullanma, yazarın ortadan kaybolması ya da tersine yazarın ısrarla romanın gidişatına müdahale etmesi, alternatif dünyalar yaratma gibi anlatım ve biçim teknikleri, (...) postmodern roman kurgusunda var olan unsurlardır” (Opperman’dan aktaran Yalçın-Çelik, 2005:44-45).

Williams’ın daha çok Latin Amerika edebiyatını tartışırken bahsettiği postmodern kültür, kültürel pratiklerin metinsel doğruları, hakikatleri desteklemesi ve onların üzerinden kurulmasını içermez (1996:19). Buna göre, metinler kültürel pratiklerin birebir gerçekliğinden uzak bir yerde kendi gerçekliklerini

kurgulayabilirler. Çalışmada ele alınan romanlar da birebir gerçeklikten uzak kendi gerçekliklerini hayal dünyasıyla şekillendirerek kuran anlatılardır ve bu bakımdan postmodern edebiyat kuramı çerçevesinde değerlendirilmektedir.

1.1.6. Yöntem ve Metodoloji

Sosyolojinin edebiyattan aldığı veriler, kendi yöntemleriyle analiz edilebilir. Bu analiz gerçekleştirilebildiği müddetçe edebiyat, sosyolojiye sonsuz kapılar açabilir. Burada uygulanması gereken öncelikli yöntem, metnin okumasının gerçekleştirilmesidir.

“Romancı bir şekilde sosyologun yapamadığını yapar; yani kişileri çeşitli rolleri oynayabildikleri bir grup durumunda takdim eder. Kişiler ve durumlar az çok hayalidir, gerçekler dünyasında değil de yazarın hayal dünyasında vardır. Fakat bu durum, insan davranışı alanındaki bilgi dağarcığımızın bir parçası olarak ortaya çıkan anlayışların kabulünde aşılacak bir engel değildir. Gerçeğin doğasına göre epistemolojik bir tartışma başlatmaksızın şaheser karakterlerinin gerçek olsalar da olmasalar da önemli olduklarını kabul edebiliriz. Nesiller boyu, okuyucular, sanki onlar da bu sınırlı dünyada yaşıyormuşçasına kendilerini bu şahsiyetlerle özdeşleştirmişlerdir. Emma Bovary, Fabrice del Dongo, Arthur Pendennis ve Baron de Charlus bildiğimiz insanların gerçekliğini pek çok şekilde geride bırakır bir gerçekliğe sahiptirler” (Merril, 2004:75).

İhsan Oktay Anar, romanlarında eski materyalleri kullanarak kahramanlarına bugünün penceresinden bakmaktadır. Yeni olan şey, geçmişten yola çıkarak yaratılmaktadır. Yazar, günümüzden geçmişe hayali bir yolculuk yaparak kahramanlarını ortaya çıkarmıştır. Bilindiği gibi metin dili, olanların doğrudan anlatılması değildir. Anlatılanlarda yaşananlar, duygular düşünceler etkinlik kazanmaktadır. Anlatıların yapısını, onları oluşturan fikir, kavram ve içerdikleri deneyimlerle anlamlandırmak gerekir.

Çalışmada, İhsan Oktay’ın romanları çerçevesinde değerlendirilen erkek karakterler elbette ki kurgusaldır. Yapılan yorumlar, bir romanın toplumsal bir olguyu nasıl yansıttığını çözümleyebilmek adına yapılmıştır. Burada bizim için geçerli olan yöntem edebiyat eleştirisi değil, yorumudur.

Romanları okuma işlemi yapılırken temel yöntem olarak yakın okuma çerçevesinde yorumsamacı yöntem kullanılmıştır. Bir edebiyat eseri okunduktan sonra elbette ki anlaşılıyordur ancak burada ki “anlam” ve onun aktarımıyla ilgilenen birçok yaklaşım vardır. Metinler birebir bir bilgiyi okuyana aktarma işlevinden ziyade “anlam” taşıyıcı metinlerdir. Burada bu anlamın okur tarafından nasıl anlaşıldığı ya da anlaşılabilmesi üzerinde düşünmek gerekir.

“(…) metnin “yanlış” anlaşılması olasılığına karşı, *hermeneutik* devreye girer. Çünkü hermeneutik genelde metinleri “doğru” yorumlama veya açıklama sanatı (yun. *hermeneutikē technē*) olarak tanımlanır. Buna göre, bu tür “gizli” veya “derin” anlam içeren metinler ancak yazarın kişiliğinden, kullandığı dilden, yazıldıkları dönemle olan bağlarından yola çıkılarak doğru yorumlanabilir” (Toprak, 2003:7-8).

Görüldüğü üzere hermeneutiğin temel kavramı “anlam”dır. Hermeneutik, açıklama ve bildirme, iletme ilkeleri çerçevesinde hareket eder. Özlem’in Gadamer’den aktardığına göre ‘hermeneutik daima bir başka “dünya”ya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliğidir’ (2003:13). Buna göre bir başka dünyaya ait olan roman dünyasından alınan anlam, okurun kendi dünyasıyla beraber oluşmaktadır.

“Gadamer’e göre bir edebiyat eserinin anlamı hiçbir zaman yazarının niyetleriyle tüketilemez; eser bir kültürel veya tarihsel bağlamdan öbürüne geçtikçe ondan, yazarının veya yazıldığı döneminde yaşamış olan okurun düşünmediği yeni anlamlar çıkarılabilir. (...) Gadamer’e göre, bu istikrarsızlık tam da eserin karakterinin bir parçasıdır. Her türlü yorum durumsaldır, belirli bir kültürün tarihsel olarak görelî ölçütleri tarafından sınırlandırılır ve biçimlendirilir; edebi metni “nasılsa öyle” bilme imkânı yoktur. (...) Gadamer’e göre, geçmiş döneme ait bir eserin her türlü yorumu geçmişle bugün arasında bir diyalogtan oluşur. Böyle bir eserle karşılaşınca Heideggervari bilgece bir pasiflikle bu aşına olmadığımız sesi dinler, bu sesin şu an güttüğümüz kayguları sorgulamasına izin veririz; ama eserin bize ne “söylediği” de bizim kendi tarihsel konumumuzdan ona ne tür sorular sorabildiğimize bağlıdır. Ayrıca eserin kendisinin bir “cevap” olarak yazıldığı “soru”yu yeniden kurabilme yeteneğimize de bağlıdır, çünkü eser kendi tarihiyle bir diyalogdur da. Her türlü anlama çabası *üretkendir*. Her zaman “başka türlü anlama”dır, metindeki yeni bir potansiyeli gerçekleştirmek ve ona bir farklılık kazandırmak demektir. Bugünü, ancak birlikte canlı bir süreklilik oluşturduğu geçmiş sayesinde anlayabiliriz; geçmiş de ancak bizim bugün sahip olduğumuz kısmi bakış açısından kavranabilir. Anlama olayı, bizim tarihsel anlam

ve varsayımlar “ufku”, eserin kendisinin dahil edildiği anlam ve varsayımlar “ufku” ile “kaynaştığı” zaman gerçekleşir. Böyle anlarda eserin yabancı dünyasına gireriz, aynı zamanda da bu yabancı dünyayı kendi alanımıza sokarak kendimizi daha iyi anlayabilme imkânına ulaşırız. Gadamer “sıladan ayrılmayız”, “sılaya döneriz” der” (Gadamer’den aktaran Eagleton, 2004:97-98).

Hermeneutik, anlamının önemine değinirken ve bu kavram üzerine kurulurken, anlamının nasıl mümkün olabildiği sorusuyla da uğraşmaktadır. Özellikle Gadamer’in yazılarında insan bilimlerinin doğasını araştıran ve zenginleştiren hermeneutik için anlamının lingüistik olduğunu görürüz (Hekman, 1999:129). Anlama, dil ile sağlandığına göre bu saptama önemlidir. Buna göre ilk anlaşılması gereken dildir. Dil anlaşıldığı zaman diğer bütün konuların kapıları tek tek açılmaktadır. Yazılı bir metnin anlaşılması, her şeyden önce yorumlama sürecini açığa çıkarır. Yazılı metni okuyarak yorumlayan okuyucu, bunu dil ortamında gerçekleştirir. Metinle okurun karşılaşması anlama çerçevesinde oluşur. Dil ortamında gerçekleşen ve yorumlama aracılığıyla ortaya çıkan anlama süreci hermeneutiği oluşturur. Dilin hermeneutik açısından bu derece önemli olmasının tek nedeni yorumlama sürecine aracılık etmesi değildir. Asıl önemli olan, dilin ortak bir anlamın yaratılması ve paylaşılmasındaki payıdır.

“(…) bizim dilsel yoldan kavranılan dünya-yönelimimize ait olmayan bir şey var mıdır? İnsanın dünya hakkındaki tüm bilgisine dil aracılık eder. Dünyaya ilk yönelim bir dili öğrenmekle gerçekleşir. (...) Dilsel dünyanın eklemellenmişliği olgusu, ancak dil içinde en parlak şekilde önümüze açılır. Tüm deneyim, bizim dünya hakkındaki bilgimizin sürekli iletişimle gelmesinde ve devam edip gitmesinde gerçekleşir” (Gadamer’den aktaran Özlem, 2003:31).

Gadamer, sanat tecrübesini anlamının insan bilimlerinin anlama tarzına yakın olduğunu savunur. Buna göre,

“estetik tecrübeye anlama daima, anlaşılan başka bir şeyde ilişkide gerçekleşen kendini-anlamadır; ve estetik tecrübe daima, onu yaşayanları kendi hayat kontekslerinin dışına çıkararak varoluşlarının bütünü ile yeniden ilişkiye sokar” (Gadamer’den aktaran Hekman, 1999:132).

Araştırmanın sınırlandırılmasında bilimsellik kaygısının yanı sıra, araştırmacının da öznel yönelimleri etkili olmalıdır. Bu açıdan bu çalışma da, her

bilimsel çalışma gibi sınırlandırılmıştır. Burada araştırma evrenimiz, İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki erkek karakterlerdir. Araştırmadaki temel veri kaynağı, İhsan Oktay Anar'ın tüm romanlarıdır. Bu romanlar, aşağıda belirtilen alt başlıklar çerçevesinde ana amaca ulaşmak için değerlendirilecektir.

Bunlar,

- Roman karakterlerinin dünyası
- Roman karakterlerinin sınıfsal yapıları
- Roman karakterlerinin kadınlara ve birbirlerine davranışları
- Erkeklerin cinselliği ve cinsellikleri
- Erkeklerin aidiyeti (Etnik, kimlik)

Roman analizleri kısmında bu başlıklar çerçevesinde gidilecektir çünkü çalışmanın esas kaygısı, erkeklik dünyasına ait bir şeyler söyleyebilmektir. Bunun incelenmesi ve çalışmanın da sınırlandırılabilmesi amacıyla da erkekliği oluşturan, önemli başlıklara bakmak gerekir. Toplum tarafından oluşturulan erkekliğin bu başlıklar çerçevesinde nasıl oluştuğuna bakmak çalışma kapsamında önemlidir. Roman analizleri çerçevesinde bu alt başlıklar seçilmiştir, bunun nedeni ise erkek dünyasının sınıfsal yapılar, kadınlarla ve birbirleriyle olan ilişkiler, cinsellik, kimlik etrafında değişiklik gösterdiğine inanılmasıdır.

Yukarıda bahsedilen çerçeve içerisinde çözümleme çabasında bulunacağımız roman karakterlerinin dünyası, karakterlerin toplumsal aidiyetlerini içeren her şeyi kapsamaktadır. Bir anlamda diğer alt başlıkları da kapsayan roman karakterinin dünyası değerlendirilirken en çok ilgilenilen konu, roman karakterlerinin yaşadıkları dünyada erkeklik konumlarını nasıl gerçekleştirdikleridir.

Roman karakterlerinin sınıfsal yapıları, söz konusu İhsan Oktay Anar romanları ise özellikle göz önünde bulundurulması gereken kategorilerdendir. Romanların kurgulandığı dönem itibariyle yaşanan toplumda, sınıfsal yapıların ne kadar keskin ve belirgin bir şekilde tezahür ettiği rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. İlerde de daha geniş değinileceği gibi bu tezahürler gerek kılık kıyafette, gerekse de

saç sakal tercihinde belirlemektedir. Erkekliğin bu keskin sınıfsal ayrımlar çerçevesinde nasıl belirlendiği saptayabilmek ise çalışmanın amaçlarından biridir.

Roman karakterlerinin kadınlara ve birbirlerine olan davranışları ise roman çözümlemelerinin bir başka eksenidir. Burada karakterlerinin birbirleriyle olan ilişkileri değerlendirilerek, erkekliklerin oluşumları anlaşılmasına çalışılmaktadır. Erkeklerin hem kadınlarla hem de kendi hemcinsleriyle olan türlü ilişkileri de erkekliklerinin nasıl konumlandığını anlayabilmemize yarayan alt başlıklardandır.

Erkeklerin cinselliği ve cinsellik etrafında gelişen hem kadınlar hem de erkeklerle olan ilişkileri bir diğer değerlendirme konusudur. İnsan yaşamında hayati öneme sahip olan cinsellik durumu, erkekler için temelde cinsiyetlerinin ayrıcalıklı konumunu kazanmak ve sürdürebilmek adına bir araç niteliğindedir. Erkek yaşamında bu derece önemli bir yere işaret eden cinsellik durumu roman karakterlerinin erkekliklerinin anlaşılmasında ve çözümlenmesinde çalışmaya önemli veriler sunmaktadır.

Erkeklerin aidiyetleri ise, aslında sınıfsal konumlarıyla şekillenen ve karakterlerin dünyasını derinden etkileyen bir kategoridir. Sınıfsal konumla iç içe değerlendirilecek olan bu kategori etrafında şekillenen erkeklik konumlarının anlaşılması önemlidir. Böylelikle, ait olunan etnik köken ya da sahip olunan kimlik, bir erkeğin erkekliğini nasıl pekiştirmekte ya da tam tersi nasıl zedelemekte olduğu ve bunun karşısında kişinin toplum içinde nasıl konumlandığı karakterler aracılığıyla anlaşılabilir.

Araştırma İhsan Oktay Anar'ın romanlarıyla ve orada bahsedilen erkeklik tipleriyle sınırlandırılmıştır. Romanlarda erkeklik tipleri çözümlenirken bütün bu başlıklar, ayrı ayrı değil bir bütün halinde harmanlanarak kullanılmıştır.

2. BÖLÜM

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET – ERK/ERKEKLİK

Toplumsal cinsiyet, hem kadına hem de erkeğe toplum tarafından yüklenen rol ve sorumlulukları ifade etmek için kullanılır. Toplumsal cinsiyet, kişinin sahip olduğu cinsiyete bağlı olarak toplum tarafından hazırlanan ve uygulanması beklenen

rol tutumlarının tümüdür. Toplumsal cinsiyetin ne olduğunu tam olarak anlayabilmemiz için kadın, erkek, cinsiyet kavramlarının anlamlarını incelemek yararlı olacaktır.

Erkek ya da kadın olma süreci, kişinin cinsiyetinin belli olmasıyla başlar ve sonrasında da toplum içerisindeki her alanda devam eder.

“Butler’a göre cinsiyet, düzenlenmiş bir performanslar sistemidir. Davranışların doğru bir biçimde tekrarlanması üzerine bina edilmiştir. Ancak her birimiz, küçük ya da saçma nedenlerle, bazen bu tekrarı mükemmelen yapamayız. Bu başarısızlık, cinsiyet sisteminin kurmacalığını gösterdiği kadar, cinsiyet normlarına karşı sürekli, planlanmamış bir direnç olduğunun da işaretidir. Hepimiz bu normlara maruz kalabiliriz ama aynı zamanda bunları ihlal etmekten de kendimizi alamayız. Cinsiyet askerleriyiz ama aynı zamanda gerillalarız da” (aktaran Bora, 2008:43).

Toplum içerisinde kişinin cinsiyetine göre belli bir takım davranışları kazanması ve uygulaması beklenir. Kazanılan ve uygulanan bu davranışların tüm kadın ve erkeklerde aynı şekilde ortaya çıkması cinsiyetler adına toplumca beklenen en önemli tutumdur. Bu açıdan bakıldığında, kadınlık ve erkeklik hallerinin tutarlılığı çok önemlidir diyebiliriz. Erkek ve kadının rollerinin geçmişten günümüze aynı olduğu yönündeki algı, toplumda azımsanamayacak kadar insanın inandığı bir olgudur. İşte bu bakış açısı çerçevesinde, erkek ve kadının beklenen rol tutumları dışında hareket etmeleri, toplumsal bir tepkiye maruz kalmaları anlamını taşıyabilir. Ancak, hemen belirtmek gerekir ki toplumsal cinsiyet toplum içerisinde bir kere inşa edilip, stabil hale getirilen ve sonrasında da her dönemde ona göre hareket edilen bir süreç değildir. Toplumsal cinsiyet, sürekli olan ve yeniden üretilen bir olgudur.

Erkek ya da kadının “doğru” davranış kalıbı toplumsal ilişkiler tarafından belirlenir ve bunun uygulanması da yine toplum tarafından beklenir. Bu yönüyle toplumsal cinsiyet doğal değil, kültürel bir olgudur. Delaney’e göre toplumsal cinsiyet, kültürel bir olgudur. Erkeğin konumunun özellikle baba olmasıyla beraber Tanrı ile simgesel olarak bağdaştırılması sonrasında, Tanrı kavramının bile her toplum ve kültür için farklı olduğu belirtilir.

“Tanrıların yerinin ve rolünün her kültürde aynı olduğunu varsayamayacağımız gibi, erkek ve kadının biyolojik yeniden üretimdeki rolleriyle evrensel olarak

tanımlandıklarını da kabul edemeyiz. Her bir kültürde dünyanın nasıl bölündüğünü, nasıl var olduğunu, erkek ve kadının ne anlama geldiğini, hayatın nasıl başladığını bilmemiz gerekir” (2001:55).

Her toplumun, cinsiyetlerden beklentisi farklı olabilmektedir. Kadın ve erkek olma tutumlarının toplumdan topluma değişebilmesi durumu, toplumsal cinsiyetin kültürel bir olgu olduğunu en iyi açıklayan göstergedir. Toplumsal cinsiyet rolü cinsiyet arka planı çerçevesinde, yapmamız gerekenleri ve sınırlarımızı belirler. Kız ya da erkek çocuklarının doğduktan sonra hangi aşamalardan geçeceği az çok belirlidir. Butler’ın da belirttiğine göre, artık cinsiyetle toplumsal cinsiyet arasında bir fark bulunmamaktadır. Cinsiyet kavramı da aynı toplumsal cinsiyet gibi kültürel bir inşa sürecinden sonra ortaya çıkmaktadır. Bu bakış açısına göre cinsiyet daha baştan toplumsal cinsiyet kategorisinin içinde yer almaktadır. Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin kültürle harmanlanmış şekil almış hali değildir. Cinsiyetin kendisi zaten toplumsal cinsiyetlendirilmiştir. Buna göre cinsiyet, kadın ve erkekten oluşan iki kategori iken toplumsal cinsiyet, cinsiyeti de içeren ancak onu da aşan çoklu bir olgudur.

“Eğer toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstlendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez. Cinsiyet - toplumsal cinsiyet ayrımını mantıksal olarak en uç noktasına çekersek, cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyetler arasında kökten bir süreksizlik olduğu önermesine varırız. Şimdilik, istikrarlı iki cinsiyet olduğunu varsaysak bile bu, “erkekler”in inşasının erkek bedenlere mahsus olacağı, “kadınlar”ın da yalnızca dişi bedenlere yorum getireceği anlamına gelmez. Dahası, cinsiyetler morfoloji ve kuruluş itibarıyla sorunsuzca ikiliymiş gibi görünse bile (ki bu da sorunsallaştırılacaktır), toplumsal cinsiyetin de ikiyle sınırlı kalmasını varsaymamız için herhangi bir sebep yoktur” (2008:50-51).

Gilmore’un da bahsettiği gibi çok az toplum, kadın ve erkek dışında bir cinsiyet kategorisini kabul etmektedir (1990:11). Bourdieu’nun toplum içinde cinsel anlamların nasıl inşa edildiğine değinmesi önemlidir.

“Bourdieu’ya göre insan bedeni toplumsal alanların içinden geçerken cinsel anlamlar olarak inşa edilir, diğer deyişle insan bedenindeki cinsel anlamlar sembolik olarak inşa edilir. Örneğin bedenin öne cinsel farklar alanıdır, arkası ise farksızlık alanıdır ve aynı zamanda potansiyel olarak dişillik, pasiflik, itaatkarlık ve eşcinsellik simgesidir.

Bedenin kamusal parçası kişisel temsilin saygın araçları olarak yüz, gözler, bıyık, ağızdır ve kimliğin asıl göstergeleridir. Bedenin gizli ve özel olarak tanımlanan bazı kısımlarına namus, utanma gibi dişil anlamlar yüklenir. Bu sayede cinsel ilişkiler toplumsal tahakküm ilişkileri şeklinde görünür ya da tersine tahakküm ilişkileri normal ve doğal ilişkiler halinde kodlanır. Bedenin *anlam diyagramında* aktif erillik ve pasif dişillik arasındaki ayırım tutkuyu belirler –sahiplenme, tahakküm, erotize edilmiş itaat, vs. bunun gösterenleridir. “Girme” (*penetration*) bir erkek söz konusu olduğunda egemen libidonun göstergesi olur, erillikten hiç ayrılmaz, karşıtını da dişilleştirir. Erkeğin cinsel sakatlanması kadınlaşması anlamına gelir; eşcinsellik de bundan beslenir” (aktaran Sancar, 2009:191).

Toplum tarafından, kabul edilen cinsiyetlerin tutumları ve bu cinsiyetlerin cinselliği ne şekilde yaşanacağı belirlenmiş gibidir. Heteroseksüel bir algı etrafında düşünüldüğünde değerli olan “erkek” olabilmektir. Bunun dışındaki tüm kimlik ve eğilimler ötekileştirmeyi “hak etmektedir”.

“Young, Kristeva’nın *abject* kavramından yola çıkarak egemen olan ırk, cinsiyet ve cinsel yönelimin egemen olamayanları önce “ihraç edip” (*expulsion*), sonra “iğrendirttiğini” (*repulsion*) ifade ediyor. Böylece, egemen olmayan etnik ırk, cinsel yönelim ve cinsiyet bedenleri “ötekileştirilmiş” oluyor. Bununla ilintili bir şekilde Judith Butler, tarihin bir dışa atma –*abjection*- tarihi olduğunu savunuyor. Bazı bedenler tarih içerisinde norm olarak inşa edilirken bazıları dışlanıyor. Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli varlık olma anlamını da kazanıyor” (aktaran Mutluer, 2008:15-16).

Toplumsal cinsiyet, tek taraflı ele alınabilecek bir tartışma konusu değildir. Toplumsal cinsiyetten bahsederken aynı zamanda cinsiyet, cinsellik, toplumsal yaşam alanı içerisinde inanılan ve geçerli olan, insanların hayatına etki eden norm ve kurallar, yaşanılan coğrafya, ait olunan sınıf, etnisite, yaş gibi özellikler de ele alınmalıdır.

Cinsiyet, toplumda yaşayan kişilerin hayatlarını, ne yaşayıp yaşa(ya)mayacaklarını toplum tarafından belirlenmesine öncülük eden en temel olgulardan biridir. Kişinin cinsiyeti, biyolojik olmanın ötesinde toplumsaldır da. Biyolojik özelliklerin insanlara kazandırdığı şey tüm dünyada aynıyken, bunun toplumsal boyutu ve biyolojik özelliklerin anlamlandırılması toplumdan topluma farklılık göstermektedir. İşte burada cinsiyetin, toplumsal cinsiyetin toplumsallaşmasına

nasıl etki ettiğini görebiliriz. Biyolojik cinsiyet adına farklılıklar, yaşanan toplumsal yapının atfettiği anlamlarla beraber toplumsal cinsiyet algısını oluşturur.

Toplumsal cinsiyet, erkek ya da kadın olmaktan/olabilmekten ve toplumun bu iki cinsiyet halleri karşısında beklediklerinden öte bir şeydir. Toplumsal cinsiyeti erkek ve kadınla sınırlandırmak eksik bir bakış açısıdır. Toplumsal cinsiyet, erkek ve kadından daha fazla bir şeydir ve cinsiyetten bağımsızdır. Kadınlık ya da erkeklik hali bedene bağlı olmadan da tezahür edebilir. Kadın bedenine sahip bir kişi erkeklik hallerinden birini gösterebilirken erkek bedenine sahip bir kişi de kadınlık hallerinden birini gösterebilir.

Avcı ve toplayıcı toplumlarda kadınların görece erkeklerle daha eşit bir konumda olduğuna inanılmaktadır. Hatta Mies'a göre kadınların doğurgan olmaları, ilk toplayıcıların da onların arasından çıktığını düşündürmektedir.

“Kadınların yeni yaşamı (yani kadınları ve erkekleri) üretmesi, bu yeni yaşamın geçimi için gerekli üretimle ayrılmaz biçimde ilintilidir. Çocuk doğuran ve emziren anneler, ister istemez, kendileri için ve çocuklar için yiyecek sağlamaya mecburdur. Nitekim, kendi fiziksel doğalarını ele geçirmeleri, çocuk doğurmaları ve süt üretmeleri gerçeği, onları, ister bitkiler, küçük hayvanlar, balıklar gibi doğada bulduğu şeyleri basitçe devşiren toplayıcılar, isterse ekiciler olsunlar, günlük yiyeceği sağlamaktan sorumlu ilk kişi yapar. Kadınların toplayıcı etkinlikleriyle erkeklerin ara sıra avlanması arasındaki cinse dayalı olarak yapılan ilk işbölümü, büyük ihtimalle kadınların, *ister istemez*, gündelik maddi yaşamın üretiminden sorumlu olmaları gerçeğinden kaynaklanır” (Mies vd. , 2008:120).

Erkek ve kadın arasındaki eşitsiz durum tarımsal etkinliğin başlamasıyla birlikte pekişir. Tarımsal etkinlikle beraber kadın, erkeğe daha bağımlı ve tabi bir konuma düşürülür. Ve yine toprağın işlenmesinden sonra toplumda siyasal açıdan hiyerarşinin, tabakalaşmanın ve özel mülkiyetin de başlı başına bir rol aldığını görürüz. Hiyerarşi, tabakalaşma ve özel mülkiyetin baş göstermesi toplum içinde cinsiyetler arası eşitsizliğin de daha fazla ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mülkiyet fikrinin ortaya çıkması, insanlar arasındaki çatışmayı da beraberinde getirmiş ve bu çatışma da fiziksel gücü gerektirmiştir. Bu açıdan bakıldığında cinsiyetler arası eşitsizliğin boyutu daha da artmış, erkek savaştan ve sahip olan bir konuma yükselmiştir. Erkek, artık sadece mülkiyetin değil kadının da sahibi konumundadır.

Bu toplumsal konuma bağılı olarak “oluşan” aslında oluşturulan kimlikler eşitsizliğin günümüze kadar gelmesinin ana sebeplerindedir. Ayrıca bahsedilen tarımsal etkinlikle beraber, kadın ve erkeğin mekansal açıdan ayrışması da gerçekleşmiştir. Kadın artık mahrem alanın ifadesi iken, erkek ise toplumdaki ortak alanın sahibidir. Kadının alanının mahreme kaydırılması onun yaşamının hane içiyle sınırlandırılmasını getirmiştir. Hane içinin tüm sorumlulukları kadından sorulmakta ve sınırları bilinmeyen namus, kadının sahip olması gereken en önemli özellik olmaktadır.

Toplumdaki kadınlık ve erkeklik algısının ve rollerinin değişmesiyle birlikte bozulan dengeler, kadınların bu duruma isyan etmesine neden olmuştur. Bu da toplum içerisinde özellikle kadınlar tarafından sırtlanılan mücadelenin alt yapısını oluşturmaya yetmiştir. Eşitsiz toplumsal cinsiyet konuları kadınları feminizm hareketlerini başlatmaya yönlendirmiştir. Temel olarak, toplumsal cinsiyeti barındıran toplumsal ilişkilerin nasıl eşitlikçi bir sisteme dönüştürülebilecekleri araştırmak esastır. Feminizm hareketleri, 1960’larda özellikle ABD’de görünür hale gelmiştir. Feminizm hareketi, sosyal bilimler için çok değerlidir çünkü kadın araştırmalarının önünü açmıştır. Kadın araştırmalarıyla başlayan süreç sonra daha da genişlemiş ve toplumsal cinsiyet araştırmaları ortaya çıkmıştır. Yapılan kadın araştırmaları erkeklerin de neler yaşadıklarına dikkati çekmiş ve bunun sonucunda da erkeklik çalışmaları gündeme gelmiştir. Feminizmin geliştirmiş olduğu eleştirel düşünce sayesinde sadece kadınlar değil, erkekler de toplum içindeki durum ve konumlarını sorgulamaya başlamışlardır. Bunun sonrasında ise, artan farkındalıkla beraber ataerki sistemin tıpkı kadınlar gibi erkekleri de nasıl bir kapan içine aldığı daha da açık ortaya konmaya başlanmıştır.

Erkekler sürekli ispatlamaları gereken bir “erkeklik”le yaşamları boyunca sınanmakta ve çoğu zaman da bunun farkında olamamaktadır.

“Erkeklik çalışmalarının başlı başına kuramsal bir alan olarak ortaya çıkışı 1970’lerde gelişen ikinci dalga feminizm, erken feminist literatürde hakim olan Parsons’un cinsiyet rolleri kuramını eleştirmesi ile ortaya çıkar. Parsons’un rol modeli kuramı, kadın ve erkek kimliklerinin, kadın ve erkek arasındaki normatif farklılıklar temelinde tanımlanmasına dayanır. Her ne kadar Parsons ve onu takip eden çalışmalar, en azından görünüşte, toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten ayırmak gibi bir katkı sağlamış olsa

da, birçok karşı görüşün de ortaya koyduğu gibi iki ayrı cinsiyet rolünü, iki ayrı kategori olarak kabul etmesi, bunun dışındaki kategorileri dışlama ya da onları bir bozukluk olarak gösterme eğilimi yaratır. Erken dönem erkeklik çalışmalarında, feministler, erkeklerin kadınları ezmesini ve erkekler arası güç ilişkilerini psikolojik çerçevede yorumlarlar. Yani bütün bu sorunlar, cinsiyetler arası ilişkilerden ve toplum içindeki yapısal güç ilişkilerinden bağımsız olarak, erkeklerin psikolojik sorunları olarak erkeklik yazınına girer. 1970’li yıllarda, erkeklik literatüründe ortaya çıkan en önemli argüman erkeğin de kadın gibi ezildiği ve baskı altında olduğudur. Fakat ezen, kadın değil, erkeklik rolü olarak kabul edilir” (aktaran Alemdaroğlu ve Demirtaş, 2004:210).

Kadını ve kadının rollerini anlamlandırabilmek için ataerkil toplumlarda özellikle kadın ve çocukların yaşamının eksenini belirleyen erkeğe bakmak gerekmektedir. Erkek ve kadın, toplum içerisindeki roller açısından bir bütün oluşturarak konumlanır. Genellikle erkeğin ayrıcalıklı konumuna göre şekillenen rol paylaşımlarını tam olarak anlayabilmek için tek bir cinsin yaşadıklarıyla ilgilenmek eksiklik oluşturabilir. Bu açıdan her iki cinsin de anlaşılması bakımından erkeklik çalışmaları önemlidir.

Erkeklik çalışmaları, erkeğin tarihsel ve kültürel bir olgu olmasından yola çıkarak eril iktidarın kökenlerine ve her iki cinse yaşattıklarını anlamak amaçlı disiplinlerarası bir çalışma pratiğidir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, erkek egemenliğinin kadınlar açısından ne ifade ettiği bugüne kadar yapılan çalışmalarla kısmen açığa çıksa da bu egemenliğin erkekler açısından ne ifade ettiği hala çok fazla bilinmemektedir.

Kadınlar ve erkekler arasında yaşanan farklar, kendi hemcinsleri arasında yaşadıkları farklılıklardan daha az önemli değildir. Toplumsal cinsiyet çalışmalarında kadınların toplumda maruz kaldıkları eşitsiz konumdan bahsederken kadınların kendi içlerindeki eşitsiz durumlarından da bahsedilmektedir. Bu durum erkekler için de geçerlidir. Toplumsal cinsiyetin sadece kadını etkilemediği ortadadır. Erkekler de tıpkı kadınlar gibi cinsiyet rejimi içerisinde şekillenirler ve erkeklikleri de sınırlanarak, sürekli yeniden üretilir.

“Üzerinde yorumlar yapabileceğimiz, tüm toplumlar ve zamanlar için aynı ve değişmez tek bir “erkeklik” yoktur. Erkeklik ve kadınlık içsel olarak ilişkisel (*relational*) kavramlardır; yani birbirlerine göre, birbirleriyle ilişki içinde anlam kazanırlar. Sosyal bilimler için bilgi nesnesi olarak

erkeklik her zaman ilişki-içindeki-erkeklik'tir (*masculinity-in-relation*). Yani asıl incelenen, bilgi nesnesi olan, bağımsız bir "erkeklik" ya da "kadınlık" değil, "toplumsal cinsiyet ilişkileri"dir" (Maral, 2004:128).

Cinsiyetler arası eşitsiz durum erkekler arasında da geçerlidir.

“Erkek” olmak kavramı, kültürler arasında farklılıklar gösteren, karmaşık bir yapıdır. Farklı “erkeklikler”den söz edilebilir. Öte yandan, globalleşen dünyada, egemen sistem homofobik ve heteroseksist olduğundan, rekabet ve savaşım norm durumuna dönüştüğünden, bu farklılıklar belirli beklentilerle giderek sınırlandırılmıştır. Bourdieu’nun sözünü ettiği, Kabylia köylüleri ile üst-orta sınıf Bloomsbury sakinleri arasındaki uçurum, giderek daralmaktadır. Genelleyici bir alıntı kullanıldığında, erkekliğin kültürel imgelenişi, “kadınların üzerinde hakimiyet, erkekler arasında rekabet, saldırgan gösteriş, yırtıcı cinsellik ve çifte standart vurgulayan bir erkeklik ölküsü” olarak özetlenebilir. Bu “ölkü”, baskıcı rejimlerde daha da ürkütücü bir biçim üstlenir. Erkek odaklı toplumun dayattığı ikili karşıtlıklar ve bunların olumlu (erkek) / olumsuz (dişi) biçiminde ayrıştırılmaları ve değerlendirilmeleri olağanüstü bir keskinlik ve yaşamsallık kazanır” (Ergun, 2009:158).

Buna göre erkekler sınıfsal, kültürel, ırksal farklılıklarının yanında cinsel tercihleriyle de farklılaşabilirler. İstenen ve onaylanan modelin dışında kalan erkekler, toplum içinde “erkek” olarak ayrıcalıklı konumlarını sürdürürken, kendi hemcinsleri arasında bu konumları kaygan bir hal alır.

“Erkeklik” kelimesinin kökenine baktığımız zaman er, erk köklerinin türettiği bir kelime olduğunu görürüz. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre er kelimesinin anlamlarından biri yiğit, bahadır, kahraman; erk kelimesinin anlamlarından biri ise güç, kudret, iktidardır. Dil kökenine göre erkeklik, güç ve iktidar sahibi olarak yaratılan bir kahramanlık hikayesinden ibaret gibidir. Erkek olmak bu bahsettiklerimizi barındırmaktan geçer ve bunların olmadığı bir erkeklik “sorunlu” bir yere işaret eder.

“Erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamı. Ancak kadınlık kimliği ve pratiğinden farklı şekilde erkeklik, bir iktidar pratiği olarak kurumlaşıyor. Tam bu noktada onun “tarihsel”liğine vurgu yapmak yani ezeli ve ebedi olmadığını unutmamak gerekir. Ayrıca onun doğal değil kültürel, dolayısıyla da kültürden kültüre değişebilen, yani görelî bir pratik

olduğunu da unutmamak gerekir. Bir iktidar pratiği olarak erkeklik, yahut erkek iktidarı, insanlık tarihinin belli bir döneminde ve bir kültürel (tekno-ekonomik) değişimle bağlantılı olarak ortaya çıktı” (Atay, 2004:14).

Bugüne kadar tartışılan konulardan biri de biyolojik ve doğal özelliklerin erkek ve kadına ait olan kişilik özelliklerini belirlemesidir. Buna göre kadın biyolojik ve doğadan gelen bir özellik olarak daha uysal, ev ile alakalı ve duygusal, erkek de yine buna bağlı olarak dışarıyla daha çok ilgili ve saldırgandır.

“1900’lerde Cyril Burt’ten F.L. Goodenough’a, 1950’lerde Herman Witkin’e psikologlar tarafından saptanmış olan, erkeklerle kadınlar arasındaki bütün bilişsel ya da yaradılışsal davranış farklılıkları genelde üzerinde fazlaca durulmadan ‘doğa’ya veya biyolojiye mal edilmişti. Bunlar arasında en çok kadınların sözel becerilerde, erkeklerin ise, bedensel becerilerde ve soyut uslamada daha üstün olduklarına ve bunun yanı sıra daha saldırgan ve üstünlük taslayan bir tutum içinde olduklarına değiniliyordu. Ancak, atmışlı yılların sonundan itibaren feminist düşünce, psikolojide cinsiyet farklılıkları üzerine yapılan araştırmaların artmasına yol açmakla kalmamış, bizi erkeklerle kadınlar arasında gözlenen her türlü farklılığın açıklamasını yapmak amacıyla toplumsal bağlamı ve cinsiyet rolüne uygun davranışların koşullanışını incelemeye yönelten, aynı inanca sahip birçok yeni sözcü tarafından da ifade edilmiştir. Walczac’ın çıkarımları cinsiyet rollerinin öğrenilmesine verilen bu yeni önem ile tutarlılık göstermektedir: ‘Davranış farklılıkları bulunmasına karşın, bunların çoğunun nedeni çevre baskıları ve toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlama ilişkin olgulardır’ (Segal, 1992:94).

Segal’in de değindiği gibi, bu bahsettiğimiz farklılıkları biyolojiye, cinsiyete ve doğaya atfetmek akıl dışılıktır. Burada bahsedilen farklılıkların nedeni toplumdan ve sosyalizasyon sürecinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, erkek ve kadını sadece biyolojik farklılıklarla açıklamaya kalkmak eksik ve yetersiz bir bakış açısına hizmet eder. Böyle bir iddiaya kapılmak, hemcinsler arası farklılıkların da gözden kaçmasına neden olabilir.

Toplumda, kadın bedeni gibi erkek bedenine de atfedilen bazı özellikler vardır. Nasıl ki kadınların günümüz toplumlarında bedensel açıdan zayıf, narin ve “kadın” olarak belirli fiziksel özelliklere sahip olması beklenir, erkek bedeni için de farklı algılar söz konusudur. Toplumda beklenen erkek bedeni uzun boy, kaslı bir vücut, sert bakış ve kalın ses tonuyla duygularını dışa yansıtmaması gereken adeta

bir etten duvar şeklindedir. Erkek, duygusal açıdan herhangi bir zayıflığını kesinlikle göstermemeli, iri, güçlü bedenine gizlemelidir. Erkeklik, bedensel açıdan iri ve güçlü olabilmekle de ilişkili bir algıdır. Beklenen erkek bedenine sahip olamamak, erkekler arası ilişkilerde bazı alaycı imalara neden olabilmektedir. Aynı şekilde bir erkeğin sakalının olmaması diğer bir deyişle köse olması, kısa olması gibi fiziksel özellikleri, görünüş itibarıyla güçsüz ve beklenene sahip olamayan erkek olarak, sorunlu bir alana işaret eder. Bu durum, hem içinde bulunan erkek için hem de diğer erkekler için sorun teşkil eder.

Erkeklik, sadece biyolojik olarak erkek bedenine sahip olmaktan geçmez. Erkek olmakla özdeşleşen değerlerin yarattığı bir erkekliktir yaşanan. Erkek, toplum içindeki yaşamda çeşitli süreçlerden geçmelidir. Bu süreçlerden başarıyla geçen erkek, ancak o zaman biyolojik bedenine yakışır bir “adam” olabilir. Bu süreçler, sünnet olmak, ilk cinsel deneyimi “başarıyla” yaşamak ve sonrasında da bu “başarıyı” hep korumak, asker olmak, aile kurabilen ve böylece toplum tarafından onaylanan birey olmak gibi süreçlerdir. Kısacası, erkek olmanın yolu toplumun sunduğu kayırılmış imkanlara sahip olabilmek için verilen bir mücadeleden geçer. Olması gereken özellikler edinilerek beklenen tutumlar gerçekleştiği zaman toplumun kabulü gerçekleşir.

“Hiçbir erkek, kendiliğinden erkek kalmaz. Erkeklik, sıkı sıkıya uyulması gereken bir akittir. Emek ister. Kabağa sığana dek. Sonrası kolay. Kanat çırpmaya gerek kalmaz. Süzülerek varır hikayesinin sonuna. Erkek, önceden ve toptan teslim olmanın adıdır” (Türker, 2004:8).

Erkek, tanımladığımız bu kimliği sahip olarak değil adeta bir taşıyıcı olarak yüklenmelidir. Bu taşıyıcılıktan uzaklaşmak, erkekler arasında bir iktidar kaybına ve ötekileştirmeye yol açabilmektedir. Esas olan, erkin her türünü sorgulamak değil, bu erkin her türüne sahip olabilmektir.

“Kadınlık ve erkeklik, birbirlerine simetrik bir biçimde kurulamazlar. Bunun nedeni erkekler kendilerini kadın olmayan ve kadında olmayan yönleriyle tanımlarken, kadınların bu tanımları namussuz olmayan şekilde açıklımlarla yapıyor olmasıdır. Bir kadın kendini tanımlarken erkekte olmayan özelliklerden yola çıkmaz. Bir “insanlık normu” olarak erkeklik, kadınlar açısından hiçbir zaman “öteki” değildir; erkek egemenliği, böyle bir kurguyu imkansız kılar” (Bora, 2008:47).

Erkeklerin toplumsal cinsiyet kimlikleri onların ne olduğu değil, daha çok ne olmadığı üzerinden tanımlanmakta ve erkeklik tanımı kadınlarda olmayan özelliklerin bütününden oluşturulmaktadır. Yani erkek, kadın gibi narin değildir; erkek, kadın gibi ağlamaz; erkek, kadın gibi duygusal değildir, hassas değildir, dedikoducu değildir... bu ve bunlar gibi erkeğin ne olmadığını anlatan ve aslında ne olduğunu değil de daha çok ne olması gerektiğini belirleyen bir erkeklik algısı vardır. Dolayısıyla toplum içinde de bu inanışlardan oluşturulan bir erkeklikle karşı karşıyayızdır. Burada önemli olan, kadının ve erkeğin birbiri üzerinden tanımlanırken ne derece eşitsiz bir konuma sürüklendiklerini görebilmektir.

Bütün bunlara göre “erkek” olabilmenin kişinin çocukluğuna kadar inen derin kökleri ve gereklilikleri vardır. Toplumsal cinsiyet algısının kişiyi daha doğmadan sarıp sarmaladığından bahsetmiştik. Ataerkil toplum yapısı içerisinde bu algılarla çevrelenen kadın ne kadar kontrol ve tahakküm gerektirirse, erkek de temelde bu erki elinde tutabileceğini ispat edebilmek için sürekli kendini ve erkekliğini ispatlamak zorunda kalmaktadır. Buna göre, iki ayrı cinsiyet temelinde gerçekleşebilen ve heteroseksüellik olarak adlandırılan tek bir cinsellik türü vardır. Tüm diğer eğilimleri kazıyarak silemesi de toplumun dışına iterek görmemeye çalışan ve böylelikle bu “sorunlu” eğilimleri yok ettiğine inanan bu algı, bu tür eğilimlere sahip olan kişilere de farklı tahakkümler uygulamaktadır. Bu tahakkümlerin sonrasında toplumdan dışlamaya kadar varan ilk türü, her kadın ve erkeği tek tip temelinde değerlendirerek bu beklentide olmasıdır. Erkekliğin oluşumunun değerlendirilmesi ve temelde kişiyi nasıl konumlandığını açıklaması açısından bir eşcinselin anlattıkları önemlidir:

“Çocuktum. Evde gizli gizli aşk romanları okuyup sokakta küfredirim. Dilimi ne kadar pis, iğrenç yaparsam o kadar 'onlar'dan biri olacağıma inanırdım. El şakaları, açık saçık sohbetler, çıplak kadın resimleri... Öyle kötü bir oyuncuydum ki aralarında beni fark etmeleri çok uzun sürmedi. Sapanla kuş avına çıktıklarında onlarla gitmediğim, dahası, kanaldan topladıkları ölü balıkları ellerinden alıp gömdüğüm için benden uzaklaşmaya başladılar. Bu, benim erkeklikten de ilk sürülüşüm oldu. Ama eşcinsel olduğum için değildi sürgünüm. Erkekleri sevmem (yaman çelişki anne) onlardan daha 'ince' yapmıyordu beni. Yalnızca sır tutmayı bilmiyordum. Her erkeğin çocukluktan kalma gizi vardır, başkalarına açmaya korktukları. Biliyordum: Öldürmek istedikleri için değildi kuş cinayetleri, çünkü erkeklerin bunu yapması gerekiyordu. Arzuyu bildikleri

için değildi, istemeleri öğretildiği için bakıyorlardı kadın resimlerine. Bedenleri titrediği için değil, kanıtlamak için gidiyorlardı geneleve. Gizler başkalarının önünde asla açılmıyordu. Ne gerekiyorsa o yapılıyordu işte! Sır korunmak zorundaydı. Yoksa 'erkekleri sevmedikleri halde 'ibne' denilebilirdi onlara” (Yüksel, 2007:3).

Anlatılanlar bir erkeğin, erkekliğini kanıtlamak arzusuyla neler yapabildiğine somut örneklerdir. İnanılan bu “erkeklik” kalıbının sadece eşcinselleri değil temelde tüm erkekleri ne denli zor duruma düşürdüğü ortadadır.

“Türkiye’de geleneksel olarak kabul gören erkeklik kademesine varmak için dört temel aşamayı geçmek zorunludur: 1. Sünnet, 2. Askerlik, 3. İş bulma, 4. Evlilik. Türkiye’nin pek çok bölgesinde, bu uğurda atılan her adım bir şenlik konusudur. Erkeğin cinsiyet kimliğini üstlenişinin şenlikle kutlanması, onun bir erkek birey olarak toplumsal kabulünü göstermek içindir. Toplumsal yapıya göre farklılaşan biçimlerde, erkeklik kalıplarını toplumsallaştıran ritüeller, aynı zamanda geleneklerin, dinin, ailenin ve siyasal yapının da zorunlu bir durağı olarak kabul edilir. Bu da ataerkinin diğer iktidar mekanizmalarıyla olan iç içeliğinin göstergelerinden biridir. Toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin üretiminde, tüm toplumsal kurumlar, yapısal, ilişkisel ve simgesel olarak çeşitli biçimlerde iç içe geçerek rol alırlar” (Selek, 2008:222).

Selek’in erkek olmak için sıraladığı maddelerde beşinci olarak bahsedilen madde önemlidir. Buna göre erkek olabilmenin beşinci maddesi, *hiyerarşik ilişkinin öğrenilmesidir*.

“Erkekler arasındaki hiyerarşilerde, cinsiyetçi rejimin izleri vardır, erkekler birbirini “kadınlaştırarak” ezerler. Erkekliğin inşası, kadın-erkek ilişkisinden çok, erkekler arası hiyerarşi içinde gerçekleşir. Erkek, bu hiyerarşi içinde hegemonik olan ile tabi olanın ilişkisini, bu ilişkinin işleyişini öğrenir. Ataerkinin tarihsel birikimleriyle yeni üslupları harmanlayarak erkekleri ortak bir zemine çeken bu alan, bir erkeğin kimlere tabi olacağını, kimlere hakim olacağını sistematik olarak kavrandığı; hem emretmenin hem de itaat etmenin belletildiği bir laboratuvar gibidir” (Selek, 2008:227-228).

Hegemonik erkeklik tanımı, erkekliği heteroseksüellik, homofobi ve özellikle kadınlar üzerinde kurduğu iktidar bağlamında anlamlandırır. Hegemonik erkeklik kavramı, toplum tarafından idealize edilen erkeklik formunun devlet, asker, medya gibi kurumlar aracılığıyla bütün bir topluma yayılmasına hizmet eder. Toplum içerisinde kabul gören erkeklik ve kadınlık halleri erkeğe bir iktidar sunar. İktidar heteroseksist bir algı üzerinden kurulur. Erkeğin kadına duyduğu bu heteroseksist

arzu, erkeğin kadına hükmü çerçevesinde bir erk içermektedir. Toplumda heteroseksist arzunun dışındaki arzular sapkınlık olarak nitelendirilmekte ve dışlanıp bastırılmaktadır. Buna göre toplumsal cinsiyet de toplumda heteronormatif bir çerçeve etrafında üretilmektedir. Bu heteronormatif haller ataerkil toplum yapısında sürekli yeniden üretilirler.

Erkek cinsiyetini taşımak da belli bir hegemonya ve iktidar gerektirir. İktidar, erkeklikle özdeşleştirilen bir kavramdır. Erkekliğe bağlı olarak kurulan normatif ve hegemonik özellikler iktidarda da gözlemlenebilir. Connell'in (1998:247) belirttiği üzere "hegemonya" mutlak kültürel egemenlik, seçeneklerin ortadan kaldırılması anlamına gelmez. Bir güçler dengesi içinde, diğer bir deyişle bir oyun esnasında, kazanılan üstünlük anlamına gelir. Öbür örüntüler ve gruplar, ortadan kaldırılmak yerine ikincil konuma itilir. Her kadın gibi, her erkeğin de toplum içinde eşit olmadığına daha önce de değinmiştik. Bu açıdan, her erkeğin sahip olduğu iktidar da aynı ve eşit olamaz. Ancak, her erkeğin kendi hemcinsi üzerinde her zaman olamasa da toplum içindeki konumuna bağlı olarak bir iktidar sahibi olduğu ortadadır. İşte bu iktidar ortaklığı hegemonik erkekliğin bir sonucudur.

Walby'nin de bahsettiği üzere sınıf kavramı sosyolojinin sosyal eşitsizliği açıklamak için kullandığı temel konsepttir. 'Sınıf analizlerinde sınıf kategorilerindeki ayrımı belirlemek ve sınıflar arasındaki hareketliliği anlamak önemlidir. Geleneksel anlayışın aksine bugün birçok bakış açısı sınıfın cinsiyet ilişkileriyle alakalı olduğunu göstermektedir. Sınıf, erkek tahakkümünü anlamak için bir araç niteliğindedir'(1997:7-8). İşte hegemonik erkekliğin toplumda görünür hale gelmesi de genellikle erkeklerin sınıfsal konumları çerçevesinde gerçekleşmektedir. Sınıfsal konumları açısından arzulanan konumda olan erkek, hem kadınlar hem de diğer erkekler üzerinde tahakküm oluşturabilmekte ve bu durum kolaylıkla kabul görebilmektedir.

"Hegemonik erkeklik kavramı üst sınıf erkeklik değerlerinin sınıfsal konumların kuruluşundaki rolüne dikkat çeker. Akılcılık, sorumluluk üstlenme becerisi, yönetme yeteneği sermayeyi yönetecek kişilerin karakteri olmalıdır. Bu tür özelliklerin sınıfsal gerekler olduğu kadar cinsiyet temelli olup ancak erkeklere özgü nitelikler olarak kodlandığı malumdur. Sınıfsal farklar ile farklı erkekliklerin ilişkileneceği açısından bakıldığında, emekçi sınıf mensubu erkeklerin kas gücü, bedensel güçlülük ile temsil

edilen erkeklik tarzı ile orta sınıf profesyonel meslek sahibi erkeklerin teknolojiye dayalı uzmanlık bilgi ve becerisi üzerinden temsil etmeyi tercih ettikleri erkeklikleri arasında bir ortaklıktan çok bir zıtlıktan bahsedilebilir. İlki kolektif, fiziksel güce dayalı, bedensel kapasite odaklı bir erkeklikten, diğeri bireysel, akla dayalı bir erkeklikten yanadır. Üst sınıf iktidar elitleri açısından meseleye bakıldığında, sınıfsal konumu yitirmek ile “başarısız erkek” olup erkeklik skalasında daha aşağı düşmek aynı şeydir. Örneğin iflas eden, para kazanmayı beceremeyen, mesleğinde başarılı olamayan erkeklerin “erkeklik kaybı”na uğradıkları ve sınıfsal başarısızlıkları nedeniyle sınıfsal konum skalasında “aşağı doğru düşüş” yaşadıkları görülür” (Sancar, 2009:46).

Erkek, hegemonyasını korumak adına kendi cinsleri arasında sınırsız bir rekabet halindedir. İktidarı elinde tutabilmek bir gerilimi de beraberinde getirir. Erkek, zaman zaman iktidar mücadelesi adına istemediği davranışları yapmak zorunda kalabilir. Ancak, erkeğin cinsiyet rolüne uygun olmayan olası herhangi bir davranışı hegemonik erkekliğin zarar görmesine neden olabilir. Hegemonik erkeklik genele göre küçük sayılabilecek bir erkek grubunun bütün bir topluma güç ilişkileri açısından egemen olma durumudur.

“Hegemonik erkeklik kavramı, nasıl olup da küçük bir azınlık erkeğin bütün iktidar ve güç pozisyonlarını elinde tuttuğunu; bunu nasıl meşrulaştırıp tahakkümü yeniden var edebildiğini açıklamaya çalışır. İktidarı elinde tutan erkek grubu sayıca çok azdır; ama bu durum geniş bir erkek kesiminin onayı ve suç ortaklığı ile beslenen hegemonik bir oluşumdur. Çünkü hegemonik erkeklik pratiklerini onaylama, katılma ya da ses çıkarmama karşılığında farklı erkekliklere maddi kazançlar ve ayrıcalıklar sunulur. Eril fanteziler yoluyla zevk almayı odağına alan erkek eğlenceleri dünyasına katılma, kadınsı-eşcinsel erkeklere aşağılayıcı ve dışlayıcı davranma özgürlüğü, alt-sınıf erkeklerin kızgınlıklarını boşaltmak için barlarda, sokaklarda, futbol maçlarında taşkınlık yapmalarına hoşgörü gösterme, erkeklerin kadınlar üzerinde sağladığı iktidardan yararlanma gibi ayrıcalıklardır bunlar” (Sancar, 2009:32).

Bahsettiğimiz gibi, iktidarı elinde bulunduran erkek sayısının az olmasına rağmen egemenlik onlardadır. Çünkü, toplum içerisindeki bu güç ilişkisini besleyen etkenler vardır. Hem kadınlar hem de iktidarın dışında kalan erkekler tarafından iktidar sahipleri beslenmektedir. Hegemonik erkeklik pratiklerini onaylama, erkekler için kadınlardan daha farklı bir alana işaret eder. Bu pratikleri bir şekilde onaylayan erkekler toplumda en azından kendi ailesi içinde iktidar ve güç sahibi olurlar. Sayıca azınlıkta olan erkeklerin ellerinde bulundurdukları bu iktidar, geri kalan geniş gruba

toplum içerisinde erkeklik pratiklerini rahatça yaşamaları için fırsat verir. Bu ayrıcalıklara sahip olan erkekler ise hegemonik erkekliği sürekli yeniden üreterek toplum içerisindeki eşitsiz konuma hizmet etmektedirler.

“Hegemonik erkeklik tartışmaları farklı erkek grupları arasındaki iktidar/üstünlük mücadelelerini anlamayı olanaklı kıldığı kadar bu iktidar gruplarının nasıl oluştuğunu anlamayı da hedefler. Farklı erkeklik stratejileri arasındaki hegemonik mücadele temelini zorla boyun eğdirmekten çok, ikna ile onaylatılan bir iktidar meselesi olduğu özellikle vurgulanır. Bunun için, örneğin, farklı işlerin nasıl erkek işi ya da kadın işi olarak tanımlandığına ve bunun nasıl cinsiyet hiyerarşileri ve iktidar örüntüleri haline dönüştüğüne dikkat çekilir. Erkek egemenliğinin devlet eliyle pekiştirilmesi, örneğin eşcinselliğin suç sayılarak baskı ve yasaklamaya maruz kalması gibi uygulamalar, yani patriarkal kurumsal destekler aracılığıyla sağlanan eril iktidarın bu kavram aracılığıyla daha görünür hale geleceği iddia edilir” (Carrigan vd.aktaran Sancar, 2009:33).

Ancak özellikle günümüz toplumunda eril iktidarın bu tezahürleri sekteye uğramaktadır. Özellikle erkeklerin bu konudaki farkındalıklarının artmasıyla birlikte, kadınların toplum içindeki gelişen konumları, eşcinsel ve lezbiyenlerin kapalı kapılar ardında kalmama istekleri bunun en temel belirtileridir.

“Bugün, hegemonik erkekliğin kriz içinde olduğu tartışması sürüyor. Bu tartışma, son otuz yıl içerisinde cinsiyet düzeninde hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecine bağlı olarak hem kadın hem de gey ve lezbiyen hareketlerinin etkileriyle, erkeklik kavramının sorgulanmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Gey ve lezbiyen hareketleri, hegemonik erkekliğin temelini teşkil eden homofobik erkekliğin köklü bir sorgulanmasına yol açmıştır. Gey hareketleri, güçlülüğün sembolü olan heteroseksüelliği tehdit ederken, kadın hareketleri, roller dağılımındaki farklılaşmayla birlikte, kendilerini kül kedisi masalında olduğu gibi, erkeklerin “bencilliklerini okşayıcı aynalar” konumundan kurtarmalarına bağlı olarak cinsler arası ilişkilerdeki değişimlerin habercisi olmaya başlamışlardır” (Onur ve Koyuncu; 2004:35).

Bahsedilen bu sarsılma, hegemonik erkekliğin çözülmesine ve erkeklerin özgürleşmesine de fırsat verebilir. Burada kadınlardan, erkeklerin “bencilliklerini okşayıcı aynalar” olarak bahsedilmesi, erkekliğin yapılandırılması sürecinde kadının rolüne vurgu yapmak amacıyladır. Erkeği yetiştiren ve büyüten kişi olarak kadının toplumda istenen, beklenen ve yaşatılan erkeklik konumuna can alıcı bir yakınlığı vardır. Erkekliğin toplumsal cinsiyet algısıyla beslenerek geliştirilmesi ve gereken

“erkeklik” konumuna yükselmesi temelde sosyalizasyonla başlamaktadır. Erkeklik oluşumunda sosyalizasyon sürecinin etkisine gelecek olursak,

“sosyalizasyon modeli sekiz farklı noktada ele alınır. Birinci nokta, erkekler dünyası olarak toplumsal açıdan yapılandırılan ve kadınların dünyası olan iç dünyaya kıyasla daha olumlu sıfatlarla tanımlanan “dış dünya”nın varlığıdır. Bu dünyanın yarattığı modeller, güçlü, acı çekmeyen, ağlamayan ve daima rasyonel olan erkekliklerdir. İkinci nokta, emeğin toplumsal dağılımında, kadına, yeniden üretim alanında görev verilmesine ve erkeğin bundan faydalanmasına işaret eden “kullanma” kavramıyla açıklanır. Toplumsal işbölümünde, kadın, çocuk doğurma ve ev içi işlerine hapsedilmiştir. Bu alana dahil olmayan erkek, kadının emeğinden ve üretiminden, katkı sağlamadan faydalanır. Üçüncü husus, erkek sosyalizasyonunda, erkeğin kendisi ve duyguları hakkında konuşamamayı ifade eden “suskunluk” olarak betimlenir. Suskunluğa bağlı olarak gelişen dördüncü özellik ise “yalnızlık” olarak ifade edilir. Buna göre, erkekler sorunlarını tek başlarına çözmek zorunda olduklarını düşünürler, zira yalnızlık, “kadınsılıktan” arınmış, pozitif bir değer olarak algılanır. Yalnızlığa adanmışlık, aynı zamanda, sürekli bir terk edilme korkusuyla iç içedir. Duyguların ifade edilmesinin ve dışa vurumunun negatif davranışlar olarak tanımlandığı pota ise, erkeklik sosyalizasyonunun belirleyici beşinci hususu olan “rasyonellik”tir. Rasyonelliğin sonucunda oluşan “sürekli denetim pozisyonu”, altıncı husus olarak, erkekliğin toplumsal alanda belirleyici olan her noktada egemenlik kurma gereksinimine işaret eder. Bu egemenlik kurma dürtüsü ise, erkekliğin sosyalizasyonundaki yedinci husus olan “şiddetin”, toplumsal sorunların çözümünde tercih edilen bir davranış biçimine bağlı olarak ortaya çıkmasıdır. Sekizinci nokta ise, erkeklik oluşumunda öne çıkan vücut ve beyin kopukluğunun sonucundaki “fizyolojik uzaklık” olarak ifade edilir” (Onur ve Koyuncu, 2004:38).

Bu sosyalizasyon sürecinde çocukla birebir temas halinde olan kadının konumu ise ayrı bir tartışma konusudur. Erkek ve kadın kimliklerinin kurulmasında sosyalizasyon sürecinin önemi ve bu açıdan erkeği yetiştiren, büyüten kişi olarak da kadının durumu ortadadır. Günümüzde çocuk bakımıyla annelerin ilgilendiği, okullarda bile kadın öğretmenlerin tercih edildiği aşikârdır. Belirtmek gerekir ki, gerçekleşen bu sosyalizasyon sürecinde erkek çocuğu kız çocuğuna göre daha dezavantajlı bir konumdadır. Yetiştirilme süreci boyunca bir kadın hakimiyetinde olan erkek, çocukluk sonrasında kadına karşı nasıl bir mesafe alacağı konusunda bocalar. Artık yetişkin bir erkek olan kişi, kendisi için yeni olan ve toplumun beklentileri adına biçilen rolleri üstlenmek durumundadır. Bu rollerin bir an önce

benimsenmesi kendi hemcinsleri arasında da kendini bir an önce var etmesi anlamına gelir.¹

Toplumsal cinsiyet algısı temelinde erkekliğin ya da kadınlığın daha doğmadan belirlenen ve kişilere verilen kalıplar olması ve bu kalıplar çevresinde de sosyalizasyon sürecinin gerçekleşmesi sonucunda, kişinin bu kimlikleri sorgulaması zordur. Kadın ve erkek arasındaki farklılıkların biyolojik ve doğal olduğunun düşünülmesi ve sonrasında da buna inanılması sorgulanmayan bu durumun en besleyici kaynaklarından. Eşitsiz konumları açısından kadınların toplum içindeki bu durumlarını sorgulamaları daha erken bir tarihe denk gelirken erkekler için durum aynı değildir. Erkekler, kendi içlerinde bu kayırılmış durumlarından mağdur olsalar dahi bu konumlarının statik olduğu düşüncesiyle doludurlar. İşte bu düşünce erkek egemen toplumun erkeklere yaşattığı erkeklik krizlerinin bilincine varmayı geciktirmektedir.

Nasıl ki kadınların yaşamı belli toplumsal cinsiyet algılamalarıyla sınırlandırılmıştır, aynı şekilde erkeklerin de yaşamları bu tip sınırlandırmalarla doludur. Geçmişten bugüne yaşanan toplumlarda kadınların erkeklerden ne denli ve neden muzdarip oldukları ortadayken, erkeklerin erkeklerden ve erkeklikten ne denli muzdarip olduğu hala bir soru işaretidir. Burada kesin olan bir cevap vardır ki o da erkekleri mağdur eden, ezen kadınlar değil, uygulanması beklenen erkeklik rolleridir. Bir erkek, toplum içinde benimsetilen erkeklik değerlerinden ne denli sakınabilir ve en önemlisi bu sürekli yeniden üretilen kalıptan nasıl kendini sıyrabilir? Erkeklik, kazanılması kolay olmayan ve sürekli sınanan bir süreçtir. Bu sınama, esasında diğer erkeklerin yaptığı bir sınamadır ve en ufak bir boşluk bulunduğu anda kişiyi acımasız bir değerlendirme ve öteleme beklemektedir. İşte bu acımasız değerlendirme yüzünden toplum içinde var olan erkeğin erkini sorgulaması hele de ona karşı olması zorluklarla doludur.

“Ancak dayanılmaz acılara katlanarak bir kez erkek olmayı hak ettikten sonra da erkeğin “erkeklik”le işi bitmez. Bir tür “iğneli fiç” misali, taşıyıcısı olduğu iktidarı her daim hayata geçirmesi, hep yeniden üretmesi beklenir ondan. Bu, bir yönüyle

¹ Bunun tersi bir durumun gerçekleşmesi söz konusu olduğunda ise “ana kuzusu” olarak değerlendirilmek kaçınılmaz gibidir.

“İktidar”ın ona maruz kalanı değil, onu temsil edeni, “taşıyan”ı ezmesi durumudur ve formüle edilmesi Foucault’ya kökenlenir. İktidarın bireyler, gruplar ya da daha büyük oluşumlar tarafından sahip olunup, başkaları üzerinde kontrol, tahakküm, baskı ve otorite amacıyla kullanıldığı şeklindeki geleneksel görüşü yıkan Foucault için iktidar, insanların belli amaçlar doğrultusunda kazandığı, ele geçirdiği ya da yararlandığı bir “araç” değildir. İktidar zayıf ve bastırılmış kesimler kadar hakim ve güçlü kesimleri de kuşatır; dolayısıyla her iki kesim de eşitsiz ve hiyerarşik olan, ama hiçbir şekilde kendi kontrolleri altında olmayan iktidar ilişkileri içerisinde yer alırlar iktidarın, “üzerlerinde kullanıldığı insanlar kadar, onu kullanan insanları da tutsak almış... ona sahip olan ya da kullanan bireyle özdeşleştirilmeyecek, hiç kimsenin sahip olmadığı bir makine” olduğunu öne sürer” (Atay, 2004:24).

Erkeğin toplumdaki ayrıcalıklı konumunu çözümlmek adına patriyarka yapısını da anlayarak irdelemek gerekir. Geleneksel anlamda ataerkillik, akrabalık ilişkileri içerisinde yaşça en büyük erkeğin üstünlüğünü esas alan bir sistemdir. Ataerkillikte önemli olan kan bağı ve soydur.

“Klasik ataerkilliğin yeniden üretiminin anahtarı, aynı zamanda tarım toplumlarındaki köylülüğün yeniden üretimi ile de ilişkili olan atasoylu geniş hanenin işleyişinde yatar. Demografik ve öteki sınırlamalar üç kuşak atayerli hanenin sayısal varlığının azaltmış olsa da, bu hanenin güçlü bir kültürel ideali temsil ettiğine ilişkin hiç kuşku yoktur. En yaşlı erkeğin, daha genç erkekler de dahil, tüm aile bireyleri üzerinde otorite sahibi olmasını sağlayan ataerkil geniş ailenin ortaya çıkışının, ailenin devlete dahil edilerek denetlenmesi ve akrabalık temelli artı değer denetimi biçiminden vergiye dayalı olana geçiş ile bağlantılı olduğunu düşünmek, akla yakın görünüyor” (Kandiyoti, 2007:132).

Günümüzde klasik ataerkilliğin çözümlenmiş halini yaşamaktayız. Artık genç erkeklerin babalarından bağımsızlaşması söz konusudur. Klasik ataerkillikte geçerli olan yaşlı erkeğin genç olanlara, genç olanların yine kadınlara ve kaynananın geline hükmü günümüz toplumunda artık eskisi kadar geçerli görünmemektedir.

Ataerkillik ve İslam dini arasındaki ilişki de önemlidir. Bu ilişki çerçevesinde gelişen anlayışa göre erkeğin Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisi olmasından öte, bu ilişkinin değiştirilemezliği de burada ifade bulur.

“Öte yandan ataerkillik ve ataerkil silsile İslâm dininin kültürel temellerini oluşturuyor. Kuran erkeklere, erkekler için indirilmiştir ve kadınlara ancak olağanüstü durumlarda ve genellikle bağlı oldukları erkekler aracılığı ile hitap eder. Müslüman toplumlarda ataerkil silsile erkek soy çizgisini, gerek birinci dereceden (baba, büyükbaba, dede),

gerekse ikinci dereceden (erkek kardeşler, dayılar, kuzenler) olmak üzere önemle vurgularken, ataerkil sistem, bu erkek soy çizgisini mutlak otorite konumuna getirir. Her politik sistemde olduğu gibi, Müslüman toplumlarda da iktidarın organizasyonu, aile yapısına sembolik bir biçimde bağlanarak meşrulaştırılmıştır. Nitekim dünyanın her köşesinde babalık kavramının irdeleme biçimi, politik iradenin irdelenme biçiminden farklı düşünülmemektedir” (Saraçgil, 2005:13).

Ataerkilliğin, İslam dininin kültürel kodlarını da taşıdığına inanılmasından dolayı ataerkil çerçevenin kadın ve erkek arasında zaten olması gereken ilişki tipini temsil ettiğine inanılmaktadır. Bu durum tıpkı cinsiyet özelliklerinin biyolojik olarak verili olduğu düşünülerek, kadın ve erkek arasındaki bu ayrıcalıklı ilişkiyi oluşturduğu ve bu ilişkinin değişmezliğine olan inanca benzemektedir. İnanılan dinin kültürel kodlarıyla sözde harmanlanan ataerkilliğin de kadın ve erkek arasındaki değişmez ilişki biçimi olduğu düşünülmektedir.

“Ataerkillik varsayımına göre erkekler doğal yapılarının bir özelliği olarak daha akılcı ve güçlüdürler. Bu anlayışa göre erkekler yönetmek ve egemen olmak için yaratılmışlardır. Buradan erkeklerin siyasal alanı yani devleti temsil etmeye daha elverişli oldukları sonucuna varılır ve toplumsal sistemler ve bu rollerin belirlenmesi bu kurallara göre gerçekleşir. Bunun sonucu olarak erkekler gücü elde etmiş olduklarından kadınlar ikinci plana itilir. Ataerkillik; toplumda soyun aktarılması, mirasın devredilmesi ve ekonomik güce sahip olma ile çocuklar ve kadın üzerinde tam yetkiye sahip olma gibi temel görevlerin erkeklere verilmesi anlamına gelir. Ataerkil yaşam biçimi çoğu insan için alternatifi olmayan tek yaşam biçimi gibi algılanır olmuştur” (Demez, 2005:61).

Ataerkilliğin tek yaşam biçimi olarak algılanması farklı erkekliklerin oluşumuna engel değildir ancak bütün bu değişikliklere rağmen erkeğin kayırıldığı ataerkil toplum yapısında temel değişiklikler olmamaktadır. Ergun’un da belirttiği üzere toplum içerisindeki farklı erkeklikler temelinde ataerkillikte de farklılıklar oluşmaktadır ancak tüm bu farklılıklara rağmen değişmeyen, değiştirilmek istenmeyen tek şey, ataerkil toplum yapısıdır:

“İster Atatürkçü olsun, ister İslam’a odaklanmış olsun ya da ister postmodern, liberal, küreselleşme yanlısı olsun, tüm sesini duyurabilen kesimler, paylaştıkları erkek merkezli doğrultudan ayrılmıyorlar. Bana kalırsa ayrılmak istemiyorlar: Kadını kurgu durumuna getiren ve aile/devlet olgusuyla somutlaşan sistem, yine kadını kullanarak,

kılıktan kılığa sokarak, kendi söylemini ona yükleyerek, kılıf değiştiriyor ama varlığını sıkı sıkı koruyor” (2009:IV).

Belirtildiği gibi ataerkil anlayış, türlü farklılıklar da içerse esas olan erkek ve kadının otoriteryan ilişkisidir.

Ataerkillik; toplum içerisinde soyun sahibi, ekonomik gücün sahibi ve aile içerisinde de kadın ve çocukların sahibi olmak gibi temel görevleri erkeğe verir. Bu anlayışa göre, erkek sahip oldukları üzerinde tam yetkiye sahiptir.

“Ataerkillik kavramı açıklanmaya çalışılırken, ideolojik bir tanımlama olduğu vurgulanmakla birlikte, tanımlama, var olarak kabul edilen bir sistem üzerinden hareketle gerçekleştirilir. Yani ataerkillik tanım olarak bir varsayımdan ibarettir” (Demez, 2005:62).

Buradan yola çıkarak ataerkilliğin değiştirilemez bir sistem olmadığını daha rahat ifade edebiliriz. Ataerkillikten bahsederken Kandiyoti'nin literatürümüze kattığı “ataerkil pazarlık” (bargaining with patriarchy) kavramından da bahsetmek gerekir. Kandiyoti, kadınların toplumsal uyum ve direniş stratejileri üzerine odaklanan bir bakış açısı geliştirmek adına ataerkillik kavramından öteye gitmiş ve ataerkil pazarlık kavramına varmıştır. Buna göre;

“bütün egemenlik sistemlerinde olduğu gibi erkek egemenlik sistemlerinin de hem koruyucu, hem baskıcı öğeleri vardır ve bu sistemler içinde kadınların da kendi güç ve özerklikleri vardır. Dolayısıyla onları eziyormuş gibi görünen sistemlere kadınlar da erkekler kadar bağlı olabilir. Ancak “ataerkil pazarlık”lar birtakım karşılıklı beklentilerin yerine getirileceği varsayımına dayanır ve bu beklentilerin niteliği toplumdaki topluma değişebilir” (2007:15-16).

“Ataerkil pazarlık” kavramı, yeniden tanımlanabilen cinsiyet ilişkilerini barındırması itibarıyla çalışma açısından önemli bir kavramdır. Burada iki cinsiyetin de uzlaşması ve bilinçli ya da bilinçsiz rıza göstermesi esastır ancak durum ve konumlar karşı koyulamaz ve değiştirilemez değildir. “Ataerkil pazarlık” bizi genel bir ataerkillik kavramı yerine sınırları daha belirli daha dar tanımlı “ataerkil pazarlık”lara yönlendirir. Bu da çalışmalarda genele saplanmak yerine daha ayrıntılı bakış açısıyla farklı çözümler sunar. Çalışmada genel bir ataerkillik kavramına saplanmak yerine zamana, mekana, insan ilişkilerine bağlı olarak ortaya çıkan daha

farklı ve çeşitli ataerkillik biçimlerini saptayabilmek önemlidir. Bu açıdan Kandiyoti'nin getirdiği yaklaşım besleyici ve faydalı görünmektedir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, tezin konusu itibarıyla “ataerkil pazarlık” kavramı daha çok erkeklerin konumu ve durumu açısından değerlendirilecektir.

Erkeklik imgesi bir toplumdaki erkeğin, daha doğmadan şekillenen ve ölümüne kadar olan belirlenmiş konumunu ve yaşayışını konu almaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi günümüzün hâkim erkek imgesi, tarımla beraber, toplumların yerleşik hayata geçmesiyle şekillenmeye başlamıştır. Avcılık ve toplayıcılık dönemlerinde erkek toplayıcı, kadın ise bugünkü tanımıyla ev içi ilişkileri düzenleyen kişi konumundayken, tarımla beraber ev içi ilişkilerin dengesi değişmiş ve günümüzdeki erkeklik imgesinin oluşumuna dayanak oluşturmuştur. Bunun sonucu olarak da toplumlarda erkek soyu, erkek önderliği ön plana çıkmıştır. Ataerkillik, toplum içinde bir hiyerarşi sistemi oluşturmuştur. Yaşanan gelişmeler ve değişimler sonrasında toplumlarda erkek egemenliğine karşı tepkiler dile getirilmeye başlanmıştır. Bu tepkilerin genel sahibi kadınlardır. Kadınlar artık özgürleşme çabaları vermekte ve bu sistemin işleyişine tepki göstermektedir. Geçmişten günümüze kadınlar açısından ataerkillik birçok araştırmaya konu olmuş ve özellikle Türkiye için bu konuda çok kaliteli çalışmalar yayınlanmıştır. Kadınlar açısından bu özgürleşme çabaları ve bunun üzerine olan çalışmalar toplumda erkeğin konumunun daha farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesinin önünü açmıştır. Bu anlamda “Kadın Çalışmaları” alanı ortaya çıkmıştır. Ataerkillik, kadına dayattığı unsurlar açısından birçok kez değerlendirilmiştir ancak ataerkilliğin erkekle ilişkisi çoğu zaman bir ezber üzerinden kurulmaktadır. Bu açıdan toplumsal cinsiyet çalışmalarında erkeğin de toplumdaki konumunu, ataerkil toplumun yarattığı hâkimiyetin erkek üzerinde ne gibi etkileri olduğunu araştıran çalışmalara rastlayabilmek önemlidir. Bu tip çalışmalar, ataerkillik ve erkekler üzerinde kurulan bu ezberin bozulması ve olayların tek taraflı değerlendirilmemesi açısından sosyoloji literatürünün ana amacına hizmet eden çalışmaların gündeme gelmesinde öncülük etmiştir.

Erkeklerin ataerkil sistem karşısındaki durumlarına, bu sistemi nasıl inşa ettiklerine bir göz atıldığı zaman erkekliğin, bir iktidar analizini anlayıp çözümlenmeden anlaşılabilmesinin ne kadar zor olduğu görülebilir.

“Cinsiyet konumlarının bir iktidar analizi ile ilişkilendirilmesinde önemli bir düşünür olan Simone de Beauvoir, ünlü yapıtı *İkinci Cins*’te erkekliğin, kendi cinsiyetinden bahsetmeyip sürekli başkalarının –kadınların, çocukların, yabancıların, eşcinsellerin, siyahların, düşmanların, hainlerin, vb.- cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar konumu olduğunu söylemişti”(aktaran Sancar, 2009:16). “Buradan çıkararak, erkeklik, sürekli başka konumların “ne olduğu” hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışı kalan bir “iktidar konumu”dur” (Sancar, 2009:16).

Toplumsal cinsiyet çalışmalarında kadınların toplumda maruz kaldıkları eşitsiz konumdan bahsederken, kadınların kendi içlerindeki eşitsiz durumlarından da bahsedilmektedir. Bu durum erkekler için de geçerlidir. Erkeklerin toplumda, ailede baskın olmasının yanında diğer erkekler arasında avantajlı ya da dezavantajlı durumları vardır. Erkekler arasında bahsettiğimiz hakim iktidar konumları değişmektedir.

Toplumda her erkeğin iktidar derecesinin aynı olmadığı görülmektedir. Erkeğin iktidar sahibi olabilmesi için belli başlı özellikleri taşıması beklenmektedir. Aksi takdirde erkek, erkekler arasında acımasız alaylara ve dışlamalara maruz kalabilmektedir. Buradan da anlaşılabilceği gibi, erkeklik de tıpkı kadınlık gibi toplumla beraber şekillenen bir ruha sahiptir. Bu anlamda erkekliğin bir biyolojik temele dayandığı ve bu temelin de her erkek için aynı tip özellikler yarattığı tezi çürütülmüştür. İşte bu algının kırılması bize erkekliğin tek tip bir olgu olmadığını ve farklı erkeklik durumlarının olduğunu göstermektedir.

“Farklı erkeklikler arasındaki hiyerarşi, içirme-dışlama pratikleri, ittifak ya da çatışma dinamiklerinin oluşumunu anlamak, doğrudan “cinsiyet rejimi”nin inşasının gerçekleştiği bir *cinsiyetlen(dir)me* sürecini anlamak anlamına gelir. Yani, cinsiyet farklarını tanımlayan, anlamlandıran pratikleri ve farklı erkekliklerin nasıl oluştuğunu anlamak bize doğrudan toplumsal iktidar ilişkileri örüntüsünün oluşumunu göstereceği için önemlidir. Cinsiyet farklarının üretilmesine yol açan toplumsal pratikler farklı erkeklikler arasında iktidar ilişkilerinin de oluşumunu sağlar. Her bir erkeklik tarzı, diğer erkekliklerle olan çatışmaları içinde, cinsiyet farklarını inşa ederken cinsiyet

rejimini de inşa eder. Bu ilişkiler, basit erkeklik farkları ya da kültürel alanın fantezileri olarak değil, belli maddi pratikleri de içeren bir ilişkiler bütünü olarak gerçekleşir” (Sancar, 2009:42).

Burada önemli olan sadece farklı erkeklik durumlarının ve iktidar ilişkilerinin olduğunu tespit etmek değil, aynı zamanda bu durum ve ilişkilerin nasıl oluştuğunu da anlayabilmektir.

Toplumlarda iktidar ve toplumsal cinsiyetin ilişkisini anlamak için cinsiyete yüklenen anlamları kavramak yeterlidir. İktidar ilişkilerinin çözümlenmesi, cinsiyetin kişiye getirdiği özgürlük ve kısıtlamaları daha görünür bir şekilde ortaya koyar. Cinsiyete yüklenen norm, yasaklar ve “olması gereken” davranış tutumları, iktidar ile toplumsal cinsiyet ilişkisini açıkça ortaya serer. Toplumda cinsiyete dayalı, beklenen davranış modelleri, iktidarın yani hakim olanın istediği davranış modeliyle birebir örtüşmektedir. Beklenen erkek olma durumu sahip olunan iktidarla ilişkilidir. Toplum tarafından kabul edilen erkek, kadın üzerinde, güçsüz ya da beklenen tutumları gerçekleştiremeyen hemcinsi üzerinde ve ayrıca da kendi bedeni üzerinde iktidar sahibidir.

Erkekliğin toplumda nasıl kurgulandığının çözümlenmesi ataerkil cinsiyet rejiminin de nerden beslendiğini ortaya serer. Ataerkilliğin erkeklere yaşattığı toplumsal konuma karşı erkeklerin farkındalık yaratamaması da ataerkilliği ve bu yıkıcı iktidarı besleyen unsurlardandır. Eril kültürün hem besleyicisi hem ürünü hem de mağduru olarak erkekler adeta bir paradoksu oluşturur.

3. BÖLÜM

3.1. İHSAN OKTAY ANAR ve ROMANLARI

Romanlarını incelediğimiz İhsan Oktay Anar, 1960 yılında Yozgat'ta doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamlayan yazar, lise ve üniversite eğitimini İzmir'de tamamlamıştır. Lisans, master ve doktora öğrenimini Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde tamamlayan yazar, halen aynı üniversite ve bölümde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Yazar, 2009 Erdal Öz Edebiyat Ödülü'nün de sahibidir. Yazarın yayımlanan beş adet romanı vardır. Bunlar sırasıyla: Puslu Kıtalar Atlası, Kitab-ül Hiyel, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, Amat ve Suskunlar'dır.

İhsan Oktay Anar'ın kendine has bir yazma biçimi vardır. Öyle ki yazar, Semih Gümüş'le yaptığı röportajda da yazılarının bir yolu ve yöntemi olmadığını dolayısıyla metodik olmadığını ifade etmiştir (2011:19). Yazar, özellikle bu yönüyle yazılarında tüm özgünlüğünü ortaya koymuş ve her eserinde de bunu koruyarak yoluna devam etmiştir. Yazarın metinlerini ortaya koyarken kullandığı dil ise kendine has olarak değerlendirebileceğimiz bir başka özelliğidir. İhsan Oktay romanlarında Türkçe'nin zenginliğini Osmanlıca kelimelerle yoğurarak daha da zenginleştirdiği bir dil kullanmaktadır. Kullanılan bu dil, yazarın kendine has olmasının dışında, romanlarda da ustalıkla kullanılan hem yazarla hem de eserleriyle bir bütün halinde anılan özel bir dildir. İhsan Oktay, kullandığı bu özel dili içinde yetiştiği çevre tarafından kazandığını belirtmektedir.

“(…) Kelimelerin anlamları yanında etkileri de olduğunu, kime “eşek” kime “merkep” denileceğini biliyorlardı. Disipline verilen öğrencisinden hapse atılan kabadayısına kadar baskı altındaydılar ve hepsi ayaklarını yere sağlam basmak zorundaydı. Ağzlarından çıkacak bir tek söz bile onların kaderi olurdu. Bu yüzden yakın tarih dersinde kopya çekmek veya bıçak kullanmakta olduğu kadar, dilde de usta oldular. Hepsi dili “öttüren” adamlardı. Bir ölçüde onlar içinde yetiştim. Anlattığı dini hikâyeler

dinleyenleri ağlatınca keyiflenen babam, dayım Kocamustafapaşalı Arap İhsan'dan (İhsan Kömeç), İzmir-Basmane doğumlu eniştem Caner Savtur'dan, Huzur Santraç Kahvesi müdavimlerinden, Sivas Temeltepe Er Eğitim Tugayı Bando Takımı'nın sabık er trompetçisi, kolordu marşını üflemekle övünen, boş arsalarda futbol oynarken âni hareketlerinden dolayı Âni lakabıyla mukallab Kurtuluş Özlü'den öğrendiğim şeyler az değildir" (Gümüş, 2011:21).

Görüldüğü gibi, İhsan Oktay'ın kendi hayatıyla ilgili anlattıkları romanlarından bir kesit, bahsettiği kişiler de roman kahramanları gibidir. Yazar, tabii ki kendi kurgusunu oluşturarak meydana getirdiği eserlerinin en önemli çatisını yani dilini, içinde yetiştiği çevreden etkilenerek ve bunu ustalıkla kullanarak oluşturmaktadır.

İhsan Oktay, sadece kullandığı dil ile değil, karakterleri ve romanlarında kurguladığı dünyayla da sıra dışı bir romancıdır. Yazar; cinler, periler, padişahlar, paşalar gibi çoğu zaman masalın dünyasında karşılaşmaya alışık olduğumuz karakterleri roman dünyasına taşıyarak okurun karşısına çıkarır. Yazarın eserlerinde özellikle felsefe, müzik ve matematiğe göndermeler vardır. Bilinen felsefeci kimliğine bağlı olarak felsefeye yaptığı göndermeler okur açısından çok da sürpriz olmamaktadır. Müziğe yapılan göndermeler de yazarın ilgisine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. 'Öyle ki kendisiyle yapılan röportajda şimdiki imkanları ve akli otuz yıl önce olsaydı hayatını müziğe adanmış olacağını ifade etmiştir' (Gümüş, 2011:21).

Anar'ın romanlarındaki karakterlere gelince, bunlar alışık olduğumuz karakterlerden biraz daha farklı bir seyir gösterirler. Karakterler, çoğu zaman sıra dışı yetenek ve becerilere sahip kişilerden oluşmaktadır. Yazar, edebi alandaki özgünlüğünü burada da korumaktadır. Roman okurunun kendisiyle özdeşleştirmeye alıştığı iç dünyaların uzun uzun anlatımı yoktur Anar'ın romanlarında. Okur, karakterin aslında ne düşündüğünü çoğu zaman bilmez, karakterin yapıp ettikleriyle beraber onu tanır ve onun düşünce dünyasını da kendi çabasıyla oluşturur. Dolayısıyla karakterin iç dünyasının uzun uzun anlatıldığı romanların aksine Anar'ın romanlarında, okur onu anlamak uğruna aktif bir yapıya bürünür. Korat, yazarın romanlarındaki karakterlerin iç dünyasının okurla bu kadar az paylaşılmasının nedenini yazarın masal ve rivayet geleneğinin söz düzeniyle alakalı olmasında bulur. Ona göre Anar, 'karakterlerin eylem içinde dönüşen yanlarıyla ve bunların diğer

insanlara emsal teşkil etmesiyle alakalı olmaktan çok masal ve rivayet geleneğinin söz düzeniyle alakalıdır' (2011:24).

3.1.1. Puslu Kıtalar Atlası: Kayıp Erkekler Diyarı /Düş İçindeki Erkeklik

Puslu Kıtalar Atlası yazarın edebiyat hayatına kazandırdığı ilk romanıdır. Romanın ilk baskısı 1995 yılında gerçekleşmiştir. 238 sayfadan oluşan roman, yedi ana bölümden meydana gelmektedir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda yazar, diğer romanlarında da karşılaşacağımız Uzun İhsan Efendi'yle okuru tanıştırmaktadır. Bu romanda Uzun İhsan, bir düş görücüdür. Yaşanan olaylar onun düşlerinden damlamaktadır. Uzun İhsan, bahsettiğimiz gibi bir düş görücüdür ancak romandaki konumu net olarak belirtilmemiştir. Uzun İhsan isimli karakter, yaşanan dünya ve roman arası bir gerçekliğin içinde düşler görmektedir. Belki romanın gerçekliğinde, belki de romanın kendi düşsel ortamında yaratılan Bünyamin karakteri Uzun İhsan'ın oğludur. Romanın ana konusu, onun yaşadığı olaylar üzerinden kurgulanmaktadır. Bünyamin, aslında Puslu Kıtalar Atlası olduğu anlaşılan Dünya kitabını okumakta ve dünyanın iyilik ve kötülük çerçevesinde gelişen hallerine tanıklık etmektedir. Roman, sıradan bir kişilik olarak resmedilen Bünyamin'in benlik sorunu etrafında şekillenmektedir.

Romandaki olaylar, Bünyamin'in yeniçerilerle beraber sefere çıkmasıyla başlar. Vardapet karakteri sayesinde yeniçeri ocağına giren Bünyamin'in kaleden bir casusun kaçırılması sırasında yüzü tanınmayacak bir şekilde yaralanır. Kaçırma olayı sırasında casus elindeki parayı Bünyamin'e verir ve sonrasında Bünyamin'le Ebrehe isimli karakterin ilişkisi de bu para etrafında şekillenir. Roman, bunların dışında yazarın insanlardaki para hırsını gözler önüne sermesinin de romanıdır. Teşkilat-ı Hümayûn'un reisi olan Ebrehe karakterinde toplanan tüm paralar roman karakterinin hırsını ve açlığını örtmeye yetmez.

Puslu Kıtalar Atlası, Uzun İhsan Efendi'nin yani babasının bile düş mü yoksa gerçek mi olduğunu ayırt edemeyen Bünyamin'in Dünya kitabıyla her şeyden önce

kendini keşfetme yolculuğudur. Kitaptaki felsefi temele dayanarak anlatılan Bünyamin'in bu kendini keşfetme serüveni aslında tüm insanların yolculuğudur.

3.1.2. **Kitab-ül Hiyel: Hiyelkâr Erkeklik / İktidar Tutkunu Erkekler**

Yazarın ikinci romanı olan Kitab-ül Hiyel 1996'da yayımlanan ve üç ana bölümden oluşan 144 sayfalık bir romandır.

Kitab-ül Hiyel, en kısa tabiriyle üç hiyelkârın hayatına değinmektedir. Bu üç hiyelkârın yaşadıklarına bağlı olarak oluşturulan ana bölümlerden ilkinde, okuyucunun karşısına çıkan hiyelkâr Yâfes Çelebi'dir. Yâfes Çelebi bir tür icat tutkunudur. Yaptığı icatlarla kendini kanıtlamaya ve toplumda bunlarla saygı görmeye çalışan Çelebi'nin bu tutkusu hüsrarla sonuçlanmaktadır. Bu tutkunun canına mal olma ihtimalini yaşaması Çelebi'nin bu işlerden elini eteğini çekmesine yetmiştir.

Yâfes Çelebi'nin icatlardan elini eteğini çekmesi, kölesi olan Calûd'u hiyelden uzaklaştırmaya yetmemiştir. Romanda, ikinci bölümün konusunu oluşturan ve hırsıyla süslediği tutkusuyla hiyel ilmine bağlanan Calûd, bu ilme dair birçok şeyi efendisinden gizlice öğrenmiştir. Roman, bir arayış çerçevesinde gerçekleşmektedir. Kitap boyunca hiyelkârların ana amacını oluşturan bu arayış, devirdaimin sırrı olarak simgeleştirilen dünyanın sırrıdır. Hiyel ilmine tövbe eden Yâfes Çelebi tarafından bulunan bu sır aslında kölesi Calûd'a miras olarak bıraktığı bir sırdır ancak Calûd'un iktidar hırsından dolayı dönen gözleri ve zihni bunu fark edemeyecek kadar kördür.

Romanda üçüncü dönem hiyelkârı olarak okurun karşısına çıkan karakter, Üzeyir Bey'dir. Üzeyir Bey, Calûd'un hırslarıyla kaplanan ve mahvolan hayatını düzeltmek ve arzuladığı iktidara ulaşması amacıyla araç olarak kullanacağı yetimhaneden aldığı bir çocuktur. Calûd, iktidar amacına ulaşmak namına marazla yoğurduğu hırsını ve kötülüğünün tohumlarını Üzeyir Bey'in zihnine ekmek için çok fazla çaba sarfetmektedir. Ancak tam amacına ulaştığı anda romanda bahsedilen Davud karakterinin sabır taşının çatlaması sonucunda öldürülmüştür. Calûd karakteri de efendisi Yâfes Çelebi gibi hırsları çerçevesinde şekillenen hayatını yine bu uğurda kaybetmiştir. Arzulanan sonsuzluğun ve gücün ekseninde karakterler adeta bu eksen tarafından yutulmuş kaybolmuştur.

Yazarın ilk romanında değindiği para tutkusundan doğan iktidar arzusu, bu romanında da yine yerini korumuş sahip olunan bilgi sonrasında icat edilebilecek aletlerde aranmıştır.

3.1.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: Farklı Erkeklik Halleri

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, 1998 yılında yayımlanan yazarın üçüncü romanıdır. 245 sayfalık roman dokuz ana bölümden oluşmaktadır. Roman, birbiri ardına sıralanan hikâyelerden oluşur.

Romanda yer alan hikâyeler Ölüm ve Cezzar Dede isimli karakterlerin birbirlerine anlattıkları hikâyelerdir. Ölüm karakteri, bilinen Azrail meleğinin somutlaşmış halidir. Cezzar Dede ise Ölüm'ün hayat süresi dolduğu için canını alması gereken bir insandır. Ancak romanda Ölüm ve Cezzar Dede arasında yaşanan olaylar sonrasında bir anlaşma hali ortaya çıkmaktadır. Bu anlaşmaya göre, ikili karşılıklı hikâyeler anlatacak ve her hikaye sonrasında Cezzar Dede bir saatlik yaşama hakkına daha sahip olacaktır.

Romanda anlatılan her hikayenin ikili tarafından belirlenen ortak bir konusu vardır. Belirlenen konu etrafında hem Ölüm hem de Cezzar Dede hikaye anlatmaktadır. Belirlenen konu başlıkları romanın ana temasını oluşturmaktadır. Okur, bu konular çerçevesinde yazarın felsefeci kimliğiyle tekrar karşılaşmaktadır. Bu hikâyelerin konuları sırasıyla: korku, din, aşk, cennettir.

Her biri kendi içinde yeni karakterler de doğuran hikâyeler, bir yolculuk esnasında anlatılmaktadır. Romandaki bu yolculuğun temeli bir arayışa dayanmaktadır. Diğer romanlarında da karşılaştığımız ve okura çoğu zaman yazarın kendisi olduğu izlenimi veren Uzun İhsan karakteri, bu romanda da karşımıza çıkmaktadır. Uzun İhsan, Ölüm karakterinin asıl bulması ve canını alması gereken kişidir. Ancak Uzun İhsan'a her yaklaştığında karakter bir şekilde Ölüm'ün elinden kurtulmayı başarabilmektedir. İşte anlatılan bu hikâyeler de Uzun İhsan'ı arama yolculuğu sırasında anlatılan hikâyelerdir.

3.1.4. Amat: Ölümlü Erkeklik

Amat, yazarın ilk baskısı 2005 yılında yapılan 235 sayfalık dördüncü romanıdır. Roman, 247 yeniçerinin bulunduğu bir kalyonun uğursuz yolculuğunun hikâyesinden oluşmaktadır. Kalyon, Diyavol Paşa isimli karakter ve türlü mücadeleler sonrasında ikinci kaptan olabilen Kırbaç Süleyman karakterinin komutasında bir rota belirlemektedir.

Amat'ın rotası uğursuz bir rotadır. Bu rotanın oluşturucusu aslında şeytani özelliklere sahip olan Diyavol Paşa isimli karakterdir. Diyavol Paşa'nın çoğu zaman gemide kendi dışında alınmış kararlar gibi görülen ve tüm gemiyi felakete sürükleyen kararları organize eden bir rolü vardır. Kurgulanan bu karakter bunu yaparken gemideki tüm insanları olduğu gibi ana karakterlerden birisi olan Süleyman Reis'i yani Kırbaç Süleyman'ı da yok etme amacındadır. Bu uğurda kurguda Kırbaç Süleyman'ın zaaflarından faydalanılmaktadır. Kırbaç Süleyman, içinde ölüm korkusunu şiddetle taşıyan ve aynı şiddetle ölümsüzlüğün ve özünde sonsuzluğun sırrına hakim olmak isteyen kişidir. Sonsuzlukla şekillenen ve aslında içinde iktidar arzusundan başka bir şeye yer olmayan bu istek, Kırbaç Süleyman'ın ölümle daha çabuk karşı karşıya gelmesinde rol oynamaktadır.

Amat isimli gemiyi inşa eden Nuh isimli karakter de roman kurgusunun bir diğer önemli karakteridir. Nuh karakterinin bir diğer adı Deli Marangoz'dur. Deli Marangoz'un geminin kaptanı Diyavol Paşa'yla bir ast üst ilişkisi vardır. Nuh Usta, Diyavol Paşa'nın hizmetlisi konumundadır ve gemide karşılıklı ilişkileri çok fazla dile getirilmese de aralarındaki bu ilişki okur tarafından hissedilmektedir. Zira Nuh Usta, Diyavol Paşa'nın kötülükleri karşısında onun emirleriyle destekçi konumundadır.

Üç direkli, iki güverteli bu gemi, içinde bulunan gemicilerin canlı olarak girdikleri ancak sonunda tabutları haline gelen bir mekandır. Yaşanan türlü olaylar ve günahlar çerçevesinde gelişen geminin rotası sonucunda tüm roman karakterleri ölümle karşı karşıya kalır.

3.1.5. Suskunlar

Suskunlar, İhsan Oktay Anar'ın 2007 yılında yayımlanan beşinci ve son romanıdır. Roman 269 sayfadan oluşmaktadır.

Roman, ismini kitapta bahsedilen bir mezarlıktan almaktadır. Romanda yer alan Dâvut, Asım ve Cüce karakterlerinin Neva isimli kadına aşık olmaları sebebiyle seri cinayetler işlenmekte ve roman kurgusu da bu cinayetler üzerine kurulmaktadır. Asım isimli karakter, ilerleyen sayfalarda Cüce karakteri olduğu anlaşılan kölesi tarafından öldürülen ve roman boyunca da hayaletiyle var olan bir karakterdir. Cüce karakteri ise Hacı ya da Pereveli İskender olarak bahsedilen ve aslında Venedik'ten esir olarak getirilen bir çembalo ustasıdır. Dâvut karakteri ise musikiyle alakalı bir aileden gelen ve kendisi de bir fasıl heyetinde çalan bir müzisyendir. Bu üç karakterin ortak noktaları görüldüğü gibi her üçünün de Neva isimli kadına aşık olmaları ve müzikle uğraşmalarıdır. Musiki ve Mevlevi kültürü izleğinde gelişen bu romanda yazarın diğer romanlarının aksine aşk önemli bir yere sahiptir.

Romanda her biri musikiyle alakalı olan pek çok karakter bulunmaktadır. Bu karakterlerin yolu gerek cinayet gerekse iyilik ve kötülük arasındaki savaş nedeniyle sürekli kesişmektedir. Romanda işlenen cinayetler, musiki camiasında usta olan içlerinde romanın ana karakterlerinden olan Eflâtun'un da bulunduğu altı üstadın yok edilmesi amacıyla işlenmektedir. Bu amaca hizmet eden anlayış, romanda anlatılan "Hayat Nefesi"ne kavuşabilmektir. Kurguda bahsedilen "Hayat Nefesi"ni dinleyen kişi aynı zamanda ölümsüz de olabilmektedir. Cinayetleri işleyen ve musikinin yedi üstadından biri olan Cüce isimli karakterin tüm çabası "Hayat Nefesi"ne sahip olabilmektir. Roman kurgusu bu amaç doğrultusunda şekillenerek olaylar bu çerçevede oluşmaktadır.

3.2. ROMANLARDAKİ ERKEKLİKLERİN GÖRÜNÜMÜ / OLUŞUMU

3.2.1. PUSLU KITALAR ATLASI²

Puslu Kıtalar Atlası, yazarın ilk romanıdır. Tarihi motiflerin diğer romanlarda da olduğu gibi ustalıkla işlendiği bu romanda da erkek karakterlere ve bunların arayışları çerçevesinde kesişen yollarına tanık oluruz.

“*Puslu Kıtalar Atlası*’na genel olarak baktığımızda eserin aslında tipik bir iyilik-kötülük, hiçbir kavramlarının çerçevesine oturduğunu görürüz. Dünya kitabını (Puslu Kıtalar Atlası) okuyan Bünyamin’in hayatın iyi ve kötü yönlerine tanık olması ve romanın bütününe hâkim “uyku” halini böyle okumamız mümkün ki, Doğu toplumlarının zihninde ve imgeleminde halihazırda bulunan ve geleneğin bütün başyapıtlarında şu ya da bu şekilde yer alan derin bir karamsarlık ve hikmeti de görüyoruz: *Dünya bir masaldır*. Ama bu masal dünyasında öğrenecek çok şey vardır. Dünya hayatını anlamak, dünyayı iyi okumakla mümkündür. Dünya kitabı (Puslu Kıtalar Atlası) da bunun için yazılmıştır” (Çetin, 2011:50).

Puslu Kıtalar Atlası’nda yazarın diğer romanlarında olduğu gibi kurgulanan erkek karakterlerin çözümlenmesi esastır. Buna göre, gür sesli bir denizci olarak kurgulanan Arap İhsan karakterinin erkeklığe yönelik küfürler etmesi önemlidir:

“Arap İhsan’ın Karaköy önünden geçerken savurmayı adet edindiği, gümrükçübaşının erkeklığine yönelik küfürler kuleden işitilmemiş olamazdı.” (Puslu Kıtalar Atlası: 14-15)

Arap İhsan’ın erkeklığe yönelik küfürler savurması, ataerkil değerlerle yoğrulan bilindik erkek tipinin dışında bir erkek olmadığını bize göstermektedir. “Öfkeli ve yoksul kalabalıklar”ın paylaştıkları, ya homoseksüel ya da kadın olma korkusunun, öfkelerinden ve yoksulluklarından daha güçlü olduğu, eşcinsellik aşağılandırıldığında rahatlamalarından bellidir. Erkek dil(ler)inde küfürler genellikle cinsel içerikli, kadınları ve eşcinselleri hedefleyen sözcüklerdir. Erkekler bu sözleri, hakaret olduğunu bildiklerinden, “katharsis” için, erkek olduklarını anımsamak ve buna kendilerini inandırmak için kullanırlar” (Ergun, 2009:156).

² ANAR, İhsan Oktay, (2009), Puslu Kıtalar Atlası, İstanbul: İletişim Yayınları. Metin içerisinde romandan yapılan alıntılar romanın ismi ve sayfa numarasıyla belirtilecektir.

Burada Arap İhsan'ın yaptığı, gümrükçübaşına küfürler yağdırarak kendi erkekliğini tesis etmektir.

Roman karakterlerinden Kubelik'in insan vücudunu tanımak keşfedebilmek ve bir teşrih yani anatomi atlası oluşturabilmek gibi bir amacı vardır. Bu amaçla saraydan denize atılan cesetlerin takibini yaparak, eğer şansı yaver gider de bulabilirse kadvraları incelemektedir. Kadavrayı incelerken kemik ve kaslara verdiği isimler Kubelik'in güç kavramını nasıl şekillendirdiğine örnek olması açısından anlamlıdır:

“Kemiklere kabadayların, kaslara meyhanecilerin adlarını veriyor, gülamlar ve köçeklere ise damarlar ve bağdokular kalıyordu. Büyük bir vefâkarlık örneği göstererek, kulağın içinde bulduğu ve üzeniyi andıran kemiğe kendisini özgürlüğe kavuşturan Venedik balyosunun adını verdi.” (Puslu Kıtalar Atlası: 27)

Burada, bedenın hiyerarşileştirilmesi açıkça gözlenebilir. Görüldüğü gibi kemiklere kabadayların isimleri, kaslara onlardan daha alt bir toplumsal konuma sahip meyhanecilerin isimleri, damar ve bağdokulara ise gülam ve köçeklerin ismini vermektedir. Buradaki algıya göre kabadayı, en az bir kemik kadar serttir ya da sert olmalıdır o bakımdan kemiklere kabadayların isimlerinin verilmesinde bir sıkıntı yoktur. Kaslara ise yine toplumsal manada, özellikle erkeklerin kullanım mekanlarının sahibi olması sebebiyle faydalı bir konumda olan meyhanecilerin isimleri verilmektedir. Damar ve bağdokular ise toplumsal algı çerçevesinde hiyerarşi sıralamasının daha alt konumlarında yer alan gülam ve köçeklerin isimlerini almaktadır. Metinde, erkeklerin sahip olabildiği hiyerarşi temelinde bir algı ve sıralama mevcuttur.

Romanda da kurgulandığı gibi Osmanlı toplum yapısında erkek mekanları önemlidir. Sadece erkeklerin yani tam anlamıyla erkeklerin mekanı halinde tasavvur edilen bu mekanlarda kadın yoktur belki ama kadınlaştırılmış erkekler mevcuttur:

“Gün batmak üzereyken Kefeli'nin meyhanesi tacirler, kâtipler, çelebiler, elçilik memurları, yeniçeriler, kalyoncular ve ayaktakımıyla tıklım tıklım dolmuştu. Misket, Bozcaada, Ankona ve Edremit şarapları devasa kaplardan damacanalara ve ardından sürahilere aktarılıyor, sürahilerden kadehlere döküldükten sonra ehlikeyfin midesinde konaklayıp bedenlere yayılarak ruhları tutuşturuyordu. Meyhanenin miçoları ve paluze

tenli gülamlar keyif erbabının tütün çubuklarını adeta gönüllerine düşürdükleri ateşle yakıyorlar, çimdik ve parmaklara aldırmaksızın sakilik yapıyorlardı.” (Puslu Kıtalar Atlası: 32-33)

Burada hiyerarşi konumunda alt grupta bulunan gülamların diğer erkekler tarafından kadınlaştırılarak nasıl tacize uğradığına şahit olmaktadır.

Romanın ana karakterlerinden Bünyamin, lağımcı olarak görevini yapan bir yeniçeri askeridir. Zülfıyar isimli casusu kaçırmak için yaptıkları kazıda düşmanlar tarafından fark edilmeleri sonucu uğradığı saldırıda yüzünü kaybeden Bünyamin için diğer erkeklerin tesellisi ilginçtir:

“Sofya’ya girdikleri gün bir ayna bulabildi ve soğukta tenine yapışan örme zırhın yüzünü ne hale getirdiğini gördü. Dudağı, yanakları, alnı ve şakaklarından et parçalarının kopması sonucu, adeta bir gulyabani çehresi kazanmıştı. Sağ göz kapağının yarısı yoktu ve bu eksiklik onun daha sonra uyuyabilmesi için gözünün üzerine ıslak bir bez parçası koymasını gerektirecekti. Diğer yaralılar, aynaya bakıp bakıp ağlayan bu delikanlıya o kadar acıdılar ki, onu teselli etmek için adeta birbirleriyle yarıştılar. Anlattıklarına göre yiğit surati böyle olmalıydı, hele yalın kılınc bu suratla kefenin keferenin üzerine koştı mu, alimallah hepsi arkalarına bile bakmadan kaçarlardı. Bacağı kesilen bir yeniçeri ise, Kostantiniye’de bir cerrahın neşterle yüzleri kesip biçerek korkutucu bir çehreye dönüştürdüğünü, üstelik bu iş için utanmadan yedi filuri aldığını söylüyordu. Dediğine bakılırsa, Eğri kalesi surlarına ilk tırmananlar bu cerrahın eseri olan gulyabani çehrelerine sahipti. Fakat ne kadar dil döktülse de delikanlının ağlaması dinmedi. Yaralılarla birlikte Edirne’ye gönderildiğinde hâlâ ağlıyordu. Ayrıca yeni atlattığı zatürre onu iyice güçten düşürmüştü. Bacakları üzerinde zor duruyor ve sürekli öksürüyordu. Karargâhta, savaşamayacak durumda olduğu anlaşılan diğer eşkincilerle birlikte ona da ayarı düşük tam iki yüz akçe ihsan edildi.” (Puslu Kıtalar Atlası: 87-88)

Alıntıda erkeklik adına dikkati çeken özellikle iki nokta vardır. Birincisi diğer yeniçerilerin Bünyamin’i teselli etmek uğruna söyledikleri sözler diğeri ise sağlığında çok değerli ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olan yeniçerilerin savaşamayacak duruma geldiklerinde gördükleri muameledir. Buna göre, yüzünü kaybetmenin verdiği travmayı yaşayan Bünyamin bir yiğidin suratına sahip olabildiği için teselli bulmalıdır.

Puslu Kıtalar Atlası, yazarın diğer romanlarına benzer olarak birçok yönden bir erkek metni olma özelliği taşımaktadır. Romanda bahsedilen ana karakterlerin hemen hepsinin erkek olması bunun en temel örneğidir. Romanın ana karakterlerinden Büyük Efendi Ebrehe de içinde bulunduğu erkek toplumu içerisinde otoritesi olan ve hiyerarşik anlamda da en üst seviyede yerini alan bir karakter olarak kurgulanmıştır. Ancak diğer romanlara benzer başka bir yön olarak Ebrehe de hiyerarşik anlamda ayrıcalıklı bir yere sahip olmasına rağmen bir erkek adına beklenen toplumsal cinsiyet kalıplarıyla donatılmamıştır, bunun en temel nedeni Ebrehe'nin romanın sonunda öğrendiğimiz üzere erkek değil, ya erkekliğini kaybetmiş ya da zaten kadın olan bir karakter olduğu gerçeğidir:

“Dilenci ocağa doğru ilerleyince Büyük Efendi Ebrehe’yi gördü. Kara sarığı ve kızıl cübbesiyle yarasa misali biri olan bu kişi, odadaki mavi dumandan hiç etkilenmemişe benziyordu. Uzun parmakları ve nice zamandır kesmediği kirli tırnakları zaç yağıyla meşgul olmaktan sararmıştı. Çenesi küçüktü ve bir kadınınkini andıran teni o kadar saydamdı ki, şakaklarında, alnında ve ellerinin üstüne mavi damarlar görünüyordu. Gözleri iriydi ama kapkara gözbebekleri küçüktü. Yüzünde ve vücudunun diğer yerlerinde asit yaraları vardı. Köse olmasına rağmen çenesinde göze çarpan birkaç kıl, onun hükmedici bir görünüm kazanmasına yetiyordu. Karşısında süklüm püklüm duran dilenciye o bet, o dayanılmaz derecede çatlak sesiyle istediklerini bir bir söylerken, sesi, kokusu ve görünüşüyle yarattığı izlenim sonucu hemen hemen hiç kimse onun emirlerine kulak asmamaya cesaret edemezdi.” (Puslu Kıtalar Atlası: 102)

“Odadan gelen tiz ve çatlak sesi işittiğinde Hinzıryedi’nin kanı dondu. Ses o kadar bet, zerafetten o kadar yoksundu ki, adeta kadın sesiyle sübyan sesi arası bir şeydi.” (Puslu Kıtalar Atlası: 101)

Alıntılarda bahsedildiği üzere, Ebrehe beklenen otoriter erkek görüntüsünden uzakta kurgulanmıştır. Bir kadınınkini andıran saydam teni, köse olması, sesinin bir kadın ve bir sübyan sesi karışımı olması buna örnektir.

“Puslu Kıtalar Atlası’nda Teşkilat-ı Hümayûn’un reisi Ebrehe, romanda son derece itici bir görüntüyle tasvir edilmiştir. Bunun nedeni sahip olduğu gücün çirkinleştirici etkisidir. Anar’ın romanlarında kadın veya erkek, peşine kim düşerse düşün güç ve iktidar çirkinleştiricidir” (İnci, 2011:32).

“Büyük Efendi’nin sarığı, Hinzıryedi ipe asıldığı an düşmüştü. Saçları traşsızdı ve töre gereği bir tepe kâkülü bile bırakmamıştı. Bütün kanı çekilmiş, zaten saydam olan teni

böylece adeta camlaşmıştı; öyle ki, elinin incecik derisi altında neredeyse kemiklerini görmek bile mümkündü. Bünyamin, cesedin üzerindeki elbiseleri çıkarmaya devam ederken Ebrehe'nin başının, boyun kemiğinin kırılmasının bir sonucu olarak olağandışı bir şekilde arkaya oynamasının karşısında adamakıllı ürktü. İlk kez bir cesede dokunuyordu. Hele hele uçkuru çözüp donu çıkarınca taş kesildi. Cesedin apış arasında bir zıbık vardı ve meşin bağlarla kalçalara tutturulmuştu.” (Puslu Kıtalar Atlası: 219)

Ebrehe'nin asıl cinsel kimliğini romanın sonunda Bünyamin tarafından öğrenilene kadar Ebrehe sahip olduğu iktidarla birlikte erkek ifadeleri çerçevesinde kurgulanmıştır. Ancak, diğer karakterlerin de hiçbir zaman bilemeyeceği bu yüzden de erkek olarak düşündükleri Ebrehe karakteri beklenen erkek imgesinden uzaktadır. Burada ilginç olan bütün bunlara rağmen Ebrehe'nin otoritesinin sarsılmaması, aksine bu özellikleriyle diğer erkekler üzerinde daha da korkutucu bir izlenime sahip olmasıdır. Bu özelliklerinin diğer erkekler üzerindeki etkisinin daha da otorite yaratır bir özellikte olabilmesinin nedeni Ebrehe'nin içinde bulunduğu toplum içerisinde sahip olduğu konumudur. Zira hiyerarşi sıralamasında daha alt konumlarda olan bir erkeğin bu özelliklere sahip olması ve bunun neticesinde alay konusu olmaması kaçınılmaz gibidir. Bu açıdan bakıldığında erkekler ve kadınlar üzerine atfedilen ve toplumsal cinsiyet algıları temelinde oluşturulan özelliklerin ne kadar kaypak bir zemine işaret ettiği ortadadır. Bütün bunlara dayanarak, toplumsal cinsiyetin “öz” değil, rol ve erkekliğin de en büyük tiyatro olduğu çıkarsamasını yapabiliriz.

Ebrehe, elinde bulundurduğu güç vasıtasıyla diğer erkekler açısından hiyerarşik anlamda üst basamaklardadır. Bu güç imgesinin diğer erkekleri son derece etkilediği gözlenmektedir. Zira Ebrehe'nin belki de aslında kadın olduğundan birçok kadına has özellikler sergilemesi diğer erkekler tarafından sorgulanmamaktadır:

“Büyük Efendi bu kez,

-“Çalın bize bir oyun havası!” diye bağırdı.

Gayrete gelen çalgıcılar, afyoncuları bile uyandıracak kadar oynak bir köçekçe çalmaya başladıklarında Ebrehe ortaya fırlayarak raksetmeye başladı. Büyük Efendi o kadar ustaca, o kadar işveli dansediyordu ki, o ana dek yüzü gülmeyen Zülfıyar bile kadehini bir dikişte boşaltıp, “Heeeeyt!” diye bağırılmaya başladı. Sırtı aşağıya gelmek üzere Ebrehe sofradaki herkesin önünde teker teker eğilmeye başladığında akçeler ve altınlar âdet üzere tükürükle ıslatılıp alınına yapıştırılıyordu. Sıra Bünyamin'e geldiğinde, alışık

olmadığı rakımın etkisiyle delikanlı büyük bir tedbirsizlik yaptı. Çünkü vaktiyle Zülfiyar'ın ona verdiği o kara para, babasının atlasının sayfaları arasından kayıp, koynunda sakladığı akçelerin arasına karışmıştı. Bünyamin, Ebrehe'nin alnına yapıştırmak için akçe aramak üzere elini koynuna attığında bu paraya tesadüf etti. Bu kaygan ve soğuk parayı Büyük Efendi'nin alnına götürürken durumu fark etti. Ama iş isten geçmişti.” (Puslu Kıtalar Atlası: 170)

Romanda gece yarısı sokaklardaki halleri anlatmak üzere kurgulanan erkek grupları ilginçtir:

“Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerlerken, Kostantiniye uyanmadan az önce, yüzünde sayısız yara izinin altında sadece kendisinin bildiği bir kimlik taşıyan genç adam kentin tam ortasında amaçsızca dolaşıyordu. Onu önce kara hırsızlar gördü. Sırtlarında çalıntı eşya dolu torbaları, kemerlerinde binbir kapıyı açan maymuncuklarıyla işlerinden dönen bu adamlar, Tanrı'ya şükredip bir yandan da pîrleri Mirdesenk Sehpernebî'nin adını otuz dokuzluk tespihleriyle zikrederlerken onu şüpheli gözlerle süzdüler. Zihnini tarumar eden düşünceler nedeniyle o gece uyuyamayan delikanlıyı gören ikinci esnaf, cellat taifesiydi. Bellerinde asmaya, kesmeye, boğmaya mahsus kementler, baltalar, şifreler ve ipler taşıyan çıraklar, kalfalar ve cellatların bizzat kendileri, sekiz yüksek görevlinin o gece kesip tuzladıkları kellelerini bir çuvala koymuş, saraydan gelecek katırları bekliyorlardı. Horozlar ötmeye başladığında bu kez onu kulamparalar görmüştü. Fiili livata esnasında aletlerine sürecekleri yağın bulunduğu kutucukları zar gibi yerde yuvarlayıp barbut oynayan bu adamlar, delikanlıyı tepeden tırnağa süzdüler. Mahmutpaşa'da dolaştığı sırada, ağlayan gülen, takla atan, amuda kalkan, ağzı salyalı beli zincirli deliler tarafından farkedildiği zaman artık sabah ezanları okunuyordu. Mebunlar ve utanmaz oğlanlar ise binbir naz ve işveyle kırıtp göz süzdükleri gence davetkâr gözlerle ve edalarla bakıp ona ücretlerini fısıldadılar. (Puslu Kıtalar Atlası: 123-124)

Alıntıda bahsedilen erkek dünyası karanlık bir dünyadır. Bahsedilen zaman dilimi açısından yani sabaha karşı kurgulanmasından dolayı sadece erkeklerin bulunduğu/bulunabildiği mekan olarak sokağın tasarlanması önemlidir. Buna göre sokakta bulunan imgeler, erkeklerin karanlık dünyasına da bir işaret gibidir. Din, hırsızlık, şiddet içeren bir mesleğe sahip olan cellatlar, diğer erkekler üzerinde cinsel tahakküm kuran kulamparalar, mebunlar bütün bunlar erkeklerin girilmez dünyasında mevcuttur. Her biri toplum tarafından beklenen erkek tipi adına farklı bir yere işaret etmektedir. Din, erkeğin yaratıcıyla özdeşleştiği, onun bir simgesi olduğu

gerçeğine inanmasını sağlarken, aynı zamanda erkeğin güçlü olması gerekliliğini de sağlamaktadır. Hırsızlık, şiddet, cinayet gibi kavramlar da erkek dünyasının yabancı olduğu kavramlar değildir. Cinsellik de erkek dünyası açısından önemli bir yere işaret eder. Cinsel anlamda iktidarın geçerliliği heteroseksüel ilişki kurup, bunu başarıyla sonlandırmaktan geçer. Alıntıda bahsedilen cinsellikler ise beklenen heteroseksüel cinsellikten uzaktır, ancak her erkeğin hayatında da asla yaşanmayan bir konumda değildir.

Romanda, Kostantiniye’de devlet yönetiminde önemli mevkilerde olan paşalar, saray görevlileri gibi erkeklerin peş peşe öldürülmeleri ve bu olayların failinin padişahla girdiği diyalog ilginçtir:

“Günlerden bir gün, nihayet, bu cinayetlerin faili yakalandı. Konaklara veyalılara temizlik yapıp çamaşır yıkamak için gündelikle giden kadın kılığında bir Frenk casusuydu bu. Devrin padişahı, huzuruna getirilen casusun apış arasını yokladığında onun erkek olduğunu fark etti. Tuttuğu organı bırakmaksızın, aksine daha bir sıkıp gözdağı vererek sordu:

- “Bre melun! Avrat kılığında dolaşip onu bunu kahpece zehirleyeceğine ne diye yiğitler gibi kılıncınla döğüşmezsin? Bu yaptığım erkeklige sığar mı?”

Padişahın sığıttığı hayalarındaki acı nedeniyle yüzü şekilden şekile giren casus da ona şu şekilde cevap verdi:

- “Yüce padişahım. Yaptığım elbette ki erkeklige sığmaz. Ama bilgeliğe sığar.””
(Puslu Kıtalar Atlası:134)

Casus, erkeklik adına beklenmedik bir şekilde kadın kılığına girerek düşmanlarını zehirlemektedir. Kimi erkek için aşağılayıcı bir konum olan kadın kılığına girmek bu erkek için bir amaç etrafında şekillenmesi bakımından anlamlıdır. Padişahın erkekçe dövüşmemesi konusunda yaptığı eleştiriye ise casusun verdiği cevap önemlidir. Buna göre önemli olan erkeklik değil, bilgeliktir ve bu nedenle erkeklige sığmayan bu davranış bilgeliğe sığıması bakımından savunulmaktadır. Bu alıntı, Doğu-Batı dikotomisinin sembolizmi olarak da yorumlanabilir. Bilgelik yani akıl Batı’ya, kaba kuvvet, cesaret ve bunlar etrafında kurgulanan güçlü erkeklik Doğu’ya ait bir şekilde imgelenir. Doğu kültürleri Batı’yla birleştikçe ya da Batı’dan etkilendikçe hakim erkek kültürü zedelenmektedir.

“Cemil Meriç’in Batılılaşmayla birlikte yaşanan haysiyet kaybını bir kültürel efemineleşme hikâyesi olarak anlatması, Tanzimat’ın doğurduğu köksüzlüğü hemen her yerde “virilite” (erkeklik) kaybıyla, nazeninleşmeyle, hadım edilmeye özdeşleştirilmesi; kozmopolitliğin “efemine bilekler”inden, “kemiksiz, adalesiz salon züppeleri”nden söz etmesi, örneğin Nurullah Ataç’ı “hadımlar edebiyatının akıl hocası”, çöken bir cemiyetin “harem ağası” olarak eleştirmesi tesadüf değildir” (Gürbilek, 2007:56).

Görüldüğü gibi Batı’yı efemine olarak resmeden bu anlayış, Batı’yla herhangi bir teması da erkeklik etrafında şekillenen Doğu kültürünün tehlikeye girmesi olarak algılanmaktadır. Bu yaklaşımı Parla’nın çalışmasında da bulmak mümkündür. Buna göre Doğu kudretli erkek, Batı ise gizemini ve bilgeliğini kendi içinde saklı tutan ve keşfedilmeyi bekleyen bakiredir (2006: 20).

“Büyük Efendi’deki bu değişim belki de biraz onun aklından, biraz da, kendisini aşağılayan o çirkin, o küstah delikanlının, onun kirliliğünde yeşerttiği marazi bir duygudan kaynaklanıyordu. Bu duyguyu tanımlamak güçtü. Sevgiyle nefret arası bir şey, belki de her ikisiydi. Ama herhalde en doğrusu, insanoğlunun o güne kadar hissettiği bütün duyguların bir karışımı, bir çamuruydu. Zülfıyar’ın daha sonra ona söyledikleri, hayatını kurtaran bu delikanlıyı incelerken sezdiklerinin ne kadar doğru olduğunu gösterecekti. Yine de mesele, bu kez akılla değil duyguyla ilgiliydi. Gece yarısı gelecek olan delikanlıyı elkimya odasında beklerken Ebrehe, hissettiklerinin kadınlara özgü birtakım duygular olduğunu sezdi. Hayatını kurtardığı için bu gence şükran duyması gerekirken, aynı nedenden ötürü ondan nefret ediyordu. Küstahlık edip kendisini aşağıladığı için ondan nefret edeceği yerde, onu seviyordu.” (Puslu Kıtalar Atlası: 143)

Büyük Efendi olarak kurgulanan Ebrehe’nin cinsel kimliğinin karmaşıklığından daha önce de bahsetmiştik. Cinsel anlamda iki türlü duruma sahip olan Ebrehe ya yitirilmiş bir erkeklığe sahiptir ya da kadındır. Bunun cevabının tam olarak bilinemeyecek olması yazarın Ebrehe’yi kurgularken kadın ve erkeğe has olduğu düşünülen karışık imgelemleri bir arada kurgulamasına imkan vermektedir. Burada Ebrehe’nin ‘kadınlara özgü birtakım duygular’ hissetmesi iki şekilde değerlendirilebilir. Ya Ebrehe, erkek olarak kendisini kurgulayan, erk tutkusunu ancak erkek olabilmesiyle elde edebileceğini bilen bir kadındır ya da belirsiz cinsel kimliği çerçevesinde hem kadın hem de erkeğe ait olabileceği düşünülen his ve duygulara bir arada sahiptir.

“Bir an önce ‘işi bitirmek’ isteyen Zülfıyar, efendisini anlayamamıştı. Fakat kendisini dünyayla oynayacak kadar güçlü hissetmeye alışmış olan Ebrehe’nin amacı belki de, son derece rahatsız edici olan bu duygularının nedenlerini ortadan kaldırmaktı. Nasıl olsa henüz ‘vakit vardı’. Bunun için o güne dek dünyayla nasıl oynadıysa, bu küstah delikanlıyla da öyle oynamayı tasarlıyordu. Ona, sahip olduğu gücü hem göstermeli, hem de bunu bir yandan örtbas ederek göstermeye çalıştığı şeyin gölgesini büyütmeliydi. Delikanlı onun muhteşem gücünü görüp hayran olunca, Ebrehe’nin onu sevmesine neden olan küstahlığı ortadan kalkacak, Büyük Efendi’nin yüreğinde filizlenen duygu da böylece silinip gidecekti.” (Puslu Kıtalar Atlası: 143-144)

Bu alıntıyla beraber Ebrehe’nin ‘kadınlara özgü birtakım duygular’ hissetmesinden rahatsız olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu duygusunu yok edebilmek arzusuyla Ebrehe’nin yapacağı şey Bünyamin’i kendisine cazip gelen küstahlığından sıyrarak küçültmektir. Ebrehe, Bünyamin’i bu şekilde gözünden düşürerek, marazi olarak nitelendirdiği kadınlara özgü olabilecek ve güç sahipliğiyle bir arada olamayacak bu duygulara da bir son vermiş olacaktır.

Anlatıda Bünyamin’in küstahlığının ve buna olan cesaretinin nedenini bulmayı kafasına koyan Ebrehe bu amaçla Bünyamin’in gözünü boyamak adına planlar yapmaktadır:

“Esircinin daha o sabah Ebrehe’ye haber verdiği gibi, elinde ahu gözlü, kiraz dudaklı on bir Rus kızı vardı. Yemin billah ederek onları Tatarlardan 12.500 filuriye aldığını söylüyor, güzelliklerini ve zerafetlerini öve öve bitiremiyordu. Dediğine bakılırsa hepsinin de yaşları taş çatlasa on yediydi. Arkasından feryad ve figanlar, hıçkırık ve ağlama sesleri duyulan bir kapının anahtar deliğine gözünü dayayan esirci, sanki içeride cennet hurileri görüyormuş gibi yüzünü şekilden şekile sokuyor, aşk ve şehvetten yanıp tutuştuğunu dile getiren nidalarla müşterilerin aklını çelmeye çalışıyordu. (...) Odada gerçekten birbirlerinden güzel esirler vardı. Müşterilere cazip göstermek için ellerine kına yakılmış, ve onlara, buldukları izbeye hiç de uymayan ipekli elbiseler giydirilmişti. Ebrehe, Bünyamin’e kendi kadınının seçmesini söylediğinde delikanlı ne yapacağını şaşırды. Ancak onun duraksamasını dikkate almayan Ebrehe ne yapacağını çok iyi bildiğinden, istediği kızın elbiselerini esirciye çıkarttırıyor, yarası beresi olup olmadığına bakıyor, dişlerinin sağlamlığını denetleyip yaşını kestirmeye çalışıyordu. Bünyamin’in hâlâ duraksadığını görünce ona, o gece birlikte olacağı kadını derhal seçmesini, çünkü fazla vakitleri olmadığını tekrarladı. Kendisi en sonunda iri yarı ve al yanaklı bir kadında karar kıldığında, delikanlının için için ağlayan bir kıza baktığını

görünce, “Demek onu beğendin” dedi, “Ben olsam daha hareketli birini seçerdim. Ama zevkine saygı gösteriyorum.” (Puslu Kıtalar Atlası: 161-162)

Ebrehe'nin planının bir kadın etrafında şekillenmesi ilgi çekicidir. Yazarın diğer romanlarında da ezbere dayalı bir kurgu olarak şekillenen kadın burada da ortaya çıkmaktadır. Tıpkı Amat'ın baş figürünün sahip olduğu özelliklere şimdi de Ebrehe'nin Bünyamin için aldığı esir kızlarında da rastlanmaktadır.

Romanın bu bölümünde Ebrehe karakterinin cinsel kimliği daha da sorgulanır hale gelmektedir. İştirak ettikleri eğlencenin sonrasında esirciden alınan kızlarla olan beraberlik bu açıdan sorgulanmaktadır:

“Delikanlı mumu söndürdükten sonra kızın yanına gitti ve ona,

-“Merak etme” dedi, “Sana bir kötülük yapmayacağım. Mumu da benim yüzümü görmeyesin diye söndürdüm. Çünkü dayanamazsın, ben çok çirkinim”.

Kız ağlamasını kesmişti, ama kafesten sızan ışığın altında gözlerinin yaşlı olduğu belliydi. Bünyamin ona dokunmak istedi, ama bundan hemen vazgeçti. Bir süre, ikisi de susarak beklediler. Bu sırada, yan odadan sesler gelmeye başlamıştı. Ebrehe'nin altındaki cariye'nin zevk inlemeleriydi bunlar.” (Puslu Kıtalar Atlası, 171-172)

Cinsel kimliği sorgulanır bir durumda olan Ebrehe'nin toplumsal cinsiyet algısı temelinde beklenen ilişki türü olarak ifade bulan heteroseksüelliğe dayalı bir cinsellik yaşaması mümkün değildir. Bu açıdan düşünüldüğünde yaşanan ya lezbiyen bir ilişki türüdür ya da kimliksiz bir cinselliktir. “Ebrehe'nin altındaki cariye'nin zevk inlemeleri” Bünyamin'in kendi erkekliğiyle yüzleşmesi için bir araç niteliğindedir.

Ebrehe'nin Bünyamin'le ilişkisi ona karşı hissettiği karışık duygular etrafında şekillenmektedir:

“Zihni adeta duran Bünyamin kendini cendereye sıkışmış gibi hissediyordu. Sekteye uğrayan aklı, ona artık herhangi bir çare gösteremediğinden umutsuzluğu adamakıllı artmıştı. Bununla birlikte, yüreğinde, dün gecedeki beri hissettiği tuhaf bir duygu vardı. Aglaya aklından çıkmıyordu. Ebrehe'ye,

- “Evet, sana bir sorum var” dedi, “Dün satın aldığın iki esir kızdan biri, hani şu Aglaya nerede?” Ebrehe'nin suratı birdenbire asılıverdi. (Puslu Kıtalar Atlası: 184)

Burada Ebrehe'nin yüzünün asılması iki şeye bağlanabilir: Birincisi, Ebrehe'nin anlattıklarına Bünyamin'in ilgisiz kalması, ikincisi ise Bünyamin'i Aglaya'dan kıskanmasıdır. Bünyamin'i kıskanan Ebrehe belli ki korktuğu kaçındığı kadınsı duyguların esiri halindedir. Ebrehe ve Bünyamin ilişkisi ikircikli bir konumda hareket etmektedir:

“Amacı Ebrehe hakkında bilgi toplamaktı. Fakat Aglaya kafasından çıkacak gibi değildi. Delikanlı bu yüzden kendini şiir yazmaya verdi. Aruz vezniyle, aşkını dile getiren tam yedi şiir yazdı ve kalan günlerinde bu şiirleri, sevgi hariç her şeyden arıtıp yeniden ve yeniden kaleme aldı. Fakat ne yapıp etse bir heceyi uzatamıyor, feilun'dan failun'a geçemediği için vezni tutturamıyordu. Yılın yedinci dolunayından üç gün önce bu meseleyi halletmek için şiirinin bulunduğu torbayı açtığı anda kağıtların karıştırılmış olduğunu fark etti. Üstelik şiiri düzeltilmiş, mısraya bir elifin eklenmesiyle failun tutturulmuştu. Bünyamin bunu yapanın Ebrehe olduğunu hemen anladı. Ama şiirin üzerinde, çoktan kuruyan kıskançlık gözyaşlarını göremedi.” (Puslu Kıtalar Atlası: 198)

Güç tutkunu olan ve dilencilere karşı sahip olduğu erke dayanarak acımasızca uygulamalarda bulunan Ebrehe, söz konusu Bünyamin olduğunda daha farklı davranmaktadır. Metindeki söylemle Bünyamin'i kıskanarak ve gözyaşı dökerek kadınsılaştıran Ebrehe için Bünyamin özel bir yerdedir.

“Sen geceleri uyurken odana girdiğimde fark ettim. Evet, odana da girdim. Uyanmana imkân yoktu. Çünkü içtiğin kahvelerde sana derin bir uyku verecek eczalar vardı. Uyurken seni uzun uzun seyrettim. Yüzünün asıl halini düşledim. Babana benziyordun.

Sana karşı hissettiklerimi anlatmama imkan yok. Bir duygu, anlaşılmıyorsa, duygu değildir zaten. Seni ta baştan öldürebilir ve ‘parayı’ alabilirdim. Ama bunu yapmak istemedim. Çünkü nasıl olsa elimdeydin ve benim için neredeyse o para kadar değerliydin. Sanki kasıtlı olarak karşıma çıkarılmıştın. Bu yüzden seni yakından incelemek istedim. Böylece güçsüzlüğün ve silikliğin ne olduğunu öğrenme fırsatı buldum. Aynı zamanda gücün ve her türlü iktidar tutkusunun da ne kadar büyük bir erdemsizlik olduğunu da bu sayede gördüm. Hayatta kalabilmek için bizler kadar çaba göstermiyordun. Yokedilmeye belki çoktan razıydın. Senin amacın varlığını sürdürmek değil de sanki bambaşka bir şeydi. Sen bir şahittin. Evet, artık bundan eminim. Kesinlikle bir kahraman değildin. O küstahça sözlerini de sanki biri kulağıma fısıldıyor ve benimle adeta alay ediyordu. Sanki benim, onların ve herkesin başına gelen bütün şeyler senin görmen, öğrenmen içindi. Gücsüz biri olan sen, her çeşit iktidarın sahibi olan benim üzerimdeydin. Çünkü olaylara müdahale etmeden hepimizi gören, seyreden sendin. Seni ezdiğimizde ağlıyordun. Güçsüzlük belirtisi olarak yorumlanabilen bu şey

aslında senin yaşamındı. Oysa biz taşlar kadar güçlü, bir o kadar da cansızdık. Gücün kendisinin ölüm olduğunu da senden böylece öğrendim. Çünkü seni seyrettim. Ah! Keşke dünyayı da senin gibi seyredip, senin ona baktığın gibi bakabilseydim! Oysa ben ona bir güç malzemesi olarak bakıp onda kendi karanlığımı gördüm. Hayatım boyunca görebildiğim en iyi, en güzel şey sendin Bünyamin.” (Puslu Kıtalar Atlası, 216-217)

Ebrehe karakterinin iktidarı elinde tutmak amacıyla paraya olan düşkünlüğü romanın sonunda ne kadar güçsüz olduğunu fark etmesiyle cılızlaşmaktadır. Karakter “gücün kendisinin ölüm olduğunu” fark etmekte ve aslında romanın sonunda arzuladığı güce sahip olabilmektedir.

3.2.2. KİTAB-ÜL HİYEL³

Kitab-ül Hiyel isimli roman yazarın 1996’da yayınlanan ikinci romanıdır. Bu roman da yazarın diğer romanları gibi erkek dünyası üzerine kurulmuştur. Anlatıda kadınların net ve karakteristik bir var oluşları yoktur. Anlatı, üç ana erkek karakterin hikayesi üzerine kurulmakta ve yine erkek dünyasının kapılarını aralayan konumuyla, çalışma için önemli ip uçları sunmaktadır. Erkeklerin hayatındaki hırs faktörünün ne derece önemli olduğu çerçevesinde gelişen bu roman, aynı zamanda bu hırs tutkusu sebebiyle başlarına gelen olayları da içerir. Üç ayrı kuşağa ait olan bu erkeklerin dünyası bir amaç etrafında birleşmektedir. Bu amaç, hiyel ilmi karşısındaki heyecanlarıyla birlikte, hakimiyetlerini dünyaya ispatlayacak araçlar yapabilmektir.

Romanın ana karakterlerinden Yâfes Çelebi bir hiyelkârdır. Karakter başlangıçlardaki genç yaşına rağmen oldukça beceriklidir:

“Yâfes Çelebi, daha ter bıyıklı, ayva tüylü, paluze tenli bir delikanlı iken kılınç dövme sanatına heves etmiş ve bunun için demirciler çarşısında Zekeriya Ustanın elini öptükten sonra çıraklığa kabul edilmişti. Örsü, çekici ve körüğü usul vuran bir kudümcü gibi kullanmayı, kızgın demiri bir kadın gibi tavına getirmeyi, kılınç yumurtasını döverken efsunlu şarkıları uygun makamla okumayı, çeliğe öküz idrarında çifte su vermeyi ve kılınç tizapla parlatmayı orada öğrendi.” (Kitab-ül Hiyel: 10)

³ ANAR, İhsan Oktay, (2009), Kitab-ül Hiyel, İstanbul, İletişim Yayınları. Metin içerisinde romandan yapılan alıntılar romanın ismi ve sayfa numarasıyla belirtilecektir.

İleride de bahsedileceği üzere, yaşanan toplum tipinde erkeğin bir meslek edinmesi gerekir. Bu meslek edimi her şeyden önce erkeğin, beklenen erkek olma durumunu ispat edebilmesine yarar. Erkini bu şekilde biraz daha tamamlayan Yâfes Çelebi için de durum böyledir, belirtmek gerekir ki burada karakterin ‘kılgın demiri bir kadın gibi tavına getirme’ ifadesi ilgi çekicidir. Burada kılgın demir bir anlamda kadınla özdeşleştirilmiştir. Buna göre tıpkı kılgın demir gibi bir kadını da tavına getirmek bir erkeğin yapması/yapabilmesi gereken işlerdendir. Kılgın demir gibi kadına da nasıl yaklaşılacağına bilinmemesi tehlikeli bir yere işaret eder. Burada önemli olan bir erkeğin bunu bilerek hareket etmesi ve gerek demir gerek kadın olsun onu istediği şekilde sokmanın usulünce yapılmasıdır.

Yâfes Çelebi’nin kılınç dövme mahareti ustasını da geçerek diğer esnafın hatta esnaf şeyhinin bile dikkatini çekmektedir. Karakter bu başarısından dolayı diğer erkekler tarafından takdir edilmektedir:

“Olay tez zamanda duyulunca, istikbal vadeden bu genci esnaf şeyhi görmek istedi. Delikanlı ustasıyla gidip bu yaşlı adamın elini öptükten üç gün sonra, yiğitler, kethüdalar ve bizzat şeyh huzurunda gülbankı Allah Allah çekilip peştemalı beline bağlandı, gediği bağışlandı, esnaf sandığından akçesi verilerek dükkânı açıldı.” (Kitab-ül Hiyel:10)

Burada Osmanlı sınıf yapısının görünürlük kazandığını fark ederiz. Buna göre esnaf şeyhi diğer esnaflara göre en üst konumdadır.

“Her lonca ustalar, kalfalar, usta çıraklar ile sıradan çıraklardan oluşur, başlarında bir kâhya ile loncanın itibarından sorumlu yiğitbaşı bulunur ve bir şeyhin liderliğinde katı bir hiyerarşi içinde örgütlenirdi” (Lewis, 2009:137).

Yeni bir esnafın ilk işi gidip şeyhten onay alma gerekliliği olduğu için Yâfes Çelebi de gidip şeyhin elini öpmekte ve onandıktan sonra böylece esnaf olabilmektedir. Görüldüğü gibi tepeden tırnağa erkeklerin eylem ve merasimlerine kadar her şey erkeklik üzerine inşa edilmekte ve yeniden üretilmektedir. Bu onaylanma durumu, hem erkeğin bir iş yapabildiğinin hem de erkekliğinin ispatıdır. Osmanlı toplumunda “bir meslek icra etmek o kadar saygı değer bir görev olarak görülürdü ki tüm sultanlar bir zanaat öğrenmekle yükümlüydü” (Lewis, 2009:132). Tıpkı günümüz toplumlarında olduğu gibi o zaman ki toplum tipinde de erkeğin bir

meslek sahibi olması önemlidir. Bu konuda kendini ispatlayan ve erkeklığın birinci aşaması olan sünnet olma aşamasını tamamlamış olan erkek, artık evlilikle erkeklığın ikinci aşamasına geçebilir.

Ancak bu karakterin işini oldukça iyi yapması sayesinde kazandığı erk ve hayranlık durumu çok uzun sürmemektedir. Yazarın diğer romanlarında da sıkça karşılaştığımız üzere erkek, sahip olduğu gücü ve konumunu sabit kılmakta zorlanmaktadır.

Yaratılan bu erkek dünyası, ataerkil toplum yapısına uyumlu olarak değişikliklere karşı dirençlidir. Kontrolün çok güçlü olduğu bu toplum yapısında insanların alışkın olduğu herhangi bir şeyi değiştirmeye çalışmak, kişinin toplumdaki konumunu derinden sarsabilir. İşte Yâfes Çelebi'nin de alışılan türden farklı bir silah icat etmesi bu çeşit bir tepkiyle karşılanmıştır:

“Yâfes Çelebi kendisine emredileni yapar yapmaz, yattığı yerden şeyh, geleneksel usülleri bırakarak bu mertlikle bağdaşmaz kılıncı er meydanına sokan kalleş ustanın suratına okkalı bir tokat patlatıp gediğini iptal etti. Örf ve âdetlere karşı gelip zanaate bid'at getiren Yâfes Çelebi'nin peştemali belinden böylece çözüldü.” (Kitab-ül Hiyel: 11)

Osmanlı toplumunda bilindiği şekliyle tamamı erkeklerden oluşan esnaf topluluğu belli başlı kurallara uymak zorundadır.

“... lonca üyelerinin iş yerlerini ve araçlarını düzenleyen bir kanunlar manzumesi gelişmişti: Tüm ticaret, mesleki faaliyetler, işler; imtiyazlar ve tekel düzeni altında yürütülüyordu” (Lewis, 2009:136).

Anlaşıldığı üzere mesleki ve toplumsal örgütlenme erkek dışı en ufak bir sızıntıyı kabul edecek yapıda değildir.

Hiyerarşi sıralamasına bağlı olarak da gelişen bu denetim sonrasında Yâfes Çelebi iş anlamında kazandığı ayrıcalıklı konumunu bir anda kaybetmiştir. Geleneksel usüllerin istediği şekilde hareket etmeyen Yâfes Çelebi'nin bu işte birçok insandan daha başarılı olması, yaptığı işin simgesi peştemalini korumaya yetmemiştir. Önce yücelten çevre, şimdi de bunu elinden alarak, karakterin bu ayrıcalığını alaşağı etmektedir. Ayrıca bu alaşağı etme durumunun Çelebi'nin

peştemalinin çözülmesi aracılığıyla yapılması da bir diğer önemli konudur. Bilindiği üzere toplum içerisinde giyim kuşam önemli noktalara işaret etmektedir. Osmanlı toplum yapısında kişiler, giyimlerine göre hiyerarşik sınıflandırmalara ait olmaktadır. Peştamal simgesi de loncanın içinde olmanın kazandırdığı statüyü temsil etmektedir. Bu açıdan Yâfes Çelebi'nin peştemalinin çözülmesi toplumsal bir konumdan düşürüldüğüne de işaret eder.

Roman, zaman olarak Osmanlı döneminde III. Selim'in hanedanlığı sırasında başlamaktadır. O dönemdeki toplumsal olaylar da erkek karakterlerin dünyasına yansıtılmaktadır. Ele alınan metin, her şeyden önce bir roman olduğu için gerçekliği tam olarak yansıtması beklenemez elbette ama özellikle İhsan Oktay Anar'ın romanları üzerine düşünecek olursak, romanlar zaman açısından kaypak bir zeminde hareket etmektedir. Romanlarda genellikle Anar'ın yaptığı, tarihin kurmaca gerçekliğiyle okuyucuyu baş başa bırakmaktadır. Yazar, zamanın gerçekliğini romanında kurgulayarak harmanlar ve okura sunar.

Yazarın bu romanında da yeniçeri askerlerinden bahsedilmektedir. Yeniçeri askerleri Osmanlı döneminin zaman zaman kaderini değiştiren bir öneme sahiptir.

“Eğitimi bitiren her acemi oğlanı görevlendirildiği “orta” ya kaydedilir, numara ve ait olduğu ortanın simgesi dövme yapılarak koluna, bacağına ve muhtemelen de ruhuna işlenirdi. Bunu tehlike ve güçlüklerle dolu sefer yılları izlerdi. Sıradan asker için bile Osmanlı ordusundaki yaşam seviyesi Avrupa ölçülerine kıyasla gayet yüksekti. Silah arkadaşlığı ve yeniçeri olmanın saygınlığı, sorumlu görevlere atanmayanları bile yeterince tatmin ederdi. Yeniçeri Ocağı, ayrıca Hıristiyan kimliklerinden sıyrılmış bu devşirmelerin kendi kişisel çıkarlarını kollamalarına, zevk ve sefaya düşkünlüklerine – Osmanlı yaşamının iki önemli ögesi- paravan oluştururdu. Devlet genç yaşta askere almakla ve uzun süre türlü zorluklara göğüs germeyi öğreten bir askerî eğitim vermekle onların bu egoizmini kendi yararına kullanırdı. Amacın tek oluşu diğerini kardeş kabul etmesine engeldi. Önemli bir mevkiini kaybedince ardından pek üzülen olmazdı. Enderun'a alınan bir devşirmenin yaşamı ve ölümü üzerindeki hâkimiyet Osmanlı hanedanına aitti. Yeniçeriler öncelikle sultanın sonra da kendi ihtiraslarının kölesiydi” (Goodwin, 2008:41).

Yeniçeri askerlerinin o zamanki toplum yapısı içerisinde ne kadar ayrıcalıklı bir konuma sahip oldukları görülmektedir. Goodwin'in de bahsettiği üzere egoizmi devlet tarafından kullanılan yeniçeriler, ayrıcalıklı konumlarını kaybetme

tehlikelerine karşı her defasında bu durumu sorgulamakta gecikmemektedirler. Aşağıdaki alıntı da yeniçerilerin, onlara karşı olmasa bile onlara rağmen oluşturulan Nizam-ı Cedid askerlerini özellikle erkeklik simgelerini kullanarak nasıl aşağıladıklarına bir örnektir:

“Yâfes Çelebi, onbir akçe saydığı rakıyı akşama doğru yarılacağına meyhane demkeşlerle yavaş yavaş dolmaya başlamıştı. Bunların içinde dört Nizam-ı Cedid neferi de vardı ki, yaptıkları iş, yani yeniçerilerin uğrak yeri olan bir meyhaneye gelmeleri akıl alır gibi değildi. Üstelik onbirinci ortanın içeri girmesi an meselesiydi. Çünkü bilindiği gibi, o devirlerde yeniçeriler ile talimli askerler birbirlerinin can düşmanıydılar. Çok geçmeden beklenen oldu ve bellerinde çifte piştov, çifte yatağanla; yüzlerinden pislik, ellerinden kan, ağızlarından küfür akan yeniçeri güruhu içeri girdi. Talimlileri fark edince şaşırıldılar, ama onların ateşli silahları olmadığını görünce hemen hepsi haince sırttı. Başeskinin bir işaretiyle adamlardan biri kapıyı tuttu. Anlaşılan, talimli neferlerle kedi fareyle oynar gibi oynamak istiyorlardı. Kerevetlere çöküp rakılarını getirttiler. Böylece demlenirken bir yandan da efendimiz Sultan Selim-i Salis Han Hazretlerine olmadık küfürler ediyor ve onun kurduğu Nizam-ı Cedid’in tüm neferlerinin mebus olduğunu söylüyorlardı. Talimliler ise cevap vermeye cesaret edemiyor, hatta adamakıllı yıldıklarından mıdır, ara sıra tasdik edercesine başlarını sallıyorlardı. Ama bu tavırları para etmedi. Rakıyla şarabı karıştırıp içtiği için gazaba gelen bir yeniçeri piştovunu çekti, üstelik horozunu kaldırıp tetiği istignaya bile aldıktan sonra, silahı talimlilerden birinin kafasına dayadı ve ondan, bir mebus olduğunu, gerekirse buradaki herkese verebileceğini söylemesini istedi. Beti benzi atan zavallı ise son çare olarak yatağanına davrandıysa da yeniçeri tetiğe asılır asılmaz kanlar içinde yere yığılıverdi.” (Kitab-ül Hiyel: 14)

Ataerkilliğin cesur olma, yiğit olma, mert olma gibi gerekleriyle donatılan yeniçeri erkeklerinin bu gerekleri ne derece taşıyabildikleri bu alıntı çerçevesinde sorgulanabilmektedir. Hiyerarşideki konumlarını kaybetme korkusuyla bir başka hemcinsine düşman olabilen bu erkekler belki de tepeden tırnağa hırslarıyla donatıldıklarından sorunlarını yiğitlik ve mertlik gibi kavramlarla çözememektedirler. Karşıdaki askerlerin silahsız olduğunun anlaşılması ve sonrasındaki tavırları buna örnektir. Burada bahsedilmesi gereken bir diğer önemli konu da yeniçerilerin alaylı olarak adlandırılması ve Nizam-ı Cedid askerlerinin ise eğitilmiş yani mektepli olarak adlandırılmasıdır. Buna göre yeniçeriler askerliği, bunun için kişide bulunması gereken mertliği, yiğitliği, cesareti doğuştan kendilerinde barındırmakta ancak Nizam-ı Cedid askerleri için durum böyle olmamaktadır. Onlar

askerliğin ve dolayısıyla aslında temelde “erkek olma”nın gereklerini mektep sayesinde öğrenmektedirler. Bu açıdan bir alaylı-mektepli çatışması ortaya çıkmakta ve sonradan öğrenilen özellikler sebebiyle bu askerler yeniçeriler tarafından küçümsenebilmektedir. Mekteplilerin aslında sahip olmadıkları düşünülen bir şeyi sonradan öğrenerek sahip olmaları bir erkeklik hiyerarşisi oluşturmakta ve bu da çatışmaya yol açmaktadır.

Bu durum günümüz toplumlarında da özünde aynı mantıkla ama farklı olarak işlemektedir. Bilindiği gibi mektepli olan erkeğin sınıfsal konumlanışı erkeklik değerlerinden önce sahip olduğu sermayeyle ilişkili olarak şekillenmektedir. Oysa halktan, yani çoğunluktan olan erkeklerin sınıfsal konumlanışı her şeyden önce “erkek olma/olabilme” durumuna bağlı olarak gelişmektedir. Özellikle kas gücüne dayalı mesleklerle geçimini sürdüren erkekler için erkeklik değerlerine sahip olmak kendilerini gerçekleştirmek adına çok daha önemli olabilmektedir. Mektepli olmak ise her daim “kibar” sınıfa dahil olmak anlamına da geldiği için bu erkekler üst sınıfsal konumlarda yer alsalar bile bu statüye “erkek olma/olabilme” durumlarından taviz vererek ulaşmış oldukları düşüncesi vardır.

Karşıdaki askerleri mebnulukla (edilgin eş cinsel erkek) itham etmek ve bununla aşağılamak da erkeklerin kendi aralarındaki ilişkilerde bir başka sorunlu alana işaret eder. Cinsel anlamda iktidarsızlığın bile sorgulanamadığı bu dünyada, bir erkeğin mebn olduğunu ifadeye zorlanması, hali böyle olmasa bile sıkıntılıdır. Görüldüğü gibi yaratılan erkek dünyasında karşılıklı sorunlar öncelikle erkeğin “erkek olma/olabilme” durumuna saldırıyla çözülmektedir. Özellikle birbirine rakip erkeklerin sözlü sataşmalarıyla ilgili Delaney’in çalışmasında yaptığı alıntı ve bu çerçevedeki yorumları önemlidir.

“Türkiye’de ergen erkeklerin sözlü atışmaları hakkındaki ilginç yazılarında Dundes, Leach ve Özkök, “pasif bir anüse hücum eden aktif bir penis fikrinin uzun süredir Türk kültüründe hassas bir psikolojik oluşum sergilediği” sonucuna varıyorlar. Bu sözlü oyunda kurallardan biri, cevabın ilk kışkırtıcı sataşmayla uyaklı olmasıdır; cevap uygun olmalı, ilkinin kapsamahtır. “Kadın” pozisyonuna iktidar verir gibi görünse de, aslında kastettiği iktidar, kadını kuşatmak için gerekli olan güçtür:

En önemli amaçlardan biri, karşıdakini pasif, kadın rolüne zorlamaktır. Bu, rakibi, annesini ya da kızkardeşini iffetsiz bir cinsel nesne olarak tanımlayarak yapılabilir.

Erkek rakibin bu biçimde tanımlanması, ona itaatkâr bir anüs, karşıdaki atışmacının saldıran sözel fallusunu kabul etmek zorunda olan bir anüs verilmesi yoluyla olur... Atışma sürecinde becerilerin çoğu, fallik vuruşların savuşturulmasıyla ilgilidir; örneğin vuruşa hazırlanan penisi boşa çıkarmak ve vuran değil vurulan olmakla suçlamak gibi. Bu kod uyarınca genç çocuk akran grubu içinde penisinin kendisine meydan okuyabilecek herhangi bir rakibin anüsünü tehdit edebileceğini göstererek erkekçe konumunu korur ve pekiştirir. *Eşcinsel bir ilişkide aktif rol oynamak çok önemlidir; pasif role zorlanmak ise utanç verici ve aşağılayıcıdır.*

Bu atışmalarda (manilerde) cinsel nesnenin erkek ya da kadın olmasına bakılmaksızın özne aktif, saldırgan bir erkektir; bu da kültürel olarak değer verilen bir roldür. Değersizleştirilen rol kadının rolüdür, üstelik anüsle simgelenir” (aktaran Delaney, 2001: 72).

İngelenen bu erkek dünyasında erkekler arası ilişkiler karşılıklı hırs ve ölç alma, birbirini alt etme ve çoğunlukla da seksüel yengileri de içeren bir çerçevede gelişmektedir. Karakterlerden Yâfes Çelebi, Abuzer Beşe adlı yeniçeriye alt etmek için onun erkekliğini yok etme yöntemini seçmiştir:

“Yâfes Çelebi’nin verdiği cevap herkesi dehşet içinde bıraktı: Çünkü kırk güne kalmaz Deli Abuzer’in husyeleri, kamışı ve palabıyığı kuruyacak, adamcağız kadın oluverecekti. O gece ve diğer geceler meyhane sohbetlerinin baş konusu bu oldu. Sonraki günlerde demkeşlerin hemen hepsi, “Cin artık bir kez çarptı Abuzer Beşe’yi. Avrat olmasının eli kulağındadır” deyip, onun zıbık taktığını ve takma bıyıklarını güçlü bir zamkla dudağına yapıştırdığını ileri sürenlerin sözlerini sükûnetli karşılayacaklardı.” (Kitab-ül Hiyel:29)

Yâfes Çelebi’nin kendisini tophaneye aldırarak fakat sonrasında da bu iyiliğini yevmiyesinden sürekli pay isteyerek karşılıklı hale getiren Abuzer Beşe’den tam anlamıyla kurtulabilmesinin tek yolu onun erkekliğini öldürmektir. Yâfes Çelebi, Abuzer Beşe’nin erkekliğini öldürerek onu kadınlıştırmış ve böylece saf dışı bırakmıştır. Karakterin bunu yaparken diğer erkekleri de kendi erkini kabul etmeleri ve saygı duymaları konusunda uyarması da ilginçtir:

“Yâfes Çelebi, halının üzerine düşen şişeyi alıp kaldırarak kalabalığa gösterdi: “Ey ahali! Bu şişenin içinde bir cin var. Bundan sonra bana hürmet edecek ve oğullarınıza torunlarınıza bayramlarda elimi öptürteceksiniz. Ayrıca beni ‘çelebi’ diye çağıracaksınız. Yoksa bir dilek dilerim ve şişedeki cin istediğim adamı çarpar” deyip acıdan çok şaşkınlıktan dolayı yerde kıvranan Abuzer’i gösterdi. Yeniçeri, salyasını

sümüğünü tutamaz olmuş, kokulu fildişi tarakla her sabah özenle taradığı palabıyığı hamam lifi gibi dağılmıştı. Ahaliden bir kalyoncu Yâfes Çelebi'ye, "Ey merhametli ve hayırsever çelebi! Şişende böyle sadık bir cin olduktan sonra sana karada ve denizde ölüm yok." (Kitab-ül Hiyel:28-29)

Görüldüğü gibi Yâfes Çelebi hileyle de olsa diğer erkekler karşısında bir erk ve ayrıcalıklı bir konum elde etmiştir. Bu erk durumu diğer erkekler tarafından da hemen kanıksanmış ve söylemler değişmiştir. Söylemlerin bir anda erk sahibine göre değişebilir olması ataerkil toplum yapısının kırılma eğiliminin ve patriyarşinin ahlakının dayandığı kaypak zeminin bir göstergesidir. Burada Yâfes Çelebi'nin elinde olan ve diğer erkekleri bekleyen en büyük tehlike onların da kadınlaştırılmalarıdır.

Roman kahramanı Yâfes Çelebi, anlatı boyunca erk sahibi olabilmenin farklı yollarını bulmuştur. Tahayyül edilen toplum yaşamında en önemli şey erk sahipliğidir. Bu yüzden erkekler buna sahip olabilmek için her yolu denemekte bir sakınca görmezler. Ataerkil toplum yapısına çok benzer olarak geliştirilen bu anlatı etrafında Yâfes Çelebi'nin yeni gücü esirhaneden aldığı Calûd'tur:

"Neyse ki Petrus ellibeş altına bir başkasına satıldı ve Calûd mezata çıkarıldı. Tellallar, on dört yaşındaki bu köleyi öve öve bitiremiyorlardı. Bu yaşına rağmen dev gibiydi. Üstelik ta beş yıl önce buluşa ermişti. Satıcının biri bu iddiayı ispatlamak için Calûd'un belindeki peştemal çözünce, müşterilerden bir korku ve hayret nidası yükseldi. Çünkü kölenin maslahatı, insanın içine dehşet salacak kadar büyük, üstelik sünnetsizdi. Esircilerin ısrarı sonucu eliyle oğuşturup zekerini uyandırınca kalabalık, korku içinde bir iki adım gerileyiverdi. Tellallar bu yüzden esircilere ağız dolusu küfrettiler. Çünkü müşteriler köleden yılmışlardı. Böylece mezatta fiyatı yükselten pek çıkmadığı için Calûd, otuzbeş altına Yâfes Çelebi'ye satıldı. Râviyân-ı ahbar, Yâfes Çelebi'nin böylesine güçlü bir köle almakla başarısızlıklarının ve diğer yaşlılık alametlerinin onda yol açtığı güçsüzlük zannı ile o karanlık yeisin az da olsa hafiflediğini rivayet etmiştir. Öyle ki, Tamburlu kıraathaneye kölesiyle ilk kez geldiği gün, onun kendinden emin ve kurumlu halini görenler, ister demirden bir piştov olsun, ister etten ve kemikten dev gibi bir köle olsun, sahip olduğu bir güç kaynağının insanı nasıl değiştirebileceğini oracıkta anlamışlardı. Calûd, artık Yâfes Çelebi'nin gövdesinin bir parçasıydı. Onun iri pazuları, kalın bilekleri, geniş omuzları ve koskoca elleri aslında sahibine aitti. Gerçekten de, vereceği bir emirle kölesi, istediği herhangi birisinin kafasını derhal kırıverebilir, ya da kendisini sırtına alıp üç fersah koşabilirdi. Kısacası Calûd'un gücü artık onun gücüydü. Fakat sahip olduğu bu iktidar Yâfes Çelebi'nin düşgücünü elbette azdıracak, onu artık adamakıllı yoldan çıkaracaktı." (Kitab-ül Hiyel:48-49)

Esirhanede mezata çıkarılan Calûd, on dört yaşında dev gibi bir erkektir. Esir pazarında arzulanan şey güçlü, kuvvetli bir esir alma amacı olmasına rağmen Calûd diğer erkekler tarafından rağbet görmemiştir. Bunun en önemli nedeni Calûd'un sahip olduğu, büyüklüğüyle herkesi korkutarak hayrete düşüren penisidir. Burada ilgi çekici bir nokta vardır. Esirhanede alıcı konumda olan diğer erkekler için kendilerinden fiziksel anlamda daha güçlü bir erkek köle almak sorun teşkil etmemektedir. Çünkü sahip oldukları ayrıcalıklı konumlarını bu gücün üzerinde kullanabileceklerini bilmekte ve hatta bu fiziksel gücü zaten kendilerinin gücü olduğunu düşünmekte bir sakınca görmemektedirler. Ancak söz konusu güç, cinsellik olduğunda ise işte bu, diğer erkekler tarafından kabul görmemektedir. Calûd'un cinselliğinin bu derece güçlü, etkin olması köleye sahip olan erkeğin erkekliğini yıkıcı bir güç olarak tehdit etmektedir. Köleyi satın alsalar bile bu güce sahip olamayacaklarını bilmeleri ve bu anlamda kölenin karşısında sahiplik konumunu zedeleyen bir konumda olmaları Calûd'u tercih etmemelerinin temel sebeplerindendir.

Bütün bunların yanı sıra Yâfes Çelebi'nin Calûd'u tercih etmesinin nedeni, sahip olduğu fiziksel güç ve cinsel gücünün kendisi için sorun yaratmamasıdır. Yâfes Çelebi elinde bulundurduğu güç ile tutkunu olduğu iktidara ulaşabileceğini bilmekte ve bu açıdan Calûd'a karşı beklenen erkek tepkileri geliştirmemektedir.

“Havanın tükendiği bu ortamda taş çatlasa on dakika yaşayabileceğini hesapladığında kendisini Yunus Peygambere benzetti. İcad ettiği canavarın onu yuttuğunu, bu ejderin içinde öleceğini düşündü. Oysa onun, kendi benliğinin bir parçası olduğuna inanmıştı. Diğer icadları gibi, benliğinin bir parçası olan bir başka eseri gözünün önüne geldi: Bu, vaktiyle padişaha uysal bir kul olarak takdim etmeyi düşündüğü demirden bir müzik kutusuydu. Kutu açıldığında içinden, demirden bir gül goncası fırlıyor ve demir çanların çaldığı nağme bitene kadar goncanın demir yaprakları tek tek açılıyordu. Demir yapraklarını ateş altında teker teker dövüp birbirine menteşelerle raptettiği bu madeni gülün açmasını sağlayan şeyin ne olduğunu düşündü. Bu şey, *kuvvet* ya da *zor* idi. Demir çanlar da o nağmeyi kuvvet ile zoraki çalıyorlardı. Daha doğrusu, tabiatın kuvvetleri bu müzik kutusunda esir edilmişti. Bu esir kuvvetler, aynı zamanda kendilerine sahip olan kişinin, yani Yâfes Çelebi'nin kudreti ve iktidarıydı. Böylece o, kendisini on yıllardır mutsuz eden şeyin, benliğine hükmeden bu iktidar tutkusu olduğunu anladı. O güne dek kendisi için her şey bir iktidar kaynağıydı: Ateş, buhar makinasını çalıştıran; su, bir çarkı döndüren; toprak ise demir, altın, gümüş ve

elmaslarla dolu olan; rüzgâr da, değirmenleri döndüren bir kuvvetti. Kükürt, güherçile ve kömür ise, silahların temel gıdası olan bir güçtü. Hatta, üniformalı, silahlı ve fazla düşünmeyen insanlar da, onun gibilerin emrinde oldukları sürece, baş edilmesi zor bir kudretti. İşte iktidar susuzluğu çeken kendisi, Dünya'yı yıllardır bu güçlerin, cebirlerin ve kuvvetlerin toplamı olarak görmüş ve ona hâkim olmak istemişti. O, Dünya'daki bütün güçlerin ve fiilerin öznesi olmak peşinde koşmuş, böylece bir demir külçesini müzik kutusuna dönüştürdüğü gibi, Dünya'yı ve içindekileri de bir makinaya dönüştürmeye çalışmıştı. İşin acıklı yanı, kendisinin de bir makina olduğunu sanmış, ona durmadan yeni parçalar, çarklar, kasnaklar, somunlar, dişliler, bıçaklar, tabancalar, toplar ekleyerek sakatlığını telafi etmeye kalkmış, fakat bu koltuk değneklerinin gideremediği sakatlığı arttıkça artmıştı. "İktidar makinesi" dediği şey, yani onun öz varlığı, sonu gelmez isteklerle büyüdükçe tutkuları da devleşmiş, bu yüzden o, nefret ettiği zaafıların ortadan kaldırarak benliğindeki son insanca kırıntıları da yok etmişti. Oysa zayıflık denen şey hayat, iktidar ise ölüm değil miydi? O, tabiatın kuvvetlerine hükmetmeye çalışmış, ama aynı kuvvetler onu, yarattığı canavarın içinde kısırmışlardı. Havasızlıktan yüzünün morarmaya başladığı o anda, demirden olmayan, bu yüzden sevgiyle açan çiçeklerin o güzel kokusuyla yüklü bir soluğu ciğerlerine çekmek için neler verebileceğini düşündü. Varı yoğu iki yüz altındı. Ama o, bunun çok az olduğunu biliyordu. İkiyüzbin altın bile azdı. Sonunda, tertemiz bir soluk için para yerine canını verebileceğini düşündü. O anda hemen ölmenin bir yolunu aradı." (Kitab-ül Hiyel: 63-64)

İktidar tutkunu olmak romanda arka arkaya bahsedilen üç erkeğin de temel özelliğidir. Son karakter olarak imgelenen Üzeyir Bey'de biraz değişik bir hal olsa da, iktidar, her üç erkeğin de hayatını derinden etkilemektedir. Connell'in da belirttiği gibi iktidarın önemli bileşenlerinden biri güçtür. "Örgütlü şiddet araçlarının –silahlar ve savaş tekniği bilgisi- (...) neredeyse tamamen erkeklerin elinde olması rastlantısal değildir" (1998:151). Yâfes Çelebi'nin de arzusu icat ettiği silah türü araçlarla Dünya'ya hükmedebilmektir. Karakterin bu arzusu ölümle burun buruna geldiğinde başkalaşır. İktidarın ölümün ta kendisi olduğunu anlayan Yâfes Çelebi için artık tek değerli olan şey, birazdan elinden gideceğini düşündüğü hayattır.

Yâfes Çelebi'nin sonunu hazırlayan iktidar tutkusuyula icad ettiği araçlar kölesi Calûd için de iktidar ve hükmetme tutkusunun ilk basamağını oluşturur. Calûd'un fiziksel kurgusu, sahip olduğu cinsel iktidarla da birleşince erkeklik konumu açısından onu güçlü bir yere koymaktadır.

“Erkekliğin fiziksel anlamı, basit bir şey değildir. Boy pos ve şekli, tavır ve hareket alışkanlıklarını, belirli fiziksel becerilerin eksik kalmasını, kişinin kendi beden imajını, bunun öteki insanlara sunulmuş biçimini ve bu insanların buna karşılık verme biçimlerini, kişinin bedeninin çalışma ve cinsel ilişkilerdeki işleyiş biçimini içerir” (Connell, 1998: 122).

Calûd, Yâfes Çelebi’den farklı olarak onun kadar zeki değildir ancak fiziksel ve cinsel özellikleri beklenen erkeklik konumu açısından Yâfes Çelebi’den daha üst bir konumda kurgulanmıştır:

“Fehim Bey’in mahdumu Siyahî Haydar Çelebi, artık delikanlılık çağını çoktan geride bırakıp tam bir erkek olan ve Yüksek Kaldırım’ın bütün aşiftelerini kendine hayran eden Calûd’un hilyesini şöyle nakletmiştir: Ayaklarda, topuklarına basılmış birer yemeni. Baldırı gösterecek şekilde, dizlere kadar inen bir mor çakşır. Belde Cezayir şalı ve üstünde kalın bir kemer. Kemere sıkıştırılan bir çift dolu piştov. Üstüne, dantelalı bembeyaz bir Frenk gömleği. Yakada papyon. Sırta vurulmuş simli bir camadan. Kafaya bir bareta. Zeytinyağıyla taranmış ve baretanın kenarlarından taşan uzun, kıvrıkcık saçlar. Evet! Kanuni kadimi ayaklar altına alan uzun saçlar. Yâfes Çelebi’yi kızdıran ve üzen de bu olmuştu. Çünkü kendisi, atalarının âdeti üzere diğer herkes gibi ayda bir berbere gidip kafasını kazıtır, yalnızca tepede bir tutam saç bırakırdı. Bu yüzden eski kölesine uzun uzun dil döküp, onu kıvrıkcık ve uzun saçlarını kazıtmaya ikna etmek istedi. Ne var ki bukleli saçlarının kadınları deliye çevirdiğini bilen Calûd bu işe yanaşmayınca, efendisi ona, eğer dediğini yapmazsa ahrette iki elinin yakasında olacağını tekrar tekrar söyledi. Bu sözler elbette, pehlivan yapılı adamın bir kulağından girdi, ötekinden çıktı. Ancak kafası o kadar bulanmıştı ki, o gece adamakıllı içtikten sonra bütün kerhaneleri sabaha kadar dolaştı ve Yüksek Kaldırım’daki bütün aşifteleri sıradan geçirdi. Maslahatı bir türlü uyumak bilmiyor, altındaki iki kadın ardı ardına bayıldıktan sonra, İskender’in dölü, sırada bekleyen üçüncüsünün rahmini suluyordu. Bir süre geçtikten sonra bu artık kesesine yük olmaktan çıkmıştı. Çünkü iktidarına hayran olan kadınların hiçbiri ondan para almıyordu. Fakat bunların hiçbiri kâr etmiyor, çünkü o, zekerinin betini bereketini daha iyi görmek istiyordu: Dünyayı kendisine benzer çocuklarla dolduracaktı. Gitgide büyüyen, genişleyen ve çoğalan zürriyeti tıpkı onun gibi olacak, onun gibi düşünecek, onun gibi giyinecek, onun bildiklerini bilip bilmediklerini bilmeyecekti. Babalarına sadık birer evlat olarak, onun varlığının bir parçası, bedeninin bir uzantısı, eli kolu ayağı olacaklardı. Kendisi de onlara tabiatın yedi kuvvetini gösterip dünyayı hiyelle yönetmenin esrarını öğretecek, böylece iktidarı arttıkça artacaktı. Ancak bu arzusunu gerçekleştirme için evlenmesi gerekiyordu. Tam on kadını defalarca bayılıp çocuğunu uyutmayı başardığı bir gece, sağa sola görücüye gidip kendisini üç beş dilberle evlendirmesini rica etmek için Yâfes Çelebi’nin oda

kapısını açar açmaz, şaşkınlıktan gözleri yerinden uğradı: (...). (Kitab-ül Hiyel: 72-73-74)

Yazarın birçok kitabında yer alan diğer karakterleri gibi Calûd'un da iktidar tutkusu çok belirgindir. Calûd'un iktidarını kurma ve onu yayma durumu sahip olduğu güçlü cinsel kimliğiyle bağdaştırılmıştır. Karakter, erkekliğin en önemli gereklerinden birine, cinsel iktidara fazlasıyla sahip olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan romanın bu bölümünde cinsel iktidarını iktidar tutkusuyula birleştirerek daha da güçlenmek arzusu içerisinde olan Calûd bu amaçla bir erkeğin cinsel iktidarını topluma en açık şekilde kanıtlama yolu olan babalığı seçmiştir:

“Calûd, efendisinin ölümünden sonra tam on yıl boyunca tabiatın yedi kuvveti üzerinde düşünmüş ve dünyadaki iktidar konusunda bir nice sonuca varmıştı. Günler geceler boyunca durmadan kafa yormasındaki amaç, elbette ki devri daimin esrarını keşfetmektir. (...) Öyleyse yalnızca iş değil aynı zamanda kuvvet de üreten bu makina, yokluğun ta kendisinden iktidarı elde etmenin tek yoluydu. Eğer bir gün onu yapabilirse, tabiatın yedi kuvvetine artık ihtiyacı kalmayacak, sonsuz iktidar bu sayede onun olacaktı. İşte bu yüzden, yakında sahip olacağına inandığı gücü kullanmaya daha şimdiden hazırlanmalıydı. Her şeyden önce o koca maslahatını sıvazlayıp kaldırmalı, bu demir anahtarla kilitle kapıları açıp kendisine sadık bir nesli yeryüzüne salmalıydı. Çünkü sahip olacağı iktidarın bir parçası da hiç şüphesiz onun kendi zürriyeti olacaktı. Üstelik bu işi hiç vakit kaybetmeden becermeliydi.” (Kitab-ül Hiyel: 82-83)

Calûd'un, iktidarının bu şekilde güçlenip ölümsüz olduğuna inanması toplumsal tek tanrılı inançlarda beliren Tanrı algısıyla da alakalıdır. Bu inanç sisteminde Tanrı kuşkusuz en güçlü ve en üstündür. Tanrı'nın gücünün yeryüzündeki temsilcileri olduğu düşünülen erkekler, baba olabilmeleriyle de yaratıcı olma özelliğini kazanmaktadır. Baba olmak bir çeşit Tanrı'ya yaklaşma olduğundan, erkeklerin babalık konumuyla tutkunu oldukları iktidar konumları da artmakta ve katlanmaktadır.

“Erkeklerle atfedilen yaratıcılık ve hayat verme gücü, onları simgesel olarak Tanrı'ya yaklaştırırken, kadınlar tarafından sağlanan besleyici madde onları Tanrı tarafından yaratılanla, yani dünya ile eşleştirir. Diğer bir deyişle, cinsiyetin de kozmolojik bir boyutu vardır, tıpkı kozmolojinin cinsiyet boyutu olduğu gibi. “Baba” ve “anne” artık o kadar da basit, kendini ifade eden terimler değillerdi; çok daha geniş bir anlamlar sisteminden çıkarılan yaratılışa ilişkin inançlarla ilgili “anlamlar” içermektedirler” (Delaney, 2001:24).

Bu anlamda mutlak iktidara yaklaşılabilmek ve iktidarının bu yolla güçlenmesini sağlamak, bu denli iktidar tutkunu bir erkek olarak kurgulanan Calûd için elbette ki önemlidir.

Calûd'un baba olma algısı erkek evlatlara sahip olabilmekle şekillenmektedir. Amacı baba olabilmenin dışında erkek evlat babası olmaktır. Bu durum Calûd karakteri için elbette ki şaşırtıcı değildir. Yukarıda da değindiğimiz gibi baba olarak yaratıcının bir parçası haline gelmek, dünya üzerindeki temsilcisi olmak ve iktidarını katlamak tutkusu ancak erkek çocuklarla gerçekleşebilir. Delaney'in Ankara'nın bir köyünde yaptığı antropoloji çalışmasında da belirttiği gibi erkek evlat baba olmanın tam tezahürüdür.

“Köylülerin kuramına göre sadece erkekler hayat kıvılcımının taşıyıcısı olabilirler; erkekler kuşaklar boyunca bu kıvılcımı taşıyacak oğullara sahip oldukça da hayat kıvılcımı kuramsal olarak ebedidir. Sürekli olarak babadan oğla geçirilir. Bu nedenle erkek evladın önemi yaratılış ideolojisinden ayrı değildir, soy kavramını oluşturduğu için, onun ayrılmaz bir parçasıdır. Evli olmayan ya da evli olsa da bir oğul sahibi olmayan erkeklerin tam anlamıyla yetişkin kabul edilmeleri zordur, köy işlerinde sözleri geçmez. Çocuğu, özellikle de erkek çocuğu olan bir erkek, “gerçek” erkek olduğunu, yani var etme gücüne sahip olduğunu göstermiştir. Hayat verenin baba olduğu kabul edildiğinden, ona “çocuk sahibi” denir; (...)” (2001:56).

Calûd'un erkek çocuk arzusu da bir anlamda araştırmadaki köylülerin arzusuyla bağdaşmaktadır. Erkek iktidarının kesin kanıtı olarak ortaya çıkan babalık durumu, erkek çocukla da pekiştirilmekte, tamamlanmakta ve bahsedilen hayat kıvılcımının ebediliği gerçekleşmektedir. Calûd'un iktidarını tüm evrene yayma isteği bu algıya sahip olan köylülerde de açıkça görülebilmektedir:

“Yaşı artık otuza dayanmış ve gücünü barındıran kara, kıvrık saçlarına ilk aklar düşmeye başlamıştı. Fakat o, bu durumu iktidarının artmasına bağlıyor, falcının kehaneti üzerine on küsur yıldır hep altı yaşında kalmakta direnen o zavallı çocuğa, masum Davud'a da yargısını destekleyen bir delil diye bakıyordu. Saçları daha fazla ağarmadan, kendisine erkek evlatlar verebilecek birkaç kadınla evlenmek için hazırlıklar yapmaya başladığında, kendilerine sonsuz iktidarı miras bırakacağı nesil aklını fikrini iyice meşgul etmeye başlamıştı. Çünkü bu nesil onun ölümsüzlüğünün teminatı olacaktı. Bu hayallerle ilkin üç kadınla evlenip, artık nasıl oluyorsa daha gerdek gecesi onları hamile bıraktı. Dördüncü ve beşinciler de aynı akıbete uğradıktan

sonra, ilk karıları sekiz aylıkken altıncı ve yedincileri döledi. Sekizinciyle gerdeğe girer girmez ilk üç karısının doğum sancıları tuttu ve ona üç ölü çocuk verdiler. O ise büyük bir düş kırıklığıyla, ceninleri bahçedeki kuyuya attı. Sonraki aylarda ölü doğan beş bebeğin akıbeti de yine bu kör kuyu oldu. Ama o yılmadı ve karılarını gebe bırakmaya devam etti. Ne var ki ölü doğumlar sürüp gidiyordu. Karılarından biri dayanamayıp, “Yeter artık! İktidarın bebekleri öldürüyor!” diye bağırınca döve döve zavallının kolunu kırdı ve onu sokağa atıp yerine bir başkasını aldı. Gözü o kadar dönmüştü ki, tabiatın ondan öç aldığını düşünecek hali bile yoktu. Müstakbel evlatlarının kallesçe ölüp onu sonsuz iktidarıyla baş başa bırakmaları aklına geldikçe tepesi atıyordu. Bu haleti ruhiye içinde, kendisine ölü çocuklar veren tabiatı yok etmeyi düşündü. Er ya da geç icad edeceği devri daim makinasının kendisine vereceği sonsuz güç ile bunu başarabilirdi. Bu sonsuz gücün ölü mirasçıları olan cılız ceninleri her doğumda bahçedeki kör kuyuya attığında, belki de farkına varmaksızın, diri ve canlı olan her şeye duyduğu nefret adeta zirveye çıkıyordu. Bu nefreti kusmanın tek yolu elbette hiyel ilmiydi: (...)” (Kitab-ül Hiyel: 83-84)

İktidar tutkusuyla tutuşan Calûd karakteri, bunu kazanmanın ilk ve öncelikli adımını bilmektedir. Erkekliğin başlıca kanıtı olan evlilik, çocuğun olmasıyla da erkek iktidarının katlanarak artması anlamına gelmektedir. Ancak Calûd karakteri için iktidarının öncelikli kanıtı gerçekleşmemekte, çocukları ölü doğmaktadır. Calûd’un iktidarının temsili olan çocuklarına kavuşamaması iktidar tutkusunun daha şiddetli bir şekilde tezahür etmesine yol açmaktadır. Calûd, çok güvendiği cinsel iktidarının işlevsizliğini kabullenmekte zorlanmakta ve toplumda erkeğin iktidarının somut bir temsili olan çocuklara kavuşamamaktadır. Bunun sonucunda ise karakterin iktidarı sarsılmakta ve güç kaybetmektedir.

Yazarın, tüm romanlarında kurguladığı ana karakterler gibi Calûd da, güçlü fiziksel ve cinsel özellikleri çerçevesinde oluşturulan iktidarını kaybetmeye mahkumdur:

“(…) Calûd, gönlünü Esmeralda adındaki bu kadına kaptırarak yanıp tutuşmuş, onu adım başı yâd edip aşkıyla ve şevkiyle inlemiş, koynunda sakladığı resmini çıkarıp çıkarıp bakarak kadının yuvarlak hatlarını gönlüne ve zihnine adeta kazımış, böylece devri daim tutkusu biraz olsun yatıştır gibi olmuştu. Ancak kendisi artık orta yaşlı biriydi. Esmeralda ise, eğer ressam bir hiyle yapmamışsa, en fazla yirmisinde gösteriyordu. Kalçaları Şah İsmail’in tahtına sığmayacak kadar geniş, beli iki elle kavranacak kadar ince, memeleri de Calûd’un koca avuçlarından taşacak kadar dolgundu. Kısacası o kadar şuh, o kadar işveli görünüyordu ki, devri daim makinasına

eskisi kadar ilgi gösteremeyen hiyelkâr, kendisine ölü bebekler doğurmaya devam eden sekiz karısıyla yatarken daima Esmeralda'yı düşünüyor, gün gelip maslahatının, o koca kalçalar arasındaki hazine mağaralarına duhul edeceğini umuyordu. Onu üzen diğer bir şey de, birinde kızıl diğerinde kara yakut bulunan bu iki mağaraya aynı anda girip çıkabilecek iki anahtarının olmamasıydı. Evet, İskender'in kudret ve zürriyetinin fişkırıldığı o koca maslahatından bir tane daha olsun istiyordu. Kendisini, biri üstte biri altta bu çifte zekeriyle, Esmeralda'yı zevkten feryadlar attırırken hayal ediyor, fişkırان avuç avuç hayat suyunun mağaraları doldurduğunu, yanan yakutların alevini ve ışıltısını söndürdüğünü tekrar tekrar zihninde canlandırıyor. Ne var ki yaşı artık ilerlediğinden bütün bunların layıkıyla olacağı şüpheliydi. Her doğum sonrası kuyuya atılan ceninlerle birlikte sanki kendi iktidarından da bir parça yitip gitmişti. Nice zamandan bu yana bulutları delecek kadar dik ve mağrur olmayan granit iktidar kulesi, daha uysal, daha ağır başlı olduğundan mıdır, sırada bekleyen yedinci ve sekizinci dilberlerin cazibesine boyun eğmeye, onuncuda ise uykusu gelmiş bir çocuk gibi mızızlanmaya, onbirincide ise derin ve huzurlu bir uykuya dalmaya başlamıştı. Bu yüzden Calûd, Mısır Çarşısı'na sık sık gelip gitmeye başladı. Yetmiş yaşındaki erlere üçüz evlatlar verebilecek tiryaklar ve padişah macunları, maslahatını daha uslanmaz, daha dik başlı yapmıştı. Klavsiyus adındaki bir âlimin, hiçbir güç kaynağının sonsuz olmadığı, kâinatın gücünün de gün gelip tükeneceğini iddia ettiği kitabı okurken, tam bir kavanoz padişah macununu midesine indirip kafasındaki fırtınayı dindirmeyi denemişti.” (Kitab-ül Hiyel: 98-99-100)

Calûd'un iktidarını bir başka kadına, arzuladığı kadına gösterme isteği Dünya'yı ele geçirme arzusunu yok etmiş gibidir. Bu arzuyla yanıp tutuşan karakter için iktidarını her şeyden ve herkesten önce kendine ispat edebilmesi gerekmektedir. Diğer kadınların ölü bebekler dünyaya getirmesi sebebiyle sarsılan iktidarını böylece geri kazanabilecektir. Calûd iktidarının eski kudretinde olmadığını bilincinde olmasına rağmen, söz konusu Esmeralda olduğunda hem kızıl hem de kara yakuta aynı anda girebilecek çift cinsel organ arzulayacak kadar ileri gidebilmektedir. Esmeralda'nın Calûd'u bu kadar etkilemesinin sebebi temelde gizemidir. Ona ulaşabilmek başlarda karakter için belli belirsizdir.

Anlatıda, Calûd'un Esmeralda'nın kızıl yakutunu düşünürken kadının vajinasına vurgu yapmaktadır. Ancak “kızıl” terimi bakireliği çağrıştırmaktadır. Karakter için tüm gizemini koruyan bu kadının bakire olarak hayal edilmesi önemlidir. Bunun iki nedeni olabilir: birincisi bakireliğin erotik özelliği, bir diğeri ise erkeğin hele de o dönemde yaşayan bir erkeğin aşk gibi duygular eşliğinde

düşündüğü bir kadını başka türlü hayal edememesi ve bunun tersini kabul etmek istememesidir.

“Bakirelerden çoğu zaman “el değmemiş” olarak söz edildiğini düşündüğümüzde, bekâreti neyin seksî yaptığını anlamaya biraz daha yaklaşıyoruz. Bakireler hakkında seksî olan şey, gerçek anlamda bilinmez olmalarıdır. (...) Bir bakire, kişinin cinsellik ve bekâret fantezilerini üzerine yansıtabileceği boş bir ekrandır” (Blank, 2008: 288-289).

Anlatıda Esmeralda İstanbul’a gelmekte ve Calûd ona ulaşabilmektedir. Belli bir ücret karşılığında gerçekleşecek buluşmaları için karakterin cinsel iktidarına güvenmediği aslında daha da doğrusu bu iktidarıyla yetinmediği görülmektedir:

“Kalbi şehvetten attığı halde, gücünü israf etmemek için karılarıyla ve aşiftelerle yatmayı kesti. Altınlarından iki kese alıp bir sarrafta Franka çevirdi ve parayı Portekizliye ödedi. Son gün, Mısır Çarşısı’nı dolaşıp gergedan boynuzu, zührevi macunlar, uykudaki çocukları taştan kuleler haline getirecek tiryaklar aradı ve o meşum ilacı gördü. Satıcı yeminler ederek, kapkara cam bir şişedeki ilacın ejderha menisi olduğunu ve sadece iki damlasını içen bir ihtiyarın apışarasında taşıdığı ölü serçesinin ansızın kanatlanıp kartal kesileceğini, derin ve karanlık uçurumlara dalıp sivri pençelerini kınalı kekliklere kolayca geçirebileceğini anlatıyordu. Bu sözleri dinleyen Calûd, hayatını altüst edecek bir şey yaptı: Tam on altın saydığı bu ejderha menisini bir dikişte içip bitirdi. Çünkü Esmeralda’yla birlikte olmasına sekiz saatten az bir zaman kalmıştı. (...) Elini pantolon cebine sokup, ejderha menisinin etkisiyle taş kesilen maslahatını yokladı. Her şey yolundaydı ama ikinci bir zekeri olmaması, onda hâlâ bir eksiklik duygusu yaratıyordu. İki başlı yılan fikri de işte o anda aklına geldi. Kızıl ve kara yakutların ışıldadığı iki mağarayı aynı anda koruyan ikiz yılanlar zihnini usul usul kemirmeye başladığında Parodi Tiyatrosu’nun kapısından girdi ve kalabalığın arasına karışıp salondaki yerini buldu. Paşanın tam on sıra arkasındaydı. Oyun başlayıp Esmeralda sahneye çıktığında, yılanın ağzından o şehvet yağı çoktan sızmaya başlamıştı. Fakat o, bütün gece bağırtıp inleteceği kadını düşünürken, az sonra çıkacak bir aksilikle hayatının altüst olacağı farkında bile değildi.” (Kitab-ül Hiyele: 102-103)

Calûd karakterinin iktidar tutkusu yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi dilin erilleşmesiyle birlikte oldukça yükseltilmiştir. Kendisi gibi, kendisine bağlı başka erkler yaratma arzusunun boşa çıkmasından sonra Calûd, iktidarını Esmeralda üzerinden kanıtlama peşindedir. Sembolik bir şekilde ifade edilen bu hırs, ölü serçenin şahlanıp canlanmasıyla kartal kesilerek, kınalı kekliklere sivri ve güçlü pençelerini geçirmesiyle ifade edilmektedir. Bu tahayyüldeki cinsel birleşim, erkeğin

kadına oranla daha aktif bir rol aldığını göstermektedir. Bu betimlemede erkeğin kadına karşı nasıl antagonist duygularla sadistliğini beslediği ortadadır. Erkek, içinde beslediği ve doğuştan getirdiğine inandığı fethetme duygusunu cinsellik aracılığıyla ilk önce kadında gerçekleştirir. Kınalı keklik sembolizmiyle ifade edilen kadın ise erkeğin güçlü pençeleriyle içinde bulunduğu varsayılan acı çekme arzusu açısından doyurulmaktadır.

Romanda büyük bir erotizmle anlatılan Calûd'un bu tutkusu Esmeralda'nın tiyatrodan çıkan bir aksilik yüzünden bayılmasıyla ertelenmiştir. Ancak, aslında Esmeralda değil de ona kanıtlayacağı iktidar tutkusuyla yanıp tutuşan Calûd'u, Esmeralda'nın bayılmasından da öte bir felaket beklemektedir:

“Büyük bir hayal kırıklığıyla evine doğru yürümeye başlayan Calûd, aksi gibi maslahatının bir türlü uyumadığını fark etti. Bu hal gece boyunca sürdü. Ertesi sabah ilk ağrıları hissetmeye başlayınca hindistan kâfuru kokladı. Ama kuşu uyumak bilmiyordu. Öğleye doğru ağrıları arttıkça arttı. Karanlık çöktüğünde bir hekim çağırmak zorunda kalmıştı. Yahudi hekim, dimdik olan ve artık morarmaya başlamış zekeri görünce, Calûd'a belki de hayatının en kötü haberini verdi: O, namı bütün kerhanelere yayılmış olan, kadınların dillerinden düşürmediği, o meşhur, o ağızdan ağza dolaşan maslahatında kangren başlamıştı. Eğer birkaç saat içinde kesilmezse Calûd'un kanı zehirlenecek, ve ölecekti.” (Kitab-ül Hiyel: 103-104)

Calûd'un iktidar tutkusu ve doyumsuzluğu, onu kaybetmesinin temel nedenidir. Özellikle cinsel kudreti açısından dillere destan olan karakter, artık değil cinsel kudreti erkekliği bile sorgulanacak durumdadır. Bu ayrıcalıklı konumunu ve üstünlüğünü kaybetmesi diğer erkekler tarafından alay konusu haline gelmesini elbette ki geciktirmemiştir:

“Buzağızade Maymun İlham Efendi de, her ne kadar itibarı azaldıysa da, Calûd'un, yanından ayırmadığı Koltu bırakıp kemerine otuzsekizlik bir Horzenhayger sıkıştırarak, erkekliğine yönelik en ufak bir istihzayı anında cezalandırdığını söylemiştir. Çapraz Gülcemal Efendi ise bir başka rivayet nakletmiştir ki, buna göre Calûd'un yolu muhitindeki bir batakhaneye düştüğünde namı kabadayılardan biri, onu kasederek çevredekilere, “Herkes çakşırını indirsin de zurnası en kısa olanın kâsesine bir lehim yapalım” deyince o, namlusu dokuz inçlik Horzenhaygerini çıkarıp, “İşte benimki! Haydi şimdi seninkini görelim” diye bağırarak, beti benzi atan zavallı ise uçkurunu çözüp apışarasındaki bamyayı elâleme gösterip rezil olduğunun ertesi günü, bir

viranede, otuzsekizlik bir silahla kafası dağılmış bir halde bulunmuştu. Hemen hemen bütün râvilerin ortak olduğu bir nokta da, kesilen maslahatının, aslında Calûd'un iktidar tutkusu için bir emniyet süpabı olduğuydu. Öyle ki, Yahudi hekim o gece işini bitirir bitirmez, onun bu tutkusu kat be kat güçlenerek bedeninin geri kalanını sarmış, zihnindeki kolları yeniden tutuşturmuş, nefretini büyütmişti.” (Kitab-ül Hiyel: 104-105)

Daha önce de bahsedildiği gibi tıpkı diğer roman karakterleri gibi Calûd da sonsuz iktidar sahipliğine erişememiş, elinde bulundurduğu iktidarı da bu uğurda kaybetmiştir. Burada Calûd'un kaybettiği erkeklik organının yerine bir silah taşınması anlamlıdır. Metinde, erkeğin zaten kırılğan olan erkeklik halini ancak bu şekilde koruyabildiğine şahit oluruz.

“Mies en sonunda erkeğin kadınlar üzerindeki egemenliğinin ortaya çıkmasının, bazı erkeklerin ya da erkek gruplarının silahlar üzerinde tekel oluşturmaya muktedir olmasına ilişkin tarihsel gerçeklikten kaynaklandığını kanıtlamaya çalışıyor. Erkekler, silahlar marifetiyle, doğa, kadınlar ve aynı zamanda kendi bedenleri ile kurdukları ilişkiyi sonunda, birlikte çalışma ve karşılıklı bir ilişkiden sömürü ve yağmanın tek-tarafli ilişkisine dönüştürdüler” (2008:19-20).

Mies'in bahsettiği gibi silahlar sadece erkek egemenliğinin kadın ve doğa üzerinde tesis edilmesi amacıyla kullanılmamakta, aynı zamanda kendi erkekliklerini korumak adına da silahların bir işlevi olabilmektedir.

Romanın üçüncü kuşaktan olan kahramanı Üzeyir Bey'dir. Üzeyir Bey'in çocukluğunda akranlarından gördüğü muameleler erkekler arasındaki rekabet ilişkilerinin çocukluk yıllarına kadar uzanan bir temeli olduğuna örnek oluşturabilir:

“İlk yıl burada yazı, hesap, hendese ve işe yarayacak kadar şakirdlik öğrendi. Zekâsı ve kavrama yeteneğinin, akranlarının kat be kat üstünde olduğu ortaya çıkınca, sille, tokat, tekme ve sopa yemekten pek az nasibini aldı. Fakat bu kez onu çekemeyen arkadaşlarının eziyetine maruz kaldı: O, sekizleri ezberlediğinde, hâlâ altılardan ileri gidemeyen arkadaşları kerrat cetvelini dürüp yağlayarak makatına soktular. Fisagor'dan henüz habersiz olduğu halde, bir dik üçgenin hipotenüsünün, dik kenarların karesinin toplamına eşit olduğunu ispatladığında ise yer yerinden oynadı. Akranlarından bu yüzden o kadar eziyet gördü ki, ertesini günü muallime gidip, teoremi aslında kitaptan okuduğu palavrasını sıkmak zorunda kaldı. Ne daha eksik ne daha fazla, tam akranları kadar olmalıydı. Böylece ne bahasına olursa olsun susmayı öğrendi. Gel gör ki bu tavırla arkadaşlarını pek ikna edemiyordu. Aptal görünmenin bir yolunu bulmalıydı.

Ne yazık ki bunu başarabilecek kadar zeki değildi. Kendisine yapılan eziyet arttıkça arttı. Neyse ki ikinci yıl, o tam onbir yaşına bastığı zaman, müdürün odasına çağrıldığında bir kurtuluş ümidi tecelli etti.” (Kitab-ül Hiyel: 118)

Başboş ve sahipsiz çocukların seçilerek alındığı okulda standart olmak önemlidir. Ne az ne de fazla olmama durumu diğer kişilerle ilişkiyi sağlamaya ve sağlamlaştırmaya yarayan bir araç gibidir. Erkekler arasındaki kıskançlık hali alıntıda yaşananlara örnektir. Dersler konusunda diğerlerinden ileri olan Üzeyir Bey’in maruz kaldığı şiddet yine erkekliği üzerinden gerçekleşmektedir. Yağlanarak makatına sokulan kerrat cetveli buna örnektir.

Romandaki karakterlerin iktidar tutkusu çok belirgindir. Ancak ikinci kuşak kahramanı olarak yaratılan Calûd’un iktidar tutkusu diğerlerinden de ileri düzeydedir. Bir anlamda cinsel anlamdaki iktidarsızlığının da bir nedeni olarak Calûd iktidarını yaşatması ve sürdürmesi adına okuldan aldığı çocuğu yani Üzeyir Bey’i dölleyecek ve onun üretebileceği yılanla ölse bile dünya üzerindeki zürriyetini devam ettirecektir:

“Mevlevihane’nin tam karşısındaki evin avlu kapısından girer girmez, adamdan okkalı bir tokat yedi. Üstelik bu, ona şahsiyetini unutturacak olan sillelerin ilkiydi. Çünkü Sanayi Mektebi’nde elini öpüp sadakat yemini ettiği efendisi onu, hepsi de ölü doğan yetmiş küsur çocuğunun hasretiyle değil, erkek bulur bulmaz evden kaçan karılarının hayatında bıraktığı boşluğu kapamak için yanına almıştı. Karıları ona, kendi benliğini gelecekte yaşatacak bir zürriyet vermediğinden, zekeri hekim tavsiyesiyle yıllar önce kesilen adam, bu masum çocuğu dölleyecekti: Onu hiyel ilminde yetiştirip bu konuda buluğa erdikten sonra, devasa yılanın tohumlarını onun masum zihnine fişkırtacak ve bir çeşit rahim olan bu zihni bilgiyle besleyecekti. Yılanın hesabı kitabı o kadar fazlaydı ki, zaten bir ayağı çukurda olan adamın, ilk sancıları, içinde geliştiği rahim olan zihinde hesapları tamamlanan canavarın doğumunu, doğu ya da batıdaki herhangi bir ülkeden ihtira beratı denen kafa kâğıdının alınmasını, bir fabrikada yüzlerce mühendis ve binlerce işçi tarafından büyütülmesini ve seri olarak çoğaltılmasını, böylece reşid olduğunda ise, savaş meydanlarına, düşman şehirlere, kırlara ve dağlara, kısacası yüzlerce kardeşiyle yeryüzüne salıverilmesini, yüzen, yürüyen ve uçan her şeyi yok ederek, bir vakitler onu tasarlayan babasının varlığını ve benliğini yaşatıp gerçekleştirmesini görmeye ömrünün yetmeyeceği açıktı. Ne var ki onun dölü olan dev yılan, adamın amaçlarını ve iktidarını yaşatacağı için ölümden pek bir korkusu yoktu. Çocuğu bulduktan sonra diğer endişeleri de azalmıştı: Yılanın tohumunu zihninde

taşıyacak bir çocuk için Arapçada “taşıyıcı” demek olan “hamal”, “hamil” ve “hamile” kelimelerinden hangisini kullanacağından emin değildi. Çocuk, kendisinden, bu yılanı gebe kaldığında onu doğurmaktan vazgeçemezdi de.” (Kitab-ül Hiyel: 119-120)

Calûd tasarladığı iktidarını tamamlamak için bir başka erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Üzeyir isimli bu çocuk karakterin amacına ulaşmasını sağlayan bir araçtır sadece. Ancak anlatıda bunu yaparken Calûd’un Üzeyir’in karakterini ve kişiliğini öldürdüğüne şahit oluruz. Bir erkek için diğer bir erkeğin işine yaramak ve tam anlamıyla onun arzularına ait olmak karakterin yitimiyle gerçekleşebilmektedir. Üzeyir Bey üzerindeki tüm planlarını bir bir gerçekleştiren Calûd karakterinin ölümü ve iktidarın kaynağını bulması önemlidir:

“Üçüncü gün zalim adam gözlerini açar gibi oldu ve öleceğini anlayıp günahlarından arınmak isteyen her insan gibi, ona güçlkle, Yâfes Çelebi adındaki ustasının kendisine saçlarını kazıtmasını vasiyet ettiğini, eğer bunu yapmazsa ahrette iki elinin yakasında olacağını söylediğini fısıldadı. Öldükten sonra saçları mutlaka kazınmalıydı. Eğer bunu yapacağına söz verirse malını mülkünü ona bırakacaktı. Delikanlı adama söz verdi. Efendisi de mahalle imamı ve iki şahit huzurunda vasiyetini açıkladı ve son nefesini verdi.

Aynacı Sabit Efendi’nin Havaî Efraim Bey’den naklettiğine göre bir ustura ile, efendisinin iktidarının yıllarca barındığı saçlarını kazıyan delikanlı o sıralar ondokuz yaşını yeni bitirmişti. Usturayla cesedin alınını ve şakalarını temizledikten sonra sıra başın arkasına geldiğinde, yıllar ve on yıllar önce, adam devri daimin esrarını öğrenmek için evin bodrumunda kırk gün kırk gece kalıp eziyet çekmeyi kabul ettiği sıralarda, Yâfes Çelebi’nin iğne ve mürekkeple onun kafasına dövdüğü o dövmeği görmüştü. Gel gör ki o, “sırrı mektepte medresede değil, kafanda ara” diyen Yâfes Çelebi’den ve bu dövmenin de iktidar taşıyla çalışacak olan devri daim makinasının planı olduğundan elbette habersizdi.” (Kitab-ül Hiyel:124-125)

Calûd’un iktidarını yıllarca saçlarında barındırdığına inanması asıl iktidarın kaynağını bulmasını engellemiştir. Ömrü boyunca aradığı cevabı geçici bir iktidar hevesi uğruna bulamayan Calûd’un bütün ömrü aslında kafasında olan iktidarı arzulamakla geçmiştir.

Romanın son kuşak kahramanlarından Üzeyir Bey için ise iktidar tutkusu sahibi Calûd tarafından zihnine yerleştirilmiş, yapay bir tutkudur. “Yâfes Çelebi’nin “hayal”lerinin şekillendirdiği Calûd kendisinden sonra gelen Üzeyir’i “hile”leri ile

şekillendirir” (Alkan, 2011:55). Bu yüzden karakterin bu tutku etrafında zihnine kazınlar dışında özellikle bir şey yapmadığını görürüz. Bu karakterde iktidar tutkusunun diğerlerinden farklı tezahür etmesi, sonunun da farklı olmasını sağlamamıştır:

“Tabiatın tutsak kuvvetlerinin döndürdüğü çarklara erişti. Benzin buharlarının patladığı pistonlara girdi. Yüksek gerilim kablolarını azap içinde aşır kızgın vakum tüplere doldu. Kara gazların aktığı boruları takip ederek sonunda, hiç tasarlamadığı kazan dairesine geldi: Oradaki ateşi, yalınlarla yanan zavallı ruhları gördü. Çaresizlik içinde, zihnindeki bu karanlıkta oturup onca debdebe ve şaşaa arasında ağlamaya başladı. Hıçkırıkları artınca içindeki sesi işitti ve o hayali gördü: Ses ona, bu canavarın aslında insanoğlunun kibrinin ta kendisi olduğunu ve kibirin de kendi kendisini tüketeceğini söylüyordu. Böylece o, tahayyül ve hiyel gücünün son kalıntılarını kullanıp, yılanın dünyanın en güzel gıdasını sundu ve canavarın kuyruğunu onun çelik ağzına verdi. Kendine hayranlığın çelikten simgesi olan bu yılan kendi kuyruğunu iştahla yutmaya başladığında, çok geçmeden çatırdayan tunç payandaların, yuvalarından fırlayan millerin, devasa zincirlerin gerip büktüğü kasnakların, mıknatısı yataklarda sıkışıp kalan pistonların gıcırtağı karanlığı bastı. Yılanın kendi iktidarı yine kendini tüketiyordu. Dişliler yuvalarından, somunlar vidalarından fırlıyor, kondansatörler ve elektrik tüpleri ardı ardına patlıyordu. Canavar, içindeki, kötüye kullanılıp çoğaltılmış bütün ilim ve irfanla, kuyruğunu yuta yuta küçüldü. Tabiatın tutsak kuvvetleri zincirlerinden böylece kurtulduktan sonra hiyelkâr, zihninde sadece bir nokta kaldığını gördü.” (Kitab-ül Hiyel: 129)

İktidar, yine kendi kendini tüketen bir konumdadır. Bu iktidar tutkusundan kurtulan karakterin ise özgürleştiğini görürüz.

“*Kitab-ül Hiyel*, hiyeler kitabı, hileler kitabı, hayaller kitabı... *Kitab-ül Hiyel* “nokta”yla biter. Romanın son hiyelkârı Üzeyir, kuyunun dibinde bir yılanın peşinde ölmeye yattıktan sonra, bir yılan misali deri değiştirip yeniden yüzeye çıktığında hafızasındaki her şey bir noktaya dönüşmüştür. Ve Uzun İhsan Efendi’nin rivayet ettiğine göre Üzeyir’in daha sonraki yıllarda yanından ayırmadığı defterinin içeriği de bir “nokta”dan ibarettir. Bu nokta tesadüf değil elbette, anlatının sakladığı sırların perdesini aralayan kritik bir anahtar. Romanda da bahsi geçtiği gibi Osmanlıcada göz ile kör arasında da, hayal ile hiyel arasında da sadece bir nokta vardır. Bu açıdan düşünüldüğünde *Kitab-ül Hiyel* noktanın varlığı ile yokluğu arasındaki anlamlar dünyasında bir yolculuktur” (Alkan, 2011:54).

Kitab-ül Hiyel isimli roman, diğer romanlarda da olduğu gibi tek-tanrılı dinlerden ayetlerle de hareketlendirilmiştir. Kitabın başında Kuran'dan ve İncil'den ayetler verilmiş olması bunu desteklemektedir. Hatta iki ayetin de (Kuran ve İncil ayetleri) kitapta anlatılanlara referans olacak şekilde seçilmiş olması daha bir ilgi çekicidir.

““And olsun ki biz, Davud’a katımızda bir imtiyaz verdik, ‘Ey dağlar! Onunla birlikte tesbih edin’ dedik. Kuşlara da bunu buyurduk. Ona demiri yumuşak kıldık.”

Kur’an, xxxiv, 10”

“Ve Saul kendi esvabını Davud’a giydirdi, ve başına tunç başlık koydu, ve ona zırh giydirdi. Ve Davud esvabı üzerine kılıç kuşandı, ve yürümeye çalıştı, çünkü alışmamıştı. Ve Davud Saul’a dedi: Bunlarla yürüyemem; çünkü alışmadım. Ve Davud onları üzerinden çıkardı.”

I.Samuel, 37-39” (Kitab-ül Hiyel: 8)

Kuran'daki ayette "...kuşlara da bunu buyurduk", "...demiri Davud'a yumuşak kıldık" ibaresi ile kitaptaki Davud karakterinin demiri hamur gibi yoğurup yumuşak şeyler yapması bu ilişkiyi kuvvetlendiriyor. İncil'de geçen kısmında ise Davud'un kılıç kuşandığını ancak buna alışamayıp üzerinden çıkardığını anlatıyor. Kitaptaki Davud karakterinin de silah vb. şeylerden uzak durması bu bağlamda dikkat çekici gözüküyor.

Bununla birlikte Kuran'da ve Tevrat'ta geçtiği üzere Hz.Davut, zalim komutan Calûd'u savaş meydanında sapanla attığı taş ile alnının ortasından vurarak öldürmektedir. Kitapta da yine Davud karakteri, Calûd'u "iktidar taşı" ile alnının ortasından vurarak öldürmesinden yola çıkarak bir analogi kurulabilir.

Romanda, Calûd'un yanına aldığı Üzeyir karakteriyle de yine din temelli bir söylem vardır. Burada, Üzeyir Peygamber'e göndermede bulunulmakta olduğunu düşünebiliriz. Zira, Üzeyir Peygamber'in kabilesi, söylediklerine itibar etmeyince yaratıcı tarafından Tevrat zihninden silinerek, kitap halindeki Tevrat da ortadan kayboluyor. Bu duruma çok üzülen Üzeyir Peygamber için Allah zihnine yeniden Tevrat'ı hatırlatıyor. Romandaki Üzeyir karakterinin hiyel ilmine dair ne var ne yoksa hepsini unutmaması ve sonra bunları kendiliğinden bir kitaba yazması ve

sonrasında da olayları hatırlaması bu noktada 'Üzeyir Peygamber' e gönderme yapıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Görüldüğü gibi romanda dini motifler oldukça sağlam işlenmiştir. Romanda, iyiyle kötünün birbiri ile olan mücadelesi, insan zihnindeki açlık (iktidar olma, herşeye hükmetme ve elde etme isteği) hissinin sınırının olmadığını gözler önüne sermektedir. Ancak karakterlerden Calûd ve Yâfes Çelebi anlatılırken, bu karakterlerin iktidar tutkusu sebebiyle yoldan çıktıkları görülmektedir. Diğer karakterler ise Kuran'da geçen Davut-Üzeyir kurgusundan hareket ettikleri için "kadın" olgusundan uzakta olup, ondan öte "ben" olgusunu evcilleştirme, nefis dediğimiz şeyi zapt ederek ideal insan hatta ve hatta "insan olma" düzlemine erişme derdinde olan karakterler olarak şekillenmektedir.

3.2.3. EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYELERİ⁴

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri isimli roman, İhsan Oktay'ın üçüncü romanıdır. Roman, isminden de anlaşılacağı üzere birbirinden bağımsız hikâyelerin temel bir kurgu etrafında birleşiminden oluşmuştur. Eserin temel kahramanı metafizik bir olgu olan Ölüm'dür. Ölüm, bildiğimiz soyut olan durumun dışında, romanda vücuda gelerek görevini ifa etmektedir. Bu amaçla, roman boyunca sırası gelen karakterlerin Ölüm tarafından ziyareti ve sonrasında yaşananlar anlatılmaktadır. Bir diğer önemli karakter ise Cezzar Dede'dir. Cezzar Dede ise Ölüm karşısında konumlanan, dünyevilik ve bilgelikle yoğrulmuş bir tiptedir. Romanın temel kurgusu bir oyun üzerine kurulmuştur. Buna göre bir sonraki durağı Uzun İhsan olan Ölüm'ün bu yolculuğu sırasında karşılıklı hikaye anlatmak ve her hikaye sonrasında Cezzar Dede'nin bir saat daha yaşam hakkı kazanması esastır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde de yapacağımız çözümler, bu hikayelerde anlatılan erkek imgelerini içermektedir. Roman, karakterlerden Abturrahman isimli bir kabadayının betimlenmesiyle başlar. Diğer romanlarda da olduğu gibi İhsan Oktay'ın bu romanında da genellikle erkek karakterlerin dünyası sergilenmektedir. Sergilenen karakterlerden ilki olan ve ismini aslında ilerleyen sayfalarda

⁴ ANAR, İhsan Oktay, (2009), Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, İstanbul, İletişim Yayınları. Metin içerisinde romandan yapılan alıntılar romanın ismi ve sayfa numarasıyla belirtilecektir.

öğrendiğimiz kabadayı tiplemesi erkek dünyası hakkında bize oldukça açık ipuçları vermektedir:

“Meyhanede yarenleriyle içtiği rakının ruhuna saldığı melankoli, gam ve coşku, gözlerindeki kılcal damarları patlattığı için genellikle baygın baygın bakar, sımsıkı kenetli dudaklarının arasından, içki sohbeti dışında pek bir laf çıkmazdı. Bu sessizliği ve ciddîyeti, fiyakalı efe görüntüsüne halel getirmemek içindi. Racon kesmek uğruna çalımından böylece fazla taviz vermediği için, keder ve kıvancını içine akıtır, bu tutumu da onu adamakıllı asabî kılardı. Hatta öyle ki, içki sofrasında kendisini pohpohlayan yarenlerinin sözleri, hakkında çıkarılıp ona bir şekilde aktarılan dedikodular meyhane çıkışında aklıma geldikçe, kâh kibirden kâh öfkeden gözleri yanıp yanıp söner, işte buna rağmen fiyakasını bozmamak için tam bir sokak boyunca kendini tutardı.”(Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri:7-8)

Romandan yapılan bu alıntıda kabadayı karakteri “sert” erkek imgesi etrafında oluşturulmaktadır. Buna göre ‘sımsıkı kenetli dudaklarının arasından, içki sohbeti dışında pek bir laf çıkmayan’ erkek karakterin toplum içindeki konumunu korumanın bir yolu olarak da bunu seçtiğini görebiliriz. Devam eden cümle de zaten bunu kanıtlar niteliktedir. Kabadayı karakterinin ‘sessizliği ve ciddîyeti, fiyakalı efe görüntüsüne halel getirmemek içindir. Toplumsal cinsiyetin erkeklere yüklediği niteliklerden birisi de, kişinin ‘özellikle toplumdaki ayrıcalıklı erkek konumundan faydalanabilmesi için’ ona uygun olarak sert ve duygularını belli etmeyen biri olması gerekliliğidir. Toplumsal cinsiyet algısına göre toplum içerisinde suskun kadın da değerlidir. Suskunluk bir kadın için en fazla takdir edilen özelliklerden biridir. Susmak hem kadın hem de erkek için toplumsal cinsiyet algısına göre düşünüldüğünde değerlidir. Ancak bunun sebepleri elbette ki farklıdır. Erkeklerin suskunluğu bir çeşit mağrurlukla değerlendirilirken, söz konusu kadın olduğu zaman durum değişir. Kadının suskunluğu çok sık rastlanan bir durum değildir. Kadın toplumun ifade şekliyle sürekli “dırdır” yapan kişidir. Bu sebeptendir ki bir kadının suskun olması olgunluğunun göstergesidir. Bu durum dünya dillerindeki atasözlerinin derlemesini yapan Schipper’in çalışmasında da açıkça görülebilir.

““Suskunluk kadın için zarif bir mücevherdir, ama onu çok seyrek takar.” (Danca/İngilizce, ABD) Bir Alman atasözüne göre de, “Kadınlar için doğum yapmak susmaktan kolaydır.” “Kız evlatlar görülmek içindir, işitilmek için değil.” (Hollandaca)” (2010:255-256).

Görüldüğü gibi toplum içerisinde kadının suskunluğu şaşılacak bir şey olarak algılandığı için erkeklerinkinden daha farklı bir yere işaret eder. Erkek duygularını saklayabilecek kadar güçlü kabul edilirken, kadın için durum tam tersidir. Bunun dışında duygularını açıkça paylaşan erkeğin “kadınsılaşıma” korkusu da bu durumu yaratan sebeplerdendir.

Kabadayı karakterinin karısı ve kumasıyla olan ve çok kısa bahsi geçen ilişkisi de dikkate değerdir:

“(…)gecenin o vakti sendeleye sendeleye eve gelir, kapıda bekleyen karısı ve kuması, kollarına girerek kabadayıyı sedire oturturlardı. Adamın topuklarına bastığı yüksek ökçeli ve sivri burunlu pabuçlarını, beyaz ve temiz çamaşırlarını çıkarıp çizgili mavi pijamasını getirirler, dişlerinin arasından nefretle fısıldanan küfürlerle aldırmandan, bir tas içinde ılık suyla ayaklarını yıkarlardı. Sabah oldu mu, pijaması ve atletiyile külhanbeyi kahvaltı sofrasına oturur, gece içilen büyük rakıdan sonra başağrısı tuttuğu için, zavallılara iki küfür savurup üstüne bir de tokat çarptığı olurdu. Az buçuk bir şey yedikten sonra eline tespihini alır, radyoda çalan oyun havası ne neşeli olursa olsun suratındaki vakur ifadeyi bozmadan bir cıgara tellendirirdi. Öğle vakti yine karısı ve kumasının yardımlarıyla giyinir, tespihini afli bir şekilde şakırdata şakırdata kahveye yollarırdı.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 8)

Görüldüğü gibi bu karakter için, yaşadığı dönemi de göz önüne alarak söylemek gerekirse çok eşlilik olağan bir durumdur. Mernissi’nin ifadesiyle çok eşlilik;

“kadınları tek eşliliğe ve cinsel dürtülerini kontrol etmeye mahkûm eden geleneksel Müslüman ailesinin ideolojik köklerinde yatar. Bunun tam tersine erkekler bu tür sınırlandırmaları kabul etmezler: İstedikleri kadar eşe sahip olabilirler. Erkekler, yasal hakları olan dört karı alabilecekleri gibi, ekonomik güçlerinin elverdiği ölçüde metrese sahip olabilirler” (2003:68).

Bu ilişkide ana tema, kadınların erkeği hoş tutmasıdır. Erkek topluluğu içinde duygularını belli etmemek adına suskunluğunu koruyan kabadayı, kendi hanesindeyken buna çok da ihtiyaç duymamaktadır. Otoritesinin hiçbir şekilde sarsılmayacağını düşünen bu karakter, bu açıdan başağrısı sebebiyle kadınları dövebilmektedir. Ancak her ne kadar fiziksel anlamda dayanılmaz bir ağrısı da

olsa karakter, vakur ifadeyi bozmadan cıgarasını tellendirmeyi de ihmal etmemektedir.

Bu karakterin kendi hemcinsleri arasında da bir üstünlüğü vardır. Öyle ki diğer erkekler muhtemelen karakterin “erkek”liğinden korktuklarından ona karşı çekimser olmaktadır:

“O içeri girer girmez, belaya bulaşmamak için kahve ahaliyi saygıyla derhal ayağa kalkar, ocakçı ise az şekerli kahvesini yanında bir bardak suyla, o söylemeden hemen masasına getirirdi. Muhitinde himayesine aldığı o kadar çok kişi vardı ki, bu da elbette racon gereği idi. Himayesindekilere zaman zaman dayıca nasihatler verir, eğer kendilerine çekidüzen vermez ve bir baltaya sap olmazlarsa, hatırlı kişilerle konuşup onlara iş miş bulamayacağını söylerdi. Nasıl ağır, afili ve fiyakalı bir dayı olduğunu muhitindekilerden dinlemeyi pek sevdiğinden, etrafında kılbazlar ve yordakçılar da çoktu. Bu kişiler onun sunî ipek gömleğinin ne kadar görkemli, tespih şaklatışının ne kadar şaşaalı olduğunu söyler ve rica minnet, çıkardığı hadiseleri anlatmasını istirham ederlerdi. Kabadayı, feleğin çemberinden defalarca nasıl geçtiğini sayıp dökerken, söylediklerinin bir kısmının fasarya olduğunu bilir, kendisini sözüm ona hayranlıkla dinleyen ahaliyi bu yüzden küçümser, onlara fazla değer vermezdi.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 8-9)

Görüldüğü gibi burada kurulan erkeklik imgesi her anlamda gücü elinde tutan bir karakter üzerinden gerçekleşmiştir. Ancak bir erkek için belki en önemli olan, kendini gerçekleştirebilmesi için toplumda en çok beklenti içine girilen özellik, yani erkeğin cinsel anlamda her daim aktif olması gerekliliği bu karakterde kendine yer bulamamıştır:

“Derdini ve bağırını açtığı, gerçekten güvendiği yegâne kişi ise elbette yirmi yıllık kan kardeşi idi. Bu kişiye o kadar çok güveniyordu ki, rakı sofrasında yeterince içtiği bir gece gözyaşlarıyla, kuşunun tam beş yıldır ötmediğini bile ona söylemişti.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 9)

Burada değerlendirilmesi gereken ilk konu erkeklerin kendi aralarındaki dayanışma durumlarıdır. Kandiyoti’nin ifadesiyle;

“erkek akranlardan dayanışma beklentisi, sarhoş olup kendini kaybetme, duygusallaşma, tamamen saçmalayıp erkek arkadaşlar tarafından eve taşınma gibi kişinin kendini bırakmasını içeren her türden ufak tefek yanlış davranış ve yasa ihlaline yönelik müthiş bir hoşgörüyü ve koşulsuz bir yoldaşlığı da gerektirir. Böyle durumlarda

erkekler arkadaşlarının zaaflarıyla ilgilenirken büyük bir duyarlılık gösterirler” (2007:216).

Burada da kabadayı karakterinin kan kardeşi, erkekler arasındaki dayanışma ilişkisinin gereklerini yerine getirmektedir.

Değnilmesi gereken bir diğer konu ise kabadayının betimlenen güçlü erkek karakterinin yanında cinsel anlamdaki eksikliğidir. Burada ‘yeterince’ içmek durumuna dikkat edilmelidir zira bir erkeğin böylesi bir durumu “normal” şartlar altında paylaşması pek de olası değildir.

“Cinsellik, erkekliğin ana damarıdır. Bu damar kesilirse, geriye hiçbir şey kalmaz. Masallarda, gücünü çizmelerinden alan, çizmeleri çıkınca küçülen ve güçsüzleşen kahramanlar gibi, erkek de penisiyle “erkekliğini” ortaya koyar ya da buradan “bitirilir.” Cinsellik, sahiplenmesi, koruması ama aynı zamanda fethetmesi gereken erkek açısından, sürekli bir sınanma alanıdır” (Selek, 2010:153).

Kabadayı karakterinin başlangıçta kurulan o güçlü imgesi, cinsel yetersizliği yüzünden bir anda yerle bir olmuştur.

Kabadayı karakterinin güçlü imgesi, Ölüm’le karşı karşıya gelmesinin ardından daha da sorgulanır hale gelmektedir. Karakter Ölüm’ü karşısında görünce gerçekten korkmasına rağmen kitaptaki ifadeyle “yılların verdiği bir alışkanlıkla” vakur edâsını korumuştur. Ölüm’ün kendisini almaya geldiğini söylemesinin ardından kabadayının buna itirazı toplumsal cinsiyet rolleri açısından manidardır:

“–“Ama henüz 43 yaşındayım. Hem, sağlığım da fena sayılmaz. Üstelik yapacak daha çok işim var. Haydi, diyelim ki bana acımadın ve aldın canımı; karım ve kumam, o iki zavallı kadın ne yapacaklar bensiz? Ya himayemdeki biçareler ben olmadan nasıl yaşayacaklar bu dünyada? Ben mühim bir adamım ve birçok kişi benim elime bakıyor. Farzedelim ki bana acımadın, ya o zavallılara da mı hiç üzölmüyorsun? Ne kadar zalim birisin sen!”” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri:10)

Karakter Ölüm karşısında da ayrıcalıklı konumunu kullanma çabasındadır. Ancak ilginçtir ki bunu vakur ifadesini korumaya devam ederek değil, karısı ve kumasını öne sürerek yapmaktadır. Ataerkil sistemin erkeklerin üzerine yüklediği sorumluluklardan birisi de kadın ve çocuklara bakma yükümlülüğüdür. Buna göre her erkek evlenerek kendi hemcinsleri arasında sınıf atlamakta ve bu sorumlulukları

sorgulama ihtiyacı bile hissetmeden kabullenmektedir. Bu karakter de Ölüm karşısında üstlendiği bu sorumluluğu öne sürmektedir. Öyle ki, kendisine bir şey olması durumunda bu sorumluluk yüzünden peşinen kadınlar da perişan olacaktır. Karakterin dünyasına göre Ölüm, bu karardan vazgeçmek için onlara acımalıdır.

Belirttiğimiz gibi karakter vakur tavrını korumak yerine Ölüm karşısında bu bahaneleri öne sürmüştür. Ancak söz konusu “erkeklik”in bir anlık kaybı olduğunda ise karakter bunu geri kazanmak adına racon kesmeyi de ihmal etmemiştir:

“Çaresizlikten gözleri buğulanan kabadayı, lafı bitince şöyle bir yutkundu. Çünkü Ölüm’e adeta yalvarırcasına dil dökmesi, kendilerini çaktırmadan süzen bakkal karşısında fiyakasını bozar gibi olmuştu. Üstelik, elindeki bir bezle tezgâhı silen bu adamın, sanki hiçbir şey görmüyor ya da duymuyormuş gibi numara yapması, her şeye tuz biber ekiyordu. Külhanbeyinin afisini çepelleyen bu manzarayı, adamın kahvede yarenlerine anlatacağı gün gibi açıktı. Bu yüzden kabadayı, omuzlarını geriye çekip boynunu ileri uzatarak racon kesmeyi uygun gördü. (...)

-“Bak, yanlış anlama: Müşkül durumda olduğum için söylemiyorum ama, yine de delikanlı birine benziyorsun. Yeminler olsun samimiyim. Vade gelmiş, ömür bitmiş; can, hayat, bütün bunlar fasa fiso. Bak, menfaat için demiyorum. Bir baktım mı, ben adamın ruhunu beynini okurum. O yüzden senin kuru gürültüye pabuç bırakmadığımı söylüyorum. Mesela kavgadan ve mücadeleden kaçmazsın, değil mi? Biri sana meydan okudu mu, boynunu büküp gitmezsin herhalde?” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri:11)

Yukarıdaki alıntıda ilgi çeken noktalardan öncelikli olanı Ölüm’ün erkek olmasıdır. Yazar baştan bu belirsizliği yok etmiştir. Hoş bu açıkça belirtilmeseydi de, Ölüm’ün soğukkanlı tavırlarından okuyucu bunu anlamaktadır. Artık Ölüm’ün de erkek olduğunu bildiğimize göre alıntıyı iki erkek arasındaki diyalog olarak değerlendirmekte bir sakınca yoktur. Kabadayı müşkül durumda olmasına rağmen “erkeklik” gururu uğruna öncelikle öyle olmadığı iddiasıyla söze başlamaktadır. Aynı zamanda kabadayı, söylemlerinde güçlülüğünü içten içe kabul etmiş görüldüğü Ölüm karakterine de pohpohlayıcı göndermeler yapmayı ihmal etmemektedir. Aynı zamanda tahrik edici sözlerin de bulunduğu bu konuşmada Ölüm karakterinin her şeyden önce erkek olması sebebiyle başka bir şeyi seçmesi adeta güçtür. Kabadayı “erkek erkeğe” oyun yönteminin bu konunun (Ölüm’ün kabadayının canını alması

durumu) çözümlenmesinde yararlı olacağı düşüncesiyle kendince hakkaniyetli bir seçenek sunar.

Buna göre Ölüm ve kabadayı bir oyun oynayacak ve bunun sonrasında da kazananın şartları geçerli olacaktır. Ancak oyun seçimindeki diyalog kayda değerdir:

““Söyle bakalım, hangi oyunu oynayacağız? Satranca ne dersin?”

Sanki Ölüm ayıp bir şey söylemiş gibi yüzünü buruşturan kabadayı, “Bırak o fasarya oyunu!” diye cevapladı, “Aklıyla değil, şansıyla oynayana erkek derler. Yoksa kumarda kaybetmeden aşta nasıl kazanırsın başka? Bir kahvehane oyununa ne dersin? Mesela kozlu bir oyuna?”” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri:12)

Burada kabadayının erkeklik tanımı ilginçtir. Buna göre erkek, o derece cesurdur ya da cesur olmalıdır ki akılla kolayca belirlenebilecek bir oyuna razı gelmemelidir. Erkek başına gelecekleri hesapsızca, korkusuzca kabul edebilmeli ve şans oyunu oynamalıdır. Ancak burada erkekliğin nasıl da kaypak bir zemine dayandığı gözlerden kaçmamalıdır. Öyle ki kendi konumu açısından şans oyununu seçen karakter, bunu “erkeklik” tanımıyla süslemektedir. Bunu zemine alarak aslında kendisi için faydalı bir konum elde etmekten başka bir amacı yoktur. Bununla beraber “erkeklik”ten beklenenlerin nasıl da duruma göre değişik haller alabildiğini rahatlıkla görürüz.

Roman, nihayet Cezzar Dede’nin ortaya çıkmasıyla devam eder. Bahsettiğimiz gibi Cezzar Dede’de Ölüm’ün canını alması gereken insanlardan biridir. Ancak Ölüm’le Cezzar Dede’nin de arasında karşılıklı hikayeler anlattıkları ve bunun karşılığında da Cezzar Dede’nin bir saat yaşama hakkı elde ettiği bir tür oyun başlar ve roman bu hikayelerin belli bir kurgu çerçevesinde ard arda sıralanmasıyla devam eder.

Karşılıklı anlatılan hikayelerden Ölüm tarafından anlatılan “Güneşli Günler” isimli hikaye bilinen Dracula hikayelerine göndermeler de taşımaktadır. Hikayedeki karakterlerden olan Sağır ve Kont’un ilişkileri ilgi çekicidir.

Aşağıdaki alıntı, ataerkillik çerçevesinde erkeğin konumlanmasının adeta özeti gibidir.

“Oysa resim, fuzulî bir meşgale, gergefle nakış işlemek gibi kadın harcı beyhude bir çaba, hayalperest bir serseri mesleği idi. İşin doğrusu, Sağır’ın o güne dek gördüğü ve tanıdığı insanların neredeyse tümü, hesap kitap işlerini erkeğe, güzelliği ve onu üretmeyi de kadına yakıştırır, ikincisini aşağılamak bir yana, üstelik onu kirletmeyi ve lekelemeyi de marifet sayarlardı. Belki de güç tutkusunun insanı vardıracağı yegâne yer, erkeklik ve onu kullanmanın en kaba yolu olan şiddetti. Gel gör ki şiddetin en yalın biçimi, güzel olan, belki de dişil bir şeyi parçalamak ya da kirletmekti; bu da elbette insanda güçlü olduğu duygusu uyandırır. Bütün bunların farkında olan Sağır’ın hiç evlenmemiş olması, belki Kont’un, yani şu yeni müdürün lehine, bir kadına gerek bırakmayacak şekilde, erkekliğin aşırı bir tarzına eğilim duymasının bir sonucu du: Şiddetin yöneldiği yer bu kez, güzellik değil, çirkinlikti.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 25)

Burada ‘güç tutkusunun insanı vardıracağı yegâne yer’ olarak erkekliğin tanımlanması önemlidir.

İhsan Oktay romanlarında, karakterleri geçişli olarak kullanmaktadır. Mesela ortak noktalardan birisi tüm romanlarında Uzun İhsan karakterinin olmasıdır. Bunun dışında yazar romanlarında kullandığı karakterlere bir diğerinde gönderme de yapar. Aşağıdaki alıntıda yer alan Bora Mete karakteri de böyledir. Diğer romanlarında da sürekli gülen çocuklardan bahsetmektedir Anar:

“Zerafetten, güzellikten ve sanattan anlamadıkları için Sağır, talebelerden nefret ederdi. Gelgelelim, yatılı okulda göreve başlamasının daha on günü dolmadan, içlerinden birine kafayı fena takmıştı: Daha birinci sınıfta olan bu oğlanın resme adamakıllı yeteneği vardı. Ucuz suluboya fırçasını, üstadlık payesindeki yetmiş yaşında bir Çinli mürekkep ressamı kadar iyi kullanıyor, kâğıt üzerinde kıvrak ve zarif danslar yaptırıp, harikalar ortaya çıkarıyordu. Ancak yeteneği matematik ve kimya konusunda olmadığı için asla takdir edilmiyor, ama sürekli gülümsemiğine bakılırsa bundan o da pek şikâyetçi görünmüyordu. Hakikaten oğlanın gülümsemesi dur durak bilmezdi. Hatta Sağır, derste onu ilk gördüğünde, “Hayırdır! Ne sırtıyorsun pişmiş kelle gibi!” diye bağırmış, fakat çocuklar, “Hocam o hep güler; yüzü öyle,” diye cevap vermişlerdi. Taş çatlasa on üçündeki bu oğlanın adı Bora Mete’ydi; ama kanlı canlı olması ve kırmızı yanakları nedeniyle arkadaşları ona Alyanak diye hitap ediyorlardı.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 26-27)

Romanda Ölüm’ün anlattığı hikayede bahsi geçen Kont ve Sağır karakterlerinin ilişkisi ilginçtir. Bu gizemli ilişkide Sağır’ın kendini, hayatını Kont’a adaması söz konusudur. Her ikisinin de erkek olduğunu bildiğimiz bu karakterlerin

ilişkisi bilinen erkeklerin dost ilişkisinden öte bir ilişkidir. Delikanlılık temelinde gelişen erkekler arası dostluk kavramı, mertlik, yiğitlik kavramlarıyla beraber şekillenmektedir. Ancak Kont ve Sağır arasındaki ilişki bundan öte bir yere işaret etmektedir:

“Çünkü asla güneşe çıkmayan Kont’a, resimlerde de olsa, günişliğini armağan etmek için hayatını resme adamıştı. (...) Üstelik Kont, yaraları nedeniyle iki gündür yataktan çıkmamıştı. Kaybettiği kan o kadar fazlaydı ki, pekmez, kuru üzüm ve kırmızı şarap gibi kan yapıcılar artık pek fayda vermiyordu. Bu durum elbette, Sağır için fazlasıyla üzücüydü. Bir gece, Kont’un yatağının başucundaki gramofonu kurup *İkarus’un Yükselişi* adlı bir eserin taş plağını yerleştirdi. Sevdiğinin başını okşadıktan sonra, “Üzülme. Yakında güneşi göreceksin!” diye mırıldandı.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 27-28)

Ataerkil toplum için homoseksüel ilişki sorunlu ve çözümlenmesi gereken bir alana işaret eder. Erkeklik mitinin bu derece yaygın ve inanılan bir değer olması sebebiyle bu durum çok da şaşırılacak bir durum değildir. Ancak kurgulanan erkeklik durumundan sapmış olan bu erkekler için toplum içindeki durum ve konumları bazı durumlarda hayati tehlikeye kadar varabilecek ileri boyutlar taşımaktadır. Toplum istenen erkek olunmaması ve gereken uyarılarla da beraber olunamaması durumunda o çok ayrıcalıklı erkeklik durumunu kullanarak bir erkeği yok etme yoluna gidebilmektedir. Ataerkil toplumda heteroseksüellik olması gereken olarak algılanmaktadır. “Genel olarak erkekler, mevcut toplumsal yapıda avantajlı durumdadırlar, heteroseksüel erkekler ise öbürlerine kıyasla çok daha fazla avantajlıdır” (Connell, 1998:12). Ataerkil toplumlarda erkek olabilmenin farklı tezahürleri vardır. Mert, cesur olma özelliklerine artı olarak kişinin yaptığı şeylerle de erkekliğini kanıtlaması gerekmektedir. Romanda bahsedilen erkeklik tiplerinden biri ise önce gereken düzenlemelerle (“on iki yaşındaki oğlu için kasaba terzisine bir takım elbise ısmarlar, bir kasket giydirir, böylece onu erkek yapardı”) erkek olmuş, sonrasında ise bu erkekliğin gereğini yerine getirmiştir:

“Fakat bu tür maceralar genellikle hüsrarla biterdi: İşaretli yeri kazıp altın yerine bir küp dolusu cam parçası bulan köylü, on iki yaşındaki oğlu için kasaba terzisine bir takım elbise ısmarlar, bir kasket giydirir, böylece onu erkek yapardı. Ardından eline bir altıpatlar vererek oğlanı büyük şehre gönderir ve sahte haritayı satan namussuzu ele geçirip ailenin intikamını almasını tenbih ederdi. Aradan iki ay geçince, Sinop

Hapishanesi'nden gelen bir mektup köy imamına okutulur, vazifenin başarıyla ifa edildiği böylece öğrenilmiş olurdu.” (Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: 42-43)

Aynı durum töre cinayetlerine de örnek olabilmektedir. Bu tip cinayetlerin nedeni de erkek olma gerekliliğinin getirdiği yükümlülükleri yerine getirme bahanesi dışında bir söyleme sahip değildir.

Romanlarda erkek karakterler her zaman ataerkil gücü elinde bulunduran karakterlerden seçilmemiştir. Bunun istisnaları da mevcuttur:

“Bu düğünden sonra Galloğlu Hamdi'de evlendi. Gel gör ki karısı nemrut mu nemruttu. Üstelik bu zillimaşa kadın, kocasına karşı vereceği mücadelede kendisine arka çıksın diye, cadaloz ve çaçaron anasını da getirmişti. Öyle ki, Galloğlu karısına bir laf etmeyegörsün, bu eli bayraklı kadın derhal eteklerini toplayıp kızının imdadına yetişir, hınçtan alt dudağını ısırıldığı halde damadının ensesine tokadı indirip zavallıya yeri öptürürdü. Tokattan sonra, vefasız ve fakara kocaya vardı diye karısının ağlaması bir yana, eli belindeki kaynanasının zilgıt faslı da başlardı. Suçlamalar genellikle, Hamdi'nin mızırızlığı ve hımbıllığı yönünde olur, ancak bununla da kalınmaz, biçarenin bütün kusurları yüzüne vurulurdu. Gerçekten de kaynana, “Galloğlu! Galloğlu! Seni bet beşeret lapacı seni! Buldun gül gibi ahû kızımı, yalvar yakar oldun, aldın ceylanımı koynuna, şimdi de beğenmezsin ha! Kendi şu iskemle suratına bak, maymun seni! Muhtarlar çavuşlar istedi de vermedim, senin gibi bet gudubet çayır cücesine verdim! Hay vermez olaydım senin gibi kaz suratlıya! İbiş seni! Şuna bak! Yaka bir tarafta paça bir tarafta! Hımbıl mendebur. Fülûsu ahmere muhtaç ettin bizi, donsuz maymun seni! Hele bundan sonra kızımı bir incit, bak donunu indirir gözlerini oyarım senin!” diye bağırınca zavallıda ses sedâ kesilirdi.” (Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: 44)

Galloğlu isimli karakter ise kendisine yönelik bu davranışın nedeninin “beklenen” erkek modelinin dışında bir erkek olduğundan kaynaklandığını farkında gibidir:

“Galloğlu ise bu zulüm nedeniyle o görkemli ve gösterişli düğünü hatırlar, bir define bulup zengin olmasının hayallerini kurmaya başlardı. Eğer o da bir kral hazinesi bulursa, önünde kayınvalidesi el pençe divan duracak, ona arzı ubudiyet eyleyecek ve bundan sonra adını ağzına aptesle alacaktı.” (Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: 44-45)

Galloğlu'nun öncelikle karısı ve kaynanasını yola getirecek bir yol olarak düşündüğü zenginlik, gerçekten de bir erkek için beklenen erkek olma konumunu

sağlamakta bunun da dışında erkekler arasında da ayrıcalıklı konuma yükselmesini sağlamaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında ilim ve irfanla güç ve iktidar elde etmeye çalışan birçok karakter görürüz. Bunlar, gerek yan karakterler gerekse de ana karakterler olsun romanlarında mutlaka yer verdiği tiplerdir. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde, Amat'taki Süleyman Kılıç'a benzer bir şekilde Feyyuz karakteri de ölümsüzlüğün peşindedir:

“Ey, helalim Ehriban'ın ağabeyi! Ey, kayınbiraderim Azazil! Karşında gördüğün bu hasmına ilim irfan öğret, ona altın yapmanın ve ölümsüzlüğün sırrını derhal bildir! Yaşadığımız bu fânî âlemin hikmetini ve bildiğin bütün fenleri anlat! Geçmişin ve geleceğin esrarını açıkla!” dedi. Yediği onca kötektan sonra harap ve bitap düşen Azazil ise, “Babamın buralara sürgün ederek beni ayırdığı kızkardeşim Ehriban hatırına, istediğin şeyleri sana öğretmek boynumun borcu olsun. Ama önce beni çöz,” diye cevap verdi. Feyyuz denileni yaptıktan sonra serbest kalan Azazil koynundan bir meyva çıkardı. Parlak ve kırmızı, sulu ve lezzetli bir meyvaya benziyordu. Hatta Feyyuz, onun iştah açıcı görüntüsü karşısında bir iki yutkundu, karnı guruldamaya, ağzı sulanmaya başladı. Azazil ona şunları söyledi:

- “Ey hısmım! Bu gördüğün bilgelik meyvasıdır. Ondan tadan her kim ise, görülmüş ve görülecek her şeyi tatmış demektir. Bütün ilimler ve kâinatın esrarı, işte bu gördüğün meyvanın lezzetinde mevcuttur. Onun lezzetini damağında hissettiğinde bilge olacak ve hem geçmiş, hem de gelecek bütün zamanları ân be ân bileceksin. (...) Feyyuz duraksamadan bu şartı kabul etti ve Azazil'in uzattığı meyvayı aldı; ağzına götürüp dişlerini geçirdiğinde suyu dudaklarının iki yanından aktı; nefis kokusu genzine ve burnuna doldu; dili sonsuz bilgeliğin lezzetine temas etti; geçmiş ve gelecek bütün zamanların çeşnileri dilinden ruhuna akmaya başladı. Lezzeti daha yoğun hissedebilmek için gözlerini kapadığında, Bilgelik Meyvası'nı, onun parlaklığını ve yayılan kızıl kıvılcımları gördü. Kızıl ışıltılar dağılınca, bütün derinliği ve enginliğiyle geleceği ve ondaki yedi kişiyi sisler ve puslar içinde seçti. Bunlar onun, Ehriban'dan doğacak oğullarıydı. Zehir, Nezir ve Demir'in zulümlerini, cinayetlerini ve zorbalıklarını, Silahir, Zübeyir, Cihangir ve Fedair'in alçakca, sefil hayatlarını ibret ve üzüntüyle seyretti. Sonsuz bilgeliği ve bitimsiz yaşamı bir kez ele geçirmiş biri olarak, zaferinin şerefine, Azazil'i yakaladığı çiftlik evine karısı ve oğullarıyla yerleşmelerini, burayı mamur etmelerini, yüksek duvarlar ve kulelerle çevirmelerini gördü. Geride zürriyetini yaşatacak birer evlat bırakmaksızın, oğullarının teker teker ölmelerini temaşa etti, her birinin acısını ve dökülen kanını tattı. İbret ve üzüntüyle, soyunun kurduğunu anladı. Oğulları mezarlarında uyurken, bilme ve zenginlik tutkusuyla yoldan çıkan

insanoğlunun, yığınlar ve ordular halinde kan dökmesini, devasa kasaları para, altın ve günahla doldurmasını, kapıldığı kibirle Tanrı'yı öldürmesini ve çarmıha germesini seyretti. Kendi de onlardan biriydi ve, Hakikat'i görür görmez büyük bir utanç duydu. Dünyevî bilgiyi reddedip Tanrı'ya erişmek, onu görmek istiyordu. Bu dileği kabul edildi ve göklere yükselmeye başladı. Artık ışığın içinde, Huzur Ülkesi'ndeydi. Göklere yükselirken Aydınlık gitgide artıyordu. İşte tam bu sırada yoluna Azazil çıktı ve ona, sonsuz bilgeliğin meyvasını uzatıp, Tanrı'da yok olmak ile Tanrı olmak arasında bir seçim yapmasını istedi. Yok olmak, olmaktı; ama o, Tanrı olmak istedi ve Bilgelik Meyvası'nı tattı. Tanrı'yı değil, iyi ve kötüyü bildiğinde, böylece o kendisinden ayrıldı, özünü kaybetti. Aradığı bilgiğe, yani Dünya'ya kavuştu. Bütün atalarını teker teker gördü. Hayatı an be an gözleri önünden geçerken, onu ikinci bir kez yaşadı. Aynı ıstırapları, aynı utançları ve aynı kederi tattı. Nerede hata yaptığını bilmiyordu. Bunu öğrenmesi gerekliydi. Acıpayam'da bir viranede Azazil, kendisine o lezzetli meyvayı verince cevabı bulduğunu sandı. Günahın ve bilgeliğin lezzetini damağında yine hissettiğinde, ağzından şu sözler döküldü: “Dur! Geçme! Ne kadar güzelsin!” Dileği kabul edilecek ve bu an asla geçmeyecekti. Rezil bir döngü ve sonsuz bir an içindeki cehennemi, bilgeliğin ve günahın tadına ermiş dilinden dökülen bu kelimelerle, aslında kendisi seçmiş oldu. (Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: 109-110-111)

Yukarıdaki alıntı çerçevesinde Fromm'un söyledikleri önemlidir.

“İnsanla özgürlük arasındaki temel ilişkinin özellikle öğretici olan bir örneği, Kutsal Kitap'taki insanın cennetten kovuluşuna ilişkin mitte sunulmuştur. Mit, insan tarihinin başlangıcını bir seçim yapma eylemiyle özdeşleştirir, ama vurgulamanın tamamını bu ilk özgürlük eyleminin günahkârlığı ve bundan kaynaklanan acı üzerinde odaklaştırır. Erkekle kadın, cennet bahçesinde birbirleriyle ve doğayla tam bir uyum içinde yaşamaktadır. Barış vardı ve çalışma zorunluluğu söz konusu değildir; seçenek, özgürlük, düşünme diye bir şey yoktur. İnsanın bilgi meyvesini (elmayı) yemesi yasaktır. Ama o tanrının buyruğuna karşı gelir, bir parçası olduğu doğayla uyum durumunu, doğayı aşmaksızın parçalar. Otoriteyi temsil eden Kilise açısından özünde bu günahdır. Ne var ki insan açısından bu, insan özgürlüğünün başlangıcıdır. Tanrının buyruklarına karşı gelmek, insanın kendini zorlamadan kurtarması, insan öncesi yaşamın bilinçsiz varoluşundan çıkıp insan düzeyine ulaşması anlamına gelir. (...) Otoritenin buyruğuna karşı gelmek, bir günah işlemek, olumlu insanca yanıyla ilk özgürlük edimi, yani ilk *insan edimidir*. Mit içinde görünen yanıyla günah, bilgi meyvesinin yenilmesidir. Bir özgürlük eğilimi olarak başkaldırma eylemi mantığın başlangıcıdır. Mit, ilk özgürlük ediminin öteki sonuçlarından da söz eder. İnsanla doğa arasındaki özgün uyum bozulur. Tanrı, erkekle kadın, insanla doğa arasında savaş ilan eder. İnsan, doğadan ayrı düşer, bir “birey” durumuna geçerek insan olma

doğrultusundaki ilk adımını atar. İnsan, ilk özgürlük eylemini gerçekleştirmiştir. Mit bu eylemden kaynaklanan acıyı vurgular. Doğayı aşmak, doğaya ve bir başka insana yabancılaşmış olmak, insanın kendini çıplak görmesine, utanma duymasına yol açar. İnsan tek başına ve özgürdür, ama yine de güçsüz ve korkuludur. Yeni kazanılan özgürlük bir lanet gibi gözükür; insan cennetin tatlı *bağlarından* özgürdür, ama kendini yönetme, bireyselliğini gerçekleştirme konusunda özgür değildir” (1999:42-43).

Romanda da Feyyuz karakteri bir seçimin sonucunu yaşamaktadır. Ancak karakterimiz açısından Fromm’un bahsettiği gibi bu eylemin özgürleştirici bir eylem olup olmadığı belli değildir. Feyyuz karakterinin de bir ceza ile karşılaşması söz konusu olduğundan Fromm’un kazandırdığı farklı bakış açısı burada geçerli olmasa da önemlidir. Alıntıda dikkati çeken bir diğer husus bilgelik meyvası yani yasak meyva bir kadın tarafından sunulmamaktadır. Burada Havva yoktur ancak Havva’nın şeytani yönünü temsil eden bir erkek vardır.

Genel toplumsal cinsiyet algısına uygun bir erkek olabilmek için, daha önce de bahsettiğimiz gibi erkeklerin geçmesi gereken uğraklar vardır.

“Türkiye’de geleneksel olarak kabul gören erkeklik kademesine varmak için dört temel aşamayı geçmek zorunludur: 1. Sünnet, 2. Askerlik, 3. İş bulma, 4. Evlilik” (Selek, 2010:19).

Onaylanan heteroseksüel ilişkinin ilk durağı olan karşı cinsle evlilik, erkeğin çocuk sahibi olmasıyla ve iktidarını kanıtlamasıyla da pekiştirilir.

“Babalık, “erkekliliğini” ispatlayan erkeklerin konumudur. Bu konum için çeşitli ruhsatlar kazanılmalıdır. (...) Baba demek, kısır olmayan koca, evini koruyan asker, elinden bir iş gelen, evini geçindiren, evle ilgili ekonomik, hukuki, siyasi tüm kararları alan patron ve devlet adamı olmak demektir” (Selek, 2010:22).

Selek’in de bahsettiği üzere baba olan erkek, ataerkil sistemin geliştirdiği toplumsal cinsiyet kalıplarının beklentilerine göre otoriteyi tam anlamıyla ele almış, erkeklik adına tüm sınamalardan başarıyla geçmiş demektir. Ancak bu otoritenin çocukların büyümesi ve erkeğin yaşlanması sonucunda güç kaybına uğradığını gözlemlemek çok da zor değildir. Gençliğinde aile içi yaşamda fırtınalar estiren erkek için yaşlılık döneminde otorite kaybına dayalı daha dingin bir hayat söz

konusudur. Romanda da hikayelerden birinde anlatılan erkek tipi buna örnek olarak gösterilebilir:

“Rivayet edilir ki, Acıpayam köylerinden birinde vaktiyle, torunlarına dinî hikâyeler anlatmaktan hoşlanan bir dede vardı. Şimdi olduğu gibi o yıllarda da dedeler, odun kesme, hayvan bakma, yün kırpma gibi işlerden ellerini eteklerini artık çektiklerinden midir, saygı görmelerine rağmen aslında gizliden gizliye hafife alınırlardı. Gençliklerinde gösterdikleri onca yiğitlik, atlattıkları nice varta, beşer hafızasının zaafıyla unutulur ve onlara, tabiri caizse “işe yaramaz” gözüyle bakılırdı. İşte bu dede bile, ailede elinden iş gelen fertlerden ayrı olarak, torunlarıyla aynı kefeye konurdu. Ne var ki, açığız olduklarından torunları da bütün ailenin onun hafıflediğini anlar, dedelerinin tenbih, nasihat ve azarlarına pek kulak asmaz, onu adam yerine koymazlardı. Bu tutumdan gocunan dede ise altta kalmak istemez, yaşının ilerlemesi sonucu artık, ahret yolcusu olmasının verdiği sıfat ve salahiyetle, ara sıra torunlarından gözüne kestirdiği birini yanına çağırır, eğer çocuk boş bulunup da itaat ederse, böylece gafil avlanmış olurdu. Çünkü bu dede, fırsat buldukça torunlarına, böyle vesilelerle ya sûre ezberletir ya da dinî hikâyeler anlatırdı. Torunların bu duruma itiraz hakları yok gibiydi. Çünkü dedelerine fırsat buldukça karşı çıksalar da, sûre ezberlemeyi reddederek, Kuran’a ve Hazreti Peygamber’e isyan etmeleri mümkün değildi. Dedenin tuzağına bu şekilde düşen çocuk, Sübhaneke, Ettehiyyatü, Allahümmerabbenâ gibi dualardan birini tamamıyla ezberlemeden, ihtiyar tarafından salıverilmezdi. Dede böylece, hem yaramaz torunundan intikam alır, hem de sevaba girmiş olurdu.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 136-137)

Görüldüğü gibi buradaki erkek karakter de bahsedilen zamanın şartları çerçevesinde geçimi sağlayan ve özellikle de kas gücüne dayanan işleri yapamamaktadır. Buna göre, erkekliğin ve buna bağlı olarak da otoritenin dayandığı en sağlam kaynaklardan birisi etkisiz kalmakta akabinde de erkek, otoritesi ve iktidarı açısından zayıflamaktadır. Alıntılanan örneğe göre bir zamanlar ailenin otoritesi olan erkek, otoritesini besleyen en önemli kaynağını yitirdiğinden artık torunlarıyla aynı kefeye konmaktadır. Bunun dışında kurgulanan toplum tipinde dinin ne kadar önemli olduğunu da görürüz. Dedelerine yakalanan torunlar sûre ezberlemeyi reddedemez konumdadırlar. Torunlar, bir zamanlar ailedeki otoritenin ve gücün simgesi olan dedelerinden değil, mutlak otoritenin sahibi olan daha güçlü ve etkili bir başka “erkek”ten korktukları için söz konusu sûre ezberlemek olunca itiraz edememektedirler.

Yazar, romanlarında çok seyrek de olsa kadınlardan bahsetmektedir. Aşağıda ki alıntıda da kadın dünyası bir erkek tarafından ifade edilmektedir. Okuyucu, erkeklerin eski zaman kadınlarının şimdi özlenen “mükemmelliğini” okurken, bunun bir erkek tarafından idealize edilerek özlenen bir tip olduğunu bilir. Burada, idealize edilen ve özlenen kadın tiplerinde, kadın-erkek ilişkilerine dair ipuçları bulmak mümkündür:

“(…) Ancak, beylerinin önemli işleri yüzünden mahrumiyet bölgelerinde yaşamaya mahkûm bulunan kadınlar, bu ve benzeri faciaları gözlerinde sadece bir damla yaşla karşılayacak kadar olgun ve sabırlıydı. Gerçekten de hemen hepsi, gerektiğinde bağına taş basıp aza kanaat ederek, her olumsuz hal ve şart altında kadınlığın vecibelerini harfiyen ifâ ederlerdi. Fakat bu vecibeler elbette ki çok zor şeyler olmalıydı. Mesela bir kadını hanımefendiliğe terfi ettiren faziletlerden birkaçı, temizlik, ev işlerinde beceri, cazibe ve beylerinin itibarıydı. İşte bunlardan biri olan temizlik, kadınlardan başka hiçbir insanoğlunun kolay kolay anlayamayacağı bir muamma olsa gerekti. Öyle ki, sık sık görüldüğü, işitildiği ve iftiharla anlatıldığı gibi, bir kadının gecenin bir vakti uykusundan feragat edip, helâyâ giden kocasının ardından burayı fırça ve tuz ruhuyla ovup silmesi, temizlik denilen faziletin en yüce ve en şaşaalı örneklerinden biri sayılırdı. Öte yandan erkek gözüyle bakıldığında, ev işlerinin en önemlisi yemek pişirmektir. Hakikaten o zamanın kasabalarında, kadınların mutfakları adamakıllı esrarengiz mekânlardı. Çünkü eğer lezzeti varsa, bir yemeğin muhakkak bir püf noktası, bir sırrının da olması gerektiğine inanılırdı. Bu sır elâleme duyurulmaz, yemeğin tarifini isteyenlere malzeme eksik söylenir, böylece esrar, tıpkı zülfikârın sırrı gibi nineden anaya, nihayet kız toruna intikal eder, bu sayede de yediden yetmişe bütün aile kadınlarının kıvanç ve iftihar vesilesi olarak sürer giderdi. Ayrıca eski zaman hanımlarının mutfağı, sanki bir simyacı işliğine benzerdi. Ne işe yaradığına erkeklerin bir türlü akıl sır erdiremedikleri birtakım esrarengiz malzemelerin bulunduğu kavanozlar raflara muntazam bir şekilde yerleştirilmiş olur, bu arada görünüş itibarıyla aynı kara büyü eserlerine benzeyen birkaç yemek kitabı da göze çarpardı. Her şeyden önemlisi, o devrin kadınları mutfağa beylerinin girmesine kolay kolay izin vermez, pişmekte olan kekin böylece nazara gelmesini, bir çift kem gözün onca emeklerini bir bakışta söndürmesini engellemiş olurlardı.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 142-143)

Burada kadın olabilmenin temel nitelikleri adeta göz önüne serilmiştir. Bir erkek tarafından aktarılan ve oldukça gizemli sayılan bu dünya “ideal kadın”ın dünyasıdır. Bahsedilen kadın tipi, maddi yeterlilik açısından kocasına bağımlı olan

ve bu bağımlılığın karşılığını da “hanımefendiliğe terfi ettiren temel vecibeleri” yerine getirerek veren kadındır.

“Eski hanımlar, kocalarına olan vazifelerini de hakkıyla yerine getirirlerdi: O devrin kadını, akşam eve yorgun argın gelen beyinin ayaklarını yıkamayı şimdikiler gibi zül telakki etmez, adamın gözü dışarıya kaymasın diye zavallıya cilveli ve işveli davranır, onun bir dediğini iki etmezdi. Bu yüzden o zamanların şefkatli, hürmetli ve itaatkâr hanımları, güzel görünmek maksadıyla geceden saçlarına bigudi sararak öylece yatar, erkeğin huzuru için sıkıntılı bir uykuya katlanmayı vazife bilirler, güzellikleri kendilerini vaktinden önce terk etmesin diye ciltlerini salatalık sütü, nemlendirici merhem ve kakao yağıyla besler, ağdalarını asla ihmal etmezlerdi. Her şeyden öte bu kadınlar, kocalarına pek toz kondurmamakta, onları el üstünde tutmakta doğrusu pek haklıydılar. Çünkü adamların kimi başçavuş, kimi mal müdürü, kimi defterdar muaviniydi. Herkesin kabul edeceği gibi, beylerin mühim işler başarıp mesleklerinde ilerlemeleri, karıları için daima bir iftihar vesilesi olurdu. Kısacası dedelerimizin, eski devir kadınlarını hatırladıkları zaman, aşka gelip gözlerinin yaşarması, derin hislere kapılıp mâzinin hatıralarına garkolmaları boşuna değildi.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 143)

Burada kadının tam anlamıyla kadınlık görevlerini yerine getirmeleri şarta bağlı bir durumdur. Kadın gerek temizlik, gerek yemek, gerekse de diğer “vazifeleri” açısından kocasını memnun etmekte “haklıdır”. Bunun yerine getirilmesinin temel nedeni olarak ise yine erkeğin toplumdaki konumundan, kariyerinden etkilenmek nasiplemek yatmaktadır. Anlatılan tipllemelere bakılırsa, erkek toplum açısından geçerli bir mesleğe sahip olabildiği için hem karısı hem de diğer çevre tarafından kabul görmekte ve hoş tutulmaktadır. Burada daha önce de bahsettiğimiz üzere Kandiyoti’nin *ataerkil pazarlık* kavramına değinmekte fayda vardır.

“(…) klasik ataerkilliğin ahlaki düzeninin, bunun yanı sıra da erkeklerin kadınlara ve yaşlıların gençlere hükmedebilmesi, belli maddi koşullara bağlıdır. Bu koşullardaki değişimler, değer düzenini ciddi olarak aşındırabilir. M. Cain, S.R. Khanan ve S. Nahar tarafından özet olarak ifade edildiği gibi, bu, sistemin hem anahtarı hem de çelişkisidir: “erkek sorumluluğu toplumsal beklentiler aracılığıyla denetlenirken erkek otoritesinin maddi bir temeli vardır” (2007:137).

Hikayelerde karşımıza çıkan Hamiyet isimli karakterin kadın dünyasına, kadının nasıl “kadın” olabileceğine yönelik düşünceleri ataerkilliğin kadın modelinden bir adım bile uzağa düşmemektedir:

“Dul kaldıktan sonra kısmeti pek çıkmayan Hamiyet, kaderleri kendisinininkine benzemesin, eli geniş, kalıbı yerinde, oturaklı ve tumturaklı birer koca bulabilsinler diye kızlarına, kadınlığın esrarını, bir erkeği çekip çevirmenin, oynatıp döndürmenin iç yüzünü, adamcağızın gözünün yuvasından dışarı seğirmesini önlemenin ve zavallıyı evinin erkeği yapmanın ilmini, yemekleri ve mezeleri, cilve, işve, naz ve edâ gibi numaraları öğretmeye hayatını vakfetmişti. (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri:144)

Burada yine bir ideal kadın imgesiyle karşılaşmaktayız. Ancak, hikayedeki ideal kadın imgesi bu kez bir kadın tarafından kurgulanmaktadır. Hikayedeki Hamiyet karakteri tarafından kurgulanan bu imge, yukarıda değindiğimiz erkeğin ideal kadın tiplemesinden uzak değildir.

Burada bahsedilen ideal kadın olabilmenin gerekliliği ise temel olarak erkeği çekip çevirebilmektir. Buna göre erkeği evinin erkeği yapabilmenin, kadın tarafından yerine getirebilen şartları vardır. Bu şartlar aşağıdaki alıntıda da devam etmektedir:

“Ona göre kadın dediğin, eti budu yerinde, tombulca ve paluze gibi olmalıydı. Beyi yorgun ve asabî eve geldiğinde adamcağıza rakı sofrasını hazırlamalı, sırtında hayatın yükünü taşıdığı için bezmiş ve ezilmiş zavallı erkeğinin homurtularına ve külhanî sözlerine kulak asıp incinmeden onu eğlendirmeliydi. Ayrıca hakikî bir erkek elbette, kadını yanlış işler yapmaktan alıkoyacak kadar eline ağır olmalı, yeri geldiğinde tokadı basmalıydı. Fakat kızları, salta maymunu gibi, Frenk gömlekli, kısa ceketli, hırpanî, yeni moda erkekleri beğeniyorlardı. Hamiyet Hanım’a göre bunun sebebi, evliliğin yatakta geçen mahrem saatleri hakkında evlatlarının gerçek bir tecrübeye değil, kulaktan dolma bilgilere sahip olmalarıydı. Kızların terbiyesiyle yakından ilgilenen kadın, bu yüzden onlara tam iki kez, bazı mahrem şeyler anlatmıştı: Sözümona erkeklerin ve sahici babayığitlerin bedenlerinin, en küçük teferruata kadar mukayese edildiği bu iki konuşmada çok, ama çok ayıp şeylerden bahsedildiği için bir üçüncüsü olmamıştı. Ama sonuçta kızlar, erkeğin giyimi kuşamıyla değil, başka özellikleriyle değerlendirilmesi gerektiğini idrak etmiş gibiydiler.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 145-146)

Toplum içerisinde, kadınların erkekler tarafından algılanıp anlaşılması türlü şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Kimine göre kadın tehlikeli, her daim şeytandan bir pay taşıyan biri iken, kimi erkeğe göre de kadın kutsaldır. Ancak erkekler için bu kadın düşüncesi sabit olmayabilir. Yani karşılıklarına çıkan her kadını farklı kategorilerde değerlendiren erkekler de mevcuttur. Özellikle ataerkil toplum yapısında aile içindeki kadınlar (temel olarak anne, kız kardeş; ancak çoğu erkek karıları için bunu düşünmekte zorlanabilmektedir) kutsal addedilirken, diğer

toplumsal ilişkiler vasıtasıyla karşılaşılan kadınlar genellikle tehlikeli olarak algılanabilmektedir. Erkeklerin kadınlarla ilişkilerini temelde bu tip yargılar şekillendirmektedir. Buna göre oğullarının evleneceği kadınları düşünürken Ayvaz Kasap da kafasındaki kadın tiplerinden hareket ederek henüz görmediği kızlar hakkında yorum yapmaktadır:

(...) Gelgelelim her âdemoğlu gibi elbette kasap da hayal kırıklığına uğramak istemiyordu. Bu yüzden güzel ve etli butlu olmasalar da en azından, kızların huylarının güzel olduğu kanaatine vardı. Zaten aşırı güzellik, dikkati fazla çektiği için kocanın kıskançlık hislerini davet eder, aile saadeti tehlikeye girerdi. En iyisi onların ne güzel ne de çirkin olmaları, ama ev işlerini ve yemek yapmayı iyi bilmeleri, beylerine tatlı dilli ve güler yüzlü davranmalarıydı. Zaten böyle olursa evin beyi karısının bazı kusurlarını affetme yiğitliğini gösterirdi. Fakat Nafile Kalfa beğendiğine göre kızların güzel olduğu muhakkaktı. Yine de bu kanaate fazla bel bağlamasa iyi olurdu. Kasabın kafasında dönen bu hesaplar, bir kadının en etkili süsünün bilinmezlik olduğunu ispatlıyordu. Öyle ki hemen her erkek, bilip görmediği, bu yüzden hayal etmek zorunda kaldığı kadınları kendi pembe hülyalarıyla bir kez süsleyince, onlarla karşılaştıktan sonra bile gerçeği değil, bu süsleri görmeye devam ederdi. (Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: 159)

Baba olan erkek için bir oğlunun olması toplum içindeki konumu açısından manidardır. Bir erkek babası olmak hem toplumdaki ayrıcalıklı konumu arttırarak sabitlemekte hem de erkeğin yaratıcıyla kurduğu simgesel bağı kuvvetlendirmektedir. Erkek babası olabilen kişi, kendisi ölse bile züriyetinin devamı olan erkek çocuklarıyla dünyada var olabilecek, bir anlamda ölümsüzleşebilecektir:

“Yakın zamanda, Anadolu'nun orta yerinde bir kasabada, yaşları elliyi çoktan geçmesine rağmen henüz çocuk sahibi olamamış bir karı-koca yaşıyordu. Zavallı adam, hoşgörüsüz kasaba ahalisi adını “tohumсуza” çıkaracak diye oldum olası korktuğu için, konu komşuya mesafeli davranıyor, karşılığını da aynı şekilde beklediğinden kimselere saygıda kusur etmiyor, üstelik cuma namazını kaçırmayıp fitresini ve zekâtını fazlasıyla veriyordu. Kadıncağızın hali ise daha bir içler acısıydı. Çünkü o, çocuğunun üstelik bir de kız olmasını istiyordu. Bunun için onlarca yıldır babalara evliyalara gidip teller bağlamış, şifalı ve büyülü sular içmiş, okuyup üflemişti. Bir kızı olması için o kadar can atmıştı ki, bebeğin odasını daha yıllar öncesinden hazırlamış, ona etekler zıbınlar dikmiş, taşbebekler ve oyuncak mutfak takımları bile almıştı. Hatta bebeğin adı bile belliydi: Kadıncağız, hayallerini kurduğu bu kız çocuğa Güler adını yakıştırmıştı. Ne var ki kocası bir süre sonra, ille de oğlan diye tuturmaya, bir türlü dünyaya

getiremedikleri bu çocuğa Berke, Erke gibi yeni icat isimler yakıştırmaya başlamıştı. (Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: 223)

Bir süre sonra leyleğin getirdiği oğlanla çocuk sahibi olan çift çocuğun yetiştirilme tarzı ve isim konusunda da yine aynı anlaşmazlığa düşmüşlerdir:

“Adam öfkesi burnunda, kadın ise mendille gözlerini silerek aynı gece bu nedenle tartışıp durdular. Kız çocuk hasretiyle hâlâ yanan kadın, kocasının daha şimdiden Erke adını koyup kulağına ezan okumaya hazırlandığı oğlana, kız elbiseleri giydirmek, yani onu bir kız gibi yetiştirmek istiyordu. Gel gör ki adam, ne kendisinin ne de oğlunun erkekliğinden taviz verecek biriydi. Bu nedenle küplere binmiş ve kadına, “Sen bu oğlanı mebun yapar, lağımıcılara meze edersin!” diye bağırıp masaya bir yumruk indirmiş, zavallıyı ağlatmıştı. Kocasını razı edemeyeceğini anlayan kadın da, “Ne yapayım? Evin erkeği sensin. Dediğin gibi olsun. Ben de bağırma taş basarım. Ama hiç olmazsa, çocuğun adını Güler koyalım” deyince adam, yine burnundan soluyarak, “Olmaz! O, kız ismi. Ama hatırın için Gülerk koyalım bari!” diye cevap vermişti.” (Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri: 224)

Babanın itirazı temelde oğlunun erkekliğinin sarsılmasıyla ilgilidir. Bu *sarsılan erkeklik* sadece oğlunu bağlamamakta ataerkil toplum yapısından tüm erkeklerin de erkekliğini sarsmaktadır. Bireysel olarak oluşturulmayan, toplumsal cinsiyet algıları etrafında şekillenen ve beklentilerle de sürekli sınanan erkeklik durumu baba- oğul ilişkisi açısından önemli bir yere işaret eder. Erkekliğinin ve gücünün devamı olarak düşündüğü oğlunun bir mebun olabilmesi durumu babayı kızdırmaktadır.

Babanın çocukla konuşması ve beklentileri erkekliğin oluşumu adına önemlidir:

“ -“Sevgili oğlum. Aslında erkek olduğun için şanslısın. Fakat bu dünyada seni, zor ve mücadelelerle dolu bir hayat bekliyor. Hayatta karşına daima, iti kopuğu, arlısı arsızsı çıkacak. Bu badireler ve şahıslarla baş edebilmen için, erkek olman ve öyle kalman gerekir. Güçlü, daima güçlü olmalısın. Yarından itibaren, mahallede oynayacağın arkadaşların içinde en hızlı koşan, en yüksek atlayan, en uzun ağaçlara tırmanan, yel olup esen, ateş olup yakan çocuk sen olmalısın. Bak! Halihazırda zaten gürbüz ve toplu bir çocuksun. Ama bu kadarı yetmez. Başkalarının aynı zamanda sana saygı da duyması gerekir. Bunun için ahlaklı, törelerimize uygun işler de yapmalı, mazlumlara ve muhtaçlara yardım etmeli, felakete uğrayanların imdadına yetişmelisin. Yani, güçlü olduğun kadar kahraman da olmalısın. Herkes seni gösterip, işte bu gürbüz, yel gibi

koşan, haysiyetli ve kahraman çocuk, ‘Muhasebeci Muhittin Kent’in oğludur’ demeli. O yüzden sana, çocukluğumda giydiğim mavi elbiseyi ve kırmızı pelerini vereceğim. Yarından tezi yok, sana söylediklerimi yapmak için fırsat kollayacaksın. Sana inanıyor, aynı zamanda baban olarak emrediyorum.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 225)

“- ‘Bana, ‘Bu takım elbiseli, dört gözlü, sünepe çocuk senin oğluna benziyor,’ dediklerinde onları tersledim. ‘Benim oğlum ne pısırıktır, ne de hanım evladıdır. Yel olup eser, ateş olup kavurur,’ dedim. O yüzden ayağını bundan sonra denk at. Ne sana ne de bana laf gelsin. ‘Muhasebeci Muhittin Kent’in oğlu muhallebi çocuğu çıktı’ demesinler.’” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 231)

Çocuğun babası tarafından sevilmesi ve övülmesi “erkek” olabilmesi şartıyla gerçekleşmektedir. Beklenen erkek modeli etrafında kurgulanmak istenen Gülerk isimli çocuk, ataerkil sistemde çocukların yaşadığı buhranı açıklamaktadır. Genellikle annenin yanında vakit geçiren erkek çocuk için bu dünyadan çıkıp, erkekliğini göstererek kendini ispat etmesi sorunlu bir alana işaret eder. Ancak aynı zamanda anne de çocuğuna, oluşturacağı kimlikle ilgili başka nasihatler vermektedir. Buna göre oğlanın her şeyden önce temiz ve pirüpak olması gerekmektedir:

“Yeni elbiselerini giydirmeden önce, annesi Gülerk’i mahalle hamamına götürdü. Onca kadın arasında oğlanı pirpak etti ve başını dört sabun yıkadı. Zavallıyı o kadar keseledi ki, oğlanın cildi kızardı. Eve geldiklerinde ona temiz iç çamaşırlarını, beyaz gömleğini, ütülü pantolonunu giydirdi.” (Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri: 228)

Çocuğun büyüme esnasında anneyle daha çok birebir ilişkiler yaşadığı toplum içerisinde doğallıkla karşılanarak öğrenilen ve öğretilen bir bilgidir. Özellikle erkek çocuk, küçük yaşlarda annesi vasıtasıyla her türlü kadın toplumuna girebilmekte ve bu toplulukları gözlemleyebilmektedir. Küçük yaştaki erkeklerin hamama götürülmesi gerçeği de buna örnektir. Erkek çocukların böylesi bir kadın ortamına sokulmasında bir sakınca görülmemesinin nedeni, halk arasında çocukların cinselliğinin ancak ergenlikle beraber geliştiği düşüncesidir. Ancak erkek çocuğun büyümesi, bu kadın ortamına girmesini engellemekle beraber, kendisinin de erkekliğin ispatı için bundan kaçınmasını gerektirir.

“Cinsel ayrımcılık paradoksunun genç erkekler üzerindeki sonuçları, kadınlarla uzatmalı ve yakın ilişkiler ve erkekler dünyasına ani ve muhtemelen sıkıntılı bir giriştir. Boudhiba’nın oğlan çocuğun kadınlar hamamından erkekler hamamına geçişini betimlerken, bu geçişi açıklayıcı güçlü bir mecaz olarak kullandığını düşünüyorum.

Ancak hamam belirli bir tarihsel konumda yer aldığı için bu sadece bir mecazdır. Zamanımızda sürdüğü kadarıyla, son derece farklı özellikleri olan bir kurumdur. Geçmişte, hamam modern öncesi özel ev mimarisinde görülmeyen ancak belirli bir kentsel gelişme ve varlık düzeyini gösteren, halka açık, kente özgü bir olguydu. Bunun yanı sıra hamam faslı, bugün orta yaşlı pek çok erkeğin de hatırlayabileceği bir deneyimdir. Erkek meslektaşlarının hamam anasının annelerine “Bir dahaki sefere babasını da getir bari!” diye söylendiğini anlatışlarını anımsıyorum. Bu bir kadına oğlunun artık kadınlar hamamına kabul edilmeyecek kadar büyüdüğünü hatırlatan bir klişedir. Oğlanların bu deneyim çerçevesinde tanık oldukları farklı kadınlık durumları (çekingenlik göstermeyen anneler, ergenliğin eşiğinde ve gelinlik genç kızlar, mahcup ve sessiz yeni gelinler) ve bu deneyimden kalan izler kadar, yaşam döngülerinin değişik aşamalarındaki kadınlarla ilişkilendirmeleri de önem taşır. Oğlanın erkekliğin diğer çeşitleriyle yüzleşmesi de aynı derecede önemlidir, böylece erkekler hamamında, yetişkin erkekler dünyasında acemi bir erkek olarak yapılırlar; burada da gene bedenselliğin önemi dikkati çeker” (Kandiyoti, 2007:209).

Efrâsiyab’ın Hikâyeleri de genellikle erkek karakterlerin dünyası kurgulanarak anlatılmaktadır. Buradaki erkeklerin de kendini var etmesi/edebilmesi bilindik ataerkil gereklilikleri yerine getirmeleri çerçevesinde gerçekleşebilmektedir. Buna göre birçok karakterde harmanlanarak oluşturulduğu üzere en belirgin özellikler, erkeğin yiğit, mert, cesur olması ve bütün bunların yanında da iktidarı elinde bulundurmasıdır.

3.2.4. AMAT⁵

Amat, yazarın 2005’te yayınlanan dördüncü romanıdır. Yazar, diğer romanlarına benzer olarak bu romanında da düz gerçekliği aşarak kurgusunu oluşturmuştur. Aynı zamanda yine diğer romanlarına benzer olarak bu metinde de kadınlara rastlamak zordur. Her haliyle bir erkek metni izlenimi veren bu roman karakterlerin çoğunun erkek olması sebebiyle çözümlemelerde bize elverişli kapılar açmaktadır. Metindeki erkek karakterlerin kendi aralarında bir sınıf algısı temelinde derecelendirildiğini görürüz. Romanda bu anlamda ciddi göndermeler vardır.

⁵ ANAR, İhsan Oktay, (2009), Amat, İstanbul, İletişim Yayınları. Metin içerisinde romandan yapılan alıntılar romanın ismi ve sayfa numarasıyla belirtilecektir.

Roman örgüsünün büyük bir kısmı Osmanlı zamanında, denizde seyir halinde olan Amat isimli bir gemide yaşananlar etrafında şekillenir. Metin ana karakterin arayışının etrafında şekillenmektedir. Karakter, bilgiyi istemektedir, bu bilgiyle temel arayışı olan ölümsüzlüğe ulaşmak ana amacıdır.

“Dinsel anlamıyla ölümlülük ve karşıtı ölümsüzlük göz önüne alındığında, Amat romanının temel izleği suç ve ceza üzerine kurulmuştur.(...) Amat iki temel erkek metnine, iki erkek merkezli ve tek (erkek) tanrılı din kurumuna, Doğulu ve Batılı ataerki dizgelerine gönderme yaparak başlar” (Ergun, 2009:168-169).

Roman, uzun bir yer ve zaman betimlemesinden sonra karakterlerden Deli Marangoz’un Ohannes isimli tellak tarafından yıkanmasının anlatılmasıyla devam eder. Ohannes bir gayrimüslümdür. Bu karakterdeki ilgi çekici nokta, hamamda tellak olmasına rağmen 6 aydır yıkanmaması ve buna ek olarak temelde temiz olduğuna inanmasıdır. Buna inancı büyük günahtan, vaftiz aracılığıyla temizlenmesinden gelir. Buradaki karakter erkek olması sebebiyle bu büyük günahtan sıyrılabilmiştir. Onun inancına göre hemcinsi Adem her ne kadar bir günah işlemişse de bu günahtan erkek olmak ve vaftiz olmak şartıyla kurtulabilmek mümkündür:

“Nefsinin zorlaması ve Havva Anamızın direktmesi sonucu cennetteki yasak meyveyi yiyen Âdem Babamızın miras bıraktığı o büyük günahtan tâ bebekliğinde vaftiz edilmesi sayesinde kurtulan Ohannes, aslında temiz bir olduğuna inanırdı.” (Amat: 13)

Bahsi geçen Ohannes’in hamamda çingıraklı peştamal giymesi erkekler arasındaki sınıf farklarının somut tezahürüdür:

“Sen Piyer Kilisesi’nin sabık zangocu, Peygamber Efendimizin ümmetinden olmadığından, hamamda bir gayrimüslimin bulunduğu dikkat çekilmesi için, fermân gereği beline en küçük hareketiyle bile çın çın çınlayan çingıraklı bir peştamal dolamıştı.” (Amat: 15)

Osmanlı toplumunda bu tip sınıfsal ayrımlar mevcuttur ve roman adına da bu normaldir. Gayrimüslimlere yönelik uygulamalarında İslam hukuk sisteminin esasları etkili olmuştur. Bu esaslar zaman içerisinde netleşmiş ve istikrarlı bir statüye kavuşmuştur. Pratikte de “gayrimüslimlere ilişkin esaslar İslam dininin tebliğine başlanılmasından bir müddet sonra yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır”

(Kenanoğlu: 2004:4). Kenanoğlu'nun çalışmasında ilerleyen kısımlarda toplum içerisindeki bu ayrımın şer'î değil örfî nitelikte olduğundan bahsedilmektedir. Çalışma açısından önemli olan, bu sınıfsal ayrımların erkek dünyasında nereye işaret ettiği. Temel gösterge erkeklerin kendi sınıfları içerisinde etkin olabildikleridir. Burada girift bir durum söz konusudur. Toplum içerisinde insanlar öncelikle toplumsal cinsiyet algıları çerçevesinde kadın ve erkek diye ayrılmakta bunun da sonrasında kadınlar ve erkekler kendi hemcinsleri arasında bir sınıfsal ayrılığa tabi tutulmaktadır. Bu durum günümüz toplumunda da bundan çok farklı değildir; ancak o zamanki toplum yapısını düşündüğümüzde bu durum somut göstergelerle daha da görünür şekillerde tezahür edebilmektedir. Toplum içerisinde özellikle giyim kuşam etrafında şekillenen bu tezahürlerin temel amacı kişilerin toplum içerisindeki yerinin belirlenmesidir. Tıpkı kadın ve erkeklerin kendi toplumsal cinsiyetlerince belirlenmiş farklı kıyafetler giymesi gibi romanda anlatılan toplum zamanında da sınıfsal konumlar bu şekilde belirlenmektedir. Ergun'un ifadesiyle 'roman geçtiği zaman itibariyle ataerkil toplumların ve sömürgeci imparatorlukların en güçlü olduğu dönemlerden biridir' (2009:180). Bu açıdan bakıldığında erkek olması sebebiyle ayrıcalıklı bir konum elde eden roman karakteri bu konumunu, gayrimüslim olması sebebiyle tam anlamıyla koruyamamaktadır.

Moretti'nin Frankenstein'i anlattığı satırlar toplum içerisindeki sınıf farklarının somut göstergelerinin neden bu kadar önemli olabildiğini göstermektedir.

“Bu yeni yaratık, daha yaşamaya başlamadan bir canavardır, daha şimdiden farklı bir ırktır. Olmalıdır da, çünkü zaten bu maksatla ve bu şartla yaratılmıştır. Burada, her bir toplumsal gruba belli bir giyim biçimini dayatarak uzaktan hemen tanınmalarını ve toplumsal rollerine adeta mihlanmalarını sağlayan feodal örfî kanunların yitirilmesine ağıt düzülmektedir. Giysilerin herkesin satın alabileceği emtiyaya dönüştüğü bu çağda, böyle bir şey mümkün değildir artık. Statü farkı çok daha derinlere, bir kimsenin derisine, gözlerine, bedeninin yapısına kazınmalıdır. Canavar bize egemen sınıfların tüm insanların eşit olduğu –ya da olması gerektiği- fikrini kabullenmekte ne kadar da zorlandığını gösteriyor” (2005:110).

Günümüz toplumu için de bu ifade geçerlidir. Artık her şeyin kimi zaman herkes tarafından ulaşılabilir olduğu bu çağda farklı sınıf tezahürleri üretilmektedir.

Söz konusu sınıf hem kadınlar hem de erkekler adına tükenmemiş sadece görünüm değiştirmiştir.

Romana dönecek olursak, Ohannes tarafından yıkanan Deli Marangoz isimli karakter İsa Mesih'in etinin yiyip kanını içmek amacıyla yine Ohannes tarafından meyhaneye götürülmektedir. Romanda bahsedilen meyhane ortamı çeşitli erkek karakterlerin bir arada bulunduğu mekanlardan biridir. Buradaki erkeklerin imgenmesi ise erkekler arasındaki hiyerarşiyi anlayabilmek adına önemlidir. Aşağıdaki roman alıntısında ise tam anlamıyla kadınsılaştırmış bir erkekle karşılaşmaktayız:

“İşte tam bu sırada al yanaklı, kızıl dudaklı, zülüfleri göğsüne kadar inen âfet gibi bir delikanlı, yani bir köçek, ortaya fırlayıp musikiye uyararak dans etmeye başladı. Uzun ve simsiyah saçları, yolunarak hilâle benzetilmiş ince kaşlarıyla köçek, meyhanede demlenenlere göz süzüyor, ona buna kırtıp gerdan kırıyor, güzelliği ve kıvraklığıyla ahaliyi mest ediyordu. (Amat:17-18)

Görüldüğü gibi tamamıyla erkek mekanı olan meyhanede kadına rastlamak güçtür. Aslında, köçeği betimleyen ifadeler, toplumsal cinsiyet konumlanışında o kadar kadınlara aittir ki yazarın köçeğin bir “delikanlı” olduğunu belirtmesi farz olmuştur. Osmanlı toplumunda, gerek sarayda gerekse bu tip mekanlarda, delikanlı köçeklerle karşılaşmak mümkündür. Bu ilişkiler yine erkek mekanlarında erkekleri eğlendirmek adına gerçekleşmektedir. Köçeğin kendisi de bir erkek olan bu eğlence şeklinde temel amaç, daha üst sınıfta konumlanan erkeklerin eğlenmesidir.

Romanda genç Kazdağlı karakteriyle yaşlı Göbelez Baba isimli karakter arasındaki Salı günü yola çıkmanın uğursuzluğunu anlatan diyalog ilgi çekicidir:

“Gemiyle salı günü sefere çıkılmaz,” dedi. “Çünkü Salı kan günüdür. Âdem Peygamber'in oğlu Kabil, öz kardeşini bir salı günü öldürmüştü. Ayrıca Havva Anamız yine salı günü âdet gördü. Aynı gün ölen başka o kadar çok sayıda insan var ki! Mesela Firavun'un sihirbazları. Bu adamların hepsi Hazreti Musa'ya inanmışlardı, Zekeriya Aleyhisselâm ile Firavun'un karısı Asiye de hep salı günleri öldüler. Güvertedeki sünepeler ellerini çabuk tutmazlarsa biz de salı yola çıkmak zorunda kalırız ki, bu, yolculuğumuzun kanlı geçeceğine delâlet eder. Muhtemelen ikimiz de ölürüz. Haydi ben 70 yaşındayım, yaşayacağımı yaşadım. Ama sen kadın kız nedir onu da bilmiyorsun

daha. Galata'daki kırmızı fenerli evlerin birinde bir yosmayla daha sifteh etmiş bile değilsin. Yazık olacak sana Kazdağlı! Yazık!” (Amat:20)

Kazdağlı karakteri, erkek olarak bir kadınla romanın deyişiyile “sifteh” yapamadığı için şanssız ve acınacak durumdadır. Yaşlı karakterin Kazdağlı'ya “Yazık!” demesinin temel sebebi budur. Bu alıntıyla ilgili Ergun'un söyledikleri de önemlidir.

“Alıntındaki Kabil'e gönderme, kıskançlığı, öç alma güdüsünü, erkekler arasında toplumsal rekabet nedeniyle oluşan içsel düşmanlığı, şiddeti ve egemen gücün beğenisini kazanabilmek için öldürmeye kadar gidilebileceğini anımsatır. Romanda Habil zaten ölecektir. Gemideki bütün erkekler varlıklarını öç almaya ve öldürmeye adanmışlardır. Öte yandan, kadının adet görmesinin ölümlerle aynı bağlamda, ölümü konu alan iki cümlenin arasına sıkışmış biçimde yer alması; doğurganlığa işaret eden kanamanın öldürülen kişilerin kanını anıştırması, erkeğin korkusunu ve cinsel ötekisi karşısında düştüğü acıması ikilemi gösterir. Havva'ın adet görmesi, ölümlülük cezasından ve insanın cennetten kovulmasından sonra yapılandırılan yeni cinsellik kavramı ile ilişkilidir: Suç işlenmeden önce bu kanamaya gerek yoktur. Aybaşı kanaması erkeği tedirgin eder. Bu kanama, kadınlarda, saklanması gereken bir süreç sanısı yaratan, utandıran ve tiksinti yaratacağı korkusunu uyandıran niteliğini bu erkek dizgesinin etkisiyle yüklenmiştir. Adet kanını iğrenç sayan düşünce biçimi, erkek merkezli metinlerin söylemini oluşturur. Öte yandan aynı sistem, savaşta, kavgalarda, boş nefretlerle akıtılan, gerçekten gereksiz ve tiksindirici olan kanı kutsallaştırır. Amat, bedeninde ve çevresinde akıtılan erkek kanları yüzünden yine çarpıtılmış bir kadın parodisine dönüşecektir” (2009:209-210).

Ancak tüm olumsuz ifadelere rağmen geminin salı günü yola çıkmasına engel olunamamıştır:

“Ne aksiliktir ki, palamar iskeleden alınmadan hemen önce Arap Camii'nin müezzinleri yanık sesleriyle sabah ezanını okumaya başladılar. Ne yazık ki artık günlerden salı, yani Kan Günü idi. Kabil'in, kendi kardeşi Habil'i öldürdüğü o uğursuz gün! İşte o anda kalyonun bütün postaları ve kaplama tahtaları gıcırdadı, sanki taşıdığı günah yüküyle gemi acı içinde inliyordu.” (Amat, 40)

Ataerkil simgeler etrafında örülen romanın anlatısında karakterlerdeki “erkek” olma/olabilme göstergeleri çok net yansıtılmıştır:

“Yeni yeni terleyen bıyığını gür gözüksün diye üst dudağını odun kömürüyle boyamış olan çocuk, “Bizim kaptanımız bir paşa! Ona Diavol Paşa derler,” diye cevap verdi.” (Amat:24)

Alıntıda bahsi geçen çocuk 13-14 yaşlarında toplum açısından kimliği henüz netleşmemiş bir insandır. Fakat buna rağmen erkek olabilmek için ya da en azından tam anlamıyla erkek kimliğini kazanana kadar yeni terleyen bıyığını kömürle boyamaktadır. Bunun nedeni çocuğun erkek kimliği çerçevesinde etkinlik kazandığını bıyıklarıyla kanıtlama isteğidir. Bu yüzden toplumsal cinsiyet algısına ters düşmeyecek şekilde gür bıyıkları olmalıdır. Bu algıya ters düşmemesi gereken bir başka durum da, erkeğin gür, güçlü bir sese sahip olması gerekliliğidir:

“Böylesine büyük bir savaş gemisine, yani 58 toplu bir kalyona kaptanlık yapan birinin davudî bir sesle “Gel!” diye haykırması beklenirdi, ama içeriden kısık bir ses işitildi: “Geliniz.”” (Amat:24)

Geminin kaptanı olan Diavol Paşa'nın sahip olduğu konumla bağlantılı olarak beklenen davudî bir sese sahip olmaması, roman anlatımı çerçevesinde de tuhaf ve şaşırtıcı karşılanmış bir şekilde okuyucuya verilmektedir. Daha önce de değinildiği gibi romanlarda erkek karakterler tek tip bir çerçeve etrafında şekillenmemektedir. Tıpkı gerçek hayatta da olabileceği gibi, karakterlerin erkekliklerinin imgelemesi temel toplumsal cinsiyet beklentilerinin dışında da gelişebilmektedir. İşte o koca geminin kaptanı olan ve gemi içerisindeki hiyerarşi sıralamasında en üst noktada olan Diavol Paşa'nın kısık sesi de buna örnektir.

Romanda tüm erkeklerin başında tek erk sahibi olarak betimlenen Diavol Paşa'nın görünümüyle ilgili de beklenen erkek tipinden uzak bir betimleme vardır:

“Bu seyrek bıyıklı, köse sakallı Kaptan Efendi, nam-ı diğer Diavol Paşa, pençeyi andıran eliyle Süleyman Reis'e yaklaşmasını işaret etti.” (Amat: 26)

Görüldüğü gibi seyrek bıyıklı ve en başta da köse sakallı olan Diavol Paşa, beklenen güçlü erkek görünümünden uzaktır. Ancak gemide erk sahibidir ve bundan dolayı diğer erkekler tarafından sorgulanmamaktadır. Bir erk etrafında şekillenen, “beklenen erkek olma” özellikleri, eksik kalsa ve tamamlanmasa bile sahip olunan güç bunu kapatmakta ve görünmez kılabilir. Görünmez kılabilir.

Ana karakterlerden Süleyman Reis'in kaptanla görüşmek üzere girdiği, kaptana ait olan kamaranın betimlenmesinde mekanın erkeğe ait olduğunu belirten göstergeler vardır. Oda her şeyden önce ıvır zıvırla doludur ve içeride sabit olan hiçbir şey yok gibidir. Bunun dışında odanın dağınıklığı ve bulunan silahlar erkek mekanı olduğuna dair göstergelerdir. Ancak erkek mekanı olarak nitelendirdiğimiz bu odada kadına ait sayabileceğimiz göstergeler de mevcuttur:

“Bu iç karartıcı mekânın iskele tarafındaki sedire, ne gariptir ki, üzerine bir tavus kuşu motifi nakşedilmiş kırmızı bir yorgan seriliydi. Aynı tavus zemindeki kilimde de vardı. Ayrıca, gemide cins-i latiften bir tek kişi bile olmamasına rağmen sancak tarafına kara çerçeveli bir boy aynası asılmış ve bu aynanın üstü, çok ellendiğinden olsa gerek, yer yer örselenip tarazlanmış kırmızı bir atlasla örtülmüştü. İskele tarafındaki sedirde ise, önünde sırma göğüs atkılarını bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış kızıl dudaklı ve cüzamlılar gibi bembeyaz suratlı bir şahıs, yani Kaptan Efendimiz oturmaktaydı.” (Amat:25-26)

Özellikle ayna ve kadınla olan ilişkisi bağlamında, metinde de belirtildiği üzere kadın hikayeye bir anda dahil edilmiştir. Ancak bu erkeklerin dünyasında kadın karakterler, bir görünüp bir kaybolan yansımalar halinde resmedilmiştir.

“Sedir, yorgan, kilim ve aynayı örten atlas kumaş, tümüyle kadınsız görülen bu metne kadını bütün gücüyle dahil eder. Kumaşlar, özellikle de işlemeli dokumalar kadınlarla ilintilidir. Uzanılan yer, sedir, erkeği yatay ve edilgen konuma sokar ama erkek metinlerinde yeğlenen seçenek, erkeğin değil, kadının yatar durumda olmasıdır: Yatan, uyuyan erkek savunmasızdır; bebekleşir. Onu ancak anne sıcaklığı yerine geçebilecek yorgan güvenceye alabilir. Sediri örten yorganın kumaşının kırmızı olması, şehveti, kösnüllüğü ve kadınlıkla yakından ilişkilendirilen kanı anımsattığı kadar, şiddete ve öfkeye de gönderme yapar. Metin yazmanın yerine, nakış ve işlemenin kadın işi olarak tanımlandığı göz önüne alındığında, erkek işlevi olarak belirlenen yazma etkinliğinin dışına itilen kadının yorganın üstüne bir tavuskuşu figürü işlemesi, kendi metnini erkeğin odasına, mekanına, gizlice soktuğunu gösterir ve Süleyman'ın tasarladığı kadın heykeli biçimindeki erkeksi metni tümüyle dışlar. Dışiyi kendine çekmek için tüyleriyle göz alıcı bir görüntü sergileyen, erkekliğini bu gösterisiyle ve albenili dış görünüşüyle kanıtlayan tavuskuşu, güneşi, tanrısalılığı simgeler” (Ergun, 2009:245-246).

Başlangıçta erkek dizgesi olarak tanımlanan oda, kadına ait simgelerin girmesiyle bir anda sarsılmıştır. Toplum hayatında erkek mekanlarına dalan kadın ya

da kadına ait göstergeler de aynı yıkıma yol açabilmektedir. Ataerkilliğin tüm kabuğuyla kaplanan bu mekanlar, kadın ve kadımla ilgili her şey tarafından bir anda kırılabilir.

Rekabet, çoğu erkeğin ilişkilerindeki temel nokta olabilmektedir. Toplum hayatında güçlü olmak ve zor kazandığı erkekliliğini güçlülere karşı koruyabilmek bir rekabet çerçevesinde gerçekleşir. Erkek, toplum içerisindeki ayrıcalıklı konumunu kaybetmemek uğruna bazı zaman kadınlarla ancak çoğunlukla kendi hemcinsleriyle bir rekabet ilişkisi yürütmektedir. Romandaki karakterlerden Süleyman ve Ali Reis'in ilişkisini belirleyen temel etken de rekabet eksenidir:

“Kaptan Efendimizden, yani Dişavol Paşa'dan, Ali Reis'le birlikte gemiyi incelemesi, yüklerin istiflenmesine nezaret etmesi emrini alan Süleyman Reis seyir güvertesine çıktığında, astarı atlastan bir zerduvâ kürk giymiş, 65 yaşlarında ve kendisine nefretle bakan bir adam gördü. O güne kadar sakalına ustura değmemiş olan bu adam, Süleyman'ın gemideki rakibi olan Ali Reis'ti.” (Amat:30)

Ali Reis ilişkilerinin en başından itibaren Süleyman Reis'in kendisi açısından tehlikeli konumunun farkındadır ve roman boyunca karakter buna göre kurgulanmaktadır. Bu ilişkiye nefret kavramı daha en başında sokulmaktadır. Bu anlamda erkeklerin savaşçı kimliğiyle bağdaştırılacak olan nefret, bu rekabet ortamında galip gelebilmek için en gerekli duygu şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

“Süleyman Reis'in işaretiyle barut fiçilerinden biri açıldı. İşte bu sırada, gemide kaptandan sonraki ikinci büyük rütbeye, yani 'koca reislige' aday olan Ali Reis'in, deniz savaşı konusunda ne kadar yetersiz olduğu ortaya çıktı. Mensubu olduğu tarikatın şeyhi emrettiği için sakalına yıllardır ustura değdirmemiş olan bu 65 yaşındaki adam, deniz savaşları hakkındaki bilgisini arttırmak yanında, karşılaşılacak müşkülleri halletmek için 1.700 kadar dua ezberlemişti. Ama nedense o an, Kırbaç Süleyman Reis'e bilgisini gösterme gereği hissetti.” (Amat: 33)

Bahsedildiği gibi bu iki erkeğin rekabet hali roman boyunca sıkça karşılaşılan durumlardandır. Ancak bu ilişkideki galipler sürekli değişmektedir. Bu açıdan bakıldığında da, sürekli devingen bir anlatı halinde seyreden romanda bir sabitlik bulabilmek mümkün görünmemektedir. Erkeklere en temel ihtiyacı olan güç ve iktidar zaman zaman verilmekte ve sonra beklenmedik bir şekilde bu sahiplikleri ellerinden alınmaktadır. Kurgulanan Süleyman Reis ve Ali Reis karakterleri güç

simgesi olarak farklı şeylere sahiptir. Süleyman Reis, denizcilik adına biriktirdiği bilgilerle söz sahibi olabileceğine inanırken, Ali Reis bilginin de ötesinde din konusunda kendine göre etkindir.

Romanda, kurgulanan bu erkek metninde, ataerki simgelerle sıkça karşılaşılıyor olmak sürpriz değildir. Her biri aslında yeniçeri olan gemideki erkeklerin bu simgelerle karşımıza çıkması da doğaldır. Mertlik, yiğitlik gibi kavramların en çok yeniçeriler etrafında olması gereği, romanda bahsi geçen diğer erkeklere göre bu karakterlerin daha da “erkek” olmaları/olabilmeleri zorunluluğuna işaret eder:

“Yaralandıkları vakit kan izi belli olmasın diye kırmızıya boyanmış, sırma göğüs atkılı kaputları sırtlarındaydı. İşin ilginç yanı, özellikle muhabere dönüşü bu kaputların renklerinin solduğu pek görülmemişti. Çünkü göğüslerinde sadece mangal gibi bir yürek değil, aynı zamanda arkebüz ve tüfenk kurşunlarının izlerini de taşıdıkları için, bu yaralardan dökülmüş kan, kaputlarını kıpkırmızı yapardı.” (Amat: 34)

Görüldüğü gibi yine kendi hemcinsleriyle savaşacak olan bu erkekler için ölümden de daha öte olan bir şey yiğitliklerini korumalarıdır. Bu amaçla kırmızı kaput giyen bu askerler için ölümlerinin de yeterince “erkek” olması gerekmektedir.

Romanda bahsi geçen geminin yola çıkması da sorunlu bir şekilde olmuştur. Güçlü bir ataerki simgesi olan yeniçerilerin yola çıkmadan önce gülbank çekmek ve cenk duası okumak gibi bir takım kuralları ve ritüelleri vardır. Ancak bu kurallar yerine getirilmeden yolculuk başlamakta ve bu açıdan da gemide bir memnuniyetsizlik oluşmaktadır. Erkeklikle ritüel arasındaki güçlü bağlılık burada da ortaya çıkmaktadır. Toplum hayatı içerisinde erkekliğin katlanarak kanıtlandığı bir merasimler silsilesi vardır. Erkek çocuğunun sünnet olması, sonrasında ilk cinsel ilişkiyle erkekliğini kanıtlanması, askere gitmesi gibi erkekliği katlayarak kanıtlayan birçok kutlama merasimi vardır. Bütün bunlar erkekliğin ritüelle ne kadar sıkı bağlarının olduğunu bize göstermektedir. Gemideki yeniçeriler için de yolun çıkmadan önce gülbank çekmek ve cenk duası okumak bu merasimlere karşılık gelir. Yolculuğa çıkmadan önce bunların yapılmaması gelecek uğursuzluğun dışında “eksik” erkeklik ritüeli olması bakımından da huzursuzluk yaratmaktadır.

Ancak erkekler arasındaki bu anlaşmazlık, kendilerinden daha üst bir erk etrafında kurgulanan Süleyman Reis'in konuşmasıyla yerini ister istemez bir uyuma bırakır:

“Süleyman Reis iskeleye doğru tekrar bağırdı: “Ey tüfenkçiler! Bilirim yiğit adamlarsınız. 53. Orta'nın mertliğini işitmişliğim de vardır. Bu gemiye lâzımsınız! Yiğit adam feragat etmeyi bilir! Haydi girin gemiye. Bundan sonra sizin de bizim de evimiz burası!”” (Amat:39)

Süleyman Reis'in hemcinslerine yaptığı konuşma da ataerki simgeleri etrafında şekillenmektedir. Temelinde mertlik, yiğitlik olan bu konuşmaya diğer erkek karakterler tarafından karşı çıkılması bir tür korkaklık olarak algılanabilir. Bu algıyı oluşturmamak ve yiğit, mert olduklarını kanıtlamak bu erkeklerin amacı halindedir ve bu amaç doğrultusunda yani temelde erkekliklerinin sarsılmaması adına, onaylamadıkları bir şekilde başlayan bu yolculuğa çıkmaktadırlar.

Bilindiği gibi ataerkilliğin ana eksenini kadını kontrol etme, bununla beraber namus kavramını koruma ve herhangi bir şekilde kirlenmesine engel olma çerçevesinde oluşmaktadır. Erkek toplumunda bir tür namus bekçiliği görevine soyunmakta ve bunu da ancak ve ancak kadın üzerindeki erkini kullanarak, onu kontrol ederek gerçekleştirmektedir. Namus kavramının bu derece kırılmalı bir zemine oturtulması elbette ki sorunludur. Romanda da namus kavramı ataerkillik etrafında şekillenmektedir:

“Kıç taraftaki o devasa fener, yani geminin namusu, onuru demek olan fanus dışında güvertedeki diğer fenerlerin hepsi dümencinin ileriye görebilmesi için söndürüldü.” (Amat:39-40)

Geminin içindekilerin hepsinin erkek olması sebebiyle yine bir ataerki amacı olarak karşımıza çıkan namusu koruma görevi gerçekleştirilmektedir. Gemi bu sebeple kadın olarak değerlendirilebilir. Gemi, içindeki erkekler tarafından namusu korunan bir kadın şeklinde imgelemektedir.

“Amat'ta, (...) görünürde kadın yoktur ama olay örgüsünün tümü simgesel düzeyde kadının bedeninin içinde yer alır. Erkek dizgesinin yarattığı dinsel söylemde, aslında kadına ait olan ve yaşamı olası kılan su, Tanrı tarafından ele geçirilir, kısıyıcı ve yok edici bir ceza aracına dönüştürülür” (Ergun, 2009:166).

Gemicilerin dünyasında geminin kıç tarafında yer alan o devasa fenerin simgesel bir yönü bulunmaktadır. ‘Erkeklerin her fırsatta kadınlştırılma tehdidiyle baş etmek zorunda kaldıkları bu tedirgin mekanda, geminin namusunun kıç tarafında konumlanması bastırılan homoerotik duyguların dışavurumu olarak da değerlendirilebilir. Erkek dünyası bakımından böyle değerlendirilen geminin namusunun kıç tarafında konumlanması beklenen erkeklik kalıpları çerçevesinde bir başka alana işaret eder. Geminin kadın olarak düşünülmesi bakımından bir namus çerçevesinde betimlenmesi manidardır. Ataerki toplum yapısında kadının namusunu (bekaretini) korumakla yükümlü olan erkek, gemide ise geminin namusunu korumakla yükümlüdür’ (Ergun, 2009:252).

Romanda kurgulanan erkeklerin başına gelen tüm felaketler bir anlamda denizden ve gemiden temelde de gemiyle çıkılan o yolculuktan gelmektedir. Namusun *tehlikeli* bir simgesi olan kadın, erkek tarafından kontrol edilmektedir. Kurgulanan namusun yine kurgulanan çerçeveye ters gelecek bir şekilde kirlenmesi, erkek açısından felaketle eş değerdir. Metinde de erkeklerin başına gelen tüm felaketler aslında kadın olan gemi vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Romanın ilerleyen kısımlarında erkek karakterlerin geminin namusunu koruyamadığı ortaya çıkmıştır. Güçlü bir ataerki simgesi olan namus kavramı ve bu simge etrafında şekillenen erkek olma/olabilme durumu, anlatının bu bölümünde geçersiz hale gelmiştir:

“Rıza Baba brandasından doğrularak, “Fener geminin namusudur,” dedi. “Gemiler dişidir. Namuslu bir geminin feneri ne olursa olsun gece boyunca yanar. Hatta değil üç, beş kalyon takip etse bile yanar. Fener yanmadığı için Malta şövalyelerinin kalyonları bizi karanlıkta kaybettiler. Ah keşke bulsalar da namuslu birer denizci olarak ölseydik. Artık o feneri ha yakmışız ha yakmamışız fark etmez!”

Kazdağlı tomarcı bön bön bakarak, “Madem ki namus gitti, en iyisi Galata’daki o umumhaneler gibi kırmızı fener yakalım!” deyince birkaç kişi kıkırdadı.

Bu söz üzerine Göbelez Baba, “Vay! Vay! Vay!” dedi, “Kazdağlı neler neler biliyormuş! Sen hiç umumhaneye gittin mi?”

Kazdağlı, “Hayır, gitmedim,” dedi. “Ama oraya giden biri bana etrafıca anlattı. İçeride neler yapıldığını sabaha kadar tafsilatlı bir şekilde saydı döktü. Adama tam iki sürahi şarap ikram etmişim. Mezeler hariç, bana tam 45 akçeye mal oldu.”

Göbelez Baba sordu:

“Peki neler yapıyormuş içeride? Anlat da biz de bilelim!”

Kazdağlı tomarcı, “Canım! Kadınları mıncıklayıp sıkışmışlar işte!” dedi, “Oralarını buralarını ellemişler. Sonra da para ödeyip çıkmışlar. Bunu her erkek bilir. Niye sordun ki?”

Göbelez Baba'nın yüzü ciddilemişti. Camide vaaz veren imamlarınkine benzer bir sesle, “Bre cahil! Bre günahkâr!” dedi, “Hem paranı almışlar hem de sana yalan söylemişler! O kadınların hepsi iffetlidir. Mıncıklayıp sıkıştırılacak kadınlar değildir. Akıl sır ermez hassaları vardır. Ruhça ve bedence tertemiz oldukları için gayb âleminden haber verirler. Hiçbirine erkek sinek bile konmamıştır. Zaten müşterilerini kara ve kalın bir perdenin arkasında kabul ederler. Öyle ki, onların kadın olduklarını sadece seslerinden anlarsın. Yüce ve ulvî şahıslardır. Demek senin arkadaşın onları mıncıkladı ha!”

“Ben ne bileyim!” dedi Kazdağlı. “Ben arkadaşımın yalancısıyım. Demek o kutlu kadınlar aslında birer kahin ha!” (Amat: 161-162)

Özünde kadın olan gemi, kış tarafındaki ışığın bir erkek tarafından yakılmamasıyla namusunu kaybetmiş ve erkek diliyle namussuz kadın olarak nitelendirilen “kötü kadın” durumuna düşmüştür. Burada ataerkillikle beraber şekillenen namus kavramının kaypaklığı da ortaya çıkmıştır. Ataerkil dizge çerçevesinde üretilen bu kavram, yine bu dizge çerçevesinde yok edilmektedir.

Diğer erkekler açısından erkini sahip olduğu denizcilik bilgisi etrafında kanıtlayan Süleyman Reis, geminin sol tarafındaki postalardan birinin aşırı derecede büyük olduğunu fark etmiş ve geminin dengesini sağlamak adına marangoza bir baş figürü yapmasını emretmiştir. Ancak bu baş figürünün Süleyman Reis tarafından seçilen şekli ilginçtir. Erkek metnine yine kadını andıran simgeler sokulmuştur:

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

Bu sözü hiç yadırgamayan marangoz yardımcısı hemen sordu:

“Nasıl bir kadın olsun?” (Amat: 48)

Burada Ergun’un da ifade ettiği gibi kadın heykelinin geminin kaburgasından yapılıyor olması dinsel inanışlara doğrudan bir gönderme içermektedir. Din temelli bu inanışlarda da esas olan kadının erkeğin kaburgasından yaratılmış olduğudur.

“Havva Adem’in kaburgasından, Tanrı tarafından yaratılmıştır. Bu *phallus*- merkezli ideolojik söylemle kadını tümüyle erkeğe mal eder. Süleyman’ın, gemiyi simgeleyecek “totem” olarak aslan veya ejderha gibi erkeksi niteliklere sahip, şiddeti bedenleştiren göstergeleri değil de bir kadın büstünü yeğlemesi, savaşçının içindeki özlemin ve bilinçaltında kadınlaşmasının da ifadesidir ama aynı zamanda erkek imgeleminde kadın-aslan-ejderha kavramlarının birbiriyle ne kadar kolay yer değiştirebildiklerini de gösterir. Kar’da da olduğu gibi, erkek olma baskısı altında çocuklaşan bu erkekler, sürekli sildikleri, yok ettikleri kadını, “annelerini” aramaktadırlar” (2009:198).

Bahsi geçen kadın heykelinin Süleyman Reis tarafından tanımlanması, ataerkil sistem çerçevesinde beklenen ve arzulanan kadın modeline uymaktadır:

“Öyle bir kadın olsun ki, iri elâ gözleri bir ceylanınki kadar masum ve bir o kadar da ürkek olsun; ölüm onları kapatsa bile kendisine âşık bir zavallıya sevgiyle baksın. Saçları, gökyüzünden denize dökülen ay ışığı gibi esrarengiz, gece kadar da siyah olsun. Kiraz gibi dolgun ve biçimli dudaklarında öyle bir tebessüm olsun ki, zavallı âşığının kalbi ısınsın. Aydınlık yüzündeki o hilâl gibi kaşları, karanlık bir gecede ki çifte hilâl kadar mucizevî görünsün. Sanki ak mermerden yapılmış gibi, bir kuğununki kadar uzun ve zarif bir boynu, bir meleşinki gibi nurlu yüzü, hokka gibi bir burnu, yanağında ise görenin yüreğini dağılayan masum bir gamzesi olsun. Hepsinden önemlisi, sevgiyle baksın! Baksın ki, zavallı âşığının gönlünde kalan yegâne kuru, ebediyete kadar sıcak tutsun.” (Amat:48-49)

Marangozun Süleyman Reis’e sorduğu “Nasıl bir kadın olsun?” sorusunun cevabı güzellik kalıpları çerçevesinde ortaya çıkmaktadır.

“Kadının yaratılış mitolojisine bir gönderme olan heykel, gemiyi yöneten kaptanın, dolayısıyla bütün erkeklerin kadın idealizasyonunu da simgeler. Bu tasvirde kadının sadece beden olarak değil, ruhsal özelliklerde de var edilmesi önemlidir” (İnci, 2011: 33).

Marangoz yardımcısı anlatıda kadın olduğu belirtilen gemiden bir kadın büstü yaratmıştır.

“Böylece Amat’ın içindeki kadın, bir tür sezaryen yöntemiyle kesilip çıkarılır, erkek dizgesinin onu uygun gördüğü yere, cıvadranın, yani geminin burnunda, denize doğru uzanan saldırgan *phallus* simgesi direğin altına İsa’nın çarmıha gerilişini anımsatan bir biçimde çivilenir. Yerleştirilmesi erkeklerin doğum yapma parodisine dönüşür. Yapıldığı yer, geminin ambarıdır. Buradan, göbek bağına andıran ama bebeği anneye bağlayacağına dış dünyaya çekerek tersine işlev gören bir halatla çıkarılır. Yeni doğmuş bir bebek gibi yelken bezine sarılır, amaç onu çarpmalardan, dış dünyanın tehlikelerinden korumak olsa da, erkek dizgesine uyum sağlamak için örtünen kadınları ve ölümlerini sarıldığı kefen bezini anımsarız. Zaten kadın büstünün içinden çıktığı rahim eğretilmesi, Amat’ın derinlikleri, erkeklerin eline geçmiş, koruyucu ana niteliğinden tümüyle arındırılmış ve erkek imgeleminde yaratılmış bir cehenneme çevrilmiştir. Dahası, yeni kadına hasar verebilecek çarpmalar, dış dünyada onu bekleyen tehlikeler de erkek-merkezli dizgenin ürünüdür. Üstelik, çarmıha gerildiğinde, ait olduğu geminin materyalinden sökülüp çıkarıldığında, yeniden yapılandırıldığında, kurgulandığında, kadın sürekli öldürülmektedir” (Ergun, 2009:196-197).

“Marangoz yardımcısı gerçekten de büyük bir iş başarmıştı. Yaptığı şey bir kadın büstüydü. Tam da kendisinden istenildiği gibi, saçları gökyüzünden denize dökülen ay ışığı gibi esrarengiz, boynu bir kuğununki kadar uzun ve zarif, bakışı bir ceylanınki kadar masum ve ürkekti. Hokka gibi bir burnu ve yanağında da bir gamzesi olan bu kadın sevgiyle bakıyordu. Şen bir ruh bedenine kavuşunca nasıl raks ederse, Amat da bu kadın bedenine kavuştuğu anda, sanki göklerden gelen bir esinle aniden hareket etti. Hantal bir karaka, adeta kıvrak bir uskunaya dönüşmüştü. Gemiciler hep bir ağızdan “Yaşla!” diye bağırıyorlardı. Hepsisi mutlu görünüyordu. O anda dönüp bakmayı akıl edenler Kırbaç Süleyman’ı da ilk ve son kez mutlu gördüler. Sevdiğine kavuşan bir erkeğin mutluluğuydu bu.” (Amat:88-89)

Kadın bedenine kavuşan geminin göklerden gelen esinle aniden hareket etmesi anlatıda iyi bir yere işaret etmemektedir. Kadın bedeni gemiye uğursuzluk getirerek, felaketlerin başlangıcı olmuş gibidir. Bu büstün ortaya çıkmasından sonra erkekleri türlü tehlikeler beklemektedir. Ataerkil imgelerle yoğrulan bu metinde, erkeklerin başına gelen sıkıntıların başında yine kadın bedeni vardır.

Romadaki erkek dünyasında çocukların da yeri ayrıca ele alınmalıdır. Metinde “aylakçılar” isimli tayfada yer alan çocukların erkek dünyasıyla ilişkileri

önemlidir. Aile içinde kurgulanan erkek çocuklarla karşılaştırıldıklarında dezavantajlı konumda olmaları bu çocukların tamamıyla erkek ortamında bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Bilindiği üzere aile ortamındaki küçük erkek çocukların bile kadınlar üzerinde bir tahakküm oluşturabilmesi, ataerkilliğin kontrol mekanizmasının işleme gereğiyle görülebilmektedir.

“Kadınlar dünyası belirli erkeklik tutumlarını yeniden onaylasa ve oğlan çocuk, hiç olmazsa bazı durumlarda erkek çocuk olmanın rahatını, keyfini çıkarabilse de, bu keyif ve güven yetişkin erkeklerle bir arada olduğu zaman bozulur. Yetişkin erkeklerle karşı karşıya geldiğinde, küçük oğlan sevimli, sakın ve uysaldır; onun davranışı birçok bakımdan yetişkin erkek otoritesi karşısında kadınların davranışına benzer. Üstelik erkekler arası ilişkilerde ortaya çıkan erkekliklerde alttan alta süren bir şiddet olabilir. Egemenlik ve tabiyet konuları sadece kuşaklararası etkileşimlerde değil, akranlararası etkileşimlerde de son derece açıktır” (Kandiyoti, 2007:212).

“Cebelitarık’ın gerek batısında gerekse doğusunda olsun, top taşıyan hemen hemen bütün savaş kalyonlarında top için gerekli barutu kovalarla getirmekle yükümlü bir çocuk taifesi olurdu ki, bunlara “aylakçılar” denirdi. Genellikle Konstantiniye’deki sokak çocuklarından subaşı tarafından yakalanan talihsizler, yarım akçe yevmiyeye kalyonlara bu iş için teslim edilirdi. Ancak, ücretlerinin düşüklüğü nedeniyle bunlara acımak pek akıl kârı bir iş sayılmazdı. Her şeyden önce, artık kamışlarına çoktan su yürüyen, 13-25 yaşlarındaki bu çocuklar, gemicilerin abdest bozduğu baş üstünde, kâh gece yarısı kâh seher vakti sık sık istimna ederler ve böylelikle kötü talihe davetiye çıkarırlardı. Ayrıca yaşlarından dolayı, karpuzu çizdirmemek için tam bir canavar olmak zorundaydılar. Bunun için birbirlerinden ayrılmamaya dikkat ederler, hatta para denkleştirerek aldıkları kocaman bir battaniyenin altında 6-7 kişi hep birlikte yatarlardı. Fakat bu da her zaman para etmezdi. Çünkü başlarına gelmesinden korktukları şeyi bu kez birbirlerine yaptıkları da duyulmamış değildi.” (Amat:55)

Burada, cinselliğin en aktif devresinde olan bu erkek tipleri adına yaratılan ve karşılıklı güvensizlik temeline oturtulan bir ilişki görülmektedir. Bu acımasız dünyada kuralların da aynı şekilde acımasız olması doğaldır. Bu sebeple, erkekler sürekli “arkalarını” kollamak mecburiyetindedir. Karşılıklı güvensizlik temeline oturtulan bu dünyada erkeklerin birbirlerini kollaması da mümkün gözükmemektedir. Zira birbirini kollar gibi görünenler arasında da bu tür bir ilişki oluşabilmektedir.

Romanda yaratılan erkek dünyasındaki güvensizlik sadece gemideki hayatla sınırlı değildir. İsrail isimli çocuğun anlattıkları bu açıdan önemlidir:

“Öbür yandan, bu geminin baş üstünde toplam 43 kere istimna ettim.”

Göbelez Baba, “Madem istimna ettin, o hâlde nefesine hâkim olamamışsındır,” dedi. “Peki hiç livata yaptın mı?”

Dudaklarını sımsıkı kapatan çocuk, ‘hayır’ anlamında başını iki yana salladı. İsrâfil’i sorguya çeken deniz kurdu, bunun üzerine, “Peki sana yapıldı mı?” diye sorunca çocuk önüne baktı ve sustu. Öfkelenen bir gabyar, “Bunu sana kim yaptı!” diye bağırdı, “Söyle de o şerefsize dünyayı zından edeyim!”

Çocuk, “O kişi bu gemide değil. O şimdi toprağın altında,” dedi. “Öz oğlu olarak onu bizzat ben gömdüm.”

İsrâfil’in gözlerinde nefret kıvılcımları oynaşıyordu. Ona bu iğrenç fiili yapan kişinin babası olduğunu ve İsrâfil’in kendi babasının kafasına keseri indirerek cezasını ona hayatıyla ödettiğini herkes biliyordu. Ama kimse bunu dile getiremedi.” (Amat: 165-166)

Yaratılan bu dünyada, fiili livata olayı çok yaygındır. Göbelez Baba’nın cevabını bilerek bu soruyu sormasından da anlaşılacağı üzere bu durum tüm erkekler tarafından da kanıksanmıştır. Bu anlatı çerçevesinde, özellikle cinsellik temelinde erkeklerin kendi babalarına bile güvenmesi zorlaşmaktadır.

“Kafalarını kazıtacak parayı bir türlü çıkıştıramadıkları için, gemi berberi bunların saçlarını koyun kırkma makasıyla kırpar, böylece eğri büğrü, biçimsiz kafatasları meydana çıkardı. Fakat ender de olsa, içlerinde yüzüne bakılır türden olanlar da bulunurdu. İşte bu hûb oğlanlar, ek bir ücret karşılığı reislerden birinin postası olabilir ve kalyonda, çopur, dişlek ve suratsız akranlarına nispetle daha rahat bir hayata kavuşabilirlerdi. Ancak bu rahatlık daima kıskançlığı davet eder, böyle bir çocuğa ‘reisin karısı’ gözüyle bakılır ve zavallı artık bu unvan ile çağrılırdı.” (Amat: 55)

Bu erkek metninde zaman zaman erkeklerin kadınsılaşılarak okuyucunun karşısına çıkması söz konusudur. Bu alıntı da, yine erkeklerin kadınsılaşması durumuna örnektir. Kadınlar için gerekli görülen ve aranan bir kavram olan güzellik, bu kez bir erkek için aynı işlevi görmektedir. Bu erkek topluluğunda güçlü erkeklerin diğer erkekleri kadınsılaştırması söz konusudur. Erk sahibi, her anlamda diğerlerini güçsüz ve bir anlamıyla da kadınsı bir konuma sokmalıdır ki erkini kanıtlayabilsin. Yaratılan dünya için düşünecek olursak, orada erk sahibi olan erkekler reis olanlardır. Reis olanların da, diğer daha üst konumda yer alan ve erk sahibi olan

erkekler tarafından ezildikleri bilinmektedir. Bu erkek dünyasında erk, kendinden aşağıda olanı ezmek adına düzenlenmiş gibidir. Bütün gücü elinde bulunduramayan erkek, bir yerde erkekliğini mutlaka kaybetmektedir.

Yukarıdaki alıntıda erkekler arası kıskançlık da söz konusudur. Diğerlerine göre ayrıcalıklı konum elde eden çocuklar kıskanılmakta ve diğer arkadaşları tarafından ‘reisin karısı’ olarak nitelendirilmektedir. Diğerinin elde ettiği bu konum, özenilen ama aynı zamanda da aşağılanan ve kadınsılaştırılan bir konuma sokularak, diğer erkekler tarafından alay konusu haline getirilmektedir.

Bunların dışında bahsedilen aylakçı çocuklar için en güvenli konum mutfakta aşçının yardımcısı olabilmektir:

“Ne olursa olsun, kalyonda en muteber iş, bir yolunu bulup gemi mutfağına kapağı atarak aşçının yardımcısı olabilmektir. Çünkü yangın tehlikesine karşı her tarafı tuğlayla örülmüş gemi mutfağında soğan soyan, satırla et parçalayan, çorbanın dibi tutmasını diye kepçeyle kazanı karıştıran çocuklar daima şişman olurlardı. Bu şerefli görevlere lâyık görülmeyen bahtsızlar ise gün boyunca, güverteye kum döküp ellerinde raspa taşlarıyla tahtaları ovarlar, baş kasarayı ve ambarları süpürürler, yahut halatları roda ederlerdi.” (Amat: 55)

Bu konumda olan çocuklar şanslıdır çünkü hem daha yeni kazandıkları erkeklikleri adına bir tehlike söz konusu değildir hem de aynı zamanda geminin ağır çalışma şartlarından muaf olmaktadır.

Romanın ana karakterlerinden olan Süleyman Reis’in diğer roman karakterleri üzerinde bir erki olduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu erk sahipliği, romandaki her erkek karakter adına söylemek gerekirse, metnin başından sonuna kadar aynı kalmayan, kaypak bir zemine yerleştirilmektedir. Kaypak zeminde karşımıza çıkan bu erk sahipliği, karakterin elinde bulundurabildiği hal ve durumlarda, diğer erkekler üzerinde kullanılmaktadır. Bu açıdan erkeklerin kendi aralarındaki ilişkileri anlamak için aralarında geçen diyalogları değerlendirmek manidardır:

“Kırbaç Süleyman çukur güvertede, hem de bütün mürettebatın önünde, Abuzer Reis’i azarlıyordu:

“Barut kuyruğunu niye hazırlamadın! Sakın unuttum deme. Babanın adını unutuyormusun! Baban yoksa o başka! Niye gemi orsaya kaçıyordu! Kör müsün sen! Baş yelkenlerini niye azaltmadın! Her şeyi sana ben mi söyleyeceğim? Baban gerdeğe girerken ne yapacağını ona ben mi söyledim!” (Amat: 65)

Diğer erkeklerin önünde gerçekleşen bu diyalogda ana unsur Abuzer Reis’in babasının kimliği kullanılarak aşağılanmasıdır.

“Seyir zabiti Abuzer Reis’in bütün mürettebatın önünde azarlanması, onu büyümemiş bir erkek çocuğuna dönüştürür. (...) Erkeklerin kullandığı küfür ve aşağılamaların çoğunda olduğu gibi, Süleyman da Abuzer’e annesi üzerinden hakaret eder: Kadını “piç” doğurmakla, diğer bir deyişle, erkek dizgesi normlarına göre iffetsizlikle suçlar. Dahası, Süleyman’ın söylemi seyir zabitini, babasının cinsel gücüne erişememesi yönünden de aşağılar. Erkeğin “erkek” olarak tanımlanması kadının varlığına bağlıdır. Gerdeğe girdiğinde Abuzer’in annesini başarıyla dölleyen baba, güçlü erkek, her şeyi Süleyman’dan öğrenmesi gereken zabıt ise kadınsı/iktidarsız konumuna yerleştirilir. Görmenin ve gözün bu denli ön planda olduğu bir romanda “Kör müsün sen!” suçlaması özellikle anlamlıdır” (Ergun, 2009:283).

Anlatının ilerleyen bölümlerde bu kez azarlama sırası daha önce azarlanan Abuzer Reis’tedir. Abuzer Reis de hiyerarşik sıralamada kendinden alt konumda bulunanları, Süleyman Reis’in söylemlerine çok benzer bir şekilde azarlamaktadır:

“Abuzer Reis, “Sizi gidi ciğeri beş para etmez döküntüler! Bir işi beceremediniz! Sizin yerinize gerdeğe ben gireyim bari!” diye bağırarak denizcilerin yanına koştuğunda (...)” (Amat: 112-113)

Görüldüğü gibi aynı muamele bu kez farklı erkekler için geçerlidir. Burada kullanılan yine erkeğin cinsel anlamdaki iktidarı ve bu anlamdaki başarısıdır. Buna göre gemideki işleri beceremeyen erkek tayfası başarılı olma gereği mutlak olan, cinsel birleşimi de başarıyla yapamaz. Bu algıya göre erkeklikle ilgili olmayan hiçbir şey yok gibidir. Erkeğin gemideki başarısı ya da başarısızlığı direk olarak cinsel kimliğine gönderme yapan ifadelerle ortaya çıkmaktadır.

Metinde her ne kadar kadın olmasa da kadınsılaşarak karşımıza çıkan erkekler vardır. Erk sahipleri eğlence adına kadınsılaşan bu erkeği kullanmakta ve ihya olmaktadır:

“Derken kapıda ayakları ve belden yukarısı çıplak, dar bir şalvar giymiş, süt gibi beyaz tenli, servi boylu, kızıl yanakları gamzeli bir delikanlı görünce herkesin içi hop etti. Hele hele başındaki baratayı çıkarıp o gece gibi simsiyah saçları omuzlarına dökülünce, şarabın da etkisiyle kamaradaki konuklar iyice galeyana geldi. Sadece gabyar değil, aynı zamanda bir köçek de olan bu delikanlının yanında belli ki onun belalı olan tıknaz bir dümbelekçi vardı.” (Amat: 72)

“Erkeklerin yoğun olduğu alanlarda, cinsel güç ya da iktidarla özdeşleştirilen çeşitli “görev”lerin yerine getirilmesi için, en kolay yol olarak, cinselliğe dair semboller kullanılır; erkek cinselliği kışkırtılır” (Selek, 2010:156).

Köçeğin betimlenmesinde kullanılan ifadeler her şekilde kadını anıştırmaktadır. Ataerkil toplumla gelişen toplumsal cinsiyet algılarına göre kadının bu özelliklere sahip olması tercih edilmektedir. Kadının olmadığı bu metinde kadınılaştırılan erkeklerle bu açık kapatılmaktadır.

“Diyavol Paşa sinekemanıyla bir oyun havası, bir longa çalmaya başlayınca, köşeye büzülüp dümbeleğini kolunun altına alan belalı da ona eşlik etmeye başladı. Köçek bir süre bekleyip konuklara göz süzdü, ardından kırıtp zillerini şakırdatarak raksetmeye, gerdan kırmaya başladı. Kalçasıyla daireler çizip karnını dalgalandırırken naz ve edâyı eksik etmiyor, konuklara cilveler de yapıyordu. Kemandan yükselen oynak nağmeye ve dümbeleğe uygun olarak omuzlarıyla daireler çiziyor, sağa sola attığı kalçasını aniden yukarı kaldırıyor, arkaya doğru yatıp o gece misâli saçını teşhir ederken kollarını yılkavi bir şekilde yukarı doğru hareket ettiriyordu. Sert Edremit şarabını yudumlayan gemi kâtibi aşka gelerek, “Heeeyt!” diye bağırırken köçek, o billûr göbeğini içeri çekip çekip bırakarak oynatıyordu ki, darbukaya inen son darbelerle ellerini başının üzerinde çapraz yaparak raksını tamamladı. Konuklar bu gösteriyi alkışladıktan sonra ellerini kuşaklarına sokup çıkardıkları akçeleri bahşiş olarak, parsayı toplayan belalının uzattığı dümbeleğin içine attılar. Raks bitince dümbelekçi, yıpranmış bir saltayı köçeğin sırtına ilişirdi ve birlikte kamaradan çıktılar. İçeride bütün konuklar ihyâ olmuş, neşe ve keyif zirveye varmıştı.” (Amat:72)

Bilindiği üzere bu eğlence biçimi, Osmanlı zamanı düşünülecek olursa padişah eğlencelerine örnek oluşturmaktadır. Erk sahibi olanın, bu tip eğlenceler düzenlemesi mümkündür. Bu eğlencelerde her erkeğin erk sahipliği temelinde oluşan hiyerarşik sıralamada bir yeri vardır. Romanda geminin kaptanı Diyavol Paşa, tıpkı padişah gibi erk hiyerarşisinin en üst basamağında yer almaktadır. Ayrıca alıntının değerlendirilmesinde yine Ergun’a başvuracak olursak, ‘erkeklerin bu eğlenceyle

yine erkek olan köçeği seyrederken ihya olarak keyif ve zirveye varmaları erkekler bastırılan homoerotik güdünün gücünü' (2009:183) ifade etmektedir.

Anlatı, gemideki erk savaşı etrafında şekillenmektedir. Buna göre Dişavol Paşa'dan sonra erk hiyerarşisinin ikinci basamağında yer almak gemideki her erkeğin hayali dahilindedir. Ancak bu ayrıcalığı kazanabilecek erkekler ancak Ali Reis ve Süleyman Reis'tir. Bu ikili arasındaki ilişki rekabet esasında gerçekleşmektedir. Rekabeti kaybeden Ali Reis'in isyanı ilgi çekicidir:

““Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim! Bundan sonra, bu gemide onun sözünü dinleyecek ve Süleyman Reis'e saygıda kusur etmeyeceksiniz! Evet mi hayır mı?”

Seyir zâbiti, gemi hekimi ve odabaşı 'evet' dediler. Fakat Ali Reis hışımla sedirden kalkarak, “Evet! Onun neler yaptığını gördün! Yanlış emirler verdi! Topçular topları neden geç doldurdu, biliyor musun? Çünkü hedef rüzgâr üstündeydi. Rüzgârın üflediği duman içeri püskürünce top bataryasındakiler iyi nişan alamadılar! Daha ne söyleyeyim? Hata! Hata! Baştan sona hata!” diye söylendi. Ali Reis'in gözleri hasetten ve öfkeden dolmuştu ve ağzından, onun kaderini belirleyecek şu sözler döküldü:

“Ben, kendimden daha aşağı birinin emirlerini dinlemem. Hele Süleyman denilen o cahilin! Asla!”

O ana dek gülümsemesi süren Efendimiz Dişavol Paşa öfkeyle yerinden doğruldu:

“Bu kadarı yeter!” dedi, “Bu ne küstahlık! Sen kim oluyorsun da emrimi dinlemiyorsun! Burada emre karşı gelen âsilere yer yok! İsyana izin veremem. Şu andan itibaren artık reis bile değilsin! Seni buradan atıyorum. Artık tayfayla birlikte baş kasarada kalacaksın. Âdi bir gabyar gibi, seyir güvertesine adım bile atamayacaksın. Bunu böyle bil!” (Amat:74)

Alıntıdaki Ali Reis'in isyanı, şeytanın Adem'in yaratılışından sonra Allah'a isyan etmesine benzemektedir. Şeytan da aynı haset duygularıyla isyan etmiş ve Adem'in kendisinden farklı bir konuma yerleştirilmesini hazmedememiştir. Burada Süleyman Reis Ademleştirilmiştir.

Romadaki erk konumlarının ne kadar kaypak bir zemine oturtulduğunu daha önce de söylemiştik. Buna göre reis olarak saygı gören Ali Reis'in, artık herhangi bir erk sahipliğinden söz etmek mümkün görünmemektedir. Bu sahiplik, bir anda daha güçlü bir erk sahibi tarafından yerle bir edilmiştir.

Bunun dışında romanın ilerleyen bölümlerinde okuyucu Süleyman Reis'in de elinde bulundurduğu erkini nasıl kaybettiğine şahit olmaktadır:

“Gemi hekimi İbrahim Bey, ‘sinir buhranı geçirdiği’ için kamaradan çıkması yasaklanan Kırbaç Süleyman’ı Diyalol Paşa Hazretlerinden aldığı emir gereği muayene ediyordu. Mürettebat böyle bir hastalığı hiç de hoş karşılamazdı. Onlara göre en ‘erdemli’ illet ‘kurşun ya da kılınc yarası’, en rezili ise sinir zayıflığıydı. Süleyman’ın yüzü öfkeden kıpkırmızı kesilmişti.” (Amat: 173)

“Süleyman kış güvertede görününce, mürettebatın acıma ve alay dolu bakışlarını üzerinde hissetti. Hayatlarını ölmek ve öldürmek üzerine kuran bu adamlar, bir sinir zaafını asla affetmezlerdi.” (Amat:186)

Burada Süleyman Reis kadınsılaştırılarak erk sahipliği elinden alınmıştır. Genelde kadınlara atfedilen sinir zayıflığının neden olduğu buhran hali, söz konusu Süleyman Reis olduğunda gemideki erkekler tarafından hoş karşılanmamaktadır. Kimi zaman Diyalol Paşa dışındaki bütün gemi erkekleri üzerinde söz sahibi olan Süleyman Reis’in de gücü yok edilmiş, kadınsılaştırılarak elinden alınmıştır.

Roman karakteri Süleyman Reis’in var olma tutkusu anlatının önemli kısımlarındandır. Romanın merkezinde yer alan bu karakterin var olma tutkusu ölümsüzlükle bağdaştırılarak aktarılır:

““Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi’nin *Kitabü’l İber* başlıklı manzum eserinde anlattıkları doğruysa, bedene hayat veren şeyin teneffüs edilen hava olduğu fikrini ilk kez, kadim zamanların meşhur hekimi Câlinus, nâm-ı diğer Galen ortaya atmıştı. Bu hekime göre ruhun bulunduğu yer kalbin sol karıncığıydı. Akciğerlere giren hava, damarlar yoluyla kalbe gelip ruhu besliyor ve oradan da atardamarlar yoluyla tüm bedene yayılıyordu. Fakat Kuyruklu Rıza Çelebi’nin dediğine göre ‘rîh’ ya da ‘ruh’ Arapça’da aynı zamanda ‘rüzgâr’ anlamına da gelmekteydi. Ruh nasıl ki bir bedeni hareket ettirebiliyorsa, ‘rîh’ ya da rüzgâr da bir kalyonu süren yegâne güçtü. Amat’a o güzelim baş figürünün takıldığı günün akşamı Süleyman Reis de işte bu konuda kafa yoruyordu. Görünüşe bakılırsa ölüm, ruhun bedenden ayrılmasıydı. Ama İbni Meymun, günahkârlar için ölümün mutlak bir son olduğunu yazmaktaydı. Bu fazlasıyla yürek paralayıcı bir durumdu. Kırbaç Süleyman’ın ‘var olmaya’ yönelik aşırı iştahı yine nüksetmişti. Bu o kadar kuvvetli bir ihtirastı ki, cehennemin ateşinde yanmayı bile mutlak bir yok oluşa tercih ederdi.”” (Amat: 89)

Erkek olarak varlık bulan bu karakter, bunun yitimi korkusuyla baş edememekte ve anlatı boyunca ölümsüzlük iksirini aramaktadır. Dünya üzerinde erkekliğin kendisine tanıdığı hakimiyeti ölüm karşısında kaybetmek bu karaktere ağır gelmektedir. Bu duygu iki duruma işaret eder: birincisi karakter erkeklik çerçevesinde kazandığı hakimiyeti kaybetmek istememekte bunu kendisine yedirememektedir, ikincisi ise erkeklik özellikleri baskın olarak betimlenen bu karakter aynı zamanda erkeklikle bağdaşmayan bir duyguyla yani korkuyla ölümü karşılamaktadır.

Süleyman Reis ölümsüzlük bilgisini edinebilmek adına Dişavol Paşa'nın kamarasındaki yasakla yüzleşmek zorundadır:

“Madem ki ölümün ve ölümsüzlüğün bilgisine erişmek istiyorsun, kamarama istediğin zaman girebilir, arzu ettiğin her kitabı okuyabilirsin. Ama şu kitap hariç!”

Bunları söylerken sesi birdenbire değişti. Sanki karşısındaki can düşmanıymış gibi, gözlerinde nefret pırıltıları oynaşmaya başlamıştı. Pençeyi andıran, uzun, sarı tırnaklı eliyle kara kaplı bir kitabı sınıksı tutuyordu. Dişlerinin arasından şunları fısıldadı:

“Her ne olursa olsun, yerle gök bir araya gelse bile, zinhâr bu kitaba dokunmayasın! Diğer kitapları istediğin gibi aç, karıştır, oku. Ama yerle gök bir araya gelse dâhi bu kitaba katiyen dokunma! Sakın!” (Amat: 94)

Yukarıda bahsedildiği gibi Ali Reis'in isyanı karşısında Ademleştirilen Süleyman Reis, burada da Adem'in yasak elma karşısında düştüğü durumla karşı karşıya kalmaktadır. Yaygın söyleme göre şeytanın aklını çeldiği Havva'nın Adem'i kandırmasıyla cennetin yasak ağacından elma yiyen Adem'le, Dişavol Paşa'nın söylediği kitaba dokunmaması gereken Süleyman Reis aynı konumdadır. Ancak Adem'den farklı olarak Süleyman Reis aklını çelen Havva faktörüne sahip değildir. Süleyman Reis, ölümsüzlük bilgisine ulaşma arzusu ve bu bilginin merakıyla yasağa yönelmektedir.

“Yasak, ulaşılmasına engel olduğu her şeyi tanrısalılaştırır. Kavuşmayı kefarete –ölüme- bağlı kılar, ancak yasak bir davet olduğu kadar bir engeldir de. (...) Yasakların dokunulmazlığı arttıkça, onları geçici olarak ihlal etmenin imkanları da çoğalır. İhlal etme –ve kefarete ödeme- davranışlarıyla karşımıza çıkan Emily Bronte ve Catherine Earnshaw, ahlak alanından çok, yüksek alana aittirler” (Bataille, 2004:21).

“Aradığı bilgi, Diavol’un odasındaki kitaptadır ama bunu okuması, Havva’yla Adem’den Bilgi Ağacı’nın meyvesini esirgeyen Tanrı’nın emrini anımsatırcasına yasaklanmıştır. Yasak kitabı okuduğunda başına ne gelebileceğinden habersizdir: Ancak ölümsüz olacağını umabilir. Zaten ölümsüz olan ilk insanın aksine, öğrenmek istediği Tanrı’nın bilgisi değil, ölümsüzlüğün gizidir. Görünüşü ve adıyla Şeytan’ı anıştıran Diavol ise ilk bakışta uyandırdığı alegorik çağrışırmalara direnir. Kamara bir tür Cennet Bahçesi’ne dönüşür, kitaplar bu bağlamda bahçedeki ağaçların yerini alır ve erk sahibi, “Madem ki ölümün ve ölümsüzlüğün bilgisine erişmek istiyorsun, kamarama istediğin zaman girebilir, arzu ettiğin her kitabı okuyabilirsin. Ama şu kitap hariç!” (Amat, s.94) dediğinde, hem Şeytan’ın, hem de Tanrı’nın söylemlerini üstlenir. Alıntının ilk cümlesi, Faust’a istediği tüm bilgiyi sunan Şeytan’ın söylemidir. Öte yandan, ikinci cümle, “Şu ağaç hariç” diyen Tanrı’nın sesini yankılar” (Ergun, 2009:268-269).

Agamben’in de bahsettiği üzere, ‘yasaklama bir ilişki biçimidir. Fakat zaten sorun, tam da, yasaklamada hiçbir pozitif içerik olmadığı ve söz konusu ilişkideki terimler birbirleriyle karşılıklı dışlama (ve aynı zamanda da içleme) ilişkisi içinde görüldükleri zaman, bu ilişkinin nasıl bir ilişki olduğudur. Yasaklama, bir şeye genel olarak gönderme yapma durumundaki soyut referans biçimidir, yani ilişkisiz ile ilişkinin varlığının varsayımdır. Bu anlamda, yasaklama, sınırsal ilişki biçimiyle aynıdır. Dolayısıyla yasaklamaya getirilen bir eleştirinin, mutlaka, ilişkinin biçimini sorgulaması söz konusudur’(2001: 44). Yasak bir tabudur ve bu tabuyu ihlal etmenin sonucunda gelecek olan tehlike ve cezalar bulaşıcıdır. Süleyman Reis için de önüne konulan yasak, ölümsüzlüğe ulaşabilme ihtimali taşıması açısından kendi içinde bir isyan içeriği taşır. Tıpkı Adem’in yaşağı delmesinin sonucunda lanetlenen dünya gibi Süleyman Reis’in de isyanı sonucu yaşağı delmesi, Amat’ın lanetlenmesine yol açmakta ve bu çerçevede de Süleyman Reis de dahil tüm insanlar bu uğursuzluğa maruz kalmaktadır.

Erkekler için erk imgesinin ne derece önemli olduğu roman boyunca anlatılmaktadır, çıkan savaş sırasında Diavol Paşa’nın ortalarda görünmemesinin yanında, kamarasından gelen oynak keman nağmeleri bile gemideki erkeklerin hiyerarşinin en üst basamağındaki erk sahibini sorgulamasına yetmemiştir:

“İşte o anda seyir güvertesinde sadece göğüsleri inip kalkan yorgun savaşçıların soluk sesleri değil, ne gariptir ki, Kaptan Efendimizin kamarasından gelen oynak keman

nağmeleri de işitmeye başlandı. Hayır! Cenk boyunca kamarasından çıkmayan kaptana Amat'takiler ne korkak ne de ödle dedi. Tam tersi. Putperestler, güçleri olduğu kadar zaafı da olan ilahlarına nasıl bakıyorlarsa öyle baktılar ona. Diyavol Paşa Hazretleri en azından o anda, Amat'ın mürettebatı için şımarık bir yarı tanrıdan başka bir şey değildi. Paşa Efendimizin yaptığını reisler yahut zâbitlerden biri yapsaydı ödleğin teki oluverirdi; çünkü onlar da başaltından yetiştikleri için tayfadan pek o kadar farklı değildiler. Ama Efendimiz, tayfanın yaşadığı baş kasaraya adımını bile atmamıştı. Ortalıkta kan gövdeyi götürürken istifini bozmaksızın kamarasında keman çalabilen asil biri, tabiatüstü bir varlıktı o. Kamarasından güler yüzle çıkıp seyir güvertesinin korkuluğuna abandığında, mürettebat Süleyman Reis'i değil onu selamlamıştı: "Kaptan Paşa çok yaşa!" (Amat: 109-110)

Savaş boyunca kamarasından çıkmayan Diyavol Paşa korkaklık ya da ödlelikle değerlendirilmek bir kenara gemideki diğer erkekler tarafından kahramanlaştırılmıştır. Bunun tek nedeni kaptanın sahip olduğu erktir. Zira alıntıda da bahsedildiği gibi Diyavol Paşa'nın yaptığının aynısını reisler ya da zabıtlar yapsa korkaklıkla itham edileceklerdir.

Romadaki karakterlerin erkeklikleri sürekli sınanmaktadır. Anlatının ilerleyen bölümlerinde yer alan Venedik kalyonuyla başlayacak olan savaş için Diyavol Paşa'nın gemidekileri hırslandırması risk ve yiğitlik gibi erkeklere atfedilen değerler etrafında olmaktadır:

"Kaptan Efendimiz bir süre sustuktan sonra, gemicilere, "Yiğit adam tez ölür. Çünkü hayatı rizikodur," dedi. "Sizler de yiğitsiniz. En azından kumarda paranızı rizikoya sokarsınız. Bu işi yapamayacak kadar korkak olan var mı içinizde! Varsa çıksın ortaya!" Çukur güvertedekiler, "Olmaz olsun öyle kişi aramızda!" diye bağırdılar." (Amat: 110)

Alıntıda da görüldüğü gibi korkaklıkla itham edilmek erkeklerin en çok sakındıkları durumdur. Gemideki erkekler Diyavol Paşa'nın erkeklik söylemleriyle yaptığı konuşma sonrasında korkak olmadıklarını ispatlamak adına birer savaş çığırtkanı haline gelmektedirler.

3.2.5. SUSKUNLAR⁶

Suskunlar isimli roman yazarın beşinci ve son romanıdır. Tüm romanlarında felsefi anlamda gerçeğe ulaşma çabası, yazarın bu romanında da görülmektedir.

“Suskunlar bir kabristanın adı olarak sunulmuş. Anlatıcı suskunların neler gördüklerini düşünüyor. Birkaç romanda fiziksel betimleme yoluyla beliren yazar da bunları kaleme alıyor. Aslında anlatılan şeylerin çoğu pek hoş değil. Kıyımlar, cinayetler, ihanetler, binbir türlü kötülükler, korkunç şeyler... Ancak anlatım biçimi hiç trajik ya da dramatik boyutlar kazanmıyor. Anlatılan Osmanlı dünyasında erkekler ön düzlemde. Pek az kadın görüyoruz aralarında. Erkekler birbirini yiyip duruyor. Ama hayat ana yılmıyor, yenilerini doğuruyor. Aslolan, yaşamın sürmesi (...)” (Demiralp, 2011:28).

Suskunlar, hakikate ulaşmanın yolunu bu kez de musiki de arayan insanların hikayesinden oluşmaktadır.

Anlatıda değerlendireceğimiz ilk tipleme Kalın Musa isimli tiplemedir. Kalın Musa'nın eğlenceli betimlemesi erkek imgesi açısından önemlidir:

“Kırış kırış suratına ve iyice ağarmış pala bıyığına bakılırsa en az yetmiş yaşında görünen bu efendinin gözü açık, kantarı belinde, uyanık biri olduğu fıldır fıldır oynayan gözlerinden belliydi. Boyu kısa olmasına kısaydı ama, sesi oldukça kalın ve gürdü. Bu nedenle arkadaşları ona “Kalın Musa” diye hitap ederlerdi. İşte aslında, bu ihtiyarın ağzı son derece pisti! Ona buna kantarlı, sunturlu, okkalı küfürler savurmayı huy edindiği için tam iki kez mehterandan kovulup ekmeğinden olma tehlikesi atlatınca Kalın Musa, “Bir daha küfür edersem ecdâdımı cümle alem kerksin!” diye yemin etmişti.” (Suskunlar:17)

Kalın Musa toplumsal cinsiyet algıları temelinde beklenen erkek tipine yakın görünmektedir. Ancak diğer romanlarda da karşılaşıldığı gibi burada da beklenen tipten bir adım uzakta bir erkek karşımıza çıkmaktadır. Bu karakter, kısa boyunu oldukça gür sesiyle kapatmaktadır. Sesinin gürlüğünü küfürlerle tamamlayarak ataerkil bir imge haline getirilen Kalın Musa için küfretmek alışkanlıktır. Erkeklerin küfretmeleri temelinde erkekliklerini tesis ettikleri konusuna daha önce değinmiştik. Burada da Kalın Musa erkekliğini küfürlerle tamamlamaktadır.

“Utan şu hâlimden dede! Tıpkı Kıptî bir kadın gibi küfrediyorsun!” (Suskunlar: 22)

⁶ ANAR, İhsan Oktay, (2009), Suskunlar, İstanbul, İletişim Yayınları. Metin içerisinde romandan yapılan alıntılar romanın ismi ve sayfa numarasıyla belirtilecektir.

Burada torunu tarafından küfrettiği için eleştirilen Kalın Musa'nın kadınlıştırılarak küçümsenmesi ilgi çekicidir. Osmanlı'da sınıf yapılarının çok kesin biçimde belirlendiği bilinmektedir. Buna göre sınıfsal konumları açısından alt gruplarda yer alan Kıptî'ler Kalın Musa'yı aşağılamak için bir araç olabilmektedir.

Kalın Musa ettiği küfürlerin yanı sıra sahip olduğu çocuklarla da erkekliğini ve cinsel iktidarını topluma kanıtlamış bir tiptir. Ancak Kalın Musa'nın babalığı tahmin edilen babalık tipinden biraz daha uzakta kurgulanmıştır. Bencilliği arka planına alarak oluşturulan bu babalık durumu Kalın Musa'da duygusallıktan uzaktır.

“Baba olmak, erkek olmanın anlaşılması en zor hallerinden biri. Baba olmak, bir erkek için, kadınların “doğurarak anne olmak” bağlantısı kadar somut bir kavramı olanaklı kılan bir durum değil. Farklı olarak, baba olmak, çocuk ile babası olan erkek arasında doğrudan biyoloji yoluyla açık ve belirgin bir ilişki olarak kurulmıyor; bir kadının (annenin) onayına ve kabulüne muhtaç niteliğine bağlı olarak babalık belirsizlik riski taşıyor” (Sancar, 2009:120).

Belki de Sancar'ın bahsettiği temele dayanarak Kalın Musa'nın çok da iyi bir baba olamadığına kanaat getirebiliriz:

“İçine bir kurt düşmüştü: Zulada saklayıp olgunlaşmaya bırakacağı meyveyi, yaşadığı o daracık evinde, hem de kendi kanından olan bir namussuz, bir şerefsiz, bir haysiyetsiz acımadan mideye indirebilirdi. Bir hayli düşündü taşındı ve nihâyet, “El yiyeceğine ben yerim!” dedikten sonra ham armudu oracıkta mideye indirdi.” (Susunlar: 18)

Kalın Musa karakteri mesleği açısından da ataerkilliğin gereklerini taşıyabilen erkek konumuna göre kurgulanmıştır. Kahramanlıklara coşku kazandıran mehter takımında kös tokmaklayan Kalın Musa böylelikle yiğit kişiliğini de topluma göstermektedir:

“Kalın Musa, Hızır Paşa'nın dokuz katlı mehter takımında kös tokmaklamaktaydı. Bu gaddar ve eli sıkı adam hassas ve sulu gözlü mahdumu Veysel'e, ne yalan söylemeli, hem analık hem de babalık ediyordu. Ayrıca onun aile mesleğini, yani kös dövmeyi devam ettirmesini beklemekteydi. Fakat yaşı biraz ilerleyince, Veysel'in kös tokmağını asla bir yiğit gibi kavrayamadığını, tam tersine, serçe parmağı havada kalacak şekilde elinin bu dev tokmağa âdeta bir kelebek gibi konduğunu fark etmiş, umudu azalırken öfkesi de böylece artmıştı. Ne var ki, bu iri mavi gözlü, ufacık çeneli ve mermer kadar beyaz tenli çocukta tam bir sanatkâr ruhu olmalıydı. Evet! Veysel bir de utanmadan,

asla kös tokmklamayacağını, aksine, armudî kemeñçe öğreneceğini söylüyordu! İşte komşularının dediklerine göre, top gibi gürleyip kızılca kıyâmeti koparan Kalın Musa'nın o pes, o sıtma görmemiş davudî sesi o günden sonra daha fazla işitilir olmuştu. Gel gör ki, bu daha işin başıydı! Nitekim, Ordu-yu Hûmayûn ile sefere çıkan adam üç ay kadar sonra evine gelince, bir armudî kemeñçeden kopan nağmeleri işitmiş ve kan beynine sıçramıştı. Orada burada efelenip dayılanmayı huy edinmiş bir külhanbeyi olan Kalın Musa'ya göre bu, kelimenin tam anlamıyla bir mebun musikisiydi.” (Suskunlar: 23)

Anlatıda, Kalın Musa gaddarlığıyla ifade bulurken, mahdumu Veysel bunun karşısında konumlanmaktadır. Kalın Musa ne kadar gaddarsa, Veysel de bir o kadar hassas ve sulu gözlüdür. Bu bakımdan oğlu Veysel, Kalın Musa'nın arzuladığı oğul tipiyle uyuşmamaktadır. Her şeyden önce Veysel bir yiğit gibi kös tokmklamayı becerememekte ve Kalın Musa tarafından becereceği de düşünülmemektedir. Bunun yanında oğlunun armudî çalma tutkusu karakteri daha da çileden çıkarmakta, erkekliğinin temsili olan gür sesini daha çok kullanmasına neden olmaktadır. Kalın Musa'nın oğlunun kemeñçe çalmasına hiddetle karşı çıkmasının nedeni onun bir mebûn musikîsi olduğunu düşünmesidir. Oğlunun bu tip bir çalgı aletini çalmak istemesi her şeyden önce babası olması sebebiyle Kalın Musa'nın “güçlü” erkekliğini derinden sarsmaktadır.

Erkek karakterler üzerine kurulan bu metnin, kurgulanan zamanın erkek mekanlarından bahsetmesi önemlidir:

“Galata'da, Kurşunlu Mahsen civârındaki Mustafa Paşa Câmii'nin müezzinleri her ne kadar ellerini kulaklarına götürüp yatsı ezanını umutla okusalar da, göklerden gelen bu dâvete Barba Malaki'nin meyhanesini dolduran demkeşlerin hiçbiri uymadı. Çünkü Hamr Emiri'nden daha dün alınan Edremit şarabı, demir asâli ve demir pabuçlu bir dervişin bile içini gıcıklayacak kadar lezzetli, sakilik yapan oğlanlar da bir evliyâyı baştan çıkaracak kadar cilveliydi.” (Suskunlar: 31)

“Sazlardan ilk sesler koptuğunda mekânda bir hareket, bir kıpırtı başladı. Hele hele barbanın ellerini çırpmasıyla içeri bir köçek dalar dalmaz ahâli, sevinç çığlıkları atıp ıslıklar çaldı. Bu şivekâr köçeğin yüzü, belki de sakalları tek tek cımbızla yolunduğundan, bir kadınınkini bile aratmayacak kadar pürüzsüzdü. Çalparalarını düyek usûlünde velveleli çarpa çarpa fingir fingir fingirdiyor, göz süzüp gerdan kırıyor, yalpa attırıyordu. Raksı seyreden demkeşler musikîye uyararak el çırpılmaktaydılar. Bu cümbüş sürerken bazıları aşka geliyor ve hâşâ, sanki câmide imişler gibi “Allah!” diye

bağırıyorlardı. Edâlı ve fettân bir tavırla göbeğini titretip kalçalarını sallayan köçek, diz üstü çöküp geriye yatarak salınmaya devam ettiğinde, ahâlden safâ ehli biri çıkıp şûh oğlanın alınına tam bir filori yapıştırdı. Cümbüş gece yarısına kadar sürdü. Şarabın lâneti ruhlarına sindiğinden, hemen herkes zilzurna sarhoş olmuş, evliyâ kesilmişlerdi.” (Suskunlar: 33)

Metinde yazarın diğer metinlerinde de rastladığımız gibi yine kadınsız mekanlar ve kadınsılaştırılmış erkekler vardır. Sakîlik yapan oğlanların baştan çıkarıcı cilvesi buna ek olarak mekanda raks eden köçek kadınsılaştırılmış erkeklerle örnektir.

“Deniz kıyısında, kazıklar üzerine inşâ edilen bu meyhane, cuma ve Ramazan hariç her zaman, felekten bir gece çalmak isteyen yeniçeri eskileri ve ocağa yeni katılmış karakullukçuların, kâtipler ve şâkirtlerinin, orta hâlli tüccârlar ve kalyoncuların emirlerine âmâdeydi. O gece kimi tezgâh başında demlenirken, hâli vakti yerinde olanlar sofraya kurdurmuş, kavurmadan ve pastırmadan balık yumurtasına ve midye dolmasına kadar envaî çeşit mezeyle sinileri donatmışlardı. Şarap dağıtıp sakîlik yapan o fettân ve fingirdek muğbecelerin asıl günâhı, galiba ateşe tapmak değil, belki de meyhane müşterilerinin gönüllerini aşk ateşiyle yakmaktı.” (Suskunlar: 31-32)

Mekandaki erkeklerin anlatımından sınıf temelli analizler göze çarpmaktadır. Sahip olduğu meslek temelinde gelişen üst sınıf algısı erkeklerin meyhanedeki konumlanışını da etkilemektedir.

Yazarın anlatılarında cinselliğin vurgulanması için çoğu zaman bir kadına ihtiyaç duyulmamaktadır. Anlatının bu kısmı da buna örnektir. Bu kısımda, tümünün erkek olduğu belirtilen meyhane müşterilerinin aşk ateşiyle yanması için bir kadın değil, sakîlik yapan oğlanlar bulunmaktadır.

“Deniz Kandiyoti bir yazısında, 17. yüzyılın sonlarında yeniçeri ocağındaki hayata ilişkin bir resimdeki biri yeniçeri kıyafetinde, diğeri şalvar ve sarık giymiş, yüzlerini bir örtü ile örtmüş ve ellerinde büyük bir pala taşıyan iki erkeği yorumluyor: Sözü geçen dönemde yeniçeri ocağına devşirme zincirinden gelen gençlerden ziyade Müslüman doğumlular alınmaya başlamışlardı. Bu çocukları ocağın yaşlı üyeleri koruma altına alıyor ve diğer askerler tarafından taciz edilmelerini önlemek için yüzlerini örttürüyorlardı. Kandiyoti'nin 1826'da yeniçeri ocağının kapatılmasına dek sürdüğünü belirttiği bu uygulama erkeklikle himayenin, zayıflıkla cinselliğin ne denli eşleştirilmiş olduğunu gösteren delillerden biri. Böylesi uygulamaları sadece askerlere has olarak da algılamamalıyız; idarî mekanizmada önemli görevler yüklenmeleri için sarayda veya

malikâneelerde yetiştirilen genç oğlanlar da aynı muameleye tâbi tutuluyorlardı. Erkeklerin dinsel etkinlikler dışında toplandıkları ender yerlerden olan kahvehanelerde, müşterilerin dikkatini çekmek için yakışıklı oğlanlar çalıştırılıyordu” (Saraçgil, 2005: 56-57).

“İlk kadehler nûş edildiğinde sohbetler koyulaştı. Neşelenenlerin kakhahaları ve ağlayanların hıçkırıkları duyulmaya başlandığında, tezgâh başındaki mastori, “Cümbüş başlasın!” diye haykırdı. Mekândaki uğultu yavaş yavaş dindi ve yerini fısıltılara bıraktı. Herkes köşedeki, biri çocuk yedi sâzendeye bakıyordu. Ortaya gelen mastori, “Kemençede muhteşem Bağdasar!” diye bağırınca, sırtına kara bir cüppe ve başına da yine kapkara bir kalpak giymiş, sıska ve gözlerinin sadece akı görünen kör bir ihtiyar ayağa kalkıp elini önce göğsüne, ardından dudaklarına ve alınına götürerek müşterilerini selâmladı. “Yaşa! Varol!” nidâlarıyla birlikte bir alkış tufanı kopmuştu. Kör Bağdasar sıska olmasına sıskaydı ama, artık nedense, insanda bir tokat patlatma arzusu uyandıran ensesi epeyce şişkin ve kat kattı. Ancak armudî kemençede tek isim olduğu ve bağladığı besteler, Kostantiniye’nin tüm meyhaneleri yanı sıra Enderûn’da da kabul gördüğü için kendisine saygıda kusur edilmiyor ve yağlı ensesine artık pek şaplak yemiyordu. Bağdasar taburesine otururken mastori bu kez, “Ayrıca Bağdasar’ın birâderi, feylesof Fisagor’dan sonra kanûnun en büyük ustası olduğu yedi iklim dört bucakta kabul edilmiş, görkemli Kirkor!” diye haykırdı. Kör birâderinden farklı olarak topal olan kanûnî Kirkor, yerinden doğrulur gibi yaptığında bir alkış tufanı daha koptu. Elli yaşlarındaki bu kanûn ustası da birâderi gibi, Ermenilere mahsus kara bir üstlük ve kalpak giymişti. Rivâyete göre Kirkor’un bestelerine en çok, Padişâh Efendimiz’in haremindeki hanımefendiler ve câriyeler rağbet ediyorlardı. Ancak mastori, başındaki kırmızı barataya ve kılık kıyafetine bakılırsa, gayrimüslüm olmayan üçüncüyü ve diğer dört sâzendeyi müşterilerine takdim etmeye gerek duymadı. Sadece geceleri üd çalabilen bu sazende, istikbâl vadeden bir genç olduğu için, heyete kabul edilen Dâvut’tan başkası değildi.” (Suskunlar: 32-33)

Alıntıda Osmanlı zamanında toplumsal yaşamda sınıf tezahürlerinin ne kadar somut olduğu görülmektedir. Buna göre kişinin dini kimliği de bu sınıf tezahürleri çerçevesinde belli olmaktadır. Özellikle din temelli olan bu yaklaşım Osmanlı toplum yapısının en önemli özelliklerindedir. Saraçgil’in de bahsettiği üzere, ‘Osmanlı olabilmek gerekli özellikleri barındırmaktan geçer. Bunlardan en önemli olarak görülerek bahsedilen üç özellikten birincisi devlete ve padişaha sadakat çerçevesinde bağlılık, ikincisi Sünni-Hanefi mezhebine aidiyet, üçüncüsü ise imparatorluğa has seçkinler kültürüne hakim olmaktır. Bahsedilen bu grup içerisinde otorite sultandan başlayıp hiyerarşik bir şekilde küçülerek elden ele geçmektedir.

Buna göre toplumdaki tüm bireyler güçlüden zayıfa doğru giden bir çıkarlar zinciriyle birbirlerine bağlı durumdadır. Bu zincir çerçevesinde, toplumsal konumu daha zayıf olan kişi, çıkarlarını bağladığı güçlü kişinin kayıtsız şartsız boyunduruğuna girmekte ve onun himayesinde servet ve iktidara doğru yöneltilmektedir' (2005:31-32).

Metinde diğer romanlarda da karşılaştığımız gibi rekabet temelinde gerçekleşen erkekler arası diyalogların bulunduğunu görürüz. Bağdasar ve Kirkor'un Kostantiniye'deki rakipleri saz heyetinin üyelerinden Âmin ile aralarındaki diyalog önemlidir:

“Âmin, Bağdasar'la Kirkor'a bağırdı:

“Bâkir kalâfatçılar sizi! Musikînizin tekmili zırtullahı kirmanî! Atarsınız ep böyle kırmızı fenerli bitirimhanelerde koftiden keriz! Ayatınız bu! Düşmeyiz biz todiler öyle yerlere! Dindar efendileriz biz, beş vakit namazımızda, gâyet sofu!”

Bu söz üzerine bir kakhaha patlattılar. Âmin, “Abazanlar!” diye tekrar bağırdı. “Bâkirsiniz bu yaşınızda âlâ! Biriniz kör, biriniz topal! Kör tuttuğunu, topal yakaladığını bafiler anca! Abazansınız siz!” (Suskunlar: 36)

Erkekler arası gelişen bu diyalogda iki önemli unsur vardır. Birincisi karşıdakini hem erkek hem bakîr olmakla küçümseyerek itham etmek, ikincisi ise, karşıdaki erkeği inancı temelinde küçümsemektir.

Suskunlar romanında da yazarın diğer romanlarında olduğu gibi din temeline dayanan vurgular vardır. Din, yaşanan toplum tipinde en çok saygı duyulan alana işaret etmektedir. Romanın başında bir din alimi olduğu düşündürülen Hacı İskender'e duyulan saygı da din çerçevesinde sunulmaktadır:

“Hacı İskender, yahut Pereveli İskender Efendi, nasıl söylemeli, hem cüce denilecek kadar kısa boyluydu. Ayrıca, ölü birer ahtapotu andıran elleri tâ dizlerine kadar sarkardı. Çok kısa boylu olduğu için, bazı haddini bilmez gafiller ondan bahsederlerken “Cüce Efendi” gibi çirkin bir tâbir kullanır, diğer bazı densizler de bu efendinin boyunun yedi karış olduğunu söylerlerdi. Ama iddiaları galiba gerçektir. Doğrusunu söylemek gerekirse, abartıldığı kadar değil ama, Hacı İskender'in boyu yedi karıştan az buçuk fazla gibiydi. Fakat dizlerine kadar inen kolları bir pehlivanınki kadar uzundu. Hele, tekrar etmek gerekirse, çok uzun parmaklarından dolayı örümceğe benzeyen, kocaman

elleri vardı. Evet! Hacı İskender Efendi'nin ölü ahtapot misâli koskoca elleri altı parmaklıydı. Sağ elinin işâret parmağına geçirilmiş görünen demir kılıfı, herhâlde ona ya bir hekim ya da bir büyücü tavsiye etmişti. Ancak mahalle sâkinleri onun bu kusurunu bir uğursuzluk belirtisi olarak görmekten ziyâde, Allah vergisi bir meziyetin nişânı olarak yorumladılar. Çünkü Allah'ın her işinde olduğu gibi, bunda da bir hayır olsa gerekti. Besbelli ki, cüceliğinde de ders, ibret alınacak esrârengiz bir husus olmalıydı. Öyleyse, sırf bu özellikleri nedeniyle onu Yeni Saray'da, Padişah Efendimiz'i eğlendiren cücelere benzetmek insâfsızlık olurdu. Çünkü Hacı İskender asık suratlı, vakûr, gözlerinde imân ışıltılarının oynadığı bir din âlimiydi.” (Suskunlar, 47)

Kurgulanan Hacı İskender karakteri ataerkil sistemin fiziksel anlamda kurguladığı “erkek” tipine benzememektedir. Aksine Hacı İskender bu anlamda bir üstünlükten çok eksiklikleri olan bir erkektir. Bu açıdan bakıldığında beklenen erkek tipini taşıması nedeniyle Hacı İskender'in diğer erkekler tarafından alay konusu olabilmesi bu toplum tipi için çok olağandır ancak söz konusu Hacı İskender olunca durum böyle cereyan etmemektedir. Evet, Hacı İskender beklenen fiziksel özelliklerden uzaktır ancak bunu din alimi olmasıyla kapatmaktadır. Fiziksel görünüş gibi beklenen ataerkil gerekliliğin yerini, din alimi olmak gibi bir diğeri almaktadır. Böylelikle, Tanrı'nın simgesel olarak dünyadaki varlığını sürdürdüğüne inanan erkek her şeyden önce bu inanış temelinde Hacı İskender'e saygı duymaktadır.

Roman ataerkil simgelerin güçlü olarak barındığı bir metin halindedir. Hal böyle olunca metinde kadının yeri de bu simgeler etrafında oluşabilmektedir. Kadının erkekler kadar anlatılmadığı bu romanda anlatılan kadın ise güçlü bir ataerki tarafından kontrol edilen kadındır:

“Çevreye bakınan Eflâtun, kendisini çağıran o sesi yine işitir gibi oldu. Ses sanki Bayezit Hamamı tarafından gelmekteydi. Ama aksilik bu ya, bir çift öküz tarafından çekilen ve engebeli Arnavut kaldırımında sarsıla sarsıla gittiği için çingirakları çingir çingir çingirdayan arabanın gürültüsü bu sesi bastırdı. Eski zaman efendilerinin “koçu” dedikleri bu arabada, ipek yaşmaklarına ve taftadan biçilmiş sarı yeşil ferâcelerine bakılırsa, kocalarının zengin olduğu belli dört beş hanım vardı. Önden bir arabacı yürümede hayli isteksiz görünen öküzlerin koşumlarına asılıp çekerken, daha yaşlı olan meslektaş da arkadan hayvanların sağrısına kamçısını indirip onları gayrete getiriyordu. Koçunun arkasında ise elbette, efendisinin kadınlarına göz kulak olan, beli hançerli, siyahî bir haremağası yürümekteydi. Hamamdan döndükleri anlaşılan bu hanımların

yaydığı lavanta ve Kandiye sabunu râhiyaları yolun ortasındaki at ve öküz dışkılarından burcu burcu tüten kokuya karışıyor, ama Hasan Paşa Hanı'nın hemen yanındaki Tersane Çavuşbaşısı Yasin Efendi'ye âit konağın duvarları ardından gelen leylak ve hanımeli kokuları bunları yine de bastırıyordu.” (Suskunlar: 85-86)

Bu alıntıda da daha önce bahsettiğimiz gibi Kandiyoti'nin “*ataerkil pazarlık*” kavramına gönderme vardır. “kocalarının zengin olmasıyla” ayrıcalıklı bir konum elde eden bu kadınlar için haremağaları vasıtasıyla oluşturulan kontrol mekanizması sorgulanması gereken noktada değildir.

Osmanlı toplum yapısı düşünüldüğünde ataerkil motiflerle işlenmiş bu toplumda haremağalarının olduğu gerçeğini bilinmektedir. Harem ağaları cinsel anlamda tehlikesiz konumda olduğu düşünülen, bu konumuyla beraber “ağalık” gibi bir statü elde eden, sahiplerinin en önemli varlığını, yani namusunu korumaya yarayan kişilerdir.

“Bernard Lewis'in etkin bir şekilde tanımladığı gibi Müslüman toplumunda iktidar ilişkileri, mekânsal alanda yalnız dikey değil, aynı zamanda da yatay bir biçimde temsil edilmektedir. Merkezî iktidar çevresinde Batılı metaforların tersine, otorite, yukarı doğru çıktıkça değil, içeriye doğru hareket ettikçe, yani hükümdara fiziksel olarak yaklaştıkça büyür. Bu yüzden, hükümdara yaklaşmak katı kurallara bağlanmış ve hükümdardan kendisi ile diğerleri arasında fiziksel ve duygusal bir mesafe koyması istenmiştir. Nitekim padişah –Kanuni Sultan Süleyman'a dek- kadın ve çocuklarının yaşadığından ayrı bir haremde, erkekliğinin tek olarak muhafaza edildiği bir içte yaşamıştı. Onun yaşadığı bu evrende sabit bir biçimde yer alabilen diğer erkekler ya sağır dilsiz veya hadım gibi kusurlu olmalıydılar ya da iç servisteki oğlanlar gibi, yaşlarından bağımsız bir şekilde, sakal bıyık uzatamayarak ve baba olamayarak, sembolik biçimde de olsa bağlı oldukları olgun erkek figürü ile ergenliğe has bir bağımlılık içerisinde bulunmalıydılar” (Saraçgil, 2005:37).

Görüldüğü gibi hükümdarın çevresinde bulunan erkekler, erkekliklerinden yoksun olarak kendilerini var edebilmektedir. Bu durum hiyerarşinin hükümdara oranla daha alt basamaklarında bulunan diğer erkekler için de bu şekilde gelişmektedir. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, bir erkeğin erkekliğini en çok tehdit eden şey diğer bir erkeğin oluşturması muhtemel olan tehlikedir. Bu bakımdan kişinin erkekliğinin görelî olarak sağlama alınması amacıyla kendileri olmadığı

zamanlarda “namusu koruma” görevi erkek gibi görünen ancak tehlikeli vasıflarından arındırılmış bir diğer hemcinsidir.

Romanda okur Eflatûn’un arayışını okurken, toplumun türlü insanlarına ve türlü hallerine rast gelmektedir. İşte Çemberlitaş Hamamı’nın tellakları da kurgulanan erkeklikleriyle ilgi çekicidir:

“Çemberlitaş Hamamı’nın karşısına düşüyordu. Bu meşhûr hamamın, yerden yedi sekiz basamak yükseklikteki kapısına ise, üzerlerinde sadece çingiraklı birer peştemâl ve ayaklarında takunye bulunan, iriyarı ve kıllı bıyıklı üç tellâk çıkmış, ar damarları çatlamış olduğundan mıdır, gelip geçen ahâlden gözlerine kestirdiklerine, sırtarak, “Hey! Gözü çapaklı! Hey! Burnu sümüklü! Bak, paçandan necâset akıyor! Çömleğini köpek yalasa doyar! Gel de o güzelim kâseni ovup billûr gibi parlatayım! İki akçeye seni adamakıllı bir keseleyip pîrûpâk edeyim! Zemzemle yunmuş evliyâ gibi olursun!” diye nidâ edip sataşıyorlardı.” (Suskunlar: 94)

Anlatılan bu erkek tipleri kıllı bıyıklı ve iri yarı olmalarıyla geçerli bir fiziksel konuma sahiptirler ancak bu konumları diğer erkeklerle ilişkileri söz konusu olduğunda kırılma göstermiştir. Müşterileri çağırırken kullandıkları ifadeler buna örnektir.

Yazarın son kitabı olan Suskunlar da aşk ve kadın temalı bir konu işlenmiş ve romanın sonu da bu temayla şekillenerek bitmiştir. Nevâ bahsedilen aşk duygusunun ana karakteridir çünkü hem Cüce Efendi (Hacı İskender) hem de Davut Nevâ’ya âşıktır. Ancak fiziksel özelliklerinden dolayı hiçbir zaman Nevâ’yla olamayacağını bilen Cüce bu aşk duygusunun yerini ölümsüzlükle kaplamak zorunda kalmıştır.

“(…) *Suskunlar*, belki de müzik teması yüzünden aşka en geniş yer ayrılmış metindir. Daha önce masalsi unsurlara karışarak bir görünüp bir yok olan aşk, bu romanda entrika oluşturan, olayları ilerleten ve bütünlük kazandıran önemli bir işlev kazanmıştır. Böylece kadın da nispeten öne çıkar. Davut, Asım ve Cüce’nin Neva adlı çok güzel bir kıza âşık olmaları yüzünden roman boyunca merak unsurunu sürükleyen cinayetler işlenir. Neva, “herkesin âşık olduğu kadının pür hayali”dir” (İnci: 2011:33).

“Nevâ’yı kalbinden söküp atmanın bir yolu daha vardı: Ya Nevâ’yı ya da her şeyi isteyecekti. Cüce böylece, her şeyi, yani ölümsüz olmayı istedi. Ama biraz daha düşünüp yeni bir seçim yapmak zorunda kalsaydı, değil ölümsüz olmak, Nevâ’nın bir büsesi için tüm hayatından vazgeçebilirdi. Ama Tağut, her ne kadar Nevâ olmasa da,

ona ölümsüzlüğü vaatetmişti. Bir gece, o iki uğursuz sesle onu ayağına, Rafael'in evine kadar çağırdığında, varlığını Nevâ'ya değil, artık Tağut'a adadığını bilmiyor değildi. Rafael'in evinde üstelik bir çembalo bile vardı. İşte cüce, bu sonatı her çaldığında, aynı zamanda Nevâ'yı kalbinin derinliklerine gömüyordu. (Suskunlar: 256)

Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi güç ve iktidar tutkusu bu kitapta da belirgindir. Bu tutku Cüce Efendi etrafında şekillendirilmiştir:

“Dâvut afallamıştı. Ama onu en çok şaşırtan şey, bu sefil cücenin Eflâtun'u neden düşman bellediğiydi. Bu yüzden, “Bütün bunları anlamaya çalışıyorum,” dedi. “Fakat benim kardeşim gibi, hayatta hiç kimseyle değil husûmet, rekabete bile girmemiş birini neden öldüreceksin?” Yüzü iyice asılan cüce şu cevabı verdi:

“‘Hayat Nefesi’ denilen o nağmeyi dinlemek ve mümkünse solumak için! Kostantiniye'deki en büyük yedi musikî üstadından beşi öldü. Altıncısı da ölmek üzere. Geriye kalan yegâne üstât olan ben, Hayat Nefesi'ni dinleyecek ve ölümsüz olacağım!” (Suskunlar: 263)

Görüldüğü gibi Cüce karakteri de yazarın kurguladığı tüm diğer ana karakterlerle benzer olarak mutlak bir iktidarın peşindedir. Bu mutlak iktidarın yolu da tıpkı Amat'taki Süleyman Reis'in arzuladığı gibi ölümsüz olabilmekten geçmektedir.

4. BÖLÜM

3.3. SONUÇ

İhsan Oktay Anar'ın beş romanın analizi çerçevesinde oluşan bu çalışma kapsamında en başta ifade edilmesi gereken en önemli nokta roman türünün erkek dünyasının kapılarını aralaması bakımından önemidir. Kurgulanan tüm erkek karakterler sayesinde girilen erkek dünyası erkeklik çalışmaları bakımında çok önemli yerlere işaret etmektedir. Bunlardan en önemlisi, ataerkil yapının kadınlardan öte erkeklere neler yaşattığının ifade bulmasıdır.

Bu amaçla öncelikle erkek dünyasının ifade bulduğu romanlardaki ortak noktalara değinmek önemlidir. Yazar, “güçlü” erkek imgesi etrafında şekillendirdiği tüm karakterlerini, romanların sonunda tutkunu oldukları iktidar vasıtasıyla acizleştirerek yok etmektedir. Ayrıca romanlarda karşımıza çıkan erkekler, tıpkı ataerkil toplum yapısında da olduğu gibi güçlü bir iktidar konumu elde etseler ya da iktidar için beklenen özelliklere sahip olsalar bile, bu konumları kurgu çerçevesinde bir anda yerle bir olabilmektedir.

Romanlarda karşımıza çıkan erkek karakterlerinin en önemli özelliklerinden bir diğeri de kadınlarla kurdukları temasın bir şiddet çerçevesinde gelişmesidir. Bu ilişki, Amat romanında Süleyman Reis'in karısının ölümü esnasında acı çekmesini engellemek amacıyla onu vurması şeklinde karşımıza çıkarken, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde poligamik bir ilişki tipine sahip olan kabadayı karakterinin karılarına davranışında karşımıza çıkmaktadır. Kitab-ül Hiyel de ise cinsellik çerçevesinde gelişen kadın erkek ilişkisi yine bir tahakkümü içermektedir. Bilindiği gibi Calûd karakterinin Esmeralda ile olmasını arzuladığı ilişkisi kınalı kekliklere pençelerin geçirilerek kanatılması şeklinde simgelenmektedir.

Amat'ta düşman gemiyi atlatmak amacıyla söndürülen fener ile bozulan mertlik bir diğeri romanda yani Kitab-ül Hiyel'de Yâfes Çelebi'nin alışılmış tarzın dışında bir silah üretmesiyle bozulabilmektedir. Erkek dünyasının ritüellerine ters olarak işleyen bu durumlar karşısında sorumlu olan erkek karakterler içinde buldukları topluluk tarafından cezalandırılmaktadır. Kendi erkeklik konumlarına sahip olamayan bu erkeklerin cezalandırılmasının esas amacı diğeri erkeklerin de sahip oldukları erkeklik konumlarına bir tehlike oluşturmalarıdır. Mertlik ve yiğitlik

ritüelini ihlal eden her iki karakter ilk ceza olarak içinde buldukları topluluk tarafından dışlanmaktadır.

Yazarın tüm kitaplarında tek tanrılı dinlerin etkisi açıkça görülmektedir. Bu durum sonucunda genelde yaratıcının erkek olduğuna dair geliştirilen inanış, otoritenin doğası ve iktidarın yapısı açısından karakterleri etkilemektedir. Roman karakterlerinin hemen hepsinin erkek olmasının altında yatan sebep bu iktidarın ancak erkeklerde konumlanabilmesidir. Ayrıca romanlardaki erkek karakterlerin kadınlara oranla neden bu kadar fazla olduğunu anlayabilmek adına Saraçgil'e başvurmak anlamlıdır. "Müslüman cemaatin toplumsal cinsellik açısından en belirleyici özelliği kadın ve erkeğin yaşam mekânları, devingenlikleri ve üstlendikleri roller açısından birbirlerinden net bir biçimde ayrı tutulmalarıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Müslüman toplumu iki ayrı alt evrene bölünmüştür: Askerî, dinî ve iktidar ilişkilerinin hakîm olduğu, erkeklere ait *dış* evren ile aile, cinsellik ve ev içi yaşamı kapsayan *iç* dünya. Bu bölünme, toplumsal alanı özel alandan net bir biçimde ayıran en önemli faktör olduğu gibi, Müslüman toplum içerisindeki en önemli (...) ikilemelerinden biridir" (2005:36). Dinsel inanışlara bağlı olarak, kadının *iç* dünyaya erkeğinse *dış* dünyaya ait olması romanlardaki erkeklerin kadınlara oranla fazla olmasının bir diğer nedenidir. Romanlarda anlatılan dünya *dış* dünyadır. Erkeklerin eviyle ilgili tahayyüllerle çok sık karşılaşmamakta, karşılaşıldığında ise ya o *iç* dünyada bir kadın olmamakta (Susunklar'daki Kalın Musa ve oğullarının evi gibi) ya da kadınlar ataerkil motiflerle örülerek karşımıza çıkmaktadır. Kurgulanan zaman ve mekan açısından romanlardaki erkek karakterlerin çoğunlukta olması anlaşılabilir.

Yazarın romanlarında kurguladığı karakterler toplumsal yaşamda *dış* dünyaya ait karakterlerdir. Ancak karakterlerin *iç* dünyalarına yönelik olarak romanlarda ayrıntılı betimlemelere rastlanmaz. İlgi çekici durum şudur ki karakterlerin *iç* dünyası ayrıntılı yansıtılmamasına rağmen erkeklerin erkeklikle olan ilişkisi gayet açıktır. Yazar roman kurgusunu oluştururken, karakterlerin *iç* dünyalarıyla değil de erkeklikle olan ilişkilerine değinmekte ve kurgusunu da o yönde geliştirmektedir.

Karakterlere ait bahsedilmesi gereken bir diğer önemli husus, hepsinin bir amaç etrafında arayış içerisinde olmasıdır. Tüm romanlarda gerçek ve mutlak olana

ulaşma çabası, arama ve bulmaya düşkün, teknik icatlara meraklı, buluş düşkünü karakterler çerçevesinde hayat bulmaktadır. Romanlardaki bu arayış çabası iyi niyetlerle beslenmemektedir. Tek tanrılı dinler çerçevesinde gelişen bu romanlardaki karakterler Tanrı'nın iktidarının yeryüzündeki bir temsili olmakla yetinmemekte ve daha fazlasını istemektedir. Bu amaçla ölümsüzlük ve mutlak iktidar karakterler açısından elde edilmesi gereken çok önemli özelliklerdir. Ancak tüm romanlarda bu amaç etrafında ilerleyen erkekler sahip oldukları verili iktidarı da kaybederek tamamen yok olmaktadır.

Yazarın romanlarını bir metoda bağlı olarak yazmadığı bilinmektedir. Ancak romanlarının bir sınıflandırmaya tabi tutularak değerlendirilmesi gerekir. Romanlarda geleneksel anlatı türü olan hikaye türüyle yoğrulmuş metinlerle karşılaşırız. Yazar, geleneksel anlatı kalıplarını, postmodern tekniklerle birleştirerek okura sunmaktadır. Romanlar masallarla, kutsal metinlerle birleşerek oluşmaktadır. Özellikle Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri buna örnektir. Yazarın bu romanı hikayelerin arka arkaya bir roman çerçevesi etrafında eklemlenmesiyle oluşmuştur. Diğer romanlarında da yazarın bu özelliği gözlemlenebilmektedir. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri kadar yoğun olmasa da diğer romanlarında da kutsal metinlerden kesitlerle, söylencelerle karşılaşmak mümkündür.

Özellikle Puslu Kıtalar Atlası'nda yazarın postmodern kurgusu gözler önündedir. "Puslu Kıtalar Atlası'nda postmodernist üstkurmancanın birçok çeşitlemesi yapılır. Bunun sonucunda ortaya çıkan metinlerarasılık, parodi, oyunculuk, çerçevelerin görünür kılınması, estetik eleştirinin kurmaca içine girmesi, kurmacanın araçlarının ve yapılanışının açık edilmesi ve en önemlisi bu taktiğin başka dünyaların yaratılması için kullanılması, yazar okur ve kahramanın varlık düzlemlerinin sınırlarıyla oynanması, yaşadığımız dünyanın tıpkı romanın dünyası gibi kurmaca olduğu fikrinin hissettirilmesi bu romanı üstkurmaca roman sınıfına sokar" (Tek, 2011:46). Düş ve gerçeğin iç içe geçtiği bu anlatı türü modern anlatının dışında bir türdür. Roman içerisindeki düş ve gerçeğin anlaşılmasını bu sınırları belirlemek okuyucu açısından da kolay bir iş değildir. Gerçekten de postmodern kuramın gerektirdiği okurun da aktif olma durumu burada ortaya çıkmaktadır. Anar'ın romanlarını anlamak isteyen bir okur için, okuma serüveni esnasında pasif bir kimliğe bürünmek mümkün gözükmemektedir. Gerçekçi romanların aksine

postmodern kurgu etrafında şekillenen yazarın romanları okurun da kurguya kendini dahil etmesiyle kendini gerçekleştirebilmektedir.

Postmodern kurgu etrafında gelişen bir diğer özellik de metinlerde bir oyun çerçevesinin oluşmasıdır. Yazar, Puslu Kıtalar Atlası'nda romanın gerçekliğinin ve düşünün arasındaki sınırları belirsizleştirilmesiyle okurla bir oyun oynamaktadır. Belirsizleşen bu sınırlar, romanın anlamlanması için okurun bulması ya da ne olduğuna karar vermesi gereken noktalardandır.

Postmodern kurgunun özelliği olarak bu oyun hali Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde de gerçekleşmektedir. Romanda Ölüm ve Cezzar Dede arasında anlaşma çerçevesinde gerçekleşen bir oyun söz konusudur. Hikaye anlatma işinin ikilinin arasındaki bir oyundan ibaret olduğu konusunda okur bu kez pasif bir konuma itilerek bilgilendiriliyor.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2008). *Edebiyat Yazıları*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Alemdaroğlu A. , Demirtaş N. (2004). Biz Türk Erkeklerini Böyle Bilmezdik!: Mynet'te Erkeklik Halleri. *Toplum ve Bilim* 101(Erkeklik).
- Alkan, B. (2011). Hayal İle Hiyel Arasında. *Notos* 30 (İhsan Oktay Anar): 54-56.
- Alver, K. (2004). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Hece Yayınları, Ankara.
- Anar, İ. O. (2009a). *Puslu Kıtalar Atlası*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ. O. (2009b). *Kitab-ül Hiyel*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ. O. (2009c). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ. O. (2009d). *Amat*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ. O. (2009e). *Suskunlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" En Çok Erkeği Ezer! *Toplum ve Bilim* 101(Erkeklik).
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve Kötülük*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Blank, H. (2008). *Bekâretin "El Değmemiş" Tarihi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bora, A. (2008). *Kadınların Sınıfı*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çetin, İ. (2011). Puslu Kıtalar Atlası: Zevkli Düşünceler. *Notos* 30(İhsan Oktay Anar): 50-51.
- Delaney, C. (2001). *Tohum ve Toprak*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dellaloğlu, B. F. (2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Demez, G. (2005). *Değişen Erkek İmgesi*. Babil Yayınları, İstanbul.

- Demiralp, O. (2011). Beşbiryerde. *Notos* 30 (İhsan Oktay Anar): 26-29.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ergun, Z. (2009). *Erkeğin Yitdiği Yerde*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Erkman-Akerson, F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E. (1999). *Özgürlükten Kaçış*. Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Geuss, R. (2002). *Eleştirel Teori: Habermas ve Frankfurt Okulu*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gilmore, D. D. (1990). *Manhood in the Making Cultural Consep of Masculinity*. Yale University Press, London.
- Goodwin, G. (2008). *Yeniçeriler*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Gümüş, S. (2011). İhsan Oktay Anar: Sözü, Sözcüklerin, Tarihin Büyücüsü... *Notos* 30: 19-21.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Hekman, S. (1999). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*. Paradigma Yayınları, İstanbul.
- İnci, H. (2011). Anar'ın Romanlarında Bengal Kaplanları. *Notos* 30(İhsan Oktay Anar): 31-34.
- Jay, M. (2005). *Diyalektik İmgelem*. Belge Yayınları, İstanbul.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Yüksel, U. (2007). Erkekliğim Benim Cinnetim. *Kaos GL* 32 (Erkeklik):3.
- Kejanlıoğlu, B. (2007). Eleştirel Teori'nin "diğerleri"nden Leo Lowenthal. *Toplum ve Bilim* 110(Eleştirel Teori'ye Yeniden Bakmak): 181-199.
- Kenanoğlu, M. M. (2004). *Osmanlı Millet Sistemi: Mit ve Gerçek*. Klasik Yayınları, İstanbul.
- Korat, G. (2011). Minyatür ve Roman Estetiği. *Notos* 30(İhsan Oktay Anar): 23-25.
- Lewis, R. (2009). *Osmanlı'da Günlük Yaşam*. Alter Yayıncılık, Ankara.
- Lukacs, G. (1978). *Estetik I*. Payel Yayınevi, İstanbul.
- Lukacs, G. (1987). *Avrupa Gerçekçiliği*. Payel Yayınevi, İstanbul.
- Lukacs, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Payel Yayınevi, İstanbul.

- Maral, E. (2004). İktidar, Erkeklik ve Teknoloji. *Toplum ve Bilim* 101(Erkeklik).
- Mies, M. Bennholdt-Thomsen V. Von Werlhof C. (2008). *Son Sömürge: Kadınlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Merril, F. E. , (2004). “Edebiyat Sosyolojisi”, *Edebiyat Sosyolojisi* (içinde) , Der Köksal Alver, Hece Yayınları, Ankara.
- Mernissi, F. (2003). *Kadınların İsyanı ve İslamî Hafıza*. Epos Yayınları, Ankara.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Mullan, J.(2006). *How Novels Work*. Oxford University Press, Oxford.
- Murdoch, I. (1991). *Ateş ve Güneş <Neden Platon Sanatçıları Dışladı?>*. Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Mutluer, N. (2008). *Cinsiyet Halleri*. Varlık Yayınları, İstanbul.
- Onur H, Koyuncu B. (2004). "Hegemonik" Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler. *Toplum ve Bilim* 101(Erkeklik).
- Özlem, D. (2003). *Hermeneutik Üzerine Yazılar*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2006). *Babalar ve Oğullar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Said, E. (2004). *Kültür ve Emperyalizm*. Hil Yayın, İstanbul.
- Said, E. (2006). *Kış Ruhu*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Şan, M. K., (2004). “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, *Edebiyat Sosyolojisi* (içinde) Der. Alver K. Hece Yayınları, Ankara.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Schipper, M. (2010). *Erkek Acı Çeker Kadının Ruhu Duymaz*. Ntv Yayınları, İstanbul.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. Ayrintı Yayınları, İstanbul.
- Selek, P. (2010). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İletişim Yayınları, İstanbul.

- Selek, P. (2008). *Cinsiyet Halleri*. “Akıllı Ol...”, *Cinsiyet Halleri* (içinde), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Tek, A. (2011). Üstkurmaca Bir Roman Olarak Puslu Kıtalar Atlası. *Notos* 30 (İhsan Oktay Anar): 43-46.
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*. Bulut Yayınları, İstanbul.
- Türker, Y. (2004). Erk İle Erkek. *Toplum ve Bilim* 101(Erkeklik).
- Yalçın-Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Walby, S. (1997). *Theorizing Patriarchy*. Blackwell Publishers, Oxford.
- Williams, R. L. (1996). *The Postmodern Novel In Latin America*. St. Martin's Press, New York.

ÖZGEÇMİŞ

Ayşen Utanır 1985 yılında Besni’de doğdu. Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nden 2008 yılında mezun oldu. 2009 yılında Gaziantep Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi yüksek lisans programına başlayıp, adı geçen üniversitede Şubat 2011 tarihinden beri araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

VITAE

Aysen Utanir was born in Besni in 1985. She graduated from the Department of Sociology, Faculty of Arts and Sciences at Selcuk University in 2008. She has started master of art degree in the Department of Sociology Faculty of Arts and Sciences at Gaziantep University in 2009 and she has been working as a research assistant since Şubat 2011.