

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ELİF ŞAFAK'IN ROMANLARININ ARKETİPSEL
SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Yard. Doç. Dr. TARIK ÖZCAN

HAZIRLAYAN

GÖKŞEN ONAT

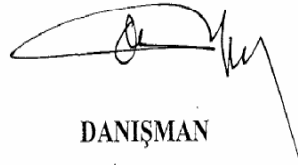
ELAZIĞ 2007

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ELİF ŞAFAK'IN ROMANLARININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM
AŞISINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bu tez 22/01/2007 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği /oy
çokluğu ile kabul edilmiştir.



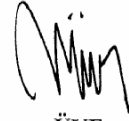
DANIŞMAN

Yardı. Doç. Dr. Tahir K. Çetkin



ÜYE

Prof. Dr. İbrahim Kuvvet



ÜYE

Yardı. Doç. Dr. Behçet Çetkin

Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun / /
tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Özet

Yüksek Lisans Tezi

Elif Şafak'ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi

Gökşen ONAT

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

2007; Sayfa : II + 152

Carl Gustav Jung'un kuramlarından kaynaklanan arketipler, insanlığın evrensel simge yaratma biçimi olarak tanımlanmakta ve insanlığın “en eski deneyimleri”ni ihtiva etmektedirler. Arketipler, mitoslar aracılığı ile insanlığın yüzyıllar süren serüveninde kendilerini efsane, destan ve masal gibi anlatılarda ortaya koymuşlardır. Anlatı geleneğinin değişmesine bağlı olarak arketipler, simgesel anlatı alanlarını, roman ve hikâye gibi türlere taşımışlardır. Arketipsel sembolizme dayanan inceleme metodu da edebî eserlerin simgesel yapısını çözmede büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Biz de bu çalışmamızda oldukça genç yazarlarımızdan olan Elif Şafak'ın romanlarını arketipsel sembolizm açısından ele alarak, eserlerin simgesel yapısını çözmeyi ve bu simgelerin eserlerin oluşmasındaki rolünü incelemeyi uygulamaya geçirmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Arketipler, Elif Şafak, roman.

SUMMARY

Masters Thesis

The Research of The Novels of Elif Şafak by The Way of Archetipal Symbolism

Gökşen ONAT

University of Fırat
The Institute of Social Science
Department of Turkish Language and Literature

2007, Page : II+152

Archetypes originating from the theories of Carl Gustav Jung are defined as the forms of humanity's universal symbols and include "the oldest experiences" of humanity. Archetypes carry the symbolic descriptions of areas to the species like novels and tales. The examination method supported by archetipal symbolism is useful in solving the symbolic structure of literary works. In this study, we tried to solve the symbolic structure of her works and to examine the role of these symbols in her works by taking charge of Elif Şafak's novels, one of our youngest writers, from the side of archetipal symbolism.

Key Words : Archetypes, Elif Şafak, novel

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
KISALTMALAR.....	II

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ARKETİPSEL SEMBOLİZMİN TANITILMASI.....	1
1.1.Gölge (Shadow) Arketipi.....	4
1.2. Anima ve Animus Arketipleri	5
1.3. İç/Tüm Benlik Arketipi	6
1.4. Persona (Maske)	7

İKİNCİ BÖLÜM

2.ELİF ŞAFAK'IN BİYOGRAFİSİ VE ROMANCILIĞI.....	9
2.1.Elif Şafak'ın Biyografisi.....	9
2.2Elif Şafak'ın Romancılığı.....	10

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.ELİF ŞAFAK'IN ROMANLARININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	17
3.1.Pinhan Romanının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi.....	17
3.1.1.Romanın Tanıtımı.....	17
3.1.2.Kahramanlık Mitosu.....	20
3.1.2.1.Ayrılma- İlk Eşik	20
3.1.2.2.Erginlenme- İkinci Eşik	33
3.1.2.3.Dönüş.....	39
3.1.3.Düşman Gölge: Nevres.....	41
3.1.4.Üç Sınav.....	42
3.2.Şehrin Aynaları Romanının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi	45
3.2.1.Romanın Tanıtımı.....	45
3.2.2.Kahramanlık Mitosu.....	47
3.2.2.1.Ayrılma.....	48

3.2.2.2.Erginlenme.....	56
3.2.2.3.Dönüş.....	60
3.2.3.Korku ve Öfkenin Gölgesinde Kırık Yaşamlar.....	61
3.2.4.Çemberde Gerisin Geri İç Benlik Arketipi.....	69
3.3.Mahrem Romanının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi.....	74
3.3.1.Romanın Tanıtımı.....	74
3.3.2.Gölge Arketipinin Yansımaları.....	79
3.3.3.Animus ve Animusun Mekânı.....	92
3.3.4.Mahremiyetin İhlalinin Seyirlik Çadırı.....	97
3.4.Bit Palas Romanının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi.....	112
3.4.1.Romanın Tanıtımı.....	112
3.4.2.Bonbon Palas'tan Bit Palas'a.....	114
3.4.3.Gölgenin On Yüzü.....	116
3.5.Araf Romanının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi.....	128
3.5.1.Romanın Tanıtımı.....	128
3.5.2.Kahramanlık Mitosu.....	131
3.5.2.1.Ayrılma.....	131
3.5.2.2.Erginlenme.....	133
3.5.2.3.Dönüş.....	138
3.5.3.Leyleğin Hikâyesi.....	139
3.5.4.Cadı Olarak Tezahür Eden Gölge.....	143
3.5.5.Anne Arketipi.....	144
SONUÇ.....	146
KAYNAKLAR.....	148
EKLER.....	152

ÖNSÖZ

İnsanlığın atası olarak kabul edilen Âdem'in Cennet'ten kopuşundan günümüze kadar geçen sürede insanlık evrensel bir tecrübeyi paylaşır ve bunu farklı sembollerle açığa vurur. Bu semboller arketip olarak tanımlanır ve insan ırkının filogenetik gelişimi arketiplere kaynaklık eder. İşte bu süreçte bilinçdışı sonsuz imgelerle ve arketipal sembollerle dolup taşan büyük bir havuz haline gelmiştir. İnsanlığın pisişik mirası kolektif bilinçdışı havuzunu oluşturur. Bu havuz da insanın varoluşundan beri mitlerle, epiklerle beslenmiştir ve her nesil bu havuzdan imgeler alıp, bu havuza imgeler vermiştir. Nesiller arası imgesel alış verişte değişen sade simgelerin adı olmuştur.

Her edebi metin, kendi içerisinde arketiplerden kaynaklanan simgesel bir anlatım alanı oluşturmaktadır. Eserlerin örtük olan simgesel yapısını çözmeye metotlarından biri olarak son dönemde yıldızı parlayan arketipsel sembolizm, eserin simge dünyasını çözmemize yardım ederek, simgelerin eserin oluşmasında ne tür bir rol oynadığını göstermeyi amaçlar. Arketipsel sembolizmin kuramlarının C.G.Jung'un kuramlarından kaynaklanması sebebiyle hem kendi eserleri hem de çalışmalarını hakkında yazılmış olanlar çalışmamıza yön vermiştir. Ankara Üniversitesi'nde A.İ.Gökeri tarafından 1979 yılında hazırlanmış olan "Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğindeki Yapıtlara Uygulanması" başlıklı yayımlanmamış doktora tezi de Türkiye'de yapılmış ciddi bir çalışma olarak çalışmamızın şekillenmesinde büyük katkılar sağlamıştır. Arketipsel inceleme metodunun daha iyi anlaşılması ve çalışmamızın daha sonraki çalışmalar da kaynaklık etmesi bakımından birinci kısmı Arketipsel Sembolizmin Tanıtılması'na, ikinci kısmını Elif Şafak'ın Biyografisi ve Romancılığına ayırdık. Çalışmamızın esas kısmını oluşturan üçüncü bölümde ise romanlarda işlenen arketiplerin yoğunluğuna bağlı olarak romanları ayrı ayrı değerlendirmeyi daha uygun bulduk.

Çalışmam esnasında beni sabırla dinleyen, eleştiren ve telkinleriyle yönlendiren, tecrübesi ve bilgi birikimiyle yolumu aydınlatan kıymetli hocam Yard.Doç. Dr. Tarık ÖZCAN'a ve çalışmamın hazırlanmasında büyük yardımları bulunan, burada adını sayamadığım pek çok kişiye teşekkürü bir borç bilirim.

KISALTMALAR

Çev.	:	Çeviren
DTCF	:	Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
S.	:	Sayı
s.	:	Sayfa
Yay.	:	Yayınları
C.G.	:	Carl Gustav

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ARKETİPSEL SEMBOLİZMİN TANITILMASI

Edebî eserleri çözümleme metotlarından biri olarak son dönemlerde yıldızı parlayan arketipsel sembolizm, kısaca “ruhsal yapıda görülen evrensel simge yaratma biçimi” (Özcan, 2003:26) olarak tanımlanabilir. Bu inceleme metodu eserin simgeler dünyasını çözmeyi ve bu simgelerin eserin yapısındaki yerini keşfetmemizi sağlar. “Arketipsel eleştiri yöntemi yapıtların simgesel ifadesini çözümleyerek arketipsel yapısını bulmayı ve yapıtın oluşumunda nasıl bir rol oynadığını incelemeyi amaçlar.” (Gökeri,1979:30)

İnsanlığın atası olarak kabul edilen Âdem’in Cennet’ten kopuşundan günümüze kadar geçen sürede insanlık evrensel bir tecrübeyi paylaşır ve bunu farklı sembollerle açığa vurur. Bu semboller arketip olarak tanımlanır ve insan ırkının filogenetik gelişimi arketiplere kaynaklık eder. Jung’a göre “arketipler herkeste görülen ‘özdeş psişik yapılarıdır.’” (Stevens, 1999:49) İşte bu süreçte bilinçdışı sonsuz imgelerle ve arketipal sembollerle dolup taşan büyük bir havuz haline gelmiştir. İnsanlığın psişik mirası kolektif bilinçdışı havuzunu oluşturur ve bu şekilde arketipler, insanlığın “en eski deneyimleri”ni ihtiva ederler. Bu havuz da insanın varoluşundan beri mitlerle, epiklerle beslenmiştir ve her nesil bu havuzdan imgeler alıp, bu havuza imgeler vermiştir. Nesiller arası imgesel alışverişte değişen sade simgelerin adı olmuştur.

Arketipler insanların fizyolojik ortaklığına mukabil, aralarında ruhsal bir ortaklık olması gerektiği düşüncesi ile şekillenmiştir. Arketipler, fizyolojik kalıtımı konu almaktan ziyade psişik yapının kalıtsal işleyiş tarzını belirlemek amacındadırlar. “Arketipler, insanın evrensel duygu, düşünce ve davranış kalıplarını oluşturur.” (Stevens,1999: 57) Arketipler sadece gelenek ve göreneklere bağlı olarak ya da birbirleriyle ilişkili toplumlarda değil, birbirinden habersiz toplumlarda bile görülebilir. “Birbirinden çok habersiz yaşayan toplumlarda görülen ortak davranışlar, yöresel ve kültürel renklerinden soyutlanınca kökünde aynı olan davranış örüntüleri çıkıyor ortaya.” (Gökeri,1979:10)

Arketipal gerçeklik, her ruhta gizli olan ilksel düşüncedir. C.G. Jung da bebeğin doğduğunda bir “tabula rosa” olmadığını ve insanlığın kültürel mirasına ait ilksel düşünceleri barındıran psişik bir yapıyı beraberinde getirdiğini belirtir. Kişisel deneyimlerse arketipik potansiyeli harekete geçirir ve geliştirir. Arketipler tüm insanlığa mal olmaları sebebiyle evrensel olanı kişiselle, geneli

özelle kaynaştırıp, kişiye has bir görünümde ortaya çıkarlar. Bu doğrultuda insan için ruhsal bir oluşumun gerçekleşmesinden ziyade ruhsal bir gelişmenin olduğu düşüncesi öncelik kazanmış olur.

Bilinçdışı olan arketipler, kendilerini imgelerle ortaya koyarlar ve insanların ruhsal yaşamı bu imgelerin arka planındaki insanlığın “en eski deneyimleri”nden etkilenecek şekilde şekillenir. Arketiplerin etkileri ise özellikle geçiş ayinlerinde ve buna benzer önemli durumlarda belirginleşir.

Arketipler her zaman vardır, asıl önemli olansa onların bilinç tarafından algılanıp algılanamadıklarıdır. Bu amaçla arketipik semboller, anlatı dünyasının içine yerleştirilmişlerdir. Bu anlatılar, insanın ruhsal varlığını sembolik imgelerle temsil ederler. Jung mitleri “insan doğasının en temel açıklanış biçimleri olarak kabul etmektedir.” (Fordham,1994:30) Mitler, insanın kendisini ve yaradılışı algılayış biçiminin sembolik bir ifadesidirler. Böylelikle mitolojik semboller, ilkel insanın kendini ve varoluşu algılayış biçiminin bir ifadesi olarak, insanın yüzyıllar süren serüveninde kendini efsane, destan, masallar ve dini geleneklerde ortaya koymuştur. İkel insanın giderek modernleşmesi simgesel anlatım alanlarının farklı bir zemine kaymasına neden olmuştur. Kendini mitler, efsaneler, masallar ve destanlar gibi simgesel anlatım alanlarında ortaya koyan insanlığın evrensel sembolleri, yaşanan çağa uygun olarak roman ve hikâye gibi edebi metinlerin içine de taşınmış ve etkinliklerini çağdaş insanın anlatı dünyası içerisinde sürdürmüştür. “Arketipler, tıpkı bir kraliyet ailesini veya soyağacını oluşturanlar gibi, kendi ezeli biçimlerini kaybetmeden, adeta çocuklar veya torunlar meydana getirebilirler.” (Jacobi,2002:63) İnsan beyninin çağa göre gelişimine ve simgesel anlatım alanlarındaki farklılaşmalara bağlı olarak arketiplerde gelişmiş ve görüntülerin de bazı değişiklikler bile olmuştur.

Mitler, dünyaya sinen anlamı okuyabilmede ve ortak bilinçdışı ile iletişim kurmada bir aracı rolünü üstlenir. “Mitler kolektif bilinçdışının doğrudan bir anlatım biçimi olduklarından, benzer biçimlerde, bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda bulunurlar. İnsan mit yaratma gücünü kaybettiği zaman varlığının yaratıcı güçleri ile olan ilişkisini bitirir.” (Fordham, 1994:31) Evrenin evrensel dilini (arketipleri) anlayabilmek ve kolektif bilinçdışı ile tanışabilmek için mitlerin gizemli dünyasını iyi bilmek gerekir. “Dünya insanla konuşur, bu dili anlamak için de mitleri bilmek ve sembelleri çözmek yeterlidir... Dünya artık, rastlantısal olarak bir araya fırlatılıp atılmış nesnelere oluşan yoğun bir kütle

değil, ama yaşayan, eklemli bütünlüğü olan ve anlam taşıyan bir kozmostur.”(Eliade, 1993:135)

Arketipsel çözümlenin kökeni Jung’un kuramlarından kaynaklanır. Jung, insan ruhunun bilinç ve bilinçdışı olmak üzere iki bölümden oluştuğunu belirtir. Jung bilinçdışını da kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı diye ikiye ayırır. Bunlardan kişisel bilinçdışı, adından da anlaşıldığı üzere kişiye özeldir ve yer yer benzerlikler görülse bile kişiden kişiye farklılık arz eder. “Kişisel bilinçdışı bireyin kendisine özgüdür. Bireyin bastırılmış çocuksu dürtü ve arzularında, yüksek algılarından ve sayısız unutulmuş deneylerinden oluşur ve yalnızca ona aittir.” (Fordham,1994:24) Kolektif bilinçdışı ise –ki arketipsel sembolizm bakımından bizi ilgilendiren bu bölümdür- “ruhsal yapının, insanları ortak bir ruhsal temelde birleştiren doğal kökenidir.” (Gökeri, 1979: 8) Buna göre bütün evrenin tek bir “kafa” olduğunu söyleyebiliriz. Yani kolektif bilinçdışı insanın evrensel yanını anlamlandırır. Arketiplerse bu kolektif bilinçdışının ortak sembolleridir.

Tanrı, Âdem’i kendi suretinde yaratmış ve kendi ruhundan ona nefhetmiştir. Yeryüzündeki bütün varlıklar onun isim ve sıfatlarının birer tezahürü konumundadır. Joseph Campbell de evrenin “mono-myth” (Campbell, 2000:350) denilen tek mit üzerine kurulduğunu ve onun da Tanrı olduğunu belirtir. Bu ifadeden hareketle evrende tek monomit vardır, o da Tanrı’dır diyebiliriz. Diğerleri ise bu mitin farklı birer tezahürleridir. Bu anlayışa göre insan, içinde Tanrısal bir öz barındırır. Bu anlatış tasavvufufla ilişkilendirilerek de açıklanabilir. Zira “sufizm, kültürel benden kurtuluş ve kozmik bene varıştır.” (Sayar,2004:46)

Arketipsel sembolizm ile tasavvuf anlayışı arasında bazı ayrılıklar olmasına rağmen, pek çok benzerlik de vardır. “Analitik psikolojinin insanın kendisini gerçekleştirme yolundaki bireyleşme süreci ile sufilerin insan-ı kâmile uzanan serüvenlerindeki seyr u sülûk arasında bazı paralelliklerin bulunduğunu söylemek mümkündür.” (Doğan,2004) Jung’un ruhsal bütünlüğe ulaşma amaçlı “bireyleşim süreci” adını verdiği beşeri süreç, tasavvuftaki benlikten kurtulma/”o”laşma, kesrette vahdeti bulup bir olma (fenâ- bekâ) süreciyle benzerlikler gösterir.

1.1.Gölge (Shadow) Arketipi

Bireyleşim sürecinin ilk aşası bizi ruhsal bütünlüğümüzün karanlık yanı gölgeye götürür. Gölge arketipi, cemiyetin idealize etmiş olduğu ideal insan kimliğine uymayan, bu yüzden de bireyi utandıran ve bireyin kabul etmek istemeyip bilinçaltında sakladığı vahşi istekleri ve duygularıdır. “Prensiplerimize aykırı olduğu için ahlaksal, estetik ya da başka nedenlerle kabul etmek istemediğimiz ve farkında olmadan bastırdığımız nitelikler oluşturur gölgeyi. Gölge ruhsal bütünlüğün karanlık yanı, karanlık kardeşidir diyebiliriz.” (Gökeri,1979: 19) Ancak gölge arketipi insan olmanın bir gereği ve ruhsal bütünlüğün bir parçası olarak kabul edildiği için büsbütün kötü değildir. Kahramanın bu karanlık gücün varlığını kabul etmesi ve onunla uzlaşması kahramana yardımcı olacak, olumlu seviyede bir enerji açığa çıkarır. “Benlik ‘kötü’ ya da ‘aşşağılık’ olarak nitelendirdiği bu karanlık gücün kendi ruhsal bütünlüğünün bir parçası olduğunu kabul ederse onun ‘ilkel’ gücünden güç kazanır ve gölge niteliklerini tanıyarak bu güce olumlu bir yön verebilir.” (Gökeri,1979:19) Kişinin aşşağılık ve kötü olarak değerlendirip bastırdığı bu güçle uzlaşması ve onu kabul edip ruhsal bütünlüğünün bir parçası olarak kabul etmesi gereklidir. Cemiyetin baskıları ile gölgenin etkinlik alanı ters orantılıdır. Cemiyetin baskıları arttıkça ve yadsındıkça gölge daha da büyüyecektir. Tıpkı Tepegöz’ün itilip kakılmasıyla, tepildikçe büyümesi gibi gölge arketipi de tepildikçe ve kabul edilmedikçe büyür. Baskı altına alma ve yadsıma gölgenin gücünü arttırmakla beraber kişiliğin sağduyu telkin eden yönlerini de ele geçirerek, onu kişilik için bir tehlike haline getirir. Gölgeden bastırma yoluyla kurtulmayı baş ağrısından kurtulmak için kafa kesmeye benzeten Jung, bunun yerine onu kabul etmenin kişiye huzur vereceğini belirtir. Kişi, onun karanlık güçlerini onu kabul ederek olumlu bir seviyeye çekmeyi başarmalıdır. Ancak gölgenin tanınması için alışılmış yaşam standartlarının değişmesi gerekmektedir.

Jung, her ne kadar ikisi için aynı terimi kullanmış olsa da gölgeyi genel olarak “kişisel gölge” ve “kolektif gölge” olarak iki ayrı forma ayırmıştır. “Gölge, kişisel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır.” (Fordham,1994:61) Her ne kadar gölge kişisel bilinçdışına ait gibi görünse de aslında bu alanı da aşmaktadır. Gölge sadece bizim zaaflarımızla sınırlandığında kişisel, tüm insanlardaki ortak bir yönü etkisi altına aldığı ise kolektiftir.

Kişinin kafasından atıp kurtulmak istediği bu karanlık güç, biliçaltının zifiri karanlık sularının diplerine uslu uslu oturmayıp, bilince atacağı taşlarla bir yayılım alanı oluşturacak ve bireyi huzursuz edecektir. Gölge arketipi genel olarak iki şekilde belirir. “Gölge kendisini içsel ve sembolik bir figür içerisinde ya da dışsal dünyadan gelen somut bir figür içerisinde ifade edebilir.” (Jacobi,2002:150) Gölge arketipi gerek rüyalarda gerekse de sanat eserlerinde ilkel bir biçimde ve insanın hoşuna gitmeyeceği niteliklere sahip ve genellikle de rakip olarak karşımıza çıkan bir figürdür.

1.2. Anima ve Animus Arketipleri

Âdem tekken kendini bölmüş, iki olmuş, bütünlüğünü bozmuştur. Âdem ile Havva yasak meyveden yiyince Tanrı onları “birbirine düşman olarak” yeryüzüne indirir ve onlar böylece ayrılırlar. İnsanoğlu da atalarından ona kalan mirasla bu ayrılığın hüznünü bünyesinde taşır ve amacını diğer yarısı ile bütünleşmek (anima /animusla), bir olmak olarak belirler. İnsan hayatı bu ruhsal bütünlüğe kavuşma amacı taşır. “Anima erkeğin, animus kadının ruhsal bütünlüğünde yaşattığı karşı cinsin özellikleridir.” (Gökeri,1979:21) Anima ve animus bireyleşmenin bir ifadesi ve bütünleşmenin sembolleridir ki bireyleşme Jung’a göre nihai bir hedef değil sonsuz bir süreçtir. “Kahraman kendisini tamamlaması ve büyük serüvene çıkması için animasıyla bütünleşmesi gerekmektedir.” (Özcan, 2003:26)

Anima ve animus arketipleri kadın ve erkekte farklı niteliklerde belirir. Erkeklerde kadının ilk imgesi annedir, kadında ise erkeğin ilk imgesi babadır. Anne ve baba imajı, annenin ve babanın doğrudan bir yansıması değil, animanın ve animusun şekillendirdikleri öğelerdir. Daha sonra erkek ve kadın kafalarındaki bu imajı diğer kadınlara ve erkeklere yöneltirler ve anne-baba imgesi bazen olumlu bazen de olumsuz anlamda erkeğin duygularına hitap eden kadına ve kadının duygularına hitap eden erkeğe yönelir. Bir erkek ve kadın için tanımlanan kadın ve erkek öncelikle kafalarındaki bu imgelerle kıyaslanmak zorundadırlar. Animanın anne kadın (saf, iyi) ve sevgili kadın (baştan çıkarıcı) olmak üzere iki yüzü vardır. Animanın bu aydınlık ve karanlık yüzleri erkek için ayrı figürlerle belirir. Bazen melek olarak, bazen de cadı olarak belirebilir. Bu, kahramanın olgunluk derecesine bağlıdır. Anima ve animus arketipleri, genelde serüvene çıkan kahramana yardımcı olan, onun bilinci ile bilinçdışını

uzlaştırmasını isteyen figürler olarak karşımıza çıkarlar. Ancak oldukça tehlikeli figürler olarak belirdikleri durumlar da vardır. Animanın dost yanı kahramanı aşamaya iter, cadı yanı ise onu baştan çıkararak kendine bağlar ve onu tutsak eder. Başlangıçta cadı olarak beliren daha sonra melek olabilir. Bu da yine animanın kahramanı kendinden uzaklaştırarak aşamaya itmek için yaptığı bir oyundur.

Anima, “kahramanın olgunluk derecesine göre seven ve yardımcı bir periden, tehlikeli bir cadıya kadar, ilkel bir yaratıktan erdemli bir kadına kadar çeşitlilik gösterir.” (Gökeri,1979:125) Serüveninin başında ya da henüz belli bir olgunluk seviyesine girmemiş olan kahraman için anima tehlikeli bir varlıktır. Bu durumda anima Yüce Ana'nın korkunç yanını temsil etmektedir. Sonuç olarak anima da animus, bilinç ile bilinçdışının bütünleşmesi ve bütüncül insanın var olması için bilinçdışının kısmen de olsa anlaşılmasını sağlarlar.

1.3. İç/Tüm Benlik Arketipi

Jung, ruhsal bütünlüğün merkezine ve tümüne birden İç/Tüm Benlik der. İç benlik, kişideki ruhsal yapının hem merkezi hem de bütünüdür. “İç benlik arketipi “her şeyin bağlı olduğu, her şeyi düzenleyen ve kendisi de bir enerji kaynağı olan kişiliğin ve ruhsal bütünlüğün merkezci noktasıdır.” (Gökeri,1979:183) Kişi bu noktaya ya da başka bir ifadeyle tohumuna/kaynağına yöneldikçe varoluş problemlerini ve varlığının nedenini sorgulamaya başlar. Bu bilinçlenme hali, onu olgunluğa doğru aşamalar.

İç benlik arketipi çeşitli şekillerle simgelenir. Bu herhangi bir insan, hayvan, eşya veya şekil olabilir. İç benlik arketipi insan olarak simgelendiğinde “Yüce Birey” olarak adlandırılır. Yüce birey, kahramana serüveninde yardım eden ona yol gösteren kişidir. Yüce Birey'in Yaşlı Bilge Adamı için Dede Korkut'u örnek olarak verebiliriz. Ancak yüce birey de kahramanı yapabileceğinden ötesini yapması için zorlayarak kahraman için tehlike arz edebilir. İç benlik arketipi, bazen bazı geometrik şekillerde de belirir. Jung bunları Sanskritçe “sihirli daire” anlamına gelen mandala sözcüğü ile adlandırmıştır. Mandala simgeciliği “ortak merkezli olarak düzenlenmiş tüm figürleri, tüm dairesel ve küresel biçimleri ve bir ortak merkezleri olan tüm daire ve kareleri kapsar.” (Fordham,1994:82) Özün simgesel görüntü tarzları olan bu geometrik şekiller merkezi/özü dışarıdan korurlar ve genellikle kıymetli bir taş ile özdeşleşerek yaydıkları enerji ile kahramanı özünü bulması için yönlendirirler.

1.4.Persona (maske)

Cemiyet hayatı kişiye belli sorumluluklar yükler ve bu hayatın bir gerekliliği olarak ondan üstüne düşen görevi en iyi şekilde yerine getirmesini bekler. Bu bekleyiş ise cemiyetteki fertlerin olduklarından farklı davranmalarına neden olacaktır.Persona kişinin kendine seçtiği dış kişiliktir. Kişi kendine seçtiği bu kişilik ile kendini cemiyete sunar. Kişi, kendi kişiliği ile beğenilmeyeceği ve cemiyet tarafından dışlanacağı korkusuyla gölgesini bastırıldığı gibi kişiliğini de bastırarak kendine yeni bir ben yaratmaya çalışır. Kişi, aslında olmadığı, ancak olmak istediği ya da olmaya şartlandırıldığı bir maskeyi kendine seçer ve taktığı maskeyle özdeşleşmeye çalışır. Ancak bu özdeşleşme, kişinin personası ile dış dünyanın uyumuna bağlıdır. Kişi, kendine ille de idealize edilmiş bir persona seçmek zorunda değildir, kendine kötünün temsilcisi bir maske de seçebilir. Burada önemli olan kişinin aslında olmadığı gibi davranması ve kendini olmadığı gibi gösterecek bir maske ve kimlik seçmesidir.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1.ELİF ŞAFAK'IN BİYOGRAFİSİ VE ROMANCILIĞI

2.1.ELİF ŞAFAK'IN BİYOGRAFİSİ

Elif Şafak, 1971'de Strasbourg'da doğmuştur. Annesi ile babası, o daha küçük bir çocukken ayrılır ve annesinin yanında kalan Şafak için de zor günler böylece başlar. O, diplomat bir ailenin çocuğudur ve annesi ile beraber ülkeler aşırı bir yolculuklar silsilesine katılmak zorunda kalır. Bu yolculuklar, onda süreklilik hissinin gelişmesine engel olur ve Elif Şafak, bir karmaşanın merkezinde kalır. Ülkeden ülkeye, şehirden şehre yolculuk yapmak zorunda kalan Elif Şafak, bu dönemde yaşamış olduklarını, aidiyetiz bir ruhun izdüşümleri olarak romanlarında da çokça yansıtır. Elif Şafak, yaşamış olduğu tüm bu yalnızlıkların neticesinde kendi ifadesi ile “seçeneksizlikten” yazmaya başlar.

Elif Şafak, ilkokulu Ankara'da okumuştur. On-on bir yaşlarında İspanya'ya gitmiş ve ortaokulu Madrid'de okumuştur. Orada ilk olarak bir Amerikan okuluna ardından da İngiliz Koleji'ne gider. Okuldaki tek Türk olan Elif Şafak, o yıllarda milliyet kavramının açılımlarını da kendince keşfetmiş olur. Daha sonra tekrar Türkiye'ye dönen Elif Şafak, ODTÜ Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü bitirir. Yüksek lisansını aynı üniversitede Kadın Çalışmaları Bölümü'nde, doktorasını ise Siyaset Bilimi alanında tamamlamıştır. “Bektaş ve Mevlevi Düşüncesinde Kadınsılık-Döngüsellik” konulu yüksek lisans tezi Sosyal Bilimler Derneğince ödüllendirilir.

Şafak, ilk defa 2002 yazında, Five Colleges Women's Studies Research Center tarafından dünyanın farklı bölgelerinden seçilmiş edebiyat akademisi üyelerinden biri olarak Amerika'ya gitmiştir. 2003–2004 akademik yılı boyunca Michigan Üniversitesi'nde yardımcı doçent olarak bulunmuştur. Orada “Ortadoğu'da Marjinal Kimlikler” ve “Kadın ve Edebiyat” dersleri vermiştir. Bir süredir Amerika'da yaşayan Elif Şafak Avrupa ve ABD'de çeşitli gazete ve dergilere yazmakta, Arizona Üniversitesi'nde Yakın Doğu Araştırmaları bölümünde yardımcı doçent olarak görev yapmakta ve “Edebiyat ve Sürgün”, “Bellek ve Politika”, “Müslüman Dünya'da Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet” konulu dersler vermektedir. Elif Şafak evlidir ve bir çocuk annesidir.

Elif Şafak'ın ilk kitabı olan Kem Gözlere Anadolu öykü kitabıdır ve 1994 yılında yayımlanmıştır. İlk romanı Pinhan ise 1997'de yayımlanarak, 1998

yılı Mevlâna Büyük Ödülü'nü almıştır. İkinci romanı Şehrin Aynaları 1999'da yayımlanır. Üçüncü romanı olan Mahrem 2000 yılında yayımlanır ve 2000 yılı Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü'nü alır. Daha sonra da 2002 yılında Bit Palas yayımlanır. İngilizce olarak yazdığı ve Aslı Biçen tarafından Türkçe'ye çevrilen Araf romanı 2004 yılında "The Saint of Incipient Instanities" adı altında ABD'nin önde gelen yayınevlerinden Farrar, Straus&Giroux tarafından yayımlanmıştır. Kadınlık, kimlik, kültürel bölünme, dil ve edebiyat konulu yazılarını da 2005'te yayımlanan Med-Cezir adlı deneme kitabında toplamıştır. Son romanı Baba ve Piç ise "The Bastard of İstanbul" adı altında dünyanın önde gelen yayınevlerinden Viking/Penguin tarafından 2006 yılında yayımlanmıştır.

2.2.ELİF ŞAFAK'IN ROMANCILIĞI

Kem Gözlere Anadolu adlı hikâye kitabı; Pinhan, Şehrin Aynaları, Mahrem, Bit Palas, Araf ve Baba Piç adlı romanları, Med-Cezir adlı deneme kitabı ve pek çok gazete ve dergilerde yayımlanmış yazıları ile genç yazarlarımız arasında yerini alan Elif Şafak, romanlarında daha çok kimlik kargaşası yaşayan, aidiyetsiz kişilerin parçalanmış yaşam serüvenlerini konu almaktadır. Yazar, kim ve nereye ait olduklarını bilemeyen karakterlerini, ya oraya ya da buraya ait olmaları yönündeki dayatmalara tabi tutmak yerine, ne oraya ne de buraya ait olma gibi alternatif düşüncelerle şekillendirir. Yine bu aidiyetsiz karakterleri aracılığıyla "gitmek" fiilinin açılımlarını da irdelemiştir.

Romanlarında genel olarak kaostan nizama varan yazar, bu düşüncesinden hareketle karakterlerinin yaşamalarını da bu doğrultuda şekillendirir. Romanlarda genel olarak bir karmaşa ve karışıklık hali hâkimdir, her şey parçalanmıştır. Çağın gerçeklik anlayışı, edebî eserin dünyasına da yansımıştır, sanat da hayattan aldığı gerçeklik anlayışını kendine göre bir gerçeklik düzlemi ile harmanlamıştır. "Nasıl ki gerçeklik anlayışı çağlar boyunca koşullara göre farklı yönelimler ortaya koyuyorsa, gerçekliği biçimlendirmeye, onu yeniden kurgulamaya/yaratmaya çalışan sanatın da, gerçekliğin dokusundan, üstünde yapılandığı düzlemin niteliğinden etkilendiği su götürmez." (Ecevit,2004:30) Yüzyılın gerçeklik anlayışı, ise tek ve bütüncül bir gerçeğin olmadığı ve yaşamda parçalanmış olarak bulunduğu düşüncesi ile şekillenmektedir. Yine bu anlayışa göre yalnızca gerçeğin parçaları

algılanabilmektedir ve bu da ancak gerçeğin bir yorumundan ibarettir. “Zira tek merkeze bağlı bir gerçek olmadığı gibi, her şeyi içine alabilecek tek bir doğru da yoktur. Kısacası kavranan gerçek, gerçeğin tamamı değil, sadece bir parçasıdır.” (Çetişli,2001:146) Elif Şafak da çağın parçalanmış gerçek anlayışından hareket ederek romanlarının gerçeklik düzlemini oluşturmuştur. Onun romanlarında tek bir gerçek yoktur, sayısız gerçek vardır. Gerçeğin parçalanarak karşımıza çıktığı Elif Şafak romanlarında genel olarak karakterler de bu parçalanmışlıktan paylarını almışlar ve iki arada bir derede kalmışlardır. Bu da dönemin insana bakış açısının sanatın dünyasına çekilmiş halidir ve modernitenin insan hayatına girmesi ile yaşamda meydana gelen değişikliklerle alakalıdır.

Modernize bağlı olarak insanların tanrıları ve değer yargıları değişmiş, madde öne çıkarak mânâyı arka plana itmiştir. Modern dünyada her şey parçalanmıştır, insan ise bu kaostun arasında iki arada bir derede kalmıştır. Elif Şafak romanları da işte bu parçalanmışlığı konu edinmekte ve Elif Şafak’ın kendisi de tam da bu kaostan beslenmektedir. Elif Şafak bu kaotik yapıyı deşerken modernitenin bir sorgusunu da yapmaktadır.

Şafak’ın romanları, biyografisinden izler taşımaktadır ve hatta bazı romanlarında kendisine çok yakın karakterler vardır. Elif Şafak’ın karakterlerinin neredeyse tamamı marazi tiplerden müteşekkildir ve kendisi de çocukluğundan itibaren sürekli olarak hayatın marazi yönüyle yüz yüze gelmek zorunda kalmıştır. Nereyse tüm karakterler belli bir maraziyetin öne sürümüdürler. Karakterler aidiyetsiz, parçalanmış, korkuları ve kompleksleri öne palana çıkarılmış, cemiyet içerisinde yalnız kalmış kişilerdir. Bu da yeryüzü serüvenindeki insanın durumunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ancak romanlarda öne çıkanın, gerçeği anlatmaktan ziyade onu kendine göre yeniden yapılandırmak olduğu da unutulmamalıdır.

Romanlarda genel olarak yukarıda söylediklerimizin de etkisi ile bireysel olandan evrensel olana bir geçiş vardır. Yazar, karakterleri açısından her ne kadar bireysel yalnızlığı kutsamış gibi görünse de aslında evrensel yalnızlığımızı deşifre etmeye çalışmaktadır. Bireysel olanı anlatarak, aslında evrensel olana varmaya çalışan yazar, bunu, bazı romanlarında roman kişilerinin adlarını vermeyip, onların vasıflarını ön plana çıkararak en iyi şekilde yapmaktadır. Bu, yazarın karakterlerini atlamasından ziyade, kavramsal bazı çatışmaları öne çıkararak evrensel gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılmış

bilinçli bir tutumdur. Roman karakterleri, insanlık adına bir yürüyüşü üstlenmektedirler. Roman karakterleri, başlı başına bir kimlik olmaktan ziyade bir figür olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Romanda anlatılan hikâyeye kişileri “kahraman” olmaktan ziyade metnin simge dokusu içerisindeki iri bir ilmektirler.

Yazar, olmadık karakterleri olmadık yerlere yerleştirerek, onlara farklı açılardan bakmayı tercih etmekte ve onların esas kişiliklerinin de bu şekilde ortaya çıkacağını vurgulamaktadır. Bu, yazarın bilinçli olarak takındığı bir tutumdur. Örneğin güçsüz bir karakteri güçlülerin arasına, kendini bulmak isteyen bir karakteri de karmaşanın ortasına bırakarak, onların içlerindeki ortaya çıkarmalarını ve gerçek mânâda kişiliklerini anlamalarını istemektedir.

Romanlarda dışı bir karakter olarak kişileştirilen İstanbul, Elif Şafak romanlarının vazgeçilmezidir. Elif Şafak, her halükarda karakterlerinin yollarını mutlaka İstanbul’a düşürür ve İstanbul’un ikibaşlılığı sürekli olarak vurgulanır. Hatta ve hatta İstanbul, neredeyse her romanda, roman karakterlerini tamamlayan bir mekândır ve yeniden doğuşun vatanıdır. Romanlarda İstanbul’u, karakterlerin dışında düşünmek mümkün değildir. Kozmopolit yapısıyla İstanbul, gerek roman karakterleri gerekse yazarın kendisi için rahim vazifesi gören bir “anne” şehirdir.

Elif Şafak’ın romanlarında iki tarafa doğru gidip gelen bir sarkaç hemen dikkati çekmektedir. Bu sarkaç onun hayat görüşünün de merkezinde bulunmaktadır. O, çoğulcu düşünce ile ne o tarafa ne de bu tarafa ait olmadan, tüm sınırların aşılabilir kimliksizleşmenin mümkün olacağına inanır. Bu düşünce ile de karakterlerini şekillendirir. Romanlarda dikkati çeken bir diğer husus da bu sarkaca bağlı olarak beliren zıt kavramların bir arada kullanılmasıdır. Zıt kavramlar ve bunların çatışması romanların ana eksenini oluşturmaktadır. Zıt kavramlar, romanın yapısı ile alakalı olarak bir çemberi tamamlamakta ve bu açıdan da karakterin yolculuğunda esas alınmaktadır. Bu çatışmaya ve karakterlerin marazi tiplerden müteşekkil olmasına bağlı olarak olumsuz kelimeler de çok sık kullanılır ve tekrar edilir.

Romanların çoğunda, eski edebi geleneğin zamandizinsel art ardılığı aşılabilir dün, bugün ve yarın, karmaşık bir biçimde birbirinin içine geçmiştir. Romanlar, baştan sona düşünüldüğünde döngüsel bir düzen karşımıza çıkmaktadır. En sonda olması gereken kısım, bir giriş ile romanın başına alınmış, sonra da yavaş yavaş sona yaklaşmıştır. Zamanda ve mekânlarda büyük sıçramalar bile vardır. Farklı zaman ve mekânlardaki olaylar, birbirinin içine

girmiş, bu da romanlarda bilinçaltı yolculukları öne çıkarmıştır. Bilinçaltı yolculukların öne çıkması da romanın örtük bir yapıda şekillenmesini ve simgelerle döşenmesini gerekli kılmıştır. Bu simgelerle yazar, romanın içinde âdeta simgelerle şekillenen yeni bir dünya kurmuş, fantastik özellikleri ön plana çıkarmıştır. Masalsı unsurlardan da yararlanarak, bu yeni dünyayı kurmuş olan yazar, romanı çok sesli, karnavalvari bir yapıya sürüklemiştir. Bu durum da postmodernizme bağlanarak açıklanabilir. Çünkü postmodernizm “gerçek ile gerçek dışının, gerçek ile kurmacanın iç içe olduğu; akıl ve mantığın zorlandığı bir imajlar dünyası sunar.” (Çetişli,2001:147)

Postmodernizmin en temel özelliklerin den olan çoğulculuk, Elif Şafak’ın hem roman tarzını oluşturmasında hem de romandaki karakterlerinin yaşamlarını belirlemede temel bir ilke pozisyonundadır. Yani çoğulculuk, onun için hem bir yaşam tarzıdır hem de bir kurgu sorunudur. Elif Şafak romanlarının çok sesli bir yapısı vardır. Geleneksel anlatı tarzlarından, postmodernizme uzayan serüvende roman, pek çok anlatı çeşidinin bir araya gelmesi ile oluşmuş bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanlarının çoğunda bölüm başlıklarının altında epigramlar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra metnin bünyesinde önceki edebî eserlerden kullanımlar da dikkatleri çekmektedir ve bu da postmodernizmin metinlerarasılık özelliğinden beslenmektedir.

Romanlar, genel olarak tarihi bir zeminde gerçekleşmekte ve tarihi olaylar romana has bir kurgu ile şekillenmektedirler. Elif Şafak’ın romanlarında dikkati çeken bir diğer husus da romanların oyunsu yaklaşımlarla kurgulanmış olmalarıdır. Elif Şafak, dış dünyadan aldığı gerçekleri kendine has bir tarzda oyunlaştırmaktadır. “Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar, etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştır.” (Ecevit,2004:72) Roman boyunca “oyun” kelimesi çok sık olarak tekrar edilmektedir ve bu üstkurmacanın özelliklerindedir. Özellikle Bit Palas romanının sonunda, yazar-anlatıcı devreye girerek tüm anlatılanların bir kurgudan ibaret oluşunu ve kurgunun nasıl kurgulandığını belirtir. Bu da romanın, “kurmacanın kurmacası” (Ecevit,2004:97) olarak algılanmasının en bariz göstergesidir.

Yazarın tasavvuf bilgisi ve tasavvufu romanlarında kullanım tarzı da oldukça dikkat çekicidir. Tasavvuf, onun edebiyatının ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle vahdet-i vücud, fenâ, bekâ düşünceleri onun romanları içinde oldukça önemli açılımlara sahiptir. O, tasavvufu kendine göre yorumlamakta ve

eserlerinde kullanmaktadır. Yazarın romanlarında çıkış noktası tasavvuf, ancak varış yeri biraz da olsa tasavvuftan farklı açılımlara sahiptir. Yazarın gerek ölümü algılayış gerek hayatı anlamlandırış biçiminde tasavvuf merkezli anlatıları vardır. Yazar ölümü bir yok oluş olarak değerlendirmez ve romanlarında tasavvufta olduğu gibi yeniden doğuş için gerekli kılar.

Yine postmodernizmin etkisine bağlı olarak, roman anlatıcısının konumu da sürekli olarak değişmektedir. Anlatıcı, bazen karakterlerin bazılarının ağzından konuşurken, bazen tanrısal bir konumda karşımıza çıkar, bazen de bizzat yazar, anlatıcı adına konuşur. Bu da romanlara karmaşık bir yapı kazandırmıştır ve yine romanlarının çoğulcu yapısı ile alakalıdır. Yazar, aynı zamanda araya girişlerle kendi varlığını da hissettirmiş, bazı kısımlarda ise bu araya girişler abartıya kaçarak olayın akışını ciddi anlamda kesmiş ve romanın ilgili kısmını bir deneme havasına sokmuştur.

Romanlarda okuyucu faktörü de dikkate alınmış, metnin örtük yapısı ile romanların anlaşılması zorlaştırılarak, okuyucuya da bir sorumluluk verilmiştir. Elif Şafak, romanlarını anlamak için dikkatleri her an uyanık olan bir okuyucu kitlesini hedef almaktadır. Bu da okuyucuyu edilgen konumdan etkin bir konuma geçirmektedir. Yazara göre metni anlamlandıran okuyucudur, ancak okuyucunun da metni tam olarak algılayabilmesi için hiç bir ipucunu kaçırmaması ve romanı çok dikkatli okuması gerekmektedir.

Elif Şafak'ın romanlarında gerek karakterlerini yansıtması gerek hayata dair detayları yakalaması açısından iyi bir gözlemci ile karşılaşırız. Aynı zamanda yazarın yazma edimini gerçekleştirmeden önce konu ile ilgili yapmış olduğu araştırmalar da bu durum ile irtibatlandırılabilir. Yazar, kendisi için bir yazma mevsiminin olduğunu ifade ederek, sezgi ile yola çıktığını ve karakterlerinin bir süre sonra kendi yollarını bulduklarını belirtir.

Yazarın mensur şiire yaklaşan bir söylemi vardır. Romanların bazı bölümleri bölünüp art arda dizildiğinde adeta şiirsel bir bütünlük arz etmektedirler. Yazar, roman ile şiir arasında bir dil kullanmış ve romanlarında dörtlüklere de çokça yer vermiştir. Yazarın şiire yaklaşan bu yönelimi romanların anlatımına akıcılık ve canlılık kazandırmıştır. Romanların söyleminde sözcükler kelime anlamlarının yanı sıra farklı çağrışımlar kazanmış, kelimelerin sadece düz anlamlarından değil simgesel ve yan anlamlarından da faydalanılarak,

kelimelerin kavram alanları genişletilmiştir. Romanlarda oldukça ilginç tanımlamalar ve orijinal benzetmeler de vardır.

Romanlarda aynı zamanda oturmuş bir üslupla karşılaşmaktayız Bu da yazarın, ne yazdığından çok nasıl yazdığına da önem vermesi ve dildeki seçmesini de buna göre yapması ile alakalıdır. Elif Şafak, Osmanlıca kelime ve ibareleri de eserlerinde çokça kullanılmış ve bu sebeple de bazı edebiyat çevrelerince eleştirilere maruz kalmıştır. O, Osmanlıca kelimeleri çağdaş romanın dünyasında yeni kelimelerle harmanlayıp ustalıklı kullanırken argoya varan kullanımları da vardır. Bu durum, onun yazma serüveni ile alakalıdır. Yazdığı romanın zamanına göre bir dil seçmesi yapmıştır. Onun romanları dikkatle incelendiğinde bazı kelime ve ibareleri hemen hemen her romanında çokça kullandığı ve bu kelimelere özel anlamlar yüklediği de dikkati çekmektedir. Ne var ki Elif Şafak'ın dili, son romanlarında bariz değişiklikler de göstermemiş değildir. Elif Şafak, son iki romanını İngilizce yazmış ve bu romanlar, İngilizce'den Türkçe'ye çevrilmiştir. Bu dil değişikliğinin bundan kaynaklanması da muhtemeldir. Araf adlı romanı Aslı, Biçen tarafından Türkçe'ye çevrilmiş ve yazar çeviriye müdahale etmemiştir, ancak Baba ve Piç'in çevirisine kendisi de katılmış, çeviriyi Aslı Biçen ile birlikte yapmışlardır.

Romanlarda yer yer aşırı karakter tasvirleri kullanılmış, ancak bu detaylar başarıyla bağlanmış. Bu durum, roman dünyası içerisinde çok fazla roman kişinin bulunması ile de alakalandırılabilir. Ne var ki yer yer de okuyucuyu sıkabilecek aşırı detay kısımlar da mevcuttur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.ELİF ŞAFAK'IN ROMANLARININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.1.PİNHAN ROMANININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.1.1.ROMANIN TANIMI

Roman, romanla aynı adı taşıyan kahramanın hikâyesini bulma yolundaki fiziksel ve ruhsal gelişim sürecini konu alır. Pinhan, doğuştan çift cinsiyetlidir ve bunu bir sır olarak saklamaktadır. Gündüzleri haylaz ve vurdumduymaz bir çocuk olan Pinhan, geceleri ise gündüzlerinin aksine sırrıyla baş başa mahzunlaşır ve ikibaşlılığının utancı ile “yerin dibine geçip yok olmayı” ister.

Arkadaşları ile oynadıkları bir gün, boynunda fındık iriliğinde bir inci bulunan bir kuş görmeleri ile Pinhan'ın hayatının akışı değişir. Tekkenin üzerinde uçan bu kuş, çocuklar için masalarda dinledikleri maceralara yolculuk için bir fırsattır. Bu hevesle bahçe duvarını aşan çocuklar, kuşu içeride göremeyince öfkeyle bahçedeki meyve ağaçlarına saldırırlar. Tekkedeki dervişlerin gelmesi ile tüm çocuklar kaçmış, ancak Pinhan çıktığı elma ağacında mahsur kalmıştır. Sapanının yere düşmesi ile yakayı ele veren Pinhan, tekkedeki dervişlerden birinin sapanını alması ile o günden sonra tekkede yaşayacaktır.

Pinhan'ın girmiş olduğu Dürri Baba Tekkesi, farklı mizaç ve eşkâlde insanları bir arada tutan huzurlu bir yerdir. Orada bulunan dervişler, hikâyelerini de yanlarına alarak gelmişler, hayal ile hafızalarını uzlaştırmaya çalışmaktadırlar. Pinhan, tekkedeki dervişlerden en çok Kul Hüseyin, Dulhani Hasan, Budala Tosun ve Dertli Hogopik'i beğenmektedir. Dürri Baba'nın ise ondaki yeri oldukça farklıdır. Pinhan, tekkede olduğu süre içinde vaktinin çoğunu bahçede börtü böceklerle uğraşmakla, dervişler için çalışıp onlarla sohbet ederek ve dervişlerin ibadetlerini izleyerek geçirir. Tek sıkıntısı Dürri Baba'yı görememektir.

Tekkeye gelmesinden bir süre sonra Pinhan yakaladığı bir tırtılı yatakların arsına saklar. Ve günler sonra yakaladığı tırtılın rengârenk bir kelebeğe

dönüştüğünü görünce çok şaşırır ve çılgık atar. Odaya gelen Dürri Baba, o gün ona “saklı” anlamına gelen Pinhan adını verir. Eski adının yerini Pinhan aldığıında çocuk için her şey hızla değişmeye başlar. Pinhan adını aldıktan sonra büyümeye, olgunlaşmaya başlar ve ilgisi de artık bahçedeki börtü böcekten tekkedeki kitaplara kayar.

Tekkede biri sonbaharda biri de ilkbaharda olmak üzere yılda iki kez Ruz-ı Muhabbet günleri düzenlenir. Tekkedeki dervişler, bu günlerde hafızalarını yere serip hayallerini ortaya koyarak hikâyelerinin fallarına bakarlar. Bu günlere tekkeden sadece Pinhan çağrılmaz. Ruz-ı Muhabbet’e alınmayan Pinhan ise o günlerde tekkedeki yabancılığını hisseder ve üzülür. Ancak bu günlere neden çağrılmadığını da bilmez. Ruz-ı Muhabbet’in yaklaşmakta ve tekkede hazırlıkların yapıldığı bir bahar gününde, onu uzun süredir izleyen Dertli Hogopik, onunla konuşmaya karar verir. Dertli Hogopik kendi hikâyesini Pinhan’a anlatır ve onun kendi hikâyesini henüz yaşamamış olması sebebiyle Ruz-ı Muhabbet’e çağrılmadığını söyler. Özünden utanmaması gerektiğini söyleyen Hogopik, Pinhan’ının sırrını bildiğine dair ipuçları da verir. Sırrının herkesçe anlaşıldığından endişe eden Pinhan, Dertli Hogopik’e kızarak koşmaya başlar. Tekkede karşısına daha önce görmediği bir kapı açılır ve bu kapı Pinhan’ı içine alarak kapanır. Pinhan bu kapıdan geçmesi ile bilinç dışında bir yolculuğa çıkar. Bu kapıdan geçen pinhan’ın karşısına bir kapı daha çıkar ve bu kapı Pinhan’a kıllarını kendisine “kapı hakkı” olarak vermesi şartı ile açılacağını söyler. Sadece başında tek bir saç teli dışında tüm kıllarını kapı hakkı olarak veren Pinhan, bu kapıdan geçerek bir mezarlığa çıkar. Pinhan bu mezarlıkta romanın sonunda kendisine ait olduğunu öğrendiğimiz bir mezarın başına gelir. Canfeza adında bir kadına ait olduğunu sandığı bu mezarın taşında bir oyuk ve oyuğun etrafında da kızıl bir saç örgüsü vardır. Pinhan, bu mezarın başında oldukça duygulanır. Yorgunluktan uyuyakalmak üzereyken mezarlıktaki Ruz-ı Muhabbet ayinine tanık olur ve bayılır.

Pinhan uyandığında kendini Dürri Baba’nın odasında bulur. Dürri Baba, onun artık hikâyesini yaşamasının vakti geldiğini anlayınca ona iki hediye verir. Bu hediyelerden ilki “biz nefsimizi silmekten değil bilmekten yanayız” sözüdür, ikincisi ise Pinhan’ın kuşun boynunda gördüğü incidir. Ona bir de bir kandil vererek, bu kandilin söndüğü yerde aradığını bulmasını söyleyerek onun vücudun şehrine girmesini söyler.

Dürri Baba'nın verdiği kandil ile yollara düşen Pinhan, sonunda İstanbul'a varır. Sıkıntılı anlarında cebindeki inciye çıkartarak ondan güç almaya çalışan Pinhan, yine böyle bir anda incini Kayserili Kavanoz Bekir adında bir hırsıza kaptırır. Onu takip eden Pinhan incisinin Cüce Cafer adında birine satıldığını öğrenir ve incisini geri almak için Cüce Cafer'in mekânına gider. Orada kendi ile "boy uzatma" oyunu oynayan Cüce Cafer, bu kılsız dervişin ağzından laf alamayınca onu konuşurmanın yollarını arar, Pinhan da incisini geri alma umuduyla, Cüce Cafer'in peşinden ayrılmaz. Ertesi gün Cüce Cafer ile bir meyhaneye giden Pinhan orada bir ateşoğlanı olan Karanfil Yorgaki ile karşılaşır ve ikisi de birbirlerini görmeleri ile birbirlerine âşık olurlar. Cüce Cafer'in mekânında Pinhan ile Karanfil Yorgaki bütünleşirler. Pinhan, ilk kez ikibaşlılığının görülmesinden rahatsız olmaz. Ertesi sabah Karanfil Yorgaki uyurken onun yanından ayrılan Pinhan, yürüye yürüye Akrep Arif Mahallesi gelir. Bu mahallede tıpkı Pinhan gibi ikibaşlıdır.

Önceleri isimi Akrep Arif iken, mahalleye Nakş-ı Nigar adında bir kadının hamam yaptırması ile mahalleli mahallelerine onun adını vermiştir ve o günden sonra başlarından dert bela eksik olmamıştır. Mahallenin kocakarıları, zaten onu mahallenin kapılarında beklemektedirler. Pinhan'ı alan kocakarılar, onu Nida Hamamı'na getirirler. Onun ikibaşlılığının bu hamamda bir olması ile kendilerinin de bu ikibaşlıktan kurtulacaklarını söylerler. Hamamda bir trans hali yaşayan Pinhan, bu trans esnasında vücudun şehrine girer ve insanların ikibaşlılıklarını görür.

Bu trans halinde bir yılan tarafından zehirlenen Pinhan, kendine geldiğinde artık bir kadındır. Bu şekilde serüvenini başarıya ulaştırmış olan Pinhan, tekrar tekkeye döner. Tekke ise Çelebi Şeyh'in yazmış olduğu Minel-Evvel İlel- Ezel adlı kitabı sakladıkları suçlaması ile dağıtılmış ve tahrip edilmiştir. Tekkeye gelen Pinhan Dürri baba'nın odasına çıkar ve oradaki sandığı açar. Sandıkta bulduğu kitabı alarak tekkenin yanındaki derenin başına gelerek kitabı dereye atar ve derenin yanında can verir.

Sabah uyandığında Pinhan'ı yanında bulamayan Karanfil Yorgaki ise Cüce Cafer'den inciye alarak Pinhan'ın peşine düşmüş, Akrep Arif mahallesi varıp orada yaşananları öğrendikten sonra tekkeye gelmiştir. Pinhan'ının cesedi ile karşılaşan Karanfil Yorgaki, Pinhan'a bir mezar yapıp onu içine koyduktan sonra mezar taşına da bir oyuk yaparak oraya da inciye bırakır. Bu incinin geceleri

kararıp gündüzleri aydınlandığına şahit olan Karanfil Yorgaki, mezarın yanında uyuduğu gecenin ardından mezardan ayrılmak için mezarın yanından kalktığında gökte gözleri bulutlu bir kuşun uçtuğunu fark etmiştir ki bu kuş da Dürri Baba'dan başkası değildir.

3.1.2.KAHRAMANLIK MİTOSU

Elif Şafak'ın Pinhan romanında Campbell'in "the hero myth" olarak ifade ettiği "kahramanlık mitosu" (Campbell, 2000,355) önemli bir yer tutar. Bireyin, yaratılışındaki evrensel özü bulma ve tanrısal gücü keşfetme yolunda çıktığı serüvende, kahraman insanlık için ortak sayılabilecek ruhsal bir evrim süreci geçirir. "Arketipsel sembolizm bakımından kahraman, hepimizin içinde saklı duran, yalnızca bilinmeyi ve yaşama katılmayı bekleyen tanrısal yaratıcı ve kurtarıcı imgenin simgesidir." (Campbell, 2000:50)Kahramanlık mitosu, romanın baş karakteri Pinhan'ın kendini bulma yolunda çıktığı serüvende farklı sembollerle kendini açığa vurur ve bu bağlamda kahraman –Pinhan- insanlık adına evrensel bir yürüyüşü sembolize eder.

"Ayılma-erginlenme-dönüş" olarak formüle edilen aşama arketipi, kahramanlık mitosunun bir tezahürüdür. Pinhan romanında da romanla aynı adı taşıyan karakterin özüne ulaşma/tamlaşma yolundaki fiziksel ve ruhsal gelişim süreci konu edilir. Bu süreç, aşama arketipinin ayrılma-erginlenme-dönüş bölümlerine uygun bir şekilde biçimlenmiş ve Pinhan'ın kendi merkezine doğru serüveni, insanın "âlemin özü" olduğu gerçeğinin kavranılmasıyla insanlığa mal edilerek bitirilmiştir.

3.1.2.1.Ayrılma-İlk Eşik

Başkarakter konumundaki Pinhan, doğuştan ikibaşlı/çift cinsiyetlidir. Romanın başlangıcında henüz bir çocuk olarak olay örgüne dahil olan Pinhan, ikibaşlılığından duyduğu utanç ile gündüzleri kusur olarak gördüğü ikibaşlılığını saklamak için diğer çocuklardan daha korkusuz, vurdumduymaz ve sınırsızdır.

"Ekseriya alaycı, kırıcıydı. Kulağı ne kadar çok ve ne kadar sert çekilirse, o da o kadar azmakta, bildiğini okumaktaydı. Dili sivri, hayalleri hudutsuz, gönü gamsızdı; ama sadece gün batımlarına kadar..." (s.12)

Geceleri ise karanlık, ikibaşlılığı ile iç içe geçer ve onu acımasızca hesaba tutar. Gecenin sessizliğinde yaşam durur ve söz sırası Pinhan'ın ikibaşlılığına gelir. İkibaşlılığı, Pinhan'ı dört bir yandan kuşatarak, onun yaşamsal tüm etkinliğini sınırlar. Pinhan, bu ikibaşlılığının gölgesinden, bir çocuk olmanın verdiği fevrlikle onunla beraber yok olup gitmek ister.

Pinhan'ın geceleri ve gündüzleri arasındaki bu dualite, onun serüveni boyunca bir ikiliği de beraberinde getirecek, serüveninin her ruhsal seviyesinde bu ikiliğin izlerini görmek mümkün olacaktır. Gece ile gündüzün, aydınlık ile karanlığın izdüşümleri, onun yolculuğu boyunca onu yalnız bırakmayarak girdiği her mekân ve tanıştığı her insanda -bu ikilik- kendini gösterecektir. Mitolojik yolculuğunun sonunda kavuştuğu inci bile geceleri kararıp, gündüzleri parlayarak onun kişiliğindeki ikiliği hatırlatıp, onun tamlığını simgeleyecektir.

Pinhan'ın şahsında dile getirilen insanın evrensel serüveni, romanın ilk bölümüne elma adı verilip elma motifinden yaralanılarak başlatılmıştır. Romanın “elma” başlıklı ilk bölümünde Âdem'in bilgi ağacının meyvesinden yemesi ile Pinhan'ın elma ağacında yakalanması arasında gizli bir özdeşlik kurulmuştur. Rivayet edildiği üzere nasıl ki Âdem'in macerası ve bilgilenmesi yasak meyve olan elmayı yemesi ile başlamışsa, yazar da kahramanına evrensel bir başlangıç belirlemiş ve ilk bölüme elma adı verip, Pinhan'ın bilgilenmesinin yolunu elma ile ilintilendirerek açmıştır. Bu bağlamda Havva'yı içinden çıkaran Âdem gibi Pinhan'ın da içindeki kutupsallığı bu yolla ayırması gerektiği vurgulanmış olur.

Yaratılışın özünde taşıdığı ikilik Pinhan'ın ikibaşlılığında simgeleşmiş, varlık âlemi ile kahramanın ikibaşlılığı özdeşleştirilerek dualitenin kapsamı ve niteliği irdelenmiştir. Âlem, varoluşu gereği zıtlıkları bünyesinde barındırır ve hayat dualite üzerine biçimlenir. Varlık âlemindeki ikiliğin kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış olması ve karşıt öğelerin birbirini iten değil aksine tamamlayan bir enerji açığa çıkarması henüz kendi merkezine yolculuk yapmamış olan Pinhan için farkında olamayacağı bir husustur. O, çift cinsiyetliliğini bir kusur ve utanç kaynağı olarak algılayarak, bu gerçekten sürekli korkarak kaçmaya çalışmış ve bu korkuyla varoluştaki hikmetin gerçeğine yabancılaşmıştır. Bu açıdan iki gibi görünen Pinhan aslında yarım/eksiktir.

“Gündüz ve gece,

güneş ve ay,

*ayrılmışlardı uçurumdan hudutlarla
ve o
kah orada, kah burada,
konargöçer, öldürülür umutlarla
sırrını canından âlâ bilerek korumakta,
ağyarın gözlerinden,
yavuz dilden sakınarak yaşamakta
ve deli gibi korkmakta idi
uçurumun üzerinden her atlayışında.*

Ta ki o güne, o mavilikle buluşana kadar.” (s.13)

Arkadaşlarıyla oynarken boynunda inci bulunan bir kuş görmeleriyle Pinhan'ın yaşam serüveni yeni bir boyut kazanır ve bu olay, kahramana yeni bir dünyanın kapılarını açar. *“Siyahlı sarılı gövdesinin üzerinde mavi şeritler ve şarabi lekeler barındıran bu kuşun boynunda fındık iriliğinde, parlak, beyaz bir boncuk asılıydı.” (s.14)* Bu boncuk-inci- Pinhan'ı kendi merkezine götüren yolculuğun habercisi, geceleri ile gündüzleri arasına sıkışmış Pinhan için “maceraya çağrı”nın simgesidir.

İncili kuş, Pinhan'ı Dürri Baba'nın eşiğine getirir. Dürri Baba elma ağacında bekleyen Pinhan'a *“dilersen bizdeki emanetini al...”(s.15)* *“Dilersen kal orada... Sen nasıl dilersen, gönlün ne yöne akarsa...” (s.16)* diyerek Pinhan'ın sapanını alır. Pinhan ile Dürri Baba'nın göz göze gelmesiyle Dürri Baba Pinhan'ın doğuştan sürmeli gözlerinde Pinhan'ın gecelerini görür, Pinhan'sa Dürri Baba'nın mavi bulutlu gözlerinde gündüzlerinin huzuru. Dürri Baba, Pinhan'ın kendini fark etmesine ve ikibaşlılığındaki hikmeti anlamasına yardımcı olan İç benlik arketipinin Yüce Birey simgesidir.

Tekkeye adım atan Pinhan, günlerini bahçede börtü böcekle uğraşarak, dervişlerin sohbetlerini dinleyip onlar için çalışarak geçirir. Tekkeye gelmesinden bir süre sonra Pinhan bir tırtıl bularak onu yatakların arasına saklar. Günler sonra yatakların arasında çirkin tırtılın yerinde *“rengârenk kanatlarıyla adeta ölümü inkâr eden bir kelebek” (s.22)* bulunca oldukça şaşırır ve büyük bir patırtı koparır. Patırtıya gelen Dürri Baba, kahramana “saklı” anlamında “Pinhan” adını verir. Dürri Baba, Dede Korkut örneğinde olduğu gibi Türk destan dünyasının “Yaşlı Bilge Adam”ının karşılık geldiği Yüce Birey'dir. Pinhan'ın

kendi merkezine yönelmesine ve orada yaratılışın özünü görmesine yardımcı olan, ona görmenin felsefesini kavratılan insan-ı kâmil diyebileceğimiz kişidir.

“Bak bu gayb âlemine, bir kendini gör. Bak kendine, cümle mahlûkatın özünü gör. Devri tamam olan gelir, devri tamam olan gider. Gelen, giden de saklıdır; giden gelende saklı.”(s.22)

Tırtılın ölmesi ve tırtıldan kelebeğin çıkması “yeniden doğuş” fikrini destekleyen ve Pinhan’ın hikâyesine yön veren bir hadisedir. Pinhan’ın eski adının yerini Pinhan aldığında, her şey onun için hızla değişir. Pinhan çocuk olarak girdiği tekkede ismini almasıyla beraber durulmaya, gittikçe olgunlaşmaya başlayacaktır.

“İsim dediğin, yüksekte uçanın belini bükecek, alçaktan geçenin başını doğrultacak; pervasızca pervâ, korkusuzca korku katacak kadar kudretli idi.” (s.23)

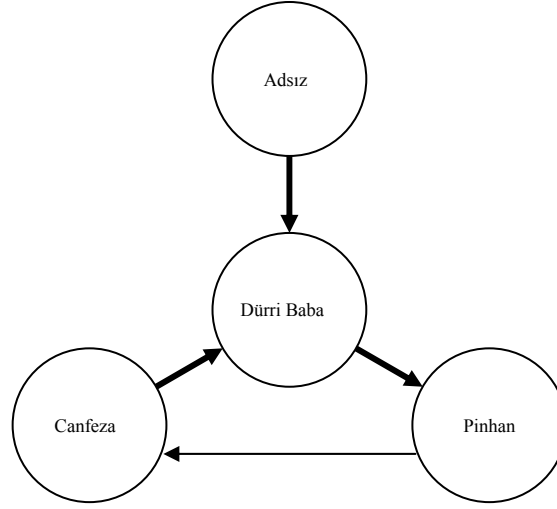
Tekkeye girerken adı zikredilmeyen ve sadece “adı sonradan Pinhan olacak çocuk” olarak bahsedilen çocuk, tekkede bir süre kaldıktan sonra Dürri Baba tarafından kendisine verilen Pinhan adını alır ve çocuk bu adla beraber büyük bir olgunlaşma sürecine girer. Pinhan adını alarak yoluna devam eden derviş, tekkenin arka bahçesindeki mezarlığa girdiğinde orada bir kadına ait mezarın başına gelir. Bu mezarın mermer taşında şu dizeler yazılıdır:

*“Periden güzel huriden müstesnâ
Sebeb-i enva-i bela türlü cefâ
Tam üç tane ismin var iken,
Sonuncusu Canfeza
Yedi düvel çehrene müptelâ
Ben garip âşık-ı şeydâ iken
Terk-i can etmen revâ mı bana
Müsterih ol sırrını vermem ağyara
Sırrın da senle beraber karıştı toprağa*

Bî- vefâ, bî- vefâ, bî- vefâ” (s.54)

Romanın sonunda Canfeza adındaki bu kadının aslında Pinhan’dan başkası olmadığı ve bu mezarın Pinhan’a ait olduğu anlaşılır. Ve aslında roman, romanın başında adı belirtilmeyen bir çocuğun adlarını ve serüvenini bulma yolundaki öyküsünü konu alır. Üç ayrı ismin merkezinde de Dürri Baba vardır.

Bir ismi olmasına rağmen anlatıcı tarafından adı belirtilmeyen çocuk Dürri Baba'nın tekkesine gelir, tekkede Pinhan adını alır, hikayesini bulmak için serüvene çıkar ve Canfeza olarak tekrar Dürri Baba'nın tekkesine döner.



Tanımlanmanın enerjisi ile ilgisi bahçedeki börtü böcekten tekkedeki kitaplara kayan Pinhan “sihirli belde”ye doğru yola çıkmadan evvel hazırlık niteliğinde belli bir ruhsal gelişim aşaması kaydeder. Ancak bu aydınlanma “bireyleşim süreci”ni tamamlamak için tam olarak yeterli değildir. Roman adeta Pinhan’ın tırtıllıktan kelebek oluşuna giden yolun öyküsüdür. Pinhan da içinde saklı olanı, ancak sakladığı sırrını kabullenip onunla bütünleştiğinde dışarıya çıkarabilecektir.

Tekke, “Yüce Ana” arketipinin simgesel ifadesi olarak romanda yer alır. Pinhan’ın yaşam örgüsü içinde oldukça önemli bir mekân olarak karşımıza çıkan tekke, “Yüce Ana” arketipinin dost ve düşman olmak üzere iki yönünü de temsil etmektedir. Tekke başlangıçta Pinhan’ı bağrına basarak onun öfkesini yatıştırır, ona güven ve huzur dolu bir ortam sunar. Pinhan ömrünün en korkusuz ve huzurlu günlerini bu tekkede geçirmiştir. Kul Hüseyin, Budala Tosun, Dulhani Hasan, Dertli Hogopik Dürri Baba’dan sonra Pinhan’ın en çok beğendiği ve onu en çok etkileyen dervişlerdendir. Güler yüzlülükleriyle bilinen ve ömürlerini hayal ile hakikat arasındaki çizgiyi silmeye adanmış Kul Hüseyin ve Budala Tosun’dan dinlemiş olduğu hikâyeler, onu oldukça etkilemiş ve hikâyelerdeki kahramanların serüvenlerine özendirmiştir. Pinhan’ın çocukluğunun hüznü geceleri, bu hikâyelerde kısmen de olsa aydınlanmış, onu rahat bırakmayan

ikibaşlılığı ilk kez bu tekkede sesini kırmıştır. Bu durum “Yüce Ana” arketipinin kahramana güven veren dost yüzünün (İyi Ana) yansımasıdır.

“Şimdiye değin tekke yaşamı keyifli dostlar meclisi olmuştu onun nazarında. Burada çalışmış, hikâyeler dinlemiş, hayaller kurmuş, dostlar edinmiş, yalnızlık nedir bilmemiş, horgörülmemiş, horgörmemiş, ağız dolusu gülmüş ve ömrünün en hoş, en tasasız demlerini geçirmişti. Hasıl-ı kelâm, sırrını fâş etmeden, yüreğini yağmalatmadan, sakın ve huzurlu bir hayat sürmüştü...” (s.23)

Tekkede, biri ilkbaharda diğeri sonbaharda olmak üzere yılda iki kez Ruz-ı Muhabbet yapılır. Bu günlerde tekke ahali bir araya gelip, hafızalarını yere serip, hayallerini ortaya koyarak, hikâyelerinin fallarına bakar ve böylelikle hayal ve hafızalarını uzlaştırırlar. Tekke fertleri bu günler için telaşla hazırlıklar yaparken, Pinhan her şeyin dışında tutulur ve Ruz-ı Muhabbet’e çağrılmaz. Bunun nedenini bir türlü anlayamayan Pinhan, kendinin tam olarak bu tekkeye ait olmadığını bilir, kendini yalnız ve yabancı olarak hisseder. Bu durum da “Yüce Ana”nın düşman yüzünün (Korkunç Ana) bir göstergesidir.

“Şimdiye değin her Ruz-ı Muhabbet öncesi sorduğu sualler yanıtız bırakılmış, kısa süreliğine de olsa yabancılığı bir şamar gibi yüzüne vurulmuştu. İlk senelerde küçüklüğüne vermişti. Öyle ya henüz küçüktü, büyüdüğünde elbet o da Ruz-ı Muhabbet’e alınacaktı. Lakin ne vücudunun büyüüp serpilmesi, ne üzümün çiğ yeşili terk ederek yavaş yavaş sararması, ne de delikanlı tüylerinin giderek sertleşmesi durumunda bir değişiklik yaratmıştı. Senelerdir Ruz-ı Muhabbet kapıları Pinhan’a sırlanmıştı. Buna dayanamıyor, içten içe kahroluyordu. Umutsuzdu; yalnızdı; yabancıydı” (s.36)

“Senebesene avuç avuç mutluluk veren, demadem kadeh dolusu dostluk ve muhabbet sunan bu tekke neden durup dururken onu böylesine kıstırmış, hapsetmişti? Oysa senelerdir burada ne kadar bahtiyardı.” (s.49)

Tekke ahali, yaşanmış hikâyelerdeki “evrensel insan tecrübesi”nden kaynaklanan “duygusal ortaklık” ile beslenmektedir. Pinhan ise hikâyesini yaşamamış, bu evrensel insan tecrübesini keşfetmemiş olduğu için bu duygusal ortaklık alanına girememiş ve tekke fertleri arasındaki ruhsal bütünlüğün dışında bırakılmıştır. “Yüce Ana” arketipinin düşman yüzü, kendindeki evrensel özü yakalaması ve bu ruhsal bütünlüğe katılabilmesi açısından kahramanı aşamaya zorlar. Bu bağlamda tekkenin bu tutumu Pinhan’ı tekkeden kopmaya zorlar ve

kendi merkezine yolculuk yaparak hikâyesini yaşaması için Pinhan'ı aşamalar. Tekkeden ayrılış, bütünlük için gereklidir.

“Senin defterinse henüz boştur Pinhan, boş olduğunu bilirsin sen de. Doldurmaya gayret edersin. Lâkin bunu yanlış yerde yaparsın. Burada yeni hikaye yazılmaz. Bizim nazarımızda zaten her hikâye ta kalubeladan kalma eski bir hikâyedir. Gel gör ki hikâyesini yaşamamış olanlar bunu bilmez, onlar yeni bir hikâye arar durur kendilerine. El değmemiş olsun, tadına bakılmamış olsun isterler. Çünkü bir olmayı değil tek olmayı arzu ederler. Sana daha başka ne söylesem ki Pinhan? Bunları fahmeylemen için yeni sandığını yaşamaman icap eder. Seninle burada ayrı düşer yollarımız. Elbet bir vakte kadar, o zaman yeniden kavuşur kucaklaşırız.” (s.45)

Dürri Baba Tekkesi, çeşitli mizaç ve eşkâlde insanları bir arada tutan huzurlu bir mekândır. Tekkede bulunan dervişler yaşamış oldukları hikâyelerini yanlarına alarak bu tekkeye sığınmış, hayal ve hafızalarını “bir” etmeye çalışırlar. Dürri Baba Tekkesi “grup-Yüce Birey” arketipinin bir sembolüdür. Tekkede bulunan kişiler arasında duygusal bir ortaklık kurulmuş, gerek grup gerekse de üyeler bu duygusal ortaklıktan güç alarak farklı mizaç ve eşkâllerde olmalarına rağmen “ruhsal bir bütünlük” oluşturmuşlardır. Tekkedeki fertlerin hepsinin hikâyesi aslında ortaktır ve Ruz-ı Muhabbet ayinlerinde tekke ahalişi merkeze Dürri Baba'yı alarak onun etrafında halkalar oluşturarak dönerlerken aslında onun şahsında bir olurlar. “Yüce Birey” arketipinin simgesi olarak Dürri Baba tüm tekke ahalişi için grup üyelerinin ruhsal gelişmesindeki etkisi hasebiyle oldukça önemli ve ayrı bir yere sahiptir.

Pinhan'ın tekkede görmüş olduğu bir rüya oldukça dikkat çekicidir. Pinhan, uçsuz bucaksız bir denizin ortasında küçük bir kaya parçasının üzerindedir. Eşikte durmanın iyi olmadığını bilmesine rağmen boğulmaktan korktuğu ve nereye gideceğini bilmediği için yerinden kıpırdayamaz. Pinhan, olduğu yerde çaresizce kıvrılırken, eşğin bir yanında Dulhani Hasan, öteki yanında Dürri Baba belirir. Pinhan, Dürri Baba'ya doğru bir adım attığında, Dulhani Hasan sırtına vurarak onu engeller ve elindeki kahve fincanını denize daldırmasıyla deniz kahverengiye dönüşür. Bu keramet karşısında Dulhani Hasan'a yönelen Pinhan'a bu kez de Dürri Baba mâni olur ve elini denize daldırarak denizin dibinden rengârenk kuşlar çıkarıp onları gökyüzüne salar. Pinhan hangi tarafa yönelirse öteki ona mâni olur ve o da eşikte çaresizce

debelenip, bağıır ve yardım çağırmaaya başlar. Bunun üzerine Dulhani Hasan ile Dürri Baba, az önceki cazip hallerinin aksine küstahlaşarak Pinhan'ın giysilerini parçalamaya başlarlar. Pinhan ortada çırılçıplak kaldığında utanıp önünü kapatır. Ancak Dulhani Hasan ile Dürri Baba “*ortada çekiştirip yırtarak kendi denizlerine kurban edecek giysi parçası kalmadığını idrak ettiklerinde, aynı anda, Pinhan'ın ikibaşlılığına yapıştılar. İkisi birden olanca güçleriyle asıldılar.*

Koptu. Kan akmadan acı bırakmadan, ne olup bittiği anlaşılmadan koptu ve billur bir şişe gibi ses çıkartarak eşik üstüne yuvarlandı.

Pinhan elleriyle yüzünü kapadı.

Ağlayamadı.” (s.31)

Pinhan'ın görmüş olduğu bu rüya, sırrının artık yerinde duramadığının göstergesi ve Pinhan'ın, “gölge”sinin karanlık güçlerinin elinde nasıl debelendiğinin yansımasıdır. Dulhani Hasan, Pinhan'ın eril yönünü etkileyip onu kendi alanına çekmek isterken, Dürri Baba da onun dişil yönünü etkileyerek kendi alanına çekmek ister. Dulhani Hasan ve Dürri Baba, Pinhan'daki ikibaşlılığın karakter tasarımlarıdır. Pinhan, eşğin ne biraz o tarafında ne de biraz bu tarafında, aksine eşğin tam da üzerindedir. Ne yöne gideceği belli olmayan Pinhan, artık bu eşikte olmaktan rahatsızdır. Pinhan için Dürri Baba Tekkesi bir eşiktir. Oysa Pinhan'ın bu eşığı aşması ve bütünlüğe ulaşması gerekmektedir.

Pinhan, yaşadığı ikiliği bir bütün olarak kabul etmediği ve kendi özünden utandığı sürece yarım kalacaktır. Ayrı renklerde iki denizin olduğunu düşünmek yerine ortasında durduğu denizin, bu her iki renkteki parçayı kapsayıp bir bütünü oluşturduğunun bilincine varmak, Pinhan'ı ruhsal olarak üst bir seviyeye taşıyacaktır. Pinhan'ın üzerinde durduğu eşsiz bucaksız su, yeniden doğuşun mekânı, bütünlüğün simgesidir. “*Akil gözüyle iki parmağa denk düşenin sakın gönül gözü hesabı bir olmasındı?*” (s.32) Su, esas olarak kahramanı kuşatan bir bütündür ve “merkezcil nokta”yı/Pinhan'ın özünü korumaktadır. Pinhan'ın yapması gereken gölgesi ile uzlaşmak ve onunla uzlaşmanın verdiği enerji ile “iç benlik”ine yaklaşmaktır. Pinhan, vücudunda atan ikinci yüreği bulmalı, onunla bütünleşmelidir. Bu şekilde çatışma kalkacak, “bir”leşme hüküm sürecektir.

“Hal böyle ise iki yürek tek bir vücutta pekâlâ bağdaşır, kucaklaşırdı. O vakit husumet gider, ayrı gayrı kalmaz, kâbuslar tutunacak dal, kurulacak taht bulamazlardı. Ta kalubeladan bu yana yazılan destanlar bunu yazardı...” (s.32)

Pinhan'ın bu bütünlüğü algılayabilmesi öyle durduğu yerde değil, ancak bir atılım yapması ve “anima”nın beldesine doğru yolculuğa çıkmasıyla mümkün olacaktır. Pinhan'ın görmüş olduğu rüyayı yorumlayan su, ona bu bütünlüğü çağrıştıracak ipuçlarını verir.

“Canansız can, cansız canan olamazdı. Âşığında maşuğunda gıdası, mayası aşktı. İki yürek bir çarpardı...” (s.32)

Pinhan, artık bütünleşmesi için onu tamamlayan diğer kişiyi bulması gerektiğinin, ancak o zaman ikibaşlılığının gölgesinden kurtulup “tam”laşacağına bilincindedir ve bunu ancak en iyi olarak Karanfil Yorgaki'yi gördüğünde anlayacaktır.

“Lâkin o yüreklerden biri benim yüreğim; de bana, ya öteki kimin? Ben kimin peşindeyim?” (s.32)

Gördüğü rüyanın ardından Pinhan'ın koşup rüyasını anlattığı dere, yine “Yüce Ana” arketipinin bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Bu dere Pinhan'ın zor bir anında ortaya çıkarak ona yardımcı olur ve olağanüstü özellikleriyle onun rüyasını, eksik yönünü bulması yönünde yorumlayarak, ona kolektif bilinçdışının kapılarını aralar.

“Derenin sesi giderek kalınlaşmakta, yavrusuna kanat geren, sarıp sarmalayan şefkatli bir ananın sesini andırmaktaydı şimdi.” (s.31)

Suyun, rüyasını yorumlamasıyla Pinhan Dürri Baba ile ilk gözgöze geldikleri elma ağacın dibine gider. Orada otururken toprağa parmağından bir damla kan damlatarak, kanın etrafına halkalar çizer ve kanın etrafını örür.

“Onu gözden irak kılmak istedi Pinhan. Çevresine bir halka çizerek etrafını ördü. Yetmedi; bir halka daha, sonra bir halka daha. Kale içinde kale, duvar içinde duvar, sırlar içre sırlar inşa etmişti. Uzaktan bakan göremezdi ortadaki noktayı. İlk duvarı geçebilen, ikincisine takılır, o da olmadı bir üçüncüsü zebani gibi dikilerek geçit vermez, sır saklardı.” (s.33)

Ağacın üstünde uçan incili kuş da Pinhan'ın kanının üzerine kendi kanından bir damla damlatır. *“Pinhan, bir kuşa baktı, bir toprağa; bir inciye baktı, bir noktaya.”* (s.33) Pinhan'ın çizmiş olduğu bu şekil, “iç/tüm benlik” arketipinin mandala örneğidir. “Mandala sihirli çember anlamında Sanskritçe bir sözcüktür ve bu terim bir ortak merkezleri olan tüm daire ve kareleri kapsar. Mandalanın tam orta yerinde tanrısal gücün simgesi sayılan elmadan şimşek yer alır.” (Stevens,1999:35) İnci tanesi ve kuş ise Pinhan için kurtarıcı bir figürdür ve

Pinhan'ı kendi kalbine/merkezcil noktasına götüren bütünselliğin simgesi, Pinhan'ın varlığının hem özünü hem de tamamını simgeleyen İç benlik arketipininin bir ürünüdürler. Aynı zamanda Pinhan'ın, varlık modelini toprağın üzerine çizmiş olması da yaratılışın mayasına bir gönderme de bulunmaktadır.

Pinhan'ın tekkeden ayrılması ise Dertli Hogopik ile yaptıkları konuşmanın ardından gerçekleşir. Dertli Hogopik Pinhan'a Ruz- Muhabbet'e alınmama sebebini açıklayarak, onun sırrını bildiğini ima eder. Pinhan'a, kendinden utandığı sürece özünü bulamayacağını, hikayesini yaşayarak özünü bulması gerektiğini öğütler.

“Hikâyeni yaşamadan Pinhan, özünü bulamazsın. Hele ki özünden utanıp sıkılırsan zannımca...” (s.46)

Sırrının anlaşıldığı endişesiyle ne yaptığını ve nereye gittiğini bilmeden kaçan Pinhan, tekkede daha önce hiç karşılaşmadığı bir kapı ile karşılaşır.

“Aniden bir kapı çıktı karşısına.

İçeri daldı.

Kapı ardından kapandı.” (s.46)

Pinhan daha önceden hiç görmediği bu kapıdan geçtikten sonra ilkinden daha şatafatlı yeni bir kapı daha görecektir ki bu da onun kan damlasının/özünün etrafına çizdiği halka içinde halkaları anımsatır. Bu kapılardan ilki Pinhan'ın “kişisel bilinçdışı”na açılan kapıdır. İkincisi ise onu bilinçdışının mağarasına götürecektir olan “kolektif bilinçdışı”nın kapısıdır.

“Yüzyüze durmuş iki kapı.

Biri içeri, öteki dışarı.

Birinin muhatabı yerüstü,

Ötekininse yer altı...” (s.48)

Pinhan, karşılaştığı ikinci kapıyı tüm zorlamalarına rağmen açamaz ve bu iki kapı arasında sıkışır. İlk kapının sadeliğinin aksine bu ikinci kapı oldukça şatafatlıdır . Bu şatafat, kolektif bilinçdışının zengin imge dünyasının yansımasıdır. Bu ikinci kapıda Pinhan'ın tekkeye gelişi resmedilmiş ve yanına da Mevlana'dan şu mısralar yazılmıştır:

“Beni böyle tutma,

Ben avcı kuşum, alıcı doğanım;

Kalamam artık bundan başka,

Baykuş gibi viranede.” (s.48)

Bu dizeler, kolektif bilinçdışının kaynamakta olduğunu göstergesidir ve kolektif bilinçdışı, mitolojik yolculuğun başlaması ile kendini simgeler aracılığı ile açığa çıkaracaktır. Kişisel bilinçdışının labirentlerinde dolaşan Pinhan, bu dizelere karşılık olarak artık bir atılım yapması ve içindeki hasreti yanına alarak serüvenini yaşayıp vuslata ermesi gerektiğinin bilincindedir. İkinci kapının, açılmak için “*kapu hakkı*” (s.50) olarak Pinhan’dan tüylerini istemesi, Pinhan için bir dönüm noktasıdır. Sırrının bilinmesinden ilk kez endişe etmediğini fark eden Pinhan, kapının karşısında soyunup tepesindeki bir saç teli hariç tüm tüylerini yolarak burada bırakır ve ikinci kapıdan geçer. “Öbür dünyaya geçiş öykülerinde çok rastlanan bir olgudur bu: Yolcu bu dünyaya ait giysilerini eşikte bırakır.” (Gökeri,1979:110) Pinhan’ın tüylerini yolması, kesretten sıyrılıp özündeki birliği bulma düşüncesi ile birleşir. Pinhan’ın tüylerini burada bırakması, yeni bir doğuşun ifadesi olarak birinci eşiğin atlatılması anlamındadır. Tüylerini yolan Pinhan ile yeni doğmuş bebeklerin tüysüzlüğü arasında bir özdeşim kurulmuş ve Pinhan’ın asıl hikayesinin bundan sonra başlayacağı anlatılmak istenmiştir. Tüylerini yolması aynı zamanda Pinhan’ın eril kabuğunu soyması anlamını da taşır ki bu da Nida Hamamı’ndan çıkacağı cinsiyetin ipuçlarını taşır.

Pinhan’ın tüm tüylerini yolup, tepesinde yalnızca bir saç teli bırakması ise çokluktan “bir” olmaya yönelişinin ve özünü bulma yolundaki gayesinin bir ifadesidir. Pinhan, daha sonra bu saç teli ile Dürri Baba’nın ona vereceği incinin kesesini dikecektir. Bu da “iç benlik” arketipinin bir simgesi olan “inci”nin Pinhan için taşıdığı anlamı ortaya koyar. Pinhan inciye kafasındaki tek saç teli ile bağlayarak özü ile bir olma düşüncesini birleştirir ve çokluktan birliğe giden yolun, aslında özünü bularak mümkün olacağını ifade etmeye çalışır. Bu da Pinhan’ın içindeki kutupsallığı açacağı, kesretten sıyrılıp özündeki birliği fark edeceği anlamındadır.

Pinhan’ın arkasında tüylerini bırakarak çıktığı kapı, tekkenin arka bahçesindeki daha önce hiç görmediği bir mezarlığa açılır. Pinhan “*etrafındaki çitlerden hâlâ Dürri Baba tekkesinde olduğunu tahmin edebiliyor, lâkin daha evvel böyle bir mezarlıktan haberdar olmayışına mânâ veremiyordu.*” (s.52) Bu mezarlık bilinç ile bilinçdışı iletişiminin simgesel alanıdır. “*Pinhan mezarlıkta bulunmaktan en ufak bir korku duymak bir yana, burada olduğu için ferahlamış,*

kaygılarından tamamıyla arınmıştı.” (s.56) Pinhan’ın geçtiği ilk kapıyı ve bu mezarlığı daha önceden görememesinin nedeni ise bilincinin sınırlarını aşamayıp bilinçdışından haberdar olmaması ile alakalıdır. Dertli Hogopik’in söyledikleri ondaki “uyuyan dev”i uyandırmış ve o da bu sayede girdiği mezarlıkta o ana değin görmediklerini görmeye başlamıştır.

“Madem ki, hem Ademoğullarının hem de Havvakızlarının huyları oldum olası ikibaşlıydı, kendi vücudundaki ikibaşlılık da belki utanılacak bir kusur , üzeri örtülecek bir ayıp değildi.” (s.56)

Mezarlıkta gördüğü bir kadın mezarı Pinhan’ı çok etkiler. Bu mezarın mermer taşında küçük bir oyuk ve oyuğun etrafında ise halka şeklinde kızıl bir saç örgüsü bulunmaktadır. Pinhan bu oyuğun niçin yapıldığını anlayamaz. *“Belki de eskiden oyukta saklı olan şeyi birileri çekip çıkartmıştı; yahut tam aksine, o şey henüz yerine konmamıştı...”* (s.53) Bu mezarın sırrı romanın sonunda ortaya çıkacaktır. Bu mezar aslında Pinhan’ın mezarı, halka içinde halka kapılardan geçerek ulaştığı özünün sembolüdür. Çünkü bu mezar aslında Pinhan’ın öldükten sonra yeniden doğduğunun ispatıdır. Yine bu mezar, roman boyunca yapılan serüvenin aslında sadece bilinçdışında yapılan bir yolculuk olduğunun delilidir. Mezar başındaki oyuk ise Pinhan’ın peşinden koştuğu inci içindir. Pinhan oyuğun ne için yapıldığını düşünürken, yazar, Pinhan’ın bu oyuğu doldurma serüvenini hazırlayacaktır. Bu mezar Pinhan’a, rüyasını anlattığı derenin ona söylediği diğer yarısını, ruhunun eksik yönünü araması gerektiği fikrini tazeleyecek ve serüvene çıkmanın kaçınılmazlığını ortaya koyacaktır.

“Oysa Pinhan teninde kayan yahut buğu olup göğe ağan bir suret değil; etini morartacak, naraları gece gündüz yüreğinde yankılanacak; bacaklarının arasında hoyrat bir sancı, zaptedilmez bir çarpıntı bırakacak; ikibaşlılığını yüzüne vurmak bir yana güleriyle karşılayacak; açtığı yaraların kapanmasına zinhar razı olmayacak; yavuz dile, kem nazara pabuç bırakmayacak; gündüz vakti düş gördürtüp gecelere uykuyu haram edecek bir mahbub, bir maşuk arıyordu kendine. Onu bulduğunda silahsız, savunmasız dikilecekti karşısına; ‘işte gönlüm, işte sen’ diyecekti. ‘Vuruşun gayri’ (s,54)

Utanmalı mıydı aklına düşen fikirlerden? Yoksa onların peşinde iz sürüp at koşturarak; dağlar, denizler, köprüler aşıp yedi başlı ejderhalara kılıç mı sallamalıydı?..” (s.55)

Pinhan, mezarlıkta yorgunluktan uyumak üzereyken Dürri Baba'yı ortaya alıp onun etrafında halkalar oluşturup dönen tekke ahalisinin Ruz-ı Muhabbet ayinine tanık olur. Bir merkez etrafında halkalar halinde dönen tekke ahalisinin bu ayininde, Pinhan halkanın ve noktanın sırrını öğrenir.

“ne zaman ki diş geçirildi elmaya/ ne zaman ki o kırmızı cevher oldu ikipare/ ben, sen davâsı çıktı ortaya/ ayrı düştük gayrı düştük/vakit yitirmeden dönelim dersin sılaya/ bir iken çok olduk/ çok iken bir olalım dersin hatırla/ hafıza elmayı hikâye eder kuytulara...” (s.57)

Pinhan'ın cebindeki erguvani cam tanesinin kırılma sesi ile Pinhan ile Dürri Baba göz göze gelirler. Pinhan, günler öncesinde elma ağacının dibinde çizdiği halkalar içine halkalarla koruduğu noktayı, Dürri Baba'nın iki kaşının arasında görünce bayılır.

Pinhan, uyandığında kendini yeniden Dürri Baba'nın eşiğinde bulur. Dürri Baba, odasında ebru yapmaktadır. Pinhan ise kapısı eşiğinde onu izlemektedir. Dürri Baba'nın yapmış olduğu ebru ile mikrokozmos olarak insanın evrensel serüveni arasında bir özdeşlik kurulmuştur.

“Sen kendini küçük zannedersin. Halbuki en büyük âlem sende toplanmıştır. Ebru bunu fısıldar bize. Bir tek nokta, en ince fırçanın ucuyla suya bırakılan minnacık bir nokta, olur sana umman u derya. Yayılır, kıvrılır, lamelif misali dolanır. Katreyiz âlemde, lâkin unutma ki bir nokta Pinhan, tek mil sırları içinde barındırır.” (s.60)

Romanda kolektif bilinçdışının temsilcisi konumundaki Dürri Baba, Pinhan'ın çıkacağı serüven öncesi ona iki tane hediye verir. Dürri Baba'nın vermiş olduğu hediyeler serüveni boyunca Pinhan'a yol gösterecek ve onun serüvenini tamamlamasına yardımcı olacaktır.

“Her ne yöne gidersen git, kaç menzil tüketirsen tüket sakın ola kendinden utanma. Vücutun şehrine gir Pinhan; onu seyreyle. Biz nefsimizi silmekten değil, bilmekten yanayız; unutma. Birinci hediyem budur sana.İkinciye gelince...”

“...Dürri Baba Pinhan'ın eline fındık iriliğinde bembeyaz bir inci tanesi bıraktı...” (s.61)

Dürri Baba, birinci hediyesi olan “biz nefsimizi silmekten değil, bilmekten yanayız” sözü ile Pinhan'ın kusur olarak gördüğü ikibaşlılığını saklamak ve onu yok etmek istemesi yerine onun gerisindeki hikmeti anlamasını

ve serüvenini de bu gerçek üzerine şekillendirmesini öğütler. “Nefsini bilen, Rabbini bilir” hadisinde olduğu gibi kahramanımız da ancak nefsinin bilip onunla bütünleştiğinde içindeki tanrısal öze ulaşmış olacaktır. Dürri Baba’nın ikinci hediyesi olan inci ise onun bu tanrısal öze ulaşma yolunda bütünlüğünü simgeleyecek ve ona yol gösterecektir. İlk olarak inciyi kaybettiğinde Dürri Baba ile karşılaşan Pinhan ikinci olarak onu kaybettiğinde de onun serüveni için oldukça önemli biri olan Karanfil Yorgaki ile karşılaşacak ve böylece inci üzerine düşen görevi yerine getirmiş olacaktır.

Dürri Baba iki hediyesinin yanında Pinhan’a bir de bir kandil verir. *“Bu kandil sana yol gösterecek. Adını fasl-ı hazan koyalım. Söndüğü yerde aradığını bulasın.”* (s.61) Bu kandil Pinhan’ın yolunu aydınlatıp, aradığını bulmasını sağlaması nitelikleri ile Dürri Baba’nın simgesel ifadesidir. Dürri Baba da bu kandil gibi Pinhan’ın gerçeği görmesi için onun kalbini aydınlatmakta ve bu şekilde onun yolunu bulmasını sağlamaktadır.

3.1.2.2.Erginlenme-İkinci Eşik

Vücut şehri olarak bahsedilen yer ise Pinhan’ın kendi “ben”inden başka bir yer değildir. Pinhan’ın yapmış olduğu bu yolculuk kolektif biliciliğin imgeleriyle döşeli simgesel bir yürüyüştür. Pinhan, çıktığı yolda varlık âleminin ikibaşlılığı ile karşılaşacak ve kendi ikibaşlılığının bir kusur olmadığını, yaşamın kutupsallık üzerine kurulu olduğunu fark ederek, kendisinin aslında âlemin mikrokozmos bir modeli olduğunu kavrayacaktır.

“Ne safi kötülük; ne safi iyilik...”

Her daim, her yerde,

İ-ki-baş-lı-lık...” (s.73)

Pinhan, Dürri Baba’dan aldığı hediyelerle İstanbul’a varır. Kozmopolit yapısıyla İstanbul, Pinhan’ın ikibaşlılığına paralel bir yapıdadır. Kahraman için nesnelere dünyası dışsal bir olgu değil, serüvenine paralel olarak benliğiyle özdeşleştireceği sembollerin arkasındaki soyut bir âlemdir. “Dünya artık, rastlantısal olarak bir araya fırlatılıp atılmış nesnelere oluşan yoğun bir kütle değil, ama yaşayan, eklemli bütünlüğü olan ve anlam taşıyan kozmostur.” (Eliade,1993:135) Bu bağlamda İstanbul, Pinhan’ın kendini fark etmesi ve benliğine ulaşması için bünyesindeki zıtlığı ona sunarak yardımcı olur.

Pinhan İstanbul'a geldikten sonra "sınavlar yolu" olarak adlandırabileceğimiz, onu varlığının merkezine götürecek bir dizi sınavdan geçecektir. Kayserili Kavanoz Bekir adlı bir hırsızın Pinhan'ın incisini çalması ile hikâye esas amacına doğru şekillenmeye başlayacaktır. İncisini Kavanoz Bekir'e kaptıran Pinhan, onu takip ederek Hüner Kahvesi'ne gider. Hüner Kahvesi'ne girer girmez orada oynatılan yılanın "*som yeşil, parıltılı, bî-pervâ gözleri*" (s.135) ile karşılaşır. Bu yılan, Pinhan'ın daha sonra Nida Hamamı'nda trans halindeyken gördüğü yilandır.

Kavanoz Bekir'in, incisini Cüce Cafer'e sattığını öğrenen Pinhan, Kavanoz Bekir ile beraber Cüce Cafer'in mekanına gider. Cüce Cafer ile tanışması, Pinhan'ın kendini gerçekleştirme yolundaki serüvenine farklı bir boyut kazandırır. Cüce Cafer, bu saçsız sakalsız dervişi daha ilk görüşte, onun bir sır sakladığını anlar ve bu sırrın peşine düşer. Bu amaçla Cüce Cafer, Pinhan'la "boy uzatma" adını verdiği oyunu oynamaya karar verir. Bu oyunda Cüce Cafer, "*karşısındakinin hikâyesini, geçmişini, sırrını çalar ve posasını çıkardıktan sonra onu kaldırıp bir kenara atar. Oyun tamamlandığında başta boyu uzun olan kısalıp yere yapışmış, boyu kısa olan ise mâlik olduğu bilgilerle beslenerek uzamış olurdu.*" (s.138) Bu oyun simgesel bir oyundur. Lakabından da anlaşılacağı üzere Cafer, cücedir ve karşısındaki kişinin hikâyesini, sırrını öğrenerek karşısındakini küçültmeyi, ve onun küçüklüğünde kendisini yüceltmeyi amaçlayan gölgesinin kara güçlerinin elinde, "nefsini bilmek yerine onu silmeye çalışan" bir kişidir. Ancak Pinhan ile oynadığı oyunda Cüce Cafer'in yaptığı tüm hamleler sonuçsuz kalır. Pinhan'a kendi hikâyesini, Nakş-ı Nigar'a olan karşılıksız aşkını anlatarak böylelikle onu alt etmeyi düşünen Cüce Cafer, oynadığı oyuna kendini kaptırır ve oynadığını unutarak başarısız olur. Cüce Cafer'in tüm çabalarına rağmen Pinhan, inciden başka bir şeyden söz etmez ve Pinhan bu sınavı başarıyla atlatmış olur.

O gece Cüce Cafer'in mekanında kalan Pinhan, ertesi gün inciyi alabilmek için Cüce Cafer'in peşine takılır. Cüce Cafer de son bir hamle olarak onu meyhaneye götürüp ağzından laf almaya çalışır. Cüce Cafer ile gittiği meyhane Pinhan'ın serüveninin kırılma noktasıdır. Pinhan'da merak uyandıran bu mekân, "animanın vatani"dir. Manol'un meyhanesinde gördüğü bir ateşoğlan Pinhan'ı adeta büyüler ve Pinhan ile bu ateşoğlan arasında bir çekim başlar.

"Ateşoğlanın geçtiği her yer, onunla aydınlanıyor, ışığa kavuşuyordu. O bu meyhanenin güneşi olmalıydı..." (s.148)

Karanfil Yorgaki adındaki bu ateşoğlanın, Pinhan ile Cüce Cafer'in masalarındaki sofraya şamdanını yakması ile Pinhan ile Karanfil Yorgaki mumun ışığında göz göze gelirler. Karanfil Yorgaki'nin meyhanede bir ateşoğlan olup, ateşi yakması sembolik bir ifade tarzıdır. İlk kez ateş etrafında buluşan Pinhan ile Karanfil Yorgaki, bir elmanın iki yarısı misali bir bütünlük oluştururlar. Bu ateşoğlan, Pinhan'ı her şeyiyle tamlığa ulaştıracak olan öteki yarısıdır.

“Sonra kendini toparlayıp sofraya şamdanını yaktı. Mumun alevinde baktılar birbirlerine. Alevin bir tarafında doğuştan sürmeli, iri, siyah gözler; alevin öbür tarafında yemyeşil, uzun kirpikli gözler. Hiç kıpırdamadan, soluk dahi almadan birbirlerine baktılar.” (s.149)

Aşkın tılsımlı halkasında Yorgaki ile birleşen Pinhan, onu gördüğü andan itibaren ikibaşlılığını unutmuş, Yorgaki'den başka bir şey düşünemez olmuştur. Masadaki mum eriyerek, damla damla Pinhan'ın yüreğine akmış ve aşkın ateşi tüm benliğini kaplamıştır. Ateşoğlanın sol elinin serçe parmağını yakmasıyla, Pinhan'ın aynı elinin aynı parmağının su toplaması ise Pinhan'ın ikiliğini bir eden öteki yarısını bulduğunun ve Karanfil Yorgaki'nin yüreğinin artık bu saçsız sakalsız dervişin bedeninde attığının alâmetidir. Karanfil Yorgaki, Pinhan'ın içindeki ideal kadın imgesini karşılamaktadır. Yorgaki, Pinhan'ın eş ruhu, onun vücudundaki ikinci kalbidir. Pinhan, Yorgaki'yi gördüğü anda tüm tasalarından ve korkularından sıyrılmıştır.

“Kendini bildi bileli her akşam sıkışan yüreği, bu akşam sıkışmak şöyle dursun, kanat takıp uçmaya hazırlanıyordu. Yüreği sanki ateşoğlanını görür görmez tek mil bendlerinden sıyrılmış, bir tüy gibi hafiflenmişti.” (s.150)

Karanfil Yorgaki ile Cüce Cafer'in mekânında bütünleşen Pinhan iki ayrı yüreğin aynı vücutta nasıl attığını da öğrenmiş olur. O gece Karanfil Yorgaki Pinhan'a Pinhan da Karanfil Yorgaki'ye hikâyelerini açarlar. Pinhan ilk kez utanmadan ve reddedilmekten korkmadan hikâyesini birine anlatabilir.

“Ben”, dedi Pinhan ‘ben ikibaşlıyım. Bu aleme geldim geleli böyleyim.” (s.60)

Yorgaki'nin yanında uyuya kalan Pinhan'ın gördüğü rüya, Pinhan'ın geçmişinin izlerini ve geleceğinin ipuçlarını taşır. Çeşit çeşit gözlerle kaplı olan karanlık dehliz, Pinhan'ın doğuşundan Yorgaki ile bütünleştiği bu geceye kadar geçirmiş olduğu serüveni anlatır. Pinhan o geceye kadar sırrının anlaşılmasından,

ikibaşlılığının görülmesinden korku duymuş, özüne doğru yaptığı yolculukta kendisinin bile göreceği şeyden korkmasından endişe etmiştir.

“Gidip de varamamaktan değil, varıp da dönüş yollarını kaybetmekten değil, dönüp de geride bıraktıklarını yerlerinden görememekten değil; bir kendini bulmaktan, bulunduğu korkmaktan korktu...” (s.9)

Pinhan, rüyasının devamında da saçsız olan başında kızıl saçların çıktığını görür. Pinhan, Yorgaki ile birleştiğinde artık gölgesi ile yüzleşmiş olacak ve sır olarak sakladığı ikibaşlılığından artık utanmayacaktır. Pinhan, Yorgaki'nin bedeninde âdeta yeniden dirilir. Çocukluğundan bu yana onun peşini bırakmayan iki başlılığının sancısını Karanfil Yorgaki'nin bedeninde dindiren Pinhan, serüvenini tamamlamak için sabah, Yorgaki'yi uyandırmadan onun yanından ayrılır.

“Yürüyordu; saatlerdir nereye gittiğini, ne yaptığını bilmeden yürüyordu. Utanmıyordu; Karanfil Yorgaki'ye, söylenilmez sandığını söylediğinden, serçe parmağını ve bütün vücudunu ona teslim ettiğinden bu yana utanmıyordu. Sanki bir çocukluk kâbusunu geride bırakıyor, tazeleniyor, diriliyordu.” (s.200)

Uzun bir süre nereye gittiğini bilmeden saatlerce yürüyen Pinhan, Akrep Arif Mahallesi'nin doğu kapısına gelir. Bu kapıda mahallenin koca karılarından Kevser Nine Pinhan'ı beklemektedir. Pinhan'ı bekleyen Kevser Nine durumu Pinhan'a özetleyerek Pinhan'ı mahallelerindeki Nida Hamamı'na götürür. Mahalle, Akrep Arif Mahallesi olarak anılırken Nakş-ı Nigar adında bir kadının mahallelerine bir hamam yaptırmasıyla mahalleliler, minnet borçlarını ödemek adına Akrep Arif'in “emanet”ine “hıyanet” ederek bir “kefare” ödemek zorunda kalmışlardır. Bu mahalle de tıpkı Pinhan gibi içindeki eril ve dişil değerleri dengeleyememiştir. Akrep Arif Mahallesi ikibaşlılığı ile âlemin makrokozmetik bir modelidir. Mahalle “bir iken çok olma”nın sıkıntısını çekmektedirler.

“Derdimizin dermanı sendedir. Çünkü yaratılıştan hünsâ gelmişsin bu âleme. Mahalle de tıpkı senin gibi ikibaşlıdır. Hem Akrep Arif'tir bir adımız, hem Nakş-ı Nigar'dır. Bunda bir kötülük yok elbet. Lâkin ikisi de yekdiğerinden hazzetmez. Aralarında husumet var; adavet var. Başlarının kavgası dört hıltı sirayet etti. Bilir misin o vakit ne olur? Dört hıltı kavgaya tuttuğunda muhakkak biri galip gelir. O vakit ötekileri ezer geçer; keser doğrar. Kan ve barut kokar dört bir yan. Huzuru kaçar insanın. İşte bize böyle oldu. Artık

çocuklarımız güzel doğmaz, serbazlarımız kaçacak delik arar. Küfrü bile unuttuk. Hüsn-i âdâb desen hak getire. Dört hıta bir haller oldu çünkü başlar birbirine girdi. Akrep Arif, Nakş-ı Nigar'ı sevmez; Nakş-ı Nigar, Akrep Arif'i istemez. İkisi de hükümdar olmak ister bir başına. Hangisi gelse başa öteki kızar, darılır. İki ucu mülevves bir değnek..." (s.203-204)

Nam-ı diğer eski adıyla Akrep Arif yeni adıyla Nakş-ı Nigar Mahallesi, Pinhan gibi ikibaşlılığı aynı bünyede taşır ve Pinhan'ın ikibaşlılığı ile mahallenin ikibaşlılığı iç içe geçer. Mahalle ancak kendisi gibi ikibaşlı olan birinin çokken bir olmasına yardım ederse bu beladan kurtulacaktır. "...Mahalleye öyle biri lâzımdı ki, yaradılıştan parçalanmış olsun; içtekini dışa çıkarsın, dıştakini içine alsın..." (s.197) Akrep Arif'in "emanet"ine "hıyanet" eden Nakş-ı Nigar mahallesi sakinlerinin sıkıntıları ancak Pinhan'ın ikibaşlılığının "kefaret" olarak ödenmesiyle son bulacaktır.

"Eğer ki senin ikibaşlılığın bu hamamda tamamına ererse, mahallenin dört hıta yatıştır; kavga durulur. Eski huzurumuza kavuşuruz. Emanete hıyanet etmek dengeleri bozmuşsa eğer, biz yaratılıştan hüsnâ birinin dengesini bu hamamda bularak hıyanetimizi temizleriz. Madem ki bu hamam buraya yapılaberi böldü parçaladı bizi, şimdi bize parçalanmış biri lâzım. Yani madem ki rüya dediğin zıddıyla tâbir olunur, derdimizin dermanı sendedir. Hasıl-ı kelâm, biz tek iken çok olduk; sen çok iken tek olursan salâha kavuşuruz. Marûzâtımız bundan ibarettir... Senden yardım bekleriz, sana yardım etmek üzere." (s.204)

Pinhan, İstanbul'a geldikten sonra gördüklerinin, Karanfil Yorgaki ile birleşmesinin ve Akrep Arif mahallesinin durumunu öğrenmesinin neticesinde vücudunun varlık âleminin bir benzeri olduğunu, kaçarak, saklayarak ve korkarak yaşamını devam ettiremeyeceğini anlar. Âlemin özü olduğunu anlayan Pinhan, hikayesini uzaklarda değil, kendi içinde araması gerektiğini, bu şekilde evrensel insan gerçeğini yakalayabileceğini fark eder ve vücudun şehrine "*kabulümdür*" (s.206) diyerek girmeye karar verir.

"Vücudun şehrine girme vakti çoktan gelmiştir. Madem ki kaleme alınmamış bir hikâyedir bunca zaman arayıp durduğu ve Dürri Baba tekkesine taşınmayı arzuladığı, işte o hikâyeyi uzaklarda, başka başka diyarlarda değil de kendi içinde, kendi derinliklerinde bulabilir." (s.205)

Kocakarıların Pinhan'ı götürdükleri Nida Hamamı, Nakş-ı Nigar adında bir kadın tarafından mahalleye yaptırılmıştır. Hamam, Akrep Arif olarak

anılan mahallenin Nakş-ı Nigar olarak anılmasının; yani mahallenin ikibaşlılığının müsebbibidir. Bu hamam romanda sade bir hamam olmanın yanı sıra yeniden doğuşun mekânı olarak tasarlandığı için mimarisi ile de dikkati çekmektedir.

“Hamamın güzelliğine güzellik katan bir başka husus da her kısmı birbirinden ayıran kapının bir öncekinden biraz daha yüksekçe tasarlanmış olmasıydı. Böylelikle hamamın içinde yürüyenler her adımda başlarını biraz daha kaldırıp, omuzlarını biraz daha dikleştirerek en nihayetinde ta göbekteşına kadar varmış olurlardı. Hamamdan çıkarken de geçtikleri her kapıda başlarını biraz daha eğmeleri, omuzlarını biraz daha düşürmeleri icap ederdi... Onların indinde hamamda yıkananlar sade kirlerinden arınmakla kalmıyor; bir de girerken yükselmek ve çıkarken alçalmak sûretiyle, büyüklüğün ve kibirin ne denli geçici olduğunu yakından görme fırsatı buluyorlardı.” (s.89)

Gerek fiziksel gerekse ruhsal gelişimi itibariyle eksik olan kahraman, Nida Hamamı’na girerek fiziksel ve ruhsal gelişim sürecini tamamlamış olacak, hem fiziksel hem de ruhsal açıdan “tam”lığa ulaşacaktır. Kocakarılar ile beraber Nida Hamamı’na giden Pinhan için bu hamam gerek yapılış tarzı ile gerekse de kahramanın yeniden doğuşunun mekânı olması hasebiyle bir “rahim” vazifesi görür.

“Güzeldi hamam; bambaşka bir âlemdi. Geniş ve bereketli bir rahim gibiydi; kapısına varanları içine çeker ve ancak canı istediğinde salıverirdi.” (s.90)

Vücutun şehrine giren Pinhan, vücutun dükkânlarında/iç organlarında gezerken karaciğerin önünden geçip birkaç sokak daha atlatınca bir hamama rastlar ki bu hamam vücutun rahim bölgesine karşılık gelmekte ve Pinhan’a hiç tatmadığı bir güven duygusu vermektedir.

“Düşe kalka, yalpalaya yalpalaya birkaç sokak daha geçti. Ve kendini kocaman bir hamamın içinde buldu. Şehrin alt bölgesinde kurulmuş olan bu hamamın külhanı o kadar sıcaktı, o kadar huzurluydu ki, insan ona teslim olduğu takdirde asla ölmeyeceğini sanabilirdi...” (s.211)

Balınanın karnına girip sınavlardan geçerek farkındalık düzeyini arttıran Pinhan hamamda ikiliğini bırakarak hem mahalleyi hem de kendini bu ikibaşlılıktan kurtarır. Pinhan için Nida Hamamı “ikinci eşik”tir. Bu eşikten de geçen Pinhan yeni yüzüyle ve ruhsal açıdan tazelenmiş olarak hayata yeniden doğacaktır.

“O tufan dinip de zehirli sular çekildiğinde, toz duman dindiğinde, geride yıkıntıların arasında baygın yatan uzun saçlı bir kadın kaldı...” (s.213)

Yeniden doğuşun mekânı olarak bu hamamın su imgesi ile de birleşmesi, roman boyunca suya atfedilen değerlerin bir yansımasıdır. Dişil ve doğurgan bir unsur olarak su, varoluşun kaynağıdır ve romandaki yeniden doğuşun aracıdır. Roman boyunca Pinhan, korkularından suya kaçmakta ve ona sığınmaktadır. Romanın daha ilk sayfasında köprünün üstünde duran Pinhan suya kavuşacağı günün hasreti ile suyla söyleşmektedir.

“Ağyar ile karşılaşmadan evvel tanıdık bir simayı kucaklayabilmek umuduyla eğildiğinde, köprünün altında cuş eden suyla gözgöze geldi. ‘Bugün sana nazım geçmedi. De bana, vuslatımıza çok var mı?’ diye sual etti...” (s.9)

Suyun mekânında fiziksel ve ruhsal olarak yeni bir bünyeye sahip olan Pinhan’ın ölümü de yine suyun yanı başında olacaktır. Pinhan, vücudun şehrinde gördüğü yılan tarafında zehirlenecek ve Dürri Baba Tekkesi’nin yakılarındaki derenin yanı başında ölecektir. Bu da ölmek ile yeniden doğuş arasında suya atfedilen değerlerin daha iyi anlaşılmasını vurgulamak içindir.

Pinhan, vücudun şehrinde gördüğü *“som yeşil, parıltılı, bi-perva”* (s.210) gözlü yılan tarafından zehirlenir. Bu yılan Pinhan’ın Hüner Kahvesi’nde gördüğü yilandan başkası değildir ve Pinhan’ı zehirleyen yılan ile Yorgaki’nin yeşil gözleri arasında da bir ilgi kurulmuştur. Buradaki yeşil renk, sembolik bir kullanımdır. “Simyada bilinçdışının gölge özelliği yeşil renkli pasla özdeşleştirilerek yansıtılmış. Simyacılarca yeşil pas, maddenin hastalığıdır ama aynı zamanda ‘vera prima materia’dır, yani ‘filozof altınının’ yapılmasındaki ‘ana madde’dir.” (Gökeri,1979:151) Pinhan yeşil gözlü Yorgaki ile birleştikten ve yeşil gözlü yılan tarafından zehirlendikten sonra gölgesi ile tam olarak yüzleşmiş olur ve böylece bütünlüğe kavuşur. Yılanın Pinhan’ı zehirlenmesi her ne kadar onu ölüme götüren olumsuz bir olay olarak görünse de ölümden sonra yeniden doğuş fikri ile birleşip onu esas hedefine, bütünlüğüne götüren bir hadisedir.

3.1.2.3.Dönüş

Fiziksel ve ruhsal olgunlaşma sürecini tamamlayan Pinhan için artık dönüş zamanıdır. Hayal ile hafıza ve geçmiş ile geleceğin kardeş olduğunu ve aslında kendinden önce yaşanmış bir hikâyenin içinde bulunduğunu, her şeyin bir

tekerrürden ibaret olduğunu anlayan Pinhan ikinci kez üzerine bastığı köprüden artık başka biri olarak geçmektedir.

“Yaşanan, yaşanılan ve aslolan tekerrürdü; ve tekerrürde hiçbir şey baki kalamazdı. Öyle ise dönüp durmalı halka diye düşündü...Dönmeli ki ben, ben olmaktan çıkayım...Dönmeli ki ölümlerden hayat doğsun. Dönmeli ki başka başka demlerde, başka başka sıfatlarda vücut bulayım. Dönmeli ki her dem başka bir sûret ile geleyim.” (s.214-215)

Pinhan'ın yolculuğu, yazılış tarzına paralel olarak halka sembolünden yaralanılarak ifade edilmiş ve evrensel insan gerçeği bu yolla vurgulanmıştır. Erginleşme aşamasını âlemin özü olduğunu keşfederek tamamlayan Pinhan, geldiği yere geri döndüğünde Dürri Baba Tekkesi'ni bıraktığı gibi bulamaz. Padişah fermanı ile Dürri Baba Tekkesi'nde bulunan hikâyeciler taifesinin sapkınlık ve dalâlet içinde memleketi dinden saptırmak, İstanbul'dan kaçırılan zındık kitabı saklamak, şeraitten sapmak ve namaz kılmamak suçlamaları ile tekkenin faaliyetleri durdurulmuş ve tekke ahali dağıtılmıştır. Böylece görevini tamamlayan tekke yok olmuştur.

Tekkede Dürri Baba'nın odasında bulunan ceviz sandığı bulan Pinhan bu sandığı alarak dereye gider ve sandığı dereye atar. Dereye atılan sandığın ağzı açılır ve içinden o meşhur kitap-Minel- Evvel İlel- Ezel- çıkar. Pinhan da zehrin ona verdiği mühletin dolması ile derenin yanında ölür.

Uyandığında Pinhan'ı yanında bulamayan Yorgaki ise Pinhan'ın izini sürerek tekkeye kadar gelir ve Pinhan'ın ölüsü ile karşılaşır. Tekkenin arka bahçesine onun adına bir mezar yaptırarak Cüce Cafer'den aldığı inciye mezarın mermer taşına yaptığı oyuğa yerleştirir ve taşın üzerine şu mısraları yazar.

*“Periden güzel huriden müstesnâ
Sebebi envai bela türlü cefâ
Yedi düvel çehrene müptelâ
Ben garip âşık-ı şeydâ iken
Terk-i can etmen revâ mı bana*

Bî- vefâ, bî- vefâ, bî- vefâ” (s.218)

Karanfil Yorgaki geceyi mezarın başında geçirir ve oyuktaki incinin havanın karaması ile karadığını, kuşluk vaktinde ise ışıldadığını fark eder. Sabah kalktığında gitmeye hazırlanan Yorgaki mezarın üstünde halkalar çizen “sarılı

siyahlı gövdesinin üzerinde mavi şeritler ve şarabi lekeler taşıyan” bir kuş ve kuşun alçalması ile de kuşun mavi bulutlu gözlerini görür. Yorgaki “*bekle beni*” (s.218) diyerek mezardan ayrılır.

Yorgaki'nin gördüğü kuş Pinhan'ın olay örgüsünün eşiğinde tekkenin bahçesinde gördüğü incili kuştur. Kuşun mavi bulutlu gözlere sahip olması ise onun Dürri Baba'dan başkası olmadığını kanıtlar. Dürri'nin kelime anlamının “inci gibi parlayan, parlak, parıltılı” (Develioğlu,1997:195) olması ise bu incili kuşun Dürri Baba'yı sembolize etmesi ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

3.1.3.DÜŞMAN GÖLGE: NEVRES

Romanın oldukça dikkat çekici karakterlerinden biri de Nakş-ı Nigar mahallesinde yaşamakta olan Nevres'tir. Nevres'in sağ bacağı sol bacağından kısadır. Annesi mahallenin bekçilerinden Kabakulak Reşo ile kaçmış, Nevres ise evde babası ile yalnız kalmıştır. Her gece eve sarhoş gelen babası Nevres ile ilgilenmek bir yana onun varlığını bile neredeyse unutmuştur. Nevres bir süre sonra babasını da kaybetmiş ve yapayalnız kalmıştır. Acınarak sevilmeğe nefret edilmeyi tercih eden Nevres, sadece yaşadıkları ile değil, bazı özel yetenekleri ile de diğer çocuklardan ayrılmaktadır. Nevres, gözleri ile bakışındaki bir nazar sayesinde bir noktaya yoğunlaşarak o noktaya istediğini yapabilecek bir güce sahiptir.

Nevres, yaşadığı yalnızlığı ve acıyı teselli edecek çareler aramak yerine, içindeki öfkeye teslim olmuştur. Yaşamış olduğu tüm acıları görüp onları olumlu bir düzeye çekmek yerine, onları daha da karartarak, bunlardan güç almaktadır. O, hatayı sürekli başkalarında aramakta, başkalarının acılarını ya da başkalarına yaşattığı acıyı görmek yerine sadece kendi beni üzerine odaklanmış bir kişidir. Güzel olan ve sahip olamadığı her şeye öfke ile bakan Nevres, romanda gölgesi ile uzlaşmak bir yana onun kaotik kaynağından beslenen bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nevres, katıksız bir öfkenin ve bastırılmış negatif güçlerin bir öne sürümüdür.

“Durmadan bileylediği öfkesinin karanlıkta parlayan sipsivri ucuyla, boşluğun karnını boydan boya yarmaya çoktan hazırды. Bir kalabalığa sığınıp yalnızlıktan sıyrılmak istediği için değil; yarattığı her korkuda, sebep olduğu her

çığlıkta, bozduğu her güzellikte, soldurduğu her gülümsemede, aslolanın kendi yalnızlığı olduğunu kendine, sadece kendine ispat edebilmek için...” (s.67)

Gölgesinin öne sürümü olan bu “topal kız” gölgesinden kaynaklanan olumsuzlukları başkalarına yansıtmış ve herkesten intikam almaya, tüm güzel olan şeyleri mahvetmeye karar vermiştir. Gölgesinin ona verdiği güçle bir bakışıyla bile emellerine ulaşabilir hale gelmiştir.

Halasının evinde kalmaya başladığından beri Nevres geceleri gaipten bir ses duyar. Bu ses Nevres’e seslenerek onu yönlendirir. Bu ses Nevres’in öfke ile yoğrulmuş gölgesinin sesidir. Nevres bu sesin onu yönlendirmesi ile İsmihan Kadın’ın yakalayıp sol bileğine taktığı çuvaldızla kötülüklerine son verdiği Kepoz adındaki cinin bileğindeki çuvaldızı çıkarır ve mahallede hüküm sürecek kötülükleri de böylece başlatmış olur.

Babasının ölmesi üzerine halasının yanına gitmek zorunda kalan Nevres için bu ev onun gölgesini daha çok besleyecek ve onun nefretine nefret katacaktır. Nevres’in halasının kızı Safinaz, Nevres’in aksine oldukça güzel ve alımlı bir kızdır. Her haliyle Nevres’in nefret dolu bakışlarını üzerine çeken Safinaz da Nevres’i pek sevmemektedir. Sürekli hor görülen Nevres, bir süre sonra da ona yönlendirilecek tüm sevgi kısırtılarına duyarsız hale gelmiş ve onu yönlendiren öfkesi büyüdükçe büyümüştür. Nevres kendisiyle beden olarak tam aksi yönde olan Safinaz’ın sahip olduğu her şeyi kıskanmakta ve kendisinin sahip olamadığı her şeyden nefret etmektedir. Safinaz, Nevres için ömür boyu sahip olamayacağı şeyleri temsil etmektedir. Nevres ne geçmişi hatırlamak ne de geleceğe bir şeyler taşımak isteyen hiçbir yere ve zamana ait olmayan aidiyetsiz bir kişiliktir.

3.1.4.ÜÇ SINAV

Akrep Arif Mahallesinin en bariz özelliklerinden biri de mahalle delikanlılarının cesaretleri ile nam salmalarıdır. Mahallenin delikanlıları yeterli derecede bıçkınlaştıklarına karar verdiklerinde mahalle halkının önünde üç aşamalı bir sınava tabi tutulur ve bu sınavdan sonra yeni bir ad alarak yaşamalarına devam ederler. Bu sınava mim, sınava girecek olanlara da Mimdar denir

İmtihana girecek olanlar Alıkız Kuyusu, Kancıklık Dehlizi ve Şiše-i Rindan olmak üzere üç aşamalı bir sınava tabi tutulurlar. Sınavın ilk aşaması Alıkız Kuyusu'dur. Alıkız Kuyusu, içi yarıya kadar gülsuyu yarıya kadar da bezir yağı ile doldurulmuş bir kuyudur. Bu iki sıvı birbirine karışmadan bir bütünlük sağlarlar. Sınava giren aday önce gülsuyunun bulunduğu kısma halatlarla daldırılır ve bu esnada mahalle sakinleri onu en tatlı iltifatlarla överler. Mimdar bir yandan buz gibi soğuk olan gülsuyuna katlanırken, diğer yandan da mahallelilerin iltifatlarına cevap verir. Gülsuyunun ardından bezir yağına daldırılan mimdar, bu kez de bir yandan çok sıcak olan bezir yağına katlanırken diğer yandan da az önce kendisini övenlerin yergilerine tatlı dille karşılık vermek zorundadır. Kuyunun ağzından içeri söylenen her söz uygun bir cevap gelinceye kadar kuyunun duvarlarında yankılanır. Bu kuyu kibir kuyusudur. Bu kuyuda mahalle delikanlılarının kibirleri, övgü ve yergiyi taşımaları ölçülür. Bu sınavla mimdarın diğer sınavlara hazır olup olmadığı bir yerde ölçülür

Sınavın ikinci aşaması Kancıklık Dehlizi'dir. Dehlizin dışarıya açılan kapaklarından biri mahalle camiinin avlusundadır. Mimdar, dehlize bu kapıdan girer ve bu kapı ancak bu istisnai günlerde açılır. Dehliz mahallenin altında ilerlerken çeşitli kollara ayrılır ve bu kollardan bazılarının nereye çıktıkları bilinmediğinden kullanılmaz. Kullanılan yollarda ise boy boy, türlü türlü aynalar bulunmaktadır. Mimdar bu aynalarla dolu olan bu yollarda nereye bakarsa baksın her yerde kendisini görür ve bir süre sonra da kendisi ile hesaplaşmaya girer. Şehrin atına inen ve aynalarla dolu bu dehliz, sınava giren kişinin kendi bilinçdışının karanlık güçleri olan gölgeleri ile yüzleşmeleri anlamını taşımaktadır. Bu aynalar, mimdarlara mahalle sakinlerinden herhangi birini kandırmaları karşılığında onlara akıllara durgunluk veren hediyeler teklif ederler. Burada kancıklığı ölçülen mimdar, bu sınavı başarı ile atlatırsa bir sonraki aşamaya geçer.

Şiše-i Rindan ise sınavın üçüncü aşamasını oluşturmaktadır. Sınavın ilk iki aşamasını başarıyla atlatan mimdarlar bu üçüncü aşamaya geçmeye hak kazanırlar. Bu aşamada mahallenin ortasına kurulan sofrada mimdar, testi testi şarabı içer ve böylece onun meykeşliği; mimdarın sarhoşken huylarının değişip değişmediği ve dilinin ayarı ölçülür. Bu sınavı da başarı ile geçen mimdar mahallenin kuzey kapısı önünde serbazlık kuşağını kuşanır ve mahallenin büyükleri ona yeni bir isim ve bu yeni ismin kazandığı bir hançer verir.

Üç aşamalı olarak yapılan bu sınav aslında kişinin kendini tanıması için kendi içinde çıktığı sınavlar yolu olarak değerlendirilebilir. “*Akrep Arif mahallesinde serbazlık, dışarıya hücum etmekten değil, içeriyi fethedebilmekten geçerdi.*” (s.86) Kişi bu sınavlarda kendisi ile yüzleşir ve geçtiği sınavlar neticesinde yeni bir isim alır ki bu da yeniden doğuş anlamı taşımaktadır.

3.2.ŞEHRİN AYNALARI ROMANININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.2.1.ROMANIN TANITILMASI

Şehrin Aynaları romanı, yazarın tarihi roman türüne en yakın olan romanıdır. XVII yüzyıl İspanyasının azınlıklar durumunu, Osmanlı'daki Çınar Vakası gibi tarihi olaylar, romanın zemini oluşturmuştur. Roman, Sırlar, Yollar ve Aynalar olarak üç ana bölüme ayrılmıştır ve bunların da kendi aralarında alt bölümlere ayrılması ile esas şeklini almıştır. Sırlar bölümünde romandaki karakterlerin sırlarında, Yollar bölümünde karakterlerin Hayatlarındaki önemli yol ayrımlarında ve Aynalar kısmında da Aynalar Şehri olarak Nitelendirilen İstanbul'a yolu düşen roman kişilerinin hallerinden bahsedilir. Bir önceki romanda da olduğu gibi epigramların kullanıldığı da dikkati çekmektedir

Roman, Madrid'de başlar ve İstanbul'da son bulur. Genel olarak Musevi bir gencin kaostan nizama giden yolculuğunu konu alır, bu yolculuk daha yerinde bir ifade ile Miguel adındaki gencin İsak olma serüvenidir de denebilir. Miguel Pereira, sonradan Hristiyan olmuş Yahudi bir ailenin çocuğudur. Üç çocuklu ailesinin ortanca çocuğu olan Miguel, roman boyunca abisi Antonio ile çatışma halindedir. Miguel ile Antonio'nun çatışmaları, romanın şekillenmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu çatışma, karakterlerin atılımlarını belirleyecek ve karakterler bu atılımların sonucunda kendilerini farklı yerlerde bulacaklardır.

Antonio Pereira, oldukça iyi bir hekimdir ve hocalık yaptığı üniversitede felsefe kürsüsünün başına getirilmiştir. Antonio, ailelerinde bir gelenek haline gelen hekimlik mesleğini yaparken, kardeşi Miguel'in hekim olmak istememesi, onu küçümsenmesine sebep olmaktadır. Antonio sürekli olarak "daha iyi bir gelecek" adına didini durmaktadır. Miguel ise onun aksine anı yaşayan ve hayattan zevk almaya bakan biridir. İki kardeş arasında hayatı algılayış adına büyük farklar vardır. Birisi, hayatı çalışıp iyi bir gelecek kazanmak olarak algıırken, diğeri zevk peşinde koşmaktadır.

Antonio Isabel adında yine kendileri gibi sonradan Hristiyan olmuş bir Yahudi kızıyla evlidir ve bu evlilikten Andres adında bir oğlu vardır. (Roman da Andres'in, babasının "aynalar şehri" olarak tanımladığı İstanbul'a gelmesi ile

başlamaktadır.) Antonio ile Isabel'in evlilikleri bir aşk neticesinde olmamıştır. Antonio Isabel ile hekimlik mesleğini sürdürecektir bir erkek evlat doğurması yönünde evlenmiştir. İkisi de birbirlerine açık açık söyleyemeseler de evliliklerinden pek de memnun değillerdir. Isabel, çocukluğunda annesinin kitaplığında okuduğu şövalyelere benzeyen bir koca hayali taşımakta, Antonio ise bu vasıftan çok uzak görünmektedir.

Miguel, Antonio ile çatışırken onun sahip olduklarına da öfke ile yaklaşmakta ve içten içe onu kıskanmaktadır. Antonio'nun Isabel'i Miguel ile tanıştırmaması, Miguel'in Antonio'ya yönelik kıskançlığının ve öfkesinin artmasına neden olmuştur. Antonio'nun karısını baştan çıkararak Antonio'dan intikam almaya çalışan Miguel, bir süre sonra gerçekten de Isabel'e âşık olmuştur. Isabel de tutkudan uzak evliliğinde yalnızdır ve içten içe Miguel'i sevmektedir. Miguel ile Isabel sadece bir kez birlikte olmuşlar ve bu birliktelikten de Andres dünyaya gelmiştir. Miguel ise, Isabel'i unutmak için sayısız kadın ile birlikte olmaktadır.

Isabel'in komşusu Elena Rodriguez, oğlu Diego'yu kaybetmiş ve Andres ile annelik duygularını tatmine çalışmaktadır. Andres'in kendi oğlu olmasını isteyen Elena, Andres'in ailesini Yahudiliği yaşamaya devam ettikleri gerekçesiyle Alonso Perez de Herrera adındaki Engizisyon görevlisine şikâyet eder. Bu şikâyet üzerine evlerine baskın yapılan Isabel, tutuklanır. Kocasını Antonio İtalya'da bulunduğu sırada tutuklanan Isabel, Casa Santa'ya götürülür. Miguel de bir gece önce Maggid adını verdiği bir ruhun onu uyarması sonucu kaçarak bu baskından kurtulmuştur. Andres ise ailesinden alınarak Elena Rodriguez'e teslim edilmiştir. Miguel, günlerce kaçtıktan sonra la Loca lakaplı Lucrecia adındaki eskiden birlikte olduğu bir kadının yanına sığınır.

Pereiraların evine baskın yapan Alonso Perez de Herrera, ünlü bir Hristiyan vaizdir. Çocukluğunda oldukça ince bir sese sahip olan Alonso, kilisede bir gün gaipten bir ses duyar ve bu ses onun içine girerek onu yönlendirmeye başlar. Aslında onun da kanında dedesinin evlendiği Yahudi kadın dolayısıyla Yahudilik vardır ve o, bunu saklamak için önceden Yahudi olanlara karşı oldukça serttir. Ancak Alonso Perez de Herrera, "ses" in tüm baskılarına rağmen Isabel'i ölümle cezalandırmak yerine bir süre bir manastırda kaldıktan sonra serbest bırakmaya karar verir. Bu şekilde "ses" e ihanetinden sonra da "ses" tarafından öldürülür.

Engizisyon'un verdiği ceza ile Miguel'in eski sevgilisi Beatriz, yine Miguel'in kendi gibi converso olan arkadaşı Rodrigo Mendez Silva, bir Hristiyan bir çocuğu işkence ile öldüren Benito Garcia ve Miguel'in maketi meydanda yakılır. Halkın arasına karışarak bu töreni izleyen Miguel, aynalar şehrine gitmeye karar verir ve Lucrecia ile vedalaşarak İstanbul'a gider.

İstanbul'da Hasköy semtine yerleşen Miguel, Haham Yakup önderliğinde bir Yahudi cemaatine katılır ve İsak adını alır. İstanbul'a gelen Isabel de Dördüncü Murad'ın kardeşi İbrahim'i iyileştirmek için Kösem Sultan tarafından saraya alınır. Isabel Yaşlı'dan öğrendiği bilgilerle İbrahim'i iyileştirmeye çalışır. Yaşlı, çocukken hastalanan Isabel'i iyileştiren Amet Zambarel adındaki bir Müslüman'ın kızıdır.

İtalya'dayken her şeyi öğrenen Antonio, tüm olanlardan kardeşi Miguel'i sorumlu tutar. Bulunduğu şehirden Venedik'e geçen Antonio, burada bir kitap yazar. Miguel Antonio'ya öfke ile yazdığı bir mektupla Andres'in kendi çocuğu olduğunu anlatır. Miguel bir süre sonra Venedik'te ölür. Antonio'nun ölümünden sonra, onun karısı Isabel ile evlenme hakkı kardeşi İsak'a geçer. Ancak Isabel ile İsak bu evliliği istemezler.

Miguel Hasköy'e geldiğinde mahallede Ester adındaki bir kız Mesih'in geleceğine dair rüyalar görmektedir. İsak da yaşadığı gerilimden ve ester'in gördüğu rüyaların etkisi ile Haham Yakup'un tüm itirazlarına rağmen meydanda Mesih olduğunu ilan eder. Tüm bunlardan sonra bir gece yürürken bıçaklanır. Tam ölecekken Haham Yakup'un en iyi arkadaşı Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin çocukken yandığı için yüzünün yarısı çok güzel diğer yarısı çok çirkin kalan Zülfe gelerek onu kurtarır ve ikisi birlikte kayıplara karışırlar.

3.2.2.KAHRAMANLIK MİTOSU

Roman, bir converso (sonradan Hristiyan olmuş Yahudiler) olan Miguel Pereira'nın öyküsü etrafında şekillenir. Miguel Pereira'nın Madrid'den "aynalar şehri" İstanbul'a uzanan serüveni konu edilirken kısmen de olsa "kahramanlık mitosu"na bağlı olarak "aşama arketipi"nin işlendiğini söyleyebilir. Huzursuz bir ruhun izdüşümlerini taşıyan Miguel Pereira, içindeki düzensizlikten nizama varmak ister.

3.2.2.1.Ayrılma

Miguel Pereira üç çocuklu bir ailenin ortanca çocuğudur. Antonio adında bir ağabeyi ve Laura adında da bir kızkardeşi vardır. Roman, Antonio ile Miguel'in çatışmalarına sahne olurken, Miguel'in tüm atılımlarını da bu çatışma yönlendirecektir. Habil ile Kabil arasındaki çatışmanın eksen olarak alındığı ve özdeşim kurulduğu bu kardeş çatışması, ikisinin de bilinçaltlarındaki bastırılmış duyguları şekillendirmekte ve “gölge”lerini beslemektedir. Antonio, ailelerinde babadan oğla geçen hekimlik mesleğini hakkıyla üstlenen başarılı bir doktor ve iyi bir üniversite hocasıdır. Antonio'nun bir karısı ve düzenli bir yaşamı vardır. Hayatı planlayarak yaşayan ve “bir şey olma”ya çalışan Antonio, hayatı planlamadan ve “bir şey olma”ya çalışmadan yaşayan Miguel'in karşısına çıkarılan aksi bir karakter olarak yer alır. Antonio, tüm sahip oldukları ile Miguel'e sahip olamayacaklarını hatırlatır ve aralarındaki çatışma da buradan kaynaklanır. Miguel'in, arkadaşı Rodrigo ile yaptığı konuşma da iki kardeş arasındaki ayrılığın ipuçlarını taşır.

“Hadi Rodrigo. Sen de biliyorsun ki benden hekim mekim olmaz. Meşhur Pereira ailesinin yüzkarasıyım ben. Neyse ki Antonio var, öyle değil mi? Birilerinin bu kutsal aile mesleğini sürdürmesi gerekiyordu. Sevgili ağbim de kendini feda ediyor bu uğurda. Sülalecek ona müteşekkirim.” (s.45)

Antonio, babasından devraldığı hekimlik mesleğini sürdürmektedir ve hocalık yaptığı üniversitede kısa zamanda felsefe kürsüsünün başına gelmiştir. Başarılı bir iş hayatı olan Antonio'nun Isabel ile olan evliliği ise dışarıdan bakıldığında yolunda görünmektedir. Miguel ise Antonio'nun aksine baba mesleğini yapmak istemeyen, düzensiz bir yaşamı olan ve hayatı olduğu gibi yaşamayı yeğleyen bir kişidir. Antonio, kardeşi Miguel'e vurdumduymaz davranışları ve düzensiz yaşamı dolayısıyla öfkeli ve onu işe yaramaz biri olarak değerlendirmektedir. Antonio'nun ailenin gözde çocuğu olması ise Miguel'in Antonio'ya ve Antonio'nun sahip olduğu şeylere derin bir öfke duymasına sebep olmuştur. Miguel'in gölgesinin büyük bir kısmını Antonio'ya duyduğu bu öfke şekillendirmektedir. Miguel kendi gölgesinin karanlık yönlerini Antonio'ya yönlendirmekte ve onu sürekli küçümsemektedir.

“Hayata Antonio'dan daha iyi yapabildiği tek şeyi yapmak, gidip bir kadını baştan çıkarmak istiyordu. Antonio'yu düşünürken küstah bir gülümseme

yerleşti dudaklarına. Antonio ve kadınlar... Haritasını göğsüne bastırıp, zoraki bit kahkaha attı. Zavallı Antonio...” (s.47)

Miguel, kardeşine karşı duyduğu öfkeyi dindirmek ve intikam almak için onun sahip olduğu her şeyi elinden almak ister. Antonio, Isabel’i Miguel ile tanıştırdığında, Miguel Antonio’yu daha da kıskanır ve onun en zayıf olduğu konuda onu alt edip kardeşinin karısını baştan çıkarmayı planlar. Bu şekilde Antonio’dan intikam almayı düşünen Miguel, aşkın büyümesine kapılır ve Isabel’e âşık olur.

“İlk başlarda öylesine bir oyundu bu. Masum bir oyun. Belki de senelerin birikmiş öfkesi; küçük, küçücük bir intikam. Fakat iş çığırından çıkmış, hiç düşünemeyeceği bir hal almıştı o hiç farkında olmadan. Âşık olmuştu ve aşk hiç hesapta yoktu.” (s.46)

Miguel’in Isabel’e duyduğu aşk, Antonio’ya duyduğu öfke ile başlamış ve Antonio’nun aradan çekilmesi ile de son bulmuştur. Gerek Miguel’in gerekse de Isabel’in birbirlerine karşı duydukları aşk, tutkuların şekillendirdiği ve yasak oluşuyla anlam kazanan duygulardan müteşekkil bir ilişkidir. Roman boyunca onların ilişkilerinin anlatıldığı sayfalar “sevgi” sözcüğünden ziyade “tutku” sözcüğü üzerinde yoğunlaşmıştır.

“Ve belki Isabel seneler evvel o soruyu sormakta haklıydı.

‘Birbirimize yasak olmasak, gene de bu kadar sever miydin sevgimi?’” (s.163)

Miguel, Antonio’dan intikam almak için oynadığı oyunun sonucunda Isabel’e âşık olmuş, ancak bu aşk onda bariz değişmelere vesile olamamıştır. Isabel için hissettiği duygulardan ötürü Antonio’dan daha da kopmuş olan Miguel, eskiden olduğu gibi geç vakitlere kadar dışarıda kadınlarla eğlenmiş ve eve daha az uğrar olmuştur. Aşk dönüştüren bir maya iken bu aşk Miguel’de bir bilinçlenme hali oluşturmamış, onu bilinçdışının katmanlarına yönlendirmemiştir.

Antonio ise Isabel’e sırf kendine bir oğlan çocuk doğurması yönünde üreme amaçlı yaklaşmış ve onun gerçek kimliği üzerinde durmamıştır. O, çocuğuna bırakacak hekimlik mesleğini ve soyunun devamını düşünmekte, kardeşi Miguel’den de böyle bir atılım beklemediği için bunu bir görev olarak üzerine almaktadır. Antonio, Isabel ile aralarında duygusal bir yakınlık başlamadan sırf yukarıda sayılan sebeplerden hareketle evlenmiştir.

“Zaten evlenmekteki esas maksadı kuşaklardır hekimlik yapan meşhur Pereira sülalesine genç bir hekim vermek istemesiydi. Erkek kardeşinden Pereira sülalesine bir hayır gelmeyeceğine içten içe inandığı ve kız kardeşi Laura’yı bu emanetler zincirinin bir halkası olarak görmediği için küçük hekimi dünyaya getirmenin kendi vazifesi olduğunu düşünmüştü...”(s.163)

Aralarında duygusal bir yakınlık başlamadan evlenen Isabel ve Antonio için evlendikten sonra da durum pek değişmemiştir. Antonio ile evlenen Isabel, evlilikte aradığını bulmamıştır. Isabel’in çocukluğunun geçtiği evde keşfettiği babasının ciddi ve oturaklı olarak değerlendirilen kitaplarının bulunduğu oda ile annesinin şövalye serüvenlerinin anlatıldığı kitaplarının bulunduğu oda, onun atılımlarını yönlendiren iki zıt unsur olmaları bakımından oldukça önemlidir. Bu iki oda arsında gidip gelen Isabel’in atılımları da bu ikilik arasında ve dolayısıyla Antonio ile Miguel arasında kalacaktır. Flaubert’in Madam Bovary’sinin okuduğu şövalye romanlarından etkilenmesi ile benzer şekilde Isabel de daha çok annesinin kitaplarından okuduğu aşk ve kahramanlık hikâyelerine özenmekte ve bu hikâyeleri hamuruna maya yapmaktadır. Isabel’in “animus”u, okuduğu bu kitaplar sayesinde daha da belirginleşecek, ancak kocasının onun içindeki erkek ile/“animus”u ile uzlaşmaması onu huzursuz edecek ve kocasına karşı sürekli olarak mesafeli durmasına sebep olacaktır.

“Ötekilerden tamamen farklı olan bu kitaplar, aşkın verdiği cesaret ve tutkunun getirdiği esaret hakkındaydı. Isabel işte bu kitaplarla keşfetmişti gözükara şövalyelerin, mağrur devlerin, asil ve bedbaht kadınların içli, karmaşık hayatlarını. Önceleri sadece meraktan, sonra giderek artan bir sevgiyle okumuştular onların maceralarını...”(s.29)

Karısının farkında olmayan Antonio, bu şövalyelere benzemekten uzak, karısının beklentilerini anlamayacak yüzeysellikte biridir. Antonio karısını hiçbir zaman mutlu edememiş ve Isabel de artık kocasından ne beklememesi gerektiğini öğrenmiştir. Tutku ve arzudan uzak evliliğinde Isabel yapayalnızdır. Antonio’nun, okuduğu kitaplardaki kahraman şövalyelere benzemediğini anlayan Isabel için evlilik hayatı sıkıcı ve durağan bir hale gelecektir. Antonio ile Isabel, bir bütünü oluşturacak iki parça olmaktan çok uzaktırlar. Evlendiği kadına üreme amaçlı bakan Antonio ile Isabel’in içinde yaşattığı “animus”un çatışması Isabel ile Antonio arsında evliliklerinin ilk gününden itibaren süregelen büyük bir kopuşa da neden olmuştur.

“Isabel Nunez Alvarez kocasından hiçbir aşırı tepki beklememesi gerektiğini evliliklerinin ilk aylarında idrak etmişti. Eskiden her şeyi göze alıp, sırf Antonio’nun ördüğü nezaket sınırlarını aşabilmek için onun damarına basmaya çalıştığı olmuştu ama zamanla bu huyundan vazgeçmişti. Belki de onu olduğu gibi kabullenmişti; belki de önce kocasına, giderek tüm dünyaya karşı hissizleşmişti...” (s.26)

Aradığı aşk ve tutkuyu kocasında bulamayan Isabel, tutku eksenli bir arayışa girer ve kocasının kardeşi Miguel’e ilgi duymaya başlar. Isabel’in gölgesinin karanlık yönünü Miguel’e duyduğu hisler doldurur. O bir türlü bu hislerle -gölgesi ile- uzlaşamaz ve Miguel’den kaçarak bu hislerini bastırmaya çalışır. Yadsınan ve bastırılan hisler ise bu baskıya inat daha da yoğunlaşır ve içinden çıkılmaz bir hale gelir. Yıllar sonra durup düşündüğünde Miguel ile birlikte olmasının sebebini sorgulayan Isabel’in Miguel’e hissettiklerinin Miguel’in ona yönelişinden pek de farklı olmadığı anlaşılır.

“O gün, orada, onun çıkıp gitmesine mâni olmak için yolunu kestiğinde, kollarını açıp kapının önünü kapadığında, bunu ona duyduğu arzudan ötürü mü yapmıştı yoksa sadece arzu duyabileceğini kendine gösterebilmek için mi? Arzusuna karşılık alıp alamayacağından emin olmadığı halde ve karşılık göremediği takdirde bunun kahredici olacağını bile bile ve karşılık gördüğü takdirde de sonuçlarının altında ezileceğini göre göre o kışkırtıcı adımı nasıl ve niçin atmıştı? İki ayrı cevap vardı dilinin ucunda, ayrı mecralara sapan, ayrı tanrılara tapan.” (s.250)

Miguel ile Isabel’in tek gecelik birlikteliklerinden Antonio’nun kendi oğlu sandığı Andres dünyaya gelir. Miguel böylece Antonio için en önemli şeyi artık onun elinden almıştır. Miguel Antonio’nun tüm ideallerini yansıttığı biricik oğlunu ondan almış ve böylece aralarındaki rekabetten zaferle çıkan da o olmuştur. Antonio’nun Venedik’e gittikten ve tüm gerçeği öğrendikten sonra, yazmış olduğu kitabındaki şu satırlar -ki yine bu satırlar Antonio ölürken elinde kalan sayfanın satırlarıdır- aralarındaki rekabetin daha iyi anlaşılması açısından dikkate değerdir.

“Tıpkı Sarah gibi Rebeka da kısırdı. Sonunda duaları kabul oldu. Rebeka bir yerine iki oğlana hamile kaldı. Edom ve Yakup daha annelerinin rahmindeyken çatışmaya başladılar. İlk çatışmayı Edom kazandı çünkü önce o

doğdu. Fakat sonunda babasının hayır duasını alan ve galip gelen Yakup oldu.”
(s.207-208)

Antonio Pereira ne düne ne de bugüne inanan biridir. Hayatı planlayarak yaşayan Antonio, sadece geleceğe inanır ve onun için çalışır. Onun bakış açısına göre bugün, sadece geleceği şekillendirmek için vardır ve aslolan gelecektir. O bu düşüncelerle zamanı ve hayatı atlamış, kendini sadece “daha iyi bir gelecek” yanılsaması ile ileriye koşullandırarak yaşamın gerisinde kalmıştır. Onun kardeşine karşı mağlubiyet olarak değerlendirdiği sonuç da daha iyi bir gelecek kaygısı ile yaşadığı anı atlama sorunsalından kaynaklanmaktadır.

“Isabel’in hiç gülmeyen yüzüne, Andres’in yaşından beklenmeyecek kadar kederli bakan gözlerine, Miguel’in ipe sapa gelmez hareketlerine rağmen, o, hayatın sadece bugünden ibaret olmadığını, hatırlanmadığı müddetçe geçmiş diye bir şey kalmadığını ve aslolanın gelecekte başkası olmadığını ailenin bütün fertlerine bıkip usanmadan anlatmalıydı...” (s.35)

Antonio ile aralarındaki çatışma, Miguel’in öfkesinin temelini oluştururken, babasından küçük bir çocukken öğrendiği Yahudi oldukları gerçeği de onu korkunun dipsiz kuyularına çekmektedir. Kendisi gibi converso olan arkadaşı Rodrigo Mendez Silva’dan dinlediği La Guardia köyünde yaşayan Benito Garcia’nın hikâyesi, Rodrigo gibi Miguel’i de kaygılandırır. Benito Garcia, yedi yaşındaki bir Hristiyan çocuğu kaçırarak, onu başında dikenli bir taçla tahta bir haça bağlamış ve onu saatlerce kırbaçlayarak öldürmüştür. Engizisyon tarafından tutuklanan ve suçlu bulunan Benito Garcia’nın öyküsü kısa zamanda yayılmış ve bütün conversoları bir endişe almıştır. Bu olayla birlikte Yahudilere karşı olan tutum daha da sertleşmiş ve Yahudiler cemiyetin dışına itilmişlerdir. Bu hadiseyi Rodrigo’dan duyan Miguel sakinleşmek yerine Rodrigo’dan onbir kişi daha bulmasını istemiş ve bir hana gitmişlerdir. Bu handa Miguel kendini Hz. İsa, yanındaki oniki kişiyi de havarileri olarak tanıtmıştır. Hz. İsa’nın kurtarıcı bir figür olarak karşımıza çıktığı romanda bu hadise Miguel’in kendisini İstanbul’da Mesih olarak ilan etmesinin de ilk izlerini taşımaktadır ki bu konu ilgili bölümde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Yaşamış olduğu bu hadiseden sonra üzerlerine yönelmiş olan belayı daha da kışkırtmış olan Miguel, eve gelir gelmez üstünü bile çıkartmaya lüzum görmeden uyur ve bir rüya görür. Gördüğü rüya, Miguel için bir dönüm noktasıdır. Miguel rüyasında demir almaya hazır gemilerin bulunduğu bir

limandadır. Bu gemiler limandaki insanlar için bilinmedik diyarların çağrısını yapmaktadır. Bu gemiler, Miguel'in kendini keşfetme yolunda serüvene çıkacağı ve onu varlığının merkezini bulacağı yere götürecek olan gemilerdir. Farklı amaçlar etrafında ve farklı eşkallerde bir araya gelmiş insanların toplandığı bu liman, bir eksen tarafından birbirine bağlanmış üç kozmik bölge(Gök-Yer-Cehennem)'den (Eliade,1992:19) Yer'in sembolüdür ve yeryüzünün makrokozmetik bir modelidir.

“Onları keyifle seyreden kalabalık, en az onlar kadar sarhoş olan denizcilerden, sözümona asayişini sağlamakla yükümlü askerlerden, masal diyarlarını dünya gözüyle kafaya koymuş maceraperestlerden, para hırsıyla yanıp tutuşan tacirlerden, tacirlerin paralarını söğüşlemek için tüm maharetlerini sergilemekten çekinmeyen fahişelerden mürekkepti...” (s.102)

Limandaki kavgaya tanık olan Miguel yerde bir kapak görür. Kavgayı seyretmekle kapağı açmak arasında kanla Miguel, kapağı açarak içeri girer. Bu kapak Miguel'in bilinçdışına açılan kapıdır. Bu kapıdan geçen Miguel, bilinçdışının katmanlarından geçerek kendisi ile yüzleşecek ve varlığının anlamını sorgulayacaktır. Merdivenlerden inen Miguel orada Rodrigo'yu görür, Rodrigo ona bir kandil uzatır ve ardından kaybolur. Bu durum Rodrigo ile yaşadıkları gecenin bir uzantısıdır. Rodrigo Benito Garcia'nın hikâyesini Miguel'e anlatarak onun ufkunu açmış ve onun Hz. İsa rolüne bürünmesine dolaylı da olsa vesile olmuştur.

Aşağı indiğine Miguel bir dehlizde olduğu anlar. Dehlizde ilerleyen Miguel, daha önceden uyanıkken sokakta gördüğü yüzü gözü yaralarla kaplı dilenciye görür. Bu dilenci yerin altındaki büyük bir grubun kralıdır ve kral olur olmaz da ilk işi mevcut kralları yakmak olmuştur. Yeryüzünde dilenci olanlar yerin altında artık kraldırlar. Bu şekilde yerin üstü ile altını kıyaslayan Miguel hayatın gerçeklerinin de bilincine varacaktır.

Su sesleri arasında oradan ayrılan Miguel bir süre sonra *“dehlizin en karanlık noktasına, suyun kaynağına”* (s.103) varır. Burada kandili sönen Miguel karanlıkta öylece kala kalır. Miguel karanlık arasında Luna'nın (Isabel) kokusunu duyar ve gözlerini kapayarak onu öpmek için atılır. Luna'ya ulaşmak için atılan Miguel koca bir boşlukla karşılaşır. Bu duruma tahammül edemeyen Miguel, Isabel ile olan ilişkisini değerlendirir ve Isabel tutkusunu ile yüzleşir. Kendisine bir

parmak mesafesi kadar uzak gibi görünen Isabel'e bir türlü ulaşamayan Miguel, bu şekilde aralarındaki uçurumun farkına varır ve onu elde edemeyeceğini anlar.

“Deli gibi sevdiği kadın, bu dehşetengiz dehlizin bir yerlerindeydi; ama ona ulaşamıyordu. O, bir parmak mesafesi yakınlığında, bir bûse mesafesi uzaklığındaydı...” (s.103-104)

Bilinçdışını katmalarında yüzeysel olandan derin olana –aydınlıktan karanlığa- doğru ilerleyen Miguel, bir süre ilerledikten sonra *“dalları toprağın altında, kökleri yukarıda bir ağaç”* (s.104) görür. Ağacın köklerinde asılı duran meyvelerden birini koparan Miguel bunun parmak büyüklüğünde bir çocuk olduğunu görünce dehşete kapılır. Bu çocuk, sarıdan kırmızıya, kırmızıdan mora ve siyaha dönüşerek kurur ve ölür. Ölen çocuksa artık şeffaftır. Bu Miguel'in bilinçaltında sakladığı bastırılmış duyguların ifadesi, günahının meyvesidir.

Buradan de ayrılan Miguel bir süre sonra yüzlerce dipsiz kuyunun bulunduğu bir alana gelir. Değişik sesler ve kokular gelen kuyulara yaklaşan Miguel, kuyulardan önce Harut ile Marut'un saçlarından asılı durdukları sonra da Yusuf peygamberin içine atıldığı kuyunun başına gelir. Kuyu sakinleri ile Miguel arasında bir özdeşlik kurularak Miguel'in durumunu kavraması ve duygularını değerlendirmesi istenmiştir. Yusuf peygamberin içine atıldığı kuyuya gelince Yusuf peygamber kendisini kuyuya atan kardeşlerine dua etmektedir. Kardeşi Antonio ile birbirlerinden nefret etmeleri ve Miguel'in sürekli olarak öfkesine yenik düşmesi onun Yusuf peygamberi anlamasına mâni olur.

“Madem sana bu kadar zulmettiler, nasıl oluyor da hâlâ onlar için dua edebiliyorsun?”

‘Onları seviyorum.’

‘Sevmek mi? Eğer istisnasız herkesi seversen, yani düşmanını seversen, sevdikleri sevmenin ne mânâsı kalır?’

‘Ben yaratandan ötürü bütün yaratılanları seviyorum.’

Miguel oradan ayrılırken kendi kendine söylüyordu.

‘Yooo, o kadar da uzun boylu değil. Sevdiklerim var, sevmediklerim var; bir de bir kaşık suda boğabileceklerim var tabii!’ (s.105)

Yusuf peygamberin bulunduğu kuyudan ayrılan Miguel, dehlizin sonuna yaklaşır ve dışarı doğru uzanan merdivenlerden çıkarak kapağı açar , oradan yerin üstüne çıkar. Yerüstünde her şey yerli yerinde görünmesine rağmen burası başka bir liman kentidir. Tüm yolculuğunu denizin altından yaptığını

anlayan Miguel, bu yolculuk boyunca bir liman kentinden başka bir liman kentine ulaşmıştır.

“Var gücüyle iteleyip kapağı kaldırdı, tekrar yerin üstüne çıktı. Rüzgâr tanıdıktı; kokular da öyle kuzey, kuzeydeydi hâlâ; güney de eski yerinde. Ne var ki başka bir yerdeydi artık. Burası da bir liman şehriydi gerçi; burada da demir almaya hazır gemiler bekliyordu ama başka, bambaşka bir dil konuşuluyordu. Ve eğer dehliz onu bir liman şehrinde bir başka liman şehrine getirmişse, denizin altından yürümüş olmalıydı bunca yolu.

Denizbirdehlizidehlizbirdeniz.” (s.105)

Miguel’in yolculuğu boyunca ilerlemiş olduğu dehliz/deniz ya da su, bilinçdışının sembolü olarak kullanılmıştır. Bilinçdışının karanlık sularına inen Miguel, bilinçdışının katmanları arasında serüvenini sürdürmüş ve dehlizin sonunda belli bir aydınlanma seviyesi ile tekrar yerin üstüne çıkmıştır. “Fakat sulara batma kozmolojik düzlemde olduğu kadar, antropolojik düzlemde de kesin bir yok olmaya değil de, ayrışmamış olanla geçici olarak bütünleşmeye eşdeğer olmaktadır: bunun arkasından söz konusu olan kozmik, biyolojik veya kurtuluşa yönelik bir an olmasına göre, ortaya yeni bir yaratılış, yeni bir hayat ve yeni bir insan çıkmaktadır.” (Eliade, 1992:182) Salt öfke ile donanmış Miguel’in, yaşamış olduğu bu aydınlanma tam bir bilinçlenme hali değildir. Miguel daha sonra yaşayacağı hadiselerden etkilenerek dehliz boyunca yaptığı yolculuğu yer üstünde de devam ettirecek ve bir liman şehrinde diğer bir liman şehrine oradan da İstanbul’a ulaşacak ve öteki yarısını bularak varlığının özünü keşfedecektir.

Miguel rüyasında yapmış olduğu yolculuktan uyanarak kendine geldiğinde odasına bembeyaz bir ruh görür. Bu ruh Miguel’in kendi sesi ile konuşmakta ve aslında Miguel’in kendi içindeki sesi karşılamaktadır. Miguel tarafından kendisine “nakledici” anlamında Maggid adı verilen bu ruh, Miguel’i kaçması, yoksa hayatının son bulacağı konusunda uyarır. Bu uyarı ile de Miguel’in de hayatı kurtulmuş olacaktır.

Bir süre kaçıp saklanan Miguel, eski sevgililerinden tiyatrocu olan la Loca lakaplı Lucrecia’nın yanına sığınır. Lucrecia’nın yanında kalan Miguel, Rodrido, Beatriz, Benito Garcia ve kendi maketinin yakıldığı auto’ya tanık olur. Bu şehirde daha fazla kalamayacağını anlayan Miguel, “aynalar şehri”ne gitmeye karar verir. İskender’in düşmanlarını önceden görebilmek için bir tepeye kurmuş olduğu aynadan hareketle Miguel de “aynalar şehri”ne giderek orada görüneni ve

görünmeyeni görmek ister. Görünenin ötesindeki görme temayülü ve kişinin kendindeki evrensel özü yakalaması ayna metaforu kullanılarak izaha çalışılmış ve aynalar şehri olarak da İstanbul seçilmiştir. İstanbul gerek yapısı ve gerek içinde barındırdıklarıyla tam da bu tanıma uygundur. Şehrin bünyesinde taşıdığı zıtlık ve ikilik, kahramanın -bir önceki romanda da olduğu gibi- kendi gerçekleştirmesi ve hayatın gerçeğini yakalaması için oldukça uygun bir zemin sunmaktadır.

“Miguel’in aynalar şehri de yakını ve uzağı, görüneni ve görünmeyeni, yerleri ve gökleri gösterecekti. Şehrin aynalarında, geçmişin geleceği nasıl baştan çıkarttığını, geleceğin nasıl tava gelip geçmişin içinde kendinden geçtiğini ve bugünün geçmişin rahminde nasıl günbegün, anbean büyüyüp şekil aldığı seyredecekti... Aynalar şehrinde, doğup büyüdüğü ve belki de bir daha asla ayak basamayacağı bu toprakları doya doya görebilecekti. Aynaların sayesinde gurbetin içindeki sılayı, sılanın içindeki kâinatı ve kâinatın içinde de kendi sûretini temaşa edebilecekti...” (s.157)

3.2.2.2.Erginlenme

Aynalar şehri olarak adlandırılan İstanbul, Miguel’i maddi zaman kavramının ötesinde “ebedi zaman” mefhumu ile karşılaştırır ve ona yaşadığı anın geçmişin bir yansıması olduğunu, anın da geleceğe gebe olduğunu hatırlatarak yaşamın süregelen bir tekerrürden ibaret olduğu düşüncesini su yüzüne çıkarır. “İnsanın tarihsel anını aştığı ve ilk örnekleri yeniden yaşama arzusunun önünü serbest bıraktığı ölçüde, kendini bütüncül, evrensel bir varlık olarak gerçekleştirmektedir.” (Eliade,1992:13)Bu şehir ona Madrid’de olduğunun aksine hazin geçmişinden kopmamayı ve daha iyi bir gelecek adına bugünü atlamamayı vaat edecektir. Kaotik yapısıyla Miguel’in içindeki kaosu keşfetmesini ve kaostan düzene ulaşmasını sağlayacak olan İstanbul, ona âlemin özü olduğunu hatırlatacak ve kolektif bağlarını yakalamasını sağlayacaktır.

Miguel’in mitolojik serüveni belli zorunlulukların gölgesinde başlar ve Miguel kaçarak “aynalar şehri”ne varır. *“Miguel Pereira kaçıyordu. Her firarının üzerine titreyip, avuçlarında yaşattığı o başka yere, öte mekâna bir de isim bulmuştu: aynalar şehri!” (s.157)* Belli zorunluluklar neticesinde yolculuğa çıkan Miguel’in içinde taşımış olduğu “öte mekân” özlemi, sihirli beldenin bir tezahürü ve Yüce Ana’nın vatanıdır. Yüce Ana arketipinin bir yansıması olarak

ifade bulan şehir/İstanbul Miguel'in öyküsündeki aşamanın yeridir. Miguel bu şehirde belli bir dönüşüm sürecine girecek ve değişecektir.

İstanbul'a gelen Miguel, Hasköy semtine yerleşir ve burada Haham Yakup'un başını çektiği bir Yahudi cemaatine katılır. Bu mahallede Miguel gelmeden önce garip olaylar olmaktadır. Mahallede Ester adında Yahudi bir genç kız, Mesih'in geldiğine dair rüyalar görmektedir ve Miguel de bu rüyalar da görülen genç adama oldukça benzemektedir. "Mesih, İbranice yağlanmış anlamındaki 'Masiah' kelimesinden gelmektedir. (İsrail krallarından Saul ve Davud, yağlanarak işe başlamışlardır) Yahudiler, kendilerini kurtarmak üzere, Davud soyundan Allah tarafından gönderilecek kimseyi ifade etmek için bu terimi kullanırlar... Mesih inancının dayanağı Yahudi kutsal kitabındaki bazı ifadelerdir. Yahudilere göre 'Yahve (Allah)' Mesih'i gönderip Yahudileri kurtaracak ve düşmanlarını cezalandıracaktır..." (Tümer-Küçük,2002:253) Ester'in rüyalarında beliren Mesih'in zuhuru yine Hz. İsa'ya yöneltilen kurtarıcı figürün bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

"Eğer Ester'in kehaneti doğru çıkarsa, o, çok yakında çıkıp gelecekti. Geldiğinde hayat yeniden başlayacak, bütün dünya silbaştan şekillenecekti. Geldiğinde, bir daha hiçbir kış eskisi kadar dondurucu olmayacak, hiçbir yaz eskisi kadar yakıp kavurmayacaktı. (s.129)

Ester'in görmüş olduğu rüyalarından mahalledeki Yahudilerin umutlanmasından endişe eden Haham Yakup bu endişelerini en yakın dostu olan Şeyh Süleyman Sedef Efendi ile paylaşır.

"Bu genç adam umut demek onlar için,' dedi kısık bir sesle.

'Ah!' diye haykırdı haham. ' Fakat umut ciddi bir meseledir. Umud tehlikelidir.' (s.188)

Miguel İstanbul'a geldiğinde hâlâ Dördüncü Murad tahttadır. İstanbul'a gelen ve Hasköy'e yerleşen Miguel burada İsak adını alır. İsak Pereira için Haham Yakup ona yol gösteren, yoluna ışık olan bir yardımcıdır. İstanbul'a gelen İsak'ın Haham Yakup ile tanışması ve onunla dost olması onun için bir eşiktir. Haham Yakup'un evinde kitaplarla tanışan İsak, vaktinin çoğunu artık kitap okuyarak geçirir ve bu yolla kendini geliştirir. Gerek mahallede gerekse memlekette olan bitene kulaklarını tıkayan İsak, sadece kendine kapanarak belli bir değişimi yaşar.

Haham Yakup'un şahsında ifade bulan Yüce birey arketipinin Yaşlı Bilge Adam figürü İsak'ın kişiliğini ciddi şekilde tehdit edecek kadar etkisi altına alır. "Sanki anima'nın çekiciliği bir figüre aktarılmıştır ve onun egemenliği altındaki kişi kendisinin büyük (belki de gizli) bir bilgeliğe mucize yaratma yeteneğine, hastalıkları iyileştirme yeteneğine ve benzeri özelliklere sahip olduğunu hisseder... Bu güç yıkıcı olabilir ve insanı kendi gücünün ve kapsamının ötesinde davranışlara zorlayabilir." (Fordham, 1994:75) Haham Yakup'un ve Ester'in görmüş olduğu rüyaların etkisinde kalan İsak sahip olduğunun çok ötesinde bir güce sahip olduğunu düşünerek kendini gelecek olan Mesih sanacak ve bunu meydanda bağırarak ilan edecektir.

"Heey! Nereye böyle? Durun biraz. Durun da beni dinleyin. Görmüyor musunuz, beklediğiniz benim. Ester'in rüyalarına giren benim." (s.261)

Haham Yakup ile beraber Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin tekkesine giden İsak, bu tekkeden oldukça etkilenir. Şeyhin yanına çıktıklarında ise Zışan Kadın'ın yaptığı böreklerden yiyen İsak, boğulma tehlikesi geçirir. Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin yardımıyla kurtulan İsak, bu esnada boynundaki beyaz taşı düşürür. Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin bu taşı önceden gördüğünü söylemesi ve onu nereden bulduğunu sorması ise İsak'ı oldukça sinirlendirir. İsak için öfkesine yenik düşerek çıktığı tekke "anima"nın mekânıdır. Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin herkesten sakladığı büyük kızı ve İsak'ı tamlatacak olan diğer yarısı olan Zülfe, bu tekkededir. İsak, o gün tekkeden çıkarken birinin selamlık dairesinin üst katından onu izlediğini fark eder ve bu Zülfe'den başkası değildir.

Zülfe, Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin büyük kızıdır. Daha beş yaşındayken annesi bahçede çamaşırları yıkarken Zülfe'nin üzerine çamaşır kazanı devrilmiş ve yüzünün bir yanı yanmıştır. O sırada bahçede bulunduğu tırtılı annesine göstermek için koşan Zülfe'nin yüzünün bir yarısı yanmış, öbür tarafı ise güzelliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir.

"Kaskatı kesildi Zülfe. Kıpırdıyamadı bile.

Yarısı kelebektir yüzünün, yarısı tırtıl" (s.256)

Yüzü bahçede bulmuş olduğu tırtıl ile özdeşim kurularak izaha çalışılan Zülfe, adeta "iki renkli bir maske" (s.232) gibidir. Yüzünün bir yanı başka bir şeyi dile getirirken öbür tarafı başka bir şeyi dile getirmektedir. Zülfe, yüzü dolayısı ile birken iki olmanın bir sembolü olarak yer aldığı romanda zıt

unsurları bir arada bulundurması sebebiyle bütünlük ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Yüzü iki ayrı şeyi anlatsa bile bu birbirinden ayrı iki parça, Zülfe'nin yüzünde bir arada bulunmalarıyla birliği ve bütünlüğü de sembolize etmektedirler. Zülfe, yüzündeki ikilikle İsak'ın ruhundaki ikiliği tamlığa ulaştıracak olan onun “anima”sı, çemberin diğer yarısıdır.

Ağabeyi Antonio'nun ölümünden sonra ağabeyinin karısı ile evlenme hakkı İsak'a verilir. İsak'sa Dördüncü Murat'ın kardeşi İbrahim'i iyileştirmek için saraya çağrılan Isabel'in gözlerinde bu evliliği istemediğini görür ve o da bu evliliği istemez. Başta söylendiği gibi Isabel ile Miguel'in aşkı tutku eksenli bir aşk olduğu ve Antonio'ya duyulan öfke ile şekillendiği için bu iki unsurun ortadan kalkması ile son bulmuştur. Yaşadıkları bunca olay ve ayrılıktan sonra Miguel'in içindeki kadın ile Isabel, Isabel'in içindeki adam ile Miguel arasında bir uyumsuzluk baş göstermiş ve ikisi de birbirlerinden uzaklaşmışlardır. Anima ile animus arasındaki bu uyumsuzluk onları huzursuz edecek ve bu evlilikten kaçışı kaçınılmaz kılacaktır.

“Demek ki, bir yerlerde ayrı düşmüştü hafızaları; aynı şeyleri hatırlamıyorlardı. Birinin yüreğinde kök salan bir hatıra, ötekinin damarlarından akıp gidiyordu. Birinin durduğu noktada, öteki kendine yön tayin ediyordu. Birine yeten, ötekine yetmiyordu...” (s.258)

Isabel'den ayrılan ve meydanda Mesih olduğunu iddia eden İsak, bireyleşim sürecinde içindeki evrensel özü keşfetmiş ve evrendeki yerinin bilincine varmıştır. İsak, tarihsel zamanı aşarak ve hayatın içindeki tekerrürü algılayarak bütüncül, evrensel bir varlık olarak kendini gerçekleştirecektir. İsak'ın evrensel mânâda kendini tanıyıp algılaması, onu, insanın evrenin mikrokozmetik bir modeli olduğu gerçeğine taşıyacaktır.

“Vaktiyle bir dostum, can dostum bana dünyayı gezip görmek istediğini söylemişti. Gülmüştüm ona. Fakat sonra hak vermiştim. Evet, o dünyayı gezip görmeliydi. Oysa ben... ben öyle değilim. Ben zaten dünyayım. Ben neredeysem dünya orada. Gelip beni görmeliler. Beni gezmeli insanlar. Bende kaybolmalılar...” (s.262)

Tüm bu olanlardan sonra bir gece, bu karmaşıklığın içinde kim olduğunu sorgulayan İsak, gecenin geç bir saatinde sokakta vurulur. İsak'ı vuran neşter, Antonio'nun Venedik'te üniversitenin duvarından çıkardığı Rinozzi'nin neşteridir. İsak'ı vuranın tam olarak kim olduğu belirtilmese de bu neşterin son

olarak ağabeyinde olmasından hareketle İsak'ı yaralayanın onun öfkesinin ta kendisi olduğu söylenebilir. Bu durumu, gölgesinin öfkeye dönüşen yüzü ile bir türlü uzlaşamayan İsak'ın ödemesi gereken bir diyet ve yeniden var olmak için ölmenin gerekliliğinin bir vurgulaması olarak kabul edebiliriz. İsak'ın bu neşter ile yaralanması ve hemen ardından evrendeki yerine dair sorular sorup, Zülfe'yi görmesi ve onunla bütünleşmesi, bu neşter aracılığıyla Rinozzi'nin keşfetmiş olduğu gerçeğin aynı zamanda İsak'a tevarüs ettiği ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Yerde kanlar içinde uzanmış olan İsak Pereira, varoluşunun yansımalarını ve yanılsamalarını sorgularken, artık her şeyin farkındadır. Kişiliğinin bölünmüşlüğü ve gerçek ben'inin kim olduğunun sorgusunu yapan İsak, dünya üzerindeki serüvenini gerçekleştirdiği iki farklı isminin ve kişiliğinin de farkına varacak ve serüveni gerçek amacına ulaşmış olacaktır.

“Kimdim ben?”

Miguel Pereira

Akdeniz'in bir yakasında.

‘Kimdim ben?’

İsak Pereira

Akdeniz'in öteki yakasında.” (s.266)

Yaratılışın özünde bulunan su imgesi Akdeniz ile birleşerek bir bütünü oluşturur. İsak'ın Miguel iken gördüğü rüyada girdiği dehliz/deniz Akdeniz'dir. Akdeniz'in bir yakasında Miguel olarak karşımıza çıkan kahraman, Akdeniz'in diğer yakasında İsak olmuş ve insanın evrendeki yerinin bilincine varmıştır.

3.2.2.3.Dönüş

Zülfe rüyasında İsak'ı görerek çocukluğundan itibaren hiç çıkmadığı “dışarı”ya çıkar ve İsak'ı arar. Durduğu yerde kıvranan İsak, karşısında Zülfe'yi görünce aynada kendi aksini görmüş gibi olur ve “*ona dokunur dokunmaz, kasıklarında küllenmiş ateş canlandı.*” (s.269) Zülfe, İsak'ı tamlığa ulaştıracak ve bütünlük çemberinin tamamlanmasını sağlayacak olan öteki yarsı, onun içinde barındırdığı dişil tarafıdır.

“İsak, Zülfe'yi kucakladığında, bambaşka hikâyelerden damıtılmış iki ayrı yarım birbirine kavuştuğunda, çember tamamlandı...” (s.270)

Daha sonradan Zülfe ile İsak, el ele tutuşarak İstanbul sokaklarında çemberler içinde çemberler oluşturarak kaybolurlar. Dönüş olarak değerlendirebileceğimiz bu bölüm Pinhan romanında olduğu gibi detaylı olarak verilmemiş, Zülfe ile İsak'ın gözden kaybolmaları ile sadece sezdirilmiştir. İsak, anima ile bütünleşmiş, kendi özünü keşfetmiş ve evrensel insan gerçeğini algılayarak belli bir dönüşüm sürecini gerçekleştirmiştir.

3.2.3.KORKU VE ÖFKENİN GÖLGESİNDE KIRIK YAŞAMLAR

Tarihsel dokusuyla şekillenen romanda XVII. yüzyıl İspanya'sındaki azınlıklara uygulanan baskı ve yıldırımlar; huzursuzluk, aidiyetsizlik ve kimliksizlik ile belirginleşen tematik eksende yoğunlaşarak esas çatışmayı oluşturmuştur. XVII. yüzyıl İspanya'sındaki Hristiyanların, başta Yahudiler olmak üzere topraklarında yaşayan Yahudi ve Müslümanlara bakış açılarının yansıtıldığı romanda “dinsel kimlik farkı” merkeze alınarak, çatışma “temiz kan” ile “kirli kan” ibareleri üzerine inşa edilmiştir. Temiz kana sahip olmakla nitelendirilen kişiler saf/katıksız Hristiyan kanını taşıyan; kirli kana sahip olarak nitelendirilen kişiler ise Yahudi ya da Müslüman kökenli kişiler olarak belirtilirken, insanları köken farkı gözeterek kimliksizleştirmenin yergisi yapılmaktadır. Engizisyon tarafından din değiştirerek Hristiyanlaştırılmaya çalışılan Yahudi ve Müslümanların özlerine yabancılaşmaları beklenmekte ve bu yabancılaştırma eylemine riayet etmeyenler yine Engizisyon tarafından cezalandırılmaktadır.

Büyük bir güç ve otorite olarak karşımıza çıkan Engizisyon, Hristiyan cemaatinin gölgesini temsil etmekte ve cemiyetin korku ve endişelerinden beslenmektedir. Korku ve öfkenin şekillendirdiği romanda, karakterlerin olay örgüsüne dâhil oluşu, çoğunlukla bu iki etken üzerinde yoğunlaşmaktadır. Engizisyon şüphe etme, köken sorgulama ve kendisine benzemeyeni sindirme politikası üzerine oturtulmuştur.

Conversolar ve vaftiz edilerek Moriscos sıfatını almış Müslümanlar Engizisyon'un özden ayırma ve kimliksizleştirme çabalarının mağduru olarak yer aldıkları romanda, Hristiyan cemiyeti tarafından gerek Hristiyanlık gerekse Engizisyon için çok büyük bir tehlike oluşturmakla itham edilmektedirler. Bu

sebepten ötürü Engizisyon, en ufak bir şüpheyle bile bir kişiyi sorgulayıp cezalandıracak hassasiyete sahiptir ve aslında Engizisyon da korkmaktadır.

Alonso Perez de Herrera, Engizisyon'da görevli, ülkede tanınan ünlü bir vaizdir. Alonso Perez de Herrera'nın çocukluğu küçük bir kasaba olan Avila'da geçmiş ve zamanla kendisi bu şehre benzemeye başlamıştır. Alonso iki ağabeyine nazaran oldukça zayıf ve çelimsiz bir çocuktur. Kardeşlerine hiç benzemeyen Alonso, babası tarafından da ailede en az sevilen çocuk unvanına sahiptir. Bu şekilde Alonso'nun bastırıldığı duygularla kesifleşen gölgesi, tüm bu olumsuzluklara eklenen kuş sesi kadar ince sesiyle de büyüyecek ve Alonso'yu ele geçirecektir.

Sesinin inceliğiyle herkese alay konusu olup dışlanan Alonso, sesinden utanarak kilise korosuna katılır. Onun sığınağı konumundaki kilise, katıldığı koro vesilesiyle onun sesini saklar ve ona içindekini dışa çıkarma fırsatını sunar. Kilise korosuna katılan küçük Alonso, kısa bir süre sonra kilisede gaipten bir “ses” duymaya başlar. Romanda bir karakter niteliğinde karşımıza çıkan “ses” Alonso'nun bilinçdışında beliren gölge arketipinin yansımasından başka bir şey değildir. Alonso “ses”ten kaçtığı müddetçe “ses” gücünü arttırarak onu kovalamaya başlar. “Ses”ten, sakladığı duygularından daha fazla kaçamayacağını anlayan Alonso, kendi yetersizlikleri ile yüzleşmek yerine yetersizliklerinden beslenen “ses”in egemenliği altına girmeyi kabul ederek onun gücüne sığınır. Bu sığınma Alonso'nun, Alonso Perez de Herrera olmasına ve onun bu adla ün sağlamasına yardım edecektir. “Ses”, Alonso'nun bilinçdışından gelen gölgesinin sesi olmakla beraber Alonso'yu yönlendirip onun ünlü bir vaiz olmasını sağlarken de Alonso'nun ardına saklanabileceği bir maske (persona) vazifesi görecektir. Ancak Alonso, Alonso Perez de Herrera olarak ün salarken kendinden ait her şeyi ve yaratıcı gücünü “ses” e teslim ederek, onun komutasına girecek ve kendini kaybedecektir.

“Sen ve ben küçük oyunlarla vakit yitiremeyiz. Biz bu daracık mekânlara sıkışamayız. Hedeflerimiz büyük Alonso. Beni yormamalısın’... Unutma. Sen istediğinde değil, ben istediğimde... Sadece ben istediğim zaman, sesim sesin olur. Bunu sakın unutma!” (s.20)

Alonso çevre ile uyum sağlama sürecinde sesinin tizliğini ve çocukluğunun acı hatıralarını saklayarak içindeki şiddet dürtülerini bastırır. Bu şekilde yadsınan ve bastırılan gölgesi “ses”in kimliğine bürünerek onu etkisi

altına almayı başarır ve gölge arketipi “ses”in zuhurunda bir karakter olarak karşımıza çıkar. Alonso’nun güçlü olmak adına sığındığı ve onun karanlık yönlerinden yararlanmayı hedeflediği gölgesi, hikâyesinin sonunda onu tamamen ele geçirecek ve “ses”ten bağımsız davranmaya çalıştığı anda Alonso’nun katili olacaktır.

“Ses”in bir gece Alonso’ya sol elinin serçe parmağını kesmesini söylemesi ile Alonso’nun yaşam akışı değişecektir. “Ses”in söyledikleri doğrultusunda sol elinin serçe parmağını kesen ve -ilk ve son kez-kanını akıtan Alonso, “ses”in ona kanının yeterince kırmızı olmadığını ve dedelerinin kendine eş olarak seçtiği bir Yahudi kadın dolayısıyla kanlarının siyaha çaldığını söylemesi ile Alonso için büyük bir temizlik harekâtı başlayacaktır.

“Alonso! Kanına bak. Dikkatlice bak kanına. Hıristiyan kanı, bozulmamış, kirlenmemiş, saf Hıristiyan kanı kırmızıdır Alonso. Kıp kırmızıdır. Oysa Yahudi kanı siyaha çalar Alonso. Koyudur. Şimdi kendi kanına bak. Sence kanın yeterince kırmızı mı?” (s.22)

Alonso’nun bilinç dışından gelen gölgesinin “ses”i, onun zaaflarından beslenerek etkinlik alanını genişletir. Kanındaki Yahudiliği kabul etmek yerine bunu inkâr etmesini ve bu sırrı ömür boyu saklaması gerektiğini söyleyen “ses”, Alonso’yu en çok hassas olduğu konuda yakalayarak onu daha çok kendine tâbi kılar.

“Sana hiç yalan söyledim mi Alonso? Damarlarında taşıdığın kapkara bir leke. İşte senden saklanan hakikat. Ve senin de bir ömür boyu saklaman gereken hakikat.” (s.23)

Alonso yaşamış olduğu bu hadiseyi saklaması gereken korkunç bir sır olarak değerlendirir ve gitgide Yahudilerden daha çok nefret etmeye başlar. Kendi eksiklerini başkalarına yansıtıp kabahati başkalarında aramaya alışmış olan Alonso, Yahudileri cezalandırırken aslında kendi kanında taşıdığı Yahudiliği daha çok örtmeye çalışmakta ve içinde bastırıldığı gölgenin etkinlik alanını genişletmektedir.

“Conversos... Onlar ikiyüzlüdür, sahtekârdır onlar. Dışarıdan, inançlı Hıristiyanlar gibi görünmelerine rağmen, aslında içten içe Yahudiliklerini muhafaza ederler. Temizlenmesi gereken bir cerahattir onlar. Damarlarında siyah, simsiyah kan akar. Ve bu pis kanı etrafa sıçratmak için fırsat kollarlar. Boşuna gayretleri! Zira kendi kanlarında boğulmaya mahkûmlar. Nereye

kaçarlarsa kaçsınlar, Mısır'ı inleyen belalardan, sapkınları çürüten vebalardan kurtulamayacaklar. Şehirlerde ve köylerde, meydanlarda ve tarlalarda lanetlenecekler. Erkekleri tohum vermeyecek, kadınları döl tutmayacak. Sodom ve Gomore'nin laneti peşlerini bırakmayacak.” (s.24)

Kendi Yahudiliğinin intikamını diğer Yahudilerden çıkarmaya çalışan Alonso, “ses” ile yaşadıkları o hadiseden sonra bir daha kanının akmasına izin vermemiş ve “bilinmeyen başkalarınca bilinmesi demek” olan kanının akması endişesiyle sürekli olarak öldürülme korkusu taşımaya başlamıştır. Bu korkuyla hayatından kırmızıyı ve göz alıcı renkleri çıkararak kara rengine bürünen Alonso, karanlıklar ve yeraltının efendisi Hades’e özenmekte ve öldürülme fikrini böyle aşmaya çalışmaktadır. Etrafını ölüm çağrıştıran sembol ve renklerle kuşatan ve insanlara ölümü anlatarak onları kendi ölümlerinden korkutan Alonso, gerek oluşturduğu çevre düzeni gerekse kişileri korkutarak onların gözlerinde gördüğü “ölüm” ifadesi ile kendini ölümün efendisi olarak görmeye ve bu şekilde “ölmekten değil, öldürülmekten” kaynaklanan korkularını dindirmeye çalışmaktadır.

Alonso sesin bütün baskılarına rağmen Isabel’i cezalandırmayacak ve onu serbest bırakacaktır. Bu da “ses”ten ayrı hareket etme özgürlüğünü çoktan kaybetmiş olan Alonso’nun sonunu hazırlayacak ve “ses” onu öldürecektir. Bu da gölgenin egemenliği altındaki ve onun yönlendirmelerini ana atılım kaynağı sanan bireyin, mutlak gerçeği görmesini engelleyen yanılsamalar içinde boğulmasının, kendi içindeki karanlık güçlere teslim olmasının bir bedeli olarak değerlendirilebilir. Bu ölüm, gölge ile uzlaşamamanın ve onun karanlık güçleri tarafından acımasızca ele geçirilen bireyin diyet olarak kendini feda etmesinin temsili olan sembolik bir ölümdür.

“Henüz kalbine girmemişti kılıç; katili yanbaşıdaydı. Sonsuz bir süratle dönüyordu ışık topacı. Canı yanmaya başladı.

‘Yapma,’ diye fısıldadı.

‘Biri bunu yapmalı,’ dedi öteki.

‘Bu sen olma,’ diye yalvardı.

‘Ne fark eder ki,’ dedi öteki.” (s.191)

Alonso Perez de Herrera’nın vaktinin çoğunu geçirdiği yemek odası, onun karakterinin izdüşümlerini taşımaktadır. Bu oda, kendine has o tek düzeliğini sarsmayacak kadar karanlık ve kıpırtısızdır. Oda ile paralel olarak

Alonso da renksiz, kıpırtısız ve durağan bir insan olarak romanda yer alan tek boyutlu bir karakterdir. Romanda sadece gölgesinin karanlığında saklanan, açılımları olmayan bir karakter olarak yer alan Alonso, oda ile özdeşleştirilerek okuyucu karşısına çıkarılır.

Odanın karanlığı, sessizliği ve kıpırtısızlığının yanında en dikkat çekici özelliklerinden biri de duvarda asılı duran resimdir. Bu resimde Alonso Perez de Herrera ölüm döşeginde tasvir edilmektedir. Bu resim oda ile özdeşleşmiş, onun bir devamı, küçük bir modeli gibidir. Alonso Perez de Herrera yemeklerini bu resmin karşısında yemektedir. Kendini, kendisi dışında “öteki” olarak değerlendirdiği resimde seyreden Alonso, ben ve öteki kavramlarını sorgulayarak ölü olarak tasvir edildiği kendi resminden hareketle hayatı ve ölümü değerlendirir.

“Resim yemek odasını dışında bir âlemi tasvir etmekten çok, onun devamı, hatta aksiydi sanki. Kan yoktu resimde; göz alacak tek bir renk yoktu. Resimdeki karanlık ile odaya hâkim olan karanlık birbirlerine sıkı sıkıya sarılmış, yekvücut olmuşlardı. Resmin tek aydınlık noktasında, limon sarısı yüzüyle Alonso Perez de Herrera geniş bir saman yatağa uzanmıştı. Yataktan sarkan sol kolunun parmakları sanki son anda, görünmeyen bir tüyü, yere düşmesine ramak kala, havada yakalamıştı. Odanın öteki ucunda, sımsıkı kapalı perdelerden sızmayı nasılsa başarabilmiş bir ışık huzmesinin aydınlattığı yerde, sapsarı yüzüyle Alonso Perez de Herrera, resimdeki halini hayata taşıyabilmekten hoşnut, karşısındaki kendini seyrediyordu.” (s.12)

Ölüm kokan bu oda da ilginç olan ve ölümü simgeleyen sadece bu resim değildir. Alonso, bu remi yaptırdıktan sonra odadaki eşyaları da bu resme benzetmeye çalışarak her an ölümü çağrıştıran bir atmosfer oluşturmuştur. Tüm renkli eşyaları kaldırıp odayı karanlığa gömen Alonso, bununla da yetinmemiş yemek esnasında kullandığı tüm tabak çanaklara ölümün yüzlerini işletmiştir. Bu Alonso'nun ölüm ile yüzleşme biçimidir. Alonso, “ölümün yüzleri”ni işlettiği tabak çanaklardan en çok üzerinde göz çukurları yeşile boyanmış bir iskeletin ve kadehin ayağından çıkan ve dili iskeletin sağ ayağına değen “yılana benzemeyen bir yılan”ın bulunduğu kadehi çok beğenmektedir.

Kadeh, Alonso Perez de Herrera'nın varlığının özünü içinde barındıran iç benlik arketipinin bir tezahürü olarak kabul edebileceğimiz bir

semboldür. Kadehin üzerindeki yılanın amacı esas olarak iskeleti ele geçirmek değil, kadehin içindeki şaraptan bir yudum alabilmektir.

“Yılana benzemeyen yılanın kırmızı dili iskeletin sağ ayağına değiyordu; iskelet bunun farkında olmasa da. Zaten yılanın esas gayesi iskelete ulaşmaktan çok, kadehteki şaraptan hiç olmazsa bir yudumcuk alabilmektir...” (s.13)

Kadehin içindeki şarap, Alonso'nun belâğinin merkezini,özünü temsil ederken, kadehteki şaraptan bir yudum alabilmek için şekilden şekle giren “yılana benzemeyen yılan”sa Alonso'nun benliğini ele geçirmeye çalışan korkularını sembolize etmektedir. Yılan şaraptan bir yudum alıp tazelenmeyi düşünürken, Alonso ise şaraptan aldığı her yudumda yılanı kıvrandırmanın tadını çıkarır. Muhayyilemizde kırmızı olduğunu tasarladığımız şarap, aynı zamanda Alonso'nun kanındaki Yahudiliğe de atıfta bulunur ve ondan bir yudum almaya çalışan yılan da bu gerçeğe ulaşmaya, onun özünü elde etmeyi isteyen Alonso'nun tehlike olarak gördüğü “öteki” olarak da değerlendirilebilir. Alonso için kendi dışındaki bütün insanlar tehlike, onun varlığındaki saklı duygularını ve sırlarını keşfetmeye çalışan zararlı kişilerdir. “Öteki” kavramı sırlarının ifşası ve öldürülme korkularının temeli konumundadır.

Elena Rodriguez de Alonso Perez de Herrera gibi korkuları ve öfkesi ile öne çıkan bir karakter olarak romanda yer alır. Romanda sahneye ilk olarak oğlunu kaybeden acılı bir anne olarak çıkan Elena Rodriguez, Isabel'in komşusudur ve oğlu Diego'yu kaybettikten sonra annelik duygusunu Isabel'in oğlu Andres'te gidermeye çalışır.

Elena'nın oğlu Diego babası ile dışarıya çıkmış ve bir daha geri dönmemiştir. Oğlunun ölüsünü bile göremeyen Elena ile kocası arasında artık aşılmaz uçurumlar vardır. Elena, aynı evde yaşamalarına rağmen oğlunun ölümünden sorumlu tuttuğu kocası ile bir daha karı koca ilişkisi içerisine girmeyecek ve oğluya çıktığı eve yalnız dönen kocasına karşı artık öfke ve nefretten başka bir şey duymayacaktır.

“Fakat Elena ıssız ve kindar bir çöldü artık; üzerinde hiçbir otun yeşeremeyeceği çorak, hırçın bir toprak.” (s.54)

Oğlunu kaybeden Elena sadece kocası ile değil, kadınlık duygusu ile de artık uzlaşamayacaktır. Anne olduğu halde bunu yitiren ve bu yüzden kadınlığından nefret eden Elena, artık bir kadın olmanın hiçbir gerekliliğini yerine

getirmeyecek ve oğlunun mezarı başında rahmini parçalayarak kadınlığının kalesini iyi bir anne olamamanın bedeli olarak oğlunun mezarı başında bırakacaktır. Oğlunu kaybettiğinde anneliğini yitirdiğine kanaat getiren Elena, artık bir kadın da olmaması gerektiğine inanarak kadınlık maskesini oğlunun mezarında çıkarır.

“Kendi elleriyle kurutmuştu rahmini. İçindeki ılık ve karanlık mağarada yaşayan işvebaz kadını saçlarından sürükleyerek günışığına çıkartmış ve boylu boyunca yere yatırmıştı. Ardından, peşpeşe okuduğu dualarla sivrilttiği dişlerini benzerinin boynundaki mürekkep mavisine damara geçirip son damlasına kadar içmişti hoppa kanını. Arınmıştı. Masum Diego’yu alan Tanrısı’na içindeki orospuyu kurban etmişti...” (s.54)

Bu acılarla kıvranan Elena bir süre sonra komşusu Isabel’in oğlu Andres’te annelik duygularını tatmine çalışır. Ne olursa olsun bu çocuğun annesi olmadığını bilmek, onu Isabel’i kıskanmaya ve onun sahip olduklarına sahip olmaya doğru kıskırtır. Andres’i annesinden kıskanan Elena, bu çocuğun annesi olmak ve onu Diego’nun yerine koymak ister. Elena günahlarla yoğrulmuş dünyada Andres’i-tek masumu- koruma yetisinin kendisine verildiğini sanarak aslında kendini kurtarmanın peşindedir. *“Tanrı’nın günah batağındaki tek masumu koruması için”* (s.131) kendini görevlendirdiğini sanan Elena, Andres’i kurtarıcı bir figür olarak Hz. İsa ile özdeşleştirmekte ve kendini Meryem kadar masum yapmaya çalışmaktadır. Elena’ya göre, Andres çocuk İsa kadar masum ve korunmaya muhtaçtır, onu şefkatle koruyacak ve bu korumadan dolayı ödüllendirilecek olan da Elena’nın kendisidir. Genel anlamda Elena aslında bu çocuğa sahip çıkıp ona sıcak bir kucak açmak yerine onun saflığında günahlarından arınmayı ve iyi bir anne personasını yeniden kuşanmayı amaçlamaktadır. Elena’nın gölgesi, hissettiği ancak henüz farkında olmadığı bu duygularla kaynamaktadır.

“Kadına göre, bu vicık vicık günah batağında nasıl olduysa temiz kalmayı başarabilen tek şey kucağında tuttuğu çocuktur. Onun saf ve temiz yüreği tek başına bütün şehri ayakta tutuyor; gökyüzünün düşmesine, suların kabarmasına, dağların çökmesine mâni oluyordu... Ve evrenin tek kurtarıcısı olan bu kırılğan masumiyeti koruyup kollama vazifesi kendinse bahşedilmişti. Hiç şüphesiz, böylesi bir lütuf çok az insana nasip olabilirdi.” (s.79)

Gölgenin olumsuz itici gücüne yenik düşen Elana, Casa Santa'ya giderek Pereira ailesinin Yahudiliği hiç bırakmadıklarını ve başta Miguel Pereira olmak üzere tüm aile fertlerinin -küçük Andres hariç- Hz. İsa'ya işkence ettiklerini söyler. Bu şekilde “günahlarının dillenmesi”nden korkarak Pereira ailesini Engizisyon'a şikâyet eden Elena aslında Andres'i onların ellerinden almak ister. Isabel'in Engizisyonca tutuklanması, Miguel'in kaçması ve Antonio'nun İtalya'da olması sebebiyle Elena Andres'i kolaylıkla ailesinden ve böylelikle geçmişinden koparır. Engizisyon görevlilerinin Pereiraların evinin kapısına dayanmaları ile uyanan Elena, Andres'i onlardan alabileceği ve ona sahip olacağı için içten içe sevinmektedir.

“Demek ki, bu gürültüyü çıkaran Diego değildi. İşte o zaman, birazcık sakinleşebildi ve seslerin dışarıdan geldiğini anladı. Anlar anlamaz da, gözlerinin içi güldü. Haftalardır beklediği an nihayet gelmişti. Gece vakti neye uğradığını şaşırıp ve yumruklanmaya hiç de alışkın olmayan dış kapı, yerinden fırlayacakmış gibi sarsılıyordu. Kapı kırıldığında, Elena Rodriguez yepyeni bir hayata adım atacaktı...” (s.131)

Diego'yu kaybettikten sonra kadınlığıyla uzlaşamayan ve anne olanları kıskanan Elena, gölgesinin karanlık güçlerinin etkisi altındadır. Elena Rodriguez, Andres'e sahip çıkıp ona karşılıksız bir şefkat sunmak yerine onu Diego'ya benzetmeye çalışmakta ve onun kendisi olmaktan çıkmasını beklemektedir. Elena'nın Andres'e sahiplenmesi sırf kendi duygularını tatmin etmek istemesinden kaynaklanmakta ve eksikliğini bu şekilde tamlaştırmaya çalışmaktadır.

Andres'i aldıktan günler sonra gecenin bir yarısı mutfaktaki tıkrıtlara uyanan Elena, mutfakta “insana benzeyen, ama insan olmayan; hayvana benzeyen ama hayvan olmayan bir yaratık”la karşılaşır ve bu yaratık tarafından döllenir. İnsana benzeyen ama insan olmayan, hayvana benzeyen ama hayvan olmayan bu yaratık, Elena'nın korkularını sembolize etmekte ve insanın bilinçdışında saklı tuttuğu bastırılmış duygularından beslenen gölgenin karanlık gücünün bir elemanı olarak romanda yer almaktadır.

Yaşadığı bu olaydan sonra bu durumu anlamaya çalışmak yerine hafızasını susturup olanları olmamış gibi düşünmeye çalışan Elena, o geceden yedi ay yedi gün sonra karnında bir şişlikle uyanır. Öğlen, akşam ve günbatımında bu şişlik giderek artar ve Elena, “şeytanın bebeği”ne hamile kaldığını söyleyerek

Casa Santa'nın yolunu tutar. Elena'nın tüm bastırılmış duygularının kökeninde yatan annelik içgüdü, onun tüm atılımlarını olumsuz yönde etkilemiş ve onu farklı uzamlara taşımıştır. Ancak iyi bir anne olarak bu günah batağından kurtulacağına inanan Elena, sonunda korkularına gebe kalmış ve “günahı dillenenek” rahmine düşmüştür. “Korku” doğuran Elena'nın sığındığı, yine kendisi gibi maskelerin ardına gizlenmiş Casa Santa ise onun korkularının yayılım alanın merkezindedir.

3.2.4.ÇEMBERDE GERİSİN GERİ İÇ BENLİK ARKETİPİ

Isabel Nunez Alvarez, henüz küçük bir çocukken geçirdiği hastalık sebebiyle bir converso olan babası tarafından Yaşlı'nın evine getirilmiştir. Otuz gün çocuk ile ilgilenen Yaşlı, onun iyileşmesine yardımcı olmuş ve onların dostlukları da bu sayede gelişmiştir. Isabel Yaşlı'nın yanında huzur bulmaktadır, Yaşlı'nın varlığı bile ona bir rahatlık sunmaktadır. İç benlik arketipinin Yüce Birey simgesi olarak karşımıza çıkan “erdemli ihtiyar” rolündeki Yaşlı, çocukluğundan bu yana Isabel için yardımcı ve yol gösteren bilge bir kişidir. Isabel ona yakın olduğu ve Yaşlı'nın nasihatlerini dikkate aldığı sürece olgunlaşmaya ve kendini gerçekleştirmeye başlayacaktır.

Yaşlı Plasencia del Monte adında bir Morisco köyünde yaşayan Amet Zambarel adında bir Müslüman'ın kızıdır. Amet Zambarel Engizisyon'un bütün baskılarına karşı durmuş, köyün sakinlerine Arapça alfabe ve Kur'an'ı okumayı öğretmiş ve tüm halka onları koruması için muskalar hazırlamıştır. Bu şekilde Engizisyon'a ve Engizisyon'un uygulamaya çalıştığı kurallara baş kaldıran Amet Zambarel yaptıklarının anlaşılması üzerine onu tutuklamak için köye gönderilen üç Engizisyon görevlisinden kaçmayı başarabilmiştir. Ailesi ise onun kadar şanslı değildir. Tüm aile bireyi tutuklanmıştır. Ancak Amet Zambarel'in ikinci eşinden olan küçük kızı köylü kadınlarca bir kilere saklanarak Engizisyon görevlilerinin elinden kurtulmayı başarmıştır. Günlerce bu kilerde saklı kalan küçük kız babasının boynuna asmış olduğu muskanın içindeki beyaz taşla konuşur, ondan kuvvet alır. Yaşlı daha sonra bu taşı Isabel'e verecektir. Bu karanlık yerde günlerce kapalı kalan küçük kız, artık ışığa karşı duyarlı hale gelmiş, gündüzleri gözleri ışığa karşı kör olmuştur. Günler sonra kilerin kapısını açan kadınlar

karşılarında saçları bembeyaz olmuş kızla karşılaşır ve küçük kızın adı o günden sonra beyaz saçlarından ötürü “yaşlı” olarak kalır.

Yaşlı babasından öğrenmiş olduğu bilgileri kullanarak insanlara yardımcı olmaya çalışır. Yaşlı, doğumlara katılarak ebelik yapan, hastaları iyileştiren, her konuda insanlara yardımcı olmaya çalışan ve bu amaçla büyüler yapan, muskalar yazan “erdemli bilge” bir kişidir. Nitekim Isabel de daha sonradan Yaşlı’dan öğrendiği ilmi uygulayarak insanlara yardımcı olmaya çalışacaktır. Böylelikle Isabel, Kösem Sultan tarafından saraya çağrılarak, Yaşlı’dan öğrendiği bu bilgilerle İbrahim’in derdine çare arayacaktır.

Yaşlı, varoşlun gerçeklerini kavraması yönünde Isabel’in ufkunu genişletmiş ve onu hiç düşünmediği konularda düşünmeye sevk etmiştir. Isabel’e bütünlük düşüncesini ve bu düşüncenin geometrik yansıması olan “çember”in gizemini, Rinozzi’nin hikâyesi üzerinden anlatan Yaşlı, onun zor zamanlarında sığınacağı bir düşüncenin de kapısını da aralamış olacaktır.

Yaşlı’nın anlattığı hikâyeye göre Bernoldo Rinozzi, oldukça çirkin bir çocuk olarak dünyaya gelmiştir. Rinozzi büyüdükçe çirkinliği artmış, dokuz yaşından sonra boyu uzamayarak cüce kalmış ve vücudunun her yerini simsiyah kıllar kaplamıştır. Rinozzi’nin kıllı bedeninde sadece elleri bu çirkinliğin ve karalığın dışındadır. Elleri pamuk kadar yumuşak ve kılsızdır. Rinozzi bu kadar çirkin doğmasına sebep olarak gördüğü ailesini hekim olmak arzusu ile onbeş yaşında terk etmiştir. Rinozzi, insanların görünen kısımlarından ziyade görünmeyen tarafları ile ilgilenmek amacı ile hekim olmak ister. O görünenin ötesindeki görmek, “vücudun şehri”ne girmek ister.

“Resimleriyle göz okşayıp, keselerini dolduran ressamalar gibi insan vücudunun görünen kısmıyla değil, görünmeyen kısmıyla ilgilenmek istiyordu. Saçların rengi, gözlerin derinliği, dişlerin parlaklığı yahut tenin diriliği onu alakadar etmiyordu. Bundan ziyade, damarlardan, kaslardan, sinirlerden ve kemiklerden müteşekkil o büyülü âleme girmek istiyordu. Kısacası Rinozzi, insan vücudunun göz alıcı bir perdeyle sakladığı ve pek çoklarının çirkin addedilen o muazzam karmaşayı keşfetmek arzusuyla yanıp tutuşuyordu.” (s.125)

Rinozzi’nin “üzerinde altın haleli gülfâm bir taş bulunan” (s.125) yanından hiç ayırmadığı bir de neşteri vardır. Günün birinde bu neşteri öğrencisine fırlatmış, öğrenciye değmeyen neşter duvara saplanmış. Yerinden kimsenin çıkaramadığı bu hançer daha sonradan buraya hoca olarak gelecek olan

Antonio tarafından çıkarılacaktır. Bu neşter de Antonio için iç benlik arketipinin bir simgesi olarak değerlendirilebilir. Antonio bu neşteri görür görmez, onun çekiciliğine kapılmış ve Viyana'ya giderken onu yanında götürmüştür.

“Rinozzi'nin meşhur neşterinden gözlerini alamıyordu. Neşterin yaydığı ışık, üzerine çullanmak için fırsat kollayan endişelerden onu korumaya and içmiş demirden bir zırh gibi sarıp sarmalamıştı bütün vücudunu. Işığın içinde damla damla eriyerek yok olabileceğini sezinliyor ve bu sezgiye karşı koymak istemiyordu...” (s.168)

İnsan vücudu üzerinde senelerce araştırma yapan Rinozzi araştırmasını bitirdiğinde insan vücudunun mütemadiyen dönen bir çember olduğu gerçeğini keşfeder. Bu çember bütünlük düşüncesinin geometrik bir yansımasıdır ve bu kez mandala insanın kendi bedeninde belirmiştir. İnsanın damarlarında dolaşan kanın bir çemberi çizdiğini ve bu çemberin yarsında kirli yarisinde temiz kanın dolaştığı gerçeğini keşfetmesi, Rinozzi'nin zıtlık(zıtlıkların bir aradalığı ve birbirini tamamlamaları) ve bütünlük üzerine düşüncelerinin yeni bir boyut kazanmasına yardımcı olacak ve esas keşfini bu alanda yapacaktır. Zıtlıkların biyolojik boyutta değerlendirilmesi zıtlık ve bütünlük düşüncesinin daha somut bir zeminde işlenmesine vesile olmuştur.

“İnsan vücudu mütemadiyen dönen bir çemberdi. Zira dikkatlice bakıldığında, damarlarda dolaşan kan, mütevazi bir çember çizmekteydi. Çemberde bir son ya da başlangıç tayin etmek ise mümkün değildi. Kan, çemberin yarisinde peyderpey kirleniyor, öteki yarisinde ise kademe kademe temizlenerek arınıyordu. Hal böyle olunca da, pislik ve temizlik, parça ve bütün, çirkinlik ve güzellik aynı çemberi tamamlıyordu.” (s.127)

Rinozzi yapmış olduğu keşiften sonra hayran olduğu genç ve güzel bir kadının kapısını çalarak, kendisinin çemberin diğer yarısı olduğunu hatırlatarak, kadının bu gerçeği görmezden gelmesi ile çemberin bir türlü dönemediğini söyler. İlk zamanlarda oldukça hırçın ve öfkeli olan Rinozzi bu gerçeği kavraması ile varlığının anlamını ve evrendeki yerinin bilincine varır ve hayata bakışı değişir.

“Yaptığı keşif, Rinozzi'nin hayata bakışını tamamen değiştirmişti. Artık kaderine sövmüyor, tabiatan intikam almaya çalışmıyordu. Çünkü o çemberi tamamlıyordu. Onsuz bir şey eksikti...” (s.128)

Yaşlı anlatmış olduğu Rinozzi'nin hikâyesi ile Isabel'in de zıtlıklarla bütünlüğün iç içe olduğu düşüncesini kavramasını ve bu algı seviyesini yakalamasını istemiş, bireyleşim sürecinde Isabel'in akıl hocası olma rolünü üstlenmiştir. Her şeyin zıddıyla bilindiği ve bütün olduğu âlemde Isabel'in de gerek içindeki gerekse karşılaştığı zıtlıkları bu şekilde kavraması onu huzura taşıyacaktır.

“Korktuğun zaman bil ki, dedi fısıltıyla ‘korku da cesaret de, aynı çemberin parçalarıdır. Bil ki çember senin içindedir. Demek ki, korkak olduğun kadar cesur olabilirsiniz. Rinozzi’yi hatırla, halife El-Mansur’u hatırla. Çemberi hatırla. Korkuya tosladığında, felâkete uğradığında, çukura düştüğünde tek yapman gereken çemberde geri geri yürümektir; ta ki zıt parçaya ulaşıncaya dek. Sebeb-i felâketin her neyse onun zıddına ulaşana dek.” (s.128)

Isabel'in odası, bahçelerindeki avluya bakmaktadır ve bu avluda susuz bir kuyu bulunmaktadır. Bu susuz kuyu Isabel'in parçalanmış benliğinin bütünlüğünü ve merkezini temsil eden bir simgedir. Çünkü bu kuyuda Isabel'in koymuş olduğu yaldızlı bir kutu bulunmaktadır, kutu da ise Isabel'in saklı dünyası. Bu kutuda şunlar bulunmaktadır:

“Mavi damarlı bir çakıl taşı-Duero nehrinin sularından-onlarca yüzlerce taştan sadece biri. Bir şövalye resmi-annesinin kitaplığından-devleri dize getiren kahraman. Bir saç tokası-Antonio'nun hediyesi-neden sakladığını bilmediği. Bir saç tutamı-Andres'in ilk saç kesimi- kıvrır kıvrır, kuzgunî. Karalanmış sayfalar-yazılmamış bir kitaptan- başkalarının hikâyeleri. Ve bir çarşaf- sararmış, aslını şaşırılmış-üzerine kendi vücudunu çizdiği.”(s.183)

Bu kutu Isabel'in bilinçdışını, kutunun içindekilerse onun saklı duygularını, gölgesini temsil etmektedirler. Isabel bu kutuda sadece yukarıda sayılan eşyaları değil herkesten sakladığı sırlarını ve anlatamadığı duygularını da saklamaktadır. Yaşamdan beklentileri ile yaşamın ona sundukları arasında kalmış, kendi gölgesi ile uzlaşamayan Isabel için bu kuyu, tüm varlığını bir araya getiren bir bütünlük ifadesidir.

*“Cennetten bir parçayı andıran avlu,
Ve onun ortasındaki susuz kuyu,
Ve onun bakracındaki yaldızlı kutu,
Isabel Nunez Alvarez'in bölük pörçük ruhunu
bir arada tutuyordu.” (s.30)*

Isabel'in mahremiyetinin temsilcisi olan bu kuyu ve kutu Engizisyon tarafından açılarak ifşa edilmiş ve Isabel'in kendinden bile sakladığı duyguları başkaları tarafından ortaya dökülmüştür.

Yaşlı'nın Isabel vermiş olduğu güllüküruları içindeki inci iç benlik arketipinin simgesel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Bu yuvarlak inci yine bütünlük düşüncesinin geometrik bir yansıması, Isabel'in benliğinin hem merkezi hem de bütünü anlamındadır. Isabel daha sonradan bu inciyi Miguel'e vererek onun yolunu aydınlatmasını ister. İncinin elden ele dolaşması da evrensel tekerrürün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ancak burada karşımıza çıkan inci, Pinhan romanındaki rolüne naran oldukça sönük bir role sahiptir denebilir. Gerek Isabel gerekse Miguel için önemli olduğu sezdirilen bu inci Pinhan romanındaki kadar ön planda değildir, aksine biraz arka planda kalmış ve ona fazlaca değinilmemiştir.

3.3.MAHREM ROMANININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.3.1.ROMANIN TANITILMASI

Mahrem, şişman bir kadın ile cüce bir adamın aşklarını konu alarak farklı zaman ve mekânlardaki insanların masalsı hikâyelerini bir araya getirir. Romanın başkarakteri konumunda bulunan ve kendisi ile ilgili bölümleri onun ağzından dinlediğimiz kadının adı, romanda belirtilmemekte ve şişmanlığı ile öne çıkmaktadır. Bu nedenle ismi belirtilmeyen kahramanı biz de “şişman” olarak isimlendireceğiz. Şişman, cüce bir adamla aşk yaşamaktadır. Be-Ce adındaki cüce ile şişman kadının hikâyeleri anlatılırken, bu ana hikâyenin içine Keramet Mûmî Keşke Memiş Efendi'nin ve onun çadırının sakinlerinin anlatıldığı ara hikâyeler yerleştirilmiştir.

Mahrem romanı, şişman bir kadının seyirlik halini konu alırken romanın içine masalsı unsurların dâhil edilmesiyle karnavallaştırılmıştır. Mahrem romanı, İstanbul-1999'da şişman bir kadının başından geçenleri merkez hikâye olarak almaktadır ve yer yer geriye dönüşlerle Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin Pera-1885'teki hikâyesinin diğer bir hikâye olarak içine yerleştirilmesi ile asıl şeklini almış olur. Romanın bölümlerini belirleyen de bu mekân ve zaman farklılıklarıdır. Roman, İstanbul–1999, Pera–1885, Sibirya–1648, Fransa–1868 ve İstanbul–1980 olmak üzere genel hatlarıyla beş ayrı zaman ve dört ayrı mekânda cereyan eden olaylardan müteşekkildir. Yazar İstanbul–1999 ile Şişman'ın, Pera–1885 ile Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ve onun çadırının, Sibirya–1648 ile Samur-Kız'ın, Fransa–1868 ile la Belle Anabelle'nin ve İstanbul–1980 ile de Şişman'ın sırrını anlatmaktadır. Şişman'ın hikâyesi ile Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin hikâyesi birbirinden bağımsız hikâyeler olarak görünmelerine rağmen temelde onları birleştiren bazı hususiyetler mevcuttur.

Roman, yazarı tarafından “görmeye ve görülmeye dair bir roman” olarak tanımlanmıştır. Şüphesiz romanın başkarakterinin bir kadın olarak seçilmesi de tesadüfi değildir, çünkü seyirlik dünyanın merkezine kadın vardır, kadının bedeni vardır. Varlıkları mahrem olan insanların seyirlik hallerinin konu alındığı romanda, her şey görmek ile görülmek fiilleri üzerine oturtulmuş ve görmenin bu anlamdaki felsefesi ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Ancak görmeye ve

görölmeye dair bir roman olarak tanımlanan Mahrem’de “görünenin ötesini görme” düşüncesi bazı ifade ve imalardan öteye gidememiş ve detaylı olarak işlenmemiştir.

Romanda bir, iki, üç ve sıfır sayılarının öne çıkışı dikkat çekicidir. Romanın kurgusu, bu sayıların sembolik kullanımı ile şekillenmiştir ve romandaki esrar, bu sayıların üzerine inşa edilmiştir. Romandaki tüm mahremiyet bu sayılarda gizlidir. Saklambaç oyunu düzeninde “Bir-Yum Gözünü, İki-Aç Gözünü, Üç-Sobe” olarak taksim edilen romanda, okuyucunun romandaki saklı olan/esrarı bulması istenmektedir.

Roman, Elif Şafak’ın diğer romanlarında olduğu gibi bir başlangıç kısmından sonra başlamaktadır ve yazar da romanın adını bu başlangıç kısmından sonra vermekte ve hikâyeye de bu girişi kısmından sonra geçilmiştir.

Romanın başkarakteri konumunda bulunan Şişman, vücudunun şişmanlığı ve boyunun uzunluğu ile öne çıkan bir karakterdir. Şişman, evinden dışarı adımını atar atmaz sayısız gözün hedefi haline gelir. Şişman, girdiği her ortamda “diğerleri” olarak tanımlanan bakışları altında büyük bir rahatsızlık duymaktadır. Onun korkuları vücudunun görünüşünden kaynaklanmakta ve ötekinin mekânı olarak değerlendirilen “dışarı”nın vücuduna odaklanan sayısız göz ile kaplı olmasından beslenmektedir.

Şişman için şişman bir kadın olmak, onu gündelik hayatının gerekliliklerini yerine getirirken de yakalamış ve onun cemiyetten kendi içine kaçmasına sebep olmuştur. Şişman kendi içine kaçıkça da daha da dışarı çıkamaz olmuştur. Şişman, bir vapur yolculuğu sırasında fotoğrafını çeken cüce bir adamla tanışır. Fotoğrafının çekilmesinden rahatsız olan Şişman, bu cücenin ona söylediklerinden etkilenir ve hayata bir de fotoğraf makinesinin arkasından bakmayı dener. Gün boyunca adının Be-Ce olduğunu öğrendiği cüce adamla geçiren Şişman, kendisinin şişmanlığı ve Be-Ce’nin cüceliği hakkında o gün boyunca yeteri kadar konuşmuş ve bir daha bu konuyu açılmamak üzere kapatmışlardır. Be-Ce, ne kadar seyirlik bir malzeme olurlarsa olsunlar, kendilerini diğer insanların bakışlarına inat teşhir etmeleri gerekliliğine inanmakta ve bu sorunu da bu şekilde çözeceklerine inanmaktadır. Bu sebeple de haftada bir gün bir resim atölyesinde mankenlik yaparak kendini teşhir etmektedir.

Be-Ce ile tanıştıktan sonra Şişman, ailesi ile yaşadıkları evden ayrılarak Be-Ce’nin Hayalifener Apartmanı’ndaki dairesine taşınır. Be-Ce ile

tanıştıkları günde görünüşleri hakkında yeterince konuşmuş olan Şişman ile Be-Ce, bir daha bu konuyu birbirlerine açmazlar. Şişman, elinden geldiğince kendisini “öteki”lerin gözlerinden saklayan bu evin dışına çıkmaz. Bir şekilde para kazanması gerektiğinde ise bir kreşte yarım günlüğüne öğretmenlik yapmaya başlar. Burada da çocukların bakışları altına olan Şişman’ın bu işten sıkılması da pek gecikmez.

İşe giderken bindiği otobüsler ve minibüsler, onun bulunmaktan en rahatsız olduğu yerlerdir. Tüm gözlerin ona odaklanması yetmezmiş gibi bu araçlardaki kaosu da müsebbibi olarak görülür. Tüm bu düşüncelerle Şişman kimseye dokunmamaya ve kimse ile göz göze gelememeye azami gayret sarf eder. Ancak bir süre sonra o da kendisine yöneltilen nazarın etkisi altında, kendisi hakkında pek de iyi olmayan şeyler düşünür. O, hayatındaki bütün olumsuzlukların nedenini kendi bedeninde arar.

Şişman, aslında görülmekten ziyade gerçek mânâda görülememekten şikayetçidir. Onu gören her gözün onun bedenine odaklanmasından ve kişiliğinin atlamasından mustarip olan Şişman tüm bu gerekçelerle bir süre sonra işten ayrılır ve eve kapanır. Bu ev, ona aradığı sıcaklığı ve huzuru sunmaktadır. Be-Ce ise diğer insanların aksine onun bedeni ile ilgilenememekte ve ona acıaktan ziyade onu sevmektedir.

Zaten şişmanlığı ile oldukça dikkat çeken Şişman yanına bir de cüce bir sevgiliyi aldığı daha da komik görüneceğinden endişe duyarak, Be-Ce ile sokağa çıkmaz. Dışarıda karşılaştıklarında bile uzaktan kuru selamlaşmalarla yetinirler. Ancak Be-Ce’nin fikri ile kılık değiştirerek geceleri sokağa çıktıkları da olur. Bu arada Be-Ce Nar Sözlüğü adını verdiği görmeye ve görülmeye dair bir sözlük hazırlığı içerisinde. Bu sözlük tanımlardan ziyade görme ve görölme odaklı hikâyelerden müteşekkildir. Elif Şafak, bu sözlüğün maddelerini olayların arasına serpiştirip vermektedir. Bazı eleştirmenler, bu sözlüğün maddelerinin olayların akışını kestiği ve okuyucu konudan uzaklaştırdığı görüşündedirler. Ancak bu sözlüğün maddelerinin olayların akışına paralel olarak uygun tarzda sunulması ve romanın içinde ayrı bir dünyanın kapılarının da açılması açılarından oldukça orijinal bir kullanımdır. Bu sözlüğün üzerinde oldukça düşünüldüğü ve maddelerinin özenle seçildiği de dikkate alınırsa bu sözlük çalışması oldukça dikkat çekicidir. Ancak bazı maddelerin konu ile çok uzaktan bağlanmaları ve

gerçekten olayın akışını biraz da olsa kesmeleri sözlüğe atfedilen olumsuzlamalar olarak değerlendirilebilir.

Be-Ce hazırlamakta olduğu sözlüğün şişman tarafından görülmesini istememektedir ve sözlüğü ondan kaçırmaktadır. Kendini eve kapatan Şişman'ın günler sonra Be-Ce'nin dalgınlıkla ortada bıraktığı sözlüğü okuması ile her şey ortaya çıkar. Şişman, sözlüğün “şişko” maddesini okuduğunda Be-Ce'nin kendisi ile niçin beraber olduğunu da anlamış olur.

“Şişko: O kadar şişmanmış ki, ne zaman insan içine çıksa herkes işini gücünü bırakıp onu seyredermiş. O da gözlerden o kadar rahatsız olurmuş ki, gidip daha çok yemek yer, daha çok şişmanlarmış. (Şişko'nun çocukluğunu arştr.)” (s.210)

Sobe başlıklı bölümde de Şişman'ın bu maddeyi okuması ile çocukluğuna ve çocukluğunda saklı olan sırrına geri dönmesi konu edilir. Şişman'ın çocukluğunda saklı sırrı, İstanbul-1980'de yaşanan bir hadiseye bağlanmıştır. Şişman, evlerinde toplanan kadınların pişirdiği mantının içine cam kırıkları yerleştirmiş sonra da hiçbir şey olmamış gibi arkadaşları ile bahçede saklambaç oynamaya gitmiştir. Arkadaşları ile bahçede saklambaç oynayan henüz zayıf bir çocuk olan Şişman, kömürlüğe saklanmıştır. Kömürlükte Şişman'dan başka bir adam vardır. Bu adam Şişman'a birlikte bir oyun oynayacaklarını söyleyerek, bir dediğinde gözünü yummasını, iki dediğinde gözünü açmasını ve üç demeden de oyunun bitmeyeceğini belirtir. Adam bir dediğinde Şişman gözünü yummuş, iki dediğinde gözünü açmış ve bu adam tarafından taciz edilmiştir. Adam da üç demeden çekip gitmiş, Şişman da bu sayılarda takılı kalmıştır. Bu anı sadece ev sahiplerinin kedisi Elsa görmüştür. Şişman Elsa'ya da camlı mantılardan yedirerek öldürmüştür ve onu vişne ağacının dallarına asmıştır. Ev sahipleri Kıymet Hanım Teyze, kedisini öyle görüne sinir krizleri geçirmiş, sakinleşmek için yediği tabak tabak mantıdan o da nasibini almıştır. Bu hadiseden sonra Kıymet Hanım Teyze babaannesini evden çıkartmış ve o da ailesinin yanına dönmüştür. O günden sonra aşırı yemek yiyen Şişman, gün geçtikçe şişmanlamaya başlamış ve ailesinin onu götürdüğü doktorlar da bu duruma bir netlik kazandıramamışlardır.

Şişman'ın sakladığı bu sır, sözlüğün şişko maddesini okuması ile anlaşılmalı, hem Şişman'ın sırrı hem de Be-Ce'nin gizli amaçları “sobe”lenmiştir. Be-Ce ise onun sözlüğü okuduğunu anlayınca evi terk ederek, Şişman'ı evde

bırakır. Şişman da havagazını açarak içine çekmeye başlar. Kocaman bir balon olduğunu sanan Şişman gökyüzüne doğru uçmaya başlar. Oldukça yükselen balon/Şişman, pörtlek gözlü bir karganın gagasının değmesi ile patlar ve aşağı düşmeye başlar. Bu pörtlek gözlü karga aslında minibüste Şişman'ın yanında oturan ve durmadan birden üçe kadar sayan pörtlek gözlü çocuktur. Bu şekilde romanın sonunda tekrar romanın başına dönülerek, roman boyunca anlatılanların sadece bir bilinçaltı yolculuğu olduğu anlaşılmış olur. Şişman'ı bu yolculuğa sürükleyen kendi çocukluğunda olduğu gibi bu çocuğunda gözlerinin pörtlek olması ve bu pörtlek gözlü çocuğun durmaksızın birden üçe kadar aymasıdır.

Romanda Şişman'ın hikâyesinin yanı sıra bir de Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin hikâyesi sunulur. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, olağanüstü diyebileceğimiz olaylarla dünyaya gelmiştir. Gözleri varla yok arası iki kesik çizgiden ibarettir. Annesi onu doğururken ölmüştür. Ablalarının onu evlendirdiği ve insanlarla gözleri ile iletişim kuran sağır ve dilsiz kızın, onun gözlerinden hiçbir şey anlamadığını ve bu şekilde onunla anlaşamayacağı için kendisini bırakmasını gözleri ile söylemesinden sonra Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, bir gecelik karısına gitmesi için izin vermiş ve o günden sonra evine kapanmıştır. Günler sonra kimseye haber vermeden evinden ayrılan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, kadın ve erkeklerini ahvalini ortaya dökerek seyirlik bir çadır kurmaya karar verir.

Pera'da kurulan vişne rengi çadırın batı yakasında kadınlar için seyirlik bir dünya sunulmaktadır ve tüm kadınlar çadıra, burada teşhir edilen çirkinler çirkinini Samur-Kız'ı görmek için gelmektedir. Samur-Kız'ın hikâyesi, 1648 Sibiryasına gidilerek anlatılır. Şaman olmak için sınavdan geçirilen bir şaman adayının içine girdiği sepette eş ruhu olan bir samurla ruhları birbirlerinin içine geçerken, bir samur avcısı tarafından bu mahrem anın görülmesi ile şaman adayı yarı, insan yarı samur bir varlık olarak kalır. İşte Samur-Kız'da bu yarı insan yarı samur mahlûkun soyundan gelmektedir.

Vişne rengi çadırın doğu kısmı ise erkekler için seyirlik bir dünya sunmaktadır ve erkekler çadıra, burada teşhir edilen güzeller güzeli la Belle Anabelle'yi görmek için gelirler. La Belle Anabelle'nin hikâyesi, 1868 Fransasına gidilerek anlatılır. Anabelle'nin annesini Madeleine, tavan arasında gördüğü kutuda ne olduğunu merak ederek açmış ve kutunun içinden çıkan resimdeki delikanlıya âşık olmuştur. Bu aşk ile kocasını bu delikanlı sanan Madeleine,

delikanlı/ kocası ile birleşerek hamile almıştır. Doğumda ise biri çok güzel diğeri çirkin olan iki kız doğurmuştur. Çirkin kız babasına benzerken, Anabelle adı verilen güzel kız resimdeki delikanlıya benzemektedir. Bu durumu fark eden babası ile doğumundan beri Anabelle'yi sevmeyen annesi onu evde istemeyerek gezici bir kumpanyaya verirler ve günler sonra Anabelle'nin yolu bu vişne rengi çadıra düşer.

1885'te Pera'da bir yokuşun tepesine kurulan vişne rengi çadırın yerinde 1999'da vişne rengine boyanan Hayalifener Apartmanı bulunmaktadır ve Be-Ce de tıpkı Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi gibi iki kesik çizgi halinde gözlere sahiptir. Yazarın roman boyunca yapılan yolculuğu bilinçaltı yolculuğuna mal etmesi ile paralel bir şekilde Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin çadırını da bu şekilde dağıtmıştır. Tekrardan 1648 Sibiryasına gidilerek samur avcısının sepeti açmadığı ve 1868 Fransasına da gidilerek Madeleine'nin bulduğu kutuyu açmadığı belirtilerek anlatılan her şey tekrardan silinir. Samur avcısı sepeti Madeleine de kutuyu açmadığına göre her şey yeniden sıfır olur ve Samur-Kız ile la Belle Anabelle vişne rengi çadırda birden kaybolurlar.

Yazar Şişman'ın hikâyesinin sonunda, her şeyin başka türlü olabileceğini ve bunun da her şeyin görülmesi gerektiğinin baştan bilinmesi ile mümkün olacağını belirterek, anlatılan tüm hadiseleri, romanın sonunda tekrardan hiç olamamış saymaktadır. Bu, mahremiyete duyulan saygıdandır. Yazar, araya girişlerle bu mahremiyete saygıyı dile getirmiş ve her şeyin nasıl başka türlü de olabileceğini göstermiştir.

3.3.2.GÖLGE ARKETİPİNİN YANSIMALARI

Yazarı tarafından görmeye ve görülmeye dair bir roman olarak tanımlanan Mahrem, adından da anlaşılacağı üzere gözlerden korunmak istenen varlıkların ve duyguların romanıdır. Gözlerden irak tutulma isteği romanda öne çıkarken, gölge arketipinin yoğun olarak işlenmesi de kaçınılmazdır. Farklı karakterlerde ifade bulan gölge arketipi, görmeye ve görülmeye dair yazılmış olan Mahrem romanında görme felsefenin tam da ortasına kurulmuştur. Roman karakterlerinin seyirlik halleri ile gizlenme arzuları arasındaki çatışmanın şekillendirdiği gölge arketipi, "*varlıkları mahrem olan insanlar*"ın (s.203) saklı duygularından beslenir.

Roman, varlığı izlenmek ve yadırganmak fiilleri tarafından kuşatılmış “şişman” bir kadının hikâyesi üzerinde şekillenir. İsmi verilmeyen ancak “sıfatları” ile öne çıkan şişman bir kadının seyirlik hali, romana konu edilirken kişilerden ziyade kavramlar ön plana çıkarılır. Romanın, varlığı mahrem olan diğer karakterlerinden olan Be-Ce’nin adının da tam olarak verilmeyişi ve cüceliği ile zikredilişi bireyi silikleştirmiş ve bireyi anlatmaktan ziyade “mahrem” olanı ifade etmeye çalışan roman, kavramsal çatışmayı ön plana çıkarmıştır.

Romanın başkarakteri konumundaki şişman kadın, sadece acıktığında yiyen, ancak her durumda acıkan ve acıktığında da doymak bilmeyen yüzotuz kiloluk bir kadındır. O en olmadık yer ve zamanda bile acıkan ve bir oturuşta saatlerce yiyebilecek bir yapıdadır. Yaşamış olduğu her olay onu acıktırmaktadır ve karşılaştığı bazı olaylara duygusal bir tepki vermesi gerekirken ilk duyduğu şey midesinin açlığıdır. Yüzotuz kiloluk bedenine hapsolmuş olan bu kadının belli bir yeme düzeni ve yeme alışkanlığı yoktur. Sadece acıkınca yiyen ve her durumda ve olayda acıkan şişman kadın “bir gram et bin ayıp örter” düsturundan hareketle geçmişindeki “ayıbı” örtmeye ve ruhundaki kapanmaz açlığı doyurmaya çalışır ki bu durum ilgili kısımda daha detaylı olarak ele alınacaktır.

“Ben de herkes gibi acıktığımda yemek yiyorum tabii ki. Tek mesele, sık sık acıkmam. Yani ben, heyheylerim tuttuğunda acıkıyorum ve sakinleşip durduğumda; sıkıcı bir film izlediğimde acıkıyorum ve güzel bir filmden çıktığımda; güneşli bir günde kemiklerimi ısıtmanın tadını çıkarırken acıkıyorum ve sıcağa zerre kadar tahammül edemediğimde; olur olmadık şeylerle kaygılandıkça acıkıyorum ve kaygılarımın boşuna olduğuna ikna edildiğimde; uyandığımda acıkıyorum ve gözümü uyku tutmadığında; paradan yana sıkıntım olmadığında dilediğimi yiyebilecek olmanın keyfiyle acıkıyorum ve aysonunu nasıl getireceğimin derdine düştüğümde; banyo yapıp kirlerimden arındığımda acıkıyorum ve nasıl olsa gene ter kokacağıma kabullendiğimde; evden ayrılmak istemediğim halde dışarı çıkmam gerektiğinde acıkıyorum ve dışarıdan eve döndüğümde; lokantaların önünden geçerken acıkıyorum ve lokantaların önünden geçmemek için yolumu değiştirdiğimde; günboyu başkalarıyla birlikteyken acıkıyorum ve günün sonunda nihayet yalnız kalmayı başarabildiğimde; fazla yememeye gayret ettiğimde acıkıyorum ve nasıl olsa ipin ucunu kaçırıp gene fazla yediğimi gördüğümde... yani ben, acıktıkça yiyorum ve acıkınca sadece.” (s.25)

Aşırı yemek yiyen bu şişman kadın bu kadar çok yemesine karşın her yediği yemekten sonra kusan bir bulimiktir. Yediği yemeklerden sonra içinden üçe kadar sayar ve daha sonra yediklerini dışarıya çıkarır. Şişman kadının bu kadar çok yemesinin ve kusmasının nedeni romanın sonuna doğru ortaya çıkacaktır.

Bu kadar çok yiyen ve yemesine paralel olarak aşırı kilo alan Şişman, kilolarından kurtulmak için her yolu denemiş ancak bir sonuç alamamıştır. Umutsuzca zayıflama çabalarına devam eden kadın, her rejim denemesinin ardından büyük bir yeme krizi yaşamış ve yemek yemediği günlerin acısını bir oturuşta çıkarmıştır. Bir türlü zayıflayamayan ve aksine kilo alan şişman kadın “görüntüsünün görülmesi”nden endişe duyarak kendi içine kapanmıştır.

Aşırı kilolarına, boyunun normalin üstünde olmasının da eklenmesi ile daha “anormal” bir hal olacak olan kadın, girdiği ortamlarda “*tombiş*”ten çok “*irikiyım*” (s.22) olarak kabul görecektir. Sıfatların çatışmasının sergilendiği romanda “*irikiyım*” bir kadın olmak, seyirlik olmayı kaçınılmaz kılacak ve sıfatların birbirine muhtaçlığında “ben” ve “öteki” kavramlarının yerleri sorgulanacaktır.

Şişman, gerek şişmanlığı gerek boyunun uzunluğu ile günlük yaşamının gerekliliklerini yerine getirirken bile bedeninin görüntüsünden dolayı sayısız gözün hedefi haline gelir. Örneğin bindiği otobüs ve –özellikle- minibüs onun için şişmanlığının terazisi gibidir. Şişman kadının bulunmaktan ve görülmekten en çok rahatsız olduğu bu yerler, onun için sayısız gözün üzerine odaklandığı, varlığının ya da şişmanlığının en iğreti durduğu yerlerdir. Hemen hemen iki koltuğu kaplamakta olan Şişman için otobüsler ve –özellikle- minibüsler şişmanlığının gözüne sokulduğu ve sınındığı en acımasız yerlerdendir. Çünkü o, diğer yolcular için sadece seyirlik bir malzeme olmanın ötesinde aracın içindeki kaosun da ana müsebbibidir. Vücudunun kapladığı yer ile âdeta bütün yolcuların haklarından biraz çalmış ve onları bu karmaşaya zorunlu bırakmış gibi algılanmaktadır. İşin kötü tarafı o da bu durumu bu şekilde değerlendirmekte ve olumsuzlukların, cüssesinin kapladığı alandan kaynaklandığını düşünerek tüm kötü olayların müsebbibi olarak kendini/bedenini görmektedir. Yağmurlu bir günde bindiği minibüse son dakikada binen ama yer olmadığı içi inmesi gerektiği söylenen genç kızın zor durumda kalışından bile kendi bedenini sorumlu tutar.

“Anlaşılmaz bir biçimde, tam üç dakika boyunca şoför bu yeni yolcuyu fark etmemiş görünüyor. Ancak üç dakikanın sonunda, tam da ana caddeye açılan sokağın köşesine vardığımızda, hepimizi silkeleyecek kadar sert bir fren yapıp arkaya dönüyor ve minibüste yer olmadığını söylüyor. İşte o an, öyle kötü hissediyorum ki kendimi. Yağmur da hızlandı aksi gibi. Bu berbat havada, liseli bir genç kızın dışarıda kalmasına sebep benim. Onun oturacağı yeri kaplayan ben. Alev alev yanyıyor yanaklarım...” (s.28)

Şişman için “öteki” konumundaki kişilerin gözleri, bedeninin arazını gördüğü bir aynadır. “...insanın derisi sürekli olarak bir duvar, engel ya da onu dış dünyadan ayıran bir sınır olarak görülür.” (Watts,1996:50) Bindiği otobüs ve minibüsteki herkes onun şişmanlığına, o da “öteki”lerin gözünden gördüğü bedenine bakarken, kimseye dokunmamaya ve kimsenin de ona dokunmasına azami bir çaba sarf ederek kendisi ile “öteki” arasına hudutlar koymaya çalışır. Dokunmak ontolojik bir paylaşımdır ve dokunan kişi ile dokunulan kişi arasında belli sınırların aşıldığı anlardan biridir. “Deri bir duvar olduğu kadar köprüdür de.” (Watts,1996:50) Ancak bu, diğer insanlarla iletişimi neredeyse tamamen kopuk olan kahramanımız için geçerli değildir. İnsanlarla arasındaki kopukluğun temel nedeni olarak gördüğü bendi onun için bir köprü olmaktan uzak, bir duvar anlamı taşımaktadır. Dokunmama ve dokunulmama çabasının yanı sıra şişman kadının araçtakilerle göz göze gelmek istemeyişi ve gözlerini kişilerden başka “herhangi bir şey”e odaklayışı da ben ve öteki kavramlarını algılayışı ile ilintilendirilebilir. Göz göze gelmek ve dokunmak varlığını “öteki”ne taşımanın yollarından biridir. Ancak şişman kadının bunu istememesi de “öteki”ni, varlığı için bariz bir tehlike olarak algılamasının bir sonucudur.

“Yerime oturur oturmaz, eğer iki kişilik koltuktaysam yandakine, tek kişilik koltuktaysam ayaktakilere değmemek için azami gayret sarfettiğimden, baston yutmuşa benzerim... Pencereleer sayesinde, varlığımın fazlasıyla farkında olan otobüs yolcularını değil, benden tamamen bihaber olan dışarıdakileri seyrede seyrede yolculuk edebilirim.” (s.19)

Otobüs ve minibüs dar mekânlar olmaları sebebiyle herkesi mecburi olarak yan yana getirir ve bir yerde kişisel alanların ihlalini gerektirir. Bulunduğu konumdan oldukça rahatsız olan şişman kadın için tüm bakışların vücuduna yönelmesi bu mekânları onun için daha da daraltacak ve bu darlık kaçma isteğini kamçılacaktır. “Bize kim olduğumuzu başkaları öğretir. Onların bize karşı

tutumları kendimizi görmeyi öğrendiğimiz puslu bir aynadır.” (Watts,1996:60) Şişman kadın, kendine yöneltilen bakışlarda tanımlanan varlığına bakarak kendinden utanır. Kişinin kendini tanımlamasında öne çıkan “öteki” kavramı, şişman kadının kendini “şişko” olarak algılamasının ve kendini bu gövdenin arkasına saklamasının en önemli etkileyicisidir. Romanın başkarakteri konumundaki kadın başkalarınınca “adlandırılmış” ya da “tanımlanmış” bir varlık olarak yansıdığı gözlerdeki bu adlandırılmanın hakkını vermeye çalışır ve yedikçe şişmanlar, şişmanladıkça daha çok yer. Kimseye dokunmamaya ve kimseyle göz göze gelmemeye çalışan şişman kadın, minibüstekilerin bakışlarından çok, o bakışlarda gördüğü kendinden kaçmak ister. O, kendi ile bütünleşemeyen ve kendisine sadece belli parçalarının arkasından bakan bir karakterdir. Görüntüsünden duyduğu memnuniyetsizlik ile büyüyen gölgesi, “görülme” korkusuyla gittikçe kesifleşecektir. Şişman kadın için onu gören her göz, şişmanlığını yüzüne vuran koca bir ağızdır.

Başka bir beden demek olan “öteki”, şişman kadın için şişmanlığının daha çok göz önüne çıkması ve diğer tüm sıfatların kendi şişmanlığı ile anlam kazanması sorunsalını doğurmaktadır. Kendi şişmanlığının, zayıfın ve daha az şişmanlığın tanımlanmasında kullanılması şişman kadının, kendi dışındakilerden korunmak istemesine sebep olur.

“Acaba onun kadar şişman görünüyor muyum?” Cevapsa hemen hemen her zaman aynıdır: ‘öteki daha şişmandır’. Malûm, doğuştan başkasına muhtaçtır sıfatlar; yalnızlıktan hazzetmezler... şişmanları ancak şişmanlar zayıf gösterebilir. Şişman şişmanın yegâne panzehiridir.” (s.24)

Romanda bahsi geçen sıfatlar her ne kadar isimleri niteliyorlarsa da dolaylı olarak eylemleri de etkileri altına almışlardır. Yüklemi gerçekleştiren her ne kadar isimse de onu dikkate değer kılan sıfatlardır. İsim tarafından gerçekleştirilen ya da bir isme bağlanan fiil artık ismin bir parçası olmuştur. Onu etkileyen ve öne çıkmasını sağlayacak olan da sadece ismi niteliyor görünen sıfattır. “Kadın yemek yiyor” cümlesinde bariz bir şekilde dikkati çeken bir keklime yoktur ve yemek yeme eylemi insan olmanın bir gereği olarak kadın ile birleşmiş, onun ayrılmaz bir parçası olmuştur. “Şişman (bir) kadın yemek yiyor” cümlesinde ise dikkati çeken ilk kelime “şişman” sıfatıdır. Bu cümlede ise yemek yeme eyleminin “şişman bir kadın” tarafından gerçekleştirilmesi, “şişman” sıfatının sadece ismi değil, eylemi de etkileyen bir kelime olarak algılanışı

anlamını taşımaktadır. Roman bu şekilde ismi niteler görünen sıfatların, eylemlerin etkinlik alanını belirleyişine sahne olur ve sıfatların gölgesi altında görmek ve görülmek fiilleri romanın merkezine oturur. Romanın başkarakteri konumundaki şişman kadınının eylemleri de bu düşüncelerin ve doğal olarak “şişman” sıfatının etkisi altında erir. Onu görünür kılan, eylemleri değil bedenine yakıştırılan sıfatlardır. Böylelikle şişman kadın eylemlerinden ziyade taşıdığı “şişman” sıfatının bir öne sürümü olarak romanda yer alır ve ş-i-ş-k-o kelimesinin harflerinin ağırlığını taşır.

Kişinin neye göre şişman olduğu sorusuna “öteki” olarak yanıt verilen romanda bu doğrultuda ben ve öteki kavramları irdelenirken, şişman kadının kendisi dışında beliren öteki konumundaki tüm bedenler -bilhassa kadınlar- onun gölgesini oluşturmakta ve o da bilinçdışından yükselen bu güçle uzlaşmamaktadır. Öteki olarak kabul gören otobüstekiler, minibüstekiler, yoldakiler, apartmandakiler, kreşteki ve özetle kendi dışındaki tüm varlıklar tek bir “göz” gibi şişman kadını izlemekte ve onun korkularının büyük bir kısmını oluşturmaktadırlar. Tüm bu korku ve endişelerle şişman kadın “öteki”nin mekânından –dışarıdan- kendi içine kaçmış ve kendi içine kaçtıkça da dışarı çıkamaz olmuştur.

Ona göre kendi dışındaki herkes onun şişmanlığı ile ilgilenmekte ve birey olarak onu atlamaktadırlar. Şişman’a bakanlar onu değil, onun gövdesini görürler. Şişman, başkalarının gözünde işlevi ve anlamı olmayan, sadece “şişman” olan bir kadındır ve bu haliyle de seyirliktir. Onu gören herkesin gözlerinden ziyade vücuduna/şişmanlığına bakması onun “diğerleri”ne karşı endişeli yaklaşmasına ve herkesten kaçmak istemesine neden olur ki bu da Şişman’da “görülme” fobisi yaratır. Bu kadın için şişman olmak, hem seyirlik bir malzeme haline gelmek hem de acı bir şekilde tam olarak görülmemek ve bunun sonucunda gerçek mânâda algılanamamak anlamına gelmektedir. Hem bu kadar gözlenen hem de bu kadar görülmeyen şişman kadın şişmanlığı bir kostüm olarak üzerine geçirmiş ve ilgiyi kendinden çok bu kostüme toplamıştır.

“Eğer benim kadar şişmansanız, gözlerden irak olmanız mümkün değildir. İnsanlar gözlerini bir an bile üzerinizden ayırmaz. Gittiğiniz her yerde, yaptığınız her işte derhal dikkatleri çekersiniz... İşin tuhaf yanı şu ki, benim kadar şişmansanız eğer, insanlar sizi hiç görmezler. Bakar ve seyrederek; birbirlerine gösterir ve aralarında konuşurlar. Seyirlik bir malzemeyimdir onların nezdinde.

Bakışlarının beni rahatsız edebileceğini akıllarından bile geçirmezler. Sürekli seyrederek. Ama görmezler cüsse bakmaktan fırsat bulup da gözlerimi görmezler. İçimi görmezler.” (s.201)

Şişman, başkalarının gözünde sadece seyirlik bir malzemedir, bundan ötesi onları ilgilendirmemektedir ki bu durum şişman kadının asosyalleşmesinin ve kendisi ile uzlaşamamasının da ana sebebidir. Böylelikle asosyalleşerek cemiyetin dışına itilen şişman kadın, kendi içine kapanmaktadır. Ancak bu içe kapanış, kaçma dürtüsü ile gerçekleştiğinden onu “kendine dalması” yönünde bilinçlendirememektedir. Çünkü ona göre bendeni onun için hazırlanmış en büyük tuzak, onu yaşamın ahenginden koparan ana sebeptir. Şişman’ın öteki olarak değerlendikleri, bilinçdışından yükselen karanlık gücün sembolü olarak romanda yer alır. Onun gölgesi bu şişmanlık takıntıları üzerine şekillenmiştir. Başkalarını eğlendiren şişmanlığı onun en büyük kâbusudur. Kendi içine kapanan şişman kadın bu kapanma ile hem ötekine yüklediği değerlerden hem de kendinden kaçmaktadır. Bu kaçış, onun kendi korkuları ile yüzleşememesine de sebep olacaktır. Kendisi ile yüzleşemeyen şişman kadın da hayata etten bir kafesin arkasından bakarak kendini cemiyet hayatından soyutlar. Şişmanlığı dolayısıyla kendisini yalnızlığa mahkûm eden şişman kadın, kendisinin bu kilolarla sevilecek bir kadın olacağına inanmaz. Şişmanlığını bir an olsun aklından çıkaramayan kadın, bu korkular ve kaygılarla etrafındaki herkesten şüphe etmiş kimsenin samimiyetine güvenmemiştir.

“Başarısızdım. Ne kadar uğraşırsam uğraşayım, bir türlü zayıflayamıyor, gövdemin kısılcısından kurtulamıyordum. Takıntılıydım. Şişmanlığımı bir an olsun aklımdan çıkartamıyordum. Yalnızdım. Kendi içime kapanmış, içime bakmaktan korkar olmuştum. Tedirgindim. Her daim bir şeylerden, ama belki de en çok kendimden tedirgindim. Öfkeliyim. İnsanların beni seyrederek gündelik hayatlarına renk, muhabbetlerine mevzu kattıklarını görünce sinirlerime hâkim olamıyorum. Huzursuzdum. Yatağını oyan delişmen bir nehir gibi ruhumu zedeliyordum. Mutsuzdum. Tıpkı midem gibi, mutsuzluğum beslendikçe genişliyordu.” (s.215)

Görülme ya da tam anlamı ile görünememe fobisi ile Şişman, içine kapanır ve dışarı olarak adlandırılan ötekinin ve buna bağlı olarak korkularının mekânından nefret eder. Dışarıya çıkmak istemeyen ve ona atfettiği tüm değerlerden rahatsızlık duyan Şişman, dışarının tehditlerinden kendini koruyacak

bir mekân arayışı içerisinde. Çünkü “dışarı sınırların diyarı”dır (s.88) ve dışarıdakiler her halleriyle ona şişmanlığını hatırlatmaktadırlar ve bu durum da şişman kadın için kendi içine kaçışı zorunlu kılmaktadır.

“Dışarıda bir türlü rahat edemedikçe, günbegün kendi içime kapanmış; kendi içime kapandıkça, dışarıda bir türlü rahat edemez olmuştum. Ben bu tecrit edilmişliği tercih etmiştim; ama bu tecrit edilmişliğin ne kadarı tercih etmiştim bilinmez.” (s.203)

Roman boyunca Şişman’ın “dışarı korkusu” birbirine benzer satırlarla dile getirilmeye çalışılır.

“Dış kapıyı açar açmaz yakama yapışveriyordu eve geri dönme isteği. Dışarıyı sevmiyordum.” (s.88)

“Dışarı çıkmaktan korkuyordum. Dışarıyı sevmiyordum.”(s.92)

Şişman ile cüce olan Be-Ce’nin aralarında aşkın başlaması, şişman kadının “görülme” korkusunu daha da arttıracaktır. Seyirlik bir malzeme olan kendisi Be-Ce ile yan yana gelince daha komik bir hal almışlardır. Ona göre şişman bir kadın ile cüce bir adamın aşkı yasakların ve gözden irak olmanın en üst seviyelerinden biridir ve gözlemlenmesinin ötesinde en korkunç göz kirliliğinin sebebidir. Be sebepleriyle onların sevgiliği Be-Ce’nin evinin bulunduğu Hayalifener Apartmanı’nın kapladığı alan ile sınırlıdır. Onlar sadece Be-Ce’ye ait olan bu apartman dairesinde “biz” olmanın rahatlığını yaşarlar, dışarı ise “biz”den uzakta “ben” olmanın kaçınılmaz mekânıdır. Şişmanlığından kaynaklanan “görülme” korkusu, Be-Ce ile beraber yaşaması ile katmerlenirken, dışarı da onun için daha büyük bir tehlikeler ağı haline gelecek ve onu ya da onları daha çok eve hapsedecektir. Bu korku Be-Ce’den çok Şişman’a aittir. Çünkü Be-Ce korkularının üzerine giderken, şişman kadın bunlardan kaçmak istemektedir.

“Hayalifener Apartmanının dışına adım atar atmaz sevgiliğimiz sona eriyordu. Gündüzleri birlikte dışarı çıkamıyor, sokaklarda beraber dolaşamıyorduk. Dışarıdayken değil yan yana yürümek, kazara karşılaşsak bile uzaktan kuru bir selamla yetiniyorduk. Yan yana görülmemeliydik... Dışarı “biz”e yasaktı. Sadece “ben” vardı mahremiyetin bittiği yerde...” (s.82)

Başkalarının gözünde nasıl görüldüğü konusunda oldukça meşgul olan şişman kadın, kendine ve hayata da bedeninin arkasından bakmaktadır. Her şeye temel ölçüt olarak bedeninin görünüşünü alan şişman kadın, böylesi bir

durumda kendine aşırı güvensiz olmuştur. Kilolarının fazlalığı onun hayallerine bile yük olmuş, sırf “şişman bir kadın” olduğu için hayallerini bile sınırlandırmıştır.

“Çerden çöpten yapmaydı hayallerim. Bir fiske bile yetiyordu yerle yeksan olmalarına. ‘Zelzele’ diye açıklıyordum etrafımdakilere ‘korkunç bir zelzele!’ Zeminin sarsılmış olması inanmalarını kolaylaştırıyordu. Oysa koca gövdemden başkası değildi o dehşetli sarsıntıya sebep. Zaten bütün bunlar hep onun yüzünden geliyordu başıma...” (s. 78)

Kendi vücudunu hayallerini yıkan “korkunç zelzele”ye sebep olarak gören şişman kadın, bu olumsuzluğu hayatının geneline de taşıyacak ve hayatındaki kötü gidişatın müsebbibi olarak yine bedenini görecektir. O gittiği her yere götürdüğü “şişman” sıfatı ile asla sevilecek bir kadın olamayacağına inanır ve bu şekilde kendini hayatın ahenginden soyutlar.

Şişman’ın bu kadar çok yemesinin, her yediğini daha sonradan kusması ve bunlara bağlı olarak görünüşünü bu kadar önemsemesi çocukluğundan kalma sürekli sakladığı bir sırdan kaynaklanır ki bu da “Sobe” başlıklı bölümünde verilmiştir. Bu bölüme “sobe” başlığının verilmesi Şişman’ın sevgilisi Be-Ce’nin kendi hakkında Nazar Sözlüğü’nde yazdıklarını okuyup sobelemesi ve bu sayede de gerek kendinin gerek okuyucunun Şişman’ın geçmişindeki sırrı sobelemesi nedeniyledir. Be-Ce’nin yazmış olduğu “şişko” maddesinden geçmişine uzanan Şişman bilinçaltında yıllardır bastırıldığı duygularını su yüzüne çıkaracak ve tekrar hayatını şekillendiren o “yabancı” ile göz göze gelecektir. Burada anlatılan olay ile her şey su yüzüne çıkacak ve açık bırakılan tüm uçlar birleştirilecektir.

Sobe başlıklı bölümde Şişman’ın 1980 yılında İstanbul’da yaşadığı bir hadiseden bahsedilir. Şişman daha çocuk yaşta annesi ve babası tarafından babaannesinin yanına bırakılmıştır. Şişman’ın babaannesi ile beraber tuzlanmış çağla yeşili bir evin alt katında oturmaktadırlar. Üst katında ise evin sahibesi Kıymet Hanım Teyze oturur. Şişman vaktini evin bahçesinde oynayarak ve Kıymet Hanım Teyze’ye ait olan vişne ağacından gizlice vişne yiyerek geçirir. Babaannesi Şişman’ın üzerinde baskı kurmaya çalışarak onu kendine benzetmeye çalışmaktadır. O zamanlar henüz “şişko” sıfatını almamış ve küçük bir çocuk olan Şişman ise buradan kaçmayı istemektedir ve varmaktan ziyade gitme fikrine sapsaplanmıştır. Babaannesinin çok konuşanın dilinin kanayacağını söylemesinden

etkilenen Şişman, mahallenin tüm kadınlarının evlerinde toplanıp dedikodu yapmalarına göz yummamış ve bu kadar çok konuşan kadınların dillerinin kanamasına kanaat getirerek, o gün yapılmış ancak ağzı kapatılmamış olan mantıların içine kırdığı cam çay kaşıkların küçük parçalarını görülmeyecek şekilde yerleştirmiştir.

Yaptığı bu davranışın nelere mal olacağını bilmesine rağmen, Şişman yaptığından vazgeçmemiş ve adaleti kendi elleriyle dağıtmaya kalkışmıştır. Hiçbir şey olmamış gibi mutfaktan ayrılan Şişman, bahçeye çıkmış ve bir süre oyalandıktan sonra mahallenin diğer çocukları ile saklambaç oynamaya koyulmuştur. Çocuklarla saklambaç oynayan Şişman, kömürlüğe saklanmış ancak kısa bir süre sonra bu izbe yerde tek başına olmadığını fark etmiştir. Orada bulunan adam, Şişman'ı kendisi ile sayı saymaca oyunu oynamasına ikna etmiştir. Bu oyuna adam “bir” dediğinde Şişman gözlerini yumacak; “iki” dediğinde gözlerini açacak ve “üç” demeden oyun bitmeyecektir. Adam “bir” dediğinde Şişman gözleri kapamış ve karanlıkta “bir” sayısının fevkaladeliğini keşfetmiş, adam “iki” dediğinde gözlerini açmış ve aydınlıkta “iki” sayısının fevkaladeliğini keşfetmiş ve çok korkmuştur. Bu kömürlükte oyun arkadaşı olan bu adam tarafından ikinin başladığı yerde cinsel tacize uğramış ve adamın “üç” demeden çıkıp gitmesiyle hep yarım kalmış ve bundan sonra bir daha üçe kadar sayamamıştır.

“Komşunun arka bahçesinde bir kömürlük vardı; çinko damlı, iki kapılı. İçinde bir çocuk mahsur kaldı.” (s.191)

Komşunun arka bahçesindeki bu kömürlük Şişman'ın bilinçaltıdır. Şişman'sa bilinçaltının “kömürlük karası”nda mahsur kalmıştır. “Siyah ise yutan bir renktir. Bütün renkler onun içinde kaybolup gider. Siyah tamamen bir renksizliktir.” (Yıldırım,2006:72) Şişman, kömürlük karası'nın bu renksizliğinde hayatı bu renkle algılayıp kendini yaşamın rengârenk ahenginden kopararak, karanlığa saklamış ve gitgide kendi olmamaya çalışmış, kendinden uzaklaşmıştır.

“Gözlerini yumsa da, açsa da fark etmiyordu artık. Gözlerini yumsa da açsa da gördüğü tek şey kömürlük karasıydı... Herkes, her şey, aynı kör rengine boyanmıştı...” (s.191)

Herkesin ve her şeyin karanlığa boyandığı bu kömürlükte sadece Kıymet Hanım Teyze'nin kedisi Elsa her şeyi aydınlığa bürüyen bir nazarla, olan

biteni izlemiş ve Şişman'ın ömür boyu saklaması gereken bu sırra şahit olarak bu anın mahremiyetini bozmuştur.

“Elsa her şeyi görmüştü; görmemesi gereken her şeyi.” (s.192)

Onun mahremiyetini bu şekilde ihlal eden ve hafızasının karanlıklarına gömmesi gereken bu hadiseyi, hafızasına çoktan kaybetmiş olan şahidi ortadan kaldırması gerektiğini düşünen Şişman, kediye mantılardan vererek onu bile isteye öldürmüştü ve öldürdükten sonra onu vişne ağacına asmıştır. Kedisinin halini gören Kıymet Hanım Teyze bunu yapanın kim olduğunu anlamakta zorlanmamış, ancak teselli olarak yediği mantılardan oda payına düşeni almıştır. Şişman, her şeyi bilincinin kömür karası bir yerlerine atıp yaşamış olduğu hadiseyi unutmaya çalışır. Ona göre hatırlamak insana acıdan ve utançtan başka bir şey veremez. Bu nedenle sırrını gören gözleri ortadan kaldıran Şişman, bu hadiseden sonra sırrını bilmeyen ancak onu yadırgayan pek çok gözün de hedefi haline gelecektir.

Bu sır ile aydınlanan roman, saklambaç oyunu ile özdeşim kurularak Keramet Mûmî Keşke Memiş Efendi'nin çadırının batı tarafının anlatıldığı bölüm “Bir-Yum Gözünü”, doğu tarafının anlatıldığı bölüm “İki-Aç Gözünü” ve Şişman'ın sırrının anlatıldığı bölüm de “Üç-Sobe” başlıkları ile taksim edilmiştir. Gerek Şişman'ın kömürlükte yaşadığı hadise gerekse romanın ilgili bölümlerde bu şekilde taksim edilişi tüm mahremiyetin, “bir-yum gözünü”, “iki-aç gözünü”, “üç-sobe” rakam ve sözlerinde gizli oluşunu gösterir.

Bu üç rakam, romanın şekillenmesinde belirleyici olmuş ve romanın başkarakterini konumundaki şişman kadının bu rakamlarla olan münasebeti hikâyeye yön vermiştir. Kömürlükte oynadığı oyunda “bir” sayısında gözlerini yuman Şişman, orada “bir”in sadece “*zaman meselesi olan tekliğini*”(s.189) ve yakında kendi canından başka bir canı/“iki”yi doğuracağını görür. Bir sayısına yüklenen anlam anne/rahim imgesi ile birleşir ve dişil değerler yüklenerek bu şekilde onun bütün sayıların başlangıcı olduğu izaha çalışılır. Tüm sayılar ve bölünmelerin temelinde “bir” vardır ve tüm sayılar “bir”den çıkmışlardır. “Bir, başlangıçsal Bir'in, bir ikincisi olamayan ilahinin, kutuplaşmamış varoluşun simgesi oldu.” (Schimmel,2000:52) Kutuplaşmamış olan bir bütünlüğü ifade etmektedir. Şişman “bir”i düşündüğünde o da henüz bölünmemiştir, ancak “bir”in fevkaladeliğinde arkadan gelecek olanın varlığından da tedirgin olmaktadır.

“Dosdoğru karanlığın içine baktı ve orada rakamlardan Bir’i gördü. Alelade bir rakam değildi Bir: Fevkaladeydi. Gebe kadınlara benziyordu; sadece zaman meselesiydi tekliği. Yakında bir başka can çıkartacaktı canından ve onun neye benzediğini bilmemenin endişesi daha şimdiden okunuyordu yüzünden...” (s.189)

İkide gözlerini açan ve aydınlığa çıkan şışman, “iki” de ayrılmışlığı ve sonun ne olacağını bilmemeyi görür ve *“ikinın başladığı yerde hep bir başkasının var”lığını* (s.189) kabul eder. Birin karanlık rahminden çıkan iki sayısı ise kutupsallığın, bölünmüşlüğün ve çekişmenin ifadesidir. “2, ‘teki denen insanın sayısıdır.” (Schimmel, 200:58) İlahi birlikten ayrılma anlamını taşıyan “iki”, Âdem’in kendini birken ikiye blşnn ve yasak meyveden yiyerek dualiteyi fark etmesinin sayısıdır. Böylelikle bu dualite, sıfatların tanımlanmasına nenen olmuştur. “Sıfatlarla nitelenen yalnızca kutupsallıktan dolayı tanınabilir. Büyük ve küçük, yüksek ve derin, acı ve tatlı -bütün bu nitelikler bir sıralama sistemiyle bağlantılıdır...”(Schimmel,2000:52)

“Dosdoğru aydınlığın içine baktı ve orada rakamlardan İki’yi gördü. Alelade bir rakam değildi İki. Fevkaladeydi. Tali bir yola benziyordu; anayolun güzergâhından çekip kopartmıştı kendini. Başladığı yeri görmek kolay, sapağı aşıkârdı ama menzili meçhul, nereye vardığını kestirmek ise imkânsızdı...” (s.189)

şışman  söylemeden giden adamın arkasından bir iken iki olmanın sarkacında -bu sayılarda-takılı kalır. Elsa’nın onu izlemesi ise onu iki olmanın sarkacında hepten sıfatların kutupsallığına mecbur kılacak ve o gün orada gözleyen ile gzlenilenden hangisi konumunda olduğuna göre hayatı şekillenecekti. O gün orada kaldığı “iki” sayısının kutupsallığı, onu dış dünya ile uyumsuz olmaya zorlamıştır. O, bir ile iki arasında gittiği sarkaçta birken iki olmanın bir ifadesidir ve bütünlüğünü yitirerek günden güne eksilmektedir. Bütün bunların sonucunda şışman, bir ve ikinin toplamı olmak için ve n kapsayıcılığına kendini teslim etmek için hayatını “” beklemek ile geçirecektir.

“Bu yüzden işte, bir türlü sayamıyordu birden e. Bir’i bir kenara kaldırmıştı, İki’yi bir kenara. Habire savruluyordu ikisinin arasında; eksiliyordu toplamlarına varamadıka.” (s.199)

Yaşadığı olayın sonucunda “üç”ün artık gelmeyeceğini anlayan küçük kız kusar ve eve giderek ağzındaki tadın geçmesi için defalarca kez ağzını yıkar. Salona girdiğinde odada oturan tüm kadınlar onun gözüne bir yiyecek maddesi gibi gözükür. O anda çok acıktığını hisseden kız, artık o günden sonra doymak bilmeyecek ve ağzındaki tadı gidermek için yedikçe daha çok yemek isteyecektir.

“Gene de ağzındaki berbat tadın kurtulamıyordu. Acilen başka bir şeyler yemeliydi.” (s.196)

Geçmişinde sakladığı sırrın bir dışavurum tarzı olan çok yemek yemesi onu daha da seyirlik hale getirirken o yine bu acı hatıranın anısına her yediği yemekten sonra içinden üçe kadar sayarak tüm yediklerini tekrar dışarıya çıkarır. Kendisine çok güzel bir şekilde sunulan yiyeceğin o kustuktan sonra almış olduğu çirkin görüntüdür en çok da onu kusmaya iten. O önüne konan bu güzelliği bozabilmenin ve o yiyeceklerin içinden dışarı atılırken aldığı çirkin görüntünün tek şahidi olmanın verdiği keyifle her yediği yemekten sonra kusar. Kusmak onun içindeki kinin bir dışavurumudur. Şişman, ideal insan ölçülerinin dışında olmanın intikamını yine bunlara sebep olan yiyeceklerden almanın bir yolu olarak her yediği yemekten sonra yediklerini çıkarmaya çalışır. Ve her kusma eyleminin ardından büyük bir rahatlama hissi duyar. Bu marazi duygular onun düşünce dünyasını şekillendirir.

“Boğazımın acısına, midemin ağrısına, duyduğum pişmanlığa rağmen ferahladığımı fark ediyorum. Belki de sırf bu sebepten... yani bozmak ve bozabilmek için yeniden. Yani belki de bir müddet sonra insan, kusursuz bir uyum ve nizam içinde kat kat yükselen yaşpastanın değil, çamurumsu enkazın müptelası olmaya başlıyor. Öylesine güzel ki yaşpasta, çirkinleştiği anın biricik şahidi olmanın hazzı her şeyin önüne geçiyor. Dışındayken böylesine gözümü kamaştırmanın, sırf içimden kovulduğu için sersefil, perişan olduğunu görmek, kavruk bir keyif veriyor.” (s.27)

Zaaflarının esiri olmuş Şişman, kendi içindeki bastırılmış duygularından habersiz, hızla kendi olmaktan uzaklaşır. *“Bir sürahi basiretin kalorisi bir yudum musibetinkinden azdır” (s.20)* sözünü kendine ilke edinen Şişman, başkalarının sadece bakmakla kalıp, akıllarında geçirip de söyleyemedikleri şeyleri başkalarına karşı kendisi dile getirerek, kendince bir zırh kuşanır ve bu şekilde kendini korumaya çalışarak, kendi ile dalga geçen bir maske takar suratına. *“Persona ise, dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir.*

Diğer insanlardan neler bekleyebileceğimizi göstererek ilişkilerimizi basitleştirir ve onları iyi giysilerin biçimsiz bedenleri güzelleştirmesi gibi, daha hoş kılar. (Fordham, 1994;60)Kendi bedeninden tiksinen Şişman kendisi ile alay ederek hiçbir şeyi umursamıyor görünerek, diğerlerine kendi ile alay etmenin zevkini başkalarına tattırmamak adına gerçek duygularını bastırarak kendini bu maske(persona)nın arkasına saklar ve kendi dışındaki dünya ile bu şekilde iletişime geçer.

3.3.3.ANİMUS VE ANİMUSUN MEKÂNI

Bedeninin görüntüsü ile diğerlerine eğlencelik seyirlik malzeme olan Şişman, şişmanlığı dolayısıyla asla kimsenin kendisini sevemeyeceğine, kendisinin de kimseyi sevemeyeceğine ve aslında bu vücut ölçüleriyle de sevilecek bir kadın olmadığına inanır ve sürekli tedirgin olur. Vücudu onun hayallerinin önüne çekilmiş yegâne engeldir.

“Senelerdir hep aynı sıkışmışlığın içinde dönüp dururken, bu halimle kimseyi sevemeyeceğime ve kimsenin beni sevemeyeceğine inanmışken, hiç beklemediğim bir anda, hiç beklemediğim bir yerden, bir kapı açılmıştı önüme...” (s.209)

Bir gün vapurda kendisi gibi “varlığı mahrem insanlar” grubuna dâhil olabilecek bir cüce ile tanışır. Bu cüce adam onun fotoğrafını çeker ve tanışmaları bu sayede gerçekleşir. Şişman bu cüce adamı görür görmez ona bir yakınlık duymuş ve onu gördüğü ilk anda onu bir daha görememekten korkmuştur. Adının Be-Ce olduğunu öğrendiği bu adamla, her ne kadar tezat görünseler bile birbirlerini tamamlamaktadırlar. Tanıştıkları o ilk gün birbirleri ve birbirlerinin eksikleri ile fazlalıkları hakkında yeterince konuşmuş olan Şişman ile Be-Ce, o günden sonra bir daha birbirlerinin vücutları ile ilgili olarak konuşmazlar.

Be-Ce'nin kullanmış olduğu bu isim onun gerçek adı değildir. Be-Ce, çocukken kendisine söylenilen “cüce büce, cüce büce” tekerlemesinden kendine “büce” ismini seçmiş olan kahramanın, zamanla bu ismi Be-Ce yapmaya karar vermesi ile ortaya çıkmıştır. Bu harfler alfabenin ikinci ve üçüncü harfleridir. Be-Ce, isminin alfabeadaki sıralamasına paralel olarak kendini “iki” ve “üç” olarak görmekte ve eksik olan “bir”i aramaktadır. “Bir” ve “iki” olan Şişman ise “üç”ü aramaktadır. Bu şekilde birbirlerinin içlerindeki eksikleri tamamlarlar. Eksik olan

Be-Ce ile Şişman, kendilerindeki eksikleri gidermek ve bütün olabilmek için bir aradadırlar. Şişman ile Be-Ce'nin aşklarının anlatıldığı kısma -olayların seyrine paralel olarak romanın içine dağıtılmış Be-Ce'nin yazdığı Nazar Sözlüğü'nün- "Şems" maddesi yerleştirilmiştir.

"Şems: Pembefiruşan hanından çıktığında Mevlana, karşısına dikilip demiş ki Şems ona: 'Ey dünyanın sarrafi, gör beni!'" (s.209)

Şems'in Mevlana'ya dediği "gör beni" sözlerinin arkasında yatan duygu yoğunluğu ile Şişman ile Be-Ce'nin aralarında bir aşkın başlaması da yine birbirlerine gönderdikleri "gör beni" söyleminin bir devamıdır. Şems ile Mevlana'nın birbirlerine olan sevginin akabinde Şişman ile Be-Ce'nin ilk aşk kıpırtılarının verilmesi ikisi arasındaki yakınlaşmanın boyutlarını gözler önüne serer.

Be-Ce de Şişman gibi mahremiyetini bedeninde taşımakta, ancak bunu elinden geldiğince umursamamaktadır. Seksen santimlik bir cüce olmasına ve tıpkı şişman gibi bedeninin bu arazından seyirlik olmaktan kurtulamamasına rağmen Be-Ce bunu kendine dert etmeyen ve kendini izlemek isteyen birileri oldukça bunlara kendini izletmekten çekinmeyen biridir. Be-Ce görünmeyenin ötesindeki görmeyenin peşinde koşan ve bu uğurda görüneni deşmekten çekinmeyen biri olarak kendi vücudunu da bir resim atölyesinde bilerek ve isteyerek teşhir etmekte, bu şekilde arazının üstüne gitmektedir. O baktığı her şeyde görmeye ve görülmeye dair olanın peşindedir ve cüceliğine bağlı olarak gözlerin hedefi olmasına rağmen kendini teşhir etmekten hoşlanan biridir. Be-Ce, hiçbir şeyi olduğu gibi kabul etmez ve hemen onun arkasında yatanı bulmak ister. İnsanları da bu doğrultuda algılayarak insanlardan çok onların saklamış oldukları mahremiyetin peşindedir. O, insanları vücudu ile oyalayıp, asıl görmeleri gerekeni bu şekilde perdelemiş olmanın ve onları yanıltmanın keyfine varır.

"Şu hayatta yasak ya da saklı, bastırılmış ya da yok sayılmış... kısacası gözdenden irak tutulmuş ne varsa, Be-Ce'nin ilgi alanına giriyordu. Bu yüzden, bir insan baktığı zaman onun gözden sakınmış parçalarını bulmaya çalışıyor; hatıraları, sırları, mahremi keşfetmekten büyük bir keyif alıyordu..." (s.211)

Be-Ce'nin vücudunda en dikkat çekici özelliklerinden biri de *"sanki aceleye gelmiş gibi iki incecik, iki kesik çizgi şeklinde çekilmiş ve sanki ne hissettiğini ele vermemeye ahdetmiş, acı çikolata karası gözleri"*dir. (s.200)

Şişman bu gözleri görür görmez bu gözlerden büyülenmiştir. Be-Ce onun içinde kalan eksik yarısı, Şişman'ın içinde büyüttüğü “animus”udur. Şişman'ın tamlaşması için Be-Ce ile bütünleşmesi gerekmektedir.

Be-Ce'yi gördükten sonra ondan bir daha ayrılamayan Şişman ailesiyle yaşadığı evden taşınarak Be-Ce'nin Hayalifener Apartman'ındaki evine taşınır. Hayalifener Apartmanı, onu dışarıdan koruyan ve saklayan bir mekân olarak karşımıza çıkan “animus”un beldesidir. Şişman kadın dışarıda onu izleyen tüm gözlerden ve görülmekten kaynaklanan korkularından kaçarak bu eve sığınır. *“Evde rahattım, dışarıda hiç olmadığım kadar rahat.”* (s.156) Be-Ce ile şişman kadın sadece bu evde, dışarıdayken taşımak zorunda oldukları sıfatlardan kurtulabilirler. Bu ev onlara hiçbir yerde olmadıkları “biz” kavramının rahatlığını sunmuştur. Çünkü *“burada mahremdi hayat; başkalarının gözlerinden, gözlerin tacizinden muaftı...”* (s.210) Şişman kadın bu evin içinde artık şişman değildir, sevgilisi Be-Ce de cüce. Şişman kadın bu evin rahatlığında kendisine yapılan yakıştırmaların ve “şişko” kelimesinin ağırlığından kurtulmuştur.

“Her ikimiz de, dışarıdayken taşıdığımız sıfatların olanca nahoşluğuna rağmen, alabildiğine hoştuk evimizin mahremiyetinde... Hayalifener Apartmanının teras katında, başka hiçbir yerde bulamadığım huzuru bulmuş; ş-i-ş-k-o'nun harflerinin ağırlığından kurtulmuştum. Ben burada hafiflemiştim. Ve belki de bu sayede, ömrü hayatımda ilk defa, gerçekten kilo vermeyi başarabilmiştim.” (s.164)

Bu ev onun ruhunun açıldığı bir mekândır. Çünkü o Be-Ce ile beraber yaşadığı bu evde gerek Be-Ce'nin onun üzerindeki etkisi gerekse bu evin koruyuculuğunda kendi içine yönelecek onun yeninden biçimlenmesini sağlayacak ve onu çevreleyen gözlerden kaçıp bu eve sığındığında zayıflayacaktır bile. Hayalifener Apartmanı ile ifade edilmek istenen ev ya da rahim imgesi onun dönüşümünün de mekânıdır ve kahraman ancak bu evde “animus”u ile bütünleşmektedir. Ona hayatın mahremliğinin sunulduğu bu ev şişman kadın için kişisel bilinçdışının kapılarını araladığı yerdir, kadın bu evde bazı olaylar neticesinde kendini keşfetmeye başlayacaktır. Dış dünyanınkinden oldukça uzak bir ritme sahip olan bu ev, şişman kadının varlığına değer kazandırır. Duvarları ile onu sarıp sarmalayan ve onu gözlerden koruyan bu ev, onun bedenini koruyup kollayacak yegâne güçtür. Bu bağlamda insan ve ev birlikteliği ile ev ve evren çelişkisi içinde ev, artık cansız bir varlık olmanın ötesinde, kişiye sıcaklık sunan

yaşayan bir varlıktır. Oturulan bu mekân “ben’i koruyan ben-olmayan”dır. (Bachelard,33) Bu evin dışına çıkmak ve bu gücün koruyuculuğundan yoksun olmak şişman kadın için tehlikelere açık olmak demektir. Kutsal cennet özlemi şişman kadın için bu evde gerçekleşmiş ve bu ev “bir tür dünya cenneti” (Bachelard,35) olarak şişman kadına aradığı huzuru vermiştir.

“Burada, hem gövdemin kapanından, hem de beni rahatsız eden bakışlardan kurtulabileceğimi hissediyordum. Değişiyordum. Hatta zaman zaman, nasıl göründüğümü düşünmediğim bile oluyordu. Seneleredir gövdemin gözlüklerinden kendime ve cümle âleme bakmaya alışmış olan ben, ara sıra da olsa gözlüklerimi çıkartabiliyordum. Üstelik, gövdemi atlayıp ve atlatıp, dosdoğru içime bakmayı başarabildiğimde, bilmediğim yanlarımı keşfediyorum...” (s.210)

Be-Ce Şişman’ın geçmişini ve bedeninin arkasında sakladığı gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan Şişman’ın bilinçaltından yükselen sestir. O, bu sesin büyüüne kapılmış ve hikâyesi de böylece yön kazanmıştır. Şişman kendisine aşkla bakan Be-Ce’nin gözlerinde vücudunun arazlarından sıyrılır ve hayata arkasından bakmaya alışkın olduğu bedeninin gözlüklerini çıkarır. Şişman, Be-Ce’nin gözlerinde, herkesin gözlerinde görmeye alışık olduğu merhamet ve yadırgama hislerinin aksine “aşk” görür. Animusun mekânında ilk kez birinin bakışlarının cenderesinden çıkmış olan Şişman artık kendisi ile uzlaşarak kendini keşfedecek ve kendisi ile hayatı algılayışı tamamen değişecektir.

“Be-Ce bana aşkla baktıkça, ben de kendimi ve cümle âlemi bambaşka gözlerle görmeyi öğreniyordum. Çoğu zaman, onun gözlerinden bakabilmek, neyi nasıl gördüğünü anlayabilmek için can atıyordum. Bu gözlerde ne merhamet vardı, ne yadırgama. Dünya yaşanılabilir, ben de sevileseydim Be-Ce’nin gözlerinden baktıkça.” (s.210)

Şişman ile Be-Ce ilk karşılaşmalarında sıfatlarına dair konuşmuş ve sıfatlara dair olan bu konuşma onlar için ilk ve son olmuştur. O günden sonra irikiyim olan Şişman, Be-Ce’nin cüceliğinde, cüce olan Be-Ce ise Şişman’ın devliğinde arazlarından sıyrılmış, kabuklarını soymuşlardır. Be-Ce’nin evine yerleşmesi Şişman için “yaratıcı/dönüştürücü süreç”in başlangıcı olmuştur. Bu yeniden inşa süreci içerisinde Şişman, kendini ve âlemi gördüğünden öte görmenin yollarını öğrenmiştir.

Nazar Sözlüğü, görmek ve görülmek üzerine Be-Ce tarafından yazılmış bakışların sözlüğüdür. Bu sözlükte tanımlardan ziyade tanıma varan

hikâyeler vardır ve Be-Ce parça parça olan bu hikâyeleri bir araya getirerek bütünlük duygusunu pekiştirmek ister. Bu sözlük iç benlik arketipinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sözlük roman boyunca kahramanların serüvenlerine uygun tarzda olayların arasına yerleştirilmiş bir “mikrokozmos”tur, görmeye ve görülmeye yönelik seyirlik âlemin bir modelidir. Ana hikâyenin yanında adeta küçük bir evren olarak romanda anlatılanları desteklemektedir. Be-Ce’nin hazırlamış olduğu ve kendinden köşe bucak sakladığı Nazar Sözlüğü’nü Şişman okuduğunda ise her şey değişecek ve Şişman “animus”un yıkıcı, olumsuz etkileri ile karşı karşıya gelecektir. Henüz tam olarak tamamlanmamış sözlüğün “şişko” maddesini okumak, Be-Ce’nin onu algılayış ve ifade ediş biçimi ile Be-Ce için gerçek anlamının keşfi demektir.

“Şişko: O kadar şişmanmış ki, ne zaman insan içine çıksa herkes işini gücünü bırakıp onu seyredermiş. O da gözlerden o kadar rahatsız olurmuş ki, gidip daha çok yemek yer, daha çok şişmanlarmış. (Şişko’nun çocukluğunu arştr.)” (s.210)

Sadece Hayalifener Apartmanı’nda ve Be-Ce’nin yanında “ş-i-ş-k-o” harflerinin ağırlığından kurtulan Şişman, Be-Ce tarafından bu şekilde tanımlanmak ve Nazar Sözlüğü’nün esin kaynağı ve maddelerinden biri olmak, onun her şeyin ta en başına gitmesine sebep olur. Be-Ce “şişko”nun görünmeyen taraflarını keşfederek, sözlüğünün “şişko” maddesini tamamlayacak ve onun mahrem olan hikâyesinin parçası ile aradığı bütünlüğe bir parça daha yaklaşacaktır.

“Onun istediği, benim ve başkalarının hikâyelerinden kırpık kırpık parçalar alıp, bunları birbirine karıştırmaktı. Bunu yaptığında, bunca farklı parçayı bir arada tutan tek iplik olacaktı: kendisi!” (s.211)

Her şeyin ortaya çıkmasının ardından Be-Ce evi terk etmiş, Şişman ise acıkmıştır. Bu hadiseden sonra da durmadan yemek yiyen Şişman, yediklerinde doymayınca havagazını açmış ve bu seferde içini onunla doldurmaya başlamıştır. Şişman yuttuğu havagazının içini doldurması ile kendini sürekli rüyalarına giren balon gibi kocaman bir sıfır olarak hisseder. “Bir” ve “iki” iken “üç”ün eksikliğini taşıyan Şişman Be-Ce ile bütünleşerek varlığının eksik yönü “üç” ile bütünleşmiş ve “üç” ile bütünleştikten sonra da sıfır olması gerekmiştir. Bu balon gerek geometrik yapısı gerekse bu geometrik yapıya bağlı olarak taşıdığı anlama göre iç benlik arketipinin bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu balon, Şişman için

“sıfır” olmanın bir ifadesidir. Animus’un büyüleyici etkisinden kurtulan Şişman artık kendini yok ederek yeniden var olabilecektir. Bir balon olarak gökte süzülen Şişman pörtlek gözlü bir karganın gagası tarafından delinerek hava kaçırmaya başlar. Bu karga aslında minibüste yanında oturan ve durmaksızın “birikiüçbirikiüçbirikiüçbirikiüçbirikiüç” (s.32) diye sayı saymayı bu üç rakamdan ibaret sanan çocuktur. Çocuğun karga sesiyle kendine gelen Şişman, tüm bu yolculuğu bilinçaltında yapmıştır ve serüveni yine bir, iki, üç sayılarına göre şekillenmiştir. Şişmanın bilinçaltı yolculuğu bu sayılarla başlamış ve sıfır olmaya ulaştığında yine bu sayılarla bitmiştir. Romandaki hikâyeler de bu sayıların sıralanma gizemine göre takdim edilmiştir.

3.3.4. MAHREMİYETİN İHLALİ NİN SEYİRLİK ÇADIRI

Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, ailesinin altı tane kız çocuktan sonra dünyaya gelen yedinci ve tek erkek çocuğudur. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi’nin annesi, peşpeşe altı tane kız çocuk doğurduktan ve bir o kadar da düşük yaptıktan sonra rüyasına giren saçsız sakalsız bir dervişin dediklerini yaparak ona gebe kalmıştır.

“...nihayet bir gece rüyasında gördüğü saçsız sakalsız dervişten öğrendiği üzere, bahçedeki karadut ağacının en ince dallarına saçlarından kestiği örükleri bağlayıp, etrafına mumlardan halka içre halkalar örerek, yalvar yakar kocasını en içteki halkanın ortasında soyunmaya ikna edip, soğuktan değil utançtan tir tir titreyerek, gene de yaptığından dönmeden ve ‘konu komşu görür de rezil rüsva oluruz’ demeden, oracıkta, o gecenin şafağında gebe kalmıştı Memiş’e...” (s. 38)

Etrafına halkalar içre halkalar çizilerek ağacın merkeze alınması ve Memiş’in tohumunun bu ağacın dibinde atılması sebebi ile annesinin Memiş’e gebe kaldığı karadut ağacını, Kozmik Ağaç ile ilintilendirebiliriz. Annesinin çizmiş olduğu şekil ise ruhsal bütünlüğün ifadesi olan bir mandala örneğidir.

Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi’nin dünyaya gelişi ise yine bu hadisede olduğu gibi oldukça dikkat çekici ve olağanüstü özelliklere sahiptir. Memiş bebek, gebeliği boyunca annesini diğer kız çocuklarında olduğunun aksine hiç zora koşmamış, annesine hiç zahmet vermemiştir. Doğumu ise tüm doğumların aksine acısız ve acısız olması sebebiyle de acayıptır. Memiş bebek

annesinde doğmak yerine adeta kayıp da dünyaya gelmiş, doğumunda bile annesine zahmet çektirmemiştir.

“Doğmamıştı da kayıvermişti; kaymamıştı da akıvermişti adeta. Telaşsız ve umarsız akıvermiştir bir kaptan bir başka kaba. Tek isteği kimseyi rahatsız etmeden hemen şuracığa ilişivermekmiş gibi, zahmetsiz, eziyetsiz, kayıvermişti ebenin ellerine.” (s.38)

Doğumu bu kadar zahmetsiz olmasına rağmen Memiş bebeğin annesi, doğun hemen ardından hayatını kaybetmiştir. Odayı ise garip bir mum kokusu almıştır. Doğumdaki gariplik sade bu kadarla da kalmamıştır. Memiş bebeğin yüzü varla yok arasındır, saydamdır. Yüzü tamam olmasına tamamdır, ancak ağzı, burnu, kaşı, gözü tam olarak belirgin değildir, aksine tam olarak belli olmayan birkaç çizgiden ibarettir.

“Memiş bebeğin yüzü adeta saydamdı. Ağzı-burnu-kaşı-gözü hem tastamamdı hem de eksik. Ağzı-burnu-kaşı-gözü bizzat gelememişti de, yerlerine gölgelerini göndermişti sanki...” (s.39)

Bebeğin annesi daha bebeği doğmadan rüyasına giren dervişin adının Memiş olduğunu düşünerek bebeğine Memiş adını vermeyi uygun bulmuştur. Memiş bebeğin doğumunda bir keramet olduğunun düşünülmesinden ötürü Memiş bebeğin adına bir de Keramet eklenir. Bebeğin bir mum damlasına benzemesi ve halasının bu mum damlasına ateşte kızdırdığı fındık kabuğu ile yüz çizmesinden geriye de Keramet Memiş bebeğin adına eklenen Mumî adı kalır. Babasının bebeği görmesi ve karısının öldüğünü öğrenmesi ile karşı için söylediği *“keşke yaşasaydı da gene kız doğursaydı”* (s.41) sözü üstüne Keramet Mumî Memiş bebeğin ismine, bir de Keşke kelimesi eklenir ve daha sonra da adına eklenen Efendi kelimesi ile Memiş bebeğin adı Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi olarak serüvenini tamamlamış olur. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin adının bu serüveni, onun parçadan bütüne gidişinin serüvenidir.

Memiş bebeğin “mum” ile özdeşim kurularak, su, yağ, kan, gözyaşı damlasından çok mum damlasına benzeyerek ifade bulması da olukça dikkat çekicidir. Mumun ışığı ile annesi, ışığın bağrında eriyen mum damlası ile de Memiş bebek ifade bulurken, insanın Mutlak Varlıktan ayrılığının acısı anlatılmaya çalışılmaktadır. Memiş bebek, evrensel insanın Mutlak Varlıktan ayrılıp dünya cehennemine düşmesinde olduğu gibi ışık kaynağından ayrılarak dünyaya gelmiş ve geldiği yerde katılmıştır. Mum damlasının ışığa yakın

olduğu müddetçe erimesi gibi insan da ancak Kutsal Ben'ine yaklaştıkça kendini yok edebilecek, o sıcaklıkta huzur bulabilecektir. Memiş bebeğin ışığın rahminden uzak düşüşü ile kutsal cennet özlemi ifade edilmeye çalışılmış ve bu da anne imgesi ile birleştirilerek ifade bulmuştur.

“Zira mum dediğin, sıcaklık kaynağından uzaklaşır uzaklaşmaz, aktığı yerde kalır ve kaldığı yerde katılaşırdı. Mum dediğin, bağından çıktığı sıcaklığa dönemedikçe, sıvılaşmazdı. Oysa Keramet Memiş Bebeği dünyaya getiren sıcaklık rahim, çoktan soğumaya başlamıştı. Yakında, ışık kaynağı annenin vücudu buz gibi soğuduğunda, sıvı evvela katı, sonra kaskatı kesilecekti. Ve bir şet kaskatı kesildikten sonra mümkünü yok şekil almazdı...” (s.40)

Memiş bebek kendisini eritecek olan sıcaklık kaynağından uzaklaştıkça katılaşıırken, halası, bebeğin durumunu fark ederek hemen müdahale etmesi gerektiğine kanaat getirir. Bebeğin halası, ateşte yaktığı fındık kabuğu ile bebeğe bir yüz çizmeye çalışır. Halası fındık kabuğunun karası ile bebeğe ağız, burun, kaş, kirpik, çene, alın, yak, şakak çizer. Gözlerini çizmeye geçtiğinde ise annesi yatakta iyice soğumuştur. Bunu fark eden halası, çocuğa ancak iki kesik çizgi halinde göz çizebilir ve bundan sonra Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ne hissettiğini ele vermeyen bu gözleri ile dikkat çeker.

Annesi ölen çocuğa ablaları annelik yapmaya çalışırlar. Ablaları sırf o sıkılması diye ellerinden geleni yapar, onu koruyup kollamaya çalışırlar. Diğer yandan babası ise onu karısının ölümüne sebep olmaktan suçlamaktadır ve onu karşısında görmekten rahatsız olmaktadır. Bazen sebepsiz yere onu döven babası bazen de yaptıklarından azap duyarak ondan defalarca kez özür dileyen biridir. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin çocukluğu *“bir yanda ablalarının daimi sevgisi, öte yanda babasının geçici hiddeti”* (s.43) arasındaki zıtlıklar arasında yalpalamakla geçmiştir. Ancak o, birbirinden farklı bu iki ruh halinin arasında gidip gelirken gözleri asla ne hissettiği ele vermez. Onun gözlerindeki bakış tüm duyguların ifadesinden uzaktır.

“Zira ister el üstünde tutulup, baş tacı edilsin, ister horlanıp eziyet görsün; ister yediği önünde yemediği ardında olsun, ister kuru ekmekle suya talim etsin; ister sevilsin, ister dövülsün, en ufak bir değişiklik olmazdı bakışlarında. Bir kez olsun ne hissettiğini ele vermezdi gözleri. İki kesik, iki incecik çizgi halinde çizilmiş çekik gözleri, sanki her türlü duygudan azadeydi. Çocukken de böyleydi, büyüdüğünde de...” (s.43)

Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi evlenecek çağa geldiğinde ablaları onu sağır ve dilsiz bir kızla evlendirirler. Evlendiği gece, sağır ve dilsiz karısı, onun dilsiz gözlerini görünce, gözyaşları ile insanlarla gözleri ile konuştuğunu, kocası olarak Memiş'in ise gözlerindeki dilsizlik ile anlaşamayacaklarını ve ayrılmak istediğini söyler. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ise bu sebeple gerdek gecesi yüzünü gösteren aynayı kırar ve kırık aynalarda daha önce hiç bakmadığı gibi kendisine bakar. Baktığı aynada kendisi ile karşılaşan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, aynayı kırarak, aslında kendisini parçalara böler ve hikâyesini zamanlara ve mekânlara saçar. Bu şekilde evrensel tekerrürün bilincine varan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, tüm zamanı ve mekânı elinde tutan evrensel insan gerçeğini de keşfeder ve kaostaki nizamı kavrar. Aynanın bir iken parçalar ayrıldığını gören Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, biri bine böleceğini ve her şeyi bunda gösterebileceğini artık öğrenir.

*Kırk yamalı tek iplikli şaman kisvesi gibiydi
ayna kırıklarındaki aksi
İpliği çekince dağılacaktı, dağıldığında bile bir aradaydı.
Gelişigüzel saçılmıştı,
gelişigüzelliğinde bir nizam vardı.*

*Sonsuzdu zaman, sınırsızdı mekân
Öyleyse bu kalıpta niçin sıkışmış kalmıştı?
Makası aldı ve
İsmiyle mühürlenmiş hikâyeyi kırptı;
kırptıkları zamanlara ve mekânlara saçtı.*

*Bir başka zamanda,
çok çok sonra ya da pek yakında,
Ve bir başka mekânda,
çok çok uzakta ya da hemen burada
Bir daha dönmek üzere bu dünyaya
hemen şimdi yok olmalıydı. (s.44)*

Bu psikoloji ile günlerce eve kapanan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, sonunda kendini yok ederek, başka zaman ve mekânlarda yeniden hayata gelmek ve çoğalmak için bir sabah evinden ayrılarak yeniden sokağa çıkar. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, sokakta yanından geçen bir kadına nereye gittiğini sorar. Kadında evine gittiğini, evde cevizli baklava yaptığı için şerbetin üzerine yapıştığını ve hiç istemediği halde yakında güllaç gibi olacağını söyler. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin neye benzemek istediğini sorması üzerine de kadın vitrindeki rengârenk, cıvıl cıvıl bonbonlara benzemek istediğini ve bunları da Pera'da bulabileceğini söyler. Biri mideye diğeri göze hitap eden cevizli baklava ile bonbonların kıyasında eski ile yeni olarak addedileni, eskiye ve yeniye has değerleri karşı karşıya getirmekte ve eski olanın gözden çıkarıldığını, yeni ve Avrupai olanın ise gözde oluşunu ifade etmektedir. Bu şekilde hayatımıza giren modernizmin görsellikte yaptığı değişiklik vurgulanır.

“...bundan böyle, eski âdetlerin pabucu damlarda aranmalıydı. Artık revaçtaydı yeni ve Avrupai olan ne varsa. Belli ki sönük kalıyordu cevizli şerbetli baklava tepsiler, bonbonları sarıp sarmalan rengârenk jelatinlerin çığırkan cazibesıyla kıyaslandığında. Gani ganiydi baklava; bonbonlarsa tadımlık. Yiyip bitirmek içinde baklava; bonbonlarsa seyirlik. Tek başına bir keyifti bonbonlar; baklavaysa konu komşuya ikramlık. Bilinmeyendi bonbonlar; baklavaysa tanıdık. Tepsinin neresinden kesilirse kesilsin, hep aynı kalırdı baklavanın kalıbı ve tadı; oysa bonbonların birbirlerinden farklı oldukları, sarındıkları kâğıtların rengine bakar bakmaz anlaşılırdı. Baklava, bir kez yapışınca insanın üstünde kalan, tadı yavan olandı; bonbona gelince, o her daim peşinden koşulan, bir türlü tadına varılamayandı.” (s.46)

Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi bir süre sonra sokakta bu kez bir adamla karşılaşır. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, adama nereden geldiğini sorar. Adam Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'ye evden geldiğini, annesinin evden çıkarken kendisine karanfil çiğnettiğini, bu yüzden köhne evler gibi koktuğunu ve kendisinin bu durumdan duyduğu rahatsızlığı, her birinin ayrı ismi olan fiyakalı taş evler gibi kokmak istediğini söyler. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin bunları nerede bulabileceğini sorması ile adamın verdiği cevap, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin daha önceden gördüğü kadının verdiği cevap-Pera- ile aynıdır. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, rastladığı kadın ve erkekten, memleketin kadın ve erkeklerine bir haller olduğu sonucunu çıkarır ve

bu kez de taş evlerle ahşap evler arasındaki görülmek ve göstermek ile görülmemek ve göstermemek merkezli bir kıyasla eski ve yeniye dair değişen değerlerin çatışmasını sunar.

“Belki kavurucu, bunaltıcı güneş ışınlarını sızdırmıyordu oymalı, fiyakalı taş evler; ne de yemeklerin yavanlığını, sokakların darlığını, günlerin kısalığını. Köhne, ahşap evlerin tekerrürlerle örselenmiş, bakımsızlıktan sararmış cephelerine inat, seyirlik bir tazelikti oymalı fiyakalı taş evler. Karşıdaki dilini bilse de bilmese de, kendinden bahsetmeyi severdi taş evler; ahşap olanlar ise içinde yaşayanların muhabbetini dinlemekten keyif alır, fazla konulmazdı. Birinin yalnızlığında cisim buluyordu hayat; öteki ise ancak başkalarıyla birlikteyken vardı. İçlerinde kim yaşarsa yaşasın, yabancılarca seyredilmek için, seyredilebilecek surette inşa edilmişti taş evler. Ahşap olanlarsa, içinde yaşayanları dışarının gözlerinden saklar, sâkinleriyle birlikte içe kapanırdı. Parçalanmış yahut hiç kurulmamış yuvalarla tazelenebilirdi taş evler; oysa ahşap olanlar, dallı budaklı aile ağaçlarının köklerinden alırdı hayat suyunu. Bu sebepten işte, içi boşaltılan taş evler gene öyle vakur kalabilirken, terk edilen ahşap evler bir daha iflah olmuyordu.” (s.110)

Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, insanın canının neresinden acırsa kalbinin orada atacağını öğrenmiş olarak, kendi kalbinin gözlerinde attığını keşfeder. Onun acayıpliğinin ve yalnızlığının tek sebebi gözleridir. Bu şekilde kendi derdi ile karşılaştığı kadının ve erkeğin derdini birleştirmiş olan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi bir çadır yapmaya karar verir

“Madem ki küçüklüğünden beri bu kadar acayip olmasının yegâne sebebiydi gözleri, o da bundan böyle sırf gözlere hitap edecekti. Ne kaybettiyse kendi gözlerinin yüzünden, fazlasını devşirecekti başkalarının gözlerinden...” (s.46)

“Ve şimdi gözleri yüzünden çektiği yalnızlığın acısını, binlerce insanı etrafına toplayarak çıkartacaktı. Gözlerinin yüzünden zehrolan hayatını, gözlerinin sayesinde ballandıracaktı. Başkalarının göremediğini gördükçe gözleri, başarmanın şerefine kaldıracığı her kadehi, insanların bulaştığı körlüğünün karanlık iksirinden damıtacaktı. Bu amaçla, evvela memleketin gidişatını kollayıp; mantar toplar gibi toplayacaktı gidişata körü körüne inananları.” (s.47)

Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, her şeyin seyirlik olmaya yönelik olduğunu ve insanların içlerindeki temel çatışmanın da görmek ve görülmek üzere kurulduğunu anlar. Karşılaştığı kadın ve erkeğin görülme arzuları, onu seyirlik bir çadır yapma düşüncesine iter. O, bu şekilde kadına ve erkeğe seyirlik bir dünya sunacak ve bu görülenin arkasındaki görülmeyeni gözleri gördükçe o da gözlerinin sebep olduğu yalnız ve mutsuz hayatın intikamını alacaktır.

Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin evden ayrıldıktan sonra Pera'da bir yokuşun tepesine kurmuş olduğu devasa vişne rengi çadır, kadın ve erkeğin seyirlik hallerinin sunulduğu bir mikro evrendir. Bir- "Yum Gözünü" başlıklı bölümde Pera -1885 yıllarına gidilerek, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin kurmuş olduğu vişne rengi çadırın batıya bakan kapısının sunmuş olduğu dünya anlatılır.

Vişne rengi çadırın batıya bakan kapısı, ayın aydınlık yüzüdür. Ayın aydınlık yüzüne yönelik olarak romanda anlatılan hikâye bu kapıdan alınacakların ahvalini belirtmesi bakımından oldukça önemlidir. Anlatılan hikâyeye göre, ayın aydınlık yüzü, en çok sevilmemekten ve ağlarken tek başına olmaktan korkarmış. Ayın aydınlık yüzünün *"kendinden daha parlak bir dişiye tahammülü yokmuş; şayet bir gün böyle biri çıkarsa karşısına, onu ortadan kaldırmak için yapamayacağı şey de."* (s.34) Bu şekilde, ayın aydınlık yüzü ile temsil edilen kapının kadınlara yönelik açıldığı da anlaşılmış olur. Ayın aydınlık yüzü ile kadınlar arasında bir ilişki kurularak, kadınların özellikleri ifade edilmeye çalışılır. Çünkü kadınlar da ayın parlak yüzünün yaptığı gibi gizliden gizliye hemcinslerine düşmanlık besler, birbirlerinin açıklarını kollarlar ve birbirlerinin yüzünde kendilerini görürler.

"Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi bilirdi ki, kadınlar birbirlerinin akislerinde çirkinleşirdi. Birbirlerine katıyyen arkalarını dönmemeli; yan yana, kol kola gelmemelilerdi bu sebepten. Yokuşu birlikte çıkmalı, bir vişne ağacı kadar kalabalık olmalıydı batıya bakan kapıdan içeri girdiklerinde." (s.35)

Tüm bu nedenlerden ötürü vişne rengi çadıra gelen kadınların, çadıra gelirken kalabalık olmaları ve birbirlerinden ayrılmamaları gerekir. Çadırın batı kapısına yönelen kadınlar içerisinde her çeşit kadına rastlamak mümkündür. Ve birbirlerinden bu kadar farklı ve habersiz kadının bu çadırda bulunmalarının tek sebebi vardır: *"çirkinler çirkinini, hilkat garibesi, cibilliyet vebali Samur Kız'ı"*

görebilmek!” (s.37) Kadınların kendilerinden çirkin kadınlar görmelerinden içten içe duydukları hazzı bilen Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, onlara istediklerini sunarak, vişne rengi çadırın batı yakasında Samur Kız’la çirkin birinden ziyade çirkinliğin ta kendisini sergileyecektir. Samur Kız, kadınların bilinçaltılarında yatan kolektif gölgelerinin sembolü ve kaçmak istedikleri saklı duygularının bir ifadesidir.

Samur Kız’ın hikâyesi 1648 Sibiryasına gidilerek anlatılır. Yerli kabilelerin birine mensup olan henüz kıllanmaya başlamış bir oğlan çocuğu, kabilesinin şamanı olan ablasının ölümü ile yerine yeni şaman olabileceğini ispat etmek için deniz kıyısında ters dönmüş bir sepetin içinde üç gün sürecek bir sınava tabi tutulmaktadır. Oğlan ters çevrilmiş sepetin kör karanlığında bir başına, eş ruhunun onu ziyaret etmesini beklemektedir. Şaman adayının her ne olursa olsun beklediği, benliğinin yarım kalmış diğer yarısıdır. Kişi de varlığının eksik yönünün mahiyeti her ne olursa olsun onu kabul etmeli ve onunla bütünleşmelidir.

“O gelene kadar, ne tek lokma girecekti ağzından içeri, ne tek kelime çıkacaktı ağzından dışarı. O’nu bekliyordu; ruhunun dengi, denginin ruhu olan ziyaretçiyi. Beklediği ziyaretçi bir insan da olabilirdi, bir hayvan yahut ot da...” (s.57)

Şaman adayının beklediği ziyaretçi onu ya olağanüstü güçlerle donatıp yeni şaman yapacak ya da onu haddi olmadığı halde böyle bir işe kalktığı için onu cezalandıracaktır. Bu sınav, insanın kendisini/özünü bulması ve kendini tanımlaması için yapılan bir sınavdır. Şaman adayı sepetin içinde ruhunun dengini beklerken, bir samur avcısı olan Timofei Ankidinov da arkadaşı ile samur avına çıkmıştır.

Sepetin içinde bekleyen şaman adayı, bir süre sonra sepetin içine bir şeyin girdiğini anlar ve sarsılır. Sepetin içine giren bir samurdur. Oğan ve samur birbirlerine bakar ve birbirlerinin yüzlerinde kendilerini görürler. Onlar adeta birbirlerine tutulmuş bir aynadır. Şaman adayı baktığı samurda kendini samur da baktığı bu insanda kendini görür.

“Oğlan ve samur benzerliklerine baktılar. Her ikisinin gözlerinde de olanca cüretiyle ışıldıyordu ölüme aşına pırıldılar. Karşılıklı iki aynaydı onlar. Baktıkça, birbirlerinin içine akıp, birbirlerinde çoğaldılar. Sonra gözlerini yumdular. Sanki o daracık sepetin içinde değil de, açık arazidelermiş gibi rahat ve kıvrak başladılar Şamanların kadim dansına. Davullar çalıyordu fersah fersah

uzakta. Tokmak davula her indiğinde, oğlanın ayakları hızla vuruyordu toprağa. Canı yanıyor, eti kaniyordu. Oğlanın yaralarını yalıyordu samur. Hayvanının dilinin değdiği her yara, anında kapanıp iyileşiyordu.” (s.58)

Bu sepetin içinde olanlar şaman ile samurun mahremiyet bölgeleridir. Burada olanların tek şahidi ancak kendileri olmalıdır, burada iki ruhun birbirinin iç içe geçiş anı, başkalarınca görülmemeli ve sadece onlara ait olarak kalmalıdır. Timofei Ankidinov ise devasa bir samurun önünden geçerek ters çevrilmiş sepete girdiğini görür. Arkadaşının bakmamaları gerektiği ısrarına rağmen o, arkadaşını öldürme pahasına sepetin içine bakar ve bu mahrem anı ihlal ederek görmemesi gerekeni görür. Bütünleşme tam olarak gerçekleşmeden bu mahrem an bir başkasının bakışı ile bozulduğu için samur ve oğlan birbirlerinin bedeninde çoğalırken, yarım kalırlar. Oğlan ve samur iki iken bir olacakken, samur avcısının bakışları ile eksik kalmışlardır ve bu ihlalin ardından şaman adayı, vücudunun aşağısı samur, üstü ise insan olan bir varlık halini alır ve gerek samur gerekse de oğlan dönüşümü tamamlayamazlar. Böylelikle *“aynı vücutta ayrı düşmüştü ruhdaş olanlar.” (s.63)*Bu yarım kalmışlık, kişinin kendi içindeki diğer yarısı ile bütünleşememesinin doğuracağı eksiklik hissi üzerine inşa edilmiştir.

“...samur ve oğlan, iki den ruh, iki kandaş varlık, iki hüznün yumağı, iki yabansı çehre, iki karmaşık sanrı, oğlan ve samur... Ruhlarını birbirlerinde çoğaltarak teklikte erimek üzerelerdi ki, yarım kaldı vuslatları. Sepetin açılması ile birlikte pişkin bir tebessümle içeri daldı günüşiği ve ardından, yabancının nazarı. Oysa o an nasıl da mahremdi! Gözlerden uzak olmalı; katiyen görülmemeliydi. Tılsım bozuldu. Her şey yarım, her şey iğreti kaldı...” (s.60)

Timofei Ankidinov kısa bir süreli şaşkınlıktan sonra yarı samur yarı insan olan bu varlığı alır ve bölgenin askeri valisine getirir. Daha sonradan da yarı insan yarı hayvan olan bu mahlûk teşhir edilmeye başlanır. Bu samur-adamdan daha çok kazanmayı düşünenler ise onu insanlarla çiftleştirerek onun neslinin sürmesini sağlarlar. İşte Pera -1885'te vişne rengi çadırda sergilenen Samur-Kız, samurla insan arası bir yerde takılı kalan bu mahlûkun soyundan gelmektedir.

Pera'da, yüksek yokuşun tepesindeki vişne rengi çadırın batı kapısı, akşam ezanından sonra, Samur-Kız'ı görmek için gelen kadınlar için açıılır. Çadırın bu kısmında ilk olarak “maskeli kadın” çıkar. Sahneye çıkan kadının yüzünde çok çirkin bir maske vardır. Kadın maskeyi çıkarttığı anda ise ortaya çıkan yüzün maskedeki yüz ile aynı olduğu anlaşılır. İkinci olarak altınca cayır cayır

ateşlerin yandığı bir kazanın içinde ve etrafında zebaniler bulunan kantocu Siranuş sahneye çıkar. Siranuş, bir cehennem tasviri eşliğinde sahneye çıkar. Üçüncü olarak da Üç Çirkinler olarak bilinen tek bir göğsü olan Mari, iki göğsü olan Takuhi ve üç göğsü olan Agavni sahneye çıkarlar ve kavga ederler. Mari, bir göğsünün hırsız olarak gördüğü Agavni'den nefret eder; Agavni, fazladan bir göğsün yükünü ona yüklediğini düşündüğü için Mari'den nefret eder ve her ikisi de normalliği ile ikisinin anormalliğini yüzlerine vuran Takuhi'den nefret ederler. Üçünün de içleri de dışları gibi çirkindir. Dördüncü olarak Kartopu Vergin sahneye çıkar. Annesinin kapmış olduğu frengi hastalığı ile doğmuştur. Frenginin benekleri sadece apış arasında yoktur ve onun içinde apış arasına kartopu ismini vermiştir. Etrafındaki tüm insanlar birer birer ölürken, hayat ona dokunmaz ve o hayatta aynı kalır. Beşinci olarak sahneye yılanbaz gelir. Tüm güzellikler bu yılanın gözünde aksi bir dünya olarak akseder. Yılanın zümrüt yeşili gözleri genci yaşlı, yaşlıyı genç gösteren bir aynadır ve bu ayna hayattaki her şeyin geçiciliğini, insanlığın yanlış yerde arandığını göstermektedir. Yılanın gözleri, hayatın bağrındaki cehennemi dile getirir. Yılanbazdan sonra sahneye on parmağında on kukla ile Kınar Hanım çıkar. Kınar Hanım kuklaları ile tabiatın insana yapmış olduğu kötülükleri gösterir. Son olarak da yedinci sırada sırtında samur kürküyle Samur-Kız sahneye çıkar. Sırtındaki samur kürkü çıkartması ile yarı insan yarı samur bir varlıkla karşılaşan kadınlar, dehşete kapılırlar. Bir süre sonra “Yum Gözünü” diyen yırtıcı bir sesle gözlerini kapayan kadınlar, gösteri bittiğinde bile korkudan gözlerini açamazlar ve gösteri bitmesine rağmen oldukları yerlere mihlanmışçasına otururlar. Çıkışta da kalabalıklar halinde geldikleri bu kapıdan teker teker dışarı çıkarlar.

Vişne rengi çadırın bu bölümü ile bir gayya kuyusu portresi çizilmeye çalışılmıştır. Çadırın bu kısmında, kadınların görmek istediği şeyler onlara sunulurken, onların korkuları ile yüz yüze gelmeleri istenir. Kadınlar sahnede izledikleri ile paslanmış düşmanlıklarını ve içlerindeki saklı duyguları açığa çıkarırlar. Vişne rengi çadırın bu kısmı, kadınların bilinçaltılarında büyüyen ve hemcinslerine besledikleri düşmanlık ile beslenen gölgelerinin bir sembolüdür. Sahneye çıkan varlıklar ise kadın olmanın gölgesinin açılımlarıdır.

Çadırın doğuya bakan kapısı ile ilgili bölüm İki-“Aç Gözünü” adlı bölümde anlatılır. Vişne rengi çadırın doğuya bakan kapısı ise ayın karanlık yüzüdür. Ayın karanlık yüzüne yönelik olarak romanda anlatılan hikâyeye, bu

kapıdan alınacakların ahvalini belirtmesi bakımından oldukça önemlidir. Anlatılan hikâyeye göre, ayın karanlık yüzü, en çok sevilmemekten ve gözlerinin ağladığının görülmesinden korkarmış. Erkeklerin yalnız kalma korkularının işlendiği bu hikâyeden hareketle ayın karanlık yüzü hakkında romanda şunlar da söylenir. *“Oysa istediğini elde edemedikçe, daha da kararırdu ayın karanlık yüzü, ve eğer istediği başkasına aitse, ilk fırsatta aşırırdı...”* (s.103) bura da bu şekilde ayın karanlık yüzü ile erkekler arasında özdeşim kurularak erkeklerin özellikleri anlatılmaya çalışılır. Erkekler, her istediklerini elde etmeye çalışan ve bu uğurda hemcinslerinin mutluluklarını bile çalmaktan çekinmeyen kişiler olarak tanımlanır.

“Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi bilirdi ki, erkekler en çok birbirlerinin hırsızıydı; fırsat çıkmayagörsün, tereddütsüz çalarlardı birbirlerinin mutluluklarını. Ayı ayrı gelmelilerdi bu sebepten. Yokuşu tek başlarına çıkmalı, bir vişne ağacı kadar yapayalnız olmalıydı doğuya bakan kapıdan içeri girdiklerinde.” (s.103)

Tüm bu nedenlerden ötürü vişne rengi çadıra gelen erkeklerin, çadıra gelirken tek başlarına olmaları gerekir. Tıpkı batı kapısında olduğu gibi çadırın doğu kapısında da her çeşit erkeğe rastlamak mümkündür. Ve birbirlerinden bu kadar farklı ve habersiz erkeğin bu çadırda bulunmalarının tek sebebi vardır: güzeller güzeli la Belle Anabelle’yi görmek. Erkeklerin güzel bir kadın görmekten ne kadar hoşlandıklarını bilen Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, onlara istediklerini sunarak, vişne rengi çadırın doğu yakasında la Belle Anabelle ile güzel birinden ziyade güzelliğin ta kendisini sergileyecektir.

La Belle Anabelle’nin hikâyesi 1868 Fransasına gidilerek anlatılır. Evli olmasına rağmen Madame de Marelle bakiredir. Tavan arasında bulduğu bir kutuda ne olduğu merak ederek açmış ve kutuda gördüğü tablodaki delikanlıya âşık olmuştur. civar köylerde bu tablo hakkında garip bir hikâyeye anlatılmaktadır. Bu delikanlı vaktiyle civar malikânelerin birinin kâhyasının yanında çalışmaktadır ve gören herkesi kendine âşık edecek kadar güzeldir. Malikânenin dul sahibesi ise delikanlıya âşık olmuş, ancak delikanlı onu istememiştir. Günlerden sonra bir gün delikanlı ortadan kaybolmuştur. Kaybolmasından birkaç gün sonra da delikanlının ölüsü ormanda bulunmuştur. Kimse delikanlının nasıl öldüğünü anlamamış ve bunu öğrenen dul kadın ormana giderek, ölüyü tek başına derenin kenarına getirmiştir. Burada delikanlının yanında günlerce gözyaşı döken dul

kadın, delikanlıyı gömmeye gelenlerce zorla delikanlıdan koparılmıştır. Kadın da cenazeden önce bir ressam tutarak delikanlının resmini yaptırmıştır. Kadın resmi baş ucuna astırması ve ona her baktığında delikanlıyı bu kadar arzuladığı için günah işlediğini, delikanlının da bu sebepten öldüğünü düşünerek azap çekiyormuş. Sonunda kadın delirmiş ve tablo da ortadan kaybolmuş. Yine köydeki kadınların söylediğine göre kendine bakan her kadını ve özellikle bakireleri kendine âşık edermiş. Onu gören bakireyse aklını oynatmış. La Belle Anabelle'nin sütannesinin babasına dediği gibi bu resme bakılmamalı, üzeri örtülmelidir.

Madame de Marelle-Madeleine- ise tavan arasında gördüğü kutuda ne olduğunu merak ettiği için kutuyu açmakta çekinmemiş ve burada gördüğü resme de âşık olmuştur. Madeleine, bu şekilde, başkasına ait bir hikâyeyi, görmemesi gerektiği bir şeyi görmüştür. Bunun sonucunda da Madeleine, bu genç delikanlıya âşık olarak delirmiş, tablodaki delikanlının büyüü ile kendinden ve dünyadan geçmiştir. Madeleine, resimde gördüğü delikanlının bulunduğu bir hayal âleminde yaşamaya başlamış ve gerçek dünyadan kopmuştur. Günler sonra derenin kenarında bu genç delikanlı sandığı kocası ile birleşen Madeleine orada gebe kalmış ve o olaydan sonra doğuma kadar odasından çıkmamıştır. Günü geldiğinde doğum yapan Madeleine, biri çok güzel diğer çok çirkin olmak üzere ikizlerini dünyaya getirmiştir. Madeleine, çocuklardan çirkin olanını sevmekte, güzel olanına yüzüne bakmamaktadır. Annesi bu güzel bebeği emzirmek istemeyince bebeğe bir sütanne tutulur. Sütanne ise bebeklerden birini emzirmeye geldiği bu evde bir süre sonra bebekten ziyade, bebeğin babası ile ilgilenmeye başlar. Yasak aşk yaşadığı bebeğin babasının çalışma odasında genç delikanlının tablosunu gören kadın, bildiği hikâyeyi adama anlatır. Adamsa bu tabloyu buraya Madeleine'nin astığını söyleyince her şeyi anlamaya başlar. Bebeklerde güzel olanın kendinden ziyade resme benzediğini anlayan adam, karısının dolaylı ihanetini de bu şekilde öğrenmiş olur. Anabelle ismini alan güzel bebek, büyüdükçe ailesi tarafından daha çok dışlanmaya başlar.

“Önce, annelerinin rahminden ondan evvel ayrılan ikiz kardeşi, ardından annesi, derken sütannesini ve nihayetinde babası tarafından birer birer tek edilmişti. Onlardan tamamen uzakta, bir başına büyüyecekti.” (s.127)

La Belle Anabelle, bir günahın meyvesidir ve yine annesi tarafından mahremiyetin ihlal edilmesi, bütün bu kötü sonuçları doğurmuştur. Anabelle'ye

her baktıkça günahını hatırlayan annesi, ona baktıkça karısının ona ihanetini hatırlayan babası ile ona baktıkça ve onun güzelliğini gördükçe çirkinliğini daha çok hatırlayan ikiz kardeşi onu evlerinde istemezler ve onu gezici bir kumpanyaya verirler. Bir zaman kumpanyada sahneye çıkan Anabelle bir süre sonra Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin çadırının doğu kısmında sahne almaya başlar.

Pera'da, yüksek yokuşun tepesindeki vişne rengi çadırın doğu kapısı, akşam ezanından sonra, la Belle Anabelle'yi görmek için gelen erkekler için açılır. Çadırın bu kısmında ilk olarak "maskeli kadın" çıkar. Sahneye çıkan kadının yüzünde çok güzel bir maske vardır. Kadın maskeyi çıkarttığı anda ise ortaya çıkan yüzün maskedeki yüz ile aynı olduğu anlaşılır. İkinci olarak bir gelincik tarlasının ortasındaki ahlat ağacının dallarına kurulmuş bir salıncağın üzerinde ve etrafında uçuşan kelebekler, koşturan tavşanlar bulunan kantocu Hayganoş sahneye çıkar. Hayganoş da bir cennet tasviri ile sahneye çıkar. üçüncü olarak da üçü de birbirinden güzel olan üç kız kardeş Lisa, Maria, Rosa sahneye çıkarlar. Üçü de birbirlerinden güzel olmalarına rağmen yine de birbirlerini kıskanmazlar. Sahneye çıkan bu üç kız kardeş hayatın güzelliğine dair şarkılar söylerler. Üçünün de içleri kadar dışları da güzeldir. Dördüncü olarak Hoyrat Aruzyak sahneye çıkar. Hoyrat Aruzyak, yıllar önce çıktığı sahnede oyun gereği çarpışan iki silahşörün arasına yanlışlıkla girmiş ve bu iki silahşörün kılıçları onun yanaklarına iki derin yara açmıştır. Bu olaydan sonra Hoyrat Aruzyak eline bir daha ayna alamamıştır. Onun çirkinliği bile çok güzeldir. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ise sonunda onu sahneye çıkarmaya ikna ederek çadırına getirmiştir. Hoyrat Aruzyak'tan sonra sahneye yılanbaz çıkar. Tüm çirkinlikler bu yılanın gözünde aksi bir dünya olarak akseder. Yılanın gözleri, hayatın bağrındaki cenneti tasvir eder. Yılanbazdan sonra sahneye on parmağında on kukla ile Betri Hanım sahneye çıkar. Betri Hanım kuklaları ile tabiatın insanlara yapmış oldukları iyilikleri anlatır. Son olarak da yedinci sırada güzeller güzeli la Belle Anabelle sahneye çıkar. Onu görünce bütün erkekleri garip bir ürperti kaplar. La Belle Anabelle güzelliği ile ölümü anlamsızlaştırmaktadır. Onlar izledikleri bunca güzellikten sonra daha ötesinin de var olduğunu gördükçe ürperirler. Bir süre sonra la Belle Anabelle sahnedeysken "Aç Gözünü" diyen ipeksi bir sesle gözlerini açan erkekler, bu kez gözlerini daha çok açarlar. Gösteri bittikten sonra erkekler teker teker geldikleri bu kapıdan cümbür cemaat dışarı çıkarlar.

Çadırın bu kısmında erkeklerin görmek istediği şeyler onlara sunulur, onların korkuları ile yüz yüze gelmeleri istenir. La Belle Anabelle’yi gören erkekler içten içe ilkel bir şekilde böyle bir güzelliğin kendilerinin olmasını isterler. Bu da onların bilinçaltılarında yatan her güzeli ve istediklerinin kendilerinin olması yönündeki düşüncenin bir yansımasıdır. La Belle Anabelle, böylelikle erkeklerin kolektif gölgelerinin bir sembolüdür.

“Vişne rengi çadırda toplaşan tüm erkekler isterdi ki mütemadiyen hareket eden bu periçehre, bir an için durup soluklansa; başını omuzlarına koysa. Hayal bu ya, herkes gizliden gizliye özlemine çektiği aşkın suretini görürdü la Belle Anabelle’nin güzeller güzeli gözlerinde.” (s.136)

Vişne rengi çadır, ayrı ayrı olarak değerlendirildiğinde iki ayrı parça gibi görülse de ayın aydınlık ve karanlık yüzlerinin bir çadırda toplanması ile bir bütünlük ifadesi olarak da düşünülebilir. Bu haliyle yin ve yang ikilisini hatırlatan parçalar bu iki yarıyı bir arada tutan çember misali aynı çadırın çatısı altında toplanarak bir bütünlük oluşturmuşlardır. Çadırdaki kişiler de bir karakter olmaktan uzak, çeşitli ruh hallerinin evrensel tipleridir. Çadırdaki kişiler ile çeşitli ruhsal durumların evrensel yansımaları ifade edilmekte ve ruhsal yapıda görülen değişimler ve gelişmeler bu tipler ile evrensel bir mahiyet kanmaktadır.

Roman, sona doğru tüm bu ihlaller geri çevrilerek hiçbir şey olmamış sayılır. Romanın sonunda “İki” başlıklı bölümde Madeleine, tavan arasındaki kutuyu açmak isterken yaşlı hizmetçisi bunun pek de iyi bir fikir olmadığını söyleyerek Madeleine’yi kutuyu açmaktan vazgeçirir. Böylece Madeleine , o kutuyu açmaz, görmemesi gerekeni görmez, Anabelle doğmaz, Madeleine kocasına benzeyen çocuklar doğurur. Böylelikle de rakamlardan “iki” hiç olmamış olur. Madeleine’nin kutunun içindekini merak ederek kutuyu açması ile Pandora’nın merakla kutuyu açıp, dünyaya kötülükleri salması arasında bir ilişki kurulmuştur. Madeleine/Pandora kutuyu açmayınca dünyaya kötülükler yayılmamış ve böylelikle birken de iki olunmayacaktır.

“Eğer Madame de Marelle görmemesi gerekeni görmekte ısrar etseydi, geçmişte işlenmiş bu kabahat yüzünden, korkunç güzelliğiyle seyirlik insanlar arasına katılacaktı Anabelle. Ama kutu hiç açılmadığına göre, böyle bir şey olmadı. Hiç doğmadı la Belle Anabelle. Hiç olmadı böyle bir. Yoktu zaten. Ne denli güzel olursa olsun, sırf seyirlik diye seyrine bakılacak suret yoktu. Güzeller güzeli, porsukağacı ormanlarının yegâne perisi, menevişli hayat iksiri de olsa,

hakkı vardı gözlerden irak kalmaya. O olmayınca, vişne rengi çadırın seyircilerinin gözlerini daha, daha da açmaları gerekmedi. Hiç olmadı İki. Bir rakam eksildi.” (s.218)

Her şeyi sondan alarak tekrar başa dönen yazar, Bir adını verdiği kısımda da yine 1648 Sibiryasına giderek Timofei Ankidinov’un görmemesi gereken şeyi görmesine engel olur. Bu şekilde yokken bir olan ve daha sonra birken çoğalan insanın serüvenini bu kez de ikiden bir etmeye çalışır. Yazar, bu hikayeyi de tersine çekince, erensel insanın serüvenini yeniden birlikten yokluğa çekebilecektir. Bunu yaparken romanın itibari oluşuna da dolaylı olarak göndermede bulunan yazar, bu kez de sepetin içindeki mahrem anın gizli kalmasını sağlar. Timofei Ankidinov sepetin içinde ne olduğunu merak edip oraya giren samuru yakalamak isterken arkadaşı, -tıpkı yaşlı hizmetçinin Madeleine’ye yaptığı gibi- “her şeyin görülmesi gerekmiyor. Bazı şeyler gözden irak olmalı ve öyle kalmalı” (s.219) sözü ile ona engel olmaya çalışır. Bu kez arkadaşının sözüne kulak veren Timofei Ankidinov, böylece görmemesi gereken şeyi de görmemiş olur. Böylece sepetin içindeki oğlan da kendi ruhundan bir parça samura vererek ve onun ruhundan bir parça alarak, sınavını başarıyla bitirmiş biri olarak dışarı çıkar ve böylelikle kabilesinin yeni şamanı olur. Bütün bunların sonucunda da Samur-Kız, hiç doğmamış olur ve rakamlardan “bir” de eksilir ve her şey sıfır olur. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi’nin çadırında ise Samur-Kız ve la Belle Anabelle kayıplara karışırlar.

Yazar Samur-Kız ile la Belle Anabelle’nin hikâyelerini anlattığı bölümlere geçmeden evvel bu bölümlerin yazılmadan ya da okunmadan geçilebileceğini ve böylece yok sayılabileceğini belirtir. Bunları yazmak ve okumak da mahremiyetin ihlali anlamına gelir. Yazar, bunları yazarak kendi de yazmaması gereken bir şeyi yazmıştır ve bu kez de kendisi her şeyi sıfır yapmak zorundadır. Bu amaçla romanın sonunda “Sıfır” başlıklı bölümde kahramanı Şişman, havagazı yutarak kocaman bir sıfıra dönüşür. Bir balon olup uçan Şişman, kendine geldiğinde hâlâ romanın başında bindiği minibüsün içindedir. Böylelikle yazar, kendi hikâyesini de sıfıra taşımış olacaktır. Neticede roman boyunca anlatılmış olan hikâyenin de bilinçaltına yolculuk mahiyetinde olduğu anlaşılır.

3.4.BİT PALAS ROMANININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.4.1.ROMANIN TANITIMI

Roman bir apartman ve bu apartmanda yaşayan kişilerin hayatları etrafında şekillenmiştir. Bu apartman, daha önceden Ermenilere ve Müslümanlara ait iki ayrı mezarlığın bulunduğu arazi üzerine kurulmuştur. 1949 senesinde yan yana duran Ermeni ve Müslüman mezarlığı şehre yeni yol açmak için şehrin başka bir yerine taşınmak istenmiş, ancak bu pek mümkün görünmeyince çoğu mezar olduğu yerde kalmasına rağmen bu arazi dümdüz edilerek yeni yaşama alanları açılmaya çalışılmıştır. Ancak bu yıkım çalışmaları esnasında oldukça ilginç bir olay yaşanmıştır. Mezarlık iyice düz edildiğinde Kalktıgöçeyledi Dede adında birine ait oldukları sanılan iki mezar bulunmuştur. İki mezarda birbirinin aynısıdır ve ikisinin üzerinde de aynı şeyler yazılmaktadır. Aynı kişiye ait iki mezarın olmayacağı ihtimali ile bu iki mezar da yıkılmış ve sanıldığı gibi iki mezar da boş çıkmıştır. Bütün bu hadiseler halktan tepki almışsa bile bir süre sonra unutulmuş ve bu mezarlık arazisi üzerine sayısız binalar inşa edilmiştir. Bonbon Palas da bu binalardan biridir.

Agripina Fyodorovna Antipova ve kocası Pavel Pavloviç Antipov 1920 sonbaharında Rusya'dan kaçarak İstanbul'a gelmiş, ancak aradıklarını bulamamışlardır. Karı koca İstanbul'a ilk geldiklerinde yanlarında kendilerine bir yıl yetecek kadar para getirmişken kısa zamanda bu parayı tüketmiş ve çalışmak zorunda kalmışlardır. Pavel Pavloviç Antipov , bu çalışmaya başladığında işe sade üç gün tahammül etmiş ve hamile olan karısı çalışmak zorunda kalmıştır. Bir süre çalıştıktan sonra doğum yapan Agripina Fyodorova Antipova, bir gün işten geldiğinde kocasının kucağında yüzükoyun uyuyan çocuğunun ölmüş bedeni ile karşılaşır.

Yaşadıkları bu talihsiz hadiseden sonra Pavel Pavloviç Antipov karısını alarak Fransa'ya giderler ve orada çok büyük bir servet yaparlar. Ancak her geçen gün ruhsal açıdan biraz daha çöken ve renkleri görme yetisini kaybeden Agripina Fyodorova Antipova, kocası tarafından bir kliniğe yatırılır. Pavel Pavloviç Antipov ise karısını bir gün bile boşamayı düşünmeden başka bir kadınla yaşamaya başlar ve bu kadından bir kızı olur. Karısının aniden fenalaştığı haberi

ile kliniğe giden Pavel Pavloviç Antipov, karısına bir kutu bonbon götürür. Kadın bu bonbonların renginden yeniden hayatı renklendirir. Pavel Pavloviç Antipov, karısını iyileşmesi ümidiyle yeniden İstanbul'a götürmeye karar verir.

Yıllar sonra yeniden İstanbul'a dönen karı koca 1966 senesinde adı Bonbon Palas olan bir apartman yaptırır ve bu apartmanın 10 numaralı dairesinde yaşamaya başlarlar. Bir süre sonra önce Agripina Fyodorova Antipova İstanbul'da ölür ve sonra da kocası kendisinden iki yıl sonra tam yüz yaşında ölür. Pavel Pavloviç Antipov'un mirasçısı olan kızı ise Bonbon Palas'ı görmeye bile gelmemiş ve kiraya verilmesini istemiştir.

Romanın asıl bölümü kiracıların yerleşmesi ile başlamaktadır. Apartmanın her katında değişik insanlar oturmaktadır ve kiracıların en büyük sıkıntısı bahçe duvarının dibinin çöplük olarak kullanılmasıdır. Bu çöplükten her gün iğrenç bir koku yükselir kimse pencerelerini dahi açamaz hale gelir. Apartmanın 7 numaralı dairesinde bir üniversite hocası oturmaktadır. Karısı ile henüz boşanmış ve bu apartmana taşınmıştır. Apartmanın her dairesinde ayrı ayrı hikâyeler saklıdır. Kendisi ile ilgili kısımları ağızdan dinlediğimiz üniversite hocasının adı verilmemektedir. Üniversite hocası ile karşı dairesinde oturan Mavi Metres bir süre sonra birlikte olmaya başlarlar.

Apartmanın 7 numaralı dairesinde oturan üniversite hocası apartmanlarını etkisi altına alan çöp sorununa çözüm olarak çöplerin atıldığı bahçe duvarına orada evliya olduğunu ve çöp atmamaları gerektiğini yazar. Çevredekiler ve apartmandakiler yazılanlara inanmış ve evliya türbelerinin başına gelenler bu bahçe duvarın dibinde yattığı iddia edilen evliyanın da başına gelmiştir. Mavi Metres'in bile buna inanmış olması onu çok şaşırtır ve Mavi Metres'e her şeyi anlatır. Mavi Metres ise yalan söylediği için ona kızmıştır. Üniversite hocası İngilizce dersi verdiği Su'dan Madam Teyze'nin evinin bir çöp ev olduğunu öğrenmiştir. Bunu söylediğinde kendisine inanmayan Mavi Metres'i inandırmak için yetkililere haber vermiştir.

Evini boşaltmaya gelenlere direnen Madam Teyze, evinden çıkmak istememiştir ve günler sonra kapı kırılıp da içeriye girdiklerinde ölüsü ile karşılaşmışlardır. Romanın sonunda tüm bunlara sebep olduğunu düşünen üniversite hocası, şehirde çöp yazılarının peşine düşer ve evi gitgide Madam Teyze'nin evine benzer.

Romandan ayrı olarak anlatılan son kısımda ise üniversite hocasının tüm hikâyeyi on hücreli hapisane yedinci hücrelerinde kurguladığını söylemesi ile son bulur.

3.4.2.BONBON PALAS'TAN BİT PALAS'A

Roman mezarlıklar üzerinde yükselen bir semte 1966 yılında yapılmış olan Bonbon Palas Apartmanı'nın hikâyesini konu almaktadır. Bonbon Palas'ın geçmişi Rusya'dan kaçarak İstanbul'a gelmiş olan bir karı kocanın hikâyesi ile şekillenmektedir.

Agripina Fyodorovna Antipova ve kocası Pavel Pavloviç Antipov 1920 yılında İstanbul'a gelmişlerdir. Her şeyin kendine has bir rengi olduğuna inanan Agripina İstanbul'a gelişinde de İstanbul'a bakmış onun hangi renge sahip olduğunu bir türlü anlayamamıştır. Yanlarında getirmiş oldukları paralar tükenince çalışmak zorunda kalan Pavel Pavloviç Antipov, buna sadece birkaç gün dayanabilmiştir. Rusya'da itibar sahibi bir askerken İstanbul'da bir hiç olan Pavel Pavloviç Antipov, her şeyini kaybetmesine rağmen büyüklüğünü kaybetmek istememektedir. Böylece çalışma sırası Agripina'ya gelmiştir. Agripina ise kocasının aksine işini oldukça iyi yapmaktadır. Agripina Fyodorovna Antipova'nın işini iyi yapmasının arkasında Tanrı'dan onun iyiliklerine karşı vereceği mutluluk arzusu yatmaktadır. Agripina yaptığı her işi ve iyiliği Tanrı'yı memnun etmek ve bunun karşılığında da Tanrı'nın ona vereceği güzellilikleri elde etmek için yapmaktadır.

“Karşılaştığı zorluklar ne kadar çetin, atlatması gereken badireler ne kadar tahammülfersa ve hizmet ettiği insanlar ne kadar bayağı olursa, o kadar kabarıyordu Tanrı'nın ona olan borçları. Er ya da geç alacaktı hakkını...” (s.43)

Agripina'nın bu düşünceleri onun korkularının da merkezini oluşturmaktadır. Tanrı'nın onun hakkındaki düşüncelerine odaklanmış olan Agripina, hayattan kopmaktadır. Bebeğinin yedi aylık doğması onda büyük bir eksiklik ve terk edilmişlik duygusu yaratmıştır. Tanrı'nın kendisini değil de karnında taşıdığı çocuğu koruduğunu ve bebeğinin de onu terk etmesi ile artık Tanrı'nın da onu terk edeceğini düşünen Agripina, bebeğinin karnından ayrılması ile bir daha bütüncül bir varlık olamayacağına inanarak bebeğini sevmez.

“Oysa şimdi, bunca zaman boyunca yanıldığını, Tanrı’nın ta başından beri onu değil de karnındaki bebeği kolladığını ve bu yüzden de, doğum gerçekleşir gerçekleşmez onu kendi kaderiyle baş başa bıraktığını vehmediyordu. Ne yaparsa yapsın bu eksilmişlik ve terk edilmişlik hissinden kurtulamıyordu... Ve her seferinde, bir zamanlar içinde taşıyıp bir parçası olduğuna inandığı maneviyatın şimdi büsbütün dışına itilmiş olmaktan ötürü içi burkuluyordu.” (s.45)

Agripina, içinde koca bir boşluk bırakan bu bebeğin kendisinden çok babasına düşkün olması ile daha çok yıkılmıştır. Bu bebeği sevmek zorunda olması, bu bebeğe bağlı kalması gerektiği ve hiçbir yere kaçamayacağı fikri onu korkutur ve bir an önce bu durumdan kurtulmak ister. Bebeği emzirmek için işten eve dönen Agripina, uyuyan kocasının kucağındaki morarmış bebeği görünce artık tüm renkleri kaybeder. Bu onun hayatın ahenginden kopuşunun bir ifadesi olarak bir bilinçdışı bastırmadır. O, hayatın bir yanılsamalar alanı olduğunu düşünerek, insanları, zamanı ve mekânları açıklamada kullandığı renklerin bir yanılgıdan başka bir şeye sebep olmadığı kanısına vararak, hayatını renksizleştirmeyi ister.

“Tek isteği Tanrı’yı görmektir. Bebeğini sevmeyi, sevmeyi bilmediği için elinden alan, onu seçip sınavan, sınavıp ortada bırakan Tanrı’nın rengini, rengiyle beraber niyetini dosdoğru görene kadar, zaten bir yanılsamalar ve yansımalar küresi olan dünyanın renklerini görüp görmemek umurunda bile değildi...”(s.49)

O günden sonra evlilik ilişkileri biten Agripina Fyodorovna Antipova ve Pavel Pavloviç Antipov Fransa’ya gitmişlerdir. Pavel Pavloviç Antipov, Fransa’da kendine çok büyük bir servet yapmış, ancak karısını yitirmiştir. Agripina, o günden sonra artık kendini tam bir kayıtsızlığın kollarına bırakmıştır ve durumu kötüleşince kocası onu bir kliniğe yatırmıştır. Yıllar sonra fenalaştığı için kliniğe çağrılan kocası, gelirken ona renk renk bonbonlar getirmiştir. Kocasının getirmiş olduğu bonbonlar Agripina’yı oldukça mutlu etmiş ve Agripina bonbonların renklerinden hayatı yeniden renklendirmiştir.

Pavel Pavloviç Antipov, yıllar önce ezik ayrıldıkları şehre muzaffer bir komutan edasıyla gitmenin karısına iyi geleceğini düşünerek karısını yeniden İstanbul’a-her şeyin başladığı yere- götürür. *“Üstelik, ne mülteci ya da sürgün, ne sığıntı ya da yaban, ne de misafir ya da kiracı vasfıyla. Başkalarının*

İstanbul’unda değil, kendi İstanbul’un da olmalıydı; bizzat evsahibesi konumunda.” (s.56) Agripina, bu kez İstanbul’un renginin, ölürken bebeğinin yüzünde gördüğü mor olduğunu fark eder. Pavel Pavloviç Antipov, İstanbul’da zaferlerini bir kale ile perçinlemek için bir apartman yaptırmaya karar vermiştir ve böylece Bit Palas’ın temelleri atılmıştır.

Agripina, Bonbon Palas adını verdiği bu apartmanın 10 numaralı dairesinde hayatını bütünlüğe ulaştıramadan ölmüştür. İki yıl sonra yüz yaşında Pavel Pavloviç Antipov’un ölmesi ile Bonbon Palas’ın Bit Palas olma süreci de başlamış olacaktır. Pavel Pavloviç Antipov’un ölümünden sonra varisi olan kızı apartman ile ilgilenmemiş, apartmanın kiraya verilmesini istemiştir.

3.4.3. GÖLGENİN ON YÜZÜ

Eski adıyla Bonbon Palas yeni adıyla Bit Palas Apartmanı, Art Nouveau tarzında, her katı bir diğerinden farklı olarak yapılmış bir apartmandır. Apartmanın yapılış özelliğine uygun olarak, bu apartmanda oturan kişiler de hem aynı mekânı paylaşmaktadırlar hem de sanki aynı yerde yaşamıyorlarmış gibi görünmektedirler. Apartmanın parçalara ayrılması ile denk durumda kişiler de parçalara ayrılmışlardır ve bir türlü bütünlüğe kavuşamamaktadırlar. İç ve dış çatışmasının farklı bir düzeyde yapıldığı romanda her kat birbirinden farklı olarak tasarlanırken katlarda oturanların da birbirlerinden farklı olan özellikleri vurgulanmaya çalışılmıştır.

Romanda olayların neredeyse büyük bir kısmı Bonbon Palas Apartmanı’nda geçmektedir. Apartmanda oturan değişik karakterli kişileri birleştiren bu apartmandır. Apartman romanda bir karakter seviyesinde karşımıza çıkmaktadır. Hatta romanın başkarakteri, apartmanın bizzat kendisidir. Apartmanın birbirinden farklı iki ayrı mezarlık üzerine inşa edilmiş olması, onun için kaçınılmaz addedilen maraziyetlerin de bir sebebidir.

Apartman, Pavel Pavloviç Antipov’un zaferinin bir kalesi olması amacı ile inşa edilmiş, ancak çok karanlık bir sona mahkûm edilmiştir. Apartmanın yapılış amacı ile bir süre sonra kazanmış olduğu vasıflar arasında büyük bir çatışma vardır. Roman boyunca dışarıdan beklenen pisliğin nedeninin, aksine içeriden çıkması, dışarıdaki pisliğin aslında çok da pis olmadığını, asıl pisliğin içimizde olduğunun bir tez savunmasıdır.

Roman boyunca apartmanda yaşayanlar apartmanı saran pis bir çöp kokusundan muzdaripdirler. Apartman sakinleri bu çöp kokusunu, apartmanın bahçe duvarının dibine yığılan çöplere bağlamaktadırlar. Ancak bir süre sonra bu çöp sorunu ortadan kalkmasına rağmen koku ortadan kalkmamıştır. Romanın sonunda ise bu kötü çöp kokusunun aslında dışarıdan değil, apartmanın 10 numaralı dairesinde yaşayan Madam Teyze'nin evinden geldiği anlaşılır. Dışarıda aranan çöp kokusunun içeriden çıkması, ben ve öteki kavramlarına yüklenen anlamların da sorgulanması anlamını taşır. Kişinin kendisi dışındakiler tehlike anlamını taşıdığından, tüm kötülüğünde dışarıdan geleceği beklenir. Kötü ve pis olan varsa o da kendisi dışındakidir/ötekidir. Ancak esasen kişiye kim olduğunu öğreten karşısındakidir. Öteki, kişinin kim olduğunu keşfettiği bir aynadır. Bu romanda da bir önceki romanda olduğu gibi öteki olarak değerlendirilenler, gölge arketipinin bir yansıması olarak değerlendirilebilirler. Bu çöpler, bilinçdışında saklanan duyguların sembolüdür.

Romanda yer alan böcekler de gölge arketipinin bir yansımasıdır. Böcekler, görünmeyen yerlerden çıkar ve kişi ile karşılaştığında tiksinti uyandırır. Böceğin bundan sonraki akıbeti ya görüldüğü kişi tarafından yok edilmek ya da geldiği yere geri dönmektir. Kişinin saklı duyguları da böcekler gibi çıkmak için uygun zamanı bekler ve çıkınca da ya görüldüğü kişi tarafından yok edilmek istenir ya da umursanmadığı için ya da kişinin elinden kaçtığı için geldiği yere geri döner. Romanda oldukça öne çıkan bitler de bu amaca hizmet etmektedir. Bu da en iyi şekilde Madam Teyze'nin Su'ya bitlendiği için söylediği şu sözlerde iyice açığa çıkar.

“Bakma sen Bitlisu filan dediklerine. Herkes bitlenir çocukken. Sadece çocukken de değil. Büyüyünce de bitlenir insan. Kimin bitli olup olmadığını nereden bileceksin ki? Gözle görülür mü bit? Herkes süttten çıkma ak kaşık geçinir ama vardır elbet onların da bir biti?” (s.117)

Bit Palas Apartmanı'nda oturanlar, her biri birbirinden farklı özelliklere sahip, neredeyse tek ortak noktaları yaşadıkları apartman olan kişilerdir. Aynı evi paylaşan ve aynı ailenin bir ferdi olan kişiler arasında bile çok büyük ayrılıklar bulunmaktadır. Apartmanın kaderi sakinlerine de sirayet etmiş ve apartmanın ile bu apartmanda oturanların ruhları birbirine geçmiştir. Bu apartman âlemin mikrokozmos çapta bir modelidir.

Apartmanın üç numaralı dairesinde bir kuaför dükkânı açan Cemal ve Celal, ikiz kardeşirler. Celal, Cemal'den üç buçuk dakika daha önce dünyaya gelmiştir, ancak aralarında fiziksel bir benzerlikten öte hiçbir aynılık yoktur. İkiz kardeşlerden Cemal, babası ile birlikte Avustralya'da büyümüştür ve konuşmayı çok sevmektedir. Celal ise Türkiye'de annesi ile büyümüştür ve konuşmayı pek sevmemektedir, yine Cemal gizli bir eşcinseldir; Cemal çok fazla yemek yerken, Celal ancak kuş kadar yemektedir. Cemal, asıl yurdunu Avustralya olarak gördüğü için Türkiye'den ve Türklerden pek hoşlanmamaktadır. Türkiye'den ayrılmak istemesine rağmen, diğer yarısı olan Celal'den ayrılamamaktadır.

“Yo, hayır, burada olmaktan hoşnut değildi. Gene de bir yere gidemeyişinin yegâne sebebi, ikizinin Türkiye'ye çakılmış olmasıydı. Geride kalan yarısının, tek bir harfle ayrı düştüğü ismin, benliğindeki kapanmayan gediğin hatırına dönmüştü...” (s.67)

Celal ile Cemal, bünyelerindeki zıtlıkla bir bütünün iki ayrı parçasıdır. Cemal ile Celal'in durumunu yin ve yang ikilisi ile izaha çalışabiliriz. Onlar, birbirlerinin aksini gösteren birer aynadırlar. İkisi de bir diğerinin eksik tarafını dengelemektedir ve ikisi birlikte bir bütünü oluşturmaktadırlar. Yine kuaför çiftin adlarının Celal ve Cemal olarak seçilmeleri ve aynalarla dolu bir mekânda çalışıyor olmaları tesadüfi değildir. “Mutasavvıflar Allah'ın isim ve sıfatlarını celâl ve cemâl olmak üzere ikiye ayırır ve iki türlü zuhur ve tecelliden bahsederler. Allah'ın kahır ve gazabına delalet eden isim ve sıfatları celâl, lutuf ve rızasına ve rızâsına delalet eden isim ve sıfatlarını da cemâl tabiri ile ifade ederler.” (İslam Ansiklopedisi,C.7:240) İbn-i Arabi de âlemdeki her şeyin cemâl ve celâle bağlı olarak karşılıklı/ karşıt vaziyette olduğunu belirtir. Yine mutasavvıflar da insanların karakter özelliklerini celâl ve cemâl tecellilerinden aldıklarını belirtirler. Bunlarla beraber Abdülkerîm el-Cîlî'ye göre “zuhuru şiddetli olan her cemâl celâl adını alır. İlk zuhuru itibariyle celâle de cemâl denir. Bu yüzden celâlsiz cemâl, cemâlsiz celâl yoktur.” (İslam Ansiklopedisi,C.7,296) Allah'ın âleme çeşitli derecelerdeki tecellisi esas olduğundan, Bit Palas'ın apartman sakinlerini anlatan kısma geçilirken, Cemal ve Celal kardeşlerce başlanması da tesadüfi değildir. Allah'ın isim ve sıfatlarının mutasavvıflarca celal ve cemal üzere ikiye ayrılması ve celal ile cemalin birbirlerinden ayrılamamaları bu iki kardeşte somut bir düzeye çekilmiştir. Ancak çıkış noktasını tasavvuf

olarak belirlediğimiz bu düşünce, daha sonra tasavvufi düşüncenin dışına itilerek değerlendirilmiştir.

Romanın kişi seviyesinde başkarakteri konumunda bulunan ve ilgili kısımları onun ağzından okuduğumuz adı verilmeyen ve “Ben” olarak bahsedilen kişi, yedi numarada oturur ve üniversitede hocadır. Bu apartmana henüz taşınmıştır. Karısından ayrılmıştır. O daha önceden ve belli aralıklarla beraber olduğu Ethel ve eski karısı Ayşin’de içindeki kadını aramış ve animası ile birlikte yaşadığı kadınların uzlaşamaması sonucu hepsinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Anima ile birlikte olunan kadının uzlaşamaması ise onda huzursuzluk ve tedirginlik yaratmıştır.

Üniversite hocası Bonbon Palas’a taşındıktan sonra karşı dairesinde oturan ve bir zeytinyağı tüccarı ile yasak bir ilişki yaşayan Mavi Metres ile beraber olmaya başlar. Beraber olduğu kadınlarda arayıp da bulamadığını Mavi Metres’te bulan üniversite hocası, kendisinden çok küçük ve kendisine göre kültür seviyesi oldukça düşük olan bu metreste hayatının huzurunu bulur. Mavi Metres’in ona sunduğu masumiyettir onu bu kadar huzurlu kılan.

Üniversite hocası, Ayşin ile evlenmeden önce Ethel ile tanışmış ve onunla birlikte olmaya başlamıştır. O ve Ethel’i bir araya getiren -Şafak’ın diğer romanlarında da olduğu gibi- eksiklikleri ve zaaflarıdır. Onlar yıllarca beraber olmalarına rağmen bir bütünün iki yarısını oluşturmaktan uzaktırlar.

“İki ayrı kelebeğin, diğer yarısını yitirmiş tekeş tükeş kanatları bir koleksiyoncunun büyüteci altında yan yana tutulduğunda ne kadar uyumlu olabilirse, Ethel ile ben de o kadar uyumluyuzdur işte. Biçimler ve yarımşarlıklar neredeyse tıpatıp aynı; ama desenler ve renkler tamamen farklı. Senelerdir Rüzgâr müsait oldukça bir araya gelir ama bir araya gelmekle bir kez olsun birbirimizi tamamlamaz ya da ortaya anlamlı bir bütün çıkaramayız...” (s.135)

Ethel ise üniversite yıllarında ise sadece kendisine ait olan eve her çeşit erkeği çağırmakta ve onlara çeşitli imkânlar sunmaktadır. “...envai çeşit fiziksel, parasal, ruhsal ya da anlaşılamayan sebeplerden ötürü cemiyet hayatına ayak uydurmakta zorluk çeken tüm mutsuz, umutsuz, uyumsuz, zekâ küpü nevcivanlar, Ethel’in ilgi alanındaydılar.” (s.144) Ethel de eve gelen öğrencilerden kendisi de çeşitli şekillerde faydalanmaktadır. Burada kalanlar için Ethel’in evi “mabed-ev”dir.(s.145) Ethel, evinde kalan misafirleri için elinden geleni yapar. Bu evde daha bir şey tam olarak bitmeden ikincisi onun yerini alır.

Bu evde kalanlarsa bu devamlılığı hedonistçe severler. Yazar bu evi, Lale Devri'nin bir minyatürü olarak değerlendirir. Bu “mabed-ev”de kalanlar için bu ev, kutsal Cennet özlemi ile birleşmektedir. Cennet'in sonsuz nimetlerine ve sonsuzluğundaki bütünlüğe özlem duyan kişiler, Ethel'in evindeki bitmezlikte sonsuz cennet özlemini dünyada gidermek isterler. Bu kişiler için bu ev dünyadaki cennettir. Ancak roman için bu sevgide bile bir maraziyet vardır.

“Lale Devri'nin sefahatına topuzlarla saldıran zamane tarihçilerinin ballandıra ballandıra karaladıkları dünyanın bir minyatürüydü adeta. Ama bana soracak olursanız, tam olarak servet değildi buraya gelen misafirlerin akıllarını başlarından alan; ne de gösteriş ya da lüks. Bunlardan ziyade, sonsuzluktan mesele. Eksilen sigara paketlerinin yerini derhal yenileri alıyor, plak koleksiyonu say say bitmiyor, ödünç alınan kitaplar zinhar geri getirilmediği halde kütüphane görkeminden bir şey kaybetmiyor, ordular halinde yemek yememize rağmen mutfaktaki dolaplar bir türlü boşalmıyor, şarküteri deposu asla dibini bulmuyordu. Villanın harcı karılırken Hızır aleyhisselam da işçilerin arasında hazır bulunmuş, “artsın eksilmesin, taşsın dökülmesin,” demişti aynen rivayet edildiği gibi...” (s.146)

Ayşin ile evliliği ise tamamen onun fiziğine aldanıp, ona ilk başlarda duyduğu hayranlık ile alakalıdır. Ayşin'in her hareketine başlarda hayranlık duyan üniversite hocası, evlendikten sonra onun kusurlarını görmeye başlayacak ve onunla asla bütünleşemeyeceklerini ve her geçen gün birbirlerinden biraz daha uzaklaştıklarını anlayacaktır ve tüm bunların neticesinde de boşanacaklardır.

Üniversite hocasının tüm bu deneyimleri onu animası ile karşılaşmaya hazırlar. Birlikte olduğu diğer kadınlar onu sürekli olarak bir şeye zorlarken Maviş Metres onu olduğu gibi kabul eder. Maviş Metres, üniversite hocasını kendini sorgulaması yönünde aşamaya zorlar.

Bit Palas'ın dört numaralı dairesinde oturan Ateşmizacoğulları ailesi de apartmanın diğer sakinleri gibi oldukça dikkat çekici özelliklere sahip kişilerden oluşmaktadır. Bu aile apartmanın giriş katında oturmaktadırlar. Onlar için dış dünya tehlikeli ve kaygı kaynağıdır. Onlar için “öteki” olarak değerlendirdikleri kendi evlerinin dışlarındaki dünya, onları yutmaya hazır kocaman bir devdir ve bu dev de onların gölgelerinin izdüşümüdür. Onlar evlerinin dışı açılan pencerelerindeki güneşlikleri de sıkı sıkı kapatarak kendilerini dış dünyadan, dış dünyanın tehlikelerinde korumaya çalışırlar.

“Evlerinin dışındaki dünya, bitmez tükenmez bir vehim kaynağıdır nazarlarında. Doğrusu, memlekette soyadı kanunu çıktığında, ailelerin isteklerinden ziyade taşıdıkları özellikler göz önünde tutulsaydı, bugün Bonbon Palas’ın 4 numaralı zilin üzerinde Ateşmizacoğlu yerine Bitmeztükenmezevhamlaroğlu yazıyor olabilirdi.” (s.97)

Evin annesi Zeren Ateşmizacoğlu, dünyadaki tüm olumsuzlukların bozuk genlerden kaynaklandığını düşünür ve olumsuz giden bir şeyin sebebini de hemen bu bozuk genlerde arar. Oğlu Zekeriya ise her pisliğe bulaşmış biridir ve kocaman burnu ile annesinin genlerinde bir bozukluk olduğu düşüncesinin de merkezindedir.

Anlatı zamanında otuz bir yaşında olan evin büyük kızı Zeynep Ateşmizacoğlu ise bir sinir hastasıdır. Çocukluğunda abisi ve kız kardeşinden çok daha hareketli ve girişken olan Zeynep, romandaki parçalanmış karakterlerin en dikkat çekici kişilerindendir. Her çocuğun küçükken kurduğu meslek hayallerinin aksine o, her şey olmak isteyen bir çocuktur. Aynı anda birden çok olmak isteyen Zeynep aslında yarım ve insanlığın parçalanmışlığını simgelemektedir. O, etrafındaki herkesten daha fazla şey olmaya çalışırken “hiç-” ile “her-” arasında asılı kalmıştır. O hayatını parçalara ayırıp zamanını çok farklı şeylerle geçirip, bunlarda da başarılı olurken, o aslında mutsuzdur. O, her şeyi olmak isterken, ulaşamayacağı bütünlüğün hüznünü yaşamaktadır. Çünkü o, ne kadar çabalarsa çabalasın asla tam olarak her şey olamayacak ve varlığını bütünlüğe taşıyamayacaktır. Zeynep aynı zamanda, içinde yaşadığı evreni bir bütün olarak algılamaktan uzak, onu parçalardan ibaret olarak düşünmektedir. Her şey olmak isterken elinde tuttuğunu da yitiren Zeynep, insan olma hırsının da en bariz göstergesidir. İnsan da aslında gündelik yaşamda her şey olmaya/Tanrılaşmaya çalışırken insanlığını kaybetmiş ve yarım kalmıştır.

“Hâlâ etrafındaki herkesin toplamından uzla olmaya çalışıyordu. Bir günü didik didik zaman dilimlerine ayırmış, her bir zaman dilimine ayrı bir meşgale sıkıştırmak suretiyle onlarca parçaya bölünmüş, kâh onu kâh bunu yapıyor; işin tuhaf yanı, bunların çoğunda da başarılı oluyordu. Zekâsı annesinin gensel gururunu okşayacak kadar keskindi. Ne var ki, bir o kadar mutsuzdu. Sahip olduğu hiçbir şey yeterli değildi, yeterince değil. Tamamına kavuşan tek bir şey bile yoktu hayatta; ‘bütünlük’ denilen, kof bir kelimedenden ibaretti lugatlarda...” (s.104)

Tüm bu düşüncelerle Zeynep Ateşmizacoğlu, ilk krizini yirmi iki yaşında geçirir. Bu krizden sonra Zeynep'in hayatı, tam olarak hasta olduğu günler ve hasta olmadığı günler olarak somut anlamda da ikiye ayrılacak ve bu iki dönem de birbirinden ellikler taşıyacaktır. Bu iki zıt durum arasındaki sarkaçta kalan Zeynep, hasta olduğu günlerde gazetelerin sade kötü haberlerine odaklanacak, iyi olduğu günlerde ise bu kötü haberleri atlayacaktır.

“Ateşmizacoğulları'nın büyük kızları için bundan sonra hayat, iki ayrı mevsime bölünecekti: hastalandığı dönemler, bir daha hiç iyileşmeyecekmişçesine hasta; iyileştiği dönemlerse, bir daha hiç hastalanmayacakmışçasına iyi oluyordu. Ortası yoktu. Ne zaman birinden ötekine geçeceğini kimse kestiremiyordu. Bu iki devre arasındaki en belirgin fark, kötü haberlere verdiği tepkiydi...” (s.105)

Ailenin en küçük çocuğu olan Zeliş Ateşmizacoğlu, yirmi üç yaşındadır ve ailesinin diğer üyeleri ile arasında ne tip ne de mizaç olarak bir benzerlik yoktur. O abisi ile ablası arasındaki eşikte kalmıştır ve aidiyetsiz ruhları temsil etmektedir. Ağabeyi bir şey olmak isterken, ablası her şey olmak isterken o bunlardan ikisini de istememektedir ve olmak ile olamamak sorunsalında “bir şey olmamak”ı en güvenilir şey olarak bulmaktadır.

“...o da arada bir yerde, güvenli bir eşikte durmayı seçmişti. Ağbisi 'bir şey olmak', ablası 'her şey olmak' isterken, o da yıllar boyu yalnızca 'olmamak' istemişti.” (s.106)

Aile içerisinde evhama en dayanıksız olan da Zeliş'tir. Diğer aile bireylerinin kaygılarının somut bir sebebi olmasına rağmen, onun için kaygının bir sebebi yoktur ve kaygı onun için sebebi olmadığı gibi soyuttur da. O, evhamın insanın dışında olmadığını ve insanın evhamın içinde olduğunu düşünür. “Kaygı, dışarıdan gelmez; onu insan kendi varlığından çıkarır. Nesnesinin dışarıda olmaması, belirli bir nesneye atıfta bulunmaması anlamına gelir. İnsan 'bir şeyden' kaygı duymaz, onu kendi kendine üretir. Bu nedenle, kaygının bir nesnesi yoktur, daha doğrusu onun nesnesi hiçliktir.” (Kierkegaard,2004:38-39) Zeliş, sahip olduğu ailesinden utanır ve hiçbir şeyin başka türlü olmamasından kaygı duyar. Zeliş Ateşmizacoğlu her şeyi geride bırakarak kaçmak istemektedir.

Apartmanın beş numaralı dairesinde Hacı Hacı, oğlu, gelini ve torunları oturmaktadırlar. Hacı Hacı, apartmanın yöneticisidir. Karısı öldükten sonra oğlu ve gelini ile aynı evde yaşamak zorunda kalan bir hacıdır. Gelini ile pek de anlaşamamaktadırlar. Gelini en çok da Hacı Hacı'nın çocuklarına masal

anlatmasından rahatsızdır. Gelini ile Hacı Hacı'nın arasındaki olumsuz ilişki tipik gelin kayınpeder ilişkisidir. Evin çocuklarının adlarının romanda verilmeyişi ve onların 5,5-6,5-7,5 olarak tanımlanmaları bir eksiklik duygusu uyandırmaktadır. Bu üç çocuk bütünlüğe erememiş bir çocuk profili çizmekte ve birinin eksikliğini diğerinin tamamlaması ile üçünün toplamı ancak bir çocuk yapmaktadır.

Apartmanın sekiz numarasında Mavi Metres oturmaktadır. Mavi Metres lakabıyla tanınan bu kadın, evli bir zeytinyağı tüccarının yasak aşkıdır. Bu evi de ona zeytinyağı tüccarı tutmuştur. O hem mavi hem de metres olan lakabındaki tezat ile insanın ikiye bölünmüşlüğünü ve ikibaşlılığını simgelemektedir. Bir süre sonra karşı dairesinde oturan üniversite hocasına âşık olmuş ve onunla birlikte yaşamaya başlamıştır. O, üniversite hocasında "animus"unu yakalamıştır. Zeytinyağı tüccarı ile artık yaşamak istemeyen Mavi Metres, apartmanın bahçe duvarının dibinde olduğu söylenen yatırdan bunu dilemiştir. Birkaç gün sonra adamın ölmesinden de bu sebeple kendini sorumlu tutar. Mavi Metres, başa çıkamadığı olaylarla karşılaştığında kendine zarar vermekte ve vücudunun çeşitli bölgelerine kesici bir aletle kesik atmaktadır. Bu da onun gölgesi ile yüzleşmemesinin bir yansımasıdır. O metresliğe de "iyiliğin yeknesak tamlığı"ndan (s.156) uzaklaşmak için başlamıştır. Oysa insan iyi ve kötü ile birlikte bir bütündür, kendisi de onun için hem mavi hem de metrestir.

"Mesele de buydu zaten: iyiliğin tamlığı. İyi olduklarına yürekten inanan insanların durumu kötülerinkinden çok daha umutsuzdu çünkü onlar kendilerini tam, hem de tastamam görüyorlardı. Çatuları akmayan, sıvaları dökülmeyen evlerinde ne kapatacak bir delik vardı, ne de onaracak bir gedik. Bu tastamam halleriyle onları eksik bulup da, bu eksikliğin tam olarak neden kaynaklandığını bilmedikçe, iyilerden de, iyiliklerinden de soğuyordu günbegün. İçinde bir yerlerde kötücüllüğe meyyal, bir ruh taşıdığına inanmaya işte o sıralar başlamıştı..." (s.155)

Apartmanın altı numaralı dairesinde de Metin Çetin ile Karısı Nadya yaşamaktadır. Nadya, ta Rusya'dan Metin Çetin ile evlenmek için gelmiş nacak evlendikten sonra işler hiç de istediği gibi gitmemiştir. Kocasından şiddet görmüş ve yine kocası tarafından aldatılmıştır. Rusya'dan geldiğinden beri de iyi aşure yapmaya çalışmaktadır. Aşure, önemli bir metafor olarak karşımıza çıkar. Aşurenin içerisine katılan yemişlerin tek tek tatlarını bir yana bırakarak yeni bir tat kazanmaları gibi Nadya'nın durumu da aşureye bağlı olarak tanımlanmaktadır.

O, evlenmeden önce iyi bir bilim kadını olamaya adayken kocası ile evlendikten sonra kendi tadını bir yana bırakıp, başka bir tadın içinde kendini bulan bir aşure yemişi gibidir. Aslında bu apartman da aşure gibidir. “...başka zaman bir araya gelmeyen farklı türler buluşup, kaynaşmadan karışmayı başarıyorlardı.” (s.172) Nadya'nın tanımlanışı bulunduğu yere göredir. Karısı Nadya olarak tanımlanması da yine bu sebeptir. Romanın sonunda da evde yakaladığı bir böceği kavanoza koyup yanına alarak kocasını terk eder.

Romanın bir numaralı kapıcı dairesinde Musa, Meryem, Muhammet oturmaktadırlar. Hemen söylemek gerekir ki bu isimlerin bir araya gelişi tesadüfi değildir, yine Meryem'in eski sevdiğinin isminin İsa olmasının tesadüf olmaması gibi. Meryem, kapıcı Musa'nın karısıdır. Musa, karısının karşısında pasif ve güçsüz kalmaktadır, Meryem ise kocasının aksine oldukça hırslı bir kişidir. Oğulları Muhammet ise annesi ile babası arasında kalmış ne yapacağını bilmeyen biraz da korkak bir çocuktur. Onların evleri olaylardan ziyade durumlara gebedir.

“Muhammet, babasının oğluydu; vur ensesine al lokmasını. Anasının görkemli iriliğinin gölgesi bile düşmemişti üzerine: ufak tefek, bastıbacak, kara kuruydu.” (s.186)

Apartmanın iki numaralı dairesinde ise Sidar adında bir öğrenci ile köpeği Gaba yaşamaktadırlar. Evi küçük bir oturma odası ile mutfaktan ibarettir, apartman inşa edilirken, depo olarak tasarlanmış, yıllarca bu amaçla kullanıldıktan sonra ev olarak kiraya verilmiştir. Sidar'ın evi oldukça dardır, ancak Sidar, evin onu dış dünyadan koruması sebebi ile bu daracık yeri sevmektedir. Sidar, odanın tavanını yazmış olduğu notlar, resimler, gerekli gördüğü şeyler ile doldurmuştur. Oda da tam bir karmaşa hâkimdir, ancak odadaki karmaşa ne kadar da olsa şehrin keşmekeşinden iyidir. Gaba evinde olmaktan, evindeyken dışarının kargaşasından uzak olabildiği için evini sevmektedir. Bu ev, apartmanın diğer dairelerinden de farklıdır. Evin dışındaki gürültünün içeri sızamadığı bu ev, apartmanın en büyük derdi olan çöp kokusunun farkında değildir, çünkü o koku da buraya ulaşamaz. Burası yalıtılmış bir dünyadır. Burada bulunan her şeyden de sadece bir adet bulunmaktadır, hiçbir şeyin ikincisi yoktur. Bu da kendini bölmemiş olan insanlığının bütünlüğünün bir simgesidir. Eve Sidar'ın bir kez birlikte olduğu kız yerleştiğinde ise her şey iki olmaktadır ki bu da kendisini bölmüş olan insanın temsili portresidir. Evin bodrum katında bulunması ve şehrin kargaşasının buraya yansımamış olması da insanlığın en eski mirasına dikkatleri çekmektedir.

Sidar'ın köpeği Gaba ve diğer köpekler arasında çok büyük farklar vardır. Hayatta en fazla da açlığa tahammül edememektedir. Gaba, her gördüğü şeyi ayırt etmeden yiyebilen bir canlıdır. Sadece yemek gördüğünde canlanan aşırı kayıtsız v kıpırtısız bir canlıdır. Bu köpek, onu doğal ortamından alıp ait olmadığı bir yere sürükleyen insanın hırsının da bir göstergesidir.

“Jura dağlarının bu heybetli köpeğini, İstanbul’un en sıkış pıkış semtlerinden birinde, eski püskü bir apartmanın bodrumuna tıkmışken, normal davranmasını beklemeye hakkı yoktu.” (s.199)

Sidar'ın düşünmekten zevk aldığı tek şey ölümdür. Bu, onun bilinçli bir tutumu değildir ve çocukluğundan beri bu durum onun için böyledir. *“Ne korkacak kadar üzücü buluyordu ölümü, ne de üzülecek kadar korkutucu.”* (s.202) ölümün ne korkulacak ne de üzülecek bir hadise olmadığına inanan Sidar, ölümün ne olduğundan ziyade ne olmadığı ile ilgilenir ve vaktinin çoğunu ölümlerle şehirlilerin iç içe geçtiği İstanbul'daki mezarlıkları dolaşmakla geçirir.

Sidar'ın ailesi o daha çocukken Türkiye'den kaçıp İsviçre'ye gitmişlerdir. Sidar, anne babası ile yaşamış olmasına rağmen asla bir bütünlük hissi duyamamış, kendini bu ailenin bir ferdi olarak görmemiştir. Bu da ondaki intihar eğilimini daha da arttırmıştır. Sidar ölüm olduğu müddetçe ondan kaçmanın ve dünyaya kök salmak istemenin saçmalık olduğuna inanmaktadır. Bu yüzden annelerinin rahmine kendilerinden izinsiz, tesadüfen düşen hayatların, böyle tesadüfi değil, bilerek ve isteyerek ölmesi ya da intihar etmesi görüşünü daha çok benimsemektedir ve dünyaya kök salmak niyetinde değildir. Romanın sonunda da intihar eder.

“Sizinle aynı kandan gelmiyorum. Aranızda doğmuş olmam sadece bir tesadüf. İçinizdeki ölüm korkusunu pırpırlayabilmek için doğurduğunuz çocuklardan biriyim. Gene de ölümden kaçamadığınızı görünce, yenisini yapmak üzere kaderine terk ettiğiniz çocuklardan biri. Yerlere seçiyorum tohumlarımı. Kimseyi döllemek istemiyorum. Tesadüfen başlayan ömürleri tesadüfen sonlandırmamanın yegâne yolu olduğu için, sizi değil, intiharı kutsuyorum.” (s.207)

Evin dokuz numaralı dairesinde ise Hijyen Tijen ve ailesi oturmaktadır. Hijyen Tijen'in tek toza bile tahammülü yoktur ve hayatını tüm kirlerden sterilize etmeye çalışmaktadır. Romanda karşıt değerler grubunda karşımıza çıkan Hijyen Tijen, boş bir çabanın ve kendini merkeze alan düşüncenin

bir öne sürümüdür. Pislik içindeki dünyada asıl pisliğin insanın içinde olduğunun vurgusunu yapan yazar, Hijyen Tijen ile bastırılmış duygularını yok saymaya ve içindeki karanlığı saklamaya çalışan insanın durumunu anlatmaya çalışmıştır. İnsan doğası gereği iyiliği de kötülüğü de içinde barındırmaktadır. İnsan olmak zaafarla kuşatılmak emek ve her an “insan olmaktan çıkmak” (Gasset,1999:40) tehlikesi ile karşı karşıya olmak demektir. Hijyen Tijen ise bunun farkında olmadan, gölgenin bastırıldıkça etkinlik alanını genişletmesi gibi hayatını arındırmaya çalıştıkça kirler daha çok gözüne batmaya başlar. O baktığı şeylerde sadece kiri ve lekeyi düşündüğü için baktığını değil, görmek istediğini görür. Hijyen Tijen, bu şekilde kendini parçalara bölmüştür ve bütünlüğü bozulmuştur.

“Ayrıntulara keskinleşen gözleri, gözle görülmeyen parazitlerin peşine düştüğünden beri, baktığı hiçbir şeyi bütünüyle kavrayamaz olmuştur. Bu yüzden, yatakta dönüp yanındaki vücuda baktığında, kocasını değil de, onun, ağzının kenarında kurumuş iki damla salyayı, gözlerinde biriken çapakları, dişlerinde tortulanan yemek artıklarını, parmak uçlarındaki sigara sarılığını ve üç gündür yıkanmamış saç diplerindeki kepekleri gördü...” (s.252)

Hijyen Tijen’in kızı Su ise olayların çözülmesinde oldukça önemli bir role sahipti. Madam Teyze’nin evindeki kirleri ilk o fark etmiş ve âşık olduğu kendisine İngilizce dersi veren üniversite hocasına anlatır. Bunu birine anlatması halinde de ona bit olması yönünde yemin ettirir. Gerçekten de romanın sonunda üniversite hocası, Su’ya verdiği yemini tutmayarak, kendini bit kadar küçük ve önemsiz hisseder.

On numarada oturan Madam Teyze ise apartmanın en eski sakinidir. Apartmanı saran çöp kokusu aslında onun on numaralı dairesinden gelmektedir. Çünkü Madam Teyze’nin evi çöp evdir. Ancak onun için çöp ya da çöplük, yaşam adına bir son değil, yaşamın biçim ve öz değiştirmiş halidir.

Madam Teyze çocukluğunda kitap okumayı çok seven bir çocuktur ve kimse ile konuşamadıklarını kitapları ile konuşmaktadır. Çok fazla kitap okuduğu için başının sürekli öne eğik olmasında burnu kanamaktadır. Bir gün okulda geldiğinde annesinin tüm kitaplarını ve günlüklerini attığını öğrenmesi onun için büyük bir yıkım olmuştur. Bu onun hayatındaki ilk kaybediştir. Bir göz doktoru ile evlenen Madam Teyze, kocasını da bir trafik kazasında kaybeder, ancak buna kader diyerek rıza gösterir. Kocasının fotoğrafları ile konuşmaya başlayınca bu kez ağabeyi ona iyilik olsun diye kocasının tüm fotoğraflarını gizliden almıştır.

Kocasının hatırası gidince Madam Teyze, bu evden çıkmıştır. İşte Madam Teyze topladığı çöplerle, başkalarının yaşamlarına sızmakta ve kendindeki eksikliği bu şekilde gidererek, süreklilik duygusunu yakalamaya çalışmaktadır. Madam Teyze eşyaları toplar gibi görünse de o aslında eşyaların hikâyelerine sahip olmak ister. Madam Teyze, topladığı çöplerdeki atılmış hatıralardan, kaybedilmiş parçalarını bir araya getirmeye çalışarak, bütünlüğe kavuşma çabası içerisinde. O, kendi eşyalarına sahip çıkmayışının acısını, başkalarının hatıralarına sahip çıkarak giderir. Çöpler ise onun gölgesinin tezahürüdür.

“Belki geçmişte kendi eşyalarına sahip çıkamamıştı ama bundan böyle sebatkâr bir emanetçi gibi göz kulak olacaktı başkalarının eşyalarına. Çünkü artık, ne vaktiyle istemeden yitirdiği eşyaların aslında kendisine ait olduğuna inanıyordu, ne de şimdi istemeden edindiklerinin aslında başkasına ait olduğuna.” (s.350)

Romanın sonunda belediye evi boşatmaya geldiğinde bile Madam Teyze anılarına sahip çıkacak ve bu kez, kati surette hatıralarından damıttığı özle kendine yeni bir yaşam kurduğu eşyalardan vazgeçmeyecektir. Çöplerini ölümü pahasına koruyan Madam Teyze, günler süren çalışmanın sonunda eve giren görevlilerce evde ölü olarak bulunur.

3.5.ARAF ROMANININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.5.1.ROMANIN TANITIMI

Roman mesneviden bir alıntıyla başlar:

“Bir hakîm dedi ki: Yazıda bir kargayla leyleğin beraber uçtuğunu, beraber yemlediğini gördüm. Şaşırdım- kaldım; derken aralarındaki birlik nedir, onu bulayım diye hallerine dikkat ettim.

Şaşkın bir halde yaklaştım. Baktım gördüm ki ikisi de topaldı.

Bir kuşun, kendi cinsinden olmayan bir kuşla uçmasının, yayılmasının sebebi...”
(s.5)

Zıt karakterleri bir arada tutabilmenin sırrı buradadır. Yaratılışın özünde zıtlıkların bir araya gelmesi söz konusudur. Her şey zıddıyla bilinir. Fizik kanunlarına göre de aynı kutuplar birbirini iter, zıt kutuplar ise birbirini çekerler.

İnsan “Allah ile âlem arasında, zahir ile batın arasında” (Sayar,2004:27) bir araftadır. Bu ikilik hayatın her safhasına sinmiştir. “İnsan Cennet’ten düştüğü ve tabiattan koptuğu günden yeni bir biriliğin özlemi içindedir. Tabiat ve Tanrı’dan kopuş bencillik, kendini kandırma ve parçalanmaya yol açar.” (Sayar,2004:28) Roman karakterlerinin en büyük özelliklerinden biri de bu parçalanmışlık halidir. Onların bu bencillik, yabancılaşma ve parçalanmışlık duygularından kurtulmalarının tek yolu ruhsal bütünlüğe ulaşmak için bireyleşim sürecini yaşamaktır. Roman ta adından da başlayarak bir ikilemi –dualiteyi- anlatmaktadır. Roman yer alan herkes neredeyse iki arada bir derededir. Romana Araf adının seçilmesi de bu yüzdendir. Roman bir ikilem arasında kalmış, çelişkinin insanlarını anlatmaktadır. Romandaki hiç kimse mutlak iyi ya da mutlak kötü değildir. Kahramanların hepsi ne orada ne buradadırlar.

Romanın aslının İngilizce yazılıp Türkçe’ye çevrildiğini düşünürsek eserin dilinin çift dilli olmasını da bu ikiliğe ya da iki şey arasında gidip gelen sarkaca dâhil edebiliriz. Roman boyunca iki şey arasında gidip gelen bir sarkaç vardır. Ferit Devellioğlu lüğatinde Araf’ı şöyle tanımlar: “1.Cennet ile Cehennem arasındaki bir yer. 2.adetler. 3.sırt, tepe” (Devellioğlu,1997:35) Cennet ile Cehennem arasındaki yerde duranlar ne Cennet’e ne de Cehennem’e dahildirler.

Onlar iki arada bir araftadırlar. Onlar Cennet ile Cehennem arasında Cennet'e hayranlık, Cehenneme korkuyla bakıp her hangi bir tarafa ait olamamanın belirsizliğini yaşarlar. Roman karakterleri tam eşikte durmuşlardır: Ne oradadırlar ne de buradadırlar. Gerek Gail gerek Ömer Araf'takilerin önde gidenidirler. Roman boyunca iyilik ile kötülük, aydınlık ile karanlık, yerlilik ile göçebelik, normallik ile delilik, parça ile bütün gibi iki durum arsında gidip gelen bir sarkaç vardır. Kahramanlar da tam "bireysel kader çemberi"nin (Yin Yang ikilisi) arasındaki eşikte yani Araf'ta durarak nereye ait olduklarını bilmezler. Ancak yazar kahramanları için üçüncü bir sahayı imler: Ya o ya bu olmak yerine hem o hem bu olabilecekleri, çoğul olabilecekleri üçüncü bir alan...

Roman en genel anlamıyla Karga, Leylek, Meşrebi Bir Kuşlar ve Kendi Tüylerini yolmak olmak üzere dört ana bölüme ayrılmıştır. Karga bölümünde Gail'in hikayesi anlatılmak suretiyle Karga ile Gail arasında bir özdeşlik kurulmuş. Leylek bölümünde ise Ömer'in hikayesi anlatılarak Ömer ile Leylek arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Karga ile leylek hele bir de topal olan karga ile leylek ruh gerçekliğinin marazi yönünü simgeler. Karga ile Leylek'i (Gail ve Ömer'i) bir araya getiren eksiklikleridir.

Araf romanı mesneviden bir alıntıyla başlamasına rağmen arınma ve anlam arayışlarına giren roman kahramanları (Gail ve onun etkisiyle Ömer) Uzakdoğu mistisizmine yönelir. Önceki romanlarında tasavvufi düşünceye çok büyük yer ayıran ve onu sadece bir araç olarak kullanmayıp, yaşam felsefesi olarak da algılayan Elif Şafak'ın bu uygulaması tasavvufu ihmal ettiği anlamına gelmez. Yazarın diğer eserlerine nazaran bu romanda biraz daha sisler arasında kalan tasavvuf her şeye rağmen varlığını hissettirir.

Roman Biri Türk, biri Arap, biri de Latin olan üç ev arkadaşının Boston'da keşişen hayatlarını konu alır. Romanın başkarakteri olan Ömer siyaset bilimleri alanında doktora yapmak için Amerika'ya gitmiş bir Türk gencidir. Ömer, yabancı bir ülkeye giden ancak kendi kültüründen çok gittiği ülkenin kültürüne âşina olan bir gençtir. O, kendi ülkesinin kültürüne yabancı olan, sürekli olarak İngilizce şarkılar dinleyen ve zamanın geri döndürülemeyeceğinden şikayet eden nihilist diyebileceğimiz bir Türk'tür. O zamanın çizgiselliğinden şikâyet ederek, zamanın dönüşselliğini sağlamak yerine saat takmaz ve zamanı şarkıların uzunluğu ile ölçer.

Pearl Sokağı 8 numaralı evin diğerkakinlerinden olan Abed ise faslı bir Arap gencidir. O, Ömer'in aksi bir kişilik olarak romanda yerini alır. Ömer kendi ülkesinin değerlerinden ne kadar kopuk görünüyorsa Abed o kadar bağlı görünür. Ömer körkütük sarhoş olana dek içki içerken ve “ot” kullanırken, o içkiyi ağzına dahi vurmaz. Ömer kız arkadaşları ile hedonizme varacak kadar uçukluklar yaparken, onun bir kız arkadaşı bile yoktur vesaire vesaire...

Ev sakinlerinden üçüncüsü ise bir İspanyol olan Piyu'dur. Piyu Ömer ile Abed'e göre ikisinin arasında kalmış biridir. Sivri şeylere karşı fobisi vardır ve dini bütün bir Katolik'tir. Bir de kız arkadaşı Allegre vardır. Allegre de Piyu gibi dini bütün bir Katolik'tir. Bulimia onun roman boyunca öne çıkan en önemli özelliklerindedir. Ne kadar zayıf olursa olsun kendini çok şişman sanmaktadır.

Ev sakinlerinin bir de Allegre sayesinde tanıştıkları Gail ve Debra Ellen Thompson vardır. Debra Ellen Thompson bir homoseksüeldir. Gail de bir zamanlar onun ilişkisi olduğu ev arkadaşıdır. Gail ise bir Yahudi'dir. O da kendi ülkesinde olmasına rağmen vatani olmayan biri olarak romanda yerini alır. Gail romanın başlarında obsesif kompulsif özelliklere sahip sosyal fobili bir kişilik olarak yerini alırken, romanın ilerleyen sayfalarında oldukça ukala, her şeye muhalefet ve sosyal fobisini yenmiş biri olarak bizi şaşırtır. Ancak obsesiftik onun temel aksaklığıdır. Gail intihara meyilli ve sürekli intihar girişimlerinde bulunup başarılı olamayan biridir. En önemli besin kaynağı çikolata ve muzdur. Debra da onun gibi vejetaryendir. Bu sonuç da romandaki önemli kadın karakterlerinde hepsinin yeme bozukluğu olduğunu göstermektedir.

Ömer içki ve “ot” bağımlılığı ile midesini öldürecek duruma getirir ve Amerika'da tezi yerine kızlar ve içki konusunda uzmanlaşır. Yeni yıl gecesi girdiği içki koması ile hastahanelik olan Ömer kısa bir süre sonra Gail'in tavsiyesi ile Reiki seanslarına katılır ve kısa bir süre sonra da Gail'e âşık olur. Gail ile evlenen Ömer kendince mutluluğu yakalamıştır. Evlenmesine rağmen eşiyle beraber bir süre ev arkadaşlarıyla oturmaya devam eden Ömer, kısa bir süre sonra ayrı bir eve çıkar. Gail'e âşık olduktan ve Reiki seanslarından sonra içkiyi bırakır. Bu ayrılıktan on dört ay yirmi üç gün sonra tekrar içmeye başlar ve bu sahne romanın ilk sahnesi olarak dikkatlere sunulur. İçmeye başladığı bu gece Ömer ve Gail'in arasında kapanmayacak uçurumların açılmasına neden olur.

Ömer ailesinden habersiz evlendiği Gail'i İstanbul'a götürür, ailesiyle tanıştır. Gail İstanbul'a hayran kalır. Ancak İstanbul'dan ayrılacakları son günde

bindikleri taksinin trafiğın yoğunluğundan Boğaz Köprüsü'nde durmasıyla Gail kendini Boğaz'ın sularıyla buluşturmaya karar verir ve Ömer'in walkman'inin kulaklığından yükselen *Gimme Danger Little Stranger* (Tehlike Getir Hayatıma Küçük Yabancı) şarkısı eşliğinde Ömer'i terk edip Boğaz'ın sularının kucağına atlar.

3.5.2.KAHRAMANLIK MİTOSU

Araf romanında yine Campbell'in kahramanlık mitosu (the hero myth) ile izaha çalıştığı “ayrılış-erginlenme, dönüş” eksenli aşama arketipi, önemli yer tutar.

3.5.2.1.Ayrılma

Ömer, İstanbul'da yaşayan bir Türk gencidir. Ömer, siyaset bilimi alanında doktora yapabilmek için Amerika'ya gider. Ömer'in İstanbul'dan ayrılıp, Amerika'ya gitmesi ve romanın sonunda tekrar İstanbul'a dönmesi aşama arketipine bağlı olarak değerlendirilebilir. Ömer, Amerika'ya siyaset bilimi alanında doktora yapmak için gitmesine rağmen aslında bu ülkeye gidiş sebebinin bu olmadığını daha doğrusu Amerika'ya gidiş sebebini tam olarak bilmediğini anlamıştır. Amacını ve -daha da vahimi- kim olduğunu bilmeyen Ömer'in Amerika'ya gidişinin asıl sebebi, kim olduğunu keşfetmektir ve bunu keşfedebileceği en uygun ortam olarak da daha özgür davranabileceği başka bir ülkeyi düşünmektedir. “Mitolojik yolculuğun ilk evresi olan ‘ayrılış’ kahramanın ruhsal yaşam gücünün ortam değiştirmesidir. İçinde bulunduğu yaşamın durgun ve kısır hale geçişi, artık ona bir şeyler vermemesi kahramanı buna iter ve yeni bir serüvene atılmaya zorlar.” (Gökeri, 1979:63) Kişinin kendi merkezine yolculuğunda kişinin her ne kadar yabancı bir ülkeye gidişi ilk bakışta uygun gibi görünmese de bu konuyu, kahramanın gireceği “balinanın karnı”nın kahraman için yabancı bir ortam olmasının somut bir örneği olarak değerlendirebiliriz. “Kahramanın sonsuz yolculuğunda” kahramanın belli bir dönüşümü yaşaması v bilinçaltı içeriklerin bilinç seviyesine çekilmesi için kahramanın ruhsal anlamda mekân değiştirmesi, kendisine yabancı bir ortama girmesi ile alakalıdır. Her ne kadar kişinin kendini en iyi kendi vatanında bulacağı düşünülse de burada ise ruhsal anlamda mekân değişikliği daha somut bir düzeye çekilmiş ve balinanın

karnı olarak da daha somut anlamda kişinin kendi ülkesi dışında yabancı bir ülke karşımıza çıkmıştır. Nihayetinde bu durum, farklı karakterleri farklı /ait olmadıkları zeminlere oturarak tanımlamaya çalışan Elif Şafak'ın bilinçli bir tutumudur. Zaten Ömer de Amerika'nın ona sunacağı özgürlükler ve kimsenin onu tanımamasının verdiği rahatlıkla kendini tanımlamaya çalışır. Yabancı bir ülkede kimsenin onu tanımaması ve onun hakkında bir fikir sahibi olmamaları, onun kendini herhangi bir insan olarak tanımlamasına ve böylece huzur bulmasına imkân tanıyacaktır.

“Bu insanların hiçbirinin onun kim olduğuna dair en ufak bir fikri yoktu. Tek birinin bile. Teker teker hepsi için Hiçkimseydi, saf ve mükemmel-tümüyle isimsiz, geçmişsiz ve dolayısıyla kusursuz. Hiç kimse olduğu için Herhangi biri olabilirdi...” (s.86)

Ömer, kendine ait her şeyi geride bırakarak, kendine yeni bir “ben” edinmek üzere çıkar ve leylek ile özdeşim kurulan Ömer'in hikâyesine “Yeni Kıtada Yeni Olmak” başlıklı bölümle başlanır. Bu da yeni kıtada nasıl yeni olunacağı sorusunu akla getirir. Ömer, aslında kendinden ve kendisi olmaktan kaçmaktadır ve uçakta tüm bunları düşünürken İngilizce “Beni Benden Korum” şarkısını dinlemektedir. Her zaman için yeni olanın yeni bir hayatı çağrıştırması sebebiyle Ömer, eski kişiliğini bir yana bırakarak bindiği uçaktan bu yeni kıtaya yepyeni bir kişilik kazanmak ümidiyle iner. Bu kıtalararası yolculuk, Ömer'i tetikler ve İstanbul'dan ayrılışla birlikte Ömer, kendine bir dizi varoluşsal soru sorar.

“...Ne yapıyordu (uçakta değil, hayatta), nereye gidiyordu (gene aynı bağlamda), neden memleketinden ayrılıyordu. Amerika'da siyaset bilimi doktorası yapmak neyi değiştirecekti, bu uçakta olmasının gerçek sebebi bu muydu yoksa kendinden mi kaçıyor, falan feşmekân...” (s.81)

Bütün bu sorulara bir yanıt arayan Ömer, kendi olmamaya ve hızla olgunlaşmaya karar verir. Ömer de Elif Şafak'ın diğer romanlarında olduğu gibi bir sarkaçta bulunmaktadır. Bu sarkacın adından anlaşılacağı üzere en yoğun olarak işlendiği roman olan Araf, karakterlerin iki arada bir derede kalmışlıkları ile şekillenmektedir. Yazar, karakterlerini ya orada ya burada olmanın ötesinde apayrı bir yerde, ne orada ne burada olma fikri ile donatmıştır. Ömer de bu sarkaçtan payına düşeni almış, olmak ile olmamak sorunsalında bu iki olgunun tam da arasında bir yerlerde asılı kalmıştır. Ömer'in Araf'ta kalmışlığı, onu bu

düşüncelerin ve olay örgüsünün eşiğinde de yakalar ve o, daha yolculuk bitmeden bu kararına ihanet etmeye başlar.

3.5.2.2.Erginlenme

Ömer, bu kıtalararası yolculuktan sonra geldiği ülkede “*hem yabancı bir ülkede yabancı olduğunu hem de aslında geldiği yerin o kadar da yabancı olmadığını*” (s.77) hisseder. Ömer’in her zaman onu takip eden karasızlığı, Amerika gibi ülkede yabancı olma düşüncesi ile daha da belirginleşir. Ülkesinden neden ayrıldığını bile bilmeden kıtalararası bir yolculuğa çıkan Ömer, kendi öz kültüründen daha çok aşina olduğu bu ülkenin kültürüne ayak uydurmaya çalışır. Bu ayak uydurma sürecinde kendinden çok şeyi kaybeder. Bu kayıpların yerini doldurmaya çalıştığı şeylerse onun düşüşünü hızlandırır.

Ömer’in bu ülkede karşılaşmış olduğu zorlukların başında ulusal bir kimlik olarak değerlendirilmesidir. Ömer için Türk vasfını taşınmak, genel geçer Türk kalıbı ile algılanmasının ve kendisinin gerçek kişiliğinin önemsenmemesinin esas sebebidir. Bu da ondaki kendi olmama çatışmasını büyük oranda tetiklemektedir.

“İnsan yabancı oldu mu kendisi olamıyor artık. Başkasının gözünde ulusal bir kimlikten ibaretim artık. Kendim hariç her şeyim.” (s.114)

Ömer, bu yeni ülkeye ayak uydurma sürecinde önce noktalarını kaybeder, isminden başlayan bir yabancılığı yaşar. Ömer Özsipahioğlu’nun Omar Özsipahioğlu olması neyi değiştirmiştir? Şüphesiz çok şeyi... Dede Korkut hikâyelerinde çocuklara belli bir yaşa kadar ad verilmezdi. Belli bir yaşa gelen çocuk yaptığı kahramanlığa göre “ad” ve bu ada bağlı olarak da “kişilik” kazanırdı. Yani ad verilmez kazanılırdı. Adın “ben” olma sürecindeki önemi şüphesiz tartışılmaz. “*İsimler insanların varoluş kalelerine uzanan köprülerdir.*” (s.28) Ömer de Omar adını ve kimliğini alırken, ya da noktalarını kaybederken “kendi olmama” yolunu seçmiştir.

“İnsan memleketini geride bıraktı mı kendinden en az bir parçayı feda etmeye hazır olmalıdır, derler. Eğer hal böyleyse Ömer neyi feda atığını biliyordu: noktalarını!” (s.9)

Amerika’ya bir yabancı olarak gelen Ömer aslında kendi kültürüne daha çok yabancıdır. Onun için Omar olmak ilk başlarda onu çok etkilemiyormuş gibi görünür. Ömer, yaşadığı hayatın basitliği ve sıradanlığı içinde bireyleşme

yolunda kendisine yapılan bütün çağrılar duymazdan gelip, kendini fark edemez. “Günöbirlik toplumsal hayattan beslenen başat bir ego, içsel sesi kolayca boğup evrensel bir benliğin gelişimini ketleyebilir.” (Sayar,2004:13) Ancak Amerika’ya uyum sürecinde içine düşmüş olduğu durumun (sigara, alkol, ot, kadın bağımlılığı) onu çok da mutlu etmediğini ve kendini mahvetmekte olduğunu anlayınca bir bilinçlenme süreci başlar onun için.

O insanın nefis karşısındaki acizyetinin ve doyumsuzluğunun sembolüdür. “Nefs sık sık ruhtan farklılığı, bedene bulanmışlığı ve gerçekliğinin bedende değil, fakat ruhta ve Allah’ta olduğu olgusunu tanımamazlığı açısından görülür...O, insanların içindeki, onları cehalet ve Allah’tan uzak kalmanın şaşkınlığı içinde bocalatan bütün karanlıklara işaret eder.”(Chittick-Murata, 2003:174) Ömer nefsinin elinde kendini yitirmiş, kendi olmaktan vazgeçmiş, kendini ufak parçalara ayırmıştır. Nefsi onun kendini ve hayatı anlamlandırmasına ve Mutlak varlığın kainata sinen gizli anlamlarını/yansımalarını okumasına engel olmuştur. O nesnelere dünyasının gönül çelen görüntülerine aldanmıştır. Oysa “nesnelere dünyası, hiçbir şeyin mutlak olmadığı ve her şeyin eksik, geçici ve sürekli değişken olarak gözlendiği görecelikler âlemdir.” (İzutsu, 2003:25) İşte bireyleşim sürecine ket vuran da bu dünyanın eksik, geçici ve sürekli değişken olduğunu görmeyip, ona kapılmaktır. Bireyin ikiden bire, parçadan bütüne varması için bilinçlenmesi ve kâinatı dışsal bir nesne olarak görmekten vazgeçmesi gerekir. Bu bireyleşim yolculuğu, sufînin insan-ı kâmil olma yolundaki yolculuğuna benzer. Kişi onun içsel anlamını sezmeli ve onunla bütünleşmelidir. “Sufî yolculuğunda kâinat, dışsal bir nesne değil, Hakikat arayıcısının onunla birlikte seyahat edeceği ve arayıcının benliğiyle bütünleşeceği bir şeydir.” (Sayar, 2004: 12)

Ömer’in zamanın akışı ile ilgili olarak da ciddi problemleri vardır. O zamanın çizgiselliğinden sıyrılmaya çalışmakta zamanın durmaksızın akıp gitmesine kafayı takmaktadır. Ömer’e göre çizgisel olan zamana bir bütünlüğe ulaşmadan durmaksızın akmaktadır ve insan da bu zamana ayak uydurma sürecinde ala tamlanamamaktadır. Ömer aslında zaman mefhumu ile kuşatılmaktan ve ona ayak uydurmaya çalışmakta rahatsızdır ve onu her şeyi kapsayan v yutan bir rahme benzetmektedir.

“...Yine de sinirine dokunan ne bu tanım ne de hatta zamanın kendisi idi. Mesele zamanın daima yaptığı şeydi: akmak... akmak... akmak... İşin tam da

bu akış kısmı onu geriyordu, hem öyle lirik bir süzülme değil son sürat, dörtnala akış. Ömer'in hafif miyop puslu kısıp bakışında zaman daima sorunlaştırılıyor, bölümleniyor, çözümleniyor, damgalanıyor ve ölçülüyor, asla anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde birbirine eklenmiyor, zinhar bir yere ulaşmıyordu. Zamandan dışarı adım atmanın yolu yoktu. Ölü bebekler doğuran ve ölenlerin yasını bile tutmadan hemen yenilerine hamile kalan, o her şeyi kapsayıcı, yutucu rahimdi zaman..." (s.79)

Noel akşamı mide kanaması geçiren Ömer'e içki, sigara ve diğer alışkanlıklarını bırakması tavsiye edilir. Yani ona nefsinin onu değil onun nefsini yönetmesi gerektiği hatırlatır. Bu hatırlatmayı Abed, onun içinden yükselen ses olarak üstlenir. Bir yerde bu mide kanaması, onun ruhundaki bozulmuşluğun biyolojik bir yansıması, aslında ruhunun kanamasıdır. Ömer bu olay sonrası Gail'in daveti üzerine Reiki seanslarına katılır. Ömer, Reiki seanslarında tabiata /yeniden oluşa doğru bir çağrı alır ve hayat felsefesini değiştirmeye karar verir. Hastalıktan sonra bir sessizliğe bürünen Ömer, önceleri bu seanslara zorla katılırken, sonraları bir aydınlanmayı yaşar.

Ömer bu seanslardan kısa bir süre sonra Gail'e âşık olduğunun farkına varır. Bu aşk, Ömer'i kim olduğunu bilme, kendini tanıma ve tabiata yönelme anlamında aşamaya iter. "Yüce Ana'nın aşamaya iten yanı anima arketipi olarak biçimlenir. Böylece anima Yüce Ana'dan doğan ve onun en önemli özelliğini simgeleyen bir arketiptir: Kahramanı aşamaya çeker ve değişimin gerçekleşmesi için Yüce Ana ve bilinç arasında durarak kahramana yardımcı olur." (Gökeri,1979: 28) Animası ile bütünleşen kahraman, bu bütünleşmenin ışığıyla artık yolculuğuna bir anlam kazandırmaya karar vermiştir ve savaşımını başlatmıştır. Ömer, diğer kadınlarda bulamadığını Gail'de bulmuş ve onunla bir bütün olmayı başararak "sıfır" olmuşlardır.

"Dokunaklı bir büyüleridir âşıkların ve tümüyle kendileriyle doludurlar, daha doğrusu kendisiyle çünkü âşık çiftler, iki bağımsız benlik olarak buluştukları halde, son tahlilde 'iki' değil (bir artı bir) 'sıfır' olurlar (bir eksi bir). İşte tam da böyle tekliğe filizlenivermişti Gail'le Ömer, kimseler anlayamadan. Artık 'Ömer artı Gail' değillerdi, mükemmel bir sıfır, bir Gailömer ya da Ömergail mutantydılar." (s.273)

Ömer Amerika'da doktora yapma isteğini bir tarafa bırakmış, tezi yerine kadınlar konusunda uzmanlaşmıştır. Amerika'da bulunduğu süre içerisinde

sayısız kızla ilişki kurmuş ve yine evini sayısız kızla paylaşmıştır. Bu onun animasını bulma ve onunla bütünleşme arzusuyla alakalandırılabilir. Çünkü o, Gail'e âşık olduktan sonra başka bir kadınla ilişkiye girmemiş ve noktalarını geri istemiştir.

Gail'e âşık olduktan sonra hiçbir kızla ilişkiye girmeyen Ömer, kendi türünden olmayan bir kadınla evlenmeyi göze almıştır. Gail ile Ömer'i bir araya getiren ikisinin de belli kusurlarının ve yaralarının olmasıdır. Gail karga ile Ömer de leylek ile özdeşim kurularak meşreplerinin farklılığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Ancak onları bir araya getiren topallıklarıdır. Farklı meşrepten olan bu iki insanın evlenmesi ise etraftan tepki toplamaktadır.

“Nedense farklı türlerden iki kişi arasında evlilik insanlarda trajedi korkusu, ilkel, arkaik ve neredeyse dinsel bir korku doğuruyordu, sanki çift gül gibi geçinip gitse de her gece onlar derin uykuya daldıklarında tanrıları sabaha kadar cenk edecekti.” (s.276)

Ömer erginleşme aşamasında farklı bir kişilik olarak karşımıza çıkar: O artık noktalarını geri istemektedir. Kendi kültürüne yabancı olan Ömer hiç değilse noktalarına sahip çıkarak “aslına dönüş” sürecini başlatmak ister. Romanın ilk bölümünde –aslında hikâyenin son kısmına yakın bir yerinde- Ömer'i bir barda oturmuş, bir peçetenin üzerine adını yazarken buluruz. Bu romanın ilk sahnesidir. Ömer adını yazarken noktalarını bir “leke” büyüklüğünde yerlerine yerleştirir ve noktalarını geri ister. Noktalar peçetenin üzerinde hızla dağılarak daha da büyür. Noktalar da tıpkı Ömer gibi başkasının gözünde görünür olabilmek için özünden mümkün olduğunca uzaklaşır.



Bu noktaları İç benlik arketipi ile bağdaştırabiliriz. Çünkü bu noktalar, bir tohum gibi Ömer'in ruhsal yapısının hem merkezi hem de bütünü anlamına gelmektedir. Bu noktalar Ömer'in Omar olmasının ve tekrar Ömer olabilmesinin

merkezcil noktadır. Bu noktalar aynı zamanda Ömer'in bireyleşme sürecinde ruhsal bütünlüğe ulaşmasındaki temel araçtır.

Ömer'in de bilinçaltında sürekli sakladığı ve yüzleşmekten korktuğu bastırılmış duyguları vardır. Ömer, Gail ile süren Reiki seanslarından sonra mahzenindeki kullanılmayan, bastırılmış arzuları ile yüzleşir.

“Evet, korktuğunu kabul ediyordu. Birini gerçekten sevmekten, sonra onu kaybetmekten, yerleşip ister aile, ister ülke, ister evlilik olsun bir yerlere ait olmaktan, hayatın dönüşsüzlüğünden, geriye sarılamazlığından ve ebedi düşmanı olan çizgisel akışından korkuyordu.”(s.241)

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşıldığı üzere Ömer, bir yere ait olmaktan korkmaktadır. Bu şekilde Ömer, geçmişinden ve kendini içine hapseden zamandan nefret etmekte hızla onları unutmaya çalışmaktadır. Noktalı ya da noktasız fark etmeden bu kadar uzun olan soyadı ise onu durmaksızın kovalayan geçmişi, daha iyi gelecek kaygısı adına zamanın kaybı ve bir yere ait olma zorunluluğu anlamlarına gelmesi bakımından Ömer'in onu takip eden gölgesidir.

“Noktası olsa da olmasa da böyle bir soyadı ayaklarına vurulmuş bir prangadan, bir gezgin için aşırı ağır bir yükten başka bir şey değildi. İnsanı bir yere ait olmaya, yerleşmeye, takip edilebilir bir geçmiş, bir aile ve adına layık bir gelecek sahibi olmaya zorluyordu. Tercih şansı olsa, daha hafif, narin, esnek ve portatif, her gittiği yere kolayca taşınabilen bir soyadına sahip olmak isterdi Ömer, Mr. Ve Mrs. Brown gibi.” (s.311)

Ömer'i bilinçlenmesi yönünde engelleyen de tam olarak bu korkularıdır. Bu yüzleşmenin etkisiyle o bireyleşmeye doğru adım atmaya başlar ve gölgesiyle uzlaşmaya karar verir. Her kadında “Meryem”i arayan Ömer, gerçekten sevme ve ait olma korkularıyla yüzleşince Gail'e aşkını itiraf eder.

Ancak Ömer daha öncede belirttiğimiz gibi erginleşme aşamasında iki arada bir araftadır. O Gail'e evlendikten sonra içkiyi bırakmıştır. Ancak on dört ay yirmi üç gün süren ayrılığın ardından Ömer tekrar içmeye başlar. Ömer kendini “kuru bir kuyu”da hissettiğini söyleyerek Abed'i kendisiyle bara gelmeye ikna eder. “Kuyu bir cezanın çekileceği kapalı, dar ve karanlık bir mekandır. Bu bağlamda dünya insanın ceza çekmek üzere indirildiği bir kuyu olarak tasavvur edilir.” (Doğan,2004) Evet Ömer bir kuyuya düşmüştür hem de kuru /susuz bir kuyuya. Evlendikten sonra Gail'e daha da âşık olmuş, ama karısı için bir yabancından öteye gidememiş ve karısını tam olarak da tanımamış bir koca olarak

kuru bir kuyuya düşmüştür. O bir değişim sürecine girmiş, ama hayat onu beklemediği uzamlara sürüklemiş, değişimi farklı nedenlerden sekteye uğramıştır. Onun için tam bir bilinçlilik hali yoktur ortada. Gail ve Omar, Ömer'i içinden çıkmaya çalıştığı o kuyuya tekrar itmek istemektedirler. Gail ile evliliğinde Gail'e her geçen gün biraz daha âşık olan ancak, Gail'den aradığı ilgiyi bulamayan Ömer, her geçen gün biraz daha yalnızlaşır. Bu da anima arketipinin kahramanı kendine bağlayarak onu engelleyen yanı ile ilintilendirilebilir. Abed bu durumu onun adına özetler:

“...Son iki senende, doktora yapmak için İstanbul'dan Amerika'ya geldin; doktorayı bırakıp kız arkadaşların üzerinde uzmanlaştın ama hepsinde çuvalladın; mideni öldürdün, sonra da midenin seni öldürmesine ramak kaldı... Tabi sonra ya hastalandın ya da âşık oldun, kimse farkı anlayamadı; derken evlendin, üstüne üstlük Gail ile evlendin ve bütün hayatını mahvettin!” (s.17)

Ömer düştüğü kuyudaki susuzluk duygusunu gidermek için tekrar içmeye karar verir ve gittiği barda da “Türk içkisi” olan rakı ister. Rakı olmayınca da uzo içer. Ömer'in özellikle bar bar rakı araması ve noktalarını geri istemesi, Ömer'in özünü bulma arzu ile alakalıdır.

3.5.2.3.Dönüş

Ailesinden habersiz evlenen Ömer, ailesiyle tanıştırmak için Gail'i İstanbul'a götürür. Bu, Ömer için başlattığı serüveninin dönüş aşamasını oluşturmaktadır. Gail bu şehre hayran kalır ve anne arketipi kişiye sıcaklık sunan bir şehir ile bütünleşmiş olarak da karşımıza çıkabilir. Gail bir intihar denemesi de Boğaz Köprüsü'nde yapar ve bu onun son girişimi olur. Gail ölmek için kendisine en uygun yerin burası olduğunu düşünür. Çünkü Boğaz Köprüsü, Asya ile Avrupa'yı birbirine bağlayan bir Araf'tır aslında. Gail'in kendini sulara bırakması ve İstanbul'da ölmeyi seçmesi de bu iki şeyin ona anneye dönüşü çağrıştırmasıdır ki Ömer için de buranın bir anne şehir olduğunu bilir. Ancak o, kendini Boğaz'ın sularına bırakırken Ömer'in aklından geçenler, yabancılik teması bakımından dikkate değerdir:

“Ölmeyecek. Hayır ölmeyecek. İnsanlar başkalarının ülkelerinde intihar etmez, burası onun vatani değil. Peki hiç vatani oldu mu onun? Kim gerçek yabancı –bir ülkede yaşayıp başka bir yere ait olduğunu bilen mi yoksa

kendi ülkesinde bir yabancı hayatı sürüp, ait olacak başka bir yeri de olmayan mı?” (s.345)

Ömer, belli bir dönüşümü yaşayarak İstanbul’a geri dönmüştür, ancak burada bile tam olarak bir bilinçlenme hali hâkim değildir. O, çıktığı yolculuktan başarı ile dönememiş ve bu yüzden de ödülü alamamış, aldığı sandığında da onu kaybetmiştir. O girdiği tüm kalıplardan biraz daha eksilerek çıkmıştır.

“...kendini ne siyasetin akıntısı ne de bilimin adacığın konumlandırabilmiş bir siyaset bilimi öğrencisi; evlilik müessesesinin flora ve faunası içinde nefes almakta zorlanan işin-acemisi bir koca; kendini evinde hissedememekten mustarip ama artık evinin nerede olduğunu da bilmeyen bir göçmen; ne İslamla ne de başka bir dinle alakası olsun istemeyen bir doğuştan-Müslüman; Tanrı’nın bilinebilirliğine değil Tanrı’nın kendisini bilmesine karşı çıkan bir bilinemezci. Buydu işte. Bütün bunlar ve daha fazlası...” (s.19)

3.5.3.LEYLEĞİN HİKÂYESİ

Romandaki karakterlere baktığımızda hepsinin az çok mitolojik bir yolculuğa çıktığını söyleyebiliriz. Ama bunlardan ilginç olan diğer bir yolculuk Gail’inkidir. Romanın Karga başlıklı bölümünde Zarpandit’in Gail oluş hikâyesi verilir. Gail’in asıl adı Zarpandit’tir. Zarpandit antik bir isimdir. *“Her gece ay doğarken tapınılan hamile bir Asur-Babil tanrıçası. Gümüş ışıltısı anlamına geliyor.” (s.33)* Zarpandit’in Gail olmadan önce obsesif kompulsif bozukluk, panik atak ve sosyal fobi gibi ruhsal problemleri vardır ve Gail öfkeye gebe dir. Debra Ellen Thompson’un yanında Tai Çi seanslarına katılır ve Debra’nın güçlü kişiliğinden çok etkilenir ve hatta ona özenir. Bu katılım onda bir aşama arketipinin canlanmasına zemin hazırlar.

Zarpandit’in bu ilk halleri, onun kendi ile tanışmasına engel olur. Zarpandit kendi ile karşılaşmamış ve kendi gücünün sınırlarını bilmeyen bir kişiliktir ilk başlarda. Ancak o, zamanla Debra’nın güçlü karakterinin de etkisiyle değişmeye başlar. Bu etkileşim, onu Debra gibi olmaya iter. O asla Debra gibi olamayacağını sanır ve Debra maskesini (persona) takarak Debralığın nasıl bir şey olduğunu tatmak ister. Bir süre sonra insanlarla tanışırken Debra adını kullanır. Debra aslında onun olmadığı kişidir ve bir süre sonra da kendini cemiyete sunduğu maskedir, yani onun personasıdır.

Gail, isimlerin bireyin kişiliğini belirlediğini bilir, onun için isimlerin insanı sınırlandırmaması gerektiğini savunur ve bu sınırlılıktan insanı azad ederek oyuncakları kırar gibi isimlerimizi kırmamız gerektiğini ifade eder. O bunun, insanı sonsuza taşıyacağına inanır. “Ölümden ve ölümsüzlüğün tek yolunun ismini, yerini terk etmek , kendini terk etmek, ölmeden ölmek olduğu” (s.268) görüşünü dile getirir. Sınırları aşma ve bir olmak için ölme ve bu ölümden ölümsüzlüğe/ Mutlak Varlık’a ulaşma fikri tasavvuftaki fenâ-bekâ olgusunun kapsamına girer. “Fenâ entellekten, Ben’den kurtuluş, Bekâ ‘Ben’ olma süreci ,kişiliğin saklı yanlarına ışık tutma halleridir.” (Sayar,2004: 14)Ancak Gail bunu maddi bir ölüm olarak algılar. O da yin ve yang’ı ayıran eşiktir ve normallik ile delilik, hayat ile ölüm arasında gidip gelir.

“İki kutup arasında gidip gelmeye devam ediyordu; aşırı bir bedbinlikle, taşkın bir enerji arasında. Sarkaç birinciden tarafa savrulduğunda gözü intiharın cazibesinden başka bir şey görmezdi.” (s.236)

Zarpanidit’in kendine seçtiği bir diğer isim ise Gartheride’dir. O bu ismi de bir gazete fotoğrafından seçmiştir. Gail elindeki kendi olmama şansını kullanır. Onun bu kimlik savaşı durmaksızın devam edecek ve Zarpanidit romanda geçmeyen daha pek çok isme ve kişiliğe bürünecektir. Son olarak da kendisine Gail ismini seçecek (ki bu ismi birkaç harfin birleşiminden öylesine seçmiştir) ve Gail olmaya karar verecek, Ömer bu isimle evlenecek ve kendisi bu isimle ölecektir.

Ne var ki Gail romanın diğer kahramanlarına göre bilinçdışı ile daha aktif bir bağlantı içerisindedir. O Zarpaniditlikten Gaillige yükselirken eleştirel bir bilinç, muhalefet bir bakış ve korkudan uzak bir düşünüş haline geçmiştir. O “Ürkeklikten Cevvale” yükselmiştir. Değişkenlik onun için bir tutku, değişmezlik ise ölümdür.

Yazarın farklı ülkelere, dinlere, dillere ve kültürlere sahip olan birkaç gencin Boston’da kesişen hayatları çerçevesinde çok kültürlülüğü, parçalanmışlığı, aidiyetsizliği ve yabancılaşmayı anlattığı Araf romanında gölge arketipinin karaktere yansımış en ilginç örneğini yine Gail’de görmekteyiz. Gail insanın bilinçdışındaki öfkenin adıdır, diyebiliriz ve bu öfke dünyanın çekilmezliği duygusunu tetikleyince Gail intihar girişimlerinde bulunur. O ilk intihar girişimi deneyimini belki de bilinçsiz olarak yaşamıştır. Annesinin verdiği

yemeği yemeyince, babasının ona yaptığı sosisle ölmeyi dener. Bu olaydan sonra da ölüm onun için bir tutku halini alır ve belli aralıklarla ölmeyi dener.

Gail, diğer insanlarla arasına aşılmaz duvarlar çeker ve bilinçdışının yalnızlığının karanlık mahzeninde kendi kaderinin mahpusu olarak yaşar. Gail gün yüzüne çıkarmak istemediği , utandığı duygularını bilinçdışına itmiştir. Gail aldığı her isimle yeni bir kişiliğe bürünürken gölge arketipi ile de hesaplaşır. Zarpan dit bu hesaplaşmaya hazır değildir, ancak Gail belirli dönüşüm ve oluşum safhalarını geçirdiği için gölgesiyle yüzleşebilecek cesarete sahiptir. O gölgeyle yüzleşir, ama uzlaşmaz. Onu intihara sürükleyen temel problem de bu uzlaşmama halidir.

Bilinçdışını yeraltına benzetirsek, gölge arketipi ile yer altı dünyasının efendisi Hades arasında da kozmik bir irtibat kurabiliriz. Gail Hades'in derinliklerine düştüğünde onu oradan çekip çıkarmak çok zordur. Gail Hades ile yüzleştikçe bastırılmış duyguları bir öfke olarak bilinç yüzeyine çıkar. Gail de tıpkı yeraltının efendisi Hades gibi kara giyinişli ve kapkara saçlıdır. Gail gölgenin bir karakter halinde ortaya çıkmış şeklidir de diyebiliriz...

Gail ilk intihar girişimini hatırladığında ilk aklına gelen annesidir. *"...Annesinin ne idüğü belirsiz bir bulamacı ağzına tıkaladığını, kendisinin de sürekli geri püskürttüğünü hatırlıyordu...Annesi oldum olası berbat bir ahçıydı..."* (s.48) Bu cümlelerdeki kelimeler bir anneye yöneltilecek çok da olumlu kelimeler değildir. Bu boğulma hadisesinden sonra da mısır patlatma makinesinin yanında *"bebeği ona döndüğü için minnettar ama hayatı aynı kalacağı için bedbaht"* (s.49) duran annesini içten içe annelik görevini tam olarak yerine getirememekle suçlar. Bu durumda Gail'de anne kompleksi gelişmiş ve kızıdaki bu anne kompleksi Gail'de dişilik atrofisinin meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu kompleks onu biseksüel olamaya sürüklemiştir ki bu da yine iki aradalığın en bariz göstergesidir.

Annenin yetersizliği duygusu Gail'i tabiata yönlendirir. Tabiat Ana ona ana rahmini müjdeler. Tabiat Gail'in ideal annesi olur. O bu amaçla Reiki'ye sığınır. Gail erkekler tarafından pek de hoşlanılmayan, arzulanmayan bir kızdır. Bu da onun dişilik atrofisine uğramasının ikinci sebebi olarak gösterilebilir.

Gail siyah gür saçlarının arasında sürekli olarak bir gümüş kaşık bulundurur. Bu romanın kapağındaki kaşığın orada bulunuş sebebidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Zarpan dit gümüş ışıltısı anlamına gelmekteydi ki bu anlam

gümüş kaşıkla da ilişkilendirilmiştir. Gail'in annesi ona Tanrı'nın dünyanın esrarını içinde pişirdiği bir alfabe çorbası pişirdiğini, ancak bunun yanlışlıkla gökten yeryüzüne döküldüğünü anlatmıştır. Gail de gün boyunca yakaladığı her harfle bu sırrın güne dağılan tarafını çözmeye çalışır. Bu kaşığı da bu amaçla kafasına takar. Onun için bu kaşığı iç benlik mitinin bir tezahürü sayabiliriz. Bilindiği gibi iç benlik arketipi daha çok çeşitli değerli maddeler ve geometrik şekillerle sembolize edilmekteydi. Gümüş kaşık da şekil itibarıyla Haç simgesini hatırlatmakta ve bir birliği/bütünlüğü Gail'in kulağına fısıldamaktadır. Gail'in saçına taktığı kaşık, evrenin esrarını çözerek, ona iç düzenini ve ruhsal dengesini sağlamada yardımcı olur.

Romana baktığımızda yuvarlak diyebileceğimiz bir şeklin daima ağırlık da olduğunu görmekteyiz. Romanın tertip şekli bile bir daireye benzemektedir. Roman boyunca Ömer'in en büyük düşmanı geriye döndürülemeyen zamanın çizgiselliğidir. O, zamanı şarkılarla ölçerek çizgisellikten sıyrıp ona yine dairesel bir oluşum kazandırır. Yine Piyu'nun sivri şeylere karşı fobisi vardır. Bu yuvarlaklığın özel bir anlamı vardır. Bu dairesel şekli bir mandala örneği kabul edebiliriz. Bu dairesel yapı ve diziliş kahramanlara düzen ve bütünlük sağlama da yardımcı olur.

Sonuç olarak hayat ile uzlaşmayan Gail, özgürleşebilmek için kendini Ömer'in ailesi ile tanışmak için İstanbul'a gittiğinde Boğaz Köprüsü'nden aşağı atar. İstanbul tüm karmaşası ile Gail'e büyüleyici gelir. Boğaz Köprüsü ise ona göre Avrupa ve Asya kıtalarını birbirine bağladığı için arafta kalmışlığı ile ölmek için en uygun yerdir. Ölümün su imgesi ile birleşmesi de yine diğer romanlarda olduğu gibi suyun yaratılışın özünde olması ve yeniden doğuşu çağrıştırmaları özellikleri doğrultusunda şekillenmiştir.

"Demek şimdi iki aradayız..."

'Ne dedin?' Ömer kulaklığını çıkardı.

'Demek şimdi iki aradayız, dedim...' diye mırıldandı Gail karşıya bakarak.

Nihayet anladı Ömer onun ne demek istediğini: bir tarafında ASYA KITASINA HOŞGELDİNİZ, öteki tarafında AVRUPA KITASINA HÖŞGELDİNİZ yazan köprü aradaydı, arafta." (s.340)

3.5.4.CADI OLARAK TEZAHÜR EDEN GÖLGE

Gölgesi ile öne çıkan bir diğer kahraman Abed'dir. Abed, sürekli olarak kâbuslar görmektedir. Kabuslarında genç, uzun kapkara saçları olan bir kadın onun üzerine gelir ve onun nefesini keser. Zehra –Abed'in annesi- onun Kendisinin Aded'e hamile iken kapıya dilenci kılığında gelen cin olduğunu söyler. Bu dilenci kılığındaki cinin ağzının olmadığı, ağzının yerinde pembe bir çizginin ve bu çizgi açıldığında bir oyuğun olduğunu belirtir. Zehra kendisinden bir dilim ekme ve bir bardak su isteyen bu dilenci kadına yanlışlıkla gayr-i ihtiyari kapıyı çarpar. Dilenci kadınsa onun hamile olduğu çocuğu lanetler. Zehra, Abed'in rüyasında gördüğü kadının bu cin olduğunu söyleyerek, Abed'in göbeğindeki ağza benzer kızıl lekenin de buna delalet ettiğini ifade eder.

Eşikler bilindiği üzere cinlerin meşveret yeridir. Bunun için eşiklere basmanın günah olduğu ve hayırlı olmadığı söylenir. Oysa roman bir eşikte kalmışlığın romanıdır. Bu cin, bu iki arada bir derede kalma durumu olan eşik üzerindeki olumsuz bir yansıması olabileceği gibi yine bununla alakalı olarak Abed ve Zehra'nın karşısına çıkan gölge arketipi de olabilir. Gölge arketipinin, varlığını daha çok rüyalarla ve hayallerle ortaya koyduğunu da dikkate alırsak bu cinin, gölgenin simgesel ifadesi olduğunu söyleyebiliriz.

Zehra, Allah'ın yarattığı bir kuldan bir dilim ekmeği ve bir bardak suyu esirgemiştir. Bunun cemiyetteki yanlışlığı ve Allah'ın bu yanlışlıktan ötürü Zehra'yı ve oğlunu cezalandıracağı düşüncesi (cinin laneti), öte dünya korkusu onların gölgelerini oluşturur. Abed, bu rüyayı gördüğünü annesi hariç herkesten saklar. Ancak bir süre sonra annesinin Amerika'ya onu ziyarete gelmesinden sonra her şeyi anlatmak zorunda kalır. Çünkü Abed gölgesini ruhsal bütünlüğünün bir parçası olarak kabul etmiştir.

Abed Amerika'da bulunduğu süre içerisinde hiçbir kadınla ilişki kurmamıştır. O sözlüsü Safiye'yi Fas'ta bırakıştır ve ona ihanet etmeyi hiç düşünmemiştir. Ancak bir süre sonra çamaşırhanede gördüğü annesi yaşındaki bir kadından kabul etmek istemese da çok hoşlanmıştır. Ancak o *“Safiye'ye sadakatinin muğlak bir biçimde sadece ortak mazilerine değil, ülkelerine olan bağlılığıyla da iç içe geçtiğini sezse de hiç kimseye açıklayamazdı bunu,hele kendine hiç...”* (s.243) Bu kadınla beraber Safiye'ye olan bağlılığını yavaş yavaş kaybederken aslında onu vatanına bağlayan bağların gevşediğini kabul etmemesi

gölge arketipinin izdüşümleridir. Çünkü o, bunu asla itiraf edemez ve bilinçdışına atar.

Abed'in rüyasında gördüğü kadın son zamanlarda onu daha çok ziyaret etmeye başlamıştır. Bunu da çamaşırhanedeki kadına ilişkin düşüncelerinin bastırılmış şekli olarak düşünebiliriz. Çünkü o kadın, annesi yaşındadır ve bu durum Abed'in görünen yüzüne uymaz. "Her kişilikte bulunan karanlık yön, bilinçdışına ya da düşlere açılan kapıdır. Alacakaranlığın o iki figürü, 'gölge' ve 'anima' bu kapıdan geçerek gecenin düşlerine girerler ya da görünmez kalarak ben-bilincini ele geçirirler." (Jung,2003:56) Burada bir düşman anima arketipi ile de karşılaşmaktayız.

Abed'in annesi Zehra, Amerika'da bulunduğu süre içerisinde Abed'e ve arkadaşlarına yardımcı olmaya çalışmış ve Gail'i bile etkisi altına almayı başarmıştır. Yüce Ana arketipi Zehra'nın şahsında ifadesini bulurken, Abed babası ölünce onun yerini doldurma gölgesiyle yüzleşemez. Ve kendisine annesi gibi bir kadın seçer. "Zira anima arketipi erkek psikolojisinde annenin imgesiyle başta iç içedir." (Jung,2003:23)

Romanın sonunda Abed kadınla göz göze gelince kadından kaçır. Burada asıl kaçtığı bilinçaltındaki bastırılmış duyguları/gölgesi, anneye yöneltilen anima arketipidir. Çamaşırıcı kadın, Abed için Âdem'in yediği yasak meyveye denktir. Oysa Abed kaçtıktan sonra bu korkusuyla yüzleşmek için geri döner ve kadının yanına gider.

3.5.5.ANNE ARKETİPİ

Allegre de tıpkı Gail gibi yeme problemi olan bir karakterdir. Onun da annesi ve yemek yemek hakkında bastırılmış duyguları vardır. Kilolu bir çocukluk geçirmesi ve annesinin bu sebepten ötürü ondan utanması sebebiyle içten içe ölmüş annesinden nefret eder. Bu onun için bastırılmış bir duygudur. Allegre, bu bastırılmış duyguları ile yüzleşemez. O, iyi ve temiz kız maskesi takar ve böyle görünmeye çalışmaktan nefret eder. Bir blumik olduğunu herkesten-sevgilisinden bile- saklayacak kadar maskesini başarıyla kullanır. "Personanın, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey olduğu söylenebilir." (Jung,2003:55) Artık bu rolden sıkıldığında ise gölge ile yüzleşmek yerine bilinçsizce, bir öğütme makinesi gibi –saatlerce- önüne ne gelirse yer.

Annesinin onun kilolarından utanmış olması onun marazi problemlerinin merkezindedir. “Uterusun temsilcisi anneye karşı direnç, genellikle menstrüasyon sorunları, hamile kalmakta zorluk çekilmesi, hamilelikten nefret, hamilelik esnasında kanama ve kusma, erken doğum ve benzer biçimlerde tezahür eder.”(Jung,2003:30)Allegre'nin de annesine karşı olan bu öfkesi onun annelik/kadınlık ile yüzleşememesine neden olur. Allegre menstrüasyon sorunları yaşar. Bir defasında da istemeden hamile kalmış ve çocuğunu hiç düşünmeden aldırıştır ve acımasızca aldırıldığı çocuk yerine alacağı kiloları düşünmüştür. Bedeni, Allegre'nin gölgesinin bir yansımasıdır. Bunlar Allegre'nin yüzleşemeyeceği gölgesinin yansımalarıdır. Çünkü o bu duyguları takmış olduğu maskenin altında gizler.

Gül ve lotus gibi çiçekler şekil itibariyle rahmi hatırlattıkları için “uterus”a benzetilirler. Yani anne arketipi ile alakalı olarak karşımıza çıkarlar. Allegre de çok sevdiği teyzesi Piedad'a her hasta olduğunda onu görmeye gittiğinde ona gül alır. Bunu da Yüce Ana arketipi içerisinde değerlendirebiliriz.

Piedad teyzenin toplam 87 parça kendi elleriyle boyadığı bir yemek takımı vardır. Piedad'ın uzun ömründe kaybettiği bütün insanlara ve eşyalara rağmen kaybetmemeyi başardığı tek şeydir bu takım. *“Porselen takım her parçasıyla asla sahip olunamayan bir bütün, bir tamamlanmışlık hissiydi.”* (s.142) Piedad teyzesi bu takımı Allegre'ye miras bırakmıştır. Bu takım iç benlik mitinin bir simgesidir ve ruhsal bütünlüğü çağrıştırmaktadır.

Sevgilisi Piyu'nun onunla cinsel mânâda birlikte olmak istememesi Allegre'yi daha da mutsuz etmektedir. Allegre, bunun sebebini vücuduna bağlamaktadır. Allegre, aşırı derecede zayıf olmasına rağmen kilo odaklı düşündüğü için kendini şişman olarak görmektedir. Ve Allegre her fisatta kilolarından kurtulmaya çalışmaktadır. Allegre'nin kilo fobisi yukarıda da söylendiği gibi kilolu bir çocukluk geçirmesi ve annesinin kilolarından ötürü ondan utanması sebebiyledir.

Romanın sonunda Allegre Piyu'dan kaçarak kendini sokağa atar. Gidecek yeri olmayan Allegre, kendisine ilgisi olduğunu bildiği ve daha önceden reddettiği Debra Ellen Thompson'a giderek ona sığınır.

SONUÇ

Ruhsal yapıda görülen evrensel sembol yaratma biçimi olarak tanımladığımız arketipler, mit, efsane, masal ve destanların sembolik anlatım alanlarından edebi metnin dünyasına kaymış ve evrensel insan gerçeği bu şekilde, modern anlatının temel taşı olan romanın dünyasına girmiştir. Malzemesi insan olan roman, bu şekilde simgesel anlamlarla yüklü örtük bir yapıda karşımıza çıkmıştır. Arketipsel inceleme metodu ile anlamlandırmaya çalıştığımız evrensel semboller, genel olarak Elif Şafak'ın bütün romanlarında açılımları ile ifade bulmuşlardır.

Arketipal semboller yönünden oldukça zengin içeriğe sahip olan romanlarda öncelikli olarak, kahramanlık mitosuna bağlı "aşama" arketipi, çokça kullanılan bir arketip olarak karşımıza çıkar. Konusu insan olan romanlarda, insanın mitolojik yolculuğuna bağlı olarak diğer belli başlı arketiplerde çeşitli figürlerle ifade bulmuşlardır. Arketipsel sembolizme dayanan inceleme metodu ile tahlile çalıştığımız romanlardan özellikle Pinhan romanı, diğer romanlara nazaran arketipal semboller bakımından daha zengin bir yapıya sahiptir. Arketipal şablonların tam olarak yerli yerine oturduğu, kahramanla aynı adı taşıyan bu romanda, kahraman, insanlık adına evrensel bir yürüyüşü üstlenir. Çıktığı yolculuktan alınmış akıyla dönen Pinhan, hem fiziksel hem de ruhi bir arınma sürecinden geçmiş ve ikibaşlılığından kurulmuştur.

Her insanın karanlık yanlarının ve bastırılmış duygularının olması sebebiyle gölge arketipi de romanlarda fazlasıyla yer kaplayan bir arketip olarak karşımıza çıkar. Gölge arketipinin belirmesinde ise orjinal figürler kullanılmıştır.

Elif Şafak'ın neredeyse bütün romanlarında bir sarkaç bulunmaktadır. Kahramanlar bu sarkacın üzerinde bir o tarafa bir bu tarafa sallanmaktadırlar. Yazar, bu sarkacı anlatırken genelde zıt kavramlardan istifade etmiş ve başta Mahrem olmak üzere hemen hemen her romanında kişileri değil kavramları karşılaştırmıştır. Hayat ile ölüm arasındaki sarkaçta ölüme daha yakın kahramanlarının bilinçlenmesinde bile genelde bir maraziyet, bir müphemlik vardır. Kavramsal kıyasta da sembollerin ifade gücüne sığınan ve masalsı söylemlere kaçan Elif Şafak, romanını masal unsurları ile karnavallaştırmıştır. Elif Şafak'ın romanlarının çok katmanlı bir yapısı vardır ve her katman aşıldıkça yeni karmaşalar ve semboller kendini açığa vurmaktadır.

Makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki ilişkinin yansıtıldığı romanlarda karakterler kaostan düzene varmak isterler. Biyografisinden izler taşıyan romanları, onun bilinçdışının görüntü düzeylerini oluştururlar . Mahrem ile Bit Palas adlı romanlarında anlatıcıyı doğrudan anlatı dünyasının bir karakteri olarak veren Elif Şafak, kendi bilincini de bu şekilde doğrudan roman dünyasına yansıtmış olur.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Elif Şafak başta kahramanlık mitosuna bağlı “aşama” arketipini ve buna bağlı olarak da diğer arketipal sembolleri romanın dünyasına başarı ile çekmeyi başarmıştır. Arketipal semboller bakımından zengin olan romanları yaratıcı muhayyilesinin figürleri ile birleşerek daha orijinal bir hal almıştır. Karakterleri aracılığıyla evrensel insan tecrübesini sembollere dönüştürmeye çalışan Elif Şafak, bu doğrultuda tasavvufî düşüncenin imgelerinden yaralanmış ve konularını tasavvuf ile ilintilendirerek sunmuştur.

KAYNAKLAR

Aktaş, Şerif, (1998), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay. Ankara.

Bachelard, Gaston,(1996),**Mekânın Poetikası**, (Çev: Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.

Campbell, Joseph, (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev: Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

_____,_____,(1992), **İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri**, (Çev: Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara

Chittick-Murata, William C.- Sachiko, (2003), **İslam'ın Vizyonu**”, (Çev: Turan Koç), İnsan Yay., İstanbul.

Çetişli, İsmail, (2001), **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Akçağ Yay., Ankara

Cohen, Anthony P., (1999), **Topluluğun Simgesel Kuruluşu**,(Çev:Mehmet Küçük) Dost Kitabevi, Ankara.

Devellioğlu, Ferit, (1997), **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yay., Ankara.

Doğan, Ahmet, (2004), **Kapalı ve Dar Alanların Sembolizmi ve Hüsn ü Aşk'taki Kuyu Örneği**, (Fırat Üniversitesi yayınlanmamış Doktora Semineri), Elazığ.

Durand, Gilbert, (1998), **Sembolik İmgelem**, (Çev:Ayşe Meral), İnsan Yay., İstanbul.

Ecevit, Yıldız, (2004), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul.

Eliade, Mircea, (1993), **Mitlerin Özellikleri**, (Çev: S. Rifat), Simavi Yay., İstanbul.

_____,_____(1992), **İmgeler, Simgeler**, (Çev: Mehmet ali Kılıçbay), Gece Yay., İstanbul.

_____,_____, (1994), **Edebi Dönüş Mitosu**, (Çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi, Ankara.

Frieda Fordham, (1994), **Jung Psikolojisi**,(Çev:Aslan Yalçın), Say Yay., İstanbul.

Fromm, Erich,(1990), **Rüyalar, Maslar, Mitoslar**, (Çev: Aydın Arıtan- Kaan H. Ökten), Arıtan Yayınevi, İstanbul.

Gasset, Ortega Y.,(1999),**İnsan ve Herkes**,(Çev: Neyire Gül Işık),Metis Yayınları, İstanbul.

Gökeri, A.İ. ,(1979), **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğindeki Yapıtlara Uygulanması**, (Ankara Üniversitesi DTCF Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Guenon, Rene, (2001), **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi**, (Çev:Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yay., İstanbul.

Gürol, Ender, (1993), “Arketip”, Türk Dili, S.500,s. 197-201, Ankara., Türk Romanı Özel Sayısı, s.311-317.

Hooke, S. H., (1993), **Ortadoğu Mitolojisi**, (Çev: Alâeddin Şenel), İmge Kitabevi, Ankara.

Izutsu, Toshihiko, (2003), **İslam'da Varlık Düşüncesi**, (Çev:İbrahim Kalın), İnsan Yay., İstanbul.

Jacobi, Jolande , (2002), **C.G. Jung Psikolojisi**, (Çev:Mehmet Arap),İlhan Yayınevi, İstanbul.

Jacoby, Russel, (1996), **Belleğini Yitiren Toplum**, (Çev:Hakan Atalay), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Jung, Carl Gustav,(1997), **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, (Çev. Engin Büyükinial), Say Yay., İstanbul.

_____,_____, (2003), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yay.,İstanbul.

_____,_____,(2003), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, (Çev:Engin Büyükinial), Say Yay., İstanbul.

Kierkegaard, Soren, (2004), **Kaygı Kavramı**, (Çev:Vefa Taşdelen), Hece Yay., Ankara.

Korkmaz, Ramazan, (2000), “Kara Kitap’taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu”, Türk Yurdu,

_____,_____, (2003), “Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri”, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, S.27, s.71-83.

Kundera, Milan, (2002), **Roman Sanatı**, (Çev: Aysel Bora),Can Yay., İstanbul.

Leledakis,Kanakis, (2000), **Toplum ve Bilinçdışı**, (Çev:Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Lukacs, Gerog,(2002), **Roman Kuramı**, (Çev:Cem Soydemir) Metis Yay., İstanbul.

Özcan, Tarık, (2003), “Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi”, Bilig, S. 26, s. 103-116, Elazığ.

_____,_____,(2003), “Oğuz Kağan Destanının Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlemesi”, Milli Folklor, S.57, s. 76-81, Ankara

Sayar, Kemal, (2004), **Sufi Psikolojisi**, İnsan Yay., İstanbul.

Schimmel, Annemarie, (2000), **Sayıların Gizemi**,(Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Stanzel, Fran K., (1997), **Roman Biçimleri**, (Çev: Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya.

Stevens, Anthony, (1999), **Jung**, (Çev.:Ayda Çayır), Kaknüs Yay., İstanbul.

Şafak, Elif, (2005),**Pinhan**, Metis Yay., İstanbul.

_____,_____,(2002),**Şehrin Aynaları**, Metis Yay., İstanbul.

_____,_____, (2004), **Mahrem**, Metis Yay., 229 s.,İstanbul.

_____,_____, (2005) **Bit Palas**, Metis yay., 381s., İstanbul.

_____,_____, (2004), **Araf**, Metis Yay., İstanbul.

Tamer, Günay-Küçük, Abdurrahman, (2002), **Dinler Tarihi**, Ocak Yay., Ankara.

Tekin, Mehmet,(2003), **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.7, İstanbul,1993.

Watts, Alan, (1996), **Benlik Tabusu**, (Çev. Ayhan Sargüney), Güncel Yayıncılık, İstanbul.

Yıldırım, Ali,(2006), “Renk Simgesiliği ve Şeyh Galib’in   Rengi”, Milli Folklor, S.72, s.129-140 , Ankara

EKLER

EKLER



ELİF ŞAFAK
PİNHAN

Sevgili Göksen'e
yollarımın yeniden keşimesi
aklağı ne dertlikle

Elif Şafak
Elif Şafak
Diyarşabr



METİS YAYINLARI