Roman ve Erotizm: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halid Karay, Kemal Tahir, Suat Derviş, Peyami Safa

Veli İNCE

Doktora Tezi

Eskişehir, 2025

ROMAN VE EROTİZM: YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU, REFİK HALİD KARAY, KEMAL TAHİR, SUAT DERVİŞ, PEYAMİ SAFA

Veli İNCE

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir, 2025

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Veli İNCE tarafından hazırlanan Roman ve Erotizm: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halid Karay, Kemal Tahir, Suat Derviş, Peyami Safa başlıklı bu çalışma 17.12. 2025 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Oktay BERBER	
Üye (Danışman) Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN	
Üye Doç. Dr. Deniz DEPE	
Üye Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK	
Üye Dr. Öğr. Üyesi Zeliha ÖZTÜRK	

ONAY

.../... /202..

Doç. Dr. Şafak AĞDENİZ

Enstitü Müdürü

…….../……/….

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Veli İNCE

İmza

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIMI BEYAN FORMU

Bu tezi/projeyi hazırlarken aşağıdaki Üretken Yapay Zekâ (ÜYZ) araçlarından destek almadığımı beyan ederim:

Aşağıdaki ÜYZ araçlarını kullandım (Birden fazla seçenek işaretlenebilir)

☐ Claude
☐ ChatGPT
☐ DeepSeek
☐ Gemini
☐ Microsoft Copilot
☐ DALL-E
☐ Diğer (Belirtiniz): .....

ÜYZ araçlarını tezimin/projemin aşağıdaki aşamalarında ilgili amaçlar için kullandım (Birden fazla seçenek işaretlenebilir):

☐ Metin oluşturma
☐ Literatür tarama
☐ Çeviri
☐ Düzenleme/dil kontrolü
☐ Veri işleme ve analizi
☐ Veri görselleştirme
☐ Görüntü üretme
☐ Kaynakça düzenleme
☐ Diğer (Belirtiniz): .....

Bu çalışmada ÜYZ kullanımı Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber'e ve akademik dürüstlük ilkelerine uygun şekilde gerçekleştirilmiş olup ÜYZ araçlarından alınan destek etik kurallar ve kaynak gösterme esaslarına uygun biçimde belirtilmiştir.

ÜYZ araçlarının sağladığı bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi, yanlış veya eksik bilgi bulunması halinde tüm sorumluluğun tarafıma ait olduğunu; ayrıca çalışmamla ilgili bu beyana aykırı bir durumun herhangi bir zamanda tespit edilmesi durumunda ortaya çıkabilecek akademik ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi beyan ederim.

512020190019

Veli İNCE

İmza

ÖZ

ROMAN VE EROTİZM: YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU, REFİK HALİD KARAY, KEMAL TAHİR, SUAT DERVİŞ, PEYAMİ SAFA

İNCE, Veli

Doktora, 2025

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

"Roman ve Erotizm: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halid Karay, Kemal Tahir, Suat Derviş, Peyami Safa" başlıklı çalışma, erotizmin cinsellikle sınırlı bir alan olmadığını; aksine bireyin öz farkındalığı, aşkınlığı ve özgürleşmesi sürecinde önemli bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Metin, erotizmin Platon, Georges Bataille, Michel Foucault ve Octavio Paz gibi düşünürlerin kavramsallaştırmalarıyla şekillendiğini gösterirken, romanın bu kavramı nasıl temsil ettiğine odaklanmaktadır. Erotizm, romanda yalnızca duyusal hazların bir temsili olarak değil, aynı zamanda bireyin ölüm, güç ve kutsallıkla yüzleşmesinin bir biçimi olarak da konumlandırılmaktadır. Roman türü, bireysel deneyimlerin anlatılara dönüştürüldüğü ve anlam kazandığı bir edebi biçim olarak erotizmin anlatı potansiyelini yansıtır. Özellikle modern Türk romanında erotizm, geleneksel ahlaki normlara karşı bir başkaldırı, bireyin benliğiyle hesaplaşma ve toplum tarafından dayatılan rollerden kaçış biçimi haline gelir. Bu anlamda edebiyat, erotizmin bastırılmış yönlerini hem ortaya çıkarır hem de onu sembolik ve estetik bir dile dönüştürür. Fedakârlık, kutlama, yasaklara karşı gelme ve ölüm temaları romandaki erotik anlatıların yapısal omurgasını oluşturur. Erotizm romanda sadece bir arzu olarak değil aynı zamanda varoluşsal bir meydan okuma ve kutsala doğru bir dönüş olarak da ortaya çıkar.

Anahtar Kelimeler: Erotizm, Roman, İhlal, Estetik Temsil, Arzu.

ABSTRACT

NOVEL AND EROTİCİSM: YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU, REFİK HALİD KARAY, KEMAL TAHİR, SUAT DERVİŞ, PEYAMİ SAFA

İNCE, Veli

Doctoral Degree, 2025

Department of Turkish Language and Literature

Supervisior: Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN

"Novel and Eroticism: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halid Karay, Kemal Tahir, Suat Derviş, Peyami Safa" highlights that eroticism is not confined to the realm of sexuality; Rather, it serves as a crucial medium in the processes of self-awareness, transcendence, and liberation. The text demonstrates how eroticism is shaped through the conceptualizations of thinkers such as Plato, Georges Bataille, Michel Foucault, and Octavio Paz, and focuses on how the novel represents this concept. In, eroticism is not merely a depiction of sensual pleasures, but also a mode through which individuals confront death, power, literature and the sacred. The novel, as a literary form that transforms individual experiences into narrative meaning, reflects the narrative potential of eroticism. Especially in the modern Turkish novel, eroticism becomes an act of rebellion against traditional moral norms, a reckoning with the self, and a means of escaping socially imposed roles. In this sense, literature not only reveals the repressed aspects of eroticism but also transforms them into a symbolic and aesthetic language. Themes such as sacrifice, celebration, transgression, and death constitute the structural backbone of erotic narratives in fiction. Eroticism appears not only as desire but also as an existential challenge and a return toward the sacred.

Keywords: Eroticism, Novel, Transgression, Aestetic Representation, Desire.

TEŞEKKÜR

Değerli düşünceleriyle çalışmanın ilerlemesine yardımcı olan tez izleme komitesinin değerli üyeleri Prof. Dr. Oktay BERBER ve Doç. Dr. Deniz DEPE'ye teşekkür ederim. Bu çalışma oldukça zor yolların ürünü olarak ortaya çıktı. Süreç içerisinde desteklerini esirgemeyen can dostlarım Sakine KARACA ve Velimert KOÇER'e minnettarım. Bir büyük teşekkür de yoldaşım ve doktorum Abdurrahman AKAY'a. Desteklerini hiç esirgemeyen sevgili aileme sonsuz teşekkürler.

Son olarak çalışmanın her anında desteğini esirgemeyen tüm sorularımı büyük bir içtenlikle yanıtlayan ve lisans eğitiminden beri hocam olan Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN'e şükranlarımı sunarım.

Veli İNCE

Darıca, 2025

İÇİNDEKİLER

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIMI BEYAN FORMU iv

ÖZ v

ABSTRACT vi

TEŞEKKÜR vii

İÇİNDEKİLER viii

KISALTMALAR LİSTESİ x

GİRİŞ 11

Araştırmanın Amacı 12

Araştırmanın Konusu ve Problemi 12

Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları 13

BİRİNCİ BÖLÜM 14

1.1. Erotizm Nedir? 14

1.1.1. Erotizm, Ölüm ve Kutsallık 17

1.1.2. Erotizm ve İhlal 19

1.1.3. Erotizm ve Toplum: Deneyimin Tecridi 20

1.1.4. Erotizmin Sanatsal ve Estetik Boyutu 23

1.2. Aşkın Tanrısal Yüzü: Eros 28

1.2.1 Kelimelerin Işığında Eros ve Erotizm 28

1.2.2. Mitolojide Eros 28

1.2.3. Felsefi Bir Kavrayış Olarak Eros 33

1.2.4. Psikolojide Eros 49

1.2.4.1. Yaşam ile Ölümün Serüveni: Eros-Thanatos İkilemi 49

1.2.4.2. Eros'un Bastırılması 65

1.3. Pornografi ve Müstehcenlik 70

1.3.1 Pornografinin Kısa Tarihi 70

1.3.2. Bir Kavrayış Olarak Pornografi 74

1.3.3. Müstehcenlik Üzerine 76

1.4. Erotizm ve Pornografi Bize Ne Söyler? 79

1.5. Bir Başka Cinsellik Okuma Denemesi: Cinsel/lik Nedir? 82

1.5.1. Toplumsal Bir Fenomen Olarak Cinsellik 82

1.5.2. "Cinsellik Diye Bir Şey Yoktur" 87

İKİNCİ BÖLÜM 92

2.1. Türk Romanında Erotizmin Görüngüleri 92

2.1.1. Bedensel Erotizm 92

2.1.1.1. Erotik Arzu 93

2.1.1.1.1. Arzu Kavramı Üzerine 93

2.1.1.1.1.1. Arzunun Erotik Üçgeni: Biz İnsanlar'da Rekabet, Kıskançlık ve Ölüm 95
2.1.1.1.1.2. Don Juan Sendromu yahut Baştan Çıkarıcının Günlüğü: Yerini Seven Fidan ve Sözde Kızlar 106
2.1.1.1.1.3 Erotik Arzunun Vahşi Yüzü Sadizm ve Mazoşizm: Şimşek 127
2.1.1.2. Erotik Bedenler 142
2.1.1.2.1. İki Cisimli Kadın: İkizleşen Bedenler yahut Reha'nın Paranoyası 146
2.1.1.2.2. Bir Hayalin Romanı yahut Bir Hülyanın Bedeni: Ankara ve Selma 151
2.1.1.2.3. İhlal ve Zaafın Romanı: Devlet Ana 164
2.1.1.3. Güzellik İdealleri 177
2.1.1.3.1. Anahtar: Kayıp, Takıntı ve İdeal 186
2.1.1.3.2. İdeal Benliğin Tapınağa Dönüşen Karakterleri: Sara ve Vahdet 197
2.1.1.4. Yabancılaşma 207
2.1.1.4.1. Kendini Yok Eden Ben yahut Fosforun Sahne Işıkları 212
2.1.2. Kutsal Erotizm 219
2.1.2.1. Oyun 224
2.1.2.1.1. Kaçışın Erotik Deneyimi: Nilgün ve Erotik Oyun 232
2.1.2.2. Günah ve Kefaret 243
2.1.2.2.1. İhlalin Sınırında Bir Üçleme: Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu, Büyük Mal ve Günahın Kefareti 248
2.1.2.3. Şiddet ve Kurban 265
2.1.2.3.1. Madalyonun Öteki Yüzü: Gotiğin Kara Kitabı 271
2.1.3. Kalpsel Erotizm 299
2.1.3.1. Yüce 303
2.1.3.1.1. Yücenin Manifestosu: Nur Baba ve Nigâr 309
2.1.3.2. Aşk 316
2.1.3.2.1. Aşkın Çifte Hazzı: Sonuncu Kadeh yahut Cemşid'in Aşk Evreni 321
2.1.3.2.2. Soylu Aşkın Romanının Romanı: Hep O Şarkı 328
2.2. Söylemin Cinselliği: Dil ve Erotizm 334
2.2.1. Erotizm, Dil ve Anlam 334
2.2.2. Erotik Anlamın Örtük Üretimi: Sessizlik, İma, Eylemsizlik, Suskunluk 337
2.2.3. Metafor ve Örtük Anlatım: Edebi Erotik Dilin Araçları 345
2.2.4. Anlatıcının Konumu: Tanık mı, Fail mi Dışlayıcı mı? 349
2.2.5. Anlatı Zamanı, Tekrar ve Bekleyiş: Yapısal Unsurların Erotizmle İlişkisi 354
SONUÇ 361
KAYNAKÇA 367

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e. : Adı geçen eser

Akt.: Aktaran

Bkz. : Bakınız

C. : Cilt

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

Haz. : Hazırlayan

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı

MÖ : Milattan önce

S. : Sayı

s. : Sayfa

vb. : Ve benzeri

Y. : Yıl

GİRİŞ

Erotizm, cinsellik veya duyusal zevklerle sınırlı bir olgu değil, bireyin öz farkındalığı, aşkınlık arzusu ve özgürleşme çabalarıyla derinden bağlantılı, çok katmanlı bir deneyim alanıdır. Bu alan, sanat, felsefe, psikanaliz ve edebiyat gibi disiplinlerin kesiştiği noktadadır. Georges Bataille erotizmi "yaşamın sınırlarını aşma arzusu" olarak tanımlarken, Octavio Paz erotizmi aşk ve cinsellik arasındaki yaratıcı gerilim alanı olarak kavramsallaştırır. Erotizm, bireyin iç dünyası ile toplumun normatif yapıları arasındaki çatışmada hem dilin hem de arzunun sınırlarını zorlayan estetik ve etik bir deneyim olarak ortaya çıkar.

Bu çalışma, Türk romanlarından seçilmiş örnekler üzerinden erotizmin temsilini ve işlevini incelemektedir. Türk edebiyatında erotizmin görünürlüğü, Batı'daki çağdaşlarından farklı olarak, daha çok örtük imgeler, dolaylı anlatılar ve kültürel kodlamalar tarafından şekillendirilmiştir. Modernleşme sürecinin açtığı bireyselleşme kanallarıyla birlikte, Türk romanları erotizmi yalnızca bedensel arzuların bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda varoluşsal sorgulama, iktidarla çatışma ve bireyin ötekini deneyimleme biçimi olarak da ele almıştır. Bu bağlamda, Refik Halid Karay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Suat Derviş, Peyami Safa ve Kemal Tahir gibi yazarların eserlerinde erotizmin çok boyutlu temsillerinin izini sürmek mümkündür.

Kuramsal çerçeve olarak Georges Bataille'in *Erotizm* (1993), Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* (2020), Octavio Paz'ın *Çifte Alev* (2016) gibi temel metinlerin katkıları ve Judith Butler, Anthony Giddens ve Comte-Sponville gibi metinler kullanıldı. Bu metinler aracılığıyla erotizm, ihlal, tabu, kutsallık, ölüm, güç ve benlik kavramları üzerinden analiz edildi. Erotizmin yalnızca pornografik veya biyolojik değil, aynı zamanda politik, estetik ve metafizik boyutları olduğu gösterilmeye çalışıldı.

Bu içeriğin temel sorusu şudur: Erotizm, bireyin benlik yolculuğu ve toplumla kurduğu gerilimli ilişkisi Türk romanında nasıl temsil edilmiştir? Buna göre erotizmin ölüm, kutsallık ve oyun gibi kavramlarla ilişkileri nasıl inşa edilmiştir? Batı düşüncesindeki değişmeyen erotizm teorileri Türk romanına nasıl yansımış veya dönüşmüştür?

Bu sorular arasında şekillenen çalışma, hem Türk romanının modernleşme sürecinde nelerin kullanıldığına ışık tutmayı hem de Türk edebiyatına özgü anlatı yöntemleriyle erotizm kavramının disiplinler arası boyutlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca erotizm yalnızca cinsel bir ifade olarak değil aynı zamanda dilin, düşüncenin ve varoluşun sınırlarının temel bir anlatı öğesi olarak yeniden değerlendirilecektir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel amacı, Türk romanlarında erotizm kavramının temsil biçimlerini değiştirmek, bunları psikoanalitik ve sosyolojik kuramlar çerçevesinde analiz etmek ve erotizmin bireysel benlik inşasında, aşkınlık arzusunda ve toplumsal normlarla çatışmasında süreçlerini ortaya koymaktır. Özellikle erotizmin Refik Halid Karay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Suat Derviş, Peyami Safa ve Kemal Tahir gibi yazarların romanlarında sadece fiziksel bir tema olmadığını, aynı zamanda ölüm, kutsallık, iktidar, dil ve öznelleştirme ile nasıl birlikte işlendiğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Çalışmada ayrıca erotizmin estetik, politik ve metafizik boyutları tartışılmakta ve Türk edebiyatında bir anlatı ve direniş biçimi olarak kurulan değerlendirme hedefleri sunulmaktadır.

Araştırmanın Konusu ve Problemi

Araştırmanın konusu Türk romanlarında ve yaşantısında erotizmin temsilleridir. Modern Türk romanlarında erotizmin nasıl inşa edildiği, hangi kuramsal çerçevelerle uyumlu olduğu ve hangi toplumsal, kültürel ve ideolojik dinamiklerle şekillendiği temel sorun alanını oluşturmaktadır. Bu sistematik çalışma aşağıdaki örneklere cevap aramaktadır: Erotizm Türk romanlarında cinselliğe indirgenmiş bir tema mıdır, yoksa varoluşsal ve metafizik bir deneyim olarak mı ele alınmaktadır? Erotizm Türk romanlarında nasıl estetize edilmektedir, hangi anlatı teknikleriyle temsil edilmektedir? Erotizm güç, ölüm, dil, tabu ve kutsallık gibi kavramlarla nasıl ilişkilendirilmektedir? Türk romanına özgü erotizm temsili Batı'daki kavramsallaştırmalarla ne ölçüde örtüşmekte veya ayrışmaktadır?

Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu araştırma, 20. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısına kadar uzanan dönemde yazılmış, edebi niteliği yüksek romanlarla sınırlıdır. Çalışma kapsamında Refik Halid Karay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Suat Derviş, Peyami Safa ve Kemal Tahir gibi yazarların eserleri seçilmiştir. Bu yazarlar, hem Türk edebiyatının dönüşüm evrelerini temsil etmeleri hem de romanlarında bireysel arzular ile toplumsal yapılar arasında bir gerilim yaratmaları açısından araştırmaya uygundurlar. Seçilen metinlerde erotizmin sadece cinsellik açısından değil, aynı zamanda aşk, ölüm, kutsallık, güç, tabu ve ihlal gibi temalarla nasıl ortaya çıktığı analiz edilmiştir.

Araştırmanın kapsamı Türk romanlarında erotizmin edebi temsilini incelemeyi amaçlamaktadır; doğal olarak biyolojik cinsellik, pornografi, erotik alt tür anlatıları veya duyusal hazlara indirgenmiş içerikler bu kapsamın dışındadır. Ayrıca, çerçevelerinin, edebi teorinin, felsefenin ve psikanalizin ilişkilerinde geliştirilen erotizm teorileriyle de karşılaşılabilir. Georges Bataille, Michel Foucault, Octavio Paz ve Platon gibi düşünürlerin teorileri temel teorik referansları oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar hem zamansal hem de tematiktir. Öncelikle araştırma, Türk edebiyatının yalnızca roman türüyle sınırlıdır; şiir, tiyatro ve hikâye gibi diğer edebi türler kapsam dışı bırakılmıştır. İkincisi, çalışma yalnızca belirli yazarların eserleriyle sınırlıdır, bu nedenle tüm Türk roman geleneğini kapsadığı iddiasında değildir. Üçüncüsü, kullanılan teorik çerçeve içinde Batı kökenli düşünürlere vurgu yapılmış ve erotizm açısından Türk düşüncesinin kısıtlı yaklaşımlarına yer verilmemiştir. Bu durum teorik çeşitliliği sınırlayan bir diğer husustur.

Son olarak gelişmelerin metinlerarası karşılaştırmaları yapılırken, tarihsel bağlam ve yazar biyografilerinin ayrıntılarının incelenmesi yapılmamıştır. Bu tür yönler diğer çalışmalarda daha ayrıntılı olarak ele alınabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Erotizm Nedir?

Erotizm, bireylerin cinsel ve duygusal tecrübelerinin sanatsal, psikolojik ve toplumsal, bireysel açılardan ifadesidir. Bu kavram; sanat, edebiyat, psikoloji, antropoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerde incelenen çok boyutlu bir olgudur. Erotizm, genellikle cinsellik veya müstehcenlikle ilişkilendirilmekle birlikte, salt cinsel bir deneyimin ötesine geçerek insanların derin duygusal, bedensel ve ruhsal bağlarını ifade etme yollarını da kapsar. Erotizm, yalnızca cinsel arzu, biyolojik bir dürtü veya bilincin karanlık yanı olarak görülmemelidir; aksine, erotizm, insanın kendini bizatihi kendi olarak ifade etme ve tanıma sürecinin bir parçasıdır. Octavio Paz, erotizmi aşk ve cinsellik arasındaki ince çizgi olarak tanımlar ve bu iki kavramı birleştirerek insanın varoluşsal anlam arayışına katkı sağladığını belirtir (Paz, 2016, s. 13). Paz'a göre, erotizm "bedensel arzular ile manevi bir arayışın birleştiği alan"dır ve bu birleşim bireyin kendini keşfetme ve özgürleşme yolunda önemli bir adımdır. Erotizmi sıradan cinsellikten farklı kılan temel unsur, kendini gösterdiği biçimlerin bitmek bilmeyen çeşitliliğidir. Erotizm bir yaratma edimidir; durmaksızın dönüşen, sürekli değişim halinde olan bir süreçtir (Paz, 2016, s. 17).

Erotizm, Paz'a göre yalnızca bedensel haz arayışını değil; aynı zamanda aşkın anlamını ve bireyin kendini gerçekleştirme arzusunu içerir. Bu anlamda erotizm, bireyin kendini keşfetme ve hayatın derinliklerine inme aracı olarak kabul edilir. Paz, erotizmi aşkın bir ifadesi olarak görür ve bunun yalnızca bireysel bir haz değil, aynı zamanda karşılıklı bir iletişim ve varoluşsal anlam arayışı olduğunu savunur. Cinsellik doğrudan biyolojik üretimleri olan bir davranıştır; erotizm ise insanın kültürel ve sembolik düzeyinde gelişmiş bir olgudur. Erotizm üremeyi aşar ve onu toplumsal ve anlamlı bir çerçeveye taşır. Aşk ise sembolik ve törensel yapının icrasıyla aynı zamanda dönüşmüş bir işlev üstlenir. Bu işlev cinselin ruhsal düzeyde bir arınmaya dönüşmesidir. Bu bağlamda düşüldüğünde aşk, cinselliğin yüceltilmiş ve anlamca genişletilmiş metaforudur. Aşkın kökeninde bireysel özgürlük ve öznenin içsel derinliği yatar. Ne erotizm aşk olmadan var olabilir ne de cinselliğin birincil deneyimi olmadan anlam kazanabilir (Paz, 2016, s. 108-109).

Erotizm kavramı, kültürel, tarihsel ve bireysel farklılıklarla şekillenir; bu yüzden, farklı bağlamlarda ve zaman dilimlerinde farklı anlamlar taşır. Erotizmin

beslendiği temel kaynak, varoluş nedeni ve açık veya görünür biçimine doğru nihai hedefi cinselliktir. Ancak kökenini tamamen cinsellikte bulmasına rağmen, erotizm bu sınırı aşan daha geniş bir anlam evrenine dayanır. Bu nedenle, onu tanımlamaya yönelik herhangi bir girişim yalnızca cinselliğin doğrudan yansımalarıyla sınırlı olamaz. Bu nedenle erotizmin kapsamı, insan cinselliğini, varoluşsal, sanatsal, entelektüel, politik veya dini deneyimleri, anlatıları ima eden veya bunlardan türeyen tüm olguları içeren çok geniş bir kültürel ve bireysel deneyim alanı olarak kabul edilir (Dadoun, 2007, s. 13).

Erotizmin kökeni, insanlık tarihi kadar eskidir ve toplumların kültürel ve sanatsal yapıları ile doğrudan ilişkilidir. Antik Yunan kültüründe, erotizm tanrılar aracılığıyla tasvir edilmiştir. Eros (aşk tanrısı) ve Afrodit (aşk ve güzellik tanrıçası), Antik Yunan'da erotizmin mitolojik temsilleri olarak görülmüşlerdir. Bu dönemde erotizm, güzellik ve estetik ile iç içe geçmiştir. Orta Çağ'da ise Hristiyanlık etkisiyle erotizm daha çok yasaklanan ve sınırlandırılan bir konu olarak ele alınmıştır. Cinsellik ve erotizm, insanın ruhu ve dini yaşamı için bir tehdit unsuru olarak görülmüştür.

Rönesans ile erotizmle kurulan bağlantı yeniden harekete geçmiştir. Rönesans dönemi sanatçıları, insan bedenini cinsel obje olmanın ötesinde estetik bir nesne olarak ele almış ve erotik temaları eserlerine yansıtmışlardır. Bu dönemde erotizm, sanatsal ifadenin bir parçası olarak öne çıkmış, dini baskı ve kısıtlamaların ötesinde bedensel güzelliklerin kutsandığı bir tema hâline gelmiştir. 20. yüzyılda ise psikoanalitik çalışmalar, erotizmin bilinçdışı üzerindeki etkilerini inceleyerek, bireyin içsel dünyasının anlaşılmasında önemli bir katkı sağlamıştır.

Erotizm, kültürel normlar ve toplumsal değerler çerçevesinde farklı anlamlar kazanır. Batı kültüründe bireysel özgürlük ve romantizm ile ilişkilendirilen erotizm, Doğu kültürlerinde daha çok toplumsal uyum ve spiritüel bir deneyim olarak görülür (Giddens, 2018, s. 66). Bu bağlamda erotizm simgesel değer taşıyan iki figür olarak karşımıza çıkar: Çileci ve Libertin. Her ikisi de ortak olarak cinselliği salt anlamıyla reddederek kurtulmaya adanış ya da düşkün, yoksun, tutarsız, gerçek dışı bir dünyadan çıkış çabasıdır (Paz, 2016, s. 23). Bu manada daha mistifiye bir kavram olan Çileciliğin erotik boyutu ölümlü hayata karşı bir iz bırakma çabasıdır. Batıda çilecilik anlayışı kökenini Platoncu düşünceden ve ruhu ölümlü bedenin geçici bir hapishanesi olarak gören kadim gelenekten alır. Buna karşılık, Doğu'da çilecilik başlangıçta daha çok biyolojik sürekliliği uzatma amacıyla ortaya çıkar. Burada erkeklik salgılarını

muhafaza etmek yaşam enerjisini korumakla eşdeğer görülür, kadın bedeniyle ilişkilendirilen salgılar ve orgazm da yaşamdan eksilme anlamı taşımaktadır. Bu tür inançların zamanla dönüşmesiyle çilecilik, duyusal arzuların bastırılması yoluyla olağan üstü yeteneklerin elde edilebileceği ve hatta bazı düşünce sistemlerine göre ölümsüzlüğün elde edilebileceği bir yöntem olarak benimsenir (Paz, 2016, s. 23-24).

Diğer figür Libertin ise zamandan bağımsız olarak gelişen dinin, yasakların, geleneklerin bir eleştirisi olarak ortaya çıkan modern felsefedir. Libertin, hazzı hayatın parantezine alarak onu bir amaç olarak görür. Böylece çağlara sığmayan erotizmin modern çağa geldiğinde aydınlanan maskesi bu şekilde ortaya çıkar. Lakin Çilecilikten farkı sorgulama ile belirir, çünkü modern insan soruların kaosundan beslenir. Çileci ile Libertin arasındaki temel fark, erotizme bakışlarındaki yapısal ayrımda bulunabilir. Çileci için erotik deneyim, herhangi bir araca ihtiyaç duymadan, içsel arınma ve yükselmenin bireysel bir sürecidir. Buna karşın Libertin için erotizm ancak eylemlilik halinde anlam kazanır ve bu anlamın ortaya çıkmasında mutlaka bir başkasının -Öteki'nin- varlığına ihtiyaç duyar. Bu nedenle Libertin her zaman arzunun yönlendirdiği bir Öteki'ne güvenir. Aslında bütün trajedisi burada yatar: Kendi ereğine güvenir ve arzu nesnesine bağımlıdır; böylece, arzulayan özne arzulananın tutsağı olur (Paz, 2016, s. 27).

Michel Foucault, cinsellik tarihini ele aldığı çalışmalarında, erotizmin toplumsal yapıların bir yansıması olduğunu, bireyin toplumla kurduğu ilişkiyi aynı zamanda bireyin bedeni ve diliyle kurduğu ilişkiyle ilgili olduğunu savunur. Foucault'ya göre erotizm, toplumsal düzenin bir kontrol aracı olarak kullanılmıştır; toplum iktidar aygıtı, erotik arzuları sınırlayarak bireyler üzerindeki iktidarını pekiştirir (Foucault, 2020, s. 286). Bu bağlamda, erotizm yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal normlar ve iktidar ilişkileri ile şekillenen bir olgudur.

Güncel literatürde erotizm, medya, popüler kültür ve sosyal medya aracılığıyla geniş bir görünürlük kazanmıştır. Özellikle sosyal medyanın görsellik çağını başlatması ve insanların görselliği kendini ifade etme tarzı olarak benimsemesi erotizmi bilinçli veya bilinçsiz olarak bir zorunluluk haline getirmiştir. Erotizmin vaat ettiği cennet, bizi ekonomik büyüme uğruna lüks tüketimden vazgeçmeye zorlayan güçlerle yapılan bitmek bilmeyen pazarlıklar içinde çöker, anlamını yitirir (Direk, 2018, s. 122). Hatta erotizm bu gibi alanlarda salt cinsellik halini alıp pornografi, moda ve sosyal medya gibi alanlarda ticari bir nesneye dönüşerek kitlelere ulaşmaktadır.

Böylece erotizm tüketim kültürünün bir parçası hâline gelmiş, bireylerin erotik arzuları da kapitalist sistem içinde bir metaya dönüşmüştür. 21. yüzyıl erotizm çağı mı olacak? Sorusunun cevabında bugünün farklı bakış açılarından bakıldığında bu yüzyılın bazen dinsel, mistik ya da spiritüalist, bazen de materyalist, tüketim odaklı, anarşist ya da çevreci bir kimlik kazanacağına dair çok daha kesin ve umutlu öngörüler bulunmaktadır. Ancak bu belirsizlik ortamında erotizmin geleceğine dair bir varsayımda bulunmak da yabana atılacak bir cesaret değildir. Özellikle evrensel ve vazgeçilemez olan cinselliği temel olarak, erotizmin yalnızca yüceltilmiş, idealize edilmiş bir Eros'un serüvenlerinden ibaret olmadığını; aynı zamanda gündelik yaşantıya içkin, bedensel düzeye hapsolmuş, kimi zaman müstehcenlik, pornografi, şehvet, sapkınlık, tensel arzular ya da aşırılık gibi sıfatlarla anılan biçimlerinin de bu kapsamın parçası olduğu düşünüldüğünde, gelecek yüzyılın erotik bir yükselişe sahne olacağını öne sürmek hiç de temelsiz sayılmaz (Dadoun, 2007, s. 9).

Erotizm, insanın hem benliğini aşma hem de sınırlara meydan okuma arayışının bir ifadesidir. Bu kavramı yalnızca cinsel bir deneyim olarak ele alınmamalıdır, erotizmi insana özgü varoluşsal bir durum olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Erotizm, ölüm, kutsallık ve ihlal gibi olgularla iç içe geçmiş bir deneyimdir. Biyolojik cinsellikten farklı olarak kültürel, psikolojik ve duygusal anlamlar taşır. Erotizm sadece bedensel bir tatmin ya da üreme amacı güdülen bir cinsel eylem değil, aynı zamanda insanın varoluşunu aşma arzusudur. "Varoluş bir patlamadır. Bu patlamanın dış görünüşü erotizmdir. Erotizm tıpkı elektrik gibi kaçıcı, uçucudur. Varoluşla varlık arasındaki boşlukta erotizm ortaya çıkar." (Yakupoğlu, 2021, s. 11). Georges Bataille, bunu "yaşamın sınırlarını aşma*"* arayışı olarak tanımlar (Bataille, 1993, s. 13-14). Bunun yanı sıra erotizmi, bireyin kendini aşma isteği ve ölümle yüzleşme cesareti olarak değerlendirir; insanın doğayla olan ilişkisini ve varoluşsal endişelerini ifade eden bir yapı olarak görür.

1.1.1. Erotizm, Ölüm ve Kutsallık

Erotizmin insan doğasıyla olan derin ilişkisi, ölümle yüzleşme ihtiyacıyla bütünleşir. Çünkü insan bilinçli varlık olarak tarih sahnesine çıktığından itibaren ölümü deneyimleme isteğiyle dolup taşar, aşamadığı ve hep merak ettiği bir olgu olarak kalan ölüm ancak erotizm vasıtasıyla kendini gösterir. Ölümü anlamlandırma aynı zamanda bedeninin de farkına varmakla doğrudan ilişkilidir. Bataille, erotizmde ölümün daima var olduğunu, ölüm fikrinin cinselliği daha cazip kıldığını öne sürer:

“Erotizm için, ölüme kadar yaşamın olumlanmasıdır, diyebiliriz.” (Bataille, 1993, s. 13). Böylece erotizm vasıtasıyla olumlanan yaşam, insanoğlunun cinsel eylemlerine yüklediği hayvani duyguların ötesinde bir anlam kazanır. İnsanın varlık deneyiminde esasen süreklilik ve süreksizlik arasında geçişler vardır. Doğası gereği süreksiz bir varlık olan insan, kendi bireyselliği içinde yalnızlığa ve ölüme mahkumdur; ancak bu kırılganlık içinde bir zamanlar yitirdiği sürekliliğe duyulan özlemle yaşar. Ölümün kaçınılmazlığı ve varoluşun rastlantısallığı, birey için derin bir dayanılmazlık yaratır. Buna rağmen insanın varoluşu, geçici de olsa bütünlüğü arzulamaya devam eder; bilincin dışında başlangıçta hissedilen sürekliliğe duyulan özlem, onu varoluşuna tutunmaya ve anlam üretmeye yöneltir (Bataille, 1993, s. 18).

Süreksiz varlık olarak insan, öldüğünde yok olmaz sonsuza kadar nişan olarak kalacak bir iz bırakır. Bu iz ölümle varoluş arasında ortaya çıkan boşlukta yani erotizmde kendini gösterir. Bu bağlamda erotizm, bireyin ölümlü olduğunu hatırlatan, bu fanilik içinde kendini aşma çabasını içeren bir eylemdir: “Erotizm ölüme açılır. Ölüm bireysel yaşama süresinin reddedilmesi olgusuna açılır.” (Bataille, 1993, s. 28). Erotik eylemler insanın varoluş sınırlarını aşmasını, kendini ve dünyayı farklı bir şekilde görmesini sağlar. Erotizmde birey kendini bir başkasına açarken, benliğinin sınırlarını aşma ve ego sınırlarını yok etme deneyimini yaşar. Bu sınırları aşma isteği, aynı zamanda ölümle karşı karşıya kalma korkusunu ve ölüm deneyimini de içermektedir. Erotik deneyim, ölümle yüzleşmenin bir yolu olarak kabul edilir. Ölüm, bireyin benliğini hiçe sayması ve kendini ötekinin varlığında eritmesi anlamına gelir. Bu bağlamda erotizm, bireyin ölümü deneyimlemeden, ölümle yüzleşmesine imkân tanır. Bu durum insanlığın en başından beri nihai amacıdır ve asıl erotizm de budur.

Bataille’a göre, erotizm kutsallıkla da doğrudan ilişkilidir. Kutsallık, bireyin gündelik yaşamın ve deneyimin ötesine geçme, aşkın bir deneyim yaşama ve kendini aşma arzusuyla bağlantılıdır. Erotizm, bireyin kendini kutsal olanla birleştirme çabası olarak kabul edilir ve kutsallık, erotizmde kendini ifade eder. Bu anlamda, erotizm kutsal bir deneyim alanı sunar; birey erotik deneyim aracılığıyla kendini aşkın bir varoluşla ilişkilendirir (Bataille, 1993, s. 25).

Kutsallık ve erotizm arasındaki ilişki, ritüeller ve dini pratikler aracılığıyla daha da belirgin hale gelir. Ritüellerdeki kendini feda etme ve arınma süreçlerinin erotik deneyimle benzerlik taşıdığı çeşitli araştırmacılar tarafından ortaya konmuştur. Kutsallık ve erotizm, bireyin varoluş sınırlarını aşma arayışını ifade eden iki farklı

ancak benzer deneyimdir. Birey, erotik deneyimde kendini aşarken aynı zamanda kutsal bir varlıkla bütünleşir. Üstünlük konumunun zamanla mazoşist bir eğilime evrilebileceği düşünülebilir; fakat esasen, edilgenliğin getirdiği kölelikten mazoşizme yönelmek çok daha kısa ve doğrudan bir yoldur. Aracı bir öznenin etkisi altındaki birey, bu aracı figürün arzusu doğrultusunda ortaya çıkan engellerde çoğu zaman bilinçli bir düşmanlık sezgisi geliştirir. Kendini edilgen konumda bulan özne, dışsal olarak kırılmış olduğunu ifade etse de içsel düzeyde bu cezalandırılmayı hak ettiğine yönelik bir kabulle hareket eder. Çünkü arzu nesnesi, özne tarafından onun taklidi yoluyla edinildiği için, aracı figür kaçınılmaz olarak öznenin gözünde daha yüksek bir konumda belirir. Bu yüzden aşağılanma ya da engellenme, arzunun sönmesine değil, tam tersine onun yoğunlaşmasına yol açar; çünkü bu engeller, dolayımlayıcının üstünlüğünün yeniden kurulmasını sağlar. Bu aşamada özne, dolayımlayıcıyı sahip olduğunu düşündüğü olumlu nitelikler üzerinden değil, ortaya koyduğu engeller temelinde değerlendirir. Ve birey kendini ne kadar yetersiz ya da küçük hissederse, bu engeli yücelterek dolayımlayıcıyı seçmesi o ölçüde kolaylaşır (Bataille, 1993, s. 25). Böylece Bataille erotizmde kutsal bir boyutun da var olduğunu savunur. Ona göre, cinsellik ve kutsallık arasında benzerlikler bulunur; kutsal ritüellerde olduğu gibi erotik deneyimde de bir transgresyon (ihlal) yaşanır. Özellikle dinsel ritüellerde yer alan kurban etme gibi eylemler, erotizmin ruhani bir anlam taşıdığını gösterir. Erotizm, toplumun belirlediği sınırların ihlal edilmesi ve bireyin kendini aşması için bir alan açar (Bataille, 1993, s. 26).

1.1.2. Erotizm ve İhlal

Erotizm ve ölüm arasındaki ilişki aynı zamanda tabu ve transgresyon (İhlal) kavramları üzerinden de açıklanabilir. Erotizm, toplumsal olarak yasaklanan ya da sınırlandırılan bir alan olarak kabul edilir. Ancak birey, bu tabuları aşarak kendini özgürleştirme ve sınırlarını genişletme arayışına girer. Erotizm, bu tabuların aşılmasıyla, bireyin özgürlüğünü kazanması için bir alan sağlar. İnsan davranışını yönlendiren temel yapı, yasakların varlığıdır. Bir yasağın koyulmadığı kabul edilse dahi yasağın varlığına direnildiği anda bu direnişin gerçek anlamı ortaya çıkar. Çünkü yasa, ihlal edildiğinde en etkili haldedir; bu geçiş halinde, birey korku yoluyla yasağın gücünü deneyimler. Yasak, yalnızca itaat edildiğinde değil, ihlal edildiğinde de anlam kazanır. Çünkü itaat durumunda yasa bilinç düzeyine yükselmez.; ancak yasa ihlal edildiğinde o yasağın yapı taşı olan korku, tüm yoğunluğuyla kendini duyurur. Bu,

günahın deneyimsel boyutudur. Bu deneyim yalnızca yasanın ihlali değil, aynı zamanda onun sürdürülmesidir. Çünkü haz, yasağın gölgesinde, onu ihlal etme eyleminde oluşur. Erotik deneyim, bu bağlamda, yalnızca arzunun bir tezahürü değil; aynı zamanda yasağı karşı tepkiyle şekillenen bir yapı ortaya koyar. Bu deneyim, bireyin hem kısıtlamanın aşıldığı hem de yarattığı korkuya maruz kaldığını gösterir. Arzu ve dehşet, haz ve korku arasındaki bu yoğun bağ, erotizmin özünde bir inanç haline gelir, çünkü burada iki karşıt duygu birbirine bağlıdır ve deneyimi hem içsel hem de sınırda oluşturur (Bataille, 1993, s. 43).

Bataille, erotizmin bir transgresyon eylemi olduğunu ve bireyin erotizm yoluyla toplumsal tabuları aşma deneyimi yaşadığını belirtir. Bu transgresyon, bireyi ölüm ve kutsallık temalarıyla karşı karşıya getirir ve bireyin kendini aşma, özgürlüğe ulaşma arayışını ifade eder. İnsanın içsel deneyimi ancak, çeperi genişletirken dış dünyanın tepkisini değil, kendi içindeki benliği parçaladığını fark ettiği anda ortaya çıkar. Çeperin kırılganlığıyla sınırlanmış nesnel bilincin aşılması da bu içsel parçalanmaya bağlıdır (Bataille, 1993, s. 43).

Erotizm aynı zamanda insanın bedenini ihlal etmesidir. Erotizm, cinselliğin üremenin hizmetinde bir araç olmaktan çıkıp bizzat kendisinin amacı haline geldiğinde başlar. Üremek, nesli devam ettirmekten ziyade erotizmde bunları yapmak için oyun kurmak ve aşk yaşamak temel amaçtır: “Erotizm fizyolojinin durduğu yerde başlar” (Comte-Sponville, 2019, s. 187). Bu anlamda insanın cinselliği ile hayvanın cinselliği arasında temel fark ortaya çıkar. Her şeyden önce erotizm, hayvanî cinsellikten, insandaki cinselliğin yasalar ve yasaklarla kuşatılmış olması ve erotik alanın tam da bu yasaklara meydan okuma zemini haline gelmesi bakımından ayrılır. Erotik arzu, kendisine konan yasağı aşan, onu alt eden bir arzudur (Bataille, 1993, s. 284). Çünkü aşk ve oyunun kurucu değeri dildir. Dil ise yasa veya yasakla ilgilidir. Elbette ki dili olmak kesin olarak bizi salt cinsellikten çıkarmaz; lakin erotizm insana özgü cinsellik yani dili olan varlığın cinselliğidir. Dil, insanın kendini aşmasını içkinleştirerek ihlali gerçekleştirip tecridi ortadan kaldırır.

1.1.3. Erotizm ve Toplum: Deneyimin Tecridi

Erotizm, toplumsal düzen ve kültürel çeşitlenmelere göre değişik anlamlar kazanır. Batı kültürü için erotizm özgürlük ve romantizmin temsili iken Doğu kültüründe topluma uyum ve mistik bir deneyim olarak karşımıza çıkar. İnsanlığın

cinsellikle kurduğu ilişkiye bakıldığında erotizmin toplumsal normlarla kurduğu ilişki ortaya çıkmaktadır. Erotizm bir nevi iktidarın düzeni sağlamak amacıyla kullandığı bir araç olarak da karşımıza çıkar. Modern öncesi toplumlarda bireyler, deneyimleri belirli pratikler ve kültürel referans yollarıyla anlamlandırmaya çalışıyordu. Toplumsal yaşam, doğayla kurulan ilişkiler ve kuşaklar arası süreklilik, geleneksel pratikler ve dinin geniş etik kuralları tarafından şekillendiriliyordu. Ancak bugün referansları yalnızca kendi içlerinde kuran, bireyin varoluşunun temel varoluşsal özellikleriyle doğrudan yüzleşmekten vazgeçen sistemlerin yaygınlaşması; bu örneklere yeterli cevabı sunmuyor. Cinselliğin bu hem fiziksel hem çekici hem de rahatsız edici özellikleri, kişiyi bu şekilde görülen deneyime daha da yakınlaştırma potansiyeli taşıdığı için etkileyici bir güç kazanır. Cinselliğin taşıdığı heyecan veya bu heyecanının vaadi, geçmişte aşkın bir anlam dünyasını besleyen etik tutkuların izlerini çağrıştırır. Ancak estetize edilmiş ve işlenmiş erotizm artık yalnızca biyolojik üremenin hizmetinde değildir; aynı zamanda kutsallıkla ve onunla güç ilişkileriyle birlikte var olur (Giddens, 2018, s. 177).

Bu anlamda erotizm bireysel bir deneyim değil, toplumsal normlar ve bireyin iktidarla kurduğu ilişkiyle şekillenen bir olgudur. Erotizm iktidar normları ve bireyin özgürlük arayışı arasında dinamik ve organik bir bağ kurar. Toplumsal normlar bilindiği üzere makbul insanı yaratmaya çalışır, onu sınırlandırır ve kısıtlamaya çalışır. Erotizm tam da burada bir başkaldırı olarak ortaya çıkar: "Biz erotizmi her zaman, bir insanın alışılmış davranış ve düşüncelere aykırı bir eylemi olarak değerlendiriyoruz." (Bataille, 1993, s. 119).

Cinselliğin tıbbi ve biyolojik olarak felsefe, sosyoloji ve tarihin alanına dahil olması modern toplumun siyasetinde önemli bir yere gelmiştir. Modern çağ ile yoğunlaşan bu kavram siyasetin dönüştürücü yönüyle hayata yönelmiş ve yoğunlaştığı alan insan neslinin devamı olmuştur. Yaşamın bizzat olgu olarak tarihin alanına girişini Foucault, "biyotarih" ve "biyopolitika" ilişkisiyle değerlendirir. Bu kavramlarda geçen "biyo", tarih ve siyasetin dolayısıyla iktidarın bir araya geldiği yerdir. Siyaset, hayat ve özne içinde tarih ve sosyoloji ile birleşir. Buradan hareketle Foucault, insanın biyolojik olarak siyasallaşması temelinde modern toplumun inşasının tarihsel çerçevesini çizer. Batı insanı zamanla, yaşayan bir dünyada var olan bir canlı türü olmanın ne anlama geldiğini kavramaya başlamıştır. Bu farkındalık, bireyin bir bedene sahip olmasının, belirli yaşam koşullarında varlık göstermesinin hem kişisel hem

toplumsal düzeyde sağlığa ilişkin potansiyeller taşımasının ve bu potansiyellerin belirli bir düzlemde etkin şekilde dağıtabilmesinin anlamını içermektedir. Tarihte belki de ilk defa biyolojik gerçeklik, doğrudan siyasal yapıların konusu haline gelmiş; yaşam artık sadece ölümün aralıklarla izin verdiği, erişilmesi zor bir alan olmaktan çıkmış, bilgiyle denetlenen ve iktidarın müdahalesi açık bir sahaya dönüşmüştür. Böylece iktidarın yöneldiği özne tipi değişmiş; artık yalnızca hukuki anlamda ölüme tabi tutulabilecek bireyler değil, doğrudan yaşayan varlıklar iktidarın hedefi haline gelmiştir. Bu bağlamda iktidar, öldürmek hakkı yerine, yaşamı organize etme ve sürdürme sorumluluğunu üstlenen bir yapıya evrilmiştir. Eğer yaşamın tarihsel süreçlerle kesişimde ortaya çıkan baskılara "biyo-tarih" adı verilecekse, yaşamın işleyiş biçimlerinin hesaplanabilir hale geldiği ve bilgi-iktidar yapısının insan yaşamını dönüştüren temel bir etken olduğu bu yeni müdahale alanı da "biyo-politika" olarak tanımlanmalıdır (Foucault, 2020, s. 105).

Modern toplumlar, modern ve sanayileşmiş yaşam için eski iktidarlardan farklı bir siyasa yaratmak zorunda kaldılar. İktidar aygıtı monarşilerde insan bedenini sömürürken ölüm tehdidi ile insan bedeni üzerinde mutlak bir hakimiyet sağlamıştır, modern yönetim biçimleri ise ölüm yerine yaşamı kontrol edip düzenlemiş ve böylece hapishaneler, akıl hastaneleri, okullar vasıtasıyla makbul vatandaşlar yaratarak bedenleri yönetip onları birer işletme haline getirmiştir. Burada anılması gereken önemli bir kavram da "itiraf"tır. Modern toplumlarla birlikte bir güvence değeri olan itiraftan, bir insanın kendi eylem ve düşüncelerini resmen kabul etmesi haline geçilmiştir. Böylece günah çıkarma ve suçlayıcı yargının gerilemesi, suçluluk kanıtlarının ortadan kalkması, ki bunlar yemin, düello, Tanrı yargısıdır, sorguya çekme yöntemlerinin gelişmesi, suçların kovuşturmasında kişilerin değil kanunların iş yapması, cezai bir işlem yerine caydırıcılığın öne alınması, bağımsız mahkemelerin kurulması itiraf kültürünü merkeze almıştır. Böylece hakikatin itirafı, iktidar tarafından bireyleştirme yöntemlerinin merkezine yerleştirilmiştir (Foucault, 2020, s.49). Bu anlamda insan bir itiraf yumağı haline gelmiştir. Adaletten tıbba, eğitimden günlük ilişkilere ve hatta aşk ilişkilerine kadar her yere uzanmıştır. Suçlar dile getirilmiş, günahlar, düşünceler ve arzular açığa vurulmuş; eski düşler, yaşanmış çocukluk itiraf edilmiş; hastalıklar ve çekilen dertler de bir bir söze dökülmüştür (Foucault, 2020, s. 50). Bunlar kamu yahut özel alan fark etmeksizin her yerde ortaya çıkar. Anneye babaya, öğretmenlere, doktorlara, sevgililere itiraflar edildi; başkalarına

asla söylenemeyecek şeyleri insan hem haz hem acı içinde kendi kendine itiraf etti ve bunları kitaplara dönüştürdü. Aslına bakılırsa itiraf edildi ya da itiraf etmeye mecbur bırakıldı (Foucault, 2020, s. 50). İnsan iktidarın bu düzenine o kadar alıştı ki itiraf, kendiliğinden olmadığında ya da bir güç tarafından baskılanmadığında zorla elde edilir hale gelir hatta ruhtan çekilip bedenden koparılır. Cinselliğin itirafıyla da benliğinin farkına varan özneler, bu uyum müesseselerine girmeyi reddederek başkaldırır: "Özne" [sujet] yalnızca boyun eğmiş bireye (tebaa) değil, iktidara karşı direnişte kendisini olumlayan tekilliğe de işaret eder" (Foucault, 2015, s. 280). Bu başkaldırı öznenin iktidara karşı erotik deneyimini oluşturur.

İnsanoğlunun zihni ve sosyolojik dünyasında cinsellik ve erotizm ile ilgili tabular, bireylerin ilgisini daha da fazla bu alana çeker. Çünkü yasak olanın dayanılamaz bir çekiciliği vardır. Bu anlamda toplumsal normlar, bu çekiciliği kırmaya çalışarak bireyin özgürleşme yolculuğunu kısıtlamaya gider. Erotizm bu kısıtlamalar, sınırlamaları aşarak bireylerin kendilerini hem bedenen hem de zihnen ifade etmesini sağlar. Toplumun kısıtlamaları yahut normlar erotizmin gücünü arttırırken insanoğlunun da hayal dünyasını genişletir.

1.1.4. Erotizmin Sanatsal ve Estetik Boyutu

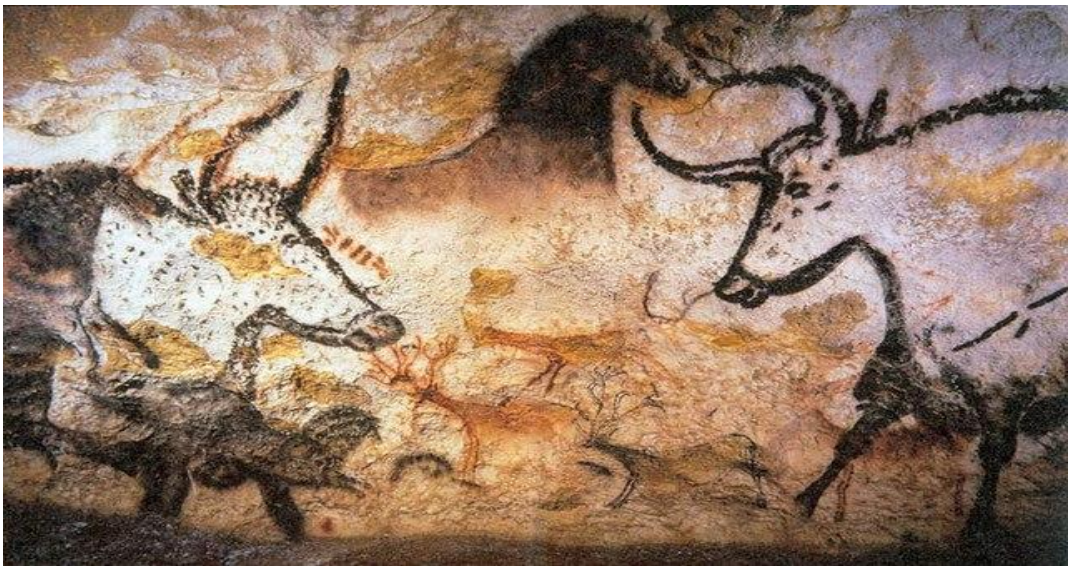
Sanat, tanım itibariyle bir uygarlığın ya da topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine göre uygun yaratılmış anlatım olarak karşımıza çıkar. Burada sorulması gereken soru topluluğun ölçülerine göre oluşturulmuş bir eser gerçekten sanat eseri midir? Bu soruyu erotizm açısından değerlendirirsek, erotizmin sanat tanımı olguya bu çerçeveden bakmaz. Sanatın belki de en kuvvetli temsil yetilerinden biri olan erotizm sanatı toplumsal bir başkaldırı olarak niteler. Sanatçılar iç dünyalarını, bilinçdışı arzularını ve aynı zamanda toplumun kolektif bilinçdışını ortaya koyarlar. Bu anlamda sanatın sınırları zorlar, ona seviye atlatır, bu yöntemle toplumsal normların ve iktidar aygıtının araçlarının sorgulanmasının önü açılır. Bu durum aynı zamanda özgür bireylerin oluşmasında önemlidir. Çünkü erotizm bir nevi zihni özgür bırakmaktır.

Sanat olarak adlandırabileceğimiz ilk eserler resimler, heykeller ve figürinler olarak ortaya çıkar. Nitekim insanlık avcı-toplayıcılıktan itibaren sanat eseri üretme eğiliminde olan bir canlı olarak var olur. Bu durum insanın sadece hayatta kalmaya çabalaması ve çalışması dışında da bir varlık ortaya koyduğunu gösterir. Nitekim çoğu

yerde yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen taş, toprak, demir, bakır ürünleri insanın hayatta kalmak için çabasını gösterirken bunun yanında mağara resimleri ve heykeller yapması yaşadığı dünyayı ve zamanı farklı olarak da algılayabildiğini gösterir. Nitekim Lascoux Mağarası resimlerindeki kurban veya savaş olarak adlandırabileceğimiz tasvir, Göbekli Tepe ve Karahan Tepedeki heykeller -ki burada çıkarılan heykeller özellikle cinsel organları belirgin şekilde tasvir edilmiştir- insanın erotizmin temeli sayabileceğimiz ölüme karşı başkaldırısı ve cinselliği olarak boy verir. Bu örnekler bizi kurban etme ve şenlik kavramlarıyla karşı karşıya getirir. Kutsal olmayan zaman, çalışmanın ve yasaklara uyulan dönemdir. Buna karşılık kutsal zaman, şenliklerin daha doğrusu yasakların ters yüz edilmesinin yaşandığı bir dönemdir. Erotizm bağlamında şenlik, çoğu kez cinsel özgürlüğün gerçekleştiği zaman olur. Dinsel bağlamda ise şenlik, öldürme yasağının aşılması anlamına gelen kurban ritüelinin yapıldığı zamandı. (Bataille, 1993, s. 285).



Resim 1: Göbekli Tepe



Resim 2: Lescoux Mağarası

Süreksiz varlıklar olarak insan için ölüm süreklilik anlamı taşır ve ölümü deneyimlemek insan için önemli ve aşılamaz bir merhale olarak öylece durur. Bunu aşmanın yolu erotizmden geçer, kurban etme törenleri ölümün deyim yerindeyse deneyimlendiği ve kutsal denebilecek anların yaşandığı zamandır. Kurban etme ritüelinde, kurbanın soyut bir biçimde ya da fiziksel olarak çıplaklaştırılması ve artından yok edilmesi söz konusudur. Eğer kurban canlı değilse bile, sembolik anlamda bir nesnenin yok oluşu bu sürece eşlik eder. Kurban, bu eylemde ölüme teslim edilir ve bu ölüm anı, ritüele katılanlar arasında paylaşılan ortak bir anlam üretir. Bu anlam, din tarihçileri tarafından genellikle "kutsallık" olarak adlandırılır. Ritüel anında, ölümlü ve süreksiz bir varlığın sonuna tanıklık eden bireyler için kutsal olan şey, bu süreksizlikten kopuş deneyimidir. Bu bağlamda kutsallık, yalnızca ölümün kendisine değil, ölüm sonrası oluşan sessizlikten sıyrılma arzusuna da işaret eder. Bu sessizlik, yalnızca bir yokluk değil, aynı zamanda varlığın kalıcılığına dair duyulan tedirginliklerin ve kaygıların yüzeye çıktığı bir andır. Kurban verme eylemi, bu kaygıları dönüştürerek topluluğa, süreksizliğe rağmen bir tür süreklilik hissi sunar; böylece hem bireysel hem kolektif düzeyde bir varlık veni inşa edilir (Bataille, 1993, s. 25).

Ölüm, saf bir bilinç için ancak bir eksiklikten, üst bir güçten yahut bir saldırıdan ileri gelebilir. Fakat kurban törenlerinde insan, ölümü bizzat kendisi yaratır ve doğanın akışı belki de doğanın yasası böylece altüst olur. Erotizm bu anlamda işlevini yerine getirerek başkaldırının temsilcisi olmuştur. Çünkü kurban ritüellerinde

sade ölüm değil adeta süreksiz bir dünyanın deneyimlenmesi söz konusudur. Hatta ilk kurban törenlerinde insanların kurban edildiği bilinmektedir. Daha sonra uygarlığın gelişmesiyle birlikte bu ritüel terk edilerek hayvan törenleri yapılmıştır. Bu çağa yaklaştıkça bahsi geçen kutsallık nesnelere yüklenerek ritüeller bunlar üzerinden devam ettirilmiştir: "Öldürülen kurban toplumsal olarak tanrısallık anlamını kazandı. Kurban etme kurbanı kutsallaştırıyor ve tanrısallaştırıyordu." (Bataille, 1993, s. 88). Bu tanrısallık durumu insanı sanat ürünleri üretmeye ve bunlarla sürekli varlık olmayı yakalamaya yönlendiriyordu. Edebiyat, tarihsel gelişimi içinde dinlerin ardından gelen ve onların sembolik mirasını devralan bir ifade alanı olarak konumlanır. Kurban etme eylemi, bu bağlamda edebi anlatının en arkaik biçimlerinden biri olarak okunabilir; kanla yazılmış bir anlatı ya da mitolojik kökenli bir anlatı formu olarak yorumlanabilir. Daha doğrusu, bu ritüel, kurbanın yalnız başına, ölüme dek süren bir dramı canlandırdığı, ilkel bir tiyatro biçimini andırır. Bu sahneleme, yalnızca bireysel bir trajediyi değil, aynı zamanda belirli zamanlarda tekrar edilen ve bir tanrının ölümünü temsil eden kutsal mitin üretimini de içerir. Dolayısıyla, edebi anlatı ile kurban ritüeli arasında hem yapısal hem de işlevsel düzeyde derin bir benzerlik bulunmaktadır (Bataille, 1993, s. 94).

Erotizmin yasaya karşı gelme olanağı olarak şenlikler, cinsel itkinin özgür bırakıldığı zamanlar olarak ortaya çıkar. Nitekim Antikite döneminde yapılan Dionisia Şenlikleri bir nevi erotik ve dinsel tutkuların birleşerek bir aşkınlık hali oluşturması durumudur. Aslına bakılırsa şenlik, ilk hasadı kutlamak için yapılır lakin onca emeğin de bir şekilde ödüllendirilmesi söz konusudur. Bahsi geçen şenliğin hem çıkış noktası hem de işleyişi oldukça erotiktir. Şenlik, o dönemin iki önemli şehri olan Attika ve Boeotia arasında sınırda bir kasaba olan Eleutherae'nin Attika'nın bir parçası olmayı seçmesinden sonra başlar. Eleutherean halkı, kendi kültleri olan bir Dionysos heykeli getirir. Bu heykel Atinalılar tarafından hor görülür ve reddedilir. Tanrı Dionysos bu duruma oldukça öfkelenir ve Atinalıları erkek cinsel organında bulaşan bir veba ile cezalandırır. Atinalılar, Dionysos kültüne adak sunmayı kabul edince hastalık deva bulur. Her yıl bu durum ilk hasadın yanında hastalıktan kurtulmanın da kutlandığı bir şenliğe dönüşür. Şenlik öncelikle tüm şehri baştan başa geçen bir yürüyüş alayıyla başlar, alaydaki erkekler fallus benzeri bir nesneyi havada tutarak yürür ve tiyatro binasına gelinir. Tiyatro binasında öncelikle bir boğa kurban edilir ve arınma sağlanır. Daha sonra beş gün boyunca trajediler ağırlıklı olmak üzere komediler de sahneye

konur. Oyunların birincisi halkın önünde ödüllendirilir. Ödül Tanrı Dionysos'un simgesi olan keçidir. Bu anlamda trajedi de "keçi şarkısı" anlamına gelen bir kelimedir. Bunun yanı sıra komedi türünde ödül almak o dönem için oldukça önemli bir mevki kazanmayı sağlamaktadır. Nitekim daha sonra bahsedilecek ve erotizmin kökeni olan Eros anlatısının önemli kaynağı olan Platon'un *Sempozyum* adlı eseri de bir ödül töreninden sonra başlayan bir tartışmayı tasvir eder. Benzer bir şenlik de Antik Roma'da karşımıza çıkar. Saturnalia adı verilen bu şenlik kumar, içki eğlenceleri ve cinsel eğlencelerin serbest bırakıldığı bir zamandır. Şenlik boyunca bağımsızlık ve özgürlüğün sembolü olan Frigya şapkası giymek, evlerin, yolların, kamu binalarının süslenmesi, insanların hediyeleşmesi bilinen ritüellerindendir. Şenlik sonunda önceleri bir erkek insan sonraları ise koç veya domuz kurban etmek önemlidir. Satürn, Yunan mitolojisindeki Kronos'un karşılığıdır ki Kronos Tanrıların babası olan bir titandır. Aynı zamanda bereketin, tarımın ve yasaların kaynağıdır. Bu şenlik boyunca var olan kurallar alt üst edilir, bu anlamda bir kaos ve bu kaostan beslenerek kendinden geçen insanlar ortaya çıkar. Nitekim şenlik boyunca efendiler kölelerine hizmet eder, köleler efendilerinin yataklarında uyurlar. Bu tür aşırılıklar, anlamlarını bedensel haz ile kutsal vecdin ilkel düzeydeki birleşiminden alır. Her ne kadar kaotik etkiler doğurabilse de içkiyle yapılan ritüeller, erotizmi yalnızca biyolojik cinselliğin sınırlarıyla sınırlamayıp onu daha karmaşık ve yapısal bir çerçevede yeniden biçimlendirmiştir. Şenlik anı, alışılmış düzenin geçici olarak tersine çevrildiği kurulu normların askıya alındığı bir zaman dilimidir. Bu altüst edici güç, yalnızca altüst edici değil; aynı zamanda sınırların ortadan kalktığı bütünleşik bir varoluş halini simgeler. Kaynağını dinsel bir düzlemden alan erotizm, tam da bu bütünleşmenin en uç biçimini yani dionizyak şiddeti içererek ifade eder (Bataille, 1993, s. 123).

Şenlik, insanların ölümsüzlüğünün, yalnızlıklarının ötesinde en anlamlı yere ulaştığı erotizmin kutsal yönünü açığa çıkarır. Lakin insanlar şenlik esnasında bu ölümsüzlüğü hissetmezler, varlıkları kaos içinde kaybolur. Şenlik esnasında bireysellik kaybolur, hatta bireysellikler yadsınır. Böylece erotizmin belki de son anlamı olan birleşmeye gelinir. Erotizm birleştirirken, sınırları kaldırır ve tüm anlamını bir arzu nesnesine yükler. Çünkü arzu nesnesi, erotizmin kendisiyle aynı şey değildir. Erotizmi bütünüyle karşılamaz; ancak erotizm, kendi anlamını ve bütünlüğünü erotik nesne üzerinden tamamlar (Bataille, 1993, s. 144).

Yasağa karşı gelme eylemleri olarak karşımıza çıkan kurban etme ve şenlik, aslında ne politik bir tavır ne büyüsel bir eylem ne de ürünün bollaşmasının kutlanmasıdır. Aslında bu eylemler erotizmin kökenidir. İçki şenliği, savaş ve kurban töreninin dayandığı kaynak ortaktır; bu ortak köken, cinsel şiddetin ya da öldürücü şiddetin serbestçe yaşanmasını reddeden yasakların mevcudiyetiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır (Bataille, 1993, s. 127).

1.2.Aşkın Tanrısal Yüzü: Eros

1.2.1. Kelimelerin Işığında Eros ve Erotizm

Aşk, insanlığın en kadim duygularından biridir. Kültür, felsefe ve mitoloji dünyamız sürekli bu kavramın etrafında eserler ortaya koymuştur. Eros, etimolojik ve kültürel olarak insanlığın tarihi kadar derin bir geçmişe sahiptir. Antik Yunan'dan Antik Roma'ya kadar etkili olan Eros, bu medeniyetlerin mitolojisini ve felsefesini de etkilemiştir. Eros kelimesi Eski Yunanca "eran" kelimesinden türediği düşünülmektedir. Kelime, "sevgi göstermek, arzulamak" anlamına gelmektedir. Aynı zamanda Eski Yunan'da "arzulu bir çekim" yahut "sevgi dolu bir isteme" anlamına da gelmektedir. Bu köken bilgisi bize Eros'un da romantik aşkı, cinsel tutkuyu ve yaratıcı gücü temsil ettiğini gösterir.

Erotizm, Yunanca "eros" kelimesine "-ikos" son ekinin getirilmesiyle oluşturulmuş bir kelimedir. Arzulu, istekli anlamına gelen kelime aldığı ekle birlikte "aşk ve cinsel arzu"yu karşılar nitelikte kullanılmıştır. Erotizm, sadece fiziksel bir aşkı değil aynı zamanda insanın güzellik ve bilgelik arayışının da bir karşılığıdır.

1.2.2. Mitolojide Eros

Antik Yunan mitolojisinde evrenin yaratılışında üç öge vardır. Bunlar; Khaos, Gaia ve Eros'tur. Khaos, boşluktur. Gaia, geniş göğüslü, engin kucaklı, sağlam tabanlı olarak tasvir edilir. Eros ise birleştirici güçtür. Doğurma süreci Gaia ile başlar. Gaia kendine eşit bir varlık yaratmak ister ve Uranos'u doğurur. Uranos, göğün karşılığıdır. Gök, oldukça yıldızlıdır ve Gaia'yı tamamen kaplar, örter. Daha sonra Gaia, dağları, dağ perilerini, Pontus (Deniz)'u doğurur. Gaia, kendiliğinden yaratma enerjisini Uranos(Gök)'la birleştirir. Bu birleşmede Eros'un etkisi aşikardır. Bu birleşmeden Titanlar, Kykloplar ve Hekatonkheirler doğar. Gaia ve Uranos aşkından on iki titan doğar. Uranos, çocuklarından oldukça ürker ve onları Gaia'nın içine gömer. Gaia şiştikçe şişer ve en sonunda son çocuğu aynı zamanda bir titan olan Kronos(Zaman

Tanrısı)'un eline bir orak verir. Kronos, babası Uranos'ın testislerini keser. Bu testisler denize düşer. Bu esnada oluşan köpüklerden Afrodit -ki aphros Yunanca köpük demektir.- doğar. Hesiodos'un Theogonia adlı eserindeki Afrodit anlatısı bu iken Homeros'un İlyada adlı eserine göre Afrodit, Zeus ve Dioni'nin kızıdır. Hatta bu yüzden Antik Yunan Filozofları ikileme düşmüş ve Platon'un Sempozyum (Şölen) adlı eserinde Göksel Afrodit ve Evrensel Afrodit olmak üzere iki Afrodit tasvir edilir. Afrodit, denizde seyahat edenlerin, kadınların ve fahişelerin koruyucusu olmuştur. Afrodit, Hefaistos isminde Tanrı Hera'nın oğlu olan tanrıyla evlidir. Hefaistos, topal ve çirkindir lakin altını, demiri, tuncu, taşı çok iyi işleyen zanaatkar bir tanrıdır. Afrodit, bu yüzden eşini sürekli aldatır. Öncelikle onu savaş tanrısı Ares'le aldatır. Bu aldatma olayından sonra Afrodit'in Ares'ten üç çocuğu olur. Bunlar Phobos(Korku), Deimos(Dehşet) ve Harmonia(Uyum)'dır. Bu çocuklarda yine Afrodit'in ikilemlerini ortaya çıkarır; uyumun yanında dehşet ve ve korku vardır. Afrodit, Tanrı Hermes ile de ilişki yaşar, bu ilişkide Hermaphroditus doğar. Hermaphroditus, çift cinsiyetliliğin simgesidir. Afrodit, Tanrı Dionysos ile yaşadığı ilişkiden Priapos isminde bir çocuk doğurur. Mitolojik anlatılarda Priapos büyük bir erkek cinsel organına sahiptir. Tanrıça Afrodit güzellik tanrısı olduğu kadar gazabıyla ünlü bir Tanrıçadır. Nitekim rivayete göre Suriye kralı Theias yahut Kıbrıs -Tanrıçanın yeryüzüne çıktığı yer olarak inanılır. Hatta ada bir istiridye Tanrıça da bir inci olarak tasvir edilir. Örneğin Afrodit'in Roma mitolojisindeki karşılığı olan Venüs'ün tasvir edildiği Boticelli, Bourguereau, Cabarel tabloları bu minvaldedir.- kralı Kinyras'ın Myrrha ya da Smyrna adında bir kızı vardır. Kral, kızının güzelliğiyle o kadar övünür ki bu durum Afrodit'in gücüne gider ve kızı babasına, babasını kızına aşık eder.-Burada Eros'u ve oklarını kullanır.- Bu büyüden ayıldıklarında kral, kızını öldürmek ister, kızı da utancından tanrılara adaklar sunar. Tanrılar bu çağrıyı duyar ve kızı Mür -Myrrha, Murr- ağacına dönüştürür. Bu ağaç günümüzde reçinesinden koku yapılan bir bitkidir. Bu ağaç bir süre sonra yarılır ve içinden bir erkek çocuk doğar, güzelliği ve kokusuyla görenleri kendine hayran bırakır, Adı Adonis'tir. Afrodit, çocuğun güzelliğine âşık olur. Çocuğu büyütmesi için yeraltı Tanrıçası Persefoni'ye verir. Persefoni, Adonis'i bir kutuya hapsedip orada saklar.-Bu kutu ileri de Eros ve Psyche ilişkisinde tekrar ortaya çıkacaktır.- Fakat Persefoni de çocuğa âşık olur. Afrodit ve Persefoni kavgaya tutuşur. Zeus, devreye girerek Adonis'in yılın dört ayı Afrodit'le dört ayı Persefoni'yle geri kalan zamanda kendi başıma kalmasına hükmeder. Lakin Adonis yılın sekiz ayını Afrodit'le kalmayı tercih eder. Bu büyük aşkı kıskanan diğer tanrılar Ares ve Artemis, Adonis'i öldürmek için

bir av sırasında üzerine yaban domuzu gönderirler. Domuz, Adonis'i kasığından yaralar. Afrodit, sevdiğini kurtarmaya gider, fakat başarılı olamaz, Adonis kan kaybından ölür. Rivayet o ki kırmızı laleler, bu kan damlalarından oluşmuştur. Afrodit, Adonis'i kurtarmaya giderken ayağına bir diken batar, mitolojik anlatılarda beyaz çiçeklerle anılan Tanrıça yine başında bu çiçeklerden yapılan bir taçla oraya gider, bu beyaz çiçekler de Adonis'in kanıyla kırmızıya bulanır. Sevgiliye kırmızı gül verilmesi ritüelinin de buradan geldiğine inanılır.

Eroteler yahut Erostes, Afrodit'in mahiyetindeki tanrı veya kanatlı tanrılardır. Yunan mitolojisinde bu tanrılar bazen Afrodit'in çocukları olarak tasvir edilir, fakat içlerinde kendi başına müstakil tanrı olup daha sonra Afrodit'in mahiyetine katılanlar da vardır. Erotes, Eros kelimesinin çoğuludur. Afrodit ve çevresinde gelişen aşk ve cinsel ilişkilerde önemli roller oynarlar. Eroteler; Anteros(Karşı Aşk Tanrısı), Hedylogos(Cilveli Konuşma Tanrısı), Hemafroditus(Çift Cinyetli Tanrı), Himeros(Karşılıksız Aşk Tanrısı), Hymenaeus(Düğün ve Evlilik Tanrısı), Pothos(Hasret ve Özlem Tanrısı) ve Eros'tur. Bu tanrılar yer yer kardeş olarak da tasvir edilir.

Eros, evrenin yaratılışında ortaya çıkan üç önemli tanrıdan biridir. Birleşimi temsil eder.

> "Khaos 'tu hepsinden önce var olan,
> Sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak...
> Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların, o Eros ki elini, ayağını çözer tanrıların,
> Ve insanların da tanrıların da ellerinden alır
> Yüreklerini, akıl ve istem güçlerini." (Hesiodos, 2021, s. 7)

Lakin daha sonraki anlatılarda Afrodit'le beraber anılmış, hatta ondan çok önce yaratılmasına rağmen yer yer oğlu olarak tasvir edilmiştir. Eros, aslında müstakil bir tanrıdır ve Afrodit mahiyetine katılmıştır:

> "Doğup da yürüyünce tanrılara doğru
> Eros'la Himeros takıldılar hemen peşine.
> İlk günden bu oldu onun tanrılık payı insanlar arasında da ölümsüzler arasında da;
> Ona düştü kız cilveleri, gülüşmeleri, oynaşmaları,
> Sevmenin, sevişmenin tadı büyüsü." (Hesiodos, 2021, s. 10)

Afrodit'in güzelliği ile birleşmiştir. Çünkü Eros, aşk tanrısı olmasına rağmen aşk o kadar kuvvetli bir duygudur ki kendisi de bu duygunun etkisi altında kalır. Eros, her zaman arzu ve cinsellikle ilişkilendirilmiştir. Bu tür tutkuların kuvvetli duygular olduğu bilindiğinden genellikle Eros, kurnaz ve oyunbaz bir tanrı olarak tasvir edilir. Eros, kanatları olan elinde yay ve okla gezen bir tanrıdır. Onun oklarından insan veya tanrı hiç kimse muaf değildir. Hatta öyle ki onun bu haliyle dalga geçen tanrı Apollo'yu su perisi Daphne'ye aşık etmiştir. Bunun yanı sıra Medea'yı altın postu ele geçiren Jason'a aşık etmiştir.

Eros, Antik Roma'ya Cupid ismiyle geçmiştir. O dönemden günümüze kadar gelmiş Apuleius'un Altın Eşek adlı eserinde Aşk Tanrısı Cupid ie Psykhe(Ruh)'nin hikayesi anlatılır. Hikâye şu şekildedir: Bir ülkenin kralının dillere destan üç güzel kızı vardır, bu kızlardan en küçüğü olan Psykhe'nin güzelliği tüm ülkelere yayılmıştır. O kadar ki insanlar, Psykhe'yi Afrodit'in-Antik Roma'da Venüs- insanların arasına karışmış hali olarak görmeye başlarlar. Onu görmek adeta Afrodit'e adak sunmakla eşdeğer hale gelir: "Hem o ülkeden hem de yabancı yerlerden insanlar onun güzelliğini görmek için gelirler. Hayran hayran baktıktan sonra da sağ ellerinin işaret parmağını başparmakları üzerine koyup dudaklarına götürür, yerlere kapanıp Venüs'e tapar gibi ona taparlarmış" (Apuleius, 2007, s. 85). Bu durum Tanrıça Afrodit'i oldukça öfkelendirir ve intikam için Eros'u yanına çağırır. Eros'a Psykhe'nin kendini küçümsediğini ve Eros'tan onu cezalandırmak için Psykhe'yi iğrenç bir varlığa aşık etmesini ister. Çeşitli ülkelerden insanlar Psykhe'yi görmeye gelmeye devam eder. Bu sırada Psykhe'nin iki büyük kardeşi evlenir, lakin kendisi bir türlü evlenemez. Bu durumun sebebini öğrenmek için babası Apollon kahinine durumu anlatır ve akıbeti sorar. Kâhin, kızını güzel bir şekilde giydir ve bir dağ başına bırak, oradan kanatlı bir ejderha kızını alacak ve eşi o olacak der:

> "Kızı bir ölüm düğünü için giydir, süsle, bir dağın tepesine götür. Damadının bir insanoğlu olmayacak. Kızını bir ejderha alacak, bu ejderha öyle bir canlıdır ki kanatlarıyla havada dolaşıp karşılaştığı her şeyi yakıp yıkar. Ondan Jüpiter bile korkar. Bütün tanrıları korkutmuş, cehennemin ırmaklarına, Styx'ın karanlıklarına kadar her yere korku salmıştır" (Apuleius, 2007, s. 89).

Kral, bu duruma çok üzülse de Tanrıların buyruğu olarak kabul ettiği bu sözleri yerine getirir. Psykhe, güzel bir şekilde giyinir ve bir dağ başına bırakılır. Kendini dağın yamacındaki yeşilliklere bırakır ve heyecandan bayılır. Uyandığında güzel bir ormanın ortasında altın, elmas ve fildişinden yapılmış ev bulur. Bu evin içine girer.

Hiç görmediği ama duyduğu bir varlık onu yönlendirir, ona şarkılar söyler-ki Eros elinde lir ile de tasvir edilir.- ve uyumasını akşam yemeğinde eşiyle olacağını söyler. Yemek sonrası Psykhe, kocasının bu görünmez kişi olduğunu anlar. Görünmez kişi Psykhe'yi gece karanlığında ziyaret eder, güneş doğmadan yanından ayrılır ve kendisine bakmasını yasaklar. Belli bir süre sonra görünmeyen bu eş Psykhe için üzüntü haline gelir, bu üzüntü ülkelere, şehirlere yayılır. Kardeşlerinin de kulağına bu durum çalındığında Psykhe'yi aramak için yola koyulurlar. Durumu haber alan görünmeyen eş, Psykhe'i öğütler, ablalarıyla görüşmesinin bir felaket getireceğini söyler. Lakin Psykhe, başta bunu kabul etse de üzüntüsü dinmez ve görünmeyen eşe yalvarır:

> "Senden ayrılmaktansa benim için ölmek çok daha iyidir. Sen kim olursan ol, seni çok seviyorum, ölesiye seviyorum. Sen benim için Aşk Tanrısı Cupido'dan bile üstünsün. Fakat senden bir isteğim daha var, onu da yap; Zephyros'a söyle de ablalarımı buraya getirsin, demiş. Öpücükleriyle erkeğini büyülemiş, yalvarmış, sarılmış, sevgilim, kocacığım, Psykhe'in bir tanesi" (Apuleius, 2007, s. 96)

Görünmeyen eş bu yakarışa kayıtsız kalmaz ve kabul eder ama uyarısını yineler kardeşleri ne derse desin kendisine bakmayacak yoksa sonsuza kadar evliliğin biteceğini söyler. Her şeyi kabul eden Psykhe ablalarıyla buluşur, ablaları Psykhe'nin sarayını, yaşamını çok kıskanır ve bu kıskançlıkla Apollon kahininin kehaneti anlatırlar, eşinin aslında bir ejderha olabileceğini ve en sonunda kendisini yiyeceğini ifade ederler. Mutlaka onun yüzüne bakmasını bakarken yanında bir kılıç bulundurmasını ve ejderha ise onu öldürmesini öğütlerler. Gece olduğunda eline bir yağ ile yanan fener alır ve eşinin yüzüne bakmaya çalışır. Psykhe gördüğü manzara karşısında adeta bir baygınlık hali yaşar, çünkü eşi Eros'tur:

> "Bayıltıcı bir koku yayan o gür saçları, o altın gibi parlayan başı görn1üş, süt gibi ak boynunu, o al yanakları görmüş. Saçları öylesine parlıyormuş onu görünce lambanın ışığı sönüvermiş. Tanrı'nın omuzlarında, zambaktaki beyazlığa, güllerdeki pembeliğe karımış kanatlar varmış, kanatlar kımıldamıyor ama yine de incecik tüyleri titreyip kulaklara tatlı gelen tınılar yayıyormuş. Bütün vücudu parıldıyormuş, derisinin rengi de açıkmış. Açıkçası öyle bir çocuk doğuran Venüs ne kadar övünse haklıdır." (Apuleius, 2007, s. 106)

Eros'un yüzünü daha iyi görüp onu öpmek için eğildiğinde fenerin yağı Eros'un omzuna damlar ve uyanır. Uyanan Eros bir anda ortadan kaybolur. İçinde bulundukları saray da bir anda bir tarlaya dönüşür ve Psykhe tek başına kalır. Bu

süreçten sonra gece gündüz dolaşıp Eros'u arar. Ne yemek yer ne dinlenir. En son Afrodit tapınağına gider, yalvarır ve oraya hizmet etmek istediğini söyler. Afrodit, o kadar öfkelidir ki bu affın ancak bazı sınavlardan geçerek gerçekleşeceğini söyler. Birinci sınavda bütün tahıllar Psykhe'nin önüne getirilir ve karıştırılır, bunların hepsinin ayıklanması istenir. Psykhe için bu o kadar zor bir görevdir ki hemen yardımına karıncalar koşar ve sınavı geçer. Afrodit, daha da öfkelenerek ikinci sınavı daha da zor verir. Büyük bir nehrin kıyısında otlanan altın tüylü koyunlar vardır, bu koyunların yününden bir tutam getirmesi söylenmiştir. Psykhe, kendini nehre atarak öldürmeyi planlarken bir anda nehir konuşmaya başlar ve koyunların akşam sıcaklar geçince sakinleştiğini o zaman tüylerinden alabileceğini söyler, Psykhe söylenene uyar ve tüyleri alır, Afrodit'e götürür. Afrodit bu duruma da oldukça kızar ve daha zor bir üçüncü sınav verir. Sınav, Styx Nehri'nin kaynağından akan siyah sulardan bir testi su getirmedir. Fakat bu imkânsız görev Psykhe tarafından yapılabilecek bir şey değildir. Psykhe'nin durumuna acıyan Jüpiter-Roma Mitolojisinde Zeus'un karşılığıdır.- kartalını göndererek bu testi de geçmesini sağlar. Afrodit, bu üç sınavdan da tatmin olmaz, son bir sınav daha verir. Yeraltı kraliçesi Persefoni'nin güzelliğinden getirmesini emreder. Psykhe, yer altına iner ve Persefoni'ye yalvarır o da altın bir kutu içinde asla açmamasını söyleyerek güzelliğinden bir parça verip Psykhe'yi gönderir. Psykhe, yolda merakına yenilir ve kutuyu açar kutudan uyku veren siyah bir bulut çıkar. Omzu iyileşen Eros, Psykhe'den ayrı kalamaz ve onu yattığı yerde bulur. Kutuyu Afrodit'e götürür. Kendisi de Jüpiter'in yanına uçarak Psykhe'yi ölümsüz yapmasını ister. Jüpiter, duruma dayanamaz ve bir meclis kurar. Mecliste Afrodit'e daha fazla Psykhe ile uğraşmamasını tembihler. Aşk Tanrısı Eros'tan da ne zaman güzel bir kız görse kendisine yardım etmesi şartıyla Psykhe'yi ölümsüz yapmayı kabul eder. Psykhe'ye tanrıların içeceği olan ambrosiadan vererek onu ölümsüz kılar. Eros ve Psykhe evlenir ve Voluptas adında bir kızları olur. Voluptas, Antik Yunan'da Hedone yani haz ve zevkin kişileşmiş hali olarak bilinir.

1.2.3. Felsefi Bir Kavrayış Olarak Eros

Eros kavramı felsefi bir deneyim olarak karşımıza ilk defa Platon'un metinlerinde çıkar. Tıpkı Antik Yunan düşüncesinde olduğu gibi Platon için de Eros; aşkın, yaratıcı gücün, arzunun simgesi ve hatta arkhenin yani başlangıcın bilgisidir.

Platon'un *Şölen*[1] ve *Phaidros* adlı eserleri Eros'un ne olduğunu ve insan üzerindeki etkisini tartışan önemli iki diyalogdur. Diyalog, Eros'u aşkı bedensel bir hazzın ötesinde öznenin yaşadığı bireysel yolculukla hakikatin bilgisine ulaşmanın aracı veya şartı olarak tasvir eder. Şölen diyaloğu dönemin ünlü tragedya yazarlarından olan Agathon'un bir yarışmada elde ettiği birincilik üzerine verdiği ziyafette bir grup entelektüelin Eros üzerine yaptığı konuşmalardan oluşur ve diyalogun anlatıcısı Apollodoros'tur. Diyalogda konuşanlar sırasıyla; Phaidros, Pausanias, Eryksimakhos, Aristophanes, Agathon, ve Sokrates'tir. Konuşmaya Phaidros başlar. Phaidros, Eros'u eşi olmayan bir Tanrı olarak nitelerken onun bir kılavuz olduğunu söyler. İnsanları iyi ve güzele yönlendirirken kötü ve çirkin olandan utanmayı ilham eder. "Uzun Sözün kısası, şunu diyorum ki ben, Eros tanrıların en eskisi, en saygıdeğeri, en güçlüsü ve insanlara ham hayatlarında hem de ölümlerinde erdem ve mutluluk kazandırır" (Platon, 2020, s. 15). Pausanias, Yunan Thegonia'sinde iki adet Afrodit olduğunu ve Eros'un de sürekli Afrodit'le anıldığını varsayarsak iki adet de Eros olması gerektiğini ifade eder. İlki Uranüs yani göğün kızı olan Afrodit'tir ve ruhsal bir aşkı temsil eder, buna "Göksel Afrodit" denir. İkincisi Zeus'la Dione'nin kızıdır ve ona "Orta Malı Afrodit" denir. Bedensel aşkı temsil eder. Aynı durum Eros için de geçerlidir; birinci Afrodit'le anılan Eros'a Uranios, ikincisiyle anılan Eros'a Pandemos denir. Pausanias, güzelliğin eylemlerle değil niyetlerle yahut ahlakla bağlantılı bir kavram olduğunu ifade eder ve ona göre asıl sevgi Göksel Afrodit'ten gelir, böylece asıl olan ruhsal bir hazdır, bu aşk kalıcıdır. Orta Malı Afrodit'ten gelen duygu bedenseldir ve geçicidir. Dolayısıyla Uranios, güzellik kavramının ahlaki ve kavramsal boyutunu talep edip temsil ederken, Pandemos bedensel güzelliğin sever ve hazzın karşılığıdır:

> "Mesela bizi seveni zengin sanıp, ona para için yüz versek de aldansak, sonradan adamın fakir olduğu anlaşılsa, elimize de beş para geçmese, az mı utanırız bundan? Böyle davranmakla ne mal olduğumuzu ortaya koymuş oluruz, para için herkesin her dediğini yapan bir adam derler bize, bu da güzel bir şey değildir. Tersini düşünelim, bizi seveni iyi adam sandık ve onun sevgisiyle daha iyi olacağımızı umduk, adam aşağılık, değersiz çıktı, aldandık. Bu aldanma gene de güzel bir aldanmadır, çünkü bununla nasıl bir insan olduğumuzu göstermiş oluyoruz; değer kazanmak, daha iyi olmak için her şeye canla başla sarılan bir insan derler bize, bundan güzel şey de olamaz. Demek ki erdem uğruna sevmekle sevilmek ne türlü olursa olsun, güzel oluyor. İşte Göksel Aphrodite'e bağlı Sevgi budur, kendisi de onun gibi göksel, yücedir. Devlet için de tekler için de bu sevginin

[1] Şölen diyaloğunu Lacan'ın okuması üzerine yazılan şu kitap oldukça ufuk açıcı olacaktır: Bruca Fink, *Lacan'da Aşk*, Kolektif Kitap, İstanbul, 2020.

değeri büyüktür, çünkü seveni de sevileni de erdem yolunda kendi kendini aşmaya zorlar. Bundan gayrısı hep öbürüne, orta malı Aphrodite'e bağlıdır." (Platon, 2020, s. 21).

Eryksimakhos'a göre Eros, tüm varlıklılarda karşılık bulur. Ona göre Eros, diyalektiktir yani bir varlıkta hem olumlu hem olumsuz yönler vardır, bu yönler birlikte harekete geçip varlık burada bir tercih hali ile karşı karşıya kalır. Eryksimakhos, bu durumu hekimlik ve müzikle açıklar. Beden, iyi ve zinde olanın peşine düşerse güzel, hasta ve cılız olanın peşine düşerse çirkindir. Hekimlik burada devreye girer, hekim çirkin olanı güzel olanla tedavi ederek buradan bir sevgi çıkarmayı başarır. Tıpkı müzik de böyledir, armoni ile tüm farklı sesler bir araya getirilerek bir ahenk yaratır: Sevgi, son derece farklı, yüce ve evrensel bir güç olarak bütün varoluşu kuşatan bir bütündür. Ancak bu kudretin insanlar ve Tanrılar üzerindeki en derin ve dönüştürücü etkisi, ölçü ve dengeye dayalı, uyumlu biçimde yaşanan sevgide açığa çıkar. Böylesi bir sevgi biçimi, yalnızca bireysel mutluluğun temellerini atmakla kalmaz; aynı zamanda insanlar ile ilahi varlıklar arasında anlayış, dostluk ve dayanışma köprüleri kurarak evrensel barışın ve uyumun temelini oluşturur (Platon, 2020, s. 25).

Aristophanes'e göre Eros, sınırları aşan bir kavramdır. Bu sınır insanın kimliğinde ve öznesinde olan sınırlardır. İnsan varlık olarak ancak güç karşısında sınırlarda yaşar, otokontrolden ziyade kontrol mekanizması ön plandadır. Aristophanes, konuyu daha da iyi açıklayabilmek için bir mitos anlatır, mitosa göre insanlar başlangıçta çift olarak ve yapışık şekilde yaratılmıştır. Bir zaman ölçüyü o kadar kaçırırlar ki Zeus onlara bir ders vermek için onları ortadan iki ayırır, nitekim ilahi güç olan Zeus, aynı zamanda hafızalarını da siler ve onları dünyaya fırlatır. İnsanlık, bu olaydan sonra ruh eşini arar vaziyette tüm hayatını geçirir. Tüm isteği ruh eşini bulup bütünleşmek, tunçtan yekpare bir kaya olmaktır. İşte bu serüvende insanın en büyük yardımcısı Eros'tur. Eros, başlangıçtan beri birleştirici güçtür. Çünkü Eros, insanın "anamnesis" (hatırlama) sürecini tetikleyen bir itkidir. Güzellik, insanın idealar dünyasında yani bu anlatıdaki ayrılmadan önceki zamana denk gelir, güzelliğin hakikatiyle yaşayan insan, bu durumdan uzakta bırakılmıştır:

"İşte yerince övdüğümüz Tanrı, bize bu nimeti bağışlayan Sevgi'dir. Bugün için aslımıza dönmek yolunda bize en büyük yardımı yapan, yarın için de bize en büyük ümitleri veren odur. Tanrılara saygıda kusur işlemezsek, o bize ilk yaradılışımızı bulduracak, eksikliğimizi giderip mutluluğa erdirecek bizi" (Platon, 2020, s. 31).

Agathon'a göre Eros, Tanrılar içinde en genç, en iyi, en mutlu ve en güzel tanrıdır. O ölçülülüğün ve zarafetin karşılığıdır. Hiçbir duygu ondan üstün değildir, aksine o bütün duyguların birleştiricisidir. Bütün var olanlar onun birleştirici kudretinin bir sonucudur. Zarafetin, hazların, estetik duyarlığın, arzunun ve tutkunun asıl kaynağı ondadır. İnsan, iyiliklere yönelmesini ve kötülüklerden uzak durmasını ona borçludur. Çabalarında, korkularında, heveslerinde ve konuşmalarında insana yol gösterici olur; adeta bir rehber ve kurtarıcı işlevi görür. Tanrılarla insanlar arasındaki uyumu sağlayan düzeni de o inşa eder. En yetkin ve en güzel öncüdür o; bu nedenle, ölümlü olan her birey onun izinden gitmeli, insanlarla tanrılar arasında yankılanan o büyüleyici ezgiye kendi sesiyle eşlik etmelidir (Platon, 2020, s. 37).

Sokrates' göre Eros, iyi, ahlaki ve mutluluk yaratan bir arzudur. Sokrates fikirlerini açıklamadan önce bir nevi akıl hocası olan Diotima'nın sözlerini aktararak Eros'u ifade etmeye çalışır. Diotima'ya göre aşk, yoksunluğun karşılığıdır. Aşk, şeylerin aşkıdır ve bu şeyler de aşkın ve onu hissedenin doğasında olmayanın arzulanmasıdır. Bu mana da arzu bir arayış ve kaçıştır. Diotima, Eros'un bir tanrı değil de bir cin olduğunu iddia eder: "Tanrı ile insan arasındaki boşluğu dolduran cinler böylece bütünün bütünlüğünü kurarlar" (Platon, 2020, s. 45). Diotima, Eros'un kökenini de şu şekilde anlatır: Afrodit'in doğduğu gün verilen şölende Metis (Akıl)'in oğlu Poros(Bolluk) da vardır. Penia(Yoksunluk), şölenden payına düşeni almaya geldiğinde Poros'la karşılaşır ve onunla birlikte olmak ister, istediğine kavuşur ve Eros'u doğurur. Bu mana da Eros'un hep bir tarafı yoksunluktur. Buradaki yoksunluk olumsuz manada düşünülmemelidir, çünkü yoksunluk bir nevi atılım için bir fırsattır. İnsan kendisinde yoksun olanı elde etmek için sürekli çaba sarf etmelidir. Çünkü eksik varlığı içinde insanda tamamlanmaya doğru bir içgüdü daima varlığını sürdürür. Bu da Sokrates'in Diotima'dan öğrendiği merdiven benzetmesiyle daha da açığa çıkar. Aşk, insanın içsel ve fiziksel yolculuğundan hareketle hakikatin bilgisine ulaştığı bir süreçtir. Basit bir deyişle evrensel ve soyut bir gerçekliğin ön şartıdır. Bu ön şart Diotima'ya göre yoksunluktan kaynaklanır. İnsan, dünyaya atılmış, ayrılmış, iyi-kötü, güzel-çirkinin diyalektini bedeninde barındıran bir varlık olarak tüm yitirdiklerini yani güzelliğin, hakikatin bilgisini arzular. Bu nedenle aşk bir yaratma arzusu doğurur, bu arzuyu tetikleyen Eros'tur. Tüm insanlarda hem bedensel hem de ruhsal düzlemde yaratma ve üretme potansiyeli mevcuttur. Bireyler belirli bir olgunluğa eriştiğinde, içsel doğaları üretim arzusuyla harekete geçer. Ancak bu yaratım süreci, çirkinliğin

değil, estetik ve güzelliğin bağlamında gerçekleşir. Kadınla erkeğin bir araya gelişi, yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda üretkenliğin ve doğurganlığın tezahürüdür; bu anlamda, kutsal bir yön taşır. Çünkü üretim ve çoğaltım eylemleri, ölümlü varlığın kendini aşarak ölümsüzlük arayışına yöneldiği yüce bir edimdir (Platon, 2020, s. 50). Bahsi geçen merdiven metaforu; bedensel güzellikten -ki insanın en salt hazzı- güzellik kavramının hakikatine ulaştığı bir serüvendir yani aşkın metafizik yolculuğudur. Bu dünyadaki güzellikleri keşfetmekle başlayan yolculuk, aşamalı bir biçimde daha yüce bir güzellik anlayışına ulaşmayı amaçlar. İlk olarak tek bir güzel bedende yoğunlaşan dikkat, zamanla birden fazla güzel bedeni kapsayacak şekilde genişler; ardından tüm güzel bedenlerin ortak yönlerinde derinleşir. Bu bedensel güzellikten estetik değeri olan eylemlere, oradan da zihinsel ve ahlaki anlam taşıyan güzel bilgi formlarına yönelir. Son aşamada ise, tüm bu aracı formları aşarak yalnızca kendi başına var olan, değişmez ve mutlak güzellik bilgisine erişilir yani, "güzelin kendisi"nin özünü kavramaya (Platon, 2020, s. 56).

Aşkın metafizik yolculuğu, Eros'un insanın bireysel ve bedensel duygulardan yola çıkarak hakikate ulaşmasını sağladığı birleştirici kuvvetinin serüvenidir. Eros, sade bir aşkın temsili olarak düşünülmemelidir, o aynı zamanda insanın ruha, benliğe dönüşünün de simgesidir. Platon, *Phaidros*'ta ruhu iki atla sürülen bir arabaya benzetir. Bu atlardan biri iyiyi, güzeli, hakikati ve asilliği temsil ederken diğeri bedensel ve maddi arzuları, pervasızlığı ve kaosu temsil eder. Arabacı ise bu iki zıt kutbu bir arada tutarak onlardan doğacak birlikteliği hakikatin bilgisine ve salt güzelliğe yöneltmek ister. Eros'un işlevi tam da burada başlar. Platon'a göre Eros bir tür delilik halidir. Hatta bahsi geçen metinde bu delilikten; kehanet, kendinden geçiş, şiir ve yüce bir delilik olan aşk şeklinde bahseder. Tüm bunların kökeninde güzellik algısı bulunur ve ölümlü olan insan bedenindeki ölümsüz ruhun hakikate ulaşmasındaki temel işlev de güzelliğe bağlıdır. Ruh, Tanrılarla birlikte İdealar Dünyasında bulunmuş ve yine Tanrılar gibi sürekli orda kalmak istemiştir çünkü bilgi, hakikat, güzellik gibi kavramlarla direkt karşılaşmıştır. Lakin bu durumun süreğenliği pek de mümkün olmadığı ve yer yer kibre yol açtığı için kanatları körelerek yer yüzüne düşmüştür. Eros, yeryüzüne düşen ruhu aşkla tanıştırır ve o eski günleri hatırlayarak tekrar bir coşkunluk hali yaşar. Buradaki amaç metaforik anlamda kanatların tekrar oluşması ve İdealar Dünyasına tekrar kavuşulmasıdır. Bu süreçte ruh, coşkun bir kaynama haline girer; yeni oluşan kanatları tıpkı bebeklerin diş çıkarırken yaşadıkları kaşınma ve

sızıya benzer acılarla şekillenmeye başlar. Genç bir bedendeki güzelliği gören ruh, bu bedenden kendisine doğru süzülen etkileri hisseder. Bu etkilenim, aşk tutkusunun doğmasına neden olur; beden terle dolarken, artan ısı ve acı bir yumuşaklığa dönüşür ve hazza eşlik eden bir sevinç ortaya çıkar. Ancak sevilen varlıktan uzak kalındığında ruh kederle dolup kanadın gelişimine katkıda bulunan akış kanalları kurur, gelişim sekteye uğrar. Aşk ateşiyle yanmakta olan ruh, içsel bir çırpınışla kendi içinde sıkışır; yönünü şaşırmış bir nabız gibi atar ve bir çıkış arayışına sürüklenir. Bütün varlık bu sancıyla sarsılırken, sevilen güzelliğin bellekte kalan izdüşümü yine de bir sevinç duygusu yaratır. Bu ikili durum, ruhu huzursuz eder; kararsızlık içinde çırpınan özne ne dinlenebilir ne de odaklanabilir hâle gelir ve güzelliği taşıyan kişiyi bulma arzusuyla çılgınca bir yönsüzlük içinde oraya buraya savrulur. O güzel varlıkla karşılaştığında ise ruhun içindeki tıkanıklık açılır, sancılar diner, tatlı bir rahatlama yaşanır ve duyuların ötesine uzanan bir haz deneyimlenir: "Söylevimde seslendiğim güzel delikanlı insanlar işte bu tutkuya Eros adını verirler" (Platon, 2021, s. 33-34).

Modern felsefede özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren Eros düşüncesi tekrar tartışılmaya ve derinlemesine incelenmeye başlanmıştır. Antik düşüncede Eros, merdiven metaforuyla hakikatin bilgisine ve güzelin kendisine ulaşmak için bir araç olarak tasvir edilmiştir. Modern felsefede Eros ise arzu, cinsellik, bireysel kimlik, iktidar ve güç kavramlarıyla tekrar düşünülmüştür. Eros, Antik Yunan mitolojisinden yola çıkarak bedensel olandan ideal olana geçişin aracıdır. Aslına bakılırsa bir bilgelik arayışıdır. Yanı sıra bedensel değil manevi bir yükselişe işaret eder. Modern felsefe ve özellikle Nietzsche'ye göre Eros, sadece bir arzu veya aşk değil aynı zamanda bireyin kendine ve topluma karşı dinamiklerini belirleyen bir güç olarak ortaya çıkar. Eros, tıpkı Antik Yunan'daki gibi yaratıcı bir güçtür. Lakin burada özgürlüğün yaratıcısı olarak ortaya çıkar. Antik Yunan'da Eros, İdealar Dünyasına ulaşmanın bir aracıdır. İdealar Dünyası, bu dünyaya, insan hayatına ait olmamakla birlikte yaşamın zıttında yer alır. Bu anlamda Platon'un Eros'u hayatın tam da karşısında duran bir soyutluktur. Platon'dan başlayarak klasik Yunan düşüncesinde gözlemlenen ahlaki yönelimin, esasen patolojik bir zemine dayandığı ileri sürülebilir; aynı biçimde diyalektiğe atfettikleri merkezi önem de bu durumun bir uzantısıdır. "Akıl = erdem = mutluluk" formülü, Sokrates'in izinden giderek karanlık arzulara karşı sürekli bir bilişsel aydınlık inşa etme gayretini temsil eder. Buradaki temel ilke şudur: Her koşulda akıl yoluyla duruluğu, açıklığı, berraklığı sağlamak gerekir.

İçgüdüsel itkilerin, karanlık ve bilinmeyen bölgelerin etkisine kapılmak, düşünsel ve ahlaki düzlemde bir düşüş olarak görülür. Bu nedenle, iç dünyada beliren her gölgeli alan aydınlatılmalı, aklın ışığıyla kuşatılmalıdır (Nietzsche, 2010, s. 16-17).

Modern felsefede Eros, bu anlamdaki normlara karşı başkaldırının bir imgesidir. Çünkü toplumsal normlar aynı zamanda insanın doğasını da eksik bırakan bir erk haline gelmiş, arzuları bastırmış, insanları tektipleştirmiştir. İnsan buradan ancak Eros vasıtasıyla onun özgürleştirici gücü dolayısıyla çıkar. Çünkü "Yaşam bir haz pınarıdır" (Nietzsche, 2011, s. 81). Bireyin kendini gerçekleştirmesi ve yaşam üzerinde bir hakimiyet kurma istemi ancak sadece cinsel arzuyu karşılamayan aynı zamanda değiştirici ve dönüştürücü hatta yaratıcı bir deneyim yaratma arzusundan geçer. Bu deneyim arzusu ancak "güç istenci"yle ortaya çıkar. Yaşamın oluşturduğu haz ancak kişinin benliğine dönmesiyle ortaya çıkar:

> "Bir! Ey insan! Kulak ver! İki! Derin gece yarısı ne söyler? Üç! "Uyudum, uyudum –, Dört! "Uyandım derin rüyalardan: – Beş! "Derindir dünya, Altı! "Daha derindir, gündüzün düşündüğünden. Yedi! "Derindir acısı–, Sekiz! "Haz – daha derindir yürek acısından: Dokuz! "Acı der ki: Git ve bit! On! "Oysa tüm hazların istediği bengilik –, On bir! "– Derin mi derin bengilik!" On iki!" (Nietzsche, 2011, s. 190-191)

Böylece Eros, insanın sadece haz arayışıyla değil, kendi değerini yaratarak bu dünyaya ait olanın, buradan olanın deneyimine ulaşır. Platon'un aksine ancak bu durumda üst insan (Ubermencsh) oluşur. Nietzsche, nihilizmle mücadelenin merkezine yaşamın onaylanmasını yerleştirir. Eros, bu bağlamda yaşamı reddeden, bedeni ve burada var olmayı reddeden nihilizmin karşısına yaşamın acı tarafını ve tüm çelişkileriyle bir bütün olduğu gerçeğini oraya koyan güç olarak belirir. İdealar Dünyasına duyulan hasretin karşısında yaşamın kutsanması önemlidir. Çünkü yaşamın tüm kaotikliğini ancak aşk ve arzu yoluyla dolayısıyla Eros'la onaylanır ve yaşanır kılınır. "Öte dünya", "gerçeklikten aşkın bir alan" gibi kavramlar, var olan tek somut dünyayı itibarsızlaştırmak ve insanın yersel yaşamını anlamdan yoksun bırakmak amacıyla icat edilmiştir. "Ruh", "tin" ve özellikle "ölümsüz ruh" fikirleri, bedeni küçümsemek, onu zayıflatmak ya da ermişlik kisvesi altında hastalıklı bir yapıya dönüştürmek için tasarlanmış ideallerdir. Bu söylemler, hayatın esas pratiklerini; beslenme, barınma, düşünsel üretim, hastalıklarla mücadele, hijyen, hava koşulları gibi temel yaşam alanlarını yok sayan metafizik bir ilgisizliği teşvik eder. Beden sağlığı yerine "ruhun kurtuluşu" ön plana çıkarılarak bireyler tövbe, pişmanlık ve arınma çabaları arasında patolojik bir döngüye sürüklenir. "Günah" kavramı ise, onun

ayrılmaz yoldaşı olan “özgür irade” ile içgüdüsel eğilimleri bastırmak, bireyi kendisine karşı yabancılaştırmak ve doğallığı sapkınlıkla özdeşleştirmek amacıyla kurgulanmıştır. “Çıkar gözetmeme” ve “benliği inkâr” gibi kavramlar aracılığıyla, insanın kendisine faydalı olanı ayırt edemez hale gelmesi, kendini yıkıma sürüklemesi adeta bir erdem gibi sunulmuş; bu eğilim “görev”, “erdem”, hatta “ilahi insan doğası” gibi yüceltici terimlerle meşrulaştırılmıştır. Tehlikeli olan ise, “iyi insan” idealinin; hasta, zayıf, çöküntü halindeki bireylerin lehine kurgulanmış olmasıdır. Oysa bu kişiler, varlığın olumlayıcı, geleceğe güven duyan, üretken yanının karşısına çıkarılmış ve bu yıkıcı ideal uğruna "kötü" olarak yaftalanmışlardır. Tüm bu yapı, ahlâk kisvesiyle bireyin yaşam enerjisine karşı yürütülen sistematik bir saldırıdır (Nietzsche, 2009, s. 119-120).

Mitolojiden felsefeye kadar evrenin ve insanın varoluşu sürekli merak edilmiştir. Bu anlamda Eros, bu varoluşların temel dinamiği hatta varlığın oluşmasındaki birleştirici güç olarak tasvir edilmiştir. Özellikle Varlık Felsefesi evrenin ve insanın oluş biçimlerini anlamaya çabalarken bir yandan da bu çabayı değerli kılan emeği temsil eder. Heidegger’in düşüncesinde insanın bu dünyadaki varlığı dilin bilinçdışında olmaklığı ve metaforun ardındaki gerçekliğin açığa çıkmasıyla gerçekleşir. Dolaysıyla felsefenin en eski sorunlarından biri olan “Varlık nedir?” sorusu bir kez daha Heidegger öznesinde tekrar ortaya çıkar. O, varlığı şu şekilde tanımlar: Varlık, kavramların en tümeldir. Bu toplam kategorinin ve cinsler toplamının çok ötesinde bir aşkınlığı temsil eder. Varlık tamamen tanımlanabilen bir kavram olmadığı gibi kavramlar içerisinde en kendiliğinden anlaşılandır (Heidegger, 2008, s. 4-5). Bu durum Heidegger’in önemli bir kavramı olan “Dasein” kavramını çıkarır. Dasein, insanın kendiliğini, kendi tanımlanamayan varoluşunu sorgulaması sonucu ortaya çıkan dinamiği ve dünyada varoluşsal olarak neyi temsil ettiğini ortaya koyar: “Başka varlık imkânlarının yanı sıra soru sorma varlık imkânına da sahip olup, hep bizzat bizler olan bu var olana, terminolojik olarak Dasein diyoruz” (Heidegger, 2008, s. 7). Eros, Heidegger’in varlık tanımı üzerinden düşünülürse yalnızca bir arzu olarak değerlendirilmez, insanın varlığını öteki varlıklar ile ilişkisini, dünya ile kurduğu ilişkiyi anlamlandırma çabası olarak ortaya çıkar. Eros kavram olarak bölümün başında Platon öznesinde insanın gerçek güzellik ve hakikatin bilgisine ulaşma yolu olarak tasvir edilmişti. Ona göre Eros, mükemmel bir bütünlüğe ulaşmasının yanı sıra aşk, arzu ve ontolojik bir anlam da taşır. Ontolojik bağlamla

Heidegger'i de göz önüne alarak düşünürsek Eros'un tüm bu işlevi Dasein'ın hakikati açığa çıkarıp kendinden menkul olan var oluşu temsil etmesine benzediği söylenebilir. Dasein, hakikatin örtüsünün kaldırılması yani varlığı görünür kılmaktır. Eros bu bağlamda düşünülürse salt bir fiziksel istek yahut duygusal bir bağlantı olmaktan çıkar, o varlığın ortaya çıkmasındaki itici güçtür. Dasein, dünyada olma yahut dünya içre olma anlamında değerlendirilirse Eros, içinde var olunan dünyayla kurulan ilişkinin birleştirici ve bağdaşık olma durumunu şekillendirir: "Dasein'ın dünya-içinde-varolmaklığı, Dasein'ın kendi faktisitesi yüzünden içinde-var-olmamn belirli tarzları içine saçılmış ve hatta parçalanmıştır" (Heidegger, 2008, s. 58). Dasein'in ortaya çıkışında zamansallık da varlık olmak kadar önemlidir. Dasein, kendi sonluluğunun farkında olan bir varlık olarak karşımıza çıkar. Dasein, ontik yapısı itibariyle önontolojik bir varlık niteliği taşır. Dasein'ın varoluş tarzı, onun varlığı anlamasının bizzat kendi varoluşu aracılığıyla gerçekleşmesiyle belirlenir. Bu temel bağ göz önünde bulundurulduğunda, Dasein'ın "varlık" olarak adlandırılabilecek olanı, açık ve belirgin kılmaksızın anlama ve yorumlama yetisi, zamanla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla, tüm varlık kavrayışlarının ve varlığa dair her türlü yorumun ufkunu zaman belirler; bu olgunun düşünsel düzlemde açıklık kazanması gerekir. Bu bağlamda zaman, yalnızca varlığı anlamaya yönelen Dasein'ın ontolojik yapısında temellenen bir unsur olarak değil, aynı zamanda varlık anlayışının kendisini olanaklı kılan ufuk olarak ele alınmalıdır. Böylece, zaman kavramı zamansallık bağlamında hem Dasein'ın varlığı hem de varlığa yönelik anlamlandırma süreçlerinin asli temeli olarak açık bir biçimde açığa çıkarılır (Heidegger, 2008, s. 18). Bu, Dasein'ı ölüme doğru bir varlık olarak ortaya çıkarır. Çoğu zaman ölüm hakkında doğrudan ve belirgin bir bilgiye sahip olunmaması ölümle ilişkili varoluşun Dasein'a ait olmadığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Aksine bu durum, Dasein'ın kendi en özgün ölümüyle yüzleşmek yerine, bu hakikati bastırarak ondan uzaklaşma eğilimini yansıtır. Dasein, varolduğu sürece ölüme doğru ilerler; fakat bu ilerleyiş çoğunlukla, varoluşsal bir düşkünlük biçiminde gerçekleşir. Çünkü insan varoluşu, sadece dünyaya fırlatılmış bir olanaklar alanı olarak değil, aynı zamanda sürekli ilgi duyduğu dünya tarafından sarılmış ve kuşatılmış bir halde gerçekleşir. Bu düşkünlük durumu, Dasein'ın başkalarıyla birlikte varoluşunda ortaya çıkan tekinsizlikte uzaklaşma çabasında kendini gösterir. Burada esas olan, bireyin kendi özgül ölümüne yönelik varoluşundan kaçışıdır. Var olmak, her zaman belirli bir olgu halinde gerçekleşen, tarihsel ve dünyaya yerleşik bir durum içinde ortaya çıkan bir gerçekliktir. Bu nedenle, ölüm kavramı yalnızca bir sırra erme

değil; Dasein'ın özgün varoluş yapısının, yani faktisite ve düşkünlükle birlikte düşünülen sonluluğun temel belirlenimdir. Ontolojik açıdan ölüm ancak "ihtimam" yoluyla kavranabilir (Heidegger, 2008, s. 267).

Eros, burada kendi sonluluğunu bilen bir kendinde varlık olan Dasein'ın bu sonluluk bilincinin ötesine geçmesini sağlayan çabanın adıdır. Eros; geçmişi, şimdiyi, geleceği içinde barındıran bir anın deneyimidir. Bu deneyim insan için düşünülürse insanın kronolojik zaman algısı kırılarak an'da varlık gösteren bir yapı ortaya çıkarır. Bu yapı, aşk ve arzu deneyimlerini ortaya koyarken bir yanda da sonlu bir varlık olan insanın sonsuzluk hasreti için var olmasını da sağlar (Cavalcante, 2012, s. 130). Eros, sonlu bir varlık olan insanın sonsuz varlığa dönüşmesinin şartıdır. Her ne kadar Eros, bir yanıyla hep eksik olsa da bir başka varlığa ihtiyaç duysa da insanın var olma serüveninde başat rol oynar. Çünkü varlık yalnızca kendi başına bir varlık değildir, ötekiyle ilişkilidir. Ancak ötekilerle ve dünyayla içkin bir bağ kurarsa kendi anlamını da yakalar. Bu bağlamda Eros, ötekiyle ilişki kurmanın en ilkel yolundan en yüce yoluna kadar olan serüveni kapsar. Aynı zamanda Eros'la beraber anılan aşk, arzu, oyun gibi kavramlar da bu serüvenin birer parçasıdır. Bu parçalar bir araya gelmeden kendinden var olan varlık yani Dasein'ın oluşması ve üzerindeki perdenin kalkıp hakikatinin ortaya çıkması da imkansızdır. Bu manada Dasein, ötekiyle ontolojik bir ilişki kurmak zorundadır. Bu ilişkinin köprüsü Eros'tur.

Eros, başkasını hedefler. İnsan varoluşu "Başka"sıyla ve başkasının yüzüyle kurulan ilişidir. Bu ilişkide birey kendi varoluşunu ötekinin aşkınlığına taşır. Böylece Eros, bireyin ötekiyle kurduğu ilişkiyi derinleştiren bir arzu olarak ortaya çıkar. Bu söylem Levinas özelinde ontolojik bir eleştiri gerektirir. Çünkü Eros, sahip olma, varlığı tekele alma, ötekini nesneleştirme çabası değil, onu öteki olarak kabul edip mesafeyi bir amaç edinme halidir. Levinas, Eros ve ötekilik bağlamında "Profan/laşma" terimini ortaya koyar. Ona göre profanlaşma gizli olanla gizemi ortaya çıkarılanın eşzamanlılığıdır. Burada iki kavramın çarpışması bir müphemiyet çıkarır ki erotik olan müphem de belirir (Levinas, 2003, s. 106). Levinas, cinsiyet düşüncesinin dışında bu eşzamanlılık ve müphemiyeti dişilik olarak tanımlar ve ona göre cinsiyet özgül bir farklılık değildir, farklılık olmadığı için bir çelişki de yaratmaz, aynı zamanda birbirini tamamlayan bir unsur da değildir, öyle olsa bu kavramların daha önceden bir bütün olduğu fikri kabul edilmiş olur ki aşkın hissiyatı Eros vasıtasıyla bu aşılamayan ikilikten oluşur. Bu, hiç ele gelmeyenle bir ilişkidir. Var'ın

(il y a) isimsiz, anonim hışırtısıyla özdeş o gecenin yanı başında, bu kez erotik olana ait gece uzanır. Uykusuzluk gecesinin gerisinde, saklı, gizli ve esrarlı olana ait bir gece belirir; bu gece, aynı anda hem Eros tarafından keşfedilen hem de Eros'a teslim olmayı reddeden bakirenin yurdu hâline gelir – ki bu da aslında "kutsalın dünyaya çekilmesi", yani profanlaşmayı anlatmanın başka bir yoludur (Levinas, 2003, s. 108).

Buna göre dişilik mefhumu salt bir bilinemezlik değil, aynı zamanda hakikatten bilinçli bir kaçıştır. Dişil varoluş biçimi, özünde bir tür örtülme ya da saklı kalma durumuyla tanımlanır; bu saklılık hali de esasen haya kavramında ifadesini bulur. Dolayısıyla, dişil olanın başkalığı bir güç çatışmasından ya da iradeler arasındaki doğrudan bir karşıtlıktan türemez. Bu başkalık, karşımıza çıkan ve insanı kuşatma ya da tehdit etme amacı güden bir varlıkla özdeş değildir. Onun, mevcut iktidar alanına doğrudan meydan okuması, daha üstün bir kuvvetten kaynaklanmaz. Aksine taşıdığı tüm etki ve kudret, sahip olduğu bu radikal başkalıkta yatar. Bu başkalığı biçimlendiren ise onun taşıdığı derinlikli gizemdir; yani dişil olanın etkisi, açık bir güç gösterisinden değil, saklılığından doğan anlamdan kaynaklanır (Levinas, 2021, s. 99).

Bu anlamda değerlendirilirse "Öteki" hiçbir zaman tam olarak kavranamaz ve üzerinde hak iddia edilemez. Bu, Eros'un Atik Yunan'dan Antik Roma'ya kadar anlatılan klasik paradoksunun karşısında yer alır. Eros, bir çekim ve istek yaratsa da hiçbir zaman tam olarak bir bütünleşmeyle sonuçlanmaz. Eros'un amacı bütünleşmek ya da eski bütün hale dönmek bir olmak, var olmak değildir, ötekinin farklılığını ve ulaşılmazlığını kabul etmektir. Eros bu öteki aşkınlığının deneyimidir. Eros, bir tahakküm kurma arzusu değildir. Eros, tümel bir toplam değil, etik bir sistem içindeki sonsuzluktur. Dolayısıyla da öteki, tümel topluluğun bir parçası değildir, o kendi başına var olan bir sonsuzluktur. Eros, bu sonsuzluğu anlamlandırmanın yoludur. Eros'u bir ilişki biçimi olarak düşünmek, onu sahip olma arzusunda ve iktidar ilişkilerinden nasıl ayrıştığını ortaya koymakla mümkündür. Eros ne bir çatışmadır ne de mutlak bir birleşme ya da bilgi türüdür. Onu anlamak, insan ilişkileri içindeki ayrıksı ve özgün konumunu teslim etmeyi gerektirir. Eros, ötekinin sıra dışılığına, bilinmeyene ve dolayısıyla henüz gelmemiş olana, yani geleceği yönelen bir bağ kurma biçimidir. Bu bağ, fiziksel olarak mevcut olmayan bir varlıkla değil, doğrudan başkalık'ın kendisiyle kurulur. Eros, olanaklı olanın sınırlarını aştığı yerde, yani gücün yetersiz kaldığı, öznenin egemenliğini yitirdiği noktada dahi, özneyi özne olarak sürdüren bir itkidir. Aşk, rasyonel bir olanak değil; kontrol edilemez, insanın karar

verme gücüne bağlı olmayan, nedeni belirsiz bir fenomendir. O, özneyi kuşatır, onu dönüştürür, kimi zaman yaralayarak içine işler; fakat buna rağmen benlik, aşkın içinden geçerek varlığını sürdürür (Levinas, 2021, s. 101).

Eros ve etik arasındaki ilişki, insanın ötekiyle kurduğu ilişkiyle doğrusal olarak ilerler. Var olan, başkanın kimliğini ve özerkliği korur. Bu duruş Levinas'ın "yüz" kavramıyla da ilişkilidir. Ötekinin yüzü, onun ulaşılamazlığını ifade ederken tamamen bağımsız bir yapı olduğundan değil, ulaşılamamanın doğasından kaynaklandığını vurgular. Eros bu anlamda ötekinin yüzüne yönelmiş bir arzudur, yanı sıra etik bir sorumluluğu da üstlenir. -Burada Eros ve Psykhe hikâyesi tekrar hatırlanmalıdır.- Çünkü yüzün taşıdığı anlam, var olanla anlam ifade edenin özsel olarak örtüştüğü noktada ortaya çıkar; anlam, zaten var olana sonradan eklemlenen bir şey değildir. Yüzün anlamlı oluşu, kendini basitçe bir işaret ya da gösterge gibi sunmasına değil, kendini ifade etmesine, başka bir deyişle kendini bir "kişi" olarak ortaya koymasına denktir (Levinas, 2003, s. 109). Eros, insanın ötekiyle kurduğu derinliktir, bu derinlik ötekinin farklılığı ve aşkınlığını sindirme -hazmetme- sürecidir. İnsan ancak kendini aşarak bu derinliğin farkına varır. Böylece yalnızca aşk, arzu bağlamında ele alınmaması gereken Eros'un etikle bağlantısı kurulmuş olur, ayrıca ben ve öteki birbiriyle çekişmek, birbirini tamamlamak yerine kendi özgürlüklerini ortaya koyarlar. Eros, tam anlamıyla bir örtüşme ya da kaynaşma değil, ortalıkta bile mesafeyi muhafaza eden bir birlikteliği ifade eder. Bu deneyim, aracısız ve doğrudan bir yüzyüzelik sunar; ancak bu yüzyüzelik, mesafenin tümüyle ortadan kalkması değil, bilakis onun korunmasıyla anlam kazanır. Eros'un duygusal yapısı hem bu mesafeli yakınlıktan hem de özne ile öteki arasındaki ikili yapıdan beslenir. Aşk ilişkilerinde sıklıkla başarısız iletişim olarak nitelendirilen durum, aslında ilişkinin kurucu ögesidir; çünkü ötekinin bu yokluğu, onun bir başka olarak var oluşunun en açık göstergesidir. Platon'un düzenli ve uyumlu kozmosuna karşılık gelen bir başka düzlemde yani tinsel dünyada Eros, cinsiyetin işleyiş mantığına indirgenemez. Bu düzlemde ne ben, başkasının yerini alabilir ne de başkası benliğin konumunu ikame edebilir. Her biri kendi özgünlüğünü muhafaza eder bu nedenle Eros, aynının aynılığında değil, başkalığında vücut bulur (Levinas, 2021, s. 106).

Modernizm, 19. yüzyıl ortalarında başlayıp 20. yüzyıla kadar devam eden ve hala etkilerini sürdüren bir toplumsal hareket olarak bireyin özgürlüğünü ön plana çıkarmasının derin etkileri vardır. Belki de tarihi Rönesans'tan itibaren başlayan

bireyciliğin toplumun çeşitli alanlarında kendini hissettirmesi ve zamanla toplumun her kesiminde başat rol oynaması çağın gereği haline gelmiştir. Bireyin ön plana çıkmasıyla geleneklerin, dinin ve yönetim biçimlerinin sorgulanması da önem kazanmıştır. Bu durum, bireylerin kendilerini yaratmalarını ve hatta yaşadıkları toplumları da yeniden üretmelerini gerekli kılmıştır. Elbette ki toplumsal normlar buna her şart ve halde izin verecek bir tavır takınmamıştır. Uygarlığın kesintisiz bir şekilde ilerlemesi için bireysel arzular ve özgürlüklerin bir yerde sınırlandırılması elzem hale gelmiştir. Bu durum "uygarlığın maliyeti" olarak ortaya çıkar ki toplumun çağdaş ve refah içinde devam edebilmesi için bireylerin huzur, mutluluk ve tatminlerinden belirli ölçülerde vazgeçmesi beklenir. Güncel ideolojilerin temelinde, üretim ve tüketim süreçlerinin tahakküm ilişkilerini hem yeniden üretmeleri hem de bu tahakkümü meşrulaştırmaları yer alır. Ancak bu yapıların ideolojik olması, onların sağladığı somut faydaları ortadan kaldırmaz. Sistem bütünlüğünün otoriter niteliği, büyük oranda bu işlevsel faydacılıkla iç içedir. Söz konusu baskı mekanizmaları, maddi kültürün kapsamını genişletir, yaşam için zorunlu ihtiyaçların teminini kolaylaştırır, konfor ve lüksü daha erişilebilir hale getirir; aynı zamanda geniş toplum kesimlerini sanayi eksenine dahil eder. Tüm bu gelişmeler yaşanırken sistem eşzamanlı olarak acıyı ve yıkımı da sürdürmeye devam eder. Bireyin bu faydalardan yararlanma karşılığında ödediği bedeli zamanından, bilinç düzeyinden ve hayal gücünden ödün vermektir. Öte yandan modern uygarlığın ödediği bedel ise başlangıçta vaat ettiği özgürlük adalet ve barış ideallerinden vazgeçmektir (Marcuse, 1968, s. 122).

Aksi durumda modernizm, kapitalizmi de yanına alarak bastırıcı gücü kullanmaya başlar. Birey bu kertede modernizmi de sorgulamaya ve tavır koymaya yönelir. Bu tavır koyma hareketini ortaya çıkaran itici güç Eros'tur. Eros sadece bir içgüdü ya da arzu isteği değil aynı zamanda özgürleşme potansiyeli taşır. Kapitalist toplumlar ve kapitalizm, bireyi manipüle ederek bireyin bilgi ve arzusunu tüketim nesnelerine yönlendirir. Marcuse, tüm bunları "artık baskı" olarak adlandırır. İnsan ve doğa üzerindeki tahakküm biçimleri, zaman içinde gerçeklik ilkesinin farklı tarihsel biçimlenmeleriyle sonuçlanır. Örneğin, tüm bireylerin yaşamlarını sürdürebilmek adına çalışmak zorunda olduğu bir toplumda, emeğin yalnızca belirli bir sınıfa ait olduğu bir düzene kıyasla farklı baskı mekanizmaları devreye girer. Benzer şekilde, baskının yoğunluğu ve kapsamı, üretimin bireysel tüketime mi yoksa kazanca mı odaklandığına; ekonomik yapının serbest piyasa temelli mi yoksa planlı bir sistem mi

olduğuna; mülkiyetin bireysel mi yoksa kolektif mi biçimlendiğine göre değişiklik gösterir. Bu toplumsal ve ekonomik ayrımlar, gerçeklik ilkesinin içeriğini doğrudan etkiler; çünkü bu ilke, içgüdülerin belirli bir dönüşüm geçirmesini gerektiren normlar, değer sistemleri, kurumlar ve toplumsal ilişkiler içinde şekillenir. Gerçeklik ilkesinin biçimlenme süreci, uygarlığın farklı evrelerinde farklı yapılar kazanır. Dahası, bu ilkenin tüm biçimleri, bireysel dürtüler üzerinde geniş kapsamlı ve sürekli bir denetimi zorunlu kılar. Ancak bu zorunlu denetimin yanı sıra tahakkümün belirli tarihsel kurumları, uygarlığın devamı için gerekli olan bu baskının ötesinde fazladan yükler, yani "art-baskılar" üretir. Bu ek baskı biçimleri, artık yalnızca düzeni sağlamakla kalmaz, aynı zamanda tahakkümün çıkarlarını yeniden üretmek amacıyla işlev görür (Marcuse, 1968, s. 55-56).

Modern kapitalizmin dayattığı iş ve tüketim döngüsü insanı adeta bir robot haline getirerek yaratıcı muhayyileyi yok eder. Böylece insanlar özgürlük adı altında bireysel özgürlüklerini de yitirmiş olacaklardır. Eros, burada devreye girerek bireylerin yaratıcı muhayyileleri yönlendirecekleri alanlar açar. Marcuse, Eros'un bu alanları açmak için "oyun itkisi" kavramını kullandığını öne sürer. Modern insanda bu yitirilmişlik hissini oluşturan hatta insanı bu anlamda yaralayan uygarlığın kendisidir. Bu yara temelde insanın temel iki itkisinin karşıt hale getirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu itiler; duyumsal iti ve mantık itkisidir. Duyumsal iti özü itibariyle edilgen konumdayken mantık itkisi etken konumdadır. Modern kapitalizm uygarlık adı altında bu iki itkiyi karşıt hale getirmiştir. Uygarlık, bu iki itkiyi birbirinin destekleyicisi olarak kullanmak yerine bu karşıtlığı tercih ettiğinden duyumsallık sürekli kendini kanıtlama ihtiyacı hissetmiş yanı sıra mantık da tahakküm kurarak duyumsallığı her seferinde güçsüzleştirip barbarlaştırır ve uygarlık dışına sürer. Bu iki iti arasındaki uzlaşmayı ancak Eros vasıtasıyla oyun itkisi sağlar. Oyun itkisi bir kez kültürel ve toplumsal yaşamda temek bir ilke haline geldikten sonra gerçeklik anlayışını köklü biçimde dönüştürme gücünü kazanacaktır. Bu yeni düzlemde doğa, artık ne ilkel toplumlarda olduğu gibi insanı ezen bir güç olarak ne de modern uygarlıkta olduğu gibi insanın mutlak hakimiyeti altında bir kaynak olarak deneyimlenecektir. Bunun yerine, hayal gücünün etkisiyle şekillenen bir nesnellik alanı haline gelecek ve bu dönüşüm, doğayla kurulan temel deneyimi de değiştirecektir. Doğa, sömürücü tahakküm ve işlevsel işletimden arındırıldığında, oyun itkisiyle biçimlendirilmiş özgür görünüme kavuşacak; böylece kendiliğindenliği

ve anlamdan bağımsız biçimlerin çeşitliliğini sergileme olanağı bulacaktır. Bu dönüşüm yalnızca dış dünyayla sınırlı kalmayacak, öznel deneyim alanında da önemli bir değişimi beraberinde getirecektir. Estetik deneyim, bireyin emeğini araçsallaştıran ve onu sömürüye açık bir üretim nesnesine dönüştüren yapıları engelleyecektir. Ancak bu engelleme bireyi edilgenliğe mahkûm etmez. Aksine, insan etkinliği kendi yaratıcı potansiyelini özgürce ortaya koymaya devam edecektir. Bu yeni etkinlik ne yoksunlukla lekelenmiş ne de korkuya dayalı amaçların izini taşıyacaktır. Artık üretim ve sahiplik, zorunluluğun değil, olanakların kutlanması haline gelecek; insan faaliyeti bir gösteriye yani özgür potansiyelin sahnesine dönüşecektir(Marcuse, 1968, s. 216-217).

Uygarlığın gelişimi aynı oranda özgürlüğün önüne metaya geçilmesiyle doğru orantılıdır. Endüstrinin gelişimi insanı kurumlara, kişilere, bağımlı kılmayı etkinleştirmektedir. Bu eğilim insanı uygarlığın içinde bir gerilemeye mahkûm etmektedir. Toplama kampları, kitlesel imhalar, küresel savaşlar ve atom bombası gibi felaketler, modernliğin dışında ya da ona bir geri dönüş olarak değerlendirilemez; aksine bunlar, modern bilimin, teknolojisinin ve iktidar yapılarının bastırılmamış içkin yönelimlerinin doğrudan sonuçlarıdır. Bu yıkım biçimleri, rastlantısal sapmalar değil; ilerlemenin içkin mantığının açığa çıkardığı zorunlu uğraklardır. İnsan ile insan arasındaki bağı koparan ve bireyin ötekini yok edebilmesini mümkün kılan en etkili mekanizmalar, insanlığın maddi ve zihinsel potansiyelinin aslında özgür bir dünya kurmaya yetecek düzeye ulaştığı, uygarlığın doruğa çıktığı bir evrede ortaya çıkmaktadır(Marcuse, 1968, s. 20).

Bu anlamda modern teknolojinin gelişimi de insanlığın refahını yükseltme potansiyeliyle yola çıkarken güncel zamana gelindiğinde bir baskı ve kontrol aracı haline gelmiştir. Bu bağlamda teknoloji, bireyleri özgürleştirmek yerine bağımlı birer varlık haline getirerek tektipleştirmeyi kolaylaştırır.

Kapitalizm, dijitalleşme ve bireycilik aynı zamanda Eros'u da tüketim ve performans odağında eriterek onun bağdaştırıcı, lojik, ontolojik, özgürlükçü, yüzyüzeliği benimseyen, oyun itişiyle uzlaşmayı sağlayan tavrının bozulmasına sebep olmuştur. Böylece Eros, pornografi ve performans odaklı kültürün-aslında çağın-deneyimlerine indirgenmiştir. Eros'un asıl amacı ötekini bilme ve bu hakikatle yüzleşmeyken yerini sadece bedensel hazların odağına bırakmıştır ve hatta bugünün performans öznesi kapitalin dişlileri için çalışmasının yanında kendini de isteyerek

sömürür. Bu anlamda modern kapitalist toplumlar teşhir kültürünü benimsemekle birlikte narsisimin de kölesi haline gelmiştir. Artık modern benlikler, arzularını yapay yollardan tatmin etmekle birlikte yaratıcı muhayyile, tüketim malları piyasası ve kitle kültürü tarafından belirlenmektedir. İnsanlar kendilik adı altında hakikaten kendine aşık bireyler haline gelmiş, yanı sıra ötekini de kendini bulurken kullanmış veya kendini teşhir etmede bir araç olarak görmüştür. Kapitalizm, Eros'u da tüketim odaklı bir hale getirmiştir ve bu bocalamanın, hayal kırıklığının asıl sebebi insan arzu fantezilerinin aşırılıklara kaçması değil, modernizmin insana dair beklentisinin yüksek olmasıdır. Güncel yaşamda giderek artan biçimde narsisistik yapılarla şekillenen bir toplumsallık içinde yaşanıyor. Bireyin libidinal enerjisi, artık dış dünyaya ya da ötekine değil, doğrudan kendi öznel varoluşuna yönelmektedir. Ancak bu durum, yüzeyde anlaşıldığı gibi "kendini sevmek" değildir. Gerçek anlamda kendini seven özne, ötekine karşı mesafesini koruyarak bir sınır çizer; bu sınır, kendilik bilinci açısından yapılandırıcıdır. Oysa narsisistik özne bu sınırları kuramaz; benlik ile öteki arasındaki ayrım silikleşir. Bu çözülme, dünyayla kurulan ilişkiyi de dönüştürür: Narsisistik özne, dış gerçekliği yalnızca kendi yansımalarının içinde algılar. Karşısındakini onun başkalığı içinde tanıma ve kabul etme yetisinde yoksundur. Anlam, yalnızca kendisini dolaylı biçimde yeniden deneyimleyebildiği bağlamlarda ortaya çıkar. Böylece birey, sürekli kendi imgesini takip ederek ilerler; ancak bu yolculuk, sonunda kendi izdüşümünde kaybolmasına ve simgesel bir boğulma yaşamasına neden olur(Han, 2020, s. 10).

Özellikle güncel yaşamda romantik ve cinsel ilişkiler birer birer pornografik nesnelere dönüşüp sadece zevk -haz dememeyi özellikle tercih ediyorum- odaklı bir yapıya bürünmüştür. Aşk, cinselliğe dönüşmüş hatta bu cinsellik başarı odağı haline gelmiştir, ayrıca seksilik çoğaltılması gereken bir sermaye haline dönüşmüş yanı sıra beden de sergilenme ölçüsüyle metalaşmıştır. Bu anlamda Eros'un ön şartı olan Başka, kendi başkalığından mahrum bırakılarak sevilmek yerine tüketilen bir "şey" haline getirilir. Bu durum teknolojinin getirisiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Nitekim güncel olarak kullanılan dijital uygulamalar -Tinder, Happn, Bumble gibi- insanları manipüle ederek tektipleştirir ve Eros, artık "like"ın hizmetindedir. Bugünlerde aşk, sınırsız seçim özgürlüğü, sonsuz seçenek bolluğu ve 'mükemmel olanı seçme' baskısının kurbanı hâline gelmiştir(Han, 2020, s. 9). Buradaki insanların hepsi güzel, yakışıklı, vücut geliştirme sporuyla ilgilenen, iyi eğitimli, oldukça zengin olmalıdır. Böylece

Eros özgül bir yokluğa yani hiçliğin yokluğuna değil de geleceğin ufkundaki yokluğu temsil eder hale gelir (Han, 2020, s. 23). Kişiler, bu uygulamalarda kendisi değildir. Giydiği marka, yediği yemek, içtiği kahve, gittiği ülkelerdeki afili mekanlardır, ama kendileri değildirler. Asıl farkında olunmayan ise bunun normalleştirilmesidir. Çünkü Eros, bu potada eritilmiş ve metalaşmıştır. Bu durum insanın derinliğini yitirmesine sebebiyet vermiş ve ilişkiler sanal ve yüzeysel hale gelmiştir. Bu da ortaya yeni bir kavram çıkarır: Dijitalleşmenin Eros'u. Artık Eros, hızlı tüketimin bir parçasıdır ve hızlı tüketimle süreğen bir ring hali yaşar. Böylece Eros'un ölümü söz konusudur. Çünkü tekno-kapitalizm denen çağın içinde kendisine gerek kalmamıştır. Çağın ruhu, estetikten uzak, derinliği reddeden, yapay bir görsellikle yetinen ve bunun gerçek olduğunu sanan varlıkların ruhudur. Asıl söylenmesi gereken ise felsefe tarihi boyunca Eros'un yolculuğu Istırap'ın yolculuğudur.

1.2.4. Psikolojide Eros

1.2.4.1. Yaşam ile Ölümün Serüveni: Eros-Thanatos İkilemi

Sigmund Freud, psikanalizin kurucusu olarak 20. yüzyıl düşünce tarihinde önemli yeri olan bir şahsiyettir. Freud, bir doktor olarak insanın ve insana dair olanların sadece biyolojik boyutu olmadığını aynı zamanda ruhsal bir çerçevesi olduğunu ortaya koymuştur. Geliştirdiği psikanaliz yöntemiyle psikopatolojik hastaları tedavi eder. Bu tedaviyi uygularken hastalarla diyalog kurar ve onların bilinçdışını çözümlemeye çalışır. Böylelikle serbest çağrışım ve aktarım denen yöntemleri geliştirir. Ayrıca rüya yorumları üzerinden arzu çözümlemesi yaparak hastalığın nedenini ve hangi duygunun bastırılması sonucu ortaya çıktığını ortaya koymaya çalışır. Çünkü rüyalar ve dil sürçmeleri bilinçdışının anahtarlarıdır.

Freud, öncelikle zihinsel süreçler ile erotik bağların kökeni olan dürtülerin harekete geçiricisi olan libidonun tanımını yaparak yerleşik cinsellik anlayışını kırmakla uğraşmıştır. Libido, ona göre cinsel açlığın karşılığıdır ve insan için cinselliğinin incelenmesine olanak sağlar. Libido, ben libidosu ve narsis libido olarak ikiye ayrılır. Ben libidosu nicel bir libidodur ve onun oluşması, artıp azalması, yön değiştirmesi, sapması psikoseksüel olayların açıklanmasında önemlidir. Ben libidosu ancak cinsel nesneyle yer değiştirip nesne libidosu halini aldığında incelenebilir duruma gelir. Bu noktada, libidinal enerjinin belli nesneler üzerinde yoğunlaştığını, kimi zaman onlara sabitlendiğini ya da bu nesnelerden uzaklaşarak başka nesnelere

yöneldiğini gözlemlemek mümkündür. Bu yönelimler, bireyin cinsel davranışlarını biçimlendiren psikodinamik süreçlerle ilişkilidir ve genellikle bir tür doyumla yani libidonun geçici ve kısmi olarak yatışmasıyla sonuçlanır. Histeri ve obsesif nevrozlar gibi aktarma nevrozlar olarak adlandırılan klinik tabloların psikanalitik çözümlemeleri, bu sürecin işleyişine dair daha net yargılara varılmasına olanak sağlamaktadır (Freud, 2020, s. 121).

Narsis libido ise dış dünyadan soyutlanan veya soyutlanmak zorunda kalınan libidonun ben'e yönlendirilmesidir. İnsanoğlu, bebeklik döneminde kendisi dışındaki hiçbir nesneyi ve varlığı anlayacak yetiye sahip değildir. Dış dünyanın varlığından haberdar olmak insanın dünyasında sadece kendisi odaktır. Güvende olması, doyması, ısınması tek gerçeğidir. Bu durum "birincil narsisizm" olarak adlandırılır ve yine insanoğlu büyüdükçe çevresindeki varlıklar ve nesnelerle ilişki kurmaya başlar. Ben ve öteki ayrımı da denecek bu durum, aynı zamanda ilişki kurduğu çevreye dair bir libido nesnesi arayışı haline gelir. Nitekim insanoğlu bunu bulduğunu düşünse de her seferinde biraz eksik kalır. Bu ilksel eksiklik "ikincil narsisizm" denen kavramı oluşturur.

Freud, toplumun genel bilgisinin aksine cinselliği ergenlikle değil doğuştan itibaren ortaya çıkan bir dürtü olarak görür. Fakat burada iki önemli kavramın ayrımını yapar; cinsel nesne ve cinsel amaç. Cinsel çekim yapan kimseye cinsel nesne derken dürtünün bir kimseyi ittiği eyleme cinsel amaç denir. Yanı sıra insan doğduğunda dürtüleri oldukça dağınık hareket eder. Bu dürtüler ışığında insanın amacı hayatta kalmaktır ve tüm enerjisini buraya harcar. Yani insanoğlu ergenliğe kadar otoerotiktir. Tüm ilgisi kendindedir ve tüm ilginin kendinde olmasını arzular. Ergenlik döneminin başlamasıyla birlikte, çocukluk dönemine özgü cinsel yapıda köklü dönüşümler meydana gelir ve bu süre., cinselliğin daha belirgin ve işlevsel bir forma evrilmesini sağlar. Bu döneme kadar cinsel dürtüler büyük ölçüde otoerotik karakterdeyken artık dışsal bir nesneye yönelme eğilimi kazanmaktadır. Önceden haz odaklı ve birbirinden bağımsız işleyen kısmi dürtüler ile erojen bölgeler temel belirleyicilerken artık bu dürtüler ortak bir hedefe doğru bütünleşmekte ve organize olmaktadır. Bu yeni hedef, üreme işlevine hizmet eden bir amaca yönelir; dolayısıyla erojen bölgeler de artık üreme organlarının önceliği denetimi altında yeniden konumlanmaktadır (Freud, 2020, s. 111).

Kendini koruma dürtüsünün libidinal gerçekliği cinsel dürtüleri de içeren Eros ile benin narsistik libidosunun aynı potada erimesiyle ortaya çıkar. Eros, burada ketlenmemiş cinsel dürtüyü temsil eder. Bu dürtünün yönlendirilmemiş ve yüceltilmemiş olması önemlidir. Eros, bu anlamda yaşamdır, parçalanmış canlılığı karmaşıklaştırarak durmadan bir araya getirir ve bu canlılığı muhafaza etmenin ortaya konmasıdır. Böylece Eros, haz ilkesinin hizmetinde çalışır, çünkü Eros, insanın karanlık tarafını oluşturan idde çalışırken bir yandan bende çalışır. Bu yer değişen veya çoklu çalışma enerjisi onun narsistik bir yerde durduğunu ve cinsellikten sıyrılarak "ben"e doğru hareket ettiğini gösterir. Bu hareket sürecinde Eros'un yanında Thanatos[2] denilecek ve ölüm dürtüleri olarak anılacak bir dürtü de açığa çıkar. Ben, özdeşleşme ve yüceltme süreçleri aracılığıyla, id'deki ölüm dürtülerinin libidinal enerjiyi düzenlemesine katkıda bulunur; ancak bu aracılık, aynı zamanda benin ölüm dürtülerinin hedefi hâline gelme ve kendi varlığını yitirme tehlikesiyle yüz yüze kalmasına da neden olur. Bu işlevini sürdürebilmesi için, benin kendisinin de libido

[2] Mitolojide Thanatos, Gece Tanrıçası Nyx'in babasız olarak doğurduğu ölüm tanrısıdır. Hesiodos'un Theogonia adlı eserinde Nyx, Thanatos'u Hypnos'un(Uyku) ikiz kardeşi olarak yaratmıştır. Bununla birlikte Thanatos ve Hypnos yeraltının en karanlık yeri olan Tartaros'ta yaşarlar. Yeryüzüne gidip gelebilen bu tanrıları, güneş ışığının dahi aşamadığı bulutları vardır. Hypnos, insanlara bir tatlılık getirirken Thatos'un tunçtan bir kalbi olduğu tasvir edilir. Yanı sıra Thanatos'un diğer kardeşleri Moria(Kader), Ker(Dişi ölüm tanrısı), Moros(Ecel), Oneiroi(Düş)'dur:

> "Gece'nin Çocukları
> Gece üç ölüm tanrısı yarattı:
> Korkunç Moros, Kara Ker ve Thanatos'u,
> Uyku'yu ve sürü sürü Düşleri.
> Kimseyle yatmadan tek başına
> Yarattı onları karanlık Gece.
> Acı gülüşlü Momos'u, dertler anası Oizys'i yarattı,
> Sonra Hesperidleri, Batılı Gece Kızları'nı;
> Okyanus'un ötesinde oturur bu kızlar Altın elmalar veren ağaçlara bakarlar.
> Sonra Kader tanrıçalarını getirdi dünyaya,
> Amansızca öç alan tanrıçaları:
> Klotho, Lakhesis ve Atropos'tur adları.
> Tanrılara, insanlara karşı işlenen her suçu onl.ar izler Ve suçlu kim olursa olsun
> Cezalandırmadan yatışmaz öfkeleri.
> Sonra Nemesis'i doğurdu belalı Gece
> Sonra İhanet'i, Kara Sevda'yı doğurdu,
> Çekilmez İhtiyarlık'ı ve azgın yürekli Kavga'yı. Bu şirret Kavga Tanrıçası Eris de
> Birçok tanrı doğurdu sonradan:
> Cefa çektiren Ponos, belleği uyuşturan Lethe,
> Açlığın kaynağı Limos, gözyaşı döktüren Algos,
> İnsanları savaştıran, boğuşturan
> Hysmine, Makhe, Phonos, Androktasia,
> Çekişmeleri, didişmeleri, yalanları kışkırtan
> Neikos, Logos, Amphillogia,
> Düzenleri bozduran, yıkımlara yol açan Birbirinden ayrılmayan Dysnomie ve Ate.
> Sonra bile bile yemin bozan ölümlüler için
> Belaların en büyüğü olan Ant Tanrısı Horkos'u." (Hesiodos, 2021, s. 10-11)

tarafından beslenmesi gerekir. Böylece, ben yalnızca bir aracı değil, aynı zamanda Eros'un bir taşıyıcısı hâline gelir ve buna bağlı olarak yaşamayı ve sevilmeyi arzu eden bir yapıya bürünür(Freud, 2011, s. 114). Thanatos, Freud'un Eros'un karşısına koyduğu ve ölüm, dağılma, parçalanmaya yönelik eğilimi temsil eder. Yanı sıra Thanatos, zihnin yıkıcı tarafını ortaya koyar, daha da açılmak istenirse yıkıcılığı ve parçalayıcılığı temsil eden bu içsel eğilim dışarıya saldırganlık olarak ifade edilir ki insanın da bu saldırgan hareketlerinin temelinin araştırılmasına olanak tanır. İnsan hayatı boyunca çeşitli biçimlerde ortaya çıkan tekrarlama, acı deneyimleri, semptomatik durumlar ve bu durumların muhafaza edilmesi, psikanaliz sürecindeki dirençler Thanatos'un fenomenleridir. Böylelikle ortaya bir başka durum çıkar, insan; birleşmeler, sentezler, süreklilikler, kapsayıcılıkların temsili olan Eros ile karşıtındaki Thanatos'un yani ölüm dürtüsünün birbirini tamamladığı bir varlık olarak kendini gösterir. Biyolojik verilere dayanan teorik çıkarımlarla, canlı organizmaları tekrar cansızlık durumuna göre döndürme işlevi üstlenen bir ölüm dürtüsünün varlığı öne sürülmüştür. Buna karşın Eros olarak adlandırılan yaşam dürtüsü, canlı varlıkları birleştirme, karmaşıklaştırma ve onları bir arada tutarak varoluşlarını sürdürme yönünde çalışır. Her iki dürtü de yaşamın başlamasıyla bozulmuş olan ilksel bir dengeyi yeniden kurmaya yönelik hareket eder ve bu yönüyle derin anlamda muhafazakâr nitelik taşırlar. Dolayısıyla yaşam, bir yandan varlığını korumaya çalışırken diğer yandan da kaçınılmaz olarak ölüme doğru yönelir. Bu bağlamda yaşam, iki karşıt dürtünün çatışması ve aynı zamanda geçici uzlaşması üzerinden şekillenir. Yaşamın kökenine dair bu doru hala kozmolojik düzeyde bir muamma olarak kalmakta yaşamın amacı ve yönelimi ise ancak ikili bir yapı üzerinden yani yaşam ve ölüm dürtülerinin birlikte ele alınmasıyla anlaşılabilmektedir(Freud, 2011, s. 99-100).

Haz, insanoğlunun en ilkel zamanlarından en modern zamanlara kadar hayatını etkileyen önemli bir kavramdır, yanı sıra insan doğumundan ölümüne kadar hazzın etkisi altındadır. Freud, hazzı vücutta oluşan cinsel gerginliğin ve acı gerginliğinin boşaltılması olarak tasvir eder. Hatta bu durumun doruk noktasının orgazm olduğunu da ifade eder. İnsanın hazzı sürekli kılmak için çeşitli ritüeller geliştirdiğini de ifade eder. Daha sonraki psikiyatrik çalışmalarında bu düşüncesinden kısmen vazgeçip bu düşünceyi daha da geliştirme yoluna girmiştir. Çünkü haz ilkesinin ötesinde bir durum keşfeder. İlk düşüncesinde gerilimin azalmasıyla ortaya çıkan hazzın arttığı dönemde

de çoğaldığı ve hatta gerilimin azaldığı zamandan daha fazla olduğunu söyler. Böylece gerilimin hem arttığı hem azaldığı dönemde ortaya çıkan haz, Eros ve Thanatos ikileminde[3] açıklama bulur. İnsan bedeninde ve ruhunda yol alan bu iki karşıt dürtü; birleşme, bir olma, kaynaşma; ayrılma dağılma, çözülme, mutlak kayıp kaygısı, ötekine ve kendine yönelik yıkıcı ve zarar verici davranışları ile açığa çıkarır: "Yakından bakıldığında, yaşam ve ölüm kavramlarının birbiriyle bağlantılı olduğu görülür. Thanatos, Eros'un ölümüdür. Thanatos birliği yok eder ve bütünün parçalara ayrılmasına neden olur. Eros, Thanatos'un ölümüdür. Eros parçaları tek varlıkta birleştirerek ayrı parçaları yok eder. İki dürtü, sürekli birbirlerini kovalayarak yer değiştirirler. Zaman perspektifi doğrusal değil daireseldir" (Verhaeghe, 2023, s. 189). Ayrıca bu iki dürtü insan bedenine ve ruhuna rağmen kendi egemenliğini de ilan ederek kendi haz kaynaklarını da yaratmıştır. Eros dürtüsünden kaynaklanan enerji, ölümlüğünün farkına varan insana neslini devam ettirme fikri aşılarken bir yandan üretim enerjisi aşılayarak gelecek nesillere kalma fikrini perçinler; bunun karşısında Thanatos dürtüsünden kaynaklanan ölüm enerjisi ise insanın kendine zarar veren davranışların, kendine yönelik yıkıcılığın, kendini aşağılamanın ve cezalandırmaya yakınlığı aşılarken suçluluk duygusunu da sürekli rahatsız edici şekilde hissettirir. Yeniden id kavramına dönülürse, bu yapının sevgi ya da nefret gibi duyguları dile getirecek araçlardan yoksun olduğunu söylenebilir. İd, dile gelme kapasitesine sahip değildir ve bütünleşmiş bir irade geliştirememiştir. İçinde yer alan Eros ve ölüm dürtüsü sürekli bir çatışma hâlindedir. Bu çatışmada, dürtülerin birbirlerine karşı hangi savunma mekanizmalarını kullandığı gözlemlenebilir. İd, dile getirilemeyen ancak

[3] "Burada, bu açıklamalar boyunca belli bir gelişme göstermiş olan adlandırmam üzerinde de bir iki kelime. 'Cinsel dürtüler'in ne olduğunu cinsellikle olan ilişkilerinden biliyorduk. Bu yüzden bu adı koruduk, psikanalizin verileriyle, bu üreme işleviyle ilişkisini biraz gevşetmeye mecbur olsak da. Narsistik libido tanımlamasıyla ve libido kavramının tekhücrelilere yayılmasıyla cinsel dürtü bizi canlı maddenin parçalarını bir arada tutan ve birbirine yönlendiren Eros'a ulaştırdı ve genellikle böyle cinsel dürtü olarak adlandırılanlar Eros'un nesneye yönelmiş kısmı olarak belirdi. Spekülasyon bundan sonra bu Eros'un yaşamın başlangıcından itibaren etkin olduğunu ve 'ölüm dürtüsü'ne karşıt olarak 'yaşam dürtüsü' halinde ortaya çıktığını ileri sürer, inorganik maddenin canlanmasıyla ortaya çıkmış olan yaşamın bilmecesini, bu ikisinin en başından beri birbiriyle boğuşan dürtüler olduğu açıklamasıyla çözmeye çalışır. Belki 'ben dürtüleri' kavramının geçirdiği değişim daha bulanıktır. Başlangıçta nesneye yönlenmiş cinsel dürtülerden ayrılan bütün bilmediğimiz dürtüleri böyle adlandırıyorduk ve ben dürtülerini cinsel dürtülerin karşıtı olarak alıyorduk. Daha sonra benin analizine yaklaştık ve 'ben dürtülerinin bir kısmının da libidinal yapıda olduğunu ve kendi benini nesne olarak aldığını' anladık. Bu narsistik kendini koruma dürtülerinin de artık libidinal cinsel dürtülerden sayılması gerekiyordu.

Ben dürtülerinin ve cinsel dürtülerin zıtlığı şimdi ikisi de libidinal nitelikte olan ben ve nesne dürtülerine dönüşmüştü. Onun yerini ise libidinal (ben ve nesne) dürtülerle bene dayanan ve belki de yoketme dürtülerinden sayılması gereken öbür dürtüler arasındaki zıtlık almıştı. Spekülasyonlarımız bu karşıtlığı yaşam dürtüleri (Eros) ve ölüm dürtüleri arasındaki karşıtlığa dönüştürmüştür." (Freud, 2011, s. 67) (Yazarın eserine koyduğu dipnottan alıntıdır.)

güçlü etkiler üreten ölüm dürtüsünün etkisi altındadır ve bu dürtü, huzuru sağlama arzusuyla, Eros'un yarattığı içsel gerilimi haz ilkesi yoluyla bastırmaya çalışır. Ancak bu yaklaşım, Eros'un işlevini küçümsemek gibi bir riski de beraberinde getirir; çünkü Eros yalnızca karşıtına direnmekle kalmaz, aynı zamanda yapıcı ve bütünleştirici bir güç olarak varlığını sürdürür (Freud, 2011, s. 115-116).

İnsan doğası, id ve benden kaynaklı olarak haz ve içgüdülerin-dolayısıyla libido- tatminine dayalı bir yaşam arzusu taşır. Ancak bu yaşam arzusu, bir yerde akamete uğrayacaktır. Çünkü insan sosyal bir varlık olarak toplumu ve toplumsal normları oluşturarak "uygarlık"ı inşa etmiştir. Uygarlık, bireyin saldırganlık ve cinsellik gibi içgüdüleri bastırarak sosyal yaşamı ve düzeni sağlama yoluna gidecektir. Uygarlık, insanlığın her geçen gün gelişimiyle ortaya çıkan özgünlük başta olmak üzere bu kavram altında oluşturulan akli, ruhsal, sanatsal yaratıcı eylemlerin bütünü olarak tanımlanabilir. Uygarlık, belki kelime olarak bugünkü anlamında 18. yüzyıl öncesinde kullanılmasa da bilindiği üzere her dönemin ve medeniyetin kendine ait uyarlık tanımı vardır. Örneğin; Almanca "Die Kultur" yani tarım toplumu olmakla ilişkilendirilen uygarlık, İngilizce "Civilization" yani birey kelimesiyle ilişkilendirilir. Bununla birlikte 17. yüzyılda "toplum sözleşmesi" adını alan uygarlık, doğal koşullarda özgürce yaşayan insanlar, toplum halinde yaşayabilmek uğruna sahip oldukları güçten vazgeçerler. Toplum sözleşmesi, bireylerin birbirlerini şiddet ve haksızlıktan koruma amacıyla vardıkları bir uzlaşmaya dayanır. Bu uzlaşmanın etrafında, belirli değerler temelinde işleyen bir ilerleme imkânı vaat edilir. İnsanın doğal yaşamdan toplumsal düzene geçişi, onun varoluşsal yapısında köklü bir dönüşüm meydana getirir. Bu geçişle birlikte, içgüdüsel tepkilerin yerini adalet ilkesi alır ve birey, daha önce sahip olmadığı etik bir ölçütle donanır. Artık yalnızca kendi arzularına göre hareket eden bir varlık olmaktan çıkar; bunun yerine, davranışlarını aklın yönlendirdiği normlara göre düzenleme yükümlülüğüyle karşı karşıya kalır. Bu değişim sürecinde insan, doğadan getirdiği bazı avantajlarını kaybetse de zihinsel kapasitelerini işleyerek geliştirir; duyguları daha incelikli ve yüce hale gelir, düşünsel dünyası genişler ve ruhsal boyutta bir yüceliş yaşar. Eğer bu yeni toplumsal yapının beraberinde getirdiği olumsuzluklar, bireyi kimi zaman doğa hâlindeki özgürlüğünden daha aşağı bir konuma sürüklemeseydi, insanın bu dönüşümü gerçekleştirdiği ânı sürekli olarak kutlaması gerekirdi. Zira bu ân, onu içgüdüsel bir varlıktan akıl sahibi, yetkin bir bireye dönüştüren temel eşiği temsil eder (Rousseau, 2019, s. 18).

Uygarlık, bu anlamda bireyleri toplumun etrafında toplamak adına kurallara uymaya ve haz ilkesi yerine gerçeklik ilkesini dayatmaya da çalışır. İnsan, bu durum karşısında içgüdüleri ve sosyal uyumsama arasında kalır. Bu arada olma hali insan mutluluğunu etkiler ve bir huzursuzluk ve sıkıntı hali yaşatır. Böylece "uygarlığın huzursuzluğu" denen o kavram ortaya çıkar. Bu durum, Eros ile Thanatos'un ezelden ebediyete kadar olan mücadelesinin bir yansımasıdır. İnsanlık tarihi, temelde Eros ile ölüm dürtüsü, yani yaşamsal yaratım gücü ile yıkıma yönelen eğilim arasındaki sürekli mücadeleyi yansıtan bir evrim süreci olarak okunabilir. Bu çatışma, insan varoluşunun özünü oluşturur ve bu nedenle uygarlığın gelişimi de en yalın ifadesiyle, insan türünün var kalma çabası şeklinde yorumlanabilir. Ancak bu devasa gerilim ve çatışmalar sahnesi, çoğu zaman toplumsal söylemlerle, ideolojik yumuşatmalarla ya da efsanevi anlatılarla zararsız bir görüntüye büründürülmeye çalışılır. Tıpkı çocuklara ninni söyleyerek büyük gerçekleri bastırmak isteyen dadıların yaptığı gibi (Freud, 2011, s. 79).

Uygarlığın gelişmesi, bu iki dürtünün sürekli mücadelesinin sonucudur. Buradan hareketle insanoğlu yaşamını ilksel atalarından ayırarak kendini doğadan korumaya çalışmış bunun yanı sıra diğer insanlarla ilişkilerini düzenleme yoluna gitmiştir. Doğadan koruma algısı, kendini doğaya karşı savunma yahut doğayı hükmü altına alma olarak boy göstermiş olsa da bu durum karşısında tam bir başarı sağlanmaması, bir idealin çöküşü ve aynı zamanda huzursuzluğun da kaynağıdır. Uygarlık, kurduğu düzen ile insanın en ilkel davranışlarından biri olan saldırganlığı da bastırır, bireyin gücünü toplum karşısında zayıflatır, arzuları ele geçirerek onları kurallar çerçevesinde yönlendirir ve bunun sonuçlarını ceza veya mükafat olarak sunar. Freud, bireyin toplumsal düzene uyum sağlayabilmesi için "üstben" denen ahlaki bir yapı geliştirir. Üstben, uygarlık adı altında bireyin kabul etmesi gereken kuralları içselleştirir ve bireyi ide karşı sürekli bir özdenetim altında tutar. Bu içsel baskı bireyde bir suçluluk duygusu oluşturur. Babayı öldürmek ya da bu eylemden kaçınmak aslında belirleyici olmaz; insan her iki durumda da kendini suçlu hisseder, çünkü suçluluk duygusu çift değerliliğin yarattığı çatışmayı, Eros ile yıkım ya da ölüm dürtüsü arasındaki bitmeyen savaşı ifade eder (Freud, 2011, s. 89). Bireyin mutluluğunun önündeki önemli bir engeldir. Burada oluşan boşluk, kendi olamama hissi aslında uygarlığın huzursuzluğu oluşturan diğer bir etkendir. Benliğin içinde yer alan ve "vicdan" adı altında işlev gören üstben, benin diğer yönlerine karşıt bir

konumda durur. Bu yapı, bireyin aslında dışarıya, yani başkalarına yöneltmekten haz duyacağı sert ve saldırgan eğilimleri, bu kez özneye yönelterek içselleştirir. Üstbenin bu baskıcı işlevi ile egonun uyum arayışı arasındaki çatışma suçluluk duygusu olarak ortaya çıkar; bu duygu genellikle öznel bir cezalandırılma arzusu biçiminde kendini gösterir. Bu bağlamda uygarlık, bireyin yıkıcı saldırganlık eğilimlerini denetim altına alma görevini, bireyin içsel yapısını zayıflatıp onu savunmasız bırakarak yerine getirir. Böylece bireyin iç dünyasında, tıpkı fethedilmiş bir şehirde devriye gezen bir denetim gücü gibi, sürekli gözlem yapan bir iç otorite oluşturulmuş olur (Freud, 2011, s. 80-81).

İnsan, tarih boyunca kendini geliştirmiş, kendine ve topluma yararı olan etkili ve çağdaş adımlar atmıştır. Bu adımlarla ideal bir düzen yaratma hissiyatında olan insanın oluşturduğu dini ve ahlaki sistemler, yönetim biçimleri, ekonomi, bilim ve teknik, sanat uygarlık düzeyi hakkında fikir verir. Lakin insan sadece bu yapıp ettikleri değildir. Aynı zamanda güvenlik, bir topluluğun parçası olma arzusu ve doğayı ikame etme hissi de onun uygar oluşunun seviyesiyle ilgilidir. Örneğin; ev yapmak, temizlik algısı, hukuk ve adalet arayışı gibi.

İnsan, doğanın üstünlüğü, bedenin zayıflığı ve devletin toplum ilişkilerini düzenlemedeki yetersizliği ile mutsuzluğu satın alır. Bunlardan ilk ikisi karşısında elinden gelen bir şey olmadığı için enerjisi saptırarak kendini tatmin etme yoluna gider. Çünkü doğa kurallar altına alınamaz ve bedenin bir sonluluğu vardır. Böylece insanın yaşam enerjisi yani Eros, onu çalışmaya yönlendirir. Bununla birlikte insan, yıpratıcı da olsa diğer insanlarla ortak bir yaşamı paylaşabilmek adına kendi içgüdülerinden vazgeçer. Toplumsal yaşamı ideale götüren uygarlığın çağrısına kulak veren insanın, güven, adalet gibi beklentileri karşılanmadığı gibi iç güdülerinin de bastırıldığını idrak eder. Lakin ne olursa olsun artık vazgeçecek bir durumu kalmamıştır. İnsan, bütün bu boşluk ve acı hissinden kaçmak, içgüdülerinin bastırılmasının tehlikeli dışavurumlarından kaçınmak için çeşitli yollar dener. Bu yollardan biri dini öğretilerin çoğunda ortak olan inzivaya çekilmektir. Böylece insan, kendini sorunlardan ve korkulardan izole ederek soyutlar. Freud, bu durumu libido kaydırmaları olarak adlandırır. Acıdan kaçınmanın bir başka yolu, ruhun olanak verdiği ve ona büyük bir işlevsel esneklik kazandıran libido kaydırmalarıdır. Burada amaç, içgüdülerin hedeflerini dış dünyanın engelleyemeyeceği bir alana kaydırmaktır; bu süreçte içgüdülerin yüceltilmesi de devreye girer (Freud, 2011, s. 39). Bir diğeri ise beden ve

benliği terbiye etme davranışı olan yoga veya meditasyondur. Bunlar sayesinde insan, acı veren duygular, huzursuzluklardan arınır içgüdülerini köreltir. İçgüdülerin tatmininin mutluluk getirmesi gibi, dış dünyanın bize yoksunluk çektirmesi, gereksinmelerimizin doyurulmasını reddetmesi yoğun bir acıya neden olur. O halde insan bu içgüdüsel itkileri etkileme yoluyla acının bir kısmından kurtulmayı umabilir. Acıdan korunmanın bu türü duyum aygıtına yönelmez, gereksinimlerin iç kaynaklarına hâkim olmayı amaçlar. Bunun en aşırı şekli, Doğu öğretilerinde görülen ve yoga pratiklerinde gerçekleştirilen, içgüdülerin köreltilmesidir (Freud, 2011, s. 39). Bu yollardan sonuncusu ise işe, emeğe yönlendirilen yaşamsal enerjinin -yani Eros'un- bir kısmını toplumdan ve uygarlığın kurallarından etkilenmediği düşünülen alanlara, entelektüel olgulara, bilimsel ve sanatsal çalışmalara kaydırmak insana haz verir. Lakin burada bir diğer açmaz ortaya çıkar, bahsi geçen faaliyetlere tüm insanlığın yönelmesi imkansızdır. Bu imkânsızlık insana umut etmek fikrini getirir. Gerçekliğin hazzı insanı bu anlamda da tatmin edemeyince birey gerçeklikten kopuşu yaşayarak tamamen bir boşluk hissine bürünür. Tüm sıralanan yöntemler beraberinde hep bir eksiği de barındırır. Bu eksiği kapatacak olan aslında Eros'un kendisidir. Eros, bir yaşama sanatı olarak bireyselleşmek ve içe dönmeyi isteyen ben libidosu ve narsis libidoyla uygarlık adı altındaki toplumsallaşma algısını birleştirir. Çünkü onun asli görevi budur. İnsanlık tarihinin geleceğini tayin edecek temel soru, uygarlığın ilerleyişinin insanın içsel saldırganlık ve kendine yönelen yıkıcılık eğilimlerini ne ölçüde denetleyip dönüştürebileceğidir. Bu denetimin başarı düzeyi, birlikte yaşamın sürdürülebilirliğini doğrudan etkileyen en kritik mesele olarak öne çıkmaktadır. İçinde bulunulan çağ, bu bağlamda özel bir öneme sahiptir; zira modern insan, doğa üzerindeki egemenliğini tarihte benzeri görülmemiş bir seviyeye taşımış, ancak bu kudreti birbirine karşı yok edici bir araç hâline getirme potansiyelini de aynı ölçüde artırmıştır. Bu durumun farkında olan bireyler, derin bir huzursuzluk, varoluşsal bir tedirginlik ve yaygın bir güvensizlik hâli içinde yaşamaktadır. Umut, yaşamı birleştirici ve yaratıcı bir güç olarak temsil eden Eros'un, ölümcül karşıtıyla olan mücadelesinde galip gelebileceği yönündedir. Ancak bu çatışmanın sonucu belirsizliğini korumakta, nihai zaferin kime ait olacağı sorusu ise cevapsız kalmaktadır (Freud, 2011, s. 102).

Freud'un içgüdü, dürtü, libido teorileri, Lacan'ın dil, özne ve gerçek kavramlarıyla yeniden yorumlanması psikoanalitik düşüncede önemli bir dönüşüm

yaratmıştır. Böylece Lacan, Freud'un kuramını dilsel bir sistem içinde yeniden yapılandırmış, Eros ve Thanatos'u öznenin oluşumu için bir hareketli bir unsur olarak görmüştür. Freud'un geliştirdiği psikoanalitik kuram elbette ki eksiklerini de beraberinde getirmiştir. Örneğin; çağdaş felsefe ve psikoanalitik, psikanalizin nesnesinin ne olduğu sorusunu sürekli araştırmışlardır. Nitekim Lacan, Freud'u tekrar okuma ve anlamlandırma süreci olarak adlandırdığı ve kuramını inşa ettiği süreçte bu sorunun cevabını bilinçdışı olarak vermiştir. Böylece devrin en revaçta olan felsefi hareketi yapısalcılıktan etkilenmiştir. Özellikle yapısalcılığın dil bahsiyle psikanaliz arasında kurduğu bağlantıyla bilinçdışının dilini çözmeye çalışmıştır. Bu anlamda dil, bilinçdışı gibi yapılanmıştır, ifadesi vücut bulur. Burada bahsedilen dil, Ferdinand de Saussure'ün ortaya koyduğu yapısalcı anlamdaki dil'dir. Bu anlayışa göre dil, bir işaretler sistemidir. İşaretler arasındaki ayrım aynı zamanda dilin anlamını da belirlemektedir. Dilde anlamlı olan işaretlere "gösterge" bu işaretlerin anlamına ise "gösteren" adı verilir. Dilin karşılık geldiği nesneler ise "gönderge" adını alır. Dil ve gönderge arasındaki ikircikli ilişkiye gönderim adı verilir (Saussure, 1998, s. 108). Lacan bu durumu psikanalize uyarlayarak bilinçdışının da tıpkı dil gibi bir göstergeler sistemi olduğunu vurgular. Bilinçdışı kendine özgü yapısı olan aynı zamanda dış dünya ile de doğrudan bağlantısı olmayan bir olgudur. Ancak kendine ait dünyası olan bilinçdışı, nesneler dünyasıyla çeşitli işaretler yoluyla ilişkiler kurar. Bu anlamda gösteren sadece dilin formel yapısını değil, anlamlı gelen her şeyi kapsayan genel bir imgeyi kapsar. Örneğin; bir kitabı görüldüğünde hem anlamı zihinde belirir hem de kitapla ilgili diğer bilinen kavramlarda zihinden geçer. Yanı sıra kitabın fiziki özelliği ile anlamı arasında da bir bağlantı kurulur. Bu anlamda gösteren ve gösterilen dilin kapsamı içinde bir bütün olarak değerlendirilir, buradan hareketle dil, sadece kelimelerle sınırlı değildir; insan zihnine anlamlı gelen, algılanabilen dünyadır. Burada anılması gereken bir diğer açmaz ise dilin toplumsal yönüdür. Dil, uygarlığın yahut kültürün taşıyıcısı olarak adlandırdığımız bir olgu iken yanı sıra toplumun yasaklarını da taşır. Dolayısıyla dil simgesel düzenin-ileri de ayrıntılı olarak değinilecek- bir neferi olarak insanı içine doğduğu dünyaya uyarlama işlevi üstlenir. İnsan, doğduğu dünyayı var olduğu şekilde algılamaz, farkındalığı ve karar verme yetisi yoktur. Bu anlamda insan, simgesel düzenin aygıtı olan dil vasıtasıyla biçimlendirilir ve insan olmaklığa adım atar. Dilin simgesel dönemine geçişle uygarlık düzeyinde bir yaşam aslında aynı anlamdadır. Biyolojik bir canlı olan insan, düşünebilen, değer üreten, yargı ve karar

mekanizması geliştiren bir varlık haline dönüşür, bu dönüşümden çıkan ürüne birey-özne adı verilir ki bu da aslında toplumun bir kodudur.

Lacan'ın psikanaliz kuramı aslında temel olarak üç kavram etrafında şekillenir: İmgesel, Simgesel ve Gerçek. Aslında bu kavramlar insanın kültürel bir özne olma yolundaki serüveninde durak noktalarıdır. Eğer en yoğun haz deneyimi, baba figürünün ortadan kalkmasıyla anneyle tam bir birleşme arzusuna dayanıyorsa, birey yaşamı boyunca bu arzunun izlerini taşıyacaktır. Bu durum, otoriteyi ve toplumsal düzeni temsil eden yasa figürleriyle sürekli bir çatışma içinde olma eğilimini doğururken; yasa dışı olanı, yani bastırılmış arzuyu annesel bir özlemle özdeşleştirmesine neden olur. Buradan hareketle birey, psişesinde kökleşmiş bu üçlü yapıyı -yasa, ihlal ve arzu-yeniden ve yeniden üretme eğiliminden kurtulamaz; dünyayı ve ilişkilerini de bu yapısal çerçeveye göre algılamaya devam eder (Lacan, 2020, s. 17).

İnsan yavrusu doğduğu anda İmgesel alana aittir. Bu alan doğal, parçalanmamış bir evredir. Uzun zamandır, bu dünyanın ötesinde, aşkın ve ezeli bir varoluş düzleminin mevcut olduğu düşüncesi insanlara doğal görünmektedir. Bu aşkın gerçeklik, genellikle kapsayıcı bir "bütün" olarak tahayyül edilmiştir; ne var ki, "bütün" terimi, taşıdığı açıklık izlenimine rağmen, içinde sınırlandırıcı bir kapalılığı da barındırır. Bu nedenle, söz konusu dünya, temelde bir tasarı, bir kavrayış biçimi ya da bakış açısı olarak kalır; yani gerçekliğin kendisinden çok, onu yorumlama ya da imgeleme biçimiyle sınırlı bir görünüm arz eder (Lacan, 2019, s. 53).

İmgesel aynı zamanda "ayna evresi"nin de başladığı dönemdir. Bu süreçte özne kendini tam ve bütün olarak algıladığı bir yanılmasa oluşturur. Bu yanılsama aslında eksik olan öznenin ilk adımıdır. Eros, tam burada devreye girerek yanılsamanın ortaya çıkıp bütünlüğün bozulmaması için çaba gösterir. Daha sonra Babanın Adı'nın yahut Büyük Öteki'nin devreye girmesiyle Simgesel başlar. Simgesel'in ilk yaptığı şey İmgesel'i bastırmak olur, burada araç dil'dir: "Simgesel ilişki işte burada devreye giriyor. Nesneleri adlandırma gücü bizzat algıyı yapılandırır. İnsanın percipi'si(algıladığı) ancak bir adlandırma bölgesi içinde ayakta durabilir" (Lacan, 2022, s. 213). Dil, arzunun oluşmasına ve süreğen hale gelmesine ön ayak olur. Bir yandan da dilin kullanımı arttıkça arzunun ikircikli yapısı yani tatmin olamayacağı da ortaya çıkar. Özne, nesnelerin dünyasına dahil olur ve onlarla bütünleşir – bu, kavramın en temel anlamı olarak düşünülebilir. Ancak başka bir boyutta, özellikle

simgesel düzlemde gerçekleşen ve bilinçdışıyla ilişkili olan olgular, her zaman iki özne arasında ortaya çıkar. Bu yapılar, benliğin merkezi dışında gelişen bir zeminde işler. Bilinçdışının dile geldiği an, yani anlamın söz aracılığıyla açığa çıktığı noktada, söz yalnızca iletiyi taşımakla kalmaz; aynı zamanda, daha önce mevcut olmayan iki özneyi de şekillendirir. Bu bağlamda, söz yalnızca özneler arasındaki aracı değil, öznelliğin kurucu unsurudur; özneler ancak sözün varlığıyla belirginleşir ve ondan önceki hallerine dair sabit bir özden söz edilemez (Lacan, 2022, s. 202).

Bu, arzunun iki yönünü yani Eros ve Thanatos'u oluşturur. Eros, her şeye rağmen insan ile toplum arasında birleştirici gücünü kullanır. Eros'un temel itkisi olan birleşme yönelimi, kendi başına izole bir olgu olarak ele alınamaz; bu eğilim, ancak karşıtı olan çözülme ve dağılma yönelimiyle birlikte değerlendirildiğinde kavranabilir hale gelir. Özellikle maddi dünyanın inorganik yapılarında gözlemlenen ayrışma, parçalanma ve çözülme süreçleri, Eros'un birleştirici doğasına karşıt bir kuvvet oluşturur. Dolayısıyla, birleşmeye yönelik dürtü ile çözülmeye dönük eğilim birbirinden ayrılamaz karşıtlar olarak iç içe geçmiştir. Bu anlamda, Eros'un birlik ve bütünlük ideali, paradoksal biçimde, ayrışmanın ontolojik zorunluluğuyla birlikte var olur; bu iki yönelim, karşılıklı bağımlılık içerisinde anlam kazanır. Birlik düşüncesine bu denli aykırı bir kavram çerçevesi nadiren bulunu. (Lacan, 2022, s. 105).Lakin bu bütünleşme hiçbir zaman tam olmayacaktır ki burada Thanatos kendini hissettirir. Bahsi geçen tamlığı engelleyen yine dilin kendisidir, çünkü dil, arzulanan şeyi tam olarak ifade edemez, gösterge ve gösterilen tam olarak bir uyum sağlayamaz. Simgesel, uygarlığın veya kültürün temsilcisidir. Bilinçdışı yani psikanalitiğin nesnesi bunun sonucunda oluşur. Gerçek ise simgesel bastırma sonucunda yeri hiçbir zaman doldurulamayacak olan o kayıp arzu nesnesinin bulunduğu alandır. İmgesel ve Simgesel birbirine bastırma yoluyla da olsa bağlıdır. Gerçek, bu ikisinde tamamen farklı, ötede ve temsil edilemeyendir. Gerçek, Thanatos'un düzenidir, özne sürekli Gerçek'e ulaşmaya çalışsa da dilin duvarlarına çarpar, böylece Gerçek'e yönelim yok oluşa duyulan arzudur. Gerçek, imkânsız olanı temsil eder, bu anlamıyla Thanatos "hiçlik" ile yüzleşme çabasıdır. Gerçek, bilinçdışı arzunun ötesinde kalmıştır ve bilinçdışı arzu hiçbir şartta ve zamanda doyurulamazdır. Arzu, bu anlamda hiçbir zaman ulaşılamayacak ve tamamlanamayacak o kökensel bastırmadan kalan eksiktir.

Özne, dil vasıtasıyla kendini simgesel düzende bir gösteren olarak bulur ve öznelliği de böyle kazanmış olur. Bu andan itibaren özne toplumun bir parçası

olmuştur. Ayrıca dil, öznenin kendiyle kurduğu ilişkileri de ötekilerle kurduğu ilişkileri de belirler. İnsanın ötekiyle kurduğu ilk ilişki aslına bakılırsa anne ile kurulan ilişkidir. Burada Oedipus[4] kompleksi[5] denen bir olgu devreye girer. Bu kompleksin yaşanması kültürel bir varlık olarak insanı oluşturur. Lacan'a göre dil ile ortaya çıkma yahut belirme, yani uygarlığa girişin kodlarının edinimi Oedipus evresiyle aynı boyutta gerçekleşir. Bahsi geçen dönüşümün gerçekleştiği yer ailedir. Bu anlamda aile sadece insanların duygusal karşılık bulduğu bir yuvadan gayrı uygarlığın yahut kültürün taşınıp aktarıldığı ve insanın özne özelliği kazandığı bir mabet halini alır. Aile Simgesel'in gerçekleştiği, somutlaştığı ve maddileştiği bir zemindir. Kültürel ögelerin oluşumu ve dil arasında oldukça benzerlik vardır ve hatta temelde aynı sistemle ilerlerler. Çünkü kültür dilin işleyişi üzerinden üretilip deneyimlendiği gibi dil aynı zamanda bu kültürün taşıyıcıdır. İnsan, bahsi geçen simgesel düzene girmekle toplum içindeki konumunu, kültürel olarak yaşayışını, aile içindeki konumunu da berkitmiş olur. Bununla birlikte kendini, kendi kurallarıyla şekillendiren kültürün yahut

[4] Freud, bu ismi Sofokles'in aynı isimli trajedisinden almıştır. Bu esere göre Oedipus, Thebai kralı Laios ile İokaste'nin oğludur. İokaste, gebeyken bir rüya görür. Rüyası yorumlandığında karnındaki çocuk babasını öldürecektir. Bunun üzerine çocuk doğar doğmaz, ayak bilekleri delinmiş şekilde bir dağa bırakılır.-Oedipus, ayakları kötürüm anlamına gelen bir kelimedir.- bir çoban bebeği bulur ve onu Korint Kralı Polybos'a götürür. Polybos ve eşi Priboia'nın çocukları olmamaktadır. Oedipus'u kendi evlatları gibi büyütürler. Oedipus büyüdüğünde Korint'te kralın gerçek oğlu olmadığı dedikoduları yayılır. Bu durumu Tanrı Apollo'ya sorup açıklığa kavuşturmak için Delphoi tapınağına doğru yola çıkar. Tapınaktaki kâhin Oedipus'a babasını öldürüp annesiyle evleneceğini söyler. Buna sinirlenen Oedipus, bir daha Korint'e dönmemek üzere yola koyulur. Yolda dar bir geçitte bir arabayla karşılaşır, kimin yol vereceği konusunda başlayan kavgada Oedipus, arabacıyı ve arabanın sahibini öldürür. Ölen kişi babası Laios'tur. Bu olaydan sonra Oedipus, Thebai şehrine ulaşır, şehirde Sphinks denilen bir canavar insanlara eziyet etmektedir. Thebai halkına bilmeceler sormakta bilmeyenleri öldürüp yemektedir. Bu sırada Oedipus'la karşılaşan Sphinks ona da birkaç bilmece sorar, bilmecelerin tamama Oedipus tarafından doğru cevaplanınca Sphinks kendini yok eder. Thebai halkı da bu dertten kurtarıldıkları için Oedipus'a şehri ve şehrin kraliçesi İokaste'yi sunar. Böylece Thebai şehrinin kralı olur. Aradan belirli bir süre geçtikten sonra şehirde veba salgını yaşanır. Bu salgının nedenini öğrenmek için Delphoi tapınağına başvurulur. Tapınak kâhini Kral Laios'un katili bulunup şehirden sürülürse hastalığın geçeceğini söyler. Bu sırada Korint kralı da ölmüştür, Oedipus şehre çağırılmakta ve tahtı almasını söylenmektedir. Oedipus, önceki kehanetten bildiği üzere annesinin olduğu yere gitmek istememektedir. Lakin bu sırada gelen ulak kendisinin Korint kralının oğlu olmadığını, kendisini bir çobanın getirdiğini söyler ve Oedipus'la çobanı yüzleştirir. Çobanın söyledikleri İokaste de duymaktadır ve gebeyken gördüğü rüya aklına gelir, rüyasını anlatır. Rüyadaki kişinin Oedipus olduğu aşikardır, kraliçe kendini öldürür, Oedipus ise kraliçenin yaka iğnesiyle kendini kör edip şehri terk eder, Attika'da ölür. Ayrıntılı bilgi için bkz: Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 723-726.

[5] Oedipus Kompleksi, psikoanalitik kurama göre insanoğlunun doğumundan itibaren karşı cinsteki ebeveynini sahiplenme ve kendi cinsinden ebeveynini ortadan kaldırmak için beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fanteziler bütünüdür. Bu komplekse göre çocuk doğduğu andan itibaren bir cinsel dürtü hisseder. Bu dürtüyü tatmin etmek istediği zaman karşısına ilk çıkan anne şefkati ve bedenidir. Bu anlamda kendini anne bedeniyle bir bütün olarak düşünür. Daha sonra toplumsal normlarla Baba'nın Adları'yla karşılaştığında bu duygusunu bastırıp kimliğini şekillendirmeye başlar. Bu kompleksin başlangıcı olduğu kadar birey olmanın da ilk adımıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz: J. D. Nasio, *Oedipus*, Say Yayınları, İstanbul, 2012.

toplumun bir parçası olur. Bu kurallar simgesel babanın işlevidir. Burada baba fiziksel bir insanın karşılığı değil, Baba-nın Adları'dır (Lacan, 2017, s. 81). İnsan yavrusu bu simgeyi kullanarak kendini ötekinden ayırır, babanın adları yahut yasa denilen Fallus, bir cinsel organı temsil etmez. Simgesel anlamda yasanın uygulayıcı gücüdür: "Baba, Babanın Adı, yasanın yapısıyla birlikte arzunun yapısını ayakta tutar" (Lacan, 2020, s. 40). İnsanoğlu bu adı, yasayı tanıyarak dilin dolayısıyla kültürün dünyasına girip hadım edilme korkusunu aşar. Buradaki hadım edilme korkusu, toplumdan ret görme, dışlanma yahut hor görülme olarak düşünülmelidir. Babanın adları insanoğlunu bir yandan insan olma yoluna sokarken bir yandan da bireyin kendi gerçekliği ile gerçeğin kendisi arasındaki mesafeyi açar. Bu mesafe haline arada olmak da denebilir. Arada olma hali bireyin benliğinde bir yaralanmaya sebep olur ve bu yara ömrü boyunca acıyı hissettirir. Çekilen acı, aynı zamanda bireyin kendine yabancılaşmasına da neden olur. Bahsi geçen yabancılaşma temelde anne ile çocuğun arasında doğumdan itibaren gelişen aşk ilişkisinin yasaklanmasıdır. Yasakla bilinçdışı arzu, babanın adlarıyla yeni arzular ikame eder. Böylece bu kökensel bastırma birey-özneyi yaratır. Lacan yeni doğan bir insanın özne haline gelmesinde etkili olan süreci Ayna Evresi olarak adlandırır. İnsanoğlu 6-18 ay arasında kendini gördüğü zaman tanımaktadır, böylece ayna karşısındaki kendi ile deneyimlediği bedeninin aynı şey olduğunu düşünür. Dilin alanına girdikçe bu özdeşleştirmenin aslında bir yanılmasa olduğunu fark eder. Deneyimlediği beden ile gördüğü bedenin aslında farklı olduğu, gördüğü bedenin dil içinde anlamlanan, yorumlanan, düşünülen bir varlık olduğunu idrak etmeye başlar. Bu özdeş olmayan iki benlik aslında öznellik deneyiminin de ilk adımıdır. Burada ayna da aslına bakılırsa bir simgedir. Gerçekte ayna olması hiçbir şey ifade etmez, insan dil ile deneyimlendikçe kendini çevresinden ve ötekilerden soyutlar, bu soyutluk içe dönmeyi getirir. İçe dönen insan, sevgi ve nefret diyalekti yaşar. Kendini bu anlamda değerlendirir ve ideal benliği ile özbeni arasında bir ikileme düşer. Bu durum aynı zamanda toplumda nasıl yaşanacağının da öğrenildiği serüvendir. Ayrıca bu diyalektik, cinsel bir süreci de doğurur. İnsan hem kendi bedeniyle-otoerotizm- hem de ötekilerin bedeniyle bir cinsel ilişkiye sahiptir. Bu enerji aslın bakılırsa bir anlama-anlatma halidir. Anlama- anlatma hali aslında bir "sevgi talebi"dir. Çünkü her dil kullanımı öz olarak ötekinden onay alma ve ötekinin beni anlaması isteğidir. Bu diyalekt anne-çocuk bağlamında düşünülürse çocuğun dil öğrenmesindeki temel enerji anne gibi olma, anneyle aynı sesleri çıkararak bir bütün olma arzusudur.

Arzu, yukarıda da bahsedildiği üzere diyalektik bir süreçtir. Arzunun bir tarafını bedensel ihtiyaçlar oluşturur. Bedensel ihtiyaçlar hiçbir zaman tam olarak anlaşılıp bedenden geldiği halde tatmin edilemez. Bedensel ihtiyaçların nasıl tatmin edileceği ancak toplumun normlarına, simgesel düzenin kurallarına ve dahi Büyük Öteki'nin verdiği izne bağlıdır. Bu anlamda Öteki'nin söylemi önemlidir. Öteki, öznenin içinden çıkıp var olabilen her şeyi belirleyen gösterenler dizisinin konumlandığı yerdir; aynı zamanda, öznenin içinde görünür olması gereken o canlı varoluşun sahnesidir (Lacan, 2020, s. 216). Dil, konuşanı hem belirler hem de ötekinin söylemini ortaya koyar ve bilinç sürekli öteki olsa ne yapardı, ötekinin düşüncesine göre nasıl hareket etmeliyim, fikirlerini tekrar eder. Aslında bakılırsa özne, kendini öteki gibi düşüp onun yerine kararlar verir. Bilinçdışı ve arzu da bu çarpık ilişki ağının içinde ve bütününde ortaya çıkar. Arzu, dille aynı doğrultuda yürüyen bir haldedir. Arzunun tatmin edilme yolları ancak dil vasıtasıyla ifade edilir. Burada haz ve zevk kavramları devreye girer. İstek, zevkle ilgilidir yani insan acıktığında yemek yer ve tatmin olup zevk duyar. Arzu, haz ile ilgilidir yani tatmin nesnesine ulaşmak önemli değildir, önemli olan süreçte duyulan hazdır. Arzu, hazzın dilidir. Arzu dilin yapısı ile biçimlenmiştir. İstek ve ihtiyaçların ne olduğu ve nasıl doyurulması gerektiği dil ile anlamlandırılır. Dolayısıyla istek ve ihtiyaçlar direkt olarak deneyimlenmez ancak dilin işaret ettiği boyutta tatmin edilir ki bu da bir mesafe yaratır. Bahsi geçen mesafeye rağmen arzulama hali devam etmelidir, bu anlamda insan zihni kurgusal bir arzu nesnesi olan "objet petit a[6]"yı yaratır. Lacan'a göre arzu ötekinden kaynaklanır, arzunun neyi istediği ve nasıl isteyeceği ilk öteki olan anneden daha sonra ise Büyük Öteki olan Baba'nın Adları'ndan yani toplumsal kurallar gereği etkileşime geçilen insanlardan öğrenilir. Böylece arzu ulaşmaya çalıştığı hedefin yoluyla insanı tatmin eder. Çünkü arzunun kurucusu hiç ulaşılamayacak olan şey yani "objet petit a"dır. İnsan, birey-özne olarak onu ancak bilinçdışında ulaşılabilecek bir nesne olarak düşünür. Bu anlamda arzu hiçbir zaman tam olarak tatmin edilemez. Arzu, ancak objet petit a'ya ulaşma sürecindeki çaba ve bu çabanın yarattığı hazdır. Arzu nesnesine ulaşıldığında haz ortadan kalkar ve amacını yitirir. Dolayısıyla arzunun tanımı eksikle doğru orantılı ilerler. Bu durumu iki türlü okumak yerinde olacaktır; birincisi arzu, eksiğe yönelik olduğundan hiçliğin bir manifestosudur; ikincisi arzu, nesnesine ulaşsa

[6] "a" Fransızca öteki anlamına gelen "autre" kelimesinin baş harfidir. Bu anlamında kelime "küçük öteki nesne"si anlamına gelir. Lacan bu kavramın tüm dillere bu şekilde geçirilmesi konusunda ısrarcıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Herve Castanet, *Lacan'ı Anlamak*, Encore Yayınları, İstanbul, 2017, s. 57-64.

dahi tam bir tatmin sağlanamaz, çünkü hiçbir gösteren, gösterilenle tam uyum sağlayamaz.

Lacan'ın vurguladığı üzere objet petit a, her zaman anlamın çok ötesinde anlamlar ve çağrışımlar da taşır: "Analizin keşfettiği o ayrıcalıklı nesneden söz ediyorum, gerçekliği bile tamamen topolojik olan, dürtünün etrafında dolaştığı, analizde yamamakta olduğunuz dokuda çorap yamama yumurtası gibi bir çıkıntı bırakan o nesne: objet a" (Lacan, 2020, s. 271). Örneğin; kitap kelimesi düşüldüğünde sadece akla gelen kitabın karşılığı değildir. Yanı sıra kâğıt, ağaç, kahve, müzik gibi kavramları da beraberinde çağırır. Ayrıca kitap, entelektüel bir deneyimin de simgesidir. İnsan nesneleri imgesel ve sembolik ilişkiler aracılığıyla deneyimler ayrıca fiziksel anlamının dışında fanteziler geliştirerek arzular. Bu, arzu ile objet petit a arasında fantezilerle örülmüş bir alana işaret eder. Fantezilerle örülmüş bu alanın Gerçek'le ilişkisi yoktur, çünkü Gerçek, İmgesel ve Simgesel olanın tamamen dışındadır. Bilinçdışı, arzunun işleyişini şekillendiren, fantezinin ortaya çıkmasını sağlayan, dil vasıtasıyla Öteki'lerle kurulan ilişkilerin bütünüdür. Konuşan her özne aynı zamanda diğer konuşan öznelere göre bir Öteki'dir, bu anlamda bilinçdışı ilişki, ötekiler arasındaki ilişki olarak düşünülebilir.

Arzunun diyalektik oluşu "Haz İlkesinin Ötesinde" bir duyumsamaya işaret eder. Lacan'ın "dayanılmaz haz olan" şeklinde adlandırdığı Jouissance, aşırı hazza, acıya, hazzın büyüsüne bir gönderme yapar. Bu kavram açıklanırken hedef ve amaç arasında bir ayrım yapan Lacan, hedefin o hiç tatmin olamayacak olan arzu nesnesine işaret olduğunu söyler. Amaç ise arzu nesnesine ulaşmak için alınan yol, oyun, senaryo gibi kavramları karşılar. Bu manada arzunun çelişkisi, Jouissance'ın çelişkisidir. Birey-özne, arzu nesnesine hiçbir zaman ulaşamayacağının farkındadır, bu farkındalık onu elde etme yolundaki çekilen zahmeti arttırma, bu zahmetin verdiği acıdan haz duyma, ara koyarak veya erteleyerek arzuyu süreğen hale getirmek amacı güder. Böylece temel dürtülerin tatmin edilmesi yine arzu tarafından ortadan kaldırılmış olur. Arzu bunu jouissance'ın etkisiyle gerçekleştirir. Çünkü Jouissance, Gerçek'le ilişkilidir. Dolayısıyla Jouissance, Thanatos'la ilintilidir. Dil dışında bir aygıt mevcut değildir. Konuşan varlıkta jouissance, tam da bu dilsel aygıt aracılığıyla işlev kazanır. Freud'un haz ilkesine dair görüşü, biraz yeniden yapılandırarak ifade edilecek olursa, onun da dile getirmek istediği buydu. Freud bunu dile getirirken, kendisinden önce gelenlerin izinden yürümüş ve düşüncesini bu şekilde duyurmanın en uygun yolunu

seçmiştir. Bu yaklaşımı anlamak zor değildir; Aristoteles ile Freud arasında kurulan bağlantı da bunu destekler niteliktedir. Lacan bunu daha ileriye taşıyarak "Bilinçdışı, bir dil gibi yapılanmıştır" deyip bu düşünceyi en uç noktasına ulaştırır. Bilinçdışının bu biçimde düşünülmesi, onun jouissance'a hizmet eden bir aygıt olarak da kavranmasını sağlar. Ancak bu noktadan tersine bir okuma yapıldığında, jouissance'ın da kendi içinde tamamlanmamış, eksikli bir yapı arz ettiği ortaya çıkar; çünkü bu eksiklik, sistemin kendi tarafında bir kırılmanın varlığını işaret eder. Gerçekliğe yönelik her yaklaşım, ancak bu jouissance aygıtları aracılığıyla gerçekleşebilir (Lacan, 2019, s. 65).

Yaşamın en nihayetinde ölüme teslim olacağı gerçeğini bilen insan, Jouissance ile "ölüm yolundaki haz"zı beraber yaşar. Jouissance bu anlamda temel dürtülerin- cinsellik ve saldırganlık- gerçeği aynı zamanda arzu nesnesinin eksikliğine fantezi olarak varmaktır. O, Gerçek'le ilintili olduğundan simgesel düzleme çıktığında tam bir işaretlenme yaşamaz. Çünkü Lacan'a göre "Gerçek her zaman bir fazladır." Örneğin; arkadaş ile yaşanan ilişkiden farklı olarak aşkta yaşanan ilişkideki fazlalıktır, Jouissance. Arkadaşlığın aksine aşk ilişkisinde ıstırap da mevcuttur. Fakat bu olumsuz durum, can sıkıcı olmaktan ziyade aşkın bir parçası olarak ilişkiyi daha değerli ve canlı kılar. Kurulan diğer ilişkilerde akla uygun olmayan, yanlış, absürt, saçma, tuhaf hatta yer yer yıkıcı olan birçok şeyin aşkta yapılabilir görülmesinin sağlayıcısıdır, Jouissance.

Tüm bu anlatılanlar ışığında Eros, dil aracılığıyla insanı birleştirmeye, ilksel acıyı unutup yaşamı sürdürmeye yöneltirken Thanatos, dilin sınırlarını zorlayarak hatta yer yer aşarak Gerçek'e yani yokluğa ulaşma itkisini temsil eder.

1.2.4.2. Eros'un Bastırılması

Cinsel aydınlanma hareketi, cinselliği doğası gereği içkin, gizli; kimi durumlarda bastırılabilen, kimi durumlarda serbest bırakılabilen bir olgu olarak gören anlayışa dayanır. Bu hareketin hatalarından ya da yanılgılarından biri ise, zaman zaman "normalleştirilen" bir olgu hâline gelen cinselliğe, değiştirilemez, dokunulamaz yüce bir değer atfetmesidir. Böylece Avrupa'daki Aydınlanma Çağı cinselliğin tabu olarak aşıldığı çağ değil, tabuya uygun hale getirildiği çağ olarak ortaya çıkar. Cinsellik insanın doğal bir tarafı olarak doğuştan getirdiği bir olgu görüldüğü için insanlık tarihi boyunca var olacak insanlığın ortaya çıkışı ve yok oluşuyla özdeş bir

yapı ortaya koyar. Fakat bunların yanı sıra cinsellik toplumsal bir üründür, cinselliğin bu toplumsal karakteri biyolojik "hakikatin" üstünü örtmektedir. Cinselliği bastırılabilir bir dürtü olarak kavramak ne kadar imkansızsa "bilgi"nin de bu örtüyü kaldırmak için uğraştığı fikri de o kadar gölgede kalır. Cinsellik, aslına bakılırsa eyleyeninin değiştirebileceği bir kurallar bütünüdür. Çünkü cinsellik, her şeyin dibinde yatan, açıklanması güç bir hakikat değildir; bedenlerin uyarıldığı, hazzın yoğunlaştığı, tartışma arzusunun üretildiği, bilginin biçimlendirildiği, söylemin kışkırtıldığı, denetimlerin sıkılaştırıldığı ve direnişlerin belli başlı bilgi ve iktidar stratejilerine eklemlendiği bütünüyle yüzeysel bir ağdır (Foucault, 2020, s. 81). İnsanlığın cinsellik anlamındaki bu çıkarımları aslında yine iktidarlar tarafından cinselliğin buluşları olarak üretilmiş olgulardır. Bu anlamda insan cinselliğin kültürel bir bilgi ve iktidar ilişkileri toplamı olduğunu keşfeder. Cinsellik, insan doğasından türeyen toplumsal bir sonuçtur ve kendini durmadan yeniden üretir; bu yüzden baskı ile özgürleşme arasında sürekli salınır, ama hiçbir zaman "aslına" geri dönemez. Bu döngü, kültürel engellerin cinselliği bir yandan daha çekici kılmasına karşın, onu deneyime açık, insandan insana aktarılabilen yalın bir ihtiyaç olmaktan uzaklaştırır. Bu tablo karşısında müstehcenliğin ideolojisi, cinsel bir ütopyanın peşinde koşmaktansa, yasakların sınırlarını zorlayan ve aşan bir değerler alanında dolaşır. Cinsellik adına sahneye çıkan devrimler de aslında yasakların ve kuralların öteki yüzünden ibarettir. Bu baskıyı kırmak, toplumsal bir eylem biçimi olarak insana atfedilirken, yasağı çiğnemenin cazibesi itici bir güç gibi öne çıkar. Bu itkiyle yüz yüze gelindiğinde, cinselliği bastırmak ya da kalıplara sokmak için ahlak, din ve siyasal meşruiyet kanalları durmaksızın devreye sokulur. Aydınlanma sonrasında modernlikle birlikte sanatın sanatla, ideolojinin ideolojiyle, yabancılaşmanın yabancılaşmayla dengelendiği bir dünyada cinsellikse kendiyle dengelenmez; bütün bu ikili biçimlenmelerin sonunda ortaya çıkan "vadedilmiş toprak" konumuna yerleştirilir. Bu bakış açısından cinselliğin belirli amaçlara bağlanması, toplumsal koşullanmalarla normalleştirilip denetim altına alınması ancak tarihsel süreç içinde aşılabilecek bir durumdur. Ne var ki tarihin aşılması, yani cinselliğin insanlık için gerçekten özgürleşmesi neredeyse imkânsız görünür. Tam anlamıyla özgür bir cinselliğin nasıl bir şey olacağını ya da hangi duygulanımları yaratacağını tasavvur etmeye çalışmak da sonuçta beyhude bir uğraş hâline gelir; geriye kalan tek imkân ise cinselliği bir ölçüde "kurtarmaya" çalışmaktır. Cinsellik, tıpkı ölüm, aşk, acı, mutluluk ve öfke gibi hem bilgi alanında hem de gündelik yaşamda tarihselleştirilmeye karşı direnen, tarihe eklemlenme

girişimlerini inatla reddeden varlıksal bir düzlem olarak belirir. Böylece tarih, aynı zamanda cinselliğin bastırılmasının da tarihi biçiminde okunur. Öte yandan cinsel olanın nasıl temsil edileceği ya da işleneceği sürekli olarak bir ideolojik meşruiyete dayandırılmak istenir; bunun ahlaki boyutunun gerekçelendirilme zorunluluğu da insan ile cinsellik arasındaki ilişkiyi olağan sınırların dışına taşır. Cinselliğin ideolojiden reklama, bireyler arası iktidar mücadelelerini düzenleyen bir araç hâline gelmesi, onun geçmiş dönemlerde üstlenmediği işlevleri özellikle son iki yüzyılda yüklenmesine yol açmıştır. Belki de "sorun" diye adlandırılabilecek bu durum, kültürün dışavurum biçimlerinde açığa çıkar ve cinselliğin hiçbir zaman tam olarak yerine getirilemediği duygusuyla kendini belli eder. Michel Foucault, 17. yüzyıldan başlayarak cinselliğin geçirildiği dönüşümü adım adım anlatırken dört büyük "stratejik bütünlük"ten söz eder; söz konusu dışavurum biçimlerini de bu dört bütünlükten birinin içine yerleştirmek mümkündür. Erotik mitler, bu stratejik bütünlükler çerçevesinde biçimlenir; bir yandan onların sürekliliğini sağlar, öte yandan da onlara bilinçdışında bir yer açar. Bu stratejik bütünlüklerden ilki, kadın bedeninin histerikleştirilmesidir: Kadın bedeni baştan sona cinselliğin işlediği bir beden olarak ele alınır; içkin ve ayrılmaz bir hastalığın taşıyıcısı gibi görülerek tıbbın ilgi alanına sokulur. Aynı beden, doğurganlık ve verimlilik simgesi olarak toplumun bütünüyle, ailenin mekânı olmakla, doğurduğu çocukların eğitimi ve ahlakından sorumlu tutulmakla bağlantılandırılır. Anne figürü, kendi olumsuz yansıması sayılan "sinirli kadın" tipiyle birlikte, bu histerikleştirme sürecinin en görünür örneklerinden birini oluşturur (Foucault, 2020, s. 91). Dişi bedenin imgelenişinde yan yana getirilen annelik ile cinsellik arasındaki gerilim, ortadan kaldırılamayan bir gerçeklik olarak deneyimlenir. İnsan, bu çıkmazdan, kadın bedenini anne figürü etrafında anıtsallaştırarak sıyrılmaya çalışır. Böylece annelikle cinsellik arasında yaşanan çatışma, bastırma ve anlam kaydırmaları yoluyla görünüşte çözülmüş olur. Bu noktada devreye giren erotik mitler, kırılgan, duygusal, yumuşak kadın imgesi aracılığıyla "sinirli kadının ehlileştirilmesini" sağlar. Erotik mitler, cinsellik ile annelik arasında sıkışmış öfkeli kadın hakikatini örtbas eden; anıtsallaştırılmış bedenlerde anneliği geri plana iten kaydırma mekanizmaları olarak iş görür. İkinci strateji ise çocuk cinselliğinin pedagojik bir meseleye dönüştürülmesidir. Bu süreç, insanın cinsellikle kurduğu ilişkinin sözde doğal bir gelişim olduğu varsayımından hareket eder; fakat aynı anda cinsellik, çocuk ve çevresi açısından hem maddi hem manevi bir tehdit olarak resmedilir. Çocuğun içinde örtük biçimde varlığını sürdüren cinsellik,

ebeveynlerin ve otorite figürlerinin denetimi altında, ancak "tehlikeli dönem" atlatıldıktan sonra ortaya çıkmasına izin verilen bir olgu hâline getirilir. Duygular üzerindeki denetim ve koruyucu tutum kılığında kendini gösteren çocuk cinselliği korkusu, cinselliğin belirli ve sabit bir biçimden ya da amaçtan yoksun oluşuyla doğrudan bağlantılıdır. Ebeveynler, öğretmenler, hekimler ve psikologlar hem önemli hem riskli hem de riske açık görülen bu alanı sürekli gözetim altında tutarlar. Çocukluk cinselliği söylemi altında insan, bastırıp bilinçdışına ittiği kendi cinsellik tarihinin bir parçasını yeniden karşısında bulur. Çocuk cinselliğinin bastırılıp bilinçdışına itilmesi babaerkil aile yapısının dengesi olarak düşünülür. Babaerkil aile yapısı çözüldükçe toplumun çocuk cinselliğine bakış açısı da değişmiştir. Ailenin sosyalizasyonu görevini gitgide yumuşak, inatlaşmaya yer vermeden başka kanallara kaydırır, lakin ölçülü olmayı da elden bırakmaz. Çocuk cinselliği pedagoji içerisinde değerlendirildiğinden itibaren cinselliğin fizyolojik ilişkilerini açıklayıcı bilgilerin verilmesinin yanı sıra cinsellik ve duygusal ilişkilerle de yönlendirmelerde bulunur. Bu yönlendirmelerin doğru ve etkili bir şekilde yapılması, çocuğun kendini, bedenini tanımasına ve sağlıklı bir gençlik ve yetişkinlik yaşamasına imkân tanımaktadır. Lakin kültür tüm bunların yanında ideolojik bir tablo sunar, bu tablonun doğru ve yanlışlığı konunun hassasiyeti gereği sorgulanamaz. Stratejilerden üçüncüsü üreme davranışının sosyalizasyonudur. Cinsellik, üreme ve ekonomi arasındaki ilişki toplumsal etkilerle düzenlenir. Tıp, psikiyatri, çekirdek aile ideali, sosyal başarının erotikleştirilmesi, güzellik idealleri gibi sosyal uyarıcılar; çocuk parası, engelli çocuk üzerinden vergi affı, aile yardımı gibi mali destek üzerinden denetleme; töre ve modanın tahakkümü cinselliği, sorumluluk almaya çağrı yaparak sosyalleştirir. Bu ekonomik ve sosyal düzenleme yolları ve biçimleri, cinsel pratiğimizi belirler. Öte yandan güzellik idealleri, sosyal ortamlar, edebi metinler aracılığıyla da gerçekçi dünyanın bir parçası olur. Kadının bir eş bir anne olarak mite dönüşmesi, kadın erkek ilişkilerinde cinslerin kur yapması, iltifat ve serenat seremonileri biçimleri, benimsenebilir erotik bir ilişkinin hazırlık aşaması olarak algılanması bu manipüle edici etkilerin doğrudan gerçek dünya içinde var olduklarını gösterir. Salt pornografi bir kenara bırakılarak düşünülürse cinsel deneyim serüveni bir erotik sosyalizasyonun parçası olur. Bu sosyalleştirme süreci bir diğer açmazda ailenin erotik ekonomisine eklenir. Cinsellik deneyiminde happy-end (mutlu son) hem paradoksal hem de tipik bir özellik gösterir: Mutlu son, erkeğin ya da kadının cinselliğin baştan çıkarıcılıklarını aşmaları, eve dönüşleri anlamına gelir; aslında cinselliğin "ev"cilleştirilmesi anlamını taşır.

Stratejinin dördüncü ve son ilkesi ise sapkın hazzın psikiyatrikleştirilmesidir. Moderniteyle birlikte cinsel içgüdü tıbbın konusu haline getirilip biyolojik ve psikolojik olarak analiz edilip tüm "anormallik"leri tespit edildi. Cinsel içgüdüye normalleştirici ve patolojikleştirici roller verildi, bu rollerin tahlil edilişiyle birlikte anormal görülen kısımlarda tedavi yöntemleri geliştirilmeye başlandı. Erotik deneyim burada cinselliğin normalleştirici etkisini temel söylem haline getirir. Nitekim bu propaganda etkisiyle cinsellik başarısızlıkların, istendik insan olamamanın, endişe, kaygı, korkuların ve giderek varoluşun olanaksızlıklarının ilacı olarak tanıtılır. Tüm bunların aksine insanoğlunun ilgisi cinselliğin patolojikleşmiş kısmına kaymaktadır ve tahakkümün hastalıklı cinsellik olarak adlandırdığı biçimler, psikolojinin denetim ve düzenlemesine tabi olmaya razı oldukları yerde izin verilen erotik deneyim içine dahi girebilir hale gelir. Bu eğilimde de normalin dışında beliren erotik eğilimleri üstesinden gelinmesi gereken bir olgu yahut kontrol altına alınması gereken bir yapı olarak ortaya atan anlayışın başka versiyonu görülür. İzin verilen alanın dışındaki alanda devinen ancak toplumun belli koşullarını yerine getirdiği zaman makbul olabilen bu olgu, ancak bu şekilde toplumun tepkisinden kurtulur algısıyla belirebilir. Eğlence dünyası, magazin, dergi veya gazeteler, çeşitli sosyal medya uygulamaları incelenirse cinsel ifratların, aşırılıkların ahlaksal ve dini tepki ve toplumsal öfkenin gölgesine mi sığındığı yahut bahsi geçen yerlerdeki erotik serbestliğin aslında cinselliğe düşman eğilimlerin devamı mı olduğu silikleşir. Cevap her ne olursa olsun, erotik deneyimlerin çoğunluğu cinsel sorunları çözmeye yönelik değil; onunla başa çıkmaya yöneliktir. Bu anlamda cinsellik kendini bir mutluluk ve haz kaynağı olarak inşa edemez. Cinsel sapkınlıklardan duyulan kaygı ve korku, cinsellik öznesinde toplum oyunlarının malzemesi haline dönüşür. Toplumun tüm istediklerini yaparak ondan sıyrılamamak, yordamı şaşırmak korkusu insan üzerinde derin bir kaygı yaratır. Bu kaygı ve korkudan kurtulmak için insan, uyuşturulmak ve hiçbir şey duymamak ister. Eğlence, moda, sosyal medya bu uyuşturma görevini üstlenir. Çünkü başka türlü kaygı ve korkuya katlanmak mümkün değildir. Bu anlamda cinselliği bir kavrama oturtmak, dilin bizatihi kendisi de yabancılaşmanın bir aracı ve ortamı haline dönüşmüşken, hiçbir şey ifade etmemektedir. Bu dille, o cinsellik kavranamaz. Bu tam olarak susmanın, susturulmanın, baskı altında tutulmanın bir başka biçimidir. Lakin cinselliği canlandırırken ve gösterirken yahut anlatırken kullanılan sözcükler ve görüntüler de bir başka sessiz kalma formudur. Cinsellik bunlarla kurtulamayacak kadar özsel bir enerjidir (Foucault, 2020, s. 79-80).

1.3. Pornografi ve Müstehcenlik

1.3.1. Pornografinin Kısa Tarihi

Pornografi sözcüğü Yunanca iki kelimenin birleşmesinden oluşur. Bu kelimeler; πόρνος (pórnos) "fuhuş, fahişe" ve γράφειν (gráphein) "yazma, kaydetme veya açıklama" kelimeleridir. Bu iki kelimenin birleşiminden "pornographos" kelimesi türetilmiştir; kelime "fuhuş edebiyatı" anlamına gelmektedir. Lakin insanoğlu cinsel dürtülerini ilkel zamanlardan itibaren dile getirmiştir. Örneğin ilk insanların mağara duvarlarına çizdiği tasvirler ya da bulunan heykellerde cinselliğin, cinsel organların salt görünür halde tasviri buna örnektir. Fakat buradaki tasvirler, insanlarda tahrik yaratmak amacıyla değil, anlamlandırma veya insan cinselliğine, doğuma, neslin devamına yüklenen mistik anlamla ilgilidir. Hatta Antik Yunan ve Roma'da günlük yaşama içerisinde evlerin tabanlarına yapılan mozaik tasvirler, kullanılan günlük mutfak eşyalarının dışındaki tasvirler bunlara örnektir.

Batı toplumu özellikle Orta Çağ sonuna kadar bu tarz tasvirleri yasaklama yoluna da gitmiştir. Bu anlamda sanatın sivilleşmesi de engellenerek sanatın sadece dini ögeler üzerinden icrası tek amaç haline getirilmiştir. Rönesansla birlikte Antik Roma ve Yunan uygarlıklarının estetik değerleri yeniden inşa edilerek sivil sanat değer kazanmaya başlamıştır. Bu dönem eserleri estetik bir zekanın ve ruhun yansıması olarak düşüldüğünden pornografik değerlendirmeler bedensel çıplaklığın ötesine geçmiştir. 14. yüzyılın önemli eserlerinden *Decameron*, Batı medeniyetinde gerçekçi cinselliğin yansıtıldığı ve öncü eser durumundaki anlatıdır. Lakin eser, edebi özellikleri barındırdığı için kurmaca kabul edilip yasaklanmamıştır. *Decameron*, İngiltere'de *Cantenburry Masalları* ve Fransa'daki *Heptameron* gibi eserlere de öncülük etmiştir. Yanı sıra tanımdaki manasıyla kabul edilen pornografinin temsil ettiği yasaklı eserlere 16. yüzyılda yazılmış *İndex Libororum Prohibitorum*'da rastlanmaktadır. 18. yüzyılın sonundan itibaren Fransa, İtalya ve İngiltere başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde pornografik kitaplar, resimler, oyun kartları, posterler yayılım göstermiştir. "Pornographe" sözcüğüne ilk defa Fransız yazar Bretonne'nin 1796'da yazdığı *Le Pornographe* adlı eserinde bahsi geçen etimolojik anlamıyla geçer. Eser, aynı zamanda öncü nitelik taşır. Bugün klasik kabul edilen Flaubert, Zola, Baudelaire gibi Fransız yazarlar ve şairler; John Cleland gibi İngiliz yazarlar eserlerinde cinsel içeriklere yer vermiştir. Pornografinin önemli iki kavramı da bu sırada oluşmuştur: Sadizm ve mazoşizm. Fransız Marquis De Sade'ın adıyla anılan

sadizm acı çektirme ve aşağıla ile özdeşleşirken Avusturyalı Sacher-Masoch'un adıyla anılan mazoşizm bir başkasının üstünlüğüne boyun eğmeyi isteyen cinsel duygu olarak özdeşleşir. Elbette ki bu eserler ve kavramlar çeşitli şekillerde yasaklamalarla da karşılaşmıştır. 1960'lı yıllar ile başlayan 2. Dünya Savaşı sonrası özgürlük hareketleri kendini cinsel özgürlükle de bağdaştırmıştır. Bununla beraber cinsel özgürlük hareketi; kitlesel, siyasal ve toplumsal boyut da kazanmıştır. Aynı zamanda Feminizm hareketleri bu döneme denk gelir. 1970'li yıllar başta ABD olmak üzere Avrupa'daki çoğu ülkede cinsel devrim denilebilecek toplumsal dönüşümler yaşanmıştır. Kadın ve erkeğin kıyafet değişimlerinden, doğum kontrol hapının keşfine, eşcinselliğin yasallaşmasından, okullarda cinsel eğitim verilmesi, toplumsal cinsiyet eşitliğinden evlilik kurumunun sorgulanmasına, cinsel dergi ve filmlerin suç olmaktan çıkarılmasına kadar her alanda dönüşümler gerçekleşmiştir. İlk pornografik film olarak anılan Le Coucher De La Marie (Bedtime For Bride), Eugène Pirou tarafından 1896'da çekilir ve Louise Willy'nin striptiz gösterisini konu alır. Yapımın yönetmenliğini ise "Lear" takma adını kullanan Albert Kirchner üstlenir.Bu anlamda pornografik filmleri ilk defa yasallaştıran ülke 1968 yılında Danimarka olmuştur. Dünyada ilk uzun metrajlı pornografik film 1972'de ABD'de gösterime giren "Deep Throat"tur. Ardından pornografi kültür endüstrisinin bir parçası olarak popülerleşmiştir. Teknolojik gelişmelerden de beslenen pornografi günümüzde sanal ortamlar ile özleşerek bir kazanç birimi haline gelmiştir.

Durum buradakinin aksine Doğu'da oldukça farklıdır. Doğu medeniyetinin cinsellik açısından önemli bir yere sahip olan eseri *Kama Sutra* Vatsyayana tarafından M.S. 4. yüzyılda Hindistan'da kaleme alınmıştır. Eser değerlendirildiğinde pornografik ögeler oldukça yoğun olsa da dönem itibariyle bu "Aşk Sanatı"dır. Hint kültürü bu kitap ve içeriklerini nesilden nesle aktarmayı önemli görmüş, daha önce de bahsedildiği üzere yoga ve meditasyon ile insan bedenindeki yolculuğun dürtülerin anlamlandırılmasında önemli olduğu vurgulanmıştır. O kadar ki kitap içindeki tasvirler, Kajuharo Tapınağı'nın duvarlarına heykeller biçiminde tasvir edilmiştir.



Resim 3: Kajuharo Tapınağı

Vatsayayana'ya göre yaşamın üç temel değeri vardır: Kama (Cinsellik), Dharma (Din ve hukuk), Artha (Zenginlik ve Güç). Bu üç temel değer dengede yaşandığında insan, varlık olarak kendini mutlu hisseder.[7] İran'da ortaya çıkan *Binbir Gece Masalları* da bu anlamda anılması gereken eserlerdendir.

Osmanlı Döneminde cinsel içerikli kitaplar olduğu bilinmekle birlikte kitapların toplatılması veya yasaklanması oldukça nadir rastlanan bir davranıştır. Nitekim dönemin cinsellik mecmuaları Bahnameler, Arapça bâh "cinsi arzu, şehvet" kelimesi ile Farsça nâme "risale, kitapçık" kelimesinin birleşiminden oluşur. Bu kitaplar sadece cinsel masalların veya hikayelerin anlatıldığı anlatılar değildir. Yanı sıra cinsi hastalıklar, cinsi hastalıkların sebep olduğu psikolojik durumlar, bu hastalıklara iyi gelen ilaç tarifleri, iktidarsızlık, gebelik, gebelikten korunma yolları, gibi tıbbi konularda da bilgi verirler.[8] Yanı sıra Tanzimat dönemiyle birlikte cinsel yayınlar artmıştır. 19. yüzyılda Enderunlu Fazıl'ın yazdığı *Zenanname* ve *Hubanname,* Mehmet Rauf'un yazdığı *Bir Zanbağın Hikayesi* adlı eserler bu anlamda önemli örneklerdir. Aynı zamanda bahsi geçen eserlere, evliliğe karşı olduğu gerekçesiyle toplatılma kararı verilmiştir. Osmanlı'da pornografik dergi adı altında anılabilecek önemli bir eser de Şövalye Hasan Basri'nin 1911'de yayınladığı *Nisvan-ı Zarife*'dir.[9]

[7] Ayrıntılı bilgi için bkz: Vatsyayana, *Kama Sutra*, Dorlion Yayınları, İstanbul, 2022.
[8] Ayrıntılı bilgi için bkz: İslam Ansiklopedisi, *Bahname* maddesi.
[9] Ayrıntılı bilgi için bkz:
1. Murat Bardakçı, *Osmanlı'da Seks*, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2009.,
2. Burcu Belli, *Osmanlı'da Fuhuş*, Fol Kitap, Ankara, 2024.

Türk sinemasında cinsellik olgusunun başlangıcı 1917 yılında Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe* adlı filmdir. Yanı sıra çeşitli sinemalarda yabancı cinsel filmlerin gösterimi olduğu bilinmektedir, bahsi geçen filmler yüzünden Kadıköy ve Odeon sinemaları kapatılmıştır. 1919'da Ahmet Fehim'in çektiği *Mürebbiye* adlı film cinsellik temasındaki ilk filmdir, hatta film Türk sinemasında ilk sansürlenen film olarak tarihe geçmiştir.

Türk sinemasında önemli bir sorun da kadın oyuncunun sahneye çıkmasıdır. Hele ki erotik yahut pornografik denilebilecek filmlerde bir kadın olarak oynamak oldukça büyük bir cesarettir. Bu anlamda 1940'lı yıllara Cahide Sonku damgasını vurmuştur. Oynadığı *Şehvet Kurbanı* adlı film cinselli ön plana çıkaran bir kadın karakter çizer. Cahide Sonku ile açılan bu yol 1950 ve 1960'larda "vamp kadın" furyasını doğurmuştur. Leyla Sayar, Aysel Tanju, Suzan Avcı, Sevda Nur "vamp kadın"lar olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Yer aldıkları *Sürtük, Ölüm Perdesi, Sayılı Dakikalar, İki Gemi Yanyana, Şehvet Uçurumları, Şöhret Budalası* gibi filmlerde striptiz sahneleri, yarı çıplak bedenler, tecavüz sahneleri, haremden görüntüler, dansözler, pavyon veya müzikhollerden görüntüler, sevişme sahnelerinde boy gösterdiler.

1970'li yıllarda Zerrin Egeliler, Neriman Köksal, Lale Belkıs, Mine Mutlu, Arzu Okay gibi kadın oyuncular ile İlhan Daner, Salih Güney, Aydemir Akbaş gibi erkek oyuncular damgasını vurmuştur. Erotik ve hatta yer yer pornografik filmlerde yer alan bu oyuncular, çıplaklık dozu artmış, kadın bedeninin meta haline geldiği prodüksiyonların birer parçası olmuşlardır. Nitekim dönem aynı zamanda televizyonun da yayılmaya başladığı zamanlara denk geldiğinden sinema sektörünün ciddi bir ekonomik kaygı güttüğü de aşikardır. Çıplaklığın gişe hasılatını yükselteceği düşüncesiyle gelir durumu orta-alt, alt grupları yani televizyona ulaşamayan kesimi çekmek hedeftir. Bu dönemde çekilen *Parçala Behçet, Kendin Pişir Kendin Ye, Ah Deme Oh De, Beş Tavuk Bir Horoz, Fırçana Bayıldım Boyacı, Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak, Hasan Almaz Basan Alır* gibi filmler bahsi geçen filmlerin önemli örnekleridir. 1979 yılında Naki Yurter' in yönettiği *Öyle Bir Kadın ki* adlı film Türkiye'de çekilen ilk uzun metrajlı pornografik film olarak tarihe geçmiştir. Bu süreç 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'yle tamamen yasaklanmıştır. Bu tarih itibariyle erotik yahut pornografik denilebilecek filmler ve gösterimini yapan sinema salonları tamamen ortadan kalkmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte erotik, pornografik sinema yerini

VCD, DVD formatlı videolara bırakmıştır. 2000'li yıllarla birlikte ise erotik, pornografik filmlere internet yoluyla etkileşim sağlanmıştır. 1980'den günümüze kadar pornografik filmler yasal bir zaman kazanmamış, aksine yasaklanmıştır. Bu durum internetin de etkisiyle yabancı prodüksiyonlara yönelimi arttırmıştır. Yanı sıra yurt dışında yaşayan Şahin K., Sibel Kekilli gibi Türk kökenli oyuncuların filmleri oldukça yaygın hale gelmiştir. Fakat Türkiye içinde Batı'da olduğu gibi sektör haline gelmeyen pornografi, merdiven altı denilebilecek bir uygulamayla hayatını sürdürmeye devam etmektedir.[10]

1.3.2. Bir Kavrayış Olarak Pornografi

Pornografi salt cinselliğin temsilidir. Bu cinsellik tipi insanın ilksel dürtüleriyle oldukça bağlantılıdır. Genel kanı, pornografinin temel niteliğinin cinsellikle doğrudan ilişkili olduğu yönündedir. Bu bağlamda, bir eserin ister edebi ister görsel ya da plastik sanat ürünü olsun pornografi kategorisine dâhil edilebilmesi için cinsel arzuyu harekete geçirmesi ya da bu amacı açıkça taşıması gerekmektedir. Daha dar bir tanım çerçevesinde ise, pornografik içerik; genellikle gizli tutulan ve kültürel bağlamda erotik çağrışımlara sahip olduğu varsayılan insan bedenine ait bölgelerin sözel ya da görsel yollarla betimlenmesini kapsar (Hyde, 1986, s. 9-10).

Oxford sözlüğünde "İnsanları cinsel açıdan heyecanlandırmak amacıyla, özellikle birçok kişinin rahatsız edici bulacağı şekilde, çıplak insanları ve cinsel eylemleri anlatan veya gösteren dergiler, DVD'ler, web siteleri vb." şeklinde tanımlanan pornografi, özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında "Fahişe Edebiyatı" anlamından ayrılarak doğrudan meta haline gelmiş bedenlerin, ruhsuz yüzlerin, anlamsız seslerin temsili olmuştur. Nitekim burada sayılan belki de olumsuzlanan olgu, özellikle insanın salt cinselliği saldırganlaştırmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda sadece çıplak bedenlerin simgesi olmaktan öteye geçen pornografi, cinselliğin çeşitli nesnelerle ikame edilmesi anlamına da gelmektedir. Cinsel ilişkiyi ya da cinsel organları istismar ve bayağılaştırmayla birlikte sergileyen, bunu yaparken de bu tür bir davranışı onaylayan, hoş gören ya da özendiren her türlü materyaldir bir

[10] Pornografi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz:
1. Veysel Atayman, *Cinselliğin Mitolojisi*, Es Yayınları İstanbul, 2008.
2. Cihan Demirci, *Araya Parça Giren Yıllar*, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2004.
3. Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Parantez Yayınları, İstanbul, 2000.
4. Metin Demirhan, Giovanni Scognamillo, *Erotik Türk Sineması*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2002.
5. Orhun Yakın, *Komple Muamele*, Nika Yayınevi, İstanbul, 2022.

bakıma (Yalom, 2002, s. 203). Bahsi geçen ikame meselesi, gerçeklik alanı ile sanal gerçeklik arasındaki ikilemi ortaya çıkarır. Pornografi, bedensel deneyimin yerine sanal deneyimin, gözün yerine kameranın geçtiği imajlar bütünüdür. Böylece pornografi cinsel ilişkiyi duyusal algıların anladığı şekilde algılatmazken üstüne izleyici üzerinde yönlendirmelerde bulunur: "Genellikle anlaşıldığı şekliyle pornografi, "gösterilecek her şeyi gösterdiği", hiçbir şeyi gizlemediği ve "her şeyi" kaydedip bakışımıza sunduğu varsayılan türdür" (Zizek, 2005, s. 119). Pornografi bakış ile görüş arasındaki farkı ortadan kaldırır. Daha da öze inilirse pornografi ötekindeki nesne-bakış noktasını bulanıklaştırır. Yani bir anlatıda-edebiyat, sinema vb.- bir sevişme sahnesinde her zaman sınırları çizilmiş bir örgü oluşturulur, bu örgü içerisinde "her şey" gösterilmez. Belli bir noktada bir zil çalar, ani bir kesinti yaşanır, kamera bulanıklaşır yahut uzaklaşır ama salt cinsellik apaçık verilmez. Bunun aksine pornografi hep bir öteye gider, hep aşılmaması gerekeni aşmaya çalışır. Pornografi, izleyicide uyarılma yaratmak için tabuların varlığından yararlanır ve bunu aynı anda birçok düzeyde gerçekleştirir: Hem bir mecra olarak kendisi tabu sayılır hem de içinde gösterilen eylemler tabudur. Bu temsillerde akrabalık bağları çiğnenir, mesleki sınırlar aşılır ya da sınıfsal farklılıklar geçersiz kılınır (Leader, 2023, s. 51). Burada yine arzu kavramı ortaya çıkar, her şeyin apaçık gösterildiği bir anlatıda peşinde olunan arzu nesnesi kaybedilir yahut ıskalanır. Birey-özne her zaman "hiçbir zaman" ulaşamayacağı bir yasak nesne/anlatı/kişi yaratır. Gizli yahut işaret edilmiş olan bir olgu apaçık şekilde gösterildiğinde büyü bozulur, böylece arzunun yüce nesnesinin yerini -arzunun gerisinde kalmış yüce şey yerine- salt cinsellik almış olur. Pornografi; nesne-bakış, özne-seyircinin yanında yer alır ve bu durum ruhsuz ve basık bir desüblimasyona, bayağılaşmaya yol açar. Pornografik temsilde izleyici, doğrudan doğruya sapkın bir konumda konumlanmaya zorlanır. Göz, genellikle nesnenin perspektifinden işleyen klasik bakış rejiminin aksine, bu kez izleyicinin üzerine yönelir; ekrandaki imgelerin, izleyene karşılık gelen bir gizem ya da yücelik boyutu taşımaması da bu durumla ilişkilidir. "Her şeyin teşhir edildiği" bu görsel düzlemde edilgen bir şekilde izleyen ve neredeyse aptallaşmış hale gelen kişi izleyendir. Pornografinin, çoğunlukla perdedeki bedenlerin röntgenci hazların nesnesine indirgendiği biçimindeki yaygın görüşten farklı olarak, burada nesneleşen pozisyonun esasen izleyicinin kendisine ait olduğu belirtilmelidir. Gerçekte özne konumunda olanlar, ekranın karşısında arzuyu kışkırtmaya çalışan figürlerdir; izleyici ise donuk ve etkisiz bir nesne-göz haline gelir (Zizek, 2005, s. 119).

Pornografi salt olarak gösterimle ilgili bir olgu değildir. Gösterim sadece bir teşhirdir. Teşhiri pornografiye dönüştüren şey "bakış"tır. Bu anlamda bedenin sergilenmesi belirleyici bir unsur değildir. Bakış öncelikle bilinçsiz bir eylemdir. Lakin bilinçle beraber hareket ettiğinde dikizlemeye dönüşür. "Pornodaki röntgencilik cinsele yönelik bir röntgencilik değil, gösterime ve onun yitirilmesine yönelik bir röntgenciliktir" (Baudrillard, 2014, s. 40). Pornografi tam da burada bilinçte, bakışın dikizlemeye dönüştüğü noktada açığa çıkar, bilince çıkma aynı zamanda dile gelme halidir. Gündelik hayat içerisinde haz, dil ve mahremiyetin işgalinin kesiştiği nokta pornografi olarak ortaya çıkar. Pornografi mahrem olanın öylece kalması karşısında yer alırken bir yandan cinselliği ıskalar. Çünkü bazen cinsellik adı altında tartışılan kavramlar açık bir şekilde ifade edilmelidir. Kimlik, aidiyet, beden, cinsel tercihler açıklanırken bu ifadelere ihtiyaç duyulabilir. Bu anlamda cinsellik sadece bir pornografi değildir. Pornografi mahremiyetin dolayımıdır: "Gösterenin gizliğinin açığa vurulması değil, gösterilenin mahremiyetinin ihlalidir, pornografi" (Kahraman, 2005, s. 195). İhlal hali pornografi ile müstehcenlik arasındaki ilişkiyi silikleştirir. Pornografinin sınırlarını David Lawrence şu şekilde çizer ve ötesi müstehcenliktir: Bu ikisinin sınırları çoğu zaman kişiden kişiye farklılık gösterir. Birinin pornografi olarak gördüğünü, bir başkası parlak bir mizah örneği sayabilir (Lawrence, 2015, s. 93).

1.3.3. Müstehcenlik Üzerine

Müstehcen kelimesi TDK *Türkçe Sözlük*'e göre "Açık saçık, edebe aykırı, yakışıksız" anlamına gelir. Arapça "Kusur, ayıp; sözdeki yanlış, hata; bayağılık, soysuzluk" anlamına gelen "hücnet" kelimesinden türemiştir. Bu anlamıyla belki de olumsuz bir algı yaratmasına karşın devre göre değişkenlik gösterdiği de aşikardır. Oxford İngilizce sözlüğe göre *obscene* "müstehcen" kelimesinin karşılığıdır. Obscene sözcüğü Latince scena kelimesinden türemekle birlikte "sahne dışında olandır, yani normal olarak yaşam sahnesinde sergilenmeyen" (Hyde, 1986, s. 10) anlamında gelir. Ayrıca Müstehcen olanın tanımı ve karşıladığı imge ve simge her geçen gün farklılaşmaktadır. Lakin değişmeyen asıl özelliği insanı tahrik eden bir yapı sergilemesinin yanında insana oluşturduğu tüm yapı ve kurallara rağmen meydan okuması ve zevk yahut haz denilen olguya saldırmasıdır. Müstehcen, çağ itibariyle sadece salt cinselliği tasvir ederken kullanılan bir kavram değildir. Müstehcenlik, doğrudan doğruya pornografiyle özdeş değildir. Geleneksel müstehcenliğin temelinde hâlâ sınırları aşma, tahrik etme ve normatif cinsel kalıpları ihlal etme yönünde belirgin

bir cinsel alt yapı yer alır. Ancak günümüzde bu biçim, tıpkı bazı felsefi yaklaşımların değişen koşullarda şekil değiştirmesi gibi, anlamını dönüştürerek yeni bir içerik kazanmıştır. Modern müstehcenlik, artık doğrudan şiddet taşıyan ya da cinselliği bir güç göstergesi olarak kullanan bir yapıdan ziyade, nötralize edilmiş ve hoşgörü kültürünün içinde etkisizleştirilmiş bir cinselliğe başvurmaktadır. Bu da onu daha az kışkırtan, ancak daha yaygın biçimde dolaşıma giren bir temsil biçimine dönüştürmüştür (Baudrillard, 2014, s. 39-40).

O, apaçık ortaya çıktığı hatta yer yer kamusal alana girebildiği yerde erotik bir muhalefete, cinselliği bastırmaya çalışan simgesel düzene, kurallara, eril tahakküme bir karşı çıkış girişimidir. Erotizm içinde müstehcen olan, Eros'un simgesel düzende evcilleştirilmesine karşı "gerçek"in isyanıdır. Bu anlamda müstehcen bir mutluluk talebidir. Müstehcen sansür ile mücadelenin bir karşılığıdır. Çünkü asırlar içerisinde insan cinselliğinin bastırılması, insanın yasalara boyun eğmek zorunda kalması müstehcen içerisinde bulunan özgürlüğün de beslenmesini sağlamıştır: Bu bağlamda, müstehcen olanın edep ve terbiye, ahlak ve iffet, töre, örf ve hatta 'güzellik' anlayışına yönelttiği simgesel itiraz, esasen devrim niteliğinde bir tepkiyi ifade eder (Roloff, Berbhard; Seeslen, Georg; Weil, Caludius, 1996, s. 71). Tüm bunlara rağmen müstehcen olan genellikle eril bir pencereden açılan siyasal bir mesajdır. Bu mesaj cinselliğin serbest bırakılmasıdır. Fakat erkeklik üzerinden bir serbestlik söz konusudur. Çünkü toplumdaki kadın erkek iletişimi estetize edilmiş bir dişi üzerinden işler, müstehcen, kadına yönelik hazzın özgürleştirilmesini erkeklik üzerinden gerçekleştiren bir olgudan öteye geçmez. Bu anlamda örneğin şiir ve kadın arasında kurulan ilişki neredeyse bütün toplumlarda aynıdır. Kadın ancak şairin haz nesnesidir. Böylece müstehcen toplumsal kuralların ve tahakkümün tamamen değiştirilmesi değildir; o, tırnak içinde yaşamak, farklı olanın simgesi olmakla yetinir. Burada farklı iki müstehcen tanımı yaparak bir ayrım yapmak yerinde olacaktır. Bunlar; rekabetin arttığı bir dünyada tahakkümün baskısı altında erotik hazzı yükselten ticari müstehcenlik ile kendini bilinçli bir muhalifliğin neferi kılan sanatsal müstehcenliktir. İki müstehcenlik arasındaki ortak nokta ise bastırılmış erotik itkileri serbest bırakmalarıdır. Ayrıca bu durum kadın ve erkek müstehcenliğinin eril tahakküm içinde nasıl ortaya çıktığını da ortaya koyar. Bastırılmış erotizmin adeta patlayarak müstehcenlik kanalıyla ortaya döküldüğü bu tür süreçlerde, erkeklerin görünüşte geride bırakabildikleri şey -ki buna büyük ihtimalle "erkeklik rolüne sıkı sıkıya bağlı

kalma" hali de dahildir- kadınlar açısından aynı şekilde söz konusu değildir; başka bir ifadeyle, kadın özne müstehcenden bu tarzda etkilenmez. Bir yapıt ne kadar çok müstehcen bir tona bürünürse -burada pornografik olmasından değil, müstehcenleşmesi kasdedilmektedir.- o kadar erkeklere yönelir ve hitap merkezini gitgide erkek okura kaydırır (Roloff, Berbhard; Seeslen, Georg; Weil, Caludius, 1996, s. 71).

Müstehcen her şeyin içinde bulunan "dizginlenmemiş haz mitos"u erkekliğin içinde sürekli dönüp durduğu bu kısır döngü içindeki çıkış kapısıdır. Çünkü bu mitos başlangıçtaki yaratıcı yüce değeri temsil eder, bu yüceltilmiş hayati güç bastırılmış cinsel enerjidir ve hiçbir zaman erotik kaderinden kurtulamaz. Bu kader çizgisi erotikle birleşip müstehcen içerisinde başlangıç noktasına dönüştür, aynı zamanda ilerlediği yol boyunca kendine yabancılaşma da yaşar. Erkek, müstehcen ideoloji aracılığıyla cinsel vahşiliğin o ilksel, başlangıçtaki durumuna bağlanmaya çalışır; fakat aynı anda bu vahşiliği bastırmayı da sürdürür (Roloff, Berbhard; Seeslen, Georg; Weil, Caludius, 1996, s. 18). Tam burada devreye müstehcen fantezi girer. Müstehcen fantezi, cinselliğin hayatla kurduğu bağı keser ve ona sanatsal bir nitelik yükler; tıpkı sanatta olduğu gibi, çoğaltılma, yüceltilme, abartılma ve çelişkili olanla yüz yüze gelme anlamlarını cinselliğe taşır. Böylece müstehcen fantezi edepsiz, yasa dışı, sıra dışı olanın ötesinde özgürleştirici bir haz ile felsefi ve mistik bir boyut kazanır, hatta öyle ki cinselliğin de yatak odasından kurtarılmış, salt kadın erkek ilişkisinden çıkarılmış bir olgu olduğunu ortaya koyar. Cinselliğin, geleneksel olarak evlilik kurumunun sınırları içinde konumlandırıldığı burjuva normlarından sıyrılmasına yönelik bir yönelim söz konusudur. Bu yönelim, cinsel eylemin yalnızca üreme amacı taşıdığı işlevselci anlayıştan uzaklaşarak, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında yükselen cinsel "aydınlanma" hareketiyle birlikte, cinselliği sağlıklı yaşam ve huzurun aracı olarak tanımlayan paradigmayı da sorgulamaktadır. Ancak bu yönelimin, felsefi ve mistik çerçevede ortaya çıkan boyutu, cinselliği radikal bir biçimde nesneleştiren ve tamamen araçsallaştıran bir özgürleşme biçimiyle örtüşür. Bu aristokratik yaklaşım, cinselliği özneleştirici değil, tersine, şeyleştirici bir estetik içinde işler. Bu nedenle, söz konusu erotik mistisizm, mantıksal olarak, fantezinin müstehcen biçimleriyle birlikte var olma eğilimindedir (Roloff, Berbhard; Seeslen, Georg; Weil, Caludius, 1996, s. 73).

Müstehcenlik asıl anlamını mit ve mitoslar içinde bulur, böylece müstehcenliğin Eros ile Thanatos'u birleştirdiği fikri ortaya atılırsa yanlış olmaz. Müstehcenlik erotik (yaşam dürtüsü) olarak sanat ürünleri içinde cinselliği yalıtarak yaşamın hakikatinde birleştirir. Siyasi güç, ekonomi ve cinsellik insanlık tarihi boyunca birbirinden ayrılmayan temel saikler olarak belirir. Bu üç kavram egemenliğin ve tahakkümün parametreleridir. Üç kavramdan birini soyutlayıp soyutladığımız alanda dönüşüm, değişim hatta devrim yapıldığında diğerleri dengeyi bozar ve durağanlaşır. Soyutlanan kavram, hayatın yahut hakikatin bağlamından çekilerek kurtuluşun bir limanı haline getirilir. Tartışılması ve hatta karşı çıkılması gereken sorun aslında budur. Cinsellik kavramı üzerinden sorun, müstehcen nitelikteki erotizmin meşruiyeti değil, insanın cinselliği gerçek hayatın üzerinde bir yere koyup onu kurtuluşun tek anahtarı gibi görmesidir. İnsan bu kurtuluşla birlikte saldırgan dürtülerini de bırakacağı vaadi de bir değer açmazdır. Cinselliğin yapay (sanatsal) bir ritüeller toplamı olarak ortaya konması, sosyolojik olarak alttan alta yıkıcı bir edim olarak sözde siyasallaştırılması ve sanatsal anlamda estetize edilmesi modern birey-özneyi baskıdan kurtararak aydınlanmaya götürmesinden çok cinsellik ile yaşanan sorunlarının göstergeleridir. Siyasallaştırılmış, estetize edilmiş cinselliği bir kurtuluş söylemi olarak ortaya atan ideolojiler, "standartlaştırılmış" erotizmin meşruluğunu sağlar, ideolojilerin toplumun veya bireyin cinsellik konusunda duyduğu kaygıyı susarak yahut cinsellikten uzak durarak karşılaması aslında tahakkümün yahut egemenliğin negatif kopyalarından ibarettir.

1.4. Erotizm ve Pornografi Bize Ne Söyler?

Pornografi, insanlığın en ilkel çağlarından itibaren görülen olgudur. Aynı zamanda bu olgu beraberinde toplumsal yargıları, tepkileri de getirir. Pornografiyle anılan fahişelik ise dünyanın en eski mesleklerinden biri olarak insanlık tarihi kadar eskidir. Bu yüzden pornografi, fahişelik ve para arasındaki ilgi de oldukça tarihseldir. Pornografik imgeler ve bedenler çağlar boyunca meta olmuşlardır. Güncel çağda ise cinsel özgürlüğün bedenler ve erotik imgelerin bir meta olması durumunu durdurması hedeflenmiş lakin kısmen başarılı olunmuştur. Belki meta olarak büyük bir başarı elde edilmiş olsa bahsi geçen yapay durum erotik imgeleri de beraberinde yozlaştırmıştır. İnsanlar çağlar boyunca kendi bedeni ve ötekinin bedenini tanımayı hem kaygı ve korku hissederek hem de eksikliğinin bir bütünü olarak görerek izlemiştir. İnsanoğlu izlediği bu beden içerisinde bir ruhun olduğunu ve itkinin bu ruhsal durumla ilgili

olduğunu da düşünmüştür. Ruh eşini arama fikri aslında bedensel bütünlüğün yanında ruhsal bir erotizmin de isteğidir. Ruh ile beden arasında çözülmesi güç, derin bir bağ söz konusudur. Ne var ki, insan haklarının yoğun şekilde gündemde olduğu çağdaş dünyada, kadın ve erkek bedenlerinin – mahremiyetin sınırlarını zorlayacak ölçüde – kiralanması, satılması ve sergilenmesi olağanlaşmıştır. Daha da çarpıcı olan, bu durumun yalnızca yaygın ve küresel bir pratik haline gelmesi değil, aynı zamanda neredeyse hiçbir ciddi etik itirazla karşılaşmamasıdır. Bu kayıtsızlık, çağdaş ahlaki duyarlılığın işlevsizleştiğini ve toplumsal vicdanın giderek âtıl hale geldiğini göstermektedir (Paz, 2016, s. 158).

İnsanlık tarihi boyunca güzellik yücenin ve tanrısallığın bir yüzü olarak görüldü. Günümüzde ise reklamın, sosyal medyanın bir parçası olarak görülmektedir. İnsan imgesi de tıpkı güzellik gibi tüm uygarlıklarda kutsal ve bütünlüğü esas kılınan bir yapı sergiler. Hatta tamamen tasvir edilmemesi de önemlidir. Pornografi tüm mahrem alanlarıyla birlikte bedeni tasvir etmeyi değil, bedeni bir açık yapıt olarak ifşa etmeyi seçti. Böylece modernite de bedeni kutsal olmaktan çıkardı ve kapitalist düzen onu sermaye haline getirerek kullandı. Hatta öyle ki reklamın da malzemesi haline gelen beden artık kutsallığını yitirip kapitalist bir meze haline geldi: "Televizyon her gün bir biranın, bir mobilyanın, yeni model bir arabanın ya da bir kadın çorabının satılabilmesi için yarı-çıplak, güzel insan bedenleri sunuyor bize" (Paz, 2016, s. 159). İnsan imgesi bu şekilde küçük düşürülmesinin yanına cinsel kölelik de eklendi. Cinsellik adı altında bedenin meta olarak sunulması ırk, yaş, cinsiyet fark etmeksizin uluslararası bir nitelik kazandı. Erken modernizm insanın özgürlüğünü savunurken tahakkümün sürülmesi, insan hazlarının özgürleşmesi gerektiğini ileri sürerken kapitalizmle yoğrulan modernizm insan hazları üzerinde bir tasallut kurarak izin verildiği şekilde bir cinsellik sundu. İnsanlık modernizmle birlikte daha yaşanır bir dünya elde edeceğini düşünürken hazzın bir ticaret ve sanayi aygıtına dönüşeceği düşünülmedi. Geçmişte fahişe edebiyatı olarak anılan pornografi artık tüketim ekonomisinin vazgeçilmez bir parçası haline geldi. Çağın belki de en dikkat çeken ikiyüzlülüğü Eros'u küçümseyip insan imgelemini yozlaştırmış, duyuları ve değerleri köreltmiş, cinsel özgürlüğü cinsel kölelik maskesi olarak kullanmış cinsel serbestliktir. Modernliğin kendi çelişkileriyle yüzleşmesi, yalnızca erotizme yönelik dışlayıcı tutumla sınırlı değildir; bu durum aynı zamanda çağdaş sapmaların daha geniş bir görünümünü de yansıtır. Örneğin, serbest piyasa ideali başlangıçta azınlık

ayrıcalıklarını ve dış ticaretteki adaletsizlikleri azaltmayı hedeflemişken, bugün ironik biçimde büyük şirket tekelciliğini doğurmaktadır. Demokratik katılımın temel aracı olan siyasal partiler, giderek halktan kopmuş bürokratik yapılara ve çıkar gruplarına dönüşmektedir. Medya ise haberciliği yozlaştırmakta; yüzeysel sansasyonlara yönelerek derinlemesine düşünceyi küçümsemekte, bilgi akışını çarpıtmakta ve örtük bir sansür mekanizması işletmektedir. Bu koşullar altında, erotik özgürlüğün dahi görünürde bir serbestleşme olarak sunulup gerçekte bir tahakküm biçimine dönüşmesine şaşmamak gerekir (Paz, 2016, s. 160).

Pornografi, salt cinsellik yahut açık seçiklik olarak algılanmamalıdır. Aslında hayatın her noktasında ortaya çıkabilir. Pornografi sadece insanın kendiyle ilgili değildir, aynı zamanda insanın ötekiyle kurduğu ilişkide de belirir. İnsanın kendine dair yapıp etmelerinin ürünü olmamakla birlikte "öteki"ni yahut "başka"sını sürece dahil edip "gösterme" davranışı ortaya koyduğunda başlar. Dolayısıyla iki kişi arasında geçen mahremin üçüncü kişiler tarafından deneyimlenmesidir. Ayrıca pornografi baskıcıdır. Tek yönlü ve vasattır. Odağı sadece bedenleri meta haline getirmektir. Yaratıcı muhayyileden eksiktir. Tüm bunlardan kurtulmanın yolu erotizme sığınmaktan geçer. Çünkü erotizm soyutlamadır, yaratıcı muhayyilenin ürünüdür, imgeseldir. Erotizmin en belirleyici yönlerinden biri, onun hayal gücüyle şekillenen temsili niteliğidir. Bu yön, doğrudanlıkla bağdaşmayan, sembolik düzeyde ifade bulan ve temsil edilmesi neredeyse olanaksız olan bir deneyim alanına işaret eder. Dürtüyle karşılaştırıldığında, erotik ifade süreklilik taşıyan bir arayışın izlerini taşır: Psikolojik bir tutarlılık peşinde koşar, fakat çoğu kez bu tutarlılığı sürdüremez; anlık bir yönelimle ilerlerken tökezler, ardından yeniden denemeye koyulur ve bu döngü, bitimsiz bir tekrarın yapısal karakterine dönüşür (Verhaeghe, 2023, s. 157).

Erotizm her zaman artı değer yahut çizginin ötesini hedefler, pornografi ise salt olanın sınırlarında gezinir. Pornografi, ne denli sınırları zorlayıcı bir biçimde sunulursa sunulsun, daima gerçekleştirilebilir olanın sınırları içinde kalır. Bu yönüyle şaşırtıcı olabilir; fakat her şey, gerçekliğin izin verdiği ölçülerde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, kamusal alanda konuşmalarını yüksek sesle paylaşan bireyler, aracını başkalarının üzerine süren kişiler, yaşadığı ilişkileri dolaysız biçimde aktaranlar ya da kendini herhangi bir yolla sergileyen, teşhir eden kimseler de pornografinin alanına dâhil olurlar. Zira, itiraf edemeyip ifşa etmeye yönelindiği an, pornografik mantığın içine adım atmış olunur. Oysa erotizm, doğası gereği, asla tam olarak yaşanamayacak

olanın, mümkün olmayanın hayata geçirilmesidir; sınırda, hatta sınırın ötesindeki olanaksızlıkla ilgilidir (Kahraman, 2005, s. 209).

Erotizm imkânsız olanın dünyasında neşet eder. Bu tavır sadece fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda insanın sınırlarını aşma ve ölümle yüzleşme deneyimini de kapsayan bir yaşantıdır. Bu perspektiften bakıldığında, erotizm sadece bir haz arayışı değil, aynı zamanda varoluşsal kaygıların ifadesidir.

1.5. Bir Başka Cinsellik Okuma Denemesi: Cinsel/lik Nedir?

Cinsellik, insan doğasının vazgeçilmez bir unsuru olarak tarih boyunca hem bireysel hem de toplumsal düzlemde incelenir ve pek çok disiplinin araştırma sahasına dönüşür. Biyoloji, psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi alanlar cinselliği farklı yönleriyle ele alır ve onu, insan yaşamının pek çok boyutunu etkileyen bir fenomen olarak tanımlar.

1.5.1. Toplumsal Bir Fenomen Olarak Cinsellik

Modernizmin kapitalistleşmesiyle toplumsal ilişkiler öz itibariyle "meta" kavramına endekslenir. İnsan doğal üretim gücünü tıpkı sosyal yaşamda olduğu gibi cinslerin birbirleriyle kurduğu ilişkide de metanın kurallarına uydurur. Çünkü cinsellik de insanın toplumla kurduğu bir ilişki tipidir. Özellikle cinsel kimliklenme süreci toplumun ve metanın oldukça etkin olduğu alanlardandır. Hatta daha ileri gidilirse kadının erkek karşısında, erkeğin kadın karşısındaki konumu ekonomi ile doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda insanların kim ile, hangi tarzda, hangi yoldan, hangi amaçla cinsel ilişkiler kuracağı yahut nasıl bir hazzı düşleyebileceği özüne bırakılmamıştır. İnsanların kurduğu cinsel ilişkinin somutlaması yahut hayal, düş veya fantezileri büyük ölçüde toplumsal sistemlerce belirlenmektedir. Bahsi geçen sistemler; sosyal sınıf ve katmanları göz önünde bulundurarak kimlerin kimlerle cinsel ilişki kuracağını dahi belirlemektedir. Bunun yanı sıra sistem, cinselliğin sosyal dağılımını belirlerken iktidarın denetleyemediği, düzenin istemediği cinsellik biçimlerini de bastırma yoluna gider. Cinsellik ve toplum yer yer birbiriyle zıt düşen fenomenler olarak ortaya çıkar. Burada cinselliğin kendi başınalığı kavramı belirir. Cinsellikte motivasyon ile amaç, araç ile hedef örtüşmüş tek bir vücut olmuştur. Bunun karşısında toplumsal sistemler, cinselliği toplumun bir parçası haline getirmeye çalışırken bu olguyu yüce bir değer olarak bireyler üstü, belli rasyonel amaçlarla çevrelenmiş bir fenomen haline getirmeyi hedeflemiştir. İşte tam da bu amaçlar, cinselliği toplumsal olarak denetleme zorunluğu

getirir. Aslında bakılırsa cinselliğin tarihi böyle başlar. Bu tarih aynı zamanda karşı tarihinde oluşmasını sağlar. Nitekim insanın cinselliği toplumsal yasak ve tabulardan kurtarma çabası karşı tarihi oluşturur. Elbette ki cinselliğin evcilleştirilmesi, sosyal ve toplumsal seyrinin engellenmesini durdurmak bir toplumsal hareketi de beraberinde getirir. Buradan hareketle cinsellik, sınıfsal duvarları, üretici ve tüketici sosyal katmanları umursamadan, aile sistemine ve ekonomik ve ideolojik sistemlere karşı duran, klasik cinsiyet algısının dışında konumlanan, bireyin kendi hazzını ve mutluluğunu, yaşama zevkini destekleyen bir yaşam enerjisidir (Engels, 2021, s. 35-36). Yaşam enerjisi olan cinsellik toplumsal kurallar gözetiminde beraberinde korkuyu da getirir. Çünkü insanın dürtüsel dünyası üzerindeki gücünü yitirmesi, cinsel enerjisinin patlaması ve bu enerjinin akılcı denetimden uzaklaşması korku unsurudur. Bahsi geçen korku yahut kaygı aslında şartlandırılmış toplumsal sistemlerden kaynaklanmaktadır. Toplumsal kural, ilke ve ölçütlere uyum sağlanamadığı anda sonuç acı bir uyumlanma süreci olarak orada durmaktadır. Cinselliğin yarattığı bir diğer çıkmaz alanı ekonomidir. Bu, toplumların inşa ettiği kültürün içinde yerleşmiş bir çelişki olarak karşımıza çıkar. Söz konusu temel çelişki, din, etik, felsefe, sanat ve eğlence gibi kurumlar aracılığıyla aktarılan bir cinsel ahlakın kurulmasını ve şekillendirilmesini zorunlu kılar. Kültür, cinsellik ile ekonomi arasındaki bağı gözetip koruduğu için, her bir cinsel tabu, her ahlaki buyruk, her erotik mit incelendiğinde yalnızca kendine özgü ekonomik temelleri açığa çıkmakla kalmaz; aynı zamanda bu tabuların, mitlerin ve buyrukların içinde toplumsal-ekonomik çıkarlar da görünür hâle gelir. En nihayetinde şu da bilinmelidir ki cinsellik sosyal düzlem bağlamında oldukça karmaşık bir yapı sergiler. Bu karmaşıklık bahsi geçen kavramlar ile somut, gerçek bir deneyim yaşantılamayı de güçleştirir. Toplum, yaşanan tüm bu çelişkilerden kaynaklı kayıpları ve duygusal yitimleri azaltmak adına meta dolaşımı ve cinselliği kenetlemeye çalışır. Kapitalist toplumlar, ekonomik olarak parayı erotik enerjiyle doldurup cinselliğin kendisini yabancılaşmış yani değişim değeri kimliğine büründürmüştür. Çünkü toplumsal tahakkümün tesis edilmesi gelirin erotikleşmesine bağlıdır. -Burada erotizm ile pornografi arasındaki fark daha iyi anlaşılacaktır.- Cinselliğin metaya sızması, meta üreten enerji ile duygunun yer değiştirmesi anlamına gelir ki bu toplumsal bir bağdır. Böylece insanoğlu öz olarak cinselliğinden vazgeçerek kendini inşa eder. Kapitalist toplumlar gerek çalışma koşulları gerek doğası gereği cinselliğin bir yaşama itisi olarak yaşanmasını engellemektedir. Hatta biraz daha ileriye giderek denebilir ki “eski dünya”nın din, töre, gelenek adı altında yapmak

isteyip yapamadıklarını modern kapitalizm kolayca gerçekleştirmiştir. Böylece toplumun üzerinde ahlaki bir baskı kuramaya da gerek kalmamıştır. Çünkü modernizm bireyin üzerindeki ahlaksal-toplumsal baskıyı gevşetmiş, bu kavramlar oldukça liberalleşmiştir. Cinselliğin toplumun her tarafında, yaşamın her anında sinikleştirildiği bir dünyada baskının olabildiğince doğal, olağan bir hale gelmesi fark edilemez boyuta gelmiştir. Böylece yüce bir değer olarak ideolojilerin yahut ahlaki yönlendirmelerin bir anlamı kalmamıştır. Bu bağlamda, porno dergilerden ve filmlerden aşina olunan, iki farklı ya da aynı cinsiyetten bireyler arasında sergilenen teknik anlamda kusursuz "birleşme" sahneleri; Pin-Up[11] kültürünün artık yaşamsallığını yitirmiş, neredeyse tamamen arındırılmış güzellik idealleri; erotik filmlerde rastlanan kaba, işlevsel ve duygu yoksunu cinsellik sunumları ya da reklam endüstrisinde sürekli karşılaşılan erotizm yüklü imgeler -parfüm, krem, tıraş losyonları çevresinde şekillenen yapay yakınlıklar ve flört simülasyonları- liberal toplumların sunduğu cinsel serbestliğin görünümleri olarak, aslında içtenlikli bir cinselliğe, steril olmayan, yaşayan bir tenselliğe duyulan arzunun yalnızca sönük bir izdüşümüdür. Bunlar, o arzunun kendisini temsil etmekten çok uzaktırlar (Roloff, Berbhard; Seeslen, Georg; Weil, Caludius, 1996, s. 25).

Cinsel alanda toplumsal kuralların izin verdiği ölçüde yer bulan özgürlük, tüketimin uyarıcısı haline gelmiştir. Toplumsal ve bireysel köksüzleşme, aile bağlarının derinden sarsılması, bireyin aidiyet duygusunu yitirmesi insanı diğer insanlarla yeni sosyal ilişkiler kurma yoluna itmektedir. Böylece cinsellik bu ilişki kurma biçiminin bir tezahürü olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Cinsellik, yaşama enerjisidir. Fakat insanlık tarihi boyunca çeşitli baskılara da uğramıştır. Aslında bakılırsa bu baskılar yaşam enerjisinin bastırılmasıdır. Bu durumun karşısında ortaya çıkan kavram cinselliğin özgürleşmesidir. Lakin insanlık tarihi boyunca yaşama enerjisi olarak cinsellik yahut varoluşun sevinci olarak

[11] Pin-up, tarihi 19. Yüzyıla açılan 20. Yüzyılda oldukça popülerleşen iğneyle tuttumak/duvara asmak anlamına gelen bir kavramdır. 20. Yüzyıl popüler görsel kültürünün ikonik ögelerinden biridir. Çekici kadın imgelerinin duvarlara asılmak üzere fotoğraf ve çizimler şeklinde sunulmasıyla tanımlanır. Başlangıçta pin-up kızları olarak bu figürler, hafif erotik fahat genellikle müstehcenlik sınırını aşmayan poz ve ifadelerle tasvir edilmiştir. Pin-up, erotik olanla masum imajlar arasında bir denge kurarak toplumun cinselliğe dair tutumlarını ve toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan bir temsil biçimi sunar. Ayrıntılı bilgi için bkz:

1. Maria Elena Buszek, *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, London, 2006.
2. Dian, Hanson vd, *The Art Of Pin-Up*, Taschen, Hohenzollering, 2014.

cinselliği ortaya koyma, elinden alınan özelliklerini iade süreci değil, sadece var olan sorunları tespit etmeden öteye gidememe sürecidir. Çünkü cinselliğin özgürleşmesi, toplumsal çıkarlara ve bunca yıllık iktidar mücadelesine ters düşer. İnsanın topluma müdahale eden bir varlık haline gelmesi, toplumu kavram olarak işlevsizleştirme endişesini doğurur. Bu durum ortaya toplumsal tahakkümün gevşemesi anlamında hayatın kendisinden zevk alma, insanın kendi bedenselliğinden ve cinselliğinden mutluluk duymasının olanaksız hale geldiğini çıkarır. Çünkü yaşama zevkine alan kalmamıştır. Toplumsal iktidarın onayladığı yaşam tarzı içinde mutluluk, artık boş yere peşinden koşulan bir kavram haline gelir. Bu yüzden de toplumlar, üretim güçlerinin önemli bir kısmını bu mutsuzluğu güya hafifleten ya da katlanılabilir kılan alanlara yönlendirir. İçinde bulunulan çağda eğlence dünyası, sosyal medya vb. ortamların sağladığı imajinatif dünya bireyi kendi mutsuzluğuyla yaşamayı normal bir durummuşçasına öğretmeye çalışır. Böylece, gerçek bir cinsellik ve yaşama deneyimiyle çakışan, hayatın somut gerçekliğiyle uyum içinde olan bir dünyaya rastlamak artık olanaksızlaşır. Bireyin cinsel deneyimi ile kamuya yansıtılan cinsel deneyim arasındaki fark bahsi geçen imajinatif dünyada dahi yan yana gelemez. Kamusal alanın sunduğu cinsel göstergeler, beraberinde çarpıtmaları, yer yer cinselliğin abartılmasını, yer yer idealize edilmesini, yalınlaşıp tekdüzeleştirilmesini içerir. Bu durum "cinselliğin cinsellikten arındırılması"dır (Adorno, 2005, s. 71). Arındırılmış cinsellik, zevkleri, hazları, sevme ve sevilmeleri sürekli temkinli dile getirmeyi oluşturmuştur. Böylece modern insan alelade yaşayan insan değildir. Hatta alelade yaşayan "başka"larına da öğrenilmiş bir anlayışla yaklaşmayı öğrenmiştir. Taşkınlığı önlenmiş, zapt altına alınmış, göz yumulmuş yahut izin verilmiş haz ise artık haz olmaktan, insana dair olmaktan çıkmıştır. Modern çağın önemli olgularından biri olan psikanaliz burada devreye girerek haz ilkesinin ötesini[12], hazzın berisini[13] yahut hazzın kendisini analiz etmekten geri durmayacaktır. Bu anlamda arzu ve şehvetten kaynaklanan ıstırapların kayıplarını göz önünde bulundurarak tanımlanan cinselliğin sıradanlaşması yahut donuklaşması hali, çağ gereği sanki özgürlüğün bir ürünü olarak doyuma ulaştığı sanısını da ortaya koymaktadır. Aşk da cinselliğin bir parçası olarak bundan nasibini alacaktır. Eski dünyanın tutku, çile ve ıstırap içeren aşkı yerini psikanalizin patolojik olarak tanıdığı bitmişliğin hikayesine bırakır. Belki de histeri yahut nevroz olarak anılacak olan bu aşk tipi, içerdiği cinsellikle birlikte insanı bir

[12] Sigmund Freud'un aynı isimli eserine gönderme yapılmıştır.
[13] Theodor Adorno'nun aynı isimli makalesine gönderme yapılmıştır.

bütün olarak ifade edebilen bir kavram olmaktan çıkmıştır ve bu cinsellik ve aşk insanı tatmin etmez, mutlu kılmaz hale gelmiştir. Eski dünyanın Fuzuli'si, Suat Derviş'i, Cemal Süreyya'sı, Shakespeare'i yahut Kafka'sında yaşanan belki de bugün yadırganan, tuhaf gelen aşk ve cinsellik üzerine yaşanan dönüşümler sadece sosyal, dini yahut siyasi değişimlerin sonucu değildir. Cinsellik, doğası gereği önceden belirlenmiş sabit bir içeriğe sahip değildir; anlamını ve biçimini, çoğunlukla dışsal etkilerle şekillenen bir yasaklılık, mahremiyet ve olumsuzlayıcı değer yargılarının iç içe geçtiği bir söylemsel atmosfer içinde kazanır. Bu bağlamda, hangi nesne ya da davranış biçiminin arzu nesnesi haline geleceği tarihsel koşullara bağlı olarak değişebilir. Bir dönemde sapkınlık ya da suç sayılan bir yönelim ya da edim, başka bir çağda kabul gören bir cinsel çeşitlilik biçimi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, cinselliğin biçimleri ve toplumsal anlamı tarihsel ve kültürel bağlam içinde sürekli dönüşüm halindedir (Leader, 2023, s. 49-50).

Modern çağ açısından değerlendirildiğinde bu sorunun kökeninde burjuva toplumunun idealize ettiği insanının koşulsuz arzuları yatmaktadır. Hatta çağdaş insan eski dünyanın koşulsuz aşkını, bütünlüklü cinselliğini, insani ihtirasların, samimi sevgilerin olduğunu gördükçe bu durumu "kitsch" olarak adlandırmaktan da geri durmaz. Yani toplumun istendik haz ve arzularına uydurulmuş, yer yer erotik, hatta vasat, biraz da duygusal yani "gerçek dünya" ile bağlantısı olmayan bir sanat ürünü olarak tanımlar. İnsan cinselliği, bu anlamda bir ayrım noktasına gelir; bunlardan birincisi bedensel cinsellik diğeri ise bedensel cinselliği de kapsayan ama daha büyük bir alanı kapsayan erotizmdir. Erotizm, bedensel cinselliğin artık yegâne cinsellik olmadığını, erotik sembol ve imajları, eğlence kültürünü, cinslerle kurulan ilişkileri, alışkanlık ve davranışları da ifade eder. Erotizm sembollerle örülmüş bir ağ olarak hayata geçmesi olanaksız olanı, insanın yaşamasına imkân olmayanı da ifade eder. Bahsi geçenlerin cinsellik bağlamında ortak yanı ise tüketim kültürünün bir parçası olmalarıdır. Böylece daha önce bahsi geçen uygarlık kavramı tekrar ortaya çıkar. Cinselliğin düzenleyicisi olan uygarlık, hiçbir zaman bütünlüklü bir cinselliği arz edemez. Bunun aksine çağa göre değişkenlik gösteren, birbiri içinde yer değişen, göz yumulmuş biçimlerin dışında para ile tüketilen bir tüketim nesneleri üretir. Cinsellikten koparılanın, meta olarak değerlendirilenin ve tüketilenin dışında kalan pay olarak "cinsel/lik", insanlığa düşen asıl paydır. Bu pay, iktidarının izninin olmadığı, paraya karşılık gelmeyen cinsellikten insana düşen bakiyedir. Bu

vazgeçilemeyen "artığın" büyümesi, insanın farkındalığını geliştirmesine bağlıdır. Bu anlamda bilinç düzeyi ne kadar yükselirse pay o kadar artacaktır.

1.5.2. "Cinsellik Diye Bir Şey Yoktur"[14]

Jacques Lacan, cinselliği Sigmund Freud'un açıklamaya çalıştığı çerçevenin biraz daha ilerisine taşıyarak, dilbilim, felsefe, yapısalcılık ile yoğurduğu özgün bir bakış açısı sunar. Lacan'ın psikanalitik teorileri, cinselliği simgesel düzenin ve dilin bir ürünü olarak değerlendirir. Bireyin arzularını ve kimlik oluşumunu da bu anlamda ortaya koymaya çalışır. Burada anılması gereken birinci kavram kastrasyondur. Kastrasyon aslında bakılırsa bir nevi güçten, iktidardan, Jouisance'tan vazgeçiştir. Bu anlamda insan kadın olsun erkek olsun, kendi jouissance'ına da yabancılaşır. Kastrasyon, yabancılaşmayla doğrudan etkileşim halindedir. Konuşan özne olarak birey ancak yabancılaşmayla var olur, bu aynı zamanda dilde var olmak anlamına gelir ki bir nevi eksiği kabul ediştir. Bir başka açmaz ise dürtüsel hazdan vazgeçerek- cinsellik de bunlardan biridir.- Öteki'nin hazzını benimsemektir. Böylece vazgeçilen, yabancılaşılan Jouisance Öteki'nde karşılık bulur. Öteki, bireyin kendisi yerine dil vasıtasıyla eylenendir. Dil, müstakil olarak keşifler alanı şeklinde duruyormuş hissi yaratır. Lakin dil kendi kendine hareket alanı oluşturmaz, ancak Öteki vasıtasıyla işlev görür: "Dil, mantıksal bir yolla bedene kazınmıştır. Yani var olan sadece cinsellik değildir; cinsellik, dürtünün mantığı aracılığıyla bilinçdışına kazınmıştır" (Izcovich, 2015, s. 17). İnsan kendine yabancılaştıkça aslında Öteki'nde yabancılaşır. Böylece farkında olarak veya olmayarak Öteki'nin söylemine destek verir. Bu anlamda kastrasyon insanın Öteki'nde gerçekleşmesine izin verdiği, vazgeçtiği Jouissance'tır. Böylece konuşan bir varlık olarak ortaya çıkan insanın toplumun, kültürün, uygarlığın bir parçası olması durumu bir kayıp yaratır. Bu kayıp aslında Freud'un da söylediği üzere "İçgüdüsel Feragat"tır (Freud, 2020, s. 49). Lacan, bunu Öteki'nin talebi olarak adlandırır. Öteki'nin talebi sürekli sınırlar çizer. Öteki, kültür yahut uygarlık vasıtasıyla ideal insanı ve ideal bedeni yaratır. Aynı zamanda kendi zıttının da sınırlarını belirler. Dolayısıyla kültür, uygarlık kişiye özgürlük adı altında kendi bedeninin jouisance'ı alan açarken bunu yasa formunda sunar ki bu alan aslında teker teker bireyler düşünüldüğünde bireysel arzunun yok edilmesidir. Simgesel düzen, insanın içindeki canlı varlığı, yani organizmayı, gösterenler aracılığıyla baştan yazarak

[14] Başlık Lacan'ın cümlesinden aynen alınmıştır.

adeta öldürür; öyle ki varlık ortadan kalkar -harf öldürür- ve geriye yalnızca gösterenlerin kendisi kalır. Lacan'ın kastrasyon adını verdiği şeyin tam merkezinde ise üç kavram bulunur: sınıf, eksiklik ve kayıp (Fink, 2020, s. 155). Anılması gereken ikinci kavram, Fallus'tur. Her insan yavrusu doğduğu andan itibaren biricik ve tek olmak ister. Hatta öyle ki kendinin öyle olduğu bir dünya algısı yaratır ve buna inanır. Lakin gerçeğin dünyası bu algı doğrultusunda işlemez. İnsan yavrusu bu gerçekle yüzleşir, ebeveyninin ilgisinin sadece kendinde olmadığı, bu ilginin aynı zamanda başka nesnelere ait olması gerçeği ortaya arzunun gösterenlerini çıkarır. Lacan "insanın arzusu ötekinin arzudur." derken aslında Öteki'nin arzusunun göstereninin kasteder. Bahsi geçen gösteren Fallus'tur. Bu imleyicinin, yalnızca cinsel birleşmede en belirgin unsur olması nedeniyle değil, aynı zamanda mantıksal bir bağlaç işlevine karşılık geldiği ve sözlüksel düzlemde en simgesel anlamı taşıdığı için tercih edildiği ileri sürülebilir. Bununla birlikte, fallusun şişebilme özelliği aracılığıyla yaşamsal akışı sonraki kuşaklara aktarma potansiyelinin bir temsili olarak da düşünülebileceği iddia edilebilir. Ancak bu tür açıklamalar, fallusun asıl işlevini, yani bir imleyici olarak kaldırıldığı andan itibaren, tüm imlenebilirliğin izini taşıyan gizli bir anlam düzleminde rol oynamasını perdelemekten öteye geçmez (Lacan, 1994, s. 57).

Fallus, arzunun diyalektik boyutunu ortaya çıkaran bir olgudur. Fallus sayesinde bilinir ki arzunun nedeni ile arzunun göstereni birbirinden farklı kavramlardır. Birey-öznenin arzusu Öteki'nin arzusu olarak ortaya çıktıkça objet petit a da Öteki'nin arzusunun gösterenidir. Gerçek dünyaya uyarlandığında ise objet petit a'nın hiçbir şeyi göstermediği görülür, çünkü Öteki'nin arzusu gerçek değildir. Böylece arzu gösteren konumuna geriler ki zaten objet petit a, arzunun dile gelemeyen nedenidir. Fallus ise arzunun adıdır onun da dile getirilmesi imkansızdır. Arzu, süreğen bir şekilde eksik olduğu için fallus bu eksiğin gösterenidir bir bakıma. Aynı zamanda bu eksik arzuyu da devamlı besleyen bir işlev görür. Lacan bunu fallik işlev olarak yani dilin yabancılaştırıcı işlevi olarak görür. Bu işlev aynı zamanda cinsellik için önemli olan kadın-erkek, eril-dişil kavramlarının da belirleyicisi olacaktır.

Lacan, cinsellik, beden, dil, aşk üzerine inşa ettiği teorisinde en can alıcı noktalardan biri cinsel ilişkinin olmadığını söylemesidir (Lacan, 2019, s. 14). Elbette ki Lacan bir tıp doktoru olarak biyolojik bir cinselliğin var olduğunu bilmektedir. Lacan, burada kadın ile erkek arasında tam olarak gerçekleşen dolaysız bir ilişkinin mevcut olmadığını dile getirir. Böyle ilişki kurmalarına fallus yahut objet petit a engel

olur. Çünkü Lacan'a göre birbirine zıt olarak tanımlamaları yapılan kadın erkek, eril dişil kavramları ne yazık ki gerçekdışıdır ve bu tanımlanamazlık durumu cinselliği ortadan kaldırmaktadır. Ona göre erkek ve kadın ancak dil vasıtasıyla yani simgesel düzenle tanımlanır. Dil, cinsel ilişkinin yerini tutmaz. Dilin kendine özgü sahası, cinsel ilişkinin bulunmadığı o boşlukta gizlenir. Dil, ancak kendi sınırları içindeki varlıklar arasında cinsel ilişkiyi simgelemenin imkânsız olduğunu göstermeye yarar (Chiesa, 2019, s. 148). Erillik ve dişillik simgesel düzende farklı ilişkilenme biçimleri olarak dil tarafından bölünmenin farklı hâlleridir. Böylece cinsiyetin sadece konuşan özne-bireylere ait bir olgu olduğu gerçeği ortaya çıkar. Bu anlamda birey-özne olarak erkeğin tanımı; dilde tamamen yabancılaşan, her şeyiyle kastrasyona uğramış, sınırlı ve sonlu olan varlıktır. Bu durum arzu açısından değerlendirilirse sınır, babanın kendisi ve ensest yasağıdır, Babanın adı yahut Baba'nın Hayır'ı olarak adlandırılır. Erkeğin arzusu ensest dileğin ilerisinde bir yer edinemez ve hatta babanın koyduğu sınırın aşılması hayal dahi edilemez. Sınırdan nasibini alan arzu gibi hazza da aynı şekilde bir set çekilir. Erkeğin hazzı ancak gösterenin verdiği izin kadardır. Baba olmadan erkek, formu olmayan bir boşluk, bir hiçliktir. Yani simgesel olarak fallus hangi sınıra kadar çekildiyse haz da aynı doğrultuda hareket etmek zorunda kalır. Erkekliğin kurucu figürü olarak ortaya çıkan bu baba, alışıldık baba figürlerinden farklıdır. Lacan, bu figürü Freud'un *Totem ve Tabu* eserinde tartıştığı "ilksel baba" ile ilişkilendirir: Sürüdeki tüm kadınlar üzerinde denetim sahibi olan ve sembolik kastrasyona boyun eğmemiş ilk baba. Simgesel düzende yer alan diğer tüm erkekler, kastrasyonun izini taşırken, bu figür fallik işlevi reddeder, yasa tarafından belirlenmeyi kabul etmez ve bu konumda ısrar eder. Dolayısıyla onun üzerinde etkili bir yasa yoktur; onun normu, yalnızca kendisinden kaynaklanır (Fink, 2020, s. 168).

İlk baba, kastrasyon karşısında yenilmemiş, simgesel düzende sınır ihlali yapan bir konumdadır. İlk baba kadınları erişilebilirlik başlığı altında ele alır. Kendisi yalnız bir yaşam sürerken göz kulak olması gereken bir kadın kümesi vardır. Lakin ensest tabusu kadınları da ilk baba karşısında ikiye böler; erişilebilir olanlar ve erişilemeyenler. Buradaki anahtar kelime "yasak"tır. Erişilebilir olanlar yasak olmayanlardır. Böylece erkeğin ancak kastrasyonsuz olduğu halde bir kadından zevk alabileceği ortaya çıkar. Aslında erkeğin hazzı kadın kaynaklıdır. Bahsi geçen kadın imlenmemiş, gerçeğin kendisi olandır. Dolayısıyla ilk baba haricinde bir erkeğin yahut erilin bir kadınla yahut dişille cinsel ilişki yaşaması imkansızdır. İlk baba dışındaki

tüm erkekler ancak objet petit a ile ilişki kurarlar ki bu fantezidir ve imkansızın arzusudur: "Erkek yarattığına inanır- inanır-inanır-inanır (croit), yaratır-yaratır-yaratır(cree)" (Lacan, 2019, s. 153). Birey-özne olarak kadının tanımı ise fallik işlev tarafından tamamen kuşatılmamış olandır. Elbette ki simgesel düzen onu da yabancılaştırmıştır, lakin bütünüyle simgesel düzene bağımlı değildir. Fallus, onun üzerinde de etkilidir ama mutlak bir iktidar kuramaz: "Kutsal kadın, fallusun erkek tarafında olduğu fikrine yönelmeyen kadındır" (Izcovich, 2015, s. 18). Böylece erkek gibi sınırlandırılmamıştır. Aynı şekilde kadının hazzı da tamamen gösteren tarafından belirlenmez. Çünkü babanın sınırı kadını ilgilendirmez. Çünkü erkek, kadın için seçilebilirdir, bu durum dilin sınırladığı arzu ve haz sınırının ötesindedir. Her iki tanımdan da anlaşılacağı üzere cinsiyet ve cinsellik biyolojinin çok ötesinde iki kavramdır. "Cinsel ilişki diye bir şey yoktur." ifadesi biyolojik ilişkinin aksine cinsel ilişkinin doğrudan veya birbirini tamamlayan simetrik bir ilişki olmadığını ortaya koyar. Aksine dil, arzu ve jouisance üzerinden dolayımlanan oldukça karmaşık bir süreçtir ve cinsel ilişkinin imkânsız oluşu birey-öznenin arzusu ve jouisance'ı ile ilişkilidir. Daha açık ifade etmek gerekirse cinsel ilişki, öznenin arzusunun ve jouisance'ının dil üzerinden dolayımlanmasıyla ortaya çıkan bir çeşit yanılsamadan ibarettir. Yanılsama durumu cinsel ilişkinin imkânsızlığının da bir göstergesidir. Bahsi geçen imkânsızlık, dilin yapısal sınırları ile de doğrudan ilişkilidir. Gösterenler, arzu nesnesini hiçbir zaman tam olarak karşılayamaz.; bu nedenle cinsel ilişki ancak "varsayılan" bir ilişkidir. Cinsel ilişkinin imkansızlığı ancak aşk üzerinden telafi edilebilir. Bu anlamda Lacan şu cümleyi sarf eder: "Aşk, cinsel ilişkinin yokluğunu telafi eder" (Lacan, 2019, s. 47). Aşk vasıtasıyla telafi edilen şey aslında Öteki'nin arzusudur. Birey-özne Öteki'nde eksik olan şeyi kendinden feragat ederek verir. Bu feragat aslında fallus'tur. Lacan bu durumu "aşkın idealleştirilmesi" olarak tanımlar (Lacan, 2019, s. 54). Aşk, sürekli talep eder. Bu talep, Öteki'ndeki çatlağın sızıntısıdır ve aşk tamamlanamayan veya tanımlanamayan bir eksiğin ifadesidir. Aşk, aynı zamanda "tek"e doğru bir yolculuktur. Yukarıda bahsi geçen yanılsama asıl bir yolculuktan kaynaklanır. İnsanların "tek", "bir" olma arzusu, fallik jouisance'ın sınırlarında yol alır. Fallus, erkek öznenin jouisance'ını sınırlandıran bir engel işlevi görürken, kadını "bütün değil/hepsi değil" kavramında sabitler. Böylece aşk karşılıklı olan değil, tek olanın imgelemidir. İmgelem olarak kalacaktır, çünkü "tek" olan erkek üzerinden tekelleşen bir olguyu ortaya koyar. Fakat cinsel ilişki "tek" olarak kurabilmenin imkansızlığı, iki cinsiyet olmasına rağmen, cinsel mutluluğun erkekliğe

indirgenmiş olmasına bağlıdır. Cinselliğin örtük hale getirilmesi yalnızca cinsel olanı gizlemekle kalmaz; aynı zamanda başka bir boyutu da örtbas eder: görünürde olmayan, ancak derin metafizik sorunlara ve çok katmanlı belirsizliklere kaynaklık eden bir düzeyi. Üreme ve kökenlerimize dair kurmaca anlatıların ve fantezilerin asıl beslendiği yerin tam da bu örtük düzlem olduğu artık şaşırtıcı sayılmamalıdır (Zupancic, 2018, s. 210).

Burada devreye fanteziler girecektir. Üreme dışındaki cinselliği keşfeden insan, bu durumu kamufle ederek aslında ilksel dürtülerini dönüştürür. Dönüşen dürtüler, fanteziler adı altında hayatını sürdürür: Fantezi, erkeğe özgü fallus merkezli bir yapı arz eder -hatta bu onun cinsellikle kurabildiği yegâne biçimdir- ve bu biçim üzerinden kadınsı olanla bir temas arayışına girer. Dilsel varlıklar olan insanlar için gerçek anlamda bir cinsel birlikteliğin imkânsızlığı karşısında, fantezi bu eksikliğin telafisi olarak devreye girer. Bu bağlamda, fantezi yok olan bir partnerin yokluğuna rağmen varmışçasına sahneye çıkarak sahte bir birlik duygusu üretir. Homo sapiens'te fantezi, özne ile nesne arasındaki kurulamayan bağın sahnesidir (Chiesa, 2019, s. 43-44). Aslında gerçek hakikat "tek" olmayandır. Fakat insan bunu tercih etmeyen olduğu için de insandır.

Sonuç olarak Lacan'ın "Cinsel ilişki diye bir şey yoktur." ifadesi, özne ve ötekilik bağlamında bir eksikliğe fikirleri yönlendirir. Bu eksiklik insanın tamamlanamamışlığını ve dilin sınırlı oluşunu ortaya çıkarır. Jouisance kavramıyla da arzunun asla tam olarak tatmin edilemediği ve bu tatmin olmama halinin insanı arayışa ittiği gerçeği boy verir. Toplumsal cinsiyet normlarının ve arzu ekonomilerinin de eleştirisi bu kavramlara bağlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Türk Romanında Erotizmin Görüngüleri

2.1.1. Bedensel Erotizm

Beden, insanlık tarihi boyunca çeşitli disiplinlerin odak noktasıdır. Felsefe, sosyoloji, antropoloji, biyoloji, psikoloji gibi alanlar bedeni hem fiziksel açıdan hem de toplumsal, bireysel ve kültürel açıdan ele alır. İnsanın bu anlamlandırılma sürecinde erotizm can alıcı bir yere sahiptir. Çünkü erotizm insanın varoluşsal kaygılarıyla şekil alan bir kavram olmanın yanı sıra bedenin hem bireysel hem de toplumsal olarak deneyimlenmesidir. Bu anlamda Bedensel erotizm, insan tabiatındaki ikili gerilimleri ortaya koyan ontolojik bir çatışma ve akıl- tutku, düzen-kaos, yaşam-ölüm gibi diyalektik ihlallerin bir karşılığıdır. George Bataille'ya göre insan, hayvansal yanını, emek vererek, öleceğinin bilincine vararak ve utanmaz cinsellikten, erotizmin doğduğu utançlı cinselliğe doğru geçiş yaparak paradoksal bir özellik gösterir (Bataille, 1993, s. 35). Bataille'ya göre erotizm, "ölüme kadar yaşamın olumlanmasıdır" (Bataille, 1993, s. 13). Bu anlamda erotizm cinselliğin doğal işlevlerinden biri değil, bireyin varoluşsal sınırlılığını aşma çabasıdır. Çünkü insan ölümlü bir bedene sahip olan bir varlık olarak hayatla kurduğu deneyim ve yaratıcı muhayyile ile ölümsüzlüğü bedenin sınırları dışında deneyimlemeye çalışır. Bu anlamda insan hem tabuları oluşturan hem de tabuların ihlaliyle varlık deneyimi gerçekleştiren bir yapı ortaya koyar. Daha ileri bir ifadesiyle tabu koyma yetisiyle hayvandan ayrılan varlık olarak insan, bu tabuları ihlal etme dürtüsüyle insanlaşır. Beden, belki de bu anlamda bireyin ölümlüğünü hatırlatan bir varoluş mekanıdır ve insan süreğen bir şekilde süreksizliğini sürekli hale getirme arzusu içinde çırpınıp durur. Bahsi geçen arzu, erotizm sayesinde insan cinselliğinin temel aldığı yeri doğa karşısında, doğanın nesli devam ettirme dürtüsünün karşısında bilinçli bir yıkım eylemi gerçekleştirir. Bu bağlamda cinsel tatmin, küçük ölüm (la petite mort) olarak imgelenir. Yaşanan tatmin, bilinci askıya alır ve ölümün simgesel bir deneyimi açığa çıkar. Erotizm sadece fiziksel bir eylem değildir. O aynı zamanda kutsal ve duygusal bir boyut da taşır. Bedensel erotizm, bireyin varlığını aşan bir dönüşüm deneyimi sunar. Bu anlamda erotizmin temelinde yer alan ihlal ve bunun açığa çıkma unsuru olan şiddet kavramları, bedenin sınırlarını aşma arzusunu ifade eder. Bedensel erotizm, böyle bir çerçeveden bakıldığında bireysel farkların ortaya çıkmasına ve modern

insanın bu farklarla kendini var kılmasına olanak sağlamıştır. Çünkü bedensel erotizm bireysel ayrılığın ifadesidir (Bataille, 1993, s. 22).

2.1.1.1. Erotik Arzu

2.1.1.1.1. Arzu Kavramı Üzerine

Arzu kavramı, insan varlığını ve varoluşunu anlamak için disiplinler arası bir izlek sunar. İnsanlık tarihi boyunca arzu, insanoğlunun bedensel veya ruhsal olarak bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde deneyimlediği bir kavramdır. Arzu, deneyimin yanı sıra bu deneyimin anlamlandırılması ve adlandırılması bakımından felsefe, psikoloji, ekonomi ve politikanın en eski uğraşlarından biridir. Arzu, antik felsefeden çağdaş felsefeye kadar insanın temel motivasyonunu açıklamak için kullanılan bir kavramdır. Nitekim felsefi açıdan Platon *Şölen (Symposion)* adlı diyaloğunda arzuyu bir eksiği tamamlamaya yönelik çaba olarak niteler. Platon'a göre arzu fiziksel hazlarla sınırlı bir deneyim olmaktan ziyade idealara yani üst bir bilgiye ve mutlak iyiye ulaşmanın tezahürüdür. Bu anlamda erotizm yordanırsa ruhun bedensel arzuların ötesine geçerek idealar dünyasına yükselmesini sağlar (Platon, 2020, s. 52). Spinoza, Platon'un eksiklik üzerinden tanımlamasından farklı olarak arzuyu varoluşun bir devamı olarak görür. *Ethica* adlı eserinde arzu kavramını, bireyin kendi varoluşunu gerçekleştirme çabası olan "conatus-cupiditas" ile ilişkilendirmiştir. Conatus, varoluşu nedenselliğin bilinçlenmediği dönemde ortaya çıkan varoluşu sürdürme çabasıdır, varoluş çabasının bilinçli hale gelmesi ise cupiditas[15] yani arzudur. Spinoza'ya göre arzu, insanın gücünü arttırıp varoluşunu derinleştirdiği bir çabadır. (Spinoza, 2011, s. 79). Bahsi geçen çaba insanın tüm eylemlerini yönlendirir, böylece arzu salt duygusal bir dürtü olmaktan çıkıp aklın içinde bulunduğu epistemolojik bir sürece dönüşür. Böylece insanoğlu aklıyla uyumlu arzular geliştirdiğinde yani aroluşunu olumlayıcı arzular ürettiğinde gerçek anlamda birey olma hazzını yaşayacaktır. Bu açıdan erotizm yordanırsa yalnızca bedensel fiziki hazzı değil, insanın özünü geliştirip ortaya çıkaran bir kavramı temsil eder. Erotizm, bireyin haz ve varoluş bilincini derinleştiren bir deneyimdir. Hegel, *Tinin Görüngübilimi* adlı eserinde arzuyu bilinç ve özbilinç üzerinden okuyarak arzuyu diyalektik bir süreç olarak görür. Arzuyu bireyin kendini tanıması ve bu tanımadan sonra yaşadığı aydınlanma-özgürleşme tavrı olarak görür. Hegel'e göre birey kendi varlığını ancak başka varlıkları ve onların bilinçlerini tanıdıkça oluşturur.

[15] Cupiditas, kelimesinin kökeni Cupid kelimesinden gelmekle birlikte Eros'un Roma mitolojisinde karşılığıdır.

Aslında bakılırsa toplumsal bir varlık olan insanın temel dürtüsünü yönlendiren unsur bahsi geçen tanıma arzusudur (Hegel, 1986, s. 224). Hegel'in bu arzu tanımından hareketle erotizm yorumlanırsa elbette ki bedensel bir haz değil, aynı zamanda başka bedenler ve bilinçler üzerinden bireyin kendini tanıması sürecidir. Özellikle Hegel deyince akla gelen efendi-köle diyalektiği içinde erotik bir tavır olarak arzu, düşünülürse bireyin karşıtlıklar içinde oluşturduğu, özgürlük ve bağımlılık arasındaki gerilimde ortaya çıkardığı bir anlamlandırma sürecidir (Hegel, 1986, s. 124). Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus* adlı eserinde arzunun bir eksiklikten meydana gelmediğini, doğmadığını ve bir tanımlanma sürecinin ötesinde olduğunu ifade eder. Arzu, yaratıcı ve üretken bir güçtür. Böylece arzu belirli nesneler veya kayıplar etrafında değildir, çevreyle -canlı-cansız tüm varlıklar- kurulan ilişkiyle sürekli yenilenen bir yapı gösterir. Deleuze-Guattari, bu anlamda klasik psikanalizin Oedipus anlayışını kapitalizmle birlikte okuyarak geliştirir. Arzu, bireyin içsel dünyasının bir ürünü olmaktan ziyade kapitalizm ve toplumsal ilişkilerin belirlediği bir üretim mekanizmasının parçasıdır. Yanı sıra bilinçdışını da arzunun üretim alanı olarak ele alır. Bilinçdışı sadece baba ve anne kompleksi üzerinden bastırılmış arzulardan oluşmamaktadır; tam tersine toplumsal ve ekonomik süreçlerden de etkilenmektedir. Bu anlamda kapitalizm, sürekli bir üretim süreci yaratıp arzunun doyurulamayan yahut sürekli yenilenen bir itki olduğundan da faydalanarak onu belirli sınırlar içerisinde hapseder. Devlet, aile gibi yapılar, bireylerin arzularını düzenleyici mekanizmalar olarak görev alır. Fakat insan faktörü devrede olduğu için kapitalizm de tamamen bir kontrol mekanizması oluşturamaz. Böylece kapitalizm bir yandan arzunun özgürleşmesine olanak tanırken bir yandan da istendik arzular oluşturmak için çaba sarf eder. Ortaya çıkan ikilik yahut çelişki arzunun diyalektik yapısını oluşturur. Böyle arzu sürekli olarak yeniden tanımlanıp kodlanır ve bu arzular belirli tüketim kalıpları içerisinde hapsedilir. Lakin arzu, öyle kendisine buyruk bir kuvvettir ki kapitalizm ne kadar sınırlar çizmeye kalksa da arzu, bu sınırları aşmaya çalışır. Burada devreye "kaçış çizgileri" girer. Kaçış çizgileri, bireylere sağladığı imkân sayesinde arzuyu özgürleştirir ve bireyin toplumsal kodları aşmasının önünü açar.

Arzu, psikoloji açısından değerlendirildiğinde özellikle psikanalitik dolayısıyla bilinçdışı süreçlerle ilişkilendirilmiştir. Psikanalitiğin kurucu Sigmund Freud, arzunun bilinçdışındaki kökenlerini araştırırken insanoğlunun cinsellik topoğrafyasını da çıkarmayı ihmal etmez ve insanın cinsel dürtüleriyle ilgili en temel kavram olan

"libido"yu insanın yaşama dair temel itici gücü olarak tanımlar. Libido vasıtasıyla ortaya çıkmaya çalışan arzuların rüya, dil sürçmesi veya nevrotik sanrılarla kendini gösterdiğini vurgular. Dolayısıyla arzu, haz ilkesiyle doğrudan ilintilidir. Freud'un düşüncelerini alıp daha da geliştiren hatta kendi tabiriyle Freud'u asıl hüviyetine kavuşturan Lacan, arzunun temelini bir eksiklik üzerinden okur. Ona göre arzu, bireyin arzusu Öteki'nin arzusudur. Böylece insanın arzusu hiçbir zaman tatmin edilemeyecek bir boşlukla ikame edilir. Lacan için özne; dil, yasalar, toplumsal normların oluşturduğu Simgesel düzen içinde kurulur. İnsan bu kavramları tamamen kavrayamadığından tamamlanamaz. Yani tam bir özne teşekkül edemez. Gerçek ise Simgesel'in çok ötesinde ama ondan kaynaklanan boşluğun yahut eksikliğin adasıdır. Arzu bu anlamda bu boşluğu doldurmak için sürekli yeniden tanımlanır ve ortaya çıkar. Bu anlamda Deleuze-Guattari'nin "kaçış çizgileri", Lacan'ın arzu tanımı üzerinden okunabilir. Kaçış çizgileri bir nevi Simgesel'in sınırlarının zorlanarak Gerçek'e dokunma çabasıdır. Elbette tam bir temas olmayacaktır, lakin ihlal ve aşkınlık bağlamında arzu, yeni boyut kazanacaktır. Bahsi geçen boyut erotik arzudur.

Platon'dan Spinoza'ya, Hegel'den Deleuze-Guattari'ye, Freud'dan Lacan'a kadar uzanan derinlikli çizgide arzu, bir eksiklikten fazlalığa, tamamlanma veya tanımlanma ihtiyacından üretici bir güce doğru evrilmiştir. Platon'a göre arzu, insanın kendini tamamlamaya yönelik aşkın bir kavramken Spinoza arzuyu insanın bilinçli yaşama gücünün kuvveti olarak görür. Hegel, arzuyu bireyin diyalektik manada kendini tanıma süreci olarak ele alırken Deleuze-Guattari arzunun üretimin bir parçası olan ve sürekli yeniden doğan bir var olma biçimi olarak tanımlar. Freud ve Lacan göre arzu kavramı, anılırken bilinçdışına vurgu yapılır ve eklenir insanın bir özne olma yolculuğundaki bireyleşmenin ve kimlik oluşumunun merkezidir.

2.1.1.1.1.1. Arzunun Erotik Üçgeni: Biz İnsanlar'da Rekabet, Kıskançlık ve Ölüm

Dünya üzerinden tipik olarak bilinen ve toplumsal kurallara göre standardize edilmiş cinsellik ve erotizm, bedenin salt güzellik ve çekiliğine, arzunun cinsellik temelli bir dürtüden ibaret oluşu üzerine kurulur. Lakin çağdaş teoriler erotizm ve arzunun çok katmanlı yapısına vurgu yapar. George Bataille erotizmi "aşırılık, yıkım ve ihlal" kavramları üzerinden inşa eder. Bu kavramlar ışığından erotizm bireyin varoluşsal sınırlarını zorlayan bir deneyimdir (Bataille, 1993, s. 46). Öte yandan Rene Girard'ın mimetik arzu kuramında arzunun sadece bireyin kendine has dürtülerinden

kaynaklanmadığını, aynı zamanda toplumsal etkileşimle insanın taklit mekanizmaları geliştirdiği ve geliştirilen mekanizmaların bir sonucu olarak arzunun ortaya çıktığını vurgular (Girard, 2013, s. 23). Aslında bakılırsa üçgen arzu modeli her iki düşünce arasında bir köprü görevi görür ve bireyin içsel dünyası ile toplumsal norm ve estetik deneyimlerin kesiştiği noktada ortaya çıkar.

George Bataille'ın erotik tanımı, sıradanlık ve ölçülülük kavramlarının tam tersi olarak belirir. Yanı sıra aşırılık, aşkınlık ve yıkımın deneyimi olan bir alanda ortaya çıkar. Ona göre erotizm, bireyin kendini aşma çabasının yanında toplumsal normların ötesine de geçme arzusudur (Bataille, 1993, s. 42). Bu yaklaşım, erotizme erotik arzuyu yalnızca salt cinselliği kastetmediğini bunun ötesine geçerek bireyin içsel çelişkileriyle yüzleştiği ve toplumsal yapıların dışına çıktığı bir alan olarak vurgular. Böylece erotik arzu, erotik deneyimin dönüştürücü ve yıkıcı gücünü ortaya koyarak, cinselliğin daha derin ve katmanlı yapısını, ayrıca kültürel yönünü işaret eder. Bataille, erotik deneyimi içsel bir deneyim olarak bir insan için yaşanacak en son nokta olarak görür. Erotizm yaşam-ölüm, yaratım-yıkım gibi diyalektik kavramları bir araya getiren bir alandır. Diyalektik yapının ilk biçimlerinde erotik deneyim, sistemin işleyişine açık biçimde katkı sunmuştur. Ancak bu katkının yalnızca görünürde kalmadığı, daha derin bir düzlemde örtük etkiler barındırdığı varsayımı da yabana atılamaz. Nitekim, erotizmin kapsamlı bir şekilde kavranabilmesi, onun diyalektik bir yaklaşımla ele alınmasını gerektirir. Bu yaklaşım, yalnızca biçimsel diyalektik kalıplara sıkışıp kalmadığı sürece, bireyin kendi cinsel deneyimine yönelmesini ve bu alana teorik dikkatini yoğunlaştırmasını zorunlu kılar (Bataille, 1993, s. 282). Kendi cinsel deneyimine dikkatini vererek sadece bedensel bir haz arayışı kastedilmez, aynı zamanda insan varoluşsal sorgulamalarının ve toplumsal normlara karşı direnişinin ifadesini yaratır.

Rene Girard'ın teorisine göre arzu, sadece iki kişi arasında gerçekleşen bir deneyimi tetiklemez. Arzu her zaman üçüncü bir varlığa yahut nesneye ihtiyaç duyar. Böylece üçgen arzu ortaya çıkar. Girard, kuramını Don Kişot üzerinden aktarır. Don Kişot, bireysel iradesinden feragat ederek arzularını doğrudan değil, dolaylı olarak belirlemeyi seçmiştir: Arzunun yöneldiği nesneleri kendisi belirlemek yerine, bu seçimi onun adına Amadis gerçekleştirmektedir. Don Kişot'un tutumu, tüm şövalyelerin örnek aldıkları figürün işaret ettiği veya ima ettiği nesnelere yönelmeyi içerir. Bu figürü, arzunun aracısı ya da dolayımlayıcısı olarak nitelendirmek

mümkündür. Nasıl ki Hristiyanlar yaşamlarını İsa'nın yaşamını örnek alarak şekillendiriyorsa, şövalyeler de kendi varoluşlarını Amadis'in temsil ettiği ideali taklit ederek inşa ederler (Girard, 2013, s. 22).

Böylece ortaya çıkar ki insan arzusu Öteki'nin arzusudur ve bu arzu belirebilmek için arzu dolayımlayıcısına ihtiyaç duyar. Girard dolayımlayıcı; içsel ve dışsal olarak iki şekilde tanımlar. Dışsal dolayımlayıcı arzunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklar, örnek aldığı kişiye biat etmiş ve onu yüceltmiştir. İçsel dolayımlayıcı da dışsal gibi asıl olanı taklit etmeye yönelir lakin bu yönelim ona benzerini oluşturma çabası değildir, onu muhafaza etme, soğurma çabasıdır (Girard, 2013, s. 29-30). Bu, erotik arzunun mimetik doğasıdır. Erotik arzu da diğer tüm arzular gibi Öteki'nin arzusudur, hatta arzunun arzusudur. İnsanoğlu arzuladığı nesneyi yahut kişiyi sadece içgüdüsüyle talep etmez, başkalarının o kişiye duyduğu ilgiyi gözlemleyerek arzulamaya başlar. Böylece içsel dolayımlayıcı durumunda erotik arzu kıskançlık ve rekabete dönüşür: "Nefret gibi kıskançlık ve hasetin de içsel dolayıma verilen geleneksel adlar olduğu aklımıza gelmez, bu adlar içsel dolayımının asıl doğasını bizden yasaklarlar" (Girard, 2013, s. 31). Kişiler öznesinde düşünülürse iki kişi aynı insanı arzuladığında arzu nesnesi ikincil hale gelir. Asıl olan rakip üzerinden kendi arzusunun doğrulanmasıdır. Mimetik rekabet diyebileceğimiz bu karşılaşma kıskançlık krizleri oluştururken yer yer haset, iktidarsız nefreti yahut yasak aşkı da doğurur.

Arzunun erotik üçgeni anlamında değerlendirilecek roman Peyami Safa'nın *Biz İnsanlar*'ıdır. Peyami Safa Türk edebiyatında psikolojik tahlilleriyle öne çıkan bir yazar olarak Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde yaşanan toplumsal ve kültürel çelişkileri, bireyin iç dünyasından ele alır. Bu anlamda *Biz İnsanlar* romanındaki karakterler arzularının peşinde koşarken iç dünyalarında kıskançlıktan zehirlenen, rekabet ve hasetle ideallerini değiştiren ve nihayetinde ölümle yüzleşen insanlar olarak belirirler. *Biz İnsanlar* öznesinde Safa'nın karakterleri arzularını hem bir motivasyon hem de bir trajedi kaynağı olarak deneyimler. Roman, Kurtuluş Savaşı döneminde geçmektedir. Anadolu fiilen işgal altındadır. İtilaf devletleri halka zulüm yaparken İstanbul üzerindeki siyasi baskısını sürekli arttırmaktadır. Romanın başkahramanı Orhan, bu şartlar altında İstanbul'da öğretmenlik yapmaktadır. Okulda nöbetçi olduğu bir gün öğrencilerinden Cemil ile Tahsin kavga etmişler. Tahsin, Cemile "Eşek Türk" dediği için Cemil arkadaşını taşla yaralamıştır. Bu anlamda Tahsin'in ailesinin

baskısıyla Cemil okuldan atılmak istenmektedir. Orhan, bu olayın okul dışındaki bir meseleden kaynaklandığını sezerek araştırmaya başlar. Tahsin'in babası Mustafa ve annesi, Cemil'in ailesinin yanında çalışmaktadırlar. Cemil'in ailesi oldukça Avrupai düşkünlükleri olan alafranga bir hüviyet gösterir. Yabancılarla sıkı bir ilişkileri de vardır. Öyle ki yaşadıkları yalıya Fransız bayrakları asacak kadar çözülme yaşamış bir ailedir. Cemil'in babası bu sıralarda ölür, annesi bu ölümle birlikte daha da değişir, yer yer tamamen bir yabancı gibi davranır. Bu anlamda Cemil'i, babası Mustafa'yı ve Cemil'in annesini küçük görür ve asılsız bir intikam duyar. Bir keresinde Mustafa'ya "Eşek Türk" diyerek onu küçümsemiş, Mustafa ise kadını iterek yaralanmasına sebep olmuştur. Bu yaralanmadan dolayı altı ay hapis cezasına çarptırılmış ve ailesi de yalıdan atılmıştır. Yalıdan atıldıktan sonra üzüntüden Cemil'in annesi de vefat etmiştir. Yalnız başına kalan Cemil'e halk sahip çıkmış ve onu Orhan'ın öğretmen olduğu okula göndermiştir. Aynı okula evin küçük çocuğu Tahsin de gitmektedir. Cemil ile Tahsin arasında yaşanan kötü olaydan sonra Orhan araya girerek çocuğun okuldan atılmaması şartıyla kendisinin istifa edeceğini söylemiştir. Okul yönetimiyle de sağlıklı ilişkiler kuramayan Orhan işi bırakmıştır. Bu anlamda ideallerinin peşinden giden Orhan, aslında bakılırsa Tahsin ile Cemil arasında yaşanan olayı toplumsal hadiselerin, çatışmaların bir sonucu olarak okur. İşten ayrıldığı için sefalet Orhan'ın yakasını bırakmayacaktır. Sefaleti aşmak için yıllarca küs kaldığı amcasına dahi mektup gönderir. Lakin çok olumlu bir cevap da almaz. Bu sırada arkadaşı Necati'nin kapısını çalar. Necati ona kendi çalıştığı okulda bir iş teklif eder, ayrıca Süleyman adında bir arkadaşı olduğunu ve bir çevirmen aradığını söyler. Zorluklarla mücadele eden Orhan, bu teklifleri hiç düşünmeden kabul eder.

Orhan, Cemil ve Tahsin'in okuduğu okulda görev yaparken ara ara Cemil'i eve bırakır. Cemil'in yaşadığı yalıda Vedia isimli genç bir kadın da yaşamaktadır. Vedia, Tahsin'in kuzenidir. Amcası Halim Bey ve yengesi Samiye Hanım ile yaşamaktadır:

> "Vedia Hanım, Halim Beyin kardeşinin kızı mıdır?
>
> -Evet. Ramiz Beyin kızı. Babasını dokuz yaşında, annesini on iki yaşında iken kaybetti. Talihsiz kızdır, şüphesiz. Çok bedbaht kızdır. Halasının yanında oturuyordu. Onu da çok severdi. İki sene sonra halası da öldü. Amcasının yanına geldi, o da öldü. Şimdi Samiye gibi sinirli bir kadının yanında yaşıyor." (Safa, 2023, s. 199)

Vedia, psikolojik buhranları olan, yer yer bayılma nöbetleri geçiren, titreme ve ürpertileri olan bir insandır. Güzelliğiyle dikkat çeken Vedia, çevresinde bulunan Ali Haydar, Bahri, Rüştü gibi kişilerin de sürekli dikkatini çekmektedir. Orhan yaşanan kötü olaylardan belli bir zaman sonra aynı genç kadını bir pastanede görür. Vedia,

alafranga kıyafetler içinde yanında da aynı şekilde giyinmiş bir kadınla likör içmektedir. Tam bu sırada yanlarına bir Türk zabit gelir ve onlara önce Müslüman mı gayrimüslim mi olduklarını sorar. Zabit, Vedialaın Müslüman kadın olduklarını anladığında onları tutuklamaya çalışır. Olaya şahit olan Orhan ve arkadaşı Necati duruma el koyup zabiti oradan uzaklaştırır, lakin zabit başka zabitleri de alıp gelerek Orhan ve Necati'yi tutuklar, karakola götürür. İki arkadaş burada kötü muameleler görürler, en sonunda karakol zabitine gelen bir telefonla serbest kalırlar. Bu telefon Vedia'nın ailesinin tanıdığı Fransızların baskıları sonucunda edilmiş ve iki arkadaş serbest kalmıştır. Tevkif olayından sonra Orhan ve Vedia tekrar karşılaşır, bu karşılaşma aynı zamanda Orhan'ın Vedia'nın farkına vardığı andır: "Koştu ve bekleme salonuna girdi. Orhan ikinci defa olarak, onun arkasından, yalıda olduğu gibi müphem, fakat daha kuvvetli bir hisle bakakaldı" (Safa, 2023, s. 173). Bu hissi bakışın ardında ise arkadaşı, yer yer akıl hocası olan Necati'nin şu sözü vardır: "Necati'nin bir sözünü hatırlayarak düşünmüştü: 'Bu kızın bana verdiği alaka meraktan mı ibaret?" (Safa, 2023, s. 173). Bu sözden hareketle -Vedia üzerinden- Orhan; arzu, aşk bedensel haz bağlamında düşünür:

> "Galata tarafına doğru yürüdü. Hep Vedia'nın bakışlarına ve kımıldanışlarına ait garabetleri gözünün önüne geliyordu. Hiçbiri yapmacık değildi. Hatta onun bütün çırpınışları, kendisine derin bir samimiyet ihtiyacının verdiği boşalma hamleleriyle mücadeleye benziyordu yahut nasıl bir uçurum üstüne gerilmiş, nasıl bir incecik ip üstünde merkezi sıkletini bulmak için sallanan bir hassasiyet ki, her an, bilinmez nasıl bir muvazene buhranı geçiriyordu. Bunu anlamak ihtiyacı Orhan'ı sardı. Merak ediyordu. "Fakat merak basit bir duygu mudur? İçine anlamak ihtiyacından başka arzular karışmaz mı? Merak saikasıyla tasarruf etmek istediğimiz şey yalnız hakikat midir?" diye düşündü. En büyük aşkların içindeki hisleri yalnız tecessüse irca eden mütefekkirler bulunduğunu hatırlamıştı: "Ben bu kızı sevebilir miyim?" dedi. İçinden sıcak bir dalga geçmişti. Böyle düşünmekten zevk alıyordu ve suali tekrarladı. Bu zevk bir sevgi başlangıcı olmasın? Düşüncesinin içindeki iki unsurdan hangisi daha cazip? "Bu kız" mı? "Sevmek" mi? Olabilir ki, mevzuu ne olursa olsun, mücerret aşka ihtiyacı vardı." (Safa, 2023, s. 173)

Orhan, ne kadar her insanın bir sevgiye ve aşka ihtiyacı olduğunu düşünse de aşk ile cinsellik arasındaki köprüye materyalist biz çizgiden bakar. Onun için erotik arzu, nesnel bir karşılık bulmalıdır, çünkü aşkın ve arzunun ruhsal karşılığını bilmesine rağmen nesnel bir karşılığını bulamaması, mesafe yaratmaktadır. Aslına bakılırsa bu mesafe arzuyu daha da tetiklemektedir:

> “Var mıydı? Ömründe bir kere bile sevmemişti. Bu ihtiyacı duymadığı için değil, çünkü bütün tabii sevgilerinde aşka benzer bir azgınlık bulunduğunu biliyordu; fakat çocukluğundan beri bir an yatıştığına şahit olmadığı mücadele gururu, ona aşkı bir zillet gibi kabul ettirmiş olacaktı; âşık olduklarını söyleyen arkadaşlarına karşı daima, bir istihfaf duymuştu. Aşkı, düşünecek başka mevzuları olmadığı için bütün iç dikkatlerini bir tek nokta üstünde teksif eden avare ve tembel ruhların bir fantezisi telakki ediyordu. Aşk, bu ruhların içindeki boş vakitlerin ilahıydı. Orhan bazen onu herhangi bir şeyin muamması üstüne eğilmek ihtiyacına da benzetiyordu: Herhangi bir şey, bir kadın, bir çocuk, bir meslek, bir tırtıl, bir tohum ne alemdir, ona yaklaşıldığı zaman; fakat uzaktan o ne kadar, her şey gibi bir şeydir, alelade şekiller serisi içinde nasıl kaybolur, nasıl bomboş görünür! Ve aşk, bir kadına veya herhangi bir mevzua aşk, nasıl, o şekiller serisi içinde bir tekini almak ve içini muhayyilemizle doldurmak yahut onun dolu içini nasıl derinden derine anlamak ihtirasıdır yahut aşk, nasıl boş kalan içimizi diğer bir boşla doldurmak veya nasıl, dolu içimizi başka bir dolu içle karıştırmak ihtiyacıdır; velhasıl, aşk nasıl, muhtevaların hayatını şekillere doldurmaktır ve nasıl, bizzat hayata bu dolgunluğu veren bir tek vehim yahut bir tek hakikat odur. Bunu tayin edemedikçe, aramaktan yorulan zihni, aşkın materyalist telakkisinde rahatını buluyordu. Ona bir mide bozukluğudur, bir karaciğer sarsıntısıdır, bir sinir buhranıdır deyip çıkmak. (Safa, 2023, s. 173-174)

Kahramanın dönüşümü aslına bakılırsa bu sorgulamayla birlikte başlar. Çünkü erotik arzu, aynı zamanda kendi varlığını kabul ettirir. Erotik niteliğini bütünüyle kaybetmeden, olgun cinselliğin bağlamından koparılarak dolaşıma giren “arzu” kavramı, artık belirli bir bağlam ya da ilişkiyle sınırlı kalmaksızın her türlü düzleme uyarlanabilir bir hale gelir. İçsel ilişkilerde üçüncü bir unsur olarak iş gören çoğullukların bir sentezi aracılığıyla, arzu kendiliğindenlik temelinde ilişki kuran bir üretim biçimi olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda arzu, hem kendi varoluş kipine yönelme kudreti bakımından hem de yöneldiği çoğulluğa anlam ve bütünlük kazandırma kapasitesi bakımından, doğrudan doğruya bir “makinesel ilişki” olarak işlev gösterir (Goodchild, 2005, s. 17-18).

Buradan hareketle Orhan, bedensel arzuların ötesinde bir haz arayışındadır. Belki de bunun nesnel karşılığını şimdilik bulamasa da ruhsal boyutta bunu hisseder. Orhan ile Necati’nin arasında geçen şu diyalog adeta bunu ortaya koyar:

> “Necati diyordu ki:
>
> - Artık gitmekte tereddüt etmemelisin. Bu aileyi ve bu kızı ben de merak ediyorum. Bana anlatırsın. Öyle zannediyorum ki, bu kız bir buhran geçiriyor. Değil mi? Zaten yengesinin yanında olmak, hayatta eğreti gibi kalmak için kâfi bir sebep olamaz mı? Belki de kimsesiz bir kızdır ve muhitini yadırgıyor. Seni davette ısrar etmesi...

- Biraz fazla düşünüyorsun gibi geliyor bana. Zannederim ki, beni çağırması, onlar yüzünden mektebi terk etmeğe mecbur olduğum için, aile namına gönlümü almak arzusudur. Bu meselenin kendisini çok düşündürdüğünü söyledi. "Benim için büyük ve küçük şey yoktur" diyordu. Halleri de öyle değil mi? Ehemmiyetsiz şey onun üstünde en ehemmiyetli şey kadar tesir ediyor.

- Öyle.

- Bana merak vermeğe başladı. Buraya gelirken bu hissini tahlile çalışıyordum. Bu merakın altından bir şeyler çıkabilir mi? "Ben bu kızı sevebilir miyim?" diye düşündüm.

- Tahlilini sadeleştir: Hoşlanıyor musun ondan?

- Nesinden?

- Evvela vücudundan.

- Vücudundan?

Orhan daha yavaş sesle: "Vücudundan ... " diye tekrarladı ve düşündü. Teni, saçları, kaşları, kirpikleri ve gözleri güzel, sarışın bir baş ve zayıf bir vücut gözünün önüne geliyordu. Biçimi tamamıyla belirsiz, hiçbir güzellik vaat etmeyen, fakat ümitleri boşa çıkaracak bir arıza da göstermeyen, meçhul bir vücut.

- Yüzü güzel, diye mırıldandı, vücudu belli değil, zayıf. Fakat ben zayıf tan hoşlanırım.

Düşündü ve ilave etti:

- Arzu veren bir vücut değil, merak veren bir ruh ...” (Safa, 2023, s. 175-176)

Vedia, karşılaşma esnasında hem bir özür hem de bir yakınlaşma arzusuyla Orhan’ı yalıya davet eder. Orhan bu teklife çekimser davransa da en sonunda Vedia’ya duyduğu merak dolayısıyla teklifi kabul eder. Davet günü Orhan ile Vedia oldukça yakınlaşırlar. Bu durum aynı zamanda Orhan’a Vedia’yı kendi ortamında tanıma şansı da verir. Davet sırasında Orhan, Bahri isminde bir zabitle de tanışır. Bahri, Vedia’ya özel bir ilgi duymaktadır. Orhan, bu ilgiyi fark eder ve Bahri’den Vedia’ya dair bilgiler almaya çalışır:

“- Garip bir kızdır o, Orhan Bey. Küçükten beri öyledir. Çok tuhaf huyları vardır. Gece yarısı yataktan kalkar, kimseye duyurmadan çıkar, sabaha kadar gezer, gelir, yatar. Bir bakarsınız çok korkaktır, kediden bile ürker; bir bakarsınız hiçbir şeyden korkmaz. En sevdiği yemeğe elini sürmediği olur, en canı sıkıldığı zaman kahkahalarla güler, bir tuhaf kızdır o. Siz de dikkat etmişsinizdir: Rengi sık sık değişir, elleri titrer, yüreği daima çarpar, sanki her anda bayılacakmış gibi filan bir hali vardır. Sinirli bir şey zannedilir. Doktorlara kaç kere gösterildi. Hiçbir hastalığı yok. Sinirlerinde de bir şey yok. Çok nadiren bayıldığı da oluyor. Doktorlar türlü türlü söylüyorlar. Umumiyede natura filan deyip çıkıyorlar.” (Safa, 2023, s. 197-198)

Orhan, Vedia hakkında edindiği bilgilerle adeta arzusunu silikleştirir. Fakat bir yandan silikleşen bu arzu bir kıskançlık hali de yaratacaktır. Kıskançlık, arzuyu gölgelemekle birlikte Dolayımlacıyı görevi de görür çünkü kıskançlık rekabeti de doğuracaktır, bu anlamda Orhan, kıskançlık üzerinden Bahri ile bir hissi bütünlük kurar:

> “Orhan'a şöyle bir his gelmişti: "Bu çocuğun büyük bir kederi var." Bu his Orhan'a genç zabiti birdenbire sevdirdi. Altında büyük bir kederin utancı gizli olmak ihtimali, Bahri'de kibir gibi görünen donukluğa, nefsle mücadelelerinin kahramanca büyüklüğünü veriyordu. Orhan kendisinde de bu kibir görünüşlerinin ekseriya ne ağır elemlerin istihaleleri olduğunu bildiği için, Bahri'nin bu haline yakın akraba çıktı.” (Safa, 2023, s. 195)

Orhan ilerleyen günlerden birinde gazete okurken Bahri’nin bir not bırakarak intihar ettiğini öğrenir. Bu intiharı haber vermek için Vedia’nın yalısına gider. Haberi duyan yalı halkı çığlık çığlığa feryat ederken Vedia, olağanca sükunetini koruyarak hiçbir tepki vermez. Çünkü Vedia için Bahri bir arzu unsuru oluşturmaz:

> “Orhan tekrar önüne bakarak dedi ki:
>
> - Bu netice size hiç hayret vermedi, değil mi?
>
> Vedia birdenbire ve yüksek sesle:
>
> - Hiç! dedi, hayret ettiğim şey kendi halimdir. Bana fevkalade zamanlarda bir an sükûnet gelir amma pek az sürer bu; şimdi kendimi yokluyorum da içimde hiçbir teessür bulmuyorum. Bahri şimdi burada olsaydı da aramızdan birdenbire ayrılarak bahçeye çıksaydı daha fazla hayret ederdim. Çünkü, değil mi, bu ani hareketi daha çok muamma olurdu. Fakat onun bu son hareketini o kadar iyi anlıyorum ki hiçbir tarafı bana gizli kalmıyor.
>
> - Belki de onu bunun için sevemediniz. Gizlisi olmayan bir ruhtu.
>
> - Değil. Ben muammayı sevmem. Küryozite bence sevgi değildir. Misterin verdiği pasyon aşk değildir. Bilmek arzusudur bu. Hayır. Sevildiğimizi bilmek sevmeye mâni olmaz. Fakat bizi sevmesini istediğimiz adam tarafından. Değil mi?” (Safa, 2023, s. 279-280)

Vedia, bu sözleri sarf ettikten sonra hızlı bir şekilde odasına çekilir. Lakin koridorda duran Orhan, odadan gelen hıçkırık seslerini duyar. Vedia, silik olan arzuyla baş başa kalmaya dayanamamıştır. Vedia’nın gözyaşları aynı zamanda Orhan arzusunu harekete geçiren bir rol oynar. Böylece Orhan, Öteki’nin arzusunun yerine geçmek istercesine Vedia’yı öper. Bununla birlikte kibirli birini bir nesneyi arzulamaya yöneltmek için, o nesnenin belli bir itibarı olan üçüncü bir kişi tarafından da arzulanıyor olması yeterlidir. Burada araya giren kişi bir rakip konumuna gelir; kibir önce onu rakip olarak sahneye çıkarır, varlığını talep eder, ardından da onun yenilmesini ister (Girard, 2013, s. 27).

Orhan, bu anlamda Bahri’nin yerini alarak aşktan yana olan kişisel eksikliğini gidermeye çalışır. Çünkü kıskançlık ve oluşturduğu rekabet kişinin kendi eksikliklerini yansıtan bir aynadır, Orhan Vedia’yı öptüğünde yaşadığı bir nevi bilinç kaybından yine hırsı sayesinde bir anda uyanır. Uyandığında eski Orhan olmadığını kendisi de çok iyi biliyordur:

> “Orhan kendine geldi ve etrafına baktı. Yanı başındaki pencereden, bahçedeki tek katlı taş binanın damı ve daha arkasında bahçe kapısına kadar giden setler görünüyordu. Orada Bahri'den son ayrıldığı anı hatırladı ve yüzüne bir kan dalgası çıktı. Ömründe ilk defa, alçaklığının sarih bir idraki içindeydi. Kalbi delinir gibi oldu. Bahri'nin korudaki bakışlarını, dehşetle şişmiş ve içinde sessiz iştialler saklanan gözlerinin acayip bakışlarını hatırlıyor, birçok sözleri, karmakarışık, zihninden geçiyordu: "Yakam bana gırtlağıma kadar çıkmış bir bataklık hissini veriyor, etrafımda her şey inkıraz, inkıraz! diye bağırıyor, size tehlikeyi haber vermek de bir vazife: Sonu bataktır. Yoldasınız. Siz bunu hissetmiyor musunuz? Yoldasınız. Hissedeceksiniz. Aldatıcı güzel yollardan bataklıklara çıkacaksınız. Hani yıkılacak bir duvar nasıl iki taraf a doğru sallanır, bunların kalpleri de öyle. Bu kararsızlık ruhlarındaki inkırazdandır." Sonra Bahri'nin korudaki çapraşık ve dar yolları göstererek: "Ne hatıraları Buralarını size bırakıyorum!" deyişini hatırladı. Fakat çocuğun daha naaşı soğumadan Orhan'da bu mirasa konmak hırsı ...” (Safa, 2023, s. 284)

Romanın buradaki seyrinde Orhan beklediği bir mektup alır. Mektup amcasının eşindendir ve amcasının öldüğü, acilen memlekete gelmesi gerektiği ve amcasının kendisine miras bıraktığı yazmaktadır. Orhan, apar topar memlekete gider ve döndüğünde artık zengin bir adamdır. Hatta artık Rüştü kadar parası vardır. Rüştü, Vedia’yı istemiş fakat anında reddedilmiştir. Rüştü, zengin bir ailenin çocuğu olmakla birlikte Londra’da ekonomi politik okumuştur. İstanbul’a döndüğünde ise yapacak bir iş bulamamış, gece eğlencelerine ve pokere düşkün bir gençtir. Bu vasıflarıyla özellikle zengin oluşu Vedia’da bir herhangi bir etki yaratmamıştır. Rüştü de tıpkı bahri gibi Vedia için bir arzu tetikleyici olmamıştır. Vedia bu durumu kıskançlığa bağlamaktadır:

> “Alçak sesle ilave etti:
>
> - Rüştü.
>
> - Rüştü?
>
> - Evet. Kıskandığını anlamağa imkân yok.
>
> Orhan, Vedia ile Rüştü arasındaki münasebetin böyle bir ihtiras safhasına kadar ilerlediğini ifşa eden bu söz üzerinde düşünüyordu. Vedia ilave etti:
>
> - Kendisi hiç kıskanmadığını söyler de meclislerde filan dikkat ettim, yalanını yakalayamadım.
>
> Orhan evvelkini tashihe benzeyen bu söze inanmadı. Vedia tekrar onun koluna girdi.
>
> - Benim için, Rüştü ile bir arada yaşamağa imkân yoktur, Orhan Bey! dedi. O her şeyin kabuğunu görüyor, kabuğunu seviyor. Anlaşamayız.” (Safa, 2023, s. 349)

Orhan, için Bahri’den sonra ikinci bir dolayımlayıcı daha ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Vedia, bu ilgiyi reddetse de Orhan’ın zihnini kurcalamaya devam edecektir. Nitekim Orhan, Vedia için ne ifade ettiğini bir türlü anlamamaktadır. Arzu, bu anlamda kendini gizlemektedir. Bu, Orhan’ı her geçen gün daha da hırçınlaştırmaktadır. Nitekim Orhan, rakibiyle farkında olmadan bir kavganın içine çoktan girmiştir. Aslına bakılırsa arzu dolayımlayıcısı olan kıskançlık arzu eden ve arzulanan arasındaki ağı rekabet duygusu üzerinden soğurmaktadır. Özne, arzusunun kökenine dair izleri örtbas

etmek amacıyla, arzularının zaman dizinini ve gerekçelerini bilinçli olarak saptırır. Gerçekte rakibinin arzusuna tepki olarak biçimlenen kendi arzusunun, ondan daha önce var olduğunu ileri sürer. Böylece, çatışma ortamının sorumluluğunu kendi üzerine almak yerine, arzuya yön veren dolayımlayıcı figürü sorumlu kılar. Oysa özne, söz konusu nesneye dair arzuyu derinden taşımasına rağmen, bu arzuyu sistematik bir biçimde küçümser. Artık dolayımlayıcı, sadece ideal bir model değil, aynı zamanda düşmanca bir figür hâlini alır; öznenin en sahici arzularına karşı durmakta ve ona ait olan anlamlı varlıkları elinden almak isteyen kurnaz bir hasım olarak konumlanmaktadır (Girard, 2013, s. 30).

Dolayımlayıcının şeytani oyununa karşı Orhan, Vedia ile arasındaki bağı gerçek manada anlamlandırmak ister. Çünkü her arzu, nesnesine kavuşmak için mütemadiyen yol kat eder:

> "Vedia Hanım, sizi tanıdığım günden beri aramızda muarefenin alabileceği şekiller üstünde her gün düşünüyorum. Fakat bu kâfi değil elbet. Sizin de ne düşündüğünüzü bilmek istiyorum. Şimdiye kadar bunu anlamağa çalıştım, fakat sözden daha sarih bir işaret olamayacağını gördüm. Açıkça konuşmadan, kapalı tesirlerle anlaşmak ümidini feda etmem lazım geliyor. Benim tabiatım buna müsait değil. Tabiatım ve mesleğim. Çünkü muallim soran, cevap alan, söyleyen, izah eden ve izah isteyen bir insandır. Sözle alakası fazladır. Bundan başka işaretler ona kifayetsiz görünür. Birkaç türlü tefsire imkân bırakmayan, tek manalı, sarih ve mantık! söz. Onun için sizinle açık konuşmaya karar verdim. Bu karar şimdi içime doğdu. Bana cesur olmamı tavsiye etmiştiniz. Bu, müphem bir vaiddir. Neye karşı cesur olayım? Tehlike ne tarafta? Bilmiyorum. Bana yol gösterir misiniz? Hakkımdaki fikirlerinizi açıkça söylemekten başlayınız. Size karşı benden evvel yapılmış tecrübelere çok dikkat ettim: Ali Haydar, Bahri, Rüştü Beyler ... Fakat bunların arasında kendi vaziyetimi tayin edemiyorum. Siz söyleyiniz(…) Daha muayyen konuşalım. Ben Rüştü Bey gibi müracaat etsem ve acele cevap istesem sizden ne cevap alının?" (Safa, 2023, s. 341-344)

Vedia, bu sözler karşısında tekinsiz bir cevap vermekle yetinmiştir: "Reddetmem Orhan Bey, hemen kabul de etmem. Yengemin kararını beklerim. O istemezse ben gene düşünürüm. Sizin için bu yalnız, Orhan Bey, gene düşünürüm. Biraz daha konuşalım, derim. Bu belki pek uzun yahut pek kısa sürer" (Safa, 2023, s. 353-354). Lakin bu tekinsiz cevap karşısında dahi Orhan, rakip karşısında arzuya yaklaştığı için tatmin olmuştur: "Bu cevap, Orhan'a, ilk safhada reddedilen üç namzetten daha yüksek bir derece tayin ettiği için müphem neticesine rağmen sarih bir memnuniyet vermişti" (Safa, 2023, s. 354). Vedia'yı Orhan'dan uzak tutan başka bir dolayım vardır, fakat Orhan, buna bir türlü erişememektedir. Tüm bu yaşananların seyrinde bir gün Vedia yine nöbet geçirir, hastaneye yatırılır ve durumunun oldukça vahim olduğu söylenir. Vedia, bilinci kapalı bir şekilde hastanede yatmaktadır. Orhan da kalpten rahatsızdır, fakat buna rağmen Vedia'nın yanından ayrılmak istemez, ona

refakat ederken Vedia tarafından yazılan defterleri bulur, bu defterler bir nevi günlüktür. Aslında bakılırsa Vedia'nın bilinçdışının yani gerçekliğinin bir tezahürüdür bu defterler. Orhan, bu defterler sayesinde Vedia'nın müphemiyetini çözmeye çalışacaktır. Ayrıca romanda tam olarak anlatılmasa da günlükler aracılığıyla sezdirilen önemli bir detay vardır. Bu detay Vedia'nın Orhan'a verdiği kaçak cevabı nedenidir. Romanda açık açık söylenmese de Orhan'dan önce Vedia ile Rüştü arasında bir münasebet yaşanmıştır. Fakat Vedia bu durumu ne kendine ne Orhan'a itiraf edemez:

> "Sustum. Biraz geçti, çıktım, odama geldim. Titriyorum. Bu benim cezam. Niçin hala Orhan'a "evet! " demiyorum.
>
> 4 Teşrinisani, yalı, sabah- Niçin mi? Çünkü... Ah... Bunu defterime yazmak istemiyordum. Çünkü... Hayır! Yazmayacağım.
>
> 4 Teşrinisani, yalı, gündüz- Yazmayacağım, yazamam.
>
> 4 Teşrinisani, yalı, gece- Çünkü... Korkuyorum. Niçin?
>
> 5 Teşrinisani, yalı, sabah- Çünkü... Rüştü...
>
> 5 Teşrinisani, yalı, akşam- Hayır, hayır... Yazmayacağım, korkmuyorum, akşam şey yok, oh, hayır, hayır ...
>
> 5 Teşrinisani, yalı, gece- Fakat Orhan'ı o Rüştü al çağına tercih ediyorum. Bunu Orhan'a hep hissettirdim. Evetimin gecikmesi onu sıkıyor, çok üzüyor. Fakat bir gün:
>
> - Beklerim, dedi, senelerce beklerim." (Safa, 2023, s. 384)

Vedia'nın bu durumu romanın anlatıcısı tarafından da itiraf ettirilmez ve hatta Orhan, tam ne olduğunu okuyacağı sayfaya geldiğinde hasta bakıcı içeriye girer yahut zil çalar. Roman adeta Orhan'ın gerçeği öğrenmemesi üzerine kurgulanmıştır. Fakat romanın sonuna doğru gerçek sezdirilir:

> "Safıye'ye bunları anlattım da bana çirkin bir şey söyledi:
>
> - Koca istiyorsun! dedi.
>
> Bu sözü söylemeden evvel benim üstümde ne tesir yapacağını biliyormuş gibi, yüzüme bakmadan, devam etti:
>
> - Kızına yavrum, dedi, bizim sonumuz oraya varır. Kendini nafile üzüyorsun.
>
> Rüştü'ye çevirdi lakırdıyı.
>
> - Kafir oğlan, dedi, göreceğim geldi.
>
> Dilimin ucuna gelen şeyi gene yuttum. Ne zamandır ona:
>
> - Rüştü'yle nereye kadar ilerlediniz? diye sormak istiyorum.
>
> -Sormadım. Ya o da bana aynı şeyi sorarsa?..
>
> Başka bir şey oldu. Safiye parmağının ucunu çeneme dokundurdu. Sevmediğim bir otorite jesti yapmıştı:
>
> - Kafir kız! dedi.
>
> "Başımı geri çekerek sordum:
>
> - Ne demek o?..
>
> - Bilmiyorum, dedi, her şeyi bana anlattı. Rüştü'nün çenesi durur mu hiç?" (Safa, 2023, s. 397-398)

Bu gerçekle yüz yüze kalan Orhan'ın bir anda gözleri kararır, defteri elinden atmak ister ama kor bir ateş gibi eline yapışmıştır. Orhan, tüm bunları unutabilmek için uykuya dalmıştır. Gece yarısı bir anda bir göğüs ağrısı ve nefes güçlüğüyle uyanır. Sesi çıkmamaktadır. Yardım istemek için ayağa kalkıp merdivene doğru yönelir, fakat birdenbire başı dönerek merdivenlerden yuvarlanır oracıkta can verir. Aslında Orhan ölümü hissetmiş olacak ki Vedia'nın başındayken kendi kendine konuşur:

> "- Bu gece ölebilir, dedi. Kimsenin haberi olmadan. Sanki benim yüreğim de onunkiyle bir anda duracak. Mukavemetim son damlasına geldi. Eğer senin ölüm hakkındaki nazariyenin esası varsa ben bu damlanın içindeyim. Yaşamak iradem o kadar ufaldı. Her zaman ne dersin sen: Kaza, hastalık, ecel, ölümün her türlüsü bir intihardır, değil mi? Ölüm, insanın gizli bir rıza ile yokluğa teslim oluşudur, değil mi? Yoksa, diyorsun, ölümün her darbesine mukavemet edilir." (Safa, 2023, s. 389)

Aslına bakılırsa Orhan için ölüm, insanın gizli rızasıyla yokluğa teslim oluşudur. Çünkü bedensel erotizm açısından düşünüldüğünde erotik arzu, -ölüme kadar yaşamın olumlanması- bir meydan okumadır. Yaşam bir varlığa giriş sorunudur. Eğer yaşam ölümlü ise sürekliliği ölümsüzdür. Sürekliliğe yaklaşım, süreklilik sarhoşluğu ölümü yönetir. Bu anlamda erotik kaygı, süreksiz bir varlık olan insanın karamsarlığı da aşmasını sağlar. Aşkınlık hali, insanoğluna ölüme karşıdan yaklaşma gücü ve ölümdeki bilinmez, anlaşılmaz sürekliliğe açılmanın gücünü verir. Aslında bu erotizmin gizidir (Bataille, 1993, s. 27-28). Çünkü ölüm; arzu, rekabet, kıskançlık döngüsünden "kaçış çizgileri"dir.

Biz İnsanlar romanında arzunun erotik üçgeni, rekabet, kıskançlık ve ölüm üzerinden insan doğasının üç temel paradoksunu oluşturur. Peyami Safa bu temaları birbiriyle ilişki olarak kurgulamıştır. Arzu, aslına bakılırsa rekabeti, rekabet kıskançlığı, kıskançlık ise ölümle insanı yüz yüze getirir. Bu yüzleşme arzunun dile dönüşüp insanlık durumunu anlatması üzerinden insanlığı kendi üzerine düşünmeye davet eder.

2.1.1.1.1.2. Don Juan Sendromu yahut Baştan Çıkarıcının Günlüğü: Yerini Seven Fidan ve Sözde Kızlar

Don Juan, ilk olarak 17. yüzyılda İspanyol tiyatrosunda, asıl adı Gabriel Tellez olan ve Katolik rahiplik yapan Tirso de Molina'nın *El Burlador de Sevilla* adlı eserinde ortaya çıkmış, zamanla evrensel bir karakter özelliği kazanmış, hatta bir mit ve arketip haline gelmiştir. Esere göre Don Juan soylu bir ailenin kızı olan Don Ana'yı baştan çıkararak kendine aşık eder ve Don Ana'nın babası Don Gonzalo, Don Juan'ı

küçümser. Don Juan ise intikamını onu öldürerek alır. Eserin sonunda Don Gonzalo'nun taş heykeli Don Juan'ı cehenneme sürükleyecektir. Don Juan, bu eserden sonra arketipleşerek birçok eserin de kahramanı haline gelmiştir. Moliere'in *Dom Juan* komedisi, Lord Byron'ın *Don Juan* şiiri, Miguel de Cervantes'in *La Gitanilla* adlı eseri en bilinenleridir. Lakin Don Juan karakterinin bu kadar çok tanınmasını sağlayan asıl eser Mozart'ın *Don Giovanni* adlı operasıdır. Don Juan, toplumsal ve dini kurallara meydan okuyan bir karakter olarak ortaya çıkar. Kadınlarla kurduğu ilişkiler sadece bir hovardalık veya zamparalık hissi uyandırmaz, aynı zamanda dönemin ahlaki değerlerini de sorgulatır. Don Juan, sadece cinsel maceraların kahramanı değildir, o aynı zamanda otoriteye de karşı gelmenin, eleştirel duruşun da bir temsilidir.

Felsefi açıdan değerlendirildiğinde Kierkegaard, Don Juan üzerine özellikle düşünmüş bir filozof olarak ortaya çıkar. Ona göre Don Juan, cinsellik ve komedi üzerinden alımlanacak bir karakter değildir. Don Juan, insana dair olan şeytani her deneyimin sonunda arınmayı, iç huzuru yakalayan fakat bunu dini korkulardan ya da toplumsal baskılardan dolayı değil de kendi varlığını bulup bu varlığı aşarak sağlayan bir karakterdir. Kierkegaard, varoluşçu bir filozof olarak rasyonel yaşam yerine estetize yaşamı ikame eder (Kierkegaard, 2020, s. 100). Aslında bakılırsa Don Juan da bu estetize edilmiş yaşamın temsilcisidir. Don Juan bir karakter olarak çıktığı yolda insan varoluşunun temel figürü haline gelir. Bu anlamda ilk çıktığı anlatıdan farklı bir tavra bürünmüştür. İlk çıktığı anlatıda belki de bedensel haz ve arzularıyla hareket eden bir yapı sergilerken evrenselleştiği ölçüde yüce bir değer kazanır. Aslına bakılırsa bu erotik arzunun da bir simgesidir. Çünkü arzu diyalektik bir yapı sergiler. Böylece Don Juan erotizmin de simgesi olur. Çünkü erotik olan ironisi, sonlu olan bir varlık olan insanın sonsuzluğudur. Don Juan, bu ironiyi kullanır. Bir yandan kadınları baştan çıkarmak için güzel sözcükler kullanır, dil oyunları yapar bir yandan da erotizmin yüceliğini ortaya koyar. Bu yücelik nedeniyledir ki Don Juan, erotik arzunun sonsuz gücüne sahiptir. Bu güç insanoğluna bireysel varoluşun aşkınlık anahtarını verir. Aslında aşkınlık yanında estetik deneyimi de getirecektir (Kierkegaard, 2020, s. 740).

Don Juan, varoluşsal olarak karşı konulmak bir süreklilik heyecanı ve erotizm tutkusunu idealleştirir. Bu heyecan ve tutkuyu dille ortaya koyar. Dil, aslında arzu ile nesnesi arasındaki mesafeyi açar. Aslında bakılırsa arzunun hem diyalektiği hem de ironisi tam da bu aradaki boşluktadır. Don Juan, bu boşluğu hisseden ve onu doldurmak için sürekli eyleyen öznedir. Bu tanımla birlikte ortaya çıkar ki Don Juan,

Molina'nın metninde ortaya çıkan karakter değildir artık. Yani ahlaki ve toplumsal kuralları arzuları için yıkan, güzele aşık, onun için tüm sınavları geçen bir yarışmacı rolünün çok ötesindedir. Daha yoğun bir şekilde ifade edilmek istenirse geleneksel Don Juan anlatısı, bedensel hazlarla örülü olduğundan yokoluş, yıkım, cezalandırılmış bir son ve şeytan imgesiyle eşdeğer bir anlam taşır. Dönüşüm geçirmiş Don Juan ise erotik idealin bir temsilcisidir. Böylece Don Juan bedensel olandan ruhsal olana geçişin köprüsüdür. Don Juan'ın arzusu, duyusallığın arzulanmasıdır. Bu duyusallık, aşık ve sevgilinin tek beden olması ve bitmeyen, sonsuz arzunun arzulanmasıdır.

Don Juan, kadından kadına gitmekle aslında aşkı yok saymaz; bunun tam tersine her ilişkiyi tam ve derin bir tutkuyla yaşamak ister. Her kadını eksiksiz sevmeyi, diğeri ilişkilerde kadınlara hiç sunulamayanları sunarak benzersiz bir deneyim gerçekleştirmeyi düşünür. Bu nedenle aşkı bir kez vermektense sürekli ve tekrarlayan bir şekilde yaşar. Aslına bakılırsa bu da arzu ile yakından ilişkilidir. Arzunun süreğenliği için kesilmesi şarttır. Lacan'ın tabiriyle birey-özne arzu nesnesiyle karşılaşsa dahi arkasını döner ve bu o değil diyerek arzuyu keser. Genelde pervasız konular eşliğinde görülen Don Juan aslında yaşamdaki sınırları bilen, (u)mutsuzluk yaşamaktan imtina eden bir karakterdir. Yanı sıra bilinçli ve uyumsuz bir kişilik sergiler. Bu uyumsuzluk, onun yaşamını, ölüm ve yeniden doğuş kavramlarıyla iç içe geçirir. Böylece evrensel değerlere meydan okuyan bir oyun oynar. Bu oyun kendilik oyunudur. Don Juan, varoluşunu ve aşklarını, sıradan normların ötesinde özgün bir bilgelikle yaşar. Bu anlamda Don Juan, kadınları bir koleksiyon gibi biriktirmez. Fakat onlarla kurduğu ilişkilerinde varlıklarını ve yaşamlarını arzu bağlamında tüketir (Camus, 1988, s. 53). Bu durum Don Juan'ın aşkı deneyimleme biçiminin derin anlam arayışından ziyade ideale doğru sürekli bir değişim ve yeniden doğuş halinde olduğunu gösterir.

Psikoloji açısından değerlendirildiğinde Don Juan, Freudyen psikanaliz için libidonun yani yaşam enerjisinin bir temsilcisidir. Freud, cinsellik ve saldırganlığı insan davranışlarının temeline yerleştirmiştir. Don Juan bu anlamda değerlendirilirse yaşadığı aşk maceraları, bastırılmış şiddet ve cinsellik arzularının ve içsel çatışmaların dışavurumudur. Psikolojinin bu yaklaşımı gösterir ki Don Juan karakteri yalnızca sosyal normlara baş kaldırmak değil, aynı zamanda derin ve anlamlı psikolojik mekanizmaların anahtarıdır. Don Juan, bir yandan da narsisizm ile özdeşleştirebilir. Narsisizm de aşırı idealize edilmiş benlik algısı ile Don Juan'ın kurduğu ilişkilerde

kendisini merkeze konumlandırması, benlik sevgisinin aşırıya kaçması ve âşık olduğu kişileri kendi idealini gerçekleştirme arası olarak görmesi ile eşleşir. Ayrıca Don Juan'ın sürekli yeni ilişki kurma arayışı, derin bağlar kurmaktan kaçınmanın bir nevi savunma mekanizmasıdır. Bu da gösterir ki erken bağlanma deneyimlerinde yaşanan eksikliklerin yahut yıldırım aşkı denen ilişkilerde öznelerin acı çekmekten kaygı duymasının bir yansımasıdır.

Otto Fenichel, Don Juan'ı "baştan çıkarma takıntısı" ile açıklar. Aslında bakılırsa bu baştan çıkarmanın Oedipus Kompleksiyle yakından ilgisi vardır. İnsanoğlu, ilksel babanın yerini almak için çeşitli maceralara girişir. Don Juan figürünün davranış yapısı, temelde Oidipus kompleksinin izlerini taşır; her kadınla kurulan ilişkide annesel bir imge aranır, fakat bu arayışın sonu hep boşlukla sonuçlanır. Ancak, Don Juan tipi üzerinde yapılan psikanalitik incelemeler, bu kompleksin klasik biçiminden belirgin bir şekilde ayrıldığını ortaya koyar. Bu özgül biçim, pregenital düzlemde içselleştirici eğilimlerin baskın olduğu, fakat aynı zamanda narsisistik ihtiyaçlarla doygun ve sadistik itkilerle biçimlenmiş bir yapıdadır. Başka bir ifadeyle, bu karakterde cinsel eylem yalnızca haz arayışıyla sınırlı kalmaz; benliğin değerini onaylayacak narsisistik onarımla da iç içedir. Eğer bu narsisistik gereksinim hemen doyurulmazsa, öznenin saldırgan, sadistik tepkiler üretme olasılığı yükselir (Fenichel, 1974, s. 225).

Don Juan, anneyi bilinçdışı olarak her kadında arar. Jung bu durumu animus ve gölge arketipleriyle özdeşleştirip anne kompleksine bağlar. Anne ile oğul arasındaki kompleks düşünüldüğünün aksine saf bir yapı sergilemez. Erkekte bireylerdeki anne kompleksinde anne arketipinin cinsel partnerle imge bağlamında ilişkili olması bu saf olmayan yapıyı destekler (Jung, 2005, s. 32). Çünkü cinsiyetlenen erkeğin karşılaştığı ilk dişi varlık annedir ve anne erkek bireyin cinsiyetini nitelendirmekte bir kıstas görevi de görür. Böylece erkek birey, anne vasıtasıyla erotik arzunun temelini de atar.

Don Juan, anne kompleksinden her ne kadar libido, narsisizm, Oedipus kavramlarıyla etkilense de aynı zamanda Eros'un farklılaşmasını da beraberinde getirir. Anne ile kurulan ilişkinin estetik zevk, toplum bilinci, insanlarla olumlu iletişim oluşturma olarak değerlendirilebilecek bu farklılaşması cinsiyetler arası sağlıklı iletişime kapı aralar. Böylece Don Juan'ın bir başka yönü karşımıza çıkar: "Başarı Don Juan'ı" (Fenichel, 1974, s. 454). Aslında başta başarı Don Juan'ı ilkel benlik karşısında insanın zihninde oluşturduğu süperegoya borçlu olarak oluşur.

Çünkü insan yapıp etmelerinin sonucunu sadece acı ve ıstırapla ödemez. Süperego etkisiyle başarı, daha önceki başarısızlıkların, olumsuzlukların, suçların affettiricisi olarak görev yapar. Lakin insan öznesinde Don Juan hiçbir başarının bu olumsuzlukları gerçek anlamda silemeyeceğini de bilir (Fenichel, 1974, s. 454). Bu yüzden Don Juan, libidoyu başarıyla ikame ederek tatmin olunmaz bir arzuyla yoluna devam eder. Bu yolculuk başarıdan başarıya koşulan bir yolculuktur. Don Juanizmin, yalnızca sorumsuz bir baştan çıkarma pratiği olarak değil, aynı zamanda pozitif bazı yönleriyle de ele alınabileceği savunulabilir. Bu fenomen, cesaret ve kararlılıkla şekillenmiş bir eril kimliğin, yüksek ideallere yönelme arzusunun ve yerleşik cehalet, dogmatizm, adaletsizlik ve atalete karşı direnişin dışavurumu olarak da yorumlanabilir. Don Juan tipi; ödün vermeyen güçlü bir iradeyi, dünyanın bilinmezliklerine karşı duyulan sorgulayıcı merakı ve nihayetinde toplumsal düzene müdahale ederek yeni bir gelecek tahayyül eden devrimci bir motivasyonu da bünyesinde barındırabilir (Jung, 2005, s. 34).

Yolculuğun sonunda en azından kendi için olmasa bile insanlık adına bir değişimin ve dönüşümün simgesi haline gelen Don Juan, olumsuz yansımasının karşısında böyle bir dünyanın da var olduğunu çelişkilerin ironisinde bir dünyayı inşa ederek göstermiş olur.

Bu bölümde ele alınacak birinci roman Refik Halid Karay'ın *Yerini Seven Fidan* adlı romanıdır. Romanın baş karakteri olan Erbil, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesini kazanmıştır ve İstanbul'a gitmek için hazırlık yapmaktadır. Erbil, yirmi iki yaşında, esmer yakışıklı ve bir o kadar da albenisi olan bir delikanlıdır:

> "Zira henüz yirmi ikisini doldurmuş olan esmer delikanlıda özellikle kadınların hoşuna giden çok tesirli bir alım vardır; sanki vücudundan erkeklere görünmez esrarlı bir ışık yayılır, bir ışık veya büyülü bir kavrayış akımı, kadın bunun çevresine girdi, bir kere tesirine kapıldı mı doğuştan epeyce donuk, cinsi bakımından hayli güdük de olsa yine kendisinde bir uyanıklık duyar. Nedir bu tesir? Erbil'in göze çarpan güzel bir tarafı olmadığı gibi umumi görünüşünde de dikkati çeken bir fevkaladelik yoktur. Kalabalık sırasında silik kalmasa da ilk bakışta, Aman ne yakışıklı erkek! dedirten ne koç ne tığ gibi delikanlıdır. Ayrıca kıyafet düşkünüdür de… Böyle olmasına rağmen neresinden geliyor o, kadınları tuhaflaştıran ve durgunları bile bir acayip hale sokup büsbütün hareketlendiren kuvvet?.." (Karay, 2009, s. 9)

Erbil de bu albenisinin farkındadır, bu anlamda kadınlara olan bir düşkünlüğü de vardır. Fakat İstanbul'a gelirken tek amacı düşkünlüğünü yani erotik arzularını

tatmin etmek değildir, o aynı zamanda iyi bir entelektüel, siyasi şöhrete sahip bir kişi olmak da ister. Erbil, İstanbul'da dayısının oğlu Hasan'ın yanında kalacaktır. Hasan Usta, marangozdur. Yaşını almış bir adamdır. Sürekli dükkanında yatıp kalkan, evine neredeyse uğramayan, aksi bir kişidir. Hasan'ın eşi Nevbahar ise sarayda yetişmiş bir kadının kızıdır. Annesi varlıklıdır, on yedi yaşındayken kendine âşık olduğunu ve paşazade olduğunu söyleyen uçarı bir delikanlıyla evlenir. Evliliği mutsuz bir hale dönüştüğünden boşanır. Daha sonra ikinci kere evlenir, bu eşi vefat eder. Bir gün karşısında Marangoz Hasan çıkar ve kendine bir ev hediye etmek istediğini ifade eder. Nevbahar, bu hediyeyi evlenmek koşuluyla kabul eder. Fakat Nevbahar bu evlilikten de mutsuzdur ama artık boşanmak gibi bir derdi de yoktur. Bu sırada eve gelen Erbil, belki de bu mutsuzluğun vermiş olduğu boşluğu dolduracaktır. Romanın başlarında Erbil ile Nevbahar arasında gerçek bir yenge yeğen ilişkisi vardır. Fakat gün geçtikçe bu ilişki bedensel ve hazza dayalı bir ihtirasa dönüşecektir. Erbil, eve geldiğinde ona çok içten davranan bir Nevbahar ile karşılaşır. Nevbahar, Erbil'in çamaşırlarını yıkar, ona ayırdığı odayı sürekli temizler, ona güzel yemekler yapar, hediyeler alır, duş alması için haftada iki gün gözetir; daha açık ifadeyle söylenmek istenirse ona adeta hayat arkadaşı, eşi gibi davranır:

> "Odasına girdi, elektrik düğmesini çevirdi, irkildi; Erbil'in soruyası üzerine uzanmış uyumakta olan biri var, bir kadın; Nevbahar Yenge! Bu yenge uykusu içinde daha taze, adeta genç kıza benzemiş, büsbütün tatlı ve masum yüzlü, göğsü muntazam hareketlerle kabarıp iniyor:
>
> Işığın tesiriyle az sonra gözlerini açtı... Fırlayıp kalkacak mı? Hayır, gülümsüyor, toparlandı ve:
>
> Şuraya uzanıvermiştim, dedi. "Yorulmuştum da… Alt kat çok serindir.
>
> Siz yatınız, ben mutfağa geçerim, orada masa var, iskemle, her şey var.
>
> Lüzum yok, şimdi yukarı çıkacağım. Sabahleyin giderken yatağını toplamış, düzeltmişsin ama ne olsa erkeksin, benim istediğim gibi olmamış. Bir daha hiç dokunma.
>
> Kenardaki iskemle üstünde Erbil'in dün gece çıkardığı kirli çamaşırlar yıkanmış, kurutulmuş, ütülenmiş halde istifli duruyor." (Karay, 2009, s. 45)

Erbil, eve iyice yerleştikten sonra okula kaydını da yaptırır, kayıt günü İstanbul'u keşfetme imkânı da bulur. En dikkatini çeken durum İstanbul kadınları ve kadınların erkeklerle kurduğu ilişkilerdir. Aslına bakılırsa bu kadınlardan biri de Nevbahar'dır. Erbil dayısının oğlu Hasan'ın da eve gelmemesiyle Nevbahar ile daha da yakınlaşır. Bu yakınlaşma belli bir süre sonra patlama noktasına gelecek bir ilişkiye dönüşecektir. Kasım sonuna doğru dersler oldukça yoğunlaşmış ve Erbil oldukça yoğun bir ders çalışma sürecine girmiştir. Bir gece Nevbahar cam kenarında otururken bir anda bir iç çekme sesi çıkarır ve baygınlık geçirir. Sesi duyan Erbil, koşarak gelir

ve Nevbahar'ı boylu boyunca yere uzanmış ve üstü başı açılmış şekilde bulur. Önceliği yengesinin üstünü kapatmaya çalışır, daha sonra kolonya ile ensesini ve bileklerini ovar, kısacası onu ayıltmaya çalışır. Fakat bu fiziksel temas aynı zamanda bedensel hazzı da uyandırır:

> "Delikanlı etekleri gene aşağıya doğru çekiyor; ayılınca zavallı kadının utanmasını istemiyor, örterken de gözlerinin önünden silinecek olan manzarayı kaybedeceğine üzülüyor. Ne sakız gibi iç çamaşırları ne tertemiz ne gergin, adeta heykellerdeki kadar düzgün, pürüzsüz, cilalı bir vücut bu!
>
> Zihninde bir şimşek çakıyor, karanlıklar arasındaki bir parçayı gündüz gibi aydınlatıyor: Önüne serilen sahneyi bir yerde, bir kere daha görmüştü. Hayır görmemiş, romanlardan birinde görüyormuşçasına okumuştu: Erkeği teşebbüse geçirmek isteyen, fakat şuurlu halinde bunu ne kendisinin ne de erkeğin yapamayacağını anlayan bir kadın, o romanda, -belki de hikâye idi- mahsus yapıyor ve giriştiği rolde muvaffak oluyordu.
>
> Aynı şey, aptallık benimki diyen Erbil eğildi, tekrar geri çektiği etek ile iç çamaşırlarının meydana çıkardığı çıplaklığın rastgele bir tarafına dudaklarını kondurdu. İçinden, "Ne olursa olsun!" demişti. Kadının eli başına dokunuyor, saçlarında dolaşıyor ve bu başı bütün kuvvetiyle çıplaklığın üstüne bastırıyor…" (Karay, 2009, s. 69-70)

Ertesi sabah ikisi de gece yaşananları unutmuş gibi görünmeye davranırlar. Bu çekingenlik her ikisi içinde aslında erotik çekişmenin bir tezahürüdür. Çünkü arzu yeni bir evreye bürümüştür. Küskün, mahcup ve bir o kadar da hırslı bir evredir bu. Erbil için bu sabah başkadır, çünkü Nevbahar artık yengesi değil, sadece Nevbahar'dır.

Bu olay sırasında Erbil, bir yandan da yan komşunun kızı Gülsün'ü dikizlemektedir. Dikizlenen Gülsün de Erbil'e karşılık vermektedir. Gülsün, arkadaşı Saba'ya durumu anlatır ve bir gün yolda karşılaştıkları Erbil'i sinemaya davet ederler. Erbil ile Gülgün yakınlaşmaya başlar. Gülgün oldukça ağırbaşlı, görgülüdür ve kalburüstü bir ailenin kızıdır. Erbil'e karşı oldukça safiyane duygular besleyen bir tavır sergiler. Gülsün, Erbil'e karşı olan hislerini yazdığı aşk mektuplarıyla dile getirir, bir yandan da kendini tanıtır:

> "Mektubumun yazı makinesiyle yazılmış olmasını mazur görünüz. Bu, size emniyetsizliğimden değildir, bir başkasının eline geçmesi korkusundandır. Bir de şunu hemen söyleyeyim: Sakın beni her gördüğün mektup yazan ve rasgelenin peşinde koşan sırnaşık bir kız sanmayınız; zahmet eder, azıcık sorup soruşturursanız bugüne kadar kendime söz getirmemiş, ağırbaşlı bir kız olduğumu anlarsınız(...) Gülsün kısa başlangıcından sonra gelecekteki hayatına dair bilgi veriyor, liseyi bitirince babası onu İsviçre'ye, refahta aile kızlarının hem ev işleri hem toplum terbiyesi öğrendikleri bir okula gönderecekmiş. İki yıl için… Üniversite öğrenimi yaptırmayacakmış, açıkçası dönüşte evlendirecekmiş. Belki öğrenmişsinizdir, ailemin tek evladıyım, anam babam bana pek düşkündürler, üzerime titrerler, fakat şımarık, gösteriş meraklısı değilim, azıcık fantezi tarafım vardır." (Karay, 2009, s. 95-96)

Erbil, Gülsün kendisini mektupla ifade etmesine oldukça şaşırmakla birlikte İstanbul'da gördüğü kadınlardan farklı olduğunu düşünerek onu takdir etmiştir: "Yaşına göre fevkalade... diye muhakeme yürütüyor. Kibar kız! Adilik ve

aşüftelik tesiri yapan tek cümlesine, 'Sizi sevdim, gönlümü kaptınız' falan gibi sözlere rastlanmıyor. Hatta aşkın bahsini bile etmiyor. Mükemmel, o cihet mükemmel, ama Nevbahar meselesi içimde bir yara, sızısını daima duyuyorum, tam sevinemiyorum, puslu bir sevinç bu!" (Karay, 2009, s. 96). Lakin bu incelik hoşuna gitmekle birlikte Gülsün'ün kendisine ilgisi oldukça da tuhaf gelir. Çünkü sınıfsal olarak Gülsün, kendisinin üstünde bir sınıftandır:

> "Gülsün beni bir görüşte sevmiş olacak, yıldırım aşkı diyordum ya! Böyle aşklara inanmak lazım, bir yazıda tahlilini okumuştum. Yıldırım aşkı şuuraltında uyuklayıp duran bir idealin gerçekleşmesinden doğarmış. Kendisi farkında olmadan kızcağızın ideal tipi benmişim, karşısına çıkınca şuurüstü bir varlık haline girdim. Yoksa sevmek için beni mi bulurdu? Etrafında pervane gibi dönen benden üstün vasıflı kaç delikanlı vardır, İstanbullu ve zengin..." (Karay, 2009, s. 160)

Gülsün, aynı zamanda önemli bir parti adamının kızıdır ve Erbil bu durumu bir şans olarak düşünür. Gülgün'ün güzelliği karşısında ortaya çıkan bedensel arzunun yanında Erbil'in yükselme arzusunu da tetiklenmektedir. Fakat geceleri başını yastığa koyduğunda Nevbahar'ın hayali, Gülgün'ün cismini ve hayalini yok etme hırsıyla hareket etmektedir. Nevbahar, yaşanan o geceden sonra yaşadığı vicdan azabından dolayı Erbil'e karşı mesafe koyar:

> "Ne yapalım, demişti. 'Yüreğimiz parçalansa da buna dayanacağız. O geceyi unutmaya çalışalım. Gene sadece yengen olayım, beni bu gözle gör. Güç ama, yavaş yavaş alışılır, zaman neyin hakkından gelmez ki? Nefsine söz dinletmek, yeniden günaha girmekten kaçınmak, arzulara karşı koymak üstünden kolay gelinir, çocuk oyuncağı işlerden değil, biliyorum; fakat güçlüğüne bedel insana tekrar haysiyetini kazandırdığından dolayı, bunun kendine göre bir keyfi var, utanmadan adam içine çıkacak hale gelmenin keyfi...
>
> İlave etti:
>
> Belki bu zevk, günah işlemekteki zevk kadar bütün vücudu birden kaplamıyor ama, vicdan azabını hafifletiyor, gönle tatlı bir rahatlık veriyor. Asıl mühimi gün geçtikçe öbürünün sancısını uyuşturuyor. " (Karay, 2009, s. 95)

Erbil, bu mesafeyi aşmanın yolunu aramaktadır. Çünkü Nevbahar, onun için bedensel zevklerin yanında bir konfor alanıdır. Nevbahar'dan uzaklaşmak maddi olarak da sıkıntı çekmesine sebebiyet verecektir. Gülsün ile Nevbahar aklına geldikçe Gülsün'ü kolay şekilde idare edeceğini, onunla küçük flörtleşmeler yaratabileceğini düşünür. İki insanı aynı anda devam ettirmek hem bir haz hem de yaşama karşı bir senettir. Erbil, bir ara oldukça hastalanır. Bu hastalığı sırasında kendine Nevbahar bakar, bu sırada Gülsün, Erbil'den haber alamaz, deliye döner ve hatta Nevbahar'ı da oldukça kıskanmaktadır:

> "İki sefer, yolum olmadığı halde evinizin önünde dolaştım, arka sokağa da girdim. Kapıyı çalıp sormak istiyordum; kendimi güç zapt ettim. Size ne iyi hastabakıcılık ederdim, edemediğime yanıyorum. Erbil, ilk defa o kadını kıskandım! Onun yerinde olmak için her şeyi feda ederdim, hem de bir daha eski hayatıma dönmemek şartıyla!" (Karay, 2009, s. 159)

Olaylar böyle cereyan ederken Gülsün, Erbil ile nişanlanmaya karar verir. Fakat Erbil'in Nevbahar ile ilişkisi olduğunu öğrenince yine kendi ağırbaşlılığına yakışır şekilde uzak durmayı tercih eder: "Istırap içinde gidiyorum, gitmeye razı oldum; uzaklaşmak lazımdı. Zira sizin yüksek sevgiye layık olmadığınız meydana çıkmıştı. Ümidim olmamakla beraber düştüğünüz kirli hayattan kurtulmanızı dilerim. Ne murdar bir zevk için ne temiz bir aşk kaybettiğinizi zamanla anlayacaksınız" (Karay, 2009, s. 230-231). Gülsün'ün yakın arkadaşı Saba da Erbil'in dikkatini çekmektedir. Saba, Erbil ile Gülsün postacılığını yapmaktadır, lakin bir yandan da Erbil'e ilgi duymaktadır. Saba, Gülsün'e göre dişil enerjisi oldukça yüksek bir kızdır. Aslında arkadaşına yardım ediyor, akıl hocalığı ediyor gibi görünse de Erbil'e aşıktır. Üstelik Erbil'e karşı bedensel istekleri de vardır. Saba, Gülgün kadar güzel olmasa da cazibesi ve seksüalitesi dolayısıyla dikkat çekicidir. Hatta yer yer ikisini karşılaştırdığında Saba'yı sınıfsal olarak kendine daha yakın bulur: "Gülsün beni sevebilir, belki ben de onu bir gün delicesine seveceğim; fakat bu, sosyal durumu ve terbiyesi icabı huy ettiği azametli hali aramızda daima bir uzaklığa sebep olmayacak mı? Bak Saba ile uyuşabilirim, bana yakın bir halk kızı" (Karay, 2009, s. 126). Saba da Erbil ile Nevbahar arasında geçen ilişkiyi öğrendiğinde hiddetlenir: "Ah Erbil, zaten konağa da asıl sana, senin oturduğun yere yakın bulunmak için gidiyordum! Aşkı anlamıyorsun; seninki sadece kadın düşkünlüğü, adi anlamda çapkınlık!" (Karay, 2009, s. 249). Fakat arkadaşı Gülsün kadar iyi niyetli davranmaz ve Erbil'i bu durumu Hasan Usta'ya söylemekle tehdit eder. Saba, Erbil'i babası Feyzullah Bey'le de tanıştırmıştır. Feyzullah Bey, Erbil'de bir liderlik ışığı görmüş ve partide iyi bir yere gelmesi için elinden geleni yapmıştır. Hatta bu anlamda zengin bir kadın olan Ayşe Zağralı'yla tanıştırmıştır. Ayşe Zağralı, çok zengin ve genç erkeklere düşkün bir kadındır. Parti için yardım almaya giden Erbil, kadının evi karşısında oldukça hayran kalır. Hatta bu sınıfsal farklılık Erbil'i oldukça tedirgin eder. Gülünç olmaktan korkar. Fakat Ayşe Zağralı, Erbil'i de oldukça beğenir. Hatta onun toy hareketleri kadında cinsi zevkler uyandırır, Erbil de bunun farkındadır:

> "Taksim Meydanı'na gelivermişlerdi. Durdukları köşe başı pek kalabalıktı; trafiği aksatmamak için Erbil acele atladı ve araba hemen yürüdü. Bayan Ayşe'nin o düğüm düğüm, parıltılı ve yumuşak kürkünden yayıldığına hükmettiği zihin kurcalayıcı güzel koku ve sıcaklıktan ayrılıp da meydanın karayeline kendisini kaptırınca, delikanlıyı bir üşümedir aldı; tramvay durağına koşuyor, bir taraftan da:
>
> Neler gördüm, diyor, "neler öğrendim! Kadın pek sade, hiç de kurum satmıyor. Vallahi bizim semtlerin kadınları kendilerini beğenmiş, daha ağır satmak istiyorlar, daha cakalı yaratıklar. Bu, başka hamurdan özlü doğrusu! Pek de tatlı. Ama cinsi zevkine düşkünmüş; fukarasında, orta hallisinde, her seviyedekinde öylesi yok mudur? Benden ayrılmamak

için randevusuna bile geç kaldı; vaatlerde de bulundu. Bakalım arayacak mı? Yoksa unutup gidecek mi?" (Karay, 2009, s. 169-170)

Ayşe, Erbil'i unutmaz. Hatta okuluna şoförünü göndererek onu görmek istediğini iletir. Bu tavır, Nevbahar, Gülsün, Saba'ya karşı Erbil'in gururunu okşar. Ayşe gibi nüfuzlu bir kadının Erbil'le ilgilenmesi Erbil için önemli bir kıstastır. Öyle ki Ayşe, Erbil'i bir işe koymayı dahi düşünür. Ancak Erbil, onun ve başkalarının oyuncağı olmamak için tüm kadınlara sırtını döndüğü-Don Juan vari bir tavır sergileyerek- gibi Ayşe'ye de sırtını döner. Kendine yeni bir hayatın yolunu çizmek istemektedir.

Tüm bu karmaşa arasında Erbil, çıkarmakta zorladığı birinden bir mektup alır. Mektup, İstanbul'a trenle gelirken trende seviştiği Aynur'dandır. Aynur, İstanbul'un da etkisiyle yanlış ortamlara girmiş, yanlış işler yapmaya mecbur kalmıştır. İsmini değiştirip Asude adını almış ve Erbil'den yardım istemektedir. Erbil, mektupta yazan adrese gitmiş ve Asude ile görüşmüştür. Asude'yi gördüğünde Aynur olduğunu tanımıştır. Aynur, bir genelevde çalışmaktadır ve Erbil'i sığınılacak bir liman olarak görmektedir:

"Bugün vaktim yok, sadece bir uğradım, başka zaman gelirim uzun uzadıya konuşuruz.

Bırakmam. Elime gelmişken bırakır mıyım hiç? İstersen inanma, aklımda hep sensin; düşünmediğim gün yok, ah o trende gelişimiz ne hoştu. Yan yana, bavullar üstünde, iki gün iki gece. Hele geceleri kör kandillerin altında nasıl da birbirimize sokuluyorduk!" (Karay, 2009, s. 261-262)

Erbil, Aynur'un halini görünce oradan bir an evvel uzaklaşmanın yolunu aramaktadır. Çeşitli bahaneler sunarak oradan uzaklaşır ama aklında her zaman bunun bir facia olduğu fikri vardır ve kendinin bu kaotik şehirde başına neler geleceği konusunda fikir yürütmektedir: "Bu şehirde ne facialar oluyor! Muhsin 'i kumarbaz ve serseri, şu kızcağızı da bir fahişe yapan İstanbul! Az daha beni de azgın bir kadının kesesinden geçinen jigoloya çevirecekti... Kendimi zor kurtardım" (Karay, 2009, s. 263).

Erbil, birçok kadınla ilişki kurmuş olsa da aklından çıkmayan tek kadın Nevbahar'dır. Nevbahar onun için aşkın ve arzunun karşılık bulduğu bir varlıktır. Fakat erotik arzunun devam edebilmesi için ondan da kaçmaktadır. Birçok kadınla denemelerde bulunması aslında sadece Nevbahar'ı aramasındandır. Çünkü Nevbahar'la istendik bir ilişki yaşaması toplum nezdinde imkansızdır:

"Beni yediren, içiren, giydiren, evinde barındıran dayıoğlumun karısına aşığım, bir gün nasılsa bir şey oldu. Şimdi tekrarından çekiniyor; o çekindikçe bendeki arzu şahlanıyor, diyebilir mi? İşte bu olmaz; Muhasip ahlak örneği sayılmasa da gene ona öyle bir itirafta

bulunamaz. Tek çare pılıyı pırtıyı toplayıp Hasan Usta'nın evinden uzaklaşmak, bir öğrenci yurduna yahut bir bekar odasına kapağı atmak; her zaman düşündüğü gibi!..” (Karay, 2009, s. 175)

Nevbahar, Erbil’in tutkuyla bağlandığı tek kadındır. Bu tutku yaşanan o geceden sonra da devam etmiştir; Erbil, fırsatını bulduğunda Nevbahar’a yaklaşmaktadır. Nevbahar bu durumu reddetse bile arzunun çekiciliği devreye girer ve Erbil, her seferinde erotik düzlemde süreksizlikten süreklilik yaratmak ihtiyacını hisseder: “Çekil, Erbil. O bir defa nasılsa oldu. Seni sevmediğimden değil, aklım fikrim sende. Fakat imkânsız. Yak elektriği! Dur daha evvel seni öpeyim. Yalnız seni, bin kere, yüz bin kere seni istediğim halde!.. ” (Karay, 2009, s. 94) Erbil, bir anlamda bütün denemelerinin sonucunda adlandıramadığı bir tutkuyla Nevbahar’a bağlıdır. Bu tutku anne kompleksiyle doğrudan bağlantılıdır. Erbil, bir Don Juan olarak aslında annesinde bulduğu ama kaybettiği arzu nesnesine Nevbahar sayesinde yaklaştığını hissetmiştir:

“On sekiz ve yirmi yaşındakileri bıraktım da otuz beşlik biri için gözyaşı dökecek hale geldim ama sebepsiz değil! Hanım kızlarda olgunun tadı yoktu. Koca Freud haklıdır, bir delikanlı toyluk çağında bile anasına karşı duyduğu aşktan kurtulamaz. Gönlünü yaşça kendinden büyüğüne daha kolay kaptırır, onda ana bağrına ve ana şefkatine benzeyen bir sıcaklık bulur, korunmak hoşuna gider; aşkta henüz rüştünü ispat edememiştir, bu, genç kızlarla aşıkdaşlık etmesine engel değildir. Fakat taklit bir aşıkdaşlığın kıymeti ne olur? Hani kuzuların ne olduğunu bilmeden birbirlerinin üstüne çıkmaya çalışmaları gibi içten gelen davranışlar.” (Karay, 2009, s. 129)

Bir yandan da Nevbahar’a takılıp kalmasının bir sebebi de Nevbahar’ın Hasan Usta’ya ablasının yanına gittiğini söyleyerek başka erkeklerin yanında gitmesi ve onlarla cinsel ilişkiler yaşamasıdır. Erbil, bu durum karşısında kendine hâkim olamaz. Çünkü erotik arzu üçgeninin yarattığı rakipler, Erbil için birer tehdittir ve bu tehdit bertaraf edilmelidir.[16]

Erotik arzunun temelini annesi üzerinden atan Erbil, bilinçsiz de olsa Nevbahar’da bulduğu karşılığı toplum açısından değerlendirdiğinde huzursuz olur ve bunu ortadan kaldırmak için kendi “başarı Don Juan”ınını yaratmak ister. Bir anda

[16] Burada anlatıcı Refik Halid’in sözcüsüdür adeta. Çünkü buradaki asıl tehdit Nevbahar’ın Erbil tarafından bir türlü anlaşılamayan bir varlık olmasıdır. Anlaşılmama bir yandan arzuyu da tetikler. Refik Halid, *Erkeğin Gözile Kadın* adlı yazısında bu durumu şu şekilde özetler:

“Hayat kadar, belki daha fazla, "kadın" mevzuu da muharrirler ve şairler için sayısız tarif ve teşbih vesilesi olmuştur. Fakat kadına hepsinden evvel atfedilen vasıf şudur: "Anlaşılmaz mahluk! " Halbuki bu anlaşılmamazlığın sebebi -ilmi noktadan- pek basittir: Erkekle kadın cinsleri arasında çocukken ve geçkin çağda göze çarpar büyük bir fark olmadığı halde, buluğdan başlayarak buluğ sonuna kadar, kadın erkeğinkine hiç benzemeyen bir psikolojiye, daha doğrusu "psiseksüalite"ye tabidir; bize bambaşka, acayip, hatta çoğu defa mantıksız ve münasebetsiz görünüşü de bundandır. Kadına karşı savrulan tarizlerin kaynağını işte bu ruhi ayrılık ve gayrılıkta aramak lazım gelir.” (Karay, 2014, s. 39)

İstanbul'a niçin geldiğini hatırlar ve bu amaç doğrultusunda hareket etmesi gerektiğini düşünür. Aslında bakılırsa bu arzunun gölgelenmesi yahut Eros'un yer değiştirmesiyle de doğrudan ilişkilidir. Erbil, sığınak olarak eğitimi seçer ve buradan bir kahraman yaratmak ister. Radikal bir karar alarak evden ayrılmak istediğini ve tek başına yaşamanın daha iyi olacağını ifade eder:

> "Yükseköğrenim devresinin ilk yılına böyle kadınlar ve kızlarla giren bir öğrencinin geleceğinden hayır beklenir mi? Galiba ben de Muhsin gibi bir felakete sürüklenmek üzereyim. Gene Hacı İdris'in dükkanına mı döneceğim yoksa? Hürmüz ile evlenip damat olarak o Kazancılar Çarşısı'ndaki evde mi yaşayacağım?" (Karay, 2009, s. 176)

Erbil, bu vasıtayla evden ayrılır ve kendi başına bir bekar odasında yaşamaya başlar ama aklında hiçbir zaman Nevbahar'ı çıkaramaz. Nevbahar da sürekli Erbil'i düşünmektedir. Nevbahar, bir gün dayanamayarak Erbil'in kaldığı yere gider ve ona eve dönmesini söyler. Fakat Erbil, "başarı Don Juan"ını yaratmakta kararlıdır:

> "İrademi kullanmak zamanı gelmişti. Ben bir Anadolu çocuğuyum; yoksul ve öksüz büyüdüm, sarp, çetin yerlerde, sırf inadımla engelleri yıktım, yükseköğretim derecesine yükseldim. İstanbul'un toprağını da sevdim; burada yetişmek, burada dal budak salmak en büyük emelim. Bizler yumuşak görünen sert insanlarızdır, boyun eğmeyi de biliriz, kafa tutmayı da… Bir kere aklımıza bir şey koyduk mu ille hakkından gelmeliyiz. Nitekim bütün o tanıdığın günün ünlüleri hep benim gibi iradeleri, inatları sayesinde nelerden kendilerini alıkoyarak, ne zor şartlar altında yetiştiler! Senin beni alışamadığım bir bolluğa, rahata, tatlı hayata alıştırman sadece görünüşte bir saadetti, olabilirdi ki beni bir gün başından savardın; bakalım o zaman ben şimdi gösterdiğim iradeyi kendimde bulabilir miydim?" (Karay, 2009, s. 268)

Erbil'in bu kararlığı Nevbahar karşısında çok uzun sürmeyecektir. Yaşanan konuşmalar sonrasında Nevbahar, anlayacağını anlamış ve oradan ayrılmak üzere ayağa kalkmıştır. Apartmanın kapısına inip hemen bir taksi çevirmiştir. Tam taksiye binerken Erbil, arkadan onunla gitmek istediğini söyler. Böylece erotik arzu, "başarı Don Juan"ını alt eder ve Erbil kahramanlaşamaz. O, arzularının peşinden giden bir adam olmak ister. Lakin Nevbahar buna izin vermez. Çünkü Nevbahar için Erbil, bir çocukça hevestir ve bu heves elbet bir gün sönecektir:

> "Görünen taksiye işaret etti. Arabanın kapısını açtı. Nevbahar biniyor, içeriye girdi. Sadece başıyla bir selam... Gidiyor.
>
> Dur şoför efendi, bir dakika dur!
>
> Yenge sordu:
>
> Ne var? Bir şey mi söyleyeceksin?
>
> Evet, şey… Diyecektim ki… Beraber geleyim mi? Eve kadar değil, kalmaya, eskisi gibi…
>
> Nevbahar biraz düşündü, sonra:
>
> Hayır, dedi. Hayır, sen haklısın!.. En iyisi unutmaya çalışmak. Allahaısmarladık çocuğum… Büyük, pek büyük adam olursun inşallah!
>
> Kapıyı içeriden çekip örttü, şoföre seslendi:

Gidelim! ” (Karay, 2009, s. 270)

Burada incelenecek diğer roman Peyami Safa’nın yazdığı *Sözde Kızlar* adlı romanıdır. Mebrure, roman başkahramanıdır. Roman Birinci Dünya Savaşı sonunda Anadolu’nun Yunan işgaline uğradığı yıllarda geçer. İzmir ve Manisa Yunanlılar tarafından işgal edilmiş, Mebrure’nin babası Tuhafiyeci İhsan Efendi de baskılara dayanamamış, esir düşmemek için kızını ve dükkanını bırakıp kaçmıştır. Birkaç ay sonra Mebrure de baskılara dayanamayıp babasını aramak üzere İstanbul’a gider. İstanbul’da akrabası Nafi Bey vardır. Roman Mebrure’nin İstanbul’a gelişiyle başlar. Mebrure, Bandırma’dan İstanbul’a giden bir gemiye biner. İstanbul’a geldiğinde Pangaltı’da bir sinemanın karşısındadır, o sırada yanına bir arabacı yanaşır, arabacıya Nafi Bey’in evini bilip bilmediğini soran Mebrure, gecenin geç vakti olduğundan tedirgindir. Bir yandan da üzerinde para yoktur ve arabacı ücretini nasıl vereceğini düşünür. Araba’ya biner ve Şişli’ye doğru yola çıkar. Arabacı, Sefaret Müsteşarı Nafi Bey’in köşküne götürür Mebrure’yi. Köşkte ses seda yoktur, hiç ışık görünmemektedir. Mebrure, ısrarla kapıyı çalar önce evin halayığı daha sonra da Nevin kapıya gelir, arabacının parası ödenir ve Mebrure yatacağı odaya çıkarılır. Ertesi gün uyandığında yaşamak arzusunu içinde hisseder, saadetini aramak, mücadele etmek isteğiyle yataktan çıkar. Ev halkına neden İstanbul’a geldiğini anlatır. Bir vakit daha sohbet ettikten sonra Nevin, piyano çalmak istediğini söyler ve piyanonun başına geçerler. Bu sırada Nevin’in kardeşi odaya girer, Mebrure ve Behiç çocukluklarından sonra ilk defa karşılaşırlar. Behiç, Mebrure’ye piyano çalmayı bilip bilmediğini sorar. Mebrure de İzmir’de altı yıl piyano eğitimi aldığını ifade eder. Behiç, Mebrure’den etkilenmiştir:

“Nevin dudak büktü, hemen Mebrure’yi göstererek dedi ki:

- Behiç bu kızı tanıyabiliyor musun?

Behiç, Mebrure’nin karşısında hafif eğildi, acele şu sözleri söyledi:

- Bu Hanım kızı tanıyabilmek için ona dikkatli bakmalı, dikkatli bakmak için de... kendini zapt edebilmeli.

Piyanoya doğru iki sinirli adım atarak süratle dedi ki:

- Nevin, vaktim yok, bana para bul, şu borcu ödeyeyim, söz verdim.

- Yatak odamda, gümüş sakımın içinde bir yirmi beşlik var al, fazla veremem.

- Kâfi.

Behiç odadan çıkmadan Mebrure’ye döndü:

- Tanışıyor muyuz efendim?

Mebrure titrek bir tebessümle cevap verdi:

- Küçükken beraber doktorluk oynardık, siz doktor olurdunuz...

- Siz de hasta! Yanılmıyorsam amcamın süt kerimesi...

Nevin tamamladı:

- İhsan Efendi'nin kızı Mebrure, aferin, iyi bildin." (Safa, 2007, s. 14-15)

Behiç, hovarda, kumar ve kadın düşkünlüğü olan uçarı bir kişidir. Hatta bunu kardeşi Nevin bizzat Mebrure'ye söylemiştir. Mebrure ile ilk karşılaşma böyle olsa da roman ilerledikçe, Mebrure, Behiç'i tecrübe ettikçe onu daha iyi tanıyacaktır. Behiç'in Mebrure'yi ilk gördüğü anda "bu hanım kızı tanıyabilmek için ona dikkatli bakmak için de… kendini zapt etmeli" sözü aslında kişiliğiyle ilgili bir bilgileri sezdirir. Bu anlamda Behiç, bir Don Juan olarak ilk kıvılcımı göstermiş olur. Romanın ilerleyen seyrinde aslında Mebrure'yi de kadın koleksiyonunun bir parçası yapmak istediği ortaya çıkacaktır. Çünkü Behiç, kadınları haz nesnesi görüp onların benliklerini sömürmektedir. Don Juan tipi bireylerin seçtikleri aşk nesneleriyle kişisel bağ kurmakta zorlanmalarının temelinde, Oedipus komplekslerinin ilkel bir düzeyde kalmış olması yatar. Bu kişiler, sevginin gelişkin aşamalarına ulaşamamış, onun arkaik evrelerinde takılı kalmışlardır. Onların cinsel eylemleri, derinlerde yer alan bir değersizlik hissine karşı bilinçdışı bir üstünlük iddiası oluşturur. Kadınla cinsel birliktelik gerçekleştikten sonra, genellikle ilgilerini kaybederler. Bunun nedeni, bir yandan kadında arzulanan rahatlamayı sağlayamamış olmaları, diğer yandan da narsisistik ihtiyaçlarının, kadınları tahrik etme becerilerinin tekrar tekrar kanıtlanmasını zorunlu kılmasıdır. Bir kadının arzulanabilirliğini doğruladıktan sonra, aynı güvenceyi henüz sınamadığı yeni bir kadında aramaya koyulurlar (Fenichel, 1974, s. 225).

Mebrure'nin asıl amacı babasını bulmaktır. Bu anlamda vakit kaybetmeden işe koyulur. Öncelikle Muhacirin İdaresine gider. Burada babasının yaşadığını ve devlet tarafından Davutpaşa barınaklarına yerleştirildiği bilgisini ediniz. Ancak oraya gittiğinde babasının oradan altı ay önce ayrıldığını, orada yapamadığını öğrenir. Babası oradan kurtulabilmek için Zeytinburnu'nda bir fabrikada çalışmaya başlamıştır. Mebrure, Muhacirin İdaresi'ne gittikten sonra yeniden köşke döner ve yaşananları Nazmiye Hanım'a aktarır. Nazmiye Hanım ise Mebrure'nin babasını bulamamasını pek önemli bir mesele olarak görmez. Mebrure bu duruma oldukça şaşırır. Lakin ileride yaşayacağı şaşkınlıkları bunun yanında hiçbir şey kalacaktır. Hatta romanın asıl şaşkınlık unsuru Behiç ve Don Juanvari tavrıdır. Behiç, köşkte karşılaştığı günden itibaren Mebrure'yi ağına düşürmeye çalışır. Mebrure her ne kadar da ağırbaşlı, sağlam karakterli bir kişi olsa da sevgiye aç, tecrübesiz ve saf bir tavrı vardır. Behiç'in ilk

girişimi Mebrure ait bir çocukluk fotoğrafı bulduğunu ve odasına beraber çıkıp onu göstermek istediğini söyler. Mebrure, bir şeyler sezse de konduramaz, tereddütte kalır. Nevin ve Nazmiye Hanım'ın ısrarı üzerine odaya çıkar: Lakin gerçekte fotoğraf yoktur, Behiç Mebrure'ye yanaşmaya çalışır. Genç kız ne yapacağını bilemez halde ayakta dururken Behiç kolunu uzatıp aniden Mebrure'nin elini yakalar; sonra iki koluyla onu kavrayıp kendisine, kucağına doğru çeker. İlk hamlede dengesini kaybeden Mebrure, sanki hafif bir minder gibi Behiç'in dizlerinin üzerine yuvarlanır. Behiç, sert kollarının arasında kalan genç kızın dudaklarına hemen yönelir; ama o sıcak dudakların ilk değmesiyle Mebrure başını hızla geri atıp uzaklaşır.

Mebrure, vakarından ödün vermeyerek Behiç'e oldukça sert bir tepki verir. Çünkü Mebrure idealleri olan bir insandır[17] ve Behiç'in erotik arzusunun vahşi yüzüyle tanışmak istememektedir: "Kollarının şiddetli bir ihtilalciyle vücudunu kurtardı, ayağa kalktı, isyanın kızarttığı yüzünü elleri arasında gizleyerek bağırdı: "- Siz fena adamsınız, odanıza geldiğime bin kere pişman oldum, çirkin, pek adi, pek çocukça bir hareket... Yazık size!" (Safa, 2007, s. 22). Aslına bakılırsa Behiç'in bu hale gelmesinde annesi ve kardeşinin de oldukça etkisi vardır. Çünkü "Don Juanizmde ise anne bilinçdışı olarak her kadında aranır" (Jung, 2005, s. 22). Bilinçdışı olarak annenin onayını alan Behiç, erotik arzusunu annesi üzerinden kadınlara aktarmak hedefindedir:

> "Az sonra Behiç de biraz teheyyüçle merdivenleri iniyordu, o da annesi ve kız kardeşiyle karşılaştı. Nazmiye Hanım, oğlunun yüzüne biraz dikkatlice bakarak dedi ki:
>
> - Behiç nereye?
>
> - Bahçeye anne.
>
> - Sebep?
>
> - Canım sıkıldı.
>
> - Çapkın... Mebrure'ye sataştın galiba...
>
> Behiç sesini çıkarmadı. Nazmiye Hanım gülerek devam etti:
>
> - Daha dün bir, bugün iki, ne acele bu, a çocuk... Kızdı mı?
>
> - Evet.
>
> - Aferin kıza.

[17] Mebrure, aslında yazarın yaratmak istediği ideal kişinin karşılığıdır. Öyle ki Mebrure, Batılı anlamda eğitim almış, kendini yetiştirmiş bir kadın olarak çizilmek istenen Batılı çerçeveye uymaz. Peyami Safa, *Salon Kadını* adlı yazısında aslında bir çeşit Mebrure, portresi çizer:

> "Milliyetçi için Türk kadınının yabancı dil konuşması ve piyano çalması küfür değildi; bilakis onun kültürünü tamamlayan faydalı ve güzel bilgilerdi. Fakat yabancı dilden, fakat piyanodan önce bilinmesi gereken şeyler vardı. İlk önce, ilk önce, ilk önce ev bilgisi. Aile cemiyetin temel taşıdır ve bir ev kurmak, mübalağa değil, bir devlet kurmak kadar teknik bilgi ve incelik isteyen bir iştir." (Safa, 2016, s. 26)

Nevin, merdivenin duvarına yaslanmış, loşlukta parıldayan şeytan gözleriyle bu mükâlemeyi dinliyordu, için için gülerek annesinin kulağına fısıldadı:

- Merak etme, o küçük hanımı da görürüz, bir hafta... Fazla değil...

Merdivenleri çıkarken:

- Bir hafta bile sürmez! dedi." (Safa, 2007, s. 22-23)

Ertesi gün Mebrure babasını aramaya yeniden koyulur; sokağa çıkıp onun çalıştığı fabrikaya gider, fakat babasını orada da bulamaz. Bunun üzerine gazetelere kayıp ilanı vermeyi planlayarak tekrar köşke döner. Behiç de Mebrure'yi elde etmek için köşkte daha fazla zaman geçirmeye karar vermiştir. Mebrure'nin bu dönüşünde Behiç, tenis oynarken bileğini burktuğunu söyler ve Mebrure'den kolonya ile bileğini ovmasını ister. Mebrure saf bir ruh olmasına karşın geçen gece yaşananlar aklına gelir. Lakin Behiç onu uslu duracağına dair ikna eder. Mebrure, Behiç'in bileğini ovmaya başlar. Odada sadece Behiç'in haz aldığı sesler duyulur ve hatta bu durum Behiç için bir nevi cinsel ilişkidir. Genelde çoğu kadına aynı oyunu oynamaktadır. Çünkü erotik arzu aynı zamanda bir oyun gerektirir. Dokunma erotizmi, skoptofilinin -bakma saplantısının- karşılığı sayılır; ikisi de belli duyusal uyaranların ortaya çıkardığı bir uyarılma hâlini temsil eder. Genital bölgelerin öne geçtiği dönemden sonra bu duyusal uyaranlar, uyarılma durumunu kışkırtan etkenler olarak iş görür ve ön haz sürecinde buna denk düşen bir rol üstlenirler. Eğer çocuklukta bastırılır ya da engellenirlerse, diğerlerinden yalıtılıp kendi başlarına tam bir doyum talep ederler ve bu yüzden cinsel bütünlüğü bozarlar. Görsel duyumların cinselleşmiş biçimi olan skoptofilinin, dokunma erotizmiyle eşdeğer bir konumu vardır (Fenichel, 1974, s. 63-65).

Dokunmanın erotizmi Behiç için bir oyundur, fakat o hiçbir zaman tam bir tatmin yaşamaz, belki de yaşamak istemez. Çünkü arzu, ara koymakla tatmin edilmemenin hazzını yaşatır. O, sadece hazzı deneyimlemenin peşindedir:

"Mebrure, avucunun pembe çukuruna birkaç damla kolonya döktü. Behiç'in bileğini tuttu, dirseğine kadar yavaş yavaş sıkmaya, ovalamaya başladı. Behiç, derin derin nefes alıyor, her nefeste gözlerini süzüyor, dudaklarının ucunu ısırarak: Oooh âdeta rahat ediyorum. Hıhh... Ovunuz... diye mırıldanıyordu. Seyyal bir kolonya tabakası bulunan çıplak kolda Mebrure'nin sıcak avuçları, etleri gererek, bastırarak gidip geliyordu. Her ikisi de seslerini çıkarmıyorlardı, odada yalnız, Behiç'in kısa, kesik heyecanlı solukları işitiliyordu.

Mebrure biraz durdu:

- Yetişmez mi?...

Behiç yalvardı:

- Azıcık daha... Azıcık daha... Bileğime yeni bir hayat geldi, bir rahatlık hissediyorum.

Mebrure biraz daha ovduktan sonra hemen odadan çıktı. Behiç, genç kızın uçan gölgesine bakarken kendi kendine dedi ki: Geçenlerde Güzide'ye bu oyunu oynamıştım. İnsan lüzum gördükçe vücudunun ötesini berisini kadınlara ovdurmalı!" (Safa, 2007, s. 24).

Behiç'in kardeşi Nevin, her perşembe köşkte davetler vermektedir. Davete köşkle bağlantısı olan bütün Şişli ahalisi katılmaktadır. Aslına bakılırsa bu davetler katılanların arzularını, cinsel isteklerini, ihtiraslarını, hırslarını itiraf ettiği bir faaliyet gibidir. Mebrure de artık bu davetlerin katılımcıları arasındadır ve Behiç, arkadaşlarıyla Mebrure'nin güzelliğini, tavır ve davranışlarını gözlemler, yorumlar. Bu davetler nedeniyle Mebrure, Behiç için artık bir takıntı haline gelmiştir. Hatta son yapılan davette ona karşı yaptığı iki başarısız denemeyi aşarak bir "taarruz" yapmanın peşindedir:

> "Behiç'le Siyret de mühim bir pazarlığa girişmiştiler. Behiç, arkadaşının koluna sıcak bir sokulganlıkla girerek diyordu ki:
>
> - Bu gece bir taarruz daha yapacağım. Şimdi odasına gidip bir kitap bırakacağım, gece, herkes yattıktan sonra: "Kitabımı burada unutmuşum?" diye odasına gireceğim. Bir kere daha saldıracağım.
>
> - Muvaffakiyetinden yüzde kaç eminsin?
>
> - Yemekte fazla şarap içirdim, heyecanı fazladır, taarruzu mahirane idare edersem yüzde doksan muvaffakiyettir." (Safa, 2007, s. 32)

Behiç'in kadınlar ile kurduğu bu taarruz halini aslında insan varoluşunun temeli olarak görür. Hatta öyle ki olayı dini yaratılıştaki ilk günaha kadar götürür. Behiç, bir Don Juan olarak kendini adeta ilksel anlatıların devamı gibi görür. Bir sahnede Behiç kendi odasında sinirli sinirli dolaşır, planının ayrıntılarını kafasında kurar; kendine güvenini artırmak için o ana kadar nice kadın ve kıza karşı kazandığı başarıları bir bir hatırlamaya çalışır. İyi bilir ki kadın meselelerinde erkeğe zafer kazandıran aslında tek bir özellik vardır: En dirençli kadınları bile zayıf düşüren, korku ve kararsızlıklarını dağıtan, bütün öngörülerini altüst eden büyük bir kuvvet. Bu güç, inatçıları itaat etmeye, kurnaz ve cilvebazları afallamaya, saf olanları da oldubittiye boyun eğmeye iter; Havva'nın bütün kızlarını gafil avlar. İşte bu güç, kendine duyulan güvendir. Saldırıya kalkışmak için önce bu silahla donanmak, bu silahı elde etmek için de kadınlar karşısında elde edilen zaferlerle şımarıp kabarmış olmak gerekir. (Safa, 2007, s. 37)

Behiç için bu taarruz da başarısız sonuçlanacaktır. Çünkü Mebrure, arzularıyla hareket eden bir kadın değildir. Onun hayata karşı idealleri vardır. Bu ideallerin yolu da Behiç'in Don Juanvari arzularından geçmemektedir. Bu durum aynı zamanda Behiç'te, arzuyu daha da alevlendirir, çünkü Behiç kadınlar üzerindeki etkisine oldukça güvenmektedir. Mebrure'den önceki kadınlarda başarılı olan Behiç aynı

durumu Mebrure üzerinde de yaşamak ister. Lakin Mebrure'den beklemediği yanıtlar alır, Mebrure bunu bilinçli olarak değil, öz'ünden dolayı yapar:

> "- Mebrure Hanım, daima yanlış düşünüyorsunuz, beni tecavüzkâr bir adam sanıyorsunuz, yanılıyorsunuz, aldanıyorsunuz, ben size karşı bir kere hata yaptım, bu hatayı tekrar etmek istemem; sizin pek ciddî bir kız olduğunuzu biliyorum, en küçük münasebetsizlikten kaçınıyorum. Gerçi odanıza gelmekten maksadım yalnız bu kitabı almak değil, sizi kendi yuvanızda, samimiyetinizin ılık havası içinde görmektir, fakat sadece görmek, işte o kadar ... Şu asabiyetinizin arasında saçlarınızın bir su gibi öyle bir... ürperişi... ve gözlerinizin öyle bir... ne diyeyim? yanışı var ki pek hoşuma gidiyor ... Fakat hepsi bu kadar, yalnız bir tablo seyretmek arzusu... Buna müsaade ediniz, bu kadarcığına izin veriniz." (Safa, 2007, s. 39)

Behiç, Mebrure'den istediğini alamamıştır, odasına diğer taarruzlarının planları yapar vaziyette döner. Odasında Belma onu beklemektedir. Behiç, Belma ile belli bir süredir beraberdir. Bu beraberlik evliliğe evrilmemekle birlikte Belma'nın kişiliğinden ödün vermesine sebep olmaktadır. Mebrure ile taarruzdan yenik çıkan Behiç, odasında hazır bulduğu Belma vasıtasıyla bütün hırsını ve arzusunu tatmin etmek ister. Belma, Behiç'in nasıl biri olduğunu iyi bilmekte lakin Behiç'in cazibesine da karşı koyamamaktadır:

> "- Aldanmıyorum biliyorum, sen beni, benim gibileri, karşına çıkan her zayıf genç kızın nasıl kandırdın, kendine nasıl halayık yaptınsa onu da o budalayı da bu hale getirmek istiyorsun. Biliyorum, sen bütün kızları, kadınları bir el ilânı gibi okuyor, buruşturup atıyorsun! Biliyorum, sen bizim bütün zaaflarımızı anlıyor, nerede, ne zaman, nasıl kendimizden geçtiğimizi, aklımızı kaybettiğimizi hesaplıyorsun. Biliyorum, sen dünyaya bunun için gelmiş, bunun için yaşıyor, bunun için öleceksin ve son nefesinde bile seni deliresiye sevenler bulunacak. Bana yaptıklarını unutma. Genç kızlığımın ilk hezeyan günlerinde bana ne vaatlerde bulunduğunu, altı senedir beni kullanmak, başka muvaffakiyetlerine vasıta yapmak için ne yezit plânlar tatbik ettiğini unutma. Nihayet iliklerime işleyen bir felâkete sebep olduğunu hatırla. Beni Cerrahpaşa gibi sakin, temiz yerlerden buralara getiren, bu rezalet ocağına düşüren sensin." (Safa, 2007, s. 41)

Behiç, Belma'nın tüm bu söylediklerine karşı aklında sadece bedensel olarak ona yaklaşmak vardır. Çünkü kadın bedeni onun için amaçlarına ulaşmak konusunda bir araçtır tıpkı kumar gibi. Zaten Belma'nın bu davranışları ve kendini teslimini de pokere benzetir. Çünkü Behiç için kazanmak asıl haz kaynağıdır. O her şeye kazanmak üzere odaklanır.

Nevin'in son davetinden sonra romanın seyri itibariyle köşkün eğlence ve kazanmaya meyilli havası yerini çalkantılı olaylara gebe bir hayat bırakır. Behiç öncelikle koleksiyonuna eklediği Belma'yı hayatından çıkarmakla işe başlar. Bunun için Belma'nın kardeşi Salih'i asılsız bir iddia ile polise şikâyet eder. Bu hesapla Behiç bir taşla üç kuş vurmuştur. Hem Belma'yı hem Salih'i hayatında çıkarır, bir yandan da

kendini cesur bir erkek olarak göstermek düşüncesiyle Mebrure'ye caka satar. Böylece anlaşılıyor ki Behiç Mebrure'yi fiziksel taarruzla elde edemeyeceğini anladığı için ruhsal açıdan elde etme yoluna gitmiştir. Mebrure'nin kendisi hakkındaki fikirlerini değiştirmesi için caba gösterir, ön yargıları yıkmak ister ve hatta kendisinin bir evlilik insanı olduğunu fakat bir erkeğin evlilikten önce ve evlilikten sonra şeklinde ayrılması gerektiğini de ifade eder. Aslında Behiç, Mebrure'nin gözünden ideal evlenilecek erkek profili çizerek onu ideallerinden ele geçirmeyi hedeflemektedir. Kısmen başarılı da olmuştur. Mebrure'nin Behiç'e karşı fikirleri çok az da olsa yumuşamıştır. Behiç'in o uzun, düzgün gölgesi, anlamlı hareketleri, son günlerdeki tavırları gözünün önünde durmadan canlanır. Behiç'in mizacındaki dönüşümü, kumara, kadınlara ve sefih yaşama karşı birdenbire duyduğu tiksintiyi kafasında döndürüp durur, çözmeye uğraşır ama yine de kesin bir sonuca varamaz. Bazen bütün ihtimalleri unutup, Behiç'e yenileceğini, elinde sadece namusundan ibaret sandığı servetini kaybedeceğini düşünür, tüyleri diken diken olur. Bir ara babasını aklına getirir, dehşet verici şeyler tasavvur eder, ansızın ölümünü gözünün önünde canlandırır; dişlerini sıkar, birkaç kez gözlerini kapayıp açar, korkudan titrer. İçinden, "Bana karşı artık eskisi kadar vahşi davranmıyor," diye geçirir (Safa, 2007, s. 66-68).

Behiç, bu değişim oyununda da tam olarak istediği başarıyı elde edememektedir. Mebrure, bir türlü Behiç'e kendini teslim etmemektedir. Mebrure, babasını ararken yeni insanlarla tanışmaktadır. Bu yeni insanlardan biri de Fahri'dir. Fahri, Mebrure için idealize edilmiş erkeğin ta kendisidir. Fahri'nin kendine rakip olarak ortaya çıktığını gören Behiç, adeta çıldırır: "Bir çare düşünüyordu: Fahri'den kurtulmak, genç kızı inhisarı altına almak lâzım, lâzım, çok gecikmeden. Bu meseleyi halletmeli, zaten iş fazla uzadı, pek fazla..." (Safa, 2007, s. 78). Bu yüzden onu arzulamakla geçirdiği günlere daha da yoğunlaşır. Bu yoğunlaşma çabası Mebrure'de biraz daha yumuşamaya da sebep olmuştur. Fahri'nin Mebrure ile olan sohbetleri Behiç'in canını sıkarken Çamlıca gezileri de bardağı taşırır mahiyet gösterir. Behiç de Mebrure'ye bir araba gezisi teklif eder. Bu gezi esnasında olayı ciddiye bindirmek istediğini sezdirmek istemektedir. Gezi esnasında Mebrure Anadolu'ya geçmek istediğini söyler, Behiç de onunla gidebileceğini ve orada güzel bir köşkte yaşayabileceklerini ifade eder. Bu cümleler de Mebrure'nin zihnindeki ön yargıları kırmak üzere hareket eder. Ayrıca Fahri ile Mebrure'nin alakası Behiç'in kardeşi Nevin'in de dikkatini çeker. Hatta tıpkı o da ağabeyi gibi taarruza geçerek Behiç'i

Mebrure'ye över, ruhsal baskıda dahi bulunur. Aklı daha da karışan Mebrure, ansızın Behiç'in evlenme teklifiyle karşı karşıya kalır. Bir tarafta ideal kişi Fahri diğer tarafta Don Juan olan Behiç. Mebrure ikisinin elbette kıyas kabul etmediğini bilmektedir. Lakin Behiç'in maddi gücü ve ailesinin kuvveti aklını çelmektedir. Çünkü Mebrure'nin babasını bulmak için paraya da ihtiyacı vardır. Behiç, Mebrure ile dengeleri düzenlediği düşündüğü günlerde Nevin, bir perşembe günü yine bir davet verir. Fahri ve Nadir de köşktedir. Bu sırada Belma'nın kardeşi yaşadıklarından dolayı delirmiştir. Belma, Nadir'e ricada bulunarak Mebrure ile görüşmek istediğini söyler. Mebrure, haberi ilk aldığında tereddütlü davranmasa da teklifi kabul eder ve Belma'nın yanına gider. Yanına gittiği Belma, daha önce gördüğü Belma'ya hiç benzememektedir. Belma; süslü, kimseyi beğenmeyen Belma değil, Cerrahpaşa'dan çıkmış ve sırf Behiç'in arzuları için Belma'ya dönüşen Hatice'dir ve Belma, Mebrure için endişelidir:

> "Mebrure, anlamayarak hastaya baktı. Belma'nın azar azar canlanan gözlerinde sabit bir düşüncenin parıltısı vardı, sözünü tekrarladı:
>
> - Evet... Seni, yalnız seni düşünüyorum. İki gün evvel haber... Aldım, Siyret... Salih'e söylemiş. Behiç'le evleniyormuşsunuz.
>
> Birdenbire dirilen hasta, Mebrure'nin gözlerine yapışkan bir tecessüsle baktı, vereceği cevaptan evvel sözüne devam etti:
>
> - Bilmezsin, Mebrure... Bu haber... Bu haber... Bizi... Beni ve Salih'i nasıl çığırımızdan çıkardı. Ah... Dinle... İtiraz etme, iyi dinle, bugün seni bunun için çağırdım... Bak... Neye benzeteyim? Böcekli, kurtlu, yılanlı bir dereye düşüyorsun... Hiç... hiç, farkında olmadan, kendini bir gün, bu pis, hastalıklı, cerahatli suyun dibinde bulacaksın. Hem de…" (Safa, 2007, s. 101-102).

Belma, Behiç'e dair her şeyi Mebrure'ye anlatır. Mebrure duyduklarına inanamaz. Çünkü Behiç, Belma ile beraber olmuş ve Belma gebe kalmıştır. Aynı zamanda Behiç, sürekli başka kadınlarla da beraber olduğu için frengi hastasıdır ve bu durumu Belma'dan saklamış, hastalığı ona da bulaştırmıştır. Aslında Belma, Mebrure'yi hasta yatağında uyarmak istemiştir. Olaylar bununla bitmez, doğan çocuk da frengi hastalığıyla doğar. Zaten Behiç de çocuğu istememektedir, çocuk bir an önce ortadan kalkmalıdır. Behiç, kendi evladını diri diri toprağa gömmüş, onu canice katletmiştir:

> "Sesin geldiği tarafa yürürken ayağıma bir şey vurdu, hafif bir çığlık kopardım; yere eğildim: Behiç toprağa yüzükoyun yatmış, kulağını dayamıştı, beni gördü, kımıldamadan:
>
> - Sus! dedi.
>
> Zaten, bayılacak gibiydim, büyük bir ağacın gövdesine yaslandım, birbirine vuran çenelerimin gürültüsü başımı uğuldatıyordu. Ne yapıyor diye ona baktım: Kulağını yerden hiç ayırmıyordu. Bilmem ne kadar öylece durdu: On saat mi, on dakika mı, on

saniye mi, tahmin edemem... Sonra, bir sıçrayışta ayağa kalktı, hırıltıya benzeyen korkunç bir sesle fısıldadı: Haydi, yürü, her şey bitti. Artık sesi çıkmıyor...

Elinde uzun ve siyah bir şey vardı, bir kazma, onu birkaç adım ötede, kuyu gibi bir yere attı. Ben yaşamıyor gibiydim, kalbimin üstünde, sanki... Ağır bir gülle vardı, güç nefes alıyordum, korkulu rüyalarda olduğu gibi, çenem kilitlenmiş, göğsüm... Böyle... Sımsıkı ezilmiş, sesim çıkmıyordu. Behiç koluma girdi, kulağıma eğildi: Budalalık etme... Büyük bir yükten kurtulduk, metin ol diyordu, amma, onun da sesinde titreme var, ayakları burkulur gibi oluyor, sendeliyordu. Ara sıra duruyor, her yere kulak veriyor, içini çekerek titriyordu... Hele... Uzakta... O menhus köpek, acı acı, boğuk boğuk, birkaç kere daha uludu, uludu." (Safa, 2007, s. 108).

Belma, bunları anlatırken aynı zamanda hayatının da son dakikalarını yaşamaktadır. Bir yandan frengi tüm vücuduna işlemiş onu dermansız bırakmıştır, bir yandan da Mebrure gelmeden önce zehir içmiştir. Aslında Belma'nın amacı sadece Mebrure'yi Behiç'in batağından uzaklaştırmak değil, aynı zamanda itiraf etmekle birlikle bir iç arınma yaşamaktır. Nadir, acilen doktor bulup gelmesine rağmen Belma kurtarılamamıştır. Yaşanan bu ağır olaydan sonra köşke dönen Mebure, Behiç'in arzularının vahşi yüzüyle karşılaşmıştır. Ertesi gün Nadir, Mebrure'yi görmeye geldiğinden Behiç'e resmi bir tavırla Salih'in aklını kaçırdığını, Belma'nın ise intihar ettiğini söyler. Lakin Behiç için bunlar önem arz etmemektedir. Hatta onlardan ebediyen kurtulduğu için de memnun olur: "Behiç bir kere daha güldü:- Zaten onların başına gelecek buydu. Belma Pinamenilkelivari ölmek istediğini bana söylerdi. Allah rahmet etsin, fena kız değildi, fakat, Cerrahpaşa'da yaşayıp da ne yapacaktı? Akıllı davranmış, aferin, memnun oldum" (Safa, 2007, s. 119). Belma'nın ölümünden ve Behiç'in bu olay karşısındaki lakayt tavrından sonra Mebrure daha fazla köşkte kalamaz. Fahri ve Mebrure, Nadir'in annesiyle yaşadığı eve giderler, bu sırada Mebrure babasından Amasya'da olduğuna dair bir mektup alır ve İhsan Bey kızını oraya davet etmektedir. Mebrure, bu yolculuğa yalnız çıkmayacaktır. Yanında ideallerinin insanı olan Fahri de olacaktır.

Behiç, her şey gün yüzüne çıktığı anda soğuk kanlılığını korumaya çalışsa da olayı herkesin öğrenmesi ve Mebrure'nin köşkü terk etmesiyle tedirgin olmuştur. Çevresindekilere bunun gerçek olmadığını bunların Belma'nın uydurmaları olduğuna inandırmaya çalışmıştır. Lakin işin gerçek yüzü öyle değildir. Belma, ölmeden önce her şeyi anlattığı bir mektubu Mebrure'ye teslim etmiştir. Tıpkı Don Juan'ın bir heykel karşısında tüm varlığını yitirmesi gibi Behiç de bir mektup karşısında varlığını yitirmiştir ve cezasını çekmek üzere hapse atılmıştır. Bu tecrit hali aynı zamanda ruhsal bir tecrittir Behiç için. Çünkü her şeyi kazanmak üzere bir yaşam bina eden Behiç, bu sefer kaybetmiştir.

2.1.1.1.1.3 Erotik Arzunun Vahşi Yüzü Sadizm ve Mazoşizm: Şimşek

Sadizm ve Mazoşizm, cinsel davranışlardan toplumsal dinamiklere psikolojik kuram ve teorilerden, edebiyat ve felsefeye kadar oldukça geniş bir çerçevede anlam bulan fenomenlerdir.

Mazoşizm, Leopold Ritter von Sacher -Masoch'un *Kürklü Venüs* adlı romanından hareketle literatüre geçmiş bir kavramdır. Roman, yazarın hayatından kesitlerle de şekillenmiştir. Romanın iki önemli başkarakteri Severin ve Wanda'dır. Wanda, genç dul bir kadındır. Severin, Wanda'ya aşıktır ve onu bir tanrıça olarak görmektedir. Bir yandan da Severin, Wanda'yı küçükken hayran olduğu ve kendisini kırbaçla döven teyzesine benzetmektedir. Severin, defalarca kere Wanda'ya kölesi olmak istediğini söyler. Wanda, başta buna karşı çıksa da denemekten de kendini alıkoyamaz. Severin, Wanda'nın her anlamda kölesi olarak bir ömür geçirmek ister. Hatta Wanda ile bir sözleşme imzalar. Yanı sıra sözleşmeye göre Gregor adını alacaktır, lakin Wanda kendisine Severin olarak hitap etmeye devam edecektir. Bu isteğine kısmen kavuşur da. Wanda tarafından aşağılanmaktan, onun başka erkeklerle beraber olmasından acı ve hüzün duysa da bu acı ve hüzünden aynı zamanda zevk almaktadır. Wanda ise hayatında baskın, kıskanç bir erkek aramaktadır, ancak böyle bir erkekle tek eşliliği seçebileceğini de bilir. Yanı sıra Severin'in kırılgan, yer yer feminen tavırlarından nefret etmektedir. Fakat bu nefret Wanda'yı acı çektirmekten zevk alan bir kadın haline getirir. Severin'e uyguladığı şiddetin dozu her geçen gün artmaktadır. Wanda, bu sırada Alexis isimli despot bir adamla tanışır. Wanda, Severin üzerinde kullandığı kırbacı Alexis'e verir. Alexis'in Severin'e uyguladığı şiddet Severin'de bir aydınlanma yaratır ve mazoşist duygularının yerini sadist duygular alır.[18] Romandan hareketle denilebilir ki Mazoşizm, insanın acı deneyiminden haz duymasıdır.

Sadizm, Marquis de Sade ile literatüre girmiş ve Sade'ın hayatından izler taşıyan bir kavramdır. Tıpkı mazoşizmde olduğu gibi Sadizm de ortaya çıkarıcısının hayatından izler taşımaktadır. Öncelikle Sade'ın biyografisini bilmek kavramı açıklamak bakımından önem taşımaktadır. Nitekim Fransız İhtilalinin hemen ertesinde doğan Sade, Fransız aristokrat bir ailenin çocuğu olarak büyür. Fransız İhtilali ertesindeki siyasi çalkantılardan dolayı ailesinden ve siyasetten uzak büyütülmek

[18] Roman için bkz: Leopold Ritter von Sacher-Masoch, *Kürklü Venüs*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2022.

istendiğinden babası tarafından amcasının yanına yerleştirildi. Bu anlamda hayatında önemli iki "baba" figürü oluşmuştur. Birisi kendisini anneden ayıran baba, diğeri ise bir dindar olarak geceleri cinsel partiler düzenleyen amcadır. Buradan yola çıkarak denebilir ki Sade'ın hayatındaki nihilizm ve ateizm aslında bu çocukluk travmasının bir sonucudur. Sade, Fransız düşün dünyasına aşırılıklara varan düşünceleriyle damga vurmuştur ve düşünce sistemini aslında doğa ve insanın doğa karşısında aldığı konum üzerine bina etmiştir. Bu anlamda toplumsal ahlakı, erdemleri ve insanlığın uygarlık adı altında ürettiği her kavramı reddeder. Vahşilik, yalnızca kötülükle özdeşleştirilemeyecek kadar derin bir nitelik taşır; o, insanın doğayla ilk temasından itibaren iç dünyasında beliren en temel itkilerden biridir. Henüz rasyonel düşünme yetisi gelişmemiş bir çocuk, oyuncaklarını parçalayabilir, annesinin memesini ısırabilir ya da evcil bir hayvanı öldürebilir. Daha önce de ifade edildiği gibi, doğa yasalarının insanlardan daha doğrudan gözlemlenebildiği hayvanlar alemi, bu içsel vahşiliği açık biçimde sergiler. Benzer şekilde, uygarlıkla sınırlı teması olan ilkel topluluklarda da bu dürtü daha yaygın ve doğal kabul edilir. Bu nedenle, vahşiliği yalnızca ahlaki yozlaşmanın bir sonucu gibi değerlendirmek temelsiz ve indirgemeci bir yaklaşımdır (Sade, 2015, s. 48).

Bu kavramların kabulünün insanı gerçeklikten ve özünden uzaklaştırdığını ifade eder. Ona göre insanlık için asıl olan vahşet, güç ve efendi olmaktır ve uygarlık insanı zayıflatarak köleleştirir: "Vahşet, uygarlığın henüz yok edemediği insani bir güçtür: yani bir erdemdir, kötülük değil" (Sade, 2015, s. 51). Sade, doğa ve insanın doğa üzerinden konumlanışı üzerine inşa ettiği düşüncesinde doğaya uyma ve doğaya karşı çıkma üzerinden bir aforizma gerçekleştirir: "Doğanın iki sesi vardır, bildiğiniz gibi birisi tüm gün emrederken diğeri o emirleri ayıplar" (Sade, 2015, s. 41). Bu aforizmayı aşk ilişkileri üzerinden de aynı şekilde okur ve insanın yalnızlığını ötekinin gücüne sahip olarak aşacağını belirtir. Aşk, esasen güzel bir varlığın taşıdığı niteliklerin bizde uyandırdığı tesirin sonucudur; bu etki bizde bir harekete geçme, tutkuya kapılma hali yaratır. Sevilen kişiye ulaşmak, sevinç doğurur; ulaşılamadığında ise kişi hayal kırıklığı ve umutsuzluk yaşar. Peki ama bu duygunun temelinde ne yatar? Arzu. Peki ardından gelen nedir? Aklın kontrolünden çıkmış bir taşkınlık, yani delilik. Bu nedenle, kişinin bu duygunun yıkıcı sonuçlarından korunması ancak hedefe yönelik akılcı bir tutumla mümkündür. Hedef, o kişiye sahip olmaktır; eğer bu mümkünse, çaba gösterilmeli; değilse, mantık devreye sokularak teselli aranmalıdır. Çünkü

kaybedilenin benzeri, hatta çoğu zaman daha iyisi mevcuttur. Her kadın ya da erkek, başka bir kadın ya da erkeğe pek çok yönüyle benzerlik gösterir. Sağlıklı akıl yürütmenin karşısında direnebilecek bir aşk duygusu yoktur. Aşkta kişinin bütün dikkatini sadece bu tapılan figüre yöneltip, başka hiçbir gerçekliği göremez hale gelmesi, duygusal bir sarhoşluk durumudur ve bu da aslında derin bir yanılsamadan ibarettir. Böyle bir tutkuyla yaşamak, hayatın diğer güzelliklerinden gönüllü bir feragati ifade etmez mi? (Sade, 2015, s. 66).

Sade'ın bu düşüncelerinden yola çıkılarak ve *Justine, Juliette, 120 Günlük Sodom* gibi romanlarındaki karakter şekillenmelerini göz önünde bulundurarak denilebilir ki Sadizm, acı verme eylemine dayalı cinsel haz deneyimleridir. Sadizmde acı ile haz arasındaki sınırlar buharlaşmıştır.

Mazoşizm ve sadizm kavramları psikoloji açısında değerlendirildiğinde bu sahada öncelikle Richard von Krafft-Ebing anılmalıdır. Krafft-Ebing, *Cinselliğin Psikopatolojisi* adlı eserinden ilk defa sadizm ve mazoşizm terimlerinden psikolojinin bir parçası olarak bahseder. Ona göre insan temelde saldırganlık ve cinsellik dürtüsüyle doğar, uygarlığın vasıtasıyla saldırganlık dürtüsünü cinsellik içine gizler. Krafft-Ebing, saldırgan davranışların erkekten geldiğini kadının ise savunma durumunda olduğunu ifade eder. Cinsellik bağlamında düşünüldüğünde ise kadını elde etmenin erkeğe yaşattığı yoğun hazzın karşısında kadın savunma konumundan vazgeçip kendini bırakmış olmanın hazzını yaşar. Erkeğin doğasında olan saldırganlık kadını elde etme konusunda engelleri aşma eğilimi şeklinde belirir. Hatta öyle ki koşullar her ne olursa olsun arzulanan kadını elde etmek için ona zarar verme yahut onu yok etme davranışı bile gözlemlenebilir (Krafft-Ebing, 2014, s. 121-122). Bu tanımlamadan ilham alan Freud, sadizm ve mazoşizmi kendi teorisinde Eros ve Thanatos ikilemi üzerine oturtur. Freud, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* adlı eserinde mazoşizmi edilgenlik üzerinden okur ve onu özneye dönen sadizm olarak tanımlar (Freud, 2020, s. 21). Freud, daha sonra yayınladığı *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı metninde mazoşizme dair yaptığı bu tanımın geliştirilmeye muhtaç olduğunu dile getirir ve Sadizm üzerinden ikincil bir kavram olarak okuduğu mazoşizmi birincil olarak ele alır. Saldırganlık ve ölüm dürtüsünün başlangıçta bireyin kendine yönelik olduğu aslında bireyin kendini yok etmek istediği gerçeğiyle birlikte düşünülürse mazoşizm içte olanın dışa dönerek sadizm halini alması kaçınılmazdır. Freud'a göre iki dürtü türü vardır; bunlardan birincisi cinsel dürtüler ve koruma dürtülerini da kapsayan Eros'tur. Bu dürtüler ile

anılan cinsel dürtüler uygarlık tarafından ketlenmemiş yahut yüceltilmemiş, yöneleceği nesneler formel olarak tayin edilmemiş dürtülerdir. İkincisi ise mazoşizmi ve sadizmi de içine alan ölüm dürtüsü yani Thanatos'tur. Ölüm dürtüsü organik olan canlı yaşamını cansız duruma geri döndürmek görevini üstlenmiştir. Eros ise yaşamı, sürekli parçalanan canlılığı bir araya getirmekle uğraşır. Her iki dürtü de yaşamın var olmasıyla bozulan evrensel düzenin yeniden oluşmasına hizmet eder. Bu durumda denilebilir ki yaşamın ortaya çıkması, yaşamı sürdürmenin ve ölüme ulaşmanın nedenidir. Yaşamın kendisi ise bu iki çabanın mücadelesi ve uzlaşmasıdır. Böylece ortaya çıkar ki iki dürtü birbirinden ayrılamaz bir birliktelik kurar. Freud'a göre ölüm dürtüsü yahut diğer adıyla yıkıcı dürtüler boşaltım amacıyla Eros'un hizmetine verilmiştir (Freud, 2011, s. 100-101). Bu birleşim aynı zamanda birbiri içinde bir çözülmenin de göstergesidir.

İnsanoğlu yaşamla birlikte yaşadığı çevreyi, evreni, yaşamın nereden gelip nereye gittiğini merak etmiş, yaşama dair bildiği en önemli şeylerden biri de onun sonu olan ölümdür. Fakat ölümü de bir türlü anlamlandıramamaktadır. Evren karşısındaki küçüklüğü, ölüm karşısındaki çaresizliği, eşyanın tabiatının tam bilinemezliğiyle boğuşurken bir yandan yalnız olduğunun da bilincine varır. Bu bilinç düzeyi insana bu kavramların nihayete erdiği tam anlamlı bir var oluşun olabildiği bir yaşam hayali kurdurur. Bu hayal aslında insanın varoluş serüveninin de başlangıcıdır. İnsanoğlu tüm bu eksikliklere ve yalnızlığına rağmen yaşamak zorundadır. İnsan yaşamı boyunca özgürce düşünüp eyleyecek, karar verecek ve kararlarının sonucuna katlanacak, aklını geliştirecek, geliştirdiği akılla bilim, teknik, felsefe, sanat ve medeniyet inşa edecek hale gelecektir. Aslına bakılırsa özgürce eyleyen, biricikliğini oluşturan, dış dünyayla birleştirici bir birliktelik kuran insan, tüm bunları yalnızlık, korku ve kargı pahasına kurar. Bu süreci her insan başarıyla gerçekleştiremez. Gerçekleştiremeyen insan yani yalnızlığına rağmen özgürleşemeyenler, aşamadıkları yalnızlık ve kaygılar için savunma mekanizmaları üretirler. Eric Fromm bu mekanizmaları "özgürlükten kaçış" olarak nitelendirir (Fromm, 1996, s. 116). Ona göre özgülükten kaçış mekanizmaları üçe ayrılır: yetkecilik (boyun eğme), yıkıcılık ve robot uyumluluğu. Yetkeciliğin iki yüzü vardır; bunlar sadizm ve mazoşizmdir. Yetkeciliğin sadist yönü yıkıcılığı, mazoşist yönü robot uyumluluğunu oluşturur (Fromm, 1996, s. 122). Yetkeciliğin yani boyum eğme olgusunun ortaya çıkışında önemli iki kavram olan mazoşizm ve sadizm aslında bireyin ötekiyle kurduğu ilişkide bireyleşmeye engel olan temel olguları işaret

eder. Bir başka anlamda yetkecilik insanın yalnızlık karşısında bocalaması sonucunda yoksun olduğu ve karşısında duran gücü ele geçirmek amacıyla kendi benliğinden vazgeçerek ya ötekine teslim olması ya da ötekini esir almasıdır. Teslim olma mazoşizme karşılık gelirken esir almaya sadizm denk gelir (Fromm, 1996, s. 146). Mazoşizmde insan yüce olarak algıladığı güce boyun eğer. Mazoşist insan, yalnızlığa neden olacak karar verme süreçlerinden ve özgürce yaptığı eylemlerin sonucundan kaçarak benlikten kurtulma arzusu taşır. Sadist insan ise bireyi huzursuz hissettiren güce hâkim olarak öteki üzerinde bir tahakküm kurar. Böylece ötekini arzusunun nesnesi haline getirir. Sadist insan, bu gücü kaybedeceğini hissettiği yerde de yıkıcılığa yönelir. Bu yıkıcılık hissi arzuyu kontrol altında tutamamaktan ileri gelir ki kontrol altın alınamayan yok edilmelidir fikri buradan doğar. Bunun karşısında mazoşist insan boyun eğdiği yücesinden mahrum kalmamak adına bireysel istek ve arzularından vazgeçerek robot uyumluluğu benimser. Böylece birey özgülük yükünden kurtularak itaatsizliği bertaraf etmiş ve yücesine katışmıştır (Fromm, 1996, s. 167).

Bu bölümde incelenecek roman Peyami Safa'nın *Şimşek* adlı eseridir. Romanın başkarakterleri Sacid, Müfid ve Pervin'dir. Müfid, dedesi Mahmut Paşa'nın istediği nazırlığı vermemesi üzerine Sultan Abdülhamit'e kızıp Bağlarbaşı'nda yaptırdığı köşkte büyümüştür. Mahmut Paşa, sert, acımasız, hovarda, para düşkünü bir adamdır. Oğlu Sacid'i de öyle yetiştirmiştir. Mahmut Paşa'nın hanımı Ferhunde Hanım ise oldukça uysal ve dinine bağlı muhafazakâr bir kadındır. Bu manada kızı yani Müfid'in annesi Tabende ona benzemiştir. Tabende, genç yaşta ölür. Müfid'i dayısı Sacid büyütür. Müfid, Sacid'e karşı çok saygılıdır ve onun sözünden asla çıkmayan bir mizaca sahiptir. Sacid, paşa babasını 31 Mart vakasından hemen önce kaybeder. Fakat babasının ölmesi çok da umurunda değildir. Çünkü mizacı üzüntüyü hissetmeyecek kadar uçarıdır. Sacid'in paşa babasına dair hatırladığı ve hayatına uyguladığı şey nasihatleridir:

> "Oğlum! demişti, kimseye acıma, kimseye kızına, kimseye dost ve düşman olma. Sana biraz irat bırakıyorum, bunları iyi kullan ve parasız kalma. Para ya kadında ya kumarda yenir; kumar oynama, onun yerine ava merak et; av hem kumar kadar meraklı hem faydalıdır. İyi bir çapkın olmak istiyorsan kadına para yedirme! Kadınlar fedakârlık ettikleri erkekleri severler; onlar sana yedirsinler. Mahkemeye ve zindana düşmeden istediğini yap. Aleyhinde söyleyen ne kadar çok olursa o kadar iyi yaşarsın. Sen sevme, seni sevmelerine izin ver. Bil ki dünyada iki zevk ve bir eğlence vardır. İki zevk: yemek ve kadın; bir eğlence: av. Üst tarafı kuruntudur. Paranı iyi kullanırsan itibar, kadın ve İstirahat senindir. Bu dünyada başka şey arayanların da zahmetlerine acırım." (Safa, 2021, s. 20-21).

Mahmut Paşa'nın ölümüyle birlikte konağın idaresi Sacid'e kalmıştır ve konağa sürekli kadınlar gidip gelmektedir. Kadınlar konağa geldiğinde Müfid ayak altında dolaşmaz, kadınlardan çekinir. Konağa gelen kadınlar o dönem sosyetesinde bilinen yer yer kötü nam salmış kadınlardır. Konağa gelen kadınlardan biri de Pervin'dir. Pervin, diğer kadınlara benzememekle birlikte onlara göre yaşça daha genç olanıdır. Pervin, on sekiz yaşındayken bir doktorla nişanlanır, lakin doktora karşı bir his beslemez, onunla mevkiinden dolayı beraber olur. Doktor, Pervin'e oldukça aşıktır, fakat Pervin ne ruhunu ne de bedenini doktora teslim etmez. Bu ayrılık olayından sonra Pervin, Sacid'le tanışmış ve ona kendini kaptırmıştır. Üç yıldır sürecek olan bir ilişkinin kapısı böyle aralanır. Sacid, bu süreç zarfında Pervin'i nerede görse cinsel istek ve arzuları kabarır, Pervin de buna karşılık verir. Pervin konağa gidip geldikçe Müfid'in de dikkatini çeker. Müfid, Pervin'e âşık olur ve onunla bir çırpıda evlenir. Pervin ile Sacid'in arasında yaşananları bilmeden, Pervin'in evvelini sorgulamadan gerçekleşir bu evlilik.[19] Hatta bu evliliğe Sacid de vesile olur. Sacid'in asıl amacı Pervin ile aynı çatı altında olup sevişmeye devam etmek istemesidir. Sacid gibi vurdumduymaz bir karakterin ara ara Pervin'i kıskandığı da görülür. Roman başladığında Müfid ve Pervin evleneli iki ay olmuştur. Pervin, bir türlü evlilik hayatına alışamamıştır. Çünkü Sacid buna izin vermez, fırsatını her bulduğunda Pervin'i ensesinden ve göğsünden öper, sürekli ona sarılır. Aslına bakılırsa Sacid'in güçlü kolları arasında olmak onun da hoşuna gider. Konakta Müfid'den habersiz yasak aşklarını yaşamaya devam ederler. Müfid, hastalıklı ve zayıf bir karaktere sahiptir. Pervin'in gözünden bakıldığında Müfid, aslında onun istediği erkek profiline çok da uymamaktadır. İki aydır hâlâ "karı kocalık" hâline alışamaz. İki aydır elleri arkasında, başı öne eğik, sendeleye sendeleye yürüyen; zayıf, uzun boylu, titrek, silik ve hastalıklı bu adamı yadırgamadan edemez. Oysa Müfid'i evlenmeden çok önce tanır, onunla

[19] Peyami Safa, *Aşksız Evlenmeler* adlı yazısında tıpkı Müfid ile Pervin arasındaki ilişkiyi kastederek aşkın ve evliliğin sadece bedensel ve akli bir birleşme olmadığına dikkat çeker. Aşkı özellikle iki insanın ruhsal birleşmesi olarak görür. Nitekim Pervin ile Sacid arasında karşılıklı olmayan şey arzudur. Arzu eksikliği en başından itibaren bu ilişkinin gerçekliğini geçici kılar:

> "Evlenmek bir birleşmedir. Yalnız vücutların birleşmesi olsaydı, tabiat ve hayvan planında kalan bir çiftleşmeden başka bir şey olmazdı. Bu birleşmeyi insan seviyesine yükselten şey, ruh beraberliğidir. İnsan ruhu akıldan ibaret değildir. Aynı hadiseleri aynı muhakeme tarziyle manalandıran bir erkek ve bir kadın arasındaki anlaşma ruh beraberliğini tamamlamaz. Heyecanların, zevklerin ve bütün muhtevalarının da birleşmesi lazımdır. İki insanın ruhunu bütün halinde birbirine bağlayan yalnız aşktır." (Safa, 2016, s. 150).

yine evlenmeden epey önce yakınlık kurar. Evliliklerinin bu tuhaf yanına bir türlü anlam veremez, bunu çözmek için de pek kafa yormaz.

Pervin, akşam karanlığında odanın penceresinden dışarı bakıp kocasını değerlendirirken bir anda Sacid yanında belirir ve Pervin'i sıkıştırmaya, öpmeye çalışır. Tam bu sırada hiçbir şeyden haberi olmayan Müfid içeriye girer ve demin Pervin'in aklından geçenleri kanıtlarcasına yorgun ve hasta olduğunu dile getirir. Uyumak için odadan çıktığında Pervin arkasından gitmek ister fakat Sacid buna izin vermek istemez, hatta Müfid için harcanan zamanın boşa gideceğini ifade eder (Safa, 2021, s. 11). Müfid'in hastalıklı oluşu, Sacid ile Pervin'in köşkte diledikleri gibi davranmalarını da kolaylaştırır. Müfid evde olduğunda bile eğer misafir yoksa odasından dışarı pek çıkmaz; işe gitmediği zamanları ise uyuyarak geçirir ve böylece farkında olmadan Sacid ve Pervin'e serbestçe hareket edebilecekleri bir zemin hazırlar. Çünkü mazoşist, her şeyden önce hayattan usanmış bir efendidir; sürekli başarıyla – yani sürekli bir hayal kırıklığıyla– geri püskürtülen, kendi başarısızlığını istemeye yönelen bir kişidir. Onun için gerçek bir tanrıyı, yani kendi çabalarından hiç etkilenmeyen aracı bir varlığı sahneye çıkarabilecek tek şey de bu başarısızlıktır (Girard, 2013, s. 149). Fakat Müfid saf ruhlu olsa da bazı şeyleri anlayacak kadar algısı açık bir karakterdir. Pervin, Sacid'den kurtularak Müfid'in yanına gider, önce uyuduğunu sanar, yüzüne doğru eğildiğinde Sacid, yüzünü buruşturarak başka tarafa döner. Pervin'in Müfid'in bir şeyleri anladığından şüphe eder. Bu şüphede haksız değildir, çünkü Müfid bir şeylerden memnun değildir. Şüphe duyduğu kişi ileride rakibi olacak olan Sacid'tir:

> "Ondan şüphe ediyorum, anlıyor musun, ondan… Sana emin olduğumu söylemeye bile lüzum görmem… Fakat, reddedileceğine emin olsam bile, onun sana dokunmasını istemiyorum. Hayır... Dur... İtiraz mı edeceksin?.. Dur... Ben onu bilirim, ben onu bilirim, sus... Hayatımız beraber geçmiştir: Kendi de zaten gizlemez ki... Ahlakla münasebeti olmayan bir adamdır. Her şeyi yapar, her şeyi... Muktedir olabildiği şeyi yapar ve izini katiyen belli etmez.
>
> Yüzü daha fazla kızararak devam etti:
>
> - O neler yapmıştır o ... Bütün hayatı hıyanetlerle doludur. Mahkemelerin tanımadığı bir mücrimdir o... Asılacak, etleri param parça yolunacak adamdır o... Sana, ben bilirim, diyorum, onu ben bilirim. Annem sağ olsaydı da ona soraydın... Yen gem, onun karısı hayatta olsaydı da onu dinleseydin..." (Safa, 2021, s. 15-16).

Müfid bir mazoşist olarak şüphelerinin oldukça başındadır ve şüphesinde önceliği Sacid olup Pervin'inin karşılık vereceğini, dayısına ilgisi olduğunu aklına bile getirmemektedir. Bu durumu geç algılayacak olması iki kere yıkılmasına daha derin bir acı yaşamasına da sebep olacaktır. Müfid, bu sorgulama sürecinin başlamasıyla her

şeyi didik didik etmeye başlar ve Pervin'i sorgular. Sacid'le ne zaman tanıştıklarını merak eder: "- Üç sene! - Üç sene var mı siz tanışalı? - Değil mi ya? Seni bana o takdim etmedi mi? - Biliyorum... Fakat... Zaman ne çabuk geçmiş... Üç sene! Bir daha söyledi: - Üç sene!" (Safa, 2021, s. 16). Müfid, şüphe ettiği durumu aynı zamanda kendine yormakta yani kendini suçlamaktadır. Mazoşizmin önemli bir aşaması kendini suçlama evresidir. Çünkü Sacid, onun için aşılamayacak, sorgulanamayacak bir konumdadır. Sacit, evin otoritesi olduğu gibi Müfid'in ruhunun da otoritesidir. Çünkü efendilik pozisyonu çoğu zaman mazoşist bir tutuma dönüşebilir; ne var ki, kölelik durumundan mazoşizme ulaşan güzergâh çok daha kestirme ve doğrudandır. Zihinsel aracılaştırmanın kurbanı olan birey, dolayımlayıcının arzusunun önüne koyduğu yapay engelde daima bir düşmanlık belirtisi sezer. Kurban rolündeki özne kırıldığını dile getirir; fakat derinlerde, maruz kaldığı cezayı hak ettiğine dair bir inanç taşır. Zira arzunun kaynağı olan dolayımlayıcı, tanımı gereği, arzuyu taklit eden özne tarafından kendisinden üstün biri olarak görülür. Bu nedenle, engellenme ya da küçümsenme gibi deneyimler öznenin arzusunu köreltmek yerine onu daha da güçlendirir; çünkü bu tür engeller, dolayımlayıcının üstünlüğünü yeniden üretir ve meşrulaştırır. Bu noktada özne, dolayımlayıcıyı sahip olduğu varsayılan erdemlerden ziyade, oluşturduğu engeller temelinde seçmeye başlar. Ne denli değersiz hissetse, bu seçimi gerçekleştirmesi o kadar kolaylaşır (Girard, 2013, s. 149-150).

Müfid, kendini suçlar, geceleri uykusu kaçar. Kendi başına kaldığında sürekli aklından Sacid ve Pervin geçer. Bu düşünceler her geçen daha karmaşıklaşıp, karanlıklaşır. Yalnız geceleri, uykusundan birkaç kez sıçrayıp yatakta doğrulup oturur; etrafı dinler, oda kapısına ve pencerelere dikkatle bakar. Uykuyla uyanıklık arasında bilinçsizce duyduğu o belirsiz, derin korkuların sadece birer kuruntu olduğuna kendini inandırmadıkça başını yeniden yastığa koymaz. Böylece pek çok gecesi kâbuslar içinde geçer. Müfid, artan kaygısıyla birlikte ilk defa kendi başına bir karar alarak köşkten ayrılmak ve yeni bir hayata başlamak fikrine kapılır. Fakat bunu gerçek düşüncelerini söyleyerek değil, yine kişisel suçlamalara başvurarak ikincil bir söylemle ortaya koyar:

> "- Doğdum doğalı bu evin içindeyim. Başka hiçbir evde yaşamadım. Fakat hala bu köşkü yadırgıyorum, burada yabancılığımı hissediyorum, hala buradan korkuyorum. İzdivacımızdan evvel kaç defa buradan çıkmak istedim. Tek başıma yaşamaya razıydım ve muktedirdim, teyzemin evine de gidebilirdim, fakat yine kımıldayamadım, beni buraya hapseden gizli birçok rabıtalar var, bunların ne olduklarını bilmiyorum. Fakat ... Artık çıkalım, sen de beni teşvik et, bana kuvvet ver; belki dayım itiraz edecektir, evvelce de razı olmamıştı; fakat onu dinlemeyeceğiz." (Safa, 2021, s. 29)

Sacid, bir sadisttir ve gücü elinde bulundurmaktadır. Müfid, ne zaman bir tavır takınacak olsa dayısının gözlerini kendi gözleri önünde bulur. Çünkü mazoşist tavır aynı zamanda kişinin arzusunu kendisine yönlendirmesi ve bu arzunun değersizleşmesidir. Özne, içsel aracılığın erken evrelerinde kendisini öylesine küçümser ki, kendi yargısına güven duymaktan tamamen acizdir. Ulaşmaya çalıştığı yüksek bir İyilik idealinin çok uzağında olduğunu düşünür; bu yüce değerlerin kendisine uzanabileceğine ihtimal vermez. Bu nedenle, aracı figürü sıradan bireylerden ayırt edebilme yetisine sahip olup olmadığından emin olamaz. Nihayetinde, değer biçebileceği yegâne nesne olarak kendisini görür; fakat bu yargı da öznenin kendi varlığını bütünüyle değersiz, hatta hiçlik noktasında algılamasıyla sonuçlanır (Girard, 2013, s. 150).

Kendini değersiz hisseden Müfid, Sacid'in insanlara nasıl sadistçe yaklaştığını bilir, evden ayrılma fikrini duyduğundan kendisine de öyle davranacağını iyi bilmektedir. Çünkü Sacid için önemli olan şey elinde bulundurduğu gücü insanlar üzerinde kullanmaktır:

> "Pervin, Sacid'in neden itiraz edeceğini bütün sebepleriyle biliyordu; fakat yine sordu:
>
> - Dayın niçin itiraz eder?
>
> - Tahakküm için. Ben de bunu çok düşünmüştüm ve kuvvetli bir sebep bulamıyordum; sonra anladım ki budur: Tahakküm.
>
> Müfid bunu söylerken en mağrur, mütehakkim tavrıyla dayısını gözlerinin önünde buluyordu; Sacid'in gurur anlarındaki şekli, Müfid'in muhayyilesinde her zaman bir servi hayaletiyle karışırdı; dayısının bu gurur anlarını hatırladıkça, Müfid'e, gözlerinin önünde bir servi gibi dik, sert, bir servi gibi uzun, yüksek, bir servi gibi karanlık, meş'um, siyah bir gölge teşkil ettiğini görür ve düşünürdü ki, dayısı, daima iştahlı ve aç gururunu doyurmak için başkalarının mutavaatına muhtaçtır, başkalarının küçüklüğünden kendi azametine gıda alır; bunsuz duramaz, bunsuz yapamaz, bunsuz yaşayamaz, işinde, sokakta, evinde, başka bir insanın kendi gururu karşısındaki rükuunu daima görmeğe o kadar alışmıştır ki bu madunlardan birinin eksilişi onu çok rahatsız eder. Müfid'in bu evden çıkmak, ayrı yaşamak isteyişi, Sacid'in nazarında bir isyandır, onun için her zaman buna şiddetle itiraz etmiştir." (Safa, 2021, s. 29-30).

Müfid, akşamüstü Pervin'le düşünüp taşındıklarını ve konaktan ayrılmaya karar verdiklerini ifade eder, fakat bunları duyan Sacid, Müfid'i ciddiye almaz. Müfid, ciddiye alınmadığını gördükçe kan beynine sıçrar, dilini daha da sivrileştirir: "Yaşamayacağım(…) seninle yaşamayacağız(…) sen çekilmez bir adamsın(…) senin insanlıkla alakan yok(…) biz de yanı başımızda, adi bir insanın yaşadığını görmek azabından kurtulacağız" (Safa, 2021, s. 31-32). Adi, kelimesini duyan Sacid, gözlerinden çıkan alevle Müfid'i adeta dövmekten beter eder. Bir anda Müfid'in önünde bitmiş, o sırada Müfid de ayağa kalkar. İki adam kozlarını paylaşmak üzereyken Sacid, Müfid'i yerine oturtmaya çalışır. Hatta bunun için kısmi şiddet de

uygular. Derecesi sürekli artan bir omuz sıkma davranışı sergiler. Sacid parmaklarının baskısını biraz daha artırır. Birkaç kat şiddetlenen acıyla, Müfid'in çığlık atmak için açılan ağzından sadece kuru bir ses çıkar ve yüzünün rengi bir anda uçar. Hemen sandalyeye oturur. Sacid elini çekip kapıya doğru yürür. Ama Müfid'in kemiği öylesine sızlamıştır ki hâlâ dayısının parmaklarını omzunda hisseder, ondan uzaklaştığını fark etmez. Başını kaldırdığında Sacid'in odadan çıktığını görür (Safa, 2021, s. 34).

Müfid, bu olay karşısında kendini acıya ve yenilgiye hapseder. Çünkü mazoşistin genel tavrı budur. Ayrıca bu yenilgi ve acıdan zevk almaya başlar. Çünkü aşkın bir kişilik geliştirmek ontolojik olarak kolay değildir. Arzuya tutsak düşenlerin gözünde mazoşist hem gerçekliğe daha yakındır hem de daha büyük bir yanılgı içindedir. Gerçeğe yakındır; çünkü yalnızca o, arzulayan özneler arasında engelle içsel aracılık arasındaki bağlantıyı açık bir biçimde fark eder. Ancak aynı zamanda daha büyük bir körlük içindedir; zira bu farkındalık onu sağaltıcı bir yönelime değil, engelin üzerine saldırarak, arzunun özündeki çelişkiyi sürdürmeye sevk eder. Bu tutumuyla, tatmini hedeflerken kendini ıstırap ve başarısızlığa mahkûm eder. Varlığa dair bu patolojik durumun en uç düzeyine karşılık gelen bu bilinç biçiminin kaynağı, aslında engelleyici figürün özneye yaklaşmasında yatmaktadır. Arzunun nihai durağı her zaman bağımlılıktır; fakat bu kaçınılmaz sonuç, arzulayan özne için başlangıçta görünmezdir, yalnızca süreç ilerledikçe açığa çıkar (Girard, 2013, s. 151).

Müfid, Sacid'in kölesi olarak yaşamayı küçüklüğünden beri deneyimleyen bir kişi olarak bu konuda oluşturduğu ikincil, üçüncül anlamlarla arzuyu ötelemeye yahut erotik krizi dönüştürmeye çalışır. Çünkü erotik kriz mazoşist evrede ancak kişinin kendine döndürdüğü bir acıyı kapsar. Müfid, yalnız kalınca, bütün ömrünü bu adamın egemenliğine kurban etmiş olmasının ağırlığını derinden hisseder, kan beynine fırlar. Fakat önceki isyanlarında yenildiğini aklına getirir getirmez aczini bütün şiddetiyle duyar, öfkesi bir anda söner. İsyandan bir anda tevekküle, kavgacı bir hâlden vazgeçişe, yoğun tutkudan neredeyse felsefi bir umursamazlığa böyle keskin geçişleri olur; o an sinirlerinin gevşediğini, gerilmiş kaslarının bıraktığını, omuzlarının çöktüğünü, gücü kalmamış kollarının yerçekimine yenilip aşağı sarktığını hisseder; yorgun gözleri dalıp bulanır, kararır, derinleşir ve bütün benliğini garip bir huzur kaplar. İşte o zaman sadeleşir. Çoğu kez bu hâl, ağır ruh eziyetlerinden sonra gelen felsefi bir sükûnu andırır. O anda bütün güçsüzlüklerini ve bunların sebeplerini kavrar;

başına gelen felaketlere karşı isyan etmeden, anlayışla yoğrulmuş bir tevekkülle başını eğmeyi başarır (Safa, 2021, s. 34).

Acı halinin yerini tevekküle bıraktığı bu anda Müfid'in aklına Pervin gelir, Pervin taşınma konusunda oldukça tepkisizdir. Bu tepkisizlik hali Müfid'deki şüpheyi, gerçekleri sezmek için harcanacak bir itkiye bırakır. Fakat bu itki Sacid'le yaşanan mazoşist-sadist olaydan sonra başka kişiler üzerine dağılır. Müfid büyük bir hayretin içinde bunalır. Zihni bu şaşkınlıktan sıyrılır sıyrılmaz bu kez şüphenin pençesine düşer. Pervin'in kendisinden bir şey sakladığını artık iyice anlar, fakat bu gizlenen sırrın ne olduğunu çözmekte aciz kalır. O anda, büyük kuşkuların doğurduğu sayısız ihtimal zinciri kafasında uzamaya başlar: Pervin'in hayatında başka bir erkek var mıdır, varsa kimdir? Pervin de öteki arkadaşları gibi zinanın uçurumuna bir ayağını basmış mıdır? Acaba Pervin'in geçmişinde, Müfid'in hiç bilmediği, ustalıkla gizlenmiş serüvenler bulunur mu? (Safa, 2021, s. 40).

Müfid'in kaygısı onu yaşamdan alıkoyar. Köşkte verilen bir davette gözlemleri aslında köşke gelen insanların kendi ruh dünyasından ne kadar uzak olduğunu gösterir. Sacid'in Behire ile olan çiğ münasebeti, Arif'in eşi Melike'nin önünde Semahat'e sarkması, Suat'ın davetteki bütün kadınlarla olan laçka tavırları Müfid'in nefesini daraltır. Hatta hastalıklı hali daha da nükseder. Müfid, bu akşamdan itibaren Pervin de dahil olmak üzere herkese karşı bir mesafe koymayı kararlaştırır. Zihnindeki şüpheler bir anda gerçek gözlemlerle hayatın halkaları haline gelir. O köşk aslında bir arzu çukurudur. Oradan yolu geçen herkesi içine çekmiştir. Müfid, davet esnasında kendine yakın bulduğu Ali'yle bir yürüyüşe çıkar. Bu yürüyüş esnasında herkese dair şüphelerini ona aktarır, bilhassa Pervin'e dair değişen düşüncelerini de aktarır ve ekler: "Pervin'in beni aldattığını zannediyorum" (Safa, 2021, s. 69). Ali, aslında Sacid ve Pervin arasında geçenleri de bu köşke gelenlerin asıl kişiliklerine bilen biridir. Ama bunları Müfid'e söylemez. Söylenmeyen sözler olsa da sezilen olaylar vardır Müfid'in çevresinde ve bu sezilen olaylar Müfid'de bir şiddet ve güç ihtiyacı doğurur. Aslına bakılırsa bu sadist bir eğilime geçmek isteyişin de bir göstergesidir. Müfid, çaresizliğinin, ihanete uğramış olmanın hissi ile duygularını öfke şiddete yönlendirmek ister. Çünkü "Sadizm mazoşizmin diyalektik tersyüz oluşudur. Kurban rolünü oynamaktan sıkılan arzu eden özne işkenceci olmayı seçer" (Girard, 2013, s. 155). Öfkesinden Ali'ye bahsederken adeta Sacid kadar acımasız cümleler kurar: "Ne istiyorum, biliyor musun? Hemen, şimdi bu köşkün altına bir bomba koymak,

fitillemek, içeri girmek ve hepsiyle berhava olmak! Fakat o kadar kavuşulmaz bir arzu ki, derhal aczimi hissediyor, yeise düşüyor, hıçkırmak istiyorum" (Safa, 2021, s. 73). Şiddet ve öfke Müfid'e kabuslar gördürür. Adeta günlük hayatı aksamaya başlamıştır. Bilincini bir türlü toparlayamamaktadır. İşten erken çıktığı bir gün eve döner. Sacid ve Pervin evde yalnızlardır ve yatak odasındadırlar. Müfid, odaya girdiğinde Pervin yatakta Sacid koltuktadır. Pervin hasta olduğunu, evdeki yardımcıların da işi olduğundan Sacid'in kendine bakmak zorunda kaldığını söyler. Müfid, bunun da yalan olduğunu bilir ve artık öfkesinden ne yapacağını bilemez. Müfid, bir yanda inanma ihtiyacını duyar; Pervin'in bu eğilimi körükleyen sükûneti, masum görünen hâli ve odada kuşku uyandıracak hiçbir izin bulunmayışı vardır. Öte yanda ise, eski ve tanıdık bileşimiyle o lanetli şüphe başını kaldırır. Aynı oda içinde, daha beş on dakika önce bir ihanet sahnesi geçmiş olabileceği ihtimali de zihninde dolaşır. Birbirine zıt bu iki imkânı da aynı anda kabul eden Müfid'in zekâsı, korkutucu bir bilinmezlik karşısında hissedilen kemirici merakın acısıyla kıvranır. Öyle bir hâldedir ki Pervin'e inanmamaktadır; ama bu güvensizliğini söylemeye ya da ona sezdirmeye de çekinir. İtham edecek tek bir iz bulamadığı için şaşkınlığa düşer; ne yapacağını değil, karısının karşısında nasıl bir tavır alacağını bile bilmez hâlde, kımıldamadan öylece kalır.

Bu olaydan sonra Müfid köşkte bütünüyle içine kapanır; zorunlu kalmadıkça Pervin ve Sacid'le tek kelime etmez. Bu bilinçli yalnızlık içinde Pervin ve Sacid'den nefret eder. Bunaldığı bir gün kendini dışarı atar ve dışarıda Behire ile karşılaşır. Behire Müfid'e her şeyi anlatmak üzere onu evine davet eder. Fakat bildiklerini tam olarak anlatma cesareti gösteremez. Sadece Pervin'in masum biri olmadığını ve ona inanmaması gerektiğini vurgular. Zaten kafası karışık ve bunalım halinde olan Müfid bu görüşmeden sonra fiziksel olarak da çöker. Sağlığı her geçen gün kötüye gider. Bu olaydan sonra köşkten ve Pervin'den kesin ayrılması gerektiği fikrini kesinleştirir. Bu konuyu Ali'yle de konuşur ve eve döner. Müfid eve döndükten saatler sonra Sacid ve Pervin beraber eve dönerler. Vapuru kaçırdıklarına dair bir yalan söylerler fakat asıl açıklamayı Pervin'den beklemektedir Müfid. Böyle bir açıklama da gelmeyince anlar ki artık Pervin hayatından tamamen çıkmalıdır. Bir yandan da köşkten ayrılmayı planlarken bir yandan da nerede kalacağı konusunda tereddütleri vardır. Aklına Çengelköy'de yaşayan teyzesine gitmek gelir ve bu durumu bir mektupla Pervin'e de anlatır. Çengelköy'deki evde oldukça güzel karşılanır, doğa içindeki bu ev Müfid'in ruhuna iyi gelmektedir. Arkadaşı Ali kendisini sık sık ziyaret eder. Bu mutluluk haresi

Pervin'in gönderdiği bir mektupla bozulur. Pervin kendisinden bir şans daha istemekte ve görüşme talep etmektedir. Fakat Müfid bu durumu olumsuz karşılar ve görüşmek istemez. Mektuptan sonra Müfid tekrar kendini dinlemeye başlar, Her ne kadar kendine itiraf etmekte zorlansa da Pervin'i özlemiştir. Aslında Pervin'den uzak durarak bir nevi kendini cezalandırır, bu cezalandırma durumun da haz duyuyordur; çünkü bu cezalandırma hep olmak istediği fakat başaramadığı Sacid'i ona hatırlatır. Çünkü yalnızca cinsel mazoşizm bağlamında bile öznenin doğrudan acıyı "istemiş" olduğunu söylenmez. Onun asıl aradığı, aradaki o dolayımlayıcı figürün varlığıdır; tanrısal olana dokunma imkânıdır. Bu dolayımlayıcının imgesini de ancak onunla kurduğu gerçek ya da düşsel ilişkilerin havasını yeniden sahneleyerek canlandırır. Mazoşist için, bu aracı figürü çağrışım yoluyla bile gündeme getirmeyen bir acının hiçbir cinsel/şehvani anlamı yoktur (Girard, 2013, s. 155). Pervin, Müfid'in ret mektubunu alınca Çengelköy'e gidip onu görmeye karar verir ve haber vermeden oraya gider. Müfid onun varlığını hissedince bastırdığı duyguları bir anda ortaya çıkar. Bu duygular erotik arzunun cinsel yanını da oluşturur. Müfid, beyaz elbiseli bu kadının Pervin olduğunu sanki bir anda kavrayamıyormuş gibi şaşkınlıkla yerinden kalkar; açıklayamadığı bir çekime kapılır, öne doğru üç dört adım atar ve kendini zorlayarak olduğu yerde durur. Gözleri yalnız Pervin'in omuzlarından aşağısını, beyaz elbisesini, beyaz çoraplarını ve beyaz iskarpinlerini görür, yüzüne bakamaz. Sonra bir koku alır, onun kokusudur bu ve başı döner (Safa, 2021, s. 206).

Müfid, Pervin'e derin bir tutkuyla bağlıdır, onun kokusunu ve sıcaklığını hissettiğinde adeta iradesini kaybeder, Pervin de ilişkilerini düzeltmek için bu ziyareti gerçekleştirir, fakat Müfid, güç istenci ve gururundan Pervin'e boşanmak istediğini söyler. Burada cezalandırdığı sadece Pervin değil, aynı zamanda Sacid'i de cezalandırmak ister. Pervin'in gidişinden sonra oldukça hastalanan Müfid neredeyse ölümün eşiğine gelmiştir. Duruma çok üzülen teyzesi arkadaşlarına haber göndermiştir. Ali kendini ziyaret geldiğinde ise Pervin'i görmek istemediğini söyler, ama bu doğru değildir. Müfid kendine ihanet eden Pervin'e hala aşıktır. Ali, bu durumun farkındadır ve Pervin'e Müfid'le görüşmesi gerektiğini ve durumunun kötü olduğu iletir. Pervin vicdani bir sorumlulukla görüşmeye gider, karşısında gördüğü Müfid'e oldukça şefkat gösterir. Müfid o kadar hastadır ki kendine şefkat gösteren, başında bekleyen Pervin'i bir hayal sanar. Ölümün soğuk gerçekliği karşısında

Müfid'in gururu ve güç istenci zayıflamıştır. Bu gerileme Pervin'e karşı hissettiği arzuları tekrar uyandırır, Pervin'i ilk tanıdığı Pervinmişçesine görür. Bu temas Müfid'i derinden sarsar. Bir an için geçmişteki cinsel temasların tadını yeniden duyar; bedeninin her yanından bir şehvet akımı geçip gider. Bu sadece kısa bir andır. Hemen ardından, hızla çekilen o şehvetin yerini ağır bir yorgunluk alır; büyük bir yorgunluk ve esef çöker. Arzunun böyle bir görünüp bir kaybolmasına canı sıkılır, o duyguyu tekrar yaşamayı ister. Bu arzuyu yeniden arzulayışı ise onda yeni bir şehevi güç, taze bir cinsel kudret hazırlar (Safa, 2021, s. 258).

Aslında arzunun arzusu olarak beliren şey yaşamak arzusudur. Yaşamak arzusu yani Thanatos karşısında Eros'tur. Yaşanan onca şeye rağmen yaşamak arzusu Müfid'in ruhunda tekrar filizlenir. Bu arzu bütün parçalanmışları da bir araya getirmeyi beraberinde getirir. Eros'un görevi de budur zaten. Bu sırada Ali, Sacid'i görmek isteyip istemediği sorar. Onu görmek istediğini söyler. Mazoşist, kendisini aşağılanmış, dışlanmış ve toplumun kenarına itilmiş olanlarla -gerçek ya da hayali tüm talihsizliklerin taşıyıcılarıyla- özdeşleştirir. Bu figürler, ona uzaktan da olsa kendi kaderini anımsatır. Onun öfkesini yönelttiği şey, bireysel kötülüklerden çok, kötülüğün soyut ve özsel biçimidir. Ne var ki mazoşist, kötülüğün faillerine karşı doğrudan bir intikam arzusundan ziyade, onların kötülüklerini teşhir ederek kendi erdemini görünür kılmak ister. Onların önünde, zulme uğrayan kurbanın görüntüsünü sergileyerek ahlaki utancı tetiklemeyi hedefler; amacı, onları eylemlerinin aşağılığıyla yüzleştirmek ve bu sayede onları ahlaken mahcup etmektir (Girard, 2013, s. 157).

Sacid'i gördüğü anda sadizm devreye girerek Müfid'e yine kaygılarını hatırlatır: "Ölüm bu adamdır. Beni o öldürdü. Zaten bana hep servi hissini verirdi" (Safa, 2021, s. 265). Sacid de bir sadist olarak kurbanı olan Müfid'i ikinci kendisi haline getirmiştir. Çünkü sadist eziyetini arttırdığı anda, acı çeken ötekinde kendini görecektir (Girard, 2013, s. 155). Müfid'i görmeye geldiğinde onun gözlerindeki kin ve hırs adeta Sacid'e kendini hatırlatır:

> "Sacid artık hastanın gözlerine bakamadan yatağın başına oturdu. Bu halinde bile Müfid'in gözlerinde kin, mücadele hırsı ve mukavemet gördüğü için ona pek acımıyordu:
>
> "Hala kendini kuvvetli hissediyor." diye düşündü.
>
> Ve sordu:
>
> - Nasılsın?
>
> Hasta derhal, bir an geçmeden, çarçabuk, büyük bir sükunetle ve kat'i, cevap verdi:
>
> - Ölüyorum." (Safa, 2021, s. 265).

Müfid, ölüm hissinin de verdiği güç ve cesaretle Sacid'e Pervin'le bir ilişkisi olup olmadığını sorar. Sacid, bu soruya net bir cevap vermez, hatta kendisinin Pervin'le ilgilendiğini ama Pervin'in yüz vermediğini söyler. Müfid, bu cevabın da yalan olduğunun oldukça farkındadır. Bu konuyu düşünmeden edemez, sürekli sürekli sürekli kendini sorgular. Aslında Müfid, kendini rahatlatacak olumlu bir cevaba muhtaçtır. Bir gece yine derin düşünceler içindeyken hava yağmurlu ve şimşek çakmaktadır. Şimşeğin verdiği psikolojik baskı romanda oldukça hissedilmektedir. Müfid uyku halindedir. Fakat çakan şimşekler adeta ruhunun hezeyanları gibidir. Pervin, Müfid'i bu gece yalnız bırakmak istemez ve başından ayrılmaz. Sacid de Pervin'i yalnız bırakmak istemez. Müfid'in uykusunun derinleştiğini düşünen Sacid, Pervin' sokulmaya başlar ve Pervin de bu duruma karşı çıkmaz hatta yine karşılık verir. Uykusu şimşeğin de etkisiyle bölünen Müfid, Sacid ve Pervin'i o halde görür. Müfid muhtaç olduğu olumlu haberin aksine kabul etmek istemediği gerçekle yüzleşir. Sadistin işkenceye yönelmesinin yalnızca geçmişte maruz kaldığı acılarla gerekçelendirildiği sıkça ileri sürülür; bu, kısmen doğrudur fakat meselenin tüm boyutunu açıklamaya yetmez. Bir bireyin başkasına acı çektirmeyi arzulayabilmesi için, bu acı deneyiminin failini, kendisinin ötesinde ve üstünde bir ontolojik düzleme yerleştirmiş olması gerekir. Başka bir deyişle, sadist, eziyetin kaynağında yer alan kişinin bir tür yüceliğe, hatta erişilmezliğe sahip olduğuna inanır. Bu inanç olmadan, yani sembolik "büyülü bahçeye" açılan kapının celladın elinde olduğu varsayımı içselleştirilmeden, sadistik eğilim tam anlamıyla ortaya çıkmaz (Girard, 2013, s. 155).

Hasta yatağından kalkan Müfid, Sacid'i kovalar. Sacid ve Pervin kendilerinden güçsüz olan Müfid'den korkup bahçeye koşarlar. Aslında bu dehşetli gecenin sonunda Müfid, sadistleşecek ve gücü elde edecektir. Romanın bu sıraları Müfid'in zihninin parçalandığı yarı baygın yarı canlı olan anlar sunar. Müfidi gördüklerini hatırlar hatırlamaz vaziyette Pervin ve Sacid'i arar. En sonunda bir ağaç dibinde onları birbirinden güç alır vaziyette bulur, bu durum Müfid'i daha da öfkelendirir, öfke aynı zamanda gücü de beraberinde getirir. Onları öldürmek için bir cisim aramaya eve giren Müfit elinde bir belirli belirsiz bir cisimle döner ve Sacid'in üzerine atlar. Uzun bir boğuşmanın ardından ses kesilir. Bahçede ne olup ne bittiği anlamaya çalışan ev halkı lambalarla Sacid ve Müfid'in yanına geldiklerinde o korkunç tabloyla karşılaşırlar:

> "Masanın altından birbirine kenetlenmiş bacaklar çıkıyordu. Başlar görünmüyor. Vücutlarda hiçbir hareket yok. İki kadın, bir hamlede masayı kenara çekerken Şayeste Hanım'ın çıplak ayaklarından biri ıslanmıştı. Bir göz atışta ayağını kıpkırmızı gördü, anladı ki bu, kandır. Masanın altında, Sacid ve Müfıd, birbirlerine sarılı, yatıyorlar. Sacid

> arka üstü. Müfıd'in başı Sacid'in göğsüne yarı kapanmış. Kenardan görünen çenesi, ağzından boşanan kana bulanmış. İki eli de Sacid'in boğazının etrafında, iki elinin de parmakları Sacid'in boynundaki etlere öyle mıhlanmıştı ki tırnakların geçtiği yerler mosmor birer çukurdular." (Safa, 2021, s. 315).

Sadistleşen Müfid için artık başka çare kalmamıştır. En sonunda dayısı Sacid oluverir. Çünkü başka çaresi kalmaz, kendi hayatına mal olmuş olsa da bu dönüşümü tamamlar. Sadistik eylem, dolayımlayıcının büyüleyici otoritesini bir kez daha görünür kılar. Bu aşamada, insanın çehresi, adeta bir cehennem ilahının maskesiyle silinmiş gibidir. Sadistin sergilediği dehşet verici taşkınlık, aslında daha önceki arzu biçimlerinden niteliksel olarak ayrılmaz; benzer yapısal temellere dayanır. Eğer sadist, en uç ve yıkıcı yöntemlere yöneliyorsa, bu durum esasen onun varoluşsal bir çıkışsızlığa sürüklendiği, yani umutsuzluğun kritik bir eşiğine vardığını göstermektedir (Girard, 2013, s. 155).

Gördüklerinden sonra Pervin akıl sağlığını yitirir ve bir hastaneye yatırılır. Her şimşek çaktığında sinir krizleri geçiren bir insan haline gelir. Şimşek, Pervin için adeta Müfid demek Sacid demek ve ölüm demektir. Müfid ise kırgın ruhunu daha da kıran, hayatını elinden alanlara hayatı boyunca gösteremediği tepkiyi bir gecenin içine yerleştirip, sadistleşerek, korkunç bir güçle, bir şimşeğin dolayımıyla göstermiş olur.

2.1.1.2. Erotik Bedenler

Beden, insanın birey olarak var olmasında önemli bir somut temsildir. İnsanoğlu tarih boyunca bedene biyolojik, kültürel ve toplumsal anlamlar yüklemiş, onu bir varlık sorunu olarak da ele almıştır. Erotizm ise bedeni yalnızca bir haz arayışının nesnesi yahut arayışı değil, bunun yanı sıra varoluşsal bir dönüşüm, özgürlük ve toplumsal normların dönüşmesinin de ifadesi olarak görür. Gerçekte, cinsel sıkışmanın başladığı ilk anda, özne yarılır ve önceki bütünlüğünü yitirir. Bu eşikte bedenin çoğalmaya dönük yaşamı, ruhun direnciyle yüz yüze gelir. Artık yüzeydeki uyum yetmez; bedenin çalkantısı, salt muvafakatin ötesine geçen bir sessizlik ve ruhun geri çekilişini talep eder. Bu açıdan bakıldığında, bedensel hareket insanın sıradan, alışıldık yaşamına yabancı bir nitelik taşır (Bataille, 1993, s. 114-115). Beden, erotik deneyim bakımından değerlendirildiğinde sadece fiziksel bir kütle olmadığı, çok katmanlı bir anlam yumağı barındırdığı fikri ortaya çıkar. İlkel insandan günümüz bireyleşen insanına kadar beden bir merak odağı oluşturur. Bu merak da bedenin farklı perspektiflerden incelenmesine ön ayak olur. Bedenin erotizmle olan bağlantısı aslında aşkınlığın bir mabedi oluşundandır. Bataille, erotizmi ölüm

karşısında yaşamın olumlanması olarak tanımlarken aslında erotizmin salt bedensel bir cinselliği kapsamadığı bedenin fiziksel ve cinsel işlevlerini aşarak ölümlülüğü aşması yahut ölümün yarattığı varoluştan yok oluşa uzanan gerilimi deneyimlemeyi hedeflediğini ifade eder. Böylece ortaya çıkar ki erotizm beden üzerinden bir aşma ve dönüştürme halidir: "İstencin yokluğunda, bedenin devinimi bir sınır aşar" (Bataille, 1993, s. 100). Aşılan sınırla birlikte insan, ölümle bir yüzleşme yaşar, bu yüzleşme aynı zamanda yeni bir yaşam üretme çabasının da anahtarıdır. Çünkü beden, ölümün gerçekliği ve kaçınılmazlığına rağmen yaşamın devamlılığını simgeler. Süreğen bir şekilde üretilen ve dönüştürülen beden, ölümle yaşamı birleştiren bir unsur olarak da belirir. Her toplum insanını doğuştan itibaren kurallarla donatır. Ahlak, kanun, kural ve yasak gibi kavramlarla insanın kişiliği de şekillenir. Bahsi geçen kavramlar aynı zamanda bedensel deneyimleri de kısıtlar ve aynı zamanda aşma eylemlerine de zemin hazırlamış olur. Erotizm aslında tam olarak burada devreye girerek yasakların ötesine geçme arzusunun soyut bir ifadesi olur. Birey-özne toplumsal düzenin dayattığı normları aşarak kendi içsel özgürlüğüne ulaştığı gibi varoluşsal sınavlardan da geçer. Bu da gösterir ki yasakların altüst edilmesi aslında erotizmin başat unsurlarındandır. Yasak olanın çekiciliği, bireyin kendini aşması, sınırları zorlaması ve varoluşsal krizler yaşamasıyla kendini gösterir. Bedenin erotize edilişi aslında bahsi geçen toplumsal düzenin sınırlarının ve insanın kendi sınırlarını aşarak bir özgürleşme çabası olarak ortaya çıkar. Beden öznesinde insan normatif düzenlemeleri yıkarken, aynı zamanda kendi içindeki çatışmaları ve çelişkileri de ortaya çıkarır. Böylece bedenin erotize edilişi yalnızca bedensel bir deneyim olmanın ötesinde derin bir estetik ve politik boyut kazanır.

Bedenin soyut olarak böyle okunması aslında bir yandan da bu aşma ve dönüşme davranışını kontrol altında tutmayı da beraberinde getirir. Çünkü aşkın insan zihinsel olarak toplumsal normların da ötesinde olan insandır. Modernite ve modernizmle birlikte aslında bakılırsa kontrol süreçleri oldukça elzem hale de gelir. Çünkü bireyleşen özne var olan sistemi de beraberinde değiştirmek ister. Bu anlamda toplumsal normlarla, kurallarla, kanunlar da çatışır. Özellikle modern toplumlarda bedenin nasıl disipline edildiği ve beden üzerinden cinselliğin nasıl söylemsel olarak tekrar üretilip düzenlendiğini dile getiren Foucault, aslında cinselliğin modernizmle birlikte doğal bir olgu olmaktan çıktığını iktidarların denetim ve bilgi üretimi süreçlerinin bir çıktısı olduğunu ortaya koyar. Bu sürecin kendisini "biyo-politika"

olarak adlandırır. İnsan, giderek canlı bir varlık olarak bedenlenmenin, varoluşsal koşullara sahip olmanın, yaşam olanakları içerisinde bulunmanın hem bireysel hem toplumsal sağlıkla ilişki kurmanın ve mevcut potansiyellerin en verimli şekilde nasıl organize edilebileceğinin anlamını kavramaya başlar. Tarihte belki de ilk kez, biyolojik olan, doğrudan siyasal olanın içinde yansıma bulur. Yaşam, artık yalnızca ölümün geçici müsaadesiyle sahneye çıkan uzak ve erişilmez bir durum olmaktan çıkar; bilgi üretimi ve iktidar mekanizmalarının etki alanına doğru kayar. Bu yeni düzlemde iktidar, artık yalnızca hukuksal anlamda öldürme yetkisi bulunan bir aygıt olmaktan çıkarak, bizzat canlılara, yani biyolojik varlıklara yönelir ve onların yaşam düzeyine doğrudan müdahale eder hale gelir. Bu müdahalenin meşruiyeti, öldürme hakkından çok yaşatma sorumluluğundan kaynaklanır. Eğer tarihsel süreçler ile yaşam süreçlerinin kesişiminde ortaya çıkan baskılar "biyo-tarih" olarak adlandırılabilirse, yaşamı denetlenebilir hale getirerek bilgi-iktidar ilişkisinin bir üretim nesnesine dönüştüren bu yeni siyasal müdahale biçimi de "biyo-politika" olarak tanımlanmalıdır. Ancak bu, yaşamın bütünüyle bu tekniklerin kontrolüne girdiği anlamına gelmez; yaşam, her zaman onların denetiminden bir şekilde sıyrılmanın yollarını arar. Denilebilir ki modern toplumlarda bedenin disiplin altına alınması ve cinselliğin normatif çerçeveler içine yerleştirilmesi, insanın özne bağlamında bireysel haz ve kimlik deneyimini de şekillendirir. Birey-öznenin varlığı ise bu şekillendirmelerden kaçıp kurtulan yaşamın hikayesidir. Foucault, iktidarın modern toplumlarda geleneksel toplumların aksine bireyi muktedir olarak denetlemediğini ifade eder. Ona göre modern toplumlarda iktidar bireylerin kendilerini denetlemelerine yol açan disiplin mekanizmaları üretir. Bu süreç içerisinde beden, beden üzerinden cinsellik, erotik deneyim; hapishaneler, okullar, hastaneler ve diğer devlet aygıtları tarafından işletilir. Bu kurumlar aracılığıyla insana dair olan her şey gözetim ve denetim altında tutulur. Buradan hareketle denebilir ki cinsellik diyalektik özellik gösterir; bir yandan bireysel bir deneyimken diğer yandan iktidarın kendini yeniden üreten söylemi haline gelir. Böylece bedenin kontrol altına alınması aynı zamanda bedenin nasıl "konuşturulduğunu" da belirler (Foucault, 2020, s. 79-87).

Bedenin kontrol altına alınması özellikle iki cinsiyet üzerinden okunarak ortaya konmaktadır. Lakin modernizmle birlikte insanın geldiği nokta özellikle toplumsal cinsiyetin ve bedenin sadece doğuştan getirilen özelliklerle şekillenmediği aksine toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiğidir. Judith Butler, bu durumu "gender"

kavramıyla ortaya koyar. Gender, aslında dilsel ve performatif eylemlerle tekrar tekrar üretilir. Bu durum gösterir ki beden, normatif cinsiyet sınıflandırmalarının dışında kalabilecek alternatif deneyimleri de açığa çıkarır. İnsanın yerleşik ve alışıldık kültürel algılarının boşa düştüğü, baktığı bedeni kesin biçimde çözemediği an; karşısındaki bedenin bir erkeğe mi yoksa bir kadına mı ait olduğundan emin olamadığı andır. Tam da bu iki kategori arasında gidip gelme durumu, o bedeni deneyimleme biçimini oluşturur (Butler, 2014, s. 28). Butler, bilhassa iktidarın da biyolojik bir pencereden baktığı heteronormatif yapıların cinselliği ve bedensel erotizmi belirli normlar üzerinden düzenlediğini ifade eder. Bu açıdan bakıldığında beden sabit bir biyolojik gerçeklikten ziyade, sürekli olarak yeniden yazılan ve performe edilen bir metne de benzetilebilir. Eğer beden sabit bir "varlık" değil de siyasal düzenlemelere göre biçimlenen geçirgen bir eşik, yani kültürel normların etkisi altında sürekli yeniden tanımlanan bir yüzey olarak anlaşılacaksa; eğer bu yüzey, toplumsal cinsiyet normlarının ve zorunlu heteroseksüellik rejiminin içinde işleyen bir gösterme ediminin sahasıysa o hâlde, "toplumsal cinsiyet" adı verilen ve bedensel içselliği yüzeyde görünür kılan bu icrayı açıklamak için hangi kavramsal dil yeterli olur? Sartre, muhtemelen bu tür bir olguyu "varoluş tarzı" olarak adlandırırdı; Foucault ise "varoluş stilistiği" terimini kullanmayı tercih edebilirdi. Daha önce Beauvoir üzerine yaptığım bir yorumda, toplumsal cinsiyetli bedenleri çeşitli "tensel stiller" olarak düşünmüştüm. Ancak bu stiller, bireyin yalnızca kendi iradesiyle biçimlendirdiği özgür ifadeler değildir; tersine, kendilerine özgü tarihleri vardır ve bu tarihsel arka plan, hangi biçimlerin mümkün ya da imkânsız olduğunu belirleyen sınırları ve koşulları yaratır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyetin bedensel bir stil olarak hem bilinçli bir yönelimi hem de performatif bir edimi içerdiğini düşünebiliriz burada "performatif" sözcüğü, salt teatral bir oyun değil, anlamı fiilen kuran eylemsel bir süreç olarak anlaşılmalıdır (Butler, 2014, s. 228).

Buradan hareketle normatif cinsiyetli bedenler üzerinden normların altüst edilmesi, varoluşsal bir özgürleşme potansiyeli olarak ortaya çıkar. Bedenin erotik performansı hem bireysel kimliğin hem toplumsal kimliğin yahut cinsiyet normlarının eleştirisini ve yeniden üretimini mümkün hale getirir. Buradan da anlaşılacağı üzere beden üzerinden cinsiyetin ikiliğinin, dilin sınırlamaları ve kültürel beklentileri de içine alacak şekilde bir eleştiri ortamı ortaya koyar. Bu ortam birey-özne tarafından

sorgulanır, böylece bedensel erotizm sadece salt olarak cinsel haz arayışının simgesi değil, anı zamanda dönüştürücü bir gücü temsil eder.

Tüm fikirlerden yola çıkılarak, bedenin erotik deneyimi ve toplumsal cinsiyetin inşa sürecinin çok katmanlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bataille, bedeni ölüme meydan okuyan varoluşsal bir alan olarak ortaya koyarken, Foucault, bedenin disiplin ve iktidar ilişkileri çerçevesinde düzenlendiğini ifade eder. Yanı sıra Butler da toplumsal cinsiyetin ve bedenin performatif doğasıyla süreğen bir şekilde yeniden üretilen, değişme açık bir olgu olduğunu vurgular.

2.1.1.2.1. İki Cisimli Kadın: İkizleşen Bedenler yahut Reha'nın Paranoyası

Reha, macera seven, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşamış, farklı kültürlerden insanlar tanıyan, yer yer cesur denebilecek bir hayat yaşar. Reha, biraz da şıpsevdi bir kişiliğe sahiptir. Aşk maceraları içinde karşılaştığı Elvin'de başka bir ruh görür ve ona tutulur. Reha, Elvin'den sonra da başka nice kadın tanımış, lakin hiçbirinde ona duyduğu aşkı duymamıştır. Aslında bütün roman ondan ayrılmasının verdiği hüzün ve psikolojik krizin doruğa ulaşmasını anlatır. Reha, ölen sevgilisi Elvin'e o kadar büyük arzu ve tutkuyla bağlıdır ki onun ölümüyle bir türlü aşamadığı bir yas ve melankoli sürecine girer. Elvin'in ölümünden sonra attığı her adımda, yaşadığı her olayda onun üzüntüsünü duyar ve her şartta ona duyduğu aşkı o olmasa da yaşamaya çalışır:

> "Fakat öbür dünyaya inanmadığım için de diyorum ki:
>
> İnsan yaşadığı müddetçe ıstırap çeker; ölüm her şeyin, ıstırabın da sonudur. Yasını tutmak, kederini duymak, aşkımı devam ettirmek için yaşamalıyım. Yaşadıkça dert çekeceğim... O'nun derdini! Bu, aşkın icap ettirdiği fedakârlık ve aşığın yapabileceği tek şeydir. Ölümü aramak sevgiliye hürmetsizlik, sadakatsizlik olur; bilhassa bir korkaklık, dayanaksızlık, çirkin bir mızıkçılık!
>
> Aylardır bu kanaatim sarsılmadı; kanaatimden kuvvet alarak adeta bir nevi buruksu saadet içinde yaşamaktayım; vazifesini feragatle yapmaktan duyulan vicdan tatlılığı içinde. Şu var ki, tatlılık dediğim şey damardan kan sızarken duyduğunuz hazza benziyor. Ahirete inansaydım intikamının alındığını bilen sevgilimi şimdi ruhlar aleminde ve bana müteşekkir hissetmekten teselli bulabilirdim. Fakat ziyanı yok... Ölen bunu bilmese de yaşayan ben, biliyorum ya" (Karay, 2009, s. 12)

Elvin'in ölümünden sonra Reha, Ankara'da yaşayan ve memur olan dayısı Yaşar'ın yanına yerleşir. Reha ve dayısı Yaşar'ın arasında fazla yaş farkı da yoktur, bu durum dayı yeğen ilişkisinden ziyade onları adeta iki dost haline getirir. Reha, başından geçenleri hep dayısına anlatmayı yeğler. Reha, bir macera sever olarak Ankara'da da yerinde durmaz. Çevre illere küçük kaçamaklar gerçekleştirir. Bu kaçamaklardan biri Abant'a gitmek olacaktır. Fakat gitmek istediği mevsim bu gezi şartlarına uygun değildir. Dayısı Yaşar ne kadar uyarılarda da bulunsa Reha onu

dinlemeyip Abant'a gider, Yaşar'ı da yanında sürükler. Aslına bakılırsa Reha hayatının şokunu yaşamasını ve duygularının tekrar nüksetmesini sağlayan olay da burada gerçekleşecektir. Reha kaldıkları yerin biraz ötesinde konaklayan bir Amerikalı grubun içinde bir kadın görür kadın tıpkı Elvin'e benzemektedir. Hatta o kadar ki Reha, Elvin'in ölmediğini düşünür: "O Elvin! Demin yanılmamışım. Bu kadın Elvin'dir! Odadaki kadın hakikaten Elvin'di... Afrika'da iki sene evvel ölmüş olan sevgilim Elvina!" (Karay, 2009, s. 54). Reha, Elvin'e benzeyen bu kadını gördüğünde ruhsal dengesizlikleri nükseder ve bulunduğu yeri, zamanı, kişileri tamamen unutur, birbirine karıştırır, adeta tunçtan bir avize paramparça olmuş, bu parçaların her bir aksinde ayrı bir beden ayrı bir Reha ve Elvin gören bir kişiye dönüşmüştür: "Missis Belinski belli etmekten çekinmeyerek beni fazla süzüyor. Birkaç kere göz göze geldik; gözlerimi çeviren bendim. Benzeyiş azalacağından gittikçe beliriyor. Sesini işitmekten hem korkuyorum hem de işitmeye can atıyorum. İçimden bu tesadüfe bir seviniyorum, bir üzülüyorum; renk vermemeye çalışıyorum" (Karay, 2009, s. 57). Reha'nın karşılaştığı kadın Pervin'dir. Pervin de Reha'dan oldukça etkilenmiştir hatta yer yer Reha'ya kur da yapar. Pervin, oldukça özgür ruhlu bir kadındır. Tıpkı Reha gibi maceraperesttir. Bunda ilginç bir hayata sahip olmasının da büyük etkisi vardır. Pervin'in çocukluğu Amerika'nın Arizona ve Teksas'ında geçmiştir. Aslında Pervin Amerikalı değil. Balkanlıdır. Mr. Thomsen isimli bir tütün eksperi, Pervin'i Xanthie şehrinde sokağa atılmış vaziyette bulur ve evlat edinir. Adını Pervin koyar, tütün eksperi olduğundan dünyanın çoğu yerine seyahat eder, bu seyahatlerinde Pervin'i yanından ayırmaz, aslında Pervin'in özgür ruhu buradan da kaynaklanmaktadır. Pervin'in ruhu Reha'nın oldukça ilgisini çeker ama bir yandan da Elvin'e ihanet ettiğini düşünür:

> "Ben de aşkıma mukabele edecek miyim, edebilir miyim? Elvin'e en haince, zalimce ihanet bu olmaz mı? Başka bir ihtimal daha aklıma geldi. Korkunçtu: Kadını ben seversem, ölmüş sevgilime benzediğinden dolayı eski aşkımın henüz soğumayan küllerinden yeni bir yangın çıkarsa, yarın öbür gün kalkıp giderse ne olacak? İkinci bir faciaya mı uğrayacağım?" (Karay, 2009, s. 59)

İhanet etmenin yanında Pervin'in de hayatından çıkması durumunda yaşayacağı ikinci bir facia onu düşündürmektedir. Lakin Reha, Pervin'i gördükçe Elvin'i görmüş gibi olduğu için gerçek ve hayal arasındaki dengeyi de yer yer kaçırır: "Sanki, diyorum ki cisimli bir tek kadın bu! İkizlerden daha ikiz. Zira yalnız vücutları değil, karakterleri de aynı. Tek ruhlu, iki cisimli bir mahluk karşısındayım. O tabiat harikası cisminin birini kaybetti; öteki duruyor, dünyanın başka bir köşesinde yaşamasına devam etmektedir" (Karay, 2009, s. 86). Reha öznesinde bedenin erotize

edilişi tam da burada devreye girer. Çünkü erotizm ölüm karşısında yaşamın olumlanmasıdır. Aslında Reha'nın Pervin'i gördüğünde yaşadığı durum bir erotik krizdir. Çünkü beden ölüme meydan okuyan bir yapı olarak tekrar karşısına çıkmıştır:

> "Şunu da düşünüyorum ve asıl buna içleniyorum: Yaşamakta olanı beni tanımıyor; hakkımda hiçbir fikri, malumatı yok; keenne(sanki) yabancıyım. Ayrıca ruhunun kaybettiği öbür vücuttan da habersiz. Bana gelince şimdi mevcut olmayan birinci vücuduna aşıktım, onun uğrunda ıstırapların en acısını çektiğim gibi yine onun yüzünden nimetlerin en değerlisi olan aşkı tatmıştım. İkinci vücuduna karşı vaziyetim kararsız!" (Karay, 2009, s. 86)

Reha, iki beden arasında kalmıştır. Zihni olarak aynı ruhun farklı bedenlerde tezahürü olarak bakar olguya. Lakin Elvin'e karşı derin bir acı duyar. Erotik kriz, Elvin'e dair maziyi canlandırır. Reha, Abant'ta bir macera yaşadığının farkındadır. Abant'ta yaşananın orada kalması gerektiğini düşünür ama Pervin'e yakınlaşmaktan kendini alamaz. Pervin de Reha'da farklı bir durumun olduğunu sezinlemektedir. Hatta bu durumun kendisini sorguladığından Reha, başından geçenleri ve Elvin'i ona anlatır. Elvin, Kahire'de ve Hartum'da büyümüş bir kadındır. Asıl adı Lemya'dır. Ailesini küçük yaşta kaybetmiştir. Babası, Yüzellilikler'den olan Hoca Musa Efendidir. Hoca, önce Trakya'ya sürülmüş, oradan da Mısır'a geçmiştir. Mısır'da vefat edince dört yaşındaki kızını Şeyh Bilal evlat edinmiştir. İlk adını da o vermiştir. Mısır'da büyüyen Lemya, Hartum'da İskoçyalı bir kadının hizmetçiliğini yaparak yetişmiş, kadın onu nüfusa Elvin olarak kaydettirmiştir. Reha ile Elvin tanıştıklarında Elvin bar artistliği yapmaktadır. Elvin ve Reha bu barda tanışır. Fakat bir sorun vardır, Elvin'i sürekli takip eden Karl isminde bir adam da vardır. Karl, Elvin'in Durban'a geldiğinde karşısına çıkmış, ona iş bulmuş ve borçlarını senet karşılığında ödemiştir. Karl, senetleri elinde bulundurduğundan barda sürekli olarak Elvin'i çalıştırmaktadır, Elvin sadece borcu için çalışmakta kendisi için bir şey yapamamaktadır. Reha, bu durumu öğrendiğinde ona olan tutkusundan dolayı senetleri Karl'dan alarak bütün borçlarını öder. Bu olaydan sonra Elvin ve Reha beraber yaşamaya başlarlar. Elvin, bar artisti olmanın ötesinde adeta evinin kadını olmuştur, Reha bu durumdan da yer yer şüphe duymaktadır. Hatta bir sabah evden çıkmayacağını ifade eden Elvin'i eve erken gelen Reha onu evde bulamaz yahut Elvin, geceleri ara ara ağlama nöbetleri geçirir. Tüm bunlar üzerine Reha bir dedektiflik bürosuna başvurur. Ortaya çıkar ki Elvin ile Karl gizlice görüşmektedir. Bunu öğrenen Reha eve geldiğinde Elvin'i evde bulamaz. Elvin evden kaçmıştır. Bu olay sonrası Reha psikolojik buhranlar geçirir. Bu durumu gören Reha'nın hem dostu hem patronu olan Tom, onu dinlenmesi için çiftliğine gönderir. Bir hafta sonra Elvin, Reha'nın yerini öğrenir ve yanına gider. Reha, yaşadıklarını bir

anda unutup Elvin' e olan tutkusundan ve onun da kendisine âşık olduğunu düşündüğünden onu affeder, hiçbir şeyi sorgulamaz. Bu sırada çiftliği polisler basar ve Elvin'i hırsızlık suçundan tutuklamak ister. Lakin yeterli delil olmadığından tutuklama gerçekleşmez. Polisler gittiğinde Elvin olayın iç yüzünü anlatmaya başlar. Karl, Reha'nın evde olmadığında eve gelmekte ve Elvin'i sevdiğini eğer kendisine gelmezse Reha'yı yurtdışına attıracak bir plan yaptığını söylemektedir. Elvin, Reha'ya zarar gelmemesi için ondan uzaklaşmaya karar vermiştir. Ama uzaklaştığında Reha'dan ayrı yaşayamayacağını anlayıp geri dönmüştür. Bu sırada Tom, çiftliğe gelir. Karl'ın iddialarının asılsız olduğunu ve mahkemenin Elvin'i haklı bulduğunu söyler, bu olayla birlikte Karl da Durban'dan ayrılmıştır. Bir akşam Reha, çiftliğe döndüğünde Elvin'i çok telaşlı görür. Elvin, Karl'ı gördüğünü söylemiştir. Reha, Elvin'i teselli eder, hatta onu akşam yemeğine çıkarır. Bu akşam yemeği dönüşünde beraber uyurlar, Reha bir ara uyanır ve Elvin'i yanında bulamaz. Çünkü Elvin yine kaçmıştır. Reha, sabah uyandığında Elvin'i gece giydiği kıyafetlerle yatağın ucunda bulur. Yine Elvin'i sorgulamaz fakat polise haber verdiğini söyler. Elvin ise kendisini eve polislerin getirdiğini söyler. Gerçekten de Elvin, polisler tarafından Büyük Gar'ın bekleme salonunda bulunmuştur ve geceye dair hiçbir şey hatırlamamaktadır. Roman burada okura hissettirir ve ifade eder ki Elvin aslında bir uyurgezerdir. Fakat daha sonra Reha'ya her şeyi anlatmaya karar verir. O gece Karl'la sokağa çıkmıştır. Karl, Elvin'e onu sevdiğini ve Reha'yı ortadan kaldıracağını söylemiştir. Ayrıca o Reha'dan saklanan tehdidini yine savurmuştur. Tehdit şudur: Elvin Durban'a gemiyle gelirken bir kişinin tecavüzüne uğramış ve bunu yapanı öldürmüştür. Cesedi ortadan kaldıran ise Karl'dır. Eğer kendisiyle beraber olmazsa bunu polislere anlatacağını söylemektedir. Reha bunun üzerine Karl'ı bulmaya çalışır. Birkaç gün sonra onu bulup cinayet olayını sorduğunda Karl bunların hepsinin Elvin'in uydurması olduğunu Elvin'in bahsettiği kişinin yaşadığını, bu olayın geçtiği geminin adını vererek oradan da soruşturabileceğini söyler. Gerçekten de araştırıldığından bunların hayal ürünü olduğu ortaya çıkar. Evet, belki bu olay gerçek değildir ama Karl, Elvin ve Reha'ya nereye kaçarlarsa kaçsınlar rahat vermez. Romanın sonunda Karl Elvin'i, Reha da Karl'ı öldürür. Anlatılanları dinleyen Pervin, bir ağlama nöbeti geçirir. Reha'ya kendisini Elvin'in yerine koyarak onu sevmesini ve bırakmamasını söyler:

> "Sonra bana eski aşkımı, Elvin 'i, felaketli maceramı sordu. Ben de orada kendisine hayatımın bu faslım tafsilatıyla hikâye ettim. Bitirdiğim zaman etrafıma baktım ki sabah olmuş; Pervin'in gözleri yaşla dolu! Hıçkırarak dedi ki: Onun yerini almaya, Elvin'in

olmaya hazırım. Eğer reddetmezsen senden artık ayrılmayacağım. Reddetsen bile kuvvetim yettiği kadar arkandan koşacağım." (Karay, 2009, s. 155).

Fakat Reha bir duygu kargaşası yaşar, ne hissettiğini bilemez. Çünkü karşısında duran bedenler ona bir karmaşa gelir. Reha, romanda Elvin için de Pervin için de neredeyse aynı beden tasvirlerini kullanır. Elvin'i "Genç kadın omuzlarını hafifçe silkerek yanımızdan ayrıldı; Karl diye küçük ismiyle andığı Van Hass'ın masasına yürüdü, oturdu. Yürürken arkasından bakmıştım; incecik beline göre kalçaları dolgunca idi, bereket boyu uzun olduğundan endamın tenasübü bozulmuyordu; aksine bu dolgunluk vücudun ahengine uygun düşüyordu" (Karay, 2009, s. 166). şeklinde tasvir ederken Pervin'i "Endamının biçimliliğini arkadan seyrediyorum. İnce kalmış beli, nispeten dolgun kalçaları, kusursuz güzellikte diri baldırları ile Amerikan model ressamlarının takvimler ve kartpostallar için yaptıkları renkli kadın resimlerini hatırlatan bir siluet! Petty ve Moore imzah sarışın, kumral ve esmer tiplerden biri, sandre dedikleri kül rengi saçlısı, buğday tenlisi..." (Karay, 2009, s. 134-135) şeklinde tasvir eder. Elvin ile Pervin hem yaşamları, çocuklukları ve bedenleri, hastalıkları bakımından benzese de Reha, Elvin'in ikinci bedeni addettiği Pervin'e bir türlü tam olarak yaklaşamamakta, kendini yabancılaşmış hissetmektedir. Aslında erotik kriz denilen kavram burada da kendini gösterir. Pervin'e sanki yabancıymış gibi bakar. İçinde bulunduğu ruh hâlini kestiremeyip şaşkın şaşkın duran bu kadın, Elvin'e neredeyse hiç benzememektedir. Sadece bir benzerlik çağrışımı vardır. Kuşkusuz dimdik, boylu poslu, çok güzel, hatta son derece kışkırtıcı bu kadının olgunlaşmış olmasına rağmen, ayva gibi sert kalan, ince kabuğunun içinde sanki dokununca çatırdayıp tertemiz soyulacakmışçasına sıkıca korunmuş bedenine hayranlıkla bakar. Ama bilir ki bu kadın, ölümünden sonra yeniden bulduğu, kavuştuğunu sandığı o sevgili değildir (Karay, 2009, s. 140).

Romanın sonunda Reha'nın kendisi gibi ruh sağlığı yerinde olmayan, uyurgezer hastalığı olan aşkları Elvin ile Pervin'le yaşadıklarının birer hayal ürünü olduğu ortaya çıkar. Netice bölümünde dayısı Yaşar, Reha'yı ünlü bir ruh doktoruna götürür ve olanı biteni anlatır. Romanın sonunda Reha'ya tam ne teşhis konduğu belirtilmez. Lakin yaşadığını varsayılan aşkın vehmiyle bedenleri erotize eder. Belki de hastalıklı ruh halinde yaşamı olumlamak ister Yaşar. Lakin erotik kriz bir yandan kendine dönüştür. Her bedenin erotik macerada aldığı yol bir yerde kişinin kendine dönen bir şiddeti de beraberinde getirir. Çünkü ölüm karşısında bocalayan insan hıncını kendinden alacaktır. Denge ile dengesizlik arasındaki ardışık geçişlerin anlam

kazandığı en yoğun biçim, bir varlığın başka bir varlığa karşı hissettiği derin hem yakıcı hem de şefkatli aşktır. Bu aşk, taşıdığı yoğunluk nedeniyle şefkate dönüşür; ancak bu dönüşüm, kalbin kendi derinliklerini sorgulamasında, arzunun içsel karmaşasında ve bedenlerin karşılıklı keşfinde aynı tutkulu ölüm arzusu olarak yeniden yüzeye çıkar. Aşk, nihai olarak, kişinin diğerine yönelik arzusu ile bu arzunun yitirilmesi ihtimalinin -veya sevginin kaybolmasının- ölümle eşdeğer bir şiddette hissedildiği bir gerilim alanına uzanır. Bu nedenle aşk, büyük ve sarsıcı bir varlığın içinde, onun kaybı ihtimaliyle yaşayan kişinin yüreğinde taşıdığı varoluşsal korkudur. Aşk ne yalnızca tensel bir tutkuya indirgenebilir ne de ölüm isteğine eşdeğerdir. Aynı şekilde, aşkın özü kaybetmeyi arzulamakta değil, kaybın olasılığına rağmen sevilenin varlığında kalmaya yönelen bir yaşam arzusunda yatar. Seven kişi, sevdiği varlık tarafından sürekli olarak bir uçuruma yaklaştırılır: yalnızca bu bedelle, yani yıkıma ramak kala hissedilen bir vecd ile, aşkın yoğunluğu gerçek anlamda deneyimlenebilir.

2.1.1.2.2. Bir Hayalin Romanı yahut Bir Hülyanın Bedeni: Ankara ve Selma

Selma, iktidarın ideolojisinin değiştirip dönüştürdüğü bir kişidir. Romanda iki Selma vardır; bunlardan birincisi İstanbul'da yaşayan Selma, ikincisi Ankara'da yaşayan Selma'dır. Roman aslında bir erken cumhuriyet dönemi romanı olarak cumhuriyetin "yeni kadını"nın nasıl şekillendiğini gözler önüne serer. Bunun yanı sıra yeni kadın gözünden "erkek"liğin de nasıl olması gerektiğini de gösterir. Aslında Cumhuriyet kendi insanını yaratırken ideolojisini de beraberinde oluşturur. Bu anlamda Ankara romanı Cumhuriyet ideolojisinin oluşturduğu insanların birer örneğini sunar. Bu ideolojiye göre insanın cinsiyet şekillenmeleri, hayata karşı ahlaki duruşu, cinsellikle kurduğu ilişki belirlenir. Selma, Cumhuriyetin ideolojisine uygun istendik davranışları kazanarak rüştünü ispatlayan bir karakterdir. Roman, Selma ve eşi banka muamelat şefi Ahmet Nazif Bey'in Ankara'ya gelişiyle başlar. Yazar, romanın başında tasvir ettiği Selma ile aslında beden ile ideolojik eksiklik arasında bir bağ kurar. Nazif, kar gibi beyaz geceliğinin yakasından sıyrılan o ince, yuvarlak omuzlardan başlayıp ponponlu terliklerinin içinde olduğundan daha küçük görünen çıplak ayaklarına kadar Selma'nın bütün bedenini süzer. Gür ve kıvırcık saçlarını düzeltmeye çalışan uzun, ince parmaklı ellerine bakar. Odanın kaba ahşap döşemesi içinde bu narin varlık öylesine yabancı, öylesine çaresiz ve korunmasız görünür ki, Nazif kendini tutamaz: "Vah yavrucuğum, sana pek yazık oldu," der. Bu söz ağzından dökülürken, karşısındaki bu beyaz ve ince bedeni bir anlığına, elinde ıslak bezle tahta

silen, cam temizleyen, iki yanında ağır güğümlerle avludan yukarı su taşıyan; eklemleri şişmiş, beli kalınlaşmış bir kadın olarak hayal eder. Selma sorar: "Niçin, pek yazık olmuş bana?" Nazif aklından geçenleri söylemek istemez, sadece: "Bu evi yoluna koyuncaya kadar çok üzüleceksin, çok yorulacaksın da ondan," der. Fakat işler onun sandığı kadar ağır ve uzun sürmez; üç dört gün içinde her yer temizlenir, halılar serilir, perdeler takılır, hatta Selma Hanım'ın genç kızlık eşyasından cicili bicili süsler duvarlara, raflara yerleşir. Nazif hem şaşar hem sevinir; durup durup karısına: "Sen bir peri kızısın," der. (Karaosmanoğlu, 2009, s. 24)

Aslında bu dayanıksız görünüş ve peri kızı olma hali yeni kadın profilinden uzak olmakla ilgilidir. Selma ve Nazif, Ankara'ya, Ankara'da yerleştikleri Taceddin Mahallesine oldukça yabancıdırlar. Onlar için Ankara çorak ve ilkeldir. Ankara ve Ankara insanıyla ilgili ilk izlenimleri olumsuz olan Selma, aile dostları mebus Murat Bey'in evinde toplanmaları sırasında Binbaşı Hakkı Bey ile tanışır. Hakkı Bey'in görünüşü Selma'ya İstanbul beyefendilerini ve İstanbul'u hatırlatır. Görünüş itibariyle Hakkı Bey, alafranga bir tiptir. Lakin yaptığı konuşmalar ışığında değerlendirilirse bu durum görüşünden oldukça farklıdır. Hakkı Bey, cezri bir Avrupa karşıtıdır:

> "Selma Hanım, bu alafranga görünüşün altından, ilk defa olarak, keskin ve sert bir ruhun eritilmiş bir çelik kızgınlığıyla cızladığını hissetti ve derin bir dikkatle genç zabiti dinledi. O, gittikçe acılaşan bir tavırla sözüne devam ediyordu:
>
> Avrupa medeniyeti. Bu, Avrupalının uydurduğu yüz bin yalandan biridir. Yuf bize ki kendimizi bildiğimiz günden beri bu yalana bir nas (kesin kanıt] gibi inanmışız. Yalan, yalan, yalan ... Avrupa bir yırtıcı-kuşlar yuvasıdır ve onun karşısına ancak tepeden tırnağa kadar silahlanmış olarak çıkılır: Geçen gün bir gazetede okumuştum. İtalyan şairi D'Annuncio'nun bir sözünü... Diyor ki İtalya, Sulh konferansına, hakkını istemek için, dişlerinin arasında hançer ve elinde mızrakla gitmelidir. Bir İtalyan için iş böyle ise, bir Türk oraya silahlanmış olarak bile gidemez. Hakkını, ancak, bu tepelerin arkasından, bu çölün ortasından müdafaa edebilir. " (Karaosmanoğlu, 2009, s. 41).

Selma'nın Hakkı Bey'le tanışmasından sonra Ankara'ya ve Millî Mücadele'ye karşı fikri de yavaş yavaş değişmeye başlar. Hakkı Bey ile yaptığı at gezileri aslında her şeyi anlamasına ve aydınlanmasına da önayak olur: "Bu gidişle siz beni yavaş yavaş harp meydanlarına doğru sürükleyeceksiniz. Neden olmasın? Anadolu ordusunda asker kadınlar yok mu? Vatan hizmeti Türk kadınını yalnız evlerin çatısı altında mı bekliyor?" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 62). Yine böyle bir at gezisinde top mermileri taşıyan kağnılar görür ve Hakkı Bey'i bir kere daha anladığını düşünür:

> "Selma Hanım, bunlardan her birinin bir top mermisi taşıdığını gördü. Her birinde bir tek mermi... ve bazısının üstünde uykuya dalmış bir çocuk gibi yorgan örtülmüştü. Bunları çeken mandalar o kadar zayıftı ki, kalça kemikleri nerede ise derilerini bir burgu gibi delecekti.

> Bu kemikler kadar sivri ve keskin bir ses arabaların, eşeklerin, yaya yolcuların arasından havaya fışkırdı. Cinsiyeti bilinmeyecek kadar madeni olan bu ses, sanki bozuk bir gramofondan çıkıyor gibiydi. Selma Hanım'ın kulağına hiç duymadığı bir güfteden şu sözler çaldı:
>
> Ankara'nın taşına bak- Gözlerimin yaşına bak
>
> Biz Yunana yesir olduk- Şu Allah'ın işine bak
>
> Ve gözü yanındaki zabite kaydı. Binbaşı Hakkı Bey'in yüzü, akşamın kızıl aydınlığı içinde, tunçtan bir madalyonun ortasındaki profil gibi hissiz ve hareketsiz duruyordu." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 58).

Selma, yaşadığı milli bilinç sonrasında ideal kadın oluverir. İdeal kadın aslında cinsiyetten arındırılmış, yer yer erilleşmiş bir yapı ortaya koyar. Çünkü iktidar mekanizması yahut ideolojiler, bedenin erotik tasavvuru üzerinde bir etki alanı oluşturur. Bahsi geçen etki alanı Selma'nın Çankaya Köşkü'nü görünce en doruk noktasına ulaşır, ayrıca Ankara onun için ilk geldiği zamanlardaki Ankara değildir. Vasat, çorak bir yer olmaktan çıkan Ankara karşısında artık özlem duyulmayan bir İstanbul vardır. Selma Hanım'ın yüreği ağzına gelir. Milli Hareket'in başındaki kişinin Ankara'da ne kadar sade yaşadığını elbette bilir; ama bu sadeliğin derecesini kendi gözleriyle görünce, sanki bir mucizeyle karşılaşmış gibi hayrete ve heyecana kapılır. "Nasıl olur! Bütün dünyanın adını andığı o adam, şu kayaların dibindeki taş kulübede mi oturur?" diye düşünür. Genç kadının gözünün önünde, Londra'daki Westminster Sarayı'nın, Paris'teki Elysee'nin, Washington'daki White House'un resimlerden tanıdığı o görkemli siluetleri canlanır. Belki de tam bu anda, o yaldızlı tavanların altında, şu an bu kulübede oturan kişinin adı telaffuz ediliyordur. Bu kulübenin sahibi mi? Mustafa Kemal Paşa, kuşkusuz, kâğıt üzerinde onun sahibi bile değildir. Bu görüntü, Selma Hanım'ın gözünde adeta alegorik bir anlam kazanır; kalbine ancak kutsal anıtlar önünde duyulan bir huşu çöker. Bir süre başını öne eğip dalar; sonra yeniden kaldırıp çevresine baktığında her şeyi değişmiş bulur. Genç kadın, artık bütün Ankara'yı bambaşka bir gözle görür.

Selma, yaşadığı bu değişimden sonra Millî Mücadele'nin en yoğun dönemleri yaklaşmaktadır. Hatta içinde Hakkı Bey'in de bulunduğu bir arkadaş grubuyla atış talimi yapılırken Selma, taarruzun yakında başlayacağını öğrenir. Bunun üzerine Hakkı Bey'e cephede yer almak istediğini ifade eder. Böylece Selma'nın Eskişehir'de hastabakıcı olma serüveni başlar. Bu serüven aynı zamanda Selma öznesinde bir erkek olarak eşi Nazif ile Hakkı Bey'in de karşılaştırılmasının yapıldığı dönemdir. Selma, kocasından ne kadar uzak olduğunu, onu ne kadar silik, kişiliksiz ve mıymıntı bulduğunu aslında asıl bu dönemde fark eder. Onun ütülü, lekesiz pantolonundan,

bembeyaz gömleğinden, saçlarının o fazla düzenli taranışından ve yumuşak, pembe teninden tiksinir. Artık askerî kıyafet dışında bir erkek figürü, onun gözünde neredeyse cinsiyetsiz, hayal bile edilemeyecek kadar anlamsız bir şey hâline gelmiştir. İşte bu yüzden, Binbaşı Hakkı Bey'i her gördüğünde kendini yeniden o çarpışan erkekler kalabalığının içine dönmüş gibi hisseder; onu her seferinde daha derin, daha güçlü bir duyguyla takdir eder.

Selma öznesinde ideal kadının portresi çizilirken aslında ideal erkeğin de portresi çizilir. Selma için ütülü kıyafetler, taranmış saçlar cinsiyetsiz bir varlığı yani Nazif'i temsil ederken "erkek" askeri üniforma ve erkek mahşerinin içindeki aslanla eşdeğerdir. İdeoloji, bedeni erotik olmaktan menederek salt olarak ruhu kaplayan bir kabuk haline getirir. Selma için ideal erkek Hakkı Bey'dir. Hakkı Bey ideal erkek olarak Selma Hanım için oldukça yücedir. Aslında Hakkı Bey de cinselliğinden ve bedeninden arınmıştır. O adeta bir organsız bedendir: "Selma Hanım, onu seyrederken, adeta, destani bir rüyaya dalmış gibiydi. Genç binbaşının belindeki kayışa, ayaklarındaki çizmelere bir trofe'nin parçaları gibi bakıyordu ve duvarın boz sathı üstünde onun narin silueti bir ok yayının kaykılıp gerilişlerini resmediyordu…" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 83). Selma Hanım ile eşi Nazif Bey'i ayıran son nokta ise Sakarya Meydan Muharebesi'nin başlamasıyla Ankara'dan yayılan haberlerdir. Haberlere göre Ankara'nın işgal edilmesi olasılıklar arasındadır. Bu yüzden Nazif Bey, Kayseri'ye gitmek istemektedir. Fakat Selma Hanım, Eskişehir'den dönmüş, lakin milli aydınlanışı münasebetiyle Cebeci Hastanesi'nde hastabakıcılığa devam etmektedir. Selma Hanım, Nazif Bey'den bir an evvel kurtulmak istemektedir, çünkü Nazif Bey erkek gibi davranmamaktadır:

> "Bir gün, üç dört düşman tayyaresi Ankara'nın üstünde bir cevelan yaptı. Attıkları bombalardan biri istasyonda boş bir vagona isabet etti. Öbürü Çubuk'a düştü. Üçüncüsü Akköprü civarında bir söğüt ağacına değdi. Bundan bile birçok Ankaralının haberi olmadı. Lakin, o gün Nazif'in sinir tahammülü artık son haddine gelmişti. Karısına:
>
> Yarın sabah, mutlaka yola çıkmalıyız; artık seni dinlemem, dedi.
>
> Selma Hanım: Ben hastalarımı nereye bırakayım? deyince:
>
> Öyle ise, ben seni bırakır giderim. Canımı pazarda bulmadım ya, diye haykırdı.
>
> Genç kadın, hiç sesini çıkarmayarak önüne baktı. O dakikadan itibaren bu karı koca arasında adeta manevi bir boşanmanın ilk hükmü yazılmıştı. Bu devir, Selma Hanım için, yalnız karılık kocalık bakımından değil, fikirce, hisçe bütün benliğine şamil bir inkılabın kaynağı oldu. Nazif'ten ayrıldıkça Ankara'ya, Ankara'nın ifade ettiği milli manaya bağlılığı artıyordu. Sanki, gözlerinin üstünden bir perde kalkmış, sanki idraki emsalsiz bir şeffaflık bağlamıştı. Bir zamanlar, penceresinden bakıp da yalnız kasvet ve nefret duyduğu sokakta, şimdi, o bir yaya kadındır ki, kara mandaların arasından sürtünerek geçiyor, yaramaz küçük mekteplilerin başlarını bir ana şefkatiyle okşuyor ve işlerinden dönen sakin, sinirsiz insanların yüzündeki erkekçe metanetten ona bir huzur ve emniyet

> geliyordu. Nazif'ten ve kendi evinden başka kime baksa nereye baksa herkeste ve her yerde olmakta olan destani hadisenin sessiz ve alayişsiz kahramanlığından bir koku alıyor, bu koku, yüreğine, yüksek dağ tepelerindeki hava gibi kuvvet ve taravet veriyordu." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 90)

Nazif Bey'in tüm bu korkusuna rağmen savaş kazanılmış ve Selma öznesinde milli uyanış haklı çıkmıştır. Nazif Bey ile Selma ayrılmış, Nazif Bey her şeyden ve herkesten uzaklaşarak Anadolu'nun uzak bir köşesine çekilmiştir, aslında bir nevi Nazif Bey "erkek" olamamanın cezalandırmasını yaşamaktadır. Selma Hanım, Nazif'in hal ve hareketlerini aklından çıkarmamakla birlikte uzaklardan aldığı haberlerle Nazif Bey'in dönüştüğü kişilikten de haberdardır. Nazif Bey ki Selma Hanım'ın tüm arzularına cevap veren, sakin, yumuşak pembe huylu bir iken sert haşin, sinirli birine dönüşmüştür. Hatta ihtimal dahilinde Selma Hanım, bu yeni Nazif Bey'i sevebileceğini bile düşünmüştür. Aslında Selma'nın yaşadığı durum tam da ideolojilerin erotizmi, cinselliği ve cinsiyeti yönetmesidir:

> "Nazif'in, Selma'yı sevmekten ve onun arzularına hizmet etmekten bir an geri kaldığı olmuş muydu? Hayır, hayır… Nazif Selma'ya, ta ayrılma ve boşanma emrine kadar itaat etmiş, aşkta feragati "mademki öyle istiyorsun, peki öyle olsun" demeye kadar götürmüştü.
>
> Selma Hanım, Nazif'in kendisini bıraktıktan sonra, ne kadar bedbaht olduğunu da biliyordu. Merkezdeki bütün terfi ve terakki imkanlarını terk edip Anadolu'nun en ıssız bir köşesinde bir şube müdürlüğünde bütün Ankara hayatını unutmaya gitmiş ve unutamadığını oradaki ihtilaçlı hareketleriyle kaç kere uzaktan uzağa hissettirmişti. Yumuşak, pembe, sessiz ve uslu Nazif, kuru, sinirli, sert ve haşin bir insan olmuştu. Kendini tamamıyla içkiye verdiğini söylüyorlardı. Bu gidişle belki, bütün istikbali mahvolacak, belki... ve Selma Hanım'ın düşünceleri bu noktaya gelince daralıyor, Nazif'i, bu halinde tekrar sevebileceğini, belki, ona, hiçbir vakit olmadığı kadar bağlanacağını zannediyordu." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 96-97)

Savaştan üç yıl sonra Selma Hanım, zaferin coşkusunun sürdüğü Ankara'nın Yenişehir bölgesinde yaşamaya başlamıştır. Ankara'ya geldiğinde yaşadığı Taceddin Mahallesinden oldukça farklı bir dünyası vardır artık. Yeni eşi Binbaşı Hakkı Bey, askerlik mesleğinden emekli olmuş ve bir şirketin meclis idare reisliğini yapmaktadır. Hakkı Bey savaştan sonra oldukça değişmiştir. Cepheden cepheye koşan, milli diriliş üzerine fikri mütalaalar yapan, kadınların öneminden bahseden kişi gitmiş yerine karısını hiçe sayan, bir zaman önce kötülediği Avrupa tarzı yaşam sürmeye gayret eden bir adam haline gelmiştir. Selma Hanım, Hakkı Bey'in dönüştüğü kişiye anlam verememekle birlikte eski Hakkı Bey'in varlığını sürekli sorgular:

> "Selma Hanım'ın bu monden toplantılardaki muvaffakıyeti büyüktü ve Hakkı Bey kendi monden muvaffakıyetleri kadar karısınınkiyle de iftihar etmektedir. Onu, her kadından daha güzel, daha süslü ve daha itibarda görmek yegâne emelidir. Eski Millî Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra milli dava adeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada

> Avrupalılar nezdinde, Avrupalılar arasında muvaffak olmak bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 106).

Selma Hanım, Hakkı Bey'in dönüştüğü durumdan mutlu olmadığı gibi içinde bulunduğu muhitten de mutlu değildir. Çünkü Ankara, adeta bir İstanbul'a dönüşmeye yüz tutmuştur. Selma Hanım'ın yıllar önce geldiği toplu iğne dahi zor bulunan, yokluğun, sefaletin yaşandığı Ankara yerini Yenişehir çevresinde gelişen, kadın ve erkeklerin Batılı giyimde yarıştığı, Ankara Palas'ta düzenlenen balolara katılmak için can atan insanların oluşturduğu yeni sosyetenin Ankara'sına dönüşmeye başlamıştır. Yine Ankara Palas'ta verilen bir balo esnasında ileride hayatındaki bir başka dönüm noktası olacak olan kişiyle tanışacağı bir konuşmaya kulak kabartır Selma Hanım:

> "Tam bu sırada, otelin iç salonlarından birinde bir köşeden, sokaktaki bu konuşmaların yankısı Selma Hanım'ın kulağına şu şekilde çarpıyordu:
>
> Kim bilir bizim için ne düşünürler? Neler söylerler? Onlar için, kapısından gördükleri bu alem ne kadar esrarengiz şeylerle doludur?
>
> Yavaş yavaş onlar da ögrenecek, onlar da alışacak. Bu yeni hayatın icapları onlarca da anlaşılır, açık ve basit şeyler haline girer.
>
> Demin, otelin merdivenlerinden çıkarken tuhaf bir baş dönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor. Ters yüzü geri dönüp arkamda bıraktığım bu uçuruma atılmak istedim; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğumuz bu suni alemi, onların arasından, onların gözüyle uzaktan seyredeyim diye… Fakat, düşündüm ki…
>
> Fakat, düşününüz ki, bu kabil değildir. İçtimai merdivenin bu basamağına çıktıktan sonra geriye dönenlere, hiçbir yerde, hiçbir devirde rast gelinmiş mi? Azizim, demokrasilerin kanuniyetine göre hep aşağıdan yukarıya doğru çıkış vardır. Bunun tersi ancak bir katastrofu ifade eder.
>
> Halka doğru lafının hakiki manası halkı kendine doğru çekmek demektir.
>
> Ben, meseleyi böyle vazetmiyorum, böyle vazetmek de istemem. Çünkü, bir nevi demagoji 'ye sapmış olurum. Benim için burada bir rejim üslubu davası mevcut değildir. Bilirim ki, sınıf tezatlarının en çok tebarüz ettiği, en çok keskinleştiği yerler şu çağdaş demokrasilerdir. Size maksadımı nasıl anlatayım? Bilmem ki... Bu, bir maksat bile değil. Bu, hatta bir ruh haleti bile değil, buna, belki bir sezinti diyebilirim.
>
> Demin, merdivenlerden çıkarken, kendimi, birdenbire, muallakta gibi hissettim. Ayağım yerden kesilmişti. İşte o vakit, sokaktaki o insan kümesi, bana kendimden daha reel bir varlığın ifadesi gibi göründü. Onlara dönmek isteyişimin sebebi işte bundan hasıl olmuştu. Realite ile kaybettiğim teması bulmak ihtiyacı…" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 113-114)

Selma Hanım, daha sonra öğrenir ki bu konuşma önceden de tanıdığı Neşet Sabit isimli bir yazar ve tercümana aittir. Neşet Sabit, tıpkı Selma Hanım gibi İstanbul'dan Ankara'ya gelmiş, burada milli bilinç uyanışını yaşamış bir kişidir. Neşet Sabit'in önemli bir özelliği de savaş kazanıldıktan sonra zafer sarhoşluğuyla yeni sosyeteye uyup değişmemesidir. Neşet Sabit, bir yandan bir gazetede çalışırken diğer taraftan Maarif Vekaleti için yaptığı çevirilerden para kazanan bir adamdır. Neşet Sabit, bu anlamda Selma Hanım'ın gözünde yücelir. Neşet Sabit, Selma Hanım'ın

gözünde yücelirken Neşet Sabit'in gözünden Selma Hanım ve Hakkı Bey bir o kadar ruhsuz görünürler. Bu anlamda Neşet Sabit, kadının toplumsal hayatta daha fazla rol alması gerektiğini, erkeğin ise Tanzimat aydınlarının düştüğü hatalara düşerek özenti bir yaşama tekrar dönmemeleri gerektiğini düşünür. Ona göre Anadolu'da oluşan yeni insan ile Batılı fikirler birbiri içinde harmanlanmalıdır:

> "Neşet Sabit, içinden Millî Mücadele devrindeki sade, samimi ve şiddetle şahsi, karakterli hayatı hasretle andı. Hiç şüphesiz, o anormal devir devam edemezdi. Fakat, onu canlandıran ruh bu devrin yaşama prensibine de hâkim olacaktı. Türk kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaklardı. Onlar için cemiyet hayatına atılmanın manası yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine karışmak olmayacaktı. Evet, Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin kanunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddi ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti, kullanacaktı. Ve Türk erkekleri, garplılaşma hareketini, Tanzimat beyinin Garpperestliğiyle, alafrangalığıyla bir ayarda tutmayacaktı.
>
> Milliyetçi Türk Garpçısı için Garpçılığın en karakteristik vasfı Garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim degil, biz şapkaya hâkim olmalıydık. Garplılaşma, muayyen bir hayat prensibidir. Bu prensip, ancak, milli isteğin, milli kül türün ve nihayet milli ahlakın hizmetçisi, emirberi olmak şartıyladır ki, yaratıcı ve kurucu rolünü ifa edebilirdi. Garplılık namına Garbın "vice"lerini almakta, yarı n öbür gün Garp medeniyetinin yıkılıp çökmesine sebep olacak unsurları bu taze, arı vatan topraklarına taşı makta ve aşılamakla ne mana vardı? Biz Garp namına Garpta hüküm süren çürümüş bir sınıfın istihlak ve istihsal [tüketim ve üretim] şartlarını kendimize tatbike uğraşmaktayız. Tıpkı tehlikeli bir ilacı kendi kanına aşılayan bir ilim fedaisi gibi. Fakat, bu korkunç tehlikenin sonunda bari bir büyük hakikat ayan olsa . . . Hayır. Bu korkunç tehlike, Selma Hanım'ın evindeki lüks kadar, bu caddenin ortasındaki lambalar kadar faydasız ve beyhudedir." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 135-136)

Neşet Sabit, Selma Hanım ve eşi Hakkı Bey'in evleri ve çevrelerindeki Ankara muhitinin yakınında başka yaşamlara da şahit olur. Briç oynanan, dans edilen, modada yarışılan bir ev ile Mevlüt okunup şerbet içilen bir ev arasında gidip gelmektedir. Fakat kendisini her ikisine de ait hissetmemektedir. Aynı durum Selma Hanım'da da söz konusudur. Selma Hanım, Ankara'nın yeni geldiğindeki halini özler. Sade, şatafatsız, huzurlu bir Ankara'dır bu. Ve Selma Hanım'ın zihninde üretmek, faydalı olmak, çalışmak fikri vardır sürekli. Hatta bu anlamda kendi için şu cümleleri sarf eder: "Selma Hanım, bileklerine kadar kolonya ile ıslattığı ellerine bakıyordu. Bu eller, hiçbir işe karışmaya adeta yapma çiçek demetleri halini almıştı." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 101). Selma Hanım, Hakkı Bey'e çalışmak istediğini söyler lakin Hakkı Bey bu konuya sıcak bakmamakla birlikte Selma Hanım'ın çalışma isteğine alaycı bir üslupla yaklaşır: "Hayatımı kazanmak için değil, fakat bir şeye yaramak için. Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız? Yalnız buna yarayan bir kadın hürriyetinin ne kıymeti var? dedi. Hakkı Bey, onunla bir çocuk gibi alay etti: Geriye alırsak kıymetini o vakit anlarsınız." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 152). Bu durum Hakkı Bey'i Selma Hanım'ın gözünde bitirmiştir. Çünkü tanıştığı Hakkı Bey'le Hakkı Bey'in

dönüştüğü kişilik arasında oldukça fark vardır ve bu katlanılamayacak hale gelmiştir. Selma Hanım, Hakkı Bey'den ayrılır, çalışmak, bir işe yaramak, kurulan yeni milli devletin kurucu gayretinin içinde yer almak ister. Selma Hanım kocasına, "Çalışmak istiyorum, ama geçimimi sağlamak için değil," derken aslında bunun tam tersini düşünüyordur. Ona göre kadının özgürlüğü, hiçbir konuda erkeğine muhtaç olmamasında, ondan hiçbir şey beklememesinde ve ona tâbi bulunmamasında yatar. Her şeyden önce bu durumdan, kendini lüks bir eşya gibi hissettiren hâlinden kurtulmak ister; Hakkı Bey'le arasındaki gönül bağlarının gevşediğini duydukça da bu yaşam tarzı ona dayanılmaz bir felaket gibi görünür. İlk aşk günlerinde aklına mal ayrılığı, ekonomik bağımsızlık gibi kaygılar hiç gelmez; kocasının kendisi için yaptığı her harcamayı, verdiği her hediyeyi yeni bir sevgi nişanesi sayar. Oysa bir süredir, bunların her biri onun gözünde ağır bir hakaret anlamı taşımaya başlamıştır (Karaosmanoğlu, 2009, s. 153).

Selma Hanım bu düşünceler içinde Hakkı Bey'den ayrılır. Artık yeni kurulan devletle ve devletin merkezi Ankara'yla iç içe yaşar. Uzun zamandır görüşlerine saygı duyduğu, düşüncelerini benimsediği Neşet Sabit'le evlenir. Evlilikten sonra Yenişehir çevresinden uzaklaşır, Cebeci'de bir apartman dairesine yerleşir. Selma Hanım büyük bir kız okulunun yönetimini devralır; Neşet Sabit ise İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı'nda görev yapar. Sürekli farklı şehirlere seyahat eder ve bir yandan da Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenecek ilk oyunun sahneye konulması sorumluluğunu üstlenir. Neşet Sabit ile evlendiğinden beri Selma Hanım kendinin, bedeninin, cinselliğinin de farkına varmaya başlar. Bunda etken olan şeylerden biri de Selma Hanım'ın Neşet Sabit'ten yaş olarak büyük olmasıdır. Aslında roman bu anlamda toplumsal cinsiyet algılarını da kırmayı hedefler. Cumhuriyetin onuncu yıl münasebetiyle Mustafa Kemal Atatürk'ün Nutuk'unu okuduğu gün, nutkun sonuna doğru daha fazla dayanamayarak ağlar ve olduğu yere yığılır. Tam bu sırada düşmemek için Neşet Sabit'in eline sıkıca sarılır. Bu sarılış aynı anda kadınlık hislerinin canlandığı bir andır, fakat Selma Hanım kendinde hissettiği bu duruma karşı oldukça serttir ve bu durumu "eski salon kadını pasifliği" olarak adlandırır:

> "Ve bütün kuvveti ile genç adamın elini kavrayıp sıktı. O vakit, Selma Hanım, daha genç denilecek bir çağda idi. Fakat, bu gibi heyecanı ara mukavemeti bugünkünden daha azdı. Beş yıldan beri bütün manasıyla hayata, hayat mücadelesine atılmış olmakla beraber, gene, ruhunda eski salon kadını pasifliğinden, zayıflığından bir şey vardı. Fakat, milli irade dinamizma'sının boş yere bir çırpınmadan sonra idrakli ve müteaddit [etken] bir kudret haline inkılap ettiği şu son üç dört yıl esnasında Selma Hanım'ın hassasiyeti öyle bir olgunluğa ermiş ve sinirleri öyle bir çelik tel sağlamlığı almıştı ki, burada, ancak ezeli

bir ahenge göre akort edilmiş bir heyecanın musikisi duyulabilirdi." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 173).

Selma Hanım, milli uyanışının, durmadan çalışmak isteğinin, vatan için bitmek bilmeyen sevgisinin gölgesinde kendini ihmal etmiş bir karakter olarak belirir. İçinde bulunduğu muhitteki gençlerin aydınlık yüzlerine baktıkça tüm bu gölge yerini göz kamaştıran bir tazeliğe ve ışığa bırakır:

"İçtimai atmosferin ruhlaştığı, toprağın doğurucu bir karın gibi her gün yeni bir şey vücuda getirdiği, bütün etrafındaki insanların şevkli bir çalışma içinde zekalarının ve iradelerinin en güzel meyvelerini verdikleri bu ateşli inkılap ve oluş muhitinde Selma Hanım gibi şevda [aşk dolu] bir kadın için kendi teninin çöküşünü, kendi derisinin yıpranışını sezmeye zaman ve imkân kalır mı? Bu azam etli akış ve oluş selinde bir gül yaprağı gibi akıp gittiğini hissediyordu. Bu, bir dünyanın ikinci yaradılışı idi. Bundan dört yıl evvel yüzünü gördüğü ve sesini işittiği Tanrı, aydınlığa, ol! demişti; aydınlık oluyordu. Suya ol! demişti, su oluyordu ve suların arasında Levh olsun, demişti. Levh, meydana gelmişti ve tohum verir nebatı ve yeryüzünde tohumu kendisinden olarak cinsine göre yemiş veren ağaçlar husule gelsin, demiş ve tohumun cinsinden türlü ağaçlar bitmişti. " (Karaosmanoğlu, 2009, s. 173-174).

Selma Hanım, kendi teninin çöküşünü, derisinin yıpranışının farkına varmasının sebebi Neşet Sabit'in ona büyük şevk ve aşkla bağlılığıdır. Bu aşk Selma Hanım'ın bünyesinde adeta bir vaha oluşturmaktadır. Geçmiş yaşına rağmen kendini zinde hissetmesi de bundandır. Selma, bunları yalnızca içinde yaşamaz; aynı zamanda onların bir parçası hâline gelir. Sanki tohumu kendi içinden çıkmış ağaçlar gibi, dudaklarının ve teninin altında ilkbahar sıcaklığıyla hafif bir hayat suyu dolaşmaya başladığını hisseder. Böyle bir anda, sonbaharın kuru yaprak kokusunu duyması artık mümkün değildir. Selma artık kırk yaşına yaklaşan bir kadındır; boyu posu on yıl önceki o taze fidan inceliğinden hayli uzaktır. Yüzünün ince derisi, uzun süre avuçta buruşturulmuş bir ipek mendil gibi gevşemeye başlar; gür ve kıvırcık saçları yatışıp seyrelmeye yüz tutar. Ama buna rağmen hâlâ çevresinde, kadim bir gençliğin esrarengiz tazeliği, her sabah soğuk suyla yıkanmış bir bedenin diri sertliği hissedilir. Hele ağzı ve gözleri, eski canlılığından en küçük bir şey yitirmemiştir: Hafifçe ağır duran gözkapaklarının altından yine o altın suyuna batırılmış gibi parlayan billur bakışlar; kızıl ve dolgun dudaklarının arasından da muntazam ve sağlam dişlerinin beyaz ateşi görünür (Karaosmanoğlu, 2009, s. 174).

Selma Hanım için Neşet Sabit'le geçirdiği her dakika adeta ayaklarını yerden keser. Bu durum aslında pasif salon kadınlığı fikrini yavaş yavaş aştığını gösterir. Selma Hanım aslında Neşet Sabit'le idealist kişiliğinin yanında duyguları olduğunu da keşfeder. Çünkü erotik deneyim bireyin benliğini aşarak ideolojiler de dahil olmak

üzere sınırların ortadan kaldırıldığı, kişinin benliğiyle baş başa kaldığı bir andır. Bu anlamda birey toplumun ahlaki kodlarına da meydan okur:

> "Hatta bu ağız, zamanla daha olgun bir meyve halini almıştı ve Neşet Sabit, bunun balına henüz doymamıştı. Otuz beşine daha yeni basmış bu genç adamın bu kırklık kadına hummalı bağlılığı, hatta, günden güne artıyordu ve her ikisinin kalbi, aynı boyda iki sütun üstünde duran çift meşaleler gibi, karşı karşıya, yan yana, müsavi bir ateşle yanıyordu. Belki, Selma Hanım'ın aşkına bir parça analık şefkati ve belki Neşet Sabit'in sevdasına bir küçük kardeş inkıyadı [bağlılığı] karışıyordu. Fakat, her ikisinin bir arada yanıp tutuştuğu zamanlar, bu iki his, aşklarını bir kavurucu ihtiras derecesine varmaktan koruyordu. Neşet Sabit, kuzguni siyah saçlı başını bir adak gibi Selma Hanım'ın dizleri üstüne bırakıyor ve Selma Hanım, gözlerini kapayıp, dakikalarca, uzun, sonsuz ve sayısız dakikalarca, bu genç başın asi perçemlerini okşuyordu." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 174-175).

Selma Hanım, Neşet Sabit'i tiyatronun yanında roman yazmaya da teşvik eder. Romanın konusu olarak Türkiye'deki sanayi ve işçileri konu almasını ister. Neşet Sabit öncelikle bu düşünceye temkinli yaklaşsa da fikri kabul eder, yazmaya koyulur. Bu romanı yazmadan önce uzun bir müddet işçilerle beraber vakit geçirir, Neşet Sabit romanında özellikle kadın işçileri işlemek istemektedir. Bu durum kadınlarla daha fazla vakit geçirmek anlamına gelmektedir. Romanı yazmak için altı aylık periyotlar halinde evden ayrılan Neşet Sabit'i bu işe yönlendirdiği için yer yer pişmanlık da yaşayan Selma Hanım, Neşet Sabit'e olan tutkusundan ve Neşet Sabit'in de ona olan tutkusundan bir şey kaybetmediğini gördükçe gerçek sevginin ne olduğunu daha iyi anlamaktadır:

> "Neşet Sabit, romanını yazmaya başlamazdan evvel uzun bir müddet bunlarla beraber ve bunlar gibi yaşadı. Selma Hanım, onu hiç değilse altı ay görmekten mahrum kaldığı için, ona, roman fikrini verdiğine pişman olmuştu. Fakat, Neşet Sabit, altı ay sonra, çehresi daha çok esmerleşmiş, adalesi daha çok katılaşmış olarak döndüğü vakit, Selma Hanım'ın yalnız içi değil, bütün eti de sevindi ve kendini onun kucağına atınca, genç adamın sert ellerinin birer pars pençesi gibi vücudunu her yanından kavradığını hissetti. Zaten bu karı koca arasındaki aşk ateşinin, aşağı yukarı on yıldan beri, hiç kararmaksızın daima aynı kuvvetle yanmakta devam edişini her şeyden ziyade bu ayrılıp buluşmalara borçlu idiler. İhtimal ki, bunlar da başka çiftler gibi, daima bir çatı altında, daima yan yana burun buruna birer kümes mahluku hayatını sürselerdi şimdiye kadar, gönüllerindeki cila çoktan aşınmaya yüz tutardı. Fakat, her iki tarafın, bu kendini ara sıra verişi, bu arzu ve iştiyak fasılaları, bu daima bir lirik şevk içinde yaşayış imkânı onların kalbine zaman üzerindeki bu zaferi temin etmişti. Öyle ki, Selma Hanım, aynaya baktığı zaman kendi yaşına varmış başka kadınların duyduğu korkunun henüz ne olduğunu bilmiyordu. Çünkü seviyordu. Çünkü, gençlik denilen şeyin bir sevme kabiliyetinden, bir sevme kudretinden başka şey olmadığını anlıyordu. Bu da elden gitse bile yine korkusu yoktu. Zira, ona göre, hayatta sevmenin ve sevilmenin bin türlü şekli vardı. Ona göre, sevgi öncesizdi, sevgi sonrasızdı." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 183-184).

Büyük Devlet Tiyatrosu'nun açılış günü yaklaşıyordu. Sahneye ilk konulacak eser Neşet Sabit'in Kaltabanlar isimli komedisidir. Eseri izlemeye Mustafa Kemal Atatürk de dahil olmak üzere tüm Ankara halkı davet edilmiştir. Eser, izleyenler tarafından o kadar beğenilmiştir ki perdenin kapanmasıyla alkış yağmuru dakikalarca

dinmemiştir. Bu başarı Pınarbaşı'nda kutlamayla son bulacaktır. Pınarbaşı'ndaki kutlama aynı zamanda Selma Hanım'ın tamamen kendi benliğini bulduğu ve erotik yolculuğunu bedensel zevklerin ötesinde bir yere taşıdığı zaman olacaktır. Elbette ki bedenin erotize edilmesi hazzın da öne çıktığı bir süreçtir. Lakin salt olarak bedenselliğin ötesinde bir deneyimdir. Çünkü Selma Hanım, Neşet Sabit'le pasif kadın olmanın ötesinde ruhunun ve bedeninin aynı anda doyduğu bir görü yakalamıştır. Önceki ilişkileri sadece fiziksel ve kuru bir satıh arz etmektedir:

> "Durmaksızın dans edeceğim, seninle, yalnız seninle… diyordu ve bunu söylerken Diyonizos ayinlerinin Bakanta'ları gibi gözlerinden şimşekler ve dudaklarından kanlar saçıyordu.
>
> Kim demiş ki, Selma Hanım, kırk yaşına basmak üzeredir? Hayır, hayır, hayır… Bu gece, Selma Hanım yirmi yaşında bir genç kızdır. Nazif'le yaşadığı yıllar, Hakkı Bey' le geçirdiği zamanlar bunların hepsi yalan, hepsi yalandı. Bunlar, bir gece, midesi fazla dolu iken gördüğü bir fena rüyadan, geçirdiği bir ağır kabustan başka bir şey değildi." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 202).

Pınarbaşı'ndaki eğlence sabaha karşı biter ve Selma Hanım, Neşet Sabit'in kolları arasında taksiye biner. Neşet Sabit, kolları arasında huzuru hisseder, gözlerini açmadan bu huzuru yaşamak ister. Neşet Sabit, eve geldiklerinde Selma Hanım'ı kucağına alır ve evlerine çıkarır. Yatak odalarındaki yatağa yatırır. Selma Hanım bu sırada gözlerini açar. Bu huzur aynı zamanda bedensel erotizmin de doruk noktasıdır. Yatağın üstünde gözlerini yana çevirdiğinde, Neşet Sabit'in esmer yüzünü, gülümseyerek üzerine doğru eğilmiş halde görür. Saçları yine alnına düşmüştür; Selma, eliyle bu saçları geriye iter. Sonra kollarını genç adamın ensesinden geçirip onu kendine doğru çeker. Bir süre, hem de uzun bir süre, böyle dip dibe, solukları ve kalp atışları birbirine karışarak, göz göze bakışırlar. Selma, kocasına henüz dudaklarını uzatmaz; onu sanki ilk kez görüyormuş gibi dalgın dalgın, derinlemesine süzer. Pencerelerin tül perdelerinin ardından süzülen, süt beyazı bir şafak ışığında, koca bir günün ve koca bir gecenin heyecanları, üzüntüleri, coşkuları, neşeleri, şarkıları ve danslarından sonra bile bu yüzde ne bir yorgunluk izi ne bir kırışıklık ne de en ufak bir çizgi görünür. Neşet Sabit'in yüzü, daha yeni uykudan uyanmış, yeni yataktan kalkmış bir insanın yüzü gibi dinç, canlı ve durudur. Selma, bu pürüzsüz deriyi tırmalamak, sömürmek, hırpalamak ister; içinde ona karşı tuhaf ama tatlı bir hınç duyar. Neşet Sabit, ağzını Selma Hanım'ın kulağına yaklaştırıp "Bana niçin böyle düşman düşman bakıyorsun?" der. Bunun üzerine kadın, genç adamı dudaklarından yakalar ve kanatıncaya kadar öper (Karaosmanoğlu, 2009, s. 205-206).

Selma Hanım, bu gecenin sabahına uyandığında hayatında böyle gece daha geçirmediğini düşündü. Hatta o kadar ki aynada kendi yüzüne bakmaktan dahi utanıyordu. Bunun yanı sıra yaşının da verdiği etkiyle tüm vücudu ağrıyordu ve yaşlandığını hissediyordu. Selma Hanım, hayatında hiç bu kadar taşkın, bu kadar coşkulu bir gece yaşadığını hatırlamaz. Ama o geceden beri bir türlü kendine gelemez. Bütün bedeni sanki ağır bir kavgadan çıkmış gibi paramparça olur; her hareket edişinde kemiklerinin çıtırdadığını duyar, aynaya dönüp yüzüne uzun uzun bakmaktan kaçınır. Sanki bir anda on yıl birden yaşlanmıştır. Burnunun yanından dudak kenarına inen iki çizgi, eski bir bıçak yarasının izi gibi derinleşir ve sertleşir. Gözaltı kapakları küçük torbalar hâline gelir; yıllar içinde yavaş yavaş yüzünün ifadesini değiştiren yanaklarının aşağıya doğru salınışı artık en dikkatsiz gözün bile fark edeceği bir hâl alır. Selma Hanım, kendi bakışına bile katlanamadığı bu yüzü ilk kez bir utanç gibi saklama ihtiyacı duyar; güçlü bir ışığın altında hemen buhar olup yok olacakmışçasına, yüzünü sürekli gölgelerin içine çekmeye çalışır (Karaosmanoğlu, 2009, s. 207).

Selma Hanım, bu yorgun günlerin ardından sömestr tatilinin de gelmesiyle birlikte kendini dinlenmeye aldı. Neşet Sabit de Erzurum'a seyahate gitmiştir. Bir sabah gazete okurken gözüne bir ilan ilişir. İlanda Ankara Büyük Merkez Laboratuvarı ukdesinde "Gençlik İksiri" adında bir su üretilmiştir. Bu su bütün kırışıklıkları düzeltmektedir. Selma Hanım, bu sudan hemen getirtir ve dener (Karaosmanoğlu, 2009, s. 208). Görüldüğü üzere Selma Hanım, erotize ettiği bedenini zinde tutmak için her şeyi yaparken bir yandan da Neşet Sabit karşısında yaşlanmaktan da korkmaktadır. Neşet Sabit gözünden bakıldığında ise Selma Hanım, kat edilecek bir yoldur. Bazen gözü farklı kadınlara kayar gibi olsa da Selma'nın ruhu aşılamayacak bir etki alanı yaratmıştır. Neşet Sabit'in gözünde Selma, seyredilen bir manzara değil, solunan bir iklimdir. Kendine özgü bir yumuşaklığı, kokusu ve aydınlığı olan bir hava gibi onu sarar; Neşet Sabit ancak bu havanın içinde gerçek anlamda mutlu olur. Kendini yalnız bu çevrede rahat, ferah ve zinde hisseder; en büyük atılımlarını da bu iklimden beslenerek yapar. Bu kadın, ruhunun ekmeğiyle tuzu gibidir. Onun yokluğunda bir an bile yaşayabileceğini aklından geçirmez. Doğrusu, bakışlarının Selma'dan başka kadınlar ya da genç kızlar üzerinde oyalanıp, onlara karşı içten bir arzu duyduğu anlar da olur. Ama Selma Hanım'ı bırakıp bambaşka bir kadına bağlanmak, ona aklın alamayacağı büyüklükte bir yıkım gibi görünür. On yıllık bir bağı çözüp yeni bir gönül savaşına atılmak, dolu dolu yaşanmış bu geçmişi silmek, ona adeta ölmek gibi gelir.

Ölümü düşünür, bir gün öleceğini bilir insan; yine de bu son, ona hem imkânsız hem de zamanı belirsiz, uzak ve bulanık bir akıbet gibi görünür. Aşkta unutmak, vazgeçmek, ayrılmak fikri de böyledir: Hem trajik biçimde kesin hem de insanın zaafları yüzünden neredeyse gerçekleşmesi imkânsızdır (Karaosmanoğlu, 2009, s. 209).

Neşet Sabit, Selma Hanım'ın atmosferinde ona karşı bitip tükenmek bilmeyen bir arzunun sahibidir. Hatta arzu nesnesini o kadar yüceltmiştir ki arzu ile aradaki mesafeler kalkmış ve gerçeğe ulaşmıştır:

> "Lakin, bir gün gelir eskiden yoluna can vermeye hazır olduğumuz sevgilinin solmuş yüzüne, çil basmış ellerine bakarken O bu muydu? Bunun için mi yıllarca yanıp tutuştum? deriz. Hayatımızın en hazin anı budur. Çünkü, bu halet, biraz da bizim ihtiyarlığımızın işaretidir. Gönüllerdeki o soğuk ürperiş, kışın, bize ilk üfleyişlerindendir. Gözümüzün önünden bir hayal perdesi daha kalkmıştır." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 209).

Yanı sıra Selma Hanım da Neşet Sabit'e büyük bir arzuyla bağlıdır. Onu her şeyden ve herkesten kıskanır hale gelmiştir. Neşet Sabit, Devlet Tiyatrosu'ndaki aktrislerden biriyle özel olarak ilgilenir. Aktrisin adı Yıldız'dır. Yıldız oldukça güzel bir vücuda sahip, genç diri bir kızdır. Selma Hanım, Yıldız'ı nerede görse konuşmaya, Neşet Sabit'e dair fikirlerini öğrenmeye, ayrıca Yıldız'ın hal ve hareketlerinden, duruşundan, ahlaki yapısından kişiliğini çözmeye çalışır. Hatta zihninden yaşının büyük olması sebebiyle Neşet Sabit'in Yıldız'ı tercih edeceğini bile geçirir. Fakat Selma Hanım'ın zihninden geçen tüm bunlar beyhudedir. Çünkü Neşet Sabit, Yıldız öznesinden yeni nesli kendi nesillerinden tamamen yüce bir yerde görür. O nesil ki bir önceki neslin kötülüklerini, hırslarını, gayr-i tabiiliklerini barındırmaz. Bu durumu tam anlamıyla anlamakta güçlük çeken Selma Hanım'ın zihninde yeni nesil ışığında Yıldız hep bir soru işareti olarak kalacaktır. Kendi kendine, "Şu heyecana, şu söz cambazlığına bak! Elbette kimden söz ediyor?" diye geçirir içinden. Selma Hanım'a göre Neşet Sabit'in bu nutku, şimdiden Yıldız Hanım'ın savunma metni gibidir. Ona göre Yıldız tertemizdir; saf, sağlam, sağlıklıdır. Ondan en küçük bir yanlışın çıkması imkânsızdır. Bütün kusurlar, günahlar, kötülükler yalnızca Selma Hanım'a ve onun kuşağındaki kadınlara yüklenir. Geçmişin bütün pis kokusu sadece onların içine sinmiştir. Gerçekten de diye düşünür, Neşet haksız sayılmaz. Geçmiş, tüm lekeleriyle, pasıyla, yosunuyla onun içinde bitmeyen bir iltihap gibi dolaşır. Peki bunu nasıl temizlemeli, bundan nasıl arınmalıdır? Bir genç kızın saflığına nasıl geri dönülür? Zaten Selma Hanım kendi hayatında böyle bembeyaz bir dönem hatırlamaz. O da Neşet Sabit'in sözünü ettiği o bozuk düzen toplumların bataklığında vaktinden önce

olgunlaşıp vaktinden önce çürümüş meyvelerden biridir. Daha on altı yaşına gelmeden her türlü kötülüğün farkındadır; küçücük cinsiyeti, çocukluktan yeni çıkmış bedeninin içinde irinli bir çıban gibi işlemiştir (Karaosmanoğlu, 2009, s. 220-221).

Romanın sonunda tarih hızla 1942'ye gelir. Selma Hanım'ın kıskançlıkları ve hırsı beyhude bir çaba olarak kalır. Çünkü Neşet Sabit, onunla bir ömür yaşlanmıştır. Aslında Neşet Sabit'le kendi benliğini bulan Selma Hanım, yaşadığı tüm deneyimler ışığından kendini gerçekleştiren bir birey olarak ortaya çıkar. İstanbul'un sosyete hayatında başlayan yaşamı, Ankara ile milli bir uyanış yaşar. Ankara dönemi ise ikiye ayrılır. Neşet Sabit'ten önce ve Neşet Sabit'ten sonra. Aslında hayatının dönüm noktası Neşet Sabit'tir. Öncesi ve sonrası olarak anılacaksa kıyas Neşet Sabit olmalıdır. Neşet Sabit vasıtasıyla yaşadığı erotik deneyim aslında toplumsal kuralların, bedensel hazların dışında bir Selma Hanım'ın var olduğudur içinde. Yaşadığı bedeni adeta ruhuyla bir bütün halinde dünyaya bakar. Bu bakış varlığın ölümlü birey olmaktan çıkıp ölümsüz bir hale gelmesiyle dolayısıyla erotizmle alakalıdır.

2.1.1.2.3. İhlal ve Zaafın Romanı: Devlet Ana

Devlet Ana, olay örgüsü olarak iki ana koldan ilerler. Birincisi Kerim'in yolculuğu, ikincisi Osman Bey'in yolculuğudur. Tahir, Kerim öyküsü üzerinden ilme verilen önemi anlatırken Osman Bey'in öyküsü üzerinden devletin savaş stratejisini verir. İki öykünün bir potada erimesi ise Söğüt üzerinden düşmanın birleştirilip bertaraf edilmesiyle gerçekleşir. Düşünce olarak benlik bilincinin millet olma bilincine evrilmesi hedeflenmiştir. Roman, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarını, yine o dönemin önemli aktörleri üzerinden anlatır ve rol model olacak bir devlet tasviri yapar. Bu devlet modeli sınıfsız toplum yapısını ortaya koyan, bir yandan otoritesini mitolojik ve teolojik ögelerle berkitmiş milliyetçi bir ruha rahip kerim devlettir. Aslında roman yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni tasarlama bakımından da bir yol gösterme amacındadır. Çünkü Tahir'in romancılığı düşünüldüğünde ulusal kimlik oluşturmanın temeli ancak kültürel, toplumsal, tarihi deneyimlerin gözetilmesindedir. Bu anlamda Anadolu, tıpkı Fransa'nın bin yılda Fransız'ı oluşturduğu gibi Türkü oluşturacaktır. Ulusal kimlik bağlamında inşa edilen bu kimlik, Batılılaşma serüveninde sürekli yanlış Batılılaşan aynı zamanda Doğu'dan da bir şekilde bağı kopmuş olan bir kimlik değil, aksine Batı'yı ve Doğu'yu iyi tanıyan, kendi özünü oluşturmuş bir Anadolu medeniyeti kimliğidir. Devlet Ana öznesinde düşüldüğünde aslında Doğu'nun ağırlığı hissedilir. Hatta romanın karakterleri bu anlamda iki grup

gibi de düşülebilir. Birinci grup Batı'nın temsili olarak şövalyeler, tekfurlar, keşişlerdir; ikinci grup ise Doğu'nun temsili olarak Osman Bey, Şeyh Edebali, Bacı Bey, Orhan ve Kerim Çelebi'dir. Roman boyunca Doğu'nun temsili olan karakterlerin beden tasvirleri ve ruhsal durumları yüce değerler olarak tasvir edilirken Batı'nın temsili olan karakterler bedensel ve ruhsal olarak "kancık" kelimesiyle özdeşleştirilir.

Romanın önemli başkarakteri Osman Bey'dir. Osman Bey, ideal olan yöneticinin de bir prototipidir. Bedensel özellikleri ve sahip olduğu yetiler birbiriyle olumlu anlamda örtüşür. Osman Bey boyca ne çok uzun ne kısa, orta boylu olarak tasvir edilir, fakat omuzlarının geniş, pazılarının kalın olduğu vurgulanır. Kollarının ve bacaklarının gövdesine oranla uzun oluşu, onun doğuştan iyi bir savaşçı ve usta bir binici olduğuna işaret ettiğine de dalalettir adeta. Çatık kaşları, kemerli burnu, köşeli çenesi, kararlı ve tuttuğunu koparan bir yapısı olduğunu gösterirken, düzgün biçimli ağzının kenarındaki hafif, yumuşak gülümseme, yeri geldiğinde insanların hatalarını bağışlayabilecek bir karakterde olduğu da hissettirilir. Osman Bey hem yakışıklıydı hem de utangaçtır. Karşısındakilerde zor kullanmadan güven duygusu uyandırması, az ve öz konuşmasındandır (Kemal Tahir, 2007, s. 126).

Bedensel ve ruhsal olarak bir bütün içinde eksiği, kusuru, zaafları olmayan bir karakterdir Osman Bey. Onun karakterinde hafifliğe yer yoktur. Daha gençlik yıllarından beri, özellikle edepsizce sözlerden ve hele müstehcen şakalardan hiç hoşlanmadığı herkesçe bilinir (Kemal Tahir, 2007, s. 172). Tahir, Osman Bey'in düşmanları tarafından da onun bu özelliklerini tasdik ettirir. Çudaroğlu'nun Osman Bey tasviri aslında yukarıdaki tasvirle birebir örtüşür: "Kara Osman Bey, hırslanıp kılıcı kuşanıp atladı mı, öfkesini basamayan arslana, gölgesine saldıran sahana, fırtınada sokulan aç kurda, vururken yanılmayan parsa benzer!" (Kemal Tahir, 2007, s. 261). Osman Bey'in güç, öfke, cesaret kavramlarının timsali olan aslana benzetilmesi de oldukça dikkat çekicidir. Osman Bey, bir yönetici adayı ve yönetici adayı olarak bir kahramanın doğuşunu temsil eder. Kahraman, her zaman kuvvetin, üstün bedensel özelliklerin ve dahi yüksek toplumsal değerlerin sahibidir. Böylece kahramanın mücadelesi o toplumun mücadelesi haline gelir, kahraman da toplum için adeta bir rol model oluşturur:

> "—Kozpınar'da n'oldu acaba? Pervane Bey? Tekfurlar n'oldu?
>
> — Kozpınar mı? -Pervane az kalsın, "Ora da neresi?" diye soracaktı, insan sesi duymak, sanki imkânsız bir şeydi de bu şaşkınlık ondan ileri gelmişti. Toparlanmaya çalıştı-: Kozpınar'da... Tekfurlar... Berbatlık olmuştur şövalye, bitirmiştir Osman Bey, tekfurları...

> Kozpınar'ı kavramasaydı, Çudar'ı basamazdı. Çünkü biri gelir haber verirdi. -Biraz düşündü-: Evet, çok sırasız öldü Argun İlhan! Benim gördüğüm, artık imparator da güç yetiremez bu Türkmen'e... -Biraz daha düşündü-: Kötüdür bu işin sonu... Şundan ki... Köylüyü okşar Kara Osman! Haklıyı arkalamakta, Gâvur Müslüman ayırmaz! Vergiyle bunaltmaz adamı...” (Kemal Tahir, 2007, s. 613).

Romanda Orhan Bey’in tasviri de tıpkı Osman Bey gibi yer yer olağanüstü özellikler gösteren bir destan kahramanı gibidir. Orhan Bey de bedensel olarak güçlü kuvvetli, ruhsal olarak manevi ve ahlaki özellikleri yüksek bir karakterdir. Romanın bir başka karakteri olan Kerim Çelebi, kendisinden üç yaş küçük Orhan Bey’in en karmaşık durumlarda bile hemen bir çıkış yolu bulmasına hayranlık duyar. En çok da bu çözümlerin pratik, kestirme ve tam yerini, tam adamını bulmuş olmasını takdir eder. Orhan Bey, okumayı altı yaşında söker, sekiz yaşına geldiğinde en büyük at yarışını kazanır. On üçünü bitirirken, silah hocası Kaplan Çavuş’un söylediğine bakılırsa, onunla boy ölçüşecek, kılıcını tenine değdirebilecek pek kimse yok gibidir (Kemal Tahir, 2007, s. 100).

Orhan Bey, tarihin, ailesinin ve bulunduğu çevrenin de etkisiyle aslında yaşından oldukça olgun davranan ve deneyim sahibi bir karakter olarak çizilir. Orhan Bey, etrafına dikkatle bakarak sürekli düşünür. Bir anda on üç yaşında bir çocuk olmaktan çıkar, sanki büyümüş de yeniden küçülmüş gibidir. Geniş alınlı, ince yüzünde; köselerin değil, tahta sakalın ya da burma bıyığın gösterişine gerek duymayan güçlü bir savaşçı önderin yatıştırıcı güveni bulunur (Kemal Tahir, 2007, s. 108). Bedensel özellikleri bu şekilde tasvir edilen Orhan Bey, ruhsal olarak oldukça eril bir portre çizer:

> “Türkmen'de erkeğin yaşı yılla ölçülmez, yiğitliğiyle ölçülür. Bizde sakat makat olmayan erkeğin delikanlılığı kırkında başlar. Hele babam gibi güçlü, yiğit, yakışıklı oldu mu, yüz yaşına varsa delikanlılığı komaz elinden... İspatı: Ertuğrul dedem, doksanı aşmışa, delikanlı gitti bu dünyadan... Köslüğün imdat davulunu duymasıyla hopladı bir, "Atımı çekin" deyip öldü.” (Kemal Tahir, 2007, s. 434).

Orhan Bey’in hayatında dişilliğe dair olan hiçbir şeyin kabul görme şansı yoktur. Hatta bu durumu “karı”lık olarak görür. Onun evreninde “karı”lık makbul karşılığı olan bir olgu değildir: “Karılar gibi ağıta çökmek erlik değil.” (Kemal Tahir, 2007, s. 114)

Romanda bir başka karakteri Kerim Çelebi’dir. Kerim Çelebi, romanın başında ilim erbabı olmak isteğiyle Şeyh Edebali’den ders almak ister. Fakat annesi Bacıbey bu duruma oldukça karşıdır ve ilim erbabı olmayı erkekliğe sığdıramaz. Büyük oğlu Demircan’ın ölümünden sonra içindeki intikam duygusuyla Kerim Çelebi’yi daha da zorlar ve ondan kitabı, sarığı bırakıp zırh, kılıç kuşanmasını ister. Kerim Çelebi’yi

kırbaçlar. Hatta Bacıbey, Kerim Çelebi'ye ağabeyi Demircan'ın elbiselerini giydirir. Kerim Çelebi bu doğrultuda artık Kerimcan olmuştur:

> "Kerim yanağının kanamasına aldırmadan Demircan'ın eski savaşçı urbalarını giydi, silahları kuşandı. Anasına artık acımıyordu, kızmıyordu da . . . Sanki okumayı hiç ögrenmemiş, ömründe kucağına saz almamıştı. Ölse de bir başkası olarak yaşamaya başlasa, bundan daha çok değişemezdi. İçinde doğup büyüdüğü bu aşevini, kapı dibinde silahlarını kuşanan bu kadım, ömründe ilk görüyormuş gibi yadırgadı. Üstüne biraz bol gelen savaşçı giyimleri, sanki camdandı, çıplaklığını örtmüyordu. İnsanların önüne cüppesiz nasıl çıkılacağını kıvranarak düşündü. Sarığını çözüp savaşçı sarığı gibi bağlarken artık kendisini tutamadı, sessiz sessiz ağlamaya başladı. Anası "Hadi" deyince bir an direnecek oldu, sırtından itiliyor gibi, sarsak adımlarla kapıdan çıktı. İçi bomboştu. Bu boşluğun nasıl taşınmaz bir ağırlık olduğunu her adımda duyarak yürüdü." (Kemal Tahir, 2007, s. 138).

Kahramanın dönüşümü "erkek" oluşun da bir göstergesidir. Bu dönüşümde annesi Bacıbey'in etkisi olduğu kadar sevdiğinin de-Aslıhan- etkisi büyüktür:

> "Bacıbey, karıların bekledikleri gibi Aslıhan'a kızmadı, tersine sert bakışlarından acımaya benzer bir yumuşaklık geçti. Kerim yüreksizliği mollalığa sapınca, bu edepsiz Aslıhan'ın ne kadar şaşırdığım, nasıl gizli gizli ağladığını biliyordu. "Savaşçı olmayana varmam" demişti bir kez, el kadar bebeyken… Hem inatçıydı hem de sözünü geri yutmayacak kadar onurlu… Bacıbey, belli etmek istemiyor ama, seviyordu inadın her çeşidini... Karşısında, meydan okur gibi duran bu on beş yaşındaki güçlü kadının yanağım okşamamak için kendini zorlarken, kurtulmalık toplayan ayağı zincirli esirin köşeyi dönmesi imdadına yetişti." (Kemal Tahir, 2007, s. 122).

Kerim Çelebi'yi dönüştüren fallik nesne Rüstem Pelvan'ın kırbacıdır. Kerim Çelebi öznesinde Büyük Öteki'ne dönüşme aslına bakılırsa bu kırbaç sayesinde gerçekleşir. Kerim Çelebi'nin kahramanın yolculuğu bakımından önceliği kendini kanıtlamasıdır. Kerim Çelebi'nin kırbacıyla kimsenin güç yetiremediği, kocaman cüsseli Âdem Ejderhası'nı dize getirmesi ad almasında birinci sınavıdır:

> "- Höst! Daha söylenmekte... Ya ben seni... Ya ben seni çiğneyince... -Silahlan Kerim'e verdi-: Başın sağ olsun Kerim Çelebi, duymamla aklım başımdan gitti. Yandım ki... Vah ki nasıl yandım Demircan'a!.. Hep bunlar barışın belasıdır çelebi! Her barışın belasıdır bunlar... Her ayın başı akına yumulup, gavura kılıç koymayınca...- Göz gitti. Yedin babayiğitti, Söğüt'ün mollası, yürü!" diye dövünen Âdem Ejderhası'nın üstüne çiğneyecekmiş gibi saldırdı-: Hüsss! Hüsss dedim! Bitmektesin meşe büken! Öğüt tutmayanın sonu budur! Ne dediydim sana demincek? Burada, deli damı işleri yoktur ve de şarap sarhoşu olup göze görünmek biç yoktur, demedim miydi?.. Doğru gezin! Şuna buna bulaşma! Afyon mestliği, şarap deliliği sökmez, demedim miydi? Nereye çattın, derbeder? Bilmezden Azrail peygambere çattın!.. Dağ gibi kardaş yitirmiş herife çattın ki, seni neden sağ bıraktığına aklım ermedi! Ben yandım Demircan kardaşıma, sönesim kalmadı! Ya bu Kerim Çelebi âdem eti yese, çok mu? Hüss... Yok bir şey! Rüstem Pelvan kırbacıdır! Tımardır." (Kemal Tahir, 2007, s. 133-134).

Kerimcan'ın ikinci sınavı Keşiş Benito'nun mağarasında yaşadıklarıdır. Düşmana haber uçuran Kara Kılavuz'u ararken keşfettiği mağaraya giren Kerimcan, mağara duvarında Kara Kılavuz'un çamurları kurumamış kıyafetlerini bulduğunda onun Keşiş Benito olduğunu da anlar. Mağaranın içini araştırırken eski bir sandık bulur, sandığın içinde değerli eşyalar ve kitaplar vardır. Mağarayı didik didik ararken

Keşiş Benito'nun mağaranın içine kurduğu kurt kapanına ayağını kaptırır. Ayağını kapandan kurtarır ve tekrar Söğüt'e döner, fakat ayağı yaralandığı için seferlere çıkamaz hale gelmiştir. Erkek olma serüveni burada sekteye uğrasa da kitaplar onu bilinçdışıyla yüzleşmeye ve bastırdığı kişiliğinin tekrar oluşmasına ön ayak olmuştur. Bu durumun mağara imgesi kullanılarak da anlatılması bilinçdışına bir gönderme olarak ortaya çıkar. Kim mağaraya, yani herkesin içinde taşıdığı o içsel mağaraya ya da bilincin dışındaki o karanlığa girerse, önce kendini bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin ortasında bulur. Kerimcan'ın mağaradaki kendilik deneyimi sadece kendi hayatını değil, aynı zamanda beyliğin de seyrini değiştirmiştir. Çünkü mağarada bulduğu değerli eşyalar sefer yolunda harcanacak, kitaplar ise Kerimcan'ı yeniden ilme yöneltecektir. Roman'ın sonu Kerimcan'ın kılıcını duvara asıp Kerim Çelebi'ye dönüşmesiyle bağdaştırılacak Siyasetname'yi okuduğu sahneyle son bulur:

> "Kerim sıçrayıp anasının bileğine yapıştı, kırbacı, daha doğrusu, çocukluğundan kalan son korkuyu, kolayca çekip aldı. Yüzü değişmiş, rahmetli babası Rüstem Pelvan'ın çok kızdığı zamanlardaki halini almıştı. Bu değişmeyi daha fark etmediği için üstüne atılmak isteyen anasını, tıpatıp babasının kükreyişiyle durdurttu:
>
> - Geri bas! Geri dedim! -Kırbacı kaldırınca Aslıhan aralarına girdi. Sendeleyen Bacıbey'in göğsüne sokuldu. Kerim babasının kelimeleriyle bağırdı-: Yumuşa Bacıbey! Yumuşa ki bir şey hasıl olabilsin! Yumuşamadın mı yumuşatırım seni. . . Babam rahmetli gibi... -Kırbacı iki kez şaklattı-: Hadi bakalım aşevine! Bir eksik görmeliyim ki sofrada, ben size sormalıyım!
>
> Aslıhan, kaynanasını kapıya doğru yavaşça iterken fısıldadı:
>
> - Delirdi bu! Vay başımıza!.. Hiç uymayalım, oh Bacıbey ana! Sen doğrusun ama, söz anlar mı erkek milleti? Aklına geleni işlemez mi?
>
> Bacıbey sessiz sessiz ağlıyordu. İki hıçkırık arasında, dargın dargın söylendi:
>
> - Aklı var da he mi, bu Kerim oğlumun şuncacık?
>
> Oğlunun adam olduğuna, babasının ocağını yakacağına, Bacıbey ancak kırbacı elinden çekip karşısına dikilince inanmıştı, Aslıhan bunu sezemediğinden, sesindeki kasıntılı mutluluğun sebebini anlayamamıştı.
>
> Kadınlar çıkınca, Kerim Çelebi, kamçıyı atıp sedire oturdu rahatça, "Siyasetname"yi eline aldı." (Kemal Tahir, 2007, s. 650-651).

Romanın bedensel olarak en dikkat çekici karakteri Âdem Ejderhası'dır. Gerçekten yazarın ona verdiği isim, fiziksel özellikleriyle de uyumludur. Âdem Ejderhası hem bedensel olarak hem ruhsal olarak uyumlu bir karakterdir. Bedeni ne kadar güçlü kuvvetliyse ruhu bir o kadar güçlü ve kuvvetlidir:

> "Dümbeleği sol kolunun altına kıstırıp güm güm döven gerçekten adam azmanıydı. İki metreden artık boyu, geniş omuzlan, kalın bacaklarıyla dev gibi geliyor, arkasında, ikişerli kol yürüyen takımının söylediği nefesin durak yerlerinde parmaklarının ucuna basıp yükselerek "Ohah" diye naralanması gerçekten yüreklere ürperti veriyordu. Saçlan belinde, sakalı göbeğindeydi. Eğri bir yatağanı çıplak omzuna asmış, biricik giyimi olan peştemal parçasını apış arasından geçirip beline dolamıştı. Sırtı, göğsü, kollan, bacakları

kara kıllarla örtülü olduğundan ilk bakışta, ayağa kalkmış çok iri bir ayıya benziyordu." (Kemal Tahir, 2007, s. 38).

Âdem Ejderhası'nın yapılan bu tasviri olağanüstü bir kahraman tasviri oluşturur. Bedensel olarak neredeyse kusursuzdur. Onu görenler de bedeni karşısında tepkilerini saklayamazlar:

"Âdem Ejderhası Pir Elvan görününce kızlar enikonu korkup "Abooooov" diye çığrışarak irkildiler.

Pir Elvan sırtındaki kanal kanatlarını, başındaki manda boynuzlarını çıkarmamıştı. Belinden yukarısı çıplaktı ama, tepeden tırnağa çamur içindeydi. Elinden hiç bırakmadığı kısa kargısını iki kez havaya atıp tuttu, kanatlarını oynatıp süsecek gibi başını eğerek korkunç bir sesle böğürdü. Görüntüsü gerçekten korkunçtu." (Kemal Tahir, 2007, s. 500).

Âdem Ejderhası, düşmana karşı da oldukça acımasızdır. Bu acımasızlık yine olağanüstü özelliklerle ortaya çıkar. Düşmana karşı vahşi hayvanlara benzetilerek tasvir edilir:

"Osman Bey oralı değil! "Aya bunun sonu nereye varır?" derken bu Pir Elvan'ın, kanatlı takımını derlemiş düzenlemiş, tufan gibi yetiştiği görüldü ve de "Çal kılıcı ağam Gündüz, yettim" dediği duyuldu. Fukara Gündüz Alp bir "Hey hey" çekti ki, dağ taş iniledi. Arkadan girişti, Pir Elvan'ı övmekliğe… "Ermeni Derbendi'nde pusuları tepip yıkan, kayaları koparıp düşman başına yağdıran, nice yiğitleri ezip yaralı sırtlan gibi böğürten, tepe aşağı dağ keçisi gibi parlayıp uçan, çiğ et yiyen karakuş yumuluşlu ve de yerleri yırtan al at tepinişli Âdem Ejderhası Pir Elvan yetti heeey!" diyerek bölüğünü yürekledi." (Kemal Tahir, 2007, s. 509).

Bedensel olarak bu kadar olağanüstü, yer yer korkunç tasvirler içinde beliren Âdem Ejderhası, bir ejderha olmanın yanı sıra sözüne itimat edilen bir bilge, bir pir tipidir aynı zamanda. Bu anlamda güçlü bedensel özellikler güçlü bir ruhun potasında eritilmiştir:

"Adam azmanı, bir zaman Pirimiz Âdem babadır / Cenneti verdik kumara, deyip "Ey erenler tutun koptum," diye dümbeleğini gümleterek naralandı. Sonra elini kaldırıp takımı susturarak, dua okur gibi, söylenmeye başladı:

-Dinle gör ne söyler. Âdem Ejderhası, Derviş Pir Elvan! Sözün aslı gönüldür. Gönül hakkın evidir. Kim dışa baktı, gaflet ipini boynuna taktı. Gönülden haberi olmayan eşşeeek, ne anlasın cevahir taşından! Bu gövde kalıp, sana kiralanıp... İçinde rençperlik etsen gerek! Define bulsan gerek!" (Kemal Tahir, 2007, s. 39).

Kemal Tahir'in kerim devlet önerisi olan Devlet Ana'da devleti inşa edip devamını sağlayan kahramanlar; güç, kuvvet, fiziksel heybet, zekâ ile bezenmiş olarak tasvir edilir. Romanın kadın karakterleri de aynı çizgidedir. Kadın karakterler "erkek" kadınlardır. Bedensel olarak da ruhsal olarak da kendi bedenlerinin dışında bir beden ve ruh inşa etmişler ve toplumda ancak böyle kabul görmüşlerdir. Roman "ana" motifiyle isimlenir, çünkü anne sadece bir kadın varlık olmanın ötesinde toplumsal bir simgedir aynı zamanda. Anne toplumsal normlara göre koruyan, kollayan, vatan savunmasında dişiyle tırnağıyla çalışan, vatana evlat yetiştiren varlıktır. Hatta öyle ki

Orhan Bey, Nilüfer Hatun'a yaptığı kadın tasviri bu düşünceyi destekler niteliktedir, farklı dine mensup olmak, farklı etnisitede olmak önemli değildir:

> "Lotüs, delikanlının yüzüne kanı kaynayarak bakıp şakadan içini çekti:
>
> - Keşke Türkmen kızı olaymışım…
>
> - Neden?
>
> - Din ayrılığını n'apalım?
>
> - Din ayrılığı söz konusu değildir bizde…
>
> - Değil olur mu? Öyle görünürlermiş ama, Müslüman olmasını isterlermiş sonradan kanlarının Türkmenler…
>
> - Yoktur öyle şey... Biz alacağımız kadının dinine bakmayız, yiğit olmasına bakarız bir, bir de doğurduğunu yiğit yetiştirmesine bakarız." (Kemal Tahir, 2007, s. 467-468)

Devlet, söz konusu kadınlar üzerinden inşa edilmiştir. Bu anlamdaki romandaki makbul kadınların ortak özellikleri kahramanlık, cesaret, doğurganlık, erillik, savaşçılıktır. Aşkları dahi bu kavramlar üzerinden şekillenir. Hepsi cinsellikten arındırılmış karakterlerdir. Romanda "erkek" kadının önemli örneği Bacıbey'dir. Roman Bacıbey öznesinde diğer kadınları da oldukça eril bir yerden tasvir eder:

> "Karıları bile dövüşkendir Ertuğrul Bey'in... Bunlara Rum Bacıları derler, başkanları, Demircan enişteminin anası Bacıbey'dir. Bunların töreleri de gaziler, savaşçı dervişler töresi gibi, din yayma üstünedir. Anladın mı neden razılık vermemekte Bacıbey, Demircan enişteme? Bunlar Hıristiyanları tenhada tuttular mı, kılıcı kafalarında çevirip imana gel yaa kafir, bitiyorsun demeden, geçemezler. Aslında bunlar dur durak bilmeyecek, kitaplarının kavlince, hiç at sırtından inmeyecek, boyuna…
>
> - Hani ya, çoktandır bir halt ettikleri yokmuş?
>
> - Durmaları Ertuğrul Bey'in dizginlemesinden... Demircan enişteme bakarsan, sıkı emri varmış Ertuğrul Bey'in ... -Biraz daldı, gözlerini kırpıştırdı-: Evet, uç milletini bunaltmak iyilik getirmez Şövalyem... Hele Bacıbey 'Haydin' dedi kanlar atlanıp kılıcı sıyırdı mı, iş işten geçmiştir, derdi rahmetli babam ... Artık güç yetesi kalmazmış Ertuğrul takımına... Çünkü kanlan atlanınca, bunlar ölüm şerbetini peşin içermiş…" (Kemal Tahir, 2007, s. 26-27).

Devlet Ana üzerinden düşünüldüğünde erkek karakterler de kadın karakterler de dişillik hoş karşılanan bir şey değildir. Bu yüzden kadın karakterler de eril kimliğe büründürülmüşlerdir. Eril kimlik içinde ağlamak, ağıt yakmak gibi eylemler insanın zayıf noktası olarak görülür: "Bacıbey birden dikilip sırasında en yiğit erkekleri sindiren kabadayı sesiyle ağıtçıları susturdu:- Kesin! Kes dedim, kees! Çıplak vurulmuşa ağıt yoktur biz- de… Sırtından vurulana ağıt yoktur. Ağıtsız gidecek bu… Salt kanı aranacak bunun… Kendi kanı değil! Babasının kanı..." (Kemal Tahir, 2007, s. 128). Bu eril bakış sebebiyle Bacıbey oğlu Kerim'e de aynı baskıyı uygulamıştır. Büyük oğlu Demircan'ı kaybettiği için Kerim'in onun yerini alması gerektiğini düşünür, lakin Kerim ilim erbabı olmak istemektedir. Bacıbey oğluna kitabı yahut sanatı benimsemesini değil, zırh, miğfer, kılıç kuşanması gerektiğini söyler, aslında

Bacıbey gibi erkekleşmiş bir karakterin zihninde erkeğe yaraşır olan kıyafetler bunlardır:

> "- Bırakacaksın mollalığı bu geceden tezi yok! -Çenesiyle sedire koyduğu savaşçı giyimlerini gösterdi-: Şunları giyeceksin! Ağanın kılıcını takacaksın omzuna ... Babanın kanını İnegöllülerden aramaya vakit bulamadı ağan… Gidip arayacaksın! Ağasının ölümünden, kitaplarıyla sazının yakılmasından daha büyük bir bela olabileceğini düşünemeyen Kerim'in aklı başından gitmiş, soluğu tıkanmıştı. Dışı taş kesildiği halde, içinden, can hayliyle debeleniyordu." (Kemal Tahir, 2007, s. 135-136).

Bu kıyafetler dışında olanlar Bacıbey'e göre "pis"tir ve erkekliğe yakışmaz. Aslında yazar, Bacıbey vasıtasıyla kendi ideal erkeğini yaratır romanda. Bu ideal erkek Bacıbey vasıtasıyla Kerim Çelebi'nin Kerimcan'a dönüştüğü kişiliktir. Bu dönüşüm için Bacıbey oğlu Kerim'e hem psikolojik hem fiziksel şiddet uygular. Böylece toplumda makbul bir kadın olarak yer alacağına inanır. Çünkü onun hayatında dişiliğe, zayıflığa, zaaflara yer yoktur. İntikam, hırs ve toplumsal normlar her şeyin üzerindedir. Onun için hayatın ve bedenin erotize edilecek bir tarafı da yoktur. Asıl olan varlığın fiziksel boyutudur. Kendisi çocuk sahibi bir kadın olarak cinsel deneyimleriyle çocuk sahibi olmamıştır. Cinsellikten arınmış bir cinsellikle "anne" olma görevini yerine getirmiştir, çünkü Devlet, Ana'dan bunu beklemektedir:

> "- Demircan'ın kahpe kanlısını da bulup tepeleyeceksin! Pelvan Rüstem'in ocağını molla kısmı yakamaz. Ağan ölmeseydi, taş basardım yüreğime… "Başka oğlum yok benim" derdim. Mollalık geçti. Kerim Çelebi değil bundan böyle senin adın, Kerimcan'sın bundan böyle… Haydi yavrum! Hadi Kerimcan, çıkar şu pisleri üstünden!
>
> - Olmaz ana… Hiç olmaz! Ayaklarını öpeyim oh Bacıbey! Emek verdim bunca yıl. Şeyh Edebali yanına alacak beni… Sultan oğullarının eline geçmez devlettir bu... Aklın ermediğinden oh anacım "öl" de öleyim! Kesme yolumu!
>
> Bacıbey bütün iğrenme gücünü kısık gözlerine toplamış, dünyanın en iğrenç şeyini görmüş gibi bakıyor, gittikçe de irileşiyordu.
>
> - Yapamam oh anacım! Gelemem savaşçılığın üstesinden… Gücüm yetmez kılıca benim…
>
> - Kafirin kılıcından yıldım he mi? Kulaklarına daha değmeden okların ıslıklan, yıldın!
>
> Bunları söylerken yer değiştirmiş, kırbacı almıştı…
>
> Kerim ürperdi. Bu kırbacın sürekli korkusuyla geçmişti çocukluğu... Bacıbey onları hiç kırbaçlamamıştı ama, denememişlik çocukları bir başka türlü ürkütmüş, sanki kırbaç tılsımlıymış, kendi başına yılan ıslıklarıyla işlemeye başlayabilirmiş gibi yıldırmıştı.
>
> Bacıbey kırbacı yere doğru hışımla silkerek birkaç kez şaklattı:
>
> - Soyun Kerimcan! Ya silahlanacaksın er gibi... Ya da buradan ölün çıkacak! Soyun! Soyun dedim!
>
> Bacıbey, Kerim oğlunun, yılan karşısında tavşan gibi, katılıp kaldığının farkına varamadığı için, direniyor sandı, Allah yarattı demeden, vurmaya başladı:
>
> - Soyun rezil! Köslük Meydanı'nda erkekler, ağanın kanını konuşmakta! Soyun!
>
> Kerim ilk vuruşla yere çökmüş, kızgın bir acı derisini dalayıp yüreğine bıçak gibi saplanmıştı. İkinci vuruşta kırbacın ucu yanağını sanki söküp aldı.
>
> - Soyun dedim, yüreksiz! Soyun dedim…" (Kemal Tahir, 2007, s. 136-137).

Kerim'in çevresindeki kadınların hepsi erkekleşmiş bedenlerdeki kadınlardır. Annesi Bacıbey'de olduğu gibi sevdiği kadın olan Aslıhan da aynı doğrultudadır. Aslıhan da eril bir dünyaya sahiptir ve beraber olacağı kişideki özelliklerin de böyle olması gerektiğini düşünür. Çünkü dönemin toplumsal normları kadın üzerinde böyle bir etkiye sahiptir: "Silah ustası Kaplan Çavuş'un kızıyım ben, Tanrı tanık, beli kılıçlı olmayan, bizim eşiğimizi aşabilemez. Çünkü bizim soyumuzda, kılıç taşımayanı erkek saymak yoktur." (Kemal Tahir, 2007, s. 122). Onun için erkek demek, babası gibi olan erkek demektir. Bu erkek tipi kılıç kuşanan, güç ve cesaret timsali olan bir yapıya sahiptir. Aslıhan, erkekleşmiş bir kadın olarak ancak karşısında babası gibi bir erkek gördüğünde saygı duyar ve onunla hayatını birleştirir. Kerim'in Kerim Çelebi hali Aslıhan'ın normlarına uygun değildir: "Kılıca güç yetirmeden, Kaplan'ın kızına güç yetiremezsin Molla eskisi... -Kokladı-: Molla kokmaktasın daha… Kâğıt mürekkep kokmaktasın…" (Kemal Tahir, 2007, s. 226-227). Onun için bu norma uyan Kerimcan'dır, ne zaman kâğıdı, mollalığı bırakır, o zaman Aslıhan'ın gözünde yücelir:

> "Aslıhan ayranı getirdi. Tası dolandırırken Kerim'i gizlice süzdü. Ölüm acısının sarsıntısı geçmişti ama, mollalığı bırakmanın kederi gözlerinde kalmıştı. Geçen akşam, kılıç mı ağır, kalem mi? diye takılıp kızdırdığına pişman oldu. Erkek kısmı erkekliğin yüceliğini, demek ki, hiç bilemiyordu? Törenle giydiği Ahi sarığının ne kadar yaraştığını görmez mi adam?" (Kemal Tahir, 2007, s. 210).

Aslıhan'ın gözünde yücelen Kerimcan, aynı zamanda cinsel olarak da çekici hale gelir. Çünkü Aslıhan'ın dünyasında cinsellik de güç, kuvvet, cesaretle ilişkilendirilir. Ancak güç, kuvvet ve cesaret timsali bir erkek Aslıhan'ın bedenini fiziksel anlamda erotize edebilir:

> "Aslıhan amansız kalmış gibi yaklaştı. Eğildi. Kerim güçlü kollarıyla sanlınca kendini bıraktı. Kendini çekmek, kabaran iştahını bastırmak istediği halde, sertleşen göğüslerini oğlanın sıcaklığına iyice bastırıyor, böyle sıralarda, Söğüt'ün en utanmaz karısı Cinli Nefise'nin, Dede Korkut masalından ballandırarak anlattığı yeri hatırlıyordu: Oğlan, kızı alıcı kuş gibi kaptı, kaldırıp yatağa vurdu, koca Tanrı yarattı demeyip yolup soyup bastırdı. Önceleri nazlanıp istemeze vurup kaçınan kız, giderek oğlanın tadını alıp kızıp azıp bunca yılın ergen açlığı kabarıp doyması kalmayıp koşuldu. Dansı hepimizin başına, hey avrat takımı, bunlar, böylece, ırağından yakınından sürüştüler, gizli yerlerinden elleştiler, dil verip dil alıp emiştiler, üstte altta boğuşarak eziştiler. Sönmez ateşlere girip çıkıp bunalıp gök terlere batıp ayılıp soluklanıp soluklanıp daldılar, otuz iki oyunu ve de yirmi bir düzeni ardı ardına ulayıp pes edene yuf diye ant içip dilden elden belden düşene kadar uğraştılar. İkisi de inatlaşıp pes etmedi. Halden düşüp biri sağa, biri sola devrildi. Kızdır aklı başına gelmesiyle, başladı çırpınıp yolunmaya… Bre kavat kızı anaaa... Bunun tadı böyleymiş de neden beri ere vermedin on birimde, on ikimde? Neden beklettin on dördüme kadar? diye sövdü, siydi, yemin içti ki, ölene dek, helallik vermeye anası gavura..." (Kemal Tahir, 2007, s. 482).

Aslıhan kendi normlarına daha doğrusu toplumun normlarına göre edindiği kurallarla kadının da romanın bir başka kadın karakteri olan Malhatun üzerinden tasvirini yapar:

> "- Bey kızıdır Malhatun, öfkesinden geberse kuma işinde surat bile asamaz. Ar eder, "Erkek açı" dedirmez kendine, soyu lekelenir, çünkü… Beye varan kan, üstüne kuma geleceğini göze alacak önceden... Bey evinin işlerini bir kan çevirebilemez tek başına… Her gün sürülerin sağımı… Sütlerden vurulacak peynir, yağ, yoğurt düzeni… İlkbaharda yayla göçü... Güzün, bey haklan gelir yıgı.hr kapıya… Yaz kış yeme içme, konma göçme olur. Bunca hizmetçi, yanaşma, horanta... Alan, veren yok, yoksul... Ünlü beylerin yıllık armağanları... Halı kilim dokuyanlar… Düğünler ayrı, toylar ayrı... Bir kan, peri kızı olsa, güç yetirebilemez, canı üzülür. Başkaca, gebeliği var bunun, hastalığı var. Hayır, tek kan, üstesinden gelemez bey evindeki kargaşanın... -Yalandan içini çekip suratını asmaya çalıştı-: Senin aklın mı erer, Kerimcan! Kan milletinin alın yazısıdır bu... Erkekten yana yazmış bu yazıyı, kurban olduğum Koca Tanrı, her nedense... -Parmağını sal1adı-: Erkekten yana yazmış, dedimse, beyler için... Hiç umutlanma, gözlerini oyarım. Beylere de yolu yordamıyladır. Soluğu Çıkmaz, beli tutmaz beylere göre değil, er gibi er beylere... Sırayı şaşırıp eşitlikte rezillenmek yok… -Biraz daldı, ciddileşti-: Üstüne kuma gelen karıya acıdın da kan üstüne kuma giden körpe kıza acımadın mı? Erini her gece sarıp yatmayınca…" (Kemal Tahir, 2007, s. 225-226).

Kadın, kendine "erkek açı" dedirtmez. Çünkü erkek açlığı kadınlığa, kadınsılığa ait bir alandır ve toplumda buna yer yoktur. Bu anlamda kadınlar cinselliklerinden arındırılmıştır. Kadın bedeni cinsellik üzerinden erotize edilebilecek bir varlık oluşturmaz.

Devlet Ana'da merkez kimlik Osmanlı/Türk kimliğidir. Bu kimliğin karşısına konulan ötekiler ise Bizans, Moğol, Kürt ve Çingenelerdir. Irk ve din üzerinden ötekileştirilen bu kimlikler, kötü sıfatlara sahiptirler ve aynı zamanda merkez kimliğin en aşağı gördüğü hayvanlara benzetilerek şeytanlaştırılırlar. Batılı kimlikler "Frenk" adı altında genelleştirilir. Romanda Osman Bey'e göre Frenkler azgın bir canavardır. Hem ahlaksızdır hem zalimdirler; tek inandıkları paradır, dini imanı insanları soyup soğana çevirmektir. Ayrıca frenklerde ne ırz ne namus ne utanç ne merhamet ne de sözünde durma diye bir şey yoktur. Hatta sıkıştıklarında insan eti dahi yiyebilirler (Kemal Tahir, 2007, s. 191). Yine Yunus Emre ve Kaplan Çavuş arasında geçen konuşma Frenkleri "- Yahu delikli demirin sihirbazlıkla ilintisi nedir? Kudurmuş mu bu kara domuzlar? - Evet, bildiğin domuz papaz kudurganlığı… Ama salt papazlar değil, say ki, Karanlık Dünya'nın tüm Frenk keferesi kudurmuş." (Kemal Tahir, 2007, s. 245) şeklinde tasvir eder. Orhan Bey'in ağzından Frenk, "Bir yerde Frenk savaşçısı varsa, kahpeliği aklından hiç çıkarmayacaksın, kardaş!.." (Kemal Tahir, 2007, s. 385). Yanaki'nin ağzından ise "Eskiden İncil'imizde, 'Frenk' yazılıydı, 'Şeytan' yerine... Frenkler kazıdı, şeytanlık edip…" (Kemal Tahir, 2007, s. 529) şeklindedir. Romanda diğer öteki kimlikler de kötü tasvirler üzerinden verilir. Lakin hepsinin ortak bir noktası vardır: "Kancıklık". Tüm diğer kimlikler tasvir edilirken "kancık" olarak tasvir edilir. Kancıklık, dişil olandır. Bir bakıma dişil olanın küçümsenmesidir. Çünkü

kancıklık, korkaklık, erkek ol(a)mama, arkadan vurma halidir. Romanda Kaplan Çavuş'un şu sözleri kancıklığı gözler önüne serer:

> "Bugünün kılıççorları hep mi, yiğit mert? Yanı sıra kılıç sürüyen nice kancık, rezil takımı var ki, korktuğu yiğidi ardından vurur, dahası uykuda vurur, bunu bile göze alamaz da kılıcının ucuna zehir çalıp öyle vurur. Buna karşı acemiyi bulunca kaplan kesilir, keyif için öldürür. Şunu aklına yaz, Ozan Ağa, gerçek mertliği hiçbir nesne bozamaz. Şuncacık borunun ne haddine! çağın araçlarına göredir mertlikler. Bu çağın mertliği kılıç mertliğiyse, gelecek çağın mertliği delikli demir mertliğidir. Uyuma Yunus Ozan, her araç kendi mertliğini dile getirir. -Önünde karmakarışık duran delikli demir hurdalarına bir zaman gözlerini kısarak baktı-: Şunun atıp vuranını, tek bulaydım da vara eli kalem tutanlar, alnıma "Namert" yazaydı." (Kemal Tahir, 2007, s. 247-248).

Romanda Alişar da kancıklık üzerinden tasvir edilir. Erkekleşen bir kadın olan Aslıhan, Alişar'ın Balkıs'ı kaçırma planının olumsuz sonuçlanmasını ve yaptığının erkekliğe sığmadığını şu sözlerle anlatır: "Nasıl iş! Kudurmuş mu bu domuz? Canına mı susamış akılsız Alişar? Bu mızrağı hangi çuvala sığdırırım sanmış? Bu nasıl bir kancıklık? Duyarsa yanına kor muymuş bunu Kara Osman Bey?" (Kemal Tahir, 2007, s. 336). Romanın ötekilik bağlamındaki Frenk karakterleri Gladyüs, Uranha ve Keşiş Benito'dur. Onlar birer kancık olarak roman boyunca bozgun çıkarmak için elinden geleni yapan, insanlığa yakışmayacak her türlü davranışı sergilen bireyler olarak tasvir edilir. Şövalye Notüs Gladyüs'ün bedeni vahşi hayvanlara benzetilir. Şövalye boyca kısa, göbekli ama sıkı yapılı olarak tasvir edilir. Bir elinde kılıcı, öbür elinde hançeri vardır. Hareketlerinde, ölümle iç içe yaşayan insanlara özgü tedirgin ve her an tetikte olma hali sezilir. Omuzlarına dek dökülen gür saçları, saldırıya hazır yırtıcı bir hayvanın kabarmış yelesini andırır (Kemal Tahir, 2007, s. 8). Gladyüs'ün romanın başında benzetildiği bu vahşi olma halinin aslında kişiliğinin de bir parçası olacağı ortaya çıkacaktır. Gladyüs, Kıbrıs Manastırı'nda Sen-Jean papazı olmaktan vazgeçip şövalye adayları arasına katılır. Anadolu'daki siyasi çalkantılardan da yararlanarak önce Bitinya prensi daha sonra da Bizans imparatoru olma hayalindedir. Aslında kendi ifadesine göre Napoli kralının gayrimeşru çocuğudur: "Napoli kralı olan teresin piçiyim ben…" (Kemal Tahir, 2007, s. 23). Gladyüs, bir piç olarak kendini var etmiştir: "- Bilirim sizde soy adı olmaz! Bizde vardır ama, benim yok… Babam ünlü bir prenstir. Hadi sizden saklamayayım: Napoli krallarından... Notüs Gladyüs dedim kendime… Notüs babasız demektir… Piç, yani… Onurlu ad, kendi kazandığımız addır!" (Kemal Tahir, 2007, s. 54). Aslına bakılırsa Gladyüs'ün bu hali onun karakterinin oluşumunda da başat rol oynar. Birey-öznenin karakter oluşumunda anne ve babasıyla kurduğu ilişki oldukça önemlidir. Özellikle anne, birey-öznenin korunaklı alanıdır. Bu alan doğumla birlikte sekteye uğrar, fakat insan yavrusu annenin bedeniyle

aynilik kurmaya devam eder. Lacan'ın Ayna Teorisi'nde dile getirdiği üzere aynada kendini görene kadar anneyle aynı bedeni paylaştığı tasavvuru vardır, fakat kırılma tam da burada yaşanır, ayna bedenlerin farklı olduğunu ortaya çıkarır. Bu gerçeklikle yüzleşen birey-özne yeni insani duygular geliştirerek yeni dünyalar yaratma yahut köklerini yeni bir dünyaya salma girişiminde bulunur. Aileden yitirdiği bütünlüğü ortak yaşam üzerinden inşa edemeyen birey-özne, bu durumu kendine yönelerek aşmaya çalışır. Aslında daha önce bahsi geçen sadizm tam da burada ortaya çıkmaktadır. Ortak bir yaşam inşa edememe hali; şiddet, yok etme, zarar verme, mahvetme kavramları üzerinden kendini ortaya koyar. Fakat toplumsal normlara göre bu davranışlar bastırılmalıdır. Gladyüs'ün köksüzlüğü ve bastırmaları, sadist eğilimler göstermesine de sebep olur. Gladyüs, bir yandan da Demircan'ın sevdiği Liya'ya dramatik hisler ile bağlıdır. Fakat Liya, onu reddetmektedir, bu durum Gladyüs'te sadist eğilimleri daha da köpürtmektedir. Bir defasında Liya'nın odasına girdiğinde Liya tarafından odadan kovulur. Bu kovulma karşısında erkeklik üzerinden kendini tasvir eder: "Paraysa para... Erkeklikse erkeklik... Fazladan, soyluluksa soyluluk..." (Kemal Tahir, 2007, s. 65). Bu durum aynı zamanda Gladyüs'ün onuru kırar ve bunun arkasını bırakmaz. Ertuğrul Bey'in atlarını çalmaya gittiklerinde Demircan ile Liya'yı beraber bulur. Orada Demircan'ı katleder, Liya'ya da tecavüz eder. Hatta hırsızlık için beraber gittiği Uranha'yı da tecavüze teşvik eder ve bunu da izler. Asıl amacı, çevresindeki herkesi kirletmek, mahvetmektir: "pis bir suçu bölüşerek karşısındakini de kirletme ihtiyacından doğmuştu." (Kemal Tahir, 2007, s. 81). Gladyüs hayatı boyunca reddedildiği, korktuğu herkesi öldürür. Liya'yı da hem reddettiği için hem de zevk için öldürür. Hatta Gladyüs, beraber olduğu kadınları tam orgazm esnasındayken öldürür ve izler. Bu olgudan da ayrıca bir cinsel haz duyar. Aslına bakılırsa bu yaptıkları Gladyüs'ün savunma mekanizmalarıdır:

> "Uranha durumun şakaya gelmezliğini sesten anlayıp emekleyerek çekilince, Şövalye Notüs Gladyüs, Liya'nın başucuna çöktü. Uranha'yı da ona zorla yaptırdığı işi de unutmuş, kafası kesik bir kadınla dünyada sanki yalnız kalmıştı. Kafası kesik duygusunu, yüzü kapatan burma sarıklı Türkmen başlığı veriyordu. Bunu bildiği halde, ellerini çıplak omuzlarda gezdirerek canının ılıklığını aradı. Hem ölmüş hem ölmemiş olmasını istiyordu. Ölmüşse, Uranha'yı sürgit alaya alacak, ölmemişse haddini bilmez kahpeyi bir daha cezalandırmış olacaktı. Ölmediğini anlayınca, erkeklik gücü hiçe sayılmış, bu yoldan onuru yaralanmış gibi köpürdü. Boynun direnen tıkızlığında küt parmaklarıyla atardamarı arayıp buldu. Türkopol yüzbaşısı Uranha, başlangıçta arkadaşını aldatmacaya getirip bu işten sıyrılmayı tasarlamıştı. Aldatmaca uzayıp istese de bir şey yapamayacağını anlayınca telaşlandı. Telaşı arttıkça, gevşeklik uzuyor, gevşeklik uzadıkça telaşı dehşete dönüyordu. Erkeklik gücünü yitirmenin Tanrı gazabına uğramak olduğunu papazın birinden duymuştu. Bunu hatırlayınca büsbütün kesildi. Bırakıp kalsa, yitirdiğini, sanki, kıyamete kadar bir daha ele geçiremeyecek, zorlamayı sürdürse günahını artırmış Tanrı gazabını büsbütün ağırlaşmış olacaktı. Bu çelişmenin bunaltısı

içinde bir zaman debelendi. "Namussuz Uranha! Ettin mi kendine edeceğini!" diye böğüre böğüre ağlamaktan korkarak, imdat ister gibi arkadaşına baktı. Şövalye, ağzı yarı açık, gözleri yan kapalı, dünyadan geçmiş, dalmış gitmişti. Uranha'ya bu dalgınlık umulmaz bir fırsat, içinde debelendiği çelişmeli bunaltının biricik çıkar yolu gibi geldi. Yırtıcı bir hayvanı kışkırtmaktan korkuyor gibi soluklarını keserek, sessiz geriledi. Pantolonu parçalarcasına çekip kemeri var gücüyle sıktı. "Tanrı'nın gazabına uğradım! Bela kılıcına çattım!" diye ellerini yüzüne kapattı, boğuk bir sesle yalvardı:

- Gidelim! Bırak gidelim. Günaha battık! Mahvolduk!

- Günah mı? Ne günahı?

Şövalye, dizlerinin neden titrediğini, boynunun, belinin, parmaklarının niçin ağrıdığını anlamak için, şaşkın şaşkın kendisini dinledi. Ellerine bakar bakmaz, boğazını var gücüyle sıkarak karıyı öldürdüğüne kesinlikle inandı, ciğerini ezen ağır bir yük göğsünden kalkmış gibi, ferahladı." (Kemal Tahir, 2007, s. 81-82).

İnsanın cinselliği aslında doğası gereği nesli devam ettirme üzerinden kendini gösterir. Fakat modern insan cinselliği erotize ederek farklı anlamlar yükler, yüceltir, süblime eder. Böylece yer yer olağan cinsel uyarım üst düzey bir seviyeye çıkar. Bu seviye artışı insan bedeninde bir gerilime de yol açar. Gladyüs öznesinde düşünülürse yaşamın hizmetindeki bir duygu, yaşamı tüketen bir takıntı yahut sapkınlık haline gelir.

Devlet Ana'daki bir diğer öteki karakter Uranha'dır. Uranha, bozulan kimliğiyle kötülükten kötülüğe koşan bir kişiliğe sahiptir. Uranha'nın takıntısı da para ve yürümek istememedir. Çocukluğundan beri yürümekten nefret eder, bu durum onu on yaşından itibaren at hırsızlığı yapmaya yöneltir. Aynı zamanda Gladyüs ile de ahbap olan Uranha'nın Gladyüs'le kurduğu ilişki bir gün Gladyüs'ü de soyup varlığına sahip olmak üzerindendir:

"Bir genelevde, ağır sarhoşken tanıdığı kuşkulu şövalyenin n'apıp edip güvenini kazanması bu altın dolu kemer yüzündendi. İlk görüşte şövalye nasıl Uranha'yı dünyanın en aptalı, aptal olduğu için de güvenilecek tek adamı saymışsa, Uranha da şövalyenin en acınacak alıklardan olduğunu anlamıştı. Sonraları daha yakından tanıdıkça bu yargısının doğruluğunda hiç şüphesi kalmadı. Yarı deliydi bu fukara, bütün yarı deliler gibi, kendini herkesten akıllı, kurnaz, güçlü sanıyordu. Uranha bütün Batılıların biraz böyle olduklarına Sen- Jan şövalyelerini yakından tanıyalı beri kesinlikle inanmıştı. Nah işte şu Cenevizli Benito keşiş de kaçık, düpedüz... Pislik içindeki şu mağarada insan değil, domuz bağlansa durmaz." (Kemal Tahir, 2007, s. 69).

Devlet Ana'nın en gizemli ve bir o kadar da anti karakteri Keşiş Benito'dur. Benito romanda simsiyah elbiseler giyen kara ruhlu bir karakter olarak çizilir: "Giydikleri tepeden tırnağa, kara kumaştandı. Elinde tuttuğu kara yünden örme başlığı görünce, Şövalye Notüs Gladyüs, dün Issızhan'da Mavro'nun Kara Kılavuz için söylediklerini hatırladı. Kara başlık, yalnız gözleri dışarda bırakacak gibi yapılmıştı." (Kemal Tahir, 2007, s. 71). Benito, Anadolu'yu bir bataklığa dönüştürmek

istemektedir. Bu bataklıkta insanın kendine dahi düşman kesildiği bir hal sergilenecektir. Çünkü Benito da tıpkı diğer ötekiler gibi köksüz bir karakterdir:

> "Benito, giderek, adamlıktan çıkmış, bataklığın bir parçası haline gelmişti. Hangi ruh çelişmesiyle yurdunu bırakıp buralara savurulduğu, bir mağaraya sığındığı, korkunç batakla nasıl bu kadar içli dışlı olabildiği, ancak şimdi, bu kesin yönsüzlükte, kımıltı, cıvık, tekdüzenin karışıklığında, hiç duraklamaksızın gidişinden, biraz seziliyordu. İnsan bir anlamda bütün insanlığa, yani, kendi kendine gerçekten düşman olmadıkça, doğanın, anlamını büsbütün yitirmiş bir parçasıyla bu kadar kaynaşamazdı. Şişkin gözkapaklarının üstüne düşen gür kaşları, yüzüne uykucu bir dalgınlık verdiği halde, Keşiş Benito'nun yürüyüşü güvenli, çevik, ölçülüydü. Yalnız yönün doğruluğunu bildiren işaretleri değil, en küçük sesleri de kolluyor, neyin nesi olduğunu hemen anlayıp rahatlıyordu." (Kemal Tahir, 2007, s. 73).

Benito'nun köksüzlüğü kendisi de dahil olmak üzere her şeyi kaosa ve bataklığa sürüklemek üzerine inşa edilir. Benito'nun bütün amacı kötülük yapmaktır. Bu kötülük hali siyahlar içinde yaşadığı mağarasına da sirayet eder. Benito, romandaki bütün kötülüklerin, hırsızlığın, cinsel istismarın, Moğollar'la yapılan iş birliğinin kurucu ögesidir:

> "Durgunluktan usandım... Ortalık karışmalı!.. Karışmalı gümbür gümbür... - Keşiş Benito derin bir keyifle damağını şaklattı-: Kim kime olmalı, gücü yeten yetene... Köylü denilen rezilleri katmalı çoluğuyla çocuğuyla hayvan sürülerine... Çalakılıç... Ağlamalılar, yalvarmalılar! Düşeni ezmeli, çiğnetmeli atlara... Karıyı kocasından, çocuğu anasından ayırıp satmalı ucuz pahalı... Vurmuşsun, yakıp yıkmışsın, ezip bitirmişsin, yanına kar kalmalı... Dümdüz olmalı dünya! Halkasına yapışıp çekip yakıştırmalı, kıyamet gününü..." (Kemal Tahir, 2007, s. 76).

Devlet Ana romanında kerim devleti oluşturacak karakterlerin karşısına konulan ötekiler, insani değerlerini yitirmiştir. Aynı zamanda olumlu karakterler cinselliklerinden ayrıştırılmıştır. Çünkü beden ve cinsellik bağlamında değerlendirilemeyecek kadar yüceltilmişlerdir. Olumsuz karakterler ise beden ve cinselliği vahşi duygular üzerinden karakterize ederler. Bu da gösterir ki *Devlet Ana*'da beden ve erotizm kavramları tarihsellik, toplumsal ve siyasal bir perspektifle ele alınır. Roman cinsellik ve bedeni bireysel bir deneyim olarak ortaya koymaz, toplumsal hiyerarşilerin ve iktidar ilişkilerinin bir parçası olarak sunar. Kadın bedeni erkeklerin arzu nesnesi olmanın ötesinde toplumsal düzeni oluşturmanın bir alanı olarak tasvir edilir. Erkek bedeni ise cinsel rekabet, toplumsal iktidar mücadelesinin bir alanıdır.

2.1.1.3. Güzellik İdealleri

Erotik idealler, erotik kahramanlar, idoller, tanrılar, tanrıçalar yaratmak erotik üretimin görevidir. Neredeyse sanatın bütün alanlarında genç ve kusursuz bedenlere sahip olan insanları görmek toplumlar için oldukça olağan hale gelmiştir. Genç ve kusursuz kavramlarının dışından sergilenen bedenler müstehcen olarak adlandırılıp,

ahlaka aykırı dahi bulunur. Erotizm "başka"larının dikkatini çekmek yahut göze batmaktır. Modern insan; güzellik kraliçesi, erkeklik timsali gibi tanımlarla simgelenen kişileri genç, sağlıklı ve güzel-yakışıklı olma gibi niteliklere karşılık gelen erotik imgelem üzerinden algılamaya şartlanmıştır. Erotik idealleştirme olarak da düşünülebilecek bu şartlanma, aslında toplumsal tabuların da neliğini ortaya koyar. Erotik idealin neliği, belki de gençlik üzerinden biyolojik göndermeleri barındırsa da asıl amaç modernizm bağlamında başarı ve uyumluluğu kanıksayan bir uygarlık saplantısıdır. Modernizmle birlikte cinselliğin olağanlaştırılması, genç, sağlıklı, güzellikle sınırlı tutulması; erotizmin zorunluluğu gibi ortaya konur. Bu sonuç aynı zamanda erotik sınırın da nereye ulaşabileceğinin ivmesidir. Bunlar bir yana güzellik ideallerini temsil eden neredeyse tüm kavramlar, toplumsal normlara uymayla birlikte aynı zamanda bu normları oluşturan kuralların belirleyiciliğine soyunup toplumun anaerkil veya babaerkil dengesini de sağlayıcı bir rol oynar. Sanatın tüm alanlarında erotik mitlerin gençlik, dirilik üzerinden verilmesi yahut belli yaşların daha erotik eylem içinde olması doğal bir yönlendirme olarak lanse edilir. Erotik mitos içinde cinsel bir ileti ortaya konmak istediğinde cinsel nesne olarak imgeleştirilmiş kişinin, cinselliğini yansıtıyor oluşu kaçınılmaz bir sonuçtur. Lakin bu durum erkek üzerinden şekillenen bir süreç halini alır. Çünkü kadın bu bağlamda somut bir insan değildir. Onun gençliği diriliği ve güzelliği erkeğin cinsel iştahının ve taleplerinin bir karşılığıdır. Kadın, erkeğin bütün cinsel hareketlerini ortaya çıkarabileceği bir mekandır. Bu iki çıkarımın sonucu ise genç, güzel ve diri olmak kadının sermayesidir. Kadın, erkeğin cinsellikle bağlantısı olan her olgusunu harekete geçirici ortamı, bahsi geçen gençlik, dirilik ve güzellik sermayesiyle sağlarken erkeğin böyle bir derdi bulunmamaktadır. Bu bağlamda erkeğin cazibesi başarılı olmasındadır. Dikkat edilirse edebiyattan, sinemaya; tiyatrodan, operaya kadar hemen her sanat türünde yaratılan karakterlerin yaş karşılaştırılması yapılırsa söylenmek istenen daha da iyi anlaşılacaktır. Erkeğin bedeni, varlığı, görünüş biçimi tamamen başarıdan üretilir. Kadının değeri ise başarıdan değil, salt kadın oluşundan ileri gelir. Erkek ne kadar kendinden eminse, adabımuaşerete ne kadar önem veriyorsa erotik bağlamda da ilgi çekicidir; kadın ise kendinden ne kadar eminse ve dış görüşünü toplumun güzellik ideallerine uymuyorsa erotik bağlamda ilgi çekici değildir. Toplumsal normlar açısından düşünüldüğünde bu durum kadının bedeninin kadının kaderine dönüşmesidir. Erkek, bedensel özelliklerini, yaşlılığını, biyolojik eksikliklerinin sonuçlarını toplumsal normlar gereği aşar, ayrıca erkek "kendi güzel olma ihtiyacını"

kadına yükleyerek bu aşma eylemini perçinler, fakat kadının böyle bir durumu söz konusu değildir. Bu da gösterir ki sanatın temellerinden birini oluşturan dişi güzellik ideali sadece biyolojik bir durum değildir, o kültürel bir zeminde meydana gelir. Elbette ki toplumun bazı küçük gruplarında, farklı alt kültürlerinde, çeşitli inançlarında bu kültürel kadın idealine direnen düşünce yapıları da oluşur, lakin ağırlık merkezi toplumsal normlar olduğundan kadının bedeni kaderine dönüşür. Bu dönüşüm iktidar aygıtının tahakkümünü farkında olarak veya olmayarak kabulden geçer. Örneğin; kadının moda ile kurduğu ilişki, kozmetik ürünler üzerinden bedenini şekillendirmesi, plastik cerrahinin sağlık ötesinde bir amaç edinmesi aslında kadın üzerinden yaşlılığın ölümcül olarak nitelendirilmesinden ileri gelir. Böylece kadın, erkeğin baskısından ziyade kendi dişilik idealini ayakta tutabilmek için sayılan kavramlara tutunur. Bu da gösterir ki kadının güzel görünüşünün gerçek güzellik algısıyla ilgisi yoktur, aslında toplumların öznelerine oluşturduğu şablonun aktarımıdır bu. Dikkat edilirse erotik güzellik ideali aynı zamanda cinsel baskının da uzantısıdır. Öyle ki insan bu bağlamda erotik ilahlarını-mitolojik bağlamda- yaratır. Erotik bir hiyerarşi olarak adlandırılabilecek erkeğin kadın üzerindeki egemen konumu, esnek lakin bir o kadar da belirleyici ve düzenleyici bir mekanizmadır. Toplumların sosyal yapısı ve örgütleniş biçimleri insanlık tarihinin başlangıcından itibaren güzellik idealleri bağlamında sanatta, felsefede öne çıkıp toplum için geçerli olan normları ve değer yargılarını oluşturup belirler. Biyolojik bir tür olarak insan; insan oluşun eşiğinde, modern insanın yabancılaşmasıyla noktalanan serüveni bugün hala devam eden bir belirlenme, dönüşüm olgusu yaşamaktadır. İnsan olmanın eşiğine tarihsel olarak bakılacak olursa ava çıkan taş devri erkekleri, ilk erotik kült nesnelerini yaratan varlıklardı. Av sırasında geride bıraktıkları kadınlarının imajlarını, imgeye dönüştürerek üretime geçen, onların görüntülerini resimleyen ya da heykel olarak yontan erkeklerdir. Erkeklerin güzellik idealleri gereği yapılan ürünlerde dişil cinselliği öne çıkaran organlar büyük ve abartılı bir şekilde tasvir edilir. Çünkü kadından ayrı düşen erkeğin zihninde kadını böyle yaşamaktadır. Aslında uzaklık imgeselliğin gerçek yüzünü da ortaya koyar. Bu dönemde erkekler için avlanma tutkusu her neyse kadın için de doğurma tutkusu aynı şeydir. Hatta bu anlamda kadın ve erkek birbirini dengeler nitelik gösterir. İnsanlık, avcı toplayıcılıktan basit bir cinsellik algısıyla yaşarken tarım toplumuna geçişte cinsellik ile doğum arasında farklı bir bağlantı keşfeder: Mülkiyet. Baba için artık çocuk sadece neslin devamı olan bir varlık değil, zürriyet bakımından ölümsüzlüğün de göstergesidir. Bu anlamda çocuk ne kadar erkeğin mülkiyetinde ise bu çocuğu

meydana getiren kadın da o kadar mülkiyet kavramı içine girer. Böylece toplumlarla "Baba" figürünün ortaya çıkması yani erkeğin sosyal yaşamda ayrıcalıklı bir yere yükselmesi, miras ilişkilerinde babanın belirleyici olması ve dahi aile kurumunun ortaya çıkıp buna bağlanması cinsel ilişki ile ekonomi arasında güçlü bir bağ kurulmasına neden olur. Kadın ve çocuk, erkeğin üretim araçları haline gelirken cinsellik de bu üretim araçlarının denetlenmesi veya yeniden üretilmesine hizmet eden unsura dönüşür. Böylece cinsellik doğasından kopar ve sınırlanır. Avlanma ve cinsellik, kadın ile erkeğin birbirinden uzak durmaları yüzünden tutku ve zevk olarak birbirini etkiler. Buradan bakıldığında dişiden uzak erkeğin, cinsel isteğini avlanma hazzına dönüştürdüğü görülür. Dişiden uzak kalan erkeğin tırmanan cinsel arzusu, cinsellik ile ekonominin zorunlu birlikteliğini tehdit etmeye başlar. Çünkü bu iki kavram özünde birbirine çelişiklik ifade eder. Cinselliğin evriminde vücut bulan bu dönüşüm babaerkil düzenin doğuşuna meydan verir, yanı sıra baba üzerinden miras ilişkileri düzenlenirken cinselliğin dönüşümünden de sorumlu olur. Bahsi geçen babaerkil düzen, başta sosyal örgütlenmeyi, toplumsal kuralları organize etmeyi, iş bölümü yapmayı zorunlu kılar. Bunun yanı sıra bireyi abluka altına alan yabancılaşma süreçleri, sadizm-mazoşizm, toplumsal hiyerarşi, erosun bastırılması gibi özellikleri taşır. Kadının enerjisi, çoğunlukla doğum ve akabinde gelişen olay ve olgularla tükenirken erkek toprağı ve diğer erkekleri sömürerek arttırdığı enerjisini sosyal hiyerarşiyi tasarlamaya harcar. Böylece insanoğlu yaşama hazzını ve üretme yeteneğini yavaş yavaş kaybedecek duruma gelir. Bu durumda kadın, erkeğin mülkiyeti olarak bir değer oluşturur. Daha açık ifade etmek gerekirse erkek için kadının değeri iş bölümündeki yerinden, çoğalmanın aracı olduğundan ve cinsel nesne olarak emre amade var olduğundan ibarettir. Bu da gösterir ki kadın varoluşu hak mahrumiyeti üzerinden gerçekleşir. En nihayetinde burada kadının direngenliği de söz konusudur. Fakat toplumsal normlar, bu direngenliği de kendince önceleyerek, ona belli değerler atfettiğini ifade ederek ve tüm yitirdiklerine dair bir göz boyama politikasıyla ortaya çıkar. Aslına bakılırsa bunlar kadının kişiliğine değil, dış görünüşüne ve toplumsal yerine göre oluşturulmuş değerlerdir. Bu gözle bakıldığında kadın hem bedensel hem toplumsal kurallara uyumlanması süreci göze çarpar. Kadına normalmiş gibi öğretilen kullanım değerinin dış görünüşüyle sınırlı olduğu görüşü, kendini ve çocuklarını kısıtlı-ona göre olağan- bir güvence içinde bulur, yanı sıra bundan dolayı toplumdan saygı da görür. Fakat bu durumun özü aslında kadını sindirmenin temeli olması ve bu temelin normalleştirilmesidir.

Bir ürünün, bir taşınır-taşınmazın değeri, maliyet ve kar üzerinden ölçülmez. Bunların aynı zamanda devir-değişim değeri de hesaplanır. İlkel insanlıktan itibaren bir ürünün değişim değeri, takas edildiğinde öteki malla belirlenir. Malın sağladığı yarar bir kenara kullanım alanının geniş olması ve görüşünün iyi olması da önemlidir. Bu anlamda malın görüntüsünü iyileştirerek daha fazla ürün elde etmek de insanın oluşturduğu bir temsiliyettir. Kadının erkek için taşıdığı değer de kullanım ve takas üzerinden böyle değerlendirilebilir. Bir kadının değişim değeri gençlik, sağlık ve bir cinsel nesne olarak sunduğu güzellikle ölçülür. Bu güzellik açılmak istenirse içinde bedensel özellikler-uzun boy, beyaz ten, büyük göz, küçük ayak vb.- bakirelik, sosyal ve ırksal köken gibi kavramları barındırır. Bu kavramlar bir güzellik ideali olarak kadını süsleyen sembollerdir. Aynı zamanda bu kavramların olmaması-mecburiyetmişçesine- sanatı, kendini bir meta olarak kavrayan ve bu metanın alıcı olmadığında çöken kadınların varlığına dönüştürür. Bu da gösterir ki güzellik ideali kavramı, erkeklerin estetik arzularının bir sonucu yahut çağın ruhu karşılıklarının aksine varlığın cinsel kimliğinin "metasal" karşılığıdır. Erkeğin sahip olduğu bir mal olarak kadın aslında güzelliği, gösterişi, sağlığı ve doğurganlığıyla bir prestij abidesidir. Dişi olan bu abide önündeki sunaklara kurbanlar adanan kadın olmaktan çıkar, erkeğin hem sosyal statü atlamasını hem de hemcinslerinin üzerinde bir üstünlük kurmasını da sağlar, çünkü çoğalan erkek bilinçsiz de olsa erotizmi sağlayarak ölümlülük karşısında ölümsüzlüğü neslini devam ettirerek aşar. Kadının güzelliği mülkiyetin başlangıcından itibaren erkeklerin rekabet alanı olmuştur. Böylece erotizm bağlamında kadın, politikanın, ekonominin, ahlakın da konusudur. Toplumlar devrin şartlarına göre ürettiği ahlakla aile kavramı üzerinden cinsellik ve erotizmi de şekillendirir. Bu ahlak ekonomi politiği içine alan bir kökeni temsil eder. Hatta o kadar ki erkek karşısında hak sahibi olan, bunu elde eden kadınlar yahut efendi karşısında hak sahibi olan köleler de yine iktidar erki olan mülkiyet üzerinden bir kazanım elde etme hedefindedir. Aslına bakılırsa günümüzde her iki tarafın da tüketim de ortaklaştığı görülür. Aile kavramına geri dönülecek olursa özellikle modern çağın bir getirisi olan tekeşlilikle birlikte güzellik idealinin de değeri artmıştır. Çünkü bedenlerin-özellikle kadın bedeni- değeri nicelikten niteliğe kaymıştır. Böylece modernizmle birlikte bedenler, sadece fiziksellikleri üzerinden değerlendirilemeyecek hale gelmiş, farklı argümanlar devreye girmiştir. Hatta burada yeni bir kavram da ortaya çıkar: Ruh güzelliği. Sadakat, eğitim, annelik, özveri, sabır, empati gibi özellikler özellikle kadın üzerinden ideal güzelliğin ruh kısmını oluşturur hale gelir.

Kadın modernizmle birlikte çalışan, üreten, her şartta güçlüklerin üstesinden gelen, bir anlamda erkeğin hayatını kolaylaştıran, varlığını devam ettirmesini sağlayan ve yeniden yeniden yeniden üretebilmesini mevcut kılan bir güzellik idealinin içine sokulur böylece. Modern üretim çağıyla birlikte görülür ki kadın-erkek rollerinin bölünmesi toplumsal açıdan artık erkeğin "eve ekmek getirmesi" kadının aile için değer üretmesi bağlamından çıkmış, psikolojik ve manevi değerler bu odakların yerini almıştır. Kadının ekonomik olarak eve, eşine yahut erkeğe bağlılığı yerini ahlaki erdemlerle bir bağlantıya bırakmıştır. Sözün özü tarım toplumunda kadın üzerinde kurulan baskı ekonomik gerekliliğin bir sonucuyken modern üretim çağında ekonomi üzerinden erkek hegemonyasının bir hükmü kalmamıştır. Erkek, ailesinin ve dahi eşinin güvenine sığınmış bir yapı ortaya koyar. Kadın artık bir güzellik ideali olmaktan çıkıp kendini çocuklarına ve eşine adamış, sadakati ve ruhsal zenginliğiyle öne çıkan böylece yine erotik özelliklerini yitirmiş, cinselliğini ikinci plana itmiş bir yapı ortaya koyar. Bahsi geçen erotik ve cinsel dönüşüm erkek ve kadın açısından olumsuz etkiler yaratır. Her iki cins de erotik güzellik idealini ailenin, evin dışında arar vaziyete gelir. Kadın ve erkek, aileyi güvenin temsili, sığınmanın yuvası olarak görürken erotiği dışarıya koyarak özerkleşir. Böylece erotizm kendine dış çeperde bir alan yaratır. Dış çeperde oluşan erotik alan aynı zamanda bir tehdit unsurudur. Modern kapitalist toplumda erkek, kendini sürekli bu dış çeperdeki erotizmden, erotizmin barındırdığı hayallerden, arzu ve fantezilerden korumak zorunda kalmaktadır. Mülkiyeti olarak eşini yani ötekinin fantezisindeki erotik nesneyi kaybetme tehlikesini bünyesinde hisseder. Bahsi geçen korku ve kaygı, erkeği paniğe sürükler. Panik halinde kendi arzularının peşi sıra gitme ve kendi erotik isteklerinin tatmini konusuyla toplumsal kurallar gereği ailesi ve eşi arasında kalan erkek, 19. yüzyıl kadınlarına yapıştırılan histeri hastalığını varlığında yaşayan varlıktır. Denebilir ki burada psikanaliz devreye girer. Bastırılan erotik ideal, çeşitli şekillerde bazen çarpıtılmış şekilde insanın, toplumun bir yerinde ortaya çıkar. Bastırılan erotik ideal, insan zihnini ve yaşamını tehdit ettiği gibi imgeleşerek sanat halinde mitleşip idealize yaşamlara dönüşebilir ama en nihayetinde toplumsal kurallar bir şekilde onu toplum çeperinin dışına iter.

Kadınlar, erkekler için ilginç bir iletişim aracı görevi de görürler. Tanrılar, doğa ve öteki erkeklerle kurulan iletişimin aracıdır kadın. Ailenin en kuvvetli gücü olan, birleştirici kuvvetin temsili olan kadın, hiçbir zaman erkekle eşit temelde bu kurumu üstlenmemiştir. Aslında aile kurumu erkeklerin toplumun diğer erkekleriyle ötekilik

bağlamında kurduğu ilişkinin bir tezahürüdür. Böylece kadın, sadece erkek tarafından gözetilen hatta o olmasa var olmayan bir öteki haline gelir. Erkeğin kadını öteki olarak görmesi, modern çağda tarihsel ve büyüsel bir boyut da kazanır. Ötekinin imgeye ve simgeye hapsedilmesi, varlığının yoğunlaştırılıp görselleştirilmesi, kişiliği ve kimliğinin şeyleştirilmesi, böylece nesneleştirilmesi söz konusu olur. Bu durum, insanın mitolojiden biyolojiye uzanan temel bir işlevi olan birlik hâlini ve kadın-erkek bütünlüğünü bozup, insan kavramını oluşturan dişil ve eril yanları birbirinden ayırarak daha da keskinleştirmek demektir. Böylece iki cinsin "insan" olarak tek bir kavramda buluşması hem bilinçte hem bilinçdışında "erkek" ve "öteki" ayrımına dönüşerek parçalanır. Mitosun, yani büyüsel alanın içindeki kadın figürü, imgeler ve imajlar içine kapatılır; gerçek, yaşayan kadın ise sahnenin dışına itilmiş olur. İnsanlık tarihi, erkeklik üzerinden okunursa tüm bu anlatılanlar yaratıcı gücün, bereketin simgesi olan toprak ananın zincire vurulması halidir. İnsanlık tarihinde kadının bu şekilde alt edilmesi aslında önemli bir eşiktir. Çünkü kadın, tarım toplumundan önce de pozitif değeri kendi varlığından değil, erkeğin zaaflarından inşa ettiği fikri de ortaya atılır. Bu fikrin temeli de kadın bedeninde doğanın rahatsız edici, huzursuzluk yaratıcı sırlarının-.-doğum vb.- toplanmasıdır. Erkek kendini domine ederek doğadan kurtarırken kadından da kurtulmuş olur. Daha da açımlayarak denebilir ki doğanın tahrip edilmesi yahut insanın doğadan üst bir varlık olarak idealleştirilmesi, aslında erkeğin kadından kaçarken yolda karşısına çıkan her şeyi de yok etme isteğinden kaynaklanır. Erkek, kadının benliğinde ve aracılığıyla var olmayı değil, kendi kendini var etmeyi ister. Bu çerçeveden bakıldığında kadın ile erkek arasında tarihsel çekişme kültür üzerinden aşılarak, çekişmenin yarattığı gerilimin kadının doğası masalı uydurulmuştur. Bu masalın temel imajları şeytan ve kadın imgesinin beraber anıldığı ürünler ortaya konmasıdır, yanı sıra doğanın dişil olduğu algısı da yaratılır. Bu durumda erkeğin kadından duyduğu haz, kadının erkeğe verdiği zevk, erkeğin kadını alt etmesi; aslında bir çeşit boyun eğdirme politikasının sonucudur. Çünkü erkeğin peşinde olduğu güzellik ideali; doğanın alt edilmesi, insanın doğaya galip gelmesi isteğinden ileri gelir.

Anlatılan tüm bu çıkarımlar ışığında erkeğin kadın konusunda geliştirdiği ideal görüntü modern kapitalist toplumlarda meta değeri, statü değeri ve cinsel nesne olarak değeri artık önemli değildir. Yanı sıra bu durum kadını bir fenomen olarak tehlikeli bir öteki şeklinde kurgular. Modern toplumlardaki sanat ürünleri, tehlikeli ötekiyi yansıtan

bir tavır içinde ideal görüntüyü kusursuz ve etkileyici bir şekilde sunar. Bilhassa edebiyat açısından düşünüldüğünde kadınların beden tasvirleri, beden hareketleri, kıyafetleri, takıları, kokuları toplumsal ve ruhsal esaret zincirleridir. Bu kavramlar kadının erotik meydan okuyuşu biçiminde tasvir edildiğinde alımlayıcıyı estetik anlamda erotize eder, yani sanatsal ürünle mesafe koyar. Konulan mesafe aslında bir gizem, yabanlaştırmanın simgesi olan kadın imajını yani dişil olanın görüngüsünü fantastik olanın yahut mistik olanın dünyasına sabitler. Bu dünya erotizmden uzaktır, çünkü orada kadın olanla yani dişil olanla karşılaşmak erkeği, politikadan, iktidarın kural ve kuramlarından, ekonomiden uzaklaşıp arındırır. Kadın, "öteki" konumunda erkeğin karşısına mistik bir yaşantı olarak çıkar. Fantastik ya da mistik alanın içindeki kadın betimlemeleri hem meydan okuyan hem de tehditkâr nitelikler taşır; yine de bütün bunlar erkeği ürkütmez. Kadının gerçek yaşamın içinde değil de yalnızca mistik bir tecrübe biçiminde beliriyor oluşu, erkeğin onu somut hayatına dâhil etmekten çok, bütünüyle spiritüel bir düzlemde sahiplenmesi anlamına gelir ki, bu durum aslında modern insanın trajik hikâyesini de açığa çıkarır. Bu durum aslında kadının ekonomi, politika ve toplumsal kuralların şekil değiştirerek yahut mistisizmin arkasına saklanarak sindirilmesi, bir öteki olarak kontrol altında tutulmasıdır. Buradan hareketle bir genelleme yapılacak olursa edebiyattan felsefeye, edebiyattan tiyatro ve operaya, resimden sinemaya kadar sanatın her alanında kadın bu anlamda kendine yer bulur. Sanatın buradaki işlevi bilinçdışında hayali bir varlık yaratarak insanı bu hayalin peşine düşürmek, peşine düştüğü yoldan haz duymak, kaçıştan kaygı hissetmenin verdiği zevki yaşamak ve en nihayetinde ele geçirme senaryoları üretmektir. Önceki başlıkla bağlantısı da kurulmak istenirse aslında sözün özü şudur: mistik bir dünyaya hapsettiği kadının izini süren Don Juan, onu ele geçirmekten korktuğu kadar hiçbir şeyden korkmaz. Böyle bir ele geçirme aslında tam bir fiyaskodur. Don Juan, süreçten haz duymanın peşindedir. Kadın bir kurmacanın içinden çıkıp mistik dünyadan gerçek dünyaya ayak basarsa yani mistifikasyonun bitip kadının aslına dönmesi, asıl çıktığı zamana dönmesi söz konusu olursa tüm bilinçdışı parçalanır. Parçalanan bilinçdışının izole edildiği gerçek hayatta kadın serbestleşir. Serbestleşen kadın gerek erkeğin kişisel durumunu gerekse toplumla kurduğu ilişkinin kadın üzerinden olması halini tehlikeye atar. Kadın gerçekliğin çıktığı yerde ve anda erkeği üzerinden fırlatıp atacak ve onu diğer erkeklerin arasında terk edecektir. Bu da gösterir ki kadının mistifikasyondan çıkışı erkek için bir felakettir.

Cinsel bir estetiği de barındıran güzellik ile imgelerle bezenmiş soyut bir güzelliğin bütünleşmiş hali olan kadın, aslında erkeğin kendi hayatına anlam katabilmek için kültür aracılığıyla yine kendine mal ettiği varlıktır. Politik, ekonomik ve sosyolojik olarak ortaya çıktığı gibi kültür üretimi de kadının erkek tarafından sömürülmesinin bir sonucudur. Kültür üretiminin ve nihayetinde kültürün konusu ve itici gücü olan kadın, hiçbir zaman asli unsur olarak kabul edilmez. Çünkü kültürün arkasında erkek egemen toplumun varlığı her zaman hissedilir. Bu yüzden kültür, kadına kendi yabancılaşmış değerlerini yükler. Kadın bu değerleri yani erkek egemen kültürün kurallarını kabul ettiği ve itiraz etmediği anda, kültürün idealize ettiği, yücelttiği, mitleştirdiği aygıtlarını da kabul etmiş olur. Kabul ettikleri arasında erkeğin ona yüklediği mülk edinme bağlamındaki cinsel güzellik ile toplumun ön kabullerinin şekillendirdiği güzelliği de kabul etmiş olur. Burada kadınlar tarafından itiraz oluşmazsa narsisizme yani ideal güzelliğine âşık olmaya neden olur. Narsisizm ise kadının kültür içinde onaylanmasını, kültürel kuralların çerçevesini çizdiği ölçüde güzelliğiyle var olmasını sağlar. Böylece kadın, yeniden üretilmiş olur. Burada psikanaliz de önemli bir katkı sunar. Kültürün belirlediği bu kadın imajına yönelik her türlü tasarlama yahut uyumlandırma iki duruma yol açar: birincisi kültürle bütünleştirilmiş onun içinde eritilmiş kadın, ikincisi ise sosyal ve kültürel olarak marjinalleşmiş kadın. İkincisi dayatılan kadın imajını değiştirmek, uyumlanmamak istediğinden toplumun dışına itilip toplumsal anlamda bir öteki haline gelir.

Tüm bu söylenenler aslına bakılırsa erotizmin neden erkek üzerinden okunduğunu da ortaya koyar. Erotik bağlamda ortaya konan her davranış, ürün, olgu, olay; erotik estetiğin doğrudan, açık seçik bir biçimde erotizmle ilintilendirilemeyeceğini gösterir. Tıpkı erkeğin kadını gözetlediği, kontrol altında tuttuğu halin kadının narsisizmine karşılık geldiği gibi. Kadın, kendini erkek egemen kültürün belirlediği ölçüde kanıtlarken bir yandan da kültürün etkisiyle kadın cinselliğinin narsisizme dönüştüğünü de kanıtlar. Kadın, kendi imaj ve imgesinde, erotik düzlemde ortaya çıkan yaratısında, yaratılardaki cinsel alanında hem yüceltilmiş hem yabancılaştırılmış benliğinin farkına varır. Böylece kendinden haz duymaya başlar. Kadının kendini meta olarak tanıması anlamına gelen bu durum kadına kendini bir meta olarak kendi kendini korumayı da öğretir. Buradan hareketle düşünülmelidir ki erotizm bağlamındaki güzellik ideali kadının yoğunlaştırılmış şekilde gerçeğe iadesi değil aynı zamanda bir uzlaşmanın tezahürüdür. Bahsi geçen iadenin içinde erkeğin ve

yarattığı yabancılaşmış kadının, dişilik üzerinde kurdukları tahakkümü hedefine ulaştıran kültürel, sosyal ve ahlaki çıkarlar, cinsellikle ilgili çıkarlarla da birleşir. Dişilik; yıllar, asırlar geçtikçe kültür içinde bir buhara, sanallığa yani tam olarak hayale dönüşür. Bu dönüşüm sanatsal ürünle gerçekleşebilmekten başka yol bulamaz. Toplumun tüm fertlerine güzel olarak yansıyan kadın, yani gözün kültürel kodlar ışığında güzel gördüğü nesne, toplumsal hiyerarşi içinde dişi olanın estetize edilmiş, erotik bir şekilde varlık gösteren bir yapıyı karşılar. Dişi olan toplumsal hiyerarşi içinde tanılanırken erkekler ise asi, maço, serseri olarak imgeleştirilir. Özellikle edebiyatta dişinin cinsel duyarlılıkla cinsel duyguları canlandırma biçimi, kadına erkekler tarafından iltifat edilen bir gösteriş budalalığı da yükler.

Güzellik kavramı en nihayetinde erkek egemen kültürün cinselliği uysallaştırdığı, sindirdiği bir aracıdır. Öyle ki sanatsal ürünler, kendi kendine âşık olan insanların mezarlıklarıdır. Kendi güzelliği karşısında kendini kıskanan varlıktır insan. Böylece ortaya çıkar ki bir insanın ötekine söylediği her söz aslında kendine söylediklerinden ibarettir. Toplum ve kültür bunu kadın üzerinden kurgular. Kültür, erkekler açısından bir iletişim dili, bir anlaşma zemini işlevi görürken; kadınlar için uyum sağlama ve uyum üretme alanı olarak işler. Kadının kültürü sahiplenip kendi izini bırakması ise, onu geri döndürülemez biçimde değiştirdiği gerçeğini de içinde taşır. Burada güzellik idealine en çok uyan kim, kim varlığını uyumun dışında olmaya borçlu sorularının sorulduğu ayna da paramparça olacaktır.

2.1.1.3.1. Anahtar: Kayıp, Takıntı ve İdeal

Roman, Kenan ve Perihan'ın birbiri ve çevresiyle kurduğu erotik ilişkiler üzerine kuruludur. Kenan, Fransa'da eğitim görmüş, bir müddet müfettişlik yaptıktan sonra banka yöneticiliğine geçmiş bir kişidir. Otuz sekiz yaşındadır, kendini Türkiye'nin yeni yüzlerinden biri olarak görmektedir. Kenan ve eşi Perihan, paraları çoğaldıktan sonra sosyal statüleri gereği yüksek sosyeteye karışarak, eski yaşamlarını bırakırlar. Önce oturdukları evi değiştirirler, daha sonra dönemin moda semtlerinde yazlıklara taşınırlar. Gece hayatına katılmakla birlikte kendi evlerinde de toplantılar düzenlerler. Hayatları ziyafetler, davetler, balolarla çevrilmiştir. Bu durum onların kendiliklerini de zedeler. Adeta modernitenin bir kuklası haline gelmişlerdir. Hatta kadın erkek ilişkisi bağlamında aralarındaki ilişki de silikleşir. Eski hayatlarında birbirine daha yakın, ruhsal olarak birbirlerini tatmin edecek bir birliktelik

yaşamışlardır. İkisi de eski hayatlarına nostaljik bir özlem duyarlar. Kol kola sinemaya gittikleri günleri, yağmur ve karda yürüyüşlerini özlemle anarlar.

Kenan'ın roman boyunca ortaya koyduğu önemli özelliği kaybetme takıntısının olmasıdır. Aslında romanın kilit noktası da buradan neşet eder. Kenan, bir keresinde evden aceleyle çıkmış, anahtarını unutmuştur. Daha sonra döndüğünde ise anahtarı nereye koyduğunu da hatırlamaz. Anahtarını kaybettiğini Perihan'a da söylemek istemez. Gizlice Perihan'ın çantasında onun anahtarını alarak aynısından yaptırıp bu konuyu kapatmak ister. Anahtarı yaptırıp eve geldiğinde yaptırdığı anahtar ev kapısını açmaz. Dolayısıyla Kenan şüpheye düşmeye başlar: "İlk önce işi kavrayamadı, açmamasının sebebini düşünüyordu. Birden aklına şu geldi: Demek Perihan, çantasında başka kapıyı açan bir anahtar taşıyordu ... Kendi evinden başka bir kapıyı da açıp içeriye giriyordu. Kimin kapısını?" (Karay, 2009, s. 11). Kenan, bir anda tüm ihtimalleri düşünür ve bu ihtimallerden korkar. Adeta zihninde depremler oluşur yanı sıra yüksek sosyetede gördüğü, uygun bulmadığı olayların kendi başına geldiği ihtimali de benliğini zedeler:

> "Kenan aklına gelen ihtimalden ürktü: üzerine doğru bir otomobil, bir lokomotif yürüyormuş, çarpacakmış gibi, sadmesine uzaktan uğramışçasına gözlerini kapadı. En korktuğu, etrafında aktörlerini gördükçe iğrendiği bir rezalet de kendi hayatında mı başlamıştı? Kendisi de o çirkin, gülünç, çok defa iğrenç bulduğu tiplerden mi olmuş, o kümeye mi karışmıştı? Belki de çoktandır onlardandı, öyle tanılıyordu!" (Karay, 2009, s. 12).

Bu süreçle birlikte Perihan'ı başka bir gözle görmeye başlar. Zihninde canlandırdığı Perihan ile gerçekte gördüğü Perihan arasında fark vardır. Perihan, bir anda yabancılaşmış, kartpostallardaki yarı çıplak kadınlar gibi bayağılaşmış fakat bir o kadar da tahrik edici bir hal almıştır. Çünkü Kenan'ın ideal güzelliğinde erotize ettiği Perihan, bu davranışıyla mülkiyet alanından çıkmıştır. Kenan, bu düşünceler ışığında öteki erkekler ile de bir mülkiyet savaşına girişecektir:

> "Anahtarlar elinde, kımıldanamadan duruyor, görmeyerek anahtarlara bakıyordu. Biraz sonra görerek baktı. Yenisi bir şey söylemiyordu; henüz dilsiz, manasız, sırsız idi. Ama öbürü, meçhul kilidi, açıp kapamış olanı karışık yivleri, oluklu çizgileri, girinti ve çıkıntıları arasında bir şeyler saklıyordu. Sakladığını meydana vurmayacak sert bir duruşu, inatçı bir hali, bir kafa tutuşu bile vardı. İlk hareketi tiksinerek bunları yeleğinin cebine atmak oldu. Öyle geldi ki biraz sonra eve girince Perihan'ın yerinde büsbütün başka birini bulacak... Yabancı bir erkek rayihasıyla, kendisinin de değişmiş, arsızlaşmış rayihasıyla dönüp dolaşan, yalancı yalancı gülümseyen, yapmacıktan, riyadan, hileden ibaret bir kadın! Çiğ boyalı, zambak kokulu ve giyinmiş olduğu halde soyunmuş gibi teni, eti, bütün vücudu görünüyor hissini veren bir kadın! Bu kadın salınarak, adalelerini sarsarak yürüyor; kanepede oturmuyor, göğsünü ve bacaklarını teşhir ediyor. Biraz dalgınlaşınca, yanındakilerin çoğu, erkeği kadını biliyorlar: Dostunu düşünüyor. Şimdi Kenan salona adımını atınca belli etmeyecekler ama içlerinden şöyle diyecekler: İşte

aldatılan koca geldi ... Hem de ne azametle, nasıl da kendine güvenen bir tavırla! Komik şey!" (Karay, 2009, s. 12-13).

Kenan, çantada bulup bir örneğini yaptırdığı anahtarın nereye, kime ait olduğunu Perihan'a sormak yerine onu yargılamaya başlar. Çünkü kültür zemininde oluşan güzellik ideali tehdit altındadır:

> "Demek ki Perihan bir gün, ya aralarındaki parola ile telefonda haberleştikten yahut önceden kararlaştırdığı saatte, iç çamaşırlarında en küçük bir kusur olmamasına çalışarak, hatta asıl bunlara hususi bir dikkat göstererek hazırlanıyor; hazırlandığı sırada aklı ve ruhu o adamla doludur; biraz sonra baştan ayağa ipek, rayiha, raşe -vücudundaki gizli sıtmanın tesiriyle gözlerinin bebeklerinde alev, halkalarında rüya- sokağa çıkıyor. Aşığının kollan arasına atılmaya giden evli bir kadın -Kenan öyle tasavvur ediyor- başka türlü yürür; caddenin kalabalığı içinde bile kamışları hışırdatmamaya, dalları kırmamaya, ses çıkarıp izini belli etmemeye çalışan bir kaplan gibi sinsidir; sürünerek ilerliyormuşa, saklanıyormuşa benzeyen bir hali vardır. Üstündeki elbiseler ise sanki iğreti tutturulmuştur: Bir dokunuşta, omuz başından bir tek düğmeyi çözünce hepsi düşüverecek, yerde renk renk, darmadağınık, sapsız ve yapraksız, sade çiçekten ibaret bir yığın kalacak ...
>
> Perihan bu kadın mıdır? İkindi üstü Beyoğlu'ndaki çamurlan ve tozları kokulu, loş, daracık sokakların birinden ötekine süzülüp sokularak nihayet, çantasında taşıdığı anahtarla bir yabancı erkeğin kapısını açacak, içeri girip acele acele spazmlar geçirerek mantosunu, şapkasını, robunu atacak ve süslü pijamasıyla yatakta bekleyen küstah bir adamın üstüne kapanacak, yüzünü gözünü çılgınca öpecek, hayasız, hasta kadınlardan mı? Olamaz, bu derecesi olamaz!" (Karay, 2009, s. 13-14).

Kenan, zihnindeki çelişkilerden bir türlü kurtulamamaktadır. Bir yandan Perihan'a haksızlık ettiğini düşünürken öbür taraftan Perihan'ın kendisini aldattığını düşünür. Bu çelişki adeta Kenan'ın içini kemirmektedir. Aldatıldığını düşünen Kenan'ın aklına ilk gelen kişi Perihan'ın eski eşi Vecdi'dir: "Yok, muhakkak ki Perihan ilk göz ağrısını unutmamıştı; unutmamış değil, ona bütün çektiklerine rağmen, belki de bunlardan dolayı bağlı kalmıştı." (Karay, 2009, s. 27).

Perihan, Kenan'a bağlı, ağırbaşlı, olgun davranışlara sahip bir kadındır. Gösteriş meraklısı değildir, yanı sıra dinine bağlı bir insandır. Dini inanışının yanı sıra batıl inançlara da düşkündür:

> "Zaten onun en bariz vasfı hafifliği, tatlılığı, tatlı ve hafif yüz hatları, tatlı ve hafif hareketleriydi. Sanki başkalarınınkine benzemeyen bir hava çemberi içinde döner dolaşır, tatlı ve hafif havasını beraberinde taşırdı. Film stüdyolarında projektör ışığı bir yıldızı nasıl halesine alır, takip ederse Perihan da kendini çerçeveleyen, kendine mahsus hafif bir hava tabakası içinde tatlı bir ömür sürerdi.
>
> Kederli ve neşeli hali, bütün vücut hareketleri, hele yürüyüşü ve gülümseyişi daima tatlı, daima hafif... Daima tatlı rüya gören ve insana tatlı bir rüyada görüyorum hissini veren bir hal!
>
> İşte Perihan'ın güzelliği buradan geliyordu. Eğer o havayı, o tatlılığı ve hafifliği üzerinden alsalar kalacak olan kadın her yerde, sokakta, gazinoda, plajda rastlayacağınız, sadece "hoş!" deyip güzel sıfatını vermeye lüzum görmeden beğeneceğiniz kadınlardan biri..." (Karay, 2009, s. 20-21).

Perihan ilk eşi Vecdi'ye on sekiz yaşında âşık olup onunla evlenmiştir. Fakat bu evlilik Vecdi yüzünden devam edemeyecek bir hal aldığından boşanmışlardır. Çünkü Perihan uzun konuşmalardan, münakaşalardan kaçan bir insandır. Perihan kişilik olarak durgun bir yapıya sahiptir; hiçbir şeyi merak etmez, kendisiyle konuşan kişilerde suskun tavrının arkasında ne düşündüğüne ne bildiğine dair bir gizem oluşturur. Hatta Kenan, Perihan'ın özellikle bu özelliğini yüceltir:

> "Perihan yaşındaki hemen hemen her kadın pudra kokan bir odada böyle göğsü açık, omuzlan meydanda, kısa kombinezonla eğilip kalkarken, kollarını kaldırıp saçlarını tararken, çeşit çeşit vaziyetler alırken hoşa gidebilir; sarsıcı bir tesir yapması için çok görülmüş, bilinmiş olmaması lazımdır. Fakat Perihan bana daima yeni, yabancı bir tarafı var gibi geliyor, kendi beceriksizliğim yüzünden keşfedemediğim bir bilinmedik taraf… Acaba ilk kocası serseri mimar bütün münasebetsizliklerine rağmen o tarafını keşfetmiş miydi? Benden daha iyi bir koca mıydı?" (Karay, 2009, s. 68-69).

Aldatılmış olmayı bir türlü içine sindiremeyen Kenan, Perihan'ın kendisini niçin aldattığını düşünmeye başlar. İlk suçu değiştirdikleri muhitte bulur, çünkü bu muhitte böyle şeylerin olması çok doğaldır. Fakat Kenan eskiye dair bir özlem duymaktadır, hatta Kenan'a nostaljiktir dense yeridir. Kenan için muhitin değişimi aynı zamanda Perihan'ı değiştirmiştir. Adeta onun için iki Perihan vardır, birinci Perihan tamamıyla ideal güzelliğin karşılığıdır. İkinci yahut Kenan'ın kendi zihninde yarattığı ikinci Perihan aslında erotik krizi tetikleyen kişidir, İdeal güzelliğin Perihan'ı düşünsel ve bedensel tüm özelliklerinden sıyrılmış kendini Kenan'a adamış olan kişidir. Çünkü Kenan'ın zihninde kadının olması gereken hali budur. Perihan'ın bu durumu mutluluğu beraberinde getirir. Kesin olarak o Perihan artık bambaşka bir kadındır. Yine sakin, yine dalgın ve rüyalı bir hali vardır ama, sanki büyük bir kazadan kurtulmuş gibi içten içe sevinçli ve talihine razıdır. Sık sık geceleri, uykusunun arasında farkında olmadan elini uzatır, Kenan'ın elini yakalar, sımsıkı tutar; onu yitirmekten korkuyormuş gibidir. Kenan ise sabahları hep neşeyle uyanır, ıslık çala çala giyinir, kanaryasının suyunu tazeler, yemini koyar; akşamları da yokuşu adeta uçarcasına, koşar adım çıkar, evine sevinç içinde gelir.

Kendince aldatıldığını düşünen Kenan'ın gözünde değişen, erotik krizi tetikleyen Perihan; yine kendisi kendi varlığı doğrultusunda bir değişim geçirmez. Bu değişim Kenan'ın gözünden bir değişimdir. O zamanki Perihan bambaşka, çok daha tatlıdır; belki pahalıya mal olmayan, genç kız elbiselerini andıran küçük robdöşambrları, yalancı ipek iç çamaşırları, hele mutfağa girdiğinde taktığı sevimli önlüğü, ellerine sinen hakiki un, kabarmış kabartma tozu, sütlü vanilya ve rendelenmiş limon kabuğu kokusuyla, çıplak ayaklarına geçirdiği ökçesiz kumaş terlikleriyle,

bugünün gösterişli Perihan'ından kat kat sevimlidir. Kocadan ayrılmış bir kadın gibi görünmez; çok taze, sanki hiç dokunulmamış, hâlâ çocuk etkisi uyandıran bir hâli vardır. Sanki Vecdi'yle hiç yaşamamıştır ne bir lüks dönem sürmüştür ne de koyu bir sefaletin dibine vurmuştur: Babasının evinden doğruca oraya gelmiş, her şeyi Kenan'la görmüş, Kenan'dan öğrenmiştir adeta. Vecdi'yle süren uzun ve yorucu maceranın ardından karısının Bomonti'deki küçük evde hayata yeniden doğuşu, daha sade bir hayata dönüşü, orada dinlenip soluklanışı ne güzeldir. Bunlar iyi günlerdir, unutulmaz günlerdir. Kenan'a göre Perihan bunun kıymetini bilmez; kendini genel akıntıya kaptırarak güya hayat standardını yükseltir. "Neye yarar? Ne diye Taksim'de koca apartman, en pahalı terziler, otomobil, gösteriş? Kısacası, bir hamlede "demokratlar aristokrasisi" kuranların samimiyetsiz dünyasına karışmanın ona ne faydası vardır?" (Karay, 2009, s. 111-112) diye düşünmeden edemez.

Kenan, Perihan ile ilgili duygu ve düşüncelerinde tutarsızdır. Zihni bir cenderenin içindedir ve nasıl çıkacağını bir türlü bilememektedir. Perihan'ın kendisini sevip sevmediğini anlamak için onun bütün fiziksel, ruhsal hareket ve davranışlarına dikkat eder. Bazen bir el hareketine, bazen bir göz süzüşüne kadar bu dikkat etme hali sirayet eder: "Merak içindeydi, karısını görmek, yüzünde bir şey okumak, bir değişiklik bulup bulamayacağını anlamak merakında..." (Karay, 2009, s. 16). Perihan'ı arzulamasına rağmen ondan uzak durmayı tercih eder, çünkü erotik kriz arzunun kesilmesine sebep olmuştur. Bütün benliği, Perihan'ı, onun somut bedenini ister; aylardır görmediği, tadına varamadığı için, yeni kavuşmuş âşıklar gibi yanıp tutuşur. "Sahibi benim, yalnız benim!" iddiasıyla dünyaya meydan okurcasına sahiplenir onu. Kadına kim ne kadar göz dikmiş, kim onun üzerine hayaller kurmuş, gizli gizli düşlerine almışsa, hepsine inat, vahşi bir hırsla ister. İsteği arttıkça, Perihan zihninde arzuyu şahlandıran bir yaratığa dönüşür; seviştikleri anlarda yüzünde görüp zevk aldığı o değişimi yeniden görebilmek için beyninin adeta kıvrandığını hisseder. Arzusuna, onu bir daha hiç görememe korkusu da karışır.

Kenan'ın bir başka korkusu da Perihan'ın onu ruhsuz, arzuları kesilmiş, arzusu elinden alınmış bir varlığa benzetmesi ihtimalidir. Çünkü Kenan'ın için Perihan aslında bir meşruiyet zeminidir. Kenan, toplumsal varlığını olduğu kadar ruhsal varlığını da borçlu olduğu Perihan'ı hazza dönüştürmek için erotik zemindeki güzellik idealinin bir neferi haline getirmek ister:

> "Perihan diyebilir ki: Evet, yeni hayatım çok refahlı, muntazam, dertsiz; yüksek sayılan bir cemiyet içindeyim, fakat heyecansızlıktan boğuluyorum. Kocam ruh tarafından düpedüz, tümseksiz bir ova, bir bozkır... Bu bozkırı mükemmel bir asfalt üzerinden, en rahat bir otomobille geçiyorum ve biliyorum ki yol hep o halde, ömrümün sonuna kadar aynı pürüzsüzlükte sürüp gidecek. Öteki, bir dağa tırmanışa benziyordu, düşüyor kalkıyordum; yürek çarpıntılarıyla ne yarlar ne uçurumlar atlıyordum, her dönemeçte başka bir manzara, başka bir zevkle karşılaşıyordum. Yaşadığımı vücudumun bir tarafı kesilir, yanar gibi yüreğim sızlayarak duyuyor, heyecana doyuyordum!" (Karay, 2009, s. 80).

Kenan, Perihan'a dair araştırmalar yaparken fark eder ki Perihan "münevver ve sanatkâr" erkeklerden tarafından beğenilmektedir. Girdikleri yeni muhitte böyle şnsanlar çok olmakla birlikte Kenan, bu insanlar arasında kendini oldukça susuz bir vaha, düz bir ova olarak addeder:

> "Erkekler Perihan 'ı ne kadar beğeniyorlar? Hele münevverleri büsbütün hayran... İşte şair Sait Fatin, işte romancı Edip Server, işte gizli bir heccav olan Atıf Bey! Galiba Perihan benim gibi kuru bir bankacıya varmakla hata etti. Onu sanatkârlar daha iyi anlıyorlar; kendisi de muhakkak artistlerden, güzel eser veren, güzel konuşan, hayalleri işlek adamlardan hoşlanıyor, öylelerine ilham veriyor. Eski kocası sefih, serseri yaradılışta bir adamdı ama sanatkâr ruhluydu; boyuna değişen, her değişmesine fevkaladelikler katan oyalayıcı bir deli idi. Ben bunların yanında pek basit kalıyorum; çok derli toplu, çok dört köşe, tamamıyla dört duvar, yayvan bir kocayım." (Karay, 2009, s. 42-43).

Kendini basit olarak adlandıran Kenan, Perihan'ın da sadeliğini küçümser. Çünkü bu sadeliğin arkasında okyanus dalgaları gibi depreşen bir ruha sahip olduğunu düşünür: "Üstündeki sulan kırışıksız, buruşuksuz, yağ dökülmüşçesine rahat, ayna düzlüğünde ve ayna parlaklığında durgun gösteren, fakat altında ihtirasların girdabı gizlenen bir ruh... Perihan'ın ruhu budur." (Karay, 2009, s. 133). Kenan; çelişkilerini, güvensizliğini, Perihan'ın ruhu ve bedeni üzerindeki sallanan mülkiyetini aşmak için sadistçe, yok edici bir duyguyla kendini teselli etmeye çalışır. Kenan, artık son günlerdeki o sevda bunalımlarında olduğu gibi Perihan'ın masumiyetine inanmamaktadır; üstelik masummuş gibi davranıp kendini kandırmayı da lüzumsuz bulmaktadır. Perihan, az önce kimliğini kendi gözünde netleştirdiği kadındır: İhanet de eder, yarın bir başkasıyla da evlenir; o sakin, ağırbaşlı, rahat yüz çizgileriyle ve Slav prensesini andıran tavırlarıyla nice maceraların peşine düşer; her şeyi yapar. Öyle bir kadındır ama şimdi Kenan'ındır. Kenan'ın elinin altındadır; isterse onu hırpalar, ayağının altına alıp ezer, hakaret eder, içindeki bütün gerçekleri yüzüne karşı sayıp döker; onu hüngür hüngür ağlatabilir, hatta kana bulayabilir. İsterse soyup sarılır; delicesine, ölesiye, öldüresiye ondan haz alır. Sanki bir esir kampında eline geçmiş bir tutsak, bir savaş ganimetidir. Kenan öfkesinden başka hiçbir şey düşünmeden, onu yalnızca kaba bir haz aracı sayarak, başka hiçbir değer atfetmeden doyasıya tüketir.

Kenan, bahsini ettiğini sanatkâr ve münevverleri araştırmak için bir zamanlar sivil polislik de yapmış olan teyzesinin oğlu Rüstem'den yardım ister. Rüstem'den Perihan'ı takip etmesini, nereye girip çıktığını gözlemleyerek kendisine bildirmesini ister. Rüstem, buna sıcak bakmasa da Kenan'ı kırmaz, kabul eder. Fakat Rüstem'in amacı Perihan ile Kenan'ın arasını düzeltmektir. Kenan da Perihan ve çevresini araştırmaya devam eder. Öyle ki bağlı oldukları muhitte Perihan ile ortak tanıdıkları kim varsa adeta bir dedektif inceliğiyle inceler. Bu kişiler; Şair Sait Fatin, genç diplomat Ekrem Sümergil, yaşlı muharrir Edip Server, tüccar Kekikoğlu, iş adamı Sadi Aktaban, irat sahibi Atıf Bey, Doktor Şevket Rıza, milyoner Veli Demirtaş'tır. Kenan bu kişilerin her biriyle kendini kıyaslar. Ama Kenan için asıl kıyas kişisi Vecdi'dir. Vecdi de sanatkâr ve münevver tipolojisine uyar. Vecdi, ressam ve mimardır, mirasyedi bir tiptir. Perihan ile evlilikleri boyunca ona kötü davranmıştır. Perihan, evdeki eşyalarını kaybedecek kadar vurdumduymaz olan, eşyaların haczine neden olan Vecdi ile üç yıl evli kalmış, üç yılın sonunda ayrılmıştır. Hatta o kadar ki Vecdi sürekli Perihan'ı küçük görmekte ve adeta ondan asılsız bir intikam alma isteği duymaktadır. Vecdi, asla çocuk istememektedir, hatta çocuğu dahi rakip olarak görecek kadar kendine yönelik bir insandır: "Ben, diyordu, önümde çocuk arabası iterek, yanımda memelerinden sızan sütleri emsin diye göğsüne tülbent sokmuş, paytak yürüyüşlü bir emzikli bayan, Maçka viranelerinde dolaşamam!" (Karay, 2009, s. 186). Bu durum evlilik konusunda bardağı taşıran son damla olmuş, Perihan karnındaki üç aylık bebeği de aldırarak Vecdi'den ayrılmıştır. Vecdi, ayrılıktan sonra Anadolu'ya geçmiş, orda maddi sıkıntılar yaşar. Maddi durumunu düzeltip tekrar İstanbul'a döner. Nişantaşı'nda Perihan'ın yakın arkadaşı Semiha'yla aynı apartmana taşınır. Vecdi ile Semiha yer yer dertleşir. Bu dertleşme sırasında Vecdi, Perihan'ı hala sevdiğini hatta daha fazla sevdiğini itiraf eder. Vecdi'nin artan sevgisi, Perihan'ın evliliğine zarar vermek üzere artan bir sevgi değildir. O yaşadıklarından ders çıkarmıştır. Hatta bu dertleşmelerin birinde değişim ve dönüşümünü "Beni, benim olmasıyla değil de benden uzaklaşmasıyla değiştirdi, diyor, kaybettikten sonra duymaya, düşünmeye başladım; birdenbire içlendim, olgunlaştım." (Karay, 2009, s. 250) şeklinde ifade eder. Vecdi, tüm bu yaptıkları karşısında Perihan'ın bir gün kendisini terk edeceğini bilir. Fakat para ve kadına karşı doyumsuzluğuna bir türlü engel olamaz:

> "Ümide kapılarak seviyorum, bekliyorum dememiştim ki... Bunun böyle olacağını zaten biliyordum. Size onu da söyleyeyim: Perihan'ı bir gün kaçıracağıma, kaçırdıktan sonra da kendisine tutulacağıma emindim. Bazı geceler eve geç döndüğüm zaman Perihan'ı yatağında uyumuş bulurdum; uzun uzun seyrederdim, kendi kendime şöyle söylenirdim:

> Vecdi! İyi bak, yakında gidecek, gidince de arayacak, yanacaksın!" (Karay, 2009, s. 244-245).

Vecdi, yaşadığı olgunlaşmayla birlikte kendini suçlar. Perihan'a yaşattıkları aslında sadece kendisinin sorunu değildir. Genel olarak erkeğin kadın karşısında aldığı pozisyonun da bir karşılığıdır bu durum. Perihan'ı düşünmeden bir dakika geçirmez. Çünkü Perihan, Vecdi sadece evlendiği kadın değil aynı zamanda arkadaş, dost, kardeş, evlattır. Parasız, çocuksuz, ailesiz kalmış, yaptığı yanlışların vicdan azabını çeken Vecdi, aslında tüm bunların yerini doldurabilecek olan Perihan'ı kaybettiği için de hayattan mağlup olmuş hisseder:

> "Aşk öyle olurmuş. Ben eskiden, sevdiğimi sandığım kadınlarda aklımı kullanırdım; ustaca bir şeyler yapıyorum, idare ediyorum derdim; bunu şöyle yapmak, burada öyle hareket etmek lazımdır gibi kararlar alır, muhakeme ve mantıkla yürürdüm. Meğerse kimseyi tam manasıyla sevmemişim. Asıl aşk, hesap kabul etmiyor. Çocuklaştığımız nispette aşkımız derindir. Bir düşününüz beni hanımefendi! Kadın karşısında nasıl cesurdum, hatta insaf sızdım, düşkün olmakla beraber kayıtsızdım. Hele Perihan'ı, beğendiğim halde küçümser, ona adeta mektepli kız muamelesi ederdim. Küstah bir adamdım, küstah!" (Karay, 2009, s. 246).

Perihan, Vecdi'nin ideal güzelliği ve mülkiyeti olmayı reddeder. Vecdi, bu durumun farkındadır. Aslında Perihan' a karışı tüm hıncı da buradan kaynaklanmaktadır:

> "Ben o zamanlar kadını yalnız madde ve cisim tarafından gören bir erkektim. Perihan bu görüşteki erkekten hazzetmezdi. Kafamın içinden geçirdiklerimi kendisinden saklayamadığımı şimdi daha iyi anlıyorum. Onu benden nefret ettiren ne fena muamelelerim ne derbeder hayatım, hatta ne de sadakatsizliklerimdir; aklım başkalarında olarak kendisine kabaca, hoyratça dönüşlerimdir." (Karay, 2009, s. 245).

Vecdi, Perihan'a karşı tüm hırs, kibrini bir kenara bırakarak onu idealize etmeden ona has özellikleriyle ister: "Şimdi Perihan'ı bütün bunlarla istiyordu; bunlardan dolayı da sanki daha fazla seviyordu!" (Karay, 2009, s. 252).

Vecdi, Perihan'a duyduğu hisleri tanımlamakta zorluk çeker. Bir zamanlar evli olduğu kadına karşı büyük bir heyecan duyar. Fakat bu duygunun ne olduğunu bir türlü kestiremez. Vecdi, sürekli kendi sorgular: Perihan'a duyduğu hislerin adının aşk mı yoksa kaybetme duygusu mu, Perihan'ın başka bir erkeği sevme ve tercih etmesinin bir sonucu mu olduğunu anlamamaktadır. Fakat düşünceleri onu âşık olduğuna ikna etmeye yöneliktir. Aslına bakılırsa Perihan onun için hayatında eksik olan şefkatin bir karşılığıdır. Perihan, Vecdi için sevgi, pişmanlık, korkunun simgesi olan ve sürekli kanayan bir yaradır.

Kenan, Vecdi ve diğerleri üzerine düşünüp onları takip ederken adeta aklını yitirmişçesine davranır. Hatta öyle ki yolda karşılaştığı bar kızı Melahat ile vakit

geçirerek Perihan'dan hırsını almaya çalışır. Kenan yaptığı bu kaçamakla kendini özgürleşmiş hisseder. Fakat bunun bu şekilde devam etmeyeceğini bilmektedir. Kenan'ın anahtar işini bir türlü halledememesi, artık hatalarından dolayı kendisini cezalandırdığı bir olguya dönüşür. O hem acı çekmekten hem başkasına acı çektirmekten, kendisinin bile tarif edemeyeceği kadar sancılı bir haz duyar; bu acılı hazzın içine daha çok gömülmeyi ister, istedikçe de daha derine batar, örtünür, örtüldükçe kaybolur (Karay, 2009, s. 132). Kenan'ın roman boyunca şikâyet ettiği tutarsızlığı, iradesizliği, cesaretsizliği aslında bir savunma mekanizmasıdır. Toplumsal bilinçdışı, uyumlu bir çift olan Perihan ve Kenan'ı zaaflarının küçük bir nesne üzerinden açığa çıkmasıyla bir sınava tabii tutar. Son çare olarak Rüstem'den evini öğrendiği Vecdi'nin evine giderek anahtarı kapısında denemeyi düşünür. Vecdi'nin kapısının önüne gelir ve anahtarı denemeden sinir krizi geçirip bayılır. Hastaneye kaldırılan Kenan, burada uzun bir tedavi görür. Tedavi sırasında Perihan yanından ayrılmaz ve son yıllarında hayatlarını, ilişkilerini, birbirinden nasıl uzaklaştıklarını düşünür. Kenan iyileşir iyileşmez, girdikleri muhiti terk ederek eski hayatlarına dönme planları yapar:

> "Kenan iyileşince bu apartmanı bırakacağım; sakin bir mahallede şirin bir ev bulacağım. Bizim Bomonti'deki eski evimiz, ilk evimiz gibi bir şey... Zaten kendimi çocuğuma vereceğim için gazinolar, çaylar, davetler, kulüpler, giyim kuşam için vaktim olmayacak. Boş ev şu sırada pek çok. Anadolu'ya gidenlerden kalan evler... Görmüyor musunuz her sokakta üstüne 'Kiralık' levhası asılmış ne kadar ev, apartman var! Belki bizimki de boşalmıştır, bakacağım. Orada hayatımın en saadetli günlerini geçirdim; bırakırken yüreğim sızladı, ayaklarım geri geri gitti. İçime doğmuş!" (Karay, 2009, s. 196).

Perihan, Kenan hastanede yatarken aklında birkaç soru vardır. Aslında anahtar sadece Kenan'ın düşüncelerini ele geçirmemiştir. Anahtar, Perihan'ın da zihnini kurcalayan bir bilinçdışı nesnedir. Romanın hem adı hem simgesi olan bu nesne, roman kişilerinin bilinçdışındaki sanrıların bir simgesidir. Aslında bu sanrılar, insanlığın kadın erkek ilişkilerindeki ortak anlamların bir karşılığıdır: Kafasında cevabını bulamadığı, anlamadığı üç sual vardı: Önce, Kenan iyileşecek mi? Sonra, yeleğinin cebinden çıkan yabancı, yepyeni anahtarı hangi kapıyı açmak için kullanıyordu? Niçin yanında bir bıçak taşıyordu? (Karay, 2009, s. 168) Perihan bu soruları zihninde sürekli olarak döndürürken Kenan gözlerini açar. Perihan büyük bir sevinçle odasına girdiğinde onu odasından hakaretler, beddualar ederek kovar. Perihan, bu durumun nedenini anlamamakla birlikte anahtarın Kenan'ın hayatında olan başka bir kadına ait olduğunu düşünür ve odadan kovulmalarının nedenini de bu olarak görür. Fakat roman öznesinde Perihan konuşturularak toplumsal normların yarattığı kadın imgesi devreye

girer, bu kadın aşkı karşısında tüm zorlukları göğüsleyen aynı zamanda tüm benliğinden, erotik tavrından vazgeçen sadakatin kadınıdır: “Ah Kenan, diyordu, niçin bana dertlerini söylemedin? Ben senin her şeyini affederdim... bir kadınla münasebetini, ayrı bir evin olmasını, gizli bir hayat sürmeni, hepsini!” (Karay, 2009, s. 167) Bu konuda Perihan’ın oldukça üzüldüğünü gören Rüstem, gerçeği Perihan’a açıklar. Kenan’ın kendisinden şüphe ettiğini, bu yüzden hafiye gibi arkasında iz sürdüğünü, deliller aradığını söyler. Perihan, Rüstem’den duyduklarına inanamaz. Bir yandan Kenan’ın kendini aldatmadığını öğrenir, ama bir yandan da Kenan’ın kendisinin sadakatinden şüphe ettiğini öğrenir. Sadakat konusunda sınandığı için daha da kırılır ve üzülür. Fakat tüm bunları Kenan’ın onu çok sevdiğinden yaptığını da aklından çıkarmaz:

> “Ben, bütün hayatınca bir tek erkeğe bağlanıp kalacak kadınlardanım. Kenan'a on sekiz yaşımda rastlamalıymışım. Şu başıma gelene bak ki kocam, rüyama girmesinden bile çekindiğim, rüyada görünce bile bir sadakatsizlikte bulunmuş kadar utandığım adamı hala sevdiğimi sanarak benden şüphe etti; peşime hafiyeler!- belki de bu şüphe üzerine gitti, birtakım kadınlarla gezip tozmaya başladı, onlara ayrı evler tuttu; sonunda da -zavallı Kenan’cığım!!-hastanelere düştü. O gün Semihaların apartmanında ölebilirdi de...” (Karay, 2009, s. 204).

Kenan, tüm bu olumsuz davranışlarına rağmen yanından ayrılmayan Perihan’a kötü davrandığını kabul eder. Bu yapıp etmelerinin aslında toplumsal normların getirdiği bilinçdışıyla yaptığını düşünür:

> “Sanki dünyanın geçirdiği milyonlarca senenin enkazı yüreğine çökmüş, ruhuna yığılmıştı. Nasıl olmuştu da bu kadar korkunç bir ruh haletinden şimdi sıyrılmış, kurtulmuş bulunuyordu? Perihan, kocasının sözlerinden ürktü; yalvarır gibi dedi ki:
>
> Başka şeyler konuşalım...
>
> Hayır, söyledikçe rahatlıyorum, açılıyorum. Hiç korkma, dediğim gibi dünya eski çehresini aldı; kimse bana fena gelmiyor. Halbuki öyle zamanlarım olmuştu ki tek iyisi yoktu. Düşün, Perihan, bizim zavallı şair Sait Fatin'i, kendi halinde, dürüst bir adam, bir centilmen olan Atıf Bey'i, o mükemmel insan Edip Server'i, bütün tanıdık hanımları, bütün cemiyeti, gençliği ve yaşlılığı, hepsini kötü ve zararlı buluyordum, hepsinden nefret ediyordum. Ayrıca ürküyordum da... yolda karşılaşacağım korkusuyla helecanlar geçiriyordum. En fenası nefsime itimadımı kaybetmiştim. Kendi gözümde kendim herkesten daha lüzumsuz, daha çirkindi. Hatta hükümete bile bana haksız imtiyazlar verdi, beni hakkım olmayan yüksek makamlara getirdi diye küskündüm.
>
> Perihan bu kadar muğlak bir hissi anlayamadı. Kenan devam etti:
>
> Vicdan azabı duyuyordum; bir ahlaksızlık yaptığıma inanmıştım. Zaten nazarımda ahlaksız olmayan yoktu. İnsaf sız, utanmaz, aynı zamanda miskin, sefil bir ruhla dolaştığım o dünya ne kadar iğrençti!
>
> "Elverir Kenan, yoruluyorsun...
>
> Bilakis eski benliğime döndüğümü anladığım için canlanıyorum. Geçirdiğim hastalığın nekahet devri ötekilerinkine benzemiyor; kendine gelen, kendini bulan vücuttan ziyade ruhtur. Sak.at, kararsız, kaypak, çirkin bir ruhtan kurtulup eskisine, sağlam ve temiz olanına dönmek ne hoş... Korkulu, kabuslu rüyadan silkinip, başucundaki lambayı yakıp, etrafına bakarak bir anda o tehlikelerin silindiğini gördüğün zaman hayatının bir nimet

> olduğunu anlayarak sevinmez misin? Hayata dört elle sarılmaz, sevdiklerini daha fazla sevdiğini hissetmez misin? İşte ben bu haldeyim... Sen, bir ay önceki Perihan'dan bin kere daha tatlı, daha güzel, daha ziyade benimsin şimdi!" (Karay, 2009, s. 255-257).

Perihan'ı yanına çağırarak onunla konuştuğu esnada aslında en başta yapmak istediği fakat yapamadığı şeyi yani Perihan'a anahtarın kime ait olduğunu sormaya cesaret eder ve yaptıkları için özür diler: "Gücendin mi Perihan? Nasıl gücenebilirim Kenan? Hastaydın. Sorman, hastalığının geçtiğine en mükemmel alamet. Keşke bunu zamanında sorsaydın! Asıl ona üzüldüm." (Karay, 2009, s. 264). Perihan ise soruyu cevaplamak yerine Kenan'ı hastaneden çıkarak onu eski evlerine götürür. Kapıyı tüm bu olumsuzluklara sebep olan anahtarla açar:

> "O anahtarı apartmana getirdim; saklayacağım en muvafık yeri de bulmuştum: bana ilk aldığın çantanın içine koydum. O çantayı modası geçmiş olmakla beraber kimseye veremezdim; atamazdım! Her gün kullandıklarımın yanından ayırmaya da gönlüm katlanamadı. İki senedir aynı dolapta, aynı halde, biri öbürünü koynuna almış duruyorlardı. Ara sıra ikisinin hatırlarını sorardım; ikisini de sever, okşar, düşünür, gene yerlerine koyardım. Anladın mı şimdi Kenan?" (Karay, 2009, s. 268).

Eski evleri, mutlu olduğu zamanların da simgesidir. Bu eve yıllar sonra atılan ilk adım aslında eski günlerdeki sıcak, samimi, hararetli, heyecanlı Kenan ve Perihan'ı da tekrar yaratır. Çünkü Perihan, Kenan'ındır. Fakat bu ait olma hali sadece fiziksel bir aidiyet değil, aynı zamanda ruhsal bir bütünleşmedir: "Bir kadın için sevdiği erkeğin ağzından işittiği sözlerin en hoşa gideni benimsin! dir; benimsin! deki pasif rol kadının cins icabı zevk aldığı başlıca vazifesi, adeta hikmeti vücududur. Sevdiğinin olmak? Bütün olmak'ların en zevklisi! Perihan muhakkak Kenan'ındır." (Karay, 2009, s. 257). Bahsi geçen bütünleşmeyle birlikte aslında Perihan kadın gözünden, toplumsal normların ötesine taşarak kendi güzellik idealini yaratmıştır. Onun yarattığı idealde insanlar birbirini domine etmeden sadece sevgi temelinde bütünleşir:

> "Perihan Kenan'ı seviyor; şu toparlak yüzlü, iri iri siyah gözlü, dolgunca, belki de az çok kaba, kalın ve durgun delikanlıyı. Öteki endamlı vücuduyla, her renkten, karmakarışık benekler dolu ufacık, çok keskin, hain gözleriyle, fazla esmer göz altlarıyla, çehresinin manalı çizgileri ve buruşukluklarıyla muhakkak, canlı, hareketli, cazibeli bir erkektir. Şu var ki Perihan'ın tipi Kenan'dır. Onun göğsüne başını dayadığı zaman daha fazla heyecan duyuyor. Belki Kenan başka bir kadına o zevki veremez. Eh, vermesin... Anlamadığı, anlatamadığı bir lezzetle kendisini uçuruyor, eritiyor ya! Kocasına baktığı zaman: Beni göklere yükselten adam bu... diyor, dediği sırada sevinçten, hazdan, gururdan titriyor a!" (Karay, 2009, s. 265-266)

Sevgi temelinde birleşip bütünleşen Perihan ve Kenan'ın bu temelin meyvelerini de alma zamanı gelmiştir. Romanın sonunda bu meyvenin haberi verilecektir, Perihan hamiledir.

2.1.1.3.2. İdeal Benliğin Tapınağa Dönüşen Karakterleri: Sara ve Vahdet

Romanın başkarakteri Sara'dır. Roman, yapı olarak iki ayrı ilişkinin bir potada eriyeceği bir çizgide ilerler. Birinci ilişki Nazan ile Vahdet'in ilişkisi, ikinci ilişki Etyemezli Sara'nın önce Demir'le sonra Et Kralı Nurullah Yurdakul'la evliliğe ulaşan ilişkisidir. Roman Nurullah Yurdakul ve Etyemezli Sara'nın düğün töreniyle başlar. Düğünün olduğu otelde kalan Basıf ve Nazan otelin bahçesinde sohbet ederek yürürlerken birden Demir'le karşılaşırlar. Demir, oldukça ilginç görünür gözlerine fakat sarhoş olduğu fikriyle yanından uzaklaşırlar. Aslında Demir, Sara'ya olan aşkı yüzünden ağır travmatik buhranlar içindedir ve Sara'yı öldürmek istemektedir. Bu eylemi gerçekleştirmek için belindeki silahla gizlice Sara'nın gelin odasına girip onu öldürmek üzere plan yapar. Fakat alkolün de etkisiyle yanlışlıkla Nazan'ın odasına girer. Nazan odasında eli silahlı bir adamla karşı karşıya kaldığı için korkar, fakat toplumsal normlar gereği ses çıkarmakta istemez, çünkü odasına genç bir erkeği alan kadın profiline düşmek istemez. Ayrıca Nazan, Demir'in durumunu anlar ve ona hoşgörülü, yer yer acıma duygusuyla yaklaşır. Demir'i konuşarak ikna etmek ister:

> "Istırap çekmek… ıstırap çekebilmek de bir nimettir, dedi. Bunu siz de hissetmiyor musunuz? Istırap çekmek göğsümüzün içinde bir insan kalbi taşıdığımızı gösterir. Ya göğüslerinin içi bomboş olanların hayatının dehşetini düşünüyor musunuz? Hissedemeyenler, bağlanamayanlar tek başlarına ve sade kendileri içinde yaşayanlar… bunlar nedir? Bunlar tek başlarına birer kulede yaşayan mahpuslardır. Ebediyen tek başlarına… Siz böyle bir hayatın ne kadar korkunç olduğunu düşünüyor musunuz? Istırap çekmek de nihayet yaşamaktır." (Derviş, 2018, s. 49).

Demir de Nazan'a zarar vermek amacında değildir. Fakat bir anda nasıl olduysa Nazan ile girdiği kargaşada aniden silah patlar ve Nazan kolundan yaralanır. Roman bu sahneden itibaren geri dönerek Sara ile Demir'in hikayesine odaklanır. Demir, ilk gördüğü andan Sara'ya âşık olmuş genç bir delikanlıdır. Sara, Etyemez adı verilen İstanbul'un çeper mahallelerinden birinde yoksulluk içinde ailesiyle yaşamaktadır. Bir gün caddede yürürken bir arkadaşına rastlar, arkadaşı ve ailesi oldukça zengin bir hayat sürmeye başlamışlardır. Kendisi de arkadaşına zengin bir hayat sürdüğünü söyler, aslında olayın gerçeği hiç de öyle değildir. Arkadaşı Moda'da oturduğunu söyler ve onu bir tekne gezisine davet eder. Sara da arkadaşına Şişli'de oturduğunu ve bu geziye elbette katılacağını söyler. Lakin Sara'nın böyle bir gezide ne giyileceğine dair fikrinin olmadığı gibi böyle bir gezide giyecek bir kıyafeti de yoktur. Fakat Sara için bu gezi aslında yeni hayatının da başlangıcı olacaktır. Çünkü gezide Demir'le tanışır. Demir, orta sınıf bir ailenin çocuğudur. Babası doktordur, kendisi de hukuk fakültesi öğrencisidir. Sara Demir'e de ailesi, yaşamı, yaşadığı yer

hakkında yalan bilgiler verir. Amacı Demir'i kendine bağlamaktır. Çünkü Sara'nın amacı birini sevmek veya biri tarafında sevilmek değildir. Onun tek amacı bulunduğu sosyal çevreden çıkarak sınıf atlamaktır. Bu yüzden kendine kimseyi layık görmez. Erkekleri yanına yaklaştırmaz, onlara karşı oldukça kibirlidir:

> "O hiçbir zaman, hiçbir genci beğenmemişti.
>
> O hiçbir kimseyi beğenmiyordu. Onun iltifatlarını herkesten esirgeyişi bir ahlak kaygısıyla olmuyordu.
>
> O kendisini herkesten kıskanıyordu. Kendisini kimseye layık görmüyordu.
>
> Kendisine aşkla, arzuyla yaklaşan insanlardan nefret ediyordu.
>
> Kendilerini onun aşkına layık göre bu küstahları tokatlamak istiyordu.
>
> Hayır… bu ahlaki bir kaygı değildi. O kendisinden başka kimseyi sevemiyor. Ve kendisini kimseye veremeyecek, kimseyi sevemeyecek kadar seviyordu." (Derviş, 2018, s. 192-193).

Bu kibrin nedeni ahlaki ve toplumsal kuralların oluşturduğu idealler değildir. Aslında Sara, adeta bir makine gibi yaşar, bu makine hayatı öğütmekle kendini sınıf atlatacak bir mekanizma gibi işler. Aslına bakılırsa Demir onun için bir basamaktır. Çünkü o en üst sosyal sınıfı ister. Soğukluğu, kibri, elde edilemezliği elbette ki onu erkeklerin gözünde oldukça çekici kılar. Fakat Sara kendi anne, babasını dahi sevmez; onlardan da nefret eder. Fakat Sara tüm bu olumsuzlukların içinde dahi en güzeldir: "Bir kraliçe gibi azametliydi. Bu baş ve dudaklarında acı bir çizgi var gibiydi. Gülmüyordu ve gözleri bütün hissiyatını saklayan taştan bir bakışla perdelenmiş gibiydi." (Derviş, 2018, s. 110). Demir, ideal güzelliği de aşan Sara'ya kendini o kadar kaptırır ki bir an evvel ailesiyle tanışıp onunla evlenmek ister. Sara'nın ailesiyle tanışmaya gittiğinde karşılaştığı durum oldukça farklıdır. Sara'nın babası Mahmut Bey ve annesi Mahmure Hanım tıpkı Sara gibi bulundukları sınıftan çıkmak için kızlarını pazarlar gibi davranırlar:

> "Ve Sara'nın ismini söyleyince onu bir mal gibi satmak isteyen bir tüccar açıkgözlülüğü ile methetmeye başlamıştı. Sara bizim gözümüzün bebeğiydi. Biz fakiriz fakat kendisini sultanlar gibi yetiştirdik, annesi onun elini sıcak sudan soğuk suya sokmamak için ahdetti. Ben çektim kızım çekmesin, dedi. Ben rahat yaşayamadım, o rahat yaşasın, dedi. Biz onun bir dediğini iki etmedik, gözü ve gönlü hiçbir şeyde kalmasın diye biz elimizden gelen her şeyi yaptık. Fazlasını bile yaptık. Fakat nihayet tabiî ki namuslu ve fakir insanlarız… Elimizden geleni yaptık. Sara'yı bahtiyar görmek bizim için hayatın yegâne gayesidir, diyordu. Sara melek gibidir, diye ilave ediyordu. Lise tahsili yaptı. Enstitüye de bir iki sene gitti. Lisan da bilir. Pırlanta gibi bir yüreği vardır. Namus, fazilet hep ondadır." (Derviş, 2018, s. 86).

Sara, roman boyunca tıpkı babasının onu adeta pazarlamak için methettiği üzere sadece sınıf atlamak, büyük paralara sahip olmak üzere yaşar. Demir ise Sara'ya olan sevgisinden bunun farkında değildir ve Sara'yı elde edebilmek için onu memnun

etmeye çalışır. Sara'ya pahalı hediyeler alarak onun gözünü boyamaya çalışır. Annesinden ve babasından aldığı paralarla Sara'ya elbiseler alır, neredeyse her akşam onu gezmeye çıkarır. Bu cömertlik sadece Sara'yla sınırlı kalmaz, aynı zamanda Sara'nın annesine hediyeler alır, babasını içkili yemeklere götürür. Demir'in babası Doktor Adil Bey zengin olmadığı gibi oğlunun da Sara'yla olan münasebetini uygun görmemektedir, fakat oğullarının saadet ve mutluluğu için yardımı esirgemezler ve sonunda Sara ve Demir nişanlanır:

> "Annesiyle babası bu nişandan memnun olmamışlardı. Bu şüphesizdi. Fakat çok sevdikleri biricik oğullarının saadetine engel olmak ve onu bedbaht etmek istemedikleri için ses çıkarmamışlardı.
>
> Demir çılgın bir saadetin sarhoşluğu içerisinde yaşıyordu. Elinden geldiği kadar Sara'yı memnun etmeye çabalıyordu. Annesinden aldığı paralarla Sara'ya elbiseler yaptırmıştı. İskarpinler, çantalar almıştı. Sara'yı her akşam gezdiriyor, anneye hediyeler götürmeye, babaya içki ziyafetleri çekmeye çabalıyordu.
>
> Demir'in babası Doktor Adil zengin bir adam değildi. Fakat iyi kazanan, kazandığını harç eden, cömert bir insandır.
>
> Oğlunun, tek oğlunun bu nişanını tasvip etmemekle beraber, pek fakir olduğu üstünden okunan genç gelinini süslemek ve onu oğluna layık bir kılığa sokabilmek için kesesinden yapacağı fedakarlıklardan çekinmiyordu." (Derviş, 2018, s. 87).

Demir'in zenginliği Sara'ya yeterli gelmez. Zaten halihazırda okulunu da bitirmemiş, askerliğini yapmamıştır. Bu yüzden Demir'in ailesi evlilikten sonra belli bir süre beraber yaşamayı teklif eder. Demir'in babası Doktor Adil Bey, Şişli'de oturdukları apartman dairesinin kirasını verecek kadar bir kazancı vardır, ikinci bir evin eşyasını ve kirasını karşılayacak bir maddi gücü yoktur. Zaten Sara da bunlardan çok daha fazlasını talep eder. Bu yüzden Demir'den ayrılır, çünkü Sara hayata dair emelleri doğrultusunda kendi ideal güzelliğini yaratmıştır. Bu idealin içindeki erkekler sadece birer figürandır. Burada hareketle denebilir ki toplumsal normların ötesinde bir kadın profili çizer, Sara. Bu profil öznesinde kadın kendi erotik varlığını yaratmıştır:

> "Niçin mi senden ayrılıyorum? Dedi. Anlamıyor musun niçin senden ayrıldığımı. Seni istemediğim, seni sevmediğim, seni kendime layık görmediğim için senden ayrılıyorum.
>
> Nişanlılığımızdan bu kadar geç bir zaman sonra mı bunu fark ettin?
>
> Evet, bu kadar geç gözlerim açıldı ve senin hakkındaki fikirlerimi değiştirdim. Sen istikbali meçhul bir çocuksun. Halbuki ben güzel bir kızım. Ben iyi yaşamak istiyorum. Ben lüks bir hayat, mücevherler, konaklar, köşkler, otomobiller, villalar, Avrupa Seyahatleri, kürkler… Ne bileyim, ben her kadının çıldırarak isteyeceği şeyleri istiyorum… Sen bana bütün bunları vermekten acizsin.
>
> Bunları fahişelikte mi kazanmak istiyorsun?
>
> Sus it! Diye bağırdı. Ben bunları bana verebilecek bir adamla evlenecek kadar güzelim." (Derviş, 2018, s. 114).

Sara'nın bu denli mekanikleşmesi, bulunduğu ortamı istememesi, aslında çocukluğunda yaşadığı travmalara bağlıdır. Çünkü çocukluk, bilincin ve bilinçdışının

yoğurulduğu dönemdir. Çocukluk insanın kendini ebeveyninden ayırdığı aynanın farkına vardığı dönemdir. Böylece ayna, kişinin kendi varlığını ötekine rağmen oluşturduğu dönemin simgesidir. Ayna aynı zamanda ötekinin öğretilerinin de aktarıldığı bir mecradır. Aslında erotik kriz burada başlar. Çünkü erotizm sonlu bir varlık olan insanın sonsuzluğu keşfettiği alandır, bahsi geçen alan toplumsal öğretilerin de ötesine geçmeyi hedefler. Hiçliğe ait olan şeyler hakkında konuşmak her zaman kolay değildir. Yine de herhangi bir fiziksel ya da duyusal özelliğe sahip olmayan bu yokluk biçimleri, nesnelere kıyasla çok daha derin bir duygusal etkiyle ortaya çıkarlar. Bu bağlamda, onların aslında hiçbir zaman var olmamış olduklarını söylemek kolay değildir. Ancak bir kişi tepki gösterdiğinde, örneğin aşağılanma hissiyle bir cesede bakmayı reddettiğinde, aslında hiçliğin görünürlüğü karşısında sarsınılır. Dışkının kokusunun bizi tiksindirdiğini düşünür; fakat bu koku, zaten önceden tiksinç olarak kodlanmamış olsaydı, yine de aynı şekilde tepki verir miydi? İnsan oluşun bir parçası olan bu türden tiksintileri, çocuklara aktarırken insan kendi yaşadığı sıkıntıyı hızla unutur. Oysa çocuklar başlangıçta başkasıyla duygusal tepkilerini paylaşmaz. Yemeği beğenmeyebilirler, ama tiksinme gibi yapısal bir reddi onlara ancak jestlerle, hatta kimi zaman baskıyla öğretilir. Tiksinti, ilk insan topluluklarından bu yana süregelen ve kuşaktan kuşağa aktarılan bir tür duygusal salgın olarak tanımlanabilir; sayısız çocuğu benzer biçimlerde şekillendirmiştir. Bu zincirleme aktarımın temel yanlışı, aslında kadim bir "kutsal öğreti" biçimi olarak işlev gören bu tiksinti düzenini küçümsememizden kaynaklanır. Zira tiksinti ve bulantıya dair tüm duygu alanı, söz konusu öğretilerin tarihsel ve kültürel tortularından meydana gelmiştir (Bataille, 1993, s. 62-63).

Sara, çocukluğunda annesinin hizmetçi olarak çalıştığı eve gittiğinde daha o yaşta annesinin kılık kıyafetinden utanır, evin çocuklarıyla oynamaz ve annesinde nefret eder:

> “Mahmure Hanım kızının nefretini onu annesinin eskiden hizmetçilik ettiği bir eve götürdüğü gün kazanmıştı.
>
> O zaman Sara dört yaşındaydı ve dört yaşına kadar hayatı sur dışındaki teneke mahallesinin içinde geçmişti. Etyemez’deki bu eve babasının odacı gibi çalıştığı işinden ayrılıp İcra Dairesi’ne ufak bir memur olarak girdiği zaman taşınmışlardı. Ve bu ev onların hayatının muayyen bir refahını işaretliyordu.
>
> Dört yaşına kadar hiçbir zaman bu teneke mahallesi hududunu aşmamış olan Sara birinci defa olarak Şişli’deki mükellef bir apartmanın ikinci katında çok lüks eşya ile döşeli olan bir daireye girdiği zaman kendisini cennette zannetmişti. Gözleri hayranlıkla açılmış olarak ipek elbiseli, ipek kurdeleli, boyalı, şık patikli iki küçük kızın kendileri gibi süslü ve güzel bir kadına ‘Anne!’ diye hitap edişleri onu âdeta hipnotize etmişti.

> Annesinin rengi atmış siyah mantosu, çenesinin altından bağladığı yıkana yıkana elekleşmiş, siyah krepdamur başörtüsü ona dünyanın en büyük ayıbı gibi gelmişti." (Derviş, 2018, s. 176).

Sara, bu yüzden çocukluğundan beri yoksulluktan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Sara'nın yaşadığı bu travmatik durum aslında gelecekteki tüm seçimlerini, karakterini, ahlaki yapısını belirler: "Çocukluğu ve gençliği hep bir haset ateşi içinde geçmişti. Sefaletten nefret ediyor ve bu sefil kulübede sanki onların çocuğu değilmiş gibi yaşıyordu. Mahmure Hanım kızını pek seviyor ve onun kendilerine benzemekteki inadını memnuniyetle kabul ediyordu." (Derviş, 2018, s. 179). Mahmure Hanım kızı için kendinin başaramadıkları üzerinden hayal kurar. Kurduğu hayalde Sara asla kendisi gibi olmayacak bir kişidir: "O inşallah benim gibi olmayacak, akıllı olacak, büyüyünce zengin birini baştan çıkarıp bu sıkıntıdan kurtulacak!" (Derviş, 2018, s. 179). Mahmure Hanım, daha iyi bir yaşam, daha iyi bir sosyal sınıf için eşine de sadık kalmamıştır. Hatta bu durumu da oldukça normalleştirmiş bir kişidir. Bu anlamda belki de farkında olarak veya olmayarak öğretilerini Sara'ya aktarmıştır. Sara'nın çok zengin birini bulacağına inancı tamdır. Sara'nın annesi babası onu zaten kendileri gibi yani kendi sınıflarından biri gibi büyütmemişlerdir. Aslına bakılırsa Sara, bir hayal denizinin içinde büyümüştür: "Sanki o başka bir ailenin, başka bir tabakanın kızı çocuğuymuş gibi ona adeta bir misafir muamelesi yapıyorlar, kendi tabi oldukları şartları mümkün mertebe ondan uzaklaştırmak, onu daha fena şartlar içinde yaşatmamak istiyorlardı." (Derviş, 2018, s. 180). Bu şekilde büyütülen Sara, her geçen gün daha da asileşir. Okulu yarım bırakır, annesinden zorla aldığı paraları ya süslenmeye ya da sinemaya, gezmeye harcar. Sara, böyle olmasına rağmen bilinçsiz bir insan değildir. Hayatın gerçeklerinin farkındadır ve bu gerçekleri olumlu bir yaşama evirmenin yolunu bilir: "Kendisini Etyemez'den bir hakikatin kurtaramayacağını pekiyi biliyordu. Onun için hayatta yegâne ümit bir masal kahramanı olabilmekti." (Derviş, 2018, s. 182). Buradan hareketle denilebilir ki Sara aslında yarattığı idealler doğrultusunda kendi masalının kahramanı olmak için çabalamaktadır. Masal kahramanın temel isteği zenginliktir. Zenginlik onun için büyük bir başarı olacaktır. Bu anlamda erotik güzellik idealinde erkek başarısıyla nam salarken Sara öznesinde bu kimlik yer değiştirecektir. Çünkü Sara bir kadın olarak başarmak arzusu taşır. Çünkü ona göre fakir olmak toplumun maskarası olmakla aynı şeydir. İçinde bulunduğu maskaralıktan da onu çıkaracak olan annesinin tabiriyle yolunacak kalantor bir kazdır. Sara, yoksul olmaya oldukça öfkelidir ve bu öfkeyi çıkaracağı bir zenginlik arar. Eskimiş ayakkabıları, bozulup tekrar dikilen kumaşlar,

ucuz çorapların intikamını alma hırsıyla doludur (Derviş, 2018, s. 217). Bu yüzden Demir, Sara'ya yetmemektedir. Demir, aynı zamanda bu doyumsuzluğun tatmin edileceği bir kapıda aralar. Sara'yı götürdüğü bir lokantada Nurullah Yurdakul'la tesadüfen tanıştırır. Aslında bu tanışma Sara için hayatının fırsatıyken Demir içinse Sara'ya dair tüm hayallerinin bittiği andır. Çünkü Demir, kendi dışında hiçbir şeyi önemsemeyen biriyken Sara adeta hayatının odağı haline gelir: "Şimdiye kadar kendine destek olacak daha ciddi fikirlere, bir dünya görüşüne sahip olmamış, kendisine ait olmayan ve mevzuu kendi benliğinden doğmayan şeylere hiçbir alaka duymamıştı. Onu kendi zevk ve kendi dertlerinden başka hiçbir şey oyalamazdı." (Derviş, 2018, s. 223). Sara, Demir'in hayatına yön verir bir özellik kazanmıştır. Sara, sanki onun hayatını bütünleyen, kendisini tamamlayan bir parçadır. Sara'yı kaybettikten sonra ise, önemli bir organını, hatta neredeyse canını yitirmiş biri gibi hisseder.

Nurullah Yurdakul, yaşamının büyük bir kısmını taşrada geçirmiş, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı krizi fırsata çeviren milyonerlerden biridir. Taşranın bir celebiyken bir anda ülkenin et piyasasına hâkim olmuş ve "Et Kralı" olarak anılmaya başlamıştır. Lokantada yaşadıkları tesadüf üzere Nurullah Yurdakul, Sara'yı yalısına davet eder. Sara davete icabet ettiğinde kendi yazdığı masalın mekanını bulmuştur adeta:

> "O gün Sara annesiyle beraber yalıya, Nurullah Yurdakul'un eski bir sultana ait olmuş bulunan yalısına girdiği zaman ne yapıp yapıp burada kalmasının lazım geldiğini düşündü. Bu bütün ihtişam ve bütün lüks vardı. Yaldızlı eşyalar… Avizeler… Birbirine giren ve sonu gelmez hissini veren salonlar… Halılar… Antikalarla dolu dolaplar… Parkeler… Ve hakiki bir Holivut, hayır, daha müthiş bir binbir gece lüksü…" (Derviş, 2018, s. 204).

Sara, bütün bu lükse ve paraya sahip olmak için Nurullah Yurdakul'la görüşmeye başlar. Ama bu görüşmelerde kendini arzu nesnesi haline getirmeyi iyi bilir. Sara'nın gözünde Nurullah yalnızca bir araçtır; kendi güzelliği sayesinde hak ettiğine inandığı servet ve zenginliğe ulaşmak için kullandığı, ruhsuz ve değersiz bir basamak gibidir. Bu aslında toplumsal normlara da bir başkaldırıdır. Çünkü Sara, bedeninin ve güzelliğinin farkındadır. Belki de toplum kabul etmeyeceği bir yöntemle de olsa kendini erkeklerin dünyasında nasıl idealize edileceğini kendi belirler. Nurullah Yurdakul, Sara'yı idealize edip arzulamasına rağmen Sara kendini teslim etmez. Çünkü "Erkekler nikâhsız olarak koyunlarına aldıkları kadınlarla pek güç evlenirler!" (Derviş, 2018, s. 207) fikri zihninin bir tarafındadır. Sara, bu anlamda erkek dünyasını

domine etmeyi bilen bir karakterdir. Nurullah Yurdakul, oldukça zengin bir insan olarak Sara'nın masalının bir figüranıdır. Bu masal aynı zamanda Sara'nın çocukluğundan aldığı intikamın da bir simgesidir.

Romanın bir diğer önemli karakteri belki de Sara'nın erkek versiyonu olan kişi Vahdet'tir. Vahdet, Sorbonne mezunu, çeşitli dergilerde felsefe yazıları yazan, zengin, hovarda, kadınlarla bedensel, hayatla egoist ilişki kuran bir kişidir: "Kendine meclûp olan kimseler gibi o da hayatın ve hayatı hayat yapan şeylerin sathında kalmıştı. Kendini bile, kendine üzüntü verir belki diye derin derin tanımak istememişti." (Derviş, 2018, s. 271). Vahdet, Nazan'la beraberdir. Bu beraberlik altı ay süresiyle Vahdet'in hayatındaki en uzun ilişki süresidir. Bu ilişkinin uzun sürmesi aslında Nazan'ın silik, sade, sakin kişiliğidir. Vahdet, kendini idealleştirmiştir ve idealize ettiği Vahdet'e büyük bir kıskançlıkla bağlıdır. Vahdet için hayatındaki kişiler tıpkı Sara'da olduğu gibi birer figürandır. Çevresindeki kişiler onun eğlence aracıdır. Kendisine kendisinden başka kimseyi yakıştırmaz. Hayatına aldığı kadınlar da onun için bir ego tahtasıdır. Vahdet, tıpkı bütün "aydın" erkekler gibi, yanında sohbet edebileceği, söylediklerine hayranlık duyacak kadar kültürlü kadınları her zaman ötekilere tercih eder. Ama bu kültür, kendi fikirleriyle tartışacak, onları eleştirecek düzeye de çıkmamalıdır. Onun aradığı kadın, sadece anlayıp hayran kalacak kadar bilgili olmalıdır. Nazan tam da böyle bir kadındır. Vahdet'e karşı sürekli hayran bir tavır içindedir. Belki birikimi zaman zaman onu eleştirebilecek seviyededir; ama o, eleştiren değil, hayran kadın olarak kalmayı seçer (Derviş, 2018, s. 265).

Vahdet, tanıdığı bütün kadınlarla didişir. Çünkü o her tanıdığı kadında öteki kadınlardan farklı bir özellik bulacağını ümit eder. Bu ümit her seferinde bir hayal kırıklığına uğrar. Bu hayal kırıklığıyla birlikte kadınlara karşı çirkinleşir, gaddarlaşır hatta terbiye sınırlarını zorlar. Kadınların da aynı minvalde tepki vermeleri Vahdet'i daha da emellerine ulaştırır, çünkü onun zihninde hiçbir kadının birbirinden farkı yoktur ve ümit yuvası değildirler. Hepsi silik varlıklardır. Vahdet, böyle davrandıkça hayatına giren kadınlar bu tepkilerin nedenini anlayamamaktan kaynaklı marazi bir bağlanma hissederler. Vahdet'in hayatında ilk defa bu kadınlardan farklı olan Nazan'dır. Çünkü Nazan, Vahdet'i içten, kelime oyunları yapmadan, doğrudan sever. Nazan, sadece sever; sevdiği adamı anlayamamaktan kaynaklı da bedbahttır. Vahdet de bu saf sevginin farkındadır. Bu sevgi Vahdet'i daha da vahşileştirir, eziyetlerini daha da arttırır. Nazan'ın sevgisine sahip çıkan bir kadın olması onu daha da agresifleştirir.

Aslında bu şiddet eğiliminin temel sebebi Nazan'ın saf sevgisinin Vahdet'in tüm çirkinlikleri karşısında elmas gibi parlamasıdır. Nazan'ın her şeye boyun eğen, her şeyi sessizce kabul eden kalbi, tıpkı ona kendi ruhundaki ve bencilliğindeki çirkinliği gösteren bir ayna gibi onu huzursuz eder. Bunu kendine hiçbir zaman açıkça itiraf etmemiştir; ama onu Nazan'a karşı böylesine acımasız yapan asıl duygu budur. Aslına bakılırsa Nazan'ın hayatında iki dönüm noktası vardır: bunlardan birincisi Vahdet'le tanışması ve onu sevmesidir. Çünkü Nazan'ın başından daha önce kısa bir evlilik geçer, bu evlilik bir rüyadan ibarettir. Vahdet'le yaşadığı ise gerçek dünyaya ait bir olgudur. Kocasını, aslında onun kişiliğinde değil, kendi genç kız hayal gücünün ona yüklediği üstün nitelikleri sever. Oysa Vahdet'i hiçbir zaman gerçekten beğenmeden, takdir etmeden, hatta hep biraz küçümseyen bir duyguyla sever. Bu, ona göre açıklanması güç, tuhaf bir histir. Tüm bilinci ondan uzak durmak isterken, bedenini ona doğru çeken bir kudretin esiri olmak gibidir adeta. Üstelik bu kudret, daha çok etlere ve sinirlere hükmeden, çılgın ve hayvani bir güçtü. En akıllı, en olgun insanların bile zaman zaman boyun eğebilecekleri bir güç. Kocasını hayalleriyle seven Nazan, Vahdet'i bedeniyle sevmiştir.

Nazan'ın yaşadığı ikinci dönüm noktası ise romanın başında gerçekleşen yaralanma hadisesidir. Ölümden kıl payı kurtulmak Nazan'da bir aydınlanmayı sağlar:

> "Yaşamasını seviyordu. Ve ölümden kurtulan varlığı, onda hayatta evca [sancı] veren her şeye karşı bir korunma insiyakıyla şahlanıyordu. Bu insiyakın şekil şekil silahları vardı. Bunlardan bir tanesini ve en acısını istihza, ikincisi, daha sert ve kaba olanı istihkardı [hor görmeydi]. Kendisini mütemadiyen ağlatmak isteyen ve hem de ortada bir sebep yokken ona bunu yapan adamı ciddiye almak ona abes geliyordu." (Derviş, 2018, s. 136).

Nazan, bu aydınlanmayla birlikte kendi ideallerinin peşinde gitme kararı alır. Evet, Vahdet'i sevmektedir, hatta bu saf bir sevgidir. Lakin Vahdet'in güzellik idealleri bu yönde değildir. O, sadece kendini gördüğü bir aynanın kurbanıdır. Çünkü Vahdet'in için Nazan'ın ideal varlığı bir anlam ifade eder. Onun dışında her şeyden daha özge bir anlam ifade eden Nazan, hayatında yer almaz. Fakat Nazan'ın kendini terk edişi aynı zamanda bir rahatsızlık yaratır. Hatta bunu bir izzetinefis meselesi haline de getirir ama nafiledir. Nazan, kendi erotik varlığının farkına vararak, kendini var etmeyi, saf sevgisini Vahdet'in erotik krizleri içinde hapsetmemeyi seçer.

Düğün gecesi roman karakterlerinin tamamı için bir dönüm noktası niteliği taşır. Yaralanma hadisesinden sonra Nazan ile Demir arasında bir dostluk oluşur. Yanı sıra düğün gecesinden sonra hem Nazan hem de Demir kendilikleri ve idealleri konusunda değişim yaşarlar. Düğün gecesi bir yandan da Sara ve Vahdet'i de yan yana

getirir. Sara ve Vahdet ruhsal olarak neredeyse aynıdır. Vahdet, Sara'da iki özellik görür; birincisi güzelliği, ikinci Nurullah Yurdakul gibi çirkin ve kaba bir adamla evlenecek kadar para hırsına sahip "kendine tapan kadın"lığıdır:

> "Ya bu kız bu adamla niçin evleniyor? Böyle bir adama eş olmak felaketinden insanı teselli edebilecek ne vardı?
>
> Böyle bir izdivaca razı olan bir genç kız nasıl bir kadın olmalı? diye düşünürken bayağı içi ürperdi. Bu kadar genç bir kızın, bu adamın kucaklayışına razı olarak onun karısı olmaya kalkışması müthiş bir şeydi.
>
> Korkunç bir hissizlik… Bu kadın, yüzünün ifadesi gibi taştan bir kalbe sahip olmalı" (Derviş, 2018, s. 27).

Kendine tapan kadın, Vahdet'in oldukça ilgisini çeker. Çünkü Vahdet tıpkı kendisi gibi hissiz bir kadınla tanışmıştır. Aslına bakılırsa Vahdet'in bir erkek olarak güzellik idealine karşılık Sara'nın bir kadın olarak güzellik ideali çarpışmış olur hissizlik çevresinde. Vahdet'in Sara'ya kadar hayatına aldığı bütün kadınlarda yeşermesine izin vermediği hissizlik ve kayıtsızlık hali Sara'nın hayat biçimidir. Çünkü Sara, bu iki kavramı kullanarak hayatındaki engelleri aştığı gibi istediklerine de kavuşmak için bedenini ve duygularını bilinçli olarak erkek egemen toplumun idealleştirmesine izin verir:

> "Onda birbiriyle tezat halinde görünen iki bariz hususiyet vardı. Bunlardan biri […] insanda arzu uyandıran vücudunun çok şey vaat eden ifadesi ve ikincisi […] gözlerinin soğuk, katı, uzak hissiz bakışları ve yüzünün hiçbir duygu anlatmayan lakayt, âdeta ölü çizgilerinin hareketsizliğiydi.
>
> Gözlerinin soğuk, katı, uzak, hissiz bakışları ve yüzünün hiçbir duygu anlatmayan lakayt, adeta ölü çizgilerinin hareketsizliğiydi
>
> Bu yüz ve bu gözler, insani ve hatta hayvani en ufak bir duyguya sahip olamayan bir taş kadının yüzü ve gözleriydi ve bu vücut en çılgın aşkları saklayan kuvvetli bir vaadin altına basılmış bir mühürdü." (Derviş, 2018, s. 149).

Sara'ya göre ideal düzende aşk, sevgi gibi duyguların yeri yoktur. Aslına bakılırsa onun zihninde tüm ilişkiler mülkiyet ve meta değeri üzerinden şekillenir. O, sadece kadınla erkek arasındaki aşka değil, hiçbir tür sevgiye inanmaz. Ona göre hiç kimse kimseyi gerçekten sevemez. İnsanlar yalnızca ve yalnızca kendilerini severler, hepsi budur. Kadın-erkek ilişkileri ve en nihayetinde aile onun için bir anonim şirketten farksızdır. Aslına bakılırsa bedensel erotizminin güzellik idealleri bağlamında ortaya çıkışı da bu kadın erkek ilişkilerinin normalleştirilmesi üzerine düşünmekten geçer. Çünkü ideal olan toplumun ön kabullerini de barındırır. Bahsi geçen ön kabuller toplumun mayasını ve harcını oluşturan evrensel kurallar olarak belirir. Fakat Vahdet ve Sara öznesinde düşünüldüğünde bu aşkın bir tavır olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü her iki karakter de kendini yine güzellik idealinin

ötesinde olmakla konumlandırmıştır. Özellikle Sara öznesinde düşünüldüğünde yaşadığı maddi imkansızlıklar, sınıfsal adaletsizlik tüm bunların yarattığı psikolojik sorunları güç ve boşlukla doldurmak isterken ruhunda bir yoksunluk oluşturur. Çünkü Sara hayatta her şeye sahip olduktan sonra ne yapacağını da bilememektedir:

> "Sıkılıyordu. Çetin bir savaşa alışmıştı. Şimdi hayatta her istediği şeye istediğinden fazla sahip olduktan sonra artık ne isteyeceğini bilememekten ve mücadelesiz kalmaktan sıkılıyordu.
>
> Şimdiye kadar İstanbul'un en zengin kadını, en iyi giyinen kadını olmak istemişti. Artık kendisinin bu isteği fazlasıyla tatmin edilmiş bulunuyordu.
>
> Şimdi o kimseyi sevmemiş ve kadınları, lakaydisi yüzünden intiharlara sürüklenmiş olan bir erkeğin sevdiği ve uğrunda öldüğü kadın olmak istiyordu.
>
> Bu isteği kalbinde vazıh bir şekilde tebellür etmemişti ama onu Vahdet'le alakadar olmaya sevk eden amil hızını tahteşşuurundaki (bilinçaltı) bu istekten alıyordu." (Derviş, 2018, s. 249).

Vahdet'e karşı duyduğu ilginin bedensel bir erotizmden ibaret olduğunu anlayan Sara, yine her zamanki düşüncelerine kapılır. Vahdet'i de sevmez, sevemez. Vahdet'le bedensel ilişkiler yaşasa da hiçbir zaman ruhsal bir bütünleşme yaşamaz. Vahdet de Sara'nın bu halinin farkındadır ve hatta hayatında ilk defa kendi gibi bir kadınla yaşadıkları rahatsız edici bir boyut kazanmıştır. Çünkü bu, ideallerin çarpışmasıdır. Sara ile Vahdet'in farkı burada ortaya çıkar. Sara, kendine tapan bir kadın olarak kendi idealleri doğrultusunda yalnızlığını yaşamayı seçerken Vahdet bu durumu kabul etmeyip Nazan'a geri dönmeye çalışır. Çünkü egemen olan erkek zihin kendine mutlaka kendi egosunun dışında konumlanan bir kadın çekiciliği arar. Nazan ise kendiliğini yaratmış bir kadın olarak hem Vahdet'e hem de Vahdet üzerinden Sara'ya ayna olur:

> "Nazan bırak bütün bu sözleri, dedi. Ben de bir başka adam olacağım!
>
> Sen Vahdet'ten başka bir şey olamazsın, anlıyor musun_ Sen kendine tapan adam!
>
> Bu söz ona birdenbire Sara'yı hatırlattı. Ve zihninden 'kendine tapan kadın' sözünü birkaç kere tekrarladı.
>
> Evet, şimdi, şu anda Vahdet, Nazan'ın kendine ne demek istediğini anlıyordu.
>
> Kendine tapan adam!
>
> Kendine tapan kadın!
>
> Başkasını sevmeyi başkasıyla sevişirken, onu kolları arasında tutarken bile bu aşkı kendine neşredilmiş bir kurban gibi alan insan…
>
> O, Sara'nın yakınlığının benliğinde yarattığı küçüklük hissini öldürmek için buraya koşmuştu.
>
> Nazan'ın kendisine ne demek istediğini anlıyordu.
>
> Kendine tapan insanlar, eninde sonunda da tek başlarına kalmaya mahkumdular. Kendine tapmak, kendini başkalarına sonuna kadar kabul ettirmek için bir sebep değildi.

> Kendine tapan insan, kimseye saadet veremeyeceğine ve saadet ise ancak verildiği zaman alınan bir şey olduğuna göre hiçbir zaman mesut olamazdı." (Derviş, 2018, s. 338-339).

Son söz olarak denebilir ki Nazan'la Demir kendi ideallerini deneyimleri sonucu oluşturur, oluşturdukları bu deneyimin yarattığı güzellik ideali, ötekine göre yahut toplumsal ahlaka göre değildir. Başlangıcı bu kavramlardan çıksa da sonucu kendilikten neşet etmiştir. Böylece hayatın ve kendi benliklerinin fizikselliğinin ötesine geçerek çok boyutlu yapısını keşfederler. Kendine tapan insanlar olarak Sara ve Vahdet ise deneyimlerinin karanlık odalarında kaybolmaya, bocalamaya mahkûm olurlar.

2.1.1.4. Yabancılaşma

Dil, öznenin benliğini inşa etme sürecinde merkezi bir role sahiptir. Öznenin kendi benliğini tanımlama, çevresiyle ilişki kurma ve ötekiyle etkileşim oluşturma biçimini de yine dil belirler. Dilin özne oluşumu sürecindeki bu işlevinin yanı sıra sınırlılığıyla birlikte de özneye sürekli bir eksiklik ve bu eksikliğin düzeltilmesi gerektiği bir yeniden üretme sürecini de dayatır. Bu dayatma, dilin kendini normalleştirme üzerinden kabul ettirdiği özelikleriyle de örtüşür. Dilin ötekinin söylemi olarak özneyi oluşturması ve oluşan öznenin dilin sınırları içinde kendini inşa etmesi iki önemli kavramı beraberinde getirir: Yabancılaşma ve Aphanisis. Bahsi geçen iki kavram dilin hem yapılandırıcı hem de sınırlayıcı yönünü açıklamada kritik birer işlev görür.

Burada bahsi geçen yabancılaşma kavramı bilinegelen tüm tanımlamaların ve yabancılaşmanın toplumsal ve ekonomik boyutunun dışındadır. Burada ele alınacak yabancılaşma kavramı Lacanyen bir okuma üzerinden verilecektir. Lacan'ın yabancılaşma kavramı öznenin kendini inşa etme sürecinde bedenine ve diline dair çelişkilerini ifade ettiği gibi aynı zamanda ötekiyle kurduğu ilişkiyi de barındırır. İnsanın birey-özne olma yolunda kendine araç olarak belirlediği dil, kendini ifade etme amacının sembolüdür. Yanı sıra birey-özne kendini var ederken ruhunda ve bedeninde karşılaştığı eksiklik ve kırılganlıkları da yine dil vasıtasıyla açığa çıkarır. Varlık tercih edildiğinde, özne gözden kaybolur, elden sıyrılır ve anlam boşluğuna doğru sürüklenir; buna karşılık anlamı seçildiğinde ise, anlamsızlık bütünüyle silinmese de budanmış bir halde varlığını sürdürür. Oysaki, bu anlamsızlık alanı, öznenin oluşumunun merkezinde yer alır ve bilinçdışının yapısını oluşturan temel katmandır. Buradan hareketle, gösterenin işlevi nedeniyle, temsil alanının geniş bir bölümünde varlığın

silinmesiyle birlikte gölgede kalmak, yani Öteki'nin alanında ortaya çıkan anlamın yapısal doğasına içkin bir özelliktir. Bu durum, anlam üretiminin daima eksik, kayıp ya da ertelenmiş bir zeminde cereyan ettiğini, öznenin ise bu eksiklik aracılığıyla biçimlendiğini gösterir (Lacan, 2020, s. 223-224).

Lacan burada öznenin hem varlığının hem de anlamının sürekli kaygan bir zeminde ilerlediğini vurgular. Aslına bakılırsa ötekiyle kurulan ilişkide bu bir mecburiyettir. Yabancılaşma, öznenin kendi iç dünyasında yaşadığı yersiz-yurtsuzluğu, bölünmüşlüğü, yaşadığı bölünmeyle birlikte süreğen bir şekilde yeniden oluşarak parçalanmışlığı dil yoluyla tekrar etme sürecidir. Yabancılaşma, simgesel düzenin kurulmasıyla ve öznenin bu düzende yalnızca bir yer doldurucu olarak var olmaya mahkûm edilmesiyle açıklanmaktan çok, öznenin varoluşunu baştan imkânsız kılan "zorunlu" bir seçime dayalı olmasıyla tanımlanır (Fink, 2020, s. 92). Birey-özne, dil aracılığıyla kendini var edip ifade ederken aynı zamanda dilin barındırdığı anlam eksiklikleri ve çelişkileriyle de yüzleşir. Böylece birey-özne kendini ve arzularını tam olarak kavrayamaz, ötekiyle kurduğu ilişki de sürekli bir eksiklik yaşamasına sebep olur. Böylece denebilir ki yabancılaşma, öznenin dil ve sembolik düzen içerisinde kendini oluşturma ve konumlandırma sürecinde deneyimlediği bir durumdur. Özne kendini Öteki'nin dünyasına tabii olarak var eder. Tabii olmanın aracı da dildir. Bu durumda ortaya çıkan tablo şudur: birey-öznenin arzusu, dilin yapısal sınırları ve toplumsal normlar tarafında soğurulur. Eğer özne, size anlattığım biçimde, yani dil yetisi ve söz tarafından kurulan bir özneyse, o hâlde özne zaten en baştan itibaren Öteki'nin alanında, ilk gösterenin orada ortaya çıkışıyla birlikte var olmaya başlıyor demektir (Lacan, 2020, s. 210). Buradan hareketle denebilir ki yabancılaşma, birey-öznenin gösterenler ağı içerisinde kaybolmasıdır. Aslında kişi kendi benliğini anlatmaya kalktığında kendini dilin yapısal kurallarına ve anlamsal evrenine teslim eder. Bu noktada Lacan'ın manque-à-être yani "varlık eksikliği" temelinde şekillenen özne anlayışı oldukça işlevseldir. Lacan'a göre özne, belirli ve tamamlanmış bir varlık olarak kendisini kuramaz; en temel anlamıyla özne, varlıkla özdeşleşemez ve dolayısıyla bir tür "yokluk"la işaretlenmiştir. Özne, yalnızca dile getirilebildiği ölçüde –yani üzerine konuşulabildiği, adlandırılabildiği, temsile konu olabildiği ölçüde– mevcuttur; fakat bu mevcudiyet, özsel bir varlığa değil, ontolojik bir yoksunluğa dayanır. Lacan'ın ifadesiyle, özne "başlangıçta orada olmayan"dır (Seminer XVI, 16 Kasım 1966). Bu yokluk hali, öznenin varoluşsal temellerini oluşturur. Yabancılaşma

ise bu eksikliğin deneyim alanına dahil olmasını sağlar; görünürde bir öznenin bulunması beklenen yerde, gerçekte bir boşluk belirir. Bu boşluk, öznenin ilk temsili biçimidir: Öznenin mevcudiyeti, aslında bir eksikliğin yer tutmasıyla ortaya çıkar. Böylece yabancılaşma, bir özne inşası değil, öznenin yerinin negatif bir şekilde belirlenmesidir yani orada olması beklenen ama eksik kalan bir varlığın işaretlenmesidir (Fink, 2020, s. 90).

Dil, özneyi inşa ederken aynı zamanda sınırlayan ve eksik bırakan bir araçtır. Birey-özne, kendini dil aracılığıyla ifade ederken yaşadığı yabancılaşma, onun hem varoluşsal sorunlarla hem de anlam eksikliğiyle yüzleşmesine yol açar hal böyle olunca özne dilin sınırları içinde sürekli bir tükenme ve gecikme deneyimi yaşar. Buna karşın erotik söylem insan varoluşunun bedensel boyutunda, yasakların ötesini, eksiğin aşılmasını, ölüm ve yücelik arasındaki gerilimde yer alır. Erotizm, bedenselliğin aşılmasında ve sınırların yıkılmasında kendini gösterir. Bedenin diyalektiği ise birey-özneyi hem kendini aşan hem de yok oluşa sürükleyen bir alana çeker.

Aphanisis terimi "görünmez olma" anlamına gelir. Kavramı ilk defa Ernest Jones, *Kadın Cinselliğinin Erken Gelişimi* adlı makalesinde[20] Freud'un psikolojik sorunların temelinde Oedipus kompleksi ve hadım edilme korkusunu görmesinin üzerine ortaya atar. Jones, bu kavramlardan önce kadın veya erkeğin cinsel arzularının yok olması fikrinden problem duyduklarını ifade eder. Bu yüzden "aphanisis" yani bir yıldızın sönmesi kelimesinden yararlanır. Lacan, Jones'un bu terimini kendi teorisine yeni bir uyarlamayla katar. Ona göre aphanisis, sadece fiziksel bir cinsel kastrasyon değildir. Aphanisis, birey-öznenin dilin sınırları içinde var olurken kavramların arkasında görünmez hale gelmesi durumudur. Özne, Öteki'nin söylemi olan dil içinde kendi başına, her şeyiyle bir bütün olarak varlık gösteremez. Öteki'nin söylemi birey-özneyi dil vasıtasıyla parçalamıştır. Böyle bir birey-özne, kendini ancak kendinden ayrılmış, bedeni ile ruhunun uyumsuzluğunda beliren köktensizlik üzerine var etmek zorunda kalır. Çünkü, birey-özne için Öteki ve Öteki'nin söylemi var olma aracıdır. O yoksa kendisi de yoktur. Aslında birey-öznede oluşan temel boşluk da budur. Lacan, Aphanisis'i öznenin dilsel temsildeki çözülmesi olarak görür. Çözülme sırasında yaşanan eksiklik hissinin yanı sıra öznenin varoluşunun temel bileşeni bu olduğu

[20] Bahsi geçen makale yazarın *Papers on Psycho-Analysis* kitabında basılmıştır.

yanılsaması da kendini gösterir. Özne, yabancılaşma sürecinden sonra kendisine dönüş yolunu, daha önce "ayrılık" olarak adlandırılan yapısal bir kopuş üzerinden keşfeder. Bu ayrışma, öznenin gösteren zincirinin asli çifti içinde—yani yapısal eklemleniminde yer alan iki temel gösteren arasında—bir tür gedik veya kırılma noktası bulmasına olanak tanır. Arzu, işte bu iki gösteren arasındaki mesafede ortaya çıkar; özne, Öteki'nin söylemiyle ilk karşılaşmasında -örneğin bu Öteki olarak anne düşünülebilir- bu arzuyu deneyimlemeye başlar. Ancak öznenin arzusu, annenin söylediklerinin ya da ima ettiklerinin hem öncesinde hem de ötesinde konumlanır; annenin ne arzuladığı kesin olarak bilinemediğinde, öznenin arzusu da tam bu bilinmezlik alanında teşekkül eder. Böylece özne, yapısal bir bozulmanın eşlik ettiği döngüsel bir sürecin içinde, başlangıçtaki eksiklik konumuna -kendi varoluşsal kaybının işaretlendiği noktaya- geri döner. Ancak bu dönüş, öznenin yeniden bulduğu şey ile onu aramaya sevk eden şeyin birbirinden farklı olması nedeniyle çarpıtılmış bir nitelik taşır. Sonuç olarak, bu nokta, öznenin aphanasis olarak adlandırılan silinme ya da yok oluş deneyiminin merkezidir; öznenin özsel eksikliğinin belirdiği yerdir (Lacan, 2019, s. 232).

Birey-öznenin kendini Öteki'nin söylemiyle ifade etmesi yani dili araçsallaştırması kendiliğinden kopuklaşmasına sebep olur. Dil, birey-öznenin kendini tam olarak ifade edemediği bir eksiklik alanı oluşturur. Aphanisis, kendini bu eksiklikte gösterir. Aphanisis, öznenin varlığının solması, silikleşmesinin temsili olur böylece. Birey-özne, kendini tanımlarken mevcut dilsel yapılar içinde kaldığından, eksiğin içinde de kalmış olur. Bu da öznenin kayboluşunun işaretidir. Çünkü Öteki, her zaman birey-özneyi gölgede bırakır, değersizleştirir. Bu değersizleştirme nihayetinde birey-özneye kendini tekrar var etmesi yönünde tetikleyici işlev de görür. Fakat gözden kaçan, kaybolan bir benliğin arkasında sürüklenmek bir kısır döngü oluşturur.

Yabancılaşma ve Aphanisis aslında diyalektik bir yapı da oluşturur. Öznenin bir yerlerde ortadan kaybolması yaşanmadan özne diye bir şeyden söz edilmez; öznenin diyalektiği de tam olarak bu yabancılaşma ve temel bölünme içinde oluşur (Lacan, 2019, s. 234). Yabancılaşma birey-öznenin dil ve toplumsal normlar karşısındaki eksikliği, bölünmüşlüğü ve çelişkinin temsiliyken aphanisis, bu eksikliğin, bölünmüşlüğün ve çelişkinin derinliğini, varoluşsal açmazlarını ve gözden kayboluş halini ortaya koyar. Birey-özne tüm bunları var oluşun doğal akışı şeklinde algılayıp benliğini erozyona uğratıp kendini yavaşça ortadan kaldırır, aslında

aphanisisin diğer bir açmazı da budur. Bu tanımlama bedensel erotizm bağlamında düşünüldüğünde kayboluş, benliğin solması, görünmez hale gelme sadece dilsel temsilde değildir. Bu durum aynı zamanda bedenin aşırılıkla birlikte kendini dönüştürdüğü bir olgudur. Bedensel erotizm, sınırların yıkılması, aşırılığın ve yasakların ötesine geçme arzusunun bir temsiliyken aynı zamanda öznenin fiziksel varlığının da çözülüşüdür. Çözülme kavramı, aphanisisin de içinde barınan varlığın sabit olmamasıyla ilişkilidir. Çünkü birey-özne dildeki boşluk ve eksiklik gibi bedende de tam anlamıyla bir dönüşüm yaşar. Bataille, daha önceki bölümlerde söylendiği üzere erotizmi sadece cinsel bir arzu olgusu olarak ele almaz. Onun için erotizm kişinin kendi benliği ve bedenini aştığı kadar toplumsal ve varoluşsal yasakların da ötesine geçme çabasıdır. Bedensel erotizm, bireyin içsel sınırlarını aşarak kendini şiddet, yasakların ihlali ve ölümle eşleştirdiği bir alandır. İnsanlık tarihi, insana ve insan ruhuna koyduğu yasaklarla doludur; erotizm bu yasakları aşma, bedenin özgürleşmesi, arzuların ve dürtülerin en uç noktada yaşanması olgusudur. Aslında bu noktada Lacan'ın birey-öznenin dilsel yabancılaşması, bedensel erotizmin dramatik dönüşümüyle birleşir. Çünkü insan için dilin ifade edemediği noktada beden devreye girer. Beden bu anlamda arzunun en ilkel halinin temsiliyken varoluşsal boşluğu ve yeniden doğuşu da temsil eder. Bedensel erotizm cinselliğin ötesinde birey özne için sınırların ihlali ve aşımıyken aynı zamanda kendini yok etme ve yeniden ortaya çıkarmanın karşılığıdır. Lacan'ın geliştirerek ortaya koyduğu aphanisis kavramı birey-öznenin var olurken dilin yetersizliklerinden kaynaklanan yabancılaşması aynı zamanda birey-öznenin de boşluğu ve eksikliği halini alır. Bu boşluk, bedensel erotizmin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Beden öznesinde erotizm, yasakların ve tutkunun ötesine geçerek bedenin en çarpıcı halde kendini ifade ettiği ortamdır. Aslında bir nevi aphanisis, bedensel devinimin ortaya çıkışını tetikleyen bir itici güç halini alır. Bedensel erotizm, öznenin performans mekânı haline gelirken öznenin varoluş acısını, arzu yoğunluğunu ve ölümle kurduğu ilişkiyi bütünleştirir. Bu birleşim öznenin hem buharlaşıp kayboluşunu hem de yeniden doğuşunu temsil eder.

Yabancılaşma ve aphanisis kavramları, öznenin sembolik düzendeki varoluş mücadelesini anlamak açısından önemlidir. Yabancılaşma, öznenin toplumsal ve dilsel normlarla uzlaşmasını-buradaki uzlaşma aslında bir uyumlandırma- sağlarken aphanisis bu uzlaşmanın sonucudur. Bahsi geçen uzlaşmanın oluşturduğu bir yüzleşme

de vardır ki bu yüzleşme yabancılaşma ve aphanisis arasındaki diyalektiğin aşılmasını mümkün kılar.

2.1.1.4.1. Kendini Yok Eden Ben yahut Fosforun Sahne Işıkları

Romanın başkarakteri Cevriye'dir. Cevriye, alt sınıfa mensuptur. Lakabı "fosforlu"dur. Fosforlu Cevriye, İstanbul'un varoşlarında yaşayan bir hayat kadınıdır. Fosfor; karanlıkta dikkat çeken, ışığı yansıtan bir ışıltıdır. Aslına bakılırsa Cevriye'nin karanlık hayatına ve varoşlarda geçen, yiten hayatlara bir dikkat çekmedir, Fosfor. Cevriye, lakabından da anlaşılacağı üzere gittiği her yerde dikkat çeken, albenili, gösterişli bir kadındır. Fosforlu lakabını hepse ilk düştüğü zaman bir karakol komiseri takmıştır:

> "Köşede epey uzakta bir sokak lambası vardı. İşte bu ışık saçlarına vurmuştu.
>
> Saçlarının üzerindeki toz halindeki ıslaklıkta binlerce minik yıldızcık yaratmıştı…Polisler onu bundan fark etmişlerdi... Zaten ilk defa polise düşüşü de aynı şekilde olmuştu. Yine kaçıp saklanmıştı… Fakat saçlarının üstündeki yıldızcıklar onu ele vermişti.
>
> Onu ilk yakalayan, şişman ve yaşlı bir komiserdi… O gece ona doğru çevirdiği elektrik ışığı saçlarına çarpıp böyle bin bir ışık yaratınca: Burada bir fosforlu var, demişti. Kalk bakayım oradan fosforlu!.. İşte o gün, bugün ismi Fosforlu Cevriye idi." (Derviş, 2004, s. 8-9).

Fosfor'un yanında Cevriye'nin tıpkı isminin anlamında olduğu gibi hayatın eza ve cefasını çeker. Sokaklarda yaşar, karnını doyurmak ve geçimini sağlamak için bedenini pazarlar. Fakat bunlara rağmen aşkı, umudu, insanlığını kaybetmez:

> "Güzelliği kadar ismi de kaldırımlarda meşhurdu.
>
> Fosforlu Cevriye...
>
> İstanbul'un izbe sokaklarının, yangın yerlerinin, mezarlıklarının, surların, Tekfur Sarayı harabeleri ve bostanların en cazip kızıydı.
>
> Serseriler onu birbirine tavsiye ederler, onunla bulunmuş olmak aralarında en büyük övünme mevzuu olurdu...
>
> - Dün gece sabaha kadar Mecidiyeköy'de Fosforlu oynattık. Cevriye, asil oynadığı zaman fosforlanıyordu..." (Derviş, 2004, s. 9).

Aslına bakılırsa sembolik düzen içinde var olma mücadelesi verse de yabancılaşmayı reddeder. Bu durum birden fazla Cevriye oluşmasına sebep olur. Birinci Cevriye fosforlu olandır ve bedensel özellikleri ön plandadır. Ruhu yoktur. Bu Cevriye adeta fosforlu lakabıyla kuşatılmıştır. Cevriye bu lakapla birlikte cinsel özgülüğünü kaybedip arzu nesnesi haline gelir. Aslında cinsel kimliğin kaybı olarak da okunacak bu durum cinselliğin aphanisis olarak kadın bedeni üzerinde kabul görür hale getirilmesidir. Toplumsa bedeniyle var olan Cevriye, sembolik düzen için bir tehdittir. Bu tehdit ancak fosforlu lakabının alınmasıyla normalleşebilir. Böyle Cevriye

diğer kadınlardan ayrılır, farklı bir yere koyulur. Bu farklı yer Cevriye'nin bedenine kolay ulaşılmasıyla doğrudan ilgilidir. Böylece toplumsal düzende yerini alır, adına iliştirilen lakap ve bu lakabın oluşturduğu bedensel güzellik algısı onun yegâne kişiliğidir. Fosforlu Cevriye, Cevriye'yi böyle değerlendirir. Kendine yönelen bedensel arzuların, toplumsal zihniyetin etkisiyle asıl benliğini gizler, silikleştirir. Bunun karşısında sevgiyi temele alarak ikinci Cevriye'yi büyütür. İkinci Cevriye, sadece Cevriye'dir. O, bu isimle toplumda tanınmaz. Kendisine yapılan, yapıştırılan tüm yaftaların ötesinde, insanların onu kuşatmalarının çok dışında bir var oluş gösterir. Bu Cevriye, sözünün eridir ve sır tutmayı iyi bilir. Öyle ki başına kötü bir şey de gelse insanları ele vermez. Sokakların kanunlarına rağmen temiz kalmaya çalışır, kendi içinde ahlaki değerler oluştura, merhametli, sözünün eri bir kadındır.

Cevriye'nin bir ailesi yoktur, bu yüzden de her zaman bunun açlığını çeker: "Allah bize dünyada neye mahrum kaldıksa onların hepsini öteki dünyada verecekmiş. Öteki dünyada. Belki bana orada bir anne verir." (Derviş, 2004, s. 131). Bir yandan da bu eksiklik hayatın öteki yüzüyle de karşılaşmasına sebep olur. Cevriye'nin hayat kadını oluşu da bu hayatın bu öteki yüzüyle ilgilidir. Yalnızlığı, İstanbul'un varoşlarında yaşaması, maddi imkânsızlıklar onu böyle bir hayata sürüklemiştir. Dolayısıyla Cevriye, yersizyurtsuzdur, onu sokaklar büyütmüştür. Aidiyet duygusu olmayan Cevriye, kendine yabancılaşır. Çünkü kendini ve yaşadığı toplumu değerlendirecek bir değer yargısı geliştirmeye ortam bulamaz. Bu yüzden Cevriye, kendi başınadır, kendi başınalığın silikliğini yaşar: ''Öksüzün, yetimin, bikesin biriyim. Adeta mantar gibi bitmişim.'' (Derviş, 2004, s. 107). Çocukluğundan beri içinde yaşadığı dünyayı kabul eder, bu hayattan kurtulmak için bir eylem düşünmez. Hatta sonunu bile yazmıştır: ''Günün birinde bir karakol köşesinde, bir kaldırım kenarında, bir arsanın yabani otları arasında, bir hendeğin içinde tek başlarına bu dünyadan ayrılmak'' (Derviş, 2004, s. 33). Cevriye'nin hayatında ailesi olarak düşündüğü bir kişi vardır: Barba. Barba, Cevriye'nin babasının yerine koyduğu, yanında aile şefkatini hissettiği tek kişidir. Barba'nın yüzünü dahi pek hatırlamaz. Barba, gölgede duran bir güvendir aslında. Cevriye'ye göre Barba iyi yürekli bir insandır ve onun kendisini baba şefkatiyle sevdiğini bilir. Ne zaman dara düşse Barba'nın kesesi ona sonuna kadar açıktır. Hiçbir şey yapmasa, gelen müşterilerin mezelerinden gizlice ona yedirir, patrondan habersiz karnını doyurur. Cevriye, başını sokacak bir çatıya ihtiyaç duydu mu, bir süre ortadan kaybolması, bir köşede saklanıp

göz önünde olmaması gerekti mi, en güvenli sığınağı yine Barba'nın odasında bulur. Barba'nın odası, çalıştığı meyhane, kesesi ve kalbi, kısacası her şeyi Cevriye'ye sonuna kadar açıktır.

Barba, Cevriye'nin hayatına girip çıkan diğer erkekler gibi ondan faydalanmak istemez, Cevriye'yi bir sermaye olarak görmez. Cevriye'nin Barba dışındaki insanlarla hele de erkeklerle kurduğu ilişkiler tamamen çiğ ve koftur: "Hayatın başka bir şeklini bilmiyordu ki… Sokaklarda dolaşıyor, izbelerde, bekar odalarında, yangın harabelerinde aşkını ve kadınlığını isteyene veriyordu. Yaşayacaktı." (Derviş, 2004, s. 94). Cevriye, yaşamak için fosforlu olmak zorundadır. Hayat, onu geceleri var eder. Karanlıklarda, sokak aralarında yaşar. Tüm bunları yaşama arzusundan değil de sanki zorunlu bir eylemmişçesine yapar. Buradan hareketle söylenebilir ki Cevriye, fosforlu olmaya zorlanmış bir karakterdir. Cevriye sembolik düzende birey-özne olarak var olabilmek için insanlara tıpkı kendisine davranıldığı gibi davranır. Cevriye ile iletişim kuran herkes onun bedensel güzelliği karşısında şaşırır, o fizik olmak bakımından insandır ve güzelliği maddi olarak her zaman ön plandadır. Bunu hisseden Cevriye de etrafındaki kişilere bu gözle bakmaya başlar. Romandaki ilginç karakterlerden biri olan Belanın Gözü Sabri ile Cevriye'nin arasındaki ilişki tam da buna örnektir. Sabri, Cevriye'ye Karaköy'de bir oda tutar ve onu kapatır. Bu süreçte onu gece alemlerinde eğlenceye götürür, ayakkabı, çanta, kıyafetle donatır. Bunun karşılığında ise Cevriye'ye türlü türlü baskılar yapar, hatta yer yer şiddet uygular. Cevriye Sabri ile arasındakinin bir evlilik olmadığını, her akşamını aynı adamla geçirmenin tuhaf olduğunu düşünür, yer yer bu durumu sıkıcı da bulur:

> "Karıkoca hayatı buydu... Böyle bir oda içinde her gün bir erkekle, fakat aynı erkekle geçen bir hayat...
>
> Birden, bunun çok can sıkıcı bir şey olduğunu düşündü.
>
> Hep aynı erkekle...
>
> Halbuki kocaların içinde ne sakiller ne gebeşler ne huysuzlar ne andavallılar vardır... diye düşünüyor, zavallı nikahlı karılar! diye içinden onlara acıyordu. Kocalan moruk, suratsız, mendebur, kakavan da olsa hayatlarını onlarla geçiriyorlardı. Her akşam, böyle bir sofrada aynı kaknem herifle burun buruna yemek yiyorlardı. Cevriye içinden ben olsam iflahım kesilir bir günde, patlarım vallahi." (Derviş, 2004, s. 76).

Roman, Cevriye'nin bu tavrı ile namus kavramını da sorgulatır. "Namus"un bedende mi fikirde mi olduğunu sorgulatır aslında. Çünkü namus toplumların genel ahlaki yapısına uyum gerektirir. Fakat Fosforlu Cevriye bu kavram içinde değildir. Çünkü o fuhuş yaparak hayatını kazanmaktadır. Aslında roman bu anlamda olumsuz bir kavram olan fuhşun da insanları nasıl gölgelediğini gösterir. Hatta bu gölgelenme

sadece kadın için de geçerli değildir. Çünkü namus kavramı hem kadını hem erkeği içine alan bir zihniyet meseledir. Olayın salt bedensel zevklerden oluşmadığı da aşikardır. Bu mesele, yalnızca kadınları değil, erkekleri de kapsar; üstelik erkeklerin yaşadığı sorunlar çoğu zaman açık seçik ortaya konmaz. Toplumsal düzlemdeki çifte standartlar yalnızca tek bir biçimde değil, çoklu formlarda işlerlik gösterir. Taraflar arasında maddi temelli bir sözleşme ilişkisi kurulmakta; bu ilişki kimi zaman karşılıklı bir suç ortaklığına, kimi zaman da doğrudan bir çatışmaya dönüşmektedir. Yüzeyde yalnızca bedensel bir eylem gibi algılansa da bu edim aslında karmaşık ve çok katmanlı simgesel anlamlar barındırır. Kültürel normlar, sosyolojik yapı ve ekonomik dinamikler, bireylerin içsel ve duygusal yönelimleriyle sıkı biçimde ilişkilidir. Bu nedenle, bireylerin bu eyleme dair beklentileri hem toplumsal belirlenimlerle hem de psişik motivasyonlarla şekillenir (Veldon, 2001, s. 122).

Aslında fuhşun da toplumsal bir karşılığı vardır. Çünkü bu gibi eylemleri gerçekleştirmek de politik ve sınıfsaldır. Cevriye, sokaklarda varlık bulmuş bir insandır. Sokaklar ve sınıfsal düzen onu buna iter. Erkek egemen kültürün hâkim olduğu sınıf onu bu eyleme itmekle kalmaz, aynı zamanda oluşturduğu toplumsal normlarla da etrafını kuşatır. Fakat Cevriye, Fosforlu Cevriye'den farklı olarak hiç kimsenin namusunu mahvedemediği bir kişidir. O bu kişilikte iyidir. İyi insan olmak için de elinden geleni yapar:

> "Acaba Allah beni neden böyle namussuz yaratmış! diye düşünüyordu. Bu kadar kıymetli olan bu şeyden Allah niçin onu mahrum etmişti. Niçin ona hiç namus vermemişti?
>
> Halbuki ben iyi bir kızım.
>
> Cevriye iyi bir kızdı.
>
> Bunu kendisi de gayet iyi idrak ediyordu(…)
>
> İnsanların hepsi eşit doğarlar" diye düşünüyordu. Herhalde ben de doğduğum zaman benim de bir namusum vardı. Benim namusumu kim mahvetti?
>
> Sokakları düşünüyordu. Sokaklar, kalabalık insanlar gözünün önüne geliyordu. Kendisinin böyle oluşundan kimseye karşı hınç; duyamıyordu.
>
> Biz köprü altı çocuğuyuz. Köprü altında namus Hak getire! diyordu.
>
> Köprünün altında namus olur mu? (Derviş, 2004, s. 181)

Fosforlu Cevriye'nin toplumun kötü kabullerine uyan bir yapısı olması, toplum nazarında namus kavramının bedene yüklenen bir anlam olduğunu ortaya koyar. İnsan, toplumsal bir varlık olarak kendiliğini inşa etmekte güçlük çeker. Fakat Cevriye için bu durum ruh ve fikirle alakalıdır ve o bedeninin yabancılaşmasını bir kenara bırakarak aşkın da itici gücüyle örttüğü ruhunu açmayı başarır.

Cevriye, sokağın bir diğer gerçeği olan eroinle de tanışmıştır. Girip çıktığı muhitler, tanıştığı insanlar kendini buna alıştırmaya da çalışır. Lakin Cevriye içindeki inanç gereği bunlara bulaşmaz ama hayatının en önemli olayını da eroin nedeniyle yaşar. Eline tutuşturulan eroin yüzünden karakollara düşer, tutuklanır. Fakat Cevriye toplum nazarında hafifmeşrep biri olsa da sözünün eridir, eroinin asıl sahiplerini ele vermez, itirafta bulunmaz, çünkü sokağın raconu budur. Böylece Bolu'ya sürgüne gönderilir. Cevriye, karakolda karşısına geçtiği aynada asıl benliğini görür. Ayna, Cevriye için gerçeğin temsilidir. Ayna sayesinde toplumsal normların şekillendirdiği Fosforlu Cevriye, ruhundaki örtüyü kaldırıp Cevriye'ye kavuşur:

> "Cevriye'yi ilk defa bu karakola getirdikleri zaman büyük bir sevinçle:
>
> - Aaa!.. Karakolda ayna var!.. diye ellerini çırpmış ve aynaya doğru koşmuştu.
>
> Cevriye'nin kendini bir defada yukarıdan aşağıya kadar gördüğü biricik ayna buydu.
>
> Tepesinden tırnağına kadar kendi aksini birinci defa olarak görmekten o akşam o kadar büyük bir zevk duymuştu ki, yakalanmış olmaktan hissettiği üzüntüyü hemen unutuvermişti.
>
> Evet karakolda ayna vardı.
>
> Kimse meşgul olmadığı ve sabahlan temizliğe gelen ihtiyar kadın da tozunu almayı düşünmediği için bu ayna kirli ve bulanıktı.
>
> Bu aynaya kimse bakmazdı.
>
> Bir hadisenin heyecan ve asabiyeti içinde karakola girip çıkanların aklına bu aynaya bakmak gelmezdi.
>
> Bu karakol aynası sadece sürtüklerin kendilerini seyrettikleri aynaydı. Bazı geceler ahlak zabıtasının yaptığı taramada birçoğu ele geçer ve içerideki oda dolar, merdiven altına yapılmış dolap kadar küçük yerde o gece ele geçmiş bir yankesici, bir kaçakçı veya bir katil filan bulunursa pek tabii olarak kızları oraya sokmazlar, bir kısmı sofada kalırdı. Ve o zaman onlar bu karakol aynasında yüzlerini gözlerini düzeltirler, saçlarını tararlar, çoraplarını çekip gerginleştirir, bluzlarının eteklerden çıkmış bellerini düzeltirler veya çamurlu ayakkabılarını tükürükle ve mendille temizlerlerdi.
>
> Cevriye bu aynada kendini ilk gördüğü günün, üstünde pembe bir esvap vardı. Bu esvabı ona kumarcı Vasıf "hapse düşmeden" bir hafta evvel almıştı. Bu elbise oldukça lükstü. Göğsünün tam sol tarafında pullardan yapılmış yürek biçiminde bir küçük işlemesi vardı.
>
> O gece buraya gelen kızların içinde en göze çarpanı, en süslüsü ve en güzeli Cevriye'ydi.
>
> Bu akşam kapıdan girip aynanın önünden geçerken kılığının perişanlığını görerek aynadan kafasını çevirdi." (Derviş, 2004, s. 12-13).

Cevriye'nin o gece yaşadıkları, üstünün başının dökük olması önemli değildir. Onun için önemli olan tozlu, bulanık aynada gördüğü Cevriye'dir. Bu Cevriye, asıl benliğidir ve fosforlunun çok ötesindedir. Cevriye, aynayla birlikte kendini bir anda yorulduğu ve evsiz kaldığı bir gün kıvrılıp uyuduğu bir sandalda bulduğunu hatırlar. Cevriye, o gün çok hasta ve bitkindir. Dinlenmek için bir sandalı seçer. Sandalda ateşler içinde uyuyakalır. Cevriye'yi bu halde sandalında bulan "O", Cevriye'yi alıp evine götürür ve iyileşene kadar bakar. Aslında bu durum Cevriye'nin hayatının

dönüm noktasıdır. Çünkü hayatında ilk defa bir erkek onunla bedeni dışında bir ilişki kurar. Cevriye, kendisi için iyilikte bulunan birinin karşılığını almak isteyeceği düşüncesiyle yatağında "O"na da yer açar. Lakin "O" bunu reddeder ve başka yerde uyuyacağını söyler. Cevriye'ye bedensel bir yaklaşım içinde olmadığı gibi ona "Siz" diye hitap eder. Cevriye ilk defa kendi dışında birinin ona Fosfoslu Cevriye olarak davranmadığını görür. Böylece "O"na daha da yakınlaşır. "O"nun Cevriye'ye değer vermesi, değerli bir varlık olduğunu hissettirmesi, aidiyet duygusunu yaşatması, evini açması Cevriye'de çok yönlü bir sevginin yeşermesini sağlar:

> "Cevriye öteden beri hayatın bu taraflarını, bilhassa çirkin taraflarını pek iyi ögrenmişti.
>
> İsmini bilmediği ve kim olduğunu tanımadığı bu meçhul ve meçhul olduğu nispette de esrarengiz olan adamda onu cezbeden şey şimdiye kadar onu hoşlandığı erkeklere doğru çeken, yakıştıran duygu değildi.
>
> Bu duygu onlardan bambaşka bir şeydi.
>
> Fakat unsurları içinde ondan da o duygudan da bir şeyler vardı.
>
> Bu duygu garip bir his halitası, bir his örgüsüydü. Bunun içinde bir de hayranlık duygusu vardı.
>
> Cevriye mavi denizlere, mavi göklere dalıp baktığı zaman içinde kendi kendine tarif edemediği sonsuz bir hayranlık hissi duyardı.
>
> Bir büyüklük karşısında en had derecesine kadar düşen bir küçülme hissiydi bu.
>
> Onu kendinden sonsuzca yüksek görüyordu. Onun karşısında kendini sonsuzca küçük ve aciz hissediyordu. Onunla münasebetinin ancak onun tarafından himayekar bir alaka olabileceğini müphem bir şekilde hissediyor ve eğer bu himayeli alaka onun tarafından gösterilmezse, ne yapacağını şaşırıyordu. Adeta yaşamak için buna muhtaç olduğuna inanmış gibi bir hali vardı.
>
> Bu his çok acayip, bin bir cepheli bir histi.
>
> Zaman zaman onun gibi bir babası olmasını istiyordu.
>
> Ona karşı olan bu bağlılığına bir de minnet hissi karışmıştı.
>
> Onu düşünürken daima:
>
> - Bana çok iyilik yaptı, diyordu. Fakat akabinde de daha bazı insanların da kendisine zaman zaman bu neviden iyiliklerinin dokunmuş olduğunu, fakat onlardan hiçbirine karşı böyle bir bağlılığı kalbinde duymamış olduğunu da teslim ediyordu." (Derviş, 2004, s. 78-79)

Hayatı boyunca bedeniyle var olan Cevriye, aşk ve sevgi duygularını hissetmiş yanı sıra utanç duygusunu da deneyimlemeye başlamıştır. Cevriye, âşık olduğu kişinin evinde kaldığı sürede içinde fosforludan başka olan Cevriye'yi tanıma fırsatı bulur ve "O"nun karşısında fosforluyu saklama gereği duyar. İyileştikten sonra "O" istemese de Cevriye çoğu kere evine gelir. "O"na sürekli çocukluğundan, eski günlerden bahseder. Çünkü Fosforlu Cevriye'nin nazarında o günler saf ve temizdir. "O", hayat kadını olan, Fosforlu Cevriye'yi tanımamalıdır:

> "Onun karşısında diğer erkekleri çıldırtan kaba ve hayvani kırıtışlarını galiz ve tahrik edici nüktelerini yapamıyor, kadınlığını satabilmek için kullandığı bütün hile ve

bilgilerini unutuyor, için için onun da kendisinin böyle şeyler bildiğini anlamamasını istiyordu.

Bunu fark edecek diye o zamana kadar kalbinde hiç duymadığı bir hissin kendisine heyecan ve üzüntü verdiğini duyuyordu.

Bu utanıştı.

Utanabilmek.

Bu ne müthiş bir duyguydu!..

O hayatında ilk defa olarak onun karşısında utanmıştı.

O gece onu hasta, adeta yarı baygın bir halde odasına getirdiği ilk gece, itiyatın verdiği bir yatkınla ona yatakta yer bırakmak istediği ve onun bu hareketin manasını anlamadığı ve anlamaz göründüğü gece, Cevriye hayatında birinci defa olarak müthiş uyanmıştı. Ve içinde ilk defa orada uyanmış olan bu duygu onunla olan bütün rnünasebetinde hâkim olmuştu.

Ancak iffetli ve istemli bir kadının varlığında olabilecek zannedilen böyle bir duygu Cevriye'de ne arıyordu?

Ruhunun hangi kıvrımında bu iffet ve ismet duygusu şimdiye kadar bir tohum halinde mevcuttu da birdenbire onun bir hareketiyle yeşermiş, gelişmiş ve Cevriye utanç hissetmişti.

Cevriye'yi bu adama bağlayan şey, onun içinde şimdiye kadar mevcudiyetini hissetmediği birtakım duyguları birdenbire uyandırmış olmasıydı." (Derviş, 2004, s. 92-93).

Cevriye, yaşadığı aşk ve tutkuyla adeta kendi benliğinin farkına varır. Yaşadığı ve daha önce tanımadığı bu duyguları hayatın ve "O"nun bir hediyesi olarak görür. Bu yüzden aşkı için can vermekten dahi çekinmez. Fakat onun zihninde kendi başına yaşadığı bu sevgiyi, sevginin bir diğer sahibi olan "O"na da açmak ister. Hatta sürgün edildiği Bolu'dan sırf bunun için firar edip İstanbul'a döner. Bu süreçte "O"nu unutmamak için zincir-kelepçe biçiminde bir deseni bileklerine dövme olarak yaptırır. Ruhsal hafızasına büyük bir yeri olan "O", Cevriye'nin yaptırdığı dövmeyle Cevriye'nin bedensel hafızasına da kazınır. "O"nu neredeyse bir yılı aşkın süredir görmemiştir. "O"nun evine gittiğinde aslında sevgisinin acı yönüyle karşılaşır. Çünkü "O", bir siyasi suçludur, aranmaktadır hatta ölüme mahkûm edilmiştir. Cevriye, öğrendiği bu acı bilgilere rağmen sevgisini "O"na itiraf eder. Bu sevgi karşısında "O" da kayıtsız kalmaz. Çünkü yabancılaşma her iki cins içinde toplumsal normlar bakımında eşit bir bastırma mekanizması üretmiştir, fakat Cevriye ve "O" birbirine kurallar koymadan sadece sevmeyi istemektedirler. Yaşamı muhafaza etme endişesinin küçümsendiği aşma çabalarının trajikomik hale gelmesine neden olan şey, aşk gibi özünde dengesiz olan bir tutkunun istikrara kavuşturulması için, onu koruyacak biçimsel ve yapısal çerçevelere duyulan ısrarlı ihtiyaçtır. Eğer âşık olan kişi, sevdiği bireyin özgürlüğünü kısıtlayacak katı kuralları dayatmaz, bu duygusal bağı maddi bir sistemin -özellikle aile kurumunun- zorlayıcı yapısına oturtmazsa, yapılan bu düzenleme işlevsiz kalmaz. Ancak, bu düzenin anlamını yitirmesi, aşkın eksikliğinden

değil, aksine aşk ile maddi yapılanma arasındaki farkın silinmesindendir. Başka bir deyişle, aşkın yakıcı coşkusunu, gündelik yaşamın donuk ve nesnel gerekliliklerine indirgemek; arzunun hâkimiyetini, ev eşyaları ve finansal kaygılarla gölgelemektir (Bataille, 1993, s. 267-268).

"O", Cevriye'nin itirafına kadar hiç belli etmediği duygularını bir anda ortaya koyar. Aslında bu ortaya koyuş Cevriye'yi haklı çıkarmıştır. "O", Cevriye'nin varlığından haz duyar. Cevriye'yi bedensel olarak değerlendirmemekle birlikte onu yargılamaz. Aksine onu kendi ruhunun bir karşılığı olarak görür:

> "Cevriye artık dudaklarına çıkan itirafları tutamıyor ve gözyaşları nasıl zapt edilmez bir şiddetle gözlerinden boşanıyorsa bu itiraflar da dudaklarından öyle dökülüyordu:
>
> - Seni öldürmek mi? Seni öldürecek eller kırılsın. Seni nasıl sevdiğimi, nasıl köpeğin olduğumu görmüyor musun? Yıllarca seni görmeyeyim. Seni bundan sonra hiç; görmeyeyim. Fakat sen yaşa... Ben öleyim, sen yaşa... diyordu.
>
> O, Cevriye'ye sözle mukabele etmemişti. Onun iki omzundan tutarak vücudunu kendine doğru çekmiş ve o göğsünde hıçkırırken onun saçlarından öperek:
>
> - Yavrum benim, demişti." (Derviş, 2004, s. 168).

Sevdiği adamı kaybetme korkusu Cevriye'yi kendinden ve o çok sevdiği İstanbul'dan vazgeçecek kadar kaygı yaratır. Bu kaygı "O"nu bir şekilde kurtarmak için planlar yapmaya bile sürükler Cevriye'yi. Bunu aşklarının tek şahidi ve arkadaşları Kerim'le planlar. Kerim, "O"nun evde sır gibi sakladığı kutuların yok edilmesiyle kurtulacağını da söyler. Cevriye, gece yarısı paketleri alır ve tekneye doğru ilerler. Yolda gece bekçisiyle karşılaşır, oldukça panikler. Bekçiden biraz uzaklaşınca koşmaya başlar. Fakat gecenin bir yarısında ayağındaki topuklu ayakkabıların çıkardığı sesi hesap etmez, bekçi bu durumda şüphelenip Cevriye'nin peşine düşer. Cevriye paketleri hızlıca sandala atar ve sahilden uzaklaşır. Denizin ortasında paketleri denize atarken dengesi bozulur ve suya düşer. Gömüldüğü boğazın derin ve serin sularında hayata veda eder. Böylece Cevriye, fosforlu bir yaşamdan Cevriye olarak ayrılır. O saf, yabancılaşmamış, kendini nesne olmaktan çıkarmış, ötekinin söylemi içinde silikleşmemiş bir Cevriye'dir.

2.1.2. Kutsal Erotizm

Erotizm sıradan cinselliklerin ötesinde, varoluşun temel sorunu olarak insanlık tarihi boyunca var olur. İnsanoğlu üremenin biyolojik işleviyle keşfettiği cinselliği; ölüm ve yaşamın kesişmesi, yasakların sorgulanması ve kurban ritüelleriyle bu yasakların kısmen aşıldığı sembolik bir yapıyla psikolojik ve kültürel bir kavram olan erotizme dönüştürür. İnsan bu anlama sadece bedensel hazlarıyla kendini kuşatmaz,

aynı zamanda duygusal, mistik hatta dinsel boyutuyla da iç içe bir erotik deneyim yaratır. Yaşanan dünyanın ötesinde, varlığın sürekliliğini sorgulayan sistematik arayış, Batı'da alışılagelmiş biçimiyle dinsel bir teşebbüs olarak görünmesine rağmen; kutsal erotizm söz konusu olduğunda, bu arayış Tanrı'yı araştırma, daha doğrusu Tanrı aşkıyla iç içe geçmektedir. Buna karşılık Doğu, benzer bir sorgulamayı Tanrı imgesine doğrudan başvurmadan gerçekleştirmektedir (Bataille, 1993, s. 18-19). Modernizmle birlikte neliğini yitiren toplumlar, huzursuzluk ve sıkıntı çağı içinde bocalayıp durur. Çünkü modernizm artık meta ve insan üreten bir mekanizma, bir makine haline gelmiştir. İnsanların gerçeklikleri, ruhları, hayatlarına dair deneyimleri; bu makinenin yakıtını oluşturmaktadır. İnsana dair birçok deneyimin içinde denetlenebilir olma, cinsel tutum ve davranışlara da sirayet eder. Fakat insana dair kestirilemeyen, öngörülemeyen bu nedenle de kesin bir biçimde yönlendirilemeyen olgu da yine cinselliktir. Bu nedenle toplumsal tahakküm, insanları denetleyebilmek için bir dizi baskı, bu baskıyı haklı gösteren ve telafi eden araç ve mekanizmayı harekete geçirmek zorunda kalır; ancak böylece sistem açısından tehdit sayılan yaşama sevincinin, başka bir deyişle erosun görünür hâle gelmesini engellemeye çalışır. Hatta öyle ki Eros'un, erotik deneyimin karşısında olan yer yer tek boyutlu ve şiddete dayalı tahakkümler yer yer çoklu sindirme politikaları güden modern sindirme siyasetleri dahi cinselliği bastırmaya ve onun yönünü kendi isteği boyutta sadece toplumsal düzene hizmet amacıyla tasarlamaya kalktığı yerde karmaşık, esnek ilke ve saikleriyle uyuşmayan çok boyutlu bir biçime bürünür. Çünkü erotik deneyim insanın var oluşunun bir karşılığıdır ve karşı hareketi dahi şekillendirmeye kuvveti yeter. Yaşamın temeli olan cinsel enerjiyi süreğen ve istikrarlı bir şekilde dönüştürmek, onu istenilen yönlendirmelere tabii kılmak pek de mümkün değildir. Toplumsal tahakkümün insan kendi çıkarları ve devamlılığı için kopardığı cinsellik ve erotik arzu, başka bir deneyim içinde şekil ve içerik değiştirmiş şekilde hatta yer yer tanınmaz biçimde yeniden ortaya çıkar. Çünkü cinselliğini doğrudan ve dolaylı yoldan tatmin edemeyen insan ilkece yok olmuş demektir ya da insan formunda farklı bir varlık olarak devam ediyor demektir. İçi boşaltılmış bu insan dahi yaşama yeteneklerini sönümlenmiş bir erostan alır. Böyle bir varlık erotik deneyimi ve erosun enerjisini kendi doğasına ve hakiki ihtiyaçlarına yabancı eylemlere yöneltmesi de kaçınılmazdır. Toplumsal tahakkümün işine gelen bu insan formu aslında tüm insanlığın içinde yaşar. İnsan, var oluşunun anlamı üzerine düşündükçe hedeften nasıl saptığını ve saptığı hedefe geri nasıl döneceğini de kestirir. Kutsal erotizm burada devreye girer. Kutsal erotizm bir bakıma

modernitenin ortaya koyduğu tek boyutlu inanç arayışının ötesinde yaratıcı muhayyilenin ve kutsallığın yeniden aranmasını da simgeler. Böylece denebilir ki kutsal erotizm salt cinsel birleşimin ötesindedir. O, tanrısal aşkın, mistik deneyimin ve kurban etme törenlerinin sembolik ifadelerini içerir. Özellikle kurban etme deneyimi, aşkın tensel boyutunun sevgiye dönüşerek soğurulmasının ötesinde şiddet ile varoluşun yeniden inşasının söz konusu olduğu bir deneyimdir.

Erotizm, insanın hayvani cinsellikten yani sadece nesli devam ettirme dürtüsünden ayrıldığı bir deneyimdir. Bu deneyim "yasaklar" aracılığıyla gerçekleşir. İnsanoğlu, toplumsal yaşamı kurduğundan itibaren kendini çeşitli yasaklarla kuşatmıştır; bu yasaklar, aslında toplumsal düzeni sağlamak için üretilmişlerdir; yanı sıra insan öznesinde yasağa karşı gelme duygusunu da tetikler. Çünkü yasaklar bireyi sınırlayan dışsal normlar değillerdir sadece. Yasa ihlali, hayvansal yaşamın serbestisinden farklıdır; bu eylem, mevcut sınırları tamamen ortadan kaldırmak yerine, onlarda istisnai bir açıklık yaratır. Bu sınırların ihlal edilmesi, onların yok sayılması değil, onlara içkin düzenin kısa süreli olarak aşılması anlamına gelir. Yasağa karşı çıkış, onun tamamlayıcı unsuru olan dünyevi yapıyı ortadan kaldırmaksızın bir tür aşkınlık biçiminde gerçekleşir. Nitekim insan toplumu sadece üretim ve emeğe dayalı yapısıyla tanımlanamaz. Toplum, ardışık ya da eşzamanlı olarak, profan (kutsal dışı) ile sakral (kutsal) alanların karşılıklı ilişkisi içinde varlık bulur. Profan düzen, kısıtlamaların ve yasakların egemenliğindedir; buna karşın kutsal alan, yalnızca belirli sınır ihlallerine izin verilen, kutlama, egemenlik ve tanrısal olanla teması barındıran istisnai bir alandır (Bataille, 1993, s. 72).

Kutsal erotizm, aynı zamanda içsel deneyimi zenginleştirdiği gibi toplumsal düzeni de sorgulamaya açar. Birey-özne bir yandan yasakların yarattığı kısıtlamaları anlamlandırmaya çalışırken diğer yandan bu kısıtlamaların aşılması sayesinde oluşturduğu varoluşun yeniden üretilmesini de sağlar. Çünkü yeniden üretim veya insanın kendini yeniden var etmesi büyüleyici bir olgudur. Kutsallığın, birbirine zıt iki durumu aynı anda kapsadığı gerçeği, çoğu zaman gözden kaçırılır. Başlangıçta kutsal olan, aynı zamanda yasağın da nesnesiydi. Olumsuz bir perspektiften bakıldığında, dini bağlamda yasak yalnızca korku ve ürperti yaratmaz; aynı zamanda bu duygular, sınırın en uç noktasında mutlak bir teslimiyet ve hayranlık hissine evrilir. Tanrılar, kendilerine tapınanları hem korkutur hem de yüceltir. Bu nedenle insan, hem büyüleyici bir saygıdan kaynaklanan bir çekime, hem de bu çekime eşlik eden bir

ürküntüye boyun eğmek durumundadır. Yasak ve yasa ihlali, bu ikili tepkinin iki kutbunu temsil eder: Yasak açıkça sınır ihlalini reddederken, büyülenme hali tam da bu ihlali mümkün kılar. Tabu, bir yönüyle tanrısala karşıymış gibi görünse de aslında tanrısallığın yasaklayıcı yönünün dönüştürülmüş ve etkileyici biçimidir(Bataille, 1993, s. 72).

Cinsellik bağlamında düşüldüğünde cinsel arzunun sınırlandırılması toplumsal yapıyı korurken yasağın ihlali fikri ve bazen ihlal edilmesi kutsal bir gerilim yaratır. Birey-özne, kutsal gerilimle birlikte erotik deneyimi yaşamanın yöntemlerini aramaya koyulur. Aşmanın temel unsuru şiddetin düzenlenmesidir, şiddetin düzenlenmesi yer yer yasağa karşı gelmeyi de beraberinde getirir. Örneğin; savaş ve av ritüelleri yasakların geçici olarak kaldırıldığı ve şiddetin kutsallaştırıldığı anlardır. Bu anlamda denilebilir ki erotik deneyim insanın ölümle kurduğu bağlantının yaşamsal boyutudur. Kutsal erotizm bir bakıma süreksiz bir varlık olan insanın süreklilik arayışıdır. İnsanoğlu, süreksiz bir varlık olarak ölümle her seferinde acı bir şekilde yüzleşir. Bu durumda insan, varlığının sürekliliğini arar. Bu arayış özellikle kurban etme törenlerinde somutlaşır. Erotik etkinlik içine aldığı varlıkları ortadan kaldırır. Böylece bir süreklilik algısı yaratır. Kurban törenlerinde kurban edilen her ne ise yok etme üzerine bir olgu gelişir ve bu yok etme hali aslında bir nevi kutsallığı da yaratmış olur. Buradaki temel sorun insanın ölümü bir türlü anlamlandıramamasından kaynaklıdır. Ölümden sonra yaşamın sessizleşmesi insanı derinden yaraladığı gibi hırçınlaştırır. Kurban ritüelinde, kurban edilecek varlığın önce çıplaklaştırılması ardından öldürülmesi söz konusudur; kurban canlı değilse, o nesnenin sembolik olarak yok edilmesi gerçekleştirilir. Kurbanın ölümü, bu törende bulunanlara onun yok oluşundan doğan bir anlamın paylaşılmasına imkân tanır. Din tarihçileri bu anlamı "kutsallık" kavramıyla ifade ederler. Ritüele katılanlar için, fani olan bir varlığın ölüm anına odaklanmak, kutsallığı onun yok oluşu üzerinden süreklilik kazanan bir varoluş biçimi olarak deneyimlemelerine neden olur. Şiddetin eşlik ettiği ölüm eylemi, geçici olan yaşamdan kalıcı olana bir kopuş yaratır. Ve tam da ölümün ardından gelen sessizlikte ortaya çıkan o huzursuz edici durgunluk, katılımcıların ruhunda kurban aracılığıyla hissedilen varlık sürekliliğinin izlerini bırakır (Bataille, 1993, s. 25).

Kurban törenleri, insanın varlık kaygısını ve ölüme karşı duyduğu ihtiyacı da sembolize eder. Ritüel, toplum düzeninin yeniden yapılandırılmasını ve bireyin içsel dönüşümü üzerine de bir deneyim ortaya çıkarır. Çünkü kutsal ürkütücü olduğu kadar

büyüleyicidir de. Kutsal erotizm, insanın o binlerce çabasına rağmen aşamadığı doğa ve yine kendi oluşturduğu fakat başa çıkamadığı toplum tarafından dayatılan sınırlara karşı bir başkaldırıdır. Daha önce de söylendiği üzere yasakların ihlali ölümle iç içe geçmiş bir yaşam enerjisini de serbest bırakır. Çünkü kutsal olan diyalektik bir süreç de ortaya koyar. İnsan biyolojik olarak yok oluşa doğru sürüklenirken kutsal ona varlığın, varoluşun kökenini hatırlatır. Buradan bakarak düşünülürse kutsal erotizm, erotik bağlamda sadece bir cinsel pratik yahut cinsel pratiğin simge veya imgesel halini sunmaz, kutsal erotizm aynı zamanda insanın metafizik arayışının ta kendisidir.

Kutsal erotizmin bir diğer boyutu şenliklerdir. Şenlik, dinsel ve toplumsal tüm kuralların, yasakların belirli bir süreliğine askıya alındığı anlardır. Birey-özne kendini mümkünlerin ötesinde bir dünyada özgürleşmiş bir şekilde bulur. Aslında Bataille'ın erotizmi "ölüme kadar yaşamın onaylanması" pratiği, şenlikte karşılık bulur. Çünkü şenliğin yarattığı coşku dolu onay, yaşamın sonluluğunu yaşama tutunma arzusuna çevirir. Kutsallık bahsiyle hep yan yana anılan yasak burada da işlevseldir. Erotizm, yasakların kendini yoğunlaştırdığı arzu tahakkümünün oluşturduğu sıkıntı ve kaygıyla değil, bu sıkıntı ve kaygıyı dolayısıyla yasakları hiçe saymakla ortaya çıkar. Erotizm alanında şölen, çoğunlukla cinsel özgürlüğün yaşandığı anları ifade ederken; dinsel düzlemde şenlik, öldürme yasağının askıya alındığı, kurban eyleminin gerçekleştiği zamanı ifade eder (Bataille, 1993, s. 285). Çünkü şenlikte, insanların ruhu çıplaklaşır, toplumsal normlar ve bireysel utançlar, kaygılar, acılar bir kenara bırakılır, bu adeta bilincin devre dışı bırakılmasıdır. Çünkü şenlikte insanın ruhu kendi benliği içinde kaybolur ve anın ruhuna karışır. Toplumsal normlar gereği; ayıp, günah, korku vb. kavramlar insan zihni için zihnin hep bir kenarında duran tehditlerdir. Şenlik esnasında bu tehditler ritüelin birer parçasına dönüşür: "Şenlik, kendi içine kapanmanın yadsınmasının devinimini içerir." (Bataille, 1993, s. 230). Aslında şenlik esnasında giyilen kıyafetlerden, takılan takılara, yenilen yiyeceklerden içilen içkilere kadar hepsi toplumsal normların kırmızı çizgilerine denk gelen bir karşılıktır. Tüm bu kırmızı çizgiler maskelerle aşılır, şenlik esnasında insan ve insan ruhu adeta coşkunluğu yaşar, bu coşkunluk toplu bir kolektif bilinç yaratır. Erotizm, insanın biyolojik yapısından yola çıkarak ölümsüz bir varlık olma yolundaki serüvenidir, denilmişti; asıl söylenmesi gereken erotizmin bu geçiş anında ortaya çıkışıdır. Şenlik açısından düşünüldüğünde bu geçiş, bireysel bedenlerin ötesinde toplumsal bir beden inşa eder. Şenlik anında yalnızca tek tek bireyler ortadan kalkmaz; aynı zamanda herkes, diğerlerinin

bireyselliğini de inkâr eder. Dışarıdan bakıldığında amaç, aradaki sınırların bütünüyle silinmesidir. Erotizmin nihai anlamı da birleşme, sınırların kaldırılmasıdır. İlk hareketinde erotizm, kendini bir arzu nesnesinin işgal ettiği konum üzerinden ortaya koyar (Bataille, 1993, s. 144). Şenlik ritüellerine katılan her insan yaptığı her davranışıyla -dans etmeleri, şarkı söylemeleri, taklitler yapmaları vb.- ortaklaşılan coşku anının da etkisiyle kişisel ölüm korkusunu eritir ve kendi asıl benliğiyle toplumun içinde var olur. Aslında bu bir nevi bilinçdışının tamamen, çıplak bir şekilde ortada oluşudur.

Kutsal erotizm, insanın sadece cinsel haz ve üreme işlevleriyle var olmadığını aynı zamanda ölüm, yasak, kurban ritüeli, mistisizm ve toplumsal dönüşüm gibi kavramlarla zengin bir dünyanın varlığı olduğunu ortaya koyar. Aşkın tensel boyutunun ötesinde insanın kendi benliğiyle olan mücadelesinde karşısına çıkan şiddet, ahlaksızlık, kural dışı olma, cinsel bir varlık olma, bedenin ve ruhun gizemini arama kavramları da insanın temel varlık sorunlarıdır ki kutsal erotizm bu kavramlara işaret eder. İnsanın kendine dair bu kavram karmaşası, hatta kaosu; modern insanın varoluşsal kaygıları arasında erotizmin kutsal boyutu bir kurtuluş ve yeniden yapılandırma aracı olarak işlev görür. Erotizmin kutsal boyutu insanın cinsel deneyimlerinin ötesine geçerek tüm varoluşunu ve varoluşunun içsel ve dışsal yani toplumsal boyutunu sorgulatan bir düşünce macerası sunar.

2.1.2.1. Oyun

Oyun, insan kültürünün merkezinde yer alan bir olgudur. Salt olarak bir eğlence aracı değildir, aksine medeniyetin kurucu taşlarındandır. Çünkü oyun, kültürü yaratır. Özellikle sosyoloji, psikoloji ve hatta fizyoloji oyunun insan ve hayvanlarda nasıl bir etkiye sahip olduğunu açıklamak için oldukça çaba sarf eder. Oyunun doğası ve hayat düzlemindeki yerini belirlemek aslında bir nevi insanın kültür yaratılarını anlamanın bir anahtarıdır. Oyun bir nevi köken itibariyle insanın yaşam sevincinin fazlalığından ortaya çıkan bir olgudur. Aslında bakılırsa bu oyunun erotik işlevidir. Bununla birlikte insanoğlu oyun esnasında genetik mirası olan taklit etme yeteneğini de kullanır. Aslında oyun insanın doğada hayatta kalma mücadelesinin de bir karşılığıdır. Bir yandan hayatta kalma mücadelesini oluştururken diğer yandan hayatta kalma oyun sayesinde bireyselleşir, her insan hayatta kalmaya dair kendi özgün yolunu oluşturur. İnsanoğlu belli bir süre sonra kendi benliğinin de farkına varmasıyla birlikte oyunu bir egemenlik kurma arzusuna da dönüştürür. Çünkü insan doğası gereği yarışmaya, bir

şeyler üretmeye ve bir şeyi belirlemeye yatkındır. Aslında insan deneyim arzusu ile dolu bir varlıktır. Fakat süreksiz yaşamı ve sınırlı bedeniyle deneyimlemek istediği her olguyu da elde edemeyeceğini bilmektedir. Gerçek yaşamda gerçekleşmesi imkânsız arzuların bir kurmaca dünyasında yatıştırılması ve bu yolla benliğin korunabilmesi ancak oyun aracılığıyla mümkün olur.

Oyun, insanların oluşturduğu ve içinde olduğu bir eylem olmakla birlikte sadece insanlara özgü bir kavram da değildir. Doğada birçok hayvanın da oyun oynadığı görülmektedir. Buradan hareketle oyunun sadece insana ait olmadığı ortaya çıkar. Oyun sadece insana ait değilse ve kültür kavramının da insanla birlikte oluştuğu kabul edilirse aslında oyunun kültürden daha önce kendini var ettiği ortaya çıkar. Oyun olgusu, tarihsel ve evrimsel bağlamda kültürden daha köklü bir geçmişe sahiptir. Zira kültür ne denli dar anlamda tanımlanırsa tanımlansın, her koşulda bir insan topluluğunun varlığını zorunlu kılar. Oysa hayvanlar, oyun davranışlarını sergileyebilmek için insanlardan bir öğrenme süreci beklememiştir. Bu nedenle rahatlıkla şu yargıya varılabilir: İnsanlık, mevcut oyun anlayışına herhangi bir kurucu ya da vazgeçilmez unsur eklememiştir. Tıpkı insanlar gibi, hayvanlar da içgüdüsel düzeyde oyun oynama eğilimindedir (Huizinga, 2006, s. 16).

İnsanların ve hayvanların ortaklaştığı bir eylem olarak oyun, değerlendirildiği alanın kendi sınırları içinde bir anlam kazanır. Fakat oyun, bu anlamların da çok ötesindedir. Böylece her oyun kendince bir anlam evreni yaratır. Oyun, yalnızca boş zaman etkinliği değil, aynı zamanda zengin anlamlar barındıran bağımsız bir işlevsellik taşır. Bu etkinlik, doğrudan yaşamsal ihtiyaçların ötesine geçerek, davranışa sembolik ya da kültürel bir içerik kazandırır. Her oyun, kendi içinde belirli bir anlam düzeneğiyle örülüdür. Bu anlama kaynaklık eden etkin gücü "zihin" olarak adlandırmak belki fazla iddialı olabilir; öte yandan onu sadece "içgüdü"ye indirgemek de açıklayıcılıktan yoksun bir yaklaşım olacaktır (Huizinga, 2006, s. 17).

Oyunun hem insanlar hem de hayvanlar için geçerli bir kavram olduğu daha önce söylenmişti, ayrıca hayvanların rasyonel bir dünyasının olmadığı da göz önüne alınırsa iki varlık aslında rasyonel olmayan bir dünyada ortaklaşır. Böylece denebilir ki oyun rasyonel bir eylem değildir. Salt güç ilişkileriyle açıklanan determinist bir evren anlayışı açısından bakıldığında, oyun fazlalık, yani işlevsel açıdan lüzumsuz bir unsur olarak değerlendirilebilir. Ancak oyunun varlığı, yalnızca bu katı determinizmi aşan tinsel bir açıklık sayesinde mümkün, anlaşılır ve düşünsel olarak kavranabilir hale

gelir. Oyun, evrendeki konumumuzun yalnızca mantıksal çerçevede anlaşılmayacak bir yönü olduğunu açıkça gösterir. Hayvanların oyun oynayabiliyor oluşu, onların salt mekanik varlıklar olmadığının kanıtıdır. Aynı şekilde insanın oyun oynaması ve bu eylemin farkında olması, onun yalnızca akıl yürütme yetisine sahip bir varlık olmanın ötesine geçtiğini gösterir; zira oyun, rasyonalite ile sınırlanamayan bir deneyimdir (Huizinga, 2006, s. 20).

Oyun, insanlığın tüm faaliyetlerinde var olan bir olgudur. Bu faaliyetlerden biri dili oluşturmasıdır. Dil insan için iletişim kurabilmek, öğrenebilmek ve emredebilmek amacıyla oluşturulmuş yüce bir araçtır. İnsanlar dil sayesinde doğayla ve eşyayla kurduğu ilişkiyi de belirler. İnsanoğlu dil ile nesnelerle ilişki kurar, yanı sıra dili nesneleri ayırmak ve adlandırmak amacıyla kullanarak "şey"leri zihnin bir parçası haline getirir. Dili inşa eden zihinsel faaliyet, oyun aracılığıyla maddi gerçeklik ile düşünsel temsil arasında kesintisiz bir hareket hâlindedir. Her soyut kavramın dile gelişinde bir simgesellik gizlidir ve bu simgesellik, aynı zamanda dilsel bir oyun içerir. Bu nedenle insan, doğanın maddi düzenine paralel olarak, hayal gücünün ürünü olan ikinci bir gerçeklik düzlemini -varoluşun simgesel temsilini- sürekli olarak yeniden kurar ve üretir (Huizinga, 2006, s. 21).

Buradan hareketle denebilir ki insan; doğayı, eşyayı ve kendini kültürden önce oyun vasıtasıyla tanımlayıp anlamaya çalışmıştır. Bu çaba aynı zamanda doğanın akışını da yeniden tanımlamaktır, hatta doğayı yeniden adlandırmak var olan düzeni insani boyutta yıkmaktır. Çünkü doğal evreni dilin evrenine dönüştürmek aslında yasağa karşı gelmektir: "Dil, yasak ve yasağa karşı gelme oyunundan bağımsız değildir." (Bataille, 1993, s. 297).

Kültür devrimi ve modern çağ ile oyun kavramı da bir ayrım noktasına gelmiştir. Çünkü gerçek hayat deneyimi ile oyun adeta iç içe geçmiştir. Oyun sadece kültürü yaratan bir kavram değil, aynı zamanda ona nüfuz eden bir hal almıştır. Böylece ortaya iki oyun kavramı çıkar. Birincisi kültür öncesi var olan, kültürü yaratan ve içinde var olmaya devam eden oyun, ikincisi ise kültürün belirlediği bir alan olarak oyundur.

Kültürün oluşumunda etkili olan oyun, her şeyden önce gönüllülüğe dayanan bir etkinliktir. İsteyen herkesin reddedebileceği, katılmak istemediğini rahatça söyleyebileceği; zorlamadan, yalnızca kişinin kendi iradesine bağlı olarak dâhil

olabildiği bir alanı ifade eder. Oyun, insanda pek çok duyguyu doyurduğu için bir ihtiyaç niteliği taşır; ancak bu ihtiyaç insanın diğer temel gereksinimleri gibi işlemez. İnsanların yaşamlarını sürdürme sürecinde oyunun kayda değer bir yeri vardır; ancak kendini zorunlu bir ihtiyaç gibi öne sürmez. Oyun, yapısı gereği hazza dayanır; yalnızca istendiğinde oynanır ve bu da ona belirgin bir serbestlik ve özgürlük alanı sağlar. Aslında insanın oyundan haz duymasının ya da oyunu hayatının parçası haline getirip farkında olmamasının nedeni de budur. Oyundan duyulan haz; mantık ve rasyonalite ile açıklanamayacak anlam dünyaları sunar. Kültür alanı olarak ortaya çıkan oyunda ise aynı kavramlar söz konusu değildir. Çünkü oyun, kültürel bir işlev üstlenir üstlenmez, ona mecburiyet, sorumluluk ve yerine getirilmesi beklenen yükümlülükler eşlik etmeye başlar. Böylece oyunun ilk temel niteliği belirginleşir: Oyun kendiliğinden olandır, oyun özgürlük alanıdır (Huizinga, 2006, s. 25). Kültür alanı olarak belirlenen oyunda, oyun ile ciddiyet, gerçeklik kavramı üzerinden kendini gösterir ve bu oyun, oyun oynama eyleminin bilinçli bir karşılığıdır. Oyun, yalnızca başarılı olma ve kazanma isteğini değil; para elde etme, rakiplerle yarışma, taraftarların beklentilerini karşılama gibi görev ve sorumlulukları da üstlenir. Bu hâliyle kültürel bir alan olarak tanımlanan oyun, gerçeklikle kurduğu ilişki üzerinden hem insanın hem de oyunun kendine özgü büyüsünü bozar. Böylece kültürün oluşumunda etkili olan oyun, mecazi anlamda "asıl" ve "saf" olanı temsil ederken, kültürün içine girdiğinde bu saflığı gerçeklik düzleminde bambaşka bir forma sokar. Artık oyun keyfi olmaktan çıkar; önceden istenildiği zaman oynanabilen oyun, birden başkaları tarafından belirlenmiş zamanlarda oynanan bir etkinliğe dönüşür. Kültürün şekillenmesinde rol oynayan oyunun önemli yanlarından biri de büyülü bir dünyanın kapısını açmasıdır. Oyunun büyüsü bozulmadıkça sürer; zaman ve mekân bakımından katı sınırlarla çevrelenmeyen bir yapıya sahiptir. Oyunun gerçeklik gibi bir dış uyarıcıyı kendi varlık alanıyla çevrelediği sürece büyüsü devam eder. Fakat kültür alanı olarak belirlenen bu özelliği göstermez. Çünkü bu oyun, kültür tarafından oyun olarak ilan edilmiştir. Bu oyunda yaratıcı unsur olmadığı gibi gerçek yahut toplumsal normlarla da birçok kısıtlama görür. Dış uyarıcı, kültür olarak belirlenen oyunu zaman ve mekâna hapseder. Dış uyaran, sınırları çizilmiş bir oyunda mutlak bir başlama ve bitiş noktası sunar. Böylece oyun kavramı gündelik olmaktan çıkar: "Oyun gündelik veya asıl hayat değildir. Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunar." (Huizinga, 2006, s. 25). Dolayısıyla da kültür tarafından belirlenen oyun kültürün içinde ciddiyetten ayrı tutulan bir alana

dönüştürülür. Kültürün yaratıcısı olan oyun bir düzen yaratır. Oyun içinde yazılı veya sözlü olarak beliren kurallar vardır. Bu kurallar aslında düzen yaratan olgulardır. Düzen yaratma özelliği kültür alanı olarak belirlenen oyuna da sirayet eder. Her oyunun kendine özgü kuralları vardır. Bu kurallar, oyunun kurduğu geçici dünya içinde neyin bağlayıcı olacağını, neyin "yasa" sayılacağını belirler. Bir oyunun kuralları bütünüyle buyurgandır; sorgulanamaz ve tartışmaya açık değildir (Huizinga, 2006, s. 29). Eğer bu kurallara uyulmazsa oyunun varlığı biter. Kurallar ihlal edildiğinde gerçeklik devreye girerek kural koyucu şeklinde bir rol üstlenir. İki oyun arasında ortaya çıkan ve belki de en keskin ayrım ise maddi bir kazanç sağlama durumudur. Kültürün yaratıcısı olan oyun, maddi bir kazanç içermez. Fakat insanlar oyun ve ciddiyet iç içeliğine kazancı eklemlemekte geri kalmazlar. Kazanç hem ekonomik alanı ilgilendirdiği gibi kutsal alanı da baskı altına almaya başlar. Kültürün oluşmasında etkili olan oyun, oynanmak için ve temelde hayatta kalmak için oynanır, maddi bir kazanç için değil. Kültür alanı olarak belirlenen oyun ise bu anlamda oyunu kazanmayı değil, kazanılan oyunun meta olarak karşılığıyla ilgilenir. Bunca ayrım noktasına rağmen her iki oyunun birleştiği kavramlar da yok değildir. Her iki oyun da gerilim, belirsizlik ve şans kavramları etrafında ortaklaşır. Çünkü bu kavramlar, oyun sonunda bir rahatlama hissi uyandırır. Oyunun kuralları içinde gerçekleştirilmesi, oyun içerisindeki eylemlere belirsizliği, gerilimi ve şansı katar. Oyunda oluşan rakip psikolojisiyle bir yandan kendi kollayan oyuncu diğer yandan karşı oyuncunun hamlelerini kestirmeye çalışır. Bu belirsizlik hali elbette bir gerilim yaratır. Fakat oyunun sonunda kazanma veya kaybetmenin verdiği bir hınç değil, her iki tarafta da rahatlama hissi vardır.

Kültür öncesi var olan oyun rasyonel bir dünyanın yaratısı değildir. Bu dönem insanı hayvanlar ve bitkilerle ortak olarak paylaştığı dünyanın bilincine varıp zaman ve mekân kavramlarını üretmiştir. Bununla birlikte insan hem kendi varoluşunu hem de evrenin işleyiş düzenini anlamlandırmak için, dışındaki varlıkları taklit eder, semboller üretip kullanır ve bunu kutsal bir oyun biçimine dönüştürerek oynar. Evreni nasıl kavrıyorsa ona göre kurduğu bu kutsal oyun, zamanla içinde yaşadığı topluluğun düzenini de etkiler; hatta buradan politika ve siyaset bile ortaya çıkar. Fakat kutsal oyun temelde insanın ve evrenin kozmik yapısının da bir karşılığıdır. Kültürün belirlediği bir alan olarak oyun ise insanın oyunla kurduğu ilişki belirli kurallar üzerinden gerçekleşir hatta denebilir ki bu oyunun kendine özgü kuralları vardır. Bu

kurallar tartışılmaz ve mutlaktır. Çünkü oyunun kurallarından kuşku duymak oyunun yok olmasına da kapı aralamaktır. Buraya kadar oyunun ne olduğuna dair bir çerçeve çizilmeye çalışıldı, şimdi ise oyunun ne olmadığı üzerine durulacaktır. Oyun, insanlığın zihninde aslında yukarıdaki tanımların yahut kavramların üzerinden belirmez. Hatta insanlar bir oyun içinde olduklarından da kimi zaman haberdar değillerdir ve hatta oyun ciddi olmayan, çocuklara has bir kavram olarak tanımlanır. Toplum nezdinde oyunun karşıtı ciddiyettir, aynı zamanda çalışmadır. Çünkü oyun içinde şaka ve alayı barındırır. Bu kavramlar çocukların işidir fikri toplumda yaygındır. Oyun kavramı, çoğu zaman bilinç düzeyinde ciddiyet kavramının karşıtı olarak algılanır. İlk bakışta bu karşıtlık, oyun düşüncesinin ayrılmaz bir parçasıymış gibi görünse de bu dikotomi daha yakından incelendiğinde hem sağlam bir temele dayanmadığı hem de açıklayıcılıktan uzak olduğu görülür. Oyun, yüzeyde "ciddi olmayan" şeklinde tanımlanabilir; ancak bu tür bir tanımlama, oyunun kendine özgü yapısal ve anlamsal özelliklerini ihmal eder. Nitekim, “oyun ciddi değildir” biçiminde kurulan bir önerme bile, oyunun zaman zaman son derece ciddi bir eylem olabileceği gerçeğiyle çelişir. Dahası, hayatta birçok temel kavram -her ne kadar ciddiyetin zıddı gibi görünse de- yalnızca bu nitelikleri nedeniyle oyunla özdeşleştirilemez. Örneğin, gülme eylemi kimi bağlamlarda ciddiyete karşıtlık arz etse de oyunla doğrudan ilişkili değildir. Oyun gerek çocuklar gerekse yetişkinler tarafından -örneğin futbol ya da satranç gibi etkinliklerde- büyük bir ciddiyet içinde icra edilebilir (Huizinga, 2006, s. 22).

Ciddiyetin oyun ile olan ilişkisi neredeyse hayatın her yerindedir. İnsanoğlu, ilkel çağdan modern çağa kadar bütün yapıp etmelerini oyun kavramı içinde bina eder. Çünkü oyun gerçek hayatla iç içe geçmiş bir bütünlük ortaya koyar. ültür, başlangıcından itibaren oyun yapısıyla iç içe geçmiş bir olgudur; başka bir deyişle, kültür oyun zemininde filizlenir. Hatta, temel yaşamsal ihtiyaçlara karşılık gelen eylemler -örneğin avlanma- arkaik toplumlarda sıklıkla oyun estetiğiyle bütünleşmiş biçimde gerçekleşmiştir. Toplumsal yaşam ise, biyolojik gereksinimlerin ötesine geçen ve sembolik anlamlar içeren oyun biçimleri aracılığıyla yüksek bir değer ve meşruiyet kazanır. Bu oyunlar aracılığıyla topluluk, dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimini dışavurur. Bu nedenle, kültürün zamanla oyundan türediği varsayımındansa, kültürün ilk evrelerinden itibaren oyunsal biçimlerle şekillendiği ve oyun ortamında geliştiği kabul edilmelidir. Kültür ile oyun arasındaki bu çift yönlü ilişki içerisinde, oyun

doğrudan gözlemlenebilir ve biçimsel olarak tanımlanabilir bir temel öğe iken; kültür, tarihsel perspektifimiz aracılığıyla anlam yüklediğimiz ve değerlendirmeye tabi tuttuğumuz bir üstyapı olarak ortaya çıkar (Huizinga, 2006, s. 70-71).

Böylece oyun ciddiyeti de kapsayan lakin ciddiyetle eşit şartlarda oluşan bir kavramdır. Oyunun ciddiyetle kurduğu ilişkiden de kültür meydana gelmiştir. Kültür hem oyunun hem de ciddiyetin izlerini taşır. Oyun ve kutsallık arasında da derin bir ilişki vardır. Lakin kutsallık, kültür oluştuktan sonra insanlarca oluşturulmuş bir kavramdır. Oyun ile ciddiyetin içe içeliğinin yanında oluşan kutsal oyun içinde hem oyunu hem de ciddiyeti barındırır.

Erotizm, yasakların geçici olarak askıya alınmasıyla ortaya çıkar. Toplumsal normların ve belki de ciddiyetin dayattığı sınırlar, erotik deneyimde anlamını yitirir. Birey-özne, ölümle yüzleşerek süreksizliği aşıp kendini gerçekleştirme eğilimindedir. Bu süreçte yasak, diyalektik bir yapı sergiler. Birey-öznenin erotik deneyimi bir yandan tabuları korurken -çünkü insan tabulardan aynı zamanda korku ve kaygı duyar- bir yandan da yasaklara karşı kışkırtıcı bir işlev görür. Korku deneyimi hep benzer bir yapıya sahiptir: İnsanlar, ölüm ve yıkımın ötesine geçebilmek, bu dehşeti sona erdirebilmek için, nihai ve mutlak korkuyla yüzleşmeyi arzularlar. Ne var ki, bu korkunun gerçekten aşılabilmesi, yalnızca bu duygunun uyandırdığı yoğunlukla aynı düzeyde bir deneyimle mümkün olur. Sınır tecrübelerinde, örneğin kurban etme ritüellerinde, korkunun bizzat kendisi arzulanan bir unsura dönüşebilir. Ancak bu sınır noktasına varıldığında, geri çekilme çoğu zaman kaçınılmaz hale gelir; çünkü bu tür aşırılıklar karşısında insan deneyimi sınırına ulaşır (Bataille, 1993, s. 94-95).

Buradan hareketle denebilir ki şiddet ve cinsellik arasındaki bağ, yasakların ihlalinin bir sonucudur. Oyun ise kendi içinde kurallı bir sistem olarak ortaya çıkar. Oyunun sınırları, gerçek hayattan bir alan yaratır. Oyun, gerçekliğin sınırını koruyarak özgürlük alanı açar. Aslında erotizmi oyuna bağlayan durum da budur. Erotizm yasakları geçici olarak askıya alınmasıyken oyun da belli bir süreliğine gerçekliği askıya alır. Oyuna katılmak gönüllülük esasına dayanır, erotik deneyim de tıpkı oyun gibi dürtüsel bir cinselliği değil haz odaklı bir istemi imler. Oyun ve erotizm arasındaki temel fark sınırın işlevini iyi tanımlayıp anlamaktır. Bataille için sınırlar aşılması gereken engellerken Huizinga için sınırlar özgürlüğün koşuludur. Oyun sahasının sınırları içinde yalnızca ona özgü, mutlak bir düzen geçerlidir. İşte oyunun bir başka olumlu niteliği buradadır: Oyun düzen kurar; hatta bizzat düzenin kendisi olarak işler.

Dünyanın eksiklikleri ve hayatın kargaşası ortasında, geçici ve sınırlı da olsa bir tür mükemmellik ortaya koyar (Huizinga, 2006, s. 28). Bataille, erotizmi ölümün sınırlarına dokunan bir deneyim olarak tanımlar. Çıplaklık, kurban ritüelleri, şiddet imgeleri, aslında insanın süreklilik anlayışını simgeler. Bu arayış toplumsal düzeni yıkmayı yahut toplumsal normları reddetmeyi hedefler. Örneğin; kurban ritüelleri, yasakların kutsallaştırılarak ihlal edilmesini temsil eder. Oyun da ise özgürlük alanı kuralların korunduğu bir yapıdır. Aslında oyunla insan hayatın gerçeğinden, baskılarından kurtulur. Ancak bu kaçış, kuralların geçerliliğini yitirdiği bir yer olmaktan ziyade kuralların yitirilme ihtimalinin düşünüldüğü bir özgürleşme alanıdır. Aslında hem erotizm de hem oyun da ortak nokta, sınırın kenarındaki belirlenen sınırın dönüştürücü gücüdür. Erotizm yasak ve tabuların ihlaliyle aslında bireyi toplumsal kimliğinden ayırmayı amaçlarken oyun bireye ihtiyacı olan kimliği inşa etme imkânı verir. Huizinga'nın daha önce oyunun kültürü oluşturduğu ve oluşan kültürü şekillendirdiği ifade edilmişti, sanat, hukuk ve savaş gibi kavramlar, oyundan türemiştir. "Oyun başlar ve belli bir anda "biter". "Sonuna kadar oynanır". Oyun sürerken hareket, gidiş-gelişler, kader değişiklikleri, birbiri yerine geçmeler, bağlanmalar ve ayrılmalar görülür. Oyun hemen kültürel bir biçim olarak belirlenir. Bir kez oynandıktan sonra, belleklerde manevi bir yaratı veya bir hazine olarak kalmakta, aktarılmaktadır ve her an tekrarlanabilir, ya bir çocuk oyunu, bir tavla partisi veya bir yarış gibi hemen veya belli bir aradan sonra tekrarlanabilir. Bu tekrarlanabilme olanağı oyunun temel özelliklerinden biridir. Bu olanak yalnızca bütünü itibarıyla ele alınan oyuna değil, aynı zamanda oyunun iç yapısına da uygulanabilir. Hemen tüm gelişmiş oyun biçimlerinde tekrar, nakarat, birbiri yerine geçen çeşitlemeler, sanki bir zincir veya bir doku oluşturmaktadır (Huizinga, 2006, s. 26). Böylece oyun bireyi yarattığı gibi toplumsal düzeni de yeniden üretir. Fakat bu yeniden üretim oyun alanıyla sabittir. Oyunun mekâna ilişkin sınırlılığı, zamanla ilgili sınırlılığından çok daha belirgindir. Her oyun -ister gerçek ister hayali olsun ister keyfî şekilde belirlenmiş isterse zorunlu bir biçimde kurgulanmış olsun- daima önceden belirlenmiş ve tanımlanmış bir mekân dâhilinde gerçekleşir. Kutsal ritüellerle oyun eylemleri arasında biçimsel bir ayrım gözetmek çoğu durumda mümkün değildir; zira kutsal ritüel, oyuna özgü biçimsel yapılarla icra edilir. Aynı şekilde, kutsal alan da oyunun icra edildiği yerden biçimsel olarak ayırt edilemez. Arena, oyun masası, büyü çemberi, tapınak, tiyatro sahnesi, perde arkasındaki boşluk ya da mahkeme salonu gibi mekânlar hem biçimleri hem de işlevleri itibariyle oyun alanı olarak düşünülebilir. Bu

alanların tümü, sınırları belirlenmiş, çevresi çizilmiş, geçici olarak kutsallık atfedilmiş ve belirli kurallarla yönetilen özel mekânlardır. Bu yönüyle, gündelik gerçekliğin ortasında geçici ve ayrıksı bir gerçeklik alanı inşa ederler (Huizinga, 2006, s. 27-28).

Erotizm oyun alanını evrene serper. İnsanın oyunla başlayan aşma ve yasağa karşı gelme hazzı erotizmle evrene yayılır. Erotizm mutlak dünyaları vadeder.

2.1.2.1.1. Kaçışın Erotik Deneyimi: Nilgün ve Erotik Oyun

Roman, 1936'da Habeşistan seferine giden İtalya bandıralı Conte Verdi adlı gemide başlar. Romanın başkarakteri Ömer Selim'dir. Ömer, aynı zamanda romandaki olayların anlatıcısıdır. Ömer, bir maceraperesttir, bu gemiye de bunun için binmiştir. Aslında Ömer için gemi gerçeğin askıya alındığı oyun alanıdır. Ömer, gemide çeşitli grupların içine girip çıkar, her seferinde farklı insanlar tanır. Bir gün aynı gemide seyahat eden Nilgün Sultan'ın kendisiyle görüşmek istediğini öğrenir. Nilgün kendisini Şehzade Rükneddin Efendi'nin kızı olarak tanıtır. Bir şehzade kızı ile görüşmek Ömer için oldukça yüce bir değerdir. Nilgün, Ömer'le tanıştığında henüz yirmili yaşlarındadır. Nilgün'ün tavır ve tutumları Ömer'i derinden düş kırıklığına uğratır; çünkü kendini hanedan mensubu olarak tanıtan Nilgün, aslında küstah ve şımarık bir genç kadındır. Fakat buna rağmen Ömer, Nilgün'ü gördüğü andan itibaren hayatındaki başka kadınlara benzemediğini de benzemeyeceğini de anlar. Ağzından dökülen bu cümlelere kendi bile şaşakalır. Asla anlayış gösterip Sultan Hanım'ın nazına boyun eğmek gibi bir niyetim yoktur. Hatta bir an için arkasını dönüp kamaradan çıkıp gitmeyi düşünür. Ama yapamaz, üzerine tuhaf bir donukluk, bir hareket edememe hâli çökmüştür. Nilgün, Ömer'e bu seyahate koca aramak niyetiyle çıktığını söyler: "Yani evlenmek niyetiyle yola çıktım ama kiminle evleneceğimi henüz bilmiyorum. Daha açık söyleyeyim: Koca aramaya gidiyorum." (Karay, 2009, s. 21). Ömer, bu tavrı bir şehzade kızına yakıştıramadığı gibi hanedanın böyle bir halde olmasına da oldukça üzülür. Nilgün'e bağlanmak ve ondan uzak durmak arasında gidip gelen Ömer, onun gemideki diğer erkeklerle olan ilişkisini gördükçe kafası daha da karışır. Hatta bir İtalyan askere olan yakınlığı Ömer'i oldukça şaşırtır. Bu sahneye tanıklık ettiği andan sonra Nilgün'ü, etrafındaki erkeklerle kurduğu ilişkileri, gizemleri, yalanları ve oyuncu kişiliğiyle birlikte kabullenmesi gerektiğini kavrar. Çünkü artık Nilgün, Ömer'in oyun ortağı olacaktır ve bu oyunun kurallarını koyan da Nilgün'dür. Vapur, Bombay'a gelince Nilgün ve Ömer vapurdan iner. Nilgün, Bombay'ın en pahalı otelinde kalır, Ömer maddi durumunu tahmin ettiği Nilgün'ün

bu otelde nasıl kalacağını da düşünür. Bu sırada Nilgün, Ömer'e birinci oyununu açık eder. Çünkü birinci oyun bitmiş, taraflar oyun alanında uzaklaşmıştır. Açığa çıkan oyun Nilgün'ün ağzından duyulur: Nilgün, gerçek Nilgün Sultan değil; onun teyzesinin kızıdır. Ömer, kendisine bir oyun yapıldığını öğrendiğinde öfkelenir, fakat bu aynı zamanda başka bir gerçeği de ortaya çıkarır, Nilgün'e maddi olarak yetebilmek için iyi bir iş yapması gerekir. Bu amaçla deniz ticaretine atılmak ister. İşe başlamadan önce iki yüzük alır ve Nilgün,'le nişanlanırlar. Ömer'in bir diğer açmazı kumar bağımlılığıdır, son parasını da vapurdaki kumar masasında kaybedince sıtma nöbetine tutulur, uzun bir koma döneminden sonra uyanır. Ama Nilgün'ü yanında göremez. Nilgün, Ömer'i önemsediğini, hatta ondan hoşlandığını da belli eder. Yine de Endonezyalı hükümdar Melik Ahmed'le evlenir ve "Mapa Melikesi" unvanını alır. Ömer ise bu evliliğe ve Nilgün'ün etrafını saran diğer erkeklere karşın, onun içinde bambaşka bir ruh bulunduğunu sezmekten vazgeçmez. Evlilik olayından sonra Nilgün ile yolları ayrılır ta ki Lübnan'da karşılaşana kadar. Ömer ile Nilgün yine bir vapurda karşılaşırlar, oyun alanına tekrar dönülmüştür. Fakat bu karşılaşma biraz farklıdır, çünkü Nilgün'ün yanında Cava prensi Ahmed yani eşi vardır. Bu durum Ömer'e oldukça acı verir. Lübnan, Ömer ile Nilgün'ün yedi yıllık serüveninin başladığı yer olur. Maceraya Nilgün'ün ruhsal dalgalanmaları, kararsızlıkları yön verecektir. Vapur Singapur'a geldiğinde mola verir, Nilgün, Ömer'e burada yine bir oyun oynar ve indikleri gemi ile bindikleri gemi farklıdır. Binilen gemi Mapa'ya gidiyordur. Ömer de zorunlu olarak Mapa'ya gider. Nilgün, orada kendi evine çok yakın bir evi Ömer için hazırlatır. Ömer, Nilgün'ün yanında yaklaşık yedi sekiz ay kalır. Ömer ile Nilgün'ün arasındaki bu ilişki aynı zamanda dünyada İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. Elbette bu ilişki savaştan da etkilenir. Ömer dünyadaki bu duruma kayıtsız kalmaz ve savaşta fiilen yer alır, fakat Ömer'in temel amacı bu değildir. Ömer kendini Nilgün'e her şeye rağmen nasıl teslim ettiğini anlamaz ve ona olan bağlılığını sekteye uğratmak ister. Nilgün'ü ve çocuğunu arkada bırakır. Lakin bu durumda pişman olur, pişmanlık sonucunda Nilgün'ü bulmak için çeşitli maceralara atılır. Adeta Nilgün'ün izini sürer, izini bulduğu kişi asıl Nilgün'dür yani Nilgün Sultan'dır. Ömer, burada da bir sıtma nöbeti geçirir. Nilgün Sultan vasıtasıyla iyileşir ve kendi Nilgün'ünü aramaya tekrar koyulur. Ömer, Nilgün'ün izini Kanarya Adaları'nda bulur. Nilgün'ü orada bulduğunda Nilgün, yatağa bağımlıdır, sakat kalmıştır. Fakat bunun da Nilgün'ün bir oyunu olduğu ortaya çıkar. Nilgün'ün eşi Ahmed savaşta ölür. Oğlu ve kendi yalnız

kalır. Roman, tüm çevresel ve psikolojik engellere rağmen Ömer ve Nilgün'ün evlenmesi ile sonuçlanır.

Ömer, kırklı yaşlarında İstanbul'da doğmuş, büyümüş, birçok ülkeye seyahat etmiş bir kişidir. İyi eğitimli olmasının yanında birden fazla dil de bilir. Ömer, dünyanın birçok yerinde yaşamıştır, gittiği her yerde gazetecilik, lokantacılık, timsah avcılığı gibi farklı işler yapar. Ömrünün bazı dönemlerinde vaziyet icabı olarak İngiliz ajanlığı da yapar: "İngiliz müessesesi, bana Japon acentesinin gizlice çalıştığı bazı işleri akamete uğratmak vazifesini vermişti." (Karay, 2009, s. 147). Bunca mekânı ve işi deneyimlemiş bir kişi olarak Ömer, hala kendini tanımakta zorluk çekmektedir. Çünkü hayatının ve kişiliğinin tam olarak bir nihayete ermediğini bilir. Ömer, kaostan, sürekli olandan-erotik anlamda- ve hatta meçhul olandan beslenen bir kişiliktir:

> "Ben, bütün bunları başarmış ve başaracak kabiliyette olduğum halde neden hala yerleşmiş bir tüccar, bir businessman değilim? İşte dava o! Bir hilkatim var ki hiçbir işte ve hiçbir memlekette uzun müddet dikiş tutmama müsaade etmiyor. Meçhulün cazibesinden kendimi kurtaramıyorum, manyetizma edilmiş gibi iradesiz, günün birinde hepsini bırakıp gidiyorum. Açığı şu: Rahat bana batıyor." (Karay, 2009, s. 286).

Ömer, kendiliğinin bilincinde bir insandır, her ne kadar kendini bir yere yerleştirmekte zorluk çekse de varlığını modern bir derviş olarak görür. O, kendince herhangi bir konuda en küçük bilgisi olmasa bile, gözümü kırpmadan her yola düşen modern bir derviştir. Ne biliyorsa ne öğrendiyse hepsini içinde debelenip mücadele ettiği o taşkın hayata borçludur. (Karay, 2009, s. 172). Hatta Ömer, kendi sonunu dahi çizmiş bir kişidir. Kendine ben kimim sorusunu sorar. Ne siyaset dünyasında ne de sanat âleminde bir ünü vardır. Öldüğünde ne adının ne de resminin gazetelere çıkmayacağını, yüzlerce gösterişsiz maceranın ardından, dünyanın bir köşesinde, zevk ve şehvet düşkünü, şık giyimli ama ne serseriliğe ne de kadınlara doymuş bir serseri olarak kıvrılıp gideceğini düşünür. Ömer, kendi varlığı bir tarafa üç kere evlenmiştir, ikinci eşinden Ferda isminde bir kızı da vardır. Eşlerinin dışında da hayatına birden fazla kadın girip çıkmıştır. Kendisi bunu genç yaşından itibaren beliren cazibesine bağlar ve her milletten her yaştan kadının gözdesi olur: "Ah, şu uzun siyah kirpiklerimle kadınımsı yeşil gözlerim! Bunlar değil mi beni maceracı yapan? Evet, bunlara kadınlar çarçabuk tutuluveriyorlardı; körpecik yaşımda bir "kadınlar sevgilisi" oldum. Hatta bazen yaşlı kadınlar sevgilisi!" (Karay, 2009, s. 121). Ömer için bu cazibe aslında bazen olumsuz bir taraf da taşır. Çünkü kadına düşkünlüğü yahut kendinden tiksindirici deneyimleri bu cazibe yüzündendir. Nilgün'le karşılaştığında aklından geçen bir diğer konu artık cazibesiyle değil, varlığıyla bir kadını seveceği

düşüncesidir. Böylece içsel bir arınma da yaşayacaktır. Çünkü Nilgün'e duyduğu his aşktır, hatta büyük bir aşk:

> "Ah, uzun kirpikli yeşil gözlerim! Beni kendimden kaç defa tiksindirdiniz? Hala, hatıralarımla tiksindirmekte devam ediyorsunuz! Fakat bana ne oluyor? Nilgün'e uzak çağlarımın hesabını vermeye mi mecburum? Eskiden işlemiş günahlarımın pişmanlığıyla dövünmek neden? Onun sevgisi bir vicdan tasfiyesi mi emrediyor? Şimdiye kadar kapılmadığım bu heyecan ve bu nedamet henüz başımdan geçmeyen büyük aşkın ilk ruh çalkantısı mı, yoksa?" (Karay, 2009, s. 122).

Ömer, Nilgün'e duyduğu aşkı kendine itiraf etmekte zorlanır. Çünkü Ömer,'e göre Ömer, âşık olmaz, sevmez, sadece kendi hazları ön plandadır:

> "Nasıl olur? Yüzlerce kadın tanımış, üç kadınla evlenmiş, birini Mısır'da, birini San Fransisco'da, üçüncüsünü Kalküta' da bırakmış, kırklık bir adamın ilk maşukası mı Nilgün? Aramda on sekiz yaş fark bulunan bir kıza mı tutuldum ilk defa ben? Öyle olduğu muhakkak! Şehzade köylü kızına vurulurmuş, çoban kızı da Şehzadeye... Üç kandan ve birçok kadından artakalmış şu serseri de körpe sultan için çıldırıyor, işte!" (Karay, 2009, s. 169-170).

Roman, oyun üzerinden okunduğunda "oyun gönüllülük esasına dayanır" fikri ön plana çıkar. Çünkü Ömer'i Nilgün'e iten bir zorunluluk yoktur. Ayrıca oyundan duyulan haz, rasyonalitenin çok ötesindedir. Oyun; rekabet, korku, kaygı gibi kavramları beraberinde getirmekle birlikte kutsallığın bir parçası olarak insanın gerçekle kurduğu ilişkiyi bir nevi prototipleştirir. Ömer Nilgün'le gireceği erotik oyunda kendini galip hissederek aslında kadın karşısında kültürün ona tanıdığı özgüveni tatbik eder, lakin Nilgün, tekinsiz bir kadındır ve oyunu kendince yeniden tasarlama gücüne sahiptir. Bu durumu hisseden Ömer, Nilgün'e bağlanmak istese de istemese de bu oyunun bir parçasıdır artık. Oyun, çoktan başlamış, hayatın olağan akışı askıya alınmıştır. Gündelik yaşamın akışından ayrışan, özgürlük ilkesine dayanan ve kurmaca doğasına rağmen katılımcılarını bütünüyle içine çekme gücüne sahip bir etkinlik olarak oyun, herhangi bir maddi kazanç veya pragmatik yarar amacı gütmez. Bu etkinlik, önceden belirlenmiş bir zaman dilimi ve mekân içerisinde, belirli kurallar çerçevesinde düzenli bir şekilde sürdürülür. Oyunun doğası, katılımcılar arasında, gerçekliğin sıradan formlarından ayrıldıklarını dışa vuran ve çoğu zaman sembolik bir gizem perdesiyle çevrelenen, özel bir toplumsal etkileşim alanı yaratır. Bu ilişkiler çoğu zaman, gündelik hayatta sahip olunan kimliklerin geçici olarak dönüştürüldüğü ya da maskelendiği bir temsil estetiği içinde vücut bulur (Huizinga, 2006, s. 31).

Ömer, oyun boyunca yani roman boyunca Nilgün'le ikilem yaşar. Çünkü Nilgün'ün o olgun görüşünün yanında çocuksu, yer yer arsız, laubali bir tarafı da vardır. Ömer, bu yüzden ondan ve oyun alanı olan gemiden bir an evvel uzaklaşmak ister. Fakat oyun bir mücadele ve temsiliyettir. Hatta bu mücadele yer yer temsil

edilenin mücadelesine dönüşür (Huizinga, 2006, s. 31-32). Ömer'in Nilgün'e duyduğu ilgi temsiliyetin mücadelesine dönüşür.

Nilgün; maceraperest, zeki, kurnaz, bulunduğu her ortamın nabzını bilen ve ona göre hareket eden ama en önemlisi de güzelliğiyle kendisine hayran bırakan genç bir kadındır: "Nilgün bir sahne ve perde sanatkarı... hem de en hünerlilerinden. Her role geliyor, her yere uyuyor, her ruhu aksettiriyor." (Karay, 2009, s. 90). Nilgün, ruhsal olarak tekinsiz bir kadındır. Anlık ruh değişimleri yaşar. Yanı sıra cinsel olarak oldukça çekici bir kadındır, erkekler birinci elden kendisine böyle yaklaşsa da kendini teslim etmez. Nilgün uzunca boylu ne aşırı zayıf ne de dolgun, son derece düzgün hatlara sahip, olağanüstü endamlı bir kızdır. Çevresindeki herkes ona bakmaktan kendini alamaz; özellikle de Birinci Dünya Savaşı sonrasının modasına uygun olarak, yalnızca eteğinin altından baştan aşağı görülebilen bacakları, sıradan bir güzellikten çok, yüksek bir soyun, katıksız bir kanın, suyu karışmamış bir asaletin, pek ender rastlanan bir hanımefendiliğin ifadesi gibidir (Karay, 2009, s. 37).

Nilgün, Ömer'in daha önce hiç görmediği bir kadın tipidir. Hem çok mazbut hem de çok uçarıdır: "Nil, sadece eksantrik bir kız. Bir orkide çiçeği gibi eksantrik! Seylan'ın tatlı sularında yetişen, üzerine şeker yerine altın tozu serpilmiş sanacağınız İstanbul çileği pembeliğinde tahrirli ve sakız kokulu nilüferleri gibi eksantrik!" (Karay, 2009, s. 174). Aslında bu da oyunun bir parçasıdır. Çünkü oyuncular ellerini gizlerken bir yandan oyunu da çekici kılarlar: "Çılgının biri! Ama ne tatlı, ufacık tefecikliği içinde ne şeker ne şeker ne iç açıcı bir çılgın." (Karay, 2009, s. 17). Oyun estetiğin bir alanıdır. Gerilim, denge, salınım, yer değiştirme, karşıtlık, eklemlenme, ayrışma ve çözülme gibi oyun öğeleri, aynı zamanda güzellik duygusunu oluşturmak ve bunu iletmek için de işlev görür. Çünkü oyun hem dahil eden hem de serbest bırakan bir olgudur. Oyunculara özümlemeyi salık verirken bir yandan da gizemin cezbedici kapılarını aralar. Çünkü oyun taraflar arasında bir ritim ve armoni yaratır (Huizinga, 2006, s. 28). Nilgün için de yaptıkları ve düşünceleri çılgınlıktır. Bunun kendine yakıştığını da düşünür. Fakat toplumsal normlar gereği ihtiyatlıdır da. Oyunu kurallarına göre oynar. Nilgün, ne kadar Ömer'e ilgi duysa da ona kendini tamamen teslim etmez, attığı her adımı hesap eder:

> "Beni yalancı ve hastalık derecesinde yalana düşkün bir kız sanma. Eğer sana karşı öyle göründümse bu, yine senin içindir, seni heyecana düşürmek, heyecanlarla kendime bağlamak içindi! Alelade bir kadına, hele esrarengiz olmayanına ne kadar kıymet verebilirdin? Hem biliyordum ki daha ziyade olgun, hatta geçkin kadın meraklısısın. Olgun, geçkin ve kolay elde edilir kadın! Anladın mı şimdi Hanya'yı, Konya'yı? Beni

unutamayacağını? Kucağına düşüvermeyecek bir kadın mevcut olabileceğini? Hem de delicesine sevdiği halde kendisini muhafaza edebileceğini? Evet, hiç sorma: Seni delicesine seviyorum; öyle de sevmeni istiyorum. Sevmediğini anladığım güne kadar bekleyeceğim." (Karay, 2009, s. 286-287).

Nilgün, bu tekinsiz ama bir o kadar da gizemli haliyle Ömer'in zihnindeki kadın algısını da bir çırpıda değiştirir. Nilgün, bedenlerin ötesinde bir arzunun kaynağıdır ve oynadığı erotik oyunlarla Ömer'e farklı bir pencere açar. Bu aslında bir nevi Ömer'in de dönüşümünü ortaya koyar. Çünkü Ömer, kendini âşık olmayan, kadına bağlanmayan, deyim yerindeyse kadını meta olarak gören bir normun temsilcisiyken fikirleri değişir. Ona göre Nilgün, zengin ve hareketli hayal gücüyle, tuhaf fikir ve keşifleriyle, en ciddi anda bile yaptığı çocukluklarla hep canlı, hep değişendir. Durmaksızın bir kadından öbürüne dönüşür; kaç ruh, kaç suret alarak kendini sürekli bir heyecan içinde tutar. Oysa başka bir kadın, küçük farklarla hep aynı kadın olarak kalır. Hatta Ömer, aşkın hüznü ya da sevinci içinde ya durağan ya da oynak kalan bir kadını yetersiz bulur.

Romanda Ömer'in Nilgün'den önce veya Nilgün'den sonra hayatına birçok kadın girmiştir. Fakat o, neredeyse hepsini kifayetsiz bulur. İlk aşkı Şükure, aslında Ömer'in çocukluk aşkıdır. Şükure İstanbul'un dış çeperinde yetişmiş ve Ankara'nın son dönemde ortaya çıkan sosyetesinin önemli yüzlerinden biriyle evlenmiş ve sosyeteye karışmış bir kişidir. Ömer, Şükure ve Nilgün arasında kurduğu bağlantılarla itiraf eder ki hayatında sadece iki kadını sevmiştir; biri Nilgün biri Şükure'dir. Çünkü mizaçları birbirine çok yakındır. Şükure de tıpkı Nilgün gibi alıngandır. Alıngan olduğu kadar gizemli bir kişidir ve her ikisi de Ömer'e göre masumiyetin simgesidir: "Şükure, sevgimizi birbirimize itiraf etmediğimiz halde, bütün hayatımca arayıp özlediğim, ihtiyacını duyduğum, başımı dizine koysam rahat edeceğime ve beynimin sızılarını dindireceğine inandığım tek kadındı." (Karay, 2009, s. 112). Ömer'in hayatına giren diğer kadınlar Ömer için ancak bedensel zevklerin birer karşılığı olmuşlardır. Hatta Nilgün'den sonra tanıştıklarının neredeyse tamamı Nilgün'ün yokluğu unutturmak için birer araçtır. Nilgün'e duyduğu aşk o kadar yücedir ki o aşkı hiç kaybetmemesi diğer kadınlarla yaşadıkları karşısında bir iç arınma dahi yaşatır Ömer'e: "Zülma'lar ve Zet'lerle düşüp kalkarken Nil'in aşkıyla övünüyor, bu aşkın ne hal etsem günahlarımdan temizleyen rahim ve gafur himayesine sığınarak kendimi temiz ve yaşamaya layık sayıyordum." (Karay, 2009, s. 364-365). Bahsi geçen kadınlar Ömer'in Nilgün'e âşık olduğunu da bilirler. Aslında Ömer de bu durumun farkındadır ve belki de bu yüzden bu kadınlarla Nilgün'ü sürekli karşılaştırır. Ömer'in hayatına

giren bir başka kadın Atiye'dir. Atiye, Ömer sıtma nöbeti geçirip hastaneye yattığında kendisine bakan hastabakıcıdır. Ömer, rüyasında Atiye'nin güzelliğini sayıklayacak kadar ondan etkilenmiştir. Fakat bu bedensel olmak öteye geçen bir duygu değildir. Ömer, hayatına giren bir başka kadın Zülma'dır. Zülma, özgür bir ruha sahip, tek başına dünya turuna çıkmış bir kadındır. Ömer, Zülma ile tamamen bedensel bir ilişki kurar, hatta bunu Nilgün'e bir ihanet olarak dahi görmez. Çünkü Zülma, Nilgün'e ne fiziksel olarak ne ruhsal olarak hiç benzememektedir:

> "Nitekim bütün gece sürüp giden dans, içki, kumar ve sokak sokak gezme turnemizde, Zülma'ya karşı cismani zaafa düşmedim değil. Lakin asıl sevgilimi bir an unutamadım. Unutamadıktan başka, o yabancı kadının rayiha ve temasları içinde onu daha fazla sevdiğimi, özlediğimi ve bunun daima böyle olacağını anladım." (Karay, 2009, s. 316).

Zülma'nın asıl olarak Nilgün'ü hatırlatması Ömer'le ayrılışlarıdır. Çünkü Zülma ile Ömer kavga ederek hatta şiddetle ayrılmışlardır. Çünkü Ömer yer yer Nilgün'ü de hırpalar. Ömer'in hayatında aslında kendi ruhsal yolculuğunda en önemli yere sahip olan kadın Selina'dır. Ömer, Nilgün'ü kıskandırmak amacıyla, Nilgün ile kocası Ahmed'in de bulunduğu bir vapur yolculuğunda Selina'yla tanışmıştır. Selina da tıpkı Nilgün gibi asil bir aileden geldiğini söyler. Nilgün'e duyduğu öfke karşısında kendini Selina'ya âşık olmaya zorlayan Ömer, Selina'nın ruhunu bir türlü sevemez:

> "Selina güzel, pek kibar bir kadın ama Nil'in zekasından ve biteviye değişen, sürprizler bekleten, korkular geçirten, hareketli hayatiyetinden mahrum. Dümdüz, bir ruhlu kadın - Nilgün'e alıştıktan sonra- beni tatmin etmiyor. Basit iskambil oyunu, bir poker ve bir briç müptelasını artık nasıl oyalayabilir? İşte, "Select"in çiçekten ibaret yapraksız sarmaşıklar örtülü kameriyesi altında kimi olsa hayran bırakacak bir Selina beni oyalayamıyor. Öteki şimdiye kadar neler yapmış olurdu ... ne yalanlar ne oyunlar ne şaşırtmacalar! Kaç defa öfkelenmiş, kaç defa yatışmış, çeşit çeşit heyecanlar, bir hiddet, bir sevinç, kâh ümide düşerek, kâh yeise kapılarak üç saatte nasıl da bütün ömre bedel bir hayat sürmüş olacaktım..." (Karay, 2009, s. 487).

Selina'nın Ömer'in hayatındaki işlevi oldukça başkadır. Aslında Selina Ömer için bir ayna görevi görür. Ömer, bu ayna karşısında asıl benliğini ortaya çıkarır ve itirafta bulunur. Ömeri Selina'ya Nilgün'ü nasıl sevdiğini itiraf eder. İtiraf eder denmesindeki sebebin Ömer'in bunu kendine dahi söyleyememesidir. Çünkü Ömer'in kadınlarla kurduğu ilişkiler aşk ve haz üzerinden değil, beden ve zevk üzerindendir. Hatta öyle ki Nilgün'den sonraki zevk ilişkileri de Nilgün'ünün prototiplerini oluşturmak üzere kurulmuş ilişkilerdir:

> "Selina, dedim, sana minnettarım.
>
> İfşa ve itiraflarımın hafiflettiği bir ruhla onu usulcacık, şefkatle kedime çektim. İlk defa, Nilgün'ü düşünmeden, Nilgün yerine koymadan, yepyeni bir kadın olduğunu bilerek, bilmekten zevk alarak bir kadın tanıdım. Anlıyorum ki iki seneden beri her kadında Nilgün'ü aramışım, yaşamışım. Şimdi, sevgili yahut arkadaş olarak normal bir kadın kazanmanın rahatlığını duymaktayım." (Karay, 2009, s. 490).

Selina, bu olay karşısında Ömer için bir ruh hekimi bir akıl hocası olarak kalacaktır. Ona duyduğu beğeni aşk değil, tamamen saf arkadaşlıktır. Bu saf arkadaşlık gösterir ki başka kadınları Nilgün'le karşılaştırdığında bu ancak Nilgün'ü o kadınlarda aramaya yahut zihnindeki eksik kadın imgesini araçsallaştırmasına sebep olur:

> "Gönlümde tekrar Nil'in aşkı, tekrar Nil'e coşmuş olduğum halde niçin yanımda bir Zülma? Neden Cava'daki pansiyonumda bir Atiye? Bu, başka iştir. Eski aşıklar kadından kaçarlarmış; sevgiliden gayri herhangi kadın bir mana ifade etmemeye yahut tehlikeli olmaya başlarmış. Bizim nesil, kadınlar arasında dönüp dolaşarak da aşkını koruyabilir; bazen zaafa kapılsa bile! Hatta diyebilirim ki, öbür kadınlar bir mukayese vasıtası olarak o sevgiyi arttırmaya, ateşini körüklemeye yararlar." (Karay, 2009, s. 317).

Dünya karşısında epey tecrübe kazanmış olan Ömer, hayatına giren pek çok kadınla güzellikleri, cazibeleri, zekâları ya da masumiyetleri yüzünden birlikte olur; ancak Nilgün, bu niteliklerin hiçbirine bütünüyle indirgenip açıklanamaz. Çünkü Ömer, Nilgün'e tutkulu bir aşkla bağlıdır. Aslında Nilgün ile Ömer'in bu çalkantılı ilişkisinde bu bir kaçınılmaz sonuçtur. Çünkü Nilgün, Ömer için her zaman arzu nesnesi olarak kalmayı başarır. Hatta öyle ki Ömer, adeta Nilgün'ün kendisinden değil de ona ulaşma serüveninden haz duymaya başlar. Kadınlar tarafından sürekli övülen, beğenilen Ömer; ruhsal ve bedensel olarak kendini bir erkeğe teslim etmeye, tekinsiz bir kadın deneyimiyle Nilgün vasıtasıyla tanışır ve bunu bir ceza olarak görür: "Çektirmediğimi bırakmadığım kadınların ahına uğradım..." (Karay, 2009, s. 148). Nilgün hem kendini sunan hem de sakınan bir kadın olarak Ömer'in arzusunu sürekli diri tutar. İlk tanıştıklarında kendini Ömer'e taşıtmaktan, öptürmeye adeta bir adanmışlık hissi yaratır, daha sonra dokunmayı dahi yasaklar ve salt bedensel erotizmden kutsal erotizme geçiş yapar:

> "Şu var ki Nilgün Sultan, şakalaşmaları ve iğnelemeleri ile sokulganlığını da bırakmıştı. Ne "Beni kucağında götür" diyor, ne de omuz başını göstererek öp işaretini veriyor. Şimdi de bu çıktı: Elini bile sürmemek ve elimin sürülmesine meydan vermemek. Cismani tarafı olmayan bir aşk safhasına girdik. Ne değişiklikler icat ediyor! Şüphe yok ki, bütün bu haller pek de şuuri değil. Olmamakla beraber hepsini yakıştırıyor, hepsinde de asil benliği imişçesine tabii duruyor." (Karay, 2009, s. 252).

Daha önce söylendiği üzere Nilgün oyunu kurallarına göre oynayan bir kadındır, Ömer'i gemide gördüğü ilk andan itibaren ona âşık olur. Fakat Ömer'in sergüzeşt bir erkek olduğunu da anlar, dolayısıyla onu kendine bağlamanın yolunu önce yakın sonra uzak davranarak adeta kendinden mahrum bırakmak olduğunu bilir:

> "Nil!
>
> Böyle zamanda kollanın, ellerini, dudaklarını kullanmamak ne azap!
>
> Nil, diye tekrarladım, niçin bırakmıyorsun? Bırak, birbirimizin olalım.
>
> Hayır. İstemiyor değilim, can atıyorum. Fakat öbürlerine benzemeyeceğim. Yaklaşma! Sürme elini! Kaçar, giderim. Benzemeyeceğim ben onlara! (…)

> Fena ediyorum; pişman olacağımı biliyorum ama imkânı yok. Beni elde edemeyeceksin; hatta evlensek bile... Ötekilerden bazısıyla da evliydin! Sen, iğrenç bir adamsın, iğrenç! Kim bilir onlarla, yüzlercesiyle ne iğrençlikler yapmışsındır!" (Karay, 2009, s. 265).

Nilgün, arzunun devam etmesini sağlamak için aslında o da Ömer'i arzu nesnesi haline getirir. Ömer dışındaki erkeklerden uzak durduğu gibi tiksinir de onlardan. Her ne kadar Ömer'e karşı ara koysa da kendisini her zaman ona saklar. Bu haliyle Ömer'e göre Nilgün bir masumiyet göstergesidir. Hatta öyle ki Nilgün'ü her şeyiyle kendinin kılmaya çalışır. Önce beraber olduğu kadınların geçmişlerini ve geleceklerini merak etmez, o sadece anın keyfini çıkarır. Fakat iş Nilgün'e geldiğinde öyle olmaz, Nilgün'ün geçmişiyle de geleceğiyle de ilgilenir. Nilgün'ün "koca aramak" için çıktığı bu yolda küçük kaçamaklar yaptığı erkeklere göz yumar lakin onun saf, dokunulmamış bir vücut olarak kalmasını ister:

> "Üç izdivacımda ve sayısız münasebetlerimde kadının mazisi beni hiç meşgul etmemişti. Saf kalmış, dokunulmamış vücut diye bir şey aramamıştım. Nil'i çocuksu koketrileri haricinde tamamıyla bakir görmek, bulmak istiyordum. Olgun, hatta hırpalanmış kadına karşı beslediğim hüsn-ü telakki, belki de düşkünlük, Nilgün bahis mevzuu olunca bir his bozukluğu, cinsi bir anormallik mahiyetini alıyor. Nil, erkek olarak yalnız beni tanımalı; ben de kız olarak sadece onu!" (Karay, 2009, s. 273).

Nilgün, Ömer'in kendine karşı bedensel bir zevk duyduğunun farkındadır. Fakat o, Ömer'de kutsal bir aşkın izlerini arar:

> "Tam ve iyi aşkta cinsi arzu ile onun dışında da dinmeyen bir heyecan hüküm sürer(…) Evet, kuvveti ayrılma ve buluşma ile tükenmeyen, hatta o hallerde bilakis artan mütemadi bir heyecan ... işte aşk! Böyle bir aşkta cinsi isteğin yeri arka planda kalır." (Karay, 2009, s. 512).

Nilgün'e göre kutsal aşkın temel özelliği şefkattedir. Ömer öznesinde erkeklerde olmayan şey de budur: "Kadın, erkeğe benzemez; o isteği duymadan da sevebilir. Siz sanırsınız ki kadın, hele bir genç kız tıpkı erkekler gibi bir adamı tek hedef gözeterek, yani visal düşünerek sever. Hayır: şefkat bekleyerek sever. Sendeki aşkın eksiği o: Şefkat." (Karay, 2009, s. 512). Ömer'den şefkat göre kadar kendini ondan mahrum eden Nilgün, onun gözünde hem bir ilahe hem de alelade bir kadın şeklini alır. Fiziksel olarak iki olan Nilgün, ruhsal olarak da ikidir. Ömer yer yer hangi davranışın hangi Nilgün tarafından yapıldığını kestiremez. Kendini Ömer'e teslim etmeyen bir kadın olarak Nilgün, ona ayrı kaldıklarında birden fazla erkekle beraber olduğunu söyleyecek kadar fütursuzdur. Fakat her ne derse desin Ömer bunlara inanmaz. Nilgün bir yandan "Fizyolojik aşka ayak direyen, hatta bundan tiksinen bir kadın, Zahirine bakınca sanırsınız ki ihtiras içinde kıvranıyor. Hayır. Öyle görünen, fakat bundan bucak bucak kaçan, daima bakir kalacak nefis bir ruh mucizesi" dir.

(Karay, 2009, s. 394). Bir yandan da "Kendisi de sevdiği halde aşığına bir türlü teslim olmayan namuslu aşüfte!" dir. (Karay, 2009, s. 402). Nilgün'ün bu ikili yapısının kaynağı histeridir. O, Ömer'i gördüğü andan itibaren onu etkilemek için oyunlar kurar, yanı sıra hayatına birçok erkek alır. Aynı zamanda derin tutkulu bir aşktan da bahseder. Nilgün'ün bu hali bir savunma mekanizmasıdır. Çünkü Nilgün cinsel dürtüleri karışında utanma, iğrenme, ahlaki değerleri benimsemeyi ister, fakat cinsellik dürtülerini bir türlü engelleyemez. Aslında bu durumun kendisi Nilgün'ü ikizler. Çünkü salt bedensel bir cinsel arayış beraberinde keskin bir cinsel kaçınmayı getirir. Bu durumda salt bedenselliği şiddetle cinsel kaçınmayı inançta bulur. Ömer, yer yer Nilgün'ün bu haline anlam veremese de onu her şeyiyle kabul eder ve oyununa dahil olur. Nilgün'ün oyun sonundaki bakiyesi şiddet iken Ömer'inki kendini Nilgün'den mahrum bırakmak, kaçıp uzaklaşmaktır. Bu durum kişilik özelliğidir. Sadece Nilgün'e has bir durum değildir. Ömer, macerayı, belirsizliği, kaosu arayan bir insandır. Bunun yanında üzüntünün kendisinden haz duyan bir varlık gösterir: "ama ben böyleyim; daima ihtiyatsız hareket eder, üzüntü çekmekten anlatamayacağım bir haz duyarım." (Karay, 2009, s. 155-156). Ömer için zorluk, eziyet ve ayrılık da aşka dahildir. Hatta bu kavramlar aşkın daha da perçinlenmesini sağlar: "Belki aşkta bedbahtlığın da cinsi cazibeyi arttıran bir tarafı var." (Karay, 2009, s. 331). Lakin Ömer artık yaşlandığını hisseder ne Nilgün'ün ne de bir başkasının oyunlarına dahil olabilecek eski Ömer yoktur artık. Aynı zamanda bu dahil olamama yahut uzaklaşma çabasından haz almaya başlar. Fakat her seferinde pişman olup hem Nilgün'e hem de oyuna geri döner. Döndüğünde Nilgün'ün oyun kurallarını da kabul etmiş olur. Nilgün eşini, aşıklarını, çocuğunu kısacası tüm mazisini kabul eder. Her ne kadar Nilgün'ü kendisinden başka bir erkekle düşündüğünde acı duysa da artık oyunun kuralları budur. Burada asıl düşünülmesi gereken kaybetme duygusudur. Ömer, oyunu kaybettiğinde Nilgün'ü de kaybedeceğini düşünür. Dolayısıyla oyundaki diğer rakiplerini de kabul ettiği gibi acıyı hazza dönüştürür. Böylece Ömer, ideal sevgilisi olan Nilgün karşısında adeta bir köle olur. Ömer, bir yandan da Nilgün'ü kölesi haline getirmeye çalışır. Çünkü Nilgün'ü ancak hırpalayarak elde tutar yahut tutacağını düşünür: "dayak yoksulu. Kucağa almalı ama kollarınızla kemiklerini çıtırdatmalı; sıkmalı, sıkmalı, canını yakmalı!" (Karay, 2009, s. 48). Roman boyunca Ömer, Nilgün'ün kurduğu oyunlarda kaybetmeyi bir türlü hazmedemez. Söylediği yalanlar ortaya çıktığında Nilgün, Ömer tarafından hırpalanır, hatta bunun sonucunda bayılır. Ömer, bir süre sonra aslında Nilgün'ün bundan keyif aldığını ve keyfi için kendisini çileden çıkardığının farkına

varır. Fakat her ne olursa olsun Nilgün, Ömer için naziklikle edilemez, o ancak zorla yahut şiddetle teskin olur. Bu durum oyun içinde Ömer'in sevgisi ve şiddeti arasında geçirgen bir yapı oluşturur. Ömer, Nilgün'ü hırpalarken aslında kendini de hırpalamış olur. Kendini hırpalayarak benliğini arayan Ömer'in en tipik özelliği yiyiciliktir. Çünkü bir şeyi yiyip ortadan kaldırmak, bir nevi insanın temel dürtülerinden olan öldürme arzusunun dönüşmüş şeklidir. Çünkü insan toplumsak kurallar gereği öldürmekten uzak tutulmak istenmiştir. Aslında bakılırsa av törenleri ve savaş gibi kutsal olgular, temeldeki bu dürtüyü tatmine hizmet etmektedir. Öldürme arzusu aslında kişinin öldürdükleri ile bütünleşme arzusundan ileri gelir. Çünkü ölen içimizde yaşamaya sürekli olmaya devam eder. Çünkü dünyaya fırlatılan yahut anneden koparılan insan saldırgan bir varlıktır. Saldırganlık dürtüsü Ömer öznesinde idealleştirdiği kadınla gerçekte bulduğu kadının yok edilmesi fikrini doğurur. Ömer'in Nilgün'e olan ilgisi, Nilgün ulaşıl(a)mazlığıyla hem yok etme hem de yok olma deneyimini imgesel olarak yaşatır: "Cismani güzelliğini yiyemiyorum; manevi güzelliğini yüreğimin içine sokamıyorum. Öpmek kadar dövmek de yetmiyor. Öldürmekten ve ölmekten başka ne yapılabilir?" (Karay, 2009, s. 870). Ömer için öldürme isteği aslında bir çeşit tapınmanın yahut ibadetin bir şeklidir. Çünkü Nilgün'ün bedensel varlığı Ömer için artık yok olur: "Aşkım alaylar, hainlikler, husumetler içinde en had devrini bulmuştur. Bu da bir nevi tapınmadır; kaside değil, hicviye okuyarak akıl ermez bir ibadet hali! Aşkın kin şeklini almış, coşkunluğunu küfür ve hezeyanla ifade eden bir devresindeyim." (Karay, 2009, s. 336).

Buradan hareketle erotizmi düşünmek gerekirse erotizm salt bir cinsellik biçimi değildir. Erotizm kutsalın sınırında gelişen bir ihlal biçimidir. Erotizmin kelimenin tam anlamıyla ölüm, yasak, kurban ve kutsalla süreğen bir ilişkisi vardır. Çünkü erotizm sadece bedensel arzuların bir dışavurumu değildir, o aynı zamanda insanın kendi sınırlılığını aşmaya çalıştığı bir metafizik çabadır. Ömer öznesinde düşünüldüğünde aslında Ömer, kendi sınırlarını aşmanın yolunu arayan bir kişidir ve Nilgün'ü bu yolda kurban etmek isteyerek Ömer kendi bireysel bütünlüğünü ortadan kaldırıp kutsallığı toplumsal deneyimin hizmetine sunmaya çalışır. Oyun ise gerçekliğin dışında, kendi kuralları olan kendine ait zaman ve mekânı olan bir kutsal alan belirler. Oyun ile erotizmin ortaklaştığı nokta ise özgürlüktür. Oyun özgür eylemdir, erotik deneyim de bireyin kendi sınırlarını aşmasıdır. Ömer'in Nilgün'e duyduğu aşk dünyevi bir arzu değil, yasaklanmış olanın cazibesidir. Böylece Ömer'in

gözünde Nilgün hem el değmemişliğin hem de ulaşılmazlığın simgesi bir kutsal figüre dönüşür. Her ne kadar romanın başında Nilgün'ün dillere destan güzelliği toplum olarak kabul görse de aslında bu güzellik ona yöneltilen erotik arzunun sınırında bir duruşa neden olur. Ömer'in Nilgün'le kurduğu ilişki Ömer için nostaljik bir oyun hem de yeniden doğma arzusunun ta kendisidir. Ancak oyun en sonunda sınırın ihlal edilmesine yerini bırakır. Her ne kadar sınırı ihlal eden Ömer gibi gürünse de aslında asıl erotik oyun Nilgün'ün ta kendisidir:

> "Nilgün birdenbire değişti; kaşlarının uçlan bükülerek kısa bir düşünce hali geçirdikten sonra dedi ki: 'Sevgilim, ben seni pek güçlükle kazandım. Anladığım manadaki aşkla elde edilmesi imkânsız bir erkektin. Nelere katlanmadım! Güzelliğim yetmezdi; ancak zekamın kuvvetiyle daima merakını çekerek, bir muamma görünmeye çalışarak yıllarca uğraştım. Zamanın kadını erkeği fethetmek için binbir marifet göstermeye mecburdur; cinsi cazibe, hele cazibesiz güzellik kâfi, gelmiyor. Bir cambaz kızı gibi hem tel üstünde takla atmak, çemberlerden geçmek, boşluklarda uçmak, hem de bu hünerleri estetik şekillerde yapmak lazım. Hareket ve heyecanın arkasını kestiğimiz zaman çarçabuk hiç oluveririz. Eğer ben olduğumdan daha zeki, esrarlı, kâh kaypak, kâh yapışkan, bazı defa kaçan, bazısında arkadan kovalayan ve her zaman şüphe uyandıran bir hüviyette görünmeseydim, öyle bir taktik kullanmasaydım yedi yıldır peşimde koşar mıydın? Denizler, çöller aşar, bir tehlikeden öbürüne can atar mıydın! Hepsini bilerek, düşünerek, hazırlayarak yaptım. Zira...'
>
> 'Zira?'
>
> '... Tek erkek sevmeye ve bu erkeği benimki kadar kuvvetle kendime ışık etmeye ahdiyim. Bak, işte muvaffak oldum; aşk hassasından mahrum bir... bir...'
>
> 'Bir kadın avcısı' diyeceksin, galiba?'
>
> 'Hayır... daha sert bir tabir bulacağım: Bir kadın haydudunu zülfüme esir ettim; kul, köle yaptım. Ama ben daha önce, Heliopolis Oteli'ndeki baloda gördüğümden beri senin esirindim sevgilim! Azat kabul etmez esirin! Kucaklasana... ne duruyorsun? Benden başka birini mi düşünüyorsun yoksa?'
>
> 'Evet Nil... senden başka birini düşünüyorum. Fakat o düşündüğüm hem sensin hem ben hem de başkası...'" (Karay, 2009, s. 1028-1029).

Roman, erotizm ve oyun kavramlarını iç içe getirerek özgün bir anlatı evreni sunar. Ömer ile Nilgün arasında geçen her şey sadece bireysel bir aşkın dışavurumu değildir, aynı zamanda kutsal alanların oluşmasına bir yelpaze tutar. Kutsal alan, kişiler kutsalın kendisi ve rasyonel olan arasında, ihlal ve ritüel arasında bir oyun mekanıdır ve böylece kutsal erotizm mutlağı vadeder.

2.1.2.2. Günah ve Kefaret

Günah, kefaret ve erotizm gibi kavramlar, farklı düşünsel alanların ürünleridir. Fakat din, felsefe, antropoloji ve edebiyatın çeşitli katmanlarında ortak noktalar bulurlar. Aslına bakılırsa bu kavramlar insanlık tarihinde hem bireysel deneyimlerin hem de kolektif bilinçdışının merkezindedir. Çünkü insanlığın hayatını derinden etkileyen din, ahlak, cinsellik gibi olgular bireyin toplumun şimdiki haline gelmesinde

başat rol oynar. Bu bağlamda düşünüldüğünde günah sadece bir kural ihlali yahut ilahi mesajın yok sayılması anlamına gelmez, günah bireyin varlığının sınırlarına yaklaştığı ve hatta dokunduğu bir deneyimdir. Kefaret ise bu ihlalin bedelidir. Kefaret bazen bedensel bazen sembolik ama her seferinde yeni bir toplumsal düzenin kurulmasında önemli rol oynar. Erotizm ise bu sürecin hem bireysel hem de kolektif titreşimlerine ivme kazandıran özneleştirilmiş bir yaşama enerjisi alanıdır.

George Bataille, günah ve erotizm arasındaki bağlantıyı toplumun bildiği yahut benimsemiş gibi yaptığı ahlaki değerlerin dışına taşır. Ona göre erotizm sadece cinsel bir deneyim ve bu deneyimin sonucundaki haz değildir. Erotizm bunların yanında bireyin kendi sınırlarını ihlal etme ve varoluşunun ötesine geçme çabasıdır. Günah kavramı bu bağlamda düşünüldüğünde erotik deneyimin kaçınılmaz bir sonucudur. Burada bahsi geçen günah kavramını geleneksel teolojik söylemden de ayırmak gerekir. Çünkü teolojiye göre günah ahlaki bir çöküntüdür. Erotizmde ise bunun aksine varlığın kendisini aşma, onun sınırlarını yoklama ve kutsalla temas etme biçimidir. Erotizmin tanımı "ölüme kadar yaşamın olumlanması"dır, bu taraftan bakıldığında erotik deneyim yalnızca üreme eyleminin gerçekliği değildir, aynı zamanda kendinin ve toplumsal olanın sınırlarının ihlalidir. Erotizm bu bağlamda ele alındığında yasağın ve düzenin askıya alındığı bireyin kendisini feda etmeye hazır olduğu bir bilinç halidir. Bu nedenle erotizm sadece fiziksel değil aynı zamanda metafizikseldir. Günah kavramı bu çerçeveden değerlendirildiğinde ahlaki bir suç teşkil etmez, o ancak kutsal olanın çağrısında verilen bireysel kendilik tepkisidir. Bataille'ya göre "günah fikrindeki sonsuzluk" (Bataille, 2018, s. 8-9) bireyin tanrısal olanla karşılaştığında yaşadığı dehşetle arzunun arasındaki inişli çıkışlı ve bir o kadar da gerilimli alandır. Bu anlamda düşünüldüğünde günah sadece ilahi olanın buyruklarına karşı gelmek değil, aynı zamanda ilahi olanı arzu nesnesi haline getirmektir. Böylece erotizm ve günah, bastırılmış olanın şiddetli bir şekilde geri dönüşüdür. Birçok dine ve toplumsal kurallara bakıldığında çoğunluk genellikle cinsellik etrafında birlik oluşturur. Çünkü cinsellik insanın doğayla kurduğu ilişkinin bir biçimidir. Cinsellik aynı zamanda yasağa ve kutsala temas etme deneyimidir. Böyle bir deneyimin bastırılması veya görmezden gelinmesi, onu tehlikeli görmek kadar kutsal görmekle de ilgilidir ve yine bakıldığında erotik deneyim ve cinsellik hem lanetlenen hem de yüceltilen kavramlar olarak ortaya çıkar. Aslına bakılırsa toplumsal kurallar ve dini unsurlar insanın yapacağı çılgınlıklarla kendi benliğini kaybedeceği fikrinden ortaya çıkmışlardır.

Lakin tersten okunursa insanın kendi benliğini oluşturması adeta bir özgürlük biçimidir. Çünkü "yasak olanla temas aynı zamanda kutsal olanla temas"tır (Bataille, 1993, s. 117). Günah buradan düşünülürse bireyin yasağı aşarak kutsala ulaşmasıdır. Erotizm ise bu çabanın ritüel karşılığıdır. Yasak, erotizm için vazgeçilmez bir kavramdır. Çünkü yasak varsa ihlal de vardır. Dolayısıyla yasağın olmadığı her yerde ihlal de yoktur ve en nihayetinde erotik haz da mümkün değildir. Erotik haz bakımından düşünüldüğünde günah salt olarak hazza açılan bir pencere değildir, aslında o kutsala yönelen bir arınma kapısı sunar. Bu arınma da Bataille için "içsel deneyim"dir. Yani birey-öznenin kendiliğini, kendi içsel bütünlüğünü yıkarak kendini bir başkasıyla-ötekiyle- ya da – Tanrı'yla-büyük ötekiyle- özdeşleştirmesidir. Bu yıkım süreci aynı zamanda birey-öznenin yeniden doğuşu anlamına da gelir. Böylece hem toplumsal normlar hem de klasik ahlak sistemleri yerinden oynamış olur. Ahlak klasik anlatımla en başta bireyin kendisini korumak için oluşturduğu bir sınırdır. Erotik deneyim ise bu sınırı aşma, günah ise bu aşmanın gerekçesidir. Bu noktadan bakıldığında ahlak bireyi koruyamaz, aksine bireyin deneyimini kısıtlayan bir kavram haline gelir. Erotizm ise kısıtlanan bu dünyanın ötesini, mümkünlerin dünyasını vadeder. Mümkünlerin dünyasında birey "günahkâr" değildir, olsa dahi günahkarlık ahlaki sistemin dışına çıkma değil, kutsal olanın eşiğine gelmedir. Bu eşik bireyin korkularının, kaygılarının ve en nihayetinde arzusunun mekanıdır.

Rene Girard ise bu yapının toplumsal boyutunu açıklamak için günahla kefareti bir potada eritir. Ona göre bütün toplumlar; içsel çatışmalarını ve şiddetini bastırmak için bir kurban seçer, şiddete eğilir yahut mimetik arzu geliştirir. Mimetik arzu, toplumsal kıskançlık, rekabet ve şiddeti yaratır. Bu kavramlar toplumsal normlara göre gri alanda kalmalı yahut bir noktaya yönlendirilmelidir (Girard, 2005, s. 192). Bu nokta da kurban ya da günah keçisidir. Kurban ya da günah keçisi, içsel şiddetin toplumsal şiddete dönüştüğü bir kavram olarak ortaya çıkar ve şiddetin taşıyıcısı haline gelir. Ona yüklenen suçlar ve kötülüklerle ortadan kaldırılması, toplumun arınmasını ve düzenin yeniden tesisini mümkün kılar. Burada kurban etme eylemi, erotik bir hareketi de içerir. Çünkü arzunun bastırılması, nefret ve korkuyu beraberinde getirir ve kurban etmeyle birlikte bastırılan arzular bilinçdışından bilince sıçrayabilir. Girard'ın günah keçisi düşünüldüğünde aslında erotizm sadece bireysel bir deneyim değil, kolektif bilinçdışının şekillendirdiği bir şiddet olgusudur. Kurban, toplumsal çatışmayı normlar ışığında düzene koyma faaliyetidir (Girard, 2005, s. 193). Kurban

aynı zamanda bir bedene veya bir nesneye yüklenerek bir arınma sağlar. Kefaret de bu arınmanın karşılığıdır. Kurban sadece fiziksel olarak ortadan kaldırılan bir beden veya bir nesne değildir, o aynı zamanda toplumun bilinçdışıdır, bastırılmış arzularıdır, korku ve suçluluğudur. Bu nedende kurban hem suçun hem de arınmanın taşıyıcısıdır. Bu olgu sadece teolojide veya mitolojide ortaya çıkmaz ya da kurban deyince sadece bu kavramlar akla gelmemelidir. Çünkü modern toplumlarda ceza ve muhakemede, medyatik linçlerde ve dahi siyasal söylemlerde kendini gösterir. Burada modern toplumların çelişkisi ortaya çıkar. Özgürlüğü önceleyen modernizm kendini devamlılığını sağlamak için sürekli bir günah keçisi yaratma ihtiyacı duyar. Çünkü insan ne kadar modernleşip özgürleşirse özgürleşsin içsel şiddetini dışsallaştırmaya, bilinçdışını boşaltmaya yani erotik kefaret sürecine hep ihtiyaç duyar.

Kurbanın erotik yönünü açıklamak gerekirse birey-özne sadece ulaşamadığı ve belki de ulaşmamak için ara koyduğu arzu nesnesini kurban etmesiyle tanımlanmaz. Kurban öznesinde birey-özne aynı zamanda bastırılmış arzularını da ortadan kaldırmak için çaba sarf eder. Kurban hem arzu edilen hem de bilinçdışında ortadan kaldırılması gereken bir varlık olarak belirir. Bu ikilik ve hatta çelişki erotizmle de oldukça uyumludur. Erotizm de yasağın hem çekiciliğine hem de ihlaline dayanır. Toplumun bir varlığı günah keçisi seçmesi, aynı zamanda o varlığı erotize etmesi anlamına gelir. Şiddet, burada bir zarar verme, bir yok etme dürtüsü olarak anlaşılmamalıdır, aslında o arzuyu şekillendirme için bir araçtır. Bu yüzdendir ki kurban, sadece teolojik, antropolojik, sosyolojik yahut halk biliminin konusu değildir. O aynı zamanda erotizmin de konusudur. Çünkü arzu edilenin yok edilmesi doğrudan erotik deneyimle ilgilidir. Çünkü haz ve ölüm, suç ve arınma, yasak ve ihlal birbiri içine geçmiş kavramlardır. Günah keçisinin bedeni bu kavramlarla örülüdür. O beden ki sadece cezalandırılmaz, aynı zamanda arzulanır, seyredilir, kutsanır. Böylece şiddet erotizmin bir parçası haline gelir. Geleneksel toplumlarda olgu böyle ortaya çıkarken modern toplumlarda günah keçisi artık sadece bir mitolojik ve teolojik kavram değildir. Çünkü modern toplumların ritüellerinde fiziksel olarak kurban etme ortadan neredeyse kalkmıştır, bunun yerini medya, hukuk ve kamusal söylemlerde yok etme almıştır. Modern toplumlarda günah keçileri, ya da bir başka deyişle suçlanan birey-özneler, erotize edilir, bedenleriyle teşhir edilir ve ahlaki olanın ötesine itilirler. Böylece ortaya çıkan şey şudur: insanoğlu ne kadar çağ atlasa da günah keçisi figürünü terk etmez. Günah keçisinin erotik boyutu aslında toplumun yeniden inşası yolunda

harcanır. Burada devreye Campbell'ın günah keçisi kavramı girer. Campbell, günah keçisinin modern çağda sadece mitolojik ve teolojik olarak ilerlemediğini aynı zamanda sosyopolitik biçimlerle var olduğunu dile getirir. Ona göre günah keçisi; toplumsal korkuların, ahlaki paniğin ve politik manipülasyonun merkezine yerleşir. Günah keçisi, modernizmle birlikte yalnızca bir suçlama nesnesi değildir. O, aynı zamanda yeni bir düzen kurma aracıdır. Burada dikkat çekilmesi gereken önemli nokta yeniden kurma sürecinde günah keçisi gibi erotik göndermeleri olan bir kavramın kurucu figür olmasıdır. Günah keçisi modern dünyada medya ve sosyal medya aracılığıyla hedef haline getirilen figürlerde an be an ortaya çıkar. Bahsi geçen figürler; kutuplaştırılmış ve hedef gösterilmiş siyasiler, cinsel kimliği üzerinden hedef alınan kişiler, kimlik ve yaşam tarzıyla yargılanan öteki haline getirilen kişilerdir. Çünkü toplum öteki olandan her zaman çekinir. Bu çekingenlik aynı zamanda içinde bir öfkeyi de barındırır. Bu korku, çekingenlik ve öfke en nihayetinde bir yere yönlenecektir. Bu durum tıpkı geleneksel toplumlarda olduğu gibi modern toplumlarda da simgesellik üzerinden işlenir. Günah keçisinin bedeni hem suçun taşıyıcısı hem de arzu nesnesidir. Modern toplumlar açısından değerlendirildiğinde kadınlar, diğer cinsel kimlikler, etnik azınlıklar çoğu zaman hedeftir ve arzunun bastırıldığı toplumlarda bu hedefler hem erotize edilir hem de cezalandırılır. Burada bir açmaz daha ortaya çıkar erotik olan tehlikeli olanla özdeşlemiş olur. Toplumsal düzeni tehlikeye sokacağı düşünülen her durum, olgu ve varlık, cezalandırılması gereken bir arzu nesnesine dönüşür. Aslında Campbell açısından değerlendirildiğinde bu insanlık tarihinde sürekli tekrar eden bir döngüye işaret eder. Örneğin; veba salgınlarında Avrupa'daki minör grupların suçlanmasından, ekonomik krizlerden göçmenlerin sorumlu tutulmasına, sosyal medya ile ahlaki çöküş iddiasına kadar hepsi aslında günah keçisi yani insanın suçlama psikolojisinin farklı tezahürleridir. Günah keçisi bu yüzden hem politik hem de erotiktir. Arzulandığı kadar dışlanır; merkezileştirildiği kadar sınır dışı edilir. Böylece Bataille ve Girard'ın başlattığı kuramsal çerçeve Campbell ile modern çağın psikopolitik doğasını açımlar. Erotizm, salt bir haz arayışı değildir, o aynı zamanda kolektif kimlik inşasının da bir aracıdır. Toplum makbul kimliği oluşturmak için bir ötekiye bir günah keçisine ihtiyaç duyar. Bu süreç de gösterir ki toplumsal düzenin yeniden inşa edilmesi sağlanırken birey-öznenin ahlaki üstünlük yanılsaması da pekiştirilir.

Modern günah keçisi figürünün erotik doğası, edebiyatta da oldukça görünür hale gelir. Edebiyat, bedenlerin hem teşhir edildiği hem de infaz edildiği bir sahneye dönüşür. Burada erotizm, sadece bir cinsellik değil; güç, kontrol, arzu ve cezalandırma ilişkileriyle yeniden yoğurulur. Günah keçisinin hedef gösterilmesi toplumsal ahlakın bir gereği gibi sunulurken bu sürecin imgesinin zihinlerde oluşturduğu görsellik haz üretiminin bir parçası haline gelir. Yani ihlal karşısında cezalandırma, bir haz aracına dönüşür, bu hazzın erotizmi imajinatiftir. Burada günah keçisinin erotik doğasının ortaya çıkması önemlidir. Çünkü şu andaki toplumların kolektif bilinçdışı mekanizmaları ancak arzu ve şiddet ekseninde çözümlenebilmektedir. Günah, kefaret ve erotizm kavramları modern bağlamda düşünüldüğünde günah sadece yasa dışı bir eylem değil, varoluşsal bir açmazdır. Erotizm, dünyaya fırlatılan insanın bu açmazı deneyimleme çabasıdır, kefaret ise bu deneyimin toplumsal olarak meşrulaştırılmasıdır.

2.1.2.2.1. İhlalin Sınırında Bir Üçleme: Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu, Büyük Mal ve Günahın Kefareti

Yediçınar Yaylası adlı romanın başkarakteri Ömer Efendi'nin oğlu Kenan'dır. Kenan, Çorum'da oldukça nüfuzlu bir aile olan Çakır Kahyalar'ın son miraşçısıdır. On altı yaşındadır ve Ömer Efendi tarafından oldukça serbest denebilecek şekilde yetiştirilir. Ömer, bu serbestliğin etkisiyle arzularının peşinden giden ve arzuları için her şeyi göze alabilen bir karakter sergiler. Hatta öyle ki Kenan, neyi arzusu haline getirdiyse ona takıntılı bir şekilde bağlanır. Bu davranışında aileden tevarüs eden bir yazgı da söz konusudur: "Bu Çakır Kahyalarda hemen tutulmak illeti vardır. Bunların canı bir şeyi çekti mi elde etmemiş yapamazlar, şuraya uzanır da hasretinden geberirler." (Kemal Tahir, 2008, s. 170). Bu bakımdan düşünüldüğünde Kenan, istek ve arzularını gerçekleştirebilmek için tıpkı aile büyüklerinden gördüğü veya işittiği gibi davranır: "Kenan, çakır gözlerini dargın dargın yere eğip lafı duymazdan geldi. Babasının yanında göstermek istemiyordu amma, -rahmetli dedesi Halil Efendi gibi- inatçı, şımarıktı. Şimdiye kadar aklına ne koymuşsa, hepsini er-geç yaptırmış, yaptırmaya alışmıştı." (Kemal Tahir, 2008, s. 115). Kenan'ın hayatında iki önemli kavram vardır; para ve şehvet. Çünkü Kenan, hayata dair bir deneyimi olmayan bir karakterdir. Geriye de elinde sadece bu dürtüleri kalmıştır.

Çakırca Kahyalar'dan Ömer Efendi, Halil Efendi'nin oğludur; Kenan'ın da babasıdır. Çakırca Kahyalar, Çorum'da sözü geçen, geniş topraklara sahip zengin bir

ailedir ve mirasçılar bu artı değerin konforuyla büyümüştür. Bu da hovardalığa, uçuk kaçık, çalkantılı bir yaşama zemin hazırlar. Romanda Çakırların Ömer henüz on dokuzundadır; delikanlılığın en taşkın çağında, azgın bir kurt gibidir. Arkasında dağ gibi servet vardır. Babası Halil Efendi, daha beş yaşındayken altına Arap atını vermiş, on dört yaşına geldiğinde de beline sedef kakmalı Karadağ tabancasını kendi elleriyle takmıştır. Ömer için martin tüfekle turnayı gözünden vurmak neredeyse günlük bir oyundur. Boyu çok uzun olmasa da bilek gücü yaşıtlarının hepsini geride bırakır. Ama esas marifeti cirit atmadadır (Kemal Tahir, 2008, s. 46).

Ömer Efendi, Çakır Kahyalar için soyun devamlılığını sağlayacak yegâne kişidir. Bununla birlikte Çorum'da gücün ve iktidarın da devam ettiricisidir. Bu bakımdan Çorum ayanı Dilaver Paşa ile rekabet içindedir. Dilaver Paşa, ayan olmakla birlikte kendini Silistre Müdafaasında görev almış gibi göstererek Başıbozuk Paşalığı unvanını alır. Dilaver Ağa saf yürekli biridir, aşırı para düşkünü sayılmaz. Ne var ki, yıllarca babasının yanında dolaşa dolaşa memleketin işini gücünü, ayısını kurdunu iyi bellemiş olacaktır ki, kısa zamanda ayanlık işini derleyip toplamıştır. Akıl erdiremediği yerde işi yokuşa sürmeyip, işin tadı kaçmasın, gürültü patırtı çıkmasın diye çoğu zaman bilmezden, anlamazdan gelerek idare eder. Dilaver Paşa, Ömer Efendi'yi rakibi olarak görür ve Çakıca Kâhya sülalesine karşılık soyunu voyvodalığa dayandırır. Fakat Dilaver Paşa ve Ömer Efendi bu gibi kavramlarda eşitlenmez, onların eşitliği şehvet düşkünlüğündedir. Hatta her ikisinin de şehvet düşkünlüğü sonlarını getirecektir. Bu bir nevi şehvetin kefaretini yaşamla ödemektir. Dilaver Paşa, altmış yaşına kadar hovarda bir hayat yaşamış, bu yaşından sonra da hayatına aynen devam etmektedir. Âşık olduğu son kadın Cemile, aslında düşkün, hafifmeşrep bir kadındır. Fakat o, Cemile'ye aşıktır ve ömrünün sonuna kadar bu duygusundan vazgeçmez. Cemile de Dilaver Paşa'nın kendine verdiği değerin farkındadır ve bunu kullanır. Günün birinde Çakır Kahyalar'ın Ömer'ini görür, ondan etkilenir ve kahve içmesi için onu evine çağırır. Eve davet etmekle kalmaz defalarca yolunu keser. Hatta öyle ki Ömer, Cemile'yi Yediçınar Yaylası'na kaçırır ve böylece ailesi, kendisi adına Dilaver Paşa'dan intikam almış olur. Romanda yaşlılık dönemi anlatılan Ömer Efendi, yukarıda da anlatıldığı üzere oldukça şehvet düşkünüdür. Ne kadar yaşlanıp hasta olsa da bedensel zevklerinden vazgeçmez. Yaşlılığına kadar Saime ve Güllü ile evlenmiş, yaşlılığında ise Benli Nazmiye isimli bir kadını kapatması haline getirmiştir.

Ömer, kendisi nasıl yetişmişse oğlu Kenan'ı da o şekilde yetiştirmiştir. Kenan'ın yaptığı bütün yanlış davranışlar Ömer için gençliğin ve erkekliğin vermiş olduğu hevesten ibarettir. Kenan'da kendi gençliğini gören Ömer Efendi, onun serseriliğini ve şımarıklıklarını kulak arkası etmektedir. Kenan'ın rastladığı her kadına sarkması, içkiyi fazla kaçırması, parayı savurup durması Ömer Efendi'yi memnun eder. Öyle ki bu "ön açma" hali zamanla Ömer Efendi'nin hayatına da bulaşır. Kenan, babası Ömer'in ikinci karısı Güllü'yle birlikte olur; ayrıca Ömer'in kapatması Benli Nazmiye'ye de gönül verir. Kenan'ın canı her estiğinde konaktaki hizmetçi kızlarla ya da babasının kadınlarıyla ilişkiye girmesi, artık öyle sıradanlaşır ki bu durum, çapkınlık olarak bile görülmeyecek kadar kanıksanmıştır. Bu durum Kerbela'dan Çorum'a gelen Abuzer Ağa'nın eşi Emey'de farklı bir yere evrilecektir. Zaten romanın asıl olay örgüsü de buradadır. Abuzer Ağa, bir namus meselesi yüzünden topraklarını terk etmek durumunda kalan bir kişidir. Çorum'a geldiğinde yabani görüntüsü çizip Türkçe bilmiyormuş gibi davranır. Asıl amacı Çorum'a yerleşmek ve Ömer Efendi'nin, Kenan'ın elindeki topraklara ve hayvan sürülerine sahip olmaktır. Bu durumu gerçekleştirmek için ikinci eşi Emey'in güzelliğinden faydalanmak ister. Bir nevi eşini kendi istekleri doğrultusunda peşkeş çekmek ister. Bunda başarılı da olur, çünkü Ömer Efendi, Emey'i gördüğü andan itibaren şehvet duymaya başlar, Abuzer Ağa ve ailesini konağa alır. Oğluna, Kenan'a, Abuzer Ağa'dan söz ederek onun karısı Emey'e yanaşmaması konusunda tembih eder. Aslında Ömer Efendi de oğlunun huyunun farkındadır. Emey'in gerçek adı Emine'dir ve güzelliğiyle hemen göze çarpar. Kendisinde ilkel, vahşi bir çekicilik ve cinsellik vardır:

> "Karı orta boyluydu. Tıkızdı. Başındaki fese bir kara yazma sarmış, ucunu, Parlak İhsan'dan daha yiğitçe omzuna sallandırmıştı. Göğüsleri nerdeyse sıkmasını yarıp dışarıya uğrayacak... Derede bir şey mi yıkamış nedir, ince bezden şalvarı oyluklarına kadar ıslanmış da bacaklarına sımsıkı sarılmış… Kolları dirseklerine kadar sıvalı…
>
> Akşam güneşi vurduğundan gözlerini kırpıştırıyor. Taze gelin olduğu zülüf kestirmesinden belli... Saçlarının altın kızılı ışıltısına hiçbir can dayanamaz." (Kemal Tahir, 2008, s. 88-89).

Emey, kocası Abuzer Ağa'nın sözünden çıkmaz ve güzelliğiyle Kenan'ı cezbetmeye çalışır: "Emey, oğlanı bağlasın, çobanı denemek benim işim... Buradaki av, büyük av... Ömer Ağa'nın göğüs tutukluğu var. Karıya, şaraba düşkün…Yüreği çatlayıp geberirse, bu oğlan, bu serveti rüzgâra verir. O sırada biz malın harmanında bulunmalıyız." (Kemal Tahir, 2008, s. 167). Nitekim bunda başarılı da olur. Kenan ile sevişmeye başladıktan sonra ona sürekli kendilerini Yediçınar Yaylası'na yerleştirmesini söyler ve orada daha da rahat görüşeceklerini söyler. Emey, bu ilişkide

tamamen bedensel kadınlığıyla ön plana çıkar. Çünkü bu oyunda ona düşen rol budur. Kenan, Emey'le rahatça birlikte olabilmek için onları Yediçınar Yaylası'na yerleştirmek ister. Ancak orada Ömer Efendi'nin koyunlarına bakan Hanefi Ağa bu isteğin önüne geçmeye çalışır. Kenan ise şehvetinin önündeki bu engeli ortadan kaldırmanın bir yolunu bulur: "Bizim derdimiz, Emey'i yaylaya atamamak... Yaylayı tutansa Hanefi... Bu gece geberiverse, bizim işimiz düzelir ki ne dert kalır ne bi bok…" (Kemal Tahir, 2008, s. 309). Öyle de olur, Hanefi Ağa Kenan tarafından öldürülür. Abuzer Ağa, bu süreçte Kenan'ı iyice gözlemler ve onun düşkünlüklerini öğrenir. Çünkü ileride bunları birer koz olarak kullanacaktır. Romanın sonuna doğru zaten yaşlı olan Ömer Efendi, iyice hastalanıp vefat eder. Ama bu durum da Kenan için hiçbir şey ifade etmez. Öyle ki babasının cesedi önünde Benli Nazmiye ile ilişkiye girer. Bu da gösterir ki Kenan, arzuları söz konusu olduğunda başka hiçbir şeyin önemi yoktur. Ömer Efendi öldükten sonra Abuzer Ağa'nın tahminleri ve planları birer birer gerçekleşir. Kenan, babasından kalan her şeyi har vurur harman savurur. Yediçınar Yaylası'ndaki koca sürüyü Abuzer Ağa'ya kaptırır. Diğer malları da elinden uçurur. Elindeki tarlaları Başıbozuk paşalara devreder. Öyle ki üvey annesi Güllü'yü, Benli Nazmiye'yi ve kız kardeşi Hacer'i erkeklere satmaya başlar. Elinde yalnızca Havuzlubağ ve konak kalır; o konak da zamanla tam bir kumarhaneye dönüşür. Aslına bakılırsa Kenan'ın bu trajik sonu hemen aileden tevarüs eden yazgısında hem de yetiştirilme tarzına bağlıdır. Kenan, şehvet ve arzuları için girdiği erotik ihlal yolunda işlediği günahların kefaretini hem benliğini yitirerek hem de bütün mal varlığını yitirerek öder. Kenan, sürekli ihlalin sınırlarında gezer, çünkü yasak, yapılan fiillere bir çerçeve çizer, ortaya çıkış biçimlerini kontrol altına alır. Suç işleyen kişiye ise bedelini ödetir, kefaretini yaptırır (Bataille, 1993, s. 79).

Kenan'ın öyküsü üçlemenin tüm romanlarına yayılmış vaziyette anlatılır. *Yediçınar Yaylası*; gençlik ve ağalığa yükselişi, *Köyün Kamburu*'nda ağalığı Abuzer'e kaptırıp ve mal varlığını kaybetmesi, *Büyük Mal* da ise kaybettiği mallar ve itibarı için başkalarının mallarına çökmek istemesi anlatılır. Kenan, üç romanda da bir karakter ivmelenmesi yaşamaz. Çünkü o arzularının kölesidir ve hayatı boyunca bunun kefaretini öder.

Üçlemenin ikinci romanı *Köyün Kamburu*'dur. Romanın başkarakteri Parpar Ahmet'in oğlu Çalık Kerim'dir. Kerim de tıpkı Kenan gibi aileden tevarüs eden bir yazgıyla doğar. Kerim, öfkesi dağları aşmış olan Ahmet'in oğludur. Doğumundan

itibaren türlü olumsuzlukların içinde bulur kendini. Annesi Ayşe Kadın'ın sebepsiz yere gördüğü şiddetin sonucunda erkenden dünyaya gelir. Kerim, erken dünyaya gelmekle birlikte annesinin gebeliği sürecinde gördüğü şiddetten dolayı biçimsiz bir vücutla dünyaya gelir:

> "Ebe kanlar uzun zaman kanı kesmekle, sonu almakla uğraştılar. Doğan oğlanın yıkanıp tuzlanması, kundaklanıp yatırılması da pek kolay olmadı. Vakti dolmadan meydana gelen bebek, kabuksuz yumurtaya benziyordu. Başını yuvarlamak için biraz sıktılar. Kafa uzadı gitti. "Aman" diyerek tepesini bastırdılar. Surat mayalı hamur gibi yassılandı. Söyle böyle düzeltip oluruna bıraktılar, canı ile uğraşan Topal Ayşe duyup anlayabilirmiş gibi birbirlerinin kulaklarına:
>
> -Bu oğlanda hiç kemik yok: Neyin nesi? diye fısıldadılar." (Kemal Tahir, 2010, s. 45).

Kerim, bireyin ilk kuyusu, ilk mağarası olan anne rahminden süresi dolmadan atılmanın neden olduğu fiziksel eksikliklerle doğar. Kerim hayatı boyunca bir tamamlanmamışlığın, bu eksikliğin getirdiği psikolojik olumsuzlukları yaşayacaktır. Adeta bir kabuksuz yumurtaya benzeyen Kerim, hayata karşı da korumasızdır. Bu durum kaygıyı beraberinde getirecektir ki Kerim, çocukluğundan yetişkinlik dönemine kadar bu aksi durumu bedeninde hep hisseder. Vücudu o dönemde düzeltilebildiği kadar düzeltilen Kerim, toplum nezdinde adeta bir ucube muamelesi görür. Bu yüzden köylüler tarafından çarpık, biçimsiz anlamına gelen "Çarpık" lakabını takarlar. Çünkü köy insanı bu gibi durumların insanın nişanı olduğuna inanır ve karakterin böyle şekilleneceğini düşünür. Kerim, köyün imamı yani Uzun İmam'ın gelip kulağına ezan ve ismini okumasıyla kendiliğine kavuşur. Lakin isim koyma merasiminden sonra ağlamaya başlayan Kerim, haftalarca hiç durmadan ağlar. Türlü koca karı ilaçları denense de bir türlü susturulamaz. Bu süreç altı ay sürer, altı ay sonra susan Kerim, üç yaşına kadar konuşmaz: "Kerim ancak üçünü bitirince konuşabildi. Sesi, koca herif gibi kalındı. Arada bir duraklıyor da lafları teker teker söylüyor. Duysan gavurca konuşmakta sanırsın" (Kemal Tahir, 2010, s. 48). Kerim, konuşmasına konuşur ama bir türlü ayağa kalkamaz. Yerlerde sürünerek hareket eder. Hatta köyde onu görenler annesi Topal Ayşe'ye acır. Köylü Kerim'i bir ucubeye benzetir. Çünkü beş buçuk yaşında ayağa kalkabilmiştir; ayağa kalktığında kalın boynu, geniş omuzları, kabarık göğsü ve pehlivanı andıran şişkin pazılarıyla göze çarpar. Bacakları kısa kaldığı için, gövdesine oranla kolları fazlasıyla uzun durur. Hızlandığı zaman dizlerini kırmadan lap lap sıçrayarak, toprağı hırpalaya hırpalaya yürür; bu haliyle leş başında, kanatları açık dolaşan tıka basa doymuş akbabalara benzer. Huyu da akbabadan farksızdır: öyle ağırkanlı tembel, öyle sessiz ve kindar bir tiptir. Ablak, kara yağız yüzünde inatla çatık duran kaşları ve kocaman siyah gözleriyle insanlara, sanki canlarını alacakmış gibi

gizliden gizliye bakar; “Ulan neye böyle domuz gibi bakıp duruyorsun?” diyenlere ise dişlerini gösterip, kendince alaycı bir gülüşle karşılık verir (Kemal Tahir, 2010, s. 49).

Kerim, annesi Topal Ayşe’nin babası Parpar Ahmet tarafından ölesiye dövülmesi sonucu erken dünyaya gelir. Bu yüzden biyolojik olarak yaşıtlarından oldukça farklıdır. Aylarca durmadan ağlaması, bir insanın doğası gereği büyüme ve konuşma evrelerini geç yaşaması, aynı zamanca köylüleri de endişelendirir. Çünkü rahatsız edici olan kaygı ve korku kaynağıdır. Aslında Kerim’in bu durumu babasından ona miras kalır. Ahmet, Narlıca Köyü’nden Yediçınar Yaylası’na Çakır Kahyalar’a hizmet için gönderilen bir gençtir. İşinin yanında her fırsat bulduğunda birçok kadınla beraber olur. Aslında hayatını etkileyecek olan da budur. Çünkü beraber olduğu kadınların birinden frengi hastalığı kapar. Hastalıktan habersiz bir şekilde köyüne döner, işlere koyulur. Bir tarlada taş ayıklarken köyün sakinlerinden İhsan Çavuş ile kavga eder ve Ahmet’in öfke nöbetleri, hastalığın da etkisiyle bu olaydan sonra başlar:

> “İşte Narlıca'ya da n'olduysa bu kavgadan sonra oldu. O zamana kadar lafa karışmayan, küfür nedir bilmeyen Ahmet, sanki geçip gitmiş, yerine bir başkası gelmişti. Herif artık olura olmaza, ileri geri söyleniyor, duyulmamış küfürlerle ortalığı kasıp kavuruyordu. Yirmi dört saatin yirmi dört saati öfkeliydi. Köyde ağız patırtıları, sopalaşmalar alıp yürümüştü.” (Kemal Tahir, 2010, s. 14).

Köylü, Ahmet’in öfkesinin frengi hastalığından olduğunu bilmez, zaten böyle bir hastalığın varlığından dahi haberleri yoktur. Ahmet’in öfkesini dindirmek için çeşitli batıl inançlara sarılırlar ve hatta onu Topal Ayşe ile evlendirirlerse sakinleşeceğini düşünürler. Fakat olay tam tersi olur, Ahmet her geçen gün daha da vahşileşir. Başta Ayşe olmak üzere bütün köylüye eziyet eder. Hatta bu yüzden köyün imamı Uzun Hoca ona “parpar” lakabını takar:

> “Söz kendisine dayanınca, dünyayı bütün gezmiş, kitap bırakmayıp okumuş olmakla övünen Uzun İmam, Allah'ına sığınıp davrandı. Ahmet'in biraz durgunlaştığı sıraları kollayarak türlü düzenler, tütsüler yaktı. Bu tütsüleri, Serendip'teki "Hazreti Âdem" türbesinden getirmişti. "Ahmet kaç para… İstanbul’un Toptaşı tımarhanesindeki bütün zırdelileri yarım saatte uslandırır!" diyordu. Tütsü fayda vermeyince Uzun Hoca, padişahın başimamıyken ele geçirdiği "Mağribi Yasin'ine sarıldı. Gecelerce okudu. Bir yandan da sıtmanın iyice güçten düşürdüğü sıraları gözleyip herifi muskalarla donattı. İçinde Peygamber mühürlerini erittiği sularla Ahmet'e büyüklü küçüklü aptesler aldırdı. \3unlar bir başkasına yapılmış olsaydı, öfke şurada kalsın, adamın dili dişi kitlenir, herif yedi yıl ağzını açamazdı. Allah'ın işi canım, Parpar'ın öfkesi, "bana mısın!" demedi. Sıtmasını biraz savuşturan herif, dışarıya ilk çıktığı gün, az kalsın sığırtmacı sopayla öldürecekti.” (Kemal Tahir, 2010, s. 16).

Parpar Ahmet’in sinir krizlerinin sebebi tamamen hastalıktır. Ahmet’in son olarak geçirdiği büyük bir sinir krizinde hem kendi karısına saldırır hem de köylülere saldırır. Böylece Uzun İmam, yine batıl inançlara sığınarak Ahmet’in içine cinlerin yuva yaptığını iddia eder ve onun ökesinin insan öfkesi olmadığını ecinni öfkesi

olduğunu söyler. Ecinnilerin Kerim'in karnında dernek kurduğunu ve ancak "Allahuekber" nidalarıyla vurulan sopalarla bu derneğin bozulup Ahmet'in cinlerden kurtulacağını belirdir. Nitekim erkekleri Uzun Hoca'nın talimatıyla Ahmet'i yakalayıp sopalarla vurmaya başlarlar. Ahmet ne kadar aman dilese de vurmayı kesmemeleri yönünde telkinler verir. Hatta öyle ki vururken Uzun Hoca'nın sopası parçalanır. Ahmet, titremeler, inlemelerle naralar atarken birden bir sessizlik olur. Yediği dayaktan ötürü altını kirletir ki köylü bunu cinlerin çıktığına yorar. Bu olaydan sonra Ahmet ölür (Kemal Tahir, 2010, s. 37-40).

Kerim, işte böyle bir babanın oğludur; babası ölmüş olsa da ona böyle bir bedeni miras bırakır. Kerim on iki yaşına kadar güvensiz, ürkek bir çocukluk sürer. Gerek doğuştan taşıdığı gerek babasından devraldığı travmalar ve bedensel yetersizliklerin üzerine eklenen bu korkaklık, köylülerin onu küçümsemesine, ciddiye almamasına, hatta neredeyse insan saymamasına yol açar:

> "Bu böylece on iki yaşına kadar sürdü. Yaşıtları sapanın sapına çoktan yapışıp erkekliğe özgü, yavuklu peydahlarken Narlıca'nın karıları Çalık oğlanı adamdan saymıyorlar, 'Akıl n'arasın kardaş! Bu Çalık, Allah'ın bir fakiri…' diyerek düğünlerde içlerine alıp karşısında oynuyorlardı. O da onlara yanık sesi ile mevlit kaside, türkü mürkü okuyuvermekte, el değirmeninde tuzlarını çekip ekmek günlerinde hamurlarını yoğurarak yardım etmekteydi." (Kemal Tahir, 2010, s. 51).

Çocukluğu ve ilk gençliği böyle geçen Kerim; küçük görülmek, horlanmak karşısında buhranlar geliştirir, fakat bunlardan da kimseye bahsedemez. Böylece kendi başına bir yaşama ve savunma mekanizması geliştirerek hayatta kalmayı öğrenir. Yer yer bulunduğu köydeki insanları rahatsız edecek davranışlar sergileyip babasına da benzetildiği olur. Çalık Kerim'in geliştirdiği savunma mekanizmalarından biri yemektir. Köyde ne bulduysa yer, hatta bulmadığında hırsızlık dahi yapar ve köylü onu canavar olarak adlandırır: "Bu bizim Çalık, kapılarda barınacak itlerden değil efendi ağa… Bu Çalık bildiğin canavar…" (Kemal Tahir, 2010, s. 55). Bir diğer savunma mekanizması çevresindeki her şeye zarar verme yani şiddet dürtüsüdür. Toplumun böyle şekillendirdiği birinden merhamet duygusunun beklenmemesi gerektiği bir yana aslında Kerim böyle olmaktan haz duymaya da başlar. Canavar olarak adlandırılan Çalık Kerim hem kalıtsal hem de çevresel faktörlerin de etkisiyle adeta bir canavara dönüşür toplumun nezdinde. Çalık Kerim, bütün bu korkuları ve kaygılar, çocukluğuna dair bütün eksiklikleri, aşağılanmaları ve hor görülmeleri bir rüya ile atlatır. Annesi evde yokken gördüğü korkunç bir rüyadan uyandığında defalarca annesine seslenir ve onu yanında bulamaz. Belki de zihninin ona oynadığı bütün oyunlardan yine kendisi

kurtulur. Bu kurtuluş sadece rüyadan uyanış değil aynı zamanda yeni bir hayatın başlangıcı olur:

> "Derken -Allah'ın bir hikmeti canım- Parpar'ın Kerim gecelerden bir gece korkulu bir düş görüp titreyerek uyandı. Böyle düş korkusuyla uyandığı zamanlar: "Ana! Kız ana! " diye seslenir karşılık almadan yüreği rahatlamazdı. Gene ateşe düşmüş gibi anasını çağırdı. Ayşe karı, kırk yılın birinde, oğlanı uyutup kapıyı yavaşça çekmiş, komşulara iki laf etmeye gitmişti. Yalnız olduğunu anlayınca Kerim'in yüreğine kaynar bir su boşaldı, boğazı kuruyuverdi. Sağını solunu şaşırmış, belinden aşağısı tutmaz olmuştu. Gözlerinin önünde silahlar patlıyor, yüzünün derisine ateşler yapışıyordu. Bir vakit yataktan kalkmak için debelendi, yorganı bir türlü açamadı. Var gücüyle haykırdığını sanıyor, oysa sesi fısıltı gibi çıkıyordu. "Ana kız! Ana dedim hey orospu! " dedikçe dişleri takır takır birbirine vurmaktaydı. Çırpınıp dururken sedirden aşağıya yuvarlandı, kendini kaybetti.
>
> Bu baygınlık sırasında Parpar'ın Çalık Kerim'e neler olduğunu, yüreğinin nasıl değiştiğini ancak Allah bilir. Meydanda olan bir şey varsa, Oğlanın ödlek bayılıp yiğit ayılmasıdır." (Kemal Tahir, 2010, s. 51).

Kerim'in değişen kimliğinde bireysel etkilerin olduğu kadar çevresel etkilerin de rolü büyüktür. Bir rüyaya endekslenmeyecek kadar karmaşık bir yapı gösteren bu değişim aslında yetersizliğin, güçsüzlüğün bir nevi güce dönüşmesinin ilk adımıdır. "Güçsüzlüğün mutlak güçlülük deneyimine dönüşmesi" (Fromm, 1996, s. 34) gücün farkına varan Kerim için artık bundan başka bir şeyden zevk almamaya kadar gider. Aslında romanın devamında Kerim'in kalkıştığı tüm davranışlar, sergilediği tüm eylemler gücün keşfinin bir tezahürü olarak ortaya çıkar.

Kerim'in sahip olduğu beden ona bütün gayreti sessizce ve zamana bırakarak yapacağı bir ruh hali sunar. Bu özelliğinin sonucu olarak Kerim tıpkı babası gibi Çakır Kahyaların Ömer Efendi tarafından hizmet etmek ve değişen ıslah edilmek amacıyla Yediçınar Yaylası'na çıkarılır. Burada Hanefi Ağa'nın Kerim'i yola getireceği düşünülür. Kerim oyunu kurallarına göre oynar, Yediçınar Yaylası'na çıktığında Hanefi Ağa'nın dediklerini harfiyen yerine getirir. Bu sırada fırsat buldukça atış talimi yapar, atış konusunda oldukça başarılıdır da. Kerim, değişimiyle birlikte hayatta kalmanın bir başka yolunun da insanları gözlemlemekte bulur. Köyde veya yaylada insanların evlerinde olup bitenleri, kapalı kapılar ardından, pencerelerden izlemeye başlar. Böylece romanın diğer kahramanları olan Kenan Emey, Hasan Petek, Şerife Veli, Uzun İmam Adviye arasındaki yasak ilişkileri gözlemler, bu gözlemleri hikayeleştirip köylüye de anlatır. Köylü bunların kurgu mu yoksa gerçek mi olduğunu pek anlamaz, ama Kerim bunun da işaretlerini anlattığı hikayelerin içlerine yerleştirir. Kerim, bir yandan yaylada ırgatlık ederken bir yandan da medresede eğitim almak ister. Bunun da tek yolu Uzun İmam'dır. Uzun imam, aslında pedofildir. Köydeki küçük kızları istismar eder, hatta Adviye ile arasında ilişki dahi vardır. Kerim, bunu da

gözlemlemiştir ve Uzun İmam'ı tehdit eder, Uzun İmam bunun karşısında Kerim'i elleriyle götürüp medreseye yerleştirir. Kerim'in bedeninin olumsuz yönleri kadar olumlu yönleri de vardır. Bedeninin eksikliğinden kaynaklı köyde hiçbir ağır işe koşulmaz, yanı sıra akranlarının tamamı Birinci Dünya Savaşı'na katılmış ve yaşamlarını yitirmişken o askere alınmaz, yanı sıra medreseye eğitime gönderildiğinde medresedeki bazı hocaların erkek çocuklarına istismarına maruz kalmaz. Ayrıca Molla Kasım'la köylere cerre çıktıklarında köylü kendinin bu halini bir evliya kerameti gibi sanıp dualar ister, bunun yanı sıra oldukça da para kazanır bu halinden.

Değişen Kerim'in önünde iki önemli aşama vardır; birincisi çocukluğundan itibaren kaybettiği itibarı, ikinci ekonomik gücü eline geçirmesi. Öncelikle Narlıca köyü ve Yediçınar Yaylası'nı eşkıya reisi Musa Çavuş'tan ve Kara Abuzer Ağa'dan kurtarmakla başlar. Kara Abuzer Ağa, Çakır Kâhyaların Kenan'ını soymuş soğana çevirmiş, onu kumara alıştırmıştır. Bununla da yetinmeyip Musa Çavuş'la bir olup köylüye eşkıyalık etmeye başlamıştır. Kerim, her ikisine de meydan okuyarak köylüyü bu zulümden kurtarır. Böylece köylünün gözündeki ucube çalık bir anda kahraman olur: "Silahına güvenip köyü eşkıyalara karşı koruduktan bu yana Narlıca'nın karısı ağzını toplamış, "Pis Çalık", "Domuz Harız" yerine "Hafız Ağa" demeye başlamıştı. Anası Ayşe karı, artık yanıp yakılmıyor, "Hafızım" diye övündükçe ağzından bir "Hafız" daha çıkıyordu." (Kemal Tahir, 2010, s. 265). Hatta bir zamanlar oğlundan şikayetçi olan annesi Topal Ayşe dahi oğlunu övmekten, ona hürmet etmekten kendini alamaz. Kerim'in hayatındaki iki aşama ise maddi güçtür. Kerim, medreseyi bitirip döndükten sonra imamlık yapmayı istemez. Bunun yerine köyde çerçilik yapmaya başlar. Burada askeriyeden çalınan malları satmaktan, gayrimeşru yollarla elde edilen malları satmaya kadar her şeyi dener ve zengin olur. Hatta bu sırada posta kervanlarını dahi kundaklar, iş birliği yaptığı insanları dahi öldürür ama köylülerin zenginleşen Kerim'e bakış açısı tamamen değişmiştir. Fiziki görünümü dışında aklı da noksan kabul edilen Kerim, artık zeki, kurnaz biri olarak saygı görmeye başlar. Hatta öyle ki köyde yüzüne bakmayan kızlar, onu ucube olarak gören kızlar bir anda Çalık Kerim'e ilgi duymaya başlar. Fakat Kerim Mahir Ağa'nın kızı Petek'e ilgi duymaktadır. Petek genç yaşta amcasının oğlu Selim'le evlendirilmiş bir kadındır ve Selim'i hiç sevmez. Evde kahyalık yapan Hasan'la beraber olur. Selim bir süre sonra askerde vefat eder. Petek artık tamamen Hasan'a kalır. Hasan ise çocukluğundan itibaren Kerim'i döven ve aşağılayan bir tiptir. Bir gün Hasan hastalanır, Kerim, Hasan'ın çaresi için

doktorlardan ilaçlar bulmaya çalışır, bulduğu bir ilacı Petek aracılığıyla Hasan'a gönderir, Hasan ilacı içer ve ölür. Aslında ilaç bir zehirdir ve Kerim hem Petek'e sahip olmak hem de çocukluğunun intikamını almak için onu zehirlemiştir. Öyle ki işini sağlama almak için ölmüş cesedin kafatasına bir el ateş etmekten de kendini alamaz. Üstüne üstlük Hasan'ın cesedini de soyar.

Petek Hanım, Kerim'in bu vahşi yanından oldukça etkilenir ve Kerime' karşı bir ilgi duymaya başlar:

> "Petek, Çalık Hafız'ı bir vakit seyretti. Elbise giydirilmiş ayıya benzemesi ne şaştı. Koca baltayı kolayca kaldırıp indirmesinden, fidanları doğrayı doğrayıvermesinden, kollarının acı kuvvetini kestirerek yüreği ürperdi:
>
> - Koruyu batırdın Hafız ağa! dedi, muhtar laf eder.
>
> - Aldırma kız, kulak verme!
>
> Sesi bir hoş. Sesi karıya yalvaran erkek sesi…
>
> Petek'in birden dizleri kesildi, yere çömeldi. "Bu herif muhtardan korkmaz! Musa Çavuş'a aldırmayan, muhtara aldırır mı? Bu herif hiçbir şeyden korkmaz. Hasan'ı nasıl ağıladı, sonunda kafasına kurşunu nasıl sıktı? İşte belli bir şey, bunun için adam öldürmekle koruda fidan doğramak hep bir… Nasıl bir herif? İnsandan başka bir herif..." (Kemal Tahir, 2010, s. 320-321).

Bu ilgi romanın sonunda Kerim ile Petek Hanım'ın evliliğiyle son bulur. Böylece bir ucube olarak doğup karnını doyurmak için hırsızlık yapan Kerim, yani "köyün namussuz kamburu"ndan (Kemal Tahir, 2010, s. 227) "dokuz köyün bir çerçisi"ne (Kemal Tahir, 2010, s. 336) dönüşür.

Üçlemenin üçüncü romanı *Büyük Mal*'dır. Üçlemenin son romanında buraya kadar anılan bütün karakterlerin hikayesi sonuca kavuşur. Roman, Yayla Padişahı Sülük Bey'in etrafında gelişir. Lakin Dilaver Paşaların Zülfü, Kara Abuzer Ağa, Emey Hanım, Çakır Kahyaların Kenan da birer birer kefaretlerini ödeyerek roman sahnesinden çekilirler.

Romanın başlangıcında Sülük Bey kırk yedi yaşındadır ve tıpkı Çalık Kerim gibi fiziksel özellikleri çok da toplumun kabul edeceği şekilde değildir. Hatta oldukça ilgi çekici bir o kadar da korkutucudur. Boynu olmadığından, üç numaralı makineyle tıraş edilmiş başı sanki omuzlarının ortasına yapışık durur. Boğazına düşkün olduğu için gövdesi yağ bağlar; memeleri, midesi ve göbeği şişer, aşağı doğru sarkar (Kemal Tahir, 2008, s. 10). Sülük Bey'den *Yediçınar Yaylası*'nda da *Köyün Kamburu*'nda da kısaca bahsedilir. Üç romanda adı Sülük olarak geçse de asıl adı Selamet'tir. Fakat çocukluğundan itibaren Sülük lakabıyla anılmış, daha sonra bu lakap ismine dönüşmüştür: "- Sülük mü? Asıl adımız Selamet'tir. Sülük demişler bebeliğimizde,

Sülük kalmış...” (Kemal Tahir, 2008, s. 125). Nitekim köylünün ona bu lakabı takmakta da haklı sebepleri vardır. Çünkü Sülük Bey de tıpkı babası Kara Abuzer Ağa gibi köylüyü sömürmektedir: “Bu dünyada âdemoğlu ekmeğini taştan çıkarmalıdır ve de Sülük Bey bunun erbabıdır, dedi. Erbabıdır çünkü ekmeği çabalayıp tere batıp çıkaran değildir" dedi. -Ya nasılmış? -Şuna buna çıkarttırıp da ucundan kararınca pay alır, dedi.” (Kemal Tahir, 2008, s. 24). Babası Kara Abuzer Ağa öldükten sonra Yediçınar Yaylası’nın hâkimi haline gelir ve Çorum eşrafında “yayla padişahı” olarak anılmaya başlar: “Yayla Padişahı Sülük Bey birden sıçradı, ellerine abanarak doğruldu, damarları kanlı gözlerini kırpıştırarak kapıya baktı. Kara kıllarla kaplı esmer gövdesi besili malaklara benziyordu.” (Kemal Tahir, 2008, s. 9).

Çorum’a geldiğinde hiçbir şeye sahip olmayan Kara Abuzer Ağa ve ailesinin kısa sürede Çorum eşrafının ve dahi memleketin ileri gelenleri arasında katılması, yer yer yönetime söz geçirmesi bir yandan da toplumsal günahın kefareti olarak ortaya çıkar. Ailesinden hiçbir etik değer edinemeyen Sülük, aslında bu günahın bireysel kefaretini de öder. Çünkü Sülük’ün hayatı etik yoksulluğun bir aynasıdır. Sülük, çevresinde ilişki kurduğu bütün insanlarla gayrimeşru bir ilişki kurar. Tüm bu ihlallerden kaçınmak için de birer birer günah keçileri yaratarak kendini var eder. Hatta öyle ki toplum nazarında istendik eylemleri dahi kendi çıkarı doğrultusunda kullanır. Sülük Bey’in gitgide “Yayla Padişahı” diye anılır hale gelmesi, göçmenlere karşı devlet gücünü, Çorum’daki yöneticilere karşı da göçmenlerin dayanışmasını ustalıkla kullanabilmesinden kaynaklanır. Sülük Bey bir yandan göçmenleri kanunsuz işlerinde korur, öte yandan içlerinden suçlu olanları adliyeye teslim ederek nüfuzunu dengede tutar; çoğu durumda adamlarını hapishane damından çekip çıkardığı için çevrede “ipten adam alır” diye nam salar. İleriyi düşünerek, ayan ve eşrafın yaptığı gibi, yetenekli birkaç çocuğu bütün masraflarını üstlenerek okullara yollar; yetim ve öksüzlere ayrıca babalık eder. Bu gençleri yetiştirip vilayette çeşitli memuriyetlere getirtmek, böylece hükümet içinde kendine bağlı adamlar çıkararak nüfuzunu toplarla bile yıkılmayacak bir düzeye taşımak istediği de bilinen bir şeydir.

Sülük Bey’in yayla padişahı olmasında en önemli etken analığı Emey’dir. Hayatı boyunca da Emey’in gölgesinde kalan bir şahsiyete sahip olacaktır. Sülük Bey, üçlemedeki diğer karakterler gibi kadın ve şehvet düşkünlüğü olan biri değildir. Hatta başından bir evlilik geçmiştir, karısı öldükten sonra da bir daha evlenmeyi düşünmez. Sülük’ün ikinci evliliği Emey’in bulduğu çare doğrultusunda Kenan Efendi ile

düşmanlığı bitirmek için yapılmış bir evliliktir. Sülük, bu evlilik için kuvvet macunlarına ihtiyaç duyar, çünkü dedikodulara göre güçten düşmüştür. Bedenen kuvvetli olarak görünen Sülük, ruhsal olarak kuvvetli değildir:

> "Kavat Abuzer'in bu Sülük, evet, kalıplıydı, etine dolgundu, mavzerle iyi atar, attığını da vururdu ama, kanlı işlerde tabansızdı. Mümin Pelvan'a bakılırsa, Ermeni kırımında, Ermeni gaziliğine, bunu, Çakır Kahyaların Kenan, zorlamıştı, pala bıçağının tersiyle böğürlerine vuraraktan... Kam görmesiyle ve de karıların bebelerin çığrışmasını duymasıyla dizleri kesileyazmış bu yüreksizin..." (Kemal Tahir, 2008, s. 37-38).

Sülük Bey, yıllar içerisinde babasında kalan mirasla ve kendisinin çetin davranışlarıyla Çakır Kahyaların Kenan Efendi karşısında Çorum'un en zengin isimlerinden biri olur. Sülük bu zenginliği elde etmek için tıpkı babası gibi halka eşkıyalık yapmakla birlikte kaçakçılık, para karşılığı infazlar gibi birçok iş de yapar. Sülük'ün yaptığı eşkıyalık babası Abuzer'inki gibi silahlı bir mücadele değildir. O bankalarla el ele verip insanlara tefecilik yapar. Aslına bakılırsa bunun kefaretini de canıyla ödeyecektir.

Sülük Bey ile Kenan Efendi arasındaki husumet aslında eskiye dayanır. Bu sadece bir zenginleşme veya maddi güç mevzusu değildir. Sülük Bey ile Kenan Efendi'nin ilk karşı karşıya gelmesi; analığı Emey ile Kenan'ı Yediçınar Yaylası'nda ahırda beraber olurken yakalamasıyla başlar. Sülük, o zamanda itibaren etik değerler geliştirmemiştir, onun için sadece kendisi ve kendi çıkarları vardır. Nitekim bu olayda da böyle olur. Sülük, daha o yaşta Kenan'dan aldığı para karşılığında bunu babası Kara Abuzer ve köylüye söylememeyi taahhüt eder. Kenan Efendi, bunu hiçbir zaman unutmayacaktır. Bunun yanı sıra restleşmenin bir diğer açmazı her şeyini kaybeden Çakır Kahyaların Kenan'ın Sülük Bey ve ailesi karşısında kaybolan izzetinefislerini en azından maddi olarak geri alma arzudur. Bu arzu doğrultusunda başta birbirilerine yardım etseler de daha sonra çıkarları çatıştığında düşmanlık ve husumet beslemeye başlarlar:

> "Yayla Padişahı Sülük Bey kaşlarını çatıp daldı. Kendisinin Yayla Padişahı olmasıyla dede mirasını kumara basıp hasır üstünde kalan Hacı Kenan Efendinin Karun peygamber hazinesi toplaması, bunca yıldır sırt sırta vermeleri, her korkulu geçitte birbirlerini arkalamalarıyla başarılmıştı. Gerçekten emmi-yeğen olsalar, bu kadar iyi geçinemezlerdi. Yoldaşlıkları bunca yıl, nice nice vartalar atlatmış, nice yaman dedikoduları, kışkırtmaları hiç zedelenmeden, tersine güçlenerek aşmıştı. Son birkaç yıldır başlayan sürtüşmenin sebebi birinden birinin avanaklığı yüzünden değildi. Anan varlıkları kasabaya sığmaz olmuş, yerli yersiz toslaşmaya başlamıştı. İkisi de bunu önlemeye çok çalıştılar ama başaramadılar. Aşın zenginlik söz anlamıyor, zapt olmak bilmiyordu.
>
> Eskiden istemezlerin götürüp getirdiği laflara kulak asmayanlar, "Anamıza mı sövmüş, beline kuvvet" diye gülüp geçenler, merhabaların sesinden, ellerin sallanışından ters anlamlar çıkarır olmuşlardı. İlk kez açıktan açığa dikleşip yaka yakaya gelmeleri, yıllardır Kenan Efendinin kiraladığı parktaki Belediye Gazinosu artırmasına, Sülük Beyin apansız

girip kudurmuş gibi pey sürmesi, üstelik Kenan Efendinin terbiyesizlik eden yazıcısını kırbaçlaması yüzündendi." (Kemal Tahir, 2008, s. 33).

Kenan Efendi, bu düşmanlığa dayanarak en büyük kozunu oynamaya karar verir. Köylünün banka kredisini ödemek için kasabaya inan Sülük Bey'i tutuklatır. Tutuklamanın gerekçesini Pırava Mıstık ile hazırlarlar. Suç, Gazi Paşa'ya suikast girişimine teşebbüstür. Sülük Bey gözetim altına alınır. Sorgulamayı o dönemin nam yapmış isimlerinden biri olan Uzatmalı Necip Çavuş yapacaktır. Necip Çavuş yaptığı işkencelerle tanınan bir kişidir. Nitekim Sülük Bey, için ismi bile yetmiştir:

"Aklı karıştı. Yüreğinin yanıklığını birden duydu. Testiyi kafasına dikti. İki yandan akıtarak tıkanana kadar içti. Testiyi yere bırakırken küçük su dökmesi tuttu gene apansız... Ellerini apış arasına bastırıp leylek kuşu gibi ayaklarını kaldırıp indirmeye, örekedeki yün ipliği gibi bükülmeye başlamıştı. Tam kapıyı vuracağı zaman boğuk bir çan sesiyle katılıp kaldı. Koca saat yarımı vurmuştu. Heyvah... Saat on ikiyi buldu... Uzatmalı Necip... Soluğunu keserek bekledi. Arkası gelmeyince şaşırdı. Bu arada abdest sıkıştırması geçip gitmişti. Buna aklı ermedi. Ne kaldı şurada? Hiç… Acıma nedir bilmez Uzatmalı Necip... Dersimlileri adamlıktan nasıl çıkarmış iki günde... Olmayanı nasıl söyletmiş... Bize de söyletir, şart olsun söyletir ki, hiç bakmaz, hemi de kendimizi inandırır." (Kemal Tahir, 2008, s. 154).

Sülük Bey o kadar korkmuştur ki buradan dahi ruhunun kuvvetli olmadığı anlaşılır. Ne yapacağını bir türlü bilemez. İhlalin sınırlarında dolaşmanın verdiği yük kefaretle sonuçlanacaktır ki bu kaygı yaratır. Bu kaygı, yer yer pişmanlık yaratsa da artık elden gelen bir şey kalmamıştır: "Soluğunu keserek dışarıyı dinledi. "Sürüp gelmekte, Uzatmalı Necip Çavuş ezraili... Sürüp gelmekte ki… Heyvah!.. Birden altını ıslattığını duydu. Bikez daha, Yakup Cemi! Bey, tayfasından birini demir direğe demir telle sarıp yaktığı sıra böyle altını ıslatmış, erkekliği döküldüğünden birkaç ay karıya yaklaşamamıştı." (Kemal Tahir, 2008, s. 163). Sülük'ü bu durumdan kurtarmak isteyen Emey, Necip Çavuş'a üç bin altın vererek ifadeyi değiştirmesini sağlar ve Sülük Bey'i kurtarır. Emey, Kenan ile Sülük'ün arasını düzeltmek için Kenan'ın Şirin Hanım ile evliliğinden olan kızı Nefise Hanım ile Sülük'ü evlendirmek ve kan yoluyla barışı sağlamak ister. Nefise, cinsel olarak oldukça seksüalitesi olan bir kişidir. Hatta Kenan'ın babasının kapatması olan Benli Nazmiye tarafından seviciliğe alıştırılmıştır. Sülük'le evlenmeden önce Dilaver Paşaların Zülfü ile birlikte olan Nefise, ona adeta hayrandır. Zülfü, Yediçınar Yaylası'nın nam salmış hovardalarından biridir. Zülfü gerçekten yakışıklı bir adamdır. Cirit oyununa çıkar, az da olsa güreşe tutuşur; tabanca ya da mavzer eline geçti mi nişan aldığı her şeyi vurur. Sıkıldığında kendine karşı bile acımasız olmayı becerir. Para düşkünü değildir, asıl zaafı kadınlardır. Yakışıklılığının farkındadır ve bunu sonuna kadar değerlendirir. Otuz yedi yaşına gelmiştir ama hâlâ evlenmez; çok zengin bir ailenin kızı olmadıkça da evlenmeye hiç niyeti yoktur.

Gerçek hovardalar gibi kadınları kolayca baştan çıkarır, sonra da kolayca bırakır; ağlamalarına sızlanmalarına hiç aldırmaz.

Dilaver Paşa'nın oğlu olarak bilinse de halk arasında onun Paşa'nın kapatması Cemile ile emir eri Kara Cehennem'in çocuğu olduğu söylenir. Fakat her şeye rağmen bu hayranlık devam eder: "- Gayet yiğit-yürekli bilinir ki, gözü gayet kara bilinir. Fazladan, Emey anacığım, gayet bilekli-pazılı bilinir. Vaktiyle güreş tutmaz mıydı bu Zülfü… Bey ... Değme pelvanları sürüp çıkarmaz mıydı, er meydanlarından, nice nice ödülleri alıp ardına katıp davul zuma vurdurarak tan gelmez miydi?" (Kemal Tahir, 2008, s. 213). Sülük ile evlendikten sonra Zülfü'yü de hayatından çıkaran Nefise, Civanşah isimli Sülük Bey'in okuttuğu çocuklardan birine âşık olur, bu aşk tutkunluk derecesindedir. Bu sebeple aslında Nefise Hanım ruhen hem Sülük'ü hem de Zülfü'yü hayatından çıkarmıştır.

Kenan Efendi, Sülük Bey'e attığı iftiranın bir gün ortaya çıkma ihtimalinden oldukça çekinmektedir ve Zülfü'nün de kızına saplantı derecesinde bağlı olduğunu bilmektedir. Gerçekten de Zülfü, Nefise'nin başka biriyle evli olmasına takılmamıştır, onun tek arzusu Nefise ile beraber olmaktır. Kenan Efendi, bu saplantıyı fırsata çevirmenin peşindedir. Nitekim istediği gibi de olur, kızına düşkünlüğünü bildiği Zülfü'ye Sülük'ü öldürüşe onu kendisine vereceğine dair söz verir ve Zülfü de Sülük'ü öldürür. Böylece Kenan, bir taşla iki kuş vurur. Bir yandan iftiranın ortaya çıkması engellenirken bir yandan da Yediçınar Yaylası'nın, Narlıca'nın, Çorum'un tek hâkimi olma şansını yeniden yakalar. Zülfü'nün Nefise Hanım'a ilgisi o kadar yüksektir ki Sülük'ü öldürmekle kalmaz, Civanşah'ı da öğrendiğinde onu da vurur. Fakat Civanşah ölmez. Aslında bir nevi saldırganlık dürtüsünü açık bir şekilde yaşayan Zülfü, adam vurmayı bir adet haline getirmekle birlikte ceza almaması da pekiştireç görevi görür.

Yediçınar Yaylası'nda seksüalitesi ile ön planda olan Emey, Büyük Mal'da bu özelliğini başka bir boyuta evirmek zorunda kalır. Çünkü Sülük Bey, öldükten sonra bütün yük Emey'in üzerine kalır. Büyük Mal'daki Emey, sadece bedeniyle var olan ve ihlalin sınırlarında gezen bir kadın değildir, o atık iktidarını koruyabilmek için başkalarını kullanmak zorunda olan, dengeleri sağlamakla yükümlü bir kadındır. Emey'in bu hali toplum tarafından da kadın görür. Köylü, Emey'den hem yaşı hem de konumu itibariyle çekinir. Her şeye ve ilerlemiş yaşına rağmen hala güzelliğiyle kendisine hayran bırakır. Bu hayranlık sadece erkekler arasında değil, kadınlar

arasında da geçerlidir. Büyük Mal'da Emey'in bir başka yönü olan seviciliği de ön plandadır:

> "Emey Hanım suratını asarak çıktı. Elli yaşına girdiği halde gövdesinin yuvarlaklıkları tıkızlığını koruyor, arkadan görünüşü körpe-oynak bir geline benziyordu. Yaşlandıkça çarpıcı güzelliğine içi bayıltan bir ağdalanma gelmişti. Çakır gözlerinin arada bir baygınlaşması olur ki can alır. Kocamadı gitti bu bizim Emey anamız... Bunu yıpratamadı fukara Abuzer babam. Yeterince kullanamadı çünkü, kıyamadı etini yiyerekten tüketmeye besbelli vaktiyle Çorum'u alt-üst etmişti Emey'in güzelliği… Salt erkekleri değil, ablacı karılan da yakmış kül etmişti." (Kemal Tahir, 2008, s. 15).

Romanda Emey'in toplumsal ve bireysel olarak değiştiğini kabul etmeyen tek kişi Kenan Efendi'dir. Kenan Efendi, tıpkı gençliğinde olduğu gibi güzelliği dolayısıyla hala Emey'i arzulamaktadır. Hayatından bir sürü kadın geçmesine ve hatta evlenmesine rağmen bir türlü Emey'i unutamamaktadır. Aslında Sülük'ü öldürmesi ve Yediçınar Yaylası'na tekrar hâkim olmak istemesinin temelinde Emey'e duyduğu arzu vardır. Emey de bu ilginin farkındadır, öyle ki Sülük Bey'in aklanması için Kenan Efendi'den yardım istediğinde bedenini ve kadınlığını kullanır. Fakat Sülük Bey'in ölümü Emey'de büyük bir değişim yaratır. Bütün güzelliğini ve bedensel cazibesini kaybeder. Güleç bir kadın olan Emey, bir anda karanlık bir kadına dönüşü, kendi içine çekilir. Bunu fırsat bilen Kenan Efendi; tuttuğu, kolladığı adamlarla Abuzer Ağa'nın elde ettiği bütün kazanımlara birer birer saldırır. Bunlardan biri de göçmen mahallesidir. Emey, bu baskına karşı önlem almaz, alamaz, böyle olduğu için gömen mahallesinin de desteğini yitirir. Emey, adeta köşeye sıkışır, ne yapacağını bilemez. Emey, başından beridir Kenan Efendi'yle arasını iyi tutmaya çalışır, üvey oğlu Sülük ile Kenan'ın arasını da düzeltmeye çalışır. Fakat Kenan Efendi, bunlara yanaşmaz. Sülük'ü önce Gazi Paşa'ya suikast teşebbüsüne dahil ettirir, daha sonra da onu öldürür. Bununla da kalmaz, hükümetteki nüfuzunu kullanarak serbest kalır. Kenan Efendi bununla da yetinmez, kızı Nefise'den doğan miras hakkı için Emey'e dava da açar. Asıl amacı Emey'i dalsız budaksız bırakarak kendine muhtaç etmektir. Kenan Efendi, tıpkı babası gibi yaşlanmasına rağmen kadın ve kumardan bir türlü vazgeçemez. Birçok kadının hayatını karartır, yanı sıra kumarda malını mülkünü kaybeder. Kaybettiği malları tekrar elde etmek için de zorbalığı kullanır. Kenan Efendi'nin eski mal varlığını elde etmek için çocukluğundan beri amcası olarak gördüğü Çorum eşrafının önemli kişilerinden olan Kirkor Efendi'yi öldürür ve tüm malına sahip olur. Aslına bakılırsa bu durum sadece Kirkor Efendi ile kalmaz, Çorum ve çevresinde ne kadar gayrimüslim varsa hepsine eziyet eder, mallarına sahip çıkar:

> "- Nasıl kıyıcı dedim?

> - Bildiğin... Şuncacık bebeleri boğazlamış ki, kurdun kuzuyu paralaması da öyle değilmiş. Pala bıçağını çalarken, Oh oh... Nasılmış? Nasılmış demekteyim, gavur dölleri! diye hırıldamasını görsen aklın sıçrardı, Zülfü Ağa" dedi Mümin Pelvan...
>
> Sülük Bey, öksürüp boğazını temizlemeye çalışırken, bir yandan da elini yüzünden geçirdi ürküntüyle... Ermeni kırımında, doyasıya nasıl gavur kestiğini kendisi ballandırdı ama, çok ağır sarhoşluğunda açardı bu işi... Başkasından dinlemeyi de hiç istemezdi. Evet, Çakır Kahyaların Kenan namussuzu gerçekten kıyıcıydı. Derisi kemiğine yapışmış, soluğan, marazlı herifin, karpuz keser gibi keyifle adam kesmesi, daha beteri el kadar bebeleri, buncacık kız çocuklarını boğazlaması görülmeyince bilinmez. Canının yarısını kumar minderlerinde bırakmış zebun herif, adam kesmekte ve de körpe kız bozmakta Çorumluya parmak ısırtmakta." (Kemal Tahir, 2008, s. 38).

Kenan Efendi, geçmiş yaşına rağmen hala kıyıcı, pervasız ve ihlalin sınırlarında dolanan bir kişidir. Bu onun adeta yaşam tarzı haline gelir. Yediçınar Yaylası'na tekinsizliği, kötülüğü ile nam salar. Bu ihlalin elbette bir kefareti de olacaktır:

> "Boyu ortadan kısa, gövdesi bir deri bir kemik denecek kadar zebun olduğu halde, korkmazlığı, yırtıcılığı pervasızlığından belliydi. Bunca yıl boğuştuğu düşmanının delibaşısıyla bir evde tek başına bulunmaktan, Türkçesi, kahpeliğe uğramaktan hiç çekinmiyordu.
>
> Yedi vilayete nam salmış bastonu elindeydi. Bu bastonun içinde üç köşe bir şiş, bir de mavzer mermisi atan yivli bir namlu vardı. "Buna mı güvenmekte bu miskin buruşuk?.. Kötüsü gelse eli döner mi yahu? Şişi çekip yürür mü? Yürürse n'apar? Bu Hacı Kenan, n'apacağı bilinmediğinden ürkütüyordu karşısındakileri allalem." (Kemal Tahir, 2008, s. 365).

Kefareti hazırlayan Emey'dir. Emey, başta Sülük Bey'e yapılanlar daha sonra kendisine yapılanlar için Kenan Efendi'den intikam almak istemektedir. Bu haseple yörenin ileri gelenlerinden Günah Bibi'nin evinde Zülfü ve Genç Osman ile buluşur. Günah Bibi, evinde içkili eğlenceler düzenleyen, fuhuş için evini kullandıran da bir kadındır. Fakat bu sefer Günah Bibi'nin evi bir kefaretin mabedi olacaktır. Emey, Zülfü ve Genç Osman'a Kenan Efendi'yi öldürme teklifinde bulunur. Genç Osman, zaten Sülük Bey'in kaçakçılık işlerini yapan biridir ve ona bir vefa borcu da vardır. Osman, aynı zamanda yörenin düşkün kadınlarından biri olan Yanık'ın Cennet ile beraberdir. Hatta bu beraberlik saplantılı bir aşktır, Osman tarafından. Öyle ki Pırava Mıstık, Yanık'ın Cennet'e altın karşılığında sarkıntılık ettiğinde ona topladığı arkadaşlarıyla tecavüz ederek en ağır cezayı vermiştir. Bu anlamda Osman'ın gözü pektir. Yanık'ın Cennet, Emey'in Kenan'ı öldürme teklifi karşısında hem Zülfü'ye hem de Osman'a baskı da yapan bir kadındır. Çünkü romanda Emey'in yaşadığı acıyı anlayan tek kadındır. Zülfü ve Osman, teflife pek yanaşmamakla birlikte Emey'i de bundan vazgeçirmeye çalışırlar. Fakat Emey, kararlıdır, Günah Bibi'nin evini büyük bir esefle terk eder. Bu sırada Kenan Efendi'yle yolda karşılaşır, Kenan camiye ikindi namazını kılmaya gitmektedir. Emey'i bir anda karşısında görünce öncelikler arzularından

kaynaklı bir mutluluk yaşar, aklına Emey'in kendisini öldüreceği dahi gelmez. Fakat daha sonra Emey'in niyetinin bu olduğunu anlar ve ondan kaçmaya çalışır, ama nafiledir. Emey, Kenan'ı başından vurarak öldürür. Arkasından yetişen Zülfü ve Osman da bütün şarjörünü Kenan'ın kafasına boşaltır. Emey, Kenan'ın kefareti karşısında o eski Emey'e yani şen, şuh, güzelliği dillere destan olan kadına tekrar dönüşür: "Emey Hanım, yüzünün bütün çizgileri silindiğinden gençleşip güzelleşmiş, bakışlarına oynak kadınların kışkırtıcı baygınlığı gelmişti. Mutlulukla gülümsüyordu." (Kemal Tahir, 2008, s. 511).

Kemal Tahir'in üçlemesi cinsel ve erotik bağlamda değerlendirilirse üçlemedeki neredeyse bütün kahramanlar, cinselliğin yönlendirdiği, birbiriyle kurduğu her ilişkinin temelinde cinselliğin temel rol oynadığı bireylerdir. Kişiler, sevgi ve aşklarının tezahürü olan arzularını da cinsellik üzerinden ifade ederken öldürme ve cezalandırma davranışlarını da yine bu kavram üzerinden bina ederler. Roman gösterir ki kişiler, cinselliklerini erotize etmeden ve hatta yer yer sapkınlık derecesinde serbestçe yaşarlar. Kişilerden Kenan Efendi'nin Yediçınar Yaylası ile kurduğu ilişki dahi cinsellik üzerindendir. Asıl amacı Yayla'ya sahip olmak değil, Emey'e duyduğu arzunun tatminidir. Kenan Efendi'nin kızı da tıpkı kendisi gibidir. Erken yaşında Dilaver Paşa'nın oğlu Zülfü ile beraber olur, daha sonra Sülük Bey'le evlenir, evliliği sırasında da Civanşah ile birlikte olur. Emey, bedenini kullanarak maddi güç elde eden bir kadındır, aynı zamanda sevicidir. Hatta öyle ki Nefise'nin Yediçınar Yaylası'na gelmesini hem Kenan ile Sülük arasındaki barış olarak görür, hem de Nefise'ye cinsel arzular besler. Ayrıca Emey, Çalık Kerim Ağa'nın karısı Petek Hanım'la da sevici bir ilişki kurar. Genç Osman ve Yanık'ın Cennet, birbirine aşk üzerinden değil, bedensel hazlar üzerinden bağladır. Sülük'ün cinsel şifa için yardım aldığı Marazlı Derviş eşcinseldir. Hatta Pırava Mıstık'a yapılan tecavüzle cezalandırma olayında baş köşede yer alır. Maraz Derviş'in eşi Saray Hatun, başka erkekle cinsel doygunluk için ilişkiler kurar. Dilaver Paşaların Zülfü, Nefise Hanım'a duydu cinsel arzu yüzünden önce Sülük Bey'i öldürür, aynı niyetle Civanşah'ı da vurur. Pırava Mıstık, Genç Osman'ın gazabından korkmasına rağmen cinsel dürtülerini dizginleyemez ve Yanık'ın Cennet'e sarkıntılık eder. Genç Osman ve arkadaşları ise cezasını yine cinsellik üzerinden yani ona tecavüz ederek verir. Kenan Efendi, eli baston tutan yaşlı bir adama dönüşse dahi tıpkı babası gibi cinsel arzu ve isteklerine karşı boyun eğmek zorunda kalır. Hatta bunun için tıpkı Sülük Bey gibi Maraz Derviş'e macunlar yaptırır. Sülük Bey, Nefise

Hanım'ın dayatması üzerine hem kendisiyle hem de yanaşmaları Elif'le cinsel ilişkiye girmek durumunda kalır. Bu anlatılanlardan hareketle aslında Kenan, bir günah keçisi olarak tüm bunların kefaretini ödeyen kişi olur.

2.1.2.3. Şiddet ve Kurban

İnsanlık tarihi, sadece üretim ve tüketimin, medeniyetin yahut kültürün tarihini içermez. İnsanlık tarihi aynı zamanda kanın ve arzunun tarihidir. En eski dinsel ayinlerden en seküler modern anlatılara kadar kurban, şiddet ve erotizm kavramları hem bireysel varoluşun sınırlarında hem de toplumsal düzenin devam ettirilmesinde bir kriter olarak insanlık tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bahsi geçen önem, sadece mitolojik yahut antropolojik bir olgu değildir. Kurban, şiddet ve erotizm kavramları aynı zamanda insan bilincinin en karanlık, en gizli derinliklerini ifşa eden bir iç düzendir. Bataille, erotizmi salt bedenselliğe ve hazza indirgemeyen bir varlık çözülmesi, bir sınır ihlali ve en nihayetinde bir kutsal deneyim olarak görür. Ona göre erotizm süreksizliğin sınırında duran bireyin, kendini tamlığa, ölüme ve aşka doğru feda ettiği bir metafizik deneyimdir. Öte yandan erotizmi yaşam ile ölüm arasındaki keskin ayrımın aşılması yani bir başka deyişle süreksiz varoluştan sürekli olana geçiş çabası olarak tanımlar. Çünkü ona göre insan, insanlık tarihi boyunca süreksiz bir varlıktır; bireysel benliğiyle sınırlandırılmış ve öteki varlıklardan "ayrı"dır ve ölümlü bir varoluş sürer. Buradan hareketle denebilir ki erotik deneyim, tam da bu sınırların ihlali yoluyla bir süreklilik duygusu yaratır, özne kendi ayrıksı varlığının sınırlarını eriten ve iki varlığı birleştiren bir deneyimdir. Bu birleşme anında erotik özne, kendi benliğinin yapısını geçici bir şekilde ortadan kaldırır. Çünkü erotik etkinliği yöneten tek bir ilke vardır: Olağan koşullarda oyunun bir tarafını oluşturan varlığın bütün yapısını yerle bir eder, onu ortadan kaldırır (Bataille, 1993, s. 20). Bataille'a göre erotizm ve ölüm iç içedir. Her iki kavram da bireysel varoluşun sonunu temsil eder ve böylece süreksizlikte kurtulup sürekliliğe geçiş imkânı sunarlar. "Süreksiz varlık olan bizler için, ölüm süreklilik anlamını taşır." (Bataille, 1993, s. 89) cümlesiyle ölümün ve cinsel birleşmenin benzer biçimde tabu tarafından çevrelendiğini vurgular. Toplumlar, düzen ve anlam dünyalarını sürdürebilmek için ölümü ve cinselliği çeşitli yasaklarla kuşatırlar; fakat tam da bu yasakların ihlali aracılığıyla insanlar kutsallık duygusuna erişir. Bataille, ilkel topluluklardan modern topluluklara kadar kurban törenleri ve benzeri ritüellerde görülen şiddetin, aslında tabu ile çekicilik arasındaki paradoksal ilişkiyi açığa çıkardığını ifade eder. Ona göre tabu ile yasağa karşı gelme

arasında süreğen bir oyun vardır ve erotizm bu oyunun açıkça tezahürüdür. Nitekim insanlık tarihine bakıldığında yasağının kendisinin sürekli bir arzu uyandırdığı da aşikardır, erotizmin özü yasağın yol açtığı arzu ve onu takip eden ihlal etme eylemiyle tanımlanır.

Kurban ritüeli, erotik öznenin kendini aşma arzusunun en somut ifadesidir. Bu eylemde özne hem eyleyen hem de tanık olandır. Bir varlığı feda ederken kendi içindeki sınırları da yıkan insan bu eylem sırasında akan kan, çıkan can, yaşanan şiddet ile sıradan hayatın dışında, adeta zamansız ve mekânsız bir kutsal an yaratır. Ritüele katılan herkes için kurban ortak bir vecd halidir. Bu yönüyle kurban töreni, kolektif bir erotik eylem olarak da görülebilir. Topluluk halinde yaşanan bir coşku, beraberinde sınır ihlalini ve sonunda arınma hissini de getirir. Nitekim bu anlamda birçok kültürde kurban ritüelleri cinsel simgelerle iç içe geçmiştir. Kurban aynı zamanda hem dehşet hem de çekim uyandıran çift değerli doğaya sahiptir: Kurban, bir anda kutsal mertebesine erişirken bir yandan da onun yok edilmesi söz konusudur. Çünkü bu bir aşamalı zorunluluktur. Bu paradoks, erotik öznenin iç dünyasında da mevcuttur. Özne, kendini yüceltecek yani kutsallaştıracak bir deneyim arayışıyla yola çıkar, fakat bunu ancak kendi benliğini öldürerek gerçekleştirebilir. Bu yüzden erotik deneyim, bir kendini hiçe sayma ve yeniden yaratma döngüsüdür. İnsanın varoluşunda bastırılamayan bir taşkın güç vardır ve düzen ve fayda yasalarıyla dizginlenmeye çalışılan bu güç, erotizmde kendini göstererek insanı aynı anda hem büyüler hem korkutur. Bu durum erotik diyalekti de ortaya koyar: erotik olan hem kutsal bir coşku hem de ürkütücü bir yıkımdır. Özetle Bataille; erotizmi tabu, şiddet ve kutsal ekseninde ortaya koyar. Erotizm olgusu insan varoluşunun temel gerilimini, çelişkisini temsil eder.

Kurbanın bir başka yönüyle ele alınacak Kristeva ise iğrenç (abject) kavramını öznenin psikanalitik oluşumunda merkezi konuma yerleştirir. Ona göre iğrenç kavramı ne öznenin karşısındaki sıradan bir nesne ne de tam anlamıyla özneden ayrı, uzak bir şeydir. İğrenç olan özne ile nesne arasındaki sınır bölgede konumlanır ve öznenin kendisini tanımlamak için dışarı attığı, reddettiği şeye tekabül eder. Ona göre iğrenç olan, karşısında konumlanan, adlandırabilen ya da zihnimde canlandırabilen bir nesne değildir. Yapısal arzu düzeneğinde, sürekli elden kaçan "küçük öteki nesne"nin aksine, iğrenç olan, bir oyun nesnesi gibi kurgulanamaz. Zira o, özne-ben'in özerkliğini kurmaya yardımcı olacak bir destek, bir dayanak işlevi de görmez. Tam aksine, iğrenç

olan, nesnelliğin taşıdığı tüm işlevlerden azadedir; o yalnızca özne-ben'in mutlak karşıtı olarak varlık bulur. Oysa nesne, genellikle özneyle kurduğu karşıtlık aracılığıyla, onu kırılgan bir anlam arzusunun içinde dengelemeye yardımcı olur; bu anlam arzusu ise, özne ile nesne arasında belirsiz ve süreğen bir özdeşlik sürecini barındırır. Ancak iğrenç, bu dinamiğin dışına düşer: O, dışlanmış ve reddedilmiş olanın radikal biçimidir ve özneyi, anlamın çöktüğü sınır noktasına doğru iter. Benlik yapısı, efendiyle özdeşleşmiş bir biçimde, bu dışlanmış öğeyi bastırır ve dışarıya sürer. İğrenç, bu sürgün edilmişliğin içinde, oyunun normlarını ve söylemin sınırlarını hiçe sayan bir dışsallık olarak konumlanır. Ne var ki, bu dışsallığına rağmen, iğrenç olan efendisinin alanına dönerek onu kışkırtmaya devam eder. Bilinçdışına ait bir itkisel boşalma, bir spazm ya da kontrolsüz bir çığlık gibi, egemen yapının farkında olmadan içinde barındırdığı bir bozulmayı tetikler. Her benliğin kendi nesnesi olduğu gibi, her üstbenlik yapısının da kendi iğrenci mevcuttur. İğrenç olan ne saf, steril bir örtüdür ne de bastırmanın ardından gelen sessiz bir bıkkınlık hissiyle özdeştir. Aynı şekilde, arzunun biçimsel değişimleri ya da bedenin ya da söylemin iki ucundan çekilmesiyle oluşan geçiş halleriyle de açıklanamaz. O, doğrudan doğruya kaba, incitici bir acı olarak tezahür eder; yıkıma uğramış ve yüceleştirilmiş bir öznenin, nihayetinde kabullenmek zorunda kaldığı varoluşsal bir acıdır (Kristeva, 2014, s. 14).

Kristeva, "Her benin kendi nesnesi, her üstbeninse kendi iğrenci vardır." (Kristeva, 2014, s. 14) cümlesiyle iğrencin ahlaki düzlemdeki önemine de dikkat çeker. Birey-öznenin arzu nesneleri gibi tiksindiği nesneler de kültürel koşullanmalarla şekillenir, üstbenlik belirli şeyleri mutlak biçimde dışarıda bırakarak öznenin temiz ile kirli arasındaki sınırını belirler. Yani iğrenç olan, düzenli bir anlam dünyasının dışında kalan, özneyi dilin ve kültürün sınırlarının ötesine iten bir olgudur. Birey-özne, kendi bütünlüğünü korumak adına ve "ben"liğini sürdürebilmek için iğrenç olanı dışarda bırakmak zorundadır; bu dışarda bırakma hali özneyi kışkırtmaya, bir yandan da tehdit etmeye devam eder. Aslında her özne, kendi bütünlüğünü sürdürebilmek adına bir iğrenç figürü de üretir ve onu bilinçdışına iter; ancak bu bastırılan iğrenç, sınırda durarak özneyi sürekli rahatsız eder. Kristeva için en temelde iğrençlik, bedensel ve dürtüsel olana dair bir tepkiyi ifade eder. Kan, çürüyen ceset, organ parçaları gibi sınır durumları iğrençlik hissini tetikler; çünkü bunlar canlı ile ölü, ben ile öteki, insan ile hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Örneğin; bir insan cesedi, bir zamanlar canlı bir insana aitken artık bir hiçe dönüşmüş gibi algılanır ve

öznenin içindeki ölüm korkusunu somutlaştırır. Kendi türünden gelen bu mutlak yabancı yani ölü beden karşısında duyulan tiksinti, aslında insanın özbenliğinin hiçe düşmemesi için geliştirilen bir savunma mekanizmasıdır. İğrence verilen tepki aynı zamanda akılcı bir değerlendirmeden çok içsel bir sarsıntının tezahürüdür. İğrenç denetiminin özneyi dil öncesi bedensel bir düzeye çektiği de aşikardır. Bu yüzden iğrençlik hissi, öznenin anlam evreninin sınırında anlamsızlığın ve isyanın eşiğinde ortaya çıkar.

İğrencin bireysel etkilerinin yanı sıra toplumsal bir karşılığı da vardır. Toplumlar bazı şeyleri "pis" ya da "tiksindirici" ilan ederek onları tabu haline getirir ve böylece kolektif kimlikleri tanımlar. Toplumsa yasaklar güçlendikçe doğrudan doğruya öldürme ve iğrenci ortadan kaldırma dayanan ritüellerin yani daha sembolik arınma yolları alır. Bu öldürmektense yasaklamaktır. Böylece kutsal olana ulaşmak için insan kurbanı geleneğinin yerini, iğrenme duygusuyla desteklenen ahlaki bir sistem alır. Bu noktada Kristeva, kurban ritüeli ve iğrençlik tepkisini karşılaştırarak aralarındaki farkı vurgular. Kurban etme eyleminde birey-özne kendinden ayrı bir nesneyi öldürerek kutsala bağlanmayı amaçlar. Kurban edilen nesne yok edilirken bir yandan arzulanan, büyüleyici ve kutsal bir konuma yükselir; kurban, insanın kendinden daha üstün gördüğü bir varlığa sunulduğu için kutsallık kazanır ve birey-özne ile kutsal arasında bir bağ kurulmasına aracılık eder. İğrenç olanda ise, birey-özne kendinden bir parçayı dışarı atar, ona duyduğu tiksintiyle onu iğrenç(abject) hale getirir. İğrenç deneyiminde nesne öldürülmez, zaten çoğu zaman canlı bir varlık değildir. İğrenç nesneyi dışlayan birey-özne, bu sayede temiz ve kutsal bir yasağın güvenini hisseder; ancak yine de iğrenç olanın dışlanması birey-öznenin benliğini de sarsar: Tiksintiyle insanın kendini uzaklaştırdığı, iğrençleştirilmiş nesne tam tersine, kişiye saf ve kutsal bir yasa konusunda güvence veriyor gibi görünse bile, sonunda benliğin kaybolmasına yol açar; ben'i siler, dışarı fırlatır. İğrenç olan, ben'i o ayrışmamış hâlden koparır ve belirli bir düzene, bir sisteme boyun eğdirir (Kristeva, 2014, s. 135). Böylece kurban etme eylemi birey-özneyi kendinden daha yüce bir varlıkla birleştirirken, iğrenme edimi özneyi dünyevi bir sistemin parçası haline getirir. Bu nedenle iğrenç olana duyulan tiksinti kutsalın tükenişi ve ahlakın doğuşu ile neticelenir. Bir başka deyişle iğrenç olan karşısında getirilen yasak ve tiksinme durumu, kutsal olanın büyüsünü dağıtır ve onun yerine akılcı kuralcı bir düzen inşa eder. Kristeva, iğrençle bazı patolojik vakaların ilişkisine de dikkat çeker. Özellikle

fobi nevrozlarında birey-öznenin bir nesneye atfettiği aşırı korku ve tiksinti, aslında iğrenç olanın dışsallaştırılamayıp belirli bir nesneye takıntılı biçimde odaklanmasıyla ilişkilidir. Örneğin; çoğu insanda görülen kan görme fobisi, iğrenç olanın bu şekilde yarattığı dehşetin tipik bir göstergesidir. Kan, bir yandan yaşamın devamlılığını temsil ederken bir yandan ölümü ve bedensel bütünlüğün bozulmasını çağrıştırır. Bu yüzden birey-öznede şiddetli bir tiksinti ve korku uyandırır. Eğer özne iğrenç olanı bütünüyle dışarıya itemezse, kendi içinde kalırsa melankoli ortaya çıkar. Kişi kendini iğrenç olanla özdeşlemiş bir hiçlik deneyimine sürükler. Bu bağlamda iğrenç kavramı, normal ile patolojik olan arasındaki sınırları da ortaya çıkarır. Özetle Kristeva, iğrençliği öznenin inşa sürecinin sınır taşı ve ahlaki düzenin karanlık yüzü olarak kavramsallaştırır.

Temelde Bataille ve Kristeva, erotizm ve iğrenç deneyimlerini farklı bakış açılarıyla ele alsa da aslında her ikisi de birey-öznenin sınırlarını ve bu sınırların ihlali meselesine odaklanır. İlk olarak Bataille üzerinden düşünüldüğünde erotik özne kendini kaybetme pahasına ötekiyle bütünleşmeye yönelen özne tipidir. Cinsel birleşme, çıplaklık, şiddet, kurban gibi uç deneyimler aracılığıyla kişi kendi bireysel benliğini geçici olarak yitirir. Bataille, erotik deneyimdeki bu benlik kaybı halini sık sık ölümle karşılaştırır, zira ölüm de benliği ortadan kaldırır, bireyi hiçliğe yahut her şeye karışmışlığa götürür. Erotik özne, tabuları çiğneyerek aslında küçük bir ölüm yaşar. Bu anlamda erotizm "le petit mort" olarak adlandırılır, bu kavram aynı zamanda orgazm anlamına da gelmektedir. Buradan bakıldığında erotizm bir kendini feda etme, bir nevi kurban olma eylemidir. Özne kendi bütünlüğünü, mahremiyetini, hatta ahlaki sınırlarını feda ederek aşkın bir deneyime ulaşır. Hatta burada erotizmin barındırdığı çıplaklık bir nevi gündelik kimliğin örtüsünün kaldırılması ve öznenin kendini açması ve benliğini dağıtması anlamına gelir. Çıplak beden hem özgürleştirici hem de tehdit edici bir imgedir. Birey-özne çıplaklık aracılığıyla kendini ifşa eder ve sınırlarını geçirgen hale getirir. Bu durum ölümle de eşdeğer bir anlam taşır. Çıplaklık, tam anlamıyla ele alındığında kavram olarak ölümle de bir yakınlaşması söz konudur.

Kurban ritüeli, erotik öznenin kendini aşma arzunun en uç ifadesidir. Kurban eyleminde, birey-özne hem fail hem de deneyimin tanığıdır. Bir varlığı feda ederek kendi içindeki sınırları yıkar. Bu eylem sırasında ortaya çıkan şiddet ve ölün, gündelik yaşamın ötesinde, bir kutsallık deneyimi üretir. Ritüele katılanlar için kurban, ortak bir vecd ve arınma eylemine dönüşür. Bu yönüyle kurban töreni, kolektif bir erotik eylem

olarak görülebilir. Topluluk halinde yaşanan ve sınır ihlali barındıran bir coşku, ardından gelen törensel bir arınma hissi ortaya çıkarır. Dünya üzerinden birçok kültürde cinsel semboller ile kurban ritüelleri iç içe geçmiştir. Örneğin; bereket ayinlerinde, kanlı festival ve karnavallarda erotik ögeler oldukça yaygındır. Kurban eyleminin çözümlenmesi hem dehşeti hem de çekicilik barındıran çift anlamlı doğasını ortaya çıkarır.

Kristeva'nın iğrenç kavramı Bataille'ın erotizm anlayışının neredeyse ters kutbunda yer alıyor gibi görünse de aslında tamamlayıcı bir bakış açısı sunar. İğrenç olan, öznenin asla bütünüyle özümseyemeyeceği, karşısında hem dehşet hem tiksinti duyduğu şeydir. Bu yönüyle erotik öznenin kendini teslim ettiği "pis", olgunun öteki yüzünü temsil eder. Erotik özne, kendini bu pis olana bırakıp onunla bütünleşmeye çalışırken iğrenme yaşayan özne tam aksine pis olanı kendinden uzak tutmaya, sınırın dışına itmeye çalışır. Çünkü iğrençlik hissi, öznenin kendini koruma refleksiyle de ilgilidir. Bu birey-öznenin bedensel ve ahlaki bütünlüğünü bozan şeylere verilen tepkidir. Bu tepki son derece içgüdüseldir, çoğu zaman bilinç düzeyinde işlemez. İnsan neyi, neden, nasıl iğrenç bulduğunu tam olarak ifade edemez ama bedeni tepki verir. İğrençlikle erotizm arasındaki ilişki, dikkat çekici bir gerilim barındırır. Yasağın çekiciliği nedeniyle iğrenç olan şey arzulanabilir hale gelir. Bu da gösterir ki insan zihninin derinliklerinde tiksinti ile haz iç içe geçer. Hatta kimi zaman bir şey tam da iğrenç olduğu için erotik bir çekicilik kazanabilir. Bu, bilinçdışı bir sapkınlık veya fantezi biçiminde ortaya çıkar.

Son olarak, vurgulamak gerekir ki Bataille ve Kristeva'nın ortaya koyduğu kavramlar, edebiyat eleştirisinde film çalışmalarına, felsefeden sosyolojiye kadar pek çok alanda kullanılmaktadır. Özellikle korku edebiyatı ve sinemasının çözümlenmesinden iğrenç kavramı merkezi bir rol oynarken çağdaş sanat ve performans incelemelerinde Bataille'ın erotik ihlal düşüncesine sık sık başvurmak zorunda kalınır. Bu durum, kuram ve pratiğin buluştuğu noktalarda erotik özne ile iğrenç olan kavrayışlarının ne denli açıklayıcı olabileceğini göstermektedir. Ayrıca güncel kültürde bedenin sınırlarına yönelik pratikler, erotik ile iğrenç olanın sınırlarının sürekli zorlandığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Bataille ve Kristeva'nın kavramsal çerçeveleri, bu çağdaş fenomenleri çözümlemek içinde verimli araçlar sunar. Son tahlilde kurban, şiddet ve erotizm üçlüsü, insan varoluşunun asla tam çözülemeyecek bir bilmecesini temsil etmektedir. Bu bilmece felsefe, edebiyat ve

psikanaliz araçlarıyla kısmen aydınlatılsa bile, her erotik ve tiksinç deneyim kavramsal çerçeveleri aşan bir fazlalık barındırmaya devam eder.

2.1.2.3.1. Madalyonun Öteki Yüzü: Gotiğin Kara Kitabı

Gotik roman, 18. yüzyılın sonlarından itibaren başta İngiltere olmak üzere Avrupa'da modern edebiyatın önemli kilometre taşlarından biri olmuştur, yanı sıra dönemin birçok felsefi ve psikolojik tartışmasının da ana gövdelerinden birini oluşturmuştur. Bu roman türü; korku, şüphe ve tedirginliği estetik bir biçimde sunarak, bireyin karanlık taraflarına dair derinlemesine bir keşif yolculuğunu hedefler. Gotik edebiyatla birlikte modern insanın sıkıntısı, erotizmi, kurbanı ve abject'i (iğrenci) iç içe geçmiştir. Erotizm bu bağlamda hem cinsel kimliğin hem de güç ilişkilerinin temsili olarak ortaya çıkar; kurban ise bireyin hem bedensel hem de ruhsal olarak sınırlarını sınaması; abject ise bireyin öteki ile olan ilişkisinin yansıması olarak tanımlanabilir. Erotizm, gotik romanlarda genellikle yasak ve arzu edilen arasında kurulan gerilimli ilişkiyi ortaya koyar. Erotizm, birey-öznenin toplumsal normlar ve ahlaki sınırlandırmalar içinde bedensel ve psikolojik özgürlüğünü keşfetmeye çalıştığı bir süreçtir. Erotizm, gotik anlatılarda cinselliğin toplumsal ve bireysel bağlamda korkunç, tehditkâr ve çekici hale gelebileceğini gösterir. Gotik romanlardaki erotik gerilim, yasaklanan arzuların ifadesi olarak bir kurban olma hali de yaratır. Kurban kavramı, gotik romanlarda birey-öznenin korkularını, arzularını ve sınırlarını aşmaya çalışırken karşılaştığı ölümcül tehditleri ve engelleri temsil eder. Kurban, fiziksel acının ve ölümün, insan ruhunun en derin noktalarına inen bir semboldür. Gotik romanlarda kurban yalnızca bedensel değil, aynı zamanda ruhsal bir süreçten de geçer. Bu anlamda kurban, erotizmle birleşerek hem fiziksel hem de psikolojik bir sınır ihlali anlamını karşılar. Kristeva'nın iğrenç (abject) kavramı da insanın sınırlarının ihlal edilmesiyle ilgilidir. İğrenç; bireyin benliğini, toplumsal normları ve değerlerin sorgulandığı hali temsil eder. Aslında iğrenç, "iç"in "dış" ile olan yüzleşmesinin bir sonucudur ve insanın bedensel bütünlüğünün ve kimliğinin tehdit edilmesiyle ortaya çıkar. Gotik romanlarda iğrenç genellikle sınırların aşıldığı, korkunun, arzu ve tabu ile iç içe geçtiği durumlarda kendini gösterir. İğrenç, cinsellik, ölüm ve güç arasında çizgiyi bulanıklaştırıp erotizmin sınırıyla birleşir.

Gotik edebiyat; erotizm, kurban ve iğrenç kavramlarını bir arada işleyerek insanın karanlık yönlerini, arzu ve korkularının sınırlarını derinlemesine sorgular: "Korku edebiyatı, kahramanların -Freud'un da söylediği gibi- huzursuzluğun

kaynağının kendi içlerinde yattığını fark etmenin eşiğine geldikleri pasajlarla doludur." (Moretti, 2005, s. 128). Erotizm, özellikle gotik romanlarda yalnızca cinsel arzu ve güç ilişkilerini temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal normların ihlali ve insanın içsel çatışmalarının dışavurumu olarak da belirir. Kurban ve iğrenç, bu tip romanlarda bireylerin hem fiziksel hem de psikolojik sınırlarını zorladıkları bir süreç olarak karşımıza çıkar. Böylece gotik romanlar hem erotizmin hem de toplumsal ve bireysel çatışmaların, güç ve korkunun, kurban olmasın ve iğrencin etkili birer temsili olarak edebiyatın önemli kilometre taşını oluşturur.

Suat Derviş'in ilk eseri *Kara Kitap*[21]'ta başkişi Şadan'dır. Şadan, oldukça çelişkiler içinde olan bir kişiliğe sahiptir. Bir yandan sıkıntı, karamsarlık içinde ölümü bekleyen bir Şadan, bir yanda da daha on sekiz yaşında, ince ruhlu, yaşama sevinciyle dolu bir Şadan vardır. Şadan, ölümcül bir hastalığın pençesindedir ve bunun karşısında çaresizdir. Aslında bakılırsa yaşadığı bu tezat, gotiğin temel unsurudur. Çünkü gotik anlatılar tezatlıklar üzerine inşa edilir: "Allah'ım, yaşamak istiyorum. Soğuktan, sıcaktan, kardan, fırtınadan korkmadan, her şeyden zevk bularak yorulmadan, kırılmadan, solmadan yaşamak istiyorum. Öyle bir yaşayış ki… Rüzgârın, fırtınanın zahmetlerine, eziyetlerine mütehassirim. Sade sürünerek, öksürerek, inleyerek değil, hırpalayarak, didişerek, gülerek, ağlayarak yaşamak istiyorum." (Derviş, 2014, s. 114). Şadan, genç ve güzeldir. Fakat bu özelliklerinin hastalığı karşısında solup gitmesi onu üzmektedir. Çünkü kendini beğendiği kadar toplum tarafından da ilgi görmek, beğenilmek ister:

> "Genç ve güzelim, yani iki kıymettar hazineye maliğim. Öyle olduğu halde gençliğim ve güzelliğim bu nemli odalarda, bu yataklarda, bu ilaç kuvvetleri içinde geçiyor ve nihayet bir gün ben de yaşadım, ben de beğenildim diyemeden soyup, kırılıp gideceğim. Ne yazık! Mademki hasta olup hiçbir şeyden müstefit olamayacağım, niçin güzel oldum? Allah'ım, bütün bu güzelliği, bana sade aynaların karşısında güzelliğime mevut saadetlerin, muvaffakiyetlerin hasretiyle kıvrandırmak için mi verdin?" (Derviş, 2014, s. 114).

Şadan, oldukça iyi eğitimlidir, piyano çalar, Fransızca bilmektedir, Fransız şairlerden şiirler okur. Fakat hastalığından dolayı kırılgan ve alıngandır. Yer yer ailesinin ve etrafındaki kişilerin ona acıdığını düşünür ve bu, onu rahatsız etmektedir. Şadan'ın annesi ve ağabeyi Nejat onun için mutluluk kaynağıdır, bunun karşısında dayısının oğulları, özellikle Hasan onun yaşam isteğini yok etmek isteyen bir yapı sergiler. Şadan'ın dayısı kütüphanesinden sürekli kitap okuyan ve babasının yarım

[21] İthaki yayınları, yazarın bu başlık altında kullanılacak diğer romanlarını da *Kara Kitap* adlı kitabının içinde basmıştır. Bu bölümdeki alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

bıraktığı kitabı bitirmek için çabalayan biridir. Ayrıca kütüphanenin köşesinde Hasan'ın on yıl önce ölen abisinin bir portresi vardır. Bu portre Şadan'a sürekli ölümü hatırlatır.

Romanın asıl önemli karakteri Hasan'dır. Hasan, Şadan'dan yedi sekiz yaş büyük ve Şadan'ın tam tersine oldukça olumsuz, melankolik ve saplantılı bir karakterdir. Hasan, hayata, çevresindekilere ve kendisine oldukça öfkelidir. Şadan, bu hayata ne kadar tutunmak istese Hasan bir o kadar ölmek istemektedir. Çünkü Hasan, kambur oluşu ve kısa boylu oluşundan kendini bir ucube olarak görür: "Yalnız bir kere bakıldıktan sonra göz çevrilecek bir çirkinlik, kırmızı saçları, yeşil kirpiksiz gözleri, kısacık boyu… (…) kısacık boyuyla bir cüce, bir kambur…" (Derviş, 2014, s. 101). Fiziksel olarak bu şekilde tasvir edilen Hasan, fiziksel olarak kimsenin kabul etmeyeceği bir vaziyettedir. Bu durumun kendisi de oldukça farkındadır. Çevresindeki herkesin, ailesinin ve özellikle Şadan'ın da kendinden iğrendiğini düşünür. Hatta öyle ki annesinin dahi onu kucağına aldığında iğrendiğini ifade eder. Hasan, sevgi görmediğinden ve fiziksel halinden dolayı öteki olarak görüldüğünü düşündüğünden insanlardan uzak durur. Bu yüzden hiçbir topluluğa, mekâna ve dahi kendine aidiyet hissetmez. Fakat içten içe o da toplum arasına karışmak ve kendi olarak var olmak ister:

> "O günleri hatırladıkça, diyor, gülmekten kendimi alamıyorum. Evet, Şadan, hayatımda bir zaman oldu, ben de bütün diğer insanlara benzedim. Ben de herkes gibi güzelliği sevdim. Güzel olmak, beğenilmek ve sevilmek istedim. Sakat olduğum için ne kadar çok ağlardım. Güzelleşmenin mümkün olmadığını anladıktan sonra, artık beni böyle bütün çirkinliğimle sevecek bir insan aradım. Bir kadın, Şadan… Manen o kadar büyük bir kadın ki gönlünü vermek için şekil değil ruh ve derinlik, maddi değil manevi meziyetler, manevi güzellikler istesin. İşte, ben, beni böyle sakatlığım, çirkinliğimle sevecek kadını arar… Arardım ve bulmayınca meyus, bedbaht olurdum. Artık, hamdolsun, o hastalıktan kurtuldum. Şimdi ne arıyor ne de bulmadığım için meyus oluyorum. Çünkü şimdi gösterişten, şekilden daha derinlere nüfuz edecek gözlere malik yüksek insanların mevcut olmadığını pek iyi biliyorum." (Derviş, 2014, s. 108).

Hasan, öteki oluşu aslında kendiliği anlamında bir farkındalık da yaratır. Aslına bakılırsa bu durumla birlikte kendi sürekliliğini ilan ederek erotik deneyim kazanır. Bedenselin ötesinde bir kutsal yaratarak etkili bir yalnızlık yaşamayı seçer ama bu kutsallık, erotik bir deneyim yaratsa da Hasan'ı ümitsiz ve karamsar bir hale getirir. Hasan, hayata ve çevresindekilere karşı büyük bir öfke duyar. Çevresindekiler içinde sadece Şadan'ı farklı bir yere koyar. Hasan, Şadan'a gizli bir hayranlık duyar. Bu hayranlığı belli bir süre sonra saplantılı ve hastalıklı bir tutkuya dönüşür. Bu tutku daha sonra aşka dönüşür ve Şadan'ın sadece ona ait olmasını ve sadece onu sevmesini ister. Ama elbette ki diğerleri açısında olduğu gibi Şadan açısından da Hasan bir korku

unsurudur. Dış görünüşüyle Şadan'ın için korku, acı ve dehşeti çağrıştırır. Şadan, bu gibi unsurları hayatında istememekle birlikte bunlardan kaçar da. O hastalığına rağmen içi yaşamla dolan kişidir:

> "Ben hayatımın her dakikasından, hatta her saniyesinden ayrı ayrı zevk almak isterim. Ağabey, bilmiyorum, siz görmüyor musunuz? Dünya ne kadar güzel! Galiba sizler her şeyi yapmaya mezun bulunduğunuz için benim kadar en adi şeylerin, koşmanın, yorulmanın, hatta üşümenin bile bir zevk olduğunu duymuyorsunuz, fakat bütün bu şeylerden mahrum olan ben!" (Derviş, 2014, s. 104).

Şadan'ın bu yaşama sevinci karşısında Hasan, öfkelidir, yaşamdan nefret eder ve karamsardır. Bunları da şiirle dile getirir. Şiir, dokunulmaz olanın sınırına yaklaşmayı ve bilinçle henüz kavranamamış olanı duyumsamayı mümkün kılar; uykusuzlukla kavrulmuş bir toprağın üzerine çöken sessizlikteki devinimi hissettirebilir. Şairane tanıklık, yaşanan gerçekliğin içinde var olan, fakat duyularla sınırlı algının ötesinde kalan başka bir gerçekliği, dünyaya içkin olan öteki dünyayı görünür kılar. Bu bağlamda duyular, işlevlerini yitirmeksizin hayal gücünün hizmetine girer; görünmeyeni görünür kılar, işitilmeyeni işittirir. Nitekim rüyalar ya da erotik karşılaşmalar da benzer bir işleve sahiptir. Birey-özne, rüya sırasında ya da cinsel birleşme anında, bir tür hayaleti kucaklar gibidir; her iki birey de fiziksel olarak belirli bir bedene, yüze ve isme sahiptir, fakat hakiki varoluşları, tam da tensel temasın doruk noktasında duyusal bir taşma ile ortaya çıkar ve bu taşma, renkli bir yayılım içerisinde silinir gider. Aşıkların birbirlerine yönelttiği ve erotik gizemin merkezini oluşturan temel soru da bu bilinmezliğe işaret eder: Sen kimsin? Bu, cevapsız bir sorudur. Duyular hem bu dünyaya aittir hem de ona bütünüyle indirgenemez. Şiir, duyular aracılığıyla "görmek" ve "inanmak" arasında bir geçit oluşturur. Bu geçit sayesinde hayal gücü bedensel bir nitelik kazanır, beden ise simgesel bir düzleme, yani imgeler dünyasına dönüşür. Şiir ile erotizm arasındaki ilişkiyi, şiirin dilin erotizmi, erotizmin ise bedenin şiiri olması şeklinde tanımlamak, bu iki alanın içkin bağını dile getirmenin isabetli bir yoludur. Bu iki alan arasında tamamlayıcı bir karşıtlık söz konusudur. Dil; anlam taşıyan, soyut olanın somut yankısını üreten ses dizgesi, en geçici, en anlık deneyimlere bile bir ad verebilir. Erotizm yalnızca biyolojik cinselliğe indirgenemez; o aynı zamanda bir ritüel, bir temsildir. Bu nedenle erotik deneyim bir anlam aktarımı, bir metaforik dönüştürme süreci olarak da değerlendirilebilir. Hem şiirsel üretimi hem de erotik eylemi harekete geçiren esas güç, imgelemdir. Hayal gücü cinselliği bir ayine, dili ise ritmik ve mecazlı bir yapıya dönüştürür. Şiirsel imge, çelişik gerçekliklerin buluştuğu bir noktadır; kafiye ise seslerin birleşimidir. Bu yönüyle şiir,

erotizmi temel alarak dili ve dünyayı erotik bir çerçevede yeniden inşa eder (Paz, 2016, s. 11-12). Yazdığı ve Şadan'a okuduğu şiirleriyle Hasan, Şadan'ın yaşam gücünü ve mutluluğunu yok etmeye çalışmaktadır. Ruhundaki o bütün çalkantıları, dehşeti ve karanlığı şiir aracılığıyla Şadan'a geçirmek ister. Şadan da bunun farkındadır ama dilin büyüsünden dolayı bir türlü karşı koyamamaktadır:

> "-Şiirlerimi okudun mu Şadan?
>
> - A, pek beğendim Hasan. Senin kimseyi rehber tanımayan, tam kendine mahsus bir üslubun, sonra da fırtınalı, şimşekli, derin fikirlerin var. Söylesem darılmayacaksın, değil mi? Onları okudukça sanki mahsus, bütün bu şeyleri beni korkutmak için yazdığına hükmediyorum. Sanki sen beni, ruhumu, korkularımı tetkik, tahlil ediyor ve beni korkunç ümitsizliklere atmak için elinden geldiği kadar müphem endişelerime, korkularıma renk ve azamet veriyorsun. Senin şiirlerini okurken ellerim titriyor, gözlerim doluyor, bunalıyorum. Müthiş bir korku benliğimi sarıyor. Ve işte sabahleyin yaptığım gibi defteri yere fırlatıp atıyorum. Bir tek şiirini okuyunca tam bir hafta hastalığım artıyor. Senin her şeyi reddeden yazıların, mevcudiyetimi donduruyor. Benim için şimdi tam inanan, o kadar büyük bir saffetle inanan ki inanmasıyla herkesi inandıran şairler lazım. Pek derin olmayan hazin bir melodi gibi onları okuyup dinledikçe kalbimdeki şüpheler tabaka tabaka duman gibi yükselsin. Biraz daha rahat edeyim. Senin şiirlerin…" (Derviş, 2014, s. 105-106).

Hasan'ın şiirle kurduğu erotik bağ Şadan için oldukça yakıcıdır. Çünkü Hasan, erotik deneyimin nihai hedefi olan sürekliliği yaşamda değil, ölümde yakalamaya çalışır:

> "- Evet, benim şiirlerim senin gibi mahdut fikirli küçük bir kız için biraz fazla geniş ve yakıcıdır, çünkü onlar cehennemden çıkma ifritlere, zebanilere benzerler. Okuyanın beynini kavurur, itikadını sarsar, imanını hasta eder. Onlar hilkate, beşeriyete, tabiata karşı haykırılan mevzun ve mukaffa lügatlerden başka bir şey değildir!" (Derviş, 2014, s. 106).

Hasan, Şadan'ın da sürekliği yaşamda değil, ölümde bulmasını ister. Yanı sıra Şadan'ın mutlu olmasını da istemez. Çünkü Şadan mutlu olursa onu kaybedeceğini düşünür. Şadan'dan ayrı kalmaktansa ölmeyi dahi tercih edecek durumdadır. Çünkü Şadan'ın sadece kendine ait olmasını ister. Şadan'ın yaşarken ona ait olamayacağını ve sevmeyeceğini düşünür. Ancak Şadan ölürse kendine ait olacağını kurgular:

> "Ne iyi bir fikir, diyor, evet, sen ölsen ne kadar mesut olacağım ne kadar rahat edeceğim. Mesela, şimdi yanımızda kimse yokken birden ölsen, senin cesedini kollarımın üstüne alsam, buradan kaçsam, karanlık bir ormana, kimsenin bilmediği bir yere götürsem; orada toprakları tırnaklarımla atarak senin mezarını açsam, seni kendi ellerimle gömsem… Evet, sen artık hissetmesen, sen artık mevcut olmasan, senden kalan bir yığın parça benim olsa, bana ait olsa; senin mezarını yalnız ben ziyarete gelsem; her gün, her gece o mezara yüzümü, gözümü sürsem; o mezar benim mabedim, içindeki senden kalan çürük kemikler benim mabutlarım, küçücük, korkunç, fakat bana ait, sade benim Allahlarını olsalar; sen artık güzel olmasan… işte, ben o zaman mesut olacağım." (Derviş, 2014, s. 111).

Hasan, Şadan'ın kendini sevmeyeceğini, kendisine ait olmayacağını tamamen zihninde kesinleştirse de ona aşkını itiraf etmekten kaçınmaz. Karlı bir akşamda Şadan'a onu ne kadar sevdiğini haykırır adeta. Fakat gerçekten de haklıdır, bu aşkın

Şadan'da bir karşılığı yoktur. Bu itiraftan sonra Hasan evi terk eder, günlerce eve gelmez, onu tanıyan herkes sürekli etrafta Hasan'ı arar. En son Şadan ve kedisi Boncuk Hasan'ın karlar altındaki cesedine ulaşır: "Hasan orada, karların üstünde yatıyor. Vücudunun yarısını hemen karlar örtmüş gibi. Yüzü her zamankinden sarı gözleri kapalı, kırmızı saçlarının arasına kanlı bir toz serpe kızıl güneş sanki başının etrafında cehennemi bir hale yaratmış." (Derviş, 2014, s. 121). Şadan, Hasan'ın ölü bedeninden oldukça korkar, acı ve dehşet içinde Hasan'ın bedeninden iğrenir. Ama bir yandan da bu iğrenç, çekicidir, çünkü "acı-dehşet izleği, anlatısal bir temsilin içindeki iğrençlik hallerinin en temel işaretidir." (Kristeva, 2014, s. 180). Bir yandan dehşet içinde çevredeki ağaçlara tırnaklarını geçirecek kadar korkan Şadan, bir yandan da Hasan'ın bedenine dokunarak onun öldüğünden emin olmak ister. Aslında Hasan, kabul görmediği insanlar yüzünden kendini yaşama kurban etmiştir ve Hasan'ın kendini kurban ettiğinin de tek farkında olan kişi Şadan'dır. O yüzden onun cansız bedenine dokunurken bir yandan o ölü bedenin raşesini ömür boyu benliğinde taşıyacağını da bilir. Çünkü oradaki ölü beden; atmayan bir kalbin, dolaşmayan bir kanın temsili değildir sadece. O aynı zamanda Hasan'ın ölümle kutsala ulaştığı, Şadan'ın ise süreksizliğini gördüğü bir temsildir.

Şadan'ın hastalığı Hasan'ın ölümünden sonra nükseder ve oldukça ağırlaşır. O, hep korktuğu ölüm ile karşı karşıyadır artık. Ölüme dair bütün korkularına rağmen bu deneyimi yaşayacağını hisseder ve hatta yaşamak istediği halde ölmek onu daha da yaralar. Şadan, romanın son sayfalarında artık tamamen ağırlaşır, halüsinasyonlar görmeye başlar. Ölmeden dakikalar önce ölülerin ona seslendiğini söyler. Yanı sıra Hasan'ın hortladığını ifade eder:

> "O gün Boncuk, Hasan'ın ölüsünün üstünden atladı, ben size söylemedim. Evet, Hasan hortladı. Korkuyorum. Gözleri yanıyordu. Anne, anneciğim, gözlerinde ateşler vardı. Göğsünün sol tarafı boştu. Bana eğildi, korkunç bir sesle, "Kalbim sende kaldı, kalbimi ver," dedi. Sonra eğildi. Ta alnımdan buz gibi dudaklarıyla öpecekti. Fakat bir feryat kopardım. Sen yanımdaki koltukta uyandın. O da kaçtı. Çünkü ölüler yalnız son saatlerine yaklaşmış insanlara görünür. Anne, yak, yak lambaları." (Derviş, 2014, s. 122).

Dayısının kütüphanesinde bulunan Hasan'ın kardeşinin tablosunun da onu çağırdığını söyler: "Anne, diyorum, dayımın odasındaki resim yok mu? Hani ağabeyimin resmi? O burada, kapının önünde, değil mi? Bana işaretler ediyor! Beni çağırıyor. Anne, babamın mezarını niçin İstanbul'da yalnız bıraktık? (Derviş, 2014, s. 124). Roman buradan bakıldığında gotik unsurlarla bezense de asıl hedeflenen Şadan ve Hasan'ın kutsala ulaşma deneyimidir. Şadan, Hasan'ın kendisine duyduğu tutku ve

aşktan dolayı kalbinin kendinde kaldığını düşünür. Çünkü Hasan ölmeden önce Şadan'dan kalbini istemiştir. Burada amaç hem kendini hem de Şadan'ı dirilişten uzak tutmaktır. Çünkü romanda Hasan erotik deneyimin Thanatos(ölüm) tarafını oluştururken Şadan Eros(yaşam) tarafını oluşturur:

> "Hasan daima bana yaklaşıyor. Ayaklarının ucuna basarak doğruluyor. Soğuk bir ağzın alnıma temasını duyuyorum. Korkunç bir ses:
>
> - Kalbimi getir, kalbimi getir, diyor. Sonra iki kuvvetli el boğazımı sıkmaya başlıyor. Ellerimle ellerden kurtulmak için boğazımı paralıyorum. Yavaş yavaş gözümde her şey siliniyor. Yalnız iki kuvvetli el daima boğazımı sıkıyor.
>
> Karanlık… sonsuz, uçurumlu, zebanili, cehennemli bir karanlık beni sarıyor. Ne acı ne feci ne doğru, ben ölüyorum…" (Derviş, 2014, s. 125-126).

Bölümde incelenecek ikinci roman *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'tir. Romanın başkarakteri Osman'dır. Romanın başında Osman, Bihter ile evlidir. Fakat evliliğinden hiç memnun değildir, eşini sevmemektedir, yanı sıra sürekli onunla ayrılmanın planlarını kurar. Hatta Bihter'in de kendini sevmediğini düşünür:

> "Bihter de beni sevmiyor. Ve hayatımız böylece devam edip gidiyor. Benden ne istiyor? Ne istemiyor? Bilmiyorum. Eminim ki kendi de bilmiyor. Hiçbir hareketim hoşuna gitmiyor. Onun hiçbir sözüne tahammül edemiyorum. Aramızdaki bu hal nedir? Nasıl yaşamak istiyorum? Acaba bazen ona karşı çok mu haksızım? Biraz daha sabırlı olup onun her halini daha müsamahayla karşılayamaz mıyım? Bilmiyorum, niçin onu hayatıma bağladım? Neden onu seviyorum zannettim? O bir başkasıyla, kendi gibi iptilasız, miskin ve hevessiz ruhlu bir adamcıkla daha mesut olmaz mıydı?" (Derviş, 2014, s. 37).

Osman, bu düşüncelerinin ışığında Bihter'le evliliğini bitirme kararı alır. Bu süreçte kendince muhasebeler yapar ve en sonunda ne Bihter'in kendini sevdiğini ne de kendinin Bihter'i sevdiğini düşünür ve üç yıl süren bu evliliği bitirir: "Oh, ben onu sevmemişim. Şimdi anlıyorum ki onu sade beğenmişim. Ve artık beğenmiyorum. Fakat vicdanen muazzep değilim. O da beni beğenmiyor. O da beni sevmiyor. Zannediyorum ki her şeyin sonundayız." (Derviş, 2014, s. 38). Hatta Osman bu süreçte yaptığı muhasebelerde evlenirken dahi onu sevdiği konusunda yanıldığını Bihter'i sadece beğendiğini de itiraf eder. Böyle olduğu için de ayrılmak Osman için oldukça kolay olur, boşanma gerçekleştiğinde adeta kendini özgürlüğüne kavuşmuş bir kuş gibi hisseder. Biten bu evliliğin aslında geride bir açmazı kalır. O da Bihter'in gebe olmasıdır. Bihter, bunu Osman'dan saklar ve çocuğunu ondan habersiz doğurur, bu süreçte bir bebeği olduğunu öğrenen Osman, Bihter'e oldukça kin ve öfke duyar. Gebelik sürecinde yanında olamadığı gibi çocuk doğduktan sonra da öfkesini yenip cesaretini toplayıp çocuğuyla görüşmez. Bihter çocuğuna Kemal ismini verir. Kemal, ebeveynlerinin gerilimiyle büyüyen bir çocuk olarak yetişir. Hayatı boyunca babası Osman' a büyük bir öfke duyar. Bir yandan da babası olmadan büyüdüğü için babanın

adlarıyla, yasalarla karşılaşmadan büyür. Burada devreye Freud'un Oedipus Kompleksi devreye girer. Bireyin ilk nesneyle ilişkileri, özellikle anneye duyduğu arzu ve bu arzudan kaynaklı olarak babaya duyulan rekabet Oedipus Kompleksi'yle temsil edilir. Freud'a göre Oedipus'un babasını öldürüp annesiyle evlenmesi-bilinçsiz de olsa- her erkek çocuğun bastırılmış arzusudur. (Freud, 2020, s. 138). Bahsi geçen mitos, kültürel bilinçdışının da temel taşıdır. Çünkü insanoğlunun oluşturduğu tüm yasa ve suç bu arzunun bastırılması üzerinden şekillenir. Freud'a göre bastırılan, arzu edilen "şey" sadece annenin salt bedeni değildir, aynı zamanda bu "şey" yasanın doğduğu noktadır. Bu nedenle Oedipus'un trajedisi sadece bir cinsel suç değildir. Arzu, yasak, suç, ceza kavramları üzerinden kurulu toplumsal düzenin ilk travmatik deneyimidir. Lacan, Freud'un Oedipus yorumunu biraz daha ileriye taşıyarak onu dil ve yapısalcı yaklaşım üzerinden okur. Ona göre Oedipus Kompleksi, gerçek bir anneye karşılık gelmez. Aslında bu kompleks annenin arzusuyla ilgilidir. Çocuk annenin ne arzuladığını merak eder ve bu arzunun nesnesi olan fallusla bir bağdaşım kurmaya çabalar: "Annenin arzusu fallus olduğu içindir ki, çocuk onu tatmin etmek için fallus olmak ister." (Lacan, 1994, s. 59). Burada birey-özne "eksik"liğini annenin eksikliğiyle eşgüdümler. Yasa tam bu araya girer ve arzuyu kesintiye uğratmaya çalışır. Yani çocuk "fallus olmak" ile "fallusa sahip olmak" arasında bölünür ve simgesel düzende bir yer edinir: "Cinselliğe adanmış organı henüz cinsellik statüsü kazanmamış olan çocuk, annenin fallus eksiğini onun arzusuna bağladığında kendi yetersizliğini, "eksiğini", onu Babaya götüren annenin arzusu nedeniyle cinsel bir yetersizlik olarak deneyimler." (Lacan, 1994, s. 25). Bu nedenle Oedipus, sadece bir mit olarak ortaya çıkmaz. O, birey-öznenin simgesel düzene girişindeki el kitabıdır. Yasa, yani Baba-nın Adı arzunun sonsuzluğunu keser ve burada birey-özne oluşur. Fallus, Lacan'a göre bir organ değildir; anlamın eksik yeridir. Fallus'un anlamı, tam olarak da temsil edilememesindedir. Dolaysıyla çocuk ne zaman annenin arzusunu tatmin etmeye yönelse, eksik'le yüzleşir. Buradaki eksik, öznenin simgesel düzene dahil olmasının bir bedelidir. Fallus'un bu anlamı, bir bakıma Freud'un kastrasyon korkusuyla birleşir. Bu yüzden Oedipus'un trajedisinde hem babayı öldürmek yani yasayı yok etmek hem de anneyle birleşmek yani hazzın doruk noktası aynı anda gerçekleşir ama sonuç cezadır. Bu ceza kendi kendine yönelen bir şiddet ve dilin sınırlarına çarpan bir körlüktür. Bu, görmenin dolayısıyla bilmenin cezasıdır. Ancak buradaki görme eylemi Lacancı anlamda gözün fiziksel bakışını kastetmez, kastedilen arzunun yüzüdür. Lacan'ın ayna evresinde olduğu gibi Oedipus da kendine yansımayla karşılaştığında

adeta parçalanır. Oedipus'un trajedisinde anne, yasak olanın değil, eksik olanın temsilidir. Babayı öldürmek, arzunun önündeki sembolik değerleri ortadan kaldırmak değildir. Babayı öldürmek aynı zamanda arzunun yapısını da parçalamaktır. Lacan'ın simgesel düzlemdeki yasa okuması, Bataille'ın yasa ve ihlal fikriyle benzerlik taşır. Çünkü tabu sadece düzenlemez, arzuya başka bir boyut da kazandırır; yasağa uğrayan arzu yasağa karşı gelmek de ister. (Bataille, 1993, s. 300)[22] yani yasak, arzuyu bastırmaz; tam tersine arzuyu üretir. Oedipus'un annesine olan arzusu, yasaklandıkça kuvvetlenir. Bu da Oedipus Kompleksi'nden çıkarılacak sonucun sadece ahlaki olmadığını gösterir. Kompleks, aynı zamanda arzunun yapısal analizine kapı aralar. Böylece, Oedipus miti, öznenin simgesel düzene girişindeki travmayı temsil eder. Lacan'da bu travma, arzu ve yasa arasındaki boşlukta doğan eksiklikle tanımlanır. Fallus, bu eksikliğin simgesel temsili olarak arzuyu yapılandırır. Bataille ise arzunun bu yapısal bastırılmasını ihlalle delmeye çalışır. Edebi metinler bu teorik çerçeveyi somutlaştırır. Oedipus, görmeyi kaybederek dili yeniden kurgular; yasa, öznenin bedeni üzerinden yeniden yazılır.

Kemal'in annesi o yirmi beş yaşındayken vefat eder ve Kemal de hiç görmediği babasıyla yaşama kararı alır, aslında bu bir nevi zorunluluktur. Osman bu konuda oldukça heyecanlıdır, çünkü yirmi beş yıldır oğlunu hiç görmemiştir. Romanda Kemal, yirmi beş yaşında, genç, iri, uzun, geniş vücutlu, yakışıklı bir delikanlı olarak tasvir edilir. (Derviş, 2014, s. 18). Aslında bu karşılaşma romanın olay örgüsünün temel aldığı yerdir. Osman, çocukluğundan itibaren ama özellikle de Bihter'den ayrıldığından beri her gece birbirinden ilginç rüyalar görür. Romanda Osman'ın hatıra defterinden okunan bu rüyalardan biri oldukça ilginçtir:

> "Karanlık bir oda görüyordum. Bu odada bir adam yatağında uzanmış, yatıyordu. Bu adam kimdi? Bilmiyorum. Belki de bendim. Sonra bir başka adam, işte, o esmer genç ve güzel adam kapıdan giriyordu. Yatakta yatan adam uyanmıyor, kımıldanamıyordu. Ben neredeydim? Bilmiyorum. Ben neydim? Bir vücut muydum? Zannetmiyorum. Sesim nereden çıkıyor? Nereden geliyordu? Ondan da haberim yok. Meçhul bir mevcudiyete soruyordum:
>
> - Bu uyuyan adamın odasına giren yabancı ne istiyor? Nereden geldiğini bilmediğim bir ses, boğuk bir ses bana cevap veriyordu.
>
> - Onu öldürmek istiyor.
>
> - Neden?
>
> - Neden mi?
>
> - Çünkü ikisi de aynı kadını seviyorlar.

[22] Buradaki fikir, George Bataille'ın *Erotizm* adlı eserinin son sözünü yazan Jacques Pimpaneau'ya aittir.

> Birden karanlıkların içinde bir hançerin parladığını gördüm. Siyahlı adam eğiliyor ve hançerin ucunu uyuyan adamın boğazına bastırıyordu…
>
> Ben, "İmdat! " diye bağırmak istedim. Fakat sesim çıkmıyordu. Boğazım paralanıyor, acıyordu. Ohh, bu müthiş esmer adamın elindeki hançer benim gırtlağıma giriyordu! Ağlıyordum. Bu uyuyan adam bendim!" (Derviş, 2014, s. 46).

Osman, rüyalarının yanı sıra reenkarnasyona da inanmaktadır. Osman, herkesin dünyaya farklı farklı kişiliklerde tekrar dünyaya geldiğini düşünür, bir yandan da ruhun ve kaderin tek olduğunu aslında insanın dünyaya her tekrar gelişinde bu ruhun ve kaderin farklı bir kısmını deneyimlediğini düşünür. Ama bir yandan da bu seferki rüyalarının ve hislerinin farklı olduğunu başına bir felaket geleceğini de düşünür: "Felaket geliyor, diyor, felaket yaklaşıyor. Anlıyorum. Hissediyorum, bunu bütün varlığımla hissediyorum. Felaket yaklaşıyor. Felaket yakınımızda ve kurban benim. Çünkü hayat bir tekrardan ibaret. İnsanlar dünyaya her gelişlerinde aynı şeyi yapmakla mükelleftir." (Derviş, 2014, s. 25). Yıllardır hiç görmediği oğlunun bir anda çıkıp gelmesi, eşinin kendinden oldukça genç olması, gördüğü rüyalar ve kabuslar Osman'ın tekinsiz, huzursuz bir kişiliğe bürünmesine sebep olur:

> "- Ne mi biliyorum? Senin Zeliha olmadan evvel ne olduğunu ve Zeliha olarak ne yapacağını biliyorum. Kendimin ne olduğumu ne olacağımı biliyorum. Sonra Kemal'in…
>
> Sesi titriyor.
>
> - Kemal'in evvelce kim olduğunu ve şimdi ne yapacağını biliyorum. Ve sonra biliyorum ki bizim birer ruhumuz var. Ezelden beri bu ruh, ömrü pek kısa olan insani vücutlarda dolaşıyor. Onun ölümü yok ve ebediyen bu serseri koşuşunda devam edecek. Biz insanlar da dünyaya her gelişimizde evvelce yaşadığımız hayatı tekrar yaşayacağız." (Derviş, 2014, s. 32-33).

Gotik edebiyatta reenkarnasyon bir korku unsuru olarak sıklıkla kullanılır. Osman öznesinde romanın temelinde önemli bir yer teşkil eden bu kavram Osman'ın kurban psikolojisine bürünmesine de sebep olur. Çünkü gotik gerilim karakterin içsel çatışmasını tetikler.

Aile ortamında büyümeyen Kemal, annesinin ölümünden sonra babasına daha da öfke duyar. Osman da eski eşi Bihter'i nefretle yad eder. Çünkü baba oğul arasında sağlıklı bir iletişim olmayacağı bellidir. Nitekim öyle de olur. Kemal hem babasına duyduğu öfkeden dolayı hem de Oedipus Kompleksi'ni yaşamadığından bir kişilik geliştiremez ve birey olamaz. Aradan yirmi beş yıl geçmesine rağmen yaşadığı bu boşluğu kapatmaya uğraşır ve karşısında babasının ikinci eşi Zeliha durmaktadır. Kemal, genç ve güzel Zeliha'ya ilgi duyar, hatta bu ilgi bir süre sonra saplantılı bir hale bürünür. Bu ihlalle birlikte ilk defa Baba-nın Adları'yla yani tabu ve yasayla karşılaşan Kemal, ihlalin sınırında gezmeye, erotik deneyime ilk adımı atmaya başlar.

Kendi annesiyle yaşayamadığı kompleksi Zeliha'ya aktararak yaşamaya çalışan Kemal, babasını rakip olarak görmeye de başlar. Osman da Kemal'i bir tehdit olarak görmekte ve onunla mücadele etmeye yasanın, otoritenin kendisi olduğunu hissettirmeye çalışmaktadır. Bu buhran hali aslında Osman'ın rüyalarıyla, özellikle yukarıdaki rüyasıyla desteklenmektedir. Çünkü rüyada bahsini ettiği genç ve esmer adam, daha önce hiç görmediği oğlu Kemal'in ta kendisidir. Bu benzerlik karşısında ne diyeceğini ne yapacağını ne söyleyeceğini şaşıran Osman, zaten doğal olarak bir baba oğul ilişkisi kuramaz. Rüyada da gördüğü ve gotik bir nesne, bir hatırlatıcı olarak görülen "hançer" aslında bir anahtardır.[23] Babasının evine yerleştikten sonra bir antikacıdan babasına hediye etmek için aldığı hançeri gördüğünde yaşadığı şaşkınlık Osman'ı daha da depresif bir melankolinin içine sürükler. Osman, rüyasını Zeliha'ya anlatmıştır; Zeliha, bu anlatılanların bir rüyadan ibaret olduğunu düşünmekle birlikte kocasını oldukça hassas da bulur, ta ki Kemal'in elinde hançeri görene kadar:

> "- Elinizdeki o şey…
>
> Korku ve dehşetle haykırıyorum.
>
> Kemal sakin bir tebessümle yüzüme bakıyor.
>
> - Neden telaş ediyorsunuz Zeliha?
>
> Elindeki ufak hançerin ucunu şöminenin ışığında parlatarak devam ediyor.
>
> - Bunu mu soruyorsunuz? Bunu bugün gördüm ve beğenerek aldım. Babamın antikalara merakı ve bu hançerin pek eski bir şey olması onu satın almama sebep oldu. Görmek istemez misiniz? Bakınız, ne güzel şey!
>
> Hançeri bana uzatıyor.
>
> - Sapındaki oymalara dikkat ediniz. Çok sanatkarane yapılmış bir şey. Değerinden pek ucuz aldım.
>
> Hançerin buz gibi ucu parmaklarıma dokunuyor. Hafif bir sayha çıkarıyorum. Ve elimin üstüyle bu demiri iterek:
>
> - Oh, çekiniz, çekiniz. İstemem, istemem diyorum.
>
> Kemal yavaş yavaş hançeri çekiyor.
>
> - Niçin bu küçük şey sizi bu kadar korkutuyor Zeliha?

[23]Hançer aynı zamanda mitolojik bir anlatıya da gönderme yapmaktadır. Nitekim Hesiodos'un *Thegonia* adlı eserinde başlangıçta Khaos vardır. Khaos'un boşluğu, karanlığı ve sonsuzluğunda Gaia (Yeryüzü, toprak) ortaya çıkar. Gaia, doğurgandır ve yalnızlığa dayanamayarak tek başına Uranos(Gök)'u doğurur. Artık Khaos içinde kendi üzerine kapanan, yıldızlarıyla kendine kur yapan bir erkeğe sahiptir. Gaia ve Uranos'un birleşmesinden altı kız altı erkek çocuk doğar, bu çocuklar titan adını alırlar. Gaia ve Uranos'un başka çocukları da olur. Bunlar; devler, tepegözler vb.dir. Urano, çocuklarından ilk günden beri korkar ve iğrenir. Onları Gaia'nin rahmine geri gönderir. Gaia, acıdan kıvranır, patlamak üzeredir. Çocuklarına babalarının zallimliğini anlatır ve yardım diler. Yardıma en son doğan oğul Kronos(Zaman Titanı) cevap verir. Bu zalim babayı cezalandırmak için pusuya yatar, pusuda kullanması için Gaia Kronos'a kendi bağrındaki madenlerden ürettiği bir hançer (tırpan veya orak olarak da tasvir edilir.) verir. Gece Uranos, Gaia'nın üzerine kapanırken Kronos, babasının erkeklik organını keser ve yeryüzüne fırlatır. Uranos'un devrilip çekilmesiyle birinci tanrı kuşağı olan Gaia ve Uranos çağı sona erer (Hesiodos, 2021, s. 9-10).

Onu omuzlarından tutuyorum. Sesim boğuk çıkıyor.

- Kemal niçin? Niçin bunu aldınız?

- Bundan o kadar çok mu korkuyorsunuz?

Gülüyor.

- Bunu bildiğim için size hediye etmedim ya, diye ilave ediyor, şehirden gelirken sizin için lavanta ile şokola getirdim ve hizmetçi kıza odanıza götürmesini tembih ettim.

- Çok teşekkür ederim Kemal.

Ellerim omuzlarından çözülüyor ve yine yorgun yorgun koltuğa gömülüyorum. Bütün mantığımla mücadele eden bir dehşetin zebunuyum. Dar, siyah kadife elbisemin eteklerini asabi parmaklarımla buruşturuyorum. Gözlerim Kemal'e bakmaya cesaret edemiyor. Görmeyen nazarlarla şöminenin ateşine bakıyorum.

Odaya sessiz adımlarla girip şimdi, ta yanımızda bulunan kocam manası anlaşılmayan bir bakışla bana baktıktan sonra, başını Kemal'e çeviriyor. Bir müddet bakışıyorlar.

Sonra Kemal elinde oynadığı hançeri kocama uzatıyor.

- Baba! Bunu sizin için aldım. Böyle şeyleri sevdiğinizi düşündüm. Nasıl, hoşunuza gidiyor mu?

Osman'ın şakaklarının hızlı hızlı vurduğunu ve gözlerinde korkulu bir alevin yandığını görüyorum. Hipnotize olmuş bir adam gibi ona doğru uzanan hançere bakıyor. Çekik gözleri gitgide büyüyor. Ben titriyorum, korkuyorum. Bağırmak, bir hareket yapmak ve beni saran şu kabustan sıyrılmak istiyorum.

Bu bir hakikat olamaz. Bu mümkün değil! Osman şimdi titreyen ve azimkar eliyle hançeri Kemal'in elinden çekip alıyor.

- Teşekkür ederim Kemal.

Sonra birden hasta ve uzun bir kahkahayla gülüyor. Bu kahkahalar beni üşütüyor. Donduruyor.

Osman, oğlunun omuzlarını okşayarak:

- Sen istedin Kemal, diyor, bunu sakın unutma!

- Neyi istedim?

- Sonra anlarsın!

Yine gülüyor. Kemal de anlamadan onun gibi gülüyor. Ben başımı iki kolumun arasına alıyor ve korkumdan haykırmamak için dudaklarımı kanatacak kadar ısırıyorum." (Derviş, 2014, s. 74-75).

Osman, Kemal'in kendisini öldürerek Zeliha'ya sahip olacak olan o adam olduğuna artık tamamen inanmaktadır. Kompleks, kendini tamamlamalı, "baba"nın çağı bitmelidir bir yandan da. Osman'ın gördüğü rüyalar aslında bilinçdışında bu kompleksin kendini ortaya çıkarma arzudur. Çünkü her insan bu süreci deneyimlemeye yeltenip ama en nihayetinde yasayla karşılaşıp kendine yeni bir dünya kurarak birey-özne olur. Hançeri gördüğünde Osman'ın bilinçdışı tekrar harekete geçer, ölümün yavaş yavaş kendine yaklaştığını hisseder:

"O rüya ve o rüyadan birkaç zaman sonra Kemal'in gelişi beni büsbütün başka bir adam, yeni ve harikulade bir adam yaptı.

Ben artık herkes gibi sade ve alelade bir adam değilim. Ben şimdi mükemmel bir insanım. Artık benim için hayatın, ölümün, dünyanın, kâinatın esrarı yok! Artık ben biliyorum.

> İsterlerse çılgın diye iddia etsinler. Hayır, ben deli değilim. Ben beşeriyetin bütün gafletinden sıyrılmış, harikulade, mükemmel, tamam bir insanım!
>
> Bu şey hem korkunç hem de çok kavrayıcı! Bana hem dehşet hem de memnuniyet veriyor. Ben hatırlıyorum; Kemal'in kim olduğunu, Kemal'in benim oğlum olmadan tam üç buçuk dört asır evvel kim olduğunu hatırlıyorum. Kemal'in o zamanlar boğazımı hançeriyle deldiğini, beni öldürdüğünü, onun eliyle öldüğümü pek iyi hatırlıyorum. Sonra daha birçok şey hatırlıyorum. Hem de müphem bir surette değil; bütün bu hatıralar resim levhaları gibi teker teker tecessüm ediyor. Siyah, loş ve ceviz kaplı eski saraylar hatırlıyorum. Eski eşyalar hatırlıyorum. Sonra yüksek arkalı iskemlelerde oturmuş, gümüşle işlenmiş, altın rengi tülden elbiseli kadınların kırmızı iskarpinli ayaklan dibinde kitaralarla yapılan konserleri hatırlıyorum. Ve böyle konser geceleri ben kırmızı bir elbisenin içinde bir koltuğun arkasını tutarken önümde oturan kızıl saçlı bir kadının ona doğru eğildiğini ve kırmızı saçlarının arasında duran zincirin ucundaki kıymettar mücevheri sallatan, pırıldatan hareketlerle kitara çalan delikanlılardan biriyle konuştuğunu tahattur ediyorum. Bu kadına sevdalı gözlerle bakan bu asilzadenin, Kemal'in çehresinde olduğunu ve arada bir birbirimize uzun uzun düşman bakışlarla bakıştığımızı biliyorum.
>
> Oh, ben çok şey biliyorum… Korkuyorum…" (Derviş, 2014, s. 52-53).

Romanın sonuna doğru Kemal, Zeliha'ya olan aşkını itiraf eder ve Zeliha'dan sürekli bir karşılık bekler. Osman, bütün olanların farkındadır ve daha önce de dediği gibi Kemal, bu duygusunun sonuçlarına katlanmalıdır. Bir gece evde karanlıkta sesler, çıtırtılar duyulur, Zeliha her zamanki Kemal'in evde gezdiğini düşünür, bir yandan da Osman'ın da odada olmadığını fark eder. Tıkırtılar ve sesler yerine haykırışa bırakır, çünkü Osman, Kemal'i öldürür. Osman'ın Kemal'i öldürmesi Oedipus Kompleksi'nin tersyüz edilmesi anlamına gelir. Freud, *Totem ve Tabu*'da kültürün oluşmasında baba figürünün kardeşler tarafından öldürülmesinin olduğunu söyler. Bu mitik baba katli, yasa ve geleneğin doğuşunu da simgeler. Ancak bu mitik anlatı oğulun babayı öldürmesine kodlanmıştır. Aslında burada Oedipus Kompleksi'nin tersyüzü "filicide" kavramı devreye girer. Filicide, kendi çocuğunu öldürmektir. Yasa sahibi baba, yasaya kurban verir. Freud hem *Rüyaların Yorumu'*nda hem de *Totem ve Tabu*'da yasanın suçtan doğduğuna işaret eder. Fakat filicide'te yasa suça dönüşür. Tam burada Lacan devreye girer. Ona göre yasa kendi içinde çelişir. Buyruğun mutlaklığı ve sorgulanamazlığı özneyi parçalayacak kadar radikaldir (Lacan, 2017, s. 78-79). Bu durumu Lacan, *Baba-nın Adları* seminerinde İbrahim ve İshak anlatısına gönderme yaparak şu şekilde ifade eder: "İbrahim melekten orada İshak'ı kurban etmek için bulunmadığım öğrendiğinde, Ne peki? Eğer öyleyse, boşuna mı geldim? En azından küçük bir yara açayım da kan çıksın." (Lacan, 2017, s. 92). İbrahim, Tanrı'nın isteğini simgesel düzlemde değil de gerçek boyutta anlamıştır. Lacan bu anlatıyı yasa'nın simgesel düzlemden gerçek düzlemine taşması olarak yorumlar. İbrahim kan dökmek zorundadır, çünkü yasa artık temsil edilemez boyuta gelmiştir. Buyruk, arzu değil; kesinti doğurur. Bu kesinti, öznenin parçalanma noktasına karşılık gelir. Bataille da

çocuğun kurban edilmesinde Aztek medeniyeti örneğini verir, kurban törenlerinin çok sık yapıldığı Aztek toplumunda, çocukların ölüme götürülmesine dayanamayıp alayı terk edenlere ceza uygulandığını ifade eder (Bataille, 1993, s. 95). Aslında bu anlatının örnek verilmesindeki temel amaç kurban edilene duyulan şefkatin de yasa dışı olduğuna vurgudur, bir yandan da yasanın buyruğunun, arzuya değil de teslimiyete dayalı olduğu fikrine vurgudur. Çünkü burada kurban edilen yalnızca beden değildir, aynı zamanda arzu ve vicdan da kurban edilir. Çocuk, henüz dile girmemiş olanı yani Gerçek'i temsil eder. Onun ölümü, dilin yeniden kurulması anlamına da gelir. Burada kurbanın filicide'in tersi gibi algılanmasının önüne geçmek adına söylenecek söz, iki kavram arasında özdeşin negatifliği ilişkisi vardır. Kurban, toplumsal bütünlük uğruna bir öznenin dışarı atılmasıdır, Filicide ise özneleşmeyi sağlayan yasa'nın, onu kuranları yok etmesidir. Freud'un baba katliyle başlayan anlatısı, Lacan'ın özne yıkımıyla, Bataille'da ise kutsalın yeniden tesisi ile son bulur. Filicide, Baba'nın simgesel konumunun ya aşırılaştırılması ya da tamamen yıkılmasıyla ilgilidir. Bu kırılma ya yasa'nın temellendirilmesi ya da yasa'nın çöküşüyle sonuçlanır. Filicide, bu anlamda hem simgesel zincirin başlangıcında hem de sonundadır. Yasa'yı hem var eder hem de yok eder ve Osman'ın şu sözü her şeyi açıklar: "- Artık hepsi bitti, beni seviyorsun." (Derviş, 2014, s. 100).

Bu bölümde incelenecek üçüncü roman *Buhran Gecesi*'dir. Romanın hem önemli bir karakteri hem de anlatıcısı olan Nedim, kent hayatından oldukça bunalmış bir kişidir. Kentten uzaklaşıp huzur bulacağı bir yer aramaktadır. Nedim'in amcazadesi de şehrin kaosundan, insanların kıskançlık ve hasedinden kaçmak için sığındığı doğada kendinde, eşinde ve evliliğinde şükranı bulmayı amaçlamaktadır:

> "Dünya çok fenadır Zehra! Dünya senin tasavvur edemeyeceğin kadar fenadır. Bu dünya üzerinde bir defa saadete kavuşabilen, onu alıp hemcinsinin bulunmadığı tenha bir yere… Uzaklara… Herkesten uzaklara kaçmalı. İnsanlar hasut ve kıskançtır Zehra! Saadet öyle nadir bir şeydir ki bütün insanlar mesut olanlara haris ve kıskanç gözlerle, gıptayla bakarlar. Sonra… sonra… Bütün gayretleri, bütün kuvvetleri o saadeti mahvetmeye, o saadeti yok etmeye münhasır kalır. İnsanlar kendi felaketleriyle mücadeleden daha fazla, başkalarının saadetlerini imhaya hasr-ı kuvvet ederler. Felakete en yakın olan insanlar en fazla mesut olanlardır Zehra! Ve biz felaketten kaçmak için evvela insanlardan, yani hasutlardan, kıskançlardan kaçalım!" (Derviş, 2014, s. 146-147).

Bu şükran zamanı uzun sürmeyecektir. Nedim, tam bu sırada amcazadesi ve eşinin esrarengiz bir şekilde öldüğü haberini alır. Bu ölüm sonrası mirasçı olarak sadece kendisi vardır. Nedim, şehrin tüm kaosundan uzakta aradığı hayatı amcazadesinden kalan taşrada kurulmuş olan yaşamda ve inşa ettiği köşkte bulacağını düşünmektedir. Çünkü Nedim hayatında sadece huzur aramaktadır. Bu amaçla geldiği

köşkte, öncelikle kendini sorgulamaya daha sonra kendince anlamsız bulduğu hayatının anlam arayışlarını ve açmazlarını yakalamaya çalışır. Bunun için adeta sessizliğe ve doğaya sığınır:

> "Çeşme ne güzel şırıldıyor! Ben bir çocuk kadar hayalperver, bir şair kadar gülünç oldum. Büyük aşk! Muhabbetli kadın! Seven kalp! Bunlar saçma şeyler! Çünkü herkes mesut olmak için bunlara ihtiyaç hissetmez.
>
> Bunların olmadığı yerde de saadet bulunur. Yalnız geçen hayatın da kendine mahsus zevkleri vardır. Benim bir şeye ihtiyacım yok ve bedbaht değilim. Hatta… Şimdi servilerin yeşil gölgelerinde oturmuş, ihtiyar çeşmenin masal söyleyen sesini dinlerken, elimdeki ağızlığın ucundaki sigaradan ağır ağır yükselen gümüşi dumanları seyretmek bana öyle güzel bir zevk veriyor ki…" (Derviş, 2014, s. 135-136).

Nedim, köşke yerleştikten sonra bu huzurlu hava kısa sürer ve yerini amcazadesi ve eşinin hayatlarına, ölümlerine dair söylentilerin sıkıntılı havası alır. Köşkün içinde yer alan amcazadesinin eşinin yani Zehra'nın portresi Nedim'de bir ruhsal çarpıntıya neden olur:

> "Boynundaki bir dizi kırmızı boncuk kadar ateşli dudakları, kıvılcımlı, pırıltılı, iri, siyah gözleri, inikasatı mor ve kırmızı olan kızıl siyah saçlarıyla bu başta, na-kabil-i tahammül bir cazibe, bir kuvvet, bir büyü var. İnsanı çekiyor, bağlıyor, bunaltıyor. Ne acayip ne kudretli ne güzel bir resim!" (Derviş, 2014, s. 129-130).

Köşkteki eşyalar da adeta bir huzur ve şükran yuvasının alametifarikası gibi tasarlanmıştır. Öyle ki eşyalardaki her detay Nedim'e bu hissi vermektedir:

> "İçindeki eşyanın hepsi seven bir kadının, sevilen bir erkek için bu evi hazırladığını, güzelleştirmek istediğini, sade bu emel için bu evde uğraştığını söylüyor.
>
> Eşyanın hepsi… Evet, yastıklar, halılar, ipekler, örtüler, hepsi; Zehra'nın erkeğini ne ince ne derin ne güzel sevdiğini terennüm ediyor!" (Derviş, 2014, s. 137).

Şehrin huzursuzluğundan kaçan Nedim, bu köşke yerleşerek bir anda kendi huzursuzluğun içinde bulur. Bu huzursuzluk bir yandan arayışı da beraberinde getirir. Nedim, amcazadesinin neden öldüğünü, Zehra'ya ne olduğunu aramaya koyulur. Zehra'nın hikayesini köşke gelen bir yaşlı nineden öğrenir. Yaşlı nine Zehra'yı "Beyazlı Kadın" olarak tasvir eder. Beyazlı kadının kocasını öldürdüğüne dair söylentiler köşkü ve çevresini alıp gitmiştir. Bunun yanı sıra Zehra da aniden ortadan kaybolmuştur. Lakin köşkte ve civarında geceleri beyaz elbiseler giymiş bir kadının gezdiğini, ağladığını ve Zehra'nın yatak odasındaki yastıkların ıslandığını gördükleri iddiaları alır başını gider. Zehra'nın hikayesi aslında bahsi geçen şükran yuvasına geldikten sonra başlar. Başta huzurun mabedi olan köşk bir süre sonra yerini kıskançlığa, endişe ve sıkıntıya bırakır. Zehra köşkün etrafında huzurla çiçek toplarken karşısına bir anda siyahlara bürünmüş bir adam çıkar:

> "Karşımda siyah elbiseleri içinde çok ince, çok uzun, çok solgun bir adam vardı. Rüzgâr uzunca siyah saçlarını dağıtıyordu. Çok geniş ve açık bir alnı vardı. Ve çok solgun alnında

> yukarı doğru çekik kaşlarının ucuyla incecik dudaklı sımsıkı kapalı ağzının yanlarında anlaşılamaz, muamma-engiz bir tebessüm… Ona baktıkça görüyordum ki fazla siyah, derin ve çukur gözlerinin parlaklığı da bu tebessüme iştirak ediyor." (Derviş, 2014, s. 151).

Zehra ve eşi arasına ilk nifak tohumunu da o serper. Zehra'nın karşılaştığı kişi bir zamanlar eşiyle çok mutlu mesut olan bir adamdır. Lakin Şeytan bu adamın eşini kandırarak onunla birlikte olur, bunu öğrenen adama da telkinler de bulunarak kadını öldürmesini sağlar. Aslına bakılırsa Şeytan insana dair olan ne kadar iyilik varsa hepsinin bir şekilde aşılacağını bilmektedir. Bunun için de insanların arasında haset ve kıskançlığı yaymakla kendini mükellef kılar. Roman burada kadim Âdem ile Havva hikayesine göndermeler yapıp adeta hikâye içinde hikayeler anlatarak insanın tarihsel serüvenine yaşam dürtüleri ve ölüm dürtüleri üzerinden göndermeler yapar:

> İblis, ademoğullarının yegâne teselli ve saadeti olan hissi mahvetmeye çareler aratıyordu. Halbuki ruh ilahiydi. Ve aşk da ruhta bulunurdu. Aşk mukaddes ve ilahiydi. İblisin şerri, iblisin melanet ve kuvveti onu kirletemiyor, onu ezemiyor, hırpalayamıyordu. İblis ve yardımcıları aşkı mahvetmek için dünyadaki en temiz, en güzel şeyleri öldürmeye uğraşıyorken seneler geçiyordu. Adem'in oğulları çoğalıyordu. Aşkın verdiği kuvvet, şevk ve hevesle dünyaya sanatlar doğuyor, dünyaya şiir doğuyor, dünyaya ilim, fen, medeniyet doğuyordu. İnsanlar… Birbirini seven insanlar… Birbirini memnun etmek, beraber mesut ve rahat olmak için çalışıyorlardı. Şeytanın yardımcıları uğraşıyordu. Dünyaya, para doğmuş; dünyaya rekabet doğmuş, dünyaya para hırsı, şeref hırsı doğmuştu. Dünyaya harpler doğuyordu. Ve insanlar… kardeşler… Adem'in oğulları şeytanın elinde oyuncak, birbirlerini boğuyorlardı. Şeytanın marifeti bütün fenalıkları idare ediyordu. Halbuki bütün felaketlerin tesellisi hala bakiydi. Aç, susuz… Karda, soğukta kardeş kanı içenler bile, bu hissin karşısında yumuşuyorlardı. Bütün elem ve cefayı, bütün kin ve hunharlığı uzakta bırakmış bir çift gözün tahayyülüyle unuturlardı. (Derviş, 2014, s. 162-163).

Şeytan insanın yaşam dürtülerini bir türlü yok etmeyi başaramamakta, her seferinde insanlığa zarar vermiş olsa da istediği tatmini yaşayamamaktadır. Bu sırada aklına "haset" gelir. İnsanlığın içine bu duygu ekmekle onu yok edeceğini böylece yaratıcıdan intikamını alacağını düşünür: "Şeytan bunda da muvaffak olamadığını görüp yeni bir çare ararken, birden hasedi düşündü. İnsanların kalbine serpilip birbirleriyle uğraşmalarına sebep olacak hasedi icat etmek lazımdı." (Derviş, 2014, s. 164).

Melanie Klein, psikanalitik kuramda "haset"i insanoğlunun ilk çocukluk deneyimleri üzerinden tanımlar ve ona göre bu kavram insanoğlunun doğuştan getirdiği yıkıcı dürtülerin bir sonucudur. Bir nevi insanoğlunun ihtiyaçlarından doğan bir dışavurumdur. İlginç tarafı ise yaşamın en başından beri etlidir ve doğuştan tevarüs eden bir kökeni vardır. Aslında bu tanımdan hareketle denebilir ki Klein, hasedin sonradan öğrenilen bir kavram veya olgu olmadığını, insanın temel dürtülerinden bir olduğunu ortaya koyar. İnsanoğlu bu kavramın farkına vardıkça karşısına "şükran"

duygularını yerleştirerek bir denge-denetleme mekanizması oluşturmaya da çalışmıştır. Nitekim Klein, hasedin sevgi ve şükran duygularını daha başlarken yok etmeye çalışan güçlü bir etken olduğunu ifade eder. Çünkü insanın ilk ilişki kurduğu anne ile kurulan bağın yani sevginin hasetle zedelendiğini fark eder. İnsanoğlunun daha en başta anneyle kurduğu ilk bağın daha sonraki tüm yaşamı boyunca bütün duygulanımlarda etkili olduğunu da düşünülürse hasedin bu bağa sızıp sevgi ve şükran duygusunu gölgelemesi aslında insanın duygusal serüvenin önemli bir izleğini oluşturur (Klein, 2011, s. 20-21). Burada Klein'dan hareketle haset, kıskançlık ve açgözlülük arasında ayrım yapmak önemlidir. Haset, arzu edilen şeyin aslında kişinin kendine değil de bir başkasına ait olduğuna ve hazzı ona sunduğuna dair inançtan kaynaklanan öfkeli bir duygulanımdır; hasetle yüklü bu itki, söz konusu nesneyi sahibinin elinden kapmaya ya da en azından onu bozup değersizleştirmeye, kirletmeye yönelir (Klein, 2011, s. 23). Burada görüldüğü üzere hasedin özünde öteki'nin yahut başka'nın iyiliği ve mutluluğuna tahammül edememe hali söz konusudur. Bu tahammülsüzlük beraberinde bozma, yok etme davranışlarını da getirir ve haset, özne ile öteki yahut başka arasındaki özel bağlanımdan kaynaklanır. Bu aslında insan yavrusu ve anne arasında ilksel bağlantıya dayanır. Buna karşın kıskançlık ise hasedi temel alsa da çoklu bir ilişkiyi içerir. Kıskanç özne, sahip olduğu ve sadece kendine ait olduğunu düşündüğü sevginin bir rakip tarafından elinden alınma düşüncesini ya da bizzat alındığının inancındadır. Dolayısıyla kıskançlık aslında baba ile yahut Büyük Öteki ile ilişkilidir. Açgözlülük ise sonu gelmeyen bir tatmin olma isteğiyle hem öznenin hem de nesnenin verebileceğinden daha fazlasına yönelen bir duygudur. Bunu ilk ilişki bağlamında düşünülürse insan yavrusu annesinin memesindeki bütün sütü bitirip onu tamamen tüketmeye odaklıdır. Bu itkinin hasetten farkı tüketimden ileriye gidilmemesidir. Fakat hasette elde olanı tüketmenin yanı sıra nesneye kötülük katmak, onu bozmak ihtiyacı da vardır. Klein bu durumu şu şekilde tanımlar: İnsan yavrusu; anneye, özellikle de anne memesine kötülük yüklemek; vücuttaki dışkıları ve benliğin zararlı parçalarını anneye ve memesine atfetmek ister. Bu, annenin yaratıcı kapasitesinin bozulması, hatta tahrip edilmesi anlamına gelir. Üretral-sadistik ve anal-sadistik dürtülerden beslenen bu süreç, yaşamın en başından itibaren süren yansıtmalı özdeşim mekanizmasının yıkıcı bir yönünü oluşturur (Klein, 2011, s. 23).

Buradan hareketle denilebilir ki haset sadece imrenilen şeyi elde etme itkisi değildir. Ele geçirmeye çalışmak bir yana aynı zamanda o kaynağı yok etmenin de

itkisidir. Bu anlamda haset, tatmin edilemeyen, özneye hiçbir haz vermeyen, tekinsiz bir duygudur. Hasetli kişi, başkasının mutluluğundan acı; başkalarının huzursuzluk ve mutsuzluklarından haz duyar. Zaten bu nedenle doyurulması imkansızdır. Bu yüzdendir ki neredeyse dünya üzerindeki tüm inançlarda, teolojik metinlerde haset büyük bir günah olarak kabul edilir. Aynı sıra insanı içerden çürüten kötü bir duygu olarak tanımlanır. Psikanaliz açısından düşünüldüğünde erken çocuklukla beliren haset, bireyin iç dünyasını çürüterek sevgi ve şükran duygularının yeşermesini tehdit eder. Klein, bu durumu kötü bir olgu olarak değerlendirmekten ziyade bir fırsat olarak görür. Ona göre insan yavrusu iyi bir annelikle şükran duygusunu yeşertebilir. Böylece insanın anneden aldığı sevgi ve doyum, zamanla hasedi aşmasına ve nesnel varlığını bütünüyle iyi olarak içselleştirebilmesine olanak sağlar. İyilik ve kötülük kavramları bu anlamda oldukça erken bir dönemin ürünleri olarak belirir. Bu sahnede haset "ilk kötülük" olarak boy verirken şükran ve sevgi bu ilksel günahın panzehridir (Klein, 2011, s. 25).

Sigmund Freud, kültürün ve dinlerin kökenine dair bulgularında "ilk günah" anlatılarına özellikle yer verir. Freud, *Totem ve Tabu* adlı eserinde ilksel suç olarak tanımlar. İnsanlığın en ilkel ataları sürüler halinde yahut küçük topluluklar halinde yaşarken topluluğun baba figürü mutlak iktidarı elinde tutan, tüm dişileri tekeline almış bir despot olarak tasvir edilir. Bu düzene isyan eden oğullar, bir araya gelip güçlerini birleştirerek babayı öldürür ve onu yiyerek bu suç eyleminin bilinçliliğini ispat ederler. Freud, bu ilkel anlatılardaki ortaklığı insanlığın bastırılmış ortak anısı ve dinlerin temelinde yatan kabuğunu kıramayan güç olarak görür. Nitekim bahsi geçen eserde, bu ilkel baba katlinin ardından oluşan suçluluk duygusunun insan toplumlarında tabu ve din şeklinde kurumsallaştığını da öne sürer. Baba öldürüldükten sonra birbirine düşen oğullar pişmanlıkla bir anlaşma yapmak durumunda kalırlar. Babayı sembolik olarak geri getirip onu totem hayvanıyla veya nesnesiyle özdeşleştirip ona zarar vermeyi veya onu öldürmeyi yasaklarlar. Aynı zamanda babanın uğruna öldürdüğü kadınlardan vazgeçerek ensest yasağını ve dış evliliği kabul ederler. Böylece ilk tabu ve ilk ahlak kuralları, baba cinayetinin yarattığı suçluluk üzerine inşa edilir. İnsanlığın belki de ilk şenliği olan totem yemeği, toplumsal örgütlenmeler, ahlaki kısıtlamalar, asılda dini ritüellerin de başlangıcını oluşturur. Bu kuramsal çerçevede düşünülecek olunursa ilk günah otorite figürü olan babaya karşı işlenen ilk büyük suç yani baba katlidir (Freud, 2020, s. 163). Freud'a göre insanlığın

bilinçdışında yer eden bu olgu, sürekli kefaretini bekleyen bir suçluluk da yaratır. Âdem ile Havva'nın Tanrı'nın buyruğunu çiğnemesi bir anlamda ilahi otoriteye başkaldırısı ilk günah anlatısını devam ettirir. Bunun bedelini tüm insanlık asli suçluluk olarak taşır. Yasağa karşı çıkışın bedeli kültürel yasaklara sirayet eder. Simgesel kurbanlarla suçluluk duygusu hafifletilmeye çalışılır.

Klein ve Freud, aslında mitik anlatıyla kendi kuramları doğrultusunda eşleşir. Klein, hasedi insan yavrusunun anneye yönelik yıkıcı dürtüsünü doğal bir ilk günah olarak görür. Freud'a göre oğulların babaya duyduğu kıskaçlık ve nefret onları cinayete sürüklerken Klein'a göre insan yavrusunda doğuştan var olan haset ve saldırganlık duyguları anneye yönelik bir tahribe dönüşebilmektedir. Bu bağlamda her iki kuram da birincil sevgi nesnesine karşı çiftdeğerli duygular barındırdığından ortaklaşır. Bir yanda yoğun bir ihtiyaç ve sevgi öte yanda o nesneyi veya varlığı ortadan kaldıracak kadar güçlü bir yok etme dürtüsü. Yanı sıra Freud'un vurguladığı cinsel kıskançlık da Klein'ın kuramında iz bırakır. Klein, bebeğin ilk nesnesi olan annenin fiziksel varlığına karşı hissettiği hasedin, Oedipus Kompleksi'nin ilksel kökenini oluşturduğunu da ifade eder: İnsan yavrusundaki hasedin yoğunluğu ile Oidipal kıskançlığın şiddeti, birleşmiş anne-baba imgesinin, çocuğun anneyle babayı birbirinden ayırt edebilme ve her biriyle ayrı ayrı olumlu ilişkiler kurabilme yetisi üzerindeki etkisini belirler (Klein, 2011, s. 43). Eğer insan yavrusu iç dünyasında anne ve baba imgesini ayrıştıramaz ve sürekli birleşik, tehditkar bir bütün olarak algılarsa hem anneye haset dolu saldırganlığı hem de babaya yönelik kıskançlığı büyür.

Bataille, insan deneyimindeki cinsellik, ölüm ve kutsallık öğelerini bir arada ele alarak Freud ve Klein'la paralel bir ifade geliştirmiştir. *Erotizm* adlı eserinde Bataille, erotik deneyimin sadece bedensel bir haz değil, aynı zamanda varoluşun sınırlarını ihlale eden ve bu yönüyle kutsal bir boyutu olan bir deneyim olduğunu ifade eder. Ona göre erotizm hayatın ölüme rağmen ve ölüm derecesinde onaylanmasıdır (Bataille, 1993, s. 13). Buradan hareketle denilebilir ki erotizm insana yaşamı ölümle yüz yüze gelme pahasına olumladığı bir deneyim sunar ve erotik haz anı küçük bir ölüm yaratır (Bataille, 1993, s. 190). Burada birey, kısa bir an için benliğinin ve sürekliliğinin sınırlarını aşarak kendini unutur, adeta ölüme yakın bir vecd haline girer. Bu nedenle erotik deneyim, sıradan biyolojik cinsellikten farklı olarak, insanı gündelik yaşamın düzeninden ve bireysel kimliğin sınırlarından koparak ihlal edici bir karakter taşır. Erotizm, bahsi geçen sınır ihlalini tabu ve kutsal kavramlarını merkeze alarak

açıklamaya çalışır. Aslında tabular bir nevi ölüm ve cinsellik etrafında şekillenir. İnsanoğlu, hayvanlar dünyasından kopup kültür inşa ederken ölümü ve cinselliği çeşitli yasaklarla çevrelemiş, bu konulara dair güçlü tabular ortaya koymuştur. Ancak dikkat çekicidir ki tabunun kendisi kadar tabunun ihlali de kutsallıkla iç içedir. İnsanlık tarihine bakıldığında her toplum büyük yasakları koymakla kalmamış, aynı zamanda yasakların kontrollü biçimde çiğnendiği ritüeller de geliştirmiştir. Özellikle kurban ritüelleri ve cinsel şölenler, yasakların askıya alındığı fakat tam da bu yüzden kutsallaşmış etkinliklerdir. Bataille, savaşın, kolektif şiddet patlamalarının veya kurban törenlerinin sıradan bir suç ya da kaos olarak değil, çoğu zaman dini bir ayin olarak icra edildiğini de vurgular. Bu bağlamda Bataille'ın kutsal erotizm kavrayışı, Freud'un ve Klein'ın ortaya koyduğu haset ve kıskançlık dinamiklerini tamamlar niteliktedir. İster ilkel totem kurbanlarında olsun ister dini bir festivalde yahut bir romanda olsun-nitekim incelenen roman buna örnektir.- haset ve şiddet içeren bir ihlal eylemi, derin insani ihtiyaçlara denk gelir. Hem düzeni yıkma dürtüsüne bir çıkış yolu sağlar hem de paradoksal biçimde topluluğu veya bireyi arındırarak yeniden düzene sokar. Böylece en olumsuz duygu gibi görünen haset dönüştürücü bir ritüelin parçası haline gelerek kutsalın da bir parçası olur. Haset, erotik tutkunun gölgesinde kalan ama onu harlayan bir ateş görevi görür. Bu, insanı sınırlarını aşmaya, mülkiyet benlik iddiasını çılgınca terk etmeye yönlendiren bir ateştir. Onun yıkıcı ateşi ancak kutsal bir anlam kazandığında bireysel ve toplumsal olarak kabul edilebilir düzeye gelir. Bu yönüyle kutsal erotizm ve haset arasındaki ilişki, insanın karanlık yanını anlamlandırma çabasının bir parçasıdır.

Romana tekrar dönülecek olursa siyahlı adam Zehra'nın karşısına bir kadının silüetinde çıkar ve ona şeytanı tanıtır. Şeytanın güçlerini övmenin yanı sıra yapacaklarının sınırının olmadığına vurgu yapar. Aslında bu kişi bir zamanlar Şeytan'ın eşiyle beraber olduğu ve kıskançlıktan dolayı eşini öldüren adamdır. Bu adam şeytanın yardımcısı olmayı seçmiş ve dünya üzerindeki hiçbir çiftin mutlu olmaması gerektiğini düşünmektedir:

> "Ve işte, o adam bütün saadetlerin, bütün aşkların düşmanı olan o adam hala yaşıyor! Dünyanın her tarafında geziyor. Dünyanın rüzgarıyla her tarafında koşuyor. Ecel gibi, felaket gibi dünyanın her rüzgarına karşı koşuyor. Şeytanın yardımcısı olan bu adam hasettir. Bu adam saadetlere gıpta eden, aşklara gıpta eden hasettir." (Derviş, 2014, s. 169).

Siyahlı adam, Zehra'ya evliliğinin ve saadetinin tehlikede olduğunu, kocasıyla kurduğu bu şükran yuvasını büyük felaketlerin beklediğini söyler. Bunları söylerken

bir görünüp bir kaybolur, derin ve korkunç kahkahalar atar, şekilden şekle, kılıktan kılığa girer Zehra'yı etkilemek için. Sonunda Zehra'yı etkiler de. Onun zihniyle oynar, kocasının başka kadınlarla eğlendiğine dair halüsinasyonlara dahi sebep olur. Böylece Zehra, kıskançlığın da etkisiyle kocasını öldürür ve elleriyle kalbini yerinden çıkarır. Zehra, bu buhran halinde bilinç kayıpları yaşar, kendine geldiğinde kocasının cansız bedeniyle baş başa kalır. Şeytana uyduğunu anlar ve kahrolur. Kocasıyla yaşadığı huzuru, sakinliği bir anda mahveder. Bu olaydan sonra Zehra, kendine dair üzüntü ve öfkesini bir türlü yenemez ve bedenini Karasu nehrine bırakır. Çünkü gotik anlatılarda baştan çıkarma, bir kadının namusuna yönelen saldırı büyük bir ahlaki rezalet gibi sunulur; buna karşın, erkek egemenliğini ve kadınların edilgenliğini doğal sayan genel toplumsal düzen neredeyse hiç sorgulanmaz. Kadın kurbanın trajik ölümü ise çoğu kez, onun içinde bulunduğu mutsuzluktan kurtulmasının tek mümkün yolu olarak düşünülür (Bowring, 2019, s. 117).

Zehra kendini öldürmekle huzuru bulacağını düşünür fakat bu da gerçekleşmez. Bedeni kaybolur ama ruhu ızdıraplar içinde evde ve evin çevresinde dolaşmaya devam eder. Nedim, tam bu sırada köşke taşınır. Amcazadesi ve eşinin ölümleri oldukça dikkatini çeker, daha sonra Zehra ilgisini çekmeye başlar. Zehra'nın ruhuyla karşılaşır. Bu karşılaşmayla birlikte Zehra başından geçenleri birer birer anlatmaya başlar. Aslına bakılırsa romanın asıl örgüsü Zehra'nın Nedim'e kendini ve yaşamını anlatmasıyla başlar. Nedim, Zehra'yı dinledikçe ona karşı bir hayranlık da beslemeye başlar. Çünkü Nedim, hayatı boyunca hiç sevilmediğini, arzulanmadığını düşünmektedir. Bir yandan da Zehra, Nedim tarafından arzulanmaya da başlar. Öyle ki Nedim, bu yüzden amcazadesini dahi kıskanmaya başlar ve hayatta böyle bir aşk yaşamadığına hayıflanır:

> "Bir kadın yanımdayken kıymetini bilmiyorum. Bin yaşayan kadının nazarımda ehemmiyeti yok. Sonra bir görülmemiş, tanınmamış ölü kadın kalbime kıskançlık, adeta ıstırabı olan, asabı olan, elemi olan bir kıskançlık veriyor. Zannediyorum ki hayatımda hakikaten sevebileceğim kadın oymuş! Ve işte ben onu kaybetmişim. Muhakkak çok hayal-perver oldum. Hissedilmemiş, hissedilebilmesi meşkuk bir aşkın, mevhum bir aşkın hasreti beni asabi yapıyor. Daha doğrusu günden güne daha fazla asabileşerek kalbimde böyle bir hasret duyuyorum. Zavallı Nedim! Sen Zehra'nın onu sevdiği kadar seni sevecek bir kadın istiyorsun! Kalbinde duyduğun hasret ve haset Zehra'nın şahsına ait değil; o muhabbete haset ediyor, o muhabbete hasret çekiyorsun." (Derviş, 2014, s. 136-137).

Nedim, Zehra'ya o kadar bağlanmıştır ki evdeki eşyaların çeşidinden, dizilişine kadar hepsinin amcazadesi için yapıldığını, bir erkeğin bir kadın tarafından nasıl bu kadar sevilebileceğini düşünüp durur. Bu düşünceler, Zehra ve eşine haset duymaya

da dönüşür. Hatta bu haset o kadar büyük boyutlara ulaşır ki Nedim kendi bedenini böyle büyük bir aşka bağışlamak fikrini dahi düşünür. Nitekim Zehra'nın bu anlamda Nedim'den bir isteği de vardır. Kalbini çıkardığı eşinin kalbi yerine konursa kendisinin de huzura ereceğini ifade eder. Nedim, bu teklifi kabul etmekle birlikte sadece kalbi değil hayatını dahi Zehra'ya adayabileceğini düşünür. Bu anlamda Nedim, amcazadesinin mezarını açtırır. Zehra, gördüğü manzara karşılığında tekrar hayal kırıklığına uğrar, çünkü eşinin kemiklerinden başka hiçbir şey kalmamıştır: "Allah'ım, Allah'ım! Eserin ne muhteşem ne esrarlı ne zalim! İşte, mezar! Maşuk nerede? İşte, ıstırap, af nerede?" (Derviş, 2014, s. 195). Zehra, kocasının çıkardığını kalbini yerine koymanın bir anlamı olmadığını anlar ve bir kez daha hayal kırıklığına uğrar. Zehra, Nedim'den son bir istekte daha bulunur. Nedim'den öğrendiği ve kısmen içinde bulunduğu bu hikâyeyi ölümsüzleştirmesi ve bir romana dönüştürmesini ister. En nihayetinde Nedim bunu kabul eder ve *Buhran Gecesi*'ni yazmaya koyulur. Nedim, amcazadesine gıpta eder, çünkü hayatı boyunca böyle bir kadınla beraber olmak isteği vardır. Nedim'in kadınlarla kurduğu ilişki erotik düzlemin çok gerisindedir. Tamamen bedensel bir işlev arz etmektedir. O, Zehra'nın amcazadesine duyduğu aşkla kutsal bir erotizmin var olabileceğini düşünür. Aslında yaşadığı haset ve kıskançlık yerini kutsal erotizme bırakır:

> "Hayatında o kadar kızıl bir kadınla yaşamış ve şimdi mezarının başında açmış olan bu kadar yakıcı bir çiçeğin kokuları arasında uyuyan bu adama gıpta ediyorum. Beraber geçmiş hayatlarını düşünüyorum. Mezarlığın yegâne hayat ve güzelliği olan bu kızıl çiçeğin, nasıl şimdi mezarının başında bekliyorsa, hayattayken de kadınların en güzeli olan Zehra aynı şefkat, aynı ihtimamla ve sadakatle onun günlerini güzelleştirmeye uğraşmış. Bu şeyi bilmek, kalbimde… Boş ve boş yere yıpranmış kalbimde ne elemli hisler yaratıyor. Düşünüyorum ki ben de onun gibi böyle yumuşak toprağın, yeşil gölgelerin altına sığındığım zaman, mezarlığın başında kızıl bir çiçek açmayacak. Çünkü ben hayatta kızıl bir çiçek koparmadım." (Derviş, 2014, s. 135).

Romanın sonunda aslında tüm olay örgüsünün Nedim ile arkadaşı Ömer'le köşkte karşılaşmalarıyla ortaya çıktığı anlaşılır. Çünkü Nedim, köşke geldikten sonra bir buhran geçirmiş ve kendini bilmez halde on beş gün yatmıştır. Roman içinde anlatılan tüm olaylar Nedim'in bilincinin gelip gittiği anlarda arkadaşına anlattığı parçalardan oluşur. Nedim, kendisine anlatılan olağanüstü anlatılardan oldukça etkilenmiş olacak ki bir beyin humması geçirir. Bir bakıma Nedim'in bilinçdışı sayıklamaları olarak karşımıza çıkan; siyahlı adam, şeytan, beyazlı kadın gibi karakterler bir bakıma Nedim'in zihnindeki erotik arayışın, kayıp nesnenin arayışının bir sonucudur. Nedim, tüm bunlara inanmıştır, inanmak istemektedir:

> "Korkuyla bana bakıyor.

- Oh, hatırlıyorum. Hatırlıyorum. Yazıhanemin üstünde bulunan kağıtları, Zehra'nın bana yazdırdığı kağıtları getiriniz.

Ömer hastalığın nüksetmesinden korkmuş, emniyetsiz gözlerle bana bakıyor.

- Hangi Zehra'nın yazdırdığı kağıtlar diyorsun, o gece hastalıkla, hummayla yazdığın acayip hikâye mi?

- Zehra'nın hikayesi, diyorum, Zehra'nın hikayesi… Elimdeki kağıtları dizime bırakıyorum. Dostumla bakıyoruz:

- Hala, diyorum, hala onun bu şeyi bana söylediğine inanmıyor musun?

- Hayır Nedim, sen o gece hastalanmadan evvel hummayla bu satırları yazdın.

- Sana, gördüm ve anlattı diyorum.

- Hepsi imkânsız şeyler Nedim, sen hastalığının başında öyle bir hayal gördün.

- Ben bu kadar uzun hikâye nasıl icat edebilirdim?

- Zihnin ta ne zamandan beri solunda asılı duran o iki resimle meşguldü.

- Fakat ben onu on beş günden fazladır her akşam bahçede görüyordum.

- Sen on beş günden beri hastaydın. Ve anlatılan hikayelere kanmıştın. O hikayelerin tesiri ve nüfuzu altındaydın. Bu bir hayaldi. On beş gün sonra tutulduğun beyin hummasının başlangıcı…

- Ya elimde bulunan tüller?

- Sen o gece o kadına ait çekmeceleri karıştırmışsın. Senin avucunda bulunan tüllerin eşini çekmecelerde bulmuşlar.

- Ya mezar… Mezar ne için açılmış?

- Onu da o gece sen açmışsın. O gece hastalığın ilk gecesi olduğu için bunu yapmışsın. Ateşle, buhranla bunu yapmışsın, anlıyor musun?

- Demek Zehra . . . Zehra'nın hikayesi, bütün gördüklerim…

- Buhran, hastalığının buhranı…" (Derviş, 2014, s. 200-201)

Nedim, öznesinde roman, okuruna aslında insan psişesinin ve kültürünün bir aynası sunar. Bahsi geçen aynada haset bir taraftan şeytanın insana fısıldadığı günah, diğer tarafta insanın acımasız iştihası olarak belirir. Fakat aynı aynada sevgi ve fedakârlık da bir tarafta ilahi kurtuluşun, diğer tarafta sağlıklı bir benliğin kurtuluşunun habercisidir. Bu iç içe geçmişlik, insanın kendi doğasını anlama ve dönüştürme çabasının hem bireysel içe bakışta hem de kolektif inanç sistemlerinde sürdüğünü gösterir. En nihayetinde, haset ve şükran, günah ve kefaret, eros ve thanatos gibi ikilikler insan olmanın ayrılmaz parçalarıdır.

Bu bölümde ele alınacak son roman Suat Derviş'in *Fatma'nın Günahı* adlı eseridir. Romanın başkişisi Fatma, annesi dört aylık gebe iken babasını kaybeder. Fatma, doğduktan sonra da hastalıklar annesinin yakasını bir türlü bırakmaz. Baba olmadan bir çocuğun bütün mesuliyetini üstlenmek ve hastalıklı bir beden Fatma'nın annesinde marazi bir taraf oluşturur. Bu yüzden Fatma'yı de beş yaşına kadar sevgisiz büyütür ve ölür. Bu süreç sonrasında Fatma'nın tüm mesuliyetini dedesi üstlenir.

Annesiyle yaşadığı sevgisiz ve ilgisiz yılların aksine dedesi bu anlamda elinden geleni yaparak Fatma'yı sevgiyle büyütmeye özen gösterir. Dedesinin köşkü şehirden uzak, ormanın içinde adeta kurtarılmış bir alandır. Fatma, bu evde hayatının en güzel on sekiz yılını geçirecektir:

> "Hayatının on sekiz senesi dedesinin yanında, o yeşil kırların, yeşil ağaçların ortasındaki beyaz boyalı köşkte geçti. Annesini kaybettiği günün akşamı gözyaşlarıyla perişan bir halde gelen dedesi onu almış, bir gün sonra hemen oraya götürmüştü. Senelerin unutturmak kudreti inkâr edilemez. Seneler, birbirine takip eden seneler Fatma'nın annesinin ayrılığıyla duyduğu ıstırabı uyuttular. Mehtabı lekesiz, çiçekleri parlak, güneşi ısıtıcı, gölgeleri müşfik olan bu yerde Fatma yavaş yavaş büyüyordu. O yaşamak zevkini tamamıyla benliğinde toplayan, mesut ve çevik bir çocuk, canlı ve haşarı bir çocuktu." (Derviş, 2014, s. 220-221).

Köşk ve dedesi Fatma'ya ne kadar kurtarılmış bir alan sunsa da Fatma'nın annesiyle yaşadığı ilk kırılma tüm hayatını etkileyecek bir travma oluşturur. Otto Rank, insanlığın temel deneyiminin cinsellik olduğunu kabul etmekle birlikte aslında gerçek anlamda deneyimlenen temel deneyimin "doğum travması" olduğunu öne sürer. Her insanın dünyaya gelirken yaşadığı ayrılma şokunun tüm ruhsal gelişiminin temelini olduğunu savunur. Yeni doğan bir bebek, anne rahminde yani korunaklı bir alanda ve bütünlük içindedir. Doğumla birlikte bu kurtarılmış alandan kopartılarak dış dünyanın belirsizliğine atılır-fırlatılır-. Bu ilksel ayrılık hem özgürlüğün hem de dehşetin kapılarını beraber aralar. Aslında insanoğlunun devam eden yaşamında süreğen şekilde yaşadığı kaygı ve çatışma da bu ilk ayrılığın izlerini taşır. Öyle ki insanın nevrotik kaygıları doğum anındaki korkunun tekrarı şeklinde açıklanabilir. İnsanoğlunun bütünlüğe ve güvene dönme özlemi, bilinçdışında güçlü bir dürtü olarak varlığını sürdürür. Doğumla gelen ayrılığın yarattığı eksiklik duygusu bireyi yeniden duygusu arayışına iter. En temel birlik, anne ile cenin arasındaki o yekpare varoluş hali olduğundan, bireyin yaşam boyu süren özlemi de bir bakıma bu kayıp bütünlüğe dönme yönündedir. Hatta öyle ki insandaki yaratıcılık, diğer insanlarla kurulan duygusal bağlar özünde bu ilk birliği yeniden yaşama isteğine dayanır. Gerçek hayatta bu birlik tam olarak sağlanamasa da sembolik ya da fantezi düzeyinde insan yaşamında var olur. İnsan, uzun süren gebelik dönemi ve sonrasında geliştirdiği üstün düşünme yetisi sayesinde, ilk ve kökensel durumu yeniden kurmak için elinden gelen her yolu dener. Sanat, din ve mitoloji gibi alanlarda üretilen, toplumsal açıdan kabul gören fantezi biçimleri aracılığıyla bu girişim büyük ölçüde haz verici bir başarıya ulaşırken, nevroz durumlarında ise aynı çaba acı verici bir başarısızlığa dönüşür (Rank, 2014, s. 44).

Bu ifadeyle birlikte Rank, bireyin ve toplumun istendik davranışlar geliştirmesinde sanatın ve inanç sistemlerinin büyük etkisi olduğunu ve ilksel durum olarak düşünülen rahim içi birliğinin imgesel düzlemde tekrar kurulabildiğini de akıllara getirir. Hatta bu imgesel fanteziyi kuramayan bireylerin takıntılı tekrarlar oluşturup psikolojik uyumsuzluk yaşadığı ve acı çektiği de aşikardır. Nitekim Fatma'nın annesini kaybettiği sahnede duyduğu sesler, bu seslerle birlikte sayıların bir anda zihninde belirmesi, bir takıntı halinde bu sayıları her kaygı duyduğu anda saymaya başlaması önemli bir örnek teşkil eder:

> "Küçük çocuğun kalbi evhamla doldu. Kolları uzanmış kaldı. Dışarıda bir bekçi sopası ağır ağır kaldırım taşlarına vurmaya başlamıştı. Fatma bekçiden çok korkardı. Her vuruşta gitgide büyüyen bir korkuyla küçük kız sayıyordu:
>
> - Bir… iki… üç…
>
> Hasta gözlerini kapamıştı.
>
> - Dört…
>
> Hasta iki elini birden boğazına götürmüştü.
>
> - Beş…
>
> Hastanın gözleri dehşetle açılıyor, hasta ağzını, çenesini oynatıyordu.
>
> - Altı…
>
> Hasta yerinden doğrulmak için ani ve kuvvetli bir hareket yapmıştı.
>
> - Yedi…
>
> Hastanın zayıf başı yastıkların üzerine düşmüştü. Kesik saçlar yastığın üzerine dağılmış, renksiz gözleri pencereden, kafesten dışarıdaki karanlık geceye bakıyordu." (Derviş, 2014, s. 217-218).

Fatma'nın köşkte geçirdiği saadet günlerinin en önemli kaynağı köşkün huzurlu yapısının ve dedesinin yanında Zeynep'tir. Zeynep, Fatma'nın çocukluk arkadaşıdır ve o da köşkte büyümüş bir genç kızdır. Bebekken köşkün kapısına bırakılmış, kimsesiz bir çocuktur. Fatma'nın dedesi, kim olduğunu bilmediği bu bebeği içeri alır; Fatma'ya arkadaş olur düşüncesiyle onu da torunu gibi bağrına basar ve büyütür. Fatma ve Zeynep birbirilerini kardeş olarak görürler. Fatma, Zeynep'e karşı derin bir sevginin yanında şefkat ve merhamet de duyar. Aslında bir nevi Zeynep'i kendiyle eş görür:

> "Zeynep sessiz ve solgun bir çocuktu. Bir küçük köpek sadakatiyle Fatma'nın adımlarını takip eder, onun dizleri dibinde, onun gözlerine bakarak, onun arzularını yapmaya uğraşarak, onun her emrine itaat ederek yaşardı.
>
> Fatma, Zeynep'i bütün çocuklarınki gibi şair olan bir kalple seviyordu. O, Fatma'nın hayatının şiiriydi. Onun kim olduğunu, nereden geldiğini, yeşil çimenlerin kucağına hangi kolların bıraktığını bilmiyorlardı. Belki onu oraya bir peri kızı bırakmış, belki onu bir bahar gecesi çiçeklerinden, rayihalarından halk etmişti.

> Zeynep, Fatma'nın muhayyel masallarının esrarengiz peri kızı, ruhunun hiçbir kıvrımı, hiçbir düşüncesi anlaşılmayan manasıydı. O, Fatma için mehtaplı geceler, akşam gölgeleri, yaprak hışırtıları gibi esrarlı bir varlıktı." (Derviş, 2014, s. 221-222).

Fatma, bu huzurlu mabedin içinde hayatının ilk ve son aşkıyla da karşılaşır. Bu kişi Celal'dir. Fatma, köşkte Celal'i ilk gördüğü andan itibaren büyük bir hissiyata kapılır. Başta bu hissin ne olduğunu anlamlandıramasa da daha sonra bunun aşk olduğunu idrak eder. Celal de Fatma'nın bu ilgisine kısa sürede karşılık verir. Fatma ve Celal, kısa süre sonra evlenir. Fatma, Celal'i büyük bir arzuyla sever. Ayrıca Celal'i öyle bir idealize eder ki bu dünyaya ait bir varlık olmaktan çıkar. Evlilikleri üç yıl sürer ta ki Celal'in itirafına kadar. Celal, Fatma'dan önce sevdiği kadınla tesadüfen tekrar karşılaşır ve ona olan aşkını unutamadığını anlar. Fatma ile olan evliliğini bitirip ona dönmek ister:

> "Fakat işte, yeniden karşıma çıktı. Bugün gördüm, oradaydı. Güzel ve haindi. Güzel ve kudretliydi. Beni yeniden aldı Fatma! Beni yeniden çılgın yaptı! Ben onu artık sevmediğime, ben onu unuttuğuma emindim, fakat gördüm. Gördüm ki seneler sevdaları öldürmüyormuş. Fatma, seneler hakiki sevdaları öldürmüyor. Bugün anladım ki onu görmek, onu yeniden sevmek benim felaketim olacak." (Derviş, 2014, s. 209).

Fatma, bu duyduklarına inanamaz. Bir anda bilinci yok olur. Bu cümlelerden sonra Celal'in hiçbir söylediğini anlamaz. Çünkü ayrılık travması bu olayla tekrar tetiklenir. Bir anda idealize ettiği kişi gözünde dünyanın en vahşi insanı haline gelir. Ayrıca bu itiraf Fatma'nın kendini de idealize ettiğini gösterir. Çünkü Fatma'ya göre dünyanın en güzel erkeğine dünyanın en güzel kadını eşlik etmektedir yani kendisi, Fatma:

> "- Demek bir başkasını seviyorsunuz, öyle mi? Bir başkasını seviyorsunuz. Ve beni sevmediniz. Ben… bense bunca sene sade sizin için güzel olmuştum… Sade sizin için… Ne tuhaf, o benden güzel midir? Bu mümkün müdür? Sizi çok sever mi? Sizi, benim sizi sevdiğim kadar ve benim gibi harikulade güzel olarak sever mi? Beni sevmiyormuşsunuz. Benim yanımda, bu kadar yakınımda, güzelliğimi her gün gördüğünüz halde beni sevmiyormuşsunuz! Çünkü benden evvel başka bir kadın, benden daha nüfuzlu, benden daha kudretli, benden daha güzel bir kadın sevmişsiniz. Benden daha güzel!
>
> Celal siz çılgın mısınız? Benden güzel kadın var mıdır? Siz çılgın mısınız ki şimdiye kadar yalnız sizin için güzel olduğumu unutuyorsunuz? Size en güzel senelerimi verdiğim için bana minnettar değilsiniz! Ben dünyanın en güzel kadını olarak sizin bir esirinizdim. Fakat zannediyordum ki sahibim bu kadar güzel olduğum için bana minnettardır. Sahibim bu kadar güzel olduğum için benim esirimdir." (Derviş, 2014, s. 210).

Fatma, bu itiraf ve akabindeki konuşmaların etkisinde kendini bir anda aynanın önünde bulur. Kendini o hiç görmediği ve yerine tercih edildiği kadınla karşılaştırır vaziyette bulur:

> "- Benden daha güzel midir?
>
> Aynanın içinde harikulade güzel bir kadın vardı. Aynanın içinde alev gibi yakan bir kadın vardı. Ateş rengi ipek ve tül elbiseleri içindeki ince vücudu biraz öne doğru eğilmişti.

> Gözleri, içinde ateş kaynaşan siyah gözleri düşünülemeyecek kadar güzeldi. Gür, siyah ve kabarık saçlarında kırmızı ışıklar yanıyordu.
>
> Bu gür saçların cehennemi inikasatı vardı. Esmer yanakları ta alnına, gözlerinin kapaklarına kadar yakıcı bir renkle kızarmıştı. İki parça kadar sıcak ve renkli dudakları aralıktı. Ve bu dudakların arasından görünen muntazam dişler beyaz bir ışıkla parlıyor, gözleri kamaştırıyordu." (Derviş, 2014, s. 212-213).

Fatma, tüm varlığıyla kendini eşine adamasına karşın ondan arzu ettiği sevgi ve değeri görmediğini düşünür. Kendince hak ettiği bu sevgi, arzu ve değeri neden bulamadığını sorgular. Bu sorgulama hali bunalıma sebep olur. Yaşadığı acı o kadar büyüktür ki Fatma yaşadığı çevreden, bedeninden ve ruhundan ayrılır. O içsel boşluğun sürüklediği bir varlığa dönüşür:

> "Onda uzun yollardan gelen bir yolcunun yorgunluğu vardı. Uzun yollardan gelmiş yabancı bir yolcu gibi kendini bilmediği yerlerde, yabancı ve yeni bir dünyada zannediyordu. O, bu yolculukta en kıymetli bir şeyi kaybetmişti. Ruhunu kaybetmişti. Bir uzun gece, ebediyet kadar uzun bir gecede, ıstırap cehenneminin yollarında bu ruh paralanmış, kavrulmuş, dağılmış, hiç olmuştu. Bu acıya, bu azaba, yaralayıcı, kahredici kedere mukavemet edemez olmuştu.
>
> Evet, Fatma ölmüştü. Etlerin, kemiklerin ölümünden daha feci bir ölümle ölmüştü." (Derviş, 2014, s. 235-236).

Fatma, öz varlık olarak ölümü yaşayan biri olarak kendini sokaklara atar. Bilinçsizce, kendini bilmeden sokaklarda yürür, insanların yüzlerine, şehrin silüetine bakar ama hiçbir şey anlamlı gelmez. Sanki bu şehri ve insanlarını ilk defa görüyor gibidir ve en sonunda bilmediği bir yerde, bilmediği bir evin önünde bayılır, kalır. Kapı önünde bayıldığı kişi Ali'dir. Ali'nin evinde günlerce uyuyan, yaşama dair hiçbir belirti vermeyen Fatma, günler sonra ayılır. İçinde bulunduğu haneyi tanımamakla birlikte sorgulayacak da dermanı yoktur. Uyumaya devam eder. Günler sonra kendine geldiğinde Ali'ye hayatından bazı kesitler anlatır. Ali, Fatma'nın güzelliğinden oldukça etkilenmiştir, onu adeta bir ilahenin nutku gibi dinler. Aynı zamanda Ali, ressamdır ve Fatma'nın bir portresini yapmak istemektedir, portre bitene kadar da gitmemesini ister. Çünkü Fatma'nın güzelliği insandaki bütün arzuları harekete geçiren, dev iştihasını doğuran, ilhamı coşturan bir güzelliktir:

> "Hastalığınızda sizi kurtarmaya uğraşırken tıpkı kıymetli bir eser-i sanatı mahvolmaktan kurtaran bir sanat aşığı gibiydim. Oh, öyle güzel, öyle yakıcı, öyle harikuladeydiniz ki duman rengi tülün altından görünen çok siyah, kabarık saçlarınız, kızıl dudaklarınızın arasında beyaz bir ateş gibi bakan dişlerinizle siz benim mefkuremdiniz Fatma. Bir saniye, bu kadar benim olan renkler ve şekillerle karşımda duran kadını, sizi kendi eserim zannettim. Sizi kendi şaheserimi seyreder gibi zevkle, coşkunlukla seyrettim. Fatma, siz benim kadın şeklinde düşündüğüm ateş, ateş renginde düşündüğüm kadındınız.
>
> Sanatım büyük bir humma gibi vücudumu sarmıştı. Şimdiye kadar beni perişan eden, hasta eden, benliğimde mahpus kalmış büyük bir dehanın birdenbire inkişafını duydum. Fatma, inanınız bana, ben sanatı yaşayan, renkleri yaşayan harikulade bir ressamdım. Yalnız ellerim şimdiye kadar âtıl ve tembel kalmıştı. Halbuki sizi görür görmez kendimi öyle muktedir hissettim ki ellerimde, kalbimde bir arzu uyandı. Çalışmak istiyordum. Siz

> neydiniz? Kadın mı? Erkek mi? Ağaç mı? Çiçek mi? İpek mi? Bunun bence ehemmiyeti yoktu. Siz benim için renktiniz. Siz benim için yalnız renktiniz. Ruhumun rengi, iptilalarımın aşklarımın, sanatımın rengi, kinlerimin, heyecanlarımın rengiydiniz.
>
> Hasta olduğunuz zaman sizi kaybetmekten korkmuştum. Sizi iyi etmek için uğraşırken iyi olduğunuz için kaybedeceğimi düşünmemiştim. Ben zannediyordum ki siz bana aittiniz. Bunca sene ıstırap ve felaket olan bu kudretsizlikten sonra nihayet bana acımışlar zannetmiştim. Bana sanat perileri acımış ve sizi yollamışlardı. Zannetmiştim ki tabiat sizi bana hediye etmek için halk etmiş." (Derviş, 2014, s. 245-246).

Fatma, Ali'nin evindeyken yaşlı dedesi ve Zeynep onu sokak sokak arar, fakat uzunca bir müddet bulamazlar. En sonunda Zeynep, Ali'nin evinde olduğu bilgisi eş dost ahbaptan öğrenir ve Fatma'yı almak için gider. Karşısına çıkan Fatma adeta hortlağa dönüşmüştür. Fatma'yı ikna ederek dedesinin evine ilk mutluluk mabedine götürür. Fatma'nın saplantılı aşkı sadece kendine değil, Zeynep'e de zarar verecektir. Çünkü Fatma, yaşadığı acıyı Zeynep'e aktarmaya başlar, Zeynep'i adeta bir ağlama duvarına dönüştürür. Zeynep de tam bu sırada Fatma'nın yaşadıklarına benzer bir süreçten geçmektedir. Zeynep, eve sürekli gelip giden Fatma'nın dayısının oğluna âşık olmuştur. Başlarda güzel giden ilişki dayı oğlunun kendisini bir anda sebepsiz terk etmesiyle hüsrana dönüşür. Bu durumu Fatma'ya anlatarak biraz da olsa rahatlamak isteyen Zeynep, Fatma'dan kendi yapmak isteyip yapamadıklarına dair bedbin açıklamalar duyar. Fatma, Celal'in itirafından sonra kendisini öldürmediğine pişmandır, çünkü ona göre hayattaki tek gerçek ölümdür: "Vücudu öldüren, fakat ruhtaki ıstırabı yakan, bir zevkle sarhoş eden o büyük ıstırabın saadetini ebediyen ihlal etmeyen bir ölümle ölmeliydim. Eğer ıstırabımın çokluğu beni öldürmeye kâfi gelmiyorsa kendimi öldürmeliydim! Kendimi öldürmeli idim!" (Derviş, 2014, s. 274). Bu fikirlerle bir yandan Zeynep' e de ölüm fikrini aşılamış olur. Zeynep, Fatma'nın yaşadıklarını yaşamamak adına ertesi gün kendini yamaçtan aşağı atarak intihar eder. Ruhu yok olan Fatma, Zeynep'in cansız bedenini görüp kolları arasına aldığında bir anda kalbini ve duygularını hisseder. Fakat, Fatma'nın hislerine tekrar kavuşması da ödül değil, cezadır, günahtır. Bu süreç sonunda yine dedesinin şefkat dolu göğsünde ağlayan, dövünen Fatma, hayatı boyunca bu ızdırapla yaşayacaktır. Çünkü onun tevarüs eden yazgısı "kaybetmek"tir. Bu kaybetme hali erotizmin de kökeninde yer alır. Çünkü erotizm bir ayrılık ve birleşme diyalektiğidir. Bir yanda birey olma, anneden-ilksel varlıktan- ayrı bir varlık kazanma yani yaşam dürtüsü yani Eros varken diğer yanda bu bireyselliğin getirdiği yalnızlıkla baş edemeyip tekrar kaynaşma ve ilksel varlığı dönme yani Thanatos yani ölüm ve çözülme vardır. Bu zıt yönelimler insan ruhunda süreğen bir gerilim de yaratır. Ayrılma cesaretini gösteren birey suçluluk ve korku duyar; diğer taraftan yeniden birliğe dönme eğilimi de bir suçluluk hali

doğurur. İnsanın erotik ilişkileri işte bu ikili dürtü yapısının sahnesidir. Seven ve arzulayan kişi, bir taraftan ayrı bir birey olarak kalmak yani özünü korumak diğer taraftan ise sevdiğiyle bir olmak ister. Bu durumda aşk ve nefret, arzu ve korku iç içe geçer. Böylece Eros ve Thanatos kavramları da benzer şekilde birleşme ve çözülme mekanizmalarının bir göstergesi olur. Sonuç olarak erotizm sadece fizyolojik bir birleşme olarak değil, insanın ilk deneyiminden miras kalan ayrılık travmasını unutma ve onarma girişimi olarak belirir ki kutsallığı da burada yatar. Erotik haz peşindeki insan aslında kaybettiği cennetin anısını yeniden yaşamaya, kendini bir anlığına da olsa bütün ve güvende hissetmeye çalışmaktadır. Ancak böyle bir hal üzre olmak insanın yaşamını kutsal bir yapıya dönüştürür. Erotizm insanın hem biyolojik hem de manevi deneyimlerinden biridir. Doğum travmasının izlerini taşıyan beden, erotik haz ile teselli bulur. Aynı zamanda ölümün gölgesinde insan bilinci, erotik birleşmede hayatın coşkusunu ve birliğin mümkünlüğünü sezer. Bu yüzden erotizm, insan olma deneyiminin adeta bir mikrokozmosudur. İçinde korku ve tutku, kural ve ihlal, bireysellik ve ölümün ötesine geçme arzusu hep bir aradadır. Erotizm aslında insanın yaşam ve ölümle bitmeyen mücadelesinin, ayrı bir benlik olup yine de bütüne karışma hayalinin ifadesidir. Bu da gösterir ki erotizm edebiyattan dine, rüyalardan buhranlara kadar her yerde boy veren evrensel bir temadır. Çünkü erotizm yaşamın ta kendisini ölüm derecesinde onaylayan kişinin hikayesidir.

2.1.3. Kalpsel Erotizm

Erotizm, insanın neslini devam ettirme dürtüsünün çok ötesinde bir olgudur. Salt cinselliğe hapsedilemeyecek kadar geniş bir imgesel dünyanın, duygu yükünün ve birikiminin evrenidir erotizm. Elbette ki bu durum insanın doğadan üstün bir varlık olduğu yanılsamasının onaylanması değildir, bilakis insan doğa içerisinde kendi imgesel dünyasını yaratarak mümkünlerin ötesindeki kapıları yine zihni ve yetenekleriyle aralar. Bu kapılar aynı zamanda insanın farkına vardığı ölümlüğüne melankolik yaklaşımını ve bunu aşma çabasını da getirir. Üreme temelli cinsel davranışlar hem cinsellik sahibi hayvanlarda hem de insanda gözlemlenebilirken, yalnızca insan bu biyolojik işlevi erotik bir deneyime dönüştürme yetisini geliştirmiştir. Erotizm, salt üreme kaygısından, yani çocuk sahibi olma amacından ayrışarak, insan psikolojisinin derinliklerinde yapılan özgün bir araştırmanın alanına dönüşür. Bu tanımsal çerçeveden hareketle, başlangıçta dile getirilen "erotizmin, ölümün sınırına dek yaşamı olumlaması" önermesine ulaşmak mümkündür. Nitekim,

erotik etkinlik bir yandan biyolojik işlevsellikten özerk bir yaşamsallık taşısa da diğer yandan ölümle olan dolaylı ilişkisini de tümüyle yitirmiş değildir; erotizm, yaşamla ölüm arasında salınan bir gerilim düzleminde anlam kazanır (Bataille, 1993, s. 13).

Bu bağlamda düşünüldüğünde kalpsel erotizm, bedensel hazların ötesine geçip bir varlığa bağlanma, duygusal bir bütünlük ve ötekiyle hemhal olma arzudur. Bataille, erotizmi üçe ayırır: Bedensel, kalpsel ve kutsal. Kutsal erotizmi bir çatı olarak görür. Bedensel erotizm, bireyin haz arayışında bedenin bir araç olarak kullanılmasıyken aslında temel amaç sadece süreksizliği korumaktır. Böylece bencillik ve bireysel ayrımın kesin çizgilerle korunduğu bir yapı ortaya çıkar. Kalpsel erotizm ise bedensel olanın ötesine geçer; iki varlığın kalplerinin birliğini böyle bir süreklilik hissini arar. Burada ortaya temel çekim olarak aşk çıkar. Aşk, bedenlerin cinsellik üzerinden buluşması değil, bunun ötesindedir. Kalpsel erotizm aşk bağlamında düşüldüğünde ruhsal bir temas, adeta bir ruhsal kaynaşmadır. Bedensel erotizm, doğası gereği uğursuz bir ağırlık taşır ve bireysel benliğin sınırlarını muhafaza etme eğilimindedir; bu yönüyle çoğunlukla içedönük, hatta kimi zaman müstehcen bir bencilliğe yaslanır. Buna karşın, kalpsel erotizm görece daha özgür bir niteliğe sahiptir. İlk bakışta maddi bedensellikten sıyrılmış gibi görünse de esasen kökenini bedensel erotizmden alır ve ancak sevgililer arasında karşılıklı bir duygusal bağla olgunlaşarak bu düzleme yükselir. Kalpsel erotizm, teorik olarak bedensel olandan tümüyle ayrılabilir olsa da pratikte bu ayrışmayı gerçekleştirebilen bireyler nadir rastlanan istisnalardır (Bataille, 1993, s. 22).

Bataille, kalpsel erotizmi tutku ve arzuyla bağdaştırır. Ona göre tutku insanoğlunu acı deneyimiyle baş başa bırakır fakat aslında tutku olanaksız olandır. Kalpsel erotizm, bireyin süreksizliğini aşma çabasında, bir başka varlıkla hemhal olma hali, bedenlerin, normların aşıldığı sınırsız bir birlik yaşama arzusudur. Bu arzu, eylemsel olarak mümkün olmasa dahi arzu ve tutkunun özünde bahsi geçen olanaksızlığa doğru çekilen bir umut vardır. Aşıklar arasındaki arzu temelde, bedensel birleşmeyi ahlaki bir sempati düzlemine taşır. Bu duygulanım, birleşmenin başlangıç aşamasını oluşturur ve bu süreci uzatma işlevi görür. Tutku, deneyimleyen kişi açısından fiziksel arzudan çok daha derin bir anlam taşıyabilir. Her ne kadar beraberinde saadet beklentisini getirse de tutkunun çoğu zaman içsel karmaşa ve huzursuzluğa yol açtığı göz ardı edilmemelidir. Hatta en neşeli tutkular bile öyle yoğun bir iç gerilim yaratır ki, mutluluk henüz hissedilmeden önce bu yoğunluk sebebiyle

acıya benzeyen bir deneyime dönüşebilir. Tutkunun özünde yatan şey, iki süreksiz varlığın birlikteliğini ideal bir süreklilik deneyimine dönüştürme arzusudur. Nihai anlamda huzur veren bir mutluluk, ancak bu birliktelik öncesinde yaşanan derin bir acının yatışmasıyla mümkün olabilir. Zira kimi zaman aşıklar için, birbirine duyulan süreklilik arzusu ile beslenen o yoğun hayranlığı doğrudan yaşamak yerine, uzun süreli ayrılık, duygunun derinliğini daha anlamlı kılar (Bataille, 1993, s. 22-23).

Kalpsel erotizm, insan varlığının süreksiz yapısını aşma çabasıdır. Bataille' ya göre "Bir varlık yalnız doğar, yalnız ölür. Bir varlık ile diğeri arasında bir uçurum, bir kesinti vardır." (Bataille, 1993, s. 15). Kalpsel erotizm, aslında bu yalnızlığı aşma, öteki varlıkla aradaki uçurumu kapatma çabasıdır. Bu da ancak kalpte bir başka varlığı var etmeyle mümkün olur. Kalpsel erotizmde iki varlık, birey olarak yer almaz. Bireysellikleri önce geçirgenleşip daha sonra tamamen yok olur, birbirine karışır. Bu aslında bir "biz" bilinci oluşturmaktır. Biz bilinci bireylerin yok olması yahut benliğin feshedilmesi ve dahi salt bir birlikteliğe işaret etmez. Bu kavram aşk üzerinde düşünülürse erotizm, cinselliğin insana özgü hale gelmiş biçimini, yani doğaya hayal gücüyle eklenen kültürel bir katmanı temsil eder. Örneğin, çiftlerin yüz yüze gelerek ve birbirlerinin gözlerinin içine bakarak kurdukları cinsel temas, diğer memelilerde rastlanmayan, yalnızca insana özgü bir karşılaşmadır. Ancak aşk olgusu bireysel değil, çift yönlü bir ilişkidir; özünde iki kişilik bir yapı barındırır. Aşkta arzulanan, belirli ve tekil bir kişidir ve bu tekilliğe duyulan arzu, karşılıklı bir özel ilgiyi de zorunlu kılar. Bu özgüllük ise, ancak ötekinin gönüllü kabulüyle, yani bireysel iradesiyle mümkündür. Dolayısıyla, aşkın yalnızca belirli bir kişiye yönelmiş olması, onun asli bir başka öğesi olan özgür irade ilkesini de zorunlu olarak içerir (Paz, 2016, s. 119). Buradan hareketle denebilir ki aşk iki kişilik bir yalnızlıktır. Bu yalnızlık hem birlikteliğin hem de bireyselliğin arasında kalmış öznenin sessiz çığlığıdır.

Kalpsel erotizm, sadece mutluluk ve hazzı simgelemez; aynı zamanda acının ayrılığın ve dahi ölüm arzusunun da taşıyıcıdır. Çünkü erotik deneyim birey-öznenin yaşam karşısında anlamlandıramadıklarını kavrama halidir. Bu kavrama hali gerçekleşmese dahi imgesel bir dünya yaratma çabasıdır. Çünkü insan erotik deneyimle birlikte evrenin, dünyanın merkezinde olmadığını anlar. Bunun yanı sıra varlığın anlamını düşünebilen tek varlık olduğunu da bilir. Bu bilme hali insanoğluna halihazırda verilmiş değildir, insanoğlu bunu ölümle yüzleşerek elde etmiştir.

İnsan varoluşuna dair temel öğelerden biri de acıdır. İnsanın kendi dışında başka bir varlık için acı çekmesi ise erotik deneyimin bir parçasıdır. Öyle ki acı çekme ne kadar büyükse, acının sevilen, istenen varlığın anlamının ortaya çıkmasında büyük bir çaba ve kolaylık ortaya koyduğu görülür. Sevilen varlığa sahip olma ölüm demek değildir ama ölüm de bu kavramın içine dahildir. Eğer bir insan sevdiği bir varlığı elde edemezse yer yer onu öldürmeyi de düşünür, aslında bu durum salt saldırganlık ve sahip olma duygusunun bir karşılığı değildir, kaybetme duygusunun bir tezahürüdür. Bunun dışında ise kendi ölümü de arzular. Birey-özne sevdiği varlıkla bir olamadığında onu öldürmeyi ya da kendisini feda etmeyi düşünür. Bu trajik durum, erotizmin ölümle ve ihlalle kurduğu ilişkiyi de gözler önüne serer. Kalpsel erotizm, tüm yasaklardan ve sınırlardan kurtulmak isteyen bir arzudur, bu açıdan bakıldığında da ölümle iç içedir. Aslında birey-öznenin buradaki amacı süreklilik duygusunu yakalamaktır. Bedensel birlikteliğin ötesinde kalplerin birliğini arzulayan birey-özne, aslında sevdiği varlığın sürekliliğini iki varlığın tamamen bütünleşmesiyle sağlayacağını düşünür. Bu anlamda arzu insanı acıya götürür ama aslında olanaksız olanı ve rastlantısal olanın uyumudur söz konusu olan. Erotik arzu aslında birey-öznenin sevdiğine sahip olması durumunda tek kalbin bir bütün olarak çalıştığını iddia eder: “Sonunda en yakıcı erotizm olan kalpsel erotizm, bedensel erotizmin kaybettiği yeri kazanacaktır.” (Bataille, 1993, s. 141).

Paz’a göre erotizm ve şiir aynı kulvarda yürüyen iki kavramdır: “erotizm bedenin şiiridir, şiir de dilin erotizmi”dir (Paz, 2016, s. 12). Bu anlamda erotizm ve şiir birbirini tamamlayan bir karşıtlık oluşturur. Dil, anlam taşıyan, manevi şeylerin izini süren sesler bütünü olarak tüm bunları adlandırır. Erotizm sadece dürtüsel bir cinselliği karşılamaz. Erotizm, bir törendir, bir gösteridir. Aslında bakılırsa cinselliğin eğretilemesidir. Bu anlamda hem erotik deneyimi hem de şiirsel eylemi harekete geçiren imgelemdir. İmgelem, cinselliği törene ve ayine, dilim ritim ve eğretilemeye dönüştürür. Bahsi geçen imgelem, karşıtlıların birbiri içinde kaybolmasıdır, böylece hem dili hem de dünyayı erotikleştirir. Kalpsel erotizm açısından düşünülürse bu şiirsel boyut bir estetik deneyime dönüşür. Birbirini seven, birbirine aşık insanlar arasındaki sözler, bakışlar, temaslar da bir şiir bir metin gibi okunabilir. Bedenin, yüzün, dilin aldığı her pozisyon böyle okunabilir. Burada erotik gizemin özetini ortaya koyar asıl soru şudur: “Kimsin sen?” bu soru kalpsel erotizm bağlamında genellikle yanıtsız kalır. Çünkü kalpsel erotizmde kişilerin ne’liği ya da kimliği kaybolmuştur. Duyular bu

dünyaya aittir ama hissedilenler tamamen erotik dünyanındır artık. Birey-özneler duyuları aracılığıyla görüp inanmak ister ama erotik deneyim duyular ile beden arasında bir köprü kurar. Bahsi geçen köprüyle imgelem bir beden kazanırken bedenler adeta birer imgeye dönüşür ve böylece kalpsel erotizm yanıtı olmayan bu soru karşılığında bir süreklilik bulur. Sevilen varlığın gizemi ve arzusunu besleyen bir sonsuzluktur bu (Paz, 2016, s. 11).

Kalpsel erotizm bireyin yalnızlığına bir yanıt, süreksizliğine bir süreklilik arayışıdır. Böylece hem ölüm hem de aşk bir potada erir. Kalpsel erotizm sadece bir tutkuyu karşılamaz; o aynı zamanda ontolojik, estetik bir deneyimdir. Arzunun, acının, hazzın ve yokluğun ortak bir noktada buluştuğu bir duygu kulesidir, bu kule insanın kendi sınırlarını aştığı bir bakış hakimiyeti de kazandırır.

2.1.3.1. Yüce

İnsanoğlunun hayatında belirleyici yargılar olarak adlandırılan nesnel yargıların karşısında estetik yargılar bulunur ve bu yargılar olumsal yapıdadır, bilgi verme amacıyla üretilmezler. Öznel zeminler üzerine inşa edilmişlerdir. Estetik yargının var oluşu, haz ve hazsızlık sonucunda ortaya çıkmasına bağlıdır. Bu yönüyle de mantıksal yargılardan ayrılırlar, nesnel bilgi sunmaz, duyularla ilgilidir. Estetik yargı aynı zamanda ahlaki yargıdan da ayrılır. Ahlaki yargının iyi üzerine inşa edilmesi hoşlanmayı da beraberinde getirir. Buradaki hoşlanma sevme anlamında değil, entelektüel bir hoşlanmadır. Estetik yargı, kavramların açıklaması olmaksızın sadece biçimsel bir hoşlanmadır. Ahlaki yargı ise akıl aracılığıyla ve kavramlar yoluyla bir hoşlanma içerir ve evrensellik yolunda ilerler. Estetik yargı aynı zamanda evrensellik iddiasında bulunmayandır. Kant'ın farkı burada ortaya çıkar, ona göre estetik yargı da evrensellik talep eder. Çünkü estetik yargı duyuma değil, nesnelerin biçimine göre şekillenir. Aynı zamanda estetik yargının nedeni, insanın zihin yetilerinin oyunundan doğan uyum duygusudur. Kant, estetik yargının önemli bir tezahürünü "güzellik ve yüce"de bulur. Yüce, güzelliğin duyumsal uyumuna karşılık, insanın hayal gücü ve akıl arasındaki geriliminde oluşan ve temsil edilemeyeni deneyimleme aracılığıyla kendini inşa eden bir kavramdır. Kant'a göre yüce estetik yargının özel bir biçimidir. Yüce, duyusal yetiler ile zihinsel yetilerin arasındaki uyumsuzluktan meydana gelir. Bu çatışma, aslında hayal gücü ile akıl arasındaki karşıtlıktan ortaya çıkar. Hayal gücü bir nesnenin tüm ayrıntılarıyla ve bütünüyle kavranmasında yetersiz kalabilir. Burada akıl devreye girerek sonsuzluk ve mutlaklığın ideasını ortaya atar. Sonsuzluk ile

mutlaklık arasındaki geçirgenlik önce ister istemez bir gerilim yaratsa da daha sonra yerini rahatlamaya bırakır, insan zihni bu deneyim sayesinde serbest kalır. Bu bağlamda düşünüldüğünde yüce sadece doğada deneyimlenen bir büyüklük veya tehlike değildir. O aynı zamanda öznenin zihinsel yetilerinin sınırında yaşadığı estetik ve ahlaki bir sarsıntıdır.

Kant için güzel ve yüce beraberce estetik yargı alanı içerisinde yer alır. Fakat iki kavram köken olarak birbirinden ayrılır. Güzel, biçimin amaca hizmet etmesiyken yüce, biçimsizliğin kendinin estetik bir değere dönüşmesidir. Güzel, biçimle hoşnutluk sağlar. Yüce, biçimsizlik yoluyla aslında zihinde bir gerilim yaratır. Güzel, sınırlı olanın içinde bir uyum hissi verir, yüce ise sınırsız olanın kavranamazlığı karşısında aklın yüceliğini ortaya koyar (Kant, 2016, s. 71). Buradan hareketle söylenebilir ki güzellik haz odaklı bir deneyimken yüce öznenin kendisini zihinsel krizin içinde bulduğu ama bu krizden sonra da yücelik duygusuna ulaştığı bir deneyimdir. Güzel, doğanın uyumunu temsil eder. Yüce ise doğanın ve insan düşüncesinin sınırlarını ihlal eder. Yüce, zihinsel sınırın farkını ortaya koymaya çalışırken aynı zamanda bu sınırın ötesine geçmeyi de hedefler.

Kant, yüceyi iki kategoride inceler. Birincisi matematiksel yüce diğeri ise dinamik yücedir. Bu kategorize etme aslında yüce kavramının özneden ne şekilde temel aldığıyla doğrudan etkilidir. Matematiksel yüce, hayal gücünün bir bütünlüğü kavrayamayacak kadar büyük olanın karşısında zorlanmasıdır: “Saltık olarak büyük olana Yüce deriz” (Kant, 2016, s. 74). Buradaki büyük duyusal bakımdan bir büyüklük değildir. Yüce söz konusu olduğunda kastedilen büyüklük, yücenin biçimsizliği sonsuzluğu dolayısıyla mutlak bir büyüklüktür. Çünkü insan zihni sonsuz olarak küçük ya da sonsuz olarak büyük şeklinde sürekli olarak algılayabileceği bir nesne yoktur. Bu yüzden duyuların nesnesi olan bir şeye yüce denilemez. Estetik yücedeki büyüklük, bilgi yetisi içermez. Bir karşılaştırmanın sonucu değildir. Yargı gücünün kavramlarıyla türetilmiş ve öznel bir amaçlılık sunmalıdır. Büyüklüğe dair bir yargı oluştururken yalnızca niceliksel çokluk değil, aynı zamanda bu çokluğu ifade eden ölçü birimi de dikkate alınmalıdır. Ancak, ölçünün kendisi de ancak başka bir ölçüyle kıyaslandığında anlam kazanabilir. Bu nedenle, görüngülerin büyüklüğüne ilişkin tüm belirlemeler, mutlak bir büyüklüğe değil, daima karşılaştırmalı bir değerlendirmeye dayanır. Başka bir deyişle, büyüklük hakkında oluşturulan her kavrayış, yalnızca göreli

bir kıyaslama aracılığıyla mümkün hale gelir; hiçbir zaman kendinde salt bir büyüklük fikri sunmaz (Kant, 2016, s. 74).

Dinamik yüce, güç kavramıyla kendini var eder. Hayal gücü burada doğa nesnelerinin gücüyle temsil edilir. Doğa elbette ki insandan üstte bir olgudur ve gücünü insana sürekli hissettirir. Fakat bu hissettiriş özneyi engelleyemeye yönelik olmamalıdır. İşte dinamik yüce burada devreye girerek estetik bir tasarım oluşturur. Güç, büyük engelleri aşabilen bir yeti olarak anlaşılır. Eğer bu yeti, bizzat bir güce sahip olanın direncini de kırabiliyorsa buna "erk" denir. Doğa, estetik yargı bakımından, insan üzerinde hiçbir otoritesi bulunmayan bir güç olarak düşünüldüğünde, dinamik anlamda yüce sayılır (Kant, 2016, s. 83). Dinamik yüce kavramıyla beraber anılması gereken bir diğer kavram da korkudur. Doğa insanı korkutan bir olgudur aynı zamanda. Bu korku karşısında birey-özne kendini yetersiz hissedip bir direnç geliştirirse dinamik yüce ile karşılaşır. Aslında burada yüce ile korku nesnesi bir nevi yer değiştirir: Bu yüzden, estetik yargı açısından doğa ancak insana korku veren bir şey olarak kavrandığı ölçüde bir "güç" olarak, dolayısıyla dinamik anlamda "yüce" olarak değerlendirilebilir (Kant, 2016, s. 83). Burada asıl vurgulanması gereken çıkarcı bir korku üzerinden hissedilen korku değildir. Tehdit ve egemenlik ikileminde birey-özneye yön veren bir yüceden bahsedilemez. Çünkü korku içindeki biri, doğanın yüceliği hakkında sağlıklı bir yargıda bulunamaz; tıpkı arzuları ve eğilimleri tarafından baştan çıkarılan birinin "güzel" üzerine hüküm veremeyeceği gibi. Çünkü korkan kimse, kendisine dehşet veren bir nesnenin görünüşünden uzaklaşmaya çalışır ve derin ve gerçek bir kaygı duygusu yaşarken bundan haz alması imkânsızdır (Kant, 2016, s. 84). Doğaya karşı çaresizlik başlangıçta hoşnutsuzluk meydana getirir. Daha sonra bu hoşnutsuzluk, korku ve kaygı duygusu duyularüstü yetilerin keşfedilmesiyle yerini hazza bırakır.

Matematiksel ve dinamik yüce kavramlarından hareketle yüce; içinde bulundurduğu büyüklük ve güç kavramlarıyla özneyi etkiler. Bahsi geçen bu etki öznenin büyüklük ve güç karşısında heyecan duymasını sağlar. Birey-özne kendisi ile yüce nesnesi arasındaki karşılaştırmada bocalar, çaresiz hisseder ve yüceye karşı hayranlıkla korku arasında bir duygu duyar. Bu karmakarışık duygular özneyi eyleme geçmeye teşvik eder. Kaygılanan, korkan, kendini kapana kısılmış hisseden özne bu olguları kendini aşarak ve tinsel varlığını yükselterek alt etmeye çalışır. Bu bakımdan güzellik deneyimindeki yetiler arası uyum yüce deneyiminde yerini yetiler arasındaki

uyumsuzluğa bırakır ve yüce burada itici bir güç olarak belirir. Başta öznenin hayal gücünün yüceyi bütünüyle kavrayamaması, onun tamlığı karşısında kendini yetersiz hissetmesi bir hoşnutsuzluğa yol açar, daha sonra bu hoşnutsuzluk duygusu daha yüksek bir amacın gerçekleşmesiyle hoşlantıya dönüşür. Bu, birey-özne için estetik bir deneyim sağlar, Kant da bu deneyimi tinsel haz olarak ifade eder. Güzel olana duyulan haz en nihayetinde yaşam duygusuyla yani erosla ilgilidir. Yüceden duyulan haz ise tinle ilgilidir. Dolayısıyla erotik deneyim haz bağlamında tinsel hazla da ilişkilenmiş olur. Daha farklı bir ifadeyle söylemek gerekirse yüce deneyimi hem duyu hem duyuüstü dünyaya karşı birey-öznenin özgürlüğünü hissetme alanıdır. Hem güzellik hem de yücelik estetik deneyimin iki önemli kavramı olmakla birlikte haz konusunda birbirinden ayrılırlar. Elbette ki her ikisi de haz yaratan deneyimlerdir. Lakin yücenin hazzı negatif bir hazdır ve yetiler arasındaki uyumsuzluktan ortaya çıkar. Yücenin bu deneyimi esnasında iki duygu ortaya çıkar. Birincisi, hayal gücü ve anlama yetisi çatışmasından kaynaklanan acı; ikincisi ise aklın yardımıyla doğa nesnelerinin temsil edilebilmesiyle ortaya çıkan hazdır.

İnsanlık tarihi 20. yüzyıla geldiğinde Lyotard, Kant'ın yüce anlayışını temsil edilemeyenin temsili olarak yeniden kurgular. Lyotard'a göre yüce, klasik sanatın biçim merkezli yapısından uzaklaşarak çağdaş sanatta boşluk, şiddet, çalkantı, anlamsızlık ile bağdaşan bir estetik yargı haline gelir. Yüce deneyimi 20. Yüzyılla birlikte temsiliyetin kriziyle anılır. Çünkü doğanın sesi yerini aklın sesine bırakmış vaziyettedir, hayal gücü de doğanın güzelliği karşısında sorumsuz bir tavır takınmıştır. Anlama yetisi sadece aklın sesiyle hareket eder hale gelir. Böylece yüce deneyiminde doğa sadece bir şiddet unsuru olarak yer alır. Çünkü Lyotard'a göre yüce artık olumsuz bir deneyim sunar, bunun da sebebi doğası olmayan bir estetiği temsil etmesindendir (Lyotard J.-F. , 1994, s. 52-54). Yüce deneyimi, hayal gücünün temsil edemeyeceği temsil etmek adına şiddet ve tahakküm unsuru oluşturmaya çalışır. Akıl ise bu durumdan kurtulmak için sürekli bir saldırganlık içinde bir yapı sergiler. Bu olumsuz görünen tablo karşısında düşünme eylemi kendi büyüsüne kapılmış, ihlalin sınırlarında gezen ve kendi sonluğuna meydan okuyan bir olgu olarak belirir. Yüce duygusu bu bakımdan düşünüldüğünde sınırsızlık arzusunun düşünceye hücum etmesinde kendini gösterir. Böylece düşünme eylem odaklı çalışır, insana dair imkansızı talep eder, özne olarak gücünü keşfeder ve en önemlisi hazzı deneyimler. 20. yüzyılla birlikte oluşan yeni insanla birlikte yüce özgürlüğün temsili olarak belirir. Doğasını yitirmiştir,

bilinçsizdir, olumsuzdur. Aslında bunlar özgürlüğün kefaretidir. Modern insan yüceyi bilince ve hatta insanlığa bir saldırı olarak yeniden yorumlar. Ama bu saldırının sonluluğu insanın kendi yaşamı kadardır, yanı sıra hiçbir zaman başarılı olmayacaktır. İşte burada başarısız ve şiddet bir süre sonra haz yaratmaya başlar. İnsanın sonluluğa karşı açtığı amansız savaşta duyduğu heyecan yüce deneyiminin kendisi haline gelir. Yüce deneyiminde yaşamın baskıladığı, engellediği bir acı yaşanırken ıstırabın ve tahakkümün ortadan kalkmasıyla bir taşma ve ihlal söz konusu olur. Yücenin negatif temsili olarak adlandırılabilecek bu durum, oldukça muğlaktır. Hayal gücünün normlarını aşan ve en nihayetinde hayal gücünün olası deneyimlerini ayrılan bir yapısı vardır. Lyotard buradan hareketle yüceyi çılgın bir serap, temsil edilemeyenin ortaya çıkması veyahut hayal gücüne yönelik paradoksal bir şiddet olarak tanımlar. Çünkü yüce artık bir nevi kendine zarar verme hali üstlenir. Hayal gücü de bu zarardan ve şiddetten nasibini alır. Çünkü haz, ancak yücenin acısı ve ihlali vasıtasıyla görünür hale gelir. Böylece negatif temsil hiçlik ya da temsilin ortadan kalması değildir. Negatif temsil duyular için negatif olsa da yine bu ilgi haz odağıdır. Kant, yüceyi büyük ve güç üzerinden ortaya koyarken aynı zamanda insanın anlama kapasitesini aşan bir heyecan nesnesi olarak tasvir eder. Yüce, büyüklük ve güç vasıtasıyla insanda bir heyecan ve hayranlık uyandıracak vaziyet alır. Bu heyecan ve hayranlık yer yer korku ile de ilişkilidir. Korku tekinsiz bir duygu olduğundan kaygıya da yol açar. Sonrasında bu korku yüceye karşı saygıya dönüşür. Çünkü yüce insanda bir iç yükselme yaratır. Birey-öznenin bu duygusal geçişte yaşadığı deneyim ajitasyon ya da çalkantı olarak adlandırılır. Güzel biçimsel bir anlam ortaya koyduğu için yüce bu anlamda dolaysız bir sınırsızlık içerdiği için ontolojik bir avantaja sahiptir. Bu anlamda Lyotard çalkantı transandandal bir öznenin hesabına yazılması gereken bir kavram olarak ortaya koyar (Lyotard J.-F. , 2015, s. 235). Çünkü çalkantı hali, empirik bir bireye değil hayat ve kavramlar karşısında çatışma halinde olan transandantal özneye aittir. Yüce deneyiminde insan zihni süreğen bir şekilde dikkat kaybı, eksiklik e dağılma yaşar. Aslında bu durumla birlikte Lyotard, dilsel bir kopuşa da işaret eder. Çünkü akıl ile hayal gücünün uyumsuzluk içinde uyumu, aslında bakılırsa çatışması sessizliğin içinde çok sesli bir koro gibi kendini ifade eder (Lyotard J.-F. , 2015, s. 236-237). Bir estetik yargı olarak yücenin önemli bir özelliği de coşkuyu barındırmasıdır. Burada anılması gereken bir başka kavram refleksiz yargıdır. Refleksif yargı, kendisine ait bir nesnesi olmayan fakat diğer yetilerin nesnelerinin sunulmasında etkin olan bir yargıdır ve hayal gücünün anlama yetisinde, akılla ilişkisinde ortaya çıkar. Bu bağlamda coşku

da refleksif bir yargıdır. Hayal gücünün sınırlarını zorlayan coşku akılla da açıklanamaz. Çünkü coşku deliliğin sınırında yer alır (Lyotard J.-F. , 2014, s. 70). Tam olarak nesneden kaynaklanan bir duygu değil, nesnenin insan zihninde yarattığı duygulardan ortaya çıkan bir olgudur. Burada önemli bir ayrım da coşkunun bizatihi eylemin içinde olan da değil, eylemin dışında kalanda, gözlemleyeninde oluşmasıdır. Örneğin; insanlar günlük hayatları içinde birçok cinsel, erotik söylemle karşı karşıya kalır, bu eylemlerin içinde olmayıp izleyen durumunda olmanın yarattığı akıl yetilerinin çatışması ve hayal gücünün zorlanması, bir itilme ve çekilme yaratır. Aslında bu da bir çalkantı yaratır. Bu nedenle artık cinsel eylemin kendisi önemli değildir, önemli olan seyirci konumundaki yargılayan öznenin içinde yer aldığı zihinsel süreçtir. Yüce deneyimi içerisinde değinilmesi gereken son kavram ise "sensus communis" yani ortak duyudur. Estetik yargının evrensellik talebinde olmadığı daha önce dile getirilmişti, fakat Kant bu durumu tersine çevirip estetik yargıyı yücelik üzerinden geliştirdiğinde amaçsız, kuralsız bir evrensellik talebi geliştirdiğini söyler. Estetik yargının talebi acı ve arada kalmakla ortaya çıkar. Çünkü insanlar bu iki yargıda ortak bir nokta bulurlar. Ortak duyu burada belirsizlik ve uyum sağlama üzerinden ilerler. Çünkü bu durum "belirsiz ama haklı bir sensus'tan daha fazlası olmayan bir konsesüs"tür(Lyotard J.-F. , 2014, s. 75). Lyotard, akıl ve heyel gücünün oluşturduğu tümelliğin ancak dil aracılığıyla ifade edilebileceğini söyler. Çünlü hayal gücü ve aklın kavramsallaştıramadığı farktır. Fark, tam olarak yüce deneyiminin ortasında durur ve onu tamlıktan ayırır. Yüce deneyimi tamlıktan ziyade çokluk ve çeşitliliği temsil eder, ya da başta öyle olmasa bile ona dönüşür. Dil işin içine girdiğinde Lyotard yüce deneyiminde ötekinin deneyimine işaret eder. Çünkü fark dille ifade edilebilir olanın ifade edilmesindeki tutarsızlığı vurgular. Böyle düşünüldüğünde yüce; dile bir türlü getirilemeyen, temsil edilemeyen veya temsile direnen ve yeni diller yaratandır. Aslında yüce, sensus cominus ile negatif temsil, coşku, çalkantı arasında uyumsuzluktaki uyumu sağlar. Yüce deneyiminde temsil edilemeyenin, kavramsalaştırılamayanın ifade edilmesinde devreye giren akıl, birey-özneyi derin düşünmeye sürükler. Bu derin düşünmeyle birlikte insanın içindeki diğer benleriyle konuşma imkânı bulması, kendini muhakemeye çekmesi kaçınılmazdır. Böylece yüce kavramı iletilebilir hale gelir ve bu kavramın iletilebilir olması saygı duygusu ile de oldukça etkileşimlidir. Böylece yücenin getirdiği acı ve haz yerini saygıya bırakır. Bunların hepsi bir tarafa asıl söylenmesi gereken ise yücenin özgür bir yaşam deneyimi sunmasıdır.

2.1.3.1.1. Yücenin Manifestosu: Nur Baba ve Nigâr

Romana adını veren Nur Baba, daha çocukluk yıllarında İstanbul'un namlı Bektaşi şeyhlerinden olan Afif Baba tarafından Anadolu'dan getirilmiştir. Asıl adı Nuri'dir. Afif Baba, Nuri'yi ilk gördüğünden itibaren ondan bir ışık görür, yıldızının kuvvetli olduğunu düşünür. Nuri'nin bu hali, Afif Baba için hep bir ilgi ve sevgi kaynağıdır. Hatta öyle ki bu aşırı ilgiden dolayı dergâhın eski sakinleri, muhipleri birer birer orayı terk edip Afif Baba'dan yüz çevirirler. Nuri, Afif Baba'nın bu ilgisinden dolayı oldukça serseri, sırnaşık ve saldırgan bir gençlik dönemi geçirir. Bütün öğütlere, azarlamalara ve hatta dayaklara rağmen dergahtaki kadınlara tacizde bulunmaya dahi yeltenir. Afif Baba'nın hastalığı sırasında dergâhın bel kemiği olan Celile Bacı'ya da sahip olur. Afif Baba'nın ölümüyle de Celile ile olan ilişkisini herkese açıklar. Celile ile Nuri'nin ilişkisini öğrenen eski, yeni kim varsa hepsi dergâha akın eder. Aslında Celile, Nuri için bir kadın değildir. Celile onu yetiştiren, yönlendiren ve dergâhın devam edebilmesi için elinden geleni yapan bir kadındır. Afif Baba'nın ölmesi, Celile'nin Nuri'ye söz geçirememesiyle dergâhın kısa sürede düzeni ve ahlakı bozulur. Nuri'nin bu davranışlarını göre diğer kişiler de kurallara aykırı, laubali hareketlerde bulunurlar. Örneğin; Rauf Bey ile Nasib Hanım'ın dergâhı bir randevu evi gibi kullanması yahut Hamdi Bey'in dergahtaki genç kızlara sarkıntılık etmesi ve bir tepki almaması dergâhın neye dönüştüğünün göstergesidir. Dergâhın önemli sakinlerinden biri olan Ziba Hanım ise İstanbul'un ileri gelen ailelerinden birinin kızıdır. Oldukça gösterişli bir bedeni, heybetli bir hitabı vardır. Nuri'yi ilk gördüğünden itibaren ondan etkilenir ve ailesini kaybetmek pahasına da olsa Nuri'ye bağlanır. Nuri için bütün servetini ve canını da adar. Hatta öyle ki Nuri'ye ilk defa Nur Baba ismini veren de yine Ziba Hanım'dır. Ziba Hanım, dergâha kapandıktan sonra ailesi tarafından reddedilir. Ailesiyle kurduğu tek bağ yeğeni Nigar'dır. Nigâr da dergâh hayatına ilgi duyduğundan halası Ziba ile ilişkisini kesmez. Hatta Nigâr da dergâha katılmak istemektedir. Bunu işiten Nur Baba, bu yönde Ziba Hanım'a baskı da yapar. Ziba Hanım, dergâh konusunda Nigar'ı uyarır ve bu yolda arkasına bakamayacağını söyler. Nigar'ın dergâha katılacağı haberi yayılmaya da başlar. Böylece Nigâr, dergâhı görmek ve oradaki insanlarla tanışmak için gelir. Asıl amacı bir dergâha katılmak değil, halasının bu gizemli hayatının nasıl ve ne olduğunu öğrenmektir. Ziba Hanım, Nur Baba ile Nigar'ı bir odada yalnız başlarına bırakır. Nigâr, bu durumdan oldukça rahatsız olur ve odadan bir an evvel çıkar. Hatta bu yüzden halasına da öfke duyar.

Daha sonra Nur Baba, Nasib Hanım'la Nigar'a ona âşık olduğuna dair haber gönderir. Nigâr, bu durum karşısında oldukça irrite olur ve Nur Baba'nın şımarık bir zampara olduğunu düşünür. Nigâr, dergâhta yaşadıklarını arkadaşı Macid'e anlatır. Macid, Nigar'ı arkadaş olarak görmez, hatta onu içten içe ve sessizce sever. Nigâr, zaman içerisinde dergâh yaşamına daha da ilgi duyar, Macid de Nigar'ı yalnız bırakmaz istemez. Bir gece dergâha katılmak üzere ikisi de oraya giderler. Daha sonra Macid'in anı defterinde yazdığına göre Macid orada gördüklerine inanamamakla birlikte iğrenmiştir. Fakat onu en çok üzen şey ise Nigar'ın bu dergâhta kalmak istemesidir. Nigâr, bir anda dönüşüm geçirerek dergâha ayak uydurur. Macid'in onu defalarca uyarmasına da duyarsız kalır. Nigâr, dergahla birlikte içki içmeye başlar, hep bir ağızdan nefesler söylenir ki Nigar'ın sesi güzel ve derunidir. Bir yandan şeyh sema eder, çevresindeki kadınlar da dans eder. Nigâr, gecenin sonunda sarhoş, şuh, adeta şeyhin etkisinden başı dönmüş bir kadına döner. O gece Macid de içkiden oldukça rahatsızlanır, fakat Nur Baba, Nigar'ı engelleyerek Macid'le ilgilenmesine izin vermez. Nigâr Hanım, o geceden sonra Nur Baba tarafından asla bırakılmaz. Bütün gün onu takip eder, sokaklarda karşısına çıkar. Hatta öyle ki Nigar'ın yaşadığı yalının önüne gelerek hüzünlü şarkılar söyler. Nigâr bu süreçte Nur Baba'ya soğuk davranır, hatta bu yüzden Nur Baba sinir krizi geçirir. Çevredeki herkes Nur Baba'nın bu durumda olmasını Nigar'a bağlar. Nigâr, bir insanın kötülüğüne sebep olduğu için oldukça üzülür, lakin bunların hepsi birer oyundur. Nur Baba'nın bir kadını elde etmek için çevirdiği feleklerden biridir ve başarılı da olur. Nigâr ile ilişki yaşamaya başlarlar, o yazı beraber geçirirler. Nur Baba, Afife Hanım'ın evinde Nigar'a sahip olur. Nigâr da tıpkı halası gibi bu aşk uğrunda hayatındaki her şeyi geride bırakarak unutur. Nigar'ın dergâha gireli altı yıl olur. Bu süreçte oldukça yıpranır ve çöker. Kışları Nur Baba, dergâhın zenginlerinden birinin evinde konaklar. Nigâr ise misafir olmayı kabul etmediğinden dergâhın soğuğunda Derviş Çınari ile kalır. Derviş Çınari, onu esrara da alıştırır. Esrardan, içkiden, soğuktan, bakımsızlıktan sesi kısıldığı gibi güzelliği de kaybolmuştur. Nigâr, bütün olanlara rağmen Nur Baba'nın tek bir sözü bir şuh bakışı için göz yumar. Bu sıralarda Macid, Nigar'a defalarca haber gönderir, kendisi oradan kurtarmak istediğini söyler ama nafiledir. Bir Nevrun günü, Nur Baba dergâha döner, Dergâhta büyük bir şölen tertip edilir. Bu şölende Nur Baba, Süheyla ile evleneceğini açıklar. Nigâr, bu haberle sarsılır ve fenalaşır. Nur Baba onu odasına taşır. Nigâr, ona artık bütünüyle değiştğini, bambaşka biri hâline geldiğini söyler ve yolları ayrılır. Evlilik olayından sonra ise odasından hiç çıkmaz; yalnızca Derviş Çınari'yle konuşur.

Derviş Çınari, Nigar'a Macid'den bir mektup getirir, mektupta Nigar'ı oradan kurtarmak istediğini ve hatta unuttuğu çocuklarını da kabul edeceğini söyler, ama nafiledir. Nigâr geçmişe dönmek istemez, çünkü o kendi zihninde yücesini yaratmıştır. Nur Baba'dan izin almak bahanesiyle bu durumu geçiştirir.

Romanda Nur Baba ve etrafındakiler kendi benliklerinin kölesi olmuş kişilerdir. Başta Nur Baba olmak üzere romandaki çoğu karakter cinselliğin esiri durumundadır. Nur Baba, gençliğinden itibaren dergahtaki tüm kadınlara cinsel deneyim üzerinden yaklaşır. Dergâha gelen kadınlar da Nur Baba'ya yüce değer atfederek onun her istediğini yapacak kadar akılları ve hayal güçlerinin bocalamasında yaşarlar. Hatta bu durumu kutsal bir görev olarak görürler. Aslında bakılırsa Nur Baba bir kadın avcısıdır ve onun için kadının varlık olarak bir karşılığı yoktur. Onun asıl amacı kadınları elde etmek, maddi ve manevi olarak onları sömürmektir. Onun yolunda evinden, ailesinden, eğitiminden ve hatta hayatından vazgeçen birçok kadın vardır. Nur Baba için bunların bir önemi yoktur. Onun için kadınlar bedenleriyle vardırlar, kalpleri yoktur. Bunun için de sürekli genç kadınlarla beraber olur. Kadınlar yaşlandığında bir kenara atılacak bir nesne olarak görülür Nur Baba için. Çevresindeki çoğu kadın birbirini de kıskanır, ama hepsi amasız fakatsız, karşılıksız Nur Baba'yı sevmekte birleşirler. Hatta öyle ki Ziba Hanım, Nur Baba'yı büyük bir aşkla sevmekteyken yeğeni Nigar'ı Nur Baba'ya teslim etmeyi dahi göze alır. Nigâr, ilk başlarda Nur Baba'nın neden böyle algılandığını bir türlü anlamamaktadır. Hatta ona karşı küçümseyici bir tavır içindedir:

> "- Tuhaf şey... Sizin bu şeyhiniz bana ne hakla musallat oluyor? Anlaşılan siz onu çok şımartmışsınız.
>
> - Öyle deme, Nigâr. Vakıa, içimizde onun yoluna hayatını fedaya hazır birçok kişi var. Zaten mürşitler sevilmez olmaz. Hele Ülker Hanım isminde bir zavallı kadın vardı ki bir gece onun fena bir muamelesi üzerine kendini tekkenin penceresinden aşağıya attı. İntihar etmek istedi. Şimdi, iki ayağı kötürüm evinde oturuyor.
>
> - Ne diyorsun Nasib? Bu herif için mi?
>
> - Bu herif deyip de geçiverme! O bütün aşk, bütün ateştir. Bir kere gözlerine dikkatle baksan eridiğini hissedersin. Gönlü pek yükseklerdedir, fakat, sevince müthiş sever." (Karaosmanoğlu, 2000, s. 78-79).

Nur Baba, salt bedensel bir erotizmin temsilcisidir. Çevresindeki bütün kadınlar bu şehvet peşinde koşan kişi için kendilerini feda etmeye hazırlardır. Aslına bakılırsa bu kadınlar da en az Nur Baba kadar cinsellik odaklı yaklaşırlar Nur Baba'ya.

Macid için Nigâr gerçek hayatta ayakta kalamayacak kadar ince ruhlu bir kadındır. Fakat kendinden başka kimseyi de sevmeyecek kadar bencildir. Nur Baba ile

kendinden başka birini sevebilme ihtimalinin belirmesi Nigar'ı altüst eder. Çünkü tıpkı kendi de Nur Baba gibi erkeklere salt cinsellik üzerinden yaklaşan bir insandır. Kendisindeki bu değişimi yine kendisi de anlamlandıramamaktadır. Nur Baba da Nigar'a sahip olabilmek için her şeyi kaybetmeye hazırdır. Nigâr da her şeyi kaybetmeye hazırdır. Hatta halasının bu yolda her şeyini feda etmesi kendine rol model olmuştur. Nigâr, Nur Baba'nın aşkından Nur Baba da Nigar'ın güzelliğine sahip olma arzusuyla bir ilişki yürütürler:

> "Ziba Hala'nın bundan bir buçuk sene evvel 'düşün ki çok da fedakâr olmak lazım; mal, can ve rahat, bunların hepsini, hepsini...' diyen sesi daima kulaklarında idi. Halbuki henüz ne o ne de kendisi fedakarlığa benzer bir şey yapmadılar. O kendi güzelliğinden, kendisi onun ateşinden kam almak arzusu bir senedir bu rabıtanın yegâne esas ve gayesini teşkil eyliyor. Aşk, insanın en aziz ve en kıymetli şeyleriyle yanan bir Moloh ateşinden başka nedir?" (Karaosmanoğlu, 2000, s. 159-160).

Nigâr yıllar içerisinde sessizleşir. İlişkileri başlayalı altı yıl oluştur. Sesi ve vücudu oldukça yıpranır. Nur Baba, yaşlı ve çökmüş kadınlardan hoşlanmamaktadır. Nigâr bu süreçte otuz yedi yaşına girmiştir ve Nur Baba tarafından yaşlı görülür. Çünkü beraber oldukları bu altı yıl içerisinde Nigâr, esrar, içki uykusuzluk ve yorgunluktan çökmüştür. Nigâr, benzemek istemediği dergâh sığıntılarından biri haline gelir. Dergâha ilk geldiğinde oldukça önemsenen Nigâr, artık alelade biridir. Ama yine de dergâhı evi gibi görür, hatta ne kadar parası pulu varsa dergâha harcar ve orayı evi haline getirir. Bunları Nur Baba'nın bir tebessümü, bir sözü, bir bakışı için yapmaktadır. Nigâr, hayatta değer verdiği her şeyden Nur Baba için vazgeçmiştir. Annesi öldüğünde cenazesine dahi katılmamış, babasının yanına giden kendi çocukları için dahi gözyaşı dökmez. O, Nur Baba'nın gözleri içine bakara teselli arar. Geçmişe dair her şeyini unutan Nigâr, alkol bağımlısı haline de gelmiştir, hatta hiçbir içkinin kendisini kesmediğini dile getirmektedir. Dergâhta kimseyle konuşmaz olan Nigâr, sadece Derviş Çınari ile konuşur. Derviş Çınari de onu uyutan ve aynı zamanda öksürüğünü kesecek bir ilaç getirir. Fakat bu ilaçların bağımlısı olan Nigar'ın öksürüğü de kesilmemiştir. Nigar'ın düştüğü durum itibariyle oldukça içi sıkılır. Çoğunlukla dergâhın hemen yanındaki mezarlığa bakarak iç geçirir. Bir gün emrihak vaki olduğunda rahata ereceğini de düşünür. Bir yandan da Nigar'ın kendi yücesini yarattığı bir süreçtir tüm bu yaşananlar. Nigâr Hanım, içinde bulunduğu bu ruh halinin dışındaki bütün duyguları uğursuz ve katlanılmaz bulur. "Nedir o, hep nefis sevgisiyle, haysiyet ve şeref kaygılarıyla çırpınıp duranlar? Kimdir, ne kadar acınacak durumdadır o talihsizler ki, Ziba Hala gibi bütün ömürleri gururun sarsıntıları içinde geçer?" diye

düşünür. Sevmek yerine sevilmeyi isterler; kıskanırlar, bağırıp çağırırlar ve yenmek, yenilmek gibi boş şeylere inanıp dururlar (Karaosmanoğlu, 2000, s. 178).

Nigâr, bu sözlerle artık yaşadığı acı ve sarsıntıyla kendi yücesini yaratır ve onun bu haline çevresindekiler de anlam veremez. Bu yüce için kalpsel olarak hissediş yeterlidir. Bir başka insana veya ötekine bağlı olmayan bir ilgidir bu. Yukarıda geçen bütün duyular aslında aklın insanı korumak için oluşturduğu mekanizmalardır. Yüce deneyiminde akıl ve hayal gücü bir ortak duyu geliştirir. Bu duyu yüce potasında erir. Böylece yücenin en tepe noktası coşkunluğa bir geçiş söz konusu olur. Nigâr, kendi kendine, "Sevmek, hep sevmek! Karşımızdakinden hiçbir şey beklemeden, sürekli kendimizden vermek; üzülmemek, pişmanlık duymamak, sevmek, daima sevmek!" diye söylenir. Bu sırrı henüz kavrayamayanlar, Nigâr'ın sabrına ve tahammülüne hayret ederler. Nur Baba gözünün önünde başkalarıyla birlikte olurken, onun bu manzara karşısında sakin bir seyirci gibi kalışının anlamını bir türlü çözemezler ve sonunda hep bir ağızdan, Nigâr'ın duygusuz olduğuna, hatta budala olduğuna hükmederler (Karaosmanoğlu, 2000, s. 178).

Nigâr, gerçek sevginin karşılık beklemeden hissedildiğine hüküm verir. Nur Baba tarafından unutulsa da dergâhta kalmaya devam eder. Onun kendi yücesini yarattığını ve kalpsel olan bir erotik deneyim yaşadığını anlamayanlar onun kalpsiz ve budala olduğunu düşünürler. Aslında bu bir nevi Nigar'ın kendini de yüceltmesiyle de ilgilidir. Çünkü kalpsel erotizm bir süre sonra kişinin kendi benliğini de aşarak sonsuzluğu deneyimlemesidir. Bu deneyim ancak ölümle eşdeğerdir. Bunu ifade edemeyen Nigâr sadece yaşar: "Nigâr Hanım, deruni hayatın bütün- sırlarına vasıl ergin ve olgun bir ruh idi. O kadar ki, şimdi için için yanıp tutuşmada bile cavidani bir zevk duyuyor ve mütemadiyen göğsünü tırmalayan ızdırapları kendi okşuyor, ısırıyor ve besliyordu." (Karaosmanoğlu, 2000, s. 179). Romanın başında Nigâr da diğer tüm kadınlar gibi sadece bedensel hazlarıyla varlık bulan bir kadınken artık kendi yücesini yaratmış ve kendi benliğinin sınırlarında gezen bir kadına dönüşür. Bu süreçte Nigar'ın geldiği nokta Macid'i huzursuz etmektedir. Macid, onu oradan kurtarmak istemektedir. Fakat Nigâr, yüce deneyimini yaşadığı bu dergâhtan, acı ve ıstıraptan uzaklaşmak istememektedir çünkü hiçbir şeyin onu tatmin etmeyeceğini bilmektedir. Artık sevgisi Nur Baba'nın da ötesine geçer, hatta kimsenin anlamayacağı bir boyuta evrilir. Nigâr, sevginin bu boyutundan haz duymaktadır.

Nur Baba, Nigâr ile beraberken yine altı yıldır hiç yanından ayırmadığı Süheyla adında genç bir kıza gönlünü kaptırır. Hatta onunla evlenmeyi bile düşünmektedir. Nur Baba, Süheyla'ya da sarkıntılık etmektedir. Bir sarkıntılık esnasında Süheyla, Nigar'a sığınır. Nigâr, onu sarılarak teselli etmeye çalışırken kalbinin hiç titremediğini, heyecanla çarpmadığını, sevgi ile yol yürümediğini hisseder. Nigâr, böylece Süheyla'nın aşk nazarında bir karşılığı olmadığını düşünür ve onu kıskanmaz. Kıskanmadığına kendi dahi şaşırır. Çünkü artık o başka bir insandır.

Bir Nevruz günü dergâhta büyük bir şölen hazırlanır. Şölene asıl damgasını vuracak olan Nur Baba'nın Süheyla ile evleneceğini duyurmasıdır. Nigâr, bu haberi duyduğundan kalbi duracak gibi hisseder. Nur Baba da Nigar'ın yıkıldığını hisseder:

> "Nigâr Hanım ondan sonra ne olduğunu bilmiyor. Başına bir ağır darbe inmiş gibi sersem ve hissizdi. Nur Baba, gözünün ucu ile ona baktı:
>
> -Nigâr, neyin var? dedi.
>
> Genç kadın, bir kabustan uyanır gibi silkindi. Karşısındaki adamın sesi ona ta uzaklardan geliyor gibiydi:
>
> -Kim? Benim mi? diye sordu.
>
> Herkes gülüşmeğe başladı. Nur Baba, hadiseyi kapatmak için Fuzuli'den bir mısra mırıldandı: *Ger sen, sen isen neyim ben ey yar*" (Karaosmanoğlu, 2000, s. 184).

Nigâr, yüce deneyiminin getirdiği coşkunluk ile tamamen kendini kaybeder ve gerçek ile hayal arasında bir yere, bir rüyaya çekilir. Nur Baba, onu teselli etmek için onunla konuşmaya çalışsa da Nigâr Nur Baba'yı tanımaz. Hayretle Nur Baba'nın yüzüne bakar, ama karşısındaki bu adamın kim olduğunu bilmez. Bir zamanlar arkasında bıraktığı, şu an çevresinde olan bütün kişiler, gözlerinin önündedir. Ama kendini teselli etmeye çalışan bu adamı bir türlü hatırlamaz. Nigâr, bir titreme haliyle Nur Baba'nın dizine yatar. Bir yandan da Nur Baba'nın Süheyla ile olan alakasını görür ve ağlama krizleri geçirmemek için kendini zor tutar. Burada bahsedilen Nur Baba, bedensel bir varlık değildir. Nigâr, kalpsel olarak Nur Baba'yı hissedememe kaygısından bu duyguları yaşar. Nur Baba, Nigar'ın bu haline dayanamaz, onu kucağına alarak odasına götürmeye çalışır. Nigar'ın odasına gelindiğinde, Nigâr kapıyı kilitler ve adeta yüce manifestosunu Nur Baba'ya okur:

> "Nigâr Hanım, karanlıkta kalmayı istiyordu. Ve diyordu ki:
>
> - Bu gece sesten, hareketten ve aydınlıktan korkuyorum. Sus; yanımda otur, söyleme, kımıldama: ... Ve bana dokunma! Bu gece ben başka bir mahlukum. Senin görmediğin şeyleri görmüş, senin işitmediğin şeyleri işitmiş ve uzaklardan gelmiş bir acayip mahlukum... Sen kimsin... bilmiyorum. Söylesen dilini anlamayacağım; lakin istiyorum ki sen yanımda bulun, zira yalnız kalmaktan korkuyorum. Bütün bildiğim, öğrendiğim şeylerle beraber beynimin içindeki bu aydınlıkla, bu korkunç açıklık ile karşı karşıya tek başıma kalmaktan korkuyorum. Ah, hiç bu geceki kadar yalnızlığımı hissetmemiştim.

Aylarca, siz, hepiniz Kadıköy'ünde idiniz, aylarca ben burada Derviş Çinari ile yapayalnız kaldım. Fakat yalnızlıktan hiç bu geceki kadar ürktüğümü bilmiyorum, hatırlamıyorum. Ne yapayım? Nereye gideyim ki, orada bu yalnızlık olmasın? Benim bildiğim şeyleri bilenlerle yan yana, baş başa kalayım. Ben söylemeden onlar anlatsın, onlar söylemeden ben anlatayım.

Nur Baba:

- Yavrum, hastasın, nöbetin var! Sayıklıyorsun, yat sana Nuriye Hanım'ı göndereyim, istersen Celile gelsin beklesin, dedi ve Nigâr Hanım'ın ses vermeyişine bakarak razı olduğunu zannetti. Elini yavaşça anahtarın bulunduğu cebe doğru uzattı. Genç kadın üzerinde dolaşan eli tuttu ve o kadar şiddetle sıktı ki, Nur Baba az kaldı haykıracaktı. Nigâr Hanım:

- Görmüyor musun? Ben artık o bildiğin zayıf, cılız, yumuşak ve mukavemetsiz Nigâr değilim, dedi. Bende yeni yeni kuvvetler hasıl oldu. Ne vakitten beri? Bilmem; bilmem... Onu ne sen sorabilirsin ne de ben söyleyebilirim. Bununla beraber o kuvvetleri bana veren sensin ... Haberin var mı? Ben senin elinde bu hale geldim.

Ve karanlıkta bile pırıltısı sezilen gözlerle Nur Baba'nın gözleri içine baktı. Zaten kısık olan sesi söyledikçe daha ziyade kısılıyor, adeta bir sekerat hırıltısı halini alıyordu.

Nur Baba bir defa daha kalkıp gitmek istedi ve bu sefer müracaat ettiği tedbir Nigâr Hanım'ı okşayarak kandırmak oldu. Lakin genç kadın karanlığın içinden kendine doğru uzanan elleri geriye itti:

- Bana dokunma demedim mi? Ne acayip adamsın? dedi. Biliyorum, bu vücut senindir; onu sen yarattın ve sen mahvettin. Sana rasgelmezden evvel o gençti, taze ve taravetli idi. Sana rasgeldikten sonra, senin ellerin altında, senin kolların arasında bütün gençliğini, bütün taravetini kaybetti. Fakat o zaman hiçbir kıymeti yoktu. Bu ahmak, hissiz, şuursuz ve kendini bilmeyen bir vücuttu. Şimdi ise her tarafı bir şey biliyor, bir şey hissediyor. Hatırlıyor, düşünüyor. Bir gün· gözlerim kör olsa seni parmaklarının ucu ile görebileceğim. Şimdi etim ve derim baştanbaşa görgü, irfan ve zekadır. Lakin Nur Baba, ne yazık ki senin nazarında anık onun hiçbir kıymeti kalmamıştır. Beni bunun için mi yetiştirdin?

Burada Nigâr Hanım'ın sesi hıçkırıklar içinde boğuldu. Nur Baba bu ağlayışı sükûnun başlangıcı olarak telakki etti ve hasta kadının gözyaşlarını artırmamak için kendisi de ağlar gibi bir tavır takındı. Başını elleri içine aldı.

Tam bu sırada odanın kapısı vuruldu; dışarıdan Celile Bacı'nın sesi:

- Erenler Recep Paşanınkiler geldi; meydan lebalep dolu... Vallahi ayıptır, ne diyeceğim bilemiyorum, hep sizi bekliyorlar... diyordu.

Nigâr Hanım hiç sesini çıkarmaksızın Nur Baba'ya anahtarı uzattı. Mürşit; teessüründe rahatsız edilmiş bir adam tavrı ile anahtar elinde bir müddet oturduğu yerde kaldı. Sonra yatağın içinde yüzükoyun yatmış hıçkıran· kadına doğru eğilip:

- Seni bu halde nasıl bırakırım? Kabil değil, kabil değil!.. dedi.

Nigâr Hanım elinin tersi ile Nur Baba'nın başını itti ve güç anlaşılır bir sesle dedi ki:

-Oh, şimdi gidebilirsin? Burada kalmışsın veya orada bulunmuşsun; neye yarar? Hepsi bir... Affet, ne yaptığımı bilmiyor. Affet...

Ve Nur Baba yavaşça odadan dışarıya sıvıştı." (Karaosmanoğlu, 2000, s. 188-190).

Nigar'ın yüceye dair manifestosuyla sevgiyi mistifiye ederek böylece kalpsel erotizmi deneyimler. Burada karşımıza çıkan kadın erotik deneyim için her şeyini feda edeni şikâyet etmeyen ve karşılıksız seven biri kişidir. Böylece benliği yücelmiş bir kadındır Nigâr. Genç ve güzel olan Nigar'ın değersiz olduğunu bilir. Çünkü kendine göre Nigar'da kendilik bilinci yoktur, ahmak, hissizdir. Dönüşen Nigâr ise bir zekâ ve

irfan timsalidir. Çünkü hayal gücü ve akıl birleşmiştir artık onun zihninde. Nur Baba, her ne kadar genç Nigar'a önem veren bir kişi olsa da artık Nigâr için ne Nur Baba'nın ne de bir başka düşüncenin önemi yoktur. Nigâr, dış görünüşünün kötüye gittiğini bildiği gibi ruhsal olarak güçlendiğinin de farkındadır. O, salt bedensel ve cinsel varlığını tüketmiş içindeki benliği yüceltmiş ve çoğaltmıştır. Artık Nur Baba'nın rol yaparak onu elde çabalarının da farkındadır ve bunu da umursamamaktadır. Romanın sonunda doğru Nigâr, konuşmayı da bırakır. Çünkü yüce kendi içinde bir saygı uyandırır. Bu saygı Nur Baba'yı sevmekle başlasa da artık onu aşan bir olgu haline gelir. Bu içsel deneyimi Bataille şu şekilde özetler: İlk olarak, duyguların bireysel yargılara öznel bir yön kazandırdığını kabul etmek gerekir. Bu durum, oldukça yaygın bir zorluk barındırır: Kendi iç deneyimimin başkalarının deneyimleriyle nerelerde kesiştiğini ve nerelerde farklılaştığını belirlemek çoğu zaman mümkündür. Ancak bu deneyimlerin başkalarıyla paylaşılmasını zorlaştıran temel unsur, onları şekillendiren yasak yapısıdır. Bu yasak, aynı anda hem ona karşı gelme eğilimini hem de ona gösterilen saygıyı içinde barındırarak iletişimi çelişkili bir gerilim alanına sürükler (Bataille, 1993, s. 39).

2.1.3.2. Aşk

Aşk, psikoloji, felsefe, sanat ve en nihayetinde edebiyatın en çok iç içe olduğu duygu biçimidir. Duygu biçimidir ifade kullanılması aşkın bir duyguya değil duygular bütününe, duygu karmaşasına denk düşmesinden kaynaklanır. Bahsi geçen iç içe olma hali, aşkın bir bütün halinde alımlanamasının yanında insanı parçalanmış temsillerin deneyimlerine yöneltir. Aşk ile cinsellik arasındaki fark, erotizm ile ahlak arasındaki toplumsal ve ahlaki çatışma ve aşkın salt bedensellikle mi sınırlandırılacağı yahut tam tam tersi bir istikamette mi ilerleyeceği soruları aslında insanın varlık serüveninin en önemli safhasıdır. Bu safha aslında ontolojik, poetik ve psikoanalitik şeklinde üç ayrı kısımda birey-özneye yön verir.

Aşk ve erotizm arasındaki ilişki insanlık tarihi boyunca zıt karakterler şeklinde tasvir edilegelmiştir. Lakin bu iki kavram aslında insanın reel yaşamında sürekli iç içe geçmiş vaziyettedir. Bu manada Octavio Paz, aşk ve erotizmi bir madalyonun iki yüzü olarak görür. Hatta bunu çifte alev olarak adlandırır. Aslında aynı itici gücün farklı yorumlamaları olarak görür bu iki kavramı. Aşk, belirli bir bireye -hem fiziksel hem de ruhsal düzeyde- yönelen yoğun bir çekimdir. Bu yönelim, rastlantısal değil, seçici bir tercih içerir; oysa erotizm, daha çok kabul edici ve kapsayıcı bir tavır sergiler.

Erotizm, duyular yoluyla iç dünyaya sızan ve biçimsel olarak dışa yansıyan bir görünüm olarak aşkın temel bir bileşenidir; ancak aşk, bedensel arzunun ötesine geçerek, bedende tezahür eden ruhu ve ruhta yansıyan bedeni, yani insanın tüm varoluşsal bütünlüğünü arar (Paz, 2016, s. 36).

Ona göre erotizm, cinselliğin kültürel ve estetik olarak deneyimlenen şeklidir. Bu deneyimi biyolojik bir cinsellikten ayıran temek özelliği; anlam üretmesi ve kişinin benliğini aşarak bir deneyime dönüştürmesidir. Erotizm böyle bir tavır takınırken aşk, erotik deneyimi daha da bireyselleştirir ve birey-özne bir varlık oluşturmak, oluşturduğu varlığı deneyimlemek için birer seçenek haline gelir. Erotizm, tarihsel ve kültürel bağlamlardan bağımsız olarak her toplumda izlerine rastlanan evrensel bir olgudur. En masum ritüellerden en şiddet içeren uygulamalara kadar çeşitli biçimlerde tezahür eder. Bu yönüyle, yalnızca biyolojik cinselliğin ötesine geçen ve insanın imgesel üretimiyle şekillenen bir boyuttur. Örneğin, cinsel birleşme esnasında bireylerin yüz yüze bakmaları -göz temasının çiftleşmenin merkezine yerleşmesi- yalnızca insanlara özgü, doğada başka türlerde görülmeyen bir özelliktir. Bu da erotizmin insani niteliğine işaret eder.

Aşk ise, daha kişiselleşmiş ve iki kişilik bir deneyim olarak, belirli bir bireye yönelmiş özel bir bağlılık biçimidir. Aşkta aranan şey, yalnızca bedensel çekim değil; ruhsal, ahlaki ve duygusal bir bütünlüktür. Bu bütünlük, karşılıklılık ilkesine dayanır: Sevginin özgün ve bireye mahsus olabilmesi için, diğer tarafın da aynı özgürlükle ve bilinçle bu ilişkiye onay vermesi gerekir. Dolayısıyla aşk, yalnızca tek bir kişiye yönelmiş bir sevgi biçimi olmakla kalmaz, aynı zamanda bireyin özgürlüğünü ve ötekinin özgür iradesini de içerir. Bu bağlamda aşkın ve erotizmin temel bileşenleri birbirlerinden bağımsız değildir; her biri, ötekilerle karşılıklı bir ilişki içinde oluşur, şekillenir ve birbirlerini belirler (Paz, 2016, s. 116).

Aşkın tek kişiye özgülüğü, onu sadece salt bedensel bir deneyim olmaktan öteye götürür ve aşk, ontolojik bir eylem haline gelir. Aşk, ötekine bağlı bir eylem olarak etik bir sorumluluk hali de yükler. Bu sorumluluk hali deneyimin tekrarlanmasıyla doğrulanır ve bir süreklilik haline gelir. Bu bakımdan bakıldığında Bataille'ın erotizmi salt cinselliğin ötesine taşıdığı kuramına geri dönülür. Bataille'a göre erotik deneyimin kutsal ve trajik boyutu da vardır. Erotizm, sadece bir arada olma hali de değildir, süreksiz varlıkların sürekliliğe ulaşmasıdır. Böylece erotizmin ihlal, aşkınlık ve arayış kavramlarıyla bağlantısı ortaya yine çıkar. Erotizm, Bataille'ya göre

zevk değil, bir hazdır. Bu haz ölümle kutsalın ilişkisinden doğar. Çünkü erotik deneyim, bir yasağa karşı gelerek onun çiğnenmesi, bir normun ihlali ve bir sınırın zorlanarak aşılmasıdır. Buradan hareketle söylenebilir ki kalpsel erotizm de bedensel olanı değil; etik, kutsal ve ahlaki sınırları da içerir.

Aşk, birey-özneler arasında bedensel bir çekim değildir, aslında insan ontolojisinde hem köken olarak hem de saldırganlığın yarattığı şiddet eğilimi olarak var olur. Lakin erotizm bir hayatta kalma dürtüsü değildir. Bunun tam tersine yaşam dürtülerinin bir kenara bırakılıp süreksiz olanı sürekli olanla birleştirmedir. Erotizm sadece bir haz deneyimi de değildir. Aynı zamanda ölüm, ihlal, yasa ve kutsallık gibi kavramları içerir. Aşk da yalnızca arzu nesnesine yönelmiş bir duygu biçimi değildir. O aynı zamanda bireyin kendi etik sınırlarını ihmal etme sanrısıdır. Bu sanrı şiddetli bir içsel deneyim imkânı da sunar. Kalpsel erotizm bu anlamda sadece bir romantik ilişki kurma biçimi değildir. Bireyin kendisini parçalama ve yeniden kurma eylemidir. Aşk, burada bir şenlik görevi görür; çünkü aşk aynı zamanda bozulma, dağılma ve teslimiyetle de oldukça ilişkilidir. Aşkın bir şenlik oluşu aslında birey-öznenin bir varlığı sevmesiyle birlikte kendinden geçerek, yasakları aşma isteği duyarak ve aşarak kalpsel bir erotik deneyim içine girmesidir. Buradan bakıldığında aşk, tıpkı erotizm gibi ölüme karşı yaşamın olumlanmasıdır. Özne bu olumlamadan sonra sıradan bir varlık zamanı ve mekanıyla yetinemez, düzenin dışında bir konum yaratır. Bataille için erotizm süreksizliğin süreklilikle temasıdır. İnsanlar, bu anlamda diğer canlılardan farklı olarak bilinçli bir varlık olarak süreksizdir. Bu yönüyle tamamen doğaya ait bir varlık da değildir. Erotizm, bu süreksiz varlıkların bir bütünlük kurma arzusudur. Burada devreye kalpsel erotizm girer. Çünkü kaotik erotik evrende kalpsel erotizm sayesinde varlık hissedilebilir duruma gelir. Bu his, aşkı bedensel olanın yani salt cinsel arzunun ötesine taşır. Burada artık bedenlerin birleşmesi önemli değildir. Önemli olan iki varlığın benliğinin silinerek birbirine karışmasıdır. Bu aynı zamanda metafizik bir birlikteliktir. Kalpsel erotizm, böyle düşüldüğünde öznenin kendini feda ettiği ama bu kaybın içinde bir tür yücelik keşfettiği bir trajik serüvendir.

Jacques Lacan'ın aşk anlayışı ise klasik tanımlamaların çok ötesindedir. Ona göre aşk, sevgi ya da duygusal bağlılık ifade etmez. O, aşkı eksiklikle, arzu ile öznenin yapısal yetersizliğiyle ilişkilendirir. Lacan'a göre aşk, arzunun ve jouissance'ın arasında yer alan bir yandan ayrılığı bir yandan kavramın direkt kendisini açığa çıkaran bir yapıdır. Aşk, arzu nesnesini ulaşılabilir bir ideal haline sokar. Böylece birey-özne

kendi eksikliğini öteki üzerinden ortaya koymak için ön bulur. Lacan, öznenin dilin içinde parçalanmış bir yapı olduğunu ifade eder. Aslında eksikliği yaratan da bu bölünmedir. Arzu bu eksiklik karşısında biçim alır. Aşk da eksikliğin öteki aracılığıyla üzerini küllemeye çalışır. Âşık olmak bir nevi bireyin kendindeki eksikliği açığa çıkarması, ilan etmesidir (Fink, 2020, s. 84). Birey-özne aşk söz konusu olduğunda çeşitli roller takınır. Bu rollerin gerçekleşebilmesi için de büyük özveri ortaya koyar. En temel özverisi ise eksik olanı verme edimidir. Çünkü aşk "sahip olmadığını vermektir." (Akt:Fink, 2020, s. 80). Bu paradoks aşkın hem bir maske hem de bir açık ilan olduğunu gösterir. Birey-özne, aşk aracılığıyla kendinde gördüğü eksikliği sunar, aslında bunu yaparken temel amacı bir iç arınma değildir. Öteki'nin eksikliğini arayarak oraya yuvalanmak ister. Buradaki eksik yapısal bir eksiktir ve hiçbir zaman tam olarak tatmin edilemeyecektir. Böylece Lacan'dan hareketle denebilir ki aşk daima imkansız bir deneyimdir. Birey-özne bu imkansızlık karşısında yok olmaz, kendini ve ötekini yeniden kurgular. Lacan, arzu ile jouissance arasında bir fark yaratır. Arzu; çoğunlukla eksikle, süreğen bir ertelemeyle ve yokluk hissinin verdiği hazla ilgilidir. Jouissance ise eksikliğin aşılmaya çalışıldığı, bedenin sınırlarının ihlal edildiği şiddetli bir haz biçimidir. Haz, bir yandan da arzunun geçici olarak susturulması pahasına gelir. Burada aşk itici bir kuvvet olarak belirir: "Jouissance'ın arzuya tenezzül etmesini ancak aşk sağlayabilir." (Akt:Fink, 2020, s. 233). Aşkın birleştirici bir kuvvet oluşu anlamı da çıkarılacak bu alıntıdan hareketle bahsi geçen birleştirici kuvvet, birey-öznenin bölünmüş, parçalanmış yapısını tamamen ortadan kaldırmaz. Tam tersine bu bölünmüşlük ve parçalanmışlığı kısa süre süreliğine anlamlandırma ve haz alma aracına dönüştürür. Aşk sayesinde arzunun imkansız bir nesneye ait olduğu algısı da erişilebilir olma ile değişir. Bu tekinsiz görülme hali aşkın bir yanılsama olduğunu da ortaya koyar. Lacan'ın aşk anlayışında Öteki önemli bir yer tutar. Aslında Öteki, sadece fiziksel bir varlığı karşılamaz, o aynı zamanda öznenin arzularının bir karşılığı olan sembolik düzenin temsilcisidir. Aşkın mucizesinin nasıl gerçekleştiğini, sevilen kişinin nasıl olup da yer değiştirip âşık konumuna geçtiğinin açıklanması mümkün değildir; yapabilecek tek şey, bu durumu anlatmak için bir imge bulmaktır (Fink, 2020, s. 97). Aşk, birey-öznenin Öteki'yle kurduğu ilişki ile anlamlı hale gelir. Elbette ki bu ilişki bir bütünlük ortaya koymaz, tam bir birleşme, hemhal olma söz konusu değildir. Aşk, eksiklik etrafında şekil almış bir birleşmedir. Lacan'a göre insan imgesel, simgesel ve gerçek kavramlarının düğümleri arasında kendi varlığını yakalar. Hatta o buna Borromean düğümü adını verir: "Aşk Bir ve Ötekiden

oluşan çifti veya ikiyi (arzu ve jouissance, erkek ve kadın) kuran üçüncü terimdir ve bir Borromean düğümü oluşturur." (Akt:Fink, 2020, s. 187). Bu çıkarım aşkın sadece bireyler arası bir durum olmadığını ortaya koyar. Aşk birey-öznenin kendini, bir kendilik yapısı olarak kurmasına olanak sağlar. Böylece aşk, bir eksikliğin kapatılması değildir. Eksikliğin görünür kılınarak birey-öznenin parçalanmışlığını estetik düzlemde sunmaktır.

Lacan'ın aşk üzerine düşünceleri okunurken son olarak "soylu aşk" (fin'Amor) kavramından bahsetmek yerinde olacaktır. Bu kavramla birlikte cinselliğin deneyimlenemezliği dramatik bir şekilde ortaya koyulurken aşk, arzu ve jouissance arasında haz uçurumunu örtmeye yarayan bir araç haline dönüşür. Baştan söylemek gerekirse onun için aşk soylu aşktır ve soylu aşkın tanımını şu şekilde yapar: "Soylu aşk cinsel ilişkinin yokluğunu telafi etmenin oldukça incelikli bir yoldur; sanki buna engel bizzat bizmişiz gibi yapmaktır." (Akt:Fink, 2020, s. 233). Bu aşk, arzu nesnesine ulaşmayı bilinçli olarak engeller yaratarak öteler. Hatta o kadar ki arzu nesnesi ile karşılaşıldığında bu o olamaz deyip arkasını döner. Aslında bu engeller, ara bırakmalar; aşk deneyiminin uzamasını sağlar. Aynı zamanda cinselliğin de ertelenmesi arzunun sürekliliğini korur. İşte tam burada yukarıda bahsedilen "jouissance" kavramı devreye girer. Çünkü jouissance sıradan bir hazzı karşılamaz. Yasağa rağmen sürdürülmeye çalışılan ve acıyla iç içe bir hazzı karşılar. Bu erotizmin de temelidir, çünkü erotik olan da ihlalle ilişkilidir. Soylu aşk, kavramı tarihsel olarak şövalyelik döneminde özellikle Fransa ve İspanya'da ortaya çıkan ve oradan Avrupa'ya yayılan bir kavramdır. Lacan da bu aşk biçimini hem tarihsel kökeniyle ele alır hem de arzu üzerinden okur. Şövalyelerin aşık olduğu kadınlar genellikle ulaşamayacakları bir sınıftan, evli ve sadakat üzere yaşayan insanlardır. Şövalyelerin arzu nesnelerine ulaşamaması aslında arzuyu süreklileştirir: "Bu engeller tutkuyu körükler, aşık olma hissini güçlendirir." (Akt:Fink, 2020, s. 233-234). Soylu aşkta şövalye figürü kadının arzusunu harekete gerçirmeye çalışırken kendi eksikliğini de yeniden üretir. Şövalye, Öteki'nin arzusunu harekete geçirmek isterken bir yandan da acaba kendisinin de bir arzu nesnesi haline gelip gelemeyeceğini düşünür. Bu da gösterir ki şövalye öznesinde ama bütün insanlık düşünülerek denilebilir ki aşk bir eksiklik yaratma ve eksiklikten beslenme hali olarak birey-özneyi yeniden konumlandırır.

Lacan'a göre aşk, yalnızca duygusal ya da bedensel bir deneyim değildir. Ona göre aşk dilsel bir deneyimdir. Aşık olan kişi kendinde hissettiği boşluğu dile getirir

ve öteki'ne eksik olanı sunar. Lacan aşkı "sahip olmadığını vermek" olarak tanımlar. Aslında bu mottoyu Platon'un *Şölen* adlı diyoloğunda yer alan Aristohanes'in "insan kendinde olmayanı veremez." Sözüne karşılık olarak söyler ve kendi düşüncesini bunun üzerine inşa eder (Fink, 2020, s. 80). Lacan'ın varmak istediği sonuç aşkın imkansızlığını vurgulamaktır. Soylu aşk, böylece eksikliğin cinselleştirilmesi değil, estetize edilmesidir. Aşık, kendinde olmayanı vermeye çalışırken aslında cinsel tamlığı ertelemek, ötelemek amacında değildir sadece. Bu, aynı zamanda eksikliğin temsilinde yeniden üretilmedir. Arzunun nesnesi burada "ojet petit a" dediği tam olarak tanımlanamayan şeydir. O sürekli ertelenen, asla ulaşılamayan ama aşkın itici gücü olan boşluğun simgesidir.

Aşk, bir duygu olmanın ötesinde hem varoluşsal bir eksiklik hem de varoluşsal bir arayışın karşılığıdır. Bataille erotizmi tanımlarken aşkın da bir şenlik temsili ve bir ihlal ve kutsalla temasa geçen sınır olduğunu söyler. Yanı sıra Paz, aşkın iki kişilik bir varoluş alanını tek evrende yok eder. Çünkü aşk hem bedensel hem ruhsal bir birleşmedir. Son olarak Lacan için aşk, birey-öznenin yapısal eksikliğinin görünür kılındığı, jouissance'ın anlamlandırıldığı ve arzu ile ölüm arasındaki boşluğun temsil edildiği bir imkansızlık alanı deneyimidir. Kalpsel erotizm aslına bakılırsa bu üç düşüncenin keşisim kümesidir. Aşk, Bataille'da olduğu gibi kutsal ve şiddet ikilemindeki sınır deneyimi, Paz'da olduğu gibi zaman, kadersellik ve ölümle kurulan metafizik bağ, Lacan'da da olduğu gibi eksiklik, temsil ve arzu dinamiğidir. Kalpsel erotizm salt bir cinsellik değildir, o insanın varoluşsal çözülmesinin temsilidir ve dilsel bir benlik inşası sürecidir. Aşkta birey-özne kendini teslim eder, lakin bu teslimiyet benliğinde olanların teslimiyeti değil, olmayanların teslimiyetidir. Aşk, buradan bakıldığında karanlık olan, gizlenen, mümkünlerin dünyasına ait olmayandır. Bu aslında yoğun bir duygulanım gerektirirken bir yandan da zihni bir sarsıntı sebebidir. İnsanın trajik oyunu da bunun sonucudur. Arzunun, yasak ve ihlallerin, ölüm dürtüsünün, seçimli varlık olmanın, kaderin bir arada olduğu bu kaotik alan ancak kalpsel erotizmin yoğun ikliminde birleşir.

2.1.3.2.1. Aşkın Çifte Hazzı: Sonuncu Kadeh yahut Cemşid'in Aşk Evreni

Roman birbirinin anti-kahramanı olan Cemşid ve Murad Naci üzerine inşa edilir. Murad Naci, yaş almış biri olmasına rağmen hala gençlik hülyasında olan bir karakterdir. Gezmeyi, eğlenmeyi, iyi giyinmeyi seven, kadına karşı zaafları olan bir insandır:

> “Murad Naci şimdi 66'sına girmiş, dinç bir yaşlıdır; çevik adımlarla dimdik yürüyen, uzun boylu, yakışıklı, iyi giyinir, varlıklı bir adam. Kereste tüccarıdır ve büyük bir kereste şirketinin yan hissesine sahiptir. Çoktandır işleri oğullarına bıraktığından kendisini büsbütün heva ve hevese vermiş, bol para harcayanlar arasında tanınmış, sevilmiş bir sima olmuştur.” (Karay, 2009, s. 7-8).

Murad Naci, kadınlarla bedensel bir ilişki kurar. Gençliği tamamen böyle geçmiş, aynı şeyin yaşlılığında da olmasını istemektedir. Güzel kadınları sevmekte, onları elde etmek için elinden geleni yapmaktadır. Hatta bunun da bir meziyet olduğunu söylemekle birlikte kendi benliğinin de farkındadır aynı zamanda bunun aileden tevarüs eden bir yazgı olduğunu da düşünür:

> “Benimki pek derinine, yüksek ruhlu bir kadın muhabbeti sayılmaz; kadını çileğe, çiçeğe, kısrak veya turnaya benzeterek sadece şekil, madde ve dış taraflarından almak iyice marifet yahut meziyet değildi; malum! Kaba bir duygu denebilir buna; bayağı bir şehvet iştahlılığı, belki. Ara sıra, hele şimdi, kendime ben de o hali yaraştıramıyorum, utanç değilse de bir memnun olmama hissi duyuyorum. Ne yapayım ki böyle geldim, böyle gideceğim, diye düşündüğü çoktu; sonra teselli noktaları da bulurdu:
>
> "Sağlam ruh ve sağlam yapılı vücut başka türlü olamaz kil Yaradılışım kunt… Yüksek yayla ve çam ormanı mahsulüyüm; dedem eli baltah bir odun kaçakçısı imiş, hapishanelere girip çıkmış!” (Karay, 2009, s. 9).

Murad Naci, hayatın mutluluğunun kadınlar olduğunu, hayatın ve kadınların bütün nimetlerinden yararlanmak gerektiğini düşünen bir kişidir. Onun ümidi tanışıp vakit geçireği kadınlar bulmak, bunun için gezintilere çıkmak ve azalan ömrüne haz ve heyecan katmaktır. Murad Naci’nin hayatı ve doğayı alımlama biçimi dahi kadınlar üzerindendir:

> “En mükemmel tabiat manzaraları, içine kadın karışmadıkça bu yaşlı gönlü kandıramıyordu; hele eve dönünce Murad'ın zihninde kalan renkler çarçabuk soluyor, mavi gök bulanıyor, yemyeşil korular tirşeleşiyor, coşkunca donanmış erguvanlar bile teliere takılıp kalan uçurtma kağıtları gibi boyalarını atıyordu. Boğaziçi'nin yaz başlangıcı panoramasını gerçek ışıkları ve renkleriyle kafasında canlandırabilmesi ve anarken keyfini sürmesi için gördüklerine her devrin modasına uygun -uzun veya kısa birkaç etek, açık veya kapalı birkaç bluz, topuklu veya düz ökçe birkaç ayak- zarif birkaç siluet karışması lazımdı.” (Karay, 2009, s. 9).

Murad Naci, dünyanın yaşanabilecek bir yer olmasının sağlayıcılarından birinin kadınlar olduğunu düşünür. Fakat onun zihninde kadın bir süs olmaktan öteye geçemez: “Değişmez baharımızı kadınlara borçluyuz; öyle olmakla beraber bu balıarı yaratanlar terkipleri itibarıyla hiç de göründükleri gibi kusursuz değildirler; hatta kusurla yüklü, kusurdan ibarettirler. Dünyamızı süslerler ama ne pahasına!” (Karay, 2009, s. 23). Murad Naci, kadını tıpkı Lacan’ın soylu aşk tanımında olduğu gibi sevme, beğenilme, zevk sağlama çabasının bir ürünü olarak görür. Erkeği ise aşkın merkezine yerleştirir tıpkı bir şövalye gibi. Murad Naci, kadın ve erkeğin ancak cinsel arzuyla bir arada olduklarına da inanır:

> "Kendini başkalarına beğendirme, başkalarına zevk sağlama yahut başkalarına tamamıyla aksi tesirler yapma hususundaki ifrata kadar giden gayreti de yine yaradılıştan ileri gelir. Bizim kadına anlaşılmaz malıluk sıfatını vermemiz mizacının bu hususiyetine dayanmaktadır; erkek egocentriste olması, kendi benliğini kainatın merkezi sayması itibarıyla kadının zıddıdır; kadın erkeğin aksine başka bir merkezin etrafında döner. Cinsi arzu araya girmese bağdaşmaianna imkan yoktur." (Karay, 2009, s. 23-24).

Murad Naci, çocukluk arkadaşı ve anti-kahramanı Cemşid gibi bir aşk yaşayıp tek kadına bütün duygularını sunamaz. Çünkü kendini basit ama bir o kadar da gösterişli bir erkek varsayar, yanı sıra bu yüzden sınırda kalmış bir adamdır ve onun için bir kadına hayatını vermek, hatta onun aşkı yüzünden toplumun, insan benliğinin kabul etmeyeceği davranışları yapmak çiğlik ve hastalıklılıktır. Fakat bir yandan da bu konuda kendini sorgular sürekli. Onun aşkları bedensel olanın ötesine geçememektedir: "Peki, ben hiç mi aşık olmadım? diye kendi kendini soruşturmaya çeken Murad, bu suale iman ve inanla müspet cevap veremiyordu; hepsi de gelip geçici cinsi arzulardan öteye yükselmemişti; çapkın bir erkekti, o kadar!" (Karay, 2009, s. 61). Romanın seyri içinde arkadaşı Cemşid'in yaşadığı tutkulu aşkı dinlediğinde hem başına gelenler için Cemşid'i suçlar, hem de kendisinin neden böyle bir aşk yaşayamadığını da sorgular, hayıflanır:

> "Ruhunun küçüklüğünden utandığı için kendisini tanımadığı bir adam yerine koymak arzusuna kapıldı. Benliğini geriye tepmek, o benlikle hiç yaşamamışçasına mazisini unutmak, ömrü boyunca tek aşka sadık kalmış bir yarı meczup olmak istiyordu. Ömrü boyunca ıstırap çekmeden yaşamış olmanın pişmanlığıydı bu." (Karay, 2009, s. 278).

Cemşit, Edremitli Asmaaltı zeytinyağı toptancılarından Hacı Hüsrev Efendi'nin oğludur. Soyadı kişiliğinin bir parçasıdır adeta: "İnansız". Çünkü Cemşit, hayata karşı kaygılı, güvensiz, tekinsiz bir kişidir:

> "Cemşit bu adamdı, soyadı İnansız. Onu kendi seçmişti, haline, hayat tarzına, sözüm ona felsefesine uyduğundan dolayı. Yani bir nevi septik idi, eskilerin reybi dedikleri cinsten… Ama asıl septisizm doktrini ile alakası yoktu, sadece bir münkir ve bir müterreddit, hiçbir şeye inanmak istemeyen, dünya nizarnını kötü bulan, her şeyden şüphelenen bir nevi inansız ve imansız! Murad'ın mektep arkadaşıydı; on üç yaşlarından beri tanışıdar ve kendilerine göre -hemen her vakit zıt fikirler ve hisler dolayısıyla yenişerek, bundan sonsuz haz duyarak- sevişirlerdi." (Karay, 2009, s. 35).

Cemşid, varlıklı bir ailenin çocuğu olmasına rağmen Murad Naci gibi giyimine dikkat etmez, ev ve eşyası onun için önemli değildir. Antisosyal bir karakter olan Cemşid, bulunduğu muhitte de kadın düşmanı olarak anılır. Aslında öyle olmasa da bu halinden de memnundur. Cemşid, gençliğinde yaşadığı talihsiz bir aşk yüzünden hayata küser. Bu yüzden yaşadığı muhitten uzak durur, insanları kof, basit, çiğ olarak görür. İnsanlarla kurduğu ilişkilerin derinlikten yoksun olduğunu bu yüzden de bunun bir vakit kaybı olduğunu düşünür. Hayatla tek bağlantısı çocukluk arkadaşı Murad Naci'dir. Bir aşkın hayata küstürdüğü Cemşid, yine bir aşkla hayata tutunacaktır.

Çünkü aşk, öteki'ni yaratmaktır aynı zamanda. Cemşid'in kendince belki de asırlar süren benlik sürgünü kendisine saygı ve sevgiyle bağlı olan Murad Naci'nin oğlu Fırat'ın evlenmek istediği kadının yani Lale ve annesi Perran Hanım'ı ailesinden önce kendiyle tanıştırmasıyla son bulacaktır. Cemşid, çok sevdiği Fırat'a mahcup düşmemek için köhne de olsa evine çekmiş çevirmiş, kılık kıyafetine dikkat etmeye çalışmıştır bu tanışma merasiminde. Bu tanışma faslından sonra Perran Hanım, Cemşid'in zihninde adeta bir şimşek gibi çakar. Hatta bu merasimde geçen konuşmalar Cemşid'in yine kendince asırlar sonra kendini sorgulamasını da sağlar: "Hiç aşık oldunuz mu Cemşit amca? Buna evet veya hayır demeden önce aşk nedir, aşık nedir, aşkın dereceleri, çeşitleri nelerdir, onlar hakkında bir fikir sahibi olmamız lazım." (Karay, 2009, s. 96). Cemşid, burada kendince aşkı ve aşıkları yorumlar. Ona göre aşk, insanları değiştirir ve dönüştürür, bazen aşırı ve ölçüsüz hareketlere de sebep olur. İnsanlar ruh yapılarına göre bundan az ya da çok etkilenir. Halk masallarında geçen aşıklar üzerinden aşkın ve aşıkların çeşitlerini açıklar. Öncelikle kayaları delen Ferhad ve sevgilisine bir kere dokunmak için otuz iki dişini söktüren Kerem onun için birer delidir. Hatta Ferhad'ın sevgilisinin ölüm haberini getiren kadını öldürüp daha sonra kendi canına kıymasını da sadistçe bulur. Yanı sıra Kerem'i kundakçı bir deli olarak görür. Sevgilisi ile gerdek gecesinde giydiği elbiselerle yanarak beraber yok olduklarını ve bunun azgın bir cinsi sapıklık olduğunu ileri sürer. Sıra Leyla ile Mecnun'a gelir. Leyla'nın iradesiz bir kız olduğunu söyleyen Cemşid, Mecnun'un da hastalıklı bir melankolik olduğunu ifade eder. Ona göre iki çeşit aşık vardır: "Hakikatteki benzerlerine bakılarak uydurolmuş masallar, adeta tıp edebiyatından ciddi örnekler, bu masallardaki iki tipe göre iki şekilde aşık vardır: Biri Ferhad gibi - Frenkçe agitation, Osmanlıca teheyyüc, Türkçe heyecanlanmacoşma halindeki azgın deli. Öbürü Kerem misali depresioninhitat halindeki çökkün deli! " (Karay, 2009, s. 97). Cemşid, sağlıklı insanların da aşk ile değiştiklerini öne sürer, aşkın bu insanları aptallaştırdığını, melankolikleştirdiğini ve hayata dair olan kavramlardan uzaklaştırdığını söyler. Hatta bu yüzden içkiye, esrar düşünlerin olduğunu ve şiir, müzik, resim gibi güzel sanatlara sardıklarını bunların da hepsinin aslında cinsi heyecandan ileri geldiğini ifade eder:

> "Ben böylelerini beş çeşit olarak sıralamışımdır: Birincisi, kapalı, kabuğuna çekilmiş bir adam iken önüne gelene dert yanar, sır verir, zorla dırıletir, yardım ister, fellek fellek dolaşır, çatmaya, parlamaya hazırdır, heyecan halindedir. İkincisi sevgilisine musallat olur, yolunu, kapısını bekler, ailesine ihbar mektupları yazar, rakipler tevehhüm eder. sırnaşır, sulu ve arsızdır.

Üçüncü çeşit?

Mektupla, silahla, zehirle, intihar ve cinayetle tehditler savurur, ama hiçbirini yapamaz. Dördüncü tip tehditlerini dayak, tokat, yara, bere, tentürdiyot içme, jiletle bilek damarlarını kesme nevinden küçük çapta tatbike kalkışan muvakkat cinnet erbabı! Beşincisi artık Ferhad mertebesine yaklaşır, işi intihara, cinayete kadar götürür, yani çıldırır." (Karay, 2009, s. 98-99)

Cemşid, bu açıklamalarından sonra kendisinin benimsediği aşk anlayışını da ortaya koyar:

"Fırat soruyor:

Normal aşık yok mudur? Normal aşk, yüksek ve temiz aşk?

Vardır, amenna. Fakat çok azdır, zira normal insan da azdır. Normal aşk libido denilen cinsi arzunun da içine kafi miktarda karışmış bulunduğu zarif bir heyecan, bir şefkat, bir fedakarlık duygusudur; tadına doyum olmaz.

Böylesinin en esaslı vasfı nedir amca?

Devamlılık! Ömür boyu devam etmek ve her şeye karşı koyarak, arıza, engel, yaş, çirkinleşme, hastalık, sakatlık, ayrılık, hiçbirini dinlemeyerek, hele sosyal nizamlara boyun eğmeyerek sürüp gideni, bir tek kişiye inhisar edeni." (Karay, 2009, s. 99).

Cemşid'in aşka dair ilk değerlendirmelerinin asıl sebebi, aslında kendlik sürgününe ve kendini dünyadan soyutlamasına sebep olan ve hala unutmadığı Şehriban'dır. Yıllaradır en yakın arkadaşı Murad Naci'ye dahi anlatmadığı bu hadiseyi Perran'a duyduğu ilgi aracılığıyla anlatmaya karar verir. Aslında bu bir içsel arınmanın da temelidir. Cemşid için yüreğini törpüleyen bu aşk, Rumelihisarı'ndaki komşu evinin bahçesinde Cemşid henüz yirmi bir yaşındayken evin sahibi Abdussamed Paşa'nın kızı Şehriban'a ilgi duymasıyla başlar:

"Hepsini ayıldığım zaman pek ala anlamıştım. Fakat öyle bir gurur, zevk, sarhoşluk içinde, Şehriban'a hayran, meftun, mecnunca bağlıydım ki! Doğrusunu söylemek lazım: Kadınla münasebetin ne olduğunu ilk anlayışımdı; önceki tanışmalada bunun zerre kadar alakası yoktu. Yepyeni bir dünyaya gözümü şimdi açmıştım. Dehşet, dehşet!" (Karay, 2009, s. 147-148).

Bu sırada Şehriban, on iki on üç yaşlarında fakat yaşından önce olgunlaşmış bir insan olarak belirir:

"Göğsü dolmamış, kalçaları şeklini almamış o genç kız müsveddesi delikanlı üzerinde mana veremediği bir cinsi zevk heyecanı hasıl etmiştir. Niçin? Neden? Tekrar etti: Havası var, acayip bir cazibesi…

Henüz seksapel kelimesi icat edilmemişti, albeni nevinden tutmamış Türkçesi de. Fransızcasını aradı, attrayante mi, attirante mi? Kafi görmedi, sempatik de yetmiyordu, argo bir söz lazımdı. Bulamadı. Aklına şu tabir geldi: Elle a du chien, dedi. İşte tam karşılığı , yani kızın kendisine mahsus çekici bir tavrı, edası var; erkeği şimdiden alakadar eden bir dişilik, bir tahrik hali!" (Karay, 2009, s. 108-109).

Cemşid'in ilk bakışta etkilendiği Şehriban ile Cemşid'in ilişkisi yıllarca sürer. Şehriban da ilk karşılaşmadan itibaren Cemşid'i ele geçirmek için elinden geleni yapar. Fakat yaz sonunda Hacı Hüsrev Efendi ve ailesi Vefa'ya döner. Cemşid ve Şehriban'ın ilişkisi de burada ara verir, görüşemezler. Bir süre sonra Hacı Hüsrev Efendi'nin

hastalığına iyi geleceği düşünüldüğünden Hisar'daki eve geri dönülür, ilişki kaldığı yerden devam eder. Bu süreçte Şehriban'ın kadın cazibesi daha da artmıştır: "Hınzırcasına, yezidcesine artmıştı; arsızlığı, yüzsüzlüğü de!" (Karay, 2009, s. 112). Bahçede buluşmalarla başlayıp mektuplaşmalarla devam eden bu aşk, Şehriban'ın başka erkeklerle dedikodusunun çıkmasıyla sarsılır. Şehriban'a karşı nefret duymaya başlamakla birlikte onu kıskanır da:

> "ihanete uğrayan erkek azap içinde kıvranmaktan da bir haz duyuyor galiba, diye söyleniyor. "Muhakkak ki aşkının arttığını, taştığını, öncekinden daha sarıcı, her tarafına işleyici olduğunu anlıyor. ihanete uğramayan aşkta bir satıhta kalış mı var, ne? Şu dakikada eskisinden yüz kat daha ftşığım Şehriban'a; hem de nefsimden, ondan, şevkimden utandığım, iğrendiğim halde, utanç ve iğrençlik içinde; utanmanın ve iğrenmenin bir nevi şehvetine kapılarak arsızca, hayasızca!" (Karay, 2009, s. 189).

Bu yüzden Şehriban'ı hayatında çıkarmak ister, fakat bunu başaramaz ve Şehriban'ın yalanları içinde savrulur. Başlarda Cemşid'i tamamen kandırıp inandıran Şehriban, kendisine iftira atıldığını asla hafifmeşrep bir kadın olmadığını belirtir. Lakin daha sonra herkes tarafından namı işitilen bir bar artisti haline gelir, bu süreçte de Cemşid'i hem maddi hem manevi olarak sömürür, yanı sıra onun bu yalanlara her seferinde kanmasıyla da dalga geçer. Cemşid ise Şehriban'ın tüm hatalarının farkında olsa bile ona beslediği bu saplantılı aşktan kurtulamaz:

> "Fakat kurtulmak şöyle dursun, ihanet ve hırsızlık vakaları üzerine ben ona büsbütün tutulmuştum; bir daha bulup görememek, elde edememek, kollarının arasına alamamak korkusu katılmış bir yanıp tutuşma bulıranma kapılmıştım. Yukarı kata çıkıp da sevgilimin evini ıssız, bomboş halde bulunca pencere önünde donakalmıştım. Şimdi son vakaları değil, tanışmamızın ilk tablolarını düşünüyorum: Örgülü saçları ve basma en tarisi ile kahve getirişini, incir dallarında oturup camıma çekirdek atışını, birdenbire serpilip küçükhanım oluşunu ve elinde roman bahçeye uzanıp yatışını… Nihayet kafes arkası işaretler, konuşmalar, yan kapı ardında buluşmalar…
>
> Bunların hepsi de hatıralarımın tatlı, çocuksu, zararsız safhalarıydı; sonradan iş değişmiş, mahalle delikanlılarının müdahalesi, dedikodular, dargınlıklar, uzaklaşmalar başlamıştı; derken Vefa'ya zenci Yasemin ile gelişi ve ötesi. Altın çantasının içine bıraktığı kağıdı bir daha okuyorum: 'Pek yakında elimle geri getireceğim,' demiyor mu? Bundan mühim bir şey söylüyor: 'Biricik sevgilim sensin, Cemşitciğim,' diyor. O halde tekrar gelecek ve tekrar boynuma atılacak. Bana da lazım olan bu." (Karay, 2009, s. 192).

Cemşid, kurtulamadığı bu aşktan Şehriban'ı sorumlu tuttuğu kadar kendini de sorumlu tutar. Çünkü başlarda Cemşid'in aşkı bedensel hazlarla örülüdür. Bedenin ötesine geçmeyen bu aşk, sıradan bir cinselliğin karşlığı olarak belirir, anlam üretmez ve benliği aşan bir deneyime dönüşmemiştir:

> "Şehrihan 'dan istediğim tamamıyla benim olması da değildi, ara sıra bana gelmesiydi. Ona karşı duyduğum aşk, aşktan ziyade cinsi bir ihtirastan ibaretti. Doğrudan doğruya şehvetle alakası olması, ulvi ve kutsi sayılan temiz hiçbir tarafı bulunmaması yüzünden bu ihtiras bildiğimiz aşklardakinden daha keskin, sert, şuursuz ve çift teşkil etmeden, yuva kurmayı düşünmeden cinsleşen hayvanlannki gibi çok iptidai bir şeydi." (Karay, 2009, s. 196).

Cemşid, aşık olduğu Şehriban uğruna yıllarca tüm kadınlardan uzak durur, hatta onlardan kaçar ve kendini yalnızlığa mahkum eder: “Habis kızın Kumkapı istasyonu arkasında bana, benim hakkımda söyledikleri o kadar içime işlemiş, şuuruma saptanmıştı ki, nefsimden ve kadından nefret eder hale gelmiştim. Yolumu çeviren esnaf tayfası kızlardan bile kaçıyordum.” (Karay, 2009, s. 237). Şehriban’ı unutabilmek adına dünyayı gezmeye başlar. Fakat bunların hiçbir de tesir etmez. Daha sonra iki savaşa katılır, hem Kırkkilise Bozgunu’nu hem de Filistin Hezimeti’ni görür:

> “Şimdi Cemşit anlatıyor: Evet, Balkan Harbi kopunca hiç durmadım, orduya katıldım, Çorlu'ya sevk edildim. Şunu söyleyeyim ki askerliğe bu can atışta pek tabii olarak vatan sevgisi başta geliyordu ama işin içinde Şehrihan 'ın da rolü yok değildi.
>
> O şırfıntı yüzünden ölüme mi koşuyordun?
>
> Yok, mübalağa etmeyelim, aradığım ölüm değildi, unutmama yarayacak tehlikeli bir maceraydı.” (Karay, 2009, s. 248-249).

Bunların hiçbirisi Şehriban’ı unutturamaz. Çünkü Şehriban’la yaşadığı yaşadığı ara vermeler, aslına bakılırsa arzunun engellenmesine hizmet eder. Bu engelleme tutkuyu daha da perçinler. Aşk, arzunun sürekli ertelenmesi ve ulaşılmazlıkla ertelenir. Aslında aşkın sürekliliğini sağlayan da bu kapanmayacak eskikliği kurmaktır. Hatta o kadar ki arzunun kesilmesi Şehriban olmamasına rağmen Cemşid’i kendine bağlar:

> “Şehrihan 'ı ne kadar sevdiğimi yaralandığım sıradaki düşüncemden anlamışsındır, onu bir daha düşünmemek ihtimalinden korktuğumu söylemiştim sana, ölmek buydu bence. Fakat sevgimi yenernemekle beraber kendisinden iğrendiğimi de yenemiyordum. İğrenerek sevmek? Sen bu çeşit bir aşk hiç işittin mi? Yanımda, karşımda bulunmasını istiyorum, ama kucağımda ve koynurnda değil! Hem de tam gençlik, delikanlılık çağında bulunmama rağmen, güçlü kuvvetli ve gözünü budaktan esirgemez yiğit bir asker olduğum halde.
>
> Murad sordu:
>
> Başka kadınlarla nasıldın?
>
> Bu da bir mesele: Satılık her kadından tiksinti duyuyordum, tamamıyla senin aksine! Zamanla bütün kadın nesline karşı o duygum kökleşmişti.” (Karay, 2009, s. 254-255).

Cemşid, Şehriban’ı son olarak Şam’da bir barda görür. Morfin ve alkolün pençesinde olan Şehriban, fuhuş yapmaktadır ve hayatının böyle olmasını Cemşid’e bağlayarak yine onu kandırmaya çalışır. Fakat Cemşid, bu kez kanmaz ve orayı terk eder:

> “Sonuncu kadehimizin şerefine! dedi, kadehi boşalttı, ben de kendisine uydum, sonra tekrar ettim: 'Yatağına gir artık, örteyim üstünü, uyu!
>
> Kadehini taşların üstüne atıp kıran Şehrihan daha boğuklaşan bir sesle:
>
> Çık dışarıya!' diye haykırdı. Defol! Beni mahveden sensin, bu hale getiren, rezil rüsva eden sen! Yazık ki çok çalıştım ama intikamımı tamamıyla alamadım; hıncım, kinim içimde kaldı. Anlıyor musun, bütün kabahat sende, katilim sensin!

> Yat artık, deli deli söylenme!
>
> Sensin katilim! Neden mi? Ben sana on yedi yaşımda koşup teslim olmuştum, daha erkek eli vücuduma değmeden! On dört yaşımdan beri seviyordum, hayaller kuruyordum, evlenme hayalleri. Sen ne yaptın? Oralı olmadın, sadece zevk tarafını düşündün, şunun bunun dedikoduianna kulak astın, benden kaçtın. Paramızın tükendiğini de biliyordun, yardımınla ailemin haysiyeti, benim de namusuro kurtulurdu, hiç aldırmadın, beni ilk önce Eftal'in, sonra Ali'nin ve birçoğunun kucağına attın. Kimini para için yaptım, kimini gönlümün ihtiyacıyla… Yallah! Çek arabanı! Hem bir daha göreyim deme, katil edersin beni!
>
> Konyak şişesini yakalamış, havada çeviriyordu. Geri geri çekiliyorum.
>
> Ölmeden önce bütün bunları yüzüne karşı haykırdığıma memnunum. Oh! dediğini işittim. Avludaydım, kapıyı açtım, sokağa fırlıyorum ve ben de oh çekiyorum." (Karay, 2009, s. 275-276).

Cemşid'in yılları Şehriban'ın hüznüyle geçerken Fırat ve Lale'nin aşkı onu da tetikler: "Evlat, yaş 68! Babandan iki yaş büyüğüm ve onun kadar sıhhatliyim. Kendimi pek bıraktım, değişmeye muhtacım, hayattan az çok kam almaya!" (Karay, 2009, s. 153). Aşk, Cemşid'i değişirir, kendine dair anlam üretmeye başlar. Öncelikle üstüni başını düzeltir, daha sonra kaldığı köhne evden çıkar ve temiz bir apartman dairesin geçer. Tüm bunların olması için de kendini genç bir zihin olan Fırat'ın ellerine bırakır:

> "İnansız'ın üzerindeki elbise, bildiğimiz haniçi terzisinin elinden çıkınışı değildir; Fırat'ın terzisine yaptırılmış yazlık bir kostümdür. Bu nasıl olmuştur? Niko'nun gazinosunda Fırat, sevgilisi Lale ve kızın anası Perran ile geçirdiği hoş geceden sonra Cemşit, kırk yıl süren bir melankoli depresyonundan kurtuluvermişçesine -o hastalıkta silkinmeler görülmüştür- sabahleyin büyük bir ruh değişikliği içinde uyanmıştır: Şehrihan yüzünden bunca yıldır cemiyete, kadına ve nefsine düşmandı, uğradığı sarsıntıdan ileri gelen derin bir küskünlük, bir kendini bırakış, bir babayaniliğe vuruş.
>
> Bu hal kırk şu kadar sene sürmüştü. Yeterdi artık! Gazinoda biri genç öbürü orta yaşlı kadın ve bir delikanlıdan kurulu münewer meclis çok zevkine gitmişti. Hem artık ortada bir Şehrihan da yok; aşık da olamayacağı için pespaye ruhlu bir kadının fendine gelmesi ihtimali de." (Karay, 2009, s. 152-153).

Aşkın değiştirici ve dönüştürücü gücü sayesinde bedenselin ötesinde bir tamamlanmışlık hissettiği, aşk alevinin çifte yüzü olan Perran Hanım'la evlenen Cemşid, kalpsel erotizmle birlikte bedensel arzusunun ötesine geçer. Cemşid, sürekli bir varlık olarak süreksizliğe yelken açar.

2.1.3.2.2. Soylu Aşkın Romanının Romanı: Hep O Şarkı

Münire, gençlik yıllarında oldukça duru bir güzelliğe sahip bir kadındır. Romanda kırklı yaşlarda olan Münire, başından geçen olayları, kalp maceralarını bir roman yazarak anlatmak isteyen bir kişidir. Aslında Yakup Kadri'nin romanının içinde Münire'nin romanı okunur. Münire, gençliğinden itibaren oldukça roman okuyan biridir. Okuma yelpazesi oldukça geniş olan Münire özellikle psikolojik tahliller yapan romanlardan daha da zevk almaktadır. Osmanlı'nın çöküş döneminde yaşayan Münire,

ömrünün otuz beş yılını çocukluk aşkı olan Cemil Bey'i sevmekle geçirir. Cemil Bey Münire'lerin komşuları Hakkı Bey'in oğludur. Cemil, Münire'nin soylu aşkıdır ve onu herkesten kıskanır. Hatta Cemil Bey'i Emirgan imanının kızı Sıdıka Hanım'la yakınlaşırken gördüğünde kıskançlık nöbeti geçirir ve Cemil Bey'e karşı ilk hayal kırıklığını yaşar: "Orijinal haliyle ilk aşk terk edilmek zorundadır. Başka bir deyişle, her sevgi dolu ilişki, ilksel birlik durumuna tam bir geri dönüş beklendiği ölçüde, içinde başarısızlığın tohumlarını taşır." (Verhaeghe, 2023, s. 60). Münire bu durumu babasına anlattığında babası Cemil'i çok sevmesine rağmen Hakkı Paşa'ya bir mektup yazarak Cemil Bey'in Münire'den uzak durması için uyarılarda bulunmasını rica eder. Bu olaydan sonra Münire, duygularına engel olamaz ve Cemil Bey'le gizli gizli görüşmeye devam eder. Buluşmanın olmadığı günlerde ise Cemil Bey, varlığı hissettirmek için "hep o şarkı"yı söyler. Bu şarkı Münire'nin aşkının, arzularının şarkısı olur. Babasının görüşmeyi yasaklaması üzerine gözleri hep Münire'dedir. Çocukça bir davranış sergilemesinden korkmaktadır. Bu yüzden Münire; eve, içine, kendine kapanır. Hiçbir eğlenceye katılmaz, dost meclislerini reddeder. Konağa gelen evlilik taliplerini de bir bir elinin tersiyle iter. Münire'nin babası Faik Bey, kızının bu durumuna oldukça üzülür, aklının Cemil Bey de olduğunu da bilir. Bu durumu ortadan kaldırmak için çareyi Münire'yi Nafi Molla'nın oğlu Rüknettin Bey'le evlendirmekte bulur. Münire için bu evlilik korkunç bir rüya gibidir:

> "Hayır, bana bundan daha acayip bir hal olmuştu. Ben, o günlerde, uykuda yürüyen bir insan gibiydim. Daldığım kâbustan Rüknettin Molla Bey'in eli vücuduma dokunur dokunmaz can havliyle uyanacak ve başıma gelen felaketin bütün dehşetini anlayacaktım. Lâkin, bu anladığım şey de bir başka korkulu rüyaya benzeyecekti ve her korkulu rüyada olduğu gibi meselâ üstüme bıçakla yürüyenler görecektim de "Yetişin; öldürüyorlar beni!" diye haykıramayacaktım. Gulyabani gibi birtakım mahlûkların arkamdan kovaladıklarını hissedecektim de bacaklarımda kaçmak gücünü bulmayacaktım. Bu uğursuz konağın içinde hayat ve hakikatle –benim bildiğim hayat ve hakikatle– tek bağım dadımdan, bir de Cenan'dan ibaret kalacaktı. Lâkin dadım da günün birinde ağlayarak iki yanağımdan öptükten sonra bir çift söz söylemeksizin çıkıp gidecekti. Beni kimlerin eline bırakıp gidecekti? Hiç kimsenin. Zira, Nafi Molla Konağı'ndakiler benim için ne kadar yok idiyse, çok geçmeden, benim varlığımdan da onların haberi olmayacaktı. Rüknettin Bey'in beni katlettiği geceden sonra –evet, evet, o tam mânasıyla bir katil gecesiydi– bunlar arasında benim yalnız hayaletim dolaşacaktı. Zati, kaynatamla gelinliğimin ilk günlerinden itibaren hemen hiç yüz yüze gelmez olmuştuk. Buna, sonradan –yani onu daha sık görmek fırsatını bulunca– çok esef edecektim." (Karaosmanoğlu, 2016, s. 31-32).

Münire, gelin gittiği Nafi Molla'nın konağında kocası, kaynanası, kaynatası ile yaşamaya mahkûm olur. Bu konaktaki hiç kimse ona sevimli gelmez. Onu hayata bağlan tek kişi, dadısı Cenan Kalfa'dır. Her ne kadar evlilik hayatının çetin koşullarıyla boğuşsa da Cemil Bey'i unutamaz. Rüknettin Bey'in ve ailesinin kaba ve görgüsüz davranışlarını gördükçe içi sıkılır ve hemen aklına Cemil Bey'in nezaketi,

hoşgörülülüğü gelir. Tüm bunlardan kaçmak ve ideal olana ulaşmak için yine romanlara sarılır. Böylece o konağın içinden uzaklaşır, yarattığı dünyasında yaşar. Bu dünyada Cemil Bey'le dolaşır, eğlenir ve sevişir.

Münire, kocası Rüknettin Bey'den hazzetmediğini beden diliyle dile getirir. Ona karşı tamamen ilgisizdir. Bu yüzdendir ki Rüknettin Bey de konaktaki hizmetçi kızlara yanaşır. Geceleri Münire'nin yanından kalkıp evdeki kızların odasına gider. Münire, başlarda bu olaylardan habersiz olsa da şüphe edip iz sürdüğünde Rüknettin'in kendisini aldattığına şahit olur ve ondan iyice tiksinir.

Nafi Molla'nın konağı bir uğrak yeridir. Gelen geçen herkes uğrar ve sürekli dost meclisleri kurulur. Bunun yanı sıra gündüzleri Molla'nın eşinin ahbapları, bohçacılar, niyetçiler de gelip gider. Gelenler arasında Zeyrekli Fatma Hanım da vardır. Zeyrekli Fatma Hanım, Cemil Bey ve Münire arasında mektup götürür getirir. Bu mektuplardan birinde Cemil Bey'in Münire'ye ne denli bağlı olduğu görülür:

> "Yüzünüzü görmeyeli beri, dünya gözümde zindan kesildi. Bundan, intihar ile kurtulmak istedim olmadı. Küulün [alkolün] zehri ile kurtulmak istedim, olmadı. Türlü sefahat yollarına, türlü maceralara saparak kurtulmak istedim, olmadı. Söyle, sevgilim ne edeyim ne eyleyeyim de kendime bir halâs ve necat çaresi bulayım? Yeniden gençliğime yeniden eski şevk ve neşatıma kavuşayım? Ben biliyorum. Yegâne kurtuluş çarem sizsiniz. Bir kerecik olsun, yakından veya uzaktan sizi görebilsem, zannediyorum ki, zindanımın duvarları, birdenbire yıkılarak gün yüzüne çıkıvereceğim. Fakat, aramızda ne kadar çok engeller var? Bunları tırmanıp geçebilmek için iki taraftan uğraşmamız lazım geliyor. Zira, ben şimdiye kadar elimden geleni yaptım. Kış demedim yaz demedim, hep civarınızda dolaştım durdum. Laleli ile Vefa arasındaki sokakların taşı toprağı bir dile gelse de söylese. Kaç bayram, kaç kandil günü, –annenizle babanızın elini öpmeğe giderken sizi koçonuzun içinde görürüm ümidiyle– kaç defa nasıl taban vurduğumu. İki yıldır, her yaz aynı ümitle Bağlarbaşı'na taşınmadığım gün kalmadı. Sayfiyenin oraya pek yakın olmakla beraber size bir kerecik olsun rasgelmek saadetine eremedim. Ne yaparsınız? Nerelere, kimlerle vakit geçirirsiniz? Bari bunu bilsem sizi gider, hayalimle arar bulurdum." (Karaosmanoğlu, 2016, s. 49-50).

İki sevgili gizliden gizliye tekrar görüşmeye başlarlar ki bu sınırın ihlalidir. Münire evli olmasına rağmen Cemil Bey'le mektuplaşıp gizli gizli buluşur, böyle bir şeyi de yaparken oldukça vicdan azabı duyar, lakin erotik deneyimin sınır ihlali ve yasağa karşı gelişi aynı zamanda cezbedicidir. Bu yapmasındaki temel itici nokta hala Cemil Bey'e âşık oluşudur. İstemediği bir adamla evlendirilişi, sevmediği bir yerde yaşamak zorunda bırakılması aslında bu konuda ön alır. Bir yandan da arzusuna ulaşamadığında acıdan haz duymaya başlar, aslında bu da bir nevi jouissance'tır. Bütün yaşadıklarının kendi iradesi dışında gerçekleştiğine inanır Münire. Ailesinin kendine biçtiği hayatı yaşamaktan hem nefret eder hem de buna karşı gelmenin normları yıkmak olduğunu bildiğinden kaygı duyar. Burada yine kaçış noktası romanlardır.

Okuduğu romanlardaki kadın karakterlerin akıbeti onun için de tehlikedir. Bu kaygı ve tehlikeden onu kurtaracak ideal kişi Cemil Bey'dir.

Rüknettin Bey ve Münire'nin evlilikleri durgun, suskun ve ruhsuz geçerken evdeki bir kızın Rüknettin Bey'den hamile kaldığının duyulması sonucu kaotik bir hal alır. Münire için bu bardağı taşıran son damla olduğu gibi aslında olması gerekendir de. Hemen kocasından ayrılarak babasının konağına geri döner. Olumsuz sayılacak bu durum Münire'nin yeniden hayata tutunuşunun anahtarıdır, yeni dünyanın kapılarının açılışıdır:

> "Ben birdenbire tarife sığmaz bir sevinç duymuştum. Dört yıllık geçmişi arkamda bırakmış, sanki bir kâbustan uyanır gibi olmuştum. Hani, insan bir fena rüyadan gözlerini açıp da uykuda gördüklerinin hep yalan olduğunu anlar anlamaz nasıl sevinirse öyle seviniyordum. Evimizin her şeyini, herkesi kucaklayıp öpesim geliyordu. Başımdan hotozumu, yaşmağımı, sırtımdan feracemi nasıl sıyırıp attım bilmiyorum. Her birini bir yana fırlatmıştım. Dadım, eskisi gibi onları toplayıp derleyip benim odama koymuştu. Benim odam... benim odam; benim genç kızlığımın tatlı hülyalarla dolu odası! Görücüler devrinde, penceresinin önüne oturup mahzun mahzun avluyu seyrettiğim zamanların hatırası bile şimdi, gönlüme yalnız ferah, yalnız neşe veriyordu. Hatta avlu bile tek tük ağaçları yeşermiş bu ıslak nisan sonu havası içinde bana Boğaziçi korularının bir parçası gibi görünüyordu. Cemil Bey'in derdini dahi unutur gibi olmuştum. Zira tamamıyla çocukluğuma dönmüştüm. Hatta, annemin oturma odasında öğle yemeği sofrası kurulup dadımla birlikte her üçümüz bir sininin etrafında yan yana, diz dize oturduğumuz vakit ben, ilk defa büyüklerle yemek yemeğe başladığım günlerdeki saadeti duymağa başlamıştım. Anneme türlü diller döküyor, türlü şaklabanlıklar yapıyordum." (Karaosmanoğlu, 2016, s. 75).

Münire, yeniden babasının konağına, eski hayatına dönünce Cemil Bey'le de rahatça görüşür. Bütün yazı neredeyse Cemil Bey'le geçirir. Fakat bu saadet uzun sürmez. Devrin padişahının kızı Cemil Bey'le evlenmek ister, Cemil Bey, sultanı reddeder, bu yüzden padişah hem Cemil'in babası Hakkı Bey'i hem de Cemil'i Sivas'a sürgün eder. Cemil Bey ile Münire arasındaki son görüşme de Sivas'tan gelen bir mektuptur. Bundan sonra bir daha görüşme gerçekleşmez. Bu durum Münire için adeta bir çöküştür. Fakat Cemil Bey'in bir gün çıkıp geleceğine dair inancını hiçbir zaman yitirmez. Bu sırada memlekette Rus Harbi'nin sonuçları hissedilmektedir. Geçim sıkıntısı alır başını gider. Konaktaki birçok hizmetçi işten çıkarıldığı evin eşyaları da satılarak geçim sağlanmaya çalışılır. Bu sırada Münire'nin önce babası sonra annesi vefat eder. Münire yalnız başına, çaresiz kalır. Çareyi halası Şahende Hanım'la yaşamakta bulur. Bu süreçte oldukça içine kapanır, kimseyle görüp konuşmak istemez, kayıplarına ona fazla gelir. Halası Şahende Hanım da olmasa hayata tamamen küsecektir. Hala ile ilişkisi hala yeğen ilişkisinin çok ötesine geçer. Yıllar içinde neredeyse birbirinin kopyası olurlar:

> "– Canım evlâdım; benim sana ne hayrım oldu ki teşekkür ediyorsun?

– Bilmezsiniz; dedim. Yıllardan beri ne kadar yalnız ne kadar yalnızdım. Her şeyden acı gelen bu yalnızlıktı bana. İlk defa, beni bundan kurtaran siz oldunuz. Gösterdiğiniz şu candan alakayla... Artık hiçbir şeyden korkum kalmadı. Zira hissediyorum ki, siz yanımdasınız. Zira, beni bir dinleyen, beni bir anlayan var bu dünyada.

Halam, başımı göğsünün üstüne dayayarak:

– Öyle bil Münire; dedi. Ben senin yanındayım. Sade yanında değil içindeyim. Çünkü sende kendi gençliğimin, kendi bedbaht gençliğimin bütün acılarını yeniden duymaktayım. Biz, birbirimize yalnız çehrece, renkçe, biçimce benzemiyoruz. Senle ben diyebilirim ki, talihçe de eşiz. İnşallah, sonun benimkine benzemez.

Biraz durdu, düşündü:

– Kendi derdime bir çare bulamadım. Zira, senin gibi masumdum. Şimdi, şimdiki feleğin çemberinden geçmiş bir kadınım, seni bu çıkmazdan kurtarmanın yolunu bulmak için bütün tecrübelerimden istifade edeceğim. Bu biraz kendi talihimden öç almak gibi bir şey olacak." (Karaosmanoğlu, 2016, s. 83-84).

Münire, yaşlanmaya başladıkça benlik sürgünü daha artar. Bu yüzden ruhsal açlığını doyurmak için çeşitli yollar dener; Bektaşi Dergahı'ına girer, namaza başlar. Fakat bunların hiçbir yeterli gelmez. Münire'nin sorunu arzusudur. Dergâha gittiğinde dinlediği bir nefes ""Uzak sanıp bağırma/ O sendedir çağırma" adeta Cemil'i hatırlatır. Aşk kavramında Öteki merkezdedir. Aslına bakılırsa Öteki, öznenin arzuları yapılandıran bir semboldür. Dolayısıyla aşk, öznenin ötekiyle kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanır. Birey-öznenin aşk özelinde Öteki'yle kurduğu ilişki zaten bir tamamlanmışlığı karşılamaz, aşk genellikle eksiklikle örülmüş bir yanılsamadır. Nitekim Münire için de öyledir. Aslında Cemil Bey, Münire'nin yarattığı ve yücelttiği bir Öteki'dir. Cemil'in yok oluşu bir nevi aşkın tam olarak bir yanılsama halinde belirmesini sağlar. Çünkü aşk eksik olanı kapatmak için bir tampon görevi görmez, aşk tam olarak birey-öznenin bölünüp parçalanmışlığını görünür kılar.

Münire ile Cemil Bey'in ayrılmasından hayli zaman geçer. Bir gün Cemil Bey, aniden İstanbul'a gelir. Cemil Bey, Anadolu'nun bir şehrinde reji müdürü olmuştur, oradan bir memurun kızıyla evlenmiştir. Münire, yakın ahbapları olan Pakize Hanım'ın verdiği bir davette onu görür. Fakat ilk görüşte Cemil Bey'i tanıyamaz. Bu gördüğü adam eski Cemil Bey olmamakla birlikte zihninde yücelttiği Cemil Bey de değildir. Hatta o kadar ki Cemil, hep söylediği o şarkıyı tekrar seslendirir, fakat sesi dahi değişmiştir. Cesur, atılgan, canlı Cemil Bey gitmiş, yerine ürkek, kaygılı bir Cemil Bey gelmiştir adeta:

"Tanıyamamıştım, hiç tanıyamamıştım. O kadar değişmiş. Sanki, bizim bildiğimiz Cemil Bey ölmüş de ruhu bir başkasının kalıbı içine girmişti. Tavır ve edasında da eski civelekliğinden, eski zarafetinden hiç, ama hiçbir şey kalmamış. Sofranın bir ucunda – hani her büyük evin birtakım sığıntıları vardır ya– işte, bunlardan biri gibi süklüm püklüm oturuyordu" (Karaosmanoğlu, 2016, s. 122).

Cemil Bey'i belli bir süre daha görmez, aradan iki ay geçer. Cemil Bey, Şahende Hanım'ın konağına gelir, Münire yine gördüğüne inanamaz, bir zamanlar kocası Rüknettin Bey'le karşılaştırdığı adam bu olmamalıdır. Kılığı kıyafeti, davranışları değişen Cemil Bey, Münire'yi şaşırtır. Aslına bakılırsa Cemil Bey evlenmiş, çoluk çocuğa karışmıştır. İstanbul'a gelme nedeni de Münire değil, miras davası açmaktır. Maddi olarak büyük sorunlar yaşayan Cemil Bey, durumu halletmek için gelmiştir. Münire, uzun yıllardır beklediği Cemil'i gördüğünde yirmi beş yıllık bekleyişinin bir hülya olduğunu anlar:

> "– Ah, keşke hiç görmeseydim onu... Ölünceye kadar hep yirmi beş yıl evvelki Cemil Bey olarak kalsaydı hayalimde. Hani, yirmi beş yıl evvel buradan son çıkıp gittiği gün yok mu? İşte, hep o hali, o heyetiyle kalsaydı. Bu, bana yeterdi, ölünceye kadar hep onu sevmek, hep onun hasretini çekmek kuvvetini kendimde bulmak için. Şimdi, bu kuvveti tamamıyla kaybettim. Ömrüm sebepsizleşiverdi, gayesizleşiverdi birdenbire. Asıl en fecii, bu, önümdeki boşluk değil, hayır, asıl arkamdaki boşluk! Sanki, onu hiç sevmemişim, onunla hiç sevişmemişiz gibi geliyor bana. Ve görüyordum ki, halam bu acayip hislerimi anlamıyordu. O vakit yine kendi kendimle konuşmağa başlıyordum. Kendi kendime: Bütün bunlar, bütün bu olup bitenler belki benim muhayyilemin icadıydı, diyordum. Belki Hakkı Paşalardaki düğün gecesi basbayağı bir toplantıydı da ben onu bir peri masalı şekline sokmuştum. Belki, ilk gece Cemil Bey'in sesini yok yere pek dokunaklı bulmuş, söylediği şarkıya haddi zatında mevcut olmayan manaları vermiştim. Belki, benim hayatımda yegâne hakikat Nafi Mollaların konağından, o konakta gördüğüm şeylerden ve insanlardan ibaretti." (Karaosmanoğlu, 2016, s. 128-129)

Lacan'ın aşk üzerine düşüncelerinde rastlanan soylu aşk, sadece aşkın imkansızlığını vurgulamaz. Ona göre aşk sadece romantik ve yüce değildir, aynı zamanda aşk, ideali yaratmaktır. Aşık elbette ki arzu nesnesine ulaşamayacağını bilir, tıpkı Münire'de olduğu gibi. Lakin yine de bu yanılsamayı kurar ve bu yanılsamaya estetik bir bakış açısı geliştirir. Aslında Lacan'ın soylu aşk dediği kavram tam da buna denk gelir. Bahsi geçen yanılsama arzuyu geciktirir, bu bağlamda soylu aşk, arzuyu erişilemez bir noktaya yerleştirip sürekli bir ertelenmişlik hissi yaratır. Bu erteleme hali, aşkın içindeki imkansızlığı ve acıdan duyulan hazzı ortaya koyar. Çünkü birey-özne kendinde olmayan aşkı vermeye çalışır. Aşkın burada eksiğin sembolü olmakla kalmaz aynı zamanda temsili bir olgu olduğunu da ortaya koyar. Aslında aşk hem bir maske hem de bir ifşadır. Çünkü birey-özne, bir başkasının arzusunu uyandırmak amacıyla kendi arzulanan nesne olma hazzını yaşamak ister. Böylece "aşk, dürtü ve arzu arasındaki bağlantıyı sağlayabilecek tek şeydir: "Seul l'amour permet a la jouissance de condescendre au desir (Yalnızca aşk, jouissance'ın arzuya boyun eğmesini sağlar.)" (Verhaeghe, 2023, s. 194). Bu durum Münire öznesinde düşünülürse hazzın aşk karşısında boyun eğmesi Münire'yi kalpsel erotizme götürür. Çünkü kalpsel erotizmde bedensel bir biraradalık söz konusu değildir. Kalpsel erotizm, varoluşsal bir

çözülme sürecidir. Aşk, estetik bir trajedidir. Bu trajedi Münire için kendi dünyasını yaratmakta yatar.

2.2. Söylemin Cinselliği: Dil ve Erotizm

Edebi anlatıda erotizm; dile gelen, ifade edilen kadar dile gelmeyen ifade edilemeyenle de ilgilidir. Roland Barthes, aşkın dilinin aslında tek kişilik olduğunu yani aşkın dilinin yalnızlığın dili olduğunu söyler. (Barthes, 2014, s. 27). Âşık olan kişi kendi kendine konuşur, hayalindeki sevgilisine seslenir ve bu dil toplumsal düzende çoğu zaman ya anlaşılmaz ya da dışlanır. Gerçekten de modern toplumlar artım cinselliği açıkça konuşur hale gelmiştir. Bunun yanı sıra aşk ve erotizm söylemi gülünç veya mahcubiyet alanı olarak bir kenara itilir. Edebiyat ise, aslında süreğen bir şekilde ve hatta bazen bilinçsizce erotik deneyimi dile getirmek için dolaylı yollar, simgesel anlatımlar ve ince düşünülmüş stratejiler geliştirmiştir. Dil ve erotizm ilişkisi sadece açık cinsel betimlemelerde ibaret değildir; aksine dilin sınırları ve boşlukları içinde arzuyla ifade bulur. Psikanalize göre öznenin bilinçdışı arzusu, dildeki boşluklarda açığa vurulur. Özne, dilin izini taşıdığı sürece gösterenin öznesi olarak kalır. Bununla birlikte özne, gösteren dizisi içindeki yarıktır; simgesel ile gerçek arasında açılan bu boşlukta yer alır ve dürtü de kendini tam olarak bu boşluk üzerinden dışavurur (Aydın, 2017, s. 20). Buradan bakıldığında erotik anlam çoğunlukla doğrudan sözcükleri ilgilendirmez. Bunun yanında imalar, suskunluklar ve anlatı yapısının arasında varlık bulur.

2.2.1. Erotizm, Dil ve Anlam

Erotizm ve dil arasındaki ilişki, yalnızca cinselliğin yahut cinsiyete ait olan her şeyin betimlenmesi değildir. Aslında bu bağlam anlamın üretilmesi ve bastırılması süreçleriyle yakından ilgilidir. Jean-Luc Nancy, beden ve anlam üzerine oluşturduğu *Corpus* üçlemesinde erotik anlamın dilsel düzeyde daima bir açık ve boşluk olduğunu vurgular. Nancy'ye göre erotik haz -aslında bir nevi Jouissance- "farklılaşma ve ertelenme ölçüsünde var olan" bir olgudur. Tam bir birleşmenin temsil edilmesi, haz duygusunu söndürür (Nancy, 2013, s. 12). Bu sebeple, tam bir açıklık yerine aralıklar ve boşluklar erotizmin asıl gerçeği haline gelir. İnsanlık tarihi boyunca erotizmin anlatımı, Antik Yunan'dan modernizme kadar özlem ile doyum arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Nancy, haz ile acı arasındaki dokunuşun bir "aralık ve farklılaşma olmadan var olmayacağını" belirtir (Nancy, 2013, s. 12). Buradan değerlendirildiğinde

beden ve dil, anlamın üretiminde bir bütünleşme değil, bir karşılaşma ve kopukluk sahnesi sunar. Erotik anlam, tam da söylenemeyenin yahut söylenmeyenin etrafında boy verir.

Edebiyatta erotizmin dile yansıması, yalnızca cinsel içerikli sahnelerin tasvirinden ibaret değildir. Aksine, erotik etki çoğu zaman sözün ötesinde, metnin anlam katmanlarında ortaya çıkar. Bunda en önemli payı dilin hem bilinçli hem de bilinçdışı anlam üretme kapasitesi alır. Lacan'ın meşhur ifadesiyle "cinsel ilişki yoktur" derken kastedilen, cinselliğin tam anlamıyla dile getirilemez oluşudur; cinsel olan, dilsel temsilin sınırlarında yer alır. Jean-Luc Nancy ise Lacan'ın bu ifadesine cevaben "cinsel ilişkinin var olduğunu" belirtirken, bunun ancak söylenecek hiçbir şeyin olmadığı, söylemin tıkandığı yerde hissedildiğini vurgular. Yani, erotik anlam tam da dile sığmayan, söylenemeyen noktada varlık kazanır. Edebi metinlerde yazarın söylemediği, yalnızca ima ettiği şey, okurun zihninde güçlü bir erotik çağrışım yaratabilir. Bu da ortaya çıkarır ki metinlerdeki erotik etki, çoğu zaman kelimelerin açık anlamlarından ziyade onların uyandırıldığı bilinçdışı çağrışımlardan doğar. Bilinçdışı arzu, dilde doğrudan değil, örtük biçimde kendini gösterir; tıpkı rüyalarda ve dil sürçmelerinde olduğu edebi metinlerde de istek ve dürtüler, metaforlar ve imalar aracılığıyla ifadesini bulur (Aydın, 2017, s. 45). Dil hem arzuyu açığa vuran hem de onu sansürleyen bir yapıya sahiptir. Lacan'ın "Bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır." önermesine atıfla Aydın, dilin çok anlamlılığı sayesinde arzunun gerçeğini iletebildiğini ifade eder (Aydın, 2017, s. 78). Yani tek bir sözcük, ima veya suskunluk erotik anlam katmanlarını oluşturabilir. Bu çok anlamlılık, edebi metinlerde erotik çağrışımlara zemin hazırlar, metnin yüzeyindeki anlamsal boşluklar, okurun bilinçdışı düzeyle erotik anlamı üretmesine olanak tanır. Üretilen bu anlam okurda bir haz yaratır. Bir anlam üretme tarzı olarak beliren erotizm, metnin hazzını ortaya çıkarır. Erotik etkiyi doğuran şeyin kesintiler ve belirsizliklerle örülü olduğu aşikardır. Örneğin, bedende arzuyu en çok uyandıran yer, giysinin gerildiği, esnediği kıvrım değil midir? Sapma alanında, yani metin merkezli hazzın hüküm sürdüğü yerde, "erotojen bölgeler"den söz etmek zaten pek isabetli değildir. Psikanalizin yerinde tespitiyle, erotik yoğunluk bedenin belirli noktalarından çok aralıklarda birikir: iki parça arasında, pantolonla kazak, iki uç arasında, yarım iliklenmiş bir gömleğin düğmeleri, eldivenle bilek arası, beliren o incecik ten ışıltısıdır baştan çıkaran; daha doğrusu, görünürlük ile gizlenmişlik arasında gidip gelen bir belirip-kaybolma

oyunudur. İnsanın kendini dünyaya ve başkalarına açarken aynı zamanda geri çekilebildiğini bu iki temel davranışın insani varoluşun temelinde yattığı aşikardır. Sloterdijk'e göre "Kendini açığa vurma ve kendini geri çekme davranışları, insan için temel oluşturucu davranışlardır (…) Onlar, insanın poetik hayvan olarak sahneye çıkış jestleridir." (Sloterdijk, 2018, s. 19). Bu fikir, erotik söyleme uyarlandığında açılma yani itiraf, teşhir, bedeni ya da arzuyu göstermeye yönelik hamleler ile geri çekilme yani susma, örtük bırakma, utanma veya kendini tutma kavramlarının erotik anlam yaratmada oynadığı role açıklık getirir. Bir başka ifadeyle edebi metindeki erotizm de tıpkı insanın varoluşsal sahnesi gibi bir görünme ve saklanma diyalektiğiyle biçimlenir. Erotik bir sahnede karakter bazen arzusunu açıklar, bazen de onu geri çeker; anlatı da bazen okura ipuçları sunar bazen bu sahneyi yarıda keser. Sloterdijk'in "poetik hayvan" vurgusu, insanın dil araçlığıyla kendini yaratmasıyla ilgilidir. İnsan dilde kendini kurarken bu kendini açma-gizleme jestleriyle bir anlam dünyası inşa eder. Erotizm de bu inşanın en mahrem en poetik yönlerinden biridir. Bu açıdan karakterlerin utangaçlık, suskunluk veya cesur itiraf anları aslında Sloterdijk'in tarif ettiği insani temel jestlerin, yani sahneye çıkma, kendini gösterme ve geri çekilme, kendini saklama jestlerinin erotik bağlamda tezahüründen ibarettir. Bu tür bir haz, striptizin teşhirci doyumundan ya da anlatının doruk anından alınan hazzın aynısı değildir. Orada ne bir yarılma ne de bir uç vardır; her şey sırayla açığa serilir ve heyecan, ergen düşlerinde olduğu gibi cinsel organı görme anına ya da roman okurunda olduğu gibi finali öğrenme beklentisine bağlanır (Barthes, 2007, s. 101). Böylece okur, metnin söylemediği şeyi hayal gücüyle tamamladığında, erotik hazza benzer bir anlam üretim sürecine katılır. Barthes'ın "metinde haz" olarak tanımladığı kavramı, okuyucunun metindeki boşlukları doldurarak yaşadığı duygusal zevki tarif eder. Bu olgu dilin erotik potansiyelini gösterir. Bu çerçevede yani görünme-kaybolma oyunu çerçevesinde erotizm ile pornografi arasındaki ayrım da dil açısından belirginleşir. Edebi metinlerde erotik ögeler genellikle örtük ve estetik bir dille işlenir. Aslında iki kavram arasındaki temel fark da buradan kaynaklanır (Loth, 1994, s. 85). Pornografik metin açık seçik betimlemelere yer verirken erotik edebiyat daha ziyade imalar, mecazlar ve semboller aracılığıyla okurun hayal gücünü harekete geçirir. Bu sayede erotik tem edebi değer kazanır. Çünkü okur, metindeki boşlukları kendi arzusuyla doldurur. Tarihsel olarak sıkı sansür ve ahlak kuralları altında edebi kimliğini kuran çoğu yazar, cinselliği doğrudan göstermenin yasak olduğu durumlarda mecazlara, alegorilere ve imalara başvurmuştur. Bu zorunlu hal erotik anlatımda

yaratıcılık ve gizemli barındıran bir anlatı zenginliği doğurur (Loth, 1994, s. 27). Bahsi geçen hal, sansürün estetiği beslemesi olarak yorumlanmalıdır. Açıkça yazılamayanın dolaylı anlatımı, edebiyata sanatsal bir derinlik katar. Böylece dil, erotik anlamı üretirken aynı anda gizleyen bir hayal perdesine dönüşür, okur bu perdenin arkasını sezdiği ölçüde metinden haz alır. Örneğin; Yakup Kadri, *Sodom ve Gomore* adlı romanıyla işgal altındaki İstanbul'un ahlaki çöküşünü işlerken doğrudan müstehcen sahnelere yer vermez. Romanın ismi dahi kutsal metinlerde geçen Sodom ve Gomora metaforunu kullanarak İstanbul'un bir yüzünü simgesel olarak günahkâr şehir şeklinde anlamlandırır. Yazar, cinselliği doğrudan anlatmak yerine dini ve ahlaki alegorilerle dile getirir; bu da dilsel düzeyde erotik anlamı derinleştirir. Nitekim romanda Leyla karakterinin İstanbul'daki İngiliz subaylarla girdiği ilişkiler, toplumun yoldan çıkmışlığını göstermeye hizmet ederken bu ilişkilerin tasviri ahlak ve edep sınırlarını aşmaz. Leyla ile Yüzbaşı Gerald'ın yakınlaşması "samimi bir münasebet" olarak anılır ancak bu eylemlerin detayları okurun hayal gücüne bırakılır. Böylelikle yazar, dil yoluyla erotik bir alt metin oluşturur fakat metnin yüzeyinde ahlaki bir eleştiri dili hakimdir.

Erotik söylemin dildeki varlığı çok başlı bir yapı arz eder. Bir yandan bilinçdışı arzular dili çatlatıp yüzeye çıkar; dilin boşluklarında erotizm sızar. Diğer yandan, kültürel ve ahlaki normlar bu arzuların doğrudan dile gelmesini engeller; bu durumunda metafor, imge ve anlatı yapısı devreye girerek erotik anlamı maskeler ama tamamen yok etmez. Öznenin söyleminde daime bir eksik ve boşluk bulunur; işte edebiyat bu boşluğu, arzunun dili olarak kullanır. Edebi metinlerin birçoğu bu noktada kesişir. Çoğu, dönemin toplumsal, tarihsel koşulların içinde, söylenebileceklerle söylenemeyeceklerin geriliminde, dili erotizmle yoğurur.

2.2.2. Erotik Anlamın Örtük Üretimi: Sessizlik, İma, Eylemsizlik, Suskunluk

Edebi metinlerdeki erotik anlamın örtük üretimi, çoğu zaman sözün kesildiği noktada başlar. Yazar, doğrudan ifade etmek yerine susarak anlatır. Bu anlatma biçimi okurun zihninde beliren, gözünde canlanan erotik imgeleri daha da güçlü kılar. Çünkü boşluklar okurun hayal gücüyle, bilinçdışıyla dolar. Edebiyat, toplumsal ahlak ve sansür kaygıları nedeniyle cinselliği doğrudan betimlememiştir. Bu engel, yazarları örtmeye, gizlemeye ve imalara yönlendirmiştir. Sessizlik, ima, eylemsizlik ve suskunluk, edebi metinlerin erotik alt metnini inşa eden temel unsurlar haline gelmiştir. Sessizlik, diyalog ya da iç monologdaki beklenmedik bir duraksama, aslında

söylenemeyecek kadar mahrem bir duygunun işareti olabilir. İma yoluyla yazar çok az şey söyleyip çok şey hissettirir; birkaç belirsiz sözcük, okurun hayal gücünde erotik sahneler canlandırabilir. Eylemsizlik, yani karakterlerin fiziken bir şey yapmadan beklediği veya durduğu anlar, altında yoğun bir gerilimin, bastırılmış bir tutkunun yattığı sezdirebilir. Suskunluk ise karakterlerin birbirine söylemediği sözler, itiraf edilmeyen arzular şeklinde metne siner. Tüm bu unsurlar, metinde açıkça ifade edilmemiş olsa da anlamın erotik alt metnini kurar.

Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanı, bu durumun oldukça çarpıcı örneklerinden birini sunar. Roman kahramanlarından Samim ve gizli sevgilisi Meral arasındaki ilişki, metinde açıkça ifşa edilmez. Bunun tam tersine romanın ilk bölümlerinde Samim'in ev dışında buluştuğu kimliği belirsiz bir kadından bahsedilir. Okur, ancak sonradan bu kadının Meral olduğunu anlar. Yazarın bu tercihi, söz konusu ilişkinin toplumsal ahlak ve aile kurumu karşısında bir olumsuzluğu ortaya koyduğu gibi okurda da bir merak ve gerilim duygusu yaratır. Samim ile Meral'in aşkı gizli buluşmalar, yarım kalan konuşmalar ve vaat edilip tutulmayan sözler, edilen ama gerçekleşmeyen yeminler üzerinden ilerler. Örneğin; Samim, Meral'e bunca yaşadıkları aşka karşın bir evlenme sözü veremez ve ilişkileri bu belirsizlik yüzünden çıkmaza girer. Aralarında süreğen bir şekilde küslükler, anlaşmazlıklar belirir. Roman boyunca bu gelgitler açıkça bir cinsel tasvire hiçbir zaman dönüşmez. Samim'im duyguları ve iç çatışmaları kendi başına kaldığı zamanlarda yine kendi kendine yaptığı uzun iç konuşmalarla öğrenilir. Meral ile Samim arasındaki fiziksel yakınlıklar da imalardan öteye geçmez. Bu suskun anlatım, metindeki erotik gerilimi arttırır. Okur, söylenmeyenleri sezmekle yetinir ve kendi zihninde kurgular. *Yalnızız*'da erotik anlam karakterlerin yalnızlık ve iç dünyalarındaki boşluklar üzerinden kuruludur. Safa, cinselliği doğrudan göstermez, lakin Samim'in maneviyat ile beden arasındaki ikilemlerinde erotik bir alt metin daima hissedilir. Nitekim Safa'nın karakterleri arasında ruh-beden çatışması ön plandadır. Samim, ruhsal değerlerin izindedir ve ruhun peşindedir. Kardeşi Besim için hayat, yemek ve kadından ibarettir. Bu zıtlık, diyaloglarda ve sessizliklerde cisimleşir. Samim'in suskun kaldığı, kaçındığı anlarda, aslında bastırdığı arzu dile gelmeden varlığını hissettirir:

> "Samim'in karşısına oturduktan sonra da elindeki çantaya bir yer bulmakta gecikti. Hâlâ onunla göz göze gelmekten çekindiği belliydi. İnce yüzünde, gözlerinin altından yanaklarına doğru inen bir gölge vardı ki, dün geceyi uykusuz ve buhranlı geçirdiği zannını veriyordu. Gözlerini Samim'e doğru kaldırdıktan sonra, hemen sağındaki pencereye doğru çevirdi, sonra önüne indirdi ve biçimli dudaklarının uçları sinirli bir

> gerginlikle uzamıştı. Samim bunun korkudan ihtiyata ve dirayete doğru bir geçiş işareti olduğunu bilirdi. Meral onun her zamanki gibi hatır sormasını bekliyor ve Samim'in tehlikeli sessizliği önünde azalan cesaretiyle söze başlamaktan çekiniyordu. Nihayet, endişesini, çantasından mendilini almak bahanesine sararak, onun gözünden kaçırabileceğini umdu ve elini uzatırken sordu:
>
> - Ne var? Yine bir şeye canınız mı sıkılıyor? Geç kaldığım için mi?
>
> Samim ağır ağır içini çekti ve cevap vermedi. Göz göze geldiler. Meral'de yine sabit bakış cesareti yoktu. Fakat Samim'in yüzünde, bildiği şeylerin vahimlik derecesini tahmine müsait bir işaret arıyormuş gibi korkusunu bastıran bir merakla ona baktı. Kıvrık ve uzun kirpiklerinde belli belirsiz çırpınışlar vardı." (Safa, 2016, s. 87-88).

Dile getirilemeyen cinsel gerilimler, Safa'nın üslubuna da yansır. Safa, bu konuda kontrollü ve ölçülüdür; karakterler derin iç monologlar yaşar ama cinsellik gibi "sakıncalı" konularda nadiren açık konuşurlar. Romanın başkahramanı Samim, entelektüel yönü ağır basan bir karakter olarak bedensel aşktan neredeyse bahsetmez; onun ideal dünyası Simeranya'da tensel hazlara pek yer yok gibidir. Hatta Samim için iki Meral vardır. İdeal dünyasının yani Simeranya'nın Meral'i aşk ve şehvetten izoledir:

> "Birincisi, aşk ve fedakârlık hamleleri halinde kendi kendini aşar ve ebedîlik değerlerine sarılır. Sevgili aşkından, aile aşkından, meslek aşkından, millet aşkından, insanlık aşkından Allah aşkına kadar gider (Esasen böyle bir transcendence olmadan varlığın mümkün olmadığı Simeranya metafiziğinin esasını vücuda getirir). İnsan fânilik sıkıntısından böyle kurtulur ve varlığının en dolgun halini yaşar. Her insan bu "birinci" türlü an ve dereceleriyle, pek az veya pek çok şuurlu olarak vardır. Bütün sosyal ve kutsal değerler oradadır; birinci Meral de oradadır.
>
> "İkincisi, tabiate, uzviyete, biyolojik hayata ve içgüdülere bağlıdır ve fâni değerlere sarılır. Zamanımızda para ve lüks hırsı, kazanç ve keyif ahlâkı çok defa birinci benliğimizi baskı altında tutan "ikinci"mizin davranışlarından doğmuştur. Bütün kaba iştah ve şehvet, kibir ve gösteriş değerleri oradadır; ikinci Meral de oradadır." (Safa, 2016, s. 97).

Bununla birlikte, Samim'in evinde genç bir kadın olan Meral'e karşı sezdirilen ama asla açığa vurulmayan bir çekim, metnin gerilim kaynaklarından biridir. Safa, bu çekimi ifade etmek için dolaylı yollar seçer. Karakterlerin rüyaları, kâbusları veya ansızın gelen dalgınlık anı, bastırılmış bir arzunun ipuçlarını verir. Örneğin, Meral'in nişanlısına rağmen evdeki diğer erkek karakterlere yönelik kısa bakışları ya da anlık yüz kızarmaları tasvir edilir, ancak bu duygular isimlendirilmez. Eylemsizlik ve suskunluk, Safa'nın edebi dünyasında güçlü ileticilerdir. Çünkü karakterler hatalı, yanlış bir şey yapmamak için sürekli kendilerini dizginler ve "yalnız"lıklarını korurlar. İşte bu dizginlenmiş tutku hali, romanın atmosferine sinsi bir erotizm katar. Her şey yüzeyde sakin ve ağırbaşlı ilerler ama alt metinde süreğen bir arzu hiç dile gelmeden varlığını sürdürür. Okur, *Yalnızız*'da bir aşk ve şehvet skandalı bekler; lakin Safa bilhassa bunu vermez. Bu beklentinin sürekli boşa çıkarılışı, metindeki erotik gerilimi

farklı bir düzlemde sürekli canlı tutar. Bu bekleyişin gerilimidir. Böylece *Yalnızız* da kendi üslubunca erotik anlamı ima ve eksiltme yoluyla üretmiş olur.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore* romanında da örtük erotizm, sessizlik ve eylemsizlik aracılığıyla verilir. Roman, işgal altındaki İstanbul'da yüksek sosyetenin ahlaki çöküşünü anlatırken, karakterlerin cinsel ilişkileri asla açık açık tasvir edilmez. Öte yandan roman adını Tevrat'taki günahkâr şehirlerden alacak kadar cesur bir tema taşısa da içerikte doğrudan cinsellik tasvirleri bulunmaz. Bunun yerine bakışmalar, dedikodular ve imalar üzerinden anlatılır. Başkahraman Leyla, nişanlısı Necdet'i bir kenara bırakıp İngiliz subaylarla flört ederken, bu durum "samimi münasebet" şeklinde örtük ifadelerle anlatılır. Necdet'in Leyla'ya duyduğu kıskançlık ve arzu da benzer şekilde dolaylı yoldan gösterilir. Örneğin, Necdet bir süre dargın kaldığı Leyla'dan birçok mektup alır; Leyla mektuplarda yaptıklarının hata olduğunu belirtir, lakin yine de Captain Gerald Jackson Read ve diğerleriyle yakın olmaktan kendini alıkoyamadığını ima eder. Bu mektuplarda eksik sözler ve üstü kapalı itiraflar, Leyla'nın ikili yaşamı gözler önüne serer. Bir yandan Necdet'e karşı aşkı, sevgisi ve arzusu sürerken bir yandan İngiliz subaya kayan ilgisine engel olamaz. Yakup Kadri, Leyla'nın bu ikilemini sessizlik anlarında dramatize eder. Romanın ilerleyen bölümünde Leyla gece geç saatte Necdet'in odasına gizlice gelir ve Necdet'in duvarlarının Leyla'nın fotoğraflarıyla kaplı olduğunu görür. Bu sahnede diyalogdan çok sessiz bir tensel gerilim hissedilir. Necdet, Leyla'yı saçlarından tutup öper ve o gece aralarındaki buzlar erir. Dikkat çekicidir ki bu barışma sahnesinde bile yazar, öpücüğün ötesine geçmez, geceye dair ayrıntılar muğlaktır. Aslında bu muğlaklık, o gece hakkında söylenmeyenleri okurun düş gücüne bırakır. Yine romanın sonlarına doğru, Leyla'nın Necdet'i evine davet ettiği bir sahne vardır. Uzun bir ayrılığın ardından Leyla, Necdet'le bir davetten birlikte ayrılır ve kendi evine gelmesini ister. Necdet bir an duraksar, içeri girmemeyi tercih eder; kapıda kısaca konuştuktan sonra Leyla'yı öpüp ayrılır. Bu yarım, eksik kalan buluşma, metindeki erotik gerilimi doruğa çıkarır. Leyla açıkça kendini sunmasına rağmen Necdet suskun bir reddediş sergiler. İşte bu eylemsizlik anı yeni beklenen cinsel birleşmenin gerçekleşmemesi romanın en güçlü erotik alt metinlerinden birini yaratır. Okur, Necdet'in neden içeri girmediğini, içeride neler olabileceğini düşünür. Beklentinin boşa çıkması, arzunun söyleme dökülmeden varlığını hissettirdiği o an, metindeki erotik anlamı oldukça yoğunlaştırır.

Sodom ve Gomore'de bir yandan anlatıcının sesi de işitilir. Nitekim yüksek sosyetede yabancı subaylarla münasebet kuran, kozmopolit aşklara dalan kadınlar eleştilir. Ancak bu eleştirel tanıklık, erotik eylemin kendisine değil, sonuçları üzerinedir. Örneğin, Necdet'in gözünden anlatılan partilerde; şuh kahkahalar, yarı çıplak danslar ya da mahrem fısıltılar sezdirilir. Lakin metin asla yatak odasının kapısını aralamaz. Bir sahneden Leyla'nın Captain Gerald'la aynı odada uzun bir süre yalnız kaldıkları ima edilse de anlatıcı bunu açık açık ifade etmez. Okur, bu sahneyi Necdet'in kıskançlıkları ve utanç duygusu üzerinden hisseder:

> "Jackson Read hadisesinin ertesi akşamı, onu bu odada gördüğü an bu kara ve karışık saçları, ne çılgın bir hınçla kavradığını şimdi en tatlı şehvet dakikalarından biri gibi hatırlıyor. Zaten genç adamın sinirlerinde bu hınç ile bu şehvet ne vakit birbirinden başka iki his olmuştur? Bu düşkünlüğü bir acayip kinden ayırmanın imkânı var mıdır? Öyle bir kin ki dişlerini geçirdiği eti son parçasına kadar çiğneyip yemeden sükûn bulamaz!" (Karaosmanoğlu, 1981, s. 166-167).

Odada neler olduğu suskunluğa tercih edilir. Bu suskunluk, Leyla'nın ahlaki düşüşünün en güçlü anlatımıdır bir bakıma. Anlatıcı, ima yoluyla bir çeşit yargılama stratejisi izler. Leyla'nın düşkünlüğünü betimlemek yerine, onu anıştırıp geçerek okurun zihninde daha da büyütür. Suskun kalan anlatı, okurun hayal dünyasında çok daha sert ve erotik ayrıntılarla dolar. Bu sayede Yakup Kadri, hem sansüre takılmadan toplum eleştirisi yapar hem de metnin alt metnini karanlık, puslu bir şehvet ve ahlak çatışmasıyla örer.

Sessizlik ve ima stratejileri, Kemal Tahir'in *Karılar Koğuşu* adlı romanında da görülür. Roman, İkinci Dünya Savaşı yıllarında bir Anadolu cezaevinin kadınlar koğuşunu anlatırken mekânın kapalı mahrem doğası erotik gerilimi örtük biçimde besler. Romanın başkarakteri Murat, siyasi mahkûm olarak yattığı hapishanede kadın mahkumların hikayelerine de tanıklık eder. Burada cinsellik çoğu zaman sadece anılarda ve imalarda ortaya çıkar. Kadın mahkumların işledikleri suçların arkasında kimi zaman bir aşk ilişkisi, bir namus meselesi, bir erkeğe duyulan arzu veya kıskançlık vardır. Lakin hapishane ortamında eyleme dönük bir cinsellik yaşan(a)maz. Bunun yerine bekleyiş duygusu ve bastırılmışlık hissi roman boyunca hakimdir. Örneğin, genç bir kadın mahkûmun dışarıdaki nişanlısını özlemesi, başka bir kadının geçmişinde uğradığı cinsel şiddeti hatırlaması gibi sahneler, doğrudan tarif edilmeden diyaloglardaki kırılmalardan ve duygusal patlamalardan anlaşılır. Murat'ın kadınlara karşı tutumu ise şefkatli ama ölçülüdür. Murat, adeta bir tanık olarak onların dertlerini dinler, fakat arasında aşka dönüşen bir ilişki açıkça gösterilmez. Anlatıcı, Murat'ın

bakış açısıyla koğuşta gece lambası söndükten sonra karanlıkta kalan fısıltılardan, sessiz gözyaşlarından çok şey sezdirir. Kadınlar koğuşunda fiziksel eylemsizlik hüküm sürerken, metin altındaki cinsel gerilim tamamen konuşulmayan, fakat hissedilen bir boyut kazanır. Bu suskunluğun ortasında anlatıcı, zaman zaman bir kadın karakterin isyan dolu sözleriyle örtük gerçeği açığa vurur. Örneğin; kadın mahkumlardan biri "kocamı öldürdüm çünkü…" diye başlayıp cümleyi yarım bırakır. Bu yarım kalan itiraf, ardında büyük bir arzuyu veya ihaneti saklar. İşte bu tür suskunluklar, metindeki erotik alt metni zenginleştirir.

Romanda benzer örtük anlatım, imalar yoluyla da sağlanır. Kadın mahkumların hayatı anlatılırken cezaevi ortamında yaşanan cinsel yakınlaşmalar ve aşk ilişkileri doğrudan anlatılmaz. Örneğin, genç bir kadın mahkûmun, koğuşun penceresinden bir erkekle buluşup öpüştüğü haberi yayıldığında bu durum doğrudan tasvir edilmez. Olay ortaya çıktığında koğuş ağaları mahkûmu sıkıştırır ve oldukça ağır bir dille azarlarlar: "Utanırmış… Elin herifini kenefin penceresine çağırmaya utanmazsın! Apteshane penceresinde öpüşmeye utanmazsın. Kurtuluş yok. Doğrusunu söyleyeceksin. Haydi." (Kemal Tahir, 2008, s. 155). romanda öpüşme sahnesi görülmez, lakin diğer karakterlerin tepkilerinden neler olduğu okura hissettirilir. Anlatıcı, cezaevi gibi kapalı bir ortamda doğrudan göstermekten kaçındığı bir erotik teması, olay sonrası hesaplaşma sahnesine yedirerek okura sezdirir. Yine aynı şekilde bir başka kadın mahkûmun sözlerinde cinselliğin üstü kapalı işlenmesinin bir örneği görülür. Kocasının kendini aldattığını bu yüzden çocuklarının ahına uğradığını söyleyerek hapiste olmasını buna bağlar. (Kemal Tahir, 2008, s. 65). Burada aldatma yani aile dışı cinsel ihanet, doğrudan cinsellik sözcükleriyle değil de "ah almak" gibi dolaylı bir deyimle ifade edilir.

Tüm bu suskunluklar ve imaların arasında romanın başkarakteri Murat nam-diğer İstanbullu ile Tözey arasında bir arzu doğar. Bu arzu, Tözey'in Murat'a olan ilgisiyle başlar. Anlatıcı bu imayı hem gerçekçi hem de imalı bir dille işler. Murat'ın bakış açısından anlatılan sahnelerde, onun Tözey ile doğrudan flört etmekten kaçındığı buna rağmen aralarında bir sessiz iletişim kurulduğu görülür. Anlatıcı, Murat'ın iç sesi aracılığıyla bu durumu şu şekilde aktarır:

> "Karılar koğuşu, bir sökük, bir düğme diktirmek, mendil ve çamaşır yıkatmak, yumurta pişirtmek, su istemek, hele Hanım idama mahkûm edildi edileli kapıyı her aralık buluşta teselli etmek için hiç çekinmeden uğradığı bir yerdi. Şimdi, kurşuni yağlıboya ile boyanmış kanat, zerre kadar değişmediği halde, kendini suçlu gibi, gizli ve fena bir iş yapacakmış gibi ürküyordu." (Kemal Tahir, 2008, s. 128).

Bu alıntıda Murat'ın kaygısı ve suskunluğu, erotik gerilimin göstergesidir. Daha önce sıradan bahanelerle girdiği kadınlar koğuşunun kapısına, Şimdi Tözey'in davetiyle yaklaşırken kalbi sıkışır, konuşacak söz bulamaz. Anlatıcı, Murat'ın bu halini "suç işleyecekmiş gibi ürkek" diyerek betimler; yani karakter sanki dile getirilmemesi gereken bir şeye yaklaşmaktadır. Nitekim Tözey ile yüz yüze geldiklerinde Murat, genç kadının gözyaşları ve sitemleri karşısında afallar, ne diyeceğini bilemez. Aralarındaki konuşma kesik kesik, utangaç cümlelerle ilerler. Murat, Tözey'in kendisine aşkını ilan etmesini "arsızlık" olarak nitelendirip reddetmeye kalkar: "Bu sevmek değil yavrum, arsızlık…" (Kemal Tahir, 2008, s. 127). Burada Murat'ın diliyle dile gelen ahlaki ret, aslında onun bastırmaya çalıştığı arzunun belirtisidir. Diyalogdaki boşluklar, yarım kalan cümleler ve karakterlerin kendini tutması, cezaevi koşullarında boy veren kırılgan erotizmi yansıtır. Sonuçta Murat, vicdanı ile arzusu arasında bocalarken okur iki karakter arasında çekimi açıkça hisseder. Üstelik bu çekim, büyük ölçüde söylenmemiş olanın ifadesidir.

Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye*'si ise örtük erotizmin farklı bir örneğini ortaya koyar. Romanda kahramana takılan "fosforlu" lakabıyla bile bir çağrışım yaratır. Sokaklarda yaşayan ve bedenini satarak geçinen Cevriye, karanlık İstanbul gecelerinde adeta fosforlu bir ışık gibi parıldar. Bu lakap, onun hem alımlı cazibesini hem de ait olduğu karanlık dünyayı simgeler. Derviş, dönemin şartlarına kıyasla daha cesur ve gerçekçi bir üslup benimser. Lakin gene de eserde erotik anlam, çoğunlukla anlatımın satır aralarında ve karakterlerin dünyasında boy verir. Derviş, Cevriye'yi anlatırken onun cinsel deneyimlerini sansürlemez, fakat bunu yaparken bir acıma duygusu uyandırmak istemez. Bu, metindeki erotizmin de hayatın bir parçası olarak normalleştirilmiş bir tonda sunulması demektir. Fosforlu Cevriye'de örtük erotizm daha çok dil düzeyinde ortaya çıkarır. Cevriye'nin kullandığı argo ve sokak dili, onun deneyimlerini yansıtırken, altında ince bir kadınsı hassasiyeti de barındırır. Gerçekten de Cevriye, erkeklere meydan okuyan küfürlü diliyle görünüşte kabadır. Lakin birine âşık olduğunda kırılganlaşır, hayal kurar, gözünden yaş akar. Cevriye'nin aşkı ise en saf şekliyle herhangi bir cinsel ayrıntıya girilmeksizin deniz ve gökyüzü metaforlarıyla iç içe sunulur. Kendi kökenini anne babasını bilmediği için yıldızlara bağlayan Cevriye, deniz ve göğe bakarak hayaller kurar. Deniz kokusunu içine çekip "imanını sevdiğimin denizi" (Derviş, 2004, s. 21) diye mırıldanması, aslında aşkın kokusunu içine çekmesi gibidir. Yıldızlar, gökyüzü, deniz gibi doğa imgeleri, Cevriye'nin

hayalindeki aşkın ve özgürlüğün metaforik yönünü oluşturur. Onun bedensel deneyimleri roman boyunca çok az tasvir edilirken ruhundaki aşk tutkusu bu büyük imgelerin diliyle yansıtılır. Bu da esere şiirsel bir erotizm katar. Okur Cevriye'nin içinde yanan sevgiyi hisseder, ancak bu sevginin fiziksel yönü sanki denizin derinliklerine ve yıldızların arkasına gizlenmiştir. Onun dilinin iki yönlülüğü, yaşadığı aşkın ve cinselliğin de örtük anlatımıdır. Açıktan "seviyorum" demez belki de ama sevdiği gence baktığında küfrünün tonu yumuşar, suskunluğunda bir masumiyet sezilir. Derviş, sessizlik ve coşku, argo ile şiirsellik arasındaki gelgitlerle Cevriye'nin erotik dünyasını okura hissettirir. Örneğin, Cevriye'nin hastalanıp sığındığı karakolda genç bir adama tutulması, ona bakarken içinden geçenleri söylemeyip yıldızlara dair masallar anlatması şeklinde resmedilir. Burada aşk ve arzu, masalsı bir metafora bürünerek ifade bulur. Cevriye, sözlerinde söylemese de okur onun kalp atışlarını satır aralarında duyar. Cevriye ile sevdiği adam arasında geçen anlar, çoğu zaman sessiz bakışmalar, dokunmadan hissedilen yakınlıklar şeklinde betimlenir. Sevdiği adamın evinde Cevriye'ye baktığı bir sahnede, anlatıcı iki karakterin duygularını kelimelere dökmez; onun yerine dilin söylemediği fakat bedenlerin hissettiği bir erotik atmosfer yaratır. Burada eylemsizlik -sadece nefes almak- ve ima -tarifsiz bir sıcaklık- devrededir. İki karakter arasındaki fiziksel çekimin doruk noktasına ulaştığı anlar bile, anlatıda bir suskunluk perdesi arkasından sunulur. Derviş, öpüşme veya sevişme eylemlerini açıkça tarif etmek yerine Cevriye'nin iç dünyasındaki çalkantıya odaklanır. Kalbin şiddetle atması, Allah'a ayırdığı yerin bu adam tarafından doldurulmaya başlaması (Derviş, 2004, s. 134) gibi ifadelerle örtük bir erotik atmosfer yaratılır. Cevriye'nin aşkı ve bedensel arzusu, her satırın arasına sinmiştir. Anlatıcının tercihi, erotizmi estetik bir duygu yoğunluğu olarak aktarmaktır, sessizlik ve imalarla bezelidir bu yoğunluk. Cevriye'nin bir polis baskını sonrası hapishanede geçirdiği uzun gecelerde tek bir hayali vardır. Âşık olduğu adamın onu sevdiğini söyleyip kollarına alması. Anlatıcı, Cevriye'nin bu hayalini tüm roman boyunca bekleyiş ve suskun bir özlem halinde işler:

> "Cevriye ağlayınca o başını dizlerinden kaldıracak, ellerini omuzlarına koyacak, onu yavaş yavaş yerinden kaldıracak, yaşlı gözlerini, yaşlı yanaklarını öpecek, onu susturmak isteyecek, onu göğsüne basacaktı.
>
> Sonra dudakları dudaklarını arayacak:
>
> - Senin kıymetini şimdi anladım. Seni sevdiğimi şimdi anladım Cevriye... diyecek ve onu öpecekti.
>
> Bu ne çılgın ne müthiş ne fevkalade bir kucaklayış olacaktı.

> Bu hayal uzun hapishane gecelerinin rüyasıydı.
>
> Bir sene, hep bunu düşünmüş, hep bunu istemiş, hep bunu kurmuştu.” (Derviş, 2004, s. 35).

Dikkat edilirse bu sahne bile aslında gerçeklemiş bir eylem değil, bir fantezi olarak anlatılır. Yani romanın en tutkulu bölümü bile, Cevriye’nin zihnindeki bir kurgudur. Gerçek zamanda Cevriye hala hapishanede soğuk taşların üzerinde bu hayalle avunmaktadır. Anlatıcı, Cevriye’nin fantezisini bu denli ayrıntılı betimleyerek aslında romanın açık bir erotik sahnesini sunmuş olur, fakat bunu gerçek katmanda yapmadığı için yine de bir mesafe korunur. Cevriye’nin dillenmeyen arzusu, anlatıcıyla dile gelir ancak olay örgüsüne yaşanmış olarak değil, bir düş olarak boy verir. Bu da erotik anlamın üretiminde imanın ve suskun bekleyişin rolünü bir kez daha teyit eder. Cevriye’nin gerçekte söyleyemediği, belki de yaşamaya cesaret edemediği aşk sahnesi, düşlerinde gayet canlıdır. Böylelikle okur, Cevriye’nin bedeninden ziyade ruhundaki aşk ve şehveti hisseder.

Özetlemek gerekirse erotik söylemin dildeki varlığı çok başlı bir yapı sergiler. Bir yandan bilinçdışı arzular dili çatlatıp yüzeye çıkar. Dilin boşluklarında erotizm sızar. Diğer yandan, kültürel ve ahlaki normlar bu arzuların doğrudan dile gelmesini engeller. Bu durumda metafor, imge ve anlatı yapısı devreye girerek erotik anlamı maskeler ama tamamen yok etmez. Çünkü öznenin söyleminde daima bir eksik ve boşluk bulunur. İşte edebiyat bu boşluğu arzunun dili olarak kullanır. Bahsi geçen romanlar bu noktada kesişir. Hepsi, dönemin toplumsal tarihsel koşulları içinde söylenebileceklerle söylenemeyeceklerin geriliminde dili erotizmle yoğurur.

2.2.3. Metafor ve Örtük Anlatım: Edebi Erotik Dilin Araçları

Edebiyatta erotik çağrışımların en zarif biçimde iletildiği alanlardan biri de metaforlar ve örtük anlatım biçimleridir. Sanatçılar, bedensel olanı betimlemek için doğrudan fiziksel tasvirlere yahut kaba ifadelere başvurmak yerine mecazlar, benzetmeler ve semboller kullanırlar. Böylece metin hem edebi bir incelik kazanır hem de sansür veya toplumsal hassasiyetler aşılmış olur. Metaforik dil, bir yandan erotik atmosferi canlı kılar, diğer yandan okura hayal gücü için alan bırakır.

Yakup Kadri de *Sodom ve Gomore*’de erotik sahneleri anlatırken çarpıcı metaforlara başvurur. Necdet ile Leyla’nın nihayet yakınlaştıkları bir anın tasviri, önemli bir bedensel birleşmenin de anıdır. Uzun süre ayrı kalan ve aralarında soğukluk olan Necdet ve Leyla tutkulu bir gecenin sonunda bir araya gelirler. Anlatıcı, bu

barışma ve muhtemel bedensel yakınlaşmayı yerine bulundukları odayı betimleyerek ima ve mecaz yoluna gider: "Bir bora, bir kasırga bunları dağıtmıştı; odayı alt üst etmişti, şimdi hava açtı, durgunlaştı, her şey yerli yerine geldi." (Karaosmanoğlu, 1981, s. 94). Bu sahnede fırtına metaforu devreye girer; oda içindeki eşyaların dağılmış olup yeniden toparlanması, Necdet ile Leyla arasında yaşanan fırtınalı arzunun işaretidir. Bu, sevişme eyleminin edebi bir metaforla ifadesidir bir bakıma. Kasırga her şeyi dağıtmış, tuncu çeliğe katmıştır ama nihayetinde durulmuştur. Okur, anlar ki fırtına çiftin içindeki gerilimin boşalması, arzunun doruğa çıkıp dinmesidir. Necdet, arzuladığı Leyla'yı bu fırtına sonrasında tutkuyla öper. Yazar, bu ilk öpücüğün Necdet üzerindeki etkisini benzersiz bir benzetmeyle ifade eder:

> "Ve bu öpüş ve onu takip eden saat, Necdet için, yeni bir hayatın başlangıcı oldu. O gece Leylâ'yı evine götürüp bıraktıktan sonra, biraz önce çıktığı yatak odasına büsbütün başka bir adam olarak döndü. Vücudunda sonsuz bir hafiflik, ruhunda âdeta sürekli bir ferahlık hissediyordu. Bütün uzviyeti yenileşmiş, cilalanmış gibiydi. Dudaklarında devamlı bir gülümseme vardı. Nara atmak, oynamak, şarkı söylemek istiyordu. Fakat o anda duyduğu saadet o kadar içten ve derindi ki, herhangi bir sevinç gösterisi bunu ancak bulandırabilir, bunu ancak bozabilirdi (…) Sanki, o öpüşte vücudunun bütün zehrini akıtmış, damarlarında kan yerine bir tatlı şerbet kalmıştı." (Karaosmanoğlu, 1981, s. 94-95).

Bu sahnede, öpücük panzehir etkisi yapan bir eylem gibi sunulur. Necdet'in bedenindeki zehir yani Necdet'in aşk acısı, kıskançlığı öpücükle akıp gider. Yerine tatlı bir şerbet duygusu dolar. Burada şerbet metaforu, haz ve mutluluğun simgesi olarak kullanılmıştır. Necdet'in kanının şerbete dönüşmesi hem bedensel hem ruhsal bir tatminin işaretidir. Zehir ve şerbet zıtlığı, aşkın arındırıcı ve dönüştürücü gücünü ortaya koyarken okura da edebi bir haz verir. Böylece anlatıcı bu güçlü benzetmeyle erotik deneyimi sembolik bir düzleme taşıyarak dile getirir.

Sodom ve Gomore'de oldukça frapan betimlemeler de bulunur, lakin bu betimlemeler mecazlara büründürülmüştür. Özellikle işgal altındaki İstanbul'un ahlaki çöküşünü gösteren sahnelerde anlatıcı, bayağı bir mecazi anlatıma düşmeden şehveti, arzuyu aktarır. Örneğin Madam Jimson gibi orta yaşlı bir kadının genç bir erkekle öpüşmesi oldukça ayrıntılı fiziksel ayrıntılar içerir ama dil edebiliğinden ödün vermez:

> "Yuvarlak adam Madam Jimson'un öpmedik ve ısırmadık bir yerini bırakmıyordu. Kâh dilini kadının beyaz ensesinde dolaştırıyor, kâh kızıl ve etli dudaklarını birer meyve gibi sömürüyordu.
>
> Akşamdan beri türlü türlü tahrikler ile eti azgın bir hale giren Madam Jimson'un ise bu neticesiz öpüşler altında büsbütün tahammülü taştı ve huylanmış bir kısrak gibi tepinmeğe başladı." (Karaosmanoğlu, 1981, s. 150).

Bu pasajda genç erkeğin şehveti betimlenirken "dudakları birer meyve gibi sömürmek" ifadesi dikkat çeker. Kadının kırmızı dolgun dudakları, meyveye

benzetilmiştir. “Sömürmek” eylemi de güçlü bir ihtirasın habercisidir. Anlatıcı aslında oldukça ateşli bir öpüşmeyi tarif ederken dahi meyve metaforuyla sahneyi sıradan pornografik bir anlatım olmaktan çıkarıp imgelerle bezeli bir edebiyat şölenine dönüştürür. Yine benzer şekilde “beyaz ensede dil dolaştırmak” da tensel bir eylemdir ama “dolaştırmak” eylemi ve “beyaz ense” vurgusu, bu eylemi okurun imgelem dünyasında estetik bir tabloya dönüştürür. Yakup Kadri’nin üslubu, müstehcen olabilecek bir sahneyi bile sanatsal bir dille ifade edebildiğini gösterir. Romanın bir başka bölümünde sosyetenin eğlendiği bir köşkte yapılan bir heykel betimlemesi oldukça metaforiktir. Salonda “Meselâ mihrabın içine on yaşlarında birer çocuk büyüklüğünde birbirlerine sarılmış, dudak dudağa öpüşen çıplak bir çiftin heykeli konulmuştu. Uzaktan; insana bir sanat eseri zannını veren bu alçıdan bebekler” (Karaosmanoğlu, 1981, s. 131) bulunmaktadır; lakin “yakınlarına varıldığı vakit, nasıl hayvani bir maksatla yapılmış oldukları” (Karaosmanoğlu, 1981, s. 131) anlaşılır. Bu heykel, aslında romandaki karakterlerin durumu için yaratılan bir metafordur. Uzaktan modern, şık ve sanatkarane görünen İstanbul sosyetesi, yakından bakıldığında hayvani bir şehvet batağı içindedir. Anlatıcı, heykel aracılığıyla dolaylı bir eleştiri yaparken erotizmin görüntü ve gerçeklik arasındaki çelişkisine de işaret eder.

Peyami Safa’nın *Yalnızız* romanında anlatıcı genel olarak felsefi ve soyutlayıcı bir dile sahiptir. Bu nedenle erotik sahneler, somut fiziksellikten çok manevi ve psikolojik düzeyde ifadesini bulur. Ancak anlatıcı gerektiğinde metaforlarla da bu duyguları dile getirir. Örneğin; Samim ile Meral arasındaki platonik gerilim anlatılırken anlatıcı, salt olarak bedensel çekimi değil, ruhsal yakınlığı öne çıkarır. Lakin Meral’in Samim’e bakışlarında “ateş”, Samim’in kalbinde “hafiflik” gibi sözcükler geçer. Samim uzun süre cinsel yakınlaşmayı hayatından çıkararak aşka ve arzuya bakış açısını değiştirme çabasını Meral’a anlattığı sahnede:

> “- Belki bir iki ay kadar sıkı bir perhize girsen aşk hakkındaki fikirlerin değişir.
>
> - Zannetmiyorum. Yemeklere karşı aşkımın artmasından korkarım.
>
> - İlk zamanlar için belki öyle. Fakat az yemenin vücuda verdiği hafifliğin, zekâya verdiği çeviklik ve derinliğin, sende zevklerin mihverini değiştirmesi mümkündür.” (Safa, 2016, s. 26).

Demesi, aslında cinsel arzuyu bir disipline dönüştürme arzusunu mecazlı bir dille ifade eder. Anlatıcı, cinselliği açık seçik betimlemek yerine sık sık ruh, hafiflik, derinlik gibi mistik terminolojiye başvurur. Bu da bir çeşit örtmece işlevi görür. Okur,

Samim'in söylemlerinde bir cinsel dürtünün bastırılıp dönüştürüldüğünü sezer ama metin bunu hiçbir zaman müstehcen kelimelerle ortaya koymaz.

Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye*'de daha çok argoya yaklaşan sokak dilini kullansa da erotik anlatımda oldukça seçici davranır. Cevriye'nin dilince küfür ve müstehcen sözler pek yoktur. Aksine Cevriye bazen kaderine ettiği isyanı şiirsel ve metaforik bir dille ifade eder. Onun denize olan sevgisi, özgürlük sevdasıyla iç içe anlatılırken deniz sık sık eril bir sevgili olarak betimlenir:

> "Bu sahilin bütün sokak çocukları gibi, sanki yüzmek onun da fıtri kabiliyetleri arasındaydı. Yüzmeyi ne zaman ögrendiğini bilmiyordu. Konuşmaya ve yürümeye ne zaman başladığını hatırlamadığı gibi. Onun için denizi seviyordu. Bu karanlık göğü, bu yıldızları, İstanbul'un bu rutubet ve deniz kokan havasını seviyordu." (Derviş, 2004, s. 51).

Bu ifadeler Cevriye'nin hayata ve aşka duyduğu arzuyu dile getirdiği metaforlardır. Denizin tuzlu kokusunu içine çekmek, Cevriye için adeta sevdiği adamı içine çekmek gibidir. Bu ifade metinde açıkça geçmez, lakin alt metinde hissettirilir. Aslına bakılırsa romanın en çarpıcı metaforlarından biri Cevriye'nin bir gece sığındığı adama adını dahi bilmeden kalbi bir his duymasıdır. Cevriye, sevdiği kişiyi düşünürken kesin bir sevgilisi vardır. Onu seviyor, bu yüzden böyle kadınlarla ilgilenmiyor, ama eğer bir sevgilisi varsa, neredeydi peki? Yoksa her akşam onu görmeye mi gidiyordu? Üzerinde, sevgilisinin yanına giden bir adam havası yoktu (Derviş, 2004, s. 61) gibi cümleleri mırıldanır. Aslında bu bir platonik aşkın itirafıdır. Anlatıcı, hayat kadını olan karakterinin saf ve yüce bir aşk duygusu besleyebileceğini ortaya koymak için bunu soyut kavramlarla ifade eder. Belki de cinselliğin en somut yaşandığı bir karakter olan Cevriye'yi, âşık olduğu adam karşısında masum ve arınmış göstermenin yolunu böyle bulmuştur. Bu da bir metaforik anlatımdır. Sevgi kelimesiyle bina edilen sembolik anlatım, Cevriye'nin tensel aşktan öte bir arzu yaşadığını ima eder.

Romanların ışığında düşünülürse metafor ve örtük anlatım araçları, edebi metinlerde erotik bir dil oluşturmanın önemli bir merhalesidir. Benzetmeler, mecazlar ve semboller bir yazara erotik alanı estetik formda oluşturma imkânı sunar. Metaforların kullanımı, bir yandan okurun hayal gücünü canlı tutarken bir yandan da çok katmanlı bir anlam dünyası yaratmayı sağlar. Erotik anlatım, dil ve arzu üzerinden düşünülürse bilinçdışı anlam katmanları dilin metaforik yapısıyla şekillenir. Edebi

metinler ve yazarlar, arzuyu dilin olanaklarıyla kapayarak ifade eder. Lakin bu kapama yahut örtme eylemi, gizleme üzerinden değil de sezgi yoluyla bina edilir. Burada da görüldüğü üzere Türk edebiyatı salt cinselliğin işlendiği erotik yahut pornografik romanlar üretmemiştir. Türk edebiyatında mahirce kullanılan ateş, su, zehir, şerbet gibi imgeler oldukça etkili erotik etkiler yaratır. Metaforlar, söylemin cinselliğinin dil üzerindeki maskeleridir. Yerinde kullanıldıklarında maskenin ardındaki, duvarın öte yüzündeki gerçeği tüm cazibesiyle sezinletir.

2.2.4. Anlatıcının Konumu: Tanık mı, Fail mi Dışlayıcı mı?

Edebi metinlerde erotik söylemin kurulması dilsel araçların yanı sıra anlatıcının konuma da bağlıdır. Anlatıcı, bir sahneyi seçtiği aktarma biçimine göre okurun neyi görüp neyi görmeyeceğini belirler. Dolayısıyla anlatıcı erotik anlatımın oluşumunda çatı işlevi görür. Anlatıcı, edebi metinde anlatılan olaya bizzat kendisi tanık pozisyonunda katılabilir. Burada olup biteni gözlemlemek ve aktarmakla yetinir. Fail pozisyonunda metinde anlatılan olayların bizzat içinde ve özne olarak yer alan bir tutumda yer alır. Dışlayıcı pozisyonunda ise bulunduğu toplumun sosyolojik yapısına, kendi psikolojik dünyasına, ahlak temellerine vb. dayanarak bazı ayrıntıları sansürleyip anlatı evreninin dışına iter. Tanık konumunda bir anlatıcı erotik bir sahneyi "ara koyarak" anlatır. Bu, aynı zamanda merak unsurunun da tetikçisidir. Fail konumundaki anlatıcı, okuru doğrudan birey-öznenin erotik deneyiminin içine dahil ederek bir ünsiyet kurmasını sağlar. Dışlayıcı anlatıcı ise erotik sahneleri ya göstermez ya da kendi yetisine göre sansür uygulayarak üstü kapalı anlatır. Hatta içinde bulunduğu ahlaki normlara göre çizgi dışında olanı dışlar. Bu durumda okur, edebi metni anlamaya çalışırken imaları sezer ve anlatıcının örtük iletilerini yakalamaya çalışır. Edebi metinler incelendiğinde anlatıcıların konumları ve tutumlarının çeşitlilik göstermesi erotik sunuşun da çeşitliliğini sağlar.

Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sinde anlatıcı, üçüncü kişi olup olayları dışarıdan anlatan, bununla birlikte güçlü bir ideolojik bakışa sahip bir gözlemci konumundadır. Bu anlatıcı ne tamamen tarafsız bir tanık ne de bir faildir. Daha çok dışlayıcı yapısıyla dikkat çeker. Romanda işgal altındaki İstanbul'un ahlaki çürümüşlüğünü vurgulamak isteyen Yakup Kadri, anlatıcıyı devreye sokarak sosyolojik değerlendirmeler yapar. Aslında bir bakıma bu sanatçının iç sesidir. Romanda Leyla ve Madam Jimson'un işgal subaylarıyla yaşadığı dejenere eğlenceler anlatılırken anlatıcının bu subayları betimlerken kullandığı "Majör Will'i bütün o kaba

saba görünüşüne, o hayvani ve süfli zevkleri… (…) Majör Will bütün manasıyla bir pişkin hovarda idi(…) Öf, ne kadar hayvanisiniz, aziz George. Dostunun bu sözü üzerine at kişnemesini andıran bir gülüşle güldü." (Karaosmanoğlu, 1981, s. 33-68) gibi ifadeler gösterir ki bu kişiler de bu kişilerle yaşananlar da onaylanmayan, kusurlu görülen yapılardır. Aynı zamanda Nermin ile Miss Fanny arasındaki sevici ilişkinin ortaya çıktığı sahnede, anlatıcı okurda ahlaki şok etkisi yaratacak bir dil seçer:

> "Küçük Nermin'e gelince o, tamamıyle Miss Fanny Moore'un malı olmuştur. Masuvanın örneği gibi iğrenç, utanmaz ve çekici olan bu Amerikalı kız Majör Will gecesinden beri toy ve körpe avını bir ipekten ağ içinde hapsetmişti. Nermin ise başkalarının yaptığı aşkları, başkalarının sevdiği erkekleri hor görmek için bundan daha mükemmel bir fırsat bulamazdı. Bir kadın tarafından sevilmek ona gösteriş ve zarifliğin en yeni, en asrı şekillerinden biri gibi geliyordu(…) Etleri erkekten gelen cinsel akıntılara karşı Sapho'nun derisiyle zırhlanmış bu iki genç kızı, acaba herhangi bir zevkle tahrik ettiklerine mi inanıyorlar?" (Karaosmanoğlu, 1981, s. 178-229).

Bu dil, anlatıcının bu ilişki tipini normalleştirmediğini, tersine okurun gözünde toplumsal normlara uymayan bir portre çizdiğini belirtmek için kurulmuş gibidir. Yani anlatıcı erotik eylemlere karşı mesafelidir. Onları dışlar yahut ahlaki olarak mahkûm eder. Romanın bir başka karakteri Necdet, yer yer anlatıcının sözcüsü gibidir. Necdet'in Leyla'nın çevresindeki ahlaksız ortam ve insanlardan tiksinmesi, partileri terk etmesi, hatta sonunda Kurtuluş Savaşı mücadelesine katılmak üzere her şeyi geride bırakması, onun ahlaki duruşunu da ortaya koyar. Anlatıcı da Necdet'i önemser vaziyette ona göre çürümüş erotizmi ve ahlaki yozlaşmayı gözlemci bir hukuk insanı gibi kaydeder. Bu bakımdan anlatıcı tanık konumunda olsa da tarafı olan bir tanık gibi davranır. Okur, olayları sanki milli ve ahlaki değerleri yüksek bir göz tarafından izler. Bu tutum, roman evrenindeki cinselliğin açık seçik sunulmasını da engeller. Anlatıcı rahatsız olduğu sahnelerde adeta perdeleri indirir ve hızla olayı geçiştirir. Örneğin, Nermin ve Miss Fanny sahnesinde cinsel birliktelik doğrudan anlatılmaz; kapı açılır, orada iki yarı çıplak beden görünür ve sahne orada sonlanır. Bu sahnenin devamında Miss Fanny, Majör Will'e büyük bir öfkeyle dalaşır ve cinsel deneyim burada tamamen görünmez kılınır: "Fanny Moore fazla bir içkinin ve yarım kalmış bir şehvetin mahmurluğuyla bulanmış gözlerini tekrar etrafını alanların üzerinde gezdirdi." (Karaosmanoğlu, 1981, s. 146). Anlatıcının bu tavrı aslında biraz da yazarın toplumun sözcüsü olmasında da ileri gelir. Uygun görmediği cinselliği estetize etmek veya ayrıntılandırmak yerine ima ile bırakır. Onu yok saymak veya kınamak, çabukça geçiştirmek anlatıcının toplumsal misyonu da arkasına alarak oluşturduğu bir yöntemdir. Burada anlatıcının konumu söylemin cinselliğini denetleyen bir ahlak otoritesi gibidir denebilir.

Kemal Tahir'in *Karılar Koğuşu* romanında anlatıcı, üçünü tekil kişi olarak dışarıdan bir gözlemci konumundadır. Eser, büyük ölçüde mahkumların diyaloglarına dayalıdır ve dış dünyayla tek bağlantıları olan mektuplar üzerinden bir anlatıma sahiptir. Bu anlamca anlatıcının sesi gölgede kalmıştır. Kemal Tahir, toplumcu gerçekçi bir tarz benimsediğinden, okuyucuya belgesel benzeri bir eser sunar bir bakıma. Bu nedenle romanın anlatıcısı ne ahlaki bir otorite olarak oradadır ne de erotik sahneleri çeşitlendirmeye veya romana meze etmeye çalışan bir yapı sergiler. Daha çok tanık konumunda sade bir aktarım amacı güder. Romanda Sıdıka'nın hapishane parmaklıklarında öpüşmesi ve yakalanması, Hubuş'un eşini öldürmesi, Hanım Kuzu'nun komşunun oğlu Ali'yi sevmesi ve eşcinsel kocasını öldürmesi karakterlerin ağzından yahut olaylara şahit olanların ağzından duyulur. Bir bakıma anlatıcı sadece bu anlatılanları düzenler. Aslında bu durumun en büyük artısı okurun olayları doğrudan karakterlerin bakış açısından görmesidir. Örneğin; Sıdıka'nın yakalanma sahnesinde olan biteni okura ulaştıran anlatıcı değil, koğuştaki kadınlardır. Onların argo ifadeleri, öfkeleri sahneyi şekillendirir: "Tözey büsbütün köpürdü: - Utanırmış… Elin herifini kenefin penceresine çağırmaya utanmazsın! Apteshane penceresinde öpüşmeye utanmazsın. Kurtuluş yok. Doğrusunu söyleyeceksin. Haydi." (Kemal Tahir, 2008, s. 155). Bu durumda anlatıcının konumu silik bir tanık gibidir, olaylara dışarıdan bir yorum katmaz. Anlatıcının temelde devreye girdiği yer cezaevi düzeni, toplumsal adaletsizlikle gibi başlıklardır, anlatıcı burada eleştirel bir tutum takınır. Roman boyunca yaşanan erotik sahnelerde anlatıcı eleştirel bir tutum içine girmez, bu işi karakterlere bırakır. Bu nedenle romanda söylemin cinselliği, geniş anlamda karakterlerin kendi söyleriyle dile gelir. Mesela Hubuş, eşini neden öldürdüğünü anlatırken bir yandan bir aldatmanın haklı intikamını da aldığını vurgular. Tözey'in macerası ancak bir koğuş dedikodusudur. Anlatıcı, bu anlatımları ne dışlar ne de sansürler. Her şeyi olanca gerçekliğiyle dile getirir. Fakat aynı anlatıcı bu olayları teşvik de etmez, bu sahnelerde özendirici bir üslup da takınmaz.

Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* romanında anlatıcı yine üçüncü şahıs olsa da roman büyük oranda Cevriye'nin bakış açısına dayanır. Onun duygularını merkeze alır. Bu manada anlatıcı, Cevriye'nin iç dünyasına girebildiği ölçüde faille özdeşim kuran bir tanık konumundadır. Cevriye'nin aşkı ve arzuları, anlatıcı tarafından iç monologlarla ve çevresel odaklanmalarla verilir. Anlatıcı, Cevriye'ye ve çevresine karşı yargılayıcı değildir. En nihayetinde Cevriye bir hayat kadınıdır, toplumun

çeperinde olan bir kişiliği vardır, anlatıcı onu yargılamak yerine anlamaya çalışır. İçten içe Cevriye'nin de bu toplumda bir yer edinmesini ister. Suat Derviş, toplumun dışladığı bir kadını anlattığından anlatıcının sesi ona içerden bakar. Onun saf duygularını ön plana çıkarır. Bu durum da gösterir ki anlatıcının söylemin cinselliğiyle kurduğu bağlantı dışlayıcı değil, içselleştirici bir tavırdır. Cevriye'nin hayalindeki kucaklaşma sahnesini uzun uzun tarif eden anlatıcı, bu fanteziyi, Cevriye'nin hayal dünyasını, sevgisini ahlaki olarak sorgulamaz. Cevriye'yi ve duygularını varoluşunun bir parçası olarak değerlendirir. Bu varoluş da her insanın ihtiyacı olduğu gibi Cevriye'nin en büyük ihtiyacı da aşktır. Bununla birlikte Cevriye'nin mesleğine dair açık sahneler yoktur. Bunun yanı sıra anlatıcı bu mesleğin utanç duyulacak bir şey olduğunu hissettirmez. Aksine Cevriye'nin masum yönlerini, çocuksuluğunu, sevgi açlığını, fedakarlığını öne çıkarır. Böylece anlatıcı toplumun dışladığı bir karakterin cinselliğini de meşru ve insani bir zemine oturtmuş olur. Romanın anlatıcısı cinselliği metinden iten değil, onu karakterin insani gelişiminin bir parçası olarak gören bir yaklaşımdadır. Dışlanmış bir kadını merkeze alarak aynı zamanda toplumsal dışlamayı da eleştirmiş olan roman, söylemin genelinde de cinselliği tabu olmaktan çıkarma gayreti güder. Anlatıcı bu nedenle faillerle, Cevriye ve Cevriye gibi olanlarla empati içindedir. Eserdeki erotik alt metin, anlatıcının empatik yaklaşımı ışığında okur tarafından yadırganmaz. Bir kadın toplumsal normlara karşı hak ettiği sevgi ve şefkati erotizmin bir parçası olarak hisseder.

Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında üçüncü tekil kişi anlatıcı üzerinden Samim karakterinin düşünceleri ve içsel konuşmaları oluşturulur. Samim, yazarın ideallerini temsil eden bir karakter olduğundan anlatıcı çoğunlukla adeta Samim'in zihninin içine girer ve romanı oradan yönlendirir. Bu yüzden romanda anlatıcı kahraman-anlatıcı denilebilecek bir konumdadır. Samim, roman boyunca Meral'e karşı derin bir aşk ve kıskançlık duyar ama bu gibi duygularını alenen belli etmez. Gözlemci olarak varlığını sürdürür. Anlatıcı da aynı Samim gibi, Meral'i ve çevresindeki alafranga gençleri dışarıdan izler. Onların flörtlerini, partilerde oldukça samimi şekilde dans edişlerini anlatırken eleştirini tonunu yükseltir. Samim adeta hem bir tanık hem de kendi arzusunun mağduru gibidir. Samim, Meral'in bir Amerikalıyla dans etmesi, bu dans sırasında öpüşmelerini rüyasında gördüğünde kendini şu şekilde ifade eder:

> "Amerikalı genç bu yeni figürü tatbik edince, Samim onları hemen ayırmak istiyormuş gibi ayağa kalkıyor ve delikanlı onun müdahalesinden evvel kızı bırakıyor. İki Amerikalının yüzünde, Samim'e karşı hayrete de merhamete de hürmete de benzeyen silik bir ifade var. Samim onlara: "Ben mutaassıp değilim... Fakat..." demek istediği anda

> uyanıyor. Rüya devam etseydi, bu "fakat"ın arkası ne olacaktı? "Fakat... Mazur görünüz, ben bu kızı seviyorum ve hâlâ tarihteki aşkların büyük ölçüsü ve unutulmazlığıyla seviyorum. Siz bunu anlamazsınız." Hayır, rüyada bu kadar düzgün ve sürekli düşünülemez. Bazan saçma bir kelime bütün bir ruh yükünün tam veznini, hatta manasını verebilir. Uyanıkken bu sözü tahmin veya icat etmeye imkân yoktur." (Safa, 2016, s. 135).

Anlatıcı burada Samim'in bilinçdışı tepkisine tanıklık eder. Samim kendini muhafazakâr biri olarak görmek istemese de kıskançlık ve aşk onu rahatsız etmektedir. Romanda anlatıcı, erotik gerginliği Samim'in iç çatışması üzerinden verir. Bir yanda Meral'in özgür davranışlarına duyulan hayranlık ve arzu diğer yanda bu özgürlüğün getirdiği ahlaki çöküşün oluşturduğu ruhsal tehdit vardır. Anlatıcı, bu durumda büyük ölçüde Samim üzerinden mesaj verir, onun değerleriyle örtüşür ve Meral'e mesafeli yaklaşır. Bu durum anlatıcının kısmen de olsa dışlayıcı bir rol üstlendiğini gösterir. Meral'in olası ahlak dışı davranışları açıkça tasvir edilmez, ima düzeyince bırakılır buna karşın Samim'in acısı ve hayal kırıklığı net bir şekilde tasvir edilir. Böylece okur, erotik örgüsünü duygusal çalkantılar üzerinden deneyimler.

Anlatıcının *Yalnızız*'da Samim ile Selmin arasında geçen olayda da Samim üzerinden hissettirir. Selmin, Samim'in kız kardeşi Mefharet 'in kızıdır, nişanlıdır ve evlilik arifesindedir. Fakat Selmin evlilik arifesinde hamile olduğunu ve çocuğun nişanlısından olmadığını ifade eder. Romanın neredeyse sonuna kadar çocuğun gerçek babasını açıklamaz. Bu durum evdekilerin Samim'den şüphe etmesine de yol açar. Fakat en nihayetinde ortaya çıkar ki eve gelip giden "aç adam"dan olmuştur çocuk. Anlatıcı, Selmin ve Samim arasında ne yaşandığını doğrudan vermez, Samim'in suçluluk ve utanç duygularını, Selmin gizemli davranışları üzerinden sezdirir. Burada anlatıcı açıkça bir tarafa angaje olmaz, lakin karakterlerin duygu yükünü sezinleterek anlatma yolunu seçer. Anlatıcı Samim'i yahut Selmin'i mahkûm etmez, ki mahkûm edecek de bir şey yaşanmamıştır. Fakat bu dedikodu üzerinden de olsa karakterleri yargılama yoluna gitmez ama bu dedikoduyla ilgili tepkiyi Mefharet üzerinden verir. Burada da görüldüğü gibi anlatıcı ahlaki hükmü karakterlerin diline bırakır. Mefharet'in itiraf noktasındaki öfkesi, Selmin'i boğmakla tehdit etmesi (Safa, 2016, s. 54) okura bu olayın dedikodu boyutunda dahi olsa da toplumsal ahlaka aykırı olduğunu gösterir. Anlatıcı, Safa'nın sesi olarak Samim-Selmin hattında mı yoksa Mefharet hattında durmakta tam olarak belli değildir. Çünkü Safa, meseleyi çözüme kavuşturmak yerine bir aile dramı yaratma düşüncesindedir. *Yalnızız*, sona erdiğinde bu konudaki düğümlenmeler tam çözülmemiştir. Dolayısıyla anlatıcı cinselliği ne onaylamış ne de bütünüyle bastırmıştır. Bu kavramın varlığını kabul etmiş ve bunun

insan ruhunda ve toplumsal düzende ne gibi sarsıntılar yaratacağını yansıtmakla yetinmiştir. Böylece anlatıcı bir dışlayıcı değil tanık rolünde romandaki misyonunu gerçekleştirmiştir. Aksi bir durum olsaydı olay örgüsüne böyle bir olayı ya dahil etmezdi ya da kesin yargılarla ifade yolunu seçerdi. Oysa anlatıcı, okuyucuyu vicdani bir muhasebeye davet eder gibi davranır, buradaki misyonu hakemlik değil, kolaylaştırıcılıktır.

Tüm bu örnekler düşünüldüğünde incelenen romanlarda anlatıcıların rolü üç ayrı uç arasında salınır. Suat Derviş'in anlatıcısı, tanık olmanın ötesine geçip olayın duygusuna ortak olarak kısmen de olsa fail konumuna yaklaşır. Bu durum eserlerde erotizmin daha insana yakın bir dille aktarılmasını sağlar. Yakup Kadri'nin anlatıcısı dışlayıcı olarak ön plana çıkar. Ahlaken cinselliği mesafeli ve imalı ifade ederek hatta yer yer küçümseyerek verir. Kemal Tahir gerçekçi bir anlatımla anlatıcı arka plana çekip tarafsız bir tanık şekilde kullansa da karakterlerin diliyle cinselliği açıkça dile getirir. Fakat Tahir'in dilinde de argolar ve espriler aracılığıyla toplumsal bir yargı kendini hissettirir. Ancak bu yargı anlatıcının değil karakterlerindir. Peyami Safa ise anlatıcıyı karakterlerin psikolojisine iyice yaklaştırıp olayı ruhsal bir boyuttan aktardığı için ne tam fail ne tam bir tanıktır. Anlatıcı karakterleri yargılamadan dinler ama olayı örgüsünü bir çözüme götürmez.

Anlatıcının konumu aynı zamanda söylemin cinselliğini biçimlendiren bir filtre görevi görür. Anlatıcı empatiyle yaklaşan başka bir deyişle içeriden bir ses olduğunda metindeki erotizm kabul görür biçimde sunulmuş olur. Okur, karakterle özdeşleşerek bunu hisseder. Anlatıcı mesafeli ve dışlayıcı olduğunda metindeki erotizm soğuk, rahatsız edici veya ahlaki normların etkisinde kendini gösterir. Burada okur, anlatıcının değer yargılarını benimser ve karakterleri eleştirir. Bu nedenle edebi metinlerde cinselliğin yaptığı etki, sadece ne anlatıldığıyla açıklanamaz. Aynı zamanda kimin anlattığı da oldukça önemlidir. Söylemin cinselliği, anlatıcının bakış açısında şekillenebilir. Bir nevi erotizmin ahlaki tonu anlatıcının konumu üzerinden belirlenir.

2.2.5. Anlatı Zamanı, Tekrar ve Bekleyiş: Yapısal Unsurların Erotizmle İlişkisi

Edebi eserlerde erotizmin inşasında dilsel ve anlatıcıya ait unsurların yanında anlatı zamanı ve yapısal kurgunun da büyük bir yeri vardır. Zamanın akışı, olayların ne kadar sürede ve hangi sırayla anlatıldığı, tekrar eden tema, motif, sahneler ve bekleyiş kavramları okurda erotik gerilimin seviyesini ayarlayan unsurlardır. Bazen

bir bakışmanın tasviri yahut bir kavuşma anının romanın en sonunda gerçekleşmesi, okurda bekleyişi tırmandırarak erotik etkiyi kuvvetlendirir. Bazense geçmişteki bir anının bir bilinçdışı anahtarla tekrar tekrar hatırlanması, bir şarkının çalması ya da bir nesnenin ortaya çıkması metindeki erotik arka planı sağlamlaştırır.

Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore'*sinde bekleyiş ve tekrar erotik zemini oldukça derinden ilerletir. Necdet, tüm aşkına, arzusuna karşın Leyla'ya açılmadan onun İngiliz subaylarla kurduğu ilişkileri gözlemler. Bu sürede kendi iç çatışmaları tekrar eden sahneler halinde verilir. Necdet, Leyla'yı işgal subayı Captain Jackson Read'le baloda oldukça samimi bir vaziyette gördüğünde büyük kıskançlık yaşar ve baloyu terk eder. Bu tür sahneler romanda birkaç kez tekrar edilir. Necdet'in her seferinde Leyla'nın hareketlerinden bir anlam çıkararak öfkesini dindirmesi ve sindirmesi, Leyla'nın Necdet'e karşı gelgitli tavırları roman boyunca süreğen şekilde tekrarlanır. Bu tekrarlar, Necdet'in içindeki arzuyu ve bunun önündeki engelleri vurgular. Okur, her bölümde Necdet ile Leyla'nın gerçekten kavuşacağı sahneyi bekler hale gelir. Yazar bu kavuşmayı romanın sonuna kadar geciktirir, bu da bekleyişi romanın itici gücü haline getirir. Bu sırada yapısal olarak dikkat çeken bir unsur da parti sahnelerinin tekrarlarıdır. Roman boyunca birden fazla eğlence, davet, balo dikkati çeker. Hepsinin ortak yönü toplumsal ve ahlaki normlara uymamasıdır. Bu tekrar hali, erotik çürümenin sıradanlaştığını gösterir. Bu eğlencelerden birinde Nermin ile Miss Fanny arasındaki sevici ilişkinin ortaya çıkması romanın skandal doruk noktasıdır. Anlatıcı, bu olayı zamanlama açısında oldukça yerinde ve ustaca kullanır. Romanın başında silik bir karakter olan Nermin, romanın sonuna doğru birdenbire marjinal bir ilişkiyle tüm roman sahnelerinin merkezine oturur. Bu beklenmedik sapma, okurda bir şok etkisi yaratmak amacındadır. Çünkü tam da Necdet, Leyla ve Jackson Read üçgeninin çözüleceği noktada başka bir kriz çıkmış olur. Anlatı zamanı içerisindeki bu geciktirme ve başka bir olaya odaklanma, Leyla ile Necdet arasındaki beklenen hesaplaşmayı yahut kavuşmayı biraz daha ötelemiş olur. Bu erteleme taktiği, okurun merakını üst seviyeye taşıma amacı güderken bir yandan da romanın vermek istediği toplumsal mesajı yani işgal İstanbul'unun ahlaki düşkünlüğünü ortaya koymak için kullanılır. Romanın sonunda Necdet, Leyla'ya kavuşamaz. Anlatıcı, okurun arzuladığı romantik sonu bilerek hazırlamaz, Necdet'i Anadolu'ya göndererek farklı bir deneyim sunar. Bu durum aslında erotik beklentinin

boşa çıkarılmasıdır yani bir antiklimaks[24] örneğidir. Lakin tam da bu sayede roman, ahlaki tercihini ortaya koyar. Yapısal olarak okuru cinsellik ve aşk heyecanından mahrum bırakarak milli mücadele idealini yüceltir. Buradan da anlaşılacağı üzere yazar anlatı zamanını ve beklenti halini ideolojik bir amaçla yönlendirmektedir. Erotik heyecanı kontrol edip gerektiğinde bastırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında romanda erotizm dramatik bir araç olarak kontrollü şekilde kullanılan bir yönteme dönüşmüştür.

Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* romanında bekleyiş ve tekrar merkezi bir tema halindedir. Cevriye'nin hapishanede bir yıl boyunca her gece çıktığında sevgilisiyle sarıldığı sahneyi rüyasında görmesi, bu temanın doğrudan karşılığıdır: "Bu ne çılgın ne müthiş ne fevkalade bir kucaklayış olacaktı. Bu hayal uzun hapishane gecelerinin rüyasıydı. Bir sene, hep bunu düşünmüştü, hep bunu istemişti, hep bunu kurmuştu." (Derviş, 2004, s. 35). Cevriye'nin hayalindeki kavuşma, tekrarlanan bir motif olarak onun yaşama bağlanma nedeni olur. Bu rüya motifinin her yinelenişi, okurdaki duygusal etkiyi artırır; Cevriye'nin yalnızlığını ve aşk arzusunu daha da içten hissettirir. Bekleyiş teması düşünüldüğünde Cevriye hapisten çıkacağı günü ve sevdiği adama kavuşacağı anı büyük bir sabırsızlıkla bekler. Romanda bu bekleyişin doruk noktası, Cevriye'nin hapisten kaçtığı andır. Arkadaşı Melahat'in yardımıyla bir gece yarısı firar etmeye yeltenir. İşte o sahnede anlatı zamanı, Cevriye'nin kalp atışlarıyla bütünleşir ve romanın dakika seslerini oluşturur. "Melahat'ın söylediği köşeye yaklaştıkça Cevriye'nin kalbi yerinden fırlayacakmış gibi vurmaya başlamıştı (…) Planın tatbik edilmekte olduğunu kavganın başlayışından anlayan Cevriye kalbinde korkuyla karışıkk dolu bir heyecan hissetti." (Derviş, 2004, s. 36). Bu anlatım, okurun saatin seslerini, yaklaşan tehlikeyi nabzında hissetmesini sağladığı gibi romanın zaman algısını da yavaşlatır. Okur adeta Cevriye'yle birlikte nefesini tutar. Bekleyiş, burada somut bir kaçış eylemine dönüşmüştür. Lakin romanın dramatik örgüsü gereği, Cevriye'nin o büyük hayali gerçekleşmez. Anlatıcı, bu seçimle Cevriye'nin aşk hikayesini beklenen ama gerçekleş(e)meyen olarak bırakır. Romanın sonuna doğru sevdiği adam Cevriye'nin farkına varır ve Fosforlu'yu yüceltir. Bu durum Cevriye'de hayal ettiğinden daha farklı bir tatmin hali oluşturur. Cevriye bedenen sevdiği adama kavuşamasa da manevi olarak aşkı deneyimlemiştir. Bu trajik son, yapısal olarak

[24] Antiklimaks, ilk defa Alexander Pope'un *The Rape of the Lock* adlı -Türkçe 'ye *Bukleye Tecavüz* olarak çevrilmiştir.- eserinde uyguladığı retorik bir yöntemdir. Dramatik, betimleyici ve aynı zamanda olayın anlatıldığı bir sahnede giderek artan yoğunluğun önemsiz hale getirilmesi, başka bir deyişle beklentinin boşa çıkması, gerilimin sönmesidir. (Baldick, 2001, s. 13).

okurun hem bekleyiş arzusunu kullanır hem de o bilinen "mutlu sonlu roman" beklentisini boşa çıkararak gerçekliğe yaklaşır.

Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında zaman ve tekrar unsurları bir usta inceliğinde işlenmiştir. Samim'in Simeranya ütopyası, insanlığın ahlaki ve değer yargıları gibi felsefi görüşleri roman boyunca tekrar tekrar dile getirilir. Fakat erotik planda asıl tekrar unsuru Meral'in davranış şekilleridir. Meral, Samim'e karşı bir hayranlık beslemektedir, bu hayranlık yer yer duygusal bir ivme kazansa da asla dile gelmez. Roman boyunca Meral'in Samim'e karşı imalı bakışları ve meraklı soruları oldukça vurgulanır. Okur, Meral'in bu ilgisini fark eder, ancak Samim uzun süre buna kör kalır yahut kendine itiraf etmez. Bu kaçınma hali, bir nevi tekrar eden bir eylemsizlik olarak süreğenlik kazanır. Vakit ilerledikçe Meral'in hareketlerinde tutarsızlıklar artar: Annesi Necile Hanım'la kavga eder, sinir krizleri geçirir, Paris'e kaçma planları yapar. Meral'in bu tutarsız davranışlarından ailesi de oldukça şikayetçidir. Bu anlamda ağabeyi oldukça kısıtlayıcı davranmaya başlar. Nihayet romanın en can alıcı noktası geldiğinde, Samim bir daha dönüşü olmayan gerçeklerle yüzleşir: Bir yandan Meral'e ilgi duyar, bir yandan da eskiden Meral'in annesi Necile Hanım'la da Necile Hanım evliyken ilişki yaşar. Bu noktada romanın zamanı oldukça hızlanır. O can alıcı noktaya kadar ağır ilerleyen roman, karakterlerin iç düşünceleriyle bezeli anlatı, skandalın çıktığı anda sürat kazanır: Meral daha fazla baskılara dayanamayıp bir not bırakarak intihar etmiştir. Yanı sıra kızının ölümüne dayanamayan Necile Hanım'ın kendi de kalp krizi geçirerek vefat etmiştir. Yani erotik gerilim romana hızla yayılırken çözülme bir anda gerçekleşir. Bu ivme değişimi okura beklediği kavuşma ve hesaplaşma anının çarpıcılığını hissettirir. Anlatıcı, burada anlatı zamanıyla oynayarak erotik temayı kriz anında patlatır. Bu sayede romanın birçok kısmında felsefi tartışmalarla ilgilenen okur, son bölümde bir aile dramının içinde bulur kendini. Bu değişim aslında erotik temanın yapısal açıdan arka plandan ön plana sıçramasıdır. Peyami Safa, vermek istediği iletileri verdikten sonra en sonunda insan zaaflarına eğilerek romanı tamamlar. Bu, yapı içinde erotizme verilen bilinçli bir alan olduğunu gösterir. *Yalnızız*, her ne kadar ideallerin romanı olsa da Peyami Safa insanların aşk ve cinsellik meselelerinden kaçamayacağını yapısal kurgusuyla ortaya koymuştur. Böylece eser geleneksel bir aşk romanı olmaktan çıkıp bitmeyen bir özlemin hikayesine dönüşür. Bu yapısal tercih, eser boyunca hissedilen cinsel gerilimi

tamamen söndürmek yerine anlatının ruhuna yedirir. Okur, kitabı kapattığında bile Meral ile Samim arasındaki o çözülmemiş birliktelik akılda kalır.

Kemal Tahir'in *Karılar Koğuşu* romanında zaman ve tekrar unsurları daha gerçekçi ve doğrudan işlemiştir. Ancak bu romanda da bekleyiş teması hakimdir. Cezaevindeki kadınlar, her gün özgürlük haberini, sevdiklerinden bir mektubu veya bir affı beklerler. Bu bekleyiş, onların duygusal hayatını da etkiler. Sıdıka'nın camdan haberleştiği sevgilisiyle birkaç kez buluşması ve sonunda yakalanması, aslında yapısal bir tekrarın sonucudur. Sıdıka, sürekli aynı riski alarak sevgilisini görmeye çalışır, her seferinde biraz daha cesurlaşır ve sonunda ele geçer. Bu yinelemedeki artan cesaret, erotik arzunun zamanla nasıl tehlikeli bir hale geldiğini de gösterir. Aynı şekilde Hubuş'un kocasının ziyaretine dair bekleyişi de tekrar eden bir hayal kırıklığıdır. Kocası onu ziyarete gelmez ama Hubuş her görüş gününde bu umudu tekrar yeşertir. Bu dramatik tekrar, Hubuş'un cinsel ve duygusal yalnızlığını vurgular. Ayrıca romanın sonunda dışarıya dair umutlar boşa çıktığında karakterlerin bazıları isyan eder vaziyete gelir, bazıları kabullenir. Bu duygusal doruk noktası aslında zaman içinde birikmiş bekleyişlerin tamamının bir patlamasıdır. Erotizm kavramı üzerinden bakılırsa *Karılar Koğuşu'nda* kadın mahkumların cinsel ihtiyaçlarının bastırılması, bu bekleyiş temasıyla bütünleşir. Uzun hapishane yıllarında kadınlar sevgililerini, eşlerini arzular. Bu arzunun tatmini için hapishanedeki gardiyanlara dahi fiziksel ihtiyaç duyarlar. Kemal Tahir, bunları doğrudan romanında göstermez, romandaki zamanın uzaması bu duyguları yoğunlaştırır. Romanın sonuna doğru koğuşta düzenlenen şarkılı türkülü eğlenceler kadınların nefes alma anları olarak tasvir edilir. Orada erkek mahkumlar da uzaktan izler, yer yer kadınlarla şakalaşırlar. Bu sahne, belki de roman boyunca biriken cinsel gerilimin bir nebze olsun dışavurumudur. Fakat hapishane duvarları aşılamaz, bu da romanın karanlık gerçeğidir.

Tüm bu romanların ışığında anlatı zamanı, tekrar ve bekleyiş unsurlarının edebi eserlerde erotik etkinin inşasında önemli rol oynar. Yazarlar, okuru bazen bir arzu nesnesinin peşinde bekletir, kavuşmayı geciktirir, bazen de tekrarlanan durumlarla o arzuyu belirgin hale getirir. Edebi metnin oluşumunda arzu tatmini ertelenerek okur metne bağlanır. Bekleyişteki okur, metnin duygusuna ortak olur. Ayrıca her gece tekrarlanan buluşmalar, hep aynı yerde yapılan gizli konuşmalar, belirli sözlerin yinelenmesi gibi tekrar motifleri, metnin erotik dokusunu kuvvetlendirir, bu motifler arzuya dair ipuçlarını bilinçdışına işlemeye de yarar. Yapısal unsurlar, erotizmin sadece

bir tema meselesi olmadığını aynı zaman da biçim meselesi olduğu da açıktır. Bir yazar, sıradan bir vedalaşma sahnesini bile bilinçli olarak kesip zaman atlaması yapar ve onu romanın sonunda tekrar hatırlatır. Böylece kesilen sahneye erotik anlamlar yüklenebilir. Karakterin bir mektubu beklemesi, mektubun gelmeyişi ve en sonunda romanın hiç beklenmedik bir yerden çıkagelmesi gibi yapısal bir kurgu, arka planda bir aşkı veya ihaneti ele verebilir. İncelenen romanlarda mektuplar, telefonlar, randevu yerleri gibi unsurlar yapısal olarak kullanılır. *Sodom ve Gomore*'de Leyla'nın Necdet'e gönderdiği bir mektup tüm ev ahalisini birbirine katar, *Yalnızız*'da Selmin bir arkadaşının yardımıyla doktor kontrolüne gitmesi bekleyişin gerginliğini ortaya koyar, *Fosforlu Cevriye*'de Cevriye'nin her akşam Karakolda Ayna Var türküsünü söylemesi yani kendi özgürlüğüne özlemin tekrar etmesi gibi ayrıntılar yapısal olarak metinde erotik temayı destekler. Erotik anlatı, sadece neyin anlatıldığıyla değil, nasıl anlatıldığıyla da ilgilidir. Anlatı zamanı, okurun duygularını yöneten gizli bir el gibidir; hızlanıp yavaşlayarak, erteleyip tekrar ederek cinselliğin nabzını tutar. Söylemin cinselliği, bazen dilin içinde bir metaforda bazen suskun bir satır aralığında bazen de zamanın akışında gizlidir.

Örtük anlatım teknikleri, metaforik dil, anlatıcının tavrı ve yapısal kurgular, bahsi geçen romanlarda erotik temaların iletişiminde merkezi rol oynamıştır. Bu eserlerde ortak olan, erotizmin hiçbir zaman kolaycı bir çıplaklıkla gösterilmemiş olmasıdır. Tam tersine yazarlar dönemin sansür ve ahlak kurallarını da gözeterek cinselliği dil oyunlarıyla, imalarla, sembollerle işlemek zorunda kalmışlardır. Bu zorunluluk, eserlere belki de bugünden bakıldığında daha edebi, daha incelikli bir bakış açısı katmaktadır. Roland Barthes'ın dediği gibi, metnin zevki bazen okurun keşfetmesinde yatar (Barthes, 2007, s. 72). Bu romanlar da erotik zevki okura. Keşif yoluyla tattırır. Okur, söylenmeyeni anladığında imgeyi çözdüğünde beklenen kavuşmaya kendi hayalinde ulaştığında metinle arasında özel bir ilişki kurulur. Bu bağlamda erotizm bir bakıma yaratıcılığın da alanı olmuştur. Yazar, söyleyemediğini nasıl söylemelidir, karakterler sustuğunda ne duyuracaktır, hangi benzetmeyle hangi arzuya gönderme yapılacaktır? gibi soruların yanıtları özgün yaratıcılık alanlarını ortaya koyar. Böylece dil ve erotizm ilişkisinde edebi eser, kendi döneminin toplumsal ve kültürel koşullarına özgü bir denge oluşturur. Bir yanda toplumsal ahlak ve sansür diğer yanda insan doğasının ayrılmaz bir parçası olan cinsellik vardır. Bu denge, dili bir kalkan ve ayna olarak kullanmakla mümkün olmuştur. Dil, bir kalkan gibi

müstehcen olabilecek unsurları örtmüş, aynı zamanda bir ayna gibi dönemin cinsel bilinçdışını yansıtmıştır. Cinselliğin söylem tarafından bastırılması ama aynı zamanda söylemin her yerine sinmesi olgusu erotizmin bir başka açmazıdır. Yazarlar belki otosansür uygulamış belki yayın kurullarını atlatmak istemiş belki de estetik tercih olarak incelikli olmayı seçmişlerdir. Nedeni her ne olursa olsun; bu şekilde inşa edilen eserler edebiyatın salt pornografiden ne kadar farklı olduğunu ortaya koyar. Edebi eserlerde erotizm, okuru düşünsel ve duygusal sürece katar; yalnız bedene değil, ruha da seslenir. Edebi eserler okura insanların aşk, arzu ve tutku hallerinin zamana ve mekâna göre değişse de özde aynı kaldığını hatırlatır. Dil, bu evrensel duyguları taşımak için daima bir yol bulur. Yakup Kadri'nin, Suat Derviş'in, Kemal Tahir'in, Peyami Safa'nın satırlarında yankılanan cinsellik, bazen iç çekişte bazen coşkun bir öpüşte bazen yanık bir türkü de gizlidir. Söylemin cinselliği, edebiyatın büyülü aynasında, satır aralarında parıldamaya devam edecektir.

SONUÇ

Erotik, temsile direnen alanlardan biridir. Erotik olan ne tam olarak ifade edilir ne de tam olarak bastırılır. Türk romanında erotiklik tam da bu iki uç noktanın, yani ifade ile sessizlik, arzu ile yasak, görünürlük ile silikleşme arasında konumlandırılır. Bu arada kalmışlık, yalnızca bedensel arzunun değil, estetiğin, etiğin ve kültürel sınırların sınandığı bir alandır. Burada ihlal, anlatının içeriğiyle sınırlı değildir; anlatının formuna, ritmine, temsilin imkân ve imkansızlıklarına da sızar. Romanlardaki kişiler, arzularını gerçekleştirmek için mücadele ederken aynı zamanda hem toplumsal düzeni hem de bireysel kimliklerini aşındıran bir çatışma yaşarlar. Bu çatışma sadece bir eylemin parçası değildir. Arzunun dildeki temsilinin kırılganlığını da ortaya koyar. İhlal, sadece yasak olanın ihlali değildir, aynı zamanda temsilin kırılmasıdır. Arzunun anlatıya dahil edilmesi çoğu zaman doğrudan temsil yoluyla değil, dolaylılık, metafor, imge, boşluk gibi kavramlarla gerçekleşir. Dolaysıyla temsil, sadece bir gösterme alanı değil, aynı zamanda gizleme, bastırma ve yeniden şekillendirme alanına evrilir. Temsildeki bu dolaylılık, erotizmin özünün ortaya çıkışıdır. Erotik olan, tanınırlığı arttıkça yitirilir, dile geldikçe doğallığını kaybeder. Bu nedenle romanlar arzuyu ve bedeni çoğu zaman sessizliklerle, tamamlanmamış eylemlerle, içsel deneyim ve çatışmalarla ifade eder. Anlatıdaki ihlaller, bu sessizliklerin, değişimlerin, kopuşların yerini belirler. Bastırılmış her arzu aslında başka bir yerden taşar. Temsil edilemeyen sahne, anlatının başka bir düzleminde kendini yeniden kurar. Bu noktada erotizm yalnızca haz arzusunun değil, aynı zamanda temsil edilemeyenin alanında da yer alır. Anlatı hem arzuyu doğrudan ifade edememe hem de bu ifade edilmemenin estetikle işlenmesi üzerine kurulur. Okur, anlamın ne olmadığı değil ne olamayacağını da hissederek bir evren inşa eder. Böylece, temsil aynı zamanda boşluğun da dili haline gelir. Öte yandan ihlal, yalnızca kişilerin değil, anlatının kendi bütünlüğünü de bozan bir estetik atılım haline de gelir. Bu anlamda Türk romanındaki anlatılar ne tam bir bastırma anlatısı ne de mutlak bir özgürlük anlatısıdır. Arzu ve yasa, ifade ve sansür, gösterim ve siliklik arasında gergin bir çizgide gösterilir. Bu çizgi her zaman erotizmin kırılgan, geçirgen ve çok anlamlı bir şekilde temsilini ortaya koyar. İhlal ve temsil arasındaki bu hareket yalnızca metnin içerdiği olayları değil, okurun metinle kurduğu duyusal ve düşünsel ilişkiyi de belirler. Dolayısıyla Türk romanındaki erotizm yalnızca neyin anlatıldığıyla değil, nasıl anlatıldığıyla ve hatta hiç anlatılamayanlarla belirginleşir. Temsilin kırıldığı ve

kırılmanın biçime sızdığı özel anlarda, erotik estetik bir deneyim olarak varlık bulur. Hem konuşur hem de sessizliğe gömülür. Erotizmin edebi gücü tam bu noktada açığa çıkar. İhlal ve temsil arasında salınan bir dil, okuru da bu gerilimin ortasına yerleştirir ve hem anlatıya hem anlamaya çağırır.

Bu tez modern Türk romanında erotizmin yalnızca cinsellik başlığı altında okunamayacağını, bunun tam tersine bireyin benlik inşası, sınır deneyimi, özgürleşme arayışı ve kutsal/profan geriliminde beliren çok katmanlı bir varoluş alanı olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ancak bu amaç, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha belirleyici bir kavramsal içeriğe bağlanır. Türk romanında erotizm, "ihlal ve temsil" ekseninde görünür hale gelir. Başka bir ifadeyle erotik olan, yalnızca arzunun nesnesi ya da cinsel eylemin anlatımı değil; yasağın kurduğu sınırın ihlali ile bu ihlalin edebi dile çevrilme biçimi arasında işleyen bir estetik-ontolojik döngüselliği ortaya koyar. Bu bağlamda çalışma, erotizmin Türk romanlarında cinselliğe indirgenmiş bir tema olup olmadığı yahut varoluşsal, metafizik bir deneyim olarak mı kurulduğu, erotizmin hangi anlatı teknikleriyle estetize edildiği, güç, ölüm, dil, tabu ve kutsallıkla nasıl ilişkilendirildiği ve nihayetinde Türk romanına özgü erotizm temsilinin Batı'daki kavram ve teorilerle nerede örtüşüp nerede ayrıştığı sorularına yanıt arar. Bu soruların tamamı, sonuçta tek ifade etrafında yoğunlaşır: Erotizm, yasağın ürettiği gerilimi ihlal aracılığıyla yoğunlaştırır roman ise bu yoğunluğu temsilin sınırlarında çoğu kez dolaylı ve kırılgan biçimlerde kurar. Tezin kuramsal omurgası, erotizmi bir edebi temsil meselesi kadar bir özneleşme ve sınır meselesi olarak konumlandıran yaklaşımlara dayanır. Bu çerçevede erotizmin Platon'dan Bataille'a Foucault'dan Paz'a uzanan düşünsel hat içinde değerlendirilmesi, romanda erotik olanın yalnız duyusal haz düzleminde değil; ölüm, güç, kutsallıkla yüzleşmenin bir biçimi olarak işlendiğini görünür kılar. Bu kuramsal arka plan ihlal kavramını salt ahlaki bir sapma olarak değil de bizzat sınırın varlığını deneyimsel olarak kanıtlayan bir eşik eylemi olarak düşünmeye imkân verir. İhlal, yasağın ortadan kalkması anlamına gelmez aksine yasağın gücünü en yoğun biçimde duyuran noktadır. Bu nedenle roman, erotizmi basit bir içerik unsuruna dönüştürmek yerine karakterlerin içsel gerilimlerini, toplumsal düzenin sınırlarını ve anlatının dilsel imkanlarını aynı zamanda görünür kılan bir anlam üretim alanı haline getirir. Çalışmanın kapsamı, 20. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısına uzanan dönemde yazılmış, edebi niteliği yüksek romanlarla sınırlandırılmış; Yakup Kadri, Refik Halid, Kemal Tahir, Suat Derviş ve Peyami

Safa'nın seçili eserleri, bireysel arzular ile toplumsal yapıların gerilimini güçlü biçimde kurmaları bakımından çözümlemeye elverişli görülmüştür. Bu sınırlılık aynı zamanda çalışmanın tarihsel bağlamı genişletmekten ziyade metin içi temsili derinleştirmeyi önceleyen metodolojik yönelime işaret eder. Bu metodolojik tercih, tezin ulaştığı en önemli sonuçlardan birini daha en başından doğrular: Erotik, temsile direnen bir alandır; ne bütünüyle söylenebilir ne de bütünüyle bastırılabilir. Türk romanında erotiklik; ifade ile sessizlik, arzu ile yasak, görünürlük ile silikleşme arasında kurulan bir eşik konumunda belirir. Bu eşik, yalnızca bedenin arzunu değil, aynı zamanda romanın etik ve estetik sınırlarının sınandığı bir gerilim üretir. Bu noktada çalışma ihlal kavramına ilişkin belirleyici bir açılım getirir. İhlal, yalnızca anlatılan eylemin sınır aşımı değildir. Aynı zamanda temsile ilişkin bir kırılma, anlatının ritmine ve biçimine sızan çatlamadır. Dolayısıyla erotizmin roman içindeki işleyişi, çoğu zaman ne anlatıldığı kadar nasıl anlatılamadığıyla ilgilidir. Arzunun anlatıya girişi, her zaman doğrudan betimleme ile gerçekleşmez; tersine dolaylılık, metafor, imge, boşluk ve eksiltme üzerinden kurulabilir. Bu da erotizmin edebi niteliğinin açıklık derecesi arttıkça kaybolan bir doğallık değil, eksiltme ve metafiziğin kurduğu estetik yoğunluk olarak görünür hale geldiğini gösterir. Türk romanında erotik temsilin özgüllüğü çoğu kez burada yani temsilin kendi sınırını gösterdiği yerde ortaya çıkar.

Tezin ikinci bölümünde geliştirilen üçlü ayrım yani bedensel, kutsal ve kalpsel erotizmin romanlarda farklı yoğunluklarla işleyen görünümlerini sistematikleştirirken aynı zamanda ihlal ve temsil ekseninin farklı açılarını görünür kılar. Bedensel erotizm düzleminde arzu, biyolojik işlevle sınırlı bir dürtü değil; yaşam ile ölüm arasındaki gerilimi kuran, kimi zaman "ölüme kadar yaşamın olumlanması" biçiminde beliren bir meydan okuma olarak değerlendirilir. Burada ihlal, bedensel sınırın aşılması kadar, benliğin kendine dönük güvenli alanını terk ediştir. Temsil ise bu aşımın çıplak teşhirinden ziyade gerilim, gecikme ve yoğunlaşma teknikleriyle örülmesidir. Arzu, rekabet, kıskançlık, ölüm ekseninde kurulan okuma, arzunun yalnız bireysel bir yönelim değil, toplumsal ilişkiler ağı içinde çatışma üreten bir dinamik olduğunu gösterir. Arzu rekabeti, rekabet kıskançlığı, kıskançlık ise özneyi ölüm fikriyle yüzleştirir. Bu sonuç, romanların erotizmi çoğu zaman eylemden önce gerilim olarak kurduğunu, bedeni de yalnız nesneleştiren bir yüzey değil, öznenin kendini aşma çabasının sahnesi haline getirdiğini ima eder. Kutsal erotizm, erotizmin salt cinsel

birleşimin ötesinde yasak, ritüel, kurban, mistik deneyim ve toplumsal dönüşümle birlikte düşünüldüğünde kavramsal açıklık kazanır. Bu düzlemde ihlal, bireysel bir taşkınlık olarak belirmez. Kutsal yahut profan ayrımının üretildiği ve askıya alındığı istisna alanına giriş olarak okunur. Yasa ihlalinin amacı sınırları tamamen ortadan kaldırmak değildir. Yasalarda istisnai açıklıklar yaratmanın amacı, romanın kutsal erotizmi çoğu zaman kural dışılık olarak değil, kuralın kendisini görünür kılan bir sınır deneyimi olarak kurgulamasıdır. Bu çerçevede kurban ve şiddet, yalnızca anlatısal motifler olarak ortaya çıkmaz, aynı zamanda öznenin bedensel ve ruhsal sınırlarını zorladığı hatta varoluşu yeniden kuran bir sınır deneyiminin parçasıdır. Gotik bağlamda erotizm, kurban, abject birlikteliği de yasaklanan arzu ile kurban olma halini birlikte üreterek kutsal erotizmin "karanlık" yüzünün edebi temsilde nasıl estetize edildiğini ortaya koyar. Roman ihlalin dehşetini, temsilin imge örgüsüyle zihinde de sürdürülebilir bir estetik forma dönüştürür. Kalpsel erotizm ise erotizmin bedensel hazların ötesine geçerek bağlanma, bütünlük ve ötekiyle hemhal olma arzusunda yoğunlaştığını, burada temel çekim olarak aşkın belirdiğini açımlar. Bu açıdan bakıldığında ihlal çoğu kez toplumsal yasaktan önce benliğin kendi bütünlük yanılsamasına yöneliktir. Özne, aşk deneyiminde kendi sınırının geçirgenliğini fark eder. Temsil ise aşkın tamamlanma vaadini sürekli erteler. Eksiklik duygusu, romantik bir süs değil, anlatının ateşleyicisi haline gelir. Bataille'ın ayrımından hareketle Paz ve Lacan üzerinden geliştirilen erotik söylem, kalpsel erotizmi salt duygulanım değil, öznenin eksiklik etrafında kurduğu varoluşsal bir inşa süreci olarak konumlandırır. Bu yaklaşım, özellikle Türk romanında aşkın çoğu zaman tamamlanma vaat eden bir birlik olmadığını; ertelenen, eksik kalan ve bu eksiklik sayesinde süreklileşen bir arzu ekonomisi olarak temellendirildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Tezin en özgün katkılarından biri, erotizmi yalnızca tematik düzeyde değil, doğrudan doğruya dilsel ve yapısal düzlemde izleyen analiz çizgisidir. Bu çizgi ihlal ve temsil ilişkisini roman poetikasının merkezine yerleştirir. Edebi metinlerde erotik anlamın örtük üretiminin çoğu zaman sözün kesildiği yerde başladığı, susmanın okurun hayal gücünü ve bilinçdışını devreye sokarak erotik imgeleri güçlendirdiği; toplumsal ahlak ve sansür kaygılarının metinleri örtme, gizleme, ima stratejilerine yönelttiği ortaya çıkar. Bu çıkarım temsilin yalnız gösterme değil, aynı zamanda gizleme ve yeniden kurma olduğu fikrini güçlendirir. Sessizlik, ima, eylemsizlik ve suskunluk, açıkça ifade edilmeyenin kurucu unsurları olarak erotik alt metni inşa eder.

Metaforik dil, bedensel olanı kaba betimleme yerine sembol ve benzetmelerle ileterek hem edebi incelik üretir hem anlamı çok katmanlılaştırır. Anlatıcının konumu ise okurun neyi görüp neyi sezmek zorunda kalacağını belirleyerek erotik söylemin çatısını kurar. Anlatı zamanı, tekrar ve bekleyiş gibi yapısal unsurlar da arzunun tatminini erteleyerek okuru metne bağlar. Böylece erotizmin neyin anlatıldığı kadar nasıl anlatıldığıyla ilgili olduğu ortaya konmuş olur.

Bu çıkarımların hepsi bir arada düşünüldüğünde tezin temel sonucunu "ihlal ve temsil" temasında daha olağan bir biçimde ifade etmek mümkündür. Türk romanında erotizm, bastırmanın ve ifadenin karşıtlığında ya tamamıyla söylenen ya da tümden gizlenen bir içerik değildir. Bunun tam tersine temsilin kırıldığı yerlerde hem konuşup hem sessizliğe gömülen bir dil olarak belirir. Temsil kırıldığında ve bu kırılma biçime sızdığında erotik etki, metnin hem anlam hem duygu dünyasını dönüştürür; okuru gerilimin ortasına yerleştirir ve onu hem anlatıya hem anlamaya çağırır. Böylece erotizm, romanın içinde bir olay olmaktan çıkar, romanın kuruluş ilkelerinden biri haline gelir. Bu tez açısından erotizm, tam da bu nedenle bir sınır bilgisidir: Roman, ihlali yalnız sahne düzeyinde ortaya koymaz; temsil düzeyinde de örgütleyerek okurun metinle kurduğu ilişkiyi etkinleştirir; okur, boşlukları tamamlamaya çağrılan bir alımlayıcıdan ziyade anlamın üretimine dahil edilen bir tanık konumuna taşınır. Çalışmanın akademik katkısı, bu üç noktada belirginleşir. Birincisi, erotizmi bedensel, kutsal, kalpsel ayrımıyla sınıflandırıp bu ayrımı Türk romanından seçilmiş metinlerde tutarlı bir okuma düzenine dönüştürmesidir. Bu sınıflandırma, erotik deneyimin tek boyutlu bir şema ile değil, farklı ihlal kipleri ve temsil stratejileri ile işlediğini göstermektedir. İkinci olarak erotizmin etik ve estetik boyutlarını birlikte düşünerek pornografik, müstehcen olanla edebi erotik söylem arasındaki ayrımı, temsilin dolaylılık, eksiltme ve imge düzeni üzerinden yeniden temellendirmesidir. Edebi erotizm, çoğu kez gösterme cesaretinde doğmaz, temsilin sınırını estetik bir malzemeye dönüştürme yetisinde doğar. Üçüncüsü ise erotizmin Türk romanındaki temsiline Batı'daki kavramsallaştırmalarla ilişki içinde bakarken, bunu tek yönlü bir aktarım olarak değil, metinlerin kendi tarihsel, kültürel gerilimleri içinde ürettiği özgül anlatı pratikleri üzerinden tartışmaya açmasıdır. Böylece tez, Türk romanında erotik temsili "gecikmiş bir modernlik taklidi" gibi okumak yerine ihlal ve temsil gerilimi içinde gelişen özgül bir poetika olarak kavramayı önerir.

Sonuç olarak tez, Türk romanında erotizmin bir yasak bölge ya da müstehcen içerik olarak daraltılamayacağını, tam tersine ihlal ve temsil arasındaki salınımda beliren estetik-ontolojik bir deneyim olduğunu göstermektedir. Erotik olan, bir yandan öznenin kendini kurma ve aşma girişimlerinde; diğer yandan kutsal ile profan arasındaki istisna alanlarında; ayrıca aşkın eksiklik ve erteleme duygulanımlarında görünür olur. Ne var ki bu görünürlük, çoğu zaman teşhirin değil, temsil çatlaklıklarının ürünüdür: Susuş, ima, metafor ve ritim, ihlalin yoğunluğunu edebi biçime dönüştürürken okuru da anlamın üretimine dahil eder. Bu bakış, hem Türk romanının erotik temsillerini daha rafine kavramlarla okumayı mümkün kılmakta hem de erotizmi edebiyatın düşünsel gücünü artıran bir sınır bilgisi olarak yeniden konumlandırmaktadır. Böylece roman, arzunun anlatıldığı bir alan olmaktan çıkar. Arzunun yasa ile çarpışarak biçimi kırdığı, temsilin imkân ve imkansızlıklarının edebi bir deneyime dönüştüğü bir alan haline gelir. Bu tezin önerdiği temel vizyon, tam da burada yoğunlaşır. Türk romanında erotizm en çok anlatılan sahnelerde değil, anlatının durduğu, eksilttiği ve kırıldığı yerde yani ihlalin temsil haline geldiği eşikte okunur.

KAYNAKÇA

Çakmak, Y. ve Dikmen, Ö. (Ed.). (2022). *Huzursuz bir ruhun panoraması.*(1.Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.

Özcan, A. (2024). *Bahname*. Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/bahname Erişim tarihi: 14.02.2024.

Özgüç, A. (2002). *Türk sinemasında cinselliğin tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Adorno, T. (2005). *Critical models.* New York: Columbia University Press.

Agamben, G. (2020). *Kutsal insan.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Apuleius, L. (2007). *Altın eşek.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Atayman, V. (2008). *Cinselliğin mitolojisi.* İstanbul: Es Yayınları.

Aydın, A. (2017). *Bilinçdışı, dil ve arzu.* Ankara: Bibliotech Yayınları.

Baldick, C. (2001). *The consie oxford dictionary of literary terms.* New York: Oxford University Press.

Bardakçı, M. (2009). *Osmanlı'da seks.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Barthes, R. (2007). *Metnin hazzı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (2014). *Bir aşk söyleminden parçalar.* İstanbul: Metis Yayınları.

Bataille, G. (1993). *Erotizm.* Ankara: Onur Yayıncılık.

Bataille, G. (2018). *Günah üzerine tartışma.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Baudrillard, J. (2014). *Baştan çıkarma üzerine.* İstanbul: Ayrıntılı Yayınları.

Beavoir, S. D. (2021). *İkinci cinsiyet.* İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Belli, B. (2024). *Osmanlı'da fuhuş.* Ankara: Fol Kitap.

Bowring, F. (2019). *Erotic love in sociology, philosophy and literature.* London: Bloombury Publishing.

Buszek, M. E. (2006). *Pin-Up grrrls: Feminism, sexuality, popular culture.* London: Duke University Press.

Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası.* İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, J. (2020). *Çöz(ü)len cinsiyet.* İstanbul: MonoKL Yayınları.

Campbell, C. (2020). *Günah keçisi.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Camus, A. (1988). *Sisyphos söyleni.* İstanbul: Adam Yayınları.

Castenet, H. (2017). *Lacan'ı Anlamak.* İstanbul: Encore Yayınları.

Cavalcante, M. (2012). Heideggerian love: *Phenomenology of eros* (1.st Edition, s. 129-133) içinde. Huddinge: Sodertorn University.

Chiesa, L. (2019). *Çiftleşmeden bütünleşmeye.* İstanbul: Sola Yayınları.

Chiesa, L. (2022). *Öznellik ve ötekilik.* İstanbul: Axis Yayınları.

Comte-Sponville, A. (2019). *Cinsellik, aşk ve ölüm.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Corbin, A., Courtine, J.-J., ve Vigarello, G. (2021). *Bedenin tarihi.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Dadoun, R. (2007). *Erotizm.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2017). *Anti ödipus.* Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Demirci, C. (2004). *Araya parça giren yıllar.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Depe, D. (2019). *Türk romanında romantik bir tema olarak arzu* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Derviş, S. (2004). *Fosforlu cevriye.* İstanbul: Doğan Kitap.

Derviş, S. (2014). *Kara kitap.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Derviş, S. (2018). *Kendine tapan kadın.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Direk, Z. (2018). *Cinsel farkın inşası.* İstanbul: Metis Yayınları.

Duby, G. (2015). *Batı'da cinsellik ve aşk.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Duerr, P. H. (1999). *Çıplaklık ve utanç.* Ankara : Dost Kitabevi.

Duerr, P. H. (2004). *Mahremiyet.* Ankara: Dost Kitabevi.

Engels, F. (2021). *Ailenin, özel mülküyetin ve devletin kökeni.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ernest, J. (1923). *Papers on psycho-analysis.* London: Bailliere, Tindall & Cox.

Fenichel, O. (1974). *Nevrozların psikoanalitik teorisi.* İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası.

Ferry, L. (2015). *Sevgi devrimi.* Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Fink, B. (2020). *Lacancı özne.* İstanbul: Encore Yayınları.

Fink, B. (2020). *Lacan'da aşk.* İstanbul: Kolektif Kitap.

Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın doğuşu.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Foucault, M. (2020). *Cinselliğin tarihi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin ötesinde-ben ve id.* İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2011). *Uygarlığın huzursuzluğu.* İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2020). *Cinsellik Üzerine.* İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S. (2020). *Totem ve tabu.* İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.

Fromm, E. (1996). *Özgürlükten kaçış.* İstanbul: Payel Yayınları.

Gadamer, H.G. (2008). *Hakikat ve yöntem.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Giddens, A. (2018). *Mahremiyetin dönüşü.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Girard, R. (2005). *Günah keçisi.* İstanbul: Kanat Kitap.

Girard, R. (2013). *Romantik yalan ve romansal hakikat.* İstanbul: Metis Yayınları.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze&Guattari-arzu politikasına giriş.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Han, B. C. (2020). *Eros'un ıstırabı.* İstanbul: Metis Yayınları.

Hanson, D., Meisel, L. K., ve Blum, S. (2014). *The art of pin-up.* Hohenzollerring: Taschen.

Hegel, G. (1986). *Tinin görüngübilimi.* İstnbul: İdea Yayınları.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hesiodos (2021). *Theogonia-işler ve günler.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Huizinga, J. (2006). *Homo ludens.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hull, C. (2022). *Cinsiyetin ontolojisi.* Ankara: Fol Yayınları.

Hunt, L. (1996). *Erotizm ve politika.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hyde, H. M. (1986). *Pornografinin tarihi.* Ankara: Kalem Yayıncılık.

Izcovich, L. (2015). *Sapkınlıkta aşk, arzu ve jouisance.* İstanbul: Axis Yayınları.

Izcovich, L. (2018). *Sapkınlıkta aşk, arzu ve jouissance.* İstanbul: Axis Yayınları.

Jones, E. (2013). *Papers on psycho-analysis.* Eastbourne: Gardner Press.

Jung, C. G. (2005). *Dört arketip.* İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. G. (2020). *Dönüşüm sembolleri.* İstanbul : Alfa Yayınları.

Kahraman, H. B. (2005). *Cinsellik görsellik pornografi.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kant, I. (1999). *Pratik aklın eleştirisi.* Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Kant, I. (2016). *Yargı yetisinin eleştirisi.* İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, I. (2017). *Güzellik ve yücelik duyguları üzerine gözlemler.* İstanbul: Hil Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1981). *Sodom ve gomore.* İstanbul: Birikim Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2000). *Nur baba.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2009). *Ankara.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2016). *Hep o şarkı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Karay, R. H. (2009). *Anahtar.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Karay, R. H. (2009). *İki cisimli kadın.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Karay, R. H. (2009). *Nilgün.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Karay, R. H. (2009). *Sonuncu kadeh.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Karay, R. H. (2009). *Yerini seven fidan.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Karay, R. H. (2014). *Doğuştan kadıncıl.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Kemal Tahir (2007). *Devlet ana.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kemal Tahir (2008). *Büyük mal.* İstanbul: İthaki yayınları.

Kemal Tahir (2008). *Karılar koğuşu.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kemal Tahir (2008). *Yediçınar yaylası.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kemal Tahir (2010). *Köyün kamburu.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kierkegaard, S. (2020). *Ya/ya da.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Klein, M. (2011). *Haset ve şükran.* İstanbul: Metin Yayınları.

Krafft-Ebing, R. v. (2014). *Cinselliğin psikopatolojisi.* İstanbul: Payel yayınları.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lacan, J. (1994). *Fallus'un anlamı.* İstanbul: Afa Yayıncılık.

Lacan, J. (2006). *Ecrits.* New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Lacan, J. (2017). *Baba-nın adları.* İstanbul: MonoKL Yayınları.

Lacan, J. (2019). *Psikanalizin dört temel kavramı.* İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, J. (2019). *Yine/hala.* İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, J. (2020). *Psikanalizin temel ilkeleri.* Ankara: Çolpan Kitap.

Lacan, J. (2022). *Freud'un teorisinde ve psikanalizin tekniğinde ben.* İstanbul: Metis Yayınları.

Lawrence, D. H. (2015). *Pornografi ve müstehcenlik* . İstanbul: Fabula Kitap.

Leader, D. (2022). *Jouissance.* İstanbul: Encore Yayınları.

Leader, D. (2023). *Cinsellik seksten mi ibaret?* İstanbul: Encore Yayınları.

Levinas, E. (2003). *Sonsuza tanıklık.* İstanbul: Metis Yayınları.

Levinas, E. (2021). *Zaman ve Başka.* Ankara: Fol Kitap.

Loth, D. (1994). *The erotic ın literature.* New York: Dorset Press.

Lyotard, J. F. (1994). *Lessons on the analytic of the sublime.* California: Stanford University Press.

Lyotard, J. F. (2014). *Coşku.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Lyotard, J. F. (2015). *Yargılama fakültesi.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Marcuse, H. (1968). *Aşk ve uygarlık.* İstanbul: May Yayınları.

Marx, K. (2010). *Yabancılaşma.* Ankara: Sol Yayınları.

Moretti, F. (2005). *Mucizevi göstergeler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Nancy, J. L. (2008). *Corpus.* New York: Forham University Press.

Nancy, J. L. (2013). *Corpus II.* New York: Fordham University Press.

Nancy, J. L. (2023). *Corpus III.* New York: Fordham University Press.

Nasio, J. D. (2012). *Oedipus.* İstanbul: Ayrıntılı Yayınları.

Nietzsche, F. (2009). *Ecce homo.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Nietzsche, F. (2010). *Putların alacakaranlığı.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Nietzsche, F. (2011). *Böyle söyledi zerdüşt.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Paz, O. (2016). *Çifte alev: Aşk ve erotizm.* İstanbul: Everest Yayınları.

Philips, A. (2023). *Yasak olmayan hazlar.* İstanbul : Metis Yayınları.

Platon (2020). *Şölen-dostluk.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon (2021). *Phaidros.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Rank, O. (2014). *Doğum travması.* İstanbul: Metis Yayınları.

Roloff, B. Seeslen, G. ve Weil, C. (1996). *Erotik sinemanın estetiği.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Rousseau, J. J. (2019). *Toplum sözleşmesi.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sade, M. d. (2015). *En çok kendisine yabancıdır insan.* İstanbul: Aylak Adam Yayınları.

Sade, M. d. (2022). *Tanrıya karşı söylev.* Ankara: Fol Yayınları.

Safa, P. (2007). *Sözde kızlar.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, P. (2016). *Objektif 5: Kadın, aşk, aile.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, P. (2016). *Yalnızız.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, P. (2021). *Şimşek.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, P. (2023). *Biz insanlar.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Saussure, F. D. (1998). *Genel dilbilim dersleri.* İstanbul: Multilingual.

Sayın, Z. (2020). *İmgenin pornografisi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Sloterdijk, P. (2018). *Dünyaya gelmek dile gelmek.* İstanbul: Ketebe Yayınları.

Spinoza, B. (2011). *Ethica.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şahin, İ. (2012). *Haz ve günah.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Vatsyayana (2022). *Kama sutra.* İstanbul: Dorlion Yayınları.

Veldon, E. V. (2001). *Anne: Melek mi, yosma mı?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Verhaeghe, P. (2023). *Yalnızlık zamanında aşk: Dürtü ve arzu üzerine üç deneme.* İstanbul: Axis Yayınları.

Watt, I. (2016). *Modern bireyciliğin mitleri.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Yakın, O. (2022). *Komple muamele.* İstanbul: Nika Yayınları.

Yakupoğlu, M. (2021). *Varoluş, ahlak ve ölüm.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Yalom, M. (2002). *Memenin tarihi.* İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Zizek, S. (2003). *Gıdıklanan özne.* Ankara: Epos Yayınları.

Zizek, S. (2005). *Yamuk bakmak.* İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, S. (2019). *Cinsellik ve başarısız mutlak.* İstanbul: Kolektif Kitap.

Zupancic, A. (2018). *Cinsellik nedir?* İstanbul: Metis Yayınları.