

PROMISES OF MONSTERS:
THOSE HAUNTING TURKISH FEMINIST SPECULATIVE FICTION

EZGİ HAMZAÇEBİ AYTAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2024

PROMISES OF MONSTERS:
THOSE HAUNTING TURKISH FEMINIST SPECULATIVE FICTION

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy
in
Turkish Language and Literature

by
Ezgi Hamzaçebi Aytan

Boğaziçi University

2024

CANAVARLARIN VAATLERİ:
TÜRKÇE FEMİNİST SPEKÜLATİF KURMACAYA MUSALLAT OLANLAR

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doktora Tezi

Ezgi Hamzaçebi Aytan

Boğaziçi Üniversitesi

2024

Promises of Monsters:
Those Haunting Turkish Feminist Speculative Fiction

The thesis of Ezgi Hamzaçebi Aytan
has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız
(Thesis Advisor)

Assoc. Prof. Nermin Zeynep Uysal

Assoc. Prof. zlem gt Yazıcıoğlu

Prof. Sibel Yardımcı Yalçınan
(External Member)

Assoc. Prof. zlem Güçlü
(External Member)

June 2024

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Ezgi Hamzaçebi Aytan, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....

ABSTRACT

Promises of Monsters:

Those Haunting Turkish Feminist Speculative Fiction

This study discusses the ethical and political potentials, as well as the limitations, of monstrous and ghostly promises that haunt various texts in Turkish feminist speculative fiction. Within the scope of the historical period extending from the early 20th century to present, this dissertation employs various theories and discussions prominent in Monster Studies and Hauntologies. It analyzes the stories that transcend the boundaries of the corporeal by destabilizing or dismantling the cultural narratives related to heteropatriarchal and anthropocentric power structures. This study demonstrates how these texts can be read as narratives of resistance. Thus, it traces the possibilities of different kinds of kinship through monster representations in Turkish feminist literature.

ÖZET

Canavarların Vaatleri:

Türkçe Feminist Spekülatif Kurmacaya Musallat Olanlar

Bu çalışma, Canavar Çalışmaları (Monster Studies) ve Musallat-Bilim (Hauntologies) alanlarında öne çıkan çeşitli kuramlar ve tartışmalar doğrultusunda, 20.yy'ın başından günümüze uzanan tarihsel süreçte, Türkçe feminist spekülatif kurmaca türünde yazılmış çeşitli metinlere musallat olan canavarların ve hayaletlerin vaat ettikleri etik ve politik potansiyeller ile edebi temsil alanının bu vaatleri gerçekleştirme olanakları ve kısıtlarını tartışır. İncelenen metinlerdeki bedenselliğin sınırlarını aş(ındır)maya ilişkin anlatısal keşiflerin, heteropatriyarkal ve insanmerkezci güç yapılarına ilişkin kültürel anlatıları nasıl istikrarsızlaştırmaya ve/ya yıkmaya çalıştığını ve bu metinlerin nasıl birer direniş anlatısı olarak okunabileceğini göstermeye çalışır. Böylece, Türkçe feminist edebiyat tarihinde canavar temsilleri üzerinden başka türlü akrabalık olasılıklarının izini sürer.

CURRICULUM VITAE

NAME: Ezgi Hamzaçebi Aytan

DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2024, Boğaziçi University
MA in Turkish Language and Literature, 2017, Boğaziçi University
BA in Western Languages and Literatures, 2012, Boğaziçi University

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Monster studies, spectralities, feminist and queer studies, feminist speculative fiction, animal and plant studies, posthumanist and new materialist theories.

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Turkish Literature Instructor, Özyeğin University, Istanbul, 2019-present
English Teacher, Ulus Jewish Schools, Istanbul, 2017-2018
Student Assistant, Humanities Department, Bogazici University Duties, 2010-2015
English Tutor, Bogazici University Alumni Association, 2007-2017

RESEARCH AND SCHOLARSHIP

Researcher, (granted by French Embassy Fellowship Program) Supervised by Pr. Dr. Anne Sauvagnargues, Université Paris Nanterre Research Unit HAR Histoire des arts et des représentations, Paris, FR, 2019

International Student (granted by Utrecht Network Young Researchers) Posthuman Ethics, Pain and Endurance Utrecht Summer School, NL, 2018

International Student (granted by Utrecht Network Young Researchers) Social and Political Suffocations NOISE 2018 Summer School, Utrecht, NL, 2018

Research Assistant, *Shamanism as a Trope in the Contemporary Novel: Transcultural Contexts, Crises, Possibilities*. BAP, Bogazici University Scientific Research Projects, 2016-2017

Intern Cedinci (El Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas), Buenos Aires, AR, 2014

PUBLICATIONS

Book Chapters

Hamzaçebi, E. (2020). Precarious Lives of Animals, Plants, and Humans through the Lens of Contemporary Turkish Literature (Özlem Ögüt Yazıcıoğlu ile ortak yayın) *Turkish Ecocriticism* (Eds. Serpil Oppermann and Sinan Akıllı) London and New York: Lexington Books.

Hamzaçebi, E. (2019). Netameli Bir İlişki: Feminizm ve Trlk. *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*. (Ed. Sema Kaygusuz ve Deniz Gndoğan İbrişim) İstanbul: Metis

Hamzaçebi, E. (2019). Writing Beyond the Species Boundary: Bilge Karasu's *The Garden of Departed Cats* and Sema Kaygusuz's *Wine and Gold*. (zlem ğt Yazıcıoğlu ile ortak yayın) *Animals, Plants, and Landscapes: An Ecology of Turkish Literature and Film*. Routledge.

Journal Articles

Hamzaçebi, E. (Mayıs, 2021). Clarice Lispector ve Yaşam Suyu'nun Titreşimi zerine. *Teorik Bakış*

Hamzaçebi, E. (2018). Varoluş Aralığında Yeryüzü Halleri. *Metafor / 3 Special Issue: Interdisciplinary Ecoethical Insights*

Hamzaçebi, E. (2016). *Yere Düşen Dualar*'da Yaralı Bedenlerin Dili. *Monograf / 6*.

Hamzaçebi, E. (2015). Başka Türlü Bir Edebiyat Eleştirisi Mümkün mü? *Kampflatz*.

Other Publications

Hamzaçebi, E. (Mayıs-Haziran, 2022). Bir Sergiden Edebiyat Dünyasına Yolculuk: Gerçekte Olmayan Şeylerin Zihinsel Tahayyülleri zerine. *Sanat Dünyamız Dergisi*

Hamzaçebi, E. (2020). Hayatın Gaillesi, Edebiyatın Mucizesi (*Ekolojik Edebiyat Mümkün mü?*) *Ecinniler, Kültür ve Edebiyat Dergisi*.

Hamzaçebi, E. (2020). Keyif Trps: Killjoy İçin Yeni Bir eviri nerisi. *5Harfliler*.

Hamzaçebi, E. (2019). Disiplinlerarası Ekolojik-Etik Karşılaşmalar: oğalan ve Yayılan Biraradalıklar (Merve Şen ve Sezen Kutup ile birlikte ortak yayın) *Cogito: İnsan Sonrası*, Kış

Hamzaçebi, E. (2019). Ekin Kano ile Söyleşi: İçim Şişıyor, Varoluş zerine eşitlemeler. *Cogito, İnsan Sonrası*, Kış.

Hamzaçebi, E. (2019). Edebiyat alışmalarını Latour'un Ağ Modeli'ne Göre Yeniden Konumlandırabilir Miyiz? *K24*.

Hamzaçebi, E. (2019). Varlık'a Bir Yanıt: Posthümanizm ve Gözden Kaçan İmkânlar (Merve Şen ile ortak yayın). *K24*.

Hamzaçebi, E. (2018). İnsanlığın Kendi Elleriyle Yarattığı Evlatları (*Babam Sağ olsun Frankenstein 200 Yaşında* zerine). *Sabit Fikir*.

Hamzaçebi, E., Akçay, E., Kocagöz, U., Adaman, F. (Ed.) (2015). *Sosyal Bilimler Ne İşe Yarar?* Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Conference Proceedings

Hamzaçebi, E. (2024). In Praise of Hesitation as Ethics. *British Animal Studies Network: Neighbours*. Glasgow, UK

Hamzaçebi, E. (2023). Becoming Plant as a Feminist Way of Survival. *AtGender Conference: Feminist Pedagogy of/beyond Borders*. Kadir Has University, Istanbul, TR

Hamzaçebi, E. (2023). Fragile Life, Fertile Death. *AtGender Conference: Feminist Pedagogy of/beyond Borders*. Kadir Has University, Istanbul, TR

Hamzaçebi, E. (2023). Fantezileri Dişleyen Metin: Dehşet Gecesi. *Öbür Günler: Vampirliğin Sıradanlığı* konuşma serisi, Proje Difüzyon. İstanbul, TR

Hamzaçebi, E. (2023). Political Monsters: On the Metamorphosis of Flesh. *SFRA 2023: Disruptive Imaginations*. Dresden, DE

Hamzaçebi, E. (2023). Ucube Anlatılar: Posthümanizm ve Hikâye Anlatıcılığı. *Posthüman Çağda Performans ve Ucubeler Sirki*. digitalLABperformans. Istanbul, TR

Hamzaçebi, E. (2022). Fig Talks: Our carrier bags full of wounds, bodies, and stories (co-presenter with Lara Ögel) *Atgender: 11th European Feminist Research Conference*. Milan, IT

Hamzaçebi, E. (2022). Spekülatif Kurgu ve Ekoloji: Antroposen Çağında Sanat ve Edebiyat. *MSGSÜ, Kadın Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi*. İstanbul, TR

Hamzaçebi, E. (Mayıs 2021). Latour'un Ağ Modeli ve Edebiyat Çalışmalarında Yeni İmkânlar. *Özgür Üniversite Seminerleri*.

Hamzaçebi, E. (2020). Spekülatif Kurmacanın Sınırlarında Bir Arada Yaşam Tahayyülleri. *Açık Seminer/ Symbiosis: Ortak Yaşam Üzerine Araştırmalar*. İstanbul Saint-Joseph Private French High School -POŞE, TR

Hamzaçebi, E. (2020). 80'ler Sonrası ve Yakın Dönem Türk Edebiyatında Feminist Yapıtlara Dair İnceleme. *15. Symposium of Culture and Literature: Kadın Yazdıkça*. Robert College, İstanbul, TR

Hamzaçebi, E. (2019). Hayatın Gailisi, Edebiyatın Mucizesi. *Antroposen Çağında Disiplinlerarası Karşılaşmalar*, Pera Müzesi-İstanbul Biennial, TR

Hamzaçebi, E. (2019). Norm Dışı Bedenlere Bilim ve Edebiyat Kesişiminden Bakmak: Servet-i Fünun Dergisi ve Halid Ziya Öyküleri. *Asır Sonu Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünun Dergisi Çalıştayı*. Boğaziçi Üniversitesi, Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi. İstanbul, TR

Hamzaçebi, E. (2018). Being Human in an Uncanny World: Uncanny Bodies of *Yüzyıl-Bay Binet*. *Turkologentag*. Bamberg, DE

Hamzaçebi, E. (2016). An Ecological Approach Toward *Yere Düşen Dualar* and *Yeryüzü Halleri* in terms of Body and Language. *Turkologentag*. Hamburg, DE

Hamzaçebi, E. (2016). Language of Wounded Bodies in Sema Kaygusuz’s Novels, *International Comparative Literature Association*. Vienna, AT.

Hamzaçebi, E. (2015). On the Peculiarity of Grace Ellison’s *An Englishwoman in a Turkish Harem* Within the Orientalist Discourse. *British and Turkish Literary and Cultural Relations International Conference*. Hacettepe University, Ankara, TR.

Hamzaçebi, E. (2015). The Concord of Discord in *A Midsummer Night’s Dream*. *Shakespeare Counterstream Conference* Bogazici University, İstanbul, TR

Hamzaçebi, E. (2014). Storytelling in Two Souths. *Storytelling in the Spanish Speaking World*, International Conference. Newcastle University, UK

TEŞEKKÜR

Bir doktora tezinin nasıl yazılacağına ilişkin akademik kaynakların sayısı oldukça fazladır. Ancak, bir doktora tezinin hangi koşullarda, kimlere rağmen ve kimler sayesinde yazılabildiği hususu, tezi yazanın hatıralarında acı tatlı bir deneyim olarak yer eder. Bu tez, pandeminin, depremin, kayyumların, seçimlerin, kadın, kuir ve hayvan cinayetlerinin, adaletsizliklerin ve buna karşı mücadelelerin, umutların ve umutsuzlukların gölgesinde hayatta kalmaya çalışılarak yazıldı. Bu tez, hayatta kalmamı mümkün kılan birçok yoldaş, arkadaş ve akraba sayesinde yazılabildi.

En büyük teşekkürüm yirmi yaşında bir kedi olan Kiki'ye. Pandemiden itibaren giderek derinleşen ilişkimizde kimin asıl bakım veren olduğunun sınırları bir hayli karıştı. Beni, her sabah uyanmayı planladığım saatten de önce uyandırarak tez için daha fazla çalışmamı sağladı. Bana kendi sınırlarımı çizmemin kötü bir şey olmadığını ve hiçbir karşılık beklemeden çok sevmenin nasıl bir şey olduğunu öğretti. İkinci olarak, beni tüm dikenlerim ve huysuzluklarım ile de şefkatinden zerre eksiltmeden sevebildiği için, pandemi koşullarında evlenip birlikte yaşamayı sabırla, inatla ve emekle beraber öğrenmeye çalıştığımız yol arkadaşım Çağlar'a, kendisini sürüklediğim her konsere gelip ben dans ederken eşyalarımı gıkını çıkarmadan taşıdığı, benim "ben" olmama hep muhabbet ile eşlik ettiği için çok teşekkür ederim. Bana hayatımdaki her şeye özen gösterip sorumluluk duymanın ne demek olduğunu öğreten merhamet abidesi anneme; bana şarkı söylemenin, dans etmenin, yemek yemenin, kahkaha atmanın keyfini yaşatıp gösteren babama ve dünyadaki en şanslı kardeş olduğumu düşündüren, başıma gelen her şeyi kendi başına gelmiş gibi deneyimleyip beni şefkati ile sarmalayan sanatçı ruhlu ablama çok şey borçluyum. Adlarını sayamayacağım kadar çok kişiden oluşan tüm geniş aileme, aldığım

kararları her zaman destekledikleri, yaptıklarımla duydukları gururu ve mutluluğu bana hep hissettirdikleri, onların yanındayken çocuk neşemi sürdürmemi mümkün kıldıkları için çok teşekkür ederim. Bu ailenin içine doğduğum için ne kadar şanslı olduğumun farkındayım. Çocukluğumdan itibaren, başta anneannem ve babaannem olmak üzere, ailemin özellikle kadınlarının bitmeyen yaşam enerjilerinden, her şeyden bir hayat dokuyan ve her şeye sevgi ile yaklaşan varoluşlarından çok şey öğrendim, öğrenmeye devam ediyorum.

En az onlar kadar, sonradan seçtiğim ailelerimin desteği de benim için can simidi oldu. Tezde incelediğim metinleri görselleştirip ete kemiğe büründüren, varlığını hep yanımda hissettiğim canım kız kardeşim Merve Mehmet'e; uzak düştüğümüz ama her konuşmamızda dünyaları paylaştığımız dostum Merve Şen'e; ofis arkadaşı olmamız ile bana çalışma ortamımdan başlayarak bu sene nefes olan canım Güneş Sezen'e; tezimden sergi çıkarma hayalime ortak olan, hayal dünyamı genişleten canım sanatçı ve küratör dostlarım Ekin Kano, Lara Ögel, Eda Gecikmez ve Deniz Kırkcalı'ye; büyü(lü) sohbetleriyle bana başka bakış açıları kazandıran sevgili Emine Ayhan'a; başından beri tez konuma dair duydukları heyecanı ve merakı benimle paylaşan sevgili arkadaşlarım Suna Kafadar ve Nazım Can Serbest'e; oldukça yakın bir dönemde tanıştığım ama her buluştuğumuzda sohbetlerine doyamadığım sevgili Yağmur Yıldırım'a; ve ne sıklıkla görüştüğümüz önemli olmaksızın hâlâ bağımızın kopmadığı canım çocukluk arkadaşlarım Duygu Çullu, Funda Tak, Betül Günal ve Ecren Kılınç'a çok teşekkür ederim. Tez yazarken aynı zamanda çalışıyor olmak beni bazen oldukça zorlasa da akademide kalmam için beni farkında olmadan teşvik eden Özyeğin Üniversitesi'ndeki öğrencilerime de çok şey borçluyum. Özellikle kendilerine bir şekilde temas edebildiğimi bana hissettiren öğrencilerim beni bu alanda bir söz üretmeye devam etmem için oldukça

yüreklendirdi. Özyeğin’de çalışmama vesile olduğu, bir anlamda benim kaderimi değiştirdiği için canım Uğur Çalışkan’a da teşekkürü borç bilirim.

Tezdeki fikirlerime başından itibaren inanan ve bana müthiş bir özgürlük alanı tanıyan sevgili danışmanım Olcay Akyıldız’a, her biri bana farklı meselelerde yol gösteren, ilham olan, hayatımın farklı dönemlerinde üzerimde önemli etki ve emekleri olan yoldaş hocalarım ve kıymetli savunma jürim Özlem Öğüt, Zeynep Uysal, Sibel Yardımcı, Özlem Güçlü, Fatih Altuğ ve Çimen Günay-Erkol’a ve yüksek lisans tez danışmanlığımı yaptığında ondan çok şey öğrendiğim hocam Erol Köroğlu’na çok teşekkür ederim. Onlarla yolum kesiştiği için hep çok şanslı hissettim. Ayrıca, bana başka dünyaların kapılarını açan Boğaziçi Üniversitesi’ne, akademik ve kültürel olarak farklı ilişkilene hallerini ve yollarını gösteren, dersini alma fırsatı bulduğum tüm diğer hocalarıma, adalet ve özgürlük talebinden vazgeçmemenin anlamını öğreten başta Boğaziçi Üniversitesi akademisyenleri olmak üzere, herkes için yaşam hakkı ve adalet için mücadele eden tüm varoluş hallerine teşekkür ederim.

Son olarak, sekiz yıl boyunca içimdeki canavarları ortaya çıkarmam, onları susturmak yerine başka şekillerde görüp duymam için bana alan açan kıymetli terapistim Hülya Akar Özmen’e teşekkür ederim. O olmasaydı, bu tez çok daha farklı koşullarda, bambaşka bir biçimde yazılabilirdi...

Nature is a haunted house--but Art--is a house that tries to be haunted

(Emily Dickinson)

To write stories concerning exclusions and invisibilities is to write ghost stories
(Avery F. Gordon, Ghostly Matters)

Anything dead coming back to life hurts.
(Toni Morrison, Beloved)

Yapılabilecek yegâne şey, onu çağırmak, çağıran diğer tekilliklerle sınırı paylaşmak,
kendi sınırının dışına çıkmışlarla eşikte durmaktır.
(Zeynep Sayın, Ölüm Terbiyesi)

We have all been injured, profoundly.
We require regeneration, not rebirth,
and the possibilities for our reconstitution include
the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender.
(Donna Haraway, A Cyborg Manifesto)

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: KURAMSAL ÇERÇEVE.....	15
2.1 Canavar çalışmaları ve musallat-bilim.....	15
2.2 Feminist ve posthümanist yaklaşımların canavar çalışmalarındaki Rolü.....	47
2.3 Spekülatif kurmacaya musallat olan tartışmalar.....	73
BÖLÜM 3: CANAVARLARIN VAATLERİ	91
3.1 <i>Buhran Gecesi</i>	94
3.2 <i>Dehşet Gecesi</i>	116
3.3 “Bilinçli Eğinim” II.....	140
3.4 <i>Sevgili Arsız Ölüm</i>	152
3.5 <i>Gece Hayatım</i>	169
3.6 “Karanlığın Çağrısı”.....	196
3.7 <i>Hayalet Kentin Kadınları</i>	209
3.8 “Dna Karmaşası”.....	231
3.9 <i>Cadı</i>	244
3.10 <i>Aşı</i>	264
3.11 <i>Yerkuşağı</i>	279
3.12 <i>Kadın Kürkünde Rüya</i>	290
3.13 Müşterek haller.....	311
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	335
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	344
KAYNAKÇA.....	350

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Canavarların, yerelden küresele müşterek bir duygu yapısının izleri olarak, muhtelif sebeplerle geri döndüğü söylenebilir. Bunu bir yandan pandemiyle birlikte gözle göremediğimiz “canavarların” insan türünün hayatını tehdit etmesi ile yaşanan şokta ve insan faaliyetlerini askıya alması ile duygu durumlarında ve alışkanlıklarda gerçekleşen radikal dönüşümlerde gözlemleyebiliriz. Nitekim farklı sözlükler tarafından son yılların en popüler kelimeleri olarak seçilen “pandemi”, “covid”, “aşı” gibi şaşırtıcı olmayanların arasında benim en ilgimi çekenler, Oxford’un 2022 yılında seçtiği “goblin mode”, Merriam Webster’in 2022’de seçtiği “gaslighting” ve Cambridge Dictionary’nin 2023’te seçtiği “hallucinate” oldu. Goblin mode, bireyin toplumsal kalıp ve normları reddederek, nasıl göründüğünü umursamadan, hazcı ve dağınık bir yaşam tarzı sürmesi olarak tanımlandı ve hem pandemi bittikten sonra eski “normal”e dönmeyi hem de sosyal medyada sunulan aşırı özenli hayatları reddetmek anlamında kullanıma girdi. “Hallucinate” yapay zekânın yanlış bir bilgiyi gerçek olarak sunma davranışı olarak kullanılmaya başlandı. “Gaslighting”¹ ise, bir istismar ve psikolojik şiddet yöntemi olarak, istismarcının karşısındaki özne ya da grubu, gerçeklik algısından şüphe duymaya, rasyonel ve ruhsal zeminini sorgulamaya götürerek kontrol altına almaya çalıştığı bir tahakküm biçimi olarak tanımlandı. Dolayısıyla 21.yy’ın canavarlarının bir yandan, insan türünü tehdit eden virüs veya yapay zekâ gibi, potansiyelleri ve yapabilecekleri öngörülemeyen varlıklar olduğu söylenebilir. Bu durum “insan” tanımının yeniden gözden

¹ <https://feministbellek.org/gaslighting/>

geçirilmesi bakımından önemli bir dönemece işaret ediyor. Diğer yandan, gaslighting özellikle kadınların bildiklerinden, inandıklarından, deneyimlerinden ve hafızalarından şüphe duymalarına neden olan bir şiddet biçimi olarak bu tezin temel meseleleri olan, belirli bilme ve var olma biçimlerinin marjinalleştirilmesi, canavarlaştırılanın hikâyesini dinlemenin ve anlatmanın etiği gibi konulara da temas ediyor.

Ayrıca, Avrupa'nın erken modern döneminde ağırlıklı olarak kadınların yakılması biçiminde gerçekleşen "cadı avlarının" günümüzde farklı toplumlarda özellikle kadınlara ve kuirlere yönelik yeniden başlatıldığını da görüyoruz. Silvia Federici (2019), 2008'den beri, cadı avı adı altında işlenen cinayet kayıtlarının had safhaya ulaştığını, yalnızca Tanzanya'da yılda beş binden fazla kadının cadı olduğu gerekçesiyle katledildiğini; Orta Afrika Cumhuriyeti'nden Hindistan'a, Nepal, Papua Yeni Gine ve Suudi Arabistan'dan cadıların öldürülmesine ya da cezaevlerine tıkmalarına dair raporlar aldıklarını belirtir (s.12). Ancak, önceki dönemlerden farklı olarak, yeni cadı avlarına karşı feminist direnişin de büyüdüğüne dikkat çeker. Cadı avı adı altında olsun olmasın, kadınlara ve kuirlere yönelik yeni şiddet biçimlerinin dünyanın her yerinde çoğaldığını görüyoruz. Özellikle de güçlenen feminist hareketlere bir karşı tepki olarak anti-feminist grupların sayısında hızlı bir artış yaşanıyor. Türkiye'de de kadınlara, kuirlere, hayvanlara yönelik şiddetin giderek arttığı dönemlerden geçiyor, özellikle LGBTQ+ bireylerin marjinalleştirildiği, terörist ilan edilip hedef gösterildiği zamanlara tanıklık ediyoruz. Bu durumun, Türkiye'deki feminist ve kuirlere halet-i ruhiyesine de "canavar" ile ilişkili ifadeler olarak yansıdığını söylemek mümkün. Örneğin, kadın ve kuir gündemi takip eden bağımsız bir çevrimiçi yayın olan *5Harfliler*, adının nereden geldiğini şöyle açıklıyor: "kadın kelimesinin neredeyse öcüyle bir tutulduğu günlerde, 'üç harfliler'

tabirinden hareketle kız, kadın, bayan, hanımefendi ayrımından bunalan bütün yorgun ruhlar için kendine *5Harfliler* ismini yakıştırmıştır”.² Feminist bağları güçlendirmek için kurulan başka bir çevrimiçi oluşum, *Çatlak Zemin*³’in ismindeki “çatlak” ise, “deli kadın” göndermesinin yanı sıra, bana Dana Oswald’ın (2016) “Monstrous Gender: Geographies of Ambiguity” [Canavar Cinsellik: Belirsizlik Coğrafyaları] başlıklı makalesinde, canavarların bedenleri için söylediği “arada, çatlak, geçiş halindedirler ve sergiledikleri cinsiyetler yaşadıkları muğlak bedenlerden ve coğrafyalardan kaynaklanır” ifadelerini hatırlatıyor (s.463). Benzer duygu notalarında tınlayan, “arada kalan konu, kişi ve topluluklar için araştırma odaklı, katılımcı ve eleştirel bir inisiyatif” olan KIRIK⁴’ın isminin de “garip ve eğreti olan, kuir, renk nüansı, fay kırığı gibi anlamları kapsadığı ve kucakladığı için” seçildiği belirtiliyor. Tüm bu andığım oluşumların müşterek bir duygu ikliminin varlığını kanıtlar nitelikte olduğunu düşünüyorum. Kişisel ve politik olanın zaten hiçbir zaman ayrı düşünölemeyeceğine inanan bir kadın olarak, zamanın ruhu ve duygu yapısıyla şekillenen yetişkin halime, nasıl bir kadın olma(ma)sı gerektiğini öğrenmeye çalışan, kafası karışık çocuk halimin hayaletleri de musallat oluyor ve yüksek lisanstan beri ilgi alanım olan insan olmayanların edebiyatta temsili meselesi, “insan” sayılmayan, “canavar” görölen, yaşarken ölü kılınan cinsiyetlendirilmiş bedenlerin ve hallerin temsili meselesi ile birleşiyor ve bu tez konusu ortaya çıkıyor.

Kültürel stereotipleri güçlendiren kökleşmiş anlatı geleneğine karşı yazmak, ikinci dalga feminist şair Adrienne Rich’in ifadesiyle, “erkek bakışına ve onun özne/nesne karşıtlığına dayalı kültürel anlatılara meydan okuyan bir yeniden değerlendirme (re-vision) eylemi” sunar. (s.18) Rich (1972) “When We Dead

² <https://www.5harfliler.com/hakkimizda/>

³ <https://catlakzemin.com/>

⁴ <https://kirik.online/hakkinda/>

Awaken” [Biz Ölümler Dirildiğimizde] adlı eserinde bu eylemi şöyle tanımlar: geriye bakma, yeni gözlerle görme, eski bir metne yeni bir eleştirel yönden girme eylemi. “Feminist ve radikal bir edebiyat eleştirisi, her şeyden önce nasıl yaşayageldiğimize, nasıl yaşıyor olduğumuza, kendimizi nasıl hayal etmeye yönlendirildiğimize, dilimizin bizi özgürleştirdiği kadar nasıl tuzağa düşürdüğüne ve nasıl yeniden görmeye ve dolayısıyla nasıl yaşamaya başlayabileceğimize dair bir ipucu sunar” (s.18). Feminist anlatıların, dünyayı anlamaya yönelik sabit ve yekpare sistemler sunmak yerine, kuir ve feminist bilgi üretim biçimleri olarak spekülasyon ve hayal gücüne dayandıklarına inanıyorum. Kuirliği bir kimlik olarak değil, fiil anlamıyla kullanıp, tanımları ve kategorileri “kuirleştiren, tuhaflaştıran, çatlatan” olarak okumaya çalışıyorum. Bu doğrultuda ben bu tezde, feminist spekülatif kurmaca türünde yazılmış çeşitli metinlere musallat olan canavarların ve hayaletlerin vaat ettikleri etik ve politik potansiyeller ile edebi temsil düzleminin bu vaatleri gerçekleştirme olanakları ve kısıtlarını tartışıyorum. İncelediğim metinlerde normatif sınırları aş(ındır)maya ilişkin anlatısal keşiflerin, heteropatriyarkal ve insanmerkezci güç yapılarına ilişkin kültürel anlatıları nasıl istikrarsızlaştırmaya ve/ya yıkmaya çalıştığını ve böylece nasıl birer direniş anlatısı olarak okunabileceğini göstermeye çalışıyorum.

“Canavar kadın” imgesi feminist edebiyat eleştirisi ile hemhal olanlar için yeni bir fikir değildir. Ancak, canavarlaştırılma hallerini konu edinen feminist edebiyata bakıp neredeyse yüz yıllık bir tarihsel süreçte tekrar eden müşterek tema, motif ve anlatım stratejilerini incelemek Türkçe edebiyat çalışmalarında yeni bir güzergâh açma arzusu taşımaktadır. Canavarlığı konu edinen metinleri yalnızca tematik olarak değil, aynı zamanda metinlerin türsel olarak “canavarlık”larını da vurgulayarak “spekülatif kurmaca” başlığı altında incelemeyi öneriyorum.

“Spekülatif kurmaca”yı, genelde kullanılageldiği gibi gotik, bilim kurgu, fantastik vb. türleri içine alan şemsiye bir terim olarak kullanmak yerine, kadın-erkek, hayvan-insan, hayal-hakikat, kurmaca-gerçek gibi ikili karşıtlıkların sınırlarını sorgulayıp aşındıran posthümanist ve yeni materyalist teorilerin sunduğu kuramsal zeminden hareketle yeniden kavramsallaştırmaya çalışıyorum. Bu bakımdan, Türkçe Feminist Edebiyat tarihine yeni bir yazınsal akrabalık ve/ya yoldaşlık filtresi sunmayı amaçlıyorum.

“Canavar” ya da “spekülatif kurmaca” adlandırmalarının kerameti kendinden menkul kavramlar olmadığını düşünüyorum. Nitekim, “spekülatif kurmaca” bir şemsiye terim olarak kullanıldığında, bu adlandırmanın içine giren her bilim kurgu, fantastik, gotik vb. türünde yazılmış metnin normları aşındırdığını iddia etmediğim gibi, canavar figürünün yer aldığı her eserin etik bir derdi olduğunu da düşünmüyorum. Özellikle Soğuk Savaş döneminde Amerika’da bilim kurgu türünde yazılmış eserlerin Amerikalı kimliğini kurarken Sovyet kimliğini ve/ya ideolojisini çeşitli uzaylı istilaları ve canavarlar vasıtasıyla nasıl marjinalleştirdiğini veya Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında yazılan bazı eserlerde fantastiğin milli anlatıyı güçlendirmek için nasıl kullanıldığını⁵ hatırlamak canavar figürünün “biz” kategorisini kuran ve sağlamlaştıran işlevini fark etmek için yeterli olacaktır.

Benzer şekilde, karantina sürecinde karşımıza çıkan onlarca okuma listesi arasında, bilim kurgu türündekilerin sayısı hiç de az değildi ve salgın dönemini insanlığın apokaliptik bir süreçten geçtiği yönünde yorumlayıp meseleye “insanlık mı kazanacak, yoksa virüs mü” gibi bir ikili karşıtlık içinden bakanlar çoğunlukta idi. Aynı dönemde, *The New Yorker* dergisinde Kim Stanley Robinson (2020) “The

⁵ Bu anlatıların en bilinen örneklerinden biri, Ali Rıza Seyfi’nin *Kazıklı Voyvoda* (1928) eseridir. Bu ve benzeri daha fazla eser incelemesi için Pelin Aslan Ayar’ın (2015) *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman* (1876-1960) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

Coronavirus Is Rewriting Our Imaginations” [Korona Virüsü Hayal Gücümüzü Yeniden Yazıyor] başlıklı yazısında, bilim kurgunun zamanımızın realizmi olduğunu, hep birlikte yazdığımız bir bilim kurgu romanına sıkışıp kaldığımızı ve bunun da Raymond Williams’a referansla, yeni ortaya çıkan bir “duygu yapısı” olduğunu belirtmişti. Duygu yapısı, tarihin herhangi bir döneminde ortaya çıkmak için yarışan farklı düşünme biçimlerini ifade eder.⁶ Williams toplumdaki duygu yapılarının hiyerarşik olarak dizildiklerini, egemen duygu yapısının kültürel metinleri organize ettiğini belirtir. Dolayısıyla, yadırgatıcılık etkisiyle anılan spekülative kurmaca başlığı altında toplanan metinlerin, canavar addedilen mutlak ötekiler yaratıp tüm farklılıkların bertaraf edildiği, birbirine benzeyenlerden oluşan bir dünya inşa etmeye mi hizmet ettiğine yoksa bambaşka varoluş halleri ile bir arada durmanın etiği ve estetiğini mi dert ettiğine bakmak ve hangi anlatıların güçlendirileceğine karar vermek önemlidir. Ben bu tezde, spekülative kurmaca başlığı altında özellikle “ben” ya da “biz” demenin kolay olmadığının vurgulandığı, “biz” olmanın sorunsallaştırıldığı, “ben” derken ötekine duyulan etik duyarlılığın karakterlere ya da anlatıcıya musallat olduğu metinleri inceliyorum. Canavar figürünü daha adil bir aradalıklar örmek için kullanan anlatıları görünür kılıp çoğaltmak gerektiğine inanıyorum.

Tezdeki metinleri, spekülative kurmaca türündeki metinlere dair ansiklopedik bir çalışma yapmak amacıyla değil; 1990’lardan itibaren akademinin ilgi alanına

⁶ Raymond Williams bu ifadeyi (structures of feeling) *Preface to Film* 'de (1954) dramatik konvansiyonlar ile yazılı metinler arasındaki ilişkiyi ve belirli konvansiyonların sosyal olarak kabul edilebilirliğini tartışmak için icat etmiştir. Daha sonraki çalışmalarında, özellikle de *The Long Revolution* 'da (1961), bu kavramı daha da geliştirip onu Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramını sorunsallaştırmak için kullanır. Williams, sağduyu ya da belirli bir zaman ve mekândaki egemen düşünce biçimi olarak düşünülebilecek hegemonyanın hiçbir zaman bütünsel olamayacağını, her zaman yeni düşünce oluşumlarının ortaya çıkmasını sağlayacak bir iç dinamiğin olması gerektiğini savunur. Williams, söz konusu olanın henüz tam olarak üzerinde çalışılmış bir biçimde dile getirilemeyebileceğini, bunun yerine satır aralarını okuyarak çıkarım yapılması gerektiğini belirtmek için düşünceden ziyade duygu terimini kullanır.

giren “canavarlık” (monstrosity) ve “musallat-bilim” (hauntology) odağında, bu kavramların taşıdığı potansiyelleri örnekleyecek şekilde belirledim. Seçim sürecinde, metinlerin canavarlık olgusunu farklı veçheleri ile ele almama ne kadar imkân verdikleri ile 20.yy’ın başından günümüze uzanan tarihsel süreçte yaşanan dönüşümü gösterme potansiyelleri etkili oldu. Tezde incelediğim metinler sırasıyla şunlardır: Suat Derviş *Buhran Gecesi* (1923), Kerime Nadir *Dehşet Gecesi* (1953), Leylâ Erbil “Bilinçli Eğinim II” (1960), Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), Adalet Ağaoğlu *Gece Hayatım* (1991), Nuray Tekin “Karanlığın Çağrısı” (2002), Nurcihan Doğuç *Hayalet Kentin Kadınları* (2009), Tülin Kaplan “Dna Karmaşası” (2010), Oylum Yılmaz *Cadı* (2011), Ebru Ojen *Aşı* (2014), Deniz Gezgin *YerKuşAğı* (2017), Nazlı Karabıyıkoglu *Kadın Kürkünde Rüya* (2018). Metinleri, kronolojik olarak ve her metni kendi içinde toplumsal cinsiyet ve yoldaşlık halleri odağında farklı bölümlere ayırarak, ayrı ayrı inceliyorum. 20.yy’ın başında yazılmış bir metin ile 21.yy’da yazılmış bir metni birlikte değerlendirirken bunlar arasında canavar temsilleri bakımından hiçbir fark olmadığını öne sürmüyorum. Ancak niyetim, aralarındaki farklara işaret etmeyi unutmadan, toplumsal cinsiyet ve yoldaşlık biçimleri odağında bazı tekrar eden akış ve izleklere dikkat çekmektir. Bu doğrultuda, temel olarak şu soruları soruyorum: Canavarlar, kadınlara, kuirlere ve insandan ibaret olmayan dünyaya ilişkin toplumda yer etmiş korku ve kaygılar ile ilgili ne anlatır? İmkânsız, fantastik, doğaüstü olana yönelik arzu ve korkular ile ilgili neler söylerler? Bu arzu ve korkular “biz” kategorisini nasıl kurar? “Biz”in bilgisine dair ne tür uyarılarda bulunurlar? Kimler, ne gibi özellikleri nedeniyle “biz” kategorisinden dışlanırlar? Dışlanan, öldürülen ve/ya ölü sayılan haller ve bedenler kime nasıl musallat olurlar? Musallat olanlar, ne tür eleştirel ve yaratıcı ilişkilenebilirler mümkün ya da imkânsız

kılar? Canavarlar hakkında yazmak, kim(ler) için nasıl bir vaatte bulunur? Edebi alanın, bu vaadi gerçekleştirmek için imkânları ve kısıtları nelerdir?

Bu metinleri seçmemde belirleyici olan, öncelikle canavarlık olgusunu farklı veçheleri ile incelememe olanak sağlıyor olmalarıydı. Tezde canavarlığı oldukça geniş bir çerçevede ele alıyorum. En geniş anlamıyla, normatif var olma, bilme ve ilişki kurma biçimlerine aykırı görülen figürleri canavarlık çerçevesinde değerlendiriyorum. Cadı veya şaman gibi figürlerin kendi tarihsel bağlamları ve başlı başına kendi özgün literatürleri olduğunun farkında olmakla birlikte, bu tezde bu figürleri bağlamsal olarak detaylı tartışmıyorum. Bunun yerine, metinlerde yer alma biçimlerine dayanarak bir müşterekliğin peşine düşünüyorum. Ancak, her bir figüre ayrıca odaklandığım çalışmalar yapmak tezden sonraki süreçte hedeflediğim şeylerden biridir.

Tezde incelediğim metinlerin bazıları, hortlak, vampir, cadı, vagina dentata, Medusa, şaman, Frankenstein'in yarattığı gibi bazı evrenselleşmiş figürleri, Sarıkız, Alkarısı, Umay gibi Anadolu'ya özgü birtakım figürler ve hikâyelerle harmanlayarak melez anlatılar vücuda getirir. Kimi ise tamamen yeni canavarlar icat eder. Bunu yaparken, çeşitli anlatım tekniklerini bir arada kullandıkları için belli bir edebi türe de kolayca yerleştirilemezler. Metinlerin bazıları anlatı(cı) türü tercihleri nedeniyle gotik, bilim kurgu, fantastik gibi türlerin içine tam yerleşemeyip bu türlerin sınırlarında gezinirler. Bazıları ise bu türlerin hepsinden birer parçayı bir araya getirerek kendi melez türlerini inşa ederler. Dolayısıyla incelediğim metinlerin canavarlığı yalnızca karakter özelliklerinde değil, anlatım biçimlerinde de farklı şekillerde barındırıyor olmaları, bu metinleri seçmemdeki en büyük etken. Ayrıca, öykü ve roman gibi farklı yazın formlarında sınıflandırılmış olan bu metinleri birlikte ele almamın bir nedeni de bu metinlerin öykü ve roman formlarının da dışına taşan

halleri olduğunu gözlemlememdir. Tezde, yazınsal formlar ile ilgili detaylı bir tartışma yürütmesem de her metnin bu formların dışına çıkan hallerine kısa da olsa değiniyorum.

Bu tez Türkçe feminist edebiyatın canavar envanteri gibi okunabilir ama elbette eksik, çoğalmaya, büyümeye teşne bir envanter olduğu akılda tutularak. Tezde dayandığım musallat-bilim teorisinin vurguladığı etik yaklaşımın da işaret ettiği gibi, bu tez için seçerek görünür kıldıklarım üzerine yazarken, seç(e)mediğim diğer metinlerin gölgeleri de tepemde dolanıyor. Bir yandan, halihazırda tezde incelediğim metinlerin yazarlarının başka (daha güncel) metnlerinin de bu teze dahil edilebileceğinin farkındayım. Örneğin, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* metni yerine *Zamansız* (2022); Oylum Yılmaz'ın *Cadı* metni yerine *Ağaçların Rüyası* (2023); Deniz Gezgin'in *Yerkuşağı* metni yerine *Gözler Kanatlar Çiçekler Kuyruklar* (2023) metinleri bu tezin inceleme konusu için oldukça iyi örnekler teşkil ediyor. *Sevgili Arsız Ölüm*'e belli bir tarihsel akışı takip edebilmek adına yer vermem gerekiyordu. Oylum Yılmaz ve Deniz Gezgin'in güncel metinlerini ise, ben tezde onlarla ilgili bölümleri yazdıktan sonra yayımlandığı için, pratik gerekçeler ile teze dahil edemedim ama elbette tezden sonraki süreçte bu metinleri de içeren başka çalışmalar yapacağım. Diğer yandan, tez önerisini oluşturduğum süreçte yaklaşık yüz eser okudum ve bunlar içinden en az yirmi beş tanesi tezin iddiasını oldukça destekler nitelikteydi. Eserlerini okuduğum, teze dahil edilebileceğini düşündüğüm yazarlardan bazıları şunlardır: Nezihe Muhiddin, Sevim Burak, Nazlı Eray, Peride Celal, Sema Kaygusuz, Şebnem İşigüzel, Çiler İlhan, Deniz Tarsus, Gülşah Elikbank, Özlem Ada, Yeşim Demir, Seran Demiral, Tanseli Polikar, Işın Beril Tetik, Mine Söğüt, Oya Baydar ve Şeyda Aydın. Yukarıda vurguladığım gibi, tezde incelediğim metinleri hem bir tarihsel akışı takip etmeme hem de canavarlık

meselesinin farklı veçhelerini göstermeme yardımcı olacak şekilde belirledim. Pratik sebepler ile dışarıda bıraktığım bu yazarlar ve eserlerine de değinmek istememin nedeni, bu tezin canavarlık ve musallat olma meselelerinde başka metinlerin ve yaklaşımların olasılıklarını da okura hatırlatan, bu doğrultuda gidilebilecek başka yollara da işaret eden bir işlevi olmasını umut etmemdir. Türkçe Feminist Spekülatif kurmaca arşivini, ilgili araştırmacıların çalışmalarıyla genişleyip dönüşmeye teşne, oldukça bereketli bir toprak olarak görüyorum.

Tez, “Giriş” ve “Sonuç” bölümleri de dahil olmak üzere dört ana bölümden oluşuyor. “Kuramsal Çerçeve” başlıklı ikinci bölümde, öncelikle farklı kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde *Canavar Çalışmaları* (Monstrosity) ve *Musallat-Bilim* (Hauntology) alanlarında öne çıkan tartışmalara yer veriyorum. Sonra, bu alanların Feminist ve Posthümanist çalışmalar ile olan göbek bağıncı inceliyorum. Son olarak, “spekülatif kurmaca” adlandırması üzerine yapılan bazı tartışmalara yer verip Türkiye’de spekülatif kurmaca türünde yazılmış eserler ve bunlara ilişkin yapılan çalışmalardan bahsediyorum. Kuramsal Çerçeve bölümü, edebi metinleri incelediğim bölüm gibi tezin ana bir bölümü olma niteliği barındırıyor, çünkü Türkçe Edebiyat Çalışmaları için yeni bir güzergâh açma iddiası taşıyor. Spekülatif kurmaca türünde canavarların vaatlerini tartışabilmek için birçok meseleyi detaylandırıp birbiriyle ilişkilendirerek, tezdeki argümanımın omurgasını bu bölümde oluşturuyorum. Tezin “Canavarların Vaatleri” başlıklı üçüncü bölümünde ise, edebi metinlerde karşımıza çıkan canavarların cinsiyet ve yoldaşlık odağında daha etik ve adil bir aradalıklar inşa etme potansiyellerine odaklanıyorum. Metinlerdeki canavar bedenlerin ve/ya hallerin ne gibi özgürleştirici alanlar veya çatlaklar açtığını, politik ve muhalif figürler olarak nasıl vaatlerde bulunduklarını tartışıyorum. Bu bölümde her bir eseri

ayrı bir alt bölümde, kendi içinde “Toplumsal Cinsiyetin Gölgesinde” ve “Yoldaşlık Halleri” alt başlıklarına ayırarak inceliyorum.

Buhran Gecesi’nde Zehra’yı kocasını öldürmeye götüren kıskançlığını ve norm dışı arzularının Zehra’nın kendisini de neden ve nasıl ürküttüğünü, Zehra’nın anlatısının kadınların tahakküm altına alınması ile ilgili neler söylediğini ve Zehra’nın dönüşümüne eşlik eden insan olmayanları; *Dehşet Gecesi*’ndeki kadınların kontrol edilemeyen cinsel iştahları ve ön görülemez arzuları ile kadınların erkek anlatıcılar tarafından hem korkutucu hem cezbedici bulunan bedensel özelliklerini, bu romanın erkeğin bakışının altını nasıl oyduğunu ve Kürtler ile petrol kralına ait hayvan ve nebatat koleksiyonlarındaki varlıkların temsillerinin yakınlığını; *Bilinçli Eğinim II*’de, ailesi tarafından onaylanmayan anlatıcının “makbul” görülmeyen arzu ve hallerini ve bunları nasıl sahiplenerek dönüştüğünü ve bitkilerin yeni bir yaşamı mümkün kılan varoluşları ile tekinsiz hallerini; *Sevgili Arsız Ölüm*’deki Atiye’nin ve Dirmit’in cinli olarak görülmelerine neden olan hem ortak hem de farklılaşan hallerini, bunları hayatta kalmak için nasıl bir stratejiye dönüştürdüklerini ve Dirmit’in iletişim kurduğu insan olmayanları; *Gece Hayatım*’da, kadının kendi içindeki canavar(ca) haller ile yüzleşmesini ve bunları hem kendisi hem de insan olmayanlar için adalet arayışı yolunda dönüştürme çabasını; *Karanlığın Çağrısı*’nda nükleer savaşla yok olmuş bir insan neslinin kalan son bireyleri ile yeni insan nesli arasındaki yabancılığı ve kadın bir gazetecinin bu hikâyenin peşine düşmesinde yol oynayan yaşam felsefesini; *DNA Karmaşası*’ndaki Karadul Amazonlarının kendi içlerindeki bedensel farkların ve arzuların başkalığının toplumda yarattığı tedirginlik ile kendilerinden olmayanlara ve özellikle erkek bedenlere bakışları ile Trol ve Karadul ırklarının birbirleri için hem tehdit arz etmelerini hem de yaşamlarının birbirlerine bağlı oluşunu; *Hayalet Kentin Kadınları*’nda Ayısıtlar adlı kadınlardan

oluşan bir şaman topluluğunun İnci Kız Gezegeni'nde tehdit olarak görülme nedenleri ile romandaki karakterlerin cinsiyet kimliklerinin birbirine benzemezliğinin, kadın, erkek, hermafrodit bedenlerin taşıdığı “kafa karıştırıcı” işaretlerin anlatıcıda yarattığı tedirginliği, bu kolayca tanımlanamaz halin taşıdığı potansiyelleri ve farklı gezegenlerde yaşayan farklı canlı türlerinin bir arada yaşama olasılıklarını; *Cadı*'nın farklı tarihsel dönemlerde yaşamış kadınlarının kendi dönemlerinde toplumdan tecrit edilme nedenleri ile anlatıcı karakterin bu kadınlarla ve kendisiyle kurduğu tekinsiz bağı dönüştürme çabasını ve bu kadınların hayatında kilit rol oynayan ada ağaçlarını ve tohumları; *Aşt*'nin cinsel organları canavara dönüşen kadın, erkek, çocuk, hayvan karakterlerinin isyanının benzerlik ve farklılıkları ile yok olmaya mahkûm edilen Bazid halkı ile hayvanların mücadelesinin müşterekliğini; *Yerkuşağı*'nin babası tarafından avlanan hayvanların olmayan seslerini duyduğu için “sakat” sayılıp hastane yataklarında büyütülen Moy isimli kız çocuğu ile evin erkekleri tarafından kurban edilen Ha'nın kokusuyla çıldırıp evden kaçan ve uçurumdan yuvarlanan Rin isimli kadını ortaklaştıran yaklaşımlarını, bu karakterlerin vesile olduğu yeni yaşam ihtimallerini ve yaşamda da ölümden de kırılğanlaştırılıp yolları kesişen varlıkların birbirine nasıl yuva olduğunu; *Kadın Kürkünde Rüya*'nın anlatıcısının bir uçak kazasında parçalanan bedeni Yeniden Diriliş Evinde bir araya getirilirken işaret edilen kadının cinsel farkının tarihini, romanın anlatıcısına musallat olan tarihin farklı dönemlerinde yazma mücadelesi vermiş kadın yazarların arzularını ve yeniden yaratılış hikâyesine dahil edilen insan olmayanların tarihinin kadınların ve queerlerin tarihi ile kesişimselliğini inceliyorum. Kuramsal çerçevede ele aldığım tartışmalar, edebi metinlerdeki canavarca dışavurumların taşıdığı bazen yıkıcı bazen dönüştürücü potansiyelleri incelediğim bu bölümde ete kemiğe bürünüyor.

Her ne kadar toplumsal normları aşındırma potansiyeli taşısalar da, incelediğim eserlerden bazılarındaki canavar figürlerin özgürleş(tir)me vaatlerini tam anlamıyla gerçekleştiremediğini de görüyorum. Bu durumun olası sebeplerini, tek tek metinleri incelediğim bölümlerin içinde dile getiriyorum. Bir yandan, muhtelif sebeplerle canavarlaştırılan karakter ve/ya anlatıcıların kendi öznelliklerini inşa etmeye çalışırken başka varlıkları ötekileştirmekten kaçamadığı hallere değiniyorum. Diğer yandan, tercih edilen anlatı(cı) türlerinin nasıl bir temsil problemi yaratıyor olabileceğini tartışmaya açıyorum. Hayal kırıklıklarına ayırdığım yer, vaatlere kıyasla daha kısa, çünkü yapısal olarak daha farklı tartışma odakları olan, on iki eserin incelendiği bir doktora tezinde kapsanamayacak kadar yüklü olduğunu düşündüğüm başka alanlara açılıyor. Bu tezde, sadece canavarların vaatlerine odaklanıp kısıtlarından hiç bahsetmeyebilirdim ama *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*'nın ortaya çıkmasını sağlayan bakış açısını benimsiyorum ve bu kitap için yazdığım yazıda vurguladığım bir şeyi hatırlatmak istiyorum:

İktidarın şiddetine karşı, farklı bedenler arasındaki ortaklıktan yola çıkarak mücadele etmeyi tercih eden feminizm, bazılarınca kesişimsel feminizm olarak adlandırılır. Sara Ahmed, kesişimselliğin bir başlangıç noktası olduğunu, iktidarın nasıl işlediğine dair bir açıklama sunacaksa bu noktadan yola çıkmamız gerektiğini söyler (Ahmed 2018: 16). Drucilla Cornell ise aynı yaklaşımdan etik feminizm olarak söz eder. Etik feminizmi, öteki ve ötekilik ile şiddet içermeyen bir ilişki emelini belirtmek amacıyla kullandığını belirtir ve bu tür bir feminizm anlayışını ötekinin kendi farklılığını ve tekilliğini inkâr eden herhangi bir anlam sistemine dahil edilmesine karşı mücadele etme sorumluluğu olarak tanımlar (Cornell 2017: 94) [...] Feminizm başka türlü görebilmemizi sağlamak amacıyla yaşam biçimimizi yeniden tahayyül etmeye yapılmış bir çağrı olduğundan, etik bir talebi de mutlaka barındırır, ki buna ahlaki duyarlılığımızı genişletme talebi de dahildir. Cornell, yanılabilirlik ve hayranlık tutumlarını dışlamadan, kavramları yeniden gözden geçirmeye açık olmanın, anlam kapatacı, Doğru'ya dair son sözü söyleyecek kuramsal ahlak düşüncesinin olup olamayacağını sorgulamanın önemini vurgular (Cornell 2017: 96). Ahmed de benzer bir hassasiyetle, adalet için mücadele ederken bizim adil olacağımızın garantisi olmadığını hatırlatır ve 'Duraksamalı, eğilimlerimizin kuvvetini kuşkuyla yaklaşılarak

ayarlamalı, emin olduğumuzda veya hatta emin olduğumuzdan dolayı tereddüt etmeliyiz' (Ahmed 2018: 19) der (Akt. Hamzaçebi, 2019, s.219).

Ben de bu şiarla hem yaratıcı hem yıkıcı vaatler barındıran bu metinlerin gaflete düştüğü anlara da değinmeden geçemezdim. Hayal kırıklıklarından bahsettiğim kısımları, daha sonraki çalışmalarımda genişletip derinleştirmeyi düşündüğüm fikirlerin tohumlarını ektiğim, tezin içinde yer alan gerilla bahçeler olarak görüyorum.

“Canavarların Vaatleri” ana bölümünün son alt bölümü olan “Müşterek Haller”de, tüm metinlerde ortaklaşan belli başlı özellikleri “Evin Sınırları”, “Canavarlık Alametleri”, “Musallat Ol(un)ma” ve “Anlatısal Stratejiler” olmak üzere dört ayrı başlık altında derliyorum. “Sonuç” bölümünde ise, tezde yer verdiğim metinlerin spekülatif kurmaca başlığı altında değerlendirilmesini mümkün kılan ortak hallerini ve bu metinlerdeki canavar anlatılarının vaatlerinin neler olduğunu bir kez daha vurguluyorum. Bu tezdeki fikirlerin, gidilebilecek daha nice farklı güzergahlara işaret ederek benzer ilgi alanları olan araştırmacılara ilham olmasını umut ediyorum.

BÖLÜM 2

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Canavar çalışmaları ve musallat-bilim

Canavar Çalışmaları ve musallat-bilimin⁷, akademik birer çalışma alanı olarak, 20. ve 21. yüzyılın giderek soyutlaşan yapılarına bir tepki olarak şekillendiği söylenebilir. Bu yüzyıllar, şimdiye kadar duyulmamış varlıklara işaret eden teknolojik ve bilimsel kaymaların damgasını vurduğu zamanlardır. Örneğin, 20.yy. sonu ve 21.yy. başında, sağlık bilimleri insanların ekosistemler, parçacıklar ve mikroplarla olan karmaşasına giderek daha fazla bakmaya başladı ve bu da hem daha dolaşık öznellik tanımlarına yol açtı (Alaimo, 2010; Barad, 2007) hem de varoluşa spektral (hayaletimsi) bir katman oluşturdu (del Pílar Blanco and Peeren, 2013). Aynı zamanda, dijital medyanın her yerde bulunması ve biyoteknoloji ve kuantum fiziğindeki hızlı gelişmelerin hem insan vücudunun derinliklerinde hem de uzayın derinliklerinde gerçekliğin yeni, hayaletimsi yönlerini tanımlamaya devam etmesiyle kablosuz telekomünikasyonun akışkanlığı arttı. (Barad, 2012). Bu yaklaşımlar da akıllara, varoluşu basitçe anlamadığımız ve asla kavrayamayacağımız başka nelerle paylaşıyor olabileceğimiz sorusunu düşürdü. Dolayısıyla, canavarlar ve doğaüstü alemine sözde antitez olan teknolojik gelişmeler, dünyayı daha canavarca ve hayaletimsi hale getirmeye başladı. (Henriksen, Bülow ve Kvistad, 2017)

Hem Canavar Çalışmalarının hem de Musallat-bilimin temelleri 1990’larda atılmıştır. Canavar teorisi dendiğinde akla gelen ilk isim ve tüm ilgili çalışmalarda en

⁷ Canavar Çalışmalarına İngilizce literatürde genellikle *Monster Studies* ve *Monstrosity* gibi başlıklarla rastlıyoruz. Musallat-Bilim tabirini bu tezde Derrida’nın “haunting” ve “ontology” kavramlarını birleştirerek kavramsallaştırdığı *hauntology* yerine kullanıyorum. Ancak bu tabir literatürde, “Hayalet Çalışmaları”, “Hayaletlikler”, “Musallat olma” vb. şekillerde çevirebileceğimiz “Spectralities”, “Ghost Studies”, “Haunting” gibi kavramlarla ilişkili olarak da karşımıza çıkar.

çok referans verilen akademisyen Jeffrey Jerome Cohen'dir. 1996'da yayımlanan *Monster Theory: Reading Culture* [Canavar Teorisi: Okuma Kültürü] antolojisinin önsözünde “canavarlar çağında yaşıyoruz” der (s. vii). Elbette tarihin her döneminde canavarlar vardı ama Cohen bu ifade ile akademinin canavarlık meselesine yönelik ilgisine işaret ediyordu: “Canavar, belirli bir kültürel anın-zamanın, hissin ve yerin- bir tecessümü olarak, bu metaforik kavşakta doğmuştur” (s. 4). Line Henriksen (2016) *In the Company of Ghosts: Hauntology, Ethics, Digital Monsters* [Hayaletlerin Eşliğinde: Musallat-Bilim, Etik, Dijital Canavarlar] başlıklı çalışmasında, hayaletlerin de canavarların da gündelik yaşamda “saçma” ve “var olmayan” şeylerin metaforları olarak karşımıza çıktığını, hoş karşılanınsınlar ya da karşılanmasınlar, hayaletlerin de canavarların da kolay kolay bizi terk etmeyeceğini vurgular ve sorar: “Neden hayaletler ve canavarlarla birlikte düşünmeliyiz ve neden şimdi?” (s.15). Edebiyat akademisyeni Jeffrey Andrew Weinstock de (2013), güncel zamanların hayaletli (musallat olunmuş) olduğunu söyler (s. 61) ve hayaletlere olan ilginin büyük anlatılara olan genel bir postmodern kuşkudan kaynaklandığını (s. 63) ve bin yıllık hayaletlerin, biz hâlâ henüz yüzleşemediğimiz geçmişe zincirliyen, yeni bir milenyuma doğru ne kadar ve nasıl ilerleyebileceğimizi sorguladıklarını belirtir (s. 64).

Musallat-bilim⁸ (hauntology) kavramı ise Derrida'nın 1993'te Fransızca, 1994'te İngilizce olarak basılan *Spectres of Marx*⁹ [Marx'ın Hayaletleri] kitabında uydurduğu bir terimdir. Varlıkbilim (ontology) ve musallat olmak (haunting)

⁸ Bu kavram bazı Türkçe çalışmalarda “musallat-bilim” olarak ifade edildiği için ben de tezde bu çeviriyi kullanıyorum ama “hauntology”nin sonundaki “logy” bilim/öğrenim/teori anlamlarında kullanılan (study) sözcükten değil, ontology'den geldiği için, varlıkbilim “oluş”sözcüğü ile de ifade edilebilirdi ve “hauntology” musallat-oluş olarak da Türkçeleştirilebilirdi.

⁹ *Marx'ın Hayaletleri* başlığı ile 2001 yılında Ayrıntı Yayınları tarafından Türkçe olarak basılmıştır. Bu esere referans verdiğim bölümlerde metnin Türkçe çevirisinden faydalıyorum. Bu tezde kaynak olarak kullandığım ikincil literatürün çoğu Türkçeye çevrilmemiş olduğu için, bu metinlerden alıntıladığım kısımların çevirileri bana aittir. Türkçeye çevrilmiş olanların sayısı çok daha az olduğu için, eğer referans verdiğim metnin Türkçe çevirisi varsa bunu dipnotta belirtiyorum.

kelimelerinin birleşmesinden bir araya gelen terim, var olduğu söylenen her şeyin bir dizi musallat olan, dışlanmışlar sayesinde mümkün olduğunu ifade eder. Başka türlü bir ontoloji önermesinin yanı sıra Derrida, henüz doğmamış olanlar, artık var olmayanlar ve hiç var olmayabilecekler gibi mevcut olmayan ötekilerin failliğini ciddiye alan ilişkisel bir etik önerir. Bu türden bir etiğin rehberi Derrida'ya göre, musallat olmaları itibariyle aynı anda hem mevcut hem de mevcut olmayan hayalet figürüdür. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* başlıklı çalışmanın giriş bölümünde, Maria del Pilar Blanco ve Esther Peeren (2013), birçok yönden, hayaletlerin küresel bir figür olduğunu belirtirler:

Dünyanın her yerinde, hayalet benzeri varlıkları ve diğer anlaşılması zor fenomenleri içeren yaratıcı ve sosyal gelenekler var. Bunlar, ölümden dönen veya öbür dünyada temas kurulabilen insanları, belirli yerleri işgal eden veya insanları ele geçirebilen algılanabilir ve algılanamaz arasında gezinen animistik varlıkların yanı sıra telepatik iletişim, alternatif şifa ve kehanet biçimlerini içerir. Çeşitli adlarla anılan, çok farklı eylemler ve etkiler üretebilen, aşırı korku ve paranoyadan rahatlık ve saygıya kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan tepkileri ortaya çıkaran bu varlıkları ve fenomenleri birleştiren tek unsur, onların ikircikli çokluğudur (s.93).

Tam da bu belirsizlik ve onların var olan kültürel, fiziksel ve sosyal kategoriler arasında kayma becerisi onları hem tehlikeli hem de ilgi çekici yapar. “Gündelik yaşamın düzeninin doğruluğunu ve geçerliliğini sorgularlar; indirgeyici kategoriler arasındaki aşına ayrımları parçalar ve bu yapıların kusurlu ve yetersiz olduğunu gözler önüne sererler” (Oswald, 2016, s. 463). Blanco ve Peeren (2013) hayaletin ayrıca bilginin oluşumunu da sorguladığını belirtir: “Özellikle bilginin dışına yerleştirilip algıdan ve dolayısıyla hem onaylanıp kabul edilen geçmişin emanetçisi olarak arşivden, hem de (yeniden) tasavvur edilen bugün ve gelecek olarak politikadan dışlanana çağırır” (s.9).

Peter J. Dendle'a göre (2016), “toplumun neyi gerçek olarak kabul ettiği ile neyi hayal ürünü olarak reddettiği arasındaki semantik ve epistemolojik sınırdaki

ikamet ettiği ve her iki alana da düzenli olarak ve ısrarla izinsiz girdiği için, “canavar”, şeffaflık, teknoloji ve bilgi doygunluğu çağında bile, tam da bu sınırları keşfetmek ve gerçekliğe dair rakip söylemleri faal tutmak için çok uygundur” (s.579). Sibel Yardımcı (2012) *Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?*¹⁰ başlıklı yazısında canavar kavramını “var olan birtakım insanların yanlı/ş bir temsili gibi değil, fakat doğrudan ‘insan’ kategorisini kuran, onun çeşitli açılardan sınırlarını çizen bir çerçeve olarak” ele alır. Latince “monstrare” (göstermek, teşhir etmek) fiilini çağıran canavar figürünün, “monere” (uyarmak, tehlikeyi haber vermek) ile yakınlığı nedeniyle, yalnızca gözümüzün önündekinin değil, aynı zamanda belki de gör(e)mediğimiz bir işareti olarak karşımıza çıktığına, bu nedenle canavarın en başından beri görmek, göstermek ve işaret etmekle ilişki içinde – beklenmeyen, uymayanın, bizden olmayanın, sınıflandırılmayanın göstergesi olarak görülüp gösterildiğine veya var olduğuna işaret eder: “Yabancılığın izi, ötekiliğin delili olarak aramızda dolaşüyor/dolaştırılıyor”, der. Canavar, norm olandan dışlanıp uzaklaştırmaya teşebbüs edilen ama hiçbir zaman tamamen dışarıda bırakılamayacak olandır. (Shildrick, 1999, s.81; Braidotti, 1996, s.141). Öznenin ne olmaması gerektiği bakımından, makul özne tanımının bir parçası haline gelir. (Kristeva, 1982). Bu şekilde, kendilik ve tiksnilen arasındaki ayrım sürdürülür; ama aynı zamanda iğrenç olanın rolü, normun kırılğanlığına işaret edip onun tanımını tehdit edecek şekilde, normun hâlâ parçası olmak ve onu inşa etmektir.

Shildrick, “monster” kelimesinin Latince kökenlerinin bu zengin çağrışımlarına yönelik akademik ilginin odağında, Aristoteles’in yorumlarının etkili olduğunu, ancak sonraki çağlarda anlamın sabitlenmesinde ve etiyolojik yaklaşım yerine teleolojik yaklaşıma ayrıcalık verilmesinde, Cicero’nun eş anlamlılardan

¹⁰ <https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>

oluşan listesinin-monstra, ostenta, portenta, prodigia (De Divinatione, 1920: 1, s.42)-etkili olduğunu belirtir:

Norm olandan sapmalar, yalnızca korkutucu olarak değil, doğanın yaratıcılığı ve Tanrı'nın gücünün işareti olarak harika olarak yorumlanırlar. Bu nedenle, 13. ve 14.yy'larda canavarlar evrenin süsü olarak karşımıza çıkarlar. 16.yy'da Ambroise Pare canavarlığın nedenleri hakkında yazmaya başlar. Pare'ye göre ilk neden, Tanrı'nın kudretini onun farkında olmayanlara göstermek ise, başka bir neden, canavarların Tanrı'nın ahlaksız insanları cezalandırma yöntemi olabileceğidir (Akt. Shildrick, 2002, s.12).

17.yy'da John Bulwer ise başka ırkların canavar görüntüleri ve bulaştırma potansiyelleri ile ilgilenirken, Tanrı'nın kudreti ve insanın ahlaksızlığı açıklamalarını kabul etmekle birlikte, daha natüralist bir üslup geliştirmeye başlar. (Shildrick, 2002, s.12). Canavarlık tarihi 17.yy.'ın sonu ve 18.yy'da, pozitivist bir dönemece girer. "Aydınlanma düşünürleri canavarlık ile ilgili soyut spekülasyonları büyük ölçüde terk edip yerine, embriyoloji ve karşılaştırmalı anatomiye odaklanan tıbbi bir söylem geliştirirler. Bu tıbbi söylem, harika ve olağanüstü olanı normalleştirip evcilleştirmeye hizmet eder" (Shildrick, 2002, s.20).

Son iki yüzyılda¹¹ biyomedikal bilgi alanında büyük bir ivme yaşanmış olsa da bu dönem aynı zamanda ucube sirklerinin organize edildiği bir dönem olmuştur. "Ucube" kelimesinin sadece 18.yy'dan itibaren bedensel anomaliye işaret etmek için kullanıldığını görürüz. Ucube sirkleri 19. ve 20.yy'ın ayırt edici özelliklerinden biri olsa da canavarları kazanç uğruna sergileme geleneği daha eskilere dayanır. Ölü bedenleri inceleyerek ya da yaşayanları bilgi kategorilerine indirgeyerek canavarlığı

¹¹ Canavarların bilimsel tarihi üzerine yazan Braidotti (1999), bu tarihi klasik antik çağ, bilim öncesi ve bilimsel alanlar olmak üzere üç ana döneme ayırabileceğimizi belirtir. Antik çağın canavarları ile, bilinen dünyaların sınırlarında ikamet edenleri, yani "medeniyetin kıyısındaki canavar ırkları" kasteder (s. 293). Bilim öncesi çağ teolojik kehanetin olduğu dönemdir. Bu dönemde ilgilenilen şey, Tanrı'nın bir işareti ve henüz gelmemiş olanın bir uyarısı olarak, insan veya hayvan olsun, deforme olmuş veya başka şekilde anormal bir beden doğumudur. Bilimsel çağdan itibaren, canavarımsı bedenin açılması artık bir teolojik araştırma meselesi değil, deforme olmuş beden ve onun kökenlerine dair bir bilimsel bilgi meselesi olur. Kendisi buna dördüncü bir dönem ekler: bu dönem hâlâ şekillenmekte olan, sibernetik teratoloji olarak da bilinen nükleer sonrası çağda genetik dönüm noktası ve toksisite ile çevre kirliliğinin etkileri nedeniyle yeni canavarların yaratıldığı dönemdir (s. 292).

kontrol altına almaya çalışan biyomedikal bakış gibi, ucube sirkleri de biz ve onlar arasındaki sınırların esnekliği ile oynasa da günün sonunda tuhaf ötekinin bulaştırma potansiyelini sterilize etmeyi araştıran, güvenli ve mesafeli sınırlar içinde gerçekleşen bir gösteriden başka bir şey değildir. “Bu sirkler, izleyicilerin gösteriyi biz ve onlar arasındaki ikili karşıtlıklar içinde izlemesine neden olurlar” (Shildrick, 2002, s.24). Shildrick, ucube sirkleri 1950’lerde büyük ölçüde ortadan kalksa da çelişkili bir iğrenme ve çekim meselesi olarak canavarlara yapılan yatırımın güçlü bir şekilde varlığını sürdürdüğünü belirtir. Sinemada ve edebiyatta korku türü popüler hale gelirken, dünyanın en bilimsel olarak gelişmiş devleti Amerika Birleşik Devletleri’nde uzaylıların işgaline ve insan bedenini esir almalarına dair inanın uzun bir süre popüler kültüre hâkim olduğunu hatırlatır.

Abigail Lee Six ve Hannah Thompson, (2016) *The Ashgate* derlemesinde yer alan yazılarında, 19.yy.’da canavarın yüzünün nasıl değiştiğini tartışır:

19.yy. politik olduğu kadar edebi bir devrim ile nitelendirilebilir. Gotik, Romantizm, Realizm, Dekadan gibi farklılaşan temsil biçimleri dünyayı ve bizim onun içindeki yerimizi görmek için yeni yollar açmıştır. Romantizmin grotesk olana ilgisi canavarlığın tüm formlarında kültürel bir yeniden değerlendirme başlattığı için canavar figürü, 19.yy. boyunca her yerdedir. Canavar, önemli ve genellikle kaygı verici bir şeyin görünür sembolü olarak karşımıza çıkar (s. 335).

Canavarlık Antik Yunan ve Roma’dan itibaren karışım ile bağlantılıdır: mitolojik canavarlar farklı hayvanların beden parçalarının birleşiminden oluşurken, Minotaur gibi yaratıklar insan ve hayvan elementlerinin karışımından meydana gelmektedir. Karışım sınır ihlali olarak düşünülebilir; hatta birçok 19.yy. canavarı aşılmaz görülen sınırları tehdit etmiştir. Bunu yaparken de görünür/gizli, ahlaki/fiziksel ve içsel/dışsal gibi iki karşıtlıkların geçerliliğini sorgulamıştır (s. 336). Lee Six ve Thompson (2006), Mary Shelley’nin *Frankenstein* romanı boyunca canavarın kötücül, intikamcı ve hatta katil olduğunu. Ancak bu davranışlarının canavarın kendisi tarafından

açıklandığını hatırlatırlar: “Kendimi sempati duyulmayan bir varlık olarak bulduktan sonra, ağaçları parçalamak, etrafımda yıkım ve tahribat yaratmak istedim [...] Var olan sayısız insan arasında bana acıyıp yardım edecek kimse yokken düşmanlarıma sevecenlik duyması gereken ben miydim? Hayır: o andan itibaren diğer türlere karşı ebedi bir savaş ilan ettim” (s.338). 19.yy’ın sonunda seksoloji ve teratolojiye olan ilginin artması, canavarlığın tarif edilme biçimini değiştirmiştir. O zamana kadar olan metinlerde ele alındığı gibi, canavarın acı çekme hikâyesine ve canavarlığın engelli karakter ve onu seyredenlere olan etkisine odaklanmaktan ziyade, asır sonu metinleri fiziksel ve ahlaki canavarlığın nedenleri ile ilgilenmeye başlamıştır.

Monsters, Monstrosities and the Monstrous in Culture and Society

[Canavarlar, Canavarlıklar ve Kültür ve Toplumda Canavarca Olan] başlıklı çalışmanın giriş bölümünde, Diego Compagn ve Stefanie Steinhart da (2020), canavarların anlatılarda oynadıkları önemli role işaret ederler:

Canavarlar romantizmden itibaren modern estetikte her zaman popüler olmuştur. Bir grup anlatı, canavarın nasıl kontrol altına alınması gerektiğine odaklanır: İlk olarak, tekinsiz olan, korku olarak bilinen anlatılar, canavarı bir tehdit olarak yaratır ve toplumun hegemonik rasyonelliğinin sınırlarını gösterip test eder. Bu tür anlatılar, canavarları kötü olarak damgalar. Canavarı değiştirip sosyal düzene dahil eden komediler vardır. Bazı dramalar, düzeltilmemiş canavarların yıkımına odaklanır. Bu anlatıların hepsi de sosyal düzeni yeniden üretir. Canavarları negatif bir şekilde inşa ederler. Öte yandan, canavarların daha karmaşık ve diyalektik işlevlerine yer veren anlatılar vardır. Bu tür anlatılar da içerme ve dışlama diyalektiğine odaklanırlar ama ilk gruptan ayrılırlar çünkü canavarların potansiyellerini ve taşıdıkları olasılıkları gösterirler (s. xi).

Canavar Çalışmaları, genellikle fiziksel olarak mevcut ama kontrol edilemeyen, bilinmeyen veya makul öznellik kavramlarını başka şekillerde zorlayan şeylerle ilgilidir. “Hayaletler ve canavarlar insan olmanın ne demek olduğuna dair inançlara ve Shildrick’in ‘öznenin aydınlanma fikri’ dediği şeyin istikrarsızlığına işaret eder” (Henriksen, Bülow ve Kvistad, 2017, s. 6). Normatif bedenlerin bu zamana kadarki bireysel özerk benliği garanti ettiği yerde, canavar olan her şey-melez varlıklar,

yapışık ikizler, insan klonlar, siborg bedenler vd.-bu iddiaların altında yatan ayrımları alt üst eder (Shildrick, 2002, s.2). Shildrick, canavar kategorisinin yalnızca basit bedensel anomalilerle ilişkili olarak değil, oldukça politik amaçlar için “insanca olmayan” kavramını devreye sokan ırkçı ve cinsiyetçi paradigmaların işleyişi ile ilgili olarak da çok spesifik kültürel ve tarihsel formlar edindiğini belirtir. Yine de canavara olan ilginin yalnızca belirli bir tarihsel an tarafından belirlenmediğini, her zaman için problematik olan insan ontolojisi tarafından belirlendiğini vurgular. Canavarlar, oldukça rahatsız edicidir çünkü ne iyi ne kötü, ne içerde ne dışarda, ne ben ne ötekidir. Tam tersine, her zaman sınırdadır, ihlal edici ve dönüştürücüdür. İçsel ve dışsal düzeni bozup, insan öznenin sınırlarını belirleyen ayrımları altüst eder. Shildrick, nasıl olup da canavarların, kadınlar ve farklı ırktan olanlar gibi hem batılı söylemlerin konuşmayanları olup hem de aynı zamanda baştan çıkarıcı ve tehdit edici bir şekilde onun sınırlarına musallat olabildiklerini sorar.

Canavar Shildrick’e göre, hiçbir zaman sadece olumsuz değildir, çünkü hiçbir zaman tamamen dışarıda değildir. Her daim muğlak bir kimliğin temsilidir (2002, s. 5). Hayaletler ve musallat olanlar genellikle zamanda, mekânda ve varoluşta bir rahatsızlık olarak, soyut bir şeyle ilişkiliyken, canavarlar genellikle insan ve insan olmayan kategorilerini bozan, alışkın olunmayan ve rahatsız edici bir şeyin vücut bulmuş haline işaret eder. Ancak, hayalet de canavar da itaatsiz figürler olduğu için onları birbirinden tamamen ayırt edebilmek oldukça zordur. “Sonuçta, bir hayaletin canavar olmadığını ve bir canavarın hayalet olamayacağını kim söyleyebilir? Dahası hem canavar hem de hayalet, del Pilar Blanco ve Preen’e atıfta bulunacak olursak, ‘saçmalık’ ve ‘önemli olmayan’ kategorisine aittir” (Henriksen, 2016, s.33). Jeffrey Jerome Cohen, canavarın kategori krizinin müjdecisi olduğunu söyler. Cohen’e göre,

canavar her zaman kaçmayı başarır çünkü bedeni kolayca kategorize edilip anlaşılamaz.

Canavarın yüzünde, bilimsel araştırma ve onun düzgün rasyonelliği parçalanır. Canavar, herhangi bir kavramsal sistem içinde kısaca açıklanabilmek için çok geniş bir türdür. Canavarın varoluşu sınır ve kapanmaya karşı bir sitemdir [...] Radikal farklılığın tecessümü olarak politik-kültürel canavar, çelişkili bir şekilde yaratıcılarının dünyasındaki farkı silmekle tehdit eder[...]Sistemin dışında var olan fark korkutucudur çünkü sistemin hakikatini, onun göreceliğini, kırılğanlığını ve ölümlülüğünü ifşa eder (Akt. Cohen, 1996, s.12).

Kristeva'nın bumerangı veya tekinsiz olanın, Freud ve Lacan için bastırılmışın, geri dönüşü gibi, canavar her zaman geri gelir ve her daim istilanın eşliğindedir.

Canavarlar coğrafyanın ve söylemin en uzak noktalarına itilip dünyanın sınırlarında ve zihinlerimizin yasak girintilerinde gizlenebilirler, ama her zaman geri dönerler.

Ve geri döndüklerinde, sadece bizim tarihteki yerimize veya yerimizi bilmenin tarihine dair bir bilgi getirmezler, aynı zamanda kendini bilmeye ve insan bilgisine dair yüklü bir şekilde gelirler. Bu canavarlar bize dünyayı nasıl algıladığımızı, konumlandırmaya çalıştıklarımızı nasıl “yanlış” temsil ettiğimizi gösterirler. Bizden, ırk, cinsiyet, cinsellik ile ilgili kültürel varsayımlarımız, farklılıklara dair algımız ve farklılıkların ifadesine yönelik toleransımızı yeniden değerlendirmemizi isterler ve bize neden onları yarattığımızı sorarlar (s. 20).

Andrea Torrano ise (2020), canavarlığı biyopolitik bir perspektiften politik bir kategori olarak ele alır. Biyopolitika üzerine yazan farklı düşünürlere değinerek, canavarlığın biyopolitikanın kontrol edip yok etmeyi amaçladığı bir şey olarak (Agamben, Esposito); biyopolitika tarafından temellük edilmeye direnen ve ortak bir yaşam yaratan (Hardt ve Negri); veya güçlü ve başkaldıran yaşam biçimleri üreten (Haraway, Braidotti) öznellikler olarak anlaşılabileceğini belirtir. Bu farklı yaklaşımları ise, “canavarlık üzerinden siyaset” -biyopolitika tarafından canavarlaştırılan öznellikler- (politics over monstrosity) ve “canavarlık siyaseti”-bazı

öznelliklerin biyopolitikaya başkaldırma ve kapitalist sistemi ve cinsiyet hiyerarşisini üretmeyen yaşam formları üretme kapasitesi- (politics of monstrosity) olarak ele alır.

Canavarlık üzerinden siyasette, bazı öznellik biçimleri canavar olarak adlandırılırlar çünkü erkek/kadın, kapitalist/işçi, beyaz/beyaz olmayan gibi ikili karşıtlıklar altında sınıflandırılmaz ve amacı homojenleştirme olan normalleştirme mantığına entegre edilemezler. Biyoiktidar, yaşam sürekliliğinde ayrışmalar yaratıp yaşanmaya değer olan hayat ve terk edilip yok olması gereken hayat arasında ayrım yapar. Canavarlık üzerinden siyaset yapma biçimine baktığımızda, canavarın yaratılışı ile birlikte insanın üretimindeki iktidar ilişkilerini ve bazı yaşamlar korunurken, bazılarının nasıl yok edildiği ve bunun nasıl gerekçelendirildiği gibi dışlayıcı uygulamaları görürüz. İnsan/insan olmayan, yaşanmaya değer olan ve olmayan hayat arasında yapılan ayrım, ekonomik ve yasal iktidarın aciliyetleri ile mutabıktır.

Canavarlık siyaseti ise öznenin bütünlük ve özdeşliğine dayanan hâkim Batı rasyonelliğine meydan okur: “Eğer, canavarlığı tekillikler olarak farklı bir yaşam formu olarak ele alırsak, yaşamın kuvvetini çok yönlü tezahürler içinde fark edebiliriz. Canavarlar bizim, öznelliklerin daimî bir dönüşüm halinde ve başkalarına açık bir vaziyette olduğu, müşterek bir yaşam yaratmanın mümkün olduğu bir topluluk hayal etmemizi sağlarlar” (s.134). Torrano bu pozitif yönelimi, Donna Haraway, Rosi Braidotti ve Antonio Negri’nin çalışmalarında bulabileceğimizi belirtir. Her birinin kendine özgü canavarlık algısı olsa da hepsi de canavarın cinsiyet, ırk, sınıf hiyerarşilerini kıran politik bir direniş figürü olduğu konusunda ortaklaşır: Haraway, organik ve sibernetik olanı birbirine bağlayan siborg kavramını öne sürerek, bu birleşme ile yeni bir beden ontolojisi tarif eder. Braidotti, yeni bir kadın özneliği temsili olarak göçebe özneler kavramını önerir. Göçebe özneler,

başkalarıyla daha fazla ilişkiye girme kapasitesini ve yaratıcı potansiyelini ifade eder. Son olarak Negri, müşterek bir şekilde üreten, eyleyen ve yaşayan tekillikleri adlandırmak için çokluk kavramına başvurur. Modern rasyonellik için canavarlar ve canavarsı bedenler bir tür barbarlık, acımasızlık ve şiddet figürleridir. Canavarlık modern düzenin çöküşünün bir sonucudur, güvensizlik ve kaosa neden olur ve bu nedenle korku üretir. Ancak, alternatif modernite perspektifinden, “bu canavarlar modernlik ve anti-modernlik arasındaki karşıtlığın ötesine geçmenin yaratıcı güçlerini salabilecek anahtara sahiptir” (Hardt ve Negri, 2009, s.100).

Asa Simon Mittman (2016) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous* [Canavarlara ve Canavarca Olana Ashgate Araştırma Rehberi] derlemesinin giriş bölümünde, bazı varlıkları küçük düşürme, reddetme ve dışlamak için kullanılan araçları tarif edip anlama aracı olarak canavar teorisinin ötekileştirilmiş gruplar ve kültürler için güçlendirici olduğunu söyler (s. 51). Carla Freccero (2013) “Queer Spectrality: Haunting the Past” [Kuir Hayaletimsilik: Geçmişe Musallat Olmak] başlıklı makalesinde, hayalet çalışmalarının, tarih yazımı projesiyle ilişkili olarak etiği düşünmenin bir yolu olduğunu belirtir:

Tarihi olmayanların tarihini yazmak, imkânsız bir dileği anlatan hayali bir faaliyet; kaybolan izleri takip etmeyi, "konuşmuş olabilecek" (ama ima edildiği üzere konuşmamış) sesleri dinlemeyi içerir; bunların tümü sonsuza dek kaybolmuş ve kaybolmakta olan bir Yeni Dünya'yı tanımlama hedefine yöneliktir. İzini sürüp dinlemeye, arzuyu metinlerin sessizliklerine yerleştirmeye yönelik bu imkânsız görev, arzu ve özdeşleşmenin karmaşık bir etkileşimini dile getirir (s. 340).

Musallat olunmak, bizi duygulanımsal olarak, bazen irademize karşı ve her zaman biraz büyülü bir şekilde, soğuk bir bilgi olarak değil, dönüştürücü bir tanıma olarak deneyimlemeye başladığımız bir gerçekliğin duygu yapısına çeker (Gordon, 2008, s.108). Avery F. Gordon (2008) modern tarihin hayalet gibi gösterdiği şeyler ile nasıl hesaplaşacağımızı, musallat olma ve olunma hallerinin anımsatıcı ve duygulanımsal

tarihini tanımlamak ve analiz etmek için nasıl bir eleştirel dil geliştirebileceğimizi sorar (s.115). Henriksen (2016) musallat-bilimsel bir etiğin, iyi veya kötü değil, sorumluluk ve adalet olmak üzere iki temel koordinata göre seyrettiğini söyler (s. 38). Burada sorumluluk, geleneksel anlamda var olmayana yanıt vermenin etik aciliyeti olarak anlaşılmaktadır. Yanıt (the response) bir tepki değildir; tepki doğrusal, mekanik bir nedenselliği takip ettiği için bir şekilde tahmin edilebilirken, yanıt şaşırtan, bozan ve -Derrida'nın ifadesiyle- parçalayandır. Şimdi ve burada olanın ötesinden gelen bu tür rahatsız edici yanıtlara açık kalmak, sorumluluk ve adaletle ilgilidir. Diğer bir deyişle, canavarca gelen şeye karşı misafirperver olmakla ilgilidir. Mutlak misafirperverlik, karşılığında bir isim talep etmeden, misafire kısıtlama ve sınır koymadan gelen misafiri karşılar. Gelene karşı böyle bir misafirperverlik risklidir, çünkü mutlak ve şaşırtıcı ötekiyle karşılaşmanın nasıl gideceğini kestirmek imkânsızdır (s. 39). Davis (2013) hayaletlerle konuşmaya, onların bazı sırları, utanç verici veya başka türlü ifşa edeceği beklentisiyle girililmeyeceğini söyler:

Derrida'ya göre, hayaletin sırrı, ortaya çıkarılacak belirli bir içerikten ziyade anlamın üretken bir açılımıdır. Derrida, hayaleti bilgi düzenine döndürmeye çalışmaz; hayaletle ilgili tuhaf, duyulmamış, başka şeylerle karşılaşmak ister. Derrida için hayaletin sırrı çözülmesi gereken bir bilmece değil; geçmişin ya da geleceğin henüz formüle edilmemiş olasılıklarının sesleriyle yaşayana yöneltilen yapısal açıklık ya da hitaptır. Sır, tabu olduğu için değil, bizim için mevcut olan dillerde (henüz) ifade edilemediği için konuşulamaz. Hayalet, dilin ve düşüncenin sınırlarını zorlar. Musallat-bilim, edebi incelemenin çıtasını yükseltmeye, onu ölümlerle olan ilişkimizi sorgulayabileceğimiz, yaşayanların anlaşılması zor kimliklerini inceleyebileceğimiz ve düşünülen ile düşünülmeyen arasındaki sınırları keşfedebileceğimiz bir yer haline getirmeye yönelik çabanın bir parçasıdır (s.63).

Bu doğrultuda, özellikle modernizm adını verdiğimiz 20.yy'ın belli bir dönemine özgü estetik deneylerin hayaletlere olan ilgisini anlamaya çalışmak oldukça önemlidir. Leigh Wilson (2013) *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult* [Modernizm ve Büyü: Spiritualizm, Teosofi

ve Okült ile Deneyler] başlıklı çalışmasında, on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başını kapsayan dönemde okültün nasıl ve neden yeniden canlandığını tartışır. Spiritüalizm ve özellikle psişik araştırmanın, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl bilim dünyasının en önemli isimlerinden bazılarını dahi cezbedtiğini belirtir. Son otuz yılda okülte ilişkin birçok çalışma yapılmış ve bu çalışmalar, bu zaman dilimindeki modernitenin inşasında okült inançların, büyüye dair düşüncelerin veya bireyin ölümden sonraki varlığına inancın merkezi bir konumda olduğuna dikkat çekmiştir. Wilson, bir yandan büyüü modern olandan ayırma arzusunun, modernliğin önemli kurumu olan bilimin ayrıcalıklı statüsünü mümkün kıldığını belirtir ve “Büyüyü çağdaş ‘medeniyet’ uğruna lanetlemek, [...]kapitalizmin doğal dünyanın egemenliğini sağlamak için gereken araçsal akılclığı haklı çıkarmaya hizmet eder”, der (s. 7). Diğer yandan, büyüün ve bilimin, doğal dünya ve insanlığın onunla olan ilişkisi konusunda rekabet eden bakış açıları sunmalarına rağmen, din ile karşılaştırıldığında aynı tarafta yer aldıklarını öne sürer, çünkü “Hem büyü hem de bilim, metafizik yerine dünyanın maddeselliği ile ilgilenirler” (s.8). 19.yy. sonu ve 20.yy. başını kapsayan dönemde, bilim, din ve büyü arasında nasıl karmaşık bir ilişki olduğu, Randall Styers'ın *Making Magic: Religion, Magic and Science in the Modern World* (2004) [Büyü Yapmak: Modern Dünyada Din, Büyü ve Bilim] adlı eserinde de ele alınır. Styers'a göre, bunlar arasındaki ilişkideki temel mesele, doğanın materyalliğinin modernitede ne anlama geldiği ile ilişkilidir. “Büyü üzerine yapılan tartışmalar, modernliğin doğası, değerleri ve sınırlarını keşfetmek için son derece zengin bir zemin sağlar” (s.4).

Öte yandan, Theodor Adorno (1947) “Theses against Occultism” [Okültizme Karşı Tezler]’de okültizmi “bilinçteki gerilemenin belirtisi” olarak ilan eder ve hayaletimsi olana karşı çıkar. Adorno'ya göre bu, yeniden doğmuş animalizmdir, bir

panik dalgasıyla aydınlanmanın kazanımlarını ortadan kaldırır ve Tanrı'nın ölümünün ardından ikinci bir mitoloji kurar. Adorno, kapitalizm öncesi toplumda okültizmin, doğanın anlaşılmaz unsurlarını onlara antropomorfik bir öznellik atayarak açıklama konusunda geçerli bir işlevi olabileceğini belirtir; ancak şimdi, öznenin kapitalist üretimde metalaşmasından kaynaklanan yabancılaşmayı gizlemenin başka bir yolu haline gelmiştir (Akt. Blanco ve Peeren, 2013, s.5).

Adorno, geleneksel dinleri “ruhsal ve fiziksel olanın ayrılamazlığını” vurguladıkları için över. Ruhun (veya zihninin) sözde özgürlüğü yalnızca, çalışan bedenin özgür olamayışını gizlemeye hizmet ettiğinden, ruh ve beden birbirinden ayrı düşünülmemelidir. Adorno'nun alay ettiği şey sadece gerçek hayaletlerin sözde varoluşu değil, aynı zamanda hayaletin ve ruhun özerk maddi gerçekliğine dair tehlikeli inanca neden olduğu görülen, ruhun mecazi kullanımıdır. Adorno, ruhun varlığına ilişkin öğretinin, burjuva bilincinin yüceltilmesi olduğunu düşünür (s. 6).

Ancak, Fredric Jameson'ın da belirttiği gibi, hayaletimsilik (spectrality) hayaletlerin var olduğuna inanıp inanmamakla ilgili değildir. Hayaletimsi olanla ilgilenen kişi, ölümlerin dönüşüne güvenen biri değil; daha ziyade, mevcudiyet ile mevcudiyetsizlik, gerçeklik ile gerçek olmayan, hayat ile hayatsızlık arasındaki karşıtlığın ötesinde, hayaletin imkânını, hayaleti ihtimal olarak düşünebilen kişidir. Hayaletlere inanmak ya da inanmamak artık doğaüstünün ampirik olanak(sız)lığını belirlemeyi gerektirmez; başkalık ve farklılıkla kaçınılmaz iç içe geçmeleri nedeniyle dili ve varlığı karakterize eden belirsizliğe, heterojenliğe, çokluğa ve belirsizliğe karşı, birbiriyle çelişen, geçerliliği olan tutumlara işaret eder. Derrida hayalet figürünü, bir hayalet gibi musallat olan ve bu musallat yoluyla adalet ya da en azından bir yanıt talep eden şeyin (onu hiçbir zaman tam olarak kavrayamadan) peşine düşmek için

kullanır. Bu arayışa bir bilim, hatta bir yöntem bile denemez, çünkü hayalet ya da hayaletimsi olan tam olarak bilgi ya da kavrayıştan kaçan şeyi ifade eder (s.9).

Wilson (2013), okültün materyal dünyayı anlama ve okültün bir hata olarak anlaşılması şeklindeki bu iki farklı yorumunun, onu estetik deneyin sanat ile dünya arasındaki ilişkiyi değiştirmek ve böylece dünyayı değiştirmek için son derece verimli bir yol haline getirdiğini söyler (s.8). “Sanat eserinin becerisi, tüm gizemi ve olağanüstülüğü ile, şeylerin maddi gerçekliğini yeniden üretebilmesidir” (s.12).

Wilson, modernistlerin, mimesisin anlamını yeniden düşünme fırsatı sunduğu için çağdaş okült pratiklerle ilgilendiklerini öne sürer. Modernitenin şekillenmesinde belirleyici olan araçsal akıl için metafor sadece bir metaforken; büyü, yaratma ve dönüştürme edimi için metaforu oldukça ciddiye alır. Dönemin anlayışına göre büyü, mimesise dönüştürme gücünü geri verir. Mimesisi büyülü kılan şey, gösterenin gerçekmiş gibi hareket etmesidir. Wilson’a göre, modernizm, modernliğin krizlerini kabul edip onaylamak için değil; göstereni gerçekmiş gibi ele alıp dünyayı dönüştürebilecek, krizlerin ötesine geçebilecek ve anlamın olanaklarını yeniden savunabilecek bir alanın varlığını sağlamak için büyü ile ilişkili uygulamalara yönelik deneysel bir yaklaşım benimsemeye ihtiyaç duymuştur (s.16). Wilson, yirminci yüzyılın ilk yarısında deneysel sanat pratiklerinin çağdaş okült ile ilişkisinin, dünyayı büyülü bir mimesis ile olduğundan farklı şekilde temsil etme girişimi olduğunu belirtir (s.22). “Bu pratiklerin hemen hepsi dünyayı ‘yeniden temsil eder’; dünyanın gerçeği, okura veya izleyiciye, tanıdık dünyanın yabancılaştırıldığı ve bu yabancılığın yorgun, klişeleşmiş algılarımızı parçalayıp dünyaya olan duyumumuzu tazelediği bir şekilde sunulur” (s.22). Büyü, eylemlerimizin bir sonucu olarak, dünyanın olduğu gibi ve istediğimiz gibi olması arasında bir tür arabuluculuk yapar. “Dünya her daim bizim eylemlerimizin öncesi ve

ötesinde var olduğu için başarısız olabileceğimizi bilsek de eğer başarılı olurlarsa, eylemlerimizin, dünyayı değiştirebileceği algısıyla hareket etmemizi mümkün kılar” (s.27). Bruno Latour'un (1993) bilim için önerdiği gibi, eğer deney, suskun doğanın hakikatini dile getirmeyi içeriyorsa, (s.29); “estetik deney için amaç, tamamen yeni bir dünyanın açığa çıkarılmasıdır, yani dünyayı olduğundan farklı düşündürmektir” (Wilson, 2013, s.40). Yani bu yaklaşıma göre sanat, gerçeğin bir aynası değil, gerçeğin kendisidir.

Modernleşme söylemi ve moderniteyle kurulan ilişki Türkiye toplumunun şekillenmesinde oldukça belirleyici olmuştur. Modernleşme ideali, Osmanlı'nın son döneminden Türkiye Cumhuriyeti'nin yakın dönemine kadar tüm kültür ve düşünce tarihimizi etkileyerek geçmişe dair her şeyi ve akıl dışı görülen her olguyu reddetmiş; estetik algımız modernleşme söylemi doğrultusunda “gerçek” ve “gerçek dışı” görülenler arasındaki gerilim arasında şekillenmiştir. Türkçe edebiyat tarihi, gerçekçilik tartışmalarının tarihi olarak da okunabilir. Bu tartışmaların merkezinde, edebi temsil alanının dünyanın materyalliği ile nasıl bir ilişkisi olduğu, maddi dünyanın gerçekliğini yansıtan ve/ya deşifre eden bir araç mı, yoksa maddi koşulları değiştirip dünyayla kurduğumuz ilişkiyi dönüştürme gücü olan yaratıcı bir mecra mı olduğu yönünde farklı yaklaşımlar yer alır. Ne yazık ki yakın döneme kadar, Türkçe edebiyat çalışmalarında ve tarih yazıcılığında belirli bir gerçekçilik anlayışı öne çıkarılmış, Türkçe edebiyat tarihi boyunca baskın söylemin dışına çıkabilmiş metinler ya göz ardı edilmiş ya da hakkıyla ele alınmamıştır. Ancak, Batı'da olduğu gibi, bastırılanın Türkiye'de de geri döndüğü, Canavar ve Hayalet Çalışmalarına olan ilginin son yıllarda burada da sosyolojiden tarihe, edebiyattan sanata farklı disiplinler içinde giderek arttığı görülür. Türkçe edebiyat çalışmalarında, doğrudan canavarlık

veya hayalet çalışmalarıyla ilişkili olmasa da edebiyatta hayal ve hakikatten ne anlaşıldığı üzerine yapılmış olan öncü bazı çalışmalardan söz edilebilir.

Örneğin, Zeynep Uysal (2006) *Muhayyelat-ı Aziz Efendi: Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya*'da, 1796 tarihli *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* anlatısının ilk bakışta eski hikâye geleneğini izleyen cinli perili sıradan bir masal kitabı olarak görüldüğünü, ancak yazarının *Binbir Gece*, *Binbir Gündüz* gibi kitaplardan parçalar alıp yeni hikâyeler yarattığını, masalları tasavvufî öğelerle yeniden yapılandırıp yaşadığı döneme ve topluma ait yerel motiflerden, gerçek mekânlardan yararlanarak Modern Türkçe edebiyat için bir geçiş dönemi metni olarak değerlendirilebileceğini söyler. Bu metnin, Doğulu ve Batılı geleneksel türlerle günümüz fantastik üstkurmacası arasında gidip gelen melez bir anlatı olduğuna işaret eder. Uysal'ın çalışmasında önemli olan, gerçek ve gerçektışı ya da rasyonel ve akıl dışı olarak görülenin sınırlarının, Türkçe edebiyat tarihindeki modernleşme söyleminin iddia ettiği gibi, o kadar keskin bir şekilde ayırt edilemeyebileceğine dikkat çekmiş olmasıdır. Öte yandan, Türkçe edebiyattaki gerçekçilik algısına yön veren figürlerden Namık Kemal'in metinlerini inceleyerek gerçekçilik meselesini farklı bakış açıları ile yeniden yorumlayan çalışmalardan da söz edilebilir. Örneğin, Fatih Altuğ (2007) *Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik* başlıklı doktora tezinde, Türk edebiyatının kurucu figürlerinden biri olan Namık Kemal'in edebiyat eleştirisi ile modern Osmanlı öznelliğinin ilişkilerini inceler. Namık Kemal'in edebi ve kültürel başkalıklarla baş etmek için takındığı belli başlı eleştirel tutumlara dikkat çeker. Namık Kemâl'in, Batılı bir özneye dönüşmek için nasıl Fars edebiyatı ve Divan şiirini güzel giydirmiş bir cesede benzetip zilletleştirdiğini ve Doğulu tarafını yok saymaya çalıştığını, ancak çeşitli metinlerinde bu arzusu ve çabasıyla çelişen hal ve ifadelerinden yola çıkarak onun (ve kuşağının) nasıl bir

ikilem içinde olduğunu gösterir. Veysel Öztürk (2010) ise *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik* başlıklı doktora tezinin giriş bölümünde, Namık Kemal'den başlayarak, yeni edebiyat kurucularının eskiyi değersizleştirdikten sonra yeniyi olumlamakta kullandıkları “hakikat”ın romantik bir hakikat olduğuna ve model alınan Batılı özneliliğin romantik bir öznellik olduğuna dikkat çeker. Namık Kemal'in edebiyatla ilgili yazılarında hayli geniş yer tutan hakikat tartışmasının temelinde, Osmanlı edebiyatının içinde yaşanan gerçekliği temsil etmekten uzak, bu yüzden geleneksel anlatıların “kocakarı masalı gibi hayalâtta ibaret” olduğunun sıklıkla vurgulandığını; buna karşılık Namık Kemal'in “edebiyât-ı sahihâ” kavramının duyulara ve bilhassa görselliği temsil etmeye hizmet ettiğini hatırlatır. Ancak, Namık Kemal beş duyuyla algılanabilir ve pratik akılla doğrulanabilir belli bir gerçekliğe karşılık gelen “hakikat” tanımı yapsa da onun yeni edebiyattan beklediği şeyin tabiattaki hakikatin tahayyül ve tasavvur ile biçimlendirilerek temsil edilmesi olduğunu belirtir ve bu yaklaşımın da romantik bir tavır olduğunu öne sürer. Bu çalışmalar, Türkçe edebiyat tarihinin yazılışı ve alımlanışında, edebiyatta “gerçekçilik” ile ilişkili sorgulanmadan kabul edilip tekrar edilen bazı ezber görüşlerin yeniden değerlendirilmesini sağlamış, edebiyat tartışmalarında “gerçekçilik” meselesini yeniden gündeme getirerek hayal ve hakikat kavramları arasındaki sınırın da sorunsallaştırılmasına vesile olmuştur.

Öztürk'ün tezindeki romantizm vurgusu önemlidir, çünkü romantikler aydınlanmacı felsefenin getirdiği pozitivist yaklaşımı reddetmiş, doğa ile başka türlü bir ilişki kurmuş sanatçılardır. Aydınlanmacı söylemin her şeyin deney ve gözlem yoluyla bilinebileceği iddiasına karşı, romantikler dünyanın (doğanın) hiçbir zaman bilemeyeceğimiz, bilgisine erişemeyeceğimiz bir yanının olduğuna inanırlar ve büyüsü bozulmuş bir dünyayı yeniden büyülü hale getirmenin yollarını ararlar. Bu

bakımdan romantiklerin, çağımıza damga vuran “yeni materyalist¹²” ve “spekülatif realist¹³” teorilerle bir akrabalığı olduğunu söylemek mümkündür ama bazı önemli farklarla:

Yeni materyalizm temelde maddenin yeni bir kavranışına dayanır. Söz konusu yenilik, maddeyi edilgen bir yapının ötesinde düşünmekle ilgilidir. [...] madde, klasik materyalizmden farklı olarak canlı, dinamik, ilişkisel, eyleyici ve üretken olarak kabul edilir. [...]Nesnelerin *neden-sonuç (cause and effect)* bağlamından bağımsız ilişkisellikleri yeni materyalizmin gerçeklik tanımının genel yapısını oluşturur. [...] Maddeye dair bir başka ortak fikir ise onun her tür temsil sisteminin dışında konumlanmasıyla ilgilidir. Madde, yeni materyalizmle birlikte klasik materyalizmden farklı olarak, temsil edilmesi gereken, edilgen, durağan bir varlık olmaktan çıkar. Kendi başına dönüştürücü bir *güç* olan madde, herhangi bir temsilin kök salmasına izin vermediği gibi, yeni materyalizmle birlikte gerçekliğin yeniden konfigürasyonu amaçlanır. [...] Yeni materyalizmin çerçevesi her ne kadar maddenin ontolojisi etrafında cereyan ediyor gibi görünse de bir kültür kuramı olması nedeniyle yeni feminizmler, kuir teoriler, sosyoloji ve sanat vb. alanlarının da bu düşünceden beslenmesine vesile olur. [...] Buradaki temel dinamik, olasılıkları çoğaltılarak ikiliklerin ötesine geçme, referansların sayısını “fantastik güzergâhlar” yaratacak şekilde artırma istencinde yatar. (Kızıl, 2023)

Yeni materyalist teoriler ile romantizmi kesiştiren yaklaşım, doğayı insanın bilgisine sahip olabileceği sabit ve sessiz bir nesne yerine canlı, dinamik ve insanın erişemeyeceği türden bir bilgiyi içinde barındıran, failliği olan bir varlık olarak ele almalarıdır. Ancak, yeni materyalistler Romantiklerden farklı olarak doğaya aşkın bir anlam yüklemeyiz. Doğanın erişime kapalı bir gizeminin olması, doğaya özgü bir şey değildir. İnsan da dahil her varlığın, birbirleriyle etkileşimlerinden bağımsız, hiçbir zaman temas edilemeyecek, ele geçirilemeyecek bir özelliği vardır ve bu, tüm

¹² 1990’lardan sonra tartışılmaya başlanan bu yaklaşımı çalışmalarında farklı şekillerde ele alan düşünürlere Manuel DeLanda, Quentin Melliassoux, Bruno Latour, Rosi Braidotti, Donna Haraway, Graham Harman, Timothy Morton, Karen Barad ve Elizabeth Grosz gibi isimler örnek verilebilir. “Örneğin Jane Bennett’a göre madde canlı ve enerjik güçler oyunundan meydana gelen bir ‘şey-kudreti’ne (thing-power) sahipken’ Graham Harman ve Timothy Morton’a göre nesneler bir tür özerklik kazanacak şekilde diğer her şeyle ilişkilerinden geri çekilir. Oysaki Karen Barad’ın yeni materyalist perspektifine göre nesne, karşılıklı *iç-etkileşimler (intra-action)* yoluyla zuhur eder.” (Uras Kızıl, 2013) <https://argonotlar.com/yeni-materyalizm-nedir/>

¹³ Bu kavram da farklı kuramcılar tarafından farklı şekilde yorumlanır. Örneğin, Graham Harman Quentin Melliassoux’nun yaklaşımına karşı çıkar. Timothy Morton ise Harman’inkine benzer yaklaşımına “reliast magic” (realist büyü) demeyi tercih eder.

varlıklara içkin bir durumdur. Ayrıca, yeni materyalist düşünürlerden biri olan Timothy Morton (2016) doğayı romantizmde olduğu gibi kendi içinde uyumlu ve holistik bir yer olarak da tarif etmez. *Dark Ecology: for a logic of future coexistence* [Karanlık Ekoloji: Gelecekte Bir Arada Yaşamının Mantığı İçin] başlıklı kitabında, Morton (2016), “karanlık ekoloji” (dark ecology) kavramıyla depresif ve karanlık bir ekolojik farkındalığa işaret eder. Amacı mevcut iklim krizi karşısında hepimizin yeterince tüylerimizin ürpermesini sağlamaktır. Morton için, “karanlık ekoloji” kavramındaki “karanlık”ın işaret ettiği bir diğer şey de her şeyin inanılmaz bir şekilde tuhaf, gizemli, yabancı, çelişkili, dile gelmez, aldatıcı ve tekinsiz olmasıdır. Morton, “weird” (tuhaf) sözcüğünün, İskandinav dilinde “urth”dan geldiğini, bunun bükmek, ilmek atmak, dolamak gibi anlamlarının yanı sıra “kader ağlarının örülmesi” şeklinde bir kullanımının daha olduğunu ve bunun da zorunlu olarak doğaüstü ve olağanüstü güçleri çağrıştırdığını belirtir. (s.5) Nesne yönelimli ontolojiye göre gerçeklik denilen şeyin kendisi gizemli ve büyülüdür. Morton, nesne yönelimli ontolojinin modern bilim ve felsefeyi reddetmediğini, daha ziyade bunlardan yola çıktığını ve büyüü bu şekilde/bu alanda bulduğunu belirtir. (s.17) Darwin’in evrim teorisine de referans vererek, türlerin sınırlarının nerede bitip nerede başladığının net bir şekilde ortaya konamadığını ve insanda “insan” bileşenlerinden daha fazla bakteri olduğunu hatırlatır. Güncel bilimin, türleri kesinlikle var olmayanlar olarak değil, doğrudan ve sürekli olarak mevcut olmayan, yüzen, hayaletimsi varlıklar olarak düşünmemize olanak tanıdığını söyler ve “spektral” kelimesinin bazı açılardan “türler” (species) ile aynı kökten/akraba olduğuna da dikkat çeker (s.18).

Görüldüğü üzere, yeni materyalist teoriler, bilimsel alanı terk etmeden, idrak edilebilir olanın ötesine işaret ederek, bir anlamda “büyülü” olana ilişkin söylemleri

yeniden dolaşıma sokmuştur. Bu doğrultuda, Timothy Morton'ın “realist magic” şeklinde adlandırdığı kavramına da değinmek gerekir. Morton (2013) *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality* [Realist Büyü: Nesneler, Ontoloji, Nedensellik] başlıklı kitabında, “realist büyü” ismini, “büyülü gerçekçilik” (magic realism) kavramından yola çıkarak tercih ettiğini belirtir:

Büyülü gerçekçi anlatılarda nedensellik tamamen mekanik bir işleyişten, kısmen emperyalist gerçekliğin görünüşteki kaçınılmazlığına direnmek ve kısmen de anlatılamaz şeyleri veya emperyalist ideolojiye göre hakkında konuşulması neredeyse imkânsız olan şeyleri dile getirmek için ayrılır. Realist büyü, nedensellik söz konusu olduğunda gerçekliğin kendisinin mekanik veya doğrusal olmadığını savunur. Gerçekten de nedensellik gizli bir meseledir, ortadadır ama, açık bir sırdır. Nedensellik, kelimelerle anlatılamayan veya saklı anlamına gelen Yunanca *mysteria* sözcüğünün orijinal anlamı bakımından anlaşılmazdır. *Mysteria*, *muein*'den türetilmiş, kapatmak veya örtmek anlamına gelen nötr çoğul bir isimdir. Dolayısıyla gizem/muamma (mystery), zengin ve muğlak bir terim yelpazesini akla getirir: saklı, kapalı, içe dönük, ifade edilemez. Bu çalışma, şeylerin gerçekliğinin şu çoklu anlamlarda bir tür gizemle bağlantılı olduğunu düşünüyor: anlatılamazlık, kuşat(ıl)ma, geri çekilme, gizlilik. (s. 17)

Morton, nedenselliğin tamamen estetik bir olgu olduğunu öne sürer. “Sanat yaptığımızda ya da sanat eserleri üzerine çalıştığımızda yaptığımız şey, nedensellik kurmaktır[...] Sanatın önemli olmasının sebebi, onun nedenselliğin bir keşfi olmasıdır” (s. 20). Yeni materyalist teoriler, bize modernitenin varlıkların tanımı, konumu, aralarındaki ilişki ve nedenselliğe dair varsaydığı birtakım kabulleri sorgulamamız için bir zemin sağlar. Edebiyat, nedenselliğin başka türlü tahayyül edilebilip keşfedilmeye çalışıldığı bereketli mecralardan biridir. Yeni materyalist düşünürler çalışmalarında, başka türlü varoluş biçimlerinin ortaya çıkabildiği metinler olarak daha çok spekülative kurmaca türlerinden örneklere referans verirler. Ancak, bu keşfin en “büyülü” şekilde gerçekleştiği metinlerin yalnızca spekülative kurmaca türü ile özdeşleştirilen metinler olduğunu söylemek doğru olmaz. Yukarıda modernizm ve büyü ilişkisinden bahsettiğim kısımda da dikkat çekmeye çalıştığım gibi, modernist sanatçılar da estetik imkânlarını tamamen yeni bir dünyanın açığa

çık(arıl)ması için seferber etmişlerdir. Dillerinin ifade edilemez olan ile girdiği ilişkinin yarattığı büyülü bir deneyim ile yazmışlar ve dünyaya, modernitenin yok etmeye çalıştığı büyüsünü geri vermenin yollarını aramışlardır.

Her ne kadar yukarıda andığım, Zeynep Uysal'ın veya Veysel Öztürk'ün çalışmalarında inceledikleri metinlerden çok farklı ilgi alanları var gibi düşünülse de Türkçe edebiyatta fantastik, gotik, bilim kurgu gibi türlerin akademide giderek daha çok çalışılır hale gelmesinde, hakikat ile kurulan ilişkinin ve şeylerin hakikatine dair bildiklerimizin dönüşmesinin de oldukça belirleyici olduğunu düşünüyorum. Bu türler üzerine yapılan çalışmaları, tezin “Spekülatif Kurmacaya Musallat Olan Tartışmalar” başlıklı bölümünde ayrıntılı olarak ele alacağım, ancak konu ile ilişkili bir anekdota yer vermek istiyorum. Türkiye’de neden “nitelikli” bilim kurgu çıkmadığı sorusunun yanıtı, bir yandan teknoloji ve bilimin gelişmemesine, bilimsel ve rasyonel düşüncenin eksikliğine bağlanır, diğer yandan, edebiyat ortamının gerçeklik beklentisine ve dayatmasına, hayal gücünün sınırlandırılmasına ve “aşırı” pozitivizme. Örneğin, *Metis Çeviri*’de yer alan “Bilim kurgu, Dili ve Çevirisi Üzerine” adlı söyleşide Orhan Duru (1991) neden bilim kurgunun Türkçe edebiyat kanonunda ikincil konumda yer aldığı sorusuna:

Ben edebiyatımızın fazla gerçekçi olduğunu düşünüyorum: köy edebiyatı, toplumsal sorunlar, en önemlisi kendi yaşamını alıp, “hayattan gerçek parçalarla” anı roman yazarlar... Oysa bizim toplumumuz düş kurabilmeli hayal kurabilmeli. Gerçi çocukluğumuzdan beri masallarla büyüyüyoruz. İslam kültüründe ki biz de bunun bir parçasıyız, masallar, ütopya var. Bugünse düş kurmak neredeyse ayıp. Ben edebiyatımızda fazla kurgu göremediğim için, bilim kurgu da olmayan bir şey üzerine kurgu kurmak, gerçekten bir öykü oluşturmak gerektirdiği için yararlı olacağını düşündüm (s. 16)

şeklinde cevap verirken, Bülent Somay bilim kurgunun Türkiye’deki durumuna ilişkin şunları söyler:

‘Türkiye’de neden polisiye ya da bilim kurgu yazılmaz?’ yollu sızlanmalarımızın temel cevabı budur diye düşünüyorum: Çünkü Türkiye (ve Osmanlı) popüler kültürü, tekinsizi, bilinmeyi evcilleştirebilecek,

açıklarmış gibi yapacak düşünsel araçlardan yoksundur. Kuşkusuz pozitivist ve rasyonalizme aşına aydınlar arasından bu türlerde yazma denemeleri çıkmıştır, ancak şöyle bir açmazla: Bu düşünce sistemlerine aşına olan aydın çoğunluğu da popüler edebiyat yazmaya gönül indiremezler bir türlü, daha ‘elit’ türleri tercih ederler, ya şiir ya da tiyatro oyunu yazarlar ya da gerçekçi roman. 1990'larda Ahmet Ümit, Celil Oker gibi yazarlar polisiyenin bu ülkede de doğru dürüst yazılabileceğini gösterdiler; bilim kurgu ise bu kadar şanslı olamadı, birkaç deneme dışında kalıcı, sürekliliği olan bir bilim kurgu edebiyatı yeşeremedi Türkiye’de.¹⁴

Bu örneklerde görüldüğü üzere, türün neden gelişmediğine ilişkin açıklamalar birbiri ile çelişir niteliktedir. “Bilim kurgu” olarak kabul edilen türlerin bu coğrafyada gelişmesinin önündeki engelin, hayal gücünün eksikliği mi yoksa rasyonelliğin yetersizliği mi olduğu hususunda kafalar karışık gibidir. Burada rasyonellik ve hayal gücü arasında kurulan karşıtlığın köklerinin, bir yandan Namık Kemal’in edebiyatta gerçekçilik beklentisindeki muğlaklıkta; diğer yandan Türkiye toplumunda doğa, doğaüstü ve bilimsel olan ile kurulan ilişkilerin melezliğinde yattığını düşünüyorum. Ayrıca, Bülent Somay’ın yorumu bence başka bir açıdan daha problemlidir. Bu yorum, hem tekinsiz addedilenin ya da bilinmeyenin evcilleştirilmesi gerektiğini ve bunun da ancak Avrupa merkezli rasyonellik ve bilimsellik biçimleri ile yapılabileceğini ima eder; hem de bilinmeyen, yabancı, yeni olana dair üretilen bilginin bu coğrafyaya özgü hallerinin neler olabileceği üzerine düşünmemizin yolunu kapatır.

Bu doğrultuda, bu coğrafyada doğa, doğaüstü, acayip veya garip görülene ilişkin araştırmaların sayısının giderek arttığı görülmektedir. Bu alandaki heyecan verici çalışmalardan biri, GHOST (Geographies and Histories of the Ottoman Supernatural Tradition: Exploring Magic, the Marvelous, and the Strange in Ottoman Mentalities (2018-2023))¹⁵ [Osmanlı Doğaüstü Geleneginin Coğrafyaları ve Tarihleri ve Osmanlı Zihniyetinde Acayip] adlı tarih disiplininin akademisyenlerin araştırma

¹⁴ <https://www.bilimkurgu2000.com/makaleler/Mak51.asp>

¹⁵ <https://ghost.ims.forth.gr/>

projesidir. Proje ekibinin *Toplumsal Tarih Dergisi* 'nin 356. sayısı için hazırladıkları *Doğa ve Doğaüstü Arasındaki Kaygan Zemin: Acâib ve Garâib* başlıklı dosyada yer alan yazılar¹⁶ bu projenin çıktılarına dayanır. Dosyanın giriş yazısında Feray Coşkun, dosyadaki tüm makalelerin, acayip ve garip bulduğumuz anlatılar dünyasının günümüzdeki doğa/doğaüstü, olağan/olağanüstü, gerçek/kurgu gibi ayrımlarla kolayca kategorize edilemeyecek kadar kaygan ve esnek bir zemine inşa edildiğini gösterdiğini belirtir. Anlatılan hikâyelerin çoğunda, bu dünya ile öteki, ölümle yaşam, Kâf Dağı'yla ardı, sıradan insanla kutsal figürlerin yaşayabileceği deneyimler arasında keskin bir sınır olmadığına, tüm bu ayrımların iç içe geçip bizi alışageldiğimiz dünyanın ötesinde başka bir dünyaya davet ettiğini söyler. GHOST projesinin baş araştırmacısı Marinós Sariyannis (2023) bu dosyada yer alan, “Osmanlı Kültüründe Doğa ve Doğaüstü” başlıklı yazısında, evrensel gerçekliğin açıklanabilir ve anlaşılabilir doğa ile insan aklının almadığı, erişilemez ve açıklanamaz doğaüstü olarak ikiye ayrılmasının köklerinin, Batı dünyasında on ikinci ve on üçüncü yüzyıla kadar uzandığını belirtir. “Bu dönemde, Thomas Aquinas gibi âlimler, bir nesne veya durumu, ‘doğal etkenler sonucu’ meydana gelen veya nedeni bilinmeksizin Tanrı iradesiyle doğanın ötesinde gerçekleşen olarak ikiye ayırmışlardı” (s.13). Sariyannis, Aquinas’ın doğa olarak tanımladığı şeyin, o dönemin İslam dünyasında “şeylerin olağan seyri” veya âdet olarak nitelendiğini; peygamberlere ve şeyhlere atfedilen mucize ve keramet gibi olağandışı olaylar için âdeti bozan anlamındaki harikulâde teriminin kullanıldığını söyler.

Aquinas’ın açıklık getirdiği üzere, doğal ve mucizevi arasındaki fark, ilâhi bağlamda pek bir şey ifade etmiyordu çünkü Tanrı için meydana gelen her şey zaten doğaldı. Diğer yandan, insan anlayışının ötesindeki tek şey doğaüstü değildi. Duyularla idrak açısından sıradan ve olağan gözükse ama akılla anlaşılacak şeyler vardı. Bu doğal ama insan aklıyla açıklanamaz fenomenlere Hristiyan Batı’da mirabilia veya marvel(s) deniyordu. Teolojik

¹⁶ <https://tarihvakfi.org.tr/dergiler/toplumsal-tarih-sayi356/>

olaraksa bu fenomenler için normal olup zihinle açıklanamayan manasına gelen “preternatural” kelimesi kullanılıyordu (s.13).

İslami gelenekte benzer bir tanımlamayı yapan Kazvî'nin (ö. 1283), tanımlanamadıkları ve anlaşılamadıkları için insanları şaşırtan ve kafasını karıştıran fenomenlere acâib, ruhani güçlere sahip kişiler, görünmez varlıklar veya Tanrı'nın mutlak kudretiyle meydana gelen ve alışageldiğimiz deneyimlerle çelişen sıra dışı fenomenlere ise garâib dediği belirtilir. “Açıklanamayan doğal fenomenler ilk kategoriye aitken mucizeler, gaipen gelen haberler, kehanet yeteneği, sıra dışı göksel ve meteorolojik olaylar ikincisine giriyordu” (s.14). Sariyannis, doğaüstüye dair bilgi ve onunla irtibatta olmaya dair tartışmaların, askeri reformların gündemi domine ettiği on sekizinci yüzyılda etkisini kaybetmeye başladığını; ellerindeki malzemeye dayanarak, Osmanlı toplumunda büyü bozumu (disenchantment) sürecinin, Kadızâdeli hareketiyle başladığını ve Kâtib Çelebi'nin rasyonalizasyonu ile de giderek toplumun daha geniş kısımlarına yayıldığını söyler. Bu etkinin sadece eğitilmiş kesimin elit üyelerini değil, aynı zamanda okültist yaklaşımları zamanla terk ederek yeni doğa bilimlerine ve teknolojilere yönelen sıradan halkı da kapsadığına dikkat çeker (s.16). Sariyannis'in ayrıca, 2023'te Fol Kitap tarafından basılan *Osmanlı'nın Üç Harflileri- Hortlaklar Hayaletler Cinler Arasında* başlıklı bir kitabı bulunmaktadır. Bu çalışmada Sariyannis, Osmanlı dünya görüşünde bu yaratıkların ne anlama geldiğini, dinî teoloji ile halk inanışlarının kesişimlerini anlatır. Devlet aklının, bugün olağanüstü hatta doğaüstü olarak adlandırdığımız sıradan olayları nasıl gördüğünü ele alır.

“Olağanüstü” ve “acayip” söylemlerinin Osmanlı'daki dönüşümü ile ilgili bir diğer ilham veren çalışma, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji bölümünde öğretim üyesi olan Ebru Aykut'un, Osmanlı'daki bilim ve tıp tarihi kapsamında “acayip” bedenlere odaklandığı çalışmasıdır. Aykut, 2016'da verdiği *Geç Osmanlı*

*Toplumunda "Acayip" Bedenler: Hilkat Garibeleri, Modern Tıp ve "Kusurlu" Nesiller*¹⁷ başlıklı seminerde, Osmanlı dünyasında garip mahluklar ve yaratılış harikalarına duyulan merakın ve ilginin kökeninin, el-Kazvînî'nin ünlü yapıtı *Acaibu'l Mahlukat ve Garaibu'l Mevcudat* gibi orta çağ kozmografya eserlerinin çeviri ve kopyalarının Osmanlı kozmografya ve coğrafya literatürü içinde önemli bir yer edindiği 15. yüzyıla kadar götürülebileceğini belirtmiştir. Literatürde ayrı bir janr teşkil eden bu anlatıların, evrenin nasıl algılandığını, Osmanlı dünyasında neyin "garip" veya "harika" karşılandığını anlamamıza yardımcı olduğunu söyler ve pozitif bilimler ve modernleşmenin damgasını vurduğu 19. yüzyılda bu ilginin yeni bir ivme ve nitelik kazandığına dikkat çeker. Aykut'un araştırmalarına göre, 1831'den itibaren imparatorluğun dört bir köşesinden jurnallerle payitahta iletilen şaşırtıcı vakalar, garip doğumlar ve hilkat garibelerine dair haberler önce Takvim-i Vekayi sayfalarında, ardından zaman içinde sayıları artan diğer gazete ve dergilerde kendilerine yer bulmaya başlamıştır. Öte yandan Aykut, arşiv kayıtlarındaki incelemelerinde, konjenital anomalilerle malûl bebek ve hayvanların Mekteb-i Tıbbiye'de incelenmek ve numunehanede muhafaza edilmek üzere İstanbul'a gönderildiğini görmüştür. Bir yandan Allah'ın hikmeti ve kudretinin delili olarak görülen ve popüler bir ilginin nesnesi haline gelen "hilkat garibeleri", diğer yandan tıbbi bir araştırma/inceleme nesnesine dönüşmüş, bu tıbbi bakış fiziksel anomalileri normalleştirip patolojik bir durum olarak tarif etmeye başlamıştır. Aykut, anomalileri açıklamaya yönelik bu bilimsel söyleme yüzyılın sonlarına doğru "kusurlu" zürriyetleri önlemeyi öne çıkaran bir başka söylemin ve kaygının eşlik etmeye başladığını; bunun yanı sıra aynı dönemde popüler fen ve edebiyat dergilerinin yaygınlaşması ise hilkat garibelerinin temsiline yeni bir kültürel boyut eklendiğini

¹⁷ Bu konuşma, 2016'da IFEA'da (Institut Français d'Études Anatoliennes) gerçekleşmiştir.

belirtir. Bu dergilerin sayfalarında, Amerika ve Avrupa'daki ucube şovlarda “acayıplık”lerini sergileyerek büyük şöhret kazanan “ucube”lerin resimli hikâyelerine yer vererek, Osmanlı şehirlerinde rastlanmayan ucube şovların yerini doldurup ucube bedenlerin teşhiri için yeni bir metinsel gösteri alanı sağladığına dikkat çeker.

Aykut'un çalışmasının gösterdiği gibi, bu dönemde ucube bedenlere yönelik birbiri ile çelişen farklı yaklaşımlar olduğu görülür. Ben de bu konuda, Servet-i Fünun Dergisi üzerine yapılan bir çalıştayda¹⁸, 19.yy sonundaki popüler dergilerden biri olan *Servet-i Fünun*'un Musahabe-i fenniye bölümlerinde yayımlanmış, kamburluğun tedavisine odaklanılan bir yazı ve cüce bir bireye dair bir başka yazı ile Halid Ziya'nın 1894-1921 yıllarında kaleme aldığı “Küçük Kambur” ve “Ruznameden Müfrez” öykülerini birlikte okuyup, bu metinlerin toplum tarafından kusurlu addedilen bedenleri tasvir etme biçimleri ile tıp bilimine olan bakış açılarını karşılaştırdığım bir sunum yapmışım. Halit Ziya'nın hikâyeleri, norm dışı bedenlere sahip olan varlıkların özlerinde diğer varlıklardan farklı olmadığını, bedensel eksiklik ya da fazlalıklarının onları canavarlaştıracak, sosyal ilişkilerin dışına itecek bir gerekçe olmaması gerektiğini vurgular. Musahabe-i fennîyedeki bazı yazılarda, “kusurlu” bedenlerin düzeltilmesi gerektiği vurgulanıp bu bedenlere sahip kişilerin ne hissediyor olabilecekleri dikkate alınmazken, Halid Ziya'nın hikâyelerinden sonra yayımlanan yazılarda bu bakışın yumuşadığını gözlemlemiş; bu değişimde, Halid Ziya'nın bu bedenlere yaklaşımının etkili olma ihtimali üzerinde durmuşum. Bu doğrultuda, edebi söylemin bilimsel bakışı etkileme potansiyeline dikkat çekmeye çalışmışım. Bu araştırmam, tezimin konusunu belirleme sürecinde de oldukça etkili olmuştur. Edebiyatın bilimden farklı olarak ne yapabildiği, başka ne tür bilme ve

¹⁸ <https://nazimhikmetmerkezi.com/asir-sonu-osmanli-kultur-tarihinde-servet-i-funun-dergisi/>

ilişki kurma biçimleri sunduğu meselesi eskiden beri ilgimi çeker. Edebiyatın, özellikle tarih boyunca toplumdan dışlanan bedenlere ve bilme biçimlerine dikkatimizi çekebilme gücü ve bu gücün özgürleştirici vaatleri beni her zaman büyülemiştir. Bu nedenle, bu konularla ilişkili araştırmaların artması beni oldukça heyecanlandırıyor.

Bu alanda son yıllarda yayımlanan kitapların sayısı hiç de az değildir. Örneğin, Ahmet Burak Turan'ın yüzlerce kaynağı tarayarak, Anadolu'nun, Balkanlar'ın ve Kafkasya'nın birçok bölgesini dolaşarak yazdığı, insana hastalık getiren kötü ruhlardan, halüsinasyon gördüren varlıklara kadar halk inanışında yer alan birçok canavar figür hakkında tasvirlerin yer aldığı *Türk Canavarları Sözlüğü* 2020'de; 15.yüzyılda yazılan, yüzyıllar öncesinin en önemli bilimsel kaynaklarından biri olarak kabul edilen *Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâyibü'l-Mevcûdât*, günümüz Türkçesine ilk kez uyarlanıp *Acayip Yaratıklar Sözlüğü* başlığıyla 2023'te Holden Kitap tarafından yayımlanmıştır. 2018'de Salim Fikret Kırgı, *Osmanlı Vampirleri: Söylenceler, Etkileşimler, Tepkiler* başlıklı çalışması, vampirlerle ilgili verilmiş fetvalara, vampirlerle ve doğaüstü varlıklarla ilgili yazılmış eserlere, seyahatnamelere de göz atarak Osmanlı Avrupası içerisindeki dinî-etnik toplulukların birbirleriyle etkileşimleri çerçevesinde vampir mitinin tarihine katkı sunan bir çalışmadır. 2018'de Mehmet Berk Yaltırık ve Seçkin Sarpkaya'nın hazırladıkları *Türk Kültüründe Vampirler* başlıklı çalışmalarında, vampir figürü, sözcüğün etimolojik kökeninden Türk kültürleri ve dillerindeki karşılığına, tarihi belgelerden edebi metinlere uzanan bir kapsamda izi sürülerek açıklanır. Mehmet Berk Yaltırık, Seçkin Sarpkaya ve Ömer Faruk Yazıcı'nın birlikte hazırladıkları *Türk Kültüründe Gulyabani* (2022) başlıklı çalışmalarında ise gulyabani figürü, Doğulu ve Avrupalı demonik tasavvurları da gözetilerek, yerel halk bilgisi, klasik ve çağdaş

edebiyat kaynakları ile popüler kültürde yer alan halleriyle incelenir. Bir başka kapsamlı kaynak, Kıymet Erzincan Kına'nın (2022) *Umay Ana'dan Al Karısı'na Atlı Gelip Yaya Kalanlar* başlıklı, bir sözlü tarih projesi olarak değerlendirilebilecek çalışmasıdır. Bu çalışmada, mitolojinin, masalların, destanların, halk şiirinin, ritüellerin izi sürülerek kadın tarihine ilişkin bir hakikat arayışı söz konusudur. Türkiye'nin farklı coğrafyalarında yaşayan kadınların sözlü belleğinde yer alan hikâyelerin izini, çeşitli kutsal mekânlarda ve müzelerde yer alan eserlerdeki figürler ve arkeolojik bulgularda arayarak, erkeklerin yazdığı tarihten kadınların nasıl silinmeye çalışıldığını, nasıl cadılaştırıldığını; Umay ve/ya Fatma Ana'nın, nasıl olup da Sarı Kız ya da Al Karısı gibi korkutucu figürlere dönüştüğünü göstermeye çalışır.

Tüm bu yayınların ortaya çıktığı zamanın ruhunu paylaşan, DijitalLABperformans'ın araştırma projesi, *Posthüman Bir Çağda Performans ve Ucubeler Sirki*, posthüman düşünce bağlamında, ekoeleştiri ve ekofeminizm kuramlarından yola çıkarak, bu güncel teorilerin, tiyatro¹⁹ ve performans sanatıyla kesişim noktalarına odaklanır. *Ucubeler Sirki Dramaturji Laboratuvarı*, Donna Haraway'in siborg, ucube, canavar imgelerinden ilhamla, posthümanist edebiyatın ikonlaşmış gotik karakterlerine, Shakespeare'in doğaüstü kahramanlarına ve Anadolu coğrafyasının “canavarlarına” odaklanır. Şule Ateş yönetimindeki dramaturji laboratuvarı, dramaturglar Eylem Ejder ve Miran Bulut'la birlikte yürütülmüş; LAB kapsamında Şahmeran, Medusa, Tepegöz, Alkarısı, Beyaz Kadınlar, Dybbuk gibi mitolojik figürler üzerine ekoeleştiri ve ekofeminizm bağlamında yapılan okumalar, oyuncularla birlikte yorumlanmıştır. Proje kapsamında çeşitli seminerler de gerçekleşmiştir. Ben de *Ucube Anlatılar*:

¹⁹ Tiyatro alanında canavarlara olan ilgi bu proje ile sınırlı değildir. “Hakiki canavarlar insan postuna bürünürler” mottosuyla, Altsahne'nin oyunu *İrma Vep'in Esrarı* ve Proje Difüzyon ekibinin vampirlik temasından yola çıkan *Öbür: Sonsuza Kadar* oyunları yakın dönemde sahnelenen dikkat çekici işlerdir.

*Posthümanizm ve Hikâye Anlatıcılığı*²⁰ başlıklı konuşmamla bu projenin bir ucundan tutma şansını deneyimledim.

Büyü söylemine farklı açılardan ve daha temkinli yaklaşan Emine Ayhan'ın 2024 Şubat-Nisan aralığında, Moda Sahnesi'nde gerçekleşen *Edebiyat, Büyü, Dönüşüm*²¹ seminer dizisinden de bahsetmem gerekir. Ayhan bu seminerde, fantastik veya büyülü gerçekçilik gibi türselleştirmelere sığmaksızın büyüye çok çeşitli veçhelerden yaklaşan koca bir metinler gövdesine dikkat çeker. *Binbir Gece Masalları*'ndan halk mitlerine, Homerik anlatılardan Orta çağ efsane ve masallarına, Shakespeare'den *Frankenstein*'a, Romantiklerden avangartlara sayısız metinde hemen tüm (karşı)büyü unsurlarıyla karşılaştığımızı belirtir. Büyüyü edebiyat kılavuzluğunda ele alırken, bu metinlerde karşımıza çıkan büyü/büyübozumu/karşı-büyü unsurlarını, öteden beri tanrısal veya seküler yasa tarafından temellük edilmiş meşru büyüle(n)me ile birlikte okur.

Rutgers Üniversitesi Kadın, Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik Çalışmaları Bölümünde akademisyen olan Aslı Zengin ise, canavarlığı çok daha farklı bir bağlamda tartışır. 2021'de yayımlanan, *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*²² yazıları kapsamında yer alan “İnsan Ötesi Bedenlerle Hafızanın İmkânları: Tekno-Canavarlar ve Hayaletler” yazısında, beden dediğimizin hep insana veya hayvana mı dair olduğunu sorar ve şiddet, hafıza ve tanıklık gibi mevhumlar söz konusu olduğunda beden dediğimiz şeyin insan ötesinde, insanı aşan başka formlarına dair neler söylenebileceğini; devletin, faşizmin, soykırımın, kadın düşmanlığının, homofobi ve transfobinin insandan öte cisimleşmiş bir bedenin ya da bedenleşmiş hâlinin nelere tekabül edebileceğini araştırır. Zengin bu yazıda, güncel sanat alanından bazı

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=Clo0m9_NlJo&list=PLJuHa7mK5GgoQ5bU49AuBaf-l6RmXBY7l&index=7

²¹ <https://www.modasahnesi.com/events/edebiyat2/>

²² <https://hafizavesanat.hakikatadalethafiza.org/>

örnekleri insan merkezli beden anlayışının dışına çıkarak inceler; bunlarda Türkiye coğrafyasındaki zalim beden formlarına ve tekno-canavarlar ile zulme tanıklık etme ya da canavar olana direnme biçimlerinin insan ötesinde bedenleşme hâllerine odaklanır. Devletin kullandığı şiddet araçları ve teknikleriyle bazı grupları insanlıktan çıkarmasına ya da insan saymaması durumuna odaklanan bu işlerde, yası tutulamayan kadının, terörist olarak öldürülen çocuğun, okulundan ve evinden edilen başka çocukların, idam edilen devrimcilerin nasıl hayalet, enkaz, hurda ya da insan ötesi başka beden formları olarak vücut bulduklarını tartışır.

Marina Papazyan²³’ın 2021’de *Kaos GL Dergisi*’nin 179. Sayısı “*Zor Zamanlar*” dosyasında yer alan “Eşikte Vücut Bulmak: Canavarın Kuir Etiği” yazısı ise, bir yandan Barbara Creed’in korku sinemasında kadın canavar ve canavar kadınlık temsillerini incelediği çalışması *The Monstrous Feminine*’de [Canavar Femeninlik] incelediği eserleri oldukça cis heteronormatif bir alt metinle çözümlediği, canavar-femeninliği normatif kimlik ve düzeni aksaklığa uğratan bir sembole indirgediği için eleştirir. Diğer yandan, Sheridan Le Fanu’nun gotik novellası *Carmilla* (1872)’nin bir uyarlaması olan *The Vampire Lovers* (1970)’daki korku unsurunun vampirizm mi, yoksa lezbiyenlik mi olduğunu sorgular. Korku türünün şemalarının (musallat olmak, ele geçirmek, biçim değiştirmek) benimsenebilecek birer politik, estetik veya ironik olarak düşünülüp düşünülemeyeceğini sorarak, canavara farkın ve dışlanmanın ötesinde bir öznelliği teslim etmenin önemine dikkat çeker. “Canavarı; niyetinin ve bedeninin saptanamazlığı, fiziksel ve ruhani başkalaşimleri ve kamuflajları, yaşamda kalma ve varlığını sürdürebileceği komüniteleri oluşturmaktaki arzusu ile” anar (s.19) ve “canavarlığın kuir etiği”nin yalnızca canavarın kendisini korumaya yarayan bir grup

²³ <https://marinapapazyan.info/>

prensipten daha fazlası olmak zorunda olduğunu; onun yaşamla ilişkisini kesintiye uğratan, canlılıkla ölüm arasında asılı kalan varoluşunu, umutsuzluğunun ve geleceksizliğinin de hesaba katılması gerektiğini hatırlatır.

Başka nice çalışma ve etkinlikten söz edilebilir ama ben son olarak, Zeynep Sayın'ın 2018'de yayımlanan *Ölüm Terbiyesi* kitabına da değinmek istiyorum. Aslı Zengin ve Marina Papazyan ile benzer bir duyuşa ve duygulanıma sahip olan *Ölüm Terbiyesi*'nde Zeynep Sayın, insanlık tarihinin, insanın ötekisinin, cesedin de tarihi olduğunu öne sürer: "İmge üretim tarihi, insanın iki ayağı üzerine basmasından beri artık ayağa kalkamayan cesede bakmasının tarihidir" (s.10). Sayın, "imge ve ölüm ahlakı" dediği bir terbiye üzerine yazar. Sayın'a göre, "ölüm, insanın sınırıdır. İmge, insanın sınırıdır. İmge, ölümü delerek ölümün içinde ölüm olmayan uzaklığı bugüne taşıyan yakınlıktır. Diyalektik olmasının (Benjamin), cesede benzemesinin (Blanchot), tekinsiz olmasının (Freud) nedeni budur" (s.14-15). *Ölüm Terbiyesi* için Sayın şöyle der: "Bu kitabı yazmış olmamın nedeni, mezarı esirgenen, mezarına saldırılan ölümlere yapılan kabalığa, üstüne silgi çekilen tarihe, uzun (aynı zamanda İslami) bir geleneğin bilinçaltıyla yanıt vermeyi, unutulmuş bir nezaket ve ölüm terbiyesini hatırlatmak istemiş olmamdır" (s.15). Sayın, başka tür bir insan topluluğuna duyulan umut ve özlemlerin tarihsel zaman içinde günümüze kadar geldiğini düşünür ve imgeler üzerinden bu geleneğin izini sürerek olanaklı başka dünyalara ve geleceklere de işaret eder. Bu bakımdan ben bu metnin teorik ve tarihsel bir çalışma olduğu kadar spekülatif bir varoluş ve ilişkilene halinin vücut bulmuş örneklerinden biri olduğunu düşünüyorum. Bu metin, tezde incelediğim eserlerdeki ölüm olgusuna bakışımı şekillendiren önemli çalışmalardan biri olmuştur. Eser incelemelerimde, bu metinde yer alan bazı tespit ve önermelere sıklıkla değiniyorum.

Görüldüğü üzere, özellikle son on yıl içinde canavarlara, hayaletlere ve büyülü olana ilgi dünya genelinde bir hayli artmıştır. Yukarıda andığım çalışmalar bu tezde faydalandığım, bana ilham veren araştırmaların yalnızca bir kısmıdır. Bu çalışmaların da işaret ettiği gibi, büyü ile ilişkili söylemler ve pratikler hem bir iktidar kurma aracı hem de marjinalleştirilen grupların bir hayatta kalma stratejisi olarak karşımıza çıkabilir. Canavar tanımı, insan tanımından ve insanın dünyayla kurduğu ilişki biçiminden ayrı düşünülemez. Bu çerçevede, insan tanımı yapılırken hangi bedenlerin ve hangi bilme biçimlerinin merkeze alınıp, hangilerinin marjinalleştirildiği ve bu durumun bilhassa cinsiyetçilik ve türçülük ile olan ilişkisi bu tezin temel odağını oluşturur. Bir sonraki bölümde, toplumsal cinsiyet olgusu ve türlere olan yaklaşımın Canavar Çalışmalarındaki işlevini detaylandırmaya çalışıyorum.

2.2 Feminist ve posthümanist yaklaşımların canavar çalışmalarındaki rolü

Önceki bölümde, canavar söyleminin “normal” insan mitini ve bütünlüğünü muhafaza etmek ile ilgili olduğunu, insanı normal olanın simgesi olarak işaretlerken, bazı bedenleri insan olmayan olarak işaretlediğini vurgulamaya çalıştım. Bu çerçevede, canavar kavramının “posthuman”²⁴ kavramı ile oldukça yakın bir ilişkisi vardır. Posthümanist teoriler, bilim, tarih ve metafizik felsefe gibi anlamı, hakikati ve insanı neyin tanımladığını belirlemek ve sürdürmek için çalışan büyük anlatıların yapıbozuma uğratılmasının bir sonucu olarak gelişmiştir. “Teratoloji vasıtasıyla, etik, materyal, deneysel, yaratıcı olarak düşünülen ama tanımlanamayan şeyleri-*inhuman*, *a-human*, *non-human*- posthümanist bir yaklaşımda bulabiliriz” (MacCormack,

²⁴ Bu kavram, Türkçeye “insan sonrası” olarak çevrilip dolaşıma girmiştir. Ancak, posthümanizm, hümanizmin ötesinde düşünmeye, posthuman da insan öznelliğinin ötesine işaret ettiği için tezde “insan sonrası” yerine “posthuman” olarak kullanıyorum.

2016, s.402). “Posthuman yalnızca insanı oluşturan niteliklere -bir organizma ve düşünen, bilen, benlik algısı olan kültürel bir özne olarak- değil, aynı zamanda şeylerin bilinebilmesi için onların algılandığı paradigmaların dayattığı niteliklere de meydan okur” (s.404). İmkânsız bir hedef olarak mutlak bilginin içini boşalttığı için, posthuman kavramı da canavar gibi korkutucu olabilir çünkü bir şeyin var olması için yarattığımız sınıflandırmalara uymaz. “Canavar kendi başına bir varlık değildir; mak(b)ul bir varlık olamamaktır” (s.405). Posthuman da işaret edilebilecek spesifik bir varlık değildir; insanın bütünlüğüne dair mitlerin biyolojik ve metafiziksel olarak sorgulanmasını ifade eden bir kavramdır. Tarihsel olarak, canavarlarla önce iğrenç şeyler olarak, sonra sempatiyle, sonra da düzeltilecek projeler olarak karşılaşmıştır. “Canavarın anlamını yaratan, kendisinin niteliği veya doğası değil, canavarla kurulan ilişkinin yapısıdır” (s.414). “Canavarlar ‘belirsizlik coğrafyalarında’ yaşarlar ve ‘içkin bir kimlik istikrarsızlığı’ sergilerler. (Halberstam, 1998, s.163-164). “Vücutları arada, çatlak, geçiş halindedir ve sergiledikleri cinsiyetler yaşadıkları muğlak bedenlerden ve coğrafyalardan kaynaklanır” (Oswald, 2016, s.463). Canavarlar sosyal ve teleolojik düzene direndikleri gibi, insanların yaşadıkları dünya üzerinde bir tür kontrol uygulamak için yarattıkları sınırları bulanıklaştırarak, beden ve toplumsal cinsiyet kavramlarına da meydan okurlar.

Romantizmin grotesk olana ilgisi canavarlığın tüm formlarında kültürel bir yeniden değerlendirme başlattığı için canavar figürü, 19.yy. boyunca her yerdedir ve genellikle de kaygı verici bir şeyin görünür sembolü olarak karşımıza çıkar. 19.yy. erken dönem metinlerinde canavarın acı çekme hikâyesine veya canavarlığın onu seyredenlere ya da onunla temasta olanlara etkisine odaklanılırken, 19.yy’ın sonunda seksoloji ve teratolojiye olan ilginin artması, canavarlığın tarif edilme biçimini de değiştirmiştir ve asır sonu metinleri daha ziyade canavarlığın nedenleri ile

ilgilenmeye başlamıştır. Asır sonu canavar metinlerinde, dış görünüşü deforme bir karakterden daha korkutucu bir şey olarak, canavarlığın gizlenebilir bir şey olup olmadığı sorusunun ön plana çıktığı görülür. Bu doğrultuda, deforme bedenlerin nedenleri araştırılırken, bu türlü doğumlara kadın bedeninin, cinselliğinin, arzularının veya hayal gücünün yol açtığı söylandığını ve bu söylemlerde kadına dair şeylerin bilinmezliği ve tehlikeliliğine vurgu yapıldığını görürüz. Canavarlık ve kadınlık üzerine olan literatüre baktığımızda, kadın bedenini ve ona ait regl, hamilelik, doğum gibi faaliyetlerin nasıl *abject* olarak temsil edildiğini, kadının cinselliğinin ve bedenselliğinin erkek egemen, heteronormatif bir toplumda yarattığı korkunun izlerini görebiliriz. Kadınların düzensiz olduğu iddia edilen cinsel arzuları hem egemen ırkın geleceğini hem de erkeklerin kişisel sağlık ve bütünlüğünü tehdit eden bir şey olarak görülür.

Kadının öteki oluşu ile canavar bedeninin öteki oluşu arasındaki ilişkinin oldukça karmaşık, detaylı bir tarihi vardır ama en belirgin ortaklığın bedenselliklerinin yarattığı daimî tedirginlik olduğunu söyleyebiliriz. Canavarlık ve kadınlık üzerine literatürün çoğu kadın bedenini sefil bir şey olarak kodlamış ve canavarlığı adet görme, hamilelik, hadım edilme ve annelik tasvirlerine bağlamıştır.

The Monstrous Feminine: Film, Feminism, and Psychoanalysis [Canavar Femenlik: Film, Feminizm ve Psikanaliz] (1993), başlıklı çalışmada Barbara Creed, kadının cinsel farkının ve üreme işlevi, beden sıvıları (regl, süt salgılama, serikal mukus) ve genital yapı (hiçbir şey görmeme korkusu) ile ilişkili olarak kadın bedeninin yarattığı korkuyu tarif etmek için “canavar feminenlik” tabirini kullanır. Creed’e göre, canavar-feminen, hadım edici olarak kaygı uyandıran kadın imajını ve bunun ataerkil düzene olan tehdidi temsil ediyorsa, o zaman bunun karşısı “evdeki melek” olacaktır (Gilbert and Gubar, 1979/2000, s.22-29). Bu figür, Viktorya

döneminde popüler hale gelen ve kadının eş ve anne olarak uysal, narin, pasif ve kocasına tamamen boyun eğen rolünü vurgulayan edebi bir motife atıfta bulunur. Evdeki melek, kadının tehdit edici olmayan, hadım edilmiş (mecazi olarak) ve tamamen evcil(leştirilmiş) görüntüsüdür (s.30). Hadım edilmiş kadın fantezisi, erkeklerin kadın cinselliğine ilişkin kaygılarını (en azından kısmen) yatıştırmanın yanı sıra, kadınların yerinden edilmiş sosyal statüsünü, erkeklere doğallaştırılmış bir boyun eğme temelinde geriye dönük olarak haklı çıkarmaya hizmet eder. Creed'in analizinin ima ettiği şey, canavar kadın tasvirlerine yol açan kadının cinsel farklılığıyla ilişkilendirilen iğrenmenin, biyolojik olduğu kadar ideolojik olduğudur. Yani, kadın canavar gibi görüldüğünde, bu genellikle erkek merkezli, heteronormatif bir toplumsal matrisin bakış açılarıdır. Şimdiye kadar betimlenen kadın canavarlığı, kadınların heteronormatif, ataerkil bir toplumsal düzen bağlamında erkeklerin onlar hakkında anladıkları ve anlayabilecekleri şeye indirgenmesi anlamına gelir. Bu bağlam göz önüne alındığında, cinsel farklılık kavramının kendisine şüpheyle yaklaşabiliriz.

Aslında, cinsel farklılık fikri hâlâ oldukça modern bir fikirdir. Paul Youngquist (2003), on sekizinci yüzyıldan önce, Batı kültüründe insan vücuduna ilişkin geleneksel görüşün monomorfik olduğunu yazar. Bu tarihe göre, iki cinsiyet tek bir insan (yani erkek) anatomisini paylaşırdı. İkisi de aynı cinsel organlara sahipti. Kadınsı içeride bulunurken, erkeğinki dışarı çıkmıştı. Erkeklerin vücutları temelde kadınlarıkiyle aynıydı, sadece canlılıkları farklıydı. Cinsiyetler arasındaki bu anatomik benzerlik, eşitlik iddiaları için hiçbir zemin sağlamıyordu, çünkü tüm benzer donanımına rağmen kadın bedeni asıl bir yaşamsal ısı miktarından yoksundu (Youngquist 2003, s.131). Anatomistlerin ve doktorların, başın büyüklüğü, omuzların genişliği, pelvisin şekli gibi “keşfedilebilir biyolojik farklılıklara”

dayanan, kadın ve erkek cinsiyetleri arasında yeni bir “kıyaslanamazlık biyolojisi” iddia etmeleri ancak on sekizinci yüzyılın sonunda oldu (Youngquist 2003, s.131). Bu nedenle, "kıyaslanamazlık biyolojisi" dile getirilmeden çok önce, cinsel farklılık, kadınlık ve canavarlık arasındaki bağlantıya yol açan tek kavramsal temel gibi görünmüyor. Örneğin Aristoteles, kadın cinsini, jenerik (erkek) insan tipinin bir kusuru olduğu fikrine dayanarak canavar olarak kuramlaştırmıştır. Bu konuda Luce Irigaray, fallosentrik tahayyülde kadın için tek bir kavramsal olasılığın olduğunu ileri sürmüştür: erkek olmayan olarak kadın (Irigaray, 1977/1985). Irigaray, bu tahayyülde kadın kimliklerinin ve arzularının hep erkeklerle ilişkili olarak ve kadınların kendi isteklerine yabancı bir mantıkla şekillendiğine dikkat çeker.

Teratolojinin kelime dağarcığı, cinsel canavarları ve canavarca cinsiyeti düzgün bir şekilde denetlemek için belirli bir teyakkuzun gerekli olduğunu öne sürer. Ancak aynı zamanda, canavarca cinselliğin, arzulanan ile tehlikeli olan arasındaki sınırları müzakere etme aracı olarak karşı konulamaz bir şekilde yararlı olduğu kanıtlanmıştır. Bu müzakerenin kendisi belirli zamanlarda keskin dişli ama çekici canavarlar biçimini almıştır. İkonik dişli canavar vampir, dişlerini kadınların boyunlarına geçirerek bu duyusal eti deler ve böylece kendi canavarımsı türünün çoğalmasını sağlar. Isıran kişinin açlığı giderilir, ısırılan kişi kendi ihtiyaçlarını karşılamak için dişlerini kullanmayı öğrenir. Vampirin ısırığında şiddet, erotizm ve doğurganlık vardır. Canavar dişler genellikle ağızda görülse de- ki kendisi de bedensel arzuları beslemek için yapılmış, besleyici ve erotik bir organdır- dişler canavarca etin başka bir yerinde, arzuyu uyarmak ve doyurmak için donatılmış diğer dudaklı organda, yani kadın bedeninin cinsel organlarında filizlenir. Vajina dentata- "dişli vajina"- belki de diğer dişli canavarlardan daha fazla, canavarca cinselliğin vücut bulmuş halidir. Baştan çıkarıcı, yutucu, aldatıcı ve dönüştürücüdür. Erkek

cinsel organını hedef alan ısırtıcı, zevk ve kırılabilirlik karışımı olan seksi tehlikeli, kanlı, ölümcül bir ilişkiye dönüştürür. Zevk nesnesi şiddetin faili haline gelir, edilgen zevk veren beden aktif cezalandırıcı beden haline gelir ve bu anlam kayması dehşet vericidir. Bu örneklerin cinselliğe içkin canavarlık ve canavarlığa içkin cinsellik hakkında ne anlattığı ve onları üreten kültürlerin belirli arzuları ve korkuları tarafından nasıl şekillendirildiğini düşünmek gerekir (Miller, 2016, s.426).

Tehditkâr kadın cinsel organlarına ilişkin tasvirler sadece halk hikâyeleri ve mitlerle sınırlı değildir, aynı zamanda felsefi ve tıbbi metinlerde de yer alır.

Timaeus'ta Plato rahmi, çocuk sahibi olmaya can atan bir hayvan (zoon) olarak tanımlar. Plato'ya göre, rahim çok uzun süre kısır kaldığında, rahatsızlanır ve vücutta dolaşarak nefes almayı engelleyebilir ve çeşitli hastalıklara neden olabilir (Akt. Miller, s.427-11). Dişi üreme organlarının bu temsilleri, cinsiyetin ve üremenin gerekliliklerini kadın bedeninin vahşi, tehlikeli bir parçası olarak tasvir eder ve bunu yaparak kadın cinselliğini korkulması ve cinsel ilişki, hamilelik ve çocuk doğurmak gibi faaliyetlerle evcilleştirilmesi gereken bir şey olarak nitelendirir. Bu bağlamda, dişi üreme aygıtı normatif ile canavarca, arzu edilen ile tiksinti verici arasında ve -rahim veya vajina kadınların üzerinde kontrol sahibi olsun ya da olmasın, aktif bir araç olduğu sürece- benlik ve öteki arasında sık sık meydana gelen kaymayı somutlaştırır (427-8). Aristotele'nin kadın kimliğine dair özeti de onun "bir biçim bozukluğu (anaperia), bir canavar (teras)" olduğu yönündedir (Akt. Miller, 2016, s.435). Embriyoloji üzerine ilk çalışma olan, *Generation of Animals*'da [Hayvanların Üremesi] Aristoteles canavarlığın erkek formundan bir sapma olduğunu belirtir. Ona göre canavarlık esas gaye değil, doğal bir kazadır. "Çünkü kadın, adeta sakatlanmış bir erkektir ve adet sıvıları menidir, ancak saf değildir; çünkü içlerinde olmayan tek bir şey vardır, o da ruh ilkesidir" (Akt. Torrano, 2020, s.133).

Biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kategorilerinin yapay olarak bölünmesi, fiziksellik, işlev ve duygu ile ilişkili olarak kimliği parçalara ayırmaya çalışır. Sırasıyla, bedenin biyolojik doğasını, bireyin sosyal olarak inşa edilmiş rolünü ve bireyin deneyimlediği (belki de fiziksel olarak canlandırılan) arzuları ifade ederler. Ancak, Eve Sedgwick, (1990) "kullanım ilişkileri ve analitik ilişkileri neredeyse onarılamaz biçimde kaygan olan bu üç terim" arasındaki karmaşık ilişkiye dikkat çeker:

Terimleri birbirinden ayırarak, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlikleri, fiziksel cinsiyet özellikleriyle zorunlu ilişkilendirmelerinden kurtarıyoruz fakat, bölünmeyi dayatmak aynı zamanda hem sosyal kimliğin hem de arzunun bedenselleşmiş (embodied) doğasını zayıflatır. Dahası, böyle bir ayırım, aslında bedenler, cinsiyetler gibi, ikili bir yapı yerine bir süreklilik halinde var oldukları halde, genellikle biyolojik cinsiyetin kendisinin en temel biçim olduğunu telkin eder (s.27).

Biyolog ve feminist akademisyen Anne Fausto-Sterling (2000), bedenlerimizin cinsel farklılıklar hakkında net cevaplar veremeyecek kadar karmaşık olduğunu belirtir. "Cinsiyet" için basit bir fiziksel temel aradıkça, "cinsiyet"in salt fiziksel bir kategori olmadığını daha da netleştirdiğini söyler. "Erkek ya da kadın olarak tanımladığımız bedensel sinyaller ve işlevler, toplumsal cinsiyet hakkındaki fikirlerimizle karışmış durumdadır. İnsan bedenleri bile toplumsal olarak inşa edilmiş cinsiyet kategorilerini ihlal ediyorsa, o zaman canavar bedenler insan bedenlerinin bunu yapabileceği olanakları dile getirir" (s.4).

Krista Scott-Dixon de (1998), grotesk bedenlerin sınırları aştığını, ayrımları bulanıklaştırdığını ve kendisine yeni biçimler icat ettiğini savunur. Bu kavram toplumsal cinsiyete uygulanırsa, grotesk bedenin statik toplumsal cinsiyet kategorilerini kesintiye uğratan şey olarak kurulabileceğini belirtir. "Grotesk bir şekilde cinsiyetlendirilmiş beden, normatif cinsiyet rollerine dikkat çekerken onları çarpıtır, karikatürize eder ve bulanıklaştırır. Böylece, uygulanabilir toplumsal

cinsiyet kategorileri canavar tarafından dile getirilebilir. Tüm canavarların canavarca bir cinsiyet sergilemediğine dikkat etmek önemlidir. Birçoğu da geleneksel toplumsal cinsiyet kodlarına uyup onları somutlaştırır” (Akt. Oswald, 2016, s.466).

Canavar, sınırları onaylamak ve insanları sınırlar içinde kalmaları konusunda uyarmak anlamına gelen olumsuz bir kategori işlevi görse de bu dayatılan sınırların çok yüzeysel doğasını ve hepimizin bu sınırlara ayak uydurduğu rahatsız edici yolları ortaya çıkarır. Canavar içimize tek, sabit bir yerde ikamet etmeme ve belirsizlik arzusu ekerken, bunu ancak bizim eve ve oradan kaçma yollarına duyduğumuz, kendi içinde rekabet halinde olan toplumsal ve bireysel “insani” arzularımız sayesinde yapabilir. Bizi tehlikeye atan muğlaklığın coğrafyası değildir, kesinlik ve varış mitidir. “Ne zaman kişisel, sosyal ve kültürel beklentileri karşılayan yekpare bir kimlikte ısrar etsek, aynı anda bu kategorileri birbirinden ayırırız ve savunulamaz olanın muğlaklık değil kesinlik olduğunu öğreniriz” (s.473).

Rosi Braidotti kadın bedeninin sabit bedensel bir form algısını bozguna uğratmaya elverişli yapısından bahsederken, Shildrick (1997) *leaky bodies* kavramı ile, (*Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and BioEthics*’te) irrasyonel oluşu ve leaky (sızdıran-güvenilmez) bedene sahip olması bakımından kadınlığın eskiden beri hastalık ve bozukluk ile ilişkilendirildiğini ve bu bakımdan kadınların ve canavarların yan yanalığının şaşırtıcı olmadığını söyler. Shildrick, normatif öznenin sınırlarını bozan şeyin sadece morfolojik olarak anormal beden olasılığı değil, aynı zamanda farklılığa işaret eden herhangi bir bedenin varlığı olduğunu belirtir. İkisi de dolaylı olarak maskülen özne ile ilişkili olan, öteki olarak canavar beden ile öteki olarak kadın arasındaki ilişki son derece karmaşıktır, ama bu ilişki bize kadın bedeniyle ve aslında genel olarak bedensel olana karşı duyulan derin ve kalıcı rahatsızlık ile ilgili bir şey söyler. Dahası, Kristeva'nın da belirttiği gibi

göstergebilimde anne ile çocuk arasındaki bağ, baba düzeninin talep ettiği ayrımları reddetmesi bakımından canavarcadır (1982, s.72). Bu, bastırılmış olanın (Kristeva'nın *abject* tabiri ile açıkladığı durumun), "kimliği, sistemi ve düzeni bozan", "sınırlara, konumlara, kurallara" saygı göstermeyen anne bedeninin tanınma anıdır (1982, s.4). Kristeva'ya göre, *abject*, eş zamanlı olarak hem yaşamın kaynağı hem de ölümlülüğün yeri olan anne bedeninde yoğunlaşır ve bu nedenle içkin bir muğlaklığın yeridir. Normal ile anormalin, saf ile saf olmayanın ve her şeyden önce benlik ile ötekinin suç ortaklığı, canavara dair herhangi bir geleneksellik-sonrası anlayışa musallat olması gereken bir temadır. Kendiliğin sınırlarını karıştıranlar sadece hamileler değildir; farklı benlik ve öteki kategorilerini ayrı tutmanın imkânsızlığı, varlığın her yerde ve her zaman mevcut koşuludur. “Canavar öteki ve özellikle canavar anne, bedensel benliğin düzensizliğine ilişkin bir kaygı sezdiği yerde yaptığı şey, görünüşte farklı olanları tam insanlıktan mahrum bırakan dışlama ve karalama stratejilerini etkilemek olmuştur.” (s.46)

Elizabeth Grosz ise Türkçeye *Uçucu Bedenler: Bedensel Bir Feminizme Doğru* (2020) olarak çevrilen kitabında, bedenin uçuculuğuna, değişkenliğine, istikrarsızlığına vurgu yapan *volatile bodies* kavramını kullanır. Bedenlerin özgüllüklerinin basitçe biyolojik somutlukları üzerinden değil, tarihsel gerçeklikleriyle anlaşılması gerektiğini belirtir. Grosz'a göre, aslında genel bir beden yoktur. Sadece bedenler ile bunların aralarındaki derecelendirmeler vardır. Bedenler, onları kapsama girişiminde bulunan çerçevelerden her zaman taşıp, kontrol alanlarının dışına sızar. Beden ne özel olan ne kamusal olan ne kendisi ne başkası, ne doğal ne kültürel, ne ruhsal ne toplumsal, ne içgüdüsel ne öğrenilmiş, ne genetik ne çevresel olarak belirlenmiş, aynı zamanda tüm bu ikiliklerin her ikisi birdendir.

Bedene ilişkin bu özelliklere değinmemin nedeni, Canavar Çalışmalarının da genellikle fiziksel olarak mevcut ama kontrol edilemeyen, bilinmeyen veya makul öznellik kavramlarını başka şekillerde zorlayan şeylerle ilgili olmasıdır. Canavar kategorisinin, yalnızca basit bedensel anomalilerle ilişkili olarak değil, oldukça politik amaçlar için “insanca olmayan” kavramını devreye sokan ırkçı ve cinsiyetçi paradigmaların işleyişi ile ilgili olarak çok spesifik kültürel ve tarihsel formlar edinse de her zaman için problematik olan insan ontolojisi tarafından belirlendiğini hatırlamak önemlidir. Normatif bedenlerin bu zamana kadarki bireysel özerk benliği garanti ettiği yerde, canavar olarak görülen her şey-sadece melez varlıklar, yapışık ikizler, insan klonlar, siborg bedenler değil, farklı ırklar, sakat bedenler, kuir bedenler-bu iddiaların altında yatan ayrımları alt üst eder. Jeffrey Jerome Cohen, canavarın bedeni kolayca kategorize edilemediği için, kategori krizinin müjdecisi olduğunu söyler ve şöyle der: “Canavarın yüzünde, bilimsel araştırma ve onun düzgün rasyonelliği parçalanır. Radikal farklılığın tecessümü olarak politik-kültürel canavar, çelişkili bir şekilde yaratıcılarının dünyasındaki farkı silmekle tehdit eder[...]Sistemin dışında var olan fark korkutucudur çünkü sistemin hakikatini, onun göreceliğini, kırılganlığını ve ölümlülüğünü ifşa eder” (1996, s.11). Canavarlar ne iyi ne kötü, ne içerde ne dışarda, ne ben ne ötekidir. Tam tersine, her zaman sınırdaki ihlal edici ve dönüştürücüdür. İçsel ve dışsal düzeni bozup, insan öznenin sınırlarını belirleyen ayrımları altüst eder ve hiçbir zaman sadece olumsuz değildir, çünkü hiçbir zaman tamamen dışarıda değildir. Her daim muğlak bir kimliğin temsilidir. Canavar, korku ve çekim arasındaki o muğlak, ilkel boşlukta bir yerlerde, Kristeva'nın *abject* dediği şeyin kalbine yakın bir yerde pusuda bekler. Canavar, kişisel, ulusal, kültürel, ekonomik, cinsel, psikolojik, evrensel, tikel her türlü kimliğin oluşmasını sağlayan iğrenilmiş/*abject* parçadır. Her bir kültürel görme

tarzının ardındaki "biz" ve "onlar" yaklaşımı ve canavarlaştırma hali, dışarının o marjinal coğrafyasında, düşünülebilir olanın sınırlarının ötesinde, iki kat tehlikeli bir yerde ikamet eder: o yer aynı anda hem çok uzak hem de oldukça yakındır. Judith Butler (1993) bu kavramsal yeri "anlaşılır etkilerin alanını sınırlayan bir yaşanamazlık ve anlaşılmazlık alanı" olarak adlandırır (s.22).

Politik bir figür olarak canavar, öznenin bütünlük ve özdeşliğine dayanan hâkim Batı rasyonelliğine meydan okur ve bizim, öznelliklerin daimî bir dönüşüm halinde ve başkalarına açık bir vaziyette olduğu, müşterek bir yaşam yaratmanın mümkün olduğu bir topluluk hayal etmemizi sağlarlar.” (Torrano, 2020, s. 134).

Braidotti’ye göre, canavarlık kavramı “daha yoğun yaşamının ve kişinin potansiyelini ve bununla birlikte kişinin özgürlüğünü ve karmaşıklıkları anlama biçimini artırmanın bir yolu, ama aynı zamanda bu karmaşıklıkları çerçevelemeyi, sürdürmeyi ve bunlara katlanmayı amaçlayan bir etik” olarak düşünülebilir (Braidotti 2002, s.148) Geleneksel olarak canavar, insan normundan farklılığın bedensel tecessümü olarak kabul edilir. Beyazlık, erkeklik, normallik, gençlik ve sağlık idealleri üzerine modellenen normatif politik anatomiye göre, canavar anormal ve sapkın olarak görünür. Braidotti, bu morfolojik normatifliğin özü itibarıyla insan merkezli, cinsiyetçi ve ırksallaştırılmış olduğunu belirtir (Braidotti, 2009, s.526).

Bugünkü zorluk, bu politik anatominin nasıl göçebeleştirileceği ve diğer tüm bedenlerin (beyaz olmayan, erkeksi olmayan, normal olmayan, genç olmayan, sağlıklı olmayan) varlığının nasıl kabul edileceğidir. Braidotti’ye göre esas soru, canavarı nasıl olumlayabileceğimizdir.

Braidotti için, canavarlık üzerine olan söylem feminist teori için çok önemli görünen bir hususu vurgulamaktadır: rasyonel düşünce içinde farklılığın durumu (Braidotti, 2011, s. 78). Batı düşüncesi, farklılıkları aşağılayıcı/kötüleyici bir şekilde

ele alarak hiyerarşik düzeni meşrulaştırmayı amaçlayan ikili karşıtlıklar şeklinde çalışır. Bu bağlamda Braidotti ekler: “Bu düalist sistem içinde canavarlar, tıpkı bedensel dışı özneler gibi, değersizleştirilmiş bir farklılık figürüdür; bu haliyle normatif söylem üretimi için yakıt sağlar” (2011, s.78). Braidotti'ye göre kadın bedeni her zaman bir farklılık göstergesi olarak görülmüştür. “Farklılık da genellikle canavarın dilinde tercüme edilir. Çünkü aşağılama olarak farklılık, yapısal ve kurucu bir işlevi yerine getirir. Dolayısıyla, baskın özne konumu içinde geçerli olan karmaşık ve asimetrik güç ilişkilerini aydınlatılabilir” (2002, s.175).

Braidotti, feminist teori, biyoloji tarihi ve felsefesi ve teknoloji ile ilişkili olan anne, canavar ve makine figürleri arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Bu üç terim arasında belirgin bir bağlantı olmamasına rağmen, biyoteknolojide, özellikle yapay üreme alanında, bir tane bulmak mümkündür. Braidotti'ye göre bu, bilimin anne bedeni üzerindeki gücünün ve kadınlar üzerindeki söylemsel gücün bir örneğidir. Egemen bilimsel söylem, kadını bilgiden uzaklaştırıp sessizliğe mahkûm etmiştir. Bu nedenle, feminist deneyimleri ifade eden bilgiye, “kadınların nostalji, paranoya veya yanlış duygusallığın olmadığı post-endüstriyel, post-metafizik bir dünyadaki konumlarını yeniden düşünmelerine izin verecek göçebe bir feminizm tarzına” ihtiyaç vardır (2011, s.94). Braidotti, konuyu farklı bir şekilde kavramaya ve yeni çerçeveler, yeni imgeler ve yeni düşünce biçimleri icat etmeye izin veren çağdaş öznellik için uygun bir teorik figürasyon olarak “göçebe özneler” kavramını önerir. Braidotti'nin öne sürdüğü gibi: "Göçebe özneler, düşünceyi özgürlüğüne, canlılığına ve güzelliğine geri döndürerek, düşünme faaliyetini fallosentrik dogmatizmden kurtarabilir. (2011, s.8). Göçebe özneler canavarlığın ışığında anlaşılabilir: Her ikisi de normatif bir beden anlayışı ile hiyerarşik ilişkilerle özdeşleşmeyi reddeder. Göçebe özneler ve canavarlar, ötekiliğin ve farklılığın temsilleridir; başka bir

deyişle, alternatif bir öznelğin figürasyonlarını içerirler. Bu öznellik, fallosentrik düşüncenin tepkisel bir eleştirisine indirgenemez, yaratıcılık içermelidir. Bu da olumlayıcı bir yaşam biçimi icat etmek demektir. Bu görüşe göre, “özne, kolektif düzenlemenin göçebe kipinde yeniden şekillendirilir. Normu yurtsuzlaştırma amacı, aynı zamanda duyuların neşeli başkaldırısını ortaya koyarak ve yaşamın materyalist ve dirimselci gücünü ifade ederek hayvan, kadın olma, [...]anormal ve inorganik ittifaklar kurma sürecini de destekler (2009, s.527).

Kadınların canavarlaştırıldığı anlatılarda, kadınlar genellikle kurbanlarından yaşamı emen vampirler ya da yırtıcı hayvanlar olarak temsil edilir ve yılanlarla donatılmış, kurda dönüşen, ağızlarında ya da vajinalarında dişleri olan kadınlara dair anlatılara baktığımızda, kadına ve hayvana yönelik duygu ve fikirlerin yakınlığını, kadının hayvanlaştırılarak, hayvanınsa dişileştirilerek temsil edildiğini görebiliriz. Dolayısıyla, canavar çalışmalarının yolu, toplumsal cinsiyet çalışmaları kadar hayvan çalışmaları ile de kesişir.

Beşerî bilimlerde hayvanlarla insanlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi, “hayvan çalışmaları” ve “hayvan hakları felsefesi” olmak üzere iki farklı alanı doğurmuştur (Gerrard, s. 197).²⁵ Hayvan çalışmaları ve posthümanist teori

²⁵ “Örneğin, etik meselelerin sorgulandığı *Animal Liberation*’da (Hayvan Özgürleşmesi) (2002) Peter Singer, faydacı eşitlik ilkesine göre herkesin ailesine, ırkına, milletine veya türüne bakmaksızın ahlaki değerlendirmeye tabi olması gerektiğini söyler. Hayvanla insanı ayıran sınırın keyfi ve geçersiz olduğunu vurgulayıp, hayvanların da insanlar gibi acı çekebildiklerini öne sürerek Descartes’ın Kartezyen rasyonalizme dayanan, hayvanların karmaşık makineler olduğu ve acı çekmedikleri iddiasına karşı çıkmasıyla dönemi için devrim niteliğinde kabul edilir. Ancak, acı çekebilme kapasitesi ve insana olan benzerlikleri üzerinden hayvan haklarını savunmaya çalışan Singer’ın gibi özgürleşmeci bir model, yine insanı merkeze alıp, hakları sadece insana en çok benzeyen hayvanlara tanıdığı için sorgulanır. Derrida (2008), *The Animal Therefore I am*’de (O Hayvan [Var] Diye Ben Varım) hayvanların hakkını acı çekmeleri üzerinden savunmanın önemli bir adım olduğunu belirtir. Ancak, Singer’ın “acı çekebilirler mi?” sorusunu, kabiliyet üzerinden değil, pasiflik durumuna odaklanarak yeniden sormayı önerir. Derrida’ya göre, Aristotle’dan Levinas’a kadar süren felsefi gelenek hayvan sorusunu hep akıl ve dil gibi kapasiteler üzerinden tartışmıştır ve varlıkların etik haklarını belli kapasitelere göre derecelendirmiştir. Derrida bu nedenle “acı çekme”nin, tüm varlıkları kırılabilirlik gibi bir pasiflik hali üzerinden ortaklaştırabileceğine dikkat çekerek ve böylece sonlu olmaları bakımından tüm varlıkları içeren etik bir alan inşa etmenin mümkün olabileceğini savunur. Öte yandan Derrida (2008), “hayvan” kavramının kendisini de sorgulayarak faydacı görüşün ötesine geçmek ister. Ona göre “hayvan ‘insan evladının kendine koyma hakkını verdiği, ... aynı zamanda

alanlarında kurucu figürlerden biri olan Cary Wolfe (2010), *What is Posthumanism* (Posthümanizm Nedir?) başlıklı çalışmasında etik, adalet, dil, türler arası iletişim, sosyal mekanizmaların kapsayıcı ve dışlayıcı pratiklerine dair meseleleri ele alır. Klasik hümanist anlayışın ben-öteki, akıl-duygu, kültür-doğa gibi keskin ayrımlarını reddedip, insan ve insan olmayan arasındaki sınırın muğlaklığına dikkat çeker. Hayvan çalışmalarında insan merkezciğe ve geleneksel kültür-doğa ikiliğine karşı mücadele eden Donna Haraway (2008) *When Species Meet* (Türler Buluştuğunda) adlı çalışmasında, dünyada var olanların, eylemleri dâhilinde ve karşılıklı etkileşimden meydana geldiğini söyler: “Buluşmanın öncesinde var olmazlar; canlı ve cansız tüm türler, özneyi ve nesneyi şekillendiren karşılaşmalar dansının ürünleridir” (s. 4). Haraway (2003), bir hayvan hakları ya da insan hakları gündemi oluşturmak yerine, karmaşık bir etik söylem üzerinde ısrarcı olan “yoldaş türler” (companion species) tabirini kullanır. “Yoldaş tür”ü, “birbirini oluşturmaktan, sonluluktan, katışıklıktan ve karmaşıklıktan mürekkep dört bölümlü bir beste” olarak tanımlar (s.16). Garrard, hayvanların bizi sürekli devam eden bir yeniden şekillendirme süreci içinde insanlar yaptıklarını ve Haraway’ın öne sürdüğü gibi “birlikte oluş”un her zaman birçoqlarıyla dönüşmek olduğunu vurgular. Vinciane Despret (2019) de, bizi hayvanlar hakkında değil, hayvanlarla birlikte düşünmeye davet eder. *Doğru Sorular Sorsaydık Hayvanlar Ne Söyledi?* kitabında, o da birlikte düşünmenin barındırdığı dönüşüm potansiyelini vurgular. Despret için “birlikte oluş” (becoming with) “tamamen ötekine dönüşme değil; ötekiyle birlikte dönüşme

kelimenin hakkını, ... kelimelerin dilinin hakkını, ... bahsi geçenlerin tam da yoksun olduğu şeyi, ... kendilerince verdikleri, ... kendileri için sakladıkları,’ bir kelimedir” (s. 32). Derrida, düşünmemiz gerekenin sadece “geçilmez çizgi”nin yeniden konumlandırılması değil, aynı zamanda sabit olmayan hiyerarşiler düzeni içindeki farklılıkların çoğaltılması olduğunu söyler.” (Hamzaçebi, 2017, s.17-18) Posthümanizm ve hayvan çalışmaları alanındaki tartışmalara yer verip edebiyatta insan olmayanların temsilini tartıştığım yüksek lisans tezim için bkz. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/323584>

olanağıdır” (s.35). Haraway hayatı paylaştığımız tüm türleri kucaklayacak pozitif bir kelime dağarcığı oluşturmaının önemini vurgulayarak makine, insan ve hayvanı kapsayan “mahlûkat”²⁶ (critters) terimini kullanır. “Haraway’e göre modernitenin tehdidi de vaatleri de bedenlerimizin, benliğimizin ve mahlûkatlar da dâhil olmak üzere yanıltıcı bir biçimde ‘çevre’ adını verdiğimiz her neyse onun -bazen hayranlık uyandırıcı, bazen şok edici- bu yakınlığında veya ‘kucaklaşmasında’ saklıdır.” (Akt. Garrard, s. 205). “Hayvanların belirgin özelliği, insana hem yakın hem de uzak olmaları hem benzemeleri hem de kesinkes insan olmamalarıdır.” (Garrard, s. 206). Bu durum, insan tanımının sınırlarını çizmek için elverişli bir kategori olan canavar sözcüğünün neden hayvanları da içerecek şekilde düşünülmesi gerektiğini gösterir.

Canavar olana duyulan korku her zaman ondan büyülenme ile iç içe geçmiştir. Nitekim, “bestiary”²⁷ Orta çağda gerçekten var olan hayvanlar ile mevcut olmayan yaratıkları kapsayan görsel bir arşive verilen addır. Bu göze hitap eden büyüleyici yaratıklarla dolu resimli kataloğun yerini önce ucube sirkleri, sonra doğa tarihi müzeleri ve günümüzde hayvanat bahçeleri almıştır. Evcilleştirilip kullanılamayan veya tüketilemeyen türde hayvanlara, bir seyir ve eğlence malzemesi ya da kataloglayıp bilgisi üretilecek bir nesne olarak yaklaşılmıştır. Bu yaklaşımı, tarihten edebiyata, sanat eserlerinden medyaya kadınların eril mekanizmalar tarafından temsil edilme biçimlerinde de görürüz. Carol J. Adams (2015), *Etin Cinsel Tarihi: Feminist Vejetaryen Eleştirel Kuram*’da, “etin cinsel politikası”nı “kadınları

²⁶ “Mahlûkat” Arapça “hlk” kökünden gelir ve “yaratılmış olan, yaratık” anlamında kullanılır. “Canavar” sözcüğü de Farsça *cānvar* veya *cānāvar* sözcüklerinden Türkçeye geçmiştir ve aslında “canlı yaratık, her çeşit hayvan” anlamına gelir.

²⁷ <https://www.bestiary.ca/intro.htm> Hem hayvan hem de olağanüstü yaratık anlamlarına gelen “beast” sözcüğü, İngilizcede 1200’lerde insandan daha düşük olan hayvanlar, özellikle dört ayaklılardan bahsetmek için kullanılırken, Latince canlı herhangi bir varlık anlamına gelen “animale” İngilizcede 1600’lerden önce görülmez. “Beast” sözcüğü yerine kullanıma girdiğinde de yine insan olmayan hayvanlar ve vahşi insanlar için kullanılır. <https://www.etymonline.com/word/beast> “Animal”ın bizim dilimizde karşılığı olan “hayvan” da “her çeşit canlı varlık, canavar” anlamına gelir. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/hayvan>

hayvanlaştıran, hayvanları da cinselleştirip dişileştiren bir tavır ve davranışlar bütünü” olarak tanımlar (s.24). Ava gidenin erkek olmasından bitkinin kadın yiyeceği, etin erkek yiyeceği olarak görülüp gösterilmesine; pornoda kadınların bir özne olarak değil parça parça (bacak, göğüs) tüketilen bir nesne olarak ele alınması ile hayvanların sofrada bir canlı değil de parça parça (but, göğüs) yenen bir yemek olarak algılanmasına kadar birçok benzerliğe dikkat çeker. Hayvanların kaderinden bahsettiğimizde aslında geleneksel anlamda kadının kaderinden bahsettiğimizi, hayvanlara, onları kadınların aşağı konumuyla ilişkilendirerek baskı uyguladığımızı belirtir. İkisinin de tarihi, “insan” tanımının sınırlarını nasıl tehdit ettiklerini gösteren eril ve insan merkezci anlatılar tarafından ortak yazılmıştır.

Haraway’ın kullandığı “yoldaş türler” (companion species) kavramından ya da genel olarak türlerin bir arada yaşamasından bahsedildiğinde, akıllara genelde sadece hayvanlar gelir ve posthümanist yaklaşımlardan söz edildiğinde de öncelikli olarak hayvan çalışmaları düşünülür. Ancak, insan tanımını benzer bir şekilde sorunsallaştıran bitki çalışmalarının varlığını da unutmamak gerekir. Bitki çalışmaları, hayvan çalışmaları gibi son yıllarda giderek popülerliği artan alanlardan biridir. Batı felsefesinde uzun zamandır ölümle ilişkilendirilen bitkiler, Batı düşüncesinin marjlarında yer almış, Aristoteles tarafından erken dönemde cansız, inorganik minerallerin biraz üzerinde, varlığın düşük bir alt katmanına sürgün edilmişlerdir. “Batı düşüncesinde bitkiler çift, neredeyse paradoksal bir anlam işgal eder; kontrolden çıkmış bir beden, sonsuz bir şekilde çoğalan ve üreyen fakat aynı zamanda ‘dondurulmuş’ bir beden olarak algılanan, pasiflik, katılık ve hareketsizlikle tanımlanan bir beden” (Roberts, 2020, s.88). Bitki çalışmalarına önemli katkıları olan Michael Marder (2013) *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* [Bitki Düşünmesi: Bitkisel Yaşamın Felsefesi] adlı kitabında, bitki yaşamına dair bilginin

insan için erişilmezliğini vurgular: “Bitkilerin yaşamı gizlidir, çünkü kaçınılmaz olarak geri çekilir, görüş alanından ve kesin yorumlardan kaçır” (s.20) Marder’a göre, “bitkilerin yaşamı, ölümün eşiğinde, canlılarla ölümler arasındaki belirsizlik bölgesinde yer alır” (s.53) Marder, “bitki düşünmesi” (plant thinking) olarak adlandırdığı şeyin insan olmanın ne anlama geldiğini de dönüştürebileceğini savunur ve bizi onlar hakkında değil, radikal başkalıklarının farkına vararak, onlarla birlikte düşünmeye davet eder.

Natania Meeker ve Antónia Szabari de (2019), *Radical Botany: Plants and Speculative Fiction* [*Radikal Botanik: Bitkiler ve Spekülatif Kurmaca*]

çalışmalarında "radikal botanik" terimini bitkilerin yaşamlarına, özelliklerine ve toplumsal etkilerine çok daha çeşitli ve geniş bir perspektiften bakma anlamında kullanırlar. Bitkiler,

[...] sömürüden kaçmak için bir fırsat ya da ütöpik hayaller için doğrudan veya sorunsuz bir çıkış yolu temsil etmezler. Daha ziyade, ekolojik, sosyal, siyasi ve entelektüel değişim süreçlerinin karşısında, insanın kendi yaşamının, tam da en az ayırdına varmaya eğilimli olduğu (belki de ayırdına varmaktan aciz olduğu) yaşam formlarına olan derin ve karmaşık bağımlılığı ile yüzleşmesini sağlarlar (s.2).

Bu, bitkilerin insanların hizmetinde sadece bir kaynak veya araç olarak görülmediği, onların kendi başlarına fail varlıklar olduklarını savunan bir yaklaşımdır. Bu gibi fikirler, 18. yüzyıl sonlarından itibaren Romantik hareketle birlikte yaygınlaşmıştır. Romantikler, bitkilerin insanlarla daha derin bir şekilde etkileşime girdiğini, onların duyarlı ve canlı varlıklar olduğunu savunmuşlardır. Romantik dönemdeki radikal botanikçiler, tüm yaşam formlarının birbirine bağıllığını kurma çabalarına, insan aklı ve etiğine tamamen kayıtsız ancak insan deneyimine de derinden bağlı bir bitki hayatı fikrini ortaya koyarak yanıt vermişlerdir. Onlar için bitki, insan projelerine dahil edilmeyi veya evcilleştirilmeyi bekleyen bir varlık değildir. Aksine insanda etkiler yaratır ve böylece insanın kendi biricikliğini ve otoritesini sorgulamasına

vesile olur. 19. yüzyılda bitkilerin yaşamlarına dair yapılan yeni bilimsel çalışmalar bitkilerin canlı, dinamik varlıklar olduğunu ve diğer canlı organizmalarla ilişkileri olduğunu ortaya koymuştur. Bu yüzyılda bitkilerin fotosentez yaptığının keşfedilmesi, şiiirde bitkilerin kişileştirilmesine paralel olarak, hayvan hayatından farklı algılanan bitki yaşamına yeni bir faillik biçimi atfetmekte kullanılmıştır (s.5).

Daha sonraki yıllarda radikal botanik yaklaşım, insanlar ile bitkiler arasındaki ilişkilere Romantiklerden farklı bir bakış getirerek bitkilerin yaşamı ve varoluşu üzerindeki toplumsal, politik etkileri ele alan çalışmalar için kullanılmıştır (s.6).

Meeker ve Szabari'ye göre, yeni canlı materyalleri ve bedenleri vurgulayan spekülative gelenek, bitki olmanın bizi nasıl parçalara ayırıp yeniden bir araya getirebileceğini düşünmemizi mümkün kılar. Bitkiler, insanların olmadığı veya insanın kendisini tanıyamaz hale geldiği bir yaşamı hayal etmemizi sağlar. Bu süreç boyunca insanlar kendi hayatta kalma kaygıları, arkadaşlık/yoldaşlık istekleri ve kendi önemsizliklerinin yarattığı keyif ve dehşet halleri arasında savrulurken, bitkiler canlılık açısından itici bir güç haline gelir (s.7). Meeker ve Szabari *Radical Botany*'nin son bölümünde, modern yazarların, sanatçıların ve akademisyenlerin feminist politikayı ve günümüz kapitalizminin bir eleştirisini canlandırma çabasının bir parçası olarak bitkileri ne şekilde ele aldıklarını tartışır. Kadın olmanın ve bitki olmanın tarihsel olarak ilişkili olduğuna çünkü bitkinin uzun zamandır kadın bedeniyle tanımlanmış olup aynı şekilde sömürölüp doğallaştırıldığına ve biyopolitik kontrole maruz kaldığına dikkat çekerler. “Bitki olma fantezisinin kökleri, kimliklerin akışta ve ötekileştirilmiş özne konumlarının ön planda olduğu metamorfik bir deneyim alanı olarak edebiyata ve sanata önem veren materyalist, feminist ve kuir geleneğe uzanır” (s.179). Bitki oluşu metinlerinde araştıran yazarlar, bitkisel varoluş hallerine içkin normatif olmayan olasılıkların peşine düşmüşler;

sanatsal üretimlerinde bitki oluşu deneyimleyerek, sosyal olarak kabul edilmiş kadınlık ve kişilik normlarının dışında ya da karşısında konumlanmışlardır.

Kadınlar ve bitkiler arasındaki ilişkinin tarihinin, bitkileri şifa için kullanıp sahip olduğu bilgiden dolayı cadılaştırılan şifacı kadınlardan cennet bahçesindeki Havva'ya kadar eskiye uzandığı söylenebilir. Feminist Bitki Çalışmaları alanından Prof. Anne B. Shteir'in (1981) aktarımına göre, 18.yy'daki anaakım botanik, egzotik bölgelerden yeni bitkiler avlama, onları sınıflandırma ve adlandırma ile ilgilenirken, kadınlar resmi bilimsel topluluklardan dışlanmıştı. Kadınların bu alana katkılarının büyük bölümünü bitki toplamak oluşturur. 19.yy'ın ortasına kadar, bitki toplamak ve bitki üzerine çalışmak farklı koşullardan gelen kadınların vakit geçirmesi için uygun aktiviteler olarak gelişir (s.116)²⁸. 18. ve 19. yy. boyunca ahlak ve erdemlerini geliştirebilecek bir alan olarak düşünüldüğü için kadınların bitkileri çalışmaları için oldukça fazla teşvik olsa da çalışmalarını sürdürebilmeleri ile ilgili çeşitli sınırlamalar da getirilir. Bu sınırlamalardan biri, bitkilerin cinselliği ile ilgilenmeleri hususunda olur.

Bitkilerin hayvanlar gibi cinsel yolla ürediklerini savunan İsveçli botanik bilimci Linnaeus (1707–1778), bitkilerin üreme kısımlarına dayanan bir taksonomi önermiştir. Bitki dünyasını sınıflandırması erkeklik organının (stamen) ve dişiorganın (pistil) detaylarından türer. Bir çiçeğin cinsel kısımlarını sayarak, sayı, büyüklük ve erkeklik organlarının yerleşimini not ederek Linnaeus bitki ailelerine dair detaylı bir sistem tarif etmiştir. Bitkileri antropomorfik olarak, gelin, damat ve gerdek yatağı gibi şeylere referans vererek tasvir etmiştir. Çiçeklerdeki erkek ve dişi

²⁸ Portland Düşesi Lady Margaret Cavendish Bentinck, serveti ile doğa tarihine ve bitki çalışmasına hizmet etmiş. 1790'da Mary Lawernce botanik çizimi öğretmek için Londra'da kendi okulunu açmış ve bitki çizimlerinin olduğu, güller üzerine yapılmış ilk monografi da içeren kitaplar yayımlamış. Resim kitaplarına ek olarak, kadınlar botanik ve bitkiler üzerine metinler de yazmışlar. Örneğin, 1796'da Priscilla Wakefield çocuklar ve gençler için *An Introduction to Botany* başlıklı bir kitap yayımlamış.

kısımları sayarak bitkileri kolayca tanıyıp sınıflandırmaya yardımcı olan Linnaeus'un sistemi, bitki çalışmasını bitkiler hakkında öğrenmek isteyen sıradan insanlar için ulaşılabilir kılmıştır. Ancak, böyle bir sınıflandırma doğayı dışı olarak tanımlayarak, ona ikili cinsiyet rolleri uygulamış, kadınların ve doğanın yalnızca bağlantılı olmasına değil aynı zamanda maskülen ve mantıksal olanın aşağısında konumlandırılmasına da neden olmuştur. Kadının bedeni ve doğanın kaynakları, gözün/görmenin merkezde olduğu, güzel olanın önceliklendirilip karmaşık kimlik ve failliklerin gizlendiği toplumlarda sermaye kazancı uğruna metalaşmış, estetize edilmiş ve cinselleşmiştir. Bitkilerin performatif botanik özneler olarak bahçelerde ve bilimsel illüstrasyonlarda yer alan temsilleri, erkeğin doğayla ve dişilikle olan ilişkisine dair bağlamından koparılmış bir anlayış yaratarak bitkilerin doğal bağlamlarını gizlemiştir. Kapitalist ataerkil bilim bağlamında, kadınlar ve doğa, mantıklı erkeğin ötekisi, aşağısı olarak birbirlerini temsil etmişlerdir ve bu öteki dişileştirilmiş doğa, sermayeyi desteklemek için elde edilmesi gereken hammadde ve kaynağın göstereni haline gelmiştir. Bu da dolayısıyla, doğanın, kadının ve Avrupalı olmayan insanların üretken gücünün sistematik bir şekilde sömürülmesiyle kapitalizmin sürdürülebilirliği masalına işaret eder (Mies & Shiva, 2014).

Linnaeus'un taksonomisi, botanik bilimine kadınları ve yerli halkları dışlayan profesyonel bir statü vermesinin yanı sıra, biyolojik araştırma amacıyla botanik bilginin homojenleştirilmesi için mükemmel bir sömürgeci araç haline gelmiştir. Bir zamanlar kadınların bilgisi (bitkisel tedavi gibi) olarak görülen bilimler itibarsızlaştırılmış, iki terimli adlandırma bitkiler için standart adlandırma sistemi olmuş ve her bir yeni tür keşfedildikçe ona Avrupalı bir erkek kâşifin ismi verilmiştir. Bitkilere verilen Latince isimler, bitkinin daha önce var olduğu yerel kültürel bağlamların bu keşif kavramı altında silinmesine neden olmuş ve

varlıklarının meşruiyeti, Avrupalı bir bilim insanının beyanına bağlı hale gelmiştir. Bitki isimleri genelde morfolojik tanımlamalara dayandığından, bitkinin kullanım değeri yalnızca görsel özelliklerine indirgenerek tek boyutlu olarak estetize edilmiştir. Sömürgeci botanikte, doğaya yönelik bir diğer aşağılama ise, bitkinin Avrupa pazarlarındaki metalaşmış kıymeti üzerinden (yemek, ilaç, dekorasyon vs.) değerlendirilmesidir. Bitkiler, botanik bahçelerindeki sembolik sergileme süreci ile birlikte daha da çok parçalara ayrılmış ve bağlamından koparılmıştır. Canlı birer varlık olan bitkiler manzara ve izleyen ilişkisinin bir parçası olarak güzelliği için izlenen bir nesne olarak algılanmıştır. Çiçek açmak veya meyve vermek ise, bitki yaşam döngüsü içinde en güzel ve arzu edilen aşama olarak görülmüştür.

Kadınlar doğaya daha yakın görüldüğü halde, çelişkili bir biçimde, doğayla bilimsel olarak ilgilenmelerine izin verilmemiştir. Kadınlar, akıl yürütme becerisi, güçsüzlükleri, hareketsizlikleri ve performatif güzellikleri bakımından bitkilere benzetilerek hakir görülmüştür. Örneğin Hegel, erkekleri hayvana, kadınları bitkilere benzeterak karşılaştırmış; erkekleri etken olup harekete geçebilmeleri ile faillikleri olan, kadınları ise bitki gibi pasif varlıklar olarak görmüştür. Erkekler aktif oldukları için evrensel bilgiye ulaşabilirlerken, kadınların duygularıyla sınırlandırılmış ve hareketten yoksun oldukları gerekçesiyle yalnızca içgörülerini olabileceğini söylemiştir. Mary Wollstonecraft ise “A Vindication of the Rights of Women” [Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi] yazısında kadınların bitkilere benzetilmesi meselesi ile de hesaplaşır. Kadınların bu idealize ama tereddütlü güzellik tasavvurunu, yalnızca toplum onları güzellik nesneleri olarak bellediği ve bu yüzden kadınları zihinsel yetileri için cesaretlendirmekten mahrum bıraktıkları için yerine getirdiklerini iddia eder. Kadın ve egzotik bitkilerin karşılaştırılmasının ise erkek arzusunun yansımasından başka bir şey olmadığını; bitkiler ve kadınların görsel

olarak benzetilmelerinin, kadınların zihinlerindense yalnızca bedenleri bakımından düşünüldüğünü ve özerkliklerinin reddedildiğini söyler. Bu şekilde kadınlar insan olmaktan çıkarılıp, erkeğin ötekisi haline getirilmiştir. Erkekler insan olarak görülürken, kadınlar cinsiyetleri ile görülür. Bu nedenle, cinsiyet kavramı sorunludur çünkü otomatik olarak kadınları normal olandan ya da insan olandan bir sapma olarak işaretler (Butler, 1990).

Kadınların botaniğe ve Linnaeus'un cinsel sınıflandırma sistemine olan artan ilgisi, kadınların cinselliği ve namusu ile ilgili tartışmaları da gündeme getirir.

Bitkilerin cinselliği ile ilgili en skandal yaratan bilgi, bazı çiçeklerin birden çok partner tarafından döllenme biçiminin tarif edilmesi olur. Bu bilgi, kadınların bilmesinin uygun olmadığı bilgiler arasında görülür. Havva'nın Cennet Bahçesindeki elmayı koparıp yeme "günahının" cinsellik bilgisine erişmek olarak yorumlandığını düşündüğümüzde, bitki cinselliği konusu da kültürel normlar tarafından kadınların ulaşmasının tehlikeli olduğu bildirilen alanlardan biri olarak karşımıza çıkar.

Kadınların bitki çalışmalarından menedilmeleri, bebekler, kitaplar ve bitkilerin apayrı şeyler olduğu fikrine dayandırılır. Kadınlara ya bebekleri ya da bitkileri seçerek bu aktiviteler arasında bir sınır çizmeleri önerilir. Öte yandan, kadınları ve bitkileri boyunduruk altına almaya çalışan daha güncel bir görüş ise kadınların bitkiler gibi davranıp onlar gibi çoğalması gerektiğini tavsiye eder. 1978'de İngiltere'de kadın bir gazeteci, kadınların istediği ile sevişmesine izin verilmesi ve seksin üreme ile sınırlı olmaması gerektiğini savunduktan sonra, erkek bir bitki bilimci kadınlar ve dişi bitkiler arasında bir analogi kurarak ona cevap verir²⁹:

"İnsanın dişisi cinsel birleşmeyi içgüdüsel olarak üremekle ilişkili olarak kabul eder.

Bitkilerde, tozlaşmanın ardından normalde döllenme gelir. Tozlaşmanın ardından

²⁹ "Letter to the Editor", The Guardian, December 14, 1978

döllenmenin gelmediği münferit bitkiler acımasızca ayıklanır. İnsan türünün üremeden sevişen kadınları da benzer şekilde biyolojik başarısızlık olarak anında ayıklanırlar.” (Akt. Shteir, 1981, s.121). Kadını bitki olarak gören bu kişi, kadın bedeninin döllenme olmadan sürekli olarak tozlaşma deneyimleyecek şekilde evrimleşmediği konusunda ısrar eder. Bu cinsiyetçi görüşe tepki olarak, kadın bir bitki bilimci ise mümkün olduğunca sık “tozlaşmaktan” keyif aldığını söyler. Bu yazar, kadın ve bitki cinselliği arasındaki yerleşik analogiyi keşfetmek ve reddetmek için ekolojik temellerden yola çıkar ve: “Bitkilerin aksine kadınlar yılda 12 kere döllenebilirler. İnsanın gebelik süresi izin verdiği ölçüde gebe kalsalar bile, bu doğanın üremenin takip etmediği birkaç döllenmeye müsaade ettiği anlamına gelir. Eğer kadınlar üreme aygıtından başka bir şey olmasaydı, insan türü gezegeni öyle bir domine ederdi ki ekolojik sistem tamamen çökerdi ve o çok sevilen bitkiler de tamamen yok olurdu”³⁰ (Akt. Shteir, 1981, s.121).

Görüldüğü üzere, yüzyıllar boyunca kadınlar ve bitkilerin ilişkilendirilmesi hem kadınların hem de bitkilerin zararına olmuştur. Kadın olma görevi ve bitki olmak, tarihsel olarak bağlantılıdır, çünkü ikisi de cinselleştirilmiş, sömürülmüş, doğallaştırılmış, sosyal ve biyopolitik kontrole maruz kalmıştır. Bitkiler hayatın çetin gerçeklerini yatıştıran güzellikler, süsler olarak övülürken ve potansiyelleri gerçek kılacak becerikli bir bahçıvanın eline bakan, edilgen varlıklar olarak tanımlanırken, kadınlar da çocuk yaptıkları sürece varoluş amaçlarını gerçekleştirdikleri düşünülen, “mantığın timsali” erkekler tarafından kontrol edilmesi gereken varlıklar olarak işaretlenmiştir. Feminist ve kuir yazarlar ise botanik söylemi güç ve bilginin sembolü olarak düzenleyerek bazı cinsiyetçi klişeleri tersine çevirmeyi başarmıştır. Bitkiyi feminist bir politikayı canlandırmak ve güncel kapitalizmin eleştirisini yapmak üzere

³⁰ "Letter to the Editor", The Guardian, December 28, 1978.

keşfe çıkmışlar; bitki yaşamını feminist bir şekilde ele alarak ataerkil ve heteronormatif aile modelini dönüştürmeyi amaç edinmişlerdir.

Bu doğrultuda, “canavar bitkiler” (monster plants) feminist anlatıların beslendiği önemli olgulardan biri olarak karşımıza çıkar. T.S. Miller (2012) “Lives of the Monster Plants: The Revenge of the Vegetable in the Age of Animal Studies” [Canavar Bitkilerin Yaşamı: Hayvan Çalışmaları Çağında Bitkilerin İntikamı] başlıklı makalesinde, Darwin'den sonra, insan yiyen bitkinin evrensel bir ortak soydan geldiğine ilişkin rahatsız edici gerçeğin canlı temsili olmaya başladığını belirtir. Günümüzde Evrim Teorisi ile özdeşleştirsek de Darwin'in kendi döneminde, bitki morfolojisi ve fizyolojisi üzerine yaptığı çalışmalarla bilindiğini; 1875 ve 1880'de yayımlanan iki ayrı incelemesinde bitkilerde etoburluk ve harekete odaklandığını ve Darwin'in etçil bitkiler üzerine yaptığı çalışmaların, doğal seçim ve evrensel ortak soy ile ilgili fikirlerinden bağımsız olarak ilerlemediğini hatırlatır. “Örneğin, Darwin, bu etçil bitkilerin olağanüstü derecede hayvan benzeri özelliklerinin, doğal seçilimin diğer adaptif mahsulleriyle aynı şekilde ortaya çıktığını vurgulamaktadır” (s.464). Bizi insan içinde bitkisel olanı düşünmeye ve yüzleşmeye zorlayan bu “canavar” bitki, korku uyandırmanın yanı sıra posthümanist bir bakış açısı da sunar, çünkü bitkilerle olan akrabalığımızı tanımak zorunda kalmak, onları nasıl kullandığımızı düşünme şeklimizi de kaçınılmaz olarak değiştirecektir.

T.S.Miller (2020) “Vegetable Love: Desire, Feeling, and Sexuality in Botanical Fiction” [Bitkisel Aşk: Botanik Kurmacada Arzu, Duygu ve Cinsellik] adlı yazısında ise, Mark Chase ve diğerlerinin çalışmasından³¹ aktararak, “Dionaea³²

³¹ Mark W. Chase, et al., (2009) ‘Murderous Plants: Victorian Gothic, Darwin, and Modern Insights into Vegetable Carnivory’, *Botanical Journal of the Linnean Society*, 161, 329–56, s. 329

³² Dione'nin kızı, Yunan aşk, tutku, şehvet tanrıçası Afrodit'e gönderme yapar.

muscipula” türü için şu an yaygın bir şekilde bilinen cinsel çağrışımlı "Venus"³³ sinekkapan" (Venus flytrap) adı henüz belirlenmeden önce, on sekizinci yüzyıl botanikçisi John Bartram'ın bu bitkiyi, Elizabeth döneminde vulva için kullanılan müstehcen bir kelime olan "tipitiwitchet" şeklinde andığını; dişi cinsellik ile etçil bitkiler arasındaki bu bağlantının 19. yüzyıl İngiltere'sinde de devam ettiğini belirtir. Miller, bitki-kadın melezi figürlere yer veren anlatıların çoğu için, bitki cinselliği fikrinin bir sınır aşımını temsil ettiğine ve bunun genellikle kadının sınırları ihlal eden arzularıyla ilişkilendirildiğine dikkat çeker. Bitki cinselliğinin sınırları ihlal eden örneklerine baktığımızda, bunun heteronormatiflikten ne kadar uzak olduğunu görürüz. Bu da bizim doğaya içkin kuirliği fark etmemizi sağlar. Timothy Morton (2010), ağaçlara sarılmanın da aslında bir erotizm biçimi olduğunu belirtir. Ona göre, “ekolojinin akıl sır ermez bir şekilde iç içe geçmişliğini düşünmek, heteronormatif olmayan, genital olmayan, bedenin nerede başlayıp nerede bittiğine ilişkin ideolojilere göre düzenlenmemiş hazları hayal etmektir" (s.280). Morton (2007) sonsuz çoğalma ve çeşitliliğin hâkim olduğu, “sonsuz yabancılık ağı”nı tarif etmek için “doğasız ekoloji” (ecology without nature) kavramını kullanır. Bu ağı merkezinde ne doğa vardır ne hayvan ne de insan. Morton'un doğayı yabancılaştırmaya olan vurgusu aslında doğayı kuirleştirmektir. Kuir ekoeleştirel yaklaşım, doğayı bir ölçüt olarak alan uygulamaların, “doğal” kavramını önceleyip karşısına “doğal olmayan”ı koyarak, hetero/homo ikili karşıtlığı gibi doğal/doğal olmayan düalizmini oluşturduğuna dikkat çeker (Akt. Yılmaz, 2018, s. 19). Kuir-ekolojik bir bakış açısı, doğayı ve ekolojiyi hapsediği heteronormatif eşleştirmeler ve söylemlerden kurtarıp, onun insanların oluşturduğu kavramlar ve kategorilerle ölçülemeyeceğini gösterir: “Doğanın tüm çeşitliliği ile ortaya konması, (t)üretilmiş

³³ Roma'nın aşk, arzu ve cinsellik tanrıçasıdır

tüm doğa, doğal ve normal gibi kavramları da sorunsallaştırır ve bu kavramların dayandığı zeminin yani doğanın aslında sanılanın aksine hiç de normatif olmadığını gözler önüne serer (Yılmaz, 2018, s.30).

Batı tarihini kaydedenlerin çoğunlukla Avrupalı, erkek, heteroseksüel ve insan merkezci olduğu göz önüne alındığında, beyaz olmayanlar, kadınlar, kuirler, insan olmayanlar, bazen erkeklik ve beyazlığın belirli ittifakını doğrulamak için, bazen de düşünce alanından itilmek için kendilerini defalarca canavara dönüşmüş bulurlar. Kadınsı ve kültürel ötekiler, ataerkil bir toplumda kendi başlarına yeterince canavardırılar, ama birbirine karışmakla tehdit ettiklerinde, tüm arzu ekonomisi saldırıya uğrar (Haraway, 1991, s.15-36). Haraway, organik ve sibernetik olanı birbirine bağlayan siborg kavramını öne sürerek, bu birleşme ile yeni bir beden ontolojisi tarif eder. Sibel Yardımcı (2012) da yazısında, siborgu canavarlığın açıklayıcı bir örneği olarak anar:

Siborg, ne öncü partilere, ne herhangi bir kimlikle özdeşleşmeye, ne de arılık veya annelik gibi köklere prim verir. Ne sahiplik iddiasındadır ne de el değmeden muhafaza edilmiş olmak. Erişimsiz, ilişkisiz değil tam aksine ilişki içindedir; eklemlenir, açılır, bulaşır, bozar. Aktör ve anlatı türlerini belirleyen hazır haritalardan kopmuştur, sabitlenmez, tamamlanmaz, yerleşmez. Üstelik bütün bunları birer kusur gibi değil, imkânlar hazinesi olarak taşır- sınır ihlalleri kadar kudretli kaynaşmaların ve tehlikeli ihtimallerin kahramanıdır siborg.

Yardımcıya göre, siborgun vaadi, insanı yerinden, birkaç yüzyıldır tekeline aldığı merkezi epistemolojik konumdan, kimliğinden etmesidir. Haraway'ın “Belki de hayvanlarla makineleri kaynaştırmamızdan hareketle nasıl İnsan olunmayacağını öğrenebiliriz” (s.56) ifadelerini hatırlatarak, bunun ben/öteki, kültür/doğa, akıl/beden gibi ikili karşıtıklardan çıkmanın, çoğullaşmanın ve çok-dilli olmanın siyaseti anlamına geldiğine dikkat çeker:

Temelinde özdeşlik değil, *yakınlık* vardır ve doğuştan dilsiz nesnesi ile yaratıcı temsilcisi arasında kapanmaz bir *mesafeyi* ayakta tutan temsil ilişkisinden tümüyle farklı bir tahayyülün ürünüdür. Bu tahayyülde mü/dahil

olma hakkı, yetkisi veya görevi, ‘doğal’ bir statüden değil, konu edilen şeyle kurulmuş, kurulacak veya kurulabilecek ilişkiden kaynaklanır.

Donna Haraway bizi cinsiyet, ırk, tür ve sınıf ayrımının olmadığı canavarca bir dünya hayali olan “canavarların vaatlerini” (Haraway, 1992) gerçekleştirmeye teşvik eder. Ancak canavar olduğumuzu kabul edersek, dünyada yaşayan (organik ve organik olmayan) her varlık için daha eşit bir dünya yaratabiliriz. Sonuç olarak, posthümanist bir sorgulama canavarca olanla bağlantılıdır, çünkü canavarca figürler istikrarlı hiyerarşileri baltalar. Posthümanizm gibi canavar da geleceğe işaret eder; “dönüşümün eşiğinde” durur. Eleştirel posthümanizm, dışlayıcı paradigmalara ve kategorilere dikkat çeker, ancak daha da önemlisi alternatif epistemolojilerle ve daha kapsayıcı anlatıların nasıl üretilebileceğiyle ilgilenir. Bu bağlamda, spekülative kurmacalar da farklı görünümlerdeki canavarlara olan ilgileri ile, alternatif bilme, var olma ve ilişki kurma biçimlerinin tartışılması için oldukça bereketli metinler olarak karşımıza çıkar.

2.3 Spekülative kurmacaya musallat olan tartışmalar

Peki, tüm bu canavarlık ve musallat olma meseleleri, spekülative kurmaca için ne anlam ifade eder? Bu soruyu tartışmak için önce spekülative kurmaca adlandırmasının tarihine kısaca göz atmak gerekir. Spekülative kurmaca terimi, katı bilim-kurgunun (hard science fiction) popüler yazarlarından Robert A. Heinlein tarafından ortaya atılmıştır. “On Writing of Speculative Fiction” [Spekülative Kurmaca Yazma Üzrine Yazmak] (1948) başlıklı makalesinde Heinlein, spekülative kurmacayı bilim kurgu ile eş anlamlı olarak kullanır ve bilim kurgu yerine spekülative kurmaca terimini kullanmayı önerir. Ancak bu terim, bilim kurgu türünde Yeni Dalga olarak adlandırılan 1960’lardaki dönüşüme kadar unutulur. Yeni Dalga yazarları tarafından ise tamamen yeni bir bağlamda kullanılır ve terim, üzerine yeni bir anlam yüklenerek

dolaşıma girer. Spekülatif kurmaca adlandırmasının izini sürdüğümüzde, bu tabirin karşımıza daha çok “feminist spekülatif kurmaca” içeriği ile çıkmakta olduğunu görürüz. Bunun nedeni, 1940’lı ve 1950’li yıllarda popüler olup bilimsel ve teknolojik tutarlılıkların önemli ölçüde gözetildiği katı bilim kurgu türündeki eserlerde görülen geleneksel kadın-erkek rollerine başkaldıran kadın yazarların metinlerinin, teknolojik icatlar yerine bu rollerin alt üst edildiği ve politik aktivizmin ön planda tutulduğu, geleneksel bilim kurgu türünden ayrılan metinler olmasıdır. 1960’lardan sonra bilim kurgu, Ursula Le Guin, Margaret Atwood, Joanna Russ gibi yazarların Yeni Dalga olarak anılan metinleri ile sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi bilimlere de açılır. Böylece, hem yalnızca pozitif bilimlerle özdeşleştirilen bilim tanımı sorgulanmış olur, hem de bilim yapmanın etiği ve bilim insanının sorumluluğu gibi meseleler daha çok tartışılmaya başlanır. Marleen Barr (1992) feminist spekülatif kurmaca tabirini akademide popüler hale getiren isimdir.³⁴ Bunun yanı sıra, “feminist hikâye anlatımı” (feminist fabulation) ve “feminist hikâye anlatıcısı” (feminist fabulator) terimlerini icat ederek bu terimlerin kapsamını erkek ve kadınlar tarafından yazılan tüm feminist metinler olacak şekilde genişletir.

2009’da Margaret Atwood, Türkçeye *Tufan Zamanı* olarak çevrilen *The Year of the Flood* romanını yayımladığında hem ondan önceki *Oryx and Crake* için hem de bu eserin bilim kurgu değil, spekülatif kurmaca olarak değerlendirilmesini istediğini söyler. Bunun üzerine Ursula K. Le Guin (2009) Guardian’da bu roman üzerine bir inceleme yazısı³⁵ yayımlar ama romanı incelemenden önce Atwood’un *Moving Targets* adlı deneme derlemesinde bilim kurgu değil de spekülatif kurmaca tabirini tercih etmesini eleştirir. Atwood’un, romanlarını dar görüşlü okurlar,

³⁴ Feminist spekülatif kurmaca üzerine önemli çalışmaları olan bazı diğer isimler: Jenny Wolmark, Sarah Lefanu, Jane Donawerth ve Robin Roberts

³⁵ <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>

eleştirmenler ve ödöl verenler tarafından dışlanan bir türe sürgün edilmekten korumaya çalıştığını söyler. Edebiyat yobazları tarafından edebiyatın gettosuna sürülmekten çekindiği için bu kavramı kullandığını öne sürer. Atwood'un edebiyat yobazları tarafından edebiyatın gettosuna sürülmekten çekindiği için bu kavramı kullandığını belirtir ancak burada sinirlendiği Atwood'un kendisi olmaz. Onun bu isteğine saygı duymak zorunda hissettiğini ama bu durumun kendisini de yanlış bir pozisyonda bıraktığını belirtir. “Modern bilim kurgu eleştirisinin zengin kelime dağarcığı ile Atwood'un eserleri hakkında çok daha özgürce konuşabilirdim, alışılmadık ikaz edici hayal gücünün hâkim olduğu bu esere hak ettiği itibarı verebilirdim, ama maalesef realist romanın beklentilerine uygun terminolojiyle daha az hoşuma giden bir yerden ele almak zorundayım der.” Le Guin'e göre Atwood'un tüm eserleri bilim kurgudur, çünkü bugünkü gelişmelerden yola çıkarak yarı tahmin yarı satirik bir şekilde gelecek hakkında hayali çıkarımlarda bulunuyordur. Öte yandan bilim kurgu fanları için de spekülatif kurmaca tabirinin yaygın bir şekilde kullanılması, bilim kurguyu meşru bir tür olarak kabul ettirme çabalarını da boşa çıkaracaktır, o yüzden bu tartışma hayat memmat meselesi haline gelir.

Atwood bu tartışmada, bilim kurgunun alanına dedeler olarak bahsettiği H.G Wells'i, spekülatif kurmaca alanına Jules Verne'i, fantastiğin alanına ise Tennyson'ı yerleştirir. Bunun üzerine Le Guin fantastiğin ezelden beri bir “nine” olduğunu vurgular. Nihayetinde, bilim kurgu ve spekülatif kurmaca arasına değil belki ama fantastik ve bilim kurgu arasına olanaklılık üzerinden bir sınır çizerler. Fantastiğin hiçbir zaman gerçekleşemeyecek, bilim kurgunun ise gerçekleşmesi muhtemel olduğu hususunda buluşurlar. Atwood, bilim kurguda henüz elimizde olmayan malzemeler, yapamadığımız şeylerin olduğu, spekülatif kurmacanın ise halihazırda elimizdekilerle, dünyada geçen hikâyeler olduğunu söyler. *Başka Dünyalar*'da kendi

türsel ayrımlarını ortaya koyar. Türe ihanet etmekle suçlandığını, kitaplarının en az 1984 kadar bilim kurgu sayıldığının kendisine “bildirildiğini” söyler. Atwood da 1984'ün *Martian Chronicles* kadar bilim kurgu sayılıp sayılmayacağını sorar. Le Guin, Atwood'un bilim kurguyu şimdi mümkün olmayan şeyler hakkında olduğuna ilişkin tanımını çok kısıtlayıcı bulur. Le Guin, bilim kurgunun imkânsızla ilgili olmadığını, bunun fantazi olduğunu, Atwood'un sadece olanaklı şeyleri yazdığına yönelik açıklamasına istinaden birçok bilim kurgu yazarının da aynı şeyi yaptığını öne sürer. 2010'da birlikte yer aldıkları bir konuşmada bu anlaşmazlığı çözdüklerini söylerler ve bu tartışma, birinin spekülâtif kurmaca dediğine diğeri bilim kurgu diyor şeklinde sonlandırılır. Le Guin,

Gelecek sadece uzay değildir. Bilim kurgunun bir türüyle, bütün *Uzay Savaşları* ve *Yıldız Savaşları* romanlarında ve filmlerinde ortaya çıkan emperyalist türüyle ve bilim kurgunun teknolojiyi yüksek teknolojiye indirgeyen biçimleriyle ayrıldığı nokta budur. Bu tür romanlarda, uzay ve gelecek eşanlamlıdır: bağlantı kuracağımız, işgal edeceğimiz, sömürge haline getireceğimiz ve banliyö kılacağımız yerlerdir,

derken; Atwood, bilim kurgu, spekülâtif kurmaca vb. türlerin hepsinin aynı kuyudan çıktığını ifade eder ve vurgusu “şimdi burada olandan başka dünyalar hayal etmek” olur.

Bu tartışmalarda, Atwood'un bilim kurgu demek istememesi ile Le Guin'in bilim kurguyu sahiplenmek istemesi, bir yandan neyin gerçek edebiyat, neyin akademik olarak incelenmeye değer olup olmadığı tartışmasıyla, türlerin ve edebiyatın tarihi ile ilişkili; diğeri yandan bence bu konu, fantastik ve bilim kurgu alanlarının cinsiyetlendirilmiş yapısından, bunları birbirinden ayıran bilimsellik-rasyonellik tartışmalarının ardındaki iktidar ilişkilerine kadar daha bir sürü önemli meseleye uzanır. Bu çerçevede, çeşitli canavar ve hayalet figürlerinin en çok görünür olabildiği bir tür olarak spekülâtif kurmaca adlandırmasının sırtlandığı bu tartışmalar, canavarın ve hayaletin ontolojik ve epistemolojik alanın kerameti kendinden menkul

söylemini sorgulama işlevi ile paralellik gösterir. Hem insan olmanın veya toplum olmanın sınırları çizilirken ötekileştirilen varlıkların, hem de edebiyat kanonlarından dışlanan edebi türlerin ve figürlerin dahil edilmeme veya yok sayılma gerekçelerini birlikte düşünmeyi ve tartışmayı mümkün kılar. “Spekülatif kurmaca” tabiri, 20. yüzyılda daha çok bilim kurguyla ilişkilendirilirken, 21. yüzyılda fantastik, gotik, ütöpic, distopik edebiyat gibi nice türü içine alan bir şemsiye kavram olarak kullanılmaya başlanır. Ben bu kavramı, daha ziyade Donna Haraway’ın “SF” kısaltmasına yüklediği anlamlar doğrultusunda ele alıyorum ve bu başlık altında değerlendirilebilecek olan türlerin ne gibi imkânlar içerdiğini tartışıyorum.

*Staying with the Trouble*³⁶’da (2016) Haraway, spekülatif kurmacayı bir tür dikkat etme modu, tarih teorisi ve dünya yaratım pratiği olarak tanımlar. Haraway, hikâye anlatıcılığı ve bilim icrasını birbiri ile el ele yürüten iki faaliyet olarak görür ve daha etik bir dünya inşası için spekülatif kurmaca türüne özel bir ihtimam gösterir. Haraway SF kısaltmasını, “bilim kurgu, bilimsel gerçek, kız kardeşlik kurgusu, spekülatif hikâye, ip oyunları, şimdiye kadar”³⁷ gibi nice birbirine dolanan düşünce ağını kapsayacak şekilde kullanmayı tercih eder. 2011 yılında, *Speculative Fabulation and String Figures* [Spekülatif Hikâye Anlatımı ve İp Oyunları] adlı çalışmasıyla Bilim Kurgu Araştırmaları Birliği’nin yaşam boyu katkı ödülü Pilgrim’i alırken yaptığı konuşmada, kendi zanaatını “feminist modda çok türlü hikâye anlatıcılığı” olarak tanımlar (2013).³⁸ Haraway bilim kurgu, spekülatif kurmaca,

³⁶ *Gailede İkamet*: Bu çeviri önerisi bana aittir. Bu çeviri önerisini ilk kez, Ekin Kano’nun *İçim Şişiyor* (2019) adlı kişisel sergisi için yazdığım metinde Haraway’ın bu çalışmasından bahsederken kullanmışım.

³⁷ Burada Türkçe çevirilerine yer verilen kavramların İngilizcesini Donna Haraway SF kısaltmasını karşılayacak şekilde kullanır: (yukarıdaki sırayla) science fiction, scientific fact, sisterhood fiction, speculative fabulation, string figures, so far

³⁸ Haraway’ın bu konuşması, ADA (A New Journal of Gender New Media & Technology) dergisinde makale olarak yayımlanmıştır. <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/>

bilimsel gerçekler gibi anlatım pratiklerini “ip oyununun”³⁹ mantığına benzer bir şekilde birbirine karıştırır. Tüm bunları, yeni bağlantılar ve birliktelikler üretirkenki düşünme eyleminin hareketliliği için bir sembol olarak kullanır ve spekülâtif kurmacayı bir düşünce deneyi (thought experiment) olarak ele alır. Düşünce deneyi, Haraway’e göre bilmeye değil, varoluşa ilişkin bir hikâye anlatımıdır.

Spekülasyon kavramı farklı alanlarda farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Örneğin, finans sektöründe değişkenleri ve belirsizlikleri azaltıp kontrol altına almak, riski yönetilebilir ve baş edebilir kılmak için kullanılırken, felsefe alanında deneyimin ötesinde nesnelerle ilgili metafizik bir yorumlama anlamına gelecek şekilde de karşımıza çıkabilir. Ancak, Haraway “spekülâtif” tabirini kullandığında feminist bilim yapma ve bilme biçimleri ile “konumlu bilgiler” (situated knowledge) gibi kavramlara işaret eder. Bu nedenle spekülasyonu yeni bir eleştiri yöntemi ve eleştirel düşünme metodu olarak tahayyül etmek daha iyi olacaktır. Spekülasyon, deneyimin ötesinde bir nesneler dünyası ya da mutlak olan ile değil; pratiği ve metodu yeniden düşünmek ile ilişkilendirilebilir ve beraberinde şu gibi soruları düşünmeyi gerektirir: Teoriyi nasıl yapıyoruz? Teori, deneyim karşısında kendisini nasıl konumlandırıyor? Yaşadığımız dünyaya temas etmek istiyorsak, teorinin dışındaki dünyaya ilişkin işlevini, etkililiğini, performansını nasıl algılıyoruz? Eleştiriye ne gibi yeni metafor, jest ve alışkanlıklarla donatabiliriz?

Bir şeyi teorize etmek Haraway’e göre var olan ilişkilere dair bir analiz değildir. Teori de spekülâtif bir yazın örneğidir ve alternatif ontolojiler inşa etme ile

³⁹ Haraway, ip oyununun (hem cat’s cradle hem de string figure olarak bahsediyor) Navajo halkı için, takımyıldızlarına ve insanların ortaya çıkışına ilişkin hikâyeler anlatmak için bir tür devamlı örme formu olduğunu, bu ip oyunu sırasında anlatılan hikâyelerin ise aynı anda hem düşünme ve pratik etme hem de pedagojik ve kozmolojik performanslar olduğunu aktarıyor. Haraway, bu oyundan da esinlenerek SF kısaltmasının içine string figures’ü ve speculative fabulation’ı, düşünme, ilişkiler ve dünyalar kurma pratiği olarak ele alıyor.

hemhal olmak demektir. Haraway (2010), geleneksel bilimsel çalışmalardaki nesnelliğin mevcut formlarını indirgemeci bularak eleştirir:

Bilim, tercümeyle, dönüştürülebilirlikle, anlamların hareketliliğiyle ve evrensellikle ilgili bir şey olagelmıştır-bir dil (bilin bakalım kimin dili) bütün tercüme ve dönüştürmeler için standart olarak dayatıldığı zaman buna indirgemecilik diyorum ben. Paranın kapitalizmde mübadele düzeninde yaptığını, indirgemecilik küresel bilimlerin muktedir zihinsel düzeninde yapmaktadır. Her şey bir tek denkleme indirgenir. Feministlerin ve başkalarının, neyin bilgi sayılacağına hiyerarşik ve pozitivist düzenlemelerinin hizmetindeki kimi nesnellik öğretilerinde saptadıkları ölümcül fantazidir bu. Nesnellikle ilgili tartışmaların, metaforik olarak ya da değil, bize dert olmasının nedenlerinden biri de budur. Ölümsüzlük ve kadir-i mutlaklık bizim hedeflerimiz değil. Bununla birlikte iktidar hamlelerine ve çatışmacı, yüksek bahisli retorik oyunlarına ya da bilimci, pozitivist küstahlığa indirgenebilir olmayan uygulanabilir, güvenilir izahlar işimize yarayabilir. (s.99)

Evrensel nesnelliğin feminist amaçlarla uyuşmadığını belirten Donna Haraway, bunun yerine sabitlenmeye direnen ve farklılık gösteren konumlanmalar ağı ile ilgili doyumsuzca merakı olan türde bir bedenli nesnellik önerir. Feminist nesnellik Haraway için insandan ibaret olmayan bir dünyada sahiplik ve/ya nesneleştirme ilişkisinden başka türlü bir ilişki kurmanın yoludur. Feminist nesnellik, konumlu bilgiler demektir ve doğayı tüketilecek bir kaynak olarak değil, bir fail olarak düşünmeye yönelik bir yaklaşımdır.

Nesnellik, bilgi nesnesini tarafsızlık iddiasıyla kontrol altında tutarak yargıda bulunmak değildir. Nesnellik, bizim hiçbir zaman nihai olarak kontrolü elimizde tutmadığımız bir dünyada risk almakla ilişkilidir. Haraway bilimdeki hatalı bir yaklaşıma, “tevazu”ya dikkat çeker: Tevazu, 17.yy. bilim insanlarıyla birlikte bir erdem olarak görülmeye başlamış ve bilim insanının fail rolünü ortadan kaldırmıştır. Tevazuyla bilim insanı ortadan kaybolmuş ve geriye sadece kuram ve nesne kalmıştır. Bu eleştiri doğrultusunda yapılması gereken, bilimi yapanın kültürel bakımdan konumlanmış insan bireyleri olduğunun altını çizerek, hatalarıyla birlikte bilimsel gelişimin sorumluluğunu almaktır (Çelik, 2017, s.106).

Önde gelen feminist epistemologlardan Evelyn Fox Keller (1985) de erkek bilimcilerinin sözde nesnelliklerinin ardındaki öznel anlamlara dikkat çeker: “Bilim

insanı idealize ettiği sakın/tarafsız gözlemci değil, nesnellik hırsının kendisi öznel anlamlarla yüklü, hissedilen/duyarlı bir varlıktır” (s.96).

Bilim meselesi, feminist spekülâtif kurmaca yazarları arasında her zaman önemli bir tartışma konusu olmuştur. “Towards an Aesthetic of Science Fiction” [Bilim Kurgunun Estetiğine Doğru] (1975), başlıklı makalesinde Joanna Russ bilimi üç kategoriye ayırır: “sert/sıkı” bilim (hard sciences) (fizik, kimya vb.), yumuşak/hafif bilim (soft sciences) (psikoloji, sosyoloji vb.) ve betimleyici ya da spekülâtif bilimler (tarih, siyasi bilimler vb.)” (s.4). Bu formülasyonun ardında, sert bilim ile kastedilenlerin görünüşte daha nesnel, yumuşak bilimlerin ise daha öznel olduğu varsayımının yattığı söylenebilir. Sandra Harding (1986) de bilimlere yumuşaklık ve sertlik atfedilirken, bu bilimlerin potansiyel icracılarının cinsiyetleri göz önünde bulundurularak bu ayrımın yapıldığını öne sürer. (Sertlik erkeklikle, yumuşaklık kadınlıkla ilişkilendirilir) (s.36-37). Harding’e göre, kadınlar tarihsel olarak erkeklerin kontrolündeki sert bilimler alanından dışlandıkları için, yumuşak bilimler dikkate değer görünmeyen, küçümsenen bir şey haline gelmiştir. Bu tür bir önemsizleştirmeye tepki olarak da kadın spekülâtif kurgu yazarlarının eserlerinde daha çok yumuşak bilimleri kullandığı söylenebilir. Sandra Harding, mevcut nesnellik modellerini, geleneksel olarak bilgi üretim alanından dışlanmış kadın deneyimlerini içerecek şekilde “daha kuvvetli nesnellik” adını verdiği modelle değiştirmenin yollarını aramıştır. Harding (1986) kadınların deneyimlerini ve değerlerini bilgi üretiminin temeli olarak görür: “İkinci Dalga kadın hareketi boyunca deneyimlerimizi teorize etmeye başladığımızda, ne kadar heyecan verici olsa da görevimizin zor olduğunu biliyorduk, ama en çılgın rüyalarımızda bile kadın deneyimini anlamlandırmak için bilimi yeniden icat edip teorize etmemiz

gerekeceğini hayal etmemişsinizdir” (s.252). Bilimi yeniden icat etmek derken Harding, basitçe göreceliği sahiplenmektense, nesnelliği yeniden inşa etmeyi kasteder.

Haraway için ise bilim yapmak, epistemolojik ve politik olarak bağlantılı, yanıt verebilir (response-able) olmayı ve her zaman dünyaya dair daha iyi açıklamalar ve hikâyeler anlatabilme sorumluluğunu üstlenebilmek demektir. Spekülatif kurmaca da romantize edilmiş bir gelecek hayali değil, konumlu, geçmiş ve şimdiki miraslarla dolaşık bir anlatıdır. Haraway’ın spekülatif anlatı düşüncesinde düşünme, yazma, araştırma yürütme gibi pratiklerin sonuçlarından etkilenecek başkalarının olduğunu farkında olmak önemlidir. Yaratımlarımızdan ve karşılaşmalarımızdan sorumlu olmak, bir kere o karşılaşma ve bilme ediminden sonra bu edimi geri alamayacağımızın farkında olmak demektir.

Karşılıklılık ilişkisinde, yaşam ağında bağlantı içinde olduğumuz herhangi bir insan ya da insan-olmayan bireyin hikâyesini dinleme riskini alarak sorumluluğu üstlenmek gerekmektedir. Bir hikâyeyi dinleme riski, dinleyicinin ya da okuyucunun, hikâye aracılığıyla daha önce haberdar olmadığı sayısız dallara ayrılan bir konuyu bağlantılarıyla görmeye sevk edilmesi demektir ve hikâyeyi dinleyen herkes o farklı yaşamlara karşı artık sorumludur (Çelik, 2018, s.35).

Peki genellikle ‘yadırgatıcılık’ etkisiyle anılan spekülatif kurmaca başlığı altında toplanacak tüm metinlerin, temsil biçimleri ile ilgili sorumluluk duyduğunu ve herhangi bir karşılıklılık ilişkisine vurgu yaptıklarını söyleyebilir miyiz? Bu türde yazılan metinler, canavar/ucube addedeceğimiz mutlak ötekiler yaratmaya mı hizmet edecek, yoksa kendimize benzeterek aynılaştırdığımız dolayısıyla tüm başlıkları bertaraf ettiğimiz bir dünya mı yaratacak? Bu ikisi arasında durmanın estetiği nasıl kurulacak? Biz başlıklar ile ilişkilenen hangi metinleri dolaşıma sokacağız? Böylelikle hangi hikâyeleri zayıflatıp, hangilerini güçlendireceğiz? Spekülatif kurmaca ile ilişkilendirilen türler üzerine düşünüp yazarken, hangi değerlendirme

kriterlerinden vazgeçip, hangileri ile yola devam edeceğiz? Bu soruları düşünmek ve tartışmak için Haraway’ın siborg kavramına başvurmak elverişli olacaktır.

Haraway’ın, 21. yüzyılın manifestosu olarak 1985’te kaleme aldığı *Siborg Manifestosu* aile, ekonomi gibi köklü kurumların dönüşmekte olduğu bir dönemde ortaya çıkar. Evrim teorisi ile insan-hayvan, 20.yy. teknolojisi ile de makine-insan ve yapay-doğal arasındaki ayrım zaten bulanıklaşmıştır. Biyolojik, teknolojik, toplumsal vd. karmaşık sistemlerin kontrol ve iletişim biçimlerini anlamaya ve düzenlemeye çalışan bir bilim dalı olan sibernetikten ilhamla Haraway, sibernetik organizma kısaltması olarak dilimize yerleşen siborg kavramını, politik bir metafor olarak kullanır. Siborg, tüm tahakkümcü kategorilere ve ataerkil, kapitalist, Batı-merkezci yaklaşıma meydan okumak için elverişli bir tabir olarak görünür. Alışmadığımız türden, tuhaf akrabalıklar üretebileceğimiz bir siyasetin imkânını üreten bir metafor olarak siborg, kültür-doğa, erkek-kadın, etken-edilgen, gerçeklik-kurgu, insan-insan olmayan, bilim-bilim kurgu arasındaki sınırları sorgular ve bizi beden sınırlarını başka türlü düşünmeye davet eder. Haraway, bu metinde bize insanların teknoloji, bilim ve diğer insan olmayan hayvanlarla ve çevre ile ne denli karmaşık bir dolaşıklık içinde olduğunu gösterir.

Haraway siborgu, erkek-tanımlı bir bilim-kurgu figüründen başka türlü bir şey olarak tarif eder. Ona göre:

Siborg mefhumu dişidir ve karmaşık yönleri olan bir kadındır. O bir direniş eylemidir...Yazmak, siborgların teknolojisidir. Siborg siyaseti dil mücadelesidir. Siborg yazını, hayatta kalma gücü hakkındadır. Söz konusu araçlar genellikle hikâyeler, yeniden anlatılan hikâyeler, benimsenmiş kimliklerin hiyerarşik düalizmlerini tersine çevirip yerinden eden versiyonlarıdır (Haraway, 2006, s.62).

Haraway, *Siborg Manifestosu*’ndan sonra “yoldaş türler” (companion species) (2003) kavramı ile de biyolojik olarak konumlu olma durumunu, “posthuman” özelliğın soyut kavramsallaştırmalarına bir alternatif olarak karşımıza çıkarır. Bu

kavram, hibridliği romantize etmeden çeşitliliği ve farklılığı vurgulayarak, bütün dnyalıların birbiri ile birlikte var olageldiğini vurgular.

19. yüzyıl boyunca insan sonrasına dair anlatılan hikâyelere baktığımızda, bunların tıp alanındaki gelişmelerin ve evrim teorisinin de etkisiyle, ağırlıklı olarak aydınlanma fikirleriyle şekillenip sınırsız mkemelliğe işaret ettiğini görürüz. II. Dünya Savaşı’ndan sonra ise spekülatif kurmaca yazarları, bilişsel psikoloji ve bilgisayar teknolojilerindeki gelişmelerden de ilham alarak, organik bedenin insan sonrası türlerin çeşitli ortamlarından yalnızca biri olduğunu keşfetmişlerdir. Siborg gibi insan sonrası figürlerin vaatlerini ve sınırlarını sorgulayıp bilim insanının yaratım pratiğindeki sorumluluğu hususunu gündeme getiren *Frankenstein* eseri ile Mary Shelley başta olmak üzere, bilhassa kadın yazarlar spekülatif kurmaca türünü önemli ölçüde belirlemiştir. Özellikle 1960’larda kadın hareketlerinde yaşanan gelişmelerden de ilhamla, 1970’lerdeki spekülatif kurmaca metinlerinde siborg siyasetinin bilim, teknoloji ve toplumsal cinsiyet ile ilgili hikâyelerin merkezi haline geldiğini söyleyebiliriz. Doğum kontrol haplarının yasallaşması ve yapay döllenme ile ilgili birtakım gelişmeler de kadın yazarların bilimsel, toplumsal ve cinsel ilişkileri yeniden düzenleyebileceği, ataerkil olmayan dünyalar ve insan sonrası yaşamlar tasarlamalarına katkıda bulunmuştur.

Türkiye’de bilim kurgu ve fantastik edebiyatın tarihini ve gelişimini akademik ve akademik olmayan çalışmalar vasıtasıyla takip edilebilmemize rağmen, "spekülatif kurmaca" adlandırmasına Türkçe edebiyat çalışmalarında pek rastlamıyoruz. Türkiye'deki akademide ancak 90'lardan itibaren ciddiye alınıp incelenmeye başlanan bilim kurgu ve fantastik edebiyat türleri üzerine olan çalışmalara baktığımda, tartışmaların iki temel hatta seyrettiğini görüyorum. Bunlardan ilki, bilim kurgu, fantastik, gotik vb. türlerdeki eserlerin “gerçek”

edebiyattan sayılıp sayılmadığı, neden kanona dahil edilmedikleri meselesi; diğer hat ise bilim kurgu ve fantastiği ayırırken, hakikat ve gerçeklik ile olan ilişkileri, "bilim"i ve rasyonel düşünceyi bir turnusol kâğıdı gibi kullanma eğilimi, rasyonellik, nedensellik, olanaklılık gibi meseleler üzerinden türler arasındaki farkları tartışmak ve aralarında belli başlı (örtük) hiyerarşiler kurmak. Bu alanda yapılan akademik çalışmalar içinden özellikle üç tanesine değinmek istiyorum. Seda Uyanık (2013) Osmanlı bilim kurgusu üzerine yaptığı, *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fenni Edebiyat* başlıklı çalışmasında, fen ve teknolojinin faydalarının ya da beraberinde getireceği olumsuz sonuçların öngörülmeyle çalışıldığı 19.yy. sonundaki fenne dayalı eserleri ele alarak, bu metinlerde fen ve teknoloji konusunda atıfta bulunulan Batılı modellerin Osmanlı geleneğiyle, din, kültür ve kimlik çerçevesinde nasıl sorgulandığını inceler. Bu çalışmada incelenen Ahmet Mithat'ın *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, Molla Davudzade Mustafa Nazım'ın *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyye-i Rü'yet*, Yahya Kemal'in *Çamlar Altında Musahabe*, Refik Halit Karay'ın *Hülya Bu Ya*, Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Arziler* gibi metinlere baktığımızda, bunların makineleşmeye ve teknolojiye güzelleme yapmak ile insani değerlerin kaybolmasından dolayı endüstrileşmeyi eleştirmek gibi iki zıt kutup arasında salındığını söyler. Veli Uğur ise Türk bilim kurgusunun arketiplerinin analizini yaptığı *Türk Bilim Kurgu Edebiyatı Külliyatının Ortaya Çıkarılması ve Analizi* başlıklı Tübitak projesinin (2013-2016) bir çıktısı olarak yayımladığı *Türk Bilim Kurgu Edebiyatı ve Arketipler* (2021) başlıklı çalışmasında, bilim kurgunun sınırlarını daha keskin bir şekilde çizerek, Osmanlı bilim kurgusu başlığı altında Uyanık'ın çalışmasındaki eserleri analiz ettikten sonra, bu türün Cumhuriyet'in kuruluşundan 1970'lere kadar suskunluk dönemine girdiğini belirtir. Türkiye'deki bilim kurgunun yükselişinin 1990 sonrası, televizyon, sinema ve bilgisayar kültürü

ile mümkün olabildiğini söyler. Bir diğer çalışma, Pelin Aslan Ayar'ın *Fantastik Roman*, başlıklı çalışması. Ayar çalışmasında 1860-1960 arasında yazılmış metinleri ele alırken, fantastik edebiyat türünün Batılı literatürdeki tanımlamalarından yola çıkarak, bu türün modernleşme sürecinde Türkçe edebiyat tarihinde hayal-gerçek, madde-ruh tartışmaları etrafında yok sayıldığını ya da araçsallaştırıldığını iddia eder.

2013'te Yıldız Teknik Üniversitesi'nde düzenlenen “Bilim Kurgu ve Fantastik Edebiyat Sempozyumu”, bu türlerin tarihinin, önde gelen Türkçe örnekler ve bunların gerçekçilik sorusu ile olan ilişkisinin tartışıldığı önemli bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta, bu sempozyumdaki bildirilerin derlendiği *Edebiyatın İzinde: Fantastik ve Bilim Kurgu* (2015) başlıklı çalışma, bu türlere ilişkin tartışmaların bir panoramasını çizmesi bakımından önemli bir yerde durur.

Sempozyumun açılış konuşmasında Bülent Somay, bu alanda tez yazmak istediğinde nasıl tepkilerle karşılaştığını, 1979'da Darko Suvin'in *Bilim Kurgunun Dönüşümü* çalışmasıyla, bilim kurgunun alçak edebiyattan yüksek edebiyata doğru nasıl yükseldiğini, ancak Suvin'in kendisinin de fantastik edebiyata aynı şekilde yaklaştığını, hatta Ursula Le Guin'e *Mülksüzler* ve *Karanlığın Günü* metinleri için harika kitaplar derken, *Yerdeniz* serisini neden yazdığını anlayamadığını söyleyerek fantastik ve bilim kurgu arasına koyduğu hiyerarşiye dikkat çeker. Ursula K. Le Guin iki türün de kendisi için aynı şey olduğunu söylerken, bu tartışma 2000 yılında Suvin'in fantastik edebiyat üzerine o zamana kadar olan tüm argümanlarını geri aldığı bir makale yazmasıyla durulur ve fantastik edebiyat da böylelikle yükselişe geçmeye başlar. Bilim kurgunun tanımına ilişkin, Bülent Somay'ın da Darko Suvin'i onayladığı husus, bilim kurguyu diğer tüm edebi türlerden ayıran şeyin “yadırgatma” etkisidir. Somay, yadırgatma etkisini, kanıksanmış, doğal/normal olarak kabul ettiğimiz şeylere geri çekilip başka bir yerden bakmak şeklinde tarif eder.

Aynı derlemede, *X-bilinmeyen* dergisinin kurucularından Gürses Öner 1977’de bilim kurgunun tanımını, bütün bilimlerin ve insanların vermiş olduğu verilerden hareketle, insanın gelecekte, geçmişte, şimdide karşılaştığı sorunları sınırlanmış bir düşçülükle anlatan eserlerdir, şeklinde yaptıklarını belirtir ve bazı fantastik eserlerin bilim kurgu olarak anılmasının yarattığı kafa karışıklığından hoşnut olmadığını dile getirir. “Bilim kurgu ve Fantazyanın Türkçe Sınırları” panelinde, Ömer Türkeş türlerin tanımlarına dair bulanıklıktan bahsederken, Fabisad üyelerinden, mühendis, otomasyon ve ürün geliştirme gibi sektörlerde çalışmış aynı zamanda bir yazar olan Levent Şenyürek, bilim kurgunun rasyonelleştirilmiş fantastik unsurlar içerdiğini belirtir. Şenyürek’in “gerçekleşmesi ve gerçekleşmiş olması olası tahminler” şeklindeki tanımına karşılık, Sabri Gürses bu fazla rasyonelleştirilmiş tanıma katılmadığını, bir çocuğu olduğunu ve çocuğun rasyonalizmi darmaduman eden bir şey olduğunu söyleyerek, en temel bilim kurgusal varlığın, bilim kurgunun nesnesinin, konusunun, merkezinin insan olduğunu vurgular. Yine bu derlemede, Pelin Aslan Ayar’ın, Türkiye’de fantastiğin serüveninin izini modernleşme, rasyonelleşme ve aydınlanma söylemiyle paralel olarak okuduğu bir yazısı yer alır. Ayar, Türkçe edebiyatın ilk fantastik öyküleri olarak bildiğimiz *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*’nin anlatımının gerçekçi roman karşısında nasıl modern dışı olarak addedilip terk edildiğini, fantastik unsurların yazarın bakış açısına göre madde-mana, pozitivizm-mistisizm karşıtlığında romanlarda nasıl işlevselleştirildiğini anlatır. “Fantastiğin Kökenleri-Mitoloji ve Gotik”, panelinde Yiğit Değer Bengi, olağanüstü ya da büyüsel düşüncenin ilk ortaya çıkışının sebebinin bilinmeyen iki olay arasındaki ilişkinin kurulması olduğu teorisinden yola çıkarak, dinsel-büyüsel-mitolojik anlatıların ritüellerle olan ilişkisine değinir. Aynı panelde gotik için ise, fantastik ve bilimin çarpışmasından doğan,

değişim karşısında duyulan tedirginliğin ve bunun mekânla olan ilişkisinden bahsedilir. Tabii bunlara ek olarak, tartışmalar arasında bilim kurgu ve fantastik edebiyatın bir kaçış edebiyatı olup olmadığı meselesi de vardır. Özellikle 80 sonrası üretilen edebi metinlerdeki fantastik ve büyülü anlatımlara ilişkin yapılan bazı yorumların, bunları baskı ortamından kaçış ya da 12 Eylül'ün sansür ortamının sembolik-metaforik bir şekilde anlatılması şeklinde rasyonelleştirme eğiliminde olduğu görülür. Öte yandan, 80 sonrası edebiyatta görülen bu eğilimin gerçeklikten kaçış değil de başka türlü bir gerçekliği inşa etmeye yönelik bir çaba olarak da okunabileceğine ilişkin yorumlar da göze çarpar.

Bu tartışmalar ile ilişkili olarak, 2002 yılından 2005'e kadar 10 sayı olarak yayımlanan, bilim kurgu üzerine olan teori çevirilerinin, farklı disiplinlerden kişilerle yapılan söyleşilerin yer aldığı, bilim kurgu türünde öyküler ve denemelerden oluşan *Davetsiz Misafir* dergisi bence, yer verdiği özgün tartışmalar ile bu literatürde ayrı bir yerde durur. Bu dergi, Donna Haraway'ın *Siborg Manifesto*'sunu da ilk defa çevirip yayımlayan mecra olmuştur.⁴⁰ *Davetsiz Misafir* dergisi de spekülâtif kurmaca adlandırmasını tercih etmese de dergi yazarlarından K. Murat Güney'in yayına hazırladığı, bilim kurgu türü üzerine yazılardan oluşan *Başka Dünyalar* (2007) adlı derlemenin önsözünde yer alan Güney'in bilim kurgu tanımı, Haraway'ın spekülâtif kurmaca tanımıyla paralellik göstermektedir. Güney (2007) bilim kurguyu, en azından bilim kurgunun belli bir kolunu, yaşadığımız dünya üzerinde mutlak, zorunlu ve değişmez gözüken yapıları yıkmayı ve bu yıkımın hemen ardından farklı olana, değişen, dönüşen, yeni düşünce ve eylemlere kapı aralamayı amaç edinen, farklılıklarla bir arada yaşamaya dair tahayyüllerin geliştirildiği bir mecra ve başka dünyalar düşlemek için imkân olarak gördüğünü belirtir:

⁴⁰ Dergi yazarlarından Güçsal Pusuar'ın Donna Haraway'ın çeşitli yazılarını çevirip bir araya getirdiği *Başka Yer* ise 2010'da Metis Yayınları tarafından basılmıştır.

Bilim kurgu bugünkü dünyanın mutlak yanlışlığını gösteren bir tür distopik bilinçlendirme aracı veya farklı 'bir' tek dünyanın bugünküne 'alternatif' olarak dayatılması anlamında bir ütopya olarak değil, farklı sonsuz sayıdaki dünya olasılığını görebilmeyi mümkün kılan bir 'bakış açısı' olarak iş görür. Evet, bilim kurgu, bir bakış açısından ibarettir aslında. Önemli olan doğrunun ve yanlışın, iyinin ve kötünün ötesinde konumlanan başka binlerce yolun, düzenin, ilişki biçiminin, başka 'bir' dünyanın değil başka 'dünyaların' mümkün olduğunu düşleyebilen bir bakış açısına sahip olabilmektir (s.11).

2011'de FABISAD'ın (Fantazya ve Bilim Kurgu Sanatları Derneği) kurulması, fantastik ve bilim kurgu türleri arasındaki yerleşik sınırların sorgulanması ve bu türleri birbirine yaklaştırmak bakımından önemli bir girişim olsa da bu türlerin sınırlarının iç içeliğini vurgulamak için daha işlevsel olduğunu düşündüğüm “spekülatif kurmaca” adlandırmasına bu mecrada da rastlamayız. Bu adlandırmaya literatür taramalarım sırasında Çeviribilim alanında yapılmış biri doktora⁴¹ diğeri yüksek lisans⁴² olmak üzere iki tezde; 2014'te İstanbul Üniversitesi'nde düzenlenen Spekülatif Kurgu Konferansı'nda, 2018'deki Kadın Yazısı Festivali'nde yer alan bazı sunumlarda ve 2016'da Kolektif Kitap tarafından basılan *Devrimin Kardeşleri: Feminist Spekülatif Kurgu Antolojisi* başlığında rastladım. Bunlara ek olarak, son yıllarda hem spekülatif kurmaca türünde ilk kez eserlerini veren bazı çağdaş yazarların tercümesinde ve türün daha popüler yazarlarının metinlerinin yeniden tercümesinde yoğun bir artış yaşandığını gözlemliyorum, hem de spekülatif kurmaca tabirinin işaret ettiği alanlarda gezinen daha çok akademik çalışmanın yapılmaya başlandığını fark ediyorum.⁴³ Türlerin tarihine ve dönüşümüne bakmak, türleri nasıl

⁴¹ Nil Özçelik (2009) *Translation and Reception of Feminist Speculative Fiction in Turkey*, Boğaziçi Üniversitesi

⁴² Güliz Akçasoy (2017), *Encounter with Feminist Speculative Fiction Through Translation in Turkey*, Dokuz Eylül Üniversitesi

⁴³ 2013'te Yıldız Teknik Üniversitesi'nde düzenlenen Bilim Kurgu ve Fantastik Edebiyat Sempozyumu'nda, temel olarak bu türlerin tarihi, önde gelen Türkçe örnekler ve bunların gerçekçilik sorusu ile olan ilişkisi tartışılırken; 2014'te İstanbul Üniversitesi'nde düzenlenen Spekülatif Kurgu Konferansı'ndaki sunumlar doğanın temsili, insan ve insan olmayan arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. 2018'deki Kadın Yazısı Festivali'nde yer alan bazı oturumlarda ise Feminist spekülatif kurgu örnekleri üzerine en güncel ve önemli tartışmaların yapıldığı söylenebilir.

tanımladığımız ya da bundan sonra nasıl tanımlayacağımız, bu alana başka hangi metinleri dahil edebileceğimiz gibi hususların oldukça önemli olduğuna inanıyorum. Bu doğrultuda bence şu sorular üzerine düşünmek gerekiyor: İçinden geçtiğimiz süreci nasıl algılıyoruz? Teknolojik/bilimsel/toplumsal gelişmelere verdiğimiz tepkiler, hangi doğrultuda bilim kurgu/fantastik vb. eserler üretilmesine zemin hazırlıyor? Hangi tür metinler daha çok dolaşıma giriyor? Bu metinlerde nasıl temsiller yer alıyor? Bunları kimler kimler için üretiyor ve bunlar üzerinde nasıl yorumlar yapılıyor? Hangi hikâye yapıları tekrar ediliyor ve bu tekrar sayesinde güçleniyor? Hangi olasılıklar elimizden kayıp gidiyor?

Bu tezde incelediğim eserlere karar vermeden önce, aklımda şu soru vardı: Gerçekten bu türlerde yazılmış tüm metinler bilim ve rasyonellik meselesine yukarıda andığım akademik çalışmaların işaret ettiği keskinlikte mi bakıyor? Gerçekleşmesi mümkün olan ve olmayan arasında daha gri bir bölgede gezinen, anlatı dünyalarını hayal-gerçek, madde-mana gibi keskin ayrımlar üzerine inşa etmeyen metinler yok mu? Hem türsel hem de söylemsel olarak arada kalan, varoluşa ve bilme yolları ve araçlarına dair başka türlü bakış açıları getirmeye çalışıp feminist bir derdi olan metinlere odaklanmak istedim. Bu niyetle, öncelikle gotik, fantastik, bilim kurgu, büyülu gerçekçi vb. türlerde sınıflandırılıp halihazırda üzerinde çalışılmış metinleri taradım. Bunlar içinden, Suat Derviş, Kerime Nadir ve Latife Tekin'inkiler gibi halihazırda üzerlerine oldukça fazla araştırmanın olduğu metinleri seçtim. Ancak niyetim, Leylâ Erbil ve Adalet Ağaoğlu gibi çok tanınmış ve çalışılmış yazarların daha az incelenmiş metinleri ile 2000'lerden sonra yayımlanıp hakkında daha az çalışma yapılmış yazarların metinlerini görünür kılmak ve yayımlandığı dönemde belki bir iki kere basılıp unutulmuş, adını hiç duy(a)madığımız yazarlara da ulaşmaktı. Bu doğrultuda tezde, Kadın Eserleri

Kütüphanesi tarafından hazırlanan kadın eserleri bibliyografyasındaki eser isimlerine bakıp bu türlerle ilişkili olabilecek metinleri tahmin etmeye çalışarak ulaştığım 90'lı yıllarda yazmaya başlayan ve adlarını daha önce hiç duymadığım Nuray Tekin ve Tülin Kaplan'ın birer metnine yer veriyorum. Bunlar dışında, son on yılda yazmaya başlayan ve türlerin sınırlarını daha belirgin bir şekilde bulanıklaştırdığını gözlemlediğim, canavarların taşıdıkları potansiyelleri daha görünür kıldığını düşündüğüm Nurcihan Doğuç, Ebru Ojen, Deniz Gezgin, Oylum Yılmaz ve Nazlı Karabıykoğlu'nun da birer metnini inceliyorum.



BÖLÜM 3

CANAVARLARIN VAATLERİ

Önceki bölümlerde de vurguladığım gibi, canavarın kökeni, normalleştirme ve sınıflandırma gibi ötekini dışlayan çeşitli söylemsel pratikler ile ilişkilidir. Canavarın temsil biçimi, insan tanımını kurmaya ve güvenceye almaya da hizmet edebilir, tanımları parçalayıp söylemlerin istikrarsızlığını da gösterebilir. Canavarın vaadi, hegemonik söylemlerin altını oyma ve sınıflandırıcı bilme biçimlerinin güvenilmezliğini ifşa etme potansiyelinde yatar. Canavar teorisinin cinsiyete dayalı, ırksallaştırılmış ve insan olmayan ötekiliğe odaklanan eleştirel konumlarla kesiştiği nokta burasıdır. Cohen, "Canavarın bedeni kültürel bir bedendir" der. Korku, arzu, endişe ve fanteziyi dile getiren canavar metinleri, kendi kültürel anlarını yansıtır, ancak bunu şimdiki zamanı eleştiren ve geleceğe işaret eden bir tarzda yapar. Canavar dönüşümün eşiğinde durur ve bizden ırk, tür, cinsiyet, cinsellik hakkındaki kültürel varsayımlarımızı ve farklılık algımızı yeniden değerlendirmemizi ister. Derrida'nın (1992) öne sürdüğü gibi, "gelecek zorunlu olarak canavarcadır: gelecek figürü, yani hazırlıklı olamadığımız şey, canavar türleri tarafından müjdelenir (s.5) Musallat-bilim, dünyada var olma meseleleri ile ilişkilidir. Yerleşik "varlık" ve "mevcudiyet" kategorilerini ne ölü ne canlı ne mevcut ne de mevcut olmayan hayalet figürüyle değiştirir. Musallat-bilim, sistematik eşitsizliklere dayalı olarak varlıkları tartışılanlar için dünyada var olma teorisi olarak da düşünülebilir. Hayalet ve canavar, normallüğün her an çatlayabilecek kırılgan, söylemsel olarak inşa edilmiş bir yüzey olduğu gerçeğini hatırlatma işlevi görür. Bu çatlakları ve boşlukları görselleştirmeye odaklanan spekülâtif anlatılar ise hem anlatı figürleri hem de teorik kavramlar olarak canavarca ve hayalet olanın etrafında döner. Öngörülemez ve

gelecekteki olası dönüşümlere açık bir vaziyette olan canavar bedenler, evcilleştirilme riski korkusundan, asla tam olarak ele geçmez. Açık ve evcilleştirilmemiş bir geleceğe yönelik bu pek de arzu edilmeyen yönelim, özellikle kesişimsel feminizm perspektifinden bakıldığında, “canavarların vaatleri” olarak karşımıza çıkar. Feminist sesler canavarı, ötekileştirme süreçlerine ve insan kategorisinin ayrıcalığına dikkat çeken eleştirel bir figür olarak sahiplenir.

İncelediğim metinlerdeki özne konumlarının temsillerini, bazı varlıkların kültürel söylem ve temsillerden nasıl dışlandıklarına dikkat çekmek için, canavar ve hayalet gibi eşikte yer alan figürlerden yararlanan direniş anlatıları olarak okuyorum. Bu metinlerden bazıları, bizi ölümü başka türlü düşünmeye de davet ediyor. Ölüme başka gözlerle bakış, bizi bir yandan hangi bedenlerin daha ölebilir olduğunu düşünmeye ve canlılık ile cansızlık arasındaki sınırı sorgulamaya; diğer yandan ölenlerin ya da ölü sayılanların anlatıcıya musallat olma halleri ile onların hikâyelerini anlatma etiği üzerine düşünmeye sevk ediyor. Dolayısıyla, canavarlığı ve vaatlerini yalnızca içerikte, karakterlerde ve hikâyede, incelemiyorum; canavarlığın izlerini metnin yapısında, anlatım ve dil özelliklerinde de sürmeye çalışıyorum. Nitekim, metinlerin hepsinde, canavarın, musallat olanın nasıl anlatılacağı meselesi de anlatıma dahildir ve temsil mekanizmalarının etiği her metinde farklı şekilde sorgulanır. Metinlerin bir kısmı, birbiriyle çelişen anlatı perspektiflerini ve çoğu zaman kasıtlı olarak muğlak söylemsel referansları birleştirerek, tek tip yorumlara direnen, çoklu bağlantılara kapı açan karmaşık bir anlamlar ağı yaratır. *Anya Heise-von der Lippe*’nin (2021) *Monstours Textualities: Writing the Other in Gothic Narratives of Resistance* [Canavarca Metinsellikler: Gotik Direniş Anlatılarında Ötekini Yazmak] başlıklı çalışmasında vurguladığı gibi, “canavarca metinsellik” çeşitli edebi ve eleştirel kaynaklara yönelik açık bir

metinlerarası bağlantı ağından, üst anlatı yorumlarından ve bir metnin eleştirel potansiyelini yansıtan ve destekleyen doğrusal olmayan veya çok katmanlı yapısal etkilerden oluşur. Daha da önemlisi, canavarca metinsellik özdüşünümseldir. Kendi üretim ve (potansiyel) alımlanma koşulları ile hiyerarşik olmayan epistemolojilerin olanaklarını ve genel olarak anlatının yaratım sürecini de tartışır (s.15). Bu doğrultuda, incelediğim metinlerin hem yerel hem evrensel referansları olan çeşitli canavar figürler ile diyalog halinde, onların nasıl anlatılıp nasıl görünür kılınacağı üzerine kafa yoran özdüşünümsel metinler olduğunu öne sürüyorum. Bu meselenin toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkileri ile olan bağlantısı metinlerin hepsinde var olan güçlü bir damardır ve bu bakımdan metinlerin söylemlerinin birbirine oldukça yaklaştığı örnekler oldukça fazladır. Ancak, insandan ibaret olmayan dünya ile ilişkilene konusunda aralarında çok daha büyük farklılıklar olduğu da görülür.

İncelediğim metinlerin bazıları vampir, cadı, Frankenstein'ın yarattığı, Medusa, la llorona (ağlayan ya da beyazlı kadın), Amazon gibi evrenselleşmiş figürleri kullanırken; bazıları Sarıkız, Alkarısı, Umay, cin gibi Anadolu'ya özgü figürlere yer verir. Kimi ise tamamen yeni canavarlar icat eder. Tüm metinlerin ortak özelliği, canavarları feminist bir varoluşun imkânlarını araştıran karakterler olarak kullanmalarındır. Bunu yaparken, çeşitli anlatım tekniklerini bir arada kullandıkları için belli bir edebi türe de kolayca yerleştirilemezler. Metinlerin hem içeriklerinde hem de biçimlerinde barındırdığı bu melezlik, seçimimi etkileyen önemli bir husus oldu. Aralarında belli başlı ortaklıklar olsa da bu metinlerin yazarları farklı dönemlerde yaşayıp yazmış oldukları için, elbette hepsinin varoluş mücadelesi ve bunu dile getirme biçimleri birbirlerinden farklılıklar gösterir. Her metinde canavar farklı bir veçhesi ile karşımıza çıktığı için, metinleri birbirlerinden bağımsız alt bölümler içinde incelemeyi tercih ediyorum. Ayrıca her bir metni kendi içinde

“Toplumsal Cinsiyetin Gölgesinde” ve “Yoldaşlık Halleri” diye bölümlendirerek tartışıyorum. “Toplumsal Cinsiyetin Gölgesi” başlığı altında, metinlerdeki kadın ve kuirlerin cinselliklerinin ve arzularının toplumda yarattığı tedirginliği ve bu tedirginliğin onları nasıl canavarlaştırdığını inceliyorum. “Yoldaşlık Halleri” başlığı altında ise, metinlerde karşımıza çıkan insandan ibaret olmayan dünyanın tüm faillerine ve bunlarla kurulan farklı yoldaşlık hallerine odaklanıyorum. Bir yandan kadının canavar oluşu ile hayvanın, bitkinin, “cansız” varlıkların canavarlaştırılması arasındaki ilişkiyi, diğer yandan da bu varlıkların birbirine nasıl yoldaş kılındığını inceliyorum. Bu bölümü, tezin teorik kısmında yer verdiğim, hayvan ve bitki çalışmalarında öne çıkan bazı düşünceler ile feminist, posthümanist ve yeni materyalist yaklaşımlardan ilhamla örüyorum. Her bir metni, kendinden önceki metin(ler)le ortaklaşan birtakım hususlara da çentik atarak inceliyorum. Müşterek hallere atılan çentikler bölüm sonuna kadar birikirken, bunları “Vaatler” bölümünün son alt bölümü olan “Müşterek Haller”de birbirine örüyorum.

3.1 *Buhran Gecesi*

Suat Derviş’in ([1923] 2020) *Buhran Gecesi* romanı, hikâyenin ana karakteri Zehra’nın yeğeni, romanın anlatıcısı Nedim’in Zehra’dan ona miras kalan köşkü görmeye gelmesi ve bu köşkten büyülendiği için orada kalmaya karar vermesi ile başlar. Nedim, Zehra’nın “sır” olan hayatının ve ölümünün hikâyesini eşyalarda ve eve musallat olan gölgelerde okumaya çalışarak “hiç tanınmamış ve tanınmayacak harikulade bir kadının hikâyesini” anlatmayı kendisine bir görev bilir. Zehra’nın evdeki portresinin bakışının kendisini işgal ettiğini, resimdeki gayritabii kuvvete doğru çekildiğini söyleyen anlatıcı, köşkteki nineden ve kasabalıdan, Zehra kaybolduğundan beri sedirdeki minderlerin ıslak bulunduğunu, her gece beyazlı bir

kadının ağlayarak dolaştığının görüldüğünü öğrenir. Kocasını öldürdüğünün doğru olup olmadığını merak eden Nedim’e Zehra beyaz bir gölge olarak görünerek, ondan öldürdüğü kocasına yeniden bir hayat vermesini ve kendisinin bir masal olan hayatını yazmasını ister. Zehra anlatıcıya göründükten sonra, metne ağırlıklı olarak Zehra’nın anlatısı hâkim olur. Zehra’nın anlatısına göre, kocası Zehra’nın hayatı öğrenmesini istemediği ve sadece kendisi için güzel olmasını istediği için onu insanlardan uzaklara kaçıır. Zehra bu kapalı hayatta bir süre mutlu yaşadıktan sonra bir gün kendi bahçesinin çiçekleri ile yetinmeyip yabani çiçekler toplamak için gittiği metruk bir evin bahçesinde ince uzun, solgun siyah elbiseli bir adam ile karşılaşır ve tüm hayatı altüst olmaya başlar. Zehra bu adamla mücadele yollarını aramaya başlar. Bu yolda, dipsiz uçurumlardan, yılan gibi kıvrılan pis sulardan, iniltili ateş dolu mağaralardan, yılanların, ejderhaların, korkunç hayvanların, zebanilerin ve hortlakların onu kovaladığı karanlık yollardan geçer. Nihayetinde kocasının kendisini aldatma ihtimali ile yüz yüze gelip kocasının kalbini söker yerinden. O vakitten sonra ise kendisi de ölemez. Zehra, bu arafta olma halinden kurtulmak için kocasının cansız bedenine tekrar hayat vermesi gerektiğini düşünür. Nedim ile birlikte kocasının mezarını kazarlar ama bulabildikleri yalnızca adamın kemikleri olur. Bunun üzerine, Zehra anlatıcıdan kendisinin hikâyesini yazmasını ister ve Nedim yazmayı bitirene kadar da ona musallat olur. Kocasını öldürmüş bir kadının “suçluluk” duygusuyla arafta kalmasıyla bir günah çıkarma gibi başlayan anlatısı, giderek kendisine yapılan haksızlığın görünür olduğu bir anlatıya dönüşür. Zehra’nın kocasını hayata döndürme arzusu ile anlatıcı Nedim’in Zehra’nın hikâyesini anlatarak onu görünür kılma çabası iç içe geçer. Dolayısıyla bu anlatının, kim için bir adalet arayışı olduğu hususu muğlak ve farklı yorumlamalara açıktır. Anlatıcı bu yazma sürecinin sonunda kendisini ateşler ve bir tür hezeyan içinde bulur. Kendine

geldiğinde, ona on beş gündür hasta yattığı söylenir. Anlatıcı, bu kadar uzun bir hikâyeyi kendisinin uydurmuş olabileceğine inanmaz. Etrafındakiler sorduğu her şeye mantıklı açıklamalar getirmeye çalışırken, Nedim deneyiminin birtakım rasyonel açıklamalar ile yok sayılmasına sitem eder. Bu hikâyenin kendisine nasıl malum olduğunu açıklayamasa da Nedim’in hikâyenin gerçekliğine inanıyor olması, sadece beş duyuyla algılanabilen şeylerin bilinebileceğine dair pozitivist bakış açısına bir itiraz niteliği taşır. Ancak, bu itiraz her ne kadar yukarıdaki ifadelerde açık bir eleştiri barındırsa da ne yazık ki dönemin baskın söylemi ve edebiyattan beklentisi karşısında çok güçlü bir şekilde duyulamaz. Nitekim, Suat Derviş’in ilk dönem metinleri dönemin gerçekçilik beklentilerine uymadığı, sonraki yıllarda yazdığı daha gerçekçi metinleri ise Suat Derviş’in sosyalist fikirleri nedeniyle kabul görmez ve edebiyat tarihlerinde (yakın döneme kadar)⁴⁴ adları geçmez.

Romanda iki farklı anlatı ve anlatıcı olması hem canavarlık meselesinin hem de anlatmanın etiğinin iki farklı boyutta ele alınmasını mümkün kılar. Bu metinde canavarlığa ilişkin anlatı, erkeğin kadına bakışı ile kadının kendi arzularına bakışı arasında muğlak bir yerde durur. Kadının kendini konumlandırma mücadelesine eşlik eden insan olmayanlar, Nedim’in ve Zehra’nın anlatılarında birbirinden farklı etkiler yaratır. Kadının arzuları ve bedeni ile insan olmayanların temsilinin çeşitliliği ve istikrarsızlığı, asıl canavarın kim ya da canavarlığın ne olduğu sorusunu ve bunun nasıl anlatılması gerektiği meseleleri üzerine düşündürür. Böylelikle bu roman, canavarların vaatlerinin konuşulabileceği uygun bir zemin sağlar.

⁴⁴ Suat Derviş’in külliyatı yaklaşık on yıldır Serdar Soydan’ın emekleri ile İthaki Yayınları tarafından basılmaktadır.

3.1.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu romanda canavarlaştırma üç farklı boyutta gerçekleşir. Zehra'nın romanın anlatıcısı Nedim'in gözünden anlatımında, o bölgedeki halkın üstündeki etkisinde ve Zehra'nın kendisine bakışında canavarlaştırılmanın farklı modlarını görürüz. Nedim'in anlatısına büyülenme hakimken, bölgedeki halk korku ve dehşet içindedir. Zehra'nın anlatısında ise vicdan azabı, pişmanlık ve keder vardır.

Nedim'i büyüleyen ilk şey, Zehra'nın resimdeki parlak siyah gözleri ve alev kırmızı dudakları olur. Beyaz tüller içinde gördüğü bu kadın Nedim'in vücudunda ölüm kadar soğuk bir ürperme hissetmesine neden olur. Onu “efsunlu, bilinmez bir kadın” olarak tarif eder. Önce hakikat olduğuna inanmaz Nedim, sinirlerinin bozulduğunu düşünür. Ancak, Zehra'nın resmine yaklaştıkça resimdeki “gayritabii kuvvet” tarafından çekildiğini ve portrenin cehennemî bir cazibesi olduğunu belirtir. Derrida, Barthes fotoğraf deneyiminde dokunmaya bu kadar önem verdiğinde, görüntülere bakan ya da film ve televizyon izleyen bakışta olduğu gibi hayalette de (ghost) kişinin mahrum kaldığı şeyin aslında dokunma duyarlılığı olduğunu belirtir: “Dokunma arzusu, dokunma etkisi ya da duygulanım, kendi hayal kırıklığı tarafından şiddetle çağrılır, onun yokluğunun musallat olduğu yerlere bir hayalet [un revenant] gibi geri gelmeye [appelé à revenir] çağrılır” (Derrida ve Stiegler, 2013, s. 38). Derrida “ghost” ve “specter” arasında bir ayrım yapar. Türkçede, iki kelimeyi de hayalet, heyula gibi sözcüklerle ifade ediyoruz ama aralarındaki temel fark, “ghost”⁴⁵ ölen kişinin yaşadığına inanılan ruhu iken, “specter” herhangi bir hayaletimsi veya doğaüstü görüntü anlamına gelir. Nedim'in Zehra'nın fotoğrafı karşısındaki deneyimi, “specter” ile ilişkilidir. “Specter, ghost'tan farklı olarak, temaşa ile bağlantılıdır. Specter her şeyden önce görünür bir şeydir. Görünürün bir parçasıdır,

⁴⁵ Derrida ghost sözcüğünü kullanırken, ölen kişinin ruhunun geri gelmesine vurgu yaptığı için, hortlak olarak düşünebiliriz bunu.

[...] ancak et ve kemikte mevcut olmayan bir bedeninin görünürlüğüdür [...] Ve hayaletimsilikte [...] olan şey, et ve kemikte görünmeyen bir şeyin neredeyse görünür hale gelmesidir” (s.38). Nedim’i etkisi altına alan şey de Zehra’nın ona dokunma arzusu yaratan resimdeki kanlı canlı görüntüsüne rağmen, etten kemikten olmayan bu görüntünün/heyulanın dokunulmaya direnen yapısıdır.

Etten kemikten olmasa da Zehra’ya dair anlatılanlara bakıldığında, onun dolaştığı yerlerde elle tutulur, bedensel olarak duyumsanabilir bazı etkiler bıraktığı görülür. Evdeki nine, Zehra kaybolduğundan beri sedirdeki minderleri ıslak bulduklarını, Zehra’nın her gece ağladığını, komşu köşklere dekilerin de bu durumdan korktuğunu ve beyazlı bir kadının her gece ağlayarak dolaştığı söylentisinin halk arasında yayıldığını anlatır. Kasabalılar, beyazlı kadının kocasını öldürdüğüne ve şimdi de onlara musallat olduğuna inanırlar. Nedim Zehra’nın kocasını gerçekten öldürüp öldürmediğini sorduğunda, nine birbirlerini çok sevdiklerini, böyle bir şeye ihtimal vermediğini, Zehra’nın bıraktığı şehri ve eğlencelerini aramadığını, bilmediği şeyleri bilip öğrenmeye veya insanları tanımaya heves ve arzusu olmadığını söyler (s.138). Ninenin söyledikleri, bir kadının kendine ait arzu ve hayalleri olmasının korkunç sonuçları olabileceğini ima etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu söylem ile birlikte okurun aklına şu sorular üşüşür: Zehra kocası için kendi arzularından vazgeçmiş bir kadın mıdır? Eğer öyleyse bunu kendi rızası ile mi yapmıştır, yoksa baskı veya manipülasyon altında mıdır? Kasabalının anlattıklarından Nedim’in öğrendiği tek şey, Zehra’nın kocasının gerçekten ölmüş olduğu ve Zehra’nın da ortadan kaybolduğudur. Zehra’ya dair sadece dağdan akan suyun içinde ipekten siyah bir şal bulunmuştur ve her gece bir kadının dağlarda gezip ağladığı iddia edilir.

Romandaki ağlayan kadın figürü, La Llorona efsanelerini hatırlatır⁴⁶. La Llorona (Ağlayan Kadın), kayıp çocuklarını aramak için nehir ve göl kıyılarında dolaşan Meksika folklorunun efsanevi hayalet figürüdür. Hikâyesinin birçok farklı versiyonu olmasına rağmen, temel La Llorona hikâyesi, çocuklarını boğan ve sonsuza dek kayıp ruhlarını aramakla lanetlenen genç bir kadının hikâyesidir. Meksika folklorunun bir ürünü olsa da hikâyenin birçok ögesi klasik mitolojik anlatılara dek uzanır. La Llorona'nın Yunan mitolojik figürler Lamia ve Medea ile açık bağlantıları vardır. Lamia, Zeus ile ilişkisi olduğu söylenen yarı-tanrıçadır. Zeus'un karısı Hera, ilişkiyi öğrendiğinde, Lamia'yı kendi çocuklarını yemeye zorlar. Bu korkunç eylem, Lamia'nın daha fazla çocuk yakalayıp yemek için dünyayı dolaşmasına neden olur. Medea, başka bir trajik figürdür; Euripides'e göre, Argonot Jason Medea'yı başka bir kadın için terk ettikten sonra Medea Jason'dan olan çocuklarını öldürür. La Llorona efsanesinin tarihsel kökenleri, diğer Avrupa kültürlerinin mitolojik geleneklerinde görülen benzer karakterlere de uzanmaktadır. Bunlar arasında, kendi tercihiyle evlenmek için iki çocuğunu öldürdüğü söylenen klasik White Lady figürünün Alman versiyonu da bulunmaktadır.

Bu figürler, Anadolu folklorundaki Alkarısı anlatılarını da akla getirir. Alkarısı, Alanası, Albıs gibi farklı isimlerle bilinen bu figür, kefen giymiş bir ölü ya da bir gelin kılığında görünür (Turan, 2022, s.29), çocuklara ve lohusa kadınlara düşmanlığıyla bilinir (s.32). Lohusalara musallat olanların yanı sıra, erkeklere, genç kızlara ve atlara musallat olan türleri de vardır. “Erkekler daha çok gece uyurken sesler duyarak uyanır. Bilinmezden gelen bu ses, onları çok uzaklara, tehlikeli yerlere çağırır. Rüya gördüklerini zannederek sese itaat ederler” (s.34). Zehra'nın Nedim'e görünmesi ve Nedim'in Zehra'nın sesinin peşinden giderek mezar kazması,

⁴⁶ Lasky, J. (2023). La Llorona (“The Weeping Woman”). *Salem Press Encyclopedia*.

romanın sonunda kendisini ateşler içinde bulması Zehra'nın bir Alkarısı örneği olarak okunmasını mümkün kılabılır. Ancak, Alkarısı'nın ataerkil toplumun bir icadı olduğunu vurgulayan Kıymet Erzincan Kına (2022), *Umay Ana'dan Al Karısı'na Atlı Gelip Yaya Kalanlar*'da, kadının doğuran, hayat veren yönünü temsil eden Umay'ın bir varyantı olan Alruhu'nun ocaklar tüttüren değil de ocaklar söndüren Alkarısı'na dönüştürülmesinin ataerkil düzenin altyapı ve üstyapı kurumlarıyla yarattığı bu Al (hem ateş hem adeti temsilen) korkusunun kadın korkusu olduğunu öne sürer (s.13). Bu mitolojik figürler gibi, Zehra da öldüren ve halka musallat olan bir kadın olarak anlatılır. Ancak Suat Derviş'in Zehra'yı çocukları yerine⁴⁷ kocasını öldüren bir kadın olarak temsil etmesi ve neden katil bir kadına dönüştüğünü kendisinin anlatmasına izin vermesi bir yandan *Buhran Gecesi*'nin bu tür efsaneleri feminist bir bakış açısıyla dönüştürmeye çalışan bir metin olarak okunmasını mümkün kılar. Diğer yandan, kocasını öldüren kadın imgesi dönemin başka bir gerçekliğine de işaret eder. Aynı dönemde, kocalarını öldüren kadın karakterlerin anlatıldığı kadınlar tarafından yazılan metinlerin sayısının hiç de az olmadığı görülür. Bu türden kadın yazınında, kadın karakterlerin işlediği “suç”ları birlikte okuyan Bilge Ulusman (2023)⁴⁸ kadınların işlediği cinayetleri sistematik erkek şiddeti karşısında verdiği meşru müdafaa mücadelesi olarak okur ve bu metinlerdeki anlatısal ortaklıklardan birinin cinayet işleyen kadınların kendilerini savunmalarına yer verilmesi olduğunu belirtir. Bu çerçevede, Suat Derviş'in *Buhran Gecesi* romanı hem Ulusman'ın analiz ettiği “cinai anlatılar” geleneğine eklemlenmiş olur hem de doğaüstü unsurlara yer vererek canavar kadın imgesini sorunsallaştırır.

⁴⁷ Zaten çocukları yoktur ama çocuklarının olmaması da hincin kocaya yönelik olması da önemlidir.

⁴⁸ Ulusman, B. (2023) *Kadın Yazınının İmkanları: Türkçe Edebiyata Jino-Eleştirel Bir Okuma Denemesi (1895-1950)* doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi

Ninenin olanları Nedim’e anlatırken ona sürekli “gölmeyiniz” demesine ve Nedim’in de “gölmüyorum” diye cevap vermesine yer verilmesinin de romanda bir işlevi vardır. Bu diyalog, aynı zamanda okura yönelik gibidir. Anlatı boyunca olanların hakikat olup olmadığına dair Nedim bir sorgu içindedir ve romanın sonunda da zaten anlattıklarının ateşli bir hastalıktan kaynaklandığı iddia edilir. Ancak bu müzakere anlatı boyunca sürer. Görünen o ki, Suat Derviş bir yazar olarak, ikna edilmesi gereken bir okur kitlesi olduğunu düşünmektedir. Muhtemelen kadınlar zaten böyle “doğüstü” hikâyelere inanacaktır ama dönemin pozitivist yaklaşımı ile edebiyat ortamına hâkim gerçekçilik anlayışı bu romanın değersizleştirilmesine sebep olacaktır.⁴⁹ Anlatıcının erkek olarak seçilmesi ile sanki erkek okur kitlesi de ikna edilmeye ve Zehra gibi kadınların hikâyesi duyurulmaya çalışılır. Nitekim, Nedim Zehra’nın kocasının mezarlığını ziyaret ettiğinde, onu çok seven bir kadın olduğu için, ona ne kadar gıpta ettiğini dile getirir. “Benim mezarım, tıpkı öbür mezarlar yeşil gölgelerin arasında beyaz ve sarı kalacak. [...] sevmeyen ve sevilmeyen adamların mezarı gibi...” (s.141). Bu düşünceleri nedeniyle kendisini çocuk kadar hayalperest, şair kadar gülünç bulur. Suat Derviş, Nedim vasıtasıyla ortak edildiğimiz bu gelgitli ruh halinde arzuları yok sayılanları duyurur bize: kadınlar, çocuklar ve şairler! Yani akıldan ziyade, duygularıyla davrandıkları, bu nedenle de “sağlıklı” düşünemeyeceği ima edilenler. Toplumdaki sınırları ihlal etmeye en yakın olanlar, ötekileştirilip canavarlaştırılmaya maruz kalacaklardır. Ancak, burada dikkat edilmesi gereken husus, Nedim’in gerçekten Zehra’nın ne yaşadığı ile ilgilenip ilgilenmediği meselesidir. Yukarıdaki alıntıya bakıldığında,

⁴⁹ Suat Derviş bu meseleyi “Bir Kış Gecesi” öyküsünde de ele alır. Bu öyküde, geceleri korkutucu hikâyeler dinlemekten keyif alan genç kadınların zevki, kuzenleri Ömer tarafından küçük görülür ve sürekli rasyonel açıklamalar ile baltalanır. Öyküdeki ana karakterlerden Zeynep, dayızadesinin ukala olduğunu belirtip ondan “bütün hikâyelerin tadını kaçıran” ve “tahammül edilmez bir mevcudiyet” olarak bahseder (2017, s.115).

Nedim'in daha ziyade bir kadının başka bir erkeğe olan bakışı ve arzusu ile ilgilenmekte olduğu görülür. Nitekim, roman boyunca Nedim'in Zehra'ya ilişkin anlatısı onun bedensel çekiciliği etrafında döner. Muhtemelen, Zehra'nın gerçekten ne yaşadığı ve onu kocasını öldürmeye iten sebepler ile ilgilenenler ağırlıklı olarak kadın okurlar olacaktır. Suat Derviş çerçeve anlatıda erkek bir anlatıcıya, gömülü anlatıda kadın bir anlatıcıya yer vererek, edebiyatta anlatıcının cinsiyetinin anlatıyı nasıl etkilediğini gözlemlememize fırsat verir. Anlatıbilimin terminolojisinden gelen “çerçeve” ve “gömülü” anlatı ifadeleri bu tezin konusu bakımından da oldukça anlamlıdır. Zira, sınırları erkeklerin çizdiği bir dünyada, *gömülü* olan seslerin ve varlıkların peşine düşmek, Suat Derviş kendisini öyle tanımlasın ya da tanımlamasın, feminist bir tavidir.

Nedim'in kendisine doğru bir adım attığını gören Zehra, “Benden korkuyormusun? Yanıma yaklaşmaya cesaretin var mı?” diye sorar Nedim'e (s.151). Kendisini beyazlı kadın olarak tanıtır. “Mustarip ve günahkâr ruhlar, günahları af oluncaya...Ebedi sükûn ve rahata ulaşıncaya kadar günah işledikleri, ısırap çektikleri yere avdet ederler [...] Ben buraya bir yardım, bir çare bulmaya...Ben buraya yaratandan, kullananan, hükmedenden affımı yalvarmaya [...] geliyorum” diye açıklar (s.151). Öldürdüğü kocasına yeniden bir kalp ve hayat vermek ister. “Mademki ellerimi tuttun benden korkmadın [...] Zehra'nın bir masal olan hayatını, bir masal olan Zehra'yı öğren” der (s.151). Burada, “masal” a yapılan vurgu önemlidir. Bir yandan, “Zehra'nın masal olan hayatı” ifadesi, onun “mutlu” evliliğinin gerçekliğinin sorgulanmasını sağlar, diğer yandan Zehra'nın masal olması, onun varlığının (kadınlığının), gerçek ile kurmaca arasında, varlık ile yokluk arasındaki anlamını düşündürür. Nedim için Zehra, insani, maddi ve hakiki olmayan, başka alemlerden gelen yorgun ve büyülu sesiyle anlatır hikâyesini. Beyazlı kadının

hikâyesini Zehra'nın ağzından dinleriz. Kocas1 Zehra'ya, d1nyanın Zehra'nın tasavvur edemeyeceği kadar fena bir yer olduğunu s1ylemiştir. Hayatın kirliliği içinde, Zehra'nın temiz kalmasını, hayatı 1đrenmemesini istemiştir. Zehra'ya, “1nk1 1đrendiđin g1n, onu sevemezsin. Ve sevmediğin g1n g1zlerinin bu saf ateşi, yanaklarının yangını, tebess1m1n1n şulesi s1ner. Ve s1nerse, ben bir k1rden daha bedbaht olurum. 1nk1 artık hayatta nasibim olan b1t1n ziyayı, b1t1n nuru, b1t1n g1neşi senden bekliyorum” der (s.152). Felaketten kaçmak için insanlardan kaçıp uzaklara gitmeyi 1nerir. Orada Zehra'nın sadece kendisi için g1zel olacağını, tabiatın sadece kendisi için s1sleneneğini s1yler. “Orada biz d1nyayı unuturuz. D1nya bizi hatırlamaz” demiştir. Bunun 1zerine Zehra şehirden nasıl kaçtıklarını, başka alemleri unuttuklarını anlatır Nedim'e: “Mesut bir aşkım olduğu için g1zeldim, g1zel olduğum için neşeli...” (s.154). Bu s1zler Zehra'nın belki bir zamanlar içselleştirdiği ama Nedim'e anlattığı sırada sorguladığı, artık bu kalıba sığamadığı imasını taşıyan bir şekilde s1ylenmiştir. Zehra, bedensel g1zelliğin, aşkın ve mutluluğun anlamlarını sorgular hale gelmiştir.

Zehra bir g1n bahçesinin çiçekleri ile yetinmeyip yabani çiçekler toplamaya gitmek ister. Sadece ieklerin değil, aslında içindeki yabani duyguların da peşinden gitmiştir. Dağdaki metruk bir evin bahçesindeki sarı g1lleri almak ister. Orada ince, uzun, solgun ve siyah elbiseli bir adam g1r1r. Adamın 1zerinde bıraktığı etkiyi “muammaengiz bir tebess1m” olarak tanımlar. Adamın bakışları Zehra'nın iradesini 1ld1r1r. Adam Zehra'ya, bahçesinde o kadar iek varken neden onunkine geldiğini sorar. O bahçenin içine girdiği zaman, onun ıslak ve rutubetli yeşilliğinde humma, dert ve 1l1m bulacağını s1yler. “Niçin beni ebedi içime çağırıyorsun? Ben seni aramamıştım.” diye sitem eder (s.159). Kendisinin ihanet g1rm1ř, aldatılmış, kinli ve hasetli bir adam olduğunu belirtir. Bu diyalog 1nemlidir, 1nk1 bir kurban olmaktan

ziyade, kendi arzu ve iradesiyle bu bahçeye gittiği için Zehra'nın failliğine vurgu yapılır. Adam Zehra'nın felaketini getirmeye ant içmiş gibi görünür. Zehra eve dönüp kocasına olanları anlattığında, kocası ona inanmaz. “Sütüne masallarına inanan tatlı çocuk” diye küçümser onu (s.161). “Küçük korkağım [...] karanlıktan ürkmüş de... neler icat ediyorsun!” diye dikkate almaz anlattıklarını (s.164). Bu metnin sonunda, Nedim'in anlattıklarının yakalandığı ateşli hastalıktan kaynaklandığını iddia edenlerin söylediği gibi “bu yüzyılda böyle şeylere inanılmazmış” cümlesi ile bu kısmı düşündüğümüzde, Suat Derviş'in dönemin bilme biçimlerine yönelik bir sorgusu ve itirazı olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Bu romanda Zehra'nın kocası ile Nedim'in etrafındaki erkekler aklın sesini temsil ederken, Zehra da Nedim de hayali olanın, akıl dışı olanın alanına itilirler. Her ne kadar Nedim de Zehra'yı hikâyesi anlatılacak “güzel” bir şey olarak görse de yine de onun hikâyesini anlatarak, Zehra'nın arzularının duyulmasını sağlamış olur. Dolayısıyla Suat Derviş, kadınlar ve erkekleri karşı karşıya getirmek yerine, belli erkeklikleri ve belli kadınlık hallerini karşı karşıya getirir. Hatta Suat Derviş'in yazar ve şair olan erkeklerin anlatılarının, ötekilerin sesini duyurmak için en azından bir potansiyel barındırdığını düşündüğü bile söylenebilir. Ancak bu potansiyel aslında, edebiyata, dile ve estetik alana içkindir. Bu romanda, aslında hiçbir karakter o kadar da siyah beyaz çizilmemiştir. Zehra'nın hayatını kararttığı belirtilen siyah elbiseli adamın da hikâyesine yer verilir ve onun neden “kötü birine” dönüştüğü de anlatılır. Hatta onun hikâyesi vasıtasıyla, aşk, mutluluk, güzellik gibi şeylerin mutlak tanımları sorgulanmış olur. Bu da estetik rejimin görülenler kadar görülmeyenleri, duyulanlar kadar duyulmayanları da düşündürebilme kudreti ile ilişkilidir. Zehra, siyahlı adamdan kaçıp kocasının yanına gitmek istediğinde, kocası için “onun yanında korkmak...Hayır, yanlış söyledim... Onun yanında korkmamak istiyordum” der

(s.163). Buradaki sürçme de bu bağlamda dikkat çekicidir. Zehra'nın asıl korktuğu kimdir? Kocas\u0131 gerçekten g\u00fcvenilir biri midir? Zehra i\u00e7in asıl tehlike nerededir? Evde midir, evin d\u0131\u015fında mıdır? Romanda bu soruların cevab\u0131 net bir \u015fekilde verilmez ve sınırlar \u00e7ok keskin bir \u015fekilde \u00e7izilmez.

Zehra, siyahlı adamla kar\u015fıla\u015fmalarından sonra g\u00fclemez hale gelir. Y\u00fcz\u00fcnde endişenin yarattığı kırı\u015fıklıklar vardır artık. B\u00fct\u00fcn me\u00e7hullerden korkar. Kocas\u0131 \u015fehre gittiği bir g\u00fcn, Zehra kendisini ne t\u00fcr felaketlerin beklediğini d\u00fc\u015f\u00fcn\u00fcrken, uzun zayıf bir kadın g\u00fcr\u00fcr. Kadın, Zehra'nın derdini bildiğini belirtir. Her saadetin tehlikede olduğunu, d\u00fcnyada tehlikede olmayan hiçbir şeyin olmadığını s\u00f6yler ve Zehra'ya İblis'in ve siyah elbiseli adamın hikâyesini anlatır. Bu hikâyeye g\u00f6re, İblis Adem'i cennetten kovdurunca g\u00fclerken, fezada dola\u015fan ruhlardan biri İblis'e \u00e7ok g\u00fclmemesini, Adem'in giderken cennetin en g\u00fczel şeyini de yanında g\u00fct\u00fcrd\u00fcğ\u00fcn\u00fc s\u00f6yler. Âdem, ruhu ve cenneti kendisiyle birlikte d\u00fcnyaya g\u00fct\u00fcrm\u00fc\u015ft\u00fcr. A\u015fk, sevgi ve \u015fekât d\u00fcnyadaki cennet olmu\u015ftur. İblis, b\u00fct\u00fcn cadı, hortlak ve benzeri t\u00fcrleri yanına \u00e7ağırır. Şeytanın yardımcıları olarak birlikte \u00e7alışırlar. D\u00fcnyada para hırsı ve sava\u015f doğar ama yine de a\u015fka tam zarar veremez bunlar. İhtiyarlık ve \u00e7irkinlik icat edip yaşıyanlara musallat ederler ama yaşılıların ilk zamanki a\u015fkı kalmasa da sevgileri baki kalır. Bu sefer haset ve kıskançlık icat ederler.

Zehra'ya bu siyahlı adam hakkında bilgi verenlerden bir diğeri de yaşı bir kadın olur. Bu kadın Zehra'ya bir zamanlar mesut olan bir \u00e7iftin hikâyesini anlatır. Bu hikâyeye g\u00f6re, adam kadını ama kadın sadece kendini severmiş. İblis bu \u00e7iftin evinin g\u00fczel ışığını g\u00f6r\u00fcnce acı duyar. O da fani olmak ister. Yaptığı işten yorulmu\u015ftur. Fani olmanın imkânsızlığı İblisin benliğini hasetle yakar. İblisin fani olma arzusu, insanın \u00f6l\u00fcs\u00fcszl\u00fck arayışı ile tezat olu\u015fturur. \u00d6l\u00fcsl\u00fcl\u00fck ve \u00f6l\u00fcs\u00fcszl\u00fck arasındaki sınır ve bu sınırın a\u015fımına duyulan istek, felaket getiren bir

şey olarak gösterilir. İblis cama vurup kadını ismi ile çağırınca, kadının kocası kıskançlıktan kudurur ve kadını hırpalamaya başlar. Kadın önce güler bu duruma. Ciddiye almaz ama sonra endişe ile kocasına bakar. İblis yakışıklı bir şehzade gibi görünür onlara. Kadına ebediyetin zevkini vermeyi vaat ederek kur yapar. Kocasını kıskançlığından kadını öldürür ama hırsı sönmez. Başka saadetleri söndürme arzusu duymaya başlar ve böylece iblisin malı olur. O metruk evde yaşayan ve Zehra'ya musallat olan siyah elbiseli adam, işte iblisin malı olan bu katil kocadır. Karısını kıskanması ve onu başkalarından izole bir yaşama mahkûm etmesi bakımından aslında Zehra'nın kocası ile ortaklaşmaktadır. Bu yakınlık, Zehra'yı kocasını öldürmeye götüren süreçte asıl suçlunun kim olduğu hususunu düşündüren başka bir örnek olarak düşünülebilir. Zehra bir yandan kocasını öldürdüğü için suçluluk hissederken, diğer yandan Nedim'e anlattığı hikâyedeki bazı detaylar ile kendisini bu cinayete sürükleyen nedenlere de işaret etmiş olur ve kimin suçlanması gerektiği konusunda kafaları karıştırır.

Zehra, kocasının şehre gittiği bir başka gün yaşlı, cüppeli, evliya gibi şefkatli bir adamla karşılaşır. Yaşlı adam Zehra'ya korkmamasını, her şeye rağmen sevenin mesut olabileceğini söyler. “Sevdiğinin kalbini daima muhafaza et [... [Seven kadının felaketi bir gün sevilmemektir. Her zaman sevilmek için, her zaman sevdiğinin kalbine malik olmak için sendeki neşenin güneşini söndürme!” der (s.181). Hava kararınca da erkeği eve gelmeden eve gitmesini, karanlıkta dolaşmamasını nasihat eder Zehra'ya. Zehra eve dönerken korkmamaya söz verir ama eteği bir şeye takılır. Yine siyahlı adam, yanına çağırır onu ve Zehra hayır diyemez. Kocasını uyuduktan sonra, “karşı çıkamadığı bir arzu ve mecburiyet” ile adamın dediği yere gider. İçinde duyduğu korkuya rağmen o sesi dinler. Burada Zehra'nın davranışlarının nedenleri konusunda kafasının karışık olduğu görülür. Bir yandan kendi iradesi dışında bir dış

kuvvete işaret eder, diğer yandan da korkmasına rağmen o sesi dinlediğini vurgulayarak kendi iradesini de tamamen yok saymaz. Dolayısıyla Zehra'nın yolcuğunun, erkek kahramanın tipik yolculuğundan farklı bir şekilde ilerlediği öne sürülebilir. O ne tamamen edilgen bir varlık ne de tek başına tüm failliği kendisinde bulunduran bir kahramandır. Zehra'nın anlatısında, onun bedensel dürtüleri, sezgileri, yolculuk boyunca karşılaştığı ötekilerin söyledikleri ve ettikleri ile şekillenen öznelliğine vurgu yapılır.

Yanına vardığında, siyahlı adam Zehra'yı bir uçuruma sürükler. İndikleri yer derin ve karanlıktır. Uçurumun içinde yılan gibi kıvrılan, çok pis bir su akıyordur. Ayakları parçalayan, yürünemez yollardan geçerek iniltili, ateş dolu bir mağaranın girişine gelirler. İri gövdeli, dişsiz, yaşlı bir kadının saçlarının her bir teli ıslık çalan yılanı benzer. Mağaranın içi hummalı, çirkin ve şişman insanlarla doludur. Güzelliği ve gençliği kaybetmek aşkı da öldüren şey olarak tarif edilir. Adam Zehra'yı yaşlılık ve çirkinlikle tehdit eder. İnsanların aşkının, gözlerinin zevkinden doğduğunu söyler. Zehra bu yerin bir tür cennet olduğunu belirtir önce ama sonra düzeltir kendini. "Oh, günah işledim! Orası göklerin cenneti değil, orası şeytanın cenneti... Günahın cennetiydi" der (s.188). Dionysos esrikliğinde bir ortamdır bu, iblisin nisyan cennetidir Zehra'ya göre. Burada, Zehra tarafından istenmeyen, tiksnilen, canavar gibi görülen nitelikler önemlidir. Yaşlılık, çirkinlik ve şişmanlık gibi bedensel "deformasyonlar" Zehra'yı korkutan ve kendisinden uzaklaştırmak istediği özelliklerdir. "Kirlilik (mundar, zelil, iğrenç vb.) bir nesne olarak öznenin karşısına aldığı, bir-karşıda-olma-durumu değil, bir kendinden-fırlatmadır. Nesne (object) statüsüne sahip olamamış abject/zillet der Kristeva buna. Bedene ait olan ama öldüğünde uzayan tırnak gibi artık canlıya ait olmayan, bedenin içiyle dışı arasında yer alan sıvı, salgı, safra, kan, süt, sperm, dışkı, idrar gibi iğrençtirler" (Sayın, 2018,

s.122). Zehra'nın mağarada gördüğü sarkık, şişman, hasta bedenler yalnızca “göz zevkine hitap etmedikleri” için tiksindirmez onu; genç, diri, hayatta olmanın zıttı gibi algılandıkları, ölümü hatırlattıkları için de korkutucudurlar. Zehra'nın bu imgeleri kendi bedeninden uzaklaştırma çabası kadınlara dayatılan beden imajının baskısı kadar, kocası onun dünyanın geri kalanı ile bağını kopardıktan sonra Zehra'nın bir ölüden farklı hissetmemesi ile de ilişkilendirilebilir.

Saçları yılan benzeyen yaşlı kadın imgesi de elbette akla hemen Medusa⁵⁰'yı getirir. Olimpos tanrıçası Athena'ya bir rahibe olarak hizmet eden Medusa'nın bakire kalması gerekirken, Athena'nın tapınağında Poseidon ile birlikte olması üzerine, Athena Medusa'yı bir Gorgon'a dönüştürür. Gorgonlar güçlü, ölümsüz canavarlardır. Kadınlara benzerler ama yaban domuzlarının dişlerine, pullu bir cilde ve yilandan saçlara sahiptirler ve kendilerine bakan herkesi taşa çevirebilirler. Medusa, feminist eleştiri için çok önemli bir figürdür. Hélène Cixous (1975) "Medusa'nın Kahkahası" başlıklı makalesinde Medusa mitini kullanır. Kadınların ve cinselliklerinin binlerce yıldır süregelen kadın düşmanı tasvirine meydan okur. Freud'un mite "korkunun ve anlaşılmasız kadın cinselliğinin sembolü" olarak başvurmasına karşı çıkar. Feminist eleştirisini daha ziyade gülen bir Medusa figürü üzerinden sunarak, hadım edilen ve başı kesilen kadınlarla ilgili olduğu iddia edilen Medusa mitini, bu mitolojiyle alay eden ve kadınlığı ve cinselliğini ataerkil kayıtların dışında keşfeden canlı bir Medusa'ya dönüştürme çabası içindedir. Cixous, kadın bedeninin temsiline odaklanan ve kadın sesini bastıran erkek odaklı düşünce sürecini sorgulayan “L'écriture feminine” (dişil yazın) kavramını da bu makalesinde tanıtır. Bu çalışma kadınların yazar olarak önemini vurgular. Cixous'a göre kadınların, eril yazının fallus

⁵⁰ Biscontini, T. (2022). Medusa (mythology). *Salem Press Encyclopedia*.

merkezli söylemini ve söz merkezli temsil sistemini alt üst eden dişil yazı gibi güçlü bir yazı türünü doğurabilmesi, bedensel deneyim yoluyla mümkündür.

Zehra henüz kadınlara ilişkin beklentileri ve mitleri açık açık tersine çevirebilen bir kadın değildir ama kendi hikâyesini anlatmasının ne kadar önemli olduğunu farkındadır. Zehra'nın türlü zevklerin yaşandığı alemi önce cennet olarak yorumlayıp sonradan oranın günahın cenneti olduğunu belirtmesi, içindeki ikircikli duyguları açık etmesi bakımından önemlidir. Suçluluk, kirlilik, günahkarlık gibi duygulara sahip olmasında toplumsal beklentinin etkisinin olduğu metin boyunca çeşitli karakterler vasıtasıyla gösterilir. Zehra'nın karşısına çıkan yaşlı adam toplumdaki ataerkinin temsilcisi iken, uzun zayıf kadın ile yaşlı kadın Zehra'nın farklı suretleri gibidir. Siyah elbiseli adam ise toplum tarafından kabul edilmediği için bastırıldığı arzuları olarak yorumlanabilir. Tüm bu karakterlerin farklı işlevleri vardır Zehra için. Onların söyledikleri, Zehra'nın kendi içindeki çatışmayı pekiştirir. Çerçeve anlatıda erkek anlatıcı olsa da gömülü anlatının anlatıcısı Zehra'dır ve o da İblis kılıklı siyah giysili adamı canavarlaştırır. Eğer bu adamın, Zehra'nın kendi arzularının, meraklarının, iştahının ve şehvetinin sembolü olduğunu düşünürsek, bu romanın kutsal metinlerden öğrenilenlerin içselleştirildiği, kadının kendisini canavar olarak hissettiği bir anlatı olduğunu söyleyebiliriz, ancak Zehra'nın anlatısının satır aralarında kocasının onu nasıl hayattan izole ettiği ve bunun kendisinde yarattığı yoksunluk duygusunun izleri de görülür. Zehra, içindeki suçluluk duygusuna rağmen, tamamen canavarlaştırılıp kötü anılmamak için hikâyesinin anlatılmasını ister. Bir adalet arayışı içindedir. Kocasının ölümüne karşı hissettiği suçluluk duygusuna karşı bir adalet talebi gibi düşünülse de başta, aslında Zehra'nın aradığı kendisi için, bastırılan arzuları, yani dilediğince yaşayamadığı kendi hayatı için bir adalettir. Bu bakımdan, feminist edebiyat incelemelerine jino-eleştiri (gynocriticism)

kavramını kazandıran Showalter'ın (1981) ifade ettiği gibi, kadın yazınının potansiyellerini analiz etmek için, kadın yazarların metinlerinin çift sesli yapısını görmek, baskın ve bastırılmış seslerin çatışma ve müzakerelerini izlemek, kadın yazınının kendi dilini keşfetme stratejilerine odaklanmak gerekir. Suat Derviş'in Zehra'nın hikâyesini erkek bir anlatıcıya anlattırmasını belki de bu açıdan düşünmek gerekir. Peki, Nedim Zehra'nın hikâyesini hakkaniyetli bir şekilde anlatabilecek nitelikte biri midir? Bu soruyu, bir sonraki bölümün sonunda cevaplamaya çalışacağım.

3.1.2 Yoldaşlık halleri

Bu metinde, Nedim'in Zehra'yı anlatışına eşlik eden insan olmayanlar oldukça belirgindir. “Bu ev muamma ve güzellik dolu” diye başlar Nedim. “Bütün eşyaya sinmiş garip bir füsün var” (s.133). Rüzgâr da asabi bir kadın kadar sabırsız bir şekilde evin içinde dolaşıyordur Nedim'e göre. Eşya ile tüm ev Zehra'nın derdine yoldaşlık eden bir canlı gibi anlatılır. Hatta ev, Zehra'nın yaydığı ölüm ürpertisine tezat bir şekilde daha canlı gibidir. Canlı ve cansız varlıkların yer değiştirmesi ile bulanan sınırlar metinde ürperti yaratan bir unsur olarak düşünölebilir. Ancak, Nedim eşyalarda metruk şeylerin zavallılığının olmadığını da söyler. Her şey yeni ve muntazamdır. Eve dair böyle bir betimleme, onu klasik bir gotikten ayırır. Zehra'nın evi alışılmış gotik mekânlar gibi değildir. Nedim, Zehra'nın sır olan hayatının ve ölümünün hikâyesini eşyalarda ve gölgelerde okumaya çalışır. “Bu, beni işgal ediyor” der (s.135). Bu fiil tercihi ile eşyaların failliğini ima eden Nedim için, raflardaki eşyalar, amazonlar, avcılar, köpekler, maymunlar, ilahlar, kadın erkek başlar, vazolar, heykeller, evdeki her şey canlıdır. Eşyaların gizli ve esrarlı bir hayatı olduğunu, insan gözünün göremeyeceği, aklının idrak edemeyeceği bir sırla hareket

ettiklerini ve gülüp ağladıklarını düşünür. Bu, onda korku yaratan değil, onu büyüleyen bir durumdur. Nedim’in evdeki eşyalara ve mezar taşlarına olan ilgisi, Zeynep Sayın’ın “imge üretimi, cesetle başlayan ikiz üretimidir: ilk evler konut değil, mezardır. İlk heykeller (yatan ölüyü doğrultan birer) mezar taşı, ilk portreler ölü maskesidir” (2018, s.10) ifadelerini düşündürür. Sayın, imgenin varlığının cesedin mezarına bağlı olduğunu, mezar taşlarının yatmakta olan ölünün hatırasını ayağa kaldırdığını, imgenin cesedin bir zamanlar canlı olmuş olduğunun kanıtı olduğunu söyler (s.10). Zehra’nın kocasının geride sadece kemikleri de kalmış olsa bir mezarı vardır ama Zehra’nın bir mezarı yoktur. Ondaki geriye, evdeki biblolar ve portreler kalmıştır. Dolayısıyla, Nedim Zehra’nın gerçekten var olmuş biri olduğunu onaylamak için, ona dair belleği taşıyan imgelere, imgeleri taşıyan başka bir şeylere ihtiyaç duyar. “Mezarı olmayanın ruhu belki huzur bulmayacaktır, ama asıl önemlisi, mezarda yatmayanın imgesi ve hatırası belleklerden kazınmakta, bir süre sonra unutulmaktadır” (Sayın, 2018, s.13). Nedim de Zehra’nın varlığının unutulmaması için onun hikâyesini anlatmaya, belleğini imgelerde muhafaza etmeyi kendine bir misyon edinir.

Nedim anlatısı boyunca, Zehra’nın gençliği ve genç bir kadın olarak arzusunun yarım kalmışlığına vurgu yapar. Aşkı yarım kalan bu genç kadın, tanınmak ve anlatılmak ister. Nedim’e musallat olarak varlığının bilinmesi için uğraşır. Yazı, ölmüş birine yeni bir hayat verme potansiyeli olan bir mecra olarak vurgulanır. Ölüm, ölenler, sesi olmayanlar ve susturulanlar için sanat başka bir yaşam ihtimali demektir ve bu doğrultuda sanatın da yoldaş bir varoluş hali olduğu söylenebilir. Nedim, kendisini tamamen Zehra’nın hikâyesini duyup anlamaya adanırken, duyduğu sadece Zehra’nın sesi olmaz. Kulaklarına başka sesler de gelir: kum çıtırtısı, su sesleri, hayvanların garip ürküntüsü, rüzgâr ve yaprakların

sesi...Tüm bu insan olmayanlar da yaşayanlara musallat olan kadını seziyordur. Bu ayrıntılar, sanatçının tek başına bir ayrıcalığı olmadığını da düşündürür. İnsandan ibaret olmayan dünya hem Nedim'in hem de Zehra'nın anlatısına sesleriyle, gölgeleriyle, titreşimleriyle sızarlar. Örneğin, siyahlı adamın evine giderken Zehra'ya yol gösteren, “gece kadar siyah olması icap eden” parlak gözlü yumuşak tüylü bir kedi olur (s.184). Zehra iblisin cennetinde, kendisini insandan ziyade mustarip bir hayvan gibi hisseder. Siyahlı adamın Zehra'yı güzelliğini ve gençliğini kaybedeceği yere götürmeye çalıştığı bölümde, Zehra bir an onun elinden kurtulur ama yine de kendini bir şekilde orada bulur. Orak sesinin tüyleri ürperttiği, yılanların, ejderhaların, korkunç hayvanların, zebanilerin ve hortlakların onu kovaladığı karanlık yollardan geçer. Nedim'in anlatısında insan olmayanlar Zehra'nın sesini ve hikâyesini ona taşıyan yoldaşlar olarak yer alırken, Zehra'nın anlatısındakiler onu istemediği bir yola sokanlar olarak görülür. Onlar Zehra için, siyahlı adamın işbirlikçileri gibidir. Burada, Nedim'in insan olmayanlardan büyülenmesi ile Zehra'nın kendi içindeki “hayvanca” hallerden korkusunu karşılaştırdığımızda, insandan ibaret olmayanlara ilişkin insan algısının iki farklı yüzünü görürüz. İlki, insan olmayanın insanı büyüleyen, onda sırrına vakıf olma arzusu uyandıran nesne olma halleri ile o nesnenin dile gelmezliğinin, her daim insan algısından kaçan bir taraflarının olduğu fikri arasındaki gerilimdir. İkincisi ise, insan olmayanların, özellikle hayvanların, insanın kontrolde ve mutlak eyleyici özne olduğu fikrini parçalayan faillikleri ile bedensel ve ölümlü varlıklar olmaları üzerinden ortaklaşmalarının insanda yarattığı, ayrıcalıklı konumunu kaybetme kaygısıdır.

Zehra siyahlı adamın yanından kaçarken hastalık ve çirkinlik hendeğinin yanından da geçer. Eve dönüş yolunda, yaşlı kadını bir daha görür. Kadın ona kocasının kalbine sahip olduktan sonra çirkinliğin bir lanet olmadığını söyler. Zehra

eve döndüğünde kocasını uyurken bulur. O kalbin kendisinin olması gerektiğini düşünür. Kocasının göğsünü tırnaklarıyla delip kalbini eline alır. Siyahlı adam belirir: “İktidarına inanmayan tecrübesiz kadın [...] ben iblisin dostuyum [...] Aşk her şeyle öldürürüm [...] elindeki kalp ölü bir kalptir [...] sevdiğin adam bir ölüdür. Yaratmak iktidarına sahip olmayıp da imha eden her fert günahkâr ve melundur” der (s.198). Bu sözler metnin anlamlandırılmasında önemli bir rol oynar. Bir yandan, kocasını öldürdüğü için günahkâr olanın Zehra olduğu düşünülür ama aslında bu ifadeler kocasının yaşarken Zehra’ya yaptıklarını da akıllara getirir. Aşklarını herkesten uzak yaşamak için Zehra’yı kimselerin olmadığı bir yere kapatan kocası da aşklarını başka türlü çoğaltmak yerine imha etmeyi seçmiştir. Bu bakımdan aşkları çok daha önce ölmeye mahkûm edilmiştir. Ayrıca, bu ifadelerin sadece Zehra’nın kocası için değil, aşkı sadece sahiplik ve dış güzellik üzerinden kuranlar için de söylendiği düşünülebilir. Yaşlanıp çirkinleşmekten korkan Zehra ironik bir biçimde ölemez. İnsanın ölüm ve yaşlanma korkusu, aşkta da yaşamda da ölümsüzlük arayışının sonucu bir lanet gibi deneyimlenen ölememek olmuştur. Zehra Nedim’e hikâyesini anlattıktan sonra, “Adem’in oğulları melundur [...] cennette olduğu gibi dünyada da şeytanın oyuncağıdır [...] Dünyada bir şey değişmedi [...] değişmeyecek” der (s.200). “Ölüm benim için nisyan, ölüm benim için bir hiçlik oldu. Ölümde ne zannettiğim gibi sevgilimi buldum ne de bu kalbi [...] [Benim için ademde cennet denilen yokluk ve idraksizlik mevcut değil. Ben ebediyen bileceğim. Ben ebediyen günahkâr ve mustarip kalacağım” (s.201). Her zaman ölümde sükûn ve rahat bulmamış en büyük günahkârlar, cadılar, hortlaklarla beraber olduğunu, kendisinin yerinin onların yanı olduğunu söyleyen Zehra, yaşamaktan ve bilmekten korkarken, anlatısının sonunda bunlardan kaçamayacağını anlar. Yaşlanmamanın, değişip dönüşmemenin hiç yaşamamış olmak ile aynı anlama geldiğini kabul eder yani.

Yaşam arzusu ile dolup taşan, toplum tarafından günahkâr olarak görülenlerle yoldaşlığını ilan eder.

Nedim Zehra'yı kurtarmanın mümkün olup olmadığını sorar. Sadece onun cansız vücuduna hayat verebilirse onu kurtaracağını düşünür. Bu nedenle, kendi kalbini sunmayı önerir. Zehra'nın kocasının mezarını kazarlar birlikte. Ölüler onları gözetler. Mezarda buldukları yalnızca adamın kemikleri olur. Havada, İsis ve Osiris'in çığlıklarından daha fazlası olduğu söylenir. "Ölüm eserini ikmal etmiş [...] Biz cennetten lanetle kovulmuş nesildeniz. İlk günahın cezasını çekeceğiz [...] affedilmeyeceğiz" der ölüler (s.205). Bu ifadede, ölümden eserini tamamlayan bir şey olarak söz edilmesi, ölüme de yaratıcı bir olgu olarak bakıldığını gösterir. Zehra Nedim'i eve geri götürür ve yazı odasına çeker. "Orada kağıtlarını topla ve yaz! Sana söylediklerimi, sana anlattıklarımı bütün yaz" der ona. "Sonra yazdıklarını herkese oku. H herkese rica et. Dinleyip acıyanlara yalvar ki mustarip ruhun istirahatı için dua etsinler" (s.206). Zehra'nın Nedim'e kaybolmuş bir vücuda kalp ve nefes vermek ihtimali olup olmadığına ilişkin sorusu, ölü kadınların, arzuları yok sayılmış, sesleri kısılmış kadınların metinlerde yaşatılıp yaşatılamayacağı üzerine düşündürür. Nedim, Zehra'nın isteği üzerine yazar. Zehra da bu sırada koltuğun arkasını tutmuş Nedim'in yazdıklarını kontrol eder. Hikâyesini Nedim'e öylece emanet edip gidemez. Son sözü yazdıktan sonra Nedim, Zehra ona teşekkür eder ve Nedim boşluğa düşen bir ürperme hisseder. Yokluğun da izleri vardır yani. Önemli olan o izleri görmeye açık olmaktır. Nedim, sonrasında kendisini ateşler içinde, yarı uykulu halde bulur. Başında, onu boğmak, öldürmek isteyen birilerini görür. "Başıma kızgın çiviler mihlayan bu uzun sakallı cüce kim? Niçin gözlerime ateşte kızarmış demirler batırıyorlar? Ben ne yaptım?" diye sorar. "Sen bir meluna, bir günahkara, bir hortlağa yardım ettin, yardım etmek istedin. Sen hakkın olmadan kalbini kendi

vücudundan koparmak istedin” der bir ses (s.208). Başucunda ihtiyar kadın bekliyordur. Nedim kim olduğunu ve nerede olduğunu hatırlamaz. Nedim’i dağınık bir odada hezeyan içinde bulmuşlardır. Ona on beş gündür hasta yattığını söylerler. Nedim bu kadar uzun bir hikâyeyi nasıl icat etmiş olabileceğini sorar. Etrafindakiler ise sorduğu her şeye “mantıklı” cevaplar verirler: “Sen sağlam ve akıllı bir çocuksun Nedim, imkânsız şeylere inanılır mı? Dünyada mantığın ve imkânın dışında hiç...Hiçbir şey yoktur.” derler (s.212). Nedim ise, “Ne olur, yirminci asırda olalım. Hiçbir şey! Ne mantık ne akıl ne muhakeme...Bir hastalık kabusunda bana o zavallı kadının söylediği sözlerin, anlattığı hikâyelerin yaptığı tesiri izale edemiyor...Ne mantığım ne fen...” (s.212) şeklinde cevap verir ve üstünden bu kadar zaman geçtiği halde mustarip bir kadının ruhu için dua ettiğini, Zehra’dan özür dileyerek onun kendisinden istediği gibi hikâyesini kimseye okuyamadığından dert yanar: “Çünkü bana söylediler. ‘20. asırdaysız’. İnsanlar artık böyle muhhayir-ül ukule efsaneye inanmıyorlar. Çünkü onlar bugün çok müterakki, mantıki, medeni...Fakat Zehra ben seni anlıyor...Sana inanıyorum. Senin için dua ediyorum. Senin affın için dua ediyorum. Benden memnunsun ya!” (s.212-213) diye sorarak bitirir anlatısını. Zehra’nın memnun olup olmadığına, huzur bulup bulmadığına dair bir ifadeye ise rastlanmaz.

Bir önceki bölümün sonunda, Nedim’in Zehra’nın hikâyesinin hakkını verebilecek türden bir anlatıcı olup olmadığını sormuştum. Nedim’in betimlemelerine baktığımızda, Zehra’nın arzularından ziyade onun sürekli gözünden, dudağından ve dişlerinden bahsettiğini görürüz. Bedensel özelliklerini anlatmadığı kısımlarda ise Zehra gibi biri tarafından sevilmenin hayalidir Nedim’in gözlerini kamaştıran. Roman boyunca, karşımıza çıkan farklı karakterlerin anlatıları vasıtasıyla kadınların farklı biçimlerde temsillerini örnekler Suat Derviş. Anlatılan

hikâyelerdeki kadın ve erkek tasvirleri arasında, kadının güvenilmezliğini vurgulayıp ondan korkulması gerektiğini ima eden örnekler de vardır. Nedim'in anlatısında olduğu gibi, bilhassa bedensel özelliklerine odaklanıp kadınların ne kadar büyüleyici olduğunu vurgulayanlar da. Nedim her ne kadar Zehra'nın hikâyesini anlatarak onun aradığı adaleti tesis edecek kişi olarak nispeten güvenilen bir erkek olarak metinde yer alsa da metnin sonunda aslında Zehra'nın isteğini yerine getiremediğini kabul etmiş olur. Erkekler arasından, şair ve yazar olanların elinde, kadınları anlamaya yaklaşabilecek etik ve estetik bir imkân vardır ama bu romanda onlar da yetersiz kalır kadınların hikâyelerini anlatmak için. Belki de Suat Derviş, ne kadar güven verse de başarısız olmaya mahkûm bir erkek anlatıcı seçerek kadınların kendi hikâyelerini anlatmaları gerektiğini ve kadın okurların kimin anlatısına kulak vermeleri gerektiğini vurgulamak istemektedir.

Öte yandan, bu romanda her ne kadar yer yer failliklerine işaret edilse de insan olmayanlar kadının canavar oluşuna eşlik eden, atmosferin tekinsizliğinin etkisini artıran araçlar olmaktan kurtulamazlar. Hayvanın ve kadının kaderinin ortaklığı sezilse de anlatıda bunun peşinden gidilmez. Bahsi geçen hayvanlar, Zehra'nın halini anlatmaktan öte kanlı canlı varlıklar olarak romanda yer alamazlar.

3.2 *Dehşet Gecesi*

Kerime Nadir'in ilk olarak 1953'te *Haydutlar Hanındaki Kadın* başlığı ile bir bölümü gazetede tefrika edilen *Dehşet Gecesi* romanı, daha sonra yeni bir bölüm eklenerek bizim bugün okuduğumuz haliyle 1958'de yayımlanır. Romanın iç anlatısı olan *Kızıl Puhu* romanının erkek anlatıcısı Cengiz'in hikâyesi 1943'te, romanın çerçeve anlatısının anlatıcısı Mümtaz Evren'in hikâyesi ise 1953'te geçer. Romanın giriş ve sonuç bölümleri Cilo Dağı'na yapılan ve sahibi petrol kralı olan turistik bir

otelin açılışı için trenle Hakkari'ye giden Mümtaz Evren adlı bir gazetecinin ağzından anlatılır. Giriş bölümünde, bulunduğu vagona önce üzerinde P.R. harflerinin yazılı olduğu bir bavulla, sonra bavulun sahibi esrarengiz bir kadınla karşılaşması ve kadın trenden indikten sonra vagondaki masanın üzerinde duran *Kızıl Puhu* adlı bir kitabı okumaya başlaması anlatılır. *Buhran Gecesi*'nde olduğu gibi, çerçeve ve gömülü anlatım tekniğinin *Dehşet Gecesi*'nde de belirleyici bir rolü vardır. Ancak, Kerime Nadir, Suat Derviş'in erkek anlatıcısınıninkinden farklı bir erkek bakışına odaklanır. Hem çerçeve hem de gömülü anlatıda iki farklı erkeğin gözünden kadın bedeninin ve arzularının büyüleyen ve tehdit eden yapısını anlatır ve kadınlara dair hakikatin erkeklerin yazdığı ve birbirinden okuduğu anlatılar ile kurulan yönünü vurgular. Roman, yüzyıllardır kadına atfedilen canavar niteliklerinin bir karışımından örülür ve bu temsil, romanda öne çıkan çeşitli insan olmayanların temsil biçimleri ile de iç içe geçer. Romanın birinci ve ikinci bölümünde *Kızıl Puhu* romanında anlatılanları okuruz. Bu romanın anlatıcısı da bir başka erkek karakter olan Cengiz'dir ve kendi başından geçen, gerçek olayları anlattığını iddia eder. Bu romandaki hikâye, Cengiz'in nişanlısı Selmin'in halası Prenses Ruzihayal'in kendilerine miras bıraktığını bildirdiği mektubu almaları ile başlar. Mirası alabilmek için Selmin ya da Cengiz'in Hakkari'ye yolculuk edip Prenses Ruzihayal'in Cilo Dağı'ndaki malikanesine gitmesi gerekiyordur. Nişanlısını tek başına bu yolculuğa göndermek istemediği ve mirasta kendisi de pay sahibi olabilmek için bu yolculuğa Cengiz çıkar. Romanda, yolculuk sırasında konakladığı handa Kürt Halo ve adamlarıyla olan karşılaşması ve daha sonra malikanede Prenses Ruzihayal ile yaşadıkları anlatılır. Hem hayranlık hem nefret duyduğu bu kadının aslında 200 yıldır kan emen bir vampir olduğunu, bu kadının bir zamanlar kıskançlıktan kocasının kalbini zehirli hançerle deldiğini öğrenir. Cengiz Prenses Ruzihayal'i

öldürme planları yapar ve uzun bir mücadelenin sonunda insanlığı bu “uğursuz hortlak”tan kurtardığını aktarır. Yorgunluktan yığılıp kaldığını, malikanenin yok olduğunu, gözlerini açtığında kendisini karlı bir dağın başında bulduğunu ve Hakkari’ye giden köylülerle karşılaştığını belirtir. Ancak başına gelenleri, kendisine inanmayacaklarını düşünerek kimseye anlatmaz. Bunun yerine, eşkıyanın eline düşüp canını güç bela kurtardığını söyler ve köylülerden handa karşılaştığı Kürtlerin ecinnilere karıştığını öğrenir. *Kızıl Puhu* romanında, Ruzihayal hem çok güzel ve çekici bir kadın olarak hem de her an iki yüz küsur yıldır yaşayan iğrenç, çirkin, yaşlı bir vampire dönüşme potansiyeli ile korkulan bir canavar olarak anlatılırken, handaki Kürt Halo ve adamlarının da nasıl farklı şekillerde canavarlaştırıldıklarını okuruz. Bu iki temsil biçiminin paralel bir şekilde gitmesi, canavarlaştırmanın ırk, cinsiyet ve tür için nasıl benzer bir mekanizmaya sahip olduğunu göstermek adına önemlidir.

Cengiz’in yazdığı *Kızıl Puhu* romanının bittiği yerden, Mümtaz Evren’in hikâyesi devam eder. Mümtaz okuduğu romanda anlatılanların gerçekliğine inanmasının imkânsız olduğunu, ancak hikâyedeki bazı isimlerin bugünkü isimlerle eşleşmesi nedeniyle tedirgin olduğunu belirtir. Bu tür rastlantılar olabilir, diye kendisini telkin etmeye çalıştığı anda, içinde bulunduğu trenin camlarını tuz buz eden kurşun sesleri ile tren durur. Mümtaz, kendisini okuduğu uğursuz hikâyenin devamında gibi hisseder. Treni durduran haydutlar, açılışa gidecek yolcuları yanlarına alıp diğer yolcuları serbest bırakırlar. Bu haydutların, Cengiz’in romanında bahsettiği Kürt Halo’nun yeğeni Hamza ve adamları olduğunu öğreniriz. Burada bu karakterlerin otelin açılışına karşı olmaları, trendeki diğer yolculara zarar vermemeleri, canavarların etik ve politik figürler olarak potansiyelleri kısmında değineceğim hususlardan biridir. Romanın kalanında, Mümtaz’ın haydutların elinden kurtulma süreci ile otele vardığında başından geçenleri okuruz. Romanın buraya kadar olan

kısmı fantastik hikâyelerde karşımıza çıkan ayrıntılarla doluyken, buradan sonrasında bilim kurgu türünün sınırlarına girebilecek detaylarla karşılaşırız ama bu türlerin sınırları da giderek birbirine karışır. Mümtaz'ın otelin gezdiği bölümleri arasında, petrol kralının hiç görülmemiş, olağanüstü hayvanlardan oluşan hayvan koleksiyonunun yer aldığı bir hayvanat bahçesi, petrol kanallarının bağlandığı bir laboratuvar, petrolle beslenen bitkilerin olduğu bir nebatat koleksiyonu ve muhtemelen genetiği ile oynanmış bir canavarın yaşadığı gölün olması, bu metnin türünün sınırlarının belirlenmesini zorlaştıran unsurlardan bazılarıdır. Bu sırada, bu otelin dağda kurulmasına karşı olan Kürt Hamza ve adamları otel sahibine suikast düzenlemek için otel konuklarına bir gösteri yapmak adı altında otele gelirler ama otel sahibinin onlara oyun oynadığını, gösterilerini yapacakları gölün petrolle dolu olduğunu ve adamlar içindeyken bu gölü ateşe verdiğini öğreniriz. Böylece, bir kez daha asıl canavarın ve canavarlığın kim ve ne olduğu meselesi gündeme gelmiş olur. Romanın sonunda, aynı *Buhran Gecesi*'nin anlatıcısına olduğu gibi, Mümtaz da kendini yatakta bulur. Mümtaz başına gelenlerin gerçekliği konusunda arkadaşını ikna etmeye çalışırken, arkadaşı onun tren kazasında başını vurduğunu, bu nedenle böyle şeyler uydurduğunu söyleyip, sana o uğursuz kitabı (*Kızıl Puhu*'yu) nereden musallat ettim diye söylenir. Mümtaz gözünü kapadığında gözünde Ruzihayal canlanır ve roman Mümtaz'ın, bir hortlak da olsa tekrar vuslatına erebilmek için o dehşet gecesini göze almaya hazır olduğuna ilişkin düşünceleriyle son bulur.

Suat Derviş, romandaki canavarların vaatlerine, Zehra'nın kendi hikâyesini anlatmasına fırsat vererek ve erkek anlatıcının Zehra'ya ve hikâyesine yaklaşımını daha muğlak bir yerde konumlandırarak yer açarken, Kerime Nadir romandaki kadınların kendi hikâyelerini anlatmasına izin vermez ama canavarların vaatlerini

kadının grotesk bedeninin ve sarkastik kahkahasının iki erkeğin de anlatısına rahatsız edici bir şekilde sızmasını sağlayarak gerçekleştirmeye çalışır.

Yazdıkları dönemde kabul görmeleri açısından Kerime Nadir'in durumu Derviş'inkinden oldukça farklıdır. Kerime Nadir popüler aşk romanlarının yazarıdır ve gazetelerin tirajlarını artırdığı için dönemin peşinden koşulan yazarlarından. Kerime Nadir, 1980 yılında yazdığı ve 1981'de yayımlanan *Romancının Dünyası* adlı otobiyografik eserinde, baştan sona yazı yazmaya nasıl başladığını, eserlerinin yazılma hikâyeleri ve aldığı farklı tepkileri anlatır. Açıklamaları içinde en kısasının *Dehşet Gecesi* ile ilgili olması dikkat çekicidir. Bu romanla ilgili aldığı tepkiler bu otobiyografik eserde yer almaz. Kendisi bu metni yazma sürecini de, “içime bir ilham perisi ya da şeytan girmişti herhalde öyle yazdım” diye geçirir. Bu geçiştirme iki farklı şekilde yorumlanabilir: Birincisi, eserin kimi çevrelerce nasıl alımlandığını bildiği için yapılan yorumlarla dalga geçmiş olabilir. İkinci olasılık ise, romandaki “fazla” cinsellikten tedirginlik duymuş ve böylesi bir otosansüre başvurmuş olabilir. Tabii bu eserde *Dehşet Gecesi* ile ilgili kimin ne dediğine yer vermez. Sadece, *Haydutlar Hanındaki Kadın*'ı okuyan Behçet Kemal Çağlar'ın şöyle bir yorumuna değinir: “Kadın yazarların yazılarını okurken, bunların bir kadın tarafından yazıldığı genellikle anlaşılır. Çünkü kadınsı bir şey vardır anlatılarında. Ama sizin yazılarınızda böyle bir şey yok” (s.180). Kerime Nadir bu yorumu bir iltifat mı yoksa bir eleştiri olarak mı alması gerektiğini bilemediğini belirtir. Bu yorum bile, erkeklerin gözünde kadına dair bilinenlerin barındırdığı çelişkinin ve muğlaklığın farkında olan bir yazar ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Kerime Nadir'in *Dehşet Gecesi*'nde göstermeye çalıştığı en önemli hususlardan biri, bilhassa kendilerini realist olarak tanımlayan erkeklerin gerçekçi

olmayan beklentileri ve fantezilerini anlatıları ile nasıl birer hakikat olarak sunmaya çalıştıklarıdır.

3.2.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu roman, erkek anlatıcıların gözünden kadın bedeninin ve arzularının hem büyüleyen hem tehdit eden yapısına dikkat çekerek yüzyıllardır kadına atfedilen canavar niteliklerinin bir karışımından örülür. Bu canavarlık temsili, romanda öne çıkan farklı ırktan insanlarla çeşitli insan olmayanların temsil biçimleri ile de iç içe geçer. *Dehşet Gecesi*'nde, birbirlerinden ayrı bireyler mi emin olamadığımız, tasvirleri iç içe geçmiş birkaç kadın vardır: Cengiz'in nişanlısı Selmin, Selmin'in halası olduğunu iddia eden, daha sonra hortlak olduğu öğrenilen Ruzihayal ve bu kadının farklı görünümüleri: haydutlar hanında Şahikalar Melikesi olarak kendisini tanıtan sureti, Mümtaz'ın trende karşılaştığı, daha sonra Cengiz'in eşi Selmin olduğunu öğrendiği, Batılı beyaz gizemli kadın, Mümtaz'ı haydutların elinden kurtaran Köçek Kezban ve Mümtaz'ın otelde karşılaştığı Ruzihayal adlı yaşlı kadın. Hepsi farklı etnik kimlik, yaş ve sınıflardan kadınlar olsa da onları erkekler gözünde arzu nesnesi yapan da canavarlaştıran da kadınlıkları ve kadınlığın erkeklerce kapalı bir kutu; karanlık ve bilinmez bir kuyu gibi görülmesidir. Yani aslında, Batılı beyaz bir kadın da olsa, Bağdatlı zengin bir kadın da olsa, genç veya yaşlı da olsa, onları erkekler gözünde canavarlaştıran asıl unsur kadın olmaları ve kontrol edilemez olduğu ima edilen cinsel iştahlarıdır.

Canavarlık ve kadınlık arasındaki ilişkiye dair literatüre baktığımızda, kadın bedenini ve ona ait regl, hamilelik, doğum gibi faaliyetlerin nasıl *abject* olarak temsil edildiğini, kadının cinselliğinin ve bedenselliğinin erkek egemen, heteronormatif bir toplumda yarattığı korkunun izlerini görebiliriz. Kadınların düzensiz olduğu iddia

edilen cinsel arzuları hem egemen ırkın geleceğini hem de erkeklerin kişisel sağlık ve bütünlüğünü tehdit eden bir şey olarak kabul edilir. Canavar kadınlara dair anlatılara baktığımızda, canavar olana duyulan korkunun her zaman ondan büyülenme ile iç içe geçtiği söylenebilir. Kerime Nadir'in romanı, Mümtaz Evren'in onca yaşananlardan sonra bile, Ruzihayal'in çekiciliği karşısında, yine olsa aynı şeyleri yaşamayı göze alma arzusunu dile getirdiği sahne ile bitirmesi, erkek anlatıcılar ve karakterler vasıtasıyla, erkeklerin kendi zaaflarını, korkularını, mantıksız, tutarsız davranışlarını ortaya koyma arzusundan kaynaklanıyor gibidir. Bu sırada da canavarlaştırma halinin ortaklığını, hem kadınlara hem farklı ırklara, hem de insan olmayanlara olan yaklaşımlarını örnekleyerek gösterir.

Bir *Drakula* uyarlaması olarak okunan *Dehşet Gecesi*'nde, Drakula'dan farklı olarak, şehvetin merkezi olan vampir bir kadındır. Cinselliğin kaynağı olma durumu, “masum” kadınları ısırarak erkekten alınmış, kadın kurban yerini erkek kurbanı bırakmıştır. Kerime Nadir'den önce *Drakula* uyarlamasına girişen erkek yazarların metinlerine baktığımızda, vampirlerin, yabancı ırktan erkekler olduğunu ve kadın karakterlerin ya kendilerini koruması gereken, namuslu, güçlü Türk kadını rolünde ya da bu kadınları koruyan kahraman Türk erkeklerinin olduğunu görürüz.⁵¹ *Dehşet Gecesi*'nde ise, vampir olan kadın hem dişi hem maskülen özellikleri aynı anda bünyesinde bulunduran bir kişidir. Cengiz Ruzihayal karşısında, kadının kıpkızıl, anormal uzunluk ve sivrilikteki tırnakları ile arzu uyandıran dudakları arasında parlayan sivri beyaz dişleri karşısında garip bir tiksinti duyduğundan bahseder. Ruzihayal'in kahkahası ona kuş feryadını hatırlatır. Elleri çok sert, kuvvetli, bir kemik parçası, bir iskeletin eliymiş hissiyatı verir Cengiz'e. Bu betimlemede, aynı

⁵¹ Bu anlatıların en bilinen örneklerinden biri, Ali Rıza Seyfi'nin *Kazıklı Voyvoda* (1928) eseridir. Bu ve benzeri daha fazla eser incelemesi için Pelin Aslan Ayar'ın (2015) *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman* (1876-1960) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

anda hem hayvansılık hem dişilik hem de aşırı maskülenlik görürüz. Yani oldukça kuir bir betimleme olduğu söylenebilir ve bunun bir yandan da ölü bir bedeni, iskeleti çağrıştırması dikkat çekicidir. Tanımlanamaz, kafa karıştırıcı bu kuir halin, ancak bir ölüm imgesi ile birlikte düşünülebildiği görülür. Grotesk bedenlerin sınırları aşmak, ayrımları bulanıklaştırmak ve kendisine yeni biçimler icat etmek gibi bir işlevi vardır. Grotesk bir şekilde cinsiyetlendirilmiş beden, normatif cinsiyet rollerine dikkat çekerken onları çarpıtır, karikatürize eder ve bulanıklaştırır. Mary Russo, önce 1986'da yayımlanan "Female Grotesques: Carnival and Theory"⁵² başlıklı makalesinde, daha sonra 1994'te yayımlanan *The Female Grotesque* başlıklı kitabında, beden ve bedene ilişkin kategorilerin politik olarak adlandırılan alana yeniden dahil edilmesini ele alır. Bu metinlerde, feminist literatürü bedensel farklılığa bağlı olarak okumak yerine, feminist eleştirinin ve yazının, ötekiliğin nasıl farklı bir şekilde yazılacağını ve insan kişiliğinin tarihsel olarak erkek modelinden farklı olarak ve hegemonik varsayımları, hiyerarşileri ve dışlamaları pekiştirmeden nasıl bir özne konumunda ikamet edebileceğini araştırır. Russo'nun merkezi grotesk kadın figürü, kategorileştirici bakışa karşı feminist bir direniş biçimi olarak "kendisinden bir gösteri yaratma" olanağına işaret eder. Russo, grotesk kadın bedenlerinin kendilerinden bir "gösteri yaparak" nesneleştirici ve kategorize edici erkek bakışına meydan okuduğunu öne sürer. Bu, sınırların dışında kalan, gelenekler veya kültürel standartlar tarafından kontrol edilmeyen ve özcü kadınlık anlatılarına meydan okuyan kategorize edilemeyen bedendir. Roman boyunca, Ruzihayal'ın farklı kadın, hayvan ve hortlak suretlerinde görünmesi ve ortaya çıkışının beklenmedik zamanlarda, bir şovun parçasıymış gibi büyük efektlerle gerçekleşmesi,

⁵² Russo'nun makalesi feminist edebiyat eleştirisi için çok önemli bir döneme işaret eder- yani ikinci dalga feminist siyasetten, üçüncü dalga feministlerin biyolojik ve toplumsal cinsiyet gibi heteronormatif ikiliklerin yanı sıra diğer kesişen baskı biçimlerini sorunsallaştırmaya başladığı döneme. Bu dönem, kategorilerin akışkanlığının konuşulmaya başlandığı bir dönemdir.

romandaki erkek karakterlerin kafasını karıştırır; onları hem korkutur hem de büyüler. Farklı bedensel özellikler sergilemesi, yerleşik cinsiyet kategorilerini istikrarsızlaştırır.

Dana Oswald (2016) “Monstrous Gender: Geographies of Ambiguity” [Canavar Cinsiyet: Belirsizlik Coğrafyaları] başlıklı makalesinde, dev, vampir ve kurt adam gibi figürlerin hepsinin aşırı maskülen cinsiyetin özelliklerini sergilediğini ve onların yiyecek, seks ve şiddete olan iştahlarıyla uygar erkekliğin sınırlarını aşan canavarlar olduğunu belirtir. “Hiper maskülenlik, abartılı fiziksel özelliklerin yanı sıra saldırganlık ve tahakküm performanslarıyla işaretlenmiş bir kategoridir” (s.468). Vampirin birincil bağlantısı cinsel şiddettir. Leah Wyman ve George Dionisopoulos (1999) günümüzde, kadın vampirlerin sayısı artmasına rağmen, vampir kadınların kökeni ve amacının, en azından Bram Stoker'ın türü belirleyen *Drakula*'sında (ve dolayısıyla onun soyundan gelen metinlerin çoğunda), merkezi erkek figüründen türediğini hatırlatırlar. “Bu ölümcül cinsellik, doğası gereği erkek olarak tanımlanır. Hikâyedeki tüm dişi vampirlerin, tek erkek vampir Dracula tarafından saldırıya uğradıklarında vampire dönüşmeleri de bunu kanıtlar niteliktedir” (s.35). Ancak, hiper-maskülen canavar, erkeklik kategorisinin kırılmasını ve erkekliğin hipermaskülenlik içinde nasıl kadınsılaştırılabileceğini de gösterir. Hiper-cinsellik, on sekizinci yüzyıldan önce daha tutarlı biçimde kadınsılıkla ilişkilendirilen bir kategoridir. Kadınlar, Cennet Bahçesi'ndeki orijinal erdem halinden daha fazla "düşmüş" oldukları için arzularını ve bedenlerini kontrol etme konusunda daha az yetenekli oldukları düşünülürken, erkekler bu tür şehvetin üstünde ve kadınların cinsel yaklaşımlarını reddedebilen veya kontrol edebilen varlıklar olarak görülür. Bu nedenle aşırı cinselleştirilmiş olarak tasvir edilen erkek canavarların bedenlerinin de ironik bir şekilde kültürel olarak kadınsılaştırıldıkları söylenebilir (Oswald, 470-

471). Nitekim, Cengiz haydutlar hanındayken, bir yandan Kürt Halo ve adamlarını gözlerinde madeni ışıltılar olan, yüzlerinin görünüşü tüyler ürpertici, kertenkele suratlı, kalın hırıltılı sesleri veya yılan ısılığını andıran konuşmaları olan karakterler olarak tanıtarak onların hayvansı ve aşırı maskülen özelliklerine işaret eder. Diğer yandan, pencerenin dışında kanat çarpmasını andıran garip bir ses duyduklarında ve onun kızıl gözleri alevden kıvılcımlar saçan bir baykuş olduğunu gördüklerinde Cengiz, bu manzaranın dehşetinin o kan dökücü herifleri bile sarstığını belirtir. Bu ifade ile, biraz önce şiddete meyilli, aşırı maskülen bir biçimde tarif edilen Kürt erkekler bir anda kırılmalılaştırılıp “kadınsı”laştırılmış olurlar. Aynı zamanda bu sahne, her ne kadar birbirlerine düşman olsalar da erkeklerin, o baykuşun vampir kadınla olan yakın ilişkisi de düşünüldüğünde, hayvanlar ve kadınlar karşısında nasıl bir anda aynı tarafta yer alabileceklerini de gösterir.

Şima İmşir (2014) *Reality Hidden Within: An Analysis of Kerime Nadir's Dehşet Gecesi* [İçeride Gizlenen Gerçeklik: Kerime Nadir'in *Dehşet Gecesi*'nin Bir Analizi] başlıklı makalesinde, bu metni ülkenin batısında yaşayan kentli insanın kaygılarının bir yansıması olarak okur. Romanın yazıldığı tarihten sonra Kürt-Türk çatışmasının merkezi noktalarından olan Hakkari'deki Cilo Dağı'nın seçilmiş olmasına dikkat çeker. Dracula'daki Jonathan Harker Romanya'ya gidip oradaki tuhaf insanları gözlemlerken, Kerime Nadir'in de Türkiye'nin doğusuna gitmesinde benzer bir tavır ve motivasyon görür. Köylülerin ve Anadolu'nun temsilcisi olma iddiası ile iktidara gelen Demokrat Parti zamanında, ülkeye yabancı yatırımın gelişinin nasıl milli burjuva kesimi tehdit eden bir unsur olduğundan bahseder. Kerime Nadir'in anlatıyı hem Kürtlerin olduğu bir coğrafyaya taşımasının, hem de yabancı sermayenin inşa ettiği bir oteli gotik bir mekân olarak anlatmasını ele alır ve Kerime Nadir'in Kürt haydutları romanın en korkutucu karakterleri olarak temsil ettiğini

söyler. İmşir'in metni bağlama yerleştirme biçimi oldukça isabetlidir ama romanın en korkutucu canavarları gerçekten Kürt haydutlar mıdır? Anlatı boyunca asıl canavarın kim ya da kimler olduğu o kadar net midir? Metnin erkek anlatıcıları Mümtaz'a ya da Cengiz'e ne kadar güvenebiliriz? Kerime Nadir Cengiz ve Mümtaz'ı güvenilir, sempati duyabileceğimiz türden karakterler olarak mı çizmiştir? Ben özellikle tercih edilen erkek anlatıcıların kişisel özelliklerinden de yola çıkarak Kerime Nadir'in öncelikli olarak heteroseksüel, orta sınıf Türk erkeğinin fantezileri ile dalga geçtiğini düşünüyorum. Örneğin, Cengiz'in yolculuğa çıkma motivasyonuna baktığımızda, Cengiz'in yolculuğun riskli olduğunu bildiği halde ve başka bir vekil de gönderebilecekken, bu yolculuğa özellikle kendisinin çıkmak istediğini görürüz. Cengiz kendi anlatısında, bu yolda atılacağı tehlikeler ve karşılaşacağı güçlükler ne kadar büyük ve çetin olursa, ileride milyonları Selmin ile bölüşmeye o nispette hak kazanmış olacağını düşündüğünü açıkça belirtir. Nişanlısını tehlikeye atmamak bahanesiyle ama aslında mirasından pay alabilmek için yolculuğa tek başına çıkar ve üstüne üstlük kolayca baştan çıkar ve nişanlısını gayet kolay bir şekilde aldatır.⁵³

Cengiz'in Kürtleri ve kadınları temsil biçimlerine bakıldığında onun nasıl hem güvenilmez bir erkek hem de güvenilmez bir anlatıcı olarak çizildiği görülür ve Kerime Nadir'in bu tercihi, canavarlaştırılan bedenlerin neden ve nasıl muhalif bir

⁵³ *Romancının Dünyası*'nda (1981) Kerime Nadir, kendisine evlilik teklifi eden hayranlarından da bahseder. Hatta bir kişi ile nişanlanır ancak kandırılacağını anladığında bu evlilikten vazgeçer. Olaya dair çok ayrıntı da vermez ama belli ki birçok diğer talibi gibi bu nişanlandığı zat da Kerime Nadir'e paralı bir kadın olduğu için göz koymuştur. Nitekim bu otobiyografik eserde, Kerime Nadir erkeklerden, "benimle evlenmeye hep aynı hesapla koşmuş erkek kılıklı asalaklar" diye bahseder (s.127). İçlerinden birinin bu niyetini açıkça ortaya koymasına ise "en azından açık sözlü" diyerek gülüp geçer. Erkek hayranlarından gelen sayısız mektuptaki manipülatif erkek davranış ve söylemlerinin oldukça farkındadır. Kendisine yazılan övgü dolu sözler belli ki onu o kadar da etkilememiştir. Aşklarından neredeyse hasta düşeceklerini iddia eden erkek okurlarını histerik ve melankolik bulur ve ciddiye almaz. Yeğeni ile yapılan bir röportajda, yeğeni Kerime Nadir'in bir kez, 1941 yılında evlendiğini, bu evliliğin bir ay kadar sürdüğünü ve daha sonra ayrıldıklarını anlatır. Bu konuda katien detay anlatmayan Kerime Nadir, sadece yeğeni onu çok sıkıştırdığı bir gün, eşinin çok kaba davranışlar içerisine girdiğini ve böyle birisi ile anlaşma olasılığının bulunmadığı için ayrılmak zorunda kaldığını söylemiş. <https://bernagencalp.wordpress.com/2015/03/04/bir-kerime-nadir-portresi/> Bu ayrıntılara yer vermemin nedeni, Kerime Nadir'in erkeklere olan güvensizliğini romandaki güvenilmez anlatıcılar olan erkek karakterler üzerinden de takip edebiliyor olmamızdır.

potansiyel taşıdığı konusunda fikir verir. “Bu gözlerde bütün varlığımı titreten bir şey gördüm. Vakıa bu sadece kızıl bir parıltıdan ibaretti. Fakat eminim ki bu parıltı ateşin aksi değil, biraz evvelki trajedi içimde o korkunç baykuşun gözlerinde gördüğüm alevin eşiydi” (s.62). Bu gözlerde, “benim hatıramı okşayan, bana tanıdık gelen çok garip bir şey vardı” der Cengiz (s.63). Canavarın aynı anda hem çok uzak hem de çok yakın oluşu ile ilgili bu cümle oldukça önemlidir. Kendisini Şahikalar Melike’si olarak tanıtan bu kadın, İstanbullu olduğunu ama Bağdat’ta doğduğunu söyler. Kimliğine dair bu melezlik, dul olduğu bilgisi ile onu daha da marjinalleştirir. Bir yandan da Cengiz, “bir eşkıya ininde, kendisini korumamı isteyen bir kadına, beni koruduğu için ben teşekkür ediyordum. Bu nasıl işti? Bu kadın kimdi? Acaba haydutların benim şahsımda düşündükleri o insan şeklindeki şeytanın ta kendisi mi?” (s.69). Yani, erkeğin kadını koruyup kollaması gerektiğine dair kalıplaşmış roller değiştiğinde, bu durum Cengiz için tedirgin edici olur. Kadın kendisini koruduğu için birden onun şeytan olma olasılığını düşünmeye başlar.

Haydutların bu güzel kadın karşısındaki iradesiz hallerini eleştiren Cengiz, kısa süre sonra kendisi de aynı iradesizliği sergiler. Kadınlı baş başa konuştukları sırada, Cengiz onun ateşin dudaklarına bakıp şiddetli ve günahkâr bir arzuyla sarsılmaktan kendini alamaz ama dudakları arasında parıldayan sivri dişleri onda garip bir tiksinti de yaratır. Bugün, dişli ya da sivri olma tabirinin kişinin gücüne ve etkisine dair de kullanıldığı düşünüldüğünde, Cengiz’de tiksinti uyandıran şeyin kendisinden güçsüz, korunmaya muhtaç olduğuna ikna olduğu kadın cinsinin daha güçlü olma ihtimali olduğu söylenebilir.⁵⁴ Cengiz’in nişanlısı olduğu halde kendisine

⁵⁴ Bu durum, kadın hareketlerinin güçlü olduğu dönemlerden hemen sonra anti-feminist hareketlerin de yükselişi ile ilgili bir şey söyler. Erkekler, giderek kamusal hayatta görünür olan, işlerini ellerinden almaya başlayan kadınlara öfkelenmeye başlarlar. Bunu Kerime Nadir’in sağladığı ün ve kazanç karşısında ikircikli duygulara sahip dönemin gazete sahibi erkekleri ve edebiyat eleştirmenleri için de söylemek mümkündür. Bir yandan Nadir’i değersizleştirme çabası içindeyken diğer yandan gazete

yakınlaşması karşısında ise Şahikalar Melike'si namı diğer Ruzihayal, “Erkekler kadınlara asla sonsuz bir sadakatle bağlanamazlar [...] her erkek fırsat düşkünüdür. Bencillik erkekliğin sembolüdür çünkü. Siz başka türlü olamazsınız ki” (s.70) diyerek, Cengiz'e hislerini rüyasında nişanlısına söylemesini salık verir. Yani, kadın cinsine atfedilegelmiş iradesizlik, sadakatsizlik, hayvansı-dürtüsellik, kontrolsüzlük gibi davranışları bu romanda Kerime Nadir erkeklerde görmemizi sağlar.

Cengiz, Ruzihayal ile malikanesinde tarih ve felsefeden konuştuklarında, bu kadının derin tarih bilgisinden hayrete düştüğünü ve bu sohbetlerin onları uğursuz bir arzuyla birbirine yaklaştırdığını söyler. Burada Cengiz'de tedirginlik yaratan şey, sadece bedensel olarak çekim duyduğu bu kadının sahip olduğu bilgi karşısında kendisini daha zayıf hissetmesi olabilir. Ayrıca kadının bedensel olarak görülebilen özelliklerinin ötesinde, sınırını ve kapsamını bilemediği, dolayısıyla kontrol edemeyeceği türden niteliklerinin olması da onda bir tedirginlik yaratır. Cengiz anlatısı boyunca bir an Ruzihayal'e olan hayranlığını dile getirirken bir an ondan nefret edip tiksindiğini söyler. Ruzihayal ise Cengiz'in bu tutarsızlığının farkındadır ve hem Cengiz'in hem de okurun dikkatini bu tutarsızlığa çeker. Cengiz'in güvenilmezliği, ona Ruzihayal'in bir hortlak olduğunu açıklayan ve ondan nasıl kurtulunacağı konusunda bilgiler verdiğini iddia ettiği Prens Mahi'nin portresinden bahsettiği kısımda da görülür. Cengiz, Prens Mahi'nin tabloda çıkıp gerçekten onunla konuşup konuşmadığından emin olamaz. Tabloyu görme arzusundan kaynaklanan bir rüya da görmüş olabileceğini düşünür ama gerçekliğinden emin olmadığı bilgiler ile yine de hortlak olduğuna inandığı Ruzihayal'i öldürme planları yapar. Ancak bu kadar korkup öldürmek istediği kadına karşı hâlâ şiddetli bir arzu da duyuyordur: “Onu kollarımın arasına almak için duyduğum şiddetli arzuyu sonunda

satışı için ona muhtaçtırlar. Kerime Nadir'in *Romancının Dünyası*'ndaki hatıralarına bakılırsa, bu durumun gerçekliği ile baş etmek onlar için kolay olmamış gibi görünüyor.

yenemedim. Kafamdan her şey silinmiş, bütün varlığım cehennemi bir aşkın alevi haline gelmişti. Dudaklarımdan bütün kanımı da emip sömürecek olsa, yine bir busesi için canımı bin defa fedaya hazırdım” (s.104) Ruzihayal ise kendisine dokundurmaz. Çünkü bunun aşklarının tılsımını bozacağını düşünür. Roman boyunca çoğunlukla bedensel özelliklerine ve şehvetine vurgu yapılan bir kadının yaptığı her şeyin aşk uğruna olduğu vurgulanırken, Cengiz’in Ruzihayal’i yalnızca bir kereliğine istediği görülür. Yani Cengiz’in duyduğu sadece bedensel bir arzudur ve istediği de tek gecelik bir ilişkidir. Ruzihayal ise ona istediğini vermez. Bu ayrıntılar, bir yandan kadının bedenselliğine ve arzularına dair belirsizliğin erkekte nasıl bir kafa karışıklığı yarattığını, bu kestirilemezliğin erkeği sevk ettiği korkuları gösterir. Nitekim, Ruzihayal ve diğer hortlakların bulunduğu mahzeni keşfettiği sahnede,

Ruzihayal olduğuna bin şahit isteyen en çirkin ve en iğrenç bir cadı ayağa kalkmış, ortadaki taş basamağa kadar gelmişti. Boyu ve gölgesi bir dev heybeti taşıyordu. Orada dikildi durdu. Ağzı kana bulanmıştı. Saçları darmadağındı. Dişleriyse bir kurdunki gibi sivri ve keskin bir biçimde parlıyordu. Nihayet gözleri... Tanrım!... Bu cadının veya Ruzihayal hortlağının gözleri şimdi birer melanet kuyusu, tüyler ürperten birer hareketli yuvarlaktan ibaretti (s.107).

diyerek, erkeğin arzusunun tutarsızlığını ve istikrarsızlığını bir kere daha kanıtlamış olur Cengiz. Öte yandan, bu karşılaşmada bedensel arzuyu erkeğin, aşkı kadının söylemine yerleştiren Kerime Nadir, kadınlık ve canavarlık arasında kontrol edilemez cinsel iştahları üzerinden kurulagelmiş ilişkinin altını oymaya çalışır. Ancak, bu ikili karşıtlık cinsel haz hakkını kadının alanından uzaklaştırarak, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kabulü yeniden üretme riski de taşır. Bu durum, Ruzihayal karakterinin vaat ettiği toplumsal cinsiyet rollerini aşındırma ihtimalini zayıflatır.

Mümtaz'ın anlatısına baktığımızda, romanın başında trendeki kadınla karşılaşan Mümtaz'ın bu kadını tasvir etme biçiminin Cengiz'inkine ne kadar benzediğini görürüz. Temiz ve düzgün bir İstanbul şivesi olduğunu belirttiği bu kadının, genç ve nefesi kesecek kadar güzel olduğunu, onu görünce gözlerinin nasıl kocaman açıldığını anlatır Mümtaz. Kadının kendisini esrarlı bir edayla süzdüğünden, başındaki ateş rengi şapkadan, saçları bakır kızılı parıltılarla yanan nefis bir kumral olduğundan ve nasıl tayf gibi görünüp kaybolduğundan bahseder. Mümtaz'ın okuduğu *Kızıl Puhu* romanının kapağında da baykuş resmi ile iç içe geçmiş bir kadın portresi vardır. Mümtaz bu portredeki “kadının eşsiz çekiciliği olan iri siyah gözleri, insanın ruhunu uğursuz bir güçle büyülüyor” der (s.27). Ateş, kızıl, baykuş ve iri siyah gözlere olan vurgu, Cengiz'in anlatısında da yer alır.

Daha sonra Mümtaz, Kürt Hamza ve diğer haydutlar tarafından esir alınıp hapsedildiği mağaranın duvarındaki delikten haydutların eğlencesini dikizler ve “harikulade kıvrak vücutlu, yarı çıplak, uzun lepiska saçları beline kadar dökülmüş olan, şahane bir kadın”ın, “haydutların her birine bir türlü yaklaşıp kırıtarak ve bin bir işveyle göz süzerek” çiftetelli oynadığını görür (s.138). Ne tür bir işkenceye maruz kalacağını bilemediği ve hayatının tehlikede olduğu öyle bir anda, Mümtaz'ın bu sahneye odaklanması düşündürücüdür. Biraz sonra mağarada dans eden o kadının simsiyah gözleriyle karşılaşır ve bu gözleri hatırladığını söyler. Trende karşılaştığı kadının gözlerine benziyordur ve hemen aklına, *Kızıl Puhu*'da haydutlar hanına güzel genç bir kadın kılığında gelen uğursuz hortlak gelir ve onun bu sefer kendi macerasında haydutları eğlendiren bir yosma şeklini aldığından şüphelenir. Mümtaz, bulunduğu karanlık mağarada karşılaştığı bu kadının gözlerini canavara benzeter. Bu gözlerin Kezban adlı bir köçeğe ait olduğunu öğreniriz. Kezban Mümtaza, kendisine güvenip dediklerini dinlerse onu kurtarabileceğini söyler. Köçeklerin geleneksel

olarak, kadın kılığında dans eden erkekler olduğu gerçeğini göz önünde bulundurduğumuzda, Mümtaz'ın Kezban'a karşı hissettikleri, romanda cinsiyetlere ilişkin algıların muğlaklığını gösteren bir başka örnek olarak yorumlanabilir. Mümtaz'ın Kezban'ı anlattığı kısımlarda, canavarsı gözüne ek olarak, kendisine dokunan elin bir ceset eli gibi sivri olduğu ve yüzünü aydınlatan şeytani bir gülüşe sahip olduğu gibi detaylar da vardır. “[...] o gökkuşağı renkleri teninde donuk birer havai fişek aksi yapıp siliniyordu. Tanrım! Bu gözler emsalsiz bir afetti. İçinde bulunduğum tüyler ürpertici durumu bile bana unutturan ve bütün varlığımı şiddetle elektriklendiren dehşetengiz bir çift dinamo” (s.141). Ayrıca, isminin Kezban olduğunu bilmesine rağmen ona ısrarla Ruzihayal diye seslenen Mümtaz'a Kezban, saçmalayacağına kayığa atlamasını söyler. Roman boyunca erkeklere tutarsızlıklarını gösterip, onları mantıklı olmaya çağırınların kadınlar ve/ya kadın görünümündeki karakterler olduğu görülür.

Korku dolu bir yolculuktan sonra kendisini yüksek bir dağın başında bulan Mümtaz'ın başının üzerinde kartala benzer bir kuş gövdesi dolaşır. Mümtaz kuştan kaçmaya başlar ama kendisini kaybeder. Gözünü açtığında kuş tepesindedir ve onu pençesine alır. Mümtaz ise bu sırada, ziyafet peşinde Cilo dağındaki bir davete gitmek istediği için kendine kızar ve söylenir ama bir yandan da oradan sağ kurutulursa başından geçenleri dostlarına nasıl anlatacağını ve yayımlayacağı yazılar ile ne büyük bir ilgi göreceğini düşünür. Yine şan şöhret peşindedir yani. Bu arada karşılaştığı jandarmadan kendisiyle birlikte alıkonulan diğer otel yolcularının otele sağ salim vardıklarını ve kralın Mümtaz'ı da aldirmek için araba gönderdiğini öğrenir. Mümtaz otele gitmek istemeyince jandarma ona o dağların sahibinin kral El Hüdai olduğunu ve ona karşı gelmemesi gerektiğini söyler. Otele vardığında Mümtaz El-Hüdai'nin, aşırı derecede şişman, yaşlı, çirkin, şeytanet taşan gözlere sahip bir

adam olduğunu söyleyip Türkçeyi Arap aksanıyla konuşmasına dikkat çeker. El-Hüdaî ise, tüm o bölgeye sahip olduğunu, kudretinin sınırı olmadığını anlatır Mümtaz’a. Haydutların hazırladığı tuzağa kendilerinin düşeceğini ve gecenin asıl eğlencesinin de o olacağını belirtir. Bu karşılaşma, iki erkeğin iktidar mücadelesi olarak okunabilir. Mümtaz, El-Hüdaî’nin ekonomik iktidarına ve o bölgedeki nüfuzuna karşı onu bedensel özellikleriyle ve konuştuğu dil ile ötekileştirir.⁵⁵

Mümtaz kendisine verilen otel odasında dinlenirken, üzerine kapkara bir gölgenin eğildiğini hisseder. Gözlerini açtığında gördüğü kişinin “tarifsiz derecede çirkin, yaşlı bir kadın olduğunu, ak saçlarının darmadağın, gözlerinin melanet kuyusu, ağzının şirret bir ifadeyle açık, iğrenç bir cadı” olduğunu söyler (s.157). Muhtemelen uykuyla uyanıklık arası böyle bir hayal gördüğünü düşünür ama bu betimleme önemlidir, çünkü aynı *Buhran Gecesi*’nde olduğu gibi, yaşlılıktan ve bedenin pörsümesinden duyulan korkuya dikkat çeker. Mümtaz odasından çıkıp yemeğe indiğinde, o yaşlı kadını kendisine Prenses Ruzihayal olarak tanıtır ama daha sonra kral onun yaşlı teyzesi olduğunu, zorbalığından dolayı ona bu takma adı taktıklarını açıklar. Konuklar arasında Bağdatlı Profesör Mahmut El-Hüdaî de vardır. Mümtaz onun öldüğünü sandığını söylediğinde, Kral El Hüdaî ona bunun Cengiz’in muzip masalları olduğunu söyler ve hatta Cengiz’in bir akıl hastanesine kapatıldığını açıklar. Böylece bu dış anlatıda, Cengiz’in anlatısı olan *Kızıl Puhu*’da okuduğumuz her şeyin güvenilirliği bir kere daha sorgulanmış olur. Daha sonra, trende karşılaştığı, Cengiz’in eşi Selmin girer odaya. Selmin Mümtaz’a oteli gezdirir. Şark temalı şiir ve hayal dolu bahçeye çıkarlar birlikte. Mümtaz başından geçenleri anlatır Selmin’e. Selmin’e göre Mümtaz’ın hikâyesi efsaneye benziyordur. Selmin rasyonel bir şekilde

⁵⁵ Kerime Nadir’in, 1950’lerden sonra Türkiye’deki siyasi ve ekonomik iktidar ilişkilerinin dönüşümünün, kendi içinde bulunduğu toplumsal kesimin erkekleri tarafından nasıl deneyimleniyor olduğuna yakından tanıklık etmiş olması muhtemeldir.

bunların Mümtaz'ın kuruntusu olduğunu, bazen insanın kendi muhayyilesindekilerin etkisinde kalabileceğini, Mümtaz'ın herhalde kitap kapağına çok fazla bakmış olabileceğini söyleyerek anlattığı her şeye rasyonel bir açıklama getirir. *Kızıl Puhu* kitabı hakkında da konuşurlar. Mümtaz Selmin'e bu kitaba inanıp inanmadığını sorduğunda Selmin "ben realist bir insan olan büyük bir gazeteciye hayranım. Onun da kocam gibi acayip tesirler altında kaldığını görmek istemiyorum" der (s.168). Burada, *Buhran Gecesi*'nden farklı olarak, rasyonelliğe ve gerçekçiliğe çağrı yapanlar kadın karakterler olurken, ataerkil toplumlarda fantezi, akıldışı şeylere inanma, delilik gibi kadınlara yakıştırılıp yapııştırılan eğilimler erkeklerin belirgin özellikleri olarak sunulur. Bu tersine çevirme, feminist anlatıların başvurduğu stratejilerden biri olarak değerlendirilebilir elbette ama tersine çevirirken ikili karşıtlıkları yeniden üretme ihtimali canavarların vaatlerini tam olarak gerçekleştirememesine de neden olur.

Selmin ve Mümtaz birlikte petrol kanallarının bağlandığı laboratuvarı gezerler. Selmin oranın en ufak kazada Cilo Dağı'nı patlatacak denli bir potansiyeli olduğunu açıklar Mümtaz'a. Mümtaz hayvan koleksiyonundansa, petrolle beslenen bitkilerin olduğu nebatat koleksiyonu ile ilgilenir ve buranın bir sanayi harikası olduğunu düşünür. Mümtaz ve Selmin yeraltı alemine inerler birlikte. Oranın dünya zevklerinin bin bir çeşidinin olduğu bir başka alem olduğu anlatılır. Sedirler üzerinde yarı çıplak insanlar yatar. Mümtaz ve Selmin sevişmeye başlar. Mümtaz için öldürücü bir zevktir bu. Kendinden geçer. Üzerinde yaşlı çirkin bir kadın gölgesi uyandırır onu yine. Herkes havuzun oraya gösterilere gitmiştir ve haydutlar suyun içinde bir gösteri yapma hazırlığı içindedir. Ancak, kral onlardan erken davranır ve haydutlar havuza atlayınca kral petrolle dolu bu havuzu ateşe verir ve haydutlar yanarak ölür. Kral bu canice ölümü kutlamak peşindeyken, Mümtaz da bir gazeteci

olarak bu olayın dehşeti ile ilgileneceğine, Selmin'in önce Kezban'a, sonra Ruzihayal'e dönüştüğünü görüp onun kendisine "artık benim malımsın. Ruhunu Azrail'e kaptırmadım senin. Şimdi sen de bir hortlaksın!" (s.178) dediğini duyar ya da hayal eder. Mümtaz'ın buradan sonra hatırladığı son şey, canlı saçların vücuduna ıslak bir ağ gibi dolanması olur ve roman Mümtaz'ın Ruzihayal'in ona yaşattığı tüm korkuya rağmen, onun şehvetinden büyülenmiş bir halde yine olsa yine aynı şeyleri göze alacağı söylemi ile sona erer.

Görüldüğü üzere, romanda Kürtlerin, kadınların ve hayvanların betimlemeleri iç içe geçmiş durumdadır. Aynı kelime seçimleri, sıfatların ortak olup öznelerin değişebilirliği, Cengiz ve Mümtaz'ın gözünde öteki olanların ortaklığını gösterir bize. Hem Cengiz'in anlatısındaki Kürt Halo ve arkadaşları, hem de Mümtaz'ın anlatısındaki Hamza ve diğer haydutların çirkin, paragöz, acımasız ve karikatürize temsil edildiği doğrudur ama romanda para ve kadın düşkünü olanlar yalnızca Kürt eşkıyalar değildir.⁵⁶ Romandaki erkek karakterlerin hemen hepsinin öyle olduğu gösterilir. Gazeteci Mümtaz Evren de Cengiz de Iraklı petrol kralı "sıra dışı" fantezileri olan otel sahibi de Kürt erkekler de paragöz ve kadın düşkündürler. Bu metin, erkek anlatıcılar vasıtasıyla, canavarlaştırılma biçiminin ve motivasyonunun ortaklığını gösterir ve asıl canavarın veya canavarlığın ne olduğunu sordurur. Bunu yaparken, feminist bir anlatı stratejisi olarak, bir yandan kahrkaha ve alayın gücünden yararlanır; diğer yandan da grotesk bir beden sürekli kılık değiştirip bir performans sergileyerek kendisini bir temaşaya dönüştürmesi yoluyla, tanımları ve kategorileri istikrarsızlaştırır.

⁵⁶ Kürtlerin romanın mutlak kötü karakterleri olarak temsil edilmediğine ilişkin örnekleri "Yoldaşlık Halleri" başlıklı bölümde ayrıca tartışacağım.

3.2.2 Yoldaşlık halleri

Toplumsal cinsiyete odaklanılan bölümde, canavarlaştırılan bedenlerin tasvirinde hayvanlara benzerliklerinin vurgulandığına dikkat çekmiştim. Bu bölümde, bir yandan tehdit olarak algılanan, öldürücü olduğu düşünülen varlıkların yaşamlarının aslında ne kadar kırılgan olduğuna ilişkin örnekleri inceliyorum ve hayatlarının kolaylıkla gözden çıkarılması bakımından hangi varlıkların bir tür yoldaşlık içinde bulunduğunu tartışıyorum. Diğer yandan, ölümle ilişkilendirilen varlıkların nasıl aynı zamanda yaşamı mümkün kıldıklarını da gösteriyorum. Bu doğrultuda, romanın “asıl” canavarı olan vampir figürünün ölüm ve yaşam arasında nerede durduğuna da değiniyorum.

Kezban’ın Mümtaz’ın kaçmasına yardım etmek üzere onu yeraltı mezarlığına indirdiği bölümde, Mümtaz içinde ölü olan bir tabutu kayık olarak kullanmak durumunda kalır. Bir ölü ile aynı yerde duracak olmanın Mümtaz’da yarattığı dehşet üzerine Kezban ona ölülerden değil dirilerden korkması gerektiğini söyler. Tabuttan kayıkta bir süre giden Mümtaz, bu ölü bedenden kurtulmak ister ve onu suya atar ama bu sefer oldukça hafifleyen tabut alabora olur ve Mümtaz kendisini ölülerden ayırmak isterken, onlarla daha da sarmaş dolaş olur. Ölü olduğu için tiksindiği bedenin aslında onun hayatta kalmasında önemli bir rolü vardır ama Mümtaz bunu göremez. Ölümden kaçmaya çalışırken yaptığı şey, onun ölme olasılığını güçlendirir. Bu sahne bir yandan canavar diye adlandırdığımız şeylerin sınırları altüst eden işlevini diğer yandan da yaşamın kırılgan yapısını, ölüm ile ne kadar iç içe olduğunu gösterir. Mümtaz ölüme karşı koymak yerine, ona teslim olduğu anda ise yeryüzüne uzanan bir delik görür. Ölebilir olduğunu kabul ettikten sonra yaşam ihtimalinin belirmiş olması da oldukça anlamlıdır. Delikten aşağıya dek uzanan ağsı, saç gibi bir yapıdan bahsedilir. Mümtaz, ağaç elyafına benzeyen dokusundan dolayı onu bir bitki

sanar ama tutunduğu bu dev ağacın, kuyunun duvarlarına sarılmış canavarın saçları olduğunu görür. Dev bir timsahı andıran uzun saçlı bir canavardır bu. Bu varlıktan o kadar tiksindir ki, bir an canavarla kuyunun dibi arasında kararsız kalır. Canavarın sırtı kirpi gibidir. Saçlarına tutunup çıkmaya karar verir Mümtaz. Mümtaz’da korku ve tiksinti yaratan bu varlığın hem bir bitki hem de bir hayvan hissi vermesi önemlidir. İkisinin birbirine benzeyen ve ayırt edilemez yapısı, her şeyi sınıflandırıp ayırarak bilmeye çalışan insan öznenin rahatını kaçıran bir şeydir. Ancak, bu kadar tiksinierek anlattığı, kendisi için tehdit olduğunu düşündüğü bu varlık onun kuyudan çıkıp kurtulmasını sağlamıştır. İnsan kendisini kendine yetebilen, mutlak ve bağımsız bir özne olarak kurmaya çalıştıkça, bunun imkânsızlığı ile karşılaşır. Bu örneklerde, insanın yaşamının nasıl başka varlıkların yaşamına bağlı olduğu görülür.

Ben, Şima İmşir’in öne sürdüğü gibi Kürt haydutların romanda mutlak kötü karakterler olarak temsil edildiklerini düşünmediğimi belirtmiştim. Böyle düşünmeme neden olan birkaç önemli sahne var romanda. Cengiz’in anlatısında, haydutlar hanındaki Kürt Halo ve arkadaşları ile olan diyaloglara baktığımızda, Halo’nun Cengiz’i “merhaba arkadaş” diyerek karşıladığını, üşüdüğünü gördüğünde ona konyak ikram ettiğini görürüz. Başlangıçta Cengiz’e karşı gayet misafirperverlerdir yani. Cengiz’in malikaneye gittiğini ve Ruzihayal adından bir prenesten bahsettiğini duyduklarında, önce onun bu “batıl” inancıyla dalga geçerler. Yani Kerime Nadir, doğuya, kimlik olarak ötekiye batılı, hurafeyi doğrudan yapıştırabilirdi ama aksine batıdan giden Cengiz’i bu tür şeylere inanan kişi olarak çizer. Bu bakımdan da sınırları bulanıklaştırmış olur ve batıl inançlarla dalga geçenler olarak kadınları ve Kürtleri, yani iki farklı ötekiyi, birbirine yaklaştırmış olur. Öte yandan, Cengiz’in var olduğu şüpheli, esrarengiz bir malikaneye gitmek istemesi üzerine, haydutlar ona insan kılıklı bir şeytan olup olmadığını sorarlar, ki bu

soru bizi metinde kimlerin canavar olduğu üzerine bir daha düşünmeye davet etmesi açısından önemlidir. Bilhassa pencereye kanatları vuran dev baykuştan sonra, haydutlar Cengiz’den daha da korkar ve onun uğursuz olduğunu düşünürler. Metin boyunca, kimin kimden korktuğu veya korkması gerektiği meselesi giderek bulanıklaşır.

Ayrıca, Kerime Nadir, roman boyunca Kürt haydutların davranışlarını ve motivasyonlarını kendilerinin açıklamasına izin verir. Kürt Halo “bize zararsız olanlara da dokunmayız. Hani aslında kötü adamlar değildir” der (s.51) ve o sırada handa bulunan, düşen uçaktan sağ kurtulmuş adamın petrol kralının kardeşi olduklarını öğrendiklerinde, neden abisinden fidye istediklerini şöyle açıklar: “işte şu pintiyi biz ta karlı vadiden buraya kadar omuzda taşıdık. Eh, insan insana yardım eder a!.. Amma velakin her işin de bir karşılığı aranır” diyerek (s.51), istedikleri paranın petrol kralının bir günlük karı olduğuna dikkat çeker. Bu, var olan yaşam koşullarının eşitsizliğine ve bu koşulların mecbur bıraktığı davranışlara işaret etmesi bakımından önemlidir. Elbette bu adamların istedikleri olmadığında türlü işkenceleri yapabilecek potansiyelleri olduğu da sezdirilir ama en azından neden bu kadar cani olmak durumunda kaldıklarını açıklamalarına izin verilir metin boyunca.

Kürt haydutların kendi dertlerini açıkladıkları bir diğer örnek, Mümtaz Kızıl *Puhu* romanını okumayı bitirdiğinde, trenin haydutlar tarafından durdurulup bazı yolcuları rehin aldıkları sahnede gerçekleşir. Treni durduranlar Kürt Halo’nun yeğeni Hamza ve arkadaşlarıdır. Bu kişiler, sadece otelin açılışına giden yolcuları rehin alırlar ve bunun nedenini de şöyle açıklarlar: “O otel denilen inde ne gavurca çarklar döndüğünü biliyorum. Açılış töreni ha? Bu dağların krallığını ele geçirmek için kurulan kumpasa bundan güzel isim bulunamazdı hani” (s.134). Hamza amacının tuzağa düşürülen amcası Kürt Halo’nun intikamını almak olduğunu söyler, ki Cengiz

Kızıl Puhu'daki anlatısında, köylülerden Kürt Halo ve arkadaşlarının ecinnilere karıştığını öğrendiğinden bahsetmişti. Bu kısım, Kürt Halo ve adamlarının faili meçhul bir cinayete kurban gitmiş olabilecekleri ihtimalini düşündürmüştü. Burada Hamza'nın söyledikleri, bu ihtimali güçlendirir. Yanlarına sadece açılışa gidecek olan on beş kişiyi alırlar ve diğer yolcuların canına da malına da dokunmazlar: "Haydi, siz tekrar vagonlara. Yolunuz açık olsun. Yedibela masumların kılına bile dokunmaz." diyerek (s.135) mutlak surette kötü adamlar olmadıklarını göstermiş olurlar.

Dağın tepesinde bir mekân seçilmesi, gotik türe özgü şaşırtıcı olmayan bir tercihtir ama Kürtlerin yaşadığı bir coğrafyada dağa yapılan şeyin bir otel olması oldukça önemli bir husustur. 1953'te geçen anlatıda yabancı sermayeye açılmış olan bu bölgenin, 1943'te geçen anlatıda kaderine terk edilmişliği, olanaklardan yoksun bir şekilde bırakılmış olduğuna dikkat çekilir. Cengiz'in *Kızıl Puhu*'daki anlatısındaki mekâna dair iki rivayet vardır: ya baykuşların mesken tuttuğu eski bir hisardır ya da kimsenin gidip ulaşamadığı ya da ulaştıysa bile geri dönemediği öyle bir yer hiç mevcut olmamıştır. Mümtaz'ın anlatısında ise bu daha geleneksel gotik mekân yerini, ışıltılı, şaşalı, yeni bir otele bırakır. Ancak bu otelin hiç de güvenli bir yer olmadığı görülür. Bir yandan Mümtaz'ın bu otelde başına gelmeyen kalmaz. Diğer yandan hem Kürtlerin sonunu getiren hem de insan olmayanların temaşa ve çeşitli deneyler için tutsak edildiği bir mekândır. Mümtaz'ın otele ulaşana kadar yolda karşılaşp korktuğu bazı varlıkların aslında bu otelde kurulmuş laboratuvarlarda yaratılan mahluklar olduğunu ya da hayvanat bahçesinde sergilenen egzotik türler olduğunu öğreniriz. Mümtaz, otelin dışındayken canavar gibi gördüğü bu varlıkları otelde gördüğünde onları birer sanayi harikası olarak görür ve korkusu yerini büyülenmeye bırakır. İnsana kendisini çok daha güçlü hissettiren ve insanın

dünya üzerindeki hakimiyet duygusunu güçlendiren teknolojik gelişmelerin aynı zamanda nasıl herkesin yaşamını tehdit edebilme potansiyeli barındırdığı ise Selmin tarafından açıklanır. Selmin, otelde kurulmuş laboratuvarlarda yeni türlerin oluşmasını sağlayan petrol rafinerisinin herhangi bir kazada tüm bölgeyi havaya uçurabileceğinden bahseder. Yani roman boyunca kadınlardan, Kürtlerden ve çeşitli hayvan ve bitkilerden korkan karakterler Cengiz ve Mümtaz iken, romanın sonunda yaşamları daha kırılgan olanların bu karakterler olduğu ve bu doğrultuda bir yoldaşlık içinde bulundukları görülür. Mümtaz ve Cengiz'in ise romanın en canı karakteri olan El-Hüdai'ye yakınlıklarıyla iktidarın işbirlikçileri olduğu söylenebilir.

Bu romanın canavarı muhalif bir figüre dönüştürürken kullandığı stratejilerin başında, grotesk bir bedene işaret etmek ve onun canavarlığı nasıl performatif bir şekilde gerçekleştirdiğini vurgulamak gelir.

Canavarlık, kendisini kültürel olarak anlaşılır kılan normalleştirici bir söylem bağlamında ortaya çıktığı sürece bir izleyici kitlesine ihtiyaç duyuyor gibi görünür. Canavarı bir oyuncuya benzetmek, 'canavar olmanın' seyirci için bir rolü oynamak gibi bir şey olduğunu açıkça ortaya koyar [...] Canavar, kendisini göstermesinden (monstrare) ayrılamaz; teatral anlamda canavarlık, oyuncu ile rol arasındaki ayrımın neredeyse ayırt edilemediği bir performanstır. (Kurtz, 2020, s.34)

Ruzihayal, Kezban ve Selmin romandaki erkek karakterler karşısında sürekli bir performans halindedir ve güçlerini erkeklerin aklını karıştırarak temin ederler. Ancak canavar ve onun seyirlik hali Kürtler'in olduğu sahneler ve oteldeki hayvan ve nebatat koleksiyonu için de düşünülebilir. Örneğin, Kürtler de erkekliklerini ve/ya cesaretlerini kanıtlamak için sürekli bir performans icra etmek durumundadırlar.

Canavarlık yapmak, canavarın yıkıcı gücünü kullanmak, insan/benlik ve canavar/öteki arasındaki karışık birlikteliği ortaya çıkaracak karşılaşmalar sahnelemek ve bazı insanları anormal kılan ve onların varlığını marjinalleştiren normatif ideolojilere dikkat çekmek için kullanılabilir. [...] Performatif canavarlık belki de bize hemen 'canavar' gibi görünmeyen ama ötekileştirmenin, insanlıktan çıkarmanın ve şiddetin etkilerini deneyimleyenler için faydalı olabilir. (s.36)

Bu çerçevede, romanda kadınların ötekiliğinin inşasının, Kürtler ve oteldeki hayvan ve bitkilerin temsili ile birlikte düşünülebilecek şekilde anlatılması önemlidir. Bu kesişimselliğin vurgulanması, bu romanın canavarın kategorileri alt üst eden muhalif bir figür olarak okunmasını mümkün kılar.

3.3 “Bilinçli Eğinim II”

Leylâ Erbil’in ([1960] 2019) *Hallaç*’ta yer alan *Bilinçli Eğinim II* öyküsünde kendisinden beklenen ideal “kadın” özelliklerine sahip olmayan anlatıcı, anne ve babasının bedenlerini mezarlarından nasıl çaldığını ve getirip evdeki saksılara gömdüğünü anlatır. Anne babasına ölümlerinde eşlik eden bir şaman, onları hayata döndürmeye çalışan bir büyücü veya “çılgın bilim insanı” edasıyla, annesini ıtıra, babasını fesleğene dönüştüren anlatıcı bitkiler büyüdükçe onların uzuvlarında anne babasının beden parçalarını görür. Şamanlık, şifacılık ya da büyücülük, mutlak bir iktidar konumu değildir. Bu misyonu üstlenen kişi için belli başlı riskleri de beraberinde getirir. Nitekim, anne ve babasının anlatıcıya uzanma çabaları onu hem boğan hem de memnun eden bir şey gibi anlatılır. Metin, bir yandan anne babasını mezarlarından çıkarıp saksılara gömen kadının mı yoksa onu olduğu gibi kabul etmeyen, sürekli başkalarıyla kıyaslayarak onun yaşam alanını daraltan anne babasının mı canavar olduğu sorusunu bitkileri de bu tekinsizliğe ortak ederek sordurur. Diğer yandan, modernist edebiyatın canavarca estetiği ile modernist yazarın dilin imkânları ve pozitivizm dışındaki bilme ve bağ kurma biçimleriyle olan ilişkisi üzerine düşündürür.

3.3.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Anne ve babasının ölü bedenlerini mezarlıktan çıkardıktan sonra, annesini ıtıra, babasını fesleğene dönüştürmeye karar veren anlatıcı, bitkilerin dört bir yanını kuşatıp odanın enini boyunu kapladıklarını söyler. Bitkiler büyüdükçe onların uzuvlarında anne babasının beden parçalarını görür. “Bakın bakın, yeni bi ‘çıt’! işittiniz ya, yeni bir çıt!” (s.23). Bitkide anne ve babasına ait parçaları görse de bitki onların sesi ile tepki vermez. Ölüp önce toprağa, sonra anlatıcının arzusu ile ıtır ve fesleğene karışan anne ve babasının varoluş hali ve ifadesi ile bu bitkilerinkiler birbirine karışır öykü ilerledikçe. İnsan ve bitki bedeninin giderek birbirine karışmasıyla oluşan bu yeni hibrid beden, anlatıcı için hem bir korku unsuru hem de yeni bir hayat ihtimali olarak görünür.

Sürgünün gövdesini yırtıp anlatıcıya doğru uzanan parçalarını, annesinin kolları ya da bacakları gibi düşünür, “düşman yeşili”. Bir ölüm korkusudur anlatıcının dilindeki. “Ölümü yönetmek üzere oturdum buraya” der. Anne ve babasının ona uzanma çabası anlatıcıyı hem boğan hem de memnun eden bir şey gibi görünür. “Neremden başlayacak ölüm? Annem neremden yakalayacak kim bilir, gizlice” (s.23). Her küçük kıpırdanış onda bir hatırayı tetikler. Özellikle de annesinin onu başkalarıyla kıyaslayıp ona hayatta kalmak için yerine getirmesi gereken sorumluluklarını hatırlattığı anılar üşüşür aklına anlatıcının. “O gittiğim yerlerden dönmüş gelmiş, sorumluluk tanıyanların kırk yılda yapıp da öldüğü bir ev, bi bomboş ev bulmuştum, bi sorumluluk kalmıştı içinde [...]” (s.23). Kendisinden beklenen görev ve sorumlulukları yerine getirmeyi reddederek evden uzaklaşmış olan bu kadın, döndüğünde sorumluluklarını kırk yıl boyunca yerine getirmiş olan anne babasının öldüğü bomboş bir ev bulur. Ölümünden geriye kala kala sorumluluklar kalmıştır: “Ölüvermişler ya: annemle babam. Hadi demiştim sorumluluğa sıra geldi

işte, zaten soğuktan iğrenirdim, kış bastırıyordu, buza kesecekti topraklar, zaten soğuktan, ıslak, durgan topraktan tiksiniirdim üstelik bu kimselerin benden ummadığıydı” (s.23). Burada “sorumluluk”, bir yandan hayatın canlılığını söndüren, kişilere yaşam alanı bırakmayan, hatta onları yaşarken ölü gibi kılan bir şey gibi ele alınırken, diğer yandan ölümden yaşam üretmek için itici güç olabilen, hayatı mümkün kılan bir bağ olarak da hayal edilir.

Anne babasının yaşamlarında da ölümlerinde de kolayca boyun eğdiklerini düşünen anlatıcı, ölümü kontrolü altına almaya soyunur. Anne babasının ondan ummadığı türden bir ihtimamla, önceki gün gömüldükleri yerden çıkarır onları. “Mezarlıklar, cenaze törenleri, *gerçek olan*’ın alanlarıdır, canlılar ile ölüler arasındaki ilişkiyi tesis eder, ölenlerin ölmesine, yaşayanların hayatta kalmasına, yas tutmasına izin verirler” (Sayın, 2018, s.65). Sayın, mezarlıkların müphem ve ürkütücü bir varlığın özgürleşmesini engellediğine, bu belirsiz varlığı barışçıl ve kudretli bir ataya dönüştürdüklerine dikkat çeker. Bu doğrultuda, anlatıcının anne ve babasının mezarını boşaltma girişimi, onların kudretli bir ataya dönüşmesini engelleme arzusu ile açıklanabilir. Kendi olarak hayatta var olabilme hakkını ondan esirgeyen anne ve babasına, kendisinin sahip olamadığı huzurlu yaşamı bağışlamak istemiyordur belki de. Öte yandan bu eylem, anlatıcının annesiyle babasını bitkilere dönüştürerek başka bir şekilde yeniden yaşamalarını sağlayacağına inandığı şeklinde de yorumlanabilir. Bu bağlamda anlatıcı, hem anne babasının ölüm sonrası hayata yolculuklarına eşlik eden bir şamana hem de ölüleri diriltmeye çalışan bir büyücüye benzer. Bu diriltme işlemini titizlikle yürütür. Ancak önemli olan sadece onları ne kadar başarılı bir şekilde saksılara aktardığı değildir. Onları yeniden vücuda getirme sürecinin önemli bir parçası, anlatıcının anne babasıyla olan anıları ile de yeniden temas kurmasıdır.

Önce, annesinin örnek gösterdiği komşu kızı Belma ve Belma gibi kadınların (!) erkeği olarak gördüğü Rüstem gelir aklına. "Şimdi gelse ona sulatırdım bunları. Sular, sonra kurtarırdı beni, kurtarır mıydı? Ama benim kurtarılmayı dilediğim var mı ki? Ben kendi istemimle durdum songuya. Dilesem kaçabilirdim, ölmemi ölümün gelişine bırakabilirdim biliyorsunuz ama istemedim, kendi yönetimime aldım ölümü..." (s.25). Özellikle annesinin kendisini boğmak için ivedilikle çabaladığını söyleyen anlatıcı, bunun nedeninin Belmalar gibi bir kız olamamasının olduğunu düşünür. Rüstem'in de anlatıcının küçük, "dümdüz bir kızken" düşündüğü bir erkek olduğunu ama onun anlatıcıya değil, "kabartıları" çıkmış arkadaşlarına baktığını aktarır. Burada bir yandan, çiçek açıp meyve veren, yani insanın gözüne hitap eden ve işine yarayan bitkinin en makbul bitki olması ile ataerkil toplumda kadının "kadın"lığının işaretleri sayılan uzuvlarının belirgin olmasının hem göze hitap etmesi hem de doğurganlığının bir belirtisi olarak arzu edilmesi arasında bir bağ kurulmuş olur. Diğer yandan da "dümdüz bir kızken" ifadesi, bu metinde her ne kadar "kabartıları" olmayan bir bedene işaret etmek için kullanılmış olsa da akla günümüzde heteroseksüel bireyler için kullanılan "straight" ifadesini de getirir. Burada LGBTQ+ jargonundaki "straight" kastedilmese bile, öyküdeki "dümdüz bir kız" ifadesinin, normatif cinsiyet rollerine göre hareket edenleri ima ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim anlatıcı kendisini, "Rüstem gibilerin beğendiği" diğer kadınlardan yalnızca bedensel özellikleri bakımından ayırmaz; "Rüstem gibileri beğenen" kadınlardan kişilik özellikleri bakımından da ayrıldığını vurgular. Rüstem ve onun peşinden gittiği kadınların artlarından bakakalan anlatıcı, hırsından kendisini kitaplara verdiğini, sürekli okuyup durduğunu belirtir. Kabartıları erken çıkmış arkadaşları yaşlanınca Rüstem'in kendisine yanaştığını ama bu sefer de anlatıcının gözünde Rüstem gibilerin, kaslarını kabartıp saçlarını yağlayanların,

olmadığını söyler. "Taşlar çatladı, ilgimi kımıldatmadı" (s.25) derken bitkininki gibi bir direngenliğe öykünür sanki. Kendisini öylesine yeterli sanan Rüstem ise anlayamaz anlatıcının bu direncini. "Ne?.. Neye, kim kime yeterli? Şimdi gelse onun yeterliliğine baş aşağı dönerim, dikilirim ellerimin üstüne, baş aşağı...Ölene değil unutamayas bi anı, yeterliliklerden nefret ettiresi bi görünüm bırakırım ona..." (s.25) derken, kapitalist ve ataerkil zihniyetteki "yeterlilik" kavramına da meydan okur gibidir. Anlatıcının erkeklerden uzaklaşıp kitaplara yönelmesi, Toril Moi'nin (1994) entelektüel kadınlara ilişkin gözlemlerini hatırlatır. Entelektüel kadını, kendisini bir düşünür olarak ciddiye alan herhangi bir kadın olarak tanımlayan Moi'ye göre, "çirkin", "bilgiç" ve "evde kalmış" kızların kötü görüntülerine acıyan ataerkil ideoloji, entelektüel kadınlar söz konusu olduğunda beden ve zihin arasındaki ayrımı özellikle güçlendirmeye çalışır. Entelektüel kadınların, düşünceleri ile duygusal ve cinsel mutluluk arzuları arasında seçim yapmaları diğer tüm kadınlık kategorilerinden daha fazla emredilmiştir (s.256). Bu öykünün anlatıcısı da ataerkil bir toplumun arzu ettiği türden kadınlık özelliklerine sahip olmadığı için kendisini aşk ve cinsellikten soyutlarken, öznelliğini entelektüel kişiliğinin üzerine kurar. Bunu yaparken, normatif güzellik özelliklerine sahip kadınları kendi entelektüel öznelliğinin ötekisi olarak işaretlemekten kaçamaz.

Anlatıcının, kendisini normatif cinsellik ilişkilerinden soyutlasa da gerek annesinin gerek Rüstem'in kendisinden beklediği toplumsal cinsiyet rollerini bitkilerin cinselliği vasıtasıyla sorguladığı da söylenebilir. Leylâ Erbil'in botanik bilgisi olup olmadığını, ıtır ve fesleğeni hangi sebeplerle seçtiğini bilmek mümkün olmayabilir. Ancak, ıtır ve fesleğen ile ilgili birtakım botanik çalışmaların peşine düştüğümde, bu bitkilerin cinselliğine ilişkin karşılaştıklarım öyküyü yorumlamamda bana yeni kapılar açtı. Her ne kadar Linnaeus'un taksonomisi bitkileri erkek ve dişi

olarak sınıflandırsa da çiçek açan bitkilerin aslında ne kadar çeşitli bir organizma grubu olduğunu gösteren çalışmaları⁵⁷ hatırlamak önemlidir. Subramaniam ve Bartlett'in (2023) çalışmalarına göre, "Çiçek açan bitkilerin yalnızca %5-6'sı ayrı erkek ve dişi bitkilere ve %7'si aynı bitkide ayrı erkek ve dişi çiçeklere sahip olarak tanımlanır (Cronk, 2022). Çiçek açan bitkilerin ezici çoğunluğu- %85'ten fazlası- 'iki cinsiyetli' (hermafrodit) olup, tam çiçekli olarak adlandırılan, hem 'erkek' hem de 'dişi' parçalara veya tüm üreme organlarının tam bir setine sahiptir" (s.949). Birçok çiçek açan bitkinin kendi kendini dölleyebildiğini hatırlatmak önemlidir. Örneğin, ıtır ve fesleğen bitkilerinin cinsel davranışlarına ilişkin çalışmalara bakıldığında, bu bitkilerin cinsel davranışlarının ne kadar çeşitlilik ve değişkenlik gösterdiği görülür. İtırın cinsiyet ifadesindeki değişkenliğe odaklanan bir çalışma, ıtırda (geranium transversale) cinsiyet farklılığının sürdürülmesine sebep olan genetik ve ekolojik faktörleri inceler. Aynı bitki türünün, farklı çevresel koşullarda üç çiçek tipinin (dişi, erkek ve hermafrodit) farklı kombinasyonlarını sergilediğini gösterir. Birçok çiçekli bitki gibi cinsel üreme sürecinden geçen fesleğen bitkilerinin ise, cinsel üreme dışında, tohumlara ihtiyaç duymadan, eşeysiz olarak da üreyebilme yeteneğine sahip olduklarını belirten bir çalışma da vardır.⁵⁸ Bu çalışmada, eşeysiz üremenin, bitkilerin genetik özelliklerini ve tat gibi istenilen özelliklerini, cinsel üremeyle karşılaştırıldığında daha tutarlı bir şekilde korumalarını sağladığı belirtilir. Bu öyküde, bitki hallerindeki çeşitlilik insan ilişkileri için bir model olarak tahayyül edilmiş olabilir.

Anlatıcının, ilgisini Rüstem gibi erkeklerden çekip kitaplara yönlendirdiğini söylemesi, arzunun ve arzuya bağlı üretkenliğin ve/ya çoğalmanın yalnızca cinsel olarak algılanmak zorunda olmadığına da işaret etmiş olur. Bu öykünün anlatıcısının,

⁵⁷ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC10563651/>

⁵⁸ <https://www.bithmonthflowers.com/archives/4832>

aşk, arzu, aile, üreme vb. meselelerde ailesininkinden ve normatif olandan farklı bir yaklaşımı olduğu görülür. O, ne anne babasının istediği gibi bir aile kurmuş, ne de anne babasının ölümünden sonra “olağan” davranmıştır. Onları gömüldükleri yerden çıkarıp evdeki saksılarda çoğaltması da aşka dair aradığını kitaplarda bulduğunu söylemesi de sevgi ve ihtimamın çok farklı yollarla üretilebileceğini gösterir ve bu nedenle de oldukça kuirdir. Kuir, belki de en iyi Eve Sedgwick’in (1993) tanımladığı haliyle, “herhangi birinin cinsiyetinin ve cinselliğinin kurucu unsurları yekpare olarak gösterilip ifade edil(e)mediğinde oluşan olasılıkların, gediklerin, üst üste binmelerin, uyumsuzlukların ve uyumların, anlam kaymalarının ve aşırı yorumların iç içe geçme halidir. (s.7).

3.3.2 Yoldaşlık halleri

“Babama kalsa öyle diktiğim denli ufarak bi fesleğen olarak kalırdı ya duvarda, annemdir onu da kışkırtan” (s.25) derken anlatıcı, bir yandan toplumda erkek ve kadına atfedilen rolleri annesinin babasına nazaran daha baskın bir karakter olmasına vurgu yaparak ters yüz etmiş olur. Diğer yandan, ıtırın ve fesleğenin birlikte dikildiklerinde çoğalan, yoldaş bitkiler olduğundan haberdar gibidir. Ancak, bu durum bu bitkilerin varoluşu için arzu edilen bir durum olsa da başka varoluş hallerini engelleyen bir şey olarak da yorumlanır öyküde. Anlatıcı, bitkilerin giderek odanın her yerini kaplaması karşısında nefes alamaz hale gelir. Bu birliktelik, bir yandan ataerkil bir pazarlık içinde olan annesinin tavırları karşısında yaşam alanı iyice daralan anlatıcının deneyimine dikkat çeker. Diğer yandan, anlatıcının bitkinin gövdesinden ona doğru uzanan kısımlarında anne ve babasının uzuvlarını görmesi, özellikle 20.yy’da yazılmış bilim kurgu türündeki metinlerde karşımıza çıkan canavar bitkilere yönelik korkuyu da hatırlatır.

Shelley Saguaro (2020) “Botanical Tentacles and the Chthulucene” [Botanik Dokunaçlar ve Chtulucene] başlıklı makalesinde, bitki dünyasında sarmaşık salkımların, sürünen rizomların ve uzaklara erişen kökmantarların kendi kendini destekleyen ve üretken nitelikler olduğuna ve genellikle korku yaratmadıklarına; ancak, bu bitkisel özelliklerin "dokunaç" (tentacle) haline geldiklerinde, genetik ve taksonomik sınırların aşıldığına ve "doğanın canavarca aşırılıkları" olarak görülüp korkutucu olabildiklerine dikkat çeker (s.56). “Tentacle” (dokunaç) kelimesinin, “omurgasız hayvanların başları veya ağızları etrafında bulunan, dokunsal veya kavrayıcı uzun, esnek yapılar”; “bitkide hassas tüy veya çıkıntı”; ve “büyük bir yerin, kuruluşun veya sistemin sahip olduğu ve kaçınılmaz olan etki” gibi farklı kullanımları vardır.⁵⁹ Bu tanımlarda öne çıkan, kavrama, ulaşma, yayılma gibi anlamlar “tentacle”’in neden ürpertici olduğunu açıklar niteliktedir. Özellikle sözcüğün üçüncü anlamının da işaret ettiği üzere, cinsiyet farklılıkları ile ilişkili ataerkil söylemlerin, insan bedenlerinden bitki bedenlerine uzanan birbirine dolanan etkisi bu öyküde oldukça iyi görünür. Donna Haraway (2016) "tentacle" kelimesinin Latince “tentaculum” kelimesinden türediğine, bu kelimenin "dokunma hissi" anlamına geldiğine ve "hissetmek" ve "denemek" anlamlarına gelen “tentare” kelimesinden türediğine dikkat çeker. Denemek ve deneyim sözcüklerinin modernist yazarlar için de ne denli önemli olduğu düşünülürse, burada başka bir bedene, varlığa, alana dokunarak gerçekleşen bir sınır aşımından ve bu temasın getireceği öngörülemez sonuçların yaratması kaçınılmaz olan tekinsiz duygulanımlarından söz edebiliriz. Bu öyküyü canavarca yapan da metnin bambaşka anlam ağlarına dolanan bol dokunaçlı estetik yapısıdır.

⁵⁹ Bkz. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tentacle> ve <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/tentacle>

İtır ve fesleğen bitkilerine dair bambaşka bilgiler, metnin anlam katmanlarını çoğaltır. Örneğin, her iki bitkinin kullanımının insanlara olan faydalarına bakıldığında, ıtırın da fesleğenin de hazımsızlık, sinir, stres, depresyona iyi geldiği görülür. Bu bakımdan, anlatıcının yas sürecini atlatmak için seçtiği bitkilerin bunlar olması da anlamlıdır. Ayrıca, bu bitkilere farklı kültürlerde yüklenen anlamlara baktığımda, bunların tesadüfen seçilmemiş olduklarına ilişkin inancım artıyor. Bazı kaynaklar⁶⁰ fesleğen kelimesinin (*basil*), Yunanca kral kelimesi ile (*Basileus*) bağlantılı olduğunu, bazılarıysa birini nefesi veya bakışı ile öldürebilen efsanevi sürüngen *basilisk* ile bağlantılı olduğunu söyler. Fesleğen farklı kültürlerde farklı şekillerde çıkar karşımıza. Kuzey ve Orta Avrupa’da yoksulluğun ve nefretin sembolü iken Güney Avrupa’da, özellikle İtalyan ve Yunan kültürlerinde, çok saygı duyulan bir bitkidir. Hindistan’da Hindu tanrıları Krishna ve Vishnu için kutsal sayılan fesleğeni, modern Hindular gömülmeden önce ölen kişinin göğsüne yerleştirir. Yahudi geleneğinde, fesleğen yaprakları oruç zamanı kuvvet vermek için takılır. Fesleğenin yaygın olarak ölüm ve yıkım ile ilişkilendirildiğini görürüz. İran ve Malezya’da mezarlara dikilirken, bazı kültürlerde Şeytanın sembolik bitkisidir. Antik Mısır’da fesleğen mezarlarda ve mumyalarda bulunduğu için, mumyalama ve koruma amaçlı kullanıldığı düşünülür. Yunanistan’da yasın sembolü olarak görülen fesleğenin, Antik Yunan medeniyetinde bir kişinin ölüm sonrası yaşamında cennetin kapılarını açacağına inanılır.⁶¹

İtır bitkisi de İslam’dan Hristiyanlığa ve İskandinav geleneklerine kadar karşımıza sıkça çıkar. Tanrı, Aziz ve birçok arzu edilen özellikle ilişkilendirilir. Mısır’da bolluk, Japonya’da uzun ömür, Çin’de ölümsüzlüğü sembolize eder.

⁶⁰ <https://nutritionalgeography.faculty.ucdavis.edu/spices/basil>

⁶¹ Nelson-Shellenbarger, Robin (25 February 2013). *Family Herbal Wellness*. Booktango. pp. 38–. ISBN 978-1-4689-2481-7.

Geçmişte birçok insan ıtırın sihirli güçleri olduğuna inanırmış. Kapı tokmağı ve duvarların tozları ıtır yaprakları ile alınmış. Hırsızlığa ve kötü niyete karşı koruduğuna inanılmış. İtırın kökleri ise kötü ruhları ve kötü şansı kovmak için boyna takılmış. Biri ölümlülüğü, diğeri ölümsüzlüğü temsil eden bu bitkilerin öyküdeki kullanımı da benzer şekilde ikirciklidir. Annesiyle babası bir olup boğazını sıkarken “yeşilliğine bürüneyim yaşama yeisinin, kırmoru kokularına tüm anılarını boşaltayım kafatasının ölmeden” diye diler (s.26). Ölüm ve yaşamın iç içeliği, bu ifadede vücut bulur. İnsan için ölüm, başka varlıklar için yaşam anlamına gelir. Toprakta ölü bedenle beslenen canlılardan, mezarlıklarda biten otlara kadar yaşam başka birileri için başka bir düzlemde devam eder.

Anlatıcı, annesinin yaşarken onu mütemadiyen karşılaştırdığı “daha sorumluluk sahibi” komşu kızı Belma’ya doğru yeni bir filiz çatlattığını hayal eder. Bitkilerin de kökünü, gövdesini, dalını güneşe, suya dönmeye; ille de yaşamaya, büyüyüp çoğalmaya meyilli karakteri ile insaninkini karşılaştırır. Ancak, birinin yaşamı diğerrinin ölümü pahasına gerçekleşebilir çoğu zaman. Bu kuşatılmışlık altında birazdan öleceğini, kıpırdamasının olası olmadığını düşünür anlatıcı. Kendisini zararlı, istenmeyen, budanıp koparılması gereken bir ot gibi hisseder belki de. İnsanın varoluşu karşısında bitkininkine güzelleme yapmaz ama. Herhangi bir türün çoğaltmacı, istilacı, başka türlere yer açmamaya meyilli olabilmesi gibi bir ortak paydada buluşturmaya tercih eder insanı ve bitkiyi. Bitkinin ve kadının “pasifliği” meselesini tersine çevirir. Aksine, anlatıcının hayatına müdahale konusunda annesine kıyasla babası daha pasif kalır. Her ne kadar ölümü kontrolüne almak istediğini dile getirse de anlatıcı, insanın ölüm karşısındaki çaresizliğini anlatırken; bitkiyi de zannedildiği gibi pasif ve hareketsiz olarak değil, istilacı ve dirençli bir varlık olarak tarif eder.

Luce Irigaray (2017) “What the Vegetal World Says to Us” [Bitkisel Dünyanın Bize Söyledikleri] başlıklı makalesinde, “bize hayat vermiş bir anne ile rolü bizi kültürel ve ruhsal bir hayat ile tanıştırmak olan bir baba arasında kalmışızdır. Bu yapay bölünme, bizim aramıza yerleştirdiğimiz inşa edilmiş biçimler nedeniyle, bizimle ne iletişim kurabilen ne de paylaşımda bulunabilen, insan olsun ya da olmasın, diğer canlılarla ilişkilerimize zarar vermiştir” der (s.128). Irigaray’a göre, kendimiz ve dünya için bir gelecek mümkün kılmak istiyorsak, kültürel ve manevi yaşamımızın, doğal aidiyetimizin çiçek açması ve yeşermesine tekabül etmesi gerektiğini acilen anlamalı ve bu birbirinden ayrı varsayılan yaşamlar arasında sürekliliğe izin veren bir kültür tanımlamalıyız. Erbil’in öyküsünde de erkek-kadın, iyi kadın-kötü kadın, yaşam-ölüm, insan-insan olmayan arasındaki keskin ayırım, anne ve babası yaşarken sahip oldukları sorunlu ilişkiyi onların ölümünden sonra onarmak isteyen bir karakterin, bitkiler dolayımı ile yeni bir varoluş halini deneyimlemeye çalışmasıyla sorgulanmış olur. Bu öyküde yalnızca insana ait özellikler bitkiye yüklenmez. Bitkiye dair haller de insanı anlatmak için kullanılır: “ansızlığın akçılında çiçeklenen sessizlik”, “ışık çılgılığın keskin ürpertilerle ıtırın anlatıcının boynuna dolanması” gibi ifadeler bolca yer alır. Ölümü kendi yönetimine almayı arzulayan anlatıcının kontrolünden çıkar her şey. Eti topraklaşmaya başlar bitkilerin karşısında: “yarıklarımın içeri daldırıyor saçlarını, gömülüyo etlerime, sinini bedenimde açacak neredeyse...” (s.25). Anlatıcı topraklaşmaya başlarken, bitkilerin yaprakları da insan saçına benzetilir. İnsan ve insan olmayan arasındaki muğlak geçiş ve sınırlar karışıkça canavarlaşan varoluş halleri, dile de yansır. Türler arası başka bir varoluş halinin peşine düşen anlatıcının dili, (erkek) insanın (daha “eksik”) insana ve diğer varlıklara yüklediği tanımlar ve

görevlerden uzaklaşırken, giderek anlaşılır olmaktan ve iletişim kurma çabasından da uzaklaşır, canavarlaşır:

ANILARAYENİDENBAŞLAMAKSABAHLARABEŞLEREALTIYEDİSE
KİZLEREUYANMAKLARA...Hih hih A B C ve sessiz ve seslilerle ve 1 3 5
7 9'larla hadi başla deseler hadi artık yetti der neyin yetip neyni yetmediğini
belli etmez hiç hadi başlalı gölgeli kıyıların yakamozlarını dikmeye yeniden
kaditti sülünesti, tütünler dündü tütünler içre kırmandalda, panazlar üttüle
sırtlı gülmeklerli dalgacıklar... (s.27)

Dilin ne olduğu, işlevi ve materyal dünya ile ilişkisi konusundaki endişe, tam da modern olma deneyimi ile ilişkilidir. Bruno Latour'a (1993) göre, modernitenin varlığı doğa ile kültür arasındaki ayrım üzerine kurulmuştur; bu nedenle dilin, modernitenin ayrımları, kategorileri ve tanımları arasında çok endişeli ve çatışmalı bir konuma sahip olması kaçınılmazdır. Bütün temsiller, kendini dünyanın yerine koyar, ancak ondan farklı kalır. Materyal dünyayı bilmek ve kontrol etmek için dile bağlıyızdır, fakat dilin dünyayı temsil etmesi, materyal olanın kurallarını ve kontrolünü aşan yeni bir alan yaratır ve bu alan elbette tekinsiz nice duygu ve deneyime teşnedir.

Bu öyküde, anne ve babası yaşarken sahip oldukları sorunlu ilişkiyi onların ölümünden sonra yeniden kurma çabası içinde olan bir karakterin, kendisi ve ebeveynleri, yaşam ve ölüm arasında karşısına çıkan bitkiler dolayımı ile yeni bir varoluş halini deneyimlemeye çalıştığı söylenebilir. Ancak, bu yeni varoluş hali pürüzsüz değildir. Kadın ve erkek, anne ve baba, ebeveyn ve çocuk karşıtlıklarının tarihi ile bunların üstesinden nasıl gelinebileceği üzerine bitkiler yordamıyla düşünmeye çalışan anlatıcının dili ve bedeni, ister istemez bitkilerin köklerine, dallarına budaklarına ve bunların uzandığı koca bir tarihe dolanır. Anne ve babasının ölü bedenlerini canlandırma çabasının, tarih boyunca canlılığı sorgulanmış bitkiler aracılığıyla olması dikkat çekicidir. Bitkilerin, dünyanın insanın tanık olabileceğinden daha uzun bir zaman dilimine tanık olduğunun idraki karşısında

insan olma sancısı ve bunun acizliğinin getirdiği tekinsiz duygulanımlar hakimdir öyküye. Ayrıca, anne ve babanın bitkilerin dallarında ve yapraklarında yeniden hayat bulması, anlatıcının bitkiler tarafından boğulacak, yutulacak gibi hissetmesi, bitki ve hayvan dünyası arasındaki sınırın muğlaklığına da işaret eder. Bu öyküdeki çoklu anlam ağı, bizzat bitkilerin bedenselliğini içerirken aynı zamanda bedenler ötesi karmaşık ilişki yapılarını da gösterir. Doğa ve kültür diye birbirinden tamamen ayrılmış iki alan yerine, bu ikisinin birbiri ile ayrıştırılması güç olan ilişkisi bu öykünün işaret ettiği çağrışımlar yoluyla sezilebilir.⁶²

3.4 *Sevgili Arsız Ölüm*

Latife Tekin'in ([1983] 2003) *Sevgili Arsız Ölüm* romanı Aktaş ailesinin Alacüvek köyünden şehre uzanan yaşamları etrafında şekillenir. Romandaki karakterlerin dünyası Sarıkız masalları, Hızır hikâyeleri, cinler, üfürükçü hocalar ile Vikingler, Bill Kit, Süpermen, Tarzan ve Zoro gibi Batılı tarzdaki kurgu kahramanlardan örülmüştür. Huvat'ın kentli ve dul bir kadın olarak köye getirdiği Atiye'nin, köylülere hiç benzememesi, köye gelişi ve doğum yapışı ile cinlerle ilişkilendirilme hikâyesini bu ailenin küçük kızı Dirmit'in de cinli kız olarak anılmasına neden olan davranışları takip eder. Romanda Dirmit'in doğuşuna kadar olan süreçte, Alacüvek köyüne yeni gelin olarak gelen Atiye'nin diğerlerinden farklılıkları, maruz kaldığı muameleler ve Atiye'nin bunlarla başa çıkma süreci anlatılır. Dirmit doğduktan sonra ise, hem Dirmit'i diğerlerinden farklı kılan özellikleri hem de Atiye'nin Dirmit'in farklılıklarını törpülemeye çalışma çabası anlatılır. Atiye ne yaparsa yapsın Dirmit'in "yola gelmemesi" üzerine köy halkının huzuru kaçınca, Aktaş ailesi

⁶² Bu durum, Haraway ve Goodeve (2013) tarafından ortaya atılan "doğakültürler" (naturecultures) kavramıyla açıklanabilir. Doğakültürler, doğa ve kültürün ikili dünyalarını reddederek, bize bakterilerin, virüslerin, mantarların, bitkilerin, hayvanların (ve insanın) birbirine dolanık dünyalarını, insandan ibaret olmayan dünyalar olarak anlamamıza olanak tanır.

İstanbul’a göç etmeye karar verir. Romanın İstanbul’da geçen bölümünde, bu ailenin her bir bireyinin şehir koşulları ile baş etmeyi öğrenme süreci anlatılır. Her bir karakter kendince şehir şartlarına ayak uydururken, Dirmit, köyde yaşarken bitkilerle, hayvanlarla, cinlerle yaptığı konuşmaları şehirde kuşkuşotuyla, rüzgarla, karla, kuşlarla devam eder. Atiye’nin Dirmit’i dizginleme çabası şehirde de sürer. Ancak, Atiye köyde olduğu gibi Dirmit’i uzun süre bir yerlere kapatamaz hale gelir, çünkü Dirmit artık okul çağında bir genç kız olarak ailesinin gözetiminden kaçabileceği alternatif alanlara sahiptir. Bir yandan şehrin birbirini tanımayan yabancılarla dolu yapısı Dirmit’in mekânsal alanını genişletir, diğer yandan okuma yazmayı öğrenen Dirmit için şiirlerini yazdığı defteri özgürlüğü deneyimleyebileceği başka bir mecra olarak hayatında yer edinmiştir. Zaten, Atiye’nin elinde kalan son koz Dirmit’in defterini ele geçirmek ve/ya yok etmektir. Ancak, romanın sonunda Dirmit defterleri yırtılsa da asla ele geçirilemeyecek olanın hayal gücü olduğunu fark eder ve bu fark ediş, Dirmit’e mutlak özgürlüğün kapısını açar. Kendisi de başka sebeplerle cinli olarak anılmasına rağmen Atiye’nin Dirmit’in varoluş biçimini neden kontrol etmeye çalıştığına da geniş bir yer verilmesi, bu romanı yalnızca Dirmit’in anlatısı kılmaz. Anlatılan aynı zamanda Atiye’nin hikâyesidir. Farklı bilme biçimleri arasında bir hiyerarşi kurulmadan yaratılan bu anlatıda, Atiye’ye ve Dirmit’e öte dünyalarla, ölümlerle ve çeşitli insan olmayanlarla kurdukları iletişim nedeniyle nasıl bakıldığı ve bu iki kadının kendilerine yüklenen “canavar” kimliğini nasıl farklı şekillerde kullanıp dönüştürdükleri öne çıkar. Dirmit’in çocukluktan itibaren aşama aşama nasıl marjinalleştirildiğine ilişkin anlatı, Sarıkız gibi toplumda korku yaratan mitolojik bir figüre dönüşmüş karakterlere ilişkin anlatıların nasıl vücuda geldiğini göstererek, kadına dair ataerkil anlatıların sorgulanması ve yeniden üzerine düşünülmesi için de bir alan açar.

3.4.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu romandaki canavarlaştırılma temel olarak Atiye ve Dirmit karakterleri üzerinden ele alınır. Atiye Huvat'ın evlenip köye getirdiği “yabancı” bir kadındır. Bu “başı kıcı açık beyaz kadın” “radyodan da daha acayıptır” köylüler için (s.2). Otobüsün nasıl bir şey olduğunu anlamak için onu nasıl elledilerse, kadını da öyle ellerler. Art arda koyunların şişip ölmeleri, çifte sarılı yumurtlayan tavuğun yumurtayı kesmesi, Huvat'ın annesinin tahtalıdan düşmesinin sebebi olarak görürler Atiye'yi ve ona “cinli uğursuz kadın” derler (s.3). Atiye kısa zamanda köyün adetine alışır ve her işte köylüleri geçer. Sadece yolda önüne bir erkek çıkınca durup erkeğe yol vermeyi öğrenemez. Bu davranışıyla da tekinsiz görülür. Atiye kendisine atfedilen bu tekinsizlikten bazen kendisi de korkar, bazen ise bundan faydalanıp bu durumu kendisi ve ailesi için bir avantaja dönüştürür.

Doğan çocuklarından birinin sıçana benzediği için uğursuzluk getireceğine inanır Atiye (s.9). Korktuğu şey çocuklarının hayatta zorluk çekmesinden ziyade, kendisinin bu çocukları doğuran olması ile ilişkili gibidir. Çocuklarındaki herhangi bir “farklılık” ya da “bozukluk” için Atiye'nin kendisini suçlaması, tarihte, özellikle 19.yy'da, deforme bedenlere sahip çocukların doğumunun kadınların suçu olarak görülüp bu bozuklukların, kadınların rahimlerinin bozukluğuna ya da hayal güçlerinin çarpıklığına bağlanması gerçeği ile örtüşür. Bunu belirgin olarak romanın sonunda, Atiye'nin öldükten sonra nasıl sorgulanacağına dair korkularında da görebiliriz. Atiye sadece kendi sevap ve günahları için sorgulanacağını bilse bu denli korkmayacağını ama çocukları “doğru düzgün” insanlar olmadığı için bundan kendisinin sorumlu tutulacağını düşünerek korkar. Daha çocuklarını doğurmadan köy halkı tarafından “tuhaf” görülen Atiye olduğu için, çocuklarının tuhaflığının

kendisinden kaynaklandığı düşüncesi korkutur onu. Belki de bu sebeple başkalarından önce Atiye törpülemeye çalışır çocuklarındaki farklılıkları ki sıçana benzediği söylenen çocuğuna hamileyken düşük yapmak için de türlü yollar denemiştir. Atiye Dirmit'i doğurduğunda, eksiksiz doğdu diye sevinir ama erkek doğmadı diye üzülür. Dirmit Atiye'nin karnındayken, onu Atiye'nin annesinin sesi ile “ana ana” diye çağırdığı için eve Cinci Memet getirilir (s.8), çünkü bu rüya sıradan bir rüya olarak algılanmaz. Muhtemelen, romanda spesifik olarak adı geçmese de, uyuyan insanı yakınlarından birinin sesini taklit ederek çağırdığı bilinen Karakoncolos'un (Turan, 2022, s.142) bir işareti gibi yorumlanır.

Atiye'nin Dirmit'e hamileliği sırasında deneyimledikleri ve sonrasında Dirmit ile kurduğu ilişki, anneliğin canavarlık ile ilişkisine dair feminist literatürü de düşündürür. Kristeva'nın (1982) belirttiği gibi, semiyotik açıdan anne ve çocuk arasındaki bağ, babalık düzeninin gerektirdiği ayrımları reddetmesi bakımından canavarcadır (s.72). Canavar kadınlık, ayrımları alt üst eder. Bu, bastırılanın, Kristeva'nın abject'inin, kimliği, sistemi ve düzeni bozan; sınırlara, konumlara, kurallara saygı göstermeyen anne bedeninin tanınma anıdır (s.4). Kristeva'ya göre abject, aynı zamanda hem yaşamın kökeni hem de ölümlülüğe dahil olma alanı, yani doğuştan gelen belirsizliğin yeri olan anne bedenine odaklanır. Dirmit'in eksik doğma ihtimaline karşı Atiye'nin tepkisi, “farklı” biri olarak yaşamının zorluklarını başka bir şekilde deneyimlemiş bir kadın olması ile açıklanabilir. Ancak, romanın geri kalanında Dirmit'in normlara uygun olması için en çok çabalayacak olanın da Atiye olduğu görülür. Başkalarından önce Atiye müdahale eder Dirmit'e. Her farklı eğilimini Dirmit'in karakterine iyice işlemeden yok etmeye çalışır. Dirmit'in herhangi bir yaramazlığı için kendisinin ayıplanıp suçlanma ihtimalini de bertaraf etmeye çalışır böylece.

Atiye dünürüne gide gele kimsenin ne anlama geldiğini bilmediği sözler etmeye başlar ve bacılığı ile garip, anlaşılmaz bir dil konuşur. Konuşuklarının yarısından çoğu anlaşılmaz hale gelir. Huvat bu yüzden Atiye'den çekinir. Besmele çekmeden onun elinden bir şey yemez. Abdestsiz koynuna girmez. Onun dikiş dikmeyi, okuma yazmayı, iğne vurmaya nerede öğrendiğini düşünür. Annenin hayal gücü şüphe oturur. Atiye'nin aklını şeytanın karıştırdığını düşünür. Annenin hayal gücü kavramı, kadın gücünün ender görülen bir kabulü olarak kabul edilir. Marie-Hélène Huet (1993), *Monstrous Imagination* [Canavar Hayal Gücü] kitabında, canavarın anne dili olduğunu belirtir (s.53). Atiye'nin Dirmit'in doğumundan sonra kendi bedenine ve kendi bedeninden çıkan şeye yönelik duyduğu korkunun, onun diline bu şekilde yansması dikkat çekicidir. Bu durum, Atiye'yi Huvat'ın karşısında bir tür iktidar pozisyonuna da getirmiş olur. Ayrıca, burada Huvat'ın çekindiği yalnızca Atiye değildir. Atiye'nin bu yeni edindiği anlaşılmaz dil ile diğer kadınlarla anlaşabiliyor olması Huvat için çok daha ürkütücüdür. Böylece aslında kadınlar arası dayanışmanın erkekler için ne kadar tehdit edici bir şey olduğu da görülür. Huvat, kızı Nuğber'i, annesini gözetlemesi için peşine takar. Erkeğin bu korku karşısında başvurduğu strateji, kızlarını da annelerinden korkar hale getirmektir. Huvat da Nuğber de korkudan Atiye'nin yanına yaşanamaz hale gelirler. Atiye bir süre sonra donuklaşıp sessizleşir. Gözlerini tavana verip kimsenin anlamadığı diliyle hüznü türküler söyler. Huvat ondan korkusundan gece yarısına kadar eve gelmez. Burada erkeğin korktuğunun, kadında anlamlandıramadığı, bilgisine erişemediği şeyler olduğu görülür. Kadındaki bu bilinemezlik ve öngörülemezlik erkeğin onu kontrol altında tutması önünde bir engeldir. Erkek için asıl korkutucu olan şey tam da bu kontrol edilemezliktir. Atiye'nin gözlerini tavana dikip hüznü bir türkü tutturmasının nedeni, çocuklarının da ondan korkar hale gelmesi gibi görünür. Bu

husus, Atiye'nin genel olarak romandaki davranışlarını düşündüğümüzde de manidardır. Kadının çocuğu ile kurduğu ilişkinin ikircikli yapısını da gösterir. Hamile kadın bir yandan çocuğunu bedenine yabancı bir şey olarak algılar. Hamilelik birçok kadın için, hem aynı bedende iki farklı canlının yaşamını sürdürmesi bakımından hem de fetüsün anneden beslenip kadının bedenindeki kalsiyum gibi hayati mineralleri tüketmesinden kadın için doğum sırasında gerçekleşebilecek hayati risklere kadar barındırdığı riskler bakımından oldukça tuhaf ve tedirgin edici bir deneyim olabilir. Bununla birlikte, hamilelik süresince ve sonrasında bazı kadınlar hem sürecin simbiyotik yapısı nedeniyle hem de muhtemelen ataerkil toplumlarda hâkim olan iyi/fedakâr annelik baskısı nedeniyle de, çocuğunu kendi bedeninin bir uzvu gibi algılamaya, çocuğun kendisinden ayrı bir birey olma fikrine tahammül edememeye başlayabilmektedir. Bu durum, kadının kolektif bilinçdışı ile de taşınan, besleyen anne ve yok eden anne arasında bölünmesine de sebep olabilmektedir. Atiye'nin davranışlarında gördüğümüz bu türden bir deneyimdir. Bir yandan çocuklarının okuması, gelişmesi için mücadele eden, bir yandan da onların çeşitli “farklılıklarını” törpülemeye çalışan bir annedir.

Bir gece Atiye sabaha doğru Huvat'ı uyandırır ve rüyasında babasının öldüğünü gördüğünü söyler. Atiye çok rüya gören biridir ve çoğu zaman rüyalarını yorarak ya da başkalarına yordurarak kararlarını verir. Örneğin oğlu Halit ve kızı Zekiye cinsellikle ilgili sorun yaşadıklarında, Atiye çare için rüyaya yatar ve sorunu rüyaları sayesinde çözer. İstanbul'a göçtüklerinde, Halit aynalara bakıp kendine hayran olmaya, karısı Zekiye'den uzaklaşmaya başladığında, Atiye bu sefer ikisini birbirine ısındırmak için büyücülüğe başlar. Kırk karabiber okuyup üfler, bir saç üstünde kavurup Halit'i odaya kapatır. Eşek dilini tuzlayıp haşlayarak Halit'e yedirir. Zekiye ve Halit'in çocukları olmasını sağlar. Atiye, başta ötekileştirilmesine neden

olan özelliklerini kendisi için avantaja çevirmeyi öğrenir. Çoğu zaman ataerki ile pazarlık yapan bir kadın olsa da hayatta kalmak için “cinli” kadın olmanın sağladığı bazı avantajlardan da yararlanır. İsteklerini yerine getirtmek için hastalanıp yataklara düşer ve Azrail ile görüşüğünü söyler. Huvat’ın sakalını kesip iş bulması, Dirmit ile Mahmut’un cami okulundan alınıp normal okula verilmesi gibi istekleri olur.

Böylece normalde bizzat konuşarak yaptıramayacağı şeyleri Azrail’i araya sokarak yaptırmış olur.

Atiye’nin “tuhaf”lıklarıyla bir tek Dirmit baş edebilir. Dirmit’in doğduğu andan itibaren hemen hemen her özelliği ile herkesten farklı bir karakter olduğu anlatılır. Bahçedeki tulumbadan, dağlardaki kayalara ve kuşlara kadar, insandan çok insan olmayanlarla konuşur. Atiye Dirmit’e “ninnisare ninnisare” diye ağlayan, bir uzayıp bir kısalan kara bir eşeğin hikâyesini anlatmaya başlayınca, Dirmit bu hikâyeden sonra gözünün önünde bu eşeğin soruttuğunu söyleyip tir tir titremeye başlar. Eşeğin görüntüsü kırk gün Dirmit’i bırakmaz. Dirmit dayanamayıp kırk gün sonra eşek ile birlikte “ninnisare ninnisare” diye ağlamaya başlar da eşek o zaman Dirmit’e acıyıp gözden kaybolur. Dirmit ise eşeğin arkasından hasta düşer. Dirmit’te bu hastalıktan sonra her yaptığını gizleme, olur olmaz şeylere acıma eseri kalır. Örneğin tulumbaya üzülür. Geceleri tulumbanın, aya karşı tek başına uluyan bir ite benzediğini, durmadan kuyruğunu sallayıp Dirmit’i yanına çağırdığını düşünür. Dirmit önce korkar bundan, kafasını yorganın altına sokar ama tulumba ona geceleri yanına giderse sabaha açılacak gül tomurcuklarının yerini söyleyeceğinin sözünü verir. Dirmit böylece köyün bahçelerindeki gül fidanlarının yerini iki güne öğrenir. Dirmit tulumba ile konuşup dertlerini ona anlatmaya başlar. Kışın donduğunda ona sıcak su dökerek canlandırmaya çalışır. Yediveren güle onun tomurcuklarını düşünmekten uyuyamadığını söyler. Uyuyup da uyanamaz, uyanamazsa da güller

solar ve dallar kurur diye korkar. Dirmir'in yaptığı, sesi duyulmayan, varlığı pek önemsenmeyen varlıkları görünür ve duyulur kılacak bir yaklaşım geliştirmektir. Bu yaklaşım, Dirmir'in de sesini duyuramama, sözünü dinletememe deneyiminden gelir. Böylesi bir ilişkilene biçimine sahip olmak, Dirmir'i hem marjinalleştirir hem de onun hayatta kalma stratejisi haline gelir. Dirmir'in bu halini, kendisine konulan yasaklar, verilen cezalar değiştiremez. Dirmir, olaylar ve varlıklar değişse de ilişki biçimini roman boyunca muhtelif şekillerde sürdürmenin yolunu hep bulur.

İstanbul'a taşındıklarında, Dirmir peri kızı gördüğünü söyler ve Atiye'ye gösterir. Atiye Dirmir'e dadandılar, diye elinde tesbih ile evin içinde döner. Dirmir, evin oymalarına, sokaktaki lambaların tepelerine, taşlara o kadar dikkatli bakar ki Atiye, herhalde bir şey var da öyle bakıyor Dirmir, diye düşünür. O da Dirmir ile tavana bakar ama bir şey göremez. Dirmir'e, tavana bakmak kızlara iyi gelmezmiş, dediğinde Dirmir bakmayı bırakır ama İstanbul'a vardıkları gün vapurdan indiklerinde gördüğü, "Kanser olmaktan korkma, geç kalmaktan kork" yazılı tabelayı unutamaz. Görüp okuduğu hiçbir şeyi aklından çıkaramaz. Anlamını, nedenini, niçinini bilmek ister. Huvat hem Dirmir'in ilerde "büyük adam" olacağını düşünür hem de onu ayak altından kovar, cevapsız bırakır. Dirmir'i diğerlerinin gözünde korkutucu kılan şey, her şeyi bilip anlama arzusu ve bu arzunun kendisinde yarattığı öngörülemez hallerdir. Dirmir tabeladaki cümleden anlam çıkaramayınca, sabah uyanır uyanmaz parka gitmeye başlar. Parkta bildiği, ona köyü hatırlatan otları bulmaya çalışır. Elinde kuşkuşotu ile bağıra çağıra eve gelir. Atiye bu sefer Dirmir'in sağlıklı düşünmesini engellediğini öne sürerek onun saçlarını keser, köyden beri üzerinden çıkarmadığı entariyi yırtıp atar. Dirmir, bu sefer yorganındaki süt ve çakıldak kokusuna sığınır. Köyden yorganına sinen kokudur bu. Parktan getirdiği kuşkuşotunun yanından ayrılmaz. Bu sırada mahallede köyü hatırlatan başka parçalar

bulmaya çalışır. Bir süre sonra ot kuruyup yorganından kokular gidince ise toprak yemeye başlar. Bu örneklerden görüldüğü üzere, Dirmir'in hayatta kalma stratejilerinin sonu gelmez. Elinden alınan şeylere üzülse de bu onu karamsarlığa ve eylemsizliğe sürüklemey. Engellenen herhangi bir yol onu başka yollara sevk eder. Dirmir'in böylesi bir ilişkilene içinde oluşunu, Rosi Braidotti'nin göçebe özneler kavramıyla birlikte düşünülebilir. Dirmir, karşılaştığı hiçbir varlık ile tahakküm ve mülkiyet ilişkisi kurmamaya çalışır. Dirmir'in öznelliği etik bir varoluşun ve birlikte yaşamın imkânlarını ararken şekillenir.

Dirmir'in okulda edindiği arkadaşından müstehcenliğin ayıp olmadığını öğrenmesi, radyo açıp dans etmeye başlaması, kalın sesli iri yarı bir kızın peşine takılıp top oynaması, radyo dışında kimse ile konuşmaması, boş kağıtlara bakıp iç çekerek şiir yazması gibi birçok davranışı ailesini korkutur. Dirmir doğduğunda köydeki cinci Memet'in bu kıza dikkat edilmesi gerektiği konusunda uyardığı için Atiye iki kat temkinlidir. Dirmir kendisini radyoya verdiğinde Atiye Dirmir'e genç kızların bir derdi varmış gibi düşünceli durmasının kötüye yorulacağını söyler. Başına “bir şey” getirip getirmediğini merak eder. Sürekli Dirmir'i uykusundan uyandırıp sorguya çeker. Dirmir'in gözü şiir defterinden başka bir şey görmez olunca, Atiye bu sefer şiir defterinin peşine düşer ve defterin yırtılmasına sebep olur. Dirmir ise, bu aileye değil de başka bir yere doğsa ne olacağını merak eder. Ay ve yıldızlarla bozar aklını. Ailesine tanımaz gözlerle bakınca o da kendisinden korkmaya başlar. Gözüne cinler ve peri kızları görünür. Geçmişe dalar, köyünü, köydekileri hatırlar. Yaşayıp bitirdiği her günün kuş olup uçuşuna, yavaş yavaş gözden uzaklaşıp bir küçük kara noktaya dönüştüğüne karar verir. Gözünü kapattığında etrafını saran karanlığın küçük kara noktalardan oluştuğunu düşünüp kara nokta oynamaya başlar. Her bir kara noktayla geçmişe, geçmişindeki bir

karaktere gider. Bunları düşününe düşününe aklını yitirir. Evdekileri görmez olur. Annesinin söylediği her şeyi tersten duyar. Sokaktan “kaç bana gel” diyen sesler duymaya başlar ve şöyle bir türkü tutturur: “cinli kızdım, kül karınlı kuş oldum/ çekildim akçalı göğüne, kanadım açtım/ geldim ince ota düştüm, iğneli yıldıza kaçtım / yıldız, ağıtlar peşimde / yıldız, korku var düşümde / beni sakla canım yıldız” (s.194). Atiye öldüğünde, Dirmir annesinin zebaniler karşısında diklendiğini, bir öfkeyle açıp onlara içini gösterdiğini de küçük kara noktalardan öğrenir. Annesinin boyun eğmemesine sevinir. Annesinin öte dünyanın altını üstüne getirdiğini evdekilere söyleyince, Dirmir’e küçük kara nokta oynamak yasaklanır. Huvat Dirmir’in annesinin ardından aklını uçuracağını söyleyip bunu parmağını ıslatıp duvarı işaretler. Dirmir duvardaki ıslaklığa bakar ve baktığı yerde kırmızı bir karanfil açar. Dirmir ise o kırmızı karanfili alıp göğsüne takar. Dirmir’i başkalarının gözünde tekinsiz kılan şey, kendi kendine kalabilmesi, diğerlerinden farklı bilme ve hayatta kalma biçimlerini bulup yaratabilmesi, başka dünyalar ve olasılıklar hayal edebilmesi, hayal gücünün ve yaşama olan iştahının yok edilememesi olur.

Atiye ve Dirmir dışında korkulup canavarlaştırılan başka kadın figürler de vardır ve bu canavarlaştırma bizzat kadınlar tarafından da yapılır. Bu figürlerden biri, Buğlak ininde yatan peri kızı Sarıkız’dır. Atiye’nin oğlu Halit ile Zekiye’nin nişanı için yapılan ritüellerin ardından, Zekiye ve Atiye karşılıklı oynadıkça Sarıkız’ın hasedinden çatladığı düşünülür. Zekiye’ye düzülen övgüleri, verilen hediyeleri, altınları çekemediği için, nişandan bir gün sonra elinde kara bir kırbaçla gözlerinden ateş saçsa da Akçalı’ya gelen Sarıkız’ı gören erkeklerin onun güzelliğine dayanamadığı; Sarıkız’ın erkekleri peşinden inine dek sürüklediğini bilen kadınların kocalarını ve oğullarını evlere kitledikleri anlatılır. Kadınlar topluca duaya otururlar ve sabaha karşı Sarıkız’ı taşlaya taşlaya köyden çıkarırlar. Köpek karı yağdıktan

sonra Sarıkız bir süre görünmeyince, erkekler kar kürümek için ya da yatsı namazına camiye gitmek için geceleri evlerden tekrar çıkmaya başlarlar. Bir süre sonra, önce köyün on bir iti mezarlıkta ölü bulunur. Köydeki erkeklerden biri kaybolur ve üç gün sonra bir kayanın dibinde ölü bulunur. Bunların Sarıkız'ın işi olduğu düşünülür ve saklandığı yerin Sarıkız'ın başına yıkılmasına karar verilir. Mağara keven otuyla doldurulup ateşe verilir. Ancak mağaradan çıkan duman Akçalı'ya iner ve köydeki nişanlı kızların, taze gelinlerin nutku tutulur, dili bağlanır. Dili bağlanan kızlar, işaretlerle konuşmaya başlarlar. Yani, köy halkının birini öteki olarak işaretleyip ona eziyet etmeleri dönüp dolaşıp yine kendi başlarına bela olur.

Sarıkız, Anadolu'nun farklı bölgelerinde farklı özelliklerle ve hikâyelerle bilinir. *Sevgili Arsız Ölüm*'deki Sarıkız, kandıracağı kişiyi kendine cilvelerle çeken, şehvetli ve açgözlü bir karakterler olarak anılan Sarı Albıs'a benzer. "Sarı Albıs, avcılarla ilişkiye giren ve sonra onları öldüren gizemli ve fazlasıyla güzel bir kadın olarak bilinir" (Turan, 2022, s.37). Ancak, Kıymet Erzincan Kına'nın (2022) kapsamlı araştırmasına göre, "Sarıkız, Umay Ana'nın güneş tacını başında taşırcasına, adını güneşin sarısından alır. Güneşin aydınlığıyla, [...] bazen şifa ocaklarına ad olur, özellikle modern tıbbın imkânlarından uzak olunan dönemlerde sarılık ocaklarına" (s.237). "Ama günümüzde batan güneş misali geceye girdiği de kesin, hatta yavaş yavaş Al kızlara ya da Al karılarına dönüştüğü de" (s.238). En sık rastlanan anlatılardan biri, birini sevdiği için namussuz ilan edilerek köyden kovulduğuna ilişkin olandır. Kıymet Erzincan, karşılaştığı anlatılarda, "yazgısına razı olmayan ve doğaüstü yollarla kendine biçilen rollerden sıyrılıp sonunda ermiş kız çocuğu motifinin" ortaklığına da değinir (s.245). "Ağaca hükmeden ya da ağaca sarılıp ona dua eden ve karları eritip doğayı yaşartıp yeşerterek sadece insan yavrularına değil tüm hayvan yavrularına da umar olan bir Umay Ana ya da Sarı Kız

motifinin” de söylenceler arasındaki sıklığına dikkat çeker (s.245). Nitekim, romandaki Sarıkız köyden kovulduktan sonra, köyü yaralı, uyuz eşeklerin basması, köy halkının korkularından eşekleri kovamamaları üzerine, civardaki köylerden kovulan tüm eşeklerin Akçalı’ya gelmesi, Sarıkız’ın hayvanlara çare olan özelliğini gösterir.

3.4.2 Yoldaşlık halleri

Bu romandaki insanlar ile insan olmayanlar arasındaki sınırlar oldukça geçirgendir. Yalnızca hayvanlar ve bitkiler değil, ölmüşler, cinler, periler, evliyalarda dahil olmak üzere insandan ibaret olmayan dünya, Alacüvek (Akçalı) köyü halkının gündelik yaşamının önemli birer parçasıdır. Bu yaşantıda insanın türsel olarak bir üstünlüğü olduğunu söylemek güçtür ama bu herhangi bir ötekileştirmenin olmadığı anlamına da gelmez. Köy halkını bir arada tutan belli başlı değerler vardır ve bu değerlere zarar verme olasılığı olan herhangi bir tür veya varlık benzer şekillerde tehdit yaratan veya korkutan bir unsur olarak görülüp ondan uzak durulmaya veya kurtulunmaya çalışılabilir. Örneğin, Huvat Alacüvek’e radyo getirdiğinde, bu “konuşan kutu”dan korkup çocuğunu düşürenler olur. Köylülerin Huvat’ın köye getirdiği mavi otobüse karşı tepkileri de ondan hem büyülenme hem de korkma şeklinde gerçekleşir. Huvat’ın köye gelin getirdiği Atiye ile otobüs benzer bir muamele görürler. İkisi de ne tür bir yaratık olduklarını anlamak isteyen köylüler tarafından her bir yanlarından ellenip mınıcıklanırlar. İlk başta otobüs neredeyse bir canavar gibi algılsa da zamanla köy yaşamının bir parçası olur. Korku yerini otobüsü kabullenme ve kendilerinden biri gibi görme haline bırakır. Otobüsün bozulması ölüm gibi tarif edilir ve köy ahalisi Huvat’a otobüsü için başsağlığına bile gelir. Huvat, otobüsün ardından tuttuğu yasın etkisiyle kendini ava verir, ancak bir

süre sonra keklik gibi ötüp güvercin gibi hu'lamaya başlar. Bu durum, bir yandan avcılığın Huvat'ta yaratmış olabileceği vicdan yükü olarak ya da avcının, bir şekilde avına dönüşmeye mahkûm olduğu şeklinde yorumlanabilir. Ancak, bundan hayvanların yaşamlarına mutlak bir saygının olduğu anlaşılmamalıdır. Bazı hayvanlar insanların hizmetine koşulur ve tüm hayvanlara aynı şekilde sempati duyulmaz. Nitekim, insanlar Atiye'nin türlü yollarla düşürmeye çalışmasına rağmen doğan oğlu Mahmut'tan sıçan yavrusuna benzediği ve angurt kuşu gibi bir sesi olması nedeniyle ondan tiksiniyorlar.

Bir başka örnek olarak, kadınlar köyün erkeklerine musallat olduğu söylenen Sarıkızı taşıyarak köyden kovduktan sonra, köyü eşeklerin basmasından bahsedilebilir. Yüzlerce ayağı yaralı, çulsuz, uyuz eşek mezarlığın başına toplanırlar. Köylüler onları Sarıkızın gönderdiğini düşündüğünden korkularından yanlarına yanaşamazlar. Yaşlılar, eşeklerin mezarlıkta toplanmalarını yatırın işareti olduklarına yorar. Kapı kapı gezip, köyün adı değiştirildiği için içerlediklerini, ondan eşekleri üzerlerine saldıklarını, eski adına döndürülmezse daha nice felaketin başlarına geleceğini anlatırlar. Eşekler ise o zamana kadar tüm köylerden taşlanarak kovalanmışken neden Akçalı'da taşlanmadıklarını anlayamazlar ama kendilerine kötü yüz gösterilmemesini fırsat bilerek Akçalı'yı yurt edinirler. O günden sonra semerinden kurtulan tüm eşekler Akçalı'ya yerleşir. Köylüler zamanla eşeklere alışır ama Sarıkızdan korkularına gece dışarı çıkamazlar. Erkekler Sarıkız muskası takmadan dolaşmazken, kadınlar da kocalarının yüzlerine koruyucu dualar üflerler.

Romanda farklı etnik kökene veya inanca sahip insanlar da ötekileştirilmeye maruz kalır. Akçalı ahalisi çingeneler köye geldiğinde önce onlardan korkar ama beraberlerinde getirdikleri sinemadan büyülenirler. Herkes fotoğraflı makineye iki dakika boyunca bakabilmek için bir yumurta götürür çingenelere. Ancak, çingeneler

köyden giderken geride bıraktıkları kırmızı çadıra girenler güçten düşmeye başlayınca, köyde kırmızı çadır hastalığı söylentisi yayılır ve çingeneler yine korkulması ve uzak durulması gerekenler olarak imlenir. Köylüler için bir diğer tekinsiz varlık, öğretmen türüdür. Köye gelen öğretmenlerden biri, bir sürü kitapla gelir. Çocuklara okumayı söktürür ama “bilen bilmeyeni dövecek kuralı” getirince çocuklar, birbirini dövme ya da dayak yememe motivasyonu ile dersleri öğrenmeye başlarlar. Bunun sonucunda, önce köyün çocukları birbirine düşer ve kavga etmekten okula gidemez olurlar. Ardından, büyükler de birbirine düşer. Onları barıştırmak için başka bir köyden üç ihtiyar gelir ve yanlarında tohum getirirler. Ancak bu tohumlar çiçek tohumu değil de istilacı bir tür çıkıp her yeri sarınca, bu ota gavur otu demeye başlarlar. Bu olayın ardından köye at üstünde gelen uzun boylu yeni öğretmenin çocukların okula gelmeleri için yaptığı çağrıya Atiye dışında kimse cevap vermez. Bunun üzerine, öğretmen jandarmalar eşliğinde köylülerin kızlarını okula göndermesi için uğraşır ama bu sebeple düşman bellendir. Kendisine yiyecek yemek ve yatacak yer verilmez. Öğretmen vazgeçmez ama yakında başka köye yerleşmek durumunda kalır. Oradan at üstünde gelip gitmeye başlar. Komünist olduğuna dair bir söylenti yayıldıktan sonra ise öğretmen, çocuklara karne vereceği gün ortadan kaybolur.

Dimit öğretmeni aklından çıkaramaz. Rüzgâra, bulutlara, kuşlara sorar. Bağıra çağıra gelip geçen atlıları, kamyonları durdurur. Komünistin ne demek olduğunu sorar. Annesi onu susturmak için geçen bir uçağı gösterince Dimit buna inanır. Dimit her uçak geçtiğinde öğretmenin gelip gelmediğini kontrol etmek için okula gidip bakar. Rüzgâr, bulut ve kuşlar öğretmenin nerede olduğuna dair yardımcı olamayınca, Dimit cinlere başvurur. Cinlerin, yerin yedi kat altındaki evlerinden istedikleri zaman yeryüzüne çıktıklarına, insanlarla bir, onların gözüne gözükmekten

yatıp kalktıklarına, aynı kaşıktan yemek yiyip aynı bardaktan su içtiklerine inanılır. Dirmit, öğretmeninin de cinlere karıştığını, köyde onların arasında kimselere görünmeden yaşadığına inanmaya başlar. Cinlerin insanın gözüne ancak onların üzerine işendiğinde veya ayaklarına kaynar sular döküldüğünde göründüklerini duyduğundan, öğretmenini görmek için onu kızdırmaya karar verir. Köyde kapı önü, duvar dibi neresi bulursa besmelesiz işlemeye başlar. Cinlerin yerin yedi kat altından olsa olsa karınca deliklerinden, köstebek yuvalarından, topraktaki çatlaklardan çıkacaklarını düşündüğünden, tüm bu deliklere sıcak su döker, kuyu taşlar, kuyuya saçlarından bir tutam bırakır. Köylüler Dirmit'in başlarına uğursuzluk getireceğini düşündüğünden onu taşıyıp Atiye'ye şikâyet ederler. Atiye Dirmit'in üstüne daha çok varırsa kızının cinlere katılacağını düşündüğünden önce pek üstüne gitmez. Dirmit aynı ritüeli okulun çevresinde yapmaya başlar. Okulun içinde bir karartı görüp bağıra çağıra eve koşar ve Atiye'ye, karalar içinde bir cinin pantolonunu sıyırp peşinden koştuğunu söyler. Atiye Dirmit'in anlattıklarını yorumlasın diye Kamer Kadını getirir. Kamer Kadın bu cinin o yörede, "kişner oğlan" diye bilindiğini, yalnızca kadınlara görüldüğünü söyler. Erkekler dualar okuyup kaçırmaya çalışır onu. Kişner Oğlan dualardan kaçıp kayalıklara yerleşir. Kadınlar buraya Kişner Oğlan kayalığı deyip lanetler, tek başlarına bağlara gidip gelemez olurlar. Dirmit'i de lanetlerler. Dirmit'in yaptıkları yüzünden ceza olsun diye bu cinin köye musallat olduğunu söylerler. Atiye'ye ya Dirmit'i eve bağlamasını ya da köyden çekip gitmelerini söylerler.

Atiye Dirmit'i hastalanmasından korktuğu için bağlamaz ama evden de çıkarmaz. Bir süre sonra Dirmit'in tulumbayla konuştuğunu görünce, tulumbaya gitmesine izin vermez. Dirmit bu sefer taşlarla konuşur, gezer, yatar. Atiye Dirmit'in cinlere taşlardan ev yaptığını, cinlerle birlikte gezdiğini ve yatıp kalktığını

düşündüğünden bu sefer Dirmit'e taşlarla oynamayı yasaklar. Dirmit ise bu yasaktan sonra tahtalından kuru otların üstüne atlamaya başlar. Atiye Dirmit'in o kadar yüksekten atlamasına rağmen bir yerini incitmemesini cinlerin Dirmit'in elini tutmasına bağlar. Ona atlamayı da yasaklayınca, Dirmit radyo kurcalamaya başlar. Atiye ise bu sefer, Dirmit'in her gün aynı saatte radyoyu açıp ne çalacağını bilmesinden korkar. Cinlerden Dirmit'e haber gittiğine inanır. Halbuki Dirmit gölgeler sayesinde bilebilmiştir. Her gün radyoyu dinlediği şeyin zamanını, bahçedeki gölgenin nereye vurduğuna ve ne şekil olduğuna bakarak tahmin etmiştir. Atiye Dirmit'i ambara kapatır. Günlerce orada kapalı kalan Dirmit ağlaya bağıra hastalanır. Atiye ile konuşmaz. Atiye kendisini affettirmek için radyoyu Dirmit'in önüne koyar, taşla tulumbayla konuşmasına izin verir ama Dirmit Atiye ile konuşmamayı sürdürür. Köylü onu cinli kız diye bellediği için hiçbir çocuk onunla oynamaz ve onu taşlarlar. Dirmit de tulumbayla, güvercinlerle, tavuklarla konuşur. Kardeşleri de Dirmit'in cini kendilerinin üzerine sıçrar diye onunla konuşmazlar.

Dirmit'in "tuhaflıklarına" köydekiler alışmamayı tercih ederler. Atiye ne yaptıysa Dirmit'i "normalleştiremeyince" İstanbul'a göç etmeye karar verip evlerini boşaltmaya başlarlar. Köydeki komşuları evlerindeki eşyaları ve hayvanlarını bölüşürler. Dirmit rüyasında, aileden biri olarak gördüğü camız yavrusunun ağladığını duyar. Rüyasını tulumbaya yordurur. Ondan kara malağın hangi ahırda bağlı olduğunu öğrenir. Gizlice yanına gidip onu okşar. Malak gözleri yaşlı bir şekilde Dirmit'in gözlerine bakar uzun uzun. Dirmit bu bakışa dayanamayınca kayalıklara koşar ve kayalıklardan kendisini saklamalarını ister. Onlar tavşanlara yuva olduklarını söylerler önce ama Dirmit'in haline dayanamayıp onu da saklayacaklarını söylerler. Dirmit gitmemek için ne kadar dirense de şehre göçmeden önce köydeki, cinler de dahil, tüm insan olmayanlarla ağlaşarak vedalaşır. Dirmit'in

İstanbul'a gittiğinde tulumba yerine akıl aldığı şey kuşkuşotu olur. Sevdığı oğlanla ilgili dertleşir. Erkeklere haber göndermenin ayıp olmadığını kuşkuşotundan öğrenir. Dirmiş kuşkuşotuna çok şeyi merak ettiğini ama çok az şey bildiğini söylediğinde, ot ona kitap okursa çok şey öğrenebileceğini söyler. Dirmiş okulda kitaplık olduğunu ama gitmeye utandığını söyleyince ise ot ona utanırsa hep çok az şey bileceğini söyleyip utanmamasını tembihler. Dirmiş'in defteri yırtıldıktan sonra, ertesi günü yağan köpek karı, Dirmiş'i peşine takıp onu kalabalık bir grup insanın içine sokar. Bu grubun yumruklarının havada olduğu ve öğretmenler için eylem yaptıkları belirtilir. Kar Dirmiş'e bağırp rahatlamasını söyler. Dirmiş de "şiiirlerimi yırttılar" diye bağırmaya başlar. Dirmiş o günden sonra bağırmaktan keyif aldığını fark edip sürekli bağırınca adı "bağırıkçı kız"a çıkar.

Tüm bu örneklerden görüldüğü üzere, farklı nedenlerle öteki olarak görülen insanların temsiline insan olmayanlar eşlik eder. Bu yoldaşlık farklı şekillerde tezahür eder. Kimi hayvan ve bitki ötekileştirilen karakterin suç ortağı gibi lanetlenirken, kimi ise onun yalnızlığını paylaşan, derdine derman olan bir varlık olarak karşımıza çıkar. İlk durum genel olarak köy halkının ilişkilene biçimiyken, ikinci durum Dirmiş'in tarafında gerçekleşir. Dirmiş'in insan olmayanlarla kurduğu ilişki karşılıklıdır. Kimini Dirmiş diğer insanlardan korumaya çalışırken, kimi de Dirmiş'i kollar, ona hayatta kalmanın, kendini var etmenin yollarını öğretir. Dirmiş dışındaki tüm karakterlerin genel tavrı, tanımadığı, yabancı gördüğü şeyi yadırgamak ve ondan korkmakken, Dirmiş taşından tulumbasına, kuşundan otuna, cininden perisine kadar her şeyle bir etkileşim kurma peşindedir. Bu, Dirmiş'in korkmadığı anlamına gelmez. Örneğin, o da cinden korkar ama öğretmenini bulmak için cinlerle temasa geçmek için elinden geleni yapar. Burada korku ve bilmeme Dirmiş için bir uzaklaşma nedeni değildir. Aksine, tanımadığı ile tanışmak, bilmediğini anlamak için

yaklaşır korktuklarına. Bu bir risktir elbette. Dirmit bu bağlamda, kendisini tuhaf görenler ile kendisinin acayip bulduğu şeyler arasında muğlak bir yerde, hep bir sınırdadır. Dirmit'i herkesin gözünde tuhaf yapan şey, onun başkalıklara açık haliyken, Dirmit bu açıklığı bir direniş biçimine dönüştürür. Roman boyunca, hayatta kalmanın yaratıcı yollarını başka varlıklarla birlikte dönüştürerek, duyumsal olanın neşesini fark edip bu neşeyi çoğaltarak keşfeder.

3.5 Gece Hayatım

Adalet Ağaoğlu, ilk olarak 1991'de basılan, kendi rüya anlatılarından oluşan *Gece Hayatım*'in girişinde, fantezinin ilgisini çekip çekmediği, olanaksız olanaklı, olmamış olmuş gibi gösteren şeyler yazmayı düşünüp düşünmediği sorusuna, rüyalarının ve karabasanlarının yazabileceklerinden çok daha renkli ve akıl almaz olduğu şeklinde cevap verir (s. xii). Ağaoğlu'na göre, gece hayatının serüvenleri “uğursuz bir önbilicinin lanetli söylemini yankılar gibi”dir. Karabasanlarının ana izleği ise yaşlı dünyanın hızla kör bir kuyuya doğru kayışına omuzlarını dayayarak engel olmaya çalışmasıdır (s. xiii). *Gece Hayatım*'daki anlatıların çoğunda bir tür adalet arayışı söz konusudur ve bu arayış hep bir eşikte gerçekleşir. *Gece Hayatım*'daki metinlerde, adaletin gece ile gündüz, uyku ile uyanıklık, içerisi ve dışarı, ben ve öteki arasındaki sınırdadır, bunların birbirine karıştığı ve varlıkların her an birbirine dönüşebildiği kurgusal bir alanda tezahür etme ihtimaline tanık oluruz. Özellikle av ile avcı, mağdur ile failin birbirlerine dönüştüğü anlatılarda, Ağaoğlu kadın olma ve hayvan olma deneyimlerini araştırır ve her ikisi için de adalet tesis etme arzusu içindedir. Bu arzunun peşine düşmek hem merak uyandırıcı hem de korku verici bir deneyim olarak aktarılır ve bu deneyimin iktidar ilişkisinin farklı veçhelerini içerdiği görülür.

Gece boyunca bulanıklaşan karşıtlıklardan biri, gerçek ile hayal ürünü arasındaki karşıtlıktır. Her şey mükemmel bir şekilde açıklanıp sergilenmediği için rüyalar bize büyü gelir. “Rüya görürken gizemli olanla tanışırız ve bu, bizim rüya görmekten hem keyif almamıza hem de korkmamıza neden olur.” (Cixous, 1993, s.85). Kendi rüyalarını yazan ve feminist yazın için önemli figürlerden biri olan Cixous, en bilinmeyen ve yabancı olan şeyler hakkında yazmayı önerir. Gündüz mantığından ve bildiğimiz kurgulardan çok farklı olan bu hayal dünyasında, Cixous’ya göre, “yabancılık duygusu tamamen saftır ve yazmak için en iyi şey budur. Yabancılık, fantastik bir uyruk haline gelir” (1993, s. 80). Bu bağlamda, rüya anlatıları gerçek ile kurmacanın sınırlarını bulanıklaştıran ve korku ile merakın iç içe geçtiği “fantastik” anlatılar olarak, spekülative kurmaca ile akraba bir tür olarak da okunabilir. Nitekim, bir gece önce gördüğü rüya ya da karabasanın devamını ertesi gece gördüğünü anlatırken, rüyalarından “tefrika romanım” diye bahseden Ağaoğlu, “Uçucu bir kuşun ayağı üzerinde seyreden rüyanın, asıl yazıya geçişte sorun” olduğuna (s. xxxv), onları hatırlayıp anlatmanın kendisinin halihazırda bir tür kurgu içerdiğine işaret ederek rüya anlatılarının kurmaca yapısına dikkat çeker: “Uyanırken yaşananların yeniden yorumlanması, yorumlanarak yeniden yazılması bir roman, hikâye, şiir olabiliyor, korku filmlerine dönüşebiliyor, geleceğin habercisi kesilebiliyorsa, uykuda yaşananların günışığında yorumlanarak yazılışı neden aynı sonuçları doğurmasın ki?” diye sorar (s. xiv).

Ağaoğlu, yazılı toplum olunmaya başladıktan sonra sözel toplumlara özgü masallar, destanlar, maniler, türküler yazıya geçirilirken, sözel toplumların anlatılarından biri olan rüya anlatmalarının neden yazıya geçirilmediğini sorgular. Asiye Hatun’un *Rüya Mektupları*’nı çevirip yayına hazırlayan Cemal Kafadar’a referansla, rüyaların geleceği kurmak için ipuçları verebileceğini; deliler,

homoseksüeller, fahişeler gibi “çizgi dışı” insanların yanı sıra, kadınların, çocukların, yaşlıların ve hepsinin toplumla, birbirleriyle ilişkilerinin de zamanı doğru değerlendirmede ipuçları taşıdığını belirtir (s. xxxi). Ancak, rüyaların cinslere, ırklara göre farklılık gösterdiğini, aynı katmadan kadın grupları arasında dahi farklı uyku hayatlarının, rüya farklılıklarının ortaya çıkabileceğini hatırlatır. Ayrıca, Bastide’e referansla, çünkü insanın karabasan motifleriyle bugünkü çağdaş insanın karabasan motiflerinin birbirinden çok farklı olduğunu; dün insanın rüyasında korktuğu şeyler doğa afetleri, yangınlar, canavarlar, tuhaf hayvanlar, cadılar, deliler, daha çok kanundışı varlıklarken, teknolojik çağ insanını rüyasında korkutan şeylerin, kapalı kalabalık salonlar, yargıçlar, polisler, şefler, askerler, kısacası düzenden sorumlu, kanun içi grup ve insanlar olduğunu söyler (s. xxxiv).

Gece Hayatım’da canavarlık, spesifik bir karakter görünümünde değil; varlıkların ve hallerin her an birbirine dönüşebildiği eşiklerde bir deneyim biçimi olarak vücut bulur. Eşik ve sınır kelimeleri *Gece Hayatım*’ın anlatıları için anahtar kelimelerdir. Arzunun ve korkunun, iyinin ve kötünün, failin ve mağdurun karşılaştığı yerler, bunların aynı zamanda her an birbirine karışma ve/ya dönüşme ihtimalinin de olduğunu hatırlatması nedeniyle tekinsiz bir atmosferin yaratılmasına katkıda bulunur. Rüyaların çoğunda tedirgin eden, belirsizliği yaratan şeylerin başında duvarları, pencereleri veya kapıları olmayan evler ve aşılın sınırlar gelir. Bu sınırları aşan çoğu zaman anlatıcının hayatında iktidar pozisyonunda bulunan tanıdık erkekler, bazen de tamamen yabancı, anlatıcı için hep “öteki” olagelmiş erkek temsilleridir. Ancak, tedirginlik yaratan yalnızca erkekler değildir; anlatıcının hayatında önemli bir yere sahip bazı kadın figürler ile muhtelif hayvan ve bitki türleri de anlatıcıya eşikten bakan, onun öznelliği için tehdit oluşturan varlıklar olarak belirir. “Canavarca” deneyim, bazen bu varlıklar tarafından yutulma ve/ya yok

edilme korkusundan kaynaklanır; bazen ise anlatıcının bizzat kendisinin başkalarının ölümünü arzu ettiği ya da istemeden de olsa onlara zarar verebildiği halleriyle yüzleştiği anlarda gerçekleşir.

3.5.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Korunaklı alanların ve/ya konumların yitiminin yarattığı tedirginliği, Elias Canetti (2006) *Kitle ve İktidar*'da “dokunulma korkusu” olarak tanımlar. Canetti “İnsanı, bilinmeyen dokunuşundan daha çok korkutan hiçbir şey yoktur. İnsan kendisine değen şeyi görmek ve tanımak, hiç değilse sınıflandırmak ister” der (2006, s.15). “İnsanların etraflarında yarattıkları bütün mesafelerin nedeni bu korkudur. Kendilerini başka hiç kimsenin giremeyeceği evlere kapatırlar ve ancak orada bir dereceye kadar güvende hissederek” (s.15). İnsanın bu dokunulma korkusundan yalnızca kitle içinde kurtulabileceğini, korkunun karşısına dönüştüğü tek durumun bu olduğunu söyler: “İnsan kendini kitleye bırakır bırakmaz, artık kitlenin dokunuşundan korkmaz olur. İdeal durumda, kitle içinde herkes eşittir; kitle içinde cinsiyet dahil hiçbir ayrımın önemi yoktur” (s.16). Öte yandan, Virginia Woolf’tan günümüze kadınların kendilerine ait birer odaları olmasının, öznelliklerini inşa edebilmeleri için ne kadar elzem olduğu fikri kendini feminist olarak tanımlayan hemen herkes tarafından kabul edilen bir gerçek haline gelmiştir. Bu bağlamda, *Gece Hayatım*’daki anlatıların çoğunda kadının ayrı bir birey olma arzusu ile bir kitleye karışma korkusu arasında salındığı söylenebilir. Sınırların kalkmasına yönelik duyulan arzu, ancak bir kitle içinde deneyimlenebilecek “eşitlik” ve “özgürlük” hayalini içerir, ancak bu hayal kitlenin aynı zamanda iktidarın bir mekanizması olarak da işleyebileceği bilgisi ile kaygı verici bir deneyime de dönüşür ve kitle içinde hissedilen özgürlüğün nasıl bir özgürlük olduğu yer yer sorgulanır. Kadın

yazarların anlatılarında kişisel tarihin “uyanamadıkları bir kâbus olarak” belirlediğini söyleyen Jale Parla’dan ilhamla (2009, s.185) ve “Eğer yazmak, halihazırda bilineni aktarmak yerine araştırmaksa, rüya yazmak ‘temsil edilemeye’ yaklaşmanın ve onu sorgulamanın bir yolu olabilir mi?” (Vachhani, 2015, s.149) sorusundan yola çıkarak, Adalet Ağaoğlu’nun özgür ve etik bir varoluş için rüya anlatılarında nasıl bir temsil gücü ve ifade alanı bulup yarattığı ve bunun kadınlık deneyimi ile nasıl bir ilişkisi olduğu hususu incelenmeye değerdir.

Anlatıcının, kadın olduğu için sınırlarının ihlal edilip kendisine haksızlık yapıldığı duygusunu yaşadığı ilk anlatı, “Ruganlarım ve Kuyu”dur. Bu rüyada, yıkık han duvarları içinde erkek kardeşiyle oynayan anlatıcı, duvar diplerinde ısırgan otlarıyla çeşit çeşit yabani bitkinin fışkırdığını, bunların bacaklarını kaşındırdığını söyler. Başka yerde oynamak istemesine rağmen abisinin gözünün önünden ayrılmaması gerektiği için otların arasında oynamaya mecbur bırakılır. Abisinin ve erkek kardeşinin bacaklarını koruyan pantolonlarına karşın, dizinin üstünde bir giysisi olan anlatıcı, “sanki her şey, ısırgan otları yalnız benim bacaklarımı dalasın diye düzenlenmiş” (s.3) der. Isırgan otlarının üzerine düşen anlatıcıyı abisi hem geride kaldığı için azarlar hem de yüzünde ısırgan yapraklarını gezdirerek ona daha büyük bir işkence yapar. Bu anlatıda, bir yandan abisinin hem erkek hem de kendisinden yaşça büyük olduğu için, anlatıcının davranışlarına müdahale etme hakkı olduğuna dikkat çekilirken, bir yandan da günlük yaşantının organize edilme biçiminin, kadınlar ve erkekler için farkı giysilerin olması gibi, toplumda var olan eşitsizlikleri gösterip pekiştirme haline de vurgu yapılır. Bedeni korumak için var olan kıyafet, bu anlatıdaki kız çocuğu için onu tehlikelere açık, daha kırılgan hale getiren bir nesne olarak anlatılır. Anlatıcının duyduğu endişenin müsebbibi yalnızca abisi değildir; giydiği elbise ve sarmaşıklar da birer işbirlikçi gibi deneyimlenmiştir.

“Gülbeşeker”de, anlatıcı kendisinin görücüye çıkacağını öğrenir. Bu anlatıda, anlatıcının haksızlık duygusuna uğramasının nedeni kadınlar olur. Önce kapıcının karısı Ermeni madam olarak gördüğü, gölge gibi anlatıcının peşinde olup “Onu giyme, bunu giy; saçını öyle tarama, böyle tara...” diye kendisini bunaltan kişinin *Çalikuşu*’nun Feride’si olduğunu fark eder: “Feride, sanki loğusa şekerinden yapılmış. Şimdi gözlerinin içine kadar pembe. Biraz da robota benziyor hatta” (s.12). Anlatıcı hem annesi hem de Feride tarafından ihanete uğramış gibi hisseder. Bilmedikleri bir evde, sıra sıra oturan tuhaf adamların “kimi redingotlu, kimi şalvarlı; kimi kara sakallı, kimi matruş, biri de Necati abi gibi, zabıt kılığında; saçlar briyantınli, üniforma ceketinin altında çizgili pijama pantolonu var”dır (s.12). Pembe robot Feride, anlatıcıyı çay kahve ikram eder gibi efendilere sunar: “...size gülbeşeker getirdim, buyurun lütfen...” (s.12). Anlatıcıyı bu adamlardan daha çok dehşete düşüren şey, Feride’nin kendi başına gelenleri unutup şimdi başka bir kadına benzer şeyleri yaşatmak için aracı olmasıdır. Mağdur birinin nasıl bir başkasının faili olabileceği Feride karakteri üzerinden gösterilirken, failin anlatıcı gözünde “canavarlaşması” ancak insandan başka bir şeye, “pembe bir robot”a, dönüşmesi ile mümkün olabilmektedir. Bir an kendisini Feride kılığında Fransızca öğretmeninin karşısında, ona olan gizli aşkı öfkeye dönüşmüş halde görürken, bir an Feride ve Fransızca öğretmeninin evlendiğini ve kendisinin acısını içine gömen soylu sevgiliyi oynadığını gören anlatıcı için arzulayan özne olma ile arzulanan nesne olma halleri arasında bölünmek de kaygı verici bir deneyim olarak aktarılır.

“Kederli Kaplumbağa”, anlatıcının abisi İstanbul’a Tıp Fakültesi’ne gittikten sonra evde bir odanın boşaldığını ve artık onun da kendisine ait bir odası olduğunu açıklaması ile başlar. Ancak, anlatıcı yaz tatili başladığı için abisinin İstanbul’dan dönüp odasına baskınlar düzenleyerek yatağının, yastığının altında gizlediği

şiiirlerini, yazmakta olduğu romanları ele geçireceğinden korkar. Bu kaygıyla yazdıklarını ezberlemeye çalışır. Öte yandan, odasına girmesinden korktuğu abisi gözüne beyaz atlı prens gibi görünmeye başlar ve abisinin onu dolaptaki iri boz farelerden uzaklara götürmeye geldiğini söyler. Abisi ona aybaşı bezlerini de alması gerektiğini söyleyince, hangisinden daha çok korktuğunu bilemez anlatıcı: abisinin aybaşı bezlerini biliyor oluşundan mı, yoksa bezleri almak için elini uzatması gereken yerin farelerle dolu olmasından mı... Burada anlatıcının kadınlığa dair bedensel durumlardan biri ile yazdığı roman arasında bir benzerlik kurduğu görülür. Kadının cinselliğinin erkekte yarattığı tedirginlikle, kadın yazısının yarattığı tedirginlik ortaklaştırılır.

Kadının yazmasına fırsat ve alan tanınmaması, yazdıklarının kendisinden alınması, yok edilmesi ve/ya değersiz görülmesi *Gece Hayatım*'da en sık tekrarlayan, korku verici deneyimlerdenidir. Anlatıcıya bu deneyimi yaşatan her figürün “canavarca” temsil edildiği görülür. “Pantheon’a Gömülen Romanım”, Ağaoğlu'nun Ankara Radyosu'nda çalıştığı 1952-53 yıllarında, okuyabilmek için aynı zamanda bir gazetede düzeltmenlik yapan Kamil'in romanını yazdığı gecelerden birinde gördüğü bir rüyadır. Hocası Prof. Bedrettin Tuncel, sınıfa kucığında kırmızı gözlü beyaz bir tavşanla girer, tavşanı masasının üzerine oturtur. Anlatıcıya dönüp, “getir şu romanı bakalım, Mösyö Victor Hugo görmek istiyorlar” der (s.29). Yazmaya çalışmasının hocası tarafından küçümsendiğini, alaya alındığını zaten bilen anlatıcı şimdi de Victor Hugo'nun alaylarıyla karşılaşacak olmanın endişesiyle dolar. Sınıfta gözleriyle Victor Hugo'yu ararken kendisini köşeye sıkıştırılmış bir tavşan gibi hisseden anlatıcı, Victor Hugo'nun masadaki tavşan olduğunu öğrenir. Sıra arkadaşlarının yerinde de kimi kırmızı, kimi yeşil gözlü ak tavşanlar vardır ve hepsi de romanı kürsüdeki tavşana götürmesini bekliyordur. Anlatıcı, boyundan büyük bir

işe kalkıştığı için hocası tarafından bu şekilde sıkıştırıldığını düşünür. Romanı arar ama bulamaz. Meğer onu Tuna caddesindeki evin bahçesinde, havuzun yanında toprağa gömmüştür. Bir anda kendisini o bahçede bulan anlatıcı, etrafında bir sürü tavşanın, roman defteri topraktan filizlenir filizlenmez sayfalarını kemirmeye hazırlandıklarını görür. Anlatıcı, acılı roman kahramanı Kamil'in canı yanacak, tavşanlar kemirerek öldürecekler onu diye korkar ve bu nedenle kendisini istemeden cinayet işlemiş gibi hisseder. Burada, hem bir yazarın roman karakteri (ve onun temsili) ile kurduğu etik ilişki hem de romanın bitkisel bir varoluş hali ile ilişkilendirilmiş olması dikkat çekicidir.

Uyur-uyanık, elini yastığının altına soktuğunda, roman defterinin orada olmadığını fark eder ve içeriden abisinin gülüşleri ile babasının mırıltılı sesini duyar. Uykuda mı uyanıkken mi deneyimlediğinden emin olamadığı bu anlatıda, roman defterini abisinin elinde, babasına sayfalarından acele acele bir yerleri okuduğunu görür. Anlatıcının içinden, keşke romanını tavşanlar kemirseydi, diye geçer. Bir iki yıl sonra başka bir rüyada, aynı romanın Pantheon'un karanlık dehlizlerinde uçtuğunu, önce Victor Hugo zannettiği adamın daha sonra şair-yazar arkadaşı Hubert Dumans'a dönüşüp kendisine romanını gömmeye geldiklerini söylediğini aktarır. Kendi öznelliğini tehdit eden figürler, okuldaki hocası, Victor Hugo, sınıf arkadaşları, abisi, babası, bir tavşan suretinde toplanmıştır ve burada tavşan korku veren, romanını parçalayan bir canavar olarak anlatılmıştır. Bu anlatıda da haksızlık yapanın kim olduğu hususu sürekli değişkenlik gösterir. Bir yandan, anlatıcı kendisiyle alay edildiği, yazma becerisi küçümsendiği için kendisine haksızlık edildiği duygusunu çok güçlü bir şekilde hisseder ve bunu metinde de aktarır ama diğer yandan hikâyesini yazmaya giriştiği Kamil'e karşı da bir sorumluluk hisseder ve yazdıklarına sahip çıkamadığı için kendisini suçlar. Burada, anlatıcının

duygulanımı iyi bir yazar olma ve yazdıklarının arkasında durma gayreti ve sorumluluğu ile yazamasın diye düzenlenmiş bir dünyada her şeye rağmen yazma arzusunu diri tutmanın zorluğu arasında salınır. Anlatıcının bu anlatıda bitkisel ve hayvansal varoluş hallerini karşı karşıya getirmesinin olası nedenleri ve anlamları “Yoldaşlık Halleri” başlığı altında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Buraya kadar incelediğim anlatılarda, anlatıcı için tehdit oluşturan unsurların genelde ev içinden ve/ya anlatıcının tanıyıp “güvendiği” kimselerden geldiği görülür. Ancak, metinde korkunun ve tehdidin ev dışına, “mutlak öteki”ye yerleştirildiği örnekler de vardır. “Kırılan Kemiklerim”de, anlatıcı çevresinde çirkin yapıların bulunduğu küçük bir alanda, “yarasa gibi kapkara Arap şeyhleri kılığında adamlar” görür. Adamların uzun entarilerinin, başlarındaki örtülerinden tırnaklarına kadar her şeylerinin kapkara olduğu vurgulanır. Hatta dişleri, dişetleri de karadır. Aralarından biri, anlatıcının önce bilek kemiğini, sonra parmak kemiklerini kırar. Adamın yanında iki düzine kadar karısı, sekiz on düzine çocuğu, bir o kadar adamı vardır. Alanda Adalet Ağaoğlu’nun eşi Halim de vardır ama hiçbir şey yapamaz haldedir. Zaten anlatıcı bu duruma, adam Halim’i aşağıladı diye düşmüştür. Akşam eve döndüklerinde, birtakım insanların evlerine girdiğini, tavanı deldiklerini, kara adamlar için terasa kat çıktıklarını, banyodaki balkon duvarının da yıkıldığını, oradan aşağı kara herif ailesine merdiven kurulacağını öğrenir. Çalışma odasının da bir duvarı yıkılmış, her yan beton parçaları içindedir. Anlatıcı yarım kalmış roman dosyası için panik olurken, adamlar hiçbir değeri olmayan bir şey için kadının bu kadar paralanmasına gülerler. Anlatıcı, “Bize haber bile vermeden oturduğumuz yeri nasıl yıkarlar” diye isyan eder (s.113). Roman dosyasını yıkıntılar arasında, harç içinde, dağınık ve yırtık bulur. Bu sırada, kibarca adamlara yaklaşp itiraz etmeye çalışan Halim’i adamın ittiğini gören anlatıcı kabile reisinin üzerine atılır. İşte

bundan sonra, adam anlatıcının kemiklerini kırmaya başlamıştır. Bu sırada anlatıcının, “Sakat kalmak, Allah’ım, bu benim en istemediğim şey, öldürsün, bari beni öldürsün” diye adama tekmeler savurup küfürler eder (s.114). Parmaklarının kırılmasına üzülmesinin nedeni, bir daha yazı makinesini kullanamayacak olmasıdır. Yani yazamamak bir ölüm gibi deneyimlenir bu anlatıda. Ancak, sakat bir bedene sahip olmanın ölmekten daha beter bir durum olarak aktarılması, Ağaoğlu’nun bir tür engelli ayrımcılığı (ableizm) yaptığı şeklinde yorumlanmaya da açıktır.

Anlatıcı, adamın kendisinin kemiklerini kırmaktan cinsel bir haz aldığını, bunu adamın kara eteği içinde dinelen kocaman penisini kasığına dayamasından anlar. Bu manzarada anlatıcının canını kemiklerinin kırılmasından daha çok acıtan şey, Halim’in sessiz kalması, hiçbir şey yapamaması olur. Hem bu metinde hem de bundan önce incelediğim anlatılarda görüleceği üzere, anlatıcıda tedirginlik yaratan kişiler mutlak kötü karakterler olarak temsil edilmezler. Abisi, profesörü, dayısı, yengesi, annesi, *Çalılıkusu*’nun Feride’si, kaplumbağa, tavşanlar vd. anlatıcıyı bazen kurtarır, bazen onu müşkül duruma sokar; bazen ona merhamet gösterirken bazen de zarar vermek için pusuda beklerler. Bu karakterler karşısında anlatıcı kendisini de mutlak iyi, doğru veya etik bir konuma yerleştirmes. İlişkileri karşılıklı ve dönüşümlüdür. Ancak, “Kırılan Kemiklerim”de, Arap şeyhi kılığındaki adamlar da onların yanındaki kadınlar ve çocuklar da korkunun kaynağı olarak görülüp tamamen dışarıda bırakılırlar ve anlatıcı ne kadar direnmeye çalışsa da onlar karşısında kendisini daha mağdur ve kırılgan görüp göstermeyi tercih eder. Bu rüyada, adamların yanındaki kadınların ve çocukların hiçbir ifadesine, eylemine yer verilmez. Doğrudan anlatıcıya bir kötülükleri olduğuna ilişkin bir ifade de yer almaz. Onlar sanki, adamların yanında hiçbir şey yapmadan duran, hiçbir faillikleri olmayan varlıklar gibi durur anlatıcı gözünde. Hemen hemen her rüyasında gerek fail gerek

kurban olarak, kendini farklı konumlarda bulabilen, başkalarının gözünden kendisine bakabilen anlatıcı, çarşafli kadınlarla hiçbir ortaklık kuramaz. Onlar da şeyh kılıklı adamlar gibi anlatıcının öznelliğini mutlak olarak tehdit eden, tamamen dışarıda bırakılmak istenen ötekiler olarak işaretlenir. Bu rüyadan çılgınlık atarak uyandığını belirten anlatıcı, gece hayatının gerçek bir yalnızlık olduğunu, kimsenin bir diğerinin elinden tutup avutamadığı gerçeğiyle yüzleşmenin ona acı verdiğini söyler. Belki de bu yalnız bırakılmışlık duygusu, bir kadın olarak hem hayat arkadaşı Halim hem de kadın haklarına ve özgürlüklerine dönemin “sözde” özgürlükçü başka erkek bireyleri tarafından yeterince destek verilmediği gibi, kimi zaman köstek olunmasına karşı duyulan bir güceniklikten de kaynaklanıyordur.

“Antikalar”da, anlatıcı Viyana gibi bir kentte, tepelik bir yerde, kuru otlar, kurumuş çamur hendekler arasından tökezleyerek gitmeye çalışırken, ayaklarının altından tepenin kayıp gittiğini duyar. Yeryüzü kayıp gidiyormuş duygusu içinde onu kolları arasına toplamak ister ama yeryüzü ile birlikte kayar. Tutunacak yer ararken bir yanının uçurum olduğunu görür ve buradan kendisini bırakmanın çok hoş olacağını düşünür. Böyle düşündüğü için içinde bir yanma hisseder ve yeryüzünü bu durumda terk etmeye niyetlendiği için kendini azarlar. Devam etmeye karar verir ama ileride insanı tedirgin eden bir adamın durduğunu, anlatıcıyı yarıdan atmak istediğini söyler. Anlatıcı kendisini otuz kırk santim kadar daracık sırt çizgisi üstünde, gövdesinin iki yanı boşlukta, cambaz gibi durur vaziyette bulur. “İyi ama yeryüzü nerede? Az önce kollarımın arasında değil miydi?” (s.74). Dengeyi bozmaktan çekinerek gözlerini çevirdiği yerde, engin maviliğin üzerinde salınan beyaz naylon bir torba görür. Bunun dünya olduğunu ve onun antika olduğunu, antika sulara gömülüyor diye de çırpındığını belirtir. Bu sefer ileride, sinsî bir yüzü ve ağzı olan, takma cam gözlü, fötr şapkalı bir adam ile ardında daha da sinsî başka

iki adam görür. Üçünün gözleri de anlatıcının üzerine mihlanmış durumda olduğu için anlatıcı pis bir duygu içinde bulur kendini. Adamların ondan ne istediklerini bilememenin, bulanıklığın getirdiği bir duygudur bu. Burada, dünyaya ihtimam edenin, ona karşı sorumluluk duyanın kadın oluşu ile kadının bu çabasına tehdit oluşturanın erkek oluşu ve bu tür erkek figürlerin canavar gibi temsil edilmeleri dikkat çekicidir.

Uyku ile uyanıklık arası, aynı anlatının devamında bu sefer, yokluklarında evlerini birilerinin temizlemiş olduğunu, evin yabancı bir hal aldığını, ortalıkta hiç tanıdık gelmeyen bir yığın halı, kilim, döküntü eşya olduğunu görür. “İsterse antika olsunlar, hiç de hoşlanmayacağım bir mekân yaratılmış burada; bunu isteyen ben değilim ki,” diye düşünür. (s.76). Kendi elleriyle kurduğu yerin başkaları tarafından değiştirilmesi karşısında oldukça öfkeli. Onu asıl öfkeliendiren şey, onun yaşadığı yere başkalarının kendi zevklerini egemen kılmaya çalışmasıdır. Çalışma köşesi diye bildiği yerin tıklım tıklı, antikacı dükkânı gibi olduğunu görür. Bir haksızlık duygusu ile kalakalır. “Buranın güzel ya da çirkin, daha geniş ya da daha dar olması önemli değil; ben kendi seçtiğim yerde oturmak isterim” der içinden durmaksızın (s.76).

Yüzünün yarısı gölgeler içinde, ağır bir makyaj ve her yanında ağır bol takılar olduğunu belirttiği bir kadın görür. Onu görünce, kendisi yanlış bir yere geldiğini sanıp kadını rahatsız ettiği için suçluluk duyacak gibi olurken, kadının dudaklarında küçümseyici bir tebessümle, evinin böyle daha güzel olduğunu söylediğini duyunca anlatıcı, bu tebessümün kendisinde, istese de istemese de orada öylece yaşamak zorunda olduğunu ima eden bir şeyler olduğunu hisseder. Anlatıcı, “ağır makyajlı kadın”ın evine müdahale etmesinden duyduğu rahatsızlık ile kadının dış görünüşüne dair hissettiklerini birbirine eklemişler. Burada anlatıcıya canavarca gelen asıl durum kendi sınırlarının ihlal edilmiş olması iken, bu deneyimi öteki kadının dış

görünüşüne yaptığı vurguyla anlatmayı tercih eder. Bu da anlatıcının kendisini entelektüel ve bilhassa çalışma odası konusunda hassas bir kadın olarak var edebilmesi için, evi “abartılı” bir şekilde döşeyen öteki kadının kendisini de “abartılı” makyaj ve takıları olan bir kadın olarak temsil etmeye ihtiyaç duyduğunu ve anlatıcının kafasında, belli başlı ikili karşıtlıklara dayanan ideal bir kadınlık imajı olduğunu düşündürür. Anlatıcının deneyimlediği kuşatılmışlık hissi, yalnızca kendi evi diye bildiği mekânın içinde gerçekleşmez. Oturdıkları evin sokağında, her tarafa mescitler, Kâbeler kurulmuştur. Çarşafli kadınlar, ak uzun entarili adamlar arasından bir yol bulup eve girmek ister ama apartmanın merdivenleri de ak entarili Araplarla doludur. Meğer bütün katlar mescit yapılmıştır. Artık hangi dairenin kendisinininki olduğunu bilemez halde, anlatı “ben kendi evimde, kendi kurduğum mekânda yaşamak istiyorum” mırıltılarıyla biter. Ancak, başkasının müdahale edemediği, tamamen kendisine ait bir alana duyulan arzunun tamamen idealize edilmediğini de vurgulamak gerekir. Kişinin öznelliğinin, ötekilerinin sınırlarında dolaşmak, karşılaşılan eşiklerde birlikte dönüşmek ile mümkün olduğunu bilir anlatıcı ama bunun öyle konforlu ve sorunsuz bir ilişki olmadığının da farkındadır. Anlatıcının tüm rüya anlatılarında, etik ve feminist bir öznellik inşasının imkânlarını araştırdığı söylenebilir.

3.5.2 Yoldaşlık halleri

Adalet Ağaoğlu *Gece Hayatım*’ın girişinde, bütün karabasanlarının ana izleğinin, yaşlı dünyanın hızla kör bir kuyuya doğru kayışına omuzlarını dayayarak engel olmaya çalışması olduğunu belirtir. Anlatıcının tavrı, “Politik sorumluluk üstlenen herkes günün birinde: ‘*Dünya çığırından çıkmış: Ah kör talih, onu düzene sokmak*

için ne yazık ki ben doğmuşum deme noktasına gelir'⁶³ (Akt. Sayın, 2018, s.110) diyen Hannah Arendt'in sözlerini hatırlatır. Ağaoğlu'nun rüyaları bireyin yüklendiği bu politik sorumluluk duygusuyla kaplıdır. Ancak, "Herhalde ruhbilimciler bunu benim kendime çok fazla önem verdiğime, kendimi bir şey sandığıma yoracaklardır. Kim bilir, belki içlerinden daha iyi niyetli biri çıkar da durumu daha farklı yorumlar: Her kum taneciği, her hücre, içinde var olduğu bu dünyadan sorumludur da diyebilir mesela..."(s. xiii) diyerek, Ağaoğlu rüyaların yalnızca bireyin kendi kişisel varoluşunu anlamlandırmaya hizmet etmediğini, her varlığın rüyalarının da kabuslarının da kolektif bir varoluşa dair izler taşıdığını ve bunun yalnızca geçmişin ve şimdinin korku ve arzularının basit bir yansıması olmadığını, geleceği kurmak için yabana atılmayacak türden faillikleri bulunduğunu ima etmiş olur.

Dünyanın düşmesine, ona omuz vererek engel olma hali "Arş'a dair anlatıyı akıllara getirir.⁶⁴ Taht, dam, çadır gibi anlamları da olan arş, İslam inancına göre göğün en yüksek katı, Allah'ın kudret ve saltanatının tecelli ettiği yerdir. *Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâyibü'l-Mevcûdât*'ta (2023) yer alan anlatıya göre, Allah insan, aslan, akbaba ve öküz olmak üzere dört farklı surette dört melek yaratmıştır. Bu dördü arşı, yedi bin diziyle taşırlar. Arşı omuzlarına çıkarmak için Allah'tan kuvvet isterler. Allah'ın verdiği kuvvetle arşı omuzlarına alırlar. Sonra bu dört melek, yaratılanların en büyüğünü biz kaldırdık, diyerek övünmeye başlarlar. Allah bunu duyunca arşı bu dört meleğin üstünden alıp havada asılı bırakır ve ben her şeye kadir olan Allah'ım, siz olmadan da arşı havada bu şekilde konumlandırabilirim, der

⁶³ Zeynep Sayın, bu alıntıyı Hannah Arendt'in (1997) *Kamu Vicdanına Çağrı. Sivil İtaatsizlik* içinde yer alan "Diktatörlük Dönemlerinde Kişisel Sorumluluk" yazısından almıştır. Alıntidaki italik kısmın, *Hamlet*'ten olduğunu not düşer.

⁶⁴ Dünyaya omuz veren figür, aynı zamanda Yunan mitolojisindeki Atlas'tır. Zeus'a karşı Titanların yanında yer aldığı için, Zeus tarafından gökkubeyi taşımak ile cezalandırılmıştır. <https://www.britannica.com/topic/Atlas-Greek-mythology> Adalet Ağaoğlu, dünyaya omuz vermek üzerine yazdığı kısımda bir cezalandırmadan ziyade kibir ile ilişkili bir gönderme yaptığı için, bunu Atlas yerine Arş ile ilişkilendirmenin çok daha yerinde olacağını düşündüm.

(s.23). Hem ölümlü varlıkların hem de bir yaratıcının kibrine ilişkin bu anlatıdan farklı olarak, Adalet Ağaoğlu yaratıcılık becerisi de olan bir ölümlü olarak, edimlerinin merkezine sorumluluk duygusunu koyar ama bu sorumluluğu tek başına bir bireye atfetmez. Ağaoğlu'nun işaret ettiği sorumluluk, Haraway'ın “response-able” (yanıt verebilirlik) kavramı ile birlikte düşünülebilir.

İnsan etkinliklerinin dünya ve atmosfer üzerinde gözle görülür şekilde iz bıraktığı Antroposen çağı, sorumluluğun yanıt-verebilirlik olarak yeniden kavramsallaştırılmasını teşvik etmiştir. Donna Haraway (2008, 2016), Karen Barad (2007) ve Anna Tsing (2016) çağımızın sorumluluk konusunda farklı bir düşünme biçimini gerektirdiğini vurgular. “Antroposen, başkalarını, kişinin kendisini ve anlamlı bir dünyayı inkâr etmesi, başkalarını nesneleştirme ve dolayısıyla kişinin kendi failliğinin onlara yanıt vermesini reddetmesiyle gelişen sosyo-çevresel adaletsizliklerle karakterize edilir” (Hofman, 2023, s.2).⁶⁵ Haraway, tüm disiplinleri, Antroposen kavramının ima ettiği insan istisnacılığını bırakmaya, aynı zamanda bireyi oluşturan birçok karmaşıklığı inkar eden ve sorumluluk kavramlarının merkezinde yer alan sınırlı bireyciliği reddetmeye çağırır. Haraway'e göre yanıt verme yetisi, kişiyi dönüştürücü, duyarlı ilişkilere sokan açık ve dürüst bir merak duygusu etrafında döner. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* başlıklı çalışmasında, Maria Puig de la Bellacasa (2017) ise bizi bakımı (care) ontolojik ve dünya yaratan bir edim olarak düşünmeye davet eder. Puig de la Bellacasa'nın çalışmasının merkezinde, insandan ibaret olmayan dünyalar yaratmak ve sürdürmek için aktif ve devridaim bir bakım anlayışı vardır. Bakım yalnızca

⁶⁵ “Nesneleştirme veya 'şeyleştirme' (Césaire 2022 [1955]), sömürünün – ihmal etmenin, ayrımcılığın, baskı yapmanın ve insan ve insan olmayan diğerlerini öldürmenin – yolunu açar (krş. Wynter 2003; Haraway 2008; 2016; Kimmerer 2017). Aynı zamanda, nesneleştirme kişinin kendini hareketsiz kılmasının yolunu da açar (bkz. Freire 2005 [1970]). Karşılıklı yanıt vermeyi de engeller” (Hofman, 2023, s.2).

herkesin mümkün olduğu kadar yaşayabileceği veya Haraway'in (2016) deyimiyle “çoklu türlerin gelişmesinin” mümkün olduğu bir dünyayı yaratan ve sürdüren çabaları içerir. Puig de la Bellacasa'nın bakım kavramı, Haraway'in (2016) sınırlı bireycilik olarak adlandırdığı şeyin, bireyin teninde biten özerk, katı bir benliğin olabileceği fikrinin reddedilmesini gerektirir. Bunun yerine, bakımın merkezinde dinamik ve dönüştürülebilen bir etik anlayış vardır.

Adalet Ağaoğlu'ndaki sorumluluk duygusu da yalnızca kendisinin etiğın öznesi olduğu fikrinden ileri gelmez; her kum taneciğinin, her hücrenin parçası olduğu dünyadan sorumlu olduğu düşüncesi, varlıkların yaşamlarının birbirine bağılı olduğu inancına dayanır. Ancak, Ağaoğlu'nda sorumluluğun her bir varlığa karşı eşit bir şekilde duyulmadığı da görülür. Bazı varlıklar ile muhtelif sebeplerle, başka türlü bir bağ ve yakınlık kurulmanın kaçınılmaz olduğu görülür. Bu bakımdan da yaklaşımının feminist ve posthümanist bir etik anlayışına yakın olduğu söylenebilir, çünkü Puig de la Bellacasa'ya göre, bakım her yerde ve her şeyde görülebilse de bu verili bir yeti değıl, örölmesi gereken bir edimdir. Dolayısıyla, çoğu zaman bir tercih yapmayı gerektirir. Bu dünyaya, mümkün olduğunca çok türün birlikte serpilmesi için bakım vermek, hangi varlıkların neden yoldaşlık edeceğini de açıklamayı gerektirir.

Gece Hayatım'daki anlatıların çoğunda, kadın ve hayvan olma deneyimlerinin bazen birbirine oldukça benzer olduğu, bu nedenle de bir tür yoldaşlık duygusu yaratıldığı görülür. Öte yandan, hayvan ve kadın arasındaki ilişki sorunsuz, pürüzsüz değıldir. Birbirlerinin varoluşlarını tehdit ettikleri örnekler de vardır. Yoldaşlığın ve düşmanlığın sınırlarında gerçekleşen karşılaşmalarda öne çıkan en belirgin şey etik ve adalet duyguları ve bunların istikrarsızlığı ve değışkenliğidir. Anlatıcı, bu karşılaşmalarda bir yandan kendi bedeninin, alanının

sınırlarını çizmek isterken, diğer yandan kendisinin ve başkalarının varoluşuna müdahale edilen durumlarla yüzleşir. Bu ihlallerde, kimin nasıl bir sorumluluğu olduğunu araştırır. Bu sorumluluk duygusu bazen öfke ve/ya mahcubiyet, bazen de birliktelik ve/ya merhamet duygularını beraberinde getirir.

“Bir Deveyle Öpüşmek”te, kapıları ve pencereleri olmayan bir evde olan anlatıcı, yaban doğanın zehirli örümcekler, yılanlar, kırkayak ve tarla fareleriyle dolu olduğundan henüz habersiz olduğunu belirtir. Bir deve camsız bir pencereden boynunu uzatıp anlatıcıya bakar. Anlatıcı onun iyi bakışlı bir deve olduğunu, onun başını içeri uzatmasından ürktüğü için üzüldüğünü, ama ondan kaçınmak istemese de kaçınıp duvara doğru iyice yaklaştığını söyler. Duvar tarafında gidecek daha fazla yer kalmayınca da deve iri dudaklarıyla anlatıcının gözlerine ıslak öpücükler kondurup usulca çekilir. Deve ile bakışmalarını “aşk gibi bir şey” olarak tarif eder anlatıcı. Hatta bu duygu, yanında yatana, Halim’e, ihanet etmiş gibi hissetmesine de yol açar. Anlatıcı burada, deve ile arasında olmasını arzu ettiği sınırın ve deveye yönelik bakışının yarattığı mesafenin kurduğu iktidar pozisyonundan rahatsızlık duyar. Aralarındaki sınır ihlal edildiğinde bunun verdiği bir haz olsa da bu haz bir başkasına haksızlık ediyor olduğu duygusu ile anında gölgelenir.

“Kederli Kaplumbağa” anlatısında, anlatıcı ona çok acılı, kederli bakışlarla bakan insan bakışlı bir kaplumbağa ile karşılaştığından bahseder. Anlatıcının içini, önceki tedirginliklere benzemeyen, derin bir sızı kaplar. Pişmanlıkla, “Sen bu kaplumbağanın burnuna çöp sokmuştun” derken uyandığını söyleyen anlatıcı, parantez içinde, geçen hafta boş bir arsada gördüğü kaplumbağanın burnuna, “acaba şu kalın kabuğun altında ne kadar hayat vardır diye çöp sokmuş olduğunu” belirtir (s.21). Anlatıcının abisinin yatağının, yastıklarının içini yoklayıp onun yazdıklarını bulmasından duyduğu korku ile kendisinin bir başka varlığın mahremiyetini ihlal

etme arzusu karşı karşıya gelmiş olur. Bir başkasını merak etme, onun “gizli” yanlarını öğrenme arzusu basit bir şaka ve/ya eğlenceden dehşet verici bir deneyime dönüşür.

Nitekim, aynı rüyanın devamında, kaplumbağanın kederli bakışlarında gizli bir düşmanlık da görür anlatıcı. Hayvanın onu izlemiş olduğunu anlayıp ondan ürker. Kaplumbağa ile bakışırken, hayvanın geri yanından sarı bir suyun fışkırdığını görür. Yine bir uyanmanın ardından döndüğü rüyanın devamında, bu sefer kaplumbağa olan abisinin kendisini sırtına bindirip gökyüzüne doğru uzaklaştığını görür ama o kadar yükselmelerine rağmen anlatıcı hâlâ kaplumbağanın yarı kederli yarı sinsi bir halde kendisine baktığını görebiliyordur: “Uyandım. Yüklük dolabından yana baktım, sanki oradan yarı boz fare ile kaplumbağa arası bir yaratık da bana bakmakta. Yorganı başıma çektim ama, hayvanın bakışları beni bırakmadı” (s.22). Bu karşılaşma, Derrida’nın (2008) kedisinin karşısına geçip kendisine kim olduğunu ya da o anda kimi izlediğini sorduğunda, kedisinin bakışıyla karşılaştığı sessizlik anında hissettiği ve “çıplaklık” olarak adlandırdığı deneyime benzer (s. 4). Bu deneyim, “benliğin istemsiz ifşası, bir tür pasiflik halidir” (s.11). Derrida, bu çıplaklık anlarında, kendisine her türlü şeyin olabileceğini belirtir. (s.12). Düşünme eyleminin kendisini bir savaş hali olarak tanımlayan Derrida’ya göre, “Hayvan bize bakar ve biz onun önünde çıplağızdır. Düşünmek muhtemelen orda başlar” (s.29). *Gece Hayatım*’ın anlatıcısı için de kaplumbağanın bakışı ile karşılaşmasının hem diğer rüyaları hem de daha sonraki ilişki biçimleri üzerinde belirleyici olduğu görülür. İnsan ve hayvan arasındaki ilişkide failliğin kimde olduğuna ilişkin yaklaşımı dönüşmeye başlar.

Bazen karakterler ve motifler aynı rüya içinde birbirine dönüşürken, bazen de farklı rüya anlatılarında değişik bir kılıkta çıkar karşımıza. Tavşan figürü

“Pantheon’a Gömülen Romanım”da, tehdit edici, erkek-egemen düzenin işbirlikçisi olarak yer alırken, “Dul Kadınlı Şiir”de, anlatıcının yoldaşlık etmeye çalıştığı bir varlık olarak görülür. Bu rüyanın girişinde, 1953 yazında, o zamanlar tanışalı bir yıl olan Halim’in dayısının Karaburun’daki bağ evinde konuk olan anlatıcı, geceleri cipte projektörle tavşan avına çıkan dayıya önce katil gözüyle baktığını; bir başka sefer ise cipe binmiş, tavşanların gözüne projektörü kendisinin sıktığını; hayvancıkların ışığı görünce, oldukları yerde çakılıp kaldıklarını ve yaz geceleri tavşan ailelerinden birçok üyenin eksildiğini belirtir. Anlatıcının aklında, dul kalan tavşan karıları vardır. Bir yandan şiir yazar ama, bu şiiri zaten dayının bağında yazmamış mıydım, diye düşünür. Bir an çardakta yengenin hazırladığı “tavşan çullama” denen tavşan pane yediklerini ve aşağıdan “Şevkilerin dulunun” geçtiğini; sonra yine çardakta olduklarını ama bu sefer başsağlığına gelmiş birçok kimseyle birlikte, ortadaki siniden üzüm yediklerini, yengenin ise karalar bağlamış, yaşlı yaşlı iç çektiğini görür: “Meğer tavşan avcısı dayı ölmüş, az önce başı önünde sokaktan geçen dul, yenge imiş!” (s.34). Dayının avda yanlışlıkla vurulduğu söylense de dayının ablası, Halim’in annesi avukat olan Müjgan Hanım kardeşinin kasten vurulduğuna inanıyordur ve bu işi aydınlatacağını söyler. Anlatıcı, dayıyı vuranın kendisi olduğunu, Halim’in de bunu bildiğini ve ona ayıplar gibi baktığını belirtir. Anlatıcı çamın altında dul kadınlı şiirini yazarken, dayı cipiyle gelip anlatıcıyı ava davet etmiş ve o da koşa koşa gitmiştir dayıyla. “Çünkü artık tavşanları bu avcı dayıdan kurtarmak istiyor”dur (s.34). Nitekim o geceki tavşan avında, üzerine projektör sıkıp dayıyı vurur ama onun katilinin kendisi olduğunu, avukat Müjgan Hanım katilin peşine düşünce anlar ve katilin kendisi olduğunu itiraf eder. Müjgan Hanım bu itirafa gülmeye başlayınca, bu sefer asıl ölenin anlatıcı olduğu anlaşılır. Meğer dayı, av sırasında anlatıcıyı yanlışlıkla vurmuş, sonra da kahrından ölmüştür.

Anlatıcı ise, aklının karmakarışık olduğunu, dul kadın kim, kim sağ, kim ölü her şey bulanıklaştığı için şiirinin bir işe yaramayacağına, onu yeniden yazması gerekeceğine üzülyordur. Sonunda, şiirini bir çalının dibine gömerken, dev bir projektör ışığının kendisine tutulduğunu ve vurulduğunu hisseder. Plumwood (2002) insan/doğa ikiliğinin, insanın öteki olarak doğa alanına karşı mesafesini, kontrolünü ve ona karşı acımasızlığını teşvik eden kültür ve insan kimliği ideallerinin yaratılmasına nasıl yardımcı olduğuna işaret eder (s.4) Aynı zamanda hayvan yırtıcılığının insan istisnacılığı açısından yarattığı sorunları tartışır. “Bu, gezegen üzerinde insanın hakimiyetine ilişkin, yırtıcı olduğumuz ama asla av olamayacağımız söylemini tehdit eder ve insanların diğer yenilebilir varlıklardan daha fazla bir öneme sahip olmadığı, şaşırtıcı derecede kayıtsız bir zorunluluk dünyasını ortaya koyar” (Plumwood, 1999, s.88) Bu rüyada da kimin avcı kimin av olduğu sorusuna net bir yanıt verilmez. Bu muğlaklık, insanın mutlak avcı pozisyonunu sarması ve onun diğer tüm varlıklar gibi kırılğan olduğuna işaret etmesi bakımından önemlidir.

Hayvan ve insanın birbirine dönüşmesi, yakınlığı ve iç içeliği, özellikle evrim teorisi ile daha aşına olduğumuz, kabul etmeye daha yatkın olduğumuz bir durumdur. Ancak, bitkisel bir varoluş ile hayvansal varoluş arasındaki gerilim çok daha belirgin gibidir. *Gece Hayatım*’daki anlatıların birkaç tanesinde, yukarıdaki rüyada olduğu gibi, anlatıcının yazdıklarını toprağa gömdüğü ve gömdüğü yerden onu alma ihtimali olan insan ve hayvanlara yer verildiği görülür. Hem “Pantheon’a Gömülen Romanım” hem de “Dul Kadınlı Şiir” rüyalarında, anlatıcının yazılarını toprağa gömdüğü, ilk rüyada tavşanların romanını bir ot gibi topraktan çekip parçaladığı, ikinci rüyada şiiri bir çalının dibine gömerken avcı dayının anlatıcının gözüne ışık tuttuğu görülür. Her iki rüyada da dikkat çekici olan, kadın yazısının ve varoluşunun bitki dünyası ile ilişkilendirilmesi ve bu varoluş halinin karşısına hayvan(ca) olanın

konmasıdır. Modernitenin bir özelliği olarak, hayvan modeli bir öznenin hakimiyetinin öne çıkarılışının ve bu öznellik modelinin failliğinin arzu, iştah, hareket, genişleme, domine etme ve tüketme ile özdeşleşmesinin özellikle feminist anlatılarda bitkiler aracılığıyla sorgulandığı söylenebilir (Meeker ve Szabari, 2020, s.13) Bitki, insan arzusu ekonomisinden çekiliyormuş gibi görünür ve etkileşimde bulunduğumuz duygulanımsal özdeşleşme sınırlarında gezinir. Ancak aynı zamanda, hayal gücümüzü harekete geçirerek bizde derin etkiler de yaratır (s.15). Bitki oluş, duygulanımsal ve bedensel dolayımı sağlarken gözleminden sıyrıldığı için, bitkilerin ilham verdiği dünyalar da değişmeye açık haldedirler (s.18). Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, *Gece Hayatım*’daki bazı metinlerde, hayvan modeli bir öznelliğin sorgulandığı görülür. Edebiyatın, bilhassa feminist yazının, bitkisel bir varoluşa benzetilmesi, hikâyelerin bitkilerin kökleri gibi uzak yerlere uzanan, başka varlıklara dolanan yapısını düşündürür. Yazı ağlar örер, bağlar kurar, kökleri sapları kendi bedeninden ötesine uzanır, dolanır. Dolayısıyla burada yazının, Michael Marder’ın ifadesiyle “plant thinking” (bitki düşünmesi) moduna yakınlığından ve onu tehdit eden bir hayvan-insan merkezli düşünme biçiminden söz edilebilir.

Ancak, *Gece Hayatım*’da bitkisel varoluş, hayvanınki karşısında idealize edilmez. Bitkiler de yırtıcı hayvan rolünü üstlendiğinde, kendimizi tanımlamak için kullandığımız kategoriler daha da sorgulanır hale gelir; insan, hayvan ve bitki yaşamı arasındaki kesin sınırlar çok daha bulanıklaşır. Birçok rüyada, “Bilinçli Eğinim II”’de olduğu gibi bitkilerin tekinsiz hallerine de tanık oluruz. “Terleyen Duvarlar”’da, duvarlarından, pencere altlarından sular sızan bir eve taşındıklarını görür anlatıcı. Halim’in suların sızıışına aldırmadan kitap kutularını açması karşısında tedirgin, Halim’in kayıtsızlığı karşısında ise hayal kırıklığı içerisinde. Bir yandan, duvarların tomur tomur terlemesini hamama benzeterek çok hoş bulur ama hamam

gibi sıcak bir ortamda değil, soğuk nemli bir ortamda olduklarını fark ettiğinde bu hoş duygu da hemen kaybolur. Anlatıcının canını evin sulak halinden ziyade, Halim'in umursamazlığı sıkar. "Neden bu kadar yabancıyız, ne zaman oldu bu, derken dönüp bakıyorum. Halim diye bildiğim kimse, o değil. Tanımadığım bir adam, yeşil sarmaşıklarla kaplı bir duvarın önünde duruyor. XIX. yüzyıl sonu giysileri içinde, kont gibi biri" (s.65). Bu yakın bildiğinin uzak, uzak bildiğinin ise yakın gelme hali metin boyunca tekrar eden bir motiftir. Anlatıcı, evden bir an önce çıkma telaşında, sarmaşıklarla kaplı kapılarla karşılaşır. "Yerlerde ise şimdi çocuk beşiklerinde boy vermiş süs bitkileri, el arabalarında yeşil soğanlar, naneler, dereotu, maydanozlar..." (s.65). Anlatıcı ortalıktaki yeşilliklere elini sürdüğünde, onların incecik sırcadan yapıldığını, hepsinin sert ve camdan olduğunu fark eder. Bitkilerin tehdit edici bir varoluşa bürünmesi, üstüne bir de bunların genelde "masum ve korunmasız" olduğu düşünülen çocukların beşiğinde görülmesi, güvenlik hissinin de sorgulanmasına neden olur. Anlatıcı, dikenli ve hepsi kesici camdan olan sarmaşıklarla kaplı başka bir duvarın önünde bulur kendini. Oradan çıkmakla orada kalma arzusu arasında gidip gelir.

Aydınlanmacılığın bir mitos, mitosun da bir Aydınlanmacılık olduğunu, diğer canlılarla karşılaştırılınca insanın başına bela olan dikilme cinneti yüzünden Aydınlanmacılığın da mitosun da doğal mekân karşısında duyulan korkudan kaynaklandığını yazıyor Adorno ve Horkheimer. Aydınlanmacılık mekânı ele geçirmeye çalışırken, mitos onunla uyum sağlamaya, ona benzemeye, ona dönüşmeye çalışıyor. Korkudan, korktuğuna egemen olmak isteyen bir başkanlık, bir temellendirme, bir zemin, bir köken, iktidar, erk, *arche* mitosunu oluşturmak yerine tam da ürktüğü için ürktüğüne öykünen, kendini aradan çekmeye, ölmeden önce ölmeye, ürktüğüne benzemeye, onun mekânına dönüşmeye çalışan bir baş-sızlık, bir temel-sizlik, bir zemin-sizlik, bir iktidar-sızlık, bir erk-sizlik, bir *an-arche* mitosunu canlandırmayı ve onun sayesinde aydınlanmayı arzuluyor Bataille. Korktuğu mekâna, örneğin ormanı keserek yok etmeye, ormanı ortadan kaldırmaya benzeyen bir egemen-oluş yerine, mekânın koordinatlarına dönüşmeyi isteyen, kendi korkusunu, kendi direncini kırmaktan, kendisi orman olmaktan geçen bir mitos bu (Sayın, 2018, s.30)

Gece Hayatım'ın anlatıcısı, kendi arzusu doğrultusunda kendisi için inşa ettiği mekânın insan ve insan olmayanlar tarafından işgal edilme ihtimalinden korkarken, kendisinin korktuğu şeye dönüşme ihtimali ile yüz yüze gelir çoğu zaman. Korunaklı insan mekânlarına çekilme arzusunun ardında yatan Aydınlanmacı yaklaşımın yarattığı şiddeti görür. Yazmanın da böylesi bir şiddete meyiletme potansiyelini sezer. Ötekine karışıp bulaşma korkusunu yazarak, yazı içinde kırmaya çalışır.

“Bitkileri manzaralar, aşk nesneleri, metaforlar, süs eşyaları ve öğle yemeği olarak düşünme eğilimindeyizdir. Bitkileri kendi terimleriyle, insan deneyiminin hâkim olmadığı terimlerle, düşünmeye çalıştığımızda tuhaf, tanımlanması zor ve yabancı bir alanla karşılaşırsınız” (Bishop, 2020, s2). Botanikçi Francis Hallé (2002) “bitkilerin bizim için mutlak farklılığı temsil ettiğini” savunurken (s.37), bitki filozofu Michael Marder (2013) ise ötekilik halini “çeperin çeperi, mutlak belirsizlik bölgesi”ne yerleştirir (s.2). Bitkilerin varoluşuna dair bu söylemler doğrultusunda, Adalet Ağaoğlu için yazının, sadece bitkiler gibi sınırlar aşmak, başka varoluş hallerine dolanmak gibi “arzu edilen” özelliklere sahip olmadığı; yazarın anlamı kapatıcı hamlelerinden kaçan, kontrol edilemez, tuhaf ve yabancı yönleri de olduğu düşünülebilir. Burada feminist yazın için önemli olan, kadının kendi yazısı karşısında duyduğu tedirginliğin anlamıdır. Kadın yazarda kaygı yaratan şeyin, yazarak kime ve/ya neye dönüşeceğinin sınırlarının uçsuz bucaksızlığı ve kendisine, bedenine, arzularına yönelik duyması muhtemel olan mutlak yabancılık hissi olduğu söylenebilir. *Gece Hayatım*'da deneyimlenen yabancılık, türler arası ve ötesi bir alana yayılır.

Türler arası hallerin en belirgin olduğu rüyalardan biri dört uykuluk epizodlardan oluştuğu belirtilen “Dikenler Arasında Cassandra”dır. Ağaoğlu, bu

rüyayı/karabasanı kitabı yazdığı sıralarda gördüğü notunu düşer.⁶⁶ Birinci uykuda, Scud füzelerinin⁶⁷ toprağa ektiği çocukların hasadı görüşülürken, ortada kocaman bir kalıp beyaz peynir belirir. Bu peynirin üstünde yüzlerce, binlerce küçük delik vardır. Deliklerden kıvıl kıvıl canlılar başlarını çıkarmaya başlar. Herkes, gökten yağan altınlarmış gibi, kurtçukları paylaşmak için birbiri ile yarışır. Anlatıcı, onun bir peynir değil, Scud olduğunu, füzeler ektiğine göre hasadı onların toplaması gerektiğini yineler içinden ama kimse onu dinlemez. Anlatıcı başka bir yere yetişmesi gerektiği halde, toplantı odasında ortada kalakalan füzenin ne olacağını bilemediği için oradan ayrılamaz. Körfez Savaşı'na dair imgelere yer verilmesi, Adalet Ağaoğlu'nun *Gece Hayatım*'ı yazdığı sırada oldukça güncel bir mesele olması bakımından anlaşılırdır elbette ama bu anlatının yalnızca spesifik bir savaşa işaret etmediğini de söylemek gerekir. Antik zamanlardan bu yana, medeniyetlerin oluşumunda ve dönüşümünde hemen hemen her alanda kullanılan petrol, bu anlatının devamında, tarihler ve türler ötesi bambaşka alanlara temas ederek karşımıza çıkar. Denizlerdeki bitki ve hayvanların çürüdükten sonraki kalıntılarından oluşan petrol, failliği olan, anlatıcıya farklı kılıklarda görünen canavar bir canlıya dönüşür.

İkinci uykuda, her yanını dikenlerin sardığı bir çayırılık ağır ağır, susuzluktan çatlak çatlak olmuş killi bir toprağa dönüşür. Toprağın çatlağından önce kara bir burun belirir. Sonra iri kara gözleriyle, manda-balina-koyun başı, hatta bir miktar da insan karışımı bir yaratığın başı çıkar. Anlatıcı kendisini Cassandra olarak görür ve haykırır: “Dikkat, dünya değişti!” (s.103). Bu arada çatlak toprağı büsbütün yarıp çıkan hayvan biçimi, ama insan zekâsına sahip görünen dört ayaklı balina, salına

⁶⁶ Bu rüyayı, 1991'de, 8 Şubat'ı 9 Şubat'a bağlayan gece gördüğü notunu düşüyor. Ne tesadüftür ki, benim bu yazıda, bu anlatıyla ilgili kısmı yazdığım gün de 8 Şubat...

⁶⁷ Scud, sıvı yakıtlı bir balistik füzedir. Bu füzeler Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliği tarafından yapılmıştır. 1. Körfez Savaşı olarak da bilinen, 1980-1988 yılları arasında, İran-İrak Savaşı sırasında Saddam Hüseyin tarafından İran'da bulunan petrol rafinerilerini yok etmek için kullanılmıştır. Bu savaş yaklaşık bir milyon kişinin ölümüne sebep olmuştur.

salına kıyıda dikilen insanların önlerinden geçip gider. Anlatıcı bu durum karşısında: “Toprağı yararken, fotoğrafı çekilebilirdi, filme alınabilirdi; tarihin bu büyük anı tespit edilebilirdi, yazık, tarih yine uçtu!” diye dövünürken uyanır (s.104). Üçüncü uykuda, aynı yerde, dört ayaklı balınayı arar gözleri. Bu sefer tarla ile denizin birleştiği bir yerde, denizin derinliklerinden ağır ağır çıkan başka bir yaratık görür: “İşte o, manda-balina-koyun başı ve insan karışımı yaratık” (s.104) derken, bambaşka bir canlı daha görür: Kızılderili gibi bir başı, pikaba benzeyen bir gövdesi, devemsi bir arkası vardır. İnsan-makine-sürüngen, bir de hörgüç karışımı bu yaratık, kumsalda duran bir uçağın yan gövdesine kendini karnından boylu boyunca yapıştırmıştır. Anlatıcı, “dünyada yeni bir şeyler oluyor. Doğa, yuttuklarını yeryüzüne geri gönderiyor; yeniden doğuruyor işte!” (s.105) diye haykırmak ister ama sesi çıkmaz ya da çıkan sesini kimseye işittiremez. Hem tüm yerinden edilmiş, yaşam alanları işgal edilmiş varlıkları hem de işgal edenleri temsil eden bu figürde, araba ve hayvan özellikleri bir araya getirilmiştir. Tarih boyunca petrol ile ve petrol uğruna yapılan şeylerin tahribatına tanık olan anlatıcı, petrolün geçmişte yarattığı ve gelecekte yaratacağı tahribatlara dikkat çekmek ister ama kaderi Cassandra⁶⁸’ninkine benzer. Gerçeği görür, bilir ama sözüne güvenilmez.

Dördüncü uykuda, sesi kısık, yapışkanotları arasında sırt üstü yatıyordur. Kendi üstüne eğilmiş bir şekilde kendi kendine “yüzüstü dön” dediğini, kendi buyruğuna uyup yüzüstü döndüğünü ve sırtından yapışkan dikenleri ayıklamaya koyulduğunu görür, belli bir ritimle ve “Cassandra...Cassandra...” diye heceleyerek.

⁶⁸ Yunan mitolojisinde Cassandra, Truva şehrinin prensesidir. Pek çok talibinden biri olan Apollo, Cassandra'yı baştan çıkarmaya çalışırken ona bir hediye verir: kehanette bulunabilme yetisi. Apollo, kendisini reddeden Cassandra'ya öfkelenir ve onun sürekli geleceği bilmesini ama kimsenin ona inanmamasını sağlayarak cezalandırır. Cassandra, Truva'nın yağmalanmasından kardeşlerinin ölümüne kadar birçok şeyi öngörür ama kimse ona inanmaz. Sonunda, gerçeği her söylediğinde şüpheyle karşılanan deneyimi Cassandra'yı çılgına çevirir. Hikâyenin sonunda Cassandra'nın şehri Truva Savaşı'ndan sonra kehanet ettiği gibi harabeye döner ve Cassandra bir Yunan askeri tarafından kaçırılıp tecavüze uğrar.

(Uyandığında, kendisine armağan edilen Christa Wolf'un *Cassandra*⁶⁹'sının yatağın önüne düşmüş olduğunu görür). Elaine Showalter (2000) "Laughing Medusa: Feminist Intellectuals at the Millennium" [Gülen Medusa: Milenyumda Feminist Entelektüeller] başlıklı makalesinde, 1990'larda feminist entelektüellerin ilham almak ve kendilerini tanımlamak için efsaneye, dine ve edebiyata yöneldiklerine ve bu mitlerin çoğunun mutsuz olduğuna dikkat çeker. Showalter'a göre, inançsızlıkla lanetlenen Cassandra, trajik cinsel kişiliklerimizin en önemlilerinden biridir.

Showalter, *Women in the Nineteenth Century* [Ondokuzuncu Yüzyılda Kadınlar] adlı incelemesinde Cassandra'dan sorunlu bir kadın olarak bahseden Margaret Fuller'ın (1971), Cassandraların "şu anda genellikle mutsuz olduklarına" çünkü entelektüel tarzlarının erkek dünyasının beklentilerine uymadığına ilişkin ifadelerini hatırlatır.

Christa Wolf (1984) da *Cassandra: A Novel and Four Essays*'yi (Cassandra: Bir Roman ve Dört Deneme), yeni sanatsal biçimler icat etmeye çalışan feminist entelektüelin neredeyse intihara varan umutsuzluğu hakkında yazmıştır: "Bu yüzyıldaki herhangi bir kadın. . . Erkek egemen kurumlara girmeyi göze alan biri, edebiyat ve estetik böyle kurumlardır, kendini yok etme arzusunu deneyimlemiş olmalıdır" (Akt. Showalter, 2000, s.134). *Gece Hayatım*'ın anlatıcısının da benzer bir duygulanıma sahip olduğu söylenebilir. Kendisi "hakikat"e işaret etmeye çalışırken, kimse ona kulak vermez. Kendisine yapılan bir haksızlık karşısında tek başına mücadele ediyormuş gibi hisseder. En yakını olarak gördüğü eşinin yanında bile derin bir yalnızlık hisseder.

⁶⁹ Bu roman, birinci şahıs bakış açısıyla bilinç akışı tarzında ve zamanda geri dönüşlerle anlatılır. Anlatıda kadının sesini ön plana çıkaran Wolf, okuru Cassandra'yı gerçekten "duymaya" zorlar. Antik Yunan ataerkil toplumundaki kaderi onu dilsiz ve etkisiz hale getirirken, Wolf'un romanında okur onun hem kutsanmış hem de lanetli sesini duyar. Wolf, bu romana çeşitli edebi türleri dahil ederek, erkek geleneğinin dayattığı daha kısıtlı sanat biçimlerine de meydan okur.

Gece Hayatım'da yer alan çoğu anlatının ortak özelliklerinden biri, kadının yazamaması, kendisine ait odası olamaması, engellenmesi, varoluşunu gerçekleştirmemesidir. Anlatı boyunca, kendi özel alanının, kişilik haklarının, özne olma arzusunun engellendiği çoğu durumda bir başka varlığın sınırlarının ihlal edildiği örnekler de eş zamanlı olarak belirir. Kendi ölümünü ve/ya ölüm ihtimalini, başkalarının ölümleriyle birlikte anlamlandırmaya çalışır. Ölenlerin adaletinin peşine rüyalarında düşer.

Rüya, cesedin imgesi olmak, cesedi temsil etmek yerine ölenin izini süren mezar taşı gibi, rüyayı temsil edemeyen, rüyayla beraber rüyanın izini süren bir görselliktir. İmgeye bakmak, dünyayı bir imgede ele geçirmek yerine imgeyle beraber bakan, imgeyle beraber gören “evet” ile “hayır” arasında, “geçmiş” ile “gelecek” arası “diyalektik” (Benjamin) bir yerdedir [...] “Uyumakla” “uyanmak” arasındadır rüya imgesi.... Gözlerle görüldüğü, kulaklarla işitildiği için duyuşsal ve bedensel, dokunulamadığı için soyut, sahibine geri döndüğü için hayalet benzer bir tuhafliktir [...] Rüya orijinali, öykünmesi olmayan, imgelerin kökenini değil, yalnızca nasıl değiştiğini gösteren, bedenli olmasına rağmen bedensiz bir çeviridir (Sayın, 2018, s94).

Anlatıcı kendi varoluşunu ve kaderini, hayvanlar ve bitkiler dolayısıyla anlamlandırmaya çalışırken, müşterek oluşun anlamını tek bir imgeye sığdırmaya çalışmaz. Bu kader birliği, birebir aynılık anlamına gelmez; kendi içinde değişkenlik gösteren, istikrarsız bir birlikteliktir ve etik bir ilişki kurulamama korkusunu içerir. Ancak, anlatıların çekirdeğini oluşturan adalet arayışı hiç sona ermez. Adaletin tecessüs etme ihtimalinin en güçlü olduğu zamanlar, istikrarsızlık anlarıdır. Faillik ve mağdurluğun sabit pozisyonlar şeklinde sunulmadığı, tehdit eden ile tehdit edilenin sürekli yer değiştirdiği anlatılar, adalet olasılığına en çok yaklaşılan anlatılardır. Rüya formu, tam da üst üste binmiş anılar ve duygular yığını olan bilinçdışının açığa çıkabildiği yerlerden biri olarak, edebiyat için bereketli bir topraktır. Haraway'in humus⁷⁰ ile işaret ettiği şeye benzer. İnsan ve insan olmayan her tür unsurun yer

⁷⁰ Posthümanist teorilerden beslense de Donna Haraway (2016) *Staying With the Trouble*'da, “humanities” yerine “humusities” adlandırmasını tercih eder. Human (insan) sözcüğünün, toprak anlamına gelen “dhghem”den türediğine işaret ederek, insanın, topraktan gelen, dünyalı, dünyevi

aldığı, kişisel bellekten ibaret olmayan, tarihler ve türler ötesine uzanan, dokunaçları (tentacle) olan bir şeydir. Böyle bir yapının dile gelip yazıya dökülmesi de ancak her şeye dokunup dolanarak mümkün olabilir. “Bir kabuk ve bir ağ ile insan olmanın, humusa dönüşmenin, dünyalı olmanın başka bir şekli-birlikte-oluşun yana doğru kıvrılan, yılsansı bir şekli-varıdır. Düşünmek, dünyadaki doğakültürel çoklu tür sorunuyla baş başa kalmaktır” (Haraway, 2016, s.40). Bu metinde, öznelliklerin sınırlarının dolanıklılığı anlatıcı için korku verici bir deneyimdir ama adaletle en çok yaklaşılacak yer, tam da başka varlıklarla birlikte dönüşme eşikleridir. Bu metnin anlatıcısı da bu olasılığın oldukça farkında görünür. Yazınının ibresi, muhtelif dönüşüm eşiklerini göstermeye ayarlanmış gibidir.

3.6 “Karanlığın Çağrısı”

Nuray Tekin’in (2002) *Son El* başlıklı öykü kitabında yer alan “Karanlığın Çağrısı” öyküsü, açıklanamayan bazı gizemli olaylar etrafında şekillenir. Öykünün anlatıcısı gazeteci bir kadındır ve birçok kişinin adını bile duymadığı bir dağ köyündeki ev ve bu evde yaşayan adamın anlattığı inanılmaz şeylere dair ortaya çıkması gereken bir sır olduğunu, bu sırrın da tarihimizi ilgilendiren, belki de gezegenin geleceğini etkileyecek türden olduğunu vurgular. Bu olay hakkında yazmayı planlayan anlatıcı, eğer her şeyi açıklarsa akıl hastanesine kapatılmak ile tehdit edilir. Çalıştığı gazetenin patronu, ona o köyün lanetli olduğunu söyler. O köydekilerin, ilkel bir yaşam sürüyor gibi görünseler de kimsenin bilmediği şeyleri bildiklerini, hepsinin tam bir canavar olduğunu, yüzlerce kişiyi öldürdüklerini ve yok edilemediklerini öne

varlık olma halini hatırlatır. “Biz insansonrası (posthüman) değil, kompostuz; biz beşerî bilimlerde değil, humuslarda ikamet ediyoruz” (s.97) der. “Başka hikâyeler, dünyalar, bilgiler, düşünceler, özlemler aracılığıyla ve birlikte ilişki kurar, bilir, düşünür, dünyalar kurar ve hikâyeler anlatırız. Tüm gösterişli çeşitliliğimiz ve kategorileri yıkan türlerimiz ve düğümlenmelerimiz ile Yeryüzü’nün (Terra) diğer yaratıkları da aynısını yapar” (s.97).

sürer ve halkın bizden önce yaşayan bir insan neslinin nükleer bir felaketle yok olduğunu öğrenmemesi gerektiğini vurgular. Anlatıcı ise bu hikâyenin peşine düşer ve okura onu köydeki sırrı öğrenmek için kendi başına hareket etmeye iten dürtüleri ve hayat felsefesini aktarır. Öyküde, olası bir nükleer felaketin sonuçları ile çeşitli paranormal olaylar karşı karşıya getirilir. Bu bakımdan öykü, bilimsel söylemler ve okült arasında bir gerilim hattında şekillenir.

3.6.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu öyküde canavarlaştırılan bedenlerin toplumsal cinsiyet olgusu ile bir ilişkisi yoktur. Ancak, bu bedenlerin hikâyesini merak eden kişinin bir kadın olması ve onu köydeki sırrın peşine düşmeye iten hayat felsefesi, bu metnin canavarlık ve feminist spekülatif kurmaca kapsamına girmesini sağlar. Gazeteci kadın, patronu onun gözünü korkutmasına rağmen bu haberin peşine düşer. Kadının akıl hastanesine kapatılmak ile tehdit edilmesi, tarih boyunca kendi (bedensel) deneyimlerini esas alıp normatif bilme ve var olma biçimlerine karşı çıkan kadınlara ne olduğuna da dikkat çeker. Anlatıcı, onu köyün hikâyesinin peşine düşüren şeyin hayat felsefesi olduğunu belirtir. Felsefi düşüncelerinin sistemli olmadığını, ancak bir bilinemezci ya da deneyci de olmadığını, hiçbir felsefi akımı tam olarak benimsemediğini, deneyime önem verdiğini ama deneyciler gibi bilimsel bilginin yalnızca deneyle kazanılacağını da öne sürmediğini, bunun yerine gündelik yaşamdaki deneyimi öne çıkardığını belirtir ve bunun kişinin yaşam biçimini etkileyen etik bir seçim olduğunu öne sürer. Bilimsel düzeyde deneyimi, materyalistlerin de kabul ettikleri oluşu görebilmek adına öne çıkarır. Mademki evren oluş içindedir, bilimin de bu oluşu izleyebilecek yapıda olması gerekiyordur. Dünyanın bilinemez olduğunu savunmadığını ama hep bilemeyeceğimiz bir parçasının olduğunu, bilimin açıklayamadığı alanlara

metafiziğin el attığını ama bu alanların da mutlak olmadığını söyler. Dünyanın ve insan bilincinin karanlık bir yüzü olduğuna inanır ve kendisini ilgilendiren de bu yüzdür. Gazeteciliğini ve yazarlığını da hep bu düşünceye dayandırmıştır. Spekülasyonlar üretmeyi sevdiğini, gerçekliğin ona göre hiç de tekin olmadığını, korkularından yola çıkarak ve korkularını bir deneyim olarak kabul edip onlarla oynayarak yazdığını belirtir. Deneyim ile ilgili fikirleri bu metni Leylâ Erbil'in (ve modernistlerin) edebiyata ve hayata yaklaşımına bağlarken, dünyanın bilinemezliği ile gerçekliğin tekinsizliğine dair söyledikleri onu Adalet Ağaoğlu'nun metni ile akraba kılar. Ayrıca, *Gece Hayatım*'da scud füzelerine karşı bir şey yapmak, dünyanın başka bir yöne doğru gittiğine ilişkin hakikati herkese anlatıp göstermek için yanıp tutuşan anlatıcı gibi bu öykünün anlatıcısı da gezegeni ilgilendiren sırrın açığa çıkması gerektiğine inanan ve bunun için başına neler gelebileceğini dikkate almadan tek başına mücadele eden, Cassandra gibi söyledikleri dikkate alınmayan bir kadındır.

Bu öyküde, okült iki farklı biçimde karşımıza çıkar. İlki, kadının bilimin de metafiziğin de mutlak olarak açıklayamayacağı şeyler olduğuna ilişkin fikirlerinde görülür. Şeylerin her zaman bilemeyeceğimiz, insanın algısından, bilgi ve deneyim alanından kaçan bir taraflarının olacağı fikri bu anlatıyı, bilimsel alanı terk etmeden, idrak edilebilir olanın ötesine işaret ederek, bir anlamda “büyülü” olana ilişkin söylemleri yeniden dolaşıma sokan yeni materyalist teorilere de yaklaştırır. Yeni materyalist teoriler, modernitenin varlıkların tanımı, konumu, aralarındaki ilişki ve nedenselliğe dair varsaydığı birtakım kabulleri sorgulamaya çalışır. Öykünün anlatıcısı da insanlığa ve gezegenin tarihine ilişkin bilinenlerin, bilindiği gibi olmayabileceği ihtimali üzerinde durur ve bu sırrın peşine düşer. Fransızca “büyüye ve doğaüstü güçlere ilişkin” anlamına gelen *occulte*, Latince “gizli, örtülü” anlamına

gelen *occultus* 'den gelir. Bu sözcüğün Latince fiil hali, *occulere* ise “gizlemek, örtmek, kapatmak” anlamlarına gelmektedir⁷¹. Bu doğrultuda, kadının patronunun onu köye göndermemek için köyün lanetli olduğunu söylemesi, okülte başvurma başka bir motivasyonunu gösterir. Sözcüğün etimolojik kökeninin de işaret ettiği gibi, patron dünyanın yerleşik düzeninin bozulmaması için var olan bir “gerçekliğin” üzerini örtmek için doğaüstü ile ilişkili bir tabire başvurur; köyün lanetli, köydekilerin de canavar olduğunu söyleyerek kolayca işin içinden sıyrılmak ister. Oysa kadının yaptığı, bilginin kaynaklarından biri olarak kendi konumlu deneyimini esas alıp, tamamen vakıf olamayacağını bilse de hakikatin peşine düşmektir. Okült ile bağlantılı söylemlere nasıl bir motivasyonla ve nasıl bir etkide bulunmak için başvurulduğu hususu, kişinin etik yaklaşımını da gösterir. Nitekim, anlatıcı gazeteciliğini ve yazarlığını, hep dünyanın ve insan bilincinin karanlık bir yüzü olduğuna ilişkin inancına dayandırdığından ve bunu yaparken duyduğu etik sorumluluktan bahseder.

Anlatıcı, insanların bilinmeyene duyduğu merakı sömürme eğilimlerinin de farkındadır. Dolayısıyla, peşine düştüğü haberleri nasıl anlatacağına ilişkin kaygısı onun etik ilişkilendirme biçimini gösterir. Haber dilinin ve açıklamalarının bilim çevreleri tarafından küçümsenebileceğinin farkındadır ama önüne geçilmez bir dürtünün kendisini belli açıklamalara yönelttiğini, spekülasyonlar üretmeyi sevdiğini söyler. Gerçeklik ona göre hiç tekin değildir. Korkularından yola çıkarak yazar. Korkularının temelinde, oluşu hissetmek vardır. Oluşla karşılaşmanın onun için korkutucu bir deneyim olduğunu belirtir. Anlatıcı için varoluş korkusunu yok etmek imkânsızdır, bunun için kendini ona teslim etmek gerektiğine inanır. Bu çerçevede, anlatıcının fikirleri Haraway’ın feminist bir bilme biçimi olarak işaret ettiği, tezin

⁷¹ <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/ok%C3%BClt>

kuramsal çerçeve kısmında detaylı bir şekilde açıkladığım konumlu bilgiler (situated knowledges) kavramını çağrıştırır. Haraway’ın *Staying with the Trouble*’da yer verdiği, dünyanın karmaşıklığı ve dolanıklılığının yarattığı belirsizlik ve korku ile sorumluluk (response-able) olarak kalma etiği ve etik bir varoluş teorisi için spekülâtif hikâye anlatıcılığına verdiği önem ile paralellik gösterir.

Kadının, lanetli olduğu söylenen köye giden yola düşmesi, kendisine çok benzeyen bir kadının ölüm nedenini ve o köyde neler yaşandığını öğrenme arzusu ile olur. Köyün bulunduğu kentte kaldığı otel odasında, her şeyi başlatan vapur yolculuğunu düşünür ve anlatıcıyı görenlerin onu başka biriyle karıştırarak onunla kurduğu diyalogları hatırlar. Karıştırıldığı kişi ile ilgili bilgi almak için oymuş gibi yapmaya karar veren anlatıcı, karşılaştığı kadınlardan birinin kendisine benzeyen kadının komşusu olduğunu anlar. O kadını takip edip benzeri olan kadının yaşadığı apartmana gider. Oturduğu kata çıkar ve karşı komşunun kapıyı açmasıyla yedek anahtarı nereden bulabileceğini öğrenerek eve girer. Evin yatak odasında, bileklerini kesmiş kendine benzeyen ölü bir kadın yatıyordu. Polisi arayıp aramaması gerektiğini düşünür önce ama bundan vazgeçer. Kadının neden kendini öldürdüğünü öğrenmek ister. Yerdeki kağıtlar arasında bir fotoğraf görür. Üç katlı eski bir binanın fotoğrafıdır bu. Avukattan gelen bir mektup bulur. Bir ay önce yazılmış olan bu mektupta babasının ölmüş olduğu ve kendisine o evi bıraktığı yazıyordu. Anlatıcı, kadının defterlerini karıştırıp telesekreterini dinler. Üç gün önce işinden ayrıldığını, sevgiliyle de görüşmeyi kestiğini öğrenir. Kırmızı deri kaplı bir defter bulur. Defterde yazılanlara göre, her şeyin o köydeki eve gitmesiyle değiştiği bellidir ama kadının oradayken yazdığı notlarda “korkunç” kelimesinden başka bir şey yoktur. Ne olup bittiği tam olarak anlatılmamıştır. Anlatıcı, kadını battaniyeye sarıp arabasına yükler ve kendi evine götürür. Benzeri olan bu kadının cesedini kullanarak kendisini

ölmüş gibi gösterir. Tüm bunları nasıl yapabildiğini kendi de açıklayamayan anlatıcı, o güne dek tanımadığı bir gücün kendisini yönettiğini belirtir. Bu yolculuğa, bir yandan kendisinin benzeri olan bir kadının intiharının sebebini araştırmak için, diğer yandan toplumun geri kalanından tecrit edilen bir köyde yaşayanların durumuna ilişkin duyduğu endişeden dolayı çıkmıştır. Burada, bir kadının ölmesine sebep olan nedenler ile yaşarken ölü kabul edilen birilerinin köyde hapsolmasına duyulan merak duygusunu kesiştiren etik yaklaşımı analiz etmek önemlidir.

Anlatıcının etik yaklaşımının özünde, merak duygusu yatar. Ancak bu merak duygusu yöneldiği şeyi nesneleştiren değil, onunla karşılıklı, karmaşık, bazen riskli, sürprizlerle dolu bir ilişkiye girmeyi gerektirir. Marguerite La Caze (2013) *Wonder and Generosity: Their Role in Ethics and Politics*'de [Merak ve Diğerkamlık: Etik ve Politikadaki Roller], Descartes, Kant, Luce Irigaray, Hannah Arendt ve Derrida'nın çalışmalarından yola çıkarak, cinsiyetçilik ile diğer baskı ve ayrımcılık biçimleri arasındaki ilişkileri analiz etmek için merak duygusunu ele alır. Merak duygusunun, alışılmadık olana bir tepki olması ve tanıdık olanın içinde alışılmadık olanı bulmanın bir yolu olması bakımından, başkalarını kendimizden farklı olarak kabul etmeyi gerektirdiğini belirtir; böylece merakın, başkalarının farklılıklarını teslim eden bir yanıt için bir temel sağladığını öne sürer (s.1). “Ancak, merak tek başına farklılığa saygı etiğinin ve politikasının temelini sağlayamaz çünkü başkalarını egzotik veya yabancı olarak görme riskini ortaya çıkarır” (s.2). La Caze, ortaklık veya benzerliğe saygı için etik bir temele de ihtiyacımız olduğunu; merak ve diğerkamlığın, etik yanıtların merkezinde yer aldığını savunur. Başkalarının bize hangi açılardan benzediğini fark ederek ve farklı yönlerini kabul ederek tutkuların hem etik hem de politikayla ilişkisini daha iyi anlayacağımızı söyler. Geçmişte ötekiliğin yaygın biçimde ihmal edildiği göz önüne alındığında, merak gibi farklılığı kabul eden

tutkuları vurgulamanın önemine dikkat çeker. “Bununla birlikte, farklılıklar ancak ortaklık ve benzerlikle ilişkili olarak gerektiği gibi değerlendirilebilir. Başkalarını kendimize benzer olarak görmek ve onların bizden farklılıklarını tanımak arasındaki etkileşimi göz ardı etmek, ilişki anlayışımızı ve adaletsizlik, baskı ve kötülükle nasıl başa çıkılacağına dair yaklaşımımızı sınırlamıştır” (s.2). Geleneksel etik anlayış, kendini başkalarının yerinde hayal etmenin etik duyarlılığı geliştirmek için tek başına yeterli olduğunu savunurken, La Caze “kendimizi başkalarının yerinde hayal etme kapasitemizin sınırlarını nasıl kabul edebileceğimizi kavramsallaştırmanın bir yolu olarak” merak kavramını kullanır (s.3). Öykünün anlatıcısının duyduğu meraka, bu doğrultuda bakmak metni yorumlarken önümüze yeni güzergahlar açar. Anlatıcı, bu yolculuğa çıkma motivasyonu, kendisinin de kökenini açıklayamadığı, dürtü gibi bir şeye benzettiği merak duygusu ile açıklar. Bununla birlikte, başkalarına duyulan merakın sömürülme ihtimalinin de farkında olması, onu kendi davranışlarının neden ve sonuçları konusunda da temkinli olmaya iter.

3.6.2 Yoldaşlık halleri

Söylentilere göre, tecrit edilen köy dünya üzerindeki en eski yerleşimlerden biridir ve köyde yaşayanların garip bedenleri, saçsız başları, donuk tenleri, ifadesiz gözleri vardır. Bedenleri ve yüzleri cüzzamlı gibi yaralarla doludur. Karşılaştığı bazı insanlar anlatıcıya, söylentiler sadece dış görünüşle ilgili olsa, “tanrının yarattığı” deyip geçeceklerini ama ruhlarının da bedenleri kadar korkunç olduğunu söylerler. Bu söylentilerin, herhangi bir bedensel karşılaşmaya dayanmadığını belirtmek gerekir. O köye kimse gitmeyi tercih etmediği için, köydekiler hakkında söylenenler kulaktan kulağa yayılan ve muhtemelen her anlatıldığında giderek daha korkunç öğelerin eklendiği, doğrudan deneyime dayanmayan şeylerdir.

Anlatıcı ise, köye giderek bizzat orada yaşayanların anlattıklarını dinlemenin önemine inanır. Köye çıkarken korkudan çok merak duyduğunu hisseder ve neden orada olduğunu düşünür. Tüm yaşamı boyunca böyle bir fırsat beklemiş gibi, kendisini bir kalemde silip başkasının yaşamını sırtlanıp o kişinin bıraktığı yerden hayata başlamanın anlamını sorgular. “Onun taşıyamadığı şeyi ben taşıyabilecek miydim?”, diye sorar (s.32). Kayalığın üzerine inşa edilmiş evin önüne geldiğinde kapı açılır. Beyaz saçlarını ensesinde topuz yapmış ufak tefek bir kadın, onun diğer kadın olduğunu düşünerek, “tekrar geleceğini biliyordum” der (s.33). Onu, öteki kadının geldiğinde kaldığı odaya çıkarır. Evin planı ve dönerek çıkan merdivenler, yön duygusunu kaybettirir anlatıcıya. Öteki kadının amcası olduğu söylenen adam ile buluşur yemek odasında. Bu adamın gülümsemesi tuhaf gelir ona. Adamın önce gözleri güler, gülümseme dudaklarına çok daha geç, bir kasılma şeklinde gelir. Adam, anlatıcının “geri gelmesini” artık orada yaşamaya karar vermesi şeklinde yorumlar ve ona köyün hakikatini anlatır.

Köy halkının şu an dünyada yaşayanlardan çok daha önce var olmuş bir türden geldiklerini, şu an yaşayanların tarihi başlattığı noktadan da önce yaşadıklarını ve bir neslin dünya üzerinden neden ve nasıl silindiğine ve yaşamın yeniden başladığına tanık olduklarını anlatır. Anlatıcı dinledikleri karşısında yorgun ve kaybolmuş hisseder. “İnsan kimdi, biz mi buradakiler mi?” sorgusu içine düşerken aynı zamanda asıl canavarın kim ve asıl canavarlığın ne olduğu üzerine düşünür. Köydekilerin canavarlaştırılmasının iki sebebi olduğu söylenebilir. Öncelikli sebep, bedenlerinin farklı görünmesidir. Garip bedenleri, saçsız başları, donuk tenleri, ifadesiz gözleri ve cüzzamlı gibi yaralarıyla korkutucu görünüyordur. Anlatıcının karşılaştığı bazı insanların ona, sadece dış görünüşleri garip olsa “tanrının yarattığı” deyip geçeceklerini söylemeleri, canavarlara ilişkin korkunun görünenden ziyade

görünmeyen özelliklerle ilişkili olduğunu da gösterir. Gazeteci kadının patronunun köye dair açıklamaları, onların canavarlaştırılmasının bir diğer nedenine daha işaret eder. O köydekiler, kimsenin bilmediği bir şeyi, bizden önce yaşayan bir insan neslinin nükleer bir felaketle yok olduğunu biliyorlardır. Beklediklerinden önce gelen savaş ve radyasyonun etkileri ile bazılarının şoka girip hemen öldüğünü, bazılarında ateşli kanlı ishal, enfeksiyon, kanama, vücutlarında yaralar şeklinde rahatsızlıklar görüldüğünü, bir süre sonra bunların iyileştiğini ama genetik hasar olarak kaldığını ve kanserden ölenler veya üreme yeteneğini kaybedenler olduğunu aktarırlar. Yeraltında kurdukları uygarlıkta, yeraltı ırmağı sayesinde elektrik enerjisi ürettiklerini, güneşli lambaları yaptıklarını, yeraltına daha önce taşıdıkları sağlıklı tohumlarla ilkel tarım yaparak hayatta kaldıklarını açıklarlar. Yeryüzüne tekrar çıktıklarında ise dünyanın ıssız bir çöl gibi olduğunu, yeni toplulukların oluşmasını uzaktan izlediklerini, yeni neslin kendilerinden korktuğunu, bu yeni neslin kopya olduğunu ve başka dünyadan gelip yaşamı başlattıklarını belirtirler. Yeni neslin eski nesilden korkmasının sebebi, kendilerini “insan” olarak tanımlarken, bu yeni bilgiyle birlikte kendilerine dair bildiklerinin de dönüşecek olmasıdır. Belki de asıl korku yaratan, kendi varoluşlarında karşılaşacakları “yabancılık” duygusu ve varoluşlarının kökeninde yatan şiddet ile yüzleşme kaygısıdır. Bu durum, canavar adlandırmasının her zaman “insan” tanımının sınırlarını belirleyici bir işlevi olduğu fikrini destekler niteliktedir.

Anlatıcı, adamın anlattıklarının akıl hastası hezeyanı olarak görülebileceğini ama kendisinin ona inandığını söyler. Öğrendiklerini gazeteci kimliği ile yazıp yazmaması gerektiği üzerine düşünür. Kendisini akışa bırakması gerektiğini hisseder. Yeni kapılar açıp öğrenmenin yolunun oluşa kendini bırakmak olduğuna inanır. Bu kapılar bazen karanlığa da açılabilir, o güne dek özenle kurulan bütünü parçalayabilir

ama bunu göze almak gerekiyordur. İki ayrı zamana ait iki ayrı bellek vardır. Yeni tür kendinden önceki nesle dair hiçbir şey bilmezken, her iki belleğe de sahip bir canlı türü vardır, o da bu köydekilerdir. Ancak, onlar da bunu saklayarak tuhaf bir yaşam sürmeyi tercih etmişlerdir. Anlatıcı, tüm bu duygu ve düşünceler arasında savrulup en etik aksiyonun ne olduğu üzerine kafa yorarken, adam ile kadının konuşmalarına kulak misafiri olur. Onlar, anlatıcının öteki kadın olmadığını anlayıp onun için bir plan yapmaya başlamışlardır. Bu durum, ötekinin farklılığına yer açmak üzerine kurulu bir merakın, herkes için her zaman etik ve adaletli bir yaşamı garanti edemeyeceğini göstermesi bakımından önemlidir. Kendi niyeti ve yaklaşımı ne olursa olsun, karşılaşmaların ve ilişkilerin kontrollü bir deney gibi gerçekleşmediğini, ötekine açıklığın her zaman karşılıklı bir misafirperverlik şeklinde deneyimlenemeyebileceğini gösterir. Anlatıcı korkuyla köyden kaçmanın bir yolunu bulur. Geri dönüp hükümete öğrendiklerini anlattığında tehditler alınca, deniz kenarında bir arkadaşında kalmaya başlar. Hükümetin bu konudaki tavrını bilmesine rağmen olanları onlara anlatma girişimi, her ne kadar kendi öznelliğini ve ilişkileneş biçimini en başından beri etik olmak üzerine kursa da anlatıcının da etik sınırlarının kırılmasına işaret eder. Anlatıcı, bir sabah uyandığında aynada bedeninde yaralar olduğunu görür. Öykü anlatıcının, bir yandan bu hastalığın genetik değil bulaşıcı mı olduğu sorusuyla, bir yandan da yerine geçtiğini sandığı kadının aslında en başından beri kendisi olup olmadığına dair yaşadığı kafa karışıklığı ile biter.

Başka dünyadan gelip yaşamı başlatan “kopya bir nesil” olduğuna ilişkin ifadeler olmasaydı, bu metin “ilerleme” uğruna yapılan bilimsel uygulamaların sebep olduğu yıkıcı sonuçlar ile bu sonuçların deforme ettiği bedenlere ve bunların canavarlaştırılmasına odaklanan bir metin olarak daha kolay sınıflandırılabilirdi. Bu

şekilde bu metindeki canavar olgusu, çok daha “bilimsel” bir açıklama getirilerek, teratolojinin alanına giren bir mesele olarak ele alınabilirdi. Ancak, bilimin de hâlâ açıklama getiremediği bir olgu olarak, başka dünyadan gelen “yabancı” varlıkların olduğu fikri, kadının kendisine çok benzeyen bir kadın ile karşılaşması ve sonrasında kendi bedeni ve kimliği ile ilişkili yaşadığı dönüşüm ve kafa karışıklığı bu metne paranormal bir boyut da katar. Öyküdeki “ikiz öteki” meselesi, aynı zamanda metnin “doppelgänger” etkisi bağlamında da yorumlanmasını mümkün kılar.

Bir motif olarak Doppelgänger⁷², Alman Romantizmi içinde ortaya çıkmış ve Gotik edebiyatta kanonik bir tema haline gelmiştir. “Doppelgänger karakterler, kötülük ve şeytanilikle ilişkilendirilme eğilimindedir; dolayısıyla Doppelgänger'ın kusurlu, ayrılmış, bölünmüş, tehditkâr, hayaletimsi bir özne/öznellik kavramı sunduğu çıkarımı yapılabilir. Psikanalizin yükselişiyle birlikte bu tür etiketler, başarısızlık duygusuna ya da kendilik kaybı eğilimine işaret etmeye başlamıştır” (Vardoulakis, 2006, s.100). “Ego veya kahraman, sıklıkla olayların kontrolünü elinde tutmak ile canavarlar veya kötülerin, hatta bizzat kendilerinin saldırısına uğrayarak ablukaya alınmak arasında gider gelir. Genellikle kahraman kötü olanı yener ve 'normalliğe' geri döner, ancak 'öteki'nin farkındalığıyla” (Ruddell, 2013, s.3) Andrew J. Webber (1996), eğer ikiz öteki hem mimesisin zaferi hem de bir canavarsa, o zaman gerçeklik ilkesine göre öznellik ile onun değişmiş durumlarının fantastik biçimleri arasında kolay bir ayırım yapılamayacağını, canavarın normal formlardan açıkça ayırt edilemeyeceğini belirtir. (Akt, Rudell, 2013, s.10) İkiz anlatılar genellikle 'aynalama' veya 'gölgeleme'nin (ikili yaşamlar açısından işe yarayan) başka bir biçimi olarak çalışır ve ikizler bazen kimlik meselelerini araştıran anlatıların merkezinde yer alır. İkizleri bir anlatı teması olarak kullanan metinler

⁷² Terim, Jean-Paul tarafından 1796'da yayımlanan Siebenkäs adlı romanında icat edilmiştir. E.T.A. Hoffmann ve Edgar Alan Poe, Doppelgänger motifine ilişkin ilk anlatılara örnek teşkil eder.

sıklıkla, hayatı ikiye bölünmüş bir karakterin psikolojik bir okumasını yapmaya teşvik eder. Bu nedenle metaforik olarak ikizleri tek bir karakter olarak okumak da mümkündür (s.10).

Vardoulakis (2010), edebi örneklerinde psikolojik belirtiler veya öznel başarısızlık biçimleri olarak yorumlansa da Doppelgänger'in olumlu terimlerle dile getirilme potansiyelini koruduğunu belirtir. Vardoulakis'e göre Doppelgänger, bilgi ve iktidar bağlantısını bozarak egemen, kendisiyle özdeş özneyi ortadan kaldırır (s. xiii). "Doppelgänger, salt mevcudiyet ve yokluk arasındaki karşıtlık yoluyla öznenin çerçevesinin bozulmasına yol açtığı ölçüde etkili veya işleyen bir mevcudiyettir. Böyle bir işlem, öznenin ontolojisini yapılandıran çeşitli ilişkilere işaret eder" (s.1). Vardoulakis bu ilişkiselliği ifade etmek için doppelgänger kavramına başvurur. Doppelgänger'ı bir iktidarsızlık belirtisi ya da kötü bir varlık olarak okumaz. O ne iyi ne de kötüdür; daha ziyade öznenin ontolojisini yapılandıran biçimsel ilişkisellik unsurudur. "Özne ile öznellik arasındaki ilişki bir özdeşliktir. Özdeşlik her zaman iki yapısal terim (tikellik ve evrensellik bakımından özne) arasında net bir ayrım gerektirir, ancak Doppelgänger her zaman müdahale eder ve bu ayrımı istikrarsızlaştırır (s.3).

Doppelgänger öyküde iki farklı düzlemde işler: ilk insanlar ve kopya insanlar ile intihar eden kadın ve gazeteci kadın ilişkisinde. Ayrıca, köydeki evde yaşayanların, görüntüleri geleni kaçırmamasın diye kılık değiştirmesi ile kadının ölen kadının yerine geçmesi de aldatmaya yönelik davranışlar olarak birbirini aynalar. Şimdiki insanlardan önce var olan bir insan türü olduğuna ilişkin söylentiye duyan gazeteci kadın belki de böyle bir bilgiyi öğrenen şimdiki insan türünün deneyiminin nasıl bir şey olacağını tahayyül etmek için kendi bireysel ikiz ötekisine başvurmuştur. Böyle bir karşılaşmanın öncelikle kendi öznellik algısında ne gibi

dönüşümlere yol açacağını hayal ederek, köydeki insanlar ve diğer insanlar arasındaki ilişki dinamiğini öngörmeye çalıştığı söylenebilir. Hakikati öğrendiğinde ne yapacağına ilişkin bir planı var mıdır? Kendisi de acaba eleştirdiği başkaları gibi salt merak ve haber atlatma hevesiyle mi bu olayın peşine düşmüştür, yoksa bu bilgiyle iki farklı insan türünün, iki farklı bellek ile bir arada yaşamasının imkânı üzerine kafa yormuş mudur? Öyküde bu sorulara net bir cevap verilmez. Anlatıcının, kafasında belirli bir planla gitmek yerine kendisini oluşturma bırakmayı tercih ettiği görülür. Nitekim, deneyimi basitçe kılık değiştirip bir başkasını taklit etmekten çıkmıştır. Anlatıcı öykünün sonunda ikiz ötekisine dönüşmüştür. “İkiz olan, ben ile aynadaki imgemin çifti değil, ben ile cesedimin ikizidir. İkizlik, en uzak olan en büyük yakınlığı göze getirdiği için en tekinsiz şeydir” (Sayın, 2018, s.10).

Anlatıcının, köydekilerin onun öteki kadın olmadığını öğrendiklerinde aralarında konuştuğu şeyin detayını okurla paylaşmayıp, direkt kendisine onlardan bir kötülük geleceğine ikna olarak oradan kaçmış olması bu bakımdan dikkat çekicidir. Anlatıcı, aslında ölebilir olduğu gerçeği ile yüzleşmiştir. Ancak bu yüzleşme, bireysel ölümünden ziyade, bir tür olarak insanın yok oluşuna ilişkindir. Belki de varoluşun yok oluş ile olan sıkı ve tekinsiz bağı, anlatıcıyı tüm insanlığı ilgilendiren böylesi bir meselenin sorumluluğunu alamayacağı türden bir etik ikilemde bırakmıştır.

Öte yandan öyküde yer alan farklı insan türlerine ilişkin tahayyül, aynı anda hem geçmişteki insan türlerinin neden yok olduğuna ilişkin teoriler hem de günümüz insanının gelecekte muhtemel yok oluşuna dair spekülasyonlar üzerine de düşündürür. Böylelikle, bu öykü, yok oluşu tek bir insan türünü merkeze alarak anlamlandırmaktansa, gezegenin varoluşundan itibaren muhtelif sebeplerle farklı türlerin yok oluşuna, dolayısıyla varlığın ve yokluğun sürekliliği ve ilişkiselliğine de dikkat çekmiş olur. Bu çerçevede, öyküdeki Doppelgänger motifi, Vardoulakis’in

(2010) kavramsal okumasını destekler niteliktedir. “Doppelgänger her zaman bir oluşum ve dolayısıyla dönüşüm süreci içindedir; [...] varlığı, ontolojisi, mevcudiyeti sadece geçmişe bağlı değil aynı zamanda gelecekle de yüklüdür” (s.7); öznel kimliğin ya tamamen gizli ya da ifşa edilecek bir şeyle eşitlenmesine direnir (s.8). Doppelgänger başlangıç ve son kavramlarını da sorgular. Öznenin işleyişi artık ne bireysel algılarla ne de genellenmiş bir öznellik ile eş tutulamaz. Daha ziyade, ikisi de yaratıcı olmak ile yaratılmış olmak arasındaki ilişkiselliği, yani eşikteki öznenin ontolojisini harekete geçirirler (s.10). *Karanlığın Çağrısı* da tikel olandan evrensel olana, öznelliğin eşikte olma durumu ile ilgilenen bir anlatı olarak okunabilir.

3.7 *Hayalet Kentin Kadınları*

Nurcihan Doğuç’un (2009) *Hayalet Kentin Kadınları* romanı, Asya Türk Şamanizm’ine dair anlatılar ve Osmanlı döneminde yaşamış çeşitli şairlerin beyitleri ile bilim kurgu türüne ait unsurların iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. Roman, hermafrodit olduğu belirtilen romanın anlatıcısı Sagalı Loom ile Dünyalı Selcen ve Veronlu Nenna olmak üzere Samanyolu elçisi üç kişinin, kendini salgın bir hastalık gerekçesiyle diğer gezegenlerden izole ettiği bilinen İnci Kız adlı gezegeni Samanyolu Birliği’ne davet etmek için yaptıkları yolculuk etrafında şekillenir. Veron’un *Star Wars* evrenindeki gezegenlerden birinin adı olması, Saga sözcüğünün hem Brian K. Vaughan’ın uzay operası/fantazi türündeki çizgi romanını hatırlatması hem de Latincesinin kâhin, müneccim, büyücü gibi anlamlara geliyor olması romanın melezliğini artıran detaylardır. Roman boyunca bir yandan Loom’un diğer karakterleri tür, cinsiyet, iletişim ve bilme biçimleri bakımından sürekli karşılaştırmasına ve aralarındaki farklara göre kendi varlığını anlamlandırma sürecine tanık oluruz. Diğer yandan, İnci Kız’ın tarihinden silinmiş Ayısıtlar adlı,

Orta Asya Türk Şamanizm’inde yaratıcı, bereket ve refah sağlayıcı dişi ruhlar zümresi olarak bilinen bir kadın topluluğunun hayalet kent olarak adlandırılan İnci Kız’ın dışında bir kente hapsedilip yok edilme hikâyesini ve bu üç elçinin onları yeniden var etme mücadelesini okuruz. Ayısıtların doğanın görünmeyen unsurlarıyla iletişime geçme becerisi, yaşam ve ölüme bakış açıları, ritüellerinde hayvanların oynadığı rol; Ayısıtlar öldükten sonra başka alemde vücut bulan eş varlıkları Yulalar; Nenna, Selcen ve Gallo adlı karakterleri anlatıcı gözünde “büyücü” yapan, birbirinden oldukça farklı ve zaman zaman tekinsiz gelen halleri; İnci Kız Gezegeni’nin aslında asalak olan Antarlılara satılmış olması nedeniyle Antarlıların İnci Kızlıların bedeninde sürdürdükleri ortak yaşam ve tüm bu sırlar ortaya çıktıktan sonra İnci Kız Gezegeni’nde hangi varlıkların hayatını ne şekilde devam ettireceği meselesi bu romanda öne çıkan başlıca konulardır. Dolayısıyla, bu romanda canavarlık farklı katmanlarda başka başka deneyimlenir ve anlatılır. Bir tarafta cinselliğin ve farklı bilme biçimlerinin anlatıcıda yarattığı tedirginlik, diğer tarafta canlı-cansız arasındaki sınırın bulanıklaşması ile gelen belirsizlik halinin bambaşka anlatı türleri ve söylemler ile anlatılması, bu metni hem içerik hem de biçimsel olarak bir “canavar” anlatısına dönüştürür.

3.7.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Romanın anlatıcısı Loom, kendini “erkişi, androjen ne dişi ne erkek” olarak tanıtır. Heteronormatif toplumlarda “garip, tuhaf, canavar” olarak görülüp ötekileştirilmesi muhtemel bir kişinin romanın anlatıcısı olması, toplumsal cinsiyet odaklı ötekileştirici bakışı ters yüz etmek için bir imkân alanı açar. “Loom” sözcüğünün İngilizcede, bir yandan “siste veya karanlıkta korkutucu veya belli belirsiz görünüm”, bir yandan da “dokuma sanatı” anlamlarına gelmesi oldukça manidardır.

Anlatıcı Loom, hem cinselliğin anlaşılmaz yapısına ilgi duyan hem de tüm hikâyeleri birbirine dokuyan bir karakterdir. Roman boyunca, cinselliğin farklı tezahürlerinin Loom tarafından “tuhaf” karşılandığı görülür. Loom, Selcen ve Nena’nın aralarındaki yakınlığa imrenir. İletişim kurma biçimlerinin dışıl olduğunu ve aralarındaki görünmez ilişkinin kadın olmalarından kaynaklandığını düşünür. Oysa Loom kadın ve erkek gibi uç noktaları bilmez, tek bir cins bilir. Saga’da farklılıktan başka değer ölçüleri vardır, cinsiyet kavramı yoktur. Loom sevmek ve çoğalmak için farklı bir cinsiyete gerek olmadığını, cinsiyet ayrımını saçma ve tiksiniç bulduğunu belirtir. Karşıt cinslerin birbirini tamamladığı yönündeki söylemin, kişilerde bir eksiklik olduğunu ima ettiğini düşünür ve bundan rahatsızlık duyar. Sagalıların, halka halka birbirine eklenip birbirlerini zenginleştirdiğini ve bölünerek çoğaldıklarını söyler.

Farklı cinsellik halleri Loom’un kafasını karıştırır ve onda tedirginlik yaratır. “Onları anlamakta ne zaman zorluk çeksem bu fiziksel yapı karşıma çıkıyordu. Acaba her şeyi bu farkla açıklamak olası mıydı?” diye sorar (s.22). Loom, Dünya ve Saga’nın farklarından bahseder. Dünyada çift cinsiyetin ve bunların ara birleşimlerinin olması Loom’a ilginç gelirken, Sagalıların tek cinsliliğinin ise Dünyalılara sıkıcı geldiğini, bu yüzden birbirlerini anlayamadıklarını ve ilişkilerinin de gezegenleri gibi uzak olduğunu söyler. Loom, İnci Kız gezegenindeki yetkililerin onu değil de daha çok Nenna ve Selcen’i muhatap almasında da cinsel kimliklerinin belirleyici olduğunu düşünür: “Kimse beni kale almıyordu. Sanki kadın ve erkek gibi uç noktalarda olmamak, beni silikleştiriyordu. Ben Sagalı Loom. Sagalı erdişi. Yoksa erkişilik renksizlik miydi? Alınganlığın sırası değil Loom, bunları zıt kutupların çekişmesi diye düşündüm. Hemen dışarda kalma duygusundan sıyrılmaya çalıştım”, der (s.42). Bu yoruma göre Loom, İnci Kız’da egemen olan erkek yönetimin kendi

varoluşuna karşı gördüğü iki kadınla bir iktidar mücadelesine girdiğini ve cinsiyetsiz görünen Loom'u bir tehdit olarak algılamadığını düşünüyor gibidir. Ancak, İnci Kız yönetimi için tanımlanması daha güç olan Loom'un bedeninin onları çok daha tedirgin ettiği de söylenebilir. "Hermafrodit beden, belirsizliği nedeniyle canavarca görülür. Tehdit edicidir çünkü ikili cinsiyet seçiminin inşa edilmişliğini ve keyfi doğasını gösterir" (Oswald, 2016, 477).

Loom, bazı bedensel özelliklerin de cinsiyetle ilişkili olup olmadığını merak eder. Örneğin, Nenna'nın hayat doluluğu ve heyecanı cezbeder Loom'u. Onun bedensel duyularının bu kadar çalışmasının, saçlarının alev yumağına ve saç tellerinin yılan benzemesinin, bazen sessiz bir derviş, bazen bir laf ebesi oluşunun kadın olması ile nasıl bir bağlantısı olduğunu sorgular. Ancak, biyolog ve feminist akademisyen Anne Fausto-Sterling'in de (2000) belirttiği gibi, "Bedenimiz cinsel farklılık hakkında net cevaplar veremeyecek kadar karmaşıktır. Biyolojik cinsiyet için basit bir fiziksel temel aradıkça, biyolojik cinsiyetin saf bir fiziksel kategori olmadığı daha da netleşir. Bedensel sinyaller ve erkek ya da kadın olarak tanımladığımız işlevler zaten toplumsal cinsiyet hakkındaki fikirlerimize karışmış durumdadır" (s.4) Öte yandan, Jay Prosser (1998), olası bir cinsiyet değiştirme halinin, toplumsal cinsiyetin basitçe inşa edilmiş bir şey değil, aynı zamanda radikal biçimde bedene bağlı olduğunu da gösterdiğini belirtir. "Transseksin (ya da interseksin) ve transgender'ın doğası, toplumsal cinsiyetin içinde yer aldığı ve onun aracılığıyla inşa edildiği bedeni fark etmemiz konusunda ısrar eder" (s.29).

Dolayısıyla, "toplumsal cinsiyeti bedenden ayırmak, erkekliği yalnızca erkek bedenine, kadınlığı da kadın bedenine bağlamak kadar sınırlıdır. Toplumsal cinsiyet, beden, davranış ve bağlam arasındaki oyunsu bir kesişimdir" (Jane Fry, 1974, s.96) Loom, roman boyunca bu oyunsu ilişkinin peşine düşüp kendini ve diğerlerini

kafasında belli bir yere konumlandırmaya çalışır, ama romanın sonunda bunun imkânsızlığını fark eder.

Dünyalı olan Selcen'in Samanyolu'na dair anlattığı bir efsane, Loom'u büyüleyen şeylerden biridir. Selcen Samanyolu'nun ana tanrıçanın sütü olduğunu, tanrıça emzirirken göğsünden gökyüzüne süt damlalarının dağıldığını ve dişi memelilerden gelen sütün karışa karışa büyük bir kozmik süt okyanusu oluşturduklarını aktarır. Ayısıtlar'ın ise Orta Asya Türk Şamanizm'inde yaratıcı, bereket ve refah sağlayıcı dişi ruhlar zümresi olduğunu, lohusaların başına gidip Yakut ve Altaylarda süt gölü olarak bilinen Akgöl'den aldıkları damlayı çocukların ağzına damlattıklarını ve böylece çocuklara ilk ruhun verildiğini ve çocuğun can bulunduğunu söyler. Selcen'in anlattığı bu efsane, bir yandan romanın dünyası için oldukça önemlidir, çünkü hikâyenin akışını değiştirecek olan karakterler elçilerin İnci Kız'da karşılaştığı Ayısıtlar olacaktır. Diğer yandan, Loom için tüm bu “dişil” öğeler oldukça kafa karıştırıcı ve zaman zaman da tedirgin edicidir. Öyle ki, daha sonra rüyasına girip onda korku ile karışık bir arzu da yaratacaktır.

Loom'un gözünde Selcen ve Nena'yı “farklı” kılan, yalnızca cinsel kimlikleri ve bunun bedensel ifadelerindeki izdüşümü değildir. İletişim kurma ve bilme biçimleri de büyüğü görünür Loom'a. Romandaki erkek karakterlerin iletişim kurma ve hayatla ilişkilene biçimlerini kadınlarınkı ile karşılaştırıp bunun da cinsiyet kimlikleriyle olan bağlantısını merak eder. Bitkilere meraklı olup binlercesini adı gibi bilen ve dünyadan getirdiği bitkilerle yemekler hazırlayan Selcen, Loom'a göre bir cadıdır mesela. Selcen, elçi olmadan önce İnci Kız'a geldiği başka bir zamandan bildiği, asi bir grup olarak görülen Ayısıtlardan İlkutay ile karşılaşınca, önceki gelişinde tanışıp aşk yaşadığı Kanıkey'i anımsar. Loom, Selcen'in geçmişini düşünürken gözlerinde beliren bakışını, onun belleğinde zamana yer açtığı ve orada

kalanların hayaletlerini dinlediği şeklinde yorumlar. Selcen'in gözlerinin sisli, geçmişte avare avare dolaşır gibi olduğunu belirtir. Loom için geçmiş, adı üstünde geçip gitmiştir, nereye konduysa anında bulunması gerekir ama Selcen'in hatırlama uğraşı, gözlerine diyar diyar gezmişlerin bilgeliği şeklinde yansıyor Loom'a göre. Loom'un anlamadığı bir diğer şey de geçmişi eşelemek ve orada bırakılmış bir aşkı aramaktır. Kendi kendine sorar: "İnsan böyle miydi; bir yerlerde, hele hele uzak bir gezegende, o gönül dediği şeyi bırakır mıydı? Üstünden onca zaman geçince küllenmez miydi? Hem sonra o küllerinden aşkın alevi yeniden tutuşur muydu? (s.34). Hafıza denen şey, geçmişin kişiye musallat olma hali ve kişinin kendisine musallat olanların peşine düşme çabası gizemli gelir Loom'a. Nitekim, Kançora Kanıkey'in de hastalığa kurban gittiğini söylediğinde, Selcen'in gözlerinin ışığının söndüğünü gören Loom, yokluğun da emareleri olduğunu belirtir. Yok oluşun da bedene ve/ya mekâna izler bıraktığı ve kendisinin bu izleri sezebildiğini söyler.

İlkutay Selcen'e Ayısıtlara ne olduğunu aktarır. Ayısıtların çoğunun hastalıktan öldüğünü, bir kısmının İnci Kız'da olduğunu, hastalığı atlatamayanların ise başka bir yerde yaşadıklarını ve o kente gitmenin yasak olduğunu söyler. Selcen ve Nena tecrit edilen bu kenti merak ederlerken, Loom tam da Selcen ve Nena gibi kadınların yasak bir kente gitmek isteyeceklerini tahmin eder. Selcen, İlkutay'ın geçmişle ilgili bu kadar az bilgi vermesine, ülküsünden vazgeçse de geçmişini bu denli silebilmesine şaşırır. Selcen'e göre, İlkutay'ın anlattıkları eksik parçalarla, tavrı da muammalarla doludur. Selcen İlkutay'dan bir hikâye dinlemiştir ama dinle(ye)medikleri daha çekici gelmiştir ona. Loom için Selcen'in anlatılmayanlara olan ilgisi de ayrı bir merak konusudur. Selcen'in görünmez kılınmışların peşine düşmeyi etik bir sorumluluk olarak üstlenişi da esrarlı gelir ona. Nenna'yı Loom'un gözünde büyücü kılan özellikleri ise daha başkadır. Nenna'nın anlatımlarına gizem

katmasını, onun anlattıklarına ruhundan bir nefes üflemesine bağlar. O nefesin muammayı körüklediğini, çünkü büyülenmiş bir ruhtan çıktığını düşünür. Nenna'nın esrarengiz şeyleri kimsenin ruhu duymadan sezebildiğini, Nenna'nın yaşamının amacının onları aramak olduğunu, çünkü varoluşun büyülü olduğuna inandığını belirtir.

Loom'a göre bir başka büyücü, Gallo adlı İnci Kız yönetiminden olan erkek bir karakterdir. Gallo da İnci Kız'daki diğerleri gibi keldir ama onlardan farklı olarak sakalı vardır. Gallo'nun mavi bir kristal varmış gibi gözlerinden çıkan gizli ışınların kendisine mızrak gibi saplandığını belirtir Loom. Bu adamın nazarıyla cezbe uğradığını söyler. Loom, Gallo'ya güvenmez. Gallo'nun sessizliği, bakışı, beyaz giyinmesi, gözlerinin vefecri oluşu, şarkı söyler gibi konuşması tekinsiz gelir ona. Gallo da Nenna gibi sözsel alanın dışına çıkıp içsel bir iletişim kurabiliyordur. Loom, Gallo'da kendisini neyin neden rahatsız ettiğine anlam veremez ama ona karşı roman boyunca temkinli olduğu görülür. İnci Kız'da yasaklı kentten bahsetmek bile sakıncalıyken, Gallo'nun üç elçiyi yasak kente götürmeyi teklif etmesi Loom'un Gallo'ya karşı hislerinin daha da bulanmasına neden olur.

Loom gizlice gitme meselesine şüpheli yaklaşır, kurallara göre hareket etmek ister ama “bu gezegende bilinmeyenler var; üstü örtülmüş. Ama biz örtünün altındakini sezdik, öyle değil mi? [...] Eğer biz bunu araştırmazsak, asıl o zaman görevimizi yapmamış oluruz” (s.51), diyen Nenna gitmeye karardır. Loom, Nenna ve Selcen'in bilinmeyene olan meraklarına bakarak, “galiba sırrın hikmeti buradaydı; insanı hep ötelere çekerti. Nerden çıkarsa çıkar, insanın kulağına gerçeğin ötelerde yer aldığını, burada olanınsa gerçeğin karartılı bir izdüşümü olduğunu fısıldardı” diye düşünür (s.52-53). Yasak kente giderken, “bir meçhule gidiyorduk. Yasak Kent'te bir sır vardı ve bizi çağırıyordu. Duyup da gitmemek mümkün müydü” der

(s.62). Anlatılmayan, gizlenen bir hikâyenin peşine düşmenin etik bir sorumluluk olduğunu ima eder. Yasak bölgeye girince Loom'un içi tuhaf olur. Boşlukta kalmış gibi veya başka bir aleme kaymış gibi bir his duyar. “O alem ki; zamanı eğip bükmüş, mekânı ‘başka’yla dürmüş. Esrarengiz bir alem. Hem derinden derine çağırır hem de yaklaştıkça uzaklaşır” (s.64). Buradayken kendi evi Saga’ya çok uzakmış ve kendisini yitiriyormuş gibi hisseder. Loom için, kuralları çiğnemek, sınırları aşmak, bilinmeyene bulaşmak tedirgin edici bir deneyimdir. Ancak tam da böyle bir yerde, tüm olasılıklara açık olan bu “yokyer”de, dönüşümü mümkün olabilecektir Loom’un. Normalde kişinin bireysel farkları olabileceği fikrinden ürken, bütünü içinde eriyip hemhal olmayı arzu eden Loom, romanın sonunda birbirine bağlı ve ilişkide olmanın birbirinin aynısı olmak anlamına gelmediğini fark edecektir. Loom, yasak kentte oldukları süre boyunca hem uykuda hem uyanık gibi, gerçeğin hayaletlerini hissetmeye başlar. Uykusunda kanat çırpma sesleri duyar. Sanki bir yere hapsedilen dev bir kuş kaçmaya çalışıyor gibidir. Loom, dışarı çıkıp rüyasının peşine düşmeyi, bu hayal kentte öğrenecektir. “Evet, hayal meyal gördüm onu ama; hayalet değildi, hayalperest değildim. Bir ses duydum kulaklarımda, şöyle diyordu: ‘alem bir hayalden ibaretti, fakat onda hiç ayrılmayan bir gerçek görünmekteydi” der (s.89).

“Gayya kuyusu mu bilinmez” (s.69) bu hayalet kentin Ayısıtları yutup yok mu ettiğini, yoksa ötekilerden saklayan koruyucu bir alem mi olduğunu bilemez Loom. Selcen, Kanıkey ile olan ilişkisini anlatır. Selcen’in anlattığına göre, Ayısıtların çekirdeğinde on kadın vardır. Eski Türkçede “on” “kozmos” demektir. Kozmos kişi olmak, şekilsiz ve cinsiyetsiz bir varlığa sahip olmaktır. Ayısıtlar üçgen şeklinde, içinde inci olan muska gibi bir kolye takarlar. Bu inci, kutsal bir güce sahiptir; içinde yaratıcılığın bitmez tükenmez kaynağı olan dişil enerjiyi saklar.

Doğal önderleri olan Umay'ın, diğerlerinden daha farklı bir enerjisi vardır. Umay'ın krem keten kıyafetinin göğüs kısmında yer alan yılan deseni, Kanikey'in de göğsünde dövme olarak bulunur. Ayısıtlarda, dağ keçisi, kurt gibi hayvan deseni taşıyan çoktur ama en fazla tercih edilen yilandır.

Gallo ile Ayısıtların amaçları hakkında konuşurlar. Gallo, Ayısıtların özel bir tedavi yöntemi geliştirdiğini anlatır. İnci Kız'ın yöntemlerini reddettikleri ve Kançora ile uzlaşmadıkları için yönetimin dışına itilip İnci Kız'ın tarihinden silinmişlerdir. İnci Kız'ın tarihi, ortak bir unutuşun üzerine inşa edilmiştir. Ancak Loom, Ayısıtların arkalarında iz bırakmış olduğuna inanır çünkü ona göre Ayısıtlar tarih yazdıklarını biliyorlardır. Göç etmiş ya da yok olmuşlarsa bile mutlaka izleri kalmıştır. “Tarih geçmiş ve bitmiş değildir. Kayıp izler bulundukça yeniden yazılırdı. Biz varlıklar, zamanda durmadan yürüyorduk. Semadan inip çıkıyor, yıkılıp kuruluyorduk, geçmiş veya gelecekte kaybolmuş olamazdık” der Loom (s.98). Ayısıtların izlerini, yokluklarında, tecrit edildikleri kent yapılarında bulmaya çalışır.

Loom ve Selcen kenti keşif için gezerlerken ilahi gibi, tüyler ürperten bir ses duyarlar. Onları almaya gelen Uluken, köylerine götürür. Basit yapıların olduğu ilkel görünümlü bir köydür orası. Köydeki Ayısıtlar, hastalıkla mücadele için doğal malzeme ve yöntem kullandıklarını, doğa ananın mükemmel olup içinde bütün olanakları bulundurduğunu söylerler. O illeti yenemediklerini ama ömürlerini uzattıklarını, kendi özlerine döndüklerini, son derece yalın ve özlü bir yaşam sürdüklerini ve ölüm de dahil doğal olan her şeye kapılarının açık olduğunu anlatırlar. On çeşit üründen oluşan, çeşitliliğin uyumunun simgesi olan aşureden, birlikte çalışmanın kişilerde bolluk yaratmasından, toprak ve bitkilerle kurdukları iletişimden bahsederler. Hem eril hem dişil enerjiye sahip olduklarını, bunun nereye ve neye göre akıtılacağını bilmek için doğanın ruhunu keşfetmek gerektiğini

söylerler. Doğanın da kızıp karşılık verdiğini, o yüzden ona duyarlı olmak gerektiğini anlatırlar. Doğada bulunan eril ve dişil enerjiyi kişinin ancak içsel bir yolculukla keşfedebileceğini, bu yolculuğun kapalı duran binlerce gözü açmaya benzediğini belirtirler. Hasat kutlamaları sırasında doğaya yakarış şarkısı söylerler. Müziğin, sözler olmadan varlıklara etki eden bir unsur olarak önemli olduğuna inanırlar. Tüm bu anlatılanlar, ekofeminist yaklaşımların, kadın ve doğayı birbirine eşitlemeye meyilli, özcü bir türüyle paralellik gösterir. Ancak, romanda bu anlatılanlar idealize edilmez. Hatta, Ayısıtların böyle her şeyden el ayak çekmesi tuhaf gelir Selcen'e. Umay varken bir ülküleri olduğunu, şimdi bu anlattıkları ve yaşam biçimleriyle ülküsüz göründüklerini, depolitize olduklarını düşünür. Nitekim, daha sonra yasak kentte karşılaştıkları Ayısıtların aslında İnci Kız yönetiminin elçileri başlarından savmak için ürettikleri kopyalar oldukları anlaşılabacaktır. Yani, romanda Ayısıtların yaşamlarına dair aktarılan, doğayı ve kadını özcü bir yerden eşitleyen anlatılar aslında İnci Kız yönetimindeki erkeklerin ürettiği anlatılardır. Romandaki bu durum, okuru genel olarak Şamanik kültürlerdeki kadın ve doğaya ilişkin özcü söylemlere de şüphe ile yaklaşmaya davet etmesi bakımından önemlidir.

Loom hem Selcen'in anlattıklarından hem de köyde Ayısıtlarla karşılaşmalarından oldukça etkilenmiş olacak ki rüya ile hayal arası bir vaziyette, kendini beyazlar içinde kel bir çocuk olarak Saga'da görür. Hazine ararken tepeden aşağı doğru süzülür. Kendine benzeyen çocuk muhafızlar kovalar onu. Loom onlardan kaçarken dev bir kadının ayağının dibinde bulur kendini. Bu kadın yarı çıplak uyukluyordur. "Heyula mı desem, zebella mı bilmem. Koca memelerini görünce, bu olsa olsa dev anasıdır" (s.147) diye düşünüp memelerine ulaşip emmeye başlar Loom. Dirildiğini hisseder. Dev anası uyanıp bakar. Ninmah (Sümer dağ tanrıçası, tanrıların anası, kutsal sütüyle çocukları emziren) hazinenin yerini

biliyordur. Akgöl'e varıp Ayısıtlar hakkında bilgi verir. Rüya alemi Loom için, kendi anıları ve varoluş deneyiminden çıkabildiği bir alan olarak işlev görür. Kendisinin kim olduğunu sürekli diğerlerine bakarak anlamaya çalışırken, rüyalarına da onların deneyimleri ve anlattıkları sızmaya başlamıştır. Bu deneyim onda hem korku hem de arzu uyandırır. Loom'ın bu rüyadan sonra risk almaya ve dönüşmeye daha açık biri haline geldiği, böylece kim olduğuna veya kim ol(a)madığına dair kaygılarının da azalmaya başladığı görülür.

Rüyalar Nenna için ise, Ayısıtlarla ilgili hakikate erişebilme diyarıdır. Rüya aleminde başka türlü bir Uluken ile karşılaşır Nenna. Kendine geldiğinde, Selcen ve Loom'a düşünden geçerek başka bir aleme gittiğini, düşte gördüklerinin aslında düş olmadığını, düş görmenin bu geçişi sağlayan bir mecra olduğunu anlatır. Bu öte alemde, yula adı verilen varlıklarla karşılaşmıştır. Yulalar, Ayısıtların başka bir varoluş alemindeki eş varlıkları olarak tarif edilir. Zıt madde gibidirler. Ancak düşte dalındığında frekansa girip iletişim kurulabilir onlarla. Bunu yapabilen, Veronluların ortak beyine bağlanabilme yetilerinden dolayı yalnızca Nenna olur. Bu iletişim biçimi bir yandan makine öğrenmesi gibi betimlenir ama transhümanistlerin öngördüğü (veya arzuladığı) gibi engel olarak görülen bedenden kurtuluş gerçekleşmemiştir. Aksine Nenna'nın varoluşu oldukça bedenseldir. Bedensel duyumsamaları ve bunlardan aldığı haz, Nenna'nın varoluşunu belirleyen önemli unsurlardır. Nenna'nın bu öte alemde karşılaştığı Yula Uluken, evrendeki her şeyin iz bıraktığını, hiçbir şeyin yitip gitmediğini, yaratılan her şeyin uzaya dağıldığını anlatır Nenna'ya. Bu izleri yakalayıp bir araya getirmek mümkündür. Yulalar, geçmişin izlerini toplayıp getireceklerdir.

Gallo, Nenna'nın anlattıklarının hastalıktan gördüğü düşün etkisiyle olduğunu söyler. Erkek ve iktidar figürü olan Gallo'nun bu açıklaması, tam bir

“mansplaining”⁷³ örneği olarak değerlendirilebilir. Nitekim Nenna Gallo’nun bu müdahalesinden hoşlanmaz. Daha önce aralarında bir yakınlaşma ihtimali olan Gallo’ya bakışı değişir. Selcen, Nenna’nın anlattıklarına sorgusuz sualsiz inanırken, Loom arada kalmıştır. Temkinlidir ama olasılıklara da açık bırakır zihnini. Gallo’nun bu denli katı tavrı herkeste bir şüphe uyandırır. Gallo’yu hep bir büyücü olarak gören Loom’a göre, Gallo’nun yaklaşımı büyücülükle çelişiyordur. Loom’a göre, “büyücü gerçek olan olmayan arasında ayrım yapmaz; hatta onun için gerçek olan büyüldü olandır” (s.161). Bir büyücünün bu alemin sonsuz bir giz kaynağı olarak görmesi gerekiyordur. Gallo, pozitivist söylemin temsilcisi gibidir. Oysa, bilinmeyene duydukları merak bakımından büyücü ile bilim insanının ortak bir zeminde buluştukları da söylenebilir. Gallo aracılığıyla pozitif bilimlerin nelerin biliniyor bilinemeyeceğinin sınırlarını nerede, nasıl çizdiği sorgulanır. Öte yandan, Loom Nenna’nın varoluşun her olasılığına açıklığının onu serüvenci mi yaptığı, yoksa beyninin çok gelişmiş olduğu anlamına mı geldiği sorusuna yanıt veremez. Loom için her bir yaşadığı deneyim, elle tutulan her şeyi tutulamayana dönüştür. Katı olan her şey buharlaşıyordur; ya da tam tersi. Roman boyunca, madde hayale, hayal maddeye dönüşürken canlı ile cansızın sınırları da giderek bulanıklaşır.

Nenna yula aleminde diğer Ayısıtların yulalarını da görür. Umay’ın diğerlerinden farklı bir titreşimi vardır. Hem derin suların sakinliği gibi içine alan, ama aynı zamanda uzak tutan bir titreşim. Nenna Umay’ın esrar yumağı bir kadın olduğunu düşünür. Umay’ın gözlerinde varlık ile yokluğun sınırlarının aşıldığını görür. Nenna Ayısıtların Kançora ve adamları tarafından öldürüldüklerini öğrenir. Nasıl öldürüldüklerini de öğrenecekken Gallo Nenna’yı uyandırır. Gallo’ya göre Nenna’ya bu rüyaları gördüren vücudundaki virüslerdir. Nenna’nın Ayısıtların

⁷³ Türkçeye “açıklama”, “sıkzah”, “erkeklemeye” gibi farklı çeviri önerileri mevcut olup yaygın olarak mansplaining şeklinde dilimize yerleşmiştir.

yulalarıyla kurduğu iletişimi engellediğini düşünerek Gallo'ya olan güvensizlikleri artar. Geçmişe dair bir hakikate yaklaşma anının bir erkek sesi tarafından bölünmesi önemlidir. Bu müdahale, yulaların yapboz parçası gibi dağılmasına neden olur. Eril söylemin kadınların hakikatini parçalayan ve varoluşlarına engel olan bir şey olduğuna işaret edilir. Gallo Nenna'yı düşvarlıkların ya da hayaletlerin gerçek olmadığına ikna etmeye çalışırken, Nenna onları başka türlü varlıklar olarak tanımlar ve başka boyutta olsalar da gerçeklikleri olduğunu öner sürer. Gallo'ya göre "başka" diye adlandırmak kolay bir çıkış yoludur ve bu kadınlar hayal peşindedir. Geçmişin ve Ayısıtların geri getirilemeyeceğini öne sürer. Nenna kendi hayatı hakkında kendisinin karar vereceğini söyleyip Gallo'yu uzaklaştırmak isterken, Gallo ona âşık olduğunu söyler. Roman boyunca Gallo'nun aşkı, karşısındakini duygusal olarak manipüle etmek için kullandığı söylenebilir. Böylece elçilerin kendisine güven duymalarını sağlayabileceğini düşünür. Nitekim, Loom'un kafasını karıştırmayı da bir ölçüde başarır. Onu Nenna'nın tedavi edilip musallat olan mahluklardan kurtarılması gerektiği konusunda ikna etmeye çalışır. Loom ise Nenna'nın bir büyücü olduğuna, büyü denen şeyin gerçeğin bir başka adı ve sezilen bir alem olduğuna inanır. Büyücü gerçek oluşurken bir ucundan tutan, yönlenmesine karışan, büyümlü olanla olmayan arasında ayırım yapmayan, bunları bir gören kişidir. Loom'a göre, Nenna bu tanıma uyar. Nenna, Kançora ve yönetiminin evrenin bir tarihini yok edeceklerini sandıklarını ama başaramadıklarını, kendisinin farklı boyutlar arasında aracılık yapacağını bildirir. Nenna, "iki alemin de sürmesini gözüne çeken düş seyyahı kadın"dır Loom'un gözünde (s.209). Gallo ise son bir gayretle Nenna'ya, "Madem iki alem arasındasın. Öyleyse bu farklı alemlerin dışı vurduklarını bütünleştir. Kurmacayla gerçeğin, oradakilerle buradakilerin, biçimlenmişlerle biçimlenmemişler arasındaki dengeyi kur!" der (s.210). "Gelin, bizim kurduğumuz

dünya ile sizin söylediğiniz dünyanın dengesini kuralım (s.232) diyerek Kançora'nın oyununu sürdürmelerini, döndüklerinde yargılanacaklarını, taviz verirlerse en azından cezalandırılmaktan kurtulabileceklerini belirtir. Nenna ise “biz nasılsak öyle döneceğiz. Çünkü bu yaşam oyununda seyirci değil, oyuncuyuz [...] Hep beraber yükümüzü derleyip topladık. Yükümüz çok ağır ama onu burada bırakmayacağız. Çünkü o bir hazine. Oyunun seyri hepten değişecek” der (s.233).

Geri döndüklerinde, İnci Kız yulaların varlıklarını tanımak durumunda kalır çünkü gezegendeki kadınlar artık yumurta hücresi üretmez olmuştur. Üretim organları, hormonları çalışmaz ve nedeni de bilinmez. Nenna'ya göre bu sessiz bir başkaldırıdır. İnci Kızlı kadınlar yulaların mesajını almış ve sessiz bir şekilde mücadeleye geçmiştir. Uğruna mücadele edilen şey de mücadele ortamı da bedenleridir. Kadınların cinsel organ ve hormonlarının eş zamanlı hareketini düşününce, kadınların kimliklerini belirlediğini düşündüğü bu organdan isyana başlaması anlaşılır gelir Loom'a. Nenna bu mücadelenin bir parçası olmak için İnci Kız'da kalmaya karar verirken, Selcen ve Loom için dönüş vakti gelmiştir. Kançora yönetimi ise Ayısıtların çağrısına uyan dişil olan her şeyin isyanına boyun eğmek durumunda kalmıştır. Birbirlerine rağmen var olmaya çalışacaklardır. Loom'a göre gerçek büyücü Nenna'dır, çünkü kabul edilebilir ile edilemez arasında ayrım yapmamıştır ve gelecek ancak gerçek büyücülerin ellerinde ve zihinlerinde kurulur. Nenna ozlaşa ozlaşa iki karşıt alemin dengesini kurar. O da Ayısıtlardan biri haline gelir. Nenna'nın görme biçimi, bağ kurma şekli gerçek anlamda bir sevme edimidir Loom'un gözünde. Loom'un Nenna'ya olan ilgisi (ve arzusu) onun sevme ve ihtimam gösterme hallerinden kaynaklanır.

3.7.2 Yoldaşlık halleri

Bu romanda, en çok öne çıkarılan mesele insandan ibaret olmayan dünyanın varlığı, failliği ve büyüüdür. Bu faillik, Ayısıtların doğa ile kurduğu ilişkiden parazitlere, canlı ile cansız arasındaki sınırın muğlaklığından hafızanın, hayal gücünün ve hikâyelerin dünyalar kurabilme potansiyellerine kadar her bir unsurda gösterilir. Anlatımına, “anlatılmayı bekleyen hikâyeler” olduğunu söyleyerek başlayan Loom, kişi arayıp peşine düşse de ardına dönüp baktığında meğer hikâyenin onu peşinden gelmekte olduğunu söylemesi hikâye anlatımında failliğin yalnızca anlatıcıda olmadığını ima eder. Nitekim, romanın sonunda Umay’ın Loom’a da bir sorumluluk verdiğini, ona “Her hikâye dile gelmek ister. Bir ses arar, bir anlatıcı bekler. Bu hikâye senin bir anlatıcı olduğunu görmüş” (s.311) dediğini öğreniriz. Umay’ın hikâyelerin biçimlenmemiş haliyle bile beklediğini, gönül gözüyle bakıp dinlenmesi gerektiğini söylemiş olması ve Loom’un da “Ummama dalmayınca inci bulunmazmış [...] Devriye derler, bir devridaim varmış...Bu hikâye bir ses aramış, dile gelmeyi beklemiş. Ve benim anlatıcı olduğumu görmüş” (s.312) diyerek romanı bitirmesi varoluşun canlı ve cansız kuvvetlerin karmaşık, karşılıklı, birbirine bağlı bir ilişkisi olduğu görüşünü destekler niteliktedir. Bu mesele, roman boyunca farklı şekillerde ele alınır.

İlk olarak, İnci Kız’ın kendini diğer gezegenlerden soyutlama kararı sorgulanır. Bütün gezegenler evrensel bir uygarlık için birleşmişken, İnci Kız’ın, milyonlarca varlığı öldüren bir salgın hastalık bahanesiyle ama aslında fazla hırs ve diğer gezegenlerle rekabet arzusundan dolayı birlikten ayrılmayı tercih etmiş bir gezegen olduğu belirtilir. Samanyolundaki barış için gerekli olduğuna inanılan bu birliği anlatıcı “ağ kurmuş bir beyin” olarak tanımlarken, dünyada bu birliğe “dev anası” dendiğini söyler. Birliğe dünyada verilen ismin mitolojik çağrışımı, onun

besleyen, büyüten, arada kulak çeken bir anneye benzetilmesi geçmiş ve gelecek, bilimsel ve masalsı anlatılarının birbirinin içine geçtiğini gösterir. Ayrıca, “dev anası” denizanası sözcüğüne olan benzerliği ile, mitolojik bir karakter olmasının yanı sıra, deniz anası anlamına da gelen Medusa’yı düşündürür. Cixous (2010) Frédéric Regard’ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide,

Medusa, kendi köşesinde kimseden hiçbir şey istemez. Onu öldürmek için biz peşinden gideriz. Medusa’nın daha sonra denizanası ile temsil edilmesi, eşlik edilmesi, tercüme edilmesi ve eş anlamlı hale getirilmesi, onu okumak için en basit semptomatik metafordur. Medusa saçları ile kendisinden dışarı taşar. Üstelik onu tüketip bitiremiyoruz bile, çünkü o dokunaçlıdır, ele geçirilmesi zordur, denizanası gibi kayıp gider. (“Méduse en Sorbonne”, 143–44) (Akt. Bostow, s.810).

diyerek, hem özneliğin kişinin teninin sınırlarında başlayıp bitmediğini hem de cinselliğin akışkanlığını ve ele geçmez yapısını vurgular. Denizanası ikili cinselliğin dışında var olan bir hayvan olarak Cixous’nun bağlamı için oldukça elverişli bir figürdür, çünkü “hem cinsel hem de eşeysiz olarak üreyebilir. Yetişkin denizanası cinsel yolla ürer; erkekler sperm, dişiler ise suya yumurta bırakır. Döllenmiş yumurtalar tomurcuklanarak aseksüel olarak üreyen poliplere dönüşür” (s.810). Dolayısıyla “dev anası” adlandırmasının anlamı, Loom gibi, ikili cinsiyet yapısına aşina olmayan bir karakter için başka ihtimallere de işaret eder.

İnci Kız’ın lideri Kançora, üç elçiye her birinin uygarlığa kişiliği ile katkıda bulunacağından eminim olduğunu söylediğinde, Loom üç kişi olsalar da tek bir sözün temsilcisi olarak orada olduklarını vurgulama ihtiyacı hisseder. Kançora’dan “beyaz dil büyücüsü” olarak bahseder. Birbirlerinden ayrı bireyler olarak görülüyor olmaları, Loom’da bir tür endişe yaratmış gibi görünür. Loom için evrensel birlik, tek tek bireylerden üstün olan ve bireysel farkları önemsiz kılan bir şeydir. Kendilerini bir bütün olarak değil de ayrı bireyler olarak gören Kançora’yı “beyaz dil büyücüsü” olarak kodlaması, beyaz insanın, modern zihnin ve modernleşme

söyleminin bir eleştirisi gibidir. Beyaz pelerinli İnci Kızlıları anlatıcının gözünde gizemli ve güvenilmez kılan özellikler, beyaz renkte cisimleşir. Beyaz renk Loom’a göre hem saflığı hem de emip yok etmeyi çağırır.

Herhangi bir varlığın nasıl böylesi bir yalnızlığı seçtiğini merak eder Loom. İnci Kız’ın birlikten ayrılıp uçsuz bucaksızlığa saçılmış bir varlık olarak yalnız kalmayı istemesini ve buna rağmen büyüdüğünü iddia etmesinin özellikle Nena ile Selcen için anlaşılabilir olduğunu belirtir. Dünyalıların Sagalılardan daha duygusal olduklarını, Veronluların ise iletişim olanakları en gelişmiş varlıklar olduğunu söyler. Veronlular araçsal değil, organik, zihinden gelen, duyarlı iletişim ağlarına sahiplerdir. Böylece daha yüksek ve düşük titreşimleri algılayıp sözcüksüz konuşabilir ve büyük bir beynin parçaları gibi, edindikleri duyumları anında birbiriyle paylaşabilirlermiş. Her birinin duyuş ve iletişim biçiminin birbirinden farklı olması anlatıcıyı büyüleyen durumlardan biridir. Birinin diğerinden daha üstün olduğunu düşünmeden, tüm farklı bilme ve iletişim kurma biçimlerini anlamaya çalışır Loom. Kançora ve ekibi, İnci Kızdaki gelişmeleri göstermek için üç elçiyi gezdirirler ama onlara bu gezegende yeni bir şey yok gibi gelir. Canlı-cansız ayrımı iyice silikleştiğinden, çeşitli malzemelere istenilen özellikleri yüklemek ve yaptırmak yeni bir buluş değildir Loom’a göre. Samanyolu’nun her yerinde cansız diye nitelenen maddelerle iletişim sağlamak mümkündür artık çünkü.

Canlı ve cansız arasındaki ayrım, yasak bölgeyi gezerken gördükleri yıkık dökük binalar karşısında da gündeme gelir. Belleğin silinip tarihin sıfırdan yazılmasına kentlerden başlanır. Ayısıtların İnci Kız’ın tarihinden silinişinin izleri onlara ait mekânlarda görülür. Loom, “harabenin sesi soluğu yoktur. Yitirmiştir. Harabe dilsizdir ama görüntüsü ile çok şey söyler” der (s.71). “Hem kim demiş hayaletler elle tutulmaz diye? Dokunulmaz, soluk almaz diye? Belli olmazdı bu

yapının esası, gizlenirdi içinde üstadı. İşte, zerreler halinde üstümüze yağıyordu [...] görmedik ama hissettik: Hayalet kentin ağırlığı üzerimize çöküverdi” (s.72) diyen Loom, sessizliğin negatif yüklerle dolu olduğunu, çevrelerinde görünmez nesnelerin kol gezdiğini belirtir. “Keşke taşların dili olsaydı, neler olduğunu anlatsaydılar” (s.76) diye geçirir içinden. Taşlar, ona göre dilsiz tanıklardır. “Taş inorganik maddedir, bir ölüm yaşamıdır, yadsınan yaşam, yadsındığı anda, taşta yadsınışıyla görünürlüğe gelmektedir. Düzenin ve devletin korktuğu budur. Ölen insandır, ölüm değil” (Sayın, 2018, s.154). Nenna’ya göre de varlık, oluş ve mekân arasında sıkı bağlar vardır. Bunun ardında izler bıraktığına inanır. “Hayatta her şey işarettir. Biz işaretleri topluyoruz” der (s.77). Geçmiş anları mekânın sakladığına, oluşların ve varlıkların izlerini mekânda bıraktıklarına inanır. Ölümün izi, terk edilmiş, yıkılmış binalarda açıkça görünüyordur.

Ayısıtların varoluşunda, insandan ibaret olmayan dünyanın failliği oldukça belirleyicidir. Ayısıtların erişme adını verdikleri ayinleri için ağaçlık, ıssız bir yer gereklidir. Böylelikle içsel yoğunlaşma için dış etkiler en aza indirilir, sessizliğin eşliğinde insan zihnin kaynağı ile ilişki kurar. Doğa ile dolaysız bir iletişim için doğanın sahip olduğu canlılık alanın ortasında olmalıdır ayin. Bir halden başka bir aleme geçerken doğa aracı olur. Ayısıtlar kendilerini doğadan ayrı görmezler. Doğada bulunan her nesnenin yaşamı vardır onlara göre. Her nesne, her varlık kendine özgü yaşama sahiptir. “Sizin canlı cansız dediğiniz sözcükler, bizde bulunmaz. Şu gördüğün taşın da bir yaşam biçimi vardır. Aslolan dildir. Birbirinin dilini konuşabilmektir” (s.109). Onlara göre, taşla da konuşulabilir. “Yeter ki bunun yolu yordamı bilinsin. Dedim ya; her varoluşun yaşamı vardır, sadece dili farklıdır” (s.109). Ayısıtlar, doğanın görünmeyen unsurlarıyla da iletişime girebilmek için öyle bir ortamı seçerler. Etkileştiklerinde çok güçlü bir alan oluştuğunu, varlığın evrensel

düzeyde bütünleştğini söylerler. Parça zaten bütünden kopmuştur onlara göre ve bütünün özünü içinde taşıyordur. Bu kopuş ve bütünleşme hali tasavvuftaki cüz ve kül kavramlarıyla ifade edilir. Ayısıtlar doğanın görünen ve görünmeyen zerreleriyle ortak alan oluşturup farklı bir bilinç boyutuna geçebildiklerini, herkesin birleşik alana kılcal titreşimlerle bağlı olduğunu anlatırlar (s.110).

Lamekân (yersiz yurtsuz bir alem) aleminde kozmik kişi olarak bulunurken, ateşin gökyüzünden toprağa inmesiyle varlık olunduğuna inanırlar. Etkileşim için müzik ve ses önemlidir. Herkes kendi ritminde hareket edip dans eder ayinde. Ayin sonucunda Umay yeni bir varoluşa geçer. Bu varlık hali uyku ile uyanıklık, varlık ile yokluk, ölüm ile yaşam arası bir yer olarak tarif edilir. Ayısıtların amacı bu yolculuğu kontrol edebilmektir. Evrenle birleşmektir asıl amaç ve bu bir yılanı benzetilir. Yılan yaşamı simgeler Ayısıtlar için. Yaşam devridaimi süren, deri değiştirmek gibi bir dönüşüm olarak tanımlanır. Ölüm ve yaşam arasındaki çizgi de keskin değildir Ayısıtlar için. Evren madde ve karşı maddeyi içeren, sürekli birbirine dönüşen bir belleği ve akıllı olan bir tözdür. Amaçları zihin ve bedeninin sonsuz dönüşümünü ele geçirip kozmik bir düzeye taşımaktır.

Kayın ağacı, Ayısıtlar için tarihi bir simgedir. Nenna, yulaların olduğu aleme geçtiğinde öğrenir kayının önemini. Kayın ağacının toprakla birleştiği yerde köklerini ellemek bir tür iletişim kurma biçimidir Ayısıtkar için. Elin ağacın köklerinde gezmesinin kendi içinde bir izleği vardır, gelişigüzel değildir. Bu tören ortak zihin gücünün biriktiği yer, zihinsel bir alışveriş olarak tarif edilir. Aralarındaki anlaşma dili eliyle yaptığı devinimlerle kurulur. Nenna parmaklarında titreşim, kulaklarında su sesi duyar. Aynı boyuta geçmek, aralarındaki ilmekleri atmak için aynı titreşim düzeyine gelmek gereklidir (s.167). Yula olmak yok olmak değildir. Ayısıtların öldükten sonra uzaya dağılan zerreleri oldukları ve asıllarının modelini

içlerinde taşıdıkları söylenir. Uzayda şekilsiz bir töz olarak var olurlar. Bu durum tasavvuftaki kavramlarla açıklanır romanda. “Lataayyün”ün tasavvufta, varlığın belirlenmemiş hali, bir tür hazine, açılmayı bekleyen yüce bir evre olduğu belirtilir. Yulalar, Ayısıt olarak ortadan kalkmış olsalar da yula olarak kendilerini kozmik devridaimde bulduklarını belirtir. Görüngüler başka başka ortaya çıksa da aslında sürekliliğin parçalarıdır onlara göre. Bu devranın böyle döndüğüne inanırlar ve onlar için önemli olan evveli ve sonrasıyla o parçaların ilintisini kurabilmek, böylelikle evrenin sonsuzluk zincirini ortaya çıkarabilmektir. Bu şekilde evrenin yapısını bulabileceklerine, derinlere, özüne inebileceklerine inanırlar. Varoluşun bir umman olduğu, sonunun olmadığı, var olanların bir nehir gibi o ummana aktıklarını ve kavuşunca başka bir köşesinden tekrar doğup akmaya başladıklarını söylerler. Devridaim olanın sadece hayatın kendisi olduğuna, varlıkların sonlu, hayatın sonsuz olduğuna inanırlar.

Elçilerin yasak kentte Ayısıt köyü diye gittikleri yerin gerçek olmadığını, aslında yok olduğunu, onların laboratuvarlarda üretilen kopyalar olduğunu bildirirler Nenna’ya. Elçilerin oraya gidip hikâyenin Kançora’nın istediği versiyonunu onlardan dinlemeleri planlanmıştır. Kançora yönetiminin Ayısıtları yok ettiği bilgisini gizlemek, onların hastalıktan yok olduklarına inandırmak için yasak kentte kopya bir köy yaratılmıştır. Yulalar fiziksel dünyada yok olunca, uzaya dağıldıklarını, bilinmeyen bir zamanda tekrar bir araya gelmeyi beklediklerini, aslında tekrar kendi biçimlerini oluşturmayı tam da bu kopya Ayısıtlar sayesinde başardıklarını belirtirler. Kançora bilmeden yulalara hazine vermiştir. Kopyalar yulaları bir mıknatıs gibi kendilerine çekmiştir. Yani yulalar için kopya varlıkların da bir işlevi, hakikatin ortaya çıkmasında bir rolleri vardır. Dolayısıyla, onların da varoluşu gereklidir. Nenna, yulalar için “varsın karşı alemde olsunlar, adı olan her şey mevcut değil mi?

Kozmik varlıklar ateş olup, ışık olup, ses olup, döne döne, yana yana İnci Kız'a inip seslerini bulmuşlar, seslerini birleştirip müziklerini bulmuşlar. Ezgimizi susturamazlar” der (s.285). İnci Kızlılara ulaşip onları isyana çağırmaya karardır. Artık gizlenen ile görüneni birbirine bağlayan sırrın küpünü kırdığını, gayp aleminden çıkıp onlara ulaştığını belirtir. Bu sırrın açığa çıktığı yer ise aynadır. Kim o aynaya baksa başka şey görüyordur. “Bir şeyin kendini kendisi vasıtasıyla görmesi, ayna gibi başka bir şeyde görmesine benzemez” (İbn Arabi'den aktaran Sayın, 2018, s.139). “Ayna görüntü tutmamakta, her şeyi almakta, her şeyi yollamaktadır. Sonun başından belli bir yapıt oluşturmaktan, kendi sonunu kendi başında taşımaktan değil, kendiliğinden gelmekten, kendiliğinden gitmekten, her seferinde başkalaşıma yol açmaktan kaynaklanan bir etkisi vardır, sırrı buradadır (s.139).

Ayısıtlar Kançora'nın Zübenlilerle iş birliği yapıp İnci Kız'ı Antarlılara satmasına karşı çıktıkları için yok edilmişlerdir. Antarlıların asalak olduğu, varlıklarının ancak girdikleri bedende baskın olabilmeleri ile mümkün olduğu belirtilir. İnci Kız'dakilerin bu durumdan haberi yoktur. İnci Kızlı diye bilinenlerin Antarlılarla kurulan bir tür ortak yaşam hali olduğu söylenir. Asalak yaratık Antarlılar İnci Kızlıların hem bedenlerini işgal edip hem de beyinlerini sislendirerek onlara kimliklerini unuttururlar ve hayalet bir geçmiş yaratırlar. Böylece bellek denilen yaratıcı eylem, yeni görüntüler oluşturarak hayalet bir beyin yaratmaya başlar. Antarlılar İnci Kızlılardaki bireysel bellek yerine, ortak bir bellek yaratırlar. Gallo, Antarlıları hemen işgalci diye suçlanmaması gerektiğini, bunun gönüllü bir birliktelik olduğunu iddia ederken, Selcen bunun zapt etme olduğunu, bu ortak yaşama İnci Kızlılar adına yöneticilerin karar verdiğini, bunun gönüllü olmadığını savunur. İkilik sürdüğü için İnci Kızlıların bedeninde yaşananın tam bir ortak yaşam olmadığı söylenir. Kimse kimsenin varlığını inkâr edemez, yok da edemez. Loom'a

göre bütün, ortaya dökülenleri herkeste onların anladığı tarzda çoğaltıyordur ve gerçek bunların birliğinden başka bir şey değildir. Burada dikkat çekici olan, romanda Antarlıların bile yok olması gereken varlıklar olarak algılanmıyor olmasıdır. Aksine, asalak olduğu belirtilen Antarlılar aracılığıyla insan türünün kendi asalaklığının sorgulandığı da söylenebilir:

Tarih, insanın evrensel bir asalak olduğu, etrafındaki her şeyin ve herkesin misafirperver bir mekân olduğu gerçeğini gizlemektedir. Bitkiler ve hayvanlar her zaman onun ev sahipleridir; insan mutlaka onların misafiridir. Her zaman alır ve asla vermez. Doğayı bir bütün olarak ele alırken takas ve verme mantığını kendi lehine esnetir. Kendi türüyle muhatap olduğunda da bunu yapmaya devam eder: İnsanın da asalağı olmak ister. (Michel Serres, 2007, 24)

Antarlıların da yaşam haklarının olabileceği fikri, Rüyasında Selcen'e malum olur. Selcen rüyasında, sonsuz zıtlıkları barındıran bir çölde olduğunu görür. Uzakta bir grup mor elbiseli insan fark eder. Bunların Kançora ve adamları olduğunu anlar. Ağızlarını açmamalarına rağmen çığlıklarını duyumsar. Bu çığlığa sebep olanın, İnci Kızlıların bedeninde konak olup var olmak ve şekillenmek isteyen Antarlılar olduğunu anlar. Biraz ötede, ise Ayısıtları görüp onların çığlıklarını algılar Selcen. Onlar da hemen hemen aynı şeyleri istiyorlardır. Başka boyutta var olan bu tözsel yaratıklar şekillenmek, ortaya çıkmak, yitirdikleri bedenlere kavuşmak isterler. Selcen iki grubun ortasında kaldığını hisseder. Elindeki tuttuğu taşın şeffaflaşp kristale döndüğünü görür. Bu kristal çoğalıp genişler ve Selcen'in elinde bir alem belirir. Koca bir su birikintisi vardır bu alemde. Umay onun bir göl olduğunu, çeşit çeşit şekillenerek varlıkları oluşturan bir töz, bir tür bilinç olduğunu açıklar. Yaşamı oluşturan unsurların başlangıç halidir o. Önce dağınıktır, karmaşıktır, pınar dipsizdir onun için, fokurdadıkça kabarcık gibi varlık çıkar, kut olur. Hayatın kopma ve bütünleşme arasında bir seyrüsefer olduğu belirtilir.

Selcen'in rüyası, farklılıklar ile birlikte nasıl bir arada yaşanacağına ilişkin bir yol bulma arzusudur. Ancak arzu edilen, farklılıkların yok sayıldığı ya da ayıklandığı tek tip bir toplum değil, tüm belirsizliği ve istikrarsızlığı ile canavarca bir bir aradalıktır. Canavarlar, tüm öznelliğin saf tekillik olarak değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. “Tekillik alanlarından geçmek, canavarca bölgeler yaratmak, yenilikçi uygulamaları teşvik eder; tekilliğe saygı etrafında merkezlenen alternatif deneyimlerin genişlemesini ve kendisini toplumun geri kalanıyla ilişkili olarak uygun şekilde ifade edebilen özerkleştirici bir öznelliğin sürekli üretilmesini teşvik eder” (Félix Guattari, 2000, s.59). Guattari, bireylerin hem daha birlik içinde olup hem de giderek birbirlerinden farklılaşmaları gerektiğini söyler (s.69) “Teratoloji her bir canavarın tekilliğini kutlarken, hepimizin kendi tekilliğimiz içinde canavar olduğumuzu gösterir. Kolektiflik ise, birbirine benzemez olanlar ile ve grupları bilginin iktidarıyla değil, farklılık yoluyla yaratıcılığın ifadelerine dayalı olarak dönüştürmek ile mümkün olabilir (MacCormack, 2016, s.418).

3.8 “DNA Karmaşası”

Tülin Kaplan'ın (2010) *Nehir Senfonisi*'nde yer alan “DNA Karmaşası (Nbuhila)” başlıklı öyküsü, erkek bir anlatıcının kendi kitaplarına yer açmak için annesinin biblolarını ve eski albümlerini çöpe atarken bulduğu bir fotoğrafla başlar. Fotoğrafta, kıvrıkcık sarı saçlı sevimli bir kadın ile yanında “o şey” olarak bahsettiği, tekerlekli sandalyede oturan, otururken bile iri bedenli, kafası yumrularla dolu, dişleri çenesine kadar uzanıyormuş hissi veren biri vardır. “Kimdi o adam ya da neydi o şey?” (s.8) diye sorar annesine. Öykü annesinin fotoğrafın hikâyesini anlatması ile devam eder, ancak postmodernist bir üslupla yazılmış olduğu için bu öykü, annenin anlatısı ile oğlunun bu anlatıyı kendi perspektifi ile okura aktarımının iç içe geçtiği bir şekilde

ilerler. Annesi, fotoğraftaki kadının Karadul Amazonlarının bir üyesi olup onlardan farklı bir birey olarak hayatını sürdürme mücadelesi ile bu kadının Trol ırkından bir erkek ile karşılaştıktan sonra yaşananları anlatır. Amazonların kendisine Şeker diye seslendiği genç kadın, bir gün yabani çileklerle reçel yapmayı istediği için kendisini ormanda bulur ve sonrasında, aklına ne gelirse onu bahane edip ormana gitmeye başlar. Ormanda hüzünlü mırıltılar çıkarıp amaçsızca dolaşmayı, soyunup gölün ortasına kadar yüzmeyi, onu dibe, kayıp çığlıkların ve unutulmuş günahların mezarlığına çekecek yok edicisinin ve/ya kurtarıcısının sudan çıkmasını beklemeyi alışkanlık haline getirmiştir. Şeker'in yabani çilek toplamak için ormana gitmesi, *Buhran Gecesi*'ndeki Zehra'nın yabani çiçek toplamaya gitmesi ile benzer bir motivasyon taşır. Ancak, Zehra kendi arzularını dışarıya, siyahlı bir adama atfederken, Şeker kendi içindeki şeytanın farkındadır ve geleceği ile ilişkili her türlü şeye açıktır. Şeker, yine ormana gittiği bir gün, bir Trol⁷⁴ ile karşılaşır ve onunla bir mağaraya yerleşip çocuk doğurur. Bıçaklı bir gölge tarafından musallat olduğu söylenen Şeker, erkek çocuklarını öldürdükten sonra kızını yanına alıp Amazonların yanına döner. Bu öyküde, bir yandan Şeker'in gerçek bir Karadul Amazonu olma çabası ile kendisini "öteki" olarak bulduğu bu toplulukta melez kızını var etme mücadelesini okuruz, diğer yandan öykünün erkek anlatıcısının annesinin anlatısına müdahaleleri vasıtasıyla canavar algısının ve tanımlamasının anlatılarla nasıl dönüştüğüne tanık oluruz.

3.8.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu metinde canavarlaştırma, bir yandan erkek anlatıcının, annesi ve annesinin anlattığı hikâyedeki karakterlere yönelik tepkilerinde; bir yandan da annenin

⁷⁴ İskandinav mitinde mağarada yaşayan cüce ya da dev olarak bilinen varlık.

anlatısındaki Karadul Amazonlarının davranışlarında görülür. Anlatıcının gözünden annesi, çiçekleri pisleyen güvercinlerin boynunu kıran, çocuğuna sinirlendiğinde “tıslayan”, oğlunun sorularına nefret ve bıkkınlıkla cevap veren bir kadındır. Annesi oğlunun bulduğu fotoğrafın hikâyesini anlatmaya başladığında, anlatıcı onun dans etmekle tepinmek arası bir şeyler yaptığını söyler ve deminki bıkkın kadından bu hale dönüşmesini sanki annesinin yerine ikiz başka bir kardeşi gelmiş gibi yorumlar. Annesi ona göre, birbirine zıt iki karaktere sahip olduğu için güvenilirmez, tekinsiz bir kadındır. Burada anlatıcıyı tedirgin eden şey, annesinin birbiriyle çelişkili farklı davranışlarda bulunmasıdır. “Canavar ötekinin ve özellikle de canavar annenin, bedensel benliğin düzensizliğiyle ilgili endişe yarattığı yerde, yapılan ilk şey, görünürde farklı olanların insanlığını reddeden dışlama ve kötüleme stratejileri uygulamak olmuştur” (Shildrick, 2002, s.46). Anlatıcı da ne hissedip düşündüğünü bilmediği ve ne zaman ne yapacağı belli olmayan annesine benzer bir şey yapar. “İşlenen ilk cinayetin baba değil, anne olduğunu söyler Kristeva, kendini özne olarak kimliklendirirken dünyayı nesneleştiren babaya karşı nesne bile değildir anne; kimliklendirme anneyi yadsımakla başlayan, iğrenmeyle yüceltme arası simgesel düzenden uzak tutan bir yerdedir” (Sayın, 2018, s.153). Öykü boyunca anlatıcı, annesinin anlatısını çarpıtıp onu canavarlaştırır. Annesinin anlatısı ile arasına mesafe koyarak kendi kimliğini kurmaya çalışır.

Anlatıcı, fotoğrafta tekerlekli sandalyede oturan, otururken bile yanında ayakta duran kadıninkinden daha iri bir bedene sahip olan, kafası yumrularla dolu, dişleri çenesine kadar uzanan “şey”in kim olduğunu öğrenmek ister. Fotoğraftaki kişi, deforme bedeniyle bir canavar gibi görünür ona. Annesi hikâyesine önce fotoğraftaki kadını anlatarak başlar. Annesi fotoğraftaki kadına Znijen adını koymuştur ama herkes ona Şeker diye seslenir. Şeker, ormanın yanındaki bir köyde

yaşar ve köyde tek bir erkek bile yoktur. Amazon karadul klanı olduğu belirtilen bu köyde, karadullar zırhlar ve deriler giyerken Şeker pembe giyinmektedir. Karadullar gibi zırh ve deri giyinebilmesi için akılsız bir kız olmayı kesmesi, gerçek bir kadın olmayı öğrenmesi şarttır. Gerçek bir kadın olana kadar da pembe bir elbiseyi utanç içinde giymesi gerekiyordur. Bu bağlamda Şeker, Karadul Amazonlarının içinde onlardan biri gibi olamayan, tuhaf bir ötekidir.

Klasik Amazonların, kadınların üreme becerisini koruyup erkeklerden ayrı yaşadığı bilinmektedir. Kendi kendilerini yönetirler. Biyolojik ve toplumsal cinsiyet ile cinselliğin nasıl işlediğini yeniden düzenlerler. Bedenlerini değiştirerek ve "canavar" kadın-erkek melezleri haline gelerek siyasi bağımsızlığa ve bunu sürdürmek için gerekli olan askeri güce ulaşırlar. (Dana Oswald, 2016, s.475) Susan Stryker (2007), eğer güncel transgender kavramını, geniş anlamda normatif cinsiyeti bozan veya doğallıktan çıkaran, normatifliğin üretildiği ve atipikliğin görünürlük kazandığı süreçlere dikkatimizi çeken herhangi bir şey olarak tanımlarsak, transgender'ın inanılmaz derecede yararlı bir analitik kavram haline geleceğini iddia eder. “Sakallı veya klasik göğüssüz Amazonlar gibi avlanan kadınlar atipiktir ve cinsiyet kavramlarını doğallıktan uzaklaştırır” (s. 60). Bu çerçevede, bu öyküde Karadul Amazonlarının bedensel özellikleri ve yaşam biçimlerinin norm kılınp, ataerkil toplumlar için gayet “sıradan” bir kadın figürü gibi görünen Şeker’in marjinalleştirilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin mantığını ters yüz ederek aşına olunanı tuhaflaştıran bir strateji olarak yorumlanabilir.

Şeker’in bir diğer sorunu ara ara krize girmesidir. Ağaçların karanlık gölgelerinden çekinen, gölgelerin peşinden koştuğunu görüp aydan yardım istemek için uluyan bu kadın, köyün şaman ve cadıları tarafından türlü tedavi biçimlerine maruz kalmaktan bitap düşmüştür. Anlatıcı bu krizi, Şeker’in muhtemelen sara

hastası olduğu ama o zaman için akıl hastası olarak görüldüğü şeklinde yorumlar. Anlatıcı, apaçık yaralar dışındaki hastalıkların kötü karakterli gaz birikmesi ya da öte dünyalardan gelip kurbanını esir alan şeytani ruhlara bağlandığı, tedavinin ise doktorların hayal gücüne bağlı bir oyun sayılabileceği bir çağda doğdukları için Şeker'e kriz geçirdiği zamanlarda köyün şamanının ya da şifa dağıtıcısının keski, el baltası ve iğne iplikle beyin ameliyatı yaptığını söylerken hem canavar olarak görülen bedenlerin değişkenliğine hem de bu bedenlerin bilgisini üreten bilimsel alanın sınırlarının ne denli muğlak ve güvenilmez olduğunu vurgular. Yani bu öyküde, cadılık veya şamanlık gibi kadınların merkezde olduğu pratikler kutsanmaz. Bu pratikler karşısında pozitif bilimler de yüceltilmez ama Şeker üzerinde uygulanan tedavi yöntemleriyle dalga geçenin, güvenilmez bir erkek anlatıcı olduğu düşünüldüğünde, böylesi bir yaklaşımın anlamı tartışmaya açık hale gelir. Geçirdiği sayısız operasyondan sonra, Şeker'in gerçekten de biraz sıyırdığı söylenir. Şeker normalde ağaçların karanlık gölgelerinden çekindiği için ormana gitmek istemezken, bir gün yabani çileklerle reçel yapma arzusu duyar ve yürürken kendini ormanda bulur. Bir kere ormanın tadını almış olan Şeker'in kabuslarına bıçaklı bir gölge musallat olurken, o kelebek kafesleri kurup gökkuşağı yakalayacağını, reçel yapmak için çıldırdığını ya da o sırada aklına ne gelirse onu bahane edip ormana gitmeye başlar. Aslında, çilek sevmeyip gökkuşağını fazla renkli bulan Şeker, ormanda hüznü mırıltılar çıkarıp amaçsızca dolaşmaya başlar. Gölün ortasına kadar yüzüp, onu dibe, kayıp çığlıkların ve unutulmuş günahların mezarlığına çekecek olan içindeki şeytan onu bırakıncaya kadar, ahtapot kollarıyla onu tutacak yok edicisinin ve kurtarıcısının sudan çıkmasını bekler. Şeker'e musallat olan imgenin hem kurtarıcı hem de yok edici olarak anlatılması önemlidir. Bir yandan özneliliğin ikiz öteki üzerinden algılanışına dikkat çeker, nitekim öykü boyunca Şeker ve gölgesi onun

öznelliğinin inşasında önemli bir motif olarak karşımıza çıkacaktır. Diğer yandan bu imgenin dokunaçlı bir hayvan olarak ahtapota benzetilmesi, öznenin dokunaçlı oluşuna, yani başka varlıklara dolanan, ele avuca sığmaz, kaygan yapısına da işaret ederek, öznenin inşasının muğlak doğasını vurgular.

Aynı gün, Şeker insanlar için çok çirkin olduğu belirtilen bir trol ile karşılaşır. Kafası iri olsa da normal bir adamdı, diye anlatır anlatıcının annesi. Damızlıklar dışında herhangi bir erkek Amazon köyüne giremediği için bazı erkekler damızlık olarak tutulma umuduyla, Amazonlara yakalanmak için dağda başıboş dolaşıp bazen yabani hayvanlara yem olurlar. Şeker'in karşılaştığı trolün de Amazon kadınların dikkatini çekmek için giymeye başladığı deri ceket ve pantolon istediği etkiyi yaratmayınca saldırganlaşmaya başladığı, büyük bir avcı olduğunun duyulması için elinden geleni yaptığı belirtilir. Bu avcı trol, Amazonlardan başka bir kadın görmediği için, Şeker'i pembeler içinde görünce onun kadın olduğundan emin olamaz önce. Şeker'den etkilenir ama köyün cadısı tarafından trole büyü yapıldığı için, Şeker'in rızası olmadan onunla birlikte olamaz ve ona zorla hiçbir şey yaptıramaz. Burada, Amazonların erkekler karşısında açıkça iktidar konumunda olmalarına rağmen, yine de erkeklerin saldırgan olma potansiyeline vurgu yapılması dikkat çekicidir. Erkeklerin kadınların ilgisini çekemedikleri için saldırganlaşmaları, erkeklik krizi kavramıyla açıklanabilir:

Krizin temelinde egemen erkeklik ideolojisi normları olduğu söylenebilir. Egemen erkeklik ideolojileri bir erkeğin nasıl olması/olmaması veya nasıl davranması/davranmaması gerektiğine dair kalın çizgiler çizer. Bu ideolojilerin içine kalıp yargılar, normlar, roller ve ilişkiler dahil edilir. Her ne kadar kültürlere göre farklı göstergeleri olsa da egemen erkeklik ideolojisi bir erkeğin aile reisi, sert ve güçlü, gerektiğinde saldırgan, koruyucu-kollayıcı, otorite sahibi, karar verici, duygusallıktan uzak, kendine güvenen, cinselliği talep eden, risk alan biri olması gerektiğine dair gerekli tüm normları toplumun farklı kurumlarında köklü bir biçimde uygular (Connell, 2005; Sancar ve Bilgin-Göç, 2021; Thompson ve Bennet, 2015). Toplumsal ilişkiler içinde bu roller ve normları karşılamaya yönelik sosyalleşen erkekler, çocukluktan yetişkinliğe giden süreçte iktidar kurmayı ve ayrıcalık edinmeyi

öğrenirler (Miedzian, 1991). Dolayısıyla erkeklik, biyolojik özellikler sebebiyle doğrudan (ya da doğuştan) sunulan değil, bir oğlan çocuğun yaşadığı kültür içinde aşama aşama edinmesi beklenen bir iktidar ve beraberinde gelen ayrıcalıklara ulaşmak adına tekrarlanan performanslar olarak temellendirilir [...] Tarihsel olarak devamlılığını, *varsayılan* ve *olması gereken* bir otorite olarak sürdüren erkeklik, tanımında da saklı olduğu üzere onu tehdit eden, riske atan bir durum olmadıkça görünmezliğini korur (Hearn, 1999; Munsch ve Gruys, 2018). Dolayısıyla erkeklik krizi, istikrarını yitiren ve çoğu zaman görünmez olan ayrıcalık ve otoritenin kırılması ve tehlikeye düşmesi ile görünür olur. Bu anlamda “erkeklik krizi”nin erkekliğin (yeniden) inşasını mümkün kılan en temel mekanizma olduğu söylenebilir [...] Bu kriz sonuçlarından *şiddet* örneğine bakılırsa, işini kaybeden ve dolayısıyla toplumsal konumunu da başkalarının gözünde kaybeden erkekliğin kadınlara ve LGBT+lara yönelik şiddeti erkekliği yeniden kazanmak için bir araç olarak kullandığı görülür (bkz. Sakallı ve Türkoğlu, 2019) (Akt. Türkoğlu, 2022).⁷⁵

Trolün kendi kültüründeki deneyimi ile şekillenen, toplumdaki statüsüne dair algısı, tamamen kadınlardan oluşan ve erkekler ile yalnızca arada işlerine yarayan birer nesne olarak ilişki kuran bir toplumla karşılaşınca sarsıntıya uğramıştır. Trol yaralanan erkekliğini, Amazonlardan biri olan Şeker üzerinde tahakküm kurmaya çalışarak yeniden inşa etmeye çalışır.

Trolle konuşunca Şeker’in aklına cadı hikâyeleri gelir ve korkar önce ama sonra balık tutacak kadar becerikli, ona hediyeler verecek kadar cömert olduğunu düşünerek trolle gitmeye ikna olur. Amazonlar sadece döllenmek için erkeklerle görüşmeye izin verdiği ve Şeker de döllenebilecek “gerçek” bir kadın olarak görülmediği için daha önce hayatında hiç erkek görmemiştir. Adı Uri olan trol, ona güzel olduğunu söylediğinde Şeker, onun ne tuhaf değerlendirme ölçütleri olduğunu, döllenmek için güzel değil, güçlü ve akıllı olmasının gerekli olduğunu düşünür. Uri onu öptüğünde, durdurulması imkânsız korku nöbetlerine girmek üzere bulur kendini ve Uri’nin uzun zamandır beklediği yok edicisi ve kurtarıcısı olduğunu düşünür. Uri’nin mağarasına gidene kadar, Uri her şey için Şeker’in rızasını ister, ama

⁷⁵ <https://feministbellek.org/erkeklik-krizi/>

mağaraya girdikleri an, kapıyı kapatır ve Şeker'in bir daha oradan çıkamayacağını söyler. Şeker önce korkar ama sonra mağarayı fena bulmaz. Sadece biraz temizliğe ihtiyacı olduğunu ve orada yaşayabileceğini düşünür. Burada, Karadul Amazonları, erkeklerin egemen olmadığı, kadınların kendi bedenleri ve emekleri üzerinde söz sahibi olduğu ütopyik bir toplummuş gibi görünse de kadınların ütopyelerinin da otoriter olabileceği, kendi içindeki farklılıkları bastırmaya çalışan bir yaklaşıma dikkat çekilir. Şeker'in kendi toplumunda ötekileştirildiği, içinden geldiği gibi biri olamadığı için “delirdiği” ima edilir. Hatta, kendini ilk karşılaştığı erkeğin kollarına hiç düşünmeden atmasının sorumlusu olarak da Karadul Amazonlarının dayatmacı toplumsal normlarına işaret edilir. Ancak elbette bu yorum, öyküdeki anlatıcı konumu oğlan ile annesi arasında gidip geldiği için tartışmaya açıktır.

Şeker, kız doğurup kimin daha Amazon ruhlu olduğunu klanındakilere göstermek ister. Uri Şeker'i iyileştirebileceğini, şifacılığın aile gelenekleri olduğunu ve babasının rüzgarla, annesinin ateşle yakın arkadaş olduklarını söyleyince, Şeker klanındaki şifacıların kendisine yaptıklarından illallah etmiş bir halde, “tek ihtiyacım bir başka şifacıydı zaten” der (s.22). Uri bitkilerden yaptığı bulamacı Şeker'e sürdüğünde, Şeker yeni bir vücuda kavuşmuş gibi hisseder ve Uri ile kalmaya karar verir. Birkaç ay içinde beş altı oğul ile bir kızları olur. Anlatıcının annesinin hikâyesine göre, trol avlayacak bir şey bulamayınca kendi çocuklarını yemeye karar vermiştir. Anlatıcı ise, annesinin hikâyesinden hoşnut olmayıp kendi versiyonunu anlatmaya karar verir. Oğlanın anlatısına göre, Şeker doğum yaptıktan sonra kız doğuramadığı için mutsuz ve hasta düşer. Uri avlanmaya giderken ona oğullarını da yanına almasını söyler. Uri ise Şeker'in onlarla ilgilenmeyi öğrenmesi gerektiğini belirtir. Şeker, hızlıca büyüyen çocuklarına karşı tahammülsüzdür. Ağlaması kesilene kadar oğlunu dışarıda tutup içeri almaz mesela. Erkek anlatıcının versiyonunda,

Şeker’e elinde koca bir bıçak tutan bir gölge görünmeye başlar. Şeker, gölgenin etkisiyle dışarıda bıraktığı oğlunu öldürür. Oğlanları dışarı salarken, kızına Amazonları anlatır ama hâlâ mutlu değildir. Eksik bir şeyler vardır hep. Daha sonra yine bıçaklı gölgeyi gördüğünde, oğullarını öldürüp ateşe atar, yanan çocuklarının kokusundan duyduğu zevkten utanır. Oğulların öldüğünü fark edince, kendi hayatından da kızının hayatından da endişe eder ve bir gece kızını da alıp köyüne kaçar. Burada erkek anlatıcının zihninde, çocuklarını öldüren kadınlara dair mitolojik anlatıların ne kadar yer etmiş olduğu görülür. Çocukları öldürenin gerçekte kim olduğu hususu, annenin ve oğlanın anlatısında sürekli değişir.

Şeker köye girdiğinde kocasının aslında bir trol olduğunu Amazonlardan öğrenir. Şeker değişmeye başlar. Saçlarını kaybeden Şeker’in sadece tepesinde bir kuyruk kalır ve vücudunda dövmeler çıkar. Sonunda bir Karadul Amazonu olabilmıştır. Tam bir karadula dönüşmesi, zehrini akıtması ile mümkün olmuştur. Ancak Şeker zehrini nasıl akıttığını hatırlamaz. Hatırlamasına yardım etmek için bir şifacı gelir, Şeker’in birasına bir sıvı katar. Bu ilacın etkisiyle, Şeker’in gözünün önüne mağaradaki son hali gelir. Kanlı bıçağı kendisinin değil, Uri’nin elinde görür. Uri Şeker’e saldırmaya çalışırken, Şeker uzayan dişlerini Uri’nin boynuna saplar ve içindeki zehri ve öfkeyi boşaltır. Burada, Şeker’in “gerçek” bir kadına dönüşmesi ile “gerçek” bir Amazona dönüşmesinin birbiri ile eş zamanlı gerçekleştiği görülür. Bu durumun, Amazonların “ırksal” özelliklerini tamamen kadınların varoluş biçimine dayandırmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Bu toplumda Amazona dönüşmek ile “gerçek” bir kadına dönüşmek için belli bir performans beklenmektedir. Şeker’in zehrini akıtıp Amazon olmasını sağlayan şey, erkeğin kendi üzerinde kurduğu tahakküme karşı mücadele etmiş olmasıdır.

3.8.2 Yoldaşlık halleri

Bu öyküde, klasik Amazon figürünün özellikleri, çiftleştikten sonra erkek partnerini yiyen dişi karadul örümceklerinin özellikleri ile karıştırılıp, yeni bir tür yaratılmıştır. Hem kadınlığın hem de Amazonluğun dönüşerek olunan bir şey olarak anlatılması, bu öyküde kimliklerin akışkan, kaygan ve değişken yapısına dikkat çekildiğini gösterir. Öykü, kimlikleri performans yoluyla kazanılan, edinilen şeyler olarak sunarken, kimlikler üzerinden kurulan hiyerarşiye de dikkat çeker. Şeker’in çocuğunun “tuhaf” görünüşünden dolayı, köydeki kadınlar Şeker’e ne tür bir yaratık ile birlikte olduğunu sorarlar. Şeker daha önce erkek görmediği için Uri’nin insan olmadığını farkında değildir. Ona köydeki damızlık erkekleri gösterdiklerinde, birlikte olduğu şeyin insan olmadığını anlar. Yattığı şeyin trol olduğunu ona şifacı açıklar. Şeker’in çocuğunu gözetim altında tutmaya karar verirler. Her ne kadar Şeker, toplumdaki diğer kadınlardan farklı olduğu için dışlansa da yine de onlar gibi olma potansiyeline sahip olduğu için, hiçbir zaman trol den olma çocuğuna davranıldığı gibi bir muamele görmemiştir. Burada, bir toplumdaki ötekileştirilme biçimleri arasındaki farka da işaret edilir. Türlerin sınırlarının karışması Amazonlar tarafından cinsiyet kimliğinin muğlaklığından çok daha tehdit edici bir şey olarak deneyimlenir.

Normalde Amazon zehri bir erkeği tüm gün baygın tutabilir ama zehrin trol üzerindeki etkisi bilinmediği için, Şeker’e başladığı işi bitirmek üzere geri dönmesi gerektiği söylenir. Şifacı kadın morfin adını verdiği bir iksir hazırlar. Kadınlar, Uri kendinden geçince, onun bacaklarını dizlerinden, kollarını dirseklerinden keserler. Uri, ilacın etkisi geçince uyanır. Kısalan uzuvlarını görünce ağlar. Kadınlar onu kesilmiş uzuvlarıyla birlikte köye götürürler. Uri kadınları ciddiye almaz önce. Hepsinin bir avuç sıyırmış kadın olduğunu, kadınları toplayıp çay saati sonrası onu

öldürmeye mi gittiklerini sorar ve “Savunmasız küçük oğullarını öldürdüğü gibi” (s.37) diye devam edince, Şeker oğullarını öldürdüğünü inkâr eder ama Uri ona gölgenin aslında kendisi olduğunu söyler. Şeker bu sefer elinde bıçak tutanın kendisi olduğunu görünce, gölge onun için tehditkâr bir düşman olmaktan çıkar. Benliğinin bir parçasıdır artık. Gerçekten çocukları kimin öldürdüğü kesin bir şekilde açıklanmasa da Şeker kendisinin de öldürebilme potansiyeli ile yüzleşir ve bu hisle birlikte saldırıya geçer. Uri’ye, kendisine zorla doğurttuğu o sefil oğulları kızarıırken onun da kokularından ağzının sulandığını” (s.37) hatırlatarak, işlenen cinayetteki suç ortaklığını vurgular. Şifacı araya girip oraya neden geldiklerini hatırlatınca, Şeker Uri’nin boynuna dişlerini geçirir ve o anda vücudundaki dövmeler karmaşıklaşır. Klanındaki diğer kadınlardan farklı biçimde, Şeker’in dövmeleri daha şiddet dolu motifler olarak vücudunun her yerine yayılır. Dövmelerinin daha şiddet dolu figürler içermesi, dönüşümünde bir cinayetin izinin olması ile açıklanabilir.

Amazon köyünün genel manzarasında havada uçuşan beden uzuvları vardır. Bütün hayvanların bakımı, ev temizliği, bar görevleri, sarhoşları eve taşıma, sokakları temizleme, taşıma vb. bütün işleri bu uçan eller yapar. Masaj ve saç yapımında uzman olanları evlerine alanlar vardır. Dizlerden ayrılan bacaklar da tarlada yük arabasını itme işinde çalıştırılır. Damızlık olarak kullanılan erkekler, kadınların onlarla işi bitince serbest bırakılır ama erkekler köyden pek uzaklaşamaz çünkü karadulların sevişirken akıttıkları zehir onlarda bağımlılık yapar. Karadullar doğacak çocukların kız olması için dua ederler. Erkek bebeklerin etinden kızlara mama yaparlar. Böylece daha hızlı ve güçlü büyüyüp daha sağlam ağ yaptıklarına inanırlar. Şifacı sayesinde erkeklerin kesilen uzuvlarını daha uzun süre kullanmanın bir yolunu da bulurlar. Uzuvlar kesildikten sonra onları kozalara sarıp bir tür mumyalama işlemi ile daha uzun süre kullanmaya başlarlar.

Şeker'in zehrini çıkardıktan sonra ağ örmesi gerekiyordu. İp çıkmaya başladığında, çıkan ipliyle dans etmesini, ipin ritmine ayak uydurmasını söyler diğer kadınlar. Şeker bir sürü ipek ağ dokur. Bu kadar ipliği nerede tuttuğuna şaşırır. Burada, cinsiyet kimliği dönüşürken, bedeninin de dönüşüyor olması dikkat çekicidir. Beden verili bir şey olarak algılanmaz. Hangisinin diğerinin dönüşümüne neden olduğu belirtilmez. Bunların eş zamanlılığı vurgulanır. Biyolojik olan ile toplumsal olanın sınırları birbirinin içine geçer. Şeker'in kızına Amazon kıyafeti giydirirler ama bu kızın vücudu karadullar gibi ince ve sportif değildir. Babası bir trol olduğu için boyu hızla uzar. Boynuzları vardır ve dişleri de oldukça farklıdır. Hem trol hem karadul dişlerine sahiptir. Trol dişlerinin çekilmesi gerekiyordu ama dişleri çekildiğinde bu sefer, diğer karadullar gibi yeterince zehir üretemeyecektir. Uri kızına kendi annesinin adını, Olga ismini vermek isterken, Şeker Nbuhila adını koyar kıza. Nbuhila'nın beden ve zekâ yaşı da farklıdır. Bu nedenle hangi sınıfta ne ders göreceği belli değildir. Şeker kızına, eğitim müfredatı kapsamında erkekleri kestikleri yerleri gösterince, Nbuhila babasını o vaziyette görmeye dayanamaz ve babasını onlara hizmetçi etmek istemediği için onu öldürür ve benim adım Olga diye bağırır. Karadullar kıza saldırıya hazırlanırken Şeker kızının önüne geçer ve onu nehre vereceğini söyler. Amazonlar için nehre verilmenin en büyük ceza olduğu belirtilir, çünkü nehir ona verilen her şeyi ve herkesi yutuyordur. Öldürmeyi çok gördükleri düşmanlarını gönderirler nehre. Nehre gidenin çığlığı duyulur uzaktan ve nehirden dönen olmaz. Nbuhila geceyi hücrede geçirir. Nehirde delilik ve ölüm saçan yaratıkların yaşadığını anlatan efsanelerden korkar. Bu nehir, Yunan mitolojisindeki yer altında akan nehirlerden biri olan, Yunancada unutkanlık anlamına gelen, Lethe⁷⁶'yi çağırıştırır. Lethe Nehri'nden su içen yeni ölenlerin geçmiş varoluşlarına

⁷⁶ <https://www.britannica.com/topic/Lethe>

dair tüm anılarını kaybedeceğine inanılır. Bu unutkanlığın, yalnızca nehre atılan ya da nehirden su içen kişinin başına gelmediği, geride kalanların da onu unutmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Ölenin, ölüsü gömülenin hatırlanma ihtimali varken, birini unutkanlık nehrine atmak onun tamamen hafızadan silinmesine neden olur. Böylece o kişi, anılarıyla birlikte hiç var olmamış gibi, ölümden beter bir şey ile cezalandırılmış olur.

Öyküde, Nbuhila nehre bırakıldığında anne diye seslenir ama sisin içinde ona ne olduğunu kimsenin bilmediğini söyler anlatıcının annesi. Anlatıcı oğul ise, gözyaşlarını tutmakta zorlandığını belirtir. Annesinin uzaktan sesini duyar, o hâlâ bir şeyler anlatıyordur. Cadının yaptığı büyü ile trol hâlâ canlı tutulurken, kesilen uzuvları da canlı kalmıştır ve kadınların bütün ağır işlerini trolün kocaman kesik uzuvları yapmaya başlamıştır. Üzümleri çiğneyip şarap, buğdayları un yapar. Tarlada koşturan bacak, evlerde temizlik yapan el olur. Trol istemese de vejetaryen bir hayat sürdürmeye başlar. Böylece evcilleşip haykırmaktan vazgeçer. Elleri ve bacaklarının yaptıkları ile gurur duymaya bile başlar. Buradaki grotesk anlatım, ataerkil toplumun kadın ve hayvan bedenlerine yaptığını tersine çevirerek, her ikisinin de farklı şekillerde metalaştırılarak sömürülmesine dikkat çeker.

Anlatının başında bahsi geçen fotoğrafın, artık barışmış olan çiftin kitap kulübünden çıkarlarken çekildiğini söyler anne. Anlatıcı, resimdeki trol Uri olup annesinin babası, yani kendi dedesi olduğunu, annesinin de Şeker'in Uri'den olma melez kızı, Nbuhila olduğunu anlar:

Sonunda anlamıştım annemin neden böyle masallaştırmaya çalıştığını böyle gerçek bir olayı. Ne geçmişten kopabiliyordu ne de o geçmişin kendisine ait olduğunu kabul edebiliyordu. Annem Nbuhila. Biliyordum hiçbir zaman Olga adını kullanmamıştı. Hikâyenin sonunu böyle gerçeklerden uzak bir uzlaşma ile bağlayışı da kendisini affettirmeye ne kadar ihtiyaç duyduğunu gösteriyordu (s. 59).

Anlatıcı, annesine deliliğin Şeker'den mi geçtiğini, yoksa aklını nehirde mi kaybettiğini düşünür. Annesinin elindeki belli belirsiz dövmelelere bakar. “Demek bu kadar karadul olabilmişti en fazla. Ne gerçek bir karadul ne de tam bir trol olabilmiş, arada kalmış bir melezdi annem” (s.59) diye geçirir içinden. “Acaba bu beni ne yapardı? Ve acaba kızı olmadığı için mi benden bu kadar nefret ediyordu?” (s.59), diye sorgular ama bunları daha sonra düşünmeye karar verir çünkü annesinin yüzünde pek sık göremediği türden masum bir ifade görür.

Ona anlayışla ve sevgiyle baktığımı düşünüyordum. ‘Senin hatan değildi,’ demek istedim. Düşünürken dişlerimi güç bela kapatan iri dudaklarımın arasından salyalarımın akmasına da bir türlü engel olamıyordum. Ben tek kelime söyleyemeden salyalarımın anneme bakarken, o benden sıkıldı. ‘Eaahh şimdi çek git, söz verdiğin gibi beni rahat bırak!’ dedi, arkasını döndü. Ben de sıkıldım, homurdanarak çıktım evden... (s.59).

Bu öykünün iç içe geçen anlatılardan oluşması ve anlatıcıların güvenilmez oluşu, öykünün belirleyici özelliğidir. Öyküde postmodernist anlatım tekniklerinden yararlanılarak, anlatıcının cinsiyetinin ve kimliğinin anlatıyı nasıl belirlediğine dikkat çekilir. Bu doğrultuda, bu öykü ırk, cinsiyet, tür gibi kategoriler üzerinden yapılan ötekileştirilme hallerinin ne kadar istikrarsız bir şekilde işlediğini göstererek, canavarlaştırmanın, hikâyeyi kimin anlattığı ve temsil gücünü kimin elinde bulundurduğu ile ilişkili olduğunu vurgular.

3.9 *Cadı*

Oylum Yılmaz’ın (2012) *Cadı: Prinkipo’da Büyülü Bir Arayış* romanının anlatıcısı, farklı zamanlarında yaşamış üç farklı kadının hikâyesini birbirine örerek bir ada anlatısı vücuda getirir. Bu kadınlar, Büyükada’nın sakinlerinden Ümran, Bizans’ın düşmüş imparatoriçesi İren ve İren’in annesi kocakarıdır. Anlatıcının peşine düştüğü asıl karakter, nispeten daha yakın geçmişte yaşamış olan Ümran’dır. Amuda kalkıp başını bacaklarının arasından geçirerek tersten yürüdüğü için ada halkı tarafından

şeytanlı kız olarak anılan Ümran, anlatıcıya adanın eski ruhlarıyla hiç eskimeyen cinlerinin hikâyelerini anlatır. Ümran, “adalılardan daha adalı, adanın ağaçlarından bile daha diplere kök salanlar” olarak bahsettiği uzun elbiseli “eskiler”in, bazen içlerinden ışık saçtığını bazen de bütün ışığı emdiklerini söyler. Ümran’ın adanın eski ruhları ve cinleri için kullandığı “eskiler” lafının anlatıcı için karşılığı ise, herkesin tanıdığı adanın sakinleridir: Fırıncı Niko, Prinkipo hikâyecisi Fıstık Ahmet, Süpiyanım teyze, Madam İro...Anlatıcının “eskiler” tabirini yakıştırıp “asıl büyülü olanlar” diye düşündüğü bu karakterlerdir. Ümran’ın sözünü ettiği, etrafında dolaşan tayflar, o tuhaf kara benekler, Ümran’ın eskileri daha başka türlü, büyülü, ilgi çekici görmesini sağlar. Bu bakımdan, Ümran’ın kara benekleri *Sevgili Arsız Ölüm*’deki Dirmit’in siyah noktaları ile müşterek bir duygulanımın imgeleri olarak ortaklaşır. İki kız çocuğunun kendileri ve diğer varlıklarla normatif olandan farklı bir ilişki kurmalarının aracı olarak kullanılır. *Cadı*’nın anlatıcısı ise Ümran’ınkine karşı kendi düşünde ve gerçekliğinde yarattığı eskilerinde ısrar eder, ancak Ümran ile birlikte kendisine musallat olan diğer kadınların hikâyeleri ile kendi hikâyesinin dengesini de kurmaya çalışır. Dolayısıyla bu romanın farklı zamanların üst üste bindiği palimpsest ve çok sesli bir yapısı olduğu söylenebilir. Bu kadınları birbirine bağlayan ataerkil düğümlerin çözülmesinde kilit rol oynayan ise Metamorfoz manastırının bahçesindeki ağaçlardır. Farklı tarihsel anlarda, bu kadınların falcılık ve büyücülük gibi meziyetler edinip dönüşmelerinin köklerinde bu ağaçlar yükselir. Romanda bir de uğursuz, korkulan, iflah olmayanlara dadanan, karanlıklara karışanlara, evlerinden kocalarından kaçanlara, çocuklarından soğuyanlara, özellikle kadınlara musallat olduğu belirtilen Ferman adlı bir erkek karakter vardır. Anlatıcıya göre, şeytan kılıklı bu tuhaf erkek, yasa gibi zamansız ve hep var olup kadına kendini suçlu hissettiren şeyin vücut bulmuş hali gibidir ama anlatıcı zamanla Ferman’ın doğasının ve

niyetinin bu betimlemedeki gibi keskin sınırlarla çizilmemiş olduğunu da fark eder. Ferman'ın anlattıklarının aslında herkesin bildiği masallardan kaybolan parçalar olduğunu, insanların yürekleri kaldırmadığı için unuttukları, unutmayı tercih ettikleri, çocuklarına torunlarına anlatamadıkları meseleler olduğunu öğrenir. Ferman'ın anlattıklarının aslında bu kadınlara güç veren şeyler olduğuna ikna olur anlatıcı ve kendisinin de aynı kendinden önce yaşamış ve kendi dönemlerinde ucubeleştirilmiş kadınlar gibi Ferman'ın hikâyelerinin peşine düştüğünü söyler. Ferman bu özellikleriyle, *Buhran Gecesi*'nin siyah elbiseli adamına ve “DNA Karmaşası”ndaki eli bıçaklı gölgeye de oldukça benzemektedir. Dolayısıyla, *Cadı* 'nın anlatıcısı bu yolculuk boyunca, yalnızca bu romanda adı geçen, farklı dönemlerde yaşamış kadınların toplumdan tecrit edilme nedenlerini anlamaya çalışmaz, onların hikâyelerini birbirine örerken bir yandan kendi bireysel hikâyesini bir yandan da benzer durumdaki tüm kadınlara dair müşterek bir hikâye yaratmaya çalışır.

3.9.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu metin tarihin farklı zamanlarında yolu Büyükkada'ya düşmüş dört kadını buluşturur. Bu kadınlardan biri romanının anlatıcısıdır. Diğer üç kadın ve hikâyeleri anlatıcıya musallat olur. Anlatıcı bir yandan bu musallat olunma haliyle cebelleşir. Bir yandan da yazmanın, yaratmanın büyülü ve zorlu taraflarına dikkat çeker. Canavarlaştırılma halleri ise, önce anlatıcıya musallat olan kadınların kendi hikâyelerinde görülür. Hepsinin kendi dönemlerinde canavar gibi görülme nedenleri hem farklı hem de bir o kadar aynıdır. Daha sonra ise, bu hikâyelerden büyülenen anlatıcı, onlardan birine dönüşür. Kendi içindeki cadıyı bulmaya giden yol, kendinden önceki falcı, büyücü, deli kadınların hikâyelerine kulak vermekten geçer.

Anlatıcıya musallat olan ilk kadın Ümran'dır. Diğer kadınlar Ümran'ın anlatısı ile çıkar ortaya. Ümran, şeytan kız olarak anıldığı günden başlar anlatmaya. On dört on beş yaşlarındayken, bir gün amuda kalkıp başını bacaklarının arasından geçiren Ümran'ın tersten yürümesi ile sanki adaya erkenden akşam çökmüş, hava soğumuş, tekinsiz gölgeler dolmuş gibi olmuştur. Adalılar, yanından geçerken Ümran'a bakmamaya çalışarak “şeytan bu kız” derler. “İşte böyle aldım adımları” der Ümran anlatıcıya (s.10). Ümran, hatırladığı bu anda yalnız olmadığını belirtir. Herkes dağıldıktan çok sonra günün akşam olduğu o ana, adanın eski ruhlarıyla hiç eskimeyen cinlerinin tedirginlik, şüphe ve kararsızlıkla bakıp durduklarını anlatır. Adalılardan daha adalı olanların, adanın ağaçlarından daha diplere kök salanların, o anı dikkatli bir endişe ile yaşadıklarını, Ümran'ın adaya getirdiği karanlığı izlediklerini söyler ama Ümran'a göre karanlık zaten hep oradadır, karanlık zaten onlardır. Ümran, bu “Eskilerin” uzun elbiseli, bazen içlerinden ışık saçan bazen de bütün ışığı emen çift yapılı mevcudiyetlerini tarif eder. Çevredeki ağaçlara ve kedilere hiç bitmeyecekmiş gibi gelen bir ada zaman sonra, Eskilerin bakışı birdenbire kesilir ve içlerinden bazıları, 1945 Haziranının Ümran'ın unutamadığı o serin gecesine dönerler yüzlerini. Ümran bu varlıkların onun peşinde olduklarını söyler (s.11). Ümran, musallat olduğu anlatıcıya da önce güvenilmemesi gereken, tekinsiz bir kadın gibi görünür. Ancak anlatıcı, yanıldığını kısa sürede anlayacağını da belirtir (s.13).

Ümran'ın adada tekinsiz görünmesine neden olan tek özelliği bedenini farklı bir şekilde kullanabilmesi değildir. Ümran, okul derslerinde başarılı ama çok yaramaz, sürekli olay çıkaran, gözünü açtığı anda krizler geçiren, annesinin saçına yapışıp onu tekmeleyen, kardeşini döven bir çocuktur. Bu davranışları nedeniyle kendisine iyi saatte olsunların musallat olduğu düşünülür ve hacılara hocalara

götürölüp üfletilse de çare bulunamaz. Ümran için dönüm noktası, sevdiği çocuk Kenan'ın annesi onu zengin bir kızla evlendirmek istediğini söylerken sesini hiç çıkarmamış olduğunu öğrendiği an olur. Ümran Kenan ile olan aşk dolu zamanlarını, bir zamanlar ne kadar güzel olduğunu ve kendine bakmaya doymadığını anlatır anlatıcıya. Ta o zamanlardan beri aynanın arkasında belli belirsiz kara lekeler gibi görünüp Ümran'ı izleyen birilerinin olduğunu bildiğini ama o vakitler oğlanların en çok annelerinin sözünü dinlediğini ve iyi saatte olsunların Ümran'ın yalnız kalmasını istediğini bilmediğini söyler (s.18). Ümran yalnızca bedeninin sınırlarını zorlayan, imkânlarını araştıran bir kadın değil, aynı zamanda arzularına da ket vurdurmayan, tam olarak ne olduğunu bilmesede hayallerinin peşinden gitmeyi göze almış bir kadındır.

Bazen arzuları tarafından yok olmayı da göze almış bir kadındır Ümran. Kenan'ı hayatından çıkarır çıkarmaz, sevmediği halde intikam için gidip İbrahim'i alır hayatına. Aşkı uğruna hem kendini hem de başkalarının hayatını kararttığını itiraf eder. Balkan göçmeni olan sessiz tabiatlı İbrahim, eczanede kalfa olarak çalışmaktadır. Parasızlıktan eczacılık fakültesini bırakmak zorunda kalmıştır ve Ümran'ı seviyordur. Bunun farkında olan Ümran, bakışlarında deliliğe yakın bir öfke ile eczaneye girer. Kenan'dan intikam almak için İbrahim'e evlenelim der. Ümran bu anı anlatırken, sanki birilerinin onu arkasından ittiğini, bu kararı öyle aldığını belirtir anlatıcıya (s.22). İbrahim ile evlendikten sonra ise Ümran'ı iyi saatte olsunlar hiç bırakmaz olurlar artık. Kabuslar görür Ümran. Rüyasında, bir ağacın köklerinde oturduğunu görür. Bu ağacı zeytin sanar önce, ama sonra onun hayat ağacı olduğunu düşünür. Ağaçtan bir kelime söylemesini ve Ümran'ın hayatını değiştirmesini ister. Sarılır ağacın gövdesine ama ağaçtan çıt çıkmayınca, Ümran öfke ile tırnaklarını ağacın gövdesine takıp hırsıyla tekmeler onu. Bir inleme duyar ama ağaçtan mı,

denizden mi geldiğini anlamaz (s.25). Uyandığında kendisini sık sık yatağı yerine sokağın ortasında çırlıçıplak yatar vaziyette bulur. İbrahim Ümran'ı uyurken sokaklara çıkmasın diye yatağa bağlar. Ümran bağlanmasına direnç göstermeyince, İbrahim onun böyle teslim oluşuna daha da öfkelenir ve döver onu. Fakat iyi saatte olsunlar bağlandığı gece de gelir ve Ümran'ı çözerler. Adalılar ise İbrahim'e oturdukları evin eskiden kilise olduğunu, daha da delirmeden Ümran'ı adadan uzaklara götürmesini tavsiye ederler.

Ümran zeytinden duymayı beklediği sözcüğü duyamadıkça sinirlenir ve onu köklerinden kesmeye başlar. Kimsenin kendisi hakkında konuşmasına aldırmaz etmeyen bir kadındır. “Tek bir sözcüğü bekleyenim, hayatımı, mutluluğu kazanmaya çalışırım [...] Eşiğinde durduğum varlık, yok olmaya mahkûm olanım, yolu bulamayanım, ah gölgelere karışacağım...” (s.31). Ümran, arzu ettiği gibi yaşamaya çalışan bir kadın olmanın ne denli zor olduğunu farkındadır. Toplumun bakışlarına ve beklentilerine aldırmandan arzularının peşinden gitmesinin toplumsal bir intihar anlamına geleceğini düşünür. Hayatının kontrolünü kazanmak için bunu göze alır ve gölgelere karışmayı kabul eder. Anlatıcıya kendi içinden ilk geçen kadını, İren'i anlatır. Bizans'ın büyücü kraliçesi, düşmüş kraliçesidir İren. Tarihte ne zaman olduğu bilinmez ama İren istedi diye inşa edilir manastır ve onun isteği ile dikilir ağaçlar. İren Ümran'ın elinden tutup onu çamlara götürür. Adanın büyümlü tarihini başlatanın İren olduğunu anlatır Ümran. Her ağacı efsunlayıp köklerini muska ve tılsımlarla doldurmuştur İren. Ümran önce ağaçlardan korkar, düşman beller ormanı. Sonra medet umar köklerinden. Ağaçların diplerinde bulduklarından kendine varlık çıkarır: Kupalar, karolar, maçalar... Düşündeki suskun ağacı unuttur Ümran. İren ona ağaçların efsunlu dilini öğretir. İren'in kendisine buldurduğu iskambil kartlarından fal bakmaya başlar Ümran. Geleceği görmek artık onun varlık sebebi

olur. Ümran evin içini çürüyüp kararmış, tuhaf nesnelerle doldurunca İbrahim hepten ümidi keser ondan. Ancak Ümran delirdikçe daha çok ilgi görmeye başladığının farkındadır. Farklılığını, hayatta kalmak için bir fırsata çevirmeyi bilir.

Ümran, anlatıcıya İren'in kendi kurduğu manastırda kendisini nasıl tutsak bulduğundan bahseder. “Güç ne erkeksi ayak oyunları ile kazanılır ne de kadınsı sözde uyanıklıklarla, aldanma bunlara...” (s. 34). Aslında bir ayrıcalık mı yoksa başa bela mı, ne olduğu bilinmez o kadınlık denilen şeyin, ikircikli yapısına dikkat çeker. Ümran'ın anlatısına iyice kapılan anlatıcı, kendisini Ümran'ın elinden tutmuş bir vaziyette manastır yolunda bulur ve içine bir korku düşer. Küçüklüğünde söylenen bir şey gelir aklına: “Önce olmadık zamanlarda gecenin sessizliğinde zil sesleri, bazen de etrafta hiç kimseler yokken ıslık sesleri duyarsın, işte bil ki artık cinlere karışmışsın...” (s. 35). Başta Ümran'ın anlatısını güvenilmez bulan, onu aynı ada halkının ötekileştirici bakışlarıyla izleyen anlatıcı, Ümran'ın anlattıklarıyla dönüşmeye başlar. Artık kendisinden de emin olamaz. Kimin kime musallat olduğunu da bilemez. Önceleri Ümran'ın kendisine musallat olduğunu düşünen anlatıcı, bu kadınların hikâyelerinin peşinden gidenin kendisi olduğunu, belki de kendi öznelliğini inşa etmeye çalıştığını fark eder.

Anlatıcı, İren'den de öncesinin olduğunu öğrenir. Ümran'a İren'in annesi kocakarı da görünmüştür. İren ağaçların köklerini kazırken, kocakarı köklerden de öncesini bilir. Onun anlatısına göre, hiç kimseler yokken papazlar varmış adada. İnsanların içine giren kötülüğü, şeytanı, şehveti, takıntıyı çıkarırlarmış. Bunları çıkarırken iyiliği ve sevgiyi de alırlarmış. İnsanların ruhlarını emer ama doymazlarmış. En çok kadınlar düşürmüş ellerine. Zaten yeryüzünün bütün savaşları da erkeklerin kadınların sahip olduklarından korkmasıyla başlamış. En güçlü kadınlardan biriymiş kocakarı. Papazlar ne yapsalar alamamışlar içindeki gücü.

Bedeni çürüdükçe, yüreği çiçeklenmiş kocakarının. Masallardaki cadılar gibi görünürmü: kambur, paspal, çirkin ve yaşlı. Kadınlığın en olmadığı yer gibi gelirmiş siyah kalın çoraplı bacakları. Onu adaya ilk getirdiklerinde kuşağının kozalaklarla, türlü tohumla dolu olduğu söylenirmiş. Kocakarı işkence gördüğü her kayalığın etrafına saçmış tohumları da böyle döllemiş Büyükada'yı. Kocakarının sonraki bütün kadınların anası olduğu söylenirmiş. Ümran onun bu kadere fahişelikten düştüğünü belirtir. Konstantinos döneminde, çok tanrılardan tek tanrıya geçildiğinde, kocakarı, önce kutsal, sonra kahpe fahişe, toplu sevişme ayinlerinden adanın zır deli papazlarının zincirlerine kalmış.

Kocakarının hikâyesi, Silvia Federici'nin (2019) cadı avlarının tarihine ve gerekçelerine ilişkin anlattıkları ile paralellik gösterir. Federici, cadı avlarının başlıca sebebinin toprakların çitlenmesi ve belli bir kesimi mülksüzleştirme politikaları ile ilişkili olduğunu belirtir. Örneğin, seks işçiliğinin kınanmasının ardında, kadınların erkeklerden para kazanabilme becerilerine dair endişelerin yattığını söyler (s.49).

Ancak, ekonomik sebeplerin yanı sıra, “kadınları, erkeklere tabi bir toplumsal konuma hapseden mizojinist kurumsal politikaları, kadının her türlü bağımsızlık iddiasının ciddi şekilde cezalandırılmasını ve toplumsal düzenin yıkılması gibi görülen her türlü cinsel ihlali de” cadılık suçlamalarının sebepleri arasında sayar (s.36):

‘Cadı’ gençliğinde ‘uçkuru gevşek’, ‘iffetsiz’ davranışlarda bulunmuş ‘kötü şöhretli’ kadındı. Genellikle evlilik dışı ilişkilerden çocukları olurdu. O dönemde yasalar, kilise ve ailenin yeniden düzenlenmesi aracılığıyla Avrupa’daki kadın nüfusuna dayatılan kadınlık modeliyle çelişen tavırlar sergiliyordu. Bazen bir şifacı ve toplum içinde onu popüler kılan türlü çeşitli büyü’nün uygulayıcısıydı. Ama bu durum, yerel ve ulusal iktidar yapılarının her türlü halk iktidarına karşı açtıkları savaşta, cadıları tehlike olarak gösterdi [...] Otoriteler, cadıları cezalandırırken aynı zamanda mülke yönelik saldırıları, toplumsal itaatsizlikleri, kontrol edilemeyen güçlerin varlığını anlatan büyü inancının yayılmasını, cinsel davranışı ve üremeyi artık devletin yönetimi altına alan cinsel normlardan sapmayı cezalandırıyorlardı. (s.36-37).

Federici, çitlemeleri toprağın etrafının çevrilmesinden daha geniş bir fenomen olarak düşünmek gerektiğini ifade eder. Bu aynı zamanda, bilginin, bedenlerin, diğer insanlar ve doğayla olan ilişkilerimizin kapatılmasıdır ona göre (s.39). “[...] yaşlı kadınlar genç olanları baştan çıkarabilir, şeytani yollara sokabilirdi; dahası gebeliği sonlandıran bitkiler gibi yasaklı bilgileri aktarıp topluluğun kolektif hafızasını devam ettirebilirdi” (s.50). Federici aynı zamanda, yaşlı kadınların, verilen sözleri, ihanet edilen inançları, ortak mülkiyeti (özellikle ortak toprakları), örfi anlaşmaları ve bütün bunların ihlal edilmesinden kimin sorumlu olduğunu hatırlayanlar olduğuna, evler arasında dolaşıp öyküleri ve sırları anlatan, tutkuları birleştiren, geçmişin ve şimdinin olaylarını birbirine dokuyanların da yaşlı kadınlar olduğuna dikkat çeker (s.51).

Romanda da önceki kuşağın kadınları sonrakilere için yol gösterici olur. Kocakarı İren’e, İren Ümran’a, Ümran da anlatıcıya, canavarlaştırılmayı nasıl kendi lehine kullanabileceğini öğretir: “Onların sana gülmesini istemiyorsan acıklı kaderlerini anlat hepsine öyleyse bir bir, acınası geleceklerini ve geçmişin cümle hüznü sırrını... Bu yetenek verildi bizlerden sana...” (s.38) diyerek büyücülük ve sanatçılık arasındaki ortaklığa dikkat çekmiş olur. Bu aklı kendisine kocakarı vermiştir. Anlatmaktan başka çıkar yol yoktur Ümran için. İren kartları buldurur, kocakarı anlamları. Papazların falı koyar adını. Metamorfoz manastırında adanın kadınlarını kendine çeken bir başkalık olduğunu söyler Ümran. “Bu çağda mabetleri erkekler yapar, kadınlar tapınırmış ya hep” (s.39), oradaki çekim böyle değişmiş. Ümran manastırın içine girmezmiş. Ağaçlara gelirmiş sadece. Bir tek Metamorfozun ağaçları, kuşları ve yabani otları varmış Ümran için. Burada önemli olan, bu üç kadının da direniş yöntemlerinin kendilerinden sökülmeğe çalışılan bilme ve ilişkilendirme biçimlerine sahip çıkmaları olmasıdır. Cadı avlarının, kuşaklar boyunca kadınlara korku verip ibretlik bir vaka olması gerekirken, kadınlar birbirlerinin

hikâyelerine kulak vererek kolektif hafızalarını birlikte inşa etmeye çalışırlar.

Ağaçların anlamı her biri için değişse de hepsinin de hayatta kalma mücadelesinde ağaçların faillikleri vurgulanır metin boyunca.

Ümran adadan Şişli'ye taşınmaya ikna eder İbrahim'i. Adadan ayrılmak bir süre iyi gelir onlara ama sonra Ümran yine zil sesleri ve çığlıklar duyup evini, çocuğunu terk eder. Ona yetmeyen ne olduğunu bilemez Ümran da. Anlatıcı ise, bir kadının yemek yapmak ve çocuk bakmak dışında bir şeyle ilgilendiğinde, toplum gözünde iyi bir anne ve iyi bir karı olmaktan çıkıverdiğini vurgulayıp asıl kehanetin bu olduğunu belirtir. Ümran tekrar adaya döndüğünde, kocasını ve çocuğunu kaybetmiş bir kadın olduğu için önce kimse ses etmez bir süre. Bu “hoşgörü” ortamında, Ümran'ın adalılara baktığı falların da etkisi vardır. Deli ve falcı olarak anılır ama bundan alınmaz Ümran. Aksine ona bir ayrıcalık ve güç verdiğini düşünür. Küçüklüğünden beri üzerinden eksik olmayan bakışları yönetmeye başlar. Kendini seyirlik bir olaya dönüştürür. Aklına estiğini yapabilir böylece. Fal baktırmaya gelenlerin karakterlerini bilir. Fal için gelenler arasında, gençliğin geçiciliğini bilenler, her gece aynı yatakta başka rüya görenler, ağaçlara isim verir gibi bakanlar, yıldızlara şiir okur gibi konuşanlar, topraktaki tohuma yaşamı verircesine ağlayanlar, geçmişin intikamını gelecekte alırcasına yaşayanlar vardır. Başka bir yaşam ihtimalini arayanlar, dönüşümün eşiğinde duranlar için ortak bir dil imkânı bulur falda Ümran. “Kehanet rüyanın dilidir, kehanet söze güvenir, ol deyince olmaya inanmak, olasılığın kapılarını ümitle tek tek çalmak...” (s.53) Ümran anlatıcıya ümidi kulak ardı etmemesini, kehanetin tek güvendiği sözün ümit olduğunu; bilinmeyenden korkmanın ise ebedi bir gelenek olduğunu hatırlatır. “Deli sözünü aldım, aheste aheste keyifle sürdürdüm bedenime, saçlarımı ovdum onunla [...] deli sözünü aldım hapsettim bedenimde” (s.53), der. Ne zaman gizlice ağaçlara çıksa,

yüzünü yapraklara sürse ancak atar deli sözcüğünü bedeninden dışarı ama sonra “O” gelip yine Ümran’ı deliliği ve çıplaklığı ile meydanın orta yerine bırakır. “O” dediği kişi Ferman adlı, adada uğursuzluğu ile anılıp korkulan; iflah olmayanlara, çocuklarını unutanlara, evlerinden kocalarından soğuyanlara dadanan biridir. Evlerden uzak durup kadınlara musallat olan, şeytan kılıklı tuhaf bir erkektir. Zamansız olduğu, ezelden beri var olduğu söylenen Ferman, sanki kadınlara kendilerini suçlu hissettirmek için var gibidir. İsmiyle müsemma, yasayı, babanın, atanın kurallarını temsil eder gibidir.

Ümran uyuyacak gibi olsa, kaybeden kadınların öykülerini anlatırmış Ferman ona. İlk zamanlar korkuyla karışık bir ilgiyle dinlermiş onu Ümran ama sonra Ferman’ın anlattıklarının aslında herkesin bildiği öykülerden ve masallardan kaybolan parçalar olduğunu, insanların yüreği kaldırmadığı için unuttukları, unutmayı tercih ettikleri, çocuklarına torunlarına anlatamadığı parçalar olduğunu anlamış (s.56). Bu parçaları dinledikçe uyuyamaz olmuş Ümran. Adalıların gözünde ucube olmuş. Kimselerin duymadığını duyan Ümran, bu eksik parçaları bilmece fal bakamayacağını söyler. Ferman Ümran’a Metamorfoz manastırının nasıl kaybedildiğini anlatmış. Manastırı kaybetmenin, tanrıçalığını elinden alan papazlara, hahamlara müstahak olduğunu söyler: “Bilmezsin ki sen, canımın içi ucubem, ne görkemliydin, ne güçlü, ne zalimdin, ne bereketliydin. Şimdi paçavra olan ruhunu ve bedenini tanrıçalıktan bu hallere nasıl getirdin? Yo, bak bu işte yoktum ben, öyle kötü kötü bakıp beni karıştırma, düşüren değil, düşenin yanındaki adamdım hep ben” (s.57), der Ferman. Bu açıklamasıyla Ferman’ın romandaki işlevi boyut değiştirir. Kadınlar için bir düşman olmaktan ziyade, norm dışı görünen ve davranan kadınların yoldaşı halini alır. Ferman’ın anlattıklarından anlatıcı da büyülenir ve metin giderek anlatıcının kendi dönüşümüne odaklanmaya başlar.

Ümran’a musallat olan İren, kocakarı ve Ferman artık bizzat anlatıcının muhatabı olurlar. Önce İren ve kocakarı ile bir çay partisinde, kendisini onlara hesap sorarken bulur. Ardından ada içinde koşturup Ümran’ı ararken, Ferman’ın kendisine yaklaştığını ve ona “Sözlerde buldun, düşlerde buldun, geçmişte ve hatıralarda buldun sandın onu bunca zaman, var olmayanı kim bulmuş ki sen buldun sandın [...] söz yanıltandır hayatı [...] şimdi ben ne desem Ümran’ı sokak sokak, Ümran’ı ev ev, Ümran’ı an be an arayacaksın, önce Eskiler’e sonra ağaçlara soracaksın” (s.70) dediğini aktarır. Anlatıcının gördüğü rüyada Ümran ve Ferman’ın sesleri birbirine karışmış bir şekilde:

Kötü dediler bana, kötü kötü, kötü... İçimde nasıl bir prenses vardı oysa [...] İçten içe göz diktiğim şeyleri nasıl da gördüler dedim, alnımda mı yazıyor yoksa yahu, sahnelere çıkmak istediğim, eteklerini aç aç bir dansöz, bağıra bağıra bir oyuncu olmak istediğim, bok götürsün evimi ya, yapmadım ki bunları hiç, yapmayı daha düşünmeden bile, nasıl bildiler nasıl bildiler, içimde yaşatmaktan bile korktuğum varlığı yaşamadan daha nasıl öldürmeyi düşündüler. kötüsün kötüsün kötüsün dediler. Yoksa onlar öyle dedikten sonra mı böyle oldum[...] (s.74).

diye sorgulayan bu kimden çıktığı belli olmayan ses, içindeki uğursuz puhu kuşunun, sefil şişko farenin, yeni doğmuş yılan yavrusunun kımıldadığını bildirir. Anlatıcı ise Ümran değilim ben, diye uyanır bu rüyadan. Ümran’ın peşine düştüğü için artık anlatıcı da ada halkı gözünde tekinsiz ve arkasından konuşulan birine dönüşmüştür.

Adada yaşayan kırtasiyeci Çiğdem anlatıcıya Ümran’ı, kızı Derin’den sormasını tavsiye eder. Anlatıcı tedirgin olur. Ümran’ı Derin’den öğrenme fikri aklına gelmemiştir daha önce. Bu fikir ürpertir onu. Belki de Ümran’a dair beklentilerinin kızı Derin tarafından yıkılmasını istemez, çünkü Derin annesi ile hiçbir bağı olmaması için mücadele eder. Derin, insanları saçının telinden tanımayı annesinden almıştır ama kendini hikâyelere, fallara kapatmıştır. Bunları insanları kandırmak gibi görür. Ağaçların, yaprakların, kedilerin ve köpeklerin fal için değil kendileri olarak var olduklarına inanır. Derin annesi Ümran’a benzemek için her

şeyi yapandır. Ümran gibi kırmızı tırnakları yoktur. Onun gibi gösterişli giyinmez. Ümran Derin'i sade bulup beğenmediği için, Derin ona inat böyle olur. Annesi gibi çocuklarını bırakmaz. Burada, bir yandan kadınlar arasındaki bağların her zaman birbirinin hikâyesine kulak vermek, deneyiminden öğrenmek şeklinde gerçekleşmediği görülür. Diğer yandan, Derin'in fal ile ilgili düşüncelerinde görüldüğü gibi, belli bir bilme biçimi tamamen romantize de edilmemiş olur. Derin'in, insan olmayanların insanın anlam arayışında sadece birer sembol olarak görülmesine karşı çıkan tavrı, feminizmin insan merkezci yaklaşımdan başka bir ilişkiye yönelme anına işaret eder. Ancak, Derin'in insan olmayanlarla kurduğu bu daha etik ilişki, onun mutlak etik bir pozisyonda olduğu anlamına da gelmez. Annesine olan öfkesi, onun belli bir kadınlık temsiline de düşman kesilmesine neden olmuştur. Gösterişli, “feminen” bir kadın olmak Derin'e saygınlığı olmayan bir şey gibi görünür. Derin öznelliğini annesi gibi olmamak üzerine kurarken, farklı kadınlık halleri arasında da bir hiyerarşi kurmuş olur.

Anlatıcı, ada meydanında kara elbiseli, sanki karanlığın kendisi olmuş gibi çok yaşlı bir Ümran ile mi yoksa kendi içindeki cadı ile mi karşılaştığından emin olamaz. Artık, kendisinden önce yaşamış kadınların sesini kendisinininkinden o kadar kolay ayıramaz hale gelmiştir. Ferman anlatıcıya, “Demek sonunda sadece adanın değil, kendi içindeki yaşlı cadıyı da buldun ve de o meşhur incirli zokayı yuttun!” deyip, “inciri yiyen kadınlara ne olurmuş biliyor musun?” diye kahkaha atar (s.85). Anlatıcı ise inciri yiyen kadınlara ne olduğunu Ferman'ın değil, onu yiyen olarak bizzat kendisinin bilebileceğini söyler. Ferman ise madde ve mana üzerine bir şeyler anlatmaya başlar: “Bilimde madde diye bir şeyin olmadığı sonucuna varılan zamanları da yaşadım ben, o vakitler bilime büyü deniyordu. Ve ne varlıktan ne de yokluktan kimseler sorumlu tutulmuyor, suçlanmıyordu. Manaya gelince, bugün de

en mühimi o, zira ne bilimin ne büyüünün, ne insanın ne düşüncenin ve ne de zamanın yok edebildiği tek şey o” (s.86). Bilim ve büyü arasındaki sınırın o kadar da keskin olmadığına ilişkin bu yorum, modernitenin kutsallığı bir yerden alıp bir başka yere aktarmasını da ifşa etmiş olur.

Anlatıcı aramaya devam eder ama bu sefer yana yakıla değil, sessiz sedasız. “Didinmekten ve karşılıksız çabalarla beklemekten tutsak düşmüş ruhumla bedenim, madde ve manayı sürekli surette ayırıştırmaya çalışmaktan, ısrarcılıktan vazgeçiveriyordu işte. Yanlış yargılarla içimden ve dışımdan kovduklarımı, gelememelerine öfkelenip yandıklarımı anlıyordu” (s.88). Sokakları bırakıp eve döner anlatıcı. Ev, mutlu sona ulaşmak için içinden geçilmesi gereken tehlikeli bir tünel, atlatılması şart bir sınav, bir yolculuk gibidir. Evi ve bahçeyi derleyip toparlar, temizler, bahçeye tohumlar atar. “Bekleyişin ve sabrın kutsandığı bir yaşam vardı. Yanlış anlamaların zedeleyemeyeceği dostluklar ve aşklar, tesadüf edememenin durduramayacağı akışlar...” (s.89). Burada, anlatıcı modernitenin dayattığı ikili karşıtlıklara, sürekli çalışmaya, üretmeye, hızlı olmaya güzelleme yapan kapitalizmin mantığına da meydan okur. Madde ve manayı, akıl ve bedeni birbirinden ayrı ve bağımsız şeyler olarak görmeye direnir. Tarihi siyah-beyaz olarak görmekten vazgeçer. Ümran’ın acısına inanmadığını ama ille de inanması gerekmediğini düşünür. Ayrı yerlerde farklı umutlar besleyip umutsuzca bekleyip acı çektiklerini ve şimdi böyle bir zeminde birlikte olduklarını hisseder. Böylece, feminist bir belleğin süreklilik arz eden bir tarih anlayışı ile ele alınmasına da karşı çıkmış olur. Farklı dönemlerden kadınların, farklı deneyimler, talepler ve stratejilerle hayatta kalmalarına bakmanın, birbirini onaylamaktan, yüceltmekten geçmek zorunda olmadığını ima eder. Önemli olan, müşterek bir zeminde, kesişimselliğin farkında olup bellekteki boşlukların, tarihteki kopuklukların farkına varmaktır.

Rüzgâr, dışarda hâlâ anlatılmamış hikâyelerin zalimliğinin kol gezdiğini hatırlatır gibi eser. İren konuşur anlatıcı ile: “Benimle işin yok senin, geleceği görmek değil, şimdiyi anlamlandırmak istiyorsun, kendine ve adaya yeni bir hayat yaratıyorsun, benimse şimdiki yok, hiç olmadı” (s.95). İren, tutkusunun kendisini delirttiğini, kocası ve diğer çocukları boğmasın diye kendi elleriyle çocuklarını düşürdüğünü, onları kendi elleriyle boğduğunu anlatır. “Ağlayan kadının şarkısını, gerçekten ağlamayanlar duymaz, sen gözyaşlarımın ağaç köklerindeki izlerinden sesimi buldun” der (s.95). Böylece İren, La Llorona’nın, Lamia’nın, Medea’nın hikâyesine de gönderme yaparak, bu hikâyeyi kendi perspektifinden yeniden anlatır. Manastıra giden yolda, İren onu bulsun diye ardına dal çaput bırakarak yürür anlatıcı. İren ağlayan kadının şarkısını söyler ve karşılıklı ağlarlar. Yağmur ve gözyaşları birbirine karışır. Metamorfoz manastırı bahçesine giderler birlikte. Sedir ağacını yaşlı bir büyücüye benzetir anlatıcı. İren üç tohum çıkarır. Çam kozalağı gözyaşını, zeytin çekirdeği tereddüdünü dindirmek için, meşe palamudu düşlerini diriltmek ve düşlerin hayatına karışması içindir. İren anlatıcıya ağacı geveze bir büyücüye benzettiğine göre bu yeni yolda laneti bozulmuş bir büyücü olduğunu bildirir. “Büyülü bir öykü anlatıcısı olarak, büyülü öyküler anlatarak, kelimeleri sürdüreceksin” der ona (s.98). Anlatıcı gözünü açtığında Çiğdem ile Derin başına sirkeli bez koyuyorlardır. Bu yağmurda Hristos tepesinde ne işi olduğunu sorarlar. Anlatıcı ellerinde sıkıca tuttuğu tohumlarla birlikte baygın bulunmuştur. Uzun zaman ateşli yatıyordu. Geceleri Ferman gelir anlatıcıya. Anlatıcı tohumları birlikte ettiklerini hayal eder ama düşlerinden bahsetmez Ferman’a. Ferman, anlatıcı onu dışladığında veya beğenmediğini hissettiğinde hırçınlaşır: “Hayata mı karışyorsun, kırklara mı, bir karar versen [...] Yaşama karışmadan, kime hangi öyküyü anlatacaksın, öyküleri nereden toplayacaksın? Öyküleri insanlardan toplar ve sonra ormana gidip ağaçlara

fısıldarsın, kim ne derse desin sadece ağaçların dinlediği ve yapraklarının değdiği öyküler iyileştirir, şifa verir” der (s.103). Anlatıcı, hayata karışmadan öykü toplanamayacağını düşünür. Romanın sonunda, kuaföre gider. Ümran gibi saçını yaptırır, kırmızı ojeler, giysiler, topuklular edinir. Adanın mezarlığına böyle gider topuklarını tıngırdatarak. Sanki ölümler geldiğini duysun ister gibidir. Ümran diye inler anlatıcı ama “gerçek adını bilmediğin birini çağıramazsın ki” der içinden bir ses (s.110). Bu artık son defa gelişidir Ümran’a veda niyetine. “Ben mi seni buldum yoksa sen mi beni?” (s.110). Mezar taşına iskambil kâğıdı bırakır ve geri dönüp ilk vapura biner. “Benliği bir tek kendi yüreği teskin edebilirmiş, bir tek kendi sözü, kendi dili, kendi hikâyesi” (s.111) düşünceleriyle sona erer roman. Bu ifade, feminist yazının tek sesli, homojen bir yapıda olamayacağını da anlatır. Feminist bir belleğin veya edebiyat tarihinin çok sesli, çok biçimli yapısına işaret eder. Her bir yazarın kendi dilini buluşunun, başkalarının sesini dinlemekten, onların hikâyelerine alan açmaktan geçeceğinin farkındadır. Müşterek deneyimler olsa bile, anlatılan her bir hikâyenin bir diğerine benzemezliğini vurgulaması bakımından, öznelliğin tekilliğine, feminist öznelliğin çoğulluğuna dikkat çekmiş olur.

3.9.2 Yoldaşlık halleri

Bu metindeki kadınların yolculuklarında onlara eşlik eden ve onlara yol gösteren varlıklar adanın ağaçları olur. Her birinin ağaçlarla kurdukları ilişki, onlara yükledikleri anlam farklıdır. Örneğin, Ümran rüyasında gördüğü zeytin ağacının hayat ağacı olduğunu düşünüp ondan kendisine bir şey söyleyip hayatını değiştirmesini bekler. Konuşması için gövdesine sarıldığı ağaçtan ses gelmeyince, onu tırnaklayıp tekmeler. Bunun üzerine bir ses duyar ama ağaçtan mı denizden mi geldiğini anlamaz. Sonrasında ise ağacı köklerinden kesmeye başlar. Orta Asya

halklarının inançlarında, ağaçlardan umar beklemek yaygındır. Bunun kökeninde, Umay Ana'yı Hayat Ağacı ile bir tutan bir yaklaşım vardır. "Umay kültünün devamıyla ulu ağaçlara duyulan saygının kökeninde ağaçların ruhu olduğu, görmüş geçirmişliği ve bizden sonraki nesillere de haber taşıyacağı inancı"nın olduğu düşünülür (Erzinca Kına, 2022, s.63). "Kökleriyle yer altı dünyasını, bilinmezliği, tehlikeyi, yer altı zenginliklerini, ataları ve anaları; gövdeleriyle bugünü, bugünkü nesli ve yeryüzünü; dal budaklarıyla ise gökyüzünü ve ötesini, gizemi, umutları, çocukları ve torunları simgelerler" (s.64).

Bizans'ın büyücü kraliçesi İren, manastırı ve bahçesindeki ağaçları diktiren kadındır. İren, her ağacı efsunlayıp köklerini muska ve tılsımlarla doldururken, Ümran önce ağaçlardan korkup düşman beller ormanı. Daha sonra ise medet umar ağaçların köklerinden. Ağaçların diplerinde bulduğu iskambil kağıtlarından kendine varlık çıkarır. Böylece düşündeki suskun ağacı unuttur. İren ona ağaçların efsunlu dilini öğretir. İren ağaçların köklerini kazırken, İren'in annesi kocakarı köklerden de öncesini bilendir. Onu adaya ilk getirdiklerinde kuşağının kozalaklarla, türlü tohumla dolu olduğu anlatılır. Kocakarının işkence gördüğü her kayalığın etrafına saçtığı tohumlar ile Büyükada'nın döllendiği belirtilir. İren'den ve kocakarından el alan Ümran, manastırda kadınları kendisine çeken bir şey olduğuna inanır ama manastırın içine girmez, çevresinde dolanır. Ağaçlara gelir sadece. Onlardan bir serzeniş duyar. Bir tek Metamorfozun ağaçları, kuşları ve yabani otları vardır Ümran için. Ümran'a fal baktırmaya gelenler de ağaçlara isim verir gibi bakanlar, yıldızlara şiir okur gibi konuşanlar, topraktaki tohuma yaşamı verircesine ağlayanlardır. Hayatı aynı Ümran ve önceki büyücü kadınlar gibi, farklı şekilde görmeye gözü gönü açık olanlardır yani. Öte yandan, annesi Ümran ile hiçbir bağı olmaması için mücadele eden Derin, kendini hikâyelere, fallara kapatmıştır ve ağaçların, yaprakların, kedilerin ve

köpeklerin fal için değil kendileri olarak var olduklarına inanır. Annesinin insan olmayanlarla kurduğu ilişki biçimini sürdürmek istemez.

Burada, ağaçla kurulan ilişkinin kocakarından Ümran'a nasıl dönüştüğü görülür. Kocakarı, tohumlarla Büyükada'daki ormanlara vesile olmuşken, İren kendi kurdurduğu manastırın onun için bir hapis haneye dönüşmesinin acısını, çevresine diktirdiği ağaçlar vesilesiyle hafifletebilir. Ağaçlar, İren'in hapsedilen bedeninin gidemediği yerlere uzanan kökleriyle bir umut olur onun için. Ümran ise, ağacı ona aradığı anlamı söyleyecek bir varlıktan başka bir şey olarak göremez önce. Kendisine derman olmayınca ağacı kesmeye kalkması da delirtir Ümran'ı. Sonrasında, tek teselli bulduğu şeyin manastırın çevresindeki ağaçlar, kuşlar ve yabani otlar olması, Ümran'ın şifa için yüzünü doğaya döndüğünü gösterir. Anlatıcı da kendi içindeki cadıyı bulduğunda, bu üç kadınla buluşmak için manastırın ağaçlarının dibinde bulur kendisini. İren'in çıkardığı üç tohum, çam kozalağı, zeytin ve meşe palamudu, anlatıcıya gözyaşını ve tereddüdünü dindirmek için, düşlerini diriltmek ve düşlerin hayatına karışması için yoldaşlık eder. Sedir ağacını yaşlı bir büyücüye benzeten anlatıcıya İren "Büyülü öykü anlatıcısı olarak kelimeleri sürdüreceksin" der (s.98). Anlatıcı için anlatmak, büyüsü bozulan hayatı yeniden büyülemek anlamına gelir artık. Asıl büyülü olanın doğa olduğunu ve sanatın o büyüyü canlandırmak gibi bir meziyeti olduğunu hisseder. Bunu yaparken, bu romanda ağaçların insanın ona yüklediği anlamlar dışında kendileri olarak ne kadar var olabildiği hususu tartışmaya açıktır, fakat ağaçların ada tarihine kaç kuşak boyunca tanıklık eden varlıklar olarak bu kadınları birbirine bağlayan, onları birbirine götüren, kadınların kendi öznelliklerini inşa etmelerinde failliği olan varlıklar olduğu oldukça aşikardır. Öte yandan, Silvia Federici'nin (2019) vurguladığı gibi, kazıklarda yalnızca cadıların bedenleri değil, aynı zamanda kadınların toplumsal güçlerinin temeli olan geniş bir

toplumsal ilişkiler dünyası ve kadınların nesiller boyunca annelerden kızlara aktardığı devasa bilgi birikimi de (bitkilere dair bilgiler, gebelikten korunma ve kürtaj yöntemleri) de yok edilmiştir. Bu bakımdan da romanda tohumların bu kadınların belleğini birbirine bağlayan işlevi manidardır. Michael Marder (2015) tohumların filizlenme⁷⁷ vaadi taşıdığını söyler:

Filizlenmek, kendini farklı yönler doğru genişletmektir; daha iyi, daha eksiksiz görünmek için; görmeye ve diğer tüm duyulara yeni bir şeyler vermeye devam etmek; daha güçlü olmak ama aynı zamanda çevreyle uyum içinde gelişmektir. Bir tohum filizlendiğinde, kendisini yaşanılan alana yönlendirirken hem yukarı hem de aşağı doğru büyür, kökler ve sürgünler gönderir. Açıkça sınırları belirlenmiş bir köken, travmatik bir kopuş ya da ötekinden ayrılma olmadığında, ortada şekillenir. Çimlenme olayı, hayvan doğumuna benzemez; çünkü fide, doğal unsuru olan toprağı tamamen terk etmez, toprakla, nemle, üst kısımlarının ortaya çıktığı hava veya güneş ışığıyla süreklilik ve komşuluk içinde büyür. Bitkisel olay, tıpkı bizim varoluşumuz gibi, sürekli olan, tüm sonluluğuyla kalıcı olan, sabit ve nihai bir sonuçtan yoksun olan şeydir (s. 89).

Marder, bitkilerin çimlenip filizlenmesinin, güneş ışığı, su, böceklerle ya da insanın görme ve koku alma duyusuna duyarlılık ile, kendini diğerine ya da başkalarına maruz bırakma yoluyla başka şekillerde ortaya çıkmanın habercisi olduğunu belirtir. Bitkiler gibi bizim ortaya çıkışımızın da asla tamamlanmadığını ve bu nedenle değişmez bir hakikat biçiminde ele geçemeyeceğini hatırlatır. “Büyüyen bir varlık, ortada, yani herhangi bir anda bulunduğu ortamdan, evrensel bir organik şekil veya çözüm ortaya koymadan, yalnızca değişen bağlam, unsurlar ve yaşam koşullarına daha iyi yanıt vermeye çalışabilir” (s.89). Marder, Platon'dan Hannah Arendt'e kadar Batılı filozoflar için kişinin kendi görünümüne ulaşmasının anlamının, biyolojik doğum olayı ile felsefi ya da politik eylem yoluyla yeniden doğuş arasındaki farka bağlı olduğuna dikkat çeker. Doğum ve yeniden doğum olmak üzere iki olayın -ve onlarla birlikte doğa ve kültür alemlerinin- büyük ölçüde, doğumdaki mutlak

⁷⁷ Orijinal alıntıda “growth” olarak geçen kelimeyi, büyüme, çoğalma gibi anlamlarıyla da düşünmek gerekir.

(fiziksel, bedensel) ayrılığa gereğinden fazla vurgu yapan filozofların hayvan merkezci önyargıları nedeniyle süreksiz görüldüğünü; öte yandan Luce Irigaray'ın felsefesinin bize, başka türden kimlikler kurarak bu yapay ayrımı onarmak için gerekli araçlar sağladığını öne sürer. “Artık düşünce ve eylemin, içine doğduğumuz dünyanın üstüne ve ona karşı konumlanarak haklarını savunması gerekmiyor; bunun yerine, bu dünyayı paylaşarak büyüüp olgunlaşabilirler” (s.90).

Marder’ın düşünceleri doğrultusunda, bu romanın anlatıcısının bitkisel bir varoluş modeli olarak tohumlara ve ağaçlara bu denli vurgu yapması çok daha anlamlı görünür. Anlatıcının kendi öznelliğini inşa etmesi, kendi bedeninden ve kişisel tarihinden ötesine açılmasıyla mümkün olur. Öznelliğinin kökünün geçmişte olduğunun ve oradan kopmanın mümkün olmadığının farkındadır, ama kendi koşullarına nasıl bir tepki verdiği, insan ve insan olmayanlarla nasıl bir ilişki kurduğuna göre öznelliği bambaşka bir hal almaya yatkındır. Örneğin, Ümrân’ın kızı Derin insan olmayanların kendileri dışında onlara bir anlam yüklenmesine tamamen karşıyken, anlatıcı doğa ve kültür olarak ayrı ayrı düşündüğümüz yapının dolanıklılığının farkındadır. Zira, insanın ağaca yüklediği anlamların sadece insanın ona dair fantezisi olduğunu söylemenin de benzer şekilde insan merkezci olduğu öne sürülebilir. İnsanın bilgi birikiminin oluşmasında, insan olmayanların failliğini görmek, kültür dediğimiz alanın bizzat insan ve insan olmayanların karşılıklı ilişkisinden örüldüğünü söylemek çok daha etik bir ilişki modeline işaret eder. Bu deneyimin, bir musallat olma hikâyesi olarak anlatılmasının da bu çerçevede önemli bir yeri vardır. “Musallat olmak, hayaletli bir evin veya öznenin kurulmasında geçmiş, şimdi ve gelecek birbirine karıştığı için, çizgisel zaman ve mekânın parçalanması ile ilişkilidir. Musallat olma hali, bir mesafe talep etmek yerine, eş zamanlı olarak bir katmanlaşma, birlikte palimpsest bir düşünme olarak ortaya çıkar”

(del Pilar Blanco and Pieren 2013, s.32). Bu romanda da geçmiş karşımıza yalnızca şimdiyi belirleyen, şekillendiren olarak çıkmaz. Şimdide yer alan öznenin geçmişe bakışı, geçmişe dair bilginin ve hakikatin de dönüşmesini sağlar. Bu bakımdan, kimin kime musallat olduğu, hangi öznenin hangisini belirlediği meselesi muğlaktır. Romanın anlatı dünyası, öznenin de tarihin de palimpsest yapısına işaret edecek şekilde kurulmuştur.

3.10 *Aşı*

Ebru Ojen'in ([2014] 2018) *Aşı* romanı, bir aşı kampanyasının Bazid halkında yarattığı kaygının nasıl bir direniş mücadelesine dönüştüğünü anlatır. Aşı kampanyasının aile planlaması adı altında bir kısırlaştırma projesi olduğundan kuşkulanan Bazid halkının erkekleri, kadınların vajinalarının bir canavara dönüşüp erkek penislerini parçalayacağından, kadınlarsa erkeklerin penislerinin kocaman yılanı dönüşüp kadınların kafalarını koparacağından korkar.

Aşı karşıtı söylemleri olanların bazıları psikiyatrilerle götürülür, din adamları tanrıya sığınır diye vaazlar verir, okulda öğretmenler aileleri uyarır, televizyonda bilim insanları bu paranoyanın son bulması için halka seslenip aşının faydalarını sayarlar: Aşının hastalıklardan koruyup daha sağlam bir nesil yarattığı; ağır hastalıkları hafif geçirttiği; zindelik, güç ve zekâ gelişimi için takviye olduğu; halsizlik, yorgunluk, cinsel yetersizlik, histeri, dalgınlık, tırnak mantarı, sınav öncesi ve sonrası strese iyi geldiği; yetişkinlere, çocuklara, bunaklara, şizofrenlere, bipolarlarla, paranoyaklara, vajinismuslara, dikkat eksikliği çekenlere, uyuz hayvanlara, durdurulamayan çocuklara, kolay kilo almak ve vermek isteyenlere, yani norm dışı bütün bedenlere derman olduğu söylenir. Anlatıcı, aşı kampanyalarının aslında yeni olmadığını ama bu sonuncusunun özellikle Bazidlilerin soyunu

kurutmak niyetinde olduğuna dair kuşkunun haklı sebepleri olduğunu, çünkü devletin yıllardır kötü politika yürüterek bu halkın dilini yasaklayıp isimlerini değiştirerek kimliklerini unutturmaya çalıştığını, insanları ya öldürüp ya kaybettiklerini veya askerde kendi halkı ile savaşmak durumunda bıraktıklarını anlatır. “Ölümü hayatın her yerinde içkin kabul ettiği için her yerde ölümün tehdidini gören, hayatı ölümle tanımlamaya başladığında ölümün sınırlarını genişleterek hayatı baştan aşağı her yanına iktidarın sindiği bir hayat haline getiren devlet iktidarı, tersinden bir denklemlerle ölümün her yere bu sinsice sinsi sayesinde varlığını koruyup soluk alabiliyor”dur. (Sayın, 2018, s.128).

Romanın anlatısı, bir bahar sabahı çiçekli elbisesiyle bir kadının, Sise’nin, uykusundan uyanması ile deri değiştirir. Hep muhalif olup sürekli sürülen, gittikleri her yeri güzelleştiren umutlu bir ailenin çocuğu olan Sise, ilk ne zaman ve nasıl ötekileştirildiğinden bahseder. Onun için tuhaf olmanın ne demek olduğunu ve bir gün bacakları arasında canavara dönüşmüş bir cinsel organla uyanmanın ona neler hissettirdiğini anlatır. Roman boyunca, başta Sise olmak üzere, canavarına sahip çıkan varlıkların dönüşümüne tanık oluruz. Sokaklardan çılgınlıklar yükselir. Herkes, doğum sancısı yaşar gibi canavarlarıyla koşturur. Şifa bulmuş yara gibi iyileşir her şey. Sokakları yağmalamaya başlar insanlar ve hayvanlar. Dönüşüm başlamıştır. Önce oturdukları evleri, okulları, bankaları, AVM’leri, müzeleri, hayvan barınaklarını, mezbahaları yıkarlar. O vakitten sonra ırkı, dini, marşı, sloganı olmayan bir çokluk olarak hareket ederler ve “dönüşmüşler” olarak anılırlar. Roman, Sise’ye odaklanarak dönüşmüşler ile devlet arasındaki mücadeleye odaklanır. Bu yolda kimse kimseye yardım etmez çünkü kimse kimseyi güçsüz görmez. İsyan her yerde ve her şeydedir. Bir başı olmadığı gibi, belirlenmiş bir hedefi, yönü de yoktur. Canlı varlıkların yanı sıra, ifritler, cinler, melekler, periler de her şeyi yıkmak için

ayaklanır. Roman boyunca, özgürlük arzusuna eşlik eden bu seslerin ve bedenlerin hareketi ile topyekûn bir dönüşüme tanık olunur. Dönüşümün cinsel organlardan başlaması, kişinin gücünün baştan alınıp gizlenmesi gerektiği öğretilen başka bir uzva aktarılması, “canlı değil leş olmak, yüce ile zelili, yukarısı ile aşağıyı, üst ile altı, baş ile dışkıyı, baş ile spermi, ayaklarla başları, akıl ile parayı tersine çevirmek, tüm dünyanın fazlalığı olmak, işe yaramamak... Başından değil, başsızlığından fişkırmak” (Sayın, 2018, s.29) arzusunun bir örneği olarak yorumlanabilir.

Aşl, Hardt ve Negri'nin canavarların politikliği üzerine olan teorilerinin kurgusal bir yansıması gibidir. Romandaki canavarca bedenlerin hareketleri Hardt ve Negri'nin (2004) "çokluk" (multitude) kavramı çerçevesinde yorumlanabilir. Hardt ve Negri'ye göre canavarca bedenlerden oluşan çokluk, biyoiktidarın hayatı ele geçirmesine karşı direnen bir siyasi özne olma özelliği taşır. Çokluk, politik bir örgütlenme ve hiyerarşiye sahip olmaması nedeniyle canavarca bir nitelik taşır. Biyoiktidar tarafından dayatılan yaşam tarzına direnen çokluk, “müşterek bir yaşam üreten dağınık bir tekillikler kümesidir; kendini yeni bir toplumsal bedene dönüştüren bir tür sosyal ettir” (s.349). Hardt ve Negri'ye göre canavar, yapıcı değil, yıkıcı bir güçtür. Canavarlık, modernitenin hakimiyetini aşan bir özgürlük potansiyeli olarak ortaya çıkar ve bir alternatife işaret eder. Bu anlamda, "etin bu canavarca metamorfozlarını sadece bir tehlike olarak değil, aynı zamanda alternatif bir toplum yaratma olasılığı olarak da kabul edebiliriz" (Hardt ve Negri, 2004, s. 192). Bu nedenle, bu romanın dönüşen bedenlerinin yıkıcı eylemler aracılığıyla nasıl alternatif bir sosyal örgütlenme yarattığını tartışmak; bu yeni sosyal bedenin kimleri içerdiği veya dışladığı, bir gelecek vaat edip etmediği ve eğer öyleyse, ne tür bir gelecek vaat ettiği gibi soruları cevaplamak mühimdir.

3.10.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Romanda canavarlık kavramı iki farklı şekilde anlaşılır: ilk olarak, insanlar, kendilerine tuhaf gelen veya sadece hoşlanmadıkları kişiler hakkında bazı efsaneler dolaştırırlar. Mahalledeki en yaygın efsane, penisi kendi boyunu aşmış bir adamın evlerin kapılarını kırıp değerli şeyleri çalarken evin genç kadınlarını da kaçırmalarına ilişkindir. Bu hikâyeden sonra dışarı çıkmaya korkan halk, özellikle genç kızları ve kadınları evlere kapatmaya başlar. Üretilen efsaneler arasında, gelinini sevmeyen kaynananın gelininin gece uykusunda oğlunu öldürmesi de vardır, yeni atanan öğretmenin penisiyle duvarları kemirdiği de... Bu örneklerde ortak olan şey, eve gelen “yabancı” birinin varlığından duyulan tedirginliktir. Kaynana için gelin, kendi iktidarını sarsma ihtimali olan bir tehdit olarak algılanırken, dışarıdan gelen bir öğretmen çocuklara ailelerin kontrolü dışında bir şeyler öğretip onlara başka türlü dünyaların varlığını gösterme potansiyeli ile korkutucudur. Penisi kendi boyunu aşmış bir erkek figürüne duyulan korku ise, erkekler arasında yaşanan iktidar mücadelesini gösterir. Erkeklerin kendi “yetersizliklerinden” duyduğu endişeyi, kadın bedenini eve hapsederek bastırmaya çalıştığı görülür.

Ana karakter Sise'nin deneyimi aracılığıyla marjinalleş(tiril)me sürecinin nasıl işlediğini görürüz. Sise, çocukken komşu çocuklarına nehir kenarındaki taşlara resim yapmayı öğrettiği için komşular tarafından “garip” olarak nitelendirildiğini anlatır. Garip kelimesinin anlamını bile bilmeyen Sise'nin bildiği tek şey garip olanı kimsenin sevmediğidir. İçten içe garip olmayı sevse de gariplik yüzünden hep yalnız hissetmiştir. Sise ve ailesinin daima hükümete karşı oldukları söylenir. Sise, köy çocukları için “fazla” temiz, şehir çocukları için ise “fazla” kirli olduğu için iki kere istenmeyendir. Bu arada kalma hali ve bunun yarattığı tekinsizlik, yaşam üzerindeki tahakküm anlamına gelen biyoiktidar tarafından istenmeyen bir durumdur ve kolayca

canavarca olarak tanımlanabilir. “Yaşam ekonomisi uğruna, biriktirilebilecek bir artı-değer oluşturmadağı için imha edilmesi gereken bir atık. Devlet ekonomisi uğruna, kimliklendirme politikasına sığmadığı için kimliksizlikten temizlenmesi gereken bir hastalık” (Sayın, 2018, s.124). Canavar, toplumsal normdan sapma olarak kabul edildiğı için dışlanır; o, pejoratif bir şekilde ele alınan farkın bir işaretidir.

Canavarlık, var olan düzene karşıt bir şey olarak ortaya çıkar. Dengesizliği ve korkunç fazlalığı ima eder. Modern rasyonalite için, alternatif olana işaret eden bu korkunç canavarca fazlalık, bir tür barbarlık, zalimlik ve şiddeti temsil eder.

Canavarlık, modern düzenin çöküşünün bir sonucudur; güvensizliği ve kaosu teşvik eder ve bu nedenle de korku yaratır. Sise ve ailesi daima “neden” diye sorup sorgularlar. Sise, bu eğilimlerinin onları marjinalleştirdiğini ve yalnız bırakılmalarına sebep olduğunu düşünür. Ancak “neden” sorusunun, aynı zamanda dönüşümü başlatan şey olduğu da söylenir: “Okullar neden var? İnsanlar neden devlet için savaşıyor? Kadınlar ve hayvanlar neden erkeklerle eşit değil? Cinsellik neden bastırılıyor? Hayat neden kar odaklı? Anıtlar neden var? Mitolojileştirdiğimiz şeyden neden korkuyoruz?” (s. 48). Bunlar, Sise’nin romanda sorduğı bazı sorulardır ve bize canavarlığın başka bir yüzünü gösterir. Alternatif bir modernite anlayışına göre, “bu canavarlar, modernite ile anti-modernite arasındaki karşıtlığı aşan yeni yaratıcı güçlerin serbest bırakılmasının anahtarına sahiptir” (Hardt ve Negri 2009, s. 100).

Sise'nin özgürlük arayışının çocukken başladığı söylenir. Küçüklüğünden itibaren, yalnızca diğerleri de özgür olduğunda kendisinin tam anlamıyla özgür hissedebileceğini anlar. Her bir canlının köleleştirilmeden var olmasını ister. Sise’ye göre, kimse başka birinin bedeni hakkında yorum yapma hakkına sahip olmamalıdır. Hiç kimse cinsel farklılıkları yüzünden yargılanmamalı ve etnik kimliği yüzünden yok sayılmamalıdır. Sise’nin kendisini en çok canlı hissettiğı gün, bacakları arasında

canavarla uyandığı gündür. O bahar günü Sise, yeniden doğmuş gibi, karnından çıkıp tüm bedenine yayılan bir his ile uyanır. Bu his, sanki “ölü toprağını üzerinden atmak” gibi tarif edilir. Yıllardır yaşadığı ev ona tuhaf gelir ama eve duyduğu yabancılık onu tedirgin etmez. Aksine hiç bu kadar güvende hissetmediğini anlar. Evdeki anlamsız eşya yığınının parçalayıp dağıtmak ister. Bacaklarının arasında bir yaratık Sise’nin bedeninin bir uzantısı olarak, yılan gibi sağa sola kıvrılır. Sise, rüyada olmadığını bilir, iç sesi ona bu yaratığın gerçek olduğunu söyler. Başkasının bedeninde görmüş olsa kendisinin delirdiğini düşünebilecekken, bizzat kendi bedeninde hissettiğinde onun gerçekliğinden şüphe etmez. Onun varlığına hızla alışır, sanki her zaman onunla birlikteymiş gibi hisseder. Bilginin kaynağı olarak bedensel deneyimin esas alınması oldukça önemlidir. Bu, romandaki bedensel feminist anlayışın işaretidir. Bedensel feminizmin iddiası şudur:

Öznelliğin tüm etkileri, öznelere tüm önemli tarafları ve karmaşıklıkları, bilincin veya bilinçdışının kullanılmasıyla mümkün olduğu kadar, öznenin bedenselliğinin bir çerçeve olarak kullanılması yoluyla da uygun ve yeterli biçimde açıklanabilir. Ruhsal derinliğin (depth) ve içselliğin (interiority) tüm etkileri, öznenin beden yüzeyine yazılanların (inscriptions) ve bu yüzeyin dönüşümlerinin terimleriyle açıklanabilir. Bedenler, zihinlerin tüm açıklayıcı gücüne sahiptir. Aslında, feminist amaçlar için bedenlere odaklanma, bedenlerin somut özgüllüklerine odaklanma, zihinden farklı bir biçimde, kaçınılmaz olarak cinsel farklar sorusunu açması bonusuyla da birlikte gelir. Cinsel özgüllüğe ilişkin sorular, söz konusu bedenlerin hangi bedenler olduğuna, farklarının neler, üretimlerinin ve sonuçlarının neler olabileceğine dair sorular gibi sorular, toplumsal anlamda kadınların erkeklere tabi kılınmasını kolayca ifşa edecek, bu meseleyi sorun olarak ortaya koyacak ve dönüştürebilecek biçimlerde doğrudan sorabilir (Grosz, 2020, s.10)

Sise’nin bedenine yazılmış farklı kimlikleri vardır. Kürt olduğu için uygulanmak istenen nüfus politikası, öncelikli olarak kadın bedenine yönelik bir müdahaledir, çünkü aşırı kadınların çocuk doğuramamasına neden olacaktır. Sise, bir çocuk doğurmak isteyip istemediğine dair daha önce hiç düşünmemiştir. Belki de zaten kendisine bırakılsa, ömrü boyunca bir çocuk doğurmayacaktır, ancak burada önemli olan, bu kararın Sise’ye bırakılmamasıdır. Sise’nin isyanı, kendi bedeni üzerinde

karar sahibi olma hakkının elinden alınmasıdır. Bedenine yönelik bir müdahale ihtimaline karşı, bedeninden başlayan başkaldırı Sise'nin öznelliğinin kurucu unsuru olarak vurgulanır.

Sise, canavarına dokunmak ister, ama canavarın ne yapabileceğini bilmediği için cesaret edemez buna. Tek bildiği, çeşitli hayvanların birleşiminden oluşmuş gibi tarif edilen korkunç bir görünümü olmasına rağmen, Sise üzerinde hiçbir kötü etkisinin olmadığıdır. Bedenindeki canavar, özgürlüğün en saf halini taşıyormuş gibi görünür Sise'ye. Yıllarca istismar edilmiş bir hayvan gibi, bacakları arasında hırlar. Sise ona bakar. Canavarın binlerce yıl öncesinden beri taşıyıp getirdiği acısını anlar. Bu, cinsel özgürlüğün olmadığı coğrafyalardaki acı gibidir Sise'ye göre. Bastırılmış cinsellik, intikamını almak için bekleyen bir düşman gibi görünür ona. Canavarı hor görüp zincirlere vuran her şeyi ve herkesi parçalamaya hazır gibidir. Canavar, kocaman kafası, ağzı, dişleri ile yeni doğmuş bebek gibi meraklı gözlerle etrafa bakarken onun etraftaki her şeyi yıkmak istediğini hisseder Sise ama sanki ezelden beri onunlaymış gibi rahat ve sakin; canavarın yıkıcılığına karşı önyargısızdır. Canavarına dokunmak ister ama onun ne yapacağını kestiremediği için cesaret edemez. O sanki bildiği bir sürü hayvanın yüzünün birleşimi gibidir. Korkunç bir görüntüsü olsa da Sise'nin üzerinde kötü bir etkisi yoktur. Özgürlüğün en saf halini ağzında saklıyor gibidir. Yıllarca kötü davranılmış, şiddet görmüş bir hayvan gibi bacaklarının arasında hırlar. Sise gözünü diker canavara. Acısını anlayarak dokunur ona. Sevgi gören aç bir çocuk gibi sakinleşir canavar, ehlileşmek istemeyen ama metanetle bakan ağırbaşlı bir yaratık olur. Sise de coşku dolar canavara dokundukça. Çocukken bağlı olduğu tanrının yerini bu canavar alır.

Cinsel organlarda beliren bu canavar, bir “vajina dentata” figürü olarak yorumlanabilir. Dişli bir vajina olan vajina dentata motifi folklorda, psikanalizde ve

popüler kültürde bulunur. Feminist yaklaşımlar, bunun kadınların cinselliğine ilişkin psikolojik ve kültürel korkuların bir sembolü ve kadınların marjinalleştirilmesinin bir gerekçesi olduğunu ileri sürer. Vajina dentata, erotik arzunun, ötekinden duyulan korkunun ve amansız üreme ihtiyacının, diğer bedenlerin yolunun geçtiği kadın bedeninin eşiğinde nasıl birbirine bağlandığının paradigmatik bir örneğini sağlar. Seks ve doğum, bedenlerin hem birleştirildiği hem de birbirinden ayrıldığı süreçlerdir ve bedensel sınırların bu şekilde müzakere edilmesi, bedensel anlamın müzakere edilmesini gerektirir. Dişli cinsel organ fantezisi, kadın cinsel kimliğini bir canavar olarak somutlaştırarak bu müzakerelerin muğlak sonuçlarını çözmeyi amaçlar. Vajina dentata, çeşitli görünümeler altında, cinsel ve üremeye yönelik kadın bedenini vahşi bir hayvana, işkence gören bir anneye, bir tecavüz kurbanına dönüştürür. Ancak cinsel ve üremeye yönelik kadın bedeni çok korkutucu bir canavardır çünkü içgüdüsel olarak çekici ve son derece tanıdıktır. Bütün insan bedenleri kadın bedeninin sınırlarından ayrılmıştır. Bir bakıma vajina dentata, insanlığın en eski evine giden yasaklı girişi temsil eder. Canavarca cinselliğin paradigmatik bir örneği olarak, sapkın, deforme ve tehditkâr olanı ötekinde konumlandırarak canavarın normal, doğal ve uygun olanın sınırlarını istikrara kavuşturma görevini dengesiz bir şekilde yerine getirir. Aynı zamanda canavarlığın arzu ile korku, doğurganlık ile ölümlülük arasındaki sınırları nasıl aşındırdığını da örneklendirir. (Sarah Allison Miller, 2016, s.442)

Romanda, özellikle kadın cinselliğinin bastırılması ile hayvanların ve Kürt halklarının ötekileştirilmesinin birlikte ele alınması önemlidir. Bu yaklaşım, kesişimsel feminizm kapsamında yorumlanabilir:

Kesişimsellik cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf, ırk, ulus, engellilik ve yaş/kuşak gibi kategorilerin birbirinden bağımsız kategoriler olarak ele alınamayacağını vurgulayan bir yaklaşımdır. Karmaşık toplumsal eşitsizliklerin bu farklı tahakküm hatlarının iç içe geçmesiyle oluştuğunu tespit eder ve bunu tek bir

teorik ve metodolojik çerçevede analiz etmeye çalışır. Başka bir deyişle kesişimsellik, farklı güç ilişkilerinin birbirine eklemelenmesiyle oluşan özgül ezilme biçimlerini açığa çıkarmaya ve bu şekilde ortaya çıkan kimliklerin karmaşıklığını anlamaya yönelik analitik ve politik bir araç sağlar. (Kocadost, 2021)⁷⁸

Roman boyunca, Sise'nin çocukluğundan yetişkinliğine kadar, ötekileştirilmenin farklı veçhelerine nasıl maruz kaldığının anlatılması, ailesinin sınıfsal aradallığının Kürt halkı içinde de ötekileştirilmesine neden olduğuna ilişkin anekdot ile birlikte Sise'nin kadın olmaktan ne anladığına ilişkin özgün farklılıkları ve kendi deneyimini hayvanların kaderiyle ortak görmesi romandaki kesişimsel yaklaşımın önemli izleridir.

3.10.2 Yoldaşlık halleri

Roman, odak noktası olarak Sise'yi belirlemiş olsa da sadece onun bireysel hikâyesiyle ilgili değildir. Farklı hikâyelere sahip çeşitli karakterler bulunmaktadır. Karakterler arasında ortak bir duygu yapısı olsa da arzuları ve mücadele yolları birbirinden farklıdır. Tüm varlıklar, hibritlikleri, sürekli dönüşüm ve açıklıkları ile karakterize edilirler. Bu anlamda, canavarların yarattığı müştereklik, hiyerarşi veya baskıyı reddeder. Müştereklik, diğer canavarlarla karşılaşmalar yoluyla güçlendirilen, bereketli ve ortak bir hayatın dışavurumudur. Canavar bedenlerin farklılaşma kapasiteleri ve metamorfozları, diğerlerine açık olmalarını sağlar.

⁷⁸ “Türkiye’de çoğunlukla doğrudan kesişimsellik kavramı kullanılarak olmasa da patriyarkanın kapitalizm, militarizm, ırkçılık, heteroseksizm gibi diğer tahakküm biçimleri ile ilişkisi üzerine bir yandan teorik çalışmalar ortaya kondu. Diğer yandan da Kürt kadın hareketi, lezbiyen biseksüel feministler (LezBiFem oluşumu) ve transfeministlerin özgün deneyimleri ve mücadeleleri üzerinden nasıl bir feminizme ihtiyaç duyulduğu üzerine tartışmalar yürütüldü, bu doğrultuda ittifaklar oluşturuldu. Çoklu ezilmeye maruz kalan öznelerin deneyimleri ve kimlik oluşumları (Çağlayan: 2007; Mutluer: 2008), bu farklı deneyimler arasında kurulacak dayanışma ve geniş ittifaklar siyasetinin imkanları (Özkazanç: 2018), *feminist* özne (Ahıska vd.: 2011) ve farklılıkları tanıyan kapsayıcı bir feminizmin olanakları tartışıldı. Bu farklı deneyimler aracılığıyla feministler, (öz)eleştirel ve kesişimsel bir bakış geliştirmeye ve buna uygun politikalar üretmeye çalıştı.” <https://feministbellek.org/kesisimsellik/>

Annesinden tatmin edici cevaplar alamayan bir çocuğun dönüşümü romandaki önemli dönüşüm örneklerinden biridir. Annesi çocuğuna daha çok çalışmasını ve sorumluluk sahibi bir çocuk olmasını söylediğinde, çocuk, eğer fazla çalışırsa babası gibi hayatta en sevdiği şeyin bile ne olduğunu cevaplayamayan biri olup olmayacağını sorar. Sorularına tatmin edici cevaplar alamayan çocuğun kimyası değişir. Rüyasında, yetişkin insanları büyük torbalar taşıyıp duvar örerken görür. Yetişkinler neden kaçtıklarını bilmezler. Çocuk, akciğerlerinin eline geldiğini görür ama onları yerine yerleştiremez. Artık ona ait olmayan ciğerleri giderek büyür. Çocuk nefes alamaz hale gelir; boşuna bağırır, hatta ses bile çıkaramaz. Bu durum, “bir çocuk bedeninde bir yetişkinin rüyasını görüyor gibi” (s. 103) olduğu şeklinde ifade edilir. Çocuk duvara çıkar ve duvarın ötesine doğru bakar. Sonsuz yeşili, renkli gökyüzünü, fısıldayan ağaçları, kuşları ve renkli balıkları görür. Balık tutmaya çalışır önce, ancak balığı kovaya koyduğunda balık şeffaflaşır. Bunun üzerine balığı tekrar nehre bırakır ve balık renklerini geri kazanır. Çocuk duvara renkleri yerleştirmeye karar verdiğinde, yetişkinler de duvarı yıkmak için cesaret bulurlar. Çocuk uyandığında, artık kendi canavarına sahiptir. O gece, ebeveynlerinden aldıkları cevaplardan memnun olamayan tüm çocuklar dönüşür ve okulları yıkmak için evden kaçarlar. Çocuğun canavarlaşmasını mümkün kılan insan olmayanlarla kurduğu ilişki olmuştur. Balığın özgürlüğü çocuğu da özgürleştirmiştir.

Dönüşüm, Bazid'de her yerde senkronize başlar. İnsanlar önce kendi evlerini yıkarlar. Sonra okulları, bankaları, alışveriş merkezlerini ve müzeleri yıkarlar. Reklam panolarına tahammül edemezler. Ayaklanmanın öncelikli olarak, devletin ve kapitalizmin simgesi olan mimari yapılara yönelik olduğu görülür. “Devlet yapıtı ve toplum mimarlığı, sıfırlanmış bir bellekle, talan edici bir bilinçaltı politikasıyla ve (varlık-unutkanlığı gibi) yeni bir unutkanlık oluşturan kentlerle işe başla”dığı için

(Sayın, 2018, s.35), isyan da öncelikle kendi kimliklerinin silinme mekânlarına yönelir. Bu isyanda önemli olan, hiç kimsenin başkası için hareket etmemesidir. Herkes kendi adına hareket eder ve hayvanlar da bu isyanda failliği olan öznel olarak yer alır. Hayvanlar da hayvan hastanelerini, evcil hayvan dükkanlarını, mezbahaları ve laboratuvarları yıkarlar. Kendilerini zincirleyen insanları kovalarlar. Hardt ve Negri (2004) “çokluğun belirli bir sürü zekâsına (swarm intelligence) ve merkezi kontrol veya küresel bir model olmadan kolektif ve dağınık problem çözme tekniklerine sahip olduğunu” vurgularlar (s.91). Sürü metaforunu kullanarak, “Dağınık bir ağ saldırı düzenlediğinde, düşmanını kuşatır: sayısız bağımsız kuvvet, her yönden belirli bir noktaya saldırıyor gibi görünür ve daha sonra tekrar çevreye dağılıp gözden kaybolur” derler (s.91). Çokluk, kendi sürü zekâsını geliştirerek ve kendi üretken iletişim ağlarını güçlendirerek, herkes için sınırsız bir demokrasi hali yaratmaya çalışır. Amaç, ulusal bir devlete indirgenemeyen; herhangi bir toplum biçimi, hiyerarşik organizasyon veya kamusal söylem tarafından esir alınamayan yeni, açık uçlu bir müştereklik kavramının oluşturulmasıdır. *Aşı*’daki dönüşmüş çokluk, “sonsuzluk, kalıcılık iddiası yerine çözülüşüyle ve dağılışıyla beraber mevcuda gelen, yarım bırakılan herhangi bir yapıtı tamamlamayan, [...] herhangi bir iktidar jestine dönüşmekten imtina eden, yıkılışını her an yeniden göze alan, hiçbir cemaate ait olmayanların oluşturduğu, ölümlülükleri dışında, ölebilirlikleri ve öldürülebilirlikleri dışında hiçbir ortaklıkları olmayanların kurduğu bir cemaat”tir (Sayın, 2018, s.36).

Bu doğrultuda Sise'nin diğer varlıklarla olan etkileşim ve iletişimine bakmak gerekir. Sise, yaşamını tüm bedenlerin özgürleşmesine adanmıştır. Sise'nin her daim ciddi bir kadın olduğu söylenir. “Bir devletin ciddiyetinden çok, devletsiz coğrafyalara ait korkusuz bir ciddiyetti” bu (s.33). Hatta ölüm bile doğduğu

topraklarda canlı kalmak zorundadır. Bu ciddiyetin unutulmaması ve özgürlüğün en üst düzeyde tadını çıkarmak önemlidir. Bu yüzden insanlar Sise'den hep korkmuş ve onu korkutmuşlardır. Ancak Sise korkusunu anlamaya çalışır. Dil içinde bir yol bulmaya çalışır. Dilin büyük tehlike yaratabilecek bir şey olduğunun farkındadır. Devletin televizyonlarda, okullarda ve parlamentolarda insanları etkilemek için dili büyücülük gibi kullandığının farkındadır. Tüm şovenist, cinsiyetçi ve türcü söylemlere karşı dilde bir bozulmanın gerekliliğini hisseder. Yorgun ve solgun hissetse de boğazında bir tür güç birikir ve biriken ses titreşir. Ses büyüdükçe, yedi kat yerin ve göğün varlıkları uyanmaktadır. Sise'nin boğazından yükselip yedi gün yedi gecelik yolculuğu başlatacak sesin içinde, öldürülmüş falcıların, sürgüne gönderilmiş yakılmış tecrit edilmiş büyücülerin, boğazlanmış evliyaların, ölüme terk edilmiş delilerin, vebalıların, cüzzamlıların, ölü çocukların, hayvanların yerden ve gökten yükselen davudi çılgınlıkları vardır. Gaipen gelen davudi sesler sırlı notalar üfler. Cinler, ifritler, ölümler, yakılmışlar, hepsinin sesi gökyüzünün elektrikli sesleri ile şaha kalkar. Sise, yedi gün yedi gece yiyecek ve su olmadan yürür, kuşlara yoldaş ve böceklerle arkadaş olur. Kendisini kaybeder ve yeniden bulur. Nehrin de bir sızıntı sesiyle, dönüşenlerin isyanına eşlik ettiği söylenir. Valileri uyararak halkı isyancılara karşı uyardığı söylenen binlerce karga sürüsünden de bahsedilir. Kargaların sessizliklerinin ne denli gürültülü olduğu vurgulanır. Dolayısıyla, romandaki çokluğun iletişimi evrensel bir insan diline dayanmaz. Sözlü iletişimin yerine, "sesler" öne çıkarılır. Hardt ve Negri (2009) "müşterekliğin insanlığı doğadan onun sömüreni ya da koruyucusu olarak ayrı bir şekilde konumlandırmadığını" tartışmalar da (s. viii), yine de teorilerinde insan dışı yaşamın çokluğu aktif olarak nasıl inşa ettiğini tam olarak açıklamazlar. İhtiyaç duyulan şey, ortak varoluş biçimleri arasındaki canavarca bölgede var olan çokluğun, gerçekten vahşi ve dolayısıyla

hayvan merkezli bir yeniden birleşimdir. Toplumsal ve ekonomik olanın dilsel ve iletişimsel alanlardaki müşterekliğine yönelik mücadeleler, özgürlüğün yalnızca “tüm insanlığa” yayılmasına dayanamaz; insan olmayan hayvan mücadelelerinin toplumsal ve dilsel boyutlarını ve bu ikisini ifade eden ekolojik ağları da tanımak zorundadır.

Romanın sonlarına doğru, devlet dönüşenleri öldürmeye çalışır, ancak dönüşenler çoğalmaya devam ederler. Öldürülerek kaybolmazlar. Duvarların çatlaklarından filizlenen küçük bitkiler gibi güneşe doğru kafa kaldırırılar.

Dönüşümleri sona ermez. Yıkıcılıklarının yalnızca sistemin yapılarına karşı olduğu vurgulanır. Yıkım arzusuna bir tür huzur hissi eşlik eder. Onlar için doğal olmayan her şeye karşı isyan önemlidir. İsyanları kendiliğinden ve içgüdüselidir. Dönüşenlerin temel içgüdüünün korkusuzluk olduğu söylenir. Onlar için ölüm yaşam kadar anlamlıdır. Romanın sonunda, Sise canavarına ondan bir şeyler diler gibi bakar. Göç sırasında leyleklerin indiği kayaya gitmek ister. Canavar dişlerini Sise'nin ağzına geçirir. “İnsan, dünyaya gelme kararını kendisi veremese de ne zaman gideceğine karar vermeli” (s.119), diye düşünür Sise ve sonunda her zaman istediği yere kendini atar. Elbette böyle bir son, sorgulanmaya açıktır. Bu, David Harvey'in Hardt ve Negri'nin çalışmasına yönelik eleştirisini⁷⁹ akla getirir. Harvey (2009),

Devrim, mülkiyet cumhuriyetinin hâkim kavramlarına oldukça haklı bir şekilde karşı çıksa da dünyadaki altı buçuk milyar insanın hiyerarşik bir yönetim biçimi olmadan, ticarileşmenin ve piyasaların dışında beslenebileceği, ısıtılabilceği, giydirilebileceği, barınabileceği ve temizlenebileceği varsayımı son derece şüphelidir. Bu soru, özerk varlıkların yatay öz-örgütlenmesine bırakılmayacak kadar büyüktür. Kapitalizm, hiyerarşik biçimleriyle dünyayı besleme konusunda eşitsiz de olsa ciddi bir ilerleme kaydetti, dolayısıyla bu yapıları çok çabuk yıkmamaya dikkat etmek gerekiyor. Sınıf kimliklerindeki devrimci dönüşüme paralel olarak günlük yaşamın maddi temellerinde herhangi bir devrimci dönüşümün belirtilmemesi, tartışmada ciddi bir boşluktur (s. 212).

⁷⁹ <https://www.artforum.com/features/david-harvey-michael-hardt-and-antonio-negri-192474/>

der. Roman da benzer bir soruyu akıllara düşürür. Var olan toplumsal ve siyasal örgütlenmelere karşı isyan anını anlatır. Hiyerarşik olmayan otonom sosyal örgütlenmelerden bahseder, ancak bize yeni, umut vadeden bir örgütlenme veya bir gelecek tahayyül etmemiz için herhangi bir öneride bulunmaz veya yardımcı olmaz.

Ancak, bu tür bir kapanış aynı zamanda Hardt ve Negri'nin atıfta bulunduğu, kimliklerin yok edilmesine dair metaforik bir son olarak da okunabilir. Onlar, kimliklerin ortadan kalkma sürecinin canavarca, şiddetli ve travmatik olduğunu söylerler ve şöyle devam ederler:

Kendini kurtarmaya çalışma, kendini kurban feda etmelisin! Bu, aynı zamanda aile, şirket ve ulus gibi ortak yaşamı yozlaştıran tüm kurumların yok edilmesini de gerektirir. Bu yok etme girişimi, iktidardaki güçlere karşı sıklıkla şiddetli bir savaşı gerektirir. Ayrıca, bu kurumlar kısmen şu anda kim olduğumuzu tanımladığı için, bu operasyon kan dökmekten daha acı vericidir. Devrim zayıf kalpliler için değildir. Canavarlar içindir. Ne olabileceğinizi keşfetmek için kim olduğunuzu kaybetmeniz gerekir" (2009, s. 340).

Sise'nin sembolik intiharı, "hiç kimse olmayı başarabildiği an, bedeninde bütün kimlikleri oynatabilen bir oyuncu gibi, özne olmanın, kendi olmanın, ayniyet sahibi olmanın dışına çıkabildiği, kendi sınırına dayanabildiği, ölmeden önce ölebildiği an *gerçek* bir cemaate açılabil"diği şeklinde yorumlanabilir (Sayın, 2018, s. 58). Ayrıca, bu tür bir kapanış, üretken olmayan bir canavarlık olarak da yorumlanabilir.

İmparatorluk, zenginliğini çokluktan elde ediyorsa, üretken olmayı reddetmek, İmparatorluğun zenginliğine katkıda bulunmayı reddetmektir. Dolayısıyla, canavar, kapitalist üretkenliği reddetme konusunda da canavarca bir tavır içinde olmalıdır.

Roman, Sise'nin intiharıyla sonuçlanmasına rağmen, isyan ateşi onun bedeninden diğer bedenlere yayılmaktadır. Beden küresel sermayenin politik yapısını yeniden üretirken, çokluğun üretken eti ortak yaşamı ifade eder. Farklılıklara açık ve hiyerarşisiz bir yaşam biçimi yaratma açısından müştereklik, üretken ve üretken olmayan öznellikler aracılığıyla sağlanabilir. Bu anlamda, canavarların müşterekliği,

yaşam potansiyelinin bir ifadesidir. Canavarların potansiyelini tanımak için genellikle aralarında ayırım yapılmayan iki kavramı birbirinden ayırmak gerekir: "beden" ve "et". Beden, biyopolitikada temel öneme sahip olmasına rağmen, Negri ve Hardt'ın bakış açısına göre yaşam bedene indirgenemez, ancak etle özdeşleştirilebilir, yani "saf potansiyel, biçimlenmemiş bir yaşam gücü ve bu anlamda sürekli yaşamın doluluğunu hedefleyen bir toplumsal varlık unsurudur" (2004, s. 192).

Karen Bray (2015) "The Monstrosity of the Multitude: Unredeeming Radical Theology" [Çokluğun Canavarlığı: Kefareti Olmayan Radikal Teoloji] başlıklı makalesinde, Hardt ve Negri'nin çokluğun canavarlığını vampir figürü ile özdeşleştirdiğini hatırlatır. "Vampir, itaatsizdir; (tüm cinsiyetlerden) ete olan arzusu doyumsuzdur. Vampirin arzusu, arzularının öznelere başka vampirlere dönüştürür. Vampirler için (yeniden) üretkenlik, replikasyondur." Bray, "Bunun yerine, *Frankenstein*'in Kuzey'deki donmuş çorak arazide kaybolan ve sosyal uyumun önünde büyük bir engel teşkil eden canavarına baksak nasıl olurdu?" diye sorar (s.6). Çokluk içinde bu seviyede bir canavarlığı talep etmenin, Hardt ve Negri'nin (2004) "Yapay hayatın metaya dönüşmesine, doğanın başkalaşımını satışa çıkaran kapitalist iktidara, iktidara destek veren yeni öjenilere meydan okumak için çokluğun canavarca ifadelerini kullanmamız gerekiyor" (s.196) iddiasına daha iyi hizmet edebileceğine savunur. Sise'nin romanın sonundaki intiharı Bray'in önermesi çerçevesinde yorumlanabilir. Sise, bedensel olarak ölmüş olsa da roman boyunca değdiği diğer bedenlere bulaştırdığı isyan hareketi ile varlığının izini devam ettirmektedir. Onunki, "ölmekten değil, yaşama karşı koyan ölümsüzlük isteğiyle ölüm üzerinde hükmetme arzusu kesilince gelen, solmayı ve silinmeyi içinde barındıran bir diriliş"tir. (Sayın, 2018, s.125). Romanın isyanın dönüşebileceği nice

olasılığa gebe bir eşikte sonlanması, bir sona değil de devamlılığa işaret etmesi bakımından oldukça anlamlıdır. Roman boyunca bir çokluk olarak vücut bulan “ölüm cemaati, henüz gelmemiş, belki asla gelmeyecek, belki gelmekte olan siyasetin [...] işaretidir” (Sayın, 2018, s.160).

3.11 *YerKuşAğı*

Deniz Gezgin’in (2017) *YerKuşAğı* metni, farklı şiddet biçimleri ile karşılaşp hayatını kaybeden başka türlerde ve özelliklerde dört karakteri ölümlerinden sonra, ölümün nefes aldığı bir yer olarak tarif edilen YokYer’de buluşturur: varlıkların olmayan seslerini duyduğu için “sakat” sayılıp hastane yataklarında büyütülen Moy isimli bir kız çocuğu, avı eğlence gibi gören bir adamın eline düşen, kanatları petrole bulanmış yaralı kuş Şuri, munçak türünden bir geyik olan Cice ve bu karakterleri birbirine bağlayıp onlara yol ve ses olan, kimle konuşsa onun dilini yüklenen, sarmaşık yarı toynaklı bir varlık olan Hagrın. Bu karakterler geldikleri insan dünyasında kimselere benzemeyene yanaşılmazken, ölümden sonra buluştukları bu yokyer’de, yerin ne çok yüzü olduğunu ve kimsenin kimselere nasıl zaten benzemediğini görürler ve başkalıklarla bir arada kalmanın imkânını deneyimlerler. Hagrın, içlerine işlemiş beşeri sökmek için onları tuza götürür. Tuz seremonisinde, içlerindeki insani şeylerden arınabilmeleri için acı verici ve korkutucu da olsa önce her şeyi hatırlamaları gerekir. Roman, her bir karakterin hatırladığı insanca deneyimleri birbirine örer ve insan merkezci bir dünyada hangi varlıkların daha ölebilir olduğunu gösterir. Romanda, avcılığın ve pozitif bilimlerin ruhtan, büyüden bihaber acımasız ve soğuk dünyasının karşısına, başkalığın, melezliğin, dolanıklılığın hâkim olduğu, herkesin biraz büyücü olduğu bir karşı dünya yaratılır ve yaşam ile ölüm arasındaki keskin ayrım sorgulanır.

3.11.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu metinde, kadın olmanın canavarlıkla ilişkisini vurgulayan iki önemli karakter vardır. Bunlardan biri, hayvanların dilini anladığı, onların sesi ile kendini ifade ettiği için yaşarken tuhaf görülen kız çocuğu Moy, diğeri de evin erkekleri tarafından kurban edilen Ha adlı bir varlığın kokusuyla çıldırıp evden kaçan ve uçurumdan yuvarlanan Rin adlı bir kadındır. Moy öldükten sonra babası “yeterliliği olmayan birini hayatta tutmanın imkânsızlığını gördük” (s.61) diyerek anar ölen çocuğunu. Rin’in gidişinin ardından ise, dağdan ses duyup çıldırdığı veya aydan sarkan buz canavarı tarafından kaçırıldığı gibi söylentiler yayılır. Bu iki karakterin ortak noktası, hanelerinin avcı erkeklerinin can almaları karşısında hissettikleri dayanılmaz acıdır. Moy’un kafası babasının öldürdüğü hayvanların sesleri ile doludur ve kendisini bu seslerden başka herhangi bir söz ile ifade etmez. Rin ise, kurban edilen canın peşinden kendini kurban eder. Bu davranışlarıyla ikisi de aileleri tarafından “tuhaf”, “garip”, “hasta” veya “deli” olarak görülürler. Moy’un ve Rin’in bedenleri, öldükten sonra gittikleri yokyer’de, başka bedenlere bulaşır. Moy’un bedeni, bir avcı tarafından kanatları dişlenen bir kuşa yuva olurken, Rin peşinden ölüme gittiği Ha ile birleşir, Hagrın olur. Aslında bu karakterler hayattayken de kendilerini bu varlıklardan ayırmıyorlardır. Zaten ayıramadıkları için onların acıları kendi acıları olmuştur. Onları yaşatamadıkları için ölülerinin peşlerinden gitmeyi tercih etmişlerdir.

Yerkuşağı’ndaki Rin ve Moy’un, kadın ve kız çocuğu olmalarından başka cinsiyet kimliklerine veya yönelimlerine özellikle bir vurgu yapılmaz. Burada insanlardan ziyade, hayvanlara duyulan bir arzudan, peşinden ölüme koşacak kadar tutku dolu olmaktan söz edilebilir. Dolayısıyla Moy ve Rin’in ilişki kurma biçimleri kuir bir yakınlık (intimacy) olarak yorumlanabilir. Hayattayken babasının avladığı

hayvanların seslerini duyan Moy, ölümünde biyolojik ailesinden daha yakın hissettiği hayvanlara kavuşur. Kendi ölü bedeni, yaralı bir kuşun bedenine kabuk olur. Bu kavuşmanın anlatıldığı sahne kuir bir bedensellik ve ilişki biçimi üzerine düşünmek için oldukça elverişlidir. Moy'un, yaralı kuşla göz göze, ağız ağıza geldiği anda, ağzında bir dolu gülmenin belirdiği ve seslerle etrafa saçılan bir garip neşeye sahip olduğu anlatılır. "Sedyelerde, sofralarda, av partilerinde sustuğu ne kadar ses varsa, şimdi göğsünde kıpır kıpır. Bu sefer başı, buluşmaktan, sevinçten, hatırlayıştan dönüyor" (s.13) ifadeleriyle, Moy'un tüm bedeninde deneyimlediği hissin, cinsel organlara indirgenemeyecek türden bir bedensel haz olduğuna dikkat çekilir. Buna benzer bir başka örnek, Moy'un Cice adlı munçak geyiğini sevgisinden dolayı yutmuş olabileceğine dair yaşadığı korkuda da görülür. Moy, hem Cice ile birlikte olmak hem de bizzat o olmak istediği için, ona zarar verme ihtimalinden korkar. Raquelle K. Bostow (2020)⁸⁰, insan-hayvan ilişkilerindeki yakınlığı, heteronormatif, insan merkezli yakınlık açıklamalarından sapan ve tuhaf akrabalığı teşvik eden bir şey olarak yeniden ele alır. Sevgiyi zevk üreten özenli bir okşama olarak değerlendirerek türler arasında paylaşılan "sevgi" türünü karmaşıktırmak ve açmak için "yakınlık" (intimacy) kavramını kullanır (s.807) "İnsan ve insan olmayan hayvan arasındaki ilişkinin cinsel farklılık üretme yollarını düşünmek, bedeni bir bilgi kaynağı olarak (yeniden) savunmayı, 'cinsel'in anlamını yeniden değerlendirmeyi ve cinsel varlığın keşfinde bedensel duyumları ön plana çıkarmayı gerektirir" (s.808).

⁸⁰ "Loving Across Borders: The Queer, Transspecies Intimacies of Cixousian Sexual Difference" [Sınırları Aşarak Sevmek: Cixous'un Cinsel Farkının Queer, Türler Arası Yakınlıkları] başlıklı makalesinde Bostow, Cixous'un cinsel farka ilişkin teorisinin insan ve insan olmayan hayvan "öteki" arasındaki yakınlığa açık olmaya yönelerek, radikal bir kapsayıcılığı olduğunu öne sürer. Türler arası iletişim için bir alan oluşturan Cixous'un yazılarının, hayvanların duygusal zekasını ve karmaşık iletişim biçimlerini açığa çıkararak insan/hayvan türü hiyerarşisini bozduğunu savunur (s.806).

Romandaki kuir bedenselliği, normatif olmayan bedenler üzerinde uygulanan şiddet politikaları karşısında direnmenin farklı yollarını araştıran bedensellikler olarak da okuyabiliriz. Mel Y. Chen ve Dana Luciano’nun (2015) GLQ’nun “Queer Inhumanisms” [Kuir İnsandışılar] üzerine, ortak editörlüğünü yaptıkları özel dosyasında belirttikleri üzere, kuir düşüncenin birincil katalizörü, güvencesizlik karşısında ısrar etme arzusudur. Editörler, iklim krizinin etkilerinin tüm insanlığı kapsayacak şekilde yayılması nedeniyle, insan olmayan varlıklarla tuhaf ekolojik etkileşimlerin güvencesizliğe bir tepki olarak ortaya çıktığını öne sürerler (Akt. Alison Sperling, 2020, s.193) Bu bağlamda “kuir”in kendisi, geleneksel tınısını aşarak biyolojik ve toplumsal cinsiyetin belki de fazlasıyla aşına olduğumuz insan merkezli biçimler dışında neye benzeyebileceğini sormak zorundadır.

Buna benzer bir başka örnek, yolculukları sırasında yaşlı bir ağacı ziyaret ettiklerinde yaşanır. Kızıl dalları düğüm düğüm, yaprakları etli ve kocaman, meyveleri kara tüylü bir ağaç olarak tarif edilen bu ağacın betimlenme biçimi bile, onun bir bitki mi yoksa bir hayvan mı olduğu üzerine düşündürür. Ağacın köklerinin, kanatlıların dünyada olmadığı bir çağdan geldiği belirtilir. Ağaç da kuşlar gibi, ses toplayan varlıklardan biri olarak tarif edilir. Bir ağacın rendelense bile toplamayı sürdürdüğünü, bu yüzden ahşap eşyaların da canlı varlıklardan sayılması gerektiğini söyler Hagrin. Ağacın meyvelerinden biri bağırtıyla yere düşer. İçinden simsiyah tenli, incecik bir kadın çıkar. Kedi çevikliğiyle gözden kaybolur. İçinde kedi gibi bir kadın bedeni saklayan bu ağacın meyvelerinden onun çocuklarıymış gibi bahsedilir. Moy, Şuri ve Cice’ye duyduğu yakınlığı bu ağaca da duyar. Her biri karşısında deneyimlediği bedensel duyum bambaşkadır. Şuri ile neşe ve kahkaha dolu bir kucaklaşma, Cice ile aşk ve suçluluk duygusunun hâkim olduğu bir yiyecek yutma hissi yaşayan Moy’un ağacın fısıltıları karşısında ise gözleri dolar.

Hagrin ağaçla olan tanışıklığını şöyle anlatır: Ağacın varlığından haberdar olduğunda onu aramaya çıkmıştır. Görünce birkaç meyve koparır. Ağaç ise korkup susar. Hagrin, kendini avcı gibi hissedip utanır. Günlerce suçluluk duygusuyla saklanır. Sonra tekrar ağaca bakmaya gider. Boyu uzamış, kan gelmiştir ama meyvesi yoktur yine. Hagrin, ağacın önüne diz çöker, ondan duyduğu sesle seslenmek ister ona. Hagrin'in yüreğinden koptuğunu duyduğu şey, apış arasından duru bir su seliyle düşer: mosmor bir çiçek. Her şeyi uyandıracak deli bir kokusu olan bir çiçektir bu. Kendine geldiğinde, utancı hafiflemiştir Hagrin'in. Çiçeği o ağacın tepesinde görür. Bu sefer ağaç yerlere kadar meyvelerle yüklüdür. Ağacın meyvesindeki siyah kadının da Moy gibi ağaçtan düşenlerden, birilerinin yuttum sandıkları, kimselerden olmayan, defnedilmeyenlerden olduğu belirtilir: "Göze görünmeyenleri yok saymak yetişkinlerin işiydi, onlar yutup çıkardıklarına dönüp bakmazlar, içleri bulanır. Hayvanlar ve çocuklar ısıra ısıra sevişmeyi ne güzel becerir, et ete kaynamayı, salyalarıyla genişçe öpmeyi, sonra bayılıncaya dek gülüp yuvarlanmayı, kasıklarından çekilerek, yanarak ağızlarından başka başka doğurmayı" der Hagrin (s.58). Bu ifadeler hayvanları ve çocukları akraba kılan, oldukça erotik bir edim olarak anlatılır. Burada, ağacın hem bitkisel hem hayvansal betimlemelerle anlatılması; Hagrin'in ağacı ergenlikten yetişkinliğe dönüşen bir kadın olarak tarif edip onun meyve verme sürecini izlemekten aldığı hazzı oldukça erotik bir şekilde anlatması, bu romandaki bedenlerin ve ilişkilene biçimlerinin cinselliğinin insan türünden taşan kuir yapısını gösterir.

3.11.2 Yoldaşlık halleri

Metin, ölümü mutlak bir son olarak almaz, ama ölümden sonra gidilecek bir cennet mekân da tasvir etmez. Nitekim, çeşitli inşaat faaliyetleriyle ölü bedenlerin bile

gömüldükleri yerde rahat bırakılmadığını, yerlerinden edildiklerini de görürüz metinde. Ölümden sonra bedenlerin birbirine karışıp başka bir varoluş haline bürünmesinin, insanı insan yapan şeylerden soyunmanın nasıl bir şeye benziyor olabileceğinin resmini çizer metin ve çeşitli kimliklerin ötesinde sürekli birbirine eklemlenen, dönüşen, çoğalan bir öznelliğe vurgu yapar. Geldikleri insan dünyasında kimselere benzemeyene yanaşılmazken, ölümden sonra buluştukları yokyer’de, bu karakterler yerin ne çok yüzü olduğunu ve kimsenin kimselere zaten nasıl hiçbir zaman benzemediğini görürler. Yaşarken canavar, tuhaf ya da ölümü makbul olarak görülen bu varlıklar, ölümden sonra, başkalıklarla bir arada kalmanın imkânını deneyimlerler birlikte. “Canavarlar melezlikleri, kalıcı dönüşümleri ve açıklıklarıyla karakterize edilirler. Bu anlamda canavarların yarattığı müştereklik her türlü hiyerarşiyi veya baskıyı reddeder. Dolayısıyla müştereklik, diğer canavarlarla karşılaşma yoluyla güçlenen bereketli bir yaşamın, müşterek bir yaşamın tezahürüdür” (Torrano, 2020, s.151). Bu romanda, birbiri ile yolu kesişen her bir varlık, insan merkezilikten kaynaklanan acılarını birbirine örerek, yaralarını müşterek bir yaşamın temeli yaparlar.

Hagrin’in bu metinde oldukça önemli bir rolü vardır. O, varlıkların ölümlerine eşlik eden, onları içlerindeki insanlıktan soyunması için tuz seremonisine götüren şaman gibi bir varlıktır. Bu tuz seremonisinde, her bir varlığın içlerindeki insani şeylerden arınabilmeleri için acı verici ve korkutucu da olsa önce her şeyi hatırlamaları gerekir. “Kimdi Hagrin, biri mi, şey mi? Toynaklı sarmaşık. Tüm seslerin yankısı, yürüdüğü yere tohumlar saçan, her şeyden bir şey. Ne biçimsiz ne de tek biçimde” (s.28). Hagrin’in bitki-hayvan-insan melezi bir varlık olması, öznelliğin normatif bedensel kavramlarını merkezsizleştirir. Aynı zamanda, bitkisel bir varoluşun yaşam ve ölüm arasındaki rolüne ilişkin Michael Marder’in (2013)

ifadelerini akla getirir: “Bitki, yaşayanlarla ölümler arasında tuhaf bir aracılık yaparak, ölümleri kökleriyle okşayarak ve onlardan beslenerek onları yeniden yaşama kavuşturur. Ölümlerin (bitkilerin çürüyen kısımları dahil) köklerden gövdeye ve çiçeğe doğru ilerleyişiyle sağlanan ölümden sonraki bitkisel yaşam, gizemli olmayan ve maddi bir diriliş, ölümlülerin dünyanın karanlığından kurtulması için bir fırsattır” (s.67). Hagrın Moy’a, “şimdi dünyanın dışında hayatta değilsen, Şuri ile arandakini kaldırmadığından (insanlığını unutmadığından). Öldün dedikleri için öldün mü? Bu olmayan yerde bir hayatın olsun istiyorsan o bilenmiş dili ısırmalısın” der (s.33). Moy’a, sesleri duyabiliyor olsa da ona söylenilmemişi anlama çeviremediğini; bunun bütün beşerde böyle olduğunu, ataları tohum ekmek için çalıları sökmeye başladığından, yerleşik olunduğundan, Nuh'un gemisinden beri bu şekilde olduğunu anlatır. “Gezegenlerin yüzleri mıncıklanmış bir hayat izi uğruna. Bunlar hayatı içli dışlı bir şey sanıyor Moy, sahip olunacak bir şey. Bu yüzden ölümleri de hayatını yitiriyor” (s.36) diye açıklar Hagrın. Hagrın’ın bahsettiği dönüşüm ise, ölü zannedilenin içinden fışkıran hayatları görmek ile mümkündür.

Moy’un içindeki beşeri sökmek, hayvanla arasındaki dil bariyerinden kurtulmak için katıldığı tuz seremonisi sırasında hatırladıkları, bu metindeki asıl canavarın kim olduğu sorusuna dair önemli ayrıntılar içerir. Bu soru Moy’un babası ile aklımıza düşürülür. Asil Derbentçi, Moyun babası, gözlerinin keskinliği ile övünen bir avcı ve avladıklarını kendi insanlarına yemek sofralarında sergileyen bir adamdır. Mutfakla yemek odası arasında uzun bir mesafe vardır, böylece mutfaktaki kemik bıçak sesleri sofradakileri incitmez. “Nerede nasıl davranacağını bilen kalabalık, yerli yerinde bir dil uydurmuş gidiyor. Ölen hayvanın uzak mutfakta et, sofrada Latince ünleyen leziz bir hikâye oluşu, çiğnemesi kolay, iyi pişmiş bir lokma” (s.24). Küçük yaşta hayvan adlarını Latinceleriyle ezberlemekle övünen,

bütün modern zaman avcıları gibi elini yıkayıp kostümünü değiştirdiğinde gurme olarak addedilen bir adamdır Asil Derbentçi. Mutfağı yemek salonundan uzak yaparken niyetinin etten hayat koparmak ve yemek boyu anlattığı hikâyelerin de avındaki canı unutturacak nitelikte olduğu belirtilir. Moy ise, resimli hayvan kitabındaki isimleri hiçbir zaman ezberleyemeyen. Sadece sesleri, görsellerden onu çağıran, ötüşleri, horultuları, ıslıkları duyan bir çocuktur. Hayvanları avlayıp içlerini dolduran babasını gördüğü günden beri de kafası onların sesleriyle doludur. Moy'un, seslerle kurduğu ilişki bakımından insandan çok hayvanlarla olan akrabalığına dikkat çekilir. Bu akrabalık, "Kuşlar gördükleri her şeyin sesini de duyarlar. İnsanın duyamadığı seslerin kaydını kuşlar tutar. Tıpkı Moy'a doğuştan illet, gerçekte armağan olan duyu gibi" (s.17) ifadelerinde de vurgulanır.

Söz yerine salt sesle kendini ifade ettiği için de ailesi tarafından hasta olarak kabul edilen ama ölüden bir farkı olmadığı düşünülen bir çocuktur Moy. Nitekim, Moy öldükten sonra da benzer bir masa kurar babası Moy'un fotoğrafları.

Canguilhem (1964) "Monstrosity and the Monstrous" [Canavarlık ve Canavar] başlıklı makalesinde, bireysel yaşama değer veren şeyin hem koruyucu bir bedensel bütünlüğün sürdürülmesi hem de onu zaman içinde yeniden üretebilme kapasitesi olabileceğini öne sürer. Bu tür iyilik hallerine karşı, bedenin çözülmesi ve yaşamın ölümle nihai olarak olumsuzlanması en büyük tehdit gibi görünebilir, ancak bu Canguilhem'in önemsemediği bir tehdittir. Gözlemlediği gibi: "Yaşamın karşı değeri olan şey ölüm değil, canavarlıktır. Canavarlığın gösterdiği şey, aynılığı ve tekrarı engelleyen ve sınırlayan rastlantısallığın içsel işleyişidir; yani canlının elverişsiz olan tarafından olumsuzlanmasıdır" (s.29). Moy'un babası için de korkutucu olan Moy'un ölümü değil, Moy'un yaşarken "normal" bir insan olmayı başaramamasıdır. Moy babasının avcı kimliğini ve geleneğini yeniden üretilip sürdüremeyecek olmasının yanı

sıra, babasının övünerek anlattığı “meziyetlerinin” korkunçluğuna işaret eden, bu nedenle babasının varoluşu için de tehdit olan bir çocuktur. Bu nedenle, Moy’un ölümü rahatlatır babasını. Ölüsünü, dirisine tercih eder.

Romandaki bir başka karakter, Şuri adlı karabataktır. Kuyulardan petrol fışkırmadan önce, kuşların diyarı olan bir körfezde yaşıyordu. Petrolün kokusunu alan kuşlar göç etmeye başlar. Şanslı olanlar kanatlarının petrole bulanıp uçamamanın nasıl bir şey olduğunu bilmeden kaçabilmeyi başarmışlardır. Ancak, bu korkuyu yaşadıklarında ölüm onları bulmadan önce kendilerini öldüren kuşlar da vardır. Göç ederken bazı kuşlar nefessiz kalıp havada taş kesilirken, bazıları ise suda gördükleri çöp adasına konar. Bu ada plastik ve naylondan ibaret bir çöp adasıdır ama üzerinde kabuklular, tüyler ürpertici sürüngeçer ve leşlerle dolu bir hayat da vardır. Bu ada, hiçbir insanın ayak basmadığı ama tamamen insan ürünü bir ada olarak tanımlanır. “Bu insansız ada o kadar insanca ki üzerindeki bütün canlılar ölünce ona dönüşüyor. Ölen, hayatını kaybediyor, bütün ehli ölümler gibi” (s.45).

Şuri, zamanında körfezden kaçamayan kuşlardan biridir. Kaçacak bir yer olmadığına inandığı için kalmaya karar verenlerdendir ama evim dediği yerin zamanla nasıl değiştiğine de tanık olur. Şuri çok yaralı, güvensiz ve kırılgandır. Dağa oturmuş bir gemi kadar, susamış bir kuru su kuşudur artık. Şuri gözlerini kapattığında tüylerini delen bir ateş görür. Şuri’nin hatırladığı bu yangını, tüm dünyanın suyunun söndürmeye yetmeyeceği belirtilir. Şuri, Hagrın’ın aracılık ettiği tuz töreniyle dünyanın kalın tarihini göğsünden söküp atar, ancak kanadındaki ısırik ona nereden geldiğini hatırlatır. Şuri’nin kanadı, onu yangından önce tavan arasına kilitleyen bir adam tarafından ısırılmıştır. Şuri’nin tavan arasında olduğu süre boyunca ödünün dışarıdan içeriye insanlarla kaplandığı söylenir. Önüne atılan balıklarla birlikte yuttuğu kılçıklar yüzünden midesi delinmiş ve pençesi yaralanmıştır. Adam ise her

gece Şuri'yi avucuna alıp ona hikâyeler anlatarak kendinden geçer. "...sana sahibinim. Kanatlısın diye uçacaksın sanma" der adam (s.39) ve Şuri'nin kanatlarını ısıtır. Şuri, adamın dişlerinden kurtularak vücudunu duvardan duvara çarparak kendinden geçer. Uyandığında ise kendini bir yangının içinde bulur. Körfeze döner, yarasını iyileştirmek için hâlâ orada olduğunu sandığı suya dalar ama ağırlığının bin katı olan ziftin içinde sıkışıp kalır. Yangın körfeze düşmeden önce Şuri, zarar görmemiş kanadını sürükleyerek karaya çıkar. Üç gün boyunca yiyecek ve su olmadan yürüdükten sonra vahşi doğaya varır ve cansız bir derinin altına yığılır. Bu deri Moy'a aittir. Moy'un nefes aldıkça genişleyen vücudu, kanatları ısırılmış ve petrole bulanmış bu kuşa yuva olur. Birinin uyanışı diğerrinin uçuşudur. Hayatta hiç olmaması gereken birçok şeye tanık olan bu kara kuş, ölümün nefes aldığı⁸¹ bu yerde yarasına kabuk ararken bir insanın tenine sokulmuştur. Gözlerini açtığında nefes aldığını hisseder. Başında bir gölge, eksik kanadının acısı ise çoktan uçup gitmiştir. Kaybolmuş iki küçük beden, Moy ve Şuri'nin yaraları birbirinden farklıdır ama bu varlıklar ölümlerinde akraba olmuşlardır. Moy Şuri'ye sarılır ve onu pış pışlar. Bütün vahşi doğa konuşmaya ve Şuri'nin kalbine doğru esmeye başlar.

Hagrin'in bir zamanlar Ha olan parçasının ise içinde hokkabazların, cüzzamlıların, kamburların, babalarının kafese kapattığı doğuştan tuhafların olduğu bir sirkten olduğunu öğreniriz. Ha, ne hayvan ne adam, ne akıllı ne deli, ne ilah ne fani; dokunduğu yere hayat getirip öldü sandıklarımızın dirileceğine kanıt olarak gösterilen bir varlık olarak tarif edilir. Bu sirkın sahibi ise tüm köy ve kasabaların

⁸¹ Allah sözcüğü Sami dillerinde sözcük anlamıyla eloah'tan gelir. Zeynep Sayın (2018), Eloah, elohim, allah, allat, el-lat ve ilah sözcükleri nefes ve ruh anlamına geldiği için son nefesini vermenin, ruhunu Allah'a teslim etmek anlamına da geldiğine dikkat çeker: "Allahın olan Allaha gidecektir. Nefes, herkesin ciğerlerine çektiği, hiç kimseye ait, hiçbir niteliği olmayan havadır, ruhtur, atmosferdir, soluktur" (s.137) Sayın, Kabenin boşluğundan ciğerlerimize dolmakta, ciğerlerimizi doldurduğu an ciğerlerimizden boşalmakta olan soluğun, "boşluk mekân" olma haline vurgu yapar. *Yerkuşağı*'nda tüm varlıkların ölümünde bulunduğu YokYer'in de ölümün nefes aldığı bir mekân olarak tarif edilmesi, romandaki maneviyatı yorumlamak açısından yol gösterici olabilir.

dilini konuşabilen bir dilbazdır. Dilbaz, hastalığın kırıp geçirdiği, savaşların olduğu zamanları yerleri hatırlar. İnsanların ölüleriyle olan ilişkisini anlatır. Ölüler sokaklarda serilmiş yatarken kimsenin onları oradan almaya cesareti olmadığını, kapısını aralayıp ölüsünü sokağa atanları, korkunun insanlara neler yapabildiğini gördüğünü... Bu halleri sirkin de sihrini söndüren şeyler olarak tarif eder. Ağaç dallarında asılı kadınların, işkence edilmiş cesetlerin, açlıktan ölmüş hayvanların ve çöp yığınlarının olduğu yerler ve zamanlardan geçerken, Dilbazın sirki sağ çıkanları, aklını kaçıranları, yuvası bozulmuş hayvanları ve kovulanları bir bir toplar. Ha'ya da bir kafesin içinde can çekişirken ve etrafındaki kalabalık onun kanını içmek, etini bölüşmek için beklerken rastlar ve onun üzerine kapaklanıp halkı “bu canavardan” kurtarma gerekçesiyle, üzerine bir de para teklif ederek, Ha'yı onların elinden alır.

İçinde bulunulan yüzyıl, sirklerden sonrasının olduğu zamanlardır. Etrafı çevrili vahşi parklarda aslanlarla uyumanın pazarlandığı bir çağdır. Bu çağın dünyasından ağaçların boyunu ölçen, yavru hayvanların altını bezleyen, sesleri kaydeden çatlak bir küre olarak bahsedilir. Bu metinde, herkesin bildiği hikâyelerin çizgilerini nasıl kusursuzca gizlediği; gece gündüze, yer göğe, hayvan insana karışmasın diye çizilen çizginin sesleri nasıl boğduğu; yerini şaşırmamak için açtığı çukura bakmayan insanın, birbirine karışanları nasıl gör(e)mediği; ve kendini bilen beşerin kimin ölü kimin diri olduğunu şaşıarak mezarların başında nöbet tutup ölüleri nasıl rehin aldığı anlatılır. Avcılığın ve pozitif bilimlerin ruhtan, büyüden bihaber acımasız ve soğuk dünyasının karşısına ise, başkalığın, melezliğin, dolanıklılığın hâkim olduğu, herkesin biraz büyücü olduğu bir karşı dünya yaratılır ve metin boyunca şu soru yankılanır okurun zihninde: “Dünyadan çıkıp hayatta kalmanın bir yolu var mı? Can almadan yer bulmanın?” (s.32)

Ewa Domanska'nın (2016) beşerî bilimlerdeki adli tıp dönümü (forensic turn) ile ilgili çalışmasında öne sürdüğü gibi, cesedin ontolojik statüsünü yeniden düşünmenin zamanı gelmiştir. Bu, özellikle kitlesel ölümlerin giderek daha büyük ölçeklerde meydana geldiği Antroposen ekolojik iklimi için geçerlidir. Domanska, cesede yaşam ve ölümü farklı kategoriler olarak vurgulayan ve insanlar ile insan olmayanlar arasına sınırlar koyan hümanist bir gelenekle yaklaşmak yerine, cesedin çok çeşitli bir yaşam formu ve organik bir yaşam alanı olarak görülmesini savunur. Bu da insan olmayan veya insan sonrası (nekro) bir ortamda insan olmanın ne anlama geldiğine dair sorulara yol açar (s.84).

Puig de la Bellacasa'nın çok türlü bakım (multispecies care) anlayışına göre bakım, insani olması gerekmeyen bir ahlak anlayışına yerleştirilmiştir; bir nehre, bir solucana, toprağa ait olabilir. Çünkü eğer bakım/ihtimam bir dünyayı sürdürmek için yapılan her şeyse, bu insanın niyetli bir varlık oluşunun ötesine uzanır. Bir vektör (Latour 2017), bir 'conatus' veya dürtü (Braidotti 2018) içeren bir ethos'ta veya faillikte (Barad 2007) bulunabilir. Bir nehir en alçak noktaya doğru akar ve bunu yaparak verimli bir delta oluşmasını sağlar, böylece mahsullerin ve belirli bölgesel ve küresel insan ve insan olmayan hayvanların iyi yaşayabileceği bir dünyayı mümkün kılar (Latour, 2017). Bu durum, hiçbir 'iyi niyet' - ya da herhangi bir niyet-içermez, ancak çok sayıda türün gelişmesinin etkisiyle bir dünya yaratılır ve sürdürülür. Bu bir bakım pratiğidir (Akt. Hofman, 2023, s.5).

Yerkuşağı da ölüm ve yaşamın iç içe geçtiği ve aralarında değer anlamında bir hiyerarşi kurulmadığı bir yaklaşımla, çok türlü bir varoluşun imkânlarını varlıkların, niyetli varlıklar olup olmadıkları önemszenmeksizin, birbirleri ile kurdukları bakım ilişkisi odağında araştırır ve her bir varlığın yaşamının da ölümünün de nasıl birbirine bağlı olduğunu göstermeye çalışır.

3.12 *Kadın Kürkünde Rüya*

Nazlı Karabıyıkoglu'nun (2018) *Kadın Kürkünde Rüya* romanı, uçak kazasında parçalanan bir kadının Yeniden Diriliş Evi adlı bir yerde yeniden bir araya getirilip hayata döndürülmesi etrafında şekillenir. Birinci şahıs anlatıcının altı farklı evde

farklı aşamalardan geçerek yeniden vücut bulma hikâyesi, sevilmeyip dışlandıkça canavarlaşan *Frankenstein*'ın yaratığını anımsatır. Anlatıcı, yeniden diriliş sürecinin her aşamasında, beden, kadınların, cinselliğin bireysel ve evrensel tarihini anımsayıp bu tarihle hesaplaşır. Bir yandan bedeninin her bir parçasına dair söz söyleyen erkek filozof ve yazarların olduğu erkek yazarlar karnavalı adlı esrik bir buluşmaya musallat olup kendisini şeytanlaştıran bu topluluktan hesap sorar; diğer yandan George Sand, Camille, Jane Austen, Virginia Woolf gibi kadın yazarlarla konuşup onlar için gerçekleşt(e)meyen ihtimallerin hayalini kurar. Tufan ve Nuh'un hikâyesini Hona isimli bir kadın ile yeniden yazar. Bu hikâyeye göre yaratıcı, Hona'ya gemisine bütün hayvanları, doğruluğuna inandığı kadınların ve ara cinslerin yazdığı metinlerden yedişer çift ve erkeklerin yazdığı metinlerden bir çift almasını söyler ve Hona'ya cinsiyetinden arınmış sözcükler verir. Anlatıcının artık ayakta durabildiği, kan ve damarlarının bütünleştiği son evde, evrenin en eski tarihi, insan öncesi türlerin hafızası ile örülü, spekülâtif bir varoluş hikâyesi olarak anlatılır.

Roman, dilinin hermafrodit olduğunu belirten anlatıcı tarafından yazılan “Mamut Kürkünde Rüya” adlı bir yaratılış raporu ile biter. Bu metin, BigBang'den önceki belirsizliğin ve pek çok olasılığın kucaklandığı bir yeniden yaratılış hikâyesi olarak örülür. Karabıykoğlu, romanda bir yandan su dolu tanklar, kablolar, elektroşoklar, çamur, plastik gibi malzemeler kullanarak, bilimin ve bilim kurgu türünün sunduklarından yararlanıp insanın varoluşunda (ya da yok oluşunda) pozitif bilimlerin rolüne gönderme yapıyor gibidir. Diğer yandan, bunun karşısına hafızayı, hikâyeleri, kişinin yolculuğuna eşlik eden insan ve insandan ibaret olmayanlar ile ona bakım veren(ler)i koyar. Kişinin varoluşunda, materyal kuvvetler kadar söylemsel olanın failliğini öne çıkarır ve bilim ile mitolojiyi, teknoloji ve büyüü birbirine katarak hikâyesini anlatır. *Frankenstein*'ın soğuk, mesafeli, kendi yarattığı

evladını terk eden “bilimadamı”nın karşısına ise, bir bilim insanının analitikliği ile bir sanatçının duyarlılığını ve özverisini taşıyan büyücü Nana’yı koyar.

3.12.1 Toplumsal cinsiyetin gölgesinde

Bu romanın *Frankenstein*’a benzer ilk özelliği, paramparça uzuvlardan bir araya getirilen bir bedene yeni bir hayat verilmeye çalışılmasıdır. “Frankenstein’in yarattığı bir canavar için kusursuz bir yeterliliğe sahiptir: Kadavralardan birbirine dikilirken bir yandan yaşam ve ölümü, diğer yandan da birçok bireyin vücut parçalarını karıştırarak normalde kutsal olan iki sınırı aşmış olur” (Lee Six ve Thompson, 2016, s.337). İnsan ve hayvan kadavralarından bir araya getirilen *Frankenstein*’ın yaratığının adımlarını takip eden *Kadın Kürkünde Rüya*’nın anlatıcısını yeni baştan yaratan da sadece kendi beden parçaları ve kişisel tarihi değil, başka bedenlerin izleri ile o beden parçalarının varoluşu üzerinde etkili olan materyal ve söylemsel kuvvetlerin toplamıdır. Erkek yazarlar, kadın yazarlar, Hrant Dink, 99 depremi, Rodin ve Camille, Balzac, George Sand, Sait Faik, Jane Austen, Virginia Woolf, Nuh ve insandan ibaret olmayanların evrimine kadar, anlatıcı yeniden bütünleşebilmek için koca bir dünya tarihini kat etmeye çalışır. “Farklılığın tekrar tekrar yazıldığı bir beden olduğu için canavar (bir kadavra topluluğundan dikilmiş garip somatik parçaların birleşimi olan *Frankenstein*’ın yarattığı gibi) kendi varoluş nedenini talep etmek ve başka türlü inşa edilebileceği gerçeğine tanıklık etmek için yazarını arar” (Cohen, 1996, s.12).

Birinci evde, bedeninin parçaları suyla dolu bir tanktır. Kozmostan mülhem, onu yeniden yaratacak olan temel şeyin su olduğu belirtilir bu evrede. Nana onu bütünlemek için türküler söyler. Anlatıcı için tank, zaman dönüştürücüsü gibidir. Bedenini bütün ve kendini yaşsız hisseder. İkinci evde, su tankından çıkar.

Sedyededir artık ve başında düğmeler, ışınlar ve kablolar vardır. Bu evrede elektroşoklarla sinir ağı oluşması gerekiyordur. Bu süreçte, bedeninin ve varoluşunun o günkü anlamını edinmesinde payı olan hem kendi bireysel belleğindeki hem de toplumsal hafızadaki olay ve ilişkileri anar anlatıcı. Üçüncü evin karanlık odasında, her gün çamurlara bulanıp plastiklere sarılır. Okyanus dibi çamurunun yosunsu kokusu, kemiklerini yeni yeni saran etin içine işler. Burnuna dokunan anlatıcı, depoladığı kokuların getirdiği bellek dizimlerinin, kendisini var ettiği zaman düzleminde gereğinden fazla bileşene sahip olduğunu fark eder. Dördüncü eve, artık bir arada olan kemiklerinin birbirine iyice tutunması için getirilir. Bu evde Nana anlatıcıyı kemik kaynatma kazanına yatırır ve suyun içinde elleriyle onun kemiklerini ovalar. Beşinci evde adım atabilen bir varlıktır artık anlatıcı. Ayakta durabilir. Organlarıyla gövdesi yavaş yavaş uyumlanmaya başlar. Bu evde iç temizliği yapılır. Nana'nın kim olduğuna duyduğu merak ile onun odasını aramaya çıkar. Odada Nana'dan ziyade kendisiyle ilgili bir şeyler bulur. Kimlik kağıdına benzer bir belgede şunlar yazıyordu: "Havva Eroğlu. Sanatı yok. Ölüm kararının sebebi: tarihi bilgilerin düzeltilmesi için, zamanında ona engel olunan işleri yeniden yapabilmesi için özünü hatırlaması" (s.160). Buradaki ölüm, kimliğini oluşturan tarihin de parçalanması anlamına gelir. Bu bakımdan hem yazarın hem de kimliklerin ölümünü ilan eden postmodernist bir tavra işaret eder. Altıncı evde, ayakta durduğu, kan ve damarların bütünleştiği bir tüpün içindedir artık. Bu evre, evrenin en eski tarihi, Bigbang'den önceki belirsizliğin kucaklandığı, insan öncesi türlerin hafızasının yoklandığı kısımdır. Bu evrede, anlatıcı Havva Eroğlu kimliğini sahiplenir ve alternatif bir yaratılış hikâyesi yazmaya girişir. "Yaratılış raporu" adlı bu metni yazan Havva Eroğlu'nun cinsiyetler arası-ötesi ya da cinsiyetsiz olarak tarif edilebilecek, pek çok olasılığı kucaklayan bir yazar olduğu vurgulanır.

Kadın Kürkünde Rüya 'nın anlatıcısının babasının bir yaratımı olduğunu belirtmesi, bu romanı *Frankenstein* metnine akraba kılan başka bir husustur. Beni babam doğurdu, der anlatıcı. Babasının fallusunda geliştiğini, içerideyken cinsiyetinin sorgulanmadığını, dışarı zamanı gelince, yumruğunu babasının kasıklarına dayayıp idrarı ile dışarı çıktığını söyler. Babasının penisinden düştüğü anı hatırlıyordur: “Dünyaya bulaşık bedenimden kurtuluş anım geldi sandım [...] “sessöz”ü kendimden dinledim [...] Çıkması zorlu olan son nefesim vardı. Onu canımın dilediğince istediğim yöne salmak istedim [...] Ben dünyanın genleşen köşelerinden hiç doğmadım” (s.43-44). Bu doğmamış, gerçekleşmemiş kız çocuğunun hayaleti, var ile yok arası bir halde roman boyunca dolaşır. Kendisini babasının doğurduğunu ama başkalarının büyüttüğünü söyler. Yaratıcısı tarafından terk edildikten sonra, hayatı daha çok kendi başına, el yordamıyla ve başkalarıyla olan karşılaşmaları vasıtasıyla öğrenmek durumunda kalan yaratık gibi, *Kadın Kürkünde Rüya* 'nın anlatıcısı da onun olduğu kişi olmasında etkili olanlarla teker teker hesaplaşır. “Ateşe bakıp yalazından türkü tutturanla ateşe bakıp masalını eteğine yazan kadının ortaklığını biliyordum”, der (s.47). Kadınların binlerce yıl, bazen evlerin arka bahçesindeki domuzların çamuruna sakladıkları defterlerle, bazen haremın gizli geçitlerinin saklı bölümlerinde el yazmalarıyla, bazen de yazdıklarının yayımlanması uğruna adlarını aldıkları erkek isimlerinin ya da eserlerini emanet ettikleri erkek yazarların gölgesinde beklediklerini hatırlatır. İçinden geçen yazma biçimini şöyle tarif eder: “Parazitsiz, yalansız, sözcüğü icat eden erkeğin söyleminden sapan bir dille. Dumanlı, erişilmeyecek tadı veren, erişildikçe acıtan, gözün büyüklüğünü elinden kaçırın bir dil. Tercümesi zor da olsa çevrildikçe yanmayacak bir dil” (s.47).

Anlatıcı, on yılda bir olan bir karnavalda bulur kendini. Karnavaldakileri hem kadın hem erkek ne kadın ne erkek olarak görür. Bir anda yere düşüp başını vurur, kendine geldiğinde kalem biçiminde bir fallus ile kâğıt inceliğinde bir vücut bulur. Tanık olduğu şeyleri anlatabileceği ama yazamayacağı bildirilir kendisine. Bu bilgi anlatıcının yazma arzusunu tetikleyip artırır. Balzac, Flaubert, Namık Kemal, Ahmet Mithat ve aralarında çıplak kadın bedeni parçaları... Bir sarılıp bir birbirlerini yerin dibine sokan bu erkeklerin “dostluk” meclisini, tutarsız ve esrik bir ortam olarak tanımlar anlatıcı. Bu erkek yazarların kendilerine bir kule inşa etmek istediklerini ve kendisinin ise o kulenin altına gömülmek istemediğini, bunun için de dillerini karıştırıp bozması gerektiğini söyler.

Balzac ile hesaplaştığı bölümde, kadınları kibar fahişeler olarak gören Balzac’ın 150 yıl sonra, hâlâ en çok kadınlar tarafından okunuyor olmasına dikkat çeker: “Senin dehanın farkındayım, ama senden nefret ediyorum [...] seni koca bir canavar olarak görüyorum [...] Sen sırf yazabilme yeteneğine sığınarak bizi kurtarabilirdin [...] Öyle bir kudretin vardı” diye serzenişte bulunur (s.117-118). Balzac’ın yaşadığı döneme gidip onu görmek ve onun o kadar da büyük olmadığını kendine kanıtlamak ister gibidir: “Sen ölürken ben dirileceğim [...] Sen hemen öl şimdi, anlattıklarından başka anlatacaklarım var. Yerin dibine soktuklarını önce yeryüzüne çıkarmakla başlayacak çok fazla işim var” der (s.120). Erkeklerden yüzyıllar sonra yazmaya başlayan kadını sindirmeye çalışan erkeğin sesinin ve dilinin basit bir örneği miydin ben Nana, diye sorar. Kendini konumlandırmaya çalıştığı yerde ise tökezler. Farklı zamanlarda aynı anda yaşayabildiğini hisseden anlatıcı, hangi zamanda hangi kimlikle yaşadığını sorgular. Hangi ben’in o biricik anda ortaya çıktığına ve rüya ile gerçeği ayıramama haline dertlenir:

[...] vücutları yaralı altı yüz altmış altı kadını cennet bahçesine çıkarsam buna rüya mı gerçek mi dersiniz? Zulüm gören filleri, boynuzu sökülen gergedanları, avlanan kaplanları sırtımda, bir bir o parmak ucumla açtığım, giderden çıktığım, çarşafı girdiğim solucan deliğinden geçirsem ve dünyanın bir zamanlar masum olduğu zamana götürsem; buna rüya demekten öte gerçek olmasını arzu edenlerin birleşen kalpleri için, hepimiz bir arada durup bunun mümkün olması için dua etmez miyiz? (s.96).

Kendini dağıtıp parçalamanın kolay, bir araya getirmenin ise cennetin kapısından dokuz kez kovulmaya benzediğini söyler. Bu yorum, postmodernizm ile öznenin ölümünün ilan edilmesine ilişkin bir eleştiri olarak okunabilir. Sibel Irzık (2009) öznenin ölümünün feminist öznelerin hak mücadelesinin yükseldiği bir döneme denk gelmesine ve bunun temkinli bir şekilde ele alınması gereken bir mesele olduğuna dikkat çeker:

Öznenin ölüm ilanının çok saygın yayın organlarında yer alması ve ölüm nedeninin zaten hiçbir zaman varolmamışlık olarak teşhis edilmesi ile kadınların nesne konumundan kurtulup özne konumuna geçme taleplerinin güçlenmesi aşağı yukarı aynı döneme rastlar. Birçok feministin gözünden kaçmayan bu kuşku verici rastlantı, feminizmin 'postmodern durum' içindeki bugünü ve geleceği açısından büyük önem taşıyor. [...] Bu karikatürleştirilmiş öyküde, feminizm postmodernist kuramlarla ilişkisinde hep edilgen, hep düzeltilen konumunda. Örneğin şu anda karşı karşıya bulunduğu öznesiz, 'büyük anlatılar'dan yoksun, her türlü farklılığın yüceltilip her türlü bütünlüğün reddedildiği kültürel ortamda hem bir kuram hem bir siyaset olarak kendi olanaklılığını sorgulamak, en azından yeniden kanıtlamak durumunda (s.35-36).

Postmodernizm ve feminist öznellik meselesine ilişkin farklı bakış açılarının yer aldığı *Çatışan Feminizmler*'de Seyla Benhabib (2017), bütün öznelerin tarihe ve kültüre gömülü olduğunu kabul edip tarihsel değişimi tek bir nedene bağlayan özcü büyük anlatıları reddederken, öznellik fikrinin bütünüyle dışlanmasına karşıdır, çünkü bu tutumun tarihsel değişim için gerekli olan özerklik, düşünsellik ve sorumluluk ideallerini de dışladığını düşünür (s.11). Benhabib postmodernizmin genellikle edilgen bir tutum doğurduğunu öne sürerken, Judith Butler öznenin tek kalemde vazgeçmeyi savunmamakla birlikte, bunun verili bir başlangıç noktası gibi kullanılmasının, öznenin kendisinin sahip olduğunu iddia ettiği konumlar tarafından

kurulduğu gerçeğini gözden kaçırmamıza neden olduğunu belirtir. Butler’a göre buradaki hamle, “faillığe karşı çıkmak değil, öznellik ve faillik kavramlarının nasıl kullanıldığını sorgulamaktır: Örneğin, kimler özne olarak görülür ve bu tür yapıların dışında tutulanlara ne olur?” (s.13). Drucillia Cornell de Butler gibi temelci ilkelerin gerekliliğini sorgular ve bu ilkeler yerine, “etik tavır diye tanımladığı tavrın feministler tarafından benimsenmesi gerektiğini savunur: Bu tutum Öteki’yle şiddet içermeyen, kişinin Öteki’ne kendi içinde yer verdiği bir ilişki amaçlar” (s.16).

Anlatıcının içinde de aidiyetsizlik ile sulanan bir isyan ağacı vardır. Kimlik arayışı evi de sorgulatır. Yol ona dili getirir. Her cinayeti anlama arzusunda olan anlatıcı, yok etmek istemenin verdiği kudretle yüzleşir. Sahip olma isteğinde cinsiyetin oynadığı rolü görünce kendinden uzaklaşır. Elinde masalsı bir değnek olsa, gezegenden cinsiyeti silmeyi ister ama cinsiyeti silse de insanın başka şekillerde iktidar pozisyonları yaratacağını da bilir. Varoluştaki kötülüğü görür. Ölümle yüzleşip sonraki ihtimalleri görmek ile dünya üzerindeki kötülüğü kendince dönüştürme arzusu arasında gidip gelir. Kendisine dönmeye çalıştıkça, derisini başkalarının günahlarından, zihnini ihtimallerin akışından kurtaramaz hale gelir: “Ben kimdim erkektim insandım memeliydim [...] melektim şeytandım cindim [...] gezegendim yıldızdım galaksiydim [...] günahkardım kafirdim zulmedenlerdendim [...] neşeydim kahkahaydım sevinçtim [...]” (s.112), derken özneliğin, kişinin kendi bedeninden ve kişisel tarihinden taşan yapısına dikkat çeker.

Her ay regl sancısı ya da doğum sancısını acı sanarken, bizden öncekilerin yaşamına bakmanın da bedende yarattığı bir ağrı olduğunu söyler. Ona göre, bu bir intikam oyunu değil; erkeğin iktidarına yazıda yetişmek için bir cesaretlendirmedir. Biz onu diğer bütün mahlukattan üstün yarattık, diyen sesin peşinden gidip boğazına yapışıp sormak ister: “Bana bak, ben ne kadar erkeğim, ben ne kadar kadını, ben ne

kadar atım, eğretilti otuyum, mantarım ve gergedanım ki, ben onlardan üstün oluyorum?” (s.150). Milat öncesi ve sonrası taşımak zorunda olduklarının ağırlığını boynunda hisseder. Kendisi, bütün kozmosu kucaklayan bir dil kurmaya çalışır. Romanın ilerleyişi içinde, bölümlerin arasında “benoda” alt başlığı ile yer alan bir kaçış alanında soluklanır sanki. Bu oda, konuşmasız, sessiz bir oda olarak tarif edilir. Kendi duvarından kendine benzeyen yerlere yürüdüğünü, oralarda insan eliyle öldürülmüş kedileri, karnı sırtına yapışmış köpekleri, köpeklerin ağzından lokmasını alan ucubeleri, zürafanın boynundan tırmanıp kendini büyük sanan insanları, kaynar suya kızının elini sokup çıkaran anneleri gördüğünü söyler: “Bu oda benoda. Dilsiz oda. Tavanından diller sarkan oda. Yutağından ses telleri fişkırان oda” (s.45). Bu odanın duvarlarını kendi derisiyle kaplanmış görür. Önceden yazılmışların sahipleri kulağına fısıldarken, onların söylediklerini duymadan parmaklarını hareket ettirmek ile onunla aynı anda yazanların aksine kapılmadan yazmanın zor olduğunu söyler. Bu ifade, yazma edimini eril bir perspektifle ele alan Harold Bloom’un (1973) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* [Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi] metninde kavramsallaştırdığı erkek yazarlardaki “etkilenme endişesi”⁸²ne itiraz eden Gilbert ve Gubar’ın ([1979] 2000) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*’da [Tavan Arasındaki Deli Kadın: Kadın Yazar ve 19.yy’da Edebi İmgelem], kadın yazarda olduğunu öne sürdükleri “yazarlık endişesi”ne ilişkin analizlerini akla getir. *Kadın Kürkünde Rüya*’nın anlatıcısı, feminist edebiyat eleştirisi tarihinin farkındalığıyla, tüm bu tartışmaları da anlatısına dahil eder. Romanın başında kendisini babasının doğurup başkalarının büyüttüğünü belirten anlatıcının, “kalem metaforik bir penis midir?” diye soran Gilbert ve Gubar ile bir diyalog içinde olduğu söylenebilir. Gilbert ve Gubar,

⁸² Bu kavram, seleflerinin metinlerini okuma ya da “yanlış okuma” (misreading) hamlesiyle birlikte Ödipal kompleks yaşadığı öne sürülen erkek yazarın, “yazma edimi”yle ilişkisini ele alır.

kadınların kalemi ellerine alma motivasyonlarının, eril anlatıların kendilerini sıkıştırdığı “evdeki melek” ve “deli kadın” imgelerinden kurtulma ihtiyacı olduğunu söylerler. Tanrının dünyaya babalık etmesi ile yazarın metnine babalık etmesi arasında paralellik kurarak yazarlık pozisyonunu irdeleyen ve kadın yazarlığın farkını ortaya koymaya çalışan Gilbert ve Gubar gibi, bu romanın anlatıcısı da kendi metninden evladı gibi bahsedecektir. Ancak, önemli bir farkla: metni/evladı üzerindeki tahakküm arzusunu deşerek, yazarlığı/ebeveynliği heteronormatif çekirdek aile modelinden başka bir şekilde tahayyül ederek.

Orada anlatılmayan bir şey var. Onlar yazarken onlara rağmen anlatılmayan bir şey. Onların yazdıklarına tekrar bak oku. Yazılmayan şeyi bulmak için ölüp ölüp yanlarına gitmen lazım. Tutun Medusa’nın saçlarına. Kimsenin koynuna sığınmana gerek yok. Şiirin düzyazı ile kırılabileceğini görenler, iç dökmenin gotikle mümkün olduğunu takdir edenler, o birkaç kişi sen bacaklarını açarken ne yaptığını anlayacak. Onların unuttuğu kim varsa hatırla. Kendine dön, kolunu em (s.68).

Öyle yapar romanın anlatıcısı da. George Sand’in, Jane Austen’in, Virginia Woolf’un zamanına, onların koşullarına gider. Onların yaptıkları ve yapamadıkları üzerine sohbet eder onlarla. Yeri gelir cesaretlendirmeye çalışır onları. *Kadın Kürkünde Rüya*’ya Mary Shelley’ninki ile akraba bir ses hakimdir. Mary Shelley’nin ancak kocası öldükten sonra önsözünde sahiplenebildiği kendi sesi ve romanına karşın, burada kendi adına da kendinden önce yazma mücadelesi vermiş Shelley gibi öncü kadınlar adına da metin boyunca savaşıyor bir anlatıcı vardır ve bu anlatıcı yazma pratiğini hem politik bir mücadele hem de bir vefa borcu olarak görür. Anlatıcı yazarlık endişesine kulak vermektense, kendinden önce yazma mücadelesi vermiş kadınlarla olan göbek bağının izini sürer. Bu bakımdan, kadın yazarların ürettiği metinler arasındaki stratejik ortaklıkları inceleyen Elaine Showalter ile de selamlaşır. Feminist edebiyat eleştirisine, jino-eleştiri (gynocriticism) kavramını kazandıran Showalter (1979), kadın yazarlar için yazma ediminin metinlerarası bir ağ

olduğuna işaret eder ve bunu “örme eylemi” (texting) ile sembolize eder. *Kadın Kürkünde Rüya* da bu metinlerarasılığın vurgulandığı bir anlatı dünyasına sahiptir.

Öte yandan, yukarıdaki alıntıda, Medusa’nın saçlarına tutunup kolunu emme çağrısında bulunan anlatıcı, kadınların yazmaya bedenlerinden başlamasını söyleyen Cixous’nun dişil yazınına da sahiplenmiş gibidir. Tavandan sarkan diller, yutaktan fişkıran ses telleri, bacaklarını açarak yazmak gibi imgeler ile dili logosa değil, bedene yerleştirir. *Kadın Kürkünde Rüya*’da, feminist bir bellek oluşturma sürecinde tek bir metin, figür veya üslup kutsanmaz. Bu yaklaşım, Showalter’ın (1984) feminist eleştirinin tarihinin, kökenini "tek bir otoriteye ya da kutsal teorik metinlerden oluşan bir bütüne" dayandıran modern eleştirinin geri kalanından farklı olduğunu savunduğu, "Women's Time, Women's Space" [Kadınların Zamanı, Kadınların Mekânı] metnini hatırlatır: “Feminist Eleştirinin, diğer feminizmleri ölçebilecek temel bir eseri, bir Anne figürü yoktur. Feminizm, birleşik bir teoriden ziyade, ortak kaygıları olan bir kadınlar topluluğundan oluşan güçlü bir hareket olmuştur...” (s.31).

Kadın Kürkünde Rüya’nın anlatıcısı, varoluş anlarının birçoğunun yaratma eylemleri içinde şeklini bulduğunu, yarattığına duyulan beğenin ise bir tür zehir olduğunu düşünür. “Kendine fazlaca bakmaktan, geçmişin ve geleceğin hikâyesi yazılamıyor [...] Her seferinde adı değişip yüzü aynı kalan kadınların elemelerinden, sevinçlerine yer kalmaz [...] İkili zıtlıkları üçüncü bileşenle düşünmekten yaratılacak olandan çıkandır deha [...] Elin en çok titrediği yerde dehşetin mucizesi parıldar” (s.121-122). Buradaki yaklaşım, hem Cornell’in (2017) hem de Ahmed’in (2018) feminist hareketin olmazsa olmazı olarak altını çizdiği etik kuşkuculuğa tekabül eder. Adalet için mücadele ederken feminist öznelerin adil olacağının garantisi olmadığını

(s.19) hatırlatan Ahmed'in, duraksamaya, bilhassa emin olduğumuz anlarda kuşku ve tereddütü elden bırakmamaya yönelik çağrısına kulak verilir.

Anlatıcının “O” diye andığı, Tanrı olduğu sezdirilen ama bu şekilde zikredilmeyen bir varlıktır. Romanından evladı olarak bahseden anlatıcıya onu yakmalık bir sunu olarak bir tepeye götürmesini emreder. Anlatıcı, yakmak için düzeneği hazırlarken, romanı ona “anne” diye seslenir ve kendisi yerine yakılması için gönderilmesi gereken kuzunun nerede olduğunu sorar. Romanı yerine kurban etmesi için başka bir şey gönderecek olanın ancak O olduğunu belirten anlatıcı, tam romanını sunağa bağlayıp onu boğazlamak üzereyken, bir ses duyar: “Romana dokunma, ona hiçbir şey yapma. Şimdi O’ndan korktuğunu anladık, biricik kızını bizden esirgemedin” (s.102). Anlatıcı, çevresine bakındığında koç suretinde bir “ben” görür ve romanı yerine onu yakmaya karar verir. Burada, orijinal anlatıda oğlunu öldürmekten bir hayvanı kurban ederek kurtulan İbrahim’in yerine, bir başkası yerine kendini kurban etmeyi göze alan bir kadının konması, ataerkil anlatıları tersyüz etmek adına önemlidir. Ancak, bu kısım aynı zamanda, başkalarına yer açmanın ancak kendi benliğini yok etmeyi göze almak ile mi mümkün olabildiği sorusunu sordurarak, feminist bir özneliliğin olanaklılığını da sorgulatır. Bu soru ancak, romanın insandan ibaret olmayan bir dünyaya doğru açılması ile cevaplanabilecektir.

3.12.2 Yoldaşlık halleri

Kadın Kürkünde Rüya’daki feminist anlayış, yalnızca kadınlardan oluşan bir topluluk ile yetinmez. Cixous’nun Medusa figürünün 21.yy’daki kuir okumalarını benimseyerek, feminist özneliliğin kapsamını türler arası ilişkilere doğru açarak genişletir. Raquelle K. Bostow (2019), Cixous’nun 1975’te yayımlanan “The Laugh

of the Medusa” ve “Sorties” metinlerinin *Le Rire de la Méduse et autres ironies*’in içinde 2010’da yeniden yayımlanmasıyla, Cixous’un Medusa’sının kuir bir figür olarak yeniden ilgi odağı olmasına dikkat çeker. Bostow, “Cixous’nun, yalnızca farklılığı incelemek için değil, aynı zamanda ‘düşünme, gülme, acı çekme, yas tutma ve hepsinden önemlisi konuşma’ gibi türler ötesi müşterek eylemleri tanımlayarak, algılanan farklılıklar arasında şiirsel olarak bağ oluşturmanın bir yolu olarak, her zaman insan olmayan hayvanlar üzerine/onlarla birlikte yazmış (The Portable Cixous 145)” olduğunu belirtir (s.807). “Cixous, mitolojik Medusa ile onun denizdeki karşılığı arasında kurduğu yeni bağlantılarla, korku, tehlike ve kadın bedenleri arasındaki eski ilişkileri ima eden ataerkil etimolojik bağları bozar ve tuhaflaştırır” (s.809). Hem bir hayvan olan denizanasının dokunaçlarına hem de mitolojik Medusa’nın saçlarına tutunan Cixous’ya göre, “Medusa edebiyat gibi her zaman tuhaf (queer) olmuştur. Kuir, bir kıvrılma (torsion), bir bükülmedir (twist). Medusa’nın simgesi olan saçları da kıvrılmış bir tutamdır. Bükülme imzadır; mesele düz gitmek değil, kıvrımlar yaratmaktır” (“Méduse en Sorbonne”, 144–45) (Akt. Bostow, s.811). *Kadın Kürkünde Rüya*’da da zamanda kıvrılmalar yaratılarak, yerleşik anlatılar bükülür ve çağlar ötesine uzanan, türler arası bir öznelliğin peşine düşülür.

Yaratıcılığın yoktan var etmekle değil, kaostan var etmekle alakalı olduğunu söyleyen Mary Shelley’nin sesinin yankısı, Karabıykoğlu’nun kozmik bir gürültü ile kaplı olduğunu söylediği karanlık evreninde de duyulur. Bu karanlık evrenin, kendisinin geçmişler toplamı olduğunu söyleyen anlatıcı, buradaki sonsuz ihtimallerin verdiği güçle yazabileceğinin farkındadır. “Tabiatımızın esrarengiz kaygılarını dile getirecek, içimizde dehşet uyandıracak bir öykü” (s.15) yazmak istediğini belirten Shelley gibi, Karabıykoğlu da doğanın diktesinin olmadığını,

onun pek çok farklı olasılığı kucaklayan, kuir bir yapıda olduğunu vurgular. Geçmişin de gelecek gibi belirsiz, evrenin tarihinin de bir olasılıklar yelpazesi olduğunu söyler. Öte yandan, her iki yazar da annelik ve yazarlık arasında bir ilişki kurar, ama farklı şekillerde. Karabıyıkoglu, biyolojik olarak bir insan yavrusu doğurmayı reddeder. Kendisinin üremediğini ama embriyosuz, plasentasız bir şekilde çoğaldığını, doğum sancısını yumurtalığında değil, beyinde tecrübe ettiğini söyler. Eserindeki cılız hayat kıvılcımının kendiliğinden sönüp cansız bir maddeye dönüşeceğini uman ama yarattığı şeyin canlanmış bir şekilde kendisine bakmasından ürperen Shelley, yine de romanından çirkin evladı olarak bahsedip, onu “önün açık olsun” diyerek kendi varoluşunu gerçekleştirilmeye bırakabilir. Karabıyıkoglu ise yazmakla can vermenin aynı şey olduğunu düşünürken, bir insan doğurmaktan ziyade yazarak yaratmaktan daha büyük bir keyif aldığını belirtir. Bu doğrultuda, her iki yazarda görülen ortaklık, bu yaratma sürecini tek başlarına sahiplenmeye karşı çıkan tutumlarıdır. “Ben” dedikleri şey, kolektif bir varoluş halidir. “Biz” denilenin sınırları ise muğlak ve sürekli dönüşmeye teşnedir. Mary Shelley’de bu yaklaşımın varlığı daha çok önsözündeki söyleminden sezilebilir, ama Karabıyıkoglu roman boyunca evrimsel süreci, tüm varlıklar arasındaki simbiyotik ilişkiyi ilmek ilmek örür. Özellikle romanın sonunda, bu meseleye ayrı bir bölüm ayırır.

Beşinci evde, artık kim olduğunu bildiğini söyleyen anlatıcı, hatırladığı ilk olayı yazar. Bu olayın büyükannesi ile ilgili olduğunu, Hona isimli bu kadının, ilim yolunda yürüyen, yeryüzünün ve insanlığın bozulduğunu düşündüğünü belirtir. O, Hona’ya, yeryüzüne tufan göndereceğini, bir gemi yapmasını, gemiye kendi ailesi ile birlikte hayvanları ve gerçekten doğruluğuna inandığı, kadınların ve ara cinslerin yazdığı metinlerden yedişer çift ve erkeklerin yazdığı metinlerden bir çift almasını söyler. Hona dediklerini yapar O’nun. Tufan kırk gün sürer, sular yükselir, gemiye

binemeyenler yok olur, gemidekiler ise yüz elli gün geçtikten sonra gemiyi terk ederler. Hona, yeryüzüne tekrar indiklerinde, bir sunak yapar ve orada bütün hayvanlardan ve kendi yazdığı metinlerden yakmalık sunular adar ve söz verir: “İnsanlar yüzünden, yeryüzünü bir daha lanetlemeyeceğim[...]Şimdi yaptığım gibi bütün canlıları ve temiz yazılı metinleri bir daha yok etmeyeceğim” (s.171). Bunun üzerine, O Hona’yı kutsar ve ona cinsiyetinden arınmış sözcükler bahşeder. Tüm bunlar “Kayıt: Tufana İlişkin Rapor” başlığı altında anlatılır.

Altıncı evde, artık yazmaya kendisini teslim eder anlatıcı. “İzlenemez, tespit edilemez, başlatılamaz zamanda kendi cinsim için ihtimaller atlası açtım zihnimde. Gözlerimi kapadım. Şimdi kapkara olan suya kendimi bırakıp yüzmeye başladım” (s.186) der ve evrim sürecini anlatıp insan öncesi türlerin hafızasını tutmaya çalışır, “denizi kulaçladıkça ilk atanın varoluş sancısına ulaşacağını bilerek” (s.187). “Olduğu yerde büyümekte olan atam. Kan ya da kandan. Kan ya da sinire eş değer. Bütün sıfatlardan kurtulmuş simbiyoz” (s.187). Belirsizliğin nişanını göğsümüze takmaya ve bütün atalarla yüzleşmeye davet eder. Alglerden, mercanlardan yassısolucan, istiridye ve ahtapota kadar müziği duyup ahengi benimsediğini, suyun altındaki güvenden bir parça dilenmek için ciğerini söndürdüğünü; uçan ilk kuşun, karaya çıkan ilk balığın, suya geri dönen balinanın nota dizimini okuduğunu söyler. Çekirge, meyve sineği ve kaya midyesi ile ortaklığını bulur. Milyon yılları bir cümlede ezip geçerken, Orta Ordovisiyen zamanlardan, köpekbalığı, testere, çekiç, vatoz ile alt çenenin ortaklığında buluşur. Tüm bu evrim akışında sıra kendisine geldiğinde ise duraksar ve sorar:

Moleküler saatin rastgele tınlaması, vuran tiktak benim için olmasın, ben gecikeyim, olduğunca kalsın yeryüzü denizler, kumsallar, ormanlar, genetik kaymadan mutasyona, ara sürelerde yok olup yeniden var olan her ne varsa hepsi yeni bir patlamadan kendini yeniden var edebilir, peki ya benim yapacaklarımı doğal yollarla bertaraf edebilir mi? (s.189)

Antroposenin konuşulduğu zamanların anlatıcısının yolu, antroposenin kökenlerinin dayandırıldığı zamanların yazarı Mary Shelley ile böyle kesişir. Belki de *Frankenstein*'da yarım bırakılan kadın yaratık, kendisine var olma şansı vermemiş “bilimadamından”, onun temsil ettiği her şeyin hesabını, Karabıyıkoglu'nun romanında vücut bularak sormuş olur ve bilim ile büyü, gerçek ile rüya, erkek ile kadın, insan ile hayvan arasında keskin karşıtlıklar inşa etmenin sonuçlarını göstermeye çalışır. Anlatıcı, semenderin Fil Kuşu'na evrildiği yerden dönüp masallara bakar ve onun aslında Anka olduğunu anladığı an masalla gerçeğin ayrılmaz çizgisinde yapısal dizgeleri araştırmanın çok da gerekli olmadığını, masallara inanmak gerektiğini söyler: “Çünkü onun küllerinden kendini yeniden var edişinin bir suretisin sen kadın” (s.190).

Koca bir evrim sürecini bir çırpıda anlatmaya giriştiği bu anda, anlatıcı kendi türünü feda etmek adına o ilk mamutun belirdiği zamana ruhunu serer: “Tuhaf bir eklemin vuku bulduğu armadillonun omuriliğine kodunu işle. İşle ki, seni bana genlerle getirsin. Oradan bir fok başkaldırsın, bir hipopotam ürüsün. Lavrasyanın bütün memelileri saçlarıma doluşsun” (s.191) diye seslenir ona ve gibona dönüşebilmek için yüzyılları bir elde harcayarak, gorilden bonobo ve şempanzenin izini sürerken, alt ya da üst varlıkların, kendilerini nasıl tanımlayacaklarını anlayamadıklarını ve o kara tüylü, kaşıntılı şeylerin iki ayakları üzerine doğrulup insaymun olduklarını belirtir. “Fosilime sor beni desem benden öte nerelere varırsın? Ata bulma rekabetinde soy çizgin üzerinde nasıl titrek yürürsün [...] Oysa evrildim Homo habilis'tim, becerekliydim, beyin kütle çizelgemden anlaşıldı ben kendinden öncekilerden daha gelişmiş ama daha az büyümlü idim” (s.192) diyerek, insanı en üstün tür gören zihniyete söver: “Ruha acı çekmeyi bahşeden evrimin kırıntısına bin şükür! Vicdanı organların arasına konumlayıp beyne atfeden yaşama selam! İki ayak

üstünde durmaya vakıf olunca yıkmaya gücü yettiğini algıladığına saldıran ortak varoluşun sancısını yüz yıllara ve farklı toplumlara indirgeyip farklılaştıran güce bütün lanetimi yağıdırıyorum” (s.197). Varoluşa müdahalesinin ve evrime karşı söz hakkı olup olamayacağını sorgulayan anlatıcı, kendisine seçme şansı verilseydi mantarın zamanında yaşayacağını dile getirir.

“*Ben* ansıdıkça *biz*’de karşılığı olan bir şey. *Ben* kendimi böldükçe, bedenimden kurtuldukça, *biz*’de açılan özgürlük alanları. *Ben* yola teslim oldukça, yolun bize verdiği cesaret” (s.194) ile, anlatmaya değer bulduğu, anlatırken *ben*’i muhtevastaki *ben*’lere böldüğü, yüzleşmek zorunda olduğu her *ben*’le utanmadan hesaplaşırken bunu mahcubiyetin gölgesini çiğneyip yazdığını söyler ve:

Arkanı dön. Ardına bakmamak büyük bir yalan, ardına dönüp binlerce kez bakınca ansıyacaksın, ansıyınca ayrıntıda hepsinin hikâyesini bulacaksın, aynı anda akan kaç geçmiş olduğunu bilmeden, hangisini nasıl ardında bırakıp devam edebilirsin var olmaya, bırakmaman gereken bir geçmiş i bıraktığındaki gelecekteki ağda büyük delikler açılmaz mı, zamanlar arası geçişlerle böyle basit konuşacak kadar gelişkin bir varlık değilsin (s.195)

diye paylar kendisini. Romanın başlarında, kadın kimliğini sahiplenerek yazamayacağını, kendisinde öylesi bir kolektif ruh olmadığını söyleyen anlatıcı, romanın sonunda dönüşmüştür artık. Yazmalarına izin verilmeyen veya yazdıkları metinler erkekler tarafından sahiplenilen, düzeltilen ya da tamamlanan kadın yazarlara, erkek yazarların metinlerinde canavar gibi temsil edilen veya yarım anlatılıp yarım bırakılmış kadın karakterlere ve erkek egemen dünyanın kendi yansımasını görmek ve kaynak olarak kullanmaktan başka bir motivasyonla bakmadığı insandan ibaret olmayan dünyaya karşı hissettiği bir sorumluluk duygusu taşıyordur bu dönüşmüş anlatıcı.

Kadın Kürkünde Rüya, romanın tamamından “Mamut Kürkünde Rüya” başlıklı bir bölüm ile ayrılan, romanın anlatıcısı Havva Eroğlu tarafından, altıncı evde yazıldığı belirtilen “Yaratılış Raporu” ile biter. Önce, bilindiği haliyle yaratılış

efsanelerini yatırır masaya. O'nun kendi suretinde yarattığı insana buyurduklarını, yani dedi ki “Kendi suretimizde, kendimize benzer bir makine yapalım. Denizdeki balığı, gökteki kuşu, evcil hayvanları, sürüngenleri avlasın, onlara zulmetsin, yeryüzün pislesin (s.215) şeklinde tercüme eder. Âdem ve Havva'nın yaratılma biçimini, cennetten kovulmalarını, yılanın en lanetli hayvan ilan edilmesini deşer. “İncil uzun zamandır ırklar arası karışımlara karşı ilahi hükümlerin birincil kaynağı olmuştur. Yaratılış bölümü gibi hikâyelere yol açan kirlenme, safsızlık ve kimlik kaybı korkuları güçlüdür ve sürekli olarak yeniden ortaya çıkarlar” (Cohen, s. 15)

Nitekim, anlatıcının omurgası dik, kolları ve bacakları tam, kadınlık organları yerlerine yerleştirilmiş, dili, gözü, saçı, damarları ve sinirleri olan tam bir insan olmasını sağlayan Nana, Yeniden Diriliş Evi'nden çıkma vakti geldiğinde ona her şeyi baştan olduğu gibi yazmasını buyurur ve ona İsa'yı bulmasını söyler. Anlatıcı, İsa'yı geçmişte değil, gelecek zamanda bulur. İsa, insanların onun söylemediklerini söyledikleri için, yapmadıklarını anlattıkları için, okumayı beceremedikleri, okuduklarına taptıkları için, en muhteşem hikâyeyi yazarken Doğa'dan ayrı düşürdükleri için, kitabın yeniden yazılması gerektiğini söyler ve bunun için anlatıcıdan kendisine yazıyı öğretmesini ister. Havvaların ıstırabına son vereceğine dair söz verir ve anlatıcıya, aslında önceden kürklü olduğunu; hafızasının sonsuz olduğunu ve orada toprağın, buzun, ormanın yer aldığını; uzun bir süre müthiş bir dengeyi sürdürdüğünü ama bir dişi bir erkek yavruları olunca, ikisi arasında ayırım yaparak dengeyi bozduğunu, dengeyi bozduğu için kendisini affedemediğini ve sonrasında bir daha ormana ve buzula başka yavru vermeyi reddettiğini anlatır. Buzul çağında yaşayan mamutun kendini yiyeceksizlikten, susuzluktan ölmeye teslim ettiği sırada ona eşlik eden bir ağaca “Birlikte ölmek ne güzel” (s.236) diye fısıldadığını hatırlatır. Ancak, bir şekilde ölmeyip, havanın ısınıp buzların erimesiyle

yeniden hayata karışan bu dişi mamutun daha sonra insanlar tarafından nasıl avlandığını ve on beş bin yıl sonra bulunan ilk mamut dişinin bu mamuta ait olduğunu belirtir.

Anlatıcı İsa'ya kendi dilini verdiği takdirde kendisinden ne eksileceğini sorar. İsa ona, bir daha yazamayacağını, üslubunu kaybedeceğini söyler: “Diriliş ve yaşam Ben'im, bana yazıyı veren kişi ölse de yaşayacaktır” (s.238). Anlatıcı sağ kolunu İsa'ya teslim eder. Bunu yaparken bir an bile şüphe duymadığını, bunca zaman kandırılmış olsa da ona hiç içerlemediğini söyler, çünkü bu durumun onun başka bir uzay-zamanda yazabilmeye yeniden kavuşmasının önüne geçemeyeceğini düşünür: “Benim kökümde dişimle yazmak vardı, kavradığım yerküreye tırnağımla bakmak vardı” (s.239). Anlatıcı, Ev'in dışında ne olacağını bilememenin korkusuyla benoda'da kalmak istediğini, dışarı çıkarsa yeniden parçalanmaya dayanamayacağını söyleyip Nana'dan onu göndermemesini talep eder ama Nana onu “Başkalarını kurtardın Havva ama kendini kurtaramıyorsun” (s.240) diyerek gönderir. Kürkü vücudunu kaplarken ve vücudunun her bir parçasını tek tek hissetmenin dehşetini yaşarken kendisini kalabalığın ortasında bulur anlatıcı. O kalabalık için, bir kurt kadın, belki bir vampir, belki de tanımlanmayan canavarın masaldan fırlamış bir görüntüsü olabileceğinin farkında olarak, kendi köküne dönerken onu seyreden şaşkınlıklarına aldırmadan ağzını büyütür:

Beni yeryüzünde ben yapan bileşkelerin insanca bir araya gelişini, nasıl da kolay parçaladım, nasıl çabuk öldüm...Denizlere girdim, çöllerden geçtim, kıtaları tavaf ettim, yücelttiğim kim varsa hepsiyle konuştum, onlarda ölüme dair bir ipucu aradım...İnsan olmak kara talihimdi. Uludum ve böğürdüm ve meledim ve havladım ve miyavladım ve kişnedim ve öttüm. Mamutluğuma dönüşüm, ne dişime ne dişile. Yaşlanmayı zamanın yüz yıllık dilimlerinde tecrübe etmeyi bilerek kabullendim...Kitabını yeniden yazarken o, ben çağlar ötesi zerreleri hortumumla yakalayıp koca vakitleri yeniden ve yeniden yaşadım. Ne mâni olabildim cadı niyetine yakılan kadınlara ne de bir zindanın duvarına kanla yazılan yazıya...Kadınların sünnetine müdahalemler olmadı, hadım edilen kara oğlanlara su veremedim, derisi koyu olanın beyaz adama diz çökmesine itiraz edemedim...Ona yazı yetimi verirken

hatırlayacağımın özümün kaderim olacağını kestiremedim. Dirilişi böylece kabul ettim ve ben oradan dönememedim. Kendime mamut halimle baktım ve kendimi insandan uzak gördüm (s.242-243),

derken, insanın kaderinin başka türlü yazılamayacağını, insan türünün iktidar ve tahakküm arzusundan soyunmasının mümkün olmadığını ima eder gibidir. Ancak, bir yandan da bunun nedeninin, kitabı yazma görevini İsa'ya, yani yine bir erkeğe bırakmak ile ilişkili olup olmadığı üzerine de düşündürür. Dönüştüğü ne varsa, önce insan, sonra mamut ve insanmamut ve insan, sonunda kendisi savurmasa da uzvunu, insanın yok edeceğini anladığını söyler ve kendine başka bir son yazar: “İstemedim yerküre, kendimi yukarı fırlattım, yedi kat gök geçtim. Kozmosu sağ yanıma, gönlümdeki dünyayı sol yanıma topladım. Dışımın birini göğsüme öbürünü vulvama taktım, fışkıran kanı boğuk kahkaha ile seyrettim” (s.247) diyerek, Cixous'nun bedenini yazan kadın figürünü ve kahkahasını sahiplenir. Ancak, anlatıcının kahkahası boğuk, bedeni kuirdir. Yaşamayı değil, ölümü seçer. Aynı, *Aşı*'nın ana karakteri Sise gibi. Bu bir ölüm terbiyesi olarak da okunabilir. Romanın bu şekilde, anlatıcının kendi ölüm kararını vermesi ve bundan bir tür haz alması ile sona ermesi bile *Frankenstein*'in kapanışı ile aynı tonlarda tınlar. Buzul çağların tanığı mamuta paralel olarak, *Frankenstein*'in yaratığının da romanda son görüldüğü yer buzullardır.

J. Halberstam (1995) *Skin Shows*'da, “*Frankenstein*'in canavarlığı kelimenin tam anlamıyla metinselliğin içine inşa edilmiştir”, der (s.31). Bu romanı canavar bir metin haline getiren şeyin yapısı, dış iskeleti olduğunu söyler. *Frankenstein*'da, insanlık, canavarlık, yaratıcılık ile ilgili sorular yalnızca içerikte dile getirilmez, aynı zamanda metnin yapısının (bilhassa önsözler ile) dikkat çektiği çıkarmalar, eksiltmeler, yokluklar vesilesiyle de dile getirilir. *Frankenstein* karmaşık bir metinsel gövdeye sahiptir. Yaratık nasıl “patchwork” gibi farklı bedensel parçalardan bir

araya getirildiyse, metin de çok katmanlı yapısıyla bunu aynalayacak şekilde kurulmuştur. Mektup içinde, farklı anlatı düzlemlerinden oluşur. İç içe geçen, farklı konumlardan ve deneyimlerden süzülerek aktarılan bu anlatıların çokluğu önemli bir husustur metinde ve kimin anlatısının güvenilir olduğu ya da asıl canavarın kim olduğu gibi sorular üzerine düşündürür.

Kadın Kürkünde Rüya da benzer şekilde, canavarca bir yazın örneğidir.

Canavarca bir yazın dendiğinde, çeşitli edebi ve eleştirel kaynaklarla kurulan metinlerarası açık bir ağ, üst anlatılar, bir metnin eleştirel potansiyelini destekleyen lineer olmayan veya çok katmanlı yapılar, özdeşünümsellik, yani kendi üretim koşulları ve muhtemel algılanma biçimleri üzerine düşünen bir anlatıma sahip olmak gibi niteliklerden söz edilebilir. Bu romanda, ana karakter ile birlikte farklı anlatıcı, yaratıcı ve yazar kimliklerin yaratma anları da ameliyat masasına yatırılır. Çizgisel olmayan, üst üste binmiş bir tarihin peşine düşülür. Bu tarih, her değiştiğinde başka bir şey bulduran, her yazılmaya çalışıldığında farklı bir şekilde yazılabilen bir tarihtir. Bu bakımdan, romanda insan merkezci ve eril olmayan bir tarih yazıcılığının imkânları sorgulanırken, bunun ancak üst üste binmiş bir anılar ve deneyimler toplamı olabileceği ima edilir. Bu anlamda, bu romandaki karakterin ben'in oluşumunda belirleyici olduğuna inandığı parçalardan bir arşiv oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Dominick LaCapra (1985) bir fetiş olarak arşivin, tarihçi için "her zaman zaten" kaybolmuş olan geçmişin "gerçekliği"nin bir ikamesi olduğunu hatırlatır: "Arşiv, fetişleştirildiğinde, çıkarımlara dayalı yeniden inşa kullanılabilir geçmişin izlerini içeren bir depodan daha fazlasıdır. Bu, şeylerin gizemli deneyimini getiren geçmişin bir vekilidir; yazı ve diğer yazıtlarla uğraşıldığında her zaman sorgulanmaya açık bir deneyimdir" (s.92). Bu romanın anlatı dünyası, her zaman sorgulanmaya açık bir "ben" tarihi ile uğraşıldığının,

“feminist tarihlerin, *biz* olmanın zorluğunun tarihi” (Ahmed, 2018, s.13) ve “feminizmin, parçalanmaktan, saçılmaktan inşa edilmiş bir yığın, bize özen gösterme sorumluluğu yükleyen kırılmalı bir arşiv” (s.34) olduğunun farkındalığıyla inşa edilmiştir.

3.13 Müşterek haller

Bu bölümde, metinlerde öne çıkan en belirgin ortaklıkları dört başlık altında özetliyorum. Bunlardan ilk üçü temasal ortaklıklara ilişkinde, son başlıkta metinlerde öne çıkan yapısal ortaklıkları ele alıyorum. “Anlatısal Stratejiler” adlı bu bölüm, canavarlık meselesini inceleyen metinlerin yapısındaki canavarlığa dikkat çekmesi bakımından oldukça önemli. Elbette bu başlıklar dışında başka birçok müştereklikten de söz edilebilir. Bu başlıklar içine yerleşmeyen bazı benzerliklere bu bölümün sonunda ayrı bir paragrafta değiniyorum.

3.13.1 Evin sınırları

Bu metinlerde, canavar ve/ya hayaletlerle karşılaşmalar, kimi metinde evin içinde, kiminde evin dışında, kimindeyse eşikte, yani evden çıkmaya çalışma ya da eve girmeye çalışma anlarında gerçekleşir. Bu karşılaşmaların, evin tanımını sorgulatan ve dönüştüren, iç ve dış ayrımlarını bulanıklaştıran bir deneyim olduğu görülür.

Buhran Gecesi’nde Zehra’yı kocasını öldürmeye götüren süreç onun evinin bahçesinin çiçekleriyle yetinmeyip yabancı çiçekler toplamak üzere evin uzağına gitmesi ile başlar. Evin dışındaki dünya Zehra’ya korkutucu gibi görünse de aslında bu yolculukta kendi içinde olan, tanımadığı, daha önce temas kurmadığı halleriyle yüzleşmek durumunda kalmıştır. Evine döndüğünde Zehra’nın kendisi de kocasına ve ilişkiye bakışı da dönüşmüş olur. *Dehşet Gecesi*’nde, Cengiz’in ve Mümtaz’ın

başına gelenler de kendi evlerinden, şehirlerinden uzağa gitmeleri ile gerçekleşir. Evin dışı Cengiz’in ve Mümtaz’ın gözünde tüm kötülüklerin gerçekleşebileceği yerler iken, metnin sonunda her ikisinin de başını belaya sokanın aslında kendi fantezi dünyaları olduğuna dikkat çekilir. Yaşadıkları şeyin gerçekliği konusunda kafaları karışır, böylece tekinsiz olanın kendi benlikleri olduğu ima edilir. Ancak *Buhran Gecesi*’ndeki Zehra’dan farklı olarak, bu erkek karakterler kendilerinin farkında değildirler. Onlar için korkutucu olan yine de kendi dışlarında kalanlardır.

“Bilinçli Eğinim II”de, anlatıcı için anne ve babası yaşarken birlikte oturdukları ev onu boğan, yaşam enerjisini azaltan bir yer olarak deneyimlenir. Nitekim anlatıcı, evden uzaklaşarak ve anne ve babasının ondan beklediği türden bir kadın olmayarak onların gözünde “ucube” birisidir. Anne ve babası öldükten sonra eve döndüğünde ise, kendi öznelliğine ve ailesine yüklediği anlamları dönüştürebilmek için onları bitkiye dönüştürmek gibi bir işe soyunması gerekir. Anlatıcının girişimi, belki ailesi yaşarken kuramadıkları bağı ölümlerinden sonra kurma hayaliyle, belki de onların varoluşunu belirleyen olmak gibi bir iktidar arzusuyla, bilinmez, daha önce de kendisi için boğucu olan evi daha da tekinsiz bir hale getirmesi ile sonuçlanır. *Sevgili Arsız Ölüm*’de de Dirmit için özgürlük evin dışında bir yerlerdedir. Onun da ailesi onun varoluşuna alan açmaz. Dirmit’in İstanbul’da sokaktan “kaç bana gel” sesleri duyması, geceleri çeşitli insan olmayan varlıklarla konuşmak için evden kaçması bunun önemli kanıtlarıdır. Dirmit’in istediği gibi var olma arzusu, onu ev, ahır gibi kapalı bir alana kapatma tehdidi ile engellenmeye çalışılır ama Dirmit’in kapatıldığı mekânlarda bile bir açıklık bulunduğu, hayal gücü ile zihnindeki evin sınırlarının dışına çıkabildiğini görürüz. Benzer şekilde, “DNA Karmaşası”nda, yabancı çileklerle reçel yapmayı istediği için kendisini ormanda bulan Şeker için, kendi evi ormandan daha tehdit edici görünür,

Çünkü ait olduğu topluma uyumlu bir karakter değildir. Kendi başkalığını sahiplenebilmesi, evden çıkıp bambaşka bir türle karşılaşması ile mümkün olur. Eve hem kendisi dönüşmüş olarak hem de evdekilerin tavrını dönüştürme gücü ile döner. Öte yandan, öykünün anlatıcısı için ise annesinin davranışlarından dolayı zaten tekinsiz olan ev, onun hikâyesini dinlemesiyle tamamen başka bir anlam kazanır. *Cadı*’da da mran evlere sığamayan, uykusunda bağlandığında bile evden kendini sokaklara atan bir kadındır. Romanın anlatıcısı ise, mran’ın peşinde adada sokak sokak gezer. Ümran ve diğer kadınların hikâyelerini dinledikten sonra, sokakları bırakıp eve döner. Döndüğünde, artık kendisi de evi de dönüşmüş bir haldedir. *Yerkuşağı*’nda, Moy ve Rin için de ev, kaçıp kurtulmaları gereken bir yerdir. Her iki evin de erkekleri avcılıklarıyla övünen kimselerdir. Moy ve Rin ise bu av kokulu evlerde ölmeden ölümü deneyimleyen kişilerdir. Dolayısıyla onlar için bu evlerden kurtuluş yolu ölmekten geçer. Ancak, bu lm Moy’un ve Rin’in kendilerini bambaşka hayatlar vaat eden çok daha “ferah” bir hanede bulmalarına vesile olur.

Gece Hayatım’da, rüyaların çoğunda tedirgin eden, belirsizliği yaratan şeylerin başında duvarları, pencereleri veya kapıları olmayan evler ve açılan sınırlar gelir. Burada, diğer metinlerdeki gibi evden çıkmaya çalışan karakterlerin aksine, kendi evine girmeye ya da evini başkalarından korumaya çalışan bir kişinin tekinsiz duygularına tanık oluruz. Metinde korkunun ve tehdidin ev dışına, “mutlak öteki”ye yerleştirildiği örnekler bulunmakla birlikte, genel olarak anlatıcı için tehdit oluşturan unsurların ev içinden ve/ya anlatıcının tanıyıp “güvendiği” kimselerden, hatta bizzat kendi benliğinden geldiği görülür. *Hayalet Kentin Kadınları*’nda, Loom’un kendi evi Saga’ya çok uzakmış ve kendisini yitiriyormuş gibi hissettiği yer gittiği İnci Kız Gezegeni değil, oradaki yasak bölge olur. Yani evden uzak, kendisine yabancı hissetmesinin nedeni mekânsal bir uzaklık değildir. Bu his, sınırları açıp bilinmeyene

bulaşmanın tedirgin edici deneyiminden kaynaklanır, çünkü Loom burasının tüm olasılıklara açık bir “yokalem” olduğunun ve burada tüm bildiklerinin bir anda elinden kayıp gideceğinin farkına varır. *Aşı*’da, cinsel organının canavara dönüştüğü gün Sise’ye yıllardır yaşadığı evin tuhaf gelmesi ama eve duyduğu yabancılığın onu tedirgin etmemesi, evin normatif tanımının sorgulanmasını sağlar. Aksine daha önce hiç o kadar güvende hissetmediğini anlayan Sise, evdeki anlamsız eşya yığını parçalayıp dağıtmak ister. Yaşadığı mekân dışında, kişinin tutunduğu çeşitli kimlikler olarak da düşünebileceğimiz ev, kişinin özgürleşmesi için yıkılması gereken bir şey olarak gösterilir. *Kadın Kürkünde Rüya*’da ise hikâyenin neredeyse tamamı bir evin içinde geçer. Yeniden Diriliş Evi denen bu ev, anlatıcının bireysel hikâyesi ile başlayıp roman ilerledikçe sınırları genişleyerek tüm türlerin varoluş ve yok oluş tarihlerini de içine alan sonsuz bir zaman-mekâna dönüşür. Görüldüğü üzere, ev kaçılan, dönülen, dönüştürülen ya da parçalanan da olsa tüm anlatılarda karakterlerin ya da anlatıcıların dönüşümü için kurucu bir unsurdur.

3.13.2 Canavarlık alametleri

Metinlerin hemen hepsindeki canavar temsillerinin, çeşitli bedensel ve/ya varoluşsal farklılıklar odağında şekillendiği görülür. Canavarca olanı asıl belirleyen şey, var olan tanımların geçerliliğini sarsması, sınırları aşındırması, aidiyetleri parçalamasıdır. Toplumun normlarının sınırların dışına çıkmaya çalışan karakterlerin öngörülüp kontrol edilemezliği ve bunun yarattığı tedirginlik bazen bizzat karakterin kendisine de musallat olan bir durum olarak karşımıza çıkar. Benzer bir şekilde, insan olmayanların canavarlığı da çoğu zaman bedensel potansiyellerinin ve failliklerinin belirsizliğinden ve kontrol edilemezliğinin insanda yarattığı endişeden ileri gelir.

Buhran Gecesi'nde, Zehra'yı "baştan çıkaran" varlık ince, uzun, solgun siyah elbiseli bir adam olarak tarif edilir. Zehra'nın kendi içinde yüzleşmekten korktuğu duygular, dipsiz uçurumlar, yılan gibi kıvrılan pis sular, iniltili ateş dolu mağaralar, yılanlar, ejderhalar, korkunç hayvanlar, zebaniler ve hortlaklar şeklinde görünür. Öte yandan, Zehra'nın kendisi halkın gözünde kocasının kalbini yerinden söken canavar bir kadındır. Zehra'nın suçu yalnızca kocasını öldürmek değil, evin sınırları dışına çıkma arzusu ve başka hayatları merak etmesidir. *Dehşet Gecesi*'nde kadını tehlikeli ve canavar kılan, hem onun (aldatıcı) güzelliği ve bedeninin ve cinselliğinin sınırlarının bilinmezliğidir hem de *Buhran Gecesi*'ndeki Zehra gibi kıskançlıktan kocasını öldürdüğüne ilişkin anlatılanlardır. *Buhran Gecesi*'nde Zehra kendinde olmasını kabul edemediği duygular ile onları ancak başka varlık ve karakterlerde vücut bulmuş bir şekilde görerek baş etmeye çalışırken, *Dehşet Gecesi*'nde kadınlık ve erkeklik, yaşlılık ve gençlik, güzellik ve çirkinlik aynı bedende, Ruzihayal'de bir arada bulunur. Onu korkutucu kılan da bu belirsiz ve değişken kimliğidir. Yaşlılık ve ölüm *Buhran Gecesi*'nde Zehra'nın korktuğu bir durumken, *Dehşet Gecesi*'nde özellikle kadının yaşlılığı, bedeninin buruşukluğu erkekleri korkutan bir şey olarak çıkar karşımıza. *Dehşet Gecesi*'nde, kadının korkutuculuğu yarasa ve baykuş gibi geceleri görünür olan hayvanlar ile pekiştirilirken, Cilo Dağı'ndaki otelde bulunan hayvanlar ve bitkiler egzotik birer seyir nesnesi ya da bilim harikası olarak görülür. Otel dışında Mümtaz'a göründüklerinde en az bir vampir kadar korku veren bu varlıklar, belli bir alanda kontrol altında tutulduğunda büyüleyici varlıklara dönüşür. Bu da romandaki erkeklerin kadınlara olan bakışı ile doğru orantılıdır. Güzel kadın, kendi arzularını dile getirdiğinde ya da erkeğin arzularına yanıt vermediğinde, kontrol edilemez ve korkutucu birine dönüşür.

“Bilinçli Eğinim II”deki canavarlık sürekli kılık değiştirir. Bir yandan anlatıcıyı başkalarıyla kıyaslayan annesi, kıyaslandığı diğer kadınlar, o kadınları seçen Rüstem gibi erkekler, diğer yandan diğerlerine benzemediği, anne ve babasının beklediği türden bir evlat olamadığı gibi, onlar öldükten sonra da norm dışı bir “ritüel” ile tekinsizliği iyice sahiplenmiş anlatıcı öyküde canavarlığın farklı yüzlerini gösterir. Bitkiler ise ölüm ve yaşam arasındaki sınırdaki ikamet etmeleri ve dokunaklı yapılarıyla öyküdeki tekinsiz hali pekiştirirler. *Sevgili Arsız Ölüm*’de Atiye’yi de Dirmiş’i de diğerlerinin gözünde korkutucu kılan, onların farklı bilme biçimleri ve öngörülemez ve kontrol edilemez davranışlarıdır. Dirmiş’i annesi Atiye’den daha da tekinsiz kılan özelliği, annesi gibi toplumla uyumlu olmayı öğrenmeyi reddetmesidir. O, engellenen her bir varoluş halinden bir başkasına kolaylıkla geçebilir. Onun hayata ve her türlü var olma biçimine duyduğu merakın ve açıklığın ucu bucağı yoktur. Tek bir varoluş ve ilişkilenebilirlik biçiminde durmaz. Onu romandaki cin, Sarıkız gibi diğer canavar figürlerden daha korkutucu kılan da bu ele geçmez varoluş halidir. Cinin ya da Sarıkız’ın evlerden nasıl uzak tutulacağına dair belli başlı yollar, tarifler vardır ama Dirmiş’in yaşama duyduğu “canavarca” iştahın nasıl durdurulacağını kimse bilemez. Radyodan tulum baya, eşekten ota canlı ve cansız tüm insan olmayanlar ise, Dirmiş’e başka bir dünyanın imkânlarını gösteren failer olarak canavarlığı onunla paylaşır.

Gece Hayatım’da canavarlık, spesifik bir karakter görünümünde değil; varlıkların ve hallerin her an birbirine dönüşebildiği eşiklerde bir deneyim biçimi olarak vücut bulur. Anlatıcının varoluşunu tehdit edenler daha çok etrafındaki erkek karakterler olduğu için, canavar imgesi erkekler ve onlarla ilişkili şeylerde belirir. Ancak, canavarlık anlatıcının kolayca dışına atabildiği bir şey değildir. Kendi içinde bulunan canavarca hislerle yüzleşme anlarında anlatıcı, canavarlığın yok eden mi

yoksa var eden mi bir potansiyeli olduğunu anlamaya çalışır. Bu sürece eşlik eden insan olmayanların canavarlığının ise, tavşan ve kaplumbağa örneklerinde olduğu gibi bakışları sürekli değişen ve ne düşündükleri kestirilemeyen; ya bitkilerde olduğu gibi boğan, acıtan, yok eden varlıklara kolayca dönüşebilen; ya da hayvan, insan, makine gibi farklı beden parçalarından müteşekkil melez varlıkların yarattığı tekinsiz hislerden kaynaklandığı görülür. “Karanlığın Çağrısı”nda, halkın bir köyde yaşayanları canavar olarak adlandırması, nükleer felaket nedeniyle yok olan bir insan neslinin kalan son bireylerinin bedensel deformasyonlarından ileri gelir. Ancak, korkutucu olan yalnızca bedenlerinin farklılığı değildir, onların varoluşunun ardında yatan sır yeni neslin kendisine dair bildiklerini de altüst edeceği için tekinsizdir. Dolayısıyla burada asıl korkutucu olan, insanın tanımının muğlaklığıdır.

Hayalet Kentin Kadınları’nda canavarlık, her bir karakterin bakış açısına göre değişir. İnci Kız yönetimine göre canavar olan, başka türlü bilme biçimleri olduğu ve yönetime tehdit oluşturduğu için Ayısıtlardır. Ayısıtlara göre İnci Kız gezegenini Antarlılara satanlar ve halkı ele geçiren asalaklardır. Loom ise, bilinmeyen her şeyin canavar gibi olma potansiyeline dikkat çekip perspektif değiştikçe canavarlığın sınırlarının ne denli belirsizleşebileceğini gösterir. “DNA Karmaşası”nda canavar anlatıcının gözünde annesi ve Amazonlar, Amazonların gözünde kendilerinden biri olmasına rağmen onlara benzemeyen Şeker’dir. Metindeki canavarlık, deforme bir beden (anlatıcı için fotoğraftaki kişi), beden potansiyellerini kullanamama (Şeker’in diğer Amazonlar gibi ağ üretememesi veya vücudunda dövme belirmemesi) veya kişinin ne yapacağını kestirilememesi (anlatıcı için annesinin, Şeker için anne olduğunda kendisinin öngörülemezliği) şeklinde farklı veçheleriyle görünür. *Yerkuşağı*’nda canavarlık, insan dünyasına ve kurallarına ayak uyduramayan karakterlerde, onların yaşamda da ölümden de varlıklar

arasındaki sınırları tanımaz yaklaşımlarında görülür. Hayvan, bitki ve insan sınırlarının zaten her daim iç içe olduğu gerçeği ile bunun farkında olmayıp, varlıklar arasına sınırlar çizenler, metinde canavarlığın yerleştirildiği esas zemindir. *Aşı*'nın canavarları, spesifik bir karakter değil, cinsel organlardan başlayarak önce kişilerin bedenlerini ve evlerini, daha sonra kimliklerini ve aidiyet duydukları her şeyi parçalayan, insan ve hayvanların sınırlarını ve dillerini birbirine karıştıran, etten ete taşan bir çokluktur. *Kadın Kürkünde Rüya*'daki canavarlık ise, benliğin zamanlar ve türler arası palimpsest halidir. Romanda canavarca deneyimlenen, bu kolektif benliğe dair yazma uğraşının kendisidir.

Tüm bunlara ek olarak, metinlerin çoğunda “canavar anne” figürünün oluşu dikkat çekicidir. La Llorona, Medea, Alkarısı gibi çocuklara eziyet eden kadın karakterlerin izleri, “Bilinçli Eğinim II”de anlatıcıya yaşam alanı tanımayan, onu sürekli başkalarıyla karşılaştırarak yetersiz bulan annesinde; *Sevgili Arsız Ölüm*’de Dirmit’in farklılıklarını törpülemeye çalışan, onu eve kapatan ya da ona ait hiçbir özel alan imkânı tanımayan Atiye’de; *Cadı*’da çocuklarını terk edip evden kaçan Ümran’da; “DNA Karmaşası”nda hem anlatıcının kendisine yönelik herhangi bir sevgi emaresi bulamadığı annesi Nbuhila’da hem de trolde doğurduğu erkek çocuklarını öldürüp öldürmediğinden emin olamayan, kızı Nbuhila’yı da Amazonlardan ziyade babasına benzediği için nehre bırakmak zorunda kalan Şeker’de; *Yerkuşağı*’nda, kızını babasından koruyamadığı gibi, onun tedavi adı altında türlü işkencelere maruz bırakılmasında işbirlikçi olan Moy’un annesinde; ve *Kadın Kürkünde Rüya*’da romanından evladı olarak bahseden anlatıcının onu kurban etmeye hazır tavrında görebiliriz.

Bu “canavar anne”ler arasında belli bir ortaklık olsa da metinde annelerin hikâyelerine ne kadar yer verildiği üzerinden annelerin canavarlığına olan yaklaşımlar birbirinden ayrılır. “Bilinçli Eğinim II”de, anlatıcı annesinin sebeplerini anlama gibi bir çaba içine girmez. Ancak, *Sevgili Arsız Ölüm*’de anlatılan yalnızca Dirmit’in hikâyesi değildir, en az Dirmit’inki kadar Atiye’nin de toplumda nasıl ötekileştirildiğini okuruz. Nitekim romanın sonunda, Dirmit annesinin ölümden sonraki hayatta bile otoriteye kafa tutan halini hayal ederek onunla tüm hayatı boyunca sorunlu olan ilişkisini onarır. *Cadı*’nın da odaklanılan karakteri Ümran’dır, onu kızı Derin’in nasıl gördüğü ise ikincil planda kalır. Romanın anlatıcısı ne tamamen Derin’e hak verir ne de Ümran’ı romantize eder. Anne ve çocuk konumunda olmanın ikisinin de çetrefilli hallerinin farkındadır. “DNA Karmaşası”nda, anlatıcının annesi Nuhila’nın canavarlığı erkek bir anlatıcının gözünden olduğu için dramatik bir etki yaratmaktan çok uzaktır. Aksine, hikâyedeki kadınların canavar gibi gösterilmesinde anlatıcının erkek olmasının nasıl bir rolü olduğuna dikkat çekilir. *Yerkuşağı*’nda, biyolojik ailesi Moy’un ölümüne neden olurken, bu ailenin yası tutulmaz. Bakım ve yaraları sarma hali başka türlü varlıklarda ve ilişkilerde aranıp bulunur. *Kadın Kürkünde Rüya*’da ise, kendi romanıyla yakıcı bir ilişkisi olan anlatıcının, evladı dediği romanına annelik yapmayı, kendisine kadın yazarlar tarihinden seçtiği anne figürlerinin rehberliğinde öğrenmeye çalıştığını görürüz.

3.13.3 Musallat ol(un)ma

Musallat olma ve olunma hali üzerine düşünürken, metinleri anlatıcılarının cinsiyetlerine göre ayırmak gerekir. Anlatıcıları kadın olan metinlerde musallat oluş etik boyutun ön planda tutulduğu bir mesele olarak karşımıza çıkarken, anlatıcısı

erkek olan metinlerde etik uğraş ya geri planda kalır ya da hiç böyle bir çaba bile yoktur. Bunlarda yapılmaya çalışılan anlatıcının cinsiyetinin canavarlık meselesini tartışmadaki rolüne dikkat çekmek şeklinde yorumlanabilir.

“Bilinçli Eğinim II”de, anlatıcıya anne ve babasının tüm hayatı boyunca ondan bekleyip de bulamadıkları sorumluluk duygusunun musallat olduğu söylenebilir. Anlatıcı ise, kimselerin kendisinden artık ummadığı bu sorumluluk duygusuyla anne ve babasının mezarına musallat olur. Aslında bu öyküde kimin kime musallat olduğunun sınırları oldukça geçişkendir. Anlatıcının anne babasının ölü bedenlerini saksılara gömmesi, aynı anda hem onlarla kuramadığı bağı başka bir şekilde kurma çabası hem de onlardan intikam alma arzusu gibi deneyimlenir. Öyküye tekinsiz atmosferini veren temel şey de bu ikircikli duygu yapısıdır. *Sevgili Arsız Ölüm*’de, bir duygu, fikir, hayal ve varlığın farklı karakterlere başka biçimlerde musallat olduğunu görürüz. Atiye’yi korku ve kaygıları özellikle rüyalarında rahat bırakmaz. Onun kendisine musallat olanlarla baş etme biçimi, rüyalarını yormak ya da bir bilene yordurmak, kendisinin ve ailesinin çıkarına hizmet edecek şekilde onlara şekil vermektir. Dirmit’e musallat olanlar genel olarak bilmediği, merak ettiği, kaygı duyduğu herkes ve her şeydir. Dirmit’in bunlarla kurduğu ilişki, onlardan gelen her tür bilgi ve duyguya kendisini açmak ve dönüşüme kendini bırakmak şeklinde gerçekleşir.

Gece Hayatım’da, anlatıcının tüm rüyalarına musallat olan bir duygudan söz edilebilir. Varlığının sınırlarının ihlal edilmesi, kendine ait bir alanının olamaması anlatıcının en çok korktuğu şey gibi görünür. Kendisine haksızlık edildiğini düşündüğü her bir anda, kendisinin de başka varlıkların varoluşunu tehdit etme ihtimali ile yüzleşir. Rüyaların hemen hemen hepsine musallat olan imge, muhtelif ötekilere aittir. Ben ve öteki arasında nasıl bir dengenin kurulacağı, adaletin kimler

için nasıl tesis edileceği anlatıcının peşini bırakmayan en güçlü duygudur. Benzer bir adalet duygusunu ve öteki ile karşılaşmanın yarattığı tekinsizliği “Karanlığın Çağrısı”nda da görürüz. Bu öyküde, kendisine benzeyen bir kadının intiharını ve lanetli olduğu söylenen köydekilerin hikâyesini araştırmak isteyen gazeteciye musallat olan da meçhul olanın, hikâyesi olmayanın yarattığı etik bir sorumluluk duygusudur. Ancak, bu kadın adaleti tesis etmek isterken, kendisinin mutlak etik bir pozisyonda olamayacağı gerçeği ile yüzleşir. *Hayalet Kentin Kadınları*’nda da hafıza denen şey, geçmişin kişiye musallat olma hali ve kişinin kendisine musallat olanların peşine düşme çabası anlatıcının kafa yorduğu temel meselelerden biridir. Elçileri hayalet kente götüren, görünmeyenlerin mekânda, söylenmeyenlerin hikâyede bıraktığı izdir. Onları araştırmaya iten, örtünün altındakilere duydukları arzudur. Bu romanda, musallat olan bir fikir, duygu veya varlığın peşine düşmek etik bir sorumluluk olarak algılanır. Sır, insanı çağırıp ötelere çeken, failliği olan bir şey olarak tanımlanır. Öte yandan, romandaki eril sesin temsilcisi Gallo’ya göre ise, elçilerin Ayısıtların peşine düşmesinin nedeni onlara musallat olan mahluklardır ve yulalara inandıkları için tedavi edilmeleri gerekir.

Cadı’nın kadın anlatıcısı kendi hakikatini ve hayattaki amacını, kendisine musallat olan, tarihin farklı dönemlerinde yaşamış, toplumsal normlara uyum sağlamayı reddettikleri için tecrit edilen ya da farklı şekillerde cezalandırılan kadınların hikâyeleri sayesinde bulabilir. *Kadın Kürkünde Rüya*’nın anlatıcısına musallat olan da ondan önce yaşamış kadın yazarların yazma ve kendilerini var etme mücadelesi olur. Kendi varlığını anlamlandırabilmek için hem kendi kişisel tarihinin hem de kendisine musallat olan başka varlıkların hikâyelerinin peşine düşer. Her iki metinde de geçmiş hikâyeleri kendi kişisel hikâyeleri ile harmanlamaları yeni bir anlatı vücuda getirmek için elzem görülür. *Yerkuşağı*’ndaki karakterlerin kendilerine

musallat olan anıları, deneyimleri hatırlamaları, onlardan tamamen kurtulmaları için gerekmektedir. Ancak bu şekilde yeni bir hayata başlayabileceklerdir. *Aşı*'da ise, dönüşmüşlerin hepsi var olan düzene musallat olur. Özgürlük herkes için ancak bu şekilde gelebilecektir.

Buhran Gecesi'nde bir yandan Zehra'yı evden dışarı çeken, onu kocasını öldürmeye "iten" unsurların musallat olma halinden söz edilebilir. Burada, Zehra kendisini evden çıkaran güçlü bir kuvvetin etkisinden söz eder. Zehra'nın meçhul bir kuvvetin etkisi altında mı, yoksa siyahlı adamın dediği gibi "bela"sını aramaya gidenin kendisi mi olduğu sorusu tartışmaya açıktır. Bu romanda Zehra hem kurban hem de fail olma hallerini aynı anda deneyimler. Diğer yandan Zehra aynı zamanda hikâyesinin anlatılması için yeğeni Nedim'e musallat olandır. Nedim'in Zehra ile karşılaşması evde, onun portresi ve evdeki eşyaları aracılığıyla gerçekleşir. Nedim'in Zehra'nın hikâyesinin peşine düşmesinin de açıklayamadığı bir kuvvetin etkisi ile olduğu belirtilir. Nedim, ilk başlarda, Zehra'nın hikâyesine bir kadının bir erkeğe olan aşkı onu büyülediği ve kendisi de benzer bir şekilde sevilme arzusu içinde olduğu için merak duyar gibi görünür, ancak Zehra'nın anlattıklarına kulak verdikçe, onun deneyimi ile ilgilenmeye başlar. Metnin sonunda ise Nedim, Zehra'nın hikâyesini hakkaniyetli bir şekilde anlatıp anlatamadığı, başkalarının onun varlığından haberdar olmasını sağlayıp sağlayamadığı konusunda vicdani bir sorgulama içinde bir anlatıcıya dönüşürken, Zehra'nın Nedim'e musallat olması etrafındakiler tarafından Nedim'in bir hastalık belirtisi olarak yorumlanır. *Dehşet Gecesi*'nde, erkek anlatıcılara musallat olan, erkek anlatılarındaki kadınlara dair fantezilerdir. Bu metindeki mizah, okurun erkeklerin yaşadığı korkuya mesafe almasını sağlar. Mümtaz'a ve Cengiz'e musallat olan canavar kadın imgesi, bu imgenin salt bir fanteziden ibaret olduğunu gösterir. Bu bakımdan "DNA

Karmaşası”ndaki erkek anlatıcının Amazonlara dair fantezilerine yer verilme biçimi ile de ortaklaşır. Her iki metinde de erkek anlatıcılar vasıtasıyla, canavar kadın imgesinin nasıl eril bakışın bir kurmacası olduğuna dikkat çekilir. “DNA Karmaşası”nda, öykünün anlatıcısına musallat olan kendi ailesinin bilinmeyen tarihidir. Annesinden dinlediği hikâyenin hem annesinin kişiliğini anlamasında hem de kendi üzerine düşünmeye başlamasında kilit rol oynayacak bir potansiyeli vardır. Ancak, bu öyküdeki postmodernist estetik, anlatıcının gerçekten annesiyle bağ kurup kendi öznelliğini inşa etmek gibi bir arzusu olup olmadığı konusunda okuru şüpheyne düşürür. Okur, diğer metinlerdeki anlatıcı ve/ya karakterlerin dönüşümleri ile özdeşlik kurabiliyorken, bu metnin her tür kimlik ve öznelğin altını oymaya çalışan tavrı, okurun hikâye ile ancak belli bir mesafeden ilişkileneşine neden olur. Sadece, Şeker’in kabuslarına musallat olan bıçaklı gölgeden ve çocuklarını öldürüp öldürmediğinden emin olamadığından bahsedilen kısımlarda, onun kendi içindeki öteki ile karşılaşma anının neden olduğu tedirginlik duygusunun yarattığı dramatik etkiden söz edilebilir. Bunun dışında, öyküdeki kara mizah okurda çoğunlukla yabancılaştırıcı bir etki yaratmaktadır.

Bilinmeyen, tekinsizin, musallat olanın peşinden giden anlatıcı ve/ya karakterlerin nasıl olup da bu yolculuğa çıktıkları bakımından, bazı metinlerde ortak bir söylem daha dikkat çeker. Bazıları açıklayamadıkları bir kuvvet ya da bir varlık tarafından çekiliyormuş gibi hissederek. Örneğin, *Buhran Gecesi*’nde Zehra’yı evden çıkaran kuvvetli bir güçten söz edilir. “Karanlığın Çağırısı”nın anlatıcısı, o güne dek tanımadığı bir gücün kendisini yönettiğini belirtir ve yolculuğa çıkma motivasyonunu kendisinin de kökenini açıklayamadığı, dürtü gibi bir şeye benzettiği merak duygusu ile açıklar. *Cadı*’da Ümran Kenan’dan intikam almak için İbrahim’e evlenelim derken sanki birilerinin onu arkasından ittiğini, bu kararı öyle aldığı

belirtir. *Hayalet Kentin Kadınları*'ndaki elçileri yasak kente çeken de orada keşfedilmeyi bekleyen sırrın cazibesidir. Bu örnekler, bu karakterlerin eylemlerinin ardında mutlak bir öznenin failliğini reddeden bir tavır içinde oldukları veya kendilerine tamamen yabancı olan bir parçalarıyla karşı karşıya gelmenin yarattığı bir şokun etkisi altında oldukları şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan, "Bilinçli Eğinim II" deki anlatıcı, ölümü yönetmek arzusunda, kendi failliğini öne çıkaran biri olarak diğerlerinden çok daha farklı bir tavır içindedir. Elbette bu faillik iddiası, bitkilerin evin her yerini kuşatmasıyla zayıflamaya mahkûmdur ama anlatıcı kendi öznelliğini başkalarından bilhassa ayırtırmaya çalıştığı için bu metnin diğerlerinden daha ayrıksı bir pozisyonu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

3.13.4 Anlatısal stratejiler

Genette'e (1980) göre her hikâye zorunlu olarak bir *diegesis*'tir (anlatım) ve her anlatı bir anlatıcıyı ima eder. Bir anlatı ne kadar gerçekçi olursa olsun aslında gerçekliği taklit edemez; anlatı olayından kaynaklanan kurgusal bir dil eylemi olması amaçlanmıştır. Dolayısıyla Genette, iki ana geleneksel anlatı kipi olan *diegesis* ve *mimesis* yerine, anlatıcının anlatıya daha fazla dahil olduğu veya daha az dahil olduğu ve anlatıya daha az veya daha fazla alan bıraktığı, sadece değişen derecelerde *diegesis*'in *var* olduğunu ileri sürer (s.164). Bu doğrultuda, metinlerdeki anlatıların nasıl kurulduğuna bakıp en az içerikleri kadar hikâye etme biçimleri arasındaki ortaklıklara dikkat çekmek de mühimdir.

Metinlerin bir kısmında dikkat çeken anlatısal ortaklıklardan biri, farklı anlatı katmanlarının ve anlatıcıların varlığıdır. Çerçeve ve gömülü anlatıların kullanımı, metinlerdeki hem anlatı(cı)ların güvenilirliğini, hem de yazarların bir edebi metnin gerçekçilik etkisi yaratma potansiyeline yaklaşımlarını yorumlamak için önemlidir.

Çerçeve anlatının anlatıcısının türü ve gömülü anlatıları aktarma biçimi, onun gömülü anlatıya ve anlatıcısına mesafesini gösterir. Örneğin, *Buhran Gecesi*'nin çerçeve anlatısının anlatıcısı Nedim, Zehra'nın hikâyesini kendi sesi ve ifadeleri ile aktarmasına izin verir. Zehra'nın başına gelenler Zehra'nın kendi fikir ve duygularına odaklanılarak anlatılır. Ancak Nedim, bu aktarım sürecinde Zehra'nın nasıl görüldüğü, ses tonunun ve yüz ifadesinin nasıl olduğu gibi detayları vererek ve Zehra gibi bir kadın tarafından bu denli tutkulu sevilmenin kıymetini vurgulayarak Zehra'nın anlatısına kendi yorumunu da katar. Nedim'in anlatısı ve Zehra'nın anlatısı biçimsel olarak ayrı düzlemlerde veya bölümlerde değil, eş zamanlı bir şekilde ilerler. Zehra'nın anlatısı içinde de gömülü başka anlatılar vardır. Siyahlı adam da Zehra'ya kendi deneyimini anlatır. Zehra, siyahlı adamdan ve hikâyesinden korksa da hikâyesine kulak vermekten ve adamın peşinden gitmekten kendini alıkoyamaz. Nedim ise, metnin sonuna kadar Zehra'nın hikâyesine inandığını beyan eden bir anlatıcıdır. Nedim'in inancı, Zehra'dan ya da Zehra gibi bir kadın hayalinden büyülenmek ile ilişkili gibi görülür. Nedim, Zehra gibi güzel bir kadının hikâyesini anlatarak onun gibi bir kadın tarafından seilmeyi arzu eder içten içe. Ancak, metnin sonunda, Nedim'in Zehra'nın hikâyesini yazılı olarak bir yerlerde yayımla/ya)mayacağı da ima edilir. Nedim günah çıkarır gibi Zehra'ya, bu devirde bu tür hikâyelere inanılmadığını belirtip (çünkü kendisine öyle bildirilmiştir) “ama ben sana inanıyorum, benden razısın ya” derken, sadece ona inanmış olmanın Zehra için yeterli olacağını umar. Ancak, metnin sonunda Zehra'nın Nedim'den razı olup olmadığını duymayız. Burada, Nedim baştan sona Zehra'nın hikâyesi tarafından alıkonulurken, metnin sonunda onu yaşadıklarının hastalıktan kaynaklandığına ve gerçek olmadığına ikna etmeye çalışan birileri vardır. Nedim de istemeye istemeye bile olsa, aklın sesine uymak mecburiyetinde kalır. Yani çerçeve anlatı, Zehra'nın

gömülü anlatısındaki deneyimin duyulmasına izin verse de, metnin sonunda tüm deneyimleri “çerçeveleyen” bir ortak akla işaret edilir. Bu metindeki anlatı biçimi toplumdaki “gömülü” deneyimlerin ve seslerin nasıl aktarıldığını ya da belli bir “çerçeveye” oturtulduğunu göstermiş olur.

Dehşet Gecesi 'nde, çerçeve anlatının anlatıcısı Mümtaz, gömülü anlatı olan Kızıl Puhu'ya başta inanmaz görünür. Bu metni “sadece bir roman” olarak okuyan Mümtaz, bu tür anlatılara inanmanın realist gazeteci kimliğine uygun olmadığını düşünür ancak kendisini aynı *Kızıl Puhu*'daki gibi olaylar içinde bulunca gerçeklik algısı giderek bozulur. Mümtaz *Kızıl Puhu*'da anlatılanlara inanmak istemese de etkisinden kurtulamaz. Özellikle Ruzihayal'e dair anlatılanların Mümtaz'da kadınlara ilişkin fanteziler uyandırdığı görülür. Nitekim, sonradan karşılaştığı her kadında Ruzihayal'in izlerini görmeye çalışır. Bu romanda, Mümtaz'ın ve Kızıl Puhu'nun anlatıcısı Cengiz'in anlatısı hem Selmin tarafından hem de Mümtaz'a kitabı veren eleştirmen arkadaşı tarafından geçersiz kılınmaya çalışılır. İki karakter de rasyonel aklın sesi olarak Mümtaz ve Cengiz'in anlatılarını deli saçması olarak görür. Burada dikkat çekici olan şey, Selmin'in Cengiz'in Kızıl Puhu'da yazılanları dikkat çekmek için uydurduğunu ve anlattıkları kendi başından geçmiş gibi insanları kandırmaya çalıştığını ima etmesidir. Benzer şekilde Mümtaz'ın da, devasa bir kuşun tepesinde havada nereye gittiğini bile bilmezken, aklından geçen İstanbul'a dönüp olanları anlattığında kazanacağı şöhret olur. Bu benzerlik, bu romanın erkek anlatıcılara yaklaşımı ile ilgili bir ipucu verir. Bu romandaki anlatı biçimi, her ne kadar kendilerini realist, mantıklı, soğukkanlı kişiler olarak sunsalar da, erkeklerin özellikle kadınlara ilişkin fantezileri gıcıklayan anlatılar karşısında dayandıkları tüm rasyonel zeminin nasıl bir anda çökmeye meyilli olduğuna, erkeklerin birbirlerinin anlatılarından etkilenme ve bunu bir hakikat olarak deneyimleme hallerine ve

anlatmanın onlar için bir iktidar kurma biçimi olduğuna dikkat çeker. Burada Mümtaz ve Cengiz’in deneyimlerini ve anlatılarını geçersiz kılan rasyonel sesin *Buhran Gecesi*’ninkinden farklı olduğunu vurgulamak gerekir. Çünkü Mümtaz ve Cengiz gazeteci ve yazar kimlikleri ile belli bir iktidarı ellerinde bulunduran, anlatılarıyla hakikati belirleme gibi bir güçleri olan karakterlerdir. Nitekim, metnin sonunda Nedim’e olduğu gibi Mümtaz’a da hastalık nedeniyle hayal gördüğü söylene de, Mümtaz Nedim’den farklı olarak yine de kendi fantezisinde diretir. Bu direnç, bir yandan Mümtaz’ın sahip olduğu iktidarı gösterirken diğer yandan romandaki genel sarkastik üslup düşünüldüğünde onun tutarsız kişiliğini ortaya koyar.

“Dna Karmaşası”nda ise, çerçeve anlatının erkek anlatıcısının gömülü anlatının anlatıcısı olan annesi ile metin boyunca söylemsel bir mücadele içinde olduğu görülür. Bu metinde, çerçeve anlatı ile gömülü anlatının sınırları iç içe geçmiş durumdadır. Erkek anlatıcının annesinin anlattıklarının ne kadarını doğrudan aktardığı belli değildir. Aralarda annesinin sesi duyulsa da, erkek anlatıcı sürekli araya girer. Annesinin anlattıklarına kendi yorumunu katarak müdahale eder. Ancak bu metnin anlatısını diğerlerinden farklı kılan, gömülü anlatıya yapılan müdahalenin metin boyunca özellikle vurgulanmasıdır. Bu öykü, erkek anlatıcıların kadınlara dair hikâyeleri işlerine geldiği gibi yorumlayıp nasıl yeniden yazdığını göstermeye çalışır. Aslında, annesinin kendisinden nefret ettiğini düşünen erkek anlatıcı için annesinin hikâyesini dinlemeye değer kılan, annesi hikâyesini anlatmaya başladığında daha önce hiç olmadığı kadar neşeli ve enerjik görünmesidir. Annesinin anlatısı belki de, erkek anlatıcı için aralarında bir bağ kurulmasına vesile olabilecektir. Bu ihtimale dair arzu, ancak metnin sonunda üstü kapalı bir şekilde belli edilir. Metnin sonuna kadar hâkim olan ton erkek anlatıcının sarkastik üslubudur. Metnin sonunda ise,

erkek anlatıcı annesine gülümsemeye çalıştığı sırada annesi sıkılıp ortamı terk eder. Hikâyesini dinlerse seilmeyi, takdir görmeyi umması bakımından aslında Nedim ile aralarında bir benzerlik de kurulabilir ama *Buhran Gecesi*'ndeki dramatik ton, "Dna Karmaşası"nda görülmediği gibi, Zehra'dan farklı olarak "Dna Karmaşası"ndaki annenin hikâyesinin aktarılması için oğluna ihtiyacı pek yoktur. Oğlunun gerçekten neyi ne kadar dinlediği, anlattıklarını ne kadar hatırlayacağı annenin umrunda değil gibidir. Annenin ihtiyacı olan, yaşadıklarını hatırlamak ve sadece anlatmış olmak gibi görünür. Bu metinde anlatısal olarak dikkat çekilen şey, erkek anlatıcıların kadın anlatılarını nasıl dinlediği ve ne gibi motivasyonlarla hikâyeye sadık kalıp kalmadıklarıdır.

Çerçeve ve gömülü anlatıların iç içe geçtiği bir diğer metin *Cadı*'dır. Burada ise, romanın birinci şahıs anlatıcısı yazmaya çalışan bir figürdür. Bu roman, kimlerin hikâyelerinin anlatılmaya değer olduğuna ve o hikâyelerin nasıl anlatılması gerektiğine odaklanan özdeşünümsel bir metindir. Romanın anlatıcısı, başta sadece adadaki kadınların hikâyelerini toplayıp onları aktaran, kendi öznelliğini ve yaşam hikâyesini arka planda tutmaya meyilli bir anlatıcıyken, hikâyesini öğrendiği kadınlarla bağ kurmaya başladıkça, anlatılan aynı zamanda giderek kendi hikâyesine de dönüşür. Elbette farklı tarihsel dönemlerde yaşamış bambaşka kadınlarla bağ kurmak o kadar kolay olmaz. Nitekim, anlatıcı başlarda Ümran'a, İren'e veya kocakarının deneyimlerine kulak verirken temkinlidir. Ümran'ın kendisine anlattığı her şeye kolayca inanmaz. Hatta başta ona karşı oldukça mesafeli olduğu bile söylenebilir. Ancak, hikâyelere yeni düğümler eklendikçe ve anlatıcı onlarla belli başlı bağlar kurabildikçe, karakterlere bakışı da kendisi de giderek dönüşür. Adanın geçmişindeki farklı kadın anlatılarına bakarak hem kendisinin nasıl bir kadın olduğunu hem de nasıl bir yazar olacağını anlamaya çalışır. Adanın farklı

dönemlerde yaşamış kocakarı, büyücü ve falcı kadınlarının edimlerinin yanında kendi yazınının “büyülü” taraflarını keşfetmeye çalışır. Burada, fala, büyüye ya da edebiyata mutlak bir güven olmadığını vurgulamak önemlidir. Anlatıcı, herhangi bir bilme biçimi üzerinden sahip olunan iktidarın taşıdığı potansiyel risklerin farkındadır. Tarih boyunca hem farklı biçimlerde ötekileştirilmiş hem de belli başlı güçler edinebilmiş kadınların hikâyelerini anlatarak, kendi hikâye anlatıcılığının etik sınırlarını da tartışmaya açar. *Cadı*, iç içe geçmiş başka anlatıları ve anlatıcıları olması bakımından, önceki üç metinle aynı grup içinde değerlendirilebilse de, bu romanın kadın anlatıcısının gömülü anlatıları hakkaniyetli bir şekilde nasıl aktaracağı üzerine düşünmesi bu metni diğerlerinden farklı kılar. Anlatmanın hem etiği hem de estetiği üzerine kafa yoran ve bireysel deneyim ile kolektif olanın dengesini bulmaya çalışan diğer kadın anlatıcılı metinlere yaklaştırır.

Birinci şahıs anlatıcıların sesinin gömülü anlatıların anlatıcılarınınkinden çok daha net bir şekilde ayrıldığı, çerçeve ve gömülü anlatıların sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğinin daha belirgin olduğu, metinlerin baş karakterlerinin gömülü anlatılardakiler olduğu yukarıdaki dört metin dışında, birinci şahıs anlatıcıların baş karakter olup çoğunlukla kendi deneyimlerini yazma sürecinin konu edildiği metinler olarak “Bilinçli Eğinim II”, “Karanlığın Çağrısı”, *Hayalet Kentin Kadınları* ve *Kadın Kürkünde Rüya* metinleri de kendi aralarında anlatsal olarak bir grup oluşturabilir. Bu metinlerin hepsinde birinci şahıs anlatıcılar sadece başlarından geçenleri hikâye edip aktarmakla kalmaz, aynı zamanda hayat felsefelerini de olay örgüsüne dahil ederler. Okura, belli bir muhatapla karşı karşıya olduklarının bilinci ile yazdıklarını hissettirirler. Hepsinde de, yazma uğraşının anlatıcıların kişiliğini tanımlayan edimlerden biri olduğu görülür. Örneğin, “Bilinçli Eğinim II”’in anlatıcısı “ölümü yönetmek üzere oturdum buraya” derken kastettiği yalnızca anne

babasının bedenlerini saksıya gömme eylemi değildir; hikâye anlatmanın kendisinin bir ölüme meydan okuma çabası olduğunu da ima eder. Kendisini okuyan, yazan, hayatla başka türlü bağlar kuran bir özne olarak kurar. “Karanlığın Çağrısı”na, mesleği gazetecilik olan kadının hakikati bulup anlatma arzusu hakimdir. Hakikat arayışı ona göre felsefi bir deney gibidir. Bu doğrultuda, speküle etmek onun için bilimsel bir deneyden çok da farklı değildir. Kendi ikiz ötekisinin yerine geçme deneyinin ardında yatan ölümü yönetmek ve ölü sayılan bir insan türünün hakikatine erişmek gibi amaçları bakımından “Bilinçli Eğinim II”de ölümü yönetme arzusu ile anne babasını bitkiye dönüştürme deneyine kalkışan anlatıcının yaklaşımı ile ortaklaşır.

Hayalet Kentin Kadınları ile *Kadın Kürkünde Rüya*’nın anlatıcılarını ortaklaştıran ise, onlara birinin yazma misyonunu vermiş olmasıdır. İki metinde de anlatıcıları yazmaya teşvik eden, yazma ediminin hayatlarının misyonu olduğunu vurgulayan karakterler bilge ve şifacı kadınlar olur. Loom’a İnci Kız ve Hayalet Kent’te yaşanan her şeyi anlatma görevi Umay’ın yulası tarafından verilirken, *Kadın Kürkünde Rüya*’da anlatıcının artık Yeniden Diriliş Evi’nden çıkıp kendi hikâyesini yazması gerektiğini söyleyen, onun parçalanmış bedenini birleştiren Nena olur. Nena nasıl anlatıcının bedenini yeniden bir araya getirmişse, anlatıcı da yüzyıllara uzanan bir tarihsel süreçte yazmaya çalışan farklı kadınların sesleri ile milyarlarca yıl geçmişe uzanan insandan ibaret olmayan dünyanın faillerini bir araya getirir ve anlatısının nasıl *benoda*’dan çıkıp biz olmaya evrileceğini, ben ve biz arasındaki dengenin nasıl kurulacağını keşfetmeye çalışır. *Hayalet Kentin Kadın*’larının, anlatıcısı da kendisinin kim olduğunu diğer karakterlere bakarak ve kendini onlara göre konumlandırmaya çalışarak anlamaya çalışır. Anlatısının ibresi, bireysel ifadelerin farklılığına sebep olan koşulları anlamaya çalışmak üzerine kuruludur.

Aynı anda hem biz olmanın hem de ben demenin nasıl mümkün olabileceğini araştırır ve bu onun için kolay bir süreç olmaz. *Hayalet Kentin Kadınları*'nı diğer metinlerden ayıran bir özelliği, bölümler arasında çoğunluğu tasavvuf şairlerine ait beyitlere yer vermesidir. Yazar olmaya çalışan kadın veya kuir karakterlerin olduğu diğer metinlerde, alıntılanan ya da anılan anlatılar genelde feminist bir söylemi olan hikâyelerken, *Hayalet Kentin Kadınları* hem kadınların ön planda olduğu şamanik anlatılara hem de erkeklerin yazdığı tasavvufi metinlere yer vermesi açısından başka bir yerde konumlanır. Bunlar arasında herhangi bir hiyerarşi kurmaması, bu romanın beslendiği kaynakların birbirine benzemezliğine ve çoğulluğuna dikkat çeker. *Kadın Kürkünde Rüya*'da da erkek yazarlara referans verilir ama anlatıcının amacı genellikle erkek yazarlarla ve onların kadın sesini bastıran yazma biçimleri ile hesaplaşmaktır. Ancak, bu romandaki anlatıcının da yazınsal kaynakları oldukça çeşitlidir. Nuh'un anlatısından İsa'ya, Namık Kemal'den Victor Hugo'ya, Virginia Woolf'tan Hrant Dink'e çok çeşitli anlatılar ile uğraşır. Bu romanın anlatıcısının, bu anlatılarla nasıl bir mesafeden ilişkilendiği ise çok daha nettir. Oysa *Hayalet Kentin Kadınları*'nın anlatıcısı karakterlere karşı mesafelerinde nispeten daha net olsa da, romanda yer alan beyitlere veya şairlerine dair herhangi bir yorum yapılmaz. Ancak, yaptığı şeyin, tasavvuftaki birlik inancını, anlattığı hikâyenin birbirinden bambaşka olan karakterlerinin aynı anda nasıl tüm farklılıklarını koruyup *bir arada* olabileceklerini irdeleyerek dönüştürmeye çalışmak olduğu söylenebilir.

Hem otobiyografik bir kurmaca hem de bir spekülatif kurmaca türü olarak okunabilen *Gece Hayatım* ise, Adalet Ağaoğlu'nun kendi kişisel rüya anlatıları olduğunu beyan etmesi bakımından diğer birinci şahıs anlatıcılı metinlerden ayrı bir yerde durur. Burada rüyaların anlatılmasının metinselliği başlı başına incelenmesi gereken ayrı bir mesele olarak karşımıza çıkar. Aslında bu metnin de diğer metinler

gibi kurmaca olarak okunmasını sağlayan en önemli unsurun, tüm metinlere içkin anlatısal yapı olduğu söylenebilir. Bu, kişinin gerçekte gördüğü rüyaların yazıya aktarılması şeklinde de olsa, anlatıların hepsinde anlatanın varlığı kendini gösterir. Aslında, rüyalarından “tefrika romanım” diye bahseden Ağaoğlu, her tür anının, düşün ya da hayalin yazıya geçişte “sorun” olduğuna, onları hatırlayıp anlatmanın kendisinin halihazırda bir tür kurgu içerdiğine işaret ederek rüya anlatılarının kurmaca yapısına zaten *Gece Hayatım*’ın önsözünde dikkat çekmiştir. Rüya anlatılarının da bir spekülatif kurmaca türü olarak düşünölebilmesinin nedeni, rüyaların tam da gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiğı bir belirsizlik ve rahatsızlık hissi yaratmasıdır. “Rüyalar deneyim olarak başlar ama bir noktada analiz edilecek bir şeye dönüşürler. Dolayısıyla bir rüya yalnızca kendi içinde tamamlanmış bir deneyim değil, aynı zamanda bir sorudur. Bizden buna henüz bilinmeyen ve belki de bilinemeyecek şekillerde cevap vermemizi ister” (Holland, 1993, s.x). Rüyalar bize normalde bilemeyeceğimiz şeyleri anlatır. Rüyalarda, gizli geleceğe, doğmadan önceki geçmişe veya bilmediğimiz bir şimdiye anlık bir bakış atarız. Kısacası zaman ve mekânda olağan yollarımızın ötesinde doğaüstü bağlantılar kurarız (1993, s.xiii). Öznenin gerçek ile bilinmeyen arasındaki ayrımı anlamasının tuhaf bir eşikle karmaşık hale gelmesi, bilinmeyene duyulan arzudan kaynaklanır. Bu “tuhaf eşik, özneye görölemeyecek veya telakki edilemeyecek bir konumdan bakan canavarca, imkânsız olan “şey”i ortaya çıkarır” (Wicks, 2021, s.65). Ayrıca, rüyadaki deneyim çoğı zaman uyandıktan sonra somatik olarak deneyimlenmeye de devam eder. Onu “gerçeğin” ayrılmaz bir parçası yapıp deneyimi tanımlanamaz kılan şey tam da bedende bıraktığı izdir. Anlatıcının rüya aktarımına metin başlarında ya da aralarda parantez içinde düşölmüş notlar eşlik eder. Bu notlarda, rüyanın ne zaman göröldüğü, göröldüğü dönemde yaşanan olaylara ilişkin ya da rüya içeriğinin

anlatıcıda bıraktığı hislere dair anekdotlar yer alır. Bu bakımdan, *Gece Hayatım* yalnızca rüyaların metinselliği açısından ara bir türde ikamet etmez, aynı zamanda gerçeklik düzleminden çeşitli bilgiler ve deneyimler de metne dahil edildiği için bu metnin türüne karar vermek iyice zorlaşır.

Son olarak, üçüncü şahıs anlatıcılar kullanıp, sadece bir karakterin deneyimini öne çıkarmaktansa, daha çok kolektif bir deneyime odaklanan, efsanelerin, söylencelerin, genel olarak anlatıların toplumsal hakikati belirlemedeki rolünü vurgulayan metinler olarak *Sevgili Arsız Ölüm*, *Yerkuşağı* ve *Aşı* romanları arasında bir ortaklık kurulabilir. Efsanelerin toplumu nasıl şekillendirdiği meselesi özellikle *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Aşı*'da irdelenir. Her iki romanda da, efsanelerin nasıl yaratılıp yayıldığı, toplumsal hafızayı ve davranış biçimini nasıl şekillendirdiği gösterilir. İkisi de baştan sonra sadece bir karakterin bakış açısının takip edildiği şekilde ilerlemez. Her iki romanda da anlatıcı, bir yandan kolektif deneyime bakarken, diğer yandan seçtiği birkaç karakterin ayrı ayrı deneyimine odaklanır. Bu anlatı biçimi, bireysel ve kolektif deneyim arasındaki farkı vurgulaması açısından önemlidir. Okur her ne kadar deneyimleri daha ayrıntılı anlatılan karakterlerle bağ kurmaya daha meyilli olsa da, iki romanın anlatıcısı da yer verdikleri farklı söylemlere daha az müdahil olurlar. Bu tercih de, anlatıları spesifik bir karakterin hikâyesi olmaktan çıkarır, onların deneyimlerini anonimleştirme gibi bir etki yaratır. Bireysel olan ile kolektif olan arasında mekik dokuyan böylesi bir anlatı, *Sevgili Arsız Ölüm*'de Dirmit gibilerin Sarı Kız gibi folklorik bir figüre nasıl dönüştüğünü göstermeye yararken; *Aşı*'da Sise gibilerin sayısının hiç de az olmadığını, bireysel olarak farklı deneyimleri olsa da, toplumsal anlatının bireylerin hayatına benzer şekillerde etki ettiğini göstermeye hizmet eder. *Yerkuşağı*'nda ise, anlatıcı tek tek hikâyesini anlattığı karakterlerin sesleri ve deneyimleriyle şekillenir. Ölümden sonra

farklı varlıkların bedenleri birbirine nasıl karışıyor, anlatı boyunca da hikâyeler birbirine öyle karışır. Hem romandaki karakterlerin yolculuğu hem de romanın anlatısı boyunca deneyimler ve sesler birbirine eklemlenir. Böylece hikâyelerin sınırları birbirine karışır ve romanın sonunda hissedilen şey tek tek karakterlerin hikâyelerindense insanmerkezci bakışın yarattığı şiddet ve etkisi olur.

İncelenen metinlerin hepsini ortaklaştıran anlatısal strateji, belli bir yazınsal türün sınırına sığamayan yapılarıdır. Hiçbir metni kolayca, bilim kurgu, fantastik, gotik vb. türler içinde değerlendirmek mümkün değildir. Her bir metin, kendilerinden önce yazılmış metinlerle ve çeşitli yazınsal türlerle müzakere halindedir. İçerikte, kadın-erkek, hayal-gerçek, hayvan-insan gibi ikiliklerin dışına çıkmaya çalışırken, bu metinlerin aynı zamanda yazınsal türlerin tanımları, sınırları ve imkânları üzerine de belli bir farkındalık ile yazıldığı, içerikte araştırılan meselenin biçimde de dert edildiği görülür. Bu bakımdan, bu metinleri canavar anlatısı kılan yalnızca karakterlerin nasıl ve neden canavarlaştırıldığını göstermeleri değildir; tüm metinler aynı zamanda canavarca bir yazın örneği teşkil eder. Anlatı denen yapının sınır ve imkânlarının farkında ve anlatıcılığın barındırdığı iktidar pozisyonunun bilincinde olarak, kimlerin hikâyesinin kimler tarafından anlatıldığının hakikati belirleyen ve kuran yönüne işaret eder.

BÖLÜM 4

SONUÇ

Bu tez, canavarlaştırılma hallerini konu edinen feminist edebiyata bakıp 1920’lerden günümüze uzanan süreçte tekrar eden müşterek tema, motif ve anlatım stratejilerini inceleyerek Türkçe edebiyat çalışmalarına yeni bir güzergah açma arzusu taşımaktadır. Tezde, canavarlığı konu edinen metinler yalnızca tematik olarak incelenmez, aynı zamanda metinlerin yazınsal olarak “canavarlık”ları da vurgulanarak “spekülatif kurmaca” başlığı altında tartışılır. “Spekülatif kurmaca”, gotik, bilim kurgu, fantastik vb. türleri içine alan şemsiye bir terim olarak kullanılmaz. Özellikle Donna Haraway’ın “sf” kısaltmasına yüklediği anlamlar ağı takip edilerek, spekülatif kurmaca kadın-erkek, hayvan-insan, hayal-hakikat, kurmaca-gerçek gibi ikili karşıtlıkların sınırlarını sorgulayıp aşındıran posthümanist ve yeni materyalist teorilerin sunduğu kuramsal zeminde yeniden kavramsallaştırılmaya çalışılır. Bu bakımdan tezde, Türkçe Feminist Edebiyat tarihine yeni bir yazınsal akrabalık ve/ya yoldaşlık filtresi sunulur.

Tezde işaret edilen akrabalık ve yoldaşlık, metinlerin müşterek hallerinden yola çıkılarak önerilir, ancak yazarlarının özgün üslupları ile metinlerin yazıldığı dönemlerin birbirinden farklılığı da göz önünde bulundurulur. Bu tezde, metinlerin tarihsel bağlamları detaylı olarak tartışılmasa da, metinlerin incelendiği bölümlerde, yer yer dipnotlarda dönemin olası etkileri, tartışmaları veya yazarının başka metinlerine göndermelere yer verilir. Dikkat edilirse, ele alınan metinlerde canavarlaştırılmanın nedenleri ile canavarlık hallerinin toplumsal cinsiyet ile ilişkili anlatımı, insandan ibaret olmayan dünyanın anlatımından çok daha belirgin bir

ortaklık taşır. Bu durum iki temel şeyi gösterir: Birincisi, farklılaşan cinsel ve bedensel ifadeler tarihin her döneminde normu tehdit eden ve marjinalleştirilen bir unsur olmuştur. Elbette, tarihsel süreçte, feminist düşüncenin dönüşmesi ile birlikte, toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşım giderek kuirleşir. Ancak, yazarları çok daha belirgin bir heteronormatif bakış açısına sahip olan *Buhran Gecesi* ve *Dehşet Gecesi*'nde bile, toplumsal cinsiyet kategorisinin “ucubeliği” kendisini ister istemez gösterir. İncelenen metinlerin hepsindeki canavar figürler, toplumsal cinsiyetin kaygan doğasını görünür kılarlar.

İkinci olarak, insandan ibaret olmayan dünyaya bakışta bariz bir paradigma değişimi yaşanmıştır. *Buhran Gecesi*'nde insan olmayanların kadın karaktere paralel olarak canavarlaştırılmasının, daha ziyade hikâyeyi destekleyen, dramatik etkiyi artıran bir işlevi olduğu görülürken, *Dehşet Gecesi*'nden itibaren, insandan ibaret olmayan dünyaya ilginin yönü ve boyutu değişip çeşitlenir. 1950'ler itibariyle giderek sanayileşen bir toplumun, insan olmayanlar da dahil olmak üzere, toplumun her kesimi üzerindeki etkisi hissettirilir. İnsandan ibaret olmayan dünyanın failliği ise “Bilinçli Eğinim II”den itibaren yazarların ilgi alanına giren bir mesele olur. “Bilinçli Eğinim II”, tam da ölümü yönetme arzusunda olan bir insanın bitkilerin varoluşu karşısında deneyimlediği çaresizliği göstermesi bakımından önemli bir eşikte durur. *Sevgili Arsız Ölüm* ile birlikte, insandan ibaret olmayan dünya ana karakterlerin hayatta kalmasını sağlayan, artık faillikleri yadsınamaz varlıklar olarak karşımıza çıkar. 2000'lerden sonra yazılan eserler ise, insan tanımının insandan ibaret olmayan dünyadan bağımsız olarak düşünelemeyeceğinin izlerinin en belirgin olduğu metinlerdir. Bu belirginleşmenin, Antroposen teriminin yaygın bir şekilde tartışılmaya başlanması ile aynı döneme denk gelmesi tesadüf değildir. Bugün, feminist yazına bakıldığında, yazarların özellikle hayvanın kaderiyle kadın ve kuir

kimliklerin kaderlerini birbirinden ayrı görmeyen tavrı oldukça dikkat çeker. Bu tezde incelenenler dışında, insandan ibaret olmayan dünyayı feminist bir söylem ile anlatan yazarlara Sema Kaygusuz, Oya Baydar, Şebnem İşigüzel, Mine Söğüt, Birhan Keskin, Defne Sandalcı, Asuman Susam ve daha nice örnek verilebilir. Kesişimsellik, bugünkü feminist düşüncenin en ayırt edici özelliklerinden biri olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla günümüzde feminist bir edebiyatın, ırk, sınıf, cinsiyet, tür vb. kategorileri aynı anda sorunsallaştırması ve hepsinde işleyen benzer bir tahakküm mekanizmasına işaret etmesi kaçınılmazdır. Bu bakımdan, “canavar” da var olan tüm kategorileri sorunsallaştırması nedeniyle feminist yazın için bereketli bir figürdür. Bu doğrultuda, tezin kuramsal çerçeve bölümü, Türkiye’deki akademi için nispeten yeni bir ilgi alanı olmaya başlayan Canavar Çalışmaları ve Musallat-Bilim alanlarında dünyada öne çıkan tartışmalara yer verirken, bunları hem Feminist ve Posthümanist kuramlarla hem de Türkçe çalışmalarda öne çıkan meseleler ile örmeye çalışır. Bu bölüm, hacim olarak geniş ve kavramsal olarak yüklü olması nedeniyle kimi okur için zorlayıcı olabilir. Ancak, bu tezi yazarken niyet ettiklerimden biri de bu alanda çalışmayı düşünenler için tezin özellikle “Kuramsal Çerçeve” başlıklı bölümünün başvurulacak bir rehber olmasıdır.

Canavarlar içimize sabit bir yerde ikamet etmeme ve belirsizlik arzusu ekerken, bunu ancak bizim eve ve oradan kaçma yollarına duyduğumuz, kendi içinde rekabet halinde olan toplumsal ve bireysel arzularımız sayesinde yapabilir. Bu bağlamda ev, tüm metinlerde önemli bir dönüştürücü unsur olarak yer alır. Ev, bedenden kimliğe, aileden topluma farklı kılıklarda karşımıza çıkar. İçine sığlamayan, kısıtlayan, daraltan, yaşamayı ve başka varlıklarla ilişki kurmayı engelleyen bir yapı olarak karşımıza çıktığında, *Buhran Gecesi*, “Bilinçli Eğinim II”, *Sevgili Arsız Ölüm*, “DNA Karmaşası”, *Cadı* ve *Yerkuşağı*’nda olduğu gibi kaçılmak

istenen, yabancı hissedilen bir yer gibi deneyimlenir. Karakterler böyle hissettiren bir evde kalmak ile evi terk etmek arasında bir tercih yapmak durumunda kalır. Her ne kadar evin dışı tehditler ile dolu olsa da, karakterler için dışarıdaki tehdit evdekinden daha tercih edilebilir görünür. Evden çıkıldığında dönüşen yalnızca karakterler olmaz. Karakterler nihayetinde eve dönse de dönmese de, bir kere terk edilen evin kuralları bozulmuş, sınırları ihlal edilmiş olur. Bu nedenle terk edilen evler de en az karakterler kadar dönüşmüş olur.

Ev, incelenen metinlerin hepsinde kaçılan bir yer olarak var olmaz. Örneğin, *Hayalet Kentin Kadınları*'nda evin anlamı anlatıcı-karakterin yolculuğu sırasında dönüşür. Bu metnin anlatıcısı için kendi evi kısıtlayan bir yer olarak anlatılmaz ama yolculuğu boyunca karşılaştığı başka varlıklar ve deneyimler ile kendi evinin tek gerçeklik olmadığının farkına varır. Ev, bazen de, gönüllü veya zorunlu da olsa içinde kalınan, terk ederek değil, içeriden dönüş(türül)en bir yer olarak karşımıza çıkar. *Gece Hayatım*, evin sınırlarının dışarıdan korunmaya çalışıldığı bir metindir. Ancak, her bir rüya anlatısında anlatıcı-karakterin bakış açısının ve ilişki kurma biçiminin değişmesi ile dönüşmeye teşne, yarı açık bir yapıdadır. Güvende hissetmek istenen bir yuva olarak kodlansa da, kişinin en yakınları ile bile arasında her zaman tekinsiz bölgelerin olduğu ve olacağı hissi aktarılır. Bu tekinsiz deneyimin kendisi giderek içine yerleşilen bir hale dönüşür. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Dirmit evi terk edemediği zamanlarda, evin içindeki canlı cansız başka varlıklarla kurduğu ilişkiyi kendisine yuva yapar. Dirmit'in ilişki kurma biçimi ile katı duvarların o kadar da sağlam olmadığı hissettilir. Hayal gücü bir yuva olarak bellendir. *Aşı*'da, karakterlerin dönüşümü evlerine yükledikleri anlamı ve evle kurdukları ilişki biçimini dönüştürür. Bu metinde yuva olarak bellenen özgürlük mücadelesinin kendisidir. Dolayısıyla ev, spesifik bir mekan olarak değil, içinde özgür hissedilen bir deneyim olarak şekillenir.

Kadın Kürkünde Rüya'da ise, metinde Yeniden Diriliş Evi gibi bir mekan tanımlansa da, anlatıcı-karakter için asıl ev “benoda” dediği, onun kendi bedeninin ve öznel tarihinin sınırlarının dışına taşmasını sağlayan dil ve onun sağladığı imkânlar alanıdır.

Maria del Pilar Blanco ve Esther Peeren (2013)'nin vurguladığı gibi, “çeşitli adlarla anılan, çok farklı eylemler ve etkiler üretebilen, aşırı korku ve paranoyadan rahatlık ve saygıya kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan tepkileri ortaya çıkaran canavarları ve hayaletleri birleştiren unsur, onların ikircikli çokluğudur” (s.93). Canavarlar, Donna Haraway'in (1992) "uygunsuz/laşmış ötekiler" (inappropriate/d others) olarak adlandırdığı şeylerdir, Tezde incelenen metinlerdeki canavar temsilleri, bedenlerin ve/ya ilişki kurma biçimlerinin farklılıklarının toplumda var olan tanımları istikrarsızlaştıran ve sınırları aşındıran işlevine dikkat çeker. Normatif öznenin sınırlarını bozan sadece morfolojik olarak anormal bir bedenin olasılığı değil, farkı işaret eden herhangi bir varoluş halidir. Rahatsız edici olan genellikle “olağanüstü” ve/ya “doğal olmayan” olarak nitelendirilirken, dikkat çekici olan canavarın doğanın dışında olmamasıdır. “Daha ziyade, canavar, doğanın içinde yabancı formlar üretme yeteneğinin bir örneğidir” (Shildrick, 2002, s.10). Bu doğrultuda, metinlerin hepsinde farklı cinsel ve/ya bedensel hallerin toplumda yarattığı tedirginliğe işaret edilirken, insan olmayan bedenlerinin ve failliklerinin sınırları alt üst eden yapısı da vurgulanır. İktidar yapılarının, kadınlar, kuirler ve insan olmayanlar üzerindeki şiddeti ortaklaştırılır ve asıl “tuhaf” olanın doğanın sonsuz çeşitliliği içine sınırlar çekme çabası olduğu gösterilir.

Hayaletler ve canavarlar, yalnızca insan kategorisinden dışlanan hal ve bedenlere işaret etmez, aynı anda varlıklar arasındaki sınırların nasıl çizildiğini, bilginin nasıl oluştuğunu da gösterir. Bu bakımdan, incelenen tüm metinlerde

anlatıların varlıkların hakikatini belirleyen yapısına da dikkat çekildiği görülür.

Çeşitli anlatsal stratejiler ile kimlerin hikâyesinin anlatılmaya değer olup olmadığı, anlatma misyonunun kimlerin elinde nasıl bir potansiyeli olduğu vurgulanır. Bunu yaparken, metinlerin gövdelerinin de tuhaflaşması, çeşitli anlatı stratejileri ile var olan türsel kategorilere sığmayı reddetmesi canavarlık olgusunun hem içerikte hem de biçimde araştırılmasını mümkün kılar.

Tarihi olmayanların tarihini yazmanın, imkânsız bir dileği anlatan hayali bir faaliyet olduğunu belirten Carla Freccero (2013), kaybolan izleri takip etmeyi, konuşmuş olabilecek (ama ima edildiği üzere konuş(a)mamış) sesleri dinlemeyi içerdiğini belirtir. Hayalet ve canavar figürlere bakmak, özellikle bilginin dışına yerleştirilip algıdan, bellekten ve arşivden dışlananları tasavvur edip onları bugüne çağırarak geleceğin başka şekillerde kurulmasını mümkün kılabilir. “Musallat olunmak, bizi duygulanımsal olarak, bazen irademize karşı ve her zaman biraz büyülü bir şekilde, soğuk bir bilgi olarak değil, dönüştürücü bir tanıma olarak deneyimlemeye başladığımız bir gerçekliğin duygu yapısına çeker” (Gordon, 2008, s.108). Henriksen (2016) musallat-bilimsel bir etiğin, iyi veya kötü değil, sorumluluk ve adalet olmak üzere iki temel koordinata göre seyrettiğini söyler (s. 38). Derrida da, musallat-bilimsel bir etiğin canavarca gelen şeye karşı misafirperver olmakla ilgili olduğunu vurgular. Mutlak misafirperverlik, karşılığında bir isim talep etmeden, misafire kısıtlama ve sınır koymadan gelen misafiri karşılamaktır. “Musallat-bilim, edebi incelemelerin çıtasını yükseltmeye, onu ölümlerle olan ilişkimizi sorgulayabileceğimiz, yaşayanların anlaşılması zor kimliklerini inceleyebileceğimiz ve düşünülen ile düşünülmeyen arasındaki sınırları keşfedebileceğimiz bir yer haline getirmeye yönelik çabanın bir parçasıdır”

(s.63). Derrida için, karar verilemezlik ve dolayısıyla kırılabilirlik, herhangi bir etik olgunun ayrılmaz bileşenleridir.

Metinlerin hepsinde, yazma uğraşı içinde ya da bir başkasının hikâyesini aktarmaya çalışan karakterler görülür. Hikâye anlatmanın, başkalarının sesleri ve hikâyeleri ile uğraşmanın nasıl bir süreç olduğu metinlerin her birinde farklı şekillerde gösterilir. Kiminde, anlatıcının iktidar arzusunun gömülü sesleri nasıl bastırdığına dikkat çekilir. Kiminde ise anlatıcıların kendi pozisyonlarının kırılabilirliklerinin ve temsil güçlerinin sınırlarının farkında olma halleri vurgulanır. Bu doğrultuda metinlerin her birinde farklı özdüşünsel stratejiler kullanılır. Bilmenin, var olmanın, bilgi üretim süreçlerinin ve bu alanlardan kimlerin nasıl dışlandığının anlatma eylemi ile olan ilişkisi her metinde farklı biçimlerde gösterilir. Tereddüt, arada kalma, bilmemeye veya bilinmezliğe teslim olma gibi tavırlar tüm metinleri birleştiren müşterek yaklaşım biçimleridir. Bu bakımdan, metinlerin hepsinde spekülasyon verili olana başka türlü bakış açıları sunmak gibi bir işlev görür. Herhangi bir tanıma, kimliğe ve/ya kategoriye sabitlenmeye direnen figürlerin muhtelif varoluş halleri ile başka türlü yoldaşıklar kurma halleri ön plana çıkar. Ancak, bu yaklaşım apolitik bir kararsızlık hali değildir. Metinlerin her birinde, normatif bilme ve varolma hallerinden dışlanan varlıklar ile bir arada durmanın etiği araştırılır. Ancak, bu araştırma süreci sorunsuz değildir. Musallat olunmak çoğu zaman kişiyi rahatsız bir konumda ve ilişkiler ağında bırakır. Hayaletli bir konumdan yazmak, bir metodoloji veya bilinç oluşturmak değildir; sadece benimsenip uyarlanabilecek kurallar veya bir kimlik seti değildir; kendi içgörülerini ve kör noktalarını da üretir. Bu nedenle, incelediğim metinlerdeki canavarların hayal kırıklığı yaratma biçimleri ve nedenlerine de işaret etmek musallat-bilimsel bir etik anlayışı için elzemdi. Ancak, daha çok canavarların vaatlerine odaklandığım bu

tezde, hayal kırıklarına dair dile getirilebilecek daha nice şey olduğunun farkındayım. Tezin girişinde ifade ettiğim gibi, bu tezde ele alınan metinlerdeki canavarların yarattığı hayal kırıklıklarının olası sebeplerini incelemek doktoradan sonraki çalışmalarında yapmayı hedeflediğim şeylerden biridir.

Hayaletleri takip etmek, bizi değiştiren ve bulunduğumuz sosyal ilişkileri yeniden şekillendiren bir temas kurmayla ilgilidir. Sadece belirsiz bir anı veya çıplak bir izin görülebildiği yerde yaşamı geri getirmekle ilgilidir. “Bazen hayalet hikâyeleri yazmak, sadece temsili hataları düzeltmekle kalmaz, aynı zamanda bir hafızanın ilk olarak nasıl üretildiğinin koşullarını anlamaya çalışır, gelecek için, bir karşı belleğe doğru” (Gordon, 2008, s.22). Bu doğrultuda, metinlerin hepsinde hikâyesi olmayana ya da duyulmayana kulak vermek, görünmez olanı görünür kılmak önemli bir etik ve estetik uğraş olarak karşımıza çıkar. Bu zorlu uğraşın muhtelif kısıtları ve/ya kör noktaları olsa da, metinlerin hepsinde direniş ve umuda dair izler bulabiliriz. Canavarların vaatleri, bazı metinlerde tedirgin edici, hüznün, korku ve umudun iç içe geçtiği bir şekilde anlatılırken, bazılarında mizah ve neşe ile dile getirilirler. Mizahın ve grotesk bedenlerin ön planda olduğu metinler, erkek anlatıcıların fantezileri ile dalga geçen *Dehşet Gecesi* ve “DNA Karmaşası”; korkunun ağır bastığı metinler, bilinen her şeyin sınırlarının birbirine karıştığı *Gece Hayatım* ve “Karanlığın Çağrısı”; yas duygusunun merkezde olduğu ama ölümden bir hayat dokumaya çalışan metinler *Buhran Gecesi*, *Bilinçli Eğinim II* ve *Yerkuşağı*; isyanın, başkaldırının ve neşenin ön planda olduğu metinler *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Aşı*; yalnızlık ve birliktelik arasındaki gerilim ile dayanışma ruhunun öne çıktığı metinler *Hayalet Kentin Kadınları* ve *Cadı* olarak sıralanabilir. *Kadın Kürkünde Rüya*’nın ise tüm bu duyguların hepsinden biraz barındırdığı, Diriliş Evi’nin her bir evresinde farklı bir duygulanımın öne çıktığı söylenebilir. Dolayısıyla, incelenen metinlerde

olduğunu iddia ettiğim canavarların vaatleri homojen, tek sesli ve biçimli değildir. Bilakis, bu metinlerin vaatleri çok sesli ve çok biçimli yapılarında, aynı canavar figürünün bedeni gibi metinlerin bedenlerinin kolayca tanımlanıp kategorize edilemeyen yapılarında bulunur.

Birlikte oluşun her zaman birçoqlarıyla dönüşmek olduğunu akılda tutarak, insandan ibaret olmayan dünya ile olan dolanıklılığımızı fark etmek ve edebiyat incelemelerinde bunun peşine düşmek, herkes için adalet talep etmek ile ilişkilidir. İnsan ve diğer canlı türlerini birbirinden ayıran sınırları sorgularken, edebi türlerin sınırlarını sorgulamanın, var olan tanımları aşındırmanın estetik olduğu kadar etik bir çaba olduğuna inanıyorum. Feminist edebiyat tarihinin tek ve homojen bir büyük anlatı olamayacağına duyulan inanç, bizzat feminist bir tavidir. Bu saik ile yola çıktığım bu tezde hem türsel hem de söylemsel olarak arada kalan, varoluşa ve bilme yolları ve araçlarına dair başka türlü bakış açıları getirmeye çalışıp feminist bir derdi olduğunu iddia ettiğim metinleri inceleyerek Türkçe feminist edebiyat incelemelerinde yeni bağlantılar kurup yeni akrabalıklar inşa etmeyi ve alana yeni okuma biçimleri sunmayı temenni ediyorum.

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

In this dissertation, I examined the processes of monstrous transformations that haunt Turkish Feminist Speculative Fiction through the lenses of gender and ways of companionship. I highlighted the common features of bodies and states of being that are monstrously othered and excluded from the category of humanity. I explored how feminist narratives transform these monstrous states and bodies into figures of opposition. Discussing the possibilities and constraints of literary texts towards ethical and just coexistences through monsters constituted the backbone of this dissertation.

Since the 1990s, Monster Studies and Hauntologies have evolved into distinct areas of academic inquiry, increasingly garnering attention for various reasons. Monsters, as traces of a common emotional structure from local to global contexts, have emerged in diverse disciplines. The growing interest in monsters in the 21st century, amidst discussions ranging from the coronavirus to the impacts of the Anthropocene and the future of artificial intelligence, signifies a significant turning point in reconsidering the definition of "humanity." Meanwhile, as feminist movements have risen worldwide, we are witnessing the amplification of anti-feminist voices. In a context where "witch hunts," predominantly manifested through the burning of women in the early modern period in Europe, are being reignited targeting women, queers, and animals in different societies today, we observe a radical transformation in the meanings attributed to "humanity."

I believe it is essential to examine the similar representational forms of monsters in literature from the early 20th century to present and how they have acquired different meanings over time to comprehend today's paradigm. Writing against the entrenched narrative tradition that reinforces cultural stereotypes offers, in the words of second-wave feminist poet Adrienne Rich, "an act of re-vision challenging the cultural narratives based on the male gaze and its subject/object dichotomy" (p.40). Rich (1972) defines this act in her work "When We Dead Awaken" as a retrospective gaze, a seeing with new eyes, and an entry into an old text from a new critical perspective. "Feminist and radical literary criticism offers clues about how we have lived, how we are living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has both liberated and entrapped us; and how we might begin to see again and therefore to live" (p.41). I believe that feminist narratives, instead of offering fixed and uniform systems to understand the world, rely on speculation and imagination as queer and feminist forms of knowledge production.

In this thesis, I attempted to read the queerness not as an identity but as a verb, aiming to "queer, crack and rupture" existing definitions and categories. I discussed the ethical and political potentials promised by the monsters and ghosts haunting various texts written in the feminist speculative fiction genre, as well as the possibilities and constraints of literary representation in fulfilling these promises. I endeavored to demonstrate how the narrative explorations transcending the boundaries of corporeality destabilize and/or dismantle cultural narratives related to heteropatriarchal and anthropocentric power structures, thereby being read as narratives of resistance.

In the introductory chapter of the thesis, I discussed the academic, political, and cultural climate that directed me towards researching this topic. I emphasized that the decisive factor in selecting the works I examined in the thesis was their potential to provide opportunities for discussing monstrosity in its various dimensions and demonstrating historical transformation. The texts I examined in the thesis are as follows, in chronological order: Suat Derviş *Buhran Gecesi* (1923), Kerime Nadir *Dehşet Gecesi* (1953), Leylâ Erbil *Bilinçli Eğinim II* (1960), Latife Tekin *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), Adalet Ağaoğlu *Gece Hayatım* (1991), Nuray Tekin *Karanlığın Çağrısı* (2002), Nurcihan Doğuç *Hayalet Kentin Kadınları* (2009), Tülin Kaplan *Dna Karmaşası* (2010), Oylum Yılmaz *Cadı* (2011), Ebru Ojen *Aşı* (2014), Deniz Gezgin *YerKuşAğı* (2017), Nazlı Karabıyıkoglu *Kadın Kürkünde Rüya* (2018). I examined the texts chronologically, with each text being analyzed under a separate subheading. Within each text, I divided them into different sections focusing on gender and companionship. In each section, I primarily aimed to address the following questions: What do monsters signify about the ingrained fears and anxieties in society regarding women, queers, and the non-human world? What do they reveal about desires and fears related to the impossible, the fantastical, and the supernatural? How do these desires and fears construct the category of "us"? What kind of warnings do they offer about our understanding of "us"? Who is excluded from the category of "us" and why, based on what characteristics? How do bodies that are excluded, killed, and/or deemed dead haunt others? What kinds of critical and creative engagements do these haunted bodies enable or disable? Writing about monsters, what promises does it hold for whom? What are the possibilities and constraints within the literary field to fulfill these promises?

In the second chapter titled "Theoretical Framework" of the thesis, I constructed my approach to examining literary texts based on various theories. This section is divided into three subheadings: In the first subheading, I delved into the theoretical discussions prominent in Monster Studies and Hauntology fields. Next, I explored the interconnections between these scholarships and Feminist and Posthumanist studies. Lastly, I discussed some debates surrounding the term "speculative fiction" and presented works of speculative fiction written in Turkish literature along with relevant studies. This section serves as a crucial part of the thesis, akin to the section where literary texts are examined, as it aims to carve out a new path for Turkish Literary Studies. By detailing and interrelating various issues to discuss the promises of monsters in speculative fiction, I formed the backbone of my argument in this section.

In the third chapter of the thesis titled "The Promises of Monsters," I focused on the potential of monsters encountered in literary texts to construct more ethical and just interspecies relationships through the lenses of gender and companionship. I discussed the liberating spaces or ruptures created by monstrous bodies and states in the texts and how they promise as political and oppositional figures. In this chapter, I examined each work in separate subsections, dividing them into "In the Shadow of Gender" and "Ways of Companionship" focusing on how each work explores the potential of monsters to challenge and redefine the societal norms related to gender and companionship. In this chapter, I fleshed out the theoretical discussions addressed in the theoretical framework, examining the sometimes destructive, sometimes transformative potentials carried by the monstrous expressions in literary texts.

Although some of the monstrous figures in the examined works carry the potential to erode societal norms, patterns, and boundaries, I also observed that they did not fully realize the promises of liberation. Within the sections where I examined individual texts, I articulated the possible reasons for this phenomenon. On one hand, I discussed instances where characters or narrators, who are monstrous for various reasons, could not avoid marginalizing other beings while attempting to construct their subjectivities. On the other hand, I argued how the chosen narrative forms and language may create a problem of representation. The section where I addressed these disappointments is relatively shorter compared to the promises because they require an extensive investigation, which is beyond the scope of this doctoral thesis examining twelve works in relation to their potentials and promises. Having said that, I still embrace the critical perspective that led to the emergence of "Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları," and I want to recall something I emphasized in my essay for that book:

Feminism, which prefers to struggle against the violence of power by starting from the commonality between different bodies, is sometimes referred to as intersectional feminism. Sara Ahmed suggests that intersectionality is a starting point and that if we are to provide an explanation of how power operates, we need to start from this point (Ahmed 2018: 16). Drucilla Cornell, on the other hand, refers to the same approach as ethical feminism. She uses ethical feminism to denote an aspiration for a relationship with the other and otherness that does not entail violence, and defines this type of feminism as the responsibility to resist the inclusion of the other's difference and singularity into any system of meaning that denies them (Cornell 2017: 94) [...] Since feminism is a call to reimagine our way of life in order to see differently, it necessarily entails an ethical demand, including the demand to expand our moral sensibility. Cornell emphasizes the importance of being open to reconsidering concepts without excluding fallibility and attitudes of admiration, questioning whether there can be a theoretical moral thought that will have the final word on what is right (Cornell 2017: 96). Ahmed, with a similar sensitivity, reminds us that there is no guarantee that we will be just while fighting for justice and advises us to 'Pause, adjust the force of our inclinations with skepticism, hesitate when we are sure, or even because we are sure' (Ahmed 2018: 19) (Quoted in Hamzaçebi, 2019, p. 219).

With this motto in mind, I couldn't help but to address the moments of blindness in these texts, which harbor both creative and destructive promises. I imagine the glimpses of disappointments in the dissertation as guerrilla gardens, where I planted the seeds of ideas I intend to expand and deepen in my future work.

In the final subsection of the third chapter, titled "Common Features," I compiled the shared characteristics across all texts under the headings of "Boundaries of Home," "Signs of Monstrosity," "Being Haunted," and "Narrative Strategies." In the conclusion part of the thesis, I summarized how monsters, particularly through the stories of the narrators they haunt, create space for alternative modes of existence in each text, thus emphasizing once again the promises of monster narratives. I hope that the ideas presented in this thesis will inspire researchers with similar interests by pointing to various other possible pathways for exploration.



KAYNAKÇA

- Acayip yaratıklar sözlüğü*. (Acâyibü'l-mahlûkât ve garâyibü'l-mevcûdât) (2023) (Günümüz Türkçesine uyarlayan, G. Ç. Başaran). İstanbul: Holden Kitap
- Adams, C. J. (2015). *Etin cinsel politikası: Feminist- vejetaryen eleştirel kuram*. (G. Tezcan & M. E. Boyacıoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Ağaoğlu, A. (2008). *Gece hayatım*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ahmed, S. (2018). *Feminist bir yaşam sürmek*. (B.S Aydaş, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altuğ, F. (2007). *Namık Kemal'in edebiyat eleştirisinde modernlik ve öznellik*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Ayar, P. A. (2015). *Fantastik roman (1876-1960): Türkçe edebiyatta varla yok arası bir tür*. İstanbul: İletişim.
- Ayhan, E. (2024, Şubat-Nisan). *Edebiyat, büyü, dönüşüm*. Moda Sahnesi, İstanbul. Erişim: <https://www.modasahnesi.com/events/buyu/>
- Aykut, E. (2016, 26 Mayıs). *Geç Osmanlı toplumunda "acayip" bedenler: Hilkat garibeleri, modern tıp ve "kusurlu" nesiller*. Seminer konuşması. IFEA'da (Institut Français d'Études Anatoliennes).
- Biscontin, T. (2022). Medusa (mythology). *Salem Press Encyclopedia*.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham, NC: Duke University Press.
- Barad, K. (2010). Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance: Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come. *Derrida Today*, 3(2), 240–268. <https://doi.org/10.3366/drt.2010.0206>
- Barad, K., ve Documenta. (2012). *Karen Barad : What is the measure of nothingness? : Infinity, virtuality, justice = was ist das mass des nichts? : Unendlichkeit, virtualität, gerechtigkeit*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BB10643722>
- Barr, M. S. (1992). *Feminist fabulation: space/postmodern fiction*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Bishop, K. E., Higgins, D., ve Määttä, J. (2020). *Plants in science fiction: Speculative vegetation*. Cardiff: University of Wales Press.

- Braidotti, R. (1999). Signs of wonder and traces of doubt: On teratology and embodied differences. J. Price ve M. Shildrick (Der.) *Feminist theory and the body* içinde. (s.290–301). Edinburgh: *Edinburgh University Press*.
<https://doi.org/10.1515/9781474471770>
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphosis: Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity Press
- Braidotti, R. (2009). Animals, anomalies, and inorganic others. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 124(2), 526–532.
doi:10.1632/pmla.2009.124.2.526
- Braidotti, R. (2011) *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Bray, K. (2015). The monstrosity of the multitude: Unredeeming radical theology. *Palgrave Communications*, 1(1). <https://doi.org/10.1057/palcomms.2015.30>
- Bostow, R. K. (2019). Loving across borders: The queer, transspecies intimacies of Cixousian sexual difference. *Modern Language Notes*, 134(4), 806–825.
<https://doi.org/10.1353/mln.2019.0087>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex.'* New York: Routledge
- Büyükarman, D.A; Öztürk, B. ve Şahin, S. (Der.) (2015) *Edebiyatın izinde: Fantastik ve bilim kurgu*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve iktidar*. (G. Aygen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Canguilhem, G., ve Jaeger, T. (1962). Monstrosity and the monstrous. *Diogenes*, 10(40), 27-42. <https://doi.org/10.1177/039219216201004002>
- Cixous, H. (1993). *Three steps on the ladder of writing*. New York: Columbia University Press.
- Cohen, J.J. (Ed.) (1996). *Monster theory: Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Cohen, J.J. (1999). *Of giants: Sex, monsters, and the Middle Ages*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Compagna, D. ve Steinhart, S. (2020). *Monsters, monstrosities, and the monstrous in culture and society*. Wilmington, DE: Vernon Press.
- Coşkun, F. (Ed.) (2023, Ağustos). Doğa ve doğaüstü arasındaki kaygan zemin: Acaib ve garaib. *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı 356.

- Creed, B. (1993) *The Monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Çelik, E.E. (2017). Doğa ve insan ilişkisi bakımından bilimde geçmiş ve gelecek. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 10 (2), 96-110. ISSN 1309-1328
- Çelik, E.E. (2018). Haraway'ın yoldaş türleri ve ağ ören anlatılar. *FLSF* (felsefe ve sosyal bilimler dergisi). 26, 27-46. ISSN 2618-5784
- Davis, C. (2013) *État présent: Hauntology, spectres and phantoms*. M. Del Pilar Blanco ve E. Peeren. (Der.) *The Spectralities reader: Ghosts and haunting in contemporary cultural theory* içinde. (s.53-61). New York: Bloomsbury Publishing USA.
- De La Bellacasa, M. P. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Del Pilar Blanco, M., ve Peeren, E. (Der.) (2013). *The Spectralities reader: Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. New York: Bloomsbury Publishing USA.
- Dendle, P.J. (2016) *Monsters and 21st century: Preternatural in an age of scientific consensus*. A.S. Mittman, A.S ve P.J. Dendle (Der.) *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous* içinde. (s.437-449). New York: Routledge
- Derrida, J. (1992). *Points. . .: Interviews, 1974-1994*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA24885904>
- Derrida, J. ve Stiegler, B. (2013) *Spectrographies*. M. Del Pilar Blanco ve E. Peeren (Der.) *The spectralities reader: Ghosts and haunting in contemporary cultural theory* içinde. (s. 37-53) New York: Bloomsbury Publishing USA.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın hayaletleri: Borç durumu, yas durumu ve Yeni Enternasyonel*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı
- Derrida, J. (2008). *The animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press.
- Derviş, S. (2020). Buhran gecesi. *Kara kitap* içinde. (s.127-203). İstanbul: İthaki
- Derviş, S. (2017). Bir kış gecesi. *Ahmet Ferdi: Bir kış gecesi* içinde. (s.92-122). İstanbul: İthaki
- Despret, V. (2019). *Doğru sorular sorsaydık hayvanlar ne söylerdi?* İstanbul: Tellekt.
- Doğuç, N. (2009). *Hayalet kentin kadınları*. İstanbul: Cinius Yayınları.

- Domanska, E. (2017). Dehumanisation through decomposition and the force of law. Z. Dziuban (Ed.) *Mapping the 'forensic turn: ' The engagements with materialities of mass death in Holocaust studies and beyond* içinde. (s.83-98) Vienna: New Academic Press.
- Duru, O. (1991). Bilim-kurgu dili ve çevirisi üzerine-söyleşi. *Metis Çeviri*. (s.11-21).
- Erbil, L. (2019). Bilinçli eğitim II. *Hallaç* içinde. (s.23-29). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Sexing the body: Gender, politics and the construction of sexuality*. New York: Basic Books.
- Federici, S. (2019). *Cadılar, cadı avı ve kadınlar*. (B. Tanrısever, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Freccero, C. (2013). Queer spectrality: Haunting the past. M. Del Pilar Blanco ve E. Peeren (Der.) *The spectralities reader: Ghosts and haunting in contemporary cultural theory* içinde. (s. 335-361). New York: Bloomsbury Publishing USA.
- Fry, J. (1974). *Being different: The autobiography of Jane Fry*. New York: Wiley-Interscience.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. (J. Lewin, Çev.). Ithaca: Cornell University Press.
- Gezgin, D. (2017). *Yerkuşağı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gilbert, S. M. ve Gubar S. (2000) *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. London: Yale University Press.
- Gordon, A. F. (2008). *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Grosz, E. (2020). *Uçucu bedenler: Bedensel bir feminizme doğru*. (K. Güler, Çev.). İstanbul: Notabene Yayınları.
- Guattari, F. (2000). *The three ecologies*. (I. Pindar ve P. Sutton, Çev.). London: Athlone Press
- Güney, K.M. (der.). (2007). *Başka dünyalar mümkün: Bilim kurgu, siberpunk ve siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları
- Halberstam, J. (1998). *Female masculinity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, J. (1995). *Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Durham: Duke University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220pqp>.
- Hallé, F. (2002). *In praise of plants*. Portland: Timber Press.

- Hamzaçebi, E. (2017). *İnsan olmayanın edebi temsili: Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri'ne ekoeleştiril bir yaklaşım*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul. Erişim: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=MB2AmatQMjkmZ2gWy3-rdg&no=CWkpskVFQAG9yLJWO-fhtA>
- Hamzaçebi, E. (2019). Norm dışı bedenlere bilim ve edebiyat kesişiminden bakmak: Servet-i Fünun Dergisi ve Halid Ziya öyküleri. *Asır sonu Osmanlı kültür tarihinde Servet-i Fünun Dergisi çalıştayı*. Erişim: <https://nazimhikmetmerkezi.com/asir-sonu-osmanli-kultur-tarihinde-servet-i-funun-dergisi/>
- Hamzaçebi, E. (2019). Netameli bir yakınlık: Feminizm ve türçülük. S. Kaygusuz ve D. Gündoğan İbrişim. (Ed). *Gaflet: Modern Türkçe edebiyatın cinsiyetçi sinir uçları içinde*. (s.218-235) İstanbul: Metis
- Hamzaçebi, Ezgi. (2023). Ucube anlatılar: Posthümanizm ve hikâye anlatıcılığı. *Posthüman bir çağda performans ve ucubeler sirki dramaturji laboratuvarı*. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=Clo0m9_NlJo
- Haraway, D. J. (1992). *Promises of monsters: A regenerative politics for inappropriate/d others*. New York: Routledge.
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Vol. 1. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2006), *Siborg manifestosu: Geç yirminci yüzyılda bilim, teknoloji ve sosyalist feminizm*. (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Haraway, D. (2007, 8 Şubat). Donna Haraway ile siborglar ve yoldaş türler üzerine. *Davetsiz Misafir*. <https://davetsizmisafir.org/2007/02/08/donna-haraway-ile-siborglar-ve-yoldas-turler-uzerine> Erişim tarihi: 30 Haziran 2021.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2013). SF: Science fiction, speculative fabulation, string figures, so far. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, (3). Doi:10.7264/N3KH0K81
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Harding, S. G. (1986), *The science question in feminism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hardt, M., ve Negri, A. (2005). *Multitude: War and democracy in the age of empire*. Penguin.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2009). *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press.

- Harvey, D. (2009, Kasım). Commonwealth: An exchange. *Artforum*. Erişim: <https://www.artforum.com/features/david-harvey-michael-hardt-and-antonio-negri-192474/>
- Heinlein, R. (1947). On the writing of speculative fiction. L. A. Eshbach (Ed.). *Of worlds beyond: The science of science-fiction writing* içinde. (s.9-17). Pennsylvania: Fantasy Press
- Henriksen, L. (2016). *In the company of ghosts : Hauntology, ethics, digital monsters*. Erişim: <https://doi.org/10.3384/diss.diva-127021>
- Henriksen, L., Bülow, M. H., ve Kvistad, E. (2017). Monstrous encounters: Feminist theory and the monstrous. *Kvinder, Køn & Forskning*, 26(2-3). Erişim: <https://doi.org/10.7146/kkf.v26i2-3.100801>
- Hofman, L. B. (2023). Immanent obligations of response: articulating everyday response-abilities through care. *Distinktion: Journal of Social Theory*, 1–18. Erişim: <https://doi.org/10.1080/1600910x.2023.2222339>
- Holland, N.N. (1993). *The dream and the text: Essays on literature and language*. (C.S. Rupprecht, ed) New York: SUNY Press.
- Huet, M. (1993). *Monstrous imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex which is not one*. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (2017). What the vegetal world says to us. M. Gagliano, J. C. Ryan, ve P. Vieira (Der.). *The language of plants: Science, philosophy, literature* içinde (s.126-135). Minneapolis: University of Minnesota Press. Erişim: <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1nxqpqk.9>
- İrzık, S. (2009) Öznenin vefatından sonra kadın olarak okumak. S. İrzık ve J. Parla (Der.) *Kadınlar dile düşünce* içinde. (s.35-57). İstanbul: İletişim
- Jameson F. (1999). Marx's purloined letter. M. Sprinker (Der.). *Ghostly demarcations: A symposium on Jacques Derrida's spectres of Marx* içinde (s.26-67). London: Verso.
- Kaplan, T. (2010). Dna Karmaşası (Nbučila). *Nehir senfonisi* içinde. (s.7-61). İstanbul: Cinius Yayınları.
- Karabıyıkoglu, N. (2018). *Kadın Kürkünde Rüya*. İstanbul: İthaki.
- Keller, E. F. (1985). *Reflections on science and gender*. New Haven ve Londra: Yale University Press.
- Kına, K.E. (2022). *Umay Ana'dan Al Karısı'na atlı gelip yaya kalanlar*. İstanbul: Temkeş Yayınları
- Kırgı, S.F. (2018). *Osmanlı vampirleri: Söylenceler, etkileşimler, tepkiler*. İstanbul: İletişim.

- Kızıl, U. (2023, 13 Ocak). Yeni materyalizm nedir? *Argonotlar*. Erişim: <https://argonotlar.com/yeni-materyalizm-nedir/>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror*. New York: Columbia University Press
- Kurtz, K. (2020). Monster as actor, woman as role. D. Compagna ve S. Steinhart, S. (Der.) *Monsters, monstrosities, and the monstrous in culture and society* içinde. (s.27-49). Wilmington, DE: Vernon Press.
- La Caze, M. (2013). *Wonder and generosity: Their role in ethics and politics*. New York: SUNY Press.
- LaCapra, D. (1985). *History & criticism*. New York: Cornell University Press.
- Lasky, J. (2023). La Llorona (“The Weeping Woman”). *Salem Press Encyclopedia*.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press
- Le Guin, U.K. (2009). The year of the flood by Margaret Atwood. Erişim: <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>
- Lee Six, A. & Thompson, H. (2016). From hideous to hedonist: The changing face of the nineteenth century monster. A.S. Mittman ve P.J. Dendle (Der.) *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous* içinde. (s.237-257). New York: Routledge
- Lippe, A. H. D. (2021). *Monstrous textualities: Writing the other in gothic narratives of resistance*. Cardiff: University of Wales Press.
- MacCormack, P. (2016). Posthuman terratology. A.S. Mittman ve P.J. Dendle (Der.) *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous* içinde. (s.293-311). New York: Routledge
- Marder, M. (2013). *Plant-thinking: A philosophy of vegetal life*. New York: Columbia University Press.
- Marder, M. (2015). The sense of seeds, or seminal events. *Environmental Philosophy*, 12(1), 87–97. Erişim: <https://doi.org/10.5840/envirophil201542920>
- Meeker, N. ve Szabari, A. (2020). *Radical botany: Plants and speculative fiction*. New York: Fordham University Press.
- Mies, M. ve Shiva, V. (2014) *Ecofeminism*. Halifax, N.S.: Fernwood Publishing.
- Miller, S.A. (2016). Monstrous sexuality: Variations on the vagina dentata. A.S. Mittman ve P.J. Dendle (Der.) *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous* içinde. (s.311-329). New York: Routledge

- Miller, T. (2012). Lives of the monster plants: The revenge of the vegetable in the age of animal studies. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 23(3), 460. Erişim: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-342568943/lives-of-the-monster-plants-the-revenge-of-the-vegetable>
- Miller, T.S. (2020). Vegetable love: Desire, feeling, and sexuality in botanical fiction. K.E. Bishop, D. Higgins, ve J. Määttä (Der.). *Plants in science fiction: Speculative vegetation* içinde (s.105-127). Cardiff: University of Wales Press.
- Mittman, A.S. (2016). Introduction: The impact of monsters and monster studies. A.S. Mittman ve P.J. Dendle (Der.) *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous* içinde. (s.1-17). New York: Routledge
- Moi, T. (1994). *Simone de Beauvoir: The making of an intellectual woman*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Morton, T. (2016). *Dark ecology: For a logic of future coexistence*. Columbia University Press.
- Morton, T. (2013). *Realist magic: Objects, ontology, causality (new metaphysics)*. Open Humanities Press. Erişim: https://openhumanitiespress.org/books/download/Morton_2013_Realist-Magic.pdf
- Morton, T. (2010). Guest column: Queer ecology. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 125(2), 273–282. doi:10.1632/pmla.2010.125.2.273
- Nadir, K. (2019a). *Romancının dünyası*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Nadir, K. (2019b). *Deşet gecesi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Negri, A. (2008). The political monster: Power and naked life. *In praise of the common: A conversation on philosophy and politics* içinde (s.193-218). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nelson-Shellenbarger, R. (2013, 25 Şubat). *Family herbal wellness*. Booktango. ISBN 978-1-4689-2481-7.
- Ojen, E. (2018) *Aşı*. İstanbul: Edebi Şeyler.
- Oswald, D. (2016). Monstrous gender: Geographies of ambiguity. A.S. Mittman ve P.J. Dendle (Der.) *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous* içinde. (s.343-365). New York: Routledge.
- Öztürk, V. (2010). *Türk şiirinin romantik kökleri: Abdülhak Hâmid'in şiirinde romantik öznellik*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

- Parker, S. I. (2014). Reality hidden within: An analysis of Kerime Nadir's *Dehşet Gecesi*. A.S. Dauber (Der.) *Monsters in society: An interdisciplinary perspective* içinde. (s.75-84). Leiden, The Netherlands: Brill.
https://doi.org/10.1163/9781848882973_009
- Parla, J. (2009). Tarihçem kabusumdur: Kadın romancılar da rüya, kâbus, oda, yazı. S. Irzık ve J. Parla (Der.) *Kadınlar dile düşünce* içinde. (s. 179-201). İstanbul: İletişim
- Papazyan, M. (2021). Eşikte vücut bulmak: Canavarın queer etiği. *Kaos GL Dergisi, Temmuz/Ağustos 179, Zor Zamanlar*.
- Plumwood, V. (2002). *Environmental culture: The ecological crisis of reason*. London: Routledge
- Plumwood, V. (1999). Being prey. D. Rothenberg ve M. Ulvaeus (Der.) *The new earth reader: The best of terra nova* içinde. (s.76-93). Cambridge: MIT Press.
- Prosser, J. (1998). *Second skins: The body narratives of transsexuality*. New York: Columbia University Press.
- Pusar, G. (Der. & Çev.). (2010). *Başka yer: Donna Haraway'den seçme yazılar*. İstanbul: Metis.
- Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, 34(1), 18-30. <https://doi.org/10.2307/375215>
- Roberts, B. (2020). Between the living and the dead: Vegetal afterlives in Evgenii Iufit and Vladimir Maslov's *Silver Heads*. K.E. Bishop, D. Higgins, ve J. Määttä (Der.). *Plants in science fiction: speculative vegetation* içinde. (s.81-105). Cardiff: University of Wales Press.
- Robinson, K.S. (2020, 1 Mayıs). The coronavirus is rewriting our imaginations. *The New Yorker*. Erişim: <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-coronavirus-and-our-future>
- Ruddell, C. (2013). *The besieged ego: doppelgangers and split identity onscreen*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Erişim: https://openlibrary.org/books/OL25955967M/The_Besieged_Ego_Doppelgangers_And_Split_Identity_Onscreen
- Russ, J. (1995), Towards an aesthetic of science fiction. *To write like a woman: essays in feminism and science fiction* içinde (s.3-15). Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.
- Russo, M. (1986). Female grotesques: Carnival and theory. T. de Lauretis (Ed). *Feminist studies/critical studies. Language, discourse, society*. London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-18997-7_13
- Russo, M. (1994). *The female grotesque: Risk, excess and modernity*. New York: Routledge

- Saguaro, S. (2020). Botanical tentacles and the chthulucene. K.E. Bishop, D. Higgins, ve J. Määtä (Der.). *Plants in science fiction: speculative vegetation*. Cardiff: University of Wales Press.
- Sarpkaya, S. ve Yaltırık, M.B. (2018). *Türk kültüründe vampirler: Oburlar, yalmavuzlar ve diğerleri*. Ankara: Karakum Yayınevi.
- Sarpkaya, S., Yaltırık, M.B. ve Yazıcı, Ö.F. (2018). *Türk kültüründe gulyabani*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sariyannis, M. (2023). *Osmanlı'nın üç harflileri: Hortlaklar, hayaletler, cinler arasında*. (D. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: FOL Kitap.
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm terbiyesi*. İstanbul: Metis
- Sedgwick, E.K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (1993). *Tendencies*. Duke University Press.
- Serres, M. (2007). *The parasite*, (L. Schehr, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Shteir, A.B. (1981) Women and plant: A fruitful topic. *Atlantis: A Woman's Study Journal*, vol. 6, no. 2. 144-122
- Shildrick, M. (1997). *Leaky bodies and boundaries: Feminism, postmodernism and (bio)ethics*. London ve New York: Routledge.
- Shildrick, M. (1999). This body which is not one. *Body & Society* 5: 77-92.
- Shildrick, M. (2002). *Embodying the monster: Encounters with the vulnerable self*. London: SAGE.
- Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8, winter. Chicago: University of Chicago Press.
- Showalter, E. (1984). Women's time, women's space: Writing the history of feminist criticism. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3(1/2), 29-43. <https://doi.org/10.2307/463823>
- Showalter, E. (2000) Laughing Medusa: Feminist intellectuals at the millennium, *Women: A Cultural Review*, 11:1-2, 131-138, <https://doi.org/10.1080/09574040050051488>
- Sperling, A. (2020) Queer ingestions: Weird and sporous bodies in Jeff VanderMeer's fiction. K.E. Bishop, D. Higgins, ve J. Määtä (Der.). *Plants in science fiction: speculative vegetation* içinde. (s.194-214). Cardiff: University of Wales Press.

- Stryker, S. (2007). Transgender feminism: Queering the woman question. S. Gillis,. G. Howie ve R. Munford (Der.). *Third wave feminism: A critical exploration* içinde. (s.59-70). London: Palgrave Macmillan
- Styers, R. (2004). *Making magic: religion, magic, and science in the modern world*. New York: Oxford University Press.
- Subramaniam, B., & Bartlett, M. (2023). Re-imagining reproduction: The queer possibilities of plants. *Integrative and comparative biology*, 63(4), 946–959. <https://doi.org/10.1093/icb/icad012>
- Tekin, L. (2003). *Sevgili arsız ölüm*. İstanbul: Everest
- Tekin, N. (2002) Karanlığın çağrısı. *Son el* içinde. (s.11-51). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Torrano, A. (2020). Politics over monstrosity and politics of monstrosity: The difference between negative and positive consideration about monsters. D. Compagna ve S. Steinhart (Der.) *Monsters, monstrosities, and the monstrous in culture and society* içinde. (s.131-157). Wilmington, DE: Vernon Press.
- Tsing, A. L. (2017). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. New Jersey: Princeton University Press.
- Turan, A.B. (2022). *Türk canavarları sözlüğü*. İstanbul: Holden Kitap.
- Türkoğlu, B. (2022, 18 Kasım). *Erkeklik krizi*. Erişim: <https://feministbellek.org/erkeklik-krizi/>
- Uğur, V. (2019). *Türk bilim kurgu edebiyatı ve arketipler*. İstanbul: Günce Yayınları.
- Ulusman, B. (2023). *Kadın yazınının imkânları: Türkçe edebiyata jino-eleştirel bir okuma denemesi (1895-1950)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Uyanık, S. (2013). *Osmanlı bilim kurgusu: Fennî edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Uysal, Z. (2006). *Olağanüstü masaldan çağdaş anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Vachhani, S. (2015). Organizing love: thoughts on the transformative and activist potential of feminine writing. *Gender, Work and Organization*, 22(2), 148–162. <https://doi.org/10.1111/gwao.12079>
- Vardoulakis, D. (2006). The return of negation: the doppelganger in Freud's "The 'uncanny.'" *Sub-stance*, 35(2), 100–116. <https://doi.org/10.1353/sub.2006.0038>
- Vardoulakis, D. (2010). *The Doppelgänger: Literature's philosophy*. New York: Fordham University Press

- Weinstock, J. A. (2013). Introduction: The spectral turn. M. del Pilar Blanco ve E. Preen (Der.). *The spectralities reader: Ghosts and haunting in contemporary cultural theory* içinde (s.61-69). London: Bloomsbury
- Wicks, A.M. (2021). *Weird fiction in contemporary women's writing*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Southern Queensland. <https://doi.org/10.26192/hy7d-j375>
- Wilson, L. (2013). *Modernism and magic: Experiments with spiritualism, theosophy and the occult*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wollstonecraft, M. (2004). A vindication of the rights of woman (Rev. ed.). London: Penguin Books. (Original work published 1792)
- Wyman, L. M., ve Dionisopoulos, G. N. (1999). Primal urges and civilized sensibilities: The rhetoric of gendered archetypes, seduction, and sesistance in Bram Stoker's *Dracula*. *Journal of Popular Film and Television*, 27(2), 32–39. <https://doi.org/10.1080/01956059909602802>
- Yardımcı, S. (2012, 11 Ekim) Canavar: Kültüralizm ne zamandı? *E-skop: Sanat Tarihi Eleştiri*. Erişim: <https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>
- Yılmaz, O. (2012). *Cadı: Prinkipo'da büyüli bir arayış*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yılmaz, H. (2018). Hetero-doğa(l)/norm(al) anlayışa queer ekoeleştirel bir bakış. *Doğu Batı, Sayı 83*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Youngquist, P. (2003). *Mother flesh. monstrosities: Bodies and British romanticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zengin, A. (2021). İnsan ötesi bedenlerle hafızanın imkânları: Tekno-canavarlar ve hayaletler. (s.117-130). *Hafıza ve sanat konuşmaları 2020*.