

**ŞAİRİN “ERKEK” OLARAK PORTRESİ: MURATHAN MUNGAN’IN ŞAİRİN
ROMAN’NDA KURULAN ERK KUYUSU***

Derya GÜLLÜK*

Öz

Eril söylemin nesnesi olmaktan kurutulamayan kadın temsilinin görünür olduğu anlatıların, kadın kimliğinin toplumsal yaşamda belirlenmiş cinsiyet rollerini aşamadıkları ve bu rollerin yeniden üretilmesine hizmet ederek kadının ikincil konumunu estetize etmekten öteye geçemedikleri görülür. Toplumsal cinsiyet rollerini keskinleştiren eril otoritenin dili, erkek öznenin yaratıcılığında, kadını, farklı baskı mekanizmaları etrafında nesneleştirerek sınırlar. Bütünüyle toplumsal hayatın ötesine itilen kadınlar kamusalda da görünmez kılınarak sesleri kısılmış, bedenleri ve varlıkları üzerinde çeşitli aygıtlar çerçevesinde bir denetim kurulmuştur. Sınırları “öteki” tarafından çizilen ve onun tarafından adlandırılan kadın temsillerinde kimi zaman örtük kimi zamansa açık edilen bir bakışla çizilen kadın imgesiyle yüzleşirken ciddi sorunlarla malûl olduğumuz da aşikârdır. Bu bağlamda önemli bir örneklem olarak görebileceğimiz Murathan Mungan’ın “Şairin Romanı” başlıklı anlatısında, çoğunluğu şair olan erkek kahramanlar karşısında şairlikleri silinerek sadece güzel şiir okumalarıyla ön plana çıkarılan kadın kahramanlar, kendi sözlerinin birer faili olarak değil de erkek şairlerin şiirlerini okuyan birer okuyucuya dönüştürülerek hem şairlikleri hem de faillikleri ellerinden alınır. Diğer bir yandan, anlatının şair olarak ön plana çıkan kadın kahramanları irrealist bir alana yerleştirilerek gerçekliklerinden kopartılmış ve kadınların benliği; “doğallık”, “mahremiyet” ve “gizem” gibi mefhumlar etrafında flulaştırılarak verilmiştir. Sadece neyin var olduğuna değil, neyin “yok” edildiğine de odaklandığımız bu başlık altında, bir taraftan eril özneye atfedilen “hegemonik” erkeklik kurgularının görünür olduğu diğer taraftan ise nesneleştirilen kadın temsilleriyle birlikte toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretildiği tespit ve teşhis edilmiştir. Bu çalışmada,

Date Received (Geliş Tarihi): 14.11.2022

Date Accepted (Kabul Tarihi): 26.12.2022

DOI: 10.58306/wollt.1203868

* Bu çalışma, “2000 Sonrası Türk Romanında Toplumsal Cinsiyetin Edebi Söylemler Yoluyla Üretimi ve Temsili” başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

* Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Balıkesir, Türkiye), e-posta: dguluk@bandirma.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3704-0984.

bütün bir edebiyat tarihini “baba-oğul” çatışması üzerinden veren ve adeta şairliği erkeklığe hasreden Harold Bloom’un “etkilenme endişesi” kavramsallaştırması üzerinden Murathan Mungan’ın Şairin Romanı başlıklı anlatısı eleştirel bir gözle okunacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Etkilenme endişesi, Toplumsal cinsiyet, Şairlik, Erkeklik, Kadınlık.*

PORTRAIT OF THE POET AS A "MAN": THE WELL OF POWER ESTABLISHED IN MURATHAN MUNGAN'S ŞAIRİN ROMANI

Abstract

It is seen that narratives in which the representation of women is visible, which cannot be dried from being the object of masculine discourse, cannot go beyond aestheticizing the secondary position of women by serving to reproduce the gender roles determined by women's identity in social life, and moreover, they cannot go beyond aestheticizing the secondary position of women. The language of masculine authority, which sharpens gender roles, limits the creativity of the male subject by objectifying the woman within the framework of different mechanisms of oppression. Women, whose existence is built around this language, are confined to a translingual or pre-linguistic space under the domination of the male subject. Women, who were pushed completely beyond social life, were also made invisible in public, their voices were muted, and control over their bodies and assets was established within the framework of various devices. The self of women has been given by fluxing around concepts such as “naturalness”, “privacy” and “mystery” and has been made dysfunctional by being detached from women's subjectivity. It is obvious that we are plagued by serious problems when confronting the image of women, whose boundaries are drawn by the "other" and sometimes drawn by an explicit gaze in the representations of women whose boundaries are drawn by the "other" and sometimes with an explicit gaze. Under this heading, where we focus not only on what exists but also on what is destroyed, it has been determined and diagnosed that on the one hand, the "hegemonic" fictions of masculinity attributed to the masculine subject are visible, and on the other hand, gender norms are reproduced with objectified female representations. In this study, Murathan Mungan's work titled Şairin Romanı will be read with a critical eye on the conceptualization of “anxiety of influence” by Harold

Bloom, who gives the entire history of literature through the conflict of “father-son” and almost longs for poetry to manhood.

Keywords: *Anxiety of influence, Gender, Poetry, Masculinity, Femininity.*

1. Giriş

Toplumsal hayatta insanları baskı altına alan “cinsiyetçi” norm ve sınırların edebiyattaki izdüşümlerine baktığımızda “temsil” noktasında bir krize doğru gidildiği ve cinsiyetçi sınırların çeşitli sâikler etrafında yeniden üretildiği görülür. Felsefi bir zeminde tartışılan “temsil” (*representation*) mefhumu en nihayetinde bir inşa faaliyetidir ve inşa edenin anlam dünyasının görünür olmasının ya da onu ifade etmesinin bir yoludur. Söz konusu sanat olduğunda, bu yol “gerçekliğin” bir eserde nasıl temsil edileceğiyle ilişkilendirilir. Aristoteles’in *Poetika*’sında “yalnızca dil aracılığıyla taklit eden sanat” (Aristoteles, 2013: 20) olarak tanımlanan edebiyatın gerçek ve gerçeklikle olan ilişkisi zaman zaman sorgulamaya açılmış ve bu ilişki sorunsallaştırılmıştır. Wayne C. Booth *Kurmacanın Retoriği* başlıklı çalışmasında, edebiyatın özellikle bu yönüne vurgu yapar ve bazı eleştirmenlerin romanın gerçekliğine mutabık düştüğünü, hayatı bütün gerçekliğiyle yansıttığını, bütün bir yaşamı tüm doğallığıyla göstermesini şart koştuğunu bazılarının ise romanı bozulmuşluklardan, sanatsal olmayan unsurlardan ve insanca öğelerden arındırmak istediğine dikkatleri çeker. Bu minval üzere edebiyattan, bir yandan “inandırıcılık”, “samimiyet”, “gerçeklik havası”, “yanılsamanın yoğun olması” istenir diğer yandan “tarafsızlık”, “gayrişahsilik” ve “saf biçem” talep edilir (Booth, 2012: 47). Bu doğrultuda Sibel Irzık edebiyatın, kendi toplumsal bağlamı çerçevesinde geliştirmiş olduğu dil, biçim ve kurgu imkânları dahilinde oluşturduğu muhalif sesiyle yalnızca travmalar için değil, başkaldırının, muhalif siyasi öznelliklerin, kolektif eylem ve varoluş biçimlerinin hatırlanması, hayal edilmesi ve kurgulanması için çeşitli olanaklar sunduğuna dikkat çeker. Edebiyat kendi dilini çarpıtmalara uğratarak söylediği sözlerin bir yandan altını oyar, diğer yandansa kendi sessizliklerini duyurabilir kılarak, söylenemez olanın izlerini taşıyabilir, temsilin sınırlarını hissettirebilir, iktidarın ve şiddetin dayattığı bu sınırların mutlak olmasını engelleyebilir. Bu minvalde edebiyatı hem hayat hem siyaset için vazgeçilmez kılan, temsilin paradokslarını sahnelemeye yeteneği ve temsili temsil edebilmesidir (Booth, 2012: 47). Edebiyatın dil aracılığıyla temsil ettiği nesneyi kurduğunu düşündüğümüzde, romanlarda toplumsal cinsiyet kimliklerinin kurgulanırken temsillerinde çıkan temel problemleri tartışmak, toplumsal cinsiyet kimliklerinin yeniden üretimini de eşgüdümlü olarak görebilmeye imkân tanır. “Temsil bir yandan kadınlara siyasi özneler olarak görünürlük ve meşruiyet sağlamayı hedefleyen siyasi süreç içindeki anahtar görevini görür; öte yandan kadınlar kategorisine dair bazı varsayılan hakikatleri ya açığa çıkardığı ya da çarpıttığı söylenen bir dilin normatif işlevi” (Butler, 2014: 43) görevini üstlenir. Dil ve söylem aracılığıyla “gerçeği” kurgulayan edebiyata mündemiç toplumsal cinsiyet kurguları, belli sınırlar içerisinde fallosentrik bir dil etrafında yeniden üretilir ve görünür kılınır. “Kadını erkeğin

öteki'si olarak gören fallosentrik dil sistemi, kadının ikincil konumunu meşrulaştırmak isterken esasen dogmatik, katı ve hiyerarşik olarak yapılandırılmış Kartezyen düşünce sistemini ve hâkim özneyi pekiştirir" (İbrişim, 2019: 33-34). Özellikle de edebiyat mevzubahis olduğunda, zihnimizin bir köşesinde tutmamız gereken düşünce; "baba-oğul çatışması olarak yorumlanmış bir edebiyat tarihinin" (Gürbilek, 2016: 220) varlığıdır. Bu doğrultuda, modern roman, babaya ve babanın yasasına bağlı değerleri konu edinip değerlendirmeye başladığı anda, aklın öznesi olarak Batılı beyaz yetişkin erkeğe öncelik atfeder. Kadın ise eril tahakküm içinde evcilleştirilmiş, bastırılmış ve çocuklaştırılmıştır. Batıdan tevarüs eden hümanist yetişkin erkek imgesine, bu imgeye uymayan her türlü mevcudiyeti; dışlama ve ayrımcılık pratiklerinden geçirerek düzenleyici, kısıtlayıcı ve erk için araçsallaşan bir metafora dönüştürme imkânı tanımıştır (İbrişim, 2019: 34).

Rosi Braidotti, erkek öznenin bütün ötekileri kendisi üzerinden değerlendirilmesini, düzenlenmesini ve belli bir toplumsal mevkiye yerleştirilmesini sağlayan sistematik bir tanınabilirlik standardını ifade ettiğini söyler ve bu erkek öznenin sadece dışlama ve ayrımcılık pratikleri açısından değil düzenleyici oluşundan da mülhem araçsal hâle geldiğini ifade eder. Bu noktada erkek normu; "normallik", "olağan oluş" ve "normatif oluş" demektir. Bu standart, cinsiyetlendirilmiş, belirlenmiş ve doğal kabul edilerek "öteki"lerden kategorik ve nitel olarak ayrı ve karşıt bir yerde konumlandırılmıştır. Foucault'un iktidarın hem kısıtlayıcı hem de üretken gücüne vurgu yaptığı tanımlamasından yola çıkan Braidotti, bu erkek iktidar alanının sadece maddi düzeyde işlemediğini, aynı zamanda kuramsal ve kültürel temsil sistemleri, siyasi ve normatif anlatılar ve toplumsal kimlik kiplikleri üzerinden de anlam kazandığına dikkatleri çeker. Bu minvalde, toplumsal yapıları ve ilişkileri meydana getiren anlatıların istikrarsızlıklarını ve tutarlılık yoksunluğunu fark etmek, güncel iktidarın çok merkezli ve dinamik yapısına uygun yeni direniş biçimleri geliştirmek üzere başlangıç noktası olarak alabileceğimiz bir konumlandırılış hâlini alır (Braidotti, 2018: 40-41).

Edebiyatın toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsilinde ve inşasındaki yerine dikkatleri çeken Kate Millett; "erkeğin kadına nefretini açıklamadaki birinci aracı olan kadına karşı edebiyat, hem öğüt verici, hem de gülünç bir nitelik taşır. Ataerkil sistemin sanat dalları içinde en propagandacı niteliği olan, bu türdür. Bu edebiyatın amacı, her iki cinsin yerini ve durumunu pekiştirmektir" (Millett, 1987: 81) diyerek edebiyatın bu noktadaki işlevselliğine atıfta bulunur. Gilbert ve Gubar tarafından da "kadına karşı edebiyat"ın işlevine vurgu yapılmış; "kadınların, kendilerinden 'sıkıcı/tahmin edilebilir ve tasarlanmış' olmalarının beklendiğini sadece 'yaşam içerisinde' değil edebiyat sayesinde de öğrendiklerine" (Gibert ve Gubar, 2016: 54) dikkat çekilmiştir. Bu noktada edebiyatın temsil etme gücü; metnin kuruluşunda ne tür anlatısal araçlar vasıtasıyla kadınlık ve erkeklik ya da farklı öznelik ve nesnellik kategorizasyonlarını kurduğunu göstermesi açısından bize çok katmanlı bir kapı aralar. Edebiyatta toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsiline baktığımızda, mutlak ve otoriter olma arzusuyla yola çıkmış seslerin birey üzerinde kurduğu baskı mekanizmalarını görünür kıldığı, kimi zaman bunları

aştığı kimi zamansa bu sesleri keskinleştirdiği görülür. Dahası yeniden üretilen bu cinsiyetçi bakış, edebiyat aracılığıyla öylesine kurulur ki bir yerde bu yaklaşım “doğalmış” gibi görülür. Nihayetinde, “hükmedilenler, tahakküm ilişkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilere bakarlar, bu da kategorilerin doğalmış gibi görünmelerine yol açar” (Bourdieu, 2015: 50). Bu denli bir ilişkisellik içerisinde, edebiyat araçsallaştırılmış ve toplumsal cinsiyet rollerinin yerleşmesi minvalinde bir meşruiyet alanı açtığı gibi bu ilişkileri doğallaştırılmasında da önemli bir rol oynamıştır. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* başlıklı çalışmasında, siyasî ve ideolojik bir tarihin parçası olmaktan uzak düşmeyeceğini söylediği edebiyat kuramı için, “kendi tarihimize bakarken başvurduğumuz belirli bir perspektiftir” (Eagleton, 2014: 202). tanımını yapar. Nihayetinde der Eagleton; insanî değer, anlam, duygu, dil ve deneyimlerle alakalı olan her kuramın, ister istemez, insanın ve toplumun doğasına dair iktidarla, inançlarla, geçmişe dair yorumlarla, cinsellik problemleriyle, bugüne dair çıkarımları ve geleceğe dönük umutlarıyla bir hesaplaşma içerisinde olacaktır. Bu minvalde “saf” bir edebiyat kuramından bahsedebilmemiz de mümkün değildir. “Edebiyat kuramı, modern ideolojilerden kaçarken bile edebî metin içinde doğal bularak uyguladığı ‘estetik’ ve ‘apolitik’ dilde kendi elitizmini, cinsiyetçiliğini, bireyciliğini ortaya koyarak bu ideolojilerle arasındaki bilinçdışı ortaklığı açığa çıkarır” (Eagleton, 2014: 202). Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” isimli makalesinde, başlıktan mülhem sorduğu soruya bir yanıt arar. Bu sorgulamanın nihayetinde, sanatın toplumsal koşullardan ari olarak tezahür eden özerk ve özgür bir yapı arz etmediğini aksine toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası olarak toplumsal kurumların dolayımında belirlendiğini ifade eder. Neden hiç büyük kadın sanatçı olmadığına verilen cevapta, bunun müsebbibinin bireysel bir dehanın eksikliğinden değil “kurumların belli sınıflarda ve gruplarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olduğu” gerçeğine dayandıran Nochlin, sanatta başarı elde etmenin bireysel değil kurumsal –kamusal- doğasını gözler önüne serer (Nochlin, 2014: 134- 156).

2. Şairin “Erkek” Olarak Portresi: *Şairin Romanı*’nda Kurulan Erk Kuyusu

“Ümma, şiir yazarak yanlış yapıyor. Hem unutmasın: Şiir, erkek işidir. Ümma, erkeklerin işini yapmaya kalkıyor, görünmez dengelere müdahale ediyor.”

Murathan Mungan/Şairin Romanı

Murathan Mungan’ın 2011 yılında yayımlanan eseri *Şairin Romanı*, isminden de mülhem, şair olabilmenin sınırlarını çizen ve şiiri tartışan “poetik” diyebileceğimiz kurgu bir metin olarak karşımıza çıkar. Olayların bütünüyle kurgu bir coğrafyada geçtiği, yer yer fantastiğe kaçan kimi zaman polisiyenin

hüküm sürdüğü *Şairin Romanı*'nın mekânsal olarak fantastik unsurlar barındırdığını söylesek de anlatının dikkatlerden kaçmayan tarafı, romana hâkim olan erkek dünyasının olabildiğince olağan bir çizgide kurgulanırken, seslerini çok da duy(a)madığımız kadınların ziyadesiyle “olağanüstü” bir karaktere büründürülerek; büyüyle, rüyayla ve doğayla ilişkilendirilmiş olmalarıdır. Eril tahakküm kadını doğayla özdeşleştirerek onu bir bilinmezlik içerisine hapsederken erkeği ise akılla özdeşleştirmiş ve ona kendi metnini –şiirini- kurma erkini vermiştir. Şiir ve şairlik üzerinden erkekler arası bir “iktidar” savaşının görünür olduğu romanda, şairlik bütünüyle erkek bir alan içerisine hapsedilmiş, kadınların ise bu şiirsel dünyayla bağları koparılmış dahası kadınlar bu alandan büyüün ve rüyaların tekinsiz dünyasına ait bulunarak uzaklaştırılmışlardır. Erkek şairler yoldadırlar; bu yolda şiirlerine dair bir söylem geliştirdikleri gibi “yürüdükçe erkeklaşıyorlardır” ve her birinin kendilik bilincine erdiği, özneleştiği ve şair olarak varoluşlarını ilân ettikleri bir hikâyeleri vardır. Kadınlar söz konusu olduğunda ise var olan onların kendileri değil silüetleridir. Cinsiyetçi kalıpların ötesine geçemeyen anlatının gafleti; şairliği erkeklığe mündemiç, kadınlığa ise mugayir saydığı anda görünür olur. Şair, bir erkek olarak kurgulanırken, erkeğe özne olma, kendi metnini kurma erki verilmiş; kadınlar ise şiir yazmaktan ve kendi metinlerini kurmaktan ziyade erkek metnini okuyan birer “okuyucu” olarak ön plana çıkarılmışlardır. Erkek özne imgesinin şair olarak yüceltilmesi söz konusu iken kadın bütünüyle nesneleştirilerek, erkek metinlerinin birer okuyucusuna dönüştürüldüğü görülür. Bu minvalde, romanın güzelliğiyle ön plana çıkarılan ve bedenselleşen kadını Zeheyra, “sesinde hiç eksik olmayan masal buğusuyla” şiirler okuyan bir kadındır ve onun gücü şiirleri seslendirilişinden gelir, o ses de kocasının onu kışkırdığı an kısılır ve duyulmaz olur. Diğer bir tarafta ise Anakara'nın iki kadın şairi olarak ön plana çıkan Ümma ve Lelalu, birer şair olarak görülmekten öte sözleri hakikatlerinden koparılarak birer kâhine dönüştürülmüş, söyledikleri söz de itibarsızlaştırılmıştır.

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* başlıklı çalışmasında Freudyen bir bakış açısıyla ele aldığı, bir şairin doğuşunu kendisinden evvel gelmiş başka bir şairle kurmuş olduğu ilişki çerçevesinde kavramsallaştırdığı şiirsel etkilenmeyi baba-oğul çatışması etrafında inceler ve bu çatışmayı ödipal bir rekabete bağlar. “Şiirsel etkilenmenin Homeros'un oğullarından Ben Jonson'ın oğullarına kadar yüzyıllar boyunca bir baba oğul ilişkisi içerisinde tarif edildiğini biliyoruz” (Bloom, 2008: 65) diyerek, bu şiirsel etkilenmeyi “baba-oğul” çatışması içerisine hapseder. Bu kavramsallaştırmada bir paradokstan yola çıkan Bloom, şairin bir taraftan eşsiz ve benzersiz olmak istediğini diğer taraftan ise ister istemez kendisinden önceki şairlerle bir ilişki içerisine hapsoldüğünden bahseder. Şairdeki bu gecikmişlik hissinin yol açtığı kabul edilemezlikle beraber kendisinden önceki şairlere borçlu olduğunu bilmenin yarattığı paradoks etkilenme endişesini de beraberinde getirir. Bu minvalde zihin bir şeyi ilk kez söylüyor olma arzusuyla tekrar ediyor olmanın sıkıntısını, birincilik ısrarıyla ikincil olduğu sezgisini aynı anda yaşıyor. Bunu Bloom, Freud'cu bir çerçeve içerisinde, bir baba-oğul çatışması olarak anlatır. Şair, babasına duyduğu hayranlıkla, kendi esin perisini ondan kurtarma, bir yerde kendi kendinin

babası olma zorunluluğunu aynı anda yaşıyordu. Bloom'un bu kavramsallaştırması kimi feminist eleştirmenlerce kadın yazarı bütünüyle dışarıda bırakmış olmasından dolayı eleştirilirken kimi eleştirmenlerse bu kuramın ataerkil toplumdaki edebi etkilenmeyi açığa çıkardığı için Bloom'un yanında yer alırlar (Gürbilek, 2016: 30). Bu minvalde, Gilbert ve Gubar, Bloom'un bu kavramsallaştırmasının eril bir o kadar da ataerkil olduğunu söyleyerek “cinsiyetçi” yapısına dikkat çekerler. Bloom'un edebiyat tarihini babalar ve oğullar arasında meydana gelmesi zorunlu olan bir çatışma içerisinde tanımlamış olmasını ve metaforik olarak şiirsel süreci de bir erkek şair ile dışı bir esin perisi arasındaki cinsel ilişki bağlamında tanımlamasını eleştirirler. Bu eril yapılanma içerisinde kadın yazara ise yer yoktur (2016: 95). Bu meyanda, bir poetik metin olarak kurgulanan *Şairin Romanı* da erkeklere “şair” olabilme erkini verirken kadınlara ise bu erkek metinlerin birer okuyucusu olmaktan öte bir paye sunmaz ve kadınlar “erkek” alanı olarak imlenen şairlikten kovulurlar. Nihayetinde, erkekler kendi metinlerini üreten aktif ve kurucu “baba” rolünü üstlenerek özneleşirken kadınlar ise o metinlerin okuyucusu olarak nesneleşirler. Anlatı boyunca, erkekler şairlik noktasında birbirleriyle ölesiye bir rekabet içerisine girerken, kadınlar ise büyü ve rüyaların tekinsiz dünyasına hapsedilerek bu erkek metinlerini okumakla yetinir görünürler.

Anakara olarak adlandırılan, şairlerin ve şiirin hüküm sürdüğü geniş bir coğrafyada, farklı şehirlerden şairler, Odragend'deki “On Üç Dolunay Yıl Şenlikleri'ne” katılmak için yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuğa şairlerin kişisel serüvenleri kadar Anakara'nın farklı şehirlerinde öldürülen şairlerin katilini bulmak için yolculuğa koyulan Gamenn isimli atlı polisin serüveni de eşlik eder. Anakara'da “herkes şair olmak ister. Anakara'da; ancak şair olmayanlar başka bir şey olur” (Mungan, 2011: 73) denirken, Anakara'da şair olmayan erkekler söz konusu olduğunda bu erkeklerin, eril gücün simgeleştiği meslekler olarak asker ya da polis olarak karşımıza çıktıklarını görürüz. Anlatı adeta kelimelerin gücüne yaslanan erkeklerle şiddetin ve eril iktidarın görünür olduğu asker erkekler arasında kurgulanmış gibidir. Bu eril dünyada kadınlar ise erkeklerin gözünden ve onların izin verdiği kadar görünür ve bilinir olurlar. Anlatının merkezinde “bilge şair” olarak anılan ve elli yıl önce şiiri bırakmış Bendag vardır. Bendag, elli yıldır uzakta olduğu memleketine dönmeye ve yeniden şiir yazmaya karar verir. Ülkesinde oldukça tanınan bir şair olan Bendag, Anakara'ya yaptığı yolculukta kimliğini açık etmeyecek ve o da diğer şairler gibi Odragend'deki şenliklere katılacaktır. Anlatının bir ucunda ise şenlikler için yolculuğa çıkan ve “şiir filozofu” olarak tanınan Moottah ve ona eşlik eden ikisi de ikiz olan Zeey ile Tagan isimli iki çocuk vardır. Diğer bir uçta ise yine şiirleriyle tanınan ve şenliklere “yaşam boyu onur ödülü” almak için gidecek olan Agabu isimli oldukça hırslı bir şairin serüvenine şahitlik ederiz. Şairlerin bu serüvenleri bir yol(culuk) hikâyesi olduğu kadar, kendilerinin şiire dair poetik görüşlerini de öğrendiğimiz bir yol anlatısına dönüşür. Üç erkek şairin yolculukları, zaman zaman birbiriyle kesişen hikâyeleriyle verilirken, usta-çırak ilişkisi ile yer yer baba-oğul ilişkisinin görünür olduğu ve babanın

yasasına teveccüh eden bu görünürlükte, şairliğin erkek işi olduğuna dair inancın da meşruiyet kazandığı son derece muhkemdir.

Elli yıl öncesinde Anakara'dan ayrılan bilge şair Bendag, “ömrünü yolculuklarla geçirmiş, yerkürenin birbirinden çok farklı yerlerinde yaşamıştı. Artık yorulmuştu; yüz yaşına bastığında yaklaşan ölümünü sezmiş, kendi yurdunda ölmek istemiş, bu yolculuğa onun için çıkmıştı” (Mungan, 2011: 13). Ülkesinden ayrılırken şiiri bırakan Bendag, ülkesine girerken şiire yeniden başlayacaktır. Dönüşüyle birlikte kimliğini de gizleyen Bendag'ın ülkesine girdiği gün onun gelişini rüyasında gören ise Anakara'nın bilinen iki kadın şairinden biri olan Ümma olacaktır. Anakara'nın diğer bir ucunda bulunan “Ajnera'da yaşayan, yarı mecnun, yarı kâhin, yarı şair” olarak tanımlanan Ümma, “Bilge Şair Bendag döndü. Anakara'ya döndü, nihayet yurduna döndü” dediyse de insanlar “Bendag elli yıl önce öldü” diyerek ona inanmayacaklardır. O ise Bendag'ın yaşadığını, elli yıl önce yalnızca şiiri bıraktığını, kendisinin hayatta olduğunu ve çok uzun yollardan sonra nihayet Anakara'ya geldiğini söyler. İnsanların Ümma'nın sözlerine inanmayışları ise onun şairliğiyle ilişkilendirilerek verilecektir:

Diğer kâhinler ve büyücüler bu durumu, Ümma'nın aynı zamanda şair olmasıyla açıklıyorlardı. ‘Şairlik, gücünü, kudretini bölüyor Ümma'nın,’ diyorlardı. ‘Benliğini bölüyor. Hükmettiği âlemleri birbirine karıştırıyor, birinin kapısından diğerine geçerken bazı güçler ardında kalıyor. Bu da zayıflatıyor onu. Ümma, erkeklerin işini yapmaya kalkıyor. Bu da zayıflatıyor onu. Ümma, şiir yazarak yanlış yapıyor. Hem unutmasın: ‘Şiir erkek işidir. Ümma, erkeklerin işini yapmaya kalkıyor, görünmez dengelere müdahale ediyor’ (Mungan, 2011: 13).

Ümma önce şiir yazan bir kadın olduğu için kâhin olarak görülerek “yarı mecnun” “yarı şair” olarak nitelendirilmiş, sonrasında ise paradoksal bir şekilde şiir yazdığı için kâhinliğinin zayıfladığı söylenerek, her iki durumda da şiir kadın için yasaklı bir alana çekilmiştir. Nihayetinde şiir yazmak “erkek işidir” ve bu alana giren kadın “delilikle” işaretlenerek itibarsızlaştırılır. Artık ne tam bir şair ne de tam bir kadındır. Dahası “görünmez dengeler” olarak tevarüs eden “babanın yasasına” onun eril dünyasına müdahale etmeye kalkışarak şiire yönelmesi onun ait olduğu doğaüstü dünyadan da kovulmasına sebep oluyordur. Öykündüğü reel dünyada bir şair olarak yer edinemeyen Ümma, şiir yazmaya kalkışarak içerisine hapsedildiği büyüsel dünyadan da uzaklaşıyordur. Ümma'dan başka ismi bilinen diğer bir kadın şair de Lelalu'dur. O da tıpkı Ümma gibi büyüsel bir alana çekilerek erkeklerin tahakkümünde bulunan Anakara'da bir şair olarak kendisine bir yer edinemeyecektir. Dahası anlatının ilerleyen bölümlerinde erkek şairler arasında görünür olan rekabet bu iki kadın şair arasında görülmeyecektir. Aksine iki kadın şair arasında bir dostluk bağı kurulmuş Anakara'nın iki farklı ucunda yaşayan bu kadın şairler birbirlerine göndermiş oldukları hediyelerle dostluklarını pekiştirmişlerdir. “Bir seferinde Ümma, bir şiirini çok beğendiği Lelalu'ya takdir ifadesi olarak safir bir kolye göndermiş, Lalelu da ona topaz bir yüzükle karşılık vermişti” (Mungan, 2011: 15). Nihayetinde bu kadın şairlerin ilgi alanı “takı, taş, boncuk” gibi daha “kadınsı” görülen bir alana çekilerek şiirle bağları koparılmaya

çalışılır. Ümma okuma yazma bilmeyen bir kadındır ve şiirlerini içe doğuş halinde söylüyor, çevresindeki kadınlar ise bu şiirleri ezberleyerek yaşatıyordu. Anakara’da kadınlar şairliklerinden öte şiirleri ezberlemeleriyle ön plana çıkarılırlar. Ümma’nın okuduğu şiirleri hemen ezberleyen Anakara’nın “beş bin hatta on bin şiiri ezbere bilen, her şiiri ve her şairi ruhuna göre okuyan sesi ve kalbi mahir okuyucu kadınları” (Mungan, 2011: 16) vardır. Şiir yazmaya malik görülmeyen kadınlar okumada mahir ilân edilirler. Anakara’da Ümma ve Lalelu şairlikte tek değillerdir fakat kadınların önüne bir set çekilmiştir:

Anakara’da başka kadın şairler de vardı kuşkusuz, ama kadınların şairliği öteden beri hoş karşılanmadığı için, pek çok kadın daha yolun başında yılıyor, küsüyor, içe dönüyor, sürdürmüyor, yarım bırakıyordu. Koca Anakara’da yarım kalmış serüvenlerle kaplıydı şiirin kadın yolları (Mungan, 2011: 15).

Kadın şairlerin şiir yolu, şiiri kadınlıkla ilişkilendiremeyen erk tarafından kapatılmıştır. Kadınlar bu dünyaya kabul görmemiş en baştan bu yol onlara kapatılarak yolun başında engellenmişlerdir. Oysa erkek şairler şiiri bırakmak istediklerinde dahi şiir onları bırakmaz. Bendag’da görünür olan bu düşünce, “O şiiri bıraktığı halde, şiir onun yakasını bırakmadı” (Mungan, 2011: 19) söylemiyle hayat bulurken kadınların şiir yolu en başından kapatılır.

Anakara’nın diğer bir kadın şairi ise Lelalu’dur, o da babasından kendisine miras kalan posta güvercini yetiştirmektedir. Herkesten gizli şiir yazmaya başlamasıyla yazdığı şiirleri posta güvercinleriyle şehrin dört bir tarafına gönderir. Bütün Anakara’nın böylece dikkatin çeken Lelalu’nun “şiirleri süzülerek yere iniyor, çeşitli şehirlerdeki posta kutularına konuyor, oradan ruhlara, belleklere, hayatlara dağılıyordu. Böylelikle daha kimse onu tanımadan şiirleri okunup, sevilip, bilinmiş ol[ur]” (Mungan, 2011: 171). Fakat Lelalu’nun şair olarak görülmesinden ziyade güzelliğiyle ön plana çıkarılması ve onun bedenen varolması bir yerde onu kendi metnini kuran bir fail olmaktan öte, bedenselleşen bir kadın figürüne dönüştürerek araçsallaştırır. Lelalu’nun Gamenn’in gözünden tasviri de onun bir şair olmaktan öte güzelliğiyle var olduğunu ve erkek bakışın kadını sadece bedensel imgelerle tanımladığını aşikâr ediyordu;

Güçlü kadınlara hep saygıyla karışık bir zaafi olmuştu Gamenn’in; her yola çıktığında bir bahaneyle bu şehre, Miela’ya uğramak, Lelalu’nun dirim fişkırı enerjisine, geçmek bilmeyen güzelliğine bakmak; onun elinden çay içmek iyi geliyordu. Lelalu’nun bedeni, ruhunu görünür kılıyordu adeta: Cildi, Cenada porselenleri kadar saydam ve pürüzsüz, gözlerinin rengi Gomaba gölleri kadar duruydu. Gür kirpikleri, ruhunu apaçık söyleyen bakışlarını asla gölgeleyemezdi. Cildinin yıllar karşısındaki direncini, şekerini az suda kaynatılmış yabancı bitki kökleri çiğnemeyi sevmesiyle açıklıyorlardı. Kadınlara özgü kurnazlıkla saklanan bir sır olsaydı çoktan ortaya çıkar, öğrenilirdi elbet (Mungan, 2011: 172).

Şairliğinden ziyade güzelliğiyle ön plana çıkarılan Lelalu'ya Gamenn her bakışında onun “iyi bir şair olmasa da, değil Anakara'nın, bütün yerkürenin onu hep güzel bir kadın olarak hatırlayacağını düşünür” (Mungan, 2011: 172) ve “belki de bir kadının hayatta en çok sahip olmak istediği şeye sahipti o: Her yaşta güzel olmaya ve güzel kalmaya” (Mungan, 2011: 172) diyerek bir kadının ancak “güzelliğiyle” var olabileceği ve bunu da arzuladığını imliyordur. Lelalu bir şairdir fakat şairliğiyle ön plana çıkarılması bir tarafa bu yönü zayıf gösterilerek onun tamamıyla bedensel güzelliği ön plana çıkarılmış ve “cinsiyetçi” bir bakışla kadını bedenselleştiren ve onu belli kavramsallaştırmalar etrafında bir dizgeye yerleştirerek görünür kılmıştır. Gamenn'in bakışta hep bir seyirlik nesneye dönüştürülen Lelalu, güzelliğine dalıp gidilecek bir kadından öte bir kimlik değildir;

Lelalu'nun alışkın, maharetli parmaklarını hayranlıkla seyre dalmış, dolgun sesiyle anlattıklarını dinlemeye vermişti kendini. Bu ince, uzun parmakların tığ işlemesinde, çiçek budamasında, kalem tutmasında, güvercin ayaklarına posta bağlamasında, elinin her bir hareketinde içinde yaşanan âna bir sırça kırılmalılığı kazandıran ayrı bir zarafet ve incelik vardı (Mungan, 2011: 173).

Anakara'nın iki kadın şairi Ümma ve Lelalu'yu karşılaştıran Gamenn, bu iki kadın şairin ilk yıllarında aralarındaki güçlü rekabetin zamanla dostluğa bırakmış olmasını oldukça makul bulur. Nihayetinde, “Anakara'da yolları kadınlara kapalı olan şiirin sarp erkek ortamında birde birbirleriyle yarışarak, kendilerini ve maceralarını erkenden tüketmenin kimseye yararı olmayacağını çabuk fark etmişlerdir” (Mungan, 2011: 175-176). Mevzubahis şairlik ve şiir olduğunda erkekler arası rekabetin ölmeye ve öldürmeye kadar gittiği Anakara'da kadınların şairliği kabul görmediği gibi aralarındaki rekabet de yok edilerek “dostça” bir alana taşınmış ve şiirinin belli dinamikleri için ön görülen ötekini aşma fikri burada görmezden gelinerek üstü kapatılmıştır.

Bendag'ın Anakara'ya dönmesiyle birlikte onu ilk ve tek tanıyanın yine bir kadın oluşu da oldukça manidardır. Bir keçe işçisi olan Ulsangeyma, şiir okuyan bir kadındır ve Bendag'ı görür görmez tanır. “Unutulacağınızı mı sanmıştınız yoksa” der ve Bendag'a “O şiirleri yazmış biri hiç unutulabilir mi?” diyerek aradan elli yıl da geçse güçlü şiirin unutulamayacağını hatırlatır. Kadınlara şiir yazdırılmasa da şiiri güvenli bir liman olarak görmelerine ve şiiri seslendirmelerine fırsat verilir. Bu keçe işçisi kadın kendisine Bendag'a şöyle tanıtır; “basit bir işçiyim ama bakmayın iyi bir şiir okuruyumdur. Şiir beni ilkin hayata, sonra yalnızlığıma, kayıplarına katlanmaya alıştırdı, yaşlılığımı sevdirdi” (Mungan, 2011: 27) Anakara'da “yazmak” erkeklere bahşedilmiş bir güçken kadına ise sadık bir “okuyucu” olma fırsatı lütfedilmiş gibidir. Kendi metnini kurma fırsatı verilmeyen kadınlara özne olma yolu kapatılmış ve adeta onlar erkek metninin okuyucuları olarak nesneleştirilmişlerdir.

Romanın önemli bir figürü olarak karşımıza çıkan “şiir filozofu” Moottah yıllarca evinden çıkmamış, kitaplarıyla baş başa bir ömür sürerken ani bir kararla fikrini değiştirerek Anakara'yı baştan başa dolaşmak ve her şehirde birkaç gün kalıp şiire dair dersler vererek gezme kararı alır. Ona bu

yolculukta Zeey ve Tagan isimli iki çocuk eşlik edecektir. birlikte yola çıkmalarıyla beraber artık bir usta-çırak ilişkisiyle eşgüdümlü olarak aralarında baba-oğul ilişkisi de tebarüz eder. Moottah'ı yalnızca bir usta gibi değil, bir baba gibi de sahiplenmeye başladıklarını; çıraklığın bir tür oğulluk demek olduğunu belli belirsiz anla[mışlardır]” (Mungan, 2011: 70). Bu yolculukta her ikisi de sürekli bir şeyler öğrenecek ve ustaları Moottah, onlara “bilmek hayatta kalmaktır” telkinleriyle, bilginin onlara sağlayacağı gücü sürekli hatırlatır. Zira Zeey ve Tagan öğrendikçe, bildikçe bir iktidar alanı açıyorlardır kendilerine öyle ki yürüyüşleri bile değişmektedir, bilgi onlara; “uzun yolda kararlı adımlar atmak, azıcık çalınmış bir yürüyüş kazandırmış onlara; sanki yürüdükçe erkeklaşıyorlar[dır]” (Mungan, 2011: 106). Yolda olmak, yol almak bu iki çocuğu adeta çocukluktan çıkarıp erkekliğin güçlü alanına dahil ederek “erkekleştiriyordur.”

Romanda, sadece usta-çırak ilişkileri değil baba-oğul ilişkileri de sorunsallaştırılır. Anakara'nın en büyük sözlükçüsü Dohanara'ı Tarkusya, oğlunun kendi izinden gidip kelimelerle ilgilenmemesinden muzdariptir; “Evden çıktığı yok. Bütün pençeleriyle toprağa tutkun. Kaç kez yanıma almak istedi; yalnızca oğlum değil, yoldaşım olsun istedim. Yolu, yolculuğu sevmiyor. Oysa benim bütün arzum, onun işimi sürdürecektir bir oğul olması” (Mungan, 2011: 74). diyerek, bir babanın oğlundan beklediklerini dile getiriyordur.

Romanın “Şairin Kuyusu” başlığını taşıyan bölümünde, kuyu motifi önemli bir yer edinir. Bu kuyu, şairin erkini onaylattığı, orada kendi sesini bulduğu imgesel bir alandır. Genç şair, kendi şiirine ve kendine inandığı an geldiği vakit mezkûr kuyunun başına geçip şiirini okuyarak kuyuya kendisinin sesini veriyormuş. Eğer ki şiirinde kendisinin sesini bulmuşsa, kuyu da adeta şaire ses verircesine şiiri adeta şairin sesiyle geri yankılıyor, böylece şairin şairliğini tanıyormuş. Eğer ki şairin şiirinde, hâlâ başka şairlerin sesi duyuluyorsa, bu kez onların sesiyle yankılayarak, şairin kendi sesini henüz bulmamış olduğunu fısıldamış oluyormuş (Mungan, 2011: 87). “Kuyuya şiirini okuyan şairin yanında kimse olmuyor o sırada, kimse duymuyor onların ne konuştuklarını, herkes kendi kuyusuyla başbaşa kalıyor orada” (Mungan, 2011: 87). Metaforik bir anlamda kuyu, şairin varoluşuna işaret eden ve öznenin kendini kurduğu, gerçekleştirdiği iktidar alanını imler. Bu kuyunun başında biz hep erkekleri görürüz, bu minvalde kuyunun hiç de masum olmadığını söyleyebiliriz. Kuyu, kendi sesini vereceği şaire aynı zamanda güç ve iktidar bahşetmiş oluyordur. Anlatıda, kuyu bir metafora dönüşür ve artık erkek öznenin/şairin varoluşuna işaret ederek, öznenin/şairin kendini inşa ettiği ve/ya edemediği –benliğini bulduğu- alanı gösterir. Bu kuyu artık masumiyetini kaybetmiştir zira iktidar ve güç rejiminin bir parçası hâline gelerek toplumsal cinsiyet kurgularını güçlendirmiştir. Nihayetinde bu kuyunun başında biz hep erkek özneyi buluruz. Erkeğin/şairin ses verdiği kuyu ona sesini bir yerde özne olabilmenin erkini veriyordur, örtük bir hiyerarşinin görünür olduğu bu kuyu imgesinde bir kendilik kurgusunun da eşlik ettiği özne tasavvuru vardır ve bu özne oldukça cinsiyetçi bir sınırla çizilerek erkekten öte görülmemiştir.

Romanın şair olmayan erkek karakteri Gamenn bir atlı polistir ve belindeki kılıcıyla güçlü bir erkek imgesidir. “Kılıç taşımının verdiği alışkanlıkla yürürken sağ kolu hafif arkaya doğru sallanıyor Gamenn’in, yürüyüşüne çalım katan bu edayı seyretmekten hoşlanan kadınlar dönüp ardından bakıyorlar onun” (Mungan, 2011: 134) denerek güçlü bir erkek imgesi yaratılır. Gamenn işine ölesiye tutkundur ki, kadınlara karşı duyduğunu söylediği “zaafını” işine ve yalnızlığına halel getireceği korkusuyla örselemiştir.

Anlatının merkezinde konumlanan ve baba-oğul çatışmasını görünür kılan Agabu, hırslı bir komutan babanın oğludur öyle ki babası ona “baba” anlamına gelen Agabu ismini vermiştir. “Oğlunun adını “baba” koyan birinin “babalığının” çetinliği konusunda az çok fikir verici bir durumdu bu” (Mungan, 2011: 254). Agabu’nun hayatında babası önemli bir figür olarak rol almış ve askeri bir düzen içerisinde yetişen Agabu’nun yetişme şartları şöyle açıklanır;

Agabu’nun büyüme yaşları, sıradan bir neferken dahi gözünü komutanlığa dikmiş hırslı babasının ordu içinde hızla yükselme yaşlarıyla atbaşı gitti. Bu yüzden Agabu daha çocukluğundan başlayarak hayatı ister istemez bir askeri strateji tekniği olarak görüp, değişen durumlara göre yürürlüğe konan taktik hesapları olarak tasarlamayı öğrendi. Hayatın hamlelerine hep bir askeri adım ve düzen; insan ilişkilerinde hep bir ast üst esasına dayanan hiyerarşi gözetti. Böylece Agabu’nun kişiliğinin temel özellikleri, hayat görüşü, insanlara davranışı bahçesinde büyüdüğü orduevinin gündelik yaşantısına göre belirlenmiş; kaderi ve kişiliği böyle çizilmiş oldu. Bir komutan oğlu olarak sürekli emretmeyi ve imtiyazlardan yararlanmayı her zaman en doğal hakkı bildi. (...) Yerküredeki herkes onun gözünde ona ve emellerine ulaşmasına hizmetle yükümlü birer emir eriydi adeta (Mungan, 2011: 254).

Askeri bir düzen içerisinde, belli hiyerarşi koşullarında yetiştirilmiş olan Agabu, komutan babası Settu’nun tahakkümü altında büyümüştür. Dahası babası Settu yaşamı boyunca düşman edindiği ve kendisinden önce eceliyle ölen komutan olmadığı için bir strateji geliştirmiş, kendisinin bir benzeri olan “kagemusha”ları çevresinde toplamış onların ufak tefek açıklarını da makyajcılar marifetiyle ortadan kaldırarak çevresindeki kagemushaların arasında fark edilmeksizin yaşıyordu. Oğlu Agabu’ya babası tarafından yapılan en büyük işkence ise, bu kagemushaların arasına saklanan babasını bulması istenmesidir. Agabu için bu yüzler “çevresini kuşatıp onu soluksuz bırakan iktidarın yüzleriydi bunlar. Her yüz kendine kagemusha idi” (Mungan, 2011: 256). Adı bile “baba” olan Agabu bu sınavların hiçbirinde babasını teşhis edememiş ve yenilginin vermiş olduğu buruklukla görünmez bir baba ve birbirinin aynı olan kagemushaların arasında bir çocukluk geçirmiştir. Tabi Agabu büyüdükçe babadan kopmak ve kendine özerk bir alan açmak için kendi varoluş alanını inşa etmeye çalışacaktır. Bu minvalde şiiri keşfeden Agabu, ilk etapta “kızıl günbatımlarında her tarafı yaralı ve ölümlerin kaplamış olduğu kana boyanmış savaş meydanlarını betimleyen, şiddeti, gücü, yiğitliği ve ölümü güzelleyen cönk şiirleri yazdı” (Mungan, 2011: 257). Ordu içerisinde de asker-şairler olduğunu ve bunların hürmet gördüğünü bilen Agabu, “kan, şiddet ve vahşet” içeren şiirleriyle kendisine sanatsal bir meşruiyet alanı

açıyor, kan ve ölüm üzerine kurulu savaş sanatı bu şiirlerinde bir söz sanatına dönüştürüyordur. Bu şiirleriyle birlikte duyulur olan Agabu, şiirlerinin methiyesinin babasının da kulağına gitmesiyle oldukça hoşnut olmuş (Mungan, 2011: 257) ve “bunun kendi varlığını kanıtlamak için ciddi bir olanak olduğunu böylelikle keşfetti ve kendine bir varoluş alanı olarak seçtiği şiir sanatının en büyük komutanı olmayı kafasına koydu” (Mungan, 2011: 257). Agabu artık yazdığı şiirlerle kendini ve şiirin gücünü keşfetmiş, “çevresine onun her yazdığına kayıtsız şartsız hayranlık duyan, kibrini besleyen vasat yetenekteki insanları topluyor, onlar arasında öne çıkmanın gururuyla kendi benliğini doyurmaya, varlığını onaylamaya çalışıyordu” (Mungan, 2011: 258). Bundan sonra artık “kendi güç alanına diğerlerinin varlığı ise yalnızca Agabu’nun kendisine ve iktidarına vurgu yapmak içindi” (Mungan, 2011: 258). Agabu kendi şiirlerinin yarattığı etkiyle sarhoşken bir anda Serhenas ve onun şiirleri gündeme gelir. İlk şiirleri parlak olmayan Serhenas Agabu’yla olan dostluğuna güvenerek kimselere göstermediği şiirleri ona okutur ve fikirlerini almak ister. Bu ikisi arasında kalan saklı şiirler, aralarında bir dostluk bağı da oluşturur. Serhenas’ın şiirlerine gittikçe hayran olan Agabu, bir planla onu adamlarından birine öldürtür dahası onu öldüren adamını da kendi elleriyle öldürerek arkadaşının intikamını almış aynı zamanda insanların da itibarını kazanmış olur. Serhenas’ın kimselerin bilmediği şiirlerinin yazılı olduğu defter de böylece Agabu’ya kalmış olur. Bu defteri ise ortadan kaldırmak yerine saklayacak olan Agabu, bir süre sonra “Kagemusha” adlı şiiri kendi imzasıyla duyurur ve bu şiir şairler tarafınca takdir kazanır, Agabu’nun ismi de artık büyük şairler arasında anılmaya başlar. Agabu hırslarına yenik düşerken, şiirin onun iktidar alanını ne kadar açacağını da farkındadır. Diğer taraftan Agabu’nun kadınlara bakışı da oldukça problemlidir;

Agabu kadınları her zaman küçümsemiş, hor görmüş, aşağılamış ama onlarsız da yapamamıştı. Kadınların varlığına yalnızca cinsel doyum nedeniyle katlanıyor, yatıp kalkıp işi bittikten sonra çevresinde onların varlığına tahammül edemiyor, ânında yatağından toz olsunlar istiyordu. Bunun yerine erkek arkadaşlarıyla bir orta minderi etrafında toplanıp savaşımlardan, silahlardan, avdan, atlardan, şiirden konuşmaktan daha çok hoşlanıyordu. Kadınlar onun için doğanın kusurlu yaratıklarıydı. Onlar yalnızca yatıp kalkmak, çocuk doğurmak ve hizmet etmek içindi. Hele bir kadına âşık olmak demek, bir erkeğin başta askeri gücü olmak üzere bütün varlığını tüketmesi demekti (Mungan, 2011: 267).

Agabu bir kadına âşık olmaktan korkuyor olsa da bundan kaçamayacak ve Zeheyra’yı gördüğünde ona âşık olacaktır. Agabu, “ilk Zeheyra’nın çarpıcı güzelliğinden” etkilenmiş, “dolgun, biçimli göğüslerini çatalına dek gözler önüne seren açık yakalı bir elbise” giymiş olan Zeheyra’nın “bedeni kumaşın gizli ışığıyla aydınlanıyor” Agabu ise gözlerini ondan alamıyordur (Mungan, 2011: 267). Agabu uzun uzun Zeheyra’nın güzelliğinde bahsedecek onu bedensel bir alana hapsedecek, “kendi eril gücüne karşılık düşen dişil bir güç” olarak gördüğü Zeheyra’yı kendisinin dengi olarak görecektir. Dahası “bu kadının tek başına varlığı bile karşı konulamaz bir iktidardı; yanına yakışacaktı” (Mungan, 2011: 268).

Agabu, Zeheyra ile evlenecek, birlikte mutlu yaşarken diğer taraftan elindeki Serhenas'ın şiirlerinin artık tükendiğinin ve beş-on şiirin kaldığını gördüğünde, bu suskunluğun sebebini insanlara nasıl açıklayacağını düşündüğünde artık tek çare olarak şiiri bıraktığını insanlara duyurmayı görecektir. Serhantes'in ilk şiiri "Kagemusha" başlıklı şiirini kendi şiiri olarak duyurduktan sonra bambaşka bir yola giren Agabu'nun herkes "şiirlerinde yepyeni bir dönemin başladığını söylerken, o, artık bir daha kendi şiirine dönemeyeceğini anlamış bulunuyor[dur]" (Mungan, 2011: 271). Ölü bir şairin şiirleriyle birlikte artık Agabu'nun içindeki şair de ölmüştür. "Böylelikle ölü bir şairin şiirleri, yaşayan bir şairin hayatını lanetli bir intikam gibi ele geçirmişti" (Mungan, 2011: 271).

Serhenas'ın en güzel şiiri ise şiir filozofu olarak anılan Moottah'a ithafen yazdığı "Gölgelerin Anadili" başlıklı şiirdir ve Agabu bu şiiri düğün hediyesi olarak Zeheyra'ya ithaf edecektir. Bu şiir karşısında adeta büyülenen Zeheyra ise ilk defa bir şiiri yüksek sesle okuyamayarak içine akıtacaktır. Öyle ki bu şiirin kendisine ithafen yazılmadığını öğrendiğinde yıkılacaktır, adeta "her şey elinden alınmıştı. Yıllardır bir yalanla, bir hiçle yaşamıştı. O, artık büyük bir şaire 'Gölgelerin Anadili'ni yazdıran kadın değildi" (Mungan, 2011: 281). Zeheyra adeta bütün gücünü kendisine yazılan bir şiirden alıyormuşçasına imlenerek, kendisine şiir yazılan bir kadın olmaktan çıkıyor ve bütün iktidar alanını kaybediyor gibi imlenir. En baştan bedensel güzelliği ve sesinin güzelliğiyle ön plana çıkarılan Zeheyra'nın elinden şiiri de sesi de istenildiği anda çekilip alınır. Kocasını Agabu, sadece "öteki" şairleri değil karısını da kıskanan bir erkektir ve "karısının sesini başkalarının şiirlerinden kıskanıyor, onun başkalarının şiirlerinden okumasına katlanamıyordu" (Mungan, 2011: 273). Bu sesi kısmayı da başaran Agabu, "giderek sertleşen bir ses tonuyla" bu durumu karısına bildirmiş ve onun sesini bastırmayı başarmıştır.

Agabu'nun başka bir kadına âşık olmasıyla birlikte uğradığı ihanet karşısında yıkılan Zeheyra, ilk etapta kocasının Avona'ya yazdığı şiirleri gizlice ele geçirip okumaya başladığında bu şiirlerdeki zevksizlik ve başarısızlık karşısında mutlu olacaktır, nihayetinde "kendisi için yazılmış 'Gölgelerin Anadili' adlı şiirle karşılaştırıldığında –ki bunu düşünmek bile yakışıksızdı- Agabu'nun bu şiirleri de, aşkı da, Avona da bir hiçti!" (Mungan, 2011: 279). Avona karşısında mağlup olduğunu düşünen Zeheyra bu zayıf şiirler karşısında kendisini galip hissedecektir. "Her şey bir yana şiire onca yılını veren bir okumacı olarak içi acıdı Zeheyra'nın. Sesi boğumlandı. 'Gölgelerin Anadili'ni yazan şair bu zavallı olamazdı!" (Mungan, 2011: 279). Birbirinde oldukça farklı bu şiirler karşısında içine şüphe düşen Zeheyra, kocasının kendisinden sakladığı ve kilitli olan sandığa ulaştığında bir defterde yazılı olan şiirlerin kocasının el yazısıyla yazılmadığını görmesiyle bu şiirlerin sırrını çözmeye koyulacaktır. Nihayetinde bu şiirlerin kocası Agabu'ya değil de Serhenas'a ait olduğunu öğrenecektir. Bu araştırma sırasında kadına bakışta cinsiyetçi bir tutumun ön plana çıkarıldığını da görürüz. Zeheyra, bulduğu defterdeki el yazısının kime ait olduğunu anlamaya çalışırken, Dohanara'lı Tarkusyu'dan yardım alabilmek için "kadınlığını" kullanacak ve onu ikna edecektir; "Geniş tutulmuş dekoltesini altın simli

yaka işi nakışların çevrelediği dik ve dolgun göğüslerinin arasından, parmağının tek bir hareketiyle çıkardığı kâğıttaki armanın bir kopyasını oracıkta ikinci bir kâğıda çizip Tarkusyu'ya uzattı” (Mungan, 2011: 290). Zeheyra, sadece kılığıyla kıyafetiyle değil, “Agabu'nun kendisini yalnızca diğer erkeklerden değil diğer şairlerden de nasıl kıskandığını ağzından bal damlayan işveli bir dille” anlatması da karşısındaki erkeği etkilemiştir. Nihayetinde Zeheyra karşısındaki erkeği ikna edecek ve emeline ulaşacaktır; “Tarkusya'nın gözünde akli daha kıt, zekâsı daha eksik bir kadın portresi çizdiğinin farkındaydı, ama böylelikle ona duymak istediği, içini rahatlatacak tanıdık bir hikâye vermiş oluyordu. Azıcık salak görünmek karşılığında alacağı isim her şeye değerdi çünkü” (Mungan, 2011: 297). Zeheyra'yı Moottah'ın yanına giderken de yine aynı “kadını” alana kapatıldığını görürüz; “Moottah'a giderken her zamankinden daha güzel görünmeye çalışıyor Zeheyra. Roze kesimli granat taşından salkımlı küpelerini takarken kadınların öteden beri bu ışıltılı taşlarla, parıltılı madenlerle silahlanması gerektiği geçiyor aklından” (Mungan, 2011: 365). Zeheyra Moottah'a kocası Agabu'nun yazdığı düşünülen şiirlerin aslında onun değil de Serhenas'ın olduklarını ve bu gerçeği de “Odragend'e On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nde” açıklaması gerektiğini söyler. Karısının gerçekleri öğrendiğini ve şiirlerin yazılı olduğu defteri Moottah'a verdiğini öğrenen Agabu, gölde boğarak Zeheyra'yı öldürecektir.

3. Sonuç

Anlatıda, erkekleri erilleştiren şiir yolu kadına en baştan kapatılmış ve şairlik erkek işi olarak imlenerek kadınlar bu alandan kovulmuşlardır. Dahası anlatıda seslerini duyduğumuz sayılı kadından şair olarak imlenen Ümma ve Lalelu, tamamıyla büyüsel bir alana çekilerek kelimeleri itibarsızlaştırılmıştır. Şairliklerinden ziyade güzellikleriyle ve “büyücü”lükleriyle ön plana çıkarılan bu iki kadın şair bedenselleştirilerek nesneleştirilirler. Kendi metinleri kurabilecek güçte olan bu iki kadının şiirleri görülmezden gelinmiş, erkek şairlerin aralarındaki çatışma ve iyi birer şair olabilmek adına verdikleri savaş karşısında onlar “barışçıl” ve “munis” bir hava içerisine yerleştirilerek, “kadını” olarak görülen bir alana çekilmişlerdir. Yine güzelliğiyle bedenselleşen bir kadın figürüne dönüşen Zeheyra, erkek metinleri okuyan kadife gibi sesiyle ön plana çıkarılmış, kocasının kendisine yazdığını düşündüğü şiirlerle kendinden geçmiş ve onun tahakkümü altında o istediği ölçüde şiirleri okuyan bir sese dönüşerek öznelliğinden koparılmış ve nihayetinde kocası nezdinde kendisine “ihanet” olarak görülen gerçekleri gün yüzüne çıkardığı an yine kocası tarafından öldürülmüştür. Kendisine “şairlik” bahşeden şiirlerinin çalıntı olduğu gerçeğinin ortaya çıkarılması karşısında duyduğu öfkeyle karısını öldürme noktasında bir an olsun tereddüt duymayan Agabu, eril bir şiddetin görünür olduğu bir karakter olarak ön plana çıkarken, anlatı keskin bir şekilde “cinsiyetçi” sınırları yeniden üreten bir kurguya evrilir. “Cinsiyetçi” bakıştan ari bir söylem husule getirememiş metinler üzerine yoğunlaşacağımız bu bölümde; hâkim toplumsal cinsiyet ideolojisinin inşa ettiği kadın-erkek düalitesinin ötesine

geçilemediği gibi birinin öteki üzerinde mutlak olarak kurduğu üstünlüklere dayalı ikili karşıtlıkları da ürettikleri görülür.

Kaynakça

- Arstoteles. (2013). *Poetika*. (Çev. Samih Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (Çev. Bülent O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. (Çev. Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonrası*. (Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gilbert S. M., Gubar S. (2016). *Tavan Arasındaki Deli Kadın*. (Çev. Nil Sakman). İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.
- Gündoğan İbrişim, D. (2019). “Önsöz Yerine: Eril Aşknlığın Ötesinde Öznellik, Yaratıcılık ve Feminist Anlatıbilimin Dönüştürücü Gücü”, Haz. S. Kaygusuz ve D. Gündoğan İbrişim, *Gaflet Modern Türkçenin Cinsiyetçi Sınır Uçları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). “Erkek Yazar, Kadın Okur” *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Judith, B. (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kültürün Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. ve Gündoğan İbrişim, D. (2019). *Gaflet Modern Türkçenin Cinsiyetçi Sınır Uçları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. (Çev. Seçkin Selvi). İstanbul: Payel Yayınları.
- Mungan, M. (2011). *Şairin Romanı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nochlin, L. (2014). “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”. *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (Edt. Ahu Antmen). İstanbul: İletişim Yayınları.