

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
ANABİLİM DALI

YILANI ÖLDÜRSELER VE KIRMIZI PAZARTESİ:

KÜLTÜRÜN KURBANLARI

Yüksek Lisans Tezi

Ege Uygur GEZGİN

Ankara, 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YILANI ÖLDÜRSELER VE KIRMIZI PAZARTESİ:
KÜLTÜRÜN KURBANLARI

Yüksek Lisans Tezi
Ege Uygur GEZGİN

Tez Danışmanı
Dr. Ceren Çerçioğlu

Ankara, 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YILANI ÖLDÜRSELER VE KIRMIZI PAZARTESİ:

KÜLTÜRÜN KURBANLARI

Yüksek Lisans Tezi

Ege Uygur GEZGİN

Tez Danışmanı

Dr. Ceren Çerçioğlu

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı İmzası

İmzası

1- Dr. Ceren Çerçioğlu

2- Doç. Dr. Ebru Yener Gökşenli

3- Dr. Julia Martínez González

Tez Savunması Tarihi

16.06.2022

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Dr. Ceren Çerçioğlu danışmanlığında hazırladığım “*YILANI ÖLDÜRSELER VE KIRMIZI PAZARTESİ: KÜLTÜRÜN KURBANLARI* (Ankara, 2022)” adlı yüksek lisans tezimdaki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

22.06.2022

Ege Uygur GEZGİN

YILANI ÖLDÜRSELER VE KIRMIZI PAZARTESİ:

KÜLTÜRÜN KURBANLARI

Giriş

1.BÖLÜM: Geçmişten Günümüze Kültürün Değişimi

1.1 İlkel Yaşamda Toplum

1.2 Doğa Ana ve Kutsal Kadın

1.3 Doğayla Uyum- Doğayla Savaş

2.BÖLÜM: Medeni Kültürün İnşası

2.1 Kültür: Doğaya Savaş İlan Eden İnsanın Tasarısı

2.2 Doğa ve Doğa Anaya Karşı Gözün Estetiği

2.3 Kültürün Trajik Sancıları

2.4 Zıt Kutuplar: Apollon-Artemis-Athena vs. Dionysos-Afrodit

3. BÖLÜM: *Yılanı Öldürseler ve Kırmızı Pazartesi* Eserlerine Genel Bakış

4. BÖLÜM: Eserlerde Kadınlar ve Erkekler

4.1 Ataerkil Dünyada Afrodit'ler/Demeter'ler

4.2 Athenalar

4.3 Apollon ve Dionysos Çatışması

5. SONUÇ

6. ÖZET

7. ABSTRACT

8. KAYNAKÇA

Giriş

İnsanı ve kültürü anlama merakından doğan bu tez çalışması, daha önce bir arada incelenmemiş olan *Kırmızı Pazartesi* ve *Yılanı Öldürseler* romanları arasındaki kültürel benzerlikler ışığında amacını belirlemiştir. Hem Türk ve Kolombiya hem de dünya edebiyatında saygın bir yer edinmiş yazarlar Yaşar Kemal ve Gabriel García Márquez'in bu iki romanı, ataerkil kültürün çarklarının dil ve toplum gözetmeksizin benzer biçimde döndüğünü gözlemlemek adına iyi birer örnek teşkil etmektedirler.

Söz konusu karşılaştırmalı inceleme aşamasına geçmeden önce ise insanın tarih boyunca deneyimlediği kültürel aşamaların incelenmesi gerek görülmüştür. Bu sebeple ilk bölümde, insanın doğada hayatta kalmaya çalıştığı ilkel yaşam bağlamındaki doğa ve inanç algısını inceleyeceğiz. Ataerkil kültürde ikincil bir konuma yerleştirilerek dışlanmaya çalışılan, kamusal hayatta istenmeyen, eve hapsedilen, “niteliksiz” görülen ve hunharca yaşamdan koparılan kadınların, ilkel toplumdaki rollerini ve inanç düzlemindeki konumlarını irdeleyeceğiz.

İlkel yaşamda insanın doğa ile kurduğu bütüncül ve barışçıl ilişkide, kadının oynadığı başat rolü kavradıktan sonra; ikinci bölümde, medeni yaşamda insanın doğadan nasıl uzaklaşmaya başladığını ve bunun sonucunda kadının da nasıl ikinci plana atıldığını öncelikle Antik Mısır, sonrasında ise Antik Yunan uygarlıklarının gelişimleri bağlamında gözlemlemeyi amaçlıyoruz.

Bu yüzden, özellikle klasik Yunan mitolojisinde kültürün ataerkil dönüşümünün izlerini çarpıcı bir biçimde görmek, hem tezin konusu olan iki eserde hem de günlük hayatın içinde yaşananların temellerini ve kültürel sebeplerini kavramamıza olanak sunacaktır.

Son bölümde ise insanın doğaya hükmetme arzusunun toplumu ve bireyi ne tür felaketselere sürüklediğine, *Yılanı Öldürseler* ve *Kırmızı Pazartesi* eserlerinde şahit olacağız. Ataerkil kültürün kadın erkek gözetmeksizin tüm insanlığı yaşamdan nasıl

kopardığını; yaşamın renklerini, çeşitliliği, çoğulculuğu, sevgiyi, birlik-beraberliği, neşeyi, dayanışmayı ve barışı nasıl yok ettiğini; aynı zamanda insanı doğaya ve dolayısıyla kendine nasıl yabancılaştırdığını dile getiren edebiyatın, çok büyük ve hayati bir önemi olduğu düşüncesindeyiz. Tam da bu sebeple, özünde insan kalma çabası içinde olan *Yılanı Öldürseler* ve *Kırmızı Pazartesi*, farklı diller aracılığıyla insanlığın ortak sorunlarına ayna tutmaları bakımından ilk kez bu tez çalışmasında bir araya gelmişlerdir.



1. Geçmişten Bugüne Kültürün Değişimi

Bu bölümde, tez çalışmasının çıkış noktası olan iki edebi eserde gözlemlediğimiz namus cinayetlerini kültür temelinde karşılaştırmalı inceleyebilmek için, ilkel yaşamdaki ana soylu toplum ve ataerkil toplum yapıları ile bu yapıların geçmişten bugüne cinsiyet algıları ve rolleri üzerinde yarattığı farklılıkları ele alacağız. İlkel toplumdaki yaşam biçimlerine, toplum dayanışmasına, kadın ve erkeğin doğa ile kurduğu ilişkiye ve bu ilişkinin medeniyetler çağında nasıl değişip dönüştüğüne odaklanırken, kültürel dönüşümlerin izlerini takip edeceğiz. Söz konusu kültürel değişimleri kavramak, namus olgusunun hem bireyler hem de toplum nezdinde nasıl meşrulaştığını gözler önüne seren *Yılanı Öldürseler* ve *Kırmızı Pazartesi* eserlerini namus cinayeti çerçevesinde incelememize, kültürün toplum ve bireyler üzerinde yarattığı etkiyi gözlemlememize ışık tutacaktır.

1.1 İlkel Yaşamda Toplum

Öncelikle çalışmada yer yer dile getirilecek olan anaerkil, ana soylu ve ataerkil toplum kavramlarını netleştirmek, ileride doğabilecek anlam karmaşalarının önüne geçmek için faydalı olacaktır.

Anaerkillik kavramı iki farklı anlama tekabül eder. Birincisi “annelerin aile reisi olduğu bir örgütlenme tipi ve soyun annelere göre belirlendiği yaygın kullanıma özdeştir” (Marshall, 1999: 22). İkinci olarak ise tüm egemenliğin annelerin hakimiyetinde olduğu bir toplum modeline karşılık gelir. Özellikle ikinci anlamıyla ele alındığında anaerkillik, 19 ve 20. yüzyılda birçok akademik tartışmaya sebebiyet vermiştir. Friedrich Engels, avcı-toplayıcı dönemdeki ortak iş bölümü ve kadınların toplumsal rolünün önemini vurguladığı çalışmasında, özel mülkiyetin gelişmesiyle sahip olmanın ve zenginlik kavramlarının öneminin arttığını; böylelikle erkeğin, toprağın ve varlıklarının hakimiyetini sürdürebilmek için soyunu devam ettirecek olan oğluna zenginliğini miras

bırakabildiği baba soylu bir iktidar modeli kurduğunu dile getirir. Engels'e göre ihtiyaçtan fazla üretim yapılması ile birlikte erkekler bir mülkiyet rejimi inşa etmiş ve iktidarı ele geçirmişlerdir (Engels, 1986: 59-63). Engels bu düşüncesiyle on dokuz ve yirminci yüzyılda, bu tezin devamında da bahsedeceğimiz pek çok antropoloğun ve araştırmacının fikirlerini etkilemiştir.

Diğer taraftan, biyolojik babalığın henüz keşfedilmemiş olduğu arkaik dönemde ortaya çıktığı düşünülen; soy ağacının anne, annenin çocukları ve kardeşlerini takip ettiği ana soylu toplum dizgesi mevcuttur. Ana soylu ya da ana yanlı toplumun fertleri anneanne, anne, dayı, teyze ve kardeşlerden oluşurken, bu dizgede dış evlilik yasası hüküm sürmektedir. Buna göre ana yanlı toplumun erkek veya kadınları ancak başka bir klanın fertleriyle ilişkiye girebilmekte, yani egzogami ile çoğalmaktadırlar. Fakat bu ilişki ağında çocuk doğduktan sonra annesinin kümesine ve soy ağacına dahil olmaktadır. Ana soylu dizge annenin siyasal iktidarı elinde bulundurduğu bir yapıya karşılık gelmediğinden dolayı "herhangi bir şekilde kadınlara yetki veren bir sistem olarak değerlendirilmemeli ve anaerkillikle karıştırılmamalıdır". (Marshall, 1999: 24)

Ataerkillik ise "başlangıçta erkek aile reislerinin otoritesi üzerine kurulu toplumsal sistemleri tanımlamak için kullanılmıştır. Bugün ise genel olarak erkek tahakkümünü yansıtan daha genel bir anlamla yüküdür". (Marshall, 1999: 47)

Neolitik sonrası dönemi ve modern yaşamı şekillendirdiği haliyle ataerkil toplum yapısının insanın bir arada yaşamaya başladığı ilk andan itibaren var olduğunu öne süren binlerce yıllık yargılar, 19. yüzyılda yapılan antropoloji çalışmaları neticesinde sorgulanmaya başlarken birçok akademik, kültürel ya da politik tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Gelinen noktada varılan kanaatler halen tartışılmakta ve yoruma açık gözükmektedir. Bazı düşünürlere göre tarihte ana hukukunun geçerli olduğu dönemler olmuş ancak hiçbir döneminde kadınların siyasal iktidarı ellerinde bulundurduğu ve

bugünün tam zıttı anlamda bir anaerkil düzen yaşanmamıştır. Örneğin Bronislaw Malinowski'nin, Trobriand adası yerlilerine yönelik yaptığı gözlemlerde, kadınların ana soylu dizgesinde eşlerine değil ama erkek kardeşlerine bağımlı bir yaşam sürdürdüklerini ifade eder. Bu durumda erkek, baba rolüyle değil ama ağabey ya da dayı olarak hiyerarşik bir üstünlüğe sahiptir (Malinowski, 1989: 19). Öte yandan yukarıda bahsi geçen ana soylu dizgesinin tarih öncesi çağlardan neolitik döneme kadar, özellikle toprağı kutsallaştıran tarım coğrafyalarında toplumu şekillendirdiği düşünülmektedir. Bu açılarından bakıldığında hem ataerkil hem de ana soyluluğun yaşandığı toplumlar insanlığın tarih sahnesinde var olmuş ve bu var oluş coğrafyaya ya da zamanın getirdiği koşullara göre şekil değiştirmiştir. Dolayısıyla eş zamanlı bir biçimde tüm insanlığı kapsayıcı boyutta bir anaerkil ya da ataerkil düzenin varlığından ya da tüm insan topluluklarını birebir aynı biçimde şekillendiren ortak bir ilişki açısından söz edilmemektedir. Tarih boyunca aynı coğrafyada bile farklı inanışlar, alışkanlıklar ya da üretimler bir arada varlığını sürdürmüşlerdir. (Harari, 2016: 57) Fakat bu ilişki ağı ve inanç sistemlerinin birbirlerini etkilediği yadsınamaz bir gerçektir.

Buradaki mesele ataerkil düzenin yapay bir tasarı olduğunu iddia etmek veya birini diğerinden daha üstün/iyi gösterme çabasından ziyade, özellikle neolitik dönem sonrası egemen olan ataerkil kültürün bir ideolojiye dönüşerek bireyler ve toplum üzerinde yarattığı etkiyi ortaya koymak; devamında söz konusu etkiyi tezin konusu olan iki edebiyat eserinde gerçekleşen olaylarda gözlemlemektir. Bunun için öncelikle insanın tarihsel süreçte bir arada yaşamı nasıl örgütlediğini, kadın-erkek algılarını ve bu algıların zamanla uğradığı değişimleri antropolojik ve mitik düzlemde inceleyeceğiz.

19-20. yüzyıllarda ortaya koyulan zooloji ve antropoloji çalışmaları, insanlık tarihinin gelişim sürecinde ana soylu toplum düzeninin oynadığı rolü ortaya koymuş ve bugün egemen olan ataerkil düzenin tüm canlıların tek doğal yaşam şekli olduğu savını tartışmaya açmıştır. İlkel insan toplulukları arasında yürütülen çalışmalarda ilkel yaşamın

modern yaşamdan farklı kültürel özellikleri göze çarpmış ve bu hem sömürge döneminin Hristiyan misyonerlerinin hem de antropologların fikirlerini önemli ölçüde değiştirmiştir (Briffault, 1990: 83; 88). Günümüzde dahi bu bilgiler yeterince bilinmemekte veya kulak arkası edilmektedir. Geçmiş ve bugün, modern egemen kültürün hâkim düşünceleri ışığında yorumlanmaya çalışılmaktadır. Örneğin, bugün empoze edilen insanın doğası gereği yalnızca kendi çıkarlarını düşünen bencil bir varlık olduğu görüşü aslında rafa kalkmış bir düşüncedir. Önemli olan insanın doğayı ve diğer insanları hiçe sayarak yalnızca kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmesini sağlayan koşulları belirlemek ve kolektif bir bilince sahip olabilmesi için yapılması gereken çalışmaları hayata geçirmek olmalıdır.

Geçmişten günümüze farklı insanbilim çalışmalarına göz atıldığında, Robert Briffault'un "Analar" adlı kitabı göze çarpmaktadır. Briffault bu çalışmasında ilkel insanların kendi kümeleri içinde güçlü bir kolektif bilinçle bir arada yaşadığı gözlemlerini aktarmıştır. Antropologlar; Avustralya, Amerika, Yeni Zelanda ya da Afrika yerlilerini gözlemlediklerinde bu insanların küçük kümeler halinde yaşayarak kendileri için bir "biz" dizgesi oluşturduklarına ve diğer kümeleri "onlar, ötekiler" şeklinde yorumladıklarına şahit olmuşlardır. Araştırmalara göre "ötekiler" kümesi kuşku ve korku veren potansiyel düşman imgesi yaratırken, "biz" kümesi ise kafalarında tam tersine "birlik, aile, dost" gibi imgeler canlandırmaktadır. Araştırmalara göre eski toplumlarda hem maddi varlıklar hem de manevi duygular ortak şekilde paylaşılmıştır. Tehlikelere karşı birbirlerini koruyup kollayan insanlar, besinlerini ya da eşyalarını ortak bir biçimde tüketip kullanırken, acı duygusu da yine aynı şekilde kolektif yaşanan bir duyguya tekabül ediyordu. Birinin acısı tüm topluluğun acısı demektir (Briffault, 1990: 81-89).

Pek tabii ilkel toplumların yaşamı aynı zamanda savaşlarla, vahşiliklerle ya da katı kurallarla dolu olan sert bir yaşamdı. Çeşitli âdetler, totemler ya da ritüeller bağlamında acımasızca cinayetler işlenebiliyordu, fakat yine aynı toplumlarda bir üstünlük çabası

veya hiyerarşi hüküm sürmediği gibi dostluk ve sosyal ilişkiler en değer verilen meseleler olabiliyordu (Harari, 2016: 64-65). Bu gözlemin çıkış noktası olan Ache topluluğunun üyeleri, Harari'nin aktardığına göre “çocukların, hastaların ve yaşlıların öldürülmesini, bugün pek çok kişinin kürtaj ve ötenaziyi gördüğü gibi görüyorlardı” (68). Dolayısıyla ilkel yaşama günümüz penceresinden baktığımızda vahşet ve korkuyla karşılaştığımız gibi eşitlik ve dayanışma halini da benzer şekilde görebilmekteyiz. Yine de bugünün insanının bakış açısıyla vahşi gözükten ilkel eylemlerin hiyerarşi, güç veya sömürü hırslarından yoksun bir biçimde şekillenmiş olduğu söylenebilmektedir. İnsanın böyle bir dayanışma ve iletişim içerisinde var olabilmesini olanaklı kılan etmenler incelendiğinde kadınların temsil ettiği toplumsal rol birçok araştırmanın öne çıkan konusu olmuştur.

Bugün insanlığın sahip olduğu bilgi eğer bir birikimin sonucuysa, bu birikim insanlık tarihinin en uzak noktasına kadar uzanmalıdır. Haliyle yazısız tarihin anonim bilim insanlarını tarihten çıkarıp atmamız mümkün değildir. Clifford D. Conner'ın deyişiyle “eğer bilim, en temel anlamıyla, doğaya dair bilgi demekse, bu bilginin doğaya en yakın olan insanlar, yani avcı-toplayıcılar, çiftçiler, denizciler, madenciler, demirciler, şifacılar ve diğer yaşam koşullarından dolayı her gün doğada var olma mücadelesi veren insanlar sayesinde olduğunu görmek hiç de şaşırtıcı olmasa gerek” (Conner, 2012: 6).

Avcı-toplayıcılık döneminin yaşamı hakkında sahip olunan veriler kolektif bir dayanışma kültürünün varlığını ortaya koymaktadır demiştik. Çağın şartları ve tehlikeleri göz önünde alındığında hayatta kalmak için böyle mutlak bir dayanışmanın var oluşu anlaşılabilir bir durum. Ancak zor şartlar ve durumlar karşısında dayanışma içinde olabilme becerimizin yanı sıra doğaya içkin ve bütüncül bir yaşam kurabilmemizin bizi hayatta tuttuğu gerçeğini vurgulamak gerekir. Bugün insanlığın içinde bulunduğu krizler düşünüldüğünde, modern kültürün doğadan kopuşunun ve insanı doğanın veya her şeyin üstünde konumlandırmasının sonuçlarını yaşamakta olduğunu görmekteyiz. Bu bilinci geri kazanmanın önemi günden güne artmakta, uluslararası siyasette alınan ekonomi ve

çevre modeli önlemleri bu gerçekliği ortaya koymaktadır. 2016'da yürürlüğe giren Paris İklim Anlaşması ile küresel ortama sıcaklığı sabit tutmanın hedeflenmesi; fosil yakıt tüketiminin azaltılarak yenilenebilir temiz enerjiye geçiş; ham maddenin geri dönüşümünü amaçlayan dairesel ekonomi modeli gibi projeler söz konusu krizlerin üstesinden gelme çabasının birer göstergesidir.

İlkel yaşam incelendiğinde kadınların bilgiyle olan bağı ve üretim faaliyetlerine katkısı gözler önüne serilmiştir. Avcı-toplayıcılıkla yaşamını sürdüren insan, bir taraftan doğayı keşfetmiş, diğer taraftan temel ihtiyaçlarını üreterek karşılayabilen bir canlıya dönüşmüştür. Doğayı araçsallaştırmayı keşfeden insan, bir taşın baltaya ya da bir dalın mızrağa dönüşebileceğini imgeleme becerisiyle zihinsel bir eşik atlamıştır. (Gezgin, 2020: 32) Kendi varlığını etrafını çevreleyen doğayla birlikte keşfetmeye başlarken, toprağı kazmak için ürettiğı sopa sayesinde toprağın “verici” yönünü keşfetmiş, yeni besin kaynağı olan bitkilerle tanışmış ve eş zamanlı şekilde toprak ile arasındaki bağ güçlenmiştir. Bu ilişkinin mimarisinde ve gelişmesinde kadınların büyük rolü olduğunun keşfiyle birlikte, tarih boyunca tüm üretimin erkeğın elinde hayat bulduğı savı çürümüştür (Reed, 2014: 149-150). Bu bilgiyi hem antropolojik hem de mitik düzlemde gözlemek mümkündür. Öncelikle antropoloji çalışmaları ile konuyu aydınlatacağız.

1.2 Doğa Ana – Kutsal Kadın

Antropolojik çalışmalar ilkel topluluklarda kadının toprak ile olan ilişkisinin topluluk için ne kadar önemli olduğunun altını çizmiştir. Avcı erkeklerin “eve eli boş gelmesi” neticesinde topraktan üretilen besinlerin önemi, haliyle de toprağın ve onu işleyen kadının önemi ortaya çıkmıştır. İlkel insanın nezdinde toprak da tıpkı kadın gibi doğurgandır, hayat veren ve besleyendir. Batı Avustralya yerlilerinin yaşamları incelendiğinde, kadınların ellerinde toprağı işlemede kullandıkları kazma işlevli bir sopa ile gezdikleri gözlemlenmiştir. Amerika, Afrika ve Hint yarımadasında incelenen yerli

topluluklarında da kadınların aynı şekilde tarımla uğraştıkları görülmüştür. Bu incelemeler, insan eliyle biyolojik çeşitliliğin ivme kazandığını gözler önüne sermektedir. Çoğalan biyoçeşitlilikle birlikte yenebilir nitelikli bitki çeşitliliğinin artması sonucunda ham sebzeleri yiyeceğe dönüştürme ihtiyacının ortaya çıkmış olduğu söylenebilir. Bu ihtiyaç ise haliyle yeni tarım aletleri veya besinleri saklayacak kap kacak yapımı gibi zanaat faaliyetlerini beraberinde getirmiştir. Altı çizilmesi gereken diğer bir önemli nokta da insanın hayvanlar ile olan iletişimidir. Toprağın keşfiyle hayvanlara yönelik gözlem ve ilgi artarken, tıpkı toprak gibi hayvan yavrularının bakımına ya da korunmasına yönelik uğraşlar ortaya çıkmıştır. Avcıların topluluğa getirdiği hayvanların bakımı yapılmış; bu hayvanlar postlarından, tüylerinden veya sütlerinden yararlanmak için büyütülmüşlerdir. Kadınların insan yavrularının yanında hayvan yavrularına da süt vermesiyle birlikte ise evcilleştirmenin ilk nüveleri atılmıştır. Tüm bu uğraşların yanında, doğaya içkin olan kadınların, yiyecekleri saklamak, pişirmek ya da sunmak için çanak çömlek yapmayı öğrenmiş olmaları, ateşin nasıl ıslah edileceğini keşfetmiş olduklarını da kanıtlar niteliktedir. Bitkilerin ıslah edilip, hayvanların evcilleştirildiği Neolitik dönemde kadınlar hem toplumsal yaşamda hem de simgesel düzlemde çok önemli ve saygın bir konuma erişmişlerdir (Eliade, 286-287; Badinter, 54-55; Reed, 149-155).

Görünen o ki, kadının çocuk doğurma yetisi ile toprağı/doğayı işleyip onu “doğurtma/çoğaltma” becerisi bütünleşmiş ve tarımla uğraşan toplulukların kolektif bilincinde “yaratıcı/üretici” konumuna erişmiştir. Bahsi geçen bu doğurganlık/çoğalma motifini, tarımın baş gösterdiği coğrafyaların arkaik mitolojilerindeki “Toprak Ana” ya da “Ana Tanrıça” mitinde görmek mümkündür.

Mircea Eliade'nin *Dinler Tarihine Giriş* adlı kitabında bahsettiği üzere; toprak, kadın ve doğurganlık arasında kurulan ilişki, ilkel yaşamın en güçlü inançlarından biri olmuştur. Doğayı kavramaya yönelik gelişen inançlar yazıya dökülene, yani logosun bir ürünü haline gelinceye dek arı birer anlatı, birer mittirler. Yazıya, yani logosa geçişle

birlikte ise rasyonel ve katı bir ideoloji, dogmatik bir din halini alırlar. Yoruma ya da değişkenliğe açık ve zamanın ruhuna uygun anlatılar olan mitler, logosta değişmez ve dokunulmaz bir biçim kazanırlar. İnançların logos öncesi bu sürekli dönüşüm halindeki “özgür” hallerine mitos adı verilmektedir. Mitosların çağı olan arkaik dönemde; toprak, taşlar, ağaçlar, sular ve gölgeler gibi kutsal görülmüş olan tüm unsurları bünyesinde toplayan yeryüzüne, kapsayıcı ve engin bir kutsiyet atfedilmiştir. Bu bağlamda yeryüzü, canlılığın ana kaynağıdır ve tüm canlıları yeryüzü doğurmaktadır. Yaşam yerin altında başlayıp yeryüzüne yükselmektedir ve tüm yaşamlar bir gün sonlandığında başladığı yere geri dönmelidir. Ölülerin toprağa gömülmesi bu anlamda tüm insanlık tarihinin en kadim ritüellerinden birisidir. Biyolojik anlamda babalığın henüz keşfedilmemiş olduğu ilkel dönemlerdeki inanişaya göre çocuklar, yeryüzünün fiziksel unsurlarından birinde (mağaralar, sular, dağlar, nehirler, kayalar, yarıklar, ağaçlar ...) oluşur ve daha sonra bu unsurlardan birine temas eden kadının mistik bir biçimde karnına yerleşerek dünyaya gelirler. Kadın ise tıpkı yeryüzünün söz konusu tüm unsurları doğurduğu gibi insanı doğurur. Tarım öncesi var olan ve bütün yeryüzünü tüm unsurlarıyla birlikte bir bütün halinde kutsal yaratıcı ana olarak gören inaniş, örneğin arkaik Yunan mitolojisinde Gaia figürü ile hayat bulur. Bu aşamada toprağı kazmak yeryüzüne zarar vermekle eş değer bir eylemdir. Otları yolmak yer ananın saçlarını yolmak; toprağı delmek ise onun karnını deşmek demektir. Diğer yandan, dünyaya gelen bir çocuğun asıl annesi topraktır. Bu yüzden doğan çocukların toprağa yatırılması ya da toprağın üzerinde oturur pozisyonda doğum yapılması toprağın doğurganlığının birer temsilidir. Tüm insanlar toprağın çocuklarıdır. Örneğin doğada bulunan kimsesiz çocukların evlat edinilmesi için bazı ritüeller gerçekleştirilir. Söz konusu ritüellerde çocuk, toprakta oluşmuş bir çukurun içine, yani asıl annesinin karnına yerleştirilir ve sembolik olarak tekrar dünyaya getirilir. Böylelikle yeryüzü ana, çocuğunu tekrar doğurmuş olur. İnsan yaşamının toprağın doğurganlığına, yani tarıma bağılı aşamasına geçildiğinde ise “Yeryüzü Ana” Gaia, yerini

“Toprak Ana” Demeter figürüne bırakır. Dağları, taşları, nehirleri, ağaçları ve insanları doğuran; her şeye can veren Yeryüzü Ana Gaia, tarıma dayalı yaşama geçildikten sonra tahıl veren Toprak Ana Demeter’e dönüşür. (Eliade, 2017: 269-291)

1.3 Doğaya Uyum / Doğayla Savaş

Neolitik döneme doğru gidilen süreçte, insan topluluklarında rollerin değişmesine ve yeni rollerin ortaya çıkmasına sebep olan erkeğin biyolojik babalığının keşfi meydana gelmiştir. Bu yeni bilincin yerleşmesiyle birlikte kadının tarla, erkeğin ise tohum metaforuyla ilişkilendirilmeye başladığı gözlemlenmektedir. Söz konusu keşfin neticesinde tarla ekim işini gören saban aleti ya da çubuklar artık erkek üreme organına benzetilmekte ve bu sayede tarım ile üreme aynı anlam düzlemine gelmektedir. Ancak sahip olunan bu yeni bakış açısı, kadının tarımın başat üreticisi olarak bulunduğu yetkin konumunu sarsmamıştır. Hem inanç hem de üretimsel anlamda kadın hala yaratıcı ve üretici konumdadır. (Eliade, 2017: 269-291)

Kadının simgesel düzlemdeki öneminden Elisabeth Badinter de bahsetmiştir. Yazara göre arkeolojik kazılarda bulunan 30.000 yıllık heykelciklerin neredeyse hepsinin kadın figürleri olması çarpıcı bir durumu ortaya koymaktadır. Bu heykelciklerin doğurganlığı temsil eden ana tanrıça figürleri olması, o dönem kadınlara karşı duyulan saygıyı ve hayranlığı kanıtlar niteliktedir. Kadınların hem çocuk doğurmaları hem de topraktan besin elde etmeleri onları yoktan var edebilen bir varlık konumuna getirmiştir. Bu noktada babalık rolünün ya da baba iktidarının henüz hayata geçmediğini, daha doğrusu biyolojik anlamda bir öneminin olmadığını vurgulayan Badinter bu yargıya o dönemde cinsel birlikteliği ifade eden hiçbir bulguya rastlanmamış olmasından kaynaklandığını aktarmaktadır. O dönemdeki babalık olgusu daha çok sosyal ve kolektif bir olgudur, kadının doğurganlığı ise mucizevi ve gizemlidir (Badinter, 1992: 49).

Kadının ilkel yaşamda sahip olduğu bir diğer yetkinlik ise uzun süreler bitkileri gözlemlemesi ve incelemesi sonucu eriştiği şifacı özelliğidir. Derin gözlemleri sonucunda hangi bitkinin hangi hastalığa iyi geldiğini keşfeden kadın, yaşamın devamlılığına çareler bulmuş ve bu uğraşlarıyla tıbbi bilimlerin de öncüsü olmuştur (Conner, 2012: 9). Günümüzde modern tıpta kullanılan ilaçların dörtte birinin bitkilerden üretildiği bilinmektedir. Bitkilerin ya da bazı hayvanların doğada kendilerini koruma yöntemlerinin incelenmesi ve bu bulguların insana uyarlanması ise ilkel yaşamda hayat bulmuş bir keşiftir (Conner, 2012: 102). Bu keşfin önemli oranda kadına mal edilmesi hem antropoloji çalışmalarında botanik ve tıbbi bilgisiyle anılan “koca karı” figürü hem de mitolojik anlatılarda öne çıkan “büyücü/cadı kadın” figürlerinde görülmektedir. İkisinin de bitkilerle, toprakla ve ateşle uğraş içinde olduğunu görmekteyiz. Tüm bu toprağı ekip biçme, bitki ve hayvanlardan şifa elde etme veya ateşi kontrol altına alabilme yeteneklerinden ötürü kadınlar ilkel yaşamda hem saygın hem de gizemli bir karaktere sahip olmuşlardır (Reed, 2014: 200).

Fakat neolitik dönem sonrasında yerleşmeye başlayan ataerkil kültürün ürünleri olan klasik mitolojide ve sonrasında ortaya çıkan semavi dinlerde “cadı kadın” figürü ikincil ve şeytani konuma yerleşmeye başlamıştır. Yüz seksen derece dönüşüm yaşayan bu figürün bugünkü görüntüsü ve kolektif algısı ise çoğunlukla olumsuz bir bakış açısına sahiptir. Uzun zamandır anlatılagelen çocuk masallarında, edebiyatta, film ya da dizilerde bu kötücül bakış açısına şahit olmaktayız.

Diğer yandan tüm bu yukarıda bahsi geçen bilgilerin aksine, modern dönemin egemen kültürü avlanma eylemini erkeğin biyolojik anlamda fiziksel ve zihinsel üstünlüğünün bir sonucu olarak yorumlamış, kadınların ise bu becerilerden doğası gereği yoksun olması sebebiyle toplayıcılık ve çocuk bakımıyla uğraştığını ileri sürmüş veya sürmektedir. Ancak öncesinde bahsettiğimiz araştırmalar ışığında, kadının üretim

faaliyetlerinin hem kendisine hem de tüm topluluğa ne gibi yararlar sağladığı ve kadının inanç düzlemi ile kolektif bilinçte ne denli önem arz ettiği anlaşılmaktadır.

Avcı-toplayıcı dönemdeki bu iş bölümünün, yani kadının toprağı ekip biçerken erkeğin avlanma ile meşgul olmasının bir tür hiyerarşi yaratmadığını, aksine erkeğin ve kadının farklı biyolojik özelliklerinin aslında bir tür simetri yarattığını dile getiren düşünce Elisabeth Badinter tarafından dile getirilmiştir. Çeşitli tarih sahnelerinde mutlak anaerkilliği veya mutlak ataerkilliği aramanın günümüz toplumunun yolunu aydınlatmaya ve toplumsal eşitsizlikleri ortadan kaldırmaya hizmet etmediğini düşünen Badinter'e göre hem Briffault'un *Analar* hem de Reed'in *Kadının Evrimi* kitaplarında ele aldıkları şekilde kadının mutlak iktidarı elinde bulundurduğu bir toplum yapısından tarihin herhangi bir döneminde bahsetmek güçtür. Bu iki çalışmanın bütününe getirdiği eleştiri, birey olarak erkeğin kadın karşısında ikincil bir konumda algılanmasına sebep olmaları veya sonuç olarak böyle bir anlam çıkarılmasına mahal vermelerinden kaynaklanmıştır. Nitekim Badinter'e göre bu çalışmalarda öne sürülen "mutlak kadın iktidarı" ya da "mutlak anaerkil toplum" fikrine daha sonra ortaya koyulan antropolojik çalışmalarda da rastlanmadığı gibi, bu fikir cinsiyet gözetmeksizin bireylerin toplumsal eşitliğini savunan feminizmin de ataerkil ideoloji aygıtlarınca karikatürize edilip içinin boşaltılmaya çalışılmasına ön ayak olmuştur (Badinter, 1992: 41).

İnsanı hayatta tutan, dayanışma ve birlik içerisinde yaşamını sürdürmesini sağlamış olan unsurların aslında tam da bu farklılıklardan kaynaklı ortaya çıkan iş bölümleri veya roller olduğunu savunan Badinter'in aktardığına göre ilkel yaşamda tek taraflı bir siyasal iktidardan bahsedilmesi güçtür. Bunun yerine kadının da erkeğin de, ataerkinin ideoloji haline geldiği döneme kadar, toplum içerisinde farklı dönemlerde ve farklı alanlarda iktidar sahibi olduklarını düşünmek daha akılcı bir yaklaşımdır. Bu sebeple ilkel yaşamda erkeğin güçlü fiziksel yapısının ona mutlak siyasal iktidar alanı açtığını düşünmek gerçeklikten uzaktır (Badinter, 1992: 47).

Kadının ve erkeğin toplumsal bilinçte her dönem farklı biçimde konumlandığı fikri Paleolitik çağ incelendiğinde daha net şekillenmiştir. M.Ö. 30.000'e kadar kadının doğurganlığının, üretkenliğinin, toprak ile olan mesaisinin ve Tanrıça Ana olarak görüldüğü simgesel değerinin kültürel yansımalarını dönemin heykelciklerinde ve yapılan araştırmalarda ortaya koyulduğunu aktarmıştık. M.Ö. 30.000-12.000 arasında ise insan diyetinde etin bitkisel besinlerin önüne geçtiği bir dönemin yaşandığını ve bu dönemde avcılık faaliyetinin toprağı işlemekten daha hayranlık uyandırdığı bir aşamaya geçildiği fikrini aktaran Badinter, söz konusu döneme ait arkeolojik bulgularda erkek figürlerinin öne çıkmasını, mağara resimlerinde ise hayvanlarla boğuşarak can veren erkeklerin resmedilmesini bu fikrin bir göstergesi olarak aktarmaktadır. Bu resimler aracılığıyla, erkeğin avlanma pratiklerinden ve ölüme meydan okumasından bir tür kahramanlık hikayesi çıkararak bazı yorumcular ise insanın doğa üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümün ona büyük bir kudret sağladığını düşünmüşlerdir. (Badinter, 1992: 47-48) Doğayla iç içelikten, onu ele geçiren heroik çağa geçişin nüvelerini bu resimsel anlatılarda görebilmekteyiz. Bu noktada kültürün, yukarıda değindiğimiz ilksel pagan unsurları, yani insan-doğa ilişkisini nasıl ötekileştirdiğini mitik ve toplumsal düzlemde anlamaya çalışacağız. Bu inceleme ise bize ötekileştirerek dönüştürmenin yarattığı yeni rol ve algıların toplum ve birey üzerinde nasıl etkiler ortaya koyduğunu söz konusu eserler nezdinde gözlemlememize fayda sağlayacaktır.

2. Medeni Kùltürün İnşası

Bugünün egemen medeniyet kùltürünün inşasını ele alacağımız bu bölümde, eski ana yanlı toprak tapıncının, ataerkil gök tanrı tapıncına doğru geçişine ayna tutan olgu ve bulguları inceleyeceğiz. Söz konusu olguları ise özellikle batı kùltürünün nüvelerinin ortaya çıktığı Antik Mısır ve Antik Yunan medeniyetlerinin sanat anlayışları ve inanç sistemlerinde gözlemleyeceğiz. Kùltürün ataerkil dönüşümün izleri, tezin konusu olan *Yılanı Öldürseler* ve *Kırmızı Pazartesi* eserlerinde çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkacak ve kùltürün ataerkil anlayışlarının eserlere nasıl nüfuz ettiğini çözümleneceğiz.

2.1 Kùltür: Doğaya Savaş İlan Eden İnsan

Öncelikle bugünün egemen batı kùltürünün oluşumlarının Antik Mısır uygarlığında başladığını dile getiren Camille Paglia, batı düşüncesinin doğa ile kurulan pagan ilişkiden koparak bugünün kùltürünü meydana getirdiğini, kùltürün ise doğayla veya doğal olanla çatışma halinin bir sonucu olarak ortaya çıkan tüm üretimlerin toplamı olduğunu savunur. Burada üretim kelimesinden kasıt hem materyal hem de düşünsel olan tüm ürün ve olgulardır. Paglia'ya göre insan, doğanın umursamazlığı karşısında her zaman çaresizdir. Ne yaparsa yapsın doğanın ilgisini çekemez. Doğanın kendiliğinden akıp giden ritmine ayak uyduramaz. Doğanın acımasızlığı karşısında elinden bir şey gelmez. Aslında doğa insana acımaz bile çünkü onun farkında dahi değildir. İlkel insanın görüş açısından bakıldığında doğa her türlü kötülüğü/korkunçluğu içinde barındıran, vahşetin kendini en gaddar şekilde gösterdiği bir sahnedir. İnsanlık tarihi bu kayıtsızlığın ve acımasızlığın karşısında kendine bir yer edinme çabasıdır. İnsanın söz konusu çabasının sonucunda yarattığı her şey bu bağlamda bir var oluş simgesidir. Fakat yazara göre doğanın acımasızlığına karşı çaresiz olan ve doğaya meydan okuyamayan insanın başka bir anlatıya, daha "iyimser" bir tasarıya ihtiyacı vardır. Medeni insan, doğadaki korku ve vahşeti düşünsel olarak ortadan kaldırmak için "tanrının iyiliğine" tutunmuş,

tedirgin ve huzursuz halinin üstesinden bu fikir ile gelmeye çalışmıştır. Paglia'ya göre “mevcut kültür, bu fikir olmadan korku ve huzursuzluğa geri dönerdi” (Paglia, 2014: 13).

Bu çerçeveden bakıldığında; ilkel insanın kültürel inşa sürecinin, insanın hayatta kalma güdülerinin ve varlığını anlamlandırma ihtiyacının sonucunda ortaya çıktığı görülmektedir. Bu açıdan ele alındığında ise insan ne kadar doğanın bir parçası, yani doğal bir varlık olursa olsun, inşa ettiği medeni kültür doğanın karşısında konumlanan, yani doğal olmayan ya da doğa karşıtı bir tasarım olarak tezahür eder. Camille Paglia'nın Antik Mısır ve Antik Yunan medeniyetlerine yönelik yaptığı ilk çıkarımlar, kültürün doğaya ve neticesinde doğal olan unsurlara karşı verdiği mücadeleyi anlamak için önemli bir dayanak noktası oluşturmaktadır.

Tarih boyunca kültürün yaşadığı dönüşümü ve geçirdiği kırılmaları anlamak önemlidir çünkü bu kırılmaların etkileri insanın olduğu her yerde, yaşamın her alanında gözlemlenmektedir. Söz konusu kültürel dönüşüm, insanın doğal bir canlı olmasından dolayı kendiliğinden sahip olduğu duygu-düşünce dünyasını rasyonel biçimde yontma girişimidir ve bu dönüşüm sonucunda insanın katılaştıran içsel dünyasında çatlaklar oluşmaktadır. Ancak diğer yandan, bu baskılama ve şekil verme çabası ne kadar yoğun olursa, çatlaklardan çıkan doğal/insani sızıntılar da bir o kadar çarpıcı ve keskin olmaktadır. Bu çatışmanın sonucunda ortaya çıkan bu sızıntılar, inceleyeceğimiz iki edebi eserde de kendini gösterecektir.

İnsanın ilksel inancının yer yüzü ana, toprak ana veya bereket gibi kavramlara yoğunlaştığını ve bu inancın insanlık tarihinin başlangıcından Neolitik Çağın sonuna dek çok uzun bir dönem hâkim olduğunu önceden aktarmıştık. Buna göre insan, yüz binlerce yıl boyunca hem duygusal hem de fiziksel anlamda kendini doğanın bir parçası kabul etmiş, sahip olduğu her şeyi doğanın kendisine sunduğunu düşünmüş ve doğa ile kutsal bir ilişki kurmuştur. Hatta kendisini dahi doğanın doğurduğu/var ettiği bilinci ortaya koyduğu inanç pratiklerinde kendini göstermiştir. Ancak insan, doğa ile kurduğu bu

ilişkide doğanın her yüzüyle karşılaşır ve medeni kültürün algıladığı biçimde doğanın yalnızca güven veren “aydınlık” bir yüzü olmadığı gerçeğini kabullenmiş durumdadır. Medeni insan ise doğanın, toprağın altında kalan, yer yüzünün alt katmanlarında estetik çerçeveden uzak, “iğrenç”, gizemli, karanlık yani “kitonyen” yüzünü kendisinden saklar, görmezden gelmeye çalışır ya da başka bir deyişle kültür, tüm bu unsurları toprağın altına süpürme eyleminin sonucunda dönüştür. Dönüşen batı kültürünün temelinde yatan dürtü, doğanın bu kitonyen yüzünü görmezden gelme, onu törpüleme, rasyonalize etme ve kendini güvende hissedeceği bir biçime sokmanın çabasıdır. Kültür bu anlamda doğayı ve doğal unsurları budamaktadır (Paglia, 2014: 17-18). Peki nedir bu kültürün dışlamaya ve yok etmeye çalıştığı “kitonyenlik”? Hangi biçimlerde, olgu veya varlıklarda hayat bulur?

Derinlemesine inildiğinde kitonyen unsurların temelinde “ölüm” olduğunu görmekteyiz. Başka bir deyişle insan, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde en derine ölümü ve ona karşı duyduğu korkuyu koymaktadır. Bu noktada insanın ilkel inancı toprak tapıncıyken, kitonyen topraktan kaçışla birlikte inanç, gök tapıncına doğru evrilmiştir. Topraktan ve doğadan kopmaya başlayan insan, tanrılarını gökte aramaya başlamıştır. Toprak ve gök tapınçlarına baktığımızda, inanç-bilinç düzleminde çok temel bir fark çarpıcı bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Yaşamak ve yaşama tutunmak tüm canlıların ortak içgüdüsüdür, ancak yaşamın bir sonu olduğu bilinci insana özgüdür. Toprak tapıncı geleneği boyunca insanın düşüncesini ve doğa ile kurduğu pagan ilişkiyi incelediğimizde, ölümü farklı şekilde yorumladığını ya da onu doğallaştırdığını görmekteyiz. Doğumu, üremeyi, dünyaya gelişi ve bereketi doğa ile veya doğa ana ile özdeşleştirirken; aynı şekilde yok oluşu, yokluğu ve ölümü de yine doğa ile, yani doğa ana ile özdeşleştirmiştir. İnsanın topraktan geldiğini ve ölünce ait olduğu toprağa geri dönmesi gerektiğini düşünen arkaik insanın, ölümlerini toprağın altına gömme ritüelinde bu düşüncüyü nasıl hayata geçirdiğini aktarmıştık. Bu

inaniş ve bilincin, toprağa ve doğaya içkin yaşayan insanlarda bulunması ilgi çekicidir. Örneğin bilinen Amerika yerlilerinin öğretileri ve hikayelerinde ya da coğrafyamızdaki Aşık geleneğine ait hikâye veya halk şiirlerinde doğaya/toprağa içkin yaşayan insanların bu kitonyen korkuyla daha barışık oldukları, yaşamın bir sonu olduğu ve kaçınılmaz olanın zamanı geldiğinde yaşanması gerektiği bilincini içselleştirdikleri çarpıcı biçimde gözlemlenmektedir. Bu noktada Aşık Veysel'in "... benim sadık yârim kara topraktır" dizeleri akla ilk gelen en yalın örneklerden biridir.

Diğer taraftan gök tapıncına tutunarak medenileşen insan, kitonyen korkularını ve hafızasını toprağın altına itmiş; diğer taraftan varlığını gökyüzünde aramaya ve anlamlandırmaya başlamıştır. Toprakta kaçışla başlayıp gökyüzüne yönelen inanç sisteminin günümüzde geldiği nokta olan uzay araştırmaları, başka gezegen veya yaşam formları arayışlarının temeli bu dönüşümün bir sonucu olarak yaşanmaktadır. Dönüşen inanç sistemiyle birlikte ortaya çıkan bilimselliğin insan hayatına, güvenliğine, sağlığına kattığı yararlar saymakla bitmez ve kesinlikle yadsınamazdır. Fakat humanosantrik, yani insan merkezci bu yaklaşımın aşırılığında insanlık, hem kendisini var eden ve organik bağının olduğu doğaya hem de dolayısıyla kendisine karşı olan tevazuunu yitirmektedir. Bu kültürel dönüşüm sürecinde insan; aletler icat eden, tarım yapan, kendini diğer canlılardan ve doğal tehlikelerden koruyabilen, yerleşik düzene geçip kendine korunaklı yaşam alanları icat edebilen, fiziksel zayıflığına rağmen diğer canlılara kimi koşullarda üstün gelebilen, doğaya uyum sağlayan değil de doğayı kendine uygun hale getirebilen bir canlıya dönüştüğünde, eski kadim tanrıçalarını toprağa gömmüş, yeni tanrılarını ise göklere çıkarmıştır.

İnsanın, Paglia'nın da sözünü ettiği kitonyen hafıza ve korkularını bastırma çabasıyla birlikte doğayı ötekileştirmeye başladığı noktada medeni kültür şekillenmeye başlamış ve ilk en somut halini Antik Mısır ve Yunan uygarlıklarında almıştır. İlerleyen bölümlerde bunu daha ayrıntılı şekilde aktaracağız.

Doğadan kaçıştan nasibini hem erkek hem de kadın farklı biçimlerde almaktadır. Egemenliğini ilan eden batılı gök tanrı kültürünün erkeğin icadı olduğunu öne süren Paglia, eril kültürün kadından mutlak suretle kaçındığını vurgular. Erkeğin ilksel anlamda kadın algısını açıkladığı ifadeleri oldukça çarpıcıdır. Kadının doğayla bire bir aynı düzleme oturması onun doğal kanama döngüleri ve doğum sancılarıyla paralellik göstermektedir. Bu döngü içerisinde kadın doğanın işleyişinin en yalın yansımasıdır, tıpkı geceyi takip eden gündüz gibi doğal bir döngü içerisinde olan kadın, yaşamın ve doğanın döngüselliğini fizyolojik bağlamda içselleştirmiş durumdadır. Kültür ise döngüselliği reddetmekte ve yerine çizgiselliği-doğrusallığı koymaktadır. Eril kültürün kadına ve bedenine karşı duyduğu gizem ve korku da yine birbirine paraleldir, fakat batı kültürünün gökyüzüne kaçışı aslında kendi biyolojisinden, yani doğanın kendisinden kaçıştır. Birey olunabilmesi için “doğa ana” terkedilmelidir. Bu noktada kültür, geçmiş ilkel yaşamdan farklı biçimde hem erkeği hem de kadını doğasından koparan bir araca dönüşmüştür. Kabile yaşamında ay dönmelerinin bir ritüelle birlikte karşılanmasından ve sonuç olarak kadının kolektif bir değeri olmasından dolayı yaşadığı olgu doğallaşmış ve içselleşmiştir. Kabile hayatında bedeniyle ve döngüleriyle barışık olan kadınların yerini, medeni kültürde bedeninin gerçekliğinden sıyrılmaya çalışan kadınlar almaya başlamıştır. Bu noktada kültürün kadınları doğal döngülerinden ve bedeninden utanır hale getirmiş olması şaşırtıcı değildir çünkü kadının yaşadığı bu döngüler, kanamalar ve hatta doğum anı, tıpkı ölüm gibi en kitonyen sahnelerden birisidir. Dolayısıyla medeni erkeğin doğadan kaçışı ve bireysel özgürlük mücadelesi annesinden/kadından kaçışı da beraberinde getirir (Paglia, 2014: 21-24).

Nevzat Kaya'nın da altını çizdiği şekliyle, burada en çarpıcı olan, kültürün doğayı kati surette inkâr ederken kadını birincil problem olarak belirlemiş olmasıdır. Bu problemin dışı vurumunu klasik Yunan mitolojisinden günümüze kadar süre gelen anlatılarda görebilmekteyiz. Eski inanışlarda küçük kadın-doğurgan kadın-yaşlı kadın

üçlemesi aslında kutsal kadının tek ve bütüncül bir suretidir, ancak kültürel dönüşüm sonucunda ana tanrıçanın bu bütünselliği parçalanmış ve kadın kendi suretlerine yabancı hale gelmiştir. Eril kültürün doğum mekanizması olarak araçsal bir hale gelen kadın artık çocuklarının, özellikle kız çocuklarının sahibi değildir. Tüm çocukları ataerkili babanıdır. Antik Yunan mitinde Ana Tanrıça Demeter'in kızı Persephone'nin ölüm tanrısı Hades tarafından kaçırılışı bu dönüşümü mitik düzlemde simgelemektedir. Anlatıya göre kız evlat, anneden koparılmıştır. Daha sonra anlatılagelen masallarda ise annenin kız çocuklarına yabancılaştığını, düşmanca bir hissiyat beslemeye başladıklarını görürüz. Örneğin Pamuk Prenses masalında prensese düşman olan annesi cadı kadın, bu dönüşümün somut bir örneğidir. Kadının bu “ruh hastası” durumu bilimsel düzlemde de benzer bir karşılık bulmuştur. Sigmund Freud'a kadar kadınlar ruh hastalıklarına en meyilli insanlar olarak görülmüştür. Histeri hastalığının kelime kökeni Yunanca “rahim” anlamına gelen “histeria” kelimesine dayanmaktadır ve ataerkil çözümlemeye göre rahim vücuttan bağımsız şekilde bunalıp, sıkılıp kafaya doğru ulaştığında kadını delirtmektedir. Dolayısıyla ataerkil kültür tasarımına göre kadınlar potansiyel “delilerdir” ve tedavi edilmeleri gerekir. Bu açılardan ele alındığında iki bin beş yüz yıllık kültürün kadını terbiye ve “tedavi etmeyi” ne kadar başat bir role koyduğu anlaşılabilir¹ (Culture Club TV, 2019).

Kadını ve doğayı ötekileştiren, ondan köşe bucak kaçan medeni kültürün bakış açısını semavi dinlerin kutsal kitaplarında da net bir biçimde görmekteyiz. Adem'in Havva'ya yenik düşmesi onun cennetten sürgün edilmesine sebep olmuştur. Kadını ve dolayısıyla doğayı şeytanlaştırma sürecini, “şeytan” (demon) kelimesinin ilkel dönemden medeniyetin başlangıcına ve oradan Hristiyanlığa doğru kat ettiği etimolojik yolculuğunda görebiliriz.

¹ Bkz. “Bir dakkalık dipnot 10: Yılanı Öldürseler”.

Kelimeyi parçadan bütüne ele aldığımızda Eski Hint-Avrupa dilinde “bölmek” anlamına gelen “da-” kökünden; bölücü, paylaştırıcı, sağlayıcı anlamına gelen “dai-mon” kelimesine evirildiğine şahit olmaktadır. Bu haliyle ise kelime Antik Yunan’da “yol gösteren tanrısal güç, içsel ilahi kuvvet, kadere yön veren ruhani rehber” olarak anlam kazanıyor. İlerleyen dönemde “daimon” halini alarak Latince’de “ruh” anlamına gelirken; son durağı Hristiyanlıkta ise “demon” formunda, bugün de karşılık geldiği anlamıyla “şeytan” olarak son halini alıyor (Online Etymology Dictionary, n.d.). Görüldüğü üzere, ilksel inanış anlamında duyuşal ve içsel bir ses olan, yani kitonyen bir güdü olarak olumsuz bir anlama sahip olmayan his/kelime, kültürel bağlamda kontrol edilemeyen ve en korkulan unsur haline gelmiş bulunmaktadır. Kadının veya kadınsılığın da bu unsurla özdeşleşmesi pek tabii tesadüf değildir.

Apollonik ataerkil kültürün ileri dönem formu olan diğer bir semavi din İslam dininde ise kadının toplumdaki ikincil rolü net bir biçimde göze çarpmaktadır. Müslümanlıkta da tamamen araşsal bir yapıya bürünen kadının ait olduğu fiziksel alan ev; evlenene kadar ait olduğu kişi önce baba sonrasında ise koca; donandığı toplumsal görev ataerkil yasalara göre çocuklarını büyütmek; sahip olduğu görüntü ise bedeninin baştan aşağı örtülmüş halidir. Başka bir deyişle, özel alana hapsedilen kadın kamusal alanda yok hükmündedir. Söz konusu tasarıya göre kadın kamusal alana çıktığında, yalnızca kahkahasıyla bile kışkırtıcı “daemonik” bir unsurdur.

Diğer taraftan; eril kültürün kadının doğasına karşı duyduğu korkunun, aynı zamanda kadın bedeninin sahip olduğu gizemden kaynaklandığını dile getiren Paglia; kadının bu gizemle barışık olan tavrının aksine, erkeğin gizemi çözme saplantısıyla hareket ettiğini düşünür. Çünkü erkek için kadın bedeni cevabını asla bilemediği bir soru işareti zinciridir ve çözmeye takıntılı olduğu en büyük gizemlerden birisi kadının cinselliğidir. Erkeğin kendi cinselliği görsel kanıtlara dayalıdır ve saklanamaz. Erkeğin ereksiyon ve ejakülasyonu somut olgulardır, ancak kadın için aynı somutlukta konuşmak

mümkün değildir. Cinsellik bağlamında kadın duygularını gizleyebilir veya farklı yansıtabilir, fakat bu erkek için biyolojik olarak mümkün değildir. Bu belirsizliğin yarattığı şüphecilik eril kültürün patolojilerinden biridir. Eril kültürün, kadını “şeytan” veya “fahişe” olarak etiketlemesinin temelinde ruhsal bir tür rahatsızlık bulunmaktadır. Diğer taraftan eril kültüre göre erkek babasının kim olduğundan, ya da oğlunun babasının kendisi olduğundan emin olmalıdır. “Oğlunun gerçekten de kendi oğlu olduğuna inanabilmesi, ancak karısını hadımların gardiyanlık ettiği bir hareme kilitlemesiyle mümkündür” (Paglia, 2014: 35). Kültürel anlamda bakıldığında cinsellik bir tür strateji, çözülmesi gereken bir bilmecedir.

2.2 Doğa ve Doğa Anaya Karşı Gözün Estetiği

Kitonyenlikten histerik biçimde korkan antik insan, kitonyenin biçimsizliği ve anlaşılmazlığının karşısına estetiği koyma yoluna başvurur ve böylece estetik, kültürün en önemli dayanak noktalarından birini oluşturur. Bu anlamda göz, kültürün yaratımında en önemli organ haline gelir çünkü seçimlerini kokuyla yapan diğer hayvanlardan farklı bir şekilde insan dünyayı gözüyle algılar; ön yargılara karar veren gözdür. Kitonyenliği zihninden ve bedeninden atma çabasındaki medeni insan, diğer taraftan gözüyle onu görmezden gelme eğiliminde ve kitonyen olanı “güzellik” örtüsüyle kaplama niyetindedir. İnsan, tüm yaratımlarını gözüne uygun bir şekilde tasarlar, doğayı da aynı şekilde görmek istediği şekle büründürür. Doğanın biçimsiz, sıvı, akışkan, ezik büzük ve yapışkan halleri karşısında tiksinti/iğrenme duyan insan, estetize ettiği her unsurda kitonyen doğasını bastırmaya çalışır, ancak yarattığı biçimlerde dışladığı içsel dürtülerinin etkisinden pek tabii kopamamaktadır. Neticede her insan bedeni, kültürün itelediği bu “iğrençliklerden” meydana gelmektedir. Nitekim “doğanın güzel olduğunu söylediğimiz her defasında, aslında gerçek olmasını dilediğimiz bir duayı mırıldanmaktayız” (Paglia, 2014: 28).

Eski inançlarda, mağara resimlerinde veya heykelcikleri kültürün anladığı şekilde bir sanat nesnesi olmadığını dile getiren Paglia, bu bahsi geçen figürlerin ritüel bir dışı vurum olduğunun, yapılış ve fikir itibarıyla işlevsel olduklarının altını çizer. Kendisini tanrıça anasının “kollarına bırakmış” olan ilkel insan, çizdikleri ve yonttukları yoluyla ondan merhamet dilemekte veya ona saygısını/sevgisini sunmaktadır. Mağaralar ilkel tapınaklardır ve ilkel insan, tanrıçanın tapınaklarının duvarlarına dileklerini iletmektedir. Bu açıdan bakıldığında ilkel sanat üretimleri güzellik kaygısından yoksundur veya başkalarının görüşüne/takdirine sunulmak için yapılmamıştır. Nesnelere veya figürler tanrıça ana içindir ve söz konusu figürlerden en göze çarpanı Eski Taş Devri’nden kalan Willendorf Venüsü heykelciğidir (Paglia, 2014: 68). İlerleyen bölümlerde sanat nesnesi aracılığıyla bireylerin nasıl dönüştüğünü ve bahse konu dönüşümün aslında kültürün doğaya ve kadına bakışının ne şekilde farklılaştığının bir göstergesi olduğunu aktarırken bu figürü daha ayrıntılı biçimde inceleyeceğiz.

Gök tapınıcıyla birlikte ortaya çıkan kültürün doğuşu bağlamında ele alındığında sanat bir tür güzel kılma, nesnelleştirme, estetize etme ve göze uygun hale getirme çabasıdır. Başka bir deyişle, doğaya karşı girişilen mücadelenin bir ürünüdür. Bu noktada insan, bilim vasıtasıyla doğanın güdümünden çıkmakta; sanat vasıtasıyla ise kurtuluşunu ve bağımsızlığını manifesto etmektedir. Sanat, doğanın kitonyen korkunçluğu karşısında inşa edilen güvenli bir sığınaktır. Dolayısıyla klasik anlamda tüm sanat nesnelere, paganizme karşı girişilen savaşın bir yansımasıdır. Doğa ana korkunçtur ve oğulları tehdit altındadır. İnsan bir an önce akültüre olmalı ve annesinin boyunduruğu altından ivdelikle kaçıp kurtulmalıdır. Döngüyü kırmalı ve hayatını doğrusal bir biçimde ideal bir amaç uğruna ileriye taşınmalıdır. Ölüm korkusunu ve ölümü bertaraf etmelidir. İnsanı “doğadan bağımsız biçimde var eden” eril aklın, dolayısıyla kültürün yolunu belirleyen olgu idealleridir. Paglia sanatın ve bilimin bu işlevini savunmaktadır (Paglia, 51). Ancak bu noktada Paglia’nın savunduğu doğa karşıtlığı, bir tür patolojiye dönüşmektedir çünkü

kültür bu mücadelesinde yeni kurbanlar yaratmaktadır ve ironik bir biçimde kültür, doğayı budarken aslında kendisini hadım etmektedir. Yani son kertede kurban yine insanın kendisinden başkası değildir. İşte klasik anlamdaki bu ideal çaba, sonrasında bir sancıya dönüşecek ve sanat, tıpkı inceleyeceğimiz edebi eserlerde olduğu gibi, doğasından kopan insanın yaşadığı boşluk ve sancıların bir dışavurumu olacaktır. Bu noktada biz de Nevzat Kaya'nın en yalın ve açık tabiriyle "klasik dönem sonrası sanat bir denge mekanizması, doğaya karşı duyulan tevazudur" görüşünü savunmaktayız ²(Culture Club TV, 2019). Öyle ki doğaya ve ölüme hükmetme çabası bugün geldiği noktada tiranlar, Dünya'yı önemsizleştiren başka gezegende yaşama fikirleri ve trans-hümanizm gibi emeller doğururken; kıtlık, kuraklık, kirlilik gibi birçok hayati soruna sebep olmakta, bu sorunları görmezden gelmekte ve canlı yaşamını her yönden tehdit etmektedir. Kültürün tabiri caizse rayından çıktığı noktada ise sanat, hırslarıyla hipnotize olmuş insanı uyandırma ya da başka bir deyişle "insan kalma" çabasına dönüşmektedir.

Kültürün doğuşuna geri dönersek; Paglia'nın ele aldığı şekliyle sanat, ortaya çıkışı itibariyle bireyin ve bireyselliğin yaratımıdır, yeni bir doğa algısı ve insan tasarısıdır. Bu aşamada kültürün kitonyen doğayla baş edebilmek için icat ettiği en önemli kavram güzelliştir. "Doğa, kaba ve fırtınalı ilksel güçtür. Güzellik, doğa karşısındaki silahımızdır; onun aracılığıyla nesnelere yapar ve bu nesnelere sınır, simetri ve oran veririz. Güzellik doğanın akışını durdurur ve dondurur" (Paglia, 2014: 71). Kültür, gözüyle dışlamaya ve ötekileştirmeye başladıktan sonra sembolik anlamda kırılmalar yaşanmıştır. Eski inançlar, tapınçlar, doğa ve dolayısıyla kadın artık ilkel görüntüsünden uzaklaşmış ve hem doğaya hem de insana yeni "güzel" bir form verilmeye başlanmıştır.

Bu noktada Paglia, güzellik olgusunun bir kültür ürünü olduğunu vurgularken, güzellik ve devletin Antik Mısır'da birlikte inşa edildiğini dile getirir. Yazara göre, Mısır medeniyetinin güzellikle donatılmış erkekleri, gücün tek kişide toplandığı totaliter yapıyı

² Bkz. "Bir dakikalık dipnot 66: Camille Paglia'nın Bir Cümlesi".

inşa ederek kültürün ilerlemesini sağlamıştır. Aralarında kanlı husumetler olan kabileleri tek bir çatı altında birleştirmek ve gücü tek bir noktada yoğunlaştırmak kültürel bir zaferdir, ilerlemeci bir harekettir. Gök tanrının yer yüzündeki temsilcisi “çekici ve güzel” Firavun, tahtına oturmuş vaziyette, gözüyle yeni yaratılan düzeni ve nesnelere hizaya sokmakta, her şeye biçim vermektedir. Artık tanrı gökyüzünden yaşamı izlemekte; göz, doğayı kısılcasına almaktadır. Öyle ki “firavun’un gözü toplumsal piramidin zirvesinden bakan bir güneş diski idi” (Paglia, 2014: 72).

Doğanın, insanı edilgen kılan kendiliğinden ve döngüsel varlığının Antik Mısır’da dönüşüme uğradığını aktaran Paglia, doğayı çizgisel ve geometrik biçimde algılamayı bu bağlamda önemli bir yere koymaktadır. Antik Mısır medeniyeti, yerleştiği coğrafyada doğayı ince uzun bir şerit halinde bölen Nil Nehri’nin çizgiselliğini fark etmiş ve estetik gözünü bu doğrusallık üzerine kurgulamıştır. Doğrusal çizgilerin gökyüzüne doğru tek bir noktada birleştiren piramitler ise bu tasarımın en net örnekleridir. Bu çizgisel, belirgin ve katı estetik, kitonyen doğa ananın şekilsizliğinin, yuvarlaklığının, sıvı halinin ve yumuşaklığının tam zıttı konumunda durmaktadır. “Piramitler, yani gökyüzü tapıcının güneşe uzanan basamakları, insanın doğaya rakip olan dağlarıdır” (Paglia, 2014: 73). Bu açıdan bakıldığında Mısır mimarisi yeni düzenin estetik bakış açısını, yani kültürün göz estetiğini yansıtır. Mısır’da inşa edilen insan ve özellikle Firavun figürlerine bakıldığında da benzer şekilde bir katılığı ve anıtsallığı yansıtan sütunlar görülmektedir. Söz konusu mimaride taş kullanımı da yine katılığı ve kalıcılığı perçinleyip mümkün kılan önemli bir unsurdur. Dolayısıyla eril gök tapıncı, katılık ve çizgisellik aracılığıyla, tasavvur ettiği mükemmel, donuk ve sürekli güzelliğe ulaşmaktadır. Parlatılmış ve katı figürler karanlık ve gizemli doğa karşısında yeni bir duruşu simgeler. “Erkeksi katılık, kadın içselliğinin yok edilmesidir” (Paglia, 2014: 75). Firavun Kefren’in heykeli bu duruşun en çarpıcı örneklerinden biridir. Güzellik artık anıtsal, sert ve dik bir duruş; keskin, ince ve zarif hatlara dönüşmüştür. Öte yandan mısır vari bu anıtsallık ve zarafet; insanı, modayı ve

tüm estetiği şekillendirdiği gibi mimariyi de gözle görülür biçimde etkilemiştir. Söz konusu etki, medeniyetin günümüzdeki temsili “zirve noktası” ABD’de, Washington Anıtı’nda da net bir biçimde görülmektedir (Paglia, 2014: 75).

Erkeğin ve erkeksiliğin estetik unsurlar haline geldiği Antik Mısır’da, ilksel anlamda bilinen kadınlık da kadınsılığa dönüşmeye başlamıştır. Erkeğin, ilkel dönemde kendinden her anlamda üstün gördüğü ilahi kadın vücudu, yuvarlak ve hacimli şekilleri yontulup küçülerek bir zarafet nesnesi haline dönüşmüş ve kültürün inşasıyla birlikte kadın da “göze uygun” bir biçimde erotize olmuştur. Kitonyen doğaya meydan okuyan bu akıl ürünü biçim ve tasarımların aynı zamanda ideolojik/toplumsal düzleme taşındığı uygarlık olan Antik Yunan, söz konusu dönüştürücü mekanizmayı inanç düzleminde “Apollon” ile özdeşleştirmiş ve yasalaştırmıştır. “Apollonca göz, doğa ananın açık, kanlı ağzı karşısında beynin zaferidir” (Paglia, 2014: 64). Öte yandan aklın ve güneşin aydınlatamadığı, gözün algılayamadığı içsel kitonyen doğa ise Dionysos ile temsil edilir.

Ancak Mısır medeniyeti, kendisinin güzellik ve estetik kodlarını örnek alacak olan Yunan medeniyetinden farklı olarak, doğa yasaları ile uyum içerisinde kalmış bir uygarlıktır. Apollon ve Dionysos’un, yani gök tapıncı ve toprak tapıncının Mısır’da uyum içinde olduğunu aktaran Paglia, bu uyumu Mısır’a hayat veren Nil Nehri’nin döngüsel biçimde taşmasının yarattığı verimlilikle açıklamaktadır. Yazara göre Mısırlılar hem gökyüzündeki güneşe ibadet etmişler hem de toprak ile bütünleşmişlerdir. Mısırlıların toprağa olan bu bağlılıkları Nil Nehri’nin bereketine bağlıdır çünkü yaşam kaynakları olan Nil Nehri her dönem taşarak arkasında çamur ve bataklık alanlar bırakır, ardından ise yaşam tekrar yeşerirdi. Bu farkındalıkları dolayısıyla Mısır, medeniyetini doğadan ilham alarak inşa etmiş; kendi görüntüsünü ve yapılarını biçimsel olarak doğadan koparmasına rağmen doğanın kendi döngüsel, gizemli ve biçimsiz hallerini içselleştirmiştir. Mısır’ın doğayla olan bu pagan uyumu, inanç düzleminde de göze çarpmaktadır. Toprağın ve doğanın döngüsünü sağlayan unsurlardan birisi olan kitonyen

bokböceğinin kutsal bir anlama sahip olması; başına buyruk ve gizemli bir gece hayvanı olan kediye duyulan hayranlık ile Mısır panteonunun hayvan gövdeli veya başlı tanrılardan oluşması gibi olgular, Antik Mısırlıların kozmosu bir bütün olarak kavrayarak onu içselleştirdiklerinin bir göstergesidir. (Paglia, 2014: 75-77).

Ancak Mısır'ın toprak tapıcına bağlılığına paralel olarak, kitonyen korku da gelişme göstermiştir. Bu korku ise biçimsellik ve göz estetiğiyle aşılmaya çalışılmıştır. Bu noktada beden, özellikle kadın bedeni, geçmişten bugüne bu çabadan nasibini almış ve almaktadır. Bedeni kitonyenliğinden ayırarak göze en uygun hale getirmeye çalışan kültür; öncelikle Antik Mısır'da kadının kitonyen yani "sıvı ve şekilsiz" bedenini "güzelleştirmeye" başlamıştır. Bu açıdan Kraliçe Nefertiti büstü, söz konusu dönüşümün en çarpıcı örneğidir.

İlksel doğa ana/toprak inancının somut anlamda yoğunlaştığı en önemli figürlerden birisi daha önce de bahsi geçen Willendorf Venüsü'dür. Willendorf Venüsü heykelciğinde ortaya çıkan tasvir bereketin, bolluğun, doğanın kudretinin ve dolayısıyla kadının bir simgesidir. Venüs kadındır, doğurgandır, cinsellik üstü bir figürdür ve estetize edilmemiştir. Bedeni çırılçıplak ortadadır. Kesin çizgileri yoktur, bedeni büyük, yuvarlak ve biçimsizdir, tıpkı doğanın kendisi gibi güzel olma kaygısından yoksundur. Kendiliğindedir ve doğal bir biçimde kendiliğinden var olur. Göze hitap etmez. Toprağa yakındır, toprağa doğru akar ve bu yüzden kitonyendir. Taş Devri'nin Willendorf Venüsü heykelciğinin "çirkinliği", bereketi ve bolluğu çağrıştıran saçları, şişkin yuvarlak göğüsleri, toprağa yakın kıvrımlı bedeni ve kişilikten yoksun yüzü ele alındığında; gözün estetiğinden arınmış ilksel bir doğa ana tapıcının ürünü olan bu figür aracılığıyla, ilkel insanın doğaya ve dolayısıyla kadına duyduğu gizem ile kabulü aynı anda gözlemleyebilmekteyiz. Nefertiti ise kültürün, korkunç ve gizemli kitonyen doğa karşısında elde ettiği galibiyettir. Kültür, kadını nesneleştirmiş ve katılaştırmıştır, onu yeni düzenin soğuk ve sert koruyucusu haline getirmiştir. Kraliçenin büstü, bedeninin

olmayışıyla cinsellikten ve topraktan kopmuş vaziyettedir; ayrıca uzun, ince, keskin ve ileriye işaret eden kafasıyla devletin akıllı korucusu halini almıştır. Gizemli, bereketli, anaç ve korkunç Willendorf Venüsü; gizeminden, cinselliğinden ve bedeninden arındırılarak artık donukluğuyla korku veren temiz ve saf Nefertiti'ye dönüşmüştür (Paglia, 2014; 70-71, 81-84). Tek ve kendiliğinden var olan Willendor Venüsü'nden, Kralın Kraliçesi Nefertiti'ye geçiş çarpıcıdır ve Nefertiti'nin düzenin bekçisi kadın rolü, medeni kadının da rolü olacaktır. Söz konusu düzenin savunucusu, eril ve otoriter kadın figürü Antik Yunan'da Tanrıça Athena ile hayat bulurken, bu figür *Kırmızı Pazartesi*'de Purísima del Carmen ve *Yılanı Öldürseler*'de Büyükana karakterleriyle örtüşmektedir. Ancak bu incelemenin öncesinde insanın doğadan kopuşunun ve bu kopuşun insanın içsel dünyasında yarattığı kaosun en somut anlatıları olan Antik Yunan tragediyalarına bir göz atacağız.

2.3 Kültürün Trajik Sancıları

Medeni aklın yorumladığı şekliyle doğayı ele alırsak; ilkel dönemde insanı bağına basan toprak ana artık insanı “yiyen”, yok eden, yaşamına son veren karanlık ve kötücül bir olguya evrilmiştir. Burada anlaşılması gereken en önemli nokta, gök tanrı kültürünün; arkaik korkuları ve inançları toprağın altına yollarken, onun tüm unsurlarını da aynı şekilde kötücül bir anlam düzeyine indirgeme eğilimidir. Böyle düşünüldüğünde gök tanrı kültürünün, yalnızca doğayı değil, kendisine bu çağrışımı yapan ve doğa ile bütünleşmiş olan ilksel tüm unsurları kitonyen sınıfına yerleştirdiği görülmektedir. Toprak ana artık gök baba için en önemli karşıtlık olurken, kadın ve cinsellik de bu ötekileştirme/dışlama ve indirgemedен nasibini almıştır. Medeni gök tanrı kültürü, kadını ve cinselliği doğa ile ikincil bir konuma itmiştir. Söz konusu gök tapıncı kültürü, antik medeniyetlerden tek tanrılı inanışlar olan Museviliğe, Hristiyanlığa ve Müslümanlığa kadar uzanmaktadır.

Aklının gücünü keşfeden insan, doğayı kontrolü altına almaya başlamıştır. Akıl mevhumu, medeni kültürün inşasında en değerli ve önemli rolü üstlenir. Dolayısıyla aklın üstün gelemediği bir şey olamaz ve olmamalıdır. Kültür, akılsızca bulduğu ve hükmedemediği her şeye darbe indirmek niyetinde, istediği gibi yontup biçme eğilimindedir. Doğal bir duygu olarak cinsellik ise karşı durulması gereken en önemli meselelerden biridir çünkü “cinsellik ve duygusallıkta özgür iradenin rolü önemsiz denecek kadar azdır. Şairlerin de bildiği gibi, âşık olmak akıl dışıdır” (Paglia, 2014: 16).

Kültürün aklıyla üstesinden gelmeye çalıştığı doğa, her zaman sürprizlerle doludur. Kültür bir planlama ve tasarı işlemidir. Doğanın düzensizliğine, kendiliğinden ve başına buyruk hareketine bir tepkidir. Dolayısıyla kültür doğadaki kaosu zapt etmeyi ister. Kendini güvende hissetmek ve tekinsizliği bertaraf etmek gayesi içindedir. Kültür tam da bu yüzden doğanın her hareketini anlamak, kaosu mantıksal bir düzleme oturtmak ve belirsiz olan her şeyi belirgin hale getirmek için bilimi kullanır. Anlamlandıramadığı veya açıklayamadığı tek bir gizem kalmasın ister. Fakat doğa tam olarak anlaşılmalıdır. Her zaman beklenmeyen biçimde tezahür edebilir; planlananın aksine hareket edebilir. “Doğa anlamadığı içindir ki cinsellik de anlaşılabilir” (Paglia, 2014: 17).

Kültür, insanı mükemmelliğe ve ideallerine ulaştıracak yolu belirler ve tasarlar. Yolun üzerindeki taşları ve engelleri bir bir ayıklar veya ayıklamış olduğunu ütöpik biçimde hayal eder. Sakin ve hedefine odaklanmış halde kalabilmek için bu şekilde hayal etmesi gerekir. Yolun başı ve sonu bellidir; duraklar ve yol boyunca karşılaşılabilecek her şey tabelalarla belirtilmiştir. İnsan, anbean nerede olduğunu ve nereye gittiğini bilmelidir. İdeal amaç uğruna yol kat edilirken, muhtemel tüm tehlikeler ortadan kaldırılmalıdır. İdeal tasarısına doğru emin adımlarla ilerleyen insanı hiçbir şey yolundan alıkoymamalıdır. Ne gibi engellerle karşılaşacağını bilmeli ve hazırlıklı olmalıdır. Ancak kültür nezdinde bilinmez ve gaddar doğa her zaman pusuda beklemektedir. En savunmasız anında yolu ortadan ikiye bölecek bir deprem, bir fırtına, bir sel veya bir

erozyondur. İşte kültür, aklın çizdiği ideal tasarımın kitonyen doğa tarafından darmadağın edilmesini tragedya olarak adlandırır. “Trajedi edebi türlerin en Batılısıdır” (Paglia, 2014: 18).

Tragedyalar, kültürün kutsal anadan kutsal babaya doğru yaşadığı ataerkil dönüşümün gözlemlenebileceği en zengin edebi anlatılardır. Tragedya, annesinin oğlu Dionysos ile babasının oğlu Apollo’nun mücadelesinden doğar. Göklerin baba tanrısı Zeus’un kurduğu yeni düzen, tanrıça doğa ana Demeter’in eski düzenini baskılar. Metaforik olarak, Apollon’un gök tanrı düzeninin bekçiliğini yaparken, Dionysos’un bir şekilde arka kapıdan içeri sızdığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle Antik Yunan tragedyaları, insanın genetik mirası olan kadim doğa ana yasası ile uyum sağlamak zorunda olduğu yeni baba yasasının arasında yaşanan çatışmayı ve bu çatışmanın ortasında kalan insanı ya da insanları anlatır. Yeni yasalar gereği insan eski düzenden kaçmalı, onu geride bırakmalı ve hızlı bir biçimde daima ileri gitmelidir. İdealleri, zenginliği, bolluk içindeki varlığı ve hiyerarşik konumu artık onun için en önemli meselelerdir. Fakat tragedyaların sanatsal olarak önemi aslında kültürlenmiş insanlığın emniyet kemeri olmasından gelmektedir. Sürekli ve mutlak bir şekilde iyinin, güzelin, bolluğun, zenginliğin ve sonsuzluğun kibirli arayışına karşı bir ayna tutar. Başka bir deyişle doğanın gerçekliğinin ve varlığının farkındalığına ışık tutar, ona tevazu göstermenin önemini hatırlatır. Nevzat Kaya’nın da altını çizdiği gibi “tragedya, iyi niyetle kaş yapayım derken göz çıkarmanın” ne demek olduğunu çarpıcı bir özetidir³ (Culture Club TV, 2019)

Antik Yunan’daki en sembolik tragedyalardan *Kral Oidipus* ve *Orestes* söz konusu doğa-kültür ya da eski düzen-yeni düzen çatışmasını en açık biçimde yansıtmaktadırlar. Babasını öldüreceği ve annesiyle evleneceği kehanetinden köşe bucak kaçan Oidipus sonunda bilmeden kehaneti gerçekleştirir ve yazgısına teslim olur.

³ “Bir dakkalık dipnot 13: Tragedya (yeniden!)”.

Babasını öldürüp kral tahtına oturan ve annesiyle evlenen Oidipus yüzünden ise şehir veba ile lanetlenmiştir. Oidipus babasını öldürmüş ve diyonizyak bir biçimde annesine geri dönüş yaşamıştır. Yani babanın yasasının geçerli olduğu yeni düzende, babalığın biyolojik veya kültürel tanımlarının olmadığı eski düzeni tekrar canlandırmıştır. Başka bir deyişle, kültürün toprağın altına gömme gayesi içinde olduğu kitonyen korkular bir yolunu bulmuş ve tekrar belirmiştir. Tahtına oturduğu Tebai şehri ise yeni düzen yasasının bekçisi Apollon'un kırbacına maruz kalmakta ve veba salgını lanetiyle boğuşmaktadır. Gök tanrının cezası şehri kasıp kavurmakta, tarlalar ve hayvanlar telef olmakta, çocuklar ölü doğmaktadır. Toplumun kurtuluşunun tek çaresi, göklerin yasasını çiğneyenlerin cezalandırılmasıdır ve nitekim öyle olur. Eserin sonunda anne kraliçe intihar eder, oğul Oidipus ise gözlerini kör eder ve sürgün edilir. Göklerin babasının yasası yürürlüğe girmiştir. Babasının oğlu olmak yerine annesinin oğlu olan Oidipus aslında kültür tasarısına göre varabileceği en ideal konuma ulaşmış ve kral tahtına oturmuştur. Kral, gök tanrı adına yer yüzünü yönetmektedir; ancak Oidipus gök tanrı yasasını çiğnediği için lanetlenmiştir, bedelini ise en acı şekilde öder. (Sofokles, Kral Oidipus) Kültürün kendi içinde yaşadığı bu çelişki kendini en çarpıcı şekilde gösterir; buna göre kültürün tasarladığı yol, insanı doğasından koparmaktadır ve doğasından kopan insan aynı doğrultuda kendinden de büyük bir kopuş yaşamaktadır. Nihayetinde dönüp dolaşılan yer bastırılan doğadır.

Oidipus, kitonyen doğasından kaçamayıp gökyüzü yasasını çiğnerken; diğer kutupta babası Agamemnon'un intikamını almak için kendi annesini öldüren Orestes'i görmekteyiz. Truva seferine giden Agamemnon'un donanmasını hareket ettirebilmesi için rüzgâra ihtiyacı vardır ve tanrıça Artemis'e dua eder. Artemis ise bu dileğin yerine gelmesi karşılığında Agamemnon'a kızını İphigenie'yi kurban etmesini salık verir. Anne Klytemnestra buna karşı çıkarsa da Agamemnon savaş uğruna kızını feda eder, ancak Artemis kurban sırasında İphigenie'yi bir geyiğe dönüştürür. Akabinde rüzgârı arkasına

alan Agamemnon savaşa gider ve on iki yıl sonra ülkesine geri döndüğünde karısı Klytemenestra tarafından öldürülür. Oğul Orestes ise yıllar sonra annesi Klytemenestra'yı öldürür ve babası Agamemnon'un intikamını alır, fakat Erinyeler Orestes'in peşini bırakmaz. İntikam ruhları ve vicdanın sesi olan Erinyeler aslında insanın kitonyen bilinci, iç sesidir. Erinyeler, annesini öldüren Orestes'i delirtmek üzeredirler. Sonunda Orestes, Atina şehrinde tanrıların huzuruna çıkar ve yargılanır. Burada çarpıcı olan ise tanrıça Athena ve tanrı Apollon'un, babasının intikamını almak için annesini öldüren Orestes'i affetmeleri ve onu Erinyeler'in, ya da vicdanının gazabından kurtarmalarıdır. (Euripides, Orestes)

Görüldüğü üzere babasını öldüren Oidipus göklerin tanrıları tarafından ölüme terkedilirken, annesini öldüren Orestes aynı tanrılar tarafından affedilmiştir. Yeni düzenin baba yasası her iki eserde de net bir şekilde kendini göstermektedir. Yaklaşık iki bin beş yüz yıl önce anlatılmış bu tragedyalar, ilerleyen bölümlerde karşılaştıracığımız *Yılanı Öldürseler* ve *Kırmızı Pazartesi* eserlerinde de çarpıcı ve benzer bir şekilde devam etmektedir.

Bu bağlamda Paglia'ya geri dönersek; *Orestes*, kültürel dönüşümün en çarpıcı örneklerinden birisi konumundadır. Bir tarafta babasını yok edip annesine dönen ilksel, trajik ve diyonizyak *Oidipus*, diğer tarafta babasının intikamını almak için annesini öldüren apollonik *Orestes*. Annesinin oğlu Oidipus ve babasının oğlu Orestes. Ya da bir başka deyişle, toprak ananın yavruları ve gök babanın çocukları.

Trajedinin “eril bir paradigmanın yükselişi ve düşüşü” (Paglia, 2014: 19) olmasından dolayı, kadın kahramanlara çok sık rastlanmaz. *Krail Oidipus* ve *Orestes*'te de görüldüğü gibi tragedya, erkeğin köşe bucak kaçtığı doğasına o veya bu şekilde geri dönüşünü ya da dönüş eğilimini konu alır. Derinlemesine korktuğu kitonyen doğadan kaçan ve aynı zamanda kaçamayan erkeğin öyküsü olan bu edebi tür, erkeğin doğaya yenik düşmeme sınavıdır. Bu sınavda kadın, erkeğin ve toplumun ahlak yolculuğunda

aşılması gereken bir engel, çeki düzen verilmesi gereken bir nesne haline getirilir (Paglia, 19).

2.4 Zıt Kutuplar: Apollon-Artemis-Athena vs. Dionysos-Afrodit

Medeni kültürün inşasında meydana gelen eski ve yeni düzen arasındaki zıtlık ile mücadele, Antik Yunan tanrıları olan Apollon ve Dionysos'ta metaforik olarak hayat bulurken, yer ve gök tapıncı çatışması diyonizyak ve apollonik unsurların arasında meydana gelmektedir (Paglia, 2014: 17-18). Antik Yunan aristokrasisi, yer yüzündeki ilksel tanrıların karşısına gök yüzüne en yakın yerde, yani Olympos dağında konumlandığı kudretli gök tanrıları koymuştur. Bu göğe yükseliş kurgusu, kültürün fikirsel anlamda yapı taşını oluşturmaktadır. Somut anlamda Mısır'da başlayan ve gök yüzüne yükselen sert ve taştan yapılar Antik Yunan'da da benzer şekilde devam ederken, benliğin inşasında da yine önemli bir oynamaktadırlar. (Paglia, 2014: 85)

Antik Yunan'ın inanç sistemi hem biçimsel hem de düşünsel olarak Mısır'dan türemiş fakat farklı şekillenmiştir. Antik Yunan, gök tanrıları insan görüntüsünde imgeleyerek tanrısal güzelliği insani güzellikle aynı düzleme yerleştirmiştir. Böylelikle Mısır'daki kutsal hayvan imgelemleri Yunan tanrılarında şeklen ortadan kaybolmuştur. Öyle ki Yunan tanrıları tam anlamıyla ideal ve kusursuz insan görüntüsüne sahiptirler. Biçimsizliğin ve olağanüstülüğün aksine ölçüleri bellidir ve oranları hem hesaplanabilir hem rasyonel biçimde algılanabilir. Bu açıdan kitonyen doğa, Antik Yunan'ın kutsal ve mükemmel insan tasvirlerinde tamamen ortadan kalkmıştır. Gök tanrılar insani ve kusursuzdur, ancak toprak tapıncında kalan kadim yaratık ve canavarlar "biçimsiz" ve hayvanidir. Gök tanrılar şeklen ne kadar güven veriyorsa ve rasyonelse, toprağın "canavarları" da bir o kadar tekinsizdir. Gök tanrılar ataerkil olmaları dolayısıyla doğa anaya ve çocuklarına karşı savaşırlar. Nitekim doğa ananın alanına giren bahse konu kitonyen eski tapınçlar ya da figürler ya ataerkil kültürün arzu ettiği biçimde dönüşüme uğramış ya da yeni düzenin tanrıları tarafından yok edilmişlerdir. Bu bağlamda, bu

ataerkil dönüşümün belirginleştiği ve yeni gök tapıncı düzenin en önemli koruyucusu olan figürler Apollon, Artemis ve Athena kardeşlerdir. Apollon, batı kültürünün ve ideolojisinin en sembolik figürlerinden birisidir. Sakallı ve yabani görünümlü arkaik Zeus veya Poseidon'un aksine temiz, ak ve sarışın bir görüntüye sahiptir. Bu görüntüsü, yeni düzende estetiğin ve güzellik algısının ne boyutta değiştiğini gözler önüne sermektedir. Diğer bir önemli husus ise Apollon'a kutsallığını ve kudretini bahşeden unsurun fiziksel gücü değil akli ve zekâsı olmasıdır. Kültür bu noktada yeni bir estetik algısıyla birlikte yeni değer yargıları üretmeye koyulmuştur. Söz konusu değerler toplumsallaşırken, yeni yasaların koruyucusu olması dolayısıyla toplumsallığı ve dini düzeni Apollon bir arada tutmaktadır. (Paglia, 2014: 85-94)

Apollon, tıpkı semavi dinlerdeki Tanrı-Hz. İsa, Allah- Hz. Muhammed ve Yahve-Hz. Musa'nın arkaik bir formu olarak baş tanrı Zeus'un yasalarının temsilciliğini yapmaktadır. Nevzat Kaya'nın aktardığı üzere; bilmenin, görünür kılmanın ve rasyonalize etmenin tanrısı olan Apollon'un, kardeşi Artemis ile birlikte doğuş miti, simgelediği tüm bu unsurları somut bir biçimde ortaya koymaktadır. Mite göre Zeus'tan hamile kalan Leto'nun yer yüzünde herhangi bir yerde doğum yapması Zeus'un eşi baş tanrıça Hera tarafından yasaklanmıştır. Leto ise Artemis ve Apollon'un dünyaya geleceği bu doğumu, somut bir coğrafi konumu olmayan, sular üzerinde hareket halinde gezinen Delos adasında gerçekleştirmiştir. Apollon doğduğu andan itibaren ise mitik düzlemin bilinmez Delos adası, artık somut bir coğrafya haline gelir ve sabit bir konuma erişerek haritadaki yerini belirginleştirir. Böylelikle Apollon'un varlığı, bilinmeyeni bilinir kılmaktadır. Bilinmeyenin bilinir hale gelmesi kültürün inşasının en önemli yapı taşlarından biri olduğu düşünüldüğünde, Apollon'un ve simgelediği "bilgi"nin önemi de anlaşılmaktadır. Nitekim Batı kültürünün Antik Yunan-Roma medeniyetleri üzerine inşa edildiğini ele aldığımızda, Apollon'un ideolojik anlamda oynadığı başat rolün belirginleştiğinin altını çizen Nevzat Kaya, batı kültürünün rasyonel kimliğinin ve

ideolojisinin apollonik politika üzerine kurulduğunu belirtir. Klasik mitolojide Apollon doğumunun ardından dönemin kültür merkezi olan Atina'ya doğru yola koyulur. Bu yolculuğu sırasında Apollon'un geçtiği vahşi kitonyen doğa estetize olur, bilinmeyen bilinir kılınırken, mitik olan ise akla uygun hale gelir. Apollon'un mitik düzlemde sahip olduğu bu rasyonel, estetik ve bilgelik yönü, gerçek düzlemde de çarpıcı biçimde kendini göstermiştir. Şehir devletleri şeklinde örgütlenen Antik Yunan'da insanlar Delfi'de inşa edilen Apollon Tapınağı'nı periyodik olarak ziyaret etmiş ve burada oluşturulan konseylerde geleceğe dair kararlar alıp politikalar belirlemiştir. Sonuç olarak Apollon'un klasik mitolojide oynadığı rol ve canlandırdığı temsillerin, kültürün inşasının ideolojik unsuru haline geldiğini görmekteyiz.⁴ (Culture Club TV, 2019)

Bu açıdan bakıldığında Apollon, Artemis ve Athena'nın ideolojik olarak aynı çizgide durmasının önemi ve sonuçları daha iyi anlaşılmaktadır. Bu figürler kültürün ideal erkek ve kadınlarıdır. İdeal kadın olarak Artemis, Apollon'un çizgisinde ilerlemektedir. Artemis, arkaik toprak tapıcında hayvanlara ve vahşi doğaya ait bir tanrıçayken, Yunan gök tapıcında toplumsal biçimde dönüşmüştür. Doğanın tanrıçasının katılaştıran bedeni ve cinsellikten irak fikri onun kadim özelliklerinden arındırmıştır. Artemis de tıpkı Nefertiti gibi Willendorf Venüsü'nün tam zıttı bir biçimde şekillenmiştir. Akültüre olmuş olan Artemis artık atletik, zayıf, atik, çevik ve güçlüdür. Bu arkaik gücünü ve hırçınlığını toplumsallıkla donatırken, saldırganlığını toplumsallaşamayan irrasyonel erkeğe ve kadına yöneltilir. Cinsiyetten ve cinsellikten arınmış bir biçimde bakire benliğini kardeşi Apollon'un ideolojisine uygun biçimde inşa eder (Paglia, 2014: 85-94).

Olymposlu tanrıça Athena ise yine apollonik düzlemde öne çıkan; apollonik toplum yasalarının en katı, kudretli, parlak ve en önemlisi bilge savunucusudur. Athena hem Ares gibi savaş zırhlarıyla hem de apollonik bir bilgelikle kuşanmıştır. Tıpkı arkaik doğa anaları andırırçasına baba tanrı Zeus, kızı Athena'yı kendiliğinden bir biçimde

⁴ Bkz. "Bir dakikalık dipnot 22: Batının Tanrısı Apollon"

doğurur ve bu doğum Zeus'un kafasının baltayla yarılmasıyla gerçekleşir. Dolayısıyla Athena, doğduğu uzuv sebebiyle de bir akıl-bilgelik tanrıçasıdır. Bir taraftan Artemis tüm arkaik ve kitonyen özelliklerinden arındırılmışken, Athena çelişkili bir biçimde pagan “korkunçluklarla” kuşanmıştır. Erkek savaşçılar gibi zırhı, miğferi ve süngüsüyle doğan Athena, zırhında ve kalkanında kitonyen Gorgon başı taşımaktadır. Bu sert ve ataerkil duruşuyla muhafazakâr biçimde doğanın ve cinselliğin karşısında durur. Baba yasaları gereğince şehri ve toplumsal olanı korumakla görevlidir. Athena, bir savaş tanrıçası olabilir ancak Artemis'e veya savaş tanrısı Ares'e kıyasla savaşı bir strateji ve akıl oyunu düzlemine taşımasıyla öne çıkar. Ares bu bağlamda daha arkaik ve ilkel ya da başka bir deyişle yırtıcı ve vahşi bir şekilde savaşırken, Athena aklını kullanarak savaşı planlı bir şekilde yürütür. Hoşlandığı ideal erkek türü de tıpkı kendisi gibi taktik savaşı yürüten erkeklerdir. Onun yıkıcılığı aklıdan ve hilekarlığından gelmektedir. Duruma uygun şekilde cinsiyet değiştiren görüntüleriyle her mücadeleyi kazanmayı hedeflerken, hedefine giden yolda her türlü “akıllı” plan ve stratejiyi mubah görür.⁵ (Culture Club TV, 2019; Paglia, 2014: 94-100).

Hem Paglia'nın hem Nevzat Kaya'nın aktardığı gibi, Athena'nın bilgelik ve stratejik akıldan yana olan tavrı Odysseus ile karşılaşmasında dile gelir. *Odyseia*'da (2008), tanrıça Athena genç bir çoban kılığında ölümlü Odysseus'un karşısına çıkar ve kendisini kurnazca sözlerle aldatmaya çalışan kahramana şu cümleleri sarf eder:

“Binbir türlü düzeninde aşmak için seni bir tanrı bile çok kurnaz ve düzenbaz olmalı, seni hınzır, seni cin fikirli, yalana dolana doymaz seni, kendi yurdunda da mı vazgeçmeyeceksin sen çocukluğundan beri sevdiğin bu uydurma masallardan? Bırakalım bunları artık, düzenden anlarız ikimiz de, düşüncede ve sözde en ustası sensin bütün ölümlülerin, ben de aklım ve düzenlerimle övünürüm tanrılar arasında, Zeus'un kızını tanımadım mı daha, Pallas Athene'yi, ben ki çektiğin bütün

⁵ Bkz. “Bir dakikalık dipnot 14: Eros ve Kadının sonu: Logos”

çilelerde korumuşum seni, ben ki bütün Phaiakları dost kılmışım sana?”
(Homeros, 234-235).

Athena, kendisinin doğuşundan çok daha kadim dönemlere yani logos öncesine tekabül eden tanrıça Afrodit ile karşılıklı ele alındığında, dönüşen kültürün yeni “ideal kadın” tasarısı görünür kılınmaktadır. Bu kutuplaşma, kültürün ataerkil dönüşümü hakkında oldukça somut bilgiler vermektedir. Söz konusu iki tanrıçanın da doğuş mitleri, yani teogonileri hem ideolojik hem de fiziksel bir zıtlığı ve kutuplaşmayı net bir biçimde yansıtmaktadır. Afrodit, Kronos’un kesilen ve denizlere saçılan fallusunun yarattığı köpüklerden sıvı, cıvık, kanlı, şekilsiz bir biçimde; yine bu saydığımız özellikleri içinde barındıran bir midyenin üzerinde dünyaya gelir. Dolayısıyla doğum şekli itibariyle oldukça doğal ve kitonyen bir sahneyi canlandırmaktadır. Kültürün kitonyen olarak sınıflandırdığı unsurlara yönelik duruşundan ayrıntılı biçimde bahsetmiştik. Diğer taraftan Athena, Zeus’un beyninden zırhıyla kalkanını kuşanmış şekilde, yek pare, parlak, katı ve ihtişamlı bir görüntüyle doğar. Bu zıt biçimde farklı gerçekleşen doğum şekilleri, kültürün dönüşümünün mitik düzlemdeki birer göstergesidir. Athena’nın, babası Zeus’un beyninden doğuşu onu hem annesinden koparmış hem de babasının akıllı kızı konumuna getirmiştir. Burada kültürün yarattığı akıllı kadın modeli muhafazakâr, cinselliğe kati şekilde mesafeli, her zaman rasyonel ve pragmatik, güzelliğin çekiciliğine boyun eğmeyen erkeklere ilgi duyan, tek eşli ve babanın yasalarına sadık bir figür olarak Athena’da birleşir. Diğer kutupta Afrodit’in fallustan “iğrenç” biçimde doğması, kültür tarafından dışlanmasına ve rasyonel bireyin aksine “fallus, yani cinsellik düşkünü” olarak ötekileştirilmesine sebep olur. Bu bakış açısı dolayısıyla kültürün ideal kadınının, yani Athena’nın her daim nefretine maruz kalmaktadır.⁶ (Culture Club TV, 2019)

Doğum sahnesi ve şekli itibariyle Afrodit logos öncesi arkaik döneme işaret etmektedir, biçimsizliği ve katı olmayan yapısı dolayısıyla adeta arkaik dönemin toprak

⁶ Bkz. “Bir dakkalık dipnot 23: Aphrodite ve Athena”.

anası Willendorf Venüsü'nü andırmaktadır. Dolayısıyla, tanrıça ana kültünün var olduğu eski dönemleri hatırlatan Afrodit'in mitik düzlemde sahip olduğu yetiler diğer hiçbir tanrıçada bulunmamakta ve özellikle kültürün logosantrik düzleme geçmesiyle birlikte kaybettiği kadim özellikleri Afrodit kendi bünyesinde barındırmaktadır. Nevzat Kaya'nın sözünü ettiği gibi güzellik kemeri miti bu kadimliğin bir göstergesidir. Klasik mitolojiye göre baş tanrıça Hera'nın bile noksanlığını hissettiği ve herkesi kendine aşık eden bu kemere, logosun karşısında erosu temsil eden kadim Afrodit sahiptir. Baş tanrıça olmasına rağmen Hera bile, eşi Zeus'un ilgisinin yalnızca kendisinde kalmasını istediği için Afrodit'ten güzellik kemerini istemektedir. Bu bağlamda ele alındığında Afrodit'in, henüz kültürün yazıya geçmeden önceki döneme, yani logos öncesi anlatılan söylence mitler dünyasına/erosu ait kadim bir tanrıça olduğunu görebiliyoruz.

Söz konusu ilksel kutsallık/doğurganlık/bereket tapınçlarının ve değer yargılarının nasıl dönüşüme uğradığını, sanat tarihinin birçok döneminde eserlere konu olmuş olan *Paris'in Yargısı* anlatısında da somut biçimde görmekteyiz. Anlatıya göre aralarında güzellik yarışına giren baş tanrıça Hera, Athena ve Afrodit, en güzellerinin kim olduğunu seçmesi için baş tanrı Zeus'a yönelir; ancak bu cevabı vermekten kaçınan Zeus, tanrıçaları Kaz Dağları'nda koyunlarını otlatan ve Truvalı bir ölümlü olan çoban Paris'e göndererek en adil seçimi onun yapacağını söyler. Paris'in karşısına geçen her bir tanrıça, kendisini en güzel ilan etmesi karşılığında ona tekliflerde bulunur. Hera'yı seçmesi karşılığında Asya ve Avrupa'nın kralı olacak, Athena'yı seçmesi karşılığında bilgelik ve savaş sanatına nail olacak, Afrodit'i seçmesi karşılığında ise yer yüzündeki en güzel kadınla evlenecektir. Nitekim Paris, "akıldan yoksun/ilkel biçimde" Afrodit'i seçer ve seçiminin karşılığı olarak Yunan Kralı Menelaos'un karısı Helen'i elde eder. Fakat Paris'in bu kararı, büyük Truva Savaşı'na ve dolayısıyla çok büyük yıkımlara sebep olacaktır⁷ (Culture Club TV, 2019). Görüldüğü üzere medeni kültürün klasik anlatısında

⁷ Bkz. "Bir dakikalık dipnot 23: Aphrodite ve Athena".

Afrodit bayağlaştırılıp ikincil bir konuma itilirken, Afrodit'e kulak veren erkekler de kültürün bu ötekileştirmesinden nasibini almaktadır. Bu bağlamda ele alındığında Paris, Hera'nın veya Athena'nın arzu ettiği gibi bilge ya da kral olmayı değil, daha içsel, dürtüsel ya da "ilkel" bir biçimde yeryüzündeki Afrodit'i seçmiştir. Fakat bu "irrasyonel" seçimi kıyamet vari bir savaşa ve yok oluşa sebep olmuştur.

Kültürün bu ters düz edilmişinin sembolik düzlemde Afrodit ve Athena figürleri ile belirginleştiğinin altını çizen Nevzat Kaya, Athena'nın ideolojik tasarımlarının ataerkil kültürün inşası için bir dayanak noktası oluşturduğunu dile getirmektedir. Kaya; Zeus'un tıpkı kültür öncesi tanrıçaları gibi kendiliğinden bir biçimde kendi kızını dünyaya getirmesinin, çocuklarını kendiliğinden doğurduğuna inanılan doğa anaya karşılık geldiğini vurgular. İnsanlık, temel ihtiyaçlarını karşılama bazında refaha erdikten sonra, babalığın toplumsal sembolik düzlemi ideolojik bir yapıya bürünmüş, akabinde doğa ve dolayısıyla kadın araçsallaşmaya başlamıştır. Sembolik düzlemde artık bereketli ve doğurgan kadına bile gerek yoktur. Nitekim annesinin oğlu figürü babasının kızı Athena ile ters düz olmuştur. Athena'nın olduğu yerde ise baba otoritesine gerek yoktur çünkü o zaten ataerkil bakış açısı tarafından idealize edilmiş bir kadındır. Dolayısıyla ataerkil düzenin devamını kendi başına sağlayabilir⁸ (Culture Club TV, 2019). Bu noktada Nevzat Kaya'nın da edebiyat tarihinden örneğini verdiği *Yılanı Öldürseler*'in Büyükana karakteri ve buna paralel olarak sunacağımız *Kırmızı Pazartesi*'nin Purísima del Carmen'i nezdinde baba yasasının devamını sağlayan unsurları inceleyeceğiz.

Athena ve Afrodit'te gördüğümüz aklın ve duyguların uzlaşmaması meselesi müzikte, resimde edebiyatta, kısacası tüm sanat dallarında karşımıza çıkan; gündelik hayatta dahi sürekli dile gelen bayağlaşmış bir mesele gibi görülebilir. Ancak hissedilen ve deneyimlenen bu uzlaşmama halinin, aslında kültürün çok daha derinliklerine kök saldıgını ve yaşamın her köşesinde bir itiş-kakış halinde olduğunu anlamak önem arz

⁸ Bkz. "Bir dakikalık dipnot 14: Eros ve Kadının sonu: Logos".

etmektedir. Bu gerilimin varlığı, nedenleri ve sonuçları hem insanı ve kültür yaratımını hem de yaşanan her olayı veya gelişmeyi doğrudan etkilemektedir. Söz konusu bu gerilimin; inceleyeceğimiz eserlerin karakterleri, buldukları konuları, karar mekanizmaları ve eylemleri üzerinde nasıl bir ağırlığı olduğunu, bu mevhumların arasındaki dengenin bozulması sonucunda neler yaşandığını gözlemleyeceğiz. Bu açıdan bakıldığında, batı medeniyeti kültüründe bu gerilimin en kapsayıcı sembolleri olan Apollon ve Dionysos karşıtlıklarını anlamak, konunun aslında uygarlık tarihi boyunca ne kadar üzerinde durulduğunu, ne şekillerde ortaya çıktığını ve meselenin kadim hüviyetini görmemize yarar sağlayacaktır. “Apollon ile Dionysos arasındaki kavga, eski zamanlardan kalma limbik ve sürüngen beyinlerimiz ile gelişkin korteks arasındaki kavgadır” (Paglia, 2014: 110).

Antik Yunan panteonunda Dionysos’un, insanın ve doğanın kitonyen yönlerini ortaya çıkardığı, Apollon’un ise bu kitonyen öğeleri hizaya getirmeye çalıştığını bilmekteyiz. Medeni kültür, fikirsel anlamda dönüşümünü bu tanrılar arasındaki çekişme aracılığıyla temellendirmiştir. Bu noktada apollonik ve diyonizyak unsurlar çok geniş bir alana yayılmakta ve geçmişten bugüne yaşamın birçok noktasında bir mücadele halinde varlığını sürdürmektedir. Apollonik kültürün en temelde mücadele ettiği şey diyonizyak/kitonyen doğa, dolayısıyla toprak tapıncı ve yine dolayısıyla kadındır demiştik. Medeni kültürün baktığı açıdan kadın, dizginlenmesi gereken diyonizyak unsurları harekete geçiren yegâne unsurdur, kitonyen olan her şeyin vücut bulmuş halidir. Bu yüzden ki “toprak tapıncından gök tapıncına doğru evrim boyunca kadın en dipteki âleme doğru sürülür” (Paglia, 2014: 21).

“Apollon bir tirandır...” (Paglia, 2014: 111). Kültürün doğayı estetize ve rasyonalize edişiyile yükselen klasik tanrı Apollon, Dionysos ile kıyaslandığında henüz genç bir yaşadadır. Zira ince ve çevik görüntüsüyle de zihinlerde gençliği çağırır. Apollonik kültür her zaman gençliğe ve güzelliğe eklemlenir, zamanı gençlikte

durdurmak ister. Toplumsal anlamda kültürün ayakta kalabilmesi için kaçınılmaz olarak hem genç hem zeki hem de apollonik erkek ve kadınlara ihtiyacı vardır. Bu açıdan bakıldığında semavi dinlerin apollonikliği de su yüzüne çıkmaktadır. Kutsal kitaplar, ölümden sonra vadettikleri sonsuz cennet tasarımında insanı biyolojik olarak en genç ve güçlü yaşında ölümsüz kılar. Yaşlılık ve ölüm insanın en çaresiz hisleridir. Dolayısıyla doğa karşısında çaresiz olan insan, hayatta kalabilmek için inançlara ve ideallere tutunmak zorundadır. Fakat bunu tıpkı bir ağacın tepesinden düşerken bir eliyle çaresizce bir dalı tutup, diğer eliyle de öteki dalları kırarak yapar. Nitekim eski düzende doğanın kurbanı olan insan, gelişmiş zihninin ona bahşettiği farkındalıklarla hayatta kalabilmek için doğayı kendisine kurban etmektedir. Bu noktada apollonik unsurların insanın hayatta kalma refleksi gibi algılanması normaldir. Ancak zihinselliği ve rasyonelliği, insanı doğal olarak doğadan koparmaktadır. Doğanın yasalarında hayatta kalabilmek zihnin yasaları gereklidir de. Ancak kültürün bu apollonik dindarlığı frenleyemeyişi çelişkili bir biçimde insanın kendi sonunu getirmektedir. Kitap dinleri apollonik tasarımlardır. Öyle ki, sonsuz yaşamı vad ederek insanı en karanlık korkusu olan ölümün acımasızlığından kurtarırlar. Ancak bunu yaparken doğayı ve dünyayı önemsiz kılar, onu araçsallaştırır ve bir sürgün yerine çevirirler; tıpkı politikanın tekelindeki bilimin Dünya'yı araçsallaştırıp Mars'ta yaşamı vadettiği gibi. Amerika Birleşik Devletleri'nin 1960'larda yürüttüğü uzay projesinin isminin Apollo olması tesadüf olmamakla birlikte, bu bilinci ortaya koymaktadır.

Diğer yandan, insanın çıplak ve vahşi doğanın elinde büyüdüğü milyonlarca yıl Dionysos hüküm sürmüştür. Ana tanrıça tapınçlarında kutsal biçimde öne çıkan Dionysos ve Afrodite; mitostan logosa geçişle birlikte eski düzenin biçimsiz, akılsız, başına buyruk, içgüdüsel, hayvani ya da ilkel tanrı ve tanrıçaları haline dönüşürler. Güneşin, aydınlığın, aklın ve zekanın tanrısı Apollon'un yeri göklerdeki babası Zeus'un yanındır. Fakat klasik anlatıya göre babasının kalçasından ikinci kez doğan Dionysos ise yer yüzünde kimsesiz

bir biçimde sürgündedir. Logos ile ortaya çıkan klasik mitoloji anlatısında Dionysos'un doğum miti, figürün kültür tarafından nasıl konumlandırıldığı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Anlatıya göre Dionysos, güzel bir fani olan Tebai prensesi Semele ile baş tanrı Zeus'un oğludur. Ancak anne Semele ve oğul Dionysos, Zeus'un eşi baş tanrıça Hera'nın gazabından kurtulamazlar. Hera, yaşlı bir kadın kılığında Semele'nin karşısına geçer ve Zeus'un tüm ihtişamı ve parlaklığıyla kendisine görünmesini hakettiği yönünde Semele'nin aklını çeler. Akli çelinen fani Semele, Zeus'a tanrısal görüntüsünü kendine bahşetmesi için yalvarır. Semele'nin ısrarlarına dayanamayan Zeus, Olympos'tan tanrısal biçimde Dünya'ya iner ve gerçek görüntüsünü sevgilisine gösterir. Ancak gök tanrının yıldırımları fani Semele'yi yakar. Dionysos'a hamile olan Semele, yanarak can vermeden evvel oğlunu rahminden dışarı fırlatır. Oğlunu Hera'nın gazabından kurtarmak isteyen Zeus ise Dionysos'u tekrar dünyaya getirene kadar kalçasına diker ve vakti geldiğinde onu kalçasından tekrar dünyaya getirir (Euripides, 2021: 3-4).

Dionysos'un evi fani doğadır. Annesi, babasının görkeminin kurbanı olmuştur; o öksüz bir tanrıdır. Yeryüzünde mağaralarda saklanır, onu doğanın perileri ve hayvanları büyütür. İsmi, tanrı anlamına gelen Dio ve *Bakkhalar*'da bahsi geçen Nysa dağının birleşiminden meydana gelir. Nysa Dağı vahşi doğanın beşiği, Dionysos'un ormanın perilerinin elinde büyüdüğü dağdır (Euripides; 2021: 4).

Dionysos'un en belirgin sembolleri, kardeşi Apollon'un aksine toprak ile ilintilidir. Dolayısıyla eski toprak tapınçlarında görüldüğü gibi bereketi, tarımı, bolluğu ve çoğalmayı temsil eder. *Bakkhalar*'da boğa boynuzlu tanrı olarak geçen Dionysos; keçi, aslan, üzüm, asma, şarap gibi sembollerle de özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla Dionysos, apollonik düşünce perspektifinden bakıldığında, insandan ve bilinçten bağımsız olarak; kendiliğinden ve döngüsel biçimde var olan yaşamın unsurlarında hayat bulur. Dionysos, apollonik aklın reddettiği doğanın gerçekliği, mahiyeti veya özüdür. Paglia'nın da deyişiyle, apollonik kültürün iğrendiği; yaşamın sıvı, biçimsiz, yapış yapış ve akışkan

formlarıdır. Apollonik katılığın ve kuralcılığın tahammül edemeyeceği şekilde kendi başına buyruktur. Bilincin kaçınılmaz bir biçimde farkında olduğu, doğanın bir taraftan yaşama son verirken diğer taraftan yaşamı var eden “anlamsız” döngüsel hareketidir. Bu sebeple sükunetli ve mükemmeliyetçi olan apollonik akıl, diyonizyak akışı kontrol etmek ister. Apollonik bilinç, farkında olduğu ve kaçınılmaz biçimde sürekli içine düştüğü bu “korkunç” kaosu dizginlemek ister. Daha önce de çokça bahsettiğimiz apollonik akıl; içgüdüsel, sıvı, biçimsiz, budanmamış, göze veya akla uygun gelmeyen, duygularla ve duygusallıkla ilintili, cinselliği/erosu harekete geçiren ve tabii ki kadın ve kadınsılıkla sınıflandırılan hiçbir unsura tahammül edememektedir (Paglia, 2014: 104-109). Ayrıca, diyonizyaklığın katılığın karşıtlığı olması durumunu dilimizde de gözlemlemek mümkündür. Duygusallığın sıvı/kadınsı şekilde dışa vurumu olan ağlamanın “erkek adama” yakışmaması ya da gülmenin veya şaka yapmanın sululuk/cıvıklık olarak küçümsenmesi, apollonik katılığın dildeki yansımalarına örnek teşkil etmektedir. Öte yandan “ezik, yumuşak, sulu, kırılğan, narin” gibi kavramlarla da diyonizyak erkek/kadınların dil aracılığıyla küçümsendiği görülmektedir. Katı ve “kaya gibi sert” olan gök tanrı erkekliği, bu katı ve keskin mükemmelliğin dışında kalan unsurları mutlak surette dışlar. Söz konusu katılığın dışında kalan her unsuru kendi tasarımı için araçsallaştırır. Bunu başaramadığı noktada ise yok etmek ister.

Dyonizyak “uyumsuzluğa” karşı olan Apollon; dolayısıyla farklı seslere, farklı renklere, farklı düşüncelere, çoğulculuğa ya da farklılıkların bir aradalığına da katı surette karşıdır. İnsanı vahşi doğaya karşı hayatta tutan gelişmiş apollonik akıl, yerleşik yaşama geçilmesiyle doğayı kontrol altına almış ve bolluğa erişmiştir. Bunun sonucunda eski düzenin tanrı ve tanrıçalarını yok eden veya dönüştüren ataerkil sembolik düzlem; baskıcı, yok edici, çıkarıcı, faşist ve mizojinik bir hüviyete bürünmüştür. Akıl, bu noktadan itibaren artık ortak çıkarları değil, kişisel çıkarları umursamaktadır. Politik düzlemden bakıldığında halk için değil seçkinler için çalışır. Çoğunluk için değil belli bir

kesim ya da şahıslar için hareket eder. Toplumu değil, kendini düşünür; kendisi gibi düşünmeyen bireyleri ise ötekileştirir, araçsallaştırır ya da yok eder.

Dionysos'un bir öteki oluşu Euripides'in *Bakkhalar*'ında dile gelir. Uzaklardan gelen bir öteki olan Dionysos, medeniyetin ne zamanına aittir ne de coğrafyasına. Öyle ki tanrılığı ve kutsallığı Apollon'un topraklarında reddedilir (Euripides, 2021: 4). Kendini kabul ettirmek isteyen Dionysos her zaman Apollon tarafından reddedilecektir. Ancak şunu idrak etmenin önemi günbegün su yüzüne çıkmaktadır. Tarih boyunca anlaşılmıştır ki insan ne saf bir apollonik akla ne de saf bir diyonizyak ruha sahiptir. Bu iki unsurun barış içinde olması hem insanın hem de doğanın uyum içinde varlığını sürdürebilmesi için yegâne dengeyi sağlamaktadır. Bu açıdan apollonik aklın, Dionysos'a kulak vermesi; farklılıklarla ortak değerlerde buluşulması uyumun anahtarıdır. Nietzsche, Dionysos'u şu sözlerle yorumlar:

“Dionysos'un büyüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluya, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden. Yeryüzü gönüllü olarak sunar armağanlarını, barış içinde yakınlaşırlar birbirlerine, kayaların ve çöllerin yırtıcı hayvanları. [...] Şimdi köle özgür bir adam olmuştur, şimdi zorunluluğun, keyfiliğin ya da “küstah moda”nın insanların arasına soktuğu tüm donuki düşmanca sınırlar yıkılmıştır. Şimdi, dünyaların uyumunun müjdeli haberinde, herkes komşusuyla yalnızca birleştiğini, uzlaştığını, kaynaştığını değil, bir olduğunu da hisseder...” (Nietzsche, 2021: 21-22).

Kuşkusuz bu kültürün en çok dışladığı veya baskıladığı kesim diyonizyak erkek ve kadınlar ile çocuklardır. Kadınlar, özellikle “afrodit” kadınlar, ataerkil apollonik kültürün en tahammül edemediği bireylerdir. Onlar toplumsallığın ve apollonik ideallerin önündeki en büyük tehlikelerdir. Diğer bir tehlike de çocuklardır çünkü başına buyruk ve özgür varlık olan çocuklar ataerkil tasarıya uygun biçimde yetiştirilmezlerse, gelecekte

kültüre en büyük tehdidi oluşturacaklardır. Diyonizyak erkekler ise “korkak, duygusal, kadınsı, anasının kuzusu, hain ya da akılsız” bireylerdir. Kültürün planları baēlamında işlevsizdirler.

Eserleri karşılaştırmalı biēimde inceleyeceēimiz son bölümde hem *Yılanı ldrseler* hem de *Kırmızı Pazartesi*’nin Athenalarını, Apollonlarını, Afroditlerini ve Dionysoslarını tespit edecek ve kültürün ataerkil apollonik dönüşümünün izlerini arayacaēız.



3. *Yılanı Öldürseler ve Kırmızı Pazartesi* Eserlerine Genel Bakış

Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* romanı, babaannesinin ve köy halkının baskıları sonucunda annesi Esme'yi namus uğruna öldüren Hasan'ın hikayesini konu alır. Eserin anlatıcısı Hasan ile hapiste tanışıp arkadaş olmuştur ve Hasan'ın hikayesini, Hasan'dan duyduğu şekilde derleyerek okura sunar.

Roman Çukurova'nın Anavarza'ya yakın bir köyünde geçmektedir. Çukurova'nın zengin ağalarından olan Halil, başka bir köyden olan Esme'yi zorla kaçıtır, tecavüz eder ve onu kendisiyle evlenmek zorunda bırakır. Bu ilişkiden doğan Hasan yedi yaşına geldiğinde, Esme'nin köyünden asıl sevdalısı olan Abbas hapisten kaçar ve Esme'nin yaşadığı köye gelerek bir akşam sofrasında Halil'i evlerinde öldürür. Hemen sonrasında jandarma ile girdiği çatışmada ise bu kez Abbas öldürülür; ancak Halil'in annesi Büyükana'ya göre ailelerin namusu temizlenmemiştir çünkü ona göre tüm bu yaşananların sebebi Esme'dir. Büyükana ve köylüler, Halil'in Esme yüzünden öldüğünü, ruhunun azat edilmesi ve kanının yerde kalmaması için ise Esme'nin ölmesi gerektiğini salık verir. Esme'nin ölüm fermanını veren Büyükana ve köy halkının, bu cinayeti adım adım Hasan'a işlettiğine şahit oluruz. Eserin başından sonuna dek annesinin tüm yaşananların sorumlusu olduğu fikri Hasan'a çeşitli şekillerde durmaksızın dayatılır ve neredeyse delirmek üzere olan Hasan, eserin sonunda babası Halil'in tabancasıyla annesi Esme'nin canına kıyar.

Aslında hem *Yılanı Öldürseler* hem de *Kırmızı Pazartesi*, konuları ve anlatım tekniği bakımından adeta okurla buluşan birer haber metni gibidirler. Hikâyelerin soğuk kanlı ve dolaylı anlatımı, okurun eserdeki herhangi bir karakter ile kendini özdeşleştirmesini engeller. Anlatıcılar, olaylara mesafelidir. Duyduğunu ve gördüğünü kendi hislerinden bağımsız ve yorumsuz biçimde aktarır. Okur ise eserleri büyük bir duygusallıkla karşılar, karakterlerin duygularına ortak olur, ancak onlarla özdeşleşmez.

Bir cinayet haberinin basına yansıdığı şekli ele alalım. Haberin sonucu en başta, hatta başlıkta verilir ve okurlar ayrıntılar için haberi okumaya veya dinlemeye devam eder. Bu iki eser de bu açıdan benzer karakterdedirler. Eserin sonunda ne olduğunu okur en başından bilir. Eserin okurla buluşması, haberin okurla buluşması ile teknik açıdan benzer görünümündedir. Dolayısıyla yazar Yaşar Kemal; eserin anlatıcısı, karakterler ve okur arasında bir mesafe bırakır. Haber metni soğukluğuyla sözünü ettiğimiz özellik budur. Benzer anlatımı ve özelliği Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* romanında da görüyoruz. İki yazarın da gazetecilik kökenli yazarlar olmasının etkisi, inceleyeceğimiz bu esere bire bir yansımış gözükmektedir. Sonucu en başından bilinen hikayeleri birer başyapıtı dönüştürmek ise bu iki yazara açılması gereken ayrı birer parantezdir.

Diğer taraftan Gabriel García Márquez'in, İspanyolca aslı "*Crónica de una muerte anunciada*" yani "işleneceği duyurulmuş bir cinayetin anlatısı" anlamına gelen ve Türkçe'ye *Kırmızı Pazartesi* ismiyle kazandırılan eseri, genç Santiago Nasar'ın, Pedro ve Pablo Vicario kardeşler tarafından namus davası sebebiyle öldürülmesini konu alır. Kasabaya gelen genç ve yakışıklı genç Bayardo San Román, Vicario ailesinin genç kızı Ángela Vicario'ya tutulur ve kendisiyle evlenmek ister. Anne Purísima del Carmen'in yönetimindeki Vicario ailesi ise böylesine varlıklı ve saygın bir talibin isteğini geri çevirmez ve kızlarının fikrini bile sormadan bu evliliği onaylar. Ancak görkemli bir şekilde organize edilen düğünün gecesinde Bayardo San Roman, Ángela Vicario'nun bakire olmadığını fark edince, gelini ailesinin evine geri gönderir. Akabinde annesinin şiddetine maruz kalan Ángela Vicario, aile namuslarını lekeleyen kişinin Santiago Nasar olduğunu söylemesinin ardından, anne Purísima del Carmen, oğulları Pedro ve Pablo Vicario'ya Santiago Nasar'ın ölüm emrini verir. Kasaba halkı, gözleri önünde işleneceği bildiği halde bu cinayeti engellemez ve Santiago Nasar öldürülür.

Romanın anlatıcısı Santiago Nasar'ın yakın arkadaşıdır ve yaşanan cinayeti aydınlatmak için yıllar sonra kasabaya döner. Kasabalılarla teker teker görüşen anlatıcı,

olayın yaşandığı günü şahitlerden topladığı verilerle başından sonuna okura aktarır. Kasabalıların ağzından zamanda yolculuk yapan anlatıcı, olayları dışarıdan bir gözle takip eden okuru da bu yolculuğun bir parçası yapmaktadır. Sözü nü ettiğimiz gazeteci-yazarlık, okurun olaylara ve kişilere mesafeli kalmasını sağlamakla yine devreder.



4. Eserlerde Kadın ve Erkekler

Bu son bölümde, eserlerde öne çıkan kadın ve erkek karakterleri, kültür tarihini ve ataerkil dönüşümünü mitolojik düzlemde ele aldığımız Apollon, Dionysos, Athena, Afrodit/Demeter figürleri bağlamında karşılaştırmalı biçimde inceleyeceğiz.

4.1 Ataerkil Dünyada Afrodit'ler/Demeter'ler

Esme ve Ángela Vicario'yu inceleyeceğimiz bu bölümde, bu iki karakterin mitik bağlamda ataerkil kültür tarafından nasıl zapt edildiğini gözlemleyeceğiz.

Sevdalısı Abbas'ın ve zorla evlendirildiği kocası Halil'in ölmesinin ardından oğlu Hasan'dan başka kimsesi kalmayan Esme, güzelliği tüm Çukurova'ya nam salmış bir kadındır. Halil'in ölümünün ardından işlerini devralan, okuma yazması da olan genç, güzel ve çalışkan Esme, Büyükana ve bazı köylülerin gazabından kurtulamaz. Çünkü bu kişilere göre Esme, Halil'in ölmesindeki baş sebeptir. Onlara göre Hasan'ın babasız, Büyükana'nın oğulsuz kalmasının sebebi, Esme'nin "namussuzluğudur". Kısacası esme, kaosun sebebidir ve öncesinde de bahsettiğimiz gibi kültürün en büyük korkusu ya da düşmanı kaostur. Esme'nin bu namus yasalarına karşı hayatta kalabilmesi için ya yabancı olduğu köyü ve oğlu Hasan'ı terk etmesi ya da ölmesi gerekmektedir. Nitekim Esme öldürüleceğini bile bile oğlu Hasan'dan vazgeçmez, fakat ölümü oğlunun elinden olacaktır.

Eserde olayların geçtiği köye köken bakımından ait olmayan Esme'nin ailesi ve dayıları başka bir köydendir. Esme ise Halil tarafından kaçırılmış, tecavüz edilmiş ve kendisiyle zorla evlendirilerek kendisine yabancı olan bu köyde kalmaya mahkûm edilmiştir. Esme'nin rızası dışında gelişen bu birliktelik, Esme'nin Hasan'a hamile kalması ve Halil'in ona nikah kıymasıyla artık meşru düzene geçmiştir. Bu saatten sonra Esme, toplumsal anlamda kabul görebileceği iki kimliğe de artık sahip konumdadır: Eş ve anne:

“Esmeye âşık olmuştu Halil, Esme kendisini istemeyince bir gece onu altı kişiyle babasının evinden zorla kaçırdı. Elini ayağını bağlayıp ırzına geçmek istedi. Esme direndi. Bir hafta sonraydı ki, ona afyonlu şerbet içirip öylesine muradına erdi. Ayıldığında Esme her şeyi anladı. Başını döndü, çok kustu. Kendinden utandı. Hep kanıyordu. Halil onu aldı evine getirdi, bir imam çağırıp hemen onu orada nikahladı. Sonra da daha o gün hükümet nikahıyla nikahladı. [...] Sonunda Esme konuştu da. Her şeyi unutmuş gözüküyordu. Sanki bir yıl hiç kimseyle konuşmayan, sanki yatağa girince deli gibi bumbuz olan o değildi. Çocuğun doğması değiştirmişti onu. Çocuğundan başka hiç kimseyi düşünmüyor, çocuğundan başka dünyayı gözü görmüyordu. Gülüyor, eğleniyor, çalışıyordu. Köyde onu herkes sevmeye başlamıştı. Herkese önüne gelene yardım ediyordu. Hastanın sayrının başından ayrılmıyor, köyde birisinin görülecek en küçük bir işi olsa Esme orada, onun yanında oluyordu” (Kemal, 2020: 29).

Esme, bulunduğu yerde bir yabancı/ötekidir. Kendini kabul ettirmek için çalışmak, çabalamak ve her şeyden önce namuslu bir eş/anne olmak zorundadır. Oğlundan başka kimi kimsesi olmayan Esme'nin toplumsal kabulü ve hatta hayatı pamuk ipliğine bağlıdır. Hem öteki olması hem de dul bir kadın olması sebebiyle dışlanması ve ötekileştirmesi diğer herkese göre çok daha kolaydır.

Esme'nin köyünden ve Esme'ye âşık olan Abbas'ın gelip Halil'i öldürmesi, Esme'nin de ölüm fermanı olmuştur. Halil'in Abbas tarafından öldürülmesinin ardından bütün oklar Esme'ye çevrilmiştir:

“Anasını da getirdiler alana. Amcaları durmadan onu dövüyorlardı. Yüzü gözü yırtılmış, ak başörtüsü, saçları, yüzü kan içinde kalmıştı. Fistanı paramparçaydı, kanlıydı. Köylüler, kadınlar, erkekler, çocuklar, önüne gelen anasına vuruyor, ona tükürüyorlardı. [...] Bütün köy bir ağızdan bağıyordu. Kadınlar, erkekler,

yaşlılar, çocuklar Esmeye ağızlarına ne gelirse söylüyorlardı” (Kemal, 2020: 14-15, 31).

Bu olayla birlikte köy halkı, Esmе'nin hayatta oluşunun köyün laneti olacağını ve bu lanetin ancak Esmе'nin köyden gitmesiyle ya da yaşamdan koparılmasıyla ortadan kalkacağını dile getirmeye başlar. Mahalle baskısının ve ataerkil yasaların kurbanı olacak olan Esmе'nin ise ne söz hakkı vardır ne de arkasında duran kimsesi. Öyle ki eserde, en katı yasa koyucu olan devletin, kamu düzenini korumak ve güvenliğini sağlamakla yükümlü olan kolluk kuvvetleri jandarmalar bile duruma müdahale etmezler. “Amcası anasını tutmuş sürüklüyor [...] Anasını yerde, tozların içinde sürüklüyordu. Candarmalar, Candarma Yüzbaşı durmuşlar onu böylece seyreyliyorlar ... Anası hiç çıt bile çıkarmıyor” (Kemal, 2020: 15).

Bu olayın ardından Esmе, Halil'in yakın akrabaları tarafından ölüm tehditlerine ve şiddete maruz kalır. Esmе durumu karakola şikâyet etmiş, mesele savcılığa iştirak etmiş olsa da eserin sonunda Esmе'nin öldürülmesine kimse engel olmamıştır. Esmе, bir öteki/yabancı ve namus suçlusu olarak ataerkil kültürün kurbanıdır.

“Geceydi, bir tekmeyle kapıları açıldı. Üç kişi üç yerden odanın içine ateş ettiler. Anası odada yoktu. Elektrik fenerleri odayı tarıyor, yataklara kurşun yağdırıyordu. [...] “Nereye kaçtı orospu anan?” diye sordu. [...] “Kuşun kanadının altına saklansa da, yılanın deliğine girse de orospu anan öldürülecek. Bugün bulamasam da, bulacağım, bulup onu parça parça edeceğim. Yiğenim Halilin kanını bir orospuda bırakmayacağım. O yaşadıkça şimdi yiğidim Halilin kemikleri mezarında çatır çatır ediyordur.” [...] Esmе onların ayak seslerini daha avluda duymuş, odadan yavaşça süzölmüş köyü çıkmış karakola doğru koşmaya başlamış, varmış karakola, durumu olduğu gibi anlatmıştı. Sabahleyin on beş candarmayla birlikte köyle geldi Esmе. Kimseyi bulamadılar. İş savcılığa kadar duyurulmuştu. Esmе ardını bırakmadı bu gecenin. Savcılığa arzuhal verdi. “Beni

kayınlarını öldürecekler. Ben öldürülürsem, kanlım kayınlarımdır, bunu böyle bilirsiniz,” dedi. Bu arzuhal bütün köyde, bütün Anavarza yöresinde duyuldu” (Kemal, 2020: 37-38).

Eserin “ötekisi” ve “baş kurbanı” olan Esme, sürekli güzelliğiyle anılmaktadır. Güzelliğiyle herkesi büyüleyen bir kadındır. “Dillere destan güzelliği” eserde sık sık dile gelen Esme hem oğlu Hasan’ın hem de tüm köylülerin gözünde bir güzellik timsalidir. Ancak Esme’nin bu fiziksel özelliği kimileri tarafından adeta kutsal bir biçimde algılanırken kimilerince de şeytani olarak görülmektedir.

Esme’nin bu güzelliği, anlatıcının ağzından şu cümlelerle aktarılmaktadır:

“Anası avluda gidip geliyordu. Dünya güzeliydi. Gençcekti. Küçük bir kız çocuğuna benziyordu. [...] Anasının uzuuuuun saçları vardı, beline kadar inen. Herkes öyle söylüyordu, bu Çukurovanın, belki de dünyanın en güzel kadınıymış anası. Anasını istemeyen delikanlı yoktu şu koca Çukurovada” (Kemal, 2020: 10).

Esme’nin güzelliğine, ihtiyar Dursun karakterinin ağzından dikkate değer biçimde şahit olmaktadır. Eserde Hasan’ı ve Esme’yi masum/saf gören nadir karakterlerden biri olan Dursun, Esme’yi şu sözlerle tarif eder:

“Senin anan çok güzel yavru. Onun güzelliği üstüne güzellik, ben bunca yaşıma geldim, insan soyunda böyle bir güzellik daha görmedim. İnsan, bunca güzel olunca, melek soylu, melek yüzlü, melek huylu olunca insanlar onu iflah etmezler Hasaaaaan, edemezler. [...] Ananı öldürme Hasan. Anan gibi dünya güzeli öldürülmez zaten. Anan değil, yedi kat yabancı olsa böyle bir güzele insan kıymaz” (Kemal, 2020: 55-56).

Esme’nin güzelliğini ve varlığını tanrısal bir boyuta çıkararak Dursun, onun varlığına sakınılması gereken bir kutsallık atfeder:

“Allahın özenip bezenip bin yılda yaptığıdır anan gibiler, onlar Allahın yeryüzündeki sevgilileridir, hortlak babana, kel Kerime uyup da öldürme ananı.

Anana söyle bu delirmiş köylülere uyup da o da kendini öldürmesin Hasanım. Anan Allahın sevgilisidir. Allahın sevgilisini öldürürseniz, Allah hepinizi süründürür, başınıza taş yağdırır, hastalıklardan kırılırsınız. [...] Ne yapardım biliyor musun? Varırdım sizin eve. Mitili barhanayı sererdim sizin eve. Beni kovarlarsa hasta olurdu sizin evde, beni kovarlarsa bir yolunu bulur kalırdım sizin evde, sabahtan akşamlara dek ananı seyreylerdim Hasan. Ananı, Esmeyi seyreyleyip doğru cennete giderdim Hasan. Ananı canı yürekten, onun güzelliğini doya doya seyretmiş bir kişi cehenneme gidemez. Sıtkile candan anana bakmış bir kişi bu dünyada da cennettedir, öteki dünyada da ... Allah bile anana hayran bakıyordur şimdi. Onun için senin ananı öldüren iflah olmaz. Şimdi bile Hasanım, beni evine götür de ananı göreyim, şimdi bile bu yarım gözle, böyle yaşlı, yarım gözle anana bakmak günahdır ama, sıtkile candan bakınca, ne gücün kalmışsa, onu gözlerine toplayıp Esmeye bakınca insan doğruuuu cennete gider” (Kemal, 2020: 56-57)

Eserde Hasan ile sohbet eden Lokantacı Kürt Sülo karakteri de Esmeyi benzer biçimde betimler:

“Babanı anan öldürmüş diyorlar ama inanma, her güzelin arkasından söylenir. [...] Öldürme ananı olur mu? Anasını öldürenler bu dünyada hiç rahat yüzü görmezler Hasan Ağa, öteki dünyada da onları zebaniler rahat bırakmazlar. [...] Anası kanlı olmak, ölünceye kadar ateşten gömlek giymektir. Demir dikenli gömlek... Ölünceye kadar her gün her gün sırtından kızgın demirlen dağlanmak demektir” (Kemal, 2020: 61,63).

Büyükana'nın Esmeyi öldürmesi için tuttuğu kiralık katiller dahi Esmeyi zarar vermekten korktuklarını dile getirir:

“Biliyorum, çok güzel o. İnsan olan ona kıyamıyor. Onu görenin eli tetiğe varmıyor. Onu öldürmek için servet döktüm Hasanım, kimse öldüremiyor. Ananı

görünce büyüleniyorlar onlar Hasanım... [...] Hacı eşkıya çok zengin... Çocukları adam öldürüyor... Düşmanı olan Hacı eşkıyaya geliyor, eeeey Hacı eşkıya, diyor, şöyle şöyle, bu kıbal, şu durumda bir düşmanım var. Ne istersin ... Yüz bin, diyor Hacı eşkıya. Bir kuruş aşağı olmaz. Bu yolda ölüm de kalım da var. Üstelik şimdi çocukları bile hapsediyorlar. Bir adamın kıyameti parayla ölçülür mü, bir adamın değeri dünya malıyla ölçülmez, ölçülmez ama, gözü kör olsun biz adam öldürmeyi zanaat edinmişiz, ne yazık, onun için yüz bin vereceksin ... Yüz bin lira verecek olmuş da Hacı eşkıyanın çocuğuna büyükanası, Hacı eşkıyanın çocuğu bir avuç içi kadar çocukken, getirmiş de tabancayı büyükanasının önüne atmış, görünce elim ayağım tutuldu, şavkından gözüm kamaştı, ben Esmeyi öldüremem ana, demiş. İstersen Hasanı öldürüvereyim, Esmenin oğlunu, amma velakin Esmeyi, öldüremem, demiş” (Kemal, 2020:84-85).

Yine aynı şekilde Halil’in kardeşi Ali, yeğeni Hasan’a Esmе’den bahsettiği bölümde defalarca niyet etmesine rağmen ona zarar veremediğini dile getirir:

“Anan dünya güzelydi. Koca Allahımız ananı özenmiş bezenmiş de yaratmış, ben onu hiçbir vakit öldüremedim. Elim varmadı. Aldım elime babanın tabancasını, baban gömüldüğü gece, girdim sizin eve, anan, dünya güzeli, yüzüme baktı baktı da, öldür beni, dedi. [...] Başını yere eğdi, haydi sık dedi. Elim titredi. Bir türlü tetiğe basamadım. Allahın ancak bin yılda, iki bin yılda bir tane yaratabildiği bir güzeldi anan, öldüremedim. Ben seni öldüremeyeceğim, bacım, dedim. Ben buradan başımı alıp gidiyorum, seni kim öldürürse öldürsün, ben seni öldüremem, senin gibi Allahın güzeline elim varmaz benim. Düştüm yola [...] Üç kere daha geldim, yemin ederek, ant içerek, üç defa daha geldim öldürmeye Esmeyi. Üçünde de Esmе, öldür de kurtulayım Ali kardeşim, dedi., üçünde de elim varmadı. Yapamayacağım Hasan (Kemal, 2020: 80-82).

Bu cümlelerdeki betimlemeler, eski düzen tapınçlarına benzer biçimde kadını kutsallaştırmaktadır. Özellikle Dursun'un betimlemelerinin temelinde, tıpkı toprak tapınçlarında olduğu gibi, kadına zarar gelmesi durumunda tüm yaşamın yerle bir olacağı inancı yatmaktadır. Dolayısıyla bu bakış açısı ile Esmen'in kadim çağların kutsal tanrıçası ya da doğa anası gibi resmedildiği görülür.

Diğer taraftan kimilerinin gözünde Esmen yaşamın kutsallığı iken, ataerkil yasaların bekçisi köylülerin koro halinde konuştukları bölümde ise Esmen'in güzelliğinin insanların başına bir lanet olduğu görüşü dile gelmektedir. "Allah övmüş de yaratmış [...] Yaratmaz olsun. Yaratmış da bela etmiş insanların başına..." (Kemal, 2020: 97).

Dolayısıyla Esmen üzerinden iki farklı kültürel bakış açısı gözler üzerine serilmektedir. Bir taraftan güzelliği ve kadınlığı kutsanan Esmen, diğer taraftan bu özellikleri sebebiyle dışlanmakta ve kötücül bir konuma itilmektedir.

Esmen'in diğer bir özelliği aykırılığı ve baba yasalarının kalıplarına sığmayışıdır. Etimolojik olarak ismine bakıldığında, *Esmek* fiilinden türemiş olan Esmen, asi doğayı çağırır. Rüzgâr kontrolsüz biçimde eser ve doğayı birbirine katar; toprağın ve taşın yerini değiştirir. Durağan halde seyreden düzene yeniden şekil verir ve dengeyi bozar. Esmen de benzer biçimde, hem güzelliği hem de başına buyrukluğuyla toplumsal düzen için bir tehdit ve tehlike olarak görülür. Dolayısıyla toplum yasalarının gözünden bakıldığında Esmen'in ya köyden gitmesi ya da yok edilmesi gerekir. Esmen'e karşı takınılan olumsuz toplumsal tavır, eserin başından sonuna kadar gözlemlenir.

Toplumun baskılarına boyun eğmeyen Esmen bir tehdit unsuru olarak görülmeye başlar. Deyim yerindeyse ne yardan ne de serden geçen Esmen, asıl sevdalısı Abbas'a olan sevgisini gizlice yaşamakta; her ne kadar başına bir iş geleceğinden korksa da ondan vazgeçmemektedir. Eser boyunca Esmen için hayatta en önemli şeyin oğlu Hasan ve ardından da sevgilisi Abbas olduğunu görürüz.

“Abbas geldi Esmenin arkasından. Bir daha geldi. Hapisten kaçmıştı. Esmeye ona yalvardı, git Abbas, diye. Hapise düştün sen. Her şey bitti. Abbas gitmedi. Birbirine bakıştılar kaldılar. Esmeye, birisi görecektir bizi, yarın gelsene Abbas, dedi. [...] Abbas Esmenin sevdasından deli oluyordu. Esmeye de Abbasın sevdasından deli oluyordu. [...] İşte Abbas geldi. Hapisten kaçmıştı. Abbas, Esmeye yüzünden, onun sevdası yüzünden bu yörelerde çok ünlenmişti. Herkes bu sevdayı en ince yerine kadar biliyordu. Dillere destan olmuştu bu sevdanın Anavarza ovasında. [...] Esmeye, git Abbas, dedi, beni seviyorsan, bana sevdan doğruysa git bir daha gelme, dedi. Abbas, orada, dut ağacının altında sabaha kadar dikildi durdu. Esmeye de karşısında öyle dikilmiş kalmıştı. Gün ışıırken Abbas yürüdü, Anavarza kayalıklarına kadar çekildi gitti. O güzden ırayıncaya kadar Esmeye, ayaklarının burnuna dikilerek onu sonuna kadar izledi. [...] Bir ay kadar Abbas ortalıklarda gözükmedi. Esmeye her gece sabaha kadar bekleyip Abbası görmek istedi. [...] Derken bir sabah Esmenin yüreği ağzına geldi. Gün ışıdı ışıyacaktı. Telaşla merdivenleri indi, Abbas, sen Anavarzaya git, beni orada bekle, gelip şimdi seni bulurum. [...] Böylece bir ay, iki ay Esmeye Anavarza kayalıklarında mağaraya saklanmış Abbasın yanına gitti geldi. [...] Birkaç kere Hasan da gördü onu. Esmeye yanına vardı, kucaklaştılar” (Kemal, 2020: 28-29-30).

Sevgilisini kaçıran Halil’i öldüren Abbas da aynı şekilde öldürülür ve bedeni ibret olması için köyün orta yerine bırakılır. O sırada hem köylülerin hem de Halil’in ailesinin şiddetine maruz kalan Esmeye, Abbas için son kez yakarır; tüm tehditlere ve başına gelecekleri bildiği halde sevgilisinin bedeninin köyün ortasında çürümesine izin vermez. Esmeye, ataerkil kültürün buyurduğunun aksine, zorla evlendirildiği eşine değil aşığına gönülden bağlıdır:

“Varmış Abbasın başucunda durmuş onun açık kara gözlerine bakmış, “eyvaaaaah, Abbas,” demiş. “Eyvaaaaah, kadrini kıymetini bilmediğim,” demiş

... Sonra da hiçbir yana bakmadan evine yürümüş [...] Köpeklere parçalamamış Abbasın ölüsünü Esmeye, bir gece yanına yanaşmalardan⁹ birisini almış, düşmüş yola. Köpeklerin ağzından Abbasın ölüsünü kurtarmış, bir çuvala koymuş, vurmuş sırtına. Yanaşmayla birlikte Abbasın ölüsünü götürmüş Anavarza tepesine sabaha kadar derin bir mezar kazmışlar yanaşmaylan, gömmüş Abbası oraya Esmeye. Bunu herkes duymuş. Köyde kıyamet kopuyordu, Mustafa amcası tekmiyordu Esmeyi. Orospu, orospu, kardeşimin kanlısı orospu, diye bağıyordu. Seni yaşatmam, yaşatmam, ölüyü, o köpeğin ölüsünü nereye götürdün? Ya ölüyü vereceksin bana, ya canımı. Esmeye ağzını açmıyordu. Bütün köy bir ağızdan bağıyordu. Kadınlar erkekler, yaşlılar, çocuklar Esmeye ağızlarına ne gelirse söylüyorlardı. Köylüler, başta amcalar, en önde büyükana, birkaç gün Abbasın mezarını bulmak için Anavarzayı aradılar, ne mezarı buldular, ne de Abbastan en küçük bir parçayı. Esmeye ağzını açmıyordu” (Kemal, 2020: 15, 30-31).

Ataerkil toplum nezdinde özgür kadın namussuzdur. Herkesin gözünün üstünde olduğu kadın olan Esmeye de kalbinin sesini özgürce dile getirebildiği için bu yaftalamadan nasibini alır. Hem köy halkı hem de başta Büyükana olmak üzere Halil’in akrabaları, Esmeye’nin köyün ve ailenin namusunu lekelediğini düşünmektedir. Eserin başından sonuna dek Esmeye’yi infaz etmek için çeşitli hikayeler anlatan bu kişiler, Halil’in kanı yerde kaldığı için hortladığını, ruhunun eziyet çektiğini ve bu sebeple köyeye musallat olduğunu her fırsatta dile getirirler. Bu lanetten kurtuluş için tek çarenin Esmeye’nin ölmesi olduğunu salık veren köylüler ve Büyükana, tüm ikna yöntemlerini henüz bir çocuk olan Hasan üzerinde yoğunlaştırırlar. Babası Halil’in türlü türlü “iğrenç” hayvanların bedenine hapsolüp acı çektiği hurafeleriyle Hasan’ı delirten bu kişiler, en son darbeyi annesi Esmeye’nin geceleri gizlice başka erkeklerle birlikte olduğu söylentileri üzerinden vururlar.

⁹ Genellikle bir çiftçi yanında çalışan işçi, tutma.

Büyükana'nın eserin sonuna doğru Hasan ile yaptığı konuşmada bu durumu gözlemlemekteyiz:

““Sen bilmiyorsun yavrum, sen çocuksun yavrum, beni dinle yavrum, çocuksun ya, büyün de, babayığit bir erkek oldun, senin gibi bir yiğidin anası başka erkekleri yatağına alır mı, gel gel, daha gel de kimsecikler duymasın, anan her gece bir erkeği yatağına alıyormuş, bütün köylü görmüş, görmeyen, duymayan, bilmeyen yok. Ne dersin buna Hasan ... Babanın kanı yerde kaldı, anan dünya güzeli, kimse ona kıyamıyor, kıyamasınlar. Ya sen, sen ne olacaksın, elin yüzüne nasıl bakacaksın şu dünyada? Herkes senin ananı ... Sana orospu analı Hasan demezler mi ölünceye kadar. Ne diyorsun Hasan? Alnındaki bu kara lekeyi kıyamete kadar nasıl temizlersin Hasan? Ben yakında öleceğim Hasan, oğlum öldü, kanı yerde kaldı, torunum da işte böyle lekeli oldu.” [...] Hasanın başını şöyle uzaklaştırıp baktı. Hasanın yüzü ölü yüzü gibi olmuştu. Büyükana sevindi, turnayı gözünden vurmıştu. Çocuklar analarını babalarından bile kıskanırlardı. [...] “Geceleri uyumayıp da hiç bekleme, anan çok kurnaz. Bir kadın isterse başka bir erkekle çatışmayı, donunun bağına kocasına tutturmuş da gene de kocasının yanında çatışmış da kocasının haberi bile olmamış. Onun için ananı bekleme... Git de, çık da köye ananı görmeyen kalmış mı başka erkeklerle yatarken ...” (Kemal, 2020: 93-94).

Büyükana'nın lafları tüm köyü dolaşmakta ve Esmeye aynı şekilde köylünün de şiddetine maruz kalmaktadır:

“Köylü onun anasının orospuluğunu bir ay iki ay durmadan konuştu. Sözcükler dönüyordu kafasında Hasanın, güzel bir kadının bacakları, yüzü, kaşları, gözleri. Ve erkeklerle sarmaş dolaş olmuş, çırılçıplak... Delirir gibiydi ya, gene de köylünün anası üstüne durup bıkmadan anlattıklarını dinliyordu. Dinlemese ölecekti. Köylü büyükanasına bağlanmıştı bir büyüyle, o ne konuşursa köylü de

bire bin katarak onu konuşuyordu. Büyükanasının korkunç tutkusunun altındaydı bütün köy, Hasan da... Anası ölecekti. Anası..." (Kemal, 2020: 95).

Esmeye paralel olarak ele alacağımız *Kırmızı Pazartesi*'nin Ángela Vicario'su, Vicario ailesinin en küçük kızıdır. Ataerkil kültürün oklarını çevirdiği Ángela Vicario, annesi Pura Vicario'nun boyunduruğu altında adeta tutsak hayatı yaşar. Kendi kararı, kendi sözü veya söz hakkı yoktur. Yine ataerkil kültürün boyunduruğu altına alınan, kadın olmanın ve güzel olmanın bedelini ödeyen bir karakterle karşılaşırız:

"Ángela Vicario, dört kızın en güzeliydi, tarihteki büyük kraliçeler gibi göbek kordonu boynunun çevresine sarılı olarak doğduğunu anlatırdı annem. Ama öylesine terk edilmiş gibi bir hali, öyle bir ruh yoksulluğu vardı ki, belirsiz bir gelecek vaat ediyordu ona. Noel tatillerim boyunca yıllar yılı onu yeniden görüyordum, penceresinde komşu kadınlarla birlikte oturup bez parçalarından çiçekler yaparak genç kız şarkıları söylerken, her defasında daha da kimsesiz görünüyordu. "Şu senin salak kuzenin," derdi bana Santiago Nasar, "artık kızkurusu olup çıktı." Günlerden bir gün, ablası için yasa girmeden kısa bir süre önce, ilk kez olarak sokakta rastlamıştım ona, kadın gibi giyinmiş, saçlarını kıvırmıştı, aynı kız olduğuna inanamıyordum. Ama anlık bir görüntüydü bu: Ruhsuzluğu aradan geçen yıllarda birlikte büsbütün beter olmuştu. O kadar ki, Bayardo San Román'ın onunla evlenmek istediği duyulduğunda, pek çok kişi bunun yabancının aldatmacası olduğunu düşünmüştü" (Márquez, 2011: 34-35)

Ángela, İspanyolca melek anlamına gelir ve semavi inanışlarında melekler Tanrı'nın hizmetkarlarıdır. Bu açıdan bakıldığında, arkaik inanışlarda doğa anayı/tanrıçayı temsil eden kadınlar, semavi inanışlar ile gökyüzüne çıkarılarak baba tanrının hizmetkarına dönüşmüşlerdir. Gök yüzünün tanrısal düzeninin yer yüzündeki yansıması olarak da kraliçe olmalıdırlar. Yani kraldan türeyerek ve krala hizmet ederek anlam kazanırlar. Ángela Vicario de annesi Pura Vicario tarafından bu amaçla

yetiştirilmiş, fakat annesinin neredeyse demir parmaklıklar ardında koruduğu bekaretini kaybetmiş genç bir kadındır. Ruhu kafeslenmiş olan Ángela Vicario, gün geçtikçe içine kapanmakta ve içindeki duygu boşluğunun acısını çekmektedir. Ancak aşk kaostur ve kültürde kaosa yer yoktur. Aslolan evlilik ve aile olmak; “evinin kadını çocuklarının anası” olmaktır. Bayardo San Román ile evlendirilen Ángela Vicario’nun bu birliktelikle ilgili fikri dahi alınmamıştır. Vicario ailesi, Bayardo San Román gibi zengin ve şöhretli bir talihi geri çevirmeyip kızlarına sormadan evliliği onaylamıştır:

“Ángela Vicario, annesiyle babasının, yanlarında kocalarıyla ablalarının, evin salonunda toplanarak, onun daha yeni gördüğü bir adamla evlenmek zorunda olduğuna karar verdikleri o geceki korkusunu asla unutamamıştı. İkizlerse kendilerini olayın dışında tutmuşlardı. “Bize kadınları ilgilendiren bir konu gibi gelmişti,” demişti bana Pablo Vicario. Ana babanın kesin gerekçesi, alçakgönüllülüğüyle saygınlık kazanmış bir ailenin başlarına konan talih kuşunu hor görmeye hakkı olamayacağı yolundaydı. Ángela Vicario, aşk yoksunluğunun sakıncasını şöyle bir dokundurmaya cesaret edebildiyse de, annesi tek bir sözle onu susturmuştu. “Aşk da öğrenilir.”” (Márquez, 2011: 36-37).

İstekleri ve arzuları kültür belirler. Onun dışında bir “istemek” kabul edilemez. Aşk bir gereklilik değildir, beden isyanıdır ve akıl dışıdır. Aşkı arzulayan her kimse irrasyoneldir. İnsan için önemli olan erdem, tanrı yasalarına sadakattir. Bu anlamda bekareti korumak, istence/arzuya karşı verilen en önemli mücadeledir. Birey, aile ve toplum, bekareti topyekûn korumalıdır:

“Ángela Vicario’nun bakire olmadığı, ne kimsenin aklına gelirdi ne de bunu söyleyen olmuştu. Daha önce sevgilisi olduğu hiç duyulmamıştı, demir gibi sert bir annenin sınıksız yönetimi altında ablalarıyla birlikte büyümüşü. Pura Vicario, onun Bayardo San Román’la oturacakları evi görmeye birlikte gitmelerine bile

izin vermemiş, kızının iffetini koruyabilmek için gözleri görmeyen babasını da peşine takarak onlarla birlikte gitmişti” (Márquez, 2011: 39).

Tıpkı Esmé gibi, “namussuz” kadın Ángela da şiddete mahkumdur. Bayardo San Román’ın Ángela’yı bakire olmadığı sebebiyle evine geri götürdüğü gece Ángela Vicario, annesinden gördüğü şiddeti şöyle anlatır: “Hatırladığım tek şey, bir eliyle saçlarımdan tutmuş, öteki eliyle öyle bir öfkeyle vuruyordu ki, beni öldüreceğini sandım” (Márquez, 2011, 47).

Esmé’den farklı olarak ailesi ile yaşayan Ángela, bu sebeple belki ölümden kurtulur ama annesi tarafından ölmekten farksız bir sürgün hayatına mahkûm edilir. Vicario ailesi olaydan sonra kasabadan ayrılır ve Guajira’ya yerleşir. Aradan geçen yirmi üç yılda Ángela tüm korkularını yenmiş, istencine vurulan zincirlerden kurtulmuş ve kendini özgür kılmayı başarmıştır. Bayardo San Román’a duyduğu aşkı keşfederek geçirdiği bunca seneyi hem kendisini hem de âşık olduğu adamı ataerkil kültürün zincirlerinden kurtarmaya çalışmak ile geçirmiştir:

“Sanki yeniden dünyaya gelmişti. “Onun için deli oluyordum,” dedi bana, “hem de tımarhanelik deli.” Onu görmek için gözlerini yumması yetiyor, denizde soluk aldığı duyuyor, yatağın içinde bedeninin sıcaklığıyla gece yarısı uyanıyordu. O haftanın sonunda, bir an bile huzur bulamamış bir halde, ilk mektubunu yazmıştı ona. [...] İlk kez kendi yazgısına hükmeden Ángela Vicario, işte o zaman nefretle aşkın karşılıklı tutkular olduğunu keşfetmişti. Ona ne kadar çok mektup içindeki korları o kadar canlanıyordu ama annesine karşı duyduğu hınç da içini daha fazla ısıtıyordu. “Onu yalnızca görmekle bile midem kalkıyordu,” dedi bana, “ama annemi gördükçe onu hatırlamadan da edemiyordum.” [...] Kafasının içi berraklaşmış, başına buyruk olmuş, kendi iradesinin efendisi olup çıkmıştı, yalnızca o adam için yeniden bakireydi artık, kendisinininkinden başka otorite

tanımıyor, kendi saplantısına boyun eğmekten başka bir şey düşünmüyordu”
(Márquez, 2011: 83-86)

Altı yıl boyunca Bayardo San Román'a aşk mektupları yazan ve sonunda sevdiğine kavuşan Ángela Vicario'nun içinde yaşam özgürce yeşermiş, annesinin ona yaşattığı tutsaklığın bilincine varmış ve sonunda “Athena'nın” zincirlerinden kurtulmuştur.

Eserde kendisinden çok bahsedilmeyen ancak dikkat çeken önemli bir karakter Santiago Nasar'ın annesi Plácida Linero'dur. Sevgiden yoksun evliliğinin meyvesi olan oğlu Santiago'ya derin bir hayranlıkla yaşayan, insanların rüyalarını yorumlamakta yetkin, şifalı otlarla haşır neşir, içgüdüsel ve bilge bir kadındır. Hakkında bunların dışında bilgimiz olmayan Plácido Linero, bu özellikleriyle arkaik düzenin kadını görüntüsü çizmektedir. Piskoposun kasabaya gelişini önemsemeyen nadir insanlardan birisidir ve inanç anlamında eserdeki diğer karakterlerden ayrılmaktadır.

““Rüyasında hep ağaçlar görürdü,” demişti bana annesi Plácido Linero, o uğursuz Pazartesi'nin ayrıntılarını aradan 27 yıl geçtikten sonra anımsarken. “Bir hafta önce de rüyasında, badem ağaçlarının arasından uçarken dalların hiçbirine çarpmadan geçip giden yaldızlı kâğıttan yapılmış bir uçağın içinde tek başına oturduğunu görmüştü.” Başkalarının rüyalarını, yemekten önce aç karnına anlatmaları koşuluyla, doğru yorumlamakta üstüne yoktu kadının [...] oğlunun yatak odasına son uğradığında kendisine bıraktığı geçmek bilmez baş ağrısına karşı kullandığı şifalı yapraklar vardı şakaklarında [...] “O benim hayatımın erkeğiymiş,” dedi (Márquez, 2011: 14).

Plácida Linero'nun Esmé ile benzerliği dikkate değerdir. Tıpkı Esmé gibi ailesinin evinden uzakta çok mutsuz bir evlilik yaşamış ve ancak kocası öldükten sonra huzura kavuşabilmiş gözükmektedir. Plácida Linero'nun Esmé gibi kocasının ailesi tarafından zulme uğrayıp uğramadığı bilinmez, ancak yalnızlık ve

sevgisizlik hissi Esme'yi andırır. Esme'nin Hasan'a duyduğu bağlılık gibi, Plácida Linero'nun da hayattaki tek varlığı oğlu Santiago Nasar'dır. Baba yasalarını tanımaz. Hristiyanlığın baba yasalarının kurumsal temsilcisi olan psikopos biat etmeyerek göklerin baba tanrısını reddeder. Bu açıdan bakıldığında adeta bir ana tanrıçadır, Demeter'dir. Esme eğer öldürülmemiş olsa, muhtemelen ileri yaşında bir Plácida Linero'ya, ya da başka bir deyişle Demeter'e dönüşecektir. Ne Esme'nin ne de Plácida Linero'nun ağzından kadına ve kadınlığa karşı bir söyleme şahit oluruz. Ataerkil kültürün kurbanı iki kadındır; Plácida Linero oğluyla yalnız kalarak kendini kurtarabilmiş, Esme'ye ise bu şans verilmemiştir.

Neticede hem Esme hem de Ángela Vicario, güzellikleri ve arzuları sebebiyle kültürün gazabına uğrayan, istenmeyen iki kadındır. Annesi, Ángela Vicario'yu gelecekte kendisi gibi bir "Athena" olması için yetiştirmiş, onu adeta bir kuş gibi kafeste tutmuş ancak o veya bu şekilde doğanın/istencin önünde durulamamıştır. Ángela Vicario, nasıl olduğu mutlak bir biçimde bilinmese de annesi Pura Vicario'nun gözü gibi koruduğu bekaretini kaybetmiştir. Bekaretini evlenmeden önce kaybetmiş bir kadın, artık kültürün tasarladığı ideal kadın prensibinden tamamen kopmuştur ve işlevsizdir. Athena'nın bekçiliğini yaptığı apollonik düzende yeri yoktur. Güzelliği ve "irrasyonel" istenciyle aşkın peşinde olan Ángela, bu bağlamda eserin Afrodit'idir. En büyük zulmü annesinden görmüştür. Fakat yaşadığı sürgün hayatının sonunda isyan bayrağını çekmiş, arzularına kavuşmuş ve sonunda Athena'ya karşı galip gelmiştir.

Diğer taraftan ataerkil kültürün hedefindeki Esme, yabancı ve öteki olduğu kasabada başından beri istenmemiş, güzelliği bir yandan kutsanırken diğer yandan şeytanileştirilmiş ve Ángela'dan farklı olarak yapayalnız biçimde yaşamdan koparılmıştır. Dayanılmaz biçimde hayran olunan ve aynı şekilde nefret edilen Esme, güzelliğinin kurbanı olan diğer bir Afrodit veya ana tanrıçadır. Esme, doğaldır, çaresizdir, duygularına set çekmez, tek sevdiği çocuğu Hasan ve Abbas'tır. Ataerkil zincirlerin

altında yaşar ancak her zaman tehlikelidir. Dul oluşu, güzelliği ve isyankâr tavrıyla, apollonik düzende yeri olmayan bir başka kadın tipidir. Aşka ve özgürlüğe yer olmayan bir dünyada, duyguların sel olup akmasını sağlayan bir kadındır. Güzelliği herkesi kendine aşık etmekte ve düzeni tehdit etmektedir. Sonuçta ise Büyükana'da vücut bulan Athena'nın planlarına karşı gelememiş ve baba yasaları Esmen'in öldürülmesiyle yerine getirilmiştir.

Esmen de Ángela Vicario da güzellikleri ve doğal istençleriyle kaos yaratmaktadır. Kadının doğallığı ve özgürlüğü karşısında canavarlaşan kültür, "kaos" korkusuyla patolojik biçimde bu kadınları ölüme ve ölümden farksız bir sürgün hayatına mahkûm eder. Büyükana Esmen'e, Pura Vicario ise Ángela'ya zulmeder. Ataerkil kadının; "aklı dışarıda" güzel kadına uyguladığı bu baskı ve şiddet, Athena'nın Afrodite'ye bakış açısına benzerdir. Kadını kadına düşman yapan bu bakış açısı, kültürün ataerkil dönüşümünün çarpıcı bir sonucudur.

4.2. Athenalar

Yılanı Öldürseler romanının, dört erkek evladıyla nispeten varlıklı ve dul bir hayat yaşayan Büyükana'sı, eserdeki en etkili figürlerden birisi olarak öne çıkmaktadır. Yaşanan trajedinin karar vericisi konumundadır. Adını sanını bilmediğimiz Büyükana'nın fiziksel özelliklerini; oğlu öldürülmeden önce ve sonra sahip olduğu ruh halini, Hasan'ın anlatıcıya aktardığı şekliyle bilmekteyiz:

"Büyükanası yaşlıydı ama güzeldi. İnce uzundu. İnce bir çenesi, çok büyük çekik kara gözleri vardı. Oğlu, Hasanın babası öldürüldükten sonra yüzü gülmemişti. Gece gündüz köyün içinde bir yas gibi dolanarak ağıt söylüyordu. Oysa ne güleç bir insandı büyükanen. Hasan onu hep güler görmüştü. Bu hallerini, ağıtlarını, dağ gibi bir oğlu öldürülmüşse de yadırgıyordu" (Kemal, 2020: 23).

Öldürülen Halil'in annesi, Hasan'ın babaannesi ve Esmen'in kayınvalidesi olan Büyükana karakteri, eserde ataerkil kültürün otoritesini durmaksızın perçinleyen bir kadındır. Oğlu öldürüldükten sonra yas haline bürünen ve karalar bağlayan Büyükana'nın fiziksel değişimi oldukça çarpıcıdır:

“Kırmızı dili dışarda, bir köpek geldi durdu yanında. Su durgun, ölü, üstünü tozdan, saman çöplerinden, yapraklardan kaymak bağlamış, akıyor gibiydi. Yüzü kırış kırıştı. Yanında bitiverdi. Dudakları büzüşmüştü. Uzun inceydi. Güçlü çenesi inatçıydı. Oğlu vurulduğundan bu yana kara başörtü bağlıyordu. Saçları kınalıydı, kırmızı bir parlaklık taşıyordu kara başörtüsünün altından. Elinde kalın kamıştan sopası vardı. Geldi yanına çöktü. [...] Hasan ona hiç bakmadı. O konuşurken, bakmadan, öndeki tek sivri, kararır sararır kesilmiş dişini görüyordu. İpek bir kuşak bağlamıştı kopacak gibi incelmış beline. Yüzü kapkaraydı. İpekli kuşağının saçakları kırmızı, yeşil, mavi ta dizine kadar dökülüyordu. Böylesi kuşakları ta kızlığından yana bağlardı büyükana. Oğlu vurulduğunda tepeden tırnağa karalara bürünmüştü ya, bu kuşağı çıkaramamıştı. Ölümünde bile bu kuşak onunla olacaktı” (Kemal, 2020: 32-33).

Büyükana'nın, oğlu Halil öldükten sonraki giyim kuşamı ve görüntüsü adeta bir intikam zırhı gibidir. Uzun ve ince bir bedene sahip olan Büyükana, karalar bağlamış kıyafetleri, bel kuşakları ve elinde tuttuğu sopasıyla, ataerkil yasaların yargıcı görünümündedir. Hayran olduğu oğlunun ölümünden itibaren herkese ataerkil kültürün kadınlık, erkeklik, evlatlık ve kardeşlik rollerini sürekli bir biçimde hatırlatmakta ve dayatmaktadır. Başta Esmen olmak üzere, tüm oğulları ve torunu Hasan, Büyükana'nın şiddetine maruz kalır. Ancak bu noktada Büyükana'nın oğlu Halil'e duyduğu hayranlık dikkat çekmektedir. Ona göre Halil Çukurova'nın en “babayiğit” adamıdır ve Hasan'a babasını şu sözlerle betimler:

“Yaaaa, aslanım, yaaaa yiğidim Hasan, baban gibi bir babayiğit yoktu koca Çukurovada. [...] Baban da sağ kalaydı, babayiğidim, Halilim, Halilim, yiğidim, işte o zaman göreydin sen. Baban değil bir kadını, o kadının obasını ordusunu, sütünü sülalesini siler süpürürdü. [...] Baban sağ olsaydı da anan olacak o orospu böyle yapsaydı... Leşini köpeklere, kartallara atardı senin baban... Senin baban gibisi var mıydı? Şu Anavarzanın kartallarına benzerdi. [...] Halilim Binboğa kartalı gibiydi. Halilim Düldül şahini gibiydi, Halilim Aladağ doğanı gibiydi. Aaaaah, Halilim...” (Kemal, 2020: 33).

Oğlunu yere göre sığdıramayan Büyükana için Halil; ailenin servetini çekip çeviren, istediğine sahip olan, namusunu korumasını bilen, “karşısında herkesin titrediği, güçlü, mert, yani ideal erkektir”. Halil’in, Esme’yi kaçırıp tecavüz etmesi ve onunla zorla evlenmesine nispeten karşı çıksa da, burada yine düşündüğü kişi kendi evladı Halil’dir. “Anası, bu orospu sana hayretmez, Halil, dedi. Bırak onu da evine gitsin, başına bir iş açacaksın bu sürtük yüzünden... Halil anasına güldü geçti. Zorlan güzellik olmaz Halil, yavrum, dinle ananı dedi. Bir tanesi bunun yüzünden içeride yatıyor” (Kemal, 2020: 29).

Büyükana, kendisi gibi bir kadın olan ve hayatta oğlu Hasan’dan başka kimsesi kalmayan Esme’yi “iffetsiz ve namussuz” görmektedir. Esme’nin sırf güzel olması ve herkesin ona hayran olması, Büyükananın onu ötekileştirmesine ve şeytanlaştırmasına sebeptir. Dolayısıyla Büyükana, tıpkı Athena gibi, Afrodit’ten yani Esme’den nefret görmektedir. Onu sürekli olarak “güzel”, “namussuz” ve “tüm kötülüklerin sebebi” olarak betimlemekte; durmaksızın ölmesi gerektiğini salık vermektedir:

“O, ölecektir, dedi. Ben ölmeden, o demir sandığa da girse ölecektir. [...] Bak, oğlum, senin anan da benim oğlumu öldürdü. Bak sen bir anandan, üstelik de babanın kanlısı anandan vazgeçemiyorsun, ben dağ gibi babayiğit oğlumun kanından nasıl vazgeçeyim, babayiğidim, Hasanım. Oğlumun öcünü almadan ben bu dünyadan gidersem, şu kara toprağa girersem beni toprak kabul eder mi

Hasanım [...] Bak düşmanım gözümün önünde allanıp pullanıp salınıp geziyor, benim dağ gibi yiğidim kara topraklarda çürürken. (Kemal, 2020: 38, 45).

Büyükana, bir taraftan Esmeye olan nefreti üzerinden “namussuz kadın” tasarımı yaparken, diğer taraftan oğulları ve torunu üzerinden de “adam olamayan erkek” söylemini sürekli olarak vurgulamaktadır. Torunu Hasan’ı annesinden koparma niyeti içinde olan Büyükana, Hasan’ı babasının oğlu olduğuna, huyunun babasına çektiğine ve babasının kanını yerde bırakmamasına ikna etmeye çalışır:

“Oğlumu öldürten gözümün önünde dolaşıp durur. Dolaşıp durur da bağırimi ezip durur. Üstelik de gül gibi yavrusunu bırakıp da evlenecekmiş. Kuyruk sallaya sallaya oğlumu öldürttü. Şimdi de gül gibi babayığit torunumu kahrından öldürtecek. Daha oğlumun mezarının toprağı kurumadan evlenecekmiş. Ben, dedim ki amcalara, Mustafaya, İbrahime, ben dedim ki onlara, o varsın evlensin, benim torunum, dedim, benim Halilimin oğlu, benim babayığidim babasına çekecek, üstelik de o babasına benzer. Babası gibi babayığit olacak. Anası evlenirse benim torunum, kara gözlüm hiç gider de babalıkla birlikte yaşar mı? Benim oğlum Hasanım hiç üvey baba sultanı altında yaşar mı? Benim oğlum hiiiiç ... Benim oğlum gider de, babasının kanlısı bir avradın, babasının yatağında bir yabancıya sokacak, sokan bir avradın yanında boynu bükük yaşar mı? Benim torunum ...” (Kemal, 2020: 23-24).

Bu anneyi tamamen dışarıda bırakan baba-oğul birlikteliğinin, kendisi de bir anne olan Büyükana tarafından yüceltilmesi oldukça çarpıcıdır. Nitekim görüldüğü üzere, ataerkil yasaların devamını Büyükana tek ve kadın başına sağlamaktadır.

Büyükana’nın gazabına uğrayan diğer karakterler ise diğer üç oğlu olan İbrahim, Mustafa ve Ali’dir. Büyükana, Halil’in öldürülmesinden sonra diğer oğullarını bir araya toplar ve Halil’in intikamını almalarını emreder:

“Ağıtlarla, türkülerle babasını gömdüler. Büyükanası yatalara düştü. Yatalara düşmeden önce üç oğlunu çağırdı: “Oğlumun kanlısı Abbas kafiri değil, oğlumun kanlısı Esmedir” dedi. “Varın temizleyin kanınızı. Belki ben bundan sonra kalkamam, oğlum Halilin kanını yerde koyarsanız bu dünyada da öteki dünyada da ak sütüm size haram olsun. Oğlumun kanlısı Esmedir” (Kemal, 2020: 16).

Ancak Hasan’ın amcaları, Büyükananın isteğini yerine getiremezler. Torunu Hasan’a her fırsatta amcalarını kötüleyen Büyükana, bu sebeple onları ne oğuldan ne de “adamdan” saymaktadır:

“Yaaa, aslanım, yaaaa yiğidim Hasan, baban gibi bir babayığit yoktu koca Çukurovada. Baban değil de babanın yerine Mustafa oğlum vurulaydı, baban değil de babanın yerine İbrahim oğlum vurulaydı, baban da sağ kalaydı, babayığidim, Halilim, Halilim, yiğidim, işte o zaman göreydin sen. [...] Senin de amcaların adam mı, baban vurulduğu gün, eğer onlar adam olsalardı, tutarlardı o gelinin saçından götürürlerdi Halilimin mezarının başına, alırlardı keskin usturayı ellerine, basarlardı boğazına usturayı... Kellesini bir yana, gövdesini bir yana atarlardı. Şimdi o gelin de, torunumun anası, torunum, senin anan olarktan karşımda salınıp gezemezdi. [...] Sen orada çürürken bu burada, senin kanının üstünde keyfedecek. Kardeşlerin adam çıkmadı, bir avradı öldüremediler Halilim, Halilim, Halilim yiğidim... Haliliiiiiiiiim... [...] Ölüyorum ya, ölmeyeceğim Hasan. Ben ölürsem kim alacak, kim kaldıracak oğlumun kanını yerden Hasan. Hiçbiriniz adam çıkmadınız. O Ali olacak Ali var ya, o emmin olacak adam var ya, ananla, kardeşinin kanlısıyla evlenmek istiyor. Onun derdinden deli olmuş da dağlara düşmüş Hasanım. De söyle, ben nasıl eder de ölürüm Hasanım. Bir insan kardeşinin öz bir kanlısına karasevda bağlar mı?” (Kemal, 2020: 33, 35, 84).

Halil’in intikamını Esmе’den almamaları sebebiyle diğer üç oğlunu “namussuzlukla” ve “şerefsizlikle” suçlayan Büyükana, görüldüğü üzere ataerkil

kültürün erkeğe biçtiği namus bekçiliği rolünün de altını kalın bir biçimde çizmektedir. Baba yasalarını uygulamasını beklediği oğulları, bu görevi yerine getirmediklerinde onları hem aileden hem de “adamlıktan” dışlamaktadır. Erkeklik görevlerini yerine getirmedikleri sürece varlıklarının Büyükana için hiçbir önemi yoktur. Büyükana’da vücut bulan tanrıça Athena, baba yasalarının kadın bekçisi olarak görevi başındadır.

Kırmızı Pazartesi romanında Athena’yı aradığımızda ise Pura Vicario karakteri ile karşılaşırız. Büyükana kadar ayrıntılı biçimde ele alınmasa da kızlarına ve oğullarına olan tutumu ya da onlara biçtiği kadınlık/erkeklik rolleri ile kültürün ataerkil dönüşümünün temsilidir. Orta halli bir hayat yaşayan Vicario ailesinin ataerkil annesidir. Kocasını Poncio Vicario’nun gözleri görmeyen ve elden ayaktan düşmüş halinden dolayı ailenin hem babası hem de annesidir. Ailede her şeyin karar vericisidir. Kızlarını ve oğullarını ataerkil yasalara göre büyütmiş olan Pura Vicario, kadına ve erkeğe bakış açısı doğrultusunda *Yılanı Öldürseler*’in Büyükana’sı ile benzeşir:

“Annesi Purísima del Carmen, bir daha ayrılmamak üzere evlenene kadar ilkokul öğretmenliği yapmıştı. Uysal, biraz da kederli görünümü, sert kişiliğini pek güzel gizliyordu. “Tıpkı rahibeye benzerdi,” diye hatırlar Mercedes. Öyle büyük bir fedakârlık ruhuyla kendini eşinin bakımına, çocuklarının büyütülmesine vermişti ki, insan bazen onun varlığını unutabilirdi. İki büyük kızı çok geçmeden evlenmişti. [...] Oğlanlar erkek adam olacak şekilde büyütülmüşlerdi. Kızlarsa evlenmek üzere yetiştirilmişlerdi (Márquez, 2011: 33-34).

Eserde anlatıcının annesi, Pura Vicario’nun kızlarını şu sözlerle betimler: “Ayrıca, onlardan daha terbiyeli kızlar olmadığını düşünürdü hep. “Onlar kusursuz kızlar”, dediğini duyardım sık sık. “Her erkek onlarla mutlu olur, çünkü acı çekmek için yetiştirilmişler.”” (Márquez, 2011: 34).

Pura Vicario, bahsettiğimiz gibi kızı Ángela Vicario’nun bekaretini koruyamamış olmanın utancıyla kızını döver, derhal oğullarına Santiago Nasar’ın ölüm emrini verir ve

ataerkil törenin yerine gelmesinin akabinde kasabayı terk ederler. Geri kalan tüm hayatı boyunca ise gittikleri Guajira köyünde kızı Ángela Vicario'yu kafese kapatmaya devam eder (Márquez, 2011: 47, 83-84).

Tanrıça Athena, bu kez de Pura Vicario aracılığıyla baba yasalarını yaşatmaya devam etmiştir. Pura Vicario kendi kızlarına ve oğullarına zulmeder, Büyükana ise aynı şekilde oğullarına, torununa ve Esm'e'ye yaşamı dar eder. Hiçbir kadın ve erkek, Athena'nın gazabından kaçamaz.

Ataerkil kültürde her kadınının acı çekmeye mahkûm olması oldukça çarpıcıdır. Bu tasarıya göre kadın, erkek için ve erkeği mutlu etmek için var olur. Kültür, kadının kendi başınlığını ve özgürlüğünü ele geçirerek, onu sadık eş ve fedakâr anne kalıbına sokar. Bu kalıba girmeyen her kadın “namussuz” ve “tehlikelidir”. Söz konusu bakış açısı, ataerkil dönüşümle birlikte gerçekleşir. Kadınlar arkaik düzende bir arada ve doğal biçimde var olurlarken, kültürün ataerkil dönüşümüyle beraberlikten koparılırlar ve tek başlarına eve hapsedilirler. Annelerin, anneliği hem kız kardeşleri hem de kendi anneleriyle paylaştıkları ve çocuğun kolektif bir biçimde büyütüldüğü eski düzen, ataerkil dönüşümle birlikte yerini erkeğin tahakkümü altına giren yalnız kadınlar yaratmıştır. Bu yeni düzende kadınlar kadınlara yabancı ve düşman hale gelir. Büyükana'da olduğu gibi sadece kayınvalide-gelin değil; Pura Vicario'da da gördüğü gibi anne-kız evlat düşmanlığı yaşanmaktadır. Kültürün ataerkil düzeni yine kadın aracılığıyla sağlaması oldukça çarpıcıdır. Klasik mitolojide Athena'nın üstlendiğini bildiğimiz bu misyonu, Pura Vicario ve Büyükana karakterlerinde belirgin biçimde gözlemleriz.

4.3 Apollon ve Dionysos Çatışmaları

Eserde ataerkil kültürün ideal erkeği olarak Hasan'ın babası Halil'i görmekteyiz. Halil varlıklı bir hayat süren, güzel bir kadınla evlenmiş ve bir de erkek çocuk babası olan; ideal erkek tasarısını tamamlamış bir karakterdir. Eserde anlatıcının ağzından,

Hasan'ın babasının toplumsal konumunu şu sözlerle tanımaktayız: “Babasının çok tarlası vardı. İki traktörü, bir batosu, bir kamyonu, arabaları, atları, tohum makinaları vardı. Pamuk, susam, buğday, çeltik tarlaları Çukurovada dönümlerce uzanıyordu” (Kemal, 2020: 22).

Bu ideal ve varlıklı konuma sahip olan Halil'in Esmeyi zorla alı koymasına, ona tecavüz etmesi ve evlenmesi “yiğitliğinden” bir şey götürmemekte; aksine onu güçlü, istediğine ulaşan, kadını kendine köle eden ve soyunu miras bırakacağı erkek çocuğa sahip olan ideal erkek figürü olarak yüceltmektedir. Annesi Büyükanesinin ona nasıl hayran olduğunu önceden aktardığımız Halil, köylülerin nezdinde de benzer şekilde mitleştirilmektedir. Lokantacı Kürt Sülo karakteri Hasan'a Halil'i şu şekilde anlatır:

“Beni iyi dinle, ben senin babanı canım kadar severdim. Baban benim içki arkadaşımı, kumar arkadaşımı, öyle arkadaşımı... Ben babanla Adanaya gidip iki kişi tek başımıza kaç kere bar kapatmıştık. Baban kartal gibiydi. Abbas gibi gözü kanlı biri olmasaydı senin baban Halili bu Çukurova ülkesinde öldürecek, ona tetik basacak bir tek adam çıkmazdı” (Kemal, 2020: 61).

Burada görüldüğü üzere, kültür gücü elinde bulunduran erkeklerin yasa dışılık ve zorbalıklarını mazur görmekte, hatta bu davranışları onların gururunu ve saygınlığını perçinlemektedir. Ataerkil yasanın işlediği yerde erkeğin toplumsal gücünün bir sınırı yoktur.

Diğer taraftan, Hasan'ın köyden kaçıp gitmeye çalıştığı sırada evine misafir olduğu Murtaza Ağa karakteri ve köylüler de Halil'i yere göğe sığdıramamaktadır: “Tanırdım Halili, dedi Murtaza Ağa. Babayığit adamdı baban senin. Onun gibi bir babayığit daha gelmez Çukurova toprağına. Gelmez, dediler öteki köylüler. Hepimiz biliriz Halil Ağayı. Hepimize çok yardımcı olurdu Çukurovada. Konuk sevmeyen Çukurovada konuksever bir kişiydi Halil Ağa (Kemal, 2020: 65).

Halil, ataerkil kültürün tasarladığı ideal erkek figürüdür ve bu görevini başarıyla yerine getirdiği için her şeyi yapmasına izin vardır. Varlıklı oluşundan kaynaklanan güçlü sosyal konumu; Esmeyi zorla kendisiyle evlendirmesi ve soyunu devam ettirecek bir oğula sahip olması, Halil'i herkesin gözünde ideal “babayiğit” erkek yapar. Ataerkil düzende erkek işini eline almalı, evlenmeli ve erkek çocuk sahibi olmalıdır, çünkü ancak bu şekilde krallığını inşa edebilir. Halil ise krallığını tabii ki Esmeyin üzerine inşa etmiştir. Esmeyi, başına buyruk ve kendiliğinden var olan doğadır. Halil ise tiranlığını ilan etmek ve krallığını taçlandırmak için doğayı fetheder. Gücünü, kendisinde hiçbir şekilde gönlü olmayan kadını alı koyarak kanıtlar ve ataerkil varlığını tamamlar.

Halil'in inşa ettiği bu krallık ise tüm köylüler tarafından korunmaktadır. Çünkü söylediğimiz gibi, Halil'in krallığı, insanın doğa ve kadın karşısındaki gücüdür. Halil öldükten sonra tehlikeye giren ataerkil düzen, Hasan'ı Esmeyi bırakamaz. Bu apollonik krallığın karşısındaki en büyük tehdit Esmedir ve daha da ileri bir tehdit Hasan'ın “anasının oğlu” olmasıdır.

Ataerkil kültürün tahakküma altına aldığı diğer bir figür ise eserin çocuk karakteri Hasan'dır. Annesi Esmeyi öldürdükten sonra hapse giren Hasan, eserin anlatıcısıyla burada tanışmış ve dost olmuşlardır. Eserin anlatıcısı ise Hasan'dan dinlediği hayat hikayesini okurla buluşturur. Eser boyunca Hasan'ın annesinden koparılarak “babasının yiğit oğlu” yapılışına şahit oluruz.

Yedi yaşındayken babası öldürülen Hasan, annesi Esmeyle Büyükana ve amcalarının köyünde yaşamaktadır. Ağzı var dili yok bir çocuktur. Eser boyunca candan sohbet ettiği yalnızca iki üç kişi vardır. Hasan'ın bu içe dönüklüğü ve suskunluğu; Büyükananın, amcalarının ve köylülerin dur durak bilmeyen baskılarının yanı sıra, durmaksızın annesi Esmeyi ona düşman etme çabalarından kaynaklanmaktadır. Amcalarından ümidi kesen Büyükanası, sürekli olarak çocuğa, babasının ölümünden annesinin sorumlu olduğunu tekrar eder durur. Aynı zamanda Hasan'ın hem babasına

çektğini hem de ileride onun gibi “yiğit” bir erkek olacağını söyleyerek Hasan’ı annesinden koparmakta ve Hasan’a “babasının oğlu” olduğu fikrini aşlamaya çalışmaktadır. Hasan, annesinin eline bırakılmamalı ve ataerkil yasaların arzu ettiği bir erkek olmalıdır:

“[...] benim Halilimin oğlu, benim babayığidim, o babasına çekecek, üstelik de o babasına benzer. Babası gibi babayığit olacak. Anası evlenirse benim torunum, kara gözlüm hiç gider de babalıkla birlikte yaşar mı? Benim oğlum Hasanım hiç üvey baba sultanı altında yaşar mı? Benim oğlum hiiiiç ... Benim oğlum gider de, babasının kanlısı bir avradın, babasının yatağına bir yabancıyı sokan bir avradın yanında boynu bükük yaşar mı? Benim torunum ...” (Kemal, 2020: 23-24).

Büyükana’nın bu sözlerinin ardından, Hasan’ın istemsizce içinde oluşan büyük boşluğa şahit oluruz. Hasan duygusal anlamda annesinden koparılmakta ve içine nefret tohumları ekilmektedir.

“Hasan oradana ayrıldı ama allak bullaktı. Büyükanasının dilinin altında bir şeyler vardı, vardı ama neydi. O sözlerle düpedüz anasını kastediyordu. Babasının katilinin anası olduğunu söylüyordu düpedüz. [...] Eve geldi, anasını eskisinden de sevinçli buldu. Gülüyor, yanaşmalara emir veriyor, traktörcüye bir şeyler söylüyordu. Hiç oralı değildi. Ama Hasan bugün anasının yüzüne bakamıyordu. Anası, onu bir aralık kucaklayıp öpmek istedi, Hasan onu itti. Giyitlerini çok beğendiğini söyledi. Çok yakıştığını da ... Ayakkabılarını da beğenmişti. Coşkuyla Hasanı bir daha kucakladı, Hasan buz kesildi. Esmeye, bir daha kucakladı oğlunu. Hasanın tüyleri diken diken oldu. Esmeye, oğlunun halini anlamakta gecikmedi. Durdu, uzun uzun Hasana baktıktan sonra içini çekti. “Eyvaaaaaah,” dedi, “eyvaaaaaah Hasan ... Eyvaaaaah!” (Kemal, 2020: 24).

Aslında annesi Esm'e'den başka düşüneni olmayan Hasan, böylelikle ataerkil kültürün intikam aracına dönüştürülmekte ve kendi annesine düşman edilmektedir. Babaannesi ve amcaları için ailenin namusunu temizleyecek tek kişidir Hasan. Nitekim bu amacın gerçekleşmesinde türlü hilelere maruz kaldığına şahit oluruz. Bu noktada özellikle ataerkil kültür bağlamında erkek çocuğa yüklenen anlam ve görevler, Hasan'a verilen hediyeler aracılığıyla da açıkça ortaya çıkmaktadır. Kültür erkeği silahlarla ve atlarla kuşatmakta; erkeklik kodlarını güç, şiddet, hakimiyet, gözü peklik ve şeref olgusu üzerinden kurgulamaktadır. Tüm bu kodlar sembolik olarak at ve silah üzerinden babadan oğula, kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır:

“Öğleden sonra amcası Mustafa geldi eve, ona bir kundağı sedefli tüfek getirdi. Çok güzel, eskiden kalma bir tüfektir. [...] “Bu tüfeği sana getirdim Hasan. Bu tüfek senin dedenin tüfeğidir. Deden vasiyet etti, dedi ki, bu tüfeği ocağımızın öcünü alacak ocağımızın ilk yiğidine verirsin. Bu tüfekten hem av avlar, hem de istersen ocağımızın düşmanlarımızdan alırsın. Haydi gidelim de ilk olarak benim yanımda kullan tüfeğini.” Aşağı indiler, Anavarzanın burnuna, Ceyhan ırmağının kıyısına vardılar. Mustafa, kırma tüfeğe bir kurşun sürdü: “Al,” dedi, “al Hasan, al da sık şu ak taş. Bakalım vurabilecek misin?” [...] Hasan tüfeği aldı, doğrulttu, ak taşın yakınından bir duman çıktı. Amca ona kurşunları uzatıyordu, o sıklıkça ... En sonunda Hasan taşı ucundan vurdu. Amca belinden fişekliği çıkarıp Hasana uzattı: “Al,” dedi, “bundan sonra en kendin istediğin zamanla vurursun. Çok kullanmalısın tüfeği... Çok sıkmalısın ki, elin alışsın da çok vurasın... Nişancılık yalnız çok sıkmakla, çok kurşun harcamakla kazanılır.” “İstediğin kadar harca, ben Kozandaki dükkancıya tembih eyledim, sen ne zaman gider de istersen sana fişek verecek. Kalmazsa sen bana söyle ben sana istediğin kadar getiririm. İyi bir avcı olur da turaç vurursan bana da turaç getir. Bir iyi avcı olur da üveyik, yağmurcuk kuşu vurursan bana da... Bir iyi avcı olur da tavşan

vurursan, amcanı da unutmazsın ...” [...] On beş gün sonra da İbrahim amcası ona üç yaşında bir Arap tayı armağan etti. Hasan Arap tayına da tüfek kadar sevindi” (Kemal, 2020; 24-26).

Silah kullanması ve avlanması kendisine bir miras gibi aşılana Hasan, doğadaki canlılara, annesine ve tüm insanlara düşmanca tavırlar sergilemeye başlar. Annesine karşı duyduğu ve anlamlandıramadığı kötü hisler Hasan’ı yavaş yavaş dönüştürmektedir. Düşünceleri ve sevgisi baskılanan Hasan öfke dolmakta; acısını hem kendinden hem de diğer herkesten çıkarmaktadır:

“Böyle sabahlarda, daha gün doğmadan, anası yayığın ilk tereyağı toprağını ona verirdi. Üstü ayran kabarcıklı tereyağını Hasan sıcak tandır ekmeğine sürer, uzak ağaçların altına gider, siner yerdı. Anasına hiç bakamıyordu artık. Ne yüzüne, ne de yürüyüşüne. Anasını görmeyeli hanidir. Böyle sabahlarda hep böyle olurdu. İçi içine sığmaz ne yapacağını edeceğini bilemezdi. Çılgıncasına köyün içinde dolanır dolanır, ondan sonra da ne yaptığını bilemezdi. Bu kundağı sedefli, değerli tüfeğı ona daha yedi yaşında vermişlerdi. Bu tüfekte o gün bugündür vurmadığı canlı kalmamıştı. Önüne gelene ateş ediyordu Hasan, kuşa, keçilere, kartallara, kekliklere, çakallara, serçelere, insanlara ... Yaaa, insanlara bile ateş ediyordu Hasan ... Üç amcası vardı, üçü de ona ses çıkarmıyorlardı. [...] Hasan her sabah evden çıkıyor, ancak gün kavuştuktan sonra, göz gözü görmez olduktan sonra, ortalıktan el ayak çekildikten sonra köye dönüyordu. Her zaman da sedefli tüfeğı elinde. Sedefli tüfeğı hiç bırakmıyordu. (Kemal, 2020: 9, 12).

Gün geçtikçe içine kapanan ve köylülerden köşe bucak kaçan Hasan’ın baba yasalarına göre kat etmesi gereken diğer bir aşama ise erkekliğini herkese kanıtlamaktır. Köylüler, Halil’in hortladığına dair anlattıkları hurafelerle Hasan’ın, Esme’nin ve Halil’in akrabalarının üzerine gitmektedirler. Hurafelere göre Halil hortlamıştır ve ailesine lanetler okumaktadır. Köylünün hep bir ağızdan anlattığı bu hikayeler herkesin zihnini

ele geçirir. Bu hortlak hikayeleriyle Hasan'a her fırsatta babasının kanını temizlemesi gerektiği hatırlatılır. Yoksa ne "adam" olabilecektir ne de rahata erecektir:

"Seferberlik kaçkını Kerim ortaya düşmüş konuşuyordu: "Gördüm," diyordu uzun boynunu sündüre sündüre. "Halili gördüm dün gece, kayalıklardan inerken. Alikesiğinin üst başında, başımı bir de kaldırdım ki, ne görem, ak kefenli, uzamış gitmiş, karanlıkta parıl parıl eden bir kişi, gözleri de ışık gibi yanıyor, yolumu kesmiş. Yolumu kesen kişi üstüme eğilmiş, uzaktan bana bakıyor. Boyu kavak gibi uzadıkça uzamış. Dur, yaaaaaa Kerim, dedi bana. Beni tanıdın mı ya Kerim? Sesini tanıdım, tanıdım, dedim, yaaaa Halil, Çolakoğlu Halil değil misin? Benim, ben, dedi. Benim ben, ben hortladım... O kansız, o Allahsız anamın, o soysuz sütsüz kardeşlerimin, üstelik de boy atmış o sümüklü oğlumun, o kanlım olan avradımın yüzünden. Anam yok benim Kerim, var söyle ona. Kardeşlerim yok benim, var git söyle onlara. Oğlum Hasan büyümüş ya, keşki büyümez olaydı, ben hortladıktan sonra mezarımda duramadıktan sonra, zebaniler beni onun yüzünden gece gündüz dağlarlarken, keşki bir oğlum olmayaydı. [...] ben hortlak gezince de benim kanımı yerde koyan oğlum da onursuz, insanlar gibi insan içine çıkamayacak. [...] Oğluma söyle ki, anama, köylüme söyle ki, bu zebanilerin elinden halim yaman, hem de duman, beni zebaniler bir gün solucan, bir gün yılan, bir gün kurbağa, bir gün sümüklüböcek ediyorlar" (Kemal, 2020: 51-52).

Büyükana ve köylüler bir taraftan Esmeyi "namussuzlukla" suçlarken, diğer taraftan da Halil'in ruhunun acı çektiği, sürüngen hayvanların bedeninde hortlayarak azap içinde yaşadığı hurafelerini anlatmaya koyulurlar. Onlara göre Halil'i azabından kurtaracak tek çare Esmeyin ölmesidir ve bunu da babasının oğlu olarak Hasan'ın yapması gerektiği hep bir ağızdan dile gelmektedir. Tüm bu baskılar ve hileli yönlendirmeler sonucunda Hasan hem doğaya hem annesine hem de kendi benliğine düşman edilir. Defalarca kaçmaya çalışsa da annesini öldürmeden yaşamına devam

etmesi imkânsız hale getirilir. Hasan'ın topluma katılabilmesi için “erkek adam” olması ve bunun için de aile namusunu temizlemesi gerekir. Onun için tek kurtuluş ya kendini öldürmektir ya da annesini. Bu yaşananlar nezdinde ataerkil kültür baskısının çocuklar üzerinde de ne denli güçlü olduğu gözlemlenir:

“Sonunda her şey gelip hasanda düğümlendi. Halilin sümüklüböcekliği, solucanlığı, baykuşluğu, her gün her gün mezarında kırmızı demirlerle dağlanması gelip Hasana dayanıyordu. Önüne gelen, babasının düştüğü hali Hasana anlatmayı üstüne bir ödev biliyordu. Hasan çok çok kötü bir iş yapmıştı, anaydı, anaydı ya, onun yüzünden de hortlayan, olmadık hallere düşen babaydı. İnsan babasını, kanından geldiği bir adamı kıyamete kadar sümüklüböcek olmaya mahkum eder miydi, hem de kendi eliyle... [...] İnanılmaz bir tedirginlikteydi Hasan. Bu yüzden de kendisini kuşlara, böceklere vurmıştı. Şu dünyada sarılacak bir canlı, bir dal arıyordu Hasan. Hasan olanı biteni hiç kimseye söyleyemiyordu. Öldürseler de söyleyemezdi. Hasanı sarmışlardı, kuşatmışlardı dört bir yandan. Bir türlü, ne yapsa, nereye gitse bu kuşatmadan kurtulamıyordu bir türlü. Başını taştan taşa vuruyor kuşatıldığı yerden, onu saran demir halkanın içinden bir türlü çıkamıyordu. Her gün kaçmak, her gün mağaralar, kartallar, böcekler, yılanlar, her gün, her gün... Hiçbir çocuk arkadaşı da yoktu. Ya o çocuklardan kaçıyor, ya çocuklar ondan kaçıyorlardı” [...] Köylüler ona bir hoş, bir deliye, bir çalığa bakar gibi bakıyordu [...] Öldürtecekler Esmeyi... Üstelik de Hasana, üstelik de oğluna... Bir dayanır, iki dayanır... Çocuktur bu... Ağzından girip burnundan çıkarlar ... Öldürtürler Esmeyi... Kadınları çocuklara öldürtürler... Anasını öldürecek Hasan ... (Kemal, 2020: 53, 12, 69, 72)

Ataerkil kültür, namus yasasını sistemli bir şekilde işlemiş ve yerine gelmesini sağlamıştır. Babaannesinin, amcalarının ve toplumun baskısına yenik düşen Hasan da artık herkes gibi düşünmeye başlar: “Görmesin gözüm, görmesin gözüm... Öldürülmeli

anam, öldürülmeli. Öldürülmeli. O öldürülmezse olmaz. Çukurovada kimse bizim yüzümüze bakmaz. Babam da çingiraklıyılan olaraktan Çukurova sıcağında, cehennemde yanar durur. O ölmeli. Anam ölmeli. Esmeye ölmeli. Esmeye ölecek...” (Kemal, 2020: 68)

Hasan, ancak annesi Esmeye’yi yaşamdan kopararak topluma kendini kabul ettirir ve hayatına devam edebilir. Neticede namusunu temizleyen Hasan babasının kanını yerde bırakmamış; akabinde ceza evine girip çıkmış ve kendisine yeni bir hayat kurmuştur. Dolayısıyla, başlangıçta Hasan’a lanetler okuyan, onu neredeyse delirtecek noktaya getiren ataerkil toplum; namus yasasının uygulanmasının ardından Hasan’ı azat etmiştir. Hasan’ın sonunda refaha erdiği yaşamına, eserin cezaevinde tanıştığı anlatıcısının ağzından şahit oluruz:

“Birkaç ay önce Hasan beni aramış buldu. Hali vakti çok yerindeymiş. Üç tane biçerdöveri varmış, beş traktörü, bilmem kaç dönüm tarlası... Kocaman bir konak yaptırmış ki, heeeeeey, konak derim sana... Otuz dönümlük portakal bahçesinin içindeymiş. Evlenmiş, çok güzel bir karısı varmış. Altı da çocuğu olmuş, üçü erkek, üçü de kız [...] Dört kişi öldürüp de gece gündüz namaz kılan hapisteki o Ağayı anımsadık. İnsanlık dışı Lütfiyi anımsadık... Çukurova insanları gittikçe zalim, kötü, sevgisiz oluyorlarmış... Dost diyecek hiç dost kalmamış. Herkes herkesin gözünü oyuyormuş, beş kuruşa insan babasını öldürürmüş. Kendisi o kadar insan içine girmiyormuş. Baharda portakal çiçekleri öyle bir kokarmış ki kokularından insan sarhoş olurmuş” (Kemal, 2020: 102).

Esmeye namus uğruna toplum için öldürülmüş, Athena ve Apollon’a adanmış bir kurbandır, fakat Hasan’ın hapis yattıktan sonra kurduğu cümlelerden anlaşılana göre ataerkil kültürün sevgisizliği yine dönüp dolaşıp kendini yozlaştırmakta ve insanları hem birbirinden hem de yaşamdan koparmaya devam etmektedir. Hasan ise annesinin oğlu Dionysos değil, babasının oğlu Apollon olarak kültüre adapte olabirmiştir. Apollon, her daim babasının izindedir. Apollonik kültürün, insanın doğa üzerine inşa ettiği krallığı

korumak için birinci kuralı Esmeyi zapt etmekse, ikincisi de Hasan'ı Esmeyden koparmaktır.

Eserde ataerkil kültürün arasında sıkışıp kalan diğer iki karakter de Halil'in kardeşleri Mustafa ve Ali'dir. Aslında kültür, Halil'in ve ailelerinin namusunu temizleme görevini bu erkek kardeşlere vermektedir. Ancak hiçbiri bu namus görevini yerine getirmezler. Akıl ve toplum yasasının aksine, duygu ve korkularıyla hareket ettiklerinden hem anneleri hem de toplum tarafından dışlanırlar. Toplum ile vicdanları arasında sürekli olarak gidip gelirler. Ali'nin Esmey'e aşkıdan dolayı onu öldüremediğini kendi ağzından biliyoruz:

“... ben onu hiçbir vakit öldüremedim. Elim varmadı. Aldım elime babanın tabancasını, baban gömüldüğü gece, girdim sizin eve, anan, dünya güzeli, yüzüme baktı baktı da, öldür beni dedi. [...] Ben seni öldüremeyeceğim, bacım, dedim. Ben buradan başımı alıp da gidiyorum, seni kim öldürürse öldürsün, ben seni öldüremem, senin gibi Allahın güzeline elim varamaz benim” (Kemal, 2020: 81). Aynı şekilde Büyükana da kendi oğlu Ali'ye, düşmanına beslediği bu sevdasından

dolayı kin duymaktadır:

“O Ali olacak Ali var ya, o emmin olacak adam var ya, ananla, kardeşinin kanlısıyla evlenmek istiyor. Onun derdinden deli olmuş da dağlara düşmüş Hasanım. De söyle, ben nasıl eder de ölürüm Hasanım. Bir insan kardeşinin öz bir kanlısına karasevda bağlar mı?” (Kemal, 2020: 84).

Diğer yandan Mustafa da apollonik kültürün baskısı altında sıkışmışlığı yansıtan çarpıcı bir karakterdir. Esmey ile aralarında geçen bir konuşmada Mustafa aslında her şeyin farkında olduğunu, Esmey'nin suçsuz olduğunu itiraf eder. Ancak bunu yalnızca Esmey'e itiraf edecek cesareti vardır. Neticede toplumdaki taraf olmayı yeğler:

“Bir gün anasıyla Mustafayı konuşurken dinledi. Onun duyduğunu ne anası biliyor ne de amcası. “Senin hiçbir günahın yok bacım,” diyordu Mustafa. “Gene

de sen burada durma git. Seni öldürecekler bacım. Seni öldürmüyorum, diye anam benimle konuşmuyor. İbrahim de seni öldürmek istiyor ya, benden çekiniyor. Sen sağ iken hem de bu evde iken anam seni bırakmaz. Git bacı buradan. Malı mülkü batsın, çoluk çocuğu batsın... Sana haber veriyorum, kan dökülecek... Benim elimden bir şey gelmiyor. Halilin kanlısı seni biliyor bütün köy, bütün Anavarza yöresi... Sen burada kaldıkça... Ben bile seni öldürürüm bacım. Git buradan da canını kurtar. Bir daha bu evde kan dökülmesin. Dayanamayacağız bacım Esmem. Ben seni öldürmezsem, seni benim oğullarım öldürür, ben öldürmezsem seni, seni İbrahim öldürür, İbrahim öldürmezse seni, anamın akrabaları, dayılarım, dayılarımın çocukları öldürür seni. Senin ölüm kağıdın boynunda asılıp durur. Seni kimse öldürmezse anam seni kendi öz oğluna öldürtür..." [...] Ben de bacı sana yüreğim yandı da söylüyorum. Senin hiçbir suçun yok ya, seni öldürecekler. Senin ömrün kalmadı" (Kemal, 2020: 36-37).

Buradan da anlaşılacağı üzere Ali ve Mustafa baba yasasına karşı gelmekte, bu sebeple hem anneleri hem de köylüler tarafından dışlanmaktadır. Ataerkil kültürün tahammül edemediği erkek modeli olan Ali ve Mustafa, diyonizyak vicdanlarını bastıramayan, doğa yasalarına karşı gelemeyip toplum yasalarına karşı gelen "yarım" erkeklerdir. Dionysos, yaşama duyulan nefrete karşı mücadele etmektedir.

Yılanı Öldürseler'den farklı olarak, *Kırmızı Pazartesi*'de ataerkil kültüre hayatı kurban edilen kişinin cinsiyeti değişir. Bu defa yaşamdan koparılan kişi Santiago Nasar'dır. Santiago Nasar'ın ailesinin; Halil, Esmem ve Hasan ile çarpıcı benzerlikleri bulunmaktadır. Bu benzerliklerin iki farklı kıtada göze çarpması ise kültürün yayılma alanının bir göstergesidir.

Santiago Nasar, iç savaşların ardından Karayiplerin kıyısındaki Riohacha kasabasına yerleşen, Arap kökenli ve varlıklı bir insan olan İbrahim Nasar'ın oğludur. Santiago Nasar'ın babasından aldığı miraslar ve babasına duyduğu hayranlık, ailenin

ataerkilliğine dair önemli bilgiler sunmakta ve *Yılanı Öldürseler*'de karşımıza çıkan aile yapısı ile ilgili önemli benzerlikler taşımaktadır.

İbrahim Nasar'ın oğlu Santiago Nasar'a ateşli silahlar kullanmayı, at biniciliğini ve av kuşları eğiticiliğiyle birlikte bir çiftlik miras bırakmış olması, bu benzer ataerkilliğin bir göstergesidir. Anlatıcı; Santiago Nasar'ın, babası İbrahim Nasar ile ilişkisini şu sözlerle aktarır:

“Çocuk, babasının yanında mutlu olmuştu, ta ki üç yıl önce babası anızsın ölene kadar. Öldürüldüğü o Pazartesi gününe kadar da, tek başına kalan anasının yanında babasına benzemeyi sürdürmüştü. İçgüdüsunü anasından almıştı. Babasından da çok küçük yaştan başlayarak ateşli silahları kullanmayı, at sevgisini, yüksekten uçan av kuşlarını eğitmeyi öğrenmişti, ayrıca cesaretli olma sanatını da, ihtiyatlı olmanın yollarını da babası öğretmişti ona. Baba oğul, aralarında Arapça konuşurlardı; ama kendini dışlanmış hissetmesin diye Plácida Linero'nun yanında konuşmazlardı hiç. Kasabaya silahlı olarak indikleri hiç görülmemişti, eğitilmiş şahinlerini kasabaya bir tek kez götürmüşlerdi, o da yardım amaçlı bir panayırdı yırtıcı kuş yetiştiriciliği konusunda bir gösteri yapmak içindi. Babasının öllümü üzerine, ailenin çiftlik işlerini üstlenebilmek için liseyi bitirdiğinde okulu bırakmak zorunda kalmıştı. Santiago Nasar, kendi doğası gereği neşeliydi, barışçıydı, açık yürekliydi. [...] Santiago Nasar, beyaz ketenden bir pantolonla gömlek giymişti, her ikisi de kolalı değildi, bir önceki gün düğün için giydiklerinin eşiydi. Sayılı günlerde hep böyle giyinirdi. Psikopos gelecek olmasaydı, babasından miras kalan, pek başarılı olmasa da sağduyuyla yönettiği sığır çiftliği El Divino Rostro'ya her Pazartesi giderken giydiği haki renkli giysisiyle binici çizmelerini giyerdi. Araziye çıktığında belinde bir de 357 Magnum taşırdı; dediğine bakılırsa bu yivli silahın kaplamalı kurşunları bir atı bile ortadan ikiye bölebilirdi. Keklik mevsiminde eğitilmiş şahinleriyle birlikte

öteki gereçlerini de yanında götürürdü. Dahası dolabında bir 30.06 Mannlicher Schönauer tüfeği, bir 300 Holan Magnum’u, çift ayarlı dürbünü olan bir 22 Hornet’i, bir de otomatik winchester’i vardı. Her zaman, tıpkı babası gibi, yastık kılıfının arasına sakladığı silahıyla uyurdu” (Márquez, 2011: 12-15).

Görüldüğü üzere Santiago Nasar, ataerkil kültürün buyurduğu gibi babasının oğludur ve tıpkı Hasan gibi “savunmasız hayvanları öldürmeye alışmış bir adam”dır (Márquez, 2011: 17). Kendisine at biniciliği, ateşli silahların kullanımı ve avcılık öğretilmiş; babası öldükten sonra da onun çiftlik işlerini devralmıştır. Santiago Nasar bu özellikleriyle, yoğun biçimde Hasan’ı andırmaktadır. *Kırmızı Pazartesi, Yılanı Öldürseler* romanının ardından okunduğunda sanki Halil, Esmе ve Hasan Çolakoğlu ailesi hep birlikte hayatta kalmış, Kolombiya’ya göçmüş ve Nasar ailesi olarak yaşamlarına Karayipler’de devam ediyormuş hissiyatı uyandırmaktadır. Annenin mutsuz olduğu bir evlilik; çiftçilikle uğraşan varlıklı bir baba; at, avcılık ve ateşli silah sevdalısı babasının oğlu bir evlat ve tek varlığı oğlu olan bir anne... Bu iki ailenin birleştiği ortak payda, okura oldukça tanıdık gelen bir tablodur.

Santiago Nasar, 21 yaşında öldürülürken Esmе’nin kaderini paylaşmış ve Esmе’nin yaşadığı “öteki” olma durumunun kurbanı olmuştur. Santiago Nasar’ın, babasının kökeni bakımından yabancı oluşu, onun kurban edilmesini meşru kılan önemli etmenlerden birisi gibi gözükmektedir. Nasar krallığı, Halil’inkinden farklı olarak, ülkeye dışarıdan gelmiş bir “yabancı” tarafından inşa edilmiştir. Bu yüzden meşruiyet alanı sınırlıdır.

Eserde tıpkı Esmе gibi ne sesi ne fikri olan Santiago Nasar, arkadaşı olan anlatıcı ve eserin diğer karakterlerinin kişisel yargıları aracılığıyla tanınmaktadır. Düğün gecesi bakire olmadığı anlaşılan Ángela Vicario, “namusunu kirleten” kişi olarak annesi Pura Vicario’ya Santiago Nasar’ın adını vermiş ve bu durumun gerçekliği hiç kimse tarafından

bir kez dahi sorgulanmamıştır. Santiago Nasar’a suçlamayla ilgili tek bir soru yöneltilmemiş, kendi sözünü söylemesine izin verilmemiştir:

“Kız, onun adını ancak söyleyebilecek kadar bir süre duraksamıştı. Karanlıkların içinde aramıştı o adı, bu dünyada ve öteki dünyada birbirine karışmış onca ad arasından ilk başta bulup çıkarmıştı onu; tıpkı ölüm fermanı ezelden beri yazılı olan iradesiz bir kelebekmiş gibi, isabetli bir atışla onu duvara mıhlayıvermiş. “Santiago Nasar,” demişti” (Márquez, 2011: 48).

Romanda çok fazla adı geçmeyen baba İbrahim Nasar, Yılanı Öldürseler’deki baba-oğul birlikteliğinin ve ataerkil dönüşümün izlerini görmek için bir parantezi hak etmektedir. Aslında hayatta olmasa bile, çarpıcı bir biçimde, İbrahim Nasar eserin tamamında vardır çünkü tüm mirası Santiago Nasar tarafından yaşatılmaktadır. Görüldüğü kadarıyla doğayı alt ederek kendi hanedanlığını inşa etmiş bir erkektir. Yaptığı evlilikler duygusuz ve araçsaldır. İdeal erkek olma yolunda gerekenleri yapmış ve mirasını düzeni devam ettirecek olan oğluna bırakmıştır.

Santiago Nasar, zengin, yakışıklı ve “zampara” olmasıyla ünlenmiş biridir. Kasabada seveni de çoktur. Ama bu sevgi o kadar ince bir çizgi üzerinde durur ki, mesele namus olunca bir anda sular ters akmaya başlar. Esmen’in toplumdan gördüğü gürültülü nefrete maruz kalmasa da, bu kez Santiago Nasar, kültürün sessiz infazına kurban gitmektedir.

İşin diğer bir boyutu, Santiago Nasar’ın Vicario ailesinin “namusunu kirlettiğine” dair tek bir şahit bulunmamasıdır. Olayı inceleyen sorgu yargıcı bu durum karşısında oldukça şaşırmıştır:

“Özellikle de işleneceği böylesine açıkça duyurulmuş bir cinayetin hiçbir aksilikle karşılaşmadan gerçekleşmesi yolunda hayatın edebiyatta bile görülmeyen onca rastlantıdan yararlanmış olması ona büyük bir haksızlık gibi görünmüştü. Yine de aşırı çalışmasının sonunda onu en çok telaşlandıran şey, aslında Santiago Nasar’ın

bu namus cinayetine yol açan kişi olduğunu gösterecek tek bir belirtiyeye, en inanılmaz bir ipucuna bile rastlamamış olmasıydı” [...] Sorgu yargıcı, Santiago Nasar’ın aleyhine kanıt bulunmaması karşısında öyle şaşkına dönmüştü ki, özenle hazırladığı rapor hayal kırıklığı nedeniyle yer yer aksıyordu. 416’ıncı sayfanın kenarına eczacıdan aldığı kırmızı mürekkeple, kendi el yazısıyla şu notu düşmüştü: *Bana bir önyargı verin, dünyayı yerinden oynatayım.*” (Márquez, 2011: 89-90).

Fakat namus yasası kurbanını belirlemiş ve gereğini yerine getirmiştir. Cinayet yargıya taşındığında dahi Nasar’a yöneltilen suç direkt olarak kabul edilmiş ve bir kez dahi sorgulanmadan cinayet toplum nezdinde meşrulaştırılmıştır. Ataerkil kültür emretmiş, Vicario kardeşler uygulamıştır:

“Avukat, cinayetin namus uğruna meşru müdafaa olduğu tezini savunmuş, bu da mahkeme heyeti tarafından kabul edilmişti; davanın sonunda ikizler bu suçu aynı nedenlerle bin kez de olsa yeniden işleyeceklerini beyan etmişlerdi. Cinayeti işledikten birkaç dakika sonra kiliseye gidip teslim oldukları andan itibaren savunmanın gerekçesini öngörenler yine kendileri olmuştu. [...] rahip gelip böyle teslim olmalarını son derece onurlu bir davranış olarak hatırlıyordu [...] “Onu bilinçli olarak öldürdük,” demişti Pedro Vicario, “ama biz masumuz.” “Belki Tanrı katında öylesinizdir,” demişti Peder Amador.” “Tanrı katında da, insanların gözünde de” demişti Pablo Vicario da. “Bu bir namus sorunuydu.”” (Márquez, 2011: 48)

Santiago Nasar’ın öldürüleceği tüm kasabalılar ve kasabannın devlet yetkilileri tarafından bilinir. Cinayet herkesin gözü önünde gerçekleşir fakat herkes namus yasalarına boyun eğer. Santiago Nasar’ın babasının gençliğinde baştan çıkardığı, yıllar boyunca gizlice birlikte olduğu ve en sonunda da sevgisi tükendiğinde konağına hizmetçi

yaptığı Victoria Gúzman (Márquez, 2011: 16) ve kızı Divina Flor, olaydan 23 yıl sonra anlatıcıya Santiago Nasar'ın öldürüleceğini bildiklerini itiraf ederler:

“[...] Santiago Nasar kahve içmek üzere mutfağa girdiğinde her ikisinin de bunu bildiğini kabullenmişti. Saat beşten sonra oradan geçip Allah rızası için bir parça süt isteyen bir kadın söylemişti bunu onlara, üstelik bunun nedenleriyle onu bekledikleri yeri de açıklamıştı. “Onu uyarmadım, çünkü bunların sarhoş palavraları olduğunu sanmıştım,” dedi bana. Buna karşın Divina Flor, annesi öldükten çok sonra oraya gittiğim bir keresinde, annesinin Santiago Nasar'a hiçbir şey söylemediğini, çünkü ruhunun derinliklerinde onu öldürmelerini istediğini itiraf etti” (Márquez, 2011: 18-19).

Katiller Pablo ve Pedro Vicario kardeşler, babasının oğlu “zampara” Santiago Nasar'ı öldürecekleri gün ilk olarak ellerinde cinayeti işleyecekleri bıçaklarla Clotilde Armenta'nın işlettiği mandırada görülmüşler ve haliyle Clotilde Armenta da cinayetin işleneceğini önceden öğrenenler arasındaydı: “Tanrı aşkına,” diye mırıldanmıştı Clotilde Armenta, “sayın psikoposun hatırı için olsun bu işi daha sonraya bıraksanız” (Márquez, 2011:21).

Anlatıcı, yirmi üç yıl sonra olayı aydınlatmak için gerçekleştirdiği sorgulamalar sonucunda, belediye başkanından polis memurlarına, sütçüden papaza tüm kasabalının bu cinayetin işleneceğinden haberdar olduğunu anlamıştır:

“Limanda bulunanların pek çoğu Santiago Nasar'ı öldüreceklerini biliyordu. [...] Hiç kimse acaba Santiago Nasar önceden uyarılmış mıydı diye merak etmemişti, çünkü öyle olmaması imkânsız gelmişti herkese. [...] hiç kimse o zavallı Santiago Nasar'ın sonunda böylesine bir komploya nasıl olup da bulaştığını bana açıklayamıyordu. Kesin olarak bildikleri tek şey, Angela Vicario'nun ağabeylerinin, öldürmek için onu bekliyor olduklarıydı [...] İşleneceği bu kadar açıkça duyurulmuş bir cinayet olamazdı [...] Faustino Santos, içinde bir kuşku

uyandığını, belediye başkanının kahvaltısı için yarım kilo ciğer almak üzere az sonra uğrayan bir polis memuruna bunu haber verdiğini anlattı bana. Soruşturma raporuna göre bu polis memurunun adı Leandro Pornoy'du [...] Clotilde Armenta, ikiz Vicario kardeşler Santiago Nasar'ı beklemek üzere içeri girip oturduklarında dükkanına gelen ilk kişinin o olduğunu doğrulamıştı bana (Márquez, 2011: 25-26, 50, 52).

Santiago Nasar, işleyip işlemediği bile belirsiz bir namus suçu sebebiyle yargısız infaz edilmiştir. Vicario ailesinin namuslarının lekelenmelerini öğrenmeleri hem kızlarını çok zengin ve itibarlı Bayardo San Román ile evlendirecekleri hem de piskoposun kasabayı ziyaret edeceği güne denk gelir. Piskopos, Tanrı'yı temsilen kasabaya gelecektir. Kasabaya ayak basmadan gemiyle geçip gidecek olsa bile namus yasalarının bir an önce devreye girmesi ve cezanın apar topar kesilmesi gerekmiştir. Çünkü gök tanrının yasasına karşı gelinemez ve ona mahcup olunamaz.

Babasının oğlu Santiago Nasar'ın ölürlen son sözü ise şu olur: "Ay anam!" (Márquez, 2011: 104).

Romanın namus bekçileri, Apollon'un neferleri olmak zorunda olan Pedro ve Pablo Vicario kardeşleri anlatıcının ağzından şu sözlerle tanımaktayız:

"Pablo Vicario, kardeşinden altı dakika daha büyüktü, yeniyetmelik dönemine kadar da ondan daha hayalperest, daha kararlı biri olmuştu. Pedro Vicario, bana her zaman daha duygusal biri olarak görünmüştü, yine de daha otoriterdi. 20 yaşına geldiklerinde askerlik şubesine birlikte gitmişler, Pablo Vicario, ailesinin başında kalabilmesi için askerlikten muaf tutulmuştu. Pedro Vicario, askerlik hizmetini on bir ay boyunca kolluk kuvvetlerinde devriye görevi yaparak tamamlamıştı. Ölüm korkusuyla daha da pekişen ordu disiplini, onun emretme eğilimini, büyük kardeşi yerine karar verme akışkanlığını geliştirmişti. [...] Pedro Vicario, tam bir asker ruhuyla sol böğründeki kurşun yarası izini her isteyene

göstermek için gömleğini yukarı sıyırmak gibi yeni bir alışkanlıkla geri döndüğünde, dostları olan bizler, Pablo Vicario’da kısa sürede küçük kardeşine acayip bir bağımlılık geliştiği düşüncesinde birleşmiştik. Hatta kardeşinin bir savaş madalyası gibi sergilediği büyük adamlara yaraşır belsoğukluğu hastalığı karşısında bir tür hayranlık duymaya bile başlamıştı. Kendi ifadesine göre, Santiago Nasar’ı öldürme kararını Pedro Vicario almış, başlangıçta büyük kardeşi onun peşinden gitmekten başka bir şey yapmamıştı. Ancak belediye başkanı ellerinden silahları alınca, görevlerinin sona erdiğini kabul eden de, görünüşe göre yine o olmuş, bunun üzerine Pablo Vicario dizginleri ele almıştı” (Márquez, 2011: 57-58).

Burada Pedro Vicario’nun askerlik eğitiminin ardından karakterinde meydana gelen değişim göze çarpmaktadır. Hiyerarşik üstünlük kurmaya ve “erkeklik” görevi üstlenmeye daha elverişli bir görüntü çizen Pedro Vicario, yapısal anlamda en ataerkil dönüşümün yaşandığı askerlik eğitiminin ardından kendisinden beklenen “erkekliği” en çok hisseden ve bunu kasıtlı biçimde en çok dışa vuran karakterlerden birisidir. Diğer taraftan Pablo Vicario’nun askere gitmeme sebebi de ailesine göz kulak olmaktır. Yani benzer şekilde başka bir koruma/kollama görevini üstlenmesidir. Görünüşe göre Vicario ailesinde erkek olmak hem ülkenin hem de ailenin namusunu korumak demektir. Bu bilinçle yetişen Vicario kardeşlerin üstüne düşen de düzeni tehdit eden Santiago Nasar’ı öldürmektir.

Ataerkil kültürün yargısından kaçamayan ikizler, “erkek olmanın” ve toplumda kabul görmenin tek yolunun aile namuslarını temizlemek olduğunu bilirler. Öyle ki, Pablo Vicario’nun nişanlısı Prudencia Cotes ve annesi, ikizlerin bu cinayeti işlemesi gerektiğini söylerken; Prudencia Cotes, Pablo Vicario ile ancak bu şekilde evleneceğini açıkça dile getirir:

“Prudencia Cotes’in mutfaktaki annesini selamlamışlardı. Kahve henüz hazır değildi. “Sonraya kalsın,” demişti Pablo Vicario, “şimdi acelemiz var.” “Tahmin edebiliyorum, çocuklar,” demişti kadın da. “Namus meselesi beklemez.” [...] Onlar kahvelerini içerlerken, Prudencia Cotes de, yeni yetmeliğinin tüm güzelliği içinde, ocağın alevini canlandırmak için elinde bir tomar eski gazeteyle mutfağa girmişti. “Neyin hazırlığı içinde olduğunu biliyordum,” dedi bana, “yalnızca onlarla aynı fikirde olmakla kalmıyordum, erkeklik görevini yerine getirmeyecek olursa onunla asla evlenmeyecektim” (Márquez, 2011: 60)

Ataerkil kültürün yasaları, yine çarpıcı bir biçimde ataerkil kadınlar tarafından desteklenmektedir. Ataerkil düzenin ve yasalarının devamını sağlamaktaki rolleri iki eserde de benzer biçimde açığa çıkmaktadır.

Ataerkil kültürün yükünü sırtlarında en çok hisseden karakterlerden olan Pedro ve Pablo Vicario bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, anneleri Pura Vicario tarafından “... erkek adam olacak şekilde büyütülmüşlerdi” (Márquez: 2011: 34). Ailenin erkek çocukları olarak, tıpkı *Yılanı Öldürseler*’de incelediğimiz Mustafa ve Ali karakterleri gibi, aile namusu söz konusu olduğunda anında devreye girmesi gereken, bu “lekeyi” temizlemesi beklenen ilk kişiler onlardır. Nitekim öyle de olur; anne Pura Vicario bu görevi derhal ikiz oğullarına verir ve ikizlerin seçim şansı yoktur (Márquez, 2011: 47).

Çarpıcı olan diğer bir durum ise ikizlerin bu namus görevini yerine getirmemek için ellerinden gelen her şeyi üstü kapalı bir şekilde yapmış olmalarıdır. *Yılanı Öldürseler*’de Mustafa ve Ali Esmeye açıkça kendisini öldürmek istemediğini itiraf ederken, Vicario kardeşler de önlerine gelen herkese Santiago Nasar’ı öldüreceklerini söyleyerek birilerinin kendilerini durdurmasını veya bu cinayete bir şekilde engel olmasını istemişlerdir. Cinayet sabahı ilk uğradıkları dükkandaki Clotilde Armenta, onların bu niyetlerini anladığını dile getirir: “Kadın sezinlemişti neler olduğunu. Vicario kardeşlerin bu hükmün infazını yerine getirmek kaygısında olmaktan çok, biri çıkıp bir

iyilik yaparak kendilerini engellese diye düşündüklerinden kesinlikle emindi” (Márquez, 2011: 55). Santiago Nasar’ı öldürmeden önce kasabayı dolaşıp gördükleri herkese tek tek işleyecekleri cinayeti haber veren Pedro ve Pablo Vicario kardeşlere kimse engel olmaz ve neticede töreyi yerine getirirler. Pişmanlıklarını dahi dile getirmeleri kültürel anlamda yasaktır. Apollonik kültürde pişmanlığa yer yoktur; kültürün buyruğu karşısında kaskatı, alını ak, başı dik ve gururlu bir şekilde yaptıklarını üstlenirler. Apollon’un zırhı, diyonizyak vicdanları kuşatır.

Neticede görüldüğü gibi, iki eserde de namus kodları erkekler üzerinde de aynı tesire sahiptir. Halil ve İbrahim Nasar; Santiago Nasar ve Hasan; Mustafa-Ali ve Pedro-Pablo Vicario karakterleri toplumsal konumları bakımından ortaklık gösterirler. Aslında hepsine biçilmiş olan görevler aynıdır. Doğanın karşısına ataerkil krallığı inşa etmek ve babalarının miraslarını devam ettirmek zorundadırlar. Bu amaçtan saptıklarında toplumdan dışlanma korkusuyla karşı karşıya kalırlar. Apollon yasaları, çizdiği sınırların dışına çıkıldığında ne kadınlara ne erkeklere ne de çocuklara acır.

Santiago Nasar’ın neden Halil ile aynı güce ve özgürlüğe sahip olamadığı bir soru işaretidir. Ángela Vicario’nun “namusunu lekelemişse” bile, Halil de aynı durumu Esme’ye yaşatmıştır. Fakat Halil bu eylemin sonunda taçlandırılırken, Santiago Nasar öldürülür. Bunun iki sebebi olabilir, birincisi eğer Santiago Nasar, Ángela Vicario ile birlikte olmuş olsa bile sonuçta onunla evlenmemiştir. O halde evlilik, ataerkil yasanın penceresinden bakıldığında erkeğin krallığını meşrulaştırması için birinci kuraldır. Evlilik, doğanın yasasına karşı geliştirilen bir kurumdur ve doğanın, yani kadının, tutsaklığının bir sembolüdür. Ancak Santiago Nasar, sözde eyleminin ardından bekar kalmaya ve annesiyle yaşamaya devam etmiştir. Ataerkil toplumun isteğini henüz yerine getirmemiş ve annesinden kopamamış “yarım” bir erkektir. Diğer taraftan, Ángela Vicario’nun evleneceği Bayardo San Román’ın toplumsal statüsü ve zenginliğinin, Santiago Nasar’dan büyük oluşu göze çarpmaktadır. Bayardo San Román’ın babası bir

generaldır ve servetleri çok büyüktür. Ataerkillik bağlamında Nasar ailesinden daha nüfuzludur ve kasabaya yabancı olsa da geniş düzlemde yerlidir. Ancak Santiago Nasar tamamen “ötekidir”. Ángela Vicario’nun başına geldiğini iddia ettiği şey aslında Ángela’yı veya Vicario ailesini değil, doğrudan Bayardo San Román’ı etkilemektedir. Böylesine nüfuzlu birinin kendisine istediği “namuslu” eşi seçememesi cezasız kalmamalıdır. Bayardo San Román bu açıdan eserin hiyerarşik anlamda en üst konumda bulunan karakteridir. Baba yasalarının en ayrıcalıklı kişisidir. O halde Santiago Nasar hem Vicario ailesinin seviye atlayacak sosyal statüsünü, hem de Bayardo San Román’ın temsil ettiği ataerkil krallığı namus ve evlilik dışı bir eylem sonucunda yerle bir etmiştir. Yani aslında apollonik tasarımı çiğnemiştir ve bu yüzden cezasız kalmaz.

O halde erkekler, baba yasalarını yerine getirmeyi reddettiklerinde ve apollonik düzeni tehdit ettiklerinde dışlanırlar veya cezalandırılırlar. Ancak bu dışlanma sadece toplum tarafından olmaz, çarpıcı biçimde “Athena kadınlar” tarafından tehdit edilirler. Bu kadınlar ise genelde ya anneleri ya da eşleri olmaktadır. Büyükana’nın Ali ve Mustafa’ya, Pura Vicario ve Prudencia Cortes’in Pablo ve Pedro Vicario’ya yükledikleri erkeklik görevi; karakterlerin boynuna birer zincir geçirmektedir. İçten içe baba yasalarına karşı gelmeyi isterler, ancak bunu başarmak demek, tıpkı Ali örneğinde olduğu gibi, hiçleşmektir. Hem toplumun hem de “Athena kadınların” gözünde yok değerindedirler.

Diyonizyak birleştiricilik ve bir aradalık apollonik düzenin düşmanıdır. Acıma, merhamet, aşk ve sevgi Dionysos’un işidir. Herkesi eşit düzleme getiren, apollonik maskeleri kaldırmaya çalışan odur. İnsanın doğaya dönüşünün arzusudur. Fakat kültür, coğrafya göz etmeksizin baba tanrı yasalarını benzer biçimde uygulamaktadır. Dolayısıyla Apollon ve Athena gezegenin farklı yerlerinde hüküm sürmektedir.

5. SONUÇ

Doğa, kendiliğinden var olur ve anlaşılmaya ihtiyacı yoktur; fakat yaşamın ve ölümün farkındalığına sahip olan insan, hayatta kalabilmek için doğayı anlamlandırmaya mecburdur. İnsan yaşamı, kendi yarattığı anlamlar ile değer kazanır.

Ürettiği sorularla gelişen zihni, insanın doğada hayatta kalma mücadelesindeki en önemli yetisi olmuştur. Dolayısıyla akıl, doğanın gizemi ve kaosu karşısında insanın en büyük güvencesidir.

İnsan, aklıyla, becerileriyle ve geliştirdiği teknolojilerle doğayı ele geçirmeye başladığını keşfettiğinde, hayatta kalma arzusu ölümsüz olma arzusuna dönüşmüştür. Bu istek, insanın doğaya karşı verdiği en amansız ve patolojik mücadelesidir. Sonlanma korkusu, insanı her geçen gün daha “akıllı” yapmış ama aynı zamanda doğanın en yıkıcı varlığına dönüştürmüştür. Ve ironik bir biçimde en zeki canlı insan; doğaya karşı doğrulttuğu silahın kendisine döndüğünün farkına varacak kadar zeki olamamaktadır. Çünkü doğa-insan ikilisi bir karşıtlık hüviyetine bürünmüş; doğayı ve doğallığı kendi eliyle yok eden insan, son kertede kendisini yok eden bir canlıya dönüşmüştür. Bugün gelen noktada “biz ne yaptık?” sorusunu soran medeniyet, üç bin yıldır “gelişmek, büyümek ve mükemmelleşmek” uğruna verdiği mücadelenin doğada ve insanda yarattığı yıkımları temizleme çabası içindedir.

Söz konusu yıkımın toplumsal ayağında da kültürün etkileri gözlemlenir. Geçmişte insanın doğaya karşı duyduğu korku ve gizemin yegâne unsurunun kadınlar olduğundan bahsetmiştik. Çünkü çağlar boyunca kadın, doğayla eş değer görülmüştür. Kadın, toprak ana/doğa ana kütleriyle kutsallaştırılmış; gizemli ve anlaşılmaz doğurganlığıyla hem bereketin hem de yaşamın kaynağı olarak değer görmüştür. İlkel kültür bağlamında insan, yaşamın öz kaynağı olan doğaya ait ve doğaya içkindir. Onunla barış halinde olmayı arzu eder. Çünkü hem yaşamın kaynağı olan hem de yaşama son

verebilen doğa karşısında çaresizdir. Muhtaç olduğu doğanın düzenine ayak uydurmaktan başka bir yolu yoktur. Yaşam doğaya aittir ve kadın doğanın yer yüzündeki temsilcisidir.

Tarım devrimi sonrası kültürün ataerkil dönüşümünü tamamlamasıyla ise eski toprak düzeninin yerine gök tanrıların krallıkları olan ataerkil kültür inşa edilmeye başlanmıştır. Bu süreçle birlikte ise doğayı akla/göze uygun hale getirme çabası baş vermiş, doğadan kopuş hızlanmıştır. Gizemli bir biçimde kendiliğinden yaşamı var ettiği düşünülen doğada, erkekler üretimdeki rollerini keşfetmişler ve artık sembolik anlamda yaratıcı konumuna yerleşmişlerdir. Kadının doğurması erkeğin menisine, toprağın doğurması ise gökyüzünden düşen yağmura bağlıdır. Bu keşifle birlikte, ataerkil kültür medeniyetinin sürekliliği ve “gelişmesi” için kadın ve doğa artık bir araçtır.

Doğayı keşfetmeye başlayan insan, doğaya karşı duyduğu tevazuyu kaybederek, kendisini en üstün ilahi varlık olarak konumlandırmaya başlamıştır. Bunu yaparken akıl yoksunu ve tiksiniç olarak sınıflandırdığı doğal unsurları ötekileştirir ve bunları adeta toprağın altına süpürür. Karşısına doğayla özdeşleşen her ne çıkarsa önce onu rasyonelize etmeye çalışan kültür, beceremediği takdirde ise tüm bu unsurları düşmanlaştırmaktadır. Öyleyse, doğanın başına buyruk kadın ve erkekleri, bu tiranlığa ya hizmet edecek ya da yok edileceklerdir.

Ataerkil medeniyetin tohumlarının yeşerdiği klasik Yunan mitolojisi, kadının ve doğanın araçsallaştırılmasının en net gözlemlendiği anlatılara sahiptir. Eski düzenin inançlarının tam zıttı biçimde şekillenen kültür hem kadını araçsallaştırmış hem de onu kendisine yabancılaştırmıştır. Tanrı ve tanrıçalar, doğanın kendiliğindenliği ve döngüselliğinin temsili olarak gördükleri kadını ele geçirmiş ve onun üzerine ataerkil babanın medeniyetini inşa etmişlerdir. Kadın bu yeni rolünde artık kültürün eve hapsedilmiş hizmetkarı, ataerkil yasaların “iffetli” savunucusu ve düzenin devamını sağlayacak olan bir doğum aparatıdır. Bu noktada erkeğe biçilen görevler de aslında

bunlardan farklı değildir. Erkek her zaman babasının oğlu olmalı, katılığını muhafaza etmeli ve kadın ile çocuklarını kontrol ederek kültürün devamını sağlamalıdır.

Klasik Yunan mitolojisi panteonunda tanrı Apollon ve tanrıça Athena kardeşler, bahsettiğimiz gibi babalarının krallığını koruyan ve ataerkil aklın imparatorluğunu güçlü kılan en önemli figürlerdir. Gökyüzünün çocukları Apollon ve Athena'nın en büyük düşmanları ise doğanın çocukları Afrodite ve Dionysos'tur. Doğanın "kaosunu" bertaraf etmeye çalışan kültür, kesintisiz ve histerik bir biçimde bu iki figürle kavga eder çünkü ne Afrodite ne de Dionysos babanın istediği kalıplara girmezler. Onlar aykırı, asi ve kendine başına buyrukturlar. Dizginlenemez doğanın yasalarını hatırlatırlar.

Bu amansız kavga, edebiyat ve kültür tarihi boyunca çarpıcı şekilde belirginleşir. Nitekim incelemeye aldığımız *Yılanı Öldürseler* ve *Kırmızı Pazartesi* eserleri bu kavganın unsurlarıyla dolup taşmakta ve ataerkil kültürün ne kadar korkunç trajedilere sebebiyet verdiğini gözler önüne sermektedir.

İnsanın doğadan kopuşu, kültürün kadına karşı duyduğu düşmanlığa ve korkuya paraleldir çünkü kadın, doğadır. Erkek ise doğanın sahibi olmak istemektedir. Doğaya hükmetmek için kurduğu medeniyet, bu yüzden kadına düşmandır. Karanlığa, bilinmeze, toprağa, döngüsellığe, duygusallığa, cinselliğe, isyana, eşitliğe, özgürlüğe ve çeşitliliğe düşmandır.

Bu tezde söylemek istenilen ve eserler nezdinde çarpıcı biçimde ortaya çıkan sonuç bu düşmanlığın ve savaşın bir galibinin olmadığı, kaybedenin de insanın ta kendisi olduğudur. Ataerkil kültür, kadın veya erkek gözetmeksizin, yasalarına karşı çıkan herkesi ve her şeyi kılıçtan geçirir. Onun için birlik ve beraberliğin tek şartı ataerkil babanın safında olmaktır.

Kadın önce baba sonra koca yasasına itaat etmeli, erkeğe hizmet etmek için yaşamalı ve tıpkı babasına benzeyen, onun sözünden çıkmayacak olan oğul veya kız

evlatlar yetiştirmelidir. Kadın, erkeği aratmamalı; ataerkil yasaları erkeğin yokluğunda o korumalıdır. Tıpkı tanrıça Athena veya Pura Vicario ve Büyükana gibi.

Erkek ise hiçbir zaman katı erkekliğinden taviz vermeden kurallar koymalı, ne kadına ne de içindeki sevgiye boyun eğmeden, krallığını sarsabilecek her türlü tehlikeyi en sert biçimde ortadan kaldırmalıdır. Babasından miras aldığı kral tahtına oturmalı ve onun yasalarıyla hüküm sürmeye devam etmelidir. Tıpkı babasının oğlu Apollon veya Santiago Nasar, Halil, Hasan, Pedro Vicario ve Pablo Vicario gibi.

Ancak altı çizilmesi gereken diğer bir ayrıntı, eserlerdeki en ataerkil ve duygusuz gözükken katı figürlerin Büyükana ve Pura Vicario olmasıdır. Ataerkil kültürün devamını sağlayan en önemli araç bu iki kadındır. Kültürün kadını nasıl dönüştürdüğünün en çarpıcı unsurlarıdır. Büyükana ve Pura Vicario dışındaki tüm erkek ve kadınlar ise ataerkil kültürün buyruklarını yerine getirirken acı çekmekte, istemsiz ve gönülsüz gözükmekte, ama hem toplumun hem de ailenin baskısına çaresizce boyun eğmektedirler. Mustafa ve Ali ataerkil yasalara değil, vicdanlarına, merhametlerine, doğaya içkin olan yanlarına; yani Dionysos'a boyun eğmişlerdir. Bu sebeple ailenin ve toplumun deyim yerindeyse “çürük” erkekleridirler. Diğer taraftan hem Hasan hem de Pablo ve Pedro Vicario kardeşler de bunun için çok uğraşmış, ancak vicdanlarının seslerini bastırarak Apollon'u temsilen Athena'nın güçlü buyruklarını yerine getirmişlerdir. Toplum ve aile ancak bu şekilde onları bağırlarına basmıştır. Babalarının oğulları olmayan erkeklere toplumda yer yoktur.

Tüm bu savaşın sonucunda ise geriye acıdan başka bir şey kalmadığı görülür. Hayat tek tiplerdir. Neşe kaybolur. Kültüre boyun eğmeyenler ölür, boyun eğenler ise ölüden farksız yaşar.

Sonuç olarak ataerkil kültürün; sevginin, özgürlüğün, birlikteliğin ve doğanın akışının önündeki en büyük engel olduğu, bu iki eserde çarpıcı biçimde göze çarpmaktadır. Erkekler, kadınlar ve çocuklar; yani kısacası tüm insanlar, kültürün birer

kölesi konumundadırlar. Ya köle olarak hayatta kalırlar ya da “başı ezilmesi gereken birer yılana” dönüşürler.



6. ÖZET

İnsan, geçmiş dönemde doğanın bir parçasıyken onun hükümdarı olmayı kendine şiar edinmiştir. Antropolojik veriler, ilkel yaşamda doğanın, kadın ile özdeşleştirildiğini göstermektedir. Gizemli doğurganlığı ile yaşamı var etmesi sebebiyle kadın, çağlar boyunca inanç düzleminde hem doğayı hem de yaşamı temsil etmiş ve yaratıcı konumuna yerleştirilmiştir. Medeniyetler çağına geldiğimizde ise kültürün ataerkil dönüşüme uğradığı gözlemlenir. Bu tez çalışması, başlangıçta bu ataerkil dönüşümün izlerini takip etmiş ve toplumsal anlamda ortaya çıkan yeni kadın-erkek algılarını irdelemiştir.

Doğaya ve dolayısıyla kadına egemen olma çabasındaki ataerkil kültürün toplumsal bağlamdaki ilk hedefi kadını tutsak etmek ve erkeği de onun “bekçisi” yapmaktır. İnsanı kadın-erkek gözetmeksizin doğasından koparan ve birer köleye çeviren ataerkil kültür, erkek egemenliğini korumak adına tüm yaşamı felakete sürükler. İnsanın fütursuzca kendini kaybettiği bu noktada ise edebiyat, insana kendini ve yaşamı hatırlatır. Bu açıdan bakıldığında *Yılanı Öldürseler* ve *Kırmızı Pazartesi*, farklı dillerde ve coğrafyalarda insana tutulan birer aynadır. Bu iki büyük edebi eser özelinde kültürün ataerkil dönüşümünün göstergeleri, toplumsal yıkımları ve bu yıkımın kurbanları karşılaştırmalı biçimde incelenmiştir.

7. ABSTRACT

While man was a part of nature in the past ages, he has made it his motto to be its ruler. Anthropological studies show that nature was associated with woman in primitive life. Due to the fact that she brought life into existence with her mysterious fertility, woman represented both nature and life on the plane of faith throughout the ages and had been placed in the creator position. However, when we come to the age of civilizations, it is observed that the culture has undergone a patriarchal transformation. This thesis study initially followed the traces of this patriarchal transformation and examined the new perceptions of men and women that emerged in the social sense.

The first goal of the patriarchal culture in the social context, which strives to dominate nature and so women, is to make women captives of men and the men "owner and guards" of women. The patriarchal culture, which detaches both men and women from their nature and turns them into servants, drags all life into disaster in order to preserve the kingdom of male dominance. At this point where people lose themselves without hesitation, literature reminds people of themselves and life. From this point of view, *To crush the serpent* by Yaşar Kemal and *Chronicle of a death foretold* by Gabriel García Márquez, can be considered as mirrors held to people in different languages and geographies. All in all, indications of the patriarchal transformation of culture, social destructions and victims of this destruction were examined in a comparative way in the context of these two great literary works.

8. KAYNAKÇA

- Badinter, Elisabeth. (1992). *Biri Ötekidir*. (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Briffault, Robert. (1990). *Analar*. (Çev. Şemsa Yeğın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Can, Şefik. *Klasik Yunan Mitolojisi*. İnkılâp Kitabevi. İstanbul: 1994
- Conner, Clifford D. (2012). *Halkın Bilim Tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Yayınları.
- Culture Club TV. (2019, 12 Ağustos). *Bir dakkalık dipnot 10: Yılanı Öldürseler*. [Video].
YouTube. https://youtu.be/dHrz_-ILgk8
- Culture Club TV. (2019, 15 Ağustos). *Bir dakkalık dipnot 13: Tragedya (yeniden!)*.
[Video]. YouTube. <https://youtu.be/i-l-f-QRtPg>
- Culture Club TV. (2019, 16 Ağustos). *Bir dakkalık dipnot 14: Eros ve Kadının sonu: Logos*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/WEWpZSCO7Uc>
- Culture Club TV. (2019, 24 Ağustos). *Bir dakkalık dipnot 22: Batının Tanrısı Apollon*.
[Video]. YouTube. <https://youtu.be/-LlpLxZiHjs>
- Culture Club TV. (2019, 25 Ağustos). *Bir dakkalık dipnot 23: Afrodit ve Athena*. [Video].
YouTube. <https://youtu.be/Kw94nWXKK-w>
- Culture Club TV. (2019, 7 Ekim). *Bir dakkalık dipnot 66: Camille Paglia'nın bir cümlesi*.
[Video]. YouTube. <https://youtu.be/BIIc5TQiKVM>
- Engels, Friedrich. (1986). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. (Çev. Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Eliade, Mircea. (2017). *Dinler Tarihine Giri*. (Çev. Lale Arslan Özcan). İstanbul: ALFA.
- Euripides. (2020) *Orestes*. (Çev. Ari Çokona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- García Márquez, Gabriel. (2011). *Kırmızı Pazartesi*. (Çev. İnci Kut). İstanbul: Can Yayınları.
- Gezgin, İsmail. (2020). *Homo Narrans*. İstanbul: Redingot Kitap.
- Harari, Yuval Noah. (2016). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. (Çev. Ertuğrul Genç)

- Homeros. (2018) *Odysseia*. (Çev. A. Erhat ve A. Kadir). İstanbul: Can Yayınları.
İstanbul: Kolektif Kitap
- Kemal, Yaşar. (2020). *Yılanı Öldürseler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Malinowski, Bronislaw. (1989). *İlkel Toplumlarda Cinsellik ve Baskı*. (Çev. H. Portakal).
İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Marshall, Gordon. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü).
Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich. (2021). *Tragedyanın Doğuşu*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul:
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Online Etymology Dictionary (n.d.). *Demon*. Retrieved May 13, 2022 from
https://www.etymonline.com/word/demon#etymonline_v_5575
- Paglia, Camille. (2014). *Cinsel Kimlikler*. (Çev. A. Hazaryan ve F. Demirci). Ankara:
Epos Yayınları.
- Reed, Evelyn. (1978). *Kadının Evrimi* (Çev. Şemsa Yeğın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Sofokles. (2017). *Kral Oidipus*. (Çev. Bedrettin Tuncel). İstanbul: Türkiye İş Bankası
Kültür Yayınları.