



Ardahan Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

BARIŞ BIÇAKÇI'NIN ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ERKEKLİK İNŞASI

Meliha TATLI

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Aslı SOYSAL EŞİTTİ

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2020

BARIŞ BIÇAKÇI’NIN ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET
BAĞLAMINDA ERKEKLİK İNŞASI

Meliha TATLI

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Aslı SOYSAL EŞİTTİ

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2020

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan *“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”* kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir.
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.
-

24/08/2020


Meliha TATLI

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, Tez Danışmanının **Dr. Öğr. Üyesi Aslı SOYSAL EşİTTİ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Meliha TATLI

ÖZET

TATLI, Meliha. Barış Bıçakçı'nın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik İnşası, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2020

Günümüz Türk Edebiyatı'nın önemli yazarlarından biri olan Barış Bıçakçı'nın romanlarındaki erkeklik meselelerini ele almayı amaçlayan bu çalışma, geleneksel erkeklik rolleri ve bu rollerin dışına çıkan erkekler üzerinde durmuştur. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, ataerkillik, erkeklik ve hegemonik erkeklik kavramlarını merkeze alan tez çalışması, her bir romandaki erkeklik sorunuyla ayrı ayrı ilgilenmiştir. Erkek karakterlerin hem iç dünyaları hem de sosyal yaşantılarıyla çatışma halinde olan erkeklik pratikleri, onlar hakkında yeni bir erkeklik inşası yapmayı gerekli kılmıştır. Türkiye'deki geleneksel erkeklik inşasına göre, erkeklerin erkeklik rollerini toplumun istediği şekilde gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu tez çalışmasındaki erkek karakterler ise, genel anlamda toplumsal cinsiyet normlarına uymamakla birlikte her biri kendi erkeklik inşasını bu normlardan uzak bir şekilde tamamlamaya çalışmıştır. Tezin başlığından erkeklik inşası olarak bahsetmek, toplumda eril toplumsal cinsiyet normlarına uygun hareket etmeyen erkeklerin de yaşam sürdüğüne ve onların da kendilerine ait bir erkeklik inşaları olduğuna vurgu yapılmasıyla doğrudan ilgilidir.

Romandaki erkek karakterlerin atandıkları cinsiyet haricindeki rollere bürünmeleri, onların sorunlu ve kırılgan erkeklik kimliklerinin olduğunu göstermektedir. Toplumsal bir yapı teşkil eden erkeklik kavramı, roman kişileriyle sürekli çatışma içerisindedir. Duygusal anlamda huzursuz, takıntılı, bağımlı, kaygılı, özgüvensiz ve zayıf hisseden erkekler, fiziksel anlamda da oldukça pasif ve güçsüzdürler. Romandaki erkek karakterler bu yönleriyle eril norma mesafeli olmakla birlikte içe dönük bir yaşam sürerler. Toplum ihtiyaca göre bir sürü erkeklik modeli üretir ve bu modellere uymayan erkekleri toplumsallaşamadıkları için dışlar. Barış Bıçakçı'nın roman karakterlerinin evde, dışarda ve bütün toplu yaşam alanlarında nasıl bir “erkeklik kimliği” sergilediklerine dair yapılacak olan bu çalışmada, romanlardaki erkeklerin, erkeklik pratiklerine göre davranma ve davranmama yönleri ele alınıp incelenecektir.

Anahtar Sözcükler:

Barış Bıçakçı, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet, Erkeklik, Roman

ABSTRACT

TATLI, Meliha. Male Construction in The Context Of Gender in Barış Bıçakçı's Novels, Master's Thesis, Ardahan 2020.

This study, aiming at approaching masculinity issues in the novels of Barış Bıçakçı who is one of the important writers in Modern Turkish Literature ,has discussed traditional masculinity roles and men deviating from these roles. This thesis study centering gender, social gender, patriarchy, masculinity and hegemonic masculinity, has dealt with masculinity issues one by one in each novel. Masculinity practices which are in conflict with both inner worlds and social lives of men characters, necessitates building a new masculinity construction about men. According to traditional masculinity construction in Turkey, it is seen that men carry out masculinity roles as the society demands. The men characters in this study, while they are out of social gender norms in general, each of them has tried to fulfill their own masculinity construction away from these norms. Referring the title of the thesis as construction of masculinity is directly related with emphasizing that men who are out of the masculine social gender norms also live and have their own masculinity construction.

The men characters' taking on the roles except the assigned ones has indicated that they have troubled and fragile masculine identity. Masculinity notion which constitutes a social form is always in conflict with novel characters. Men who feel emotionally restless, obsessive, dependent, anxious, diffident and weak are also quite passive and weak physically. It is seen that handling these aspects of men characters is assurance of the distance to masculine norm towards an introverted life. Society produces many masculinity models according to the needs and excludes the men who are contrary to these models as men can not become socialized. In this study, which is based on how novel characters of Barış Bıçakçı exhibit "masculine identity" at home, outside and in all public areas, whether men in novels behave according to the masculinity practices or not will be handled and investigated.

Keywords:

Barış Bıçakçı, Gender, Social Gender, Masculinity, Novel

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	
ETİK BEYAN.....	
ÖZET.....	5
ABSTRACT	6
İÇİNDEKİLER	7
KISALTMALAR DİZİNİ	10
ÖN SÖZ.....	11
GİRİŞ	13
1. BÖLÜM.....	15
BARİŞ BIÇAKÇI'NIN HAYATI VE ESERLERİ	15
1.1. HAYATI.....	15
1.2. ESERLERİ	16
2. BÖLÜM.....	17
KURAMSAL ÇERÇEVE.....	17
2.1. CİNSİYET (SEX) VE TOPLUMSAL CİNSİYET (GENDER).....	17
2.2. ATAERKİL SİSTEM.....	18
2.3. ERKEKLİK VE ERKEKLİK İNŞASI.....	20
2.4. ERKEKLİK ÇALIŞMALARI TARİHİ.....	22
2.5. HEGEMONİK ERKEKLİK	26
3. BÖLÜM.....	29
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ERKEKLİK İNŞASI.....	29
3.1. HERKES HERKESLE DOSTMUŞ GİBİ.....	29
3.1.1. Sevilebilir Erkek Görünürlüğü Olarak Kusursuz ve Bakımlı Bedenler.....	31
3.1.2. Geçmişin Kıskaçında Kalan Mutsuz Erkekler	34
3.2. VECİZ SÖZLER	35
3.2.1. Erkekliği Pekiştiren ve Güçlendiren Bir Olgu: İsim Kurgusu	38
3.2.2. Eril Merkezin Dışına Atılan: Kırılgan Erkek(lik)ler.....	40
3.2.3. Erkeklikten Keşfedilmemiş Erkekliğe: Özgüven Eksikliği ve Aşağılık Hissi	42

3.2.4. Kadınların Gölgesinde Yiten, Terkedilen ve Sevilmeyen Erkekler.....	47
3.2.5. Bedenin Toplumsal Cinsiyetine Karşıt Olarak Zayıf ve Pasif Bedenler	54
3.2.6. Cinsel Yaşamdan Yoksun ve Soyutlanan Erkekler.....	58
3.2.7. Erkekliğe Çağrı Olarak Formüle Edilen Askerlik Görevi	63
3.2.8. Erkeklik İnşasına İlişkin Erkeklik Belirtilerinin İmkânsızlığı	65
3.3. BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ.....	69
3.3.1. Cinsiyetin Anlam Evreni Olarak İsim Sembolizasyonu	71
3.3.2. Toplumun Erkeğe İlişkin Beklentilerine Yeni Bir Etiket: Kırılgan Erkekler.....	72
3.3.3. Eril Öznenin Şekillendiği ve Sosyalleştiği Mekân: Kahvehane	74
3.3.4. Eril Dilin Yüceltilmesine Kanıt Olarak Küfür Kültürü	76
3.3.5. Beden Sosyolojisi Bağlamında Erkeklik Kimliği	77
3.3.5.1. Toplumsal Yapı ve Kimliğin Bir Parçası Olan Beden Sosyolojisinde Mükemmel Erkeklik Örneği	79
3.3.5.2. Erkek Cinselliğinin Yapılanmasında Beden Örneği	80
3.3.6. Hegemonik Erkekliğin Üretildiği Oyun: Futbol	81
3.3.7. Ataerkil Söylem Tarafından Üretilen Erkeklik Göstergeleri	84
3.3.8. Erkeklik Kimliğinin İtibar Göstergesi: Aile Reisliği ve Ev İçi İktidar	85
3.3.9. Ötekileştirilmiş ve Dışlanmış Bir Kimlik: Eşcinsellik.....	86
3.3.10. Erkeklik İnşasında Zorunlu Bir Kademe: Askerlik.....	89
3.3.11. Erkek Egemenliğinin Oluşumuna Şiddetli Arzu.....	90
3.3.11.1. Belirsiz, Bulanık ve Tamamlanmamış Olarak Arzu Nesnesi	92
3.3.11.2. Cinsellik ve Metinsel Yansımaları	94
3.3.12. Üstkurmaca Metinler Aracılığıyla Kadınlar ve Erkekler Üzerine	96
3.3.13. Toplumsal Cinsiyete Sanatsal Bir Yaklaşım: Metinlerarasılık	100
3.4. BİR SÜRE YERE PARALEL GİTTİKTEN SONRA.....	104
3.4.1. Bir Erkeklik Yitimi Olarak Sakat Erkekler.....	105
3.4.2. Babalık Modeliyle Çatışan ve Terk Eden Erkekler	107
3.4.3. Aile Oluşumunda Çatışan Erkeklik Temsilleri	111
3.4.4. Erkeklik Paradoksu Olarak Duygusal Zayıflık	113
3.5. SİNEK ISIRIKLARININ MÜELLİFİ	115
3.5.1. Kamusal Alan Denetimini Kaybeden Erkeklerin Sıkıştığı Mekân: Ev.....	116
3.5.2. Erkeklik Algısına Dair Gerekli Bir Kod: Futbol.....	120

3.5.3. Etkilenme Endişesinden Erkek Yazarlığına Doğru	122
3.5.4. Aşağılık Hissinden Kadınların Himayesindeki Erkeklerle	125
3.5.5. Bir Erkeklik Alameti: Kadın ve Cinsel Yaşam Bağımlılığı.....	129
3.6. SEYREK YAĞMUR.....	132
3.6.1. Yüceltilmiş Erkek İsimlerinden Ezilmiş Erkeklik Dünyalarına	133
3.6.2. Beden İmgesi Bağlamında Erkeklik Kimliği	134
3.6.3. Eril Şiddetin Gölgesindeki Diğer Erkekler	137
3.6.4. Kurgusal Metinler Aracılığıyla Aşırı Etkilenen Hep Etkilenen Erkekler ...	139
3.6.5. Hayat Karşısında Büyüyemeyen Çocuk Adamlar	141
3.6.6. Erkekliğin Sınanma Alanı: Cinsel Yaşam ve Cinsel Yaşam Yetersizliği...	145
3.7. TARİHİ KIRINTILAR.....	146
3.7.1. Erkeklik İnşasının Oluşumunda Toplumsallaşma Süreci	148
3.7.2. Huzursuz, Takıntılı ve Bağımlı Erkekler	151
3.7.3. Geleneksel Cinsiyet Rollerine Göre Kadın ve Erkek Olmak.....	156
3.7.4. Çocukluktan Yetişkinliğe Cinsel Kimlik Oluşumu	159
SONUÇ.....	163
KAYNAKÇA	170
Ek 1. Orijinallik Raporu	176
Ek 2. Etik Kurul ya da Muafiyet İzni.....	177
ÖZGEÇMİŞ.....	178

KISALTMALAR DİZİNİ

bs.: Basım

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

Haz.: Hazırlayan

S.: Sayı

s.: Sayfa



ÖN SÖZ

Barış Bıçakçı'nın akıcı bir üslupla, günlük ve sıradan olayları roman ve öykülerinde anlatması ve hakkında yapılan akademik çalışmaların sınırlı bir sayıda olması bu çalışmanın yapılması açısından önemli bir sebeptir. Gizemli bir yazar olan Bıçakçı, bütün roman kişilerinin cinsiyetini erkek olarak kurgular ve onların toplumsal cinsiyetlerinde feminen özellikler taşımalarına imkân verir. Bu iki özellik doğrultusunda erkekliğin tekrardan inşa edilmesine dair görüş çalışma için bir çıkış noktasıdır. Üçüncü özellik ise erkek karakterlerin sahip olduğu erkeklik kimliğinin birtakım ortak özelliklerle oluşmuş olmasıdır. Bildik erkeklik tanımlarına ters düşen erkek karakterler, genel anlamda aile tarafından özelde ise baba tarafından sevilmemiş olmalarıyla, çocukluk dönemlerinin eksik yapboz parçalarını yetişkinlikte tamamlamak zorunda kalır fakat tamamlayamazlar. Eksik çocukluk ayrıca onlar için eksik erkekliktir. Çoğu erkek karakterin orta yaşı geçmiş olmalarına rağmen çocuksu mizaç ve hareketlere sahip olmaları, tamamlanmamış bir gelişim evresinden tekrar tamamlanmayacak bir gelişim evrelerine geçmeleriyle ilgilidir. Çocuk ve erkeklik kimliklerinin eksik oluşu onları sosyal çevrenin ve kadınların uzağına itmiştir. Böylelikle eril cinsiyet normlarını yeterince benimseyememiş ve toplumun erkekler için getirdiği sorumlulukların altına girememiş olan erkekler bu erkeklik çalışmasını yapma hakkını doğurmuştur.

Kadın ve erkek arasındaki ayrım, toplumsal cinsiyet rolleriyle belirlenmektedir. Bu ayrımın oluşumunda toplumsal, psikolojik, kültürel ve siyasal özellikler işlev görmüştür. Erkeğin ise bu işlevlerden ve erkeklik ritüellerinden uzak durması, erkeklik olgusunu tekrardan ele almayı gerektirmiştir. Romanlardaki erkeklik kimliğinin kadınlar aracılığıyla görünür olması kadınların romandaki varlığı açısından önemlidir. Erkeklerin ortak özelliklerinin olması onların ortak bir erkeklik kimliğine sahip olmalarının aksine çeşitli erkeklik kimliklerinin olduğunu göstermiştir. Toplumsal olarak var olan erkek, kocalık ve babalık rolleriyle itibarı açısından onaylanabilen bir kimliğe sahiptir fakat Bıçakçı'nın erkek karakterleri bu rolleri tamamen yok sayarak toplum içinde itibarsızlaştırılmışlardır. Barış Bıçakçı'nın romanlarında ele alınan erkeklik modelleri toplumun görmek istemediği, ötekileştirdiği hatta varlıklarında utanç duyduğu modellerdir. Çünkü toplumla uyum sağlayamamış ve hayatın basit işlerinde başarısız

olmuş erkekler egemen konumdan dışlanarak kendi yalnız dünyalarında yaşamak ve erkekliklerine katlanmak zorundadırlar.

Barış Bıçakçı romanları hakkında çalışma önerisi sunan, bana olan güvenini daima hissettiren, yazdıklarımı virgülüne kadar özen ve sabırla takip eden, önerilerini, desteğini ve bilgisini eksik etmeyen, kendime rol model aldığım danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Aslı SOYSAL EŞİTTİ'ye içtenlikle sonsuz teşekkür ederim. Çalışmam boyunca başka işlerle meşgul olmama izin vermeyen, en iyisini yapacağıma inanan ve beni usanmadan dinleyen sevgili anneciğime, erkeklik kimliğinden çok babalık kimliği ve şefkatiyle varlığında huzur bulduğum babacığima minnettarım. Son olarak, kız kardeşim Zeliha ve ağabeyim Mert'e çok teşekkür ederim.

Ardahan 2020

Meliha TATLI

GİRİŞ

Edebiyat ve akademi dünyasında yeni yeni yerini alan Barış Bıçakçı, eserlerinde birtakım ortak meseleleri yazmakla romanlarının akademik anlamda çalışılmasına imkân sunmuştur. Bıçakçı'nın bütün erkek karakterlerinin saf, kırılğan, yalnız, utangaç ve erkeklik normları dışında hareket eden kişiler olması, toplumsal cinsiyet ve erkeklik çalışmak açısından tezin ana izleğini oluşturmaktadır. Erkeklerin birbirleriyle, kadınlarla ve toplumla olan ilişkilerini, onların cinsiyet rollerinin nerede, ne şekilde ve hangi alanlarda ortaya çıktığını anlamak, detaylı bir erkeklik olgusunu ele almaktan geçmektedir.

Toplumsal cinsiyet yapılanmasının uzağında kalan roman kişileri, geleneksel kalıplara girmeden daha rahat hareket ederler. Ataerkil sistemin öğretisi olan duygusal gereksinimleri görmezden gelme, romanların hiçbir erkek karakterinin başvurduğu bir erkeklik biçimi olmamıştır. Romandaki erkek karakterler ataerkil sistemin özgür hareket edemeyen erkeklerinin aksine, duygularını açıkça ifade eden, başkalarının ne dediğini önemsemeyen ve hegemonik erkeklik idealini elde etme çabası olmayan erkeklerdir. İktidarın denetimi ve yönlendirmesi altına girmeyen roman kişileri, başka erkek gruplarıyla da sağlıklı bir rekabet ortamında bulunmaz. Bir erkeğin rekabetten, güçten ve eril tahakkümü elinde tutmaktan bu kadar uzak olması, “erkeklik kimliği” kavramının bu erkekler aracılığıyla yumuşatılmış olduğunu göstermektedir. Erkeklik kavramıyla şekillenemeyen roman kişileri erkeğe ait homososyal alanlarda bulunmak yerine kendilerini gizledikleri ev ortamlarını tercih ederek bir hayat sürerler. Erkek karakterlerin isimlerinden başlanarak, beden imgeleri, askerlik görevleri, futbol tutkuları, meslekleri, ilgi alanları, sevdiği kadınlar, cinsel yaşamları, hegemonik erkeklik için gerekli olan heteroseksüellik, koca, baba ve aile reisliği ve son olarak duygusal yetersizlikleri gibi başlıklar romanları ele almak için temel izlekler olarak sayılabilir. Toplumun erkekleri görmek istedikleri biçim, yukarıdaki temel kavramların sağlıklı bir şekilde gerçekleştirebilmeleriyle mümkündür. Roman kişileri bu süreçlerden tam anlamıyla geçemezler. Futbol oynarlar fakat kırılğan bedenleri yaralanma, sıyrık ve sakatlanmalarla doludur. Evlidirler fakat aile kurumu için gerekli aile reisliği formundan uzak bir şekilde kadınsı işlerle meşgul olurlar. Bu gibi örnekler onların erkekliklerinin başarısız bir süreçten geçtiğini ortaya koymuştur.

Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, Barış Bıçakçı ve eserleri hakkında bilgi verilerek, romanları aracılığıyla yazarın edebi kişiliği üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünün beş alt başlığında ise cinsiyet, toplumsal cinsiyet, ataerkil, erkeklik ve ideal erkeklik örneği olan hegemonik erkeklik kavramları üzerinde durulmuştur. Erkeklik çalışmaları tarihine de uzun yer veren ikinci bölüm, genel anlamda kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır. Çalışmanın hacimli ve önemli kısmını oluşturan üçüncü bölümde ise romanlar üzerinde yapılan ayrıntılı erkeklik incelemeleriyle, erkeklığe sorun teşkil eden meseleler belirlenmiş ve hepsi kendi alt başlığıyla yazılmıştır. Bazı romanlarda erkeklik meseleleri fazla olmakla birlikte, çalışmanın alt başlıkları da kendi içinde daha geniş bir yer kaplamaktadır. Çalışmanın sonuç bölümünde ise ele alınan yedi ayrı romanda, erkeklığın genel geçer yargıları dışında erkeklik modellerinin de var olabileceği saptanmıştır.

1. BÖLÜM

BARIŞ BIÇAKÇI’NIN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. HAYATI

Barış Bıçakçı, çağdaş Türk Edebiyatının önemli yazarları arasında yer almaktadır. Yazarın biyografisi hakkındaki bilgilerin sınırlı olması, onun hakkında geniş ve çok amaçlı bir çalışma yapmaya izin vermemektedir. Barış Bıçakçı’nın eserlerinde, başkarakterlerin genellikle erkek olması, bu karakterlerin ise kırılğan, utangaç, çocuksu ve sosyal hayata mesafeli yönlerinin ağırlıklı olması, yazar ve roman kişileri arasında bir benzerliğin olabileceğini düşündürmektedir. İletişim Yayınlarının verdiği bilgi kadarıyla Barış Bıçakçı, 1966’da Adana’da doğmuştur. Hüseyin Kıyar ve Yavuz Sarılioğlu ile birlikte Ocak 1994 ve Ekim 1997’de iki şiir kitabı yayımlanmıştır. Barış Bıçakçı’nın roman karakterleriyle ilgili kullandığı “suya sabuna dokunmayan” ifadesi edebiyat ortamlarından, dergilerinden ve röportajlarından uzak olmasıyla kendisi için de kullanılabilir. Gizemli bir yazar ve şair olan Barış Bıçakçı, ilk ve ortaöğrenimini Ankara’da tamamladıktan sonra ODTÜ Makine Mühendisliği Bölümünden mezun olur. Eğitim hayatı sayesinde Ankara’yla kurduğu bağ ve bütün romanlarında Ankara imgesinin bu derece yoğun kullanması Barış Bıçakçı’nın şehre hayranlığı olduğunu göstermektedir. Ankara’nın parkları, sokakları ve semtleri yazarın romanlarında o kadar canlı ve detaylı kullanılır ki romanlarda Ankara imgesinin eksik oluşu Bıçakçı’nın nitelikli okurları tarafından yadırganır. Eserleri aracılığıyla tanınmaya çalışılan Bıçakçı’nın sinemaya, şiire ve edebiyata yoğun ilgisinin olduğu görülür. Bıçakçı bütün karakterlerinin bir şekilde edebiyat ve yazıyla iç içe olmasını sağlamıştır. Tarihî Kırıntılar romanında şiir hakkında söylenenler romanı, poetikası olan bir romana dönüştürür. Barış Bıçakçı’nın romanlarında sayısız film, roman, öykü ve şiirden bahsetmesi sanatçı kimliğinin çok yönlü olduğunu göstermektedir. Fransız yönetmen François Roland Truffaut’nun sinemasını sevdiği, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Herkes Herkesle Dostmuş Gibi ve Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra romanlarındaki Jules et Jim filmine olan göndermelerden anlaşılmaktadır. Bıçakçı, filmdeki replikleri romanlarında kullanır. Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra romanında kullandığı “Anarşistler imla bilmiyor” (2017: 78) repliği aynı yönetmenin aynı filmindendir.

Bıçakçı'nın Garip hareketi şairlerinden Oktay Rıfat'a sevgisinin olduğu anlaşılmakla birlikte Seyrek Yağmur romanının başkarakterinin ismi de Rıfat'tır. Yazarın bazı sanatsal metinler ve filmlerin üzerinde fazlaca durması yazar hakkında bu gibi bilgilerin yazılabileceğini göstermiştir.

Barış Bıçakçı'nın Bizim Büyük Çaresizliğimiz adlı romanı aynı isimle 2011 yılında Seyfi Teoman tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Bıçakçı, 2017 yılında ise Pelin Esmer yönetmenliğindeki İşe Yarar Bir Şey filminin senaryosunu yazmıştır. Şair Leyla ve hemşire Canan'ın yollarının kesiştiği film, Bıçakçı'nın şiirlerinin okunmasıyla sanatsal bir atmosfere bürünür. Son olarak Seyrek Yağmur romanının Rıfat Diye Biri başlığı Söz Uçar Direniş Kalır başlığı şeklinde değişerek Serkan Keskin'in oyunculuğuyla kısa filme çekilir. Barış Bıçakçı hakkında yazılı kaynaklar sınırlı olduğu için onunla ilgili genel bilgiler bu şekildedir.

1.2. ESERLERİ

Barış Bıçakçı'nın kitapları İletişim Yayınlarından çıkmakla birlikte yedi roman ve iki öykü kitabı olmakla birlikte toplamda dokuz tanedir. İlk romanı olan Herkes Herkesle Dostmuş Gibi 2000 yılında yayımlanmıştır. Sonrasında Veciz Sözler (2002), Aramızdaki En Kısa Mesafe (2003), Bizim Büyük Çaresizliğimiz (2004), Baharda Yine Geliriz (2006), Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra (2008), Sinek Isırıklarının Müellifi (2011), Seyrek Yağmur (2016) ve Tarihî Kırıntılar (2019). Bu eserler dışında Murathan Mungan'ın Kadınlar Arasında (2014) seçkisinde 97-100 sayfaları arasında Bıçakçı'nın Bir Kıt Gündüzü Geceye Ulaştırmak adlı bir öyküsü vardır. Deneme-mektup tarzında 2016 yılında, Ayhan Geçgin ve Behçet Çelik ile birlikte yazdığı Kurbağalara İnanıyorum: Edebiyat Üzerine Yazışmalar adlı eseri de mevcuttur. Ayrıca bunların dışında 2009 yılında Popüler Bilim Kitapları dizisinin Hava, Su, Ölçüm ve Birimler, Elektrik, Mıknatıslar, Işık ve Ses ile Basit Makineler, Şekiller ve Kimyasal Maddeler adlı üç kitabın da çevirmenliğini yapmıştır.

2. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. CİNSİYET (SEX) VE TOPLUMSAL CİNSİYET (GENDER)

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, üzerinde en çok durulan ve tartışılan kavramlar olarak literatürde yerini almaktadır. Toplumsal yapıda meydana gelen birtakım değişimler, toplumda yer alan cinsiyetlere farklı anlamlar yüklemeyi de beraberinde getirmektedir. Böylece biyolojik cinsiyetin taşıdığı anlamdan farklı olarak kadın ve erkeğe bazı değerler yüklenir. Toplum aracılığıyla yüklenen bu değerler, biyolojik cinsiyetten ayrı bir de toplumsal cinsiyetin olduğunu göstermektedir. Batı’da birbirinin yerine kullanılan sex ve gender kelimelerinden sex cinsiyeti, gender ise toplumsal cinsiyeti karşılamaktadır.

“Toplumsal cinsiyet (gender) terimini, feministler, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların kültürel ve sosyal açıklamalarını vurgulamak üzere kullanmayı tercih ederken, bazıları da cinsiyet (sex) terimini politik olarak yanlış buldukları için kullanır, kimileri de bu iki terimi birbiri yerine geçecek şekilde kullanır” (Unger ve Crawford’dan aktaran Yaşın Dökmen, 2019: 18).

Birbirinin yerine kullanılacak kadar benzer olan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları birbirleriyle ilişki içerisindedir. En basit tanımla cinsiyet, kişinin kimliğinin belirlenmesinde başat rol oynayarak kadın ve erkek olmanın biyolojik yönüne vurgu yapmaktadır. Biyolojik cinsiyetin belirlenmesi için kalıtsal, hormonal ve yapısal olarak kadın ve erkek arasında birtakım farklılıkların olması gerekmektedir. Cinsiyet kromozomları ve hormonlar ile belirlenen cinsiyet, toplumun yüklediği anlamlar, roller ve beklentilerle kadınsı ve erkeksi davranışlara evrilerek toplumsal cinsiyet kavramının oluşumuna izin vermiştir. Baird, toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal, kültürel, psikolojik ve tarihsel özellikler olduğunu söyler. Toplumsal cinsiyetin toplumdaki rolleri, işleri, giyim kuşamları ve bireylerin nasıl davranmaları gerektiğini betimlemek için kullanıldığını vurgulayarak, nüfus cüzdanına yazılan ‘erkek’ ya da ‘kız’ ibaresinin çocuğun hayatı boyunca toplumsal olarak başına gelecek her şeyi etkilediğini söyler (2019: 127).

Toplumun beklentilerine ve toplumda karşılığı olan davranışlara göre hareket etmek kadın ve erkek olmakla ilgili olduğu için cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını

tamamen birbirinden ayırmak doğru bir yaklaşım değildir. Kültürel, toplumsal ve siyasal yapılar aracılığıyla cinsiyete yüklenen roller, toplumsallaşma sürecinde öğrenilmektedir. Toplumsal cinsiyetin oluşturduğu eşitsiz bölünmeler erkekleri avantajlı konumda tutarak kültürden kültüre değişim göstermektedir. Böylece cinsiyet biyolojik ve toplumsal yapılandırmalarla işleyen bir süreçtir. Sancar, toplumsal cinsiyet kavramıyla cinsler arasındaki eşitsiz ilişkilere dikkat çekerek cinsiyetin sadece biyolojik bir özellik olarak algılanmasını reddeder. Erkeklik ve kadınlık özelliklerinin toplumsal bağlamlarda farklı anlamlar kazanabileceğini ve böylece biyolojik cinsiyetin kolay tanımlanabilecek bir şey olmadığını vurgular (2016: 176). Toplumsal cinsiyete göre, cinsiyeti sadece biyolojik bir özellik olarak görmek hem doğayı hem de toplumun verdiği kadınlık ve erkeklik rollerini göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Bu roller ise sabit ve değişmez olmadığından, tarihsel süreç içerisinde yenilenebilir ve değişebilir bir özelliğe sahiptir. Kadını ve erkeği tarihsel, toplumsal ve kültürel yorumlar ışığında değerlendirmek, ataerkilliğin erkek için belirlediği avantajlı kadın için belirlediği dezavantajlı alanlar arasındaki açığı büyütür. Yaşın Dökmen bu açığı toplumsal cinsiyet farklılıkları olarak ifade eder. Toplum kendi kalıplarını bireye dayatarak kadının duyarlı ve ilgili olup, hemşire, öğretmen gibi meslek gruplarından olmasını beklerken; erkeği bağımsız ve atılgan gibi özelliklerle kodlayarak asker, mühendis vb. meslek gruplarında olmasını bekler (2019: 24).

Cinsiyetin toplum tarafından yorumlanması, toplumsal cinsiyet normlarının oluşumuna imkân sağlamaktadır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki birbirini etkileyen bir döngü olmakla birlikte birbirinden bağımsız değildir. Kadın ve erkek tarafından karşılanması zorunlu tutulan toplumsal cinsiyet rolleri, kişinin davranış ve düşünceleriyle çatışır hâlde olsa da toplumdan dışlanmamak pahasına kabul edilebilir bir boyuttur.

2.2. ATAERKİL SİSTEM

Saban tarımının icadı ve hayvancılığın gelişmesiyle önemli hâl alan neolitik dönem, ayrıca ataerkilliğe geçiş dönemidir. Erkeğin toplumsal statüsünün her açıdan yüksek olması, gelişmiş bir kas gücüne sahip olmasına ve geçim için gerekli yiyecek üretiminde aktif olarak rol almasına bağlıdır. Ataerkillik, tarımın uygun görüldüğü bölgelerde

gelişim göstererek baskıya, zora ve erkeklerin toplumu kendi kurallarına göre şekillendirdiği bir toplum biçimidir. *“Ataerkil toplum düzeninin, arkeolojik verilere göre neolitik toplumda kültürel döneme, ‘uygarlığa’ ilk geçişin gerçekleştiği Eski Mezopotamya’da kent devletlerinin ortaya çıkışıyla birlikte görülen bir olgu olduğu bilinmektedir”* (Berktaş, 2019: 80). Eski dönemlerden bu yana erkeklerin yavaş yavaş iktidar ve güç sahibi olmaları, ataerkil sistem içerisinde doğal kabul edilerek, onların akıl ve başarının tek sahibi olduklarına inanılmıştır. Patriarki ve ataerki uyguladıkları tahakküm açısından benzerlik gösterebilirler de bazı farklarla birbirlerinden ayrılırlar. Akgün, ataerkil toplumun kapitalist, açgözlü, hırslı ve ayrımcı bir toplum olduğunu söylerken, patriarkanın kölelik, sömürü ve hiyerarşik yapılar/sınıflar olduğunu söyler (2017: 15). Kadınların ezilmesi üzerine kurulu olan ataerkillik, erkek çıkarlarını merkeze alarak onları kayıran, eşitsiz toplumların oluşmasına kapı aralayan ve erkekleri kültürün, soyun devamı olarak gören bir ideolojidir. Ataerkil sistemden yararlanmak için öncelikli şart erkek olmaktır. Bundan dolayı bu sistem içerisindeki kadınlar, çocuklar ve köleler daima ezilip yok edilmeye çalışılmıştır. Ataerkil aile, ataerkil toplum ve ataerkil kurumlar erkek egemenliğinin tek ve değişmez olduğunu söyledikleri gibi kadını da ezici unsurların bir figürü yapmışlardır. Demez’e göre, ataerkillik, toplumda soyun aktarılması, mirasın devredilmesi ve ekonomik gücün elde tutulması olarak kodlanarak, çocuklar ve kadınlar üzerinde tam yetkiye sahip olmak anlamına gelmektedir. Ataerkil yaşam biçimi çoğu insan tarafından alternatifi olmayan tek yaşam biçimi olarak algılanmıştır (2005: 61).

Ataerkil kodlarla hareket eden erkek, sistemin onun üzerine yüklediği sorumlulukları eksiksiz yerine getirmeye çalışır. Ataerkil sistemin bir parçası olmak, erkeklerin hareket alanının siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel açıdan geniş olması demektir. Erkekler bu alanda refah seviyesi yüksek bir hayat sürerler. Ataerkillik erkeğe tahakküm uygulamasını öğrettiği gibi, kadına da itaat etmesini öğretir. Talep edilen itaat ihtiyacının kadınlar tarafından karşılanması, ataerkil sistemdeki erkeklerin toplumsal düzen içerisindeki rollerini yerine getirilmeleri açısından son derece önemlidir. Erkeklerin ve erkekliğin ataerkil sistem tarafından kontrol edilmesi ve erkeklerin mevcut düzene uyum sağlamaları, erkeklerin aşağılanmadan yaşam haklarını ellerinde tutmak istemeleriyle ilgilidir. Kadınlar erkeğe boyun eğdiği gibi, erkekler de ataerkil

sisteme boyun eğmektedirler. Kandiyoti, ataerkilliğin hâlâ pek çok eleştiriye konu olan problemli bir kavram olduğunu ve kadınların bağımlılığı sonucu oluşan uygulamalarla yürütüldüğünü söyler (2019: 185). Bu kavramın problemli olmasının sebebi ise, ataerkil söylem tarafından oluşturulan erkeklik ve kadınlık rollerinin oluşturduğu cinsiyet eşitsizliğidir. Bu yüzden ataerkilliğin anlaşılabilmesi için onun başka bir karşılığı olan ‘erkeklik’ kavramının da anlaşılması gerekmektedir.

2.3. ERKEKLİK VE ERKEKLİK İNŞASI

Biyolojik cinsiyetin vurgu yaptığı erkek kimliği, toplum tarafından öğretilen ve dayatılan normlarla erkeklik kimliğine dönüşür. Erkek, bu kimliği bünyesinde taşımak için ataerkinin bütün öğretilerine uymak zorundadır. *“Erkeklik daima tamamlanmamış olan, aynı ölçüde hem toplumsal hem de ruhsal bir gerçeklik üzerine kurulu bir var oluş özelliğidir”* (Öğüt, 2017: 76). Erkekliğin tamamlanmamış olmasında, sürekli kendini yenileyen ve aşan özelliği etkindir. Erkeklik, doğumdan itibaren başlayıp nerede biteceği belli olmayan, daima başka erkekleri model alarak kendini üreten ve erkeklerin olduğundan daha iyi olmak için çaba harcadığı sürecin adıdır. Erkeğin sahip olduğu davranış, tutum ve hâllerin bütünü olarak tanımlanan erkeklik kavramı, sabit, değişmez ve durağan değildir. Sancar’a göre, erkeklik çalışmaları, erkekliğin bir meta gibi sahip olunan ya da yitirilen bir özellik olarak algılanmasını sorgulamaya başlamıştır. Erkeklik kavramından ne anlaşıldığı anlamaya çalışılırken, hiçbir zaman ve hiçbir yerde genel geçer ve tutarlı bir erkeklik tanımının olmadığı da açıktır (2016: 26). Toplumsal kodlar tarafından çeşitli erkeklik modelleri üretildiği için tek bir erkeklik modelinden bahsetmek yanlıştır. Erkek, kültürel ve ideolojik yapılandırmalarla erkeklik kimliğini kazanıp, gerekli normları yerine getirerek iktidarın bir parçası olur. Erkeklik olgusu, belli bir zamana, mekâna ve kültüre ait olmayan göreceli ve dinamik bir kavramdır.

“Bu dinamik ve çoğul yapısı gereği kavram, yalnızca erkek-lik değil, ‘erkek-lik(ler)’ olarak; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve buna bağlı rollerin çoklu yapısını da içerebilecek bir nitelendirilmeye muhtaçtır. (...) Bir toplumda yaşayan erkek-liklerin farklı veya aynı zamanlarda hemcinsleri ve karşı cinsleri tarafından her defasında yeniden tanımlandığını görmek mümkündür. Tarih, psikoloji, bireysel tavır gibi pek çok dinamik, bu yeniden üretim mekanizmasının sürekliliğini sağlar” (Gökpinar, 2018: 18).

Erkekliğin farklı şekillerde inşa edilmesi, birbirinden farklı birçok erkek davranışı ve özelliği olduğunu gösterir. Erkekliğin anlamlandırılması ve yeni anlamlar kazanması

için erkeğin kadınsı özellik sayılabilecek her türlü davranış ve tutumdan uzak durması gerekmektedir. Berktaş, erkek olmak için erkek doğmanın yeterli olmadığını ve erkek kalmak için sürekli çaba harcanması gerektiğini söyler. Erkeğin karakter, görünüş ve bedensel özellikleriyle kadınlık durumunu hatırlatacak her belirtiyi dışlamayı öğrenmesi gerekir (2018: 142).

Erkekliğin ne olduğundan çok nasıl sergilendiği önemli bir olgudur. Erkek, kendini içinde bulunduğu her alanda (ev, sınıf, iş yeri, sokak, piyasa vb.) görmek ve göstermek zorundadır çünkü *“erkeklik, hakikaten de uğrunda sürekli uğraşılması gereken ama bir türlü sonlanmayan bir mittir”* (Öğüt, 2017: 77). Erkeklik olgusunun ayakta kalabilmesi için erkeklerin erkeklikleriyle uğraşmayı bilmeleri gerekmektedir. Bunun gerçekleşebilmesi için öncelikle erkeklerin, kadınlara ait bütün o kırılgan, ağlamaklı ve zayıf duygulardan uzak durması gerekir. Erkekliğin hem çok geniş hem de sınırlarının tam olarak çizilememiş bir alan olması, erkekliği sürekli yeniden anlamlandırmakla mümkündür. Sancar, erkeklik kavramının tam olarak neyi ifade ettiğinin açık olmadığını söyler. Erkeklik denince erkeklerin davranışları mı, kimlik olarak kurulmuş bir erkekliği mi, imge olarak sunulan erkeklikleri mi, yoksa doğrudan yaşanan, gözlenen ve pratik olarak icra edilmiş bir erkeklikten mi bahsedildiğinin anlaşılır olmadığını söyler. Böylece erkeklik kavramı, açıklayıcı olmaktan çok betimleyici bir kavram olarak literatürde yerini almaktadır (2016: 20).

Erkeklik hem krizi hem de hegemonik erkekliği üreten bir mekanizmadır. Tarihsel süreç içerisinde kültürel yapılandırmalarla, erkeklik rolleri ve davranış örüntüleri değişse de güce, erk egemenliğine ve başarıya dayalı genel geçer erkeklik modeli her zaman yerini korumuştur. *“Erkeklik -sınıfsal, etnik, ırksal, kültürel- tüm farklılıklara rağmen birbirine zıt olmaktan çok, birbirinden etkilenme ve kopyalama yoluyla kurulur”* (Öğüt, 2013: 54). Model olarak erkeklik ülküsünü yerine getiren erkekler, başka erkeklerin erkekliğini inşa etme sürecinden etkilenirler. Butler, toplumsal cinsiyeti inşa eden şeyin kültür olduğunu söylediği gibi *“beden”*in kendisinin de bir inşa olduğunu söyler (2019: 53-54). Bedenlerin yapılandırılması, cinsel kimliğin ve bu kimliklerin bir varoluş sürecinden geçmesiyle ilintilidir. Toplumsal cinsiyetin öznel üzerindeki varlığı belli aşamalardan geçer. Barutçu, Türkiye’de erkekliğin başarılı bir şekilde inşa edilmesinin toplumsal ve bedensel olgularla sağlandığını söyler. Sünnet, askerlik iş ve evlilik bu inşa sürecinin temel adımlarıdır (2013: 7-8). Erkekler toplumun inşa ettiği erkeklik

modelini, toplum karşısında gösterdikleri tavır, davranış, hâl ve hareketlerle sergilerler. Toplumdan öğrenilenler tekrar toplumun önüne serilir. Böylece erkeklik inşa edilir.

“Erkeklik inşasının nasıl olduğu aşağı yukarı herkes tarafından bilinmektedir. Çocukluktan Başlayan ‘erkekler ağlamaz’, ‘erkek adam korkmaz’, ‘kız gibi gülme’ uyarıları ile büyüyen erkek çocukların ergenliğe geldiklerinde yeteri kadar erkek görünmeme korkuları ile kendilerini içine hapsettikleri hapishanelerinde ömür geçirdikleri görülür” (Kılıç, 2017: 17).

Eril ve dişil söylemlerle ikiye ayrılan cinsiyet kategorisi, ‘yapma, etme, görünme’ gibi yakıştırmalar erkeğin bedensel, duygusal ve zihinsel süreçlerini olumsuz etkilemektedir. Erkekler bütün bu olumsuzluklara rağmen hegemonya kurmayı, sınıf mücadelesi vermeyi ve erkekliğin inşa sürecindeki her adımı başarılı bir şekilde tamamlamayı kendilerine dert etmişlerdir.

2.4. ERKEKLİK ÇALIŞMALARI TARİHİ

Toplumsal iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğunu ve devam ettirildiğini anlamak için erkeklikle ilgili yapılan çalışmaların tarihsel sürecine bakmak, hem toplumsal cinsiyet hem de feminizm açısından önemlidir. Feminizmin amacı kadın haklarını korumak ve onların tarihin bir parçası olduğunu anlatmaktır. Tarih boyunca kadınların ezilmiş olması, feminizme olan ihtiyacı doğurmuştur. *“Aslında kadınların ezilmişliği nasıl yaşadığını anlamak kadar, erkeklerin eril iktidar konumlarını nasıl sürdürdüklerini ve tahakkümü nasıl inşa ettiklerini anlamak da önemli olmalıdır”* (Sancar, 2016: 15). Kadınların ötekileştirildiğini anlamaya çalışırken, erkeklerin kadınları niçin ötekileştirdiğini anlamak da erkeklik çalışmaları için bir çıkış noktasıdır. *“Erkeklik Çalışmaları erkekliğin tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu olduğundan hareketle eril iktidarın kaynaklarına ve farklı tezahürlerine ışık tutmayı amaçlayan disiplinler arası bir akademik çalışma alanıdır”* (Zeybekoğlu, 2013: 67). Bu çalışma alanıyla görünür bir cinsiyet olan erkeklerin görünmeyen yönleri ve duyguları üzerinde durulması amaçlanmıştır. İkinci dalga feminizmle birlikte ortaya çıkan toplumsal cinsiyet kavramı, erkeklik çalışmalarını ayrı bir alan hâline getirmiştir. Bu yüzden erkeklik çalışmaları mirasını feminizmden almıştır, diye bir cümle kurmak yanlış olmayacaktır. *“Eleştirel erkeklik çalışmaları, ikinci dalga feminizmin, su yüzüne çıkarttığı teorik tartışmalardan doğmuş ve evrensel sabitlere dayanmayan cinsel farklılık biçimleri üzerine bir araştırma alanı açmıştır”* (Günay Erkol, 2018: 11). Erkek

davranış ve duygularının altında yatan sebepleri anlamaya çalışmak erkeklik çalışmalarının oluşumunu yararlı bir hâle getirmiştir. Kadın erkeğin ötekisi olarak kodlanmış olsa da, her iki cinsiyet birbirleriyle etkileşim içerisinde. Toplumsal cinsiyet kavramı ise, kadın çalışmalarına, LGBTİ Queer çalışmalarına, erkeklere ve erkekliklere odaklanan bir alandır. *“Toplumsal cinsiyet kavramı çoklukla kadın çalışmalarına odaklanmışsa da esasen bu kavram erkeği de kapsamaktadır. Dolayısıyla erkeklik çalışmalarını toplumsal cinsiyet alanından ayıştırmak teknik bir eksiklik yaratacaktır”* (Gökpınar, 2018: 18). Bu eksikliğin kapanması yönünde erkeklik çalışmalarına verilen ağırlık, tarih olarak günümüze yakındır. Özarslan, erkeklik çalışmalarının akademi dünyasının ve sosyal bilimlerin yakın zamandaki en parlak yıldızlarından biri olduğunu söyler (2018: 70). Erkeklik çalışmaları, cinsiyetin sadece kadına ait bir sorun ya da eksiklik değil, her iki cinsiyeti de kapsayan ve sorunları olduğuna ikna eden bir alan olarak var olmuştur.

Çoğu araştırmacı erkeklik çalışmalarının 1970’li yıllarda başladığını söylemektedir fakat bu tarihten öncesine bakıldığında erkekler üzerine yapılmış çalışmaların varlığı söz konusudur. Göç, erkeklik çalışmalarını 1970’li yılların öncesine götürerek, 1930’lu yıllarda yapılan erkekler de travma ve psikotik bozukluk çalışmalarına rastlanıldığını, asıl olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında özellikle Vietnam savaşının yarattığı toplumsal çöküş ve hayal kırıklığıyla kendine bir alan açtığını söylemektedir (2020: 11). İkinci Dünya Savaşı’ndan da eskiye giden erkeklik çalışmaları, Birinci Dünya Savaşı’ndan dönen erkeklerin histerik olduklarına kadar uzanan derin bir tarihtir. Erkeklerle ilgili yapılan ilk çalışmaların onlardaki psikolojik rahatsızlıklarla ilgili olması, eril olanın duygusal anlamda zayıf olduğunu ama bu zayıflığın bir şekilde bastırıldığını gösterir.

“Birinci Dünya Savaşı’nın ertesinde belirginleşen ‘erkek histerisi’ sorunu erkeklik çalışmalarının çıkış noktası olarak işaretlenmiştir. (...) Histeri Birinci Dünya Savaş’ından önce de üzerinde çalışılan bir konuydu ve ağırlıklı olarak kadınlarda görüldüğü şeklindeki ön kabuller savaş öncesinde çoktan aşılmıştı” (Günay Erkol, 2018: 12).

Akademik bir disiplin olan erkeklik çalışmaları, bazı bilim insanları tarafından dikkate değer bir şekilde çalışılarak günümüze kadar gelmiştir.

“1970’li yılların ortasından itibaren Avustralya’da Raewyn Connell, Amerika Birleşik Devletleri’nde Michael Kimmel, Michael Kaufman, Harry Brod, İngiltere’de Jeff Hearn, Jonathan Rutherford, Anthony Brittan ve Victor Seidler gibi birçok araştırmacı kadın hareketleri içinde yer alarak feminist mücadeleye destek vermiş ve yaptıkları çalışmalarda

erkeklik ideolojisinin ve erkeklik iktidarının yapı taşlarını eleştirel bir bakış açısı ile ele almıştır” (Göç, 2020: 11).

Erkeklik çalışmalarının kurucu isimlerinden olan Connell, yazdığı makalelerle bu alana katkı sağlamaya devam etmiştir. Erkeklik çalışmalarıyla iktidar sahiplerinin görünmezliği ortadan kalkmıştır. Connell, erkeklerin nasıl olması gerektiğini anlatan ‘hegemonik erkeklik’ kavramıyla literatüre alkış tutulan ve övülen erkeklik modelini kazandırmıştır. (2019). Günay Erkol, Eric Anderson’un ‘içerimli erkek’ kavramını erkeklik çalışmalarının Üçüncü Dalgası için önerilen bir kavram olduğunu söyler. Kendisinin Üçüncü Dalga önerisi ise Hearn’ün cins (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramlarının kesişimi olarak gex kavramını ortaya atmasıdır. Bu kavram ise biyolojinin toplumsal cinsiyet için temel oluşturmasını problemlili bulan bir bakış açısına dayanmaktadır (2018: 20-21). Erkeklik ile ilgili meseleler Batı’da bu isimlerle kendine belirli bir alan açıp çalışılmaya başlanmıştır.

Türkiye’de erkeklik çalışmalarının nasıl başladığına bakılacak olursa, erkeklik birçok meseleyle birlikte çalışılmakla beraber geç isimlendirilen bir alandır. İşsizlik ve milliyetçilik gibi konular çalışılmış fakat adına erkeklik sorunu denmemiştir. *“Türkiye’de adı açıkça konulmadan erkeklikler üzerine çalışılmışsa da, başarılı/başarısız erkek sosyalizasyonlarının Eleştirel Erkeklik Çalışmaları adı altında toplumsal cinsiyet çözümlemeleri odaklı olarak çalışılması yeni bir aşamadır”* (Günay Erkol, 2018: 22). Eril olanın araştırılıp ‘erkeklik kimliğinin’ hangi sebeplerle oluştuğu, sonucunda ise ne gibi sorun ve eksikliklerin meydana geldiği tartışılabilir bir mesele olmuştur. Türkiye’de bu araştırmalara öncülük eden isim Deniz Kandiyoti’dır. 1997 yılında basılan, makalelerini topladığı Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler adlı kitabı Erkeklik Çalışmaları için özel bir kaynaktır (2019). Kandiyoti’nin kitabında bulunan Erkeklik Paradoksları: Ayrımcılığın Yaşandığı Toplamlar Üzerine Bazı Düşünceler başlıklı makalesi, “çoğu kişi tarafından Türkiye kökenli bir araştırmacı tarafından gerçekleştirilen ve hegemonik erkeklik kavramını kapsamlı bir şekilde tartışan ilk çalışma olarak kabul edilir” (Göç, 2020: 16). Kitabın erkeklikle ilgili olan diğer bir makalesi ise Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar’dır. Ataerkilliğin yapısal özelliklerinden bahseden bu makale, toplumsal kurumlarda kadınların nasıl dezavantajlı bir konuma düşürülüp, ‘cinsiyetsiz kimliğe’ büründürüldüklerini anlatır. Deniz

Kandiyoti'nin alana en önemli katkılarında biri ise 'ataerkil pazarlık' kavramını kullanmış olmasıdır. Bu kavram kadınların erkek egemen sistemle işbirliği yapması demektir. Kadınlar sistemin devamına hizmet ettikleri takdirde daha üstün bir konum elde ederler.

"Alandaki kapsamlı ilk çalışmalar, erkeklik rol ve tutumları üzerine yürütülen bölgesel incelemelerdir. Oğuz Onaran, Seçil Büker, ve Ali Atıf Bir'in 1998 tarihli 'Eskişehir'de Erkek Rol ve Tutumlarına İlişkin Alan Araştırması' Türkiye'deki ilk örneklerden biri olarak işaretlenebilir. Cenk Özbay ve Serdar Soydan'ın eşcinsel kadınlar üzerine yürüttükleri 2003 tarihli araştırmaları, 'erkeklik' performanslarının 'kadın' bedenleri üzerinden tartışılmasına olanak sağlamaktadır" (Günay Erkol, 2018: 23).

2004 yılında, Toplum ve Bilim dergisinin 101. sayısı erkeklikle ilgili yazılmış makalelerden oluşmaktadır. Tayfun Atay'ın 'Erkeklik' En Çok Erkeği Ezer! adlı çalışması derginin önemli bir makalesi olmakla birlikte, erkekliğin doğal bir hâl olmadığı ve erkeklerin uygulaması gereken kültürel pratikler altında ezildiklerini anlatmaktadır. Bu makale başta olmak üzere dergideki diğer makaleler de erkekliğin bir erkek sorunu olduğunu anlattığı için dikkat çekicidir. 'Erkeklik' özel sayılı dergileri Günay Erkol, 2007 KAOS GL, 2016'da Fe Dergi, 2017'de Psikeart ve 2018'de K24 gibi çeşitli dergiler olarak sayar (2018: 23). Bu dergilere son olarak Toplum ve Bilim'in Eril Tahakküm, Erkek Edebiyatı, Hegemonya başlıklı 145. sayısı da eklenebilir. Serpil Sancar'ın 2009 yılında yayımlanan Erkeklik İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler adlı kitabında altmış erkekle derinlemesine görüşülmüş ve farklı erkeklik kimlikleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan Sancar'ın kitabı *"Türkiye'de eleştirel erkeklik çalışmaları açısından çığır açıcı bir dönüm noktası olarak kabul edilir"* (Göç, 2020: 17). Nitel ve nicel araştırmalar ışığında yapılan bir diğer çalışma ise 2017 yılında Hale Bolak Boratav, Güler Okman Fişek, Hande Eslen Ziya'nın Erkekliğin Türkiye Halleri'dir. Sekiz ilde elli sekiz erkekle yapılan görüşmeler erkeklerin farklı kültürlerden ve toplumsal kesimlerden gelerek sergiledikleri babalık, kocalık rolleri ve erkekliğe ilişkin genel yargı ve söylemleri kapsamaktadır. Erkeklik İmkânsız İktidar ve Erkekliğin Türkiye Halleri adlı çalışmalar sundukları nitel bulgularla, erkeklerin duygu ve düşüncelerini, kendilerini ifade etme şekillerini doğrudan yansıtmalarıyla erkeklik çalışmalarına ve toplumsal cinsiyet literatürüne büyük katkılar sunmuştur. Göç, 2013 yılında kendisinin de içinde bulunduğu Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifinin, akademisyenler ve aktivistlerin katılımıyla oluştuğunu, 2014 yılında Türkiye'de bu alanda ilk uluslararası sempozyumun düzenlendiğini söyler (2020: 17). Erkeklik

çalışmaları, iktidarın erkek üzerindeki baskısını ya da genel anlamda rolünü anlamak açısından gerekli bir disiplin alanıdır. Bu disipline katkı sağlayan bir diğer araştırmacı ise Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler adlı makalesiyle erkeklik çalışmalarının feminizmle olan ilişkisini dikkate alan Mehmet Bozok'tur. Bu ilişki içinde erkeklikçi, erkek kurtuluşçu ve (pro) feminist duruşlardan oluşan üçlü bir sınıflandırma önerir. Erkeklikçilik (masculinizm), ataerkil ideolojiyi baz alarak kadın düşmanlığına varan bir yaklaşım olarak dikkat çeker. Erkeklerin de ataerkillikten zarar görüp en az kadınlar kadar mağdur olduğunu dile getiren Erkek kurtuluşçuluğu (men's liberationism) ise kadınların ezilmişliğine bilinçli bir şekilde değinmekten kaçınarak erkeklerin ataerkil sistem karşısında uğradıkları yıkımları ele alır. Son olarak (pro)feminizm ise kendilerini feminizmle aynı safta gören erkeklerin, kadınların ve eşcinsellerin ezilmesine ve ikincilleştirilmesine karşı durarak ataerkilliğin ortadan kaldırılmasını öngören bir sınıflandırma olarak ifade edilir (2009: 271-272). Bozok'un sınıflandırması, erkeklik çalışmaları ile feminizm arasındaki yakın ilişkiyi ortaya koyması bakımından önem taşır.

Erkeklik çalışmalarının tarihiyle ilgili çığır açıcı çalışmalar bunlardır. Son olarak *“Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi'nin de bir miktar katkısı ile 2019 yılı sonu itibari ile Türkiye'deki üniversitelerde eleştirel erkeklik çalışmaları bakış açısını odağına alan 150'den fazla lisansüstü çalışma, sayısız makale, basılı derleme ya da telif kitap mevcuttur”* (Göç, 2020: 17). Erkeklik çalışmaları, ataerkil düzenin erkeklere özgür hareket alanı vermediğini ve erkeklerin belirli duygu ve davranış kalıpları içerisine hapsedildiğini ortaya koyan akademik bir çalışma alanıdır. Toplum tarafından görünür olunması istenen erkeklik kimliği, erkekleri baskıcı ve kötücül göstermekten başka bir işe yaramamıştır. Erkeklerin de duyguları olduğunu fakat bunun sürekli bastırılmaya ve yok edilmeye çalışıldığını açığa çıkaran erkeklik çalışmaları, ataerkil ideolojiyi ve bu ideolojinin getirisi olan eril tahakkümü sorgulamak açısından geniş bir alan olmuştur ve olmaya da devam etmektedir.

1.5. HEGEMONİK ERKEKLİK

Erkeklik, çeşitli kültür ve toplumlarda binlerce yıldır devam eden bir inşa sürecidir. Erkekliğin inşa edilmesi için model gösterilen bir erkeklik biçiminin olması

gerekmektedir. Bazı erkek gruplarının hem kadınlar üzerindeki hem de erkek grupları üzerindeki egemenliğini ve üstünlüğünü ifade etmek için ‘hegemonik erkeklik’ kavramı Connell tarafından Avustralya’da kullanılmıştır (2019). Lise öğrencilerinin birbiriyle ilişkisini ölçmeye çalışan bu kavram, ilk çalışmalarını liselerde akran zorbalığı üzerine gerçekleştirmiştir. *“Hegemonik erkeklik” kavramı ilk olarak Avustralya liselerinde sosyal eşitsizlikler üzerine yürütülen bir araştırmada kullanılmıştır*” (Kessler 1982’den aktaran Günay Erkol, 2018: 17). Erkek, erkeklik değerlerinin mağduru olmamak adına üstünlüğünü korumak zorundadır. Üstünlüğün her bakımdan sağlanması için toplum tarafından övülen, sevilen ve takdir edilen bir erkeklik modeli gereklidir. Hegemonik erkeklik kavramı bu ihtiyacı gidermekle birlikte, sadece kadınların erkeklere boyun eğebileceğini değil, erkeklerin de erkeklere boyun eğebileceğini söylemektedir. Sancar, hegemonik erkekliğin sadece kültürel pratik ve geleneksel alışkanlıklarla elde edilmediğini, ayrıca devlet, yasalar, ticari şirketler, işçi sendikaları, heteroseksüel aile gibi değerlerle de yoğrularak elde edildiğini söyler (2016: 32).

Hegemonik erkekliğin elde tutulabilmesi için erkeğin mücadele sahasında üstünlük kurması gerekmektedir. İktidar tarafından onaylanan erkeklik modelinin erkeklik değerleriyle uyumlu olması ve o değerlerin arzulanması gerekmektedir. Erkeklerin toplum tarafından kabul gören rolleri ve işleri becerebilmesi hegemonik erkeklik açısından yeterli değildir. Erkeklerin yaş, sınıf, etnik köken, ırk ve dini inançları gibi özellikleri de bünyelerinde barındırarak hegemonik erkeklik hiyerarşisinde kendilerine yer edinmeleri istenir. Hegemonik erkeklik tıpkı erkeklik gibi değişmez ya da sabit değildir. Erkeğin içinde bulunduğu koşullar ve mekânlar değiştiği oranda hegemonik erkeklikte değişip yok olabilir. *“Kurumsal iktidarı ya da büyük servetleri ellerinde bulunduran bireyler özel hayatlarında hegemonik erkeklik kalıbından çok uzak da olabilirler”* (Connell, 2019: 151). Belirli bir grup erkeğin diğer erkeklere nazaran ellerinde tuttıkları gücün karşılığı olan hegemonik erkeklik, her erkeğin sahip olacağı bir erkeklik konumu değildir. Hegemonik erkeklik erkeğin biyolojik yönünü ikinci plana atarak tarihsel ve kültürel pratiklerin göz önüne alınmasıyla oluşmuştur. Bu kavram, erkeğin genç, beyaz, heteroseksüel, tam gün iş sahibi ve iyi bir eğitim almış olması gibi özelliklerle doğrudan ilgilidir. Farklı erkek grubunun iktidar mücadelesini görünür kılan hegemonik erkekliğin tahakkümü iki şekilde uyguladıkları görülmektedir. Kadınlar ve erkekler üzerindeki bu güç, eril iktidarı elinde en iyi şekilde tutan erkekler

tarafından gerçekleştirilir. Connell, hegemonik erkeklik düzeninde farklı erkeklik tarzlarının olduğunu söyleyerek üç farklı kategori oluşturur; madunlaştırma, suç ortaklığı ve marjinalleştirme. Madunlaştırma, toplumsal cinsiyetten kaynaklı bir takım egemenlik ilişkileridir. Bu kategorideki en önemli mesele, heteroseksüel erkeklerin tahakkümü ve eşcinsel erkeklerin madunlaştırılmasıdır. Çünkü erkekler arasındaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin en altında eşcinsel erkekler yer alır. Dolayısıyla hegemonik erkekliğin gözünden bakıldığında eşcinsellik kadınsılık olarak görülmektedir. Madun erkeklik tipinin en belirginini eşcinsel erkekler olsa da bunun dışında hakaret anlamına gelecek olan muhallebi çocuğu, döneke, sümsük, salon erkeği, pısrık vb. kelime grupları da erkeğin kadınsı yönleri olduğunu göstermektedir. İkinci kategori olan suç ortağı erkekler ise, ataerkiyle işbirliği içine girerek kendilerine hegemonik erkeklik düzeninde yer bulmayı amaçlarlar. Hegemonik kalıpları bütün yönleriyle uygulayan erkeklerin sayısı az olduğu için bazı erkek grupları ataerkinin nimetlerinden yararlanmak adına kadınlara karşı tavizler vererek onlarla uzlaşmayı isterler. Bu erkekler eşlerine ve annelerine saygı gösterir, kadınlara karşı şiddete başvurmaz ve ev işlerini paylaşmaya ılımlı bakar. Son olarak marjinalleştirilen erkekler ise, sınıf, ırk ve etnik kimlik gibi özellikler yüzünden hegemonik erkeklik normlarından uzaklaştırılırlar. Beyazlar arasında hüküm süren hegemonik erkeklik, siyah topluluklarda ise fiziksel baskıyı besler (2019: 152-157).

Bu kategorilerden anlaşılacağı üzere erkeklik modelleri kendi aralarında yer değiştirebilir ve farklılıklar barındırabilir. Erkekliği tehdit eden bu kategoriler, erkeklik krizine sebep olarak erkeğin hiyerarşik iktidar ilişkilerini olumsuz etkiler.

3. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ERKEKLİK İNŞASI

3.1. HERKES HERKESLE DOSTMUŞ GİBİ

Barış Bıçakçı'nın 2000 yılında yayımlanan ilk romanı Herkes Herkesle Dostmuş Gibi olay örgüsünün iç içe geçmesi, kişilerin sürekli değişim göstermesi ve banka, park, çay bahçesi gibi çeşitli mekânların aniden birbirinin yerini alması gibi sebeplerden dolayı, tek bir olay örgüsü ve başkişiye sahip değildir. Romanda bahsedilen küçük olaylar, kişiler aracılığıyla başka kişilere ve mekânlara devredilerek devam ettirilir. Bölümler hâline ayrılmayan roman, başlığına uygun olarak, hem herkesin birbirini tanıdığına hem de birbirinden habersiz birbirini durmadan ıskalayan karakterler olduğuna dikkat çeker. Mekân olarak döviz bürosu kuyruğunda başlayan roman, ben-anlatıcının anlatımıyla romanın başladığı yer olan döviz bürosuna gelir. Barış Bıçakçı, okuru bu ilk romanıyla, sonradan yazacağı roman karakterlerinin varlığına ve isimlerine hazırlar. Romandaki olaylar arasındaki geçişler hızlı da olsa kişilerin hayatının hayal kırıklığı dolu yönüne vurgu yapılması, olayların tamamını öğrenmek açısından merak uyandırıcıdır. Sulhi ve Hasan Veciz Sözler, Ender ve Çetin Bizim Büyük Çaresizliğimiz, Nazlı ve Cemil Sinek Isırıklarının Müellifi, Abidin ve Nergis ise Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra romanlarının karakterleridir.

Romanın ilk öyküsü bir döviz bürosunun önünde kuyruğa girmiş insanların arasında anlatıcının dikkat çektiği Ayakçı Asteğmen Burhan Enginova'nın varlığıyla başlar. Onun kuyrukta beklerken aklından geçirdikleri sayesinde romanın anlatıcısı Abidin'in, Burhan Enginova'nın çocukluk arkadaşı olduğu anlaşılır. Abidin'in romanın anlatıcısı olduğu romanın sonunda aynı döviz kuyruğunda arkadaşı Burhan'ı görmesiyle anlaşılır. *"Kumrular sokağına gelmiştim. Az ileride bir döviz bürosu ve önünde uzun bir kuyruk, kuyruğun sonunda yedek subay kıyafeti içinde Burhan, benim sevgili dostum"* (Bıçakçı, 2017: 113). Abidin, Barış Bıçakçı'nın edebiyata meraklı bir erkek karakteridir. Yirmi altı yaşında olan Abidin öykü yazmaktadır. Abidin ve çocukluk arkadaşı Burhan arasındaki ilişkiyle başlayan roman, döviz kuyruğundan ayrılan Salim Bey'in hikâyesine geçer. Apartmanın önündeki parkta esrarengiz bir adamın ağlaması, Salim Bey ve karısının dikkatini çeker. Sabah pasajdaki işine giden Salim, iş arkadaşı Kemal'e

kirada oturduğu için kızar. O esnada pasajdaki iş yerinin yanından Arzu ve Aylin adında iki arkadaş geçer. Arzu nişanlıdır ve Aylin’le gözleme yerlerken evleneceği anları hayal eder. Arzu bunları düşünürken oturdukları parktaki herkes başka şeyler hakkında konuşur. Anlatıcı okuru masa masa gezdirerek sohbetlere dâhil eder. Edilen sohbetler arasında geçen bir adam, askeri hastanede yaralı bir şekilde yatan oğlunu görmek üzere izin için bir avukat bürosuna gider. Avukatın büroda olmaması anlatıcının dikkatini birahanedeki kişilere yönlendirir: Güngör adlı kişi tıkanan lavaboyu açar. Necdet telefon kulübesinden aradığı kişiyle konuşamaz.

Roman anlatıcısı insanların arasından geçmeye devam eder. Postanenin girişinde karşılaşan Sulhi ve Hasan sohbet eder ve Hasan’ın hayal kırıklığı yaşadığı Pervin hakkındaki düşüncelerine yer verilir. Bu konuşmadan sonra İki yakın arkadaşın dünyanın kötü ve zor olmasına dair algıları ve Ankara’ya olan sevgileri görülür. Hasan yanından geçen Meltem’e bakar, bir yere yetişir gibi bir telaşla geçip giden Meltem, nişan yüzüğü almak için Aydın’la buluşmaya gider. Kuğulu Park’ta Aydın’ı beklerken başka insanların konuşmalarına tanık olur. Anlatıcı aralarında konuşan üç kadınla birlikte Aydın ve Meltem’i de geride bırakır.

Taner, kuşlarla olan anısını Elif’e anlatır ve gülerler böylece anılar çoğalmaya başlar. Taner ve Elif’in otomobille yanından geçtikleri Ender, on yedi yıllık birlikteliği olan arkadaşı Çetin’i düşünür. Birçok kişiyi teğet geçen anlatıcı, Nazlı ve Cemil’in parkta kuşlara çekirdek ayıklamasını anlatır. Cemil’in Nazlı’ya olan sevgi sözleri, birliktelikleri Nazlı’yı duygulandırır. Nazlı’nın çay bahçesinde dikkatini çeken kadınlar aralarında evliliklerinden ve kocalarından söz ederler. Kadınların yanından geçen taksiye binen Mihri, babasının rahatsızlığı haberi üzerine karısı tarafından sakinleştirilmeye çalışılır. Çağla, Mihri ve karısının bindiği taksiyi durdurmak ister ve Onur taksinin dolu olduğunu söyler. Ankara’ya Çağla için gelen Onur, Çağla’nın arkadaşının doğum gününe gitme teklifini reddeder. Çağla, doğum günü partisine gitmek için taksi beklerken Onur da İstanbul’a dönmek için Ali’ye garın nerede olduğunu sorar. Arkadaşı Yunus’la sohbet eden Ali, annesinin ölü yıkama macerasını anlatır. Melek’in etrafına baktığı esnada Orhan onunla bira içmek ister ve Melek tarafından reddedilir. Orhan ise arkadaşı Muhsin’in yanına gidip, yakın arkadaşları Bülent’in kız arkadaşını başka biriyle el ele gördüğünü ve bunu Bülent’e söylemeleri gerektiğini düşünür. Bülent’in evine giden iki arkadaş, apartmanın girişinde resim

sergileyen Ebru'yla karşılaşırlar. Birbirinin halkası olacak şekilde devam eden olay örgüsü, Nilay ve Sevgi'nin askeriye gitmeleri, polis konvoyu trafiğine takılan Metin ve Figen gibi roman kişileriyle devam ettirilir. Son olarak Abidin'in kulağındaki walkmani çıkarıp döviz kuyruğunda arkadaşı Burhan'ı görmesiyle roman başladığı yerde bitmiş olur.

Olay ve şahıs kadrosunun böylesine yoğun olduğu bir romanda, ayrıntılı özet vermek kadar, özeti verilmeden geçilen öyküler de olmuştur. Ankara sokaklarını elinde kamerayla dolaşan roman anlatıcısı, karşılaşmaları, çarpışmaları küçük küçük öyküler hâlinde romana dönüştürerek anlatır. Romanda yer alan erkeklerin erkeklik meseleleri bütünsel bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Romandaki erkek karakterlerin fazla olması onlar hakkında erkeklik analizi yapmaya imkân vermektedir. Bu roman, Barış Bıçakçı'nın sonradan yayımlanacak olan eserleri ve kişileri hakkında bilgi verdiği için, kimi öykülerdeki erkek karakterler (Sulhi, Hasan, Ender, Çetin ve Cemil) yazarın diğer romanlarında ayrıntılı bir biçimde anlatıldıklarından, daha sonraki romanlar incelenirken ele alınacaklardır. Abidin, “Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra” romanında görülmüş olsa da anlatıcı kişi olması açısından önemli bir karakterdir ve burada ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

3.1.1. Sevilebilir Erkek Görünürlüğü Olarak Kusursuz ve Bakımlı Bedenler

Toplumsal cinsiyet, erkeklerin iktidarın bir parçası olabilmeleri için belli bir duruşlarının ve fiziksel görünümünün olması gerektiğine vurgu yapar. Erkekler arasındaki eşitsizliğin ve gücün ortaya çıkmasında beden önemli bir kategoridir. Erkek bedeni ve iktidarı arasındaki ilişkiye bakılacak olduğunda Direk, bu ilişkinin, iktidarın hem toplumun kılcal damarlarına kadar sızmış tahakkümleri kastetmek için, hem siyasal egemenlik hem de daha genel bir biçimde ‘güç’ ‘kudret’ gibi anlamlara gelecek şekilde kullanıldığından söz eder. (2018: 191). Erkeğin bakımlı ve kusursuz bir bedene sahip olması iktidarın genel anlamı olan güç ve kudretin elde tutulmasının gereğidir. Erkek bedeninin beğenilip beğendirilmesi, erkeğin bedensel ve toplumsal olarak değerlendirilmesini sağlar. Barış Bıçakçı bedenlerinden memnun olmayan erkek karakterlerini, kendi beden yapıları üzerinde düşündürür. Döviz kuyruğundaki Ayakçı Asteğmen Burhan Enginova, geçmişini hayâl ederken ayaklarını da düşünmeden

edemez. Kız arkadaşı Derya’yla denize gittikleri bir gün ayaklarından utanır: “Öyle derinde ki ayaklarını göremiyor, koyu mavi derinliğin içinde kendi çıplak çirkin ayaklarını. Derya dokunmak istemişti onlara korkmuş hemen kaçırmıştı kendi çirkin ayaklarını” (Bıçakçı, 2017: 8). Burhan, olumsuz bir beden imgesine sahip olduğu için, ayaklarını saklamaya çalışır. Derya’nın Burhan’ın ayaklarını incelemesi, erkek bedeninin de kadın bedeni gibi cinselleştirildiğini gösterir.

“Ayakları severim ben, ama nedense çoğu insan utanır ayaklarından. Mesela başparmağından utanır, yamuktur çünkü. Belki tırnakları uzun ya da kirli, diye sıkılır. (...) Derya böyle rahat, şakıyarak konuşurken o aptal aptal sırtıyor, ayaklarını kuma gömmeye çalışıyordu. Kumsalda. Çıplaklığından, omuzlarındaki gülünç kıllardan utanırken” (Bıçakçı, 2017: 8).

Derya, başparmağının yamuk olduğunu söylerken bedensel bir kusur, tırnakların uzun ve kirli olduğunu söylerken de giderilebilir bir kusurdan bahseder. Kirli tırnak imgesi bir yerde daha dikkat çeker. Meltem, Aydın’la buluşmaya gideceği vakit otobüse biner ve şoförün eli dikkatini çeker. “Kısa parmaklarda. Kirli tırnaklı. Korktu” (Bıçakçı, 2017: 36). İdeal erkekliğin sunuluşunda erkek, eril niteliklerin tümünü taşımak zorundadır yoksa korkunç ve kendisiyle alay edilen bir varlık hâline gelir. Burhan’daki ve şofördeki eksikliklere Semra Kardeşoğlu, Metroseksüel Erkekler adlı kitabında değinir. El bakımı ve ayak bakımı yaptıran, ense, boyun, sırt ve omuzlardaki fazla kıllardan kurtulmak için çeşitli hizmetlere başvuran erkeklerin ayrıntılı bir şekilde bakımlarına zaman ayırdıklarını söyler. (2004). Burhan’ın bakımsızlıktan kaynaklanan eksiklikleri onun için üzeri kapatılmaya çalışılan bir utanç olmuştur. Erkek, erkekliğini inşa ederken eksik ve kusurlu yönlerini saklamak, gidermek ya da iyileştirmek zorundadır. Başkasının gözünde tarif edilen erkek modeli, genelde bedensel özellikler ve kıyafetlerle biçim alır.

“Aydın zevkli çocuktü. Giyinmesini bilirdi mesela. Kadife ceketler, içine sıfır yaka tişörtler giyerdi. Kemerıyla ayakkabısının renk uyumuna dikkat ederdi. Hoş çocuktü. Yalnız... Yalnız yürüyüşünde bir tuhafılık vardı. (...) Yürürken neden dizlerini kırıyordu bu kadar sanki. Yaylana yaylana yürüyordu, kolları iki yanda sallanırken” (Bıçakçı, 2017: 34-36).

Erkek karakterlerinin iç dünyasına giremeyen anlatıcı kişi, dışarıdan gözlemledikleriyle bakımlı ve kıyafetine özen gösteren erkeklik modelinin üretimine katkı da bulunur. Aydın’ın iyi görünümlü olması kadar yürüyüşündeki tuhafılık da dikkat çeker. Erkeklik her açıdan kusursuz ve tam olmayı öngördüğünden Aydın’ın kılık kıyafeti, yürüyüşündeki feminenliği saklayamaz. Anlatıcı bu sefer de Ulus’ta otobüste gördüğü adamı anlatır: “kara bir palto giymiş adam. Kalın bıyıklı. Yüzü kırışık ve karanlık”

(Bıçakçı, 2017: 58). Adamın kalın bıyıklarının dikkat çekmesi, erkeği tanımlayıcı tipik özelliklerdendir. *“Bıyık gem vurulmamış cinsel dürtüleri simgeler. Cinsellikten vazgeçen brahman rahipleri saçlarını ve bıyıklarını kazırlar”* (Yumul’dan aktaran Kardeşoğlu, 2004: 166). Bıyık cinsel dürtüleri simgelemekle birlikte erkeksi özellik göstergesi olarak da kullanılmaktadır. Anlatıcının Ankara sokaklarında rastladığı diğer bir kişi ise saçını kestirmek için berbere giren Hikmet’tir. Berberin *“Kulaktaki tüyleri yakayım mı”* (Bıçakçı, 2017: 59) sorusuna evet dedikten sonra canı yanar. Berberin isteği doğrultusunda kıllarını yaktıran Hikmet, bakımlı görünümü için bir iki dakikalık acıya katlanamaz. Hikmet erkekliği destekleyen güç ve kuvveti kendisinde bulamaz. *“Bardağı tuttuğunda, suyu yudumlarken çok güçsüz hissetti kollarını, bacaklarını”* (Bıçakçı, 2017: 61). Duygusal boşluğu beden zayıflığıyla da hissedilen Hikmet, düşünceli bir şekilde yoluna devam eder. Bülent, kız arkadaşı Yonca tarafından aldatılınca Orhan’la Muhsin aralarında Bülent hakkında konuşurlar. Yonca’nın istediği gibi biri olamayan Bülent, hor görülmektedir.

“ ‘Benim tam bir erkek gibi davranmamı istiyor. O duvara yaslanmış duruyor olacak, ben de elimi başının hemen yanından duvara dayayacağım, ne haber bebek diyeceğim. Böyle biri olmamı istiyor.’ (...)Bülent, ‘erkek olamayacak kadar mutsuzum ben,’ demişti” (Bıçakçı, 2017: 85).

Yonca’nın istekleri, kısa bir örnek aracılığıyla verilse de Bülent’ten erkek gibi davranmasını bekleyen Yonca’nın düşünceleri, ataerkil ideolojiyle benzerlik gösterir. Bülent’in mutsuzluğunun sebebi erkek gibi davranamamasıdır. Eril norma ayak uyduramayan erkekler başta ataerki, sonrasında da kadınlar tarafından sevilmez ve istenmezler. Cinsel kimliğe göre hareket etmenin geniş bir tarihi vardır. Erdal Atabek, erkeğe aşırı erkeklik yükleyen, kadına ise bastırılmış kadınlık yükleyen sistemin insanı göz ardı ettiğinden bahseder (2006: 64). Bu durumda ataerki hem kadına hem de erkeğe zarar vererek insani duyguları görmezden gelir. Bülent’in duygusal biri olması ise aynı şekilde arkadaşları arasında yadırganan ve onu erkeklik sınıfından dışlayan bir özelliktir. *“Bir gün burnunda sivilce çıkmıştı, nasıl dalga geçmişlerdi onunla... ‘Sivilceli Şair’* (Bıçakçı, 2017: 85). Muhsin, bunu duyduğunda *“hangimiz değiliz ki”* (Bıçakçı, 2017: 85) der. Erkeklerin ortak yetersizliklerinin olduğuna, zaman zaman bu rollerin dışına çıktıklarına işaret eden bu cümle Muhsin’in ağzından bütün erkekler adına söylenmiştir.

Geçip giden insanların arasında dikkat çeken Ali ve Yunus, okulda tanışan iki yakın arkadaşdır. Yunus'un topallığı aracılığıyla iki arkadaş arasındaki duygusal sıcaklık sezilir. Ali'nin Yunus'la vakit geçire geçire topallaştığı söylenir. Bu topallaşma toplumun, zayıf erkeklerin yanında konumlanan erkeklerin de zayıf görüneceğine yönelik yapılan bir eleştiridir. Doğal olarak güçlü ve yetenekli olarak kodlanan erkekler çevresiyle birlikte güçlü yahut da zayıf görünür. *“İkisi hiçbir topluluğa dahil olamayacaklar, kimse istemeyecek bu ucubeleri aralarında”* (Bıçakçı, 2017: 81). Güçlü erkek grubunun, kendilerine benzemediği için ucube benzetmesi yaptığı erkekler, değersizleştirme ve yok sayılmayla karşı karşıya kalırlar. Toplum, bu erkekleri terk ederek görmezden gelir. Bedenin biyolojik işlevinin her zaman güçlü olmayla eş değer sayıldığı, özellikle kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin bu durumdan kaynaklandığına dikkat çekilmesi, işlevini kaybeden erkek bedeninin çoğu kez kadınsılaşma eğilimi gösterdiğini kanıtlar niteliktedir. Eril cinsiyet rolleri, erkeğin güçlü durarak zayıf yönlerini kapatması gerektiğini dikte etse de, erkek bunu her zaman başaramaz. Yunus'un erkekliği çoğu zaman başkalarına bağımlı olarak sürdürülmek durumundadır. *“Ali'yi de durdurmuş, omzuna tutunup uzun bacağının üzerinde yükselmışti, böyle yapınca boyu birden uzuyordu”* (Bıçakçı, 2017: 82). Erkekliğin tek başına, yardım almaksızın ezici duygular altına girmeden var edilmesi ve yönlendirilmesi için erkeğin sağlıklı, fit ve bakımlı bir bedene ihtiyacı vardır.

3.1.2. Geçmişin Kısacasında Kalan Mutsuz Erkekler

Romanındaki karakterlerin beden sosyoloji dışında ortak diğer bir özelliği ise, kendilerini yalnız, yetersiz ve mutsuz bulmalarıdır. Romanın anlatıcı kişisi olan Abidin, hayata karşı öfke duymakla birlikte geçmişi sorgulamaktadır. Aslında geçmişin heyecanlı olduğunu düşündüğü için geçmişe özlem duyar ve geleceği yaşayamaz.

“Geçmiş yaşantılarımı, pişmanlıklarımı tekrar eden bir makineye dönüştüğümü ve artık ispat etmekten, göstermekten, kanıtlamaktan beni güzel gösterecek aynalar aramaktan yorulduğumu belirten işaretler. Görüyorlar mı bütün bunları, anlıyorlar mı, diye dikkatle bakıyorum insanlara. Ama o kadar çoklar ki, onları insan olarak göremiyorum! Onlar da beni göremiyorlardır. Şehir böcekleriyiz biz” (Bıçakçı, 2017: 113).

Abidin yaşama ve insanlara olan duygularının anlaşılmasından dolayı kendisini ezik ve savunmasız hisseder. İnsanlar açısından görünmez olduğunu düşünmesinin sebebi ise duygu yüklü bir erkeklik kimliğine sahip olmasından kaynaklanır. Kendini insanlardan

ve genel anlamda toplumdan soyutlayan Abidin'e geçmişi dūřınmek, ocukluğın kūuk ve telaşlı zamanlarına gitmek keyif verir. Būyūdūke kendisinden ve geçmişinden uzaklaşmak ise onu öfkeli biri yapar. Erkeęin toplumsallaşması, erkekliği oluşturan ve pekiştiren erkeği, erkekliğe yaklaştıran bir oluşum sūrecidir. Abidin'in insanları yok saydığı gibi, toplum da Abidin'i yok saymıştır. *"İnsan, başkalarıyla birlikteyken birçok řeyi daha iyi yapar. Ama kendi içinde yine de yalnızdır ve içinde yaşadığı dūnyaya karşı yūrekli bir savaşım vermek zorundadır"* (Geçtan, 2020: 17). Abidin bu savaşı kalemiyle verir. Erkeklerin tertip ve dūzen anlayışına ilişkin kullandıkları kareli deftere ykūlerini yazarak insanlara olan mesafesini korur. Geçmiře sevdalı diğer bir erkeke Hikmet'tir. Geçmiřte kalan kokuların ve anların geri geleceğine kendisini inandırır. Hikmet, geçmişi arzulayarak geri getirme isteğini hayat gayesi hāline getirir. Geçmiři kurtarıcı olarak gören Hikmet, şimdiki yaşadığı hayatından tat alamaz. Sūrekli geçmişi dūřınmek ise onu gūsūzleřtirir. *"Hatırladıķça yalnızlaşıyordu, kendi geçmişinin içinde böyle yapayalnız inik bir plastik top gibi ya da kūuk bir ocuk, gömleğinin cebinde hep bir parça peynir olan"* (Bıçakçı, 2017: 62). Geçmiři hatırlamak Gençlik Park'ının kalabalığında Hikmet'i yalnız bırakır. Yalnızlığın getirdiği mutsuzluktan kurtulamayan Hikmet, vazgeçilmiş bir hayatın içinde ilerler. Yalnızlık hissi Ankara sokaklarına bulaşmış gibidir her geçen kendisini bu duyguya kaptırır. Ali ve Yunus aralarında sohbet ederken Ali, çevredeki insanların yalnız kalışından söz ederek kendilerini de bu yalnızlık çemberine katar fakat Yunus, insanların duyduğu hissin yalnızlık değil, öfke olduğunu söyler. Romanın yalnız ve mutsuz erkekleri duygusal zayıflık çağrışımı yaptığı için, bu gruptaki erkeklerin yūceltilmiř, sert erkek konumunun dışında yer aldıkları grūlūr. Bu erkeklik modellerine ilave olarak romanda, sevdiği kadınlar tarafından terk edilen, aldatılan ya da herhangi bir kadını arzulayan, futbol oynayan, askerlik görevini yapan, karısına yönelik şiddet eğiliminde bulunan erkekler de mevcuttur. Bu erkekler hakkında bilinenler sınırlı olduğu ve anlatıcı kiři tarafından ūzerinde fazla durulmadığı için detaylandırılmış bir erkeklik sorunu olarak ele alınmamışlardır.

3.2. VECİZ SÖZLER

Barış Bıçakçı'nın 2002 yılında yayımlanmış olan Veciz Sözler romanı, ben-anlatıcının sabahları uyanır uyanmaz Veciz Sözler adlı bir radyo programını dinlemesiyle başlar. Her gün farklı temalar üzerinden ilerleyen radyo programı, dinleyicilerin telefonla yayına katılmasıyla daha başka bir hâl alır.

“Yatağımın başucundaki siyah, eski bir tahta sandalyenin üzerinde duran, babaannemin hatırası ahşap kaplamalı radyoyu açıyorum. Ellerimi başımın altına koyup tavanı seyretmeye başlıyorum. Programın iki erkek sunucusu her gün önce kısaca Veciz Sözler'i tanıtıyor, isteyenlerin nasıl katılabileceğini anlatıyor ve iki telefon numarası veriyor” (Bıçakçı, 2018: 7).

Anlatıcı, radyo programına katılan dinleyiciler için hikmet tavukları benzetmesini kullanarak, onların keramet yumurtladıklarından söz eder. Anlatıcı, radyo programının öylesine sadık bir dinleyicisidir ki oraya katılan herkesin hangi sırayla ve ne zaman arayacağını bilmektedir. Programı Ankara'dan arayan Sulhi Saygılı, anlatıcının dikkatini çekmeye başlar ve zamanla radyo programını onun için dinlediğinin farkına varır:

“Sulhi genelde sonlara doğru çıkıyor. Sanki önce diğerlerinin ne diyeceğini bir duymak istiyor. Derken arıyor ve her zamanki ‘Günaydın, ben Sulhi Saygılı, Ankara'dan arıyorum.’ Girişinden sonra cümlesini söylüyor. Yalnızca adı ve aradığı şehir... Ne yaşı ne mesleği ne de kendisiyle ilgili özel bir şey” (Bıçakçı, 2018: 7).

Anlatıcının her sabah dinlediği radyo programı onun için “*Sulhi Saygılı'nın Hayatı ve Eserleri*” (Bıçakçı, 2018: 12) olur. Anlatıcı, kurduğu hikâyeye göre Sulhi'yi lise yıllarından başlayarak hayatı ve kişiliğiyle birlikte anlatmaya çalışır.

Serbest muhasebeci olan Sulhi Saygılı, bürosunda lise günlerini hayâl eder. Sulhi, okulu sevmeyen ve kendisini oraya ait hissetmeyen, tembel, aylak aylak dolaşan biridir. Sulhi roman boyunca yakasını yalnızlıktan kurtaramaz. Hayatın gösterişli sahnesinde yer alamayan Sulhi, okulu kendisi için bir ceza olarak görür. Sulhi'nin ortaokuldayken okuduğu romanlar onu insanlardan uzaklaştırmış ve farklılaştırmıştır. Dostoyevski okumakla birlikte edebiyata ve sanata olan ilgisi gittikçe artar ve Veciz Sözler programının gözde katılımcısı hâline gelir. Lisedeyken sınıfın düz sarı saçlı ve incecik kızı olan Müge'ye âşık olur. Müge'ye âşık olduktan sonra şiir yazmaya başlayan Sulhi, hayatın belli dönemlerinde kısa şiirler yazar. Müge, tarafından doğum gününe çağrılan Sulhi, tatlı hayâllerle ve ev yapımı orijinal spor ayakkabılarıyla partiye gider. Doğum günü partisi boyunca yalnız bırakılan ve yerinden kalkmadan Müge'nin başkalarıyla dans edişini izleyen Sulhi, büyük bir hayâl kırıklığı ve utançla oradan ayrılır ve böylece lise hayatı ile ilgili hikâye orada sonlanmış olur.

Romandaki diğer önemli kişi ise Sulhi'nin üniversite üçüncü sınıfındayken tanıştığı Hasan'dır. Sulhi ve Hasan'ı birbirine yakınlaştıran en önemli şey şiir olmuştur. *"İkisi de şiir yazdıklarını utanıp sıkılmadan söylemişti. Adlarını söyler gibi. Hasan bir şiirini bile okumuştur. Deniz kıyısında bir yürüyüşü anlatıyordu. Sade, hikâyeye yakın bir anlatımı vardı. Sulhi sevmiştii"* (Bıçakçı, 2018: 22). Edebiyat, şiir ve sinema sayesinde yakınlaşan Sulhi ve Hasan birlikte geçirdikleri uzun vakitlerde aşklarından ve dertlerinden söz ederler. Bu iki arkadaşın ortak bir diğer yanları ise ikisinin de Ankara'yı çok seviyor olmalarıdır. Sabaha kadar Ankara'yı büyük bir hayranlıkla dolaşır ve çocuklar gibi sevinirler. Bu zaman diliminde yaşadıkları karşılıksız aşklardan söz etmeyi de ihmal etmezler. Sulhi, Hasan'ın Pervin'e olan kederli aşkını dinlemeye başlar. Hasan, katıldığı bir tiyatro topluluğunda, topluluğun makyajcısı Pervin'le tanışır. Bir iki sohbetten sonra Pervin'e âşık olan Hasan, Pervin'i Sulhi'ye öylesine çok ve içten anlatmıştır ki Sulhi daha görmeden Pervin'i tanımıştır. Hasan'ın bir kadına nasıl yaklaşacağını bilmemesi ve Pervin'e karşı olan kaba tavırları Pervin'i ondan uzaklaştırır. Pervin ise Hasan'ın da en başından itibaren haberdar olduğu uzun süreli ilişkisine geri döner. Hasan ise çok sevdiği Ankara'yı terk ederek çalışmak için Bursa'ya gider. Hasan, Bursa'dan döndükten sonra hemen askere gider. Sulhi ise Hasan'a yazdığı mektupta yeni aşkı olan Nesteren'den bahseder. Kütüphanede tanıştığı Nesteren, Sulhi'nin çocuksu şaşkınlığına yeni bir hava getirir. Sulhi, bir gün Sıhhiye servisiyle şehre dönerken Nesteren'le sohbet etmeye başlar. Sulhi'nin içten tavırları her ne kadar Nesteren'in hoşuna gitse de Nesteren'le duygusal anlamda iletişim kuramazlar çünkü Nesteren'in birlikte yaşadığı Tarık adında bir sevgilisi vardır. Sulhi, bunu öğrenince kendisine olan güveni tamamen sarsılır. Zamanla onlarla birlikte vakit geçirmeye ve onların yaşadığı eve gidip gelmeye başlar. Bu esnada Nesteren'in kitabının arasında Sinan adında biri tarafından yazılmış bir not görünce Nesteren'i kıskanmaya başlar. Nesteren'e olan aşkıdan dolayı acı çeken Sulhi, daha fazla dayanamaz ve aşkını itiraf ettiği bir mektup yazarak Nesteren'le olan iletişimini sonlandırır. Sulhi'nin kadınlarla olan maceraları hep olumsuz sonuçlanmıştır. Eski mahalle arkadaşı olan Tuğrul'un yeğeni Kumru'yla bir araya gelen Sulhi, kendini on iki yaşındaki bir kız çocuğuna ispatlamak ister. *"Neden bütün kadınların ve küçük kızların karşısında kendini göstermek telaşına kapılıyordu"* (Bıçakçı, 2018: 77). Sulhi, kadınların kendisine iyi geleceğini düşünür fakat onların kendisi için en büyük dert

olduğunun farkına varır. Hasan, askerden döndükten sonra Sulhi'nin durumu hiç hoşuna gitmez onun ruhsal bir rahatsızlığı olduğunu düşünür ve Sulhi'yi psikiyatra götürür. Sulhi ve Hasan'ın hayat karşısındaki hayâl kırıklıkları onları şiir yazmaktan alıkoymuştur. *“Hasan, bir kuyunun dibinde kalan tozlu su damlalarından söz eden şiirinden sonra şiir yazmayı bırakmıştı. Sulhi yazmasına yazıyor ama yazdıklarından hiç hoşnut olmuyordu, artık şiir onun için kötü bir alışkanlıktı”* (Bıçakçı, 2018: 96). Şiir yazma maceraları son bulduktan sonra Sulhi'nin babası ölür. Sulhi ağabeyi ve kardeşiyle bir araya gelerek geçmiş zamanı yad ederler.

Son olarak bir gün programın sunucuları Veciz Sözler katılımcıları için bir tanışma kokteyli düzenler. Roman anlatıcısını, her sabah dinlediği radyo programının yıldızı olan Sulhi Saygılı ile tanışmak epey heyecanlandırır. Sadece sesini duyduğu ve fiziksel özelliklerini tahmin ettiği Sulhi'yle nihayet tanışma günü gelir. Veciz Sözler katılımcıları, keçeli kalemle, kartlara yazdıkları isimleri yakalarına iğneler. Anlatıcı da kartı yakasına iğneledikten sonra insanların içine karışır. Anlatıcı, uzaktan genç bir kadının önce yaka kartına sonra da kendisine baktığını görür:

“Ahh! Sulhi Saygılı. Siz Sulhi Saygılı'sınız! diye bağırdı. (...) Ben sizi biraz topluca ve daha yaşlı biri olarak hayal etmişim... Kusura bakmıyorsunuz değil mi, böyle konuşuyorum, kusura bakmayın lütfen. Ama sizi, yani cümleleriniz, sesiniz öyleydi ki, ister istemez düşündüm, hayal ettim işte sizi” (Bıçakçı, 2018: 110).

Anlatıcı tarafından kurulan Sulhi'nin hikâyesi, hikâyenin sonunda anlatıcı tarafından benimsenerek gerçek hayat içinde karşılığını bulmuştur. *“Gerçekçi roman okura, bir kurmaca yapıt olduğunu unutturmaya ve okurda, gerçek olaylar içindeymiş duygusunu uyandırmaya çalışır. Bundan ötürü de karakterleri, olayları, çevreyi inandırıcı kılmak, gerçekçi yazarın başlıca kaygılarından”* (Moran, 2017: 265). Sulhi'nin hayat hikâyesinin anlatıcı tarafından kurgulandığı romanın sonuna kadar anlaşılmaz. Anlatıcının kurgulama eylemi iç içe kurgular hâlinde okuyucuya sunulmuştur. Sulhi'yi anlatarak Sulhi'ye dönüşen anlatıcı, kendi kurguladığı hikâyenin başkarakteri olmuştur.

3.2.1. Erkekliği Pekiştiren ve Güçlendiren Bir Olgu: İsim Kurgusu

Romanının başkahramanı olan Sulhi, erkek ismi olmakla birlikte barış ve barışa özgü anlamlarını taşır. Sulhi'nin hem kadınlarla olan ilişkisi hem de hayata karşı karamsar bakışı onu barışçıl bir hayattan uzak tutmuştur. Sulhi, yaşadığı hayatla bir türlü

barışmamış ve hayat karşısında daima yenik düşmüştür. Sulhi, kendisinin ya da yaşam algısının isminin anlamıyla örtüşmediğinin farkındadır. *“İnsanlar isimlerinden etkileniyor mu? Bu soruyu anlamlı buluyorsanız, bizzat Mesut’un bu soruya verilmiş anlamlı bir yanıt olduğunu söylemek gerekir. Mesut, evet, mesut biridir, çünkü sözcüklerin insanlar üzerinde gizemli denebilecek etkileri vardır”* (Bıçakçı, 2018: 17). İsmi kendisi üzerinde etkisi olmasa da soy ismi olan Saygılı, Sulhi’nin karakteri üzerinde belirleyici bir role sahiptir. Sulhi, kadınlar tarafından terk edilmeye, kadınların Sulhi’ye rağmen başka bir erkeği sevmelerine ve onlar tarafından hiç sevilmemeye, kendince saygı duymuştur. İsmi anlamının Sulhi’nin karakteri ile örtüşmeyip, soy isminin anlamının ise karakteriyle örtüşmesi Sulhi’nin kişilik özellikleri bakımından isim ve soy isim arasındaki zıtlığı oluşturmakla birlikte onun hayalleri ve yaşamı karşısındaki çelişkiye karşılık gelmektedir. Sulhi, mahalle arkadaşı Tuğrul’un yeğeni Kumru’yu evden almaya gittiği akşam, Kumru’nun teyzesiyle karşılaşır. *“Kadın elini uzattı. ‘Sen Sulhi olmalısın.’ Sulhi, kadının elini sıkarken, ‘Evet, merhaba ben Sulhi Terliel,’ diye karşılık verdi”* (Bıçakçı, 2018: 74). Sulhi’nin kendisine olan güvensizliği hayatın içindeki en basit durumları zorlaştırır. Geçtan, İnsandaki eksiklik duygusunun kişinin gelişimi için gerekli bir dürtü olduğunu söyler (2020: 76). Sulhi kendisindeki özgüven problemiyle başa çıkamaz, onunla yüzleşir ama eksikliği giderecek gücü ve beceriyi kendisinde bulamaz. El sıkışmak kadar basit bir eylem karşısında Sulhi soyadını unutarak o an ki ruhsal durumu olan utangaçlık ve yeni biriyle tanışma sıkıntısını ‘terliel’ sözcüğüyle soy ismine verir. Böylece soy ismin roman kişisiyle benzerlik göstermesi isim sembolizasyonu bakımından yazarın bilinçli tercihi olduğunu düşündürmektedir.

Sulhi’nin yakın arkadaşı olan Hasan, romanın önemli bir diğer kahramanıdır. Hasan erkek ismidir ve güzellik, iyilik, hoşluk gibi anlamlara gelmektedir. Hasan’ın varlığı Sulhi’nin yolunda gitmeyen hayatındaki tek dayanak noktasıdır. Hasan, isminin anlamıyla Sulhi’nin hayatında birçok güzelliğe sebep olmuştur. *“Sulhi Hasan’la birlikteyken kendini daha çok seviyordu. Büyük ümitlerin ve hayallerin, büyük çelişkilerin insanı oluyordu. Güzelleşiyordu”* (Bıçakçı, 2018: 24). Hasan, isminin bir yansıması olarak Sulhi’yle birlikte geçirilen bütün zaman dilimlerini güzelleştirmiştir. Sulhi, roman içerisinde en büyük desteği Hasan’dan almış ve ondan birçok iyilik görmüştür. Sulhi, ciddiye alınmayan bir insan olduğundan kimse tarafından

dinlenmemiş ve Hasan tarafından dinlemesi Sulhi'nin hoşuna gitmiştir. “*Sulhi o güne dek Hasan kadar iyi bir dinleyici tanımamıştı*” (Bıçakçı, 2018: 24). Hasan, Sulhi açısından isminin anlamını taşısa da kendisi açısından isminin güzellik ve iyilik gibi anlamlarından uzaktır. Kendisinin Pervin'le yaşadığı o ümitsiz aşk, kırık dökük bir hatıra olarak Hasan'ın peşini bırakmaz. Hasan, Pervin için bir çeşit gönül eğlendirme olduğunun farkına varınca, hayatın bütün o güzelliğinin ve anlamının kaybolduğunu düşünür. Hasan, Pervin tarafından uğratıldığı hayâl kırıklığıyla isminin anlam evreninin dışında kalır.

3.2.2. Eril Merkezin Dışına Atılan: Kırılğan Erkek(lik)ler

Kadın ve erkek arasında toplumsal olarak farklar vardır. Genellikle biyolojik cinsiyetin dışında oluşan bu farklar toplumsallaşma sürecinde kadın ve erkek ayrımının oluşumunda önemli bir yere sahiptir.

“Biyolojik cinsiyet farklılıkları öğrenilmemiş, doğuştan getirilen özellikler bakımından kadınlarla erkekler arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları ise öğrenilen sosyalleşme sürecinde kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler gösterir” (Yaşın Dökmen, 2019: 25).

Toplumsal cinsiyete ilişkin beklentilere göre kadınlar duygulu, hassas ve kırılğan özelliklerle toplum tarafından kabul görürler. Bu özelliklere sahip erkekler ise topluma uygun erkeklik modeli dışında yer alırlar. Toplumun bu kalıp yargılarının aksine, biyoloji bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Aslında ana rahmine düşme anından itibaren erkeklerin kadınlara göre daha incinebilir ve kırılğan olduğu saptanmaktadır. Bunu sebebi kısmen, tam olarak anlaşılmamış olan erkek cenin biyolojisidir. Dişiye kıyasla daha fazla erkek embriyon oluşmaktadır; bunun olası sebebi erkek kromozomu taşıyan spermelerin, X, dişi kromozomu taşıyan spermelerden daha hızlı hareket etmesidir. Ancak bu avantaj hemen kaybolmaktadır. Gebe kalma zamanında annede oluşan stres, erkek-dişi cinsiyet oranında erkekler aleyhine bir azalmaya neden olmaktadır ki, bu da erkek embriyonun dişiye kıyasla daha kolay zarar görebilen bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Erkek cenin, doğum öncesi ölüm riskine veya gebeliğe ilişkin komplikasyonlardan doğan hasarlara daha fazla oranda açıktır. Doğum öncesi beyin hasarı, beyinsel felç, tenasül uzuvlarında, kol ve bacaklarda doğuştan olan deformasyonlar, prematüre doğum ve ölü doğumlara erkek çocuklarında daha çok rastlanmaktadır” (Diamond 2006'dan aktaran Zeybekoğlu 2013: 83).

Biyolojik olarak erkeklerin kırılğan ve incinebilir olma özelliği toplum tarafından göz ardı edilerek, erkeklerin duyguları bakımından güçlü ve sorunsuz bireyler olduğu düşünülmektedir. Veciz Sözler romanındaki erkekler bu genellemenin dışına çıkarak

toplumsal cinsiyet normları tarafından kadına atfedilen ince hassasiyete ve pasifize edilmiş duygulara sahip kişilerdir. Sulhi'nin hayat karşısında bu kadar zayıf ve güçsüz olmasının bir sebebi ise kırılgan bir kişiliğe sahip olmasıdır.

“Sulhi yalnız mıydı? Doğrusunu isterseniz pek çok insanla yakınlaşmıştı. Pek çok insan sevmişti. Hepsinden bir şey kalmıştı. Hiç kopmadığı mahalle arkadaşları, okul arkadaşları olmuştu. Ama bizim muhasebeci girdiği her ilişkide yalnız kalmayı ve mağdur olmayı beceriyordu. İki kişiden en hassası, en kırılganı hep o oluyordu. Bu konuda çok başarılıydı. Ruh dünyasını ayaklarının altından bir halıyı çekip alır gibi alacak ve onu başka bir dünyaya kış üstü düşürecek biri çıkmamıştı” (Bıçakçı, 2018: 20).

Sulhi, ailesine, okul arkadaşlarına ve bütün o kalabalığa rağmen ruh dünyasının yalnız girdabından kurtulamamıştır. Yalnızlaştıkça daha kırılgan ve hassas bir kişiliğe bürünmüştür.

Sulhi ve Hasan'ı birbirine yakınlaştıran ve onların hassas iç dünyalarının oluşmasına sebep olan en önemli unsur ise edebiyata, şiire ve müziğe olan tutkularıdır. Sulhi, ortaokuldayken okuduğu romanların etkisiyle insanlardan uzaklaşmış ve kendisini ikiye bölünmüş gibi hissetmiştir. Bundan dolayı ikili ilişkilerde sahip olduğu hassasiyetinin elinden kurtulamamıştır. Sulhi, şiir yazmaya ise lisedeyken âşık olduğu Müge sayesinde başlamış ve yaklaşık yirmi kadar kısa şiir yazmıştır. Kadınlar tarafından sanata yönlendirilen erkeklerle, erkekler tarafından sanattan kopan kadınlar bu yönüyle birbirinden farklıdır. *“Bir kadının koca bulur bulmaz, nasıl kolayca müziği, okumayı, uğraşını bıraktığına bakıp bakıp şaşırılır çoğu kez; oysa kadın, bu tasarımlara, onları tamamladığı zaman büyük bir çıkar sağlamayacak kadar az şeyini bağlamıştır”* (Beauvoir, 1993: 352). Sulhi bu durumun aksine kadınlar sayesinde şiir yazmaya başladığı gibi onlar yüzünden de şiir yazmayı bırakmıştır.

“Yolda ilk kez Ritsos'un şiirlerini okumuştur Sulhi. Büyülenmişti... O güne kadar yazdığı bütün şiirlerin çağıl çağıl bir suya kapılıp gittiğini görmüştü. Üzülmüştü, ama paklandığını hissetmişti. (...) Hasan da Sulhi de anlamıştı: Bu dünyada, şiirden ve denize doğru giden bir trende Ritsos üzerine konuşmaktan daha güzel bir şey yoktu. Sulhi koca burnu titreyerek, Hasan yeşil gözleri dolarak biliyordu bunu” (Bıçakçı, 2018: 25).

Edebiyat ve sanatın büyüdü dünyası karşısında duygusal olarak bu kadar çok etkilenen Sulhi ve Hasan, gerçek hayatın yükünü, hayal kırıklıklarını ve ümitsiz aşklarını kaldıramazlar.

Pervin tarafından terk edilen Hasan o kadar üzülür ki Sulhi'ye bile kırılır. *“Hasan belki de ilk kez kırılmıştı Sulhi'ye. Sesi ağlamaklıydı, ‘Gerçeği bilmek istemiyorum Sulhi. İnanabileceğim bir yalan olmadan ayakta kalabilir miyim sanıyorsun”* (Bıçakçı, 2018:

34) der. Sulhi de Hasan da terkedilişleri karşısında güçlü kalamayıp, toplumsal cinsiyet normlarının kadına atfettiği ağlamaklı, duygulu ve üzgün ruh hâllerinden sıyrılamazlar. Yaşın Dökmen'e göre, sadece duygusuz erkeklerin olmadığı gibi sadece duygulu kadınlar da yoktur. Böylece toplumun beklentilerine karşın cinsiyet kalıpyargıları değişim gösterir ve kişinin sosyal davranışı büyük ölçüde biçimlenir (2019: 25).

Böylece Sulhi ve Hasan çok duygulu erkekler sınıflandırmasına girmiştir. Kırılgnlık ve hassasiyet bakımından toplumsal cinsiyet rollerinin dışında tutulan Sulhi ve Hasan toplum içerisinde zayıf görülmüş ve iç dünyalarına terk edilmişlerdir.

3.2.3. Erkeklikten Keşfedilmemiş Erkekliğe: Özgüven Eksikliği ve Aşağılık Hissi

Erkeklik dünyasında başarının, itibarın ve eril tahakküm ilişkilerinin yüksek düzeyde olması erkekteki özgüven duygusuna bağlıdır. Erkek, yaptığı her işte, attığı her adımda, kadınlar ve erkeklerle ilişkilerinde kendisine güvenmelidir. Topkara'ya göre, erkekler açısından önemli olan güven kavramı, erkekler arasındaki rekabeti körüklemektedir. Hem modern hayat hem de kadınlar kendilerine güvenen erkekleri tercih etmektedir. Güven duygusunu hissedemeyen erkek ise kendisini zayıf, güçsüz, ezik, değersiz ve yetersiz hisseder. Bu yetersizlik, erkeklerdeki özgüveni sorunlu bir hâle getirir (2015: 74-75).

Sulhi ve Hasan'ın davranışları, ruh halleri ve düşünceleri onların özgüven eksikliğini belirgin kılan öğelerdir. Sosyal yaşantının ve kadınların uzağında olan roman kahramanları bu güven eksikliğinden dolayı erkeklikleriyle başa çıkamazlar. Erkekten ziyade çocuk gibi davranan Sulhi ve Hasan, genel kurallar çerçevesindeki erkek modeli için yeterli olgunluğa sahip değildir. Olgunlaşmamış, eksik yönleriyle aşağılanmış ve özgüven probleminin oluşturduğu yıkımlarla kadınlar tarafından sevilme duygusundan mahrum kalmışlardır.

Sulhi, okulu sevmeyişiyle tipik tembel bir öğrencidir. Okul kalabalığının samimiyetsizliğini, öğretmenleri, sınıf arkadaşlarını hatta okulun oralet kokulu kantinini bile sevimsiz bulur.

“Sulhi, şehrin unutulmaya yüz tutmuş havuzlu otellerinden birinde yapılan ve bir iki kızın öğretmenleriyle dans etme cesareti gösterdiği bu çaya gitti mi? Gittiyse o büyük günün sabahında annesinden dans dersi aldı mı? Aldıysa, sınıfta hoşuna giden kızlardan birini dansa kaldırdı mı” (Bıçakçı, 2018: 17).

Anlatıcı bu sorularla Sulhi'nin kendine olan özgüvenini ve cesaretini sorgulamıştır. Kızlar öğretmenleriyle dans edecek kadar cesurken, Sulhi sınıftaki herhangi bir kızla dans etme cesaretini gösteremez. *“Kızlar erkeklerden daha korkak ve utangaçtır”* (Yaşın Dökmen, 2019: 153). Bu araştırmanın aksini, Sulhi'nin tavır ve davranışları göstermiştir. Sulhi, kadınlara yaklaşır fakat onlarla tam olarak duygusal bir ilişki kuramaz, bu duruma en büyük engel kendine olan özgüven duygusunun tam olarak oluşmamış olmasıdır. Sulhi, lise son sınıftayken Müge adında bir kıza âşık olur. Müge, Sulhi'yi doğum günü partisine çağırır. Müge tarafından sevilme ve beğenilmek isteyen Sulhi,

“Beyaz bezden Raf marka ayakkabılarının yan taraflarına üçer tane siyah elektrik izolasyon bandı yapıştırdı. Aaaa, burada duralım işte! Ama bu çok acıklı bir şey! Adi das! Ne hale getirdin canım Sulhi'yi! Ev yapımı orijinal ayakkabılarıyla deterjan kokan apartmanın dördüncü katına çıkıp kapıyı çaldığında ne kadar zavallı bir durumda olduğunun farkında değildi. Ama üç saate yakın bir süre kalacağı o eve girer girmez aşağılık bir soytarıdan başka bir şey olmadığını anladı. Bulut falan değil, Müge'nin kot pantolonun paçasına sıçramış bir çamurdu o. Neden gelmişti, neden çağırmıştı Müge onu? Bakın bir erkeği paçamda bir çamur parçası olarak dolaştırıyorum, demek için mi” (Bıçakçı, 2018: 18).

Sulhi'nin partiye kendisinin yaptığı marka ayakkabıyla gitmesi, kendini orada aşağılık hissetmesi ve gittiği toplumdaki soyutlanması fiziksel varlığından rahatsız olduğunu göstermektedir. Sulhi, partide yok sayılmış ve alay edilmek için çağrıldığını düşünmüştür. Paçaya sıçramış çamur benzetmesi, duygusal, psikolojik ve fiziksel anlamda Sulhi'nin utanç duymasına sebep olmuştur. *“Erkeklerin yaşadığı utanç hissi bir tür ruh cinayeti olarak erkek benliklerinin temelini çürütmektedir”* (Diamond, 1998: 156). Sulhi ruhen acı çektiği gibi fiziksel anlamda da zarar görür. *“Orada kaldığı süre boyunca zavallı Sulhi yerinden kalkmadı, kalkamadı. Ayakkabılarını oturduğu koltuğun altına saklamak için şekilden şekle girdi. Sonunda belinde berbat bir ağrıyla çıkıp gitti”* (Bıçakçı, 2018: 19). Sulhi, kendisinin en büyük engelidir. Kadınları, başkalarını korumayı bırak, kendisini koruyacak kadar bile güveni yoktur. Bu güvensizlik hissi roman boyunca devam eder.

Sulhi, okulu sevmediği için okulu bitirmesi de gecikir. Okul hayatı boyunca kendisini çaresiz hisseder. *“Okulda, kızlar başarısızlıkla ilgili daha çok kaygı yaşar ve başarısızlıktan kaçınmak için daha çok enerji harcarlar. Tersine, erkekler daha büyük risk alırlar”* (Yaşın Dökmen, 2019: 153). Sulhi okuldaki derslerinde başarısızdır fakat hiçbir zaman bu başarısızlığından kaçmaz. Kaldığı dersleri kendinden yaşça küçük öğrencilerle tekrar alır. Okulun kendisi için bir sorumluluk olduğunu bilse de çoğu

zaman bunu görmezden gelerek okulu bitiremeyeceğini düşünür. *“Sulhi’nin baş belası okulu devam ediyordu. Bazı dersleri defalarca almıştı; kendisinden dört beş yaş küçük öğrencilerin yanında kuyruğunu kısıtıyor, tam olarak neden utandığını bilmeden, duvar diplerinden yürüyordu”* (Bıçakçı, 2018: 35). Sulhi, dünyaya sanki utanmak için gelmiştir. Basit ve gündelik durumlar karşısında nasıl davranacağını bilmeyen Sulhi’nin en iyi yaptığı şey utanmaktır. Müge’den sonra Funda adında bir kızla tanışır. Funda’yla okulun yemekhanesinde yemek yedikleri bir gün Funda boş tepsisini bulaşıkçılara uzatırken ‘kolay gelsin’ der. *“Daha önce hiç aklına gelmemişti çünkü bulaşıkçılara ‘kolay gelsin’ demek! Utana sıkıla, özür diler gibi tepsisini uzatıp kaçardı Sulhi, kendi yapması gereken bir şeyi başkalarına yaptırıyordu, öyle hissederdi”* (Bıçakçı, 2018: 36). Bulaşıkçılar toplumsal statü olarak Sulhi’nin aşağısında olmalarına rağmen Sulhi onlardan çekinerek erkeklikle bağdaştırılabilecek tutum ve davranışların gerisinde kalmıştır. Sulhi, mahcup olma hissine karşılık nasıl davranacağını bilmez. Başkaları tarafından yönlendirilmeye açık bir yapıya sahip olan Sulhi, kadınlarla kıyaslandığında onlara göre daha çocuksu ve bağımlıdır. Aklın ve düşünme yeteneğinin eril bir yapıda olması kadın-erkek ayrımını doğurmuştur. *“Erkek, eğer, Akıl’ın en yüce biçimini uygulamak istiyorsa yumuşak duyguları ve duygusallığı geride bırakmış olmak zorundadır; onları erkek için koruyacak olan, kadındır”* (Llyod, 2015: 80). Sulhi, bu bilginin aksine yumuşaklığı, duygusallığı ve sevimliyi arzulama hissini fazlasıyla kadınlar adına kadınlar için taşımıştır. Sulhi’nin akıl ve düşünme yeteneğini aktif olarak kullanamamasının nedeni duygularını kontrol edemeyişiyile ilgilidir. O yüzden gündelik hayatın basit ve önemsiz gidişatında etkin bir rol oynayamaz. Yeni insanlarla tanışma ve yeni yerlere gitme telaşından kurtulamayan Sulhi, farklı bir ortama girdiğinde nasıl davranacağını düşünmekten biter tükenir.

“Yerini bir gazete büfesinden sorduğu apartmana girerken (ki bu apartman Sulhi’nin kendisini çorabı delik bir misafir gibi hissettiği şehrin zengin semtlerinden birindeydi), çok hızlı yürüdüğünü, ter kokabileceğini düşünüyordu. Allahım, hiç güvenemez bu çocuk kendine! En iyi halinde bile bir kusur vardır, diye kuruntuya kapılır. Yok ter kokuyordur, yok burnu akıyordur, dişlerinin arasında bir şey kalmıştır, kulaklarından kıllar fırlatıyordur, alnında bir sivilce küçük sarı ucunu gösteriyordur... Sizin anlayacağınız bir kâbustur hayatı bizim Sulhi’nin. Daima sınavda gibidir. Gergindir” (Bıçakçı, 2018: 73).

Sulhi’nin korkusu, kalabalık, insanlar ve kendisidir. Kusursuz olduğu zamanlarda bile kusurlu olduğunu düşünür. Sulhi’nin peşini bırakmayan heyecanı, sözlülere kalktığında gözlüğünün camını buğulandırır. Yaptığı tek ciddi iş yaşamaktır onu da utana çekine,

bir çamur yığını ve ağır bir taş olarak devam ettirmeye çalışır. Sulhi'nin insanlar arasında kendisini tedirgin ve güvensiz hissetmesi, elinin terlemesi, kalbinin çarpması gibi bedensel belirtilerle ortaya çıkar. Geçtan, bu belirtileri kaygılı insanlara atfederek kaygıyı kişinin kendisinin ürettiği bir duygu olduğunu söyler (2020: 87). Sulhi, kaygılarını üretir fakat onlarla başa çıkamaz.

Sulhi'nin özgüven problemi yaşamasına, sürekli aşağılanmasına ve utanç duygusundan kurtulamamasına sebep olan şey kadınlardır. Genel anlamda kadınlar, Sulhi'de mevcut olan utanç duygusunun yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Kadınların dünyasına utanarak giren Sulhi ve Hasan utanarak çıkarlar. *“Aslına bakarsanız, her kadın heyecanlandırıyordu Sulhi'yi. Yine aslına bakarsanız, bizim muhasebeci kadınların elinde oynuyordu”* (Bıçakçı, 2018: 39). Sulhi'nin nesnelere ve hayvanlara benzetilmesi, küçültme ekiyle 'Sulhicik' olması, kadınların ötekileştirilmesine benzemekle birlikte kabul görmeyen erkeklik algısına dair bir imadır. Sulhi de erkekler ve kadınlar arasında ötekileştirilmiş, varlığıyla pısırik erkek konumuna gelmiştir. *“Daldan dala atlayan bir maymunum ben. Bağışla beni, başını ağrıttım sanırım. (...) Sulhi kalbinin atışı duyulacak diye korkarak, göz göze gelmemeye çalışarak, şaşkın bir ördek gibi, 'Adım Sulhi benim,' dedi, diyebildi”* (Bıçakçı, 2018: 42). Sulhi nefes almak kadar doğal bir olayın bile fark edilmemesi için telaşa kapılır ve yaptığı her hareketin hesabını verecekmiş hissinden kurtulamaz. Sulhi, kendisindeki bu kaygı halinin uzağında kalamaz. *“Kaygı benliğin öylesine sürekli bir parçası durumuna gelmiştir ki, bir başka türlü var olunabileceğini bilmediği için, yaşadığı tedirginliğin olağandışı bir durum olduğunu fark edemez bile”* (Geçtan, 2020: 93). Bu farkında olmama hâli Sulhi'nin kendisini benzettiği hayvanlarla iyice olağanlaşır. Bazı toplumlarda, kadınlar kendileri için maymun benzetmesini kullanır: *“Adımlarını erkeklerinkine uydurma savaşı veriyorlardı. Kendi saçmalıklarını papağan gibi, maymun gibi taklit ediyor, herkese maskara oluyorlardı. Onları hiç kimse ciddiye almıyordu, hatta kendi kendilerine bile inançları yoktu”* (Rowbotham, 1998: 55). Sulhi'nin kendisine olan özgüveni çoğu kez kendisi tarafından kırılmıştır. Güçsüz bedeni ve ruhu olanlar karşısında sürekli hırpalanmış ve yaptığı işlerle birlikte değersiz görülmüştür. *“O gece Yüzüncü Yıl'daki o rutubetli öğrenci evinde kendini hiç olmadığı kadar yalnız ve değersiz hissetmişti. Aralarından biri şiirlerini okumaya başlayınca, Sulhi şöyle böğüre böğüre ağlamak istedi”* (Bıçakçı, 2018: 44). Sulhi, başkaları tarafından yazdıklarıyla da aşağılanır.

Ağlamanın kadına özgü bir eylem olduğu ve ağlayan erkeklerin, erkeklik kalitesinin düştüğü toplumsal cinsiyet normları tarafından belirlenmiştir. Sulhi'nin gözlerindeki nem roman boyunca hiç kaybolmaz.

Sulhi'nin Nesteren'le olan ilişkisi gün geçtikçe samimi olmaya başlar ve bir gün Nesteren tarafından eve davet edilir.

“Sulhi, zavallı Sulhi, Nesteren'in evine giderken, bu kez yaşadıklarını anlatma sırasının kendisine geldiğini düşünüyordu. Hasan'a anlatacak her şeyi ve tam şimdi özgüven eksikliğinden ya da gurursuzluktan düşüp ölmüyorsa, bunun nedeni, günün birinde yaşadıklarını Hasan'a anlatacak olmasıydı” (Bıçakçı, 2018: 48).

Sulhi'yi bu konuda anlayacak tek insan Hasan'dır. Hasan da Sulhi gibi kadınlarla olan ilişkilerinde başarısız ve eziktir. Sulhi yaptığı her davranıştan sonra utanma duygusuna kapılır. En küçük şeyler karşısında bile utanmadan edemez ve buna rağmen yaşamaya devam eder. Nesteren'i ziyarete gidince eli boş gitmez ve pastaneden kuru pasta alır. *“Sulhi'nin getirdiği pastaları bir tabağa koymuş geri geldi. Sulhi bir kez daha utandı o kuru pastalardan, bakamadı onlara”* (Bıçakçı, 2018: 50-51). Sulhi, Nesteren'in yaptığı patates salatası ve kakaolu keki görünce kendi aldığından utanır ve Nesteren tarafından beğenilmeyeceğini düşünür. Kalp atışları, mide guruldama, ağız şapırtıları ve bağırsaklarını boşaltma patırtıları gibi gündelik olaylar karşısında bile kendine güvenmez. *“Erkekteki özgüven oldukça arızalıdır. İçi balon gibidir erkeğin, öz güveni olması gereken yerde yoktur. Çok önemli olmayan basit meselelerde ise kendine çok güvenen biri gibi davranır”* (Topkara, 2015: 77). Sulhi, bu basit meselelerde bile kendine güvenir rolünü takınmaz ve iyice rezil olma yoluna gider. Nesteren'in evindeyken tuvalete girme cesaretini toplayan Sulhi, tuvalete girdikten sonra yetişkin bir erkek olarak davranmak yerine tuvaletiyle başa çıkamayan bir çocuk gibi davranır. Nesteren, tuvaletin kapısına kova koyduktan sonra,

“Utana sıkıla kapıyı açıp kovayı aldı. Tuvaletin küçük lavabosunda doldurdu ve müthiş bir öfkeyle suyu deliğe boca etti. Bu yaşa kadar sürükleye sürükleye getirdiği kişiliği de neredeyse suyun girdabına kapılıp gidecekti. Aşk hikâyesi mi kanalizasyon hikâyesi mi? Şehrin altında bir yerde ikisi birbirine karışıyor” (Bıçakçı, 2018: 55).

Sulhi'nin erkek olma yolundaki bütün başarısızlıkları art arda devam etmektedir. Toplum tarafından üretilen erkeklik modeline göre erkek, başarısızlıklarının, zayıflıklarının ve yaşadığı sorunları çevreye sezdirmeden üzerini örtmelidir. Sulhi, tarafından açığa çıkarılan bu sorunlar onu küçültmekten başka bir işe yaramaz. *“Ağzının kenarında misafirliğe gitmeden önce atıştırdığı pasatanın izi kalmış bir özgüven*

eksikliği abidesi? (Merhaba ben Eksik Özgüven.)” (Bıçakçı, 2018: 52). Sulhi’nin eksik özgüveninden ziyade oluşmayan, daha doğrusu oluşumuna izin verilmeyen karanlıkta bırakılmış bir özgüven söz konusudur.

Erkeklik inşasının oluşumu nasıl çocukken başlayıp devam ettiriliyorsa, kişideki özgüven de çocukken oluşmaya başlar. Çocukluk sürecindeki her olay olumlu ya da olumsuz kişilik oluşumunu etkilemiştir. *“Kişilerin karakterleri çocuklukta travmatik olaylarla bozulur”* (Diamond, 1998: 27). Sulhi’nin çocukken yaşadığı herhangi bir travmadan söz edilmese de özgüven probleminin oluşmasında anne ve babasının rolü olduğu görülmektedir. Sulhi, annesini hatırlayacak olduğunda ilkökul ikinci sınıftaki bir müsamerede eşek rolünü oynadığı aklına gelir:

“Annesi kartondan, koca kulakları olan bir eşek maskesi yapmış, babası da bir kuyruğunun olması gerektiğini söylemişti, eşeklerin kuyruğu olurdu! Kırçılı kumaştan uzun, ince bir kuyruk dikivermişti annesi hemen makinede. İçine işe yaramayan kumaş parçaları kumaş parçaları doldurmuştu. Annesi kuyruğu yaparken Sulhi, kısacık kesilmiş saç ve şaşkın bakışlarıyla Sulhi, yanı başında sabırsızlıkla bekliyor ve sınıftakilerin ona acıyacaklarını düşünüyordu. ‘İşte Sulhi’ diyeceklerdi, ‘Kırçılı kumaştan bir de kuyruğu var’” (Bıçakçı, 2018: 105).

Sulhi hafızasında hem kendisini hem de ailesini eşek rolüyle tutmuştur. *“Anne bir yandan oğlunu ideal koruyucusu olarak yüceltirken öte yandan onun erkeklik iddialarını reddedip onunla alay edebilir. Hem kendine hayran hem de güvensiz erkekliği bu durumun oluşturduğu varsayılmaktadır”* (Kandiyoti, 2019: 205). Sulhi’nin annesinin eşek maskesini saklaması ve ailesi tarafından o şekilde hatırlanması Sulhi’ni güvensiz hissetmesine sebep olur. Utanma hissinin ve özgüven eksikliğinin kökeninin çocukluğuna dayanması Sulhi açısından bir yıkım ve iyileştirilmesi güç bir durumdur. Geçmiş karşısında kendisini parçalanmış ve yaralanmış gören Sulhi, bu yüzden ne zaman utanma hissi duysa incecik boyunlu küçük bir kediye ya da daldan dala atlayan maymuna dönüşür. Sinan Akyüz, “Etekli İktidar” adlı kitabında, erkeğin, ev içerisinde kadın tarafından bütün ayrıcalıklarının elinden alınmasından, böyle olunca da erkekler için evlenmenin ‘eşeklik’ olduğundan bahseder. İnternette bir araya gelen evli erkeklerin sitesinin logosunda ‘eşek’ resmi olduğunu da ekler (2016: 206). Eşek benzetmesiyle erkeklik dünyasına giremeyen Sulhi ve bütün diğer erkekler ezilme, acıma, utanç gibi duyguların ağına takılmış, dünyadaki varlıklarından habersiz yaşamaya ve yaşatılmaya mahkûm edilmişlerdir.

3.2.4. Kadınların Gölgesinde Yiten, Terkedilen ve Sevilmeyen Erkekler

Toplum, oluşum sürecinde kadın ve erkek olmak üzere iki unsura ihtiyaç duyar. Toplumu oluşturan bu iki unsur birbirini tamamlar nitelikte görülmektedir. *“Erkekler sınıfı ortadan kalkınca, sınıf olarak kadınlar da yok olacaktır”* (Wittig, 2009: 197). Cinsiyet kavramının oluşumu için kadın ve erkeğe eş değerde ihtiyaç vardır. Erkeğin hayatında dışı bir ruhun mevcut olması, erkeğin kendisini varoluş hareketinin bir parçası olarak hissetmesi açısından önemlidir. Erkeğin egemenliğinden, iktidar gücünden ve erkek aklından bahsetmek için karşıt bir unsur olan kadının, erkeğin hayatında daima görünür olması gerekmektedir. Kadın ve erkek hem birbirinin karşıt unsuru hem de birbirinin tamamlayıcısıdır. Erkeklik dünyasının bütün yönlerinden bahsedebilmek için, kadınlar için ayrılmış dünyalara da bakmak gerekir. Kadınlar bu bağlamda erkeklerin iç dünyasına, cinsel yaşamına ve erkeklik değerlerine ışık tutan bir aynadır. Aynayı tutan ve aynada gözüken her iki unsur da birbiri için gereklidir. *“Kadınlık ve erkeklik, birbirleriyle ilişki içinde anlam kazanan kavramlardır ve kadını anlamak için erkeğe; erkeği anlamak için de kadına bakmak bir zorunluluktur”* (Zeybekoğlu, 2013: 2). Sulhi ve Hasan’ı anlamak için de onların kadınlarla olan ilişkilerine, onlar tarafından sevilip sevilmemelerine ve sergiledikleri erkeklik rollerine bakmak gerekmektedir.

Sulhi’nin roman boyunca üç kadınla duygusal ilişkisi olmuştur fakat hiçbirisi tarafından sevilmemiştir. Sulhi, kadınlar tarafından sevildiğini ve değer gördüğünü düşünse de sonrasında hep yanıldığının farkına varmıştır. Sulhi kadınların dünyasına girmek istese de tam anlamıyla giremez ya onlar tarafından ezik ve aşağılık görülür ya da başka erkeklere tercih edilip terk edilir. Kadınlar Sulhi’nin, Sulhi de kadınların dünyasına aykırıdır. Sulhi, lise son sınıftayken aşk olduğu Müge tarafından doğum günü partisine çağrılınca onun tarafından sevildiğini düşünür. *“Sınıftan bir tek seni çağırıyorum, kimseye söyleme”* (Bıçakçı, 2018: 18) sözleri Sulhi’yi mutlu eder, partiye gittiğinde ise Müge’nin başka bir erkekle dans ettiğini görür ve Müge’yi de ona olan aşkını da lise son sınıfta sonsuza dek bırakır. Başka bir erkeğe tercih edilme durumu Sulhi için oldukça sarsıcıdır. Müge, kadınlara olan güveninin kırılmasındaki ilk adımdır. Erkekler, karşı cins tarafından sevilme arzusu duyarlar. Kadınlar tarafından sevilme psikolojik olarak erkeklere güven aşılayan bir durumdur. Topkara’ya göre, erkeklerin çoğunluğunda sevilme ihtiyacı vardır. Erkekler sevilme ister. Erkek aileden koparak

yaşadığı güvensizliği, bir kadının kendisini sevmesi ve ona güvenmesiyle gidermeye çalışır. Böylece erkek, güven sorununu karşı cins tarafından önemsenerek ve sevilerek telafi etmiş olur. (2015: 24).

Sulhi ailesinden kopmuştur fakat herhangi bir kadına da bağlanamamıştır. Bowlby, anne ve küçük çocuğunun birbirlerine nasıl davrandıklarını gözlemleyerek anne ve çocuk arasındaki ilişkinin çiftler arasındaki yakınlığı sürdürme ya da arttırma etkisine sahip olduğunu söyler (2020: 296). Böylece kişi annesine nasıl bağlanırsa sonraki ilişkilerine de öyle bağlanır. Sulhi annesi tarafından önemsenmediği gibi kadınlar tarafından da önemsenmez. Anne ve kadın, erkeğin dünyasında farklı şekillerde yer alır. *“Anne ömür boyu sevilecek kadındır; eş ise meşru cinsel ilişkinin mümkün olduğu ve erkeği bir aile sahibi yapan kadındır”* (İlyasoğlu, 2015: 82). Kadınlar, güven duygusu vermek yerine ve Sulhi’yi sevmek yerine bütün bu duygulardan uzak tutulmuşlardır. Müge’den sonra Funda’yla tanışan Sulhi tekrardan bir kadını sevebilmiştir. *“Cıvıl cıvıl, kıpır kıpır bir kızdı. Sulhi bazı şeyleri ilk kez onunla yaşamıştı, örneğin günlüğünü ilk kez ona okutmuş, hatta o okuyacak diye yazar olmuştu. Onu için şiirler de yazmıştı”* (Bıçakçı, 2018: 35). Sulhi, iç dünyasını Funda’ya açarak onunla yazdıklarını paylaşır. Funda, Sulhi’yi sevdiğini söyleyen ilk kadın olmasına rağmen bu yakınlaşma kısa sürer. *“Sulhi mutluydu. Ama bu pek uzun sürmedi. Bir gün Funda’yı bir ‘çocukla’ sarmaş dolaş gördü. Onun kendisine ait olduğunu düşünüyordu. Demek ki içten içe böyle düşünüyordu”* (Bıçakçı, 2018: 36). Sulhi ikinci kez sevdiği kadın tarafından başka bir erkeğe tercih edilir. Sulhi, bu tercih edilmelerin karşısında güçlü ve öfkeli erkek pozisyonuna geçemez. Ağlamaktan ve üzülmekten başka bir şey elinden gelmez. *“Her şeyden dost önce dost olduğumuzu sanıyordum, dedi. Funda’yı samimiyetsizlikle suçladı. Gözyaşlarını siyah cübbesinin yeniyle sildi”* (Bıçakçı, 2018: 36). Ayrılık konuşmasını bile beceremeyen Sulhi, sevdiği kadına dost olduklarını söyleyerek Funda’yla duygusal ilişki kuramamalarının zayıf yönünü ortaya çıkarır. Kendisine ait olduğunu düşündüğü kadına dost yakıştırmasını yaparak acısını hafifletmeye çalışır.

“Aslında erkek kadından hem annesi, hem babası, hem arkadaşı yani her şeyi olmasını ister. O kendisine ait olduğunda, onu sevdiğinde tüm eksik duyguları kapanacaktır. Sahiplenme duygusunu tam olarak hissetmesi için, kadının tam olarak sevdiğini ve kendisine bağlandığını hissetmeye çalışır” (Topkara, 2015: 27).

Sulhi, Funda’nın kendisine bağlandığını hissedemeden onunla ayrılır. Sulhi, kadınlara ve kadınların sevgisine muhtaç kişiliğinden ödün vermez. En sarsıcı belki de en derin

hisleri duyduğu Nesteren’le “*kadınlar pahasına erkekliğini tanımlama yanlışına düşer*” (Rowbotham, 1998: 53). Bu yanlışın sebebi Nesteren’in Tarık adındaki sevdiği adamdır. Sulhi diğer sevdiği kadınlar gibi Nesteren’i de başka bir erkeğin kollarına bırakmak için sever. Sulhi, Nesteren’e olan aşkına rağmen onun sevgilisiyle tanışmaya gider. “*Sulhi, buraya da karşılıksız bir aşkın tadına bakmaya gelmiş*” (Bıçakçı, 2018: 50). Bütün kötü duygulardan arındırılmış çocuksu saflığıyla Nesteren’in sevdiği adama düşman gibi davranmayı becerememiştir. Sulhi’nin ilişkide üçüncü bir kişi olması bile onu rahatsız etmez çünkü “*iki kişiden ancak arkadaş olur, çift üç kişiden oluşur*” (Phillips, 2018: 105). Sulhi de onların ilişkisine dahildir. Onlardan ayrı ve kopuk değildir. Nesteren’i sever ama sonrasında Tarık’ı da sevmeye başlar. “*Sulhi şaşırarak şunu fark etti: O güne dek Nesteren’i ‘sevdiği adam’dan pek kıskanmamış, yalnızca kendi zavallı durumuna içlenmiş, bazen de öfkelenmişti. Zamanla ikisini birlikte sevmeyi öğrenmiş, üçlü bir arkadaş grubu olduklarını düşünmeye başlamıştı*” (Bıçakçı, 2018: 60). Sulhi, sevdiği bütün kadınlardan ayrıldıktan sonra onları arkadaş ve dost olarak görme eğilimindedir. Bunu ya sevdiği kadınları tamamen kaybetmemek için yapar ya da neyin doğru neyin yanlış olacağını tayin edemeyen bir kararsızlık içindedir. Nesteren’in sevdiği adamlar da arkadaş olacak kadar rahattır çünkü kıskanmayı beceremez. İki sevgilinin birbirine sarılmalarını ve öpüşmelerini izler. “*Erkek kıskanma duygusunu yaşayacak kadar bile ilişkide kendisine güvenmez. Bu nedenle ilişkide kıskançlığı, duygularıyla değil, duruma göre hareket ederek ortaya çıkartır*” (Topkara, 2015: 47). Sık sık duyguları değişen Sulhi, duruma göre davranamayan kıskanan erkek tavrından uzaktır. En sonunda Nesteren’e de küçük boy kareli bir defterin yedi sayfasını doldurduğu bir mektupla veda eder.

Sulhi, sevdiği kadınları hem iyi niyetinden hem de olgunlaşmamış erkeklik kimliği yüzünden sürekli kaybetmektedir. Kadınlar konusunda seçici değildir. “*Aslına bakarsanız, her kadın heyecanlandırıyordu Sulhi’yi*” (Bıçakçı, 2018: 39). Kadınlarla bu kadar sık iletişim halinde bulunan Sulhi’nin bir o kadar da deneyimsiz olması cinsel kimliğini geri planda tutmasıyla ilgilidir. Hoşlandığı kızlarla fiziksel anlamda en ufak bir yaklaşma dahi olmaz. Funda’yla okulun çimenlerinde otururken onun elini tutmaya bile cesaret edemez. Sevdiği kadınlara dokunamayan ya da dokunmak eyleminin doğru olup olmadığına karar veremeyen Sulhi onlar tarafından terk edilir. “*Henüz olgunlaşmamış bir erkeğin kadınlardan korkması son derece normaldir, çünkü*

kadınlarla ilişkileri çoğunlukla başarısızdır” (Jung, 2019: 58). Erkek sevdiği kadınla birlikteyken kendini yüceltilmiş bir konumda hisseder. Sulhi’nin basit olaylar karşısında rencide olmasının bir sebebi ise bu güven duygusunu kendisinde bulamamasından kaynaklanır. Erkek kendini çevreye bir şekilde ispatlamalıdır. Sulhi bunu ispatlamak yerine kadınlar tarafından sürekli köşeye sıkıştırılır. Sulhi’nin tek derdi kendisine ait olduğunu hissettiği bir kadın tarafından sevmektir. *“Sulhi çok ama çok sevilmek istiyordu. Bu dünyada, en azından gezegenimizin bu yarıküresinde, çok sevilmek isteyenleri kimse sevmiyor”* (Bıçakçı, 2018: 68). Hayatı boyunca sevilmemekten şikâyetçi olan Sulhi, *“Duygularının anlaşılmadığını, kendisinin ona olan düşkünlüğü gibi onun düşkünlüğünün olmadığını hisseder ve ciddi duygu kırılmaları yaşar”* (Topkara, 2015: 23). Toplumda erkeğin duygularını ifade etmesi ve kadınlarla ilişkilerinde duygusal ya da hayalperest davranması zayıflık olarak görülmektedir. Kadın duyguyu, erkek ise aklı temsil etmektedir. *“Tutkuların kendileri, doğaları gereği kadınsılardır”* (Llyod, 2015: 52). Tutkuların peşinden koşan, duygusal tavır takınan ve aşk acısı çeken kadınların aksine; Veciz Sözlery radyosunun sevilen katılımcısı Sulhi’dir. Bu düşüncenin aksine *“Bazı araştırmalarda da erkeklerin kadınlardan daha çabuk âşık oldukları ve sevgililerinden daha zor ayrıldıkları bulunmuştur”* (Yaşın Dökmen, 2019: 177). Sulhi, her kadına âşık olması ve âşık olduğu kadınlardan da zor ayrılmasıyla bu araştırmaları doğrular niteliktedir. Sulhi, sevdiği kadınlara karşı romantik olmasına rağmen sevilmez. *“Bu dünyada onu sevecek tek bir kadın bile yoktu”* (Bıçakçı, 2018: 68). Karamsar yargısı onaylanmak zorundadır. Sulhi, heveslenmiş, yılmamış ve en sonunda terk edilmiş erkeklerdendir. Sulhi’nin biten her ilişkinin ardından yenisine bu kadar çabuk başlaması onun kadınlar hakkında sağlıklı düşünememesine yol açmıştır.

“Sulhi’nin genel anlamda insanlarla sorunlu olduğu da söylenebilir. Bir şey daha başlamadan bütün ayrıntılarıyla bitişi, son buluşu hayal edebilen biriydi Sulhi ve bu da işe yarar hamleler yapmasını, sevip yanlarına sokulduğu insanlarla anlamlı, kalıcı bir yakınlık kurmasını engelliyordu” (Bıçakçı, 2018: 68-69).

Kendisi adına yaklaşan felaketlerin farkında olan Sulhi, başladığı ilişkilerin de bir gün biteceği korkusundan kendini alıkoyamaz. Bu düşünce dahilinde ilişkilerinde dikiş tutturamayan Sulhi, sevginin tatmin ediciliğinden çok uzak bir şekilde yaşama direnir.

Sulhi, mahalle arkadaşı Tuğrul’un on iki yaşındaki yeğeni Kumru’nun Ankara’da olduğunu öğrenince teyzesinin evine Kumru’yu almaya gider ve onunla birlikte zaman geçirirler. Sulhi, Kumru’nun karşısında kendisi olmak yerine kitaplarda, filmlerde

rastladığı kişiler gibi konuşmaya başlar. Kendisi olduğu bütün ilişkilerde kaybeden Sulhi, karşısındaki küçük bir kız çocuğu da olsa beğenilmek ister.

“Neden bütün kadınların ve küçük kızların karşısında kendini göstermek telaşına kapılıyordu? Neden istiyordu bunu? Yüksekçe bir kayaya tırmanıp, çevredeki bütün kadınların görmesi için hazırlanıyor numarasıyla bir iki dakika oyalandıktan sonra, eğri bacaklarını sımsıkı birleştirip denize balıklama atlamaktan ne farkı vardı bunun” (Bıçakçı, 2018: 77).

Küçük bir kız çocuğu karşısında da rezil olan Sulhi, kadınlar dünyasındaki erkeklik evresinden geçemez. Kadınlar tarafından tercih edilme pozisyonundan vazgeçemeyen Sulhi ‘sevilme derdine’ derman olacak bir kadın dahi bulamaz. *“Sevgimi karşılıksız bırakan bütün kadınlar”* (Bıçakçı, 2018: 65) diyerek kadınlara olan bağımlılığının karşılıksız kederine kapılır. Karşılıksız sevilmenin ve anlaşılmamanın onun hayatını zorlaştırdığının farkında olsa da bu artık işe yaramaz. *“Kadınlar derdime iyi gelir sandım. Oysa beni memeliler değil sürüngenler anlar”* (Bıçakçı, 2018: 84) demesi, Sulhi’nin kadınların hayatında önemsiz görülmesinin ve belirleyici bir role sahip olamamasının verdiği yetersizlik duygusudur.

“Sulhi kadınlarla olan macerasını sonlandırmadan önce son olarak Hasan’la pavyona gider. Sulhi günlüğünde pavyondaki kadınlardan söz etmemiş. Ama biz biliyoruz ki ziyadesiyle etkilenmişti. Belki de ilk kez bu kadar yakın olmuştu kadınlara. Kokularına, bulutsu yumuşaklıklarına ve vücutlarının şeklini almış kıvrımlı elbiselerine. Yarım yamalak bir Türkçeyle konuşan bu kadınlar, iki uzun güzel bacakmış ve öylece akıyormuş geniş deri koltuklardan aşağı. Hepsinin saçları sarı. Uzun kirpiklerinin gerisinde el uzatılmaz bir ezikle bakıyor gözleri: güzelliklerinden başka bir şeyleri olmadığını biliyor. Sulhi, sen bile gideremezsin bu ezikliği” (Bıçakçı, 2018: 86).

Sulhi’yi her kadın heyecanlandığı gibi pavyon kadınları da heyecanlandırır. Toplum tarafından ezik ve aşağılık görülen bu kadınlarla fiziksel anlamda ilk kez bu kadar çok yaklaşan Sulhi, onlardan etkilenir. Sulhi’nin karşılaştığı diğer kadınlardan farklı olan bu pavyon kadınlarının yazgısı, Sulhi’yi onlara yakın tutar. Millett’e göre, bu tür işlerde çalışan kadınların ‘hayır’ demeye hakkı yoktur. Bunlar dışındaki kadınlar karşı çıkabilirler (1996: 42). Sulhi duygusal anlamda olmasa da cinsel anlamda kadınlara yaklaşır gibi olur fakat bu durum onun adına daha çok utanç vericidir. Ahlâk kalıplarının dışında tutulan bu kadınlar öylesine aşağılıktır ki Sulhi’nin erkekliği bile onlara yeterli gelmez. *“Fahişelik yalnızca kadınları alçaltmaz, cinselliği alçaltır gerçekten aşağılar”* (Millett, 1996: 43). Sulhi’nin pavyondaki kadınlardan etkilenmesi kendisiyle birlikte cinsel edimlerini de aşağılamıştır. Kadınlarla yaklaşmasına yaklaşır fakat pavyona gittiğini günlüğüne yazmamış olması da bir nevi utanç hissi duymuş olmasıyla açıklanabilir.

Hasan'ın romanda Pervin dışında başka kadınlarla da ilişkileri olur fakat romanda ayrıntılı bir şekilde bu ilişkilerden bahsedilmez. Pervin'le bir tiyatro topluluğunda tanışan Hasan, onunla zaman geçirdikten sonra Pervin'e gittikçe bağlanır. Hasan, kadınlar karşısında öylesine deneyimsizdir ki nasıl hareket edeceğini bilmez, aşk onda bir takıntı halini alır.

“Hasan, bir kadınla yakınlaşmanın bütün o nanelerini yerine getirirken bir yandan da bodoslama geliyordu âşık olduğu kadının üzerine. Örneğin ‘daha aralarında hiçbir şey yokken’ Pervin’in okula gelmediği bir günün ertesinde kızcağızı zehir diliyle perişan etmişti. Bir daha haber vermeden böyle bir şey yapmamasını söylemişti, yüksek sesle, pek çok insanın ortasında; omuzlarından tutmuştu, ağzından öpecek gibi, ama sonra, sonra... (...) Bütün hayatını, ruh hallerini Pervin’in başından aşağı boca ediyordu. Zavallı kızın Hasan’a anlattığı her şeyi hatırlaması gerekiyordu. Aksi halde Hasan sinirleniyordu. ‘Bunları sana bir şey söylemen, bir yanıt, bir tepki vermen için değil, unutmaman için anlatıyorum. Ama söyleyecek, akıllıca ya da aptalca, bir şeyin varsa söyle’” (Bıçakçı, 2018: 30).

Hasan, kadınlarla olan ilişkisinde Sulhi kadar pasif ve sakin davranamaz, hırçın, sert ve takıntılı tavırlarla hareket eder. Hasan, Pervin'i sahiplenici bir aşkla sever. *“Sahiplenici aşk, duygusallığın yoğun olduğu, kıskanç, güvensiz, saplantılı bir aşk stilidir”* (Yaşın Dökmen, 2019: 179). Pervin'in her şeyi olmak ister ama hiçbir şeyi olamaz çünkü Pervin, Hasan'ın bütün bu yaptıklarından epey rahatsızlık duyar. Hasan'ın Pervin, Hasan'ın duyguları karşısında yumuşak davranamaz. Bu durum ise Pervin'in sıkılmasına sebep olur. Bir kadını önemsemekle sevmek arasındaki ilişkiyi tam olarak tutturamayan Hasan, Pervin'in karşısında gittikçe tuhaflaşır. Sulhi, bir gün okulun yemekhanesinde Pervin'le Hasan'ı görür.

“İkisini birbirine çok yakıştırıyordu Sulhi. Bir yandan da Hasan için üzülüyordu. Pervin onu hak ettiği kadar sevemez gibi geliyordu. (...) Hasan konuşurken, bordo renkli fuları yarım bıraktığı yemeğin içine girecekmiş filan aldırmadan, uzanıp ağzından öpmeliydi Pervin. (...) Öpmedi Pervin” (Bıçakçı, 2018: 33).

Hasan ve Pervin hissedilen, ihtiyaç duyulan iki sevgili gibi davranamazlar ve bu ilişki uzun sürmez. Pervin, Hasan'ı uzun süre ilişkisi olduğu başka bir erkek için terk eder. Hasan da Sulhi gibi terk edilenler sınıfına dahil olur.

“Hasan, Pervin için bir çeşit gönül eğlendirmeydi. Tamam Pervin ondan etkilenmiş, beğenilmekten de hoşlanmıştı. Ama uzun süren, güvenli ilişkisinin (evet böyle bir ilişkisi vardı ve Hasan da bunu başından beri biliyordu) düzlüğünde karşısına çıkan bu küçük çukurdan (içbükeydi Hasan), hafif bir ayak burkulmasının heyecanını duymuştu” (Bıçakçı, 2018: 33).

Hasan, bu terkedilişten sonra sevdiği her şeyi (Ankara'yı, Sulhi'yi) geride bırakarak Bursa'ya gider. Pervin'e olan öfkesi zamanla geçse de kendine olan güvensizliği de gittikçe artar. Sulhi gibi başka kadınları sevmek yerine bundan sonra hiçbir kadını

sevemez. “Hayatında Pervin’den sonra başka kadınlar, başka ilişkiler olmuştu. (Aşk diyemiyoruz!) Acı çekmiş, mutlu olmuş, kıskanmıştı” (Bıçakçı, 2018: 95). Hasan da en az Sulhi kadar kadınlardan ve hayattan yorulur. Bu iki arkadaşın kadınlar karşısındaki hayâl kırıklıkları ve acıları ortaktır.

Kadınlar sayesinde iç dünyaları, kırılğan yapıları ve erkek olarak kabul edilmeyişleri görünür kılınan roman kişileri, kadınlar karşısında fiziksel, duygusal ve zihinsel yönleriyle zavallıdır. Bu roman kişilerinin özgüven eksikliği, utanç kaygısı ve aşağılık hissinin temelinde kadınlar tarafından seilmeyip değersiz görülmeleri ve terk edilmeleri yatmaktadır. Kadınlar, erkeklerin erkeklik dünyasının oluşumunda ve bu dünyanın sağlıklı bir şekilde devam ettirilmesinde gerekli unsurdur. “Erkekler edebiyatta hiçbir zaman başka bir erkeğin arkadaşı, bir asker, bir düşünür, bir hayalci olarak değil yalnızca kadınların âşıkları olarak tasvir edilir” (Woolf, 2019: 99). Sulhi ve Hasan ise kadınların âşıkları olarak değil, onların karşılarında belirsiz, karanlık ve eksik yönleriyle tasvir edilirler. Kadınlar onlar için hiçbir zaman tamamlanmışlık hissi vermez. Toplumsal cinsiyet algısına göre, kadınları yöneten erkekler, yerini kadınlar tarafından önemsizleştirilen, geri plana atılan erkeklere bırakmıştır.

Sulhi ve Hasan, roman boyunca âşık olmak ister ve olurlar fakat aşktan bekledikleri karşılığı alamazlar. Simone de Beauvoir, aşk kavramının kadın ve erkek için aynı anlam gelmediğini söyler (1993: 65). Kadınların erkeklere göre daha romantik, tutkulu ve sevgi dolu olduğu söylenir. Sulhi ve Hasan ise ilişkide daha bağımlı bir görünümde dirler. Tıpkı bir kadın kadar duygulu ve aşk acısı çekecek kadar da zayıf bir kişilikte dirler. “Eğer erkek kadını onun istediği kadar sevmiyorsa, kadın erkeği kendine mal etmeyi, mutlu kılmayı, ona yetmeyi başaramamışsa, kendine hayranlığı bir tiksinti, kendini küçük düşürme, nefret haline dönüşür, bu da kendi kendisine ceza vermesine yol açar” (Beauvoir, 1993: 77). Ataerkil toplumda erkeğin gönlünü hoş eden kadın, varlığını kocasına adayarak onun tarafından fiziken ve ruhen kabul edilmek istenir. Bundan dolayı da erkeğe uygun görülen güç kalıpları onu duygusallıktan uzaklaştırır ve kadını onun tutsağı haline getirir. Veciz Sözler romanındaki Sulhi ve Hasan ise kalıplaşmış cinsiyet normlarının erkek dünyasından uzaklaşarak tıpkı erkeğinden ayrı düşürülen kadınlar gibi kendilerini ezik ve özgüvensiz görürler.

3.2.5. Bedenin Toplumsal Cinsiyetine Karşıt Olarak Zayıf ve Pasif Bedenler

Beden, kişinin cinsiyet kimliğini tanımlarken biyolojik ve toplumsal olarak belirli özellikleri taşıyan bir olgudur. *“Beden, toplumsal cinsiyet ayrımlarını -genetik miras, hormon farklılıkları ve üreme sürecinde cinslerin üstlendikleri farklı roller üzerinden- üreten doğal bir makinedir”* (Connell, 2019: 100). Kişi, toplum içinde bedensel özellikleriyle çeşitlilik gösterir. Erkek ve kadın bedeni arasındaki ayrım, toplumsal cinsiyet rollerinin de belirleyici unsurlarındandır. Kişiler, toplumun oluşturduğu bedenin kalıplarına girerek o bedenin biçimlerini alırlar. Beden sosyolojisi ise bu biçimlere daha geniş bir bakış açısıyla bakar. *“Beden Sosyolojisi, insan bedeninin salt fiziksel veya maddi bir nesnesi değil, aynı zamanda toplumsal anlamlarla yüklü sosyal bir nesne olduğu düşüncesinden hareket etmektedir”* (Bayhan, 2013: 147). Toplum tarafından erkekler için belirlenen kalıplara girmeyen bedenler, erkekler adına kusur olarak görülür. *Veciz sözler* romanında Hasan’ın yeşil gözleri dışında herhangi bir özelliği verilmemiştir. Sulhi’nin fiziksel özellikleri ise isminin başında sıfat olarak sık sık vurgulanmıştır. *“Acem suratlı bir sıska olduğunu şıp diye anlamış, hızını alamamış, okkalı burnunun üzerine bir de gözlük kondurmuştum”* (Bıçakçı, 2018: 8-9). Roman içerisinde Sulhi’nin en belirgin fiziksel özelliği sıska oluşudur. Sulhi’nin bu fiziksel özelliği arkadaşları tarafından aşağılayıcı görülerek tartışmalara sebep olur. Her teneffüs kantinden çokoprens alan Sulhi’nin her seferinde bu kadar zayıf oluşu sınıf arkadaşlarını şaşırtır. Bununla kalmaz Sulhi’yle ilgili okul yıllığına yazılanlar da dikkat çeker. *“Böylece geçti lise yılları ve yıllıkta hemen herkesin kılını bile kıpırdatmadan hak kazandığı ‘sınıfımızın renkli simalardan’ nitelemesine Sulhi hak kazanamadı. Gözlüklerinin camında flaşın parladığı, bu yüzden burnunun iyice belirginleştiği kısa saçlı fotoğrafı”* (Bıçakçı, 2018: 17) arkadaşları tarafından alay konusu olur. Sıra arkadaşı Mesut’un Sulhi’nin omuzuna çaktığı yumruklar onun dayanıksız omzunu çürütmüştür. Sulhi’nin fiziksel olarak bu kadar zayıf yapıda oluşu çevresindeki kızları da korkutmuştur. Kızlı erkekli kalabalık bir grup oldukları bir gün kızın biri,

“Sulhi’nin koluna sarılıyor iki eliyle. (Tam burada mendillerinizi, vah vahlarınızı hazır edin.) Sulhi’nin kolu, onun zavallı kolu öyle ince öyle cılız ki, kız dikenli bir şeye dokunmuş gibi (bir bakıma haklı, Sulhi dikenleri olan biridir) ellerini hemen çekiyor. Bu acaba yalnızca Sulhi’ye mi acıklı geliyor kolun sahibi o diye” (Bıçakçı, 2018: 89).

Sulhi, erkeğin fiziksel anlamda iktidar kuracağı bedene sahip değildir. İncinebilir bir bedene sahip olması kadınlar üzerindeki otoritesini ve saygınlığını yok eder. *“Sulhi*

gözlüğünün camlarını kazağının eteğine sildi, ince yüzünü, koca burnunu parmaklarıyla şöyle bir yokladı” (Bıçakçı, 2018: 32). Sulhi, burnunun kocaman olduğunun farkındadır. Burnunu eliyle yoklaması ve büyük olduğunun gerçeğiyle karşılaşması onu rahatsız eder. “Erkekler kendilerini daha çekici olarak değerlendirirler, beden imgelerinden daha hoşnutturlar” (Yaşın Dökmen, 2019: 182). Sulhi zayıf baldırları ve güçsüz bedeninin varlığıyla olumsuz bir vücut algısına sahiptir. “Tabii ruh başka şeylerin de etrafında gelişebilir. Örneğin kocaman, anıtsal bir burnun etrafında! Sulhi’nin ruhu burnundaydı. İnsan burnu şu dünyadaki en ilginç coğrafi şekildir. Üzerinde güneşler doğar güneşler batar” (Bıçakçı, 2018: 40). Anlatıcı, Sulhi’nin burnu için yaptığı anıt benzetmesiyle dalga geçer. Sulhi, bu özellikleriyle kadınlar tarafından beğenilmeyeceğini düşünerek utanır.

“Nesteren onu nasıl görüyordu? Nesteren’in gözünde nasıl biriydi? Sıksa bir şair bozuntusu? Zararsız bir dört göz? Büyük sözler yumurtlayan eğri bacaklı toy bir delikanlı? İsteklerini (Nesteren’in ellerini ve dizlerini okşamak, saçlarını öpmek) dizginlemekte başarılı bir deri bir kemik kalmış bir sapık? Neydi o, neydi? Ayna başkasının elindeyse aynadan uzak durmak gerekir. Ah sıksa Sulhi” (Bıçakçı, 2018: 52).

Ayna, Sulhi’nin karşısındaki bütün kadınlardadır, Sulhi aynanın karşısında kısa boyuyla kaybolur ve bedensel ezikliğiyle erkeklik kimliğinin üzeri örtülür.

Jed Diamond, erkeklerdeki utanç hissini tedavi edilmesi gerektiğini ve buna da erkek bedeninin kabul edilip sevilmesiyle başlanması gerektiğini söyler. “Eğer erkeklerin duyduğu utancın temelini anlamak ve onu iyileştirmeye başlamak istenirse, dikkat erkek bedenine ve ona nasıl davranılacağına yöneltilmelidir” (1998: 156). Sulhi’nin bedeninden hoşnut olmaması başka arkadaşları tarafından da sanki Sulhi’ye gönderme yapılrçasına dile getirilir. Sulhi, şair bir arkadaşının evine yemeğe gittiğinde Nesteren’den söz etmemek için çabalarken başka bir arkadaşının sıkıntılarını dinler.

“Kısa boyluyum. Kadın olsaydım erkeklerin hoşuna gidebilecek bir şeyler yapabilirdim, çocuk gibi davranırdım mesela, çocuksuluk erkeklerin hoşuna gider; belki biraz ‘kolay lokma’ numarası çekerdim, bilmiyorum yapardım işte bir şeyler. Ama kısa boylu bir erkek, biyolojik ve sosyolojik açıklaması muhakkak olan bu acımasız kadın-erkek ormanında, ne yapabilir? Aletin büyüklüğüne ilişkin bir efsane uydurmayacaksa, ne yapabilir” (Bıçakçı, 2018: 63).

Kadının kısa boylu, zayıf oluşunun kabul edilebilirliği karşısında erkeğin ise iri yapılı ve uzun boylu oluşu toplumsal cinsiyet rolleri tarafından kabul edilmektedir. Sulhi’nin arkadaşı kısa boylu kadın olsa daha çok sevilleceği ve boyunun kısalığından dolayı erkek kimliğiyle kabul görmeyeceği düşüncesindedir. Kadın olmaya duyulan arzu ve

çocuksu davranışlarla karşı cinsin daha çok hoşuna gitme düşüncesinde olan Sulhi'nin arkadaşı, kadınlara özenir.

“Kadın sevgilisi kendisine ‘sevgili yavrum, küçük kızım benim’ dediği zaman büyük bir mutluluk duymaktadır; erkekler, ‘küçük bir kız gibisin’ cümlesinin kadınların gönlünü kazanacak en güvenilir sözlerden biri olduğunu çok iyi bilmektedirler (...) Bir erkeğin kollarında yeniden çocuklaşmak, akıllarını başlarından alır” (Beauvoir, 1993: 69).

Bu bağlamda Sulhi'nin arkadaşı bunları söylerken kadın olursa daha çok sevileceği düşüncesindedir. Hem dış görünüşünden hem de cinsiyet kimliğinden dolayı bir memnuniyetsizlik söz konusudur. Sulhi kaderine razı olsa da bedeninin diğer yönleri için de kendisiyle barışık değildir. Yaşın ve zamanın elinden kurtulamayan Sulhi aynanın karşısında kendisiyle ilgili bedensel değişimleri gözlemler. *“Bir gün aynanın karşısında, burnundaki kıllara ve azıdişlerinden birindeki dolguya (bir parçasının koptuğunu düşünüyordu) uzun uzun bakarken, birden gözlerini aynadaki gözlerine dikti ve yanağının seğirmesiyle eliyle engel olmaya çalışarak” (Bıçakçı, 2018: 88)* akıp giden hayatı durdurmaya çalışır. *“Henüz gençtiler. Su gibi gençtiler ve ne güzeldir gençliğe övgüler düzmek, arkasından ağlamak, ihtiyarlayınca ensede kalan saçları uzatıp, kot pantolon, çiçekli gömlek ve bir çift çizme giyip peşinden koşmak” (Bıçakçı, 2018: 22).* Sulhi, ince kumaştan füme pantolonunu ve lacivert çoraplarını giymeyi bırakacak yaş da göz ardı edemez çünkü yaşlılık, kişinin fiziksel fonksiyonlarını ve giyim tarzını değiştirir.

Sulhi'nin okkalı burnu, zayıf bedeni ve sıska oluşu, toplumun erkekten beklediği bedensel yapıyla örtüşmez. Toplumun sevilen, beğenilen ve erkek için uygun gördüğü, erkeğe yakıştırdığı fiziksel özellikler vardır. Eril bedenin sahip olması gereken en önemli özelliklerden biri de ‘kaslı erkek bedeni’ olarak kodlanmıştır. *“1990'lara gelindiğinde ‘kaslı erkek bedeni’ popüler medyanın temel fetişlerinden birine işaret ediyordu. (...) ‘geniş omuzlar ve kaslı kollar’ erkeklerin yeni beden tahayyüllerini” (Sancar, 2016: 245-246)* oluşturur. Erkek, sahip olduğu ideal beden özellikleriyle hem egosunu tatmin eder hem de başta kadınlar olmak üzere kendine olan itaati ve saygınlığı elde eder. Sulhi, Müge'nin doğum günü partisine gittiğinde Müge'nin, sarı saçlı, renkli gözlü ve iri yapılı bir çocukla dans ettiğini görür. O çocuğun Sulhi'ye tercih edilmesi Sulhi'nin eril cinsiyet normlarının erkek için belirlediği bedensel özelliklere aykırı bir dış görünüşe sahip olmasıyla açıklanır. Kadınlar tarafından tercih edilen erkek bedenleri toplum içindeki diğer erkek bedenleriyle çatışma yaşar. Sulhi, sevdiği kadınlar

tarafından çekici, olgun ve yapılı erkeklere tercih edilir. Nesteren'in sevdiği adamlarla tanışan Sulhi,

“Kendisinden daha yapılı ve boylu olan bu adamın uzattığı eli sıkarken, ayaklarının çıplak olduğunu gördü. ‘Ne rahat, ne korkusuz adam, yaz gelmeden çoraplarını çıkarmış,’ Sulhi’nin yerinde olmayı kimse istemez herhalde. Ben mesela, sabun yemeyi tercih ederim. Böyle bir duruma ancak Oğuz Atay ve kahramanları dayanabilir. (...) ‘sevdiği adam’ın biçimli ayaklarına, düzgün kesilmiş tırnaklarına kaçamak bakarak, tanıyamadığı bir sesle bir şeyler söyledi” (Bıçakçı, 2018: 49).

Kaçamak bakış ve hafif hışırtılı sesi olan Sulhi, başka bir erkek karşısındaki utancını ve ezikliğini göstermiştir. Sulhi, sevdiği kadınların, sevdikleri erkeklere karşı olan fiziksel iktidarını koruyamaz. Bu erkekler gibi beğenilmez fakat beğenilmek ister. *“Beğenilmek isteği hiç yoktan iktidar yaratır. Beğenilmek isteyen, kendisini beğenmesini istediği kişinin uyruğuna girer”* (Bıçakçı, 2018: 52). Sulhi hiçbir kadının uyruğuna giremez çünkü onu kimse beğenmez. *“Bu kokmuş dünyada onu sevecek tek bir kadın bile yoktu”* (Bıçakçı, 2018: 68). Anlatıcı, Sulhi'nin seilmeyişi gibi karamsar bir yargıyı kabul eder. Sulhi, seilmemekten ve beğenilmemekten dolayı sitem eder. Sulhi bütün benliğiyle, bedeniyle ve duygularıyla iktidarın dışına atılır. Boyundan dolayı aynalara ulaşamaz, ulaştığı aynalar ise onu çirkin gösterir. Evindeki ayna dışındaki bütün aynalar Sulhi'ye düşmandır. Kendisi olduğu, kendisini iyi hissettiği yer hiç kimsenin olmadığı yerdir.

3.2.6. Cinsel Yaşamdan Yoksun ve Soyutlanan Erkekler

Cinsellik ve cinsel yaşam, erkek ve kadın olmak üzere tüm insanlara ait doğal bir ihtiyaçtır. *“Cinselliğin yalnızca fizyolojik yani biyolojik boyutu değil psikolojik, sosyal ve kültürel boyutları da bulunmaktadır”* (İncesu, 2010: 26). Kişiye hem mutluluk veren hem de geliştiren ve değiştiren cinsel yaşam, bireylerin hayatında önemli bir yere sahip olmakla birlikte gereklidir. Erkeklerin hayatında, davranışında ve psikolojik bütün yönlerinde etkili olan cinsellik onların iktidarı, başarıyı ve gücü ellerinde tutmalarının keskin bir yoludur. Selek'e göre, cinsellik erkekliğin ana damarıdır. Bu damarın kesilmesi durumunda erkek güçsüzleşir ve geriye hiçbir şey kalmaz. Nasıl ki masallarda kahramanlar gücünü çizmelerinden alıyorsa erkek de gücünü cinsel organından alır. Kısacası erkekliğini ortaya koyan erkek için cinsellik sürekli bir sınanma alanıdır. (2018: 153). Bu sınanma genellikle kadınlar karşısında cinsel anlamda etkin rol

oynayamayan erkeklerle gerçekleşir. Sulhi, roman boyunca cinsel anlamda doyurulmamış ve başkalarının cinsel davranışlarını izlemek gibi zayıflıklar sergilemiştir.

Sulhi, lise yıllarıyla ilgili hayallere kapıldığında, arkadaşlarıyla gittikleri Gençlik Parkı'ndaki sevgililerin birbirine nasıl davrandıkları ve birbirine nasıl dokunduklarını düşünmekten kendini alıkoyamaz.

“Bizim muhasebeci gözlüklerinin ve daha pek çok şeyin ardından seyrederdi bu sevgilileri. Nasıl konuştuklarına, birbirlerini nasıl dinlediklerine dikkat ederdi. (...) sonra nasıl ele ele tutuşuyorlardı, nasıl sarılıyorlardı birbirlerine, Sulhi seyrediyordu. Bazı çiftler avuçlarını iyice yapıştırıyorlardı. (...) bazıları parmaklarını birbirine kenetliyor, bazı kızlar ellerini yumruk yapıp erkeğin avucuna bırakıyor. Kimi çiftler sarmaş dolaş. Kız oğlanın beline sarılmış, belki parmaklarından birini sevgilisinin pantolonunun kemer köprülerinden birine geçirmiş. Oğlan da kızın beline sarılıyor ya da omzuna. Sulhi seyrediyor ve bir kızın beline sarılmak istiyor. Omzuna da olabilir. (...) Bazen bir bankta oturuyorlar öpüşüp koklaşıyorlar. (...) Sulhi hepsini seyrediyordu. Uzun uzun bakıyordu bu çiftlere (Bıçakçı, 2018: 10-11).

Sulhi, kadınlara hep uzaktan bakmış, yakın olduğu zamanlarda bile fiziksel olarak en küçük bir temasta bulunamamıştır. İçten içe cinsel arzu duyan Sulhi, sevgililerin bütün bu yakınlaşmalarını, öpüp koklaşmalarını seyredilmek istedikleri için yaptığını düşünür çünkü kendisi bu çiftleri sadece seyretmiştir. Sulhi, aslında bir kadın ve erkeğin ne derece yakın olduğunu merak etmektedir. Tensel arzularını hiçbir şekilde gideremeyen Sulhi, sevgilileri izlerken herhangi bir kadını öpmek ve ona sarılmak ister fakat bütün bu arzuları, zevkleri karşılıksız kalır. Kendi cinsel arzuları karşılıksız kalsa da başkalarının ona yakınlaşmasını engellemez. Sulhi, bir gün garda annesinin trenini beklerken ihtiyar bir simitçi yanına oturur.

“Sulhi adamın kırış kırış suratına, eksik dişlerinin boşluklarını dolduran buruşuk ağzına, beyazı kirlenmiş kahverengi gözlerine bakıyor, sabahın köründe oğlan, erkek veya insan, evet insan (Çünkü nasıl da pespayedir bütün o cinsel sınıflandırmalar!) arayan bu ihtiyarın ellerinin altındaki ince bacaklarını kaçırmıyor ve ‘Bırak okşasın Sulhi, bırak hiç olmazsa biri küçük bir an için mutlu olsun,’ dedi” (Bıçakçı, 2018: 90).

Sulhi, başkalarının bedenleriyle mutlu olmaz ama kendi bedeniyle başkalarını mutlu ederek cinsel sınıflandırmaları yok sayar. Bu cinsel sınıflandırmaların alçak ve rezilce olduğunu düşünür. Simitçinin hemcinsi olarak ona yaklaşması onu rahatsız etmez. Cinsel anlamda tatmin olmanın ve alınan hazzın daha önemli olduğunu düşünür. Kadınların Sulhi'ye fiziksel ve duygusal manada karşı çıkmaları onu yaralamıştır. Kendi yaralarından dolayı simitçiye hoşgörülü davranarak onu anlar.

Sulhi ve Hasan kadınlara nasıl davranacaklarını düşünürler ama bulamazlar, bu durum onlar için oldukça zordur çünkü kendilerine yetecek güven duygusuna sahip değildirler. *“Sulhi-Hasan ikilisine kalırsa hareket edebilen kişi düşünmez. Gider kızı öper, beline sarılır, burnunu saçlarına gömer, yapar bir şeyler”* (Bıçakçı, 2018: 36). Bunu yapmayı bırakın elleri kadınların ellerine bile değmez. Sulhi kadınları seyreden konumun dışına çıkamaz adeta oraya hapsolmuştur. *“Sulhi önüne döndü, bir iki ense, kulak memesi, omuz seyretti”* (Bıçakçı, 2018: 40). Vücudun bu bölgeleri Sulhi için cinsel anlamda haz doğurmuştur. Roman içerisinde Sulhi’nin cinsel hiçbir deneyiminden bahsedilmez. Cinsel ilişkiyi arzular, rüyasını görür fakat herhangi bir cinsel edimde bulunmaz. *“Cinsellik, erkeğin kendisini en önemli hissettiği yer değildir, sadece en zayıf yeridir. Kendisine olan güvensizliğinin de en fazla olduğu yerdir”* (Topkara, 2015: 127). Bu güvensizliğin altında cinsel tecrübenin olmayışı yatmaktadır. Toplum algısına göre erkek, evlilik öncesi cinselliği yaşamalı ve böylece cinselliğinin zayıf kalıplarından kurtulmalıdır. Ne kadar çok kadınla birlikte olursa o kadar çok değer gören erkek, erkekliğini ispatlama çabasını ömrü boyunca devam ettirecektir. Acıman’a göre, erkeklik, cinselliği her daim kimliğinde taşıyan, çapkın ve kadınlardan anlayan bir yapıda olmalıdır (2012: 70). Bu özellikleri taşıyamayan erkek, pısrık, işe yaramaz ve eril yanı kesilip atılmış olarak görülmektedir. Sulhi cinselliğiyle büyük bir mücadele vermektedir.

“Sulhi kadınlar karşısında nasıl da savunmasızdır, bilemezsiniz. ‘Erkek adam’ın yirmili yaşlarına gelmeden birkaç kızı köşeye sıkıştırma, öpme, hatta bir iki genelev macerası olur, değil mi? Hani şu bütün susamışlıklarıyla bir kadının üzerine çıkıp da boşalmakta gecikince, ‘Bağdat’tan mı geliyor!’ diye azarlanarak kıçlarına şaplak yiyen delikanlıların maceralarından söz ediyorum. Bakın, eli kalem tutan bir ruhbilimci bu konuda neler söylüyor: ‘Erkeklerin hayatında kıçlarına atılan iki şaplağın fevkalade önemi vardır: biri dünyaya geldiklerinde atılan, öteki bir genelev kadının attığı iki şaplak. İlkini ciğerleri açtığı söylenir, ikincisi ise hiç şüphesiz bazı hassasiyetleri kapar.’ Bizim Sulhi işte bu ikinci şaplaktan mahrum kalmıştı ve bütün gözenekleri açık tuhaf bir canlı olarak yaşamaya, hayatta kalmaya çalışıyordu. Bir çeşit sünger. Sünger Sulhi” (Bıçakçı, 2018: 43).

Cinsel deneyim de sünnet ve askerlik gibi erkekliğe geçiş ritüeli olarak görülmüştür. Sulhi, erkekliğin bu basamağını atlayamaz. Cinsel gücü elinde tutan erkek, kadın üzerindeki iktidarını da başarılı bir şekilde sağlamış olur. Erkek cinsel hayatı sadece kendi varlığı için değil, diğer erkek grupları ve aile büyüklerinden övgü almak için de istemektedir.

“Ekonomik, siyasal ya da sosyal ‘kudret’ine rağmen, açığa çıkan cinsel ‘güçsüzlük’, erkeği bir bütün olarak ‘zayıflatır.’ Bu nedenle bazı babalar, oğullarını, belli bir yaşa gelince, ‘erkekliğini sınamak ya da geliştirmek’ için, geneleve götürürken kimisi başka deneyim

alanlarına yönlendirir. Türkiye’de ilk defa geneleve gitmiş bir erkeğe ‘milli oldu’ denilir” (Selek, 2018: 153).

Sulhi milli değildir, olamamıştır. Erkek için cinselliğin özgür yaşama alanı Sulhi’yi kabul etmemekte ve arzuları sürekli kendisi tarafından bastırılmaktadır. Bir keresinde bir kadına yaklaşır gibi olur onun da sonu pişmanlıkla biter.

“Eline kadın eli değmemiş biriydi Sulhi. Hayata bu yoksunluğun ıraksak merceğinden baktığında her şey olduğundan daha uzak, daha farklı görünüyordu. Sulhi’nin bir kadınla tek fiziksel yakınlığı, Yüzüncü Yıl Sitesi’nde oturan bir arkadaşının evinde içkili ve kalabalık bir akşam yemeği sonrasında yaşadıklarıydı. Elinde şarap bardağıyla divanda oturan ve yuvarlak yüzüne, geniş kalçalarına bakan birinin hemen altında yumurta arayacağı türden bir kızın dizlerine uzanmıştı bizim muhasebeci. Hiç beklemezsiniz değil mi pısrık Sulhi’den! Gözlüğünü çıkarıp sağ yanağını kızın bacağına koymuş, dizlerini karnına çekmiş, iki elini birden bacaklarının arasına yerleştirmişti. Annesinin dizinde yatıyor sanki! Bir süre sonra kız bacaklarının karıncalandığını söylemişti. Sulhi özür dileyerek kalkmıştı” (Bıçakçı, 2018: 43).

Sulhi, sarhoşken de ayıkken de kadınlarla birlikte olma güvenini ve eğilimini gösteremez. Yaşadığı cinsel yakınlaşma Sulhi tarafından hata olarak görülür ve bundan sonraki cinsel beklentileri zayıflar.

Sulhi, Gençlik Park’ındaki sevgilileri seyrettiği gibi, Nesteren’in de sevdiği adam tarafından saçlarının okşanmasını ve öpülmesini seyreder. Sulhi, roman boyunca cinsel arzularını yaşamak yerine hep başkalarını seyretmiştir. *“Cinsel içgüdünün tamamen bilinçli olarak anlaşılması cinsel edimin kendisinden daha önemlidir” (Foucault, 2018: 112).* Sulhi’nin fizyolojik olarak cinsel içgüdülerle sürekli uyarılması ve cinsel hazlarının farkında olması, cinsel edimden daha geniş bir yer kaplamaktadır. Nesteren’in başkalarını öpmesi, Sulhi’nin de öpülme isteğini doğurur.

“Nesteren, öyle uysal öpmüştü ki o uzun saçlı, sakallı çocuğu, Sulhi’nin kalbine giden damarlardan birinde büyük bir soru işaretinin yol açtığı bir tıkanıklık... Kızımız önce sağ elini çocuğun omzuna koymuş, sonra ayak uçlarında yükselip yanaklarından, çok alışıktığı bir şey sanki öpmüştü. Sulhi’nin o anda kalbini zorlayan soru şuydu: ‘Beni böyle ne zaman öpecek’” (Bıçakçı, 2018: 61).

Sulhi sürekli arzularına direnmeye çalışır. Pavyona gittiği gün oradaki kadınları da arzular fakat onlarla da yaklaşamaz. *“Cazibe. Cazibe. Cazibe. Çağır gelsin. Çıplak kollarını boynuna dolasın. Göğüslerini yaslasın. Saçları yüzünü gıdıkласın. Kokusu üzerine sinsin” (Bıçakçı, 2018: 84).* Cinsel nesne olarak görülen saçlar kokusuyla Sulhi’yi tahrik etmektedir. Sulhi’nin cinsel nesnelerden bu kadar etkilenmesi ve bunları bu kadar güzel bulması yedi yaşındayken duyduğu ve bir daha unutmadığı şehvete bağlanabilir. Sulhi, babası öldükten sonra babası ve ağabeyiyle Antalya’da denize gittikleri günün fotoğrafına bakar. Fotoğrafta bikinili genç bir kadın da vardır. Kadının

ayaklarını yıkayışı başta babasının olmak üzere Sulhi'nin de gözünden kaçmaz. Fotoğraf bu yönüyle Sulhi'nin aklında yer etmiştir.

“Sulhi, kadının iç gıcıklayıcı bir güzelliği olduğunu hatırlıyordu. O yaşta anlayamayacağı türden zevkler vaat eden bu güzelliği unutmamıştı demek! Birlikte bir fotoğraflarını çekselerdi, herhalde Sulhi de o kadının yanında, babasının yanında durur gibi dururdu, utangaç, azarlanmayı bekleyen, azarlansa hiç şaşırmayacak, çünkü muhakkak yanlış bir şey yapmıştır, suçludur muhakkak” (Bıçakçı, 2018: 100).

Sulhi'nin çocukluğundan beri kadınların yanında ve karşısında duramayışı onun cinsel kimliğinin oluşamamasına sebep olmuştur. Bütün cinsel dürtülerin çocukken oluşmaya başladığı bilinmektedir. *“Cinsel dürtünün çocuklukta bulunmadığı ve ancak erginlik döneminde uyandığı genel olarak kabul edilmiştir. Bu, sonuçları bakımından ağır bir yanılgıdır”* (Freud, 2018: 73). Cinsel dürtülerin oluşması için yedi yaşın bile geç olduğu söylenebilir. Bebek doğar doğmaz cinselliğinin oluşumunda rol alır. Meme emme eylemiyle *“doymuş olan çocuğun memeyi bırakması ve annenin kolları arasına düşmesi, yanakları kırmızı bir halde mutlu bir gülümsemeyle uyuması görüldüğü zaman insan, bu görünüşün, daha sonra tanıyacağı cinsel doyumun modeli ve anlatımı kalacağını söylemekten kendini alamaz”* (Freud, 2018: 82). Sulhi'nin babasının dikkatini denizdeki kadın çeker. *“Babasının gülüşü, belirgin bir mahcubiyetle dizlerinin üzerinde kavuşturduğu elleri, duruşu, havası. (...) kadının ıslanmamaya çalışarak ayaklarını yıkayışını seyrediyor. Yüzünde tuhaf bir gülümseme”* (Bıçakçı, 2018: 99-100). Kişi cinsel haz aldığı esnada doyuma ulaşmış bir bebek gibi tebessüm eder çünkü ihtiyaç ve dürtüleri karşılanmıştır.

Sulhi o çok arzuladığı cinsel hayatı rüyasında da seyreder:

“Nesteren'i tıpta okuyan çapkın bir arkadaşıyla sevişirken gördü; daha doğrusu ikisi çıplak olduklarını sandığı bir biçimde beyaz bir örtünün altında arsızca gülümsüyor, Sulhi de böbreği veya karaciğeri çıkarılıp eline tutuşturulmuş gibi şaşkın ve acılı, yatağın kenarında durmuş ikisine bakıyor, Nesteren'in halinden hoşnut olup olmadığını anlamaya çalışıyordu” (Bıçakçı, 2018: 60).

Boyun eğen, korkan ve şaşkın çocuksuluğuyla rüyadaki konumunu anlamaya çalışan Sulhi, tıpkı bir çocuk gibi bütün önemli olayların dışında tutulduğu gibi rüyasının da dışında bir seyirci olarak yer almıştır. *“Dışarıda bırakılmak araftır belki; ama içeri alınmak mutlaka cehennemdir. Ana-babasının öpüşmesini seyreden –ya da onların birlikte yattığı olmalarının eksiksiz ihanetinin acısını çeken- her çocuk bilir ki, dışarıda bırakıldığınızda bir şey yapabilirsiniz”* (Phillips, 2018: 126). Dışarıda bırakılmışlık duygusu çocuğun ailesi karşısında beslediği bir duygudur. Bu yüzden Sulhi bütün

çiftleri bu çocuksu merakıyla izler. Budayıcıoğlu'na göre, çocuk ruhlu erkekler saf ve dürüst olma gibi özelliklerinden dolayı kadınların gerisinde kalırlar. Kadınlar bu tür erkekleri rahatlıkla yönlendirip, istekleri doğrultusunda kullanabilirler. (2019: 65). Sulhi, terk edilmişliğiyle, küçümsenmesiyle kadının kullanabildiği ve istediği şekilde yönetebildiği erkek tipine örnektir.

Toplumsal cinsiyet normlarına göre erkeğin cinsel yaşamının daha açık ve göz önünde bulunabilir olmasına karşın kadının ki daha kapalı ve gizlidir. Bu görüşte toplumun cinsiyet rolleri etkilidir. Veciz Sözler romanında ise Sulhi bu ayrımın aksine cinsel arzularının açığa çıkmasından dolayı utanç duyan, kadınlara yaklaşamayan ve erkekler için biçilen cinsel rolü oynayamayan bir yapıya sahiptir. Kadınlar Sulhi'ye göre erkeklerle iletişimde daha atılgan ve aktif bir görünüme sahiptir. Sulhi, cinsel kimliğinden önce, ruhen de sevilmemiş ve tatmin edilmemiş bir karakterdir. *“Cinsellik erkek için sadece bedensel bir işlev değildir, hatta cinselliğin bedensel bir işlev olan yönü erkek için çok arka sıralarda bir öneme sahiptir”* (Topkara, 2015: 123). Sulhi, ruhunu teslim edecek kadar hiçbir kadınla duygusal anlamda bir ilişki yaşamaz. Sulhi'nin sevgi açlığının yanındaki cinsel açlığı onun gerçek bir erkek olarak yaşam sürmesini zorlaştırmış ve kadınlar tarafından keşfedilmesini engellemiştir.

3.2.7. Erkekliğe Çağrı Olarak Formüle Edilen Askerlik Görevi

Toplumsal cinsiyet normları tarafından erkeğin toplumsal yapıda statü sahibi olabilmesi için gerekli aşamalardan biri olarak görülen askerlik, zorunlu ve bir o kadar da zorlu bir aşamadır. Erkekliğin önemli bir kademesi olan askerliği zorunlu tutan ise toplumdur. Toplumun değer ve yargılarına ışık tutan askerlik görevi, erkeğin erkekliğini ispatladığı yerdir.

“Halen, çeşitli ritüellerle, toplumsal olarak hazırlanan ve kutlanan bir durak anlamıyla benimsenen ‘askerlik’, tıpkı sünnet, cinsel deneyim ya da elin iş tutması gibi, bir rüşt ispatlama aşaması, dolayısıyla babalık için en gerekli ruhsatlardan biri sayılıyor. Mehmetçik olarak da adlandırılan genç erkekler, burada hem devlet hizmetine hem de aile reisliğine hazırlanıyorlar” (Selek, 2018: 28).

Askerlik görevi, Sulhi ve Hasan'ın aile reisliği yapmaları için yeterli bir ritüel değildir. Askere giderler fakat askerlik onları toplumsal olarak kabul görecekları erkeklik rolünü edinmeleri için yeterli gelmez.

Hasan, Pervin'den ayrıldıktan sonra Bursa'ya gider, Bursa'dan döndükten hemen sonra da İzmir'e askere gider. Hasan askerdeyken Sulhi ona Nesteren'i anlattığı mektuplar yazmaya başlar. Sulhi'nin Nesteren'e olan hisleri bu mektuplar aracılığıyla öğrenilir. Sulhi, Nesteren'e olan karşılıksız aşkının üzüntüsünden dolayı İzmir'e askerde olan Hasan'ın yanına gitmek ister fakat özgüven problemi olan Sulhi garajların kalabalığından ürker ve gitmekten vazgeçer, Hasan'la telefonda konuşurlar. Hasan'ın askerlik süresine romanda geniş yer verilmiştir. Sulhi'nin sevdiği kadınlarla yaşadığı hayâl kırıklıklarından sonraki zamanları Hasan'ın yokluğuyla birlikte kederli geçer. *“Yine kötü bir yaz bekliyordu Sulhi'yi Hasan hâlâ İzmir'de askerdeydi”* (Bıçakçı, 2018: 69). Yazın sonlarına doğru Hasan'ın askerliği biter ve Sulhi bu duruma çok sevinir. Askerlik, Hasan ve Sulhi için toplumsal cinsiyet normları açısından gerekli olan erkeklik kimliği, aile reisliği ve devlet hizmeti gibi görevleri pekiştirmekten ziyade aralarındaki özlem ve yalnızlık gibi duyguları pekiştirmiştir. Hasan'ın askerlik hayatına göre Sulhi'ninki geleneksel erkeklik kalıplarına daha uygundur. Sulhi,

“Askerliğini yedek subay olarak Eskişehir'de yapmıştı. Size Sulhi'nin askerlik hatıralarını anlatacak değilim, bunu kendisinin bile yaptığını sanmıyorum. Yalnızca bir dolu ‘harcama kalemi’ ile uğraşmak zorunda olduğu Bütçe Şubesi'nde görev yaptığını, komutanları ile arasının iyi olduğunu, Sivil memurlarla isteği dışında yakın bir ilişki kurduğunu, sivil memurelerin birazcık içe kapanık, başı azıcık öne eğik olanlarıyla sohbet etmeye bayıldığını ve kendi döneminden iki yedek subayla şehrin dışında çok katlı bir apartmanda aynı daireyi paylaştığını, bazı komutanlarının reddedemeyecekleri bir biçimde anahtarı isteyerek bu daireye ‘kadın attıklarını’ söylemekle yetineceğim” (Bıçakçı, 2018: 56).

Sulhi, askerdeyken nöbetçi olmadığı hafta sonları Ankara'ya gelerek ailesi ve Hasan'la birlikte zaman geçirmeye başlar. Bazen de hafta sonları komutanlık binasında klasiklerle dolu kütüphaneden kitaplar alır okurdu. Oscar Wilde'nin Dorian Gray'ın Portresi adlı kitabı Sulhi'nin hem askerliğinde hem de sonrasında, Nesteren'in evinde, görüp dikkatini çektiği ve sevdiği bir kitap olmuştur.

Sulhi mahcup ve içe kapanık kişiliğini askerdeyken de korumuştur. *“Bazıları, askerlikle birlikte sosyal ilişki yeteneklerini geliştirdiğini söylerken, bazıları da içe kapandıklarını, psikolojik sorunlar yaşadıklarını anlatır”* (Selek, 2018: 193). Sulhi mevcut durumu olan içe kapanıklılığı devam ettirir. Askeriye homososyal bir alan olduğundan erkekler, cinsel anlamda tatmin edilmeye ihtiyaç duyar. *“Erkeklerin yoğun olduğu alanlarda, cinsel güç ya da iktidarla özdeşleştirilen çeşitli ‘görevlerin’ yerine getirilmesi için, en kolay yol olarak, cinselliğe dair semboller kullanılır; erkek cinselliği kıskartılır”* (Selek,

2018: 156). Homosoyal bir alan olan askeriye, erkeklerin cinsel arzularının yoğun olduğu bir yerdir. Sulhi'nin komutanlarının daireye kadın atma olayı da yine yoksun kaldıkları cinselliğin yaşanması içindir. Sulhi askerdeyken de cinsel ihtiyaçlarını karşılama arayışında değildir çünkü beklentilerinin karşılanmayacağına dair inancı burada da devam eder. Sulhi askerliği bitirdikten sonra her Türk erkeği gibi iş arar. *“Sulhi, askerlikten sonra o yaştaki her akli başında insanın yaptığı gibi bazı iş başvuruları yaptı”* (Bıçakçı, 2018: 93). Askerlik sonrasına bırakılan iş bulma eylemi, erkeklik yolundaki bir aşamadır. *“Türkiye’de geleneksel olarak kabul gören erkeklik kademesine varmak için dört temel aşamayı geçmek zorunludur: 1. Sünnet, 2. Askerlik, 3. İş bulma, 4. Evlilik”* (Selek, 2018: 19). Sulhi iş bulma aşamasına geçer fakat ondan sonraki aşama olan ‘evlilikten’ romanda hiç söz edilmez, zaten askerdeyken kendisini bekleyen birileri yoktur. Kadınların da katıldığı bu askerlik süreci Sulhi için eksik bitmiştir. *“Kadınlar savaşçı olamayacakları için askerlikten dışlanırken, ‘kadınsı’lık da askerlik ‘normu’ndan dışlanır. Öte yandan kadınlar farklı bağlamlarda, erkeklerin destekçisi olarak savaşa katılmaya çağırılırlar”* (Sancar, 2016: 154). Sulhi'nin askerdeyken -annesi de dahil- herhangi bir kadın tarafından beklendiği görülmez. Askerliğin erkekliğe farklı deneyimler kazandırdığı ve erkeği olgunlaştırdığı bilinmektedir. Sulhi de herhangi bir değişim görülmez. Ezik ve utangaç olarak gittiği askerden aynı duygularla geri döner.

3.2.8. Erkeklik İnşasına İlişkin Erkeklik Belirtilerinin İmkânsızlığı

Erkekliğin oluşup gelişmesi için erkeklere verilen görevlerin yerine getirilmesi ve beklentilerin karşılanması gerekmektedir. Erkeğin hem kadın üzerinde hem de hemcinsi üzerindeki egemenliği kurup devam ettirmesi, erkeği kişisel, siyasal, psikolojik, sosyal, toplumsal ve ekonomik olarak hegemonikleştirir. *“Güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddeti uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak erkeklik belirtisi olarak kabul edilmektedir”* (Sancar, 2016: 28-29). Bu belirtilerin çeşitli alanlarda (futbol, askerlik, heteroseksüellik, siyaset, yaş vb.) gösterilmesi hegemonik erkek kimliğini güçlendirir. Futbolun bedenler üzerinde yıkıcı ve yaralayıcı etkisi olsa da erkekliğin olmazsa olmaz sporudur. Sulhi'nin

futbola ilgisi roman içinde görülme de onun Beşiktaşlı hatta *“hasta bir Beşiktaşlı”* (Bıçakçı, 2018: 16) olduğu bilinmektedir. Sulhi’nin sıska, güçsüz ve zayıf oluşu onu futboldan uzaklaştırmıştır fakat toplum tarafından erkeklik kavramı için futbol gerekli görülmüştür.

“Her toplumun toplumsal cinsiyet üzerine kültürel betimlemeleri vardır ama her toplum ‘erkeklik’ kavramına sahip değildir. Bu terimin modern kullanılış biçimi, kişinin davranışının kişilik tipinin bir sonucu olduğunu varsayar. Başka bir deyişle erkeksi bir kişiliğe sahip olmayan birinin erkeksi davranmayacağını –örneğin saldırgan değil mülayim olacağını, baskıcı değil uzlaşmacı olacağını, futbolla ilgilenmeyeceğini veya çapkınlık yapmayacağını- varsayar (Connell, 2019: 136).

Sulhi, sahip olduğu fiziksel ve kişisel özelliklerle erkeksi bir eğilime sahip değildir. Güçsüz ve çelimsiz bedeniyle futbolun dışında kalmıştır. Sulhi bir gün Nesteren ve sevdiği adam Tarık’ın yanına gider. *“Üçü birlikte futbol maçı seyrediyordu. Sulhi, ‘sevdiği adam’la, geriden uzun toplarla çıkmanın işe yaramazlığı, ayağa pas yapmanın bunun güçlü bir savunmaya sahip bir takım karşısında hiç de kolay olmadığını elbette ikisi de kabul ediyordu (Bıçakçı, 2018: 60).* Sulhi’nin futbola olan uzaklığı ne kadar toplumsal cinsiyet rollerine uymuyorsa, kadının futbola olan ilgisi de o kadar bu rollere uymaz. Futbolun hegemonik erkekliğin üretildiği bir alan olmasından dolayı futbol tutkusu ve taraftarlığı da erkeklere ait görülür.

Erkeklerin başka erkekler üzerindeki iktidarı ekonomik ve kültürel olarak başka kategoriler hâlinde şekillenmiştir. Başarılı, iş güç sahibi her erkek diğer erkek sınıflarından üstündür. Sulhi iş görüşmesi yaptığı adamları kendisine rakip olarak görmese de onların bulunduğu konumu eleştirir ve onlarla alay eder. *“Sonra görüşmeyi yapan o takım elbiseli adamlar, ah o adamlar! Hepsi de birer saç sakal tıraşı harikası, boş bakış cambazı, sahte gülücük dansözü, ciddiyet kumkuması, özgeçmiş bağımlısı (Bıçakçı, 2018: 94).* Sulhi, statü olarak bulunduğu alt konumdan, bütün bu iş adamlarını yapmacık bulur. Bu iş adamlarını her yönüyle rahatsız edici bulmasının sebebi ise onlar kadar kendine güveninin olmamasıdır.

“Sulhi, birbirine çok benzeyen bu görüşmeci adamların ait olduğu seçkin dünyadan nefret ediyordu. İşte arabaları var, direksiyonunu okşuyorlar, hafta sonları kot giyiyorlar, kokular sürünüyorlar, eğlenmesini biliyorlar, şaşkınlıklarını İngilizce ifade edebiliyorlar... İş görüşmelerine yanında bir bond çantayla gitmek istiyordu Sulhi; görüşmenin ortasında çantayı açıp içinden pişmiş bir yumurta çıkaracak ve adamların gözleri önünde masaya vurarak kabuğunu kırıp soyacak, sonra da sarısıyla beyazının temas ettiği kısımları morarmış yumurtayı tuzlayıp yiyecekti! Acaba böylece onları mı kendini mi cezalandıracaktı” (Bıçakçı, 2018: 95).

Sulhi, özgüven eksikliğinden dolayı kendini cezalandırmıştır. Bu adamlardan hoşnut olmamasının sebebi ise onlar kadar rahat bir yaşantıya sahip olamamasıdır. Kendini güçlü hisseden bu iş adamlarının mevki itibarıyla zihinsel yeteneklerinin gelişmiş olduğu düşünülürse de Sulhi'nin de onlar kadar bilişsel yeteneklerinin geliştiği söylenebilir. Sulhi'nin serbest muhasebecilik yapması onun matematik performansının iyi olduğunu gösterir. Yaşın Dökmen'e göre, erkek çocuklarının matematik, spor ve mühendislik gibi 'erkeksi' alanlarda başarılı ve yeterli olması beklenirken, kız çocuklarının 'kadınsı' diye nitelendirilen dil ve sanat alanlarında daha başarılı oldukları beklenmektedir (2019: 153). Romanda Sulhi'nin edebiyata, şiire ve sanata olan ilgisiyle sözel alanda, mesleği itibarıyla de matematik alanında iyi olduğu söylenir.

Sulhi, başka erkek grupları üzerindeki öfke hissini, şiddetle giderecek bir mizaca sahip değildir. Bedenen ve ruhen güçsüz oluşu onu kırılgan, ezilen ve şiddet gören biri yapar. Sulhi'nin bütün bu aşağılanmalara karşılık verecek duygusu ve gücü yoktur. Karşılık verdiği tek kişi yine kendisidir. Hasan bir gün Sulhi'ye, *“Seni de senden başka kimse heyecanlandırmıyor Sulhi”* (Bıçakçı, 2018: 96) der. Sulhi'nin kızgınlığı, öfkesi, sevgisi ve ilgisi kendinedir çünkü bu duyguları ona verebilecek ve kendisinin de bu duyguları gösterebileceği biri yoktur.

“Bir gece geç saatte Dil ve Tarih Fakültesi'nin önünden Kızılay'a doğru yürürken beyaz bir minibüs yanlarında acı bir fren yapmış, silahlı ama sivil birtakım adamlar minibüsten inip, 'Ellerinizi başınızın üstüne koyun,' diye bağırıyordu. (...) Adamlar, Hasan'ın sigarasını ağzından alıp yere atmış, ikisinin de üstünü döver gibi aramış, (...) Bir de Sulhi'nin şiir defterini karıştırmışlar, içlerinden biri, defteri minibüsün farına doğru tutup, Sulhi'nin Nesteren için yazdığı şu dizeleri yüksek sesle diğerlerine okumuştı: 'Gözlerin buradan denize kadar / demek / beni bekleyen ıssız bir sahil var.' Adamlar minibüse atlayıp gittikten sonra Sulhi gözleri dolu dolu, şiir defterini yakmaktan söz etmişti. Bir elektrik direğini yumrukladı” (Bıçakçı, 2018: 45).

Adamlara karşı olan öfkesini, kendi canını yakarak kendisinden çıkaran Sulhi, yazdığı şiirlerle alay eden bu adamlar tarafından duygusal şiddete maruz kalır. *“Erkekler hem şiddetin uygulayıcısı hem de mağduru olarak farklı farklı konumdadırlar”* (Sancar, 2016: 215). Duygusal şiddetin mağduru olan Sulhi'nin duygusal tepkisi ise öfkesidir. *“Aynı zamanda öfke erkek için, kendini zayıf, değersiz hissettiği durumlardaki en güçlü savunma mekanizması, kendini koruma duygu/davranışıdır”* (Topkara, 2014: 105). Sulhi, kendisini koruyabilecek kadar güçlü bir fiziğe ve ruha sahip değildir. İçindeki öfkeyi azaltmak için yapabileceği tek şey elektrik direğini yumruklamaktır çünkü çevresinde kendisi dışında zarar verebileceği hiç kimse yoktur.

Okul, kişinin toplumsal cinsiyet rollerini kazanması için gerekli olan etkili mekânlardan biridir. Kişi model alma, taklit etme gibi rolleri okul aracılığıyla hemcinslerinden öğrenir ve öğrendiği her davranış kişinin toplumsal cinsiyeti için bir norm haline gelir. Çocuk, toplumsal cinsiyeti model alma işleviyle sosyal öğrenme sürecine girer. “*Sosyal öğrenme kuramı, kız ve erkek çocuklara aile, okul, arkadaşlar, çevre ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla cinsiyetlerine uygun davranışları sergilemeleriyle ilgili mesajlar verir*” (Zeybekoğlu, 2013: 31). Sulhi bu mesajları alamadığı için okulu sevmez. Başta erkek arkadaşları olmak üzere okulla ilgili hiçbir şey ona sıcak gelmez. Aidiyet sorunu yaşayan Sulhi, ait olmadığı okuldan zorlukla mezun olur.

“Okulun belirlediği bir taşkınlığın şaşmaz sınırları içinde birbirlerinin kravatlarına asılıp düğüm yapan, arkadan sessizce yaklaşıp kulağa yakıcı fiskeler vuran, (...) iğrenç kokulu tuvaletlerde sigara üstüne sigara tütüren erkekleri; sınıfın pısırik erkeklerinden birtakım taşıt adlarını tekrar etmelerini hemen sonra da ‘kime bir papyon’ demelerini isteyen, sıra ‘taksi’ sözcüğüne gelince de batağı gülüşlerle gülen, sevilen yabancı müzik gruplarının ve yakışıklı üyesinin kim olduğu üzerine uzun uzun tartışan, hafta sonları mutlaka makyaj yapan ve arabalı sevgililerinin vites değiştiren ellerinin altında okulun çevresinde tur atan, erkek öğretmenlere kur yapan kızları da sevmiyordu” (Bıçakçı, 2018: 13).

Sulhi, kendini bu davranışlarda bulunan arkadaşlarından soyutlamıştır. Okulda yapılan her etkinlik hatta okul sisteminin tamamı Sulhi’ye aykırı gelir. Okul, onun için toplumsal gerekliliğin olduğu bir yerdir ve Sulhi kendini burada sınırlandırılmış hisseder. Sulhi’nin erkeklik dünyası öylesine çocuksu ve utançla doludur ki kendi dünyası dışında olmayan bütün erkekler ona vahşi ve itici gelir. Aslında sınıftaki erkeklerin yaptığı şakalar onların cinsel isteklerini tatmin etme yönünde de görüldüğü için ve Sulhi bu şakaları yapacak kadar cesur olmadığı için kendisini okula ait hissetmez.

Erkeğin fiziksel iktidarının yanında psikolojik iktidarı da önemlidir. Çevreyle, aileyle, arkadaşları ve çocuklarıyla ilişkilerinde ne kadar iyiye ve sağlıklı hareket ediyorsa erkeklik kimliği ve itibarını da o derece zinde tutar. Sulhi, Nesteren’e yazdığı mektuptan sonra tamamen onu kaybeder ve bu ruh hali Hasan’ın hoşuna gitmez.

“Hasan, Sulhi’ye olanların farkındaydı. Birkaç kez telefonla konuşmuşlar, onun bedensel değil, ruhsal bir rahatsızlığı olduğunu anlamıştı. (...) Üç gün sonra, psikiyatra gitmeden önce Kurtuluş Parkı’nda buluştular. Sulhi uzun uzun insanlara ve ağaçlara baktı. Sonra elini Hasan’ın omzuna koyup, ‘Üzülüyorum Hasan,’ dedi. ‘kendimle ilgili bilmediğim bir şey kalmadığını, her şeyi öngörebileceğimi, kendimi her şeye karşı aşılayabileceğimi sanıyordum. (...) ‘Bu senin psikiyatrin iyi bir hekim olup olmadığını nasıl anlayacağım biliyor musun Hasan? Bana ilk sorusu ‘Hayatta kalmayı nasıl başardınız Sulhi Bey? olursa, bence iyi bir hekimdir o’” (Bıçakçı, 2018: 91).

Psikiyatr, Sulhi'nin istediği soruyu sormaz. Hayatın güzel ve kolay olduğunu söyleyip ilaç yazar. Erkekten beklenen güç ve iktidar algısına göre *“erkeklerin çoğu zaman hastalıkları görmezden gelinir. Bundan hem erkeklerin hem sağlık personelinin erkeklerin daha güçlü olduklarına ilişkin inançlarının etkisi vardır. Bu inanç, erkeklerin hastalıklarının görülmemesine ve önemsenmemesine yol açar”* (Yaşın Dökmen, 2019: 218). Erkeklerin zayıflıkları toplum tarafından kabul edilmemekte, ruhsal sıkıntılar kadınlarla özdeşleştirilmektedir. *“Genellikle, kadınların ruh sağlıklarının çoğu bakımdan erkeklerden daha olumsuz durumda olduğu ifade edilmiştir”* (Yaşın Dökmen, 2019: 207). Erkeklerin korkularını, endişelerini ve sevinçlerini gizli yaşamaları öngörüldüğü gibi, fiziksel ve psikolojik rahatsızlıkların da gizli yaşanması beklenmektedir. Hastalık oranının kadınlarda, ölüm oranının ise erkeklerde yüksek olduğu belirtilmiştir. *“Ölüm oranı ve beklenen daha uzun yaşam süresi bakımından erkekler aleyhine sonuçlara karşın, kadınlar daha çok hasta oluyorlar”* (Yaşın Dökmen, 2019: 218). Yaşam süresi uzun olduğundan kadınlar daha çok hastalanmakta ve erkekler daha erken ölmektedir. Sulhi'nin babasının kalp krizi geçirerek annesinden önce ölmesi buna örnek olarak gösterilebilir. *“Kadınlar böyledir işte. Ölüme hiç alışık değiller. Sanki ölüm bu dünyada kadınlara karşı, onların kötülüğü için icat edilmiş bir şeydir. Bir zamanlar, sakallı bir adamın burnunu bir kadının bacak arasından çıkarıp söylediği gibi, erkekler ölmek için yaşar”* (Bıçakçı, 2018: 97). Romandaki bu karşılaştırma kadın ve erkek arasındaki fiziksel sağlığın farklı olduğunu göstermektedir. Bu farklılık ise erkeklerin hastalık riskinin üzerini kapatarak yetersiz erkek izlenimi vermemiş ve erkekleri bir yükten kurtarmıştır. Zeybekoğlu'na göre, ruh ve sinir hastalıkları uzmanlarına başvuranların çoğunluğu kadınlar olarak saptanmıştır. Erkekler, bu rahatsızlıkları görmezden gelerek bastırmayı tercih etmiştir. Bir psikiyatriste başvurmak erkekler açısından zayıflık ve çaresizlik göstergesi olarak algılanmıştır. (2013: 91-92). Sulhi, psikolojik durumundan ve mutsuzluk hissinden dolayı psikiyatr karşısına çıksa da güçlü durmayı ihmal etmez ve ayakta kalabilmek için espriler yapar. Kırılgan ruh dünyası ve güçsüz bedeniyle yaptığı espriler sayesinde hayatta kalır.

3.3. BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ

Barış Bıçakçı'nın Bizim Büyük Çaresizliğimiz adlı romanı, 2004 yılında yayımlanmakla birlikte Ender ve Çetin adlı roman kişilerinin yaşantıları, ilgi alanları ve aşkları etrafında kurgulanmıştır. Romanın ben-anlatıcısı Ender ve onun çocukluk arkadaşı Çetin, yıllarca aynı evde yaşamının hayalini kurarlar. Bu hayalin gerçekleşmesiyle birlikte iki arkadaş birlikte yaşamaya başlar ve bu birliktelik daha üç ay olmuşken, anne ve babasını trafik kazasında kaybeden arkadaşları Fikret'in kız kardeşi Nihal de, üniversite eğitimi için onlarla yaşamaya başlar. Nihal'in onların hayatına girmesiyle bu iki arkadaşın aynı kıza âşık olma hayali de gerçekleşmiş olur. Nihal'in yaşının küçük olması, Ender ve Çetin'in ona ağabeylik yapmalarını zorunlu kılmıştır. Ender, edebiyat, sinema ve müzikten hoşlanan ve evde çevirmenlik yapan biridir. Çetin ise Ender'in aksine entelektüel faaliyetlerden uzakta bir inşaat şirketinde çalışmaktadır. Ender ve Çetin, her ne kadar birbirinden uzak ilgi alanlarına sahip olsalar da onlar bir bakıma birbirini tamamlayan bir bütündür. Bu bütünlük Çetin'in İstanbul'a gitmesiyle birlikte Ankara'da kalan Ender'in Nihal'e söylediklerinden anlaşılmaktadır:

“Çetin İstanbul'a gittikten sonra tanıştığım yakınlaştığım erkek ya da kadın herkeste onu aradım. (...) Seni aramıştım Çetin, çünkü sen ilktin. Biz ilktik. Bazen düşünürüm, yıllarca ayrı kalmasaydık bu kadar sıkı dost olur muyduk? Hep özlemeseydik... Ayrı şehirlerdeyken de görüşüyorduk ama bu bize yetmiyordu. Aklımız hep birlikte geçirdiğimiz o lise günlerindeydi” (Bıçakçı, 2018: 49).

Romanda, Ender ve Çetin'in yakın ilişkisi, çocukluk anıları ve geçmişte yaşadıkları aşklar, Ender'in Nihal'e anlattıkları aracılığıyla öğrenilmektedir. Ender'in gün boyu evde olması Nihal'le onu yakınlaştırsa da bu yakınlaşma aynı derece Çetin ve Nihal arasında da gerçekleşir. Başta ağabeyleri hatta ebeveynleri gibi davranan Ender ve Çetin, sonrasında birer âşık gibi davranmaya başlar. Nihal, iki yıllık üniversite eğitiminin bir yılını tamamladıktan sonra yaz tatilini ağabeyinin yanında geçirmek için iki aylığına Amerika'ya gider ve bu ayrılık Ender ve Çetin'i çok üzer. Başta Nihal'in onlarla birlikte yaşamamasından rahatsız olan bu ikili, sonrasında kısa süreliğine de olsa Nihal'in ayrılmasıyla epey sarsılır:

“Oysa birbirimize iyice alışmıştık. Sabahları, o hâlâ yataktayken uyandırmak için odasına dalıyorduk, iç çamaşırlarını bizimkilerle birlikte yıkıyor, balkona onunkiler iç tarafa gelecek şekilde asıyorduk, onun hemen arkasından tuvalete giriyor, burnumuzu tutup yüzümüzü ekşiterek kızımızı utandırıyorlardı. Üniversitede veli toplantısı olsa, giderdik. İkimizde de bir Murat ağabey havası vardı. Sorumluluk duyuyorduk, bu bize haz veriyordu, ona yakın olduğumuzu hissediyorduk. Nihal'in sınav sonuçları birer birer belli olurken biz de bir iç huzuru duyuyorduk” (Bıçakçı, 2018: 85-86).

Ender ve Çetin, bu ayrılıktan sonra birbirilerine Nihal'e âşık olduklarını itiraf ederek, lisedeki aynı kıza âşık olma hayallerinin gerçekleşmesine sevinirler. Nihal, iki aylık tatilden sonra tekrar Ankara'ya, Ender ve Çetin'in yanına döner. Bu dönüş gerçek bir değişimi de beraberinde getirir. Nihal, onları özlediğini dile getirerek her ikisiyle de duygusal anlamda bir yakınlık hisseder fakat bu yakınlık Nihal'i eve bağlamaz. Üniversite eğitiminin son yılında bir erkek arkadaş edinerek ondan hamile kalır. Hamileliğinden Çetin'e bahsederek kürtaj olmak için onlardan destek bekler. Ender ve Çetin, her ne kadar hayal kırıklığına uğrasa da Nihal'i yalnız bırakmaya gönülleri el vermez ve Nihal kürtaj olur. Ankara'dan ayrılma vakti yaklaşan Nihal, mezuniyetinin ardından Amerika'ya gider. Ender bütün bu olanları şu şekilde dile getirir. *"Nihal artık evin içindeki varlığıyla yalnızca iki yıl boyunca katlandığımız şeyleri, başımızın doğal isteklerle derde girmesi yüzünden içimizde verdiğimiz kavgaları hatırlatıyordu... Genç olmayı kaldıramayışımızı, ihtiyarlığa sığınışımızı"* (Bıçakçı, 2018: 157). Böylelikle Ender ve Çetin'in aşk hikâyelerine bir hikâye daha eklenmiş olur. Romanın sonunda Ender, yaşlandıkları günlerle ilgili hayaller kurar:

"Bir gün bizde ihtiyarlanacağız Çetin. Zembereğimiz boşalacak. İçimizde bakılacak, araştırılacak bir şey kalmayacak. Biz sadece biz olacağız, "ümitsizce kendimiz" olacağız. Hastane binalarına hayranlıkla bakacağız: 'Buranın kardiyoloji servisi iyiymiş diyorlar.' İlaçlarımızı plastik bir margarin kutusuna koyup yanımızda taşıyacağız. Şehirde yapamayacağımız artık Çetin, binalardan ve otomobillerden usanacağız" (Bıçakçı, 2018: 166).

Diyerek Nihal'le olan birlikteliklerini, anılarını ve ona olan aşklarını geride bırakarak ihtiyarlanacakları günü beklerler. Roman, 2011 yılında, aynı isimle Seyfi Teoman tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Ender karakterini İlker Aksum, Çetin'i Fatih Al, Nihal'i ise Güneş Sayın canlandırmaktadır. Ender ve Çetin'in romandaki dostluk ilişkisi filme tam olarak yansıyamamıştır. Romana göre Ender'in kel, Çetin'inse göbekli olması gerekir fakat filmde her iki özelliği de Çetin taşır. Nihal'in, Ender ve Çetin'le olan samimi ilişkisi roman içerisinde Nihal'in siyah kadife terliklerine kadar verilirken, filmde bu detaylara yer verilmez. Filmdeki Nihal, kitaptaki Nihal'e göre yapmacık ve gösterişlidir. Barış Bıçakçı, romanında, Ankara'nın bütün çarşılarını, mahallelerini ve sokaklarını isimlerine kadar anlatırken, filmdeki Ankara, bu ayrıntıların uzağında kalmıştır.

3.3.1. Cinsiyetin Anlam Evreni Olarak İsim Sembolizasyonu

Toplumsal cinsiyet örüntüsünün bir göstergesi olan isimlere bakılacak olundığında, “Ender” ismi hem kadın hem de erkeklere konulan “unisex isimler” arasında yer alır. Çok az bulunan, çok seyrek olan anlamına gelen Ender, biyolojik yönüyle erkek olsa da, kırılgan ve duygusal olmasıyla kadınsı özellikleri ile ön plana çıkar. Ender erkeklik kimliğiyle egemen erkeklik kalıpları içerisinde az bulunan bir erkeklik modeline sahiptir. Bu açıdan ismiyle erkeklik kimliği örtüşmektedir. “Çetin” ismi ise “güç, sert ve sarp” anlamlarıyla doğrudan bir erkek ismidir fakat Çetin’in kişisel özellikleri taşıdığı adın anlamı ile örtüşmez, isim sembolizasyonu açısından bir zıtlık teşkil eder. Eğer ki roman kişilerinin isimleri bilinçli bir adlandırma olsaydı taşıdığı isim gibi Çetin’in de hem fiziksel hem de duygusal anlamda sert, güçlü ve zor olması gerekirdi. Her isim bir anlam evreni yarattığından biyolojik ve toplumsal açıdan kız ve erkeklere verilen isimler önemlidir. Kızlar; nazik, yumuşak, şefkat sahibi, kırılgan, bağımlı pasif ve içkinlerdir. Erkekler ise; güçlü, saldırgan, hırslı, kararlı, bağımsız ve rekabetçidirler. *“Gücün, aklın, üstünlüğün ifadeleriyle isimlendirilen, çocukluklarından beri dünyanın merkezindeymişler gibi büyütülen erkekler doğar doğmaz kendilerine verilen isimlerle belli kalıpların içine girerler”* (Selek, 2018: 24). Toplumun inşa ettiği kadına ve erkeğe dair niteliklerle hiçbir kız çocuğuna Çetin, Savaş, Pars isimleri verilmediği gibi, hiçbir erkek çocuğuna da gül, çiçek ve duygu isimleri verilmez. Nihal’in erkek arkadaşı Bora, roman içerisinde Ender ve Çetin’in rakibi olarak konumlandırılmıştır. Bora ismi, sert ve şiddetli rüzgâr anlamına gelmekle birlikte romandaki Bora kişinin bütün yönleriyle erkekliğin güçlü kalıplarına sahip olduğu görülmektedir. Kısacası kadın ve erkeğe uygun bulunan isimler toplumsal cinsiyet rolleri açısından önemlidir.

3.3.2. Toplumun Erkeğe İlişkin Beklentilerine Yeni Bir Etiket: Kırılgan Erkekler

Erkekler için toplum tarafından uygun görülen bazı nitelikler vardır: *“Atılgan, bağımsız, cesur, çevik, kavgacı, dayanıklı, sporsever, güçlü, girişimci, hakkını savunabilen, hırslı, kendine güvenen, kararlı, mert, mücadeleci, onurlu, otoriter, sert, soğukkanlı”* (Yaşın Dökmen, 2019: 109). Bu özelliklerden çoğunu taşıyamamakla birlikte Ender, ilgilendiği alanların da etkisiyle duygusal, nahif, kırılgan, Nihal’e şiir yazacak kadar ince düşünceli ve şefkat sahibi biridir. Çetin, romanda Ender’in bu özelliklere sahip olduğunu söyler ve

Ender bu söylenenleri kabul eder. “Yıllar önce İstanbul’da, bütün tavırlarımda, konuşmalarımda hep “en duygusal, en kırılgan benim” havası olduğunu, bu yüzden yakınlarımı baskı altına aldığımı söylemiştin” (Bıçakçı, 2018: 39). Ender, her ne kadar Nihal’e şiir yazacak kadar ince ruhlu olsa da şiiri ona verecek güveni, gücü kendinde bulamaz. Şiiri verip vermemek konusunda çok kararsızdır, şiirinin beğenilmeyeceğini düşünür ve yazdıklarına da kendisine de lanet eder. Önceden yaşadığı aşkların olumsuz bir şekilde bitmesi onun özgüvenini kırmıştır. “Kendimi öyle güçsüz hissediyor, yazdığım şiiri öyle ucuz buluyordum ki bir de senin tarafından silkelenmeyi kaldıramazdım. Nihal gelene dek kaç defa odasına girip şiiri aldım, sonra geri koydum, kendime lanet okudum, yüksek sesle yaşımı söyledim, kendimi ikna ettim, kendimi inkâr ettim” (Bıçakçı, 2018: 122). Ender’in duygu dünyası bu derece yoğunken ve karakteri romanda bu kadar belirginken, Çetin’in iç dünyasını bilme imkânı sınırlıdır.

Çetin, Ender’e göre daha hayat dolu ve neşelidir. Küçük yaşta anne ve babasını kaybetmesine rağmen içe dönük bir ruh hali yoktur. Ender’den ayrıldığı vakit onunla uzun süre görüşemeyeceğini bildiği zamanlar dışında duygulu biri değildir Çetin. “Sende her şey hayatla ilgiliydi. Erken gelen ölümlerin sana sunduğu armağan: Üç adet protez diş ve yaşıyor olmanın bilinci, erinci... İşte bu nedenle basit eylemleri bile bir şenliğe dönüştürüyorsun” (Bıçakçı, 2018: 99). Çetin’in yalnız hayatla ilgilenmesi kitapların dünyasına giremeyip sadece içinde bulunduğu eril hayatı yaşamaktan kaynaklanmaktadır. Çetin’in bu şekilde davranması onu toplumsal cinsiyet rollerine yaklaştırırken; Ender’in sanat, edebiyat gibi kültürel etkinliklerle uğraşması kadınsı bir alana girdiğini gösterir çünkü kadınlar kendilerini bu tarz etkinliklerle tanımlar ve gerçekleştirirler. Kadınların içe dönük ruh halleri onların yalnızlaşmasına sebep olur. Sanatı ise bir iç dökme, hüznü ve kederi yansıtırma aracı olarak kullanırlar: “Kendilerini göstermelerine en uygun alanda, kültür alanında apaçık görülür. Kadınların yazgısı, edebiyatla sanatın yazgısına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır” (Beauvoir, 1993: 142-143). Edebiyat ve sanatla ayrıcalıklı bir konuma gelen kadının rollerini romanda Ender üstlenerek, erkeklik sınırlarının dışına çıkmıştır. Kadınca direnişin göstergesi olan sanat, Ender’in mizacını belirlemede ve vurgulamada önemli bir araç olarak kullanılmıştır. “Nihal bir kitabı bitirir bitirmez yenisini istiyordu. Evet, kitaplardan konuşuyorduk; sinemadan ve müzikten. Kendimi kaybederim bu konularda konuşurken” (Bıçakçı, 2018: 38-39). Ender’in erkeklik kimliği zayıf olsa da, birey olarak varlığını edebiyat ve

sanata borçludur. Mutluluğu ve doyumunu bilgide yakalamaya çalışan kişiliğiyle Ender, kendi yarattığı sanat ve düşünce evrenine girer ve kendisiyle kalmaz Nihal'i de bu evrene dâhil eder.

3.3.3. Eril Öznenin Şekillendiği ve Sosyalleştiği Mekân: Kahvehane

Toplumsal cinsiyet rollerine bakıldığında kadının özel alanda (ev) erkeğin ise kamusal alanda (dışarı) olması gerektiği düşünülür. Bu nedenle kadının alanı içkindir. Karanlık, edilgen, kapatılmış ve kısıtlanmış bir alandır. “*Ev, domestik yaşam, varlığa hapsolmuşluğun mekânıdır*” (Direk, 2009: 19). Ev, kadınlara ait olmakla birlikte özgürlüğün kısıtlandığı bağımlılığın arttığı alanlardır. Ender, çevirmenlik mesleğinden dolayı gün boyu evdedir. Erkeğin kamusal alanda çalışmaması, sürekli evde olması, ataerkil sisteme göre kadının alanları içine girme ve kadınsılaşma anlamına gelmektedir fakat Ender bu alan içinde kadının yapmak zorunda olduğu görevlerden ziyade yaptığı işi olan çevirmenlikten dolayı bulunmaktadır. Kadının özgürlüğünü kısıtlayan bu alan, Ender açısından bir tercih meselesidir. Özel alan, kadına, çocuk bakımı, yemek pişirme ve temizlik gibi rolleri yüklerken; kamusal alan, erkeğe, mühendislik, inşaat ve endüstride çalışma gibi işleri görev olarak verir. Erkekliğin oluştuğu ve şekillendiği birtakım mekânlar vardır:

“Erkeklerle özgü ve kadınların dışlandığı ya da ancak “konuk” statüsünde, istisna olarak kabul edilebildikleri, mevcudiyetlerinin asla “tam” olmadığı, sınırlandırıldığı alanlar. Hemen akla gelebilecek kimi örnekler erkekler hamamı, mahallelerdeki kiraathaneler, futbol stadyumları, at yarışı hipodromları, geleneksel birahaneler, madenler, erkek öğrencilere mahsus okullar ve yurtlar, erkek soyunma odaları, askerî kışlalar, camiler eşcinsel barları, kamyoncu durakları vb” (Özbay, 2012: 190).

Bu gibi alanlar erkeklerin sahibi oldukları yerlerdir. Erkekliğin sınırı bu alanlarla çizilmiştir. “*Türkiye’de erkek homososyalliğini inşa eden cinsiyetlendirilmiş “erkek mekânları”nın başında kahvehaneler gelir. Erkeklerle özgü kolektif ayrıcalık üreten bu tür mekânların erkekleri rahatlatıldığı, kadınlardan ayrı ve üstün kıldığı, kendi cinsinin ayrıcalıklarını korumayı öğrettiği araştırmalarla saptanmıştır*” (Polat 2008’den aktaran Sancar, 2016: 263). Erkeklerle özgü olan bu mekân, eğlence, sohbet ve oyun amaçlı kullanılmaktadır. Kahvehaneye gelen erkeklerin hemen hemen aynı statüde olması rahat hareket etme ve rahat davranma koşullarını sağlamıştır. Kahvehane boş zamanı değerlendirmek açısından sosyal aktivite olarak da görülebilir. “Bizim Büyük

Çaresizliğimiz” romanında Ender, babası ve babasının arkadaşı Reşit Bey’le kahvehanede oturur:

“Sonra babamla Reşit Bey’in zamanlarını tavla oynayarak, sohbet ederek geçirdikleri kahveye gittim. O kahveye seni de birkaç kez götürmüştüm, ben çok severim. Sandalyeleri tahta, çayları karbonatsız. Bizimkilerle yaşarken, çeviriden bunalınca uğrar, babamla Reşit Bey’in bol küfürlü tavla karşılaşmalarını seyredirdim. Kapının tam karşısındaki duvarda, Atatürk’ün, neredeyse bütün duvarı kaplayan, kahve içerken bir resmi var ya, o resimde kendimce bir huzur, sakinlik bulurdum: Ata’nın huzurunda çay, kahve içiyoruz” (Bıçakçı, 2018: 53).

Ender, kahvehaneyi her şeyiyle çok doğal bulur. Kahvehanelerde genelde herkes birbirini tanır, ortamı sıcak ve samimidir. Ender iş hayatında sıkıldığı zamanlarda soluğu kahvehanede alır. Kahvehanelerin erkekler üzerinde rahatlatma ve kafa dağıtma gibi özellikleri vardır. Zaman zaman sevinçlerin, acıların ve ölüm haberlerinin verildiği yerdir. *“Kahvede her zamanki gibi babam ve Reşit Bey ile oturuyordum. Arkadaşları gelip kasabı sormuşlardı, oğlunun başına gelenleri anlatmışlardı. Dört yaşında çocuk... Bir kuyuya düşmüş ölmüştü, kuyu derindi” (Bıçakçı, 2018: 11).* Ender’in kahvehane alışkanlığı küçük yaşta babası aracılığıyla başlamış ve Çetin’i de kahvehaneye alıştırmıştır. Lisedeysen eğlence vakitlerinin kısıtlı olmasına rağmen langırt oynamak için kahveye gitmeyi ihmal etmezler. Kahvehaneler mekânsal olarak tam bir sınıflandırma arz etmez.

“Ne tam anlamıyla kamusal, ne de özeldir, bunların her ikisinin de özelliklerini barındıran melez bir nitelik sergiler. Özel yani mahrem boyutu ağır basan kamusal bir oluşum demek daha açıklayıcı olacaktır. Kamusal çünkü belli bir bölgede yaşayan insanlara açıktır; özeldir çünkü oraya sürekli giden insanlar bellidir ve bu insanlar açısından onlara özgü bir mekân olmanın vasfını taşır” (Demren, 2007: 114).

Ender ve Çetin’in sosyalleşmek amacıyla gittikleri kahvehane, kamusal ve özel alan sınıflandırmasından ziyade homososyal bir alandır. Çetin’in inşaat şirketinde çalışması onun kamusal alanda erkeklik kimliğine sahip olduğunu gösterir. *“Sen işten çıkınca evli çocuklu bir erkek gibi doğrudan eve geliyor, gecikeceğin zaman telefonla mutlaka haber veriyordun. İş arkadaşlarınla halı saha maçları dışında pek bir şey yapmıyordun. Ben bütün gün evdeydim” (Bıçakçı, 2018: 76)* diyen Ender’in özel alanda, Çetin’inse erkeklik için belirlenen kamusal alanda bulunması mekânsal kaidelere uyulduğunu gösterir. *“Kamusal alan hem zorunluluğun, hem de erkeklerin alanıdır” (Berktaş, 2018: 37).* Erkekler, erkeksi davranışlar sergiledikleri bu alanlarla çatışmamalıdır. Hem beden hem de ruhen içinde bulundukları erkeklik alanlarına ayak uydurmalıdırlar.

Erkek bireyler, o alanlarla bütünleşmeli ve kendilerini oranın bir parçası olarak görmelidirler.

3.3.4. Eril Dilin Yüceltilmesine Kanıt Olarak Küfür Kültürü

Eril dilin, sert, yaralayıcı ve keskin olması toplumsal cinsiyetin erkekler için uygun gördüğü özelliklerden biridir. Bu özelliği taşımakla birlikte Ender ve Çetin adlı roman kişilerinin sık sık toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıktığı da görülmektedir. Çetin'in kamusal alanda olması özel alan içindeki görevleri yapmadığı anlamına gelmez. Ender ve Çetin ataerkilliğin kadına verdiği işleri yapar. Temizlik ve yemek yapmak, bulaşık ve çamaşır yıkamak, turşu kurmak, reçel yapmak gibi. Ender ve Çetin toplum tarafından tuhaf karşılandıklarının farkındadırlar. Toplumun erkekliği biçimlendirdiği değer ve yargılarından çok uzaktırlar. *“İki orta yaşlı adamdık. Apartmandakilerin, soktakilerin bakışlarından, konuşmalarından anlaşıldığı üzere, biraz acayiptik. İki adımlık yerlere, örneğin bakkala bile birlikte gidiyorduk. Ev işlerini, cam silmeyi filan ulu orta yapıyorduk”* (Bıçakçı, 2018: 100-101). Böylece bu durum toplumsal cinsiyetin erkek ve kadından beklenen davranışların farklı olması görüşüne bir eleştiridir. Bu iki arkadaş üzerinden her ne kadar toplumun içindeki kalıplaşmış cinsiyetçi yapılanmalar sekteye uğratılsa da, kadınlara ait rolleri tamamen kabul etmedikleri de söylenmelidir. Erkekliğe atfedilen küfür, argo hatta kavgâ Ender ve Çetin'in hayatında da vardır. *“Erkekliğin yüceltilmesi ve kadınlığın aşağılanmasıyla doğrudan ilişkili bir etken de küfür kültürüdür. (...) Küfrün bu denli yaygın kullanılması erkekliğe atfedilen akıl dışı üstünlüğün normalleşmesinde önemli bir etkidir”* (Şahin, 2017: 31). Küfür, erkeklikte bir güç gösterisidir fakat romanda Ender ve Çetin'in küfürlü konuşması karşı tarafı kışkırtmaktan ziyade bir alışkanlıktır. Bu küfürleri genelde birbirilerine karşı kullanırlar. Küfür onların hayatında konuşmada boşluk dolduran bir işleve sahip değildir. *“Reşit Bey'le babam, senle ben gibi. İkimizin ihtiyarlığını görüyorum onlarda. Ağzıları bizden de bozuk, biliyorsun. Babam biraz çekiniyor sanki benim yanımda ama Reşit Bey ne hoş küfürler hediye etmiştir dağarcığımıza”* (Bıçakçı, 2018: 53). Konuşmanın bir parçası hâline gelen küfür, artık hoş karşılanmaya başlanır. Ataerkil toplumda eril dilin yüceltilmesi yadsınamaz bir tutumdur. Bu eril dil, erkeklik göstergesi olan küfürdür.

Hem bir rahatlama hem de zevk vermesi açısından bir alışkanlık olarak erkekler dünyasına girmiştir.

3.3.5. Beden Sosyolojisi Bağlamında Erkeklik Kimliği

Beden sosyolojisi, sosyolojinin bir disiplini olmakla birlikte, “*Bedenin çeşitliliğini (genç, yaşlı, sağlıklı, hasta, ölü, engelli, erkek veya dişi vd), aidiyetini (tarihsel, kültürel, ulusal, sınıfsal vd) ve mahkûmiyetini ele alan, bu anlamda felsefe ve çeşitli bilimsel disiplinlerin bilgilerinden beslenen bir alandır*” (Bayhan, 2013: 146). Toplumsal cinsiyet rollerinde kadın ve erkek bedensel özelliklerine göre tanımlanır. Kişinin erkeksi (maskülen) ve kadınsı (feminen) olması beden üzerindeki özellik ve görüntülerle belirlenir. Kişinin giyim tarzı, davranış ve tutumları beden aracılığıyla ifade edilir. Toplum her iki cins için de ayrı ayrı bedenler üretmiştir. Bu üretilen bedenler kişinin sadece fiziksel özelliklerini değil ayrıca biyolojik, psikolojik ve kültürel özelliklerini de yansıtır:

“Beden, benlik algısının kişiliğin ve kimliğin çok önemli bir parçasıdır. İnsanlar, kimliklerini tanımlarken belirttikleri ilk birkaç özellik arasında cinsiyet yer alır. Kişi başkalarının kendisini çoğunlukla bedensel özelliklerine göre tanımladığını bilir. Sağlık ve hastalık beden üzerinden gerçekleşir. Tarihsel ve kültürel ortam, insan bedenini hem tanımlar hem de bedenin kullanımına ilişkin normlar belirler. Bu normlar farklı cinsiyetler, yaş grupları veya ekonomik katmanlar için “uygun ve gerekli” olan davranışları, giyim tarzını, bakım ve temizlik kurallarını, güzellik ve çirkinlik ölçülerini, sağlık durumlarını tanımlar. Bu bağlamda toplumla etkileşim içinde gelişen benliğin “güzel”, “sağlıklı” vb. gibi algılandığı bedensel özellikler ortama göre değişir” (User 2010’dan aktaran Bayhan, 2012-13: 146-147).

Beden, genç-yaşlı, zayıf-şişman, erkek-kadın, güzel-çirkin gibi anlamların meydana geldiği bir alandır. Romana bakıldığında Ender ve Çetin’in fiziksel özellikleri üzerinde sıklıkla durulmuştur. Ender’in gözünden hem kendisinin hem de Çetin’in nasıl bir bedene sahip olduğu öğrenilir. “(...) *Asfalt döşeyen iki orta yaşlı, deneyimli erkek. Biri göbekli diğeri kel*” (Bıçakçı, 2018: 61). Modern erkek olmanın özelliklerine bakıldığında, Ender ve Çetin’in sahip olmaları beklenen özellikleri taşımadıkları görülür. “*Modern erkekliğin kurucu unsurları gençlik, adaleli bir vücut yapısı, cinsel güç, performans, ruh sağlığı, göbeksiz sıkı karın, kırıksız canlı bir cilt, gür ve sağlıklı saçlardır*” (Odabaş, 2012-13: 216). Bu özelliklerin hiçbiri roman kahramanlarında yoktur. Onlardaki erkek kimliği ve bedeni arka planda kalmıştır. “*Birbirimize güneş kremi sürerken, dışarıdan birine nasıl göründüğümüzü düşündüm. Kılı, göbekli iki koca*

adam. Bizim olduğumuzu hissettiğimizden farklı, çok farklı görünüyor olmalıydık. Bu acıklı gelmişti bana” (Bıçakçı, 2018: 92). Ender’in toplum tarafından nasıl göründükleri düşüncesi onda birtakım bedensel endişelere yol açar. Romanın sonlarına doğru bu endişe ona “orta yaşlı erkek hastalığı” tanımını getirecektir. Çünkü Nihal’in Amerika’ya gitmesi, ondan ayrılmaları, genç olmayı kaldıramayışlarıyla ilgilidir. Bedensel özellikleri ve yaşları, duygusal anlamda da onları geri planda tutmuş ve güven eksikliği vermiştir.

Nihal’in yirmili yaşlarda olması Ender ve Çetin’in ise onun iki katı yaşta olup birlikte vakit geçirmeleri, Ender tarafından bir eksiklik olarak sık sık dile getirilmiştir. Nasıl bir dış görünüme sahip olduklarının bilincinde olan Ender ve Çetin o hâllerleriyle bile Nihal’i sevmişlerdir:

“Hem sonra bir genç kızın okul dışında kalan bütün zamanını iki orta yaşlı erkekle geçirmesi, üstelik bundan mutlu olduğunu açıkça belli etmesi de tuhaf değil miydi? Tamam gençler kendilerine kahraman ararlar, benzeyecek, peşinden gidecek biri. Ama Nihal’in cinsiyeti düşünüldüğünde bu kahramanın, birbirini çok seven, biri kıçının ve göbeğinin üzerine kaçak kat çıkmış, diğer kel kafası ışıktan parlayan iki adamdan müteşekkil bir adam olması, rahatlıkla söylenebilir, akıldışıydı” (Bıçakçı, 2018: 75).

Roman kişileri Ender ve Çetin, yaşam ve beden üzerindeki iktidarı kaybettiklerini düşünür. Bunda elbette yaşın etkisi vardır çünkü bedensel ve cinsel kimliğin yok olması, yaşla doğru orantılıdır. “Odaya çıkıp yerleştik, soyunup mayolarımızı giyerken vücutlarımızın ne kadar beyaz, sağlıklı, çirkin ve yaşlı görüldüğüne şaşırdık, üzüldük. Çıplaklığımızdan utanarak kıyıya indik” (Bıçakçı, 2018: 92). Ender ve Çetin’in çıplaklıklarından utanmalarının nedeni, kendilerini bedensel özellikleri bakımından zayıf ve güçsüz hissetmelerinden kaynaklanır. İkisinin de otuzlu yaşları geçmesi ve hâlâ evlenmemiş olmaları onlar açısından bir eksiklik olarak değerlendirilir. Ender, bu bedensel endişelerini dile getirirken kendileri için birtakım hayvan benzetmelerini kullanır. “Sen göbeğinin üzerinde hareket eden bir fok, bense kel kafasını taşıyan bir maymun olabilirdim” (Bıçakçı, 2018: 104). Bu benzetme beden üzerinden bir eziklik ve aşağılanmanın olduğunu göstermiştir. Bedenin her an değişim ve dönüşüme açık bir olgu olması roman kişileri tarafından göz ardı edilmiştir ve bu kişiler, bedenleri karşısında sürekli ezilip kendilerini değersiz hissetmişlerdir. Ender’in kel, Çetin’in ise göbekli olması her ne kadar bir fonksiyon bozukluğu yaratmasa da onlar açısından bir özür olarak kabul edilmiştir. Bu duyguların sebebi ise yaşlarının ilerlemesinin onlar için utanç ve ayıp olarak görülmesidir. “Babama göre, dökülen dişler, seyrelen saçlar,

çürüyen iç organlarla ihtiyarlar kendilerini bu dünyanın artıkları, istenmeyen, utanılan, ayıp bir şeyi olarak görüyorlardı” (Bıçakçı, 2018: 56). Erkeğin egemen olabilmesi için her iki cins üzerinde baskı kuracak gücü olmalıdır. Erkeğin yaşlanması ile birlikte hem kas gücü hem de iktidar gücü ortadan kalkar. Böylelikle aile reisi olan erkeğin evdeki otoritesi sarsılır ve bir erkeklik krizi yaşanmaya başlar. Eril tahakkümün yitirilmesinde, erkeklerin istenmeyen bir dünyanın dışına atılmasında yaşlarının ilerlemiş olmasının ve bedensel niteliklerinin sorunlu olmasının etkisi büyüktür.

3.3.5.1. Toplumsal Yapı ve Kimliğin Bir Parçası Olan Beden Sosyolojisinde Mükemmel Erkeklik Örneği

Toplum, erkek için birtakım fiziksel özellikleri uygun görür. Bu özelliklere sahip olan erkek ise mükemmel erkektir. Ender, Nihal’in erkek arkadaşı Bora’nın yakışıklı, genç ve gür saçlı olmasından bahsederken bütün bu özellikleri onların erkekliğine bir tehdit olarak görür. Bora’nın fiziksel özellikleri sadece Nihal’i etkilemekle kalmaz, Ender’i de etkiler. *“Nihal gidip dağınık saçlı Bora’sına sarılmıştı. Sonra yine o kemikli ince el. Yenilgi duygusu. (...) Güzel gözlerini, fazla yukarılara çıkmayan seyrek, yumuşak sakalının iyice çekici hale getirdiği ağzını hayranlıkla seyretmişim”* (Bıçakçı, 2018: 130). Bora’nın bu özellikleriyle Nihal tarafından Ender ve Çetin’e tercih edilmesi, erkekler arası rekabet çemberinin çizildiğini, Ender, Çetin ve Bora üçlüsünün aynı çember içerisine giremeyeceklerini gösterir. *“Misafirlerimiz evimize girdiğinde genç rakibimizi mi izleyeyim, yoksa seni mi bilememiştim”* (Bıçakçı, 2018: 125) diyen Ender, Bora’yı kendilerine rakip görür. Erkekliğin başka bir erkek üzerindeki rekabet becerisi, bedensel özellikler üzerinden vurgulanmıştır. Erkekler arası rekabet, erkekliği hırpalayan ve erkeğin eziklik duymasına sebep olan bir durumdur. Bu rekabet ortamı, erkeklerin hemen hemen hayatının her yönüne yayılmıştır. Erkekler, gerek iş hayatı, gerek özel hayat, gerekse de evlilik süreci boyunca birbirleriyle yarış içerisindeyler. Erkeğin diğer erkeklere karşı üstün olma çabası ömrün sonuna kadar devam eder. Erkeklik nasıl tamamlanamaz bir olgu ise rekabet ortamı da sonlanamaz bir süreçtir. *“İş dünyasında başarılı, şık, beyaz, heteroseksüel, sportif ‘işadamları’nın egemen imgeyi temsil ettiğini ve buna uymak için bütün diğer erkeklerin de kışkırtıldığı söylenir”* (Sancar, 2016: 289). Ender ve Çetin, Bora karşısında egemen imgeyi temsil etmez. Onu

gördükleri andan itibaren kendilerinde bir dışlanmışlık ve eziklik hissetmeye başlarlar. Kendilerini şimdiki neslin gerisinde tutarak, Bora odaklı bir kıyaslama yaparlar ve egemen erkeklik normlarına yenik düştüklerini kabul ederler.

“Çetin, bu yeni nesil bizden daha iyi besleniyor, vitamini bol gıdalar alıyor, kundağa sarılmıyor, başları arkadan basık olmasın diye yan yatırılıyor, her gün banyo yapıyor değil mi? Olanakları daha iyi, çağımız iletişim çağı, dünya ellerinin altında, değil mi? Çetin sen de bir şey söylesene, Çetin bizi eziyor bu çocuk, mükemmelliğinden birkaç damla da bizim tasımıza koysun diye ağzımız açık bekliyoruz Çetin” (Bıçakçı, 2018: 131).

Ender, erkekliklerine tehdit oluşturacak bulguları sıralarken hepsini Çetin’e kabul ettirmeye çalışır.

Bora’nın kendileriyle eşit şartlar altında büyümemiş olması, onun daha iyi koşullarda erkeklik kimliğini biçimlendirmesine fırsat vermiştir. Ender, “Biz böyle olamadık ama bizim yaşadığımız çağ farklıydı” düşüncesiyle erkekliğini geleneksel cinsiyet rollerinin dışına taşıyarak rahatlamak ister. Bora onların gözünde mükemmel erkektir ve bu mükemmellik onlar arasındaki rekabeti görünür kılmıştır. Erkeklik, başka erkeklerle rekabete girildiği sürece kanıtlanmak istenen bir olgudur. Ender ise bütün koşulları kabul ederek erkek kimliği altında ezilmekle yüz yüze gelmiştir. *“Biz mutfağın önünde duruyorduk, eşikten adımını atan dağınık saçlı hafif sakallı delikanlıdan yayılan şeyi algılıyorduk. Bir tür “gençliğimle yakışıklılığımla sizi ezerim” korkusu ve ancak bizim gibi orta yaşlı zamparaların duyabileceği frekansta bir bekçi düdüğü”* (Bıçakçı, 2018: 124). Ender’in bu şekilde düşünmesi, onlarda aşağılık hissi oluşturmuş ve onları orta yaş bunalımına sokmuştur. Bora’nın yaşı ve fiziksel özellikleri, Nihal’i onlardan uzaklaştırarak kıskançlık nöbetleri geçirmelerine yol açmıştır. Erkek, varlığını, gerçek erkek gibi görünmesini bir kadın tarafından sevilme ve sahiplenilmeye borçludur. Erkeğin güven verebileceği ve güven duyabileceği bir kadınla evlenmesi hem toplum içindeki itibarının yüksek tutulması hem de cesaret, güç ve özgüven gibi eril güçleri elinde bulundurması açısından önemlidir. Nihal tarafından Ender ve Çetin’in geri plana atılması ise onlara kendilerini tamamen güvensiz ve çirkin hissettirmiştir.

3.3.5.2. Erkek Cinselliğinin Yapılanmasında Beden Örneği

Erkeklik, toplumsal anlamda farklı kılık, görünüş ve değerleri barındırır. Bunlara sahip olmak demek, toplumun “erkeklik” olarak adlandırdığı evreyi tam olarak tamamlamak anlamına gelmese de, erkek kimliğinin bir parçasını oluşturması açısından önemlidir.

Toplunun inşa ettiği norm çerçevesinde, bedenın sınırları aşıldığında, erkek, erkeklik kategorisinin dışında yaşamaya mahkûm edilir. Beden, erkeklik kimliğinin oluşumunda tek başına zayıf bir unsurdur. Beden, cinselliğin oluşumunda da önemli bir rol oynamaktadır:

“Erkeklik oluşumunda beden ve cinsellik belirleyici bir rol oynar erkekliğin bedensel anlamı Connel’e göre “boy, pos ve şekli, tavır ve hareket alışkanlıklarını, belirli fiziksel becerilere sahip olmayı ve belirli becerilerin eksik kalmasını, kişinin kendi beden imajını, bunu öteki insanlara sunuluş biçimini ve bu insanların buna karşılık verme biçimlerini, kişinin bedeninin çalışma ve cinsel ilişkilerdeki işleyiş biçimini (içerir)” (Connel 1998’den aktaran Odabaş, 2012-13: 207).

Kişinin beden estetiği cinsellikle doğrudan ilişkilidir. Erkek bedeninin cinselliğe uygun şekilde biçimlenmiş olması gerekir. Cinselliği yöneten beden kişide endişe ve eziklik hissi uyandırmamalıdır. *“Yine ortaokulda Hilmi’nin bir okul çıkışı eve dönerken, kızların göğsü kılı erkeklerden tahrik olduğunu söylemesiyle duyduğum ürküntü ve eziklik. Aynanın karşısında geçen saatler. Bu da başka bir mahkûmiyet”* (Bıçakçı, 2018: 159). Ayna, kişiye benlik ve kimlik kazandıran bir olgu olmaktan çıkıp, Ender’in ezilmişliğini yansıtan bir araç hâline gelmiştir. Sakal ve bıyık bırakmak erkekliğe özgü cinsiyet özellikleridir. Sakalı olmayan erkeğe “kız gibi surat” tabiri kullanılırken bıyığın da erkeklikte önemli olduğunu vurgulayan “bıyıksız erkek mi olur” ifadeleri toplumsal cinsiyet rollerinin bir getirisi. Kadında sakal, bıyık ve tüy hor görülür. Ender’in de tıpkı bir kadın gibi göğsünün kılsız olması onun kendisini ezik görmesine sebep olur, bu özelliğinden dolayı hiçbir kadınla cinsel ilişki yaşayamayacağını ve onları tahrik edemeyeceğini düşünür. Erkek ve kadının bedenine ilişkin yaklaşımlar ve özellikler, onların hem toplum içindeki konumları hem de cinsel hayatlarındaki özgüven duygusu açısından önemli bir meseledir. Beden sosyolojisi açısından her iki cins için de toplumun ürettiği beden yapılarına ve pratiklerine uyum sağlanması gerekmektedir.

3.3.6. Hegemonik Erkekliğin Üretildiği Oyun: Futbol

Hegemonik erkeklik, belli konumlarda ve alanlarda erkeğin iktidar olduğuna işaret eden bir kavramdır. Bu alanlardan biri de erkekliğin inşasına destek veren futboldur. Romanda her iki arkadaşın da futbola ilgisi olduğu görülür. Evde izlenen futbol maçları, halı saha maçları ve maç sonrası meydana gelen ufak tefek yaralanmalar roman aracılığıyla bilinmektedir. *“Futbol maçlarımızda birimizden biri düştüğünde ayağa*

kalkıp, ömrünün en kötü şeyini yaşıyormuş gibi bir yüz ifadesiyle ellerini tellere geçirmesi” (Bıçakçı, 2018: 80). Futbol, erkeklere ait bir spor alanıdır. Erkek işi olarak görülen futbol, küçük yaşta toplumsal cinsiyet rollerinin verilmesiyle birlikte bir erkeklik alanı olmuştur. Top, oyuncak arabalar ve silahlar çocukların anlam dünyasında erkeklerin oynadıkları oyuncaklar olarak yer edinmiştir. Toplum her zaman, erkeğin top peşinde koşmasını, bir takım tutmasını hatta tuttuğu takımda fanatik olmasını bekler. Futbol, toplum tarafından erkekler için bir seçim değil, zorunluluk olarak görülmektedir. İş erkeğin futbol oynamasıyla bitmez, oynarken de erkek gibi oynaması gerektiği vurgulanır. Oynamayı beceremeyen erkekler için “karı gibi oynama”, “adam gibi oyna” şeklinde benzetmeler yapılır. *“Yine de futbola yüklenen bu erkeklik hallerinin berraklaştığı nokta elbette tezahüratlardır. Zira futbolun dili erkek dilidir; toplumsal ve cinsiyetçi eşitsizlikler orada tekrar tekrar üretilir. (...) futbol, basit olduğu kadar sert ve erkek egemen söyleme açık bir oyun”* (Koçak, 2010: 191-192). Erkeklerin egemen olduğu bir dünyada futbolun bu kadar yaygın bir spor türü olması da şaşırtıcı bir durum değildir. Futboldaki üstünlük ve mücadele erkeğin erkeğe karşı olan egemenliğinin yapılandırılmış bir şeklidir. Hegemonik erkeklikle futboldaki eril güç belirginleşmektedir:

“Hegemonik erkeklik, en genel tanımıyla, ‘iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesi’ne işaret eden bir kavram olarak tartışmaların merkezine oturdu. Hegemonik erkeklik izinin aranacağı genel harita aşağı yukarı şöyle çizildi: Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik.” (Sancar, 2016: 30).

Hegemonik erkekliğin iktidarı elinde tutmasının sadece kadınlara yönelik olduğu anlaşılmamalıdır. Farklı gruplardan oluşan erkeklere yönelik de bir kavramdır. Futbol bu anlamda bunun iyi bir örneğidir. Homososyal bir alan olan futbol erkeklerde gelişmiş kas, bacak ve bilek gücünün göstergesidir. Romanda Ender ve Çetin’de bu anlamda fiziksel bir gücün olduğu görülmez aksine halı saha maçlarında sık sık bilek burkulmalarıyla karşı karşıya kalırlar. Onlar, erkekte olması beklenen güçlü, dayanıklı ve sportif bir vücut yapısına karşın; hassas, kırılgan ve çabuk incinebilir bir vücut yapısına sahiptirler. Futbol, erkeklik iktidarını şekillendiren bir spor dalı olduğundan, toplumsal cinsiyet, futbolu güç gerektirdiği için erkeklere ait bir alan olarak belirlemiştir. Kadınların futbol oynayamamalarının en temel sebebi ise beden yapısı ile

açıklanmaktadır. Ender ve Çetin ise beden yapılarının zayıf olması nedeniyle bu alan içerisinde de tam olarak var olamamışlardır.

Hegemonik erkekliğe yakın bir erkeklik modelinin romandaki karşılığı ise Çetin'in Murat ağabeyinin davranış ve tutumlarında görülür. Çetin sekiz yaşındayken anne ve babasını trafik kazasında kaybedince, onu on sekiz yaşındaki ağabeyi Murat büyütür. *“Neden yıllarca Murat Ağabey'in kanatları altında, İstanbul'da yaşadığını sorabilirdim”* (Bıçakçı, 2018: 16). Çetin'in eğitim hayatında ve kişiliğinin oluşmasında ağabeyinin büyük etkisi vardır. Ağabeyi hem okuyup hem de çalışarak Çetin'i kimseye muhtaç etmeden büyütülmüştür. Hegemonik erkeklik, tahakküm altına almak, eril gücü elinde bulundurmak, ailenin sorumluluğunu üstlenmek ve geçimini sağlamak gibi işlevlere sahiptir. Farklı erkek gruplarına karşı olan bu üstünlük mücadelesini Ender ve Çetin'e karşı Murat ağabeyleri üstlenir. *“Lisedeyken ve üniversitenin ilk yıllarında ona ne kadar kızardık! Bizim için kural koyucuydu o, senin hayatını yaşanmaz hâle getiren bir bekçiydi. Yıllarca “siz” diye seslendik ona, korktuk ondan, yalanlar söyledik. Bana fazla kızamayacağı için salondaki avizeyi ben kırdım, teybi Kâmil Ağabey bozdu”* (Bıçakçı, 2018: 59). Murat ağabeylerinin onların üzerindeki erkeklik imajında, ekonomik gücünde etkisi büyüktür. Çetin ağabeyi sayesinde hem ekonomik anlamda bir iş sahibi olur hem de toplumsal kategori içerisinde birey olarak yerini alır. Çetin, hayatını kurduktan ve belli bir yaşa geldikten sonra ağabeyi evlenir. *“En ayırt edici özelliği ise heteroseksüel oluşudur hegemonik erkekliğin; evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur”* (Öğüt, 2017: 75). Hem iş sahibi olması hem de evli olması Murat ağabeyin erkekliğini kendi kendisine keşfetmesinin göstergesidir. Erkeklik, tekrar ve taklitte öğrenilecek bir olgu olmasına rağmen burada babadan öğrenilecek bir şey yoktur çünkü babanın kendisi yoktur. Herhangi bir “rol modeli” alınmadan Çetin, ağabeyi tarafından büyütülmüştür. Babasız büyüyen çocuklar, yaşadıkları ortama karşı uyum sorunları yaşar ve eğitim hayatlarında daha başarısız çocuklar olarak yetişir. Romanda anne ve babasıyla büyüyen Ender'e göre Çetin'in eğitim hayatı daha pasif ve başarısız geçmiştir. Çetin'in aldığı düşük notlardan, ev ödevlerini Ender'e yaptırmasına kadar birçok olumsuz etkiden söz edilebilir. Ağabeyinin, Çetin'e ebeveynlik yapmasının ilerleyen yaşlarda daha olumlu sonuçlar verdiği görülür. Başarı ve uyum etkeni dışında çocukların kimlik oluşumunda da ailenin yokluğunun olumsuz etkisi vardır fakat romanda Murat ağabey ve Çetin'in kişilik yapılarında bir sorun görülmez. Yapılan

araştırmalar, “*Babasız erkeklerin hayatta başarılı olamayacaklarını, erkeklik rolünü hakıyla öğrenemeyeceklerini, hatta serseri, suç işleyen ve toplum düşmanı erkekler haline geleceklerini söylemektedir*” (Sancar, 2016: 138). Romanda ise bu görüşün aksine, her iki kardeş de olumlu davranışlarda bulunarak kendi ayakları üzerinde durmayı başarmıştır. Çocukluğuna göre daha başarılı bir olgunluk dönemi yaşayan Çetin, çalıştığı banka tarafından İngiltere’ye yollanır.

3.3.7. Ataerkil Söylem Tarafından Üretilen Erkeklik Göstergeleri

Ataerkil toplumlara bakıldığında erkek doğumundan ölümüne kadar, hep egemen ve üstün bir konumda tutulmuştur. Soyun devamı olarak görülen bu cinsiyet, devlet, iktidar, Tanrı ve erkin sembolüdür. Erkeklerin bu şekilde konumlanmasında biyolojik özelliklerinin etkisi olduğu kadar, toplumsal cinsiyetin etkisi de büyüktür. Çocuk doğar doğmaz toplum onun önüne uyması gereken kuralları ve yasaları sürer. Çocuk, erkekliğinin devamı için bütün bunları kabul etmek zorundadır. Bu zorunluluk dışarıya yönelik erkeklik gibi algılansa da içten içe bastırılmış birçok duyguyu ifade eder. Özgüven, kararlılık ve egonun tatmin edilmesi gibi özellikler, erkekliğin iç dünyasında zayıf bir şekilde yer bulur. Ataerkillik, en başından beri erkeğe zarar vermiştir. Ender’in evin tek erkek çocuğu olması ataerkil söyleme bir göndermedir. “*Tek ve erkek çocuk olmanın üstünlüklerinden, anne babamın beni pek çok konuda özgür bıraktıklarından söz ettim*” (Bıçakçı, 2018: 48). Ender’in üstün olması için erkek olarak doğması yeterli bir sebeptir. Romanın başından beri onun erkek sınıfına ait çoğu özellikten mahrum olduğu gözlemlense de, anne ve babasının gözünde cinsiyeti bakımından üstündür:

“Erkek çocuk büyüdü mü, erkekliğin önemi neredeyse bir görev olarak yüklenir sırtına. İçindeki hırs, güçlülük ve üstünlük eğilimi tümüyle birbirine bağlanır, adeta erkeklik yükümlülüğüyle özdeşleşir. Güç peşinde koşan çocukların çoğu salt erkekliklerinin bilinciyle yetinmez, aynı zamanda erkek olduklarını, dolayısıyla birtakım ayrıcalıklara sahip olmaları gerektiğini çevrelerine göstermek ve kanıtlamak ister, bunu da bir yandan başkalarından hep öne geçmeye çalışıp erkeksi karakter özelliklerini abartarak, beri yandan despot kimseler gibi davranıp çevrelerindeki kadınlar karşısında üstünlüklerini sergileyerek yaparlar” (Adler, 2019: 157).

Ender her ne kadar ailesi tarafından üstün ve ayrıcalıklı tutulsa da içten içe durumun böyle olmadığını farkındadır. Ender, Nihal’le buluşacağı Gençlik Parkı’ndaki metro istasyonuna giderken minibüste bacaklarını açarak oturan adamın onu cama doğru sıkıştırmasından rahatsızlık duyar. Hem sıkıştırılmak hem de bu duruma sesini

çıkaramamak onu huzursuz eder. Bu durumu sürekli evde bulunmasından dolayı dışarıda akan hayata ayak uyduramayışına bağlar. Toplu taşıma araçlarında erkeklerin bu şekilde oturması, kadınların ise köşeye sıkıştırılmış olmaları onlara ait alanların dar ve rahatsız edici oluşuna örnektir. Ender, kadınların sıkıştırılmış alanına girerek o geniş ve rahat alana itiraz edemez. Minibüste oturan adam karşısında sessiz durmasının diğer bir sebebi ise fiziksel ya da psikolojik şiddete maruz kalacağını düşünerek korkmasıdır. Ender, evcimenliğine yenik düşerek erkekliğe atfedilen güç, cesaret ve iktidar gibi kavramlardan soyutlanmıştır. İstasyonda Nihal'i beklediği esnada bir kız için kavga eden iki kişiye şahit olur. Onları ayırmak yerine durup izlemeyi tercih eder çünkü Ender içinde kavga edecek gücü ve kuvveti bulamaz. Dışarıya kapalı yaşantısı erkekliğini ona yabancılaştırmıştır. Nihal, istasyona geldikten sonra ona da kavgadan söz eder. Nihal, şaşkın bir hâlde Ender'e, sanki insanlardan değil de hayvanlardan bahsediyorsun diyerek, kavganın insan dışı bir hareket olduğunu dile getirir. *“Sanki yabani hayvanlardan söz ediyorsun, çıkışıyla suya sabuna dokunmayan, ‘yumuşak ve insancıl’ kişiliğini şiddetle imtihan etmemiş, minibüste sıkıştırılmaya ses edemeyen, kavgayı hiçbir şey yapmadan uzaktan seyreden bir muhallebi çocuğu oluvermiştim. Muhallebi çocuğu”* (Bıçakçı, 2018: 112). Kendisini muhallebi çocuğu olarak düşünen Ender, erkekliğini sürdürememenin dayanılmaz yükü altında ezilir. Minibüsteki adam karşısında sessiz kalışı ve kavgaya karışmayışı, kendisini yeteneksiz ve elinden hiçbir iş gelmeyen beceriksiz biri olarak hissetmesine sebep olur.

3.3.8. Erkeklik Kimliğinin İtibar Göstergesi: Aile Reisliği ve Ev İçi İktidar

Toplum statüsünde erkek için iş sahibi olmak ve aile kurmak başarı göstergesidir. Aile, ataerkil sistem açısından önemli bir kurumdur. Bu kurum, erkeğin erkekliğini tamamlamasında önemli bir adımdır. Evin reisi, koca ve baba rolleriyle iktidar sahibi olan erkek, toplum tarafından saygın biri olarak kabul edilip itibar görür. Erkeğin egemen olabilmesi için öncelikle kadın üzerindeki iktidarı sağlaması gerekir. Kadınlar için kullanılan “evde kalmış” tabiri erkekler için kullanılsa da, toplum, erkeğin belli bir yaştan sonra evlenmesini öngörür: *“Kızların evlilik dönemini on sekiz yaş, erkeklerin ise otuz yedi ya da biraz daha erken olarak saptamak gerekir”* (Aristoteles

1968'den aktaran Foucault, 2018: 203). Ender ve Çetin ise yaşlarının otuzun üstünde olup hâlâ evlenmemiş olmalarının utancını yaşar:

“Bir sabah gazete almaya giderken karşıma çıkan bir ihtiyar bu aile havasına kendimi nasıl kaptırdığımı görmemi sağladı. Bastonunu koltuğunun altına almış üzerine basamadığım ayağımı göstererek ‘Geçmiş olsun, ne oldu böyle?’ diye sormuştu. Önemli bir şeyim olmadığını yalnızca bileğimin burkulduğunu söyledim. İhtiyar dudaklarının arasında köpüklü bir tükürüğü dolaştırarak anlatmaya başladı: ‘Bak şimdi ne yapacaksın biliyor musun, önce...’ Birden durdu, bakışlarını ayağımdan yüzüme kaldırdı, ‘Evli misin?’ diye sordu. Düşünmeden, ama bilerek, derindeki bir şeyi bilerek ‘Evet!’ dedim ona Çetin. ‘O zaman yengemiz burkulan yeri zeytinyağıyla bir güzel ovsun önce, sonra da...’ diye devam etti, akşama bir şeyciğim kalmayacaktı” (Bıçakçı, 2018).

Ender'in yaşlı adama evli olduğunu söylemesi, onun tarafından her ne kadar yadırganmamak için söylenen bir yalan olsa da, kendisi o an evli olmak istemiştir. Ender, yaşlı adamın “evli misin?” sorusuna cevap vererek adamın ne diyeceğini merak etmiştir çünkü toplumun değer yargılarına göre burkulan ayağa yalnız kadın masaj yapabilir. Ender ve Çetin'in birliktelikleri boyunca Ender, sürekli Çetin'in sırtına, omuzlarına masaj yapar. Yaşlı adamın kadına yüklediği görevi Ender, Çetin için üstlenmiştir.

3.3.9. Ötekileştirilmiş ve Dışlanmış Bir Kimlik: Eşcinsellik

Toplum, doğuştan getirilmeyen erkek ve kadın olmanın dışındaki bütün cinsel kimlik ve yönelimleri reddeder. Romanda ise Ender ve Çetin'in on yedi yıllık yaşantıları, birliktelikleri ve aynı evi paylaşmaları erkekler arası duygusal yakınlaşmayı, beraberinde ise eşcinsellik imasını getirmiştir. Eşcinsellik, kendisiyle aynı cinsiyette olan kişilere cinsel çekim gücünün yönelik olduğu bir cinsel yönelimdir. Heteroseksüel ilişki toplum tarafından ne kadar doğal kabul edilmişse eşcinsellik de o kadar dışlanmış ve toplumun değer, yargı ve tutumlarına zarar verici olarak görülmüştür.

“Çünkü eşcinsellik genel imgesiyle ve her çağda “insanın doğasına yabancılaşması” biçiminde tanımlanmaktadır. Ancak, eşcinselliğin her çağda “ötekileştirilmesi”, yok sayılması ya da yokmuş gibi düşünülmesi, eşcinselliğin yok olması anlamına gelmemektedir. İster doğuştan gelen biyolojik genetik kodlardan, isterse içinde yaşanılan sosyal çevrenin rol model gibi eşcinselliği üretmesi şeklinde ifade edilsin, ilkçağdan günümüze kadar eşcinsellik temel bir vakıdır” (Bayhan, 2012-2013: 160-161).

Romandaki eşcinsel erkek kimliği biyolojik genetik kodlardan değil; aynı zamanı, mekânı ve duyguları paylaşmaktan dolayı oluşur. Evliliğin ve cinselliğin temel amacı üreme ve çoğalma odaklıdır. Eşcinsellik bu kavramlara tehdit oluşturarak; üreme,

çoğalma odaklı yargıları yıkmıştır. Eşcinsel erkek, heteroseksüel ilişkileri reddeder. Roman kişileri Ender ve Çetin’e bakıldığında geçmiş yaşantılarında heteroseksüel ilişkiler de yaşadıkları görülür. Onlara karşı yönlendirilen eşcinsel erkek kimliği, roman içindeki çıkarımların bir sonucudur. Uzun yıllar süren birliktelikleri ve aralarındaki duygusal bağ onlara eşcinsellik rolü yüklemiştir. Yaşlı adam, Ender’e “evli misin?” sorusunu sorduğunda “evet” cevabının karşılığında bir yandan da Çetin’i düşünmesi ikisinin birbirini tamamlamış olduklarını gösterir.

“Evli olduğumu söylediğimde aklıma hanginizin geldiğini gerçekten bilmiyordum. Geriden sağ ayağının içiyle sağ çizgi boyunca bana düzgün paslar atan seninle mi evliydim, yoksa bir korner sırasında karşı takımdan birinin ayağına basarak bileğimi burktuğumda kale arkasına, yanıma koşan Nihal’le mi (Bıçakçı, 2018: 86).

Ender’deki bu duygusal karmaşanın sebebi, evde, Çetin dışında zaman geçirdiği ve âşık olduğu Nihal’in varlığıdır. Nihal, onların hayatlarında bölünmüşlük ve karmaşa duygularını da beraberinde getirir. Yaşlı adamın sorusuna verdiği cevapta, Nihal bir alternatif olarak konumlandırılmıştır. Ender’e göre aşkın eşitler arasında yaşanması gerekir ve Nihal’in bu iki arkadaşına eşit olmadığı düşüncesi, zaman zaman Nihal’den uzaklaşmalarına sebep olur. Heteroseksüel ilişkilerde kadın ve erkek birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Ender ve Çetin de roman içerisinde birçok yönden birbirini tamamlar. Aynı ev, aynı yemek masası, aynı sosyal aktiviteler ve çoğu zaman aynı düşüncelere sahip olma, onlar arasındaki duygusal bağı kuvvetlendirmiştir. Roman boyunca mutfakta birlikte yemek yapma alışkanlıkları hiç değişmez. *“Yıllar içinde öğrenmiştik, alışmıştık; yemek yaparken birimiz önden gider, diğeri soğan doğrayarak, maydanoz yıkayarak, salçayı, yağı hazırlayarak, ortalığı toparlayarak onu takip ederdi. İtaat esastı”* (Bıçakçı, 2018: 15). Birlikte hareket etmek onları zaman içerisinde daha çok birbirine bağlamıştır. Kadın ve erkeğin birbirinin tamamlayıcısı olma rolünü Ender ve Çetin üstlenmiştir.

Roman kişileri üzerinden yapılan eşcinsellik iması onların sıkı dostluğunun bir göstergesi, birbirinden ayrılamaz ve parçalanamaz oluşlarının ifadesidir. Çetin, İstanbul’a üniversite okumaya gittiğinde Ender’le tıpkı iki sevgili gibi mektuplaştıkları görülür. *“İkinci mektubunu dersteyken yazmıştın: “Dışarıda yağmur yağıyor, hoca kısmi türevi anlatıyor ve ben seni düşünüyorum”* (Bıçakçı, 2018: 49). Oluşturdıkları sevgi bağı, dayanışma ve paylaşma ruhu bir yanıyla yalnız olmadıklarını hissettirmiştir.

Böylelikle de karşı cinsten birini aramak yerine gittikleri her yerde ve karşılaştıkları herkeste birbirlerini aramışlardır:

“Çetin İstanbul’a gittikten sonra tanıştığım yakınlaştığım erkek ya da kadın herkeste onu aradım. “Kadınlarda da mı? Diye sordu Nihal, iki eliyle koltuğun sağ kolunu tutmuş, sol tarafı tamamen boş bırakmıştı. Onun bu yan duruşuna ben de yan yan bakarak karşılık verdim: “Evet, evet. Kadınlarda ve hatta caneriklerinde” (Bıçakçı, 2018: 49).

Ender ve Çetin’in sıkı dostluğu, birbirine olan özlemleri ve farklı şehirlerdeyken de görüşmelerinin sebebi yıllarca ayrı kalmalarından kaynaklanır. Kavuşmayı bekleyen iki sevgili gibi yan yana gelecekleri günleri beklerler. Kısa süreli âşık hâlleri bile birbirinin hoşuna gitmez, hatta başka kızları severken bile ayrı olmayı kaldıramazlar. Çetin’in üniversitedeyken Serap adında bir kız arkadaşı olur. *“Serap, sen, ben üçümüz sizin evde geçirdiğimiz gece yatmaya hazırlanırken, Serap’a “Yere Yatak serelim Ender de burada bizimle kalsın, yoksa üzülür!” demiştin, kızcağız da gelip şaşkınlık ve kızgınlıkla bunu bana anlatmıştı” (Bıçakçı, 2018: 50).* Birbirlerine olan bağlılıkları ve duygusal ilişkileri kadınları onlardan uzaklaştırmış ve hiçbir kadınla uzun süreli ve düzenli ilişki kuramamalarına sebep olmuştur. Kadınlara yönelik davranış biçimlerini ve sözleri birbiri için kullanırlar: *“Arkadaşım Ender’le bile kadınlarla olduğumdan daha romantiktim” (Bıçakçı, 2018: 37).* Ender, Serap’ın onları sapık olarak gördüğüne ihtimal vererek dışarıdan nasıl göründüklerinin farkındadır ve bu farkındalık onun canını sıkar. Ender, toplumun ilişkiler hakkında koyduğu sınırları eleştirerek, sevginin, birlikteliğin ve dostluğun sınırlarının olmadığını söyler. Bu sınır tanımlamasını, cinsel kimlikler için de kullanır. Eşcinsel erkeklerin, erkeklik tanımı için oluşturduğu tehdidi, bu sınırlar aracılığıyla eleştirir ve kendilerini, çok sevdikleri Alan Parker’ın “Birdy” filmindeki dostluğun bir yansıması olarak görürler. Vietnam Savaşı’nda birlikte savaşan ve savaş sonrası yaşadıkları fiziksel ve psikolojik sorunlar dâhilinde bile birbirinden ayrılmayan bu iki arkadaşın öyküsü, Ender ve Çetin’i çok etkilemiştir. Bu film için sinema eleştirmenin yaptığı eşcinselliğin sınırlarında dolaşan iki erkek yorumu, Ender’in canını sıkar:

“İkimizin de baş tacı ettiği filmi, ‘Eşcinselliğin sınırında dolaşan bir dostluğun hikâyesi’ biçiminde yorumlayan sinema eleştirmeni beyefendi, ikimizin sonunda, haritada bir nokta olduğumuzu görse ne derdi acaba? Bizim bu âşık hallerimize, on yedi yıl boyunca hayatımızı birbirimizi daha fazla göreceğ biçimde düzenleyişimize ne derdi? Eşcinselliğin kordon boyunda dolaştığımızı mı söylerdi? O güzel filme ilişkin berbat tanımlamanın canımı sıkın tarafı şu: Sınır var mı? İlişkiler için gerçekten bir sınır var mı? Varsa da ikinci sınıf sinema eleştirmenlerinin göremeyeceği bir sınır bu. İnsan severken basit sınıflandırmaların sınırlarını değil kendi sınırlarını görür, kendi sınırlarında dolaşır, kendi sınırlarına değer. Benim bildiği tek sınır bu” (Bıçakçı, 2018: 83).

Ender, toplum tarafından insanlar için çizilen bütün sınır ve sınıflandırmaları yok sayar. Onların duygusal yakınlığına, cinsel kimliklerle sınır çizilmesinden rahatsız olur. Çetin ve ağabeyinin İstanbul'a taşınmaları, Ender'i derinden sarsar. Çetin'i düşünmekten kendisini bir saniye bile alıkoyamaz hatta yer yer onun şimdi ne yaptığı sorusuna, Ender kimliğini bırakıp Çetin'miş gibi cevaplar verir. Ender ve Çetin erkeklerden beklenen özelliklere sahip olmasalar da, birbirinin devamı ve tamamı niteliğindedirler. Eksikleri, fazlalıkları ve kusurları ortaktır. Çetin, sekiz yaşındayken geçirdiği trafik kazasında üç tane dişini kaybeder. Ender ise, *"Gülüştüğümüz bütün dişleri tamamdı da gençliğimizin üç dişi eksikti"* (Bıçakçı, 2018: 128) diyerek eksikliklerini ortak eder. Ender ve Çetin'in sıkı dostluğu eşcinsellik iması oluştursa da, Ender'in sinema eleştirmenine sert çıkması onların eşcinsel tanımlamanın dışında tutulması gerektiğine işaret etmiştir.

3.3.10. Erkeklik İnşasında Zorunlu Bir Kademe: Askerlik

Ataerkil söylemin erkekler için uygun gördüğü ritüellerden biri de askerliktir. Güç ve iktidar sahibi olan erkek, karısını ve çocuklarını koruduğu gibi vatanını da korumakla yükümlü hâle getirilmiştir. Bu erkeklik pratiğinin, toplum düzeninde bir erkeklik ispatı olduğu da görülmektedir. Erkeğe atfedilen koruyup kollama görevi, vatana yönlendirilerek, şeref ve onur kavramları altında yüceltilmiştir. Erkeklik yüce bir olgu olarak görüldüğünden erkeklerin yaptığı bütün işler ve davranış biçimleri de yüceltilmiştir. *"Askerliğin erkek olmanın sembolü olması bağlamında da geçerli olduğu belirtmek gerekmekte. Bütün erkekleri ideal erkeklığe uyma çabasına çağıran normatif erkeklik, ideal erkeklığı disiplin, fiziksel güç, dayanıklılık ve disiplin üzerinden kurgular"* (Turan, 2013: 331). Bu kurgular, roman içinde çok seyrek tutulmuştur. Romandan bir erkeklik pratiği olan askerliğe geniş yer verilmemiştir. Çetin'in Burdur'da iki ay askerlik yaptığı ve bu süreç içerisinde Ender'e mektuplar yazdığı bilinmektedir. *"Askerlik yolu, Türkiye'de erkeğin olgunlaşması durağına doğru attığı en önemli adım, bir ayrılık aşaması, yeni kimliğe tek başına yürüyüştür"* (Selek, 2018: 45). Çetin, askerlik yaptığı süre boyunca olgunlaşmamıştır. Askerlik ona büyük gelmiş, ideal asker olma boyutuna ulaşamamıştır. Ender, Çetin'in askerdeyken çekildiği fotoğrafla dalga geçer, Nihal'in o fotoğrafı görürse ona âşık olamayacağından bahseder.

Bora'nın kemikli ince eline karşılık Çetin'in kalın parmakları Ender tarafından alay konusu olur:

“Nihal sana âşık olamaz Çetin! Seni bir şey tamir ederken, iki elin de dolu ağzında sigarayla görse, sigaranın dumanını kendinden uzak tutmak için dudaklarını yana kaydırışını, dumandan yanan gözlerini kısmayı, kırıştırmayı görse... Askerdeyken çektiği o fotoğrafı görse örneğin... Gördü mü o fotoğrafı? Üniforma ile ayakta durmuş gülümsüyorsun, ellerini önünde kavuşturmuş, kalın parmaklı, güven veren ellerini” (Bıçakçı, 2018: 102).

Erkekliğin inşası için bu kadar önemli bir alan olan askerlik, Çetin'in erkek kimliğinin oluşumu için yetmemiştir. Toplumun erkeklik kimliğinin üretimi için biçtiği rollerin aksine Çetin, pasif, edilgen ve savunmasız oluşu altında ezilmiş ve askerlik göreviyle yeni bir eşik atlayamamıştır. Eril şiddet ve askerî şiddeti içinde barındıracak kadar egemen bir erkekliğe sahip olamadığından üniforma, Çetin'in güçsüz bedeni üzerinde bir örtü işlevi görmüştür:

“Üniforma militarist erkekliğin en güçlü göstergelerindendir. Üniforma ile tüm erkekler eşitlenir, erkek gücünü üstlerine almış olurlar, tektipleşirler, böylelikle tek bir bedene dönüşürler; güçlü ve yenilmez bir erkek bedeninin oluşturulmasına hizmet ederler. Militarist iktidar kendisini bu kutsal ve anısal erkek bedeni üzerinden var edebilir. Gerçekte ise bu beden parçalıdır, hiçbir zaman bütünselliğe sahip olamaz; zayıf bedenlerin parçalı ve hastalıklı parçalanmışlığı üniforma ile saklanmaya çalışılır. Üniforma, militarist gösteriyi mümkün kılan, ardında aciz, iktidarsız erkek bedenlerinin gizlendiği, muktedir erkeklik maskesidir. Bu maske militarist gösteri iktidarının olmazsa olmazıdır, üniformanın yokluğunda erkek sıradan, iktidarsız bir erkektir” (Çoban, 2018: 195).

Çetin; kırılğan, hassas ve zayıf bedenini üniformayla saklamaya çalışır. Üniforma, kişiyi dışarıdan güç ve özgüven sahibi olarak gösterir. Çetin'in endişelerle dolu erkeklik kimliği ise bu gücü ve özgüveni elde tutmasına izin etmez. Erkekliği ispatlama yönündeki askerî görev beden ve ruhen bastırılmış korkularla doludur.

3.3.11. Erkek Egemenliğinin Oluşumuna Şiddetli Arzu

Erkekliğin oluşup var olması için cinsel hayatın sürekli ve dinamik bir yapıda olması gerekmektedir. Ender ve Çetin'in iki orta yaşlı adam olup, erkekliğin evlilik aşamasını hâlâ gerçekleştirememiş olmaları onları sık sık cinsel arzu duymaya sevk etmektedir. *“Erkek, iktidarını öncelikle cinsel alanda ispatlamalıdır”* (Selek, 2018: 22). Kadınlar üzerinde kurulabilecek bu iktidarı ele geçirmeyi her iki roman kişisi de beceremez. Çetin, Ender'e göre cinselliğe daha meraklı ve ilgilidir. Üniversitedeyken ikisinin de kızlarla cinsel birlikteliği olmuş fakat ilişkilerinde erkek gibi davranmayı becerememişlerdir.

“Cinselliğin senin için ne kadar önemli olduğundan söz etmiştin. Baştan çıkıyordun, evet tam anlamıyla baştan çıkıyordun! Aslında bu ‘kadınları seven adam’ hali sana yakışıyordu. Ağzın öpüşmekten ördek ağzı gibi olmuş, gözaltılarında karaltılar, bakışlarında anne mi sevgili mi aradığını senin bile bilmediğini gösteren saf şehvet” (Bıçakçı, 2018: 88).

Ender, Çetin’in kadınlara, anne şefkati görmek için yaklaştığını düşünür. Libidonun yerini anne şefkatinin alması erkek açısından yaralayıcı bir durumdur. İkilili ilişkilerde erkek, kadını ne kendi annesi ne de çocuklarının annesi olarak görmelidir. Sadece kadın kimliği gözüyle bakmalıdır. Roman içerisinde üzerinde durulabilecek bir cinsel yaşam yoktur fakat bu cinsel yaşama arzu söz konusudur. Arzunun doyurulamaz, belirsiz ve tamamlanamaz oluşu arzu nesnesini sürekli değiştirmiştir. Gerek Nihal, gerek üniversitede aşk yaşadıkları kızlar, gerekse de komşu apartmanda yaşayan kadın, onlar için arzu nesnesi olarak kalmıştır. Nihal’in Ender ve Çetin için aşkı mı yoksa arzuyu mu ifade ettiğinin bir noktada düşünülmesi gerekir:

“Arzu ile sevgiyi (ya da aşkı) sürekli olarak birbirine karıştırmaktan vazgeçmeliyiz. Bir şeyi sevmemiz için onun ne olduğunu bilmemiz gerekir. Arzuda ise durum tam tersinedir. Arzulamak için arzu nesnesinin en azından bir yanıyla karanlık, belirsiz olması şart. Öte yandan, sevmeye devam etmemiz için ise hep henüz bilinmeyen, daha bilinecek bir şeylerin kalması gerekir” (Somay, 2018: 72).

Nihal, romanın en başındaki belirsizliğiyle ve okuyucuya tanıtılmadığı yönleriyle henüz dâhil olmadığı bir dünyada Ender ve Çetin tarafından arzulandır. Nihal, anne ve babasını trafik kazasında kaybettiği ilk zamanlarda Ender ve Çetin ile arasında düzgün bir iletişim kuramamıştır, eve sarhoş geldiği bir gece iki arkadaş Nihal’i odasına yatırmaya götürür:

“Gömleğini çıkardıktan sonra Nihal’i sağa sola çevirip eteğinin kopçasını aramıştın. (...) Ten rengi bir sütyenin askıları ile dörde bölünen sırtı ve çocuksu omuzları beni tedirgin etmişti. (...) Ten rengi külotlu çorabın içinden görünen çiçek desenli açık mavi külot, çorabı çıkardığımızda beyaz karnı enlemesine geçen pembemsi lastik izi, yorganın altına zor bela giren, girer girmez salya akıtarak sızan Nihal, ölümlerden arta kalan, bir fidan, bir fidan ve başka hiçbir şey” (Bıçakçı, 2018: 19-20).

Nihal, romanın başında onlar için yakın arkadaşları Fikret’in kız kardeşinden başka bir şey değildir ve cinsel arzusunun ötesinde bir anlam taşımaz. Bülent Somay’ın tespitine göre Nihal karanlık, belirsiz ve karakteristik yönleriyle eksiktir. Ender ve Çetin’in arzuladıkları şey ise Nihal değil, cinsel ilişkinin kendisidir. *“Cinsel ilişkiye giren her insan, öncelikle ilişkinin kendisini arzular, ilişkiye girdiği eşi, ötekini değil. Öteki, ilişkinin olabilmesi için bir zorunluluktur sadece” (Somay, 2018: 83).* Nihal’i tanıdıkça, onunla vakit geçirdikçe aralarında duygusal paylaşım alanı oluşur, zamanla ona âşık olduklarını anlarlar ancak bu aşk onları, Nihal’i arzulamaktan alıkoymaz. *“Nihal’in*

külotlu çorabının altından görünen çiçek desenli külotu... Bunu da şimdi yazabiliyorum: Hiç aklımdan çıkmayan o görüntü, erkeklerin başına musallat olan ezeli ve ebedi bir meseleyi bir çırpıda kurup önümüze koymuştu” (Bıçakçı, 2018: 104). Ender’in, Nihal’e karşı olan arzularını bir erkeklik meselesi hâline getirmesi, cinsellikte de erkekliklerinin tehdit altında olmasından kaynaklanır. Ender, erkeklerin doyurulmayan ve hiçbir zaman doyurulmayacak olan arzularını, doğumdan ölüme kadar baş edilmesi gereken bir yaratık olarak görür. Cinselliği ise korkutucu ve rahatsız edici bulur çünkü cinsel deneyimleri başarısız geçmiştir: “Bir arkadaşın evinde çok sarhoş olduğumuz bir gecenin sabahında sınıf arkadaşım Damla’yla aynı yatakta uyanmam. Kendi çıplaklığımdan ve Damla’nın giyinikliğinden utanmam. Yıllarca hayalini kurduğum şeyin böyle yaşanmasının burukluğu” (Bıçakçı, 2018: 160). Ender de utanılacak bir yaşantı hâline gelen cinsellik, erkekliğine, kendisine ve kadınlara karşı güven yitimi oluşturmuştur.

3.3.11.1. Belirsiz, Bulanık ve Tamamlanmamış Olarak Arzu Nesnesi

Arzu nesnesi, sahip olunması istenilen nesnedir. Devamlı ulaşılacak istenen ama ulaşılması bir o kadar da zor olandır. Cinsel arzuya ilişkin bu nesneler roman içerisinde Nihal’in ayakları, saçları ve terlikleri olarak fetiş nesnesi hâlini alır. “Cinsel nesnenin yerini alan, genellikle bedenin cinsel amaca uygun olmayan bir bölümü (saçlar, ayaklar ya da tercihen sevilen nesnenin cinsi ile ilintili cansız bir şeydir (giysi parçaları, çamaşır)” (Freud, 2018: 50). Cinsel eğilim gücünü gösteren bu nesneler romanın daha ilk sayfasında Nihal’in ayaklarıyla ortaya çıkar. “Nihal halılarını kaldırdığımız salonun parkesinde çıplak ayaklarıyla geziniyor” (Bıçakçı, 2018: 5) cümlesiyle Ender, Nihal’in ayaklarına dikkat çeker ve aynı dikkati Çetin’den de bekler. “Nihal’in, bizim küçük mucizemizin, otuz altı numara ayaklarını düşünüyorsun. Başparmakları nemden kızarmayan (Kızarmış başparmaklardan nefret edersin), ayakkabıların biçimini bozmayan o taraksız ayaklar” (Bıçakçı, 2018: 6). Nihal’in ayaklarının taraksız oluşuyla da kadınlara uygun sevillebilecek ayak şeklinden bahseder. “Örneğin Çin’de “küçük ayak güzeldir” inancıyla kızların ayaklarının bağlanarak ayaklarına küçük gelen ayakkabılar içine hapsedilmesi” (Daş, 2010: 68) güzelliğin bir ölçütü olarak kabul edilmektedir fakat Nihal’in ayaklarının kendiliğinden küçük olmasını güzel bulup

hayranlık duyarlar. Ayak fetişizmi Ender ve Çetin’de haz uyandırarak Nihal’e karşı cinsel eğilimlerini kamçılamıştır. Başka bir fetiş nesne ise Nihal’in siyah kadife terlikleridir. *“Ayak, mitolojide rastlanan pek eski bir cinsel semboldür. Bu düşünceler düzeninde, ayakkabı ya da terlik kadının cinsel organlarının sembolüdür”* (Freud, 2018: 52). Cinsel organlara gönderme yapan bu bilgiler doğrultusunda, Nihal’in terlikleri roman içerisinde önemli bir detaydır. *“Güneş ışınlarının Nihal’in siyah kadife terliklerine vurmasını izliyorduk”* (Bıçakçı, 2018: 40). Cinsel arzunun başlamasında göz önemli bir araçtır. Ender ve Çetin, Nihal’in terliklerini izlemekle cinsel anlamda uyarılmaktadırlar. *“Cinsel eyleme öncülük eden (bazı dokunuşlar ve göz kamçılamaları gibi) birtakım ara bağlantılar vardır ve bu ara basamaklar ilk cinsel amaçların kurucusu olarak kabul edilirler”* (Freud, 2018: 47). Cinsel eylemin başlaması için bu gibi bağlantılar öncüdür. Nihal, okulu bitirip Amerika’ya döndüğü vakit terliklerini yanında götürmez. *“Nubuk fırçasını ararken portmantonun bir rafından siyah kadife terlikleri çıkıvermişti, ne kadar da küçüktüler, bilerek mi bırakılmışlardı”* (Bıçakçı, 2018: 163). Nihal’in kendisi olmasa da, cinsel nesnenin yerini alan terlikleri arkasında kalmıştır. Terliklerin bırakılması onları içerletmiştir. Ender, terliklerin bilerek bırakıldığını düşünür belki de Nihal onların içinde arzu nesnesi olmayı ve öyle kalmayı istemiştir. Nihal’in saçları fetişizmde boşluk dolduran bir diğer nesnedir. *“Penyenin altında yumuşaklığını hissediyordum, saçlarının kokusunu duyuyordum”* (Bıçakçı, 2018: 108). Saçların fetiş nesnesi olabilmesi için hoş kokulara sahip olması ya da saçın mevcut kokusuna duyarsız kalınması gerekir. *“Ayaklar ve saçlar kuvvetli bir koku çıkarırlar. Hoş olmayan bir hâle gelmiş koku alma duyularından vazgeçilince bunlar fetiş değerine yükselirler”* (Freud, 2018: 52). Ender’in Nihal’in saçlarının kokusundan haz alması saç fetişleştirmesidir. Ender’in, Nihal’e okumak için verdiği *Fareler ve İnsanlar* romanında Nihal’in saç okşama ayrıntısına dikkat etmesi Ender’i düşündürmüştür. *“Ama benimkiler yumuşacıktır. Çünkü hep fırçalıyorum. O yüzden, böyle güzel, yumuşak oluyor. ‘Dokun bak.’ Lennie’nin elini tutup kendi başına götürdü. ‘Dokun bak, ne kadar güzel.’ Lennie’nin kocaman parmakları kadının saçlarında gezindi”* (Steinbeck, 2009: 102-103). Ender, Lennie’yi Çetin’e benzettiği için Nihal’in kafası karışmıştır. Ender ise bu kafa karışıklığına sebep olduğu için kendisine kızmıştır. Nihal, Ender’e kitabın saç okşama kısmından bahsederken, hem utangaçlığını hem de arzu edilme isteğini gizleyememiştir. Ender’in içi de bu istekle dolmuş ve sonrasında

Çetin’le seks filmi izlemeye gitmiştir. Nihal’le pikniğe gittikleri günün sonrasında birbirlerine Nihal’in burun, ağız, alın ve çene gibi vücudunun belli bölümlerinden bahsetmişlerdir. Bunlara dokunmanın arzusu içinde hayaller kurmuşlardır.

3.3.11.2. Cinsellik ve Metinsel Yansımaları

Roman içerisinde cinselliği daha belirgin kılan bir özellik ise Ender ve Çetin’in birlikte gittikleri seks filmlerinden ve okudukları seks dergilerinden anlaşılmaktadır. *“Birlikte gittiğimiz seks filmlerine (bir gün, “Amarcord”u gösteren sinemanın gişesinden dönmüş, her fırsatta soyunup dev bir yılanla sarmaş dolaş olan melez kadınlı bir filme gitmiştik. Bağışlasın bizi sinema sanatı)”* (Bıçakçı, 2018: 67). Cinsel isteklerini Federico Fellini’nin *Amarcord* filmine tercih ettikleri seks filmleriyle tatmin ederek iyi bir filmi kaçırdıklarının da farkındadırlar. *“Gençliğimizin en değerli hazinesi olan seks dergilerinin”* (Bıçakçı, 2018: 23) diyerek cinsel edimlerini ve arzularını bu dergileri okuyarak diri tutmuşlardır. Cinselliğin doğal yaşamına giremeyen Ender ve Çetin, kadınlara uzaktan bakmış ve kurdukları cinsel hayallerle yaşamışlardır. Aslında okudukları dergilerde cinsellik ve kadınlarla ilişkilerinde nasıl davranacaklarını tayin etme amacı da yok değildir:

“Yan apartmanda yaşayan güzel kadın balkona çıkınca, senin odanın penceresinin önünde yere yatıp eteğinin altında görebildiğimiz kadar çok şey görmeye çalışıyoruz. Evin kitaplığını sabırla araştırıyoruz; hangi kitabın hangi sayfasında sevişme, çıplak kadın anlatımı olduğunu avucumuzun içi gibi biliyoruz. Salondaki kanepeye oturup bir kızla yaklaşmanın yolları üzerine bütünüyle kurgusal konuşmalar yapıyoruz” (Bıçakçı, 2018: 47).

Ender ve Çetin kadınlar tarafından sevilmedikleri ve aldatıldıkları için cinsel arzuları bu gibi aksiyonlarla geçirtilmiştir. Okudukları kitap ve dergilerden yola çıkarak akıl yoluyla kadınlar üzerinde cinsel iktidar kurmaya çalışmışlardır fakat cinsel endişeleri yaşamları boyunca devam etmiştir. Gittikleri her yerde bu doğal yaşamın eksikliğini duymuşlardır, tatil için gittikleri otelde *“odalardan birinden sevişmenin belli belirsiz sesleri geliyordu”* (Bıçakçı, 2018: 95) diyen Ender, cinsel beklentilerinin karşılanmadığı gerçeğiyle sürekli yüz yüze gelir. Nihal ve Bora’nın sevişmelerini kafasında canlandırırken başka bir erkeğe tercih edilmeyi güçsüzlük olarak görür. *“Erkek bu dünyaya egemen olduğundan, egemenliğini göstermek üzere, arzularının şiddetli olmasını doğal hakkı saymaktadır; cinsel yetileri büyük olana, güçlü erkek,*

kuvvetli erkek denmektedir” (Beauvoir, 1993: 359). Bora’nın cinsel anlamda da onlar üzerinde iktidar kurması rekabet çemberini genişletmiş, Ender’i yaralı ve yenik konuma getirmiştir.

“Renkli giysileri içinde güzel bacaklarını, muhallebi karınlarını, göğüslerini gösteren, saçlarından ışıltılar saçılan kızlar, bende yalnızca ve yalnızca bir keşiş olma isteğini uyandırıyor. Bu istek de öfkeliendiriyordu beni, insanın en temel meselelerinden birine, ‘Arzu etme acı çekersin!’ kaypak bilgeliğiyle karşılık verenlere, insanları gömdükleri gibi meselelerini de gömebileceklerini düşünen kazma-kürek erbabına öfke duyuyordum” (Bıçakçı, 2018: 148).

Erkeklik değer ve kimliğinin oluşumunda cinsel yaşamın göz ardı edilmesi Ender’i öfkeliendirmektedir. Kendi güçsüzlüğüne, cinsel işlevsizliğine rağmen bu alanın varlığını inkâr edemez. Eksikliğini bastırmak yerine açığa çıkarmak onu mutsuz etse de bu gerçekten kaçamamış, her defasında yüzleşmek zorunda kalmıştır. “Arzu etme acı çekersin!” düşüncesinin aksine arzu ederek de acı çekmiştir. Hayatını ve kafasını bu kadar çok meşgul eden cinsellik Ender’in rüyalarına da girer. Cinsel zavallılığı sadece gerçek hayatta değil, rüyalarında da devam eder. Foucault, birey ve toplum adına cinsel rüyalarından anlamlar çıkarır. Bu anlamlar dâhilinde Ender, Çetin ve Nihal’in içinde bulunduğu rüya şu şekildedir:

“Nihal ile sen aynı evdeydiniz, ev senin İstanbul’daki evindi, rüyaların kendine özgü dili evli olduğunuzu söylüyordu. Evlenmiştiniz. Hafta içi bir gün ama tatil. Ben, nasılsa, 23 Nisan tatili olduğunu anlıyorum. Kahvaltıdan yeni kalkmıştınız. Nihal Mutfakta bulaşıkları makineye yerleştiriyordu. Sen salonda, gazete okuyordun. Ben de okuyordum. Birden aslında ben değil de sen olduğumu anlıyordum. Rüya ile dostluğun ortak marifeti gazeteyi bitirdikten sonra ensemizi ovuşturuyor, televizyonda seyredecek bir şey arıyorduk. Nihal’in âdet döneminde olduğunu, onunla gönül rahatlığıyla sevişemeyeceğimizi, biliyorduk. Tam o anda zihnimizin uyanık kalan bir kısmı bize bunun bir rüya olduğunu, birazdan biteceğini söyleyiveriyordu. Rüya devam ederken, bir yandan, Nihal’le rüyada bile sevişemeyecek olmanın sıkıntısını duyuyorduk” (Bıçakçı, 2018: 163-164).

Ender’in, Nihal gittikten sonra ayrıldıklarından sonra gördüğü bu rüya, onu rüyada da arzulayıp sahip olamadıklarını gösterir. Nihal onlar için tamamen ulaşılmaz bir konumdadır. Rüyada kendileri dışında kimse yoktur. “Öncelikle, rüya gören kişi her zaman kendi rüyasında mevcuttur; Artemidoros’un deşifre ettiği cinsel imgeler, hiçbir zaman rüya görenin seyircisi olduğu ve gözünün önünde ama ondan bağımsız bir biçimde gerçekleşen basit düşlemler değildir” (Foucault, 2018: 318). Rüya Ender görmüştür bundan dolayı asıl edimci kendisidir. Onunla birlikte Çetin de bu cinsel istek sürecine katılarak, haz ve arzudan yoksun kalmaz. Cinsel rüyaları yorumlayan Foucault, “cinsel düş, rüya görenin toplumsal yaşamdaki yazgısının habercisidir: cinsel sahnedeki fail, rüya görenin aile, meslek, iş yaşamı ve site yaşamında sahip olacağı

rolü önceler” (2018: 319) gibi yorumlarla daha ayrıntılı bir çözümlemeye gitmiştir. Erkek egemen kültürün vazgeçilmez bir parçası olan cinsel hayata giremeyen roman kahramanları, erkekliklerinden muzdariptirler. Erkek olmak dışında hiçbir becerileri yoktur. Erkektirler ama erkeklik normlarına sırtları dönüktür. Erkeklik miti altında değersizleştirilip cinsel hayatın dışına atılmışlardır, Ender bunun üzüntüsünü sık sık duymuştur: *“Sanki bu dünyadaki tarihim yalnızca bir erkeğin tarihiydi. Ben sanki bir erkek dışında başka bir şey değildim. Nihal, daha doğrusu ona beslediğim yaşanmamaya mahkûm aşk, beni bir erkeğe indirgemişti. (...) Oysa ben, iki yıl boyunca, bir erkekten başka bir şey olamamıştım”* (Bıçakçı, 2018: 160). Nihal, onların kendilerini ve erkekliklerini keşfetmek açısından bir ayna görevi görür.

3.3.12. Üstkurmaca Metinler Aracılığıyla Kadınlar ve Erkekler Üzerine

Romanda toplumsal cinsiyet normları aracılığıyla kadınlar ve erkekler üzerine sık sık göndermelerde bulunulur. Nihal ile birlikte geçen iki yıllık süre, Ender ve Çetin’in erkekliklerini, cinsel arzularını ve toplumun kadın, erkek sınıflandırmalarını sorgulamalarına olanak sağlar. Nihal ve Ender, Gençlik Parkı’ndaki metro istasyonunda buluştukları zaman kadınlar ve erkekler hakkında konuşurlar. Ender, her ne kadar bu sınıflandırmalardan hoşlanmasa da, zaman zaman kendisi ve Çetin’i de birtakım sınıflara dâhil eder:

“Mezarlık ziyareti, sen de biliyorsun Çetin, bizim için binlerce kilometre ötedeki Nihal ile bir çeşit temastı. Onun isteğini yerine getirmiştik. Döndüğünde ona anlatacaktık, gururla, hem de işin içine erkeklere özgü bir gizem katarak. Bizden istenilenden daha fazlasını yapmış ama bunu söylemeyi uygun bulmuyormuş havası vererek, boşlukta bir yerlere bakarak, sıkılarak konuşacaktık. Erkeklerin gizem silahı (Bıçakçı, 2018: 99).

Erkeklikle ilişkili olmayan birtakım değer ve özellikler, erkeklere verilerek onlar için yeni bir kimlik oluşturulur. Gizemin erkek için bir silah olması biyolojik ya da toplumsal farklarla ilgili olmayıp, onlar için ayrı bir sınıflandırma gerektirir. Örneğin, toplum tarafından oluşturulan “erkekler ağlamaz” yargısının biyolojik özelliklerle ilgisi yoktur fakat erkekler açısından yeni bir düşünce alanı ve erkeklik kimliği oluşturmuştur. *“Kadınlar nasıl beceriyorlarsa, seni ortadan kaldırıyorlardı, kişiliksizleştiriyorlardı”* (Bıçakçı, 2018: 87). Ender ve Çetin’in kısa süreli ilişkileri ve kadınlarla cinsel birliktelikleri, onlara kadınların, erkeklerin varoluşunu sınırlandırdığını, olumsuz etkilediğini düşündürmüştür. Bu iki arkadaşın karşı cinsle ilişkileri, hep hayallerin

gölgesinde kalmış ve erkekler arasında kendilerini daha güvende hissetmişlerdir. Kadınlar tarafından oluşan güvensizlik duvarı, Nihal'in yargılayıcı tavırlarıyla güçlenmiştir:

“O gün havuzun kenarında çay içerken kadınlardan ve erkeklerden konuştuk. Nihal soru sormakla kalmamış, konuşmuştu da. Sonradan anlayacaktım Nihal'deki değişimi. İlk kez ondan ‘Siz erkekler...’ diye başlayan cümleler duyuyordum, aslında hissediyordum evet, bu ‘siz erkeklerin içine Niyazi Amca’nın, Fikret’in, senin, benim ve ayağının tozuyla birinin daha girdiğini... Erkek olmak ve kadın olmak üzerine bir dolu gevezelik ettim. Nihal bunları anlamaktan çok uzaktı. Biliyordum ama konuşuyordum, çünkü Ender’in yine yıkıldığını, onu iddialı cümlelerle yeniden kurmam gerektiğini hissediyordum” (Bıçakçı, 2018: 112).

Ender, bu ikili sınıflandırmanın altında ezilmiş ve kendisini bir sınıfa dâhil etmek zorunda hissederek muhallebi çocuğu oluvermişti. Kadın ve erkeklerin toplum içindeki özel yerleri eşitlik, üstünlük, akıl ve güç gibi kavramlarla tartışma alanı oluşturmuştur. Romandaki erkek kahramanların dünyası güven problemleri, hayal kırıklıkları ve ikili ilişkilerde pasif konumda oluşlarıyla doludur.

Ender, kendisinden uzaklaşmak istediği vakitlerde kahvehaneye, babası ve babasının arkadaşı Reşit Bey'in yanına gider. Çetin'le kendi ihtiyarlığını bu iki adamda görür. Reşit Bey, Eşref-i Mahlukat isminde bir roman yazmak istediğinden bahsederek romanın içeriği hakkında Ender'i bilgilendirir. Eşref Bey, erkeklik kimliği ve cinsel zavallılıklarıyla Ender ve Çetin'in bir yansımasıdır. Ender, *“Eşref Bey aslında tam bizim kahramanımızdı”* (Bıçakçı, 2018: 54) derken bu benzerliğin farkındadır. Eşref Bey, kırklı yaşların sonunda annesiyle yaşayan, hâlâ evlenmemiş olan çirkin ve takıntılı bir adamdır. Çalıştığı dairede bakımsızlığı ve yabaniliğiyle arkadaşları tarafından alay konusu olur. Eşref Bey bu yönleriyle toplumsal olarak kabul gören erkeklik kaidelerine uymaz:

“Dairede bir ara kimsenin olmamasından istifade ederek ayağa kalkıyor, katlanmış durumdaki erkekliğini düzeltmek için elini pantolonunun içine soktuğunda kapı açılıyor, üç kişi birden dalıyor odaya. Otobüsten inip daireye doğru yürürken kıcının arasına kaçan donunu elini kullanmadan çıkarmak için bacaklarını bir tuhaf atarak kıcını sallayarak yürüyor, görenler kırıtarak yürüyen zavallı Eşref'e tuhaf tuhaf bakıyorlar. Burnunu karıştırırken çalışma arkadaşlarına yakalanıyor” (Bıçakçı, 2018: 54-55).

Eşref Bey, toplum tarafından hor görülmemek için kimsenin olmadığı zamanlarda burun karıştırmak, geçirmek ve gaz çıkarmak gibi eylemlerde bulunur. Dairede işe başlayan genç hanımın yanında kendisini tutamayıp akşamdan yediği kapuska yüzünden gaz çıkarır, bu utancı yaşamaktansa kendini pencereden atar ve ölür. Hoşlandığı kadın tarafından kınanmaktansa ölmeyi tercih eder. Eşref Bey, erkekliğin ucundan tutamamış

ve erkekler için tasarlanmış dünyada varlığını sürdürememiştir. Alay konusu olduğu toplumdan ölerək ayrılmıştır. Eşref Bey, erkeklik kültürünün getirdiği değerlere sahip olmasa da, utanma, küçük düşme gibi durumlarda erkekliğinin tehdit altında olduğunu farkındadır. Eşref Bey, arkadaşlarından utandığı için burnunu gizlice karıştırır ve onlara yakalanır. *“Erkekler burunlarıyla oynarlar. Çünkü yalnızken utanç duymayabilecekleri ender şeylerden biridir burun”* (Gürhan, 2017: 121) Eşref Bey’in gizli yaptığı şeyler kadınlara kıyasla erkeklerde daha yaygın görülür. *“Yapılan araştırmalara göre %80 erkek parmaklarıyla burnunu karıştırıyor”* (Gürhan, 2017: 121). Burun karıştırma eylemi kadınlara yakıştırılmaz, erkeklerde ise iğrenç bir davranış olarak görülür. Erkekler sadece burun değil, kulak ve diş de karıştırırlar. Ender, arkadaşlarıyla toplu olarak kitap okudukları bir akşam Çetin’in o ortamdaki bir davranışından söz eder:

“Adamın başparmağıyla önce kulağını sonra dişini en sonunda da burnunu karıştırdığını sen gözlerinle görmüş, bunun içinde en ufak bir aşağılama ifadesi olmadan bir çeşit paylaşım arayışıyla, hep beraber gülmek için masadakilere söyleyince, ağır eleştirilere maruz kalmıştın. Oysa ne vardı sanki bunda! İnsana ilişkin hiçbir şey sana da yabancı değildi işte” (Bıçakçı, 2018: 36).

Burun, kulak ve diş karıştırmaktan ziyade Çetin’in bunu etrafa söylemesi tepki alır. Çetin, gizli yapılması gereken bir durumu ortaya çıkarmıştır. İnsan için bu kadar doğal olan şeyin aşağılanmasıyla yana değildir çünkü kendisi de aynı şeyi yapmaktadır:

“Sırtını masama yaslayıp kulağınla oynamaya başlıyorsun. Kulağının iç kısmındaki bir kılı iri parmaklarınla, bir hayli uğraştıktan sonra, tutup koparıyorsun. Sımsıkı bastırığın parmakların arasındaki kılın siyah, kalın ve hafif sarmal oluşuna seviniyorsun. Heyecanla, övünçle bana gösteriyorsun” (Bıçakçı, 2018: 6).

Kulaktan ve burundan kıl koparmak da erkeklerin sıklıkla yaptıkları bir eylemdir. Çetin’in kulağından kopardığı kıla sevinmesi bir nevi yaptığı işten zevk almasıyla ilgilidir. Burun karıştırmak ya da bu bölgelerden kıl koparmak gibi eylemlerde, dikkat sadece o iş üzerine yoğunlaşır. Ender, Nihal’in çıplak ayaklarını seyrederken, Çetin, kulağıyla meşgul olur ve Nihal’in ayaklarına daha uzun süre bakamaz, cinsel nesneye olan yönünü değiştirmiştir ve bunun yerini kulak (burun, diş) almıştır. Burnun bazı geleneklerde karşılığı vardır. *“Berberi geleneğinde olduğu gibi, ‘şeref meselesi’nin simgesi olan burun (nif) büyüklüğü ile fallus’un tahmini büyüklüğü arasında bağlantı kurulur”* (Bourdieu, 2018: 24). Fallus, erkeğin cinsel organından farklı olarak erki, gücü ve iktidarı temsil etmektedir.

“Çünkü iktidarın kapısını açacak olan (kilide girecek olan) anahtar, penis, yani salt biyolojik bir organ değildir. Onun Yunancası, fallus. Fallus bir gösterge, görsel olarak penis üzerine kurulmuş, ama her dilde ondan ayrışıp iktidarı gösterir hale gelmiş bir

işarettir. 'fallus bir eksiğin göstergesidir.' Asla sahip olunmayan bir şeyin göstergesidir" (Somay, 2018: 28).

Böylece erkekliğin göstergesi erkeğin cinsel organı değil, fallustur. *"Lacan, anatomik bir parça olan penis ile fallus kavramı arasında ayrım yapar. İnsan cinselliğinin örgütlenmesinde temel rol alan öge penis değil, erkek cinsel organı üzerinde temellenen fallus tasarımıdır"* (Karaş, 2017: 7). Erkeğe itibar, şeref ve erk kazandıran fallus ile burun arasındaki büyüklük ilişkisi doğru orantılıdır. Berberi geleneğine göre erkeklerin burunlarıyla oynaması egemen erkeklik gücünü elde tutmak istemeleriyle açıklanabilir. Burun ve fallusun erkeklik açısından kodlamalarının benzer olması burnun da iktidarın bir aracı olduğunu göstermektedir.

Eşref Bey'in hikâyesinden sonra Ender'in babası gerçek bir hikâye olan Vehmi Bey'in hikâyesini anlatır. Vehmi Bey, otuz yıllık eşi Refika Hanım'la emeklilik günlerini, satın aldıkları kıyı kasabasındaki bir evde geçirmektedir. Ev işlerin yardımcı olması için kasabadan on altı yaşından bir kız alırlar. Kız çok güzeldir, *"Yöreye has kömür karası saçları, dolma dudakları, kocaman ela gözleri vardır"* (Bıçakçı, 2018: 57). Vehmi Bey kıza âşık olur. Refika Hanım'ın ölümünden sonra Vehmi Bey'le kız evlenir. Ender, hikâyenin imkânsız bir sonla bitmesini beklerken yanılır. Ona göre:

"Aşk eşitler arasında yaşanır. (...) Bu yüzden Nihal'le aralarında uzun mesafeler aşılmaz. "Aklım bir güzel karışmıştı. Ben kimdim? Nihal'in karşısında kimdim? Eşref Bey miydim yoksa tensel Vehmi Bey mi? Âşık olmak böyle bir şey miydi? Dinlediğin hikâyelerin kahramanlarıyla özdeşleşmek miydi" (Bıçakçı, 2018: 57- 58).

Ender, Eşref Bey ve Vehmi Bey'i kendisine benzetir fakat hangisi olduğuna karar veremez. Toplum tarafından saygınlığını yitirmiş, erkeklik değerlerinden kopmuş Eşref Bey mi? Yoksa torunu yaşındaki kıza âşık olduktan sonra onunla evlenen Vehmi Bey mi? Ender, bu iki şahıs arasında kendisiyle benzerlik kurar. Nihal'in yaşının küçük olması onlar arasında bir engel olarak görülür. Nihal'e ağabey şefkatiyle yaklaşmaya çalışsalar da aşk ve sevgi duyguları bunun ötesine geçer. Nihal'i hiçbir zaman yakın arkadaşları Fikret'in kız kardeşi olarak görmezler. Geleneksel erkek normlarına göre, yakın arkadaşının kız kardeşine yan gözle bakılmaz hatta kardeş gözüyle bakılır. Ender ve Çetin'in bu konuda vicdanları rahattır, bundan dolayı endişe duymazlar. Bu vicdanî rahatlığın sebebi biraz da Fikret'tir. Fikret, Nihal'i onlara emanet ederken, bekâr iki erkekle birlikte bir genç kızın yaşamasının toplumsal cinsiyet normlarına ters düşeceğini fark etmez.

3.3.13. Toplumsal Cinsiyete Sanatsal Bir Yaklaşım: Metinlerarasılık

Barış Bıçakçı, postmodern bir yazar olduğu için yapıtlarında hikâye, roman, film ve şarkı gibi türlerle metinlerarası ilişki kurar. Romanın içeriğine uyacak her şeyi romana taşır ve bunlarla roman kahramanları arasında bağlar kurar. Ender, Eşref ve Vehmi Bey'in hikâyesini dinlerken onların yaşadıklarını kendisi ve erkeklik kimliğiyle özdeşleştirir. Diğer bir benzerlik ise başrollerini Hülya Koçyiğit ve Tarık Akan'ın paylaştığı, Orhan Aksoy'un Yeryüzünde Bir Melek filminde ortaya çıkar. Bu benzerlik faytoncu kız rolündeki Zehra'yla, Nihal'in benzerliğidir. Filmdeki faytoncu kız Zehra, tıpkı Nihal gibi anne ve babasını trafik kazasında kaybetmiştir. Bu yönüyle Nihal'e benzeyen Zehra, küçük yaşta annesiz ve babasız kalmasıyla da Çetin'e benzer. Zehra'nın toplumsal cinsiyet normlarının dışına çıkması Ender ve Çetin'in de bu normlardan uzaklaşmış olmalarına bir göndermedir. Zehra, küçük yaşta denizci Murat Reis'in yanında erkek gibi büyümüştür. Kadına ait özel alanın dışına çıkarak arabacılık yapmaktadır. Herkesle arası iyi olduğundan berbere, kahveye ve lokantaya rahatlıkla girip çıkmakta bundan dolayı da arkadaş çevresi sadece erkeklerden oluşmaktadır. Zehra, dış görünüş olarak da bir kadın gibi giyinmez. Şapka takmakta, kareli gömlek, bol paça erkek pantolonu ve kot ceket giymektedir. Zehra, manavın oğlu Ömer'e âşık olduktan sonra kadın olduğunun farkına varır. Zehra, Ömer'i başka bir kadınla dans ederken görünce, Ender'in ayna karşısında erkek kimliğini sorguladığı gibi kendisi de ayna karşısında kadın kimliğini sorgular. Başındaki şapkayı çıkararak saçlarını okşar ve üstündekileri değiştirerek kadın gibi giyinmeye başlar. Ömer'in Zehra'nın kadınlığını sorgulamak açısından gördüğü görevin aynısını Nihal de Ender ve Çetin için görmektedir. Erkek ve kadının toplumsal rolleri yine erkek ve kadın aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Aşk, kişiye cinsel kimliğini hatırlatan bir olgudur. Zehra, Ender ve Çetin'in varoluşları, karşı cinslere olan aşk ve sevgiye bağlı kılınmıştır. Zehra'nın sonu da Eşref Bey gibi hazindir. *“Tarık Akan başka biriyle evlenince, faytoncu kızın bir mektup bırakıp kayalıklardan atlayarak intihar etmesi”* (Bıçakçı, 2018: 18) Zehra'nın kadın olmanın dayanılmaz ağırlığı altında ezilmesinin bir sonucudur.

Barış Bıçakçı'nın romanına uygun olarak seçtiği bir diğer film ise Henri-Pierre Roche'nin romanından uyarlanan yönetmenliğini François Truffaut'nun yaptığı Jules et Jim'dir. Türkiye'de Unutulmayan Sevgili adıyla bilinen film, İki yakın arkadaşın aynı

kadına âşık olmasıyla sinema tarihinde yerini alır. Jules ve Jim'in birliktelikleri, sanata ve edebiyata olan ilgileri, Ender ve Çetin'e çok benzer. Jules, Alman; Jim ise Fransız'dır. Yaşantıları boyunca birbirleri için yeni ilgi alanları oluştururlar. Kendi dillerini birbirlerine öğretir, boks kursuna giderler. Jim, kadınlar konusunda daha tecrübelidir ve bu konuda Jules'i sürekli uyarır. Dostluğun gölgesindeki bu film Jules ve Jim'in hayatına Catherine'nin girmesiyle bambaşka bir hâl alır. Jules, Catherine'e âşık olur ve onunla evlenir. Aynı zamanda Jim de Catherine'e âşıktır ama dost oldukları için belli etmez. Catherine film boyunca çok karmaşık tavırlar sergiler, kimi sevdiği, kiminle birlikte olmak istediği anlaşılmaz fakat bütün erkekler tarafından sevilme ister. Film içerisinde seyirciye kötü, hırslı ve doyumsuz izlenimi veren Catherine, Jules'un evlenme teklifine, *"Çok kadın tanımamışsın, oysa ben çok erkek tanıdım. Bu bir denge sağlayabilir. Dürüst bir çift olabiliriz belki de"* (Truffaut, 1962) der. Catherine'in bu sözü, Ender'in *"aşk eşitler arasında yaşanır"* tezini çürütür. Kadını baskı altına alan namus kavramı, Catherine üzerinden sekteye uğratılmıştır. Sadık kadın profili çizemeyen Catherine'in Jules'la olan evliliği kötü gitmektedir ve ikisi de mutsuzdur. Jules, Jim'e Catherine'le evlenmesini teklif eder. Jim ise o kadar çok âşıktır ki bu durumu kabul eder. *"Seninle mutlu olacağına inanıyorum, burada bizimle yaşarsın; hem de o gitmemiş olur"* (Truffaut, 1962) der. Karısından ayrılmamak için onu dostuna emanet eder. Filmin geneline bakıldığında erkeklere ve kadınlara dair diyaloglar vardır. Jules bir gün, *"Kadınların kiliseye neden gittiğini anlamak zor, onların Tanrıyla konuşacak neleri olabilir ki"* (Truffaut, 1962) diyerek kadını şeytanlaştırır. Catherine, bu lafa çok sinirlenir ve köprüden aşağıya atlar. Catherine erkekler gibi düşünür ve ilişki de erkekler gibi özgür olmak ister hatta erkek kılığına girdiği görülür. Yine bir gün Catherine için *"Kadın doğal olunca kötüdür"* (Truffaut, 1962) sözünü kullanırlar. Nihal de *"siz erkekler..."* derken Jules ve Jim gibi yargılayıcı cümleler kullanmıştır. Bıçakçı, kadın ve erkeğin toplumdaki yeri üzerine Nihal ve Ender'i de düşündürmüştür. Bu cümlelerle Catherine'in özü itibariyle kötü olduğuna hatta sadece Catherine'in değil, bütün kadınların kötü olduğuna işaret edilmektedir. Catherine, toplumun çizdiği evine, eşine ve çocuklarına bağlı sadık kadın olma kimliğinden uzak kötü kadındır. Filmin sonunda Catherine, Jim'i de arabasına alarak köprüden nehre doğru sürer ve intihar ederler. Catherine, iki dostun birlikteliklerindeki kötü sona sebep olmuş, Jim'i Jules'ten koparmıştır. Dostlukla başlayan film ayrılıkla son bulmuştur. Nihal, Catherine gibi

Ender ve Çetin’i birbirinden ayıracak kadar hırsla ve kötülüğe sahip olmasa da onların ikili yaşamına dışardan uzatılmış bir el gibidir.

“Evet Çetin, tıpkı ‘Jules ve Jim’ değil mi! Senin sonlarına doğru uyuyakaldığın, kahramanların savruluşlarına kahkahalarla gülen münasebetsiz seyircilerin gürültüsüne uyandığın o filmi çok severim. Nihal’le geçen günlerimize de pek uygun düşer bence! Ortada iki erkek ve bir kadın varsa, edebiyat ve sinema başımıza taş yağdırır, kolla kendini” (Bıçakçı, 2018: 66).

Ender, filmdeki üçlü yaşantıyı kendileriyle özdeşleştirerek sanki sonlarının kötü olacağını, Nihal’in onların yaşantısına ortak olup onlarda bölünmüşlük yarattığının farkındadır. Belki de bu film aracılığıyla bir nevi tedbir almaktadır. Romanın sonu filminden farklıdır, Nihal, Çetin ve Ender’in hayatından çıkar, onlar ise ihtiyaçlanacakları günün hayalini kurarlar.

Ender, bir gün Nihal’e okuması için Steinbeck’in Fareler ve İnsanlar romanını verir. Bunun vermesinin sebebi ise Çetin’le arasındaki ilişkiyi bu kitap aracılığıyla dile getirmek istemesidir. Kendisini romandaki George’a, Çetin’i ise Lennie’ye benzetir. George zeki, Lennie ise güçlü kuvvetli fakat akli dengesi bozuktur. Farklı özelliklere sahip George ve Lennie dostluk ve dayanışma duygularıyla ön plana çıkar. George ve Lennie gibi Ender ve Çetin de birliktelikleriyle yalnızlıklarını törpülemişlerdir. Lennie’nin kimsesi yoktur, teyzesi Clara tarafından büyütülmüştür. Bu yönüyle de Çetin’e benzer. *“Tanıdığın biriyle gezmek yalnız olmaktan çok daha iyi”* (Steinbeck, 2009: 43) diyen George, Lennie’nin akılsız oluşundan ve başlarına sürekli bela açmasından yakınsa da, onsuz olamayacağını anlar. Gelecekte birlikte yaşamının hayallerini kurarlar ve bu hayalleri George, Lennie’nin ısrarıyla sürekli anlatmaktadır. *“(…) Mutfağı da var, bahçesinde de meyve ağaçları var; kirazlar, elmalar, şeftaliler, kayısılar, cevizler, bir de çilek tarhi. (...) Ufak bir de evimiz olacak elbet, herkesin kendi odası olacak, ortaya şöyle ufak, şişman bir soba kuracağız, kışın hiç sönmeyecek”* (Steinbeck, 2009: 66-67). Bu hayaller, Ender ve Çetin’in kitabın sonunda kurdukları hayallere çok benzemektedir:

“Her şeyi satıp savıp deniz kıyısında bahçeli bir eve yerleşeceğiz. Bütün paralı şehirlilerin, sürükleyip getirdikleri maddi güvencelerle birlikte döküldükleri bu hayal-denize, ne yazık ki biz de döküleceğiz. Ağaçlarla ilgileneceğiz, bitkilerle ve onlara iyi gelecek şeylerle: ışıklarıyla, su gereksinimleri ve böcek ilaçlarıyla... Dış dünyanın bilgisiyle meşgul olacağız. Ağaçlara, çiçeklere, kuşlara, balıklara isimleriyle sesleneceğiz” (Bıçakçı, 2018: 166).

Bu hayallerin bu kadar benzerlik göstermesinde Barış Bıçakçı’nın bilinçli tercihinin payı olduğu düşünülmektedir. Her iki romanda da erkeklerin hemcinsleriyle gelecek

hayali kurması, kadınların dışarıda bırakıldığı bir dünyada yaşamak istediklerini gösterir. Kadınların dünyasına giremeyen bu erkekler, kadınlar yüzünden de birbirinden koparlar. Lennie, çiftlik sahibinin gelinini öldürür, George ise Lennie'nin başkaları tarafından acı çekerek öldürülmesini engellemek için Lennie'yi kendi elleriyle öldürür. Curley'nin karısı, Georges ve Lennie'yi sonsuza dek birbirinden ayırmıştır. Curley'nin karısı erkekleri baştan çıkarıcı yönüyle bela ve fahişe olarak görülür. Çiftlikteki bütün erkeklere sahip olmak istemesiyle onları alaya alır. *“Şu erkek milleti ne garip,” dedi. “Birinizi yalnız yakaladım mı gül gibi anlaşıyoruz. Ama iki erkek bir araya geldiniz mi sizinle konuşmak bile mümkün olmuyor. Manyaklıktan başka bir şey değil bu”* (Steinbeck, 2009: 88) diyerek, erkeklerin birlikteyken dayanışma içinde olduğundan fakat yalnızken pasif, ezik ve kadının egemenliği altında olduklarından söz etmiştir. Curley'nin karısı erkeklerin birbirinden korktuğunu söyleyerek onları aşağılar. Çiftlikteki bütün erkeklerin onun varlığına karşı olmasının bir diğer sebebi ise erkek kaynayan bir çiftlikte tek kadın olmasıdır. Toplumsal cinsiyet normları açısından Nihal'in Ender ve Çetin'le birlikte yaşaması nasıl uygun değilse, Curley'nin karısının da çiftlikte onca erkeğin arasında bulunması doğru değildir. *“Karının her yeri meydanda. Ben böylesini görmedim. Kuyruk sallamadığı adam yok gibi”* (Steinbeck, 2009: 61). Curley'nin karısının baştan çıkarıcı, kötü ve fahişe olarak düşünülmesi erkeklerde tarafından düşmanlık duygusu oluşturur çünkü kadından bekledikleri şey sadakattir. Bu tarz kadınlarla evlenen erkekler George tarafından eleştirilir. Kadın, toplumsal açıdan erkeklerle ilişkilerinde özgür değildir fakat Curley'nin karısı istediği gibi çiftlikte dolaşmakta bütün işçilerin yanına girip çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet normlarına göre, kadının eril mekânlara girmesi hem doğasına hem de bedenine ters bir tutumdur. *“İyisi mi sen evine git, çemberini çevir kızım”* (Steinbeck, 2009: 91) diyen işçiler, Curley'nin karısını egemen oldukları varoluş sınırları dışında düşerler. Barış Bıçakçı, Fareler ve İnsanlar romanının kahramanlarıyla, kendi roman kahramanları arasında ilgi ve benzerlik kurar. Yazar, kadın ve erkek ilişkilerine yaptığı göndermelerle birtakım toplumsal cinsiyet rollerini tekrardan ele alır. Kendi romanı içerisinde kullandığı kitap ve filmlere bakılacak olursa hepsi kötü son olarak nitelendirilen ölüm ve ayrılıkla bitmiştir fakat kendi romanını bu hazin sonlardan uzak tutarak mutlu bir birliktelikle bitirmiştir.

Böylelikle roman kişilerinin kitap ve film seçimleri, kişilerin karakterlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini, duygu ve düşünce dünyalarını yansıtan bir işlev görmüştür. Postmodern anlatının bir özelliği olan metinlerarasılık, yazar tarafından başarılı bir şekilde kullanılmış ve roman kişileriyle özdeşleştirilmiştir. Birbirini destekler nitelikte olan bu sanat yapıtları, (film, roman, müzik ve şiir) hem roman kişilerini hem de roman kurgusunu güçlü kılmıştır.

3.4. BİR SÜRE YERE PARALEL GİTTİKTEN SONRA

Barış Bıçakçı'nın 2008 yılında yayımlanan Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra adlı romanı, otuz yedi başlıktan oluşmakla birlikte kronolojik bir sıra gözetmez. Olay örgüsünün parçalı bir şekilde ilerlemesi, genç bir kız olan Başak'ın intiharının ana tema oluşunu değiştirmez. Barış Bıçakçı diğer romanlarının aksine bu romanında bir kadın karakteri merkeze alır ve olay örgüsünü geriye dönüş tekniğiyle geçmiş, şimdi ve gelecek zaman dilimlerinde, küçük sıçramalar hâlinde ilerletir. Resim bölümünde araştırma görevlisi olan Başak'ın intiharı, annesi Türkan'ı, ağabeyi Umut'u, yakın arkadaşları Abidin ve Nergisi, sevgilisi Ahmet'i ve yakın komşuları da olmak üzere birçok kişinin hayatını etkiler. Başak'ın intiharı, benliği ve ruhu aracılığıyla dış dünyayla içsel bir bağ kuramama sonucu oluşan karanlık ve soğuk boşluk hissinden kaynaklanır. Başak, insanlara ve dünyaya ayak uyduramadığı için kendini dünyadan soyutlar. Yaşam algısı kendisine sıkıcı gelen Başak, balkondan atlayarak intihar eder. *"Ne yapmalıydım," diye fısıldadı Başak, "aranıza mı karışmalıydım?"* (Bıçakçı, 2017: 23). Başak'ın hayatındaki tanımlı her şey ona solgun, sıkıcı ve karanlık gelir. *"Kişi öfke duyduğu (duyguları) önce benliğine mal eder, sonra içindeki (duyguları) yok etmek amacıyla kendi canına kıyar"* (Geçtan, 2020: 61). Başak, içindeki boşlukla ve kötücül duygularla daha fazla yaşayamayacağını düşündüğü için hayatına son verir.

Başak ve ağabeyi Umut, parçalanmış bir ailede büyürler. Babaları tarafından terk edildikten sonra anneleriyle yaşamaya devam ederler. Babasız evden sonra Başak'ın ölümüyle de hayat, Umut ve annesi Türkan için daha da zor olmaya başlar. Başak'ın intiharı anneannesinden saklandığı için komşularının kızı Canan, anneanneyle Başak'mış gibi konuşmaya başlar. Anneannenin üzülmesi, acı duyması engellense de Umut ve annesi bu acıyı yaşamak, kızlarının yasını tutmak zorunda kalırlar. Umut,

kardeşiyle geçen çocukluğunu, okul yıllarını, babalarının yokluğunu oyun aracılığıyla atlatışını sever. Bu yüzden Başak'ın yokluğu, Umut'un hayatında kardeşiyle var olan her şeyi yok eder. Umut'un üniversiteden arkadaşı olan Abidin ve eşi Nergis, Umut ve annesine her zaman destek olurlar. Umut, sevgilisi Selma'yla, annesi ve kız kardeşinin küçük dünyasına kimseyi almak istemediği için evlenmez. Abidin'in evli ve çocuklu olması Umut'la aralarında zıt bir durum teşkil etse de sonrasında Umut için bir özlem hâline gelir.

Umut, bu ölümü unutmak yerine bazı olay ve kişilerle yüzleşerek acısını gidermeye çalışır. Başak'ın sevgilisi Ahmet'le buluşur. Başak'ın ölümü ve yaşamı arasındaki ilişkiyi kurmaya ve Başak'ın intiharının sebebini anlamaya çalışan Umut, Başak'ın Ahmet'e insanların anlayamayacağı şeyler anlattığını söyleyince, Umut bu duruma sinirlenir, anlatıldığı takdirde her şeyin anlaşılacağını düşünür. Kardeşinin anlaşılmamış olması Umut'u üzmekle birlikte kendini suçlu hissettirir. Umut, hissettiği kayıp duygusuyla bir psikiyatra gider ve ilaç kullandıktan sonra iyileşir. Umut, kardeşi Başak'ın çizdiği resimler gibi hüznü, bir yandan sıkıntılı ama daha çok yaşam karşısındaki belirsizliğiyle hayatta kalmaya çalışır.

3.4.1. Bir Erkeklik Yitimi Olarak Sakat Erkekler

Ataerkil ideolojiden pay alan erkekler, erkekliğin sürekli ve şiddetli bir şekilde güç elde etmek olduğunu bildikleri gibi bu gücün azalacağını ya da tamamen yok olacağını da bilirler. Bu yüzden erkeklerin iktidar kurma becerisi, erkek olmaktan uzak kalma korkusu, zihinsel ve bedensel anlamda erkek işlevselliğinin yok olması gibi durumlar, erkekliği tehdit eder. Erkeğin gücünün toplumda görünür kılınması, erkekliği modelleştirip yücelttiği gibi, toplumda var olmaya, sevmeye ve iktidar ilişkilerini yürütmeye de yardımcı olur. Bazı erkekler ellerindeki gücü en üste, zirveye taşımaya uğraşırken, bazıları ise erkeklik inşa ve egemenliğinin önünde olan temel ihtiyaçlarını dahi karşılayamaz. Bedensel olarak sağlam ve güçlü erkeklik modelinin uzağına düşen sakat erkekler, toplum tarafından dışlanan, yok sayılan, cinsel eşitsizliğe uğrayan kesim olarak bilinmektedir. Sibel Yardımcı, sakatlığın kaynağını bireydeki ya da bedendeki bir eksiklik “normal” işlemeyen bir veya birden fazla organ olarak gören tıp temelli bir perspektiften açıklar (2012: 225). Tam bir erkek olma aşamalarının bile

tamamlanmadığı/tamamlanamadığı toplumda, sakatların erkekten sayılmamaları, “cinsiyetsiz” yakıştırmalarına tabii tutulmaları, sakat erkeklerin fiilen yok olduğunu göstermektedir.

Başak’ın intiharından sonra karşı dairede oturan komşuları, onlara baş sağlığına gelir. Kadın, Başak’ın ölümüne dair bir şeyler söylemek veya destek amaçlı Türkan ve Umut’a oğlunun felçli olduğunu söyler. Kendi acısı üzerinden onları da teskin etmeye çalışan komşu kadın, başka türlü dertler olduğunu ve bunun saklanacak bir durum olmadığını söyleyerek rahatlar:

“ ‘Tekin’ ” dedi, “ ‘oğlumun adı Tekin. Üniversitede okuyordu. Trafik kazası geçirdi. Daha birinci sınıftaydı. Arabayı arkadaşı kullanıyormuş. Basketbol oynardı Tekin. Takımda oynuyordu. Uzun Boylu. Doktorlar umutlu konuşurlar önce. Ama olmadı. Belden aşağısı tutmuyor. Tekerlekli sandalyede. Tabii zor’ ” (Bıçakçı, 2017: 54).

Tekin’in annesi yaşanan olay sonrasında zamanla yalnız kaldıklarını ve kimsenin destek olmadığını söyler. Erkekten kültürel, tarihsel, toplumsal ve politik roller talep edildiği takdirde bu rollerin gerçekleştirilememesi durumu, erkekliği sorunsallaştırmakla beraber erkekleri toplumun bir köşesinde yokmuş gibi yaşamaya mahkûm eder. Tekin’in kaza öncesi nasıl biri olduğu erkekliğinin görünür olacağı şekilde ifade edilmiştir. Uzun boylu olan Tekin’in basketbol oynaması, bedensel anlamda ne kadar güçlü ve sağlıklı bir erkek olduğunu böylece erkeklik düzenine uyum sağladığını gösterir. Kabul edilir bir erkek bedenine sahipken, bedeninin sönük, pasif ve iktidarın dışladığı bir erkek bedenine dönüşmesi, Tekin açısından bir erkeklik krizidir. Sakat erkekler, erkekliğin vurgulandığı alanlardan, o alanların özelliklerinden uzaktırlar. Sakat erkeklerin erkekten sayılmaması, geniş anlamda yok sayılmak olarak ifade edildiği takdirde bir kimliksizleştirmenin söz konusu olduğu söylenebilir. Kimliği, cinsiyeti, değerleri olmayan bir erkek, toplumda yaşamaya devam etmektedir. “Tekin, sönmüş bir balon. Onu bir basketbol oyuncusu olarak düşünmek kolay değildi. Daha çok evcil bir hayvana benziyordu” (Bıçakçı, 2017: 55). Umut’un Tekin’i sönmüş bir balona benzetmesi, elinde iktidarı tutan sporcu bir erkeğin güç kaybettiğine ve erkeklik rollerinden arınmış olduğuna işaret eder. Kadına, çocuğa, doğaya ve hayvana tahakküm uygulayan erkek, eril gücünü kaybedince bütün bu unsurların dışında bırakılır. Erkekliğini ispatlayacak güçte ve konumda bulunmayan erkekler, hayatı idame ettirmek için kadınlara ait özel alanda düzen sağlayarak yaşamaya başlarlar. Tekin, felçli olduğu için kendisi başta olmak üzere kimseye yardımı dokunamayacağından, toplumdan uzakta, evde saklanarak

“alt erkeklik modelini” temsil eder (Sezen, 2018: 230). Özel alan, kadının görünür olmasını nasıl engelliyorsa sakat erkeklerin görünür olmasını da aynı şekilde engeller. Evin kısıtlayıcı yönü, erkeklerin düşkün oldukları özgür ve bağımsız hayatlarına karşı bir tehdittir. Topluma çıkamadığı için özel bir yer edinemeyen Tekin, annesine bağımlı bir şekilde yaşar. Erkeğin kimliğini tanımlamasına ve pekiştirmesine izin vermeyen sakatlık hâli, erkeğin toplum tarafından dışlanmasına ya da erkeğe acınarak bakılmasına sebebiyet verir. Umut, evlerine gelen Tekin’le istemediği hâlde satranç oynar çünkü ona acır. *“Oynamak istemiyordum, ama oynamak zorunda hissettim kendimi. İyi biri olmak, benden daha kötü birine yardım etmek”* (Bıçakçı, 2017: 55). Umut, Tekin’in eksikliği yönünden vicdan azabı duymamak için onunla satranç oynar. Sakat bireylerin normal insanlarla iletişim kuramaması, ezici, aşağılayıcı davranışlarla muamele görmeleri, onların ruhsal anlamda da eksiklik yaşamalarına sebep olur. Tarihin kurucu unsuru olarak kabul edilen erkeklerin, sağlıklı bir bedende hayat sürüyor olmaları, erkekliğin diğer aşamalarını gerçekleştirmek için en önemli koşuldur. Tekin, erkekliğini sonradan geçirdiği kazayla kaybettiği için başta annesi tarafından da saklanarak utanç kaynağı olarak görülmüştür. Sönmüş balon benzetmesinin bir benzeri olan “pörsümüş balon” ifadesi bu sefer de Başak tarafından kullanılır. *“Pörsümüş bir balon gibi oturuyordu”* (Bıçakçı, 2017: 69). Kadının karşısına bütün erkeklik işlevlerini kaybetmiş olarak çıkan erkek, cinsel performansının eksikliğini daha fazla hisseder. Kadın üzerinde kurulan cinsel iktidar, erkek kimliğinin vazgeçilmez ve sürekli bir biçimidir.

“Sakatlığa karşı ayrımcılık hemen her coğrafyada çocuklaştırma ve dolayısıyla cinsiyetsizleştirme/cinselliksizleştirme ile el ele gider. Dolayısıyla erkekliğini/ kadınlığını vurgulamak, bir anlamda sakatlayıcı (disabling) söylem ve pratiklere direnmenin de bir biçimi olarak karşımıza çıkar” (Yardımcı, 2012: 235).

Erkekteki bedensel gücün yetersiz olması, cinsel yaşam potansiyelini zayıflatarak cinsiyetsiz bir kimlik oluşumuna vurgu yapmaktadır. Sakat erkeklerin, erkeklik dünyasına girememiş olmaları, eril iktidardan yoksun erkek kurbanların olduğuna da bir kanıttır.

3.4.2. Babalık Modeliyle Çatışan ve Terk Eden Erkekler

Hegemonik erkeklik, ideal erkeklik profilini çizerken erkekleri belli sınıflandırmalara dahil eder. Statü, ırk, cinsel kimlik, yaş gibi özellikler, erkeği toplum içinde kabul gören

ve model alınan bir konuma getirir. *“Hegemonik erkeklik, yapısı ve oluşturduğu beklenti gereği heteroseksüel ve rekabetçi bir görüntü çizer”* (Sezen, 2018: 221). Heteroseksüellik, erkeğin aile kurması, aile içindeki koca ve babalık rol modellerini gerçekleştirmesi için gerekli ve vazgeçilmez bir özelliktir. Evlilik ve ailenin önemli olduğu Türk toplumunda, iktidara sahip olan erkek, baba figürüyle merkez rollerden birini daha gerçekleştirmiş olur. Geleneksel babalık modeli, erkek çocukların büyük ölçüde babalarından gördükleri ve taklit yoluyla öğrendikleri deneyimler sonucu inşa edilir. *“Çocuk sahibi olmaya hazırlanan ya da olmuş olan erkeğin zihninde nasıl baba olunacağına dair en temel şekillendirici bilgi, kendi babasından geliyor”* (Boratav ve diğerleri, 2018: 11). Babalık otoritesinden yoksun bir şekilde büyüyen ya da babaları tarafından terk edilen erkek çocukları, rol model almadan erkeklik kimliğini inşa ederler. *“Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra”* romanına bakıldığında ise iki farklı ailedeki çocukların babaları tarafından terk edildikleri ve babalarından mahrum bir biçimde büyüdüğü görülür. Terk eden baba ve koca rolündeki erkekler, romanda anlatılanlar sayesinde görünür kılınır ve varlıkları okuyucunun zihninde şekillenir. Başak’ın anne ve babası boşanınca, Başak ve Umut çocukluklarını babasız geçirmek zorunda kalır. Başak intihar ettikten sonra babası telefonla annesini arar. Babasız ev, baba-çocuk ilişkisindeki aidiyet hissini de ortadan kaldırır. Telefonda konuşulandan anlaşıldığı kadarıyla Başak’ın babası cenazeye gelmek ister fakat annesi izin vermez. *“Ölü yakınlarına aittir”* (Bıçakçı, 2017: 16) diyen annesi, terk eden babanın kızının cenazesine gelme hakkının olmadığını düşünür. Baba sorumluluğu ve sevgisiyle büyüemeyen Başak ve Umut, babalarının gidişini kabul etmezler. Babalarının iş ya da çeşitli sebeplerle onları bıraktığını düşünerek kendilerini kandırdıkları *“babamız nerede?”* adlı bir oyun oynarlar. Başak’mış gibi rol yapıp telefonda anneannesiyle konuşan Canan bir gün Umut’ların evine gelir. Umut, Canan’a Başak’la geçmişte oynadıkları bir oyundan söz eder:

“Babam evi terk edince...Biliyorsun herhalde... Okulda, sokakta filan bize hep babamın nerede olduğunu soruyorlardı. Biz de Başak ile bir şeyler uydururduk her defasında. Babam şurada, babam burada... Sonra kendi aramızda babamın nerede ne yaptığına dair küçük hikâyeler anlatmaya başladık. Sorulara cevap olsun diye değil tabii. Oyun olsun diye, bir oyundu” (Bıçakçı, 2017: 101).

Başak ve Umut babalarının boşluğunu bu oyun aracılığıyla doldurmaya çalışırlar. Babaları bazen onların çok uzağında bazen ise çok yakınındadır fakat daha çok ulaşılmaz bir yerdedir. Babanın yokluğu, psikanalitik kurgudan kaynaklanan baba-oğul

arasındaki çatışmanın oluşmasına bile müsaade etmez. Çocuklarıyla duygusal bağ kurmamış, onları terk etmiş olan babayla, sevgisiz ve özgüvensiz büyüyen çocuklar arasındaki ilişki, başka baba-çocuk ilişkilerine bakıldığında daha da netleşir. Başak ve Umut, bir gün yolculuk yaptıkları belediye otobüsünde, küçük bir kız çocuğuyla babasını izlerler. *“Adamın tırnakları kirli iri elleriyle kızını kavrayışını (...) küçük kızın rahatlığı, özgüveni şaşırtıcıydı”* (Bıçakçı, 2017: 115). Erkeğin babaya dönüşerek o bağlamdaki babalık rollerini yerine getirmemesi durumu bir erkeklik krizidir. Evin geçimini sağlayan, öğretici, kollayıcı konumdaki baba evin dışında kalır. Geleneksel rollere bakıldığında Umut, evin babasından sonraki en büyük erkeği olduğu için annesi ve kız kardeşine bakıp onları koruması gerekmektedir. Umut, bu düşünceden hareketle sevgilisi Selma’yla evlenmek istemez. *“Kız kardeşi ve annesiyle kurduğu dünyaya kimse giremez. Umut da oradan çıkmaz zaten. Evlenmeyi, ayrı bir eve çıkmayı düşünmedi. Bunun için parmağını bile kıpırdatmadı. Çocuk istemedi”* (Bıçakçı, 2017: 45). Umut, kendi hayatına dair rolleri bırakıp başka roller edinerek ekonomik ve sosyal açıdan annesi ve kız kardeşinin yanında olmak ister. Baba figürünün yokluğu, Umut’un kendi eşi ve çocukları üzerine dayalı bir hayat kurmasına izin vermez. Umut’un çocuk istememesi babası tarafından hasarlı ve eksik bir çocukluk geçirmesine bağlanabilir. Selma’nın Umut’a dair anlattıkları erkeğin geleneksel rolüne dair çağrışım yapar. Umut, ailesinin sorumluluğunu üstlenirken bunu toplumun dayatması olarak değil, olağan bir durum olarak karşılar. Eril rolleri toplum tarafından öğretilmeyen Umut, erkekliğin oluşumuna ilişkin düşünceleri kendiliğinden öğrenmiştir. Erkeğin “aile reisi” olduğuna dair algı çocuğa küçük yaşta empoze edildiğinden çocuk bunun kaçınılmaz bir görev olduğunu öğrenir. Böylece, toplumun benimsettiği, erkeğin ise benimsediği rollerle oluşmuş aile düzeni devam ettirilmeye çalışılır. *“Kimse söylememiştir, ağzını bile açmamıştır, ama biz yine de bazı cümleler duyarız. Benim duyduğum ama hep hep duyduğum cümlelerden birisi şu: ‘Artık ailenin erkeği sensin Umut!’ Bu cümleyi kimsenin bana söylediğini sanmıyorum”* (Bıçakçı, 2017: 129). Umut, evi, annesi ve kız kardeşi için gerekli olan sorumlulukları erkeklik rolünün bir parçası olarak kabul eder. Babasının kaçtığı sorumlulukları üstlenen Umut, baba modeli olmadan bu sorumlulukları yerine getireceğini bilir. Umut, toplumun erkek için makbul gördüğü roller aracılığıyla, bir baba modeli olmadan erkekliğin inşa stratejisini uygulamış olur.

Romanda ikinci babasız ev modelinin görüldüğü aile ise apartmandaki karşı komşulardır. Tekin, geçirdiği trafik kazasından sonra babası tarafından terk edilerek annesiyle yalnız kalır. *“Babası bizi bıraktı gitti. Eşim... Bazen bir telefon ediyor. Bir telefon. (...) ‘Erkekler böyle şeylere dayanamıyor,’ diye ekledi kadın, kızgın gibi değil de öğrenmiş, kanıksamış gibi. ‘Uzun süreceğini düşündükleri şeylere,’ diye açıkladı annem”* (Bıçakçı, 2017: 54). Erkek çocuklarının gücü ve erkekliği ile övünen babalar, çocukları bu gücü kaybettiği zaman iktidarlarının sarsıldığını düşünürler. Tekin’in felçli kaldıktan sonra babası tarafından kabullenilmemesi ise babanın otoritesine zarar geldiğini düşünmesi sebebiyledir. Geleneksel toplumlarda babanın iktidarının, mirasının tek sahibi erkek çocuğudur. Tekin’in babası oğlu tarafından beklentilerinin karşılanmadığını ve oğlunun kendisiyle gurur duyacağı bir erkeklik kimliğine sahip olmadığını bildiğinden, oğlunu erkekliği için bir risk faktörü görerek ondan uzaklaşır. Babanın kendi erkekliğini kanıtlamak ve idealleştirmek adına, sağlıklı bir erkek çocuğuna sahip olma isteği son derece önemlidir. *“Baba için erkekliğini kanıtlamak ancak kendisini taklit edecek ve iktidarını onun yokluğunda sürdürecektir bir oğul sahibi olmakla mümkündür”* (Göç, 2020: 37). Sakat bir erkeğin iktidarını sürdürmek için yetersiz olması, baba için de utanç verici bir durumdur. Özellikle erkek çocuklarının anne ve baba tarafından her açıdan üstün görülmesi, erkek çocuğunun gücü ve ideal erkeklik kodlarıyla toplumda sevimli olabilir oluşundan kaynaklanır. *“Anne ya da baba, çocuğu kusursuz bir varlık durumuna getirerek onu benimsemeyi umar ve bu yolda çaba gösterir”* (Geçtan, 2020: 49). Tekin, kendisini kusurlu, eksik ve yarım olarak gördüğü sakatlık durumunda, ilgiye daha çok ihtiyaç duyduğu bir zamanda babası tarafından terk edilir. Romanda terk edilme duygusu üzerine Tekin sessiz kalsa da, zayıf erkeğin güçlü erkek tarafından terk edilmesi birbirini dışlayan erkeklik temsillerini örnekler. Baba-oğul arasındaki bu çatışma durumu bedensel özellikler üzerinden Umut ve babası arasında da görülür:

“Kesinlikle daha güzeldi. Yakışıklı adamdı. Gözleri çok ilginç gelirdi bana, gri gibiydi. Gür bıyığı. Çıkık elmacık kemikleri. Çocukken babamınki gibi görünsünler diye kendi kendime elmacık kemiklerime yumruk atardım. Ceket giymek isterdim. Yandan cepli pantolon. Onun ceketinin önü açık, elleri pantolonun ceplerinde kapıda belirişi. Uzun boyuyla... Bayılırdım babama” (Bıçakçı, 2017: 117).

Umut, fiziksel açıdan babasına imrenerek onun gibi olmak ister. Babasının yakışıklı bir erkek olmasını annesine yapılmış bir haksızlık olarak gören Umut, bu haksızlığı annesinin yanı sıra kendisine de yapılmış bir haksızlık olarak görür. Annesi ve babasını

fiziksel olarak eşit görmediği gibi kendisiyle babasını da eşit görmez. Erkeklik kimliğinin oluşumunda başat rol oynayan beden algısı, erkeklerin erkekler üzerindeki rekabetini de denetler durumdadır. Erkekler arasındaki (baba ve oğullar) bu çatışma ve dışlanma, eril iktidar konumunun rekabetçi bir duyguyla anlamlandırıldığını gösterir. Hegemonik erkeklik, Tekin'in sonradan kaybettiği bir güç olduğu gibi, pasif, ezik, statüsüz erkekler tarafından da onarılma imkânı olan bir güçtür. Sonuç olarak erkeklik, değişim ve dönüşüme açık, yer yer kaybedilen ve tekrardan kazanılma şansı olan fakat daima elde tutulması için çabalanan bir sürecin adıdır.

3.4.3. Aile Oluşumunda Çatışan Erkeklik Temsilleri

Erkeğin erkekliğiyle yüzleştiği, erkeklik inşasının büyük bir bölümünü oluşturduğu önemli alanlardan biri de aile kurmaktır. Aile kavramı altında yatan kocalık ve babalık gibi roller, erkeğin topluma ve kendi kurduğu iktidara karşı olan görevini gerçekleştirme fırsatıdır. Bazı erkekler bu fırsatı değerlendirip kimlik yapılarıyla iktidarın bir parçası olurken, bazıları bundan tamamen mahrum olup, eksik bir erkeklik modeli üretirler. Aile merkezli düşünüldüğünde, erkekliği yıkan unsurun aynı zamanda onu kuran unsur olarak yer bulduğu görülür. Aile, erkekliğe teşvik edici bir kurum olduğu kadar ideal erkeklik modeline de yardımcı bir kurumdur. Romanda, Umut'un yakın arkadaşı Abidin bu kurumda karısı ve çocuğuyla yer alırken, Umut kendi yorgunluğu ve sorunlarıyla uğraşır. Bu nedenle bir aile kuracak enerjisi yoktur. İki yakın arkadaşın kültürel erkeklik değerlerinin çatışır hâlde olmasıyla, aile kavramının önemi devreye girer. Erkek, sınırları belirli bir şekilde çizilen evlilik kurumuna adımını attığında, aile içinde de sınırlarını belirlediği bir egemenlik ve sorumluluk hakkını kendinde görür. Umut ve Abidin üniversitede tanışan iki yakın arkadaşdır. Abidin evli ve bir çocuk babasıdır. Umut ise annesi ve kız kardeşinin sorumluluğunu üstlenmekten dolayı bir eş ve çocuğun oluşturduğu sosyal düzene katılamaz. Umut'un aile kuramamasının daha önemli bir sebebi ise kardeşi Başak'ın intiharından sonraki ruh hâlidir. Duygusal açıdan yorgun olan Umut, bir ailenin daha yükünü taşıyamayacağını düşünür. Bu durumdan dolayı Abidin, Umut'a yazdığı mektupla onu küçümser. *"Burada senin gibi 'keşislere yakışan' bir hayat sürüyor filan değilim. Kendimi bir şeylerden vazgeçmiş gibi de hissetmiyorum. Buraya geldim çünkü bu köyü seviyorum.*

Ayrıca, Can'ın buraya alışmasını, okula ilçedeki ilkokulda başlamasını istiyoruz Nergis ile” (Bıçakçı, 2017: 17). Abidin, Umut'un hiç evlenmemiş olduğunu yaptığı keşif benzetmesiyle dile getirerek Umut'un yaşamını, Başak'ın yokluğundan sonraki kırılganlığını kızgın bir dille eleştirir. Kendisi ve Umut'u karşılaştıran Abidin, babalıktan bahsederek oğlu Can'ın okuluyla ilgili kendisine düşen sorumluluklarla erkekliğini ve babalığını şekillendirir gibidir. Abidin'in sürdürdüğü hayat, evlilikle güçlenen hegemonik erkeklige örnek olduğundan, Umut'la bu bakımdan çatışan erkeklik modellerini temsil ederler.

“Mahremiyet, sevgi ve aşkın alanı olarak aile duygusallık stratejisinin de uğrağıdır. Yeni bir devlet kurmak için onun egemenlik alanını düzenlemek isteyenler ailedeki egemenliği düzenleyerek bu amaca ulaşmaya çalışmışlardır. Devlet egemenliğinin eril karakteri ailedeki egemenliğin eril karakteri ile birlikte var olur” (Sancar, 2017: 198).

Devleti ve aileyi inşa eden erkek her zaman egemen konumdadır. Erkeğin işlev gördüğü bu kurumlar erkeklerin katılımıyla güçlenip devam ettirilmektedir. Umut'u güçlü kılan bir ailenin olmaması, onun erkeklik kimliğinin gerisinde kaldığını gösterir. Eril normlarla evrilen erkeğin gelecek inşası ayrıca bir erkeklik inşasıdır. Abidin ve Umut, gelecekleri hakkında konuşurken aile kurmak, çocuk sahibi olmak gibi geleneksel rolleri gerçekleştirmekten bahsederler. Erkeklik geleceğe taşına taşına kendini var eden toplumsal bir yapı olduğu kadar aksaklıklarla da dolu bir yapıdır. Erkekliğini inşa edemeyen erkek, geleceğin bu aksaklık kısmında yer alır.

“Umut gergin sinirli. Gelecekte konuşuyorlar. Sırtını, kaşınıyormuş gibi, ha bire sandalyeye sürtüyor. Abidin, ‘Selma’yla sen? diye soruyor, ‘Siz ne düşünüyorsunuz, evlenecek misiniz?’ ‘Geleceği düşünemiyorum,’ diyor Umut. Abidin evlenecek damatlığını giyecek, Nergis ile el ele nikâh masasına yürürken bir alkış kopacak. Belki biraz aceleyle, beceriksizce kalkacaklar o masadan. Sonra belki çocukları olacak. İstiyorlar. (...) Oysa Umut bir şey düşünemiyor. Selma’yla evlenecekler mi? Çocuk yapacaklar mı? Sadece şunu biliyor: Her şeyi yerli yerinde, tıkır tıkır işleyen bir hayat kurduğunda o hayatı yerle bir edecek bir felaket kurgulamak da farz olur” (Bıçakçı, 2017: 109).

Umut ve Abidin'in gelecek temelli konuşmaları bir aile kurmanın gerekliliğine işaret eder. Toplumsal açıdan düzenin bir aileyle zorunlu hâle getirilmesi, erkeğin iktidarını anlamlandırmak ve adlandırmak açısından önemlidir. Birbiriyle doğrudan ilişkileri olan, birbirini etkileyip büyümelerine katkı sağlayan toplum ve aile, ayrılmaz bir bütündür. Serpil Sancar, aile inşa etmek etkin bir toplum inşa stratejisidir, der (2017: 197). Umut, geleneksel aile modelli bir hayat kuramadığı için toplum tarafından onaylanan bir erkekliğin de sahibi değildir. Evliliğin erkekliğin önemli bir aşaması olduğu, Abidin

tarafından Umut'a yönelik bir şekilde sürekli dillendirilmiştir. “*Erkekler kendi erkekliklerini güvence altına almak için diğer erkeklerin cinsel iktidarını ve cinsel performansını sorgulamaya açarlar*” (Göç, 2020: 83). Erkeklerin erkekleri sorgulaması, eril normların terk edilişinde ortaya çıkar. Umut'un huzursuz benliği, erkekliğinden rahatsız olmasının önüne geçse de evlilik kurumunun çatışan erkeklik temsilleri ile ilişkilendirilerek anlatılması, özellikle erkeklerin egemen oldukları bir toplum açısından dikkate değer bir meseledir.

3.4.4. Erkeklik Paradoksu Olarak Duygusal Zayıflık

İktidarın eril olması erkekleri kayırmaktan çok baskı altına alır. Kendi öz benliklerine yabancılaşan erkekler, duygusal olarak istedikleri gibi davranamazlar ve sürekli dışlanma korkusuyla hareket etmek zorunda kalırlar. Erilliğin erkeklerle biçtiği davranış yapısı, onların sürekli güçlü görünmesini ve erkeklik disiplininin biçimini almasını öngörür. “*Erillik, doğru zamanda, doğru yerde olmayı, konuyu ve konunun çerçevesini çizmeyi, neyin makbul, neyin yersiz olduğuna, hatta neyin konuşulur, neyin konuşulamaz olduğuna karar vermeyi içerir*” (Cengiz ve Küçükural, 2018: 34). Erkeklerin girmesinin istendiği kalıplara bakıldığında, onların duygusal ilişkilerine ve iç dünyalarına yer verilmediği görülür. Güçten ibaret görülen erkek, ağlayamaz, yas tutamaz, bağımlı olamaz gibi yargıların önüne geçilememesi erkekleri boyunduruk altına alır. Umut, ataerkil yapılandırmalarla şekillenen bir roman karakteri değildir. Bunun aksine kardeşi Başak'ın intiharından sonra üzerindeki kötü ve sıkıntılı duyguları atamaz. Annesinin delireceğinden endişe duyan Umut'un kendisi de iyi davranışlar sergileyemez. Umut, kardeşinin ölümünden sonra büyük ruhsal acılar çeker ve bu hisleri çevresindekiler tarafından fark edilir. Annesi Umut'un durumundan endişelendiği için Abidin'le konuşur: “*Acaba ben mi abartıyorum, bilmiyorum ki Abidin, bazen onu böyle iki eliyle boşluğu iterken yakalıyorum. Durup dururken boşluğu itiyor, gözlerini sımsıkı kapatıyor, dişlerini de sıkıyor sanki, başını iki yana sallıyor*” (Bıçakçı, 2017: 85). Umut, kardeşi Başak'ın intihar edişini kabullenmek istemediğinden, ölümüne birilerinin sebep olduğunu düşünür. “*Yani Başak'ı biri itmiş olabilir mi diye... Ondan sonra başladı Umut'ta bu takıntı. Görsen öyle acı çekiyor gibi ki bu hareketi yaparken, ama yapmadan da duramıyor. Bilmiyorum*” (Bıçakçı, 2017: 85). Umut, doğal duygularını

kısıtlamak yerine içinden geldiği gibi yaşar. Duygusal anlamda güçlü görünmek ve erkeklik kimliği inşa etmek gibi bir derdi olmayan Umut, bireysel acılarını yakınındakilerle de açık olarak paylaşır.

Umut, arkadaşları Bülent ve Jale'nin evine gittiği bir gün, onların evdeki kedisiyle yalnız kalır. Umut, Başak'ın ölüm acısını üzerinde öylesine yoğun hisseder ki kedinin ona olan bakışlarını kendi acısıyla ilişkilendirir. Kedinin davranışlarıyla kendisini özdeşleştiren Umut, anlatamadıklarını, hissettiklerini kediye atfederek kendisini anlatır.

Umut,

“Kalkıp salonda dolaşmaya başladı, kedinin ilgisini çekebilecek bir şey aradı, sonra da ilgilenmemenin daha iyi olacağına karar verdi ilgilenmezse kedi alışırdı belki, evde, çevresinde insan olmasının güvenini hissedirdi. İki gün yalnız kaldığı için baş gösteren o kederli yabanilikten sıyrılır, insanlara ve hayata küsmezdi” (Bıçakçı, 2017: 120).

Umut'un kardeşinin yokluğu fikrine alışamaması onu kederli biri yaparak insanlarla ve hayatla uyum sağlayamamasına sebep olur. Umut, kendisine itiraf edemediği duygularını kedi üzerinden aktarır ve sonrasında o kediye saldırarak o duyguları yok etmek ister. *“Kedilerin erkeklerin gözünde yabanıl ve ürkütücü bir yanı vardır”* (Ergun, 2009: 424). Umut'un kediyle anlaşılamaması onu biblo olarak görmesi Carl Gustav Jung'un kedi heykeli satın alan erkek hastasını hatırlatır (Ergun, 2009: 424). Erkeklerle kafaya takmamayı, düşünmemeyi, boş vermeyi, duygusal kaygılar taşımamayı öğreten ataerkillik, Umut'la zıt düşen bir sistem hâlini alır. Umut'un psikolojik sorun hâline gelen üzgün ve huzursuz hâlleri onu Abidin'in de yardımıyla bir psikiyatrla görüşmeye ikna eder. *“Doktor kayıp duygusuyla baş edemeyen insanların ya kaybettikleri şeyleri küçümsemek ya da olduğundan fazla görmek, abartmak gibi bir tavır sergilediğini söylemiş, soğuk bir ifadeyle eklemişti: ‘Arkadaşınızda bu ikincisini gözlemliyoruz’* (Bıçakçı, 2017: 127). Psikiyatrin yaptığı yorumla Umut'un kayıp duygusunu abarttığına vurgu yapılır. Umut, acısına ve kardeşi Başak'ın yokluğuna yabancılaşmak istememektedir. Duygularını norma göre hareket eden erkekler gibi bastırmak yerine onlarla yüzleşir ve tedavi olmak için ilaç kullanır. Leyla Navaro, toplumca kadın ve erkeğe biçilen rollerin, kadın ve erkekleri ihtiyaçlarından uzaklaştırarak onları gerçek kimliklerine ve insanca ihtiyaçlarına yabancılaştırdığını söyler (2018: 63). Toplum, kadınların duygusal sorunlarını gidermek adına psikiyatrla başvurmasını normal karşılar, erkeğin duygusal sorunlarını bu şekilde tedavi etmemesini bekler. Umut, eril normların öngördüğünün aksine ruhunu tedavi etmek adına psikiyatrla başvurur ve

kendisinde gözlemlediği değişimle insanları sevdiğini ve hayata dair isteklerinin olduğunu fark eder. *“Her şeyi bir perdenin gerisine itti bu ilaçlar. Öte yandan hiç olmadığı kadar yaşama sevinciyle doluyum. Yaşamak istiyorum. Başak’tan sonra...Yaşamak... Can gibi bir oğlum olsun mesela”* (Bıçakçı, 2017: 129). Umut’ta gözlemlenen bu değişimler, erkeklerin psikiyatra çekinmeden gittikleri takdirde, duygusal olarak iyileşmelerinin mümkün olduğunu ve hayatın hasarlı yanının düzelebileceğini göstermiştir. Umut’un Başak’ın ölümünü kabul etmesi Abidin’i şaşırtır. *“Abidin, arkadaşının canlılığına şaşırdı. Hasta olan kendisiymiş gibi yorgunluk ve çaresizlik içinde Umut’un peşinden gitti”* (Bıçakçı, 2017: 131). Umut, erkekliğinin kabul görememe korkusunu duymak yerine ruhsal sağlığını düşünerek psikiyatra gider ve iyileşir. Toplumsal cinsiyet normlarına göre davranmak zorunda kalan cinsiyetler, zararlı, hastalıklı ve psikozlu bireyler olarak topluma kazandırılır. Bu yüzden ruhsal açıdan sağlıklı bireylerin var olabilmesi için normatif kadın ve normatif erkek değerlerinin dışına çıkılamayacağı yargısının yumuşatılması gerekmektedir.

3.5. SİNEK ISIRIKLARININ MÜELLİFİ

Barış Bıçakçı’nın 2011 yılında yayımlanan ve elli sekiz bölümden oluşan Sinek Isırıklarının Müellifi adlı romanı, yazdığı romanı yayımlatmaya çalışan başkışı Cemil’in yazma süreci, evliliği ve ev yaşantısını anlatır. Roman, Cemil’in yazdığı romanın dosyasını İstanbul’daki bir yayınevine götürmesiyle başlar. Romanı yayınevine verdikten sonra her gün evinde, editör hanımdan telefon bekler. Cemil’in bu bekleme süreci, evli oluşu ve sürekli akıtan toplu konutlardaki evlerinin banyosu, aktüel zamanda anlatılmıştır. Cemil, geri dönüş tekniğiyle babasının ölümünü, eşi Nazlı’yla tanışmalarını ve yazmaya nasıl karar verdiğini anlatır.

Cemil, babasının kaldığı hastanede doktor olan Nazlı’yla tanışır. Annesini küçük yaşta kaybeden Cemil, babasının ölümüyle de büsbütün yalnız kalır. Nazlı’nın yardımı ve desteğiyle toparlanan Cemil, Nazlı’yla evlenir. Nazlı, romanda yer yer Cemil’i anlamaya çalışsa da Cemil’in korkularının, beklentilerinin ve onu tedirgin eden şeylerin sıkıntısını yaşar. Cemil, on iki yıl inşaat mühendisliği yaptıktan sonra işini bırakmaya karar verir. Nazlı da bunu saygıyla karşılayarak Cemil’in evde oturmasını ve kendisinin çalışmasını kabul eder. Cemil’in evde kalmayı seçmesi oldukça dikkat çekicidir. Ev

onun için olmazsa olmazdır çünkü yazma, okuma ve sinema tutkusunu evde kalarak karşılamaktadır. Bunun dışında evde yemek ve temizlik işleriyle meşgul olur. Toplu konutta oturan Cemil, alt kattaki komşularının sürekli banyosunun akıtmasına dair şikâyetleriyle karşılaşır. Komşularıyla pek ilişkisi olmayan Cemil, akıtan banyo sebebiyle yeni insanlarla tanışır. Evin sahibi yaşlı kadının ‘cinayeti çözmeme yardım edecek misiniz?’ gibi esrarengiz soruları Cemil’i meşgul eder. Normal bir yaşantısı olmayan Cemil’in bu tarz sorularla karşılaşması normal karşılanabilir. Kendisi kırk beş yaşındadır fakat tuhaf şekillerde geçmişe gitmekten kendisini alıkoyamaz. Yirmili yaşlarındaki mutsuzluğu, bir parkta yirmi dört yaşı ve ihtiyar haliyle karşılaşması, geçmiş ve geleceğin Cemil’de izler taşıdığını gösterir.

Cemil, alt kattaki komşularıyla iletişiminden sonra yaşlı kadının torunu olan Berkan’la tanışır. Berkan, yazdıklarını Cemil’e okutarak fikir edinmek ister. Böylece Berkan’ın geliş gidişleriyle Cemil’in edebiyattan ve kitaplardan konuşacağı bir arkadaşı olur. Cemil, konuşacak kimse olmadığı zamanlarda da kitabını verdiği yayınevinin editörüyle içinden konuşur. Karşılıklı muhabbetin olduğu bu hayalî konuşma, Cemil’in yazdığı romandan beklediği haberler doğrultusunda ilerler. Cemil’in iletişim içinde görüldüğü diğer kişiler ise üniversiteden tanıdığı ve çok sevdiği arkadaşları İlhan ve Metin’dir. İlhan’ın evli olduğu halde başka birine âşık oluşu, Cemil’de de âşık olma isteği uyandırır. Nazlı’yı ve ona olan aşkını sorgular. Cemil, İlhan ve Metin’le Ege’ye tatile gittiklerinde, *“artık kimseye âşık olamazmışım gibi geliyor”* (Bıçakçı, 2017: 151) der. Metin, bunun kibir olduğunu düşünse de Cemil öyle olmadığını söyler. Cemil, içindeki o boşluğu bir şekilde doldurmaya çalışır.

Cemil’in beklediği telefon nihayet gelir. Editör, Cemil’in üslubunun çok iyi olduğunu, ana karakterler konusunda ise önerileri olduğunu söyler. Cemil’e yazdığı romana tekrardan bakmasını öneren editör telefonu kapatır. Bu duruma içerlenen Cemil, hemen Nazlı’yı arar. Nazlı, onu sakinleştirmeye çalışarak Seymour’dan bir muz balığı hikâyesi dinlemesini söyler. Romanının basılmamasına dair hayâl kırıklığına uğrayan Cemil, evin içinde dolanarak rahatlamaya çalışır.

3.5.1. Kamusal Alan Denetimini Kaybeden Erkeklerin Sıkıştığı Mekân: Ev

Mekân imgesi doğrudan sosyal temelli işleyişi olan, kişinin değişim ve dönüşümünü biçimlendiren bir kavramdır. Mekân içerisinde şekil alan kadın ve erkek kendisi için ayrılmış alanlarda özgür davranır ve toplumsal cinsiyet rolleri tarafından kabul görür. Bireyin bir mekâna ait oluşu, eksik bir varlık gibi hissetmesini de engeller. Erkeğin dışarıya, kadınınsa içeriye bağımlı olmasında ataerkil yapının etkisi büyüktür. Kadın ve erkek kendileri için toplumsal olarak belirlenen alanların dışına çıktıklarında dışlanırlar. Erkek, dışarıda başkalarının iktidarı altında olsa da evde muhakkak iktidarını kurma çabasındadır. Eril toplumsal cinsiyet normları tarafından kadın eve bağımlı, erkek ise evin asıl sahibi/efendisi olarak görülür. *“Kamusal/ özel alan ayrımı eski Yunan düşüncesinden ve onun polis (kamusal alan), ile oikos (hane) kavramlaştırmasından türetilir; polis, erkeklerin yönetim alanı, diğeri ise, kadınların ve çocukların yeri olan ev içidir”* (Arendt 1994’ten aktaran Berktaş, 2018: 39). Ataerkil toplumlarda kadınların aşağılanıp yok sayılmasından dolayı ev, karanlık ve dar olarak konumlanmıştır. *“Kadın ev içi dünyasında kendini dış dünyadan soyutlanmış, yetersiz, beceriksiz, eksik hisseder”* (Navaro, 2018: 101). Bunun aksine kamusal alan geniş ve aydınlıktır. Sinek Isırıklarının Müellifi romanının başkişisi Cemil, bu aydınlık ortamdan uzakta, eve müptela bir şekilde yaşamaktadır. Cemil evi, karanlık ya da sığ görmez aksine ev, Cemil’in kendisini gerçekleştirdiği, yazma ve okuma sürecinde ihtiyaç duyduğu bir alandır. Dışarıdayken evi özleyen Cemil, varlığını oraya ait hisseder. Erkeğin beden ve ruhen varlığının kamusal alana ait olması ataerkil temelli bir görüştür. Cemil, bu görüşün dışına çıkarak erkeklik kimliğinden uzaklaşır. Cemil’in evde oturması ve Nazlı’nın çalışması, geleneksel aile yapısına ters bir durumdur. Toplumsal kurallara ve rollere göre davranılmadığı takdirde toplum sürekli birilerinden açıklama bekler. Nazlı da toplum tarafından alışılmışın dışında görülen durumlarda açıklama yapmak zorunda kalır ve bundan şikâyetçidir:

“Nazlı çocukluğundan başlayarak bir sürü şeyi başkalarına açıklamak zorunda kalmıştı. Açıklayamadığı şeylerden utanmış, yalanlar söylemişti. Şimdi de bir geliri olduğu halde kutu gibi küçük bir evde yaşaması, otomobilinin olmaması, çocuk istememesi ve büyük bir inşaat şirketinde yükselmesi beklenirken birdenbire istifa edip evde oturmaya başlayan bir adamla evli olması açıklama gerektiriyordu” (Bıçakçı, 2017: 28).

Her şeye açıklama bekleyen topluma, Cemil ve Nazlı açıklama yapmaz. Toplumun ne düşündüğünü önemsemezler fakat beklentileri Nazlı’yı rahatsız eder. *“Ne de olsa bu toplum, kendi çocuklarının bir şey öğrenmesini değil, kurallara uymasını ya da ölmesini*

istiyor” (Yıldız, 2012: 556). Nazlı ve Cemil bu açıdan toplumsal cinsiyet normlarının dışında yer alırlar.

Cemil, yazdığı romanın dosyasını İstanbul’a götürdüğü vakit hem Ankara’dan hem de evinden ayrılır. Barış Bıçakçı’nın diğer roman kişilerinin aksine Cemil’i Ankara’dan ayrılmaktan çok evden ayrılmak üzer. İstanbul’da bir gün bile kalamayan Cemil, *“İstanbul’da kalmaktan vazgeçtiğini, evden ayrı kalınca hayatın dışına itilmiş gibi hissettiğini söyledi”* (Bıçakçı, 2017: 24). Cemil, dışarıya ve dış dünyaya yabancısıdır. Bu sebeple ev dışındaki hiçbir yer ona güvenli gelmez. Cemil’in özel alana olan bağımlılığı çevresi tarafından bilinir. Yakın arkadaşları Metin ve İlhan bunun farkındadır. “İlhan, erken dönmesine şaşırmadığını söyledi: *“Senden beklenir! Bir gün ayrı kaldın ya, kokun silinmiştir evden. Kokunu tekrar bırakmak için kedi gibi her yere sürünürsün şimdi sen”* (Bıçakçı, 2017: 24). Cemil, evin varlığıyla kendi varlığını bütünleştirmiştir. Mühendislik mesleğinden istifa ettikten sonra eve yerleşerek zamanının tamamını evde geçiren ve oraya alışan Cemil’in insanlarla hatta komşularıyla olan iletişimi bile zayıftır. Ev yaşantısını Cemil kendisi seçmiştir. Ev, onun için sakin ve yavaş bir hayat sürmesi için gereklidir. Evin sınırları içerisinde güvende olan Cemil, özel alanda yaşamayı seçtiği için o alan için gerekli sorumlulukları da üstlenmiştir. Temizlik ve yemek yapma gibi özel alana ait işleri yapar. Nazlı ise çoğu zaman Cemil’in sorumluluklarını almaktan sıkılır. Çalışan bir kadın olmak ve evde bekleyen bir kocanın olması Nazlı’nın zoruna gider. Başta buna razı olsa da kendi özel alanının işgal edilmiş olmasından rahatsızdır. Nazlı, *“Evi kendisinden daha fazla sahiplenmesine de sinirleniyordu”* (Bıçakçı, 2017: 28). Cemil’in eve bağımlı oluşu karısı tarafından hoş karşılanmaz çünkü toplumsal cinsiyet rollerine aykırı bir durum söz konusudur.

“17. ve 18. yüzyıllara kadar kadının yerinin evi olduğuna ilişkin bir inanç zaten evrenseldi. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle 19. yüzyılda, kadın eve kapatılırken, iş ve ev hayatı da birbirinden tümüyle kopmuştur. Sanayi devrimiyle birlikte, erkekler ev dışında, yani fabrikalarda çalışırken, kadın da daha çok eve mahkûm edilmiştir. (...) Böylece kamu yaşamıyla özel yaşam eskiden olmadığı ölçüde birbirinden ayrılmıştır” (Parla, 2017: 22).

Nazlı’yı sinirlendiren şey kendisine ait olan alanın Cemil tarafından sahiplenilmesidir. Nazlı özel alanının işgal edilmesinden rahatsızdır ancak Nazlı’nın aksine Cemil, özel alanda olmaktan memnundur. Nazlı ve Cemil, toplumun oluşturduğu geleneksel cinsiyet rollerini değiş tokuş yapmıştır. *“Geleneksel işbölümünde ev işlerini kadın yapar, erkek de evin ‘ekmeğini kazanır’ Günümüzde ‘ekmeği kazanma’ rolünü kadınlar da üstlenir.*

Ancak, ev işi yapma rolünde böyle bir gelişme, erkeklerin de bu işe katılmaları gözleniyor” (Yaşın Dökmen, 2019: 196). Nazlı işten eve geldiği vakit yemek işlerinde Cemil’e yardımcı olur. Nazlı, tamamen ev işlerinden kurtulmaz. Hem ataerkil yapıya uyum sağlar hem de çalışarak bu yapının dışına çıkar.

Cemil’in akşam işten dönen Nazlı’yı karşılaması ve ona akşam yemeği hazırlaması onun açısından gerekli roller haline gelir. Nazlı işe gittikten sonra çamaşır, bulaşık ve yemek gibi ev işleriyle Cemil ilgilenir çünkü Cemil’in yaşadığı alan bunu gerektirmektedir. *“Cemil çayı koyarken beyaz porselen demliğin kapağının ve ucunun yıllar içinde çaydan karardığını fark etti. (...) oysa çamaşır suyu diye bir şey var. Nazlı bazen demliği çamaşır suyunda bekletiyor. Kahvaltıdan sonra elektrik süpürgesiyle evi süpürdü”* (Bıçakçı, 2017: 23) Cemil, toplumsal cinsiyet rollerine göre eve ekmek getiren konumdan çıkıp evde ekmeği pişiren konumuna geçmiştir. Erkeğin para kazanması rolünden uzak olan Cemil, feminen cinsiyet rollerine sahiptir. *“Ataerkil sistemin kadına atfettiği yemek pişirme, temizlik gibi görevler ve rolleri, özel alana ait doğal işler olarak görürken, erkeklerin ait olduğu kamusal alandaki madencilik veya mühendislik gibi işlerle erkek kimliği güçlü, saldırgan, doğadan ayrı ve onun üzerinde bir şekilde kurulur”* (Demir, 2012-13: 26). Mühendislik mesleğiyle kamusal alana ait olan Cemil, kendi tercihiyle özel alana geçiş yapmıştır. Özel alanın kamusal alandan daha yorucu olması Cemil’i de yormuştur.

“Cemil’in bütün gün evde ruhsal sökükle uğraştığını da biliyordu Nazlı. Ev, iplik parçalarıyla, kırpıklarla dolu oluyordu, iki ucu bir araya getirilememiş hatıralarla ve partal fikirlerle. Yaşamak bu küçük evde de eksik kalıyordu; elli dört metrekare içinde Cemil’in yetişemediği, tamamlayamadığı şeyler vardı. Sessizlikler vardı. Hissettiği şeyi tam o anda kimseye söylememiş Cemil’in kuytu köşeye bıraktığı sessizlikler, yutkunmalar ve toz. Akşam yemeğine oturduklarında Cemil önce Nazlı’ya öğleyin ne yediğini soruyor sonra onun anlattığı hasta, hastane hikâyelerini ilgiyle dinliyordu. Bazen gerçek dünyayı dinler gibi bazen de hayal dünyasını. Ev, Cemil için hayal ile gerçeğin birbirlerinden nöbeti devraldıkları yerdir” (Bıçakçı, 2017: 26-27).

Ev, Cemil için bir sığınaktan fazlasıdır. Kendisiyle baş başa kaldığı, düşünmenin ve sorgulamanın sessizliğini duyduğu yerdir. Editör hanımla hayali konuşmalarının mümkün olduğu, sonrasında da gerçek hayata dönmek zorunda kaldığı yerdir.

Romanın sonlarına doğru özel alandan uzaklaşan Cemil, *“eskiden evde oturmayı çok severdim şimdi insan içine çıkmak istiyorum. Eşe dosta misafirliğe gitmek istiyorum”* (Bıçakçı, 2017: 153) der. Cemil, arkadaşları Metin ve İlhan’la Ege’nin güneyinde bir ormanda ev kiralayarak tatile gider. Tatil dönüşü Nazlı’nın isteği üzerine Kapadokya’yi

balonla gezmek için yeni bir yolculuğa başlarlar. Cemil, yeni insanlarla tanışarak evden az da olsa uzaklaşır. Bozok’a göre, erkeklik temel olarak kamusal ve özel alan deneyimleri ve ataerkil iktidarın hegemonyasını inşa etmeyle oluşmuş bir süreçtir (2009: 276). Böylece Cemil’in erkeğin hegemonya kurma becerisinin etkili olduğu kamusal alana olan uzaklığı, yeni bir erkeklik inşasını gerekli kılmıştır.

3.5.2. Erkeklik Algısına Dair Gerekli Bir Kod: Futbol

Hegemonik erkeklik, toplum tarafından takdir edilmiş erkekliğin önemli bir şartıdır. İdeal erkeklik modelinin bir parçası olan futbol, cinsiyetçi bir spor türü olmakla birlikte erkek kimliğiyle özdeşleşmiştir. Futbol sahası erkekliğin rüştünü ispatlama mekânlarından biridir. *“Çağdaş erkekliklerin temsil edildiği ve sınava tabi oldukları alanlar, futbol sahasından tribünlere, camiden çarşıya, kahveden diskoya, okuldan askerliğe kadar zengin bir çeşitliliği barındırır”* (Selek, 2018: 28). Bu çeşitlilik içinde erkek rolü pekiştirilerek erkeğin ait olduğu alanlar tartışmasız bir biçimde kabul edilir. Cemil’in eve olan bağımlılığı onu futboldan alıkoymaz. Dışarı çıktığı vakitlerin çoğunu futbol oynayarak geçirir hatta dışarı çıkma sebebi de futboldur. *“Haftada bir halı saha maçlarına gitmek dışında toplu konut bölgesinde ayrılmıyordu. Maçlarda topun peşinden iştahla koşuyordu ve sanki ergenlikten bu yana ilk kez gerçek bir şeyin peşinden bu kadar iştahla koşuyordu”* (Bıçakçı, 2017: 16). Bu cümlelerden futbolun onun için bir tutku olduğu anlaşılır fakat Cemil’in futbol oynaması erkeklik kimliği açısından tek başına işlev görmez. Romanını yayınlamak için görüştüğü yayınevi müdürü Cemil’in futbol oynadığını öğrenince bu sporun bir erkeklik pratiği olduğunu söyler. *“Ayrıca haftada bir halı sahada top oynuyorum. Salıları...” diye ekledi Cemil. Müdür hangi mevkide oynadığını sordu, halı saha maçlarını ciddiye alıyor görünmek de bir şehirli erkek protokolüdür”* (Bıçakçı, 2017: 10). Cemil, müdüre karısının çalıştığını ve kendisine onun baktığını söyledikten sonra sanki erkekliğini kurtarmak adına halı saha maçlarına gittiğini söyler. Cemil, mesleki rolünü kendi isteği doğrultusunda değiştirmiş olsa da erkeklik pratiklerinden tamamen uzaklaşmaz. Kadının etkin olduğu alanda yaşam sürmesi eril kimliğini kısıtlar fakat yok edemez.

Erkeğin fiziksel gücü ve performansı toplum tarafından onu futbol oynamaya yönlendirirken kadını fiziksel zayıflığından dolayı bu alandan uzaklaştırır. *“Erkeklik*

ancak kadınlık ile karşıtlığı üzerinden var olabilir” (Connell, 2015: 136). Bu karşıtlıktan dolayı Cemil evdeki futbol maçlarını yalnız başına izler. Edebiyata ve okumaya olan ilgisi izlediği maçları da sorgulamasına sebep olur.

“Her şey anlamını yitirdiğinde, tutarlılık adına, televizyonda yayımlanan La Liga ve Bundesliga maçları da anlamını yitiriyor. İnsanların ellerini hiç kullanmayıp sadece ayaklarını kullanmaları Cemil’e çok saçma geliyor. Dokuz numaranın saçına gösterdiği özen çok saçma geliyor. Her pozisyonundan sonra, oyuncuların ve teknik direktörlerin kameranın kendilerini gösterip göstermediğini anlamak için göz ucuyla stadyumdaki dev ekrana bakmaları çok saçma geliyor ve ‘Yapma bunu! Yapma bunu!’ diye bağılıyor Cemil çünkü anlamsızlık ile ancak cazgır bir maç anlatıcısı olarak mücadele edilebilir, çivi çivi söker” (Bıçakçı, 2017 49).

Cemil evde izlediği maçları kendi gerçeklik algısına göre yorumlar ve oyuncuların her hareketi ona anlamsız gelir. Kendisini öylesine kaptırır ki maç seyircisi konumundayken anlatıcısı konumuna geçer. Cemil’in çevresinde canlı ve cansız her şeyle ilgili bir anlam problemi vardır. Bazı gerçeklerin anlamı ona ağır gelir. Anlam veremediği şeyleri de anlamsızlıkla suçlar. Çok sevdiği futbol dahi zaman zaman Cemil’e anlamsız gelir. Nazlı, Cemil’in her şeyi anlamsız bulmasından şikâyetçidir: *“Nazlı günlerini istediği gibi geçirdiği halde hayatın anlamsızlığından yakınan, süslü şikâyet cümleleri kuran Cemil’e bir an kızıyor”* (Bıçakçı, 2017: 50). Cemil’in sevdiği şeylerin dahi ona anlamsız gelmesi hayatını gittikçe zorlaştırır. Zaman ve yazdıkları konusunda bir kaygı içerisinde.

Cemil, halı saha maçlarına gider, futbol maçlarını izler ama iş futbol oynamaya gelince beceriksiz olduğunu düşünür. Futbola olan cinsiyetçi yaklaşım erkek için gelişmiş bir beden yapısı ve gücü gerektirmektedir. Bu bedensel güce yeterince sahip olamayan erkekler, erkeklikleriyle ilgili endişe duyarlar. Cemil, iyi bir futbol oyuncusu olmadığını bilir fakat romanı basılırsa bu duyguyu aşacağına inanır ya da erkeklik kimliğinin mazur görüleceğini düşünür. *“Romanım basılırsa, futbol sahasında gösterdiğim beceriksizlikler belki bir uyuşmazlık mahkemesince çözüme kavuşturulabilir. Topu göğsümde yumuşatamayışım, sağ ayağımı hiç kullanmayışım, ortalarımın berbat olması filan hepsi affedilebilir”* (Bıçakçı, 2017: 112). Futboldan ve hayattan beklentilerinin romanının basılması üzerine kuran Cemil, bu açıdan ümitlidir.

Futbol sayesinde, beden aracılığıyla iktidar sağlayan erkek, futbolun hem katılımcısı hem de seyircisidir. Cemil, bir gün halı saha maça yetişmek için koşuşturmayla taksiye biner. Sahaya vardığında bu telaş ona saçma gelir:

“Ne yapıyorum böyle ben? diye kendi kendine söyleniyordu. ‘Neden bunca telaş, bu saçma sapan koşurma? Deli miyim?’ Soyunma odası kapalıydı. Sahaya çıktı. Herkes onu

bekliyordu. (...) Sahaya girdiğinde maça başlamışlardı. Sonra birden ılık bir su çevresini sardı ve onu biraz havaya kaldırıp iki kale arasına getirip götürmeye başladı. Cemil kendini bu tatlı akışa bıraktı; telaşın, koşturmanın nedenini anladı” (Bıçakçı, 2017: 144).

Cemil, başlangıçta niye koşturduğunun farkında olmasa da sonrasında futbolun cazibesi ona telaşının sebebini açıklar. Bu telaş, maç sonrasında uykuya dalamamasına ve aklının maçtaki pozisyonlarla meşgul olmasına kadar sürer. Atamadığı gollerin ve maç esnasında yapamadığı hareketlerin sancısını çeker. *“Maçta yapamadığı şeyi yarı uyanık zihninin içbükey sahasında yapmayı tekrar tekrar denedi. Yine olmadı yine olmadı. Topu her seferinde rakip takımın gençliğinde lisanslı boks yapmış orta saha oyuncusuna kaptırıyordu”* (Bıçakçı, 2017: 145). Futbol sahasının diğer alanlar gibi erkeklik için bir sınanma ortamı olduğu Cemil’in maç sonrası da orayı düşünmesinden bellidir. Diğer erkekler tarafından tehdit edilerek oluşturulmuş bu alan, erkekliğin kodlanması açısından önemlidir. Bawer Çakır, ilk maça çıktıklarındaki futbol macerasını anlatırken, topa vuramadığını, toptan korktuğunu, bir şut çekse suratına gelecek endişesiyle yüzünü kapattığından bahseder (Karakaş ve Çakır, 2013: 18). Bu kadar yoğun bir korkuyla girilen futbol sahası, erkek açısından sadece iktidarın değil onun zıddı olan erkekliğin yitirileceği endişesinin de bir ifadesidir. Futbol, Cemil’in dışarıyla bağını güçlendirdiği gibi erkekliğiyle olan bağını da güçlendirir.

3.5.3. Etkilenme Endişesinden Erkek Yazarlığına Doğru

Toplumsal cinsiyet normlarına göre yazarlık ve dil erkeğe ait bir alandır. Kadının söz hakkının elinden alınması ve bu hakkın çok sonradan kadın tarafından elde edilmesi, dilin eril bir yönünün olduğunu göstermektedir. Kadının kamusal alana çıkmasıyla birlikte eril dil sarsılsa da tam olarak yıkılmaz. *“Konuşan kadın özellikle kamusal alanda konuşan kadın, hep öznellik ile nesnellik arasında, sözün sahibi olmak ile söz tarafından sahiplenilmek arasında kalmış, kendi içinde, kendine karşı bölünmesi gerekmiştir”* (İrzık ve Parla, 2017: 9). Kadının bölünmüşlüğü bütün bir tarih boyunca erkeği görünür kılmıştır. Sözün, kelimelerin hâkimi erkekler olmuş, böylece de yazarlık mertebesi onlara ait bir alan olarak çizilmiştir. *“Bütün bir edebiyat geleneği içinde erkek yazarların hem sayısal açıdan hem de otorite açısından üstünlüğüne, kadın yazarların sonradan gelmişliğine, kenarda kalmışlığına kural dışılığına yer verilir”*

(Irzık, ve Parla, 2017: 9). Kadın ve erkeğin arasındaki bu fark, romanda, Cemil'in yazarlık serüveni, yazdığı romanı yayınlatmak için verdiği çabayla netleşmektedir. Cemil, dile hâkim olması yönünden toplumsal cinsiyet normlarına erkeklik kimliği açısından uyum sağlamaktadır. *"Dilin belli bir gücü vardır. Dil, egemenlik kurma araçlarından birisidir. Üst konumundaki kişilerce özenle korunur; çünkü dil, onların üstünlüklerini korumalarını sağlayan yollardan birisidir"* (Rowbotham, 1998: 57). Cemil de kullandığı bu yolla erkeklik ve birey kimliğini yazdığı romanla var etmeye çalışır. Akıllı fikri editör hanım tarafından yazdığı romanla ilgili alacağı dönüştedir. Kurmaca ve gerçeği karşılaştıran Cemil: *"kitaplar bir bakıma başarılmış, tamamlanmış şeylerdir. Oysa hayat başarılamayan ve tamamlanmayan şeylerle doludur"* (Bıçakçı, 2017: 10) diye düşünür. Yazarlık süreci, Cemil'in gerçeklikle olan bağını iyice zayıflatır. *"Dünyada bir tek Nazlı varmış gibi geliyordu ama onun da gerçek olduğundan tatlı tatlı şüpheleniyordu"* (Bıçakçı, 2017: 17). Bu durumda okuduğundan etkilenme problemi sadece kadınlara ait değildir. Cemil'in Nazlı'yı unutmaması için Nazlı'nın adını sayıklaması, gerçek dünyadan kopmak istemeyişinin ama her an da kopabileceğinin göstergesidir. Nurdan Gürbilek, roman yazarının eril yani etkileyen, okurununsa kadın yani etkilenen olduğunu söyler (2016: 33). Cemil'in edebiyata olan bağlılığı yazma süreci dışında, okumakla da devam ettiği için hem etkileyen hem de etkilenen konumundadır. Cemil, bir gün yazdıklarını Nazlı'ya okutur. Nazlı: *"Okurken yere yakındım ama yine de uçar gibiydim"* (Bıçakçı, 2017: 18) der. Cemil'in yazdıklarından etkilenen Nazlı ağlamaya başlayınca Cemil de onunla birlikte ağlar.

Romanın yirmi birinci bölümünde Cemil, hayalindeki Büyük Yazar'ın peşine düşer. Yazar olmak için ondan ders alması ve yazma sanatıyla ilgili bilgiler öğrenmesi gerektiğini düşünür. Büyük Yazar, Cemil'e: *"Bak, çölü geçmek önemli ama görüyorum ki çölü kendin olarak geçmişsin. Yazar olmak istiyorsan çölü başkası olarak geçmen gerek"* (Bıçakçı, 2017: 67). Büyük Yazar, Cemil'e kendisi dışında biri olduğunda çölü geçebileceğini söyler. Cemil'e okuduğu bütün kitapları tekrar okuması gerektiğini söyler. Cemil bu bölümde yazarlık dersi olarak bir şeyler yazacağını düşünür. Yirmi ikinci bölümde ise Cemil sihirli bir dokunuşla yazar olabileceğini hayal eder: *"Hemen oturup ülkenin yakın tarihini konu alan bir nehir roman yazıyor. Üç çocuklu solcu bir ailenin 12 Eylül 1980'de başlayan ve on yıla yayılan hikâyesini anlatan roman"* (Bıçakçı, 2017: 69). Cemil, romanını istediği şekilde sonlandırır. Yazarken ne kadar

özgür olduğunu anlar. Yazarlık, Cemil için çocukluktan gelen bir hayâldir. Bu hayâlin gerçekleşmesi için yayınevine verdiği kitabının yayımlanması gerekmektedir. Editör hanımla yine hayâli olarak konuştuğu bir gün:

“Oysa Editör Hanım, ben çocukluğumdan beri şair, yazar olmak istedim. Bunun iki nedeni var. Birincisi babamın bir şair arkadaşına çocukken yaptığımız ziyaretin iz bırakan hatırasıdır. Şairin konuşması, giyimi, Botanik Parkı’na bakan evi, duvarlardaki resimler ve kitapla dolu çalışma odası. (...) Şair, yazar olmak istememin ikinci nedeni yine çocukken babamın bana anlattığı ve durmadan anlattığı acı, keder, sıkıntı dolu şeylerdi” (Bıçakçı, 2017: 73-74).

Cemil, annesini küçük yaşta kaybedince o kayıp duygusunun dayanılmaz acısıyla baş etmenin yolunu yazmakta arar. Eksiklikten gelen bir yazar olma fikri Cemil’i rahatlatır. Dünyanın dertlerinden yazarak kurtulmaya çalışan Cemil, *“Bir zamanlar hissettiği bir yoksunluğu sözcüklerle aşma, karşısında kendisini eksik hissettiği bir dünyaya sözcüklerle egemen olma isteğindedir”* (Gürbilek, 2016: 36). Cemil’in kendisini aşma isteği ona okumanın yeterli gelmediği zamanlarda ortaya çıkmıştır ve yazma serüvenine başlamıştır.

“Siz de bilirsiniz, anlatmaya değer şeyleriniz olduğunu, bir gün bunları anlatacağımızı, yazacağınızı düşünmek ne güzeldir ve bu düşünce bir kez yer etti mi nasıl da perişan eder insanı! Şu dünyadaki yüksek mertebeye olan okurluk mertebesi size yetmemeye başlar. İnsan olmak size yetmemeye başlar. Dünya olmak istersiniz” (Bıçakçı, 2017: 74).

Cemil, sadece kendini aşma isteğiyle değil, dünyayı aşma isteğiyle de doludur. Yazma edimi Cemil’i yoktan var eden bir süreçtir. Varlığını yazmaya bağlı kılarak devam ettirmesi, dünyayı yaşamak için anlamlı kılar. Şiir yazma süreci ile ilgili Cemil, *“Kalemi eline alan insan varını yoğunluğunu ortaya koymak zorundadır, sonunda bir deri bir kemik kalıverir dünyanın ortasında”* (Bıçakçı, 2017: 75) der. Yazarlık Cemil’in her şeyidir. Yazdığı romanla bağının bu derece güçlü olması Cemil’i hayata karşı daha dayanıklı kılar. Cemil, romanını kendisi için bir dayanak olarak görür. Romanına hem varoluşuna katkıda bulunduğu için hem de erkeklik kimliğini daha sevebilir kılacağını düşündüğü için çok güvenmektedir. Cemil, yazdığı romanı olmazsa kendisini işe yaramaz biri olarak görür ve bütün beklentilerinin farkındadır. *“Ayrıca, romanım basılırsa, daha çekici bir erkek olabilirim. Bir kitaptan ne çok şey bekliyorum, değil mi Editör Hanım, tıpkı bir kadından beklediğim gibi”* (Bıçakçı, 2017: 112). Cemil adeta varlığını ve erkekliğini romanına borçludur. Romanı Cemil’i ayakta tutacak bir şekilde avutmaktadır. Romanın basılma süreci her ne kadar onu bekletse de bekleme esnasındaki umudu da kayda değerdir.

Cemil'in yazma serüveni ve yazarlık isteği, hayatı ve hayatın içinde gereksiz görülen şeyleri anlamlı kılar: *“Yazmak bir bakıma anlatılmaya değmez olanı anlatmaktır. Böylelikle anlamsız olanı anlamlı kılmaya cüret etmektir”* (Bıçakçı, 2017: 159). Romanından beklediği haber bu nedenle onu hayatta tutacak kadar güven kaynağıdır. Cemil, hayattan beklediğinden daha çok şeyi romanından bekler. Yazdığı roman sayesinde bir Cemil ve Cemil'e ait bir ses yaratacaktır. *“Yazar yitirilen bir sesi yeniden yaratmaya çalışan kişidir”* (Gürbilek, 2016: 41). Cemil, bir nevi kaybolan sesinin peşindedir. Cemil'in bu sesi tam olarak yakaladığı söylenemez. Romanın sonunda Editör Hanım Cemil'i gerçekten arar. Üslubunun iyi olduğunu fakat romanın ana karakteriyle ilgili önerileri olacağını söyler. Cemil duyduklarına üzülse de beklediği telefonda gelen haberle rahatlamış bir şekilde yaşamaya devam eder.

3.5.4. Aşağılık Hissinden Kadınların Himayesindeki Erkeklerle

Ataerkil değerler erkeğe kendisini hep güçlü, bilgili ve bağımsız hissettirmiştir. Bu değerlerden uzaklaşan erkeğin iktidarının sarsılarak toplum tarafından yadırganması onların erkekliğini tehdit etmektedir. Ataerkil sistem, erkeğe yaptığı muamelelerle onların en az bir şekilde kadına benzemesine imkân tanımaz. Ataerkil düzen erkeği kendisine benzetir fakat kadını benzetmez. *“Babası cevap vermiyor; Cemil de ısrar etmiyor. Baba oğul başları önde. Acıklı bir soyaçekim tablosu”* (Bıçakçı, 2017: 7). Cemil'in babasına çekmesi ataerkil sisteme bir göndermedir. Toplumsal cinsiyet düzeni, erkekleri ne kadar avantajlı gösterse de erkekler de kadınlar kadar ezilmiştir. Sistemin bazı erkekleri ezdiği, aşağıladığı ve insani değerlerini yok ettiği görülür. *“Tarihin görünen öznesi erkektir. Bu nedenle genel ve özel alan arasındaki ilişki ve hiyerarşi açısından aktarılan bilgi erkeklerin algılayışlarını yansıtır”* (Demez, 2005: 21). Toplum düzeninde erkek bu kadar görünür kılınmışken en küçük hatası da muhakkak göze çarpacaktır.

Erkeklerde aşağılık hissini oluşturan sadece kadınlar değil hatta daha çok erkeklerdir. *“Erkek iktidarının asıl mahkûmu erkektir”* (Atay, 2004: 26). Erkeğin doğar doğmaz kadın karşısında üstünlüğü söz konusudur fakat erkekler üzerindeki hâkimiyet zamanla kazanılan bir durumdur. Cemil, romanı için yayınevinin müdürüyle sohbet ettiği esnada kendisini rahatsız hisseder:

“Müdür konuşurken Cemil kendisini iş başvurusunu yapmaya gelmiş genç ve sümsük biri gibi hissetti, yıllar önce yaptığı sinir bozucu iş görüşmelerini hatırladı. İçini bir bozgun duygusu kapladı. Saçmalık! Bacak bacak üstüne atayım, kolumu şöyle koltuğun arkasına koyayım da rahatlayayım diye düşündü” (Bıçakçı, 2017: 9).

Cemil, statü olarak yayınevi müdüründen aşağı bir konumda yer aldığı için kendisini tedirgin hisseder. Gönül Demez’in aktarımına göre, klinik psikolog olan Alon Gratch, erkeklerin yedi tane temel özelliğini saptar: utangaçlık, duygu yokluğu, güvensizlik, kendini karşıdakinin odağı yapma, saldırganlık, korku (başarısızlık) ve cinselliktir (2005: 120). Kadınlara uygun görülen birtakım özelliklerin erkeklerde olması şaşırtıcı değildir çünkü erkekler mevcut duygularını sakladıkları için erkeğin toplumun beklentilerine ilişkin özellikleri ön plandadır. Cemil, yayınevi müdürünün yaptığı şakalara gülmemek için kendisini tutar çünkü yaşının büyük olmasından dolayı gülme eylemini kendisine yakıştırmaz. *“Cemil artık müdürün bundan sonraki şakalarına gülmeyeceğine dair kendi kendine söz verdi: “Karahindiba tohumu değilsin, kırk beş yaşında bir adamsın” (Bıçakçı, 2017: 11).* Toplumsal cinsiyet normları belli yaşlarda kadın ve erkeğe çeşitli sorumluluklar yüklemektedir. Cemil, gülmek istese de yaşından utandığı için gülemez. Cemil kendisini sadece hemcinsleri karşısında değil, kadınlar karşısında da aşağılanmış ve ezik hisseder. Bir gün alt dairededeki komşusu Cemil’in banyosunun akıttığına dair şikâyet gelir. Cemil, kadınla birlikte banyoya bakmaya gittiğinde bir taburenin üzerine çıkar. Taburenin üzerindeki hâli kadınlara gülünç gelir. *“Taburenin üzerinde bir erkek ve onu seyreden üç kadın. Hayatın sirk gibi görüldüğü eğlenceli bir an. Zıpla Cemil” (Bıçakçı, 2017: 33).* Toplumsal cinsiyet rollerinde, iş bölümüne bakılacak olunursa tamir ve tesisat işlerinin erkeğe özel kılındığı bilinmektedir. Cemil’in banyodaki boruları tamir etmeye çalışırken komik görünmesi, kadınların özel alana bağlı bir erkeğe tesisat işini yakıştıramamalarıyla ilgili olabilir. Cemil’in taburenin üzerinde bir erkekten çok bir hayvana benzetilmesi hem bu yakıştırılmayışın bir sonucu hem de Cemil’in erkeklik değerlerini gerektiği gibi yansıtamamasıyla ilgilidir. Toplumsal cinsiyet normlarına göre, güç, güven, başarı ve bağımsız olarak kurgulanan erkeklik kimliği, aksi durumlarda komik, ezik ve aşağılık durumlarla yüz yüze gelebilir.

Eril zihniyete göre erkek, kadını koruyup kollayan, akli temsil ettiği için kadını yönlendiren, para kazanıp evi geçindiren ve her zaman kadından bir adım önde olacak şekilde kurgulanmıştır. Bu görevleri terk eden erkekler, ataerkil sistem tarafından yok

sayılarak eril değerlerin dışında bırakılırlar. Cemil'in iş hayatının olmayışı, evde çamaşır, bulaşık, yemek gibi işlerle uğraşması ve erkeğe ait bütün sorumlulukları Nazlı'ya yüklemesi toplumsal cinsiyet normlarınca eleştirilebilir bir durumdur. Bu rollerin değişimi Nazlı ve Cemil'i daha özgür kılsa da Cemil'e göre Nazlı'nın sorumluluklarını da çoğaltmaktadır. Erkeğin eril iktidarı temsil ediyor oluşu onun sorumluluklarını ağırlaştırmakta ve erkekten beklenen eylemleri yerine getirmek için zorunlu kılmaktadır. Nazlı bazen Cemil'in sorumluluğunu taşıdığı için isyan eder. *"Nazlı hekimlikten, hastane ortamından, susmak zorunda olmaktan ve Cemil'in sorumluluğundan usandığında, bu kederli palyaçonun hayatını mahvettiğini düşünüyor, ona kızıyor, ondan uzaklaşıyordu"* (Bıçakçı, 2017: 28). Nazlı'nın kadın için çizilen sınırların dışına çıkarak erkeğin yerine getirmesi beklenen sorumlulukları üstlenmiş olması onu rahatsız etse de Cemil'e yeri geldiğinde gerekli desteği vermekten de çekinmez. Cemil'e özgüven aşılayan onun yazdıklarını okuyup ümit telkin edici sözler söyleyen kişi yine Nazlı'dır.

Cemil zaman zaman kendisini ezik hisseder. Bu duyguyu sevdiği, güzel bulduğu şeyler karşısında da hisseder. Yayınevindeyken gördüğü kitaplar karşısında kendisini ezik hisseder. Aynı duyguya kendi evinde de yakalanır. Cemil, yabancılık çektiği yerler dışında da kendisini küçük görür. *"Koltuğundan kalktı, kitaplığa yaklaştı. Biraz yassı ve edebi bakımdan ezik bir Cemil olarak, Ayak İzlerinde Adımlar ile Mırıldandığım Öyküler'in arasına yerleşti. Sonra da bir biblo oldu: Lolita'nın önünde kederli bir palyaço"* (Bıçakçı, 2017: 25). Cemil hem evinde hem de karısı Nazlı'nın yanında kendisini kederli bir palyaço gibi hisseder. Cemil, Nazlı'ya göre daha hassas ve kırılgan bir yapıdadır. Nazlı, Cemil'in bu kadar hassas olmasına tahammül edemez. Toplumun kadına attığı kırılgan, hassas ve incinebilir yönün fazlası Cemil de mevcuttur. Nazlı, isminin taşıdığı hassaslığı bile gösteremez. Evelyn Fox Keller, birçok psikanalistin erkek çocuklarda toplumsal cinsiyet kimliği hissini kız çocuklara nazaran her zaman daha kırılgan olma eğiliminde olduğuna inandığını söyler (2016: 115). Nazlı, Cemil'e göre daha güçlü bir yapıdadır. Cemil'in kendisine karşı olan güvensiz hareketleri her ne kadar Nazlı'yı rahatsız etse en çok desteği yine Nazlı verir. *"Saatin evde olmaması beni tedirgin ediyor. Ah Cemil! Diye karşılık verdi ona Nazlı, "Seni ne tedirgin etmiyor ki"* (Bıçakçı, 2017: 56). Nazlı, Cemil'in hayatında sanki onu rahatlatmak için görevlendirilmiş gibidir. Eziklik ve aşağılık hissinden kurtulmak için Nazlı, Cemil'in

koştuğu bir yardımcıdır. Nazlı, Cemil'in gülünç durduğu zamanlarda bile ona gülmez. *"Değişmeyi uman biri dışardan gülünç görünür. Nazlı gülemeyecek kadar çok seviyordu Cemil'i"* (Bıçakçı, 2017: 110). Nazlı, balonla gezi için turistik yörelere tatil amaçlı gitmek ister fakat Cemil'i balonla yükselmek epey korkutur. Nazlı'nın onun yanında olmasıyla bu korkuyu az da olsa yenen Cemil, Nazlı ve onun hekim arkadaşlarıyla tatile çıkar. Cemil'in eve bu kadar bağımlı olup da yabancı insanlarla tatile gitmesi her ne kadar şaşırtıcı olsa da bu durum Nazlı'nın Cemil'e verdiği güven sayesinde. Cemil, otobüsteki hekim ve hemşirelerin arasında *"ayağa kalkıp dişlek taklidi yaptı ve "böyle çirkin biri olsam da sever misiniz beni?" diye sordu"* (Bıçakçı, 2017: 161). Cemil'in kalabalık bir ortamda bu kadar rahat davranmasının sebebi Nazlı'dır. Cemil, romanıyla ilgili olumsuz dönüt aldığı ilk Nazlı'yı arar. Üzüntüsüyle başa çıkamayan Cemil'i, Nazlı teskin eder. *"Nazlı, çocuğunun hastalanmasına veya düşüp bir yerini incitmesine üzülen ama için için de sinirlenen bir annenin titrek sesiyle konuştu"* (Bıçakçı, 2017: 166). Cemil'in bu telaşlı durumu Nazlı'yı hem üzer hem de sinirlendirir. Onu yumuşatmaya çalışarak sevdiği öyküleri okursa kendisine geleceğini söyler. Cemil, romandan çok Nazlı'dan bir şeyler beklemektedir. Nazlı, hem maddi hem de manevi olarak Cemil'in en büyük destekçisidir. En büyük desteği ise babası öldüğünde onun yanında olarak vermiştir. Nazlı'nın eril görevleri yüklenmesi, çocuğunu düşünen anne gibi Cemil'in üzerine titremesi, Nazlı'yı otoriter ve güç sahibi yapmıştır. Nazlı ise bu gücü daha çok para kazanarak elde etmektedir:

"Paranın erkeğe ait olması, erkek ve para eşleşmesinde güç ve erillik gibi çağrışımlar oluşturur. Buna karşın, kadının paraya sahip olma isteği toplumca yadsınır ve mizah konusu edilir. Bu nedenlerle, paraya sahip olmayı arzu etmek, kadınlarda utanç, eziklik, suçluluk duygularıyla yaşanır" (Navaro, 2018: 78).

Para konusu Cemil ve Nazlı arasında sorun olmasa da bu tutum toplumsal cinsiyet davranışlarına zıtlık oluşturmaktadır. Nazlı, roman içerisinde evlilik hayatını sürmekten ziyade çocuk büyütür gibidir. Cemil'in korkularını, kaygılarını ve beklentilerini Cemil'le birlikte idare etmeye çalışır. Sırf mutlu olacak diye Cemil'in işten istifa edip evde yaşamasına da göz yumar. Toplumun kadın için onayladığı davranışları Nazlı yerine Cemil taşır. Demez, güçsüz, kabullenici, kararsız, başarı peşinde koşmayan, bağımlı, çaresiz, edilgen, erkeğine bağlı ve değerlerin taşıyıcısı olarak kadını görürken (2005: 35) bu özellikler, ağırlıklı olarak Cemil'in erkeklik kimliğinde bulunmaktadır.

Cemil, toplumun erkekten beklediği davranış kalıplarını yerine getiremediği için Nazlı, hem evin hem evliliğinin hem de Cemil'in sorumluluğunu üstlenir. Yayınevi müdürü Cemil'in yaşının kırk beş olduğunu öğrenince çocuğu olup olmadığını sorar. Cemil ise çocuk istemediklerini söyler. Bu durum, Nazlı'nın bir şeyin daha sorumluluğunu almak istememesiyle açıklanabilir. Nazlı, kadın kimliğiyle erkeğin gerisinde kalmak yerine, evlilikleri açısından Cemil'den her zaman bir adım önde olmuştur. Cemil'in isteklerini yapan aynı zamanda da onu yönlendiren bir işlev görmüştür. *“İlişkide özne erkektir, önemli olan onun istekleridir”* (Arbatlı, 2020: 16). Nazlı, Cemil'i bütün bu yönleriyle kabul eder. Soysal Eşitti'ye göre, her erkek aynı davranış kalıpları içinde hareket edemez. Kadın ve erkek dünyadaki cinsiyetçi değerlerden uzaklaştıklarında daha mutlu birliktelikler yaşar (2020: 133). Nazlı, kalıplaşmış yargılara karşı çıktığı ve Cemil'i sevdiği için toplumsal cinsiyet rollerine önem vermez. Burada karşılıklı oluşan rol değişimi kadın ve erkeğin normun öngörmediği biçimde de mutlu bir hayat yaşayabileceğini gösterir. Cemil'de tekrardan âşık olma arzusu olsa da Nazlı'ya olan sevgi ve bağlılığı göz ardı edilemez. Nazlı'nın içinde kaybolacağı bir roman yazmak ve Nazlı'yı göğsüne bastırarak içine almak ister. Nazlı'nın da Cemil'e olan sevgisi, toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmayan bireylerin de bir arada yaşayacağına bir kanıttır. Pierre Bourdieu, aşkı eril tahakküm yasasının devasa bir istisnası ya da şiddetin askıya alınması hâli olarak görür (2018: 136). Aşk, Cemil ve Nazlı adına, eril iktidarın şekillendirdiği rollerin dışına çıkma ve toplumsal cinsiyet rollerini sekteye uğratmada yapıcı bir unsur olarak işlev görmüştür.

3.5.5. Bir Erkeklik Alameti: Kadın ve Cinsel Yaşam Bağımlılığı

Erkeklerin baskın olarak oluşturdukları düzenin bu kadar egemen olmasının önemli sebeplerinden biri olan cinsellik, erkekliği gösterme gücü, erkek olma yeterliliği ve kadınlar tarafından tercih edilme durumu açısından bir zorunluluk olarak görülmektedir. Cinsel yaşamın devam edebilirliği ve kaybedildiği takdirde duyulan kaygılar, erkeklik normları açısından sancılı durumları da beraberinde getirir. *“Erkeklik veri değil kazanılan, kaybedilme tehlikesi her an var olduğu için nihai olarak asla edilmeyen bir statüdür. Böylece bir erkeğin erkekliğini ispatlaması, erkekliğini kaybetmeyle ilgili sürekli bir kaygıyı beraberinde getirir”* (Kandiyoti, 2019: 82). Erkeğin erkekliğini

kaybetme kaygısının azaltılması için cinsel yaşama erkekle birlikte kadın da ortak edilir. Cinsellik söz konusu olduğunda erkeklik iktidarının bir kadın ya da kadınlar üzerine kurulması, her iki cinsi birbiriyle etkileşim hâlinde tutmuştur. Sözalan'a göre, kadın imgesi, erkeğin toplumsal ve cinsel kimliği açısından temel işlev görür (2017: 263). Kadın, erkeğe cinsel içgüdülerinin ve cinsel bir yaşamının olduğunu hatırlatır. Cemil, babasıyla hastanede kaldığı süreçte baba-oğul hekimlerin iyi olmasından ziyade güzel olmasını düşlerler. *“Kadınlardan ne çok şey istiyoruz, diye düşünüyor Cemil. Bizi affetsinler, bize memelerini göstersinler ve ölümsüzlük versinler”* (Bıçakçı, 2017: 7-8). Erkeğin cinsel yaşamı kadından talep etmesi, hem gerçek yaşam hem de hayaller yoluyla mümkündür. Nazlı, Cemil'in babasının yattığı hastanede hekimdir. Babasının öldüğü gün hastane odasında Cemil, Nazlı'yı hayâl ederek arzulamaktadır. Ölüm acısı onun cinsel arzusuna engel olmaz. Tanıl Bora ve Aksu Bora, moderniteyi “baba”nın yası bile tutulamayan kaybıyla bağlantılı bir erkeklik krizi olarak düşünür (2015: 177). Medya iletişim araçları ve sosyal medya hesapları, erkeği, kadını ve cinsel yaşamı daha görünür kılmıştır. Böylelikle modern dünya insanların gerçek dünyalarına nüfuz ederek onların duyguları gerektiği gibi yaşamalarına engel olacak bir durumdadır.

Nazlı ve Nazlı dışındaki kadınlar, Cemil'in dünyasında genellikle bir hayâl olarak yer alırlar. Cemil, yazarlık için kurduğu hayâllerde bile kadınlara yer verir. *“Kendine geldiğinde çırılçıplak suya dalan güzel bir kadının ayağındaki halhalın parıltısı hâlâ gözünü kamaştırıyordu. Kadını kaybetmemek için elleriyle gözünü kapadı, sonra oturup hüüngür hüüngür ağladı”* (Bıçakçı, 2017: 66). Cemil'in hayâlindeki kadınların yok oluşu onu ağlatır çünkü kadınsız bir dünya hayâl edemez. Düşüncede ve hayâlde var olan kadınlar, Cemil için bir bağımlılıktır. Cemil, çok içtiği bir gün, *“Nazlı'yı düşünüyor. Dudaklarını düşünüyor ve teninin su gibi. Yavaş giden bir tekmeden eğilip parıltılı suya elini daldırırsın, yumuşacıktır, etrafını sarar ama yine de dışına atar Nazlı'nın teni seni”* (Bıçakçı, 2017: 86). Bu hayâlden sonra Nazlı'yla Cemil ilk cinsel birlikteliklerini yaşar. Cemil'in Nazlı'ya bu kadar çok yakınlık duyması, babasının ölümünden sonra en çok Nazlı'dan destek almasıyla da açıklanabilir. Cemil, bu destekle birlikte Nazlı'nın onda uyandırdığı cinsel duygular için de ayrıca minnet duyar. Cemil, babasının ölümüyle kimsesiz kalır. Nazlı'nın şefkatli kollarında küçük yaşta kaybettiği annesinin sıcaklığını duymuş olduğu da söylenebilir çünkü Nazlı'yı içine alıp çocukluğuna götürmek ister: *“Cemil, Nazlı'nın üzerini kapamak istiyor, onu masa altlarında, divan*

diplerinde yastıklarla, çarşafarla kurduğu çocukluğunun küçük evine almak, o derme çatma mutluluğun altına almak istiyor. Bir daha hiç bırakmamak istiyor” (Bıçakçı, 2017: 87). Varlığıyla Nazlı’nın varlığını birleştirmek isteyen Cemil, Nazlı’yla geçmişe yani çocukluğuna gitmek ister. Romanın ismine de gönderme yaptığı beş yaşındaki anısında, Cemil, anne ve babasıyla birlikte sünnet olmaya giderken korkudan annesinin elini tutar. Babası ise hiç acımayacağını söyler: *“Sinek ısırığı gibi bir şey hissedeceksin”* (Bıçakçı, 2017: 129) der. Bu anısını hatırlayan Cemil, *“ben sinek ısırıklarının müellifiyim”* (Bıçakçı, 2017: 129) yakıştırmasını Editör Hanım’la konuştuğu bir zamanda kullanır. Cemil, sünnet olmaktan korktuğu vakit annesine sığınır. Cemil’in kaç yaşında annesini kaybettiği romanda geçmez ama yaşının küçük olduğu bilinir. İlyasoğlu’na göre, erkek çocuğu kadınlar dünyasına doğar ve bu dünyada olan yaşantısını ana karnının sıcaklığından ergenlik çağına kadar devam ettirir (2015: 81-82). Bu dünyada var olamayan Cemil, etrafındaki bütün kadınları bir şekilde arzular. Bu arzu ve Nazlı’yı içine alma isteği, erkek kimliği açısından tehlike oluşturur. *“Erkek kendini bağımsız bir varlığa dönüştürmek için kadından bağımsız olmalıdır”* (Demez, 2005: 88). Cemil, başta Nazlı olmak üzere kadınlara, hem gerçek hayatta hem de hayâl dünyasında bağımlı bir şekilde yaşamaktadır.

Cemil, yakın arkadaşı İlhan’ın karısını aldattığını öğrenince kendisinde âşık olma isteği uyandığını fark eder. Âşık olma ihtiyacı onda kadınların vücutlarında anlam aramadan ya da onlara cinsel anlamda arzu duymadan da bağlanacağını hissettirmiştir. Cemil’in göz göze geldiği her kadınla birlikte cinsel içgüdüleri harekete geçer. Sanki bütün kadınlar Cemil’de haz uyandırmak için yaratılmıştır. Karşılaştığı kadın bedenlerine sahip olma isteği ve düşüncesi Cemil’i bırakmaz. Komşu dairedeki yaşlı kadının torunu olan Berkan, sevgilisi Şeyda’yı tanıştırmak için Cemil’in evine götürür. Cemil, kızla baş başa kaldığı esnada sanki cinsel dürtüler olmadan kıza bakmasının mümkün olmadığını hisseder. *“Bir an nabzının erkekliğinde attığını hissetti. Kızla bu kadar baş başa kalmaktan rahatsız oldu”* (Bıçakçı, 2017: 108). Kadınlara olan beklentisi cinsel mânânın ötesine geçemeyen Cemil, kadınlara karşı artık aşk duymak ister. *“Canı sıkılan kadınların hepsi Cemil’e az sonra soyunuvarecekmiş gibi geliyordu. (...) Ama birkaç yıl sonra söz konusu imgenin kendisini etkileyen yanının yalnızca içerdiği cinsellik olmadığını fark edecekti”* (Bıçakçı, 2017: 109). Cemil’in askerdeyken oluşan bu fikirleri, âşık olma isteğiyle romanın aktüel zamanında ortaya çıkmıştır. Kadınlara

duygusal anlamda da bakılabileceğini ve kadınların sevebileceğini düşünmüştür. Cemil'in Nazlı'yla yaşadığı ilişki, cinsellik ve sevginin bütünleştiği bir hâl alır. Cemil'in âşık olma isteği de bundan kaynaklanmaktadır. Daş'a göre, cinsellik kişinin psikolojik sağlığı açısından çok önemlidir. Kişinin sevildiğini, sayıldığını, dokunulmak istenildiğini ve beğenildiğini hissetmesini sağlar. Suçlanacak, utanılacak bir yaşantı değil aksine kişileri birbirine yaklaştıran, paylaşımı arttıran, ilişkileri zenginleştiren bir yaşantıdır (2010: 68). Cinselliğin aşk ve sevgi gibi duygularla birlikte yaşanması kişilerin ilişkilerindeki bağı da güçlendirmektedir. Cemil'in aradığı aşk ise cinsel hayâllerinde ve yaşantısında eksikliğini duyduğu bir duygudur. Bu eksikliği Nazlı'yla kapatır gibi olsa da yeniden âşık olma isteğinden vazgeçmez. Editör Hanım'dan da etkilendiğini bu yüzden kendi kendisiyle konuştuğunu söyler. Cemil'in âşık olma isteği, romanının yayınlanma isteğinin önüne geçer. Cemil, *“Kadın çok çekiciydi. Ama içimde cinsel arzudan fazlası var. Ben yeniden âşık olmak istiyorum”* (Bıçakçı, 2017: 151) der. Cinsel isteklerin Cemil'i tatmin etmediği, duyguların, karşılıklı iletişimin ve bu iletişimden doğan ortak dilin onun için daha değerli ve doyurucu olduğu vurgulanmıştır. Cemil artık göz göze geldiği kadınlara arzu değil, aşk duymak ister.

3.6. SEYREK YAĞMUR

Barış Bıçakçı'nın 2016 yılında yayımlanan Seyrek Yağmur romanı, altmış bir başlıktan oluşan ve ellili yaşlara merdiven dayayan Rıfat'ın anıları ve hayâlleri arasında sürdüğü yaşamı konu edinir. Roman, ismini Rıfat'ın kitapçı dükkânı olan Seyrek Yağmur'dan alır. Rıfat'ın kitaplara, şiire, sinemaya, felsefe ve mitolojiye olan ilgisi onun hayâl mi yoksa gerçek mi olduğu şüphe uyandıran bir dünyada yaşamasına sebep olur. Rıfat bu dünyaya kendisini öylesine kaptırmıştır ki hayatta olmayan şairlerle konuşur, yazarlardan mektup alır ve gün içerisinde bir yere yetişmeye çalışırken mitolojik kişilerle karşılaşır.

Akıl sağlığından dolayı babası huzurevinde olan Rıfat, annesi ve kedisi Hakkı'yla birlikte yaşamaktadır. Ellili yaşlarda olmasına rağmen hâlâ evlenememiş ve sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Yaşadığı aşk acısıyla sevgilisinden mektup bekler ve mektup gelmeyince sevgilisi adına kendisine hayâli bir mektup yazar. *“Onun gerçeklik ile bağı önceden göbek bağıyla birlikte kopmuş”* (Bıçakçı, 2016: 13). Rıfat'ın her okuduğundan

etkilenen biri olması onun gerçekliğe dair olan algısını yok etmiştir. Bazı günler kitapçı dükkânında arkadaşlarıyla zaman geçiren Rıfat'ın siyasi düşüncelerine de yer verilmektedir. Dayısı genç yaşta devlet tarafından öldürülür ve üç direnişçi polislerden kaçıp Seyrek Yağmur'a saklanır. Bu yaşananlar sonucunda Rıfat ve arkadaşları devletin, vatandaşlarına uyguladığı şiddete direnmek için silahlı bir örgüt kurmaya karar verirler. Roman içerisinde elinde cop olan polislerle sık sık karşılaşılır. Rıfat'ın bu şiddete maruz kalması onu devlete başkaldıran biri yapmıştır.

Doğduğu köyde film çekmek isteyen Rıfat, köyüne yönetmen olarak gider. Bu yaşananların hayâl mi yoksa gerçek mi olduğu kendisi tarafından da karıştırılmaktadır. Sinemaya olan sevgisi, evlilik hayâlleri kurarken doğacak olan oğlunun oyuncu olarak düşlemesinden anlaşılmaktadır. Geçmişin kışkacından kurtulamadığından, gelecek için kurduğu hayâllerde de hep ümitsiz ve başarısız olmuştur. Kitaplara olan ilgi ve bilgisi çoğu kez onu müşterileriyle iyi iletişim kurmaya sevk etmiştir.

Bir gün Rıfat'ın kitapçı dükkânına yardımcıları, danışmanları ve korumalarıyla birlikte Beyefendi gelir. (Yazar bu Beyefendi ifadesiyle devleti kast etmiş olabilir çünkü Beyefendi korumaları ve yardımcılarıyla dolaşan biridir.) Beyefendi, el sıkışmak için elini Rıfat'a uzatır fakat uzattığı gibi elini geri çeker. Beyefendi yüzündeki acı gerilmeden sonra elinin kanadığını görür.

“Öte yandan son zamanlarda Rıfat, kelimelerin içinin iktidar aygıtları tarafından boşaltıldığını iddia eden düşünürlerden fazlaca etkilenmiş olmalı. Bu nedenle, kendisini konuşarak ifade etmek yerine, sağ elinin ortaparmağıyla yüzükparmağı arasına bir topluğne yerleştirmeyi daha uygun buldu” (Bıçakçı, 2016: 88).

Rıfat, Beyefendi'ye suikast girişimi suçlamasıyla bir hücreye kapatılır. Hücrede çocukluk hatıralarını ve şairleri düşünmeden edemez. Hücresinde sık sık cinsel arzu duyan Rıfat, hayâlinde arkadaşlarının çocuk bakıcılığını yapar. Hücresindeyken şair Oktay Rıfat'tan aldığı hayâli bir mektuptaki yaşam dolu sözler ve uğradığı haksızlığın son bulacağına dair ümitli dileklerle roman sona erer.

3.6.1. Yüceltilmiş Erkek İsimlerinden Ezilmiş Erkeklik Dünyalarına

Rıfat, anlam olarak büyüklük, yücelik ve yükseklik anlamlarına gelmektedir. Rıfat, doğrudan bir erkek ismi olsa da roman içerisinde bu özellikleri taşıyamayan bir kahramandır. Rıfat, kendisini güçsüz, ihtiyar ya da çocuk gibi hisseder. Polislerin

coplarına ve tekmelerine maruz kalan Rıfat, konum itibariyle saygı gösterilen, üstün tutulan biri değildir. Sevdiği kadın tarafından terk edilen Rıfat, yüksek değerleri olan biri olarak değil, yazar tarafından sıradan bir erkek olarak anlatılır.

İsim, kişinin mizacını etkileyen önemli bir unsurdur. Erkeğin isminin güçlü ve sert olması karakteri açısından da rekabet, şiddet ve iktidar kuracağını gösterir. Toplumsal cinsiyet rollerine göre, erkek isimleri yumuşak olmayı, eğilir ve bükülür olmayı kabul etmez. Rıfat, yine çocukluk anılarını hatırladığı bir gün akrabaları Demir abi gibi olmak ister.

“Demir abi diye biri var, bir akraba. Rıfat ona hayran. Demir’in etrafı arkadaşlarıyla dolu, Demir’in ismi arkadaşlarıyla birlikte anılıyor. Demir her zaman isminin söylendiği yerde. İsmi her söylendiğinde birbirinin üzerinde yükseliyor, böylece Demir çok uzaklardan bile görülebiliyor. Rıfat on üç yaşında ve hiçbir zaman isminin söylendiği yerde değil. Rıfat’ı görmek için çok yakınına gelmek gerekiyor” (Bıçakçı, 2016: 76).

Demir’in ismi üzerindeki o güç, dayanıklılık ve ağırlık, Rıfat’ın erkeklik kimliğinin tanımını ortaya çıkartmaktadır çünkü Rıfat, Demir abisi gibi olmak istemektedir. Rıfat, korkak, çocuksu ve okuduklarından fazlasıyla etkilenen zayıf yapıda bir roman kişisidir. Barış Bıçakçı’nın hemen hemen bütün romanlarında, şair Oktay Rıfat’a atıfta bulunması ve ona olan sevgisi, Rıfat ismini kullanmasının bilinçli tercihi olduğunu düşündürmektedir.

3.6.2. Beden İmgesi Bağlamında Erkeklik Kimliği

Kişilerin bedenleri üzerinden tanımlanması onların biyolojik cinsiyetiyle birlikte toplumsal cinsiyetinin de farklı olmasına bağlanır. Bedeni yüzünden sevilmeyen erkekler gerçek erkeklik kimliğini eksik taşırlar. *“Gerçek erkekliğin neredeyse daima erkeklerin bedenlerinden kaynaklandığı –yani erkeklerin bedenlerine içkin bir şey olduğu ya da erkek bedeniyle ilgili bir şeyleri ifade ettiği- düşünülmüştür”* (Connell, 2019: 99). Erkekliğin vurgulanan yönünün büyük bir kısmını erkek bedeni oluşturmaktadır. Erkeğin hem kendisi hem de çevresi tarafından bedeninden hoşnut olunması gerekmektedir. Beden imgesi ise kişinin bedeni hakkındaki düşünceleri, hisleri ve kendisini nasıl gördüğüyle açıklanmaktadır. Beden imgesi kavramı cinsiyete göre değişmektedir.

“Kadınların erkeklere göre bedenlerinden daha az hoşnut olduğu ve bu hoşnutsuzluğun günümüzde daha fazla olduğu saptanmıştır. Erkekler kendilerini daha çekici olarak

değerlendirirler, beden imgelerinden daha hoşnutturlar ve bu durum geçmişe göre günümüzde daha da artmıştır” (Yaşın Dökmen, 2019: 182).

Bedenini çekici bulmayan Rıfat’ın tipik bedensel özelliğinin iriyarı oluşu ona üzüntü verir. Erkeksi vücut ölçülerine sahip olamayan

“Rıfat çıtırçıtlak soyunmuş, aynanın karşısında iri vücuduna bakıyor, görüntüsü aynayı neredeyse dolduruyor. Hiçbir şeyden kıl payı kurtulmuş gibi görünmüyorum, diye düşünüyor. Bu halim ile bütün kötü şeylere çabucak yakalanırım ben. Dışarıdan içeri bakarak kendisinin kabul edilebilir bir imgesini kurmakta zorlanıyor Rıfat, içeriden dışarı bakarak kendi imgesini kurması mümkün olsaydı zaten aynanın karşısına geçmesi gerekmeyecekti” (Bıçakçı, 2016: 81).

Rıfat’ın bedeni kendisine kabul edilir görünmez. Ayna, onun kendisini rahatsız hissetmesine sebep olur. Aynayı dolduran fiziki yapısıyla her kötü şeyin sebebinin kendi görüntüsü olduğunu düşünür. Bu düşüncenin şekillenmesinde sadece Rıfat’ın kendisini nasıl gördüğü değil, çevrenin de onu nasıl gördüğü etkili olmuştur. Rıfat bir gün kitapların arasında dolanırken, yeğeni “*Ali şimdi onun bir rafın arkasında soluk alıp verirken inip kalkan göbeğini görebiliyordu*” (Bıçakçı, 2016: 46). Rıfat’ın dışarıdan bu şekilde görünmesi kendisine olan güven duygusunu azaltır böylece bedeninden memnun olmayan biri haline gelir. “*Erkeklerin kendi bedenlerine dönük bakışı artık giderek artan oranda popüler kültürün erkek bedeni imgesi ile iç içe geçmiş bir biçimde şekillenir ve bunun sonucunda bu bakış büyük ölçüde ‘bedenin biçiminden duyulan memnuniyet’ ile somutlanmaya başlar*” (Sancar, 2016: 246). Rıfat, bu memnuniyet hissinden uzaktır çünkü ideal erkek bedeni imgesine sahip değildir. Rıfat’ın bedeni çevresi tarafından yadırgansa da parkta pankart hazırlayan liseli gençler tarafından yadırganmaz. “*İki liseli pankartı açtıklarında, ortalarında hiçlikten geliyormuşçasına yavaş yavaş beliren iriyarı adamı yadırgamadılar*” (Bıçakçı, 2016: 27). Toplum, erkeklik değerlerine uygun olmayan her şeyi dışladığı için Rıfat’ın şişman bedeninin yadırganmaması dikkat çeker. Toplumun biçimlendirdiği “*beden, sürekli olarak başkalarının bakış ve konuşmalarından uygulanan nesneleştirmeye maruz kalır*” (Bourdieu, 2018: 84). Rıfat’ın kilosunun ve göbeğinin bu kadar belirgin olması, toplum tarafında dikkat çeker ve Rıfat bu durumdan rahatsızlık duyar. “*Yayvan bir tepeyi andıran göbeği belli oluyor*” (Bıçakçı, 2016: 30). Gittiği hiçbir yerde göbeğini saklayamayan Rıfat, toplum tarafından kendisi için biçilen bedensel özelliklerle çatışma yaşar.

Rıfat'ın yaşının ellilere dayanması onun fiziki özellikleri üzerinde olumsuz bir etkiye sahiptir. Rıfat'ın şişman olmasının doğrudan yaşıyla da ilgisi vardır çünkü yaşla bazı bedensel özellikler doğrudan ilişkilidir. *“Rıfat yaşlanınca paşa çayı içmeyi ve hayata ucu çapaklı bir raptiye kadar tutunmayı tasarlıyordu”* (Bıçakçı, 2016: 79). Bedeninin yaşlanması Rıfat'ın erkeksi olarak kabul edilen özelliklerinin yok olması anlamına gelmektedir. Gücünü ve kuvvetini kaybeden erkek, işe yaramaz olarak nitelendirilerek, erkeğe ait iktidar ve statünün dışına atılır. Erkeklerin yaşlanmasıyla zayıflayan kas gücü, onların ev içerisindeki söz haklarını kaybetmelerine sebep olur. Böylece evdeki erkeklik stratejilerini evin genç erkeği üstlenmiş olur. Rıfat'ın edebiyat tutkusu onda yer yer sevdiği yazar ve şairler gibi olma isteği uyandırır. Onlar gibi olma ve onlarla konuşma Rıfat için vazgeçilmez olsa da fiziksel özellikleri buna engel olur. *“Burada Lucas olamazsın, ancak iriyarı ve sıkıcılık derecesinde bir Rıfat olursun”* (Bıçakçı, 2016: 57). Rıfat, yazar da olsa başka bir erkekle kıyaslanır. Lucas olamayışına ise bedensel yapısı sebep gösterilmiştir. *“Yaşlanmaya yüz tutmuş asık surattı”* (Bıçakçı, 2016: 40) ifadesiyle, yazar yaşlanmanın somut tanımını yapar. Rıfat, arzularıyla ve bekâr kimliğiyle var olmaya çalışır. Evli, çocuklu ve düzenli bir hayatının olmasını ister fakat koca gövdesi buna engel olur. *“Kendi içimde bulamadığım güzelliği dışımda arayarak, bu koca gövdem ile hâlâ koşturup duruyorum”* (Bıçakçı, 2016: 69) diyen Rıfat, bedeninin güzel olmadığını farkındadır ve bu yüzden sevilmediğini düşünür. Rıfat, ruhsal güzelliğinin yerini dolduracak, erkekliğini çekip çevirecek olan beden kimliği karşısında sınanır. Bu sınanma hem gerçek dünyada hem de hayâl dünyasında devam eder. Hücreye kapatılan

“Rıfat'ın burnu ve çenesi beklediği şeye doğru uzadıkça uzuyor. Kolları, elleri, parmakları da beklediği şeye doğru uzuyor. Bu yüzden çirkinleşiyor Rıfat. Uzun parmaklarıyla uzun çenesini ovuşturan bir ucubeye dönüşüyor. Bir ucube. Kendisini, beklediği şeye layık görmemeye başlıyor. Umarım, beklediğim bir kadın değildir, diye düşünüyor, bu uzun kollar ile nasıl sarılırım ona, nasıl gömerim bu burnu boynuna” (Bıçakçı, 2016: 92).

Rıfat, hücrede arzuladığı, hayâl ettiği ve ulaşmak istediği şeye korku ve arzu arası bir tedirginlikle yaklaşmaya çalışır. Tedirgindir çünkü kendini çirkin hisseder ve içinde bulunduğu bedenden rahatsızlık duyar. Rıfat'ın beklediği şeyin kadın olma ihtimali onu daha da korkutur. Rıfat, uzun kollarıyla bir kadına sarılamayacağını düşünür, bir anlamda cinsel istek ve ihtiyaçları da karşılanmamış olur. Rıfat'ın bedenine ilişkin kavrayışı, onun çekimser ve hastalıklı bir ruh hâline sahip olmasına sebep olur. Koca

bedeniyle topluma ve kadınların iç dünyasına sığamayan Rıfat, erkeklik kimliğinin ideal beden yapısına da sığamaz.

3.6.3. Eril Şiddetin Gölgesindeki Diğer Erkekler

Erkeğin kadın üzerindeki iktidarının yanı sıra erkek üzerinde de bir iktidar ve erkeklik imajı sergilemesi gerekmektedir. Çoğu zaman kadına uygulanan fiziksel şiddetin erkeğe de uygulandığı görülür. *“Cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele etmenin sadece kadınlara bırakılmış bir siyaset alanı olduğu ve erkeklerin ‘gölge etmemesi’ gerektiğini söyleyen feminist anlayış artık geçerliliğini yitirmiş görünür”* (Sancar, 2016: 265). Erkeklerin gruplar oluşturarak birbirine egemen oluşları, erkekler arasındaki hiyerarşik yapıyı ortaya çıkarır. Erkeğin kadınlar tarafından kabul edilmesi için diğer erkek grupları tarafından da kabul edilmesi gerekir. Egemen erkeklik değer ve yargılarının erkekler üzerinde oluşması, cinsiyet ayrımının ötesine geçen bir durumdur. Güçlü erkeğin zayıf erkeği, başarılı erkeğin statü sahibi olmayan erkeği ve eril gücü elinde tutan erkeklerin savunmasız erkekleri ezdiği iktidar gücü, ezik duruma getirilmiş erkeklerin onur ve haysiyetini yaralar. Erkeğin hemcinsi tarafından erkeklik kimliğine düşürülen gölge, duruma, konuma ve kişiye göre yer değiştirir fakat tamamen yok olmaz.

Erkek otoritesine boyun eğen erkekler hem duygusal hem de fiziksel anlamda şiddete maruz kalırlar. Rıfat, roman boyunca hemcinsi olan polislerden ve polislerin elinde tuttuğu baskı aracından (silah, cop) fiziksel şiddet görmektedir. Rıfat, devlete karşı iyi duygular beslemez. Bunun sebebi ise dayısının devlet tarafından acımasız bir şekilde öldürülmesidir. Rıfat, devletin vatandaşlara uyguladığı şiddete kendince yanıt vermek adına arkadaşlarıyla silahlı bir örgüt kurmaya karar verir.

“Silahlı bir örgüt kurmak için silahlarının olması gerekiyordu. En azından bir tane. (...) Bir süre, silah bulmak için onaylamadıkları ilişkilerin içine girmemeyi tartıştılar. İki taraflı çalışan silah tüccarları, bir kolu devletin omuzunda olan mafya, biraz kazısan altından koyu bir milliyetçiliğin çıkacağı kesin olan soyguncu çeteler... Buralardan mı bulacaklardı silahı” (Bıçakçı, 2016: 20).

Rıfat ve arkadaşları, devletin fiziksel şiddetine olmayan silahlarından dolayı direnemezler. Silahın devlet dışında soyguncuların ve çetelerin elinde bulunması, bir yönüyle iktidara karşı güçlü erkek gruplarının olduğunu gösterir. Rıfat’ın sakin ve kendi hâlindeki yaşamında silaha yer verilmez. Hayâl dünyası aracılığıyla şairlerden silah ister. *“Silahın erkekliği, geçmişin ve bugünün değerleri üzerinde güçlenerek varlığını*

korur. Hiç kullanmayacak da olsa, silahı tanıyor olmak, bir erkek için önemli kılınır” (Selek, 2018: 89). Rıfat, silaha karşı kelimeleri kullanır. Kelimelerin gücüne daha çok inanan Rıfat, İkinci Yenici bir şairden ‘beylik tabancasını’ ister. Rıfat’ın elindeki tek iktidar kelime ve şiirdir. Kelimeler onu fiziksel şiddetten koruyamaz. “*Bir şarkının polislerin coplarından tekmelerinden kurtularak bölük pörçük de olsa kulağımıza ulaştığı bu güzel güne*” (Bıçakçı, 2016: 16) diyen Rıfat, iktidar gücünün her şeyi ezip zarar vereceği düşüncesini bilinçaltında taşır.

Bir gün Rıfat’ın kitapçı dükkânına, polislerden kaçan üç direnişçi gelir. Rıfat onları kitapların arasına saklayınca polisler tarafından hırpalanır. “*Biri copuyla Rıfat’ın böğrüne vuruyor. İkinci cop başına inmeden önce Rıfat*” (Bıçakçı, 2016: 58) Cortazar’ı düşünür. Rıfat’ın polislerden gördüğü eril şiddete erkekçe bir karşılık veremez.

“Eril şiddet, yaş, sınıf, cinsiyet ve etnisitiye dayalı hiyerarşilerle yapılandırılmış ve en güçlüünün kazanacağı biçimde, örgütlenmiş bir davranışlar bütünü olarak tanımlanabilir. ‘Düzen’, ‘disiplin’, ‘terbiye’, ‘namus-şeref’ gibi ahlaki değerleri merkezine alan ve en temel tekniği her türden şiddet olan toplumsal ve siyasal ilişki biçimidir eril şiddet. Bu tür şiddet, çoğu zaman erkekler tarafından uygulanır” (Sancar, 2016: 216).

Rıfat kendisine uygulanan eril şiddete karşılık öfke ve düşmanlık beslemekten başka bir şey yapamaz. Hayatın her aşamasında çaresiz kalan Rıfat, polisler karşısında da çaresiz ve savunmasızdır. Üzerindeki eril gücü hisseden Rıfat, polislerin coplarına sessizce boyun eğmiştir. On iki yaşındayken devlet tarafından öldürülen dayısı dahil bütün öldürülenlerin, dövülenlerin hatta kitapçıya giren üç direnişçi gibi dövülecek olanların yerine Rıfat dövülür. Bütün eril güç şiddet aracılığıyla Rıfat üzerinden yansıtılır. Erkeğin bir başka erkek üzerinde uyguladığı şiddet, erkek psikolojisi ve özgüveni açısından aşağılayıcıdır. Rıfat onca dayığa rağmen ağlamaz. Ağlamamış olması ve bunu bastırması da bir erkeklik göstergesidir. Acıya katlanarak bir erkek gibi ayakta kalabileceğini ispatlamayı da ihmal etmez. Erkek, “*Kavga eder, dayak yer, ağlamak yerine bedenini kasar. İncindiğinde, kırıldığında, incinmek ya da kırılmak yerine kızmayı tercih eder*” (Topkara, 2015: 59) fakat ağlamaz. Rıfat’ın kitapçısının devlet yetkilileri tarafından ziyaret edildiği günlerden birinde, Rıfat yetkilinin eline iğne batırmasından dolayı korumalar tarafından hırpalanır. “*Korumaların darbeleriyle şişmiş yüzünü görüyoruz, sağ gözü tamamen kapalı*” (Bıçakçı, 2016: 88). Rıfat, eril iktidar tarafından suikast suçuyla hücreye kapatılır. “*Tahakküm kuran iktidar ezdiği özneyi anmadan, onun tepkisini ölçmeden (hareket eder). (...) Ne var ki iktidarın dili daima yaralayıcıdır. İmha edilemeyecek biçimde durmaksızın yinelenirken, özneleşmenin*

eşiğindeki madunu sürekli kırılğan bir durumda tutar” (Kaygusuz, 2019: 19). Eril iktidarın Rıfat’ı tuttuğu yer ise hücredir. Hücreye atılması boyun eğmesini değil, iktidara kafa tutacak kadar cesur olduğunu gösterir. *“Polis tarafından onlara uygulanan şiddet onları bu kurumlara yabancılaştırıcı bir faktördür”* (Sancar, 2016: 105). Rıfat, devlete yabancılaşarak devletin eril diline ve gücüne karşılık veremez. Devletin silah ve coplarına sahip olmayacak kadar sınırlı bir erkekliği vardır. *“Evet, erkeklik bugün erkeklerin hayatını kolaylaştıran bir kavramdır. Durduk yere iktidar olmaktır”* (Gürhan, 2017: 120). Erkeklik, Rıfat’ın hayatını zorlaştırır. Roman içerisinde verdiği savaş ne polis copları ne de silahlarıyla. Rıfat, kendi dünyasına ve erkekliğine yetememenin mücadelesini verir. *“Eril imtiyaz ayrıca bir tuzaktır; erkeklerin her birini her koşulda erkekliğini ispatlamaya zorlayacak ölçüde abesleşebilen daimi bir gerilim ve çekişme, bu imtiyazın olumsuz yanını teşkil eder”* (Bourdieu, 2018: 68). Bir yerde birinin iktidar olması, diğerinin mağdur olduğunu gösterir. Romandaki diğeri ise, Rıfat ve erkeklik kimliğidir.

3.6.4. Kurgusal Metinler Aracılığıyla Aşırı Etkilenen Hep Etkilenen Erkekler

Okuduklarından kadınların etkilendiği, okurluğun onlara ait bir mecra oluşu Tanzimat romanlarının kadın kahramanlarında sıkça görülmüştür. Bu kahramanlar aşkı, sevgiyi, hayatı ve ölümü bu romanlar aracılığıyla öğrenirler. *“Kadın kahramanın elinde bir roman vardır. Daha önemlisi, okuduğu romandan fazlasıyla etkilenmiştir kadın”* (Gürbilek, 2016: 19). Böyle olunca okumanın, hayal dünyasının ve bu dünyadan etkilenmenin kadınlara ait olduğu düşüncesi oluşmaktadır fakat *“kitaplardan aşırı etkilenen roman kahramanları kadınlarla sınırlı değildir. Dahası, kitapların etkisi yüzünden gerçekte bağını yitiren kahramanların en ünlüleri erkektir”* (Gürbilek, 2016: 47). Barış Bıçakçı’nın bütün erkek karakterleri gibi Rıfat da okuduğu ve izlediği şeylerden etkilenir. Rıfat’ın şairlerle konuşmasında, onlarla mektuplaşmalarında ve hemen hemen her sanatsal alanda (edebiyat, sinema, müzik, dans vb.) etkin rol oynamasında, kitapçılık mesleğinin etkisi yadsınamaz. Romanı, Rıfat’ın bir hikâyenin içinde bulunmak istemesiyle başlar fakat bu isteğin gerçeklik ve hayâl sınırları tam çizilmez.

“Ama insan bir hikâyenin içinde olduğunu nasıl anlar? Anlayabilir mi? Anlamak için çabalarken olmayan bir sınır çizgisinin bir o tarafına bit bu tarafına geçmekten yorgun

düşmez mi, çıldırmanın eşiğine gelmez mi? Yaşayıp gitmenin, avarelik etmenin merhametinden mahrum kalmaz mı? İnsanın bir hikâyesinin içinde olup olmadığını anlamaya çalışması mitolojik bir lanet gibi göründü Rıfat'a onu sarıp sarmalayan, günlere anlamını veren bir hikâyesinin işaretlerini bulmak umuduyla etrafına bakındı. Sisyphos'u, Daidalos'u, Penolepe'yi filan gördü, birkaç da nymphe. Ortalıkta amaçsızca dolaşıyorlardı” (Bıçakçı, 2016: 6).

Rıfat, hayatındaki gerçek kişileri kaldırıp, hayalî mitolojik karakterlerin varlığından bahseder. Rıfat'ın ait olduğu dünyayı tam anlamıyla kestirememiş olması biraz da olgunlaşmamış erkek kimliğiyle ilgilidir. *“Sanatın gerçekle ilişkisi doğal olarak bütün sanatların sorunsalıdır”* (Parla, 2018: 103). Rıfat, bu ilişkinin ucunu tam olarak tutturamaz. Hayatta olmayan sanatsal, tarihî kişilikleri ve roman kahramanlarını kendi dünyası içinde hayata döndürerek onları konuşturur.

“Güzel bir gün neden uyuma arzusu verir? Diye sormuştu Portekizli şair. Rıfat bu sorunun kendisine sorulduğunu düşündü. Biraz zaman kazanmak için sağına soluna baktı, eliyle kendisini gösterdi, ‘ben mi?’ diye sordu, ‘Bana mı soruyorsunuz?’ Söyleyeceklerini kafasında topladıktan sonra gür bir ses ile konuşmaya başladı” (Bıçakçı, 2016: 16).

Kurmaca ile yaşam arasındaki bağı doğru kuramayan Rıfat kadınsılaşıma endişesi taşır. *“Aşırı etkilenmek hemen her durumda kadınsılaşmak demektir; zaten etkilenen eğer kadın değilse mutlaka kadınsılaşmış erkek, erilliğini yitirmiş ya da bir türlü erilleşememiş erkektir bu romanlarda”* (Gürbilek, 2016: 48). Ataerkil toplum tarafından erkeğin gerçekçi ve akıllı olduğu düşünülürse kurmaca dünyadan bu kadar etkilenmesinin delilik olarak adlandırılabilir. Virginia Woolf, kadının okuyup yazması için kendine ait bir odası olması gerektiğinden bahseder. Erkeğin bu odaya girmesi eril değerlerini kaybettiği anlamına gelir. *“Çoğunlukla kadınların değerleri karşı cins tarafından ortaya çıkarılan değerlerden oldukça farklıdır; bittabi böyledir bu. Geçerli olan eril değerlerdir. Basitçe anlatmak gerekirse futbol ve spor ‘önemli’ iken modaya hayran olmak, alış veriş yapmak önemsizdir”* (Woolf, 2019: 88). Rıfat şişman olmasına rağmen onun dünyasında sporun yeri yoktur. Nick Cave, Yannis Ritsos, Charlie Chaplin, Roy Andersson, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Zeki Demirkubuz gibi sanat yönlü kişilerin yeri vardır.

“Sağlığına dikkat etmesi gerek Rıfat'ın göbeğini eritmesi gerek. Nick Cave geldiğinde kırmasın diye kapıyı hep açık tutması gerek ya da en doğrusu bazı şarkıların kapıları pencereleri kırdığını ikna edici bir kesinlik ile bütün dünyaya anlatması gerek. Isının ve sıcaklığın ne olduğunu bilmeyen, ikisini birbiriyle karıştıran çevirmenlere, yazarlara mektuplar yazması gerek. Yannis Ritsos'un Dikkatli Ariostos kitabını yeniden basmaları için yayınevlerine ısrar etmesi gerek. Zeki Demirkubuz ile Nuri Bilge Ceylan'ı dünyası küçük kadınlardan uzak tutması, buna epey bir zaman ayırması gerek. Charlie Chaplin gibi dans etmeyi öğrenmesi gerek. Okuyucularını duygulandırmak dışında edebi bir amacı olmayan ikide bir veciz sözler yumurtlayan günümüz müelliflerini sürekli uyarması gerek.

Zamanın geçişine üzülməsi gerek. Sevgilisiyle balkonda bira içip aşk, yaşlılık, Roy Andersson'un filmleri ve Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine konuşması gerek” (Bıçakçı, 2016: 26).

Rıfat'ın hayatında olması gerekenler gerçek hayatta göremeyeceği, görme ihtimalinin de düşük olduğu kişilerdir. Bu yazarlar, yönetmenler ve müzisyenler Rıfat için birer yol göstericidir. Rıfat, birtakım şeyleri yerine getirerek kendisini adı geçen sanatçılara kanıtlamak ister. Ne kadar kendisi olmazsa o kadar güçlü bir erkeklik kimliğine sahip olacağını düşünen Rıfat, başka insanlardan başka özelliklerle kendisini var etmek ister. Erkeğin diğer erkeklerle olan ilişkisi erkeğin oluşumu için rol modelidir. Rıfat ise bu rol modeli, sanatçı kimliğini beğendiği erkeklerin belli başlı yönlerinden gördükleriyle gerçekleştirmek ister.

“İnsanın insana ettiği kötülükler ile dolu karanlık kuyudan, Julio Cortazar'ı ve onun nefis kitaplarını düşünerek çıkabilir Rıfat. Yapabilir bunu, çünkü sahiden çok seviyor Arjantinliyi. Kitapçada müşteri beklerken onun Lucas Diye Biri kitabını hep elinin altında bulunduruyor. Bir gün bir yazarın çıkıp Rıfat Diye Biri isminde bir kitap yazacağını hayal ediyor. Rıfat'ın yaşadığı hayatı, düşüncelerini, takıntılarını, tuhaflıklarını, zaafalarını ve elbette iyi yanlarını olağan ile olağandışını, gerçek ile düşü birbirine karıştırarak anlatacak bir kitap” (Bıçakçı, 2016: 57).

Rıfat, kendisinin anlatıldığı bir kitabın içinde yer almak ister bu gerçek dünyayla bağının kopması anlamına gelmektedir. Rıfat, sanatı kendisi için bir teselli olarak görür. *“Sanat da trajedi de insanı avutur” (Bıçakçı, 2016: 72).* Sanat, Rıfat'ın yalnızlığını, korkularını ve acısını avutan tek şeydir. Suikaste girişim suçuyla hücreye kapatılan Rıfat, orada yalnız değildir. Hayalinde bir sahilde, İlhan Berk'le buluşur, Oktay Rıfat'tan mektup alır. Gerçek hayattan kopuş, *“iktidarla bağları seyrelimiş şair ruhlu erkeklerin” (Gürbilek, 2016: 14)* erilliğini kaybettiğini gösterir. Rıfat, kitapları yaşamaya başlayınca kendi hayatını yaşayamaz olur ve kitapların dünyasından aşırı etkilenen eril kimliği zayıflar. Kendi dünyasına ait olamayan Rıfat, emanet bir dünyaya aittir ve her seferinde gerçeklerle yüzleşmek zorundadır.

3.6.5. Hayat Karşısında Büyüyemeyen Çocuk Adamlar

Çocukluk, kişiyi geleceğe hazırlayan iyi ve kötü anlamda etkileyen bir dönemdir. Bu dönemi sağlıklı geçiren çocukların psikolojik anlamda daha güçlü oldukları görülür. *“Çocukların davranış ve devinimlerinde özellikle dikkat çekilen şey, bir olgunluğa doğru ilerleyen insanın belirli bir durumda verdiği yanıt biçimidir. Bu yanıt, yani bir*

insanın tutum ve davranışı onun ruh yapısına ilişkin kimi ipuçları sağlar” (Adler, 2019: 60). Çocukluğa dair ipuçları ruhsal sıkıntıların netleşmesinde önemli bir rol oynar. Yaşama karşı güvensizliğin sezilmesinde, ruhun aydınlık ve karanlık yanlarına bakılmasında, çocukluğun hem gerçek hem de hayal dünyasının yeri büyüktür. Rıfat, roman boyunca çocukluğuna gitmek ister. Çocukluk, Rıfat’ın önünde bir engel gibidir onu aşamadığı için diğer evrelere geçemez, geçemediği için de büyüyemez. Hayatının her zorlu anında, başa çıkılmaz durumunda çocuk olmak ister. Sanki çocukluk, onun hayat karşısındaki bütün sorumluluklarını hafifletecek ve daha az düşünmesini sağlayacak bir sığınak gibidir. Rıfat, “Her şey bir yana yeniden çocuk olmak ve r’leri söyleyememek isterdim. Arkadaşları iyi kalpli insanlardı, Rıfat’ı terslemediler, sevgilisinin onu tam da koca bir çocuk olduğu için terk ettiğini yüzüne vurmadılar. ‘Çocuk olunca, başka ne yapardın?’ diye sordular” (Bıçakçı, 2016: 9). Rıfat’a çocukken yapılan her şey daha kolay ve yaşanılır gelmiştir. Çocuk olunca basit düşünüp hayatı basit yaşayacak olan Rıfat, “Çünkü çocuklar sabırsızlanır. Gökyüzü ne zaman başlayacak diye sabırsızlanırdım. Kuş ne zaman döne döne uçacak, bulutlar ne zaman atlara benzeyecek, dünya ne zaman doğudan batıya var olacak ve ben ne zaman ellerimi açıp yalvaracağım gerçek dertleri olan insanlar gibi” (Bıçakçı, 2016: 9). Rıfat’ın büyümüş olması çocukluğun sınırsız hayâl dünyası ve küçük şeylerle mutlu olma imkânının önüne duvarlar örmüştür. Belki çocuk olsa sevgilisi tarafından da sevinecekti fakat biyolojik olarak büyümesi onun çocuk gibi sevilmesine müsaade etmemiştir ve Rıfat, sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Rıfat, çocuk olunca ne yapmak istediğini anlatmaya devam eder:

“Büyüdüğümü düşünürdüm,” dedi Rıfat. Çünkü çocuklar hep yeteri kadar büyük olduklarını düşünür. Ben de, hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde büyüdüğümü düşünürdüm. Hiç durmadan bunu düşünürdüm. (...) “Rıfat, kalbi aşk acısıyla dolu, ‘Artık büyüdim,’ diye tekrarlardı. ‘Şimdi de ne zaman büyüyeceğimi düşünüyorum. Hiç durmadan bunu düşünüyorum” (Bıçakçı, 2016:10).

Rıfat, en sonunda büyüdüğüne karar verir fakat büyüme evresinin hiç bitmeyeceğini bilir ve tekrar büyümeyi bekler. Rıfat’ın çocuk olmak istemesi erkek aklın devre dışı edilmesiyle ilgilidir. “Çünkü çocuğun dünyası, onların sandıklarından daha az akılsaldır, birtakım kesin kategoryalara ayrılmamıştır” (Beauvoir, 1993: 242). Rıfat, akli tarafından köşeye sıkıştırılmıştır. Kendini aşan, yenileyen ve ilerleyen bir Rıfat yerine sürekli çocuk kalan bir Rıfat vardır. “Akıl aynı zamanda, insanın yenilenişinin, yeni ve eskisinden daha iyi bir ‘doğal’ duruma doğru yol alan gerçek bir ilerlemenin

kaynağıdır da” (Lloyd, 2015: 92). Rıfat, bu kaynaktan yararlanamaz. Rıfat’ın gelişim evresinin hangi aşamasında olduğu tam olarak tayin edilmez. Biyolojik olarak erkeklerin kadınlara göre geç olgunlaştığı kanısı söz konusudur. Jung, biyolojik yaşı küçük olan bir kızın, biyolojik yaşı büyük olan bir erkekten daha olgun olduğunu ve erkeğin psikolojik ergenlik çağıının uzun sürdüğünü söyler (2019: 69). Rıfat, ellili yaşlarda olmasına rağmen bir çocuk adamdır. Kendisi de büyüyemediğinin farkındadır, sebebi ise çocukluğunun olmayışıdır.

“Biz erkeklerin büyümediğini söylüyorsunuz!” diyerek doğrudan konuya girdi. “Erkek ya da kadın, insanların büyüdüğüne inanmak için, öncelikle, çocukluğumuzda ve gençliğimizde çabucak geçip gitsin istediğimiz bütün o anlamsız, boş Pazar akşamlarının yan yana üst üste gelip, çamaşır deterjanı ve ütü kokmayan, sesinde bir futbol maçı hayhuyu barındırmayan yekpare bir insan bina edeceğine inanmak gerek. Buna inanıyor musunuz” (Bıçakçı, 2016: 34).

Rıfat, burada çocukluğa inanmanın, kişinin büyüdüğüne inanmasının bir yolu olduğunu söyler. *“Evet, büyüyemedik ama çocuk da kalamadık. Bir enkazız yalnızca”* (Bıçakçı, 2016: 35). Rıfat, ne çocuk kalabilmiştir ne de büyümüştür onunkisi ortada kalmışlık halidir. *“Erkekler geçmişleriyle sevmek istiyor, bu yüzden büyüymiyorlar. (...) Zor, kötü ya da sevgisiz geçen çocukluk günlerinizde vücudunuza batan dikenleri, kıymıkları öpe okşaya çıkaracak bir kadın düşünüyorsunuz, sevgiden anladığınız bu”* (Bıçakçı, 2016: 42). Rıfat’ın büyümemesinin bir diğer sebebi ise çocukluk döneminin sevgisiz geçmesidir. Düşlediği kadın annesi olarak kabul edildiğinde, roman içinde annesiyle sevgi dolu bağlarının olduğu görülmez. Her ne kadar sancılı ve sorunlu olsa da Rıfat’ın annesiyle kurduğu en yakın iletişim sinemaya gittikleri gündür. *“Caddeye kadar anne oğul her şeyi katlanılmaz kılan gün ışığını birlikte iterek yürüyorlar. Rıfat tek başına da itebilirdi ama o zaman annesi kendisini yaşlı ve güçsüz hissedirdi”* (Bıçakçı, 2016: 12). Rıfat, annesinin yaşlılığından dolayı kendisini aciz hissetmesini istemezken, annesi onu çocukken aciz, sevgiye muhtaç bırakarak yaralarını sarmamıştır. Rıfat’ın düşlediği çocukluk, yaralarının öpüp okşanarak iyileştirildiği çocukluktur. Annesinin Rıfat’a göstereceği böyle bir yakınlıktan söz edilemez.

“Erkek çocuğun gelişim süreçlerinde, annesiyle olan ilişkiye bakıldığında, anneler oğullarına kızlarından oldukça farklı davranıp farklı tepkiler gösterirler. Kızlar ne kadar ev içinde, uslu ve uyumlu büyütülürse, güçlü bir erkek kimliği edinmesine yardım etmek amacıyla, anneler oğullarını sokağa, ev ve ilişki dışına iter, hareket ve rekabet gerektiren oyunlara yöneltirler. (...) Güçlü ve önder görünüp, ‘kaybet veya kazan oyunları’nda galip gelen taraf oldukça, daha fazla takdir ve sevgi aldıklarını, erkek çocuklar çabuk öğrenirler. Özellikle başarısızlık durumunda anne sevgisini, ilgisini yitirmek kaygısı, erkek çocukların kimliğinde başarı = sevgi, özellikle kadın sevgisi denklemine oluşturur” (Navaro, 1999: 145).

Erkeğin erkeklik kimliğinin ve benliğinin oluşumunda annenin gayreti, etkisi ve duyarlılığı çok önemlidir. Rıfat'ın sessiz sedasız ve sevgisiz geçen çocukluğunda annesinin sesi de duyulmaz. Rıfat hem annesi hem de babası tarafından sevilmez. Babası Rıfat'ın kendi oğlu olmadığını, annesinin onu başka bir adamdan dünyaya getirdiğini söyleyince Rıfat babasını huzurevine yatırır. Rıfat'ın babasıyla da sağlıklı bir ilişkisi yoktur. Rıfat'ın babası yaşlılıktan dolayı çocuklaşır, Rıfat ise hiç çocuk olamadığı için çocuklaşır. Babası ayağına çengelli iğne batırınca, huzurevinden Rıfat'ı ararlar. Rıfat, *“Babasına baktı. Bakar bakmaz da, başıyla ayağını değil belki ama hayatının başıyla sonunu karıştıran bir ihtiyara baktığını anladı”* (Bıçakçı, 2016: 63). Hayatın başı olan çocukluk, Rıfat için siliktir. Babası onu gerçek evladı olarak dahi görmez. Bu yüzden aralarındaki sevgi ve saygı bağları yok denecek kadar kopuktur.

“Babalarıyla yakınlık kurmak, ona benzemek, onunla iletişimde ve yakın ilişkide bulunmak erkek çocuklar için son derece önemli bir gelişim sürecidir. Babayla özdeşleşme, erkek çocukların erkek kimliğinin gelişmesinde, hayati önem taşır. Anneden farklı olarak, baba dış dünyayı, gücü, rekabeti, iktidarı, macerayı, ‘erkek olmayı’, ‘erkek gibi davranmayı’ temsil eder. Erkek çocuğun gelecekte bulunacağı dünya ve ortamı hazırlamada baba figürü son derece önemlidir” (Navaro, 1999: 153).

Baba figürünün eksik yanı Rıfat'ın dış dünyaya açılmasını, güç ve iktidar sahibi olmasının önünü tıkamıştır. Rıfat'ın evlenmemiş olmasının sebebi özgüven eksikliği ile birlikte sevgisizlik korkusudur. Çocukluk çağı onda duygusal bir boşluk bırakmıştır. Bu boşluk onun bütün hayatını ve davranışlarını etkilemiştir.

“Yakınlarının çocuğa göstereceği sevecenlik belirli bir ölçünün altında kaldığı zaman da yine benzeri güçlüklerle karşılaşılır. Böyle bir durum, yine çocuğun gelişimi için önemli sonuçlar doğurabilir. Sevmeye içgüdüsel gelişmeden kalır çocukta; dolayısıyla, sevgiyi tanımadığı gibi, ondan nasıl yararlanacağını da bilemez, bu da davranışını etkiler. Sevmeye içgüdüsel aile çevresinde gelişmeyen çocuklarda söz konusu içgüdüsel sonradan zorla uyandırılması gibi sakıncalı bir durumla karşılaşılır. Böylelerini ileride herhangi bir aşk eylemini gerçekleştirecek gibi eğitmek güçtür. Aşk duygularından ve ilişkilerinden kaçmak, söz konusu insanların varlıklarının temel öğelerinden biri durumuna girer” (Adler, 2019: 62).

Sevgilisi tarafından terk edilmek, çocuk gibi davranmasından kaynaklansa da ailesi tarafından sevilmemesi Rıfat'ın yazgısıdır. Rıfat, Sevgisiz ve güvensiz bir dünyaya doğar, orada yaşar ve yaşlanır.

Rıfat'ın bütün duyguları çocukçadır. Doğduğu köyü derelerine kadar hayâl etmeden duramaz.

“Hayatta birçok kötü olayla karşılaşmış güçsüz çocukların hayal gücü üstün düzeydedir; böylesi çocuklar, düş kurup dururlar hep. Gelişimleri ileride öyle bir noktaya varır ki, hayal

güçlerinin yardımıyla gerçek yaşamdan kendilerini sıyrıp almaya bakar, yaşamın mahkûm edilmesinde hayal güçlerinden adeta bir araç gibi yararlanırlar” (Adler, 2019: 82).

Böylece Rıfat’ın hayalperest olmasında, gerçeğe yaklaşmak istememesinde muhtaç olduğu çocukluğunun izleri vardır. *“Rıfat bir süredir çocukluğunu icat etmeye uğraşıyor. İlk denemesi epey başarılı” (Bıçakçı, 2016: 49).* Rıfat, geçmişine takılıp kaldığı için geleceğe bakmakta zorluk çeker. Sürekli geçmişi hayâl ederek oranın bir bataklık ve çamur olduğunun farkındadır çünkü geçmişe saplanıp kalmıştır. *“Kişinin çocukluğu ne kadar geride kalırsa kalsın yanıp sönmeye, insanın yolunu aydınlatmaya devam eden bir ışıkmış gibi anlatılır” (Gürbilek, 2016: 64).* Rıfat’ın geçmişi, geleceğine ışık tutmaz, bu yüzden Rıfat önünü göremez. Rıfat ve onun gibi erkekler, *“çocukluğunu yaşamadan büyümek zorunda kalmış, bu yüzden çocuk kalmışlardır. Vaktinden önce büyümüşler, bu yüzden evde kalmışlardır. Hayatın acemisidirler; hayat bilgisinden, ‘hayat paso’sundan yoksundurlar” (Gürbilek, 2016: 53).* Çocukluğun eksik ve zayıf yönleriyle, geçmişin uyumsuzluğuyla mücadele eden Rıfat, hayâl dünyasında yaşamaya mahkûm edilmiş ve erkekliğin gerçek dünyasıyla bağlarını koparmıştır. Böylelikle de ne erkek gibi davranabilmiş ne de kendini erkekçe bir davranışa zorlamıştır.

3.6.6. Erkekliğin Sınanma Alanı: Cinsel Yaşam ve Cinsel Yaşam Yetersizliği

Erkeğin cinsel yaşama egemen olabilmesi için güç ve şiddet imgeleriyle birlikte her yönden kutsanan ve ispatlanan bir erkeklik kimliğinin oluşması gerekmektedir. Erkeğin erilleşebilmesi için sorunsuz ve devamlı bir cinsel yaşamının olması önemlidir. Topkara, erkekler arasında cinsel açıdan güçlü olmayı ve kadınlar tarafından talep edilmeyi saygınlık ifadesi olarak görür. Para, zenginlik ve statü gibi unsurlarla birlikte cinsellikte erkeğe özgüven sağlayan bir unsurdur (2015: 127). Kadınlardan uzak, hatta sevgilisi tarafından terk edilmiş olan Rıfat, kendisini cinsel yaşamdan da sıyrıp almıştır. Rıfat, eşi ve çocuklarıyla birlikte düzenli bir hayatı olsun ister ve sürekli çevresindeki evli çocuklu adamlara özenir:

“Akşam işten çıktıktan sonra alışveriş yapan adam. Bir memur. Elinde torbalar ile eve dönüyor. Eşine, çocuklarına gidiyor. Memurun, arzuların elinde oyuncak olmayan, basit ihtiyaçlarını gideren yorgun hali Rıfat’a çekici geliyor. Ona özeniyor. Arzuları çoktan bitirmiş o memur, tüketmiş ya da belki arzular tarafından bitirilmiş, tüketilmiş. (...)Arzuların beni tüketeceği filan yok, küçük, kaşıntıran diş izleri var sadece oramda buramda” (Bıçakçı, 2016: 69).

Rıfat, arzu duyabileceği bir evliliğe ve yaşantıya sahip olamadığı için arzuları tarafından tüketileceğini de düşünmez. Rıfat'ı tüketilmemek, tüketilememek üzer. Rıfat, dış görünüşü sebebiyle kadınlar tarafından beğenilmediğini bildiği için onları etkilemenin başka bir yolu olarak edebiyat ve sanat bilgisini kullanmak ister. Kitapçı dükkânına gelen bir kadınla sohbet ederken aniden küçümsendiğini hisseden Rıfat, pantolonunun fermuarının açık kalma ihtimalini düşünmeden edemez. Kendisine olan güvensizliği böyle düşündürse de, yine de kendisini bir kadına ispatlamaktan alıkoymaz. *“Asıl irade güzel bir kadın gördüğünde engin bilgini sergilemeden, egosantrik bir makineye dönüşmeden durabilmek”* (Bıçakçı, 2016: 73). Rıfat böylece kendisini kandırdığını düşünür. Beğenilmediğini, arzulanmadığını ve sevilmediğini bilir. Hücreye konduğunda, kendisi ve arzularıyla baş başa kalır ve her zamanki gibi hayâller kurmaya başlar:

“Rıfat, eski sevgililerini düşünüyor, onları soyunurken hayal ediyor. İstisnasız hepsi, tam sutyenlerinin kopçasını çözerken küçük kanatlara sahipmiş gibi görünüyorlar. Ama bu kanatlar ile fazla uçamıyorlar, hemen kötü bir hatıranın dibine düşüyorlar, orada hayatı kendilerine zehir ediyorlar” (Bıçakçı, 2016: 93).

Rıfat çocukluğunda kanatlarının olmasını ve uçmayı istemiştir. Çocukluğu tarafından tekrardan yaralanır. Geçmiş, Rıfat'ın hayal ettiği kadınların ulaşılmazlığıyla, kendi hatıralarını bağdaştırmasına sebep olur. *“Duygusallık hapisanede zayıflık olarak yorumlanır ve zayıflık da kolayca yaralanabilmek anlamına gelir”* (Scully, 2018: 22). Rıfat, kendisiyle baş başa kalınca yalnızlığı ve umutsuzluğu daha da artar. Silinip gidemeyen çocukluk anılarını ve uçmak isteyecek kadar çaresiz oluşunu yine hatırlar. Rıfat'ın hem çocukluğunu hem de cinsel yaşamını arzulaması, erkek olarak yetersiz oluşuyla açıklanır. Rıfat duygusal ve cinsel manada iradesiz bir erkek olarak görülebilir.

3.7. TARİHÎ KIRINTILAR

Barış Bıçakçı'nın 2019 yılında yayımlanan Tarihî Kırıntılar romanı, on iki başlıktan oluşmakla birlikte 1992'den 2018 yılına kadar uzanan olayları, geçmişi ve bu geçmişin sürekli geleceğe taşınarak yok olamayışını konu edinmektedir. Romanın başkahramanı olan Can'ın ablası Meral, 1992 yılının aralık ayında bir şairin peşine takılarak aniden ortadan kaybolmuştur. Meral'in kayboluşuyla birlikte Can, annesi Sevgi ve babası Taner'le birlikte kendisini tamamen şiire verir. Okur ve yazar olma serüvenine ablasının

kayboluşuyla başlayan Can, bu süreçte eksik, belki de hiç oluşmamış benliğini tamamlama yolunu arar. Ablası Meral kaybolduğunda Can on dört yaşındadır. Romanın anlatıldığı zaman dilimine bakıldığında Can çocuk yaştan orta yaşlara kadar ablasının yokluğunun huzursuzluğuyla yaşamıştır. Ablasına ulaşabilmek ümidiyle yazmaya başlayan Can, bir gazetenin kültür sanat editörlüğünü yapmaktadır. Can, bir dizi şairle söyleşi yapıp bu söyleşileri kitap haline getirmeyi ve şairlerin isimlerini gizlemeyi tasarlar. Böylece Tarihî Kırıntılar romanının büyük bir kısmı oluşmaya başlar. Ablasının gidişini takıntı hâline getiren ve geçmişiyile sürekli hesaplaşan Can, bu söyleşilerin bir gün ablası tarafından okunacağını düşünür. Şiir uğruna onları terk eden ablasını şiir aracılığıyla bulma yolunun bu söyleşiler olduğunu düşünür. Söyleşi yapılan her şairin bir poetikasının olması aynı zamanda şiir hakkında da okuyucuya detaylı bilgiler vermektedir. Can, yakın arkadaşı Ali ve takıntılı bir adam olduğunu düşünen sevgilisi Rana'nın desteğiyle farklı şehirlerde ve mekânlarda ses kayıt cihazıyla bu söyleşileri gerçekleştirir.

Ablası Meral'in kayboluşuyla sarsılan Can, okuma ve yazma edimleriyle kendisini var etme, yeni bir kimlik oluşturma, kendisini yaratma ve Can olmasını sağlama yoluna girmiştir. Can, yitirilmiş Meral'in *"hayatının peşinde iz sürerken, ona dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu iz sürüş de zaten kendi başına bir narsisizm, bir kendini arama sürecine dönüşür"* (Ergun, 2009: 496). Meral, Can'ın kendi sesini bulması için bir araç görevi üstlenmektedir. Can, Meral'in yokluğunun kendisini huzursuz edişini sever gibidir. O huzursuzluk hissi ablasına karşı sadakatının ve sevgisinin göstergesidir. *"Huzurlu bir hayat Can'a, Meral'i unutmakmış, ihanetmiş gibi geliyor. Bu yüzden biraz mutlu olsa hemen suçluluk duyuyor"* (Bıçakçı, 2019: 188). Bu suçluluk duygusunu söyleşi yaptığı bazı şairlere de yöneltir. Ablasının yokluğu şairler tarafından da bilinmektedir. Can'ın annesi Sevgi, kızının gidişinden sonra şiir yayımlanan bütün edebiyat dergilerini takip ederek şairlere ulaşmaya çalışır. Çoğu şair Meral'in kayboluşunun farkında olmakla beraber bu durumu olağan görürler. Can ise, Meral'siz bir dünyaya alışamama ve alışmak istememe düşüncesiyle üzülmemektedir.

Can, on iki başlıktan oluşan isimsiz şair hikâyelerini 2018 yılının Mart ayında tamamlar. Can, Meral'in yokluğunun onda ne gibi hasarlar bıraktığının ve bu yokluğu iyileştirecek hatta az da olsa dolduracak şeyin edebiyat olduğunu farkındadır. *"Hep şiirden, edebiyattan konuşmak istedim. Çünkü kaçacak başka bir yer bulamadım"*

(Bıçakçı, 2019: 189) diyen Can, kitabına “Şair Geçidi” adını verir. Bu ismi vermekteki amacını, “*Hem şairlerin geçit töreni anlamında hem de bir yerden başka bir yere geçiş noktası anlamında*” (Bıçakçı, 2019: 189) olduğunu açıklar. Can, bu geçiş noktasıyla yanına bir sürü şairi alarak, hem Meral’i hem de Meral’in yokluğunu anlamaya başlamıştır. Can’ın yaşadığı duygusal acılar onun şimdiki benliğinin oluşumunu sağlamış ve Can Aladağ ismi, bir yokluğun yankısı olarak ortaya çıkmıştır.

3.7.1. Erkeklik İnşasının Oluşumunda Toplumsallaşma Süreci

Erkeklik inşası çeşitli imtiyazlar aracılığıyla sağlandıktan sonra devam ettirilmesi gerekli bir cinsiyet mekanizmasıdır. Erkeklik doğal bir şey değil, zamanla öğrenilen, onay verilen hatta çoğu kez müdahale edilen bir statüdür. Bu müdahalelerin çoğu toplum tarafından ya da toplumun oluşturduğu kurumlar tarafından yapılmaktadır. Toplumun erkekliğin oluşumunda bu kadar rol model olması, erkeklik meselesini bireysellikten çıkarıp, toplumsal yaşama ve toplum aracılığıyla oluşturulan normlara formüle etmesi kaçınılmaz ve saklanamaz bir durumdur. Erkeklerin topluma katılmaları farklı şekillerde ve mekânlarda gerçekleşir. Futbol stadyumları, kahvehaneler, camiler ve kışlalar erkeği topluma entegre eden ve toplumsal bir ortaklığın oluşmasına imkân veren eril alanlardır. Bu mekânların kamuya açık olması ayrıca erkeğe biçim veren alanların da kamusal alanlar olması erkeklerin gelişim, değişim ve dönüşüm süreçlerinin toplum aracılığıyla sağlandığını gösterir.

Para kazanmak için toplumsal yaşama adım atan erkek, egemen erkeklik denen profilin başat bir unsurunu gerçekleştirmiş olur. Özel alana kapatılmış olan kadın ise, elinden alınan toplumsallaşma ilkesinin, paranın eril bir unsur olarak görülmesiyle ilişkili olduğunu bilir. Sancar’a göre, kadınlar, kendi çevrelerindeki toplumsal ilişkileri denetleyebilmek, kendini görünür kılabilmek ve toplumsal olarak güçlü olabilmek için bir tür “gelenek icat ederek” toplumsal alana müdahale ederler. Doğum, ölüm, evlenme, boşanma ve yerleşim gibi alanlarda toplumsal aktörler haline gelirler (2017: 25). Kadınların kendi çabalarıyla elde ettiği görünür kılınma özelliği, erkeklere doğrudan, itiraz etmeksizin ve arzulamaksızın verilmiştir. Para kazanmak erkekler açısından devlete, aileye ve topluma karşı bir sorumluluktur. Toplumla iç içe geçmeyi hedefleyen erkekler, toplumu kendi erkekliklerini inşa etmede bir ayna olarak görürler. Erkekler,

toplumun çizdiği yol haritasından yürüyerek, farkında olarak ya da farkında olmaksızın bir erkeklik kimliği inşa ederler.

Romanının başkarakteri olan Can, ablası kaybolduğunda on dört yaşındadır. Ablasının yokluğuyla edebiyat aracılığıyla baş etme mücadelesi vermesi, yaşının küçük olmasının bir getirisi olsa gerektir. Çocuk aklıyla kabul edemediği bu kayboluş, Can'ın bütün bir hayatına yayılır: *“Henüz akli havada bir ergen olmasına rağmen, ablası Meral’in aniden ortadan kayboluşunun hece ölçüsüyle yazılmış kafiyesi bol şiir gibi kolayca ezberledi, dilinden düşürmedi”* (Bıçakçı, 2019: 5). Can ve ailesi şiir aracılığıyla yaşadıklarını ispat etmeye çalışırlar. Biyolojik ve duygusal anlamda Can'ı büyüten bu yokluk, onun şairlerle kurduğu iletişim ve söyleşi yapmak için gittiği şehir ve mekânlarla daha görünür bir kimliğe sahip olmasını sağlamıştır. Ablasının okuduğu kitapları okuyarak onun gittiği yeri bulmaya çalışan Can, attığı her adımla erkekliğin bir evresini daha tamamlar. Geçirdiği her yaş dilimi onu farklı uğraşlara ve insanlara sürükler. Can, *“büyümesini sürdürebilmek için yine toplumla ilişki kurar. Bu gibi ilişkiler gelişim sürecinin önemli bir parçasıdır”* (Adler, 2018: 58). Can, gelişim sürecini gazetecilik yaptığı şehir olan İstanbul dışına çıkarak farklı şehirlerde tamamlamaya çalışır. Şairler karşısındaki yorgun ve huzursuz hâli, Meral'in yokluğunu giderememesinin bir sonucudur.

Can, söyleşi yaptığı şairlerin hayatına okuru da sürükleyerek onların yaşantısına dahil eder. Şairlerin anlattığı hikâyelerin Can'a düşündürdükleri az da olsa Meral'i unutmamasına, Meral dışında da devam eden hayatların olduğuna dair bir hatırlatmadır. Bu söyleşiler dışında Can, farklı ortamlara, edebiyat panellerine kız arkadaşı Rana'nın tiyatro gösterilerine, anne ve babasıyla resim galerilerine, arkadaşı Ali'yle mitinglere katılır. Toplumsal yaşamın her alanına hâkim olan Can, gittiği yerlerde görünmez veyahut silik bir erkeklik kimliğine sahip değildir. Düşüncelerini rahatlıkla söyleyebilen, söylemediği yerlerde de erkekliğinin bir tehdit altında olduğunu hissedebilen bir tavır sergiler. Can, Rana'dan önce olan kız arkadaşı Yeşim'le babaannesinin yazlığına gittikleri bir ağustos ayında tanışmıştır. Yeşim, Can'ı Beyoğlu'nda bir meyhaneye davet eder. *“Yeşim, arkadaşlarının Can'ı tanımamasını istiyordu. Bu buluşmada Can, sahneye çıkmazsa, kendini göstermezse Yeşim'i kaybetme korkusuna kapıldı. Masadaki diğer erkekleri rakip olarak gördü”* (Bıçakçı, 2019: 96). Can, kendisini erkek olma çabası altında ezilmekten kurtarır. İlerleyen saatlerde

Yeşim'in düşüncesine zıt yönde düşüncelerini rahatça söylemesi Yeşim'in canını sıkırsa da Can bir şekilde kendisini ifade etmenin yolunu bulur. Erkek davranışlarının sebeplerini araştırabilmek için erkeğin hem erkeklerle hem de kadınlarla olan ilişkisi göz önünde tutulmalıdır. Bu duruma bir bütün olarak bakıldığında toplumun erkekleri nasıl algıladığı da ortaya çıkmaktadır. Can'ın masadaki diğer erkekleri rakip olarak görmesi onu harekete geçiren, topluma aktaran ve tercih edilebilir bir erkeklik kimliğinin oluşumuna katkıda bulunmasına yardımcı olur. Erkeğin içindeki rekabet duygusu toplumla kurduğu ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkar. Evde kendisine rakip göreceği konumda kimsenin olmayışı, erkeği çeşitli dış mekânlara sürükler. Aksi durumda erkekliğini test edecek rakip ve ortamları bulamayan “*erkek erkekliğini, toplum da erkeklerini yitirmiş olur*” (Ergun, 2009: 159). Can, erkekliğini yitirmemek adına rekabet hırsıyla Yeşim'i diğer erkeklere karşı sahiplenici bir rolle kanatlarının altına alır.

Meral'in gidişi Can'ı başka yerlere ve insanlara taşımaktadır. İçine kapanık biri olmak yerine, yeni tanıştığı insanlarla acılarını paylaşan biridir. Can'ın söyleşi yaptığı çoğu şair, ablası Meral'in evden kaçtığını bilir. Bazısı sorma gereği duymazken bazısı “*‘ne bulmayı umuyorsunuz ki? Ablanızın neden gittiğini mi?’ diye soruyor*” (Bıçakçı, 2019: 9). Can, bütün bu beylik sözlere karşı ablasının gidişini kabul edemez. Can'ın geçmişten kopamayan yanı her ne kadar onda takıntı hâlini alsada da insanlarla ilişkilerini bir şekilde devam ettirir ya da ablasına ulaşmak için devam ettirmek zorunda kalır. Bu ilişkileri devam ettirirken de farklılaştığını, erkekliğini tanıma eşiğini aşma yolunda olduğunu fark eder. “*Can, bir sonraki Can olmaya doğru adım adım ilerliyordu. Ama bu ardışıklıktan hoşnut değildi. Birden başka bir Can'a sıçramak istiyordu; aradaki boşluğu ne takvim doldurabilsin ne de coğrafya. Öyle bir sıçrama*” (Bıçakçı, 2019: 140). Can, değişiminin yavaş yavaş değil birden olmasını istemektedir. Sanki ne kadar çok değişse Meral'e o kadar çok yaklaşıp gittiği gibi hisseder. Can'ın ailesi edebiyat ve şiirle ne kadar ilgilense de Can kadar değişim yaşayamazlar çünkü Can'ın çocukluk yaşı bu değişime daha elverişlidir. Meral, kaybolmamış olsaydı Can'ın toplumla ve şairlerle olan ilişkisi bu derece yakından olmayabilirdi. Adler, yaşamdaki olumsuzlukların, toplumsallık duygusunun yaşanmamasından kaynaklandığını, bu duygudan yoksun insanların ise sorunlu, alkolik ve suça eğilimli olduğunu söyler (2018: 31). Can, yaşamın olumsuz tarafına yönelmek yerine, şiirle acıyı sağaltmanın yolunu bulur. “*Hep*

şiiirden, edebiyattan konuşmak istedim. Çünkü kaçacak başka bir yer bulamadım” (Bıçakçı, 2019: 19). Meral’in kayboluşu, Can’ın toplum içerisinde kendisine hem yazarlık hem de erkeklik kimliği edinmesi açısından gerekli bir yokluk gibi düşünülebilir. Can bu yokluğa annesini, babasını, arkadaşlarını zaman zaman söyleşi yaptığı şairleri de dahil eder. Can, kendisini bu derece sarsan ve bunaltan yokluğu bir erkeklik krizi, erkeklik sorunu ve travması hâline getirmek yerine kendini var etme eylemi hâline getirir çünkü *“yazmak da var olmayı kanıtlayan bir eylemdir”* (Ergun, 2009: 121). Benliğini oluşturduğunun farkına varan Can, Meral’in yokluğunun da farkına varır. Can’ın yirmi beş yıllık bir yokluk sürecini kabul edişi ablasını affettiği anlamına gelir. *“Sesinde şikâyet yok, mağlubiyet yok, hüznün yok”* (Bıçakçı, 2019: 177). Can’ın ablasını bulamayışı onda mağlubiyet hissi oluşturmaz çünkü kaybederek kazanılacağını şairler aracılığıyla öğrenmiştir. Can, yokluğa karşı direnmeyi, Can Aladağ ismini görünür kılmayı, çocuk yaştan yaklaşık kırk yaşına kadar düz bir yolda sapmadan devam etmeyi, yaşadığı duygusal yıkıma rağmen tamamladığı kitabıyla (Şair Geçidi) başarır.

3.7.2. Huzursuz, Takıntılı ve Bağımlı Erkekler

Toplumsal cinsiyet normlarına göre egemen erkekliğin sahip olması gereken belli duygular ve kalıp yargılar vardır. Bu duygular dışına çıkan erkek, toplum, aile ve diğer erkekler tarafından dışlanma tehlikesi yaşayarak feminen kalıplara yerleştirilir. Erkeklik davranış ve duyguları, kültürden kültüre değişiklik gösterse de dünya üzerinde genelgeçer erkeklik özellikleri de mevcuttur. Erkeklikte hoşgörülen duygu ve özellikler şu şekildedir; *“Atılgan, bağımsız, cesur, çevik, kavgacı, dayanıklı, sporsever, güçlü, girişimci, hakkını savunabilen, hızlı, hırslı, kendine güvenen, kararlı, mert, mücadeleci, onurlu, otoriter, sert soğukkanlı”* (Göka ve Göka, 2015: 33). Toplum erkeklere bu duygu ve özellikleri taşımasını önererek erkeği kahraman kılar. İdeal, sevilen ve özenilen erkek olabilmek için erkeğe güce dayalı sıfatlar yakıştırılırken; duyguya, zayıflığa dayalı sıfatlar da kadınlara yakıştırılır. Duyguları belli etmenin zayıflık olarak görülmesi erkeğin takıntılı, huzursuz ve bağımlı görünmesine neden olur. Erkek, kendisine dayatılan özellikleri uygulamak zorunda hissettiğinde ise sürekli bir psikolojik baskı hisseder. Toplumu ikna eden erkeklik modelinin dışına çıkmak,

erkekler için kriz üreten bir durumdur. Can, ablası Meral'in yokluğunu öylesine derin yaşar ki duygularını saklama eğilimi gösteremez. Bu yokluğun takıntı hâline gelişi, bütün arkadaşları ve çevresi tarafından dile getirilse de Can bu durumdan vazgeçemez. Can'ın geçmişinin etkisinden kurtulamaması ve kayıp duygusunun onunla birlikte geleceğe taşınması onu geçmişte yaşar bir hâle getirmiştir. Can'ın zaman zaman gerçek hayattan uzaklaşması, Meral'i kurduğu hâyaller aracılığıyla içinde yaşatmasıyla ilgilidir. Bu durum Can'ın gerçeklik algısını kırmıştır. Eril olanın hayâl gücü yoktur bu yüzden muğlaklık istemez. Meral'in geçmişe bu kadar fazla ait olması şimdinin kaybolmasına sebep olur. Can'ın ablasının kayboluşunu kabullenmemesinin bir sebebi ise onu daima zihin ve hayalleri aracılığıyla yaşatmasıdır. Yokluk, Can için bir kesinlik belirtmez ablasını daima arar ve daima düşünür. Can'ın ablasına ulaşma çabaları, yokluğunda duyduğu acı, hatta huzursuz olmaktan vazgeçmek istememesi, onu takıntılı bir adam yapar. *“Sevgilisi Rana'ya göre Can gazeteci değil. Rana'ya göre Can, yıllar önce bir şairin peşinden giderek evini, ailesini terk eden, bir daha da kendisinden haber alınamayan ablasının izini düpedüz soyut bir şiir fikrinde ve şairlerin uçuk kaçık hikâyelerinde bulacağını sanan takıntılı bir adam”* (Bıçakçı, 2019: 7-8). Rana, soyut şiir fikriyle Meral'in bir daha dönmeyeceğine ikna olmuş gibi konuşur çünkü Meral artık gerçekliğini yitirmiştir, Can da gerçek olmayan bir şeyin peşinden sürüklenmektedir. Erkeğin temsil ettiği akıl ve bilime karşılık kadının temsil ettiği duygu ve doğa, soyut şiir fikriyle örtüşür. *“Eril ile dişi arasındaki kutuplaşma dikkate alındığında, gerçekte insani bir hedef olan nesnellik nesnelcilik, yani eril bir hedef olarak, öznellik ise öznelcilik, yani dişi bir imtiyaz olarak anlaşıyor”* (Fox Keller, 2016: 97). Can'ın duygularının, aklından daha ön planda olması, onun gerçeklikle olan ilişkisini olumsuz bir şekilde etkiler. Can'ın Meral'e ulaşma, kavuşma arzusu bir hayâl olarak kalır ve Can, yıllar geçtikçe Meral'in değil de bir hayâlin peşinden sürüklenir. Keller, insanın algılarını istek, korku ve endişelerden koparma çabası sürdükçe, gerçeklik tanımının da sürekli gözden geçirilmesi gerektiğini düşünür (2016: 111). Can, bu yokluğa kendisini öylesine kaptırmıştır ki Meral'in geri dönmeyeceğine karşı olan endişesi, başına bir şey gelir korkusu, bütün bu olay ve gerçekliklerin önünde yer almıştır. Rana, Can'ın bu huzursuz gidişatından hoşnut değildir ve Can'ın durumunun bir ruh sağlığı sorunu olduğunu düşünerek onun psikiyatra görünmesini önerir. *“Sevgilisi Rana Can'a, takıntılı bir insana dönüştüğünü,*

bir psikiyatra görünmesi gerektiğini söylüyor. Başkaları duymasın diye fısıltıyla söylüyor; fısıltı sözcükleri daha keskin daha delici hale getiriyor” (Bıçakçı, 2019: 37). Rana’nın psikiyatri sözcüklerini Can’a sessizce söylemesi, toplumun erkeklerin ruhsal sorunlarını, zayıflık olarak görmesinden kaynaklanır. Toplum tarafından oluşan bu yanlış algı, Rana tarafından da Can’a aktarılır. Başkalarının duymasının bu kadar önemli olması Can’ın erkekliğiyle doğrudan ilişkilidir. Eril iktidarın temsil edilmesi için akıl ve ruh sağlığının bir sorun hâline gelmemesi gerekir. Erkekler iktidardan pay alabilmek adına psikiyatra gitmeyi reddetmekle birlikte; ezik, yetersiz ve güçsüz olmayı da reddederler. Can, *“Hayatta kalmak öyle ya da böyle bir dehşet içeriyor”* (Bıçakçı, 2019: 37) diyerek zayıf görünmekten korktuğu için değil, hayatın kötü olmasının iyileştirilememesinden doğan bir kabullenişle psikiyatra gitmeyi reddeder. Ruhsal sorun konusunda kadın ve erkeğe karşı oluşturulan farklı bakış, kadınları sürekli psikozlu ve histerik göstererek toplumun erkek merkezli bir düzen olduğuna ikna eder. Erol Göka ve Sema Göka, depresyon ve bunaltı bozuklukları olmak üzere, şizofreni dışındaki hemen tüm ruhsal rahatsızlıkların kadınlarda daha çok görüldüğünü söyler. Böyle olunca da psikiyatride kadın ruh sağlığına daha özel bir önem verilir (2015: 102). Kadınlara ait kılınan psikiyatri alanının, erkeklerin ruhsal rahatsızlıklarını göz ardı ettiği görülmektedir. Bastırılmış duygulardan ve erkek için oluşan ihtiyaçlardan ötürü dayanılacak kişi ve kurumların olmayışından, erkeklik ruhsal bir sorun hâline gelmektedir.

Can, geçmişinden kurtulamayan hatta geçmişiyle zehirlenmiş, onun esaretinde yaşayan bir kişidir. Can’ın geçmişin kısılcacında kalması kendisini de Meral’i de geleceğe taşımaz. Erkeğin geçmiş tarafından bu kadar yoğun bir şekilde alıkonulması, onun mücadelecisi olmasında ve geleceğe emin adımlarla hareket etme sürecinde yıkıcı bir etkiye sahiptir. Rana, *“Can’ın geçmiş tarafından zehirlenmiş bir sokak köpeği gibi davrandığını, sadece geçmişten uzak durması gerekirken bugünden ve gelecekte de uzak durduğunu düşünüyor”* (Bıçakçı, 2019: 37-38). Can’ın bütün zaman dilimlerinden kopmuş olması onun hangi zaman diliminde yaşadığı algısını da yok etmiştir. Brock ve Dooley, kadınların üzülp kafalarına takmalarına ilişkin, duygusal olayları erkekten daha uzun süre hatırladığından söz eder (2006: 29). Unutma eyleminin gerçekleşmemesi, Can’ın insanlara ve çevreye duygusal anlamda uyum sağlayamadığını gösterir. Can, acısı dışındaki her kötü haberi, olayı yok sayar.

Hayatındaki en büyük travmayı ablasının evden gidişi olarak gören Can, Rana'nın suçlayıcı tavırlarından kurtulamaz. Rana, *"Annem de senin gibi' diyor, hayatını düzene koyduğu anda takıntısı nüksediyor ya da kendine yeni bir takıntı buluyor. İlle kendisini rahatsız edecek, ille yoracak! Aradan bunca yıl geçmiş, sen ablan yeni gitmiş gibi huzursuzsun* (Bıçakçı, 2019: 38). Can, kaybın getirdiği huzursuzluk hâlini sever gibidir çünkü bundan kurtulmak için çaba harcamak yerine bu durumun daha da üzerine gider. Can, Meral'in böylesine etkisinde kalıp kendisini kaptırdığı şeyi merak eder, Meral'in yolundan giderek kendisine ulaşmış olsa da huzursuzluğundan kurtulamaz. *"Can, kendimi yoruyor ve huzursuz ediyorum. Şairlere kızgınlık duyuyorum, onları kışkırtıyorum. Yıllar içinde şairler yekpare bir şeye dönüştü benim için, Meral'i kendisine doğru çeken bir tür karadelik"* (Bıçakçı, 2019: 52). Can, Meral'in kapıldığı büyüye kapılmak ister. Bulmak istediği şey Meral'den ziyade şairin ve şiirin büyüdü dünyasıdır. Yeşim, bir gün Can'a Meral'i gördüğünü söyleyince Can, Meral'in kim olduğunu düşünür. Can, ablasının yokluğuna o kadar alışmıştır ki Rana'nın bahsettiği soyut şiir fikrinde Meral sadece bir araçtır. Jed Diamond, bağımlılık ve özgürleşme halkalarından ikinci halkanın kara deliği temsil ettiğinden bahseder. Bu halka, bireyin eksik olduğunu ve benliğini arama çabasını ifade ettiğini tanımlar (1998: 28). Kafasındaki düşüncelerle yönünü yavaş yavaş kendisine çeviren Can, yaşadığı huzursuzlukların ve takıntıların o kadar da sarsıcı bir durum olmadığını kanıtlar. Yokluk takıntısı Can'ın erkeklik kimliği açısından olumsuz bir öge olsa da bu saplantılar sayesinde kendi benliğine yönelmenin yolunu bulur. Özata Dirlikyapan, takıntının kişinin çevresindeki nesnelere yönelttiği bir intikam duygusu olduğundan ve kendisini "didiklerken" bu kötücül düşüncelerle karşılaşan insanın huzursuzluğunun daha da arttığından bahseder (2019: 78). Can, bu ifadenin taşıdığı kötücül duyguyu kendisine yönelterek benliğini didikler. *"Yazmak kendini kazımak demek oluyor"* (Bıçakçı, 2019: 56) diyen Can, taşıdığı bütün o kadınsı belki de kötü sayılabilecek duygularla kendisini var etmiştir. Erkeğin gelişim süreci, erkeklik normları dışında taşınan normlarla da gerçekleştirilebilir. Can, toplumun ikincilleştirdiği kadın ve ikincilleştirdiği duygular sayesinde kendisine varır.

Tarihî Kırıntılar romanında, huzursuz olan ve unutamayan sadece Can değildir. Can'ın babası Taner, kızlarının yokluğunu aşamaz. Çocuklukta hissedilen bir yoklukla yetişkinlikte hissedilen yokluk arasında belli farklar vardır. Meral'in evden gidişi Can'ı

büyümek zorunda bıraktığı gibi Taner'i de çocuklaştırır. *“Can, babasının şiirlerindeki üslubu sevdi. Oradaki çocuksu amacı sevdi”* (Bıçakçı, 2019: 64). Taner, kızının yokluğuna bağlanarak başkalaşır. Katı, hükmeden, gururuna yediremeyen babalık modeline mesafeli durarak, duygusal anlamda kızına yakınlık ve sevgi besleyen baba figürünü sergiler. *“Kızlarının gidişinden bu yana Taner’e çocukça tavırları ve hayattan kopukluğu nedeniyle eskisi gibi kızamıyordu. Hayatın kendisi, Meral’e bağlı bir ip gibi önce bollaşıp aşağıya doğru sarkmış sonra gerilip kopmuştu zaten”* (Bıçakçı, 2019: 63). Taner kızının yokluk acısını sağaltmanın yolunu şiir yazmakta ve insanlara karşı şiddet eğiliminde olmakta bulur. Erkeklik bir şiddet sorunudur ve erkekliğin var olduğu günden beri erkeklerin kendilerini ifade etme biçimlerinde bir araç işlevi görmüştür. Erkeklik şiddetten ayrılamadığı gibi, şiddetin ortaya çıkışında etkili olan duygular da erkeklikten ayrılamaz. Bourdieu, erkekliğin savaşma ve şiddet uygulama becerisi olarak algılandığından söz eder (2018: 69). İçindeki şiddet duygusunu önceleri boks torbasında atan Taner, kızının kaybolmasından sonra insanlara yönelik şiddet eğilimi göstermiştir. Can ve babası Taner'in Meral'den sonraki erkeklik kurguları, yaşın da etkisiyle farklı şekillerde oluşmuştur.

Toplumsal cinsiyet normları anlatılırken erkeklerin bağımsız olma özelliğinden bahsedilir. Bunun zıddı olan bağımlı kavramı ise kadınlar için kullanılır. Ataerkil toplumun kadınlar için getirdiği kısıtlamalar kadını eve, kocasına ve toplumun kurallarına bağımlı kılmaktadır. Erkeklerin bağımlı olma endişesi, onların erkekliklerini sorgulayan bir sürece karşılık gelir. *“Bir erkek için bağımlı olmak, bir anlamda kimliğini, erkekliğini yitirmek, içinden kurtulamayacağı bir ilişki girdabında kaybolmaktır. Özerklik ve bağımsızlık mitosunu yüzyıllar boyu erkeklerin rüyalarını süslemiş, bağımsızlık adına nice savaşlar verilmiştir, halen de verilmektedir”* (Navaro, 2018: 141). Can, çıkardığı kitapla bağımsız bir benlik kurmuş olsa da, geçirdiği yirmi beş yıllık süreç, ablası Meral'in yokluğuna bağımlı olarak geçmiştir. Meral'in yokluğundan sonra sahip çıkılan oda, kitaplar, eşyalar, Can'ın ablasının kitapları arasında bulduğu mektup, Can'ın kapamaya çalıştığı boşluğu az da olsa doldurur niteliktedir. Can'ın duygusal kontrol yetersizliği ve beceriksizliği, geçmişle olan ilişkisini kopartamamasına, içinde bulunduğu andan ve gelecekte kopuk bir şekilde yaşamasına sebep olur. Geleneksel cinsiyet kodlarında daha belirgin olan bağımlı ve bağımsızlık durumu, günümüze yaklaştıkça az da olsa kapanan bir fark hâline gelmiştir.

Can, aşamadığı o duygusal kaybı sanatsal bir yolla gidermeye çalışarak, bağımsız erk gücünü elde etmeye çalışır.

3.7.3. Geleneksel Cinsiyet Rollerine Göre Kadın ve Erkek Olmak

Erkek ve kadın cinsiyetlerine normlar atfeden, onlara toplumsal, tarihsel ve kültürel değerler yükleyen ataerkil sistem, cinsiyetlerin birbirini takip eden davranışlarına model oluşturmuş geleneksel kalıplardan oluşur. Bu kalıplara göre erkek ve kadın olmak, aradaki cinsiyet farkını büyüterek cinsiyetin dinamik temellerini oluşturur. Toplum düzeninde oluşan cinsiyetin kurallara göre uygulanmasının, kadınlık ve erkeklik kimliğini elde etmek gibi bir karşılığı vardır. Kimliklerin karşılığını görmek adına sorgusuz sualsiz kabul edilen davranış kalıplarını uygulamak esas alınır. Toplumsal cinsiyet ayrımı ilk olarak kişiye verilen isimlerle başlar. Anne ve baba tarafından verilen isim çocuğun karakter oluşumundan sonra toplum tarafından takma bir ad verilerek zamanla değişim gösterebilir. Erkek,

“Erkek olmak istiyorsa, kendisine dengeli bir anlatı kurmalı ve bu anlatıyı onu sağlayacak bir maharet, cengaverlik ve cesaret repertuarını ustalıkla sergileyebilmelidir; bunu yapmazsa erkekler dünyasında çiğ, yumuşak ya da nonoş olarak bilinen kalıpların altında tasnif edilir, yapabilenler ise ailelerin onlara verdikleri isimlerin dışında başkaca bir ismi, bir lakabı hak ederler. Erkeğin hak ettiği ismi, onun maharetinin, cengaverliğinin, cesaretinin sergilenme ve performe edilme biçiminin bir özetidir. Dolayısıyla bu bir lakabı hak etme ya da kendi ismini fethetme süreci erkekliğin zorlu şeylerle doldurulmayı bekleyen boş alanına işaret eder” (Seidler 1994’ten aktaran Özarslan, 2018: 104).

Toplumsal cinsiyet normlarının uygulanma sürecine bakıldığında Can’ın söyleşi yaptığı şairlerde normlara uyma ya da uymama daha yoğun farklarla ortaya çıkmıştır. Can’ın *uçan balon yasası* başlığı altında yaptığı söyleşide şair kendisine takılan takma addan bahseder:

“Yatılı okulda bana Astımlı Vivaldi ismini taktılar. Astım değildim, Vivaldi kim bilmiyordum ama bu isim tam bana göreydi. (...) bana Astımlı Vivaldi dediklerini Tarık Abi’ye söylediğimde, hasta olup olmadığımı sormuş, bu isimden pek hoşlanmamıştı. Ona göre bir zayıflığın bir kırılğanlığın ifadesiydi, itiraz etmeliydim” (Bıçakçı, 2019: 14).

Erkeğin erginleşmesiyle elde edilen takma isim, ya erkeğin zayıflığını ya da gücünü sembolize etmek zorundadır. Astımlı Vivaldi takma adını alan şair, bu isimle birlikte büyüdüğünü düşünür ve Vivaldi’nin besteci olduğunu öğrenir. Şair, Vivaldi’nin hastalığının astım değil, kalp rahatsızlığı olduğunu öğrendikten sonra albümünü dinlemeye başlar. Şairin bu takma adı kendine uygun görmesi, onun erkekliğinin

sağlıklı bir erkeklik olarak kabul edilmediğine vurgu yapar. Böylece iyi ya da kötü anlama gelse de “*erkeklerin erkekliği öncelikle bir lakabın hak edilmesiyle başlar*” (Özarslan, 2018: 104). Erkeklik inşasının verilen isim ya da takma isimle başlaması, sonraki aşamaları da etkiler. Türkiye’de erkekliğin aşamaları belli başlı işlemlerden geçse de, erkeklik tam anlamıyla biten bir süreç değildir. Toplumdaki erkeklik algısı, sünnet, askerlik, iş ve eş dahilinde performe edilmesi gereken bir mecradır. Toplumsal cinsiyetin günlük hayattaki yankıları olan bu aşamalar hemen hemen toplumun bütün erkekleri için geçerlidir. Can, kendisini bu erkeklik döngüsüne dâhil eder. “*Ben de o küçük insanlardanım, sıradan bir hayat sürüyorum. Okulumu bitirdim, askerliğimi yaptım, haftaya işe başlayacağım. Sonra da evlenirim. Çocuğum kız olursa ismini Meral koyarım. Çember tamamlanır, öykü biter*” (Bıçakçı, 2019: 171). Erkekliğin bu aşamalardan geçerek elde ettiği konuma bu kadar çok vurgu yapılması egemen erkeklik tanımına da bir katkıdır. Can’ın sıradan insanların hayatı olarak nitelendirdiği aşamalar, erkekliğin olmazsa olmaz vazifeleridir. Can, çocuğuna kız olursa, Meral adını koyacağını söyler. Dişi geyik anlamına gelen Meral, kızlar için kullanılan bir isimdir. Can bu isimle cinsiyeti kesinleştirilmiş bir kız çocuğuna göndermede bulunur. “*Bir bireyin kimliğini belirleyen en önemli işaret o bireyin adıdır. Bireyselliğin en önemli belirleyicisi ad vermedir. Kişi ve grup adları kimliğin açık ifadesidir*” (Demez, 2005: 45). Can, doğmamış çocuğuna verdiği isimle bir kadın cinsiyetine ya da kimliğine kesinlik kazandırmaktadır. İsmi belirleyici bu rolü kadın ve erkek arasındaki kesin sınırları çizmenin ilk adımıdır.

Can, “kimin için bu seyirlik?” başlığı altında söyleşi yaptığı başka bir şairi dinler. Şair, meyhanede hesap pusulasını getiren garsonun yazdığı notu okuduktan sonra bu notun bir erkeğe ait olacağını düşünür. Erkek ve kadının yazı stilleri, kullandıkları kâğıt tarzı, onlar arasında ayırım oluşturabilecek bir özelliktir. “*Notu erkeğin yazdığını düşündüm, kadın yazmış olamazdı. Hem el yazısı, tertibi takıntı hâline getirmiş bir erkeğin yazısıydı hem de bana kalırsa bir kadın derhal en uca gider*” (Bıçakçı, 2019: 27). Notu erkeğin yazdığını düşünen şairin kareli bir kâğıtla karşılaşma olasılığı çok yüksektir. Kareli kâğıdın kullanılması, “*erkeğin bölmelere ayırarak düzen sağlama dürtüsünün sonucudur*” (Ergun, 2009: 97). Bu doğrultuda kadının kâğıdı kullanma şekli yorumlanacak olursa, kadınların kâğıdın ucuna kadar yazması, hem kâğıttan tasarruf

etmelerine hem de erkeklerin aksine tertibi bu kadar çok takıntı hâline getirmemelerine bağlanabilir.

Egemen erkeğin güçlü ve olgun olabilmesi için evleneceği kadından yaş olarak büyük olması, toplumsal cinsiyete ilişkin kalıp yargılardan biridir. Olgunluğun yaşla orantılı olması, yaşı kadından büyük olan erkeğin fiziksel ve zihinsel olarak kadın üzerinde güçlü bir hâkimiyet sağlayacağını düşündürmektedir. Yeşim ve Can aralarında konuşurken, Yeşim bu konuya değinerek bunun sorun olduğundan bahseder. “*Evet, ne yazık ki bir ilişkide kadının erkekten yaşlı olması bu ülkede hâlâ bir mesele*” (Bıçakçı, 2019: 80). Erkek ve kadının arasına her açıdan fark koyan toplum, yaşla da bu farkı büyütür bir sorun hâline getirir. Toplum, erkeklerin kadınlara göre geç olgunlaştığını düşünerek erkeğin yaşının kadından her zaman büyük olmasına onay verir.

“Olgunluk söz konusu olduğunda yirmi yaşındaki bir kız genelde yirmi beş yaşındaki bir erkekten daha yaşlıdır. Yirmi beş yaşındaki çoğu erkek için psikolojik ergenlik çağı daha henüz sona ermemiştir. Ergenlik yanılgılar çağıdır ve bu çağda yalnızca kısmi sorumluluklar söz konusudur” (Jung, 2019: 69).

Bu cümleyle erkeğin kadına göre geç olgunlaştığı saptanmaktadır. Geç olgunlaşan erkeğin ise evini geçindiremeyeceği, çocuklarına bakamayacağı, hatta cinsel deneyiminin bile yeterli olamayacağı yönünde toplumsal düşünceler vardır. Erkeğin yaşının her zaman büyük olması ise egemen erkeklik açısından tercih edilebilir bir durum değildir. Başta yaşı büyük olup da otoriter olan erkek, evin genç erkeğinin varlığıyla o otoriteyi kaybeder. Erkek üstünlüğünün yaşla kazanılması gibi yaşla da kaybedilmesi, erkekliğin duruma göre değişken olduğunu gösterir. Sancar, pedersahlilik adını verdiği büyük ve yaşlı erkeğin otoritesinin, bütün genç erkekler, kadınlar ve çocuklar üzerinden kalktığını söyler (2016: 111). İktidar olmayı zorunlu kılan erkeklik, erkeğin yaşıyla elde ettiği otoriteyi tekrar yaşıyla kaybetmesine sebep olur. Erkeklik krizine sebep olan bu durum ise toplumsal cinsiyet normlarının, erkeklik ve babalık modellerinin ne kadar değişken olduğunu gösterir.

Can’ın dinlediği başka bir şair hikâyesinde, kadını merkez alan kısa bir konuşma geçer. Şair kendisine kapıyı açan kadını gözlemleyerek sahip olduğu statü hakkında Can’a yorumlarda bulunur: “*Beyaz bir gömlek, açık mavi bir hırka, lacivert uzun bir etek giyinmişti. Ev kıyafeti gibi değil de iş kıyafeti gibiydi. Ayağındaki koyu kahverengi terlikleri görünce nedense biraz rahatlamıştım. Yine de sanki bir ev kadını değildi, mesela annem gibi görünmüyordu*” (Bıçakçı, 2019: 180). Annesi ev kadını olan Şair,

annesinin oluşturduğu kadın profili dışında bir kadınla karşılaşınca kendince böyle bir ayrıma gider. Toplum, iş sahibi ve ev kadını profilini dış görünüş, kılık kıyafet ve yaşam tarzıyla tayin eder. Kadının aile değerlerine uygun yaşaması öngörülmüştür. Kadın, eşi ve çocuğuna hizmet etme göreviyle öyle donatılmıştır ki Sancar'ın ifadesiyle, “ortalama modern Türk kadını” (2017: 310) gibi kadına ait öğretmenlik, hemşirelik gibi mesleklerin sorumluluğunu bile almaz. *“Yüzyıllar boyunca kadınların iyi bir evlat, iyi bir kız kardeş, iyi bir eş ve sonra iyi bir anne olmaktan başka amaç taşımadığı, taşıyamayacağı düşünülen ‘sessiz’ ve ‘olaysız’ hayatlarının, kadınların kendileri de dahil kimseye ilginç gelmeyeceği düşünülmüştür”* (Tekcan, 2017: 147). Geleneksel kadınlık rollerini kabul eden kadınlar kendileri gibi bir yaşam tarzına sahip olmayan kadınları da dışlarlar. Onlar için tek kadınlık modeli vardır o da kendi uyguladıklarıdır. Şair, düşüncelerindeki kadını anlatırken, birbirine zıt iki kadın modelinden bahsetmiştir. Ev kadınının karşısına düşen kadın, gülümsemesiyle, saçını toplama şekli hatta başına taktığı tokayla şaire mesafeli gelir. Şair, Anadolu kadınının o sıcaklığını, içtenliğini göremez gibidir. Sancar, modernlikten bahsederken kadınları kategorileştirir. “şımarık İstanbul sosyete kadını” karşısına “fedakâr Anadolu kadını” konur. Birbirini dışlayan birbirinin zıddı olan kadınlıklar icat edilir ve sürekli tekrarlanarak “klişe tipler” üretilir (2017: 314). Kadının bu tiplerden kurtulması için toplumun her alanında söz hakkına ve toplumsal duruşa sahip olması gerekir. Eril konum olarak adlandırılan alanların, ortak bir yaşam alanı hâline gelerek eşit bir şekilde paylaştırılması, kadınları tek tip kadın profilinden kurtarmaya yardımcı olacaktır.

3.7.4. Çocukluktan Yetişkinliğe Cinsel Kimlik Oluşumu

Yaşamın erken dönemlerinden itibaren oluşmaya başlayan cinsellik, sağlık sorunları dışında erkeğin yaşantısının her evresinde görülebilecek bir alandır. Can, yaşadığı duygusal yokluğa ve iç huzursuzluğa rağmen cinsel yaşamdan soyutlanmaz. Duygusal anlamda gösterdiği zayıflığı, cinsel yaşamına taşımayan Can'ın romandaki cinsel uyarılmaları, ablası Meral'in soyunmalarını gizlice izlemesiyle başlar. *“Bir gözünü kapının deliğine dayayıp ne çok izlemişti ablasını, soyunmasını isteyerek. Bir yandan da soyunmanın bir sonunun olmadığını, o sonsuzluğu sezer, ürperirdi. Bir kadını kadın yapan şey ablasında vardı ama sanki bunlar yerli yerinde değildi, öylece dağılmıştı”*

(Bıçakçı, 2019: 48). Can, ablasının gidişinden sonra ablasını bu şekilde düşünmeye başlar. Erkekliğini ablası üzerinden duyduğu cinsel hazla tatmin etmesi, onu suçluluk duygusuna iter ve yine ablasıyla alakalı başka şeylere yönelerek onun kitaplarını okur. Can, ablasının boşluğunu ona duyduğu cinsel arzularla gidermek ister. Freud, bu konuda aynı totemden gelen klan üyeleri birbiriyle kan akrabasıdır, hepsi bir aile oluşturur ve bu kişiler arasında cinsel ilişki kesinlikle yasaktır, der. Freud'un örnek verdiği ve cezası ölüm olan bazı kabilelerde kız ve erkek kardeşin aynı ortamı paylaşmaları hatta birbirinin geçtiği yollardan geçmesi bile yasaktır (2020: 33-40). Normal şartlarda cinselliğini tanıyan erkeğin çevresindeki en yakın kişiye arzu duyması doğal görülebilir. Bu Freud'un Oidipus kompleksi dediği olaydır. Simone de Beauvoir, Oidipus'u çocuğun cinsel yaşam evreninde cinselliğini anneye yönlendirmesi olarak açıklar (1993: 46). Can, cinsel arzularını zamanla hayatına giren kadınlara yönelterek devam ettirir. Can'ın yirmi bir yaşındayken babaannesinin yazlığında tanıştığı Yeşim'le cinsel birlikteliği olur. Yeşim'in çocukluk aşkını Madımak olayında kaybetmesi, Can'ın ise ablasını kaybetmesi onları yakınlaştırır. Can ve Yeşim ortak acıları paylaştıkları gibi bedenlerini de paylaşırlar. *“Can ile Yeşim'in sağ ayakları yere sarkmış yorganın altından ve yorganla birlikte bütün odayı mahrem bir maviyle dolduruyordu”* (Bıçakçı, 2019: 94). Cinsel doyumun oluşabilmesi için erkek ve kadın arasındaki duygusal yakınlığın sağlanması gerekmektedir. Yeşim ve Can'ın hayatındaki kayıplar, onların birbirine sevgi göstermelerine imkân verir. Navaro, ilişkide kadın şefkat ve ilgi gösterirken, erkek, sevgi ve ilgiyi açıkça dile getiremediğinden cinselliğe yönelir diyerek, bu farklılıkların üzerinde durulursa eğer sorunsuz ve doyumsuz bir cinsel ilişki yaşanabileceğini söyler (2018: 164). Can, cinsel yaşamını sağlıklı bir şekilde yaşayarak erkekliğini tesis eder. Takıntılarını, huzursuzluklarını ve bunalımlarını cinsel yaşamına yansıtmadığı roman aracılığıyla görülmektedir. Can'ın kadınlarla olan duygusal iletişimi hayatının her döneminde devam eder. Yeşim'den sonra Rana'yla tanışır ve onunla olan birlikteliğinde de duygusal yıkımlarına rağmen erkekliğini kontrol etmeyi ihmal etmez.

“Sevgilisini sahnede gördüğünde hissettiği şey, düpedüz kıskançlığın alevlendirdiği arzuydu. Elini Rana'nın belinden hafifçe aşağıya kaydırıyor. Az önce sahnede denizin azgın dalgalarını hissettiren bu bedene sahip olmak, dalgaları o bedenden geri almak ve ona geri vermek istiyor” (Bıçakçı, 2019: 129).

Ablası Meral hariç Can için bütün kadınlar ulaşılabilir bir konumdadır. Böylece kayıp eksenli olan Tarihi Kırıntılar romanında her şey kaybedilmiş değildir. Kadın ve erkekler tarafından cömertçe giderilmeye çalışılan cinsel arzular, erkeklik imgesinin geçirebileceği başka bir yıkımı engeller. Can bu yıkımdan etkilenmese de “çerçevenin çekiciliği” başlığı altında söyleşi yaptığı seksen yaşındaki şairin kendisinden fiziksel olarak rahatsız olması, yaşından dolayı erkekliğini artık inşa edememesi, bir kadını arzulamasına sebep olur. Foucault, cinsellik alanında kimin iktidar sahibi olduğu, kimin iktidardan yoksun olduğunun araştırılması için değişim şemasının oluşturulması gerektiğinden bahseder (2018: 73). Bu şemaya yaşlı erkekler konulursa, şairin cinsel iktidardan yoksun olmasının sebebi ilerleyen yaşıyla birlikte kendisini artık beğenmemesine ve aynı şekilde kadınlar tarafından da beğenilmemesine bağlanabilir. Cinsel performansın yitirilmesiyle erkeklik tehdit altındadır ve erkeklerin erkeklik kaybedeceği açık bir durumdur. *“Duyuların bedenimi boş bir kabuk gibi terk edip arkalarında ıslak bir iz bırakarak uzaklaştığı bu yaşlılık günlerimde, kokusuyla tadıyla bir kadına ihtiyaç duyuyordum”* (Bıçakçı, 2019: 72). Bir kadının varlığıyla erkekliğini hatırlamak isteyen şair bunu başaramaz. Çocukluğundan itibaren beğenilmeyen bir dış görünüş, kusurlu gözükmeye algısı, şairin erkekliğini sergilemesine de fırsat vermemiştir. Beden imgesi, erkeklik performansını güçlü kılan, belirli bir yaşa kadar erkekliğin devam ettirilmesine yardımcı olan bir öğedir. *“Bakımlı, sağlıklı göze hitap eden bireyler öncelikle kendilerini karşıdakinin bakışına sunarlar”* (Demez, 2005: 80). Erkeğin kendisini nasıl gördüğü, kadın bakışında nasıl algılandığı ve kadına ne şekilde sunulduğu bedensel özellikler aracılığıyla belirlenir. Sağlıklı bir erkekliğin yaşanabilmesi için erkeğin kendisini beğenmek durumunda olması toplumdaki varlığı açısından önemli bir koşuldur.

“Kendimi beğenmem gerekiyordu. İnsanın kendini beğenmesi ne zor şeydir, çocukluğumdan beri kendimi fiziksel olarak beğenmem. Burnum çok yuvarlak, çok küçük ve çok kişiliğe gelir bana. Burnumun daha köşeli, sert hatlı olmasını, elmacık kemiklerimin de daha çıkık olmasını isterdim. Burnum için yapacak bir şeyim yoktu. Elmacık kemiklerimi belirginleştirmek için ise gözlerimin altını yumruklardım. Kime özenmişim, kendimi niye beğenmiyordum, bilmiyorum. Ama bu kendini beğenmeme, kusurlu hissetme o kadar gerçekti ki, kişiliğim bu kusurları örtmek için şekillendi, etli bir meyve gibi o kusurları gizlemek üzere olgunlaştı” (Bıçakçı, 2019: 73).

Erkek tarafından bedensel özelliklerin değiştirilmek istenmesi, erkeğin toplum tarafından sevimli erkek profiline sahip olmak istemesiyle ilgilidir. Şairin beden imgesinden rahatsız olması, sadece fiziksel değil, kişilik olarak da bir erkeklik kimlik

yıkımıdır. Erkeğe erkekliğini hatırlatan öğelerin eksiksiz bir şekilde taşınması gerekir. Bedenindeki herhangi bir eksiklik ya da biçimsizlik, erkeğin özgüvenini kırarak onda psikolojik sorunlar yaratabilir. Beden, cinsellik, güç, iktidar, psikoloji, toplum, kültür, politika ve bunun gibi daha birçok unsur erkekliğin temel taşlarıdır. Bunlara domino taşı benzetmesi yapılacak olursa eğer, birinin yok olup devrilmesi hepsini kendisiyle birlikte yok edecektir. Erkeklik her şeyiyle kendi içinde bir bütündür ve onay verilen erkeklik modeline göre hareket etmek, erkeklik inşası için vazgeçilmez bir tutumdur.



SONUÇ

Toplumsal cinsiyet rolü, toplumun belirlediği kuralları, yasaları ve normları yine toplumun istediği şekilde kadın ve erkeğin yerine getirmesidir. Görüntü, davranış, duygu ve bütün cinsiyet özellikleri aracılığıyla norm haline gelen toplumsal cinsiyet, kadına ve erkeğe belli sınırlar çizerek bu sınırların dışına çıkılmaması gerektiğini öğütler. Meslek, statü ve kişilik özelliklerinin her iki cinsten de değişim göstermesi yine toplumsal cinsiyetle açıklanabilir. Toplumsal cinsiyet rolleri, her iki cinsiyet üzerinde yük olmakla birlikte kadınları daha dezavantajlı bir durumda bırakır. Erkeği kendi kararlarını verebilme yetisine sahip olarak kodlayan ataerkil sistem, erkeğe verdiği roller ve benimsemesini istediği davranış örüntüleriyle aslında onları karar alamaz hâle getirir. Erkeğin mutlak bir hâkimiyet kurması istenirken, bir yandan ataerkil sistemin hakimiyeti altında olduğu unutulmamalıdır.

Barış Bıçakçı'nın kurguladığı erkek karakterler, erkekliklerini istedikleri bir biçimde, toplumun yargı ve tutumlarından uzakta yaşarlar. Toplumsal cinsiyet ve erkeklik inşası kavramlarının erkekler üzerindeki etkisine bakılacak olunduğunda, erkeklerin bu kavramlarla çatışma içerisinde oldukları görülmektedir. Ana karakterlerin erkeklerden seçilmesi bir erkeklik çalışması yapmayı vazgeçilmez bir hâle getirmiştir. "Erkeklik" gibi sert bir kavramın Barış Bıçakçı'nın roman kişileriyle birlikte anılması, içeriği gereği erkeklik kavramını yumuşatmıştır. Erkeklik, şiddet, güç ve sertlikle ifade edilen toplumsal bir konumdur. Bu konumun özelliklerine sahip olmayan erkekler ise yetersiz ve zayıf olarak toplumsal yapının dışında kalırlar. Erkekliğin merkez alanından uzaklaşmak istemeyen erkekler, erkeklik kimliğinin tanımlayıcı özelliklere sahip olmasını isteyerek bunun için durmadan çabalarlar. Çabanın sürekli olabilmesi için gerekli erkeklik kimliğinin erkekler tarafından sorgulanması gerekmektedir. Barış Bıçakçı'nın bazı erkekleri, erkekliğin sorunlu olduğunun farkındayken, bazıları ise sorgulanması gereken bir erkeklik kimliği olduğunun bile farkında değildir. Bu çalışmada roman kişilerinin farkında olmadıkları erkeklik kimliğine farkındalık getirerek onları incelemenin gerekli olduğu düşünülmüştür.

Erkeklik çalışmaları ve edebiyatın yeni yeni bir araya gelen bir alan olması, edebi türler aracılığıyla erkeklerin erkeklikleriyle yüzleşmesine yardımcı olmuştur. Barış Bıçakçı'nın edebi yönünün ağırlıklı olduğu romanlarındaki erkekler, erkekliklerini

bulamama, onlar tarafından kaybolma kaygısı içerisindeyler. Erkekliğin bütün ve eksiksiz bir olgu olması romandaki erkek karakterlerin bir yönlerinin hep eksik olduğunu göstermiştir. Ender, Çetin, Sulhi, Hasan, Rıfat, Cemil, Can, Umut ve Abidin gibi erkek karakterler erkeklik ritüelleriyle uzlaşamadıkları için toplum ve kalabalıklarla da barışık değillerdir. Ayrı ayrı ele alınan bu erkek karakterlerin birincil ortak özellikleri, edebiyatı ve yazıyı ayakta kalabilmek için bir dayanak olarak görmeleridir. Dilin ve okuduğundan etkilenmenin kadınlara ait bir nitelik olarak vurgulanması, erkekleri bu alanın dışında bırakmaktadır. Fakat erkekler, bu alanın asıl öznelere olarak Barış Bıçakçı'nın bütün romanlarında yer alırlar. Onlardaki duygusal zayıflığın bir nedeni de okuduklarının etkisinden kurtulamamalarından kaynaklanmaktadır. Kırılgan erkeklik kimlikleriyle dışlanmış ve edilgen bir profil sergileyen bu erkekler erkeklik ülküleri tarafından hüsrana uğramışlardır.

Barış Bıçakçı'nın romanlarındaki genel erkeklik sorunlara bakılacak olursa, erkek karakterlerin iktidar olma yönünden kendilerine yer bulamadıkları görülmektedir. Eril tahakkümü kavramakta güçlük çeken bu erkekler, "erkek gibi davranma" sınırlarının dışına itilmişlerdir. Yazarın ilk romanı olan Herkes Herkesle Dostmuş Gibi, sayıca fazla erkek karakterden oluşmasıyla, çeşitli erkeklik modellerinin olduğunu göstermiş olsa da erkeklerin bütün yönleriyle ele alınmaması erkeklik kavramını analiz etmek açısından sınırlı kalmıştır. Ataerkil toplum zayıf ve başarısız erkekleri sevmediği gibi kadınlar da bu tarz erkekleri sevmez. Erkekliğe ilişkin en temel mesele erkeğin toplum içinde görünür olmasıdır. Bu görünürlüğü etkileyen fiziksel özellikler, erkekliğe ulaşmak açısından önemli bir adımdır. Kadınlar karşısında kusurlu bedenlerini saklamaya çalışan erkekler, erkeklik kimlikleriyle çelişki yaratacak bir şekilde var olurlar. Bakımsız ve zayıf bedenlerinin farkındadırlar fakat bu sorunları ancak kendilerini gizleyerek aşacaklarını düşünürler. Burhan adlı roman kişisi kız arkadaşıyla denize gittikleri bir gün çirkinliği ve bakımsızlığından utandığı ayaklarını kuma gömmeye çalışır. Erkekliğin bütün çıplaklığıyla incelenebilir olması eril toplumsal cinsiyet normlarının kusursuz olmasının istenmesiyle ilgilidir.

Erkek bedeninin fizyolojisi değişmeyen bir özellik olsa da erkek fiziği değişen ve yenilenebilen bir özelliktir. Romanın başka bir karakteri olan Hikmet, berbere gidip saçlarını kestirmek ister. Dış görünümüne müdahale edebilen erkek, toplum tarafından sevebilir özellikleri elde edebilecek bir konuma sahip olduğu kadar elinde olmayan

durumlardan dolayı bu özelliklerden yoksun olan bir konuma da sahiptir. Başkalarının yardımı olmadan hayatı idame ettiremeyen erkeklere bedensel olarak hasarlı olmalarından dolayı toplum tarafından ucube yakıştırılması yapılır. Toplumun saldırdığı zarar görmüş bedenler, erkeklik tanımlarından uzaktır. Erkekliğin içe dönük yapısına bakıldığında duygusal anlamda da yetersiz oldukları görülmektedir. Yazarın bu ilk romanında dikkat çeken bir diğer eril normlara karşıt mesele ise, erkeklerin yalnız, mutsuz ve terk edilmiş hissederek, geçmişe duydukları özlemle dikkat çekmeleridir. Geçmişten aldıkları keyif ve sıcaklığı yaşadıkları zaman diliminde bulamayan erkekler, erkeklik ve duygusal zayıflık karşıtlığı üzerinden işaret edilirler.

Veciz Sözler romanında eksik ve zayıf yönlü erkek karakterlerin birbirlerine yaklaşmaları, güçlü erkekler kadar ezik erkeklerin de bir arada olduğunu göstermektedir. Sıkı dostluk ve iyi arkadaşlık ifadelerinde karşılık bulan Sulhi ve Hasan bir duygu aracı olan şiir sayesinde yakınlaşırlar. Edebiyat, şiir, sinema ve yazı Bıçakçı'ya okuyucusuna yaklaştırdığı gibi roman karakterlerini de birbirine yaklaştırmıştır. Erkelik inşası bağlamındaki bu tezin en ezik ve kendini en aşağılık hisseden erkek karakteri Sulhi'dir. İlk eziklik belirtisi hayatla barışık bir birey ve erkeklik kimliğinin olmamasına rağmen kendisine verilen ismin barış anlamına gelerek Sulhi'nin kişisel özellikleriyle çatışma içerisinde olmasıdır. Sulhi anne ve babasına nasıl bağlanmayıp onlar tarafından istediği sevgi ve güveni alamadıysa kadınlar tarafından da aynı şekilde sevilmez. Duygusal bağlanma yaşamak istediği her kadın tarafından terk edilir. Her kadın tarafından heyecanlanan Sulhi, varlığını kadınlara bağlar ve defalarca sevmesine rağmen defalarca da sevilmez. Bu sevgisizlik Sulhi de özgüven eksikliği oluşturmuştur. Edebiyatın tutunamayan erkek kavramını fazlasıyla karşılayan Sulhi'nin erkeklik kimliğiyle beraber hayata olan uyumsuzluğu da dikkat çeker. Nefes almaktan ve kalabalıklardan korkar, tanıştığı her yeni insanla konuşurken terler ve kendini beğendirmek için çabalarken sonunda duyduğu utanç hissinden kurtulamaz. Duygusal anlamda bu kadar çok kırılgan ve incinebilir olmasının temel sebebi ise yine kadınlardır. Sulhi ve Hasan kadınlar karşısında gülünç duruma düşmekten kendilerini alıkoyamazlar. Bütün beceriksizliklerini ve erkek gibi davranmama yönlerini kadınlar karşısında sergilerler. Hasan'ın yeşil gözlü olması dışında başka bedensel özelliğinin anlatıcı tarafından verilmemesiyle beraber Sulhi'nin kadınlar tarafından ilgi odağı haline gelmemesinin sebebi toplumsal cinsiyet normları aracılığıyla erkekten beklenen

bedensel özellikleri taşınamamasıyla ilgilidir. Sulhi'nin sıska, gözlüklü ve okka burunlu olması anlatıcı tarafından sık sık tekrarlanır. Erkeklik tasarısı dışında kalan bu beden yapısı çoğu zaman Sulhi'yi de rahatsız etmiştir.

Erkeklik, toplumsal normlar aracılığıyla yapılandırılan bir süreçtir. Erkekliğin temel aşamalarından biri olan askerliğin Sulhi'nin erkekleşme sürecine bir katkısı olmaz. Sulhi bu rolleri yerine getirirse de erkeklik için gerekli olan olgunluğu ve sertliği benimseyemez. Ataerkil kültürün erkeği akıllı, kadını ise duygularıyla kodlaması erkeğin duygusal anlamda kendisini ifade etme yetisini elinden almıştır. Sulhi, duygularını iyileştirecek bir yeterliliğe sahip olamadığından, psikolojik anlamda iktidar kuramaz ve psikiyatrya gider. Toplumun kuvvetli, duygusal anlamda güçlü ve bedensel olarak da yapıllı erkeklik modelini temsil edemeyen Sulhi, kadınsız ve hassas dünyasında yaşam mücadelesi verir.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz romanı, Ender ve Çetin adlı roman karakterlerinin yaklaşık on yedi yıllık dostlukları etrafında şekillenmiştir. Bu iki yakın arkadaşın geçmiş zamanlarından, gelecekteki yaşantılarına kadar nasıl bir erkeklik imgesi ürettikleri romandaki yoğun erkeklik meseleleriyle görünür bir hâle gelmiştir. Ender romanın ben anlatıcısı olarak bütün yaşananları arkadaşı Çetin'e anlatır. Bu anlatılanlar aracılığıyla birbirlerini tamamlayan bu iki arkadaşın cinsiyet kimliklerini şekillendiren çoğu olgunun göz ardı edildiği görülmüştür. Yaş, beden sosyolojisi, futbol, askerlik, kahvehane kültürü, aile kurma ve cinsellik gibi kavramlar etrafında bir erkeklik dengesi tutturamamış ve bu alanlarda gerektiği gibi var olamamışlardır. Yakın arkadaşları Fikret'in kız kardeşi Nihal'in Ender ve Çetin'le birlikte yaşaması onların erkekliklerine ayna tutması bakımından önemli olmuştur. Ender'in kel, Çetin'in ise göbekli olarak kurgulanması, onların bedensel pratiklerinin zayıf oluşu ve toplum tarafından hor görülmeleriyle ilgilidir. Erkekliği inşa eden ilişkiler kuramadıkları için kadınlarla da sağlıklı birliktelikler yaşayamazlar. Ender ve Çetin'in Nihal'e âşık olması ve yaşlarının da Nihal'den büyük olması onları orta yaş bunalımına sokarak kendileriyle alay etmelerine sebep olur.

Romanda, Nihal'in erkek arkadaşı olan Bora'nın varlığı aracılığıyla Ender ve Çetin, başka erkeğin egemenliği altında kalarak gerekli erkeklik dinamiklerini sergileyemedikleri ortama konulmuştur. Başka erkekler aracılığıyla sorgulanmaya başlanan erkeklik kimliği, roman karakterlerinin kendilerini beğenmemelerine ve dış

görünümlerini sorgulamalarına sebep olmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin erkeklere verdiği ayrıcalıklardan yararlanamayan ve erkekliğin şekillendiği eril mekânlardan uzak durmaları roman karakterlerinin toplumsal ilişkilerde sorunlar yaşamasına sebep olmuştur. İki erkeğin aynı evde yaşaması eşcinsellik imasını düşündürse de Ender, sevginin sınıflandırmalara ihtiyacı olmadığını söyleyerek okuyucunun böyle bir şey düşünmemesini ister. Barış Bıçakçı'nın diğer romanlarındaki gibi erkeğe sanatsal ilgi bağlamında yüklenen figür, ruhsal örüntünün oluşumunda ve kırılğan mizaçlarının belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Roman için seçilen sanatsal metinler, kişilerin psikoloji, yaşantı ve çok yönlü kişiliklerinin ortaya çıkmasında önemli bir işlev görmüştür.

Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra romanı, Umut, Abidin ve Tekin adlı kişilerin farklı erkeklik tiplerini sergilemeleri açısından önemlidir. Umut, ablasının ölümünü hayatının bütününe yayararak mutluluk duygusundan soyutlanır. Ataerkiyi devam ettirmek isteyen erkekler, hayatlarındaki ölüm ve yokluk gibi duygularla baş etmeyi becerebilmelidir. Bu yokluk duygusu romanda Umut ve Tekin'in babasız evin çocukları olarak büyümek zorunda kalmalarında görülür. Babasız büyüyen çocuklar topluma ayak uydurmakta zorluk çekerler bu yüzden de erkekliklerini gerçekleştiremezler. Erkeklik babadan taklit yoluyla öğrenilmesi gereken bir olgu olduğu için erkekliğin taşıyıcı unsuru olarak görülür. Babası tarafından terk edilen erkek karakterler kadar, babalarının ölümüyle babasız kalmak zorunda kalan karakterler de mevcuttur. Sulhi, Çetin ve Cemil kişileri babalarının ölüm acısını yaşamak zorunda kalırlar. Bunların dışında kalan Rıfat ise, babasıyla bir türlü anlaşamaz. Babasının akıl sağlığından şüphelendiği için onu bir huzurevine yatırır. Çalışmadaki erkek karakterlerinin erkeklik kalıplarına egemen olamamalarının bir sebebi ise baba figürünün yokluğudur.

Umut'un yakın arkadaşı olan Abidin, hegemonik erkeklik için gerekli olan aile reisliği ve babalık rolünü yerine getiren tek erkek karakterdir. Aile kurmanın erkeklik için başarı ve güç göstergesi olması toplumsal normlar aracılığıyla belirlenmiştir. Umut bu normları gerçekleştiremez çünkü evin tek erkeği olması ona anne ve kız kardeşine bakma sorumluluğu yüklemiştir. Erkeğin toplumda itibar görmesi için aile gibi önemli bir kurumda söz hakkına sahip olması gerekir. Tekin geçirdiği felçten, Umut ise psikolojik sıkıntılar ve sorumluluklarından dolayı aile kurumunun dışında tutulurlar.

Sinek Isırıklarının Müellifi romanında Cemil'in erkekliği, kadınsı rollere daha yakın olmakla birlikte erkekliğin inşası için tehlike arz etmektedir. Cemil eve bağımlı bir hayat sürerken karısı Nazlı çalışmaktadır. Bu romanda açık bir şekilde toplumsal cinsiyet rollerinin değiştirilmesi, erkeklerin ataerkiden sağladıkları çıkarı kullanamamalarına örnektir. Cemil yazma ve okuma edimlerini daha rahat bir şekilde gerçekleştirebilmek için özel alanı seçer. Özel alan erkek için edilgen ve pasifliğin sembolüdür. Eril kimliğin özgür olarak kodlanmış olması ve Cemil'in özgürlüğünü kısıtlayan olan ev ortamına bu derece aidiyet duyması onda kadınsılaşma anlamını taşımaktadır. Cemil, kamusal alanda erkekliğiyle baş başa kalamaz. Karısının himayesinde hareket ederek karısının yanında kendisini güvende hisseder. Nazlı, Cemil'in güvende ve huzur içinde yaşamasını ister ve çoğu zaman ona çocuk gibi davranır. Nazlı roman içinde Cemil'i şımartan, sakinleştiren ve onun yazdıklarını okuyarak onu pohpohlayan kadın rolündedir. Kadının erkeğin yaşantısındaki yeri, Nazlı ve Cemil'in ilişkisinde görülmektedir. Cemil, ideal erkeklik modeli için gerekli olan pratikleri gerçekleştirirse de futbola olan ilgisi onu kısa süreliğine de olsa evden koparıp erkeklik dünyasına dahil etmiştir. Cemil erkeklik kimliğine tamamen sırtını dönmemekle birlikte feminen özellikleri erkeklik kimliğinin karşısına koymuştur.

Seyrek Yağmur romanı, diğer romanlara nazaran biyolojik yaşı en büyük olan ve hayatının belli bir bölümünü devirmiş Rıfat karakterinin erkeklik kimliği ve beden imgesi üzerine durur. Rıfat erkekliğin temelindeki olguları model almayarak ellili yaşlarına kadar gelir ve o yaşlarda da erkekliğinin sıkıntılarını çeker. Rıfat şişman olduğu için sevimli bir erkek bedenine sahip olmadığını bilir ve bundan memnuniyetsizlik duyar. Yaşının büyük olmasına rağmen çocuksu yönlerinin ağırlıkta olması, onu geçmişe ve çocukluğa özlem duyduğunu göstermektedir. Çocukluğunu çocuk gibi yaşayamayan Rıfat hep çocuk kalmıştır. Çocukluk onun için kusurlu, hasarlı ve tamir edilmesi gereken bir zaman dilimidir. Sevgilisinin Rıfat'ı terk etmesi Rıfat'ın ise bu yaşa kadar evlenmemiş olması onun koca bir çocuk gibi davranmasıyla ilgilidir. Erkek büyüdükçe toplumun erkeğe etiketlediği sorumluluklar da büyür. Rıfat'ın iç dünyasında çocuk olarak kalması, onun erkekliğini gerçekleştirmesine izin vermez. Çocuk ruhuyla koca bedeninde yaşayamayan Rıfat'ın hayal dünyası kırılıgandır. Gerçek dünyadan kopuk bir şekilde başka romanlarının başka karakterlerinde yaşar. Gerçeklik algısı kırılan erkekler, toplumun uyumsuz ve huysuz bireyleri olarak yerlerini alırlar. Bu

romanın genel erkeklik problemi, erkeğin yaşadığı zamanın dışında bir zaman diliminde yaşayarak topluma ve insanlara yeterli uyumu sağlayamamasıdır. Biyolojik evrimin gerçekleşmesi aynı oranda erkekliğin gerçekleşmesi ve oluşumu için yeterli değildir.

Tarihî Kırıntılar, Bıçakçı'nın son romanı olmakla birlikte eril cinsiyet normlarına zıtlık teşkil eden psikolojik yıpranma ve duygusal zayıflığın yoğun yaşandığı romanlardan biridir. Can ablası Meral'in bir şairin peşinden gitmesini bir türlü kabul edemez. Çocukluğunu ve gençliğini takıntı haline getirdiği ablasının yokluğuyla harcar. Geçmiş unutmayı başaramayan Can, huzursuz olduğu kadar çevresindeki insanları da huzursuz eder. Erkeğin bu kadar çok huzursuz olması, toplumun bedensel ve duygusal anlamda belirlediği güçlü erkek imgesinin eksik oluşuna çağrışım yapmaktadır. Can'ın ablasına ulaşmak için şairlerle yaptığı söyleşiler onu farklı insan ve mekânlara taşımasıyla erkekliğin bir toplumsallaşma sürecinden geçtiğini göstermektedir. Erkeğin genel anlamda toplumsal yapıyla uyum sağlaması erkeklik inşasının temel ve önemli adımlarından biridir.

Toplumsal cinsiyet bağlamında çalışılan erkeklik inşası, erkek karakterlerin farklı yönlerine vurgu yapmakla birlikte eril kimliklerinin kendileri ve toplum tarafından nasıl algılandığı üzerinde durmuştur. Hegemonik erkeklik idealinden uzak olan bu erkekler, daha çok pasifize edilmiş yönleriyle dikkat çekmektedir. Sorgusuz sualsiz kabul edilen erkeklik rollerinin dışına çıkan roman karakterlerinden her biri kendilerinin oluşturduğu erkeklik kimlikleriyle toplumda var olmaya çalışmışlardır.

KAYNAKÇA

- Acıman, E. (2012). Erkek Doğmak Adam Olmak. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Adler, A. (2019). İnsanı Tanıma Sanatı. (Çev.: K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları
- Adler, A. (2018). Yaşama Sanatı. (Çev.: K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Akgün, C. (2017). Anaerkillikten ataerkilliğe geçişin öyküsü. Psikeart, 50, 10-15.
- Akyüz, S. (2016). Etekli İktidar. İstanbul: Alfa Yayınları
- Arbatlı, B. (2020). Erkeklerle Her Şey Anlatılmaz. İstanbul: Sel Yayınları.
- Atabek, E. (2006). Kışkırtılmış Erkeklik Bastırılmış Kadınlık. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Atay, T. (2004). Erkeklik en çok erkeği ezer. Toplum ve Bilim, 101, 11-30.
- Baird, V. (2019). Cinsel Çeşitlilik Yönelimler, Politikalar, Haklar ve İhlaller. (Çev.: H. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barutçu, A. (2013). Türkiye’de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları. Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bayhan, V. (2013). Beden sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet. Doğu Batı, 63, 147-164.
- Beauvoir, S. (1993). Kadın Bağımsızlığa Doğru. (Çev.: B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Beauvoir, S. (1993). Kadın Genç Kızlık Çağı. (Çev.: B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berktaş, F. (2018). Tarihin Cinsiyeti. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2019). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2016). Seyrek Yağmur. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2017). Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2017). Herkes Herkesle Dostmuş Gibi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2017). Sinek Isırıklarının Müellifi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2018). Bizim Büyük Çaresizliğimiz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2018). Veciz Sözler. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bıçakçı, B. (2019). Tarihi Kırıntılar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. ve Bora, A. (2010). Bir Erkeklik Fantezisi: Kurtlar Vadisi. S. Coşar ve A. Öz-

- man (Editörler), Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet Edebiyat, Medya, Siyaset. (s. 175-193). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, H. B., Fişek, G. O. ve Ziya, H. E. (2018) Erkekliğin Türkiye Halleri. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2018) Eril Tahakküm. (Çev.: B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bowlby, J. (2020). Bağlanma. (Çev.: T. V. Soylu). İstanbul: Pinhan Psikoloji.
- Bozok, M. (2009). Feminizmin erkekler cephesindeki yankısı: erkekler ve erkeklik üzerine eleştirel incelemeler. Cogito, 58, 269-284.
- Brock, S. E. ve Dooley, J. F. (2006). Erkekler Doğuya Kadınlar Sağa. (Çev.: F. Işık). İstanbul: Omega Yayınları.
- Budayıcıoğlu, G. (2019). Camdaki Kız. İstanbul: Doğan Kitap.
- Butler, J. (2019). Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi. (Çev.: B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cengiz, K. ve Küçükural, Ö. (2018). Sabitleyici bir tartışma (argümantasyon) pratiği olarak erkeklik. Toplum ve Bilim, 145, 32-53.
- Connell, R. (2019). Erkeklikler. (Çev.: N. Konukcu). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Çoban, B. (2013). Gösteri İktidarı ve Militarist Erkeklik. N. Y. Sünbülöğlu (Editör), Erkek Millet Asker Millet Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler. (s. 187-204). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Daş, C. (2010). Suçluluk, utanç ve cinsellik: niçin baktın bana öyle?. Psikeart, 9, 62-68.
- Demez, G. (2005). Kabadaydan Sanal Delikanlıya Değişen Erkek İmgesi. İstanbul: Babil Yayınları.
- Demir, M. (2013). Çevre olarak konumlandırılmış kadını ve doğayı birlikte düşünmek: ekofeminizm. Doğu Batı, 63, 11-43.
- Demren, Ç. (2006). Erkeklik Arzusu ve Kahvehane: Ankara Yatıkevler Gecekondu Mahallesi’nde Erkekliğin İnşası. Antropoloji Anabilim Dalı, Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Diamond, J. (1998). Erkeklerin İyileşmesi Yeryüzünü İyileştirecektir. (Çev.: T. İnaltong). İstanbul: Mavi Psikoloji.
- Direk, Z. (2009). Simone De Beauvoir: abjeksiyon ve eros etiği. Cogito, 58, 11-38.
- Direk, Z. (2018). Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet. İstanbul: Metis Yayınları.

- Ergun, Z. (2009). Erkeğin Yittiği Yerde. İstanbul: Everest Yayınları.
- Foucault, M. (2018). Cinselliğin Tarihi. (Çev.: H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2018). Cinsellik Üzerine. (Çev.: A. Avni, Öneş). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2020). Totem ve Tabu. (Çev.: K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Geçtan, E. (2020). İnsan Olmak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göç, M. (2020). 20. Yüzyıl Amerikan Edebiyatında Erkekler ve Erkeklikler. Konya: Palet Yayınları.
- Göka, S. ve Göka E. (2015). Kadınlar, Erkekler, Âşıklar. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Gökpinar, B. (2018). 'Er Kişi' Niyetine! Osmanlı Yazınında Erkek-lik(ler) Kurgusu. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat Yayınları.
- Günay Erkol, Ç. (2018). İlet, zillet, erkeklik: eleştirel erkeklik çalışmaları ve Türkiye'deki seyri. Toplum ve Bilim, 145, 6-31.
- Gürbilek, N. (2016). Ev Ödevi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). Kör Ayna, Kayıp Şark. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). Kötü Çocuk Türk. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürhan, T. (2017). Erkekler için şiddet vakti. Psikeart, 50, 16-19.
- İlyasoğlu, A. (2015). Örtülü Kimlik İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Öğeleri. İstanbul: Metis Yayınları.
- İncesu, C. (2010). Beyin cinsel organ olabilir mi?. Psikeart, 9, 22-28.
- Jung, C. G. (2019). Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri. (Çev.: D. G. Erdinç). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kandiyoti, D. (2019). Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karakaş, B. ve Çakır, B. (2013). Futbol, Eşcinsellik ve Halil İbrahim Dinçdağ'ın Hikayesi Erkeklik Ofsayta Düşünce. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaş, H. (2017). Sahici bir erkeklik olasılığı üzerine. Psikeart, 50, 6-9.
- Kardeşoğlu, S. (2004). Metroseksüel Erkekler Bakımlı Erkeklerin El Kitabı. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2019). Failin Son Arzusu. S. Kaygusuz ve D.G. İbrişim (Editörler), Gaflet Modern Türk Edebiyatının Sınır Uçları. (s. 9-27). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keller, E. F. (2016). Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler. (Çev.: F. B.

- Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılıç, E. Z. (2017). Kırın kabuklarınıızı. *Psikeart*, 50, 16-19.
- Koçak, K. (2010). Yeşil sahalarda cinsellik ve cinsiyetçilik: oraya geliriz. *Psikeart*, 9, 190-192.
- Llyod, G. (2015). Erkek Akıl Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın'. (Çev.: M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Moran, B. (2018). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Navaro, L. (2018). Tapınağın Öbür Yüzü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Odabaş, S. (2013). İnternette erkeklik, cinsel sağlık politikası ve ticareti. *Doğu Batı*, 63, 203-219.
- Öğüt, H. (2013). Kadın Transvestizminin ve Transerkekliğin Tarihine Bir Bakış. B. Şeker (Editör), *Başkaldıran Bedenler Türkiye'de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*. (s. 21-54). İstanbul: Metis Yayınları.
- Öğüt, H. (2017). Erkek olmak: büyük imkânsızlık. *Psikeart*, 50, 72-79.
- Özarslan, O. (2018). Hovarda Âlemi Taşrada Eğlence ve Erkeklik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özata Dirlikyapan, J. (2019). Kabuğunu Kırın Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özbay, C. (2013). Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı*, 63, 183-201.
- Parla, J. (2017). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi? S. Irzık ve J. Parla (Editörler), *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. (s. 15-33). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Philips, A. (2018). Tekeşlilik Sadakat ve İhanet Üzerine Aforizmalar. (Çev.: B. Somay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rowbotham, S. (1998). Kadın Bilinci, Erkek Dünyası. (Çev.: Ş. Alpagut). İstanbul: Payel Yayınları.
- Sancar, S. (2016) Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2017). Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scually, D. (2018). Cinsel Şiddeti Anlamak Tutuklu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Bir

- İnceleme. (Çev.: Ş. Tekeli ve L. Aytek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Selek, P. (2018). Sürüne Sürüne Erkek Olmak. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sezen, G. (2018). Ahmed rasim'in cep romanlarından tecârib-i hayat'ta yeni bir erkeklik imkânı. Toplum ve Bilim, 145, 208-232.
- Somay, B. (2018). Bir Şeyler Eksik: Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler. İstanbul: Metis Yayınları.
- Soysal Eşitti, A. (2020). Kürk mantolu madonna'da eril iktidarın yansımaları. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 32, 111-136.
- Sözalan, Ö. (2017). Anayurt Oteli'nde Geceleyen Kadın. S. Irzık ve J. Parla (Editörler), Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet. (s. 251-274). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Steinbeck, J. (2009). Fareler ve İnsanlar. (Çev.: A. Ece). İstanbul: Sel Yayınları.
- Şahin, A. R. (2017). Erkeklik: yiğidin harman olduğu hey gidi kahpe dünya. Psikeart, 50, 30-31.
- Tekcan, R. (2017). Sessiz Sedasız Yaşayan Kadınlar: Biyografide Kadın. S. Irzık, J. Parla (Editörler), Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet. (s. 145-156). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Topkara, M. (2014). Erkekler Ne İster?. İstanbul: Karma Kitaplar.
- Topkara, M. (2015) Erkek Psikolojisi. İstanbul: Karma Kitaplar.
- Truffaut, F. Jules et Jim. 1962.
- Turan, Ö. (2013). Esas Duruş: Kışla Deneyimleri Ya Da Türkiye'de Zorunlu Askerliğin Antropolojisi. N. Y. Sünbuloğlu (Editör), Erkek Millet Asker Millet Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler. (s. 261-335). İstanbul İletişim Yayınları.
- Witting, M. (2009). Kadın Doğulmaz. Cogito, 58, 193-201.
- Woolf, V. (2019). Kendine Ait Bir Oda. (Çev.: N. Öztürk). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Yardımcı, S. (2012). Sakatlık Çalışmalarında Queer Ufku: Türkiye'de Bu Etkileşimin Zorluğu ve Olası İmkânları Üzerine. C. Çakırlar ve S. Delice (Editörler), Cinsellik Muamması Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalafet. (s. 223-247). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaşın Dökmen, Z. (2019). Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açılımlar. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldız, A. (2012). Kızlığımı Bozdum, Hükümsüzdür! Nilbar Güreş Pratiği Üzerine Bir

Yazı. C. akırlar ve S. Delice (Editörler), Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kùltür ve Muhalefet. (s. 541-557). İstanbul: Metis Yayınları.

Zeybekoğlu, Ö. (2013). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu. Ankara: Eğiten Kitap.





ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 24/08/2020

Tez Başlığı: BARIŞ BİSAKLI'NIN ROMANLARINDA TOPLUMSAL

CİNSİYET BAĞLAMINDA ERKEKLİK İNŞASI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 125 sayfalık kısmına ilişkin, 24/08/2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☐ Alıntılar hariç/dâhil
- 4- ☒ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Melika T.
24/08/2020
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: MELİHA TATLI

Öğrenci No: 18201800003

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI

Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Aslı SOYSAL ERİTTİ
(Unvan, Ad Soyad, İmza)



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 24/08/2020

Tez Başlığı: BARİS BİRAKLI'NIN ROMANLARINDA TOPLUMSAL

CİNSİYET BAĞLAMINDA ERKEKLİK İNŞASI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Melika T.
24/08/2020
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: MELİHA TATLI
Öğrenci No: 18201800003
Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI
Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Dr. Öğr. Üyesi Aslı SOYSAL EŞİTTİ
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>
Telefon: 0-4782117522 Faks: 0-4782117523 E-posta: sbe@ardahan.edu.tr

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Meliha TATLI

Doğum Yeri ve Tarihi: GÖLE/ 09.04.1996

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Atatürk Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı.

Yüksek Lisans Öğrenimi: Ardahan Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü/Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı-Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri:

1. “Eylül” ve “Zavallı Necdet” Romanlarında Topluma Yabancılaşma ve Kişilik Kurgusu.
2. Erdal Öz’ün “Yaralı” Romanında Fiziksel Şiddetin Psikolojik Yansımaları.
3. Kadın Sorunları Bağlamında Sevgi Soysal’ın “Şafak” Romanı.
4. Murathan Mungan’ın “Aynalı Pastane” Hikâyesinde Kendini Gerçekleştirme.
5. Barış Bıçakçı’nın “Bizim Büyük Çaresizliğimiz” Romanında Serbest Zaman Etkinlikleri ve Sanat.
6. Selami Ece’nin Şiirlerinde Mevsim-Duygu İlişkisinin Yeri.

İş Deneyimi

Stajlar : Hamidiye Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi. Yakutiye/Erzurum.

Projeler : 3. Uluslararası MARDİN ARTUKLU BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR KONGRESİ (18-19 OCAK 2020) Dergi Editörlüğü.

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi: edibemeliha@gmail.com

Tarih : 24.08.2020