

# *Yazarın Gölgesi!*

*Sadık Hidayet:*

*Ölüm, Kadın ve*

*Kör Baykuş'un Yeniden Yazılışı*

Yazan:

Rıza Beraheni

Haşim Hüsrevşahi

Saba Kırer

Düzelti: Nihan Özkan

## İçindekiler:

|                                                 | <u>Sayfa</u> |
|-------------------------------------------------|--------------|
| 1- Önsöz .....                                  | 3            |
| 2- Perde Arkasındaki Bebek .....                | 8            |
| 3- <i>Kör Baykuş</i> 'un Yeniden Yazılışı ..... | 6            |
| 4- Eser Kişileriyle Ben Anlatıcı İlişkisi ..... | 35           |
| 5- Sadık Hidayet Öykülerinde Kadın .....        | 51           |
| 6- Her Sanat Eseri Gerçekleşmemiş Bir Suçtur... | 74           |
| 7- Arkaik Nostalji .....                        | 84           |
| 8- Sadık Hidayet'in Eserlerinin Kronolojisi.... | 92           |
| 9- Sadık Hidayet: Çevirdikleri .....            | 96           |

## ÖNSÖZ

Prof. Dr. Yıldırım B. Doğan\*

---

\* Ankara Üniversitesi Psikiyatri ABD Öğretim Üyesi

Edebiyat eleştirisi uzun soluklu çabayı gerektiren, tıpkı edebiyat gibi, bilimin ve sanatın içinde kendine özgü yer tutan ayrı bir okuma ve anlama biçimidir. Edebiyat eleştirisi, edebiyat eserini anlamak, anlatmak; kimi yerlerde (bu kitapta karşılaşacağınız üzere) ‘yeniden yazmak’ edimlerini içeren çeşitliliğe sahip bir süreçtir. Edebiyat eleştirisi okulsal niteliklidir. Bu nedenle bir tür eleştiri yaklaşımını diğer bir yaklaşımdan farklı kılmak mümkündür. Okulsallığı, bağlantılı olduğu düşünce akımı ve eseri irdelerken kullandığı modelleme biçiminden kaynaklanır. Eleştiri okulu hem bir düşünsel akıma dayanır hem de bunu imleyen sanat kuramına doğru açılır. Eleştiri yaklaşımının okulsal niteliğinin aşkınlaştığı noktada ise eleştiri artık kendi kuramlarını doğurmuş hatta kuramsal olmayanı içinde barındırmamak gibi bir tercihi doğrudan benimsemiştir.

Özellikle 60’lı ve 70’li yıllarda yapısalcılığın klasik edebiyat eleştirisi yaklaşımı üzerinde etkisi çok büyük olmuştur. Bu noktadan sonra değişen klasik eleştiri anlayışı yeni düşünsel ve toplumsal gelişmelerin, bunları oluşturan düşüncelerin etkisiyle farklı adlar almaya başlamış; kendi düşünsel modellerini kendileri özgürce oluşturmuştur. Çok farklı eleştiri kuramının oluşu buna bağlıdır. Eleştiri okullarının sayısal çokluğu bu alandaki niceliksel zenginliği gösterirken bir yandan da hatırı sayılır bir nitelik çeşitliliğinin olduğunu belirlemektedir. Bildiğimiz eleştiri yaklaşımlarının bugün altında durduğu başlık; “Modern Eleştiri Kuramları” adını alır. Yapı Bozumculuk, Feminizm, Marksizm, Psikanaliz hemen akla gelen belli başlı örneklerdendir.

Başka bir bakış açısı ile ne kadar okur varsa bir o kadar eleştiri türü vardır denebilir. Bu saptamada okuru fazlası ile gözetken bir tercih söz konusudur. Ancak bu tercihin (okur yönü ile) öznelliğe aşırı bir ağırlık ve önem verdiğini de göz ardı edemeyiz. Akla ilk gelen, eleştiri eyleminde kurama gerek var mı sorusu oluyor. Biz olmadığımızı söylesek bile kuram ortadan kalkmıyor! Kuram var ancak okuma eylemi bağlamında onu bir araç haline

getirebilme, işlevsel biçimde kullanabilme gereksinimi okurun isteği ve seçimine bağlı! Okur olmak, aydın yurttaş olmakla bitştirilmesi gereken bir niteliktir. Aydın bir insanın donanımında insan ve insanlığa dair düşünme araçlarının bir yansıması mutlak olmak zorunda! Dolayısı ile eleştirel okuma biçim ve içerik olarak aydını tanımlayan bir diğer işaret oluyor. Demek ki okurken ihtiyaç duyulan bir araç eleştiri! Böylelikle eleştiri kuramının insan varlığına hizmet eden gerekliliklerden biri olarak hep olduğunu söyleyebiliriz. Kuram, anlatının nasıl okunacağı konusunda rehberlik yapmaz. Asla ‘şöyle okuyun, böyle okuyun!’ şeklinde önerilerde bulunmaz. Okunanı anlam açısından boyutlandırırken farklı bir insan ihtiyacı yaratır; sanatta olduğu gibi. Bu ihtiyaç insan algısını bir düzlemde diğerine taşıırken algı çeşitliliği aracılığı edebi ürünü ayrı bir keşfetme merakına yol açar. Hoş bir serüven başlamış olur. Bunu gerçekleştiren araç eleştiri kuramıdır.

Eleştiri kuramı, kendi içinde yüzleşmesi, kapışması, çatışması bitmeyen unsurları tartışmaya çeken bir hareketliliğe sahiptir. Bir yandan başka bir kuramı irdeleyip çelişki ve sınırlılıklarını vurgularken bir yandan da kuram olarak kendi içyapısındaki katılımcı değişkenleri aynı yansızlıkla tartışmaya katmaktadır. Bu yolla okur kuramlar-arası bakışları görmekte; okuma zenginliği olabilecek en uç noktaya kadar ulaşmaktadır.

Öte yandan eleştirinin ideolojik ve politik yaklaşımlardan, çelişkilerden bağımsız olamayacağını akıldan uzak tutmamak gerekir. Özellikle çağımızda bu böyledir. Oysa 20YY öncesinde anlatı, yazarın niyetine bağlı olarak ele alınır, tarihsel bağlamı içinde irdelenirdi. (Tarihsel Eleştiri) Şimdi ise varolan düşünsel akımların her birinin kendi politik ve ideolojik bağlamında her eleştiri okulunun karşılayacağı sorular ve yanıtları ayrı ayrı kümelenmeler yaratmaktadır. (Modern Eleştiri) Kuramlardan her biri ‘kendiliğinden var olan’ nitelikte olmayıp özel bir nedensellik kurgusuna sahiptir.

Elinizdeki kitap, eleştirel nitelikli okumanın, anlatıya katılabilecek anlamların, yazara değil ama yazılana; temaya ve karakter/lere ulaşan çıkarsamaların neler olabileceğini ortaya koyan okuma süreçlerinin neler olabileceğine dair nitelikli bir örnek, anlamlı ve işlevsel bir güldestedir.

Kitap aynı zamanda bir tür atölye çalışmasıdır. Okuduğunuz güldesteyi farklı kılan özellik ise başlangıçta bir öykü ile örneklenen Sadık Hidayet anlatısının odakta olmasıdır. Kendi ülkesinde ilk roman özelliğine sahip *Kör Baykuş* hak ettiği ayrıntı içerisinde ele alınırken temanın, romanın insan zihninde açabileceği bayraklar olarak dikkat çekmektedir. Bu nedenle, Rıza Beraheni’nin, Saba. Kırer’in ve Haşim Hüsrevşahi’nin ayrı bir araştırma değerindeki yazıları farklı yükseltilere dikilmiş bayraklar olarak sadece edebiyatın utkusunu değil anlatının küresel hacim açısından neleri barındırabileceğini göstermektedir.

Râvi, dilimizde görgü tanığı diye tanımladığımız işlevi üstlenen anlatıcıya verilen isimdir. Sadık Hidayet anlatısında ayrıca üzerinde durulması gereken bir önem taşımaktadır. Râvi, kurgusal gerçeklik içinde yaşamın ışık düşürmeğimiz için karanlık görünen yollara

aydınlık getirmekte, okur kendi zihninde ortalığı ısıtacak görme becerisini bu yolla kazanmaktadır. Kitapta geçen bir alıntıyı aktarmak istiyorum; “*Hayat eseri açıklamakta kullanılmaz. Ama eser hayatı açıklamakta kullanılabilir. S. Sontag*” Râvi, eseri açıklamayı okurun zihinsel gebeliğe izin veren ya da vermeyen tercihinin bırakıyor. Ama bilinmeli ki, okurun zihinsel gebeliğinin doğuma ulaştığı anda, okurun eserle yeniden buluştuğu o büyülü anda, râvi aradan çekiliyor. Başka bir okura ve/veya okumaya doğru -yeniden doğmak üzere- yön buluyor.

Kitapta yazısı bulunan yazarlar bu kez bizler için râvi ödevini üstlenmişçesine gayret içindeler. Bu kitabı bir solukta okuyuşumda bunun sanırım etkisi çok büyük oldu.

Sadık Hidayet anlatısı, ruhbilimin verili unsurlarını alabildiğine barındıran, söz konusu unsurları tutarlı biçimde ele alırken en karışık olandan en yalın olanına ruhsal dinamikleri zengince taşıyan bir çatıya sahip. Buna karşın ruhbilim açıklamalarına temel teşkil eden deterministlik hükümlere bel bağlamıyor. Batı yazını söylence döneminden başlayarak oldukça iyi biliyor. Bu bilgisini yazarken yerinde ve çok etkili biçimde kullanıyor. Buna karşın kültürel göreliliği yok saymayan yaklaşımı mutlak dikkate alınmalı. Anlatısı bu nedenle ulusal olduğu kadar evrensel özler taşıyor. Çünkü Sadık Hidayet anlatısı özerk ve özgül bir anlatı!

Onun anlatısında erkek ve dişi karakterler ayrı nitelikler taşımakla birlikte erkek karakter temelinde -karakterin ruhsallığına bakarak- yeşeren çift eşeylilik tema akışını belirleyen önemli bir değişken. Bu değişkenin anlatı katmanlarında nasıl yer aldığı özellikle Rıza Beraheni'nin metninde derinliğine ele alınıyor. Geçerken şunu belirtmekte yarar var; söz konusu çift eşeylilik salt cinsel hoşnutluğu amaçlamış ayrık bir yönelim değildir. Bu hal, bir “insan hali” olarak, insanın duyumsama ve davranışını hangi kertede etkilemekte ve hangi boyutları ile onun davranış dizgesini dönüştürerek yeni bir hal'e yol açmaktadır sorusunun yanıtını anlatı boyunca açık bir biçimde izlemekte ve anlamaktayız. Çift eşeyliliğe dönecek olursak; karakterler kendi eşeyssel rollerini asla terk etmeksizin ancak yüklü ruhsallığı doğrudan yansıtan bir yer değiştirme ile dinamik seyir halinde anlatılıyor. Gerek Beraheni gerek Kırer temaya bel veren bu izleği ve diğerlerini bir ölçüde saflaştırarak ayrı bir olgu değerinde özellikli biçimde ele alıp işlemişler.

Sanat yorumsal olana ayrı bir değer katar. Böylelikle gerçeği ararken yorumsal olan bir değer katına ulaşır. Yorumsallar bağdaşık olanları tümleştirirken okurun düşüncesini yoğurur. Böylelikle okumanın, bir anlatıyı zihninizde şekillendirmenin hangi zorlu adımlardan geçmek zorunluluğunda olduğu bu yolla ortaya çıkmaktadır. R. Beraheni, S. Kırer, H. Hüsrevşahi yazıları ve yansıttıkları aracılığı ile bizleri içlerine alarak adımlarımızı -okuma keyfini sarsmadan- tartımlı bir ivmeyle anlamlı bir koşuya dönüştürüyorlar. Kendi adıma onlara teşekkür ederim.

Özellikle Haşim Hüsrevşahi'nin metninde ele alınan ölüm ve korkunun bir duyumsama olmaktan çıkıp birer varlık haline dönüşmesinde bireyin ruhsal yapısının ne denli işlevsel olabileceği Sadık Hidayet anlatısının aslı niteliklerinden birisi gibi görünüyor. Korkunun dişi eşey özelliği ölümün erkek eşey özelliği yaşamsal dengesine kavuşurken; saç teli inceliğinde ve gergin bir çelik temaya benzeyen dramın esen her rüzgarla nasıl şiddetle titreştiği yaman bir yaşantı olarak hissediliyor. İnsanoğlu bil(e)mediği sınırların ötesine savruluyor. Korku ölümü beslerken ölüm korkuyu güzellemlerle bezeyerek yüceltmektedir. Korku ve ölüm bağdaşık hale gelirken sınırlar zorlanmakta ve “aynılaşma” şeklinde bir kara delik olarak insan evreninin uzak yakın her tarafında kendine bir yer bulmaktadır.

Korku ve ölümün aynılaştığı noktada oluşan diğer bir hal artık çift eşeyliliklidir. Kadını “erkekleştiren” erkeği “kadınlaştıran” fırça darbesi... Son değil ama! Tablo henüz ne tamamlanmış ne adı konmuş. Her anlatısı ile Sadık Hidayet ad koymaktan kaçınmıyor ve usanmıyor. Buna eleştirel okuma yaklaşımı ile anlatıyı çözümleyen edebiyat işçilerini (R. Beraheni, S. Kırer, H. Hüsrevşahi) eklediğimizde ise kurgusal gerçeklikten sıçrayarak yaşamsal gerçekliğin içinde kendi sınırlarımıza ulaşıyoruz.

Kitaptaki yazarların okura kattığı diğer bir zenginlik de bu olsa gerek! Kitap alıp sürüklüyor insanı. Peşine takılmaya görün, hep peşinden gidiyorsunuz! Gidin artık...

Durun! Bekleyin; ben de geliyorum!

Yıldırım B. DOĞAN  
Nisan 2006, Ankara

## **Perde Arkasındaki Bebek**

Yazan: Sadık Hidayet  
Çeviren: Haşim Hüsrevşahi



Yaz tatili başlamıştı. Le Havre Erkek Lisesi'nin yatılı öğrencileri, ellerinde bavullarıyla, ıslık çalarak ve neşe içinde terk ediyorlardı okulu. Sadece Mehrdad, gemisi batmış bir tüccar gibi şapkasını avuçlarına almış bavulu başında üzüntüyle duruyordu. Okulun müdür yardımcısı, kel kafası ve şişkin göbeğiyle ona yanaşarak, “Siz de mi gidiyorsunuz?” dedi.

Mehrdad kulaklarına kadar kızardı ve başını önüne eğdi. Müdür yardımcısı yeniden “Seneye okulumuzda olmayacağınız için çok üzgünüz,” dedi, “Davranış ve iyi huyunuzla gerçekten diğer öğrencilerimize iyi bir örnektiniz. Ama size bir öğüdüm var; bu kadar utangaç olmayın, azıcık cesaretli olun! Sizin gibi bir gence yakışmıyor, ayıp. İnsan, hayatta cesaret sahibi olmalı.”

Mehrdad, “Ben de okulu terk ettiğim için üzgünüm,” diye yanıtladı.

Müdür yardımcısı gülümseyerek onun omzuna dokundu, elini sıkarak vedalaşıp uzaklaştı. Okulun hizmetlisi Mehrdad'ın bavulunu alarak Anatol France Caddesi'nin sonuna kadar taşıdı ve taksiye koydu. Mehrdad bahşişini verdikten sonra da vedalaştılar.

Mehrdad, Fransızcasını ilerletmek için dokuz aydır Le Havre Lisesi'ndeydi. Paris'te arkadaşlarından ayrılınca, sürüden zorla ayrılan bir koyun gibi uysal bir şekilde okulun yolunu tuttu. Onun huyu ve davranışları okul müdürü ve yardımcısı tarafından takdir ediliyordu. İşte ve derslerde çok dikkatliydi, okul disiplinine uygun hareket ediyordu. Ama hep üzgün ve içe kapanıktı. Ödevlerini yapmaktan, dersleri ezberlemekten ve didinip durmaktan başka bir şey bilmiyordu. Sanki sadece ders ezberlemek için bu dünyaya gelmişti. Düşüncesi okul ve kitapların ötesine geçmiyordu. Sıradan bir görünüşü vardı; solgun benizli, uzun boylu, sıska, boş bakışlı, yuvarlak gözlü, siyah kirpikli, kısa burunluydu ve üç günde bir kestiği köse sakalı vardı. Okulun düzenli ve tekdüze hayatı, tekdüze yemekleri, tekdüze dersleri, tekdüze uyumaları ve uyanmaları onun ruhunu da tekdüze yapmıştı. Mehrdad bazen okulun isle kaplı uzun duvarlarının, düşünceleri onunkine benzemeyen öğrencilerin, pek anlamadığı bir dilin, yakın olmadığı ahlakın, geleneklerin ve değişik yemeklerin arasında

yalnızlık, yoksunluk hissine kapılıyordu; bir mahpusun duyduğu gibi. Birkaç saatliğine izin alıp gezmeye çıktığı pazar günleri de, sinemadan ve tiyatrodan hoşlanmadığı için, belediye'nin karşısındaki parkta uzun bankların üzerinde oturur, gelip geçen kızları, kalabalığı, örgü ören kadınları, çimenlerin üzerinde serbestçe dolaşan serçeleri ve güvercinleri seyrederdi. Bazen de başkalarını taklit ederek yanına bir parça ekmek alır, doğrar serçelerin önüne atardı ya da sahilde ışıklara bakan tepenin başında oturup dalgaların ve şehrin uzak manzarasına daldardı. Çünkü La Martin'in de Bourge Gölü'nün kıyısında aynı şeyi yaptığını duymuştu. Hava bozuk olduğunda bir kaffede oturur ve derslerine çalışırdı. Geçimsiz olduğundan arkadaşı ve arkadaşlık edebileceği başka İranlı öğrenci de pek yoktu okulda.

Mehrdad, İran'da aileler arasında dillere düşen o gözü kulağı açılmamış oğlanlardandı ve hâlâ bir kadın adı duyunca kulaklarına kadar kızarırdı. Fransız çocuklar onunla alay ederlerdi ve kadından, danstan, eğlenceden, spordan, sevişmelerinden bahsettiklerinde Mehrdad, saygısızlık olmasın diye onları onaylardı; kendi yaşamındaki olaylardan onların aşk dolu maceralarına bir şey katmaksızın. Çünkü o muhallebi çocuğu, korkak, hüznü ve içe kapanık yetişmişti. Şimdiye kadar yabancı bir kadınla konuşmamıştı. Anne babası ellerinden geldiğince onun beynini bin yıl öncesine ait öğütlerle doldurmuşlardı. Sonra da oğulları yoldan çıkmasın diye, amcasının kızı Direhşende ile sözünü kesmiş, tatlısını yemişlerdi. Bu, özverinin son raddesiydi ve oğullarının minnet duymasını gerektiren bir durumdu. Ve kendi deyişleriyle namuslu, gözü kulağı kapalı ve ahlak timsali bir evlat yetiştirmişlerdi -ki iki bin yıl öncesinin işine gelirdi ancak-. Mehrdad yirmi dört yaşındaydı; ancak bir yabancı çocuğun on dört yaşındaki cesareti, tecrübesi, gelişimi, kurnazlığı ve gözü pekliği bile yoktu onda. Hep hüznüydü, sanki biri ağıt yaksın diye bekliyordu; dokunsan ağlayacaktı. Aşka dair biricik anısı Tahran'dan ayrıldığı güne aitti; Direhşende, yaşlı gözlerle onu uğurlamaya gelmişti. Ancak Mehrdad onu avutacak söz bulamamıştı. Yani utanç bırakmamıştı, gerçi o amcakızıyla kocaman bir evde birlikte büyümüşlerdi ve çocukluk arkadaşlardı. Crossin Gemisi Pehlevi Limanı'ndan demir alıncaya, İran'ın yeşil ve ıslak sahilleri yavaş yavaş sisin ve karanlığın ardında kayboluncaya kadar Direhşende'yi düşündü. Yabancı memleketteki ilk birkaç ayında, arada bir anımsadı onu; ama giderek unuttu.

Mehrdad'ın eğitimi boyunca okul birkaç kez tatile girdi; ama o, bütün bu tatilleri okulda geçirdi ve derslerine çalıştı. Yaz tatili geldiğinde bunu telafi edeceğim diye kendi kendini avutuyordu. Şimdi kocaman bir takdir belgesi ile mezun olmuştu. Okulun Anatole France Caddesi'ndeki isle kaplı, kara binasına bir göz atarak onunla vedalaştı. Doğruca, daha önce gördüğü pansiyonun yolunu tuttu. Bir oda kiraladı. Okuldaki arkadaşlarından sürekli aşk maceraları, Grant Tavern, Casino, Dancing Royal hakkında hikâyeler duymuştu. Aynı gece, biriktirdiği bin sekiz yüz frangı cüzdanına koydu ve Casino'ya gitmeye karar verdi. Daha hava kararmadan sakal tıraşı oldu. Yemeğini yedi ve Casino'ya gitmeden -daha çok erkendi-biraz dolaşmak için Le Havre'ın en kalabalık caddesine, limanla sonlanan Paris Caddesi'ne gitti. Mehrdad yavaş yürüyordu, laf olsun diye de etrafına bakınıyordu. Vitrinlere dikkat ediyordu. Parası vardı. Özgürdü. Önünde uzun bir üç ay vardı ve bu akşam bu özgürlüğünün tadını çıkarmak, Casino'ya gitmek istiyordu. Şimdiye kadar defalarca önünden geçip de içeriye girmeye cesaret edemediği bu güzel binaya girecekti. Bu akşam oraya girecekti ve

kim bilir belki de bir kaç kız da onun kara kaşına, gözüne sevdalanıp vurulurdu! Öyle salınarak giderken oldukça büyük bir mağazanın vitrinin önünde durdu. Gözü, sarışın bir kadın mankene takıldı; kadın başını hafifçe eğmiş gülümsüyordu. Uzun kirpikleri, iri gözleri, beyaz bir boynu vardı ve bir elini beline koymuştu. Manken, fıstık yeşili elbisesi, mor projektörün ışığının altında ona tuhaf bir göründü. Öyle ki istemsiz durdu. Donakalmıştı. Şaşkınca ona daldı. Bu bir heykel değildi, bir kadın; hayır kadından daha iyi, ona gülen bir melekti. O koyu yeşil gözler, kalp çalan arlı gülümsemesi; hayal bile edemediği gülümseme... ince ve boylu, zarif ve uyumlu endamı, her şeyi onun aşktan, düşünceden ve güzellikten yana tasavvurlarının üstündeydi. Kaldı ki bu kız onunla konuşmuyordu da. Ona yalancıkta aşk nağmeleri okumaya, peşinde koşturmaya, kıskanmaya mecbur değildi. O hep suskundu, hep aynı güzel görünümüyle onun arzu ve isteklerinin son sınırını somutlaştırıyordu. Ne yemek ister ne giyim kuşam ne bahaneler uydurur ne hastalanırdı ne de masrafı vardı. Hep memnun, hep gülücüklü. Ama bunlardan çok daha önemlisi şu ki konuşmazdı, fikir beyan etmezdi ve huylarının uyuşmaması gibi bir kaygısı da yoktu. Yüzü asla kırıışıp değişmez, karnı şişip biçimini yitirmez. Dahası soğuktu da. Bunların tümü aklından geçti. Acaba yapabilir miydi, acaba onu elde etmek mümkün müydü? Onu koklayıp yalaması? Sevdığı parfümü ona sürmesi? Kaldı ki bu kadından çekinip utanmıyordu. Çünkü onu asla ele vermezdi ve onun yanında utanıp sıkılmazdı. O hep aynı namuslu ve gözü kulağı kapalı Mehrdad olarak kalırdı. Ama bu mankeni nereye koyacaktı?

Hayır. Mümkün değildi, şimdiye kadar gördüğü hiçbir kadın onun gibi olamazdı. Yoksa mümkün müydü? Onun gülümsemesi ve gözlerindeki ifade bu mankeni doğal olmayan bir ruhla canlandırıyor. Tüm bu çizgiler, renkler ve uyum, onun güzellikten yana düşünebildiklerini en iyi şekilde somutlaştırıyordu. Onu en çok şaşırtan da yüzünün Direhşende'ye benzemesiydi. Ama onun gözleri kahverengiydi, hâlbuki bu mankenin gözleri yeşildi. Direhşende hep soluk ve üzgündü, hâlbuki bu mankenin gülümsemesi sevinç kaynağıydı ve Mehrdad'ın içinde bin bir duygu uyandırıyor.

Mankenin ayağının yanına küçük bir karton konmuştu. Üzerinde 350 frank yazılıydı. Acaba bu mankeni üç yüz elli franga ona vermeleri mümkün müydü? O varını yoğunlu, hatta giysilerini bile bu mankeni elde edebilmek için mağaza sahibine vermeye hazır. Bir süre dalarak baktı. Birden, kendisiyle alay edebileceklerini düşündü. Ama kendini bu seyirden alıkoyamıyordu, elinde değildi. Casino'ya gitme fikrinden tamamıyla vazgeçmişti ve bu manken olmazsa hayatının boşuna olacağını düşündü. Sadece bu manken onun hayatının sonucunu somutlaştırıyordu. Bu manken onun olsaydı, hep ona bakabilseydi! Bir anda vitrindekilerin hepsinin kadın giysisi olduğunu fark etti. Orada durması uygun olmayacaktı. Herkes ona bakıyordu sanki. Ama mağazaya girmeye ve işi bitirmeye bir türlü cesaret edemiyordu. Keşke birinin gizlice gelip bu mankeni ona satması ve parasını alması mümkün olsaydı ki o herkesin gözü önünde böyle bir işi yapmaya mecbur olmasaydı. İşte o zaman o kişinin elinden öperdi ve hayatı boyunca ona minnet duyardı. Camın arkasından dikkat edince, iki kadının konuştuklarını ve birinin eliyle onu gösterdiğini gördü. Mehrdad'ın yüzü pancar gibi kızardı. Mağazanın üst kısmına baktı. "Sigran Mağazası Numara 102" yazıyordu. Hafifçe kenara çekildi. Birkaç adım uzaklaştı.

Elinde olmadan yola koyuldu. Kalbi çarpıyordu. Önünü doğru dürüst göremiyordu. Manken, o büyülü gülümsemesiyle gözlerinin önünden gitmiyordu ve o, biri daha çabuk davranıp onu alırsa diye korkuyordu. İnsanların bu mankene bu kadar umursamadan bakmalarına şaşıyordu. Belki de onu kandırmak için böyle yapıyorlardı. Kendisi de biliyordu ki bu arzu doğal değildi. Bütün hayatının gölgede ve karanlıkta geçtiğini anımsadı. Sözlüsü Direhşende'yi sevmiyordu. Çaresizlikten, annesine karşı duyduğu utanç yüzünden Direhşende'ye ilgi gösteriyordu. Alafranga kadınlarla bu kadar kolay ilişki kuramayacağını da biliyordu. Çünkü danstan, ortalığı sıcak tutmaktan, koşturmaktan, şık elbise giymekten, dalkavukluktan ve bu iş için gerekli olan her şeyden kaçıp uzak durmak istiyordu. Kaldı ki utangaçlığı kendine engel oluyordu ve bu beceriyi de kendinde görmüyordu. Ama bu manken, onun bütün hayatını aydınlatacak bir ışıktı. Geceleri denize yansıyan ve defalarca altında oturduğu sahildeki ışık gibi. Acaba o, bu arzusunun toplumun duygularına aykırı olduğunu ve onunla alay edeceklerini bilmeyecek kadar saf mıydı? Bu mankenin bir avuç mukavvadan, porselenden, boyadan ve suni saçtan yapıldığını, bir çocuğun eline verilen bir bebek gibi olduğunu bilmiyor muydu? Ne konuşabilir ne teni ısınır ne de yüzünün ifadesi değişir. Fakat Mehrdad'ın gönlünü bu mankene kaptırmasının nedeni işte tam da onun bu özellikleriydi. O konuşan, teni ısınan, istekleriyle olur diyen veya onlara karşı koyan ve onun kıskançlığını depreştiren diri insanlardan korkuyordu; dehşet duyuyordu. Kendi yaşamı için bu mankene ihtiyacı vardı; artık onsuz çalışamaz, yaşayamazdı. Tüm bunları üç yüz elli frankla elde etmesi mümkün müydü?

Mehrdad, karmaşık düşüncelerle telaşa gidip gelen kalabalığın ortasından geçiyordu, kimseyi görmeden ve kimseye dikkat etmeden. Mukavvadan bir adam gibiydi; bir heykel gibi ruhsuz ve iradesiz yürüyordu. Şeytanın, ruhuna egemen olduğu bir insanı andırıyordu. Öylesine geçerken, omuzlarında yeşil şalı olan ve koyu makyajlı bir kadın gördü. Hedefsiz ve istemsiz bir şekilde kadının peşine takıldı. Kadın, kilisenin yanından, isli ve karanlık binalarla çevrili dar ve korkulu bir sokak olan Saint Jaque sokağına saptı. Açık penceresinden, gramofondan yükselen müziğin duyulduğu bir binaya girdi. Yanık İngilizce şarkının arasında, aynı müzik yer yer tekrarlanıyordu. Müzik bitsin diye, bir süre bekledi; fakat bu sazın ne olduğunu anlayamazdı. Bu kadın kimdi ve neden oraya gitti? Neden onu takip etmişti? Yeniden yola koyuldu. Posta Meyhanesi'nin kırmızı ışıkları, şişman erkekler, tuhaf suratlar; bu adamlar için yapılmış küçük ve esrarlı kahvehaneler peş peşe gözünün önünden geçiyordu. Limanda tüy, zift ve balık yağı kokan, nemli ve serin bir meltem esiyordu. Renkli ışıklar direklerin tepesinde göz kırpmıyordu. O kalabalığın, kocaman gemilerin, küçük motorların ve yelkenlilerin gürültüsü arasında bir grup işçinin, hırsızın ve kopuğun arasında her ırktan insan vardı. Hani, insanın gözünden sürmesini bile çalan usta hırsız takımından... Mehrdad, istemsiz bir şekilde ceketinin düğmelerini ilikledi ve hafifçe öksürdü. Sonra daha hızlı adımlarla, önünde bir set inşa edilen Etazoni Caddesi'ne doğru yürüdü. Limana büyükçe bir gemi demirlemişti ve uzaktan sıra sıra ışıkları görünüyordu. Küçük dünyalar gibi, yüzen şehirler gibi, denizi yaran gemilerden ki benzeşmeyen huyları, görüntüleri ve tuhaf dilleriyle bir avuç insanı uzak ülkelerden limana getirirdi ve sonra azar azar onları emip sindirirdi. Bu tuhaf insanları, bu tuhaf yaşamları birer birer gözünün önünde canlandırıyordu; kadınların süslü yüzlerine dikkat ediyordu. Acaba erkekleri kandırıp çıldırtan bunlar mıydı? Acaba

bunlar, o mağazanın vitrinindeki mankenden kat be kat daha aşağılık değiller miydi? Bütün yaşamı yapmacık, boşuna ve boş göründü. O anda sanki koyu ve yapışkan bir maddenin içinde çırpınıyor, kendisini kurtaramıyor gibiydi. Her şey saçmaydı gözünde; o anda set duvarının üzerinde oturmuş, birbirinin koynuna girmiş o kız ve delikanlı da saçma sapandılar. Okuduğu dersler, islerle kaplı okulun binası... hepsi gözünde yapmacık, uyduruk ve oyuncak gibiydi. Mehrdad için bir tek gerçek vardı o da vitrindeki mankendi. Aniden döndü. Düzenli adımlarla kalabalığın ortasından geçti ve Sigran Mağazası'nın önüne gelince durdu. Mankene bir bakış daha attı. Yerli yerinde duruyordu. Hayatında ilk kez bir karar veriyordu sanki. Mağazaya girdi. Siyah elbiseli ve beyaz önlüklü güzel bir kız, yapmacık bir gülümsemeyle ileri çıkarak "Buyurun bayım, nasıl yardımcı olabilirim?" dedi.

Mehrdad eliyle vitrini gösterdi: "Bu manken kaç para?" dedi.

— Fıstık yeşili elbiseyi mi istediniz? Başka renklerimiz de var. İzin verin... bir dakika bekleyin... buyurun... şimdi çalışanlarımızdan birisi giyer ve onun üzerinde görürsünüz. Herhalde sözlünüz için... Bu fıstık yeşili olanı istemiştiniz değil mi?

— Affedersiniz bayan, ben mankeni kastetmişim.

— Mankeni mi? Nasıl yani? Ne demek istediğinizi pek anlamadım.

Mehrdad, yersiz bir istekte bulunduğunu fark etti; fakat bozuntuya vermedi. O anda ilham gelmiş gibi, "Evet," dedi. "Mankeni... olduğu gibi... elbisesiyle. Ben yabancıyım ve terzi dükkânım var. Bu mankeni olduğu gibi istiyorum."

— Haaa... Bu çok zor. Patrona sormalıyım. (Yüzünü diğer kadına çevirerek) Suzan! Mösyö Leon'u çağır lütfen.

Mehrdad, mankene doğru yürüdü. Mösyö Leon, kır sakalı, kısa boyu, şişman gövdesi, siyah elbisesi ve altın zincirli saatiyle, o kızla konuşup Mehrdad'ın yanına geldi:

— Bayım, siz mankeni mi istemiştiniz? Meslektaş olduğumuz için, size olduğu gibi, elbisesiyle iki bin iki yüz franga bırakırım, dokuz yüz frang tenzilatla. Bu manken bize iki bin yedi yüz elli franga mal oldu. Elbisesinin fiyatı da üç yüz elli frank. Bu saf porselenden yapılan en güzel heykeldir. Sizi tebrik ediyorum. Belli ki işinizin ustasıdır. Bu, meşhur sanatçı Rekro'nun eseridir. Biz yeni tarz mankenler getirmeyi düşündüğümüz için bu heykeli size zararına satıyoruz. Ama bunun bir istisna olduğunu bilmenizi isterim. Çünkü biz mağazamızın demirbaşlarını müşterilerimize satmayız ve ayrıca bunu bir sandıkta sizin için paket yapacağımızı da eklemeliyim.

Mehrdad kızarmıştı ve adamın çektiği uzun söylevden sonra ne diyeceğini bilemiyordu. Yanıtlayacağına elini cebine götürüp cüzdanını çıkardı. İki adet binliği ve bir adet beş yüzlüğü adamın eline bıraktı ve üstü üç yüz frangı aldı. Acaba ay sonuna kadar üç yüz frankla geçinebilecek miydi? Ne önemi vardı ki! Çünkü arzusunun son raddesine ulaşmıştı.

Bu olaydan beş yıl sonra Mehrdad, biri kocaman tabuta benzeyen üç bavulla Tahran'a geldi. Ama herkesi şaşırtan şey, Mehrdad'ın sözlüsü Direhşende'ye çok resmi davranmasıydı; ona bir hediye bile getirmemişti. Üçüncü gün bitince annesi onu çağırdı ve sitemler yağdırdı. Özellikle, Direhşende'nin altı yıl boyunca onun umuduyla evde beklediğini de söyledi. Güya onu istemeye gelen kaç kişiyi reddetmiş. Sonuç olarak Direhşende ile

evlenmesi gerektiğini söyledi. Mehrdad bütün bunları soğukkanlılıkla dinledi ve bir yanıtla annesinin hepten umutsuzluğa attı: “Benim fikrim değişti. Asla evlenmemeye karar verdim.”

Annesi üzüldü ve oğlunun artık o eski uysal Mehrdad olmadığını anladı. Ondaki bu değişikliği gâvurlarla olan ilişkisine, inançlarındaki ve düşüncelerindeki sarsılmaya bağladı. Yine de her ne kadar huyuna suyuna, oturuşuna kalkışına, davranışına dikkat ettiyseler de onun söylediklerinin aksini ispatlayacak hiç bir şey bulamadılar ve sonuçta onun nasıl birisi olduğunu anlayamadılar. O yine o eski korkak ve sümsük Mehrdad’dı. Sadece düşünceleri değişmişti. Kaç kişi onu takip ettiyse de kimse onun aşk ilişkilerinden bir şey elde edemedi.

Ama ev ahalisini Mehrdad’a karşı kuşkulu kılan bir şey vardı ki o da şuydu; o kendi odasının kapısının arkasına, üzerinde fıstık yeşili elbisesi olan bir kadın heykeli koymuştu; bir eli belindeydi ve gülümsüyordu. Nakışları el işlemesi bir perde asılıydı etrafına. Geceleri Mehrdad eve dönünce kapıları kapatır, plağı gramofona koyar, içkisini yudumlar ve perdeyi çekerti. Sonra da saatlerce karşıdaki kanepede oturur, onun vücuduna hayranlıkla bakardı. Bazen şarap çarpınca, kalkar ona doğru yürür, saçlarını ve göğüslerini okşardı. Onun aşk hayatı bununla sınırlıydı ve bu heykel aşkın, şehvetin ve arzusun timsaliydi.

Bir müddet sonra bu konuya merak salan ailesi ve özellikle de Direhşende, bu manken işinde bir iş olduğunu anladılar. Direhşende, bu mankene ad takmıştı; Perde Arkasındaki Bebek diye çağırıyordu onu. Mehrdad’ın annesi, onu sınamak için birkaç kez mankeni satmasını ya da elbisesini hediye olarak Direhşende’ye vermesini önerdi. Ama Mehrdad, her defasında onun isteğini reddetti. Diğer taraftan Direhşende, Mehrdad’ın gönlünü kazanmak için onun zevklerini ve beğenilerini o heykelden öğrenip çıkarmaya başladı. Saçlarını onunki gibi kestirdi ve bukleler bıraktı. Onun üzerindeki gibi fıstık yeşili bir elbise yaptırdı. Ayakkabısının modelini bile mankenin üzerindekiinden aldı. Mehrdad’ın evde olmadığı gündüzleri, Direhşende’nin işi Mehrdad’ın odasına girmek ve aynanın önünde mankeni taklit etmek olmuştu. Bir elini beline koyar, boynunu onunki gibi eğer ve gülümserdi. Özellikle de gözlerindeki o yürek çalan ifade! İnsanın yüzüne bakıyordu; ama sanki boşluğu seyreliyor gibiydi. O, bu heykelin ruhunu taklit etmek istiyordu. Mankenle az da olsa benzeşmesi bu işi bir ölçüde kolaylaştırdı. Direhşende, uzun saatler boyunca, Mehrdad eve dönünceye kadar kendi vücudunu mankeninkiyle karşılaştırıyor ve ona benzemeye çalışıyordu. Çeşitli bahanelerle ve oyunlarla kendini Mehrdad’a gösteriyordu. Önceleri bütün çabaları boşa gidiyordu ve Mehrdad ona aldırmiyordu. Mehrdad’ın bu tutumu onu bu işte iyice kararlı olmaya ve heyecanlandırmaya itti. Giderek Mehrdad’ın dikkatini çekmeye başladı ve onda içsel, yüreğinde cereyan eden bir savaşın başlamasına neden oldu. Bir yanda soğuk, rengini kaybetmiş, elbisesinin rengi kaçmış, onun gençlik deneyiminin, aşkının, bedbahtlığının simgesi ve kandırdığı duygu ve arzularının temsilcisi bu hayal ürünü zavallı heykel; diğer yanda ise amcasının kızı; ki acı çekmişti ve beklemişti. Kendisini onun zevkine ve beğenisine göre değiştirmişti. Hangisinden vazgeçebilirdi? Ancak aşkının simgesi olan bu heykelden kolayca vazgeçemeyeceğini hissetti. Acaba onun özel bir yaşamı, kendisinin kalbinde özel bir yeri yok muydu? Onu ne kadar çok kandırmıştı, onun düşüncesiyle ne kadar çok eğlenmişti. Onda ne kadar çok sevinç yaratmıştı ve zihninde o, bir avuç çamurdan ve suni saçtan oluşan bir heykel değildi. Varlığı, yaşayan diğer insanlardan daha gerçek olan canlı bir varlıktı. Onu çöplüğe atabilir ya da başkasına verebilir miydi? Onun güzelliğinin sırlarına merakla

baksınlar ya da bakışlarıyla onu okşasınlar ya da onu kırsınlar diye bir mağazanın vitrinine bırakabilir miydi? Defalarca öptüğü bu dudakları, okşadığı bu boynu? Hayır! Onunla küsmeli ya da öldürmeli. Yaşayan bir insanı öldürür gibi öldürmeli onu, kendi elleriyle. Mehrdad, bu amaçla bir revolver aldı. Ama ne zaman düşündüğünü yapmak istese kuşkuya kapılıyordu.

Bir gece Mehrdad zil zurna sarhoş, her zamankinden daha geç bir vakit odasında girdi. Işığı yaktı. Kendi rutin programına göre perdeyi çekti. Dolaptan bir şişe içki aldı. Gramofonu kurdu. Üzerine bir plak koydu ve iki kadeh içkiyi peş peşe kafaya dikti. Sonra da gidip kanepeye, heykelin karşısına oturup ona baktı.

Mehrdad, heykelin yüzüne bakıyor; fakat onu tam göremiyordu. Çünkü onun biçimi, gözlerinin önünde kendiliğinden canlanıyordu. Bu işi alışkanlıkla yapıyordu. Bu, yıllarca yaptığı bir işti. Bir müddet daldıktan sonra yavaşça yerinden kalktı ve heykelin yanına gitti. Onun saçlarını okşadı. Elini, boynuna ve memelerine kaydırdı. Ama aniden kor demirle yakmışlar gibi geri çekti ve geri geri gitti. Gerçek miydi? Mümkün müydü? Duyduğu bu yakıcı sıcaklık? Evet, kuşkuya yer yoktu. Acaba rüya mı görüyordu, bu bir kâbus muydu? Sarhoşluktan mıydı yoksa? Gömleğinin koluyla gözlerini sildi ve düşüncelerini toparlayabilmek için kanepeye çöktü. Ama ansızın heykelin düzenli adımlarla, bir elinde belinde ve gülümseyerek ona doğru yaklaştığını gördü. Mehrdad deliler gibi hareketler yaparak kaçmak isterken aklına bir fikir geldi. İstemsiz olarak elini pantolonun cebine atarak revolveri çıkardı ve heykele doğru peş peşe üç el ateş etti. Bir inleme sesi duydu ve heykel yere düştü. Mehrdad korkarak eğilip başını kaldırdı. Ama kanında kıvranan heykel değil, Direhşende'ydi.

## *Kör Baykuş*'un Yeniden Yazılışı\*

Yazan: Dr. Rıza Beraheni  
Farsçadan Çeviren: Dr. Haşim Hüsrevşahi

---

\* Bu yazı İran'da yayımlanan BAYA edebiyat dergisinin Ocak-Şubat-Mart 2000 sayısından alınmıştır.



1- Bizim anlatı yazınımızda *Kör Baykuş*'un ayrıcalıklı bir yeri var. *Kör Baykuş*, Farsça yazılan ilk roman olarak tarihsel özel yerinin yanı sıra, sanatsal uygulaması nedeniyle büyük öneme ve konuma da sahiptir. Bu sanatsal uygulama, derin ve etkili biçimde kendini göstermektedir. Öyle bir değere sahiptir ki biz okurlar onun çekim alanına gireriz. Şaşkınlığımızın ve hayranlığımızın boyutları ve bu kitabın büyüklüğü çekim alanına girişimizin gücü o denli büyüktür ki eleştirel erkimiz azalır. Sanatsal tadın yarattığı uyuşukluk, bize onu eleştirme izni vermez. Defalarca okumamıza rağmen onun sanatsal muhatabı olarak kalırız yalnızca. Onun derin, geniş ve hayal gücümüzü zorlayan büyüğü, boğazımıza akıtılan zehri duyumsamamızı önler. Bu nedenle de benim buradaki amacım kesinlikle kitabın yeniden okunuşu değil. Amacımız, kitabın yeniden yazılışıdır; çünkü ancak, kitabı yeniden yazmakla onun kalbine yerleşebiliriz. Bizim, kitabın anlamları, yapısalı, simgeleri ve mitleri ile bir işimiz yoktur. Bu göstergeler üzerinde daha önce hem söyledik hem de yazdık.\* Başkaları da söylemiş, yazmış ve yayımlamışlardır. Şimdilik bu yorumların doğruluğu veya yanlışlığı ile bir işimiz yoktur. Aslında bu yorumların doğruluğu veya yanlışlığı sonraki yorumların da konusu olmuştur. Onların incelenmesi de konumuz dışındadır. Eseri gösterilene karşı ilgi ve bağlılık -yani o içerikler, plot'ın (kurgu ve komponun) temel mayasına dönüştüğü ve giderek eserin içindeki yapısal parçaların gölgelenmeleri yoluyla hem eseri yaptığı hem de anlamı eserin diğer bölümlerine çağrıştırdığı yerde- bakışıyla yorumlamayacağız. Biz bunu, daha önce

---

\* 1989-1990 yıllarındaki *Şiir, Öykü ve Yazınsal Kuramlar* adlı çalışma atölyesine ait 130 ses bandının ve Sadık Hidayet'in eserlerinin incelendiği 32 ses bandına aittir. Daha önce, Kimya ve Toprak'ta, *Kör Baykuş*'u yapısal tekniği, yapı bozumu ve Roman Jakobson'ın istiare ve mecaz kutuplarının esaslarına göre *Kör Baykuş*'u ele aldık (1986) 1977 yılında Taçlı Yamyamlar adlı İngilizce eserde, Hidayet'in bakışıyla *Kör Baykuş*'taki iki kutuptaki kadını "*Eril Tarih*" bölümünde irdelemiştik. *Kör Baykuş*'un Yeniden Yazılış düşüncesi 80'li yılların başlarına kadar gider, özellikle de atölye çalışmalarımızın başladığı 88 yılına ve Elli Bin Yıllık İki Gün adlı romanın yazılış yıllarına. Bu taslağı 23 Nisan 1996 yılında Süreyya Hisami'nin ölümü nedeni ile "Esir ve Süreyya ve Tepetakla Râvi" başlığıyla kısa bir konuşma olarak sundum... Bundan önce iki konuşma Londra Üniversitesi "1992 - ki Oksford, Kambric, Mençester, Viyana, Berlin ve Hamburg Üniversitelerinde de tekrarlanmıştır. Bu konuşmalarda İran romanını, Hidayet ve AlAhmed'in kadından sundukları algıların karşısına koydum.

değişik zamanlarda eserle karşılaştığımızda kendi yorumlarımızı ve tevillerimizi defalarca vererek yaptık. Bu kez eseri, bitimden önceki iki bölüme ya da eserin başlangıcındaki iki bölüme dönüştüreceğiz. Yani; esere imzasını koyanla eseri anlatan, kendi aralarındaki ilişkiyi belirledikleri bölüm ve temel karakter olarak râvinin\* diğer karakterle, özellikle ona karşı olan karakterle ilişkisinin çizildiği bölüm... Bu bölüm, eserin okunması ve yeniden okunuş bölümü değil. Bu, eserin yazılması ve yeniden yazılışı bölümüdür. Bizim gayemiz, eserin yeniden yazılışıdır.

2- Bu konulara bakışımız diğerlerinden farklıdır. Baştan beri de farklıydı. Şayet bir eser sanatsal uygulanış açısından eksikse, bu, bizi o eksikliğin niteliği ve niceliğini anlamamıza ve aslında bir yazınsal eleştiriye yönelmemize neden olur. Sanatsal açıdan tam sayılan bir eser -örneğin *Kör Baykuş*- bizden, başka bir bakış talep eder; o da tam bir yazınsal eserin ne olduğunu tanımlamaktır. Gördüğümüz gibi sanatsal eseri tanımlamanın peşinde değiliz. Burada, sanatsal eserin “jeneriğini” veya türbilimciliğini bildirmek gibi bir kastımız da yok. Bu eser, bir şiir yahut kısa bir öyküdür; kısa ya da uzun bir romandır gibi belirlemelerde bulunmak istemiyoruz; sadece tam bir eserin ne olduğunu tanımlamak istiyoruz. Birileri kalkıp şöyle diyebilir: “Madem sen eseri tam olarak görüyorsun neden rahat bırakmıyorsun, ısrar ediyorsun? Bırak da git!” Biz diyoruz ki, hayır tersine; bizim iyi bir eseri irdelememiz tam da buradan başlar. Şayet bir eser eksik değilse; fakat tam olan bu eseri tanımlamak için bazı nedenlerden dolayı eksik olduğunu ilan ediyorsak; demek istiyoruz ki tam olan bütün eserlerde gizli yerler, saklı ve pusuya yatmış kıtalar var. Sadece bu eserler defalarca okunduktan, eleştirmenler tarafından birçok yönüyle irdelendikten, kuramcılar arasında elden ele dolaştıktan ve o eserin her bir küçük parçası gözden geçirildikten sonra biz işe koyuluruz; o eserin tamlığını eksiltelenler olarak, onun mükemmelliğine darbe indirenler olarak, onun en ince dokusunu alt üst edenler olarak ve onun sinir sistemini parçalayanlar olarak, onun gizli yerlerini seslendirenler olarak, onun suskunlarını coşturanlar olarak ve onun hareketsizlerini harekete geçirenler olarak! Biz bildiriyoruz: Yalnızca yeniden yazmayla eserdeki o eksiği bulabiliriz. Böyle durumlarda, zaman geçmeli ki biz işe koyulalım; eserde olması gereken; fakat artık olmayanı görmek için, eserin içine girmek için, onu anlamlandırmak ya da kurgusunu irdelemek maksadıyla değil; eserin tam da oluşup yükseldiği yerde, yani yaratıcıyla yaradılış gücü arasındaki asla görünmeyen aralık ve mesafede, onun kalbine darbe indirmek ve onu kırmak için!

Biz önce o görünmeyen mesafeyi buluruz ve kalemimizi o aralığa bırakırız; acaba yazar eserini eksiksiz ve tam olarak yazmış mı, eksiksiz ve tam olarak yazmakta mı yoksa bir şeyleri saklıyor mu, diye görmek için. İster kişisel nedenler ister tarihi nedenler isterse kişisel eksiklikler, türsel gereklerden veya biçimsel nedenlerden olsun; acaba yazar, yazarak yazıyor mu, açığa vurarak gizliyor ya da gizlemekle eseri görünüşte eksiksiz ve tam olarak yazıyor mu, diye görmek için. İşte, o an biz işe koyuluruz! Katmanlı giysilerini eserin üzerinden soyduktan ve çıplak, hilesiz hurdasız ve katıksız bir şekilde

---

\* Arapça. Râvi, olaya tanık olarak anlatan kişi, anlatıcıdır (İngilizcesi eye witnessed narrator). Rivayet, görüp anlatmaktır. (ç.n)

eserle halvet olduktan sonra da, “Bak arkadaş,” deriz, “bu, bu, bu... dikkat et! Sıkıntı şurada. Tamam, anladık senin saygıdeğer râvinin çaresiz dertleri var; o hep de bu yüzden sızlanmıştır; bir toplum da ona hak vermiştir ve ‘Hayatta öyle yaralar varki cüzam gibi insanın ruhunu inzivada ve sinsice yer, kemirir!’<sup>\*</sup> demiştir; ama bu yaralar ve bu kemirici cüzam ve acılar, o gizli ve saklı yerlerden, o sessiz ve kımıltısız tutulan yerlerden, eserin kendi içindeki o bastırılmış öğelerden kaynaklanmaktadır ve râvi, bu sessizliğin, hareketsizliğin, onların saklı kalmışlığının başlıca sebebidir. Biz o sessizliğin kaynağının, o bastırılmış öğelerin peşindeyiz ve inanın ki onların açığa çıkmasıyla eserin yapısalı karışacaktır; artık eskisi gibi olmayacak ve belki de başka şekillerde var olacaktır.”

Tam ve eksiksiz eserin tanımı şudur: Yeniden yazılmasıyla eserin tamlığının karışmasıdır ve eserin yeniden yazılışı, eserin yeniden okunmasının tersine, eserde onların yazılmasıyla sonsuza kadar bastırılmış olan öğelerin yeniden okunmasıdır ve eser bu bastırmalar sayesinde yayımlanacak duruma gelmiştir. Öyleyse iyi ve mükemmel (tam) olan bir eserin tanımı şudur: Bu yeniden yazılışı tanımlanırken, o kendi eksiksizliğini ve tamlığını aşar, geçer. O eserin ve her eserin; râvinin yaradılışı, her râvinin; anlatı bilinci, her anlatı yaradılışının bilincinin bir parçasına dönüşür. Rivayetin aslının bilincine varmak, rivayetiyeğin (anlatmalığın)<sup>†</sup> yaradılışı demektir ve anlatmalık, rivayetin aslının bilincine varmaktır. *Kör Baykuş*’un temel sıkıntısı anlatım temelindeki sıkıntıdır.

3- Dedik ki; biz eseri tam olarak bilmek yerine -onu tam olarak bilsek dahi- onu eserde sessiz bırakılan başka bir bakışla eksikliğe doğru sürükleriz. Büyülü eserin en büyük sırrı, bizim o eseri yapısal olarak organik görmemizdir. Böyle bir eser sanki tüm zamanlar ve mekânlar için yazılmıştır. Zira onun birbirine bağlı parçaları sonsuza değin yara almayacak bir bütün oluşturur ve çürüyüş kabul etmediği gibi onun janrı elinden alınamaz ve bizim onu janrından etmemiz de olanaksızdır sanki. Tılsımı bozmak, tılsımı açmak veya tamdan bir bölümü ya da bir parçayı diğer parçalardan ayırıştırmak için tılsıma darbe indiriyoruz. *Kör Baykuş* büyülü bir eserdir; yani onda, öyle esrarlı bir dünya yaratılıyor ki, ya biz onu olduğu gibi kabul etmeliyiz ya da onun bir parçası darbe alacak yapıdaysa, onun tümünün darbe alabileceğini kabul etmeliyiz. *Kör Baykuş* büyülü bir eserdir; fakat biz büyücü değiliz, büyüye de inanmıyoruz. Büyüyü kabul etmek bizi uyutur oysa biz uyanık kalmaya kararlıyız. Tılsımı kırmak, esere darbe indirmek gayesi ile ve acaba bir parça diğer parçalarla bir bütünü oluşturduğu gibi, başka bir yerde kendi bütünlüğünü oluşturabilmek için diğer parçaları kendine doğru çekebiliyor mu çekemiyor mu diye görmek için, parçalardan birini dışarı alıyoruz ve onu başka bir aynanın önüne koyuyoruz. Yani bir parça öyle güçlü olmalı ki onu bütünden ayırmaya gücümüz asla yetmemeli ve onu dışarı çektiğimizde diğer parçalar onunla birlikte dışarı çıkmalı ve başka bir yerde o bütünü oluşturabilmeli. Şayet bir parçayı çektiğimizde diğer parçalar onunla birlikte dışarı çıkmazsa, o zaman biz tılsımı kırmışız demektir; onun içine girmişiz

<sup>\*</sup> Sadık Hidayet, *Kör Baykuş*, Emir Kebir, Tahran, 1973, S 9

<sup>†</sup> Narrativity

ve ona müdahale etmekteyiz demektir. Bu durumda biz eseri yeniden okumamaktayız, onu yeniden yazmaktayız.

Görünüşte tam olan bir eserin yapısalını kırmak şu yönde bir çabadır: Birincisi şu ki her büyük eserde, eserin kendi tarafından henüz işgal edilmemiş gizli yerleri vardır ve o gizli yerler bizi beklemektedir. Bu, eserin mükemmelliğini (tamlığını) başlı başına riske sokar; bu ise Jaque Derrida'nın edebi-felsefi eserlerin irdelenmesinde sözünü ettiği\* bilince doğru hareket etmektir. Ondan önce Martin Heidegger “*Neye Düşünmek Denir?*”de, “Düşünülmemiş Düşünce” bölümünde ondan söz etmiştir†.

İkincisi şu ki, bir eserin yapısalını kırmak onu başka bir yönde yeniden yazma çabasıdır. Şayet bizim bir eseri yeniden yazma erkimiz varsa, aslında düşünceyi, eserin dilinin bazı parçalarını anlatarak eserde onun sessiz bıraktığı yanlara yöneltmeliyiz. Biz eserin sessiz yerlerini, dilini seslendirerek, o yerleri başka arka planlara çekerek ya da sırf onları yeniden adlandırarak tanıtip seslendirmeliyiz ki eser yeniden yazılsın.

Bizim bu işi yapabilmek için değişik yollarımız var. Teknik alanda ve dilin yazınsal poetikası alanında o yolların üç mekanizmasına işaret edeceğiz: 1- Eser için başka eğretileme oluşturmak, 2- Ad aktarması yoluyla, 3- Eserin çelişğini ya da tam tersini oluşturmak, tersinin tersine ya da eseri iki kademede tersine dönüştürerek. Bu üç mekanizmadan ikisi için, Jakobson'ın bakışıyla, afazinin dilsel incelenişindeki değişik kutuplara dikkat ederiz; eseri tersine dönüştürme işinde biz, anlatıcı mekanizması ve anlatılmalık aslıyla karşı karşıyayız; geçmişte bizim hep üzerinde durduğumuz çok dillilik aslıyla. Büyük Rus kuramcısı Mikhail Bakhtin'in teorik eserlerini okuduktan sonra karakterlerin dili hakkındaki düşüncelerimizde daha da ısrarcı olduk; özellikle günümüzde kadın sorunlarıyla ilgili olarak kadın “yazarlar” Bakhtin'in teorilerini kendi yazınsal-teorik eserlerinde içselleştirmişlerdir. Bakhtin, karakterlerin değişik dillerinden söz eder; öyleyse ona göre diğerdillilik'e‡ başta romanların kadın karakterleri, kadın yazarlar ya da kadın yanlısı yazarlar tarafından çağdaş dünya yazını yararına el konabilir. Gerçi Bakhtin'in düşüncesinde de bu düşünce, düşünülmemiş bırakılmıştır; diğer büyük düşünürlerin yanında da bir kısmı düşünülmemiş kaldığı gibi. *Kör Baykuş*'ta o düşünülmemişleri, sadece yeniden yazma biliminin teknikleri ile açığa çıkarabiliriz. Asil bir eser, kendi asaletini öne çıkararak diğer asaletlerin düşünülmemiş olduğunu gösteren eserlerdir. Tersine dönüştürmek ya da tersine dönüştürmeyi iki kademede tersine

\* Jacques Derrida. *Act of Literature*. Edited by Derek Attidge, Routledge, New York, 1992, Ss. 81–220. Jaque Derrida, bir eserin başka bir esere doğru yapıbozumu, bunun da ilk esere yapıbozumu ve bu ikisinden üçüncüye doğru yapıbozumu ve zihni bu yapıbozumu sürecine maruz bırakılmasını “bilinçlenme” olarak adlandırmıştır. “Yasa Karşısında” adlı makalesinde, önce benzersiz eseri tanımlamış, sonra Kafka'nın kısa eserini irdelenmiş, ardından Freud'un ahlak hakkındaki düşüncelerinde her ikisine karşı yapıbozuma gitmiş, sonra da Kafka'nın “Dava”sını ele almış ve en son da Prag'daki kendi yaşamının bir bölümünü aktararak bu bilinçlenmenin yasasını açıklamıştır.

† Martin Heidegger. *What is Called Thinking?* (Harper L. Row, New York, 1968), Part one, Ss 3–100. “Bir düşünürün düşüncesinde düşünülmeyen onun düşüncesinde yatan bir eksiklik değil. Düşünülmeyen her halükarda düşünülmemiş olarak mevcuttur. Bir düşünürün düşüncesi ne kadar asil olursa, ne kadar çok düşünülmemişlik içerirse o ölçüde zenginlik kazanır. Düşünülmemiş, düşünmenin getirdiği en büyük armağandır.” Heidegger “düşünülmemişin düşünürün diline bağlı” olduğunu ileri sürer. Dil, düşünürün inançlarını açıklamadan, düşünürün dilinin ne olduğunu söyler. S 76.

‡ Heteroglossia

dönüştürmek, bizim o perde arkasındaki hakikatlerin çoğunu anlamamıza izin verir. Perde arkasındaki bu hakikatlerin çıkış yeri, yatanla yaratma işi arasındaki belli belirsiz mesafedir.

4- Sadık Hidayet'in yaşamı hakkında yazılanlardan, Ferzane'ninki en iyisidir. İran edebiyatı, bu bakımdan Ferzane'ye borçludur. Gerçi onun bazı yakınmaları da vardı. Örneğin, "Bu yazılar neden daha önce basılmadı?" ya da "İran'da ve diğer yerlerde yazınsal eleştiri, yazarların bilgisizliklerinden dolayı bu eleştiriler Hidayet'in çalışmalarının niteliği ve niceliği hakkındadır, onun okudukları ve eserleri hakkında yanlış yollara saparken, neden Ferzane'nin Hidayet'in yaratıcılığının süreçleri hakkındaki anıları onu sevenlere sunulmuyordu?" gibi. Ancak bu yakınmalar üzerinde ciddi bir şekilde durmak mümkün değil. Ama Ferzane'nin kitabı her halükarda bu boşluğu doldurmuştur; özellikle de Ferzane'nin kitabı çıkıncaya değin yazınsal eleştiri düşünürleri, Hidayet'in köklerine -Jung, Joyce, Virginia Woolf, Freud ve başkaları-yönelindiklerinde yeterli belgeleri yoktu. Gerçi biz Ferzane ile aynı fikirde değiliz. Ona göre Hidayet'in eserleri -örneğin İnci Top'u-, Joyce'un eserleriyle karşılaştırılabilir. Ama işin irdelenme süreci bakımından, yeni eserlerin bu eser üzerindeki etkisini onaylamak mümkündür. Ferzane'nin Joyce'a, Otto Rank'e, Jung'a, Freud'a ve Hidayet'in seyrettiği filmlere yaptığı gönderiler çok değerlidir, özellikle de Otto Rank'in yapıtlarındaki "ikiz" meselesi söz konusuysen. Son otuz yıl boyunca biz, Hidayet'in bu kişilerden etkilendiğinden emin olmadan onların yeni edebiyat üzerindeki ciddi etkilerinde ısrar ettik. Biz kendimiz de sonraki iki-üç on yılda bu büyüklerden etkilendik. Hidayet'in de kendi zamanında aynı kişilerden etkilenip etkilenmediğine dair elimizde yeterli belgemiz olmadı. 60'lı ve 70'li yıllarda Joyce'un, Proust'un, Virginia Woolf'un, Jung'un, Freud'un, Otto Rank'in söz konusu edilmeleri, Hidayet'in kendisinin etki altında görülmeden, dolaylı olarak söz konusu edilmesi anlamını taşımıştır. Dünya edebiyatı ve İran romancılığı hakkında yüzeysel bilgilere sahip olan ve Hidayet'i realist bir yazar olarak Joyce, Virginia Woolf gibi modernistlerin karşısına çıkaran eleştirmenler, Ferzane'nin kitabının yayımlanmasıyla silahsız kaldılar. Çünkü Hidayet'in, edebiyatı, Joyce öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırdığı Ferzane'nin kitabı vasıtasıyla bilinmektedir. Bu konu kesinlikle açıktır; Hidayet, kendi döneminin modernizminden etkilenmişti ve kendi döneminin yazarıydı. Doğal olarak biz *Kör Baykuş*'un yeniden yazılışı sürecinde, Ferzane'nin bu kitabından ana hammadde olarak, Hidayet'in kendi verilerinden ve yaşamından yararlanacağımız gibi yararlanacağız. Hidayet'in intiharı da bu yeniden yazımda önemlidir. Biz bu intiharın hikâyesini de *Kör Baykuş* sayesinde yeniden yazacağız.

Birincisi şu ki; *Kör Baykuş* tam ve eksiksiz ise, Hidayet'in onda yarattıkları, onun başka yerde yarattıkları ile karışmamalı ve iç içe girmemelidir. Ama görüyoruz ki *Kör Baykuş*, hem Hidayet'in yaşamı ile hem de onun başka yapıtlarıyla ilintilidir. *Kör Baykuş*'un burada bu "yeniden yazılışı"nda, bizim için çok önemli olan râvisinin konumu ve tavrı, *Kör Baykuş* romanı ile onun yazarı arasında köprü kurar. Bu bakımdan şimdilik

edebiyatın dışındakilerle bir işimiz yoktur. Ona sonra değineceğiz. Ancak Hidayet, kendisini eserlerinin içine öyle sokmuş ve sonra da eserlerine öykünerek öyle yaşamış ve intihar etmiş ki onun her eseri başka eseriyle, onun yazınsal yaşamıyla ve ölümüyle ilinti kurar.

5- Hidayet'in ailesinin köklerinin İlhanlılara ve Orta Asya'ya uzandığı özellikle Bijen Celali tarafından aydınlanmıştır. Ama "Bugamdasi"nin bizim -Türkçe, Farsça ve İngilizce- kaynaklardan, sözlüklerden ve ansiklopedilerden çıkardığımız sözcük köküne ve bileşimine kesin bir dikkatle eğilmeliyiz. "Bugam", Türkçede bay, ağa, kavmin emiri, ordunun komutanı, aristokrat ve asil anlamları taşır ve genel olarak kraliyet ailesinin dışındaki aristokratların lakabı olarak bilinir. Çince "Pek" ve "Bek" tanrı ve kral anlamında ve "Bigur" da Çin Hakanı anlamındadır ve onun değişmiş biçimi "Feğfur" şeklinde görülür. Bunun, Arapçada zulüm ve tecavüz anlamına gelen "Beği" ile ilintili olduğu açık değil. Açık olan şu ki, Sasani döneminde tanrı anlamına gelen "Baga" sözcüğü Çincedeki anlamıyla uyumludur. "Pi", Altay Şamanistleri arasında, kişiye hitaplarda, şaman dualarında, virtlerinde ve zikirlerinde de "büyük" anlamında kullanılmıştır. "Bi", Hunlar arasında da Çince ve Türkçedeki anlamıyla kullanılmıştır. Biliyoruz ki "Bek", "Pi", "Beyk", "Beyg" yüz yıllar boyunca Çin'den Orta Avrupa'ya kadar değişik milletler ve kavimler arasında devlet büyüklerinin lakapları olarak kullanılmıştır.

"Beygüm", hem "Benim Beygim" hem de Bey'in dişisi anlamıyla, cinsel ve sosyal açıdan Bey'le aynı düzeydedir. "Beygüm", Türkçede kraliçe annenin (*valide sultanın-ç.n.*) lakabıdır. Hindistan'da, Türk aileler arasında Müslüman kraliçe ve prenses anlamına çeşitli şekillerde kullanılmıştır. "Beyg" ve "Beygüm" ile ilintili anlamdaşlarına baktığımızda, kadın Şamanların da mutlaka "Beygüm" olarak çağrıldıklarını görürüz.

Sanskrit dilinde "Das", "dasa" kökünden şeytan, düşman, kâfir ve hizmetçi anlamlarında kullanılır ve Farsçada kadın köle, hizmetçi, taya ve dadı anlamındaki "Dah" ile ilintilidir. "Das" aynı zamanda Hindu dilinde hizmetçi anlamına gelir. Dişili "Dasi"dir ve bu yine Hindu dilinde kadın köle ve kadın hizmetçi demektir ve genellikle de düşük kastlar için kullanılır. Bu sözcüklerin köklerinin temeli, "Bugamdasi"nin ne demek olduğunu anlamak için önemlidir. Bazıları bu köklerden birkaçı üzerinde durmuşlar. Örneğin Amerikalı bir eleştirmen, Hidayet'in "Bugam" ile Oxford sözlüğünde de gelen İngilizcedeki "Beggon", "Beegum" ve "Begaum"u değil, muhtemelen Fransızcadaki Begum'u kastettiğini ileri sürmüştür. Ama gerçekten eserlerinde bu denli titiz olan biri, romanındaki karakterlerinin birinin adı için Fransızca sözlüğe başvurmuş olabilir mi; hele bu, ailesinin geçmişi Beyg'lere ve Beygüm'lere varan Hidayet ise?\* Teknik olarak hiç kuşumuz olmasın ki Hidayet ne yaptığını biliyordu. Adları seçişi ve onları okura bildiriş tarzı, onun yazınsal kuram hakkındaki düşüncelerinden kaynaklanmakta. "Bugamdasi", "Bugam" ve "Dasi"den oluşan bir bileşik sözcüktür; ama her iki sözcüğü de hermafrodit

---

\* Michael Beard, Hedayat's Blind Owl as A Western Novel, (Princeton University Pres, Princeton, N.J. 1990) S 182

olarak okumalı. Bugam, Begüm'ün lehçesel biçimi ve Begüm ise erdişi anlamındadır. Yani sözcük çift cinsiyetlidir. "Dasi" de "Das"ın dişil formudur. "Bugam" gibi çift cinsiyetlidir. Begüm'ün kökü Ural-Altay Türkçesinde ve Dasi'nin kökü ise Hint-Avrupa yani Sanskritçe, Farsça ve Hintçedir. İki dile ait köklerin de bileşimi hermafrodit biçimde olmuştur. Yani Hidayet, iki hermafrodit sözcükten anne'nin adını oluşturmuştur. Gerçekte, Bugamdasi sözcüğü, Bugamdasi adlı annenin doğum öncesi belleğidir. Ters çevrilmiş tersine çevirmekle, Hidayet'in zihninde değişik cinsiyetler hakkında nelerin cereyan ettiğini anlayabiliriz yalnızca. Hidayet, "Bey"i "Begüm"e ya da "Bugam"a doğru hareket ettirmiş ve gerçekte cinsel ikiciliği gizleyen iki hermafrodit sözcüğün bileşiminden Bugamdasi adlı bir yaratık ortaya çıkarmıştır. Gerçekte o, ters çevrilmiş erkeğe kadın demiştir ve onu ters çevirerek o "Bey"in kendisinin beynine varırız. Biz onun ters çevirdiğini ters çeviriyoruz. O, bu sözcüğün doğum öncesi belleğinin ne olduğunu gösteriyor. Gerçekte Hidayet, değişik boyutlarda Otto Rank'ın etkisi altında kalmıştır; çünkü Otto Rank, doğum öncesi bellek konusunu ortaya koyan kişidir. Doğmuş olan herkeste, doğumun bizatihi acısından ve derdinden dolayı doğum öncesi bellek silinir. Bir Hint rakkasesi olan Bugamdasi'nin varlığından, onun biçimleniş, bileşim ve gelişim belleği silinmiştir.

Aynı zamanda bu sözcüğü oluştururken Hidayet, Nietzsche metafiziğinin insanın evrim süreci konusunda yaptığını yapmıştır. Maymun, sonradan insan olacak bir varlığın fiziksel-hayvansal bir evresidir. Nietzsche-Heidegger sözlüğünde metafizik, önceki fizikten sonraki fiziğe geçiştir ki aslında metafizik olan o önceki fiziktir. Nasıl ki bugünkü insan son insandır ve onun gelecekteki varlığa doğru evrimi, onu unutulmaya mahkûm edecek ve o gelecekteki varlık -üstüninsan- bugün var olan insan bağlamında unutkanlığa yakalanacaktır. Bugamdasi, "Beyg" ve "Dasi"nin metafizikteki metafiziğidir. "Beyg", Beygüm'e doğru hareket etmiştir, "Das" ise Dasi'ye doğru hareket etmiş ve Begüm ile Dasi birleşmiştir. Sonuç ise kendi oluşum sürecinden uzaklaşan bir varlığın oluşumu olmuştur. Çünkü o yalnızca anne'dir, yalnızca bir Hintli rakkasedir Lingüm Tapınağı'nda. Biz, ancak tersine çevrilmiş tersine çevirerek o ilk temeli bulabiliriz. Bu ise Heidegger'in *Metafizik, Varlık ve Zaman* ve *Neye Düşünme Denir* adlı eserinde takip ettiği süreçtir. Hidayet, sözcüğü bu şekilde kullanarak onun anlaşılmasını geciktirmiştir. Biz, hem Rus formalistlerinde ve onların roman analizlerinde -ki onlara göre romandaki sanatsal haz, sorunun çözümünün sürüncemede bırakılması ve ertelenip geciktirilmesiyle oluşur- hem de eserin niteliğini kavramanın temeli olarak ertelemeyi gösteren Jaque Derrida'nın çalışmalarında görürüz. Ancak Hidayet'in çalışmasında bir nokta gözden kaçmamalı: Bugamdasi gönderisi, birkaç gönderiyi kendinde gizlemiştir. Kitaptaki isimlere, lakaplara bu denli dikkat eden Hidayet, hırdavatçı ihtiyarı, lekkateyi\* ve esiri kadını, diğerlerini gelişigüzel seçmemiştir. Özellikle de biliyoruz ki Bugamdasi kitapta geçen tek özel isimdir. Hidayet şöyle yazmıştır: "Acaba bir gün bu doğaüstü olayların

---

\* Lekkate: Farsça. Alçak, aşağılık, kötü kadın, fahişe anlamında. Esiri, Arapça esir sözcüğünden türemiş. Yüce, kutsal ve ecesel olan. Kör Baykuş'ta iki kadın karakter. ç.n.

sırlarını, komada, uyku ile uyanıklık arasındaki arafta kendini gösteren ruhun gölgesinin yansımalarının sırları anlaşılabilir mi?”

Doğaüstü, metafizik demektir. Biz şimdi birkaç kez tersine çevirmekle temele iniyoruz. Bugamdasi, Lingüm Tapınağı’nın hizmetindedir. Lingüm, erkeklik cinsel organı, penis anlamına gelir. Dasi=taya (dadı) ise erkek râvinin hizmetindedir. Râviyi o büyüttüştür. Bugamdasi, erkek cinsel organı tapınağının hizmetindedir. Bugam ve Dasi, Beyg’in hizmetinde. Hidayet, bir isimde kendisini, kendi künyesini gizlemiştir. *Kör Baykuş*’un râvisinin mekanizmasıyla romandan dışarı çıkıyoruz, Hidayet’in eserlerine ve özellikle de onun yaşamına bakıyoruz ve sonra da içeri dönüyoruz; o eksiksiz olana ve tama dalıyoruz. Onda ne bulacağız diye bakıyoruz. Baba ve amca her bakımdan benzeşiyorlar: Birisi âşık olduğunda diğeri de âşık oluyor. Baba, Lingüm Tapınağı’nın rakkasesine âşık oluyor ve rakkase hamile kaldığı için tapınaktan atılıyor. Gerçek şu ki çocuğun babadan mı amcadan mı olduğu pek açık değil. Buna rağmen, hermafrodit Bugamdasi, amcanın ve babanın Marnag’ın bulunduğu odaya geçmelerini öneriyor. Hangisi ölmeden çıkarsa Bugamdasi onun olacak. Birisi ölüyor. Dışarıya çıkan ise öyle bir değişime uğruyor ki amca mı baba mı olduğu anlaşılmıyor. Bugamdasi, bu değişime uğrayanın oluyor. Bu olayın arkasında biz, Apollo Tapınağı’nın ruhbanı Tirsias’ın hayatını görmekteyiz. Bu ruhbanın hermafrodit bir yaşamı var. Bir defasında çölde giderken sevişen iki yılan görür. Asasıyla darbeler indirerek yılanları ayırır; ama o kendisi asanın darbesiyle kadın olur. Tayanın, râvinin ağzına koyduğu iki uçlu memesi vardır ve taya sakal çıkarıp erkek olmuştur. Yedi yıl sonra, Delfi Tapınağı’nın ruhbanı Tirsias, yine sevişen o iki yılanı görür. Asayı kaldırıp darbeyi indirir. Yılanlar ayrılır ve o tekrar erkek olur. O bir cinsiyetten diğeri bir cinsiyete doğru hareket etmiştir. Bir cinsiyet olarak birisini görmek onu fotoğraflamaktır, aynı kişiyi iki cinsiyette görmek nedir? Hidayet, Bugamdasi bileşimiyle, iki uçlu memeyi çocuk râvinin ağzına sokarak, erişkinlikteki hasta râvinin yüzüne tayanın sakalını sürerek aslında fotoğraflamaktan tersine çevirmeye doğru, ikizlemeye doğru hareket etmiştir. Ama yılan da oradadır.

Birincisi şu ki, yılan bir değil iki tanedir. “Nag” Hintçede yılan anlamına gelir. Öyleyse Marnag iki yılan anlamına gelir (*Mar, Farsçada yılan anlamındadır. ç.n.*). Hidayet, Ferzane’ye ‘Ben transpozisyonundan yararlandım,’ diyor. “Trans”, öte anlamında, “pose” ise konuşturmak, koymak, yerleştirmek anlamındadır. Transpozisyon, “Öteye yerleştirmek” anlamına gelir. Farsçanın “Mar”ı Hintçenin “Nag”ı ile sevişiyor, birbirlerine yapışmışlar. İki kardeş sözcük. Bir annenin rahminden doğan “ikiz”, aynı kadına âşık oluyor. Genç râvi ve ihtiyar hırdavatçı bir yaratık -iki erkek- bir kadına âşık: Bir sözcüğün Marnag’ı bir anlamın karnında. Bir anlamın karnından çıkan iki sözcük. Karın, o odanın karnı, hermafroditin belirlediği oda... oraya girmeliler... yani Bugamdasi’nin karnına. Birinin kalması için... ve biri kalıyor. Marnag, onlardan birini siliyor ve birini dışarı fırlatıyor. Dışarı fırlayanın birinci sözcük mü ikinci sözcük mü olduğu belli değil. Hidayet, bunları tersine çevirmiş. Biz sadece tersine çevrileni ters yüz ederek râvinin amacını anlıyoruz. Doğum öncesi belleği bulmak için ana rahmine geri



dönme! Hidayet, sadece Ferzane'nin değindiği Otto Rank'in *İkiz* adlı eserinden etkilenmemiş, o aynı zamanda Rank'in diğer iki kitabından -ki birisi kahramanın mitsel doğuşu, diğeri ise doğmanın acısı ve doğum öncesi bellek ile ilgili olan eserlerinden- de etkilenmiştir. Yılanın çekiciliği, sokma cazibesi -ki dişildir- ve aynı şekilde göbek bağı ki bizi rahme bağlar; annenin rahmine... ana rahmindeyken dinginiz, sonra acı olan doğum başlar; hem doğuran hem de doğan için. Acı öylesine yoğundur ki tüm doğum öncesi belleği siler süpürür ve biz her şeyi unuturuz; ancak o yaşam merkezine dönüş düşüncesi bizimle kalır. Ana rahmine dönüş, Nietzsche'nin ömür boyu süren kaygısıydı. Şayet ana rahmine döneceksek işkenceyle dönmeliyiz, sanatın içinde dönmeliyiz, ona halef yaratmalıyız. Marnag'ın odası işte o çukurdur ve onda ölüm var. Hidayet, iki kardeşi oraya atıyor. Habil ile Kabil'i o odaya tıkıyor. Yılan birini geri veriyor, birini yok ediyor. Din de birini yok ediyor ve birini veriyor. Din, kalanın Kabil olduğunu söylüyor. *Kör Baykuş*'ta hangisinin kaldığı belli değil. Din, kaçınılmaz olarak daha dakik olmalıdır. Roman bu yanılma olasılığına izin verir, başka yanılma olasılıklarına da. Belki de lekkate gebedir. Kimden? Belli değil. Gebe olduğu bile açık değil. Bugamdasi, amca dönmeden önce hamile kalmıştır, belki! Sonra Marnag, amcayı ve babayı öldürüyor. Çünkü bu Marnag denemesini Bugamdasi önermiştir. Öyleyse şeytanın simgesi olan yılan, Bugamdasi'nin de simgesi olmakta. Üç kişi kalıyor: bir adam -ki birincinin, babası mı amcası mı olduğu belli değil- Bugamdasi'nin tahmindeki râvi ve Bugamdasi. Ama roman boyunca râvinin ziyaretine gelen hep amcadır. Öyleyse, râvi bir haramzadedir. Roman, haramzadeliğin rivayetidir; Hidayet'in öteye yerleştirme diye adlandırdığı mekanizmayla. Ancak, yılan önemlidir. Tirsiyasi gelecekte haber verir. O, Delfi Tapınağı'nın -ki Apollo Tapınağıdır- ruhbanıdır. Ama Apollon kimdir? Hemen şunu belirtmeliyiz ki, esiri kızın, halanın, lekkatenin, Bugamdasinin ve tayanın kimlikleri birbiriyle değiştiğinden, biz onların birinin özelliklerini hepsiyle, hepsininkini ise biriyle ilintili kılmakta haksız sayılmayız. Lekkate fahişedir, Bugamdasi de fahişedir. Buradan Apollo'ya uzanırız. Apollo, ölüm tellalı ve kadın katili demektir. Apollo Tapınağı'nda sayısız güzel kadın katledilmiştir. Onun tapınağı Delfi'dir. Delfin (Delphine) kadın rahmi anlamına gelir. Apollo Tapınağı'nın girişinde şöyle yazılmıştır: “Kadını sulta altında tut.” *Kör Baykuş*'un râvisi onları özel bir biçimde sulta altında tutmakta. Her ikisini de parçalara doğruyor. Doğranmış parçaları alıp dönmemiz yeterlidir. Gizli yerleri buluruz. Dinginliğe varmayınca, o dinlenme yerine dönemeyince, falçatayı alırız ve doğrayıp dururuz. Apollo sözcüğünün kökü darmadağın etmek, viran etmek olan appollunaidir.

Ancak râviden geçerek Hidayet'e doğru hareket ediyoruz. Hidayet'i o odada hareket halindeyken görüyoruz. Başka türden “Marnag”ın beklediği odaya doğru... Marnag az hafifleyerek “ölüm” olmakta. O transpozisyon burada sessel olmuştur. Acaba “Mar” (yılan, ç.n.) ve “morden” (ölmek, ç.n.) aynı kökten mi? Bilmiyoruz. Hidayet, odayı bu kez kendisi hazırlıyor. Tüm eserlerini yok ediyor. Herkesi aldatıp kandırıyor, herkesten kaçıyor. Râvi yalnız kalıyor. Ne Bugamdasi orada ne esiri kız ne lekkate ne de Hidayet'in ailesi. Hem Ferzane'ye, hem de Celali'ye göre, Hidayet'i anlamak için onun ailesini tanımak gerekir. Hidayet, ailesinin elinden de kaçmıştır; annesinin elinden, babasının

elinden, Orgeneral Rezmara'yı\* da kendine katan ailenin elinden. İran'dan da kaçmıştır. Hidayet'in nefretinin ve usanmışlığının sonu yoktur, neden? Bu konuya değineceğiz. Hidayet, pamuk ve eski gazete alıyor, odanın deliklerini, derzlerini kapatıp tıkıyor ve kendisini uykunun, gazın ve ölümün ellerine bırakıyor. Râvinin babası, ana rahmine dönmek için o Marnag odasını seçmiştir, râvi de odanın karnını seçiyor. Öyleyse biz, râvi kısmını *Kör Baykuş*'tan ayırıp çıkarıyoruz; sadece yeniden yazmak adına *Kör Baykuş*'u anlamak için değil, *Şehzade Ehticab*'ı da yeniden yazmak için. Orada kök Bugamdasi'dir. Bugam, hanımdır, Dasi ise hizmetçi. Fahri ve Fahrünnisa'nın yapısalı da karşımızda! *Çobanın Kaybolan Kuzusu*'nun hizmetçi kadını ve o kimliği belirsiz kâğıdı aşağı atan kadın da karşımızda durmakta. (*Huşeng Golşiri'nin iki romanı. ç.n.*) Ondan daha önce Cemalzade'nin *Molla Kurbanali'nin Dertleşmesi* var karşımızda. Öldürürüz, eşya haline getiririz, hanımı hizmetçi yaparız, hizmetçiye bir hanım gibi bezeriz ve roman yazarız. Perde Arkasındaki Bebek'i ve esiri kızı arzularız; ama Cübbehane'de, gusülhanedeki kadının cenazesinin üzerinden, yalnızca korkumuz dökülsün diye geçip gideriz. Neden? Neden?

Ama başka bir transpozisyon ve başka bir tersine çevirme! Râvi, öykünün kadınının ağzından öptüğünde öpücük, hıyarın kıcı (*Hıyarın acı ve burk tadan dip kısmı. ç.n.*) gibi tadıyor. Kadının yüzü, erkek kardeşinin yüzüne benziyor. Erkek kardeşinin ağzından öptüğünde de öpücük hıyarın kıcı gibi tadıyor. Karısı, lekkate ve o, aynı beşikte uyurlarmış. Çünkü kız ve erkek aslında kardeşler. Öyleyse kendi ağzı da hıyarın kıcı gibi tatmalı. Ama lekkate, hem esir kadındır hem Bugamdasi ve taya, Dasi'dir ve râvinin kendisi, hem amca, hem kasap, hem halanın kocası hem cenaze arabasının sürücüsüdür hem de babadır. Öyleyse, bu benzerlikle hepsinin ağzı hıyarın kıcı gibi tadıyor. Aslında bu karakterlerin ağızlarında bir tür makatsal yoğunlaşma<sup>†</sup>, oluşmuştur. Râvi, İran halkını anlatırken "Bu adamlar, ağızdan başlayıp makatta biten birer borudur," der. Hidayet aslında, ağzı bok kokan bir millet yaratıyor. Öyleyse Hidayet, karakterlerine ve onların aracılığıyla kendi milletine nasıl ve neden böyle bakmıştır?

Apollo'yu gördük. Apollo'nun, Tirsias ve Marnag yoluyla kadınlara karşı nefreti hakkında konuştuk. Lingüm Tapınağı'nın rakkasesi Bugamdasi kılığındaki hermafrodit Tirsias'ın asası, yılanları birbirinden ayırmak için o odada ikizlerin tepesine iner. Birisi ölür ve diğeri ise değişime uğramış şekilde kurtulur. Ve râvi, o değişime uğrayan yaratıktır! Belki Tirsias asasını iki yılanın tepesine, kardeşinin karısını öperken de indirmiştir! Belki de ilk baştan Tirsias bu iki kardeşin evliliğine karşıydı! Gerçekten, râvinin lanetlenişinin nedeni nedir? Hidayet, romanını yasadışı, gayrimeşru, gelenek ve görenek dışı bir olgu olarak yazıyor. Râvi haramzadedir. Râvi erdişidir. Râvi kavattır. Râvinin annesi fahişedir. Râvinin kendisi tek cinsiyetli bir kişidir. Farsça roman ve genel olarak dünya romanı, romanın üç yüz yıllık tarihi boyunca haramzadelikle yoğrulmuştur. Bir kadının arkasında birkaç kadın görülmektedir ve bunlardan biri de annedir. Anne de

\* Şah'ın savunma bakanı ve başbakanı, 1952. İslam Fedaileri tarafından öldürüldü. ç.n.

† Anal concentration.

fahişedir ki bu başlı başına râvinin meşruluğunun ve yasallığının karşısına soru işareti koyar!

Roman nedir? Kendi mekanizmalarıyla yasal olanı yasadışı yapar, ona sanatsal bir biçim verir ve biz eserin çekiciliğine öyle kapılırız ki yasa dışılıktan sanatsal haz alırız; fakat yasal olandan sanatsal haz almayız.\* Sanatçı isyan eder. Râvi, hem baba hem oğul olursa aslında bir Dionysos yapısalıyla karşı karşıyayız demektir. Dionysos, “Genç Erkek Zeus”, genç şekliyle Zeus demektir. Dionysos da iki kez dünyaya gelmiştir. Dionysos, Zeus’un oğlu, tanrıların kralıdır; ama özel bir biçimde. Zeus, güzel ve genç bir kadın olan Semele’ye âşık olur. Kadın, Zeus’tan hamile kalır. Zeus, anneyi şimşeklerle kül eder ve annenin rahmindeki altı aylık bebeği, habercisi Hermes eliyle kurtarır. Hermes, çocuğu Zeus’un uyluğuna diker ve üç ay sonra çocuk, Zeus’un uyluğundan doğar. Aslında kadının doğurma gücüne Zeus tarafından el konur. Başka bir rivayette, Dionysos’un kalbinden belki de erkeklik aletinden yapılan bir macunu Semele’ye yedirir ve Semele daha önce var olan Dionysos’a gebe kalır. Aslında Dionysos, iki kez doğar; her ikisinde de kadının “şey” oluşu ve yok edilişi sonrasında. Dionysos, babasının, onu uyluğundan nasıl doğurduğunu görmüştür. Bilirsiniz, Freud’da kadının erkek aletine karşı duyduğu imrenme tartışması var. Fakat bu örnekler başka bir şeyi gösterir; erkeğin kadın rahmini kıskanması. Çocuğunu doğurmadan annesinin öldürülmesi ve doğurganlık işlevinin erkek bir tanrı olan Zeus tarafından sahiplenilmesi. Bu sorun, Zeus’un kızı Palla Athena’nın doğumu sırasında da gerçekleşir. Pallas Athena, kadın aracılığı olmadan Zeus’un alnından dışarı fırlar. Bu nedenle de kadın karşıtı bir kadındır. Yani erkek, kadını silmeyi, doğramayı, kül etmeyi, gömdüğü yeri kendisinin bile teşhis edemeyeceği özel bir yere gömmesini sanatsal yaratıcılığının temeli yapar. Pallas Athena sanatsal yaratıcılıkta, ansızın yaradılışın simgesi olarak bilinir. İsa’nın doğumunda da aynı sorun vardır. Kadın silinmiştir.

Derrida, “Yasa Karşısında” adlı makalesinde Kafka’yı tartışırken Freud’a işaret eder. O, insanın dik durmasının ve ahlaki olmasının altında, onun vücudunun merkezine, cinsel aletine ve onun kokularına karşı nefretinin yattığını ileri sürer. Hiçbir hayvan bu türden bir nefret duymamıştır. İnsan, kendi cinsel aletinden ve gövdesinin merkezinin kokusundan nefret edince başını kaldırmış, kendi omurgasını doğrultmuş ve kendi gövdesinin merkezinden uzaklaşarak ona mesafeli durmuştur. Öyle görünüyor ki Hidayet, sonraları Kafka’nın işte bu “Dava”sını tercüme ettikten sonra, Kafka, Freud ve Otto Rank okuru olmuştur. O, hıyar kışından ve ağızdan cinsel alete kadar olan makatsal odaklaşmadan nefret ettikten sonra cinsellikten nefrete geçmiştir. Aslında, o odaklaşmayı tersine çevirmiştir. Burada öncelik veya sonralık pek önem arz etmez.

Hidayet’in râvisinin, *Kör Baykuş*’un ünlü şarap sürahisine ait değişik rivayetleri vardır: “Güya doğum günüm nedeniyle şarap yapmışlar.” Bu şarabı içmesi için amcasına

---

\* “Haramzedelik Yazarlığı” için bkz: Marie Malean. *The Name of The MOther (Writing Illegitimacy)*, (London, Routledge, 1994)

vermek istiyor. Sonraki sayfalarda bunun Marnag'dan alındığı, şarap değil zehir olduğu ve zehri ona annesinin verdiği anlaşılıyor. Kitabın birinci üçte birlik bölümünde esiri kadının boğazına bu şaraptan akıtılıyor ve kadın ölüyor. (Tabii ilk kez) Ve bu şarap mutlaka babası veya amcası tarafından bırakılmıştır ona; çünkü onun Bugamdasi ile ilgili yalnızca bir tasavvuru vardır. Onu bire bir görmüş değil. Onu görmediği içindir ki annesini görmemiş Dionysos'un konumundadır ve sanki babasının uyluğundan doğan oğlandır ve belki de doğmamıştır bile. Çünkü o, aslında genç olan ihtiyar hırdavatçıdır. Şayet doğmuşsa, burnuna gelen Bugamdasi'nin gövdesinin merkezinin kokusu olmuştur mutlaka. Bu ise her halükarda Beygin, Beygüm'ün ve Dasi'nin alt taraflarının kokularının bileşiminden oluşan bir kokudur. Râvi, bu kokulara karşı nefretini, kalemdanların üzerine resimler çizerek sanatsal eserler yaratmaya dönüştürür. Hatta bu yaşamı, duvardaki gölgelere yazarak ve genel olarak yaratıcılıkla gösterir. Nefretinin merkezi kamburlaşmış bir ihtiyardır ki onun bu kamburlaşmışlığı kendi gövdesinin alt kısmına dönüşünü ve o kokulara olan ilgisini gösterir. Diğeri ise fahişe olan lekkatedir ki cinsel gücünü - vücudunun alt tarafındadır- efendilerine sunmaktadır. Sanatsal yaratıcılığın zirvesinde ise o cinsel odaktan, yerle gök arasındaki mesafe kadar uzakta olan râvi ile esiri kız vardır. Ancak birinci defasında, onu kendi gözüyle nereden görmekte? Küçük bir delikten... Râvi, kokulu deliklerden -ağız cinsel alete bağlayan delikten- başını kaldırıyor, bir taburenin üzerine çıkıyor ve şöyle diyor: "... elim rafa yetişsin diye, orada duran tabureyi ayağımın altına çekiyorum. Şarap sürahisini alacakken gözüm, rafın havalandırma deliğinden dışarı takıldı. Odanın ardındaki vadide ihtiyar ve kambur bir adam gördüm, bir servi ağacının altında oturuyordu ve bir genç kız; hayır, bir göksel melek, onun karşısında ayakta duruyordu; eğilmiş sağ eliyle mor bir nilüfer sunuyordu ona. İhtiyar, işaret parmağının tırnağını yiyordu. Kız, tam benim karşımda duruyordu; sanki etrafının farkında değilmiş gibiydi. Bakıyordu; ama bakmıyormuş gibiydi. Esrik ve istemsiz gülümsemesi dudaklarının kenarında donmuştu. Orada olamayan birini düşünüyor gibiydi. İşte oradan, onun korkunç, büyüleyen gözlerini, insana acı sitemler yönelten gözlerini, kaygılı, şaşkın, tehditkâr, vaatkâr gözlerini gördüm ve hayatım, o parıldayan, anlamlı, karmaşık çukurlara, o diplere emildi. Bu çekici iki ayna, benim tüm varlığımı, insanın çaresiz düştüğü yere kadar kendine çekti. Doğaüstü ve esrik ışıltısı olan o çekik Türkmen gözler, beni hem korkutuyor hem kendine çekip emiyordu. Sanki kimsenin göremediği korkunç ve doğaüstü manzaralar görmüştü. Çıkık elmacık kemikleri, geniş alnı, bitişik kaşları, aralı ve sanki uzun, sıcak bir öpüşmeden yeni ayrılmış ve daha doymamış dolgun dudakları vardı... Siyah, dağınık saçları yüzünü çevrelemişti ve bir tutam teli şakaklarına yapışmıştı. Uzuvarlarının yumuşaklığı, hareketlerinin aldırılmaz ve esiri oluşu, onun rehabetini, geçiciliğini anlatıyordu. Yalnızca Hint tapınaklarının rakkase kızları onun bu uyumlu hareketlerine sahip olabilirdi. Melankolik ve hüznü dolu sevinci, onun diğer sıradan insanlardan olmadığını gösteriyordu. Aslında onun güzelliği, sıradan değildi; o, düşsel ve baş döndürücü bir manzara gibi görünüyordu bana. Tıpkı, güzelavrat otunun aşksal sıcaklığını uyandırdı bende. Onun ince endamının omuzlarından, kollarından, memelerinden, kalçasından ve uyluklarından aşağıya uzanan çizgileri, onun

gövdesini eşinin koynundan henüz ayırmış gibiydi. Eşinin koynundan ayrılmış dişi güzelavrat otu gibiydi.” \*

Bu kızla ilgili kullanılan benzetmeler, eğretilmeler ve simgeler şunlardır: “Geçici parıltı/uçan yıldız/kadın ya da melek/yücelik ve görkem/büyülü gözler/gözlerinin öldürücü kıvılcımları/esiri, ince ve sisli endam, o şaşkın, ışıldayan gözler/kara elbise, nilüfer çiçeği/O göksel melek, o esiri kız, insanın anlayışını çaresiz bırakacak kadar beni etkilemesi için bir bakışı yeterliydi/Benim ruhum önceki yaşamda, masal âleminde onun ruhuyla yan yanaydı, bir kökten ve bir maddeden birbirine kavuşmamız gerekirdi/Bu hayatta onun yanında olmalıydım/Ona asla dokunmak istemiyordum./ Bu aşağılık dünyada ya onun aşkını istiyordum ya da hiç kimseninkini istemiyordum/O, bu dünyanın şeyleriyle ilintili olamazdı/Onun bir bakışı tüm felsefi sorunları ve tanrısal bilmeceleri çözmek için yeterliydi/O benim için çöplüğe atılmış bir demet taptaze çiçektir/Zayıf, mehtapsı yüzünde iki çekik, iri kara göz vardı/Bir kadın ve insanüstü bir şey/Yüzü diğer insanların yüzlerinin sersemletici unutkanlığını sundu/İslak ve ışıldayan gözleri, gözyaşına atılmış kara elması andırıyordu/ Korkunç büyümlü karalık/Uzak, göksel ve yumuşak bir müziğe alışmış olan duyarlı kulaklar...” ve o şarabı bu kadına veriyor ve sanki birkaç gün önce ölmüş olduğunu duyumsuyor. “Aynayı getirip burnuna yaklaştırdım; ama yaşama dair en ufak bir iz yoktu.” Ve sonra da onun ölüsüyle çiftleşiyor. “Kendi tenimin sıcaklığıyla onu ısıtmak ve ondan ölümün soğukluğunu almak istedim ve böylece kendi ruhumu onun cismine üfleseyim diye elbiselerimi çıkardım. Onun yanına uzandım. Güzelavrat otunun dişisi ve erkeği gibi sarmaş dolaştık. Aslında onun gövdesi, dişi güzelavrat otu idi. Erkeğinin koynundan ayırmışlardı, onda bu otun yakıcı aşkı vardı. Ağzı buruktu ve acı tadındaydı, hıyarın kıcı gibi tadıyordu. Gövdesi, dolu tanesi gibi soğumuştur. Kanının damarlarında donduğunu hissediyor ve bu soğukluk kalbimin diplerine kadar işliyordu. Tüm çabalarım boşunaydı. Yataktan çıktım, giyindim. Hayır, yalan değildi; o burada, yatağıma girip gövdesini bana teslim etmişti. Gövdesini ve ruhunu bana vermişti.” †

Ölüyle çiftleşmek, ölü sevisi, nekrofil ve sonra da gözleri çiziyor; çünkü her şey büyümlü sanatın oluşması için bir araçtır! Ve ölümsüz sanat, sanatçıdan önce, çok uzun zaman önce, ezelde yaratılmıştır; bizim bugünkü yaşamımız ve sanatımız yalnızca o ezelde çizilmiş olan esere öykünme olabilir ancak. Bu tür, Hidayetçe mutluluk, Hafız’ın mutlulukçılığının tıpatıp aynısıdır. Sonra da sanat ruhu ondan uzaklaşmış ve seçtiği başka bir şeye bürünmüş kadının gövdesi kalıyor. Öyleyse ahlak konusu öne çıkıyor. Başını kokuşmuşluktan kaldırıyor. Kemik saplı bıçakla onu doğruyor ve bavula koyuyor. Dışarı çıkarıyor, hırdavatçı ihtiyarın yardımıyla gömüyor, sonra çiçek saksısını ihtiyardan alıyor ve sonra odasında, saksının üzerindeki çiçek imgesine bakınca, bakışın onun daha önce çizdiği bakış olduğunu görüyor. Sanki dünyanın zamansızlığı, onun zamanında tekrarlanıyor. İmge, aslında onun önceki gece çizdiği esiri kadının yüzüydü. Artık kendini

\* Sadık Hidayet, *Kör Baykuş*, Emir Kebir, Tahran, 1973, Ss 14-15

† Sadık Hidayet, *Kör Baykuş*, Emir Kebir, Tahran, 1973, Ss 24-25

yalnız hissetmiyor; çünkü aynı resmi, aynı kadını başka bir erkek, başka bir ressam çizmişti ve belki de o, kendisi de ölü kadının yüzünü resmetmişti. Sonra da oturup esrar içer ve sonunda o âlemlerden yeni dünyaya uyanınca, ihtiyar hırdavatçı adam olduğunu görür. Sanki binlerce yıl boyunca bu erkekler, bu kadınları öldürmüşler ve sanatsal eser yaratmışlar. Anaerkil dönemden ataerkil döneme geçişte, sanatçı sanki kadınla ilgili olarak ataerkilin içini açıklamıştır.

Yeniden yazmanın bir bölümü buradan başlar. Kalemî, râvinin elinden alınız ve esiri kadının eline veriniz. Esiri kadın, baştan sona sessiz kalmıştır. Dil, *Kör Baykuş*’un râvisinin dilidir. Bu, gizli bölümlerden biri. Hidayet, dilsiz bir oyuncak bebeği râvinin karşısına oturtmuştur. Esiri kadını uyandıralım. Bırakalım râvi ile konuşsun. Bırakalım, râvinin karşısında tepki göstere. Bırakalım, râvinin onun hakkındaki hükümleri karşısında bu defa râviyi o yargılasın. Romanı, bir dilden başka bir dile doğru götürelim. Bu iş için doğal olarak râviyi değiştirmelisiniz. Bu kadın ne doğaldır ne de bizim bildiğimiz bir kadındır. Bu “kadın” kadının yerine oturmuştur. O, erkeğin kadın hakkındaki evhamlarının ürünüdür. Burada kadın, erkeğin zihninin bir bölümünün kalıbına sokulmuştur. Bu işin neden yapıldığını anlayabilmemiz için râvinin özel bakışına ve onun arkasında var olan şeylere bakmalıyız. Hidayet’te râvi, râvi ile Hidayet’in karışımıdır. Gerçi şu doğrudur: Erkek çok yoğun bir şekilde, kadınların büyüğü görkemi, onların öngörü hisleri ve sezgilerinin etkisi altındadır ve özellikle de Ortaçağ’da, onlardan kurtulmak için öldürmekten başka çare bulamamıştır; ama burada Hidayet, sürekli bir ölünün fotoğrafını çekiyor. Bir defa, rafın havalandırma deliğinden, sonra yatakta, bir defa ölümünden sonra gözlerinden, sonra saksıdan. Şayet bu kadın konuşabilseydi, şayet râvi o olsaydı, yargılıyor olsaydı, şayet fotoğraf makinesi onun eline verilseydi -râvi olsun diye- karşımızda başka tür bir sanatsal bir roman olurdu.

Joyce’un *Ulysses*’inde de esiri kadın vardır; ama o kadın, esiri kalmıyor. Değişiyor. Ona başka bir bakış açısı yükleniyor. Diğer taraftan, romanın karakteri Leopold Bloom resmen ve göz göre göre cinsiyet değiştiriyor ve bir maskeli baloda, ondan öyle bir baba ortaya çıkıyor ki durmadan kalıp değiştiriyor. Bu kalıp değiştirmelerin bir bölümü, onun bir nesne olarak veya başkalarının -kadın ya da erkek- kabullendiği bakışlarına bağlı aşağılanmalara tahammül etmeli ki kendine ait değişik içleri ortaya koysun. Diğer bölümü ise bir çeşit karnaval olarak açıklanıyor ve Bakhtin, romanın bir bölümünü şuna oturtuyor: “Bütün dillerin toplamı ve birleşmesiyle oluşan bir dilsel tamlığı oluşturmak için, kişiler ve diller birbirleriyle birleşir.” Râvinin ataerkilliği, kadının dilinden olan ataerkil râvinin dehşeti, ona tek bir sözcük bile söylemesine izin vermiyor; sonraları lekkateye birkaç satır söylemesi için izin veriyor; romanın kalan altmış sayfasında. İşte tam burada biz, gizli yeri ortaya çıkaralım ve yazalım diyoruz. Yeniden yazımın bu özel anında konu erkeğin yazması, kadının kadını yazması ve râvinin kadını yazmasıdır. Gerçek yazarı kim olursa olsun. Altı-yedi yıl önce, Hidayet konulu derslerimde bunu açıkladım; sonraları da geçen yıllar zarfında, özellikle 1992 kışında (Oxford, Londra ve Berlin’de, İran Kadın Yazarları başlıklı konferanslarda) bu konu

üzerinde durdum. Kadını yazmak her zamanlığına Hidayet'i geçip arkada bırakmalı; meleşini bile, lekkatesi nerede kalmışsa. İşte tam bu noktada tersine yazma tekniği özel bir şekilde yapılmalı. Ben bunu birkaç ay önce Hesami'nin karısı Süreyya Hesami hakkındaki konuşmamda söyledim; şimdi de o sözleri tekrarlamadan söylüyorum: Kadın, insanı doğurmuş ve sözcükleri teker teker öğretmiştir. Şimdi, kadının dünyanın râvisi olmasının ve onu kendisinin adlandırmasının zamanı gelip çatmıştır. Edebiyatta kadının özgürlüğü, onun kendisini ve çevresini tanımlaması demektir. Ben esir değilim, ben lekkate değilim, ben Beygüm'e dönüşen beyin devamı değilim. Şayet ben seni emzirmişsem sen ne halt ediyorsun da benim mememi iki uçlu gösteriyorsun. Şayet sen bana âşıkсан beni neden doğram doğram doğruyorsun? Bu beni öldürmek için yaptığın araç gereçler ne? Şayet sen bir işe yaramıyorsan, bir kavatsan bana ne? Neden yatağa falçatayla giriyorsun? Neden? Neden? Neden?

Erkek miti, kadının gücünü ve hayal dünyasını gizlemiştir. Râvi parçasını romanın tüm organik yapısından dışarı çekin ve romanın dilinin aynasının önüne tutun. Onun karışmış, değişime uğramış ve tavşan dudaklı yüzü başka alternatif bir dile gereksinimi olduğunu gösterecek. Esiri kadının, cümlelerin, sözcüklerin ve dilsel araçların gerçek bir yeniden dirilişine gereksinimi vardır; bunun için de ataerkil ötesi bir dil gerekir. Bu bakımdan, kadın gibi yazan erkek yahut onun gibi yazmaya çalışan erkek, kadını yazan kadının yandaşıdır. Ancak, râvilerin konumu ve tavrı temel sorundur. Maalesef *Kör Baykuş*'u kutlu kılmışlar, kutsamışlar. Bu kutsallığı ondan almalı, bunun bir tek yolu var: *Kör Baykuş*'un kadınlarının saklı dilleri açılmalı. Özellikle de lekkatenin dili. Çünkü lekkate boyun eğmez, esiri kızıdan daha şerefli; çünkü birkaç satırı dile getirebilmiştir. İnâat ediyor, yola gelmiyor. Erkeğin ondan istediği klişe imgesel kalıplara teslim olmuyor, ataerkilliğe karşı koyuyor. Bir ve tek anlamıyla o, Fars romanının gelecekteki dilinin umududur. *Kör Baykuş*'un râvisi, kadını ikiye bölmüştür. Nefretini lekkatenin tepesinden boşaltmış, aşkını o göksel meleğe sunmuştur. Şayet kadının elinden hiçbir şey gelmezse ve ihtiyar hırdavatçı onu durmadan bu yüzden o yüze çevirecekse, bu yandan o yana devirecekse, yalnızca onun ölüsüyle sevişecekse neden bu adamı sanat sevdalısı olarak adlandıralım? Neden durmadan hermenotik açıklamalara başvuralım? Bir defa da bırakın kadın ve erkek eşitliğine gerçekten inananlar, onun kadına yaptığını ona yapsınlar, öyle davransınlar. Bir defasında onu, esrar çubuğunun deliğinden bir servinin dibine ve çayın kenarına oturtun, sonra onu kesip doğrayın, sonra gömün, bir defa da fahişe bir erkek şekline sokun ve parça parça doğrayın, çukura atın.

Mary Daily'nin dediği gibi robotitude yani robotlaştırma yerine, perde arkasındaki bebek (*Hidayet'in bir öyküsü. ç.n.*) yerine, kurulmuş insan yerine ya da lekkatecilik yerine roboticide yani robot kıyımı yapalım ve bırakalım melek, göksel ruha kavuşsun; lekkate, fasıkların\* yatağından kalksın; ona bu kadar fasit gözüyle bakmayalım. Gerçekten Hidayet'in râvisi ne kadar korkunç bir ataerkildi!

---

\* Kadının kocası dışında ilişkiye girdiği erkek (ç.n.)

Derrida'nın, Nietzsche'nin kadınlar üzerine söylediklerinin bir bölümü Sadık Hidayet'in râvisi hakkındadır. Derrida'nın sözleri:

O idi, o kastre edilmiş bu kadından korkuyordu.

O idi, o kastre eden kadından korkuyordu.

O idi, o onaylayan kadını seviyordu.

Hidayet'in "Katerina" isimli öyküsünde bir erkek "Ben kadına yaklaşmam, bırakırım o bana doğru gelsin" der. Fakat bu, *Kör Baykuş* için böyle değil. Hidayet, göksel melek yaparak kastre ettiği esiri kadından dolayı, dehşet içindeydi. Onu kastre eden lekkate kadından korkuyordu. Fakat *Kör Baykuş*, onaylayan kadından yoksundur.

Hidayet'in râvisinin, rahmin içine ve dingin olana kavuşmaya tuhaf bir şekilde eğilimi var. Hidayet'in gizli kalmış cinsel yaşamı, bizim onun şahsen, yalnızca kadınları öldürdükten sonra vardığı bu dinginliğe, rahme dönüş yaptıktan sonra da kavuşup kavuşmadığını anlamamıza izin vermiyor. Babasının içine girdiği rahim, onu zedeleyip değişime uğratarak fırlatan rahim. Paris'in rahmi onu öldürdü.

Los Irigare, "Böyle Buyurdu Zerdüşt"ün Zerdüşt'üne hitaben şöyle yazıyor: "Ancak ben senin gece yarısı düşlerini yormak, yorumlamak ve onun yüzündeki maskeyi indirmek istiyorum: Senin geceni ve seni bunu kabul etmeye mecbur ediyorum! Ben senin en korkunç nikbetin ve felaketin olarak orada iskân tutacağım. Senin en büyük nefretinin ne olduğunu anlayacağın zamana değin... senin yanında savaşıcağım yeryüzü benim oluncaya değin... ve seni doğanın kölesi yapmaya kendimi ikna edinceye değin; sonunda sen bir tanrı olmaktan vazgeçinceye değin... Şayet ondan kendin için kendi varlığının onayını istiyorsan neden onun senin bin içli içini didiklemesine izin vermiyorsun? Ona neden konuşma izni vermiyorsun? Bırak senin sonlanmanı istediği yerden sana 'Hayır' deme gücüne kavuşsun!"\*

Konu şudur ki, erk tek dillidir, arzu çok dilli. Ve özgürlük işte o çok dilliliktir. Kadınlık ve erkeklik romanda ancak her ikisini de gösteren (*signifier*) olarak ortaya çıktığında önemlidir. Ulyesses'in esiri kadını şöyle diyor: "Biz ölümsüzler, sahip olduğunuz yerlerden yoksunuz; saçımız da yok, bir taş gibi arın ve soğuş ve şimşeklerin ışığını yutarız."†

Şu noktaya dikkat etmeliyiz: *Kör Baykuş*'ta, baştan sona bir kişi konuşmaktadır. Esiri kadın hiç konuşmuyor. Hırdavatçı ihtiyar birkaç cümleden fazla söz söylemiyor. Lekratenin sözleri, on cümleyi bile geçmiyor. Râvinin kendisi yalnızca bir defa kübik bir diyalog içine giriyor ve orada yalnızca bir cümle söylüyor: Sarhoşlar söylüyorlar, üç kez. Ve o kadar! Hâlbuki lekratenin bir anlamı da 'selite'dir‡. Selitelik, erkeğin kadından

\* LBID, Pp. 89–109

† Suzter, A. Hank, James Joyce and The Politics of Desire (Routledge, London, 1990) P.117

‡ Selite Arapça. Farsçada çok konuşan, acı dilli kadın kastedilir. Sulta ile aynı kökten gelir. ç.n.



oluşturduğu ve toplumda yaydığı bir imgedir. Erkek, “Bilmiyorsun nasıl bir selitedir!” derken aslında kimsenin o kadının dilinden kurtulmasına imkânı olmadığını söylemekte. Ve Hidayet onu susturmuştur. Bundan daha beter bir kadın katli olabilir mi?

Böyle bir düşüncenin temeli nedir, nerededir? Doğal olarak onun bir kısmı Doğu’ya aittir; ama Hidayet kendi payına birçok şeye karşı koymuştur. Örneği, “*İnci Top*”. Orada dil, protesto gücüne de kavuşmuştur. Ancak Hidayet’in bu eserindeki kadını hor görüp aşağılama, kadını cinsel nesne olarak görme, onu cinsel bir şeye dönüştürme de, Hidayet’in tüm dünya görüşüne egemen olan derin bir krizin göstergesidir. Gerçi bu eserde, onun başka eserlerine göre dil, özel bir zenginlik kazanmıştır. Eşyayı ve insanları gerçek yerlerinden ederek ve onları başka bölgeler ve hallerde seyrettirerek Hidayet, modernizm dünyasında yeni bir şeye başvurmuştur; ama Mustafa Ferzane’nin dediğinin tersine, Joyce’un çalışmalarındaki metinlerle ilgisi yoktur. Genel olarak, bu eserin yaradılış gücü ve ona egemen olan özel zihniyet, onu hayal ve rivayet havzasından çıkarıp bir “polemik” eser haline getirmiştir.

Temel sorun, modernizmin kendisindedir. Rönesans sonrası doğaya egemenlik, özellikle Avrupalı için tüm dünyaya egemen olmanın, ilerlemenin temelini oluşturdu. Batılının dili ve zihniyeti bu egemenliğe bulaştı. Aydınlanma Çağı, dünyayı nesne olarak görme çağı, sonunda hem Rönesans’ın hem de Descartes’in peşinde olduğu bir ikiciliği yaydı. Öznenin özneliğine kavuşması için, dünyanın yıkılıp vıran olması gerekiyordu sanki. Sömürgecilik de nesnenin, ister yeryüzünün olsun, ister kadının, zencinin, işçinin, öznenin ondan nasıl yarar sağlaması gerektiği özel bir ikicilik düşüncesinden doğmuştur. Sömürgeciliğin arkasında, Descartesçi şeyleştirme düşüncesi yatar. Descartes’in düşüncesi, Batı’nın Rönesans sonrasında en büyük felsefi rivayeti, dünyayı şeyleştirme düşüncesi olmuştur.

Descartizm, pratik olarak teknolojiyi dört evreden geçirdi: Açıklama ve hazırlama evresi, ele geçirme ve ilhak evresi, araçlaştırma ve el koyma evresi; sonra da parçalara bölüp yutma evresi. Val Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Egemenlik*\* adlı eserinde bu sorunu açıklıkla ve dikkatle ele almıştır. Burada bunları teker teker açmaya fırsatımız yoktur; ama Descartes sonrasında birçok düşünürün zihninde, kadın ile yer arasında oluşan ilişki böyle bir sonucu zihnimize yerleştirmiştir. Öznenin yere yaptığını, erkek de kadına yapar. Çevre koşulları ile kadının özgürlüğü arasında özel bir ilişki kurulmuştur. Kadın, yer değil; ama Descartesçi öznenin yeryüzüyle yaptığını, erkek öznesi kadınlı yapmıştır. Demek, kadını da o dört evreden geçirmek mümkün. Ya sonra? Erkek özneye olan olur. Kendi caniyane şeyleştirme kurtçukları içinde kıvrانmak. Sonraki evre, kendini yok etmektir. Yani, Hidayet’in yaptığı şey. Pratikte, kadını yer bilmek, erkeğe öznesel (subjektif) bir durum kazandırdı. İnsanın doğaya egemenliği, onu kirletmeye ve yok etmeye nasıl vardıysa, erkek de kadını yok etme, doğrama ve kirletme düşüncesinden, kendi düşüncesine çeki düzen vermeye vardı. Dünyanın birçok feministi bu konuya uzun

---

\* Val Plumwood, *Feminism and Mastery of Nature* (Routledge, London, 1990) Pp. 104–196

uzun değinmişler. Hem İngiltere'nin pragmatik felsefesi, hem Descartes, hem Aydınlanma Dönemi hem de Hegel, o rivayetin çeşitli öte-rivayetleridir. Bu egemenlikte yeryüzü hasar gördüğü gibi kadın da zedelenmiş, hasar görmüştür. Monolog, öznenin yeryüzünün kaderinin biricik sözü geçeni idiye, aynı ölçüde onun dili bu yapısal bulaşmıştır. Şimdi artık yeri yapıp onarma adına onu yıkıp dağıtmak düşüncesinden vazgeçmenin kadını eğitmek adına, ona eğitsel el konmadan onu ahlaki bedensel ve cinsel yok edilişinden vazgeçmenin zamanı gelmiştir. Şimdi dünyayı, kadını türlü acımasızlıklarla kirleten dilden yıkayıp temizlemeli.

Doğaya egemenlik, kadına egemenlik olarak tanınmıştır. Doğa konuşmaz, öyleyse erkeğin verimli toprağı olan kadın da susmalı! *Kör Baykuş*'un kadınları konuşmuyor. *Kör Baykuş*'un yeniden yazılması, *Kör Baykuş*'un kadınlarının ve esiri kadın ile lekkate kutupları arasındaki kadınların, *Kör Baykuş*'un râvisinin zihninde dil açması anlamına gelir.\* *Kör Baykuş*'u yazmadan önce, “Dünya Edebiyatı, Joyce öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılmalı” diyen Hidayet, bu noktaya dikkat etmeliydi. Ulysses'in kadın karakteri Mally, melek değildir. Gerçi, binlerce yıl onun içsel monologu yoluyla anlatılıyor; ama kadın gerçeğı onun içinden ısıldamaktadır. Bu ısıltının yanında Virginia Woolf'un eserleri –ki Hidayet onları da övmüştür– dünyadaki engebeleri, kadının edebiyatta konuşması için yıktılar. Hidayet, kadın gerçeğini görmeyecek kadar meşgul, onun somut yaşam çevresi ise çok daha gerici ve el kol bağlayıcıydı.

*Kör Baykuş* türü yazılar hakkında yazmak, onun bir şaheser oluşuna muhalif olmak anlamına gelmez. Ancak bu bir itirazdır; râvi olarak romanda erkeğin dili ve bakışı yeterli değil, kadının göksel güzelliğinin methedilip yüceltilmesi yeterli değil. Kadının ahlaksal olarak kötülenmesi ahlaki değildir. Ciddi bir şekilde kadını yazmakla başlayalım. Yani kadınlar dünyayı kendi bakışlarıyla görsünler. Erkekler romanlarında ve diğer yazınsal eserlerinde kadından oluşturulan çirkin imgeleri çıkarıp atmalılar. Edebiyatta kadın öldürmenin sonunu, kadını yazmakla ilan ediyoruz.

---

\* Bakınız “İran Çağdaş Edebiyatı”, Donyaye Sohan dergisi, Mart 1993, Hidayet ve AlAhmed'de iki kadın kutbunun karşılaştırılması. Yazar daha önce Taçlı Yamyamlar (The Crowned Cannibals) adlı İngilizce eserinde (1977) bu sorunu sosyal açıdan ele almıştır.

## **Eser kişileriyile Ben Anlatıcı İlişkisi**

**Saba Kırer**

"Karımın annesini kendi annem gibi sevdim, onun kızıyla evlenişim de bu sevgi yüzünden oldu." (KB s.44)

"Aklım erince halamı anne bildim, onu öyle sevdim ki, sonradan sırf ona benziyor diye, kızıyla yani sütkardeşimle evlendim." (KB s.47)

"Ben onunla gerçekten yatmak istiyor muydum? Benim başımı döndüren dış görünüşü müydü onun... çocukluğumdan beri annesine olan sevgim mi yoksa." (KB s.49)

*Kör Baykuş'ta ben-anlatıcının eser kişilerinden olan karısı; karısının annesi, sütannesi, halası, kalemdanı süsleyen bayader'in resmi, tek kişiye çıkıyor: Annesine. Ve neye bağlamak istesem isteyeyim bu parabol eğrisi beni ilk kişiye ben-anlatıcının annesi olan 'rakkaseye' götürmektedir. Anlatıcı, rakkasenin 'odaya' girişi ve rakkasenin eşi-eşinin kardeşi(amca-baba) dualizminde kalması aşamasında, kopukluk yaşamıştır. Travma da burada başlamaktadır. Bu travmanın itkisiyle görülen gelişmeleri ne denli çözmeye kalkarsak kalkalım karmaşık bir yapıya girmekteyiz. Bu noktada birçok soru cevapsız kalmaktadır. Bozorg Alevi'nin yayımladığı biyografya da bize bu konuda açılım sağlayacak bilgiler vermekten uzaktır. Oysa eser kişileriyle ben-anlatıcı ilişkisi bizi bir ölçüde yazarın kendisine, Sadık Hidayet'e götürecektir.*

#### **Ben Anlatıcının Eser Kişileriyle Kendini Tanımlaması**

"Sütannem söylemişti. Gençliğinde çömlekçiymiş bu adam, ama bütün yaptıklarından bir bu testi kalmış elinde ve şimdi hurdacılıkla geçiniyormuş." (KB s.43)

"İşte dış dünya ile bağlantılarım. İç dünyadansa bana bir sütannem, bir de kahpe bir kadın kaldı. Ama benim sütannem onun da sütannesi, ikimizin ortak sütannesi. Aynı aileden değildik karım ve ben..." (KB s.43)

Bu açıklama da bizi yine aynı noktaya götürmektedir. Toplumsallık ancak bu marazi kişiler çevresinde dönmektedir. Nerdeyse aile içi bir ilişkiden söz edebiliriz. Bu marazi durum ısrarla bizi libidoya götürmektedir: Sütanne ve kızı. Karısı sütkardeşidir bu durumda. S. Hidayet neden bizi bu çerçevede tutmaya çalışır. Bu S. Hidayet'in kurgusu mudur, yoksa doğu'da hâlâ süregelen aşiret -kast- bağlamında göreceğimiz ilişkilerinin yansıması mıdır? 'Ben' ile -yansızlık- ilişkili bu durum.

"Ve ihtiyar, sol elinin işaret parmağını ağzına götürmüş, tırnağını ısıırıyordu." (KB s.19)

"Karım daha beşikteyken sol elinin tırnaklarını kemirmiş kanatıncaya kadar." (KB s.50)

"Küçük bir kızın belirdiğini kaleye doğru gittiğini gördüm... Sol elinin tırnaklarını ısıırıyordu." (KB s.55)

Küçük kızın da karısı gibi 'tırnak yemesi' bizi aynı kişiye götürmektedir. Bu da karısının gölge ikizini açığa çıkartmaktadır. Bu kaleye giden 'Küçük kız'dır.

"Küçük kardeşi o kahpenin küçük kardeşi tırnağını kemirerek içeri girdi." (KB s.80)

İhtiyarın çocukları, babalarındaki tırnak yeme alışkanlığını sürdürür, böylece çocukların 'baba'sıyla ilgili belirginlik durumuna dikkat çeker S. Hidayet. *Kör* Baykuş'un ben-anlatıcısı –babası amca bildiği kişi mi? Ya da amca sahiden amca mı?- 'baba-amca' dualizmindeki karmaşayı bu biçimde açığa da vurmuş olur. Böylece anlatıcıdaki 'baba otoritesi'nin yoksunluğu, 'ihtiyar' ve 'çocukları' açığa çıkartılarak verilmeye çalışılır. Ama araz burada da devam eder.

O. Demiralp *Kör Okur*'da bunu: "Babadan oğla geçen fiziksel bir kalıtım olmaktan öteye bir anlam taşıyabilir sol işaret parmağı emmenin yanı sıra ikinci önemli benzerliktir bu. Belli ki bu tür benzerlik kurularak babayla kızı ve oğlu arasında ruhsal düzlemde ya da kişilik bakımından bir süreklilik ya da özdeşlik anıştırılmak istenmiştir" açıklamasında bulunsa da ben bunun daha çok bir marazi durumun ortaya çıkarılması açısından önem taşıdığını düşünmekteyim. Zira kalıtsallık ya da ruhsal düzlemde bir şeylerin anıştırılması amaçlansaydı başka benzeşmeler de kurulabilirdi. Oysa 'parmağı ağza alma' libido ile ilgili bir şeyleri imler. Orhan Öztürk bunu 'oral saplantı' olarak açıklamaktadır. Bu dönemin işlevi 'almak, elde etmek' çocuk bunu değerlendirirken verebilme yetisini de kazanır. Buradaki durum beni toplumsallığın –kültürel kodlanma-sağlanamadığına götürmektedir. Zira annenin sağladığı düzen toplumsal konumun sağlanmasına işaret eder. Burada, bu araz bunun eksikliğini göstermektedir. Aslında romanda toplumsal kesitlerden söz edilmez, aynı kişiler etrafında olay döner. Bu da yine İran'da toplumsallaşmanın oluşmadığına işarettir. Romanın yazıldığı tarihe bakarak İran toplumunu göz önüne aldığımızda eserin daha da önem kazandığını görmekteyiz.

"Çocuk annesinin yerine karıma Şahcan diyordu. -dar çekik gözleriyle çok şaşırılmış, duraklayarak aldığı çöreklerle baktı. Eşiğe oturdum, çocuğu kucağıma aldım sıktım göğsümde. Sıcaktı teni ve ayakları baldırları karıminkine benziyordu. Bu aralık dudaklar, uzun sıcak bir öpüşten sanki yeni ayrılmışlardı. Karıminkine benzeyen bu yarı açık ağzı öptüm. Bir salatalık gibi buruk ve serinletici bir lezzeteydi bu dudaklar." (KB s.57)

Karısının erkek kardeşini öpmesi: Hadım edilmişliğin yansızlığı -ne o cinsten ne bu cinsten olması- ile açıklanabilir. Karısında tiksiniç gelen bir durumun yine karısını çağrıştıran bir durumda olması ama bu sefer bu durumun onu cezbetmesi ayrıca bir cinsel karmaşaya işaret eder. Aslında sütkardeşle evlenmesi de enstet ilişkii işaret etmektedir, ardından karısının erkek kardeşini sarıp öpmesi yine aile içi ilişkide dikkati toplamaktadır.

*Kör Baykuş*'un üzerinde İran'da satışı yasaktır ibaresinin yer alması Hidayet'in İran'ı cezalandırma isteğinden çok toplumsal yapıda görülen bu marazi durumu deşifre etme isteği yatmaktadır. Hidayet kitabın satışını yasaklayarak İran'ı hiçlemiş olsa da eseri toplumsal yapıya dikkat çekmiştir. Sadık Hidayet, enstet, biseksüel ve sübyancılığı aynı özcede işlemektedir. Ben-anlatıcının, '*karıminkine benzeyen bu yarı açık ağzı öptüm*' demesi, bizi varsanıdan uzak tutmaktadır. Zira karısının kardeşi olduğunu açık bilinçle farkındadır. Oysa Hidayet bu durumlarda: 'Delilik', 'afyonun etkisi', ya da 'karşıdaki istedi' biçiminde dolaylı anlatımlarla ifade etmeyi seçerdi. Buradaysa bu anlatım sansüre uğratılmaz. Tabii bu, eserin bile kıramadığı bir durum olabileceği gibi, başka bir açılımı da olabilir.

Kurumlaşmış sansürün yanı sıra daha ince ve daha genel bir sansür daha vardır. Yazarın psikesindeki sansür. Bu sansüre uğramayışı ben de yeniden düşünmemi gerektiren bir kargaşaya yol açtı. Üstelik karısıyla

ilgili bölümde bir tiksinti duyduğundan söz ederken, buradaki öpme anının cezbedici bir biçimde anlatılması arazın net olarak ortaya konmasıdır. Hidayet burada toplumsal bir çözülmeden mi bahsetmekte yoksa bireyin hâllerini mi açığa çıkarmak istemektedir? Bu yöntemle Hidayet İran toplumunda yaşanan sıkıntıları vurgularken, ayrıca bireysel sorunları da çarpıcı kılmayı başarmıştır.

"Sütkardeşi olmama rağmen, ailenin şerefini kurtarmak için, onunla evlenmem gerekiyordu. Çünkü kız bakire değildi. Artık, ben bilmiyordum ben nereden bilebilirdim? Yalnız ima etmişlerdi bana. Gerdek gecemizde yalnız kaldığımız zaman yalvardım yakardım razı olmadı, inat etti, soyunmadı. Aybaşılıyım dedi... kızlık çarşafı işini güvercin kanıyla önceden ayarlamıştı. Beni daha da maskara edebilmek için." (KB s.48)

Bu söylenenler de hadım edilmişliğin yansızlığına bizi götürmektedir, zira kadının bu ilişkiden kaçınması: Ben-anlatıcının bu bekâret'e takılıp kalacağı gerçeğidir. Ben anlatıcı 'karısının kız olmadığı'nı vurgulayarak bunu savuşturmak istemiş, durumu kendinden uzaklaştırmaya çalışmıştır. Ki marazi bir ben-anlatıcının bu yola başvurusunu anlaşılır bulmaktayım. Burada Yusuf Atılgan'ın Zebercet'ini de anımsamadan geçemeyeceğim.

### **Kurmaca Dünyayla Gerçek Dünyanın Uzaklığı**

"Kilitli dişleri arasından yavaş yavaş, ağzına bir yudum şarap akıttım... Mümkün müydü, bu kadının, bu kızın, bu azap meleğinin (ona ne ad vereceğimi bilmiyordum) bunca sükûnetine bunca tabiiliğine rağmen, öyle ikili bir hayatı olsun, mümkün müydü?... Ona kendi sıcaklığımı verip ölümün soğukluğunu ondan almak istedim. Ola ki ona kendi ruhumu üflerim diye soyundum, yanına uzandım... Karyoladan indim giyindim... iki şamdan getirdim, sağlı sollu baş ucuna koydum ve yaktım şamdanları." (KB s.25-27)

Burada ölü olduğunu bildiği halde onunla yatağa girmesi, bunu yaşatmak için yaptığını belirtmesi yine ölüyle sevişmesini örtmek içindir düşüncesini uyandırdı bende. Gerçi O. Demiralp, ölünün gözlerini açtığından söz edip onu canlıymış gibi düşünmemizi sağlasa da -can çekiştirme, İslam inancına göre zekâret hâli- bu da bir nev'i ölüyle beraber olmadır. Zira biliriz ki zekâret, ölümle noktalanır -canın bedeni terk etmesi- süresi belirsiz olsa da. Burada onunla yatağa girmesi de bir cinsel karmaşayı göstermektedir. Ayrıca kilitli dişleri arasından ağzına 'şarap akıtma'sı da, bize şarabın 'erkeklik sıvısı'nın simgesi olduğunu düşündürmektedir. Bu da ben-anlatıcı'nın şarap-sperm yoluyla ölmüş annesini diriltmeyi amaçladığını göstermektedir. Aşağıda belirteceklerim de yine bizi buna, 'ölüm'e götürmekte, zira Hidayet ölüyü betimlerken 'dişleri kilitliydi' ifadesini kullanmaktadır. Yine dişleri kilitliydi ifadesini -ölü- halası için de kullanmıştır. -Elbette 'dişlerin kilitliliği' annenin oğluna yaklaştırmaktan kaçınmasıyla ilişkilendirilebilir-

Anlatıcı-yazar, ölümle ilgili okuru yanıltmak istemiş olsa "*Ölünün dişleri kilitliydi*" açıklamasını okura bildirmezdi diye düşünmekteyim. Zira ben-anlatıcı burada yazarın temsilcisi bir nev'i maskesidir. S. Hidayet eseriyle bizi ne kadar yanıltacak bir şeye sürüklese de bizim ilerlememizi sağlayacak ipuçları da vermektedir. Ben-anlatıcının kendisi her ne kadar kurmaca kişiye bir o kadar da okurun temsilcisi. Nihayetinde yazarın okuru yerleştirmek istediği bir bakış açısidir.

M. Butor'un belirttiği gibi yazar, kurduğu kurmaca dünyayla gerçekte var olan dünyanın, uzaklığını da bize göstermek ister. Benimse burada sıkışmışlığım İran kültürüne uzak olmam -ne denli Şark kültüründe yetişmiş olsam da- İran kültürünün kendine özgü argümanlarını da hesaba katmak gerekir. Ancak yalnızca esere dayalı çalışma da bana yanlış gelmemekte, zira bu kısıtlı materyaller *Kör Baykuş*'u yeniden evirip çevirmeme yol açmakta. Bu durum, eseri yine ancak eserin kendisiyle tanımlamayı gerekli kılmakta, bunun da sağlayacağı şeylerin önemi yadsınamaz.

### **Sadık Hidayet'in Okuru Yerleştirmek İstediği Konum**

Belki bu da bize yeni bir dayanak farklı bir açılım sunar. Musa Heykeli:

"Ve Musa döndü ve şahadetin iki levhası elinde olarak dağdan indi; levhaların iki tarafı yazılı idi. Bir yüzü ve o bir yüzü yazılı idi. Ve levhalar Allah'ın işi idiler, ve levhalar üzerine oyulmuş yazı Allah yazısı idi. Ve bağıştıkları zaman, kavmin sesini Yeşu işitti, ve Musa'ya dedi: Ordugahta cenk sesi var. Ve o dedi: yenenlerin bağıış sesi de yenenlerin bağıış sesi de değil; ancak terennüm edenlerin sesini işitiyorum. Ve vaki oldu ki ordugaha yaklaşıncı buzağıyı ve oyunlarını gördü; ve Musa'nın öfkesi alevlendi, ve elinden levhaları attı, ve dağın eteğinde onları kırdı." (Tekvin, Musa'nın II. Kitabı: Çıkış)

Sanat uzmanlarından bir çoğu Michelangelo'nun bütün bir gelecek için taş oydugu ân'a ilişkin sahneyi saptamaktadır. Bu sahne, Tekvin'den alıntıladiğim sahnedir. Musa'nın Kanun levhalarını Tanrıdan alarak Sina Dağı'ndan indiğı ve Yahudileri kendi yokluğunda altın bir buzağı yapıp çevresinde hora teperek sevinç çığlıkları attığına tanık olduğı andır. Bakışları doğrudan karşısındaki bu manzaraya yöneliktir. Michelangelo işte bu son duraksamayı, fırtınadan sonra yaşanan bu sessizlik anını seçip Heykel'de dile getirmiştir. S. Freud 'Heykel'le ilgili yorumlarını somut olarak açıklayabilmek için üç kroki çizdirir bir ressam.

Üçüncü kroki, heykeli bugün bizim gördüğümüz konumuyla vermektedir. Yorumuna temel aldığı ön evreleri yansıtan ilk iki krokiden birincisi: Musa'yı dinginlik durumunda göstermekte, ötekisi: Alabildiğine büyük bir gerilim anını, yerinden fırlayıp kalkma hazırlığını, elin levhalardan çekilişini ve levhaların aşağıya kaymaya başlamasını anlatmaktadır. Freud baş vurduğu ressam tarafından yapılan iki krokinin, eski sanat uzmanlarının görüşüne saygılık katmaktadır, açıklamasında bulunur. Michelanjo'nun çağdaşı Condovi "İbranilerin önderi ve yol göstericisi Musa düşüncelere dalmış bir bilge kişi gibi oturmakta sağ elinin altında kanun levhalarını tutmakta sol eliyle yorgun ve tasalara gömülmüş bir kimse gibi çenesini alttan desteklemektedir." Ancak Michelanjo'nun heykelinde böyle bir şey saptanacak gibi değildir. Ama yorum ilk krokinin temel aldığı varsayımla çakışmaktadır. W. Lübke de diğer gözlemciler gibi şöyle yazar: "Musa sarsıntı geçirerek sağ elini görkemle yukarıdan aşağı dökülen sakalına gömmüştür. "Ne var ki, heykeldeki durum dikkate alınırsa, bu sözlerin doğru yanı yoktur, ancak ikinci krokiye uygun düşen sözlerdir, bunlar. Justi ve Knapp, levhaların kaymakta olduğunu ve düşüp kırılma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğunu açıklamıştır. Ama Thode, sağ elin levhaları sıkıca tuttuğunu kanıtlayarak adı geçen uzmanların yanıldığını göstermiştir. Ne var ki Justi ile Knapp'ın yorumları Heykel'in kendisini değil, orta evreyi canlandıran krokiyi temel alması durumunda bir yanılgının sözü edilemezdi kuşkusuz. Denebilir ki söz konusu uzmanlar Musa Heykeli'ndeki yüz ifadesini bir kenara itmiş, kendileri de fark etmeden heykeldeki devinimsel öğeleri çözümlemeye koyulmuş, bizim daha bilinçli ve daha ayrıntılı biçimde saptadığımız gerçeklere ulaşmıştır, biçiminde yaptığı araştırmaları açıklamaktadır Freud.

S. Hidayetin okuru yerleştirmek istediğı konum intihara gidiş aşamalarıysa, S. Hidayet'in intihar eylemini tesadüfi olarak görebiliriz. Hidayet, okuru intihara inandırmış ancak deneyseelliğı intiharı getirmiştir. Bu bana hiç de uzak bir düşünce olarak gelmemektedir. S. Hidayet, sıklıkla ölümden söz etse de, Bozorg Alevi onun neşeli kimliğinden, alkolü sınırlı kullanımından söz etmektedir.

Michelangelo, kanun levhalarının kırılıp parçalanmasına yol açan nedeni değıştirmiş, levhaları Musa'nın kapıldığı gazabın kurbanı yapmayarak karşıt bir yol izlemiş, levhaların kırılabileceğini düşünerek Musa'nın yatıştığını en azından hoyrat bir eyleme kalkışmak üzereyken levhaları bundan alıkoyduğunu anlatmıştır. Böylece Musa'nın Heykeli'ne yeni bir şey, insanüstü öge katmış, bunun sonucu koca vücut, vücuttaki güç fişkırın kaslar, insanın altından kalkabileceğı en yüce ruhsal çabayı ele veren, kendi adadığı misyonu düşünerek içinde uyanmış bir hırsı alt ettiğini gösteren somut bir nesneye dönüşmüştür.

Musa Heykeli'nde ortadaki belirsizliğin suçunu -heykeller için yapılan birbirinden farklı yorumlar- sanatçı ve yorumcu birlikte paylaşmak zorundadır. Michelangelo kendi yaratılarında pek sık olarak sanatsal anlatım gücünün en uç noktasına kadar gitmiş. Kim bilir belki güçlü bir heyecan fırtınasını fırtına sonrası dinginlik dönemindeki belirtilere dayanarak sezdimmek gibi bir amaç gütmüştür de bu amaca ulaşmada tam bir

başarı elde edememiştir. Freud'un bu yaklaşımı bende S. Hidayet'in eserlerine yeniden bakmamızın gerekliliğini göstermektedir.

### G.Bataille ve S. Hidayet'te 'Ölü'nün Çekiciliği

"Gecenin ilerlemiş bir saat idi, herkes uyumuşt u. Ölüye son bir veda için, don gömlek kalkmış, odasına gitmiştim. Başucunda iki kâfur mumu yanıyordu, vücuduna şeytan girmesin diye, karnının üzerine bir Kur'an koymuşlardı. Yüzündeki örtüyü kaldırdım, o vakur ve çekici haliyle gördüm halamı. Dünyanın bütün ilişkileri, yüzünde toplanmıştı. Öyle bir hâl ki, önünde diz çöktüm. Gene de ölüm bana pek olağan ve tabii geliyordu. Ölünün ağız kenarında alaycı bir gülümseme vardı. Elini öpüp odadan çıkacaktım ki, başımı çevirip bakınca çok şaşırdım, şimdi karım olan o kahpe içeri girmişti. Ölmüş annesinin gözü önünde, hem de nasıl hırslı, sarıldı yapıştı bana; beni kendine çekti, nasıl da ateşli öptü beni yer yarılıysaydı da yerin dibine girseydim ne yapacağımı bilmiyordum ölü dışları kilitli bizimle alay eder gibiydi. Gülümseyişi anlam değıştirmişti. Elimde olmadan kızı kucakladım, öptüm." (KB s.47)

*Kör Baykuş*'un ardından Bataille'in eseri "*Göğün Mavis i*"yle okumamızı sürdürdüğümüzde iki eser arasında bazı koşutluklar görmekteyiz. Biri İranlı, diğeri Fransız olan bu iki yazarın kesişme noktaları Paris'tir. Baskı tarihleri farklı olsa da iki eserin yazılış tarihleri yine aynı, 1935. Daha da ilerletirsek Hidayet de Uzak Doğu'nun etkisiyle 'kâfur mumu'nun yanması bana olağan gelirken Bataille de 'kâfur iğnesi' vurulması şaşırtıcı gelmektedir. Zira sömürge etkisi diye düşünsem: Fransızlar Kuzey Afrika'yı sömürgeleştirdiğinden, Kuzey Afrika'dan etkilenmeleri daha anlamlı görünmekte. Fransızların yüreğinde hep bir Hint sömürgesi arzusu yatmış olsa da. İngilizler gibi Hindistan'a ulaşmayı hiçbir zaman başaramamışlardır.

"- Bu neden iktidarsız olduğunuzu açıklamıyor değil mi?

- Hayır, açıklıyor. Ya da en azından. Dirty ile birlikte yaşadığım sırada, nedeninin bu olduğunu düşünüyordum. Ne de olsa fahişelerin benim için cesetlerinkine benzer bir çekiciliği olduğunu anladım. Bir ara fahişelere, bedenlerini pudralatıp, iki mum arasında yatan ölü taklidi yaptıran bir adamın öyküsünü okumuştum. ama benim için böyle bir şey söz konusu değildi." (A. s.57)

*Kör Baykuş*'ta ölünün gözü önündeki bu sevişme nedir, üstelik 'o vakur ve çekici haliyle dünyanın bütün ilişkilerini yüzünde toplamıştı' sözüyle 'halam' diye bahsettiği kişiden söz etmesi de garip. S. Hidayet İran kültüründe belki hiç söylenemez şeyleri eser kişisinin karısı yoluyla söyletmekte. Zira veriler -kızı alma nedeninin de halasına benzemesi, halanın ise annesine benzemesi- bizi ilk kişiye götürmektedir. Yani ben-anlatıcının amcasıyla/babasıyla birlikte olan rakkaseye. Araz da buradadır. Bundan önceki bölümdeyse ben-anlatıcı kırd a gördüğü genç kadınla birlikte yatağa girer ve bunu ona yeniden can vermek için yaptığını açıklar. Bunu da, İran kültüründe açıkça iletemediği durumların tezahürü olarak görmekteyim. Tıpkı eski çağlarda söylenemez durumları, hayaletler yoluyla söylenmesi gibi. -Gölge ikiz izleği- öyleyse S. Hidayet'in ölümlerle cinsel teması nedir? Buradaki kargaşalık, karışıklık, üzerinde durmak gerekmektedir. -üstelik her defasında bunu karısının isteği olarak belirtmesi.-

S. Hidayet'in eserlerinde daha çok kadınların şehvet düşkünü olduğunu görmekteyiz. *Alacakaranlık*'ta "Erkeğini Kaybeden Kadın" öyküsündeki yollarda perişan olan kadın karakter de olduğu gibi. Kendi isteğiyle kırdaki genç kızın gelip yatağına uzanması, annesinin amcasıyla bir olup babasıyla aynı odaya girmesi...vs. Oedipus düzeneğine giden bir parabol eğrisi görürüz aslında. S. Hidayet'i anlamamız açısından: G. Bataille'in ele aldığı bütün yasakları özellikle de iki yasağı yani şehvet ve ölümü, belli bir aşamaya götüren eserlerinden, *Göğün Mavis i*'ne bakmamız gereklidir. *Göğün Mavis i* (La Bleu Du Ciel), 1957 de yayımlanan bu kitapta:

"- Şimdi sonuna kadar gitmeyi yeğliyorum... isterseniz size her şeyi anlatırım. Bir ara, Prüm'de, ölüsevici olduğum için Dirty ile birlikteyken iktidarsız olduğumu düşündüm.

- Denediniz mi? diye sordu.



- Hayır. Hiçbir zaman o kadar ileri gitmedim. Tek olay, yaşlı bir kadının kısa bir süre önce ölmüş olduğu bir apartmanın dairesinde geçirdiğim bir gecede geldi başıma: Kadın yatağında, herhangi bir ölü gibi, iki mum arasında, kolları iki yanına uzatılmış, ama elleri birleştirilmemiş durumda yatıyordu. Gece boyunca odada kimse yoktu. O sırada farkına vardım.

- Nasıl ?

- Sabahın üçüne doğru uyandım. Cesedin bulunduğu odaya gitmek aklıma geldi. Ürkümüştüm, ama korkudan titremem boşunaydı, ölünün karşısında durmayı sürdürdüm. Sonunda pijamamı çıkardım.

- İşi nereye kadar vardırınız?

- Kımıldamadım, aklımı oynatacak derecede heyecanlanmıştım; uzaktan bitirdim işi, yalnızca seyrederek.

- Hâlâ güzel bir kadın mıydı?

- Hayır, tamamen pörsümüştü.” (A s.56-57)

*Kör Baykuş*'ta iki şamdan arasında yatan anneye benzetilen -sütanne- hala'nın cesedi önünde sevişen ben-anlatıcıyla yine önce annem diye anlattığı sonra yaşlı kadın diye bahsettiği pörsümüştü yaşlının iki şamdan arasında uzanan cesedi önünde işi bitiren "*Göğün Mavis*"nin eser kişisi arasındaki benzerlikler, o dönemin yazarlar üzerindeki yarattığı etkileri bağlamında da önemlidir.

Şaşırtıcı tabii. Georges Bataille'in, "*Göğün Mavis*"nde(1957) ölüseverliği böylesine açıkça anlatması; Mayıs-1935 olsa da kitabın yazılışı. G. Bataille kitabı yayımlamaktan vazgeçer. Bunda İspanya Savaşı ve Dünya Savaşı'nın etkisi söz konusudur. Bu romanın yapısına bağlı tarihsel olayları anlamsız duruma getirmişti, diye açılar Bataille. '-Trajedinin kendisiyle karşı karşıyayken, bunu haber veren işaretlere ne diye ilgi göstermeliydi?-' bu yüzden basımı, 1957'e kadar gerçekleşmez kitabın.

S. Hidayet'teyse yayımlanış tarihi 1936'dadır. Romanın ilk yayımlanması da Hindistan'dadır. İran'da satışı yasaklanmıştır.

*Kör Baykuş* "Ona can vermek için" ya da "karımın isteği"di" yaklaşımıyla daha çok kadının istemlerini, şehvet düşkünlüğünü göstermektedir. Bataille'in ölüseverliği bu kadar açık ve rahat anlatımı, S. Hidayet'te görülen durumun çağdan kaynaklı bir problem değil de İran kültürünün bir yansıması olduğunu göstermektedir. Hidayet, o dönemin en ilerici yazarı olsa da. Yine de Hidayet yazınında oto kontrolün olduğunu açık işarettir.

Nasıl ki fantastik de, doğaüstünün, işlevi: Metni yasanın kısılcısından kurtarmak, metnin yasayı delmesini sağlamaksa S. Hidayet de delilik, uyuşturucu kullanımı, ölünün canlı olması ya da karısının isteği gibi açıklamalar tematik olmanın dışında başka bir işlevselliğe daha sahiptir; o da İran yasasını delme amacını taşımasıdır.

### Ölüye Duyulan Saygı: İmkansız Tatmin

"Tüm hayatının gölgede ve karanlıkta geçtiğini, nişanlısı Dirahşende'yi sevmediğini hatırladı. Avrupalı kadınlarla da o kadar kolay ilişki kurmayacağını biliyordu. Ne konuşabilir ne vücudu sıcaktır ne yüzü değişir. İşte bu özellikleri yüzünden Mihirdad o mankene âşık oldu. Konuşan insandan, vücudu sıcak olan, isteklerine göre veya muhalif olarak hareket eden, kıskançlığını uyandıran insandan korkuyor, ürküyordu. Hayır, yaşamak için ihtiyacı vardı bu mankene. Bundan böyle onsuz bir şey yapamaz, yaşamını sürdüremezdi. ...Mihirdad korkuyla mankenin başını kaldırdı, ama bu manken değil kan revan içinde kalan Dirahşende'ydi..." (AK s.57-62)

Burada da bir nev'i ölüseverlik (nekrofil) görülmektedir. Bu öyküde yine cansız birine duyulan aşk görülür. Cansız kişiye âşık olması. *Kör Baykuş*'taki ölüyle yatmasına benzer bir durumu açığa çıkartmaktadır.

Yine K r Baykuş'ta ben-anlatıcının ölünün yanına don fanila gidip, ölünün elini öpme isteği, açıkladığı saygı ifadesinin ötesinde bir Şeyleri açığa çıkartmaktadır.

Jouissance Lacan'ın, Freud'un haz ilkesinin ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud hazzı (lust) bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalması olarak kabul eder. Unlust da bu gerilimin sürekli kılınmasıdır. Jouissance ise basit bir tatminin ötesinde 'dürtü' tatminidir, yani imk nsızdır. Özellikle de anneden koparılmış olmanın -ilk eksiklik- gerçek bir tatmini yoktur. Ancak psikotik bir durumda mümkündür. Oysa jouissance bu eksiğin giderilmesi fantezisini yaratarak kendini gerçekte temellendirir. Haz benliğin i  dengesini korumaya yöneliktir. Jouissance ise aksine, d im  bunu bozarak haz ilkesinin ötesine geçer. Acı  ekme esnasında ya da bir yakınının ölümünde sürdüğü farz edilen haz, aslında jouissance'dır. *K r Baykuş*'ta ben-anlatıcı'nın halasının cesedinin bulunduğu odaya donuyla dalması da haz değil jouissance'dır. Mihirdad ile -Dirahşende yerine-manken arasındaki ilişki de imkansız tatminin mükemmel tanımlayanıdır.

"Balmumu yumuşaktı, et gibi esnek ve taze idi... bebek kendini bırakan bir beden gibi hafif bir gürültü çıkararak piyanonun tahtasının üstüne düştü; gerçekten de bacakları ayrılıp yayılmıştı, ama ayakları kesikti. Budanmış k  k pembe baldırlar ve açılmış bacaklar hem sinir bozucu hem de baştan çıkarıcı idiler. Bir masanın üstünde bir bıçak bulup o pembe baldırlardan bir parça kestim. Yanımdaki geçici kız arkadaşım bu parçayı kapıp ağzıma koydu: Korkunç acı bir mum tadı vardı." (A. S.67)

Bataille'in eser kişisiyse balmumundan bebekle, dans eden kadın arasında özdeşlik kurmaktadır, geçici kız arkadaşım dediği kadındır bu dans eden. Bu sefer öldürülen -S. Hidayet'teki gibi, ölen canlı kadın değil- balmumu bebek'tir. Kesilir, doğranır, acı bir mum tadı da olsa yenilebilir. Imk nsızlığı da işte buradadır, balmumu bebeğin.

### ***K r Baykuş*'ta 'karı' ve 'anne' dualizmi: Vicdan**

Hidayet'in *K r Baykuş*'ta yer alan eser kişisi gördüğü bir çift gözden sonra boyadığı kalemdanlarda hep aynı meclisi çizdiğini anlatmaktadır. Bu mecliste, servi dibinde oturan bir ihtiyaarla ona g nd zsefası uzatan bir geçen kız bulunmaktadır. İkisinin arasındaysa bir dere akmaktadır. Eserdeki bu motif eser kişisi ile annesi arasında kaçınılmaz bağların bulunduğunun açık ilatenidir. Kalemdanlara çizilen servi dikeyliğiyle -ağacın uzunluğu yirmi beş, otuz metredir- bir penisi ifade eder ihtiyarsa dibine oturmakla penis karşısında erimekte, yok olmaktadır. İhtiyarla geçen kız arasındaki dereyse akışıyla, spermin canlılığına işaret etmekte bunun karşısında ihtiyarın kuruluğu vurgulanmaktadır. Böylece hem yatay hem de dikey konumda ihtiyar kuşatılmaktadır. İlerleyen bölümde eser kişisi bu kızın güzelliğinin olağan değil, ancak afyon içildikten sonra görülen düşlerden biri olabileceğini açıklamaktadır. Burada da 'anneye ulaşılmazlığı' göstermesi bakımından bir d ş olarak belirtilmesi anlamlıdır.

Yine bu eser kişisi karısının adını 'kahpe' koyduğunu açıklar ve ona 'karım' demek istemediğini belirtir. Bunun nedeni hiç 'karı koca' olamamalarıdır. Ardından bu kişi karısı hakkında söylenenlerin iftira olduğunu anladığını belirtir. Üstelik kim bilir belki de bakireydi henüz diye açıklama da bulunur. Ona yakıştırdığı suçlamalardan  t r  kendinden utandığını açıklar. Aslında eser kişisinin kahpe dediği karısı, karı koca olması asla mümkün olamayacak annesidir. Bu eserde anneye ulaşamama karı'ya iftirayla tezahür etmekte bu da eser kişisinde vicdani bir meseleye dönüşmektedir.

### ***K r Baykuş*'ta Servi-Kalemdan İlişkisi**

Servi ağacı daha çok mezarlık ağacı olarak bilinmektedir. Yaz kış yapraklarının olması, kolay kolay  r memeyişi, yaydığı hoş koku, oluşturduğu gölge, mezarlıklar için uygun bir bitki olmasını sağlamaktadır. Nerde bir servi varsa orda bir mezarlık vardır anlayışının halk arasında yaygın olmasının nedeni de bu olsa gerekir.

*Kör Baykuş*'ta eser kişinin sıklıkla servi ağaçlarının bulunduğu alanlara gitmesi bir kaçışı göstermektedir. Yine kızın elinde kısa ömürlü ve narin bir bitki olan gündüzsefası tutması ölümle ilişkilendirilebilir.

Ben-anlatıcının kalemdanlara servi ağacı çizmesi, ihtiyarla genç kızın mezarlıkta bulunduğunu açıklamaktadır. Üstelik bu motiflerin bir kalemdanda yer alması kalemdanların biçimsel olarak bir sandığa-tabut- benzediği düşünülürse boyadığı kalemdanlarla bu ressamın simgesel olarak 'tabut' üretimini süreklileştirdiğini söyleyebiliriz. Bu kalemdanda –tabutta- ihtiyar ve genç kız motifleri yer aldığına göre eser kişisiyle annesi aynı tabuta gömülmekte, dünyanın en uzun ağaçları –bugün uzunlukları yüz yirmi metreyi bulan- servilerin dibine.

Tabii İran toplumunda 'kalemdan' aydının sembolüdür. Eserin yazıldığı tarih düşünüldüğünde, aydının durumuna da açılım sağlamış olur bu. Nihayetinde İran'da mollaların iktidara yürüdüğü bir dönem yaşanmaktadır.

#### ***Kör Baykuş*'ta Genç Kız: Türkmen Kızı**

Lingam tapınağındaki kadın, kalemdandaki genç kız, eser kişinin karısı ve karısının erkek kardeşi çekik gözlüdür. İran'daki bu Türkmen kızının çekik gözlü olması bize ırkının özelliklerini verir. Bu özelliklerse dar çekik göz, çıkık yanak, yüksek alın, ince ve bitişik kaşlar olarak sıralanır. Bu özellikler İran'daki Türkmenlerin henüz ırksal bir karışıma uğramadıklarının işaretidir.

Ancak bugün Türkiye'de yaşayan Türkmenlere baktığımızda hiçbirinde çekik göz ve diğer özellikleri görememekteyiz. Bu da Anadolu'ya gelen Türkmenlerin ırksal özelliklerini kaybettiğini, batıya doğru ilerledikçe Türkmenlerin başka ırklarla bir karışıma uğradığını işaret etmektedir.

#### **G.Bataille ve S. Hidayet'te Ortak Kullanılan Madde: Kâfur**

Kâfur (Kâfûr): Uzak Doğu'da yetişir. Bir çeşit taflardan elde edilen ve hekimlikte kullanılan, beyaz ve yarı saydam, kolaylıkla parçalanın, ıtırı kuvvetli bir madde, olarak tanımlanmaktadır, TDK'nin *Türkçe Sözlük*'ünde.

O dönemde şimdiki gibi Uzakdoğu malları her yerde yaygın mıydı diye düşündüğümde bunun zorlama bir olasılık olduğu görülür. Bu nedenle Bataille'in kâfur maddesini eserinde kullanması ayrıca üzerinde durulması gereken bir konu olarak görünmektedir.

#### **G.Bataille ve S. Hidayet'te Ortak Kullanılan İmge: Mezarıcı**

Bataille'de asansörcünün mezarıcı olması, ülkenin gelişmişliğini gösterirken, S. Hidayet'te at arabacısının mezarıcı olması ülkesinin teknik ve ekonomik bakımdan geriliğini göstermektedir. Ancak ortak alılmama, 'mezarıcı'dır. Her iki yazar da ülke koşullarının yarattığı bir bilinçle, bilinç dışı hallerini romana yansıtmıştır, böylece.

S. Hidayet'te 'bavul', 'oyuk', 'ıssız, asude, yamaç', 'çukur', 'dünya, ıssız yaşlı bir ev', 'oda', 'kalemdan' gibi sıklıkla kullanılan kavramlar tabut ve mezarlığın sembelleri olarak çıkar karşımıza.

Hem *Kör Baykuş*'ta hem de *Diri Gömülen*'de 'ihtiyar adam' ölümün simgesidir. Yine "*Diri Gömülen*"de 'yarasa', 'karanlık ve iç tırmalayan gece', 'yalım yalım paralayan dişler' 'uğursuz iniltiler', 'gölgelenmiş yüzler' ölümün habercileridir.

### **G.Bataille ve S. Hidayet'in Mekanlarında Sıklıkla Kullanılan: Yatak**

"Uyumadan önce aynada kendime baktım, felaketti yüzüm, harap, cansız. O kadar bozulmuştu ki, kendimi tanıyamadım. Yatağa girdim, yorganı başıma çektim, uzun süre sağa sola döndükten sonra yüzümü duvara çevirdim, bacaklarımı bitiştrirdim, gözlerimi yumdum, hayallerime daldım. O iplikler ki benim karanlık, gamlı, korkunç ve keyif dolu kaderimi dokuyorlardı. Orada hayat ölümle iç içe giriyor, çarpık görüntüler belirliyordu." (KB s.57)

Gerek *Kör Baykuş*'ta gerekse "*Göğün Mavisî*"nde 'yatak' anahtar kelimelerden biridir. Her ikisinde de yatak ölümün, kadının, karabasanın, ateşli hastalıklar geçirmenin kayıncı ve doktor kontrollerinin olduğu bir yerdir. Böylece yatak bilinen anlamından çıkmış, daha çok uykusuz geçen zamanların platformuna dönüşmüştür.

Onu kayıncıdeme yeğliyordum. En azından onun sayesinde bir süre oyalanabilecektim... ona belki sürgüyü sormam gerektiğini düşününce durakladım: Onu tiksindirmek umurumda değildi. Ama durumumdan utanıyordum; bu işi yatağında güzel bir kadının yardımıyla ve pis kokular çıkararak yapacak duruma düşmek beni tüketiyordu. (Bu sırada ölüm korkutacak derecede beni tiksindiriyordu; ama yine de onu isteyebilirdim). (A s.80)

G. Bataille yatağın bilinen ak pak anlamını deforme etmektedir. Onun gözünde yatak: Tuvalet gereksiniminin giderildiği; pis kokan, ölüm isteğinin duyulduğu bir yer olarak görülmektedir.

S. Hidayet'teyse: Ter, keskin sidik, acımuş yağ, kızarmış soğan, çocuk kakası, boy atan oğlanların kokusunun koklandığı; ölü ya da can çekişenlerin kokusunun izlerinin durduğu zemindir.

Böylece hem Bataille hem de Hidayet 'insan dışkısı'nı kültürel kodundan çıkartmakta, tuvaleti bir başka bağlamıyla göstermektedir. Tuvalet gerçeği eser kişilerinin psikik veya organik durumlarını gösterdiği gibi, bu gerçeğe ilgili ideolojik algıları da yerinden oynatmaktadır. Onlarda 'yatak-pislik' ilişkisi rastlantısallıktan öte hem bilinçaltının hem de tam da bir bilinçliliğin işareti taşıyor.

### **G.Bataille ve S. Hidayet'te Ortak Kullanılan Madde: Şamdan**

"Baş ucunda iki kafur mumu yanıyordu, vücuduna şeytan girmesin diye, karnının üzerine bir Kur'an koymuşlardı"(KB s. 47)

"Kadın yatağında, herhangi bir ölü gibi, iki mum arasında, kolları iki yanına uzatılmış, ama elleri birleştirilmemiş durumda yatıyordu. (A s.56-57)

*Kör Baykuş*'ta ben-anlatıcının gece yarısı, don fanila -annesine benzettiği ayrıca sütanesi olan- yaşlı halanın cesedinin bulunduğu odaya gidip, onun önünde, karısıyla tutkuyla sevişmesi; üstelik ölüye dünyanın bütün ilişkileri yüzünde toplanmış gözüyle bakması ile Bataille'in eser kişisinin, gece yarısı -annem öldüğünde diye açıklamada bulunduktan sonra, yaşlı kadın diye ifadelendirdiği- yaşlı kadının cesedinin bulunduğu odaya bir ürpertiyle girmesi; arasındaki koşutluğu görmemek mümkün değil. Yine Bataille'in vücudu pörsümüştü dediği kadını seyrederek, işi uzaktan bitirdim açıklamasında bulunması ile Hidayet'in eser kişisinin sevişmesi

arasında garip bir koşutluk bulmaktayım. Yine *Kör Baykuş*'ta anneye benzetilen -süt anne- dadının pörsümüş memesinden süt içtiğini bilmesi; emdiği memeden ve dadısının vücûd sıcaklığını ona vermesinden tiksinişi, aslında şehveti bir algıyı göstermektedir. Bu algı, hem Bataille de hem de Hidayet'te vücudun deformasyonunun -pörsümü- şehveti algıyı hiç bozmadığını, hatta neredeyse daha da güçlü kıldığının işaretlerini taşımaktadır.

Bataille'in *Göğün Mavis'i* 'nde "Bir ara fahişelere, bedenlerini pudralatıp, iki mum arasında yatan ölü taklidi yaptıran bir adamın öyküsünü okumuştum." anlatımı beni S. Hidayet'in *Alacakaranlık*'inde gördüğümüz, Dıraşende yerine plastik mankenle olan Mihirdad'ın hikâyesine götürdü. Bataille'in eserinin yazılış tarihi 1935 olduğuna göre S. Hidayet'in öykülerinin yazıldığı tarihle de bir uyuşma göstermektedir. Bataille'in okudum dediği bu hikâye S. Hidayet'in hikâyesi olmasın!

### G.Bataille ve S. Hidayet'te: Nesne

G. Bataille'in; *Göğün Mavis'i*nde: "Mahalle batakhanesi", "borsa binası", "bar-restoran", "lobi", "plaj" eser kişinin bulunduğu mekânlar olarak sıralanabilir. Buna karşılık S. Hidayet'in *Kör Baykuş*'undaysa 'hamam', "kale", "yamaç", "dere", "suren ırmağı" eser kişinin bulunduğu mekânlar olarak görülmektedir. *Göğün Mavis'i*nde "panjur", *Kör Baykuş*'taysa "sırma işlemeli Hint perdesi" kullanılmaktadır.

*Göğün Mavis'i*nde "araba", *Kör Baykuş*'taysa "loğar beygir koşulu araba" taşıma aracı olarak yer alır.

*Göğün Mavis'i*nde "süt", "kahve", "portakal suyu", "beyaz şarap", "şampanya şişesi", "pastalar", "viski"den söz edilirken, *Kör Baykuş*'ta "şarap testisi", "zofa otu, meyan kökü, baldırıkara, defne yağı", "çörek" yiyecek içecek maddeleri ve bunlara ilişkin nesneler sayılmaktadır.

Bataille'de eser kişisi Londra, Paris, Barcelona gibi Avrupa merkezlerinden sıklıkla söz eder. Prüm'de yaşadığını ifade etse de olaylar daha çok merkezi bir cangılın ortasında seyreder. Eser kişisi Londra'da bir mahalle batakhanesinin, bodrum katında, diye başlar anlatmaya, çok pis bir yerde, Dirty sarhoştur, diyerek sürdürür hikâyesini. G.Bataille'in eser kişinin, mekânları bütün canlılığı ve dinamizmiyle önümüze açılmaktadır. Mekânlarla beraber kullanılan eşyalar da farklılık göstermekte, bu farklılık eserde göz doldurmaktadır. Şampanya, beyaz şarap, viskinin sınırsız kullanımı eser kişileriyle beraber okurun da başını döndürmektedir.

*Kör Baykuş*'taysa eser kişisini daha çok durağan mekânlarda görmekteyiz. İssız yerler, asude yamaçlar dikkat çekicidir. Yiyecek içeceklerde de bir çeşnilik göremeyiz. Bu eser kişinin kendi içine kapalılığıyla ilişkili olsa da bir yandan da İran'ın sosyo-ekonomik yapısına işaret eden bir durumdur. Zira nesneler bir biçimde insanların giysileridir. Bir yandan da bu durum İran'ın içinde bulunduğu rejimin birebir gösterenidir. Tabii nesneler yalnızca insanların değil, ülkelerin de giysisidir. Üstelik bugün de-nerdeyse öykünün basımından bir asır sonra- İran'ın giysisini tanımlayacak olursak, tıpkı "Hacı Murad" öyküsünde görüldüğü gibi peçeden söz etmek durumundayız.

Nihayetinde bir ülkede devrimi, nesneleriyle de ilişkilendirerek alırız. Nesneleri, devrim kişilerden kopuk, bağımsız tanımlayamayız. Fransa'nın toplumsal ve siyasal alanda geçirdiği devrimler göz önüne alındığında Bataille'in eserinde yer ve nesne çeşitliliğini daha rahat anlamlandırabiliriz. Her ne kadar Bataille eserine 'aşırı(k)' temel almış olsa da, bu durum onu ülkesinin gerçeklerinden ayrı düşünmemize yol açacak bir etmen olmadığı gibi bu savımızı daha da güçlendiren bir gerekçe oluşturur.

Bu nedenle bu iki yazarın eserinde bahsi geçen nesneler -yer-, Fransız toplumunun değişim hızıyla İran toplumunun değişim hızını karşılaştırabilmek açısından da önemli bir analogi oluşturmaktadır.

Ancak Bataille'in *Göğün Mavis'i*'nde 'aşırılık'la yarattığı etki gücünü Hidayet *Kör Baykuş*'ta 'kıt' denilebilecek oranda az eşya ve nerdeyse tasarruf mantığının işlediği bir eşya-mekân sadeliğiyle yaratır. *Göğün mavis'i*'nde dış dünyaya ait görsellik *Kör Baykuş*'ta iç dünyanın görselliğiyle çarpışır. Hidayet nesnelerdeki tasarrufu sayesinde daha çok iç dünyaya yönelebilmiş psişik hayatın yarattığı bir algıyla bize eser kişinin iç dünyasının çalkantılarını, güzelliğini-çirkinliğini-, yüceliğini-alçaklığını-, karanlıktaki aydınlığı, aydınlıktaki körleşmeyi, sunmuştur.

Hidayet'in eser kişisi hayalen oluşturduğu görsel dünyanın içine okuru da çekerek okura nesnelerin algılanış biçimlerini sorgulatmış; yine eser kişisi ruhsal düzleminden hareketle algıda seçiciliğin ideolojik katmanlarını okura göstermeyi başarmıştır.

*Kör Baykuş*, nesnelere verili algıyla yaklaşıma, bu algıyla bakışa, bu bakıştan beslenen hareketlere ve gelişen durumlara, karşı oluşturulan bir itiraz romanıdır. Bu itiraz, S. Hidayet'in bir itirazıdır.

### **G.Bataille ve S. Hidayet'te: Yenilginin Tezahürü**

S. Hidayet 1936'da yayımladığı *Kör Baykuş*'la, Türkiye'den çok önce İran'a modern romanı getirmiştir. Ancak ülkesinin gericiilere karşı yenilgisi sonucu bunalım yaşamış bu bunalımdan da kurtulamamıştır. Gericilere karşı aydınların yenilgisi, S. Hidayet'te giderek artan alkol kullanımına yol açmıştır.

G. Bataille'se "*Göğün Mavis'i*"ni bitirdiği halde eserini yayımlamanın anlamsızlığını belirterek yayımlamaktan vazgeçmiştir.

G. Bataille, 1935'te Halk Cephesi döneminde devrimci aydınlarla oluşan bir 'Karşı Saldırı' grubu oluşturdu. Grupta dönemin ünlü yazarları André Breton, Paul Eluard, Maurice Haine, Pierre Klossowski, Benjamin Péret de yer alıyordu. Faşistlerin Nietzsche'yi yanlış yorumladıklarını ve onun düşüncelerini bozduklarını ortaya koydu. "*Göğün Mavis'i*"nde İspanya savaşı'nı anlatmaktadır, G. Bataille:

"...İspanyol işçileri de anlıyorlar devrimi... - Gün gibi ortada: Hapishane hiçbir işe yaramaz. Önce yapılması gereken şey, silah bulmak. İşçileri silahlandırmak gerek. İşçilerin eline silah vermeyen bir ayrılıkçı hareketin ne anlamı olur? Kanıtı şu: Katalonyalı yöneticiler başarılı olacak durumda değiller, çünkü işçilerin eline silah vermek düşüncesi onları korkutuyor... Bu açık önce silah deposuna saldırmalı." (A s.105-106)

Bataille *Göğün Mavis'i*'nde savaşın ancak silahlı bir mücadeleyle kazanılacağını işaret eder. Bu da yazımı bittiği halde, eserini neden bitiş tarihinde basmadığının, eseri yoluyla açıklanmasıdır.

### **S. Hidayet'te 'Erkek'in Simgeleri: İktidarsız Ben-Anlatıcı**

'Salatalık', 'parmak', 'servi', 'kobra yılanı', 'dere', 'şarap', 'ilâhın kocaman heykeli' sıklıkla kullanılan kavramlardır. *Kör Baykuş*'ta gördüğümüz bu kavramlar penisin ya da spermin simgeleridir.

Lingam tapınağında 'ilâhın kocaman heykeli' ve 'kobra yılanı'nın büyüklüğü ve gücü karşısında giderek küçülen yaşlanan 'ihtiyar'ı görmekteyiz. Bu ihtiyarla ben-anlatıcı aynı kişiler olduğuna göre karşımızda, iktidarsız bir ben-anlatıcı'nın olduğunu söylemek hiç de güç değildir.

İlahın kocaman heykeli ve kobra yılanı karşısında dans eden kadınsa dansını bu simgesel penise göre konumlandırmaktadır. Ben-anlatıcının dediğine göre raks eden bu kadın kobra yılanıyla uyumlu, kayıp gidiyor, eğilip bükülüyormuş. Bu da ben-anlatıcının kadın karşısında iktidarsız olduğunu -simgesel- penisinse büyütüldüğünü göstermektedir. (Vurgu benim. S.K.)

## Gece ve Anlam

Çünkü gece nesnelerin belirleyici özelliklerini belirsizleştirir ve zihnimiz gerek geceyle gerekse gecenin içerdikleriyle ilgili muğlak, belirsiz, bütünlük taşımayan bir imge algılayabilir ancak, der Calvino. S. Hidayet'in gece tanımına baktığımızda kendini tanımanın gece sayesinde mümkün olabilirliğini, sessizlik ve huzur içinde olduğu saatlerde gözlerinin önünde canlanan sahneleri inceleyip karşılaştırabildiğini açıklamaktadır. Bu da zihni ne kadar açık olursa olsun 'gerçek dünya' olarak adlandırdığı şeyin aslında gerçek dünyanın dışında bir şeyleri imlediğini göstermektedir. Hidayet'in realitesi, gecenin realitesidir.

"Geceleri derin, boş bir uykuya gömülmeden az önce, varlığım iki dünyanın sınırında dalgalarda çırpınırken, hülyalara dalıyordum. Bir anda kendiminkinden farklı bir varlığı aşıp geçiyordum... Ancak gözlerimi yumunca gerçek dünyam çıkıyordu karşıma. Bu hayal görüntü, kendi özel hayatını yaşıyordu. Dilediği gibi yok oluyor, yeniden ortaya çıkıyordu... Bu sessizlik, bu huzur içinde o görüntüleri inceliyor, karşılaşıyordum. Bana öyle geliyordu ki, ben şimdiye kadar kendimi tanımamıştım... gecenin söz; dünyanın yerine gecenin karanlığı hüküm sürüyordu. (bana öğretmemişlerdi geceye bakmayı, geceyi sevmeyi.)"(KB s.52)

'Geceyi sevmek' tanımıyla, Hidayet'in zamanın verili tanımına itirazını görmekteyiz. Bunu düz bir anlatım yerine eğretilmeyle yaptığı için -bu aynı zamanda biçiminin de belirleyicisidir- öykü kişinin sanrıları, düşleri olarak değerlendirilebilir. Ancak Hidayet bu biçimiyle hem anlatılanları sahici kılmayı başarmış, hem de gün kavramını deforme ederek, verili tanımlamalardan bağımsız olarak 'gece'yi sorgulama olanağı yaratmıştır. Ayrıca bu, eser kişinin öğretilenlere bir itirazı olduğu gibi, neyi sevip neyi sevmeyeceğinin belirlenmesine de bir itirazdır.

## Eser Kişilerinden Yazarı Sorgulama

S. Hidayet eserlerinde sıklıkla afyon kullanımından söz etse de bundan kendisinin kullandığına dair bir şey çıkarsamak zordur. Ancak, bu konuyla ilgili Modern İran Edebiyatı ve Kültürü Profesörü olan, ayrıca roman ve hikâyeleriyle tanınan Bozorg Alevî, S. Hidayet'in eseri *Kör Baykuş*' un ilk baskısında yer alan biyografyasında onunla ilgili şunları söyler: Zaman zaman üzüntülüysen ya da içkiliysen –ölçüyü hiçbir vakit kaçırmazdı... Afyona gelince: Ölümüne yakın yıllarda afyon düşkünlüğü kapıldığı ümitsizlikten ve hayatını yavaş yavaş ölüme teslim etmek niyetinden ileri geldi. Alevî'nin bu sözleri de özyaşamla yapıtın birebir örtüşmediğini, ancak eserden yazarı sorgulamanın da daha doğru olduğunu bana göstermektedir.

S. Hidayet eserlerindeki karakterlerinde afyonu ölüme yaklaşmak için kullanır. İlk öyküsüne baktığımızda bunu içeren bir temayla yazıldığını görmekteyiz. Öykü kişisi, siyanür dö potasyum dışında intihar için kullanacağı yeni bir şey bulduğunda da bu durumu yine ölüme hazırlık için sevinçle karşılar.

W. Benjamin ise uyuşturucuyla ilgili "*ünlü bir uyuşturucu olan düşünme*" diye açıklar görüşünü. 1920'nin sonuna doğru, Benjamin bir doktor gözetiminde giriştiği afyon içme deneyimini, afyon üzerine yazmak istediği kitabın en önemli tasarılarından biri olarak görmüştür. S. Hidayet, "*Diri Gömülen*"de öykü kişinin hallerini, yine öykü kişinin intihar için aldığı afyonun etkileri üzerine kurar. Bu da hikâyesinin sahiciliğini güçlendirir. Buradan yine yola çıkarak söyleyebiliriz ki S. Hidayet eser kişileriyle benzerlik gösterseydi, bu kadar güçlü yazıları bir süre sonra sürdüremezdi. Prof Dr. Orhan Öztürk'ün açıklamalarını dikkate aldığımızda. Afyon alan kişilerde, edilginlik, üretim yapamama, istek ve canlılıkta sönme belirtilerinin olduğunu görmekteyiz. Eser kişileri yoluyla ayrıntıların verilmesi yine eserin gücünü artıran unsurlar olarak dikkat çekici özellik taşır.

"Hatırlıyorum, iki gün önceydi. Deli gibi odamda volta atıyor, bir o yana bir bu yana gidiyordum. Duvara asılmış giysiler, yüz yıkama kabı, dolaptaki ayna, duvardaki resim, yatak, odanın ortasındaki masa, üzerine düşmüş kitaplar, sandalyeler, dolabın altına bırakılmış ayakkabı, odanın köşesindeki valizler bir bir gözümün önünden geçiyordu. Ama ben onları görmüyordum ya da dikkat etmiyordum." (DG s.14)

Eser kişisi görmüyordum ya da dikkat etmiyordum dediği hâlde dolabın altına bırakılmış ayakkabıyı dahi görmektedir. Bu da O. Öztürk'ün, afyon alan kişilerde uyaranlara duyarlılık artar, ayrıntıcı bir algılama olur, renkler daha parlak, zengin görülür. Zaman, yer algısı değişir. 5-10 dakikalık bir süre sanki saatler sürmüş gibi algılanır. Sese karşı aşırı duyarlılık olur. Nadiren yanılsama ve varsanılar olabilir- açıklamalarıyla eser kişisi arasında benzer durumların görüldüğünü açığa çıkarmaktadır. Yine eserlerinde sesler büyük bir önem taşır. Aslında bu sayede biz de ortamdaki bütün sesleri öykü kişinin kulağıyla –rahatsızlığı ve keyfiyle- işitiriz.

"Saatin tik takları ta kulağımın dibinde. Alıp pencereden dışarı fırlatmak istiyorum. Bu korkunç ses, zamanın akışını beynime çekiçle vuruyor!" (DG s.15)

"Plakta güzel bir müzik parçası dinlemiştim. Aklıma geldi. Onu ıslık çalarak söylemek istiyorum yapamıyorum. Keşke o plağı iki kere dinleseydim." (DG s.16)

B. Alevi'nin dediklerine göreyse: "Musikiye büyük muhabbeti de Hidayet'in karakteristik bir yanıdır... Çaykovski'nin 1. Kuartet'inden Andante Cantabile'yi ıslıkla çaldığını duyardık." Açıklaması da müzikle olan ilişkisini açıklaması bakımından önem taşımaktadır.

"Hele hele kemanla Grizri'nin valsini çalarken kalbim yerinden sökülecekmiş gibi olurdu." (ÜDK s.40)

"Kahveden çıktığımda Odette'i görürdüm; keman çantası elinde." (ÜDK s.40)

"Benim odamda bir Çinli öğrenci ıslığıyla Grizri valsini çalıyordu." (ÜDK s.44)

"Kırık Ayna" öyküsünde Odette'e âşık olan Cemşid, aşkını onun çaldığı Grizri'nin valsile ifade etmekte hatta bu aşkın yine bu müzik yoluyla bu sefer Çinli öğrenciye sirayet ettiğini; Çinli öğrencinin ıslığıyla işaret etmektedir. Hidayet'in öyküsündeki bu öyküleştirme Hidayet'in müzikle olan ilişkisini göstermesi bağlamında önem taşımaktadır. S. Hidayet, yalnız İran'da modern öyküyü kurmakla kalmamış, eserleriyle "keşke o plağı iki kere dinleseydim" dediği şarkıları ıslığıyla, bize duyurmayı başarmıştır.

### **Öykü Kişilerinde Sanrılı Bozukluklar**

"Ötekilerin uykuları ağır olduğundan duymuyorlar. Onları duymuyorlar. Ne desem, gülüyorlar bana." (ÜDK s.16)

"...Ruhsâre kaşlarını çatarak "Deli bu!" dedi. Sonra Siyavuş'un elini tuttu. Her ikisi de kah kah gülererek dışarı çıktı ve kapıyı yüzüme kapadılar." (ÜDK s.17)

"İkisi de iyi oyuncuymuş! Yalnız o aldanmış, ona gülmüşlerdi." (ÜDK s.24)

"Kuru, sinir bir kahkaha attı halamın kocası, tüyleri diken diken eden bir kahkaha. Gülmekten omuzları sarsılıyor, fakat bizden yana bakmıyordu. Utancımın yer yarılıydı da yerin dibine girseydim!" (KB s.47)

Paranoidlerde görülen kuşku, alınganlık, kuruntuya kapılma Hidayet'in hem öykü kişilerinde hem de roman kişisinde belirgin özellikler arasında öne çıkmaktadır. O. Öztürk, bu tür kişilik bozukluklarını; bu tür kişilerin başkalarının söz bakış ve hareketlerini kendilerine karşı olumsuz yorumlamaya eğilim gösterirler,



biçiminde açıklamaktadır. Öncelikle cinsel konularda ve yakın ilişkilerde aşırı duyarlı, alıngan, kuşkucu olduklarını, kendilerini haklı, üstün gördüklerini, başarısızlıklarını ve kusurlarını başkalarını eleştirerek, haksız bularak rasyonelize ettiklerini belirtmektedir.

Sadık Hidayet sıklıkla sanrılı kişilikler orijininde olayları aktarmaktadır. Yine çevredeki kişileri, sanrılı kişinin bakışıyla vermektedir. Gerek öykülerinde gerekse *Kör Baykuş*'ta alıngan, kuşkucu kimlikler karşımıza çıkmaktadır. *Kör Baykuş*'ta ben-anlatıcının sütanesi olan dadısı para karşılığı pörsük memelerini onun ağzına tıkmıştır. Karısının annesi olan bu kadınla vücutlarının sıcaklığını paylaşmış olduğunu bilmekse şimdi ona tiksinti vermektedir. Bu kadın küçükken her tarafını ellemiş olduğundan ancak kocasız kadınlarda mümkün olabilecek bir yüzüzlükle hâlâ seyretmektedir onu. Hem belki de bazı kadınların mahbubeleriyle yaptıkları gibi dadısı da kendini onunla tahrir ve tatmin etmişti. Şimdi ona, onu nazlayıp, pırpısladığını söylese de aslında onunla tecessüsle oynamaktaydı. Yaklaşımıyla eser kişinin durumuna açıklık getirmesi de duyduğu kuşkuyu nereye vardırıldığının açık biçimde işaretidir.

Hidayet, kurduğu bu biçimle, atmosfer ve eser kişileri arasında bütünselliği güçlü bir biçimde esere taşır. S. Hidayet'in eserlerinin bugün de önemini koruması eserlerinde taşıdığı bütünsellik, eser kişilerinin sürdürdüğü hayatı çarpıcı bir biçimde ele alması ve bu hayatların taşıdığı hakikatlerdir. Bunlar Hidayet'i öne çıkaran unsurlardır da.

### **Masallar ve Hayat**

"Sanki çok eski insanların, bu gibi masalların aracılığıyla sonraki kuşaklara geçmiş o hareketleri, düşünceleri, arzu ve adetleri; bizim hayatımızın gereklerindendir. Binlerce yıl önce aynı sözler konuşuldu, aynı çiftleşmeler oldu, aynı çocukluk acıları yaşandı. Acaba bir baştan bir başa hayat, gülünç bir kısas, inanılmaz ve ahmakça bir masal değil midir? Acaba ben kendi masalımı yazmıyor muyum? Fakat masal, her anlatanın, miras aldığı ruh durumunun sınırları içinde, tasarlayıp da eremediği dilekler için bir çözüm, bir kaçış yolu ancak." (KB s.50)

Tabii S. Hidayet'in masal tanımı, ben de her eser işlenmemiş bir suçtur, düşüncesini daha da kuvvetlendirdi. Bu tanımda S. Hidayet toplumsal olanla bireysel olanın tarihini iç içe geçirmektedir. Hidayet'in tanımından yola çıkarak *Kör Baykuş*'a baktığımda bu eseri, Hidayet'in çocukluktan yetişkinliğe taşıdığı ruh durumunun ve İran toplumunda yaşanan arazın bütünsel bir tezahürü olarak değerlendirmekteyim.

### **Sadık Hidayet'in Eserleri ve Eserlerinin Adında Kısaltma**

- **AK:** *Alacakaranlık*, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Mehmet Kanar, İstanbul, Ağustos-2001
- **DG:** *Diri Gömülen*, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Mehmet Kanar, İstanbul, 1995,
- **KB:** *Kör Baykuş*, "Sadık Hidayet'in Biyografyası", Yapı Kredi Yayınları, Çev: Behçet Necatigil, İstanbul-2002
- **ÜDK:** *Üç Damla Kan*, Yapı Kredi Yayınları, Çev.: Mehmet Kanar, İstanbul, Haziran-1999

### **Georges Bataille'in Eseri ve Eser Adında Kısaltma**

- **A:** *Annem*, "Göğün Mavisî" Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 2004

#### **Referanslar:**

*Kitabı Mukaddes*, "Tekvin", Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 2000

Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, Düzlem Yayınları, çev: M. Rifat, S. Rifat, Ankara, Şubat-1991

Oğuz Demiralp, *Kör Okur*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ağustos-2001

Prof. Dr. Orhan Öztürk, *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*, Ankara 2002, 9. Basım

Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çev: Kâmuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül-2004

Sigmund Freud, *Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları*, Payel Yay., Çev: E. Kapkın, A. Kapkın, İstanbul, Ocak-1998

Susan Sontag, *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*, Metis Seçkileri, İstanbul, 2. Basım, Ekim-1998

Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Metis Eleştiri, Çev: Nedret Öztokat, İstanbul, Ocak-2004

İtalo Calvino, *Amerika Dersleri*, çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, 2. basım 2000

## **Sadık Hidayet Öykülerinde Kadın**

Yazan: Haşim Hüsrevşahi

Sadık Hidayet'in *Kör Baykuş*'u modern İran romancılığının başlangıcı ve başyapıtlarından biri olarak bilinir; ama onun kısa öykülerinin önemli bir bölümü İran modern kısa öykücülüğünün de öncülüğünü yapmıştır. Bu yazıda izleyeceğim yol şöyle olacak: Önce, tümü erkek olan bu öykülerin râvilerini zihninde yaratan ve zihninde “gerçekleşen”leri metin haline dönüştüren yazarın yaşamına göz atacağım. Daha sonra râvileri ya da râvilerin anlattığı erkek karakterleri tanımaya ve sonunda piramidin en altındaki kadına ulaşmaya çalışacağım.

Hidayet'in eserleri onlarca dile çevrilmesine ve üzerine yüzlerce yazı yazılmasına rağmen, az sayıdaki birkaç eser dışında, Hidayet'in özel yaşamı ile ilgili geniş ve güvenilir bilgi sunan eser pek bulunmamaktadır. Râvileri tanımak ve konumuza genelde ışık tutması için ise Hidayet'in başlıca öyküleri ve bu arada *Alacalı Aydınlık* (Saye Roşen) (S.G.L.L., Erkeğini Kaybeden Kadın, Perde Arkasındaki Bebek), *Aylak Köpek* (Aylak Köpek, Çıkmaz, Katiya, Karanlık Oda), *Diri Gömülen* (*Diri Gömülen*, Kambur Davut, Hanım Abla, Beleşçiler) ve *Üç Damla Kan* (Üç Damla Kan, Burgaç, Daş Akol, Maskeler, Hülleci, Goceste Dej) olmak üzere dört toplu öykü kitabından toplam on yedi öykü orijinal dilinde gözden geçirildi. Öykülerden aktarılacak bölümler, bu satırların yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Belirtmem gereken bir konu da şudur; bu kısacık irdelemede Hidayet'in kadına doğrudan ve kişisel bakışından ziyade, Hidayet öykülerindeki râvinin\* ya da râvinin bize tanıttığı erkeklerin anlattığı ve algıladığı “kadın”ı söz konusu edeceğiz. Doğal olarak bu süreçte bu satırları yazan ya da okuyan kişi, elde olmadan zaman zaman öyküden gerçek yaşama, râviden yazara gidip gelecektir.

---

\* Arapça. Râvi, olaya tanık olarak anlatan kişi, anlatıcıdır (İngilizcesi eye witnessed narrator). Rivayet, görüp anlatmaktır. (ç.n)

Son bir nokta daha, Derrida bir soru sorar: “Sonuçta sen kendi yaşamını ve adını nasıl yanıtladın?” (*Le Monde* gazetesi ile söyleşi -son söyleşi-, 18 Ağustos 2004) Bu soruyu burada yinelememin bir nedeni Sadık Hidayet’in kendi hayatını sonlandırmaya dair verdiği ve uyguladığı kararıdır. Yinelememin bir nedeni de, bireysel ve toplumsal acıların yumağını elinde, kaleminde olduğu kadar kalbinde de tutan -“tutmayı”, sadece geciktirmek anlamında kullanmıyorum; ayrıca dokunup hissetmeyi de kastediyorum- Sadık Hidayet’e çok şey borçlu olduğumuzu vurgulamaktır. Onun ruhundaki ve kalemindeki acıların sonucunda oluşan “metinler” bizi ona borçlandırmıştır. Bu satırı yazanı, her satırı yazarken biraz daha borçlandırmakta ve sanırım okurlarımızı da. Borçlanma konusunda Derrida, *Yasın Yaptığı* (ya da Matemin İş; *The Work of Mourning*, 2001) adlı eserinde kendinden önceki yazarlara, düşünörlere, onların kazandırdığı sözcöklör ve metinler mizanında çok borçlu olduğunu vurgular. Sadık Hidayet’in yazdıkları, hatta yaşamının son gününde ve son saatinde yakıp yok ettikleri, yaşamı ve ölümü, bizim düşünmemize ve üzerinde yazı yazmamıza neden olduğu sürece ve onun “yokluğu” referanslarımıza girdiğı sürece, onu düşündüğümüz ölçüde bizi ona borçlu kılacaktır. Bu borçlanmada onun yaşamını şekillendiren koşulların ve kişilerin payı ne olacak? Bilmiyorum.

\*

Kısa öykülerinde tanımaya çalışacağımız kadını yazan ve bu kadını anlatan erkeğı yazan Sadık Hidayet kimdi?

1- Sadık, kuşaklar boyu İran aristokratlarından sayılan bir ailede dünyaya geldi. Çocuklar, üzerlerine titreyen bir anne ve babanın kanatları altında yetiştiler. Büyük babasının babası, Nasıralddin Şah döneminin önde gelenlerinden olup *Afdalülsüfefa ve Rovaztaülsağa Nadiri* kitabının tefsirini yazmıştır. Büyük babası Caferguli Han Neyyirilmölk, sekiz yıl süre (1896–1904) ünlü Tahran Darülfünun Lisesi’nin müdürlüğünü yaptı, bir süreliğine de Bilimler Bakanlığı yapmıştır. Onun diğör görevleri ise Askeri Kurum Müdürlüğü, Fars eyaleti Maarif Reisliği, Marağa kenti Valiliğı, Emlak ve Kadastro Müdürlüğü, bir süre de baş bakanlık olmuştur. Sadık Hidayet’in babası, yani Hidayetguli Han İtizadülmölk, Kaçar Krallığı döneminde devletin üst mevkilerinde bulunmuş ayrıca İran’ın diğör şehirlerinde valilik yapmıştır. O dönemde Kaçar baş bakanlarının müsteşarı olmuştur. Pehlevi ailesi krallık tahtına oturunca yine yüksek devlet erkânından sayılmıştır. Sadık Hidayet’in annesi Büyük Muhibürülsaltana’nın kızı ve İtizadülmölk’ün torunu Azra Ziverülmölk’tü. Sadık’ın büyük ağabeyi, yani Mahmut Hidayet bir hukukçuydu. Rıza Şah zamanında Başbakan ve Yüksek Divan Başkan Yardımcısıydı. Diğör ağabeyi İsa Han, Rıza Şah ordusunun subaylarından, korgeneral ve Subaylık Okulu’nun komutanıydı. Amcasının oğlu Muhibürülsaltana, Sadık yurtdışında devletin burslu öğrencisiyken Rıza Şah’ın başbakanıydı. Bu adam Tebriz’deki ilerici Hiyabani hareketini bastırmış, dağıtmış, ilericileri kılıçtan geçirmiştir. Sadık’ın eniştesi Orgeneral Rezmarâ, Muhammed Rıza Şah’ın çok önemli subaylarından ve onun başbakanıydı. İslam Fedâileri tarafından terör edilerek öldürölmüştür.

Şahlık sarayının yozluğu, saray çevresindeki ağaları-paşaları ve eşrafı sürekli bir şekilde halktan kopukluğa, dalkavukluğa, ikiyüzlülüğe, menfaat düşkünlüğüne sürüklemiş ve bu özellikleri, sözü edilen kesimin ayrılmaz bir sosyal niteliği haline getirmişti. Sadık Hidayet'in ailesinin bu ortamla ne kadar içli dışlı olduğu bilinmektedir; ancak Sadık'ın ağabeylerinden birinin onun aydın düşünceleri için 'Çapulcu takımı arkadaşlarının etkisiyle olmuştur' ifadesi, bize bu ailenin yaklaşımları hakkında daha kesin bir fikir vermektedir. Sadık, bir öyküsünde bu "saltana" ve "devle" lakaplarına karşı neler duyduğunu açıkça ortaya koymuştur. O, bu aileden ve sülaleden hoşlanmadığı açıktır. Ancak işin paradoksal yanı şu ki annenin gölgesi çocukların, özellikle de Sadık'ın üzerinden hiç eksik olmamıştır. Sülalelin yozlaşmış saray gelenekleri içine girmesinin ona etkisi ne yönde olmuştur, noktası sorgulanabilir; ancak annenin aşırı koruyucu rolünün, çocuk Sadık'ta utangaçlığa yol açtığı ve çocuğun kendi özgüveni bakımından sarsıcı etkisi olduğu düşünülebilir. Sadık ömrünün sonuna kadar, İran'da olduğu sürece -son birkaç yıl hariç- hep babaevinde, annesinin yanında yaşamıştır.

2- Sadık, 18 Şubat 1902, Salı günü doğdu. Okul ve iş hayatı kopukluklarla, başarısızlıklarla geçti. Orta öğrenimine, 1914 yılında Darülfünun Lisesi'nde başladı. Gözündeki rahatsızlıktan dolayı öğrenimine ara verdi. 1917 yılında Tahran Saint Louis'de öğrenimine devam etti ve burada Fransızca ile tanıştı. 1925'te liseyi bitirdi. Aynı yıl, yani yirmi üç yaşındayken tıp tahsili yapmak üzere, devlet bursuyla Belçika'ya gönderildi. Bir yılın sonunda orada kalamayacağını bildirdi. Devletin karar mekanizmasındaki ailenin etkisiyle Paris'e gönderildi. Daha 26 yaşındayken kendini Maren Nehri'ne attı. Bir balıkçı tarafından kurtarıldı. Ağabeyi İsa Han, ona göz kulak olsun diye Paris'e gönderildi. Ertesi yıl Tahran'a geri geldi. Bank Melli'de memuriyete başladı. Bu yıllarda Bozorg Alevi, Mesut Ferzane ve Mucteba Minevi ile birlikte Dörtlü Grubunu (Guruhe Rab'a) oluşturdu. İki yıl sonra Bank Melli'den istifa ederek İsfahan'a geçti ve Ticaret Genel Müdürlüğü'nde işe başladı (1932). Bir yıl Şiraz'a, amcası Dr. Kerim Hidayet'in evine taşındı. Ancak bir yılın sonunda Ticaret Genel Müdürlüğü'nden de istifa ederek Dışişleri Bakanlığı'nda işe başladı. Aynı yıl *Vak Vak Sahap* adlı eserinden dolayı emniyet güçlerince sorgulandı. Bir yıl sonra işinden istifa etti ve Hindistan'a giderek (1936) orada Hintli üstat Behram Gur Uncle Sarya'nın yanında -kendi deyişiyle hiçbir işine yaramayan- eski Pehlevi dilini öğrendi. Hindistan'dayken *Kör Baykuş*'unun el yazmasını seksen nüsha çoğaltarak tanıdıklarına dağıttı. Bir yıl sonra İran'a döndü ve Bank Melli'de yeniden memuriyete başladı. Bir yıl sonra istifa etti ve Devlet Musiki Cemiyeti'nde çalışmaya başladı. Bir yıl sonra istifa etti, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çevirmenliğe koyuldu (1940). Aynı yıl Sohan Dergisi ile işbirliğine başladı. İki yıl sonra Orta Asya Devlet Üniversitesi'nin davetlisi olarak Taşkent'e gitti. Aynı yıl İran-Sovyet Kültür Derneği tarafından "Sadık Hidayeti Onurlandırma" toplantısı düzenlendi. 1949 yılında Dünya Barış Yanlıları Kongresi'ne davet edildiyse de katılamadı. 1950'de Paris'e gitti ve bir yıl sonra 49 yaşındayken 8 Nisan 1951, Pazar günü hayatına son verdi.

3- Vejetaryendir. Aşırı düzenli, mükemmeliyetçidir. İçki ve esrar, hayatından eksik olmamaktadır. Delice okur, yazar ve arada sırada resim çizer. Araştırmacı ruhludur. Hassas, alıngan, alaycı, kimi zaman kırıncı ve kırılğandır. Zeki ve espritüeldir. Hidayet'in dostlarından ünlü tarihçi İhsan Teberi şöyle anlatıyor: "... Belki de vejetaryen olması nedeniyle ince ve kırılğan vücutlu bir adamdı. Pek uzun boylu sayılmazdı. Beyaz tenliydi, burnundan kayan gözlüklerinin arkasındaki çekici gözleri vardı... Akşam saat 8 olmadan iki kadeh içki içer ve neşelenirdi. Az konuşan ve çatık kaşlı biriydi. Ama bunlar hep dışıydı onun; içinde ise iddiasız, kendi halinde, dengeli hatta utangaç ve kendine güvenden yoksun biri vardı... Hidayet geceleri başka adam olurdu. Gündüzün baykuşu, gecenin şakıyan bülbülü kesilirdi. Güldürüde bir dehaydı. Batı uygarlığı hakkında derin bilgisi vardı. Asya tipi yaşam tarzından şiddetle nefret ederdi... Ben hayatımda, hayata bu denli küsmüş ve aynı zamanda bu denli yakıcı güldürü yeteneği olan birine rastlamadım. Hidayet, çektiği işkenceleri şakalarının ve geçtiği dalgaların altında saklıyordu."

4- Hidayet'in, Batı ve Doğu edebiyatı, felsefesi ve tarihi üzerine ayrıntılı okumaları vardı; bu alanlarda derin bilgiye sahipti. Yüksek düzeyde Fransızca biliyordu. Çoğu okumaları bu dildeydi. Eserlerini, el yazısı olarak dostlarına okutur ve onların görüşlerini alırdı. Pehlevi dilini (eski Farsçayı) öğrenmiş, bu dilde araştırmalar yapmıştı. Yurt dışında kültür ve edebiyat çevrelerinde geniş saygınlık kazanmıştı.

5- Türk soyundan gelmekle birlikte Sadık Hidayet, Fars milliyetçiliğini savunan eserler vermiştir. Onun bu düşünceleri, kimi zaman Arap düşmanlığına varacak ölçülerde ileri gitmiştir. O, saraya, aristokratlara ve Pehlevi Krallığına şiddetle karşıydı. Sonraları, sosyalizm ideallerine henüz sırt çevirmemiş Tudeh Partisi'ne de sempati duydu. Hiçbir zaman hiçbir siyasi örgütün veya grubun üyesi olmadı. Yeğeni Cihangir Hidayet'in deyişiyle, "O, ailesini asla kabul etmedi. Aslında hiç kimsenin ve hiçbir ideolojinin himayesine girmede."

6- Sadık Hidayet'in özel hayatı, özellikle cinsel hayatı ve tercihleri hakkında bilgimiz, yok denecek kadar azdır. Ancak, Adem ve Havva sanal edebiyat dergisinin *Sadık Hidayet'in Yaşamının Yeni Sırları* başlıklı yazısından anladığımız kadarıyla, kısa süre önce, Meryemsadat Guşe'nin çalışmaları ve Muhammed Haşim Ekberyani'nin gözetiminde Ruznegar Yayınları tarafından "*İran Çağdaş Sözel Edebiyatı*" serisi kapsamında (ilk yayın), Sadık Hidayet'in yaşamı hakkında bir kitap yayımlanmış ve bu kitapta Hidayet'in akrabalarının anlattıklarına da yer verilmiştir. Biz bu kitabı görmedik; ancak adı geçen makaleden anlaşıldığına göre kitapta yer yer çelişik olsa da kimi zaman Hidayet hakkında şimdiye kadar sözü edilmeyen konulara değinilmiştir. Adı geçen kitapta, şu ana kadar amcası hakkında hiç konuşmamış olan Bayan Mitra Hidayet'in söyledikleri dikkat çekmektedir. Mitra, 1957 Tahran doğumludur. O dünyaya gelmeden altı yıl önce amcası Sadık Hidayet, Paris'te yaşamına son vermiştir. Ancak Mitra, duyduklarına dayanarak cüretkâr iddialarda bulunmaktadır. Mitra'ya göre Sadık Hidayet'in birçok kadınla ilişkisi olmuştur. Bunu, diğer yeğeni Cihangir Hidayet de onaylıyor.

Mitra'ya göre, Sadık'ın amcası Dr. Kerim Han'ın karısı Direhşende, *Kör Baykuş*'taki fahişe kadın (lekkatenin) tipığıdır. Söyleşisinin ön bölümünde Mitra şöyle anlatmakta: “Gerçi benim burada anlatacaklarımın bir bölümünün kimileri için çok acı olacağı bana gün gibi bellidir; ama bu büyük yazarı daha da yakından tanımak isteyenler için anlatacaklarımın aydınlatıcı olacağı kansındayım. Bu söyleşide yer alanlar, benim bu ailedeki kişisel deneyimlerimden, gördüklerimden ve duyduklarımdan kaynaklanmaktadır.”

Mitra'ya göre Sadık Hidayet'in bir kadınla ilişkisi varmış, güya Sadık Hidayet'in bir torunu varmış ve halen hayattaymış. Mitra, Sadık Hidayet ile amcasının karısı Direhşende arasındaki ilişkiye şöyle değinmekte: “Sadık'ın amcası Dr. Kerim Han, çocuğu olmayan bir kadınla evlenir. O günlerde, aileler için çocuk sahibi olmak, bugünden çok daha önemliydi. Direhşende, büyük yaş farkına rağmen halasının kocası Kerim Han'ın karısı olur. Sonraları Direhşende Hanım çocuk sahibi olur. Sadık, amcasını severdi; onlar Şiraz'da yaşadıkları için onları ziyarete gelirdi... Burada söylemek istediğim, aile sırrı olan başka bir şey daha var. Direhşende Hanım, merhum Dr. Kerim Hidayet'in eşi -ki akrabaydılar- Sadık Hidayet'in maşukasıydı ve Sadık onu severdi... Sadık, kadınla cinsel ilişki de kurardı; ama bir yerden sonra bu ilişkiyi kesti. Bu da Sadık'ın kendini keşfetmesinden ve kadından artık hoşlanmadığını anladıktan sonra oldu. Aslında, kadından hoşlanmamaya başlaması, kendi geçmişinden, gerçekte kendi yaptıklarından ve kurduğu ilişkilerden hoşlanmadığı döneme rastlar ve bunlar onun yazınsal eserlerini de çok ciddi bir şekilde etkilemiştir... Dr. Kerim Hidayet, memuriyete başka kentlere gittiği zamanlar Sadık onun evine gidermiş... hem Şiraz'da yaşadıkları dönemde hem de Tahran'a geldikten sonra...” Sadık Hidayet'in diğer yeğeni Cihangir Hidayet, bu kitapta Mitra'nın söylediklerinin aksini iddia etmektedir. Cihangir Hidayet, 2006 yılında BBC radyosu ile yapmış olduğu röportajda ise, Sadık'ın kadınlarla ilişkisinin varlığına işaret eder, onun kendi aristokrat ailesini reddettiğini de ileri sürer. Aynı programda Sadık Hidayet'in Fransız bir arkadaşının Ali Caferi ile Avustralya'da yaptığı görüşmedeki iddiaları da yer almakta. Bu iddiaya göre Sadık, babasının onun evlenmesi ve çoluk çocuğa kavuşması yolundaki isteğine şöyle yanıt vermiştir: “Babama söyleyin onun işlediği cinayeti tekrarlamayacağım.”

\*

Bu tanışmadan sonra, İran edebiyatının dâhilerinden sayılan ve kısacık ömründe bu denli kalıcı eserler veren Sadık Hidayet'in öykülerinin râvisiyle (râvileriyle) ve bunların bize tanıttığı erkeklerle tanışabiliriz. Tanışalım; çünkü öyküdeki kadınları bu erkek(ler) bize tanıttacak(lar) ve biz bu erkek(ler)in bakış(lar)ıyla göreceğiz öykü kadınlarını. Sonra döneceğiz ve bu kez “görülen” ya da “gösterilen” kadınların gözleriyle yeniden bakacağız râvilere!

Yazarın bize sunduğu râvi veya râvinin tanımladığı erkek karakter; genellikle çirkin, pısrık, utangaç, sümsük, karamsar, içe kapanık; başkalarını aşağılayan; intihar saplantılı ve korkak biridir. Bu erkeklerin çoğu, aynı zamanda insanlardan ve toplumdan nefret eder, her



şeyin boşuna olduğuna inanır ya da ima eder. Çoğu kabadır. İçki ve esrar birçoğunun hayatından eksik olmaz. Kadınları aşağılayan ve onlara dayak atan tiplerdir.

“Şerif’in hayatında korkuya neden olan şey, onun çirkinliğiydi. Bu yüzden kendisine karşı bir çeşit aşağılık duygusu taşıyor ve başkalarına karşı ilgi göstermekten korkuyordu.” (Çıkmaz)

“Mehrdad, İran’da aileler arasında dillere düşen, o yüzü gözü açılmamış oğlanlardandı ve hâlâ da bir kadın adı duyunca kulaklarına kadar kızarırdı... Çünkü o muhallebi çocuğu, korkak, üzgün ve içe kapanık yetişmişti. Şimdiye kadar yabancı bir kadınla konuşmamıştı. Annesi babası, ellerinden geldiğince onun beynini bin yıl öncesine ait öğütlerle doldurmuşlardı.” (Perde Arkasındaki Bebek)

Kambur Davut, “sıska, dar omuzlu... çirkin... ince, birbirine kilitli dudakları, ince ve kavisli kaşları, sarkık kirpikleri, sarı benizli, çıkık elmacık kemikleri... vardı.” Davut’un babası da çirkinmiş. Evlenerek hep çirkin ve özürlü çocuklar dünyaya getirmiş.

Kırk yaşındaki külhanbeyi Daş Akol, on dört yaşındaki kıza âşık olur. Ancak bunu asla dile getiremez. Mertlikten uzaktır, diye düşünür; ama o, “O zamana kadar onun hayatına aşk meşk girmiş değildi! Akranlarıyla bir eğlenme meclisine gittiklerinde o bir köşeye çekilirdi.” (Daş Akol)

Bir bebek gibi süt emen ve dudaklarını yalayan adam diğerlerinden biraz daha farklıdır. Râvinin anlattığına gör: “Koyu lacivert pardösüsüne iyice sarılmış ve geniş kenarlı melon şapkasını alnına kadar indirmişti. Sanki dış dünyayla, insanlarla temas etmekten korunmak ve onlardan ayrı kalmak istiyordu. Yarım saatlik yolculuk boyunca şoförün ve diğerlerinin konuşmalarına katılmadı... Bazen sadece dilinin ucuyla dudaklarını emiyor ve düşünceye dalıyordu.” Ve adam, kendini şöyle anlatıyor: “Ben aydınların parıltılı, boş laflarından iğrenirim. Ben, bu hayatın iğrenç ihtiyaçları karşısında -ki hırsızların, kaçakçıların ve para düşkünü ahmakların arzusuna göre yapılmış ve idare ediliyor- kişiliğimi kaybetmek istemiyorum.” (Karanlık Oda)

“Golbebu kırbaçladıkça o, onun kocaman ellerinden öpmek istiyordu; onun kırmızı yanakları, kalın ensesi, güçlü pazıları, kıllı gövdesi, dolgun dudakları, sıkı beyaz dişleri, ahır kokulu teni, kaba, hoyrat davranışları ve özellikle de dayak atamalarını her şeyden fazla seviyordu.” (Erkeğini Kaybeden Kadın)

“Goceste Dej”de râvinin anlattığı adam ise, harabe bir evde kimyacılık yaptığı söylenen, cadı olarak bilinen, çirkin bir ihtiyardır.

“Menuçehr sağ elini çenesine destek yapmış ve kanepeye atmıştı kendini. Yüzü çökmüş, gözleri yorgundu.... Hava kapalı ve boğuktu. Yağmur çiseliyordu ve suyun üzerinde

zincir halkaları gibi bir birine giren ve sonra yavaş yavaş kaybolan hüznü gülüşler çiziyordu. Ağaçların yağmurun altında dalları sessiz, kımıldısızdı. Sadece yağmur damlalarının tekdüze sesi duyuluyordu çatıdan... hava ağır ve güzeldi; hani insanın kalbine ağırlık yapar ve insan herkesten uzak bir kasabada, ıssız bir köşede olmayı arzular...”  
(*Maskeler*)

*Üç Damla Kan*’da râvi, bir tımarhanedeki arkadaşını, arkadaşının seviştiği kadını, kendi dişi kedisini ve öldürdüğünü bize anlattığı onun çifti olan tekiri ve çam ağacının altındaki üç damla kanın öyküsünden parçalar aktarırken şöyle diyor: “Bir de doktorumuz var ki Allah rızası için hiçbir şeyden anladığı yok. Onun yerine olsam, bir gece herkesin yemeğine dökerdim zehri, yedirirdim hepsine. Sabah olunca da bahçede elimi belime koyar taşınan ölüleri seyrederdim...”

İşte, biz bu erkek tipleriyle karşı karşıyayız. Onlar kendi özel “halvet”lerinde - özellikle de kadınlarla- yalnız kaldıklarında utangaçlıkları, topluma ve kendilerine karşı saldırganlığa dönüşmektedir. Bu erkeklerin dünyasını, onların utangaçlıkları, çekingenlikleri ve gizli saldırganlıklarının yanı sıra onlarla adeta ikiz yaşayan iki duygu ve düşünce birlikte kaplamaktadır: Korku ve Ölüm! Bu ikizlik konusu, birin ikiye bölünmüşlüğü ya da birin ayna görüntüsü -ki çoğu zaman da bu ayna kırılmış, parçalanmıştır ve parçalanmışlık ölçüsünde de görüntüler, kimlikler, kişilikler çoğalmıştır-, Sadık Hidayet’in öykülerinde sıkça geçmektedir. Özellikle *Kör Baykuş*’ta değişik biçimleriyle kullanılan ‘ikizlik’ Beraheni’nin yazısında yeterince ele alınmıştır.

Ölüm, kimi zaman bir takıntıdır; kimi zaman bir korkunun kaynağı ya da korkunun bir eylemsel sonucudur. Öykünün erkek karakteri, yaşadığı için ve yaşadığı sürece, ölüm düşüncesiyle pençeleşir. Ölüm, hayatın doğal akışındaki yerini kaybeder ve yaşamı sonlandıran, “sonu”un karanlık kapısına dönüşür. Ölümün gölgesi her yerde, her zaman kendini hissettirir ve râvinin ya da onun bize tanıttığı erkeğin yakasını bırakmaz. Nietzsche’nin tabirindeki “Tanrının korkunç kalın gölgesi” gibidir bu gölge. Ölümün bu ürkütücü gölgesi ve ağırlığı o kadar elle tutulur olmaktadır ki, sanki bir an sonra ölüm meleği kapıdan girecek ve kişinin yaşamına son verecektir. Burada önemli olan yaşamın sonlanması da değil: kişinin istemi dışında, onun kontrolü haricinde, onun istediği düzen ve temizlik içinde olmama ihtimali ölümün kendisinden de korkutucu olabilmektedir.

Ölümden kaçışın olmadığı düşüncesi, kırılan bir divitten yayılan kara mürekkep gibi erkeğin hayatının tüm alanlarını, sayfalarını kaplar. Ölümden kurtulma, onun gölgesinden kaçabilme arzusunun kırıldığı yerde, çaresizliğin hükmünün sürdüğü anda, ölüm arzulanana dönüştüğü zaman, durum farklılık kazanmaktadır. Madem ben ölümü yenemiyorum, mademki “ecel-i müsemmanın”\* vaktini ben belirleyemiyorum, öyleyse yaşamımı kendi irademle sonlandırırım.

---

\* Arapça. Doğal ölümlerin eceli.

Yazar için ölümü yaratıcı bir eyleme dönüştürme düşüncesi giderek kendi yaşamını bile bir şahesere dönüştürme tutkusu halini alırken, karakterler için son noktalar farklı farklı gelip konmaktadır. Yazar, ölümle alay edercesine kendi sonunun “görmek” ritüeline hazırlanırken, erkek karakterlerin birçoğu sıradan ölümlerle yok olup gitmektedir. Ve bu sıradan erkekler, hiç de sıradan olmayan kadınların hayatlarına son vermekteler. Trajedi gizlenmiştir. Korkan karakter saldırmakta, yazar muzip alaycılığa vurmaktadır işi. Erkek karakter için, *Karanlık Oda*’da kadın rahmine -ki anne rahmidir- dönerek orada “huzurlu ve mutlu” sonu bulmak var. *Çıkmaz*’da sevdiği erkeğin yok oluşu var ve kendi sonunun belirsizliği; *S.G.L.L*’de zehirlenerek ölmek ve öldürülmek var; *Maskeler*’de bir uçuruma yuvarlanıp bitmek! Bu ölümler okur sayısınca tekrarlanacak. Ted ve Susen okur sayısınca, sonsuz kez tabutun içine girecekler, birbirine sarılıp ve zehirlenerek ölümün perdesi arkasına düşecekler. Perde kapanır ve alkışlar! Alkışlar Susen’e, erkeğin düşünüyü gerçekleştirdiği için! Perde iner: Lacivert pardösülü adam, yabancı misafirin tanıklığını yapacağını bilerek, kendi evinde ve özel olarak hazırladığı odada bir cenin gibi dizlerini kucaklar, yüzünü kapatır ve ölümün karanlığına dalar. Bir okyanusun karanlık diplerine dalıp dalıp gider gibi. Alkışlar! *Beleşçiler*’de, ölmeden mezara konan ve sonra da canlanıp, mezarından çıkıp koşarak evine gelen Meşdi Recep, geveze kadınların onun malını nasıl da yemeye hazırlandığına tanıklık etmek için döner eve. Bu kez inen perde kalkar. Alkış! Erkeğin üzerindeki kefeni, kadınların köpüklenen geveze çenelerine alkış! Bu zehirlenmeler, tabuta girmeler, anne rahmine dönmeler, boğulmalar, mezardan çıkıp kaçmalar, kendi kızının başını kesip kanını toplamalar okur sayısınca yinelenenler... Karakterler ölüp ölüp dirilecekler. Ve kadın hep diplerde kalacak. Karakterlerin, öykü içinde okurların sayısınca ölüp ölüp dirilme olgusunu ben *Azayla* adlı romanımda (yayına hazır), uzun süre önce karakterlerin kendi tartışmalarında yazdım. Öyküde, metnin içinde ölen kadınlar, haksız yere susturulmuş kadınlar, zamansızlık burgacında, öykünün cehennemi içinde haykırıp duracaklar. Onları duyacak olan okurlar olacak elbette. Belki de okurlar onları haykırmaya sürükleyecekler... yazı sürecek ve metin sonsuza sürüklenecek, her yönde, her boyutta!

Yazarın ölümü ise iki yerde gerçekleşir. Bir defa yazının, metnin, öykünün içinde. Yazar, öyküyü metinleştirme riskini göze aldığı andan itibaren tanrısallığının sonuna geldiğini bilmelidir; bilmektedir. Ardından, okurlar tarafından metinden silineceğini de bilmelidir; bilmektedir. Bu yazarın kendi ölümünün farkındalığıdır aynı zamanda. Yazar öyküsünü yazdığı sürece ölmekte. Bu, devamlılığı olan bir ölümdür. Kesintisiz bir ölüm. Bu ölüm, yazının öne çıkışı, karakterlerin ve okurun öykünün kaderine el koyuşuyla gerçekleşir ve böylece yazarın, bir bakıma da râvinin sonu gelir. Tanrılık unvanı yazarın ve râvinin elinden alınır, kimse tanrılığa soyunamaz. Bu, aynı zamanda Hidayet öykülerinde kadın karakterin mazlumiyetine son vermek için de hayati bir müdahaledir. Okur, râvi tanrısının ve yazar tanrısının ölümünü gerçekleştirir. Bu yazar her yazardır, bütün yazarlardır. Eğer yazar erkek karakteri, erkek karakter ise kadını zehirliyorsa, yok ediyorsa, okur da yazarı metnin içinden siliyor! Ama bu silme (Roland Barthes’in üzerinde tartıştığı yazarın ölümü) kendi diyalektiği içinde yeniden yaratmayı, sürekli yaratmayı barındırır. Yeni oluşan metnin ömrü ise yeni okumaya kadar sürer ve her yeni okuma öncekinin mezarını kazar. Ölüm ile

yaratıcılığın, aslında ölüm ile yaşamın bu şaşılması iç içeliği, yazarın, râvilerin hayatına son vermesi ölçüsünde kendini göstermektedir.

Yazarın ölümü bir defa da yazının dışında, kendi yaşamının metninde cereyan eder. Hidayet bu cereyan edilişi “mükemmel son”la bitirir. Ayakta alkışlanılmasını (umduğu) tasarladığı bir son! Hidayet dalkavukluktan nefret etse de, mükemmel sonu hazırlamıştır! Bu mükemmel son bazı erkek karakterlerin yaşamına da yansımıştır.

Diğer taraftan, yaşamın ölüm karşısındaki yenilişinin yarattığı duygu ya da inanç, yaşamı karakterin gözünde gülünç ve adileştirdiği gibi ölümü çekici kılmaktadır. Nasıl ki ilişki kurmaktan çekindiği insanlar, sıradan ve iğrenç yaratıklara dönüşmekteyse. Erkek karakterler yanında, yaşama sarılma, egemenliğini kurmuş olan ölümü bu sarılmanın şiddeti ölçüsünde kişiye yaklaştırmaktadır. Ölümden korku, ölümü arzulamaya dönüşünce “yaşayanların” komik durumları da tiksinti verici olmakta.

Hidayet’in kendi yaşamında oluşacak tablonun eskizine dönelim. Hasta yatağındaki adam, yine profesyonel bir katil gibi, soğukkanlı ve planlı bir şekilde sözüm ona fotoğrafçılık için almış olduğu siyanürü çekmecedan özenle çıkarıyor ve kaşeyi kazıyıp yutmaya planlıyor. Ama daha güzel bir düşünce oluşuyor kafasında: Afyon. Hem de Paris’te. “Ölüm bununla daha güzeldi... Siyanürü açtım...” (*Diri Gömülen*)

Burada râvi, önce kendini arabaların altına atmayı düşündüğünü de söylüyor: “Sokakta dolaşırken kaç kez aklıma geldi, gözlerimi kapatayım ve kendimi arabanın tekerlekleri altına atayım. Ama bu zor bir ölümdü. Hem nasıl emin olabilirdim, ya ölmezsem? Bu düşünce beni çıldırtıyordu... O kalabalığın içinde yalnızdım...”

Ve ardından eskizin esas çizgileri çiziliyor: “... Bir hafta oluyor, kendimi ölüme hazırlıyorum. Yazdıklarımın hepsini yok ettim. Kirli çamaşırlarımı attım... Yeni iç çamaşırlarımı giydim... Beni bulduklarında şık olmalıyım. Güzel koksun diye yatağa kolonya serptim...”

Sonu seçiş, aslında onun için kaçınılmaz bir zorunluluk halini almakta: Mükemmel bir sonu yaratma. Kendi iradesiyle ve zaferle! Ölümden korku, ölümün yolunu açmıştır. Belki de yaşamdan korku bu sonu hazırlamıştır! Tekrar kusursuz bir ölüme dönüş! Eksiksiz ve kimsenin eleştirisine mahal vermeyecek bir ölüm! Üzerine kolonya bile serpilmiş bir ölü! Ama yaratılan bu son eser, yazarın, râvinin kendi eseri olmalı, başkası ona bu denli eksiksiz ölüm sunamaz. Sunamaz; çünkü bu ölüm metnin bir parçasıdır. Metin yazara ait olmalı. Okurun yeri yok. Böylece çekişme alabildiğine kızışmaktadır: Bir yandan okurun işe el koymasıyla, karakterin,-Hidayet öykülerinde özellikle de susturulmuş kadın karakterlerin canlanması ve karanlık noktalara ışık tutulmasıyla- yazarın ve râvinin tanrısallığına son verilmesi, diğer yandan ise, Hidayet öykülerinde râvinin ve erkek karakterin tanrısallığı elden bırakmak niyetinde olmayışı sözü edilen çekişmenin temelini oluşturmaktadır. Yazar, râvi ve erkek

karakter hükümlerini sürdürmek ve ölüm meleğinin ne zaman kime ineceğine karar vermek niyetindeler. Erkek egemenliği sürmektedir.

Öykülerdeki kadınların (ve erkeklerin) ölümleri “Acel-i müsemma” sonucu değil. Ölüm, yaşamın doğal seyri içinde cereyan eden doğal ölüm biçiminde ya da hastalıklar sonucu olmamakta. Erkek râvilerin neredeyse hepsi intihar ediyor. “S.G.L.L”de ise kadın karakterle (Susen) sevgilisi, kadının verdiği zehirle intihar ediyorlar ve ikisi bir tabutun içinde sarılarak ölüyorlar. Biraz dikkat edildiğinde bu öyküdeki kadının, adeta yeri boş olan bir erkeğin rolünü üstlendiği görülür. Susen’in olaylara bakışı, gördüğü olayları anlatışı ve kullandığı dil, *Diri Gömülen*’deki hasta yatağında intiharı düşünen adamla pek farklı değildir. Burada, kadının içindeki erkek (eril yan) sahneye çıkmıştır. Öyleyse bu eril yan, Susen’i yok etmelidir; ediyor da. *Çıkmaz*’daki Macit’in de sonu böyledir. Çift cinsiyet ve sarılı ikiz yılanlar hakkında Rıza Beraheni, detaylı bir şekilde yazdığından burada bu konuya yeniden dönmüyorum. Ancak ileride de göreceğimiz gibi, erkek karakter içindeki dişil yanın ve kadın karakter içindeki eril yanın varlığı, bu karakterlerin çift cinsiyetli oluşlarını bir kez daha ortaya çıkarmaktadır. Hidayet bu çift cinsiyetliliği (hermafrodit varlığı) yaygın bir şekilde derinden, gizliden ve bilmeceli bir şekilde fakat ustaca kullanmıştır. Bunun yazarın kendi yaşamı ve tercihleriyle ne kadar ilintili olduğu konusu bu irdelemenin dışında bir konudur.

Sadık Hidayet’in intiharı ile öykülerindeki erkek karakterlerin intiharları çoğu zaman benzeşmemekle birlikte de *Diri Gömülen*’de hasta yatağındaki adamın bize aktardıkları, sanki gelecekte cereyan edecek Hidayet’in kendi intiharının provasıdır. Bir kalemdan üzerinde değil de kendi yaşamının levhasına çizeceği tablonun eskizi gibidir. Burada bu tartışmaya girmeyeceğim; ama değinmeden de edemeyeceğim: Şayet Mohammed Robubi’nin Almanca metninden Farsçaya çevirdiği Patricia de Meltler’in *Sanatsal Açılardan İntihar: İntiharın Estetiği Üzerine İnceleme* adlı makalesinde John Dewey’den aktardığı bir görüşü (İntihar estetik doyumsuzluktan kaynaklanan sanatsal bir girişimdir...) ve Patricia’nın kendi saptamasını (Sanatçının intiharında estetik anlamda “dikkat çekmek” olayın merkezindedir) şimdilik kaydıyla bir kenara bırakırsak; mükemmелci bir sanatçının kendi yaşamını mükemmel bir şekilde sonlandırması, ölümün yolunu beklemekten çok, estetik anlamda yaşamı, adeta yarattığı bir eser gibi, iyi bitirme işine ve çabasına dönüştürme temeline oturtulabilir. Bu işin bir yüzüdür. Diğer yüzü ise kişinin korktuğu şeyi yok etme çabasıdır. Ölüm korkusu durumunda, ölüm yenilemediğinden öyküdeki erkekler kendini yok etme eylemini seçmişlerdir. Diğer yandan ise, kadınlar ölüm kadar güçlü değillerse de erkek karakterler yanında bir o kadar korkutucudurlar sanki. “Kastre edilmiş ve kastre eden” kadından korku ve nefret onları yok etme eylemine dönüşmüştür. Arkaik hıncın rövanşı! Sen beni hayatın metninde hep öldürüyorsan ben de seni öykümde sürekli yok ederim. İşte intikam! Kadını yok etme tutkusunun, saplantısının ve arzusunun başka nedenlerine ileride değineceğiz.

\*

“... şimdi ben onu koynunun sıcaklığını duyumsayabilirdim ve koyu kara saçlarından yükselen ıslak kokuyu öpebilirdim. Ama bilmiyorum neden; titreyen elimi kaldırdım. Elim isteğimin dışındaydı ve saçlarını okşadım -hep şakaklarına yapışan saçlarını- sonra parmaklarımı saçlarına daldırdım. Saçları soğuk ve nemliydi. Soğuk, buz gibi. Sanki öleli birkaç gün olmuştu. Yanılmamıştım. O ölmüştü. Elimi göğsünden kaydırıp memelerine ve kalbinin üzerine koydum. En ufak bir çarpıntı yoktu. Aynayı burnunun önüne tuttum; ama onda yaşamdan en ufak bir eser yoktu. Onu kendi gövdem sıcaklığıyla ısıtmak istedim. Kendi sıcaklığımı ona vermek ve ölümün soğukluğunu ondan almak istedim; belki bu yolla kendi ruhumu onun vücuduna üfleyebilirdim. Elbiselerimi çıkardım ve yatakta onun yanına uzandım... .. Yataktan aşağı indim. Çamaşırlarımı giydim. Yalan değildi... gelmiş ve benim yatağında vücudunu ve ruhunu bana teslim etmişti. Gövdesini ve ruhunu, her ikisini de bana verdi...” (*Kör Baykuş*)

“Öyle salınarak giderken oldukça büyük bir mağazanın vitrinin önünde durdu. Gözü, sarışın bir kadın mankene takıldı; başını hafifçe eğmiş gülümsüyordu. Uzun kirpikleri, iri gözleri, beyaz bir boynu vardı; bir elini beline koymuştu. Manken, fıstık yeşili elbisesi, mor projektörün ışığı altında ona tuhaf göründü. Öyle ki istemsiz olarak durdu. Donakalmıştı. Şaşkınca ona daldı. Bu bir heykel değildi, bir kadın; hayır kadından daha iyi, ona gülen bir melekti. O koyu mora çalan gözleri, yürek çalan arlı gülümsemesi; hayalini bile edemediği gülümsemesi... ince ve boylu, zarif ve uyumlu endamı, her şeyi onun aşktan, düşünceden ve güzellikten yana tasavvurlarının üstündeydi. Kaldı ki bu kız onunla konuşmuyordu da. Ona yalancıkta aşk nağmeleri okumaya, peşinde koşturmaya, kıskanmaya mecbur değildi. O hep suskundu ve hep aynı güzel görünümüyle onun arzu ve isteklerinin son sınırını somutlaştırıyordu. Ne yemek ister ne giyim kuşam ne bahaneler uydurur ne hastalanırdı ne de masrafı vardı. Hep memnun, hep gülücüklü. Ama bunlardan çok daha önemlisi şu ki konuşmazdı, fikir beyan etmezdi ve huylarının uyuşmaması gibi bir kaygısı da yoktu. Asla kırılmayacak bir yüz, değişmez, karnı şişmez, biçimini yitirmez. Dahası soğuktu da. Bunların tümü aklından geçti. Acaba yapabilir miydi, acaba onu elde etmek mümkün müydü? Onu koklayıp yalaması? Sevdiği parfümü ona sürmesi? Kaldı ki bu kadından çekinip utanmıyordu. Çünkü onu asla ele vermezdi ve onun yanında utanıp sıkılmazdı. O hep aynı namuslu ve gözü kulağı kapalı Mehrdad olarak kalırdı. Ama bu mankeni nereye koyacaktı?

Hayır. Mümkün değildi, şimdiye kadar gördüğü hiçbir kadın onun gibi olamazdı. Yoksa mümkün müydü? Onun gülümsemesi ve gözlerindeki ifade bu mankeni doğal olmayan bir ruhla canlandırıyor. Tüm bu çizgiler, renkler ve uyum, onun güzellikten yana düşünebildiklerini en iyi şekilde somutlaştırıyordu. Onu en çok şaşırtan da yüzünün Direhşende'ye benzemesiydi.” (*Perde Arkasındaki Bebek*)

“Yarın gece bakire bir kızın kanı altının dölüne ruh verecek... dualar okur, yere çizgiler çizer ve ritüeli bitince de kılıcı kızın boğazına saplar. Kanını bir kaba koyar....” (*Goceste Dej*)

“Örölmüş kara saçları, bir yılan gibi boynuna dolanmıştı. Yeşile çalan elbisesi üzerindeydi. Yüzü aydınlık ve görkemliydi. Sanki gittiğı yerde ne çirkinlik ne güzellik, ne düğün ne eza, ne gülüş ne de gözyaşı, ne sevinç ne de üzünç vardı. O, cennete gitmişti.”  
(*Hanım Abla*)

\*

Erkeğın arzuladığı kadın, cansız ve cansız olduğı ölçüde çekici olan bir kadındır: konuşmayan, fikir beyan etmeyen, karnı şişmeyen, sırlarını açığa vurmayan, yanında utanılmayan bir taş bebek. Hidayet’in öykülerindeki erkek, Pigmalion olayı, ters yönde cereyan ettiğı zaman mutludur. Pigmalion, yonttuğı heykele öpücüğüyle can veriyor; canlanan sevdiği kadının sıcak koynunda mutluluğa kavuşur. Buna karşın Mehrdad, öptüğü cansız heykelin canlandığını görünce dehşetler içinde, heykele kurşun yağdırıyor.

Erkek, tapınılacak ölçüde sevdiği esiri kadının gırtlğına şarabı akıtır, onun cansız ve soğumuş bedeniyle sevişir, sonra da profesyonel bir katil gibi onu doğrar ve bavula koyar ve... Böyle olmalı; çünkü bu erkek için ideal, sevişmeye, sevilmeye değer kadın ölü kadındır. Öldürmese, ona dokunamayacak bile. Vitrindeki mankenin cansızlığı kışkırtıcıdır Mehrdad için ve aynı ölçüde esiri kadının yaşıyor olması *Kör Baykuş*’un râvisi için ürkütücü, korkunç.

Erkek karakterlerin kadınlardan bu denli dehşet duyması, ona dokunamaları, onları sadece ölüken sevmeleri, nekrofilik bir tutkuyla onlara yaklaşmaları ve aynı zamanda eşcinsel duygularının yer yer öne çıkışı, şöyle bir düşünceyi de ister istemez akla getirmektedir: Acaba erkek karakterler, yazarın kurgusuyla, kadınları yok etmekle yetinmeyip kendi içlerindeki kadını da (dişili de) yok etmek için mi intihardan başka çıkar yol bulamıyorlar?

Erkeğın içindeki dişili, hatta dişiyi yok etmek! Kadınların yok edilişı ve yok sayılışı, ererkil geleneğın en yoğun şekilde uygulandığı - öykülerin geçtiğı dönemde alabildiğine hükmünü sürdürdüğü- İran toplumunda, hele ailesi prensler sülalesine karakterler için, ortaya çıkış ihtimali büyük korkuya, kaygıya ve takıntılı saplantılara neden olabilecek ve erkeğın ruhunun derinlerinde gizlenmesi gereken bir eşcinselliğın hırçın ve yok edici eylemi olabileceğı gibi, egemen ererkil geleneğın de son sözü söylemesi olarak da algılanabilir. Diğer öykülerdeki olayların yanı sıra, *Çıkamaz*’daki Şerif’in duyguları ve sevdiği, evliliğini kışkırttığı erkek arkadaşı Muhsin’inle oğlu Macit’in kuşkulu ölümü aklımızdadır!

Buraya Marguerite Duras’ın “*Mavi Gözler Siyah Saçlar*” adlı uzun öyküsü sonunda Gilles Costas’la yaptığı konuşmadan kısa bir alıntı almak istiyorum (Can Yayınları, 3. baskı, 2001): “... eşcinsellik yalnızca cinsel değil, çok daha geniş, derin bir şeydir. Çok daha önce başlar, çok daha korkunçtur. Cehennemidir. Tanrının açısından bakıldığında, hemen her şeyin ereklığı (finalite) açıklanabilir. Bu konu dışında. Bu konuda ereklik açıklanamaz. Tıpkı ölüm gibi. Bu alanları tanrı kendine ayırmıştır. Tanrı, yaratısının açıklanmayan yanının bu iki şey olmasına karar vermiştir: Ölüm ve eşcinsellik. Ayrıca şunu da söylüyorum: ölüm

eşcinselliğin içinde vardır; çünkü eşcinseller genellikle kendilerini çocuklarıyla devam ettirmezler; çocukları yoktur. Sanki ölümü hızlandırmak ister gibi..... eşcinsel erkeğe yaklaşılamaz. Yalnızdır. Bir kadın bir eşcinselle yaşadığında, yalnız bir erkekle, yolundan dönmeyen, çiğneyip geçemediği türünün fiziksel vahşetine indirgenmiş bir erkekle yaşamaktadır. Ve kadın da aynı biçimde yalnızlaşır.... (başka bir erkekle yaşarken de) her ikisi de yalnızdırlar....”

\*

Parçalanmışlık, Hidayet’in hemen hemen bütün ciddi öykülerinde, şöyle veya böyle göze çarpmaktadır. Kişilerin ve kişiliklerin parçalanmışlığı, hayalden gerçeğe, sanrılardan saplantılara kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde gözlemlenebilmektedir. Öykünün bir tek gerçekliği var o da şu ki karakterin, özellikle de kadın karakterin parçalanışı, önce yazarın zihninde ve daha sonra okurun ve birilerinin hayalinde oluşmaktadır. Erkek bir bakıma ve kadın karakter de bir bakıma yazarın ustalığıyla ve okurun eleştirel okuması sonucu kendini keşfetmiştir. İlki daha biz öyküyü okumaya başlamadan önce cereyan eder, daha metin haline gelmeden önce. Bu ilk keşif sonrasında kadından korkan ve nefret eden erkek karakteri ortaya çıkmıştır! Cansız mankene karşı duyulan ateşli cinsel tutku, tetiği çektirmiş ve yıllarca onun yolunu bekleyen, geleneklerin hükmüyle de olsa onu seven Direhşende’yi yok etmiştir. Erkek, bir defa kendi içinde, bir defa Direhşende, Susen, Muhsin ve diğerlerinde parçalanmıştır; bir defa da “karanlık odaya” girmeden önce ve orada. Kadın karakterin kendini keşfedişi ise okur yanında cereyan etmekte. Hidayet’in karakterlerinin Parçalanmışlığının en doruk noktası ise kuşkusuz *Kör Baykuş*’ta sergilenmiştir. Korkular bu parçalanmışlıktan mı kaynaklanıyor?

Korku, öylesine sinmiş ki erkek karakterlerin içine, ondan sıyrılmalari mümkün olmamakta ve yaşamlarının bir parçasını oluşturmaktadır. Erkek, zevk almaktan, kadından, küçük düşürülmekten, alay edilmekten, beceriksiz olduğunun anlaşılmasından, düzeninin ve itiraza katlanamayan düzenliliğinin bozulmasından korkmaktadır. Yaşamaktan korkmaktadır. Sağlıklı olmaktan korkmaktadır. Ve ona en acı veren yan ise bu korkulara yol açan nedenlerin onun hayatından asla çekip gitmeyeceğine inanılmasıdır. Râvi ya da onun tanık olup da yaşamını bize anlattığı erkek, bunların hiçbirini hayatından silip süpüremediğine göre kendisini bu hayattan silmeyi seçer. En büyük korku da kadından geldiğine göre onu da yaşamından silip süpürecek.

“O konuşan, teni ısınan, istekleriyle olur, diyen veya onlara karşı koyan ve onun kıskançlığını depreştiren diri insanlardan korkuyordu, dehşet duyuyordu.” (*Perde Arkasındaki bebek*)

“... Bu yüzden kendisine karşı bir çeşit aşağılık duygusu duyuyor ve birine ilgi göstermekten korkuyordu. Alay edilmekten korkuyordu... Şerif, doğal davranmaya çalıştıysa da korku ve kaygıyla Muhsin’in alnından öptü...” (*Çıkmaz*)



*Diri Gömülen*'de râvi hastalanması gerektiğini; ancak hastalanmadığını anlatıyor ve sağlığının onu korkuttuğunu söylüyor.

Erkek karakterlerin “zorunlu” intiharları ve zorunlu olarak kadınları öldürmelerine bir başka zemin daha var onların içinde. Konuya şöyle bakalım: İstesek de istemesek de biz insanlar da sayısız varlıklar gibi, bu yeryüzünde ve bu zaman diliminde, dayatılmış bir sıkışılmışlığı yaşamalıyız, yaşamaktayız. Belli bir zaman diliminde belli insanlarla bir arada olmaya mecbur bırakılmışız ve bu zaman dilimine sıkışmışız. Öyleyse kadın ve erkek olarak yaşamaya da mecbur olduğumuzu baştan kabullenmeliyiz. Biraz daha açık konuşalım. Biz kadın annelerimizin rahminden doğup da “dünyaya” gelince bir seri mecburiyetler zincirinin içine düştüğümüzü “mecburen” bilmiyoruz. Yani anne rahmindeki bir bebeğe, şu anda bulunduğu yerden kopmaya mecbursun, denmiş mi? Bilmiyoruz. Denmişse de bu sıkıştığımız zaman diliminde belleğimizden silinip gitmiştir. Bu dayatılmış kopma sonrasında sen şu kadar yıl süreyle, var oluşlarında senin asla payın olmayan bir yığın insanla birlikte yeryüzü denilen bir mekânda yaşamaya mecbursun; denirse acaba o çocuk gerçekten hamilelik sürecini tamamlar mı, doğumun acısına katlanarak dünyaya gelir mi? Düşük olayı bebeğin iradesine bırakılırsa kaç hamilelik miadında sonlanır? Ya da şöyle bakalım; anne rahmine düşmeden önce belli bir zaman dilimine sıkışmışlık kaderi çizilen insanoğlunun kadın ve erkek olarak yaşamaya mecbur edildiği bu durum bir “kapatılma”, “kapatılmışlık” değil midir? Kader, senin dahlin olmadan çizilen bir yolun varlığı ve senin o yola girmiş olman, hangi yöne olursa olsun fark etmez, o yolda yürümen ya da kımıltısız kalman değil mi? Bu, korkutucu ve aşağılayıcı bir durum değil mi? Karşı koymak mümkün mü? Kaotik birlikteliğe son vermek için kendi mükemmel sonunu yaratmak!

Bir de “yeryüzünden” söz açtım. Vurgulamak istediğim şudur: Doğumla birlikte bu yer kürenin dağı, ormanı, denizi, ırmağı, yerüstü, yeraltı, kuşu, böceği, hayvanı ve mikroplarıyla bir bütünün içine girme hadisesi önce bir bütün olarak kavranmalıdır. Acaba matruşka bütünler zincirinde cereyan eden doğum ya da ana rahminden yeryüzüne geçiş süreci ve olayı tek yönlü müdür? Geri dönüşü yok mu? Acaba bir döngüsel devrimin içinde miyiz hep birlikte? Bunlar kafamızı kurcalamıyor mu? Acaba özlemin kaynağı bu geri dönüşümsüzlük mü? Değilse, geri dönüşümü ya da geride bıraktıklarımızı “özlememiz” nedendir? Acaba bu hasreti doğuran, bizden önce var olan ve bize dayatılan ileriye gidiş zorunluluğu mu? Tersine yüzme isyanı bundan mı? Anne rahmine geri dönüş!

“.... Çünkü benim yaşamım benim çevremdeki tüm varlıklarla, çevremde titreşen gölgelerle ilintiliydi ve ben dünyayla ve varlıkların ve doğanın hareketleriyle derin ve ayrılmaz bir bağımlılığım vardı ve görünmeyen bağlarla benimle doğanın tüm öğeleri arasında bir kaygı akışı oluşmuştu -hiçbir düşünce ve hayal bana olağandışı görünmüyordu- ben kolaylıkla eski resimlerin sırlarını, zor felsefe kitaplarının sırlarını, şekillerin ezeli aptallığını kavrayabilirdim. Çünkü o anda ben yerin ve kâinatın dönencesine, bitkilerin boy atıp gelişmesine ve hayvanların hareketlerine katılmıştım; geçmiş ve gelecek, uzak ve yakın,

benim duygusal yaşamıma ortak olmuş; onunla birlikteydi. Böylesi durumlarda herkes yaşamının güçlü bir alışkanlığına, kendi saplantılarından birine sığınır: içkici sarhoş olur, yazar olan yazar, taşçı taş yontar... bu durumlarda gerçek sanatçı bir şaheser yaratabilir... Ama ben zavallı biriydim..." (Kör Baykuş)

Dayatılan yaşamla, dayatılan varlıklarla birlikte "baş etme" zorunluluğu! Yaşam çarkı dönsün, matruşkanın içine yeni bir bütün ekilsin, diye erkekle kadının sevilme ve sevişme zorunluluğu! Bu iki cinsin birbirine mecbur oluşu! Erkek karakterlerin birçoğuna göre bu iğrenç bir dayatmadır.

Fakat işin bir başka yüzü daha var: Aynı türün iki cinsi olan kadın-erkek ilişkisinden söz ederken nedense hep bir çeşit "egemenlik" de aklımıza gelir! Egemenlik kavgası nasıl başladı ve nasıl el değiştirdi bilmiyorum; ama İbrahim'in İsmail'in başının kesilmesini önlediğinden ve onu kurtardığından beri erkek ipleri eline geçirmiştir denebilir mi? Egemenliğin temel ögesi sahiplenmek ve irade yürütmek (işlemek) olduğuna göre, bu yaşam-doğa-insan bağlamında nasıl bir hiyerarşi mevcuttur? Yaşam, en tepede hükmünü sürdürüyorken esas çatışma doğa ve insan arasında geçmekte, denebilir mi? Doğa insanın biçimlenmesinde temel rolü oynadıysa da, en azından insanların şimdi algıladığı biçimiyle ve en azından insanın dik durmaya başladığı son zamanlarda -ki birkaç bin yıldır- onu sahiplenip işlemediğine göre, insanın doğayı sahiplenip işlemede "ters" bir yan vardır, yok mu? Sahiplenme ve işleme. Ererkil düzen başladığından beri erkek, "sahiplenme" alanına kadını da sokmuştur. Çünkü erkeğin gözündeki ve yanında her "şey" onundur ve kadın da bir "şey"dir. Sahiplenmenin modern şeklinde, yani kapitalizmin en gelişmiş biçiminde ve dahası çöküşe başladığı çağımızda bile, kadına bir "şey" olma rolü dayatılmaya devam edilmektedir. Sahiplenme ya da genel deyişle üretim araçları üzerindeki özel mülkiyet son buluncaya kadar, ererkil kültürde ve ekonomide kadın bir üretim aracı olarak görüleceğinden, bir "şey" olarak kalacağından, mülkiyetin yasaları kadınla ilgili ilişkilerde de geçerli olacaktır. Aksini iddia etmek iki yüzlülüktür. Kadının gövdesi bereketli toprak olarak erkeğin elinde değil, elinin altında olacak ve işlenecektir. Kızıl, alaca karanlık rahmine yerleşen insanoğlu, onun kanını emecek ve arzularına varacaktır (*Karanlık Oda*). Vücudu toprak gibi deşilecek, kazılacak, ekilecek, sulanacak; verimli toprak olarak meyveye oturtulacak ve yeni insanlar doğurtulacaktır. Hayallerdeki tapınılacak kadının yatağına, ancak o bir ölüyse, bir taş bebekse girilecektir. Bu normlar zincirinden kopmak isteyenler ise dışlanacak ve aşağılanacaktır. Bu ne demektir? Bu demektir ki kadın "şey" olmadığını iddia ettiği ve konuşmaya başladığı andan itibaren istenmeyen bir "şey" olacaktır. Yok edilmesi gereken bir şey. Kadın, genel kapatılmışlık içindeki kader zincirinin çürük halkası olarak koparılacak, aşağılanarak silinecektir. Sahiplenme ve işleme rolünü yadsıyan erkek de tarihsel hain olarak yerini bulacaktır. Kadının bir "şey" olmadığını savunanlar tanrı karşıtları, önceden çizilmiş ve dayatılmış kader karşıtları olarak tanıtılmadı mı? Geçelim.

O genel ererkil sistem içinde erkek sahip olduğu atını, silahını, toprağını ve tabii ki kadını da sevecek, yüceltecek ve övecek, göklere çıkarıp onunla övünecektir.

Hidayet'in öykülerindeki kadın, erkekler tarafından bir kez bu nedenlerle övülmüş, yüceltilmiş; ardından susturulmuş, silinip yok edilmiştir. Bir kez de kendi parçalanmışlığı karmaşasında "ideal" olanı teşhir etmiş ve bu ideal imgeyi mükemmel bir sonla "tamamlamıştır". *Kör Baykuş*'un kadınlarının başına gelenleri gördük. *S.G.L.L*'de öykünün râvisinin, kadın karakter Susen'in de sonu aynıdır. İlginçtir; bu öyküde Susen'in ve sevgilisi erkek karakter Ted'in dili aynıdır. Ted, sevgilisi Susen'e şöyle diyor: "Bir rüya gördüm. Seni düşümde öldürüyorum ve ölü bedenine sevişiyorum." Susen ise şöyle yanıtlıyor: "Yine de hazırım. Düşünü uyanırken yorumlayabilirsin." Somuttaki ve kendi içindeki erkeğin, onu yok etme isteğine boyun eğen Susen, başka kadınlar hakkında râvinin bize tanıttığı erkekler gibi konuşuyor ve şöyle diyor: "... bugün kadın sıkıcı ve baş ağrısı veren içki gibi olmuştur." Bu, kadından nefret eden bir erkeğin sözcükleri ve dili değil mi? Şehir, depremlerin ve diğer olayların ardından yıkılıp yıkıldıktan sonra Susen şehvetli bir kadın oluveriyor. Hidayet'in diğer öykülerinde erkeğin yaptıklarını yapıyor ve kendi elleriyle yarattığı tüm heykelleri kırıyor ve onların hamuruyla iki böcek yapıyor. Birbirine sarılı ikiz böcek. (İkiz konusu için Rıza Beraheni'nin yazdığı bölüme bakınız lütfen.) Susen, kadın kılığına girmiş bir erkek ve Ted'in ikizidir. Hem de aynı hamurdan ve aynı yumurtadan! İkiz böceklerin birinin başı Ted'e, diğerinki ise kendisine; yani Susen'e benziyor. Susen'e benzeyen baş arkaya sarkmış, gözleri kapalıdır ve Ted'e benzeyenin ise elleri kadının vücuduna girmiştir. Susen, Ted'in sorusunu yanıtlıyor: "Bu senin gördüğün düştür. Beni öldürdükten sonra koynuna alışını gösteriyor." Susen, erkek kılığına girmemişse, durum daha da vahimdir; çünkü bir kadın olarak erkeğin düşünüyü gerçekleştirmekle ancak kendi benliğini buluyor. Kadın, erkeğin düşünüyü, ölüm arzusunun hayata geçiriyor; kendi hayatı sonlansa bile bu düş gerçekleşiyor. Kaldı ki Susen'in söylediği son sözler de çok ilginçtir. "Beni öldürdükten sonra koynuna alışını gösteriyor." Yani Susen, Ted'in ona karşı beslediğini düşündüğü nekrofluk tutkunsu heykelleştirdiğini belirtiyor! Ya da belki de Ted'in bundan haberi yoktur. Bu sadece Susen'in içindeki erkeğin arzularının dillenmesidir! Öykünün sonunda da bir tabutun içinde birbirine sarılarak Susen'in verdiği ilaçla intihar edip ölüyorlar. Bir yılan da onlara sarılmış şekilde. Bu öyküde Hidayet, diğer öykülerinde erkeğe yaptırdıklarını bu kez bir kadına yaptırıyor; kadının ölümünü planlayan kadına, erkeğin rolünü üstlenen ve erkeğin düşünüyü hayata geçiren kadına...

*Erkeğini Kaybeden Kadın*'da Zerrinkolah neden yola koyuluyor? Sorulara verdiği kısa yanıtlar niçindir? Kocasını bulmak için. Niçin bulacak kocasını? Yediği dayakların hesabını sormak için mi? Onu terk edip kucağında bir çocukla, kaderiyle baş başa bırakmasının hesabını sormak için mi? Hayır! Onun ahır kokan tenini özlemiş de ondan. Bu kötü, yadırganacak bir şey mi? Kadın sevdiği erkeğin kokusunu, ahır koksa da özleyemez mi? Hayır, yadırganacak bir şey değil; tabii ki özler. Zerrinkolah, kocasını bulmak için kucağındaki bebeği ile yollara koyuluyor; yine onun kırbaçları altında inlemek ve haz almak için. Belki bu da kimileri tarafından yadırganmayabilir. Ama mesele başkadır ve iş burada bitmiyor. Düşünebilirsiniz ki Zerrinkolah nihayet bir insan olarak mazoşist duygularla eşini sevebilir. Onun dayaklarından haz alabilir. Ya da Golbebu ile ilgisi olmayan kişisel bir

sıkıntısı var; ama bunda da yanılıyorsunuz. (İlginçtir; golbebu, Farsçada, “gül kokla” anlamında birleşik bir sözcüktür.) Zerrinkolah, kocası Golbebu’yu bulduğunda nelerle karşılaşır? Ahır kokan kocası Golbebu ve evlendiği başka bir kadınla karşılaşır:

“Golbebu’nun yontulmamış gövdesi, açık yakalı gömleğiyle kapıda göründü. Gözleri şişmiş, uykuluydu. Bir avuç kıl çenesinin altından dışarı çıkmıştı. Sıska, sararmış, iri gözlü bir kadın onun yanında durmuş, Golbebu’ya yapışmıştı. Kollarında ve alnında kırbaç izleri vardı. Kocasını elinden almasınlar diye titriyordu sanki... Zerrinkolah genç kadının vücudundaki kırbaç izlerine hasretle baktı...”

Golbebu’nun ikinci karısı da yara bere içindedir ve erkeğinden vazgeçmek niyetinde asla değildir. Annesi de onun yanında, kızını destekler. Zerrinkolah da bu yara bereye hasretle bakıyor. Tesadüf! Ama değil. Bu durumda kadının isyanını, sesini duymak istersiniz belki! Yanılıyorsunuz! İsyân yok! Zerrinkolah çocuğunu o köyde bırakır ve köyü terk eder. Zerrinkolah, Golbebu’dan ve köyden ayrılıp şoseye çıkınca at üzerinde genç bir adamla karşılaşır. Ondan yardım ister. At üzerindeki adam, onu eşeğinin sırtına bindirir. Adam da Golbebu’nun söylediği ezgileri söyler yolda ve elinde kırbaç var. Zerrinkolah mutludur: “Belki bu genç de kırbaçlamaya alışkıdır... Belki teni eşek ve ahır kokar, ne güzel!” Eli kırbaçlı erkekler ve kırbacı özleyen ve ondan tat alan kadınlar...

“Çıkmaz”da da kadın pek konuşmuyor. Konuşan ve kaderleri tayin eden erkektir. Hayatında yenilgiler yaşamış, eşcinsel duygular besleyen Şerif, yıllar sonra ölen arkadaşı Mushin’in oğlu Macit ile karşılaşır. Evine davet ediyor. Yıllar önce Muhsin’le lise yıllarındayken, biraz yürüyüş yapıp dinlenmek için Behçet Abad’a gelmişler. Hava sıcaktır. Muhsin soyunarak Behçetabad’daki yüzme havuzuna giriyor. Sonra da gelip Şerif’in yanında oturuyor, elini onun omzuna atıyor. Râvi’yi dinleyelim:

“Onun bu doğal ve teklifsiz hareketi Şerif’in içinde derin bir haz ve keyif uyandırdı. Sanki aralarında bir elektriklenme olmuş ve ılık bir his oluşmuştu. Şerif, bu durumun çok daha uzun sürmesini arzuluyordu. Ama Muhsin, başını ona yaklaştırdı –öyle ki Şerif onun soluğunu yüzünde hissetti- ve ‘İşim var, gitmeliyim,’ dedi. Şerif doğal davranmaya çalıştıysa da korku ve kaygıyla Muhsin’in alnından öptü...” Eve dönerken Şerif, babasının hediyesi olan altın saati Muhsin’e verir. “Muhsin’in yüzünde çocuksu bir sevinç parladı. Saati cebine attı. Yolda Muhsin, babasının onu evermek istediğini Şerif’e söyledi. Bu haber derin bir etki yaptı Şerif’in üzerinde. Çünkü içinden bir ses artık ayrılacaklarını ona bildiriyordu. Şerif, Muhsin’in daha görmediği karısına karşı büyük bir kin ve kıskançlık duyumsadı... Artık nadiren birbirlerini görebiliyorlardı. Önce Şerif, Muhsin’den nefret etti; ama daha sonra onun başına gelen kendi başına da geldi...” Daha sonra Şerif, teyzesinin kızıyla ki o, çirkin annesine çok benziyordu, evlenmeye zorlanır. Zifaf gecesinde karısı İffet durmadan güler. Ama konuşmak yok. Fikir bildirmek yok. Gülmek. Şerif’in gözünde bitmeyen ve alaycı bir gülüş. Şerif, İffet’e bakınca kaynanasını görüyor gibi oluyordu. “İffet’in gülüşleri işin tuzu biberi oldu. Artık kuşkusu yoktu ve hissediyordu ki bu kadın bir çeşit memeli canavar olarak

onu avare etmek için yaratılmıştır.” Muhsin’e karşı o denli tatlı, yumuşak duygular besleyen Şerif, bu memeli canavarla yatar mı? Tabii ki yatmaz. “Kendini hastalığa vurdu. Bir kenarda uyudu ve sabah erkenden vedalaşmadan Tahran’ın yolunu tuttu.” Kadın sadece alaycı gülüşleriyle erkeği küçük düşüren, yatağı paylaşılmayacak memeli bir canavardır. Zaten onunla yatağını paylaşırsan yarın öbür gün karnı şişecek ve daha da iğrenç olacaktır. Tiksinti vericidir!

“Katiya” öyküsündeki Rus kadın Katiya’nın durumu da pek iç açıcı değil. *Beleşçiler*’deki miras kavgasına tutuşmuş kadınlar da gevezedir. Ne konuştuklarını biliyoruz. (*Beleşçiler* olarak çevirdiğim bu öykünün orijinal adı *Mordehorha*’dır. Beleşçi anlamına geldiği gibi, mirasyediciler ya da ölünün malına konanlar anlamına da gelir.) Katiya da durmadan konuşan, geveze bir kadınmış; ama öykü boyunca ne konuştuğunu bilmemekteyiz. Bilmeye değer bir şey konuşmaz demek ki! Bir “melek”, erkeğin “karanlık ve anlamsız” hayatını aydınlatan “gerçek bir melek”, “dokunulmaz kutsal bir varlık” olan Katiya’nın ne konuştuğu bilinmiyorsa, konuşmuyor demektir. Susturulmuş demektir, cansız bir taş bebedir. Hareket etmeye başladığında, saklanması gereken perdenin arkasından çıkıp da hareket ettiğinde kurgulanarak darmadağın edilen bir taş bebek gibi! Ve bu ne konuştuğu bilinmeyen melek, kendini râviye teslim ediyor.

Ustaca bir dil kullanılan *Hülleci*’de, sıska, sümsük, kalın, pos bıyıklı ve yapışık kaşlı Meşedi Şehbaz, kahvede Amirza Yedullah’la sohbetleri kızınsınca şöyle diyor:

“... yavaş yavaş bir ev, bark sahibi olduk derken bir kısa etek çıkıverdi karşımıza. Şimdi beş yıl oluyor karım beni kara topraklara oturtalı!... hata bende tabii... aklımı verdim bu karının eline... ne de olsa insan ham süt emmiş. Ben bıyıklarından kan damlayan adamdım, bir saçı uzun aklımı çeldi... kadın insanın cildine girmeye görsün.... Varımı yoğumu sattım savurdum nakit yapıp saydım avucuna. İki yaşındaki oğlumu alıp gitti....

Mirza Yedullah: “Allah Arapların şerrinden korusun!” dedi.

Şehbaz: “Evet... kıcı çıplak dilden anlamaz Arapların arasına gitti... bu Ömer’cilerin... ıssız çöl, yakıcı güneş! Sanki bir damla su oldu da yerin dibine emildi.... Kadınların bir kaburgasının eksik olduğunu boşuna söylememişler,” dedi.

Mirza Yedullah “Bütün suç erkeklerde,” dedi, “bunları böyle yetiştiriyorlar ve gözlerinin açılmasına izin vermiyorlar....”

“Tuhaf olan şu ki bu kadın salak şavalak bir şeydi...”

Nereden nereye? Sadık Hidayet’in râvisi öykünün erkeğinin düşüncesini şöyle aktarıyor: “Bir gün annesinin babasının yatağında ona verilen bu yaşama saldırmalıydı...”

*Maskeler*’in erkeği bu kez Menuçehr’dir. Menuçehr, bir kızla bir aydır tanışıyor. Prensler sülalesinden olan babasının ve annesinin karşı koymalarına rağmen Hoceste ile evlenmeye karar veriyor. Râvi, kadını Menuçehr’in gözüyle anlatıyor: “Dudağının köşesindeki şark çibani onun güzelliğine güzellik katıyordu. Kahverengi çekici gözleri vardı.

Gülerken beyaz dişlerini cesaretle gösterirdi. Küçük başı, küçük düşüncesi ve salhaneye götürülen bir koyunun bakışlarını andıran suçsuz bakışları. Menuçehr için o bir puttu ya da dokunmaya çekindiği bir porselen bebek! Tanıdığı günden beri onu vahşice seviyordu...” Tabii ki, bu kadar güzel bir kadın, -porselen olması sonraki işleri kolaylaştırır- hele küçük kafalı ve salhaneye gitmeye hazır bir koyunsa dayanılacak gibi olmaz. Bu öyküde intihar yok mu? Kadını yok etme isteği yok mu? Erkeğin kendini, kendi içindeki kadını öldürme arzusu yok mu? Var! Vahşice sevdiği porselen bir bebek gibi olan kadını başka bir erkeğin kollarında gördükten sonra onunla barışmalıydı. Neden barışmalıydı: “Onunla her ne pahasına olursa olsun barışmalıydı. Bir gün annesinin babasının yatağında ona verilen bu yaşama saldırmalıydı, Hoceste ile birlikte olmalılar ve zehir içip birbirinin koynunda ölmelilerdi. Bu düşünce çok güzel ve şairane göründü... .. Hoceste onun ruhunun tutarsızlığını anlamıştı... İşte o an bütün aşkı Hoceste’ye karşı kine ve nefrete dönüştü.” Öykünün sonunda Menuçehr’in delice kullandığı araba uçuruma yuvarlanır ve Hoceste ile birlikte ölürler.

\*

Sadık Hidayet öykülerinin râvisinin ve erkeklerinin öldürdüğü kadınların hepsi (öldürmediği Katiya da) ya erişilmez yücelikte, neredeyse doğaüstü, güzelliği anlatılamaz, meleksî, neredeyse dokunulamayacak kadar ince, zarif, kırılğan ve naiftirler ya da tek sözcükle fahişedirler. Öldürülmeyen kadınlarsa ya çirkin, geveze ve yaşlı kadınlardır ya da erkeğin terk ettiği kadınlardır.

“Güzel ifadesi, onu daha çok suni bir insan ya da yapma bir bebek gibi yapmıştı. Rüyalarda görülebilen ya da cinler ve periler masallarında ve efsanelerde görülebilen ve tuvalden canlanarak çıkan birisi gibi gösteriyordu... Şeytansı ruhun ya da tanrısal gücün üstünde bir ruh ona üflenmiş iradesiz güzel bir yapma bebek gibiydi... Yatakta uzanmışken uzaktan zarif ve kırılğan; kırılır ya da bozulur diye insanın ona dokunmaya cesaret edemediği bir heykel gibiydi...” (S.G.L.L.)

“Bu kadın, mühendisin karısıyla tanışıyordu; birlikte yaşıyorlardı. Bir oda kiralamıştı ondan. Geceyi oradan geçirdik. Asla hayalini bile edemeyeceğim bir gece. O kadına karşı aşk duygum yoktu. Aslında böyle düşüncelere cesaret bile edemiyordum. Ona tapıyordum. O benim için et kemik değildi. O bir melekti. Benim karanlık ve anlamsız hayatımı aydınlatan bir kurtarıcı melek. Onunla konuşmaya cesaret edemiyordum, elini öpemiyordum... Katiya dayanamadı ve kendini bana teslim etti. Hâlbuki böyle bir şeyi ben hayal bile etmiş değildim. Çünkü o benim için dokunulmaz bir varlıktı.” (Katiya)

“Dudağının köşesindeki şark çıbanı onun güzelliğine güzellik katıyordu. Kahverengi çekici gözleri vardı. Gülerken beyaz dişlerini cesaretle gösterirdi.... Menuçehr için o bir puttu, ya da dokunmaya çekindiği bir porselen bebek! Tanıdığı günden beri onu vahşice seviyordu...” (Maskeler)

*Goceste Dej*'in ihtiyar kimyacı, suya âşık olan küçük kıza şöyle diyor: "... Ulu iksir denen şey senin büyüleyen gülümsemelerindedir, cadının elinde değil!" Bu kız, "bakire bir kızın kanı altının dölüne ruh verecek... Evet, neden benim elimde öldürülmesin ki! Bu halkın şehvetine kurban gideceğine neden ulu iksirin kurbanı olmasın?" diye düşünen ihtiyar adam tarafından kafası kesilerek öldürülüyor ve kızın kanı bir kapta toplanıyor.

"Gözü, sarışın bir kadın mankene takıldı; başını hafifçe eğmiş gülümsüyordu. Uzun kirpikleri, iri gözleri, beyaz bir boynu vardı ve bir elini beline koymuştu... Bu bir heykel değildi, bir kadın, hayır kadından daha iyi, ona gülen bir melekti..." (*Perde Arkasındaki Bebek*)

Neden bir erkek, karşısındaki kadını taparcasına sevdiğini hayal ettiği halde ondan ve kendi hayatından kurtulmak ister, sürekli intiharı düşünür? Neden, insanlar onun yanında bu kadar banal, iğrenç ve çekilmezdir? Neden râvî veya erkek karakter kendisine bile katlanamıyor? Acaba o, kendisini de "dokunulmayacak" kadar değerli, sevmeye değer ve diğer "adi" işler, duygular ve davranışlar içine sıkışmışların arasında harcanmakta olarak mı görmekte? Ya da "Mademki ben, benim elimde olmadan "anne-babamın yatağında" önceden çizilmiş kaderin içine itilmişim, ben de kendi ellerimle bu gidişe son veririm," diye mi düşünmekte? Belki de anne özlemi, annenin rahmine geri dönüş özlemi onu eyleme sürüklemekte. Herkes ve her şey, o erkeği küçük düşürmek için, aşağılayıp beceriksizliğini ıslak bir kirli çamaşır gibi -kirli olması şart- onun suratına vurmak için, onun dingin ve kimsenin ulaşamayacağı yalnızlığın, düzenini dağıtmak için el ele vermişse, o zaman o da anne rahmine sığınır. Orada annenin kanını emerek kimsenin rahatsız edemeyeceği hayatını sürdürür. Kadını öldüren erkek, kadının rahmine sığınmaktadır. Kadının rahminden gelen, onu yatağında doğrar, kurşunlar, zehirler, susturur, öldürür ve ölüsüyle sevişir.

İşte, kadınlar bu bozguncu varlıklardır Hidayet öykülerinin erkekleri yanında. Konuşmadığı sürece, itiraz edip karşı koymadığı sürece, onun her isteğine boyun eğdiği sürece, taş bebek gibi ses çıkarmadan koklanıp sevildikleri sürece, rahminin duvarından kanını emdirdiği sürece, tapınılacak bir yaratıktır; sahiplenip işlenilebilecek bir matahtır. Böyle bir kadın ancak ölü bir kadındır. Ve artık biliyoruz ki Sadık Hidayet'in öykülerindeki erkek, ölü kadını sevmekte. Ölü ile sevişmekte. Ölüsevicilik en doruk cinsel tadı ona vermekte. Anne özleminde yanıp tutuşan, çekingen, utangaç, yalnız yaşayan ne çok ölüseviciler bildirilmiştir literatürde. Bunların bir kısmı, mezarından kadınları ya bütün olarak çıkarıp onlarla sevişmiş ya da çıkardıkları cesetleri parçalara ayırarak yataklarına götürmüş, odalarına süs yapmıştır. İlginçtir ki Hidayet'in erkekleri de dilsiz, itiraz etmeyen porselen bir bebekle sevişiyor, doğradığı kadınla aynı yatağı paylaşıp sevişiyor... Ve yine ilginçtir ki *Goceste Dej*'deki halk, ihtiyarın, mezarlıktan ölü kafası çaldığına yemin ediyor ve bu ihtiyar, kendi kızı olduğunu sonradan öğreneceği bakire kızın başını kesiyor ve kanını topluyor.

Hidayet, belki de tüm zorbalıkları eyleme dönüştürmüş ererkil toplumun yasalarını hayata geçiren erkeğin zavallılığını çırılçıplak ortaya koymaktadır: “Ama ben zavallı biriydim...” (*Kör Baykuş*) Belki, İran toplumundaki kadınların başına gelenleri en çarpıcı biçimiyle edebi bir kurgu çerçevesinde, edebi haz yoğunluğu içinde vermek istemiş, vermiştir. Ama belki de Sadık Hidayet, öykülerindeki erkeklerle en büyük kadın düşmanlığını sergilemiştir. Hidayet’in öykülerindeki kadının dili kesilmiştir.

“... Ben yalnızım... Keşke yapabilseydim, kafatasımı açıp içindeki bu kıvrımlı gri maddeyi alıp fırlatsaydım, bir itin önüne atsaydım... Herkes ölümden korkar, ben vazgeçmeyen kendi hayatımdan... Bir şey beni avutuyor... ... Sokakta dolaşırken kaç kez aklıma geldi gözlerimi kapatmak, kendimi arabanın tekerlekleri altına atmak istedim. Ama zor bir ölümdü. Hem nasıl emin olabilirdim, ya ölmezsem? Bu düşünce beni çıldırtıyordu... O kalabalığın içinde yalnızdım. Kaç milyon insanın ortasında, denizin ortasında kaybolan kırık bir kayık gibiydim...” , "Dün geceydi. Gözlerimi sıkarak uyumak istiyordum. Uykü tutmuyordu... Kâbustu... Korkunç kâbuslar geçiyordu gözlerimin önünden... Bir alay asker geçiyordu, yüzleri belli değildi... Gözlerimi kapatıp kendimi ölümün kollarına teslim etmek istediğimde bu şaşırtıcı görüntüler kendini gösteriyordu. Volkanik bir çember kendi çevresinde döneniyordu, ırmak üzerinde yüzen ölü, her yandan bana bakan gözler, deliler gibi bana saldırıyorlardı... Soğuk bir el boğazımı sıkıyordu... Kimse de hastalığının ne olduğunu anlamadı...” ... “... Fotoğrafçılık bahanesiyle almıştım... Paha biçilmez mücevher gibi tutuyordum. Ama ne mutlu ki daha güzel bir şey bulmuştum. Afyon. Hem de Paris'te. Ölüm bununla daha güzeldi... Siyanürü açtım... Kaşenin kenarından kazıdım yuttum... Kendimi uyanmamak üzere yatağa attım!"... Râvi, daha sonra bir kızla tanıştığını, birlikte sinemaya gittiklerini, orada onun memelerini okşadığını, dudaklarından öptüğünü ve her ikisinin de bundan tat aldıklarını anlatıyor. Ancak son görüşme gününde, kızın evine gideceğine, evin yanındaki mezarlığa gidiyor: “... Hayıflanıyordum. Neden onların yerine ben orada değilim... Toprağın altında çürüyüp dağılan ölümlere imreniyordum. O ana kadar bu denli kıskançlık hissi duymuş değildim asla... Ölümlerin dirilerden daha çok yakın olduklarını duyumsuyordum. Onların dilini daha iyi anlıyorum... Kızı hepten unutmuştum...”

Öykülerinde kadına hayat hakkı tanımayan Hidayet, son gününde el yazılarını, yayımlanmamış öykülerini yakıyor. Her zaman olduğu gibi tertemiz çamaşırlarını, gömleğini ve takım elbisesini giyiyor. Kravatını takıyor. Onu bulanların onu aşağılamayacakları, kusur bulamayacakları, mükemmel bir ölü olduğunu görecekları şekilde kuşanıyor. Gazı açıyor. Mutfağın orta yerine uzanıyor. Ve dayatılmış olan kendi kapatılmışlığına kendi eliyle son veriyor.

"Bir hafta oluyor, kendimi ölüme hazırlıyorum. Yazdıklarımın hepsini yok ettim. Kirli çamaşırlarımı attım... Yeni iç çamaşırlarımı giydim... Beni bulduklarında şık olmalıyım. Güzel koksun diye yatağa kolonya serptim... Hayır! Kimse intihar kararı almaz... İntihar bazılarıyla vardır. Onların hamur mayalarında ve kaderlerindedir. Onun elinden kaçamazlar.



Hüküm süren kaderdir ve aynı zamanda da kendi kaderimi çizen de benim. Ve şimdi artık elinden kaçamam. Kendimden kaçamam.”

Şimdi sıra Hidayet öykülerini yeniden okumaya gelmiştir. Sıra, yazarı ve râvi tanrısallığını metinlerden silmeye gelmiştir. Öykü metnini okuma yoluyla yazılışını sürdürerek kadın düşmanlığı cehenneminde sıkışıp kalmış kadının niçin öldürüldüğünü sorgulamanın zamanı gelmiştir. Bu sorgulamayı okurlar yapacaktır. Okur, yazarı metinden silerken dili kesilmiş olan kadını metne sokacak. Kadın, eli kırbaçlı adamı arzulamadığını haykıracak, zehri gırtlığına akıtan, onu doğrayan adamın yatağına girmeyecek, Direşende’ler perdenin arkasında cansız taş bebeğe öykünmeyecek, başı kesilmek üzere uysal koyunlar gibi salhaneye gitmeyecek, sevdiği erkeğe zehir içtirip birlikte tabuta girmeyecek. Şimdi kadının var olan yazındaki tanrısallık kuralların ve düzenin altını üstüne getireme zamanıdır. Şimdi kadın kıyametinin kopması ve insanın özgür kalması zamanıdır. Kırılan aynaların süpürülmesi zamanı. Şimdi sıra Sadık Hidayet öykülerini yeniden okumayla yeni baştan yazma zamanıdır ve kadın karakterlerin konuşma zamanıdır. Şimdi sıra perdelerin yeniden açılma ve kadının itildiği karanlık abisten aydınlık sahneye çıkma zamanıdır da. Oynsa şimdi başlayacak, metin şimdi yazılacak. Şimdi.

**Her Sanat Eseri Gerçekleşmemiş Bir suçtur**

**Saba Kırer**

"Soluğum kesiliyor, gözlerimden yaş akıyor, ağzım acı mı acı, başım dönüyor, yüreğim sıkışık, bedenim yorgun, ezik ve gevşek. Bilinçsizce yatağa düşmüşüm. Kollarım enjeksiyon iğnesinden delik deşik. Yatak ter ve ateş kokusu veriyor. Yatağın yanına konmuş küçük masa üzerindeki saate bakıyorum. Cumartesi, saat on. Ortasına elektrik ampülü asılmış odanın tavanına bakıyorum." (DG s.7)

Peki, saat 'on', bu anlaşılır bir şey, ya gün neden bildirilmekte, anlatıcı-yazarın içinde bulunduğu günden emin olmadığını düşündürttü, bu durum bana. Ancak okura bunu bildirme isteğinden de kaynaklanmakta diye düşündüğümde anlatıcının günü kendi için belirttiği düşüncesi daha ağır basmaktadır. O hâlde anlatıcının günleri karıştırması ihtimali ortaya çıkmaktadır, bu da 'bilinç yitiminin' günlerdir sürdüğüne bizi götürmektedir. Gündüz vakti tavandaki lambayı işaret etmesiye bir yandan odanın loşluğunu göstereceği gibi bir yandan da hastanın gözlerini tavana dikmesi ayılmamayı göstermektedir. Odanın loşluğuyla zihinsel bulanıklık birbiriyle örtüşmekte, içinde bulunulan durumu daha da çıkmaza sokmaktadır.

Bir delinin notlarından, der epigrafında "*Diri Gömülen*"in. Öykü yine bu delinin çekmecesinde bulunan bir tomar kâğıt ve notlarla son bulur. Paris, 1 mart 1929'a tarihlenir bu öykünün yazılışı. Öykü, kitabın da adı olur. *Zinde be-gûr (Diri Gömülen)* adıyla 1930'da Tahran'da yayımlanır.

S. Hidayet'in ilk intihar deneyimi 1928'dir. İlk öyküsü "*Diri Gömülen*" 1929'da yayımlanır, teması intihar üzerinedir. Eleştirmenlerce hayat hikâyesi kabul edilen *Kör Baykuş*'ta (Bûf-e kûr), roman kişinin hayatı kemik saplı bir bıçakla sonlanır.

### **Katil ve Maktûl**

"Delirdiğimi sanıyordum. O keşmekeş içinde, elimi uzattım nasılsa ve elimdeki bıçağın vücudunun bir yerine saplandığını hissettim. Sıcak bir sıvı yüzüme fışkırdı. ... Ben yerimden kalkmak isteyince de odamdan çıktı gitti. Kalktım, peşinden gidip mendile sarılı testiye ondan almak istedim. Fakat ihtiyar, şaşılacak bir çeviklikle, çoktan uzaklaşmıştı. Koştum, sokağa bakan pencereyi açtım, ihtiyarın kambur karaltısını gördüm sokakta; gülüşünün şiddetinden omuzları sarsılıyordu. Ve o bağlı mendili koltuğuna sıkıştırmıştı. Sendeleterek yürüyordu, sislerin içinden gözden kayboldu. Döndüm, kendime baktım: Üstüm başım yırtılmıştı, tepeden ayağa kana belenmişim, çevremde iki mayıs böceği dolanıyordu ve küçük beyaz kurtçuklar, kıvıl kıvıldı tenimde – ve bir ölünün ağırlığı, eziyordu göğsümü..." (KB s.84)

*Kör Baykuş*'ta kambur karaltısının görüldüğü ihtiyarla, ben-anlatıcı aynı kişiye dönüşmektedir. Bu durum ben-anlatıcının gençliğiyle yaşlılığının eşzamanlı verildiğini göstermektedir. Şimdiki zamanla gelecek zaman aynı kesitte iç içedir. Yine ben-anlatıcı, hayattayken ruhsal ve bedensel düzlemde ölümden sonraki hâliyle de eşzamanlı buluşur.

Hidayet'in eserlerinde, 'intihar' dışında anahtar kelimelerden biri de 'delilik'tir. Buradan yola çıkarak akıl hastalıkları uzmanlarının incelemelerine baktığımızda, incelemelerinde 'intiharların' çoğunun 'akıl hastalıkları'nın bütün belirtilerini taşıdığını görmekteyiz. Ancak uzmanların bu deneyimlerden yola çıkarak bir genel yasaya ulaşabilir miyiz? Tartışılır tabii. Yine de Hidayet'in eserleriyle uyuşan bir yanını da görmezden gelemeyiz. Hidayet daha ilk öyküsüne bir delinin notlarından diyerek, başlamıştır. Eserlerindeki kişiler uzun süren çabalardan sonra ölüme ulaşır. Bu çabalar aynı zamanda deliliğin işaretlerini taşımaktadır.

### **İntihar Çengeli**

Benim burada amacım Hidayet'in eserleriyle hayatı arasındaki benzerlikleri bulup ortaya çıkarmak olsa da, bunu ancak öykü ve romanlarından elde ettiğim bulgularla açıklamaya çalışacağım. Tbiî bu yöntemle bir başka mecraı da aralamış olacağım. S. Sontag'ın sesiyle söylersem, hayat eseri açıklamakta kullanılamaz ama eser hayatı açıklamakta kullanılabilir.

Aslında, eserlerden hayata gitmek bir biçimde doğrudur da. Hidayet'in eserlerinden yola çıkarak hayatının sonuna geldiğimizde yayımlanan ilk öyküsünün sonuyla karşılaşırız, yine Paris'tedir. Bir apartman dairesinde 'potasyum dö siyanür' değil, ama 'havagazıyla' zehirlemiştir bu defa kendini. Artık karşımızdaki öykü kişisi değildir. Yazarın kendi hayatıdır, söz konusu olan.

"*Diri Gömülen*"deki öykü kişisi bir hafta boyunca kendini ölüme hazırladığını ne kadar yazı ve kâğıdı varsa tümünü yok ettiğini kirlileri bulmamaları için kendinden uzağa attığını muayene için gelen doktora şık görünsün diye yeni satın aldığı elbiseyi giydiğini belirtmektedir. Bu öykü kişisiyle yazar Hidayet'in ölümü arasında ilginç koşutluklar görülmektedir.

Paris'te 8 Nisan 1951 günü dairesine kapanan yazar, ertesi gün ziyaretine gelen bir dostu tarafından ölü bulunmuştur. Bu daireyi kiralama titizliğiyle, intihar için potasyum dö siyanür'ü saklayan öykü kişinin titizliği benzeşmektedir. Yazar, günlük hayatımızda dahi özen göstermediğimiz etik ve estetik kaygıyı ölüme giderken olabilecek bütün dikkatiyle taşımıştır. Öldüğünde müsveddeler yakılmış hâldedir, oysa cebinde parası durmaktadır. Tıpkı "*Diri Gömülen*"deki gibi şıktır.

Kendini deli olarak tanımlayan eser kişisi, bir tıp kitabından okuyarak özelliklerini öğrendiği, 'potasyum dö siyanür'ü binbir zahmetle ele geçirmiştir. Ölüme bununla gitmeye hazırlanan öykü kişinin dünyasıyla, intihar için günlerce 'havagazlı' bir apartman arayan yazarın dünyasında ilke birlikteliği görülmektedir. "*Çıkmaz canımdan korkuyordum. Bu imtiyaz ve üstünlüğü kolay kolay kimseye vermezler. Hiç kimsenin böylesine ucuza ölmeyeceğini biliyordum.*" diyen öykü kişinin ilkesidir bu. Yazar Championnet caddesinde bulduğu dairenin bütün deliklerini tıkadıktan sonra 'gaz musluğu'nu açmıştır. Ertesi gün mutfakta yatar bulunduğu, tertemiz giyinmiş, güzelce tıraş olmuş, yakılmış müsveddelerinin kalıntılarının yanı başında, yerededir. "*Diri Gömülen*"de masanın gözünde bulunan bir tomar kâğıt bu sefer yazarın yanı başında yakılmış haldedir.

"*Diri Gömülen*"de, ağızımı biraz açtım, başımı ölü gibi eğik tuttum, kendi kendime 'yarın bu şekilde bu yüzle çıkacağım' dedim, önce kapıyı çalsalar da kimse cevap vermez, öğleye doğru uyuduğumu zannederler, sonra kapının mandalını çekerek odaya girerler, diyen öykü kişinin intihar etmeden önce gözünde canlandırmış olduğu bu enstantane ile Paris'te dairesinde bir dostu tarafından ölü bulunan Hidayet'in hakikati birebir benzerlikler taşımaktadır.

S. Hidayet'in intihar girişimleri, W. Benjamin'in -1930'lu yıllarda- intihar girişimiyle aynı tarihlere rastlamaktadır. Ancak her ikisi de daha sonra; kırk dokuzunda hayatını sonlandırmıştır. Bu da buhranlı bir dönemin aydınlar üzerindeki tesirine dikkat çekmektedir.

Yesenin'in intiharı üzerine çıkan söylentiler, Hidayet gerçeği için bir analogi oluşturur mu tartışılabilir ama 1772'de bir hastanenin karanlık bir geçidinde on beş hastanın aynı

çengele birbiri ardından kendilerini asarak intihar ediş i psikiyatri tarihinde bilinen bir durumdur. Çengel kaldırıldığında intiharlar son bulmuştur.

Yalnızca edebiyatla ilgili olmamız, yazarın hayatıyla ilgili her türlü bilgiyi bir yana bırakıyoruz anlamını taşı mıyor. Yazarın biyografisiyle eser arasında bazen açık bir ilişkinin olduğu durumlar görülmektedir. Yalnız ilk öyküden ve ardından gelen romanından yola çıkarak yazarın intiharını aç ımlayacak olursak her intihar öyküsü yazanın da intihar ettiğ i gerçeğine gideriz ki bu da Sadık Hidayet'in intiharını eserden yola çıkarak tam anlamıyla açıklayamaz. İntiharın kendisi tesadüf i bir durum olmazsa da Hidayet'in intiharı ile eser arasındaki ilişkinin tesadüf i bir yanının da bulunabileceğini göz önünde tutmak gerekmektedir. Ayrıca Hidayet'in intiharı henüz açıklanamayan soruları da taş ımaktadır.

Kim demişti, her eser iş lenmemiş bir suçtur, diye şimdi pekiyi hatırlamıyorum, muhtemelen Adorno'ydu. Ben de Hidayet'in eserleri için gerçekleşmemiş bir intihardır olgusu üzerinde durmaktayım. Behçet Necatiğ il'in KTL'si, maktûl, katil ve katliâm'ı mı simgeler bilmiyorum ama burada intihar'ın kodlarıdır. Zira intihar çift taraflı bir edimdir. Maktul ve kâtil, birbirinin benzeridir, başka başka ruh haliyle birbirini takip eden bir gölge ikiz. Hidayet'in eserlerinden alınt ıladığım aş ağıdaki sözcelemeler bunu aç ığ a çıkarmaktan başka bir şey değildir.

"Ölümün insanı istemeyip, geri durması ne korkunçtur! Yalnız bir şey beni teselli ediyor. İki hafta önceydi. Gazetede okudum. Avusturya'da biri tam on üç kez çeş itli yollarla kendini asmaya teş ebbüs etmiş intiharın bütün basamaklarını geçmiş. Kendini ipe çekmiş, ip kopmuş. Kendisini nehre atmış, sudan çıkarmışlar vesaire. Nihayet son defa evi boş bulunca, mutfak bıçağıyla ne kadar damarı varsa kesmiş ve bu on üçüncü kez, ölmüş! Bu bana teselli veriyor!"(DG s.8)

Sadık Hidayet, hâlâ yaş ama isteğ i taşı dığ ı için o güne kadar olan bütün intihar giriş imlerinde başarıya ulaş maması muhtemeldir. En sonunda ölüme karar verdiğ inde de bunu gerçekleştirmiştir. Ancak yine de kurtulma umudu taşı dığ ı halde kurtulamamış da olabilir. Bütün bu olası durumları da göz önüne alsak her intihar giriş imi, aslında intihardır tbiî bunu dış layamayız.

"Hayır, hiç kimse intihar kararına varmaz. İntihar bazılarında birlikte bulunur. Onların yaradılış ında mevcuttur ve onun elinden kaçamazlar. İşte bu alın yazısının hakimiyet gücü vardır. İnsana hükmeder. Fakat aynı zamanda bu, benim. Kendi kaderimi kendim yarattım. Şimdi artık elinden kaçamam, kendimden kaçamam. Kısacası ne yapılabilir yazgım benden daha güçlü" (DG s.8)

"Tüm gönül bağ larımı hayattan koparmak istiyordum. Bilinçsizce mezarlığ a gittim." (DG s.9)

S. Hidayet'in eser kişinin "intihar bazılarında beraber bulunur onların yaratılışında mevcuttur" açıklaması bana daha çok E. Durkheim'in 'saplantı intiharı' görüşünü hatırlattı: Bu durumda intihara yol açan şey, ne gerçek ne de hayali herhangi bir güdü değil, yalnızca herhangi bir belirli neden olmaksızın hastanın zihnini tamamıyla etkisine almış olan ölüm saplantısıdır. Hasta akla uygun hiçbir neden bulunmadığını kesinlikle bilmesine rağmen, kendi kendisini öldürmek arzusunu kafasından atamamaktadır. Bu bir içgüdüsel gereksinim olup üzerinde düşüncenin ve muhakemenin herhangi bir etkisi bulunmaz. Hasta arzusunun saçmalığını bildiği için önce ona karşı direnir. Ama bütün bu direnme boyunca üzgündür, bunalmaktadır. Hidayet'in de öykü ya da roman kişilerine baktığımızda sık sık soluk alamamaktan yakındığını görmekteyiz.

"Bende peydahlanan bu kuvvet nasıl bir kuvvetti? Baktım ki bunların hiçbiri fayda etmiyor, artık ciddi olarak hastalanmam gerekti. Evet öldürücü zehir orada çantamda. Birden öldürüveren zehir. Hatırlıyorum. O yağmurlu gün bin türlü yalan, hile ve zahmetle fotoğraf malzemesi adı altında satın aldım. Sahte isim ve adres vermiştim Siyanür dö potasyum! Bir tıp kitabında okumuştum. Ve özelliklerini biliyordum. Şiddetli sarsılma, depresyon, nefes darlığı, can çekişme, karın aç olursa yirmi gramı ansızın ya da iki dakikada insanı öldürmeye yeter. Havadan bozulmaması için onu çikolata kâğıtlarına sarıp, üstünü balmumuyla kaplamış ve kapaklı bir şişeye koymuştum." (DG s.13-14)

S. Hidayet'in intihar üzerine bu yaklaşımı, Yesenin'in intiharı üzerine çıkan tartışmaları akla getirmektedir: Siyanürün çikolata kabına sarılması, balmumuyla kaplanması, her şeyin incelikle hazırlanması. İntiharı cezbedici kılmaktadır

Havadan bozulmaması için Siyanür dö potasyumu balmumuyla sarması ayrıca ayrıntılara takılı kaldığını göstermektedir. Zehirlenmeyi, olasılığa bırakmadığı gibi zehirlenme aşamalarının tadını çıkarmaya karar verircesine bozulmasından endişe etmektedir ki bu da içinde bulunduğu durumu groteskleştirmektedir.

### **S. Hidayet'te Hiçlik**

Sade Markisi, yazdığı kitabı kaybetmekle kalmamış, vasiyetinde topraklarının uzak bir köşesine gömülmek isteğini belirtmişti. Bir de şart koşmuştu, bu şart: Gömüldükten sonra mezarının üzerinin ağaçlarla kaplı olması, koruluğunsa önceki hâli gibi muhafaza edilmesi. Yani ne toprakta kendine dair bir iz, ne de insanların hafızasında kendisine dair bir anı kalmalıydı, isteği.

Sade'ın bu dileğiyle, S. Hidayet'in intiharı ve cesedinin yanında yakılmış müsveddelerinin bulunması arasında hem farklılık hem de benzerlikler bulunmaktadır. Sade bir ağaç bir bitki gibi humusa karışmayı arzular. Oysa Hidayet intiharıyla hayatı hiçlemiş olsa da yine intiharıyla bir şey ve bir anı bırakmayı amaçlamıştır.

Hidayet'te yakılmış müsveddeler iradî bir tutumu göstermektedir, onun müsveddeleri Sade'ın bilinçsizce kaybettiği kitabından farklı bir duruma işaret etmektedir.

S. Hidayet'te ölüm Sade'da olduğu gibi bir kayboluş değil, bir var olmadır. İran'dan uzakta intihar edişi de, bu hakikate dahildir.

### **Eser Kişilerinde Sevginin Tezahürü: Cinayet ve İntihar**

"Köpeğin yanına oturup, onu kucağına almak, başını tümsek göğsünde sıkamak istiyordu." (DG s.34)

Köpeği kucağına alıp sıkması güçlü bir sevgi bağını göstermekte ancak göğsüne sarmak yerine, tümsek göğsünde sıkamak başka bir şeyi işaret etmekte; tümseklik köpeği ezmesi için uygun bir sertlik yaratmaktadır. Bu da öykü kişisinde sevgi, tutku, nefret, şiddet gibi duygularının iç içe geçtiğini göstermektedir. Ayrıca aşkın tbiî sonuçlarından birinin de 'yok etmek' coşkusu barındırdığını göstermekte, böylesi güçlü sevgilerde katil olma karmaşasının bir arada taşınabileceğinin işaretini vermektedir.

Yine *Diri Gömülen*'de "Abacı Hanım"daysa, Abacı Hanım'ın cesedinin ifade edilişinde nerdeyse cesedin cazibesine kapılırız.

"Cesedinin su yüzüne çıktığını gördüler. Örülü siyah saçları yılan gibi boynuna dolanmış, yeşil elbisesi vücuduna yapışmıştı. Yüzü görkemli ve nurani bir haldeydi. Sanki ne çirkinlik ne güzellik, ne düğün ne işkence, ne gülme ne ağlama, ne sevinç ve ne de kederin bulunduğu bir yere gitmişti. O, cennete gitmişti!" (DG s.47)

"Çünkü Ahmed'in elleri olanca kıvraklığıyla Rebâbe'nin iki örgülü saçını kavrayıp boynuna doladı ve şiddetle sıktı. Rebâbe çılgık attı. Fakat Ahmet boğazını sıkarken bir yandan da kardeşinin başını havuzun taşına vurdu. ...sabahleyin ikisinin de cesedi havuzun kenarında bulundu." (ÜDK s.78)

"Kızın boğazını sıktıktan sonra kandili yaklaştırdı. Kızın boğazındaki son damla kan şişeye düştü ama kandilin titrek ışığında Rüşenek'in alnındaki lekeyi görüp tanıdı. Kendi kızıydı." (ÜDK s.109)

S. Hidayet, ölümle sevgiyi iç içe vermektedir. Ölüm sevgisizlikten değil de sevginin gücünden kaynaklanmaktadır. Sevgi ancak ölümle ifade edilebilen bir şeydir. Bu da ölümlerin doğal olmamasını gerektirir. İntihar eden önce en sevdiği kişiyi öldürür, öncelikle bir katildir. Aslında hiç kimseyi öldürmezse de, kendini öldürmekle içindeki kişiyi öldürmeyi amaçlamaktadır zaten.



*Üç Damla Kan*'da M. Minovi'ye adadığı "Kırık Ayna" öyküsüyle Hidayet, ölümün hayatın karşı kutbunda değil hayata dahil olduğunu göstermektedir. Bu, Cemşid'e yalan söylemediğimi göreceksin diyen Oddet'in sesiyle/sessizliğiyle ifadelendirilebilir. Hidayet'in eserlerinde hakikat ancak ölümle açığa çıkmaktadır. Yine aynı eserin 'Pençe' öyküsünde Seyyid Ahmed'in kız kardeşi Rebâbe ile olan tutkulu ilişkisinin derecesi intihar ve cinayetle gösterilmektedir. Üstelik bu babadan oğla geçen nerdeyse genetik bir durumun tezahürü olarak verilmektedir. Bu da Hidayet yazınında intihar ve cinayetin yalnızca hayata dahil değil, ayrıca genlere bağlı bir olgu olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Rebâbe'nin, Ahmed'in gözlerine baktığında babasının gözlerini görmesi; Ahmed'in Rebâbe'nin boynuna sarıldığında-boğmak için- Rebâbe'nin çıkardığı 'ohhh' sesi; Hidayet'in baba oğul, baba oğul, kız/kardeş ve anne kız nihâi sonlarındaki karmaşaya dikkat çektiğini göstermektedir.

*Alacakaranlık*'ta "Perde Arkasındaki Bebek" öyküsüyle mankeni öldürdüğünü sanan Mihrdad'ın nişanlısı Dirahşende'yi vurmasıyla sonlanmaktadır. Bu, Mihrdad-Dirahşende hakikatının ancak bir ölümle açığa çıktığını gösteren Hidayet'in çok garip bulduğum hikâyelerinden biridir.

*Diri Gömülen*'de "Hacı Murat" ve "Abacı Hanım" öyküleri de kıskançlık ve sevgi ilişkisinin şiddetini göstermesi bağlamında ön plana çıkmaktadır. "Hacı Murat" bir şeyin olması değil olma olasılığının görülmesi sonucunda gelişen durumları açığa çıkartmasıyla önem taşımaktadır. Başkasının karısıyla, kendi karısını örtündükleri peçe yüzünden karıştıran Hacı, sokaktakinin karısı olmadığını anladığı hâlde karısını boşamıştır. Hidayet peçenin insan üzerindeki psikolojik etkisine bu öyküyle dikkat çekmektedir. "Abacı Hanım"daysa kız kardeş kıskançlığının tezahürü ölümdür.

Hidayet'in eserlerine baktığımızda, bir şeyin olması değil, o şeyin olabilme olasılığının bulunması daha şiddetli bir duyguyu açığa çıkartmaktadır, o da kıskançlıktır. Onun öykülerinde kıskançlığın bitişiği ölümdür.

### **Kendini Kendine Tanıtmak**

"Ansızın lastikler kaydı. Otomobil spin attı. ...Araba şarampole düştü. Bir süre sonra ses kesildi. Sadece mavi mavi alevler çıkıyordu." (ÜDK s.69)

"Genç ve ciddi öğretmenlerden Mirza Hüseyne Ali bey bilinmeyen bir nedenle intihar etti." (ÜDK s.91)

Sartre, eğer ölümsüz olsaydık bile insan gerçeği sonlu olacaktı, çünkü insan kendisini insan olarak seçerken kendisini sonlu kılar. Gerçekten sonlu olmak, kendini böyle seçmek demek başkalarını dışlayan tek olanağa doğru kendini yansıtarak kendini kendine tanıtmak demektir. Özgürlüğün gerçek eylemi, bu durumda sonluluğun kabulü ve yaratımıdır. Eğer

kendimi kılıyorsam kendimi sonlu kılarım ve böylece yaşantımı tekil kılmış olurum, der *Ölümün Anlamı*'nda. Yukarıda alıntıladığım eser kişilerinin sonlarına baktığımızda, ölümle noktalandığını görmekteyiz. Bu da Hidayet'in kurmaca dünyası içinde nihâî olan tek şeyin ölüm olduğunu açıkça göstermektedir.

Sadık Hidayet'in "Karanlık Odası"nda geçen şu buluşma anlamlıdır: Öykünün kahramanı yaşamının büyük bir bölümünü burada geçirmekte ve sütle beslenmektedir. Anlatıcı bunu annesinin karnındaki cenine dönme isteğiyle hareket ettiğini kişinin yüzüne söyler. Yanıtsa alaycı bir bakış olur. Karanlığa dalmak, kendini kendinde geliştirmek demektir. Bunun için bu seçimi savlar, öykü kahramanı. Ertesi sabah öykü kişisi odasında ölü bulunur.

Öykü kişinin içinde bulunduğu hâlin etraflıca gösterilip, intiharının kaçınılmazlığının haklı bir zemine oturtulması da yine 'intihar'ı cezbedici kılmaktadır.

Bozorg Alevi, Hidayet'in biyografisinde, Hidayet'in ölümünden az önce bir hikâye taslağını eline aldığını bu hikâyenin taslağında: "annesini salgı salamaz ol diye beddua eder yavru örümceğe. Küçük örümcek ağ yapamayınca ölüme kurban gider" der ve anlatılan Hidayet'in hayat hikâyesi miydi sorusunu sorar.

*Kör Okur*'da Oğuz Demiralp "Hidayet kimselerin bilemeyeceği kişisel dramını toplumsal dramıyla iç içe ele almıştır. ...örümcek olarak salgılama gücünü yazarlığında göstermiştir. Ancak yazmak Hidayet'i yaşatmaya yetmemiştir, yazı bir gücün değil dünyayı değiştirememenin, güçsüzlüğün dışavurumu haline gelmiştir," bağlamını kurmaktadır.

Bozorg Alevî'nin Hidayet'in hayat hikâyesi miydi bu sorusuna vereceğim cevap, B. Alevî'nin işaret ettiğinin dışına düşer. Zira ben, Hidayet'in artan hezeyanı sonucunda bu hikâyeyi ele aldığını, bu hezeyanın şiddetlenmesi sonucu da ölüme gittiğini düşünmekteyim. M. Proust'un dediği gibi, örümcek bir şey duymaz bir şey algılamaz bir şey anımsamaz. Üstelik ağ sayesinde oluşabilecek titreşimleri bilme yetisine sahipken ağda öremediği için bu yetisini de kullanamayacaktır. Öyleyse sırf bedenden ibaret olan Hidayet'in yaşamasını gerektirecek bir şey de kalmamıştır.

Aslında hâlâ önemli eserler veren Hidayet neden salgı salamaz ol dedi ve öldü; bu beddua çokta anlamlı görünmüyor. Bunun Hidayet'in hikâyesinden çok toplumsal düzenin hikâyesi olması bana daha anlamlı görünmektedir. Zira Sartre'ın bu konudaki görüşlerini daha çok benimsemekteyim. Hidayet kendini tekil ve biricik kılmak istemiştir ve bunu daha zayıf değil, yazınsallıkta en güçlü olduğu ân yapmıştır. Zira ilk öyküsü "*Diri Gömülen*"de intihar girişimi, denemedir ve başarıya ulaşamaması da deneyselliğinden kaynaklanmaktadır. Henüz yazması gereken şeyi yazmamıştır. Oysa *Kör Baykuş*'la yazması gerekeni yazmış, bir muamma bırakmıştır, tabii intihar her zaman için bir gizdir ve bunu hiç bir zaman bilemeyiz.

*Kör Baykuş* gibi muamma bir kitap yazdıktan sora Hidayet biricikliğini gösterecek olan sonluluğu seçer. Eseriyle sonsuzluğa kalacağını bilmektedir.

Tüm bunlar Hidayet'i tanımak için yine de yeterli değildir. Zira ne hayat esere tam olarak dahildir, ne de eser tam olarak hayata dahil edilebilir. Elbette eser hayat arasındaki hep bir bağ vardır ve aralarındaki bu güçlü bağ kimi zaman çözülemez bir gizi beraberinde taşımaktadır ve bunu bilhassa Hidayet için söylemek daha da doğrudur.

Mehmet Kanar'ın çevirisiyle yayımlanan *Hidayetname*'de -*Kör Baykuş*, *Diri Gömülen*, *Üç Damla Kan* trilojisinde- Hidayet kendini anlatır, bu öyküler onun intihar girişimlerinin yazılı provaları gibidir adeta, açıklamasında bulunulur. Tbiî burada W. Benjamin'in, afyonla ilgili hazırlayacağı yazı için doktor gözetiminde afyon kullanma kararı almasını da hatırlamak yerinde olur. Bu deneysellüğün S. Hidayet için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. S. Hidayet ölüm kavramını biçim ve öz anlamında tanımak amacıyla ona en yakın yerde durmuştur, kendisine daima yakın bulduğu; sınırlarında gezdiği bir konuyla. Sınırlarını zorlamış, bu sınırlarda onu eserlerinde gördüğümüz nihaî alana taşımıştır. Onun hakikati eser kişilerinin hakikatidir.

#### **Sadık Hidayet'in Eserleri ve Eserlerinin Adında Kısaltma:**

- **DG:** *Diri Gömülen*, Yapı Kredi Yayınları, Çev.: Mehmet Kanar, İstanbul-1995
- **KB:** "Sadık Hidayet'in Biyografyası", *Kör Baykuş*, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Behçet Necatigil, İstanbul-2002
- **ÜDK:** *Üç Damla Kan*, Yapı Kredi Yayınları, Çev.: Mehmet Kanar, İstanbul, Haziran-1999

#### **Referanslar**

- Emile Durkheim, *İntihar*, Çev: Özer Ozankaya, İmge Yay., Ankara Şubat-1992
- Gilles Deleuze, *Proust ve Göstergeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Eylül 2004
- Oğuz Demiralp, *Kör Okur*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ağustos-2001
- Sadık Hidayet, *Hidayetname*, çev: Mehmet Kanar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım-2005
- Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Haz: Y. Salman, M. Sökmen, Metis Seçkileri, İstanbul, Ekim-1998
- Alıntı: Walter Kaufmann, *Ölümün Anlamı*, çev: Doğan Özkan, Merkürî Yayıncılık, 1992-İstanbul

## Arkaik Nostalji

Haşim Hüsrevşahi

*Aylak Köpek* toplu öykülerine dâhil olan, Şubat Devrimi (1979) sonrasında 2005'e kadar İran'da on üç kez baskı yapan ve o yıl, basımı yasaklanan *Karanlık Oda* öyküsü, birçok açıdan ve bizim şu anda tartışmakta olduğumuz konular bağlamında önemlidir. Bu öykü, Hidayet'in diğer kısa öyküleriyle ve özellikle de *Kör Baykuş*'la ilgili tartışmalar bağlamında da önemli ipuçları barındırır. Bu nedenle uzunca bir bölümünü aktarmakta yarar var:

Râvi\* bir otobüs yolcusudur. Yolda, gece vakti başka bir adam daha biner otobüse: “Hunsar yolunda gece vakti arabamıza binen adam, koyu lacivert pardösüsüne iyice sarılmış ve geniş kenarlı melon şapkasını alnına kadar indirmişti. Sanki dış dünyayla ve insanlarla temastan korunmak ve onlardan ayrı kalmak istiyordu. Koltuğunda koluyla kolladığı bir paket vardı. Arabada birlikte olduğumuz yarım saat süresince o, şoförün ve diğer yolcuların konuşmalarına katılmadı. Bu nedenle çok zor ve çetin bir etki bırakmıştı. Ne zaman bir araba farı ya da dışarının aydınlığı arabamızın içini aydınlatsa ben gizlice bir göz atıyordum ona; beyaz ve soluk bir yüzü; uzun, yassı burnu vardı. Kirpikleri yorgun bir durumda aşağı sarkmıştı. Dudağının iki yanında, onun güçlü iradesini gösteren iki derin kıvrım görünüyordu. Başı sanki taştan yontulmuştu. Bazen sadece dilinin ucuyla dudaklarını yalıyor ve düşünceye dalyordu.”

Yollar bozuk olduğundan otobüs yoluna devam etmez ve yolcular geceyi, yolculuğun ortasındaki bir kentte geceleme zorunda kalırlar. Râvinin gidecek yeri yoktur. Pardösülü, şapkalı, modern teknolojiden nefret eden bu adam, râviyi geceleme için kendi evine ve evdeyken de kendi özel odasına davet eder. Râvi şöyle anlatır: “Abajurlu lambayı aldı; silindir biçiminde, tavanı ve duvarları hünnap, yerleri ise kırmızı kilimle kaplı olan dar ve karanlık koridordan geçtik. Başka bir kapıyı açtı. Oval oda biçimli bir boşluğa girdik; görünüşte geçtiğimiz koridora açılan kapıdan başka

---

\* Arapça. Olaya tanık olan anlatıcı.

dışarıyla bir bağlantısı yoktu. Köşesizdi, geometrik çizgisi yoktu ve bütün duvarları, tavanı ve tabanı hünnap renkli kadifeyle kaplıydı. Havadaki ağır kokudan soluğum tıkanı. Lambayı masanın üzerine bıraktı ve kendisi odanın ortasındaki yatağa oturdu ve bana masa kenarındaki sandalyeyi gösterdi, oturdum. Masanın üzerinde bir bardak ve bir de sürahi vardı. Ben şaşırıp, etrafa bakınıyordum. Kesin bir delinin tuzağına düştüm diye düşündüm. Burası da onun her yanını kan kırmızısına boyadığı işkence odası olmalı. Cinayetleri açığa çıkmasın diye de dışarıyla en ufak bir ilintisi yok, insanın kurtulması için işine yarayacak ufak bir delik bile yok. Ansızın başıma bir çomak indi incek, diye bekliyordum ya da kapı kapanacak ve bu adam bıçakla ya da okla bana saldırarak diye.

Adam yumuşak bir tavırla sordu: “Odamı nasıl buldunuz?”

— Oda mı? Ben plastik bir torbada oturduğumu düşünüyorum!

O ne dediğime aldırmadan: “Benim yemeğim süttür. Siz süt alırsınız?”

— Teşekkür ederim. Akşam yemeğimi yedim.

— Bir bardak süt iyi gider.

Bardağı ve sürahiyi önüme koydu. Canım çekmiyordu; ama mecburen kendim için bir bardak doldurdum. Sonra kendisi süttün kalan kısmını bardağa koyuyor ve çok yavaşça usul usul emiyor ve diliyle dudaklarını yalıyordu. Bazı anılarını arıyordu sanki. Gencin soluk benzi, düz, kısa burnu, dolgun dudakları, kızıl ışığın karşısında şehvet uyandırıcıydı. Üzerinde yeşil, kabarmış bir damarın görüldüğü geniş alnı vardı. Hurma renkli saçları omuzlarına dökülmüştü. Kendi kendisiyle konuşur gibiydi: ‘Ben asla başkalarının keyiflerine katılmadım. Hep zor bir duygu ya da bedbahtlık duygusu benim önümü kesmiştir. Yaşamın acısı, yaşamın sorunları... Çürümüş toplumun şerri, yeme içmenin ve kuşanmanın şerri, bunların hepsi de bizim gerçek varlığımızın uyanışını önüyor. Bir zamanlar diğerlerinin aralarına karıştım, onları taklit etmeye çalıştım. Kendimle alay ettiğimi fark ettim. Onların keyif diye sandıklarının hepsini denedim. Başkalarının keyiflerinin benim işime yaramadığını gördüm. Her yerde ve her zaman yabancı olduğumu, diğer insanlarla hiçbir ilintim olmadığını duyumsadım. Ben kendimi onların istedikleri biçime sokamazdım. Hep kendi kendimle söyledim, bir gün bu toplumdaki kaçacağım ve uzak ıssız bir köye, kasabaya yerleşeceğim. Ama bu inzivaya çekilmeyi ün, şöhret aracı yapmak istemiyordum... Sonunda keyfime göre bir oda yapmaya karar verdim. Kendi içime olabileceğim bir yer, düşüncelerimin dağılmayacağı bir yer. Ben aslında tembel yaratılmışım. Çalışıp çabalamak boş insanların işidir. Kendi içlerindeki çukuru doldurmak içindir. Çalışmanın altından fırlamış beş parasız aç dilencilerin işidir çalışmak. Ama benim babalarım –ki hepsinin de içi boştu-... Tembelliği bana miras bıraktılar. Ben atalarımın övünmüyorum. Başka yerlerdeki sınıfların olmadığı bu memlekette bu “-devle”ler ya da “-saltana”lar\* iyi kazındığında iki üç kuşak ötesinde hırsız, eşkiya, ya da saray palyaçosu ya da sarraf oldukları görünür. Kaldı ki atalarımızı fazla kurcalarsak nihayet bir gorile ya da şempanzeye varırız... ama bir şey var o da şu ki ben çalışmak için yaratılmış değilim... Bu ortamda sadece bir grup hırsızın, utanmaz ve hasta aptalın yaşama hakkı var. Şayet hırsız, alçak, dalkavuk değilsen yaşama hakkının olmadığını söylerler. Benim taşıdığım acıları, bana miras olarak kalan ve belimi büken yükü onlar anlayamazlar. Babalarımın yorgunlukları var üzerimde ve ben geçmişe olan bu nostaljiyi kendi içimde duyumsuyordum. Bir kış hayvanı gibi kendi deliğime tıkanıp kalmayı istiyordum, kendi karanlığıma dalmayı ve kıvırm bulmayı arzuluyordum. Karanlık odada fotoğrafın camda belirmesi gibi, insanın içindeki gizli ve yumuşacık olan şeyler, yaşamın koşuşturması, gürültü patırtısı ve aydınlığı içinde boğulur ölür, sadece karanlıkta ve sessizlikte görünür insana. Bu karanlık benim içimdeydi ve onu başımdan defetmeye boşuna uğraşmışım... şimdi anlıyorum benim en değerli parçam bu karanlık ve sessizlikmiş. Bu karanlık tüm yaratıkların içinde var. Sadece inzivada ve kendimize dönüşümüzde...

---

\* Saraya yakın bürokratların adlarının sonuna eklenen saray unvan ve lakapları: Devlet, Saltanat, Mülk gibi

bize görünmeye başlar. Ama insanlar hep bu karanlıktan ve inzivadan kaçmaya çalışıyorlar, kulaklarını ölümün sesine karşı tıkıyorlar. Ben aydınların parıltılı boş laflarından iğrenirim. Ben bu hayatın iğrenç ihtiyaçları için -ki hırsızların, kaçakçıların ve para düşkünün aptalların arzusuna göre yapılmış ve idare ediliyor- kişiliğimi kaybetmek istemiyorum. Sadece bu odada kendimle yaşayabiliyorum ve gücüm boşuna harcanmıyor. Bu karanlık ve kızıl aydınlık bana gereklidir. Arkamda penceresi olan odada oturamam. Düşüncelerimi toparlayamam, aydınlıktan da hoşlanmam... güneşte her şey tatsızlaşır sıradanlaşır... korku ve karanlık güzelliğin kaynağıdır... karanlıkta bütün kaybolan korkulan uyanır, insan karanlıkta uyur; ama duyar...' Râvi devam ediyor: "Bu uzun hitabeden sonra aniden sustu. Sanki bütün bu sözlerle kendini temize çıkarmak istemişti. Acaba bu adam, yaşamdan bıkmış usanmış bir zengin çocuğu muydu değilse tuhaf bir hastalığı mı vardı? Dudağının yanından geçen oyuk derinleşmiş ve daha sert bir hal almıştı. Alnının ortasındaki yeşil damar kabarmıştı. Başını mumla yapılmış gibiydi... dilini dudaklarında sürüyordu ve sanki söylediklerini fark etmemiş ve başka bir dünyada geziniyormuş gibiydi: '.... Bütün varımı yoğunlukla nakit paraya çevirdim. Geldim burayı kendi keyfime göre yaptırıp. Bu kadife perdeleri kendim getirdim... Sadece sütle besleniyorum. Çünkü her durumda, yatar ya da oturur vaziyetteyken içebilirim; yemek yapmaya da gerek kalmaz. Cebimin deliği görünüp de başkalarına muhtaç olduğumda kendimle ahdettim; hayatıma son vereceğim... Bu, kendi odamda uyuyacağım ilk gecemdir. Arzularıma kavuşmuş mutlu bir insanım. Mutlu bir insan! Düşünmesi bile ne kadar güçtür. Ben asla düşünemezdim. Ama şimdi ben mutlu bir insanım,' dedi ve sustu. Ben bu rahatsız edici sessizliği bozmak için, 'Sizin aradığınız durum anne rahmindeki ceninin durumudur,' dedim, 'koşuşturmasız, çekişmesiz, dalkavukluk olmadan sıcak, yumuşak çeperin içinde kendi üzerinde kıvrılmış bir ceninin durumu. Annesinin kanını usul usul emer; bütün ihtiyaçları ve arzuları kendiliğinden karşılanır. Bu, her insanın içinde var olan cennet nostaljisidir de... insan kendiyle ve kendi içinde yaşar, belki de seçilmiş bir ölümdür bu?' ... Bana alaycı bir bakış atarak 'Siz yolcusunuz, yorgunsunuz, buyurun uyuyun!' dedi... Kendi kendime 'acaba deli, takıntılı biriyle mi karşı karşıyayım yoksa olağanüstü bir adamla mı?' diye düşündüm... Öğlene iki saat kala ev sahibimle vedalaşmak için, namahrem biri ve kutsal bir tapınağa adım atar gibi, koridorun ağzına geldim. İtinayla kapıyı çaldım. Koridor karanlık ve sessizdi. Emekleyerek özel odaya girdim. Lamba masanın üzerinde yanıyordu. Ev sahibim aynı pijamayla, elini yüzüne kapatmış bacaklarını karnında toplamıştı. Anne rahmindeki çocuğa benzemiş ve yatağın üzerine düşmüştü. Yaklaşık omzundan sarstım. Ama o aynı durumda donakalmıştı. Korkarak odadan çıktım ve terminale gittim. Arabayı kaçırmak istemiyordum. Acaba cebinin deliğini mi görmüştü? Uzun lafın kısası, bu adam belki de tek gerçek mutlu insandı; mutluluğunu kendisi için her zamanlığına korumak istemişti ve bu oda da onun ideal odaydı."

Râvinin bize aktardıklarının önemli bir bölümü bu kadar. Hidayet'in anne ve baba tarafında önemli saray bürokratları, aristokrat aileler ve bu aile fertlerinin çoğunun isimlerinin sonunda -devle, -saltana -mülk gibi saray unvanları ve lakapları vardı. Sadık Hidayet'in annesinin, Büyük Muhibürülsaltana'nın kızı ve İtizadülmülk'ün torunu Azra Ziverülmülk, amcasının oğlunun ikinci Muhibürülsaltana olduğunu önceki bölümlerde anımsatmıştık. Ben bu açık gönderileri ele almayacağım. Ayrıca bu öyküde yer alan simgeler ve gönderiler yığının tümünü de irdelemeyeceğim. Sadece birkaçına değineceğim. Neden?

Nietzsche der ki: "Doğru yoktur, ne varsa yoksa yorumdur." Biz bu öykünün hakikatini varsa da bulmaya çalışmayacağız. Sadece metnin kendi içindeki uyumlulukları ve karşıtlıkları metnin içinden dışarı çekerek öyküyü anlamaya çalışacağız. Niye bu öyküyü anlamalıyız? Neden, bu

“anlama” için zaman ve emek harcamalıyız? Baştan bu konuya açıklık getirelim: Tevillerimizde ve yorumlarımızda gerçeklik, mantık ve sonuçlar aramayacağız. Buna rağmen bu çabanın, Hidayet öykücülüğünü anlamamıza bir nebze yardımcı olacağı kanısındayım. Ayrıca yazarın kurguladıkları ve metne dönüştürdükleri bize onun dışında -yazara bağımlı değilse de- onunla ilintili bir anlama alanı açacaktır da. Öyleyse öyküyü didikleyebiliriz.

Öykü bir yolculukla başlıyor. Daha doğrusu okur olarak biz, hareket ve geçiş başlamışken öyküye giriyoruz; gece vakti otobüse binen “geniş kenarlı melon şapkası alınca kadar” inmiş olan adamla birlikte. Otobüse binen, hurma renkli uzun saçlı, soluk yüzlü, uzun kirpikli, dudakları şehvet uyandıran genç bir erkektir. Öykünün başında, otobüsün nereden yola koyulduğu bilinmiyorsa da nereye gideceği bellidir; ama öykünün sonuna doğru durum değişiyor, râvi ve genç adamla birlikte hareket noktası belli; ancak maksadı belli olmayan bir yönde hareket ettiğimizi fark ediyoruz. Yolculuk süresince kimseyle konuşmadığına göre, râvi dışındaki yolcuların yeni yolcuyu fark ettikleri hakkında bir bilginiz yok ve bu durum genç adamın varlığını baştan kuşkulu bir duruma sokmakta. Genç adamın “Çürümüş toplumun şerri, yeme içmenin ve kuşanmanın şerri, bunların hepsi de bizim gerçek varlığımızın uyanışını önlüyor,” diye başlayıp ve “bu inzivaya çekilmeyi ün, şöhret aracı yapmak istemiyordum.” diyerek bitirdiği kendisi hakkında anlattıkları, adeta Şems Tebrizi’nin irfanını anımsatmaktadır okura. Ancak babalarının sülalesinin şempanzelere kadar uzandığına inanan bir adamla da karşı karşıya olduğumuzu bildirmektedir.

Öykünün hemen başında genç adam, bir bakıma yazar ve râvi, adamın evine ve dahası özel olarak yaptırdığı odaya götürüyor okuru. Silindir biçiminde, sadece giriş kapısı olan, karanlık ve koyu kırmızı renkli bir koridora sokuyor. Oradan bir kapıdan daha geçerek her yanı kan-kırmızı, hünnap renkli, oval biçimli, geometrik çizgisi ve köşesi olmayan bir odaya giriliyor. Odanın bu girişinden başka bir kapısı, deliği, dışarıya açılma noktası yok. Odanın ortasında bir yatak vardır ve adam onun üzerine oturur. Konuşmalar bu odada geçiyor.

Şayet birisi, bir rüya görmüş olsaydı ve rüyasını Freud’a anlatmış olsaydı Freud bu rüyanın yorumunda ne derdi acaba? Rüya şu: “Rüyamda bir adam gördüm. Başında geniş kenarlı melon şapkası vardı. Başı taştan yontulmuş gibiydi. Adam beni, sadece bir tane giriş kapısı olan, silindir biçiminde, karanlık ve koyu kırmızı renkli bir koridora soktu. Oradan bir kapıdan daha geçerek her yanı hünnap renkli, oval biçimli, geometrik çizgisi ve köşesi olmayan, ağır kokulu bir odaya...” Neyse...

Burası neresidir? Yazarın sonraki satırlarda işaret ettiklerini bir araya getirirsek koridorun bir kadın vajinası olduğu, ikinci kapıdan da geçerek dölyatağına girdikleri anlaşılabilir. Bu konu, öykünün olduğu kadar bu irdelemenin de temelini oluşturmaktadır.

Bu adamı az da olsa tanıyabilmek için bir anlığına bu öyküden çıkıp *Kör Baykuş*’un rivayetine girelim. Hayır. Bir pencere açalım iki metin arasında, *Kör Baykuş*’taki babalardan râviye miras kalan zehirli şarabın bulunduğu karanlık mahzenle, *Karanlık Oda* arasında küçücük bir delik...

*Kör Baykuş*’ta râvi, karanlık bir odadaki, babalarından kalma zehirli şarap kabını almak için tabureyi ayağının altına koyup rafa uzandığında, o karanlık mahzenin dışarıya açılan tek küçücük deliğinden bakıyor ve esiri kadını ve onun bakışını görüyor ve gördüklerini bize detaylı bir şekilde anlatıyor. Mahzendeki deliğin artık olmadığı, esiri kadının yatakta yattığı ve râvinin zehirli şarabı onun gırtlığına akıttığı zamandan önce, râvinin bakışı esiri kadının bakışını şöyle anlatıyor:



“Doğüstü ve esrik ıslıtlı o çekik Türkmen gözler, beni hem korkutuyor hem kendine çekip emiyordu. Sanki kimsenin göremediği korkunç ve doğüstü manzaralar görmüştü.” *Karanlık Oda*’da ise râvi, ev sahibinin karanlık odasında, uzun hurma renkli saçları omuzlarına dökülen, dolgun dudakları, kızıl ışığın karşısında şehvet uyandıran genç adamın bakışını “bazı anılarını arıyordu sanki” diye anlatıyor. Esiri kadın “başka bir dünyada geziniyor gibiydi” ama buradaki ev sahibi o dünyayı arıyordu adeta.

Esiri kadın neyi görmüştü? Neydi o doğüstü ve korkunç olan? İntihara karar vermiş ve kendisi için özel bir oda yaptıran adam, esiri kadının görmekte olduklarını mı arıyordu? Hangi anılarının peşindeydi bu genç adam? Doğum sancıları ile yitirdiği anılarının mı? Yeniden doğduğu yere dönerek o doğüstü ve korkunç olanlara kavuşarak bükülen belini mi doğrultmak istiyordu? Zihninde beli bükülen genç bir adam ve ihtiyar kambur hırdavatçı!... Hurma renkli saçları omuzlarına dökülen ve kızıl ışıpta dudakları şehvet uyandıran bu adam, “aralı ve sanki uzun, sıcak bir öpüşmeden yeni ayrılmış ve daha doymamış dolgun dudakları” olan esiri kadına da ne kadar çok benziyor! Hidayet, bu öyküsünde de çift cinsiyetli (hermafrodit) karakterini başka düzlemde işlemiştir.

\*

Odanın ağır havasından râvinin soluğu tıkanmakta. Odadan değil, adamın deli bir katil olacağından korktuğunu söylüyor o. Fakat adam yumuşak bir tavırla konuşuyor. Konuşmanın bir yerinde râvi, adamın babalarından ona miras kalan yorgunlukla kendine, kendi içine dönme nostalgisinin, her insanın içinde var olan cennet nostalgisi olduğunu söylüyor. “İnsan kendisiyle ve kendi içinde yaşar... Belki de seçilmiş bir ölümdür bu...” Kendi içindeki cennete doğru seçilmiş ölüm! Ve adam bu cennete varmak için geri gidiyor. Şempanzelere kadar uzanan babalardan ve zehirli bir şarap gibi içimizin karanlık raflarında kalan acılarla ve yorgunlukla yüklü bir dönüş. Nereye kadar dönüş? Dölyatağına kadar. Kimin dölyatağına? Sütünü bir bebek gibi usul usul emip, dudaklarını yalarken her istediğine kavuşturan birinin dölyatağına. Bu, ancak kişinin annesinin dölyatağı olabilir. Demek, adam, râvinin elinden tutmuş annesinin vajinasından geçirerek onun dölyatağına kadar götürmüş misafir etmiştir. Hayır! Râvi bizi de kendi annesinin dölyatağına kadar götürmüş ve konuşmalara tanık etmiştir artık. Ya da kendi içinin karanlığında ve inzivasındaki hünnap renkli kadifelerle kaplı odaya, cenini barındıracak odaya, üzerinde oturarak, yatarak beslenebileceği ve hatta ölebileceği yatağın olduğu odaya... Orada daha önce çektiği fotoğrafı tab edip bize göstermek için.

Başka bir yerden metne girelim. Râvinin şu cümlesinden: “Bu, her insanın içinde var olan cennet nostalgisidir... Sizin aradığınız durum anne rahmindeki ceninin durumudur...” Şayet râvinin söylediklerine katılırsak demek ki bu iki adam konuşmaların cereyan ettiği anda tek bir annenin dölyatağında oturmuş konuşuyorlar. Kuşkusuz sadece ikizler aynı anda tek bir dölyatağında var olabilirler. İkizlerden biri yatağa (plasentaya) oturur. Orada kalır. Orada, bwli bükülür, katlanır ve bir cenin (embriyo) şeklini alır. Orada kaskatı kesilir. Orada hayattan kopar. Bu kopuş ileriye doğru, doğmak için değil. Doğum öncesine varmak için yaşamdan kopar. Film geri sarılır. Fotoğraf geriye doğru tab edilir. Zaman geriye doğru ilerledikçe, fotoğrafın detayları daha da belirginleşir. Öyle görünüyor ki, adam oturduğu plasentadan daha da gerilere gitmiştir. Anne-babasının onu bu dölyatağına attığı dönemden de önceye. Çok daha gerilere gitmiş ve yok olmuştur. Aradığı anıları bulmak için, doğumun acıları ve sancıları ile silinerek yok olan belleğini bulmak için. İlk cinayetin işlendiği zamana ve mekâna gitmiştir o. Esiri kadının dehşetle izlediği mahşere! Râvimiz, yani ikizimizin diğer teki ise, emekleyerek, kutsal bir tapınağa girer gibi gelip kendini ya da ikizini ya da kendi içinde barındırdığı karanlıktaki kendisini dölyatağının ortasındaki plasentaya, ceninin aldığı bir

pozisyonunda düşmüş kendi parçasını görünce dehşet içinde oradan uzaklaşmış ve otobüsü (hareketi, geçişi) kaçırmamak için terminale gitmiştir.

Biz de fotoğrafı anlamak için geri gidelim. Başa dönelim. Öykünün adına kadar geri dönelim. “Karanlık Oda”. Bu isim, Türkçe de, okur yanında en azından ve en ivedi biçimde iki imgeye gönderme yapar. Birincisi, ışıksız oda imgesi. İkincisi ise fotoğrafçıların fotoğraflarını tab ettikleri karanlık oda imgesi. Öykünün Farsça orijinal adı “Târikhane”, ikinci imgeye doğrudan gönderme yapar. Kaldı ki adam da şöyle diyor: “...Bir kış hayvanı gibi kendi deliğime tikanıp kalmayı istiyordum, kendi karanlığıma dalmayı ve kıvam bulmayı arzuluyordum. Karanlık odada fotoğrafın camda belirmesi gibi...” Burada, adamın fotoğraflarını tab etmesi için oluşturduğu karanlık oda, annesinin rahmidir ya da içindeki barındırdığı dölyatağıdır. Evet, dölyatağı olan adam! Ritüel bir düzende hazırladığı dölyatağında geçireceği ilk gecenin mutluluğuyla: “Bu, kendi odamda uyuyacağım ilk gecemdir. Arzularıma kavuşmuş mutlu bir insanım. Mutlu bir insan! Düşünmesi bile ne kadar güçtür. Ben asla düşünemezdim. Ama şimdi ben mutlu bir insanım.”

Râvi, kendi içine dönmüş, kendi ikizinin çektiği fotoğrafı, kendi içindeki karanlık odada tab etmiş ve bizim gözlerimizin önüne sermiştir. Bu fotoğrafın yaşı atalarımıza kadar uzanır, şempanzelere kadar gider. İlk patlamanın cehenneminin kapılarına kadar. İlk cinayetin işlendiği ana kadar. Hidayet diyor ki: “Babama söyleyin, ben evlenerek onun işlediği cinayeti işlemeyeceğim.”

Genç adamın adı yok. Kimsenin adı yok bu öyküde. Adam, râviye râviyi anlatıyor. Ya da râvi kendini bize adamın ağzıyla anlatıyor: ‘... Şimdi anlıyorum benim en değerli parçam bu karanlık ve sessizlikmiş. Bu karanlık tüm yaratıkların içinde var. Sadece inzivada ve kendimize dönüşümüzde... bize görünmeye başlar. Ama insanlar hep bu karanlıktan ve inzivadan kaçmaya çalışıyorlar, kulaklarını ölümün sesine karşı tıkıyorlar.’ Acaba *Kör Baykuş*’taki esiri kadın bu kendimize dönüşümüzde bize görünenleri mi görmüştü de öyle dehşet içindeydi? Râvi kendi inzivasında ve kendine dönüşte, o karanlık sessizlikte çektiği fotoğrafı tab edince ve kendi arkaik nostaljisiyle yüzleşince, kulaklarını ölümün sesine karşı tıkayarak karanlıktan ve inzivadan kaçmıştır. İkizlerin biri, tarihin en derin karanlıklarına, en unutulmuş belleğine yolculuk ederken diğeri bilincimizin aydınlığına ve gürültüsüne geri dönmüştür. Otobüsü yakalamış başka bir yolculuğa başlamış, ya da başladığı yolculuğa devam etmiştir. Ama ne yaparsa yapsın artık o daha önceki yolcu olamayacak! Bir kez girmiştir karanlık odaya.

Geriye dönüşü gerçekleştiren adam, parası bittiğinde, züğürt kaldığında kendi hayatına son vereceğine dair ahdettiğini anlatıyor râviye. Zenginlerden nefret eden: fakat zengin olduğu kuşkusunu râvide bile uyandıran bu adam, aynı gece ahdine vefa eder. Züğürt mü kalmıştır? Aniden, özenle hazırladığı odasında yatacağı ilk gecede? Hayır! O, söyleyeceklerini söyledikten sonra, çektiği fotoğrafı tab edip kendisi bir fotoğrafa dönüştükten ve anlatacağı bir şey kalmadığını gördükten sonra tükenmiştir. Geri dönüş morali yükseldikçe anlatacakları konusunda bitmiştir. Geriye dönüş morali aslında bir kaçışa duyulan özlemdir burada. Adam yaratıcılığının sonuna gelmiş bir yazardır. Zaten odasının son dekoru, yani kırmızı ışık da o gün gelmiş (koltuğunda kolladığı paket) ve arzuladığı oda tamamen oluşmuştur. Kırmızı ışığın karanlık aydınlığında geriye dönerek nostaljik yolculuğuna çıkabilirdi artık. Çıkıyor da. Kendi içinde barındırdığı karanlığın gizlisindeki kendi dölyatağından yola çıkarak.

Aslında Sadık Hidayet'in bu iki erkek karakteri ikiye ayrılmış, parçalanmış tek kişidir de bir bakıma. Birisi diğerini tamamlamakta, diğeri ise ötekini eksiltmektedir. Hurma renkli omuzlarına dökülen, şehvet uyandıran dudakları olan, adeta kendi rahmine geri dönen bir adam (evet rahmi olan adam!) sonsuz geriye gidişle nostaljik, -arkaik bir nostalji- yolculuğuna başlar, yok olup gider, diğeri 'insanın içindeki gizli ve yumuşacık olan şeyler'inin, 'yaşamın koşuşturması, gürültü patırtısı ve aydınlığı içinde' boğulup ölmek, ölüme terk edilmek için şehirdeki terminale gelir ve sıradan hayatındaki yolculuğuna devam eder. Biri Habil, diğeri Kabil iki adam! Giden erdişi, kalan erkek. Ölüp giden adama göre, şayet onun belini büken ve atalarından ona miras kalan yükün ve acının ne olduğunu anlayamazsak, biz de aptallar sınıfına gireriz. Sadık Hidayet'in muzipliklerinden biriyle de karşı karşıyayız bir bakıma.

Kadın rahmine dönüş ve hele anne rahmine dönüş (arzulansın ya da istem dışı kaotik dönüş olsun) nereden kaynaklandığı bilinmese de derin bir korkunun, büyük bir dehşetin sonucudur da aynı zamanda. Çok ilklere dönen ve oraya sığınan bir sürecin işaretçisi. Ancak "annesinin kanını usul usul emer ve bütün ihtiyaçları ve arzuları kendiliğinden karşılanır" nostaljisi, aynı zamanda hiçbir direnç göstermeyen, dölyatağı bir tabut olan, ölü bir kadına karşı dayanılması imkansız nekrofilik bir arzunun da belirtkesidir. Direnç göstermeyen veya arzulananı direnmeden sunanın, sonsuz mutluluğa eriştirenin, hiçbir itiraz olanağı olmayanın dölyatağına girmek, dölyatağının bir tabut... Bir neyse daha!

Dölyatağına girilen kadından tek bir sözcük duymamaktayız. Öykü, tek sesli bir monologdur.

Cehennem, bizim arkaik belleğimizdeki ilk patlamanın ateşidir belki de. Arkaik avareliğimiz, sonsuza geri dönüş yolculuğumuzun bir parçasıdır. Acıların bel büktüğü, sırların volkanik gücüne dayanılmadığı, babaların acılar ve zehirli şarap miras bıraktığı bir ömürde, çaresizliğimiz bizi emekleterek anne rahmine kadar götürebilir demek. Dinginliği bulacağımızı sandığımız noktaya. Anne rahmi Medine-yi fazıla\* olur diye. Öyle mi?

Öykülerin tarihi belki ilk cinayetle başlamış ve masumiyet maskesi altında gizlediğimiz pişmanlığın sersemliği kesintisiz sürmüştür. Öyleyse geri dönüp tarihi yeniden yazmalıyız. Geri dönüp başka öyküler yazmalıyız ta ilk baştan başlayarak. İlk cinayeti kadın rahminde işlediğimize göre yolculuğa oradan başlamalıyız. Unutulmuş belleğimizdeki fotoğraf, tab edemeyeceğimiz kadar dehşet vericidir. Değil mi?

Tarihi tecavüzlerimizi kim sorgulayacak, yükünü kim taşıyacak? Şimdi yatağa gidip dizlerimizi kucaklamalı mıyız yoksa otobüs gitmeden terminale mi koşmalıyız? İçimizdeki ikizlerimizi nerede unutacağız? Biz öykü erkekleri, imrendiğimiz ve yoksunu olduğumuz dölyataklarına daha kimleri konuk edeceğiz? Kadınlar konuşmadıkları sürece öykülerdeki cehennemin kapıları asla kapanmayacak. Öyle değil mi?

---

\* Arapça. Yeryüzü cenneti

**Sadık Hidayet:**  
Eserlerinin Kronolojisi

Hazırlayan: Haşım Hüsrevşahi

- *Hayyam Rübaileri*
- *Bir Eşeğin Ölürkenki Hali*: Vefa Dergisi, İkinci yıl, Sayı 6
- *İnsan ve Hayvan*
- *İran’da bir Büyücü* (La Magie en Perse), Le Vaile d Isis, sayı 79, Paris
- *Ölümün Hikayesi*: İranşehr Dergisi, Dönem 4, Sayı 11, Berlin
- *Otoburluğun Yararları*
- *Diri Gömülen*
- *Fransız Tutsak*
- *Sasan’ın Kızı Pervin*
- *Diri Gömülen* (Toplu Öykü)
  - Diri Gömülen
  - Fransız Tutsak
  - Kambur Davut
  - Madlain
  - Ateşe Tapan
  - Hanım Abla
  - Beleşçiler
  - Hayatsuyu
- *Moğol’un Gölgesi*, Eniran Dergisi
- *Kör ve Kardeşi*, Arthur Schintzeler, çeviri
- *İhtiyar Karga*, Aelxandre Lange Kielland, çeviri
- *Böğürtlen*, Anton P. Tchekhov, çeviri
- *Habeşe Bataklığı*, Gaston Cherau, çeviri
- *Mirza Yedullah’ın Dertleşmesi*, Efsane Dergisi. Bu öykü daha sonra Hülleci olarak yayımlandı
- *Özel Danışman*, Anton P. Tchekhov, çeviri
- *Sonucu Olan Öykü*, Efsane Dergisi, Dönem 3, Sayı 31
- *Veramin Geceleri*, Efsane Dergisi, Dönem 3, Sayı 32
- *Osane*, Aryan Kode Yayınları
- *İran’da bir Büyücü’nin çevirisi*, Cihane No Dergisi, Yıl 2, Sayı 1
- *İsfahan Cihanın Yarısı*
- *Üç Damla Kan* (toplu Öykü)
  - Üç Damla Kan
  - Burgaç

- Daş Akol
- Kırık Ayna
- Rahmet Dilenişi
- Lale
- Maskeler
- Pençeler
- Hülleci
- *Jean de Arc Nasıl Orlean Bakiresi Oldu?*, Shiller'in eserine önsöz, Çevirisi Bozorg Alevi'den
- *Alaca Aydınlık* (toplu Öykü)
  - S.G.L.L
  - Erkeğini Kaybeden Kadın
  - Perde Arkasındaki Bebek
  - Aferinegan
  - Veramin Geceleri
  - Son Gülümseme
  - Ademin Babaları
- *Aldamalar Ülkesi*
- *Maziyar*
- *Aleviye Hanım*
- *Vak Vak Sahap*
- *Hayyam Şarkıları*
- *El Be'setil İslamiye Filbiladi El Frangiye*
- *İddia*, Anton P. Tchekhov'dan çeviri
- *Kör Baykuş*, fotokopi şeklinde
- *Erdeşir Babekan'ın Karnesi*, eski Pahlevi metinlerinden çeviri
- *Halk Şarkıları*, Musiki Dergisi, Yıl 1, Sayı 6
- *Farsça Koşmacalar*, Musiki Dergisi, Sayı 8
- *Fare Bey'in Masalları*, Şengül ve Mengül, Musiki Dergisi, Sayı 8
- *Kırmızı Başlıklı'nın Masalı*, Musiki Dergisi, yıl 2, sayı 2
- *Aylak Köpek* (toplu öykü)
  - Aylak Köpek
  - Kerec'in Don Juanı
  - Çıkmaz Sokak
  - Katiya
  - Abunasır Tahtı
  - Tecelli
  - Karanlık Oda
  - Vatansever
- *İran'ın Şehirleri*, Eski Pahlevi metinlerinden çeviri, Mehr Dergisi, Yıl 8, sayı 1

- *Hayat Suyu*
- *Çıkmaz*, Fransa basımı, Lîmpasse 1942
- *Alevîye Hanım*
- *Kuşku Kıran Rapor*
- *Camasb'ın Hatırası*
- *İhanet Eden Kadınlar Mezarlığı*, Arthur Christianson, çeviri
- *Kanun Önünde*, Frantz Kafka, çeviri
- *Erdeşir Babekan'ın Karnesi*
- *Nasıl Yazar Olmadım*, Sohan Dergisi
- *Hayat Suyu*, Merdom Dergisi
- *Uraşima*, Japon öykü, çeviri, Sohan Dergisi
- *Müfettiş* (Gogol), Eleştiri, Peyame No Dergisi, yıl 1, sayı 1
- *Nasrettin Hoca Buhara'da*, Peyame No Dergisi, yıl1, sayı 1
- *Zend ve Humen Yesen*, Eski Pahlevi metinlerinden tercüme
- *El Ensede*
  - Ruh Kuşunun Hikayesi
  - Çalı Altının Hikayesi
  - Ansklopedi Hikayesi
  - Tesadüfenin Hikayesi
  - Deccalın Eşeğinin Hikayesi
  - Türk Tuzunun Hikayesi
- *Hacı Ağa*
- *Denizin Dingiliği'ne Bir Eleştiri*, Sohan Dergisi, yıl 2, sayı 3
- *Veys ve Ramin Hakkında*, Peyame No Dergisi, yıl 1, sayı 9
- *Rahmet Dileyişi*, Sohan Dergisi, yıl 1, sayı 12
- *Şengül Mengül*, Peyame No, yıl 2, sayı 3
- *AbuAla Moezzi'nin "Gufran" Risalesinin Tercümesine bir Eleştiri*, Payme No, yıl 2, sayı 9
- *Folklor ya da Halk Kültürü*, Sohan Dergisi, yıl 2, sayı 3
- *Bir Bölgenin Folklorik Çalışması İçin Genel bir Tasarım*, Sohan Dergisi, yıl 2, sayı 4
- *Çakal ve Arap*, Frantz Kafka, çeviri, sohan Dergisi, yıl 2, sayı 5
- *Şah Vercavend'in Gelişi*, Eski Pahlevi metinlerinden çeviri
- *Pahlevi Yazısı ve Sesli Elifba*, Sohan Dergisi, yıl 2, sayı 8
- *Duvar*, Jean Paul Sartre, çeviri, Sohan Dergisi, yıl 2, sayı 11-12
- *Sampingue*, Fransızca, Journal de Tehran
- *Lunatique* (Hevesbaz), Fransızca, Journal de Tehran
- *Yaradılış Efsanesi*, Paris,
- *Hanım Bacı*
- *Yarın*, Peyame No Dergisi, yıl 2, sayı 7-8

- *Grakus Avcısı*, Frantz Kafka, çeviri, Sohan Dergisi, yıl 3, sayı 1
- *Kabağın Hikayesi*, Sohan Dergisi, yıl 3, sayı 4
- *Saltlık Fabrikası*, Karl Çabk, önsöz
- Kafka'nın Mesajı, *Mahkumlar Kolonisi*'ne önsöz
- İnci Top
- Değişim, Frantz Kafka, çeviri

**Sadık Hidayet:**  
Çevirdikleri

- 1- İhtiyar Karga: Yazan Alexandre Lange Kielland (1849-1906) Norveç
- 2- Böğürtlen: Yazan Anton Pavlovitch Tchekhov, Rusya
- 3- Habeşe Bataklığı: Yazan Gaston Cherau, , Fransa
- 4- Kör ve Kardeşi: Arthur Schnitzer (1862-1931) Avusturya
- 5- Yasa Önünde: Franz Kafka, Çekoslavya
- 6- Çakal ve Arap: Franz Kafka, Çekoslavya
- 7- Duvar: Jean Paul Sartre, Fransa
- 8- Kabağın Öyküsü: Roger Lescot (*Kör Baykuş* 'un Çevirmeni), Fransa
- 9- Uraşima, Japon efsaneleri



