Atiq Rahimi'nin *Sabır Taşı* Romanının Oluşumsal Yapısalcı Yöntemle İncelenmesi

Kübra Şeyma Aydın

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1394-8709>

Yüksek Lisans Öğrencisi / Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Kastamonu – TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 09.06.2021

Kabul: 15.09.2021

On-line Yayın: 28.09.2021

Anahtar Kelimeler

Kadın

Oluşumsal Yapısalcılık

Öz Benlik

Simgesel Çözümleme

Tao

Araştırma Makalesi

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.51706>

Öz

Ataerkil toplumlarda kadına yönelik baskı ve hüküm sürme yetisi daha fazladır. İnsan neslinin tek taraflı bakış açısıyla üremesi, yaşamsal sistemin dengesini bozmaktadır. Denge, yalnızca iletişimde değil cinsiyetler üzerinde de sağlandığında anlamlı hale gelir. Bu durum bireylerin karakteristik yapısını da eyleme döker. Tek taraflı fikirler, insan neslinin üremesi üzerinde bir otorite kurduğunda eylem bozulduğu gibi bireylerin nesiller boyu karakteristik yapısını bozmakta, kültürel süreçlerini, olumlu aktarımlarını sekteye uğratmaktadır. Sabır Taşı, yozlaşmış ahlaki ve geleneksel yaşam tarzlarının yol açtığı olumsuz sonuçları ifade etmesi ve bu sistemin yeniden yapılanmasına dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Roman, Lucien Goldmann'ın oluşumsal yapısalcı yöntemi üzere incelenmiştir. Oluşumsal yapısalcı yöntem içinde bulunan geriye dönüş tekniği, montaj tekniği, diyalog tekniği, iç diyalog tekniği, dinsel düzel, kültürel düzey, ekonomik düzey ve simgesel çözümleme başlıklarına yer verilmiştir. Eserde bulunan imgelerin evrensel gerçeklerine yer verilmiş ve eseri evrensel boyuta taşıyan yönleri üzerinde durulmuştur. Toplumsal yozlaşmaların nedenlerine dair varoluşsal tespitler yapılmıştır. Bu tespitler Tao, Kuran ve bilinçaltına dair bilimsel verilere dayandırılarak açıklanmıştır. Eserin bu şekilde çok yönlü olarak algılanması sağlanmıştır. Doğu toplumlarındaki kadın kavramının konumu üzerinden eserdeki simgeler geniş bir şekilde açıklanmış ve kadın kavramına bakış açısı kadını evrensel olarak anlama düzeyine çekilmiştir.

Bu çalışma, toplumda ahlaka dayandırılan yanlış yapılanmaların neticelerindeki temel sebepleri ortaya koymak, kadın-erkek eşitlik anlayışının gerekliliğini ontolojik açıdan vurgulamak amacıyla yazılmıştır.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Aydın, K. Ş. (2021). Atiq Rahimi'nin *Sabır Taşı* Romanının Oluşumsal Yapısalcı Yöntemle İncelenmesi. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 14(86): 193-209.

Examination of Atiq Rahimi's The Stone of Patience Novel With The Formative Structuralist Method

Kübra Şeyma Aydın

Master Student / Kastamonu University, Institute of Social Sciences, Department of Contemporary Turkish Dialects and Literatures, Kastamonu – TURKEY

Article History

Submitted: 09.06.2021

Accepted: 15.09.2021

Published Online: 28.09.2021

Keywords

Woman

Formative Structuralism

Self

Symbolic Analysis

Tao

Research Article

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.51706>

Abstract

The purpose of this research is to examine the effect of individual musical instrument study habits of Fine Arts High School cello students on musical instrument performance self-efficacy belief. In this research descriptive general survey model was used. The sample of the research is comprised of 128 cello students studying at 1st, 2nd, 3rd, 4th grades of 14 Fine Arts High School chosen with maximum variation sampling method of purposive sampling methods from several provinces located in 7 regions of Turkey. As data collection tool, firstly, "Personal Information Form" was used to obtain information about students demographic characteristics. In order to determine musical instrument study habits related to individual musical instrument subject, "Individual Musical Instrument Study Habits Scale" developed by Küçükosmanoğlu, Babacan, Babacan and Yüksel (2016) in 2014-2015 Academic Year and in order to determine musical instrument performance self-efficacy levels, "Musical Instrument Performance Self-Efficacy Belief Scale" developed by Girgin (2015) were used. The effect of individual musical instrument study habits of cello students participating in the research on musical instrument performance self-efficacy belief was examined in terms of several variables. It was determined that the effect of individual musical instrument study habits of Fine Arts High School cello students on musical instrument performance self-efficacy belief was positive. When we examined the effect of individual musical instrument study habits of Fine Arts High School cello students on musical instrument performance self-efficacy belief according to the variables, it was determined that there were significant differences in gender and study time variables and no differentiation in the variables of their class levels and the region they study in.

GİRİŞ

Edebi yapıtlar, içinde bulunduğu toplumun kucağına doğar. Yapıtlar, oluşum süreçleri içinde bulunduğu topluma ayna görevi görür. Edebiyat eserlerinin toplumdan ayrı düşünülmemesi durumu edebiyat sosyolojisini alana kazandırmıştır.

Edebi yapıtların incelenmesinde sosyolojinin önemiyle reel olarak karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda yapılacak eleştiriler, edebiyat alanında sınırlı kalmaz ve eleştiri gücünü sosyolojiye de dayandırır. Goldmann oluşumsal yapısalcılık eleştiri yöntemini bu merkezde tutarak eleştiri alanını yazarın dışına taşımıştır. “Goldmann birçok eleştiri yönteminin yaptığı gibi, yazarın yaşam öyküsünden ve toplumsal etkilerden hareketle yapıtın çözümlemesinin doğru ve olumlu sonuçlar vermeyeceğini söyleyerek yazarı temel eksene oturtan çözümleme biçimini reddeder” (Atalay, 2016: 8). Toplum, toplumun kültürünü, ekonomisini, tarihini bir bütün içinde değerlendirir. Bireyin kendiliğine aktarımı, toplum ve onun getirileriyle bağlantılıdır.

Goldmann, salt bireyi değil, bireyi bulunduğu ana getiren şartları da göz önünde bulundurarak incelemekten yanadır. Böylece kişiler, yazar ve edebi yapıtlar karşılıklı olarak bireylerin ve toplumun ilişkisinde etkileşim içinde çözümlenerek daha gerçekçi bir düzleme oturtulur.

1. Anlama Aşaması (İçkin Çözümleme)

1.1. Bakış Açısı

Bakış açısı, varlığın yönünü en baştan belirleyen önemli bir unsurdur. “Sanatçının ‘eşya’ karşısındaki konumu, eşyaya bakış tarzı, nihayet eşyayı yorumlayış ve sunuş biçimi, sanat olayını doğurur” (Tekin, 2011: 46). Bakış açısı olay örgüsünün gidişatında belirlemeler yapar, okuyucuyu kendi içinde fikir beyan etmeye yönlendirir. Tekin’e göre bakış açısı “...sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında geçiş yapmasını sağlar” (Tekin, 2011: 46). Roman, hâkim bakış açısıyla yazılmıştır. Bu yüzden okur başlangıçta yazarın kahramanlara dair seyriyle karşılaşır. “Kadın güzel. Tam sol gözünün köşesindeki küçük bir yara izi gözkapagını hafifçe büzerken bakışlarına garip bir endişe katıyor” (Rahimi, 2010: 14). Yazar, romanın akışına tamamen müdahale etmiş olarak bulunmaz. Asıl vermek istediği içeriği kahramanı vasıtasıyla yapar. Hâkim bakış açısını yalnızca romanın akışını sağlamak adına kullanmıştır. Bu durumda ortaya ikinci kişili anlatıcı ve bakış açısı çıkar. Meral Demiryürek’e göre “ikinci kişili anlatıcı ve bakış açısında ortak özellik anlatıcı “sen” in sıradan biri olmamasıdır. Gözlem, dil ve tasvirdeki başarı “sen” i entelektüel bir kişilik içinde algılamayı gerektirmektedir” (2013: 136). Eserde, kadın kahramanın eşiyle olan karşılıksız konuşması ve eşi nezdinde erkeklerin geneline “siz” diye hitap etmesi ikinci kişili anlatımı göstermektedir. “Bu hikâye çok doğru. Ah siz erkekler! Elinize silah geçtiğinde kadınlarınızı unutursunuz” (Rahimi, 2010: 50). Burada hâkim bakış açısı yerini ikinci kişili bakış açısına bırakmıştır. Yazar vermek istediği mesajını kadın kahraman vasıtasıyla okuyucuya “siz” diye hitap ederek bizzat okuyucuyu kahramanın söylediklerine muhatap tutmuştur. Eserin akışı çoğunlukla kadın kahramanın sorumluluğuna bırakılmış olsa da sonuç yine hâkim bakış açısıyla tamamlanmıştır. İki ayrı bakış açısına yer verilmiş olması okuyucuyu çift yönlü düşünmeye sevk eder. Hâkim bakış açısı yazarın fikirlerini ortaya koymak için çıkarımlar yapmayı sağlarken, ikincil bakış açısı yazar iradesinin egemenliğini arkaya iter ve yazarın kendisinden de daha geniş perspektifle esere bakılmasını sağlar.

1.2. Geriye Dönüş Tekniği

Romanın yapı taşlarından geriye dönüş tekniğine anlamsal açıdan olaylar arasında bağlantı kurmak için yer verilir. Olayların birbiri arasındaki zincirsel bağı koruyan geriye dönüş tekniğidir. “Romanda yer alan her şeyin; insanın, çevrenin, zamanın eşya ve düşüncenin. . .bir mazisi vardır. Romancı bu elemanlara ruh ve can vermek için fırsat buldukça geçmişe döner” (Tekin, 2011: 234). Eserde kadın kahraman eşine kendinden bahsederken geriye döner. Eşiyle evliliklerini en baştan şu anki durumuna kadar sorgularken evlendikleri güne kadar geriye dönüş yapar. “Gözleri zamanı delip

geçiyor ve her şeyi yeniden görüyor... Annen kocaman göğüsleriyle küçük kız kardeşimi istemeye gelmişti" (Rahimi, 2010: 48). İçini dökmek istediği yerlerde anılarından yararlanır ve geriye döner. Eşinin babasıyla aralarında geçen konuşmaları geriye dönüş tekniği ile eşine anlatır.

1.3 Özetleme Tekniği

Özetleme tekniği, okuyucuyu sıkmamak ve romana hâkimiyeti sarsmamak için kullanılan bir yöntemdir. "Böylece sen olmadan seninle evlenmek zorunda kaldım. Tören sırasında senin yerine yanıma resmini ve o lanet olası hançeri koydular. Ve üç yıl daha seni beklemek zorunda kaldım. Üç yıl! Ve üç yıl boyunca kız arkadaşlarımı, ailemi görmeme izin verilmedi" (Rahimi, 2010: 49). Alıntıda geriye dönüş tekniğinin içinde özetleme tekniği de bulunmaktadır. İletişimsizlik üzere geçen üç yıl gibi bir zaman dilimi bir kaç cümle ile okuyucuya aktarılmış, kahramanın daha sonra yaşayacağı duygusal oluşumlara temel hazırlamıştır.

1.4. Leitmotiv Tekniği

Bu teknikte, kahramanlar okuyucunun zihninde belli davranış, söz ve mimiklerle hatırlatılır. Bu şekilde kahramanın, anlatı boyunca belli bir ritimle zihinde yer etmesi sağlanır. Leitmotiv tekniğinde aynı şeyin sık sık tekrarlanması söz konusudur. Kahramanlar hakkında belirli bir şema, harita çizer. Kişi ya da durum hakkında verilmek istenen mesaj okuyucunun zihnine resimsel olarak adapte edilir. "Leyli leyli leyli, can, can, can, yüreğimi dağladın" türküsüne romanın belli başlı yerlerinde tekrarlanarak yer verilmiştir. Romana ahenk katmakla birlikte şarkının sözleriyle ulaşılmak istenen bir mesaj da vardır. "Leyli" kelimesi Kamus-i Türki'de "*geceye mensup ve müteallak*" (Sami, 2010: 1250) anlamında geçer. Şarkı 1970'li yıllarda Afgan halkı arasında yayılmış bir şarkıdır. Leitmotiv tekniği, okuyucuya bazen yazarın da, kahramanların da sustuğu ve gerçek yaşamın kendisinin konuştuğu bir anlamı direkt olarak sunar. Burada devreye giren duygusal birikimler, tecrübelerdir.

Leyli yani geceye mensup olan, bu durumda kendilik ve rahim duruşundan taviz veren kadın olarak algılanabilir. Rahimi karakterinden ayırarak geceye bürünen komşu kadın motifi, eşinin öldürülmesiyle sığınacak bir şeyinin kalmadığı ve bu durumda aklını yitirmeye başladığının ifade edilmesi, şarkıda da geçtiği gibi kadının kendisinin bir "veranda" ya dönüşmesine sebep olur. Komşu kadın "Ekmeğin hepsini krala verdim" der (Rahimi, 2010: 43). Kadının akıl feraseti rahmiyle başlar. Bu durumda ekmek kadının rahmidir. Ekmek gibi nimet olan rahimdir. Bunu layıkıyla sağlayamadığında aklını yitirecek boyutlara varması muhtemeldir. Zira öz benlik, özellikle kadındaki öz benlik, eşi dahi olsa bir başkasına satılamaz, aktarılamaz. Yaşam sistemi yalnızca bu noktada varoluşçu bir durağanlık sergiler.

"Bir parça ekmek, bir dilim soğan" (Rahimi, 2010: 75) cümlesi de leitmotiv tekniği olarak eserde yerini bulmuştur. Kadınlığıyla sınanmış halanın kral ve ailesi temalı hikâyesi esnasında yazar hâkim bakış açısıyla devreye girerek "bir parça ekmek bir dilim soğan" ifadesiyle okuyucunun zihninde oluşturduğu şemayı hikâye bitinceye kadar resmetmeye çalışmıştır. Bundan hareketle, ekmek yukarıda da bahsedildiği gibi rahimdir, nimettir. Hikâyede geçen toplum kurallarına, ahlak anlayışına ters düşen izler kişileri ontolojik açıdan sorgulamaya iter. Bu sofraya soğan ekmek sofrası, bu sofraya yokluk sofrasıdır. Hikâyenin akıllara getirdiği ise Habil ile Kabil' in nasıl çoğalmaya devam ettikleridir. Varlığın olduğu süreçlerde ahlaki güdümler söz konusu değil iken kral ve ailesinin hikâyesinde insanın asırlardır süregelen devinimi yeniden ele alınır, sorgulanır. Ama yazar, bu sistemin sorgulanmasını kendi benliğini arayan kadının vasıtasıyla yaparken, sistemi değiştirecek kadar yetkin olunmadığını, yine varoluşsal yönden eksik kaldığını kitaptaki en bilge kişi olan "Sengü Sabır" ın babasının ağzıyla verir.

1.5. Diyalog Tekniği:

Diyalog tekniği, romanın temel unsurlarından biridir. Romanın akıcılığını sağlaması bakımından önemlidir. Diyalog tekniği "...romanın edebi ve düşünsel dokusunu zenginleştirmektedir. Diyalogun temel işlevi, gizli olanı 'aşikâr' kılmak, soyut olanı somutlaştırmaktır" (Tekin, 2011: 255).

Diyalog tekniği olay örgüsü ve kahramanların iletişimi konusunda esere bir güçlülük katar ve anlatının geçişlerini kolay kılar. Romanda kadın kahraman ve eşinin babası ile arasında geçen konuşmalar diyalog tekniğine örnek verilebilir. Ayrıca eve giren asker ile aralarında şu konuşma geçer:

"Ne iş yapıyorsun?"

Kadın dosdoğru adamın gözlerinin içine bakarak darbesini indiriyor: "Paramı bedenimin teriyle kazanıyorum."

"Nasıl?" diye soruyor adam, kafası karışmış bir halde. Kadın hiç sıkılma belirtisi göstermeden karşılık veriyor: "Etimi satıyorum."

"Bu rezillik de neyin nesi?"

"Tıpkı sizin kanınızı sattığınız gibi, ben de etimi satıyorum" (Rahimi, 2010: 66).

Diyalog tekniğinin romanın akışına farklı bir yön verdiği görülmektedir. İkinci kişi bakış açısına eserde ağırlıkla yer verildiği için kadın kahramanın iç dünyasının dışa vurumundan diyalog tekniği ile dışarı çıkılır. Bu aradaki bağlamı sağlayan da yine hâkim bakış açısıdır.

1.6. İç Diyalog Tekniği

Kahramanın içinde bulunduğu psikolojik duruma göre kendi kendisiyle konuşuyor olmasıdır. "Ama bana yine neler oluyor? Neler söylüyorsunuz. Niçin? Niçin? Bu normal değil, hiç normal değil..." (Rahimi, 2010: 88) cümlesinde olduğu gibi kadın kendisiyle konuşur ve kendinde olan biteni bu yöntemle sorgular. Yazar, kahramanı kendisiyle baş başa bırakır. Kadının iradesindeki benlik arayışı bu teknik ile daha çok ortaya çıkar.

1.7. Montaj Tekniği

Anlatılarda, başka eserlerden alınabilen şiirler, cümleler, atasözleri gibi belli başlı unsurların yer verilmesiyle yani olduğu gibi alınıp anlatıya montaj yapılır. Montaj tekniği, simgesel açıdan çözümlenebilecek kavramlara kolaylık sağladığı gibi anlatıların kendisini de güçlendirir. Anlatılara renk katar. "Montaj tekniği, bir romancının genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, "kalıp halinde" eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir" (Tekin, 2011: 265). Romanın girişinde Antonin Artaud'a ait olan bir söze yer verilmiştir: "Bedenden beden aracılığıyla bedenle bedenden ve bedene kadar" (Rahimi, 2010: 9). Tanrının yeryüzündeki yansıması içinde evreni barındıran insandır. Yani Tanrıdan bedene, bedenden bedene ve bedenden Tanrıya tekrar bir öz dönüşüm eserin vermek istediği asıl mesajı içerir. Yazar, farkındalığın Tanrıdan yine Tanrıya olduğunun mesajını vererek romanın başında okuyucunun perspektifini olandan daha geniş tutarak romanın anlamlandırılmasını üst düzeyde tutar.

Romanda, molların vaazında Muhammed'in sözlerine yer verilmiş, "bugün Firavun'un ve halkının boğulduğu, Peygamber Salih'in, Ad ve Semud kavimlerinin yok edildiği bir felaket günü"dür..." (Rahimi, 2010: 30) cümlesiyle bir montaj tekniği daha uygulanmıştır. "Âd kavmi, Nûh Tûfânı'ndan sonra putperestliğe dönen ilk kavimdir" (www.islamveihsan.com, 2019). Molların savaştan dolayı felaket günü ilan etmesi dışardaki savaşın durumunu ortaya koyarken ikinci bir yorum da kadın kahraman açısından yapılabilir. "Günü yakalayamayan, tarihi değerlendiremez; tarihi bilmeyen bugünü anlayamaz" (Önal, 2010: 159). Kurandaki kıssalar günümüze ışık tutan tarihsel nitelikli kıssalardır. Ezelden beridir savaş celal ile cemalin, pozitif ile negatife, rahman ile rahimin savaşıdır. Kadının savaşı hem kendi içinde hem eşine karşıdır. Eşine karşılık kendinde verdiği savaş putların savaşıdır. O eşine sırlarını anlatmaya başladığında içindeki putları yıkmaya başlamıştır. "Ruh geliyor; güç, yaralanarak kendini onarıyor. Dirilişin bir diğer şekli, en azından benim açımdan fazlasıyla önemli olan bir diğer şekli "putları açığa çıkartmak ve onların ağzını aramaktır..." (Nietzsche, 2015: 14). Kadın kahraman hem dışardaki hem de içine sızan bu putları her sırrını ifşa ettiğinde yıkar.

2. Anlatı Yerlemleri

2.1. Zaman

Varoluşun kabulü zaman ile başlar. Zaman, kişi ve olayları anlatılarda yönlendiren temel unsurdur. Zaman, edebi eserleri doğal düzlemine oturtur.

“...bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar romana yazarın düşünce ve hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan ilişkiler ağını incelemek demektir. Anlatını zihinlere en kolay taşınan ve okuyucuyu anlatıya yakın kılan hikâye, daha öncede vurguladığımız üzere, olayların ‘zaman sırasına göre’ anlatılmasıdır” (Tekin, 2011: 122).

Romanda zaman belirtilmemiştir. Ancak yazarın hayatından ve eserdeki komşu kahramanın söylediği ve Leitmotiv tekniği olarak yer verdiği “leyli leyli leyli, can, can, can, yüreğimi dağladın” şarkısının yayıldığı dönemlere bakarak romanın 1970 ve 1980’li yıllara tekabül ettiği tespitinde bulunmak mümkündür.

2.2. Mekân

Romanda, mekânların varlığı kurguyu tamamlayan temel unsurlardan biridir. Romanda mekân kahramanın iç dünyasına dair verilecek bilgilerin yansıtıldığı yerdir. Okuyucunun zihninde kahramanın psikolojisinin resminin çizildiği yerdir. “Anlatılarda mekân, kahramanların ruhsal ve fiziksel olarak aidiyet duygusuyla varoluşsal boşluklarını tamamladıkları bir zemindir” (Azap, 2017: 108). Yazar, kitabın girişinde Afgan şair bir kadının hayatını anlattığından bahseder. Daha sonra “Afganistan’ da ya da başka bir yerlerde” diyerek romanın yaşanmış hikâyesinin Afganistan’da olduğunu okura aktarırken aynı zamanda dünyanın başka yerlerinde de benzer durumun yaşandığından ve yaşanacağından emin olarak mekânı Afganistan’ın dışına taşımıştır. Bundan hareketle mekân, romanın konusunun evrensel bir bütünlük ile ele alınmasını sağlar. Bu şekilde mekânı da bütün bir evrene taşır.

2.3. Kişiler

Roman kahramanları, yazarın kendisini soyutladığı kişiler olabilirken, kendisinden izler de taşıyabilir. Ya da yazar bunların dışında kendisinin olmasını istediği karakteri de bir kahramana dönüştürebilir. Bazen de yazar tamamen kendini bırakıp kahraman olmayı yeğler. Tüm bunlar için de o kahramanlara hükmetmek zorundadır. Yazar, kahramanların yöneticisi konumundadır. “Roman karakterleri, çağrıldıkları zaman hizmete hazırdırlar, fakat hemen elimizin altından kaçmaları da mümkündür. Çünkü onlar da, bizim gibi insanlara benzerler, kendi hayatlarını yaşatmaya çalışırlar ve bunun sonucu olarak ekseriya romanın esas planına karşı isyan halindedirler” (Stevick, 2004: 163). Romanda kahramanların isimleri yoktur. Savaşta eşi yaralanmış bir kadın, eşi, eşinin ailesi ve kadının halası, semtin mollası ve savaşa dâhil olan askerlere kahraman olarak yer verilmiştir. Kadın kahraman, romanın başkahramanıdır ve yazarın kendisini en çok emanet ettiği kişidir. Olaylar, genellikle kadının eylemleri üzerinden devam eder. Kadının eşi ise savaşta yaralanmış ama hiç bir şekilde hareket edemeyen, savunmasız biri olarak romanda yerini alır. Onun savunmasızlığı başkahraman olan kadına cesaret verir ve kadının ‘kendi’ olmasını sağlar. Bu durumda eylemsizlik, eylemi doğurur. Kadının kayın atası olan kişi ise, bilgelik yönüyle eserde yerini alır. Kadının çevresinde bulunan bütün karakterlere karşılık bu bilge ata, başkahramanın kendisini bulması yönünde ona fikirler veren kişi olarak eserde can bulmuştur.

Kadının halası da kadının kendisine, başka bir dünyanın olduğunu, herkes gibi olmanın

dışında da bir takım güzelliklere ulaşabilmenin mümkün olduğunu gösteren kişidir. Kadına bu bakış açısını hissi olarak da verir. Aynı zamanda halası gibi olmanın getireceği sonuçlar da kadının karşısında bir tehdit unsuru olarak da verilir. Ancak kadın 'olan' ın dışına çıkarak bunu kendilik bilincine çevirmeyi başarır. Halasını tehdit olarak algılamaktan ziyade sevginin "verici" kaynağı olarak görür. Hatta bu verici kaynaktan o kadar emindir ki çocuklarını bile ona emanet edebilmiştir.

Kadının evine giren erkek çocuk da esere başka bir açı katar. Hatta kadının nezdinde bilinçleri zorlayan bir görev üstlenir. Henüz öz bilincine erişmemiş bir çocuk, kendini toplumun kısır döngüsü içinde savrulurken bulur. Burada kadın, onun kendini bulmasına olanak sağlayan bir mekân gibidir. Kadın, erkek çocuğa diğer askerin yaptığı taciz içeren fiilleri bilir ve onu kendi enerjisine sevk ederek çocuğu bu kısır döngüden kurtarmaya çalışır.

"Bir insan başka birine ne verir? Kendisinden verir; sahip olduğu en değerli şeyden, yaşamından verir. Bu o kişinin yaşamını diğer insan için feda ettiği anlamına gelmez aksine kendi içinde yaşattıklarından veriyordur; sevinçlerinden, ilgi duyduğu şeylerden, anlayışından, bilgisinden, mizahından, üzüntüsünden, içinde canlı olan her şeyden. Diğerine yaşamından bu şekilde bir şeyler verirken, onu zenginleştirir, ondaki canlılık duygusunu yükseltir ve bu yolla kendi içindeki canlılık duygusunu da güçlendirir" (Fromm, 2003: 35).

Kadın, kendi içinde var olan sevgiyi iradeli bir şekilde aktarmıştır. Toplumun egosu, bu durumu bastırmaya çalışsa da kadın öylesine rahimdir ki onu merhametiyle kucaklar. Bu durumu ahlakın, egonun, yozlaşmanın içinden çekip alır.

3. Toplumsal Yapı ve İlişkiler

Romanda, toplumun genel geçer gerçekleri mevcuttur. Sorgulanan temel unsur toplumun egosudur. Egonun da yaratım gereği bir amacı vardır.

"Amacı, beynin tamamını ele geçirmek ve yönetmektir. Kişiyi ele geçirene kadar müşfik bir koruyucu gibidir. Oysa ki rekabetçi, ihtiraslı, kurnaz, hilekar, düzenbazdır. Toplumun kendisini var etme şeklidir. Yani bireyler üstü bir programdır. Ve her toplumsal tasarımda bireyi kendi yapısına uygun hale getirmeye ve şekillendirmeye çalışır. Bireyin hangi kılıkta ve hangi kumaşta olacağının onun için hiç bir önemi yoktur. Bugün faşisttir, yarın liberal, diğer gün tasavvufçu veya spiritüalist..." (Acarsoy, 2016: 45).

Toplumdaki genel geçer ahlaki anlayışa ait olma duygusu, kişileri bu egoya kurban eder ve öz benliklerinden uzaklaştırır. Bilinçsiz olan kimseler, bu egoya teslim olarak yüceldiklerine inanırlar. Toplumun bütün değerlerini yerine getirmeyip aksi işler yapmaktan geri durmasalar da kendilerini bu egoya öylesine biçtirmişlerdir ki başka bir dünyanın, düzenin, ahlakın, görüşün, ideanın olacağına da imkân vermezler. Romanda, kadının kayınvalidesinin kendisini isteme süreçleri ve eşinin askerde iken kayınvalidesinin kadını korumaya çalışması, kısır olan erkek kahraman olmasına rağmen kadının kısır muamelesi görmesi ve sırf bu toplumsal benliğe ait olamama endişesi yüzünden hocaya gitme örneği de toplumsal düzeyde ele alınacak yozlaşma biçimleridir.

Utanç, korku ve üzüntünün sonucudur. Eserde geçen "Yüzünü elleriyle gizliyor. Utançtan ya da çaydanlığı devirdiği sırada kendisiyle alay ettiğini düşündüğü kaynanasının hayalini uzaklaştırmak arzusuyla" (Rahimi, 2010: 48) cümlesiyle, düzenine ahlak denilen olgunun kendi kendini zehirlemesi yetmediği gibi kişilerin yaşamlarına da enjekte edildiği anlatılmıştır. İnsan, hatta kadın ahlak kavramını taşıması gereken bir obje iken, ahlakın en başta yok ettiği bir makine halini almıştır.

Kadının kayın atasıyla konuşmasına kayınvalidesi izin vermez ve bu durumdan huzursuz olur. Ahlak kavramı akrep gibidir. İnsana ulaşamazsa kendi kendini zehirler. Kadın gelinini korumak üzere

sürekli hareket ederken bu durumun ilk önce evinden, kendi ailesinden başlayacağını korkusunu dahi çekmekte ve zehrini kendine akıtmaktadır. Bu durumda, kadın kahramanın nezdinde toplumsal egonun yitimi açığa çıkmaktadır.

3.1. Dinsel Düzey

Din, toplumun bir arada olmasını sağlayan temel olgulardan biridir. Din, bazen birey için bir kaçış iken bazen kurtuluş olabilir. Sanat eserinde bireyi birey yapan bu olgu, insanın hayatında yer eden gerçeklerin detaylandırılmasına yardımcı olur. Roman da dini temel alarak, dinden kaçmadan ama dinin de yanlış getirilerinden hatta dinin egosundan kesitler sunar. Kitabın başlarında kadın elinde tesbihi ile yaratıcısından medet ummaktadır. Bu haliyle bakıldığında şekildeki İslam ön plandadır. Ancak yazar, romanın sonlarına doğru şekildeki İslam'dan çıkar ve hakikatte yaşanan İslam ile devam eder. Romanda kadının çektiği esmalara yer verilir. Eserde esmalarla oluşturulan kendilik örgüsüne sırasıyla yer verilmiştir. Bunlardan ilki "El Kahhar" dır. Müminun suresi 17. ayet "Biz sizin üzerinizde yedi yol (yörünge) yarattık" (<http://kuran.diyaret.gov.tr/>, 2019) der. Bu ayetten hareketle idrak edilen Kuran-ı Kerim'in hakiki manada yedi ayrı anlamının var olduğudur. Esmaların tecellileri insanın bedenine nüfuz ettiği kadar manevi yaşama da tecellileri idrak etme şeklindedir. Kahhar ismi celali bir esmadır. Celal, evrenin sisteminde negatifi temsil eder. Kahhar'ın kahır anlamı bilinen celali yorumudur. Ancak Vahit oluşunun sonucunu yaşatarak izafi-göresel benliklerin asla var olmadığını seyrettiren anlamına gelen El Kahhar, esmanın idrak edilen boyutudur. Romanda her iki anlama da bir gönderge yapıldığı aşikârdır. Bir felaketle başlayan roman Kahhar ismini kadının kahırla birleştirir ve bu zikri onun ağzından zikrettirir. Çünkü kadın bütün sırlarını içinde taşıyan, kendi kimliği bastırılmış bütün kadınlar adına kahır timsalidir ve kahır zikreder. Diğer bir mesaj ise benlik duygusunun yaşamda kendini ortaya çıkarması ve bütün çatışmaların benlik kavramından kaynaklandığıdır. Romanın başında bu esmanın verilmesi tesadüfi değildir. Yazar, kitabın en başından itibaren benlik duygusundan sıyrılarak ve izafi her şeyden uzak kalarak romanın okunmasını sağlamaya çalışmıştır. Zira bütün değer yargıları, hassas olması hasebiyle toplumun uzak durduğu ama kaçınmadığı gerçekler romanda kadın kahraman vasıtasıyla ortaya konur ve sorgulanır. Romanın devamında verilen esma El-Muahhir'dir. El Muahhir "Yarattığında açığa çıkacak olanı Hâkim isminin gereğince erteleyen" anlamındadır ve yine kadın kahraman tarafından çekilir.

"Hareketsiz yatan erkeğine 'Seni yere mıhlayan, o lanet ruhun, seng-i sabur'um!' Güç topluyor 'Ve bugün beni koruyan, senin o beş para etmez ruhun değil. Çocukları o beslemiyor.' Perdeyi açıyor. 'Ruhunun şu an ne halde olduğunu biliyor musun? Nerede olduğunu? İşte orada, tam üzerinde asılı duruyor.' Eliyle serum torbasını işaret ediyor. 'Evet, orada, o şekerli tuzlu suyun içinde, başka hiçbir yerde değil.' Göğsünü şişiriyor: 'Bana onurumu kazandıran, kendi ruhum; ruhumu koruyan da kendi onurum'" (Rahimi, 2010: 87).

Kadın bu cümledeki ifadeleriyle haddi aşarak eşitlik ilkesine aykırı giderek kendisini daha üstün görür. Buna karşılık, adamın sessizliği rahim duruşuna karşı ebedi sessizlik ve kesin bir devrim içerir. Yalnız hisseden, hissettirilen ve bu uğurda benliklerinin okşanması için yaşayan erkeklerin karşısında daima yalnız kalan ve bir nefese sığdırılan hayatlara karşılık adamın susuşu ebedi nitelikte bu zulme karşı rahman olarak bir direniştir. Bu yüzden kadın, benliğine aykırı hareket ettiğinin farkına varır ve söylediklerinden pişman olarak El Muahhir esmasını çekmeye başlar. Kadının kendi benliğine "olduruluş" zamanı başka, başka kadınların yahut başka erkeklerin ya da kadının canlı cenaze gibi yatan kocasının "olduruluşu" elbette ki başka zamanlar dâhilinde gerçekleşebilir. Bu da El Muahhir olanın hükmü ile ilgilidir. Kadın bunun idrakindedir ve pişmanlığını dile getirir.

Kadın kahramanın zikrettiği diğer iki esma "El Cebbar" ve "Er Rahim" dir. Kadın kahraman,

artık farkındalığa erişmeye başlamıştır. Hatta kendisinin farkındalığa erişmesi gaipten duyduğu sesler ile başlar. Bu durumdan korkmaya başlar. Endişe eder. Kendi şuuruna varıp idrak boyutu açıldığı için kendine peygamberane bir yücelik yükler. Ancak kendini tam olarak gerçekleştiremediği için kendisi ve öz benliği arasında çaresiz bir sancı çekmektedir. Bu bilinci yazar, genelevde çalışan halasının iradesiyle açığa çıkarıp tasdik ettirir. Bu durum aynı zamanda zıtlıkların birliğini çağırıştırır. El Cabbar “Hükmü zorunlu olarak uygulamada olandır. Kadının kendinde var olan rahîm sıfatı açığa çıkar ve eşiyle yaşadığı temastan sonra bu idraki dışa vurur. Er Rahim esmasının açıklaması şöyledir:

“Rahman’daki sayısız özellikleri yoktan var kılan Rahim özelliğidir! Potansiyeldeki özelliklerin seyrini oluşturma özelliğidir! Âlem sûretleri ile kendini seyir edendir! Bilinçli varlıkları, hakikatlerine erdirmek suretiyle; seyretmekte ve Esmâ’sı özellikleriyle yaşatmakta olanın, kendisi olduğu farkındalığıyla yaşatandır. “Ve kâne bil mu’miniye Rahıyma = Hakikatine iman etmişlere Rahıym’dır” (33.Ahzâb: 43).

Rahim, tecelliyatta rahmanı kucaklayan bir niteliğe sahiptir. Kadındaki merhamet bundan ötürü meydana gelir. Eve gelen çocukla ilişkisinde kadın rahim duygusuyla hareket eder. Çocuğu merhametiyle karşılar. Hatta çocuğa diğer askerin uyguladığı taciz durumu karşısında dahi çocuğun yerine acı çekmekten kendini alamaz. Rahim sıfatıyla her türlü ahlaki yapılanmayı ayaklarının altında tutarak kendindeki özü açığa çıkarmayı başarır. Kendi hakikatini yaşayarak benliğinde yokluk bilincine varır ve “ Er Rahim ve El Cabbar benim” (Rahimi, 2010: 99) der. Burada konuşan hakikatin kendisidir. Dinsel düzeyde Havva ve Âdem imgesine de atıf yapılır:

“Seni cezalandırmak istiyor, diyeceksin. Başını hayır anlamında sallayıp daha duru bir sesle devam ediyor: “Bu yanılgıdan vazgeç! Belki de seni cezalandırmak istiyor! Benim sana neler yapabileceğimi göresin diye hayatta kalmanı sağlıyor. Benden bir iblis yaratmakla meşgul... Senin için, sana karşı! Evet, ben senin iblisinim! Ete kemiğe bürünmüş haliyle!” (Rahimi, 2010: 55).

Erkeğin hikâyesi kadının olgunluğuyla, erkeğin olgunluğu kadının dik duruşuyla başlar. Bu hikâye hiç değişmemiştir. Kadının özüne, var olan yanlışlarını kullanarak varması imkânsızdır. Havva yenildi diye kadın da yenilecek değildir. Ama eline bu imkân ezelden verilmiştir. Bu yüzden şeri söylemlerde kadının şeytan olduğuna dair bilgiler mevcuttur. Bu da kadının kendine ihanetidir. Varoluşunu gerektiği gibi açığa çıkaramaması, rahim duruşunun suyunu başka şeytani fikirlerle akıtarak çamura bulamaması gerekir. Havva’nın şeytani yaklaşımları kadının metcezirleri arasındadır. “Sen cepheleydin. Özgürlük adına, Allah adına savaşıyordun! Ve bu da her şeyi haklı kılıyordu” (Rahimi, 2010: 48). Taviz özden olmamalıdır. Allah adına yapılması gereken yalnızca kılıç güdüsü değildir. Hakk, insanın kendisidir. Yaşamın ‘bir’ sistemi kadın ve erkeğin bütünlükten birliğe gidişini ortaya koyar. O yüzden keşfedilmesi gereken ve eş mahiyetinde ulaşılması gereken ve adına Allah denen asıl, kadın ve erkeğin ‘bir’ oluşunda ortaya çıkar. Kişi birlik icrasını yerine getirdiğinde zaten yokluk bilincine ulaştığı için âlemlerin seferini de seyre dalabilmesi mümkündür ve bunun için kılıç kuşanmaya da gerek yoktur. Birlik ideasında kılıç en fazla savunmak maksatlı olabilir.

Romanda, erkeğin Hacerül Esved taşı ile bağlantısı kurulurken, kadının kocası olan adamın da taş niteliğinde olması okuyucuya bırakılmıştır. Kadın taş gibi olan bir adama bütün sıkıntısını rahatlıkla anlatabiliyor. Taş adamla yani gerçek bir “Âdem olan” ile özdeşleştiriliyor. Erkek böyle olduğunda hakiki anlamda kutsallık taşır. Kadın, “Sen benim seng-i saburumsun” (Rahimi, 2010: 62) diyerek erkeğin Rahmaniyet görevini kendisine yeniden iade eder.

3.2. Kültürel Düzey

Toplamları bir arada tutan ve birlikte yaşama kuvvesini idame ettiren unsur kültürdür. Kültür, toplumda var olan ortak değerlerin bütünüdür. “Halk kültürünün ezgili ve sözlü ifadesi olan türküler, sayfalar dolusu yazıyı veya dakikalar sürececek bir konuşmayı bir mısradan ifade edivererek hem

halkın kültürünü hem de dil zevkini gösteren değerlerdir" (Kefeli, 2011: 164). Leitmotiv tekniğinde yer verilmiş "Leyli leyli leyli, can, can, can" türküsü dönem hakkında bilgiler verecek niteliktedir. Kefeli'nin de dediği gibi sayfalarca açıklama yapılması gereken bir husus, bir türküyü aktarılmış ve sevgi kavramının niteliksel ve niceliksel yönüne vurgu yapılmıştır.

Romanda, gelenekle karışık öğelere de yer verilerek bunların sorgulanması da sağlanmıştır. Geleneklerdeki aşırılığın kişileri baskı altına alarak onları doğru şekilde yaşama biçiminden uzaklaştırmasına yer verilmiştir. "Üç yıl! Ve üç yıl boyunca kız arkadaşlarımı, ailemi görmeme izin verilmedi... Evli genç bir bakirenin diğer evli kadınlarla görüşmesi caiz değildi. Zırvalık!" (Rahimi, 2010: 49). Kadının kayınvalidesinin koyduğu kural gelenek adı altında sığlaştırılmıştır. Bu kısır döngünün dışı vurumu neticesinde kadının kayın atasıyla dahi tek başına kalmasına izin verilmemiştir. Bu, kültürel yozlaşmanın bir neticesi olarak nitelendirilir. Kadın kahraman tarafından da "zırvalık" diye atfedilir.

3.3. Ekonomik Düzey

Romanda, yaşanan bir savaş vardır. Savaştan dolayı imkânlar kısıtlıdır. Kadın kahraman, kocasına ilaç alacak durumda olmadığı için onu şekerli su ile beslemektedir.

4. Açıklama Aşaması(Aşkın Çözümleme)

4.1 Anlatının Kaynağı

Ele alınan her anlatı yaşamdan izler taşır. Her bir anlatıyı ortaya çıkaran bir kaynak, oluşum mevcuttur. Yazar, romanı "Kocası tarafından vahşice öldürülen Afgan kadın şair N.A.'nın anısına" kaleme almıştır. Dolayısıyla kurgunun gerçek bir boyutu vardır. Bu Afgan kadın 2005 yılında şiir yazdığı için kocası tarafından dövülerek öldürülen Nadia Anjuman'dır. Kendisi Herat Edebiyat Fakültesinde eğitim görmekteydi. Yazarın ilham kaynağı, Nadia Anjuman nezdinde şiddete, namus cinayetlerine kurban giden bütün kadınlardır. Nadia Anjuman'ın yazdığı şiirlerden birine yer vermek, incelenen romanın gerçek bir psikolojik temele dayandırılmasının önemini okura layıkıyla anlatacaktır:

"bertaraf edildim her yanda, ruhumdaki şiirli fısıltı öldü
içimde neşenin anlamını aramayın, bütün neşe öldü
eğer gözlerimde yıldızları arıyorsanız,
onlar artık var olmayan bir masaldan ibarettir.

gece ve bu sözcükler bana gelir
sesimin çağrısıyla sözcükler bana gelir
hangi ateş içimde yanan, hangi suya sahibim
bedenimden, ruhumun rayihası bana gelir

bu engin sözcükler nerden gelir bilmiyorum
meltem yalnızlığımı benden uzaklara taşır
bulutların ışığından gelir bu ışık
başka hiçbir arzu yoktur bana gelen

yüreğimin çılgılığı bir yıldız gibi parıldar
uçuşumun kuşu göğe dokunur
çılgınlığım bu kitapta bulunabilir,
söyleme, pirim, bana bir kez bak
sanki hesap günü gibi
kıyamet günü gibi sessizliğim bana gelir

mutluyum ki bağışlayan bana ipek verir

ve gece boyu, bu mısralar bana gelir" (Körük, S. (2018, 26 Mayıs). Nadia Anjuman (Blog yazısı). Erişim adresi: <http://sevdenurkoruk.blogspot.com/2018/05/nadia-anjuman.html>).

4.2. Tarihsel Çerçeve

Bir esere tarihi zevk katan şey, tarihi olayların direk alınması değil, edebi bir çerçeve etrafında olay örgüsüne uyarlanmasıdır. Tarihsel gerçeklere yer vermek, esere aynı zamanda realist bir boyut kazandırır. Bu gerçeklere eserde yer verilmesi, çıplak kalmış bir gerçeğin, okuyucuya farklı boyutlarıyla algılatılarak giydirilmesini de sağlar. 2005 yılındaki bir gazete haberinde aşağıdaki metine yer verilmiştir:

"1996-2001 arasındaki Taliban yönetimi sırasında genellikle okumaları ve tek başlarına evden çıkmaları mümkün olmayan kadınların durumu, Taliban'ın devrilmesinden sonra bir nebze iyileşmişti. Bununla birlikte, BM'ye göre özellikle kırsal kesimde kadınlar ev içi şiddete, kötü muameleye maruz kalmaya ve namus cinayetlerine kurban gitmeye devam ediyor" (www.internethaber.com, 2019).

Bu somut verilerin insan yapısındaki soyut yönüne hitap eder. Buna dayanarak Taliban yönetimi yıllarından itibaren Afgan kadınlarının yaşadıkları cinsiyet temelli mağduriyetler gözler önüne serilir. Roman da bundan hareketle tarihsel gerçekler üzerine kurgulanmıştır. Ancak eserin giriş kısmında "Afganistan' da ya da başka bir yerlerde" diye geçen ileti, kitabın temasını salt bir kültürde ve mekânda bırakmaz ve eseri evrensel bir boyuta taşır.

4.3. Simgesel Çözümleme

Simgeler, anlatılarda derinlik saklayan unsurlar olarak nitelendirilebilir. Kurguya edebi olarak anlamsal güzellik sağlar ve okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Berna Moran, "...gerçekliği yansıtmak değil edebiyat eserinin yaptığı, onu değişik bir biçimde algılatmak" (2010, 179) der. Edebi eserleri değişik biçimde algılamayı, yorumlamayı da simgeler sağlar. "Bir okuyucunun sembolden anladığı şey, sadece yazarın kastettiği şey değil, aynı zamanda okuyucunun kendi duyarlılığına ve bunun sonucu olarak sembolü kavrayışına bağlıdır" (Stevick, 2004: 290). Romanın adı olan "Sabır Taşı" simgesel bir motiftir. Bilge kayın ata tarafından romanda Hacerül Esved taşı ile erkeğin sabır ve benlik noktası özdeşleştirilir. Kadın kahraman da bunu kendi eşile özdeşleştirir ve ona "Sengü Sabırım" diye hitap eder. Kadın kahraman, burada eşine benlik ve öz benliği arasında hüküm oyunu oynatan taş olma görevini ve sorumluluğunu yükler. Bu şekilde sırlarını, bildiklerini onunla paylaşmaya başlar. Taş niteliğinde olan eşine kendinden demeçler sunarken kendisi de benlik ve öz benliği arasında metcezirler yaşar. Bu açıdan roman, kadın ve erkek kavramının Hacerül Esved üzerinden varoluşsal olgunluğuna işaret eder.

Simge olarak eserde yerini almış bir diğer unsur, savaş ve silâh motifidir. Gerçek düzlemde yaşanan bir savaş vardır ve kadının eşi bu savaşın parçasıdır. Ancak asıl savaş kadın ve erkek arasındadır. Bu savaş evrende daima var olan savaşın karşı görünümüdür. Pozitif ile negatfin, celal ile cemalin, rahman ile rahimin varoluştan beri süregelen savaşdır.

"Silahlar sizin her şeyiniz olur... Şu hikâyeyi biliyor olmalısın, bir subayın acemi askerlere silahın önemini göstermeye çalıştığı bir karargâhta geçiyor hani. Subay genç bir askere, Benam'a sorar: Omzunda asılı duranın ne olduğunu biliyor musun? Benam yanıt verir: Evet, komutanım, tüfeğim! Su-bay kükrer: Hayır, ahmak! O senin anan, bacın, namusun! Sonra başka bir askere aynı şeyi sorar. Asker yanıtlar: Evet, komutanım, Benam'ın anası, bacısı, namusu!" Kadın hala gülüyor. "Bu hikâye çok doğru. Ah siz erkekler! Elinize silah geçtiğinde kadınlarınızı unutursunuz" (Rahimi, 2010: 50).

Silah erkeğin benliğini okşar. Gururuna dokunur. Varlık duygusunun tamamen bir dışa vurumunun temsildir, tek bir maddede toplanmış halidir. Bu durumda, silahın namus sayılması erkeği kadından ayırır. Gerçek birliğin olduğu kadın, vatanın kendisidir. Bu durumda iç içe geçmiş bir vatan kavramı ortaya çıkar. Özdeki vatan kadının kendisi iken, varlıktaki vatan silahtır. Bu bir yansımanın yanılması varlığın kurmacasıdır. Aidiyet tükenmeyendedir, maddede değil. Bu durumda ihanet gerçek vatanadır, kadındır. Kadın halası için "Halam, sevişmeyi bilmeyenler savaşır derken haksız değilmiş" (Rahimi, 2010: 83) der. Kadının eşinin silaha bağlılığının sebebi olarak eşiyile arasındaki sevgisiz cinselliği gösterir. "Taocu yaklaşıma göre yeryüzündeki tüm 'fenalıkların' kökeninde, sevgisizlik ve seks açlığı vardır" (Acarsoy, 2016: 40). Genelevde çalışmış halanın ağzından verilen tespiti de kadın kahraman yaşayarak tasdik eder ve bunu rahim bakışıyla fark eder.

Doğa ve dışarda olan değişimler kadının ruh hali ile anlatı boyunca anlamsal örüntü ve bütünlük şeklinde verilmiştir:

"Asılı olan tüpten, şekerli tuzlu su damla damla adamın alnına akıyor. Kırıksıklıklarının çukurlarında birikerek burnun üst kısmına yöneliyor, oradan göz çukuruna yayılıyor, çatlamış yanağa akıyor, nihayet gür bıyıkların arasında kayboluyor. Güneş batıyor. Silahlar uyanıyor. Bu gece de her yeri yakıp yıkıyorlar. Bu gece de öldürüyorlar. Sabah. Yağmur yağıyor. Şehrin ve yıkıntılarının üzerine yağmur yağıyor. Cesetlerin ve yaralarının üzerine yağmur yağıyor" (Rahimi, 2010: 54).

Savaş yine kadının rahimi üzerinedir. Yağan yağmur kadının acıları ve çilesi üzerine yağar. Kadın öyle rahimdir ki çilesinden ab-ı hayatlar süzerek yeni nesillere aktarır. Neslinin devamını ruh üzere sağlar. Neslin devamı da yeryüzünde gerçekleşir. Kuran'da geçen yeryüzü kelimesi kadının rahmini temsil eder. "Sema, 'yukarıdaki' anlamını da taşıdığından, beyni de temsil eder" (Yalçinkaya, 2009: 10). Erkeğin fiziki enerji üretim sistemi beyni ile doğru orantılıdır. Dolayısıyla sema erkeği de temsil eder. Yağmur ve adamın sürekli yüzüne çizgilerine, yaralarına damlatılan su yine rahim kavramında birleşir. Bu durumda adamın çizgileri kadının çilesi iken o yine dik duruşuyla ve merhametiyle bunları diriltmeye, ölüye can vermeye devam eder. Semadan gelen yağmur motifi de kadının yaratma özelliğiyle özdeşleştirilmiş, sema görevini üstlenen erkek beyni ise eserde etkisiz ve vasıfsız bırakılmıştır. Taocu yaşamda ense, "cennet yastığı, göksel sütun" (<http://acupunctureonline.com/bl-10-heavenly-pillar-tianzhu-acupuncture-points.html>, 2019) olarak nitelendirilir. İnsan enerjisi kuyruk sokumundan başlayarak enseden yukarı doğru çıkarılır. Kurşunun erkek kahramanın ensesinde kalması da bu açıdan düşündürücüdür. O yaşamsal enerjisini yani cennet yastığını tadabilecek kadar özgür olmayıp, putlarından arınmamıştır. Taş olabilir ancak rahmani iradesini ortaya koymadığı sürece kurşun daima ensesinde kalacak ve ruhsal yükselişe yahut öz benliğine varamayacaktır.

Eserdeki bir diğer motif, tavus tüyüdür.

"Çocukların, mahallenin çocuklarının sesleri yükseliyor. Molozların arasında çılgınca eğleniyorlar:

"Hacının keyfi yerine geldi mi?"

"Geldi mi?"

"Suyu kim seçiyor? Ateşi kim seçiyor?"

Kadın pencereye doğru ilerliyor, perdeleri açarak çocuklara sesleniyor: "Birilerinin eve girdiğini gördünüz mü?" Çocuklar hep bir ağızdan yanıt veriyorlar: "Hayır!" Ve oyunlarına devam ediyorlar: "Ben ateşi seçiyorum!" (Rahimi, 2010: 46).

Romana ilham olan kadın şair Nadia Anjuman'ın şiirine ateş ve su kelimeleriyle gönderge vardır.

"gece ve bu sözcükler bana gelir
sesimin çağrısıyla sözcükler bana gelir

hangi ateş içimde yanan, hangi suya sahibim
bedenimden, ruhumun rayihası bana gelir”

Taocu yaşamda yin ve yang dengesi vardır. “Yin-Kadın-Su, Yang-Erkek-Ateş'tir Tao öğretisinde” (Acarsoy, 2016: 40). Burada verilen sembolik bir mesaj vardır. Seçim şu anda ateştir. Savaşın varlığı kadın-erkek eşitsizliğinin savaşı iken, ateşi seçmek kadın için kendisine ayrıca rahman görevi yükleyip mücadelesine devam etmek demektir. Kadın kahraman, önce içinde tutamadığı ve acizyet hissettiği durumu eşine anlatır. Eşinin kardeşleri için “Beni gözetliyorlardı... Üç yıllık yokluğun boyunca her zaman... Ben yıkanırken hamamın küçük penceresinden beni gözetliyor ve kendilerini tatmin ediyorlardı. Geceleri ikimizi de gözetliyorlardı... Reziller! İt herifler!..” (Rahimi, 2010: 47) der. Yazar anlatının sonraki satırlarına bilinç akışına benzer bir resim çizmeye çalışır. “Artık molozların arasında oynayan çocukların sesleri de duyulmuyor. Sonunda çekip gitmişler” (Rahimi, 2010: 47). Bu durumda kadın ateş olur. Ateş öfkedir. Bir erkeğin yaptığı yapıncasına ateşini atar ve çocukların sesi de kesilir. Burada ateş ile kadının öfkesi içinde tutamayışları ve sabırsızlığı arasında bir bağdaşım kurulmuştur.

“Bana özgürlükten söz ediyordu. Senden ve kardeşlerinden nefret etmeye özgürlüğün kazanılmasından sonra başladı, sizler artık sadece iktidar uğruna savaşmaya başladığınızda.” Molozların arasından çocukların haykırışları duyuluyor yeniden. Avluya ve evin içine yayılıyor. Kadın susuyor. Yeniden oynamaya başlayan çocuklara kulak kabartıyor:

“‘Hacının keyfi yerine geldi mi?’

‘Geldi mi?’

‘Ayağı kim seçiyor? Baş kim seçiyor?’

‘Ben ayağı seçiyorum.’”

Bir kez daha sokağa dağılıyorlar ” (Rahimi, 2010: 49).

Yazar, çocukların sokakta oynadıkları oyunu, kahramansız ve konuşma biçimiyle kadının fikirlerine yansıtarak doğal ve bütünsel bir kurgu oluşturmuştur. Aynı oyunun önceki kısmında ateş ve su arasında kadın kahramanın ruh haline göre seçim yapılmışken, oyunun ikinci kısmında iktidar hırsı ayakla özdeşleştirilmiştir. Aşağı olarak gösterilmiştir.

Romanda soğan-ekmek de simgesel bir resim çizer. Kadın, kayın atasının anlattığı hikâyeyi hazmeden bir şuur haline döner. Soğan-ekmek yemesi bu hazımlı gerçekleştirmesi adına verilen bir simgedir. Kadın halasının kaderindeki yaşadığı olumsuz durumu kendi bilincine kaydetmiş ve bunu kendi dünyasında resmedeceğini sanarak bir boşluğa düşmüştür. Tam da bu sırada rahmandaki bilge şuur kayın ata, bilinciyle bu kaydı ortadan kaldırmış ve bunu sonsuz bir sevgiye çevirmeyi başarmıştır. Bilge şuur, hakikidir ve soğan ekmeğin yalın lezzetini karşı tarafa geçirebilmiştir. Kadının bilincinin bunu kabul etmesi soğan ekmekle özdeşleştirilmiştir.

Kadının, babasının hayaliyle karşılaşp bildircinin ona yaşadığını söylemesi ile kadın kahramanın kendisi bir anlam bağlantısı kurar. Bu anlama eklenebilecek olan, bildircini çocukluğunda bir uzuv gibi algılaması hatta erkeğin baskın yanına karşı durmak için onu ortadan kaldırması ve öfkesini bildircinden çıkarıp onu kediye yem etmesidir. Burada küçük bilinçlerde oluşan baba ya da anne profilini açıkça görüldüğü kadar, küçük bir kız çocuğu da olsa yaratılıştan kendisinde var olan rahim duygusunun hiç bir şekilde bastırılamadığını ve hatta bastırılmaya kalkışılırsa rahim iradesinin şeytani yahut yanlış iten bir iradeye sürüklediği görülmektedir. Bu, toplumda yerini kaybeden, aşağı yahut ahlaksız gözle bakılan bütün kadınları haklı çıkaracak nitelikte bir durumdur. Dolayısıyla rahim duygusu bastırılamaz. Ancak akışa gerektiği gibi teslim edilirse rahman ve rahim arasındaki denge de sağlanmış olur.

Romanda kadının çocukken babasının Kaf Bahçesi'ne gittiğine yer verilir. Tasavvufta Kaf harfinin manasına bakıldığında, simgesel bir unsura rastlanır. Kaf harfi “İnsan Zâtının üç mertebesi

olan Ahadiyet, Eniyet ve Hüviyet tecellilerinden ilk açığa çıkış olan eniyet = ene = ego = BEN noktasına işaret eder. Kaf Dağı, Benlik dağı olarak tasavvufta sembolleştirilir". Dolayısıyla baba, burada benlik kavramının taşıyıcısı olarak eserde yerini alır. Babanın hayalini görmeye başlayan kadının önemseydiği bir de tavus tüyü vardır. Tavus tüyü de eserde imgesel olarak kullanılmıştır.

"İkonografik açıklamasına bakıldığında Tavus kuşunun çoğu kültürlerde ölümsüzlüğün, yeniden doğuşun ve karşıtların birleşmesinin sembolü olduğu görülmektedir. Anavatanı Hindistan olan tavusun Mezopotamya'ya gelmesi MÖ 8. yüzyılda olmuştur, güzelliği ve sembolik anlamı nedeniyle gerek İran, gerek Mezopotamya gerekse Yunan ve Roma sanatında çok sevilerek kullanılan bir motif hâline gelmiştir. Fars ikonografisinde genellikle hayat ağacının iki yanında bir çift olarak resmedilmekte ve insan doğasının düalizmini temsil etmektedir"(Açıkyıldız, 2014: 15).

Kadının benliği ve özbenliği arasında sürekli metcezirler yaşadığından bahsedilmişti. Bu metcezirleri yaşadığı esnada Kuran'ın içine yerleştirilen tavus tüyü imgesi tesadüf değildir. Kadın, tavus tüyünü bazen kaybeder, bazen bulur. Buna paralel olarak bazen eşine "Ben senin İblisinim" (Rahimi, 2010: 55) der, bazen ona verdiği şekerli suyla, sevgisiyle, ona dokunarak hayat vermeye çalışır. "Tavus aynı zamanda renkli görüntüsü ile çirkin ayakları ve korkunç sesi arasındaki çelişki nedeniyle insanların karanlık tarafını sembolize etmekte ve bu nedenle tavus uğursuz olaylarla ilişkilendirilmektedir" (Açıkyıldız, 2014: 16). Baba, baskının, egonun resmidir. Babasını görüp kendisine tavus kuşunun kaybolmasından ötürü kızması kadını ikileme düşürür ve baskı altına alır. Tavus kuşu benliğin anahtarıdır. Kadın benliğin yitimine uğradığında kendi gerçekliğiyle karşılaşmaktan memnun olmasına rağmen, alışkanlıktan ötürü kendini çıplak hisseder.

Kadın, *sengi saburuyla* konuşurken ona içini fırsat bulduğu bu süreçte dökerken çocuklarını unuttur. Kendini tamamlayamamış bir rahim, gelecek nesile mutlu, umutlu, korkusuz bir hayat bırakamaz. Bu olayın devamında halası için "vericiydi" der. Tam olarak anlatılmak istenen, kadının gelecek nesillere evlatlarına verici konumunda olmasıdır. Ama vereceği şey umutsuzluk, namussuzluk, ahlak, gelenek, görenek değil yalnızca kendi şehrinde duruşunu ve bunun neticesinde gereken huzuru sağlayabilmektir. Öyle ki kadın kahraman annesinden bu enerjiyi alamadığı için verici konumda olan halasını annesinden daha çok sevmektedir. Uzm. Psikolog Sibel Dinç'in yüksek lisans tezi olarak yaptığı araştırmaya göre "Orgazm olan kadınlar anneleriyle daha az sıklıkta iletişim kuruyor, annelerinden daha uzakta oturuyor ama annelerini orgazm olamayan kadınlara göre daha olumlu tanımlıyorlardı" (Doğan, 2014: 30). Buna göre kadın kahramanın annesinden çok halasını sevmesini, onun kendindeki programları sağlıklı bir şekilde kullanamadığını ancak bu programları keşfetmek ve bunu özümsemek için uğraştığı söylenebilir.

Kadın ve erkeğin gereken şekilde "bir" olamayışından ötürü kadın kahraman kendinde eksiklik duygusu hissetmeye ve güven problemi yaşamaya başlar. Eserde bu duyguları "Yolunu gözlüyordum. Yokluğun, kısa süreliğine de olsa, beni garip bir ruh haline sokuyordu. Bir eksiklik duygusuna kapılıyordum. Evde değil, içimde... İçimde bir boşluk hissediyordum. O zaman, mutfakta ne varsa yemeye başlıyordum" (Rahimi, 2010: 56) cümleleriyle ifade eder. Sürekli bir şeyler yemeye başlaması spritüel yaşamda kendini korumaya alma güdüsünden kaynaklanması şeklinde anlamlandırılır. "Cinsel haz ve cinsel doyumun sorunsuzca yaşandığı bir yaşam, başka şeylere olan ilgiyi azaltır" (Doğan, 2014: 33). Birlik duygusundan yoksun kalan erkek tatminiyeti silahta yani dışardaki vatanda aramaya başlar. "Dünyamızda olan budur, çünkü arzuyu tatmin eden haz, anında arzuyu etkisiz bırakır. Daha fazla arzu olmayınca, zevk hissetmeye son verimiz. Bu durum, bizi boşluk hissiyle bırakır ve hayat devam ederken, bu boşluk giderek daha büyür." (Acarsoy, 2016: 44) Kadın içteki özün tatminiyetini sağlayamayıp öz benliğine ulaşamadığı için sevgiden yoksun kalır ve

yaratılıştan kendisine verilen sevgiden kendisini mahrum bırakır ve kadının nezdinde erkek “kendini beğenmiş, küstah, zorba birine” (Rahimi, 2010: 57) dönüşür. Aslında zorba bir karakter halini alması dahi kahramanın gerçek sevgiye ulaşma yollarından biri olduğunun ispatıdır. Ancak kahraman bu arayışın izini sürmez.

Eserde geçen tecavüzler mevcuttur. Erkeğin kadına dair yaptığı hüküm savaşı özellikle yozlaşmış toplumlarda her zaman galip gelir. Ama kadın bu hükümlere karşı koyduğunda yönergeler ve çıkarımlar hep kadının üzerinden yönetilir. Kadınların yaşadığı tecavüzlere toplumun acıma hissi ile bakması bile kadının toplumda eksik ve yetersiz hatta kirli olarak bakılmasının en net ifadesidir. Kadın şekle konulamaz, kadına acınamaz. Kadına değer biçilemez. Oysa erkek rahman iradesini sağlamak zorundadır. Evliliklerde dahi rahman iradesini sağlayamayan erkek kadınla arasına ayrık otlarını sokar. Gücünü birlikten alamayan rahman ve rahim iradeleri karşı cinslerinden ziyade kendi özlerine, kendiliklerine ihanet ederler. Bu kısır döngü de ahlakın yozlaşmasını doğurur ve ahlak kavramına iradeleri teslim eder. Toplumu yönetenleri yöneten üst akıllar da bu birliği bozmaya çalışır. Rahim kendini toparlamazsa ve gerektiği gibi dik duramazsa başta tecavüz olmak üzere her türlü zorbalığa hazır hale gelir. Bu yüzden ahlak en başta yıkılması gereken olgu ve yaşayış biçimidir. Bundan sonraki süreçte rahman ve rahim iradesinin kendiliğini layıkıyla sağlayabilmesi adına gereken bilincin oluşturulmasına bakılmalıdır. Öyle anlaşılmaktadır ki bu iradenin oluşması için şu anda toplumda ahlakın nefessiz kaldığı görülmektedir. Sancısız doğumun olmadığı gibi bu süreçler de hakikatin gerektiği şekilde ortaya çıkması için gereklidir.

Sistemi baştan çözümlemek gerekirse, toplumun yozlaşması halinin nasıl bu günlere kadar geldiğinin sebepleri arasında elbette yine kadın ve erkek kavramının varlığına şahit olunmaktadır. Anne ve babadan alınan enerji kavramı vardır. Anneden yahut babadan gerekli enerjiyi alamayan çocuk büyüdüğünde ya kız gibi erkek oluyor yahut erkek gibi kız oluyor. Bunun sebebi anne ya da babadan herhangi birinin iletişim süreçlerinde baskın olması ve çocukları bu baskınlık üzerine yetiştiriyor olmalarıdır. Hatta eş cinsellik oluşumunun sebeplerinden birisi de bu enerjinin gerektiği gibi sağlanamamasıdır. Yetersiz hisseden anne çocukta eksiklik, güçsüzlük olarak meydana çıkar ve çocuk daima güçlü olana yönelir. Ebeveyni kabul, çocuk için yaşamın dönüm noktasıdır. Ancak özellikle Müslüman toplumlarda bu bilincin yetersizliği oldukça fazladır.

“...hangi nedenle olursa olsun, dünyaya gelen bebek istenilmediğinin farkındadır. Bebeklerin anne karnına düştüğü andan itibaren annenin hissettiği duyguları algıladığı ve buna tepki verdiği artık bilinmektedir. İstenilmediklerini bildiklerinden de hem ailede, hem de yaşamda az yer kaplarlar. Bu istenilememe, kendi bilinçaltı programını fark edip kendilerince olmayı öğrenene kadar, çekirdek inançları aracılığıyla buna uygun yaşam hikâyelerini yaşamlarına çekmeye devam edeceklerdir. Doğal olarak bir çocuk olarak aynı cinsten olan ebeveynle doğru ilişki kurulmadığında, onunla sorunlar yaşanır. Bir yanda istenilmemek, bir yanda da geldiğimiz bu dünyaya tutunma çabamızla; öfke, kızgınlık, nefret gibi duygularımız çoğalır. Bu duyguları hem ebeveynimiz, hem kendimiz, hem de hayat için hissetmeye başlarız. Aynı cinsten olduğumuz ebeveynimiz, aynı zamanda da bizim aynamız gibidir. Onun tarafından istenilmeyişimiz, aynı şekilde bizim de onu istemeyişimize neden olur. Erkeksek erkek gibi olmayı, kadınsak kadın gibi olmayı ilk defa onda görürüz. Ancak bir çocuk baştan bu ilişkide kopukluk yaşadığında bu aynalaşmayı yapamaz. Bu da kendini kabul edip sevme sorunlarını ortaya çıkarır. Bence olayın tam da özü bu noktadır” (Şahin ve Sönmez, 2017: 112).

Ortaya çıkan yeni kimlikler suçlandığında bunun sebebinin en başta anne ve babada olduğu görülmelidir. Bu bir suçlama değil, sorumluluk bilincinin oluşması gerektiğinin ifadesidir. Rahim

burada rahimdir. Çocuk rahme düştüğü andan itibaren bir damla olduğu andan itibaren anne ve baba sorumluluk alır. Ama bir sorumluluğu olduğunun farkında bile değildir ve maalesef gaflettedir. Anne karnında iken, anne çocuğu istemezse çocuk, bir kere de olsa bir kaç saniye de olsa bunu hisseder, çocuk bilincinde buna yer açar. Doğduğunda “çekirdek inançları” olan kendini her yerde fazlalık gibi hisseden, çekingen çocuk koduyla doğar ve yaşama böyle devam eder. Cengiz Aytmatov' un *Kassandra Damgası* adlı eserinde bahsettiği de bilimsel bir gerçektir. Hatta *Kassandra Damgası*'nın halk arasında yayılmış söylemleri mevcuttur. Halk alında çıkan bu lekeyi günah olarak nitelendirmiştir. Oysa günahı ananın kendisi işlemiştir. Bir kez dünyaya gelmesi kader hükmüne bağlanan bir çocuğun mükemmel kaderi, bir kaç saniyelik bebeğe dair sitemi, istenmeyişi onu *Kassandra* embriyosu yapar. Kimi zalim bir lider, kimi tecavüzcü, kimi saldırgan olur. Bu durumda sorumluluk kimindir? Rahme düştüğü andan itibaren kendiliğinin farkında olmayan annededir. Bir kaç saniyelik istenmeyişi insanı kötü bir kadere itebilir. Kadın yeryüzüdür, yani rahimdir, topraktır. Bu toprağa her ne ekilirse o biçilir. En ufak kendilik şuurundan ayrı kalış embriyoya kader olur. Rahim bu yüzden kutsaldır. Yalnızca insan oluşumunu sağlamaz, kaderin veya gen aktarımının sistem içinde sağlıklı niteliklerle oluşumunu da sağlar, sağlamak zorundadır. Kötü kavramının altına sığdırılabilecek bütün eylemlerin temelinde aslında sevgisizlik yatar. Sisteme karşı duruş yatar. Oysa kadın karşı duruşunu kendisinin de yaratıldığı sisteme değil, bu sistemi bozmaya çalışanlara göstermelidir. Bu durum, Sabır Taşı eserinde evrenselleşmiş bu kadının, evine giren askere karşı duruşuyla açıkça yansıtılmıştır.

Kadının erkek çocuk ile yaşadıkları, kadına eşiyile ilk gecelerini hatırlatır. Yaşanan cinsellikte bile daima erkeği tatmin etme gibi kadının kendini aşan bir fedakârlık gösterdiği görülür. Bu fedakârlık sevgisizliği de doğurduğu için kadının kiminle birlikte olduğunun bir önemi de kalmamaktadır. Erkek çocuğa da kendini aşan bu fedakârlığı tıpkı eşine olduğu gibi göstermeye çalışır. Ortada yine bir sevgi yoktur. Eşiyile sağlıklı olduğundaki birlikteliği ile canlı cenaze olarak yaşadığı birliktelik arasında da hiç bir fark yoktur. Var olan, kadının kendini sorgulayışları ve eşinin karşısında açıkça ilan edilen gerçekler ve erkeğin tahammül sınırıdır. Romanın sonunda bu sabır taşı çatlar. Bir erkeğin çatlaması, onun gururuna, benliğine dokunacak şeyler yapmakla gerçekleşebilir. Kadın ve erkek arasında çatışan hakikat burada açığa çıkar. Yukarıda da belirtildiği gibi bu bir savaştır. Dışarıdaki savaş kadın erkek arasındaki savaşa döner. Sonunda birbirini tüketen, yok eden bir hal alır. Kılıç, en fazla savunmak maksatlı olabilir diye yukarıda ifade edildiği gibi kadın da son anlarında elindeki bıçağı savunmak maksatlı eşine karşı kullanmıştır. Kadın, kendini arayışı uğruna bütün değer yargılarını ayaklarının altına alarak öz benliğine ulaşırken, benliğinde yitip giden erkek benlik rolünün gereğini yerine getirmiş ve kadını öldürmüştür. Öldürdüğü aslında kendisidir. Kadın artık özgürdür, eşine olduğu gibi davranır:

“özgürlüğüne kavuşan böyle bir ruh, böyle bir zihin, böyle bir kişi, yalnızca ayrı, ayrıştırılan, bütünden kopartılan, münferit hale getirilen şeyin reddedilebileceğine, bütün içinde her şeyin saygıyla karşılanabileceğine ve yüceltilerek tasvip edilebileceğine inanan, dolayısıyla hiçbir şeyi inkâr etmeyen, yok saymayan coşku dolu, güven verici bir kader inancıyla kendisini kâinatın ortasında görebilen asil bir insana artık dönüşmüştür. İşte bu inanç, bütün inançların en yükseği, en yücesi olan bir inançtır” (Nietzsche, 2015: 208).

Göçmen kuşun kadının üzerinde gezinmesi onun gerçek özgürlüğüne kavuşması demektir. “Ayıplar, günahlar ve yasaklar olduğu sürece ruhunuzun özgürce birleşmesi mümkün değildir. Seviştiğiniz beden bir insan olabilir ama gerçekte seviştiğiniz, bütünleştiğiniz Yaradan'ın ışığıdır. O ışıqla bütünleşmektir manevi hazzın gerçek anlamı...” (Acarsoy, 2016: 44). Kadın, bedensel zorunluluklarından aydınlık içeren anlamlara kavuşarak, anlamlarından özgürleşerek Yaradan' ın ışıqla özdeşleşmeyi başarabilmiş ve bir kuşun varlığıyla bütünleştirilmiştir.

Sonuç olarak, varoluşsal açıdan bakıldığında kadın ve erkek arasında fitrat iadesinin artık gerekli bir hal aldığı romanda açık bir şekilde ifade edilmiştir. Birlik dengesinin layıkıyla gerçekleştirilmesi, insan yaşamının genlere aktarılacak sağlıklı toplumlar halinde idamesinin devamını sağlar. Bundan hareketle kadının daima kendilik bilinciyle hareket etmesi onun bu idame açısından en önemli sorumluluğudur. Erkek bilince ise kadın şuurunu anlamak ve onu niteliklerinden uzaklaştırmadan, baskı altına almadan, hükmetmeye çalışmadan kendi bilincini oluşturmakla yükümlüdür. Romanda, asırlardır süregelen kadın-erkek anlayışının ahlak kavramı ile birleştiğinde çok daha büyük ve geri dönüşü olmayan sonuçlara yol açtığına yer verilmiştir. Kitapta yer verilen her bir imgenin varoluşsal kaynağı vardır. Bu enerjisel yaratılış sisteminin varoluşsallıktan uzak kaldığı her bir boşluk, toplumları yozlaştırmakta daha fazla çekim gücüne sahip olur. Bu zulmü kendisine yine insan yapar. Bu çarpık düzen içinde insan kendini keşfedinceye kadar, bütün tabuları, yasakları sorgulaması, varoluşsallığı merkeze alarak yeniden ve yeniden yaratması gerekir.

KAYNAKÇA

- Acarsoy, F. (2016). *Cinsel Kimya*. İstanbul: Mona Yayınları.
- Açıkyıldız Şengül, B. (2014). Ezidilik Dininde Melek Tavus İnancı ve İkonografisi. *Kürt Tarihi Dergisi*, s.15, 10-17.
- Atalay, İ. (2016). Yapıt Çözümlemesinde Toplum Eleştiri, Yazın Toplumbilimi Yöntemleri ve Lucien Goldmann'ın Oluşumsal Yapısalcılığı. *Humanitas*. s. 4 (8), 387-412.
- Azap, S. (2017). *Tölögön Kasımbekov İnsan ve Eser*. Ankara: Bengü Yayınları.
- Demiryürek, M. (2013). Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 0 (2) , 119-139.
- Doğan, Ş. (2014). Orgazm ve Özgürlük Arasında Bir Bağlantı mı Var?. *Psikeart Dergisi* s. 32, 30.
- Erich, F. (2003). *Sevme Sanatı* (Çev. Özden Saatçi Karadana). İzmir: İlyas Yayınları.
- <http://kuran.diyar.net.gov.tr/>
- <http://acupunctureschoolonline.com>
- Kefeli, E. (2011). *Bellek-İnsan-Eser: Cengiz Dağcı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Körük, S. (2018, 26 Mayıs). Nadia Anjuman (Blog yazısı) Erişim adresi: <http://sevdenurkoruk.blogspot.com/2018/05/nadia-anjuman.html>.
- Moran, B. (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev. Ankara: Nilüfer Yayınları.
- Önal, M. (2010). *Edebiyat ve İletişim*. Ankara: Özbay Ofset Matbaacılık.
- Rahimi, A. (2010). *Sabır Taşı* (Çev. Volkan Yalçıntoklu). İstanbul: Can Yayınları.
- Sami, S. (2010). *Kamus-ı Türki*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Stevick, S. (2004). *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şahin, Ö. ve Sönmez, A. (2018). *Çekirdek İnanç*. Ankara: 72 Tasarım.
- Tekin, M. (2011). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- www.internethaber.com
- www.islamveihsan.com
- Yalçınkaya, F.H. (2009). *Ankebut Kuran-ı Kerim'in Issız Derinliği ve Sembolik Analizi*. İstanbul: Şıra Yayınları.