

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

HAZIRLAYANLAR

Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim

Gaflet

MODERN TÜRKÇE EDEBİYATIN
CİNSİYETÇİ SİNİR UÇLARI

KATKILAR

Damla Tezel, Erol Köroğlu, Ezgi Hamzaçebi, Fatih Altuğ
Fatmagül Berktaş, Irvin Cemil Schick

Jale Özata Dirlikyapan, Meltem Gürle, Merin Sever
Özlem Ögüt Yazıcıoğlu, Senem Timuroğlu, Sevcan Tiftik
Şima İmşir, Tülin Ural



metis

HAZIRLAYANLAR

Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim

Gaflet

**Modern Türkçe Edebiyatın
Cinsiyetçi Sınır Uçları**



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın
Cinsiyetçi Sınır Uçları

Hazırlayanlar:
Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim

Derleme © Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, 2019

© Metis Yayınları, 2019

Yazıların yayım hakları her yazarın kendisine aittir.

İlk Basım: Eylül 2019

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Resmi:
Alberto Giacometti, *Femme éborgnée* (Katledilen Kadın) 1932.

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul

Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-168-4

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

HAZIRLAYANLAR

Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim

Gaflet

MODERN TÜRKÇE EDEBİYATIN
CİNSİYETÇİ SİNİR UÇLARI



metis

İçindekiler

Failin Son Arzusu, Sema Kaygusuz 9

Önsöz Yerine:

**Eril Aşkının Ötesinde Öznelik, Yaratıcılık ve
Feminist Anlatıbilimin Dönüştürücü Gücü**

Deniz Gündoğan İbrişim 29

Güngör Dilmen'in Ben, Anadolu Oyunu:

Niyet Edilenler Kısmet Olmayınca...

Irvin Cemil Schick 51

Anlatılan "Bizim" Hikâyemiz Değil

Senem Timuroğlu 63

Sınavı Geçemeyen "Büyük Yazar":

Kemal Tahir

Merin Sever 80

Erkek Panayırı

İhsan Oktay Anar Romanlarındaki "Yokluk"

Damla Tezel 96

Tanpınar'ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar

Jale Özata Dirlikyapan 106

Seyyal ve Çapraşık

**Atılâ İlhan'da Cinselliğin Irk, Tür ve Etnisite ile
Girift Kesişimleri**

Fatih Altuğ 125

Cehennem Kraliçesi'nde Kayıp Gönderge: Beden
Sevcan Tiftik 142

Şule Gürbüz ve Varoluşa Dair Düşünmek
Meltem Gürle 151

**Masumiyet Müzesi: Hegemonik Erkeklik,
Kurgulanan Gerçeklik**
Özlem Öğüt Yazıcıoğlu 168

Çok Derin, Fazla Sathi: 47'liler
Tülin Ural 186

Çeperi Yeniden Üretmek
Kabuk Adam ve “Afrika Dansı”nda
Bir Söylem Olarak Afrika ve Karayipler
Şima İmşir 201

Netameli Bir Yakınlık: Feminizm ve Türçülük
Ezgi Hamzaçebi 218

Yanlış Kızı Döven Baba-Eleştirmen
Elif Şafak'ın *Aşk*'ı Eleştirilebilir Bir Metin mi?
Erol Köroğlu 235

“Sonradan” Söz
Fatmagül Berktaş 253

Kaynakça 281

Katkıda Bulunanlar 291

Failin Son Arzusu

Sema Kaygusuz

İLK GENÇLİK ÇAĞIMDA bir gün, evimizin oturma odasında oturmuş annemin hüsrana, öfke ve hastalıklarla tekrar tekrar örülen hikâyelerini, bu hikâyelerin insanın içini ezen çıkışsız, seçeneksiz, bunalımlı sonlarını dinlerken, annemin sözünü kesip asla onun gibi bir kadın olmayacağımı söylemiştim. Oldukça soğuk, saldırgan bir cümleydi bu. Düşük tonlu ama net bir ifadeyle, hem ardı arkası kesilmeyen bu ıstıraplı söyleşmelerin zaman içinde biriktirdiği acıma duygusundan kurtulmak, hem de onu örnek olarak kabul etmediğimi kıyasıya bildirmek istemiştim. Bir yanımda duygularımın sömürülmesine itiraz ederek başkaldırıyor, öbür yanımda annemin annesi olmaya çalışan kifayetsiz ebeveynlik girişimine karşı önlem alıyordu. O da, sakın benim gibi bir kadın olma, demişti karşılık olarak. Gördüğüm kadarıyla gücenmemişti. Bense o günden beri kendime gücenişim.

Üniversiteye giderken nasıl bir kadın olacağımı kestirerek değil, nasıl bir kadın olmayacağımı az çok bilerek evden çıktım. Kendime dair tıka basa suçluluk duygusuyla dolu bu muğlak tasavvurun –ne de olsa kızını kurtaramamış bir anneydim– babanın yasalarına teveccüh eden bir ayakta kalma taktiğine yol verdiğinin ayır-dında değildim. Feminist içgüdümse henüz dibimde sızlıyordu.

Suçluluk duygusu, sahip olduğunuz her şeyi her an elinizden kayıp gidecek emanetlere dönüştürür. Yeteneğiniz dahil bu ema-

netlerin hiçbirisi gerçekte sizin değildir, otantik bağlamları kurulmamıştır, yapılandırılmamışlardır; sırf yeni bir kuşak olduğunuz için zamanın buyruğunda önünüze düşmüşlerdir. Ben de önüme düşen birkaç özgürlüğü, kültürel tarihimi dokuyan erki devirerek değil, ailemdeki kadınları kökten azımsayarak kabul etmiştim. Payıma düşen rahatlık, ailemdeki kadınların alacaklı olduğu bir borç senediydi oysa. Babanın yasalarını kolaylıkla içselleştirmemin nedeni, sanıyorum altında ezildiğim bu yüklü borçlar oldu.

Babanın yasaları derken, hiçbir horgörüye imkân vermeyecek şekilde özdenetim sahibi olmayı, her açmazda insanın içini kurtan gurura sığınmayı, kurallı ve yanlışsız olmak için fazladan çabalamayı, arzulanan her şeyi hak etmeyi, kendime ve başkalarına karşı yargılayıcı olup her savruluşu ve esrimeyi düşkünlükten saymayı, ama en önemlisi âşık olmak yerine maşuk kalmayı kastediyorum. Birkaçını saydığım bu katı huyların tümü bireyleşme serüvenimde yıkıcı eğilimlere yol açmış olsa da neyse ki içsel bir direncin gözesi de oldu. Bu direncin adı edebiyattı. Sevdikleri için küçük şiirler yazan anneannemle, belagatiyle ilgi çeken annemin okuduğu kitaplar, babaannemin uykular kaçırان söylenceleri etimde bildiğim bir yere çağırıyordu beni. Bulundukları eşitsiz konuma rağmen kadın akrabalarımın bilinçdışına ektiği üst değerler içerimden dürtmeye başlıyordu. Annemle büyükannelerim kâbusumken, ben onların düşü olmuştum. Belki de bu yüzden, psişik tarihimdeki büyük kadın yenilgisine karşın, kendi kurmacamda bazı kadınlar kendilerine özgü etkin rollerde belirmeye başladı. Kadın kahramanlarım dünyayı önce insanın boğazından sonra zihninden geçiriyorlardı. Düşünceyi kaşıklayarak erkin ağzına sokan kadınlardı. İyileştiriyor, işlerine gelmezse zehirliyorlardı. Dünyayı ısıyor, tadıyor, yutuyor, dışkılıyorlar, gerçeklikle başlı başına erotik bir ilişki kuruyorlardı. Birçoğunun örselendiği yeri terk eden bireyler olması rastlantı değildi. Edebiyatın yeryüzünden topladığı azaplardan elbette onlar da payını aldı, yine de edebiyatın kurbanlaştırılmış kadınları olmadılar. Hatta bazıları sinsi ve entrikacıydı. Kimisinin kafası mühendis gibi çalışıyordu,

kimisi zanaatkârdı. Şimdiye kadar hiçbiri çözümünü başkalarından beklemedi, mucizeler peşinde koşmadı, duygularının esiri olmadı, baht kader kısmet meselesine kapılıp vakit kaybetmedi, hepsi kendi başının çaresine baktı. Onları kurtarmama gerek kalmadı hiç, dahası onlar beni kuşattı. Şimdi anlıyorum ki bütün kadın kahramanlarım, kadın akrabalarımın bilinçdışıma sızdırdığı beklentilerden türeyen yazınsal kişilikler olarak beni emzirip beslediler. Yukarıda saydığım katı huylarla nasıl ki kendi kendimin sert babası olmuştum, edebiyatım sayesinde kendi kendimin yaratıcı annesi oluyordum. Yazarken ne bir tane babam vardı, ne de bir tane annem. Ailenin –dolayısıyla devletin– aleyhime işleyen bütün düzgüsel kalıplarını kendi sütümü içerek dışarıma itebiliyordum. Dünyayı soyutlama ediminin düşünsel bir çabayla oluşmayı sürdüren bir varlık olmaktan geçtiğini 25 yıl boyunca yaza yaza yaza yaza yaza keşfettim.

Gelgelelim yazıyor oluş ile yazar oluşun ruhsallığımdaki karşılığı bütünleşik değildi. Daha anlaşılır olmak için Spinoza’dan ödünç aldığım kudret sözcüğüyle düşünecek olursam, yazarkenki kudretime yazıyı yayımlarken yapmacıksız sahip çıkamıyordum. Bunu yıllar önce ilk iki kitabımdaki atıf metinlerini kem gözle okuduğum zaman anladım. İlk kitabım *Ortadan Yarısından* (1997-2000) yayımlandığında 25 yaşındaydım. Kitabın yayımlanmasından önce öykülerimle ödüller almış olduğum için dışarıdan bakınca edebiyat serüveni açısından parlak bir başlangıç sayılabilir. Ancak kitabın giriş metninde geri adım atmış birisi vardı, o da fail olamayandı. Benim gafletim, bir kadın olarak yazımın faili olmamaktı. Daha açık söylemek gerekirse, annemle babamı özgün kişilikleriyle yazıma yerleştirmek yerine, kültürün dayattığı biçimde öne sürerek onları anonimleştiriyor, böylece kendi fail pozisyonumu yine anonim bir evlat pozisyonuna indirgiyordum.

Fail meselesine geçmeden, İbrahim dinleriyle başlayıp tahakküm etmek üzere doğayı araçsallaştıran Bacon-Descartes-Newton düşünce sistemiyle katmanlanarak kadını doğayla özdeşleştiren kültürün vaktiyle benim de içime işlemiş olduğunu teslim etmem

gerekiyor. Az önce sözünü ettiğim oldukça uzun sayılabilecek giriş metni “Menekşeme,” diye başlıyordu. Annemi iri yeşil gözlelerinden ötürü menekşem diye lakaplandırdığımı okurdan –elbette kendimden– sakınarak, onu doğrudan saksıda yetişen bir menekşe olarak betimlemiştim. Ataerkil düzende kadın ve doğanın çifte sömürüsünü ima eden dirençli bir menekşe değildi benimki. Kırılgan, bakım ve ilgiye muhtaç, hava akımlarından, gereksiz sulamadan korunması gereken, güzelliğiyle kıskançlık uyandıran, sohbet edilen eviçi bir menekşeydi. Tam da Babil, Yahudi, Yunan kaidesinden yayılarak yeryüzünün etini yiyen cinsiyetçi sömürgeciliğin yasalarına uyak düşecek biçimde. Saksıda bulunduğu için menekşeleşen anneye göre bir psikoloji, toplumsal cinsiyet kodlarına uygun bir biyoloji atfetmiştim. Doğum/ölüm/yaşam/tinsellik üzerinden bütünlükçü bir anlayış geliştiren ta 1970’lerin ekofeminist görüşlerine yaklaşmak bir yana, hem eril hem dişil organı olan evrensel çiçeğin eril eşeylerini kopararak, toplumsal cinsiyet kodlarına uygun simgesel bir kalıba sıkıştırmıştım menekşeyi, bildiğimiz saksıya. Demek ki benim menekşem gayet politik bir menekşeydi, o zaman için annemle ikimizin aleyhine işleyen, ama bugünü dönüştürecek şekilde.

Sözünü ettiğim alegorik metinde annemin görece kırılgan varlığını menekşeye giydirdikten sonra teşekkür faslına geçmişim. Metindeki italik notlar şimdiki bana ait.

Teşekkürler anne,

Karın pürüzsüz yatağına sırtüstü uzanıp adamızı bırakmama izin verdiğin –*bir çocuğun bıraktığı adam izi hem de*, üşümemden korkmadığın için. ... Karşılaşan iki geminin selamlaşması kadar uzun günaydınla uykunun günü erteleyen mahmurluğunu sevdiğin –*gemi, ahşaptan kâse, rahim, amniyotik sıvının içindeki ağaç, tümüyle dişi*, ... çitlembik ağacından topladığım yemişleri yüzünü buruşturmadan kemirdiğin için teşekkürler anne –*yine ağaç, kendi türünden beslenen anne*. Bir de her akşam arayıp “Bugün ne yazdın?” diye sorduğun için –*nihayet bir özne*.

Yazı yazan birinden yazarlığa doğduğum bu ilk kitabın ilk sayfasında, sonsuza kadar değişmeyecek bir kız evlat olarak kalmayı yeğleyen bir aidiyet bağıyla selamlamıştım okuru, Sebahat Kaygusuz'un kızı olarak. Mahcubiyet, alçakgönüllülük ya da minnetle açıklanması kolay olsa da gerçekte fail olmaktan kaçınan ürkek bir tutumdan söz ediyorum. Fiili işleyen fail olmaktansa, evlat olarak donuk ve dokunulmaz kalmak sosyal açıdan işime gelmişti sanırım. Öykülerimi yazarken hiç yanıma uğramayan o evlat motifi, yayımlama, yani etkin bir biçimde görünme kısmında içime girerek beni hem cinsiyetlendirmiş hem de muhafazakâr aile mevhumuna hizalayarak güvenli alanda tutmuştu. Annemin adını vermiştim, evet. Ama o bir yazarın değil, yazmasını desteklediği bir kızın annesiydi hâlâ. Doğuranla doğurulanın yeri hiç değişmiyordu.

Bugünden bakınca evlat kalma arzusu için kendimce çok net bir cümle kurabilirim: Evladın kendini kanıtlama çabasının çaba olarak kalması, kültürün kurduğu icazet rejiminin uyruğunda bir çeşit durağanlaşmadır. İcazet rejimi evlatlığa sığınan her yetişkini erke rabitalar, durdurur. Evladın neyle kıvanacağını bundan böyle kolaylıkla erk belirler; yüklediği sıfatlarla, sadece yergilerle değil üstünkörü övgülerle de yapar bunu. Dünyadaki birçok ödülün çoğunlukla erkek kahramanlar adına verilmesini, jüri kurullarının çoğun erkeklerle yürütülmesini, cömertleştirilen icazet rejiminin tezahürü olarak görmek güç değil. Bu anlamda, yukarıdaki seslenişte Sebahat Kaygusuz'un kızı olarak uç verdiğim yer anneden öte belli ki erkti. Anne, salt anne olarak tanımlandığı için cansızlaştırılmıştı da. Hiç aklımdan çıkmıyor, Erdal Öz'le birlikte sözünü ettiğim kitabımı yayıma hazırlarken, giriş metnimi okuduktan sonra üzüntüyle yüzüme bakmış, annen yaşıyor mu, diye sormuştu. Bu hazin soru, yaşamakta olan annemle birlikte cansızlaştırılan

1. Bu kitabı barındırdığı acemiliklerden ötürü daha sonra yayımlamadım, kitapta sevdiğim birkaç öyküyü ilk gençlik çağımda yazdığım, zamanında okutmaktan çekindiğim öykülerle birlikte daha sonra *Elvan Sözcük Kuyusu* adı altında yayımladım. Böylece annem saksıdan da kurtuldu.

başka bir şeyi daha vurguluyordu, bizzat fail olma yetkemi. Ben ne Didem Madak'ın "Annemle İlgili Şeyler" (2000) şiirindeki gibi yitik varlığın dipsiz yasından söz ediyordum, ne de Roland Barthes'ın *Camera Lucida* (2011) metnindeki gibi kavramlaşan anneye kavuşmanın imkânsızlığından. Heteroseksist düzenekte kendi sesini arayan içerimdeki maduna yüz vermeyen bir kız evlat olarak kitabımı okura evlatlık olarak sunuyordum.

Can sıkıcı da olsa yinelemeler önemlidir. İçsel değerler yinelenen sorunlar sayesinde politikleşir. Yinelemeyi çözümlemek bu yüzden önemli. Hiç kuşkusuz –bu benim şahsi kuşkusuzluğum, başkalarını bilemem– sorunu en fazla iki kez yinelemek koşuluyla. Üçüncü dördüncü beşinciden sonra sonu gelmeyen yinelemeler bir inanç kalıbına dönüşünce yinelemenin astarındaki otomatikleşmiş düşünüşü, nevrozu kavramak hayli zor oluyor. Bu anlamda, ilk kitabımdan üç yıl sonra yayımlanan ikinci kitabım *Sandık Lekesi*'nde (2015 [2000]) yinelediğim kız evlat girişimi olmasaydı, büyük olasılıkla şu okuduğunuz yazıyı yazamayacak, elinize aldığınız şu kitabın kurucusu olmayacaktım. İkinci kitabımın giriş metnini tahmin edileceği gibi babama yöneltmiştim. Neyse ki bu daha kısa. Toplumsal cinsiyet kodlarının oldukça belirgin olduğu bu metin kadınla erkeğin yazıya yerleştirilişindeki farkı çarpıcı biçimde ortaya koyuyor. Metindeki italik notlar şimdiki bana ait.

Kömürcüye,

Kökçüoğlu'nun dik yokuşunu tırmanırken, Kömürcü'nün kızı geliyor, dediklerinde –*babam kardeşlerine göre oldukça esmer olduğu için büyüdüğü mahallede ona bu lakabı takmışlar, bu durumda ben kömürcünün kızı oluyorum, bir bakıma lakabın da uzantısı*– üniformanı giymezden önce de kızları esmerliğiyle yaktığını o vakit anladım – *bir Yeşilçam klişesi sanki, cinsiyetçilikle yüklü melodramların otantik erkek kahramanı, hem üniforması var hem doğal karizması*. Ayrıca bir sır vereyim, sana âşık olmuş bütün kadınları, annemden önce ben gözlerinden tanıdım – *dile gelen ödipal kıskançlık, fena değil aslında*.

Senin işine son verdiğim gün 20 yaşındaydım sen ise 42 – *hangi iş, babalık işi mi?* O gün, Tanrılıktan kovulduğunda yani –*tapıncı bırakmak sıçrama gibi ele alınıyor, tanrıyla baba arasındaki epeski bağa şu an değinemiyorum. En doğrusu Fatmagül Berktaş’ın Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın kitabını okura önermek olacak*– ne hissettin bilmiyorum ama, bana saygınlığın o görkemli kıvancını ilk sen yaşattın – *müsaade edilmiş bir saygınlık gibi duruyor, babanın tanrılaşması yeterince ezici değilmiş gibi. O gün –o tarihi gün, bahşedilen haklar– sözümü kesmediğin için teşekkürler baba – en asgari uygarlık terbiyesi için mi?”*

Yusuf Kaygusuz’un kızı²

Buraya kadar uzlaşmaz bir biçimde ele aldığım eleştiri bana şunu anımsatıyor: Bütün bunları anlatırken yalnızca kendimden söz ediyor olamam, hem bir yazar hem de bir kadın olarak. Toplumsal cinsiyeti onayan yanılığı tek başıma uydurmadığım gibi, onanmışa duyulan kuşkuyu bir başıma üretemem de. Rimbaud’ın kâhince dile getirdiği gibi ben bir başkasıysa gerçekten, bu önermeye şerh düşen Susan Sontag’ın deyişiyle “Yazdıklarım benden başkasıdır” (2016-17: 61) aynı zamanda. Böylelikle zaman içinde başkalaşan öznelliği sorgulayarak yeniden yazma olanağımı durmaksızın değerlendirebilirim. Bu başkalaşma elbette kendine yabancılaşmaktan geçiyor önce. Nesnelleşebilmek için dibine kadar öznelleşmek, kurduğu biçemle somutlanan yazarın benliğini parçalara ayırmak gerekiyor, elbette birçok kaybı göze alarak. Nesnel dediğimiz örüntü gerçekte mutlak bir öznellikte yeşerirken, ruhun toprağını havalandıran ne o duygular kalıyor geriye, ne hayaller, ne de bir kız evlat. Yani nesnelleşme yasla beraber alıyor yolunu. Sıcak ve canlı her deneyim böylece ya birer görüye ya da düşünce nesnesine dönüşüyor. Görece bir fail belirirken özne ister istemez silikleşiyor, tam da Adorno’nun, “Mutlak

2. Kaygusuz 2000: 7. Bu atfı yazınsal anlayış bağlamında hükmünü yitirdiği için Metis baskılarında silinmiş ve kaldırılmıştır. Silinmiş bağlamı da özgürleştirmiştir.

öznellik aynı zamanda öznesizdir,” dediği gibi (akt. Martin 2014: 283).

Yazar oluş sürecinde sözünü ettiğim doğal özne kaybı sanki hâlâ büyük bir sırmış gibi, yazarın yaratma özgürlüğü ve kişisel yordamı dışarıdan bakıldığında hep baştan çıkarıcı görünür. Sokakta dolaşırken Borges’e yoksa siz Borges misiniz, diye sorduklarında, “Evet, zaman zaman” yanıtını vermesindeki özne kaybını kavramak bu yüzden güç. Yazarın çalışma ritüellerinin bu kadar merak edilmesi, yazmanın 10 kuralı gibi kimi dergi içeriklerinin hayli ilgi çekmesi, dışarıdan görünen, böylece dışarıda bırakılan bu mutlak özneliliğin şahsi bir oluş gibi algılanmasından kaynaklanıyor bence. Böylece yazarı bohemleştirerek klandan çıkarmak kolaylaşıyor. Oysa hepimiz aynı zamana aitiz. Vârisi olmayan bu mülkü hem tüketiyor hem de sırtımızda taşıyoruz. Hep unutuyoruz, yazar olmakta olan kişi –evet şu an bilerek yazar demiyorum– zamanın ötesine geçebilme kuvvetini, zamanı arzulayarak, zamanın bir parçası olduğunu kabul ederek ortaya koyar biraz da. Temas ettiği tahakküm şiddetini tanımasıyla o şiddete direnmesi arasında geçen süreyi bir bilinç kronolojisi olarak edebiyata ekleyerek. Hiç kuşkusuz, has edebiyatın tanımını tümüyle yapabilmek zor, gelgelelim edebiyattan dönüştürücü bir güç beklendiğini sanıyorum kimse inkâr etmez. Yazarın kapıldığı düzgüsel zihniyetle, çabalayarak ördüğü bilinç arasındaki farksa ortaya koyduğu metnin niteliğini belirler. Bu fark dolayısıyla yazar ya yaşamı dönüştüren sanata talip olur ya da piyasada kolayca tüketilen muhafazakâr metaya. Şahsi oluşa kapılan yazar özneyle, yazar oluşu tartışan failin belirlediği kavşak bence tam burası oluyor.

Edebiyatta yazar özneyle yazar failin aynı örüntüye sahip olmadığını kendimce açıkladığımı umuyorum. Kestirmeden söylersek, özneyi şahsiyet, faili mümkün olan her şeye yaklaşabilen edimsel bir birey olarak ele alabiliriz. Başka bir deyişle fail yazar, yazısını tasarlamakla kendisini tasarlamayı sürdüren oluşlar bütünüdür. Bu oluşlara birkaç örnek vermek gerekirse, yazarın odaklandığı her varlığın yerine geçerek söz almasını (bkz. Yaşar Ke-

mal); özcülüğe, insan merkezciliğe, salt kültürel bir varlık olmaya gönül indirmemesini (bkz. Clarice Lispector); başlı başına doğa olmasını ve yeri gelince dil içinde insanlıktan çıkabilmesini (bkz. Christa Wolf); cinsiyet kimlikleri arasında gezinebilmesini (bkz. Henry Bauchau), mümkün olan her şeye yaklaşıma edimleri olarak görebiliriz.

Demek ki fail sanılanın tersine oldukça netameli bir sözcük. Hele ki kadınlar için. Fail olmayı arzulayan yazarın önce içinde bulunduğu ikilikçi, insan merkezci, sömürgeci, cinsiyetçi, ırkçı eril dil düzeneğinden ayrılabilme yollarını keşfetmesi gerekiyor. O yüzden sözcüğün ilk anlamına geri dönerek, failin bizzat yapıp eden kişi olmaksaki zorluğunu anımsatmakta fayda var.

Dünyadaki bütün yapıp etmelerin kurallarını, ölçülerini, çerçevesini belirleyen, bütün yapıp etmelerin tarihine el koyan; uzayda gezegen keşfetmekten göl kenarında kuş gözlemeye değin bütün keşiflerin tarifini kategorisini adlandırılmasını tümüyle kendi hâkimiyetine alan erkek failin belirlediği dil ve düşünce düzeneğinde, kadın bir fail olarak bulunmak için tartışmasız fazladan bir çaba ve inandırıcılık gerekiyor. Halbuki inandırıcılık sırf inandırma kipliği yüzünden daima bir sahteliğe gönderme yapar. Dorothy Parker kadınlar üzerine yazdığı sivri dilli şiirlere, hikâyelere, zamanına göre bugün feminist çıkış sayılabilecek özdeyişlerine rağmen kadın yazar olarak karşılanmak istemiyordu. Kadın yazar sıfatı yüzünden yazarlığının uğrayacağı sahtelik tehlikesine karşı taktiksel bir önlem alıyordu kendince. Bugün tersi bir üstlenmeyle bu sahtelik baskısı aslında hâlâ sürüyor. 2014 yılında matematiğin nobeli sayılan Fields Madalyası'nı kazanan ilk kadın Maryam Mirzakhani'nin haberinden sonra sosyal medyada tanıdığım birçok kadın, pek çoğunun matematiğe özel bir ilgisi olmasa da "Bakın işte biz kadınlar da matematik dehası olabiliyoruz" anlamına gelen, yer yer nispete varan benzes sözler etti. Gördüğüm kadarıyla kimse Mirzakhani'nin kuantum fiziği araştırmalarına

katkı sağlayan, Riemann Yüzeyi adı verilen sarmal şekillerin olası geometrik haritalarını çıkararak eğri yüzey alanlarını hesaplayabilmesinin üstünde durmadı. CERN'deki tanrı parçacığının yarattığı sansasyonu düşünürsek, Mirzakhani'nin ödülü alan ilk kadın olması, faili olduğu hesaplama daha sansasyoneldi. Belli ki bu haberde has olan matematikti, erilleşmiş fiilin ta kendisi. "Kadın Matematikçi" ad tamlamasındaki tamlanandı kadın, sanki taklitti. Birkaç yıl sonra Mirzakhani'nin meme kanserinden hayatını kaybetmesi ise sıradan bir ölüm haberi olarak kaldı. Kadınların baskı altında yaşadığı bir ülkede çocukluğunda edebiyata tutku duyan ve yazar olmayı hayal eden, daha sonra ağabeyinin özendirilmesiyle matematiksel bir sezgiye yaslanan edebiyatı bir kenara koyup matematiğe meyleden Mirzakhani'nin 40 yaşında hayatını kaybetmesini, memelerle ilgili bir trajedi olarak okumaktan kendimi alamıyorum.

Sahteliğe dönersek, failin uygarlık tarihinde binlerce yıldır üstlendiği eril hâkimiyeti düşününce, kendim de dahil birçok kadının kapıldığı sahtelik kaygısını elbette doğal karşılıyorum. Eskiden, ne zaman hikmetli bir söz etsem, bu hikmetli sözün faili olarak kimseyi inandıramayacağımı düşündüğüm için hikmeti derhal başkasına havale eder, bunu babaannem demişti, diye eklerdim. Seçtiğim büyükannenin, Balzac romanlarına düşkün anneannem değil de okuma yazma dahi bilmeyen babaannem olması, babanın annesi olarak içerdiği eril tınıyla birlikte bendeki hikmetli sözü tartışmasız hale getiriyordu. Şu davranış kalıbındaki sahtelik kaygısını, kaygının bastırdığı gizilgücü keşfettikten sonra, kelimenin tam anlamıyla yaşayışım değişmeye başladı. İnsan ilişkilerinde beni sömürüye açık hale getiren kökensel suçluluk duygusuyla birlikte önceki kuşaklardan kadınlarıma duyduğum borçtan kurtularak, bu kurtuluş sayesinde o kadınların yaşama dönük özgün niteliklerini üstlenmemle, bir yazardan bir edebiyatçıya, evlat öznenen faile geçiş sürecim aslında aynıdır.

Tam bu noktada yeri gelmişken faili yeniden tanımlayan Judith Butler'ın *performativite* kavramına değinmek isterim. Kendisini içkin eleştiri geleneğinin içine yerleştiren Butler *Cinsiyet Belası* (2008) kitabında, performansla normativeyi iç içe geçirerek *performativite* teorisini feminist kurama yerleştirir. Cinsiyet farkını vurgulayan Fransız post-yapısalcı feminist kurama, nihayetinde heteroseksizmle tikanacağı yönünde eleştiri getirerek, toplumsal cinsiyetin radikal demokratik düşünüşü canlı tutan işlevsel bir araca dönüştürülebileceğini iddia eder. Toplumsal cinsiyet performatif bir başlama çizgisi olarak değerlendirilirse, etkin bir politika üretme olasılığı artar. Butler'ın düşüncesini biraz daha açacak olursak, özneyi boyun eğmeye zorlayan iktidar, aynı zamanda öznenin öz kimliğini kuran psişik bir yordam oluşturmaya sebep olurken, aksi yönde buyruğundaki maduna göre şekil almak zorunda kalır. Tabiiyet daima iki yönlü işler çünkü. Bir yandan öznenin oluşum koşulları belirlenirken, öte yandan bu zorlayıcı koşullara karşı direnç geliştiren öznenin bakışı iktidarda iz bırakır. Tahakküm kuran iktidar ezdiği özneyi anmadan, onun tepkisini ölçmeden hareket edemez artık. Özne, tam anlamıyla geri tepen iktidarın kipliğine dönüşür.

Ne var ki iktidarın dili daima yaralayıcıdır. İmha edilemeyecek biçimde durmaksızın yinelenirken, özneleşmenin eşiğindeki madunu sürekli kırılğan bir durumda tutar. Kendi varoluşunu örerken içinde bulunduğu dili yadırgamayan bir madundan söz edilemez bu anlamda. Öteki tarafından adlandırıldığı, ötekine doğru seslenmek zorunda olduğu bu seçenezsiz alanda, Butler'ın bakışıyla söyleyecek olursak, yaratıcı ve yenilikçi bir yönsemeyle yeniden anlamlandırmaya, altüst etmeye, üstlendiği sözcüklerle boğuşmaya mecburdur madun. Ne de olsa insan arzudur. Arzusunun çabasıdır hatta. Spinoza'nın deyişiyle arzu, insanın doğadaki bütün canlılar gibi kendi varlığında ısrar etmesi olduğuna göre, insan da yaşamı mümkün kılmak için dil içinde kalmakta ısrar eder. Eşikteki madunu fail yapan iktidardan arıttığı kendi özgün dilidir yani.

Virginia Woolf'un kendine ait bir odasını, kendine ait bir dile evirebiliriz şimdi. Maruz kalınan dilin şiddetini tanımakla onu yadsımak arasındaki gerilimli alanda etik ve estetik pozisyon alan madun için yaratıcılığa duyulan tutku, bundan böyle önü alınamaz biçimde genişleyen bir gizilgüç olmakla onarıcı bir huy edinir. Egemenin kadersel bir öz haline getirmeye çalıştığı şiddet dili, madunun suçlulukla, karaduygunlukla, borç senetleriyle yüklü zihninde yeni anlamlara gelen yaratıcı kavramlara dönüşür artık. Bu anlamda faillik madunluğa dahildir diyebiliriz. Yazarın kendisi de öyle.

O halde yazar, öznelliğini çapak bırakmadan yontan bir madun olabilir mi? Bazen evet, bazen hayır. Şahsi oluşa kapılan yazar öz-nelerle, yazar oluşu tartışan faillerin kesiştiği kavşakta, kimi yazar kararlı bir şekilde yoluna devam ettiği gibi, kimisi iki ayrı yola aynı anda bölünebilir. Madundan özneye, öznedenden faile geçişin ruhsal ve politik uğraklarını anlatmaya çalıştığım şu yazıda, epey yücelttiğim faili ayaklarından aşağı çekmenin zamanı geldi.

Nobel ödüllü yazar Pablo Neruda'nın, ölünceye dek güncellediği *Yaşadığımı İtiraf Ediyorum* (1990) anlatısı 1974'te İspanyolcada yayımlandı. Bundan tam 45 yıl önce. Bu anlatıda, diplomat olarak Sri Lanka'da bulunduğu sırada kaldığı evin hizmetçisine (adını bilmiyoruz) tecavüz ettiğini anlatırken, kurduğu estetik cümlelere bakılırsa yazdıklarının itibarını zedelemeyeceğinden emindir. Evde tuvalet bulunmadığı için madeni bir çanağa dışkılayan Neruda'nın boklu çanağını, *siyah ve yürüyen bir heykel gibi o güne kadar Saylor'da gördüğüm(m) kadınların en güzeli* temizlemektedir. *Yol ile tuvalet arasındaki berbat yol, (onun) her sabah hiçbir şeyi umursamayan bir kraliçeyi andıran yürüyüşü ve karanlık güzelliğiyle can kazanıyordu(r).*

Herşeyi göze alarak bir sabah onu bileğinden yakaladım ve yüzüne baktım. Onunla hangi dilde konuşacağımı bilmiyordum. Hiç karşı koymadan ve de gülümsemeden, peşimden geldi. Biraz sonra çıtırplak yanımda yatıyordu. İnce beli, dolgun kalcaları ve iri göğüsleri ile binlerce yıllık Asya heykellerinden farkı yoktu. Bu bir erkeğin, bir heykel-

le karşılaşmasıydı. Hareketsiz ve gözleri açık yatıyordu. Beni hiçe sayıyordu ve bunda haklıydı. Bu karşılaşma tekrarlanmadı. (1990)

Almancadan çevrilen metnin İspanyolca aslını kontrol ettim.³ Alıntı aslına sadık görünse de yaşatılan felakete göre seçilen sözcükler, Türkçede şiddeti tamı tamına yansıtmıyor. “Bir sabah, gözümü karartıp bileğinden sımsıkı yakaladım ve yüzüne baktım” diye başlıyor bu alıntının orijinali. Neruda, tecavüzün bütün yıkıcı şiddetini azımsayarak, saldırganlığını yüklenen tek fiille “bileğinden sımsıkı yakaladım” diye anlatmış. Diplomat beyaz bir İspanyol olarak kraliçeleastirdiği siyahi ve yoksul bir kadına yaptıklarını bir kenara koyup “Hiç gülümsemeksizin onu götürmeme müsaade etti”, “Biraz sonra yatağında çıplak uzanıyordu”, “Bütün zaman boyunca gözleri açık, tepkisizce kalakalmıştı” gibi muğlak cümlelerle, kadını odaya sürüklemekle başlayıp gerisini hayal bile etmek istemeyeceğimiz şiddetini anlatıya gömmüş, kadının boş bakışlarıyla hiçe sayılmayı tecavüzden daha çok önemsemişti. Tecavüzcü faili itekleyerek yazar faili öne çıkarmıştı. Sanki olaya yukardan bakıyormuş gibi tecavüz ettiği kadını “İnce beli, dolgun kalçaları ve iri göğüsleri ile binlerce yıllık Asya heykellerinden farkı yoktu” diye anlatarak sözcüklerle bir kez daha soymaktan kaçınmamıştı da. İktidarlı bir erkek olarak yaptığı zorbalığı küçük bir utanç anısı olarak geride bırakıyor, ama yazarken de tecavüze devam ediyordu Neruda. Şili’yi onurlandıran bir şair ve devrimcinin aynı zamanda tecavüzcü olduğu gerçeği, Şili’nin en işlek havalimanına adının verilmesine NiUnaMenos adlı feminist hareke-

3. Pablo Neruda, *Confieso Que He Vivido*, www.educarchile.cl, sa: 44 “Una mañana, decidido a todo, la tomé fuertemente de la muñeca y la miré cara a cara. No había idioma alguno en que pudiera hablarle. Se dejó conducir por mí sin una sonrisa y pronto estuvo desnuda sobre mi cama. Su delgadísima cintura, sus plenas caderas, las desbordantes copas de sus senos, la hacían igual a las milenarias esculturas del sur de la India. El encuentro fue el de un hombre con una estatua. Permaneció todo el tiempo con sus ojos abiertos, impassible. Hacía bien en despreciarme. No se repetía la experiencia” Sözcük konusu pasyondan İspanyolca redaksiyonu için Müge Gürsoy Sökmen’e teşekkürler.

tin karşı çıkmasıyla, ancak 2018'in Kasım ayında ortaya döküldü. Oysa suç 45 yıldır edebi bir metnin içindeydi, farklı dillerdeki on binlerce okurun kuşaklar boyu kanıksadığı boş bakışların aşağılaması olarak.

Bir örnek daha geliyor aklıma, bu kadar şiddetli olmasa da tammüden bayağılık içeriyor. 2000 yılında *Adam Sanat* dergisinin Eylül sayısında yayımlanan, Bertan Onaran'ın "Köylü ve Kentli Kadının Cinsel Yaşamı" (2000) adlı yazısı, Wilhem Reich'in *Cinsel Ahlakın Boygöstermesi* ve Nilgün Şarman'ın *Tanrılar Kadinken* kitaplarından yola çıkarak ataerkil düzenin anaerkil kültürü (söz konusu kitaplar bağlamında, anasoylu kültür demek daha doğru olur) nasıl ele geçirdiğine değinen, ilk bakışta kadından yana bir jestle başlıyordu. Kadının hakkını gözettiğini sanan yazıda birkaç paragraf sonra hırçınlaşan Onaran, önyargılar ve genellemeler dolu bir patikaya sapmıştı. Sözelimi, erkeğin cinsel sadakatsizliğine göz yuman kadın *yarlarımızı* sorumlu tutmuştu. Sonra hemen tenle tini, bedenle aklı ayıran eril sistemi acıklı bir yanlış olarak nitelemişti. Kusura bakmayın, karmaşık anlatıyorum ama bu benden değil, kadınlar üzerine yazan bir erkeğin kafasından kaynaklanıyor. Yazısının bir yerinde Fakir Baykurt'un *İrazca'nın Dirliği* ve *Köygöçüren* romanlarına değinerek sözü *biz kentlilerin böcekten beter saydığı köylü kadınlara* getirmişti Onaran. İnsan niçin böyle bir benzetmeye ihtiyaç duyar, anlamak güç. Onaran, değindiği romanlardaki köylü kadınların cinsel ve dolaşısıyla dirimsel özgürlüğünü yüceltirken, kırsaldaki kadınla kentli kadının cinsel yaşam farklılıklarını ortaya koymaya çalışıyordu herhalde, elbette hiçbir kadını böcekletirmeyen bir erkek olarak. Neyse ki bu ıstıraplı okuma bitiyor derken, Onaran sınırları aşan, hafif tabirle densizce bir cümle daha kurmuştu yazısını bitirirken, "Tomris Uyar gibi sözünü sakınmayan hanım kardeşimin şimdi burada olup (bu yazı yayımlandığında hayattaydı) kentli erkeklerle yaşadıklarının hiç değilse birazını bizle paylaşmasını çok isterdim!" diye yazmıştı. İstekliydi Onaran, konu bu, hem yazmayı hem düşünmeyi, hepsinden önemlisi, 80 sonrası askeri tahakkü-

mün zorluklarına rağmen kurulan köklü bir edebiyat dergisinin sayfalarında isteyebilmeyi istiyordu. Tomris Uyar'dan cinsel yaşıntısının hiç değilse birazını anlatmasını istiyordu. Dahası 1985'ten 1999'a kadar Memet Fuat'ın yayıma hazırladığı *Adam Sanat*'in yeni yayın yönetmeni Turgay Fişekçi bu etik ihlali yayımlamakta sakınca görmüyordu. O yıl Tomris Uyar'a bu yazıdan söz ettiğimde horgörüyle ağzını eğip "Bertan Onaran, çevirgendi değil mi?" demişti. Başka bir şey söylemek gelmiyordu içinden, tek kelimeyle yılmıştı kadın, yılmıştı.

Belki de edebiyatın edeple/etikle kurduğu ilişkiden fazla şey beklememek gerekiyor. Kurumlaşan edebiyat iddia ettiği evrensellik niteliğiyle, benliğinde taşıdığı felsefe ve dillendirdiği hezimetle, muazzam hayat bilgisi ve estetik gücüyle her ne kadar soyulaştırılsa da, dünyadaki bütün kurumlaşmış yapılar gibi erkek egemenin kadına şiddeti söz konusu olduğunda, densizlerden zorbalara erkeklerin itibarını gözeten, üretilen dilsel saldırıyla edebiyatı birbirinden ayırarak kendi steril dünyasına kapanan herhangi bir kurumdur. Altüst edilmesi, yeniden yapılandırılması, yaratıcı bir dille yeni anlamlar döşenmesi gerekiyor şimdi. Evet, yazıya düşen geçmiş değiştirilemiyor, oysa ki tarih yeniden yazılmaya daima açıktır.

Deleuze, ölümünden sonra yayımlanmak üzere yaptığı bir söyleşi dizisinde (1996) felsefe yapmak için felsefeyi terk etmek gerektiğini söyler. Aynı düstur edebiyat için de geçerli. Yaratıcı eleştiri kanalıyla, edebiyatı haz uyandıran ve bazen işbirliği yapan bir araç olmaktan çıkarıp düşünsel bir kültür ürünü olarak ele aldığımızda, edebiyat bize sandığımızdan daha fazlasını okutur. Edebiyatı edebiyata karşı işletmenin en güzel yolu, yazılanlardan kuşulanmak. Peki nedir bu kuşkular? Acaba, devlet ve hükümetler eliyle yıllardır yürütülen kültürel yıkıma karşı sakınma güdüsüyle de olsa, sırf muhalif değer atfettiğimiz için edebiyatı fazla mı kutuyoruz? Bu kutsamalar yüzünden yazarın, yer yer zihniyet sorunları çıkaran, natura haline gelmiş kimi marazlı özelliklerini hürmet esasıyla saklıyor olabilir miyiz? Edebiyat metnindeki cin-

siyetçiliği, homofobiye ya da ne bileyim satır arasına gömülü mi-zojinik tasvirleri, türcülüğü, insanmerkezciliği, kısacası bugün kuramsal açıdan gittikçe kuvvetlenen feminist eleştiri bağlamında Türkçe edebiyattaki her cinsiyetten ve cinsel eğilimden yazarın erkek egemen kodlarla gaflete düştüğü sayfaları okuyabiliyor muyuz? Kendimizinkiler dahil gaflet'i çözümleyebiliyor muyuz?

Gaflet, açıktan koyuya birçok tonu olan yüklü bir sözcük. Aymazlık, bilmezlik anlamına geldiği gibi, gerçeği görememek, dalgınlık, dikkatsizlik gibi katmanları var. Alevi-Bektaşî şiir geleneğinde gaflet sıklıkla göze inen perdeyle, can gözünün kapallılığıyla tasvir edilir. Uykuyla tamlanması rastlantısal değil, gözü açık bireyin iç görüşünü perdeleyen zihniyeti, yani yanılgının bilinçle kurduğu karanlık ilişkiyi çok iyi tanımlıyor. Uyuşukluktan başka, gerçeği idrak edememek gibi sert bir anlamı da var. Gaflet uykusundan aymazlığı, gaflete düşmekten ihtiyatsızlığı çıkarabiliriz. Sanıldığı gibi gafletten türememiş. Büyük olasılıkla Fransızca pot kırma anlamına gelen *gaffe* sözcüğünden dilimize geçmiş. Arapçadan taşınan gaflet ise iğfalle bağlantılı. İğfalin sözlük anlamı gaflete düşürüp yanıltmak, zor kullanmak, hileyle elde etmek, yaygın kullanımıysa tecavüz. Bu anlamda gaflet, eril zihniyetin, en hafifinden en şiddetlisine birçok özelliğini kapsaması açısından oldukça elverişli.

Elinizdeki *Gaflet* kitabı, gafletin dalgınlıktan iğfale değin bütün katmanlarını araştıran, feminist değerler üzerinden edebi metinlerdeki türlü gaflet biçimlerinin altını çizmek isteyen bir yaklaşımla kuruldu. En kestirmeden söylersek, bizim kitabımız feminist ilkelerin edebiyat eleştirisi yöntemiyle yeniden hatırlatıldığı bir eleştiri kitabı. İnsan, hayvan ve yerkabuğundaki bütün varlıklara düzgüsel sınırlar çizen cinsiyetçi söylemin edebiyat yoluyla nasıl üretildiğini tartışan, zaman zaman söz konusu sınırları aşmak iddiasıyla ortaya çıkan bazı metinlerin aslında sınırı daha da kuvvetlendirdiğini fark eden, çoktan zamanı gelmiş müdahaleci bir hamle bizimki. Eleştiri dahil kimi edebiyat metinlerinin istemsizce de olsa incelikli bir yoldan eril zihniyete hizmet edebilece-

ğini göstermek, uygarlığı sarmalayarak gündelikleşen eril reflekslerin üstüne ışık düşürmek istedik. *Gaflet* kitabının yumuşak huy-lu bir sesi var, yazarları tahkir etmemek konusunda hepimiz çok özenli davrandık, ama yine de yüzleşmenin verdiği sızıyı tevekkülle kabul etmek gerekiyor. Hem okuru hem yazarı düşündüre-ceğini umduğumuz kitabımız, eminim gelecekteki edebiyatı da dönüştürecektir.

Bu kitaptaki yazarların özellikle akademiden olmasını istedik. Tehdide ve horgörüye maruz kaldıkları, yurtlarından göçtükleri, boğucu bir iktidar baskısına rağmen üretmeyi sürdürdükleri şu zorlu zamanlarda akademiye saygılarımızı sunmak için iyi bir fırsatı. Mutlaka söylemeliyim, yıllardır zihnimde dolaştırdığım bu kitap, Deniz Gündoğan İbrişim'in varlığıyla gerçekliğe dönüştü, o olmasa ben hâlâ bu kitabı düşünmekle meşgul olacaktım. Konuyu Müge Gürsoy Sökmen'e açtığımdaysa "Gaflet" kitabının hülyası birdenbire gerçekçi bir tasarıya evrildi. Göz kamaştıran yayıncılık tutkusu böyle bir şey olsa gerek.

Biz kaldığımız yerden devam ediyoruz aslında. Son on yıl içinde çeşitli yazarların, araştırmacıların, akademisyenlerin ürün-leri, internette çevrimiçi yayın girişimleri feminist edebiyat eleş-tirisine yepyeni yaklaşımlar getirdi. Özellikle Jale Parla ve Sibel Irzık'ın derlediği *Kadınlar Dile Düşünce* kitabı toplumsal cinsiyet kavramı, edebiyatın öznesi ve nesnesi olmak, kadınlık ve erkeklik kurguları, suskunluk, dilin cinsiyeti gibi saklı alanlarda edebiyat ortamımızdaki sessizliği bozmuş, tarihsel ve eleştirel paradigma-lar çerçevesinde hem edebiyatı hem de feminist eleştiriyi yeniden konumlandırmıştı. Zeynep Ergun'un, ele aldığı romanları nere-deyse magmasına kadar okuduğu *Erkeğin Yittiği Yerde* adlı muaz-zam kitabıyla, Zeynep Direk'in hazırladığı *Cinsiyeti Yazmak*'taki çarpıcı makaleleri mutlaka anmalıyım. Ancak edebiyat, feminist tarih yazımına ve edebiyat eleştirisine, özgün kitap incelemeleri-ne, cinsiyetçi gaflet uykularımızı delen çarpıcı sentezlere hâlâ ih-tiyaç duyuyor. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Bu arada, elbette kimse feminist olmak zorunda değildir, kim-

senin feminizmi bir kimlik kartı gibi taşımak zorunda olmadığı gibi. Her geçen gün gittikçe derinleşen, felsefeden politikaya, psikanalizden tıbbı, beslenme alışkanlıklarımızdan giyime değin türlü veçhelerde yeni tartışmalar açan ve gittikçe toplumu dönüştüren bu uçsuz bucaksız düşünce yordamının bir yol, üretken ve merak dolu bir serüven olduğunu unutup feminist bir ekolü katılaştırarak ötekine ahlaki üstünlük taslamak da bence feminizm değildir. İnsan denilen düşünsel akışta son ahlak diye bir şey yoktur çünkü. Ancak anti-feminist olmanın gericilik, kadın düşmanlığının türçülükten başlayan şiddetin ikinci durağı olduğunu, nihayetinde faşizme vardığını avaz avaza söyleyebilmeliyiz. Feminizme karşı çıkmak için daha iyi düşünülmüş bir feminizmi öne sürmekten başka menzil olmadığını hatırlatarak.

On yıldır hayalini kurduğum bu kitabın benim için en derindeki karşılığı, yazarı, oluşmayı sürdüren akışkan bir varlık olarak yeniden tartışmaya açmaktı. “Yazar olmak”la “yazar oluş”u birbirinden ayırmaktı başka bir deyişle. Madundan özneye, öznedenden faile geçen yazar toplumsal kültürün cinsiyetçi gözbağı yüzünden feminizmi dışardan içeri almasa bile oluşmaktaki varlığını dünyaya yuvarlamaya devam eder. *Kritik ve Klinik* (2007) kitabında “Oluş aksi yönde gitmez,” der Deleuze.

(V)e kadın, hayvan ya da molekül kendi biçimselleşmelerinden kurtulan bir kaçış bileşenine her zaman sahip oldukları halde, erkeğin kendini bütün cisimlere uyacak şekilde baskın bir ifade biçimi ortaya koyduğu ölçüde Erkek olunmaz. Bir erkek olmanın utancından daha iyi bir yazma sebebi olabilir mi? (9-11)

Bundan şunu anlıyorum ki hayvanı, doğayı, kadını, organik-inorganik maddeyi, baskılanan tarihi ve bütün minör grupları tehdit eden erkin erkeklik utancı göz kamaştıracak ölçüde değerli. Bu utanç, cinsiyeti ve cinsel eğilimi ne olursa olsun her performatif yazarı içinde bulunduğu ataerkil görenekten dışarı fırlatan güçlü

bir itilimdir. Yazar üstlendiği utançla, edebiyatın dönüştürücü gücüne talip olmak üzere içinde bulunduğu örüntünün dışına sıçar. Sürekli taarruza uğradığı erkek/siliğin içinde, devasa bir halının düğümlerinden bir düğüm gibi ayırt edilemez bir madun olmak-tansa performatif bir fail olur. Toplumsal cinsiyet kodlarından yola çıkarsak, yazarın erkeksilikten sıyrılmasıyla dünyanın bütün şeylerine akması, o şeylerle arasında kalan mesafenin verdiği sızı, dili içkin bir bölgeye, her sözcüğün yapısındaki bilinci sorgulayan yaratıcı bir alana çevirir. “İnsan soyuna soyuna deriye varır,” diyen Bilge Karasu (1996: 131), bu bölgeden yazar tam da. Böylece edebiyat metinleri tamamlanmamış, kalıba dökülmemiş, öngörüle-meyen varoluşların alanı olarak diri kalmaya devam eder.

“Dil dışıl, hayvansı, moleküler büklümlere erişmeyi görev edinmelidir ve her büklüm ölümcül bir oluşturm,” der Deluze (2007: 10). Olmak, bir sondur, evet. Çiçekle balın yer değiştirmesi gibi bir çevrimdir öte yandan. Dilin büklümlerinde yerini terk etmek, hem failin son arzudur hem de yaşamsal döngüsü. O halde yazmak aslında ne son bulmuş anıdır, ne yas, ne de abartılı hayal. Yazarın iki başat huyu vardır, biri dışa vurulan gerçeklik, öbürü içe atılan imgesel. Yazar bu iki huya yaslanarak içerideki anne-babaya seslenen Oidipusçu bir organizmadır. Caydığı eril dili kendi bölgesinde yeniden tasarlar, kendisini biteviye medetsiz kılan varlığıyla anneyle babaya seslenmeye devam eder. Bundan böyle hayret, hayranlık ve hezimetle yüklü yazar, kendi anne-babasından öte ebedi anneyle ebedi babayı, topraklarla gökleri muhatap alır. Onları ihmal ettiğindeyse gaflete düşer.

Önsöz Yerine:

Eril Aşkının Ötesinde Öznellik, Yaratıcılık ve Feminist Anlatıbilimin Dönüştürücü Gücü

Deniz Gündoğan İbrişim

“Görmek istemeyenden daha büyük kör yoktur.”

CIRENAICA MOREIRA DIAZ¹

İTALYAN FİLOZOF ve feminist kuramcı Rosi Braidotti bir söyleşinde şunları dile getirir: “Geçmiş ve şimdinin taşıdığı şiddet ve eril tahakküm ile yüzleşmek için daha fazla kavramsal yaratıcılık ve kuramsal cesaret gereklidir” (2016: 2). Braidotti’nin bahsettiği yüzleşmedeki kavramsal yaratıcılık ile kuramsal cesaretin bileşimini tarih, felsefe, sosyoloji, antropoloji gibi disiplinlerden ziyade, en elverişli ve anlamlı haliyle edebiyatın düşünsel ve yaratıcı yordamından devşirebileceğimizi düşünüyorum. Edebiyatın kurmaca dünyasına mündemiç düşünsel yaratıcılık ve edebiyatın kuşku² özellikle toplumsal cinsiyetin analitik bir kategori olarak ele alınışının yanı sıra nasıl bir iktidar rejimi ortaya koyduğunu anlamamız için önümüze çok katmanlı bir alan açar. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Bir metnin hangi anlatısal araçlarla nasıl bir kendilik kurgusu ve duygu yarattığı üzerinden kadınlık, erkeklik, farklı öznellik ve nesnellik kategorilerini ve bu noktada dayatılan hegemonik yapıyı okuyabilmek, hayata katılmada erilleşmeyi ve-

1. Kübalı fotoğraf sanatçısı.

2. Sema Kaygusuz’un Kadın Yazısı Festivali’nde sunduğu “Edebiyatın Kuşku” adlı konuşmasına bakılabilir. www.youtube.com/watch?v=s7o1mTfXISg.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://arney.org>

ya eril aklın hegemonyasına girmeyi reddetmek demektir. Bu yanıla edebiyat cinsiyetçi, mizojinik, homofobik, insanmerkezci, türücü gibi düalist tezahürleri yerle yeksan etmemizi imkânlı kılar. Bizi özgürleştirir.

Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları sözünü ettiğimiz cesaret ve yaratıcılıkla örülen bir yüzleşmenin ortak sesi olma niyetiyle yola çıktı. Hazırlık aşaması yaklaşık iki yıl süren bu kitap büyük bir emeğin, yardımlaşma ve ortaklaşmanın ürünüdür. Kitap için sevgili Sema Kaygusuz ve Müge Gürsoy Sökmen ile çalışmaya başladığımızda kafamızda 1950 sonrası Türkçe edebiyatta kültürel, toplumsal ve tarihsel akışta toplumsal cinsiyet, temsil ve etik meselelerine ilişkin esasen nelerin görmezden gelindiği, nasıl bir gaflete düşüldüğüyle ilgili çok sesli, çok dilli yazılar yazılması gerektiği vardı. Büyük anlatıların içinden toplumsal cinsiyet odaklı ve feminist eleştirinin bize sunduğu müthiş imkânlarla olanı değil olmayanı yani bir ıskalanışı ve gafleti çekip gözler önüne serdiğimizde ne olacaktı? Her türlü mutlak, otoriter, monolojik ideoloji ve söylemler ile sarmalanmış gafleti çıplak bıraktığımızda baskılanmış ve marjinalleştirilmiş her tür sesin işitilebildiği diyalojik bir zeminde buluşabilecek miydik? Bu tahayyüle yönelik bir çaba olan bu kitap, hiyerarşik, cinsiyetçi, homofobik, türücü düzenin kesintiye uğrayarak gaflet uykusunun çatallaştığı, başkalaştığı, dönüştüğü safhaları gözler önüne seriyor.

Gaflet, aynı zamanda Sibel Irzık ve Jale Parla'nın 2004 yılında derledikleri *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* ve Zeynep Ergun'un 2009'da çıkan *Erkeğin Yittiği Yerde* kitabı gibi kıymetli eserlerin birikiminden beslenerek onların bıraktığı yerden tartışmayı devralmaya çabılıyor. Irzık, Parla ve Ergun feminist kuramın sadece birinci (Liberal feminizm çerçevesinde hukuki engeller, seçme seçilme hakkı, mülkiyet hakkı) ve ikinci (1970'lerde kadın hareketlerinin en yoğun yaşandığı dönemlerde patriyarkanın tanımı, kadınlara karşı sistematik olarak yapılan sömürü, baskı ve dışlamaya son vermek için erkek egemen sistemin

sorunsallaştırılması) dalgasının açtığı dinamizmi Türkçe edebiyat ve eleştirisiyle buluşturmakla kalmadılar. Birinci ve ikinci dalga sonrasındaki kadınlık ve erkeklik kurgularından geçen farklı kimlikleri, tezahürleri, çelişkileri de ortaya koydular. Örneğin *Erkeğin Yittiği Yerde*'de İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk ve Elif Şafak incelemeleri üzerinden Ergun'un şu tespitleri adeta yirmi birinci yüzyıl feminist manifestosu niteliğindedir:

İçinde yaşadığımız bu erkek egemen, ataerkil, sömürücü yapının, bu ölümcül sistemin mutlak doğru ve değiştirilemez olmadığını, çevremizi kuşatan, içinde boğulmakta olduğumuz düzenin bir kurgu ve kurmaca olduğunu biliyoruz. Biz bilmiyorsak, farkına varmadıysak da yazarlarımız, sanatçılarımız bize içinde sıkıştığımız kurumların çarpıklığını gösterecek güce ve imgeleme, başka metinlerin mümkün olduğunu söyleyecek öngörüye sahipler. Seçeneğimiz var. Farklı metinleri görebilmemiz, mümkün olabileceklerini düşünmemiz yeterli. Erkeğin metni iflas ettiğinde başka yönlere dönmemiz gerekiyor. Erkeğin yittiği yerdeyiz ... Erkeğin yittiği yerdeyiz ama erkeğin yittiği yerde ve zamanda kadın da yiter. Belki o yerde ve zamanda, toplumsal cinsiyetlerin, etnik ve ırksal farklılıkların, sınırların, sınıflandırılmaların, açgözlü sömürünün ortadan kalktığı yerde yeni bir yaşam biçimi mümkün olur. (2009: 494-95)

Ergun'un yukarıdaki tespitinde ve kitabın genelinde erkek özne tarafından kurgulanmış yaşamların ve edebiyatın içinde erkek olma sürecinde, erk sahibi olmak için verilen savaşlarda erkeğin yittiği vurgulanır. Ergun "Erkeğin yittiği yer özlenen bir yer," der ve devam eder: "Bundan kastım şiddet yanlısı güç için savaşan erkeğin yitmesi."³ Ergun'a göre bu yitmiş kadını da içine alır, zira kadın da erkeğin kurguladığı bir dünyada yaşamaya mecbur bırakılmıştır. Kadın erk savaşında çoktan bütünüyle yitmiş midir veya yitcek midir? Bu sorular ve daha nicesi geçtiğimiz 2018 yılında Türkiye'de ilk kez düzenlenen, edebiyat ve toplumsal cinsiyetin ko-

3. Zeynep Ergun ile yapılan bir söyleşiden. Söyleşiye şulinkten ulaşılabilir: egoistokur.com/21-yuzyilda-turk-romani-erkegin-yittiği-yer-özlenen-bir-yer-mi/

nuşulup tartışıldığı Kadın Yazısı Festivali'nde⁴ de ince elenip sık dokunarak ele alınmıştır. *Gaflet*, Kadın Yazısı Festivali'ndeki tartışmaları ve soruları da bünyesine katarak toplumsal cinsiyet, edebiyat ve temsil konularını genişletme niyetindedir.

Ergun'un erk sahibi olma vurgusu, yazar ve eleştirmen Cary Wolfe'un insan tanımını bize yeniden hatırlatır. "İnsan söylemini, yani Aydınlanma ve mirasından aşına olduğumuz o yarattığı kastediyorsak elbette," der Wolfe ve devam eder: "Cogito, Kartezyen Özne, Kantçı rasyonel varlıklar topluluğu veya daha sosyolojik terimlerle, vatandaş, hak sahibi, mülk sahibi vs. olması hasebiyle erkek özne" (2010: 45). Ben bu yazımda hem Ergun'dan ilham alarak hem de Wolfe'un erkek özne tanımını çıkış noktası belleyerek bu öznenin nasıl bir iktidar rejimi ortaya koyduğuna ve içinde barındırdığı çelişkilere, "erkeğin ve kadının yittiği yer"e ve nihayetinde bu yerin kalıcılığına değiniyorum. Bu bağlamda Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) romanının sadece bir bölümünü feminist anlatıbilimin bize sunduğu yordam üzerinden inceliyorum. Esasen bu yazı erkek özneyi istisnai bir kategori olarak aşkınılaştırıp ötekiye dönük yaygın kibre odaklanıyor. Yazımın son kısmında ise önsöz gereğini yerine getirerek bu derlemedeki yazılara değiniyorum.

Birazdan açacağım ve yazarın erk kuyusu olarak nitelendirmeyi seçtiğim "liberal hümanist aşkınıcı mit"e seyirci kalmaya hiç de razı olmadığı için önemlidir güçlü edebiyat. Başka deyişle güçlü edebiyat, anlatış biçimleri, metinlerde yapılan benzetmeler, kullanılan kavramsal araçlarla gerçekliğin anlaşılmasında yeni kapılar açar. Tıpkı Eduardo Galeano'nun "Sözün Savunusu"nda belirttiği gibi güçlü edebiyatın en önemli işlevi bilinçleri tutuşturmak, gerçekliği açıklamaktır (2008: 22). Böylelikle bize sunulan gerçeklikte bir kırılma yaratarak esasen onun dönüşümünü sağlar. Bu yazı da böyle bir dönüşüme göz kırpmıyor. Özellikle Wolfe'un

4. Kadın Yazısı Festivali (İstanbul-Türkiye Edebiyatı Buluşması) geçmiş programına şu linkten ulaşılabilir: www.kadinyazisi.com/.

tanımındaki liberal rasyonel erkek öznenin kutsandığı alanlarda dişil, maddesel, tinsel, animist gibi öteki kendilik kurgularının karşısındaki görmezden gelişe ilişkin bir sorgulama ve düşünce adacığı benimkisi. Amacım çağdaş Türkçe edebiyatta liberal hümanist erkek özne imgesinin yüceltildiği temsillerin ayrıntılı okumasını ve eleştirisini yapmak değil. Zaman ve yer kısıtından dolayı böylesi bir uğraş bu yazının kapsamını maalesef aşar. Ancak liberal hümanizme kısaca şöyle değinebiliriz: Liberal hümanizm burjuva aydınlanma düşüncesinin şekillendirmesiyle birlikte İngiliz kültür araştırmalarında ve yazınında 1800'lerin başında ortaya çıkar. Hem felsefi hem edebi akım olarak ortaya çıkan liberal hümanizm erk sahibi öznenin yapabilirlik sınırlarını belirlerken ilkin onun ihtiyaçlarına cevap verir. Liberal hümanizm, öznenin (eril) birey olarak değerini biçip onun özgürlük ve mutluluk hakkını götürür. Bu anlamda sözde eşit olduğu varsayılan bireyler arasında yapılan toplumsal sözleşme olarak da tanımlanabilir. Eril öznenin felsefi, toplumsal, siyasi, ekonomik ve etik düşünce sisteminin merkezinde yer aldığı bir kendilik anlayışını savunur. Liberal hümanizm her şeyi gören eril özneyi tarihin merkezine çoktan oturtmuş ve onu tarihin ilerlemeci anlayışının biricik öznesi ilan etmiştir bile. Braidotti *İnsan Sonrası* adlı eserinde "Hümanizm Sonrası: Benliğin Ötesinde Yaşam" bölümünde her şeyin başında "onun" yani klasik erkek insan idealinin olduğunun altını çizerek şöyle der: "Hümanizm, kendi üzerine tefekkür eden aklın evrenselleştirici kudretlerine tekabül edecek şekilde belli bir Avrupa fikrini şekillendiren bir medeniyet modeline doğru tarihsel olarak evrilmiştir" (2014: 23-24).

Gerek kavramsal gerekse pragmatik düzeyde liberal eril öznenin bir türlü terk edilmek istenmemesi edebiyattaki cinsiyetçi sınır uçlarını tayin eder. Bu özneye mündemiç fallosentrik dilin dünya ile ilişkilenmede en tepede konumlandırılmış olması bu durumu koyulaştırır. Kadını erkeğin öteki'si olarak gören fallosentrik dil sistemi, kadının ikinci konumunu mesrulaştırmak isterken esasen dogmatik, katı ve hiyerarşik olarak yapılandırılmış Kartezyen dü-

şünce sistemini ve hâkim özneyi pekiştirir. Ataerkil düzenden beslenen hâkim özne Julia Kristeva'ya göre en belirgin biçimde modern romanın yetişkin dünyasını betimlemesinde görülür. Kristeva çocukluk dönemini geride bırakmış yetişkin erkeğin bakış açısını inceler. *Le Texte du Roman*'da modern romanın babaya ve babanın yasasına bağlı değerleri konu edip sorunsallaştırmaya başladığı an itibarıyla aklın öznesi olarak Batılı beyaz yetişkin erkeğe öncelik atfettiğinden bahseder (1970: 143-46). Kadın ise evcilleştirilmiş, bastırılmış ve kapitalist patriarka karşısında çocuklaştırılmıştır. Üstelik hümanist yetişkin erkek insan imgesinin idame ettirildiği noktada, bu imgeye uymayan her tür canlı cansız mevcudiyet, dışlama ve ayrımcılık pratiklerinden geçirilerek düzenleyici, kısıtlayıcı ve erk için araçsallaşan bir metafora dönüşmeye mecbur bırakılmıştır. Babaya bağlı değerler ile Batılı beyaz erkek imgesinin yarattığı bir biraderlik mefhumundan söz edilebilir pekâlâ. Biraderler, kadın öznenin sesini giderek kısarken aynı anda dünya üzerinde bu yapıya girmeyen öteki mevcudiyetlerin (insan olmayan hayvanlar, insan dışı canlılar, normatif kalıplara sığmayan "queer" bedenler gibi) haklarının tanınmasına da pek imkân vermezler. Erk kuyusu kazılmıştır bile. Kuyuya atılanlar vardır; bizim de kuyudan çıkarmak istediklerimiz. Bu bağlamda ilkin *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Gülcihan'dan başlayalım. Ardından Pamuk'un kuyusunda biriken tortuyu kaldırmaya çalışırken hiyerarşik düşünmeyi nasıl sarsabileceğimizin imkânına bakalım. Feminist anlatıbilimin bize sunacağı metinsel açılmanın bu bağlamda norm bükücü ve aydınlatıcı olduğunu düşünüyorum. Erkek ve kadın yittiyse onları nerede bulabiliriz?

Kırmızı Oyunbozan Bir Feminist mi?

Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı kitaba adını ve resmini veren öznenen ziyade baba-oğul çatışması, baba-oğul olmanın sırları üzerinedir. Yazar olma hayali kuran ancak zengin bir jeoloji mühendisi olan Cem'in hayattaki yükseliş ve düşüşünü Yunan mitolojisinden Kral Oidipus ile İran'ın efsanevi Şahname'sinin kahramanı Rüstem ile Sührab'ın trajik hikâyeleri üzerinden okuruz. Bu yazı bu mitolojik hikâyelere ve anlatıdaki rollerine odaklanmıyor; yineleyeceğimiz gibi romanın sadece bir bölümünün izini sürüyor. Pamuk romanı iki bölüme ayırır ve metnin büyük bölümünü Oidipus hikâyesi üzerine kurgular. Birkaç kez hapse girmiş ve 12 Eylül 1980 darbesiyle işkence görmüş devrimci eczacı baba, Cem ile annesini terk etmiştir. İlk bölümde Cem'in bu terk edilişle başa çıkmasına, ekonomik sıkıntı nedeniyle çeşitli işlerde çalışmasına tanıklık ederiz. İlk Cem, İstanbul'a çok uzak olmayan yaklaşık altı bin nüfuslu kurmaca Öngören kasabasına on beş dakika mesafedeki bir fabrika arazisinde kuyucu Mahmut Usta'nın yanında kuyucu çırağı olarak çalışmaya başlar. Cem'in bir baba arayışı, biyolojik babanın evi terk etmesinin ardından giderek yükselen bir sayıklamaya dönüşür. Tahmin edileceği gibi Mahmut Usta bu baba figürü için en elverişli hedef haline gelir. Cem'in başka bir baba bulma isteği, esasen kendini liberal aşkın özne olarak inşa etme arzusudur. Bunu en iyi biçimde Cem'in Mahmut Usta'ya hem hayran kalmasında hem de ona öfkelenmesinde görürüz: "Mahmut Usta babamın hiç yapmadığı gibi benimle ilgileniyor, hikâyeler anlatıyor, dersler veriyor ve ikide bir, iyi miyim, aç mıyım, yoruldu mu diye soruyordu. Ustamın azarları bu yüzden mi beni çok öfkeliendiriyordu ... Hem ona itaat edip dediğini yapıyordum hem de ona öfkeleniyordum" (Pamuk 2016: 31). Tam da bu yüzden tıpkı Oidipus hikâyesindeki gibi babayı bulup onu öldürerek kendini var etmelidir Cem. Pamuk'un babanın kendi oğlunu öldürdüğü Rüstem ile Sührab hikâyesi üzerinden

gitmeyip Oidipus'u odak noktasına alarak ilerlemesi belki de bu yüzdendir. Batıya ilişkin Oidipus kompleksinde Batılı oğlun büyüme için aşması gereken bir engeldir baba. Rüstem hikâyesinde ise, bunun tam tersini görürüz. Oğulun içsel büyüme yolculuğuna çıkabilmesine imkân tanıyan bir baba figürü vardır. Doğulu baba oğlunun özgürleşme hikâyesine karışmaz ancak onu bir kaza sonucu öldürür. Pamuk, Ece Ayhan'ın "Mor Külhani" şiirindeki "Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler" (1994: 124) dizesine gönderme yaparcasına oğulluktan çekilmeyen Batılıyı öne çıkarır. Batılı oğul kendini var etmelidir. Doğulu erkek özne ise bu topraklarda gözden çıkarılmalıdır Pamuk'a göre.

Ancak kendini var etme meselesi sanıldığı kadar pürüzsüz değildir. Zira meseleye bir de yakıcı-yıkıcı aşk hikâyesi ile ardından "talihsiz" bir kaza eklenecektir. Bu bağlamda Cem'in tutulduğu ve hayatında ilk kez birlikte olduğu kadın, Kırmızı Saçlı Gülcihan'ın Kristeva'nın sözünü ettiği baba yasası ve hâkim özne üzerinden nasıl temsil edildiği üzerinde durmak gerekir. Esasen Gülcihan bir gezici çadır tiyatrosu olan "İbretlik Efsaneler Tiyatrosu"nda oyuncudur ve bir devrimci grubun üyesidir. Geçmiş ve şimdi arasında dokunan romanda, 1980'lerin epeyce çalkantılı, acımasız ve tekinsiz zamanlarına döneriz. O tarihte Gülcihan üyesi olduğu devrimci gruptan, evli ve çocuklu Akın'la gizli bir ilişki yaşıyor. Ancak bu ilişkinin sonu iyi bitmez. Akın evine, karısına ve çocuğu Cem'e döner (Daha sonra şunu anlıyoruz ki baba Akın Cem'i ve annesini bir daha dönmek üzere terk edecektir). Bu hazin aşkın hemen ardından darbeye birlikte Gülcihan'ın "devrimci bir kadın" olarak yalnız kalamayacağına karar veren devrimci biraderlerden Turhan araya girer. Gülcihan ile Turhan evlenirler. Ancak bu aşkın da sonu pek mutlu bitmez. Zira Turhan, Gülcihan'ın önceki aşkı Akın'ı hazmedemez ve yaşantılarından kavga gürültü eksik olmaz. Turhan bir çatışmada ölünce Gülcihan yine yalnız kalır. Çözüm ise yine "sağlam, koruyucu ve güvenilir kapı" evliliktedir. Evlilik kurumu olmaksızın Gülcihan bir devrimci kadın olarak yoktur; yersiz yurtsuzdur sanki. Kate Millett,

aile ile toplum arasındaki ataerkil ittifaktan söz ederken aile, ataerkil bir biçim içindeki ikinci ataerkil birimdir der ve aile ile toplum arasındaki sıkı işbirliğine, birbirlerini nasıl etkilediklerine vurgu yapar (2011: 60-65). Dolayısıyla yaşamın neredeyse bütün toplumsal ve kültürel alanında erkek egemen bir yapı hâkimdir. Gülcihan'a bu noktadan dönecek olursak, erkek egemen yapının dışında pek resmedilmediğinin farkına varırız. Öyle ki evlilik mutluluk vaadine dönüşür romanda. Sara Ahmed, *Mutluluk Vaadi* kitabının "Oyunbozan Feministler" isimli bölümünde "Eşit olmayan bir emek dağılımını meşru kılmanın en iyi yolunun o emeğin insanları mutlu ettiğini söylemek" olduğundan bahseder (2015: 83-85). Eşit olmayan emek dağılımı yani ataerkil yapının içinde çocukluğumuzdan bu yana, içinde konuşlandırılıp büyütüldüğümüz cinsiyetçi "evcilik" oyunları nedeniyle mutluluğun bir nevi evlilikle ilişkilendirildiğini biliriz. Eşit dağılmayan fiziksel ve duygusal emekten geçen evlilikler, Gülcihan için ironik biçimde mutluluğun anahtarına dönüşür. Ancak beklenen mutluluk her da im beklenecektir. Gülcihan bu yapı içinde yapabildiği tek şeyi yapar: "İtfaiye arabası rengi ile turuncumsu arası bir kırmızıya" boyatır saçlarını. Kırmızı saçın Cem'in ve biraderlerin gözünde şehvet uyandırması ve seksi bulunması kaçınılmazdır. Pamuk, kırmızı saçın etrafını saran gizemli "cazibe" ile kadınlık kurgusunu cinselliğin, şehvetin, arzu ve isteğin normatif kodlarına hapseder. Kırmızı saç, Sara Ahmed'in deyişi ile "oyunbozan bir feminist" temsil olarak okumak istesek de, Gülcihan'ın metinsel sesinin genel olarak nasıl dağıldığını düşündüğümüzde böylesi bir istek pek gerçekçi görünmez. Kırmızı saçlı kadın yani Gülcihan, yazarın erk kuyusuna itelediği ve onu hep orada tutmak istediği bir mutluluk vaadine dönüşür.

Kuyuya Düşenler, Kuyudan Kurtulanlar

Kuyuyu bu yazıda kullandığım dar anlamıyla zihnimizde evirip çevirirken Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unda Mümtaz ile İhsan arasında geçen meşhur diyaloglardan birini anımsamadan edemeyiz sanırım: “Bir insanda fazla gecikilmez birçok şeyler gibi insanlar da kuyuya benzer. İçlerinde boğulabiliriz. Arasından geç, git. Bir fikrin etrafında düşüncenin hür oyunlarını dene” (Tanpınar 2000: 268). Buradaki kuyu, kişisel ve toplumsal mirastan süzülen tecrübeyle birlikte insan öznenin derinliğine, karmaşıklığına ve kuyunun katmanları gibi bölünmüşlüğüne vurgu yapar. Kuyu metaforik anlamda, evrensel aklın öznesinin varoluşuna işaret ederek öznenin kendini gerçekleştirdiği / gerçekleştiremediği alanı gösterir. Bireyin kendini gedikleriyle, fazlalıklarıyla, budadıklarıyla gerçekleştirdiği varoluş mücadelesinin bir taşıyıcısıdır. Yine *Huzur*'da Nuran'ın kızı Fatma'yı, tam da babasını Emma ile görmesinin ardından, mekân olarak kuyu başında buluruz. Fatma'nın kuyunun çevresinde bir oyun tadında fır fır döndüğünü ve esasen bir sinir krizi geçirdiğini biliriz. Bu yanı sıra aslında eksik anne-babadan sanrı, sayıklama ve abuklama ile özgürleşeceğini ve kendi içindeki dehlizleri keşfedeceğini umarız. Ancak şunu da eklemekten edemeyiz. Kuyu hiç de masum ve steril değildir, tam aksine toplumsal cinsiyetin şekillendirdiği güç ve iktidar rejiminin bir parçasıdır. Zira çoğu durumda kuyunun yanından geçip giden ve Tanpınar'ın ima ettiği gibi akıllı özgürleştiren Fatma gibi “sinir krizi eşindeki kadınlar ve çocuklar değil”, Kartezyen doktrin ile çizilmiş mükemmel erkek öznedir. Bu özne yasa belirleyici sesi ile kuyuyu kazar ve dile getirmekten imtina ettiği veya görmek istemediği ne varsa birbiri ardına kuyunun içine atar. Burada kuyudan yükselen seslere kulak kabartmak, egemenin sesini ve alışlageldik değer dünyalarını eğip bükmek için önemlidir. Erk için tıkrık işleyen kozmosun sekteye uğraması tam da bu noktada görünür olacaktır.

Kırmızı Saçlı Kadın'a dönersek, Cem'in ilk bölümün sonunda kendi erk merkezini belirlemek adına yaşanan bir "kaza" sonucu Mahmut Usta'yı kuyunun dibinde ölüme terk ettiğini görürüz. Romanda esas hikâye bir kuyunun, bir su kuyusunun etrafında şekillenir. Kuyu, okuru bilinçdışının katmanlı dehlizlerinden geçirerek son sayfaya kadar romana hâkim olan bir arayışın metaforu haline gelir. Cem bir arayıştadır ve Mahmut Usta'nın kendine has ve sezgisel yöntemi rehberliğinde kuyu kazmanın inceliklerini öğrenir. Kuyuya iner, hiç gelmeyecek ama inatla, sabırla beklenen suyun peşine düşerken başka mevcudiyetlerin hayaletleriyle çarpışır:

Daha aşağı inerken korkuyordum. Tek ayağım boş kovanın içinde, iki elimle ipi sıkı sıkı tutarak kuyunun gittikçe karanlıklaşan dibine yaklaşırken beton duvarın yüzeyinde kısa sürede belirmiş çatlaklar, örümcek ağları ve tuhaf lekeler gördüm. Telaşlı bir kertenkelenin yukarı, ışığa doğru kaçışını izledim. Yüreğine beton bir boru soktuğumuz için yeraltı âlemi sanki bizi uyarıyordu. Her an bir deprem olabilir, burada, yeraltında sonsuza kadar gömülü kalabilirdim. Bazan yeraltından boğuk, tuhaf sesler geldiğini işitiyordum. (Pamuk 2016: 79)

Jale Parla *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret* adlı eserinde Pamuk'un kuyu metaforunun izini *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'ya kadar sürerken şunları söyler:

Demek ki kuyu figürü felsefi, kültürel, toplumsal, edebi açılımları olabilecek bir figür ... Kuyu, *unheimlich*; yani tekinsizdir. Aslında en derine bastırduğumuz, en çok bizden, en tanıdık, en bize yakın, hatta ait olan. Kuyularda "*unheimlich*/tekinsiz" gizlenir ... Kuyu ayrıca Boğaz'ın dibini düşünürsek özellikle (*Benim Adım Kırmızı*'da Pamuk boğazdan da kuyu diye bahseder; en azından Kara'ya öyle gelir), tarihin kazılmayı bekleyen tekinsiz atığının kuyusudur. İnsanların bencilliği ve acımasızlığının, kişisel kinlerinin, hesaplaşmalarının, kısaca birbirlerine kazdığı kuyuların da. (Parla 2018: 37)

Parla'nın incelikli biçimde tekinsizlik mefhumuyla birlikte incelediği kuyu imgesinde insan doğasının bencilliği ve tarih vurgusu önemlidir. Zira, yukarıda bahsedilen Pamuk romanlarını da dü-

şündüğümüzde, tarihi kazan veya kazacak olanın yine erkek aklın öznesi olduğunu anlarız. Bu noktayı yine Braidotti'den devşireceğimiz kuramsal cesaretle irdeleyelim. Braidotti, erkek öznenin bütün ötekilerin kendisi üzerinden değerlendirilmesini, düzenlenmesini ve belli bir toplumsal mevkiye yerleştirilmesini sağlayan sistematik bir tanınabilirlik standardını ifade ettiğini söyler (2014: 36-41). Bu anlamıyla normallik, olağan oluş ve normatif oluşun imlendiği ve yine Braidotti'nin deyişiyle "toplumsal sözleşme halini almış tarihsel bir erkek özne" inşasından söz edebiliriz. Pamuk tekinsiz atıkların kuyusunu bu normativite inşası içinde kazar. Ancak şunu söylemeden edemeyiz. Özneyi yöneten kuyunun ta kendisi ve çıkması inatla, sabırla beklenen su değil midir burada? Bir önceki alıntıda, Cem'in kuyunun sesini dinlediği, beton borunun insan tahribatını yine insana geri püskürtmek istediği an bize önemli bir şeyi fısıldar. Kuyuya her inişte, her kazma eyleminde ele gelen su değil çamurdur. Ele gelen o çamur ve hâlâ çıkması beklenen şey (su), egemen eril aklın ve aşkınlığın tehir edildiği o kısacık parlamaya işaret etmez mi? Aydınlanmacı ve evrenselci eril öznenin belki de o kadar aşkın olmadığını fısıldar bize bu tehir anı. Hatta bu fısıltıyı metindeki bir ıskalanış ve vazgeçişle ilişkilendirmek mümkündür. Ben bu vazgeçişin, ötekinin, dişil imgenin ve animizmin infilak ettiği oyunbozan feminist bir an olarak yeniden okunmasını öneriyorum.

Bu önerimi esasen feminist anlatıbilimin bize sunduğu imkânla kısaca ortaya koymaya çalışayım. Anlatıbilimde özellikle 1980'lerin sonunda eril merkezli yapısalcı yaklaşımları ve modelleri eleştiren ve fallosentrik yapısalcı örgüleri yakın okumaya tabi tutan feminist anlatıbilim, toplumsal cinsiyet kuruluşunu anlamamız için anlatının esas rolüne bakmamız gerektiğini ileri sürer.⁵ Metinsel sesin ve metinsel otoritenin toplumsal cinsiyetten ba-

5. Bu yazı zaman ve yer kısıtı nedeniyle feminist anlatıbilimin ayrıntılı tartışmasına yer vermez. Feminist ve queer anlatıbilim tartışmaları için Susan Lanser'in (1986) yanı sıra bkz. Warkol 2002: 229-49, Rönge 2015: 334-39, Page 2007: 189-203.

ğimsız olmadığının ve dolayısıyla toplumsal cinsiyetten ayrı incelenemeyeceğinin altını çizer. Karakter özelliklerine, anlatıcı seslerine, metinsel sıçramalara ve sürprizlere, zaman-mekân uzantılarına ve bütün bu öğelerin birbiriyle çapraşık ve çok yönlü iletişim biçimlerine bakarken, önden verili heteroseksizm çerçevesini kabul etmememiz gerektiğini vurgular. Anlatılarda esasen ne bastırılmıştır ve marjinalleştirilmiştir? Özellikle Susan Lanser'in "Feminist Anlatıbilime Doğru" makalesi "yüzeydeki metin" (*surface text*) ve "alt metin" (*subtext*) formülasyonu ile bu yeniden bakışın en önemli hatlarından birini oluşturur. Lanser yüzeydeki metni dilin duyumsal ve "dişil" yönüyle, hatta zaman zaman heteroseksizm örgülerinden kurtulamayarak kırılganlıkla kendi kendini yok eden dişil yönle ilişkilendirirken, alt metni erkek egemen otoriteyle bağlantılandırır (1986: 341-63). Bu iki ögenin ilişkisel olarak okunması farklı anlamları ortaya döker. Ekseriyetle alt metnin eleştirel yakın okumasının yol açacağı bir patlamadan, fazlalıktan (*excess*) bahseder Lanser. Bu patlama ve fazlalık metinde neyin söylenmediğini görünür kılar Lanser'e göre. Lafı çok uzatmaksızın *Kırmızı Saçlı Kadın*'a dönecek olursak, metinde Gülcihan özelinde tematik bir örgü olarak okurun önüne çıkan heteroseksist mutluluk vaadini yüzeydeki metinle ilişkilendirmek mümkündür. Pamuk, bile isteye Gülcihan'a mutsuz bir son biçerek yüzeysel mutluluğa ilişkin sahteliğin altını çizer. Gülcihan tam da bu nedenle ancak bedeni üzerinden temsil edilir metinde. Gülcihan, norma direniş gibi görünen kırmızı saçına veya tiyatro sahnesindeki fütursuz performansına karşın heteroseksist ve Oidipal örüntünün dışında resmedilmez. Başka deyişle Pamuk, onu bedenden ibaret sanma tuzağına düşer belki de. Cem ise akli ve baba mefhumu etrafındaki hür düşünceleriyle temsil bulur metinde. Zaten roman bu örüntü üzerine kuruludur. Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin analitik bir kategori olmasının yanında bir iktidar rejimi inşası olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Gülcihan'ın romanın sonunda Cem ve babasını bir araya getirmek amacıyla ilk ağızdan anlatıcı olarak karşımıza çıkmasına karşın, onun gözü yaşlı ve kaderci

temsili toplumsal cinsiyet ile anlatının rolünün ne denli iç içe geçtiğini bir kez daha vurgular.

Biraz önce önerdiğim oyunbozan feminist infilak ânını Lanser'in formülasyonu ile birlikte okumanın verili heteroseksist anlatımın karşısında farklı bir kapı açacağını umuyorum. Bu infilak ânını en dolaysız yoldan alt metnin deşilmesiyle ortaya çıkan bir fazlalık olarak okumanın mümkün olduğunu düşünüyorum. Bu fazlalıkta konuşlanan ise romanda esas olarak dile gelmeyen, söylenmeyendir. Neyin var olduğunu değil neyin yok olduğunu yakın okumaya tabi tutmak önemlidir. Yani kronolojik zamanın kırıldığı noktada, doğrusal olmayan ve hatta “queeresk” diyebileceğimiz ele yapışan o çamur zamanında metinde yer almayan farklı bir şey ortaya çıkar. Eril öznenin beklediği şey ele gelmez. Ancak kuyuya inildikçe ele gelen çamur hem özneyi afallatır hem de ilerlemeci zaman anlayışını sekteye uğratar. Burada eril özneye atfedilen aşkınlık vaadinin de usulca toprağa döndüğünü duyumsarız. Kuyudan çıkarak ele yapışan çamur, içindeki bütün canlı cansız organik maddelerle birlikte bir şeyi söyler belki de: Erkek egemen aklın aşkın öznesinin bölündüğünü, çatallandığını, kendisini çeşitlendirdiğini, uzamsal ve zamansal çoğullaştırdığını.⁶ Belki de tıpkı Ergun'un vurguladığı gibi erkeğin yittiği yerdeyizdir. İşte romanın zikretmediği ama etrafına saçtığı dişil imge⁷ tam da burada tezahür eder. Ötekiye dair söylenmemiş ne varsa tam da burada parlayıverir. Bu okumanın haddinden fazla yorum içerdiği elbette düşünülebilir. Hatta feminist anlatıbilimi ve özellikle Lanser tam da bu açıdan, formülasyonunun ucu çok çekilebileceği nedeniyle eleştirilmiştir de. Kimi zaman ele avuca sığmayan böylesi bir oku-

6. Gilles Deleuze felsefesinde sabit özne-nesne ilişkisinden kopan özneoluş'a göndermedir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Deleuze 2006: 117, Karadağ 2014: 50-83.

7. *Yer Değiştiren Gölge*'de Nurdan Gürbilek'in Yusuf Atılgan'daki yazı ve anlamdan söz ederken kurduğu şu cümle benim için aydınlatıcı olmuştur: “Öznenin iç yaşantısına bağlı bir edebiyatın, bu yaşantıya bağlı kalabilmek için vazgeçmek zorunda kaldığı dişil imgezdir. O, geniş, kesif, doğurgan dilye, doymuş, doyuran, velut üslup” (1995: 51).

manın edebiyat ve temsil meselesinde ve nasıl bir temsil sorusunda, normativite dışı anlayış ve elbette feminist bilinç ile şekillenen önemli bir farkındalığa kapı araladığını düşünüyorum. Bununla birlikte, Pamuk bu infilak ânını ehemmiyetsiz bir kıvılcım olarak gözümüzün önünden uçuşturur. Çamur zamanı firaridir romanda. Cem'in benliğini ele geçirmez. Geriye kalan ise çamur zamanıyla birlikte düşünebileceğimiz atıktır:

Mahmut Usta İstanbulluların yüzyıllardır kuyulara attıkları, sakladıkları şeyleri saymayı da çok severdi. Kılıçlar, kaşıklar, gazoz kapakları, lambalar, tüfekler, tabancalar, oyuncak bebekler, kafatasları, taraklar, nallar ve en akla hayale gelmez şeyleri bulmuştu eski kuyularda. Belli ki bunların bazıları susuz, kör kuyulara saklamak için atılıyor, sonra da yıllarca, yüzyıllarca unutuluyordu. (Pamuk 2016: 60)

Burada nesnelerin özel alandan çıkartılıp adeta kamulaştırılarak Mahmut Usta ve Cem gibi kuyu kazıcılara emanet edildiğini görürüz. Nesne artık bizim dışımızdadır. İstenmeyen olmaya, atık olmaya hapsedilir. Peki ama niçin? Atık meselesinde Italo Calvino'nun *San Giovanni Yolu*'ndaki "La poubelle agréée" denemesini hatırlamak burada elverişlidir. Calvino atık ve çöp boşaltma işini önemseydiğini söyler. Evdeki küçük çöp sepetini (*poubelle agréée*) boşaltırken gereksiz ve atık saydığı nesnelerden kurtulmaya yalnızca hijyen ve sağlık açısından bakmaz. Bu işleri bir arınma meselesi olarak görür. Bu arınmanın da insanı "insan" tutan bir tarafının olduğunun altını çizerek şöyle der: "Birebir poubelle'in içindeki atıkların mı söz konusu olduğu, yoksa bu atıkların olası başka herhangi bir atığıma mı gönderme yaptığı önemli değil; önemli olan, bu günlük hareketimle, daha önce benim olan bir parçadan—yaşamın ölü derisi, krizaliti ya da sıkılmış limonu— ayrılma zorunluluğuna uyuyor olmam, geriye yaşamın özü kalsın diye, yarın her ne isem bütünüyle (kalıntılar olmaksızın) onunla özdeşleşebileyim diye" (Calvino 2008: 38). Calvino'dan yola çıkarsak, ben ile öteki, ben ile atık arasında kalın bir çizgi çizilir. Atığı atık yapan onun doğasına dair belli bir kullanım veya ömür süresi değildir.

Atığı atık yapan bizim onunla kurduğumuz fiziksel ama en çok da duyumsal ilişkidir. Zira, arzunun suyunu bir kere sıkıp attıysak eğer, nesne istenilen özelliğini yitirerek elden çıkarılması gereken o tuhaf şey haline gelir. Nesnenin istenmeyen biçimde tensel olarak bize yakınlığı esasen kendiliğimizi ve biricikliğimizi de tehdit altında bırakır. Elbette bizim tertemiz ve biricik kalmamız adına, tam da bu noktada kendiliğimizin korunması için dünyamızdan başka bir dünyaya göç etmelidir atığımız; o veya bu şekilde ister bile isteye ister kazara kuyunun dibini boylamalıdır. İlginçtir ki romanın ikinci bölümünde bu atıkları pek göremeyiz, duyamayız. Ne yazarın görüş alanındadırlar artık ne de karakterlerin. Karakterler hayata bağlılık hislerini ortak bir dünyaya, başka ruhlara göçmeye ve diğerkâmlığa göre değil, Kartezyen düşüncenin bir-birinden yalıtıldığı doğa ve insan, akıl ve ruh, özne ve nesne ikiliğine göre düzenlerler. Böylelikle bireyciliğin, erkek insan imgesinin tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş söylemsel oluşumunu ke-sintiye uğratmazlar. Aslında, bu oluşumdan kati suretle vazgeçme fikri de ironik olmaya mecburdur; zira bireycilik baskındır. Cem'in Mahmut Usta'yı bir anlamda atıkla birlikte düşünmesi tam da bu yüzdendir. Cem'in Mahmut Usta'yı kuyunun dibine atılmış bir eşya gibi bırakması daha önce de söz ettiğimiz gibi erkekliğini, kendiliğini yeniden inşa etme arzusundan, döküntü tarafından ve en önemlisi yersiz yurtsuzluğundan kurtulmak istemesinden kaynaklanır. Oysa Pamuk bireyciliğin ötesini de görebilen bir yazardır. *Kara Kitap*'ta Boğaz suyunun çekildiği ânı kaleme alırken Marmara'yı imparatorluklar arasında konuşlanan ve çok uzun zamana yayılan duyumsal kocaman bir arşiv olarak betimler. Tam bu noktada Boğaz'ı önümüze koyar ve bize deniz tarihtir⁸ işte dedirtir. Veya *Kar*'daki dolu dolu düşen kar tanelerinin dramatik bir ironiyle görünür kıldığı Osmanlı-Rus-Ermeni mimarisinde nice-dir konuşlanan ama konuşamayan ve konuşulmayan onca bedeni,

8. Saint Lucialı yazar ve kırsal Denek Walcott'un "The Sea is History" şiirine gönderme.

travmatik izi ve mevcudiyeti bize hatırlatır. Dahası, karın olanca beyazlığıyla Kars'ı yutarak roman karakterlerini belli bir zaman-mekâna çivilemesi, onları yönetmesi, hatta deyim yerindeyse elinde oynatması da Pamuk'un kaleminden çıkmadır. Ancak ben bu müthiş cezbedici anlatı anlarının da tıpkı çamur zamanı gibi biraz firari olduğunu düşünüyorum. Eril öznellik kurgusunun genişleyerek animist bir oluşa açıldığı bu noktalar birleşip de daha kucaklayıcı bir temsile dönüşmez. Dolayısıyla söz konusu metinler, her ne kadar kusursuz görünseler de, bir yanıyla hep eksik kalacaktır. Ben bu metinleri tam da bu nedenle bitmemiş bir hikâye, ötekiye ilişkin örtük hiyerarşik bir kendilik kurgusu olarak okuyorum.

Artık şunu sorabiliriz: *Kırmızı Saçlı Kadın*'in sonunda Cem'in tıpkı mitolojideki gibi kendi oğlu Enver tarafından aynı kuyu başında "kazara" öldürülmesi neye işaretler? Erkek egemen özne, babayı yani Tanrı'yı öldürmekle birlikte kendini nereye çarpmıştır, yitmiş midir sahiden? Veya katı bir erkek imgesinden başka bir oluşa sıçrayabilmiş midir? Ben bu öznenin yittiğinden hâlâ biraz şüpheliyim. En azından bu yitişin kalıcılığından şüpheliyim. En nihayetinde romanda, iktidarı belirleyen yetki ve sorumluluğa sahip erkek özne çoğu kez üstkurmacanın elverişli imkânından beslenen tok sesli yazarla birleşmiyor mu? Bu birleşmeyle birlikte aklın evrenselleştirici kudretlerine tekabül eden erkek egemen imge yaşamı sınıflandıran bakışıyla yeniden ve yeniden agoraya çıkmıyor mu? Sonunda çoğu durumda yenik olsa ve o tuhaf kırılganlığa da sarılsa, yitmiş bir yerden de bize seslense, özne yine ayağını agoraya uzatmıyor mu? Nihayetinde *Kırmızı Saçlı Kadın*'da bütün hikâyeyi Enver yazacak ve kitaba dönüştürecek ve Gülcihan'a kahraman olmak değil ağlamak kalacaktır.

Romanda izini sürdüğüm noktalar bu yazının açılması için sadece bir örnektir. İlerleyen sayfalarda *Gaflet*'in kendine mesele edildiği toplumsal cinsiyet, temsil ve etik karşılaşmasında açılan cinsiyetçi, homofobik, tüccar kurguların Türkçe edebiyatta kültürel, toplumsal ve tarihsel olarak ilmek ilmek nasıl örüldüğünü ele

alan ayrıntılı yazılar bulacaksınız. Irvin Cemil Schick, “Güngör Dilmen’in *Ben, Anadolu* Oyunu: Niyet Edilenler Kısmet Olmayınca...” yazısında Dilmen’deki kadın temsilinin izini sürerek kadının genellikle “bir erkeğin anası/karısı/kız kardeşi/kızı” olarak tanıtılmasına odaklanıyor. Aynı zamanda Anadolu’da yaşamış farklı kültür ve kimliklerin tektipleştirilen temsilini sorunsallaştırıyor. Senem Timuroğlu, “Anlatılan ‘Bizim’ Hikâyemiz Değil” yazısında Türkçe edebiyat tarihçiliğinin Tanzimat’tan Cumhuriyet’e geçerken, Osmanlı’da feminist bir hareket doğuran kadın edebiyatını hiçe saydığından yola çıkıyor ve 1950’den itibaren görülmeye başlayan kadın yazarlar kuşağının feminist edebiyat geleneği ve feminist politika ile kurduğu inişli çıkışlı ilişkiyi tarihsel bağlamda tartışıyor. Merin Sever, “Sınavı Geçemeyen ‘Büyük Yazar’: Kemal Tahir” yazısında Kemal Tahir’in “dönemini yansıttığı” şiarının ötesine geçerek romanlardaki dilin, karakterlerin ve olayların izinden gidiyor ve Tahir’in kadın ve kadın kimliği algısını, erkekliğe ve toplumsal cinsiyet meselesine bakışını irdeliyor. Damla Tezel, “Erkek Panayırı: İhsan Oktay Anar Romanlarındaki ‘Yokluk’” yazısında Anar’ın edebi dünyasında arka planda bıraktığı kadınların, kadınsı karakterlerin ve dışlanmış erkek hikâyelerinin izini sürüyor ve kadınsız tarih yazımının ataerkil perspektifini ortaya koyuyor. Jale Özata Dirlikyapan, “Tanpınar’ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar” yazısında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın metinlerini kendi üstüne kapalı bir “aygıt” olarak tanımlarken metinlerin yapısı içindeki libidinal enerjiyi açmlıyor ve yazarın kadınlık kurgusu/temsilini inceliyor. Fatih Altuğ, “Seyyal ve Çapraşık: Attilâ İlhan’da Cinselliğin Irk, Tür ve Etnisite ile Gırift Kesişimleri” yazısında Attilâ İlhan’ın birbiriyle bağlantılı metinleri olan *Hangi Seks*, *Fena Halde Leman*, *Haco Hanım Vay*’a odaklanıyor ve cinsel açıklığı savunan söylemleri incelerken eşzamanlı olarak cinsiyet, etnisite ve tür meselelerinde gizli kalmış gafleti ortaya döküyor. Sevcan Tiftik, “*Cehennem Kraliçesi*’nde Kayıp Gönderge: Beden” yazısında Selim İleri’nin Bodrum dörtlemesinin üçüncü kitabı olan *Cehennem Kraliçesi*’ndeki beden al-

gısı, cinsellik kurgusu ve normativite dışı temsili ele alırken özellikle kadın karakterlerin arzuları, cinsellikleri ve eğilimlerinin yazar tarafından nasıl kesintiye uğratıldığı üzerinde duruyor. Meltem Gürle, “Şule Gürbüz ve Varoluşa Dair Düşünmek” yazısında Gürbüz’ün *Zamanın Farkında, Coşkuyla Ölmek ve Öyle miymiş?* eserlerini “kendine dönük bir edebiyat” izleğinde değerlendirerek kadın karakterlerin niçin hep bir eksikliğin ifadesi haline geldiğini inceliyor. Bu bağlamda Gürle, Gürbüz’ün öykülerindeki varoluş ağrısının yüksek, kalın ve erkek sesi üzerinden dillendirildiğini söylerken “hayalet” kadın imgesini ve bunun getirdiği düşünce yordamlarını tartışmaya açıyor.

Özlem Öğüt Yazıcıoğlu, “*Masumiyet Müzesi: Hegemonik Erkeklik, Kurgulanan Gerçeklik*” yazısında Orhan Pamuk’un romanında toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkilerinin sınırlarını ve kurgulanmış performatif yanını ayrıntılı incelerken melodram türünü de ele alıyor. Tülin Ural, “Çok Derin, Fazla Sathi: 47’liler” yazısında bir kuşağın izini sürerken 68’li zihinlerde kadınlık ve erkeklik kurgularını Füruzan’ın 47’liler romanı üzerinden inceliyor. Şima İmşir, “Çeperi Yeniden Üretmek: *Kabuk Adam* ve ‘Afrika Dansı’nda Bir Söylem Olarak Afrika ve Karayipler” yazısında Sevim Burak ve Aslı Erdoğan metinlerinde Doğu’ya ilişkin söylemi, ideolojiyi ve beyaz erkek egemen inşasını irdelerken metinlerin egzotik söylemle tansiyonlu ilişkisi üzerinde duruyor. Ezgi Hamzaçebi, “Netameli Bir Yakınlık: Feminizm ve Türcülük” yazısında Latife Tekin’in *Muinar*, Mine Söğüt’ün *Deli Kadın Hikâyeleri* ve Şebnem İşigüzel’in *Kirpiklerimin Gölgesi* metnindeki kadınlık deneyimleri üzerinde duruyor ve aynı zamanda iktidar mekanizmaları tarafından farklı biçimlerde kırılanlaştırılan başka bedenlerin bu yapıtlarda nasıl temsil edildiğini inceliyor. Erol Köroğlu, “Yanlış Kızı Döven Baba-Eleştirmen: Elif Şafak’ın *Aşk*’ı Eleştirilebilir Bir Metin mi?” adlı yazısında Şafak’ın *Aşk* kitabına ilişkin eleştiri yazılarını değerlendirerek *Aşk*’ın anlatıbilimin yordamıyla incelenmesi gerektiğine vurgu yapıyor. *Aşk*’ın gömülü anlatıları ve pazarlama stratejisi üzerinden metnin nasıl okunması gerekti-

ğini ayrıntılı bir şekilde ele alıyor. Fatmagül Berktaş ise kitabımızın sonsözünü Hannah Arendt'in "sonradan düşünce" mefhumundan yola çıkarak yazıyor. "'Sonradan' Söz" yazısında *Gaflet*'in tarih, kültürel çalışmalar ve edebiyat alanlarında açtığı düşünce çağrışımalarını feminist kuram eşliğinde incelikli bir biçimde yorumlayarak kitabımıza konu olan meseleleri ve kitabımızın çerçevesini tam yerine oturtuyor.

Gaflet, agoraya çık(a)madan düşürülenleri, agoranın çeperinde gezinenleri, yekpâre olmayan temas ve temsil biçimlerini kendine dert ediniyor. İncelenen eserlerde kimi zaman örtük kimi zaman ise açıkça bağırان bir gaflete, toplumsal cinsiyet odaklı bir ıskalanışa ve yineleyeceğimiz gibi kültürel, toplumsal ve tarihsel bir yüzleşmeye ses oluyor. Dahası, kanonun ve özellikle feminist bilinçle şekillendiğini varsaydığımız metinlerin gafletini ortaya dökmekten çekinmiyor ve ilkin kendi gafletimizden başlamayı öneriyor. Bu kitabın oluşumunda başta da belirttiğim gibi Sema Kaygusuz'un ve Müge Gürsoy Sökmen'in emeği ve yardımı büyüktür. Sema Kaygusuz, bana bu kitap fikrini açtığında nasıl heyecanlandığını dün gibi hatırlıyorum. Ardından gelen ise hep birlikte düşünmek, zihinlerimizi, ruhlarımızı uçuşturmak ve kitabın çatısını oluşturmaktır. Bu süreçte kitaptaki yazarlarımıza yazıları, sabır ve hoşgöruları için çok teşekkür ediyorum. Agora taşlarını yeniden döşemek, hatta agora yakınlarındaki erk kuyularının içine ne düşmüş ne gizlenmiş diye çekip çıkarmak ortaklaşa başka bir yaşam biçimine ve oluşa göçmeye göz kırıyor. Judith Butler'ın şu sözleriyle bitireyim: "Bir başkasını tanıdığımızda, ya da tanınmayı talep ettiğimizde öteki'nin bizi biz olarak, çoktandır olduğumuz kişi olarak ... görmesini talep etmeyiz. Aksine, talep edişimizle, dilekçemizle yeni bir şeye dönüşürüz... Tanınmayı talep etmek ya da tanımayı teklif etmek, insanın şimdiden olduğu şeyin tanınmasını talep etmek değildir. Bir oluşu rica etmek, bir dönüşümü başlatmaktır, hep ötekiyle ilişki içinde geleceğe dair beklenti sahibi olmaktır" (2005: 57-58). Umuyoruz ki bu kitap Türkçe edebiyat ve eleştirisinde bir oluşa ve dönüşüme kapı aralamak adı-

na birçok düşünceye, kavramsal ve kuramsal yaratıcılığa ve girişime vesile olur. Son olarak şunu söyleyelim. *Gaflet*'in tematik izleğinde bu kitapta çok yer veremediğimiz daha birçok konu ve tür (şiir, öykü, gibi) yazılmayı ve çalışılmayı bekliyor. Bu kitap Türkçe edebiyatta bir eksikliğe işaret ederken ister istemez eksik de kalacaktır. Umuyoruz ki okurlar ve eleştirmenler bu eksikliğe sahip çıkarak onu geliştirecek ve tamamlayacaklardır.

Güngör Dilmen'in *Ben, Anadolu* Oyunu: Niyet Edilenler Kismet Olmayınca...

Irvin Cemil Schick

CUMHURİYET DÖNEMİ Türkiye Türkçesi edebiyatının en önemli, en üretken, en yaratıcı oyun yazarlarından biri Güngör Dilmen'dir (1930-2012). Dilimize *Midas'ın Kulakları*, *Kurban*, *Deli Dumrul*, *Canlı Maymun Lokantası* gibi ünlü oyunlar kazandıran Dilmen,¹ 1980'li yıllarda *Ben, Anadolu* oyunuyla kamuoyunu uzun süre meşgul etmişti. Türkiye tiyatrosunun divalarından Yıldız Kentler'in canlandırdığı –kimi gerçek, kimi kurgusal– bir dizi “Anadolu kadını”nın ağzından bölgenin birkaç bin yıllık tarihini dile getirmek iddiasında olan bu oyun, aşırı sağ tarafından yerden yere vurulmuş, ana akım tarafından göklere çıkartılmıştı; soldan ise çok fazla ses çıktığını hatırlamıyorum. Oysa aşırı sağın eleştirileri (örneğin oyunda “Hıristiyanlık propagandası” yapıldığı) büyük ölçüde acınası bir özgüven eksikliğinden kaynaklanan zırva kategorisine girmekle birlikte, eser gerçekten de çok ciddi sorunlarla malûldu. Bu kısa yazıda söz konusu sorunlardan önemli bulduğum ikisine değineceğim. Birincisi, oyunun merkeze koymak iddiasında bulunduğu kadınların genellikle “bir erkeğin anası/karısı/sı/kız kardeşi/kızı” olarak tanıtılması ve dolayısıyla yerleşmiş

1. Güngör Dilmen'in bütün oyunları son yıllarda Mitos-Boyut Yayınevi tarafından yayımlandı.

toplumsal cinsiyet kalıplarının ötesine geçilememiş olması. İkinci, sonu Türkiye Cumhuriyeti'ne varan erekbilimsel (teleolojik) yaklaşımı nedeniyle Anadolu'da yaşamış (ve özümsemiş, öldürülmüş, yahut sürülmüş olduklarından bugün mevcut bulunmayan) milyonlarca insana yer verilmemiş, yahut en fazla figüranlık payesi bahşedilmiş olması.

Eserin Ortaya Çıkışı

Her şeyden önce oyunun yazılış serüvenini kısaca özetleyeyim.² Anlaşıldığı kadarıyla eserin ortaya çıkmasına devlet önayak olmuş, hem de 12 Eylül döneminde. Çünkü, 5 Mart 1981 tarihli bir mektubunda Yıldız Kenter şöyle diyor: “Bundan sanıyorum üç hafta falan önce Ankara’dan Dış İşleri Kültür Dairesinden Atilla Sunay Bey telefon etti. Ve beni çok heyecanlandıran Amerika turnesini söyledi. Benden bazı doküman istedi, bir de nasıl bir gösteri yapabileceğim konusunda bilgi istedi, tek kadın gösterisi olacağını da söyledi.”³ Tevkiflerin, işkencenin kol gezdiği bir dönemde Dışişleri Bakanlığı’nın böyle bir proje önermesinin siyasi boyutlarını gözardı etmek elbette mümkün değildir. Özellikle insan hakları ve Ermeni soykırımı konularında Türkiye’nin muzdarip olduğu “imaj sorunu” karşısında devletin aktif bir karşı saldırıya geçmek istemesi, bu oyunun ortaya çıkmasının ardındaki saiklere dair bir fikir veriyor insana. Dilmen’in ve Kenter’in 12 Eylül rejimine illa ki bilinçli bir şekilde alet olduğunu söylemiyorum, yanlış anlaşılmasın. Herhalde en halis niyetlerle hareket etmişlerdir; ama istemeden de olsa alet olduklarına hiç şüphe yoktur.

Ankara’dan gelen talepteki “tek kadın gösterisi”nin mahiyeti bir süre konuşulmuş, tartışılmış. Kenter, kızı Leyla Tepedelen, yu-

2. Bu kısa özet, Güngör Dilmen, *Ben, Anadolu: Bir Üçleme* (2008), s. 386-97’deki notlarla, Dikmen Gürün, *Tiyatro Benim Hayatım: Yıldız Kenter’in Hayat Hikâyesi* (2015), s. 220-30’daki ilgili bölüme dayanıyor. Konu tartışmalı olduğundan, muhtemel hatalarım için şimdiden özür dilerim.

3. Akt. Gürün 2015: 222.

karıda alıntıladığım mektubun muhatabı Talât Halman, birtakım fikirler ortaya atmışlar, bu arada *Ben, Anadolu* fikri galiba Tepe-delen'den çıkmış.⁴ Sonra da yazma görevi Güngör Dilmen'e verilmiş. Çünkü gerçekten de seçilen konuya en uygun düşen oyun yazarı –birçok eserinde Anadolu tarihini, kültürlerini, efsanelerini işlemiş olan– oydu.⁵ Anlaşılan kısa süre içinde Kenter ile Dilmen arasında telif konusunda anlaşmazlıklar baş göstermiş, mahkemelik olmuşlar, ve saire. Ama bu arada oyun yazılmış ve 1986 yılında Yıldız Kenter dünyanın birçok yerinde sahneye çıkmış, büyük ilgi toplamış. Daha sonra, 1990'da tekrar yurtdışında turneye çıkan Kenter'i ben işte bu ikinci gezisinde, o esnada Michigan Üniversitesi'nde sosyoloji doktorası yapmakta olan kız arkadaşım –halen eşim– Nilüfer İsvan'ı bir ziyaretimde seyretme fırsatı buldum.

İzleyen herkesin oyunu ne kadar beğendiği, Kenter'e ne kadar hayran kaldığı artık efsaneleşmiş “gerçekler” haline geldiğinden, ben kendi tecrübeme ve oyunu birlikte seyrettiğim kişilerin tepkisine dayanarak durumu tekzip edeyim. Hayır, herkes oyuna ve oyuncuya bayılmadı. Yıldız Kenter'in hayli abartılı rol yapması bir yana, ne kadınların Türkiye'de el üstünde tutulduğuna kani oldu seyirciler, ne de Türkiye'nin bir çokkültürlülük cenneti olduğuna. Oyunun akabinde tertiplenen “Kenter ile sohbet toplantısı” ise maalesef durumu daha da kötüleştirdi, salondan çıkarken çevrem-

4. Galiba diyorum, çünkü devletin bastığı İngilizce metinde “Mitolojiler çağından günümüze tarih boyunca ünlü Anadolu kadınlarını canlandıracak olan tek kadın oyunculu bir oyun yazılması fikri, o dönemde Türkiye'nin Kültür Elçisi olan Talât Sait Halman'ın zihninde peyda olmuştur,” deniyor (Dilmen 1991: vii, çeviri benim). Yıldız Kenter ise Seval Deniz Karahaliloğlu ile yaptığı söyleşide gayet kesin bir ifadeyle fikrin kızına ait olduğunu belirtmiş (tiyatronline.com/yildiz-kenter-ben-anadolu-2375, erişim tarihi: 27 Eylül 2018).

5. Tarihi konuları işleyen Türkçe tiyatro eserleri ve bu bağlamda Güngör Dilmen hakkında bkz. Şengül 2009. Dilmen'in tarihi oyunları bilhassa Anadolu merkezlidir; Türkçülüğe alternatif olarak gelişen Anadoluculuk hareketinin edebi boyutu ve Azra Erhat, Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı), Sabahattin Eyüboğlu gibi edebiyatçıların bu alandaki çok önemli, ama ne yazık ki uzun dönemde hayli marjinal kalmış olan katkıları hakkında bkz. Akyıldız ve Karacasu 1999 ve Kuçera 2017.

dekilerin homurtuları ile daha sonra oyunu tartıştığım arkadaşların söyledikleri çekincelerimi teyit etti.

Eserin Metni

Konuya girmeden önce şunu belirteyim. Piyasada satılan ve bugüne kadar yanılmıyorsa iki baskısı yapılmış olan *Ben, Anadolu* adlı kitap, sahneye konan oyun değildir. Daha doğrusu, sonradan yayımlanan metin, Dilmen'in genişlettiği, üç ayrı dönemi kapsayan bir "üçleme" haline getirdiği, bu arada da kendisini eleştirenlere gol atmaya çalıştığı bambaşka bir eserdir. İcra edilen oyunun izlerine bu genişletilmiş eserin içinde rastlamak elbette mümkündür, ama ikisi bir değildir. Oyunun yurtdışında sahnelenen İngilizce çevirisi ise Talât Halman'ın olup, Kültür Bakanlığı tarafından sanırım aynen yayımlanmıştır. İngilizce metnin 65, ilk Türkçe baskıdaki metnin ise 377 sayfa olması aralarındaki farkı yeterince çarpıcı bir şekilde ortaya koyuyor.

Bu önemli bir noktadır aslında. Oyun yazarlarının eserleri üzerinde bir süre çalışmaya devam edebildiği, yayımlanan eserlerin ilk icra edildikleri halden sıklıkla farklı olabildiği bir gerçektir. Yani yayımlanmış metnin, sahneye konandan farklı olmasını hiçbir şekilde yadırgamıyorum, burada yadırganacak bir şey yok zaten. Nitekim Türkiye'nin çeşitli yerlerinde sahneye konan *Ben, Anadolu* oyunları da birbirinin eşi değildi. Ancak ben, 1980'li ve 1990'lı yıllarda, Türkiye'nin dış politikasında hizmete koşulmuş olan eser hakkında yazıyorum bu makaleyi. Sonradan yayımlanan üçlemeyi belki ileri bir tarihte ele alırım, bilemiyorum.

Bir hususa daha dikkat çekeyim. Türkiye'de sahneye konmuş olan metni (yahut daha doğrusu sahneye konmuş olan metinlerden hiç olmazsa birini) ele geçirmek için hayli çaba sarf ettim, Sema Kaygusuz, Duygu Yavuz ve diğer arkadaşlar da sağ olsunlar ellerinden geleni esirgemediler. Bütün gayretimize rağmen başarısız olduk. Neticede bu makalede şöyle bir yöntem izledim: Kültür Bakanlığı'nın yayımladığı ve yurtdışında sahneye konduğu sabit olan

I, Anatolia başlıklı İngilizce metni temel aldım ve onu, sonradan yayımlanmış (ve çok daha uzun) olan *Ben, Anadolu* adlı Türkçe metinle satır satır karşılaştırarak Dilmen'in yazdığı asıl metne azami yakınlıkta olduğunu umduğum bir Türkçe metin oluşturdum. Yanlış anlaşılmasın, metni İngilizceden gerisin geri Türkçeye çevirdiğimi söylemiyorum; Türkçe metinden, karşılıkları İngilizce metinde bulunmayan bölümleri ayıkladım, geriye kalanı esas metin kabul ettim. Yani kullandığım, Dilmen'in özgün cümleleridir, benim –bazı kısımlarını çıkartmak dışında– metne herhangi bir müdahalem söz konusu değildir. Yayımlanmış Türkçe metinde mevcut olmayan birkaç kısa İngilizce bölümü ise mecburen atladım. Elinizdeki makale işte bu metin üzerine kurulmuştur. Türkiye'de icra edilmiş olan metinlerin ise, oluşturduğum metne yakınlık derecesi hakkında herhangi bir şey söyleyemeyeceğim.

Neye Niyet, Neye Kısmet

“Kadın konusu” ile işe başlayalım. Oyunun önemli bir iddiası, kadını anlatının merkezine koyması. Bunu duyanlar, karşılarında feminist bir metin bulacaklarını sanabilirler, ama kazın ayağı öyle değil. Çünkü konuşturulan kadınların kimler olduğu ve neler söylediği hesaba katıldığında ortaya çıkan manzara pek iç açıcı olmuyor. Gerçekten de kadın “kahramanlar”ın neredeyse tamamı hayatlarındaki erkekler üzerinden tanımlandığı gibi, yer yer cinsiyetçi söylemin en köhne kalıpları oyunda seslendiriliyor. Sahneye ilk çıkan ana tanrıça Kybele şöyle diyor örneğin: “Her şeyden önce biraz yiyecek, sonra da... uygun bir koca bulmalıyım kendime. Bizde, tanrıça olsun olmasın bir şeyler yapmak isteyen tutkulu bir kadın güçlü bir kocaya yamanır toplum içinde... koşar onu arabasına... güder onu hiç sezdirmeden.”⁶ Ne güzel, değil mi? Kadınlara ne kadar saygılı!

6. Dilmen 2008: 10. Benzer bir kalıp söz daha sonra Nasreddin Hoca'nın eşinin ağzından da söyleniyor: “Anadolu'da akıllı uslu bir kadın uysalca izler kocasına... ve güder onu kendi istediği yönde” (88).

Arkasından gelen Hitit kraliçesi Puduhepa'nın bütün derdi, kızını Firavun II. Ramses ile evlendirmek. Sonra, Muhibbe Darga'nın *Eski Anadolu'da Kadın'ını* (1976) okumamış olanların adını bile duymamış olacağı iş kadını Lamassi var. Becerikli biri anlaşılan, hem kaçakçılık, hem de tapınakta kutsal fahişelik yapıyor. Ama hikâyesini sevgili kocasına yazdığı bir mektuptan öğreniyoruz; olayı anlatmanın başka yolu yok muydu? Dayanamayıp Midas'ın eşek kulaklı olduğunu kuyuya fısıldayan "berber" in adı yok, hatta kadın olduğuna dair bir ipucu bile verilmemiş. Andromakhe, kocası Hektor'un yasını tutup oğlu Astiyanaks'ın idam edilmesini önlemeye çalışıyor; on iki çocuğunun öldürülmesinin acısına dayanamayan Niyobe ise taş kesiliyor, ama ağlamaya devam ediyor. Ne birinin annelikten başka bir özelliğinden söz ediliyor oyunda, ne ötekinin. Esir ettiği erkeğe âşık olan ismi meçhul "amazon", yaptığıнын doğanın yasalarına uymaktan ibaret olduğu savunmasına rağmen "aforoz" ediliyor. Lidya kralı Kandaules'in keza adı verilmeyen (kaynaklara göre Nyssia) güzel karısı onu, kendisini gizlice çıplak görmesini sağlamış olduğu komutan Gyges'e öldürterek intikam alıyor. Karya satrapıyken erkek kardeşi tarafından devrilen, ancak yılmayıp Büyük İskender'in yardımıyla yönetimi tekrar ele geçiren Ada, dirayetli bir hükümdar ve Halikarnas kuşatmasının başarılı komutanı değil, kendinden çok daha genç olan İskender'e uzaktan âşık olup gülünç duruma düşen bir zavallı olarak canlandırılıyor.

Bu minval üzere devam ediyor *Ben, Anadolu...* Sultan I. Ahmed'in yedi kocalı kızı Ayşe Sultan hakkında izdivaç alanındaki talihsizliğinin, Nakşidil Sultan hakkında ise I. Abdülhamid'in eşi, III. Selim'in platonik sevgilisi, II. Mahmud'un da analığı olmasının ötesinde hiçbir kişisel özellikleri yahut marifetleri anlatılmaya değer bulunmamış örneğin. İnşa ettirdikleri binalar hâlâ İstanbul'u süsleyen Mihrimah Sultan, Hatice Turhan Sultan yahut Emetullah Gülnuş Sultan'dan, divan sahibi ilk Osmanlı kadın şairi Mihri Hatun'dan, bestekâr Reftar Kalfa yahut Dilhayat Kalfa'dan, hattat Esma İbret Hatun yahut Selma Hanım'dan... söz etmek Dil-

men'in aklına gelmemiş her nedense. Şair Nigâr ve Halide Edib kişilikleriyle bir dereceye kadar öne çıkıyor ama, oyunda bahsi geçen kadınların büyük çoğunluğu meşhur bir erkekle olan ilişkileri dışında incir çekirdeğini doldurmayacak öykülere konu edilmiş. Bu haliyle oyun ne Anadolu'nun tarihini layıkıyla veriyor izleyiciye, ne de kadın merkezli bir anlatı sergiliyor. Eserin feminist bir dünya görüşüyle yakın uzak bir ilişkisi olduğunu söyleyenlerin feminizm hakkında hiçbir şey bilmediğine kanaat getirmek lazım. Bu arada yazarın dile getirdiği hafif siklet feminizm/devrimcilik eleştirisini de gözden kaçırmamak gerekiyor: "Güzel, güzel de sevgili ecem, yaşam sloganlarla yürümüyor. Ülküsel bir toplum yaratmada biraz aşırı gitmedik mi? Erkeklerle eşitliğimizi kanıtlamak için erkekleri taklit etmiyor muyuz? Onların gık demeden, gönüllü olarak üstlendikleri ağır işler de bize düşüyor şimdi. Tanrının günü elde kargı kalkan gezmenin anlamı ne? Biliyorum, beni revizyonistlikle ve karşıdevrimcilikle suçlayacaksın" (a.g.y., 29). Bu çok basit ve indirgemeci (ve üstelik anakronik) eleştirinin Anadolu tarihi bağlamındaki yeri nedir, Güngör Dilmen kafasına takılanları tartışacak başka ortam yahut zemin bulamamış mı, ona hiç girmeyelim en iyisi.

İkinci temel eleştirim, oyunda cisimleşen tarih anlayışı ve bunun milliyetçi boyutuyla ilgilidir. On dokuzuncu yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'nin genişlemeci ideolojisinin sacayaklarından biri "*manifest destiny*" (aşikâr kader) adıyla bilinen, Avrupalı göçmenlerin Amerika kıtasına sahip olmalarının Tanrı buyruğu olduğu inancıydı. Yerli nüfusun hunharca bertaraf edilmesi ve beyaz ırkın ülkeye hâkim olması büyük ölçüde bu soykırımcı ideolojiyle meşrulaştırılmıştır. Güngör Dilmen'in *Ben, Anadolu* oyununun benzer bir ideolojik temel üzerine kurulduğu görülüyor: Anadolu'nun Türkleşmesinin doğru bir sonuca giden kaçınılmaz bir süreç teşkil ettiği, buna karşı çıkanların ise haksız ve yok edilmeye mahkûm ve de müstahak olduğu görüşü. Bu erekbilimsel tavrın ciddi bir şekilde sorgulanması lazımdır. Çünkü tarihi olgulara haklı ve gerekli olanın zorunlu ve kaçınılmaz zuhuru gö-

züyle bakmak ister milliyetçi yahut ırkçı açıdan olsun, ister Marksist, metafizik bir yanılsamadan ibarettir. Olaylar sabit bir yazgının yahut gerekliliğin gerçekleşmesi değil, değişimleri her zaman mümkün olan belirli nedensellik ilişkisi zincirlerinin ürünü olarak vuku bulurlar. Dolayısıyla Anadolu'nun Türkleşmesi sürecinde zaman zaman karşı karşıya gelmiş olan taraflara (Osmanlı-Bizans, Türk-Rum, vs.) iyi veya kötü, doğru veya yanlış, tarihle beraber yahut tarihe karşı gözüyle bakmak, abesle iştigaldir. Anadolu büyük ölçüde Türkleşmiştir, bu bariz bir hakikattir; ama bunun zorunlu ve mukadder olduğunu iddia etmek hem mantıksızdır, hem de Anadolu'nun Türkleşmesi sürecinde sürgün veyahut katliam yoluyla yok edilmiş milyonlarca insanın –Rumların, Ermenilerin, Süryanilerin, Nasturilerin ve belki de bundan sonra yok edilecek olan diğerlerinin– kanının helal olduğunu, imhalarının zorunlu ve mukadder olduğunu söylemek demektir, ki buna hiç kimsenin hakkı yoktur.

Somutlayayım. Birinci perdenin sonunda Kybele şöyle diyor: “Yeni bir çağın eşiğindeyiz. Yeni bir güç, yeni bir titreşim. Ben, Anadolu, uygarlıklar annesi, derim ki, biraz da çocuklarım değiştiriyor beni. Türkçe konuşur oldu dağlarım ırmaklarım, [bozkırlarımda uzun havalar esiyor]” (a.g.y., 79).⁷ İkinci perdede sahneye ilk çıkan Nilüfer Hatun, bir Bizans tekfurunun kızı iken Osmanlılar tarafından kaçırılıyor ve Orhan Gazi'nin eşi, I. Murad'ın annesi oluyor. İlk başlarda direniyor biraz, ama çevresindekiler onu öyle bağırklarına basıyorlar ki çabuk alışıyor, hatta ailesine geri dönme seçeneği kendisine verildiğinde kabul etmiyor: “O yönde bir davrandım, atım yürümüyor. Yere indim, iki ayağım da yürümüyor... Döndüm baktım, Orhan Bey'in gözleri buğulu... Birden içim burkuldu, şurama bir yumru oturdu... Anladım ki, Holofira olmuş Nilüfer... Ağlaşıp, kahkahalar atarak doludizgin at sürdük Söğüt'e doğru...” (86). Daha sonra Martinique adasında doğmuş bir Fransız iken esir alınıp harem-i hümayun'a satılan Nak-

7. Köşeli ayraç içindeki cümle İngilizce metinde yok.

şidil Sultan da benzer sözler sarf ediyor: “Otuz üç yıldır bu saraydayım. Korsan tutsağı... cariyе olarak getirildim. Koca imparatorluğun en sayılan kadını oldum. Beni tepeden tırnağa bu toprağın kadını yapan... III. Selim’in örnek insanlığı oldu” (102). Kısacası, (Metin And’ın deyiimiyle) “gönlü yüce Türk”ün karşısında akan sular duruyor, ne Hristiyanlık kalıyor, ne Bizanslılık, ne Fransızlık. Yalnız o kadar mı? Renklerini bu kalemin doğallığıyla değiştirebilen, ait oldukları Türk erkeği uğruna özgürlüklerini seve seve feda edebilen bu kadın imgelerinin akıllarda canlandırdığı romantikleştirilmiş cariyelik fikri bir yandan –kanunen olmasa da uygulamada– yirminci yüzyıl başlarına kadar varlığını sürdürmüş olan Osmanlı köle ticaretini aklamakta, diğer yandan kadına karşı şiddet gerçeğini önemsizleştirmekte, dayanılmaz bir hafiflikle olayı “onlar ermiş muradına” bayağılığına indirgemektedir.

Üstelik böyle mutlu sonlar herkese (yahut erkeklere mi?) nasip olmuyormuş anlaşılan. Çünkü oyunda, Kurtuluş Savaşı esnasında cephede tercümanlık yaparken betimlenen Halide Edib, Yunan ordusuna katılmış olan Anadolu Rum askerleri tespit etmeye çalışırken şöyle diyor esir düşmüş bir Yunan subayına: “Birliğinizde Anadolu Rumları var mıydı? Anlaşılmayacak bir soru değil. Bu ülkenin insanları var mıydı? Şöyle bir ayırım, sayın yüzbaşı: Siz bizim için sıradan düşmansınız... idiniz diyelim. Sizin için savaş sona erdi, artık konuğumuzsunuz. Ama bu toprağın çocukları olup da bize karşı silah çekenler? Onlara ne denir? Siz daha iyi bilirsiniz” (154). Ne mi denir onlara? Kısa süre sonra Anadolu olduğunu anladığı bir askere ilişkin düşüncelerinde bu sorunun cevabını veriyor: “Halide kendine gel, yaşamı iki dudağının arasında. Yaşamları ziyan edilmiş o kadınları, kızları ansı. Onlara kim acıdı? Savaş alanında da olsa, gencecik bir adamı ölüme göndermek? Anadolu Rumu, bu toprağın çocuğu! Bize karşı silah çektiği için de... Vatan hainliği de kimi zaman görece bir kavram değil mi? Öcünüz alınacak diye onlara söz vermiştim... kızlara kadınlara... Öç, öç, öç, öç almak. Kimin öcünü? Kimden? Nereye kadar? Yoo, kendine gel! Romancı, hemşire, tercüman... şimdi de

yargıç mı oldun Halide?.. Götürün öbür tutsakların yanına. Bizden değil. Anadolulu değil.” Yani Dilmen olaya biraz görecelik getiriyor ama daha ziyade “gönlü yüce” Halide Edib’in şahsında.⁸ Yoksa kendi cevabı belli: Bu çocuk vatan haini.

Bu arada dikkate değer bir nokta da Halide Edib’in zaman içinde evrilmiş, farklılıklar göstermiş olan siyasi duruşunun oyun-da tekilleştirilmiş olması. Hülya Adak’ın (2016: 23-80) yakın zamanda vurguladığı üzere Ermeni nüfusa karşı yürütülen şiddet politikasını önceleri alenen kınayan Halide Edib, daha sonraki yıllarda muhalefetini dizginlemiş, konuya mesafeli durmuştur. Dilmen’in konuştuğu Halide Edib’in ise –bütün alicenaplığına rağmen– tek boyutluluğu ve su katılmamış milliyetçiliği, oyunun gündemi hakkında yeterli fikir veriyor seyirciye: Cımbızla seçilmiş ögelerden oluşan, iktidarla ilişkileri hayli karmaşık bir insanı hakkıyla temsil etmekten uzak bir tasvir, oyun yazarının siyasi tercihleri adına seferber edilmiş burada.

Osmanlı İmparatorluğu’nu bir “Türk devleti” olarak görmek aslında Cumhuriyet döneminin bir yanılsamasıdır; Osmanlı bir ulus-devlet değil –adı üstünde– bir *imparatorluk* idi. Peki, çokuluslu bir imparatorluğun dağılma sürecinde, bu uluslardan birinin bir diğerinin egemenliğini kabul etmemesi neden doğal gelmiyor acaba insanlara? Nasıl Avusturya-Macaristan İmparatorluğu dağılırken onu oluşturan Çekler, Slovaklar, Romenler, Macarlar, Avusturyalılar, Sırp, Hırvatlar ve diğer uluslar kendi kaderlerini kendileri tayin etmek istedilerse, Osmanlı İmparatorluğu’nu oluşturan bazı etnik/dinsel unsurlar da kendi devletlerini kurmaya çalıştılar. Bugün Çeklerin yahut Macarların Avusturyalılara “hainlik” ettiğini söylemek gülünç olmaz mı? O halde Araplar neden “bizi arkadan vurmuş”, Rumlar neden “bize ihanet etmiş” olsunlar?

Kurtuluş Savaşı, ağırlıklı olarak Türk Müslüman nüfusun egemenlik mücadelesiydi, başarılı oldu ve Türkiye Cumhuriyeti ku-

8. Anadolulu Rum askere Halide Edib’in oyunda merhamet göstermesine Türkiye’deki milliyetçi basından gelen şiddetli itirazlara bakılırsa, gazetecilerimizin pek o kadar “gönlü yüce” olmadığı anlaşılıyor.

ruldu; etnik/dinsel toplumlarının egemenliği için mücadele eden diğer insanlar ise kaybetti, kendi devletlerini kuramadılar. Tarihin kaydettiği budur elbette, tartışılacak bir şey yok bunda. Ama bu sonuç neden öteki muhtemel sonuçlardan daha “doğru” oluyor? Ege Bölgesine hâkim olmak için silah çeken Rum nasıl vatan haini olabilir, orası eski çağlardan beri kendi vatanı değil miydi zaten? Tabii “bu toprağın çocukları olup da bize karşı silah çekenler” derken, Halide Edib “Bu topraklar bizimdir,” demiş oluyor, “bu topraklar üzerinde yaşamalarına ancak bize (yani Müslüman Türklere) boyun eğmeleri şartıyla izin verimiz.” Kısacası Dilmen’e göre Anadolu’nun Türkleşmesi tarihin akışıyla ahenkli bir süreçti, dağlar ırmaklar Türkçe konuşur olmuş, bozkırlarda uzun havalar esmişti. Bu durumda Rum genci ceddinin toprağına sahip çıkmak isteyince “vatan haini” olmuş, ancak Halide Edib’in simgelediği Türk alicenaplığı sayesinde müstahak olduğu veçhile kurşuna dizilmekten kurtulabilmişti.

Tabii mesele şudur ki, “vatan evlâdı”nın kimler olduğunu nesnel şartlar değil, Kurtuluş Savaşı’ndan galip çıkanlar belirlemiştir. Yoksa 1923-24 arasındaki nüfus mübadelesiyle iki milyona yakın insanın her iki yanda da doğdukları topraklardan zorla kopartılarak sınırın öte tarafına sürülmesini anlamak mümkün olmazdı. Ve *Ben, Anadolu* oyununda bazı önemli nüfus gruplarının yok sayılması yine aynı nedenledir. Michigan’daki gösteriden sonraki söyleşide, o yıllarda yüksek lisans öğrencisi olan, bugüne kadar da hiçbir “Türk düşmanlığı”na şahit olmadığım genç bir tarihçi kalkıp şöyle bir soru sormuştu: “Ermeniyim, ailem öz be öz Anadoluludur. Ama ben bu oyunda ailemi bulamadım. Bunu izah edebilir misiniz?” Yıldız Kenter cevap vermeye bile tenezzül etmemiş, soruyu sorana sırtını dönmüştü. Doğru bir soru değil miydi ama bu? Hani Ermeniler, Kürtler, Süryaniler, Anadolu’nun diğer yerli halkları? Olay Hitit’ten çıkıp Bizans’tan geçerek Osmanlı’ya, oradan da Türkiye Cumhuriyeti’ne giden tek şeritli bir yoldan ibaret miydi gerçekten? Güngör Dilmen’in yıllar sonra, 2008 yılında genişleterek yayımladığı *Ben, Anadolu*’nun sonunda “Kendimle

Konuşmalar” başlıklı bazı dağınık notlar var ki, en sonlarında yer alan ve “Türk-Ermeni diyalogu” diye nitelendirdiği sözümona taşlamalı bölüm maalesef olayı bunca sene sonra dahi hiç, ama hiç anlamadığını gösteriyor. Hem Türk milliyetçilerinin, hem de Ermenilerin oyunu yer yer örtüşebilen biçimlerde eleştirmiş olduğunu belirtmekten pek memnun görünüyor Dilmen; ama bu haklı olduğuna delalet etmez ki...

Neye niyet, neye kısmet? Bu oyunun oluşmasında emeği ge-
çenlerin (Yıldız Kenter, Talât Halman, Güngör Dilmen ve diğer-
leri) eril ve şoven bir metin üretmek amacıyla yola çıkmadığına
eminim. Gel gör ki içlerine doğdukları kültürel kalıplar, amaçla-
rını gerçekleştirmelerine izin vermemiş, ortaya çok sorunlu bir
ürün çıkmış. Gerçekten de bütün yolların (Roma’ya olmasa da)
tek uluslu bir Türk Anadolu’suna çıktığı bir dünya görüşünün, bü-
tün Anadolu kadınlarını da tekörnek bir Türk kadınına indirgeme-
si kimseyi şaşırtmamalı. Burada dile getirdiğim iki farklı eleştiri-
nin kesişme noktası da işte budur: Oyunda bir yandan makbul ka-
dın, erkeğinin yahut erkeklerinin uzantısı olarak tanımlanırken,
diğer yandan Anadolu binlerce yıl geriye giden retrospektif bir ta-
rih anlayışıyla Türklüğün bekleme odasına çevrilmekte, bu suretle
de gelmiş geçmiş bütün Anadolu kadınları tektipleştirilerek Türk
erkeğinin mütemmim cüzünden ibaret bir yekcins Türk kadını
modeli ortaya konmaktadır. Oysa Türkiye’nin de, Türkiyeli kadın-
ların da en büyük meziyeti çeşitlilikleri değil midir?

Anlatılan “Bizim” Hikâyemiz Değil

Senem Timuroğlu

BUYAZIDA, Türkçe edebiyat tarihçiliğinin Tanzimat’tan Cumhuriyet’e geçerken, Osmanlı’da feminist bir hareket doğuran kadın edebiyatını¹ bilinçli bir biçimde kararttığını ya da çarpıttığını iddia ediyorum. Böylece, 1950’den itibaren görülmeye başlayan kadın yazarlar kuşağıyla Osmanlı kadın yazarlar arasında ruhsal bir bağ kurulamamıştır. Türk kadın edebiyatı feminist edebiyat geleceğinden ve feminist politikadan arındırılmış, çağdaş kadın yazarlar entelektüel bellek ve feminist bilinçlenme açısından güçsüzleştirilmiş ve yalnızlaştırılmıştır.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e, devlet ideolojisine uyumlu kadın yazarların ulusal edebiyat kanonuna geçebildiği, diğerlerinin yapıtlarının ise Cumhuriyet’in aydın erkeklerinin kaleminde tamamen politik yönünden arındırılmış bir söylemle yorumlandığı görülüyor. Osmanlı kadın yazarların kimisinden bahseden nadir edebiyat tarihlerinden hiçbirinin Osmanlı kadın hareketinin varlığı hakkında en ufak bir bilgi vermemesi bilinçli bir hiçe saymanın

1. Bu yazı, Osmanlı Müslüman kadın yazarların edebiyatını konu edinecektir. Bilindiği gibi Osmanlı’da farklı etnisitelerden kadın yazarlar da yazmıştır. Özellikle aynı dönem, çok güçlü bir Osmanlı Ermeni kadın edebiyatı ve kadın hareketi vardır. Bu konuda bkz. *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı’dan Türkiye’ye Beş Ermeni Feminist Yazar*, haz. L. Ekmekçioğlu-M. Bilal, İstanbul: Aras, 2006.

en belirgin özelliğidir. Oysa dönemin kadın yazarlarının hepsi kadın hareketinin içinde aktif bir şekilde yer almış, kurdukları edebiyatla yürüttükleri aktivizm karşılıklı birbirini besleyen kaynaklara dönüşerek, politize olmuş Osmanlı kadınının aktivizmi yazın hayatında köklenmiştir. Gelgelelim edebiyat tarihi kurgusunda bu kadın yazarların can damarlarının kesildiğini, ölü, cansız birer isim olarak aktarıldığını görüyoruz. Dergi ve gazeteleri, roman, hikâye, şiirleriyle verimli ve üretken devasa bir yayın külliyyatına sahip bu edebiyat, edebiyat tarihlerinde kocaman bir boşluktur. Üstelik bu yayın külliyyatı ardında kadınlar tarafından kurulan derneklerle geniş bir örgütlenme ağı barındırmaktadır. Tarihin bu kesiti, Cumhuriyet'in yazdığı tarihten ve inşa ettiği kanondan sürülmüş; eksik, kusurlu, apolitik bir söylemle çarpıtılarak yeniden yazılmıştır.

1913 ile 1921 yılları arasında çıkan *Kadınlar Dünyası* dergisinde, 2 Mart 1919 yılında Mükerrer Belkis imparatorlukta hızla yaygınlaşan, güçlenen feminist hareket için şöyle yazar: “Hâl-i hâzırda bundan daha vasi’ [geniş] bir cereyan yoktur. Sosyalizm cereyanını bile geçti. Bizim memleketimizde sosyalizm henüz inkişaf edemediği hâlde feminizm oldukça yaygındır” (Çakır 1994: 182). Feminizmin bu derece yayılması, aydınları oldukça rahatsız etmiş, hatta korkutmuştur; Cumhuriyet’e gelindiğinde kültürel alan türlü entrikalarla feminist hareketten tamamen temizlenmiş olacaktır. Kültürel mecraya giderek iktidarını pekiştirecek olan toplumcu gerçekçi ideoloji yerleşecektir.

Eleştiri ve Kanon: Babalar ve Oğulların Başarılarından Oluşan Epik Bir Gelenek

Kemalist babanın kendilerine açtığı yolda Türkçenin erkek eleştirmenleri öznellik, nesnellik ve toplumcu gerçekçi eleştiri yöntemleri etrafında edebiyat alanında babadan oğula geçecek hanedanlıklarını kurarlar; başarılarını epik bir dille gelecek nesillere aktaracak tarihler kaleme alırlar. Kanon, ancak 1990’lardan sonra

tartışılmaya başlanır. Ancak günümüzde hâlâ müfredat kitaplarında, antolojilerde, edebiyat tarihlerinde yazarlar cemaati devamlı bir tekrarla dönüp durmaya devam etmektedir. Edebiyat statü, itibar ve paranın döndüğü ticari bir oluşum, profesyonel bir iş kolu olduğundan, bu ticari yapının varlığını haklı çıkarmak, sürmesini sağlamak, bunu garanti etmek için eleştiri ve ödül mekanizmasıyla iktidarlarını pekiştirmektedirler.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e geçiş süreci travmatik bir model değişimi üzerinden okunuyor. Orhan Koçak, “Türkçe’de Eleştiri, Bir Tarihselleştirme Denemesi” başlıklı söyleşisinde Türkçe eleştiriye tarihselleştirirken “model kayması” olarak adlandırdığı bu okumayı yazısının temeline oturtur:

Türkiye Tanzimat’tan sonra bir travmatik model değişmesi yaşadı ama Cumhuriyet’ten sonra başlayan içe kapanış bu model değişimini *unuturarak, gözlerden silerek* sürdürdü. Cumhuriyet’in soyut evrenselciliği de bu silinmeyi, bu unutuşu kolaylaştırdı: Çoğu zaman, düşüncemizi ve duygularımızı kuşatan çerçeveyi göremiyor, bunun bir model olduğunu, üstelik bir yenilginin, bir imkânsızlığın sonucunda benimsemiş bir model olduğunu ve her model gibi bunun da bir tarihi ve bir coğrafyası bulunduğunu unutuyorduk. (1997: 91)

Koçak, bu model değişiminin “bizde” yarattığı hisleriye şu sözlerle ifade eder: “Başka yerde geliştirilmiş ve bizim için yeni olan bir modeli bir gecikmeyle benimsediğimizi kabullenmek ve bunu sürekli hatırlamak, hep merkez-dışı ve ikincil konumda olduğumuzu da sürekli hissetmemize yol açacaktı” (91). Koçak, Cumhuriyet’in evrensel içe kapanışının altında gizlenen bu ikincil konumu, Batı’nın çocukluğu olarak yaşadığımızı söyler. Bazı Osmanlı-Türk aydını bu çocuklaştırmayı sineye çekmiş, bazıları bir gün yetişmek umuduyla benimsemiştir.

Ben bu yazıda, Türkçe eleştiri ve edebiyat kanonunu Orhan Koçak’ın söyleşinin sonunda belirttiği gibi, Harold Bloom’un büyük bir talihsizlikle “haset kültürü”nün ayaklanması olarak tarif ettiği kültür incelemeleri okumalarına paralel bir yerden ele alıyorum. Ancak bu okumamda, “haset”in erkeklerden kadınlara yö-

neldiğini gösteriyorum. Orhan Koçak'ın tarif ettiği model kaymasında yer alan nötr “biz” söyleminin oldukça muğlak bir ifade olduğunu düşünüyorum. Koçak'ın bahsettiği Tanzimat'tan Cumhuriyet'e geçerken kendisini sürekli “merkez-dışı” ve “ikincil konumda” hisseden “çocuklaştırılmış” öznenin erkek olduğunu, bu model kayması teorisinin yalnızca erkekleri kapsadığını iddia ediyorum. Böylece, Koçak'ın “model kayması” olarak adlandırdığı bu tarihselleştirme okumasını zenginleştirmeyi umuyorum.

“Bizim” için, –“biz” derken kadınları kastediyorum– durum tamamen farklıydı. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme serüveni, erkekler için Batı'nın çocukluğuna düşen bir yerken, kadınlar için çocukluktan yetişkinliğe uzanan bir başarı öyküsüdür. Birinci Dalga kadın hareketiyle eşzamanlı doğan, dolaısıyla gecikme hissinden bağımsız bir edebiyatın kurucusu olan Osmanlı kadın yazarları kendilerini erkek aydınlar gibi “merkez-dışı” ya da “ikincil konumda” hissetmemişlerdir. Kadınların özgürleşme, birer yetişkin birey olma serüvenleri, Batı karşısında kendilerini çocuk hisseden, yani erkeklikleri yaralanan Osmanlı-Türk aydınları gözünde haset yaratmış olmalıdır ki, Cumhuriyet'e gelindiğinde kadınların elinden tüm kazanımları alınacak, bu dönem tarihten silinecektir.

Duvarın Ardındaki Hakikat: Edebiyatta Feminist Hareket

Fatma Aliye'nin, 1950 sonrası kadın yazarlar kuşağına, Leyla Erbil'e ulaşmasını engelleyen, kadın yazarları kendi tarihlerinden habersiz kılan el, kuşkusuz hareketin son halkasını oluşturan Nezihe Muhiddin'i susturma politikalarını anlatan Yaprak Zihnioğlu'nun nitelikli çalışması *Kadınsız İnkılap*'ta (2003) belirttiği gibi, kadın hakları inkılabını “kadınsız” gerçekleştiren Cumhuriyet rejiminin tarih yazımıdır. Kemalist ideolojinin anti-feminist tutumu, resmi tarih yöntemini doğrudan belirleyen en baskın öğedir. Cumhuriyetçi kurucu nesil, erken dönem feminist hareketi ve aydın-

lanmacı, cumhuriyetçi öncü feministleri toplumun hafızasından silme politikasını edebiyat tarihçiliği ve eleştirisi aracılığıyla çok iyi başarmıştır. Böylece kadın edebiyatı geleneği kırılmış, edebiyatta feminist bir estetik ve entelektüel birikimin yolu tıkanmıştır. Ve tabii böylece kadın özgürleşme hareketi denetlenmiş ve zayıflatılmıştır.

Bir dizi reformla başlayan Tanzimat, Osmanlı coğrafyasındaki kadınlar için ferah bir deneyimdir. Kadınların gündemi, canlı, verimli, zengin, güçlü ve özgündü. Tüm dünyaya yayılan özgürleşme dalgasını karşıladıkları, yüzyılların ataletinden uyandıkları, sarsıldıkları ve sarstıkları bir kalkışmaydı. Onur ve haysiyetlerini yeniden kazanmak üzere çıktıkları bir yolculuktu. Modernleşme, erkek aydınlar için bir boyun eğme, sindirilme, bir kimlik yitimi, bir yenilgi, bir aşağılanma duygusu ve üstesinden gelmek için çırpındıkları bir deneyimken, kadınlar için kendilerinden çalınmış sözü ve yaşamı yeniden kazanmaktı.

Edebiyat, şariat kanunlarının egemen olduğu bir coğrafyada, Osmanlı Müslüman kadınlarının birey olma, kendilerini özne olarak merkeze koyma, benlik inşa etme ve özgürleşme süreçlerinin temeliydi. Kadınların eğitime adım atması, ardından kalemi eline alıp kadınlık deneyimlerini aktarması, yaşamı kendi hakikatleri çerçevesinde tanımlaması ve farklı yaşam olasılıklarını tartışmaya açması özgürlük mücadelelerinin entelektüel birikimini oluşturmuştur. Bu süreç onları teokratik bir sistemde, kamusal alanda kendi hakikatlerine ve itirazlarına dikkat çekecek güç ve cesarete ulaştırmıştır. Kendi imzalarıyla yazmaya cüret etmeleri, başlı başına politik bir direniştir. Edebiyatın içinden bir hareket doğar.

Bu edebiyat Tanzimat'ın erkek edebiyatından tamamen farklıdır. Avrupa'dan alınmamış, ikincil hissedilecek, Batı karşısında etkilenme endişelerine kapılan bir edebiyat değildir. Zira Osmanlı kadınların edebiyatı ve hareketi, Avrupa'daki kadınlar ile eşzamanlı ve transnasyonal bağlantılarla, alışveriş ve etkileşimlerle kurulur. Kendilerinden önce yazan kadınlar olmadığı için, kurdukları edebiyat birincildir. Etkilenecekleri bir modern erkek ede-

biyatı da olmadığından, Osmanlı kadın edebiyatı aslında oldukça kendine güvenli bir çıkış yapabilmıştır. Erkeklerle eşzamanlı olarak, hem Osmanlı erkeklerinin hem de Avrupalı erkeklerin edebiyatıyla hesaplaşmışlardır. Türk edebiyatının kurucu kadın metinleri, 19. yüzyıl edebiyatına damgasını vuran kadınlık kurgularını sorgulamıştır.

Artık bugün feminist tarihçilerin çabalarıyla gün yüzüne çıkarılmaya başlanan bu edebiyatta görüyoruz ki Türkiye'nin modernleşme, ulus devlet sürecinde, kadınlar modernleşen toplumun birer kurucu aktörü olmayı başarmışlardır. Edebiyat ise, modern kadın bireyin yeni yaşam tahayyülünde en önemli yaratım aracı olarak işlev görmüştür.

Kadınların birey ve etken politik failler olmalarından korkan Cumhuriyet erkekleri, onları siyasetin dışına iterek, rejimin birer seyircisi ve hayranına dönüştürmeye çabaladı. Yarasını saklamak için kendi geçmişini unutan, unutturan, yaralanan erkekliğini sarabilmek için kendine yepyeni bir geçmiş anlatısı yaratan Cumhuriyet, belki de yüzleşmediği yarasını hatırlatacağı için kadınların "sevincini" de yok etmeyi tercih etti.

Amacı "inkılaba ideoloji olabilecek bir fikriyat sistemi yaratmak" (*Kadro* 1, Ocak 1932) olan *Kadro* dergisinin imtiyaz sahibi, Türkçe edebiyat kanonunun güçlü ismi Yakup Kadri'nin, 1921'de *İkdam* gazetesinde "Bizde Feminizm" başlıklı yazısı, devletçi sol Kemalist çizginin, kadınların bu sevinçli hareketinden rahatsızlığına örnek teşkil eder. Yakup Kadri, sosyalizmle birlikte "son asrın en kuvvetli cereyanlarından" feminizmin, Türklerde büyük bir rağbete mazhar olduğunu, "az zaman içinde memleketimizin bütün kadınlık âlemine dal budak saldıgını", "seneler zarfında hayat-ı içtimaiyemizde mesut semereler verdi"ğini (*İkdam* 8591, Şubat 1921) vurgulayarak hareketin başarısını teslim eder. Ancak kadınların itiraz etmeye başlayan söz sahibi bireylere dönüşüyor olması hoşuna gitmemektedir. Yakup Kadri, her birinin kendini, müthiş ve muazzam bir kavganın kahramanı sanmasından, her yazdığına "adeta muntazam bir ordu halinde hücum" etmelerinden rahatsız-

dır. Bu rahatsızlığı ise milli bir mesele üzerinden meşrulaştırır. Yakup Kadri'ye göre feminizm, memlekete yabancı, ithal bir fikir hareketidir. Kadın ile erkeğin eşitliği üzerine kurulu İslam hukukuna sahip bir coğrafyada feminizme gerek yoktur. Kadınların özgürlük mücadelesi söz konusu olduğunda, Cumhuriyetçi bir erkek aydınının, İslam hukukunu savunabilecek derecede kendisiyle çelişen bir muhafazakârlığı referans alabildiğini görmekteyiz. Bu temelsiz argümanlar bize kadınların bağımsız, denetlenemez siyasetlerini bitirmek, milli kültür adına kontrol altına almak istediklerini gösteriyor. Yakup Kadri'nin şu sözleri yukarıdaki cümlelerini tamamlar niteliktedir:

Bazı Türk hanımları, –ki sizin de biraz onlardan olduğunuzu görüyorum– mensup bulundukları memleketin, pest ve muzmahil [aşağı ve çökmüş] kaldığını işiterek telaşa düşüyorlar ve bu telaş saikasıdır ki evlerinden dışarıya fırlayıp çirkin bir erkek kalabalığına karışmak, bu kalabalıkla beraber meçhul bir ufka doğru koşmak istiyorlar ve unutuyorlar ki, asıl vazifeleri evde kalmaktır. (Yücel 2008: 140)

Vazifelerini yerine getirmemiş, evde kalmamış kadınlar, erkeklerin gözünde “yabancı”, “korkulacak” kadınlar olur. Evden çıkmış, yaşamı tanımış, kendi kararlarını almış, seçimlerini yapmış, söz sahibi birer yetişkin, birer birey olmuş kadınlar ya kötülenmiş, itibarsızlaştırılmış, ya evcilleştirilmiş veya gelecek kuşak kadınlara ilham olmamaları, rol model teşkil edememeleri için yok edilmiştir. Oysa kadınların “biz insan değil miyiz” sorusuyla, “evden” kalemeleriyle çıktıkları, “insan” olma, “birey” olma yolculuğunun tarihi oldukça verimli. Edebiyatın yeşerdiği mecra, kadın dergileridir. En dikkat çekenleri, 1895 ile 1908 yılları arasında yayımlanan en uzun süreli yayın, *Hanımlara Mahsus Gazete* ve feminist söylemin en radikal halini gördüğümüz 1913-1921 yılları arasında Ulviye Mevlan'ın çıkardığı *Kadınlar Dünyası* dergisidir. 1923'e kadar Müslüman Türk kadınları kırktan fazla dergi yayımlamıştır. Serpil Çakır'ın *Kadınlar Dünyası* üzerine yaptığı önemli çalışmada ortaya koyduğu gibi, tüm bu süreli yayınlar Osmanlı Kadın Ha-

reketi'ni oluşturmaktadır.

Dergilerde yer alan şiir, öykü ve roman tefrikaları feminist politikanın bir parçası olmuştur. Türk edebiyatının ilk kadın kâlemleri bu mecradan çıkmıştır. Özellikle en uzun süreli gazete olan *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yazan kadınlar, Türk kadın edebiyatının kurucu yazarları olmuşlardır. Yazar kadrosu arasında dönemin en önemli edebiyatçıları olacak Fatma Aliye, kız kardeşi Emine Semiye, şair Makbule Leman, Şair Nigar, Gülistan İsmet, Fatma Fahrünnisa, Güzide Sabri ve Halide Edip'i sayabiliriz. Dergi bünyesinde kurulan *Hanımlara Mahsus Gazete* kütüphanesi dergide tefrika edilen yapıtları basar. 1913 ile 1921 yılları arasında çıkacak, Ulviye Mevlan'ın sahibi olduğu, yazar kadrosu yalnızca kadınlardan oluşan *Kadınlar Dünyası* dergisi çevresi ise aynı yıl Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'ni (Osmanlı Kadın Hakları Savunma Derneği) kurmuştur. İlk işçi şair Yaşar Nezihe'nin yazar kadrosunda yer aldığı dergi, feminizm, toplumsal sorunlar ve eğitim, çalışma konularına ağırlık vermiştir.

Bu zihinsel birikim, 1925-27 yılları arasında Nezihe Muhiddin'in çıkardığı *Kadın Yolu / Türk Kadın Yolu* dergisi etrafında siyasi haklar mücadelesinin örülmesini sağlamıştır. Nezihe Muhiddin yakın arkadaşı Şükufe Nihal ile birlikte Cumhuriyet'in ilk partisi, Kadınlar Halk Fırkası'nın kurulmasına kadar giden bir yolculuğa çıkmıştır. Ancak, partinin açılmasına izin verilmemiş, parti dernekleştirilmiş, tüzüğünden, siyasi haklar mücadelesi kaldırılmıştır. Yaprak Zihnioğlu'nun arşiv çalışmasıyla gün yüzüne çıkardığı *Kadınsız İnkılap* çalışmasında görüldüğü gibi, Nezihe Muhiddin, derneğin parasını zimmetine geçirmekle suçlanmış, yaşamının geri kalanını davalarda aklanma çabasıyla geçirmek zorunda bırakılmıştır. Osmanlı'daki feminist geleneği, tüm engellemelere rağmen Cumhuriyet'e taşıyabilen iki kadın yazar vardır; Nezihe Muhiddin ve Suat Derviş. Ancak unutturulma çabaları sonuç vermiş, isimleri 1950 sonrasına geçememiştir.

Rejimin şekillendirmek istediği "yeni kadın" ideali terbiye edilecek, yetiştirilecek bir çocuktur. Cumhuriyet'in babası ve ma-

nevi kızları arasındaki ilişki, Türk aydınlarının “asri” kadınlarla arasındaki ilişkiye örnek teşkil etmiştir. Türk eleştiri tarihine hâkim olan üslup da yetiştiren, öğreten babaninkine çok benzer. Böylece, Tanzimat’ın reformcu babalarının yetişkin birer kadın olan kızları, Cumhuriyet’le birlikte Afet İnan modelinde tezahür eden birer kız çocuğuna gerilemişlerdir. Oysa 1935 yılında Türk Kadınlar Birliği’nin feshedilmesiyle, feminizm tarih sahnesinden silinmeye çalışılmasaydı, bu topraklara özgü bir yöntem, bir bilim olma ihtimalinin 1980’leri beklemeye gerek kalmadan gerçekleşebileceğini görüyoruz. 1928 yılında *Resimli Ay*’da Sabiha Sertel bir dizi yazısında bu konuyu tartışır. “Bizde Feminizm Bir İlim Olarak Var mıdır?” başlıklı yazısında bilimsel bir yöntem önerir: “Müspet bir ilmin vazifesi yalnız münakaşa değil, içtimai vakaları tetkik ve tespittir. Türk feminizminin de vazifesi bugünkü kadını tetkik ve ihtiyaçlarını tespittir” (Toprak 2014: 511). Diğer yandan 1921 ile 1925 yılları arasında çıkan *Aydınlık* gazetesinde yazan, *Kadınlar Dünyası* dergisinde yetişen, Türkçe edebiyattaki ilk 1 Mayıs şairi olan Yaşar Nezihe’nin ve diğer *Aydınlık* yazarlarının feminist çizgiyi, sınıfsal bir boyutla zenginleştirdiğini görüyoruz. 1935’te Sabiha Sertel, August Babel’in *Kadın ve Sosyalizm* adlı kitabını çevirecektir. Bu birikimden, 1940 yılında çıkardığı *Yeni Edebiyat* dergisinde, Türkçe edebiyatta ilk toplumcu gerçekçi eleştiri yazılarını yazacak olan Suat Derviş’in hem yazılarında hem de romanlarında yararlandığını düşünüyorum.

Evcilleştirme ya da Karartma

1950 sonrası edebiyat ortamını şekillendiren, 1948’den itibaren yayımlanan, Cumhuriyet’in üç kurucu edebiyat tarihi vardır. Nihat Sami Banarlı’nın, 1948 yılında yayımlanan *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, “kadın” yazarların Türk edebiyat geleneğindeki yeri hakkında bize çokça bilgi vermektedir. Banarlı, Tanzimat dönemi edebiyatını ele aldığı bölümde, kadın yazarları unutmamasıyla

önemli bir iş yapmakla birlikte, onları erkek yazarlardan ayırarak, ayrı bir kompartımanda, “özel” bir yerde “Avrupalı Türk Edebiyatı’nın Kadın Sanatkârları” başlıklı bir bölümde ele almaktadır. Bu adeta “yabancı” edebiyata aitmiş hissi yaratan başlık altında Nigar Hanım, Makbule Leman, Fatma Aliye, Emine Semiye ve Abdülhak Mihri’nin yer almaktadır. Ancak “aklı” temsil eden erkek insandan farklı olarak, “duygular”ın alanında değerlendirilirler. Kadın edebiyatı değerlendirilirken duygulara yapılan vurgu, yetişkin bir insan aklının eseri olan, düşüncelerin, hakikatin taşıyıcısı yüksek edebiyatın dışında bırakmayı işaret eder. Yetkinliğini kazanamamış, henüz çocukluk evresinde bir edebiyat: “Kadın sanatkarlar, öteden beri derin zevk aldıkları şiirden başka hikâye ve roman çeşitlerine de merak salmışlar, fakat bu çeşitlerin mümkün olduğu kadar hissi ve romantik olanlarına sarılmışlardır” (Banarlı 1948: 994).

Aynı zamanda bu değerlendirme bir evcilleştirme hamlesidir. Zira Fatma Aliye ve Emine Semiye’nin akılcı, gerçekçi ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan realist romanları yüzleşilmek istenmeyen erkekliği, erkek şiddetini sorunsallaştırmaları bakımından korkutucudur. Nigar Hanım ve Makbule Leman’ın erkeklere karşı arzu ve tutkularını kaleme alma cesareti gösterdiği şiirleri, denetlenemeyen kadın cinselliğinin göstergesi olarak erkeklerin hazırlıksız yakalandıkları mevzulardır. Bu korkulacak kadınların birer tehdit olmaktan çıkarılmaları gerekmektedir.

Banarlı romantizm iddiasını yapıtları “marazi” bulacak kadar ileri götürür. Banarlı bu romantik ruhun hastalıklı bir evreye vardığını söylerken aynı zamanda, yapıtları “sulu aşk romanları”na indirgeyerek değersizleştirmektedir:

O kadar ki aynı romantik ruhun, Servet-i Fünun yıllarında ve onu takip eden milli içtimai felaket senelerinde şiddetle marazileştiği de görülecektir. Bu yıllarda yetişen kadın muharrirlerimizin mühim bir kısım eserleri, verimli kızların ve duygulu oluş bakımından kızlardan geri kalmayan, ince ruhlu, bazen solgun delikanlıların, iç burkacak kadar hazin aşk maceralarıyla dolup taşacaktır. (994)

Bu romanlardaki hastalıklı ruh durumunun karşısında yer alan “sağlıklı” ruhun “erkeklik”le ilişkili olduğunu görmek hiç de zor değildir. Zira Banarlı’nın marazi dedikleri, “hegemonik erkeklik” imgelerine uymayan, ince ruhlu, solgun delikanlılar ve kızlardır.

Nihat Sami Banarlı’nın saptamaları yanlıştır; hakikat çarpıtılmıştır. Fatma Aliye, Birinci Dalga aydınlanmacı feminist hareketin fikirlerine uygun olarak, tüm romanlarında özellikle kadın “aklı”na vurgu yapmıştır. Aklın alanında kadınlara yer açılmasını talep etmiştir. Romanlarında, aşkından hastalanan tüm karakterler erkeklerdir. Yine örneğin Nezihe Muhiddin’in kaleme aldığı novellalarda veremli kızlar ile solgun delikanlılar değil, soğukkanlı erkek katiller, erkek şiddetiyle yüzleşen ve kendilerini koruyabilen, ayakları sağlam basan güçlü kadınlar yer alır.

1949 yılında yayımlanan, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, analitik ve yaratıcı, zengin bir entelektüel birikime sahip olmasıyla birlikte, dönemin ruhundaki özgürleşme rüzgârının kadınlar kanadını görememiştir. Kendinden önce yayımlanan örneğin *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*’nde yer alan kadın yazarları hiç ciddiye almamış olacak ki sadece Fatma Aliye’nin adı, Ahmet Cevdet Paşa ve Ahmet Mithat üzerine yazdıklarına kaynak olarak gösterirken iki kere geçer. Birinci kaynak, Fatma Aliye’nin babası hakkında yazdığı kitaptır; ikincisi ise Ahmet Mithat’ın Fatma Aliye üzerine yazdığı biyografide yer alan Tanpınar’ın tabiriyle “kadın romancının” Ahmet Mithat’a gönderdiği mektuptur. Tanpınar, bu bilgileri verirken Fatma Aliye’nin kim olduğuyla ilgili okura en ufak bir bilgi vermeye tenezzül etmez.

Tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde, 19. yüzyıla damgasını vurmuş Türkçenin ilk kadın romancısı Fatma Aliye’yi yok saydığı gibi, Ahmet Oktay da 1986 yılında yayımlanan *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı çalışmasında toplumcu gerçekçi eleştirinin öncüsü Suat Derviş’i yok sayar. Ahmet Oktay, Suat Derviş’in son eşi Reşat Fuat Baraner’le birlikte 1940 yılında çıkardığı ilk toplumcu gerçekçi dergi *Yeni Edebiyat*’ı ele aldığı yapıtında, “Suat Derviş imzalı eleştiriler, top-

lumcu yazın eleştirisinin ilk örnekleri sayılmalıdır” (Oktay 2003: 478) diyerek önemli bir konuya parmak basmaktadır. Ancak dergideki yazıları “Suat Derviş” takma adıyla Reşat Fuat Baraner’in yazdığını söyleyecek, Suat Derviş hakkında ise tek satır bilgi vermeyecektir. Birçok toplumcu gerçekçi roman yazmış, dönemin en etkin gazetecilerinden Suat Derviş’i bir dipnotla dahi okura tanıtmayacaktır. Ama daha önemlisi Ahmet Oktay yanıliyordur. Araştırmasını yeterince yapmadan, öne sürdüğü bilgiden ne kadar da emindir. Oysa *Yeni Edebiyat*’taki yazıları Suat Derviş’in yazdığını 1944 yılında yayımladığı “Niçin Sovyetler Birliği’nin Dostuyum?” başlıklı kitapçıktaki ifadelerinden biliyoruz. Önsözde *Yeni Edebiyat* adlı on beş günlük bir dergi çıkardığını, Sovyetler Birliği edebiyatı hakkında yazılar kaleme aldığını anlatmaktadır (Derviş 1944: 1). 1936 yılında muhabir olarak gönderildiği Cenevre’deki anılarından başlayarak, Sovyetler Birliği yolculuğunu kaleme aldığı bu kitapçığın Reşat Baraner tarafından kaleme alındığını iddia etmek mümkün değil. Zira onunla evlenmeden önceki anılarından itibaren yaşadıklarını anlatmaktadır. Maalesef bu körlük, Ahmet Oktay’ın yapıtının bilimselliğini yitirmesine yol açıyor. Ve tarihsel bir gerçeğin üstünü örtüyor: Türk edebiyatı ilk defa Marksist edebiyat eleştirisi yöntemiyle bir kadın aydın tarafından incelenmiştir; Türkçe eleştiri tarihi bu hakikatin hakkını vermek zorundadır.

Üçüncü tarih, 1969’da yayımlanan Kenan Akyüz’ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı yapıttır. Benzer bir değersizleştirme çizgisi, bu yapıtta daha belirgin bir hatta ilerler. Dönemin kadın yazarlarının çoğunu tarihine katmıştır Akyüz, ancak Halide Edip Adıvar dışındaki tüm yazarları adları ve yapıtlarıyla kısaca anacak, dönemlerine göre sınıflandıracak ve üzerine konuşulmaya değmez yazarlar olarak sadece bilgi notu olarak bırakacaktır. Örneğin Fatma Aliye ve Güzide Sabri’nin ismi şu bağlamda geçmektedir:

Servet-i Fünun romancıları Namık Kemal’in açtığı “sanatkârane roman” tarzını her bakımdan modern Batı romanı seviyesine yükseltirken; aynı devirde, bu tarzı çok daha basit bir seviyeye indirerek, roman-

tik maceralarla halkın çok çabuk harekete geçen acıma duygularından faydalanan romancılar da (Ahmed Rasim, Mehmed Celal, Mustafa Reşid, Fatma Aliye, Safvet Nezihi, Vecihi, Güzide Sabri) kolaylıkla ün kazandılar. (Akyüz 2015: 134)

Akyüz de Fatma Aliye ve Güzide Sabri’yi popüler edebiyatın içinde konumlandırarak, romantik aşk romanı yazarları arasında sayacak ve değersiz bulacaktır. Halbuki Fatma Aliye’nin ilk kadın romancı olması, bir edebiyat tarihi kitabında üzerinde durulması gereken başlı başına önemli bir olgudur. Kaldı ki Fatma Aliye’nin yayımladığı beş roman dönemi açısından oldukça sade bir dille yazılmış; realist gözlemlerle toplumsal sorunlara değinen, karakterlerine ruhsal derinlik verebilmiş anlatım gücüyle romantik macera kitapları türüne ait değildir.

Üç tarih de bize Türk edebiyat tarihçiliğinin ve eleştirisinin kadın yazarlara bakışıyla ilgili bir fikir veriyor. Kadın yazarların ya yok sayıldığı ya da yüksek edebiyat dışında, henüz yolun başında, kendisini geliştirmesi gereken yazarlar kategorisinde ele alındıklarını, edebiyatlarının temelini oluşturan politik ve tarihsel bir olgu olan kadın hareketindense hiçbir şekilde bahsedilmediğini görüyoruz.

Tek Sesli, Tek Cinsiyetli Toplumcu Gerçekçi Eleştiri

Bu tutum, feminist cereyandan temizlenen Cumhuriyet sonrası kültürel alanda giderek yaygınlaşır, erkeklerin kendi hâkimiyetlerinde gelişmesine izin verdikleri sosyalist mücadelenin düşünce iklimine de girer. Ortamın tek sesli ve tek cinsiyetli olması beraberinde etik ölçülerden ve bilimsellikten uzaklaşmayı, yozlaşmayı getirecektir. Zira artık tek cinsiyetin iktidarına itiraz edecek ses imha edilmiştir. Öznel, nesnel, sosyalist eleştiriye savunan erkeklerin kendi aralarında kalem kavgalarına giriştikleri, kadın yazarlara karşı kadın düşmanı tutumların normal bulunduğu bir entelektüel kültürün serpildiği bir edebiyat ortamı gelişmektedir. Bu

ortam eleştiri yazılarına, erkek eleştirmenin tepeden bakan, kollayıcı birer baba, ya da bilgiçlik taslayan hoca söylemiyle yansıyacaktır.

Erkeklerin keyiflerine uygun düzenledikleri edebiyat dünyasında, 1950 sonrası güçlü bir kadın yazarlar kuşağıyla karşılaşırız. Osmanlı kadın edebiyatı ve hareketiyle bağları koparılmış, adıyla sanıyla kendilerine “feminist” dememiş olsalar da, Nezihe Meriç, Sevim Burak, Leyla Erbil, Füruzan, Sevgi Soysal, Tezer Özlü yapıtlarında kadın olmanın sorunları üzerinde durmuş, her biri metinlerinde patriyarkaya karşı kendilerine özgü bir itiraz dili geliştirmişlerdir. Bir parçası oldukları bu dünyanın cinsiyetçi adaletsizlikleriyle erkeklerin iktidarlarını kötüye kullanım biçimleri hakkında yazdıkları ve söyledikleriyle Türkçe eleştiri tarihinin önemli tanıklarındırlar. Ayrıca bu eril eleştiri kurumunun dönüştürücü gücü olmuşlardır. Leyla Erbil’in *Eski Sevgili* kitabında yer alan 1974 yılında yayımladığı “Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen” başlıklı öyküsü Türk edebiyatındaki erkek egemenliğinin ilk ifşa metnidir. Yaratıcı ifşanın en nadir örneklerinden biri olan bu öykü, “‘Yoldaş Taci’ diye sarıyorlar çevresini... Fethetti buraları keriz!” (2002: 44) cümlesindeki sözcük oyunları ile dile getirilen, dönemin edebiyat ortamında sözü geçen, saygı duyulan sosyalist eleştirmen Fethi Naci’nin (1927-2008) statüsünü kötüye kullanmasını, eleştiri kurumundaki kadın düşmanı tavrı ve dili eleştirmektedir. Leyla Erbil, kadın yazarları “enfes birer parça” (2002: 34) ya da “frijit”, “kakavan”, “suratsız karı” oluşlarına göre, yatılacak, yatılmayacak kadın olarak sınıflandırarak değerlendiren bir eleştiri ölçütüne itiraz etmektedir. Öykünün kahramanı Türkân, “Karşımda olduğum kişiler değil, siz, Ahmet, Fatma’lar değil, bir anlayış, bir dünya görüşü” (39) diyerek, aslında yazarın ifşa amacının kişileri hedef almak, linç etmek olmadığını, itirazının bilmisellikten uzak, cinsiyetçiliği kanıksanmış yapıya olduğunu okura iletmektedir.

Leyla Erbil, jüri ve ödül mekanizmasının kadın düşmanı, cinsiyetçi tutumu hakkında da bize önemli tanıklıklar sunar. Vedat

Günyol, Haldun Taner, Oktay Akbal, Tahir Alangu, Rauf Mutluay, Behçet Necatigil’den oluşan, *Gecede* öykü kitabıyla katıldığı 1969 yılı Sait Faik ödül jürisinin değerlendirme kriterleri hakkında “Ben Deliliğe Düşkün Bir Yazarım” başlıklı söyleşisinde söyledikleri çarpıcıdır:

Ancak içeride ödül jürisindeki kimi yargıcıların metnin edebiyata ne getirip ne götürdüğü yerine, yazarın Sait Faik’i öldürüp öldürmediği, ateşli mi soğuk mu, eşcinsel mi fahişe mi olduğuyla eğlendiklerini öğrendikten sonra, ilk ödüllere girmeme tavrımın doğruluğuna yeniden karar verdim. (Erbil 2003: 190)

Dönemin söz sahibi eleştirmenlerinin yazılarına baktığımızda metinlerin nitelik tespit ölçütlerinin toplumcu gerçekçiliğe yakınlıkla değerlendirildiği görülür. Kadın yazarlar üzerine en çok yazan Asım Bezirci’nin 1950 *Sonrasında Hikâyecilerimiz: Eleştiriler, Konuşmalar* adlı kitabında topladığı yazılarına bakmak, erkek eleştiri çizgisi hakkında bilgi veriyor. Bu yazılarda kadın yazarların yapıtları üzerine yapılan yorumların hemen hemen aynı şablondan oluştuğunu görüyoruz.

Nezihe Meriç, Leyla Erbil ve Sevim Burak’ın yapıtlarını ele alan eleştirmen, kadın yazarların kadınlıkla ilgili sorunları iyi yansıttıklarını, ancak sorunlara bireysel yaklaştıklarını, yapıtlardaki başkaldırının bir dünya görüşünden uzak olduğunu, belli bir yönetime dayanmadığını söylemektedir. Bezirci’nin kastettiği yöntem, tabii ki toplumsal gerçekçiliktir.

Bezirci’ye göre, Nezihe Meriç’in *Menekşeli Bilinç* kitabındaki hikâyeler, cinsel özgürlüğe kavuşmak isteğiyle ve tutkuların itki-siyle çevreden kopan, başkaldıran kadınların sorunlarını iyi yansıtarak hikâyeciliğimizde önemli bir yer kazanıyor, ancak Bezirci yazarın sorunlara bakışını henüz bireysel, toplumsal boyuttan yoksun, bir dünya görüşüne ve bilimsel yönetime dayanmadığı için kusurlu buluyor (2003: 41). Asım Bezirci, babacan bir öğretmen tonunda bu nesnelleşmemenin kendisini üzdüğünü belirtiyor. Leyla Erbil içinse şöyle demektedir: “Ayrıca başkaldırısını bilim-

sel bir yöntem ve dünya görüşüne dayandırmaması, tek yanlı bir bireyselliğe kayması, nesnelleşmemesi de üzülmeme sebep oluyor” (120).

Bezirci’nin yazdıklarından, Leyla Erbil’in öykülerindeki cinselliği de kapsayan kadın öfkesinin erkek eleştiri çevresinde oldukça yadırganmış olduğunu anlıyoruz. Bezirci, “bazı eleştirmenlerin yaptığı gibi onu hasta, sapık kişilerle özdeş saymanın, onların yordakçısı gösterme”nin haksızlık olacağını vurguluyor. Erbil’in hep “anormal kişilerle, cinsel temlerle” uğraşmadığını, “normal kişileri ve başka temleri” de ele aldığını belirterek, onu kolluyor. “Vapur” öyküsüyle birlikte “artık boğunçlu kişilerle cinsel bunalımları bir yana bırakıp, toplumsal gerçekçi bakışa yaklaştığı” için öğretmen edasıyla onu övüyor (130).

Sevim Burak’ın hikâyelerinde de “gerçeği açıklama ve yorumlamada sağlam (bilimsel) bir görüş ve yöntemi” eksik buluyor ve diğer kadın yazarlar için sorduğu soruları tekrarlıyor:

Burak, kişilerin mutsuz durumunu güzel yansıtır. Ama bu durumu doğuran kaynaklara inmez. Neden erkekler hep böyle kötüdür? Neden kadınlar hep böyle çilekeştir? Burak bu ve benzeri soruların cevabını vermez (yahut veremez). Olayları salt kişisel yanıyla anlatmakla yetinir. Onların altında yatan toplumsal nedenlere değinmez. (144)

Görüldüğü gibi, kadınların edebiyatının yeterince aklın, bilimselliğin alanında olmadığı anlayışı, geçmişten taşınan bir yargı olarak bu söylemlerde kendini göstermektedir. Bu söyleme bir de toplumcu bakışın eksikliği eklenmiş, yapıtlar eksikli, kusurlu bulunmuşlardır.

Yazımı, eleştirinin erkeğe özgü bir iş olduğu inancına dair, Asım Bezirci’nin, 1963 yılında *Sosyal Adalet* dergisinde yayımladığı, “Eleştiride Aşk” başlıklı yazısından bir alıntıyla sonlandırıyorum. Asım Bezirci bu yazısında, Sezer Tansuğ’un “Aşıktır Eleştirmek” başlıklı yazısı etrafında eleştirinin ne olup olmadığını, eleştiride öznellik ve nesnelliği tanımlıyor. Ancak, yazıda en çarpıcı olan Asım Bezirci’nin Sezer Tansuğ’un yazısından yaptığı

alıntılar. Öznel eleştirinin savunucusu olan Tansuğ, kendi eleştiri pratiğini ve nesnelcileri şimdiye kadar eleştiri tanımlarında görmediğim en dürüst, en süssüz, en şeffaf, en çıplak eril dille tanımlıyor:

Aşktır eleştirmek, aşktır yorumlamak (...) Büyük sevdalı adamın işidir eleştirmek. Onun karşısındaki nesnelciler umumhane gerçekçileridir. ... Eleştirmeci tutkulu aşk öznelidir. Eleştirmeci giderek sanat eseriyle kendisi arasındaki açığı kapatacak ve o eserle birlikte yaratıcı çiftleşmenin yatağına yan yana uzanacaktır. ... Eleştirmecinin öznel yöntemi seçmek zorunluluğu vardır. ... Ben eleştirmenin, soyutlamanın övgüsünü eşekçe yapmam. Ben, yalnız erkek olduğum için değil, gaflet uykusuna dalmış arzuları bile uyandıran bir erkek olduğuma güvendiğim için özneli savunurum. (Fuat 1993: 55)

Sınavı Geçemeyen “Büyük Yazar”: Kemal Tahir

Merin Sever

BİR “BÜYÜK YAZAR” olarak Kemal Tahir, hem yarattığı özgün dil hem yerelliğe verdiği önem bakımından takdir edilir. Romanlarında kâh tarihi kurguyla buluşturması, kâh toplumsal gerçekçi yanını öne çıkarması, farklı alanlara eğilebilen, farklı üsluplar kullanabilen bir yazar olarak övgü almasını sağlar. Yeri gelir F. M. İkinci müstearıyla polisiye “çevirir”, yeri gelir *Lükres’in Günahları*, *Halk Plajı* gibi erotik yanı ağır basan romanlar yazar; bunlar da yazarın ilginçliğine ilginçlik katar kimi okurun gözündedir.

Kemal Tahir’in bu “çokyönlülüğü”, uzun yıllar boyunca eser üretişi ve bu esnada fikirlerinin, eğildiği konuların, yazarın ödevi konusunda görüşünün değişmesi onu incelemeyi zorlaştırır. “Hangi Kemal Tahir?” diye sormak gerekir adeta. Velut bir yazar olan Kemal Tahir 1973 yılında ölene kadar epeyce eser yazmıştır, ancak 1967 yılında yayımlanan *Devlet Ana* ve 1969 yılında yayımlanan *Kurt Kanunu* onun olgunluk dönemi romanları arasında sayılır. En önemlisi de bu romanlar, hem Tahir’in ömrünün sonlarında vardığı noktayı işaret ederler hem de Kemal Tahir denince akla gelen ilk romanlar olmayı başarmışlardır. Ben de bu sebeplerden ötürü bu iki romanı incelemeyi seçtim. Her ikisi de tarihi kurguya yaslanan bu romanlar, aynı zamanda onun tekrarladığı kimi temaları, uğraştığı temel meseleleri yansıtıyorlar: *Devlet Ana*, Kemal

Tahir için dönülmesi gereken bir bağır, tekrar keşfedilmeyi bekleyen bir öz, popüler bir “milli sol”un üstüne inşa edilmesini arzuladığı zemin olarak gördüğü Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşuna odaklanıyor. *Kurt Kanunu* ise İttihat ve Terakki’nin Atatürk ile süregelen hesaplaşmasında İzmir Suikastı’nın bir tasfiye fırsatı olarak kullanıldığını söyleyen, kuruluş ve tek parti döneminin günahıyla sevabıyla muhasebesinin yapılması gerektiğini düşünen Tahir’in İttihat ve Terakki’yi de eleştirmekten geri durmadığı, bu bakımdan fikirlerinin billurlaştığı en ünlü romanlarından biri...

Bu siyasi motivasyon ve onu taşıyan doku haline gelen tarihi kurgu her iki romanda da öylesine öne çıkıyor ki, Kemal Tahir’e yapılan olumlu-olumsuz eleştirilerin çoğu, öne sürdüğü tezlerle, tarihi kavrayış ve aktarışıyla, siyasi “misyon”uyla ve biraz da bunu dile getiriş tarzıyla ilgili oluyor; öyle ki Kemal Tahir üzerine hazırlandığı halde, içinde ilaç için olsun Kemal Tahir’in karakterlerini, kurgusunu, dilini toplumsal cinsiyet süzgecinden geçiren, bu meselelerin politikliğine eğilen tek bir yazı bulunmayan kitaplar ortaya çıkabiliyor.¹ Kemal Tahir romanları fazlasıyla “büyük” görüldüğünden; devlet meseleleri, iktidar çatışması, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) tartışmaları gibi “yüksek politika” alanının dışına çıkarak onları ele alan incelemelere pek sıra gelmiyor. Oysa bu romanlardaki dilin, karakterlerin, olayların ve hatta olayların meydana geliş sırasının başka bakış açılarından da incelenebilmesi gerekiyor. Ben bu yazıda bunu yapmaya çalışacağım.²

Bu iki romanda ilk dikkatimi çeken şey açılışları. Çok farklı iki dönemi anlatan, çok farklı üsluplara sahip *Devlet Ana* ve *Kurt*

1. Buna bir örnek, 2010’da İthaki’den çıkan ve Kurtuluş Kayalı’nın derlediği *Bir Kemal Tahir Kitabı: Türkiye’nin Tarihini Aramak*. Derleyen toplumsal cinsiyet konusunda hiçbir hassasiyetinin olmayışı, elbette bu tarz kitapların içeriğini de etkiliyor.

2. Metin boyunca İthaki’den çıkan 2017 basımı *Devlet Ana* ve 2016 basımı *Kurt Kanunu* edisyonlarını kullanıyorum. Bu kitaplardan olan alıntıları metin içinde sayfa numaralarıyla gösteriyorum.

Kanunu, aslında çok benzer iki karakter ve o karakterlerin eylemleriyle açılır. Kemal Tahir, her iki romanını da cinsellik dozu yüksek bölümlerle başlatır. Bir yazar, eserinin açılış kısmında “okuyucuyu etkileme hevesinde, hercai gözleri sayfada tutma çabasında”dır (Eagleton 2015: 19) ve Tahir’in bu romanlarındaki açılışların niteliği, biri siyasi polisiye öbürü epik bir öç alma hikâyesi olan bu “devlet işi” tarihi romanların erkeklere hitap edeceği varsayımıyla kaleme alınmasıyla yakından alakalıdır. İttihatçı fedaisi Abdülkerim Bey ve Sen Jean şövalyelerinden Notüs Gladyüs, güçlü bulunmayı her şeyden çok önemseyen ve güçlerinin açıkça tanınmasını talep eden, Kemal Tahir’in deyimiyle “kıyıcı” karakterlerdir ve ona göre her kıyıcı insan gibi, görünüşteki cesaretlerinin altında bir korkaklık yatar. Bu korkaklığı, bizzat kendileri korku salan bir zorba olmakla ve bilhassa seks esnasında “kadına üstün gelmek”le bastırmaya çalışırlar. Kemal Tahir de hemen her kültürde var olan “kadınlara kapılarak felaketine yürüyen erkek” (Günay-Erkol 2018: 18) anlatılarından beslenerek bir yandan kadın düşkünlüğünü bir zayıflık olarak anıp, yer yer karakteri üzerinden bunu eleştirerek okuru “kadınların yaratabileceği felaketler”e karşı uyarsa da, aynı Kemal Tahir, özellikle Abdülkerim gibi hususi bir şefkat gösterdiği karakterlerinin cinsel serüvenlerini onu alttan alta överek, çeşitli ayrıntılarla bezeyerek, adeta ballandıra ballandıra anlatmayı ihmal etmez. Örneğin Abdülkerim sahip olduğu iktidarla insanları hapse attırabilmeyi bile “Herifi kapadım mı, ricacı gelir karıları kızları. Hele ki oynak mantinotaları... Bilmediğimiz kınalı keklik curnatasıdır bu... Beğen beğendiğini, çek kucağına... Sarışını esmeri, tombulu incesi, kızıoğlan kızı, kaşarlanmış...” cümleleriyle kadınlara ulaşmak üstünden düşünecek, vapurdan inen Ballı Naciye’yi çarşafı olmasına rağmen “kalça döndürüşünden” tanıyacak kadar kadın düşkünü bir karakterdir. Buna rağmen Tahir’in ona karşı tutumu, oğlunu olsa olsa görev icabı azarlayan, ama onunla gurur duyduğunu ele veren bıyıkaltından gülüşünü de saklayamayan bir babaninki gibidir. Nitekim roman boyunca Abdülkerim’i birçok kadınla karşı karşıya getirir

ve bütün kadın karakterleri onun altı boş olsa da dışarıdan güçlü duran özgüvenine, kuvvetine, *erkeklğine* kapılıyor şekilde resmeder; hatta güya hor gördüğü kadın düşkünlüğüne takla attırarak, Abdülkerim’in çapkınlığından bile bir hayır yaratır: Abdülkerim, Hayriye’yi baştan çıkarıp sevişmesi sayesinde baskını önden haber alır ve böylece Küçük Efendi’yle birlikte çiftlikten kaçarlar.

Buna karşılık *Devlet Ana* romanının kötü karakteri olarak çizilen Notüs Gladyüs’ü, Anadolu’yu karıştırmaya gelen bu Katolik “gâvur”unu biz, içindeki eksiklik ve korkaklık hissini bastırabilmek, kendini güçlü duyumsamak için kadınlara tecavüz etmekten hoşlanan, dahası, doyuma ulaşmak için tecavüz ettiği kadınları boğarak öldüren biri olarak görürüz. Kemal Tahir’in kaleminde Osmanlı Abdülkerim “çapkın”ken, Katolik şövalye “sapık”tır.³ Gladyüs’ün tecavüz edip boğduğu Liya, Müslüman olmasa da, hem bu topraklara *ait olduğu* hem de Bacıbey’in büyük oğlu, Kerimcan’ın ağabeyi Demircan’a *ait olduğu* için “bizim kadınlarımız” kontenjanındandır. Bu kontenjandan olmak demek, topluluğun biyolojik ve kültürel yeniden üretimini sağlayan kişi olmak ve bu kadınlık anlayışı içinde vatanla, toprakla eşleştirilmek demektir (Cantek: 2015: 165). Böyle bir durumda, kadın *kirletilirse*, toprak da, vatan da, millet de *kirlenir*.⁴ Nitekim Gladyüs aslında Demircan’ı da öldürmesine rağmen (ki romanın belkemiği olan öç hikâyesi buradan alevlenecek, Bacıbey ve Kerimcan Gladyüs’e esas bu yüzden düşman olacaktır) Tahir, Demircan’ın ölümünü kısa geçip kurban olarak Liya’yı öne çıkarır: Gladyüs Liya’yı öldüren ellerine bakınca “ciğerini ezen ağır bir yük göğsünden kalkmış gibi” ferahlar, kadının ölü bedenine bakınca ürken Moğol Uranha’ya ise “Zevkinden [öldü]... Ağzının tadını bilen karı bu iş üstünde ölür” (73) deyip güler. Tahir’in okuru Gladyüs’e karşı tiksinti ve nefretle dolduracak tüm detayları esas Liya üstünden ver-

3. Benzer dönemlerin ürünü olan tarihi çizgi romanlarda da aynı etiketlemeye ve yerli “hiper-maskülin” karakterlere rastlamak mümkün. Bkz. Türk 2013.

4. Afsenah Najmabadi, vatan toprağı ile kadın bedeni arasında kurulan bu denklemi mükemmelen açıklar. Bkz. Najmabadi 2011.

mesi hiç tesadüfî değildir, çünkü Tahir çok iyi bilir ki, (baştan erkek olduğunu varsaydığı) okurunu esas ajite edecek nokta, “kadını”na bulaşılması, namusuna hanel gelmesidir. Bizim savaşıları-mızsa yabancı kadınlarla gönül eğlendirebilir, hatta o da *fethetme-nin* bir uzantısıdır, o başka mesele...⁵

Milliyetçiliğin ataerkiyle ve cinsiyetçilikle sıkı bağlar içinde olduğu ve serpilme alanlarını buradan devşirdiği düşünülürse (Yuval-Davis 2003), Kemal Tahir’in milliyetçi anlayışının iki kadın düşkünü karakterine olan yaklaşımını etkilediği gibi, onun ideal erkek ve ideal kadın portrelerini de belirlemesi şaşırtıcı değildir. Milletini yüceltme ihtiyacı duyan bir yazar olarak Kemal Tahir hem Türklerin savaşçılıklarını över, hem de Türklerin ancak asker olabilecekleri, çünkü bilime, felsefeye ve sanata önem vermedikleri fikriyle savaşmak zorunda hisseder kendini. Fakat bu savaş da askerliğin toplumdaki erkeklik ve Türklük kıstası olma halini, önemini azımsamadan kazanması gerekir, çünkü “Her Türk asker doğar”, “Askerliğini yapmayan erkeğe kız verilmez” gibi cümlelerin yerinin de, askerliğin/eli silah tutmanın toplumdaki erkeklik ve Türklük algısıyla bağlantısının da farkındadır. Bu sebeple fikrini işlerken hem askerliği önemsiz göstermemesi, hem de asker olmayan erkeği “daha az erkek” kılmaması gereken bir durumdadır. Kemal Tahir bu açmazı, *Devlet Ana*’da Kerimcan ile Bacıbey arasındaki gerilim üstünden çözer.

Kemal Tahir, *Devlet Ana*’da önce Osmanlı’nın kuruluş yıllarında güçlü bir erkek olarak algılanmak için savaşmaktan anlamak gerektiği anlayışını yansıtan bir kurgu inşa eder. Baş karakterlerden Kerimcan molla olmaya karar verdiğinde, kendisi de ona âşık olmasına rağmen, savaşmayan erkeği erkekten saymadığı için ona varmamaya yemin ettiğini duyuran bir Aslıhan belirir karşısında. Keza Kerim’in annesi Devlet Hatun, bir bacıbey olarak, yani Bacıyân-ı Rum’un⁶ başı olarak oğlunun molla olmasına zinhar razı

5. Kadın bedeni üstünden “fetih” ve “bir savaş aracı olarak tecavüz” meselesi için bkz. Saigol 2011.

değildir. Kendisi “kadın haliyle” savaşıyken, Kerim de bir savaşçının “belinden inmiş”ken, hele hele ortada Notüs Gladyüs tarafından öldürülen ağabeyi Demircan’ın öcünü almak gibi büyük bir mesele dururken Kerimcan’ın molla olması söz konusu dahi olmaz Bacıbey için. Çünkü bu, aynı zamanda, bulunduğu topluluk-taki değerler sisteminin dışında kalması anlamına gelecektir. Militarize edilmiş, “Erkekten sayılmak için savaşçı olmak gerekir” fikrinin yerleştiği bir toplumda, Bacıbey gibi savaşçı kadınların *erkek gibi olmakla*, asker olamayanların ise asker analığı ile övünmesi tesadüf değildir; topluluğun benimsediği değerler doğal olarak yalnız erkekleri değil, kadınları da militarize edecektir (Akgül 2015: 224). Bacıbey de, içinde yer aldığı toplumda savaşçı olmanın sağladığı ayrıcalıkların farkında olan bir kadın olarak, eşi ve kendisinin sahip olduğu savaşçı konumuna oğlunu da ne yapıp edip ulaştırmaya karardır. Okuma sevdalısı Kerimcan’ı yola getirmek için, oğlunun o dönemin şartlarında nice zorlukla eriştiği kitaplarını, sazını ve molla kıyafetini yakar, hatta bununla yetinmeyerek onu bir de kamçıyla döver Bacıbey. Bu iki hareket, kendi bedeni üzerinde de, eşyası üzerinde de hak talep edemediğini Kerim’e göstererek onun gururunu kırmak, böylece Kerimcan’ı itaatkâr hale getirmek amacını güder. Nitekim Kerimcan da anasının otoritesine boyun eğerek savaşçı olmayı kabul eder ve bu doğrultuda sebatla elinden geleni yaparak kendini geliştirir; nihayet Mavro ile birlikte düşmanları Notüs Gladyüs ile Uranha’yı öldürerek öcünü alır.

Edebiyat tarihi, bir hedef olarak öç almaya çalışan karakterlerle ve onların öçlerini alabilmelerini sağlayan “olgunlaşma” hikâyeleriyle doludur. Ancak Tahir’in hikâyesi bundan ibaret değildir, onun ayrıca milliyetçi bir misyonu vardır. Geçmişte geçen bir roman yazsa da, romanın yazıldığı ve okunduğu tarihlerde artık en büyük gücün kılıç sallamaktan değil bilgi sahibi olmaktan geçti-

ğini bilir Tahir; bu yüzden romanına hem bu mesajı hem de bilginin peşinde koşan bir örnek Türk karakteri yerleştirmek ister, ancak daha önceden bahsettiğim gibi, bu da gerilimli bir durum yaratır. Buna çözüm olarak Tahir, hem hasımlarını öldürterek Kerim'in savaşçı yanını ispatlar, hem de "tıpkı gerçek bir erkek gibi" üstüne düşen sorumluluğu yerine getirdiğini gösterir; böylece erkeklığı kanıtlanan Kerim'in artık yeterince erkek olmadığı veya savaşmaktan korktuğu için molla olmak istediğinden şüphelenilemeyecektir. Şimdi geriye tek bir şey kalmıştır, bir yetişkin olarak kendi yolunu çizmek, yani içinde ateşi sönmeyen mollalık yoluna girmek. İşte Tahir tam da bu noktada Kerim'in yetişkinliğe eriştiğini kanıtlamak için onu elinde kamçıyla annesinin üstüne yürütmeyi seçer. Kerim'in, savaşçılığı bırakmasını istemeyen annesi Bacıbey'e kamçı şaklatarak "Yumuşamadın mı yumuşatırım seni... Babam rahmetli gibi..." (616) diye bağırması, akabinde hem Aslıhan'a hem annesine "Hadi bakalım aşevine! Bir eksik görme- liyim ki sofrada, ben size sormalıyım!" tehdidini savurması oldukça sembolik bir sahnedir. Birincisi Kerim burada tipik "aklın ve bilginin temsilcisi erkek" konumundayken, Bacıbey de bilginin önemini anlayamayan, akli yetmeyen kadın pozisyonundadır. İki kadın da savaşçı olduğu, hatta annesi muhtemelen Kerim'den daha iyi bir savaşçı olduğu halde Kerim'in onları *mutfağa* yollaması tesadüf değildir, çünkü onlar kadın olduklarına göre, savaşçı bile olsalar öncelikle *mutfağa* aittirler. Kerim, onlara karşı erkeklliğini ispatlamak için *yerlerini* hatırlatır onlara. Üçüncüsü Kerim, burada aynı zamanda nişanlısı Aslıhan'a ileride kendisine itaat etmediği takdirde başına gelecekleri sezdirir, ama yazar bundan söz etmez. Onun vurgusu, Devlet Hatun'un oğlunun kendisini kamçılama- makla tehdit etmesinden duyduğu *memnuniyet* üstünedir. Evet memnundur, çünkü "oğlunun adam olduğuna, babasının ocağını yakacağına, Bacıbey ancak [Kerim] kırbacı elinden çekip karşısına dikilince" inanmıştır, lakin "Aslıhan bunu sezemediğinden, [Bacıbey'in] sesindeki kasıtlı mutluluğun sebebini" anlayamaz (616).

Kemal Tahir, bu tek sahneyle birçok amacına birden ulaşır: En çok övdüğü “Osmanlı kadın”ı bile erkeğe boyun eğdirerek ataerkil düzeni savunur ve yeniden üretir; alttan alta bir erkeğin sorumluluktan kaçmaması gerektiğini öğütlerken Türklerin bazılarının okumaya ve bilgi edinmeye de hevesli olduklarını ve böylelerinin okuma isteğinin savaşçılık yeteneklerinin az olmasından ileri gelmediğini, bu erkeklerin de icabında sert olduklarını, gereğinde tıpkı babaları gibi analarının sırtına kamçı şaklatmaktan çekinmeyeceklerini de gözler önüne serer.

Tam da bu sahne sayesinde bir kez daha anlıyoruz ki, savaşçı kadın karakterler yaratmak mutlak olarak kadını yüceltmek anlamına gelmez ve ancak üstünkörü bir bakış bundan Tahir’in kadınlara kıymet verdiği anlamını çıkarabilir. Tahir, güya savaşçı bir kadın karakter yaratırken, aynı savaşçı kadını henüz ergenlik çağındaki oğluna boyun eğdirtir ve üstelik bunu oğluna güç yetiremeyeceği için değil, doğrusunun bu olduğuna *inandığı* için, *mutlulukla* yaptırır ona. Bu kadın, Tahir’in *ideal kadınıdır*, onun deyişiyle “Osmanlı kadın”: “Kemal Tahir kadının toplumdaki yeri konusunda da Osmanlıdır; erkeğin üstün olduğuna, bundan ötürü hükmetmesi gerektiğine ve kadının da bunu kabul edip itaat etmesi gerektiğine inanır. ‘Osmanlı’ dediği kadın, yiğit, mert ve korkusuzdur ama erkeğin otoritesine karşı gelmez, tersine, ancak otoriter bir erkeğe saygı duyar” (Moran 2016: 206). Bacıbey ister eşi, ister oğlu, ister babası olsun, erkeğin kadına söz geçirmesi gerektiğine gönülden inanan, dünyanın düzeninin bu olduğu bilgisini haiz, “bilge” bir kadın olarak kurgulandığı için bu durumdan memnundur; genç Aslıhan ise toy olduğundan bu derinliğe henüz vakıf değildir, Bacıbey’in memnuniyetinin sebebini anlayamaması da bundandır. Belli ki Aslıhan’ın o yiğit, o savaşçı, o dikbaşı Bacıbey’den beklediği bu değildir. Bacıbey ki, “ok atmakta, mızrak savurmakta, kılıç tutmakta, binicilikte değme savaşçılardan geriye kalmaz, hele korkmazlıkta çoğunu yaya bırakır” bir kadındır (108). Yani ilk bakışta, cesaret ve korkmazlığın yalnızca erkeklerle has olmadığını kanıtlarcasına yaratılmış bir kadın savaşçı ka-

rakter... Ama aslında, bu özelliklerin öncelikle erkeğe ait olduğu, *istisnai* olarak kimi kadınlarda da bulunabileceğini söylemekten fazlasını yapmaz Tahir. Bacıbey, erkek özelliklerine sahip olduğu için ve sahip olduğu ölçüde kıymetli bir kadın olur, dolayısıyla Tahir'in burada yaptığı, kendince kadını erkekleştirerek ona değer atfetmektir. Tahir, kadınlara görünüşte bazı payeleri vermenin karşılığında onları cinsiyetsizleştirmiş, hatta yer yer erilleştirmiştir.⁷ Bu yüzden Bacıbey'in roman boyunca sonuna kadar eril davranışlar sergileyen, ataerkil ve militarist değer yargılarını taşıyan ve aktaran, hemcinslerine erkeklerden kopyalanmış bir dil ve iktidar kurma mekanizmasıyla yaklaşan, yine roman boyunca tek bir kadına bile arkadaşça sözler sarfetmeyen bir karakter olması boşuna da değildir, tesadüf de... Örneğin Tahir, gürültü yapan erkekleri bile hemcinsleri üzerinden aşağılatır Bacıbey'e "Susun yiğitler! Sözleşeceğiniz sıra geride... Çıgırışmayın karılar gibi!" (136) sözleriyle. Yine yolda karşılaştığı bir geline, sırf güldüğü için "Neyin nesi bu sırtımlar olura olmaza, suratının gelin pulları daha düşmemiş karı? Hüst... Aldıracaksınız elime kırbacı..." (109) diyen Bacıbey'in, erkeğin ağır olup çok konuşmaması, kadının ortalık yerde gülmemesi gerektiğini düşünmesi, kendini ve temsil ettiği değerleri saydırmak için konumunu kullanması, dahası fiziksel şiddet tehdidini kolayca savurabilmesi çok tanıdık değil midir?

Bu ideal "Osmanlı kadın"ın bir de eşleniği, ideal "Osmanlı adam" vardır elbet. Bedenini eğittiği gibi aklını da eğiten, hem savaşıp hem de düşünebilen, öcünü alırken savaşçı olmayı bilen, ama iş kas gücünün ötesine geçtiğinde zekâsıyla iş bitirebilen, tüm bunların yanında ahlaklı, prensipli karakterler üstünden bize bir "ideal erkek" portresi çizen Kemal Tahir, Kerim'in bu yerine göre yumuşak, yerine göre sert duruşunu da "Osmanlı duruşu" olarak tanımlar; ki aynı duruş *Kurt Kanunu*'nun kahramanı Küçük

7. Kemal Tahir aslında bunu Bacıbey dışındaki kadın karakterlerine de sıkça yapmıştır. Demiralp 1995: 201'den akt. Akbal 2012: 160.

Effendi Kara Kemal Bey’de de görülür. Kara Kemal Bey, soğukkanlılığından taviz vermeyen, vaveyla etmeyen, sorumluluğundan kaçmayan, özeleştiriden de geri durmayan, akıllı, bilgili ve görgülü haliyle Tahir’in kafasındaki ideal erkeğin daha modern bir versiyonudur.

Tahir, bu erdemlerin bazılarına sahip kadın karakterler de yaratır, ancak birkaç farklı şekilde. Tahir’in ideal kadınlarından biri olan Bacıbey gibi, *Kurt Kanunu*’ndaki Gurbet Hala da “mert, cesur, işbilir, korkusuz ve güvenilir” olmasıyla öne çıkar. Kemal Tahir’in kimi kadın karakterlerini genelde erkeklere atfedilen erdemlerle donatması, yine ilk bakışta yazarın kadınları övdüğü, bu erdemleri tek bir cinsiyete has olarak görmediği şeklinde yorumlanabilir. Peki gerçek böyle midir? Gerçekte Gurbet Hala da, tıpkı Bacıbey gibi, erkeğe benzedikçe değer kazanır Tahir’in gözünde. Yazar, onları daima erkeklerle kıyaslayarak ve erkeğe benzemeleleri ölçüsünde över. Mesela Gurbet Hala’nın cesareti, “en şaşırtıcı olaylar karşısında en akıllı, en soğukkanlı erkekleri imrendirecek kadar sarsılmadan” (98) durabilecek olmasıyla övülür, nirengi noktası hep bir erkektir. Devlet Hatun da “ne zamandan beri palavrasız cesur olduğunu artık hatırlamıyor, arada bir kadınlığı tutup birine şımarmak isteğiyle korkmayı özlediği bile oluyor”dur (560). Çünkü Tahir’in zihninde kadınlık şımarmakla, kaprisle eşlenik olduğu gibi, korkmak da pekâlâ kadınlara özgüdür. Bacıbey ise “bir erkek gibi korkusuz” olduğu için övgüye layıktır. Dolayısıyla Tahir’in romanında övdüğü “hakiki Osmanlı kadın”, aslında Tahir’in eril değerlerine göre kurgulanmış karakterler üzerinden temsil edilen bir tiptir. Tahir, zihnindeki bu kalıba uygun karakterler yaratırken onları cinsellikten de arındırmayı tercih etmiştir; zira temiz ve makbul kadınların cinselliği uluorta konuşulmaz, onların bir cinsel kimliği ve cinsel hayatı, arzuları, özlemleri yokmuş gibi davranılır. Dolayısıyla bu iki karakterin de herhangi bir gönül işiyle, cinsellikle alakaları yoktur, hatta iki çocuğu olmasına rağmen Bacıbey öyle bir kurgulanmıştır ki, sanki hayatında cinsellikle en küçük bir alışverişi olmamış gibidir. Burada, tıpkı er-

keklik-savaşçılık konusunda yaşadığına benzer bir düğüm içindedir Tahir: “Annelik kaçınılmaz olarak cinsel rolleri çağrıştırırken, kahramanlık bir nevi aşkınlaştırılmış, dolayısıyla cinsiyetten olmasa bile cinsellikten arındırılmış bir kadınlık haline işaret eder” (Coşar ve Özman 2015: 330). Tahir de, kadın karakterine annelik üstünden kutsiyet kazandırmak ister, ancak anneliğin kadının cinselliğiyle olan bağlantısını asla dillendirmek istemez. Bunun için bulduğu çözüm, tıpkı diğer pek çok yazar gibi, kadını erkekleştirerek kahramanlaştırmak ve kahramanlaştırmakla cinsellikle bağı koparmak olur.

Kemal Tahir’in kadınları erkeklerle kıyaslayarak övmesi, *Kurt Kanunu* romanında yer alan Hayriye karakterinde de görülür. Hayriye, Abdülkerim’le Kara Kemal’e kurulacak olan baskını önden haber vererek onları kurtaran, mert karakter rolündedir. Ancak Abdülkerim bu baskın işini ilk duyduğunda Hayriye’nin doğruyu söylediğine güvenemez. Bunun üzerine Tahir Hayriye’yi “Benim bir adım da ‘Erkek Hayriye’dir. Erkek gibi erkeği bastırarak karı değilim ben, Kara Yiğit!” (166-67) diye konuşturarak hem kendince onu över hem de Abdülkerim’in erkekliğini... Bununla beraber, Hayriye bir “Osmanlı kadın” da değildir, zira bunun için cinselliği fazla ön plandadır. Tahir’in romanlarında kadınlar genellikle ya Bacıbey, Gurbet Hala, Perihan gibi “Osmanlı kadın” olurlar ya da Ballı Naciye, Hayriye gibi bir cinsel obje olarak konumlandırılırlar, arasında kalabilenler nadirdir. Aslında Hayriye ne istediğini bilişi, dilediği erkeği kabul edip dilediğini reddedişi, cinsellikten korkmayışı ve utanmayışıyla pekâlâ edebiyatımızın sıradışı bir karakteri olabilecekken, Tahir tarafından bir cinsel objeye ve ancak erkek gibi olduğu anlarda övülen bir karaktere dönüştürülerek yine geleneksel bakışın tuzağına düşürülür.

Kemal Tahir’in romanlarında cinselliğiyle birlikte resmedilecek kadınların ödemesi gereken başka bedeller de vardır. Bunun belki en belirgin örneği, *Devlet Ana*’daki Cinli Nefise karakterinde görülür. Nefise, cinselliğe düşkün olduğunu gizlemeye gerek

görmediği gibi, kadınları başına toplayıp açık saçık Dede Korkut hikâyeleri de anlatır. “Söğüt’ün en utanmaz karısı Nefise” (456) bunları yaptığına göre olsa olsa “cinli”dir, delidir. Belki de bu yüzden Tahir, Nefise’ye kalede üstünü arayan güzel kızın yanından makas aldırıp “Bu nasıl güzellik? Ben karılığım la bittim!” (562) dedirterek bir lezbiyenlik/biseksüellik iması yapar. Çünkü Nefise *normal* değildir ve bu yüzden cinsel yönelimi de farklı olabilir veya tam tersi, Nefise’nin cinsel yönelimi farklı olduğu için belki de *normal* değildir, utanmazdır... Benzer bir imayı, *Kurt Kanunu* romanında Ballı Naciye için Abdülkerim’in ağzından söyler Tahir. “Abdülkerim gibi azgın bir erkeğin bile erkekliğini kurutacak derecede istekli bir kadın” olarak çizilen Naciye, roman-daki bütün karakterler içinde en yüzeyselce cinsel obje haline getirilendir. Abdülkerim, Naciye’nin polislerce yakalanıp İzmir’e götürülmesini “Subaylarla, polislerle, gardiyanlarla, önüne gelenle yatar kahpe... Yatmadan yapamaz. Karılar koğuşunda belki karılarla bile yatar!” (125) diye yorumlar. Buradan da görürüz ki, kadının libidosunun yüksekliği dahi yeri geldiğinde erkekler için bir tehdittir. Abdülkerim gibi güya güçlü bir erkeğin bile erkekliği aslında o kadar kırılgan performans ölçütlerine bağlıdır ki, kadın cinselliğinin sınırsız olabilmesi karşısında duyduğu korkuyu, onu aşağılayarak bastırmaya çalışır.⁸ Ve aşağılamak için aklına gelen ancak Naciye’nin *karılarla bile* sevişebilme ihtimalidir. Tahir burada açıkça kadın cinselliğini kategorize etme konusunda erkeklerin tarihsel olarak sahip olduğu köklü iktidarı kullanır (Weeks 2016: 52).

Tahir’in yumuşak davrandığı ve saygı duyduğunu hissettirdiği ender kadın karakterlerden biri, Abdülkerim ile Kara Kemal Bey’i korkusuzca önce konağında, sonra çiftliğinde saklayarak güvenliğini ispatlayan Semra Hanım’dır. Semra Hanım, “alık saraylılardan” farklı, akıllı ve kültürlü bir soylu hanım olarak tasvir edi-

8. Abdülkerim karakteri üstünden gösterilen aslında kadına duyulan korkuyla karışık hayranlık ve tiksintiyle karışık tapınmadır, bu iki duygunun iç içe geçmesi halidir. Bkz. Özkazanç 2015: 74.

lır, ki Tahir'in bu karakterine şefkatle yaklaşmasında herhalde bu Osmanlılığın bir payı vardır. Semra Hanım, diğerlerinin aksine cinsiyetsiz tasvir edilmez ve Abdülkerim'le olan cinsel hayatı gizlenmez, ancak Abdülkerim'in diğer "maceralarında" olduğu gibi cinselliği bulvar gazetesi tadında hikâyelere de meze edilmez. Tabii cinselliğini inkâr etmemenin karşılığında, Semra Hanım ne kadar mert ve korkusuz olursa olsun, bir "Osmanlı kadın" olarak da tarif edilmeyecektir. Yine de belirtmek gerekir ki, Tahir'in Semra Hanım'ın soyluluğu, kadınlığı ve mertliğinin hakkını aynı anda teslim ederken onun cinselliğini bir malzemeye dönüştürmemesi istisnaidir. Zira Tahir'in romanlarındaki cinsellik sahneleri, erkek gözüyle ve erkekler için yazılmıştır, yer yer bulvar gazetesi üslubuna düşmesi biraz da bundandır. Ancak bunun ötesi olduğunu da söylemek gerekir: Kemal Tahir, kimi zaman tecavüz sahnelerini bile birer erotik hikâyeymişçesine *şehvetle* anlatmaktan geri dur(a)maz. Kemal Tahir romanları, korkulan, erotize edilen ve düşmanlaştırılan kadınlar geçididir adeta... Dolayısıyla karşımızda kadınlara karşı hınçlı bir yazarın durduğunu fark etmemek imkânsızdır.

Bu durum kendini Tahir'in dilinde de gösterir. Son derece cinsiyetçi klişelere düştüğü gibi, sıklıkla da gayet cinsiyetçi bir dil kullanır Tahir. Sürekli "kahpe karılık"la dönekliği, sözünde durmazlığı eşanlamlı kullanır, yalancılığı "kadınlara layık" görerek konuşturur karakterlerini. Özellikle Tahir'in anlatıcı sesiyle konuştuğu bölümlere odaklanıldığında, bu durumun sadece yarattığı karakterlerin konuşmasından ibaret olmadığını anlarız. Öyle ki, bataklık, sallanan sazlar veya ters esen rüzgâr gibi doğaya ait unsurlar bile onun dilinde "kahpe karı" gibi olmakla, "kancık" gibi düzenbaz, oynak olmakla tanımlanır (48, 309).⁹ Oysa Edebalı'nın kızı Balkız'ı ayartmaya çalışan, hatta Balkız'ın gönlünü kazanamayınca tuzak kurup onu kaçırmaya kalkan Alişar; yıllardır dostu

9. Burada doğanın kadınla eşleştirilmesi de elbette tesadüf değildir. Doğa ve duygunun kadınla, uygarlık ve aklın erkekle eşleştirilmesi hem cinsiyetçi, hem hiyerarşik ikilikler yaratır. Bkz. Berktaş 2003a: 152.

olan Osman Bey'i arkasından vurmaya kalkışan tekfur; Abdülke-
rim ile Küçük Efendi'yi gammazlayan Şaban gibi “kahpe”liğin
kadına özgü olmadığını gösteren erkek karakterleri de bizzat ken-
disi yaratmıştır, ancak konuşurken bu erkekleri hatırlamaz Tahir;
kullanacağı tüm olumsuz etiketleri, o anda erkeklere yapııştırıyor-
sa bile, kadın üstünden formlandırmayı seçer.¹⁰

Burada kastedilen yazarın yalnızca karakterlerini nasıl konu-
şturduğu meselesi değildir. Elbette bir yazarın karakterleri ve on-
ları konuşurma tarzı doğrudan yazarı, onun zihniyetini yansıt-
maz, ancak Tahir'in romanlarındaki şehvetli erkek karakter bollu-
ğunun yahut onları ve maceralarını anlatırken kullandığı tarzın hiç
ipucu vermediğini söylemek de mümkün değildir. Örneğin Şa-
ban'ın “tema ile hiçbir bağı olmayan, romana hiçbir şey katma-
yan” biçimde cinsel hayatının detaylarını ilk kez gördüğü bir ya-
bancuya anlatışı¹¹ ve Tahir'in romanın dengesini bozacak denli
çok ayrıntıyla bezediği bu cinsel içerikli konuşmaya tam 23 sayfa
yer ayırması nasıl dikkatimizi çekmeyebilir? Keza tecavüz ve ci-
nayetleri yer yer fantezileştirici bir dille kaleme alan da Tahir'dir,
romanlarını “Gözleri süzülmüş... Neden süzülmüş? Kokocudur da
ondan süzülmüş... Kokocu karı kendin bilmez değilsin ya, beyim,
kızgınlıkta on karıya bedeldir” (20) diye konuşan Camgöz Halil
gibi sürekli kadın cinselliği hakkında gevezelik eden birçok yan
karakterle dolduran da... Tahir için kötü olan ne varsa anti-erkek-
lik üstünden tanımlanır; örneğin kahramanlarını hilebaz bir papaz
hakkında konuştururken bile “Her bulaşık işte karı parmağı ara-
yacaksın, yoksa bir papaza bakacaksın” (445) yollu öğütlere yer
vererek kadına da laf değdirmeden geçemez. Keza Kara Kemal'i
güvenilmez erkekler hakkında konuşturacağı zaman, onları “ka-
dın gibi tırnaklarını cilalayan, kötü karı gibi cilvelenen” (64) gibi

10. Ben ağırlıklı olarak bu iki roman üzerinden değerlendirme yapsam da, bu
dil ve bakış açısı Tahir'in bu iki romanına has değildir. Bkz. Bora 2018.

11. Moran, *a.g.y.*, s. 204. Ben bu kısmı, Tahir'in “uzayan kurgu içinde okurun
yeniden dikkatini kazanabilmek için ilgi çekici bir konu olarak cinsellikten yarar-
lanma taktiği”ne yoruyorum.

tanımlarla aşağılatmayı tercih eder. “Ağır molla” Kerimcan’ın Aslıhan’la tensel olarak yakınlaşmaya çalıştığı sahneleri de Aslıhan’ın “istekli ama nazlanan taze” figürüyle tamamlayarak geleneksel kadın-erkek ilişkisi formuna bir payanda daha çakar Tahir. Romanının finalinde Kerim’in “olduğunu”, karakterinin kendisine ve çevresine kanıtlaması için seçebileceği birçok yol varken, onu anasının üstüne kırbaçla yürüten ve dayakla tehdit ettiren Tahir’in bu *tercihleri*, kullandığı dille de birleşince, artık onun zihinsel yapısı, tarzı ve tavrından yana pek bir şüphemiz kalmaz: Kemal Tahir mizojin bir yazardır.

Belki onu dönemiyle değerlendirmek, yazdıklarına o günün penceresinden bakmak gerektiğini söyleyenler yahut tarihi kurgu yazmanın handikaplarından bahsedenler olabilir. Ancak doğrusu “dönemi yansıtmak” şiarı çoğu zaman özensizce, düşünülmeden kullanılan dile, az sayıda ve konuşturulmayan kadın kahramanlar yaratmaya, getirilen cinsiyetçilik eleştirilerine karşı kalkan olarak kullanılıyor. Ki söz konusu Kemal Tahir olduğunda, onun için bu kalkan bile devreye sokulamaz, çünkü onun meselesi yalnızca “dönemi yansıtmak”la açıklanamaz; o zaten kadının erkeğe boyun eğmesi gerektiğini, doğal olanın bu olduğunu düşünür; kahramanlarını da bu inancına uygun şekilde kurgular. Bu anlamda, Nâzım Hikmet’le birlikte yargılanmış, hatta 12 yıl hapis yatmış namı bir “solcu” olarak anılsa da –hatta tam da böyle anıldığı için belki– Kemal Tahir’in ataerkil fikriyatı sürdürdüğünü ve savunduğunu vurgulamak gerekir. Onun bu ataerkil tutumunu, her ne kadar antiemperyalist olsa da, Tahir’in nihayetinde bir Anadolu milliyetçisi oluşuyla açıklamaya çalışmak ise gerçekçi olmayan bir kaçış olur, zira o zamanlarda da Türkiye’de Marksist çevrelerde, hatta örgütlerde dahi kadın-erkek eşitliği ne fikren ne de pratikte sağlanabilmişti. Bu anlamda sağ ve solun birbirinden çok ayrıştığını söylemek mümkün değildi; çünkü kadınlar hep *yardımcı* ve *bacı* konumunda kalırken, hareketin özünü oluşturan yoldaşlık ve dayanışma hissi daha ziyade erkeklerin kendi aralarında ve birbirlerine doğru paylaştığı bir his olmuştu. “Erkekler arasında bir si-

lah arkadaşlığı vardı. Öte yandan, kadınlar, devrimci ya da anti-komünist taraflarda nadiren karar verici oldular. Erkeklik, hem Türkiye Marksizm’inde hem de anti-komünizminde birincil bileşenlerden biriydi” (Günay-Erkol 2019: 30). İşte bu yüzden, Kemal Tahir ister solcu ister Osmanlı’ya iade-i itibar yanlısı ister Anadolu milliyetçisi yönüyle anılsın, konu kadın ve kadın kimliği algısı, erkekliğe bakış ve toplumsal cinsiyet meselesi olduğunda çatallanan yolun sonu hep aynı yere varıyor; Kemal Tahir de birçok “büyük yazar” gibi bu sınavdan alnının akıyla çıkamıyor.

Erkek Panayırı

İhsan Oktay Anar Romanlarındaki “Yokluk”

Damla Tezel

KONU İHSAN OKTAY ANAR ve eserleri olduğunda hakkında yazılan ya da konuşulanların pek çoğunun odağı bir şekilde kadın ve erkek mevhumu üzerine kayıyor ve kimi zaman kadının yokluğu, kimi zaman erkeğin erilliği, bazense toplumsal yapı odak oluyor. Birbirleri ile derinden ilintili bu konuların odak haline gelmesi hiç kuşkusuz romanlardaki anlatıların erkek karakterlerle oluşturulması ve eril hâkimiyetin açıkça sahnelenmesindendir. Sayısız erkek karakter çevresinde dönen Anar anlatılarında kadınlar oldukça azdır. Günümüzün eleştiri anlayışında bu hayli kalabalık eksik ister istemez merak uyandırıyor.

Edebiyat camiasında sessizliği ile bilinen, eserleri, yaşantısı ya da herhangi bir toplumsal mevzu üzerine yorum yapmaktan itina ile kaçınan bir yazar İhsan Oktay Anar; vermiş olduğu birkaç söyleşide, belki de en tartışmalı ve çarpıcı kişisel söylemini kadının yokluğu üzerine dile getirmiştir.

Eserlerinde tarihten yoğun bir şekilde faydalanarak büyüülü gerçekçi bir dünya kuran Anar, özenle hazırladığı bu kurgulardan kadınları ne yazık ki bilinçli bir şekilde soyutlamış; arka planda bıraktığı kadınları ya da kadınsı karakterleri ya açıkça dışlamış ya da erkek hikâyelerinin fonunda metalaştırarak yer vermiştir. Anar,

kadınsız yazılan tarih yazımının ataerkil perspektifine yaslanarak, kendi büyümlü tarih kurgusunu yine kadınsız bir şekilde işlemiş, az sayıda yaptığı söyleşilerden birinde de bu tercihi üstlenerek kabul etmiştir.

Kadınsız Romancı Tartışması

İhsan Oktay Anar'ın romanlarına hâkim eril yapıyı yazar Gürsel Korat bir “kadınsızlık” hali olarak yorumlamıştır (Korat 2009). Bu saptama üzerine Handan İnci'nin Anar'a yönelttiği soruya yazar “Pek çok romanda pek çok şey yoktur. Romanlarımda kadın yok. Ama ‘zebra’ da, ‘bengal kaplanı’ da, ‘guguklu saat’ de yok” şeklinde yanıt vermiştir (Pektaş 2009). Anar'ın bu yokluk kabulünün akabinde kimi akademisyenler, eleştirmenler ve okuyuculardan farklı alımlamalar gelmekte gecikmedi.

Bu konuda en önemli yorumlardan biri soruyu yazara yönelten Handan İnci'den gelmiştir. İnci, konuya ilişkin kaleme aldığı makalesinde Anar'ın yorumunun asıl şaşırtıcı noktasının kadının bengal kaplanı ile kıyaslanıyor olması değil, yazarın “kadınsız bir romancı” yargısını bir kalemde, doğrudan kabul edişi olduğunu dile getirmektedir.

Anar sadece bengal kaplanlarıyla bir tuttuğu için değil, varlıklarını inkâr ettiği için de haksızlık etmiştir romanlarındaki kadınlara. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın 45. sayfasında dolaşan “kaplan”ı hadi görmezden gelirim (bengalli olup olmadığını da bilmiyoruz!), en azından bu yazıda [makalesinde] sayıp döktüğümüz isimlerle bile romanlarında kadınlara yer vermiştir Anar. Tabii, anlattığı hikâyelerin dünyasında ne kadar olmaları gerekiyorsa o kadarıyla. (İnci 2011: 34)

Sözlerinden anlaşılacağı üzere, Handan İnci yazarın “kadınsız” yargısını kabul etmesini yazdığı kadınları yok saymak olarak görür, makalesi boyunca Anar'ın romanlarında “yer verdiği” kadın karakterleri isimleriyle birer birer sayarak, yazarın bu iddiayı kabul etmesine anlam veremediğini dile getirir.

Gürsel Korat ise Anar'ın romanlarındaki kadınsızlık durumu-

nu oldukça olumsuz karşılamıştır. “Minyatür ve Roman Estetiği” yazısında bu kadınsızlık halini şu sözlerle eleştirir:

İhsan Oktay Anar’ın romanlarında masal ve risale dili, modern dille birleştirilmiştir. Kişiler minyatüresktir, sırayla dizilen olayları sanki bir minyatür albümü karıştırır gibi izleriz. Bu albümde aşk ve cinsellik de yoktur; bunların adı vardır. Şüphesiz ki, romanlarda cinselliğin ve cinsel ilişkilerin anlatılması zorunlu değildir, yazarın tutumuyla ilişkilidir; okur bundan kişisel nedenlerle mutluluk duyabilir, rahatsız da olabilir. Fakat romanda bir cinsiyeti hiç anlatmamak “tercih” olamaz: İhsan Oktay Anar romanlarındaki kadınsızlık hali, kadını aşağılamakla ilgili olmasa da Anar romanlarının dilini fazlasıyla erkekleştirir. (Korat 2011)

Gürsel Korat’ın yaklaşımı Handan İnci’nin yaklaşımına kıyasla çok daha serttir. Handan İnci temelde Anar’ın bu durumu kabul lenişine serzenişte bulunur, Gürsel Korat ise kadının olmayışının kabul edilemeyeceğini söyler ve bunu kadınlar açısından itici bulduğunu ekler. Ancak Korat, Anar’ın bu tutumunun kadını aşağılamakla ilgili olmadığını düşündüğünü de eklemekten edemez, kadınsızlık kabul edilemez olabilir ancak bu durum Korat’a göre Anar’ın söylemini mizojinik yapmaz, yalnızca anlatıların dilini erkekleştirir (*a.g.y.*). Öte yandan Gülseren Özdemir, tez çalışmasında Anar’ın romanlarında kadının var olduğunu savunurken ortadaki kadınsızlık durumunun anlatıcıdan (Özdemir anlatıcı ile gerçek yazarın ayrı özneler olduğunu söyler) ve anlatılarda geçen erkeklerin bakış açısından kaynaklandığını söyler. Özdemir’e göre anlatıcı da aslında kadını dışlamaz, ancak erkek hâkimiyetinde bir toplumda geçen metinlerde kadından “erkek muhabbeti” üslubunun sınırları içerisinde bahsedildiğini söyler (Özdemir 2013: 304).

Kadınsızlık tercihi

İhsan Oktay Anar’ın kadınsızlık haline getirdiği yorumu ve romanlarının bu tartışmalara maruz kalmasını yalnızca kadının varlığı ya da yokluğu üzerinden sınırlandırmak büyük resmin küçük

bir noktasına odaklanmak olacaktır. Anar'ın romanlarında kadının ne kadar ve ne şekilde yer aldığını anlamak, kadınsızlık halini anlamak ve bir kanaate varmak için önemlidir.

Anar'ın romanlarının tarihsel bir düzlem üzerine kurgulanmış masallar olması, metinlerinin eleştiri zeminini kayganlaştıran bir unsur. Zira metinlere tarihi doğrudan yansıtan ya da daha iyi bir tabirle döneminin özelliklerini aktaran ve ışık tutan anlatılar olarak bakıldığında kadını ve romanlarda yer alış şeklini de tarihsel gerçekliklere göre değerlendirmek durumunda kalırız. Metinlerin genelinde bulunan toplumsal yapı göz önüne alındığında, ataerkilliğin hâkim olduğu ve kadının toplum örgütlenmesinde işleyişe dair söz sahibi olmadığı bilinmektedir. Berna Moran'ın "Ataerkilli düzende kadın baskı altındadır, çünkü güç sağlayan tüm kurumlar (ordu, üniversite, sanayi, finans vb.) erkeklerin denetimindedir" yorumu bu bakımdan açıklayıcıdır (akt. Emeksiz 2016: 31).

Anar'ın romanlarında genel olarak erkeğin güç maceraları anlatılmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın sonsuz güç peşindeki Ebrehe'si, *Kitab-ül Hiyel*'in iktidar peşindeki Kara Calûd'u, Üzeyir'i, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nin birbiri ile yarışan Ölüm'ü, Cezzar Dedesi ve alt öykülerdeki erkekleri, *Amat*'ın tüm tayfası ve benzer şekilde diğer romanlarda geçen erkekleri hep gücün peşindedir ve dolayısıyla hikâyelerinin geçtiği teşkilatlarda, gemide, toplumda kadının yeri yoktur. Daha doğrusu kadının yeri ancak kadınsı özelliklerini kaybettiği, yani "ana, dul, yaşlı, çirkin" olduğu ya da sakladığı ölçüde vardır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Binbereket locada artık kadın olarak görülmediği, ana olduğu için yer alabilir, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Nafile Kalfa ise yaşlı, artık kadınsılığını geride bırakmış, bir "kadın" olarak dahi görülmeyen kişi olmasıyla söz sahibi olma hakkını elde etmiştir. Tüm romanlarının en ilgi çekici karakterlerinden olan Ebrehe ise romanın sonunda anlaşılacağı üzere kadın olduğunu gizleyerek locanın başına geçebilmiştir. Kısacası, tarih bağlamında Anar'ın romanlarında bu noktada bir tutarlılık var gibi görünmektedir. Tanzimat döneminde yayımlanan *Kadınlar Dünyası* dergisi bunun en önemli kanıtların-

dan biridir. Dergide kadın-erkek eşitliğini savunan Nimet Cemil bir yazısında Osmanlı'da kadının durumunu oldukça çarpıcı bir şekilde anlatmıştır:

Bizde kız mektepleri, erkek mekteplerinin onda biri kadardır. Bizdeki kadınların yüzde doksanı hiç okul eğitimi görmemiştir. Belki okuma yazma da bilmez. Bizde kadın köylerde hayvanla beraber çift sürer; şehirlerde erkeklerin zevkine hizmet eder. Bizde kadın, erkeksiz yaşayamaz, bir ev bile kiralayamaz. Bizde kadın, erkeği ölür ve maaş bırakmaz ise aç kalır; çünkü hiçbir şekilde geçimini sağlaması mümkün değildir. Hizmetçilik de kolay bulamaz. Çünkü evlerin çoğunda kadınlar hizmetçidir. Ayrıca hizmetçi almazlar, ecnebi veya Hristiyan evine gidip hizmetçilik edilemez. Bizde kadını kocası istediği zaman bir neden göstermeden boşayabilir. Kapı dışarı atar. Bizde kadının erkeğinden şikâyetini kimse dinlemez. Evde erkek karısına bildiği, istediği gibi davranır. Bizde kadın şarkı söylemez, dans etmez, saz çalsa bile gizli çalar. Bizde kadın kamuya açık yerlere girmek şöyle dursun, hızlı konuşamaz, herkesin ayıplayıcı bakışlarına maruz kalır. Bizde kadın, sokaklarda, mesirelerde bile peçe altında kimliği belirsiz koyun sürüsü gibi gezer. Bizde kadın, rast gelecek onur kırıcı sözlere, kol çarpmasına, aşağılayıcı bakışlara maruzdur. Hatta o derece ki, hükümet Müslüman kadınlara yönelik taciz suçlarına karşı ceza uygulaması yapmaya mecbur oldu. Bizde kadın, kocasıyla bir lokantaya oturup yemek yiyemez. Bizde kadın, ecnebi kadınlarının gezdikleri bahçelerde gezemez. (Emeksiz 2016: 31)

Diğer bir yandan bu tutarlılık bütünü yansıtmaz. Bu ataerkil toplum içerisinde güç sahibi olmasa da varlığını sürdürmeye çalışan, sesini duyurmaya, hak kazanmaya çalışan kadınlar da azımsanamayacak kadar çoktur ve Nimet Cemil'in bu sözlerinin kadınlar tarafından çıkarılmış bir dergide kadınların sesini duyurmak amacıyla var olması da bunun güzel bir örneğidir.

Nimet Cemil, bir kadın olarak içinde yaşadığı toplumda kadınların yaşadığı sıkıntıları dile getirirken onlara ve elbette kendisine ses olmaya, bir çığlık olmaya, kadının yaşam mücadelesine dikkat çekmeye çalışmıştır. Hiç kuşkusuz, bütün bunları yazarak kendisine atfedilen konumu terk etmiş olur. Bu çaba dahi kadının var-

lığının o dönemde de azımsanamayacağıının, hatta bizzat kendi mücadelesinin, hikâyesinin olduğunun göstergesidir. İhsan Oktay Anar, başlı başına bir anlatıya ve öyküye sahip kadın karakterler yaratmak yerine, bir görünüp kaybolan kadın silüetler seçmiştir. Oysa bu tarihi düzlemde kadın olmak başlı başına bir mücadeledir, ve kolaylıkla bir macera romanı konusu edilebilir. Anar'ın romanlarında maceralar, hikâyeler, mücadeleler erkeklerindir, kadının mücadele etse dahi macera yaşamaya hakkı yoktur. Bu durum Anar'ın, kurgusuna neyi ne kadar katmaya karar verdiğiyle sıkıca ilişkilidir. Kadın'ın tarihini, daha da önemlisi kadını görmezden gelmeyi tercih edip yalnızca erkeğe odaklanarak ve macera kurgusunun merkezine yalnızca erkeği yerleştirmeyi seçerek bir eril tarih kurgusu oluşturmuş ve günümüze taşımıştır. Öyle ki anlatılardaki en sıradan erkek karakterin arzularını, düşüncelerini duyabilirken, kadının sesini, adını bile çoğu zaman çok görmüştür. Ağlaya'ya adını Bünyamin vermiştir, Calûd'un onca karısı ise adlarıyla anılmamıştır bile, çünkü onlar Anar için sadece Calûd'un iktidarını gösteren rakamlar, Ağlaya ise sadece Bünyamin'in karakterine, şefkatine dair okuyucuya ipucu veren, olay örgüsünde bir koridordur.

Ebrehe'nin öyküsünü Bünyamin'in öyküsü üzerinden yazmak da yazarın kurgu tercihidir. Okur Ebrehe'nin kadın olduğunu dahi Bünyamin üzerinden üstü kapalı bir şekilde öğrenir, bu ne bir iç kurmaca ne de farklı bir yolla anlatılır. Ebrehe'nin gerçek hislerini, neler yaşadığını asla bilemeyiz. Bu ve tüm diğerleri, tıpkı Anar'ın bengal kaplanları söyleminde de belirttiği gibi yazarın tercihindendir ibarettir. Erkek hikâyesiyle vardır, kadın ise erkeğin düşlerinde, arzularında, emellerinde, macerasında yan rollerde bir görünüp bir kaybolur.

Anar romanlarının eleştiri zeminini kayganlaştıran diğer unsur ise büyümlü gerçekliğe kayışı, masalsılığıdır. Tarih, metinlere güvenli bir zemin, toplumsal bir gerçeklik gücü verirken, masalsı ve fantastik unsurlar bir sarkacın ucunda serbestçe, nispeten özgür alanda salınır. Yazar, kurgusunda tarihsel fantazmalara yaslan-

rak, Zeynep Ergun'un tespit ettiği gibi gerçekte ilk kez 1740'ta kullanılan kemanı nasıl ki *Amat*'ta 1670 yılında kullanılmış gösterdiyse, dilese bengal kaplanını da, guguklu saati de, kadını da anlatısına ekleyebilirdi (Aydar 2018). Üstelik bu hiç de şaşırtıcı olmazdı. Çünkü o dönem, kemanın ve belki de bengal kaplanının aksine, kadın gerçekten de toplum örgütlenmesinde bir hayat mücadelesi içinde "var"dı. Gürsel Korat'ı da başlangıçta rahatsız eden kadınsızlık hali tam da bu tercihten kaynaklanmaktadır.

Erkeğin Kadını

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında eksik olan kadın figürü değil, kadın hikâyesidir. Aslına bakılırsa, yazarın en kadınsız romanı *Amat*'ta bile bir şekilde kadın geçer. Sorun, az öz de olsa geçen kadınların aktarımında, dildedir. Sorun anlatıcıda, kadına bakışta-
dır. Kadın erkeğin söylemleri, düşleri, arzuları, anlatıcının figüran olarak aktardığı hali ile vardır, ve bu söylemler aslında üzerinde durulması gereken –Korat'a göre kadınları, bana kalırsa herkesi rahatsız etmesi gereken– bir durumdur. Anar'ın romanlarında kadın "erkeğin kadını"dır. Ağlaya esirhanede erkek bir satıcının elinde bir genç kızdır ve erkeğin malıdır. Ebrehe tarafından Bünyamin için bir gecelik kiralanır (Anar 2008: 161). *Kitab-ül Hi-yel*'de Calûd'un iktidar hırsının kölesi isimsiz pek çok kadın vardır. Bu kadınlar ya genelev kadınları, ya da Calûd'un iktidarını miras bırakacağı erkek çocuğu doğurması için "aldığı" karılarıdır (Anar 2012a: 89). Farklı bir topluma, dine mensup Esmeralda bile Calûd'un para karşılığı birlikte olacağı bir kadındır. *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Hamid'in karısı, kaynanası, Salih'in karısı Hürmüz, Feyyuz'un karısı Ehriban bunlardan bazı örneklerdir. Ancak erkeğin kadınına en çarpıcı örnekler kadınsız roman *Amat*'ta geçmektedir. *Amat*'ta belki de en önemli kadın geminin ta kendisidir ve kaburgadan erkek için inşa edilen kadın heykeli bunun vücut bulmuş halidir. Süleyman Reis'in tasviri ise ataerkil düzende erkeğin arzuladığı kadın figürünün temsili gibidir. İri ela gözlü, ma-

sum, ürkek, güzel siyah saçlara sahip, kiraz gibi dolgun dudaklı, hilal kaşlı, mermer tenli, kuğu gibi boynu olan, nur yüzlü, hokka burunlu, gamzeli güzel kadın tasviri Anar'ın romanlarında hâkim "iyi kadın" tasviridir ve pek çok kez tekrar etmektedir (Anar 2012c: 49). *Suskunlar*'da Nevâ Davut'un gözünden oldukça benzer ifadeler ile tasvir edilir (Anar 2012d: 42). *Kitab-ül Hiye*'de Esmeralda ise "[k]alçaları Şah İsmail'in tahtına sığmayacak kadar geniş, beli iki elle kavranacak kadar ince, memeleri de Calûd'un koca avuçlarından taşacak kadar dolgun" olarak bizzat hikâyenin anlatıcısı tarafından, anlatıcının bakış açısı ile anlatılmıştır ve bir bakıma anlatıcının da kadını sayılır (Anar 2012a: 105). Aynı anlatıda Zencefil Çelebi'nin adı sanı olmayan kadını "dilber" olarak adlandırılır ve yalnızca kiraz dudaklarının, turunc memelerinin, arzulanabilirliğinin tasviri ile yer alır (a.g.y., 23).

Anar'ın romanlarındaki erkeğin kadınları kategorize edilmiştir. İyi kadınlar, yukarıda anlatıldığı gibi güzeldirler, masumdurlar. Güzelliğin kalıpları vardır, erkeğin cinsel arzuları doğrultusunda şekil alır, buna uymayan görünümdeki kadınlar tıpkı Nafile Kalfa gibi çirkinleşir, arzulanmaz ve kadınsılığını yitirir. Kadınsılığını yitiren kadın ya kötüdür, ya da erkek için önemi kalmamıştır ve artık erkeğin kadını olmaz. Nafile Kalfa yıllarca bastırıldığı cinsel arzuları ile artık cinselliksiz bir kadına dönüşmüş, böylece ataerkil toplumda özerk kadın kadınlığından sıyrılarak erk sahibi olmuştur. Koca bir anlatıda kötülüğün timsali Ebrehe güç uğruna kadınlığından vazgeçmiş, bu sebeple çirkinleşmiş, tekinsizleşmiştir (Anar 2008: 102-3). Bu kadınlar anlatıcıya göre güzel ya da çirkindirler ve anlatıcının keskin yargılarıyla, zaman zaman basmakalıp bir erotizmle, zaman zaman mizojinik bir dille okura telkin edilmektedirler. Anlatıcı ise beklenmedik anlarda beliren "Uzun İhsan" olarak Anar'ın gölgesidir.

Romanlarda kadın namustur ve o namusun erkekler tarafından korunması gerekir. Bu durumun en güzel örnekleri *Amat* ve *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde yer alır. Gemi kadındır ve geminin namusu kış tarafındaki devasa fenerdir. Bu fenerin sönmesi demek ge-

minin namusunun yitmesi demektir (Anar 2012c: 39-40). Zeynep Ergun'a göre ataerkil toplum yapısında kadının namusunu (bekâretini) korumakla yükümlü olan erkek, gemide de geminin namusunu korumakla yükümlüdür ve geminin namusunun geminin kış bölgesinde yer alan bu fener ile sembolize edilmesi oldukça cinsel bir vurgudur (Ergun 2009: 252). İstisnai olarak, çirkinliği yüzünden evde kalmış, yaşı geçmiş Nafile Kalfa erkekleşen benliğiyle kendi namus bekçiliğini gösterişe dönüştürmeye karar verir (Anar 2012b: 148-49). Anlatılardaki namus söyleminin ön planda olduğu başka bir hikâyede ise Sütine, Bestenur'un namus bekçiliğini yapar. Anlatıcının gözünde yaşlandığı için kadınlığını yitiren Sütine dolayısıyla söz ve erk sahibi olup bir nevi erilleşerek Bestenur üzerinde güç kullanır. Bestenur ise henüz küçük bir kız olduğu için namusu korunması gerektir.

Tüm bunlarla birlikte en büyük sorun, kadının kurban nesne olarak çizilmesidir. Bu nedenle kadın edilgendir, farklı şekillerde şiddete uğrar. Toplumsal cinsiyet algısının en problemli mevhumu kurban kadın, Anar'ın anlatılarında sürekli karşımıza çıkar. Bunun en çarpıcı örnekleri *Amat*'ın günahkâr mürettebatından çıkmaktadır. *Amat*'ta erkeklerin kadınları Hatice Saka'nın (2009) da belirttiği üzere şiddet ve ölüm ile ele alınırlar. “*Amat*'ta hiçbir kadın roman sahnesinde görülmediği halde, mürettebatın yakınları olan kadınlardan zaman zaman söz edilir, ancak bunların çoğu öldürülmüştür. Çıban Behçet'in kumar borcunu ödemek için kolundaki bilezikler uğruna boğduğu annesi, Bitirim İlyas'ın tecavüz ettiği kız kardeşi, Baltacı Ramazan'ın tecavüz ettikten sonra taşla başını ezerek öldürdüğü adını bile bilmediği kız, Kalender Ökkeş'in şehvet duyduğu annesi, Bodur Şehmuz'un 13 altın borcunu ödememek için evini kundakladığı Mikail Efendi ile birlikte ölen karısı bunlardan bazılarıdır. *Amat*'ta adından söz edilen kadınlar arasında en önemlisi ise, Süleyman Reis'in öldürmek zorunda kaldığı karısı Aliye'dir” (Özdemir 2013: 466). Ataerkil toplumda kadın erkeğin malı, namusu, üzerinde hâkimiyet kurması ve denetlemesi gereken bir aciz varlık olarak görüldüğü için kadına şiddet

sıradan bir şeye dönüşür, şiddet erkek için güç gösterisidir bir nevi ve güç macerasındaki erkek karakterler için kadın ya da erkek fark etmeksizin şiddet kaçınılmazdır. Erkekler birbirlerine karşı da erkekliklerini şiddet ve güç uygulayarak, hâkimiyet kurmaya çalışarak göstermektedirler. Anar ise bu ataerkil pratikleri kendisine konu edinip “macera” olarak aktararak ilgi çekici hale getirdiğinde artık biraderlik mevhumuna bile isteye dahil olmuş ve bu ataerkil yapıyı okuyucuya tarihi bir fantazma olarak aktarmış olur.

Sonuç

Daha önce de belirtildiği gibi ne eserleri ne kendisi hakkında konuşmayı tercih eden İhsan Oktay Anar, verdiği nadir söyleşilerinden birinde “Her roman bir panayır. Ben de katılmadan edemiyorum,” demiştir. Gerçekten de yazarın romanları, yaratılan tipler ve iç içe öykülerle kalabalık bir panayır gibidir. Ne yazık ki bu panayır kuş bakışı bir gözle yalnızca erkekler için düzenlenmiş, erkeklerin arzularına, eğlencesine, macerasına hizmet eden bir panayırdır ve kadınlar bu panayırın yalnızca hizmetçileridirler. Panayırdaki kadınlar özel alana hapsedilmişlerdir, kamusal alanda görülmez, rol alamazlar. Onların görevi, göze batmadan erkeğin hikâyesine, eril anlatıya hizmet etmektir, tıpkı ataerkil toplumların öz arzusunda olduğu gibi. Kadınlar önemsiz, görünmez, yalnızca işlevsel birer unsur, romanların bünyesinde evin hor görülen hizmetlisi gibidirler. Anar’ın romanlarında küçük ya da büyük bütün erkek karakterlerin merakla işlenen dramatik bir öyküsü vardır, ancak kadının çoğu zaman adı dahi yoktur. Bu panayır, erkeğin tarihi masalı için, bir erkek tarafından ataerkil bir toplum teması üzerine eril bir dille kadını ezerek, görmezden gelerek, kullanarak kurulmuştur.

Tanpınar'ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar

Jale Özata Dirlikyapan

TANPINAR'IN dil evreninden ısrarla çekip çıkardığı sözcükleri libidinal bir kuvvetle kendinin kılmaya çalıştığı edebiyatında, bu çaba tekrarlarla, aynı ya da benzer söyleyişlerle, benzetmelerle somutlaşır. Pek çok yazar tarafından farklı biçimlerde ifade edilen bu durumu sanırım en isabetli biçimde Nurdan Gürbilek niteledi: “kapalı devre” (Gürbilek 2004: 132). Tanpınar edebiyatı özelinde kapalılığın; kendi üstüne kapanma, kendinin sınırlarını belirleme, kendine –içinde ölünecek– bir kabuk icat etme, kendini göz hapsinde tutma gibi çağrışımları da var. Öte yandan, bu kapanışla, tekrarlarla, kişiden kişiye akan –en iyi ihtimalle– “benzer” kuşku-lar, benzer tespitler, benzer hissedişlerle birlikte yürüyen güçlü bir “kendi olma” vurgusu vardır Tanpınar'da. Romanlarındaki kişiler sık sık kendileri olamamaktan, duvarlardan, engellerden söz eder-ken, aynı anda ve belki tam da bu olma çabasının her seferinde bo-şa çıkması yüzünden, kendilik arayışını “arıza” olarak niteleye-cektir *Huzur*'un anlatıcısı: “Büyük nehirden ayrıldıktan sonra, ilk rastgeldiği çukuru dolduran bir su gibiydi. Orada her türlü arıza-nın, başta kendisi olmak arzusunun kurbanı olacaktı” (Tanpınar 2000: 69). Kendiliğe hem sahip olmak hem de ondan kurtulmak isteyen, bu ikisini aynı anda isteyen bir ses baskındır Tanpınar ro-manında.

Kendisinin ve onun hakkında yazanların sürekli yinelediği “rüya estetiği kurma çabası” da bu kendine kapanmayla doğrudan ilgilidir kuşkusuz. Rüyada “dışarısı” yoktur çünkü. Tanpınar’ın hayran olduğu Valéry’nin, “Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür” sözündeki gibi, rüyada “ben”den bağımsız, kişiye o benin dışına çıkma imkânı verecek, o kişinin görüşünden büsbütün ayrı bir öteki yoktur. Tanpınar’ın günlüğünde rüya bağlamında söylediği “Bende benden başka bir şey olmayan bir yığın başka bir şey konuşuyor, maruz kalıyor, hareket edemiyor” (akt. Enginün ve Kerman 2010: 215) sözü edebiyatı için de geçerlidir aslında. Günlüğündeki bir cümleyi bir romanındaki kadın karakterden, mektuplarındaki bir tespiti başka bir romanındaki erkek karakterden, bir anlatıcısının sarf ettiği sözü başka bir romanındaki yan karakterden duyarız. Kendi içindeki çatışmaların taraflarını, türlü türlü varoluşsal şüphelerini romanlarındaki kişilerle ete kemiğe büründürür. Birbiriyle tartışma halinde sesler duysak da, Tanpınar edebiyatı tek sesli bir edebiyattır. Bu edebiyatın içinde de “yazarından başka bir şey olmayan” bir yığın başka şey konuşmaktadır çünkü.

Libidinal enerjinin yolları çatallanan, birbiri içine geçmiş, birbiriyle bağlantılı pek çok küçük akıntısını içine alan, kendi üstüne kapalı bir “aygıt”¹ dönüştüğü metinlerdir Tanpınar’ın metinleri. Bu çatallanan yolları izlemek, çıkmazları ve çelişkileri, aynı anda alınmaya çalışılan farklı yolları açığa çıkarmaya çalışmak, metnin yapısı içinde şekle şemale sokulan fantezinin kadına yönelik ne tür gafletlerle yüklü olduğunu fark etmemizi sağlayacaktır. Bu yazının birincil amacı da budur.²

1. “Libidinal aygıt” (*libidinal apparatus*) kavramını Lyotard’dan ödünç alarak kullanan Jameson onu şöyle tanımlıyor: “Serbest yüzen ve oluşma aşamasındaki –hem ideolojik hem psikanalitik– bir fantezi yükünün içinde birden billurlaşabileceği, toplumsal edimselliği ve ruhsal geçerliliği için elzem olan eklemli bir biçime kavuşacağı boş bir form ya da yapısal matris” (Jameson 1981: 95).

2. Süha Oğuzertem’in *Eleştirirken* (2018) kitabında yer alan “Narsisizmin Kurmacaları: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Öykülerinde Metafizik ve Psikoseksüel

Akışkanlık ve Değişkenlik

Tanpınar'ın metinlerinde, doğa alanının bir parçası olarak “deniz” ve “su”, her zaman özel bir dikkatin nesnesi olmuşlardır. Mümtaz da, Selim de, kayalıklara giderek küçük mağaraların içine dolup boşalan suyun “acayip” sesini dinlerler mesela. Deniz ve su, Tanpınar metinlerinin en belirleyici imgelerindendir ve çoğu zaman roman ya da öykü kişisini etkisi altına alan kadınlarla ve “daemonik” erkeklerle özdeşleştirilirler. *Huzur*'da Nuran “suları, dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisi olarak sakin, besleyici” akar (75); Mümtaz onun “zengin bir deniz” olan bakışlarının yorulmaz dalgıcısıdır (165). “Yaz Yağmuru”nda, Sabri'nin varlığına hemencecik alışveriş ettiği, yağmurun altında sıırıslıkla olan misafir kız, “su benim asıl unsurumdur” der (2011: 191). Sabri de onu “daha ziyade bir deniz mağarası gibi” hatırlar, “kendi nabızlarının dalgalarıyla ışığı açılıp kapanan bir deniz mağarası” (192). *Aydaki Kadın*'da, “birkaç kadın ve genç kız”da “denize ait, onun taşıdığı, biraz sonra alıp götüreceği bir tatlılık, bir hal vardı[r] (2017: 119)”. Öte yandan, erkek karakterler de sık sık kendilerini suya çeken/çağırın bir güçten, kapıldıkları huz veren ama tehlikeli akıntılardan söz ederler.

“Erzurumlu Tahsin” öyküsünde, toprak ile denizi kıyaslarken anlatıcının denizin toprağın aksine “insanoğlu için güvenilecek bir unsur” olmadığını, “onu başından düşman olarak aldığımız için” suyun bizde “mukavemet, müdafaa ve zafer sevkitabii ve ihtiyaçlarını” uyandırdığını söylemesi (2011: 91), Tanpınar'ın “kapalı devre”sinde suyla özdeşleştirilen “dişil”in, direnilecek, kendisinden korunulacak ya da üzerinde zafer kazanılacak bir unsur olarak görülebileceğinin işaretidir. Ama roman ve hikâyelerinin

Çatışmalar”, “Psikanalitik Eleştiri ve Tanpınar'ın Metinleri” ve “*Huzur*’u Mazmunlarıyla Okumak” yazıları, bu yazının zaman zaman görünmez itici güçleri, ilham kaynakları olmuştur.

çoğunda, erkek karakterlerin akışa ya da sudan gelene kapılışı öyle güçlüdür ki, bu kapılış yazarın sözcük tercihlerinde, “akmak”, “kapılmak”, “kaynaşmak” gibi sözcükleri dikkat çekici sıklıkta kullanmasında da görülür. Tanpınar’ın edebiyatı, apaçık biçimde “akışkan/değişken” olana ve o alanın ideal bir unsuru olarak konumlandığı anlarda da kadına veya erkeğe –sabitlenemeyişleri yüzünden “karanlık erkekler” olarak algılanan Suat (*Huzur*), Muhtar (*Sahnenin Dışındakiler*) ve “esmer delikanlı”ya (*Aydaki Kadın*)– hemencecik kapılmanın, ona doğru “akmanın” edebiyatıdır. Tanpınar, arzuyla baktığı her şeyi dalgalı ya da durgun, derin veya sığ bir sıvı kütlesine dönüştürür. Bu yüzden de kişileri kaçmak, korunmak, bu kütlede çözülüp gitmemek istediklerinde bile kendilerini başka bir akışta buluverirler. “Yaz Yağmuru”nda Sabri, tam da etkisi altına çabucak girdiği, bir köpeğin kendisine ilgi gösteren insana alışverişmesi gibi derhal alıştığı kızın yol açtığı “çözülme” endişelerinden kaçmak için, en son yapılacak şeyi yapar; denize atlar:

Denize bu düşüncelere son vermek ister gibi atladı. Akıntıdan korktuğu için her zaman kenarda çırpınırdı. *Bu sefer farkında olmadan açıldı.* Su derin ve dinlendirici idi. *Hiçbir zaman bu kadar lezzet duymamıştı.* [...] Bir nevi rüya dalgınlığında ve kendisinden hiç beklemediği bir hareket bolluğu içinde dalgalarla uğraştı. Ancak kollarının ve bacaklarının hareketlerine sudan çok sert cevaplar almağa başladığını görünce kendine geldi. O zaman *kendisine çizdiği haddin çok ötelere geçtiğini anladı.* Bayağı akıntının içindeydi. (2011: 179; *abç*)

Suyla gelen kızın yarattığı kapılma endişesinden kaçmak için bedenini yine bir akışa bırakması ve farkına bile varmadan açılması, Tanpınar’ın diğer erkeklerinin de sürekli boğuştuğu bir çatışmayı açığa vurur: Akmamalıyım, sabit bir kendilikte (erkeklikte) kalmalıyım; ama engel olamadığım bedensel bir güçle bu akışa katılmak istiyorum. Denizle benzer bir boğuşma sahnesi “Rüyalar” öyküsünde de vardır. Çözülüş ve dağılma ihtimali yine korkutucudur: “Sanki su derinliğine kendini çekiyordu. Neyin dave-

tiydi bu?” (2011: 247). Ama imkânsızlığın da farkına varılmıştır. Dağılan şeylere, akıntıya, şekilsizliğe şekil verme çabası boşunadır: “Tekrar dalgalara sarıldı. Sanki boşluğun, dağılan şeylerin, şekilsizliğin hamurkârı olmuştu” (247). Sabit ve katı bir “kendilik” (erillik) isteyen bilince karşılık, değişken olana, sonsuz ihtimali barındırdığı düşünülene yönelik karşı konması zor bir yönelim vardır. Su, bu erkeklerin gözlerini alamadıkları, içine girmek, giderek “dönüşmek” için can attıkları şeydir.

Tanpınar’da kendiliğin sınırlarını muhafaza etme isteği olarak görünen, aslında kendiliğin sınırlarını çizme, benliğini kaplayan “okyanussal duygu”yla mücadele etme, o okyanustan sadece kendine ait bir parça koparma çabasıdır. Ama öte yandan da bu çabayı doğuştan gelen, mecbur olunan bir “arıza” olarak işaret eder. Metinlerindeki esas mesele, taraflarını roman kişilerine pay ettiği temel çatışmasının tezahürüdür: Toplumsal cinsiyet rolleri bakımından “normal” bir erkekliği (deniz gibi güvenilmez değil, toprak gibi güvenilir olan bir erkekliği) şart koşan bir kendilikte kalma gerekliliği ile aynı anda pek çok karakterde farklı ifadelerle dile gelen, kültürel katılıktan ve sabitlikten, toplumsal cinsiyet önka-büllerinden bağımsız, “kendini aşarak kendi olma arzusu”.

Akıшта olmak beraberinde kültürel açıdan zorlayıcı ve kritik bir unsur, “değişkenliği” getirecektir elbette. Tanpınar’ın bakışının ağaçta, denizde, gökyüzünde, hayvanda, kadında ve erkekte hemen yakaladığı; karakterlerin çoğu zaman seslerine, bedenlerine yansıtarak vurguladığı bir niteliktir değişim. Okurlarda büyü etkisi bırakan da çoğu zaman bu sonsuz değişkenlik ve çözülüş arzusu ile bununla beraber yürüyen güçlü bir “kendi olma” vurgusunun yol verdiği mecazlı anlatımdır. “Her şeyin daima kendisi kaldığı ve daima bir başka şeye benzediği”ni sık sık farklı bağlamlarda söyleyerek, değişenin içindeki değişmez olana da işaret eder. Ve aslında Tanpınar şu cümlede, Selim’in ağaca hayranlıkla bakışında, “mesele”sinin yaşama geçirmesi zor çözümünü de ilan ediyor gibidir. Kültürel, toplumsal erkekliğine tutunmaktaki ısrarından, sürekli önünde dikilen duvarlardan dolayı, bunu sağlaya-

bilmesi çok zordur: “Geceleyin odasına girdiği zaman ay ışığının ördüğü bir hayal olan ağaç sanki yandan aldığı aydınlıkta her laha biraz daha değişiyor, başka şekilde kendisi oluyordu” (2017: 103). “Başka şekilde kendisi olma”nın anlamı; bedeni sıkıştırma- dan, yapay ikiliklere hapsetmeden, ondan yükselen, anlık ivmeler kazanan isteklere ket vurmamanın; kadın şeklinde, çocuk şeklin- de, hayvan şeklinde kendisi kalmanın mümkünlüğüdür. Öyle ki, “kendi olmak”, Tanpınar kişilerini davet edip duran nehirdeki bir dip dalgasıdır artık: “Dip”te olmakla yaşama geçirmesi zor, “dal- ga olmak”la sınırlı, akışta olmakla sonsuz imkâna açık.

“Yarı Vücudum Dışarıda Bir Yatak Gibi”

Tanpınar, şiir kitabı yayımlandığında yukarıdaki cümleyi yazar günlüğüne (Enginün ve Kerman 2010: 257). “Dişil” olarak işaret- lenen suyun çağrısına, gerçeklik düzleminde yanıt verememenin acısını, yazıda, kadın bedenine yönelik ayrıntılı bir okumayla ve milimetrik beden dikkatleriyle çıkarır Tanpınar. Hislerin ve dü- şüncelerin bedende aldığı formlara, giderek bedenin bizzat his- sedişlerine, ellerin, çenenin, kaşların, parmakların anlık kımıl- dımlarına, gözlerdeki ifadelerin anlık değişimlerine, taklit edilen el hareketlerine, ses tonlarına, mimiklere ve jestlere, güçlü bir ilgi gösterir.

Kadın bedenine yönelik bölünmüş bir algısı vardır yazarın. Kadın bedeni ya tüm maddeliğini yitirecek derecede uçucu, parıl- tılarla, mücevher ışıklarıyla anlatılır ya da parçalanarak ve her bir “plastik” parçaya, bakışın delici şiddeti uygulanarak. Bu delici şiddet, bitkiye, hayvana, erkeğe, çocuğa ama en çok kadına yöne- lir ve gözün ısrarlı, doğrudan bakışlarının sözcüklere dönüşmesin- de kendini gösterir. Nuran’ın “küçük ve toplu çenesi darılmağa ha- zır gibi”dir mesela (2000: 116); Selim, Marie’nin çıplak kollarını, dolgun boynunu ve başının üstüne topladığı koyu kumral saçları- nı, “farkında olmadığı bir dikkatle” süzer (2017: 24). Ruhsar Ha- nım’ın ellerinin “aşağıya doğru bir suda serinler gibi sarkışına”,

ince uzun parmaklarının yüzüne bir yelpaze gibi kapandığına dikkat eder (88), gülüşlerse çoğu zaman bakışlarda seyredilir. “Gözlerden fazla konuşan çene”ler (2011: 326), “aynı dikkat ve mesut teslimiyet”le karşıdaki adamı dinleyen baş, dudaklar, omuzlar ve göğüsler (2011: 14), pantolonda hapsedilmiş kalçalar, bol gömleğin bütün bir rahatlık içinde şekillerini verdiği göğüsler (2017: 120), “dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkalanan”, çağıran, “durmadan konuşan” iki kadın bacağı (2011: 14), “her rastgeldiğini öğütebilecek bir değirmene” benzeyen ve ıstakozu ağır ağır çiğneyen dişler (2000: 98), çok etli bir dudak, rüzgârda peçe altından nasılsa fırlamış bir tutam saç, ucu kalkık kaşlar (1999: 33) sözünü ettiğim şiddetli bakışın arzu nesneleridir. Bu; ısrarı, odaklanma süresi ve taşıdığı libidinal yükü bölücü bir şiddettir.

Tanpınar, büyük bir bölümünde kendisini didiklemediği, onun da Selim gibi “kendi kendinin hapsettiği” bir adam olduğunu açıkça gördüğümüz günlüğüne şunları yazar: “Evvela erotik bir bünye, yahut zihnileşmiş erotizm... Belli başlı vizyonum kadın vücudu. Kendiliğinden gelen, benim için hakiki cristallisation oradır. ... Bende boşluk yok, çünkü erotik düşünce doldurabiliyor her tarafı” (252). Tanpınar’ın “zihnileşmiş erotizm”i, yazısına elbette güçlü bir biçimde sızmış, üslubunun yükseliş ve alçalışlarında, sonu gelmez benzetmelerine gizlenmiş erotik çağrışımlarda, farklı bağlamlarda bile “bilinçsizceymiş gibi” ortaya çıkıveren bedensel dikkatlerinde görünür olmuştur. Mümtaz’ın Nuran’a söylediği şu söz, bakışın, içine dalmak üzere yöneldiği erotik bedenin “zihnileşmesinin” ifadesidir: “Artık zihnimde değil senin vücudunda düşünüyorum. Şimdi vücudun düşüncemin evidir” (2000: 142). Tanpınar erkekleri, “vizyon” bellenen kadının bedeniyleyken yaşadıkları hazzı, bu bedenin sıcaklık ve yumuşaklığını çevreye yayar, doğada duymayı sürdürürler. Tanpınar anlatıcıları ve erkek karakterleri, çevreye bu “libidik kafa”nın (2018: 29) mecbur bıraktığı erotik pencereden bakarlar. Dolayısıyla, müstehcen bir içerik olsun olmasın, “Tanpınar’ın benzersiz üslubu” denen şey bü-

yük ölçüde “ten hazlarını çok andıran” bir coşkunlukla yazıda yaşıyan/süren/üretilen cinsel enerjidir. Mümtaz aracılığıyla Heidegger’in “dil, düşüncenin evidir” sözündeki dil yerine kadın bedenini koyan Tanpınar, o bedeni ve parçalarını “amansızca” izlemek-ten aldığı hazzın tüm düşüncesini belirleyecek, zihninin tümünü kaplayacak güçte olduğunu ima etmiş olur. Cümlelerinde, söz-üzimlerinde, sözcük tercihleri ve benzetmelerinde izlenebilecek bir hazdır bu ve her haz gibi bir sonu, her tırmanış gibi bir düşüşü vardır:

Boğaz vapuruna epeyce vakit vardı. Kitapçı Kemal’in önünde durdular. Nuran bir iki gazete, roman aldı. Mümtaz onun çantasını açmasını, para çıkarmasını seyrediyordu. Her gün tekrarlanan bu hareketler, ona harikulade şeyler gibi geliyordu. Zaten Köprü değişmiş, kitapçı değişmiş, kitap alma, okuma denen şey değişmişti. Sanki bir masal dünyasında, canlı çizgilerin ve parlak renklerin her şeyi dirilttiği, her şeye en geniş rahmaniyete kadar giden bir mana verdikleri, her kımıldanışın geniş ve durgun bir suda uzanan ışıklar gibi bir sonsuzluğa doğru ürpertiği, çalkandığı bir dünyada yaşıyordu. Kitapçı paranın üstünü verdi. (2000: 112)

Konu her zaman aşk olmasa da, yavaş yavaş yükseliş ve mümkün olabilecek en tepe noktasından hızla düşüşü izleyebileceğimiz sayısız pasajlarından biridir bu Tanpınar’ın. Anlatımının genel okur kitlesi tarafından sık sık “büyüleyici” sıfatıyla anılmasının bir nedeni de, cinselliğe yüklediği anlamla birlikte, cinsel hazzı bizzat yazıda üretme kuvvetidir. Duygulara ya da duyulara ilişkin betimlemelerinde, çoğu zaman skalanın en ucundaki sözcüklere yönelmesi de bu libidinal coşkunun tezahürü olarak görülebilir. “Madem ki o benim için artık her şeydir, o halde bütün kâinatımla ona taşınacağım” (2000: 174), “zamanın birdenbire değişen, adeta birbirini peşinden gelen ebediyetler gibi ağırlaşan ritmi” (2000: 142) ya da “alevleri hem acıdan öldüren hem de lezzetten çıldırtan bir cehennem” (2017: 141) gibi ifadelerdeki doyumsuzluk tonu, Tanpınar’ın o “sonsuz uzun” cümlelerine, “sonsuz nitelikli” sıfatlarına sinmiştir. “Aşırı pathos,” der Lyotard, “krallığını dilin derisine

yayar çünkü neredeyse kör olan en mor cinsel uyarılma, sözcükleri, illa da müstehcen olmayan, ama her zaman yatırım yapılmış ve elden kaçırılmış akıllı göstergeleri sunar” (2011: 114).

Bu yoğunluk aktarımı anlarındaki cümlelerin uzunluğu da benzer bir doyumsuzluğun, neredeyse cümle fikrini, cümlelerin sınırlarını yok etme arzusunun sonucudur. Uzun cümleler, tıpkı Proust’unkiler gibi, sonu yok oluşa varacak denli ısrarcı ve sonsuz yaşam arzusunun işaretleridir. Ama cümleler ne kadar uzun olursa olsun biter; ölüm gerçekleşir, yükseklerden yere inilir. Bu çıkma-inme döngüsü, gaza kuvvetle basınca motoru boğulan araç gibi, benzetmelere boğulan cümlelerin, çaresizce bitmesine, sönmesine yol açar. “Cimadan sonraki o korkunç boşluğa benzer bir şey”dir bu (2017: 45) ya da “cima sonralarının insandan ziyade hayvanî hüznü”dür (1999: 269). “Çabuk kaybetmek, unutmak. Birkaç saniyede dolup boşalmak... Dağılmak”tır (Enginün ve Kerman: 2010: 253). Hem duygusal hem cinsel hem de metinsel bir karşılığı olan bu söz, Tanpınar’ın “etkilenilen kadın”a ilişkin bazı betimlemelerindeki mistik yükseliş ve gerçek düşüşleri; erkeklerin bu kadınlara derhal alışıp, beklenmedik bir hızla onlardan vazgeçebilişlerini de açıklar.³ Tanpınar’a günlüğünde “tesadüf boşalmaları reddediyorum” (101) çılgınlığını attıran da cinsel-metinsel anlamdaki hızlı yükseliş ve ani düşüşü kontrol altına alma isteği olsa gerektir. Metinsel anlamda ise bu kontrolü –elbette– her zaman sağlayamadığı, metnin kaslarının gevşeyiverdiği anlar vardır.

Dikkat çekici bir mesele de şu: Yazarın beden parçalarını yaşatması, onlara duygular atfetmesiyle, kimi zaman erkek karakter de

3. “Yaz Yağmuru” öyküsünde Sabri, bahçesinde görelî henüz birkaç dakika olmasına rağmen genç kız için “Birdenbire ona alıştığını hissediyor ve bu işe ayrıca şaşıyordu” (2011: 154) der. “Geçmiş Zaman Elbiseleri” öyküsünde ise adamın misafir kaldığı odaya giren genç kıza, henüz onu görelî çok kısa bir süre geçtiği halde, “Sizden bu kadar çabuk vazgeçecek miyim sanıyorsunuz?” (a.g.y., 67) der. *Huzur*’da Mümtaz, “Madem ki o benim için artık her şeydir, o halde bütün kâinatımla ona taşınacağım!” dedikten birkaç cümle sonra anlatıcı, “İlk defa, günlerini Nuran için harcıyor korkusu” duyar (2000: 175).

baktığı bu parçaların hareketlerini “farkında olmadan” sahiplenir, onları taklide yönelir: “Yoksa bütün ömrünü böyle hep vazgeçerek mi yaşamıştı. Sabri hiç anlamadığı bir ihtiyaçla onu taklit etti. Ve bundan garip bir rahatlık duydu. Kendine şaşıyordu. Yarın muhakkak onun gibi konuşmağa çalışacağım ve etrafa maskara olacağım. Ve bir lahza kendini boynunu bükerek, menuet figürleri yaparak konuşur gördü” (2011: 169). *Sahnenin Dışındakiler* romanında da benzer bir sahne vardır. Bu kez, Sabiha’yı farkında olmadan taklit eden İhsan’dır; tıpkı Sabiha gibi, onun el işaretleriyle, onun tonlamasıyla konuşur (1999: 134). Erkek, kadından sadece cinsel haz alarak değil, kendini onun bedenine vererek de bütünlenmeyi ister. Tanpınar’ın yeniden yazdığı “Âdem’le Havva” öyküsünde Havva, Âdem’in bedeninden “boşalmıştır” (2011: 257); şimdi erkek de o “emniyet veren”,⁴ “bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisi olarak” akan kadına “taşınmak”, ona “kendisini vermek” ister. Kendisinden alınana, “kadın dediğimiz o acayip ve zengin varlık, o bizden başka türlü ve derin tabiat’a (2000: 103) katılmaktır arzu ettiği.

Tercih edilen tüm bu sözcükler ve ifadelerle yazı, Tanpınar için, kendisinden alınmış, taklit ettiğinde garip bir rahatlık duyduğu, su gibi olan o “yarı vücuda” dönme, kaybı telafi etme çabasıdır. Tam da bu nedenle şiir kitabını, herkesin kullanımına açılacak olmasının verdiği endişeyle, “yarı vücudu” gibi hisseder. Çünkü şunun çoktan farkındadır Tanpınar: “Kitap, metniyle bir beden derisi gibidir” (Lyotard 2011: 108) ve “En derin olan tendir” (Valéry’den akt. Deleuze 2015: 26).

Bu noktada, Mümtaz’ın tam da Suat’tan ayrıldıktan sonra aklından geçen “kafamla vücudumun arasında ne kadar mesafe var”

4. “Küçük çıplak ayaklarının döşemenin üstüne basışında bulunduğu yeri adeta zapteden bir emniyet hissi vardı” (2017: 24).

“Güzel ve geniş. Kaymak bağlamış bir süt kasesi gibi. İnsana emniyet veriyor” (2017: 148).

“Oluşlar âleminin düğümünü, bu güneş parıltılı imkânlar peteğini öptü ve onu öptükçe Kaderin aynasına daha emniyetle baktı” (2011: 133).

(2000: 300) sorusu anlamlı görünür. Tanpınar'ın erkek karakterleri içten içe bu mesafeden mustariptirler çoğu zaman. Frenleyen, belirli bir kendilikte, "normallikte" tutunmaya çalışan "kafa" ile sürekli değişen/dönüşen, kadını taklide yöneldiğinde, ne yaptığını bilmeden hareket ettiğinde gevşeyen beden arasında varolduğu düşünülen mesafenin acısını çekerler. Tanpınar için "yazı", bu mesafeyi sorguladığı bir alan olmasının yanı sıra onu yok etmeye yöneldiği bir araçtır da. Günlüğüne şöyle yazar: "Bazı yazılarımda fotoğraf çektirir gibi bir hâl, bir çeşit yüz var" (261). Yüz'ün yapaylığı/doğallığı, katılığı/rahatlığı ile metne sinmişliği söz konusudur. İnsan seslerine duyarlı olan Macide, "Bazı insanları dinlerken vücudum kaskatı oluyor. Adeta onlara karşı zırhlar giyiniyorum," (2000: 152) der. Bedenin yapay olan, istenmeyen, içten gelmeyen karşısında zırhlar giyinmesi, kaskatı olması gibi, Tanpınar bu katılığı yazının da bir niteliği olarak düşünmektedir. Lyotard, *Libidinal Ekonomi* kitabında, ölüm ve yaşam ilkelerinin birbirinden ayrı düşünülemez olduklarını belirtirken, çözülmenin bedenlerin yok olması için olduğu kadar rahatlaması için de olduğunu söyler – orgazm ve meni bırakılması, sarhoşluk ve sözcüklerin ağızdan kaçırılması, dans ve kasların serbest bırakılması (47). Tanpınar'ın libidinal bedeni olan yazısında da zaman zaman bu çifte hareketi gözleyebiliriz: Dilsel ve cinsel bir doyumsuzlukla, cümle fikrini yok etmek, içeriden patlatmak itkisiyle uzadıkça uzayan cümleler ve bu cümlelerin kendi katılıklarını, yapılmışlıklarını tasdikleyerek, sönerek son bulması; "pathosun çılgınlığı"yla ağızdan kaçan sözcükler ve metnin kaslarının anlık serbest kalışları.

Sıfatları, ince betimlemeleri, benzetmeleri doyumsuzca devreye sokarak dile bir çeşit şiddet uygulayan yazar, içerikte de zaman zaman bedenin acı çekmesinden duyulan hazzı ima eder. Örneğin "kırbaçlamak" sözcüğünü, gerçek değil ama mecazi anlamıyla farklı bağlamlarda sıkça kullanır. Mümtaz, Nuran'a olan aşkının "muhayyilesini zorla kırbaç"lamanın (2000: 278) bir sonucu olduğundan şüphelenir. Selim ile Leylâ, "kıskançlığın, geçimsizli-

ğın, emniyetsizliğin, anlaşmazlığın, hiddetin, isyanın, pişmanlığın kırbaçları altında” (2017: 141) sevişirler örneğin. “Acıbadem’deki Köşk” öyküsünde anlatıcı, karmaşık bir kalorifer teçhizatına sahip banyoyu uzun uzadıya anlatırken “çok lezzetli ve zalim işkencelerin yapıldığı bir yere benziyordu,” diyecektir (2011: 235). Yine *Huzur*’da anlatıcı Mümtaz için “sanki kafasının bir tarafında çok zalim, akla gelmedik işkencelerden hoşlanan bir sihirbaz vardı” der (311). *Huzur*’un sonunda Mümtaz’a görünen Suat’ın ellerinde, boynunda ve yüzündeki yaralar “zalim ve güzel” parlamaktadır (386).

Yazmayı tercih ettiği sözcüklerin libidinal bedene ait olduğunu kabul edeceksek, tüm bu benzetmeler ve nitelemeler bizi Tanpınar’ın özellikle yarım kalan son romanı *Aydaki Kadın*’da artık sadece niteleme ya da benzetme düzeyinde kalmayan, bizzat bedeninin acı çekmesinden duyulan hazza odaklanan anlatımlara götürecektir:

Birdenbire bu karanlığın azizliği ayağını sofanın ortasındaki masaya çarptı. Acı şiddetli olmasına rağmen mühim bir şey değildi. Selim’in bacağına bu her gün olan işin bir yığın yarası vardı. Bir dakika sonra geçecekti. Bununla beraber bacağına getirdiği uyuşuklukta, acının bütün vücuduna bir lahza yayılışında Selim birdenbire tekrar bu vücudu birkaç saat evvelki duyumlarla adeta yeniden keşfetti. Acı sanki vücuduna bir haz gibi yayılıyordu. (61)

Selim’in, Zümrüt Hanım’la yaşadığı ilk cinsel tecrübesinden sonra duyduğu bu haz dolu bedensel acı, romanda derinlemesine işlenemese de, Tanpınar’ın bu romanında acı duymaktan ve acı vermekten haz aldıkları ima edilen iki karakter, ilk kez hızlıca görünüp kaybolur. Selim’in birlikte yemek yediği arkadaşı, lokantada karşılaştıkları, Leylâ’nın ilk kocası olan Asım’la ilgili önemli bir havadis verir: “Şimdi yeni bir zevk modası çıkarmış. Kendisini dövdürüyormuş” (98). Aynı şekilde görünüp kaybolan diğer bir karakter de, Leylâ’nın partisine herkesi şaşırtacak bir şekilde sağ elinde bir kırbaçla gelen büyükanne olacaktır.

Sabiha soruyordu Cemal'e: "Niçin bizde yazı yazanlar bir meseleyi asıl can alacak yerine varmadan kesiyorlar? Sanki bir yerde duruveriyorlar... Çok kötü bir şey değil mi?" (1999: 61). Öyle görünüyor ki Tanpınar, bedensel acıdan alınan haz meselesini tam da Sabiha'nın dediği gibi, asıl can alacak yerine varmadan kesmiş, duvarı aşamamış, ama duvarın "bazen çok güzelleşen freskleri"-ni,⁵ "sözcükleri, illa da müstehcen olmayan, ama her zaman yatırım yapılmış ve elden kaçırılmış akıllı göstergeleri" ısrarla sunmuştur (Lyotard 2011: 114).

Akışın Melekleri ve Şeytanları

Peki, bedensel ve tinsel, sürekli değişme, her an farklı görünme/düşünme halini cinsiyetler bağlamında nasıl görür Tanpınar? Metninde, *Aydaki Kadın*'ın Selim'i gibi, ağacın "farklı şekillerde kendisi olan" hallerine hayranlıkla bakan, nesnenin gerçekliğine sabitlenmeyi reddeden, her şeyi her şeye benzetmeye yönelik hep üst sınırdaki bir güç harcayan yazar, erkek ve kadını görüşünde nasıl bir fikrisabiti yineler?

Huzur romanının sonlarında, "su gibi akıyorum" (233) diyen Suat'ın, Mümtaz üzerindeki etkisi artmış, bu etki Nuran'ı saf dışı edecek düzeye varmıştır. Mümtaz, ümitsiz bir aşka kapılmış gibi, akli sürekli Suat'la meşgul, onun yanında pasif ve zorlukla konuşan bir adama dönüşmüştür. Sonsuz imkânı hayatında bizzat tecrübe etmeye yazgılıdır Suat. Mektubunda da "bu kadar kalabalığı kendinde taşımanın, sonra da tek bir insan olarak yaşamamanın güçlüğü"nden söz eder; "hepimiz böyleyiz," der, "belki bazı insanlar kendilerini zapt ediyorlar ve muayyen bir hüviyette tutuyorlar" (2018: 33-34). Sabiha'nın kocası Muhtar da Suat kadar ayrıntılı işlenmemiş olsa da onun kardeşidir. Muhtar'da da "kötülük ruhu" Suat gibi, "bir elmastan taşan ışık gibi" taşar (1999: 265). Suat'ın

5. "Bir duvarın arkasında gibi yaşıyorum. Şurası da var ki, bu duvarın freskleri, kabartmaları bazen çok güzelleşiyor" (Enginün ve Kerman 2010: 62).

bir yavru köpeği, “şartlarına göre fazla mesut” diye denize atması gibi (2000: 242), o da bacaklarına sürtünen ve kendisini seven bir köpeği, bacaklarından kör bir kuyuya asar (1999: 175). O da Suat gibi sıkılmamak için “garip ve münasebetsizin istilaları”na kendini bırakır. Yazarın yarım kalan romanı *Aydaki Kadın*’da, Leylâ’nın verdiği davette bir görünüp bir kaybolan, muhtemelen roman gibi eksik kalmış tekinsiz bir adam daha vardır. Roman boyunca “esmer delikanlı” olarak anılan bu adam bir ara Selim’in de olduğu topluluğun yanına gelir ve insanoğlunu kökünden kazıyacak silahtan, bu silahın gerekliliğinden söz eder. Selim’in bu delikanlıda hoşuna giden şey “iki üç günde bir fikrini değiştirmesi”, bir fikirde sabitlenemeyişidir. Hayatı ve kendisini olduğu gibi kabul etmiyor oluşuyla, o da Suatgillerdendir. Tanpınar edebiyatında arada sırada parıldayan bir karanlık, bir “kötülük çiçeği”dir.

Belirtmeden geçmememiz gereken bir nokta, Suat ve Muhtar’ınkilere çok benzer belirtilere sahip olan, diğer Tanpınar kadınlarından bu özellikleriyle ayrılan Sabiha’nın konumudur. O da Suat ve Muhtar gibi isteklerinin günden güne değişmesiyle, hayatını “küçük ve mânâsız” bulmasıyla, “onun çerçevelerinden fırlamaya” çalışmasıyla anlatılır. Ama o, her ne kadar Cemal bunu zalvalıca bulsa da, kendini aşma arzusunu doğru yönetecek ve romanın sonunda “sahneye çıkacak ilk Türk kadını” olacaktır.

Sabiha’nın, aslen Tanpınar’a yönelik eleştirisi burada da geçerli görünür. Tanpınar, modernist/sembolist Fransız şiirinin (özellikle Baudelaire’in) ve Nietzsche’nin iyilik ve kötülük üzerine düşüncelerinin, ama en önemlisi kendi ruhunda karşılaştığı karanlığın etkisiyle, verili ahlak kurallarını reddeden, dahası verili hiçbir şeyle yetinemeyen, sınırlar içinde sıkılan, güçlü nihilist eğilimlere sahip kötücül karakterler yaratmaya yönelmiş, ancak ölüm dürtüsünün yansıması olan bu karanlıkla fikren/ruhen/bedenen hesaplaşmadığı için, onun gözlerine, kadın bedenine baktığı gibi dik dik bakamadığı, hep gözlerini kaçırdığı için yeterince derinleşmemiştir. Bu derinleşmenin önündeki en büyük engel de, Tanpınar’ın insanı ve kendisini sürekli bölerek anlatma/anlama ısrarı-

dır. İyiliği kötülüğün, kötülüğü iyiliğin içinde; dahası dişili erilin, erili dişilin içinde anlamak ve anlatmakta ısrar etmektense, bunları cinsiyet üzerinden tekilleştirme, tipleştirme eğilimi baskın çıkmıştır. Değişim isteyen, psikolojik ya da toplumsal açmazlarıyla birlikte kendi koşullarıyla yetinmeyen “akışkan” erkek, karanlıkla ve tekinsizlikle anılırken, suç işlese de çekiciliğiyle affedilen erkek olarak sunulurken, benzer yönelime sahip olan kişi Sabiha gibi kadınsa, iyiliği, saflığı mümkün mertebe muhafaza edilip, hayat yolundaki başarısı da “zavallılık” olarak gösterilmek istenir, suç işlememiş olsa da yargılanır.

Kötücül düşünceyi de içine alacak biçimde değişime sonsuz açıklığın “fikir düzeyinde” işlemesiyle “su gibi akan” şeytani çekicilikte erkeklere karşılık, herhangi bir kötülük eğiliminin esamisinin bile okunmadığı diğer Tanpınar kadınlarında ise değişim çoğu zaman bedensel düzeyde algılanır. Öykülerinde rastlanan “rüya” kadınların ve romanlarındaki erkek karakteri etkisi altına alıveren kadınların seslerindeki, mimiklerindeki, duruşlarındaki en ufak değişimi derhal yakalayıp hiç vakit kaybetmeden doğaya, Tanrısala ya da insan olmayan herhangi bir şeye benzetir Tanpınar. “Geçmiş Zaman Elbiseleri” öyküsündeki kız, tek bir cümleden oluşan betimleme içinde “sevimli bir oyuncak”tan, “abide”ye, “balık”tan, “çok dişi bir tanrı”ya dönüşür (2011: 53). Aynı dönüşüm “Yaz Yağmuru” öyküsündeki, suyla gelen beklenmedik misafir kızın betimlenmesinde de karşımıza çıkar. Kız bu kez de aynı cümlede “şaşırtıcı otomat hareketleriyle insanı derhal saran bir kukla”, donmuş bir “eski portre” olur, sonra birden “bütün maddesini bir tarafa bırakmış” bir ruha dönüşür (2011: 162). Nuran’ın “en parlak mücevherlerden, en keskin kılıç parıltılarına kadar değişen bakışlar”ı vardır (2000: 129). Nuran, ilişkilerini sakladıkları dönemde, insanların içinde Mümtaz’dan uzak durduğunda, Tanpınar’ın aşama aşama yükselen doyumsuz üslubu, onu insanlıktan çıkarmak için yine devrededir: “[Nuran] genç adamın muhayyilesinde artık bir daha erişemeyeceği bir ülke, yarın kimi seçeceği bilinmeyen haşin ve sırrına erilmez mabude, bütün imkânların, ölü-

mün ve doğumun sırrı karnında mahpus varlık, mevsimlerin munis esirler, köle hayvanlar gibi adımları peşinden sürüklendiği her şeyin sahibesi olurdu” (130).

Şu fark önemli: Erkeği etkileyen ve akış/değişim içinde algılanan bu kişi kadınsa (Nuran, Sabiha) ya onunla akıl/bilgi veren, duygu açıklayan tonda durmadan konuşulur ya da hızına ve yaşam enerjisine yetişilemeyen kadının kendisini hapsolmuş hissettiği duvarı aşması, asıl “zavallı”nın kim olduğu gün gibi ortadayken, “Çok can sıkıcı bir şey! Niçin yaptı bunu Sabiha? Zavallı” (1999: 341) sözleriyle geçiştirilir. Öykülerindeki düşsel, “zamansız” kadınlar⁶ ise tüm iyilikleri ve suyun içinden gülümsemeleriyle, tıpkı Daemonik denen Suat ve Muhtar gibi, erkeği paralize eder, kuvvetle kendine çeker ve iter, onun kafasını karıştırır. Etkilenilen kişi erkekse, bırakın akıl/bilgi veren tonda uzun uzadıya konuşmayı, başkarakter onun karşısında gıkını bile çıkaramaz; ancak pasif bir tonda sorular sorar. Sözünün –bir anlamda erilliğinin– etkisi kalmamış, kafası boşalmış, güvenini yitirmiş ve korkmuştur. Dillendirsin ya da dilsizleştirsin, bu etkilenmenin en önemli belirtisi de, mistik ve simgesel çağrışımlarıyla ışıkların o yüzde toplanmasıdır: “Muhtar’dan ‘kötülük ruhu’ bir elmastan taşan ışık gibi taşıyordu. Garip ve büyüleyici tesiri de buradan geliyordu. Kadınların onu o kadar sevmesi de galiba buradan geliyordu” (1999: 265). Ancak öyle anlaşılır ki, bu ışıklı kötülüğü çekici bulan sadece “kadınlar” değildir.

6. “Fakat bu, canlı bir mahlûkun yürümesinden ziyade zaman mefhumundan habersiz bir varlığın sadece mekânı katetmesiydi ve sakin belagatinde bir ölüm kadar tesirli ve serpici hüznü vardı” (“Geçmiş Zaman Elbiseleri”, 2011: 70).

Sonuç: Tanpınar'ın Gafleti

Yazarın “Âdemle Havva” hikâyesi, kadın ile erkeği nasıl konumlandığını, onları hangi cinsiyetçi klişelere hapsettiğini anlamamız açısından merkezi önemdedir.⁷ Âdem'in bir parçası olarak, onun bedeninden boşalan Havva, ortaya çıktığı ilk anda Âdem'in arkasına yapışan, “yumuşak” bir varlıktır. Benliğine doğru “bir vehim, bir azap, bir haz gibi” sokulur. Âdem'in “sert, toprak renkli eli, bu yumuşak aydınlığın üzerine şaşırtıcı bir kudretle” kapanır. Âdem Havva'nın kollarını, göğsünü, karnını, pembe topuklarını uzun uzun seyrettikçe, Havva da varlığını hisseder, algıları açılır. Tanpınar edebiyatında kadın daima sevilen, sevgisini lütfeden tarafken, erkek de kadının tüm bedenini sürekli, ayrıntılarıyla seyreder. Bu, bazı anlarda parçalara ayıran, şiddetli bir bakıştır. Çoğu okurun “aşk romanı” olarak okuduğu *Huzur*, tam da Mümtaz'ın “her şeyin yerine geçebilecek” bir kadın olarak algıladığı Nuran'ı bir ikame fikrinden bağımsız olarak “görememesinin” romanıdır. Kadını her şeyin yerine geçirilebilecek bir varlık olarak görmek, onu bir ikameye indirgemek, yok etmek demektir çünkü. Tanpınar'ın tahayyülünde kadın, erkeğin ihtiyaç duyduğu her şeye (Tanrı, anne, hastabakıcı, sevgili, arkadaş) dönüşebileceği gibi, kadının varlık sebebi de bu yolla erkeğin korku ve azaplarını dindirmektir. Öyle ki Havva, Âdem'den ayrı düştüğünde, Âdem'in “kendisine hüviyet veren korku ve azaplarını” özler. Nuran'ı türlü benzetmelerle yücelik katına yerleştiren, onu “hayatın öz kaynağı, bütün gerçeklerin annesi” (128) ilan ediveren Mümtaz, bu tapınışla aynı hızda bir vazgeçişe sürüklenecektir. Çünkü Tanpınar elbette bilir ki, gerçek hayatta “her şeyin yerine geçebilecek”, onun “korku ve azaplarını özleyecek” bir kadın yoktur. Ama bilmek,

7. Süha Oğuzertem, “Narsisizmin Kurmacaları: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öykülerinde Metafizik ve Psikoseksüel Çatışmalar” yazısında bu hikâyeyi “üvertür” olarak tanımlar. Gerçekten de bu metin Tanpınar'ın gafletine giriş yapmak için de en elverişli parçadır (bkz. Oğuzertem 2018: 305-19).

arayışı durduramayacaktır. Hikâyelerindeki zaman-dışı, gerçek-dışı, "değişerek her şey olabilen" kadınları da bu yokluktan yaratmıştır. Üstelik, kendi içinden "boşaltarak".

Tanpınar erkekleri, yaşam dürtüsü ile ölüm dürtüsünün çatışmasıyla, iki zıt, birbirine bağlı ve güçlü kuvvetin iki yana çekmesiyle hareketsiz kalırlar. Bir yanda bitimsiz bir coşkuyla yaşama arzusu, öyle ki yukarılardan hiç inilmesin, cümleler hiç bitmeyecek her şeyin her şeye benzediği o doruklarda sonsuza kadar gezinsin, hiçbir abartı yeterli gelmesin, ebediyetler birbirinin peşinden gelsin; diğer yanda da sahih ve kendine ait olan dibe ulaşma, orada kalma arzusu, yıkımın, parçalamanın, küller altında Pompei'nin, kaldırımında derisi patlamış büyük ve iğrenç bir ceset imgesinin, Suat'ın, Muhtar'ın, ölümün çağrısı. Şüphenin ve korkunun kirletemediği, hiçbir sorgulama teşebbüsünde bulunmayan, sadece doymaya çabalayan upuzun cümleler ile şüpheler içinde kıvranan ve yine doyumsuz bir "tahlil ifriti". Bu iki zıt kuvvet elbette yazarın kadına bakışında da devrededir. Erkekler çoğunlukla kadını hem parçalara ayırıp hem de aşırı değer yüklü sıfatlara boğarak, bütünlenmenin koşulu haline getirip aynı anda bedensel özdeşleşmeyle ona "taşınmanın", onunla bütünleşmenin hayalini kurarak; bakışla, dile dökme çabasıyla, gerçekliğini görmeye tahammül edemeyişiyle sürekli onunla uğraşır, onu temel mesele haline getirirler. Elllerinde keskin bir neşter, ihtiyaç duydukları şeyler ışığında, kadını bölerek çoğaltır dolayısıyla çoğu zaman derinleştiremezler. Kadınlı, onun tüm gerçekliğini "yerdeyken" parçalara ayırıp bu parçaları sahipsizleştirerek ve "aşırı yükseklerde" benzetmelere boğup yok ederek sevişmek gibi bir imkânsızlığın edebiyatıdır Tanpınar'ınki. Zaten günlüğünde apaçık biçimde haykırır: "Kadın insan olmamalıydı!" (242). Kadının bütünlüklü gerçekliğine, abartılı hayranlık, tapınma, tanrısallaştırma ya da parçalama, oyuncaklaştırma, plastikleştirme hamleleriyle adeta saldırarak, onun insan olmadığı bir fantezi içeriğini açığa çıkarır böylece. Bunu yaparken kullandığı dil, aldığı hazzın doğrudan kanıtıdır.

Ama unutmamalı: Tanpınar da kısmen farkındadır bunun. Tanpınar'ın katılacağını bildiğimiz eleştirel çıkışlarıyla “Hiç kendini denemeyecek misin? Ne olduğunu, kim olduğunu öğrenmeden mi öleceksin?” (1999: 104) diye soran Sabiha'yı da, “icap ederse kendi başına kalabileceğini düşün... Kendi başına yaşayamayanlar beni böyle harap ediyor,” diyerek çocuk büyütmeyi reddeden (2000: 172) Nuran'ı da o yaratmıştır. Bir anlamda, yazarın içinde yaşayan ve sık sık etrafı kolaçan eden “tahlil ifriti” neredeyse her şeyin farkındadır. Nuran'ın veya Sabiha'nın bazı çıkışları, Tanpınar'ın bizzat kendisine yönelik azarlarıdır. Ama sonunda Sabiha'yı tiyatrocı olduğu için zavallılaştırmaya çalışarak, Nuran'ı tüm yaşama kudretini söndürmeye devam edecek olan “eski koca”ya göndererek, muhtemelen hep daha haklı ve daha cesur oldukları için, insan kalmakta direttikleri için cezalandırır. Onlardan birer anne ya da kendisine eziyet edecek zalim *femme fatale*'ler çıkaramamış, her iki kadın da yazara insanlıklarını dayatmışlardır.

Seyyal ve çapraşık

Attilâ İlhan'da Cinselliğın İrk, Tür ve Etnisite ile Girift Kesişimleri

Fatih Altuğ

CİNSEL AKIŞKANLIĞI, heteronormatif olmayan cinsellik hallerini anlayıp anlatmaya, edebi, tarihsel ve gündelik olan üzerinden keşfetmeye çalışan metinler aynı zamanda cinsiyetçi, ırkçı, türücü, milliyetçi önyargıları besleyip bu türden ayrımcılıkları yeniden üretebilir mi? Bir metnin kişileri ya da anlatıcıları girift cinsel arzularının peşinde koşarken, cinsellikleriyle iç içe öznelliklerini keşfetmeye çalışırken aynı zamanda ötekileştirici söylemler üretiyorsa bu durum o metinleri de kapsayacak bir sığata, onların mahiyetini belirleyecek bir olguya dönüşür mü? Cevaplaması yazması kadar kolay olmayan bu soruları düşünmek için Attilâ İlhan'ın birbiriyle bağlantılı metinleri olan *Hangi Seks* (1976), *Fena Halde Leman* (1980), *Haco Hanım Vay* (1984)¹ kitapları güzel bir imkân sunuyor. Heteroseksüel normların kıyısında ve ötesinde çeşitli cinsellik pratiklerinin ve cinsiyetli öznelliklerin merkezde olduğu bu metinlerle Türkçe edebiyatta daha önce bu yoğunlukta hiç görülmemiş bir şekilde cinsel akışkanlıklara kulak kesiliniyor ve cinsel açıklığı savunan söylemler ve metinler öne çıkarılıyor. Ancak özgürleşme savunusu yapan bu cinsel açıklık metinleri cinsi-

1. Bu yazıda kullandığım, atıfta bulunduğum baskılar şunlar: Attilâ İlhan, *Hangi Seks*, 2004; *Fena Halde Leman*, 2002; *Haco Hanım Vay*, 1984.

yet, etnisite ve tür üzerinden kesintiye de uğruyor, Attilâ İlhan'ın kullandığı tabirle *seyyaliyetleri*, akışkanlıkları başka akıntılarla çaprazlamasına düşündüğümüzde tortular, setler, kesintiler de görünür oluyor; metinlerin akışları *çaprazlaşıyor*, karışıyor, içinden çıkılması zor bir hale geliyor.

Önce *Hangi Seks* ile başlayalım. Heteroseksüel normu ihlal eden cinsel pratiklere dair Attilâ İlhan'ın düşünceleri, Richard von Krafft-Ebing'den Gilles Deleuze'e, edebi örneklerden kendisinin Paris izlenimlerine uzanan bir düzlemde gözler önüne serilir bu kitapta. Ağırlıklı olarak yazarlar olmak üzere kültür tarihinden örneklerle cinsiyet hallerinin çeşitliliğine dair anekdotlar metni kat eder. "Sıradan" okurun aşına olmadığı düşünülen cinsel çeşitlilik egzotize edilip merak uyandırılarak sunulur. Nasıl cinsel önyargılarla donandığına dair farkındalıkla farklı cinsellikleri anlamaya açıklığın iç içe geçtiği bir söylemin içerisinde söylemini kuran İlhan'a göre, "hünsa bir yüzyıl" (9) dediği yirminci yüzyılda, "[a]nlaşılmaz bir rüzgâr, kadını erkekliğe, erkeği kadınlığa doğru itmektedir" (10). Sapıklık sözcüğünden vazgeçilmiş, Yahudi/Hristiyan ahlakının doğurduğu ikiyüzlülüklerden arınmış yeni bir cinsel ahlakın ortaya çıkacağına inanan yakın arkadaşı Margot karşısında Attilâ İlhan, ilk başta hem içinden çıktığı "töresel ortam" hem de "dogmatik toplumculuk"tan (20) dolayı meselelere mutlak kategorilerle yaklaşmaktadır. Ancak Margot ile tartışa tartışa cinselliği de diyalektikle birlikte düşünmeye başlayacaktır.

Virginia Woolf'un erkeklik ve kadınlığı iç içe gören, her insanın bir kutuptan diğerine doğru yaşadığı gelgiti vurgulayan ifadelerini (101) cinsel diyalektiğin işleyişi olarak gören Attilâ İlhan, Margot'ya atfettiği farazi konuşmada bunu daha da açar: "[H]er birey, zaman zaman, erkeklikle kadınlık arasında gider gelir. Kimisinde uzun, kimisinde kısa aralıklarla olur bu iş, ama mutlaka olur. Belirli bir aşamada kalanları da çıkar, kalmayıp sürekli değişkenlik gösterenleri de! Hem kişiliğin ikileşmesi dediğimiz şeyin, (...) altında yatan da bu!" (141). İlhan'ın önceleri "cinsel sınır tanımazlığı" ve "cinsel kaymaları ahlak adına savunusu" ile çar-

pıldığı Marquis de Sade'ın metinlerine ve sadizme mesafe alışında da cinsel diyalektik devreye girer. Asıl ilgilendiği cinsel diyalektik, "iki cins arasında gidip gelişler" olduğu için sadizmin şiddete dayanan, insanları zevk alanlar ve zevk vermeye mahkûm olanlar şeklindeki ayrımını tuhaf bulmuştur (170). Her ne kadar sadizme dair analizi indirgemeci bir şekilde faşizmle sadizmi kolaylıkla yan yana getiren bir boyuta sahip olsa da İlhan'ın cinsel diyalektik kavrayışının birincil niteliği, rollerin ve hallerin sabitlenemezliğidir. Erkeklik dişiliği, dişilik erkekliği içermektedir. "Başat cinsel niteliği ne olursa olsun, her birey doğasal bir varlık olarak öteki cinsin karşıtlılığını da içinde taşımaktadır" (216-17). Kadınlık ve erkekliğin arasında dalgalanmaların, çatışmaların, savrulmaların yaşandığı (219-20) cinsel diyalektik kavrayışıyla bakıldığında "cinsel azınlıklar"ın ortaya çıkışı da Batı'nın, "cinsel diyalektik dalgalanmaları" (227) açıklıkla ve sakınmadan deneyimlemeyi mümkün kılan özgürlük ortamıyla bağlantılıdır.

Metin boyunca dalgalanmalar, gelgitler gibi akış kelimeleriyle ifade edilen cinsellik halleri *son tahlilde* hayli basit bir ekonomik temele indirgenir. Akışların yerine sınırları kesinlikle çizilmiş bir altyapı üstyapı meselesi devreye girer. Attilâ İlhan'a göre, tüketim uygarlığı kadınları üreten ve tüketen olmak üzere ikiye bölmüştür, tüketen kadın "kadınlıktan gün geçtikçe dişiliğe", üreten ise "kadınlıktan gün geçtikçe erkekliğe doğru kay[maktadır]" (227). Her ne kadar ardından da bu akıl yürütmeye erkekler de katılarak ekonomik açıklama taçlandırılır:

Ekonomik yönden güçlenen kadın, cinsel bir etkinlik taşıyorsa, hele fiziksel özellikleri de onu erkekliğe doğru itiyorsa, erkek/kadın türü için yeni gelişme ufukları açılmış demektir. Ekonomik yönden zayıf, cinselliği edilgin, fiziksel özellikleriyle kadınlığa yatkın erkeğin bu koşullar altında kadınlık durumuna imreneceği, fırsat ve cesaret bulursa bunu kişiliğinde somutlaştırmaya çalışacağı gibi. (228)

Ekonomik indirgemecilik yanında, aktiflik/pasiflik kavrayışına dayalı bir söylemi getirmiştir artık. Karşıtın kendi içinde barın-

dığına, dolayısıyla farkın sınırları istikrarsızlaştıran dalgalanışlarına işaret eden bir yaklaşım ikili karşıtlıkların birbirini üreten indirgemeci konforuna yaslanmaya başlamıştır. Aslında Attilâ İlhan'ın çıkış noktasında toplumcu ve maddi analizlerden cinsiyet dinamiklerinin silinmesine bir itiraz var gibi görünmektedir ancak süreç içerisinde cinsiyet, ekonomik olanın bir görünümüne dönüşmüştür. *Milliyet Sanat*'ın Şubat 1981 tarihli 17. sayısında yer alan "Yapıtlarında Eşcinsellik Temasını Niçin İşliyorlar?" soruşturmasına cevap verirken kurmak istediği dengeyi şöyle ifade etmektedir: "Diyalektik sanatçı geçinip de, kilise yazarlarını andırır *conformiste* bir bağnazlıkla, bireyi cinselliğinden ve cinselliğinin sorunlarından soyutlayanların gerçekçiliğine aklım ermez. Ne var ki benim için, bunun tersi de aynı ölçüde geçerlidir. Toplumsal/sınıfsal koşullarından soyutlanmış bir cinsellik düşünemem" (Sarmaşık 2004: 220).² Bu yaklaşım bakımından kendisini Marcuse, Reich gibi düşünürlerle paralel bir şekilde konumlandıran İlhan, bu soruşturmada eşcinselliği değil diyalektik içerisinde cinselliği tematize ettiğini vurgular: "Şu halde 'münhasıran' eşcinselliği yazmam söz konusu değildir, diyalektik gelişmesi içinde gerçeği yazıyorum, bu da toplumsal/sınıfsal olduğu kadar, bireysel/cinsel karşıtlıkları da, çatışma ve kaymaları da içeriyor" (a.g.y., 220).³

2. "Yapıtlarında Eşcinsellik Temasını Niçin İşliyorlar?" soruşturmasını hatırlattığı için Deniz Gündoğan İbrişim'e teşekkürler.

3. Buradaki vurguda Attilâ İlhan'ın kendisiyle eşcinsellik arasına sınır çizme kaygısı da yürürlüktedir. Soruşturmaya cevabının ilk cümlesinde de hissedilen bu kaygı ("Yanlış adama, yanlış soru") başka söyleşilerinde de açığa çıkar. Serpil Gülgün'la *Kadınca*'nın Temmuz 1984 sayısı için yaptığı "Fena Halde Attilâ İlhan" başlıklı söyleşisinde eşcinselliğe dair konumuna ve görüşlerine yer verilir. Hakkındaki eşcinsellik söylentilerine şöyle yanıt verir: "Rahat söyle çocuğum çünkü neler söylendiğini biliyorum. Cinsel konulardaki rahatlığım bu meselelerde son derece doğal olmamdan ileri geliyor. Gençliğinden beri kadınlarla olan ilişkilerinde maruf bir adamım ben... Eşcinsel yazarlar bu konularda genellikle rahatsız oldukları için açık açık yazamazlar. Bunlar çok basit, çok ucuz dedikodular" (Sarmaşık 2005: 42). Bu türden açıklamalarda eşcinsellik olumlu ya da olumsuz anlamda sarsmayan yalnızca diyalektik gerçeğin belirişi olması nedeniyle önemli olan ama kendine has bir hakikati olmayan bir söylemle kuşatılır: "Bir

Toplumsal/sınıfsal ile bireysel/cinsel arasındaki –arzulanı ama kuramadığı– denge, mesele yerel bağlamda somutlaşınca tamamen bozulur. Paris’in biraz da egzotize edilerek anlatılan cinsel farklılıklar cennetinden Pürtelaş Sokağın travestilerine geçildiğinde akışların çaprazlaşması etik bir düğüm oluşturur, cinsel açıklık söylemi kesintiye uğrar. “Vücudunu şaşırmış ruh”lar olan travestiler, cinsiyetlerine dair yanılmalara uygulamaya geçiren kişilerdir artık. Metnin 1980’den sonraki baskılarına eklenen Pürtelaş’taki travestilerle yaptığı söyleşileri aktarırken araya sızan değer yargıları İlhan’ın söyleminin en şiddetli anlarına işaret eder. Travestilikten transseksüelliğe meyleden ve fuhuş yapan Dilek ve Çiğdem’in “fahişelik ‘üstlerinden akıyor’du: abartılmış makyaj, ağır parfüm, mütecaviz bir dişilik gösterisi; terbiyesizliğe varan, müstehcen bir ‘işvekârlık’” (249). Bu “yanlış melekler” eşcinsel mi, travesti mi, transseksüel mi olduklarını bile bilmeyen yanlış bilinç kurbanı görgüsüzler olarak sunulur: “yüzde yetmiş alkol düşkün, yüzde ellisi hap kullanır; giyinmesini, boyanmasını, süslenmesini bilmezler, sıralı sırasız olay çıkarmaları ayrı bela!” (250) ifadeleri onaylanarak aktarılır. Sonrasında bu durum da ekonomikleştirilir. İstanbul’daki fuhuş piyasasında talep fazlası olduğu için travestilerin sayısı artmaktadır. Sınıf atlamak arzusuyla fuhuş yapan bu kişiler “fena halde gergin, küstah hatta edepsiz!”dir (255). Burada travestilikten çok belirli travestilere yönelik bir söylem söz konusudur diye bir itiraz geliştirilebilir. Ancak *Fena Halde Leman*’ın sonlarına doğru da bu türden bir kavrayışın izlerini bulacağız. Attilâ İlhan’da travesti figürleri –bundan ibaret ol-

defa eşcinselleri yargılamıyorum... Bir insan eşcinsel diye onu diğer insanlardan kötü, yanlış görme gibi bir eğilimim yok. Ama savunmuyorum da... Yani çıkıp da ey ahalî eşcinsellik iyidir, eşcinsel olun deme gibi bir niyetim de yok... Ben toplumda var olan gerçekleri yazıyorum” (43). Eşi eşcinsel olsaydı ayrılacağını söyleyen Attilâ İlhan, cinsel yönelimini destekleyeceğini söylediği –farazi– eşcinsel çocuğunun ise şöyle olmasını istemektedir: “Eşcinseller arasında iki tür var: Akıllılar ve dengesizler... Onu, akli başında, dengeli bir eşcinsel olması konusunda uyarırdım. Müptezel olsun istemezdim doğrusu...” (44).

mamakla birlikte— kabul edilemez aşırılıklar, mesafe alınması gereken taşkınlıklar içeren ekonomi tarafından aşırı belirlenmiş zillet odakları olarak temsil edilecektir.

Hangi Seks aşama aşama cinsel çeşitlilikten ekonomik belirlenimciliğe doğru ilerlerken *Fena Halde Leman* ise sıralamayı tersine çeviriyor. Gazeteci-anlatıcının Leman Korkut’a odaklanarak 12 Mart Muhtırasının hemen sonrasında siyaset, ordu ve kapitalizmin işbirliğini anlatan çerçeve anlatısından Jeanne Courtine adında bir Fransız’ken Ekrem ile evlenerek adını değiştiren Leman’ın “Bir Ölüyle Randevu” adlı hatıralarına geçilir. İşbirlikçi kapitalistlerin, gayrimüslimlerin terk etmek zorunda kaldıkları malları, “emval-i metruke”yi gasp ederek zenginleşmelerinden küresel sermayeyle ilişkilerine uzanan ve gazete haberleri aracılığıyla da bu ilişkilerin 1971 bağlamında belirişlerine kulak kesilen çerçeve anlatıya karşıt olarak Leman’ın anlatısı, Ekrem’in ölümünü anlamak, araştırmak için gittiği Paris’te yaşadığı içselliğin ve cinselliğin çok-katmanlı ve girift karmaşası üzerine kuruludur. Yunus Emre’nin sözünü “Bir ben varım, bir de benden içeru...” (57) şeklinde getirerek epigraf yapan hatıralar aracılığıyla Leman’ın ve Ekrem’in öznelliğini ve öznelliğin içine, ardına kıvrılmış olan toplumsal ve cinsel karşılaşmaları takip ederiz. Cinselliği, cinsellikleri keşfetmekle kısmen tasavvufi bir kendilik arayışı birbirine kıvrılıp katlanmıştır. Çerçeve anlatının ekonomik bağlamı, bu cinsel öz-keşif anlatısıyla nispileşir böylelikle.

Leman’ın hem cinsel hem de diğer yönlerden mutlu olmadığı Ekrem’in ölmeden önce girdiği heteronormatif olmayan cinsel ilişkileri ve varoluş krizlerini keşfetmesiyle, kendi içini kaz(ı)ması eşzamanlı olarak ilerlemektedir. Bir yandan Ekrem’in arzularını devralırken, diğer yandan devraldığını dönüştüren Leman, kendi içinin heterojenliğinin de daha fazla farkına varır. “Benden içeru” olanı ararken için dışarlıklı yanının; Ekrem’in, kayınvalidesi Haco’nun, Fransız geçmişinin, üstü örtülmüş ya da henüz örtüsü hiç açılmamış arzularının musallat olduğu bir içerisinin farkına varır.

Leman'ın gözlemlediği ve yaşadığı ilişki, hal ve deneyimler açısından anahtar kelimelerden biri –*Haco Hanım Vay*'da da sıkça kullanılan– *seyyal*'dir. Leman'ın anlatısı seyyal, akış halindeki duyguları, fikirleri ve cinsellikleri irdeler ve sergiler. Paris'e varışının ilk günlerinde Leman'ın duyguları sürekli birbiriyle çelişecek derecede “seyyal”dir, bedeni “aşırı bir duyarlık”la (87) yüklenmiştir ve halden hale girmektedir. Kocasıyla ilişkisi ve kayınvalidesi Haco'yu arzulama arasında gelgitler yaşarken de kendisini denge kurmaya, durulmaya zorlamış ancak “cinsel kaymalar nedeniyle, gittikçe çetrefilleşen ciddi bir çıkmaza düş[müş]” (133) halde bulmuştur kendisini. Lili ile birlikte sevişeceği Bobby'den etkilenişinin kaynağında da seyyaliyet vardır: “Bir bakıyorum, kadın ama kadından biraz fazla; bir bakıyorum, erkek ama erkekten biraz noksan, öyle olmuş böyle olmuş, hatta aynı zamanda öyle ve böyle olabildiğinden, arzularımı daha çok kıskırtıyor” (262). Leman'ın yalnızca kendisiyle sevişmekten zevk alan biri olarak bulunduğu ressam Cecile'in Leman'daki izlenimlerinde bu seyyaliyet hali cinsiyetler ve türler arası bir veçheye kavuşur: “Ben, her türde, her boyda Cecile'in kaynaştığı içinden çıkılmaz evreni (Cecile erkek, Cecile kadın, Cecile hayvan, Cecile hünsa, Cecile kuş, Cecile balık vb...) gözden geçiri[yordum]” (268).

Ancak Leman'ın anlatısı pürüzsüz gerçekleşen cinsel akışlar ve karşılaşmalardan ibaret değildir. Akışlara ket vuran setlerin, hareketleri yavaşlatan tortuların, arzuları biçimlendiren engellerin, öznenliğin ve cinselliğin dinamiğini durallaştıran hallerin de anlatısıdır. Öncelikle Leman'ın gövdesinden ayrı bir şekilde akan sesi vardır. Çerçeve anlatıcı gazeteci için de iç anlatıdaki diğer muhataplar için de Leman ile sesi ayrı varlıklardır. Bir kadından çok erkeğe ait olabileceği düşünülen özerk bir sestir bu. Bir yanıla Leman'a cazibe katar; örneğin, bu sesin Cecile'deki ilk etkisi şöyledir: “Sesim onu çarptı, çarptığını hemen söyledi. O arada bakışlarından kızıl bir tül mü dalgalandı, ben mi öyle gördüm bilemeyeceğim. Kaşlarının kaçıştığını, sesinin ağdalı bir kıvam kazandığını saptadım, ama” (111). Bu çarpıcı ses, gazeteci ve arka-

daşı Jean-Claude için Leman'ın "kişiliğinin temel boyutu"dur (48), susunca bambaşka biri olmakta, ses onu belirlemektedir. Sesiyle gövdesi arasındaki örtüşmez bölünme arzu ve merak uyardırırken bir başka bölünme, Leman'ın "iki kopyası" ise huzursuz etmektedir: "Simetrisi birbirine denk düşmeyen iki kopyam, bir kere daha birbirine çakışmıyordu" (109). "[B]irbirine karşıt iki yarımdan, ne birisi sayılırdım, ne öteki; ikisinin karışımı, garip, kuşku uyandırıcı karma olmuşum" (141). Cecile öpmeyi arzuladığında iki kopyası iyice ayrı olarak hissedilmekte ve "etkili bir özdenetim"i imkânsız kılacak şekilde bir kopyasından diğerine sıkça "kaymalar" olmaktadır (147). Leman'ın, akılla tutku, kesinlikle kesinsizlik, "Leman"la (eski adı) Jeanne arasında bölünmüşlüğü'nün doğurduğu asimetrik kopyaların "dalga uzunlukları [da] birbirini tutm[az]" (69). Haco Hanım'ı Urla'daki yaz evinde arzularken iki kopyası yine birbirinden kopar (176).

Sesiyle "kendisi" ve/yahut iki kopyası arasında mesafelerin açılıp kapanışlarıyla kendisiyle dünya arasındaki sınırların müphemleşip belirginleşme anları da ortak bir rezonans oluşturmaktadır metin boyunca. Leman'ın seyyaliyetle içsel bölünme arasındaki gerilimli, arzu dolu ve ıstıraplı gelgitinin anlatısı olarak düşünüldüğünde çok önemli nüanslara dikkat çeken bu kurmaca başka bir boyutuyla da başka gelgitler ya da nitelikler üzerine hiyerarşik ve dışlayıcı bir söylem kurabilmektedir. Leman'ın söyleminin hayli yoğun bir ırkçılıkla malul olduğunu görürüz. "Zencinin uğursuz sesi"nden (119), "zencilere özgü yayvan gülümseme"yle (230) ortaya çıkan "halis yamyam dişleri"nden (222), "zenci hovarda samimiliğinden", "yağlı, siyah boncuk" gibi terlerden, "aşağılık zenci"den, "iğrenç Çinli orospudan" (224), "yamyam balesi"nden (225), Bobby'nin "zenci menci" olmasına rağmen hayalleri süslemesinden (231), "tam bir yamyam"dan (240) hiçbir mesafe koymadan söz eden bu ses, türcü ifadelerle de aynı derecede sahip çıkmakta, ırkçılık türcülükle sık sık iç içe geçmektedir. Arzu ile tacizin iç içe olduğu bir ilgiyle genç Leman'a yaklaşan Miss Higgins'in "iğrençliği"ni vurgularken öne çıkan "beygir ağ-

zi" (101), Bobby tarafından dövülen Lili'nin "zenci"yi hayvanileştirmesi (218), Leman'ın arzusu artınca Bobby'yi "vahşi hayvan"lıktan "zenci dilber"liğine *yükseltişi* (257) gibi örneklerde ırk ve tür bir aradadır.

Ancak durum, yalnızca cinsel geçişlere, karmaşalara, heterojenliğe açık ama ırk ve tür konusunda gaflete düşmüş bir anlatıdan ibaret değildir. Anlatının ideolojisinin bir başka düğüm noktası Lili'nin travestiliği üzerinden kurulacaktır. Ekrem'in ilişkisi olduğunu öğrendiği Lili'nin muamma ve belirsizlikle yüklü varoluşuyla karşılaştıkça ve onun travestiliğini anladıkça Leman'ın arzu dinamikleri daha da çetrefilleşir. Görüştükçe, Lili arzu uyandırdığı kadar yapaylık hissi de üretir. Lili, "*sexy* kadın" modeli üzerinden kendisini yeniden biçimlendirmiş, normdan hiçbir sapma göstermeyen biri addedildiği için hayal kurma olasılığını silen bir varlığa sahiptir (160). Bir taraftan da "ağır bir düşbozumunun kederini" (161) yaşamaktadır. Ancak Lili'nin travesti olduğunu öğrendiğinde, o seksi kadınlığın performatifliğinin farkına vardığında, Lili "*cover-girl*'den *travesti*'ye dönüş[tüğünde]" (168) Leman ona yeni bir çekicilik yüklemektedir. Bu "oğlana çeyrek kala kız"a (171) karşı Leman'ın yaşadığı gelgitli hal, Ekrem'in notlarında Leman ile Lili'yi karşılaştırmasıyla yeni bir boyut kazanır. Ekrem, Leman'ın yokluğunda bir süre Lili'yi onun ikamesi olarak görmüştür ancak ikisinin çapraşıklıkları arasındaki mahiyet farkını da zamanla kavramıştır. Leman'ın cinsel ve öznel çapraşıklıkları insancılken "Lili, inanılmayacak derecede alımlı, görkemli bir *travesti*, ama bütün insancılığından soyunmuş! Yapmacıklığı kendini şehvetli, yani insancıl sanmasına neden olsa da; gerçekte, sadece cinsel, yani hayvansal!" (200).

Metnin iki travesti kişisi, Lili ve Bobby söz konusu olduğunda hayvan ve ırk mecazları artarken *Hangi Seks*'ten aşına olduğumuz travestilik ve ekonomi meselesi de devreye girer. Leman Lili'yi "lüks yosma" olarak "duygusal çaprazlara düşmeden" müşterilerini sömüren "her olasılığın, para, içki, erkek... posasını çıkar[an]" biri olarak düşünmektedir artık. İçsel kedere sahip olmasına rağ-

men “her zaman, görgüsüzlerin hırslı hesaplarına tutsak” yaşayan, “gerçekte haris, hilekâr, zenginliğe ve lükse düşkün, bir kenar mahalle delikanlısı” olan Lili, “cinselliğinin üstüne çıkmak, ruhunun iç gereksinimlerini karşılamak” için değil, “sınıf değiştirmek” için “zenne”liği seçmiştir (201). Bu farkına varış Leman’ı Lili’den uzaklaştırmaz, tüm bu seksi ve vamp kadın görünümünün ardında penisli bir varlık olması Leman’ın arzularını beslemeye devam eder, hatta Lili, Bobby ve Leman birlikte sevişirler. Ancak bu Lili’nin “cinsel çetrefilliğini bir sinema ‘happy end’ine ulaştırmak için” (212) gerekli gördüğü cinsiyet değiştirme ameliyatının parasını toplamak için yaptıklarının kınanmasını engellemez. Zaten sonunda Lili’nin, Ekrem’in katili olduğu ortaya çıkacaktır.

Leman’ın hatıra anlatısı, Leman ile Ekrem, hayalle hakikat arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir sahne ile kapanırken Attilâ İlhan metnin sonuna üç alıntı ekler. “Her şey değişir, her şey karşıtını içerir, her şey karşıtına dönüşür” (298) şeklinde formüle ettiği diyalektiğin temel yasasından sonra Heraklitos’un akışa ve oluşa dair sözüne ve Engels’in *Doğanın Diyalektiği*’nden bir pasaja yer verilir. Engels, “ardı arkası kesilmeyen sonsuz küçük değişiklikleri[n]” ve “özdeşlik içindeki farklılığın hesaba katılması” gerektiğini ifade etmektedir. *Hangi Seks*’in cinsel diyalektiğinin bu romanda kurmacalaştırıldığını ima eden, metni değerlendirmeye dair bir çerçeve öneren bir kapanıştır bu.

Peki Leman’ın cinsel açılım ve kapanımlarına eşlik eden ırkçı, türücü, transfobik tahayyül *Fena Halde Leman*’a da teşmil edilebilir mi? “Bir Ölüyle Randevu”nun nitelikleri *Fena Halde Leman*’ı belirler mi? Romanın bu kısmı çoksesli olmadığı için, birden fazla perspektifin seslerinin çatışmalı yan yanlıklarına izin veren bir anlatı yapısı seçilmediği için bu sorulara cevap vermek zor. Leman’ın arzuları, azapları kadar etik kusurlarını da gözler önüne seren bir öz-anlatı mı var, yoksa yazarın önyargıları da metne bile rek ya da bilmeyerek sirayet etmiş durumda mı? *Hangi Seks* ile birlikte düşündüğümüzde travestiliğe ve transseksüelliğe dair belirli bir yaklaşımın Leman ile ortaklaştığı görülüyor. Irkçı ve türücü

örneklerin metindeki varlığının işlevine dair nihai karar vermek, zor bir edebi ve etik mesele. Ancak kapsamımızı *Fena Halde Leman*'ın kurmaca dünyası ile sınırlayıp Attilâ İlhan'ın diğer yazdıklarına bakmadığımızda bile şunu kesinlikle söyleyebiliriz: Roman, Leman'ın türcü, ırkçı ve transfobik fikirlerini sorunsallaştıran bir anlatı ögesine sahip değil.

Haco Hanım Vay'da ise bu sefer Leman'ın kayınvalidesi Haco Hanım'ın hikâyesine odaklanılır. Metnin üçte ikisi Feridun Hakkı'nın bakış açısından ve deneyimlerinden yola çıkan, üçüncü tekil kişiyle sunulan bir çerçeve anlatıdır; iç anlatıda ise Haco, Feridun Hakkı'ya lezbiyenleşme sürecini ve yüzyılın ilk çeyreğinde İzmir ve çevresindeki kadınların homososyal ilişkilerini anlatır. *Hangi Seks*'te de sözü edilen modernleşme öncesi Osmanlı cinselliğinin çok daha az heteronormatif olduğuna dair vurgu bu romanda birçok noktayla kesişerek kurmacalaştırılır.

Eşi Maide'yi İzmir'de bırakıp Birinci Dünya Savaşı'na doktor olarak katılan Feridun Hakkı yaralanınca Şam'da bir süre dinlenmek durumunda kalır. Bu sırada Arşaluys Mahçubyan'la cinselliğe dayalı bir ilişkiye girerken Emrullah Raci'nin üçüncü eşi Haco'ya da âşık olur. Şam'daki Osmanlı egemenliğinin İngilizler ve Araplar tarafından sona erdirilmesi ile İzmir'e dönen Feridun Hakkı, burada tekrar Haco ile karşılaşır ancak bu karşılaşma da Yunan işgalinin atmosferinde gerçekleşir. Bu kısa özetten bile anlaşılabilceği gibi cinsel karşılaşmalarla milli karşılaşmaların iç içe girdiği bir anlatı söz konusudur. Cinsel arzunun ve sınır aşımının yüceltilişi milliyetçi gerilimlerle kuşatılmıştır.

Fena Halde Leman'dan farklı olarak burada iç anlatıcıların yanı sıra üçüncü tekil şahıs anlatıcının da sesini duyduğumuz için metnin ideolojisine ve pozisyonuna dair daha az müphemlikle karşılaşırız. Çoğu zaman Feridun Hakkı ile özdeşleşmiş olan üçüncü tekil şahıs anlatıcı bir yandan milletlerin birbirlerine göre konumlarına dair çoğul perspektifler sunarken diğer yandan milliyetçi önyargıları da üretmektedir. Anlatıcı, Arap milliyetçiliği-

nin ve Osmanlı-Türk karşıtlığının yükselişinde yönetimin yanlış-
larının, Cemal Paşa'nın gerçekleştirdiği idamların rolünü vurgu-
larken Araplara dair ötekici söylem de yürürlüktedir. "Yağlı Arap-
ça"dan, Arapların pisliğinden (15), "Arap ihaneti"nden (33),
ezanların "Müslümandan ziyade, Arab" (75) oluşundan, şehrin ele
geçirilişi sırasında mevlevihanedeki askerlerin boğazlanmasından
(126), harp zenginlerinden (127), urban denilen bedevi Arapların
yağmalarından (132), Şam eşrafının işbirlikçiliğinden (134) söz
edilmekle birlikte metnin biraz daha gerilimli noktası Ermeniler
ile ilişkilerdedir. Feridun Hakkı, Ermenilikten çok Fransızlığa ya-
kın gördüğü Arşaluys'la sevişirken, "Ermenilik sorunundan çok
uzak dur[an], daha çok Osmanlı" (22) gördüğü Arşaluys'un baba-
sı Vahanak Mahçubyan ile arkadaşlık etmektedir. Ancak bu ailey-
le ilişkisinde anne Siranuş'un dolayımıyla Ermenilere yönelik kat-
liamların gölgesi dolaşmaktadır. Feridun Hakkı'ya kötü davranan
Siranuş'un soğukluğunun ardında "tehcir matemi", "yollarda kay-
bedilmiş Ermenilerin yası" yatmaktadır. "Hristiyanlık davası" gü-
den Siranuş Ermeni yetimlerinin Müslümanlaştırılmasına engel
olmaya çalışmaktadır (21). Şam'a İngiliz orduları yaklaştıkça Si-
ranuş "yas esvaplarını" çıkarıp "alenen" bayram etmeye başlamış-
tır (67).

Şehirdeki çatışmalar sırasında Feridun Hakkı yaralandığında
sığındığı ev yine Mahçubyanların konağı olur. Ona bakan Ermeni
doktorun önce bu işten sakındığını belirtirken anlatıcının mesafesi
ve sözcük seçimleri, bu gerekçeyi çok da önemsemediğini sezdi-
rir: "Doktor Nubar Şemikyan, iki adımlık yerde oturur, yaşlı, nek-
re bir zat; sülâlesini Haçin'de mi nerede kesmişler, koyu Türk düş-
manı: 'hasta'nın Türk zabiti olduğunu öğrenince, gelmeyi reddet-
ti; bir zaman homurdanıyor" (95). Arapların Türk zabitlerini öl-
dürüşüne dair Vahanak ile Ermenice konuşurken Doktor, Türkçe-
ye dönerek "Alma mazlumun ahını, çıkar âheste âheste!" (96) der.
Mahçupyanlar'ın evde Feridun Hakkı'yı saklamaları risklidir,
Doktor ve Siranuş "tehcir faciasını", "Ermenilere reva gördükleri
muameleyi" (97) hatırlatırken Vahanak, "umumi felaketlerden,

tek tek fertleri mes'ul addetmek caiz mi?" diye sorar, Feridun Hakkı'nın da "tehcirde vukubulan fecayiden, [onlar] kadar müte-essir" olduğunu ifade eder (98). İzmir'in işgalinin hemen öncesinde de bu sefer milli gerilim Rumlar ile ilişkiler üzerinden verilir. Anlatıcı, seferberlik sırasında Rumların mallarına el konuluşuna, yerli Rumların ülkenin iç vilayetlere sürülmesine de yer vermekle (141) birlikte vurgu daha çok Şam'ın Araplarına benzetilen İzmirli Rumların küstahlığına (150), polislere küfreden Rumlara (155), intikam peşindekileredir (153).

Ermenilere ve Rumlara dair bu sunumlar kesinlikle tek perspektifli değildir, ağırlık Türklerin, "biz"in konumunda olsa da katliamların yasına, malların gaspına, sürgünlere verilen yerle farklı konumlar ima edilir. Ancak bunlar asıl meseleyi yine de bulanıklaştırmadan, "biz"in anlatısının mutlak haklılığına hanel getirilmeden sunulur. Üstelik Araplara, Ermenilere, Rumlara dair ayrımcı söylemler hiçbir mesafe koyulmadan yeniden üretilir. Yaygın milliyetçiliğin daha çok silerek, yokmuş gibi davranarak yaklaştığı katliamlara, gasplara ve suçlara dair farkındalık, anlatının milliyetçi konumunu asla sarsmaz. Bu hallere dair perspektifler şahsi bir konumlanışa, öznel bir yaklaşıma *hapsedilerek* "asıl hakikat" korunur.

Ancak milli gerilimlere yaptığımız vurgu yanlış bir yönlendirme olmasın. Roman en temelde cinselliğin yörüngesinde ilerlemektedir. Hatta milli dönüm noktalarıyla sevişme ya da yakınlaşma anları üst üste binmektedir. Şam ele geçirilmek üzere bombalanırken Feridun Hakkı Mahçubyanların konağında Arşaluys ile sevişmektedir (109). Gizlice Şam'dan kaçmaya çalışırken de kendisine kaçışta yardımcı olan Hamparsum Bızdıkyan'ın yanındaki "yosma"yla sevişme hayalleri kurmaktadır (135). İzmir'in işgali haberini aldığı anda ise muayenehanesinde Haco ile birlikte, haberin hemen ardından ilk yoğun fiziksel temasları gerçekleşir (224-26).

Tüm bu milli ve cinsel gerilimlerin kesişim noktasında Feridun Hakkı'nın eşi Maide bulunur. Maide, cinsel soğukluğuyla, ar-

zu uyandırmayışıyla romanın cinsellik yörüngesinin kıyısına sürüklenirken işgal karşısındaki kayıtsız tavrıyla, lükse, süse ve aşırı tüketime dayalı gündelik hayatını sürdürmesiyle de milliliğin karşı kutbunda konumlandırılır. Feridun Hakkı, cinsellikten ve millilikten azade Maide'yi değişik vesilelerle dövmeyi arzular. Maide'nin Arşaluys'la kocasının ilişkisini öğrendikten hemen sonra kiraz yemeye devam etmesi Feridun Hakkı'nın "bir erkeğin bütün iyi niyetine rağmen, bir kadını niye dövebileceği[ni]" "anlamasına" yol açar: "Ağzına, elinin tersiyle iki tokat atmayı, az mı tasarlamıştı! Küstahlık, görgüsüzlük ve şımarıklıkla beraber oldu mu, hiç katlanılamıyor. Neyse ki yarın, Haco'yla buluşacak!" (219). Maide'nin esnemesi bile Feridun Hakkı'nın sinirine dokunmaktadır: "içinden, lakır lakır yükselen, o bulaşık suyu, nefret duygusu! Şeytanın işi yok, diyor ki git, elinin tersiyle, ağzına ağzına vur!" (242). Maide'nin bedeninden iğrenmekte, onu zelil hayallerle yan yana getirmekte (271) olan Feridun Hakkı, Maide işgale karşı kayıtsız kaldıkça "elinin tersiyle, yağlı kırmızı ağzının üstüne, şöyle bir tokat" (279) aşk etme arzusuyla dolmaktadır. Tüm bunlar anlatıcının Feridun Hakkı'nın mesafesinden ve bakış açısından yaklaştığı ve hiçbir şekilde sorunsallaştırmadığı bir söylemle sunulur. Maide lükse düşkünlüğü ve gayrimilli oluşu nedeniyle zelilleştirilir, iğrenç bir nefret nesnesine dönüştürülür ve böylelikle de şiddete maruz kalmayı hak eden bir nesneye indirgenir. Halbuki anlatıcının söyleminde, başından beri millilikle cinsellik arasındaki ilişkisi çetrefilli olan Feridun Hakkı'ya zillet hiç yakıştırılmaz. Feridun Hakkı'da kusur karakteri derinleştiren, katmanlandıran bir veçheye sahipken Maide'ye atfedilen kusur onu tamamen ele geçirir, salt bir yüzeye indirger. Bu farkla paralel olarak Maide şiddet fantezilerinin nesnesi olurken Feridun Hakkı, romanın sonunda şehit olarak yüceltilir. Öyle ki bu *yüce* bilgi, romanın sonuna yazarın adı ve yazılma yeriyle tarihi eklendikten sonra, romanın kurmaca düzlemini aşan bir hakikatmiş gibi eklenir.

Peki Feridun Hakkı'nın arzu nesnesi olan kadın, Haco nasıl tahayyül edilmektedir? Feridun Hakkı ile özdeşleşmiş, onun gözü-

nü benimsemiş olan üçüncü tekil kişi anlatıcının Haco için en sık kullandığı sıfatlar *namevcut* ve *seyyal*'dir. Haco'nun hareketlerinde kedilere benzer "sessiz bir seyyaliyet" ve "yumuşak bir esneklik" vardır: "Vücudu her kımıldanışında toz halinde dağılıp, başka bir düzen ve biçimde, sanki yeniden toplanıyor" (13). Feridun Hakkı, Haco'nun "seyyal, diri ve esnek vücudunu" fethetme arzusu duyarken savaş mecazları yürürlüktedir: "Dumanlı şehveti[ni] ateş püsküren dişiliğinin kızgın çukuruna, mitralyöz mermileri gibi üst üste orgazmlarla; bir, bir daha çakmak iste[mektedir.]" (300). Diğer yandan Haco'nun varlığının etkisi altındadır, onun tarafından ele geçirilmektedir. Haco'nun "akla durgunluk veren (...) seyyaliyet"i (323) bir derece daha ileriye götürüldüğünde *namevcudiyete* ulaşır. Haco'nun bakışları "namevcut"tur, yani "gözleri boşlukta kayıp, bütün anlamlarından boşalmış!" (243). "[N]amevcut, içine kilitlenmiş, ağzı düğümlü, bakışları uzak" (244). Haco'nun sesi farklı perdelerde ustalıkla dolaşırken de üzerinde "namevcutluk", "bakışlarında anlam boşluğu" (245) vardır. Feridun Hakkı'nın gözünde Haco sıklıkla bu namevcutluğa girer çıkar ya da o kadar da etkileyici olmayan sıradan dünyeviliği, "delimsirek şımarıklığı" (288) ile namevcutluğu arasında bölünür. İdealize edildiğinde mevcudiyeti silinen, diğer vücutların âleminde, yokluğuyla değerlendirilen arzu nesnesi Haco, somutlaştığında, maddiliği ve bedenselliği ile belirlediğinde ise seyyal olur (298).

Feridun Hakkı, kâh namevcut kâh seyyal Haco'ya sonunda kavuşur, ayarladıkları bir evde sevişirler. Ancak yakınlıkları ilerledikçe Haco'nun erkek bedeninden iğrendiği ortaya çıkar. Böylelikle romanın üçte ikisini oluşturan Feridun Hakkı'nın bakış açısının benimsendiği üçüncü tekil anlatıdan "Haco Hanım Vay!" başlıklı bölüme geçeriz. Burada Haco anlatıcı, Feridun Hakkı muhataptır ve anlatının konusu Haco'nun lezbiyenleş(tiril)me sürecidir. Emrullah Raci'nin ilk eşi ve ailenin asıl otorite figürü olan Müzeyyen, Haco'yu beğenmiş ve Emrullah Raci'nin üçüncü eşi olmasını sağlamıştır. Böylelikle Haco ile sevişme arzusu toplumsal meşruluğu sarsmadan gerçekleşecektir. Müzeyyen, değişik ve

silelerle kimi zaman sarhoş ederek kimi zaman Emrullah Raci ile sevişecekmiş hissi uyandırarak Haco'ya –romanın tabiriyle– tasallutta bulunur. Zorla, rızası dışında Haco ile gerdeğe girer. Haco'nun anlatısında bu tasallutun şiddetine vurgu yavaş yavaş Müzeyyen ile sevişmeyi arzulamaya doğru kayar. Ancak her ânında, dereceleri değişmekle birlikte şiddet ve arzu iç içedir. Haco doğal bulmadığı arzusunun kaynağını bir erkekle sevişmemiş olmaya bağlar: Gerçekten erkek bedenini tanısa bir kadını arzulamaya-caktır. Lezbiyen arzu, yokluğun, namevcut erkekliğin ikamesi olarak işlemektedir Haco'ya göre. Bu noktalarda romanın Haco'nun yorumlarını onaylayan ya da sorgulayan bir başka sesi yoktur. Zaten roman bu anlatıyla sona erer.

Haco'nun lezbiyenleş(tiril)me sürecinin girift oluşumu sunulurken aynı zamanda Osmanlı'nın son döneminde İzmir'in lezbiyen sosyalliği de ayrıntılı olarak işlenir. Zurefalık olarak adlandırılan lezbiyenliğin ne tür ilişki ağları içerisinde, hangi gerilimler ve ittifaklarla, hangi güç ve arzu dinamikleriyle var olduğuna dair birçok sahne yer almaktadır. Heteronormatif ilişkilerin merkezileşmesi ve güçlenmesi ile Türkiye modernleşmesi arasında bağ kuran çalışmaların öncüsü olabilecek bir tavırla kadın homososyalliği sunulur. Ancak bu öncü tavrın içerisinde daima bir tür egzotikleştirme de yürürlüktedir. Bunlar da dikkate alındığında Haco'nun anlatısını romanın söyleminde tam anlamıyla konumlandırmak zordur. Haco'nun sürecini anlattıktan sonra Feridun Hakkı ile ilişkilerinin mahiyetini bilmeyiz. Roman bu ilişkiyi kapatmaz, romanın üçte ikisindeki anlatı söylemiyle Haco'nun söylemini birbirine iliklemez. Yazarın adının yazılış yeri ve tarihiyle birlikte verildiği bir son işareti Haco'nun anlatısının hemen ardından gelir. Sonra da daha önce değindiğimiz Feridun Hakkı'nın milli mücadeleye katılıp şehit oluşu haberi eklenir. Burada arzu ve güç dinamiklerinin karar verilemezliğine dair bir vurgunun kurmacalaştırılmasından çok romanın yapısını, simetrisini tam anlamıyla kuramamak, çaprazlaşan ilişki ağlarını birbirine bağlamakta zorlanmak söz konusudur. Feridun Hakkı milli idealin tecelli ettiği bir

örneğe dönüşürken milli arzudan çok daha kuvvetli olarak yaşadığı cinsel arzu ve onunla bağıntılı deneyimlerinden nasıl *arınmıştır*? Şam ve İzmir Araplar ve Yunanlılar tarafından ele geçirilirken de baskın olan, dinmeyen cinsel arzudan milli özne, *şehit* nasıl doğmuştur? Bu sürece şahit olamayız. Sanki Attilâ İlhan imzasından sonra gelen bu haber, hakikat ile kurmacayı keskinlikle ayırmakta, Feridun Hakkı, milliliğin hakkını verirken asıl hakikat dillendirilmekte, ama imzadan önceki girift cinsellik anlatıları kurmacanın alanına kapatılmaktadır. Dönüşüm anlatısının yerine bizatihi Attilâ İlhan imzası geçmektedir.

Böylelikle Attilâ İlhan'ın üç metninde farklı şekillerde ama bağılantılı olarak gerçekleşen bir söylem ortaya çıkmaktadır. İlhan, özneleri cinsiyetli ve cinsellikli olarak düşünmeyi önemserken birincil ilke olarak cinselliğin diyalektiği dediği cinsel arzunun seyyaliyetini vurgulamaktadır. Ancak bu hal hiçbir zaman saf bir akış, pürüzsüz bir simetriyi ifade etmez, cinsellik seyyal olduğu gibi çapraşıktır, daima başka şeyler tarafından kesintiye uğratılır, başka şeylere sirayet eder. Seyyaliyetin giriftliğine ve heterojenliğine dair bu kıymetli tespitler, eylemler ve söylemler olarak vücut bulup fiile döküldüğünde ise işler çaprazlaşır. Cinselliğin kesişimlerinin içinden yazarın, anlatıcının ve kurmaca kişilerinin ırkçı, tür-cü, cinsiyetçi, transfobik söylemleri de açığa çıkar. Cinsellikle bu alanlar arasında gerilimler belirir; ancak bu gerilimler sorunsallaştırılmaz. Onlar daha çok anlatı ideolojisinin semptomlarıdır.

Cehennem Kraliçesi'nde **Kayıp Gönderge: Beden**

Sevcan Tiftik

CİNSİYETİ nasıl tanımlardınız? Toplumsal, biyolojik ya da atanmış fark etmiyor. Cinsiyet ele gelir, tutulur, yenilir, içilir, ölçülebilir bir şey midir yoksa kaygan, buharlaşan, eriyen, görünmez bir şey mi? Bu sorular, yazıda ele alacağım Selim İleri'nin Bodrum dörtlemesinin üçüncü kitabı olan *Cehennem Kraliçesi*'ndeki beden ve cinselliğe dair çitişmiş koca bir yumağın düğüm noktaları.

İleri'nin Bodrum dörtlemesi 1976'da yayımlanan *Her Gece Bodrum*'la başlıyor. 1979'da *Ölüm İlişkileri*, 1980'de *Cehennem Kraliçesi*'nin ardından aynı yıl *Bir Akşam Alacası*'nin yayımlanmasıyla tamamlanıyor. Selim İleri'nin uzun yıllar “cinselliğin yazarı” olarak anılmasına neden olan bu serideki ortak izlek cinsellik değil. Birbirleriyle arkadaş bir grup “kentsoylu”nun Bodrum'la İstanbul arasında geçen anlatısı bu dörtleme ve her kitabın atmosferi birbirinden farklı. Örneğin *Her Gece Bodrum*'da 12 Mart etkisi daha bariz; serinin diğer kitaplarında ise darbeden ziyade darbe sonrasındaki neoliberalizmin yansımaları gözlenebilmekte. Bodrum dörtlemesinde kültür, edebiyat, cinsellik ve politika hakkında karakterlerin birbirleriyle tartışmaları, bilinç akışları ile kendi duyumsamaları, deneyimleri metinde neoliberalizmden mülhem “marjinalliklerle” yer buluyor. Dörtlemenin cinsiyet,

cinsel yönelim ve cinselliklerin marjinallikleriyle en çok dikkat çeken ve yankı uyandıran kitabı ise *Cehennem Kraliçesi*.

Cehennem Kraliçesi'nde hem başkarakter Belkıs hem de Bül-bülün, Rifat (Bay Ölüm), Elizabeth Rothman ve Gökmen cinsel pratikleriyle, arzularıyla, aşklarıyla ayrıksı karakterlerdir. Aseksüellikten crossdressing'e (karşıt giysicilik-travestilik), BDSM'den¹ nemfomaniye cinsel yönelim ve pratikler eserde geniş bir yelpazede sunulur. Özellikle bu romanla İleri'nin "küçük burjuva dünyasının çürümüşlüğüne savunan gerici bir yazar olduğu, sapık ilişkiler anlattığı" söylenir (İleri 2002: 131). Bunun üzerine İleri, *Anılar: Issız ve Yağmurlu*'da belirttiği gibi, "*Cehennem Kraliçesi*'nden başlayarak, bilinçli bir şekilde cinselliğin düzemi kısı[ar]" (134).

Öte yandan İleri, aynı kitapta cinsel faşizmi *Cehennem Kraliçesi*'nde² daha belirgin biçimde yansıtmaya çalıştığını da ifade eder (141). Peki burada yazarın sözünü ettiği faşizm nerede yatmakta? Eşcinsel, biseksüel, travesti karakterlerin yönelim ve pratiklerinin bekçiliğini yapan, edimlerine sınır çizen diğer karakterler mi bu faşizmi yansıtmakta? Yoksa yazarın kendisi mi dikkat çekmeye çalıştığı baskıyı yaratarak anlatıyı faşizme bulamakta? Ne yazık ki her ikisi de. Yukarıda sözünü ettiğim çitişiklik tam da burada başlıyor: yazarın işaret etmeye çalıştığı gaflete kendi düşmesinde.

Cehennem Kraliçesi'ndeki çitişikliğin en belirgin kısmı beden kendisinin, uzuvlarının ve organlarının cinsiyetli hale getirilmesiyle karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak bedende bulunan penis hem cinsiyetlendirmeye adlandırılmış hem de varlığından ötürü

1. "BDSM cinsel pratiklerde bilinçli bir şekilde, kişilerin rızası dahilinde; baskı, şiddet ve hiyerarşi mekanizmalarının kullanılmasını kapsayan bir güç oyunudur. Bondage ve Discipline (Bağlanmak ve Disiplin), Dominance ve Submission (Dominasyon ve Submission – "kölelik" ve "itaat etme", "boyun eğme"), Sadism ve Masochism (Sadizm ve Mazozizm) sözcüklerinin baş harfleriyle oluşmuş bir kelimedir" (*Günahı Boynuma* [blog], 06.12.2014, gunahiboynuma.blogspot.com/p/bdsm-nedir.html).

2. Bu yazıda *Cehennem Kraliçesi*'nin 2014 baskısına atıfta bulunulmuştur.

kişiyi cinsiyet atanmıştır.³ Romanda penis sözcüğünün yerine “erkekliğin” kullanıldığı örneklerden birkaçı şöyle: “er suyu” (2014: 109), “erkeklik organı” (73, 298), “uyanmış erkekliği” (300, 322). Yazarın bu ifadeleriyle kayıp gönderge sisteminde gösterilenler gizlenmiş ve böylece anlatım üst üste binen tahakkümle sonuçlanmıştır. Bu durum vajina sözcüğü için de geçerli, yazar cinsel organın adını anmak yerine organa “kadınlık” diyor (299, 312). Dahası romanda cinsel organların yanı sıra eller, gövdeler, istek ve arzular da cinsiyetlendiriliyor: “erkek-el, kadın el” (102), “kadın-gövde”, “erkek-gövde” (102); “kadın ve erkek olmanın bütün doğal arzuları” (270) ve “kadınca istek” (239) olarak. Tüm bunlarla taşıdığı cinsel organdan mülhem, kişinin erkekliği ve kadınlığı hatta arzuları, cinsel yönelimi belirleniyor ve heteronormativite güvence altına alınıyor. Bu durum aynı zamanda romanda somutlanan ibarelerle, ucu bucağı belli bir erkekliğin çizilmesiyle de alakalı. Nitekim *Cehennem Kraliçesi*’nin ilk sayfalarından itibaren “erkeklik” somutlanıyor. Öyle ki “erkeklik”; “kadın vücuduna” sürülebiliyor, “göğüsler arasına alınabiliyor”, yenilebiliyor, uyanabiliyor... Bu durumda insanın cinsiyetinizi nasıl alırdınız, diye soruveresi geliyor. Erkeklik, kadınlık veya adı kaybettirilen organlar; ölçülerle sınırlanabilen, pekâlâ kabiliyetleri ve kapasitesi belli, eni, boyu, kilosu olan bir şey midir? Carol J. Adams’ın *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram* (2013) kitabında ileri sürdüğü kayıp gönderge örneğinde hayvanların kaderi insan merkezli bir hiyerarşinin içine çekilirken, burada da cinsiyetler, bedenler ve cinsellikler sembolik düzen içerisindeki bölümlere ayrılmış gönderge olarak artık kendisini değil heteronormativiteyi işaret eder.

Bu yazıda Carol J. Adams’ın kayıp gönderge kavramıyla önerdiği, “kimi çağrışımların mevcut tahakkümü nasıl güçlendirdiğini

3. Penisin varlığından ötürü kişiyi erkek, vajinadan dolayı kadın cinsiyeti atamanın romanın yazım vakti düşünüldüğünde (1980) transfobi sayılıp sayılamayacağından emin değilim. Nihayetinde trans çalışmaları ve aktivizmi 90’larda başlıyor.

inceleyerek çok yönlü, birbirine kenetlenmiş baskı biçimlerini dikkate almak için bir metodoloji”den yola çıkıyorum (14). Adams hayvanların kesim aracılığıyla kayıp birer göndergeye dönüştüğünü ve böylece ete indirgenerek varoluşlarının ortadan kalktığını söylüyor.⁴ Dahası Adams’a göre mecazen, özgün anlamının altı oyularak farklı bir anlam hiyerarşisinin içine çekilen her şey, kayıp gönderge olabilir (101) ve asıl göndergesi kayıp olduğu için bir metafor olarak et, birçok konuya kolayca uyum sağlayabilir (112).

Bu bağlamda *Cehennem Kraliçesi*’ndeki “et” ifadesinin sık kullanımı dikkat çekici. Romandaki et vurgusu Adams’ın tam da Türkçe baskı için hazırladığı önsözdeki⁵ “ete gitmek” ve “mala vurmak” anlamına koşut biçimlerde kullanılmakta. Romanda ete ilişkin ifadeler, birebir seks işçisiyle birlikte olmak anlamında olmasa da penis, beden anlamlarıyla yer almaktadır.

Cehennem Kraliçesi’ndeki et metaforları şu şekilde: “et çağırıyordu” (2014: 17), “aşk ve cinsellik et ve sevgi” (39), “[e]tin çağrısına, tenin albenisine karşı koymak olanaksızdı” (49), “etin isteklerini bastıramadığı” (57), “kumral delikanlı henüz et ve kemik ve kandi” (62), “önünde çıkıntı bir et parçası kadınlara kal-

4. Hayvan bedenleri ve varoluşlarının dilde kayıp göndergeye dönüşme süreci şöyledir: “Hayvanlar, tüketiciler onların ölü bedenlerini yemeden önce dil tarafından yok edilir. Kültürümüz gastronomik bir dille ‘et’ kelimesini daha da anlaşılabilir hale getirir. Böylece ‘et’ dendiğinde aklımıza kesilmiş, öldürülmüş hayvanlar değil mutfak gelir. Dil, hayvanların yokluğuna bu şekilde katkıda bulunur. Etin ve et yemenin kültürel anlamları tarihsel olarak kayarken, etin anlamının mühim bir kısmı sabittir: Bir hayvan ölmeksizin kimse et yiyemez. Yaşayan hayvan da böylece et kavramı içerisinde kayıp bir göndergeye tekabül eder. Kayıp gönderge, hem hayvanın bağımsız bir varlık olarak varlığını unutmamıza imkân verir, hem de hayvanları görünür kılma çabalarına direnmemizi mümkün kılar” (Adams 2013: 100).

5. “Türkçedeki ‘mal’ kelimesi (eşya, mülk gibi anlamlarının yanı sıra) hem kırsal lehçelerde büyükbaş hayvan hem de kent argosunda iffetsiz kadın anlamına geliyor. Türkiye’de hâkim erkek kültürü, erkeksi olmayan varlıkların arasındaki çağrışımı onları aşağılamak için kullanarak bu kelimenin çift anlamlılığını suistimal ediyor. ‘Mala vurmak’ veya ‘ete gitmek’ kulağa büyükbaş hayvanlar ile ilgiliymiş gibi gelse de aslında seks işçileriyle birlikte olmak demek” (14-15).

kıyor diye bir üstünlük mü taslıyorsun” (119). Burada kaybettirilen beden ve cinsel organ yerine et ifadesinin kullanımı, İleri’nin romanının, Adams’ın kayıp gönderge teorisini şekillendiren imleme pratiği olarak karşımıza çıkar.

İlginçtir ki *Cehennem Kraliçesi*’nde “beden” sözcüğü yerine sık sık “gövde” ve seyrek biçimde de “vücut” kullanılıyor. Beden yalnızca romanın tek bir yerinde “giysilerde ölçü” anlamıyla geçiyor. Yazarın bu sözcüğü tercih etmeyişindeki sebep ne olabilir? Sözcüğün Türkçe kökenli olmayışı mı? Eğer öyleyse vücut da tıpkı beden sözcüğü gibi Arapça kökenli. Beden sözcüğünün kaybettirilmesiyle yerine geçen gövde sözcüğü nasıl bir gönderge halini alıyor? Belki de romandaki gövde sözcüğünün okurda uyandırdığı çağrışım ve anlam evreni gövde gösterisi olmasında yatıyor, ne dersiniz? Nitekim gövde, romanda bir gövde gösterisi olarak sunuluyor. Bana öyle geliyor ki gövde gösterisinin sağladığı anlamdan ötürü, beden sözcüğü yitirilerek yerine gücünü sergileyen ve iktidar yaratan bir parça gözler önüne seriliyor ve beden hem bir bütün olarak hem de parçalarıyla bir kayıp gönderge olarak romanda yerini alıyor.

Romandaki gövde sözcüğü, bir gövde gösterisi sunarken öte yandan pornografik bir imge olarak karşımıza çıkıyor. Pornografik imge halindeki gövde, görünür kılınıyor ve öne çıkarılan bileşenlerinin üstünlüğünün yanı sıra bir de cinsiyetlendirilmiş “erkek-gövde” nitelemesiyle görselleşiyor. “Gövde” AKDTYK/TDK sözlüğünde “bir şeyin asıl bölümü”, “kesilmiş hayvanın sakatlatı alındıktan sonraki durumu”, “ağaç ve bitkilerin dallarının dışında kalan ana bölümü”, “insan bedeninde baş, kol ve bacaklar dışında kalan bölüm”, “hayvanlarda baş, ayak ve kuyruktan geri kalan bölüm” olarak açıklanıyor. Sözcüğün temel anlamındaki “asıllık” bedenin hangi fonksiyonlarının üstün tutulduğuyla alakalı. Bedenli olma hali sadece beslenmek ve üremek şeklinde düşünüldüğünde dahi bu işlevlerin tamamlayıcıları dışarıda bırakılıyor. Dolayısıyla hâkim toplumsal bakış ve anatomi biliminin ikincil konuma attıkları asıl kısım sayılmıyor.

Cehennem Kraliçesi'ndeki beden görünürlüğü görsel bir imge halini alarak teşhir ediliyor ve yarattığı ifşayla, güçle, gövde pornografik bir gösteri olarak başkalaşıyor. Burada sözünü ettiğim pornografiye romandaki cinsellikler neden olmuyor. (Erkek) Gövdeyi pornografik temsile dönüştüren, asıl kılan ve bunu bir gövde gösterisi eylemselliğine dönüştüren iktidar yapılarıdır. Bu durumda bedenin temsili, anatomi ve biyoiktidar tarafından ideolojik imleme pratikleriyle çiziliyor ve nihayetinde bedenin görünürlüğü üzerinden ilerleniyor. Oysaki gövdeyi niteleyen sıfatlar, taşıyıcısını imler mi? Gövdede sahip olunanlar veya olunmayanlar ile nitelendirilmek, adlandırılmak; gösterilen gövdeyi ne kadar karşılar, imgeyi nasıl şekillendirir? Sadece romandaki gövde üzerine düşünüldüğünde bile dilde gösterilen, histe, benlikte ve kimlikte gösterilen midir? Aksine, pornografik biçimde gösterilen hiçbir imge, bedenin hissiyatını ve hakikatini karşılamayacaktır. Nitekim “bedende yaşayan deneyime dair görsel imgenin gösteremeyeceği bir şey vardır daima” (Braidotti 2017: 272). Foucaultcu bağlamda bakıldığında da öznellik, bedensel imler doğrultusunda kurulmaz. Dolayısıyla bedenin organik bileşenlerinden birinin asıl sayılarak üstün gelmesine ve gövde gösterisi olarak değerlendirilmesine neden olan her edim veya im aldatıcıdır.

Cehennem Kraliçesi'ndeki bir diğer çitişik düğüm, gerek farklı cinselliklere ve cinsel yönelimlere ahlak bekçiliği yapan karakterler, gerekse toplumun farklılıklara karşı genel tutumu eleştirilirken, hemcinsine arzu duyan kadınların cinsiyetçi, homofobik ve mizojinik ifadelerle aktarılması. Öyle ki bu tutum, romanda iki kadının yan yana gelişi, ittifakı, yoldaşlığı ve sırdaşlığı söz konusu olduğunda da göze çarpıyor. Bu ittifak ve arzu paylaşımı, anlatıcıyı neden tedirgin ediyor? Anlatıcı yüksek perde heteroseksüel erotik anları doludizgin aktarırken iş “sevicilere”, Miss Rothman'a gelince sesi kısılıyor. Yine metinde kadın-erkek cinselliğinin erotik detaylarına fazlasıyla vâkıf olunurken Şadiye'nin mastürbasyonu geçiştiriliverir. Öte yandan metinde baştan sona konuşan anlatıcıdır. Karakterlerinin tümünün bilinç akışını ve yapıp et-

melerini anlatıcı süzgecinden okuruz. Karakterlerden yalnızca Mehmet ve Gökmen'in sesleri birer sayfada duyulur fakat başka karakter Belkıs konuşmaz; anar, hatırlar, ister, arzular, eyler, orgazm olur fakat attığı çığlığa kadar sesi yine anlatıcı engeline takılır. Bunun nedeninin eserin yazıldığı 80'ler dönemi olduğunu düşünmüyorum. Nitekim türlü BDSM pratikleri, orgazm, öpüşmeler, erkek eşcinsellikleri, "jigololuk", "sapıklıklar", "ahlaksızlıklar" romanda yer alırken, Belkıs ve Miss Rothman'ın biseksüel ve lezbiyen "eğilimleri" anlatıcı tarafından kısılarak aktarılır.

Romanda Belkıs'ın cinsel yönelim, istek ve edimleri nedenleriyle açıklanır ve toplumun, Belkıs'ın da içerisinde bulunduğu burjuva kesiminin ahlakçılığı şöyle eleştirilir:

Kadınlığı istek doluydu, ateşin kendisiydi, bastırılmış eğilimlerinde kadınlığının küçük düşürülmesi, hırpalanması, hor görülmesi özlemi yatıyordu.

Her şey gülünçtü. İnsanın kendi kendisine uyguladığı bütün toplumsal kurallar, doğrusu çok gülünçtü. (Bülbülün kırmıştı bütün kuralları; yitirmişti ama, terk edilmişti. Oysa Şadiye henüz ayakta ydı.) Burjuva ahlakı tepeden tırnağa ikiyüzlüydü, özellikle kadınları baskı altında tutuyordu. Gizliliğe geçit vardı bir tek. Burjuva ahlakı, şunun iyi, bunun kötü olduğu konusunda, bizim dışımızda kararlara varmış bulunuyordu. Bu kararlara inanılacak, bel bağlanacak olunursa, toplum sizi hoş görebilirdi; bu yüzden de insan asıl istediğini düşleminde yaşamak zorundaydı. Sanrılar. Sabahtan beri kendisini uğraştıran delikanlı. (58)

Bu alıntıyı, Belkıs'ın cinselliğini, arzularını belirleyen toplum olduğunun belirtilmesini akılda tutalım ve Elizabeth Rothman'a geçelim. Rothman'a klişe bir lezbiyen stereotipi yüklenmiştir. Miss Rothman'a göre romantizm geçen yüzyılda, İngiliz romanında kalmıştır (310) ve Rothman aşka, duygulanımlara değil, cinselliğe inanır. Ayrıca başka bir klişe olarak Elizabeth Rothman erkeksileştirilmiştir.⁶

6. "Belkıs ondan kaçıyor, cinselliğin ancak aşkla birlikte anlam kazanacağını ileri sürüyordu. Bu kez Miss Rothman, erkek kumaşından tayyörünün eteklerini çekştirerek 'Tanrı sizi cinsel istek için yaratmış...' diyordu" (İleri 2014: 314).

Diğer taraftan Belkıs, Bay Ölüm'ü seviyordur: "Miss Rothman'ın çarpık isteklerinden, doludizgin tutkusundan farklıydı onun aşkı" (316). "Gidip yatabilirdi Bay Ölüm'le ... 'God created you for sex.' ... Yatmak: hep bastırılırdı bu istek. Bay Ölüm de yatmak için yaratılmıştı işte" (317-18). Sevinci Miss Rothman'ın arzusu Belkıs'a göre çarpıklıktır, tıpkı Bülbülün'ün Bay Ölüm'e karşı hisleri ve eşcinsel yönelimi gibi. Fakat Belkıs sevgi konusunda ikircikli düşünceler içerisindedir: "Sonra 'ibneler' de 'seviciler' de tıpkı herkes gibi sever, acılarla hattâ biraz daha çok severler ... Miss Rothman'a şu an ne kadar yakın olduğunu fark ederek kendinden ve her şeyden ürküyordu. Hayır, bir kadına âşık olmamıştı. Bir erkeği arıyordu yine kadın-varlığı" (320). Belkıs "erkek güzelliğine garip, karmaşık, anaç yakınlıklar duyuyordu" (322). Bir yandan da, cinsel yönelim anlamında "dağınık, parçalanmış bir kişilik olmaktansa ıssızlığı yeğle"yen Belkıs'a göre, eski sevgilisi Korkut'un "Bülbülün'ü [ibne olarak] değerlendirişi ne kadar kabaydı... Kendisiyse bireyle toplum, eğilimle yargılar arasında parçalanıp kalmıştı" (323).

Kendisinin biseksüel ve lezbiyen olma ihtimali dahi Belkıs'ı korkutur. Onun bir taraftan homofobiyi eleştirirken diğer taraftan kendi fobisini inşa etmesi, o ve Şadiye'nin sık sık vurgulayıp eleştirdiği ikiyüzlülükten ötürü olmalı. Bu durum yazar tarafından bilinçli bir şekilde mi yapılmıştır, yoksa yazarın alegoride çuvallayışı mıdır bilinmez ama bu açmazın fark edilmesi için queer aktivizminin, teorisinin yola koyulması ve feminizmin dönüşmesi gerekecektir. Nitekim toplumun normları, ahlak ve namus bekçiliği, Belkıs ve Şadiye'nin heteroseksüel yaşamlarına ve kadınlıklarına yöneldiğinde bu anlayışı eleştirmelerine karşın, kendileri aynı şeyi eşcinsellere yapmakta beis görmemektedirler. Bu gafillige karşı söylenen "eşcinsellerin özgürleşmesi heteroseksüelleri de özgürleştirecektir" sloganı, durumu en iyi şekilde özetlemiyor mu?

Bütün bu meselelerin düğüm halini aldığı koca yumağın ardından yine de darbe döneminde yazılmış *Cehennem Kraliçesi*'nin hakkını yememek gerek. Bu konuların kopyala yapıştır şeklindeki

stereotip ve klişelerden arınmadığı günümüzdeki Türkçe edebiyatta bile –ki bu metin 90’lardan önce yazılıyor, yani queer’in Türkçe (feminist) edebiyat ve eleştirisine sirayetinden önce– Belkıs veya Miss Rothman gibi karakterler arzuları, cinsellikleri ve “eğilimleri” nedeniyle anlatıda öldürülebilirdi! Normu kıran karakterler yalnızca Türkçe romanın ilk dönem örneklerinde ya da klasik edebiyatta ortadan kaldırılmıyor, günümüz edebiyatında da bu klişe devam ediyor⁷ ve anlatıdan kaybettirilenler yalnızca göndergeler olmuyor. Bu metinde yazar Belkıs ve Miss Rothman’ı şükür ki yok etmiyor fakat Belkıs’ı zorunlu heteroseksüellik kısıncına alarak onun biseksüelliğini törpülüyor. Özgürlüklere, farklı aşk ve cinselliklere böylesine dikkat çekilen bu anlatıda, ki bu özellikle Belkıs dolayımında gerçekleştirilirken, Belkıs’ın heteronormativiteye hapsedilmesi sanırım –yazarın yazının başındaki alıntıda belirttiği gibi– ikiye bölünmüşlüğü ve cinsel faşizmi göstermek içindir. Fakat yazarın bu faşizmi metinde yansıtmaya gayesi, durumu gözler önüne sermeyi sağlamıyor, göstergeler tam tersi yönde kendini ele veriyor. Metin, norm ve baskıyı kuran yaratımlarla, kaybettirilen göndergelerle yeniden inşa ediliyor ve yazar dikkat çektiği faşizmi metinde bizzat uyguluyor. Dolayısıyla yazarın faşizmi gösterme niyeti, metnin niyetiyle uyuşmuyor ve metindeki göstergelerle okunamıyor. Bu bağlamda Elizabeth Rothman, ifadesinde haklı olabilir: “Cinselliğe yasaklar koyarsanız, işte böyle piyasa romanları ya[z]arsınız.”⁸

7. Bunun bir örneği Ayşe Kulin’in Bora ve İlhami aşkını anlattığı dörtlemesi. Dörtlemeyi oluşturan romanlar sırasıyla şöyle: *Gizli Anların Yolcusu* (2011), *Bora’nın Kitabı* (2012), *Dönüş* (2013) ve *Handan* (2014).

8. “Elizabeth Rothman mor ve çıkık damarlı ellerini uzatıyor; ‘Cinselliğe yasaklar koyarsanız, işte böyle piyasa romanları yaşarsınız’ diyordu. Haklı olabilirdi” (324).

Şule Gürbüz ve Varoluşa Dair Düşünmek

Meltem Gürle

KADINLAR nasıl yazar? Kime, neye dair yazar? Kadın olarak yazmak diye bir şey var mıdır? Eğer varsa, böyle bir edebiyatın dili nasıl kurgulanmalıdır?

Edebiyat eleştirisi tarihinde bu sorularla uğraşan çok sayıda kuramcı vardır. Burada hepsini anmak mümkün olmasa da, bu önemli tartışmayı canlı tutanlardan bazılarını hatırlamakta fayda var. Akla ilk gelenlerden biri olan Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*'yı (2016) yazarken, “yazı yazan birinin cinsiyetine odaklanması ölümcüldür,” demiştir mesela. “Ölümcül” derken bunu lafın gelişi söylemediğinin de altını çizer üstelik. Böyle demiştir, çünkü bu önkabulle yazmanın üretilen metni kısırlaştıracağını ve tek boyutlu kılacağını düşünür. Ona göre, yazarın cinsiyetine odaklanarak yazması, yazının kendisi açısından kısıtlayıcı ve daraltıcı bir özelliktir. Bu saikle yazılan bir metin hayatta kalamaz, uzun ömürlü olamaz. Yapılması gereken, cinsiyetin akışkan bir şey olduğunu kabul etmek, yani “kadınsı erkek ya da erkeksi kadın” olarak yazabilmektir (Woolf 2016: 112). Gerçek özgürlük alanı oradadır. Woolf’a bakılırsa, iyi edebiyat da ancak böyle bir yerden çıkabilir.

Ondan bir yarım yüzyıl sonra yazan Hélène Cixous ise, “écriture féminine” (“dişil yazın”) akımının belkemiği olarak kabul

edilen *Medusa'nın Gülüşü*'nde, "kadın olarak yazmanın" öneminden bahsedecektir. Ona göre, kadınlar kendileri ve diğer kadınlar hakkında yazmalıdır. Hatta kadınları yazmaya çağırırken, neye dair yazmamız gerektiği konusunda şüpheyi meydan vermeyecek kadar açık bir tanımla çıkar karşımıza: "Vücudunu yaz, ondan başka yazacak neyin var? Unut geçmiş, ağlayıp yaralarını deşmekten ne çıkar? Sıfırdan başla ve vücudunu yaz. Kaleminden akan mürekkep, ananın ak sütü gibi saftır" (akt. Parla 2014: 32).

Peki ya Cixous'nun bize gösterdiği bu adrese doğru gitmeyi istemiyorsak, o zaman ne olacak? 1968 gençlik hareketinin yarattığı heyecanla ve cinsel özgürlük rüzgârlarının etkisiyle yazılmış bu satırları okurken, şu soru gelir aklımıza: Ya vücudumuzla ilgilenmiyorsak? Ya metafizik işlerde gönlümüz kaldıysa? Erkek akıl ve dil ile buradan hesaplaşmak istiyorsak? Ya da evrensel olanla akıl ya da beden üzerinden değil de, daha Doğulu bir yerden ve gönül/ruh/can üzerinden ilişkilenebilir miyiz?

Şule Gürbüz'ün öyküleri tam da bu sorunun açıldığı noktadan yola çıkılarak yazılmıştır. Bu yazıda onun üç kitaba –*Zamanın Farkında* (2011), *Coşkuyla Ölmek* (2012) ve *Öyle miymiş?* (2016) – dağılan öykülerini böyle bir yerden okumaya ve anlamaya çalışacağız.

Kendine Dönük Bir Edebiyat

Şule Gürbüz bir söyleşisinde, kendinden başka hiçbir mevzuya dair düşünmediğini söyler (Şahin 2016a). Bunu benmerkezci bir tutum olarak almak yerine, bir edebi seçim olarak değerlendirmek daha doğru olur. Birincisi, insanın evren karşısındaki durumu ile ilgilendiği, yani felsefî ve hatta varoluşsal bir damardan yazdığı içindir. İkincisi ve belki de daha önemlisi ise, olayların akışından çok karakterlerin iç dünyası ile meşgul olduğu ve insan bilincinin derinliklerini okuyucuya açmayı amaçladığı içindir. Bu sonuncusu, Gürbüz'ü çağdaşlarının birçoğundan ayırıp modernist yazarlarla aynı kefeye koyarak okumamızı gerekli kılar.

Onun için şunu söyleyebiliriz: Kendine dönük –hatta bir anlamda kendi sesini dinleyen– bu yazma biçiminin altında, yazarın öyküler boyunca farklı şekillerde tekrar tekrar sorduğu sorulara (Ben kimim? Neden buradayım? Hakikatle ilişki kurmam mümkün mü? Varlığıma bir anlam verebilir miyim?) cevap bulma arzusu kadar, iyi bildiği bir malzemeyi, yani kendine dair düşünen bireyin içselliğini, okuyucuya aktarma ihtiyacı yatar.

Şule Gürbüz’ün öykülerinin çok katmanlı anlamlar barındırdığı ve farklı okumalara açık olduğu tartışılmaz. Ancak biz, bu yazının sınırlarını belirlemek açısından, yukarıda sözünü ettiğimiz “kadın olarak yazmak” sorusunun ışığında, şu konuya odaklanacağız: Şule Gürbüz, bu çok önemli ve derin soruları soran sesi öykülerinde neden erkek karakterlere atfetmiştir? Dahası, karakterler değişse de bu ses neden hep aynı kalır ve yekpare bir düşünce silsilesiyle karşı karşıya olduğumuz hissini verir? Son olarak da, kadın karakterler bu öykülerin neresine yerleştirilmiş ve onlara hangi ses uygun görülmüştür?

Hakikaten de erkek karakterler Gürbüz’ün metinlerinde çoğunlukta anlatıcı rolünü üstlenirler. Başta *Coşkuyla Ölmek* olmak üzere, bu öykülerdeki erkek karakterlerin hepsi dünyanın kıyısında duran, kendine burada bir yer bulamayan kişilerdir. Gürbüz bu karakterlerin hiçbirisiyle duygusal bir yakınlık kurmamıza izin vermez. Bize nadiren bir gönül yarasını ya da aniden bastıran bir kalp ağrısını aktaran bir sahne gösterse de (“Akılsız Adamın Oğlu Sadullah Efendi” hikâyesinde, ana karakterin uzun yıllar Fransa’da kaldıktan sonra ani bir hasretle babasının Üsküdar’daki yıkık evine geri dönüşü ve onun yatağına yatışı gibi), genellikle bu karakterlerin dünyaya karşı soğuk kalpli ve mesafeli olduğu hissine kapılırız.

“Ruhuna Fatiha” öyküsünün ruhu dar, eli sıkı, gözü aç karakteri buna iyi bir örnek sayılabilir. Bu öykünün çok basit bir olay örgüsü vardır aslında: Dindar ve itibarlı bir adam yakınlardaki bir dükkâna pide yemeye gider. Dükkânın sahibinden büyük saygı ve iltifat görür. Pidelerle hemhal olur, iyice bir yer içer. Hesap ödeme

vakti geldiğinde, kendisinden para alınmayacağını umar (değil mi ki o kadar itibarlı bir kişidir, hatta belki bir din bilginidir) ama hayal kırıklığına uğrar. Dükkân sahibi, ikram eder gibi yaparken adama üç günlük pide satmıştır. Adam da aç gözlülükle bunları geri çevirmemiştir. Sonunda, çaresiz parayı öder, pideleri koltuğunun altına sıkıştırır ve eve döner. Yiyemediklerinde aklı kalmıştır ama evde boya yapan işçileri görünce, pideyi onlara ikram etmeye karar verir. Bu “iyiliğinin” karşılığını da, tanıdığı bildiği kim varsa onların ruhuna gönderir.

Şule Gürbüz dünyayla yıldızı barışık olanları hep benzer bir açgözlülük ve arsızlık üzerinden anlatır. Çoğu da “Ruhuna Fatiha”nın baş kişisi gibi yeme-içme sevdalıdır. Ruhundan çok bedenini doyurmak isteyen, küçük hesaplar yapan, dünyayla zevk ve çıkar üzerinden birleşen biridir bu: “Kapalı pideleri şöyle parmaklarım ile hafifçe okşadım, yiyemediğim için adeta gönüllerini aldım. Onlar da sıcacık yanaklarıyla bana mukabele ettiler” (2012: 29). Dünyadan büyük ölçüde elini eteğini çekmiş “Akılsız Adam” ise, sebze meyveye bile kulp takacak, hayatın zevklerinden uzak duracaktır: “Tencere yemeğini yabani ot gibi fazladan çoğaltmış, ızgaraları küstah ve kibirli, domatesi söğüşken köylü, pişmişken evli ve çoluk çocuğa karışmış görüyordum” (2012: 40).

Çoğu zaman hicve yaklaşan bu ironik bakış açısına diğer kitaplarda da rastlarız. Şule Gürbüz, dindar ve ahlaklı geçinen kişilerin ruhlarının sığılığını anlatırken lafını hiç sakınmaz. Gerçi modern bir hayat süren üst orta sınıf ailelerin yapaylığını ve yüzeyselliliğini gösterirken de benzer bir dil kullanır. Onu rahatsız eden, kişilerin hangi sınıfa ya da tarıkata dahil olduğu değil, dünyevi ve sathi olmalarıdır. İlginç olan şudur ki, yalnızca derinlikli karakterler için değil dünyaları sığ kimi kişiler için de aynı kılı kırk yaran üslubu seçer. Karakterlerin ruhları çorak olsa bile, orada gündelik endişelere ve küçük hesaplara dair bir karmaşa görür ve onu olduğu gibi aktarmak ister. Bunu yaparken de, dikkatli bir gözlemcinin bakışına ve kavrayışı kuvvetli bir anlatıcının diline başvurur. Bu bakış öyküler –ve hatta kitaplar– boyunca sabit kalır. Karak-

terler değişse de, onlara yukarıdan ve çoğu kez soğuk bir nazarla bakan anlatıcının hep aynı ses olarak arka planda yer aldığı hissine kapılırız.

Bu ironik mesafenin üzerinde biraz durmak gerekir. Karakterin kendine dair bilmediğini bilen, onun ulaşamadığı hakikate vasıl olmuş bir anlatıcının arada bir kibirle karışan mesafesidir bu. Bu mesafe bazen de tanrısal olanla dünyevi olan arasındaki boşluğa işaret eder. Yani hakikatin bilgisine sahip olanla, bu bilgiye ulaşamayan arasındaki gerilimin ifadesi haline gelir. Şule Gürbüz'ün öykülerinin çoğu birinci şahıs ağzıyla aktarılsa da, anlatıcı ile karakter arasındaki bu boşluk hep hissedilir. Çoğu zaman da, bu mesafeli bakış açısına düpedüz bir iğrenme hissi, bir mide bulantısı eşlik eder. Dünyanın hallerine tahammül edemeyen, onun karşısında sürekli bir bulantı içinde yaşayan anlatıcı ile karakterleri arasındaki fark bazen kapanır gibi olur ("Akılsız Adam", "Müzik Hocası"), kimi zaman da iyice açılır ("Ruhuna Fatiha", "Cansın"). Kimi zaman da, karakter dünyadan mı yoksa kendinden mi iğreniyor, anlayamayız.

Varoluşun Ağrısı

Şule Gürbüz'ün varoluşsal bir damardan yazdığını daha evvel söylemiştik. Buradan bakıldığında, söz konusu bulantının bununla ilgili olduğunu hatırlatmak gerekir. Bu bulantı en iyi ifadesini Sartre'ın meşhur romanında (1994) bulur. Romanın kahramanı Antoine Roquentin, varoluşun zavallılığı ve incinebilirliği ile karşı karşıya geldiğinde, dünyaya karşı bir iğrenme hissiyle dolar. Bu hissin oluşmasında, insanın bu dünyadaki geçiciliği kadar, buna dair farkındalığının da rolü vardır. Bütün diğer şeyler, dünya içinde oldukları gibi dururlar. Ne iseler odurlar. Bunu sorgulamaz, bununla yüzleşmezler, çünkü böyle bir becerileri yoktur. İnsan ise, dünyayla bambaşka bir ilişki kurar. Bedeniyle oradadır, ama bilinci nedeniyle kendi geçiciliğine ve anlamsızlığına dair bir farkındalık halinde yaşar. Antoine Roquentin'in dünyaya bağlana-

maması da bundandır. Varoluşun saçmalığı ile karşılaştığı andan itibaren, dünya ile ilişki kuramaz hale gelir. Sadece dünyadan değil, kaçınılmaz bir şekilde onun bir parçası olan bedeninden de iğrenir.

Sahilde gördüğü bir çakıl taşına ya da yolda karşısına çıkan kestane ağacının köküne bakarken dünyadaki nesnelerin çıplak varlığıyla yüz yüze gelerek dehşete kapılan Roquentin gibi, Şule Gürbüz'ün karakterleri de dünyayla ilişkilenebilir. Kendi acınası varlıklarıyla baş başa olduklarını idrak ederek geri çekilirler. Dünyanın gürbüz ve dirayetli görüntüsü karşısında, kendi bedenlerinin düşkünlüğünün farkına varırlar. Beden ölümlü olduğu için zavallıdır. Diğer varlıklar gibi aldırıışsız olamaz. Düpedüz muhtaçtır. Yemesi, içmesi, zaaflarını tatmin etmesi gerekir. Dünyaya göbeğinden bağlıdır yani. Bu yeterince ağır bir düşkünlük halidir zaten. Ama bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de bunun ayırdına varacak bilinç ile donanmıştır. Eşya ise sabit, direngen, inatçıdır. Bilinci olmadığı için acı çekmez. Üstelik insandan çok daha dayanıklı ve kalıcıdır.

Gürbüz'ün dünyayla karşılaştıkları ölçüde irkilen karakterleri, eşyanın bu tarafıyla yüz yüze geldikçe, kendi geçiciliklerinin farkına varırlar. Neredeyse hepsine hâkim olan bulantı hissi biraz da buradan gelir. "Hayır Demeden İtiraz"ın genç karakteri, bunun örneklerinden yalnızca biridir, gün be gün izlediği ev eşyalarına yakından bakarken, böyle bir dehşete kapılır: "... her gün yeniden seyrine, dokusuna, renk ve desenlerine baktığım bu eşyalar, soğukluğunu alıp alıp tattığım bu hareketsizler bana da bir hareketsizlik verir, eşyanın durgunluğunda ve sabrında, sabitliğin solgunluğunu ve inadını hissederdim" (2016: 75). "Akılsız Adam" adlı öyküsünde de, Gürbüz dünyaya karşı uzlaşmaz tiksintisi sebebiyle yine Roquentin'i andıran bir kişi yaratır. Öykünün ana karakteri, daha başından bize dünyayla bir uyum içinde olmayacağını, kendine onun içinde bir yer bulmaya çalışmayı zül olarak gördüğünün işaretini verir:

Hayat beni önüne katıp sürüklemesin diye sürüklediklerine bakıp onlardan ayrı bir baş tutmak istedim. Çünkü hayattan öğreniyordum. Nesini öğrenip, anlayıp, anlamlandırılmış haline şahit olsam, ikna olsam da bu öğrenme duygum, burada olmaktan duyduğum utanç hiç geçmedi. Bunu kime şikâyet edeceğimi çok düşündüm, bu utancı kime aktarayım diye dört döndüm, nafile. An oldu ya da gün oldu şartlar sebebiyle öğrenmede beni geçenler de gördüm, ama buna hiç inanmadım. Onlar hayattan değil, şartlardan öğreniyorlardı. Ben bütün şartları sıyırdığımda kalandan öğreniyordum, tabakta kalandan değil ya da önüme konandan değil, tabağın kendisinden ve önüme bir şey gelmesi, konması halinden öğreniyordum. Bu tiksintim hiç hafiflemedi. (2012: 42)

Çocukluğun bütün bu ağırlardan muaf bir tarafı vardır, Gürbüz'e göre. Çocukken bilinç içimizde zehirli bir meyve gibi açılmamış, dünya ile aramızdaki mesafe henüz aşılabilir hale gelmemiştir. ("Ama çocukken şimdi bana tuhaf gelen bir dostluğu vardı, diyebilirim ki her şeyin" [2016: 54].) Onun için çocuk, ne eşyanın yabancılığının farkındadır, ne de kendisine benzeyen ama kendisi olmayan başkalarının arasında yaşamanın ürküntüsünü hissetmemiştir. Gürbüz'ün çok güzel bir şekilde söylediği gibi, "bütün çocukluk ekmek arasındadır", yani henüz tencereye, tabağa geçmemiş, yaşamın büyük sofrasına oturmamıştır çocuk (2016: 55).

Çocukluktan yetişkinliğe geçmenin sancıları, Gürbüz'ün sıkça kullandığı temalardan biridir. Seval Şahin'in hatırlattığı gibi, bunun izleri üç kitapta da görülür: "*Zamanın Farkında* adlı eserinde 'Müzik Hocası', 'Mezarlıktan Geçiş', 'Zamanın Farkında', *Coşkuyla Ölmek*'te yer alan 'Akılsız Adamın Oğlu Sadullah Efendi' ve 'Rüya İmiş'te; *Öyle miymiş?*'te yer alan 'Hayır Demeden İtiraz'da çocukluktan gençliğe, yaşlılığa bir yetişme ve yaşlanma anlatısı vardır" (Şahin 2016b). Ama bu yetişme ve büyüme hali, yukarıda da söylediğimiz gibi, her zaman bir olgunlaşmayı anlatmaz. Daha çok çürümeyi anlatır. Gürbüz'ün hikâyelerinde, çocukluğun ya da gençliğin sona eriştiği bir tür bozulma, ekşime, kalabalıklara karışıp ışığını rengini yitirme anlamına gelir. Işığını rengini yitirmeyen de yabanileşir ve toplumun kıyısında bir kibirli göz,

bir çıban başı olarak kalır. Dünyaya ve kalabalıklara dair bir horgörü gelip yerleşir. “Hayır Demeden İtiraz”ın anlatıcısı, çocukluğu geride bırakışını ortaokuldan liseye geçtiği yaz üzerine yerleşen bu horgörü ve onun getirdiği yabaniyet hissi üzerinden tanımlar:

Bir horgörü ilk kez o yaz üzerime oturdu. Gelişini ve yerleşişini, kendine yer açışını ve bazı şeyleri kaldırıp atışını gördüm. İçime bakmaya alışmıştım. İçeriye çok kalabalık gördüm, gördüm de bir şey yapamadım. Memnun olmasam da o kadar yalnızdım ki, horgörünün beni haklı çıkaran bir arkadaş gibi gelip bana taşınmasına biraz da memnun oldum. Her şeye karşı artık onunla beraberdik. Beni destekliyor, doğru buluyor ve daha sivri duygulara beni hazırlıyordu. (2016: 76)

Gülbüz’ün üç öykü kitabına yayılan karakterlerinin hemen hepsi, dünya ile aralarındaki mesafeden kaynaklanan benzer bir yalnızlık ve yersizyurtsuzluk hali içinde yaşarlar. Dünyayı isteyip de alamamış değillerdir. Onu kendilerine değer bulmamışlardır. En fenası da budur aslında. Bir kere gelip yerleştikten sonra, dünyaya karşı bu horgörüü üzerlerinden atmanın yolu yoktur, onunla birlikte yaşamının da. Bütün bunların çaresi gençken ölmek olabilir o zaman. Coşku hâlâ taze iken, hepsi birbirine benzeyen zalim günler henüz hayatı soldurmamış ve ısıltıyı yok etmemiş iken. “Akılsız Adam”ın anlatıcısı da bunun için aşağıdakileri söylüyor olsa gerek: “İhtiyar coşkusuz ölür, genç eğer ölürse coşkuyla ölür. İtiraf edeyim, gençken ölmeyi çok isterdim. Coşkuyla ölmek isterdim. Kendi gözümde kendim ancak böyle tam ve gerçek olabildim” (2012: 41).

Doğu’nun Müziği

Şule Gülbüz’ün varoluşun ağrısını anlatırken kullandığı bu erkek ses, arada bir aforizmalara dönüşür ve iyice kalınlaşır. Bu sesle bazen bizi uyarır (“Kendi üzerinde duran bu ağırlıkla kendi üzerine yıkılandan başkası olamaz. Kendine yıkılan da böylelikle başkasına yıkılamaz” [2012: 28]), bazen tespitlerde bulunur (“Yük-

seklik, yüksekliğin gerçekte ne olduğu ve nasıl elde edildiği bilinmiyorken para eder” [2016: 98]), hatta kimi zaman, lafın gittiği yeri bilmesek, klişeleşmiş diyebileceğimiz ifadelere kadar uzanır (“Gerçek iyiyi kimse kolay kolay görüp tanıyıp sezemez” [2011: 40]).

Aforizmaların yanı sıra, hikâyeler açıldıkça iç ritim kazanarak yavaş yavaş şiirleşen, tekrarlanan deyişlerle ilahileri anımsatan bölümlerle karşılaşırız. Bu özellik *Öyle miymiş?* adlı son kitapta neredeyse metnin tümünü ele geçirir ve iyice müzikal bir hal alır: “Göz çok sonra kullanılacak bir şeydir. Atla da gör. Atlarken görme, atlamadan görme, atla bir gör. Biz de bakalım. Böyle değil midir? Değil midir? Böyledir” (2016: 98).

Kendi iç ritmi ile kudüm vurur gibi akarak ilerleyen bu anlatım tarzı, kitaba adını veren öyküde iyice belirgin hale gelir. Yazarın Batı felsefe ve ilahiyat geleneği ile hesaplaştığı bu öykü, Bertrand Russell’ın meşhur *Batı Felsefesi Tarihi* kitabına sitem ederek açılır (Gürbüz kimi düşünürlerin bu kitapta kendine yer bulamamış olduğunu hatırlatmaktan geri durmaz, ama yer bulamayanlara da pek itibar etmez), daha sonra da şiirler, deyişler ve soru-cevaplarla kimi zaman bir kateşizmi ya da ilmi hali andıran bir tonda ilerler. Öykü açıldıkça, onun akıl vasıtasıyla ulaşılan bilgiye talip olan ya da yarı-kamil bir bilgelikle bu bilgiyi satışa sunanlarla da bir derdi olduğunu kavrarız. Bu durum, din âlimlerinden edebiyat eleştirmenlerine, memleketin tümüne yayılır ona göre. “İsa’yı aslında teslisçi değil de vahdaniyetçi göstermek” (108) için uğraşan ilahiyatçılarla “bilmediği bir dildeki şarkının tanımlayamadığı hareket tarzını kendine yakın bulmak ve giyinmek” (110) ister gibi Dostoyevski sevmeye kalkanlar arasında bir fark yoktur onun gözünde. Bunları okurken, yine aynı sahicilik meselesine tosladığımızı hissederiz. Değil mi ki, “herkes bu ülkede kendini dinlemeden ve bilmeden başkasını duymuş, ona uymuş” (112), işte o zaman bu ülkede bilgiyle ilişkilene iyice hastalıklı bir hale gelmiştir. İnsanlar Dostoyevski de okusa, Yunan felsefesi de, bu öykünün anlatıcısına göre hepsi birdir. Kendi seslerini duymadıkça, kendile-

rini kendileri gibi bilmedikleri sürece, ne bilginin ne de eğitimin bir faydası olmuş, “yıllar yıllar sonra bir bakılırmış ki ahmak ile akıllı eşitlenmiş, çok gezen ile çakılı kalan aynı şeyleri görmüş, bilip anlar olmuş. Evet, öyle olmuş ve hep de olurmuş” (112).

Yani mesele yalnızca kitapların kendisinde değildir. Hatta analitik felsefenin gerçek bilgiyi ararken doğru bir araç olmayışında, buradaki hayatımızı açıklamak için yetersiz kalmasında da değildir. Esas mesele, o kitaplarla ve o bilgiyle kurulan çarpık ilişkidir. Hal böyleyken, bu coğrafyada insanın evrenle ilişki kurması ve insanlık durumuna dair düşünmesi nasıl mümkün olacaktır? Duruma bakılırsa, her şey daha memlekete varmadan eskimekte ve posası çıkmaktadır. Bu eskimiş kanaatler üzerinden dünyayla ilişkilenecek anlamsız olduğu kadar gülünçtür de: “Frigidare buzdolabı eskimemiş hâlâ taş gibiymiş ama nihilizm eskimiş, akli erenlere göre geldiğinde de eskiymiş, memlekete taze şey zaten gelmezmiş. Memleketimize hele eskiden gelen fikirler ve telakki-ler askerlere dağıtılan İkinci Cihan Harbi’nden kalma donmuş etler gibiymiş. Yenmemiş mi yenmiş, ama yaramamış” (114).

Şule Gürbüz, *Zamanın Farkında*’nın en ironik hikâyesi olan “Cansın”da başlattığı Batı özentisi kentli orta sınıf eleştirisini, *Öyle miymiş?*’e geldiğinde iyice genişletir ve neredeyse kuramsal bir hale getirir. Bu öyküde, Türkiye’nin düşünce, inanç ve gündelik yaşantı üzerinden yapılan oldukça sert bir analizi ile karşılaşırız. Gözünü bu dünyaya ve onun nimetlerine dikenlerle öteki dünyaya dönenler arasında fark gözetmeden, her iki tarafı da zaafıyla ve hırslarıyla resmetmeyi kendine görev bilen biri tarafından nakledilen kısa bir tarihtir bu. Kendini her iki grubun da üzerine yerleştiren anlatıcıya göre, aralarında pek bir fark yoktur, çünkü her ikisi de sahtelikte ve kolaycılıkta yarışır. Yine bir fark yoktur, çünkü her iki dünya da bir başka rüyadır. Biri hakikate yakın, diğeri uzak düşmez. Aynı hayalin iki cenahı olarak var olurlar. Öykünün sonu da benzer bir fikri tekrar ederek, ahirete gözünü dikenlerin kendi rüyaları içinde hakikatle ilişki kuramadan bu dünyadan göçüp gittiğini anlatarak gelir:

Ahali sanki anlaşıma için ya da anlaşmalı doğarmış. Memurun emeklilik garantisi karşılığında işine gidip gelmesi ve bunu devlet için sayması gibi, memleket evladı da doğmuş ve Allah demiş olmayı, iki rekat namazı, daha makbul diye son sünneti ihmal etmemeyi, vitri ve Salat-i Tuncina okumayı, kurban bayramı ve arife telaşını, hastalıklarını günahına kefarete sayarak, etsiz yediği yemekleri kefarete sayarak, karısına kocasına, hısım akrabaya gösterdiği yakınlığı sevap ve kefarete sayarak öbür tarafı kendince tamam edermiş. (156)

Sahelikten, sathilikten ve, Türkiye söz konusu olduğunda, bunların üzerine eklenen gecikmişlik hissinden kendini kurtaramayan kişi bu bayat dünyada neşesiz bir memur gibi yaşamaya mahkûmdur. Gürbüz, son kitabında, özellikle de kitaba adını veren öyküde, Türkiye'nin hali pür melalini böylece önümüze serer. Varoluşu buralı bir yerden okur ve ruhumuzdaki çapakları bir bir sayıp döker.

“Hayalet” Kadınlar

Yukarıda söylediklerimizi özetlemek gerekirse, Şule Gürbüz edebiyatın kaynaklandığı yerden, yani insanın dünyadaki varoluşuna dair düşüncesinden, yola çıkarak yazar. Bir yandan evrensel olana talip olurken, öte taraftan da yerel olana sahip çıkar. İnsanın varoluşu ile ilişkisini buraya –Türkiye’ye ya da en geniş anlamıyla Doğu’ya– özgü bir yerden bakarak anlatır. Bunu takdir etmemek mümkün değildir. Gürbüz, yalnızca derin meselelere el atmak cesaretini göstermekle kalmamış, bir de bu meseleleri aktarırken tamamen kendine has ve çok güçlü bir üslup kurmayı başarmıştır. Bunun için ona hayranlık duyarız.

Peki o zaman sorun nerededir? Sorunlardan ilki, kadınların bu resmin içinde tuttukları yerin belirsiz olmasıdır. Varoluşa dair bu büyük soruları soran kişilerin arasında kadınlara nadiren rastlarız. Böyle bir farkındalığı kadınlara vermez, Gürbüz. Onu erkeklerin ağzından, onların sorunları ile ilişkilendirerek dile getirmeyi tercih eder. Dilinin, meselelerinin, kişilerinin buralı olması, evren-

sellighin önünde bir engel teşkil etmez elbette. Ama bütün bunların bir erkek bilince tahvil edilmesi, kadınların dışarıda bırakıldığı hissini verir. Sorunu da çözümü de erkeklerin gözünden –ya da eğer böyle bir şey mümkünse, cinsiyetsiz bir yerden– gördüğü izlenimine kapılırız.

Gürbüz’ün öykülerinde, kadınlar hayalet gibi beliriverirler kimi zaman. Başında neyi temsil ettikleri belli değildir, öykü açıldıkça onların gerçek ve derinlikli birer kişiden ziyade soyut ve uçucu birer hayale tekabül ettiklerini anlarız. Mesela “Sanki Daha Dünkü Cennet Kuşuyum”da, öykünün ana karakteri Çiçekçi’den Selimiye’ye doğru yürüyen bir kadının zarafetine hayran olup peşine takılmak ister. (Birkaç yerde anlatıcının da kadın olabileceğini hissederiz: mezarına çiçek getirecek kızını hayal eden bir aneden söz ettiğinde ya da artık güzel olup olmadığını bilmeyen bir kedi gibi yatmaya alıştığını söylediğinde bu duyguya kapılırız. Ancak anlatıcının cinsiyeti başka yerlerde olduğu gibi burada da belirsizdir.) Anlatı ilerledikçe kadında ona bu kadar davetkâr gelen şeyin, acı veren bir farkındalığın ağırlığı ile bel vermemiş bir yaşantının sıradanlığına duyulan arzu olduğunu anlarız. Bu kadın diğerlerinden ayrılır, çünkü anlatıcının midesini bulandıran o iğrenç insan kalabalığından, “bu kıpırdayan kıvıl kıvıl kaynayan devasa kütleden” farklıdır. Onun pardösüsü altındaki incecik bedeniyle dünyada bıraktığı hafif ize, pazar alışverişindeki doğallığına, “[s]ofrasına, rendelenmiş havuç salatasına, elma sirkesine, kocası ve çocuğu ile oturduğu masasına, gecenin o eve de gecikmeden inmesine...” (2016: 187) imrenir.

Ne var ki, bu imrenme sadece kısa bir süre devam eder. Anlatıcı bir zaman sonra artık o evden çıkmak istediğini söyler. Zihnindeki bu kısa ziyaret bile onu yormuş, içini daraltmıştır. O kadının hayatını yaşayamayacağını bilir. İnsan bir kere gördüğü şeyi görmezden gelemeyiz. Bir kere sorulan sorular bir daha geri alınamaz. Nasıl çocukluğun “ekmek arası” haline geri dönemiyorsak, böyle basit bir mutluluk haline, bir ot bir ağaç gibi kendiliğinden akıp gidiveren bir varoluş biçimine yeniden ulaşamayız. Onun için anlatıcı

da, bunu bırakır ve kendi gözyaşına ve dünyada yer bulamayışının hikâyesine geri döner: “Orayı hatırlamak yetiyor, sanki bazen yine ağlamak da gerekince hazır oluyor her şey,” der bize.

Başka kadınlar da vardır elbette. Ama her seferinde bir eksikliğin ifadesi haline gelirler. Sesleri ve bakışları yoktur. Ya daha başından derdest edilip hikâyeden def edilmişlerdir (“Ruhuna Fatıha”), ya kısaca görünüp yok olurlar (“Öyle miymiş?”) ya da birer tipe dönüştürülerek derinliksiz bir şekilde erkeklerin gözünden anlatılırlar (“Rüya İmiş”). Bu sonuncusunda, ev ekonomisi yaparak düzeni döndürmekten ve erkekleri besleyip şişmanlatmaktan başka vazifeleri olmayan kadınlar birbirine o kadar benzer ki, bazen onları ayırt etmek bile zor olur. Alt orta sınıf bir hayatın boğucu çarkları arasına sıkışmış anlatıcı, arkadaşının karısı ile kendininkini karşılaştırırken şöyle der: “Eyüp’ün karısı bana daha çirkin gelirdi, ama aslında belirgin bir fark yoktu, benimki cin armudu, onunki meydanhane sinisiydi. Biz gençliğimizde belki çok yüzüne bakılmaz değildik ama bu karıların yemeğini yemekten, börekten erişteden, dalında kozalaklaşmış bir nesneye dönüştük” (2012: 148).

Gürbüz’ün öykülerinde kadınlar, kimi zaman kendi sesleriyle konuşur gibi görünseler de, olayları dışarıdan gözleyip nakleden bir anlatıcının himayesinde gibidirler. *Zamanın Farkında*’nın kadın karakterlerin ön planda olduğu üç öyküsü, “Cansın”, “Mezarlıktan Geçiş” ve “Mutfak”ta olduğu gibi mesela. Bu hikâyelerin, Şule Gürbüz’ün genellikle yaptığı üzere birinci tekil şahıs ağzından değil de, üçüncü tekil şahıs üzerinden anlatılması bu hissi kuvvetlendirir. Bu özellikle “Mezarlıktan Geçiş” adlı hikâyede belirgindir. Daha başından anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin büyüklüğünü görür ve ırkılırız: “Henüz on üç yaşındaki Leyla hemen bütün yaşlıları gibi, azıcık sevimli, çokça ahmak, azıcık güzel, çokça saf ve temiz kalpliydi” (2011: 105).

Anlatıcıların uzun soluklu bir iç hesaplaşmaya dönüşen ve sonunda tek bir ses haline gelen iç monologları bu karakterlere tanınmamış, erkek karakterlere uygun görülen derinlik ve karma-

şıklık kadınlara verilmemiştir. Halbuki Şule Gürbüz'ün üslubunu oluşturan, konularını belirleyen, yazıyla ve dünyayla hesaplaşmasını mümkün kılan bu sestir aslında. Bunun belki de tek istisnası, "Hayır Demeden İtiraz"ın çocukluktan yetişkinliğe geçiş hikâyesini anlatan ve genç bir kadın olduğundan şüphelendiğimiz anlatıcısıdır. Ancak, onun da cinsiyetinden emin olamayız, çünkü bize bu konuda yeterince bilgi vermez: "Galiba büyüyordum, belki de büyümüştüm. Bir çocuk olmaktan neydi hatırımda kalan? Bazen bana bunu tuhaf bir ıslaklıkla hatırlatan şeyler var" (2016: 96). Hatta karakterinin cinsiyetini özellikle gizlediği, okuyucuya göstermekten çekindiği hissine kapılırız. Öykünün sonuna doğru karşımıza çıkan yetişkin özne, neredeyse tamamen cinsiyetsizdir. Önemli olan cinsiyeti değil, varoluşun sorularıyla yüzleşmesidir. Bu yüzleşme, yetişkinlik adı verilen bir başka "ölüm" halini beraberinde getiren gençlik dönemiyle yapılan uzun bir hesaplaşma haline gelir.

... Genç denir mi gençliğini şiire ve karanlık meyhanelere gömmeyene?

Gömdüğü nedir bilmeyene, gömüp geri dönmeyene, mezarını bilmeyene,

Genç denir mi siste yürüyüp kaybolmayana,

Kendini görüp irkilmeyene?

Genç olduğunu bilene

Diriyi bırakıp ölüyü sırtlayıp gelmeyene

Kendi gençliğini vurup öldürmeyene

Genç denir mi? (2016: 97)

Ölümler, Diriler ve Diğerleri

Ölüm ânında bile dertlerinden kurtulamayan insan belli ki lanetlidir. Hatta, Şule Gürbüz'e kalırsa, insan dertli değil derdin kendisidir (2012: 88). Saflığını koruması, dünyada kendine bir ev bulması mümkün değildir. Peki bunu başaranlar, böyle bir yer bulup orada saflık ve huzur içinde yaşayanlar yok mudur hiç? Nadirattan

da olsa, böyle kişilere rastlarız Gürbüz'ün öykülerinde. Bir tarafta bilgiler, ermişler, zanaatkârlar vardır. Onlar belli ki Allah'a ve hakikate yakın yaşarlar. Anlatının altında bir yerde onların izini hissedebiliriz. Dertten tamamen arı değildirler, ama belli ki diğerlerinden hafiftir varlıkları. Bir de gündelik hayatın içinde, fazla sormadan fazla düşünmeden, bir ağaç, bir ot, bir kuş gibi akıntının doğallığıyla sürüklenip gidebilenler vardır. Daha önce de söylediğimiz gibi, Gürbüz'ün anlatıcıları, bazen bu sade kişilerin bilincin zulmünden azade hayatlarına özenir, imrenirler. Ama burada uzun süre durmaları mümkün değildir. Çünkü bilincin ağırlığıyla bir kez ölmüş, Lazarus gibi öte tarafa gidip gelmişlerdir. Görebilenler için, büyümek ve bir yetişkin haline gelmek de budur zaten: “Gençtim. İstisnasız her gün öldüm. Ölümü de ben yıkadım, mezardan da belli etmeden hortladım. Dirilere saygısızlığım bundandır” (2016: 97).

Diriler hayatın içinden çok şey duymadan gelip geçerler. Oysa bir kez ölmüş olanlar öyle değildir. Ötekilerin küçük umutlar ve beklentiler içinde geçen dünyevi hayatları, bir kez gidip gelmiş (ve bu nedenle hakikate yaklaşmış) olanlarda hem imrenme hem de iğrenme hissi yaratır. Şule Gürbüz de işte buradan konuşuyor. İtişip kakışarak kendilerine bu dünyada yer açanlara bakarken, içini doldurup göğsünden taşan bir iğrenme hissiyle yazıyor. Dünyayla barışanlarla dünyada gözü olmayanlar arasındaki bu mücadele, onun mesafeli ve ironik dilini de, seçtiği karakterleri de belirliyor.

Bu noktadan bakınca, Şule Gürbüz'ün, edebi meseleleri açısından, oradan oraya savrulan kalabalıkları karınca yığınlarına benzeten Dostoyevski'ye ya da insanın buradaki varlığının zavalılığını sinek kâğıdına yapışmış sineklerin aczi üzerinden anlatmayı seçen Musil'e benzediğini söyleyebiliriz. Karakterleri başka bir yerden gelseler de, tamamen farklı sosyal, sembolik, kültürel koşullarla belirlenseler de, öykülerine hâkim olan ironik mesafe nedeniyle, onu Oğuz Atay ile de yan yana koyabiliriz. Elbette, bütün bu edebi akrabalıklara rağmen, Gürbüz'ün kendi özgün dilini

yarattığını ve tamamen kendine has bir üslupla yazdığını teslim ettikten sonra.

Ne var ki, Şule Gürbüz'ün karakterlerinde, ne Dostoyevski'nin edebi kişilerine duyduğu şefkatten ne de Musil'in varoluşun acılarına dair duygudaşlığından iz buluruz. Oğuz Atay'ın acımasızca kendine batırdığı çuvaldız da pek görünmez ortada. Şule Gürbüz, anlatıcı ile karakter arasında mesafe yaratan bu "her şeyi bilen, her şeyi gören" bakış açısı ve öyküler boyunca pek değişmeden ilerleyen dili ile, kendisini bütün bunların dışında tutmak istediği hissini verir. Bu da onu yazar olarak karakterlerinden "yukarıda" bir yere konumlar. Yani insanlığın acılarından, zaaflarından, ah-laki ikilemlerinden bir nebze uzak bir yere. Hakikati görmüş ve dünyaya oradan bakan birinin sesiyle konuşur çoğu kez. Bu ses Gürbüz'ün edebi sesi midir? Eğer öyleyse, bunun bir zaaf olduğunu söyleyebilir miyiz?

Yoksa bu mesafeli, iddialı ve "yukarıdan" konuşan sesi bir kadına yakıştıramadığımız için mi sıkıntı duyarız? Hakikate talip olmak kadınlara tanımadığımız bir lüks müdür? Doğulu yazarlardan kültürlerarası bir diyaloga ya da bir tür aydınlanmaya yol açacak siyasi içerikli metinler bekleyen Batı gibi, "erkek" edebiyat dünyası da kadın yazarlardan kendi cinsinin yerel coğrafyasını okura açacak romanlar mı bekler? Kadınlığın "taşrasında" hapsolmayı reddeden ve evrensele dair söz söylemek isteyen kadın yazarlar bu nedenle mi yadırganır? Ya da şöyle sorabiliriz: "Kadın Edebiyatı" diye etiketlenip sunulan romanların, o niyetle yazılmamış olsalar bile, sınırları belli bir yerelliğin ve/veya "egzotik" dışılığın anlatısı olarak okunması rahatsız edici değil midir?¹

Şule Gürbüz'e geri dönersek, ortalıkta bambaşka bir durum olduğunu görürüz. Her şeyden önce, kadın yazarlara işaret edilen o dar ve havasız odaya girmeye razı olmamıştır. İkincisi, artık modası geçmiş bir şey olarak görüldüğü için olsa gerek, şimdilerde

1. "Egzotik" lafını burada, yerilmiş ya da yüceltilmiş ama her iki koşulda da sahiciliğini kaybetmiş bir temsili anlatmak amacıyla kullanıyorum.

çok az yazarın niyet ettiği bir işe girişmiş ve insanlık durumuna dair en temel meselelere el atmaya cesaret etmiştir. Bunlar için onu tebrik etmek gerekir. Varlığa ve zamana dair soru açmak her yiğidin harcı değildir. Ama felsefeci kumaşından yapıldığı belli olan Gürbüz, yalnızca bir edebiyatçı değil aynı zamanda bir düşünürdür belli ki. Üstelik tamamıyla kendine has bir üslupla yazan ve içinde yaşadığımız coğrafyanın ruhunu kavramış bir düşünürdür. Ne var ki, bunu yaparken kullandığı sesi kimi zaman erkekleştirip kimi zaman cinsiyetsiz kılması, kadın karakterleri birer tip haline getirip düzleştirmenin yanı sıra, metinlerin de gitgide tek-sesli bir monoloğa dönüşmesine neden olmaktadır.

O zaman şunu söyleyebiliriz belki: Şule Gürbüz, Doğu'dan yazan bir kadının karşılaştığı katmerli sınavlardan birçoğunu kolayca vermiş ama birine takılmıştır. Doğu'ya atfedilen dar çerçevenin, yani Jameson'ın "üçüncü dünya yazını" diye kaldırıp köşeye koyduğu toplumsal hikâyelerin/ulusal alegorilerin dışına çıkmayı başarmıştır mesela. Doğu'ya biçilen edebi rolü hiç kale almadan ve tamamen "içeriden" bir yerden (hatta düpedüz gönül nahiyesinden) yazar.

Benzer bir başka egzotik beklenti olan, "kadın yazar ancak kadınlara dair meselelerden bahseder" yaftasının da ötesine geçmiştir. Ne var ki, bunları yaparken bir başka çukura takılıp tökezlemiş ve insanın bu evrensel meseleler karşısındaki durumunu anlatırken "erkekliğinden" pek de şüphe duyamayacağımız bir bilincin ve genizden gelen kalın bir sesin içinde bulmuştur kendini.

Bu erkek sesin/dilin alanından çıkmadan evrensele dair bir söz söylemek mümkün değil midir peki? Şule Gürbüz bizi evrenselin kıyısına kadar taşımışken, bundan sonra gelen kadın yazarlar için bence düşünülmesi gereken budur.

Masumiyet Müzesi: Hegemonik Erkeklik, Kurgulanan Gerçeklik

Özlem Öğüt Yazıcıoğlu

MASUMİYET MÜZESİ'nin (2008) anlatıcısı olan Kemal, tıpkı romanın yazarı Orhan Pamuk gibi, 70'li yılların İstanbul'unda, kültürel açıdan Batılılaşma eğilimindeki üst sınıf varlıklı bir ailenin oğludur. Kemal'in, romanın kadın kahramanı Füsun ile yıllar süren trajik aşk hikâyesini, kaleme alması için yazar karakter Orhan Pamuk'a emanet ettiği okura romanın en sonunda açıklanırken, Kemal ile Orhan Pamuk'un aynı sosyoekonomik arka planı paylaştıkları, hatta Orhan Pamuk'un Kemal ve Sibel'in nişanında Füsun ile dans etmiş olduğu da vurgulanır. Romanın başında Kemal yüksek öğrenimini ABD'de tamamlamış, ağabeyi Osman ile birlikte babası Mümtaz Basmacı'nın şirket işlerini devralmış ve İstanbul sosyetesinde tam dengi olarak görülen, kendisinin de sevdiğini ve yanında mutlu olduğunu sıkça tekrarladığı Sibel'le nişanlanmak üzeredir. Ancak, uzaktan akraba, dar gelirli bir aileden gelen Füsun'la başlayan tutkulu ilişkisi bütün hayatını değiştirecektir. Hikâye sadece bu ana hatlarıyla bile 60'lar ve 70'lerin popüler Türk filmlerindeki tipik zengin oğlan fakir kız hikâyesini anımsatsa da, melodram *Masumiyet Müzesi*'nin içine çok daha ince bir şekilde işlenmiştir. Özellikle toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkilerinin kurgulanmış ve sınırları belirlenmiş halinin, sadece filmlerdeki

değil, roman gerçekliği içindeki karakterlerin de performatif davranış biçimlerine yansıdığı görülmektedir.

Roman karakterlerinin paylaştığı toplumdaki cinsiyet ve cinsellik ilişkilerinin, melodramlardaki erkeklik ve kadınlık, iyilik ve kötülük gibi hatları keskin formüllere indirgenmiş ve soyutlaşmış halinin, bu şablonlar dışında bireysel veya öznel bir arzuyu imkânsız kıldığı oldukça belirgindir. Kemal'in Füsun'u yeniden elde etmek için yıllarca sabırla bekledikten sonra annesi Vecihe'den duyduğu şu sözler bunu açık ve seçik biçimde dile getirir: "Kadınla erkeğin yan yana gelemediği, birbirleriyle görüşüp konuşmadığı memlekette aşk olmaz ... Çünkü erkekler uygun bir kadın görür görmez, iyi-kötü, güzel-çirkin, hiç bakmaz, haftalardır aç kalmış hayvanlar gibi üzerine atlarlar. Hepsinin alışkanlığı budur. Sonra da bunu aşk zannederler. Böyle bir yerde aşk olur mu? Sakın kendini kandırma," der Vecihe Füsun'la evlenme niyetini sezdiği oğluna (499).

Yıllar önce, Kemal'le Sibel'in nişanında, Sibel'in, Paris'teki yüksek öğrenimi sırasında cinselliği özgürce yaşamış olmasıyla gurur duyan yakın arkadaşı Nurcihan ile Kemal'in Anadolu'lu bir aileden gelen ve İstanbul'daki "Batı tarzı" kadın-erkek ilişkilerine tam uyum sağlayamadığı, evlenilecek kadın-evlenilmeyecek kadın gibi kalıplaşmış algıları yeterince aşamadığı veya aşağılanmaktan korktuğu için karşı cinsle rahat ilişki kurmayı başaramayan, ancak ahlaklı ve ciddi bir insan olan arkadaşı Mehmet'in evlilik yönünde aralarını yapmak için plan yaparlarken, Kemal'in ağabeyi Osman da memlekette kızlarla oğlanların flört etmeyi öğrenememelerinin nedenini flört edecek bir yer bulunmamasına bağlayarak, flörtün kelimesinin dahi olmadığını söyler. Yine nişanda, Osman'ın eşi Berrin'in Kemal'e Sibel'le evlendiğinde çok mutlu olacağını söylerken, Füsun'dan başkasını düşünemeyen Kemal ona mutluluğun tanımını sorduğunda, şu cevabı verdiğine tanık oluyoruz: "Aile, çocuklar, kalabalık ... Mutlu olmasan bile, hatta en kötü gününde bile mutluymuş gibi yaşıyorsun. Bütün sıkıntılar bu aile havası içerisinde eriyip, dağılıp gidiyor. Siz de ço-

cuk yapın hemen. Çok çocuk yapın, köylüler gibi” (126).

Ailenin bu üç ferdinin sözlerinden, toplumun kendisini “modern” ya da “Avrupalı” olarak tanımlayan bu kesiminin, özellikle toplumsal cinsiyet ve cinselliğe ilişkin sınırları zorladığı, yenilikçi davranış biçimlerini benimsediği iddiasının gerçeği pek de yansıtmadığı anlaşıyor. Bu sözler, sosyal sınıflar ve cinsiyetler arasındaki ilişkilerde kalıpların aşılması sorunsalının iç içe geçmiş olduğunu ve erkek-egemen dil ve söylemin ikileştirici, hiyerarşik ve baskılayıcı gücünün her iki bağlamda da süregelen hâkimiyetini net olarak gösteriyor. Hem cinsiyet hem sosyal sınıf algılarının ikileşmiş stereotiplere dayanan haline dikkat çekiyor. Judith Butler, değişken, ilişkisel ve bağlamsal bir fenomen olan toplumsal cinsiyeti, içinde üretilip süregeldiği siyasi ve kültürel kesişme noktalarından ayırarak değerlendirmenin imkânsız olduğunu savunur ve dikkate alınması gerekenin “toplumsal cinsiyeti verili bir ‘kişi’nin toplumsal cinsiyetiyle gelen teferruatı aşması değil, toplumsal cinsiyetin farklı tarihsel bağlamlarda ille de her zaman kesin ve tutarlı bir şekilde kurulmuş olmaması ve söylemsel olarak kurulmuş ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel kimlik halleriyle kesişmesi” olduğunu söyler (2008: 46).

Masumiyet Müzesi’nin, Butler’ın öngördüğü, “çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin bir eleştirisini bu kurulu çerçeve içinde geliştirme” (48) gereğine önemli ölçüde dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Ancak Kemal’in, romanın anlatıcısı olarak, yine Butler’ın sözleriyle ifade edilebileceği gibi, “evrensel kişi” kavrayışını sarsabilecek, “toplumsal cinsiyeti, belirlenebilir bağlamlarda toplumsal olarak kurulmuş özneler arasındaki ilişki olarak kavrayan tarihsel ve antropolojik” (57) bir konum almakla birlikte, kendisinin doğallaştırılmış ve evrenselleştirilmiş erkeklik veya öznellik kalıplarını aşamadığını, daha doğrusu aşmayı gerçekten göze alamadığını görüyoruz. Andrea Cornwall ve Nancy Lindisfarne, sosyal antropolojinin önerme ve metotlarının toplumsal cinsiyet olgusunu değerlendirmekte önemli rol oynadığını, zira cinsiyetin “doğal” ol-

maktan ziyade “tarihsel” ve “kültürel” olarak belirlendiğini vurgular. Ancak antropologların cinsiyet kavram ve kalıplarını tartışırken kendi bilinçlerine yerleşmiş olan kavram ve kalıpların da ne derece ve ne şekilde etkili olabileceğinin farkında olmaları gerektiğine dikkat çekerler. Alışlagelmiş ve ikileştirilmiş kadın(lık) ve erkek(lik) kavram ve kalıplarının geniş ve dolaşık sosyal, politik ve ekonomik ağlar içinde değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizerler (1994: 1-2). Tayfun Atay da, yaşadığımız coğrafyada bir erkeğin “erkeklik”ten kaçmasının, “(sahibi değil) taşıyıcısı olduğu bu kimliğin iç dünyasında oluşturduğu ağırlığı” dışa vurma-
sının az rastlanır bir durum olduğunu belirtir (2004: 11-12). Kendi hikâyesini anlatmayı ve Masumiyet Müzesi’ni kurmayı yazar karakter Orhan Pamuk’a devreden Kemal veya belki de hikâyeyi Kemal’e atfeden Orhan Pamuk romandan anlaşıldığı kadarıyla bu açıdan bir istisna değildir.

Romanın özellikle “Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler” başlıklı bölümünde, erkekliğin taşıyıcısı olduğu iktidarı sürekli hayata geçirip yeniden üretmesinin beklendiği, iktidarın böylece sadece ona maruz kalanı değil, onu temsil eden ve taşıyanı da ezdiği ifade ediliyor. Ne var ki, Connell’in (2005) vurguladığı, erkeklik ve kadınlık kategorilerini doğallaştıran ve oluşturduğu hiyerarşik kalıplara yaslanarak iktidarı elinde tutan, sadece kaba kuvvet ve şiddete indirgenmemesi gereken, asıl ekonomik ve kültürel alanda kendini gösteren “hegemonik erkeklik”, baskıcı ya da Basmacı iktidarını da sürekli yeniden üretmeye devam ediyor romanda.

“Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler” adlı bölümde Türkiye’de cinselliğin özelden ziyade kamusal bir olgu olarak yaşandığını, kendi içlerinde farklı kodlara dayanan birtakım modellere indirgenerek değerlendirildiğini, Kemal’in adeta bir antropolog gibi gözlemleyip bilimsel formatta aktardığı biçimde okuyoruz. Ancak ne Sibel’le ne de Füsün’la ilişkisinde, hem gözlemlediği hem de içselleştirdiği, tarihsel ve sosyokültürel olarak kurgulanmışlığının farkında olduğu toplumsal cinsiyetin öznesi rolünden kendini çıkarmıyor, çıkaramıyor. Özetle, bu bölümde 1975 yılında

Türkiye’de genç kızların bekâretinin evliliğe kadar korunması gereken “kıymetli bir hazine” olmaya devam ettiğinden; Batılılaşma ve modernleşme denen süreçler ve şehirleşme “bu hazinenin pratik değerini ve bu ahlakı İstanbul’un bazı semtlerinde hafifçe düşürmeye” başlasa da, en Batılılaşmış ve zengin çevrelerde bile, bir genç kızın evlenmeden önce bir erkekle “sonuna kadar” giderek sevişmesinin bazı ciddi anlam ve sonuçları olduğundan bahsediyor. Sibel’le Kemal’in durumunda olduğu gibi, evlenmeye karar vermiş veya nişanlanarak birlikteliklerinin “ciddiyetini” çevrelerine kabul ettirmiş olan gençlerin evlenmeden sevişmelerinin tek tük de olsa hoşgörü ile karşılanabildiğini, hatta üst sınıfa mensup, iyi eğitilmiş genç kadınların, bu hareketlerini müstakbel eşlerine güvenden ziyade “töreye aldırış etmeyecek kadar modernleşmiş” olmakla açıklamaktan hoşlandıklarını ekliyor. Güvenin kurulmadığı ve birlikteliğin henüz toplumsal kabul görmediği durumlarda ise bir genç kızın bekâretini kaybetmesinin, “erkeğin zorlamaları, aşkın şiddeti, alkol, aptallık ve aşırı cesaret” gibi nedenlerle bağlandığını, “onur kavramına geleneksel anlamıyla bağlı olması gereken erkeğin de kızın şerefini korumak için” onunla evlenmesinin beklendiğini, erkeğin evlenmeye yanaşmaması durumunda ise “öfkeli babasının” kızını “çapkın erkekle” evlendirebilmek için dava açabildiğini, davaların basın tarafından izlendiğini, genç kızın gazetelerde yayımlanan fotoğraflarında gözlerinin, “bu şeref-siz durumda tanınmasın diye” kalın siyah çizgilerle kapatıldığını, aynı kara bantların polis baskınında yakalanan fahişelerin, zina yapan ya da ırzına geçilen kadınların fotoğraflarında da kullanıldığını, zaten “hafif” kabul edilen şarkıcı, artist ve güzellik yarışması katılımcıları dışında, gazetelerde gözleri bantlanmamış Türk kadını resminin çok seyrek yayımlandığını söylüyor (73-74).

Bu nahoş antropolojik gerçeklerin birçok başka nahoş antropolojik gerçekle katmanlandığı da ortada. Bunlar arasında, tözel kategoriler olarak kavranan kadın ve erkeği sosyal alanda sistematik olarak ayırmak suretiyle şiddete de neden olabilen cinsel açlığın körüklenmesi; kadın cinselliğinin üstünün çizilmeye, yok-

muş gibi yapılmaya çalışılması veya bazı “normal” olmayan durum veya şartlara bağlanması; ve evrenselleştirilmiş kadın kategorisinin kendi içinde de ikileştirilerek kamusal alanda görünürlüğü olan “hafif” ve öyle olmayan kadın kategorilerinin ortaya çıkması sayılabilir.

Aslında Kemal’in mensup olduğu burjuva sınıfının Vecihe ve Osman’ın bahsettiği kadar homososyal bir yapıya sahip olmadığı, kadın ve erkeklerin birlikte sosyalleştiği görülüyor. Ancak bu sosyal ortamlar, hemen herkesin özel hayatının bilindiği, konuşulduğu ortamlar. Bireylerin kendilerini bu sosyal çevrenin bakışından soyutlaması veya bağımsız düşünebilmesi imkânsız. İş hayatına gelince, Kemal’in ailesinin veya yakın arkadaşlarının sahip olduğu fabrika ve şirketlerle ilgili bölümlerde iş hayatında aktif ve söz sahibi olanların hemen hemen sadece erkeklerden oluşması, yani yurtdışında öğrenim görmüş “modern” genç kadınların iş hayatında henüz kendilerini göstermemeleri dikkat çekici. Şirket hayatında yer alan kadınlar olarak sadece sekreterlerden söz ediliyor ve onların da, özellikle kadınlar tarafından, patronları baştan çıkaran “hafif” kadınlar stereotipine indirgendiği anlaşıyor. Ayrıca, İstanbul burjuvasının sosyal alanının dahil edici olmayan, oldukça homojen bir yapıya sahip olduğu, sosyal mekânlarda farklı kesimlerden pek az insan bulunduğu, bulunanların da genellikle servis sektöründe olmaları nedeniyle, veya bir düğün veya cenaze sebebiyle mekânı paylaştığı görülüyor. Örneğin, Kemal’in Nesibe Hala diye hitap ettiği Füsun’un annesinin eskiden Vecihe’nin dikiş işlerini yapmak veya bayram ziyaretleri için evlerine geldiğini, ama Füsun’un bir güzellik yarışmasına katılmasına izin verdiği, hatta onu teşvik ettiği için Vecihe’nin artık Nesibe’yle pek görüşmek istemediğini okuyoruz. Geleneksel ritüellerin parçası olan bu geçici yan yana gelmelerin ötesinde farklı sosyal sınıflardan bireylerin duygusal bir ilişki içine girmeleri, hele ki evlenmeye niyetlenmeleri ise pek tahayyüle sığmıyor, eğer bu bireylerden biri Mehmet gibi eğitim ve iş açısından bir üst sınıfa geçiş yapmış değilse. Bu bağlamda, Basmacılar’ın şirketinde çalışan ve yetkinliği ile yük-

selmeye namzet Kenan ile sosyetenin alışveriş ettiği Şanzelize Butik'te çalışan genç ve güzel Füsün'un evlenmek için uygun oldukları, Füsün'un güzellik yarışmasına katılmakla girdiği yanlış yoldan bir an önce evlenmekle kurtulabileceği konuşuluyor.

İronik olarak, nişanlısı Sibel'in Kemal'in Füsün'la olan ilişkisinin "ciddi" boyutunu törpüleyip, gelip geçici son bir bekârlık aşkı gibi yansıttığı hikâyesini dinleyerek, Kemal'i bir nevi hastalık olarak nitelendirdiği bunalımından kurtarmak için sabır ve sevgiyle boşuna uğraştığı sırada, en yakın arkadaşlarından Zaim'in Kemal'le yaptığı konuşma oldukça benzer bir anlayış taşıyor: "Yanlış bir yere gidiyorsun, Kemal... Hepimiz en olmadık kişiye tutuluyoruz... Herkes âşık oluyor. Ama herkes sonunda düştüğü durumdan hayatını berbat etmeden çıkıyor" (239). Kemal "Bütün o aşk romanları, filmler ne o zaman?" diye sorduğunda da hiçbir aşk filminde Kemal gibi birine hak verildiğini görmediğini söylüyor Zaim. Sosyal aktörler gibi film aktörlerinin de bir rolü canlandırırken kısıtlı sayıda simaya sahip olduğunu vurgulayan Murat İri, Richard Dyer'a da atıfta bulunarak şöyle der:

Belirli bir kültürdeki sözleşmeler, insanların nasıl davranmaları veya "hareket etmeleri" gerektiğini dikte eder ve böylece özel bir rol veya kişi için "uygun gidişatı" belirler. Belirlenmiş sözleşmelere aykırı hareket etmek düzensiz, uygunsuz veya sapkınca olarak görülmektedir. Sosyal roller sosyal beklentilere göre tipleri oluştururken, uygun gidişat ve belirlenmiş sima anlayışı stereotip ve sosyal tip düşüncelerini açıkça ilişkilendirmektedir. (2016: 3)

Cinsiyet ve sınıf ilişkilerinin girift hali ve birbirini kısıtlayıcı etkisi hem Zaim'in, hem de Sibel'in Kemal'le konuşmalarındaki sözlerde dile geliyor. Zaim, Sibel için "Durumu başkalarına nasıl açıklayacak ... Başkalarının yüzüne nasıl bakacak? 'Nişanlım bir tezgâhtar kıza âşık oldu, ayrıldık' mı diyecek?" diye sorarken (239), Sibel de insanın nişanlısını bir tezgâhtar kız için ortada bırakmasını tuhaf bularak, sorunun sosyal kısıtlamalardan kaynaklandığını gösteren şu sözleri söylüyor: "Yoksul ve hırslı bir kız olduğu için onunla böyle kolay bir ilişki kurabildin... Tezgâhtar ol-

masaydı, belki de kimselerden utanmaz, onunla evlenirdin... Seni hasta eden şeyler bunlar işte... Onunla evlenememek, o kadar cesur olamamak" (242). Kemal, bir yandan Sibel'in söylediklerinin doğru olduğunu hissederken, diğer yandan da zengin-fakir aşkı olamaz mı diye sorduğunda, Sibel başka bir soruyla cevap veriyor: "Bizim ilişkimizde olduğu gibi aşk, dengi dengine sanattır. Sen hiç zengin bir genç kızın, yakışıklı diye kapıcı Ahmet Efendi'ye, inşaat işçisi Hasan Usta'ya âşık olup evlendiğini Türk filmleri dışında bir yerde gördün mü?" (243). Kemal ise, genelde popüler Türk filmlerini aşağıladığı bilindiği halde "Ben Türk filmlerine inanıyorum," deyiveriyor (243).

Nitekim Kemal, Sibel ile nişanı ertesinde bir süre ortalıktan yok olduktan sonra, acı içinde, uzun süren aramaları sonucunda bulduğu ve artık genç, yetenekli, ama ekonomik kaynakları sınırlı senarist/yönetmen Feridun ile evli olan Füsun ve ailesinin Çukurcuma'daki mütevazı evlerine sekiz yıl boyunca hemen her gece ziyarete gittiğinde televizyonda, ayrıca Füsun ve kocası ile gittiği yazlık sinemalarda bol bol Türk filmi izler. Bunlar, Barış Kılıçbay ve Emine Onaran İncirlioğlu'nun sınıflar arası farkların aşkın sınırlarını da çizdiği ve bu sebeple birleşmeleri ertelenen ve mutlulukları engellenen kadın ve erkek modellerinin değişmeyen formlerinin temsili olarak tanımladıkları 1960 ve 1970'ler Türk melodramlarıdır (2003: 236). Kılıçbay ve Onaran İncirlioğlu'nun odaklandığı melodramlardaki sınıfsal farklılıklar, sınıf bilinci, sınıflararası hareketlilik, sınıfların ahlakı, mutlu veya trajik son olgularının birçoğunu *Masumiyet Müzesi*'nde gözlemlemek mümkün, özellikle de sözü geçen melodramların, sınıf farklarını para ile belirlemesine rağmen, ikileşmenin odak noktasında taşra-şehirli farkını ve görelî ahlaki farklılıklarını da konu aldığı (237) göz önüne alındığında. Hasan Akbulut, melodramların yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini sürekli tekrarlayıp yeniden üreterek, özellikle kadının toplumdaki yerini sabitleştirme eğiliminde olduğunu savunur:

[M]elodram sineması, kadına odaklanmakta, toplumsal cinsiyeti sorsallaştırarak kadın ve erkek olmanın anlamlarını kendine konu edinmekte ve bunları ahlaki olarak kutuplaşmış bir dünya üzerinden yapmaktadır. Melodramın anlatısının onayladığı dünya ise, geleneksel sinema için ifade edildiği gibi çoğu kez, ataerkil kültürel, toplumsal ve ahlaki değerlere başvurarak sağlamlaşan erkek egemen bir dünyadır. Bu nedenle melodram belli kadın-erkek modelleri üretmektedir. (2008: 19)

Akbulut, Batı ile yerelin harmanlandığı, yalanların, yanlış anlaşılmanın, kadın ve erkeğin farklı yaşam biçimlerinin ayrılıklara yol açtığı aşk öykülerini anlatan melodramlarda kadına biçilen roller arasında, tehlikeler ve kötülüklerle dolu dış dünyadan uzak evinde anneliği, yanı sıra fedakârlığı, örneğin “‘meşru’ olmayan bir ilişki yaşıyorsa, bu aşkı meşru yaşayanların mutluluğu için” örtbas etmesi, gerekirse canına kıyarak ortallardan yok olması, gözü yükseklerdeyse dönüşüm geçirmesi, aşkı için parayı ve şöhreti bırakması gerektiği gibi roller sayar (14-15). Ayrıca, cinsiyetçi imgeler de içeren temsillerin, “var olan sosyo-kültürel ve siyasal yapıyı yeniden üretmedeki ideolojik işlevleri”ne dikkat çeker (20).

Melodram kodlarının *Masumiyet Müzesi*’nin içine ironik ve dış gözün eksik olmadığı, çok katmanlı bir biçimde örülmüş olduğunu görüyoruz. Bu tarz filmler sadece orta sınıfın en önemli sosyalleşme aracı ve kültür/sanat aktivitesi olarak öne çıkmakla kalmıyor, aynı zamanda bireylerin farklı açılardan film karakterleriyle özdeşleştikleri, sosyal ve cinsel kimliklerini o kodlara göre inşa ettikleri, hatta romandaki gerçekliğin bir kurgu gibi yaşandığı göze çarpıyor. “Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler” bölümünde Kemal o Türk filmlerinde “‘masum’ bir dans partisi sırasında içtiği limonataya uyku ilacı atılarak önce akli uyuşturulan, sonra da ‘kirletilip’ ‘en kıymetli hazinesi’ elinden alınan genç kızların acıklı hikâyelerinin melodramatik bir havayla ibret olsun diye sık sık işlen[diğini]” ve bu filmlerde iyi kalplilerin sonunda öldüğünü, kötülerin de orospu olduğunu söylüyor (74).

Romanın sonunda Füsün’un, tıpkı bir araba kazasında ölen ve sosyetenin varlıklı iş adamlarıyla tutkulu aşklar yaşadığı için bir-

çok kadın tarafından gizlice kıskanılan, bu sonun da artık yaşlanmaya ve güzelliğini kaybetmeye başladığı için bir kurtuluş olduğu düşünülen Belkıs karakteri gibi ve aynı zamanda romanda sözünü geçen, aşk ve evlilik uğruna oyunculuk kariyerini bıraktığı bilinen Grace Kelly gibi bir araba kazasında ölmesi, roman gerçekliği ve içinde yer alan melodramlar ile başka melodramatik gerçeklerin nasıl iç içe geçtiğini gösteriyor.

Ancak Kılıçbay ve Onaran İncirlioğlu'nun belirttiği gibi melodramın sonunda kadın ve erkeğin evlenmesi de mümkün. Bunun da genellikle fakir olanın sınıfsal olarak yukarı çıkması ve eğlence düşkünü, duyarsız üst sınıf mensubunun da değişim geçirip erdemlenmesi, yani belirlenen kalıplar içinde iyinin kazanması ile gerçekleşmesi, sadece Nurcihan ve Mehmet örneğinde görülmüyor: Füsun'un güzellik yarışmasından arkadaşı Ceyda'nın da bir röportajda en büyük hayaliniz nedir sorusuna "hayalimdeki erkekle evlenmek" diye "beklenen" cevabı verip, daha sonra da kendisine modellik yapmasını ve reklamlara çıkmasını yasaklayan varlıklı bir ailenin oğluya evlenerek çocuk sahibi olması da yine melodramatik yapı ile örtüşüyor. Roman gerçekliğinde, iyi fakat bekâretini gayrimeşru şekilde kaybetmiş kadının acı sonuna ilişkin önemli örneklerden biri de Kemal'in babasının, nişandan kısa zaman önce baş başa yedikleri yemekte anlattığı yıllar önceki gizli aşkı. Babası şirketinde çalışan bu kızı ilk gördüğünde saf ve masum güzelliğinden etkilendiğini, yaş farkına rağmen ilişkilerinin "ciddi ve duygusal" bir şeye dönüştüğünü, kızın kendisinin zorlamasıyla işi bıraktığını ve ona aldığı bir apartman dairesinde "bir gün evleneceğiz" hayaliyle yaşamaya başladığını anlatıyor (104). "Çok iyi kalpli, çok şefkatli, çok zeki, çok özel" diye tanımladığı bu kadınla evlenmeyi çok düşündüğünü, ancak karısı ve çocuklarını bırakmadığını söylüyor ve ekliyor: "Yanlış anlama evladım, siz mutlu olun diye ben kendimi feda ettim filan demiyorum. Aslında tabii ki, benden çok evlenmeyi isteyen oydu. Ben onu yıllarca oyaladım. Ondan ayrı bir hayat düşünmüyor, onu görmeyince çok acı çekiyordum" (104). Babanın bu sözlerinde melodramatik

yapıda kadınlara ait olan fedakârlık özelliğini üzerine almadığı dikkat çekiyor. Sevgilisinin sonunda başkasıyla evleneceğini söyleyip kendisini terk ettiğini, ancak ilk kez kendisiyle birlikte olduğundan başkasını istemeyeceği için blöf yaptığını düşündüğünü, bir başkasıyla evlendiğini işittiğinde de kendisine acı vermek için bu haberi yaydığı kanısına vardığını, nihayet annesini aradığında sevgilisinin kanserden öldüğünü, kimse ile de evlenmediğini öğrendiğini anlatıyor (105-6). Onu kaybettiği için olduğu kadar ona hak ettiği kadar iyi davranamadığı için de hâlâ acı çektiğini söyleyip, Kemal'e bir kadına iş iştan geçmeden iyi davranmayı bilmesini öğütüyor. Bu arada cebinden eski sevgilisine alıp da verememiş olduğu, yıllarca eşinden sakladığı inci küpeleri çıkarıp öğüdünü de hatırlayarak Sibel'e vermesini öneriyor. Kemal Sibel'in onun gizli sevgilisi değil de karısı olacağını hatırlattığında da Sibel'e küpelerin hikâyesini anlatmazsa problem olmayacağını söylüyor (107). Yani Mümtaz Kemal'in daha evlenmeden bile Sibel'e yalan söylemesinde bir mahsur görmüyor. Bu da tüm sosyal ilişkilerde merkezi konumda bulunan evlilik ve aile kurumunun temellerini sorguluyor Kemal'e ve okura. Aynı zamanda, Berrin'in evliliğin mutluymuş gibi yapma üzerine kurulu olduğunu ifade eden sözlerini hatırlatıyor. Mümtaz'ın, çok acı çektiğini, acısını herkesten, özellikle de karısından gizlemeye çalıştığını, Vecihe'nin de tabii diğer metresler gibi bunu da hissetmiş, hatta "ciddi" bir şey olduğunu anlamış olduğunu ve sesini çıkarmadığını söylerken, "bir otelde aile taklidi yapar gibi yaşıyorduk" (105) demesi de ailenin korunmasının gerçeklerin üzerini örtmek ya da görmezden gelmekten, bir başka deyişle başarılı bir performanstan geçtiğini gösteriyor. Vecihe'nin yıllar sonra Kemal'i Füsün ile evlenmemeye ikna etmeye çalışırken "Bak, rahmetli baban da kızı yaşında zavallı bir kadına heves etti, ona kapıldı... Hatta ona evler almış. Ama her şeyi gizli saklı tuttu, senin gibi kendini rezil etmedi. En yakın arkadaşı bile bilmezdi" (498) demesi de bunu kanıtlıyor. Vecihe, yıllar önce Kemal'e Merhamet Apartmanı'nın anahatarını verirken onda da babasının zayıflığının olabileceğini düşü-

nüp onu uyardığını da hatırlatıyor ve Füsun'u kastederek "o kızla" mutlu olamayacağını, olabilseydi şimdiye kadar olmuş olacağını söylüyor (499). Vecihe'nin erkeklerin uygun olan her kadına tutulup bir de bunu aşk sandıkları konusundaki görüşü de burada tekrarlanıyor. Kadınlara açlıkla bakan erkeklerin genellikle taşralı ya da alt sınıftan erkekler olduğu Kemal'in arkadaş çevresinde özellikle vurgulanmasına rağmen bu stereotipin bir yanılsama olduğu, Kemal'in ve çevresinin de babalarından kalan erkeklik performanslarını sürdürmeye meyilli oldukları görünüyor. Kemal bunu "Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler" bölümünde açıkça itiraf ediyor zaten:

[Ş]ehrin genç erkekleri arasında evlenmeden önce erkeklerle keyfi için yatan sayısız genç kadın olduğu inancı da şaşılacak kadar yaygındı ... zengin semtlerde yaşayan Batılılaşmış modern genç erkekler de, özellikle cinsel açlık buhranları çekerken, bu şehir efsanesine kendilerini kaptırırlardı. Evlenmeden önce, "tıpkı Avrupa'daki kadınlar gibi" sırf zevki için erkeklerle sevişebilen bu kadınların hikâyemizin geçtiği Nişantaşı gibi yerlerde yaşadıkları, başlarını örtmeyip mini etek giydikleri de herkes tarafından kabul edilmiş gözüken bir efsaneydi. (75)

Romanın başlarında Sibel'le gayet mutlu bir cinsel hayatı olduğundan söz eden Kemal'in Füsun'la Şanzelize Butik'te ilk karşılaştığında dikkatinin eteğinin kısılalığına, teninin rengine ve bedeninin güzelliğine yöneldiğine ve onu arzuladığına şahit oluyoruz. İlerleyen zamanlarda Füsun'un tutkuyla ve sahicilikle sevişmesinin, kendini yaptığı şeye bütünüyle verebilme yeteneğinin, pek az kadında rastladığı bir şey ve içinde gittikçe büyüyen bir kıskançlık nedeni olduğunu itiraf ediyor (79). Geceleri Füsun'ların evinin pencerelerine bakarken bir kez "sonuna kadar" gittiğine göre farklı sosyal kesimlerden çok sayıdaki hayranından biri ile beraber olabileceğinden şüpheleniyor. Tüm bunlar, cinselliğin güvensizlikle, mutluluğun mutsuzlukla karıştığı nahoş antropolojik gerçekleri yansıtıyor. Tutkusunun ciddi boyutlara varmaması için sırrını yakın arkadaşlarına "alaycılıkla" açmayı düşünmesine rağmen, onların zaten Sibel'i çok beğendikleri için Kemal'in çok ta-

lihli olduğunu düşündüklerini hissettiğinden, bir de çekici bulduklarını bildiği Füsun'la yaşadıklarını kıskanmadan dinleyip ona yardım edebileceklerini sanmadığı için vazgeçiyor ve şöyle düşünüyor: "Üstelik konuyu açar açmaz duyduklarımın şiddetini gizleyemeyeceğimi seziyordum. Zaten bir süre sonra alaycılığı bırakıp Füsun'un içtenlik ve sahiciliğine yakışır bir dürüstlikle konuşmak isteyecek, arkadaşlarım da Füsun'a fena halde abayı yakmış olduğumu anlayacaklardı" (79). Benzer sebeplerle Füsun'a Merhamet Apartmanı'nda ona üniversite giriş sınavı için matematik çalıştırdığından da söz etmemesini, "Çok güzelsin. Sevgili olduğumuzu anlarlar hemen," diyerek rica ediyor (99).

Kemal'in kadınların da içselleştirdiği doğallaştırılmış erkeklik pratiklerini nasıl sürdürdüğüne ilişkin en çarpıcı örnek ise kuşkusuz nişanda hem Sibel hem de konuklar arasındaki Füsun ile ilgili hissettikleri. Kemal'in duygularının babasının kendisiyle olan özel görüşmesinde ifade ettiklerine olan paralelliği de toplumsal cinsiyet ve erkeklik rollerinin sürekliliğine dikkat çekiyor. Zaten arada bir bu kadar yoğunlukla ve içtenlikle sevişirken Füsun'un nişandan sonra da onu bırakamayacağı mantığını yürüten Kemal, nişanda Füsun'un öfkeli kırık bakışlarından ilişkilerini bitiremeyeceğini, annesinin bile bazı beklentilerle şimdiden buna razı olduğu sonucunu çıkarttığı ânın nişanındaki en mutlu an olduğunu ve mutluluklarının asıl kaynağı gizli sevgilileri olan, ama karıları ve aileleri sayesinde mutluymuşlar gibi davranan erkekler gibi yapmaya başladığını, Sibel sayesinde mutluymuş gibi davrandığını kısa bir an açıkça hissettiğini itiraf ediyor (138).

Büyük dikkat ve ihtimamla davranır ve onu ne kadar çok sevdiğimi ona hissettirebilirsem, hayatım boyunca Füsun'un benden kopamayacağını anlamıştım. Allah'ın, bazı özel kullarına, babamlara, amcamlara ancak elli yaşlarında ve büyük eziyetlerden sonra birazcık bağışladığı ahlak dışı erkek mutluluğunu; yani bir yandan eğitimi, kültürü uygun, akli başında ve güzel bir kadınla mutlu bir aile hayatını bütün zevkleriyle paylaşıırken, diğer yandan güzel, çekici ve vahşi bir kızla gizli ve derin bir aşk ilişkisini yaşayabilme talihini, bana daha otuz yaşındayken

ve çok da bir acı çekmeden neredeyse karşılıksız olarak bağışladığı anlamına geliyordu bu. (133)

Kaja Silverman, kendine olan aşk kadar sarhoş edici bir şey yoktur, genellikle uzaktan taptığımız ideal resmimizle hayali biçimde örtüştüğümüz nadir anlarda nefes kesici bir coşku duyarız, der ve herhangi bir objeye yönelik en yoğun aşkın bile bu narsisist kendinden geçme yanında soluk kaldığını, ancak bu tarz bir aşkın, adını aldığı mitte de olduğu gibi, bir parçalanma haliyle birlikte gerçekleştiğini ve bir hülya olduğunu belirtir (1996: 39). Kemal'in bu coşkulu ruh hali, Füsün'un biz ne olacağız sorusuna cevap alamaması, üstelik nişanda yapılan dedikodu ve şakalardan Sibel'le hâlâ seviştiğini, yani Kemal'in ona yalan söylediğini düşünmesi sonucu, ne söz verdiği gibi ertesi gün ne de daha sonra Merhamet Apartmanı'na gitmeyip ortadan yok olmasıyla bir melankoliye dönüşür. Bir yandan Füsün'un yokluğunda acı çekerken, bir yandan da Sibel'i kaybetmemek için elinden geldiğince uğraşır Kemal. Belli ki Füsün da, ilişkilerinin başında, farklı yerlerde farklı ortamlarda tacizine veya ısrarlı bakışlarına maruz kaldığı öteki erkeklere benzemediğini söylediği Kemal'i de artık öteki erkekler gibi düşünmeye başlamıştır. Sibel'i çeşitli taktiklerle oyalarken ya da oyaladığını zannederken de, Füsün'a ulaşmak için arkadaşı Ceyda aracılığıyla mektuplar gönderirken de çeşitli oyun ve yalanlara başvuran veya başvurmayı düşünen Kemal'in stratejileri her iki kadının da taşıdığına emin olduğu evlenme arzusuna cevap verir niteliktedir. Sibel'i kaybettikten sonra da bütün hayallerini Füsün'la evlenmek ve çocuk sahibi olmak üzerine kurar. Ceyda'ya, Füsün ile kendisinin evlenir evlenmez bir çocuk yapacaklarını ve bu sıkıntılı günleri de bir aşk hatırası olarak hatırlayacaklarını söylerken, bebeğine gururla bakan Ceyda'nın "Ama hayat hiç istediğimiz gibi olmuyor," demesi, Berrin'in "evli, mutlu, çocuklu" insan resminin, mutsuzsa bile mutluymuş gibi yapan insan resmi ile kesiştiği iddiasının yeni bir örneği olarak karşımıza çıkıyor. En sonunda Füsün'dan cevap gelince, ailesiyle taşınmış oldukları Çukurcuma'daki eve giderken, hem ilişkilerinin başlarında kendisine

aşkını açıkça ve samimiyetle itiraf ettiği için kaybettiğini düşündüğü Füsun'un bu kez kazandığına inanır, hem de "Sonunda Füsun ile evlenmek, onu kendime geri dönüşsüz şekilde bağlamak istiyorsam aşırı heyecan göstermemem lazım" diye düşünür. Ancak, babasının sevgilisinin aksine, Füsun evlenmiştir ve Kemal "halk dilinde 'gerçeği kabullenmek' denen şeyi" yapmakta zorlanır. Sekiz yıl boyunca onun kocasından ayrılıp kendisiyle evleneceğini umut ederek yaşar. Füsun'un oyunculuk hayallerini gerçekleştirmek için Limon Film'i kurar ve kocası Feridun'la birlikte onun oynayacağı bir "sanat filmi" için çalışır. Bu filmin bir türlü gerçekleşmemesinin nedeninin, Kemal'in Füsun'u bu kez de sanata kaybetme korkusu ve zaten peşinde olan ve ünlü bir yıldız olursa sayısı daha da artacak erkeklerden kıskanması olduğunu hem okur hem de Füsun bir zaman sonra anlar. Bu süreç içinde Kemal filmlerinin gala gecesinde Füsun'un herkesten çok kendisine teşekkür edeceğini de hayal eder: "Sanat filminin zengin yapımcısı olarak ben sahneye çıktığımda, etraftaki dedikodulardan haberdar olanlar, genç yıldızın, bu filmin çekimi sırasında prodüktöre âşık olup kocasından ayrıldığını fısıldayacaklar" (280). Bu, sadece Türk filmlerinde sıkça rastlanan, baş roldeki kadın karakterin elinden tutup onu yıldız yapan zengin erkek karakter ile örtüşmekle kalmıyor, Sibel'le birlikte olduğu zamanlardaki medyatik yaşamını hatırlattığı için, Kemal'in aslında varlıklı iş adamı kimliğinden çıkamadığını gösteriyor. Bu kimlik bilinci, kendisini süreç içinde zaman zaman sömürülen zengin akraba konumunda gören Kemal'in Füsun ile ailesine küsmesine, aynı zamanda "diplomatik küskünlük" dediği küsme rolü yapmasına neden oluyor ve şöyle itiraf ediyor:

Hayatın, insanlığın çoğunluğu için, içtenlikle yaşanması gereken bir mutluluk değil, baskılar ve cezalarla ve inanılması gereken yalanlarla yapılmış dar bir alanda, sürekli bir rol yapma hali olduğunu, ilk bu sıralarda sezmeye başlamış olmalıyım. Oysa gittiğimiz bütün Türk filmleri bu "yalan dünya"dan çıkışın "hakikilik" ile mümkün olduğunu söylüyordu. (304)

Kemal'in bahsettiği yalan dünyanın ikileştirici, hiyerarşik ve bas-kılayıcı kurallarının kemikleşmiş olduğu, gerçekmiş gibi yaşanan hayatı kurguladığı, Kemal'in, Füsün'un, Sibel'in ve diğer tüm ka-rakterlerin sosyal, kültürel ve cinsel kimliğinin bu nahoş antropo-lojik gerçeklerin içine yerleştiği artık açıkça ortadadır. Öyle ki, ilerleyen günlerde Kemal, Füsün'la en sonunda bir gün evlenebil-mek için Çukurcuma'daki eve gidebilmesinin, Füsün'un annesi, babası, kocası, hatta komşularının her şeyi bilmelerine veya tah-min etmelerine rağmen bilmiyormuş gibi yapabilmelerinin nede-ninin Füsün'un Feridun'la evliliği olduğunu anlıyor: "Füsün'a sı-rılsıklam âşık olduğum anlaşılsa bile, hepimiz böyle bir aşkın ola-mayacağını kesinlikle biliyormuş 'gibi yapmak'la yükümlüydük ... Füsün'u hassas yasaklar ve törelere rağmen değil, onlar saye-sinde bu kadar çok görebildiğimi anlardım" (345).

Gerçekliğin özellikle evlilik içi kurumsallaşmış erkeklik ve kadınlık performanslarından örüldüğünü gösteren bu durum, Ke-mal'in hakikilik dediği şeye geçiş yapamayacağını da ima ediyor. Füsün'a, onu babası, kocası ve annesi ile birlikte çapkın sinema-cıların "tuzaklarından" korumak adına, film tekliflerini değerlen-dirme fırsatı vermemesi, ısrarla ev hayatına ve evliliğe yönlendir-mesi de Türk filmlerindeki veya medyadaki hakikat kurgusuna göre yaşamayı gerek bilinçli gerek bilinçsizce tercih ettiğini gös-teriyor. Kemal'in Füsün'a kızdığı veya onu kıskandığı zamanlarda kendisini iş hayatına vererek teselli arama eğilimi de Connell'in iş hayatının pratikleriyle doğrudan ilişkilendirdiği başarılı erkek-lik performansını sürdürme eğilimine işaret ediyor. Sadece Fü-sün'un değil Feridun'un üzerindeki ekonomik gücünü kullanışı da Kemal için hegemonik erkeklik konumunun neredeyse vazgeçil-mez olduğunu hissettiriyor. Hilal Onur ve Berrin Koyuncu, burju-va erkek yapılanmasının kendi içinde hiyerarşik olarak kuruldu-ğunu, sosyal dışlanma ve içerilmeyi hedeflediğini, sadece kadın-ları dışlamanın ötesinde, erkekler arası hiyerarşiler ve aşağılama-lar temelinde geliştiğini belirtiyorlar (2004: 34-35). Ayrıca, "er-keklerin toplumsal cinsiyet pratiklerinin incelenmesinin yanı sıra,

toplumsal cinsiyet düzeninin erkekliği nasıl tanımladığı, güçlendirdiği ve aynı zamanda kısıtladığı”nın analiz edilmesinin önemi- ne dikkat çekerek, toplumsal cinsiyetin kadını ya da erkeği dışla- yan kategoriler olarak değil, bir ilişkisellik ve karşılıklı belirleme çerçevesinde ele alınması gerektiğini vurguluyorlar (31).

Roman bu gerekliliğe işaret ederken, Kemal, iktidarın, gücün ve ayrıcalığın tadını almış bir karakter olarak, güzelliği kadar ha- kikiliği ve “modern”liğinden de etkilendiği Füsun’un hayallerini gerçekleştirmesine engel oluyor. Yeşilçam’ın zorluklarını azimle aşarak küçük ve büyük rolleri kapıp, tıpkı filmlerde olduğu gibi ünlü bir yıldız olan ve bu sayede üst sınıfça tasvip edilmeyecek geçmişinin dahi görmezden gelinmesini sağlayan Papatya karak- teri ise bunun mümkün olabileceğini gösteriyor. Füsun, Kemal’e Papatya’yı kıskanmadığını, hatta takdir ettiğini, kendisinin onun yaptıklarını başaramadığını söylüyor. Hikâyenin sonlarına doğru, filmleri ve hayatını kurgulayan erkeklik ideolojisinin temsilcisi olmaktan öteye geçemeyen Kemal ile gittikçe daha çok yüzleşen Füsun, filmlerdeki rollerin yaşadıkları hayatta parodisini gerçek- leştirerek Kemal’i de kendisiyle yüzleşmeye zorluyor. Kemal’le ilişkisinin gittikçe Sibel’le Kemal’in ilişkisine benzeyeceğinin, onunla evlenmenin de zaten gölgelenmiş aşklarının mutluluk per- formansına dönüşeceğini farkında olan Füsun, içinde yaşadıkları melodramı birlikte bindikleri arabayı hızla ağaca sürerek bitiriyor. Böylece Füsun elinde kalan tek direniş yöntemini kullanarak ironik bir biçimde yine toplumun kendisi gibi kadınlara filmlerde ve gerçekte biçtiği sonu gerçekleştirip ölürken, Kemal şans eseri kur- tularak hayatta kalıyor, dünyanın çeşitli kentlerinde sayısız müze gezerek Füsun’un eşyalarından veya ona Füsun’u anımsatan eşya- lardan oluşturacağı müzeyi tasarlamaya girişiyor.

Kemal’in ikilemlerini ve itiraflarını okura aktaran yazarın, Ke- mal’in deyişiyle “hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde seven, işine bağlı” (565) Orhan Pamuk karakteri olduğu göz önüne alındığın- da, Kemal’in yaşadığı topluma bir antropoloğun mesafesinden ba- kabilme iddiası ile itiraf ettiği duygu ve davranışlarının çelişisini

Kemal'le aynı sosyal çevreyi paylaşan Orhan Pamuk'un rahatça anlayıp anlatabileceği bellidir. Gerçek yazar Orhan Pamuk'un da, karakter Orhan Pamuk'la örtüşüp örtüşmediği tartışmasından bağımsız olarak, yansıttığı topluma bir yazarın antropolojik bakış açısıyla yaklaştığını, bu durumun Kemal'in müzesini Çukurcuma' da hayata geçirmesiyle belirginleştiğini söylemek ve gerek romanın gerek müzenin, romandaki antropolojik bakış açısının sorgulattığı kavram ve kalıpları yazarın kendisinin de anlatıcısı Kemal gibi henüz aşamamış olduğunun bir itirafı olarak görmek mümkündür.

Çok Derin, Fazla Sathi: 47'liler

Tülin Ural

HEM ARTIK MİTLEŞMİŞ bir kuşağın, 68'lilerin zihniyetlerini şekillendiren hammaddeyi biraz daha anlamayı umarak,¹ ama hem de 68'li zihinlerde dahi kadınlık ve erkeklığe dair nelerin değişmeden kaldığına dikkat göstererek, yaklaşık olarak 1947-51 arası doğanların neler yazdığına ve okuduğuna bakmayı amaçlıyor bu yazı.² Bu bağlamda bugün “12 Mart Edebiyatı” adıyla anılan 1970'lerin edebiyatını, Füzûzan'ın *47'liler* (1974) romanı etrafında tartışacağız. Daha da özelde, romanın imkânsız aşkları üzerinden, kadınlar ve erkekler üzerine, ilişkiler ve ahlak denilen muamma üzerine nasıl bir söz ürettiğine odaklanacağız. Bu yolculukta, şu

1. Bu umut, kuşkusuz ki özelde edebiyatın, genelde kurgusal metinlerin dönüştürücü gücüne, insanın kendini bir özne olarak kurabilmesindeki etkisine duyulan güçlü inançtan kaynaklanıyor. Benim de paylaştığım bu inancı destekleyen izlenimlerimden birini de burada paylaşmalıyım. *47'liler*'i okurken, annemin kadın arkadaşlarından birini –ki üzerimdeki etkisi büyüktü Nurvet Teyze'nin– çok daha iyi anladığımı fark ettim: Kitabın geçtiği dönemin koşullarının da etkisiyle şekillenen ve bana biraz tuhaf gelen tutuk beden dili, sert konuşması Emine'yi öyle andırıyordu ki. Genç kızlığını kimi kez aydınlatan kimi kez de ağır bir sorumluluk yükleyerek gölgeleyen nasihatleri de bu kitapta anlatılan evrenlerden birinin neredeyse cisimleşmiş hali idi.

2. Dolayısıyla annemin okuduklarına bakmak gibi bir arzuyu da içeriyor bu inceleme. Sorunsallarımız her zaman bulgularımızın hem sınırlarını hem içeriğini belirlediğine göre, bunlar şekillenirken (hemen her zaman olduğu gibi) geride otobiyografik dertlerin olduğunu dikkate almalı okur.

sorular hep geri planda duracak: Neyi biliyor, neyi bilemiyor, neyi bilmezlikten geliyordu Füzüzan? Bu bilemeyişleri bir gaflet uykusundan mıydı? Bir rüyadan, bir ihmalden mi kaynaklanıyordu? Onun bilemeyişleri (ve çok fazla bilişleri), nasıl bir kolektif bilinç tarafından şekillendiriliyordu?

“Vuslatın Başka Âaaleeeem”

12 Mart Romanı, bir karşılaşmalar manzumesidir aynı zamanda: On yıl önce asla bir araya gelemeyecek farklı sınıflardan, farklı kökenlerden gençler, hem Türkiye'nin değişen koşulları, buna bağlı olarak sosyal refah devletiyle beraber üniversitelerin alt sınıftan gençlere de açılması, ama hem de müellifi oldukları devrimci hareket sayesinde karşılaşabilmektedirler artık. 47'liler'de de 1960'ların sonunda üniversitede karşılaşan kent kökenli gençlerle taşralı gençlerin hikâyelerini, geçmişlerini, o yıllardaki fikirlerini ve yaşamlarını, nasıl bir kıyıma uğradıklarını okuruz. Bu bağlamda 47'liler'in en temel derdi, hiç edilmiş, harcanmış koca bir kuşağın, sadece “etkisiz ele geçirilen birkaç terörist” olmadığını, birer hikâyesi olan kanlı canlı insanlar olduğunu anlatmak.

Bu yan öykülere rağmen, romanın belkemiği iki Kemalist öğretmen, Nüveyre ve Selahattin Kozlu çiftinin ortanca çocukları Emine'nin hikâyesi etrafında kuruluyor: Romanın anlatıcısı da olan Emine, işkence günlerinin ardından serbest kaldığında, geriye dönüp kırık dökük hatıralarını toparlayarak, bütünlüğünü yeniden kurmaya çalışıyor. Roman, işte bu hatırlama çabasının ürünü. Ruhu ve bedeni paramparça edilmiş, bu yüzden bir türlü huzurlu bir uykuya geçemeyen genç bir kadının ağzından dökülen bu hikâyedeki tüm sayıklamalar, azıcık da Türkiye tarihinin yalpalamalarıyla koşut esasen.

İşte bu sayıklamaları da Türkiye'nin paramparça tarihini de birleştiren asıl hikâye imkânsız aşk³ (Özbek 1998: 172-75). 47'li-

ler'de Seçil ile Erteğün Üsteğmen etrafında kurulan melodramatik kavuşamamadan 68 kuşağının zengin, seçkin, kent kökenli kızlarıyla taşralı, yoksul delikanlıları arasındaki umut dolu aşklara doğru uzanan bir silsile içinde işleniyor imkânsız aşk.

Muazzam güzelliğiyle Seçil ve göz kamaştırıcı yakışıklılığı ile Erteğün Üsteğmen'in hikâyesi romandaki aşkların en imkânsızı. Seçil'in neredeyse bir aşırılıkla malul güzelliği Türkân Şoray'ın kine denk büyüye sahip (Türker 1999'dan akt. Abisel ve diğ. 2005: 14). Ama Türkân Şoray'ın dişiliğinden iz taşıyor, daha çok melexi bir güzellik onunkisi. Kitabın tüm kadınları tereddütsüz kategoriler etrafında bölünmüşken, aşırı dişilik de Seçil'in çocuklarının İsviçreli mürebbiyesi Birgitta'ya düşüyor: Sonuçta kocası, güzelliği neredeyse ruhani bir büyüye sahip Seçil'i kanlı canlı dişiliği ile göze çarpan Brigitta ile aldatacak. Seçil'i darmaduman eden, kurduğu zor dengeyi sarsan ve hayatının yalanı ile yüzleş-tiren, intihara dek sürükleyen bu kadının, yabancı ve sarışın oluşu da dikkate değer bir detay.⁴

Güzellik ve yakışıklılık vurgusuyla melodramatik boyutunu bir kez daha katmerlendiren bu aşkı imkânsızlaştıran sınıf farkı değil; her iki âşğın da mensubu olduğu sınıfa özgü (ama bilhassa kadınların başına bela olan) burjuva ahlakçılığı, bu ahlaktaki iki-yüzlülük ve hesapçılık⁵: Erteğün Üsteğmen'in gencecik Seçil'e

Kuzey'den Güney'e tüm zamanların ve coğrafyaların ortak bir teması. Ama bu temanın hangi çiftler etrafında ve nasıl anlatıldığı; nasıl sonuçlandığı ve hangi duygulara yatırım yaptığı dönemden döneme ve toplumdan topluma değişiyor. Türkiye'de modern anlatının merkezinde dururken, aslında modernite karşısındaki tutumlarımızı, umutlarımızı ve çaresizliğimizi seslendiriyor. Meral Özbek de, büyük çıkışını yine 1968'de yapan Orhan Gencebay arabeskinin modernleşme karşısında gelenekten de beslenen mecazi bir yanıt olduğunu; onun şarkılarında işlenen aynı imkânsız aşk temasının, modernleşmenin getirdiği yersizyurtsuzlaşma sonucu oluşan anlam sorununa karşı bir reaksiyon olarak ele alınabileceğini belirtir.

4. Çarpıcı aldatma sahnesi için bkz. Füzuzan 1996: 239-40. Yazıdaki tüm 47'liler alıntıları bu baskıdan yapılacaktır.

5. Sınıf farkı bir başka merkezi çiftte daha karşımıza çıkar: Memur kızı Seçil ile varlıklı, kültürlü, yakışıklı kocası Sonar. Fakat burada bir imkânsızlık varsa da aşk yoktur; daha doğrusu, imkânsızlık, aşk olasılığının yokluğundan kaynaklanır.

sahip olması, tutkulu aşklarının tüm sahiciliğine rağmen, mutsuz bir evlilik içinde kapana kısılmış olmasından ötürü imkânsız. İşte tam da bu yönüyle onların aşkı, gene sınıf farkına değil de ahlakın sıkı dokunmuş eleğine takılan bir başka melodramatik aşka, zamanın ruhunu gösterircesine tam da 47'liler'in konu aldığı 1968'de vizyona giren *Vesikalı Yarım*'in, bu kez alt sınıftan gelen vesikalı Sabiha'sıyla evli Halil'inin aşkına benziyor. Tam da *Vesikalı Yarım*'de işlenen temel bir açmazı, âşık olan kadında cisimleşen arzusun da ailede cisimleşen tamlığın da kökensel imkânsızlığını gösteriveren bir aşk Seçil'le Ertegün'ünki⁶: Müthiş bir kırgınlıkla ve biz okurlara baştan malum olan şu bilgiyle bitiyor 47'liler'in en dokunaklı aşk hikâyesi: Ertegün Üsteğmen de Seçil de bir daha asla mutlu olamayacaklar (Abisel ve diğ. 2005: 26 ve 38).

Ertuğrul Üsteğmen'in kırgınlığı, ancak kitabın finalinde açığa çıkan dehşet verici bir sonuçla noktalanıyor: Seçil'in 47'li kardeşi Emine'nin işkencesini kan dondurucu bir kibarlık ve soğukkanlılıkla yöneten, Seçil'le kavuşamamanın öcünü tüm dünyadan alacağını daha baştan ilan etmiş olan Ertegün Üsteğmen. Öyle bir kırılmak ki onunkisi, Emine'nin adını duyup kimliğini öğrendikten sonra dahi işkenceyi bırakmıyor, aksine yoğunlaştırıyor. Tam da bu lanetli yolculuğu ile Ertegün Üsteğmen anlatının en karanlık kuytusuna yerleşiveriyor. Erzurum'da Seçil'le ayrılışlarını mühürleyen gün, bambaşka, bir Dostoyevski karanlığına dek inebilen, neredeyse sersemletici ruh derinliğini, onunkisine denk bir sarhoşlukla okuduğumuz bu erkeğin şimdi bir canavara dönüşmesi kitabın en çarpıcı enigması esasen. Kalbi kırık erkeklerin neler yapabileceğine, nereye dek gidebileceklerine dair uğursuz bir keha-

6. *Vesikalı Yarım* için sorun şuydu: Başta eksik olan arzu, kavuşulduğu an bir fazlalığa dönüşmek zorundaydı; dışarı atıldığında da evliliğin, düzenin eksikliği olarak kendini yeniden duyuruyordu. Elbette Seçil ve Ertegün Üsteğmen aşkında böyle işlemiyor mekanizma, çünkü kavuşamıyorlar. Fakat tüm imkânsız aşkların nihai sonucu, mutluluğun imkânsızlığı, bu aşkın da makûs talihini oluşturuyor. Ama burada asıl nokta, bu imkânsızlığın kaderin bir oyunu olması değil, aşkın içinde hep içten içe çalışması.

net gibi, kitabın ortasında biten habis bir ur gibi duruyor Erteğün Üsteğmen karakteri. Erteğün Üsteğmen'in bu kopkoyu karanlığı, pekâlâ derin bir yüzleşmeye açılacak kalp kırıklığının, cinsiyet rollerinin batağında bir erkek için elbette bir zayıflık olarak algılandığından, elbette erkeklığe yapışıp kalan kadir-i mutluluk fantezisiyle uyuşmadığından nasıl bir güç gösterisine, nasıl görkemli bir intikam jestine dönüşebildiğini gösteriyor. Ancak Erteğün Üsteğmen'de bundan da fazlası var. O hem de şahsi bir kavuşamamanın, toplumsal cinsiyet batağının cerahatli güzergâhlarından geçerek siyasi sonuçlara dek varabileceğini sergiliyor ve bunu yaparken, özel ve kamusal arasındaki sınıksız bağı açığa çıkarıyor.

Oysa özel ve kamusal olan tüm kitap boyunca ayrılmış: Dilde, tiplerde, hikâyelerde açılmış koskoca bir yarık duruyor kamusal ile özel arasında. Kitabın asıl yekûnunu tutan (fakat yükünü taşıyamayan) politik kısımlar bir tarafta birikiyor:⁷ Bitmek bilmeyen "halkımız" güzellikleri; sosyalist öğrencilerin anlatıldığı ve onların "kitap gibi" konuştuğu hemen tüm pasajlar; Kemalizme ve onun etrafındaki burjuvaların eleştirisine girilen, burjuvazinin sahteliğine, sathiliğine, basmakalıplığına, hesapçılığına, istifçiliğine, kaypaklığına yüklenen, burjuva ailenin namus anlayışındaki ikiyüzlülüğün yüze vurulduğu tüm satırlar⁸ (Bir örnek olarak, Füzûzan 1996: 387). Yazarın biz okurlara bolca nutuk çektiği

7. Demek ki bu coğrafyada üretilen modern edebiyatın ta başından, ta Tanzimat'tan bu yana karşımıza çıkan, erken cumhuriyet döneminden de bakiye bir dertten mustarıptır *47'liler*: Çok fazla bilmek hali, bilmiş bilmiş anlatma telaşı, bkz. Parla 1996. Ama bir yandan da bir yazarlık hüneri oralarda bir yerlerde işlemeye devam eder ve bu heves ister istemez, öğretici ve uzun nutuklara düşkün tiplerin değil de mütereddit, derinlikli ve dönüşen kahramanların, durumların, hikâyelerin peşinde koşar.

8. Burjuvazi eleştirisi defalarca tekrarlanan, bilhassa kitabın annesi Nüveyre Öğretmen ve çocukları arasındaki ilişki etrafında açığa çıkan bir tema. Ama en vazih görünümünden birine, anneannenin cenazesi ile ilgili pasajda kavuşuyor. Bu tema Kemalist halkçılığın karşısına sosyalist masumiyetin konduğu bölümlerle beraber, bu metin içinde de karşımıza çıkan sıkı Kemalizm eleştirisi ile iç içe geçmiş.

bu kısımlar bir de sanat üzerine öğretici bölümlerle perçinlenmekte. Nasıl ki Tanzimat yazarı, yazmaktan bilhassa bir erkek olarak utanmaktaysa, Füzûzan da bir sosyalist olarak, yazıyor oluşunu, bir burjuva sanatı olan romana başvurmasını Haydar'ın burjuva sanatları üzerine "hoşgörülü" sözleriyle ve halk sanatı üzerine, adeta yazma günahını affettirmek istercesine övücü pasajlarıyla telafi etmeye çalışıyor.

Tüm bu pasajlara karşı, bir de dilin şarıl şarıl aktığı, ışıldadığı, bu ışıltının derinliğin loşluğu ile dengelendiği eşsiz pasajları da var 47'liler'in. Erzurum ve çocukluk günlerinde, bilhassa Kiraz'la kitabın anlatıcısı Emine'nin dostluğunda, okurlar olarak bizi dahi paramparça eden işkence sahnelerinde ve Ertegün Üsteğmen ile Emine'nin ablası Seçil'in aşklarında, Seçil'in bocalamalarında okuyoruz bu parlak dili.

Dili nasıl ki kamusal ile özel arasında bölünmüşse, romanın imkânsız aşkları ve bu aşklar etrafında çizilen kadın ve erkek karakterleri de bu parçalanmadan nasibini alıyor. Melodramatik, güçsüz Seçil'in karşısında gerçekçi ve güçlü, sert kabuğunu göstermekten çekinmeyen Emine duruyor. Emine etrafında da dönem edebiyatının neredeyse arketipik ve ideal devrimci çifti, zengin kız-fakir oğlan ikilisi oluşuyor⁹ (Ural 2015a: 111-12). Aralarındaki sınıf farkını aşma yönünde çok hevesli bu çiftler, melodramın tutku yüklü aşkının yerine gerçekçi ve akılcı sevgiyi koyuyorlar. Ama bir yandan da bu kızların bu taşralı delikanlılara duyduğu aşkın etrafında, halk karşısındaki suçluluk ve hayranlık karışımı yoğun duyguları da cisimleşiyor.¹⁰ Böylelikle şahsi arzularla kamusal ütopyaların sınırı, tutkulu mu akılcı mı olduğu belirsiz, daha

9. Benzer bir çiftte *Yenişehir*'de de rastlıyoruz (Soysal 1973): Olcay ve Ali. Tam da bu aşklar, bu dönemin ve etrafındaki hızlı modernleşmenin nasıl yeni karşılaşmalara, öyleyse yeni imkânlarla yol açtığını gösteriyor.

10. Bu duygu karmaşasının kitaptaki en çarpıcı örneği Cemşit'e duyduğu tutkulu sevgiyi yoğun suçlulukla beraber dile getiren Melek. Öte yandan, Melek'in eylemlerinde de aşırılığa, aşırı bir cesaret ve öfkeye varan radikalizmi, aşkın tutkulu temsiline karşı sevgi fikrinin idealleştirilmesinden ayrışıyor ve bir fazlalık olarak temsil ediliyor, bkz. Füzûzan 1996: 323-25.

doğrusu tutkusu ancak halk güzellemesi ile açığa çıkabilen, sevgi ile aşk arasında yalpalayan bu anlatılarda eriyor: Buradaki duygu artık, sosyalizme bağlılığın ve isyanın bir ikamesi halini alıyor; daha doğrusu sosyalizm, sevgiliye ve onda cisimleşen halka karşı yeni, taze, sağlıklı bir aşk (= sevgi) önermenin kiplerinden biri olarak kodlanıyor. İşte bu nedenle, bu sevgi, örneğin işkenceye maruz kalındığında ya da burjuvazinin kof ahlakına ve onun sahteliğine karşı tam bir sahiciliği temsil ederek, direnişin de kaynağını oluşturuyor.¹¹

İşte buradan itibaren, kentli kız-taşralı oğlan çiftinde cisimleşen sosyalist ideal, halka yönelik hakiki bir bağlılığı, Kemalizmin sahtekârlığına, yani seçkinciliğine karşı samimi ve hesapçılıktan uzak masum halkçılığı temsil ediyor. Sanki o zengin kızlar o yoksul taşralı gençlerle bir araya geldiklerinde Kemalizmin büyük sahtekârlığını alt etmek ve “halka inmek” mümkün olacak. Ama bu “sahtekârlık” ifadesine gene de bir dipnot düşmek gerek, zira bu hepsinin değil, ancak bazı Kemalistlerin düştüğü bir zillet romanda. İclâl Öğretmen (ve onun etrafında sahneye çıkan karakterler) vasıtasıyla bu büyük yalanın farkında olan, bu ikiyüzlü seçkinciliğin dışında kalmak isteyen başka Kemalistler de var. Öyle ki bu seçkincilik Kemalizme özgü ilkesel bir yanıltan değil de çıkarlarına düşkün, yozlaşmış kadrolardan kaynaklanıyor romana göre.¹²

11. İşkencecilerine doğru giderken “Sana Romeo Juliet’ten parçalar okudugumu unutma,” diyecektir Haydar (423). Ancak 47’liler’de taptaze soluğuyla direnişin kaynağı olacak sevişme, Devocioğlu’nun 78’li devrimcileri anlattığı *Kuş Diline Öykünen* romanında, işkence görmüş kadın karakter ve kaçak yaşayan erkek karakter arasındaki ilişkide, beden ve ruhun kırılma ve kırılma gösteren derin bir yaranın iltihabıyla zehirlenmiştir adeta: Devocioğlu 2004 ve Ural 2015b.

12. Kemalizm konusundaki bu karmaşıklık, esasen ona yol açan modernizmin bir sirk aynasında görülebilecek kadar tuhaf şekillere bölünmesinden kaynaklanan başka biçimlerde de karşımıza çıkar roman boyunca: Emine özelde annesini ve genelde Kemalizmi eleştirirken halen sevgili İclâl Öğretmen’in ağzından “Atatürk’ün güzel, onurlu sarışın başı”ndan bahsetmekte, bir yandan taşralı öğrencilere övgüler düzerken bir yandan da Kemalist modernleşmenin Osmanlı mirasını nasıl silip süpürdüğünden yakınıp eski köşklerin, eski musikinin nostal-

Ancak bu örneklerde de bu ilişkilerin erkek karakterleri bir tuhaf. 47'liler'de Haydar kamusal yaşamında, yani devrimci politikada baştan sona kararlı, sert, tereddütsüz bir aşırı erkek ve her zaman akılcı, her zaman sakın bir aşırı entelektüel iken şahsi yaşamında, bununla yüzleşmek istese dahi, bir hayli aksak bir âşık portresi ve bir hayli ikircikli bir cinsel performans sergiliyor: Bir taraftan Emine'ye önceki tüm cinsel deneyiminin köyde hayvanlarla,¹³ kentte fahişelerle sınırlı olduğunu anlatıyor; bir taraftan da Romeo ve Jülyet'ten şiirler okuyor ve değer verdiği bir kadınla sevişmenin o meşhur kararlılığını sarstığını söyleyiveriyor. Tüm bu sarsaklığın gerekçesini ise bir fedakârlıkla, memleket karşısındaki sorumlulukları yüzünden aşktan, dolayısıyla gençliklerinden feragat etmek zorunda kalan bir kuşağın mensubu olmakla açıklıyor (421).¹⁴ En tuhafı da şu ki bir taraftan da Füzûzan, aramızdaki zımnı sözleşme uyarınca biz okurlardan halen, Haydar'ın hakiki bir tip olduğuna ikna olmamızı talep ediyor.

Buna karşılık Emine'nin kadınlığı kararlılık üzerinde kurulu: "Erkek gibi kadın" sözünün kadınları sindirmek için aşağılayıcı bir ifade olarak ortaya atıldığını söylerken, kastının "cinsel sapıklıklar" olmadığını da altını çiziyor (235).¹⁵ Emine'nin "cinsel sapıklıklar, yozlaşmalar, hastalıklar, klinik olaylar" olarak andığı el-

jisine kapılabilmekte. Demek ki romanda karakterler kadar geçmiş de yalpalamakta ve gelecek gibi geçmiş de romanın aynasında tuhaf şekiller almakta.

13. Ve yazarımız halka öyle hayrandır ki herhalde gerçekçilik adına eklenen bu ayrıntıyı (ki *Yürümek*'te [Soysal 1970] aynı ayrıntıyı kullandığı için Soysal tutuklanacak, işinden olacak ve kitabı toplatılacaktır) dahi aklamaya çalışır: Haydar, böylesinin evet çirkin olduğunu, fakat yine de fahişelerle yatmaktan daha iyi olduğunu söyler (275). Gerçi fahişelerle de yatmıştır (417-18).

14. Bu feragat etme hali, Gencebay'ın tutumundan da izler taşıyor: "Arzudan söz eder ama başkalarının haklarını savunan, bu yüzden kendini ister istemez 'akıl' konumuna yükselten herkes gibi o da kendi isteklerini ertelemek zorundadır. *İktidara aday bütün ağabeyler gibi* o da kendi isteklerini ertelemek zorundadır" (Gürbilek 1999: 24, *abç*).

15. Burada böyle bir heteronormativitenin 70'ler Türkiye'sinde, onun politik ortamında anlaşılır olduğu iddia edilebilir. Ancak Türkiye edebiyatı esasen, tek tük duyulan seslerin ötesine gidemese de heteronormativiteden ibaret değildir:

bette tüm renkleri ile homoseksüel aşk. Öyle ise o da halen bedenleri sınıflandıran, sınırlayan heteronormativite içinden konuşmakta; demek ki burjuva ahlakına yönelik nefretinin sınırları ve bu sınırlar içinde bir biçimi var. Gene de kesinlikle ve açıkça kadınların güçlenmesi perspektifinden bir iddia atıyor ortaya Emine; ama bunun yolu, kendi gibi olabilme imkânının peşinden gitmesinden değil, erkeğe atfedilen “sosyalistçe” kararlılığı üstlenmesinden geçiyor. Ve tam da bu “erkeksi” kararlılığı nedeniyle, evlenmeden sevişme yönünde adım atabiliyor.

Ancak bu sevişmede bir yandan da bedeninin utanmasından ve çekingenliğinden bahsediyor Emine. Ama bu çekingen beden gururlu da. Gururla çekingenliğin arasındaki bu belirsiz sınır, nefret duyduğu burjuva ahlakı altında yetişmesinden kaynaklanıyor kuşkusuz. Ancak Emine, kendi erkekliğinin titrekliliğini içinde yetiştirdiği kültürle açıklayan Haydar’ın aksine, bunu sorunsallaştırmıyor (ve tam da sorunsallaştırılmayan yerlerde gizlenir zihniyetin derin kodları; Füzûzan 1996: 251).

Evlenmeden sevişmek, hem nefret ettiği, ama hem de şefkat beklediği bir anneye karşı atılmış bir adım aynı zamanda. Dolayısıyla Emine’nin de arzusu her zaman olduğu gibi toplumsal bir çerçeve içinde oluşuyor ve sadece sevgiliye yönelen bağlamsız bir şehvetten değil, aynı zamanda anneye yönelen tepkiden kaynaklanıyor. Zengin kız-taşralı yoksul oğlan çiftini de kuran bu radikal reddediş bizi, 12 Mart Romanında birden fazla kez karşımıza çıkan bir diğer çifte, (Kemalist) dominant anne-ezik baba ikilisine götürüyor.

Buradan itibaren, anne Nüveyre Hanım etrafında, dönemin başka anlatılarında da rastlayabileceğimiz ağır bir Kemalizm eleştirisini,¹⁶ Kemalizmin o güçlü halkçılık vurgusu (Köker 2000:

Nahit Sırrı Örik’te ya da Suat Derviş’te bunun dışına çıkan bir tona rastlamak pekâlâ mümkündür. Her ne kadar daha yakın dönem yazarlarını temel alsak da edebiyatta heteronormativite tartışması için bkz. Tiftik 2017.

16. Bu eleştirinin başka bir örneğini, *Yenişehir*’deki (Soysal 1974) anne ka-

133-77) ile çelişki içindeki, halktan kopuk burjuvalıkları etrafında gelişen seçkinciliklerini hedef alan neredeyse intikamcı, cayır cayır bir dille devam ettiriyor Füzûzan.¹⁷ Bu yanılgı yüzünden şefkat üretemeyen bir anne Nüveyre Öğretmen ve şefkatsizliğe varan bitmek bilmez hesapçılığı, namus kumkumalığı yüzünden, millete örnek olsun diye yetiştirdiği iki kızı da sarsılıyor: Seçil ikinci intihar teşebbüsünde başarılı olup bu dünyadan göçüyor; Emine ise işkence görüyor. Fakat unutmayalım ki bir de oğlu var Nüveyre Öğretmen'in. Muhtemel ki fanatik İslamcılar tarafından 1930' da katledilen o teğmene atıfla Kubilay adı verilen ve hep şımartılarak büyüyen bu oğul, Nüveyre Hanım'ın kriterlerine göre evlatları içinde geleceği en başarılı olanı: Kitabın sonunda bir bursla ABD'ye gideceğini öğreniyoruz. İleride zengin olup konforlu bir duyarsızlık içinde yaşayacak olduğu taaa başından beri belli.

Sonuçta Türkiye'de üretilen anlatılarda hemen her zaman olduğu gibi, modernleşme ile doğan çatışma ve gerilimlerin tüm mecazi görünüşleri bir kez daha aile etrafında ya da aile içindeki bir çatışmayla beraber dile getiriliyor 47'liler'de de.¹⁸ Fakat bu dönemin kadın yazarlarının herkesten daha fazla farkında olduğu bir gerçek, sırsıklam bir olasılık, bir belirsizlik olarak kalsa da bu romanlarda karşılık buluyor: İşkenceye rağmen, Emine'nin –dolaşısıyla sosyalist idealin– kırılıp dökülen tüm parçalarını toparlayacağına dair belirsiz bir umutla noktalanıyor roman. Emine ailenin son ve en trajik cenazesine gitmek yerine, Haydar'ın ağabeyini, onu işkence sonrası gaflet uykusundan çıkaran, canlandıran ve

rakteri etrafında okuyabiliriz. Ancak bir önceki kuşaktan Kemalist “annelerin” dönem yazarları tarafından nasıl kavrandığına dair çok daha ayrıntılı bir analiz, Soysal'ın 1973 tarihli köşe yazılarında karşımıza çıkan Hatice Hanım tipi üzerinden, Ebru Aykut tarafından yapılır (2015).

17. Halkçılık, hem bir ilke hem bir proje olarak Kemalist ideolojinin kalbinde durur; bu yüzden ve bunun sonucunda da yumuşak karnını oluşturur.

18. Anlatının neden hep aile merkezli olduğu çok temel bir sorunsal esasen. Bu sorunsala tam da diziler üzerinden ve tam da hak ettiği gibi antropologlardan gelen bir yanıt için; bkz. Sirman ve Akınerdem 2018.

yenileyen Kurban'ı Almanya'ya yolculamayı seçiyor.¹⁹ Sonuçta Emine tıpkı *Vesikalı Yarım*'in son sahnesindeki Sabiha gibi kendi yolunda yürüyüp gidiyor.

Elbette onun bu kararı tam da Sabiha'nınki ile örtüşmüyor; Emine, Kemalist bir ailenin kızı olmak yerine, köylü bir ailenin gelini olmayı seçiyor aslında. Ama gene de kendi seçimini yapıyor, anneyi geride bırakmayı başarıyor. Gerçi Emine ile Haydar sonunda kavuşabilecek midir bilemiyoruz.²⁰ Fakat her halükârda kendi yoluna gitmekten, demek ki modern yaşamın yepyeni imkân ve belirsizliklerinden korkmayan, onunla yüzleşen bir yolculuk bu.

Sonuç Yerine: "Hayatımı Yazsam Roman Olur"

Sonuçta hem çok derin hem fazla sathi bir metin halini alıyor *47'liler*. Daha da önemlisi melodramla gerçekçilik iddiası arasında sıkışıyor. Bu derin yarılma, imkânsız aşkların ve o aşklar etrafındaki kadınların, Seçkin ile Emine'nin ayrışması ile gösteriyor kendini. Bu nedenle işte, Seçkin ve Emine'nin imkânsız aşkları ayrışırken, dili kamusal ile özel arasında yalpalarken, melodram ile gerçekçilik arasında gidip gelirken, metin bir hatırlamanın, Emine'nin geçmişini hatırlamasının ürünü olduğuna göre bellek de bu sarkaç içinde savrulurken, yani yaralanmış üniversite gençlerinin ya da aşk hikâyelerinin hatıraları politik nutuklara karışırken, toplumsal cinsiyetin açtığı lanetli yarığa düşüveriyor yine de roman; dili de hikâyeleri de karakterleri de erkek egemenliğinin erkeksi ve kadınsı olarak mühürlediği alanlar, hikâyeler, diller etrafındaki parçalanmayı tekrar tekrar gösteriyor.

19. Ama nedense Emine'de her yenilenme, halkımıza işin gerçek yüzünü anlatma, daha doğrusu anlatabilip anlatamadığını sorgulama telaşına dönüşüyor (450).

20. Aynı belirsizlik *Yenişehir*'de de karşımıza çıkıyor: Olcay ile Ali'nin birleşmeleri yönünde gene belirsiz (ama gene güçlü) bir olasılıkla noktalanıyor o roman da.

Ama bu noktada şunu sormamız gerek, Seçil'i yazarken, Emine'nin çocukluk günlerini yazarken, işkencenin bedeni ve ruhu nasıl parçaladığını ya da direnişin nerelerden türeyebildiğini yazarken, hatta Ertegün Üsteğmen'i yazarken, güçlü sezgilere, cesur bir yüzleşmeye, muazzam buluşlara ve başka olasılıklara açılabilen bir dil kurabilen Füzûzan, çok hünerli bir yazar olduğu apaçıkken neden bu parçalanmaya tenezzül ediyor? Dilinin efsununu nerelerde yitirdiğini, nerelerde kıvraklığını kaybedip katır kutur bir sese büründüğünü ya da kurgunun ve karakterlerinin nerelerde yalpaladığını hatırlamak gerek bu soruya yanıt vermek için. Başka bir deyişle, zengin kız ile fakir oğlanın sevişmesinin neden bir nutukla sonuçlandığını; bu sevgilerde tutkunun neden bilhassa kaçınılması gereken bir tuzak gibi hasıraltı edildiğini açıklamak gerek. Hem bu sosyalist ilişkilerdeki aşk eksikliğini hem de aşkın ne zaman sahneye çıksa ancak bir melodram eşliğinde sahne alabilmesini açıklamak gerek. 68'liler arasındaki aşkın romanda ancak sosyalizmin ikamesi olarak ele alınabilmesi; başta Emine olmak üzere sosyalist kadın karakterlerin, başka bir dünya için düş kurabilmeye yol açan engin bir hayal gücü, bu zalim dünyaya isyan etmeye neden olan bir şefkat kapasitesi gibi olasılıklarla değil de "erkekçe" kararlılıkları ile öne çıkmaları; sosyalist delikanlıların ancak sevişince sarsılan bir mükemmeliyetle, kentli sevgililerinin ise onların akıllı öğrencileri olarak temsil edilmesi tam da bu yıllarda sosyalizmden anlaşılan şeyin erkeklikle birleştirilen atıflarla işlemesinden kaynaklanıyor bana kalırsa. Ve elbette hem yazarlık hünerlerinin hem kadın bakışının getirdiği olasılıkların, yer yer, hatta sık sık bu erkek sosyalizmin çok iri gölgesi altında kalmasından.

Fakat gene de Emine'nin kırık dökük parçalarını toparlayarak kendi yolunda yürüyebilmesini de annesinin neden böyle hâkim bir karakter olduğunu, kendisini bitmek bilmeyen bir enerjiyle sorgulayan kızına anlatırken söylediği şu sözleri de es geçmemek gerek: "Bir erkekle kadının karı koca olduktan sonraki geçen yıllarında kadına düşen ezilme payının, ilerde tanıyanlarca 'müte-

hakkim kadındı' dedikleri eşi ortaya çıkardığını unutmama. Ya da tam tersi olup 'Ne kadar iyi kadındır, başına vur lokmasını ağzından al' dedikleri. Ben ilkini seçtim"²¹. Demek ki aslında annesi ile sandığından daha çok ve daha derin ortaklıkları var Emine'nin. Kendi yoluna gitme cesaretini, devrimci hareket kadar biraz da, elbette sadece genetikle açıklanamayacak bu benzerlikten alıyor.

Tıpkı benimle annem arasındaki, ancak kırk yaşında fark ettiğim benzerlikler gibi bir benzerlik bu da. Esasen ben bir Emine'nin, yani tam da 1968'te üniversitede okumuş ve hayatta kalmayı başarmış bir kadının, bir başka imkânsız aşktan doğmuş kızıyım. Ve annemle babamın hüsrarla sonuçlanan aşk hikâyeleri, Emine ile Haydar, Olcay ile Ali kavuşsalardı neler olabileceğine dair, aşktaki ve ailedeki kökensel imkânsızlığa dair çok şey anlatıyor. Ama aslında olmamasından, büyük aşkların bir türlü olamamasından değil de tam da Haydar'ın taşralılığı etrafında açıklanan aynı erkeklik batağı yüzünden, pek de melodramatik sayılamayacak bir hüsrana sürüklenen bu evliliğin sonunda, birbirine "bacı-kardeş" demekle suçlanan bir kuşaktan gelen bu kadın, annem tüm o sınırlamaları aşıp kendi yolunda yürümeyi başardı.

Namus denilen, aslında değişken, ama sert bir kabukla kurulan muammanın Türkiyeli hemen tüm kadınların ve erkeklerin (fakat bilhassa kadınların) bedenini, zihnini, ilişkilerini, hayatını kaskatı sınırlar içine soktuğu bir memlekette hiç de az şey değil bu. Hele şimdi, namus cenderesinin, neoliberalizm ve muhafazakârlık cehenneminde daha da sıkıldığı, kadınların günbegün, azar azar ya da topyekûn öldüğü bugünlerde, kendi yollarından yürümeyi başaran bu kadınların açtığı ufuk, çok daha parlıtlı görünüyor.

İşte 12 Mart darbesini izleyen 12 Eylül darbesinden sonra iyice güç kazanan cıfcaflı liberal söylem bunu, bazı devrimcilerin (bilhassa hayatta kalan kadınların) kendi özel hayatlarında ya da ço-

21. Bu kritik seçim sonunda ortaya çıkan dominant anne, (aynen Seçil'in aşkı gibi) babanın yine bir hakikat peşindeki İclâl Öğretmen'e aşkını da baltalayacaktır (173).

cuklarının hayatında açabildikleri ufku hiç mi hiç görmedi. Aksine en çok ahlakçılıktan vurdu zamanın devrimci gençlerini: Önceleri kendi aralarında sevişiyorlardır diye kınanan gençler bu defa da sevişmedikleri için, kızlara “bacı” dedikleri için, “devrim ni-kâhı kıydıkları” için karalandılar. Bu sırada birçoğu ölmüştü; kalanlar işkence görüyordu: Evet, yaşları 20-30 arasında değişen binlerce genç akıl almaz işkence tezgâhlarından geçiyordu ve memlekette bir yerlerde, ister inanın ister inanmayın, bu gençlerin gördükleri eziyet değil de namusçulukları tartışılıyordu.

Bu yazdıklarım, belki de benim kendi hesaplaşamama hikâyemden kaynaklanıyor. Ama bana öyle geliyor ki Emine gibi, Sabiha gibi, annemin de bilhassa toplumsal cinsiyete ilişkin yanıtlanmamış soruların eşliğinde de olsa, kararlı adımlarla modern kentin kalbine doğru yürümesi, hiç de az şey değil. Onların toplumsal cinsiyete ilişkin görüşü Kemalizmin ya da sosyalizmin kamusal vurgusu ile, aydınlanma idealleri ve koyu akılcılığı ile bulanıklaşmışsa da gene o ideallerin gerisinde bir ıslık gibi duyulan özgürlük vaadinin ve elbette 1980 darbesi sonrası yükselen feminizmin fısıltısının, evlerine ve zihinlerine sızıveren tüm bu cesaretin kaynağı olduğunu düşünüyorum bugün.

İşte 70'li yıllarda göz kamaştırıcı bir cesaretle özel ile kamusal arasındaki bağlantıyı yeni baştan kurmaya girişen Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu ve elbette Füzûzan gibi kadın yazarlar da, sosyalist duruşlarının sağlamlığı bilhassa vurgulanmış erkeklerin esas oğlan olduğu romanlar yazarken dahi bu yürüyüşün, kendi erkek karakterlerinde aksayan yanların ve kadın karakterlerinin içerdikleri olasılıkların farkındaydılar.²² Her nedense bir askeri darbenin adıyla anılarak dönemleştirilen bu muazzam kanonu ilmek ilmek

22. Örneğin Adalet Ağaoğlu, *Dar Zamanlar Üçlemesi* ile, sosyalist bir erkek karakteri merkeze almasa da kişisel ve kamusal ile politik arasındaki bağı incelelikle işler (1973, 1979, 1987). Sevgi Soysal da diyelim *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'*nde, 12 Mart döneminin kent hayatını eviçlerinin kuytusunu ile bağlantılandırır. Kadınların hayatını, kadın karakterlerin bakış açısından anlatmak konusundaki becerileri tüm bu yazarlarda rastlayabileceğimiz çarpıcı bir ortaklıktır.

oluşturan ve yürekleri açıkça soldan atan bu kadınlar, kuşkusuz ki sadece travmalarla değil, hızla modernleşen bir toplumdaki tüm dönüşümler, gerilimler, karşılaşmalar ve imkânlarla, hem de vicdanlarını koruyarak cesaretle yüzleşebildiler.²³ Kadınlık durumlarını merkeze alan büyük sorgulama asıl 80 darbesi sonrası feminist hareketle gelse dahi, bu yüzleşme, sonraki kuşaklara miras bıraktıkları muazzam bir sorgulama ve cesaret ile yüklüydü.

Sonuç olarak biz kadınlar, modern yaşam, vaat ettiği mutluluğun da kavuşmanın da aslında imkânsız olduğunu an be an gösterirken dahi, âşık olmaktan da, vuslat peşinde helak olmaktan da, modernitenin idealleri peşinde koşmaktan ve özgürlüğü, özgürlüğün getireceği muazzam ve eşsiz mutluluk vaadini aramaktan da, ve evet başka türlü bir devrim mümkün mü diye sorgulamaktan da vazgeçmedik. Bizi biz yapan, benliğimizi kuran, biraz da bu kararsız romanları okuyarak, demek ki bile isteye yola çıkılan, günahı da sevabı da kendi bildiğince yeniden tanımlamaktan korkmayan, bu inatçı ve umut yüklü yolculuk; gaflet uykularına özgü sayıklamaların hep geride duyulduğu bu cesur yürüyüş işte.

23. 12 Mart Edebiyatının toplumsal değişme ile bağı için bkz. Alkan 2012: 50.

Çeperi Yeniden Üretmek

Kabuk Adam ve “Afrika Dansı”nda Bir Söylem Olarak Afrika ve Karayipler

Şima İmşir

ASLI ERDOĞAN’ın 1994 tarihli ilk romanı *Kabuk Adam*’ın sonunda anlatıcı ana karakter, St Croix Adası’nı ve Kabuk Adam olarak adlandırdığı Tony’yi bırakıp Cenevre’ye döndüğünde, aşkın iki biçiminden söz eder. Bunlardan ilki “gerçek bir insan olan Tony’yi” sevmektir (137).¹ Anlatıcı bunu yapmayı başaramadığını yazar. İkincisi ise Tony’yi bir “nesne ve simge” olarak sevmektir (137). İkinci modelde Tony, anlatıcının sözleriyle bir “mitos”a dönüştürülmüş, “imgesi Tanrılaştır[ılmıştır]” (137). *Kabuk Adam* metninin yazılışı bu ikinci sevginin ürünüdür. Tony’ye duyulan arzu fiziksel olarak sonuca varmaz, fakat bu arzu metinsel olarak deneyimlenir. Tony kanlı canlı bir insan olarak değil, bir simge olarak arzulanır. Anlatıcı Tony’ye duyduğu aşkı öyküleştirmeye karar verdiğinde Tony artık metinselleşmiş, bir söylem haline gelmiştir. Dolayısıyla Tony’yi bir simgeye ve söylemler dizisine dönüştüren tam da elimizde tuttuğumuz metindir. Edward Said’in Wallace Stevens’dan ödünç alarak Şark imgesini tanımlarken yaptığı ayırım Tony’nin iki halini anlayabilmemiz açısından da elzemdir.

1. Bu yazıda *Kabuk Adam*’ın 2010 baskısına atıfta bulunulmuştur.

Metinde karşımıza çıkan Kabuk Adam “saf bir varlık” değil, “yaratılmış tutarlılık”, “düzenli düşünce dizilimi”dir (Said 1999: 15) ve her düzenli düşünce dizilimi ya da söylem gibi ideolojik bir kurgudur.

O halde buradaki meselemiz bir temsil meselesidir. Said, *Şarkiyatçılık* metninde Şark ve Şarkiyatçılık üzerinden tam da bu temsil sorununa odaklanır. Tıpkı harita çizme eyleminde olduğu gibi, coğrafi mekân “hareketsiz bir doğa olgusu” olduğundan değil, “coğrafi ve kültürel varlıklar da insan yapımı” olduğundan temsil ile yaratılan imge “bir düşünme geleneğine, bir ortak imge ve sözcük dağarcığı geleneğine sahip bir [fikrin]” hem sonucu hem yaratıcısıdır (14). Bir ideoloji olarak Şarkiyatçılık yalnızca Doğu’yu değil Batı’yı da bu temsil biçimleriyle bir söylem olarak kurar ve Batı’yı haritanın merkezine oturtur. Bu ideolojik yapılanmaya göre norm olan Beyaz Avrupalılıktır, bunun dışında kalan ise Öteki ve norm-dışı olandır; dolayısıyla metinsel olarak kurulan Şark olduğu kadar Avrupa’dır da. Said, bu tip bir dışsallaştırmayı Şarkiyatçılığın temel koşulu olarak niteler, “Şarkiyatçı’nın Şark’ı konuşturması, betimlemesi, Şark’ın gizemlerini Batı için, Batı’ya anlaşılır kılmasıdır” (30). Bir fantezi dizini olarak Şarkiyatçılık, hem merkezi hem de çeperi çizer.

Doğu’ya ilişkin bu söylem onu “cinsel vaat (ve tehdit), usanmaz şehvet, sınırsız arzu [ve] derin yaratıcı güçler[in]” mekânı olarak kurgular (200). Bir fetiş objesi olarak Doğu mistik, egzotik ve insanın özünden medeniyet ile kopmadığı, hayvani içgüdülerin hüküm sürdüğü bir mekândır. Aynı zamanda hem tehdit ediyor hem de arzuluyor oluşu onu kontrol altına almak, fethetmek gereken bir obje olarak kurgular. Avrupa ve İngiliz edebiyatının 19. yüzyıl metinlerinde kadınların kurgulanış biçimleriyle “keşfedilen” bölgelerin inşasındaki benzerlik bu bakımdan şaşırtıcı değildir. *Kabuk Adam* metninin kullanım biçimiyle, bu söylem hem Doğu hem Batı’nın mitosa dönüşümüdür.

Bu yazıda Said’in *Şarkiyatçılık* metninde sorunsallaştırdığı, fantezi imgesi olarak Doğu temsili hakkındaki fikirlerinden fay-

dalanarak Aslı Erdoğan'ın *Kabuk Adam* ve Sevim Burak'ın "Afrika Dansı" metinlerinde bir söylem olarak kurulan Afrika ve Karayipler'i tartışacağım. İki metinde de bu kültürlerin, hegemonik beyaz Avrupalılığın ve bu kimliğe bağlı ideolojik araçların karşısına koyuluyor oluşunun bir tip romantikleştirme, ötekileştirme ve egzotikleştirmeyi beraberinde getirdiğini; özellikle iki metinde de karşımıza çıkan dans temasının bu hegemonik sisteme bir saldırı, başkaldırma metodu olarak kurulduğunu iddia edeceğim. "Afrika Dansı"nda Nijerya kültürlerinin, *Kabuk Adam*'da ise Nijerya, Karayip ve Kızılderili kültürlerinin arzulanan fantezi imgelerine dönüştürülüyor oluşunun metinlerin ilk bakışta karşı çıkıyor gibi görüldüğü Avrupa-Ötekisi, Merkez-Çeper diyalektiğini yeniden çizdiğini iddia edeceğim.

Arzu, bu tartışmada ele alacağım anahtar kelimelerden birisi olacak. Hem *Kabuk Adam*, hem de "Afrika Dansı" metinlerinde karakterler yalnızca Afrika kültürlerini birer arzu nesnesine dönüştürmekle kalmaz aynı zamanda birer aşk hikâyesi de anlatırlar. "Afrika Dansı"nın anlatıcısı Nijerya'da karşısına çıkmış olan bir adamı arzularken, *Kabuk Adam*'ın anlatıcısı hem Tony'yi, hem de gece kulübü Kalabaş'ta dans ettiği Faray'ı arzulamaktadır. İki durumda da arzu duyulan adamların kültürleri ve tenlerinin rengi söylemsel olarak bu karakterleri belirleyen özellikler olarak ortaya çıkar. İki metinde de bu arzu beyaz ataerkil ideolojiye bir başkaldırı olarak araçsallaşır.

Sevim Burak'ın 1982 tarihli "Afrika Dansı" adlı öyküsünde² Nijeryalı kimi topluluklar maskeleriyle danslarıyla kıyafetleriyle fetişleştirilir. Anlatıcı, yüzüne taktığı maskeler, giydiği kıyafetler ile Afrika Dansı'na katılarak kaldığı hastanenin despot makinesinin temsil ettiği her türlü hegemoniye direnir. Metnin hem tamamında hem belli parçalarında bu hegemoni beyazlık, doktorluk, erkeklik gibi şekiller olarak hasta ve kadın olan anlatıcıyı kısıtır. Hasta anlatıcının Nijerya topluluklarından söz etmesi, geleneksel

kıyafetlerini giyip “juju” dansına başlaması bu toplulukların kültürlerini de azınlıkçı-oluş (minör-oluş) biçimi olarak direnişine katar. Samuel Beckett’in hastanede hastaya destek olmak üzere belirmesi de benzer bir işlev görmektedir. Dilin anlamla olan kırılğan ilişkisini görünür kılan, *Godot’yu Beklerken*, *Oyun Sonu*, *Mutlu Günler* gibi oyunları ya da *Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan* üçlemesi gibi düzyazı anlatılarında ilerleme, bütüncül bir söylem geliştirme gibi yöntemlerin aksine anlamsızlığı, hiçliği, ilerleyememeyi ve sessizliği koyan Beckett’in Batı edebiyatı geleneği içerisinde temsil ettiği düzeni kırma biçimi onu, tıpkı Nijerya kültürleri ve hastanın zaman zaman söz ettiği, Nijerya’nın sokaklarında görüp arzuladığı adam gibi makinenin dayattığı düzeni tehdit edebilecek, bu düzene direnebilecek bir figür haline getirir. Metin yapısal olarak da çizgisel bir ilerlemeye direnir kâğıt üzerindeki tasarımıyla alışlageldik düzyazı formunu altüst ettiğinde, Jale Parla’nın da belirttiği gibi, öykü “Afrika Dansı”na katılmış olur (2012: 219). Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Nijerya kültürleri makinenin temsil ettiği bilim, beyaz hegemonik kültür ve ataerkil sisteme karşıt, bu sistemi kırabilecek bir öteki olarak romantikleştirilir ve bu şekilde araçsallaştırılır.

Kabuk Adam’da ise Karayipler anlatıcının bunaldığı Avrupa’daki klostrofobik fizik laboratuvarlarından ve her adımı kariyer hesaplarıyla atar biçimde kurgulanan fizikçi karakterlerden kaçışın anahtarı rolünü oynar. Tony yalnızca anlatıcıya bir kaçış imkânı sunmakla kalmaz, anlatıcının bu tip bir dünya ile çizilmiş kimlik sınırlarını yıkıp bir dönüşüm geçirmesine de olanak tanır. Julia Kristeva’nın öznelliğin sınırlarını tehdit eden, iç-dış, ben-öteki gibi sınıflandırmaları yıkan, bu nedenle öznenin ancak tiksinmek, kusmak, bayılmak, korkmak ya da gülmek gibi korkuyu bastırma yöntemleriyle baş edebildiği varlıkları tartıştığı *Korkunun Güçleri* metni bu bakımdan *Kabuk Adam*’da Tony’nin anlatıcı üzerinde yarattığı etkiyi anlamak bakımından faydalıdır (Kristeva 1982). Kristeva’nın zelil (*abject*) olarak adlandırdığı bu varlıklar sembolik sistemin ve dolayısıyla anlam ve dil sisteminin dışına

atılmıştır. Zelil olan bir kişi de olabilir, bir suç ya da bir ceset de. Tüm bunların ortak noktası hem içerde, hem dışarda ya da ne içerde ne dışarda oluşları, sınırların kırılğanlığını görünür kılmalarıdır. Tony, yara izli göğsü, bir yarayı andıran ağzı, işlemiş olduğu cinayet, sosyoekonomik sınıfı gibi öğelerle anlatıcıya kendi sınırlarını anımsatıp bu sınırları yıkmakla tehdit ederek ona hem arzu hem de ölüm korkusu verecektir.³ Anlatıcı, Karayipler’de kendi bedenini sevmeyi, cinselliğini özgürce ifade etmeyi, içgüdülerıyla barışmayı ve “duyumsama”yı öğrenir (Erdoğan 2010: 86). Katı kurallarla çizilmiş Batı’nın ataerkil ve araçsal ideolojisine bu şekilde isyan eder.

Enrique Dussel, “Avrupa Merkezcilik ve Modernite” başlığıyla yayımlanan konuşmasında, Hegel, Habermas, Charles Taylor gibi düşünürlerin metinlerinde modernitenin Avrupa ile eşdeğer düşünülüyor oluşuna işaret eder. Modernitenin doğum tarihi olarak Colomb’un Amerika’yı “keşfettiği” 1492 yılını vererek, “Modernite Avrupa kendisini ötekinin karşısına yerleştirdiğinde ortaya çıkmıştır,” der (Dussel 1993: 66).⁴ Dussel’a göre Avrupa, Avrupalı olmayı keşfettiğinde modernite doğmuştur, diğer bir deyişle modernite aynı zamanda Avrupa’nın kendisini merkez belirleyip kendi dışındaki her şeyi çeper olarak tanımlıyor oluşuna verdiği biz addır.

Kabuk Adam ve “Afrika Dansı”nda kurulan ikilik bu tip bir çember-çeper çizimini, tam tersi bir niyetle de olsa, yeniler ve yineler. Nijerya ve Karayip kültürleri anlatıcı karakterlerin hegemonik ideolojiye direnmesine yardımcı olurken öte yandan bu kültürler, sistemi temsil eden makinenin, disipliniyle tanımlanan fizik laboratuvarlarının dışına atılır. Bu metinlerin Avrupa (ya da Batı)-merkezcil olmayan bir anlayış kurmak üzere hareket ederken –ki bu özellikle “Afrika Dansı”nın temel dertlerinden birisi

3. Aslı Erdoğan edebiyatında yara ve *abject* kurulumları üzerine daha detaylı bir analiz için bkz. İmşir 2016.

4. Aksi belirtilmedikçe İngilizce kaynaklardan yapılan çeviriler bana aittir.

olarak karşımıza çıkar– Nijerya ve Karayip kültürlerinin düzeni altüst etme potansiyelleri ile temsil edilip söylemselleştiriliyor oluşu, merkez-çeper ilişkisini yeniden kurar.

“Beyaz Adam Özellikleri Gösteren” Makineye “Juju” ile Direnmek

Sevim Burak’ın “Afrika Dansı” metni, anlatıcının bir hastane makinesiyle mücadelesini konu edinir. Otoriter ve acımasız makine başta anlatıcı olmak üzere hastalara emirler yağdırır, sorular sorar ve azarlar sıralarken, anlatıcı makinenin hükmüne karşı gelebilme gücünü Nijerya seyahatinden anılarla, çeşitli kabile ve toplulukların geleneksel kıyafetlerini giyip maskelerini takarak bulur. Öyküde Beckett da belirerek hastanın “aldanmalarına” yardımcı olur. Hepsi birlikte bir araya gelerek makinenin tahakkümüne karşı bir Afrika Dansı’na başlarlar. Metin biçimsel özellikler itibariyle de bu dansa katılır; noktalamasız cümleler, büyük harfle yazılan emirler, eğik çizgiyle bölünen cümleler hem çizgisel anlatı biçimini kırar, hem de yazının kendisi makinenin arzu ettiği sistemin alışlageldik düzenini bozar. Bir yandan makinenin X-Ray aracılığıyla hastanın durumunu rapor ettiği kısımlar kutucukların içinde bilimsel bir dil taklit edilerek aktarılır. Öte yandan, makinenin, X-Ray aracılığıyla hastaları parçalara bölüp dile aktarmasını taklit edercesine anlatıcı da kendi cümlelerini parçalara bölerek makinenin sistemli parçalama tekniğine karşı çıkar.

Buna karşılık makine sistemci değil, sistemin kendisidir. Hastalara emirler yağdırır, sıraya dizilmelerini, yaklaşmalarını, uzaklaşmalarını emreder. Makinenin soruları polis sorgusunu, hastalara yönelttiği emirler gardiyan kontrolünü çağrıştırmaktadır. Fakat söz konusu makinenin tam olarak ne olduğu öykü boyunca açıklanmaz. Bu bir gizemden çok, makinenin çok çeşitli formlar almasından kaynaklanır. Makine, emreden/azarlayan doktorlardır, hastaları belli vücut parçalarına dönüştüren X-Ray makinesidir, acımasız bir erkektir, aldatıcı bir sevgilidir, kurtarıcı rolü oynayan

beyaz adamdır. Makine şekil değiştirdikçe anlatıcı da onunla birlikte dönüşür. Nijerya'nın çeşitli topluluklarına has kıyafetleri, maskeleri ile beyaz adam'a karşı çıkar.

“Afrika Dansı ya da Hastalığın ‘Öteki’yle Dansı” makalesinde Seher Özkök anlatıcının mücadelesini ataerkil sisteme karşı verilen bir mücadele olarak okur. Özkök'e göre anlatıcının yazıp da perdelere astığı kâğıtlar semiyotiğin alanıyken, makine kâğıtların düzensizliğine el koyarak onları sembolik alana dahil etmek istemektedir (Özkök 2010: 13). Diğer bir deyişle, makineye karşı mücadele ataerkil sisteme karşı verilen mücadeledir. Bu sebeple makine anlatıcıya kurallara uymasını emrederken, anlatıcı âşık olabileceği, erk sahibi olmayı reddeden bir arzu nesnesi aramaktadır (18). Bu sayede ataerkil sistemi alaşağı edebilecektir. Hem Beckett hem de Nijerya'da âşık olduğu adam, azınlıkçı-oluşları ile sistemi altüst etme gücüne sahip figürlerdir. Özkök'ün iddiasına ek olarak, ben de benzer biçimde makinenin diğer tüm erk formlarına da girdiğini ve tüm bu erklik halleri ile ataerkil düzeni ve sistemli düşünce biçimini dayatmaya çalıştığını iddia edeceğim. Makine ataerkil sistem olduğu kadar, beyaz adamdır da. Hastanedir, hastaları tahakküm altına alan doktordur. Yine hastaları kimliklerinden arındırıp birer rapora ya da sayılara dönüştüren makinedir.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni* metinlerinde insan yüzünün sembolik sistemde evrensel ve sabit bir güç sistemine işaret ettiğini belirtir. Burada yüz, psikanalizde kullanıldığı biçimiyle Lacan'ın ayna evresinde gördüğümüz kimliği sabitleyen, bedensel bütünlüğü fantezi yoluyla kuran politik bir mekanizmadır. Çizgisel zaman-yer yapısının, sistem ve sembolik anlamlarla yüklü toplumsal bir üründür. Güç mekanizmalarının bir sonucudur ve kendisidir. Benzerlik ilkesine dayanır ve anlamı sabitler. Çoğunlukçudur.

Yüz evrensel bir şey değildir, beyaz adamın bile değildir; geniş beyaz yanakları ve gözlerinin kara delikleri ile yüz Beyaz Adam'ın ta kendisidir. Yüz, İsa'dır. Yüz ortalama Avrupalıdır. (Deleuze ve Guattari 1990: 206)

Oysa Deleuze ve Guattari sabitleyici yüzün karşısına azınlıkçı-oluşu çıkartır. Bu tip bir oluş, bedenseldir, hayvanidir. Tekillik ile değil çoğulluk ile var olur. Sabit değildir, aksine bir oluş halidir. Bu oluş hali yüzü, organları, sembolik sistem ile politik anlamlar yüklenerek kimlikli hale getirilen her türlü anlamı altüst edecek, varoluşu yersizyurtsuzlaştıracak, sabitliğin yerine bir devinimi koyacak, bitmeyen bir dönüşümde olacaktır. Özellikle Francis Bacon'ın portrelerinde yüzlerin dağılıp kafanın ön plana çıkartılıyor oluşu Deleuze için tam da buna örnektir. Organsız beden ve yüz-süz bir kafa kişiyi ve şeyleri politiğin alanı olan dilden, sembol olma halinden ve çoğunluktan kurtarmaktadır. *Lacan ve Deleuze*'de yüzün politikasını tartışan Andreja Zevnik şöyle yazar:

Yüzün paramparça edilişi yüzü ve özneyi bütünselleştiren ve bilgi kaynağı haline getiren sembolik sistemin ve dilbilimsel yapının altını oyar. Yüzü parçalamak anlam sistemine ve işaretler dizinine yapılan sembolik bir müdahaledir. (2016: 75)

Bu tip bir okuma "Afrika Dansı" metninde hem cümlelerin hem de yüz tasvirlerinin parçalarına bölünüşünü çözümlemek için önemli ipuçları sunmaktadır. Metin, makinenin "tıpkı beyaz adam özellikleri olan" (Burak 2012: 13) bütüncüllüğüne inat edercesine Nijerya'da karşısına çıkan yüzleri parçalarına böler.

NIGERIA'da/O ALDATICIYI/Afrika Kıtasında/yaşlı/genç/sivri çeneli/Tatarımsı/gözleri birbirine yakın/ayrık/patlak göz/uzun burun/basık burun/binlerce ablak suratlı/etli dudakları/Afrika'lı/şiş şiş/kıvırcık yünden saç/beyaz diş/gülerken/konuşurken/ (13)

Deleuze ve Guattari'ye göre çoğunlukçu yüzün paramparça edilişi ancak azınlıkçı-oluş ile mümkündür (2015: 83). Burada kastedilen azınlıkçı oluş hali sayılarla ölçülen bir kıstas değildir. Azınlıkçılık merkezin, hegemoninin, otoritenin dışında kalandır. Azınlıkçılık içinde dişiliği, renkli bir ten sahibi olmayı, çocukluğu, deliliği, hayvanlığı, bedenselliği barındırır. Dolayısıyla eril-oluş'tan söz edemeyiz, ancak eril olmaktan dişil-oluşa geçişten,

çoğunlukçuluktan azınlıkçılığa hareketten söz edebiliriz. Azınlıkçı dil de, ideolojik olarak egemen olanın değil, çoğul(ların) dilidir. Sabit bir özneyi değil, durmadan yersizyurtsuzlaşan sürüyü, göçebeliliği barındırır. Paul Patton'un sözleriyle, "hayvan-olmak, çocuk-olmak, kadın-olmak ve renkli-ten-sahibi-olmak çoğunlukçuluğun yersizyurtsuzlaştırılışının olası yollarıdır" (Patton 2006: 104).

Azınlıkçılık aynı zamanda bitimsiz bir dönüşümü, metamorfozu da içerir. Her azınlıkçı-oluş, çoğunluğu başkalaştırır. Deleuze ve Guattari, Kafka üzerine olan incelemelerinde azınlıkçı (minör) edebiyatın üç özelliğini şöyle sıralar "dilın yersizyurtsuzlaşması, bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması ve sözcelemin kolektif düzenlenişi" ve eklerler: "Sanki 'minör', artık bazı edebiyatları değil, büyük (ya da yerleşik) diye adlandırılan edebiyatın bağrındaki her türlü edebiyatın devrimci koşullarını nitelemektedir" (Deleuze ve Guattari 2000: 28).

"Afrika Dansı"nda makinenin tüm hegemonik kimliklere sarılıyor oluşuna karşın anlatıcının da durmadan bu hegemoniyi kıracak özelliklere bürünüyor oluşu azınlıkçı-çoğunlukçu ilişkisini karşımıza çıkartır. İki tarafın da kimlikleri sabit değil, bir hareket, devinim içindedir. Metni hem içeriksel hem de biçimsel olarak dansa dahil eden de bu devinimdir. Anlatıcı yer yer izlediği filmleri hatırlar. Hastane odasında Beckett'ın olduğunu hayal ettiğinde Beckett'a *Kökler* dizisini izleyip izlemediğini sorar. Anlatıcının Alex Haley'nin Amerika'ya köle olarak satılışının öyküsünü anlatan *Kökler* dizisini hatırlayışı yine benzer bir azınlıkçı-oluş örneği olarak okunabilir. Anlatıcı daha sonra izlediği Alfred Hitchcock'un Daphne Du Maurier'nin aynı adlı romanından uyarılma olan *Rebecca* filmini anımsar ve romanın açılış cümlesini tekrarlayarak Menderley köşküne "dönmüş" olduğunu hayal eder. Kendisini bu defa kısıtlanmış bir kadına benzetir.

Makineye direnmek için anlatıcı metin boyunca bir yandan da gözlerini makinenin üzerine sabitler ve orada gördüğü gölgeye bakarak Afrika ve Nijerya'yı hayal etmeye başlar. Giydiği kıyafet-

ler ve taktığı maskeler ile burada karşısına çıkmış olan toplulukların kültürlerini beyaz adamı simgeleyen makineye karşı bir silah olarak kullanır. Hastane koridorları Tinubu Meydanı'na, ameliyatını bekleyiş Barbeach'de Safafine'lerin İsa'yı bekleyişine dönüşür. Hastanenin koridorlarında Nijerya'da âşık olduğu adamı arar.

Bu nokta, metnin Nijerya kültürlerini bir araca dönüştürdüğü noktadır. Eğer bu metni bir azınlıkçı-oluş olarak okuyacaksak, o halde bu metin hasta-oluş, dişi-oluş, modernist-yazar-oluş, esir-oluş ve Nijerya kültürünü kendisine mal etme biçimiyle bir siyahi-oluş metnidir. Metinde yalnızca anlatıcı Nijerya kültürünü kendisine uyarlamaz, aynı zamanda metin bu kültürü Batı'nın karşısına koyar, romantikleştirir ve metinsel bazda sistemin karşısında konumlar. Anlatıcı kimliğini yıkıp bir azınlıkçı figürden ötekine atlarken Nijerya kültürleri çoğunluğun ötekisi olarak kurgulanıp romantikleştirilir ve hastalığa, farklı olma durumuna dair bir metafor olarak araçsallaştırılır.

Deleuze ve Guattari'ye göre azınlıkçı-oluş'ta tekillik değil, çoğulluk vardır. Göçebe olan bu oluş biçimi aynılığı değil farklılığı benimser, heterojendir. Tam da bu nedenle yüzler değil kafalar, organlar değil organsız bedenler, sabitlik değil hareket söz konusudur. Dans bu noktada önemli bir işlev görür. Anlatıcı "juju" dansını makinenin dayattığı sisteme direnmek için kullanır. Anlatıcının hasta olduğu da düşünülürse dans bedeninin fiziksel sınırlarına karşı da bir cevaptır. Anlatıcının Nijerya topluluklarının geleneklerini, kıyafetlerini, maskelerini kullanıyor oluşu böylece sisteme bir karşı çıkış olarak araçsallaştırılır. Burada temel sorun bu kültürlerin söylem bazında sisteme karşı çıkacak azınlıkçı kimlikler olarak uyarlanıyor oluşudur. Makinece dayatılan kuralara karşılık bu toplulukların gelenekleri doğal ve içgüdüsel olanıdır. Dansçılar ormandan çıkıp gelir. Makinenin aldatıcı baştan çıkartmalarına karşılık anlatıcının aradığı Nijeryalı sevgili azınlıkçı-oluşu dolayısıyla hegemonik erkekliğin altını oyma yeteneğine sahiptir. Aynı yeteneğe sahip bir başka figür ise külliyatında dilin ve anlatının içini boşaltıp absürdleştirerek tam da benzer bir an-

lam-karşıtı çaba sergileyen Beckett'tır. Fakat anlatıcının ifade ettiği gibi, Beckett'ın kendisine ihtiyaç yoktur. Bir sembol olarak Beckett külliyatının çoğunlukçu anlam kurma biçimlerine direniyor oluşu Beckett'ı makinenin karşısına yerleştirir. Özkök'ün ifade ettiği gibi, bu bakımdan Beckett, anlatıcının meylettiği Nijeryalı erkekler ile benzer bir biçimde araçsallaştırılır (Özkök 2010: 18). Aynı muamele Nijerya kültürlerine de yapılmaktadır. Makine "beyaz adam özellikleri" taşıyorsa, o halde hasta da juju dansı ile çok sesli, azınlıkçı sürüye katılacaktır. Makineye karşı mücadele hegemonik olana karşı azınlıkçı-oluş mücadelesidir ve tüm azınlıkçı-oluşlar gibi bu akışkanlık da kendi içinde bireyi yıkmayı ve çoğulluğa katılmayı gerektirir.

O KALABALIK İÇİNDE SENİ GÖRMEK İSTERİM
 GANJ NEHRİNDE YIKANIRKEN
 SENİ GÖRMEK İSTERİM
 BEN KALABALIKTA SEÇİMİMİ YAPACAĞIM
 RENGÂRENK İNSANLARI
 ÇEŞİT
 ÇEŞİT
 YAN YANA GÖRÜP
 EN GÜZELİNİ
 SEÇMEK İSTİYORUM (Burak 2012: 34)

Dans eşliğinde anlatıcı peşinde olduğu kolektife katılır, çokluğun ya da sürünün bir parçası haline gelir. Önce ölümün eşliğinde olduğunda ve tıpkı diğerleri gibi cesedinin torbaya koyulacağından korktuğunda ismi "Mives Karub" olur. Ardından Balwawa maskesini yüzüne yerleştirir, kendisini Saint Nicolas Hastanesi'nde bulur, karga burunlu maskesiyle herkese kafa tutabilir. Balwawa maskesini Balumba maskesi izler ve anlatıcı dansa başlar. Kendisiyle birlikte tüm juju dansçıları ormandan çıkagelir ve hepsi birlikte makineye saldırırlar. Anlatıcı artık çoğulun bir parçası haline gelmiş, kalabalığa karışmıştır. Deleuzecü bir tabirle yüz dağılmış, yüzün yerine maskeler gelmiş, öznellik kırılmıştır. Elbette sembo-

lik sisteme bu direnç nihayetinde tersyüz edici ve hatta özgürleştirici bir aşkınlığa varır. Fakat Nijerya kültürlerinin bu aşkınlığa varışın aracı haline getirilişi onları sembolik alanın dışında imler. Farklı bir kendilik kurgusunun ortaya çıkışı yine ve yeniden bu kültürlerin merkez karşıtı (ya da çoğunlukçuluğa direnen) olarak romantikleştirilmesi ile mümkündür.

Gerçek Bir İnsanı Değil, Bir Mitosu Sevmek

Aslı Erdoğan'ın *Kabuk Adam* romanı, Cenevre'de fizik yüksek lisansını yapan anlatıcı karakterin bir yaz okulu için Karayipler'in St Croix Adası'na gidişini ve burada tanıştığı Tony adlı deniz kabuğu satıcısı adalıyla ilişkisini konu edinir. Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent* romanında Özgür'ün kimlik (ve beden) sınırlarını yıkan Rio de Janeiro iken, bu metinde hem Tony hem de ada aynı işlevi görür. Zira Parla'nın da işaret ettiği gibi Erdoğan metinlerinde mekânlar adeta birer roman kahramanı işlevi görürler, öykünün gidişatında etkindirler (Parla 2011: 195). Anlatıcının içinde bulunduğu çevreden ve fizik alanından, bu alanın biliminsanlarına yüklenen beklentilerinden bıkkınlığını metnin en başında dile getirişi de bize elimizdeki bir değişim ve dönüşüm hikâyesi olacağının ilk ipuçlarını verir. Anlatıcının dünyası ile kendisi arasındaki uyumsuzluk en baştan okura sunulur. Çalıştığı fizik laboratuvarındaki öteki fizikçiler, “gölgede otuz beş derecede, okyanusun kıyısında fizik problemleri çözen, fizikten başka bir şey görmeyen, düşünmeyen, konuşmayan, tatsız tuzsuz, renksiz[dirler]” (Erdoğan 2010: 7), durup dinlenmeden ruhsuz birer robot gibi çalışmaktadırlar. Anlatıcı ise bale eğitimi almıştır, edebiyatla ilgilenir, öyküler yazar. Yaz okulu anlatıcıyı tam da bu ihtiyaçlardan yakalayacak, “iş dışında herhangi bir bağlılığının olmaması, kendi benliğini gözden çıkarmayı, bedenini dışlamayı, duygularının çoğunu bastırmayı öğrenmesi[ni]” gerektiren araştırma merkezinden bir “duyumsama” mekânı olarak tanımlanan Karayipler'e taşıyacaktır (4).

Anlatıcı, yaz okuluna kabul edilmiş diğer bilimsanlarının aksine bu adada kariyerinin önünü açacak bağlantılar kurmak için çabalamamakta, aksine adaya sömürgeleşme tarihi sebebiyle ilgi duymaktadır.

Gene de Karayipler beni büyülüyor, sayısız gizemi çağrıştırıyordu. İspanyolların, altınlarını yağmalamak için yok ettikleri o soylu halkın, Karayip Kızılderililerinin adını (onlardan geriye yalnızca bu ad kaldı; bu da yok oluşlarının en trajik yönü) taşıyan binlerce, on binlerce ada. ... Atlanta'dan kalkan uçağa bindiğimde bunları düşünüyordum işte; ellerinde fizik kitapları bulunan, gözlüklü, sakallı, o çok yakından tanıdığım insanlar yanıma oturduğunda, fizikçi olduğuma ilişkin hiçbir ipucu vermedim. (7-8)

Kırmızı Pelerinli Kent metninde de karşımıza çıkan mekânın “sıradan” turist ve ziyaretçiler için ifade ettikleri ile Erdoğan’ın ana karakterleri için ifade ettikleri arasındaki farklılık burada da karşımıza çıkar. Bu farklılık anlatıcıların kendi kimliklerini anlatıda ön plana çıkartmaları açısından da önemlidir. Nitekim anlatıcı adada tanıştığı kişilerle tam da öteki turistlerin yüzleşmekten kaçtığı sömürge tarihi üzerinden bağlantı kurar. Reggae’ye, siyahi direnişin önemli figürlerine dair bilgisi, onu fizikçiler grubundan ada halkıyla iletişime geçebilen tek kişi kılar. Kendisinin Türkiye’de büyümüş olması onu ada halkıyla tam da çeperde buluşturur.

Reggae ile ilgilendiğim için mi yoksa sömürgecilikten söz açtığım-dan mı bilmiyorum, bana dostça gülümsedi ve herhangi bir yardıma gereksinimimizin olup olmadığını sordu. (75)

Ne de olsa üçüncü dünyalıydım, bu adanın ezilmiş ve kızgın insanlarıyla aynı frekansı tutturabiliyordum. (106)

Fakat çeperdeki bu buluşma anlatıcının ada halkından herkesi bu geçmiş üzerinden niteleyip tanımlamasına sebep olur. Örneğin şeker kamışı plantasyonuna yaptıkları turda, tur rehberi kadını, “yaşlı, sert yüzlü bir zenci kadındı, hani şu yüzünde bir tarih yazılı, çelik gibi kadınlardan biri” olarak niteler ve ekler, “Atalarından bazılarının bu plantasyonda köle oldukları gibi garip bir düşünceye

kapılmıştım” (97). Oysa kadın, anlatıcının bu düşünceye kapılmasına sebep verecek bir işaretle bulunmaz. Adada tanıştığı diğer karakterlerin temsili de “Bu insanlar karaderili ve Karayipliydiler; okyanusla, doğayla olduğu kadar şiddetle de iç içe yaşıyorlardı” gibi değerlendirmelerle sık sık sosyopolitik olarak kurulur (69).

Tony de bu konumlandırmada yerini alacaktır: “Karayipler’in kan ve suç *ormanında*, kara bir çocuk olarak” doğmuştur, “yazgısını belirleyen kara derisiyle ... beyaz adamın bitmez tükenmez hırsının ve sözde uygarlığının” kurbanıdır (50). Tony ile yaptığı sohbetler, yalnızca iki karakterin birbirini tanıma çabası olmakla kalmaz; politik ve kültürel olarak bu karakterlerin tarihin ve ideolojinin bir parçası olarak konumlandırılmasını sağlar. Tony böylelikle çok boyutlu değil, alegorik bir karakter olarak söylemselleştirilir. Karayipler’in yerel sınıfsal, ırksal ve etnik farklılıkları görmezden gelinir ve bu karakter, merkez-çeper ilişkisinin bir kurbanı olarak söylemselleştirilir.

Onun kişisel geçmişi kadar, Karayipler’in, bu, gizlerini hâlâ koruyan adaların, kökü Kızılderililere ve Afrika’ya dayanan bir kültürün kapıları da yavaşça aralanıyordu önümde. Katledilmiş Kızılderililerin, yurtlarından çalınmış kara derililerin acısını ve yaşam sevgisini sırtlanmış bir kültürdü bu. (51)

Karakterlerin bu tip bir temsil olarak çizilmesi, zaman zaman onları karikatürleştirmektedir. Özellikle Tony sık sık Karayipler’in doğal ortamının bir parçası olarak kurgulanır. Tony, “o hiç kimsele benzemeyen yerli yürüyüşü ile kayarcasına, dimdik, gururla geç[er], hafifçe içe dönük, esnek adımları, kumları okşarcasına sessiz ve yumuşaktı[r], krallığına gereksinim duymayan bir kral kadar görkemli; bir balerin değil, bir kaplan, pike yapan bir kartal kadar da zarif[tir]” (33). Dahası, “bu kumsalın, adanın, okyanusun asıl sahibinin kendisi olduğunu bil[mektedir].” (33)

Sosyopolitik özelliklerin karakterler üzerinde yarattığı, metinde doğuştan olarak sunulan özellikler yaz kampındaki diğer karakterler için de yapılır, böylelikle bu karakterler neredeyse kari-

katürize edilir. Örneğin Profesör Karbel, “Gömleğinin altında da, peynir beyazı cildini iyice güvenceye almak için sürülmüş, otuz koruma faktörlü güneş yağı” ile dolaşır (11). Ya da anlatıcıya geceyi birlikte geçirmeyi öneren İngiliz Michael, bunu “İngilizlere özgü bir duygu yoksunluğu” ile yapar (21).

Yine anlatıcının kendisi de kültürel stereotipler üzerinden tanımlanmaktadır. Dans bunun en temel örneklerinden biridir. Grupla birlikte çıkılan bir gece, anlatıcının Yunan arkadaşı Maya ve kendisi “epeyce sarhoş bir halde piste [çıkıp] beceriksizce tepinen, ritim duygusundan yoksun Anglosakson ve Alman fizikçilere [Akdenizliliklerini gösterirler]”(19). Dans, ritim duygusu ve bedeni kullanma kabiliyeti bu anlarda neredeyse “doğuştan” gelen bir özellik olarak kurgulanır. Nitekim yıllarca bale yapmış olan anlatıcının dans kabiliyeti bu eğitimden değil Akdenizliliğinden gelmektedir. Karakterlerin doğup büyüdüğü mekânlar ile ten renkleri onlara neredeyse “doğal” birtakım özellikler verir. Bunun aksi gözlemlendiğinde anlatıcı bu tezatın altını özellikle çizer. Örneğin Londralı bir siyahi olan James “derisinin rengine karşın, yerli halktan en az beyaz turistler kadar kopuktu[r]” (27).

Edward Said’in *Şarkiyatçılık* metninde dikkat çektiği Doğu’nun egzotik ve mistik bir mekân olarak kurgulanışı *Kabuk Adam* metninde Tony için kullanılan betimlemeleri çözümlemede etkin bir yol haritası sunar. Tony anlatıcıya sahilde yürümeyi önerdiğinde anlatıcı kendisini “özel bitkilerle uyuşturulup, Maya tapınaklarına götürülen kurbanlar” gibi hisseder (36). Tony hem Karayipler’in doğasının, hem de mistisizminin bir parçasıdır.

Gözbebeklerimde sabitleşen bakışları kanımı dondurdu –bir kez daha–, ciddiden de öte kararlıydı. Çözümlemez, korkutucu, esrarengiz, giz dolu, sonsuz derinlikte bakışlar, okyanusu gözlerinde barındırıyor-muş gibi. Ancak bir katil böyle bakabilirdi ya da bir peygamber. Karayipler’in voodoo inançlarını, kara büyü ayinlerini anımsadım. ... Belki de Kabuk Adam bir karabüyücüydü ve ben de bu büyüün etkisi altındaydım. (47-48)

Metin Karayıpler'i ve onunla birlikte Tony'yi oryantalist bir romantikleştirme ile kurarken karakterin geçirdiği dönüşüm de yine buna paralel olacaktır. Karayıpler doğanın, içgüdülerin, bastırılmayan cinsel içgüdülerin mekânı olarak kurgulanırken dans karakterin dönüşümünde etkin bir rol oynayacaktır. Bu metinde de dans, kendi sınırlarını altüst edip yersizyurtsuzlaşmanın bir biçimidir.

Dünyanın bütün gece kulüplerinde az çok buna benzer bir hava vardır, ama burası tropikler ve burada geceler bambaşka yoğunlukta yaşanır. Soğuk iklimlerin dekadın, gösterişçi, metalaştırılmış cinselliğinden farklıdır buradaki cinsellik, çok daha doğal, özgür ve tutkuludur. Bedenin kendisinden gelen bir çağrıdır. Ritmekendini bir defa kaptıran insan, yalnızca çılgınca dans etmekle kalmaz, bedeninin gerçekliğinin de ayrımlına varır. Kendi cinselliğini yaşamayı ve kabullenmeyi öğrenir. (89)

Nitekim anlatıcının Kalabaş'ta yaptığı dansı öteki fizikçiler “içsel bir şeydi, bir dönüşüm” diye tanımlar (30). Anlatıcı bu dönüşüm ânında bedenini ve bedensel arzularını büyük bir güçle deneyimler. Bu kırılma öyle şiddetlidir ki anlatıcı geri döndüğünde eski hayatını devam ettirmekte güçlük çeker. Kırılma yaşanmış, geri dönüşüm imkânsız kılınmıştır. Anlatıcı gecelerini “arka sokaklarda”, “rastalar, keşler, sabıkalılar” gibi şehrin “en sıra dışı” insanları ile geçirir (137), ve geçirdiği değişimi “her geçen gün daha uyumsuz, ayrıksı oluyor, suç işlemek, tehlikeye atılmak için karşı konulmaz bir eğilim duyuyordum” (137) diyerek açıklar. Karayıpler böylece egzotizmin vaat ettiği dönüşümü tamamlamıştır, fakat metin Karayıpler'i ve Tony'yi bu dönüşümü tetikleyen unsurlar olarak araçsallaştırırken tam da karşı çıktığı Ötekileştirme tuzağına yeniden düşer, çeperi yeniden çizer ve romantikleştirilip oryantalize edilmiş bir coğrafya temsilini yeniden yaratır.

Sonuç

“Yeni Şarkiyatçılığın Soruları” metninde Elleke Boehmer (1998), Spivak'ın sömürge-sonrası dönem edebiyatlarının kanona alınıp biçimlerini, “yeni Şarkiyatçılık” (*new Orientalism*) diye adlandır-

dığına işaret ederek “‘büyülü’ anlatı, sözel zenginlik, ‘müthiş kalabalıklık’” gibi tanım biçimlerinin bu edebiyatları çeşitli katmanlarda egzotizm üzerinden değerlendirdiğini söyler ve “yeni Şarkiyatçılık” kavramını tartışmaya açar. Boehmer’e göre metinlerin bu özelliklerine ilgi kurumsaldır, “göçmenlik, çokseslilik, Rushdie’esklik” gibi kimliklere verilen ağırlık, egzotik ötekilik üzerinden kurulur (18). Bu da “üçüncü dünya ülkesi” söylemini bir kategori olarak ele alıp Anglosakson olmayan edebiyatları bu söylem üzerinden kanonlaştırıp kategorileştirir. Sömürge-sonrası edebiyatlar melezlik ve çokseslilik üzerinden Batı’nın homojenliğinin karşısına yerleştirilerek söylemsel ikiliği (ya da yazı boyunca sözünü ettiğimiz Merkez-Çeper söylemini) yeniden kurar.

Sevim Burak’ın “Afrika Dansı” adlı öyküsü ve Aslı Erdoğan’ın *Kabuk Adam* adlı romanının Nijerya ve Karayip kültürleri ile coğrafi olarak bu mekânları, anlatıcı karakterlerinin hegemonik ideolojiye karşı direnişlerinin bir parçası olarak araçsallaştırmaları tam da bu tip bir çokseslilik, melezlik, homojenlik-karşıtlığı vaadi üzerinden kurulur. Bir yandan beyaz erkek hegemonisine karşı çıkan bu metinler, öte yandan Afrika ve Karayip kültürlerini, dans, bedensellik aracılığıyla kendi özgürleşmelerinin alanları olarak metinselleştirir ve bu bölgeleri romantik ve egzotik birer söyleme dönüştürürler. Böylelikle hem bu bölgeler, hem kültürler hem de bu kültürlerle bağlantılı karakterler metinde birer sembol olarak var olur, metinsel bazda Batı’nın ve Batı hegemonisinin yarattığı sistemin ötekisi olarak kurulurlar. Diğer bir deyişle bu metinlerde Karayip ve Afrika kültürlerinin bir direniş biçimi olarak karşımıza çıkışı, Dussel’in deyimiyle Hegelci bir Avrupa merkezçiliği yeniden kurar ve başta yıkılmak istenen merkez-çeper sistemi yeniden çizilir.

Netameli Bir Yakınlık: Feminizm ve Türcülük

Ezgi Hamzaçebi

BEN BU YAZIYLA, 2000 sonrası yayımlanmış, feminist mücadele için önemli olduğunu düşündüğüm üç metne odaklanacağım: Latife Tekin'in *Muinar*'ı, Mine Söğüt'ün *Deli Kadın Hikâyeleri*, Şebnem İşigüzel'in *Kirpiklerimin Gölgesi* metinleri. Yazarlarının kendilerini feminist olarak tanımlayıp tanımlamamasından bağımsız olarak, konuları, etik ve estetik yaklaşımları itibariyle birbirinden oldukça farklı olan bu metinleri birlikte okumaya karar vermemin ardında yatan öncelikli neden, bu metinlerin temel meselesinin belli başlı kadınlık deneyimlerine ilişkin olmasıdır. Kadınlığın tanımıyla ilgili farklı tutumları olmakla birlikte, bu metinlerin her biri bedenin nötr ol(a)madığı, biyolojik olarak eril veya dişil olmanın hemen hemen her kültürde belli kişisel ve toplumsal anlamlar taşıdığı hususunda ortaklaşır. Bu anlamlandırmanın toplumda belli başlı iktidar ilişkilerini garanti altına almaya nasıl hizmet ettiğini göstererek, iktidar mekanizmaları tarafından öznelliği silinmeye çalışılan kadınların deneyimlerini görünür kılmaya çalışır. Bu metinler, feminist mücadele için vazgeçilmez olduğuna inandığım başka bir niteliği daha paylaşır. Metinlerin her biri, yalnızca kadın olarak işaretlenen bedenlere değil; farklı yoğunluklarda da olsa iktidar mekanizmalarının sistematik şiddetine maruz kalan ve kırılğanlaştırılan başka bedenlere de odaklanır. Bu

başka bedenlerin başındaysa insan olmayan varlıklar gelir. Metinlerdeki kadın öznellikleri, insan olmayan varlıklarla kurulan ilişkiler doğrultusunda inşa edilir. Bu ilişkiselliği dilin sınırları içinde nasıl kurup temsil ettikleri meselesiyse, bu metinlerin etik ve estetik olarak ayrıştıkları hatları gösterir. Benim bu yazıda yapmaya çalışacağım şey de bu hattın izini sürmek ve bu farklılıkların feminist mücadele için anlamını araştırmak olacak.

İktidarın şiddetine karşı, farklı bedenler arasındaki ortaklıktan yola çıkarak mücadele etmeyi tercih eden feminizm, bazılarınca kesişimsel feminizm olarak adlandırılır. Sara Ahmed, kesişimselliğin bir başlangıç noktası olduğunu, iktidarın nasıl işlediğine dair bir açıklama sunacaksak bu noktadan yola çıkmamız gerektiğini söyler (Ahmed 2018: 16). Drucilla Cornell ise aynı yaklaşımdan etik feminizm olarak söz eder. Etik feminizmi, öteki ve ötekilik ile şiddet içermeyen bir ilişki emelini belirtmek amacıyla kullandığını belirtir ve bu tür bir feminizm anlayışını ötekinin kendi farklılığını ve tekilliğini inkâr eden herhangi bir anlam sistemine dahil edilmesine karşı mücadele etme sorumluluğu olarak tanımlar (Cornell 2008: 94). Hem Cornell'in hem de Ahmed'in feminist hareketin olmazsa olmazı olarak altını çizdiği şey etik kuşkuculuktur. Cornell'e göre, feminizm, etik imgeleme karşı sonsuz bir meydan okuma sunar. Feminizm başka türlü görebilmemizi sağlamak amacıyla yaşam biçimimizi yeniden tahayyül etmeye yapılmış bir çağrı olduğundan, etik bir talebi de mutlaka barındırır, ki buna ahlaki duyarlılığımızı genişletme talebi de dahildir. Cornell, yanılabilircilik ve hayranlık tutumlarını dışlamadan, kavramları yeniden gözden geçirmeye açık olmanın, anlam kapatıcı, Doğru'ya dair son sözü söyleyecek kuramsal ahlak düşüncesinin olup olamayacağını sorgulamanın önemini vurgular (96). Ahmed de benzer bir hassasiyetle, adalet için mücadele ederken bizim adil olacağımızın garantisi olmadığını hatırlatır ve "Duraksamalı, eğilimlerimizin kuvvetini kuşkuyla yaklaşıp ayarlamalı, emin olduğumuzda veya hatta emin olduğumuzdan dolayı tereddüt etmeliyiz," (19) der.

Her tür yazma eyleminin bir sınır çizme, sınıflandırma, genelleyip indirgeme riski barındırdığının farkında olarak, birlikte okumayı önerdiğim bu metinleri etiketlemek, oldukça zengin çeşitlilikte metinlerin üretildiği 2000’li yılların temsilcisi addetmek gibi bir gaye taşımadığımı belirtmeliyim. Amacım ne bu yazarların niyet okumasını yapmak, ne de bu metinler arasında bir hiyerarşi kurmak. Hangi metin daha feminist, daha ekolojik ya da daha etik gibi bir yarıştırmayı yapmayı anlamlı bulmuyorum. Daha ziyade, belli etik-estetik dertleri olduğunu düşündüğüm bu yazarların metinlerinde –belki dilin doğasının, belki yazarlarının sosyokültürel aidiyetlerinin etkisiyle– gaflete düştükleri anlar var mı, varsa bu gaflet anları bize özelde bu metinlerle ilgili, genelde edebiyat ve dilin doğasına veya işleyişine ilişkin ne söylüyor olabilir, bunu araştırmak istiyorum. Bana en anlamlı gelen ve peşinden gitmeyi tercih ettiğim soru, bu gaflet anlarından yola çıkarak, toplumsal cinsiyet ve ekoloji kesişiminde bir yerden etik ve estetik sınırlarımıza dair yeni ne söyleyebileceğimize ve bunun bize daha etik bir dünyanın inşası için nasıl bir katkı sunabileceğine ilişkin olacak.

***Muinar*’da Dile Gel(e)meyenler**

1983’te *Sevgili Arsız Ölüm* ile edebiyat dünyasına giren Latife Tekin, en çok yoksul, azınlık ve göçebe olmaya dair yazdığı metinlerle ve Türkçe edebiyat dünyasına kazandırdığı yeni bir dil ve bakış açısıyla kendisinden söz ettirmiştir. Normatif dil yapısını ve edebi türlerin sınırlarını en çok zorlayan yazarlardan biri olan Latife Tekin’in Türkiye’deki ekofeminist hareket için önemli bir figür haline geliyorsa 2000’li yıllarda yayımlanan *Ormanda Ölüm Yokmuş*, *Unutma Bahçesi* ve *Muinar* metinleriyle olmuştur. Tekin’in 2006’da yayımlanan *Muinar* metni, edebi niteliğinden ziyade ekofeminist bir manifesto olması itibarıyla anılmaktadır. Elime adlı bir yazarın iç sesi olarak karşımıza çıkan *Muinar*, binlerce yıldır yaşayan ve farklı kadınların içinde konuşarak onlara kendi tarihlerini yazdırma mücadelesi veren bilge bir kocakarıdır. Bu me-

tinde Tekin, Muinar ve Elime karakterlerinin bazen çatışan bazen uzlaşan diyalogları vasıtasıyla eril dünya içinde var olmaya çalışan farklı kadınlık deneyimlerini ve bu deneyimleri birbirine bağlayan ortak tarihi masaya yatırır. Bunu yaparken, kadınlık ve doğa arasında tam bir özdeşlik kurarak, her ikisinin de erkek egemen zihniyet tarafından nasıl benzer şekillerde aşağılanıp sömürüldüğünü anlatmaya çalışır. Erkeğin kadını ve doğayı susturan her türlü eylemine karşı, kadının yeni bir tarih yazması gerektiğini vurgular. Bu tarih, kadınların özgürlük mücadelesini ekolojik mücadeleyle birlikte ören bir tarih olmalıdır.

Bu metinde yeniden yazılan kadın tarihine baktığımızda, Tekin'in kadını ve erkeği zıt kutuplara yerleştirdiğinin işaretlerine rastlarız. Bu tarihe göre kadın ve erkek ezelden beri savaş halindedir. Kadın toprağı incitmekten korkup tohumları parmağının ucuyla ekerken, erkek dünyanın derisini demirle yırtan olarak tarif edilir. Alet kullanımı, erkeği kadından ayıran fark olarak kodlanır (Tekin 2013: 42). Kadınların dünyanın başında olduğu bir zamana güzelleme yapılır (43). Bugün tüm dünya erkek egemen kültürün eyledikleri yüzünden sefil bir haldeyse, bu durum kadının ve doğanın "irrasyonel", "ilkel", "düzensiz" oldukları iddiasıyla değersizleştirilip sömürülmesinden kaynaklanmaktadır. Öyleyse kadının, erkeğin kendisini sahip olmakla değersizleştirdiği tüm bu niteliklere sahip çıkarken, erkekle özdeşleştirilen her şeyi de dışlaması gerektiği ima edilir. Örneğin dil, erkeğin doğa ve kadın üzerinde tahakküm kurduğu bir alan olarak işaretlenirken, karşıtı olarak dilsizlik sahiplenilir ve dilsizlik kuşların cıvıltısına benzerliğiyle yüceltilir (231). Erkin dilini reddedip, dilin yapısını bozarak başka varlıklara daha çok alan açan bir dil kullanımı feminist hareketin öncelikli gündemlerinden biri olup dişil dil olarak sahiplenilse de, bu ayrım erkeği diliyle kültürün, kadını da doğanın alanına yerleştirerek, erkek-kadın, doğa-kültür arasındaki ikili karşıtlıkları yeniden üretebilme riski taşıyor bana göre. Öte yandan doğaya atfedilen nitelikleri sahiplenerek doğayla kadınlar arasında bire bir özdeşlik kurmaya çalışmak, bazı kadınların "do-

ğal” olarak yüceltilmesine, bazılarının bu doğallık tarifine uymadıkları için dışlanmasına neden olabilmektedir. Örneğin, *Muinar*’da kadının türban takışı, kuşun kanadına bez sarmadığı gerçeğine dayanarak sorgulanır, bu durumu rüzgârın bile kabul etmediği ifade edilir. Yani, yalnızca kadın ve erkek arasında bir karşıtlık yaratılmakla kalmaz, aynı zamanda bazı kadınlık halleri makbul ilan edilirken, bazıları doğal olmadıkları gerekçesiyle kadınların tarihinin yeniden yazım sürecinde gözden çıkarılabilmektedir.

Ekofeminist yaklaşım, her ne kadar sömürgeci mekanizmaların nasıl benzer söylemlerle belli başlı varlıkları ötekileştirdiğini teşhir ederek hem feminist hareket hem de ekolojik mücadele için oldukça önemli bir adım atmış olsa da, kusursuz addedilmez. Farklı feminist yaklaşımlar tarafından belli başlı hususlarda eleştirilir. Bunlardan biri, doğa ve kadınlar arasında menstrüasyon ve doğum gibi biyolojik süreçler itibariyle bağ kurmaya çalışan ekofeminist yaklaşımın, bu biyolojik süreçlerin her bedende aynı biçimde ve düzende gerçekleştiği varsayımından yola çıkarak, kadınlık deneyimini genelleyip indirgeme eğilimidir. Öte yandan, son yıllarda erkeklik çalışmaları vasıtasıyla görünür olan önemli bir meseleyi de göz ardı etme riski taşır: İktidar, yalnızca biyolojik olarak kadın olan bedenleri değil; norm dışı tüm erkeklik ve kadınlık hallerini hedef almaktadır. Dolayısıyla, mücadeleyi yalnızca biyolojik olarak kadın olan bedenlerle, bu bedenlerin birebir benzediği iddia edilen “doğa” birlikteliğinde aramak yetersiz olacaktır. Dahası, eril tahakkümün toplumda kurmak istediği hiyerarşiyi meşrulaştırmak için başvurduğu bir yöntem olan, kadın ve erkeği özcü bir yerden ayrıştırma pratiğini yeniden üretme gafletine düşecektir. *Muinar*’da kurulmaya çalışılan kadın-doğa özdeşliğinde heteronormatif değerlerin ön planda olduğu bir söylemin varlığı sezilir. Dünya meselesiyle dertlenmeyip, aşk yüzünden acı çeken kadınlar *Muinar*’ın içinde uyanmayı reddettiği kadınlar olarak dışlanırken, burada bahsi geçen aşk, metin boyunca hep kadın ve erkek arasındaki aşk olarak kendisini gösterir. LGBTQ+ bireylerin

mücadelesinde olduğu gibi, aşkın da politik bir mücadele alanı olabileceği gerçeği göz ardı edilmiş olur. Metinde her ne kadar insan cinsiyetinin toplumsal bir inşa olduğuna işaret edilse de, doğanın mutlak dışı olarak imlenmesi queer oluşun açabileceği imkânların önünü tıkar. Zeynep Direk, doğayı nasıl düşündüğümüzün önemli olduğunu, cinsiyet doğal bir varlığa sahip olsa bile, bunun belirlenimci bir tarzda kavranması için yeterli sebep olmadığını hatırlatır ve doğanın sandığımızdan çok daha dinamik olabileceğine dikkat çeker (Direk 2018: 24).

Queer ekoeleştirel yaklaşım, doğayı bir ölçüt olarak alan uygulamaların, “doğal” kavramını önceleyip karşısına “doğal olmayan”ı koyarak, hetero/homo ikili karşıtlığı gibi doğal/doğal olmayan düalizmini oluşturduğuna dikkat çeker (Yılmaz 2018: 19). *Muinar*’da yer yer kadın-erkek, insan-doğa gibi ayrımlarda bir tür dışlama ve uzaklaştırma eğilimi hissedilir. Kadın kendi deneyiminden yola çıkarak insan olmayan tüm varlıkları bilip anlama kapasitesine, dolayısıyla onları temsil etme hakkına da sahip olabilecek en nitelikli varlık olarak yüceltilir. Özdeşlik mantığına göre kurulan bu bilme pratiği, bilmeme, anlamama, yabancı olma gibi deneyimleri dışlamış olur. Timothy Morton, “doğasız ekoloji”yi, sonsuz çoğalma ve çeşitliliğin hâkim olduğu, “sonsuz yabancılık ağı” şeklinde tanımlar (2007). Bu ağın merkezinde ne doğa vardır, ne hayvan, ne de insan. Hakan Yılmaz, Morton’un doğayı yabancılaştırmaya olan vurgusunun aslında doğayı queerleştirmek olarak görülebileceğini belirtir. Queerin değişkenliğe, kapsayıcılığa, belirsizliğe, tanımlanamazlığa, bilinemezliğe, anlaşıl-mazlığa olan vurgusuna dikkat çeken Yılmaz’a göre, queer-ekolojik bir bakış açısı, doğayı ve ekolojiyi hapsoldüğü heteronormatif eşleştirmeler ve söylemlerden kurtarıp, onun insanların oluşturduğu kavramlar ve kategorilerle ölçülemeyeceğini gösterir: “Doğanın tüm çeşitliliği ile ortaya konması, (t)üretilmiş tüm doğa, doğal ve normal gibi kavramları da sorunsallaştırır ve bu kavramların dayandığı zeminin yani doğanın aslında sanılanın aksine hiç de normatif olmadığını gözler önüne serer (Yılmaz 2018: 30).

Hem *Muinar*'daki temsilin hem de ekofeminist şiarla yola çıkan birçok söylemin düştüğüne inandığım bir başka gaflet örneğiyle, eril tahakküm tarafından failliği yok sayılmış kadınların kendi öznelliklerini inşa ederken, kadına doğanın ve hayvanın hakkını savunmak uğruna haddinden fazla bir faillik atfederek, doğa ve hayvanı edilgen bir pozisyona doğru sürüklemektir. *Muinar*'da erkeklerle kadının savaşında, kadın düştüğünde dünya da onunla birlikte düşmüş sayılır örneğin (111). *Muinar*, Bacıhurraniler'den örnek verip, kadınlara kadın peygamberin gerektiğini, erkekler dünyayı kana boyayıp öldürürken, dünyayı sağ edecek olanın kadın olduğunu (112) söylediğinde ya da “daha ne kadar seyredeceksiniz bu pornoyu, kadınlar kaldırmazsa, kim kaldıracak bu erkekleri dünyanın üstünden” (115) dediğinde, kadına eyleme geçip özne olma çağrısı yaparken, dünyayı kurtarılacak nesne olarak imlemekten kaçınamamıştır. Burada, kadınların varoluşunu onlar hakkında anlattıkları hikâyelerle belirlemeye çalışan eril dünyanın kadının öznelliğini silme edimine karşı, kadınların kendi hikâyelerini anlatarak kendilerini özne olarak inşa etme sürecinin önemi vurgulanır. “Konuşan özne olabilmek, söz alabilmek, ‘bence’, ‘bana göre’ diyerek sözünü söyleyebilmek bir hikâyeyi anlatmanın gereğidir elbette, fakat *kendi* de sadece bir hikâyeye içerisinde kurulur. Dahası, kendiliğe değişim imkânı sağlayan da hikâyelerin dönüştürülmesi, değiştirilmesi, dekonstrüksiyona uğratılmasıdır” (Direk 2018: 263). Zeynep Direk, ben'in kendi olma sürecine hayat hikâyesini anlatmak suretiyle girdiğini, hayat hikâyesinin ise ben'i çeşitli karşılaşmalar, verilen sözler, girilen angajmanlar, hem ötekilerle hem de üçüncünün çeşitli kamusal figürleriyle kurulan ilişkiler içerisine yerleştirmek suretiyle “kendi” olarak kurduğunu hatırlatır ve özerkleşmenin ancak ilişkisel bir biçimde gerçekleştiğine dikkat çeker (272). Hakların öznesi olma talebinin, feminist mücadele de dahil her türlü politik mücadele için hayati bir önemde olduğu yadsınamaz; ancak kişi, kendisini özne olarak kurarken dil ve temsiliyet alanında etik bir karar âniyle karşı karşıya kalır. *Muinar*'da, kadınların ve “doğa”nın ilişki-

selliliğine dikkat çekildiği doğrudur, ama bu ilişkiselliğe ve insan olmayan varlıkların başkılığına ve tekilliğine dil içinde ne kadar yer açılabilirdiği sorusu, bu metni okurken aklımı kurcalayan soruların başında gelir.

Deli Kadın Hikâyeleri'nde Deliremeyenler

2000'lerin başından itibaren edebiyat alanında eserler veren Mine Söğüt'ün 2011 yılında yayımlanan *Deli Kadın Hikâyeleri* adlı öykü kitabı, farklı kadınlık hallerinin anlatıldığı kısa hikâyelerden oluşur. *Muinar*'daki kadınlığın ve doğanın kutsallaştırılması hali, bu metinde lanetlenme olarak çıkar karşımıza: "Size kadınlıkla lanetlenmiş bir varoluş hezeyanı anlatacağım. Sizi saçlarının ve ayaklarının ucu arasında olup biten şeylerden ibaret, doğurmayaya mahkûm, çocuklarını kaybetmekle mühürlü, yalnız, yapayalnız bir kalabalıkta dolaştıracam..." *Muinar*'daki mücadeleci, hayata tutunan, yaşamı ve canlılığı savunup feminist mücadeleyi bu zeminde kurmaya çalışan tavrın tersine, *Deli Kadın Hikâyeleri'nde* yalnız, kurban, kendisiyle benzer deneyimlere sahip başka varlıklarla bir araya gelemeyen karakterlerin, acı çekmeye ve intihar etmeye mahkûmiyetleriyle ortaklaştıkları görülür. Bu hikâyelerde dile gelen kadınlar, yaş, kuşak, etnik köken, sosyokültürel aidiyetleri ve deneyimledikleri olaylar bakımından birbirlerinden ayrılırlar da, bir hususta ortaklaşırlar: dillerini ve üsluplarını kuşatan atmosfer. Bu atmosfer, eril tahakkümün yarattığı şiddetin bu karakterleri sürüklediği "delilik" ve "ölüm" sınırlarında şekillenir.

Hikâyelerde işaret edilen eril tahakküm, farklı suretlerde karşımıza çıkar: Zorla evlendirilip başkasına âşık olduğu için öldürülen kadın, yemek yapamadığı için dayak diyen kadın, devlet tarafından öldürülen çocuklarına ağlayan anne, aşk ilişkisinden doğmadığı için annesi tarafından sevilmemenin acısıyla annesini öldüren kız çocuğu... Her ne kadar, bu şiddetin hedef aldığı bedenler yoğunluklu olarak kadınlar olsa da, Mine Söğüt erkin yalnızca biyolojik olarak kadın bedenli varlıkları değil, toplumsal cinsiyet

kodlarına uymayan kadınlık ve erkeklik hallerinin tümüyle birlikte yoksul, engelli gibi norm dışı addedilen tüm bedenleri hedef aldığı göstermeyi amaçlar. Hatta, bu bedenlerin kendi içinde işleyen iktidar mekanizmalarına da işaret ederek, homojen bir iktidar-öteki ayrımını yıkmaya çalışır. Örneğin, “Madam Arthur Bey” adlı öyküde toplumdaki heteronormatif değerler yüzünden baskılan farklı bedenlere ve bunların birbirleri üzerindeki tahakkümüne yer verilirken; “Kürt Kediler Çingene Kelebekler” hikâyesinde Kürtlerin veya Çingenelerin mutlak ötekiler olmayıp, Rum olduğu anlaşılan yaşlı bir kadının karşısında iktidar pozisyonunda olabilecekleri gösterilerek, ötekiliğin de derecelerinin olduğuna işaret edilir. Daha azınlık sayılan bir halktan olmanın yanı sıra, yaşlılığın ve kadınlığın toplumda kişiyi daha kırılgan hale getiren nitelikler olarak kodlanmış olduğu vurgulanır.

Bu hikâyelerde bence en önemli olan unsurlardan biri, olayların temsil hakkının eril şiddeti deneyimleyen karakterlerin kendilerine verilmiş olmasıdır. Çoğu hikâyede birinci tekil anlatıcı hâkimdir, hatta kiminde aynı olay farklı karakterlerce farklı şekillerde anlatılır. Bu ayrıntı, temsil meselesinin etiğini sorgulamaya açması bakımından oldukça önemlidir. Ancak, hikâyelerin hepsini okuduktan sonra bir okur olarak içime düşen kuşku temsil hakkının bu karakterlere verilmiş olmasının bu karakterleri ne derece özne yapabildiğine ilişkindir. Hikâyelerin her birinde, eril tahakkümün ve buna maruz kalan bedenlerin çeşitli tezahürlerini ve pratiklerini görsek de, fail-kurban yahut etken-edilgen karşıtlığının geleneğe uygun bir şekilde yeniden üretildiğini düşündüren örnekler de mevcuttur. Özellikle “Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm” başlıklı hikâyede belirginleşen, kadınların ölüme mahkûmiyetleri değiştirilemez bir kadermiş gibi aktarılır. Bu hikâyenin anlatıcısı farklı kadınlık deneyimlerinin toplandığı kolektif bir sesle anlatır derdini: “Bana ait tek odanın penceresi hep karanlığa bakar. O yüzden geçmişimi de göremem geleceğimi de. Zifiri bir hayatın içinde hem kalabalık, hem yalnızlık” (171). Şehir, kadınları sevmeyi bilmeyen bir erkek olarak tasvir edilirken, kadının

payına düşense ya intihar etmek ya cinayet işlemektir. İntihar ve cinayet gibi eylemler kimi bağlamlarda kadınların eril tahakküme karşı başvurdıkları bir tür direniş örneği olarak kabul edilse de, bu metinlerdeki intihar ya da cinayet örnekleri bir direniş biçimi olarak örölmekten ziyade, kadınların çaresizce sürüklendiği seçimler olarak temsil edilir. Bu tür bir temsil, bu metnin kadınların failliğini ve mücadele güçlerini ellerinden aldığı yönünde yapılabilecek yorumlamaları mümkün kılar.

Öte yandan, fail-kurban ilişkisi metindeki erkeklik ve kadınlık hallerinde bir nebze de olsa değişime açık bir şekilde kurulurken, bu ikiliğin her daim kurban tarafında konumlandırılan varlıklar olarak karşımıza hayvanlar çıkar. Hayvanlar bu hikâyelerde bazen bedensel olarak görünür kılınsa da, çoğu zaman mecazi bir anlama gömülmüşlerdir ve insan olan varlıklar kadar eril tahakkümden ve neoliberal yapılardan muzdarip olarak temsil edilmezler. Hatta malzeme oldukları kimi mecazlar, eril dilin kadın bedenini hapsettiği mecazlara benzer şekilde işler. Kimi kadın karakterler, bedenlerini, kaderlerini şekillleyen eril dile anlatının öznesi olarak isyan edebilirken; benzer bir mekanizmayla kurulan şiddet hayvanlar mevzu bahis olduğunda sorunsallaştırılmaz. Hayvanların bedenlerini kuşatıp anlamlarını sabitleyen dile isyan edilmediği gibi, yer yer bu dilin ne kadar doğallaştırılmış olduğuna tanık oluruz. Hayvanların temsili, bazen “Pencereler Kelebek Delileri Sever” hikâyesinde olduğu gibi, toplumsal normların delirttiği insan bedenlerin dertlerine ortak, hatta intiharlarında bile onlara yoldaş olmak durumunda bırakılan, failliği olmayan, yardımcı figürler olarak; bazen de “Vakvak Ağacı” öyküsünde olduğu gibi delirip intihara sürüklenen bedenlerin üzerinde kurulan şiddetin yoğunluğunu pekiştirmek için dekor olmak suretiyle gerçekleşir. Bu örneklerde dikkatimi çeken, kedi gibi daha “evcil” hayvanlar insana daha yakın varlıklar olarak her daim daha çok sempati duyulabilenler olarak işaretlenirken; kertenkele, solucan, akbaba, karga, fare gibi “yırtıcı”, “sürüngen” ya da “avcı” olarak kodlanan hayvanların sanki iktidarın işbirlikçisiymiş gibi, insan bedenlerin ma-

ruz kaldığı şiddetin vahşetini perçinlemek uğruna araçsallaştırılmasıdır.

“İyi Geceler Ölü Kediler” hikâyesinin hayvanların bedensel olarak en görünür oldukları öykülerden biri olduğu söylenebilir. Bu öyküde, sokakta yaşayan yaşlı kadınla kediler arasında, sokakta yaşayıp çöpten beslenmeleri üzerinden bir yakınlık kurulur. Kediler temiz ve sağlıklı olmalarıyla, sidik kokan yaşlı kadına ve bir deri bir kemik hüznü travesti olarak tarif edilen karaktere tezat bir şekilde tasvir edilir. Kediler, yalnızca bu yaşlı kadının ve travestinin onlarla kurduğu ilişki vasıtasıyla görünür kılınmaz, aynı zamanda mahalledeki tüm dişi kedileri hamile bırakıp, doğan yavru kedileri boğan kara erkek kediye de işaret edilerek, kadınlarla dişi kediler arasında başka türlü bir ortaklık da kurulmaya çalışılır. Ancak bu türlü bir temsil, toplumsal cinsiyet rollerinin ve bu roller arasındaki iktidar ilişkilerinin doğadaki tüm varlıklara içkin bir özellikmiş gibi aktarılıp biyolojik bir kadermiş gibi yorumlanarak “doğallaştırılma” tehlikesi barındırır. Bu hikâyenin kimliği belirsiz üçüncü tekil anlatıcısı, yaşlı kadının neden kedilerle Fransızca konuştuğunu, onların Fransızca bildiğinden nasıl bu kadar emin olabildiğini sorarak, insanın hayvanla kurduğu ilişkiyi bir an için sorunsallaştıracakmış gibi görünse de, hemen ardından kedilerin sezgisel bir bilgiyle insanların söyledikleri her şeyi, hatta söylemediklerini de anladıklarını belirterek insan olmayı idealleştirip bir tür ikili karşıtlık mekanizmasını yeniden üretmiş olur. *Deli Kadın Hikâyeleri*’nde temsil edilen hayvanların görünürlüğü, tiksiniyip uzaklaştırılmak ya da sempati duyulup idealleştirilmek gibi iki uç nokta arasına sıkıştırılmış olur böylelikle.

Kirpiklerimin Gölgesi’nde Fark Edil(e)meyenler

1993’te yayımladığı *Hanene Ay Doğacak* adlı öykü kitabıyla adını duyuran Şebnem İşigüzel de ağırlıklı olarak kadın hikâyeleri anlatır ve her bir metninde farklı bir tonu hâkim kılar. Benim bu yazıda odaklanacağım metni, 2010’da yayımlanan *Kirpiklerimin*

Gölgesi olacak.¹ Bu romanın anlatıcısı, ağabeyi tarafından istismar edilen, bu istismara göz yummakla kalmayıp kendisini satan annesini öldürdüğünü söyleyerek anlatımına başlayan on yaşlarında bir kız çocuğudur. Toplumda en güvenilir mekânlar olarak kodlanan ev ve okul, bu metinde şiddetin ve tehlikenin merkezi olarak yeniden tanımlanır. Evin tekinsizliğinin karşısınaysa sığılabilecek nispeten daha güvenilir varlıklar olarak orman ve hayvanlar konur. Mine Söğüt'ün intihara meyilli karakterlerinin tersine, bu romanın anlatıcısı başına gelen her şeye rağmen hayatta kalma arzusunu ve çabasını dile getirir. *Deli Kadın Hikâyeleri*'nde daha çok dekor olarak kalan hayvanlar, bu romanda en az bu kız kadar ete kemiğe bürünmüş bir şekilde çıkar karşımıza. Şiddeti üreten beden olarak erkek bedenlere işaret edilir. Tecavüzcü ağabeyin aynı zamanda faşist bir partinin üyesi olduğu, parti arkadaşlarının gözüne girebilmek için bir kurdu nasıl canice öldürdüğü anlatılarak, faşistliğin, cinsiyetçiliğin ve türçülüğün nasıl birlikte işleyen mekanizmalar olduğu vurgulanır. Öldürülen kurdun dişi oluşunun, ağabeyini nasıl alay konusu yapıp iktidarını sarstığı ayrıntısına yer verilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin dünyadaki tüm varlıklar üzerinden nasıl işleyebildiğini gösterir.

Orman ve hayvanlar bu metinde, diğer metinlerde olduğundan çok daha yoğun bir şekilde konu edilmiştir. Hayvanların varoluş hallerine çok farklı şekillerde işaret edilir. Bazen anlatıcı kızın kendi deneyiminden yola çıkarak özdeşlik kurup sempati duyduğu, bazen tehlike dolu evinden kaçıp sığındığı, bazen kendi öznelliğini inşa ederken nesneleştirmekten kaçınmadığı, bazen de başka insanların anlatımlarında yüklendikleri mecaz anlamlarla görünür kılınırlar. Ancak bu görünürlük insanın merkez olduğu bir yaklaşımdan çok fazla kurtulamaz. Anlatıcı, kendi deneyimi üzerinden hayvanlarla ortaklık kurmaya çalışır, ama ortaklık kurulan bu hayvanlar arasında bir tür hiyerarşinin de kurulmuş olduğu sezilir. Yakınlık kurulanlar kuş, tilki yavrusu, kuzu, ceylan, balık gi-

1. Bu yazıdaki göndermeler İşigüzel 2017 basımına yapılmıştır.

bi daha savunmasız olduğu düşünölenler olurken; daha yırtıcı yahut avcı pozisyonunda olanlarla bir mesafe yaratılır. Örneğın, anlatıcı kız, çalıştığı otelde öldürölen seks işçisi kadınların bedenlerini, gömüldükleri yerden çıkarıp parçalayan sansarlar ve çakalları neredeyse bu cinayetin faili olan erkeklerin işbirlikçisiymiş gibi (22), ağabeyinin arkadaşlarını da “tekinsiz kurt sürüsü” olarak temsil ederken (42), kendisini genellikle tuzağa düşen bir kuş, ortaya gelen bir balık, öldüröleceğini anladığında ağlayan bir ceylana benzetir.

Hayvan olmak anlatıcının hayalinde bir sürü farklı şeye işaret eder, ancak bu işaretler hayvanlara ilişkin yerleşmiş tanımlamalardan sıyrılamaz. Hayvanların temsili, anlatıcının öznelliğini kurabilmesi ve kendisine zulmedenlerin kötölüklerini anlatmak için işlevsel olarak kullanılır. Metnin dünyasında, varlıklar arasında olduğu varsayılan belli başlı hiyerarşiler yeniden üretilir ve bu hiyerarşinin en tepesinde insanlar vardır. İnsanın bu hiyerarşide konumunu sarsacak bir şey olarak “hayvanlaşma” temsilleri dikkat çeker. Örneğın anlatıcı, otelde unutulmuş ayakkabıları üniformasının altına giymesi için kendisine doğrudan vermek yerine ormana atıp kızın onları yakalamasını izleyen otel sahibinin kötölüğünü anlatmak için, ayakkabıların peşinden koşanın yalnızca kendisi olmadığını, otelde unutulmuş köpeğın ayakkabılardan birini kapıp onu salyalarıyla ıslatıp dişiyle deldiğini ve kendisinin ayakkabıları almak için köpeğe dil döküp yalvarmak zorunda kaldığını anlatır (34). Bu tür bir anlatım, bu çocuğın maruz kaldığı şiddetin yoğunluğunu artırmak için işlevsel gibi görünebilir, ancak açık söylenmese de “köpek gibi” ayakkabı peşinde koşturmanın aşağılayıcı olduğu iması, insan ile köpek arasında olduğu varsayılan hiyerarşiyi yeniden üretmektedir. Buna benzer bir başka örnek, anlatıcının okul formasındaki çamur, kafasındaki yanık izleri ya da bedenine sinen sidik kokusu gibi hatırlamak istemediği anılardan “fareler gibi hızlı üredikleri” şeklinde bahsettiğinde de yaşanır (43). Fareler, çoğalmasından korkulan bir tür olarak işaretlenmiş olur. Yahut, okul tuvaletinde bir kızın gizlice doğurduğunu,

daha önce ormanda gördüğü doğum yapan bir geyik sayesinde anlayabildiğini söyler anlatıcı. Ancak buradaki temsilde örnek verilen geyik, kızın “normal” olmayan bir şekilde hamile kalıp doğurduğuna vurgu yapılabilmek için araçsallaştırılmıştır. “Kan ter içindeki çocuk anne, ellerini bir pençe gibi uzatıp bebeğini kaptı” (44) derken yapılan benzetmede, kızın durumunun vehametine vurgu, yine “hayvanlaştırma” biçiminde gerçekleştirilir. Bu hayvanlaşma yorumu, anlatıcının en yakınlık duyduğu karakter olan ninesi, kendi halkının nasıl katliama uğradığını anlatırken de gündeme gelir ve anlatıcı, sorgusuz sualsiz aktardığı bu anlatımı onaylamış gibi görünür: “İnsan kötülüğe uğradığında ‘ben bunu hak edecek ne yaptım’ diye soruyor. Hiçbir şey. Hayat böyle istediği için. Doğa, Allah, devlet baba, erkekler, güçlüler. İnsan bazen sadece kadın ve çocuk olduğu için yenik düşer. Biz kaldık. Evlerimizde başkaları oturur oldu. Döşek yerine ahırda yattık. İnsanlıktan çıktık” (99). Bu gibi örnekler ister istemez, insanın hayvanlaştırılmasına ilişkin bu metinde hâkim olan insanmerkezci tavrı ele verir ve metnin etik duruşuna ilişkin bir şüphe yaratır.

Metnin geneline baktığımda, yoksulluk, çocuk olmak, kadın olmak, insan karşısında hayvan olmak, ya da hayvanlar arasında fiziksel olarak “daha az avantajlı” hayvan olmak gibi varoluş hallerinin, sanki bir kadermişçesine bu varlıklar tarafından çaresizlik içinde kabullenilmekte olduğunu hissediyorum. Anlatıcı, gizlice doğurmak zorunda olan genç kızın, okuldan ayrılıp seks işçisi olduğunu “bütün yoksul ve çaresiz kızların yaptığı gibi” (45) yorumuyla aktardığında; tuvalette doğan bebeği bir ağacın dibine bıraktığını anlattığı sahnede bebek için “Ağlamadı. Kaderine sessizce razı oldu” derken (44); avlanmalarının kaçınılmaz olduğunu anladıklarında ceylanların kederle gözyaşı döktüklerini anlatırken (61); ya da annesini öldürdükten sonra ağlamasının nedenlerini “tek çaresinin onu öldürmek olduğu, bir an çektiği acıların sonunu böyle getireceğine inandığı için ve bunu düşündüğü an, zayıf düşüp tetiği çektiği için” (74) şeklinde sıraladığında benimsenen rol “kurbanlık” olarak tanımlanabilir. Bu metinde, istismara uğrayan

çocuğa kendisini temsil etme hakkı verilerek öznelliğini inşa edebilmesi için çaba sarf edilir. Ancak, karşılaştığımız örnekler ya bu çocuğun kendisine biçilen kurban rolünü içselleştirdiği, ya da özne olma girişimlerinin, hep kendisinden “çaresiz” olduğuna inandığı varlıkları, bilhassa hayvanları temsil ettiği anlarda mümkün olabildiği örnekler olur.

Kurulmaya çalışılan bu öznelliğin sorunlu olduğunu düşünme neden olan başka hususlar da var. Örneğin, maruz kaldığı şiddetin öfkesini önce intihar etmeyi deneyerek kendisine, daha sonra annesine yönlendirerek hayatta kalmaya çalışan anlatıcı, kendisine yaşatılan onca zulme rağmen, annesini öldürmek için tetiği çektiği ânın başına gelen en dehşetli şey olduğunu söylediğinde (81), ya da “Kim bilir belki ben de bana kötülük edenler gibi kötü olmalıydım. Çalmalıydım, yakmalıydım, kırmalıydım, ısırmalıydım. Ama öylesi elimden gelmiyordu. Ninemin ‘yaradılış’ dediği şey” (101) dediğinde, iyi özne/kötü özne gibi bir ayrımı doğallaştırarak, kendisinin “iyi” bir özne olma uğraşının karşısına, annesinin “kötü” bir özne oluşunu koymuş olur. “Eğer annem beni sevseydi ne kadar yoksul ve çaresiz olursak olalım mutlu olabilirdik. Ağabeyim o fenalıkları yapmazdı. Evimizde yemek pişerdi. Evimizi temizlerdik. Gülerdik, şakalaşırdık. Ormanın kucağında, masallardaki gibi bir kulübe olurdu kulübemiz. Eğer annem beni sevseydi mutlu olurduk” (103) diyerek, eril tahakkümün sistematikliğinden, teker teker öznelerin seçimlerinin belirleyiciliğine vurgu yapmış olur. “Benim için üzülemeyecek kadar öfkeliydi annem. Ne olmuştu da böyle bir insan olmuştu annem? Ben de başımdan geçen bu berbat hayatla büyüyünce onun gibi olur muydum? Annem gibi bir anne olur muydum? Kötü bir insan olur muydum? Kötülük bir yol gibi seçilir mi?” (149) diyerek annesinin eylemlerine neden olan süreci ve özerk özne kavramını sorgulamaya açar gibi olsa da metnin sonunda okula gidip hayal ettiği gibi bir geleceği olmasından ümidini kestiğini, kendisi için bir mucize olmayacağını bildiğini, ama bir gün anne olursa bebeğini çok seveceğini söyleyerek (157), bu sorgulamalara net bir şekilde

cevap vermiş olur. Böyle bir kapanış, ister istemez, neden öfkenin ve başka türlü öznellik ihtimallerinin dışlanıp; eril tahakkümün arzuladığı gibi sonsuz bir merhamete sahip, uslu ve sorun çıkar-mayan kadınların olumlandığı sorusunu akıllara düşürür.

Yeniden Başlamak Üzere Bir Son Söz

Bu çalışmada odaklandığım örneklerden de görüleceği üzere, yalnızca farklı kadın hikâyeleri ve öznellikleriyle değil; çok çeşitli feminizm biçimleri ve bunların işaret ettiği farklı etik sınırlarla karşı karşıyayız. Bu farklılıkların, feminist mücadele ve direnişimiz için bir imkân olabileceğine inanıyorum. Bu imkânın kapısı, ancak etik kuşkuyu elden bırakmadığımız ve müzakere zeminini birbirimize kapatmadığımız sürece aralanacaktır. “Direniş, toplumsal bağlar, ilişkiler kurmaktır. Bu bağlar ve ilişkiler var etme, yaşatma, geliştirme ve kişileri hak öznesi olarak yeniden üretme işlevini yerine getirir, yani özneleşmenin mecralarını kurar. Direniş kırılğan öznelerin birlikte güçlenme ve bir toplum inşa etme sürecidir. Bu bakımdan direniş, feda etme veya kurban etmeyi meşrulaştıran bir varoluş biçimi olmamalı, bir oluş, bir yaşam savunusu, bir hayatta kalabilme mücadelesi olabilmelidir” (Direk 2018: 276). Benim için edebiyat, farklı varlıklar arasındaki bağları ve ilişkileri var etme, mümkün olduğunca fazla çeşitlilikte varoluş halini inşa edebilme potansiyeline sahip, değeri yadsınamaz bir mecradır. Bu mecrada yaratılan hikâyelerin ve temsil biçimlerinin etiğini tartışma sürecimizin, yalnızca feminist mücadele için değil, tüm özgürlük mücadeleleri için oldukça önemli olduğuna inanıyorum. Bu çalışmada örneklendirmeye çalıştığım gaflet anlarını, bu yazarların niyetleri ya da tüm eserleri için genellemek gibi bir niyetim olmadığını bir kez daha vurgulamak isterim. Zira, bu yazarların tüm metinlerine baktığımda, dilin temsil mekanizmalarıyla ilgili ne denli dertli olduklarını ve dillerini daha çok varoluş haline işaret etmek için bükme çabalarını görüyorum. Eril dili çok daha ayan beyan üreten onca yazar varken, neden yakla-

şımlarını, hayallerini ve üsluplarını kendime en yakın bulduğum bu yazarların peşine düşmüş olduğumu da Sarah Ahmed'den ilhamla açıklayarak bu yazıyı sonlandırayım. Sara Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek* adlı kitabında, feministin hayatta kalma mücadelesi için gerekli araçlar olarak yoldaş metinlere ve feminist klasiklere işaret eder. Bu malzemelerin, nesnelerin bize nasıl dokunduğunu, bizim nesnelere nasıl dokunduğumuzu gösteren birer karşılaşma alanı olduğuna dikkat çeker (Ahmed 2018: 34). Ahmed'in feminizmin kırılğan bir arşiv olduğu fikrinden yola çıkarak, bu arşivi kurcalayıp kırılğanlıklarımızı buluşturmanın, kendimizi parçalamanın ve dökülen parçalarımızı yoklayarak yeni dünyalar inşa etmenin feminist bir yaşam sürebilmemiz için hayati önemde olduğuna inanıyorum.

Yanlış Kızı Döven Baba-Eleştirmen

Elif Şafak'ın *Aşk*'ı Eleştirilebilir Bir Metin mi?

Erol Köroğlu

ELİF ŞAFAK'ın *Aşk*'ı ilk baskısını Mart 2009'da yaptı ve yaklaşık on yıl sonra, ben bu satırları yazarken bir milyon civarında satmıştı. Ancak bu yazı, bunun hakkında olmayacak.

Romanın bence en şahane cümlesi şu: “Kerhane maması hünsa, ip gibi bıyığının ucunu burdu” (Şafak 2009: 147). Söz konusu hermafrodit umumhane patronu 18 Ekim 1244'te, Tebrizli Şems'in karşısında gerçekleştiriyor söz konusu eylemi. Roman bu tür garipliklerle ve envai çeşit sorunlu ya da hatalı kullanımla dolu. Ancak bu yazı, bunlarla da ilgili olmayacak.

Oysa *Aşk*'ı özellikle bu sorunlu yönleri üzerinden ele alan bazı eleştiri örnekleriyle ilgili olacak. Kibarca *Aşk*'ın kırdığı potlar diyebileceğimiz noktalara odaklanan, bunları sayıp dökerken önce sinikleşen, sonra da öfkeden adeta patlayan ve bir hedefe ulaşmadan sona eren eleştirel yazı örnekleri bu yazının yola çıkış noktasını oluşturacak. Açık konuşmak gerekirse, *Aşk* –“kötü” romanlar okumaya şerbetli bir edebiyat araştırmacısı olarak– benim en zorlanarak okuduğum romanlardan biri ve halihazırda üç kere okuduğum romanda karşılaştığım ve çoğu burada sözünü edeceğim yazılar ile daha pek çok eleştirel çalışmada sayılıp dökülen

sorunlu noktaları sıralayarak ben de kolaylıkla silsileye dahil olabilirim. Ne var ki, bu bizi bir yere götürmüyor. Korsan baskıları dikkate almasak bile ortada bir milyon satmış bir roman var ve okur kitlesinin çok çeşitlilik içerdiğine bizzat şahit oldum. Ben bu romanı beğenmeyenlerden olsam da, beğenenlerinin beğenmeyenlerden fersah fersah fazla olduğuna inanıyorum. Bu benim bir edebiyat araştırmacısı ve eğitimci olarak önemsedğim bir şey.

Bu noktayı biraz açmayı denemeliyim. Bugün artık alıştığımız biçimde, çok satması amaçlanan bir roman olarak *Aşk*, bir medya kampanyasıyla lanse edildi ve bu lansmanın pek küçük bir parçası olarak çeşitli kitap tanıtım ya da köşe yazarları tarafından övücü yazılar kaleme alındı. Ancak yayımdan kısa bir süre sonra eleştirel yazılar belirmeye başladı. Kitabı beğenmeyen ve farklı oranlarda eleştiren yazılar, kitabın pazarlanmasına katkıda bulunan yazılar kadar görünür olmadı. Ancak *Aşk*'ı eleştiren yazıların, sınırlı okura hitap eden mecralarından öte önemli bir sorunlarının olduğunu düşünüyorum: *Aşk*'a o kadar kızmış ve hatta tiksinişlerdi ki, eleştirmenler bir noktadan itibaren soğukkanlılık ve sağduyularını kaybediyor, romana ve yazarına veryansın etmeye başlıyorlardı. Ne kadar doğru noktalara işaret etseler de, bu eleştirilerin bu tavırlarıyla kendi kendilerini imha ettiklerine inanıyorum. Nitekim Elif Şafak, yaptığı söyleşilerde isim vermeden bütün negatif eleştirileri çekememezlik şemsiyesi altında topluyor ve kolayca ekarte ediyordu. *Aşk*'ın eleştirmenleri, romanı beğenen okur kitlesine ulaşamadılar ve hatta ulaşmak için çaba da harcamadılar. Öfkelerini dışavurmak ve sınırlı sayıda okur tarafından alkışlanmaktan öte bir yarar elde edemediler. Sonuçta *Aşk*'ı seven sevdi, sevmeyen sevmedi ve "eleştiri" diye bir kurum varsa eğer, kimse-leri etkileyemeden kendi çöplüğünde eşelenmiş oldu.

Aşağıda tartışacağım üzere, *Aşk*'a yönelik eleştirilerin, ne kadar donanımlı kişiler tarafından ve ne kadar çarpıcı noktalar üzerinden ifade edilse de etkili olamamalarının altında bir eleştiri felsefesine, daha doğrusu okurlara iletip paylaşabilecekleri bir ortak zemine sahip olmamaları yatıyor. Türkiye'de edebi eleştiri ortak

bir yordama, bir yerde bir töreye sahip değil ve iyi niyetlerle girilen çabalar son kertede otorite sergilemeyle, asıp kesmeyle sona eriyor. Türkiye’de eleştirmenler asıp kesiyorlar ve okura ne kadar güçlü, kudretli yargıçlar olduklarını anlatmakla uğraşıyorlar. Oysa okur kamusu verilen yargıya olduğu kadar, buna dayanak sağlayan açıklamalı karara da bakıyor ve açıklamayı yeterli bulmazsa, bir başka adaletsiz kararla daha karşı karşıya olduğunu düşünüp yoluna devam ediyor.

Bu böyle olmamalı! Eleştiri, okur için yol gösterici olmalı. Bu, eleştirinin kamusal görevi. Çoğunlukla olduğu gibi bu görev yerine getirilemediğinde, okur gittikçe ticarileşen ve daha çok satmak için her şeyi yapabilecek bir yayıncılık sektörünün insafına terk edilmiş oluyor. Oysa eleştiriyle ilgili yeni bir anlayış kolaylıkla kurulabilir. Bu yazı, aşağıda önce bu anlayışı kurmaya yardım edebilecek bir kaynağı, estetikçi Noël Carroll’ın *On Criticism* (Eleştiri Üzerine, 2009) kitabını tartışacak. Bunun ardından, sırasıyla Dücan Cündioğlu ve Şükrü Argın’ın *Aşk*’la ilgili eleştirilerini Carroll’ın yaklaşımı açısından değerlendirerek sorunları göstermeye çalışacak. Eleştirilerin eleştirisini takiben, *Aşk*’a özellikle anlatıbilimsel açıdan yaklaşan ve öfkesine yenilmeyen bir eleştiriye ortaya koymayı deneyecek.

Akla Dayalı Değer Biçme Olarak Eleştiriye Başarı Değeri Üzerinden Bakmak

Carroll kitabına, sanat felsefesinin bir dalı olan eleştiri felsefesi ya da üst-eleştiri (*metacriticism*) üzerine bir çalışma gerçekleştireceğini belirterek başlar. Piyasada sanat eleştirisi üzerine bulunabilecek kitaplar ya da kitaplarda yer alan bölümler genellikle farklı eleştiri kuramlarıyla ilgilidir. Lacancı psikanaliz, Derridacı yapıbozumu ya da Deleuzecü rizom kuramı gibi kuramların tümü her sanat eserine uygulanabilecek ve birbirleriyle rekabet içerisinde olan genel eleştiri yöntemleri önerirler. Althusserci Marksizm gibi bir eleştirel kuram sanat eserlerinin nasıl yorumlanacağını an-

latacaktır. Oysa Carroll'ın amacı eleştirel kuramlara dayansın ya da dayanmasın sanatsal eleştiri olarak adlandırılabilir her tür eylemin doğasını ve sınırlarını anlamaktır (4-5). Carroll'a göre örneklerini andığı kuramlar temelde sanat eserlerinin ne anlama geldiğini ortaya koymayı hedefleyen *yorum* kuramlarıdır. Oysa Carroll, yoruma dönük olsun ya da olmasın eleştirinin özünü değerlendirmenin, değer biçmenin oluşturduğunu belirtir (5).

Carroll, yorum kuramlarından bir farkını daha vurgular: Bu kuramlar bilinçdişi, üretim koşulları ya da dilin işleyişi gibi kişi ve niyet altı işleyişe odaklanırken, Carroll'ın eleştiri anlayışı bireysel bir değer yaratıcısı olarak sanatçının niyetiyle ortaya çıkan sanat eserini vurgular. Bu nedenle eleştiri sanatçının niyetini gerçekleştirmesine dayalı başarısına odaklanacaktır (6). Carroll'a göre eleştirmen, sanat eserlerinin akla dayalı değerlendirmesiyle uğraşan kişidir. Yani eleştirel değerlendirmesini nedenlerle desteklemek zorundadır (7-8). Felsefi uslamlama yoluyla ilerleyen Carroll, eleştirinin temelde değerlendirmeye dayalı bir etkinlik olmasına karşı çıkan görüşleri ortaya koyarak tartışır ve yanıtlar. Öte yandan, eleştiri temelde değerlendirmeye dayansa da, sadece bundan ibaret de değildir. Eleştiri; betimleme, sınıflama, bağlamsallaştırma, açıklama (düz anlamı ortaya koyma), yorumlama ve çözümleme gibi etkinlikleri de içerir (43). Değerlendirme bu etkinliklerden sadece biridir ama eşitler arasında birincidir ve eleştirinin olmazsa olmaz koşuludur. Sayılan etkinlikleri sınırlayan ve yöneten etkinlik hep değerlendirme olacaktır (44).

Carroll'ın değerlendirmeye dayalı eleştiri anlayışında en önemli ayrımlardan biri "başarı değeri" (*success value*) ile "alımlanma değeri" (*reception value*) arasındadır.

"Başarı değeri", sanatçının kendisine koyduğu hedeflere ulaşmış olup olmadığıyla belirlenir (51-52). "Alımlanma değeri" ise sanat tüketicisinin sanat eserini deneyimlemekle kazandığı değerdir. Eleştiri şunlara bakacaktır: Sanatçı ne yapmıştır? Sanatçının eylemi ile eserde değerli olan arasındaki bağlantı nedir? Sanatçının ne yaptığı, ortada bir başarının olup olmadığı ile bunun neden

böyle olduğu temelinde ortaya koyulabilir. Eleştirmen, eserde gerçekleşen sanatsal edimlere yoğunlaşacaktır. Yazının başında *Aşk*'ın bir milyon civarında sattığını belirtmiştim. Yani yazarın hedefini ölçüt alan “başarı değeri” açısından bakarsak *Aşk* çok geniş bir okur kitlesine ulaşmakta başarılı olmuştur diyebiliriz.

Bazı eleştiri anlayışları “alımlanma değeri”ni öne çıkartır ve eleştirmenin yazarla okur arasında aracı olmasını, okurun eserden ne yönde daha fazla zevk alacağını, onu nasıl daha dolu dolu deneyimleyebileceğini göstermesini isterler. Bu anlamda, yayın piyasasının önemli bir unsuru olan kitap değerlendirme yazıları ve kitap eleştirmenliği alımlanma değerine odaklanmış bir eleştiri biçimidir. Ya da, gerçekten öyle midir? Carroll bu yaklaşımı reddeder. Alımlanma değerine dönük bir şeyler söylenebilmesi için bile, öncelikle eserde neyin ne oranda başarıldığının değerlendirilmesi gereklidir (63).

Eseri incelerken sanatçının hangi hedeflere ulaşmaya niyetlendiğini fark etmeye çalışan eleştirmen, son kertede bu hedeflerin tutup tutmadığını ortaya koyarak eleştirel değerlendirmesini tamamlayacak, eserin başarı değerini gösterecektir. Tabii bunu yapabilmek için, dayanaklarını akla dayalı bir biçimde ortaya koyması, değerlendirmesini destekleyebilmesi gerekir. Eleştirmen, bazen eserin ne olduğunu, neye benzediğini betimleyerek işe girer. Örneğin *Aşk*'taki iç hikâyede Mevlana ve Şems arasındaki ilahi aşkı anlaşılır kılmak için, tasavvuftaki aşk anlayışını betimlemek gerekebilir. Yahut *Aşk* romanının hangi roman türleriyle ilişkide olduğu tartışılarak bir sınıflandırma çabasına girilebilir. Romandaki hikâyenin sosyokültürel ve tarihsel koşulları tartışılarak bir bağlamsallaştırma da denenebilir. Elif Şafak'ın neden 2008'de bir Mevlana hikâyesi anlatmakta olduğu günümüz kültürel üretiminin belirleyicilerinden olan “new age” kültürü üzerinden bağlamsallaştırılarak açıklanmaya da çalışılabilir. Eleştirmen değerlendirmesini temellendirirken, eserdeki sembollerin ya da unsurların düz anlamlarını açıklamaya giriştiğinde açıklamaya, yan ya da örtük anlamları hedeflediğinde yorumlamaya ve yorum

içermeyecek bir eserin (örneğin bir ebru çalışmasının) içsel uyumunu ortaya koymaya çalıştığında çözümlemeye yönelmiş olacaktır. Sanat eleştirisinde, bütün bunlar olabilir ve olmalıdır ama bu çabaların hepsini çerçeveleyen ve belirleyen çaba değerlendirmeye olacaktır.

Dücan Cündioğlu'nun Edebi Olmayan Kültürel Eleştirisi

Carroll'ın "başarı değerine dönük eleştiri" anlayışını temel aldığımızda, Şafak'ın *Aşk*'ına dönük eleştirilerin bolca yerinde sorun saptaması içermelerine rağmen, özellikle öfkelerine yenilerek metnin bütününe anlama ve bu bütün üzerinden başarı değerini saptama tavrından uzaklaştıklarını görürüz. Bu açıdan, *Aşk*'a dönük başka eleştiriler de vardır ama ben iki eleştirmeni temel almanın yeterli olacağını düşünüyorum. Eleştirilerin yayım tarihlerine göre ilerlediğimizde, öncelikle Dücan Cündioğlu'nun 29, 30 ve 31 Ağustos 2009 tarihli *Yeni Şafak* gazetesinde çıkan üç köşe yazısına bakmamız gerekir. Yazıların başlıkları sırasıyla şunlardır: "Mevlana ve Şems ve Aşk", "Aklın Kaleminden Kırk Kurallı Aşk", "New Age: Müzik ve Dans ve Dua". Bir İslami felsefe ve Kuran çalışmaları uzmanı olan Cündioğlu, söz konusu yazılarında *Aşk*'ı tam da bu perspektiflerden eleştirir. Şunu teslim etmek gerekir ki, Cündioğlu'nun edebi eleştiri üretmek gibi bir hedefi yoktur. Şafak'ın *Aşk*'ta İslam ve tasavvuf düşüncesi ile tarihini hoyratça kullanmasından rahatsız olmuş ve bu rahatsızlığı ortaya koymayı hedefleyen bir eleştiri üretmektedir. Yani aslında Cündioğlu, hem bir uzman hem de bir inanan olarak İslami bir bilgi alanıyla romanın ilişkilenişini sorunlu görmekte ve bunun üzerine gitmektedir. Cündioğlu'nun üç yazıdaki genel tavrını temsil etmek üzere, ilk yazıdan bir parçayı alıntıluyayım:

Ne de olsa romandı... şiirdi... sanattı... mecazdı.... bunlar, sözümona kanatları güçlü olanların semâsiydi... Hz. Pir'in nefesi, acaba onları ne

kadar yücelere çıkarmıştı, Şems'in ışığı kendilerine hangi hakikati hangi açıklıkta göstermişti?

Sonuç gayet acı vericiydi. Çünkü ortada hakikat değil, hatta hakikatin edebiyatı bile değil, hakikatin edebiyatının edebiyatı vardı. Bildik mağara gevezelikleri... gölgelerle âşinalık... kokusuz edebiyat... tatsız tuzsuz ifadeler... aşksız tutkusuz kelimeler... şiiriyetten yoksun cümleler... yığınla klişe... hep bildik teraneler... pembeleşmiş aşk lafazanlıkları...

Neymiş, ilâhî aşkmış!

İlâhî aşk, beşerî aşk, hepsi de nâdân edebiyatı! Hepsi de birer dil oyunu!

Evet, hepsi de yaşanmamış bir âleme öykünmenin ürünü!

Hakikatten yoksun! Ve samimiyetten! Ferd planında çekilen ızdırabın kokusu duyulmuyor; ne şahsî bir hesaplaşmanın, ne de gerçek bir acının. (Cündioğlu 2009a)

Bu alıntıdan da görüleceği üzere, Cündioğlu hem tasavvufi hem de tarihsel bir hakikat tartışması yürütmekte ve *Aşk*'ın bu hakikate uygun bir kurmacayı oluşturamayışını sergileyebilmek için farklı sorunlu parçalar üzerinde durmaktadır. Cündioğlu bunu yaparken, hem romanın bir kurmaca olarak sorunlu yanlarına hem de İslam tarihi ve düşüncesiyle ilgili özensizliklerine bir ayrıma gitmeden, birinden diğerine atlayarak işaret eder. Örneğin ikinci yazıda, romanın 38. sayfasında geçen "Mevlana... İslâm âleminin Shakespeare'i" benzetmesinin bayağılığına değinirken, aynı yazının devamında "aşkın kırk kuralı" kullanımını "aşkın kuralı olabilir mi" noktasından eleştirmektedir. Bu doğrultuda romanda anılan bir ayetin hadis olduğunu belirtip, yazının sonunda Şafak'ın *Yaşar Nuri Öztürk*'e ait bir yorumlayıcı Kuran çevirisini, 13. yüzyıla taşımasını eleştirecektir.

Örnekleri çoğaltmaya gerek yok. Şahsen Cündioğlu'nun uzmanlığından kaynaklanan eleştirilerini değerli ve anlamlı buluyorum. Bununla birlikte *Aşk*'ın başarı değerini saptamaya dönük bir edebi eleştiri olmadığının da farkındayım. Burada *Aşk*'a dönük bir kültürel eleştiri var diyebiliriz. Ancak tüm bu sorunlara rağmen, her ne kadar Cündioğlu gayet iyi bildiği noktaların hoyrat

kullanımı nedeniyle romanı beğenmemiş olsa bile, bu eleştiri üzerinden *Aşk*'in niyetlendiği hedeflere ulaşmakta başarısız bir roman olduğu sonucunu çıkaramayız. Halbuki, bir sonraki örneğimizi oluşturan çalışma tam olarak bunu yaptığını iddia edecektir. Bunu görebilmek için Şükrü Argın'ın Ekim 2009 tarihli *Mesele* dergisinin 34. sayısında yayımlanan “Elif Şafak'ın *Aşk*’ı: ‘Umut-suz Ev Kadınları’na Sûfiyâne Tavsiyeler” yazısını incelememiz gerekecek.

Şükrü Argın'ın *Aşk* Okuması Neden Sorunlu Bir Eleştiri Denemesidir?

Argın'ın oldukça uzun ve gayet kıymetli saptamalarla ilerleyen yazısı, tam da Carroll'ın eleştiri alanına uygun gördüğü bir yön-teme, sınıflandırmaya başvurarak başlar. Argın'ın sınıflandırma yaklaşımı, romanla ilgili çok ilginç bir ikileme işaret edecektir:

Aşk, “çok satma”yı, “çok okunma”yı ta başından dert edinmiş, kendini bu hevesle biçimlendirmiş, kendine bu minvalde çekidüzen vermiş bir “pop-roman”dır. Peki ama, Şafak'ın *Aşk*'ını salt bu türden süflî dert ve heveslerin emrindeki bir “pop-roman”a indirgemek insafsızlık olmaz mı? Olur elbette! Zira *Aşk*, sadece “popülerlik” peşinde olan sıradan bir roman değildir; aynı zamanda “has bir roman” olduğu iddiasını kuşanmıştır. En azından yazarı bu iddiayı üstlenmiştir ve kitabın pazarlanma sürecine tekabül eden uzun, sıkıcı söyleşiler zinciri boyunca bı-kıp usanmadan bu iddiayı dile getirmiştir. (4)

Argın, bu saptamasını biraz ileride bir kategoriye daha işin içine sokarak keskin bir yargıya dönüştürecektir:

Aşk, her ne kadar ilk bakışta tipik bir “pop-roman” olarak görünse de, bir zamanlar Zeki Coşkun'un önerdiği “para-roman” nitelemesine çok daha yakışan bir örnek olarak da görülebilir. Kendisini piyasa dünyası ile –büyük harfle yazılmış– Edebiyat âlemi arasındaki *araf*'a yerleştirmiş; dolayısıyla sadece piyasanın değil Edebiyat'ın da “kanını emen” bir “parazit” olarak yani... (4)

Bu alıntılarda görülen sınıflandırma yaklaşımı her ne kadar biraz fazla yargılayıcı bir havada olsa da, edebi eleştiri açısından geçerlidir. Argın öncelikle Ken Gelder'ın 2004 tarihli *Popular Fiction* (Popüler Kurmaca) kitabına dayanarak, türe ve çok satmaya dayalı popüler kurmaca ile hakiki edebiyatı ayırt etmeye dönük bir tartışma yürütür. Ben Gelder'ı okumadım, o yüzden tam Argın'ın aktardığı biçimde mi yazıyor, yoksa Argın bu kaynağın kendine özgü bir yorumunu mu bize sunuyor, bilemiyorum. Ancak Argın'ın aktardığı kadarıyla bu kaynak, modern hakiki edebiyatı da tanımlayabilecek bazı özellikleri popüler edebiyata özgü göstermektedir. Pop-romancı satmaya dönük yazdığı için, hakiki edebiyatçıdan ayrıldığı nokta “tavır” olmaktadır. Nitekim Argın, 6 numaralı dipnotta Oğuz Atay'a göndermede bulunarak, o ve onun gibi yazarların okur peşinde koşmayan tavrını yüceltir: “Zira ‘okursuzluk’ o kitapların akıbeti değil, sebebiydi” (5).

Ancak Argın, pop-romanın neticede hedefini çok da gizlemediğini, oysa para-romanın hakiki edebiyatmış gibi davranan daha sahtekâr bir pop-roman olduğunu düşünmektedir. Argın'ın para-roman betimlemesi son derece antropomorfik ve yine tavır odaklı olacaktır: “Halis ‘pop-roman’ gibi ‘piyasa’ya aşkını alenen ilân edip düşkünlüğünü uluorta sergilemez. Ağırbaşlı ve temkinli bir edayla dolanır ortalıkta. Sokağın çamurunu, kirini asla üzerine bulaştırmayan bir soyluluk halesiyle kuşatır kendisini. Dolayısıyla oldukça kibirlidir. Kimselere yüz vermez pek” (6). Gelder'ın pop-roman tanımı her ne kadar fazla keskin ve idealize edilmiş bir ayrıma dayansa da, sonuçta bir metin incelemesi üzerinden ilerler. Oysa Argın'ın dayandığı, Zeki Coşkun'a ait para-roman tanımı, Coşkun'un (2002) *Radikal* gazetesinde yazdığı köşe yazılarından kaynaklanır ve bir incelemeye dayanmaz. Eğer belirli eserlerin incelenmesine dayalı bir tez söz konusu olsaydı, para-roman bir edebiyat sosyolojisi kategorisi olarak kıymetli bir araç haline gelebilirdi. Ancak derinlikten uzak bir adlandırmadan öte bir şey yoktur ortada. Ne var ki, Argın bir para-roman olarak *Aşk*'ın has edebiyat olma iddiasını ciddiye alacağını ve bunu eleştireceğini

belirtir. Bu nokta, Carroll'a da tatmin edici gelirdi. Neticede *Aşk* has bir edebi ürün olduğunu iddia ediyorsa, eleştirmen bu iddianın gerçekleşip gerçekleşmediğini değerlendirerek başarı değerini ortaya koyabilir. Doğrusu bu çaba, Zeki Coşkun'un altını doldurmadan ortaya attığı para-roman adlandırmasını anlamlı bir noktaya da taşıyabilecektir.

Argın yazısının devamında, Umberto Eco'dan yola çıkarak romanın hakikatle ilişkisini tartışır. Romanın bir yandan kendi dışında yer alan gerçek dünyaya dair referanslarından oluşan bir hakikat ilişkisi olacaktır, öte yandan da kurgunun iç tutarlılığı denebilecek kendi hakikatiyle ilişkisi (7). Argın'a göre *Aşk* bunların her ikisi açısından da sınıfta kalmaktadır. Argın ilerleyen birkaç sayfada, Cündioğlu'nun yazılarına da göndermelerde bulunarak ve onunkine benzer bir küçümseyicilikle romanın çeşitli sorunlu yönlerini tartışır. Argın tartışması boyunca, ilginç bir biçimde, kâh *Aşk*'tan bölümleri kâh yazarın söyleşilerini, araya bir fark koymadan tartışır. Argın'ın kafasında hem eserde hem söyleşilerde tutarlı bir yazar ideası olduğunu düşünüyorum. Bu tam da eserden ilerleyememenin, yazarsal niyeti bir bütün olarak eserde görememenin semptomudur. Belki de Argın, biyografik anlama inanıyordur. Bu konuda elimde bir veri yok ama yazarsal niyet yazarın eserle ilgili sözlerinden değil, metnin kendisinden çıkartılması gereken bir şeydir ve Argın'ın parçalı, siyasal kültürel olarak eleştirel ve metnin içiyle dışını pek ayırt etmeyen yaklaşımı bunu temin etmeye yetmez. Ancak yazının ortasında Argın, romanla ilgili yeni bir kategoriye, "*romance*"ı ortaya atar ve bir popüler edebiyat kategorisi ve kaçış edebiyatı olarak romansın tam da *Aşk*'ı tanımlayan bir kategori olduğunu iddia eder.

Argın'a göre *Aşk*, her ne kadar Mevlana ile Şems arasındaki ilahi nitelikli aşka daha fazla yer veriyor olsa da, aslında bu hikâyeyi yazan Aziz Zahara ile Ella Rubinstein arasındaki romantik aşk hikâyesine odaklıdır. Argın'ın eleştirisinin en başarılı olduğu yer bu bölümdür. Argın bir yandan aşk romanlarının türsel özelliklerini ortaya koyarken, bir yandan da *Aşk*'ın nasıl tam olarak bu

kategoriye uygun geldiğini gözler önüne sermektedir. Argın bunu her ne kadar biraz fazla kısa tutarsa da, buradan yola çıkarak *Aşk*'ın önce İngilizce yazılıp sonra yazarın çevirmenle birlikte romanı, daha İngilizce yayımlanmadan önce Türkçeye kazandırıp yayımlamasına, bu garip stratejinin yol açtığı dilsel sorunlara dikkatimizi çeker. Örneğin 35. dipnotta uzun uzun tartışılan “beklenmedik” sözcüğünün romanda kullanımına dönük tartışma çok ilginç ve kıymetlidir. Yine bir dipnotta, 43 numarada ortaya koyulan “romansın bir türü olarak dinsel ya da manevi uyanış telkin eden romanlar” saptaması da çok kıymetlidir. Argın dipnotun sonunda şunu saptar: “Kısacası, bu romanlarda *romance*, dinin hizmetine koşulmuştur. Oysa *Aşk*'ta durum hiç de böyle görünmüyor; burada, tam tersine, din *romance*'in hizmetine koşulmuş durumda gibidir.” (13) Bu, eleştirisini metnin işleyişi üzerinden kuracak bir değerlendirmede, ta en başta, hipotez olarak ortaya koyulacak kadar kıymetli bir saptamadır. Ancak Argın'ın yaklaşımı doğrultusunda dipnotta kalır ve Argın yazısını, yine Coşkun'un para-roman temellendirilmemiş tanımını kullanmasına benzer bir biçimde, konuyu bir başka temelden yoksun ve hatta sorunlu tanıma, Hasan Bülent Kahraman'ın “post-entelektüel” dönem saptamasına bağlayarak tamamlar. Argın'ın yazısının kapanışı, akla dayalı değer biçme olarak eleştiri yaklaşımının yerini sinik mizaha bırakmasının mükemmel bir örneğidir:

Kısacası, bu yazının derdi, tasası, meselesi Elif Şafak değildir. Ona okurlarıyla mutlu mesut günler dilerim. Hatta zamanı geldiğinde “dışarıda” da çok satıp okurlarını ve dolayısıyla mutluluğunu kat be kat arttırmasını da canı gönülden temenni ederim. Hatta ve hatta, hazır şeytanın bacağı kırılmışken, kendisine bu mutluluğun nişanesi olarak tez zamanda bir “Nobel” ihsan edilmesini bile isterim doğrusu. (15)

Baba-Eleştirmen Tavrından Kurtulmak

Bu noktada bir kere daha tekrar etmeliyim: Ele aldığım iki yazarın romanda gördükleri sorunları ben de görüyor ve bunlara katılıyo-

rum. Ancak Cündioğlu, Arğın ve burada üzerinde duramadığım pek çok eleştirmenin romanın ilk sayfalarından itibaren rahatsız oldukları sorunlar ve özensizlik, okurun eleştirmenden bekleyeceği bütünlüklü değerlendirmeyi gereksiz kılmıyor. *Aşk* ne kadar kötü ve hatta kötücül bir roman olursa olsun, sonuçta okuruna planlanmış bir kurmaca, bir yapı sunuyor. Eleştirmen bu yapıyı çözmek ve okur için de görünür kılmakla mükellef. Öfke, alay ve sinizm *Aşk*'ın başarı değerini biçmeye hizmet etmiyor. Aksine, Elif Şafak, kendisinin de vurguladığı şekilde, bu tavrıla karşılaşınca onu "çekememezlik" olarak kolayca çerçevesiyor ve görmezden gelebiliyor. O zaman biz eleştirmenler okurun önünde yazarla bir savaşa girmiş oluyoruz. Yazar mı haklı, biz mi? "Yap seçimini!" diyoruz okura. Oysa ortada böyle bir seçim şansı yok. Sadece biz eleştirmenler üzerimize düşeni tam olarak yerine getirmemiş, sınırlarımızdan aşmış oluyoruz.

Bu tavır son derece de ataerkil bir tavır. Önümüze düşen bu saçmalığa sayıp döker, onu yerin dibine batırıp çıkartırken, babanın kesin ve toptancı otoritesini kuşanıyoruz. Hiçbir uzlaşmayı kabul edemeyiz. Okur ya bize inanacak ya da onu kandırmaya, iffal etmeye çalışan bu yazara. Ne var ki, biz ne okurun ne de yazarın babasıyız. Eğitimimize ve becerilerimize dayanarak, yazarla okur arasında aracı bir konuma talip olmuş durumdayız. Sözümüzün okurlar, yazar ya da başka eleştirmenler tarafından yanlıslanabileceğini, boşa düşürülebileceğini bilerek akla dayalı bir ikna sürecine girişmek durumundayız.

Artık verimsiz bir yanılsamadan öteye gidemeyen bu eleştirmen tavrını geride bırakmak için, özellikle kurmaca eleştirisinde anlatıbilim bize olanaklar sunabilir. Beşeri ve sosyal bilimlerin pek çok alanında olduğu gibi anlatıbilim alanında da feminist ya da toplumsal cinsiyet odaklı yaklaşımların varlığına da dikkat çekmeliyiz. Baba-eleştirmenlerin sorgu kabul etmez otoritesinden, ataerkinin ve cinsel sömürünün işleyişini çözümlemeye,

toplumsal cinsiyetin çok yönlü kuruluş ve işleyişine odaklanan yaklaşımlar mümkün. Ancak burada sözü kısa tutmak gerektiği için, bu tarz bir yaklaşım *Aşk*'la ilgili bize ne söyleyebilir diye sormak gerekiyor.

Aşk'ın "Gömülü Hikâyeleri"

Aşk'ın anlatısal kuruluşunu görmeye çalıştığımızda, yukarıda Argın'ın da saptadığını belirttiğim çerçeve hikâye yapısı gözümüze çarpacaktır. Anlatıbilimin "gömülü hikâyeler" (*embedded stories*) başlığı altında incelediği çerçeve hikâye tekniği, roman biçiminin 18. yüzyılda İngiltere ve Fransa'da ortaya çıkmasından sonra, olay örgüsünü geliştirmeye katkıda bulunan çeşitli işlevler doğrultusunda kullanılmıştır. Bir gömülü anlatı, olay örgüsünün ilerleyişine yan bilgi sağlama işlevi taşıyabilirken, bazen olay örgüsündeki temel gizemi ya da çatışmayı çözüme ulaştırma işlevi de kazanabilir. Bu açıdan gömülü anlatının ne şekilde kullanılıyor olduğu çok önemlidir. Mesela bir kurmaca anlatı, ana anlatıyla değil de gömülü anlatıyla sona eriyorsa, anlatının asıl derdinin o gömülü anlatıda yattığını söyleyebiliriz (Nelles 2005: 135).

Aşk'a baktığımızda, öncelikle iki anlatıdan oluşan bir gömülü durumuyla karşılaşırız. Romanı açan ve kapatan anlatı, Ella'nın 17 Mayıs 2008'de Boston'da başlayıp 7 Eylül 2009'da Konya'da tamamlanan, Aziz Zahara'ya önce âşık ve sonra da onunla sevgili olma hikâyesidir. Bu haliyle de, Şükrü Argın'ın başka biçimlerde belirttiği üzere, romanın belirleyici anlatısıdır. Gerçekten de bu üst anlatı kapsadığı Mevlana-Şems ilişkisinin hikâyesinden çok daha kısa ve daha tekdüze olmasına rağmen, sırf bu söylem dizilimi üzerinden belirleyici hale gelmektedir. *Aşk* romanı da, A. Z. Zahara'nın yazıp Ella'nın değerlendirmesine yollanan "*Aşk Şeriatı*" başlıklı roman müsveddesinin kapsadığı "ilahî aşk anlatısı" da, Ella'nın aşkı bulma ve sıkıcı burjuva yaşamını terk etme cesaretini gösterme anlatısı için yazılmışlardır. Olay örgüsünün kuruluşu bunu bir anlatı olgusu olarak önümüze koyar.

Ne var ki, romanın gömülü anlatı kuruluşu sadece bu iki iç içe hikâyeden ibaret değildir. Özellikle gömülü “Aşk Şeriatı” anlatısı, öyküye dahil olan küçüklü büyüklü pek çok karakter-anlatıcıyla ilerleyen çok fazla gömülü anlatı içerir. Ayrıca başta Şems olmak üzere, pek çok karakter tasavvufu bağlantılı ya da farklı inançlardan İslam’a geçmiş ya da bizzat bu romanın öyleymiş gibi gösterdiği meseller, yani önemli önemsiz mesajlar vermeye odaklanan minik gömülü hikâyeler de anlatırlar. Ancak buradaki karakter-anlatıcılar ya da gömülü mesel anlatıları, ana anlatıyı belirleyen Ella ve “Aşk Şeriatı” anlatıları kadar vazgeçilmez ve belirleyici değildirler. Bunlar sanki, bazen tarihsel bazen de inançla bağlantılı bir doku geliştirici ya da renklendirici olarak kullanılmaktadırlar. Bunların bazılarını romandan çıkarmak kesinlikle anlamda bir eksilmeye yol açmayacaktır. Aslında özellikle meseller, Şems’ in kırk kuralını saymasına vesile olarak anlatılmaktadırlar ama aralarda anlatılan meselle onu izleyen ve bold karakterlerle verilen kural arasında nasıl bir ilişki olduğu anlaşılmayabilmektedir de.

Aşk’ın tutarsızlık ve uygunsuzluklarına dair pek çok eleştiri, “Aşk Şeriatı” gömülü anlatısına dayanmaktadır. Gerek buradaki tarihsel roman yapısı gerekse tasavvufa dayalı inanç yorumu bu anlatı aracılığıyla bize ulaşır. Aşk romanını Elif Şafak yazdığı için, “Aşk Şeriatı”nı yazan da odur. Ancak anlatının söylem kuruluşu açısından, bu gömülü hikâyeyi bir karakterin, önce roman müsveddesine yazdığı önsözde, sonra web sitesinde, sonra Ella’yla e-posta ve mektup haberleşmelerinde, en sonunda da kanlı canlı biçimde Ella’nın hayatına giriveren Aziz Zahara’nın yazdığını biliyoruz. Bu, inkâr edilemeyeceği gibi, romanın yorumlanmasında asla göz ardı edilmemesi gereken bir anlatı olgusu. Bu anlatıda beğenmediğimiz her şey Zahara tarafından yazılmış oluyor. Bu durumda, çözümlemeyi derinleştirmeden, romanı yazan Şafak’ı her tür sorundan sorumlu tutamayız. Yazarsal anlatıcı ya da varsa buna yakın duran karakterlerin söyledikleri dışında hiçbir şey anlatı olgusu olamaz ve doğrudan yazarla ilişkilendirilemez. Belki

de Şafak'ın Zahara'ya sorunlu bir tarihsel anlatı ve tartışmalı bir tasavvufi yorum yazdırmasının henüz ortaya çıkartılmamış bir nedeni vardır. Metnin bütünsel işleyişini ortaya koymadan, bu hakikat göz ardı edemeyiz.

Peki, romanın ana anlatısında yazarı temsil eden bir anlatıcı var mı? Evet, var. Ella'nın hikâyesi bize her şeyi bilen ve gören, zihinlere girebilen bir Tanrısal anlatıcı aracılığıyla anlatılmaktadır. Üçüncü tekil şahıs bu anlatıcı, öyküye dahil de değildir. Bu türden bir anlatıcı, feminist anlatıbilimin öncülerinden Susan Sniader Lanser tarafından ortaya koyulmuş (1986) ve onun adıyla anılan Lanser Kuralı doğrultusunda, yazarıyla aynı cinsiyetten kabul edilir. Yani *Aşk*'ın ana anlatısının açılışından kapanışına kadar sesini duyduğumuz yazarsal anlatıcı bir kadındır.

Aslında roman, bu anlatıcının sesiyle tanışacağımız önsözle başlar ama önsözden hemen önce, bazı üst-metinsel (*paratextual*) unsurlarla karşılaşırız. Kapak sayfasının hemen ardından, yazara atfedebileceğimiz kısa bir ithaf görürüz: “Bu kitabı aşkla konuşan, sabırla pişiren dost meclisine...” (7) Sayfayı çevirdiğimizde ise bu defa, kitabın pazarlamasında da çok kullanılan, dört dizelik şiirsel aşk güzellemesiyle karşılaşırız:

AŞK'ın hiçbir sığata ve tamlamaya ihtiyacı yoktur.

Başlı başına bir dünyadır aşk.

Ya tam ortasındasındır, merkezinde,

Ya da dışındasındır, hasretinde... (9)

Burada bir epigraf olduğunu düşüneneğimiz bu üst-metinsel unsur, romanın sonunda bu defa Ella'nın Aziz'in ölümünün ardından Konya'da kızıyla konuşurken tekrarlacağı kırkinci kuralın bir parçası olarak ortaya çıkar ve romanı sona erdirir. Yani roman bir anlamda bir döngüsellik sergileyerek tamamlanır. Anlatı başlarken bir kural edasıyla önümüze çıkan bu özlü sözler, Zahara'nın “Aşk Şeriatı”nda Şems'e söylediği kırk kuralın tamama erdiricisi haline gelmektedir. Tabii biz okurlar henüz bunları bilemeyiz. Sayfayı çevirdiğimizde bir önsözle karşılaşırız. Önceki üst-metinsel un-

surlarda görülene benzeyen bir ses, burada da aşkı övmekte ve aşk övgüsü üzerinden Ella Rubinstein karakterini tanıtmaya girişmektedir. Tanrısal anlatıcımız bize Ella'nın aşkla sarsılacağını, silkeleneceğini ve darmadağın olacağını bu önsözün sonunda ilan eder. Anlatıbilimde *prolepsis* denilen, geleceğe atıf diyebileceğimiz özellik burada görülmektedir. Anlatıcı bize spoiler vermiş, romanın nasıl biteceğini söylemiştir. Buna rağmen romanın 15. sayfasında Ella'nın hikâyesini izlemeye başlarız.

Ella'nın hikâyesi oldukça tekdüzedir. Yavaş yavaş burjuva kocasını terk etmeye yöneldiğini ve roman taslağını okumakta olduğu Aziz'e abayı yakmakta olduğunu izleriz. Ancak romanın yukarıda sözünü ettiğim girişi ve oradaki *prolepsis* üzerinden Ella'nın âşık olmaması, olayların beklediğimizden farklı gelişmesi beklebilir mi? Bizzat anlatının kendi ilerleyişi, bunun böyle olamayacağını her durumda ilan eder. Nasıl Zahara'nın "Aşk Şeriatı"nda anlatılan hikâyeler anakronizmler ve özensizliklerle örülüysen, üst anlatıda Ella'nın yaşadıkları da bu şekilde olacaktır. Ella da, ailesi de, Aziz de, Aziz'in romanındaki karakterler de, tuhaf tuhaf konuşurlar, bir sürü acemilikler yaparlar. Ana anlatıda Ella'nın âşık olacağı nasıl baştan ilan edilmişse, Aziz'in romanında Şems'in ölümü de Mevlana'yla arasındaki ilahi ilişki de baştan ilan edilmiş ve her fırsatta vurgulanmıştır. Böyle bir anlatıda, aslında tutarlı hiçbir şey yoktur. Aziz, Ella'ya geçmişini anlattığı hayat hikâyesinde zamansal olarak iler tutar bir hikâye anlatamaz. Aziz ya bunamiş bir karakterdir ya da aşırı derecede dikkatsiz bir anlatıcıdır. Ancak bu konuda biz okurların rol modeli Ella olmalıdır. Ella Aziz'in romanı için yayımlanması yönünde görüş bildirir. Örneğin olağanüstü özellikleri olan Şems ve Kimya gibi karakterlerin var olduğu bir anlatının nasıl tarihsel roman kategorisine dahil edildiğini hiç sorgulamamıştır. Nitekim Aziz'in anlattığı hayat hikâyesini de, hiçbir tutarsızlığı fark etmeden dinler ve kabul eder.

Bir Kişisel Gelişim ve Arzu Anlatısı Olarak Aşk

Kısacası *Aşk* kendisini gömülü anlatı kuruluşu üzerinden ilerleyen bir roman olarak lanse etse de, aslında bunun gereklerine pek önem vermeyen bir anlatıdır. Zaten önceleri “Aşk Şeriatı”ndan kaynaklanan kırk kural, diğer hikâyeye de sirayet ederek romanı sonlandırdığında ve zaten bu sonun en başta, roman başlamadan önce verildiğini gördüğümüzde asıl derdin bir roman dünyası kur-maktan çok bu kırk kuralı saymak olduğunu anlayabiliriz. Özel-likle kalın karakterlerle yazılır bu kurallar ki, anlatının ilerleyişini, okurun bu anlatı ilerleyişi sırasında hikâyeye gömülmesini, gark olmasını engellesin, öykü dünyasını yerle bir eylesin. *Aşk*’ın özü anlatılan hikâyeye veya hikâyeler değil, bu kırk kuraldır. *Aşk*’ın hi-tap etmeye çalıştığı okur, hikâyelerdeki sorunları gören ve bunlara takılan eleştirel okurlar değil, her ortaya çıkan kuralı dikkatle oku-yacak, hıfzeta çalışacak, verilecek derse odaklanmış okurlar-dır. Bu okur, roman okuru değildir. Bu okur, kişisel gelişim anla-tılarının okurudur. Listeler çıkartan ya da önüne konulan listelere dört elle sarılarak bunlarla kendini geliştirmeye, elinde olmayan başarı ve mutluluğu elde etmeye çalışan ve arzulayan okur. *Aşk* bir arzu anlatısıdır.

Bu noktada, *Aşk* romanını kapak, kapak arkası, kitabın içine iliştirilen bir kartpostal ve pazarlama aşamasının çeşitli evrelerin-de basılı ya da sanal olarak temsil eden ünlü fotoğrafa gönderme yapmak gerekiyor. Arama motoruna “Elif Şafak Aşk” diye yazın-ca zaten gelen görüntülerin önemli bir bölümü bu fotoğrafa da-yanmakta. Bu ünlü ve çok başarılı, büyük oranda siyah-beyaz fo-toğrafta Elif Şafak, pembe kalpli kapağıyla *Aşk*’ı elinde tutuyor. Adeta ibadet eder gibi birleştirmiş ellerini Şafak ve sol elindeki kitabı göğsünde tutuyor. Baş eğilmiş, gözleri kapalı. Adeta hür-metle duruyor. Hürmet elindeki kitaba mı, kitabın işaret ettiği “aşk”a mı, yoksa bu kitabı alacak okura mı, belli değil. Şafak’ın üzerinde beyaz bir gömlek ve siyah bir pantolon var. Son derece

sade bir görünüm... Ancak aynı derecede seksi de! Gümrah saçları kitabın üzerine doğru dökülüyor. Güzelliği ve vücudunun hatları görünür kılınmış... Aşka teslimiyetin fotoğrafı mı bu? Yoksa arzu uyandırmaya çalışan bir fotoğraf mı? Neye arzu? Bu güzel kadına? Romana? Aşka? Sizde olmayana ya da yeterince olmadığını düşündüğünüz ne varsa ona belki de...

Bu fotoğraf, *Aşk*'ın nasıl okunması gerektiğinin de kılavuzu bir yerde. Önümüzde romanmış gibi yapan bir arzu metni var. Asla kapatılamayacak bir açıklıkla okumalısınız onu. Fotoğraftan romana uzanan ve oradan da hayatlarımızla birleşen bir tamamlanma açlığıyla yaklaşmalısınız. Onu diğer romanlar gibi, hayatın bir metaforu, eğretilmesi olarak okursanız tatmin olamayacaksınız. Oysa onu arzuyla ilgili bir metonim, düzdeğişmece olarak okursanız tüm sorunlar ortadan kalkacak. Şems Aziz'dir ve Aziz, Şafak. Elbette hepsi birden Ella ve sonra da sizsiniz. Bu okuma planında, romanı beğenmemeniz mümkün olmayacaktır. Tüketici olarak tüm gereksinimlerinize cevap verilmektedir. Son söz şu olsun o zaman: *Aşk*, mükemmel bir kişisel gelişim anlatısıdır ve roman olarak değerlendirilmesi beyhude bir çabadır.

“Sonradan” Söz

Fatmagül Berktaş

HANNAH ARENDT, her düşünce “sonradan düşünce”dir, der (1978: 78). Önce olay, olgu, metin, söz vardır, sonra onun üzerine düşünme. Bu yazının başına oturduğumda aklıma ilk gelen bu oldu. Bana düşündürücü bir okuma sunan metinlerin ilk okuyucusu olmak, “sonradan” bir söz söyleyebilmek gerçek bir ayrıcalık. Ama altını çizmek isterim ki, benimkisi bir değerlendirme yazısı değil, derlemedeki metinleri okurken bana eşlik eden bazı düşünce çağrışımalarını içeren bir tür “korsan bildiri”. Dolayısıyla seçmecilik ve ilgi alanlarımdan doğan bir tarafgirlik söz konusu.

Feminist teoriyle ilk karşılaştığım 1980’lerde Batı’da feminist edebiyat eleştirisi belki de en güçlü dönemini yaşıyordu ve bu eleştiri üzerinden edebiyat okumak insanı altüst eden bir deneyimdi. Bir kez sorgulamaya başladınız mı dur durak bilmiyordunuz ve dünyanın değişiyor; edebiyat bu değişimde belirleyici bir rol oynuyor. Akıla olduğu kadar yüreğe de dokunmasından dolayı herhalde. “Söyleme hükmeden dünyaya hükmeder,” derler; feminist edebiyat eleştirisi hükmedenin konumunu sarsmak açısından gerçekten çok önemli oldu, hâlâ da öyle. Ancak bu alandaki değişimin, pek de şaşırtıcı olmayan biçimde, hayli yavaş seyrettiği de bir başka gerçek.

Feminist edebiyat eleştirisi, edebiyatın, kadınlara yönelik toplumsal tutumların ve yargıların oluşmasında ve kadınların kendi-

lerine karşı yaklaşımlarında merkezi bir rol oynadığını savunur ve bir söylem olarak edebiyatın taşıdığı ataerkil tarafgirlikleri açığa çıkarmaya çalışır. Bir yandan edebiyatta kadınlar hakkındaki negatif klişeler ve istismar, itaat, cinsel aşağılama vb. üzerinde dururken aynı zamanda kadınların yokluğunu, yani bizzat *eksik oluşuyla mevcut olan şey(ler)i*, sorunsallaştırır. Özellikle toplumsal cinsiyetler arasındaki deneyim farklılıklarına dikkat çeken Fransız Okulu da kadınlara kendi seslerini kazandırmak, başka bir deyişle “yeni” bir dil oluşturmak çağrısında bulunur. Yeni bir dil oluşturmanın sorunları bir yana, her durumda söz konusu olan, verili metinlerin yapısöküme uğratılarak “bir gösteren biçiminin başka biri üzerindeki hâkimiyetini kırmaya çalışmak”tır (Johnson 1980: 5).¹

Direnen Okuyucu Olmak

Edebiyattaki “evrensel” eril arketipler öylesine yerleşik ve toplumsal bilinçaltının öylesine derinlerine işlemiş durumda ki, bunları kırabilmek ancak “direnen bir okuyucu” olarak metinleri yapısöküme uğratmakla mümkün. Ama bu direnmenin ödülü de yok değil; evrensellik iddiasında bulunan metin yapısöküme uğratıldığında, evrenselliğini yitiriyor. Dolayısıyla edebiyat eleştirisinde güçlü bir okuma stratejisi, metindeki kasıtlı veya kasıtsız eril savunma mekanizmalarını, cinsiyetçi çarpıtmaları ve logosentrizmi deşifre etmek, öte yandan “*direnen okuyucu*”nun kendisinin de *sistem dışında olmadığını sürekli hatırlayarak* evrenselliğin merkezindeki erkek bilincinin (logosun) kuşatıcı değil, sınırlı olduğunu ortaya sermek. Üstelik bu direnme stratejisini uygulamak, yani belirli deneyimleri anlamak, onları kabul veya reddetmek için illa kadın olmanız, kadınlara özgü deneyimleri bizzat yaşamış olma-

1. Fransız Okulu ya da Fransız Feminizm Teorisi, kadınlar, psikanaliz ve dil arasındaki ilişkinin yeniden kavramsallaştırılmasında önemli rol oynadı. Ancak bu teorinin ima ettiği toplumsal cinsiyet determinizmi ve sınıf, ırk vb. başka farklılıklara dikkat etmemesi çokça eleştirilmiştir.

nız da gerekmiyor. Tersine bu okuma stratejisi eril eleştirel yorumların sınırlılığını aşarak, aslında her türlü eleştirinin amacı olan –olması gereken– kapsamlı ve ikna edici bir kavrayışa ulaşmanın da yolu. “Tümgüçlü yazar” yanılmasıyla ifşa edilmesi, feminist edebiyat eleştirisinin edebiyat araştırmalarına ve kültürel çalışmalara yaptığı belki de en önemli katkı ve onu postmodern teoriye bağlayan ipliklerden biri (Culler 1982: 58).²

Stuart Hall, çağdaş kültürel çalışmaların gelişiminde iki tayin edici kırılmayı tespit eder. Birisi feminist teorinin, diğeri ise ırk çalışmalarının yarattığı sarsıntıdır. Feminist teori ve pratiğin esas olarak özne ve öznellik etrafındaki sorunların merkeze alınmasında ve sosyal teori ile bilinçaltı teorisi –psikanaliz– arasındaki “kapanmış sayılan cephenin yeniden açılması” ve toplumsal cinsiyet ile cinselliğin iktidarının deşifre edilmesinde oynadığı can alıcı rolü vurgular. Feminist müdahalenin kültürel çalışmalar alanında ki erkek araştırmacılar üzerindeki etkisi ise hayli ilginçtir. Onlar, feminist hareketi ve teoriyi ilgiyle izleyen, getirdiği açılımları dikkate alan “iyiliksever” ve “iyi” erkekler olarak alanın kapısını feminist çalışmalara aralamışlardır. Heyhat ki feministler, kibarca bu aralanan kapıdan girmeye çalışmak yerine pencerenin camını kırarak içeri girmeyi tercih edince her türlü ataerkil önyargı ve direnme umulmadık biçimde yüzeye çıkmış, ortalığa saçılmıştır. Hall, ancak terk edildiği farz edilen eril iktidar böyle bütün açıklığıyla ortaya çıktığında, iktidarın cinsiyetini sahiden anlamaya başladığını itiraf eder (Hall 1992).

Gerçekten de, başka alanlarda olduğu gibi sanat ve edebiyat alanında da cinsiyetçilikten arınma mücadelesi tek tek erkeklerin iyi ya da kötü niyetine bağlı değil; aynı şekilde tek tek kadınların özgüvenine ya da teslimiyetçiliğine de bağlı değil. Büyük ölçüde, toplumun kurumsal yapılarına ve bunların insanlara empoze ettiği gerçeklik algısına direnmeye bağlı. Olağan olan, alışageldiğimiz her şey doğalmış gibi görünür. Erkeklerin çoğu lafta eşitlikçi ol-

salar da bu avantajlı “doğal” düzenin bozulmasından rahatsız olurlar. Kadınlar içinse olay daha karmaşıktır.

Diğer ezilen grupların aksine kadınlardan sadece boyun eğmeleri değil, aynı zamanda bunu sevgi ve şefkatle yapmaları talep edilir. Kadınlar da çoğu kez erkek egemen toplumun taleplerini içselleştirdikleri için ve bazen de maddi rahatlık, statü ve zenginliğin parıltısına kapıldıkları için, güçsüzleşirler. (Orta sınıf kadınlarının zincirlerinden başka kaybedecek çok şeyleri vardır!) Kristeva, kadınların yazdığı metinlere ait gibi görünen özelliklerin pekâlâ egemen ideolojilerin ya da piyasa koşullarının onlara empoze ettiği belirli temaları ve üslup biçimlerini yansıtabileceğine de işaret eder (1987). (Nitekim bu derlemede Erol Köroğlu’nun Elif Şafak’ın *Aşk*’ı üzerine yazdığı çok katmanlı ve düşünümsel eleştiri bu gerçeği güçlü bir şekilde ortaya koyuyor.) Feminist teori ve pratik, ataerki çerçevelerden, yöntem ve önyargılardan tümüyle azade değil; dolayısıyla bunların dışında/üzerinde olduğunu varsaymak yerine bu gerçeğin hep farkında olmak önemli.

Özgüvenden Kaynaklanan “Yumuşak Huylu” Eleştiri

İktidar ve siyasal olan daima temsiller içinde yer alır ve bizzat temsil “nizam ve intizam verme” özelliğiyle iktidarın hem kaynağı, hem de aracıdır. Dil, metin ve metinsellik anlamın kaynağı olmanın yanı sıra anlamın ötelenmesi açısından kritik bir önem taşır; dolayısıyla metinsellik temsilin olduğu kadar direnmenin de alanı olabilir. İnsanları dil üzerinde düşünmeye çağıran her şey başka alanlarda da bir düşünme ve değişim çağrısıdır. Dışsal değişimler (kullanılan dile özen göstermek ve cinsiyetçi dil kullanmamaya çalışmak vb.) nihai olarak içsel değişimlere de yol açabilir çünkü var olan statükonun değişmesine yönelir. Pateman’ın dediği gibi, “dışsal pratikte gerçekleşen bir değişim, sosyal ilişkilerin en azından bir veçhesinin yeniden yapılanmasına yol açar... her edim bir toplumsal kurumu ya yeniden üretir ya da altüst eder” (Pateman 1980: 15-16, akt. Cameron 1985: 172). Dolayısıyla, dil

üzerinde düşünmeyi, özellikle de anlamın ve tanımın geçici, sabit olmayan niteliği üzerinde düşünmeyi teşvik eden her şey politik olarak ilericidir.

Dilde değişimin ve sembolik alanda başka birçok dönüşüm çabasının önemi tam da buradan, “her edimin bir yerleşik toplumsal kurumu yeniden üretmesinden ya da altüst etmesinden” kaynaklanır. Başka bir deyişle, her zaman bir “seçim” olanağı vardır. Bu gerçekten önemli bir nokta, çünkü “amaan ne fark eder” demek yerine özen göstermeyi seçerseniz, Sema Kaygusuz’un deyişiyle, “densiz cümleler” kurma gafletine daha az düşersiniz. Bu seçim, isterseniz buna “iradenin iyimserliği” deyin, bizim dünyaya karşı sorumluluğumuzla ve kendi davranışlarımızın sorumluluğunu üstlenmemizle (ya da üstlenmememizle!) ilişkilidir ve dolayısıyla politik bir anlama sahiptir. Metinsel söylemde eril tarafgirliği ifşa etmek, onun üzerine gitmek, anlamın gelenekselci sabitliğini ve dilin sözüm ona şeffaflığını sorgulamak anlamına gelir ve verili baskıcı yapıların sarsılmasında bir adım olur. Sema Kaygusuz, “kendi varoluşunu örerken içinde bulunduğu dili yadırgamayan bir madundan söz edilemez. İktidarın dili yaralayıcıdır... [dolayısıyla madun] üstlendiği sözcüklerle boğuşmaya mecburdur,” (bu kitapta s. 19) diyor. “Sözcüklerle boğuşmak”, toplumsal ilişkilerin içyüzünü gözler önüne sermenin ve hem kendimizi hem de toplumu daha iyi anlayıp dönüştürmeye yönelik özgürleşme çabasının bir parçası. Hem var olan iktidar(lar)a, hem de içimizdeki işbirlikçiye ve sansürcüye karşı bir hakikati söyleme uğrağı ve bu nedenle de geleceğe açılan bir pencere.

Bu kitaptaki yazıların tam da böyle bir pencere açtıklarını düşünüyorum. Çünkü ele aldıkları yazarların hangi seçimleri yaptıklarını, hangilerini yapamadıklarını veya geçiştirdiklerini, nerelerde “gaflet”e düştüklerini gösteriyorlar. “Densizlerden zorbalara erkek itibarını gözeten edebiyat”ı yapısöküme uğrattıyorlar. Yazarlar sadece ele aldıkları metinlerden değil kendi yaklaşımlarından da kuşkulanıyorlar ve bizi de kuşku duymaya, direnen okuyucular olmaya çağırıyorlar. Bu çağrının sesi kulak tırmalayıcı ve acıtıcı

değil, tersine özgüvenden kaynaklanan olgun, hak tanır ve yer yer de mizahi bir dil söz konusu. Gene Kaygusuz’un deyişiyle “yumuşak huylu bir eleştiri” dili, bu. Değerlendirmeler geleneksel, eril edebiyat eleştirisinin önyargılarını, atladıklarını, boşluklarını, kısacası “şuursuzluğu”nu göstermenin ötesinde artık ne kanonu ne de kanonik eleştiriye eskisi gibi okumanın mümkün olduğunu gözler önüne seriyor. Sonuçta Türkçe edebiyatta da eril bilincin – hem kendi süreçlerine hem de “doğanın yasalarına” nüfuz edebilen, düzen verme yetisine sahip ayrıcalıklı bir “akıl” biçiminin– biricik hakikat olma iddiası, *onun* evrenselliği, *onun* temsil niteliği, *onun* toplumun sözcüsü olma rolü epey sarsıntıya uğramış oluyor.

Okuduğum yazılar, bir yandan feminizmin tek bir türünün olmadığına, farklı feminizm biçimlerinin feminist direniş ve mücadele için önemli olduğuna işaret ederek *edebiyat içinden direnme imkânını* arayan metinlerin hakkını veriyor. Öte yandan bu “imkânın kapısı[nın] ancak etik kuşkuyu elden bırakmadığımız ve müzakere zeminini birbirimize kapatmadığımız sürece aralanaca[ğ]ı” uyarısını yapıyor (bkz. bu kitapta Hamzaçebi, s. 231). Kişinin “kendisini özne olarak kurarken dil ve temsiliyet alanında etik bir karar ânıyla karşı karşıya kaldığını” hatırlatan Ezgi Hamzaçebi’ye ve gönderme yaptığı Zeynep Direk’in Arendtvari bir tınıya sahip yaklaşımına ne kadar katılıyorum: “Direniş kırılğan öznelere *birlikte güçlenme* ve bir toplum inşa etme sürecidir. Bu bakımdan direniş feda etme veya kurban etmeyi meşrulaştıran bir varoluş biçimi olmamalı, bir oluş, bir yaşam savunusu, bir hayatta kalma mücadelesi olabilmelidir” (Direk 2018: 276, akt. Hamzaçebi). Gerçekten de, adalet arayanların kendilerinin adaletsizlik yapmamları gerektiği uyarısını hep hatırd tutmak lazım; mağdurun kendisinin de günün birinde zalim olmayacağını garanti var mı?

İlkin Kendi Gafletimizden Başlamak

Okuduğum metinlerde çok değerli bulduğum bir diğer yön ise, önceki feminist eleştiri geleneğine sıkıca yaslanması ve bu geleneğin hakkını vermesi. Bu özelliğe, eril edebiyat eleştirisinde pek az rastlandığı sır değil. Oysa bu kitabın yazarları Türkiye’de feminist edebiyat eleştirisinin sağlam temeller üzerinde kurulduğunun tümüyle farkındalar ve her fırsatta bu sağlam zemine gönderme yapıyorlar. Jale Parla’nın, Sibel Irzık’ın, Nazan Aksoy’un, Zeynep Ergun’un, Handan İnci’nin, İnci Enginün’ün ve adını sayamadığım başka eleştirmenlerin açtığı yolda ilerleyen bu yeni araştırmacılar kuşağının feminist eleştiriye özgüvenle, teorinin hakkını vererek ve onu daha da incelterek geliştirmekte oldukları görülüyor. Özgüven de herhalde ayaklarının altında böylesi sağlam bir eleştirel gelenek zemininin bulunmasından kaynaklanıyor. Öte yandan toplum içinde kadınların “marjinallik” konumundan doğan bir avantajı, Kristeva’nın deyişiyle çemberin hem içinde hem dışında olma halinin avantajını kullandıkları ve bunun gayet iyi farkında oldukları için, içinde yaşadığı zamanı ve tüm insanlığı temsil ettiğini öne süren erkek öznenin kibirli aşkınlık iddiasına sahip değiller. Yazınsal verimlerinde, başkalarından devraldıkları bilgiye, güce ve aynı zamanda kendi sınırlılıklarına ilişkin farkındalığı hep yansıtıyorlar. Eleştirdikleri metinlerde değerli buldukları her şeyi özenle zikretmeyi çok seviyorlar. “Gaflet”i çözümlemeye çalışırken kendi olası gaflet anlarını da unutmuyorlar, “ilkini kendi gafletimizden başlamak” gereğini somutlaştırıyorlar.

Kavramsal Yaratıcılık ve Cesaret

Cinsiyetçi olmayan bir söylem biçimi oluşturmak feminizm için daima can alıcı bir sorun oldu. Bu konudaki ilerlemenin yavaş olmasına şaşırılmamak gerekir. Kadını nesneleştiren, klişelerin cenderesine hapseden ve dışlayarak yok sayan bir kültürde kadınları

özne olarak tasavvur edip dile getirmek kolay değil. İdeolojinin en önemli işlevlerinden biri, belirli bir tarihsel anda toplumda var olan iktidar ilişkilerinin üzerine bir perde çekerek onları maskelemektir. Böylece bunları dünyanın gidişatının doğal, dün var olmuş yarın da var olacak ebedi akışının bir parçası gibi göstermek kolaylaşır. Üstelik sembolik iktidarın görünmez olduğunu ve ancak ona teslim oldukları veya bizzat uyguladıkları için iktidarı görmezden gelenlerin işbirliğiyle yerinde durabildiğini de hatırlamak gerekir. Kadın sanatçı ve yazarlar da ideolojinin “iğvası”na kapılıp “gaflet”e düşmeye karşı erkek muhataplarından daha “şerbetli” değiller. Hegemonik erkeklerin bile kendi bakış açılarını kadınlara zorla kabul ettirmek yönünde kasıtlı bir komplo içinde olmadıklarını, hatta çoğu kez bunun bilincinde bile olmadıklarını söylemek mümkün. *Masumiyet Müzesi*’nin kahramanı Kemal gibi, “doğallaştırılmış ve evrenselleştirilmiş erkeklik ve öznellik kalıplarını aşamayarak” hegemonik erkekliği yeniden ürettiklerinin farkında bile olmayan erkeklerle çevrili değil miyiz? (bkz. Yazıcıoğlu, bu kitapta s. 168). Foucault’nun dediği gibi (1980: çeşitli yerlerde), iktidar kendisini ancak “önemli bir kısmını maskeleyebilmek” koşuluyla var edebilir. Bu maskeyi çekip indirebilmek hayli zorlu bir çabayı gerektiriyor.

Feminist eleştiri bir yandan ataerkil yapılar tarafından denetlenen geleneksel bilgiye eleştiri getirirken diğer yandan kendisinin de aynı verili yapılar içinde var olduğunu ve onlardan etkilendiğini hatırlamak zorunda. Dolayısıyla ikili bir “görev”le yüz yüze: Eleştirinin yanı sıra yaratıcılık. Gerçekten de bu, Deniz Gündoğan İbrişim’in çok yerinde ifadesiyle “cesaret ve yaratıcılıkla örülen bir yüzleşme” olmak zorunda; yazınsal metni ve eleştiriye “kavramsal yaratıcılık ve kamusal cesaret” ile birleştirmek zorunda. Buysa yeni bir tahayyül gerektiriyor. Metinleri direnerek okumak, farklı metinleri görmek, bunların mümkün olabileceğini düşünmek farklı dünyaları düşünmeyi de, başka bir tahayyül inşa etmeyi de mümkün kılıyor.

Kesişimsel Analizin Açtığı Yeni Ufuklar

Başka yerlerde olduğu gibi Türkiye’de de feminist edebiyat eleştirisi yazınsal metinlerin okunuşunu ve edebiyat öğrenimini etkili biçimde değiştirdi. Genel olarak feminist eleştiriyle feminist edebiyat eleştirisi arasında birebir örtüşme olmasa da her ikisi de bir analiz kategorisi olarak toplumsal cinsiyet üzerinde odaklanır. Feminist edebiyat eleştirisi, feminist teori ve politika gibi, ataerkil edebiyatı ve kavramsal çerçeveleri yapısöküme uğratarak ya da parçalarına ayırarak analitik stratejilerin ve ilkelerin *politik* anlamlarını ortaya koymaya çalışır. Bunun ötesinde edebiyat metnlerinin kadınların deneyimleriyle ilgisi olmayan toplumsal cinsiyet temsillerini üretme iktidarını nasıl uyguladıklarını çözümler.³ Dolayısıyla başka alanlardaki feminist düşünceye de gönderme yapar ve farklı ayrımcılık biçimlerine duyarlı olmayı elden bırakmaz. Nitekim günümüzde feminist düşünceye damgasını vuran *her türlü* ayrımcılığa duyarlı kesişimsel yaklaşımı⁴ derlemedeki eleştirel edebiyat metinlerinde izlemek mümkün. Elbette esas olarak dili, söylemi, metinselliği, yazarları ele alıyorlar ama aynı zamanda cinsiyetlendirilmiş direnmeci okumanın sınıf, ırk, etnisite, türçülük, transfobi vb. başka ayrımcılıkları dikkate alan daha geniş bir kültürel politik çerçevede gerçekleşmesi gerektiğini gösteriyorlar.

Örneğin Fatih Altuğ’un Attilâ İlhan okuması, bir yandan cinsel geçişlere, karmaşalara, heterojenliğe açık olan yazarın hakkını verirken ırk, etnisite ve tür konusunda nasıl gaflete düştüğünü serim-

3. Feminist edebiyat eleştirisinde çoklu farklılıklar olduğunu da hep hatırd tutmak gerekir. Bkz. Humm 2013: çeşitli yerlerde.

4. Kesişimsellik, farklı ayrımcılık biçimlerinin etkilerinin nasıl karmaşık ve kümülatif şekilde birleştiklerini, örtüştüklerini veya kesiştiklerini ortaya koymaya çalışan yaklaşımdır. Herhangi bir tür ayrımcılığın başka önyargılardan kopuk biçimde gerçekleşmediğini, tersine farklı ayrımcılık ve önyargıların birleştikleri zaman farklı şekillerde daha da derinleştiklerini göstermeyi hedefler ve böylece daha geniş bir analitik toplumsal tabloya ulaşılmasını mümkün kılar.

liyor.⁵ İlhan, hem kadını tüketen-üreten ikiliği kalıbına sokuyor, hem de bir yandan cinsel açıklık iddiasında bulunurken Foucault'nun vurguladığı şekilde, cinselliğin ve cinselliğe ilişkin itirafın aslında radikal bir açılım olmayıp cinsel pratiklerin söylemin nesnesi haline getirilerek disipline edilmesinin bir örneğini sunuyor. İlhan'ın ırkçı ve milliyetçi tarafgirliklerinin yanı sıra transfobikliği de bu açıdan dikkat çekici. *Fena Halde Leman*'ın travesti karakteri Lili, çok alımlıdır ama bütün insancılığından soyunmuştur ve "sadece cinsel, yani hayvansal"dır. Burada, bizatihi cinselliğin de, bütün cinsel açıklık vb. iddialarına karşın aşağılandığı ve kadim ruh/beden ikilemiyle birlikte toplumsal cinsiyetin kutuplaştırıcı ikiciliğine dönüldüğü görülüyor. Attilâ İlhan edebiyatında benim de hep dikkatimi çekmiş olan bir diğer nokta ise, Altuğ'un dediği gibi, bir yandan "yaygın milliyetçiliğin... yokmuş gibi davranarak yaklaştığı katliamlara, gasplara ve suçlara dair bir farkındalık" mevcutken diğer yanda milliyetçi söylem ve hissiyatın kendisini hep duyurması. Üstelik gene kadınların "lükse düşkünlüğü ve gayrimilliliği" üzerinden şiddete maruz kalmayı hak etmeleri fikriyle beraber silah ve penis özdeşliği (erkek cinselliğinin "mitralyöz mermileri") yapılması da "cinsel açıklığın" içyüzünü ortaya sermeye yetiyor. Altuğ'un deyişiyle, "cinselliğin kesişimlerinin içinden yazarın, anlatıcının ve kurmaca kişilerinin ırkçı, türcü, cinsiyetçi, transfobik söylemleri açığa çıkıyor."

İyi Niyetli Özcülüğün Döşediği Gaflet Yolları

Daha önceleri pek az farkında olunan "türcülük" eleştirisi, başka yazılarda da gündeme geliyor. Tek tanrılı dinlerin ve Batı felsefe geleneğinin insan merkezli yaklaşımı, uzun bir dönem boyunca hiç tartışmasız kabul gördü, bugün bile bunu sorgulamada güçlük

5. Benzer bir "gaflet"e, "cinsel açıklık" peşindeki bir diğer yazarın, Selim İleri'nin de, "istemeden heteronormativitenin güvence altına alınmasına" vararak düştüğü savunuluyor. Bkz. bu kitapta Sevcan Tiftik, "*Cehennem Kraliçesi*"nde Kayıp Gösterge: Beden", s. 142-50.

çekiliyor. Ezgi Hamzaçebi, bu yaklaşımı ve ekofeminizmin doğal-
cılık yüceltmesini, feminizm açısından önemli gördüğü üç metin
üzerinden sorunsallaştırıyor. Yazarın da belirttiği gibi Latife Te-
kin’in (*Muinar*), Mine Söğüt’ün (*Deli Kadın Hikâyeleri*) ve Şeb-
nem İşigüzel’in (*Kirpiklerimin Gölgesi*) metinleri belli başlı kadın
deneyimlerine odaklı, feminist duyarlık içeren metinler. Kadın ol-
manın tanımları noktasında farklılaşmalar da toplumsal cinsiyet
farklılığının ve bedenlerin nötr olmadığına, bunların iktidar iliş-
kileri içinde kurulduğuna farkındalar. Bu farkındalıkta “zamanın
ruhu”nun, yani 2000’li yıllarda, Türkiye’de feminist hareketin ve
teorinin yaygınlaştığı bir zamanda yazılmış ve yayımlanmış olma-
larının payı var, kuşkusuz. Hamzaçebi’nin kendisi ise, neredeyse
her önermesinde, attığı her söylemsel/eleştirel adımda bir özfar-
kındalık ve kendinden kuşkulama halini yansıtıyor; feminist
eleştirmenin kendisinin de ataerkil iktidar yapılarından etkilene-
bileceğinin çok farkında. Yazar, özel olarak bu metinler bağlamın-
da genel ve içinden çıkması zor bir konuyu, edebiyatın ve dilin do-
ğasına ve işleyişine ilişkin sorunları, etik ve estetik sınırlar bağ-
lamında tartışıyor. Kendi deyişiyle “... gaflet anlarından yola çıkı-
larak toplumsal cinsiyet ve ekoloji kesişiminde bir yerden etik ve
estetik sınırlarımıza dair ne söyleyebileceğimize” odaklanıyor.

Muinar, doğa gibi kadını da dilsizleştiren ataerkil şiddete baş
kaldıran; kadınların egemen olduğu, doğa ile insanın uyumuna
dayanan bir altın çağ özlemini yansıtan ve hem tarihin kadınlar
açısından yeniden yazılmasını hem de bu tarihin kadın özgürleş-
mesini olduğu kadar doğanın tahakkümden kurtarılmasını içer-
mesi gerektiğini öneren feminist bir metin. Ama sorunsuz değil,
hatta bence feminizm ve kadın hareketi açısından önemli bir teh-
likeyi barındıran bir metin. Kadının doğanın alanına yerleştirilme-
si, tahakküm altındaki doğa ile tahakküm altındaki kadının özdeş-
leştirilmesi ve bu “doğal kadın”ın yüceltilmesi, ilk bakışta çekici
olsa da kadim ikili kutupsal karşıtlıkları yeniden ürettiği gibi,
Hamzaçebi’nin deyişiyle “kadınlık deneyimini genelleyip indirge-
me” eğilimini yansıtıyor.

Kadın deneyimini genelleştirip yüceltmenin en büyük sorunu, bu deneyimin önsel bir dişilik/kadınlık özünün varlığıyla ilişkilendirilmesidir.⁶ Üstelik bu ilişkilendirme, erkeklerin yüzlerce yıldır yaptıkları tanıma fazlasıyla uyar. Bu tanımda kadın, insanlık koşulunu mümkün kılan ama kendisi insanlığı temsil etmeyendir. Bazı radikal feministler, bu şemaya uyan yönleri tersine çevirerek erkek bakış açısından değersiz kılınan şeylere değer atfetmeye çalıştılar: İnsan olmak dişil olmak demekti (Gunew 1990: 24-25). Ne var ki kadının ve kadınlara özgü olduğu varsayılanın değerli kılınması, onu doğurgan biyolojisiyle tanımlayan determinist tuzaktan kurtarmıyordu kadını. Ataerkil söylemin kadınlar hakkında binlerce yıldır ürettiği metaforları tersine çevirerek kadınları doğayla uyum içinde yaşanan ütopyacı bir geleceğin taşıyıcıları olarak görmek, bizzat kadınların ataerkil kültürel inşaların etkilerinden muaf olduklarını varsayma gafletine düşmek anlamına geliyor. Ayrıca, kadınların “kötü” olduğu söyleminin karşısına “iyi” olduğu söylemi konduğunda, kadının ebedi ve evrensel “öteki” olduğu gerçeği ortadan kaldırılmış olmuyor. Tersine ortadan kaldırılan, toplumsal cinsiyetin doğal değil de toplumsal bir inşa olduğunu savunan feminist strateji.

Bu yaklaşım, iyi niyetli de olsa, zorunlu olarak tarihdışıdır; toplumsal ilişkileri sabit niteliklerle karıştırır; farklı kültürlerdeki kadınlar arasındaki yere ve zamana bağlı farklılıkları görmezden geldiği gibi aynı kültür içindeki kadınlar arasında var olan farklılıkları da görmez. Sonuçta, ataerkil teori ve pratiğin eleştirisi açı-

6. Bu yaklaşımda özcülük, biyolojik indirgemecilik, doğalcılık ve evrensel ortaklık nosyonları birbirini tamamlar. Özcülük, kadınlara sabit bir öz atfeder ve onların biyolojiden ve doğadan kaynaklandığı varsayılan verili, evrensel, çoğu zaman da doğalcı niteliklerine gönderme yapar. Bazen de bu öz, biyolojiye ya da doğaya değil belirli psikolojik niteliklere –bakım ve besleme, empati, dayanışmacılık, rekabetten kaçınma vb.– dayandırılır. Ya da sosyal pratiklerde kendini gösteren belirli yeti ve yönsemelerde –sezgisellik, duygusal davranma, başkalarını düşünme, fedakârlık vb.– kendini ortaya koyduğu farz edilir. Dolayısıyla kadınların sosyal ve psikolojik kapasiteleri biyolojik olarak belirlenmiş sınırlara hapsedilir.

sından feministler için bu yaklaşımın tehlikeli sayılmasına şaşır-
mamak gerekir (Gunew 1990: 334-35).

Özdeşlik Değil Farklılık Yaratan Feminizm

Özdeşlik mantığına karşı çağdaş feminizm farklılığa dikkat çeker. Ancak bu farklılıkçılık, *farklılığı önceden verilmiş bir norma göre* tarif etmez; farklılık kendi başına, kimliksiz farklılıktır. Yani, sözü edilen farklılığın özerk olduğu, ne kendisini ne de başka bir farklılığı ayrıcalıklı olarak gördüğü anlamına gelir. Bu elbette, çeşitli gruplar arasında ortaklıklar olabileceğini, belirli konularda ittifaklar yapılabileceğini reddetmek değildir. Ancak bu ittifakların önsel, verilmiş bir temele dayanmadığını öngörür. Bu özdeşlik/aynılık değil, farklılık yaratan bir feminist farklılık anlayışıdır.

Muinar'da Latife Tekin, feminizm açısından bir diğer önemli sorunu, var olan eril dili sorunsallaştırma ve “yeni” bir kadın dili yaratma sorununu da ele almış. Eril dile karşı, doğanın dilsizliğiyle özdeşleştirilen kadının dilsizliğini öne çıkarıyor. 1970’lerde çokça tartışılan bu konuyu, gene daha ziyade o zaman öne sürülen bazı yaklaşımlarla sorunsallaştırıyor. Ancak bu konuda Kristeva’nın güçlü uyarısını hatırlamak gerekir diye düşünüyorum: “Kadınlar için sessizlikten, çılgınlardan ya da dokunuşlardan oluşan ve sözüm ona fallik iletişimle ilişkiyi kesmiş ayrı bir dil talep eden feministler var; ya da ataerkil toplumsal düzenin inşasında kadınların değişim nesnesi olarak kullanıldıkları gerekçesiyle mantığa, gösterene, paraya saldıran, bizatihi değişim ilkesini reddeden feministler var... Başkaldırının yol açtığı hazzı, bunun sarhoş edici etkisini, ve yol açabileceği kolektif dogmatizmi görebiliyorum. [Ama] Hiç kimse totalitarizme karşı şerbetli değildir, erkekler kadar kadınlar da; daha yakınlarda bunun nasıl sekter kadın gruplarının oluşmasına yol açtığını gördük... Sonuç olarak belki de her kadının her şekilde kültürümüzün evrensel hakikatleri kabul edilen değerlerle yüzleşmesi ve bunları bitimsiz bir analize tabi tutmasının vakti geldi. Bu bir anlamda teorik bir mesele olabilir; her

şeyden önce etik bir meseledir” (Kristeva 1987: 116-17).

Hamzaçebi, incelikli bir biçimde işte bu etik meselenin üzerine gidiyor. *Muinar*’da, sadece kadın-erkek arasındaki kutupsal karşıtlığın yeniden üretilmesini değil, aynı zamanda kadınlar arasında da hiyerarşik ayrımlar yaratılmasını (başı örtüsüz kadına karşı örtülü olan) eleştiriyor. Ekofeminist yaklaşımın kadın deneyimini genelleyip indirgeme eğilimiyle beraber normdışı tüm kadınlık ve erkeklik hallerinin iktidarın hedefi olduğu gerçeğini gözardı etmesine yönelttiği eleştiri ise gerçekten göz açıcı. Doğanın mutlak dişil olarak imlenmesinin yol açtığı tehlikeye (“queer olusun açaabileceği imkânların önünün tıkanması”) işaret eder ve özdeşlik mantığının (kadın-doğa özdeşliği ve buradan kadının tüm varlıkları temsil etme/onlar yerine konuşma iddiasının) vardığı noktayı gösterirken, bugün feminist teorinin ulaştığı çok daha derinlikli ve kesişimsel düzeyi yansıtıyor.

Yazar, benzer temaların izini, ele aldığı diğer metinlerde de sürüyor. *Deli Kadın Hikâyeleri*’nde eleştiri, temsil hakkının eril şiddeti deneyimleyenlere verilmiş olmasının bu karakterleri özne yapmayı ne derece mümkün kıldığına ve fail-kurban, etken-edilgen geleneksel karşıtlığının yeniden üretilmesine odaklanırken aynı zamanda bazen “hayvanların sanki iktidarın işbirlikçisiymiş gibi” görülüp bazen de idealleştirilerek araçsallaştırıldıklarına dikkat çekiyor. *Kirpiklerimin Gölgesi*’nde ise fark edilen birçok şeyin bulunmasına, örneğin faşistliğin, cinsiyetçiliğin ve türçülüğün birlikte işleyen mekanizmalar olduğunun ve toplumsal cinsiyetin dünyadaki tüm varlıklar üzerinden nasıl işleyebildiğinin gösterilmesine rağmen, insan merkezli ve varlıklar arasında hiyerarşi gözeten bir yaklaşımın sürdüğü vurgulanıyor. Kurulmaya çalışılan kadın öznelliğinin dönüp dolaşıp yine kadim kalıplara (erkeğin şiddeti ve tahakkümüne karşı sonsuz merhamete sahip, uslu, sorun çıkarmayan kadın) varışını göstermesi ise ayrıca çarpıcı.

Gerçekten de bu anlayış öylesine köklü ki, iyi niyet-kötü niyet, kadın yazar-erkek yazar ayrımı tanımadan kültürün ve edebiyatın içine işlemiş durumda. Tülin Ural’ın Fûruzan’ın “hem çok derin

hem fazla sathi” olan 47’liler’ini değerlendirirken çok güzel ifade ettiği gibi, “toplumsal cinsiyetin lanetli yarığına” düşmeyen yok gibi. Bilince ve toplumsal bilinçaltına kök salmış kodlar, “erkek egemenliğinin erkeksi ve kadınsı olarak mühürlediği alanlar, hikâyeler, diller etrafındaki parçalanma”nın her an yüzeye çıkıvermesine yol açıyor.⁷

Nitekim ikici hiyerarşik parçalanmanın bir diğer varyasyonu, Batı/Doğu-Şarkiyatçılık/Garbiyatçılık karşıtlığı, Şima İmşir’in Aslı Erdoğan ve Sevim Burak değerlendirmesinde karşımıza çıkıyor. İmşir, Erdoğan’ın *Kabuk Adam* ve Burak’ın *Afrika Dansı* metinlerinde söylemsel olarak kurulan Afrika ve Karayipler kültürlerinin, hegemonik beyaz Avrupalılığın ve bu kimliğe bağlı ideolojik araçların karşısına çıkarıldığını ve “arzu”nun, beyaz ataerkil ideolojiye bir başkaldırı olarak araçsallaştırıldığını gösteriyor. Yazarların söz konusu kültürleri “egzotikleştirme ve romantikleştirme” yanılışına düştüklerini tespit ederek bunun gerçek bir başkaldırı olup olmadığını sorguluyor. İmşir’in feminist eleştirel teoriyle özgün edebiyat eleştirisini güçlü bir biçimde birleştirdiği değerlendirme, Avrupa merkez ile Afrika/Karayipler çeperi arasında kurulan ikiliğin, yazarların ters yöndeki bütün iyi niyetlerine rağmen bu metinlerde yeniden kurulduğunu ortaya koyuyor.⁸ Burada söz konusu olan, I. C. Schick’in *Ben, Anadolu* oyununu eleştiren makalesinin başlığındaki veciz ifadeyle, “niyet edilenler”in “kısmet olmaması”.

7. Tülin Ural’ın dikkat çektiği başka bir ilginç nokta, “68’liler arasındaki aşkın romanda ancak sosyalizmin ikamesi olarak ele alınabilmesi”. Bu yıllarda sosyalizmden anlaşılan şeyin erkeklikle birleştirilmesi gerçekten çok yaygındır. Aşk, duygusallıkla, davaya olan bağlılığın gevşekliğiyle ilişkilendirilir. Sosyalist erkek akıl, kendisini beden, duyguların ve elbette bunları temsil eden kadının etkisinden korumak zorundadır. Sheila Rowbotham, bir toplantıda *Militant* dergisinin temsilcisi olan adamın, karşısındaki kadın-erkek karışık kalabalığa, “uyuşturucu, içki ve kadınların, işçileri baştan çıkarıp Marksizmden saptırmak için kapitalistlerin kullandığı tuzaklar” olduğunu söylediğini aktarır (1987). Bu konuda Türkiye solunu ele alan bir değerlendirme için bkz. Berktaş 1993.

8. Kutuplaştırılmış ikiliklerin eleştirisi konusunda bkz. Prokhovnik 1999.

Bir Görünüp Bir Kaybolan Uçucu Siluetler

Josette Féral, kadının sadece Öteki değil, özel olarak “erkeğin Ötekisi” olduğunu, onun bilinçaltını, bastırılmış yanını temsil ettiğini ve erkeğin temsil çevrenine bitimsiz, süregelen biçimde yakalandığını vurgular: “Erkeğin öztemsilinin parçası olarak kadın, sonsuzca ona kendi eril gerçekliğini geri yansıttığı sürece vardır” (1985: 89). Yüzyılın başında Virginia Woolf’un dile getirdiği ayna metaforuna Féral, aynanın “düz” oluşunu da ekler: [Kadın] “Falusus, iktidarı, bütünlüğü temsil eden eril kimliğe bitleştirilmiş olarak ve kendi eksikliğini vurgulayan bir eksi işaretiyle işaretlenmiş olarak düz bir aynaya indirgenir. Erkek egosu, olmadığı şeyin bir türevine dönüşen bu yansımadan vazgeçemez” (a.g.y.). Çünkü tümüyle olmasa bile kısmen varlığını ona borçludur. Irigaray’ın saptamasıyla, “eğer kadın el konacak ya da bastırılacak zemini, top-rağı, hareketsiz ya da mat maddeyi temsil etmeyecek olursa, öznenin öznellik konumu nasıl güvenli olabilir? Böylesi bir ‘özne olmayan temel’ olmadığı takdirde, öznenin kendini kurması mümkün değildir” (akt. Moi 1985: 95).⁹

Lacancı bir bakış açısından, kadınların tarihsel görünmezliği ve nesneleştirilmesi, kadının simgesel olarak eksiklik ve yoklukla, kadınlığın (*femininité*) birleşik erkek öznelliğine oluşturduğu tehditle; merkezi, güçlü, ayrıcalıklı erkek ile ilişkisinde kadının statüsünün “öteki” olarak tanımlanmasıyla bağlantılıdır. Fallosentrizm, her iki cinsin temsillerinin “insan” ya da “erkek” adı verilen tek bir modele indirgenmesi ama aslında bu modelin sadece eril olanla ilişkilendirilmesi anlamına gelir. Erilliğin belirli niteliklerinin, sanki bunlar iki cinsin gerçek temsilleriymiş gibi evrenselleştirilmesi söz konusudur. “İnsan” soyutlamasının ardında erke-

9. Özlem Ögüt Yazıcıoğlu’nun *Masumiyet Müzesi*’ne ilişkin değerlendirmesinde vurguladığı, romanda hegemonik erkeğin sürekli kendini yeniden üretmesinin nedeni de bu olsa gerek.

ğin bulunduğu böylece gözlerden silinmiş olur. Başka bir deyişle fallosentrizm dışı olanın özerk temsilini engeller: Fallosentrik paradigmlar içinde *dişillik ancak erilliğe olan zorunlu ilişkisiyle* temsil edilebilir (Grosz 1990: 150).

Kadın, aynanın öte tarafına atılmış, hem var olan hem de olmayan, hiçbir yerde bulunamasa bile gene de orada olan, hem kendisinin hem de ötekinin avucundan kayıvermeye hazır uçucu bir şeye dönüşmüştür. Erkek bilinci ve söylemi bu uçucu gerçekliği çokça talan etmiş, tarihsel bir rastlantıyı bir öze, olumsal bir durumu doğal bir koşula çevirmiştir. Féral, bizatihi toplumun kendisinin kadının bilgiye ve kendisine yabancılaşması üzerine kurulduğunu savunur. Bu kuşkusuz ezici bir baskıdır ama ona göre daha beteri, kadınların arzu ve isteklerini barındıran o dipsiz *kuyunun*, bilinçaltının inkâr edilip kapak altında tutulmasıdır. Ataerkil toplum kadın bilinçaltının özgüllüğünü inkâr ederek ondan kurtulmaya çalışır. Böylelikle bu bilinçaltı, ancak eril modellerle aynılaştırıldığı, ona benzetildiği ölçüde üzerinde konuşulabilir kılınır. Kadın bilinçaltı hakkında söylenebilecek yegâne şey, “küçük kızın aslında bir küçük oğlan” olduğudur. Ama ola ki kadının kendisi bu alanı araştırmaya, kurcalamaya kalkar, o zaman “sözün ki-birli efendisi”, biricik sahibi olarak Jacques Lacan ona kuyunun dibine geri dönmesini buyurur: Kadınlar “ne olduklarını bilmedikleri için”, ne dediklerini de bilmezler (Féral 1985: 90).¹⁰

Kuyunun dibine atılanlar ve atılamadıkları zaman da “bir görünüp bir kaybolan silüetlere” dönüştürülenler, Damla Tezel’in “direnerek okuduğu” İhsan Oktay Anar edebiyatı eleştirisinde çarpıcı bir somutluk kazanıyor. “Rasyonel erkekler” tarafından çok beğenilen Anar’ın romanlarında kadın karakterlerin azlığının, bu “hayli kalabalık eksiğin” varlığını ele alıyor, Tezel. “Anar, kadınsız yazılan tarih yazımının ataerkil perspektifine yaslanarak

10. Benim de aklıma Freud’un “kadın bilmececi” hakkında söyledikleri geliyor. Freud’a göre, kadının kendisi bilmece olduğu için onun bilmeceyi çözmesi mümkün değildir. Bu konferans için bkz. Freud 1973 [1933]; ayrıca bkz. Berkay 1998.

kendi büyüğü tarih kurgusunu yine kadınsız bir şekilde işlemiş, az sayıda yaptığı söyleşilerden birinde bu tercihi üstlenerek kabul etmiştir” (bu kitapta s. 94-95). Bu bilinçli tercih sonucunda, Gürsel Korat’ın saptamasıyla “Anar romanlarındaki kadınsızlık hali, kadını aşağılamakla ilgili olmasa da, romanların dilini fazlasıyla erkekleştirir.”¹¹ “Rasyonel erkekler”in bu romanlara olan teveccühünün gerisinde bu gerçeğin ve erkek maceralarındaki şiddet ve güce dayanan hükmetme böbürlenmesinin yattığını görmek güç değil.

Nitekim Tezel analizini sadece yokluğuyla var olanlar üzerinden değil, aynı zamanda *varlıklarıyla yok olanlar* üzerinden de derinleştiriyor. Toplumsal kurumların erkeklerin elinde olduğu ataerkil bir toplumda, erkeğin güç maceralarını anlatan romanlarda kadınların var olmaması bir bakıma doğal karşılanabilir ama var olan kadınların kadınsı özelliklerini kaybettikleri, “ana, dul, yaşlı, çirkin” oldukları ya da kadınsı özelliklerini sakladıkları ölçüde var olmalarına ne demeli? Erkeğin hikâyesiyle var olmasına, kadınların ise erkeğin düşlerinde, arzularında, emellerinde, macerasında yan rollerde bir görünüp kaybolmalarına ne demeli? “Başlı başına bir anlatıya ve öyküye sahip olan kadın karakterler yaratmak yerine, bir görünüp kaybolan” uçucu kadın silüetler seçmiş olması –Anar’ın söyleşisi, bunun gerçekten bir seçim, bir tercih olduğunu doğruluyor– yukarıda değindiğim, erkek bilinci ve söyleminin bu uçucu gerçekliği çokça talan ettiğinin, tarihsel bir rastlantıyı bir öze, olumsal bir durumu doğal bir koşula çevirdiğinin güçlü bir örneği.

11. G. Korat, “Hayali İstanbul Atlası”, akt. Tezel, bu kitapta s. 97.

Augustinus’tan Tanpınar’a: Rasyonel Erkeğin Denetimi Yitirme Endişesi

Jale Özata Dirlikyapan da, “Tanpınar’ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar” başlıklı, Tanpınar’a hakkını vermekten geri durmayan analizinde “suyla özdeşleştirilen dişil”in istikrarsızlığının, “insanoğlu için güvenilecek bir unsur” olmamasının altını çizerek bu istikrarsızlığın (erkek) yazar/özne için taşıdığı anlamı ele alıyor. Irigaray’ın sorduğu “eğer kadın el konacak ya da bastırılacak zemini, toprağı, hareketsiz ya da mat maddeyi temsil etmeyecek olursa, öznenin öznellik konumu nasıl güvenli olabilir?” sorusunu örneklendiren bu “istikrarsız dişil”, Tanpınar’da da, tıpkı Freud’da olduğu gibi,¹² direnilecek, kendisinden sakınılacak ya da üzerinde zafer kazanılacak bir unsurdur. Öte yandan erkeğin “sudan gelene kapılışı” ve bunun yarattığı “çözülme” endişesi de çok güçlüdür. Bu, rasyonelliğine ve egemenliğine inanan erkeğin, kendi bedeni üzerinde kadının, dişil olanın yarattığı denetimden çıkma, egemenliği yitirme endişesini yansıtır. Dirlikyapan’ın dediği gibi, “Tanpınar’a günlüğünde ‘tesadüf boşalmaları reddediyorum’ çığlığını attıran, cinsel-metinsel anlamdaki hızlı yükseliş ve ani düşüşü kontrol altına alma isteği”dir. Ama iradenin bu isteği, bedenin denetimden çıkıp “boşalivermesi”ni önleyecek kadar güçlü olmayabilir, sorunu yaratan da budur.

Bu noktada aklıma bu kadim “kontrolden çıkma” endişesini *İtirafılar*’ında samimi ve neredeyse dokunaklı bir korkuyla yansıtan kilise babalarından Aziz Augustinus geliyor. Beden/zihin ikileminin yarattığı onulmaz yarılmanın ve bedenini zapturapt altına alamamanın bütün “suçu”nu kadına yükleyen ve penisin denetiminin aslında erkekte değil de onu her an baştan çıkarıp beden

12. Freud, “Kadın Cinselliği”nde bu istikrarsızlığın en büyük korkusu olduğunu söylemişti (a.g.y.). Gerçekten de Batı edebiyatı bu korkuyu yansıtan “meşum kadınlar”la doludur.

üzerindeki kontrolünü yitirmesine sebep olan kadında olduğu yarılsamasıyla kendini avutan Augustinus...¹³ Tanpınar da, onun gibi, “dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkalanan”, çağıran, “durmadan konuşan iki kadın bacağı”ndan yakınmaktadır (bu kitapta s. 110).

Tanpınar “Âdem’le Havva” öyküsünde, Augustinus’un yapıtına sinmiş olan “Havva’nın suçunun her türlü kötülüğün kaynağı” olmasını elbette aşan daha incelikli bir şekilde, “Âdem’in bedeninden *boşalmış* olan Havva”ya, kadına “taşınmak”, ona “kendisini vermek” ister. Dirlikyapan bu isteğin “kaybı telafi” çabasını yansıttığını söylüyor. Bence bunun ötesinde “kaplayarak denetleme” arzusu söz konusu. *Huzur*’da Suat’tan ayrıldıktan sonra Mümtaz’ın aklından geçen “kafamla vücudumun arasında ne kadar mesafe var” cümlesi ise, bu mesafenin, bedeni denetleme isteğinin ve denetleyememekten doğan *pathos*’un Augustinus’tan yüzyıllar sonra hâlâ modern rasyonel erkeği ne kadar “huzursuz” kıldığını gösteriyor. Tanpınar’ın kendi ruhunda karşılaştığı karanlığın farkında olması (“farkındalık cehennemi”), benzer bir farkındalığın *Karanlığın Yüreği* yazarı Joseph Conrad’a modernizm geleneği içinde olumlu bir yer kazandırması gibi, Tanpınar’ın da derinlere bakabilmesini sağlamış, ama Dirlikyapan’ın deyişiyle “bu karanlıkla fikren/ruhen/bedenen hesaplaşmadığı için... yeterince derinleşememesine” yol açmıştır. Bedeni rasyonel iradenin denetimine sokma arzusu, yazarın insanı ve kendisini (kendi kendisine karşı?) sürekli bölerek anlamasına ve anlatmasına sebep olmaktadır. Gerçekten de, eleştirmenin dediği gibi, “kadınla, onun tüm gerçekliğini ‘yerdeyken’ parçalara ayırıp bu parçaları sahipsizleştirerek ve ‘aşırı yükseklerde’ benzetmelere boğup yok ederek sevişmek gibi bir imkânsızlığın edebiyatıdır Tanpınar’ınki.” Aynı zamanda, Mircea Eliade’nin dediği gibi, her “aşırı yük-

13. Augustinus’a göre erkek ereksiyonu günahın özünü temsil ederken kadın bu günahın kaynağı, nesnesi ve uzantısıdır; dolayısıyla zihine karşı savaşın bedensel cisimleşmesi olan bu organın aslında kadına ait sayılması gerekir (akt. Radford-Ruether 1974: 162-63.)

seklere” konumlandırmanın veya kutsallaştırmanın ardında bir tahakkümün yattığını bir kez daha gözler önüne seren bir edebiyat...

Dışının Sıradan Sancısına Karşı Erkeğin Ağır Metafizik Sancısı

Kadınların rasyonellik ve felsefi tefekkürden dışlanıp dünyeviliğin sıradanlığına indirgenmesi salt erkeklerle özgü değil; erkek akıla hayran olan kadın yazarlar ve filozoflar da bu anlayışı yineleyebiliyorlar. Bu bağlamda Meltem Gürle’nin Şule Gürbüz edebiyatına ilişkin derinlikli analizi ve elbette Gürbüz’ün kendi yazını açıklayıcı. Gürbüz, Gürle’nin deyişiyle “metafizik işlerde gönlü kalanlara” sesleniyor. Ben de bu sese kulak verenlerden biri olarak “olayların akışından çok karakterlerin iç dünyasıyla meşgul olan ve insan bilincinin derinliklerini okuyucuya açmayı amaçlayan” Şule Gürbüz’ün verimi üzerinde düşünmeye başlıyorum. Gürle’nin, “çok katmanlı anlamlar barındıran ve farklı okumalara açık” Şule Gürbüz edebiyatına ilişkin sorduğu sorular ne kadar yerinde: Gürbüz, neden önemli ve derin soruları soran sesi, öykülerinde erkek karakterlere atfetmiştir? Karakterler değişse de bu ses neden aynı kalır? Kadın karakterler bu öykülerin neresine yerleştirilmiş ve onlara hangi ses uygun görülmüştür?

Gürle, Şule Gürbüz edebiyatının, benim de paylaştığım, gücünü ve derinliğini vurgulamakta ve hakkını vermekte hiç de cimri davranmıyor: “[Gürbüz] karakterlerin ruhları çorak olsa bile, orada gündelik endişelere ve küçük hesaplara dair bir karmaşa görür ve onu olduğu gibi bize aktarmak ister. Bunu yaparken de dikkatli bir gözlemcinin bakışına ve kavrayışı kuvvetli bir anlatıcının diline başvurur.” Ancak Gürle’nin tespit ettiği gibi, “hakikate vasil olmuş bir anlatıcının arada bir kibirle karışan mesafesi” tümgüçlü, bütünleşik, hakikati elinde tutan ve evrenseli temsil eden yazarın mesafesidir. Aynı zamanda “bir anlamda hakikatin bilgisine sahip olanla bu bilgiye ulaşamayan arasındaki gerilimin” de ifadesidir, bu mesafe. Bu uzaktan bakışa bir iğrenme hissinin, bir mide bu-

lantısının eşlik etmesi, Gürbüz öykücülüğünün varoluşçu tınısını belirginleştirir. Gürle'nin deyişiyle “dünyaya karşı horgörünün” yol açtığı bu bulantı hali bir yersizyurtsuzluk hissine, karakterlerinin dünyayı kendilerine değer bulmamalarına yol açar ve onları (gençken) ölüme çağırır (bu kitapta s. 158).

“Kendine dair düşünen bireyin içselliğini yazmaya” yönelen Gürbüz edebiyatında Heideggerci temaları izlemek zor değil. Sahtelik ve sahicilik (otantiklik) meselesi Gürbüz'ün de önemli bir sorunsalı ve “kendilerini kendileri gibi bilmedikleri sürece” ne eğitimin ne de bilginin bir faydasının olduğunu vurgulaması, Hegel'in “benliğe ilişkin bilinç hakikatin doğum yeridir” önermesinde dile gelen Aydınlanma geleneğini akla getiriyor. Yazarın “bir yandan evrensel olana talip olurken öte taraftan da yerel olana sahip çıkmasını” ve “insanın varoluşu ile ilişkisini buraya –Türkiye’ye ya da en geniş anlamıyla Doğu’ya– özgü bir yerden bakarak anlatmasını” biz de Gürle ile birlikte takdir etsek ve buna hayranlık duysak da ister istemez aklımızda bir kuşku kalıyor. Varoluşa dair büyük soruları soran kişiler arasında neden kadınlar pek azdır? Neden bu sorular “erkek bir bilince tahvil edilir”? Neden Gürbüz'ün öykülerinde de kadınlar “soyut ve uçucu birer hayale”, birer silüete tekabül eder? “Varoluşun ağrısı”nı erkekler daha mı çok çeker? Kadınlar “ev ekonomisi yapıp düzeni döndürmekten ve erkekleri besleyip şişmanlatmaktan başka vazifeleri olmayan varlıklar” olarak dünyasallığın sıradanlığından kurtulamazlar mı?

Gürle'nin sorularına benim de ekleyeceklerim var: Dünyasal hayatın kendisi ve kadınların her şeye rağmen onu sürdürme, yani yaşamı var etme çabası, sıradanlığı ve aşağı konumu mu temsil eder? Hayatı döndürmek istihfafla bakılacak bir şey midir? Kadınlar reel dünyanın sıradanlığı içinde soyu yeniden üretmenin (doğumun) ve sürdürmenin (bakıp “şişmanlatmanın”) fazlasıyla reel sancısını yaşarken, erkekler ölüme yönelik olma bilincinin sürreel “ağırlığı” altında ezilmekte midirler? Bunun için onlara acımalı, şefkat mi göstermeliyiz? Erkeklerin kadınlardan “boyun eğmeyi severek yapmaları” talebinin gerekçesi midir yoksa bu?

Gürbüz edebiyatında da, Heideggervari, ölümü nihai hakikat kabul eden, ölüme yönelik erkek bilincinin, “erkek akıl”ın karşısında kadını “toprak, su, ağaç, bitki, doğa” gibi “kendiliğinden akıp gidiveren bir varoluş biçimine” indirgediği görülüyor. Olanca felsefi derinlik içinde ne yazık ki gene o kadim akıl/beden, uygarlık/doğa, erkek/kadın hiyerarşik ikiciliğine dönmüş oluyoruz. Gerçekten yazık, çünkü Gürle’nin çok yerinde saptamasıyla bizi “evrenselin kıyısına taşımış” olan ve iç yolculuklara dalan derinlikli bir yazarın bile toplumsal cinsiyet konusunda gaflete düşebileceğini gösteriyor. Aslında bu gafletin nedenini tam da bu “felsefi derinlik”te, yani felsefenin kendisinde, onun eril niteliğinde ve sesinde aramak doğru olur. Felsefenin çağrısına kulak veren, (eril) akıla hayran kadınların çok sık düştüğü bir gaflet bu.¹⁴

“Biraderlik Mevhumu”nun Kararttığı Tarih

Kitaptaki bütün yazılar okuyucuda çok zengin çağrışımlar yaratıyor ve düşüncelerin peşinde alıp götürüyor. Ne var ki bu “korsan bildiri” çoktan sınırlarını aştı. Gene de çok ilgilendiğim bir konuya, kadın tarihine ve geleneksel edebiyat tarihçiliğine yönelik eleştirinin çağrışımlarına değinmekten kendimi alamıyorum.

Türkiye’de modernleşmenin kadınlar ve erkekler üzerindeki farklı anlamlarını “Anlatılan Bizim Hikâyemiz Değil”de ele alan Senem Timuroğlu, daha önce pek gündeme gelmeyen bir noktaya işaret ediyor. Feminist hareketin akademiye yansısıyla Osmanlı kadın yazarlarının en azından bir kısmı tarihe kazandırıldı; bu elbette büyük bir kazanım. Ancak Timuroğlu, aradaki büyük boşluğa dikkat çekerek 1950’den itibaren görülen kadın yazarlar ku-

14. “Zihin ve nesnellikte içkin olarak eril olan, ya da tutkuda ve bedensellikte içkin olarak dişil olan hiçbir şey yoktur; ama gene de filozoflar, açıkça ya da metaforik olarak tutkuyu, duyguları ve bedeni dişillik ile, aklı ise erillikle ilişkilendirmişlerdir. Yani beden, dişil bir biyolojik konumla, *zihin ise kadınlara göre erkeklerin ulaşması daha olanaklı olan bir erillik konumuyla bağlantılandırılmıştır*” (Grosz 1990). Bu konuda ayrıca bkz. Berktaş 2004 ve Direk 2010.

şağı ile Osmanlı kadın yazarlar arasında ruhsal bir bağ kurulamamış olduğunu ve Türkçe edebiyat tarihçiliğinin Osmanlı'da feminist bir hareket doğuran kadın edebiyatını bilinçli bir biçimde kararttığını söylüyor. Ben de bu çok önemli saptamanın sadece Osmanlı kadın yazarlar için değil, erken dönem muhalif kadın yazarlar için de geçerli olduğunu ve bu olgunun Türkiye'de feminist bilincin gecikmesinde belirleyici bir rol oynadığını düşünüyorum.

Timuroğlu, “modernleşme erkek aydınlar için bir boyun eğme, sindirilme, bir kimlik yitimi, bir yenilgi, bir aşağılanma duygusu ve üstesinden gelmek için çırpındıkları bir deneyimken, kadınlar için kendilerinden çalınmış sözü ve yaşamı yeniden kazanmaktı,” diyor (bu kitapta s. 67), haklı olarak.¹⁵ Bu saptama, Cumhuriyet'in giderek “erkek kardeşler arası bir sözleşme” olma yüzünün pekişmesiyle daha da belirgin hale geldi. II. Meşrutiyet döneminde Selanik Hukuk Mektebi'ndeki derslerine “feminizm”i dahil eden Muslihiddin Adil Bey'in aksine¹⁶ artık Yakup Kadri gibi Cumhuriyet aydınlarının, feminizmi tıpkı bugün bazılarının yaptığı gibi, “memlekete yabancı, ithal bir fikir hareketi” (akt. Timuroğlu, a.g.y., 68) olarak damgalamaları tesadüf değildi.

Bizlerin Suat Dervişleri, Nezihe Muhiddinleri, Sabiha Sertelleri vd. keşfetmemiz utanılacak kadar uzun bir zaman aldı. Daha gerilere gitmek bile gereksiz, örneğin ben 1986 yılında çağrılı olduğum bir insan hakları paneli için “Kadın İnsan mıdır?” başlıklı bir bildiri hazırlamıştım ve o sırada aşağı yukarı aynı mealde ve aynı soruyu soran bir yazıyı Suat Derviş'in daha 1930'larda yayımlamış olduğunun farkında bile değildim. Oysa sonradan keş-

15. Erkekler açısından bu kimlik bocalaması, kendilerini “yeni kadın” karşısında, Ahmet Haşim'in deyişiyle “küçülüp silinmiş” hissetmelerini de kapsamaktadır: “*Kadın fikri hayatın ra'sesiyle uykusundan silkinerek ufkun altınları üzerinde yükselip büyüdükçe, erkek geceye düşen şekiller gibi süratle kararıyor, küçülüyor, siliniyor.*” Ahmet Haşim'den akt. Kanetti 2000: 69.

16. Muslihiddin Adil Bey'in kadınlar hakkındaki görüşleri, kadınların her alandaki hak eşitliğini vurgular: “Feminizmden maksad, kadınların da erkekler gibi mesalik-i ilmiye ve sinaiye, ve siyasiyeye dahil olabilmeleri, her ikisinin aynı hukuk ve vezaiye haiz olmalarıdır” (akt. Toprak 2000: 16; abç).

fettiğim Suat Derviş benim için en önemli ruhsal yol arkadaşlarından biri oldu.¹⁷ Tarihi bilmediğimiz zaman, dokumasını her gece söküp ertesi gün yeni baştan örmek zorunda kalan Penelope gibi biz de hep yeni baştan başlamak zorunda kalıyoruz.

Cumhuriyet’in resmi ideolojisi kadınların kamusal alana çık-malarından, meslek sahibi olarak ev dışında çalışmalarından ya-naydı; bu nedenle modernleşmeci erkeğin hayalindeki “iyi kadın” ın muhafazakâr erkeğin hayalindeki kadından farklı olduğu sanı-labilir. Ama biraz daha dikkatli bakıldığında iki kalıp arasında fazla bir fark yoktur. Kemalist aydınların hayalindeki “iyi yeni ka-dın” da “ailevi, içtimai, milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan” bir varlıktı. En belirgin meziyeti, bu çerçevede de “doğal” görev ve sorumluluklarını fedakârlık ve feragatle yerine getirmesiydi. Oysa kadınlar, Yakup Kadri’nin hayıflandığı gibi, “evlerinden dışarıya fırlayıp çirkin bir erkek kalabalığına karış-mak, bu kalabalıkla beraber meçhul bir ufka doğru koşmak isti-yorlar ve unutuyorlar ki, asıl vazifeleri evde kalmaktır” (akt. Ti-muroğlu, *a.g.y.*, 69). “Asıl vazifeleri”ni unutan ve başka kadınları da unutmaya çağıran ayrıksı kadın figürlerinin bastırılmış ve ya-rattıkları edebiyatın karartılmış olmasında şaşılacak bir taraf yok. İster Doğucu, İslamcı ister Batıcı, modernleşmeci ya da solcu ol-sun¹⁸ erkekler, toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda “birader-lik mevhumu”nu aşmakta çok zorlandılar, hâlâ da zorlanıyorlar.

17. “Modern” bir eleştirmenin, Ahmet Oktay’ın Suat Derviş’in *Yeni Edebiyat* dergisindeki “önemli toplumcu yazın eleştirisi” sayılacak yazılarını, onun değil de kocası Reşat Fuat Baraner’in yazdığını iddia etmesi ne kadar tipik. Araştırma-ya bile gerek görmeden bir kadının böyle “önemli” yazılar yazamayacağına karar veriyor. O kadın ki, bir toplantıda kendisinin “Reşat Fuat Baraner’in eşi” olarak tanıtılmasına ânında tepki vererek “Hayır, ben muharrir Suat Derviş,” demiş ve yazarlığıyla iftihar ettiğini, ekmeğini yazarak kazandığını her fırsatta tekrarlamış-tır. Bu konuda bkz. Berktaş 2003b.

18. Solcu erkeklerin derinlikli bir eleştirel değerlendirmesi için bkz. bu ki-tapta Merin Sever, “Sınavı Geçemeyen ‘Büyük Yazar’: Kemal Tahir”, s. 80-95. Merin Sever bu makalede, feminist teorinin ve edebiyat eleştirisinin verilerini us-taca kullanıyor.

Bu gerçek, Batı'daki eril eleştirel gelenek ile Türkiye'deki arasında da ortak bir nokta. Nitekim Timuroğlu'nun değindiği, edebiyat geleneğinde kadın yazarların yeri hakkında çokça bilgi veren ama onları ayrı bir kompartmanda, özel bir bölümde değerlendiren Nihat Sami Banarlı'nın romantik ve hissi bulduğu kadın yazarların yapıtlarını "marazi" olarak değerlendirmesine çok benzer bir yorumu Virginia Woolf'un babası, ünlü edebiyat eleştirmeni Leslie Stephen'in, Charlotte Brontë için yaptığını hatırlıyorum. Baba-kız, Brontë'nin yazını konusunda farklı fikirdedirler. Virginia, Brontë'nin söz dizimini altüst etmesini, cümlelerini yarım bırakmasını vb. yazar kadınların yalıtılmışlığının ve kültürel alandan dışlanmışlığının bir göstergesi olarak değerlendirirken babası, aynı yerde Brontë'nin "isteri"sini görür ve bunun kadınsı duygusal istikrarsızlığın kanıtı olduğunu savunur.¹⁹

Geleneksel edebiyat eleştirisinde "marazi duygusallık" ve bunun yol açtığı "istikrarsızlık", Doğu-Batı tanımadan hep kadınların yargılarını ve rasyonel değerlendirme yetilerini azımsamak, hatta yok saymak için kullanılmıştır. Ne var ki bu derlemenin açıkça ortaya koyduğu gerçek, başka yerlerde olduğu gibi Türkiye'de de artık edebiyat tarihinin eskisi gibi yazılamayacağıdır.

İstanbul, Nisan 2019

19. Bkz. Maggie Humm, "Giriş" (2013). Feminist psikanalize bakarsanız kadının istikrarsızlığı, kadınlar için bir güç kaynağı da olabilir. Ama Freud, kendi "isterik" hastaları ile 15. yüzyılın ünlü cadı avı metni *Malleus Maleficarum*'da tarif edilen, içlerine şeytan girmiş kadınlar arasında bağlantılar gördüğünü söylüyordu (Cixous ve Clement 1986: 1897).

Kaynakça

- Abisel, Nilgün, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay (2005) *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul: Metis.
- Adak, Hülya (2016) *Halide Edib ve Siyasal Şiddet: Ermeni Kırımı, Diktatörlük ve Şiddetsizlik*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Adams, Carol J. (2013) *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram*, çev. Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu, İstanbul: Ayrıntı.
- Ağaoğlu, Adalet (1973) *Ölmeye Yatmak*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1979) *Bir Düşün Gecesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1987) *Hayır*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ahmed, Sara (2004 [1998]) *Differences That Matter, Feminist Theory and Post-Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2015) *Mutluluk Vaadi*, çev. Deniz Mayadağ, İstanbul: Sel.
- (2018) *Feminist Bir Yaşam Sürmek*, çev. Sümer Aydaş, İstanbul: Sel.
- Akbal, Emel (2012) “Kemal Tahir Romanlarında Kadın ve Eğitim”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Akbulut, Hasan (2008) *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, İstanbul: Bağlam.
- AKDITYKTDK (2018) “Gövde”, www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3cf8382b6704.24924504 (Erişim tarihi: 29.10.2018).
- Akgül, Çiğdem (2015) “Savaş, Şiddet ve Kadınlar”, *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* içinde, haz. Betül Yazar, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akyıldız, Kaya ve Barış Karacasu (1999) “Mavi Anadolu: Edebî Kanon ve Millî Kültürün Yapılandırılışında Kemalizm ile Bir Ortaklık Denemesi”, *Toplum ve Bilim* 81: 26-43.
- Akyüz, Kenan (2015) *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılap.

- Alkan, Burcu (2012) "'47'lilerin Coğrafyasında Kadın: Bir Değişen Türkiye Portresi", *Kadın/Woman* 2000, 13(1): 49-61.
- Anar, İhsan Oktay (2008 [1995]) *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim.
- (2012a [1996]) *Kitab-ül Hiyel*, İstanbul: İletişim.
- (2012b [1998]) *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim.
- (2012c [2005]) *Amat*, İstanbul: İletişim.
- (2012d [2007]) *Suskunlar*, İstanbul: İletişim.
- Arendt, Hannah (1978) *The Life of Mind*, San Diego, New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich.
- Argın, Şükrü (2009) "Elif Şafak'ın Aşk'ı: 'Umutsuz Ev Kadınları'na Sûfiyâne Tavsiyeler", *Mesele* 34 (Ekim): 4-15.
- Atay, Tayfun (2004) "'Erkeklik' en çok erkeği ezer!", *Toplum ve Bilim* 101: 11-30.
- Aydar, Ferit Burak (1 Mart 2018) "Feminist Bir Başyapıt: Erkeğin Yitdiği Yerde", t24.com.tr/k24/yazi/erkegin-yittigi-yerdegiz,1619#sdfootnote2sym.
- Ayhan, Ece (1994) "Mor Külhani", *Bütün Yort Savul'lar*, İstanbul: YKY.
- Aykut, Ebru (2015) "Oysa 'Kabahatin Çoğu Senin, Canım Kardeşim': Huzur, Sandık ve Vatandaş Hatice Hanım", *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı* içinde, haz. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim.
- Banarlı, Nihat Sami (1948) *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*, Ankara: MEB.
- Barthes, Roland (2011) *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altı-kırkbeş.
- Berktaş, Fatmagül (1993) "Türkiye Solu'nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* içinde, haz. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim.
- (1996) *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis.
- (1998) "Giriş: Farklılık Fark Yaratır", *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak*, İstanbul: Pencere.
- (2003a) "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis.
- (2003b) "İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş", *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis.
- (2004) "Felsefeyi Öteki'ne Açmak", *Prof. Dr. Necla Arat'a Armağan*, haz. Nazan Moroğlu, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Bezirci, Asım (2003) *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz: Eleştiriler, Konuşmalar*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Boehmer, Elleke (1998) "Questions of Neo-Orientalism", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 1.
- Bora, Tanıl (2018) "Kemal Tahir'de 'Halk'ın 'Karanlık' Yüzü", *Birikim* 354.
- Braidotti, Rosi (2014) *İnsan Sonrası*, çev. Öznur Karakaş, İstanbul: Kolektif.
- (2016) "The Amoderns. Thinking with Zoe – A Feature Interview with Rosi Braidotti", *Amodern: amodern.net*.

- Burak, Sevim (2012 [1982]) "Afrika Dansı", *Afrika Dansı* içinde, İstanbul: YKY.
- Butler, Judith (2005) *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis.
- (2008) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis.
- Calvino, Italo (2008) "La poubelle agréée", *San Giovanni Yolu* içinde, çev. Kemal Atakay, İstanbul: YKY.
- Cameron, Deborah (1985) *Feminism and Linguistic Theory*, Londra: MacMillan.
- Carroll, Noël (2008) *On Criticism*, Londra ve New York: Routledge.
- Cixous, H. ve C. Clement (1986) "Sorceress and Hysteric", *The Newly Born Woman*, Manchester: Manchester University Press.
- Connell, R. W. (2005) *Masculinities*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.
- Cornell, Drucilla (2008) "Etik Feminizm Nedir?", *Çatışan Feminizmler* içinde, çev. Feride Evren Sezer, İstanbul: Metis.
- Cornwall, Andrea ve Nancy Lindisfarne (haz., 1994) *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*, Londra ve New York: Routledge.
- Coşar, Simten ve Aylin Özman (2015) "Milliyetçiliğin Erkek Anlatısı: Eril Pasajlarda Kadın Silüetleri", *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* içinde, haz. Simten Coşar, Aylin Özman, İstanbul: İletişim.
- Coşkun, Zeki (2002) "Para-roman nedir, ne değildir?", *Radikal*, 7 Haziran 2002.
- Culler, Jonathan (1982) *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Cündioğlu, Dücan (2009a) "Mevlana ve Şems ve Aşk", *Yeni Şafak*, 29 Ağustos, www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/mevlana-ve-ems-ve-ak-18331 (erişim tarihi: 10 Şubat 2019).
- (2009b) "Aklın Kaleminden Kırk Kurallı Aşk", *Yeni Şafak*, 30 Ağustos, www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/aklin-kaleminden-kirk-kuralli-ak-18348 (erişim tarihi: 10 Şubat 2019).
- (2009c) "New Age: Müzik ve Dans ve Dua", *Yeni Şafak*, 31 Ağustos, www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/new-age-muzik-ve-dans-ve-dua-18365 (erişim tarihi: 10 Şubat 2019).
- Çakır, Serpil (1994) *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis.
- Darga, Muhibbe (1976) *Eski Anadolu'da Kadın*, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Deleuze, Gilles (1996) *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Belgesel Film.
- (2006) *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk.
- (2007) *Kritik ve Klinik*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk.

- (2015) *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk.
- Delueze, Gilles ve Félix Guattari (1990 [1980]) *A Thousand Plateaus*, Londra: Bloomsbury; Türkçesi: *Bin Yayla*, çev. Ali Akay, Ankara: Bağlam, 1990.
- (2000) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden, İstanbul: YKY.
- Demiralp, Oğuz (1995) *Okuma Defteri*, İstanbul: YKY.
- Derviş, Suat (1944) *Niçin Sovyetler Birliği'nin Dostuyum?*, İstanbul: Arkadaş Matbaası.
- Devecioğlu, Ayşegül (2004) *Kuş Diline Öykünen*, İstanbul: Metis.
- Dilmen, Güngör (1991) *I, Anatolia: a Play for One Actress*, çev. Talât S. Halman, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- (2008) *Ben, Anadolu: Bir Üçleme*, İstanbul: Pan.
- Direk, Zeynep (2010) "Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği", *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar* içinde, haz. Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- (2018) *Cinsel Farkın İnşası*, İstanbul: Metis.
- Dussel, Enrique (1993) "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)", *boundary 2*, 20: 3.
- Dyer, Richard (1993) *The Matter of Images: Essays on Representation*, Londra ve New York: Routledge.
- Eagleton, Terry (2015) *Edebiyat Nasıl Okunur?*, çev. Elif Ersavcı, İstanbul: İletişim.
- Emeksiz, Pelin Dimdik (2016) "Kadınlar Dünyası Ekseninde Türk-Osmanlı Toplumunda Kadının Konumu", *Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Dergisi* 9: 24-39.
- Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (2010) *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul: Dergâh.
- Erbil, Leyla (2002) *Eski Sevgili*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- (2003) *Zihin Kuşları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdoğan, Aslı (2009) *Kırmızı Pelerinli Kent*, İstanbul: Everest.
- (2010 [1994]) *Kabuk Adam*, İstanbul: Everest.
- Ergun, Zeynep (2009) *Erkeğin Yittiği Yerde: 21. Yüzyıl Türk Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar (2000-2006)*, İstanbul: Everest.
- Féral, Josette (1985) "The Powers of Difference", *The Future of Difference*, haz. H. Eisenstein, A. Jardine, New York: Rutgers University Press.
- Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-77*, haz. Colin Gordon, New York: Pantheon.
- Freud, Sigmund (1973 [1933]) *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, haz. A. Richards, Middlesex: Penguin.
- Fuat, Memet (haz., 1993) *Türk Yazınından Seçilmiş Eleştiri Yazıları*, İstanbul: Adam.

- Füruzan (1996 [1974]) *47'liler*, İstanbul: YKY.
- Galeano, Eduardo (2008) *Biz Hayır Diyoruz*, çev. Bülent Kale, İstanbul: Metis.
- Gelder, Ken (2004) *Popular Fiction*, Londra ve New York: Routledge.
- Grosz, Elizabeth (1990) "Philosophy", *Feminist Knowledge* içinde, haz. Sneja Gunew, Londra ve New York: Routledge.
- Gunew, Sneja (1990) "Feminist Knowledge: Critique and Construct", *Feminist Knowledge* içinde, haz. Sneja Gunew, Londra ve New York: Routledge.
- Günahı Boynuma (2014) "BDSM Nedir?" gunahiboynuma.blogspot.com/p/bdsm-nedir.html?zx=e599bfc45f2c793c (erişim tarihi: 29.10.2018).
- Günay-Erkol, Çimen (2018) "İllet, Zillet, Erkeklik", *Toplum ve Bilim* 145.
- (2019) *Yaralı Erkeklikler*, Ankara: Ayizi.
- Gürbilek, Nurdan (1995) *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis.
- (1999) "Ben de İsterem", *Defter* 33: 23-32.
- (2004) "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark: Ophelia, Su ve Rüyalar", *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis.
- Gürbüz, Şule (2011) *Zamanın Farkında*, İstanbul: İletişim.
- (2012) *Coşkuyla Ölmek*, İstanbul: İletişim.
- (2016) *Öyle miymiş?*, İstanbul: İletişim.
- Gürün, Dikmen (2015) *Tiyatro Benim Hayatım: Yıldız Kenter'in Hayat Hikâyesi*, İstanbul: YKY.
- Hall, Stuart (1992) "Cultural Studies and its Theoretical Legacies", *Cultural Studies* içinde, haz. L. Grossberg ve diğ., Londra ve New York: Routledge.
- Humm, Maggie (2013) *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Londra ve New York: Routledge.
- İrızık, Sibel ve Jale Parla (2004) *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: İletişim.
- İleri, Selim (1976) *Her Gece Bodrum*, Ankara: Bilgi.
- (1979) *Ölüm İlişkileri*, Ankara: Bilgi.
- (2002) *Anılar: Issız ve Yağmurlu*, İstanbul: Doğan.
- (2014 [1980]) *Cehennem Kraliçesi*, İstanbul: Everest.
- İlhan, Attilâ (2004 [1976]) *Hangi Seks*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (2002 [1980]) *Fena Halde Leman*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (1984) *Hacı Hanım Vay*, İstanbul: Altın Kitaplar.
- İmşir, Şima (2016) "Aslı Erdoğan Edebiyatında Yaraların Dili", *Duvar* 28.
- İnci, Handan (2011) "Anar'ın Romanlarında Bengal Kaplanları", *Notos* 30: 31-34.
- İri, Murat (2016) *Baba Yok, Oğlan Yasta: Türk Sinemasında Erkeklik Performansları*, İstanbul: Derin.

- İşigüzel, Şebnem (2017 [2010]) *Kirpiklerimin Gölgesi*, İstanbul: İletişim.
- Jameson, Fredric (1981) *Fables of Regression*, Berkeley: University of California Press.
- Johnson, Barbara (1980) *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Kadri, Yakup (1921) "Bizde Feminizm", *İkdam* gazetesi, 8591.
- Kanetti, Vivet (2000) "Ahmed Haşim'le Özel Bir Diyalog ve Türk Kadınları", *Karizma* 1, Ocak-Şubat-Mart.
- Karadağ, İlke (2014) "Yaratıcılık ve Öznellik", *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, haz. Ahmet Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş, İstanbul: Metis.
- Karasu, Bilge (1996 [1979]) *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis.
- Kayalı, Kurtuluş (2010) *Bir Kemal Tahir Kitabı: Türkiye'nin Tarihini Aramak*, İstanbul: İthaki.
- Kaygusuz, Sema (1997) *Ortadan Yarısından*, İstanbul: Can.
- (2000) *Sandık Lekesi*, İstanbul: Can.
- (2015) *Sandık Lekesi*, İstanbul: Metis.
- Kılıçbay, Barış ve Emine Onaran İncirlioğlu (2003) "Interrupted Happiness: Class Boundaries and 'The Impossible Love' in Turkish Melodrama", *ep-hemera* 3(3): 236-49.
- Koçak, Orhan (1997) "Türkçe'de Eleştiri, Bir Tarihselleştirme Denemesi", *Defter* 31.
- Korat, Gürsel (2009) "Hayali İstanbul Atlası", www.gurselkorat.com/2009/04/hayali-istanbul-atlasi.html, 29 Nisan.
- (2011) "Minyatür ve Roman Estetiği", www.gurselkorat.com/2011/10/, 18 Ekim.
- Köker, Levent (2000 [1990]) "Kemalizmin İlkeleri", *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi* içinde, İstanbul: İletişim.
- Kristeva, Julia (1970) *La Texte du Roman: Approaches to Semiotics*, Lahey: De Gruyter Mouton.
- (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- (1987) "Talking about Polylogue", *French Feminist Thought: A Reader* içinde, haz. Toril Moi, Oxford: Basil Blackwell.
- Kuçera, Petr (2017) "Claiming the West for the East: Classical Antiquity as an Alternative Source of Turkish Post-Ottoman Identity?", *Claiming the Dispossession: the Politics of Historytelling in Post-Imperial Europe* içinde, haz. Vladimir Biti, Leiden ve Boston: Brill.
- Kulin, Ayşe (2011) *Gizli Anların Yolcusu*, İstanbul: Everest.
- (2012) *Bora'nın Kitabı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (2013) *Dönüş*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- (2014) *Handan*, İstanbul: Everest.
- Lanser, Susan S. (1986) "Toward a Feminist Narratology", *Style* 20 (3).
- Lyotard, Jean-François (2011) *Libidinal Ekonomi*, çev. Emre Sünter, İstanbul: Hil.
- Madak, Didem (2000) *Grapon Kâğıtları*, İstanbul: Metis.
- Martin, Jay (2014) *Diyalettik İmgelem*, çev. Sevinç Altan, İstanbul: Ayrıntı.
- Millett, Kate (2011) *Cinsel Politika*, çev. Seçkin Selvi, İstanbul: Payel.
- Moi, Toril (1985) *Sexual / Textual Politics*, Londra ve New York: Routledge.
- Moran, Berna (2016) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim.
- Morton, Timothy (2007) *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Najmabadi, Afsenah (2011) "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak", *Vatan, Millet, Kadınlar* içinde, haz. Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim.
- Nelles, William (2005) "Embedding", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde, haz. David Herman, Manfred Jahn ve Marie-Laure Ryan, Londra ve New York: Routledge.
- Neruda, Pablo (1990) *Yaşadığımı İtiraf Ediyorum*, çev. Ahmet Arpad, İstanbul: Alan, 2. baskı.
- Oğuzertem, Süha (2018) *Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim.
- Oktay, Ahmet (2003) *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: Everest.
- Onaran, Bertan (2000) *Adam Sanat* 176: 79-81.
- Onur, Hilal ve Berrin Koyuncu (2004) "'Hegemonik' Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler", *Toplum ve Bilim* 101: 31-48.
- Özbek, Meral (1998) "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", *Türkiye'de Modernleşme ve Popüler Kültür* içinde, haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özdemir, Gülseren (2013) "İhsan Oktay Anar'ın Romanları", yayımlanmamış doktora tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.
- Özkazanç, Alev (2015) "Psikanaliz, Feminizm ve Şiddet Sorusu", *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* içinde, haz. Betül Yazar, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özök, Seher (2010) "Afrika Dansı ya da Hastalığın 'Öteki'yle Dansı", *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar* 12.
- Page, Ruth (2007) "Gender", *The Cambridge Companion to Narrative* içinde, haz. David Herman, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pamuk, Orhan (2008) *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: İletişim.
- (2016) *Kırmızı Saçlı Kadın*, İstanbul: YKY.
- Parla, Jale (1996) *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim.

- (2011) “Tarihçem Kâbusumdur: Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı”, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* içinde, haz. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul: İletişim.
- (2012) *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim.
- (2014) “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce, Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* içinde, haz. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul: İletişim.
- (2018) *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul: YKY.
- Pateman, Trevor (1980) *Language, Truth and Politics*, Sidmouth Jean Stroud; akt. Deborah Cameron (1985), *Feminism and Linguistic Theory*, Londra: MacMillan Press.
- Patton, Paul (2006) “Becoming-Animal and Pure Life in Coetzee's Disgrace”, *ARIEL: a review of international english literature* 35: 1-2.
- Pektaş, Ali (2009) “Zaman Zaman Mutlu Bir İnsanım”, Dipnotkitap.net, Dipnotkitap.net/ROMAN/PusluKitalarAtlasi.htm, 7 Haziran.
- Ponce, Martin Joseph (2015) “Queer/Feminist/Narrative: On the Limits of Reciprocal Engagement”, *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*, haz. Robyn Warhol ve Susan S. Lanser, Columbus: Ohio State University Press.
- Prokhovnik, Raia (1999) *Rational Woman, A Feminist Critique of Dichotomy*, Routledge.
- Radford-Ruether, Rosemary (1974) “Mysogynism and Virginal Feminism in the Fathers of the Church”, *Religion and Sexism Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions* içinde, haz. R. Radford-Ruether, New York: Simon and Schuster.
- Rowbotham, Sheila (1987) *Kadın Bilinci, Erkek Dünyası*, çev. Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel.
- Said, Edward W. (1999) *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis.
- Saigol, Rubina (2011) “Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri”, *Vatan, Millet, Kadınlar* içinde, haz. Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim.
- Saka, Hatice (2009) “Erkeğin Yittiği Yerde”, *Yeni Şafak*, 21.12.2009.
- Sarmaşık, Belgin (2004) *Attilâ İlhan: Açtırma Kutuyu, Röportajlar I: 1946-1983*, İstanbul: Bilgi.
- (2005) *Attilâ İlhan: Söyletme Kötüyü, Röportajlar II: 1983-1987*, İstanbul: Bilgi.
- Sartre, Jean Paul (1994) *Bulantı*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Can.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*, New York ve Londra: Routledge.
- Sirman, Nükhet ve Feyza Akınerdem (2018) “Türkiye'nin Atmosferi ve Yerli Diziler Üzerine Diyalog”, www.60pages.com/longreads/tuerkiyenin-at

mosferi-ve-yerli-diziler-uezerine-diialog.

Sontag, Susan (2016-17) "Yaz, Oku, Yeniden Yaz", çev. Kardelen Ayhan, *Notos* 61.

Soysal, Sevgi (1970) (Sevgi Sabuncu adıyla) *Yürümek*, İstanbul: Doğan.

— (1973) *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, Ankara: Bilgi.

Söğüt, Mine (2011) *Deli Kadın Hikâyeleri*, İstanbul: YKY.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1993) *Outside in the Teaching Machine*, New York: Routledge.

Şafak, Elif (2009) *Aşk*, İstanbul: Doğan Kitap.

Şahin, Seval (2016a) "Şule Gürbüz ile Varlık ve Metin Üzerine", *Günün ve Güncel'in Edebiyatı*, Açık Radyo, 27 Mayıs.

— (2016b) "Şule Gürbüz edebiyatını okumak", *K24*, 19 Mayıs; t24.com.tr/k24/yazi/sule-gurbuz-edebiyatini-okumak,722.

Şengül, Abdullah (2009) "Türk Tiyatrosunda Tarih", *Turkish Studies* 4 (1-2): 1931-87.

Şenol Cantek, Funda (2015) "Toplumsal Cinsiyet ve Mekânsal Şiddet", *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* içinde, haz. Betül Yazar, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tahir, Kemal (2016 [1969]) *Kurt Kanunu*, İstanbul: İthaki.

— (2017 [1967]) *Devlet Ana*, İstanbul: İthaki.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1999 [1973]) *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh.

— (2000 [1949]) *Huzur*, İstanbul: Dergâh.

— (2007 [1942]) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: YKY.

— (2011 [1983]) *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh.

— (2017 [1987]) *Aydaki Kadın*, İstanbul: Dergâh.

— (2018) *Suat'ın Mektubu*, haz. Handan İnci, İstanbul: Dergâh.

Tekin, Latife (2013 [2006]) *Muinar*, İstanbul: Everest.

Tiftik, Sevcin (2017), "Karşılaştırmalı Queer Okumalar: Kulin, Mungan ve Toptaş Metinlerinde Queer Potansiyeller", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü.

Toprak, Zafer (2000) "Muslihiddin Adil'in Görüşleri: Kadın ve 'Hukuk-ı Nisvan'", *Toplumsal Tarih* 75: 16.

— (2014) *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Türk, Bahadır (2013) *Hayali Kahramanlar Hakiki Erkekler*, İstanbul: İletişim.

Türker, Yıldırım (1999) "O Yüz", *Radikal* 2, 6 Haziran.

Ural, Tülin (2015a) "Kahrolsun 'Bağzı' Kavaklar: *Yenişehir*, Yeni Bir Ülke Umudu ve Yazarlığın Politik Halleri Üzerine", *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı* içinde, haz. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim.

— (2015b) "Dilsizliği Yazmak, Cehenneme Bakmak: *Kuş Diline Öykünen*

- Üzerine”, *Istanbul Art News Edebiyat*.
- Warhol, Robyn (2002) “Queering the Marriage Plot: How Serial Form Works in Maupin’s *Tales of the City*”, *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, haz. Brian Richardson, Columbus: Ohio State University Press.
- Weeks, Jeffrey (2016) *Bir Kavramın Anatomisi: Cinsellik*, çev. İlknur Güzel, İstanbul: Everest.
- Wolfe, Cary (2010) *What is Posthumanism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Woolf, Virginia (2016 [1929]) *Kendine Ait Bir Oda*, çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Yılmaz, Hakan (2018) “Hetero-Doğa(l)/Norm(al) Anlayışa Queer Ekoeleş-tirel Bir Bakış”, *Doğu Batı* 83.
- Yuval-Davis, Nira (2003) *Cinsiyet ve Millet*, İstanbul: İletişim.
- Yücel, Hasan Ali (2008) *Edebiyat Tarihimizden*, İstanbul: İletişim.
- Zevnik, Andreja (2016), “Lacan, Deleuze and the Politics of the Face”, *Lacan and Deleuze: A Disjunctive Synthesis* içinde, haz. Andreja Zevnik ve Boštjan Nedoh, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zihnioğlu, Yaprak (2003) *Kadınsız İnkılap*, İstanbul: Metis.

Katkıda Bulunanlar

DAMLA TEZEL: İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi'nde İngiliz Dili Eğitimi Bölümü'nde lisans öğrenimini tamamladı. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans eğitimini İhsan Oktay Anar'ın romanlarında kadın ve kadınsızlık mevhumu üzerine tez çalışmasıyla aldı. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde İnteraktif Medya Tasarımı Yüksek Lisans eğitimi almakta ve Yıldız Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek-okulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 2012 yılında 12. Dil, Yazın ve Değişibilim Sempozyumu'nda "Dil Öğreniminin Tekinsiz Alanı" konulu bir sunum yaptı. 2017 yılında ise Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı'nda İhsan Oktay Anar ve romanları üzerine sunuş gerçekleştirdi.

DENİZ GÜNDOĞAN İBRİŞİM: 2014 yılından itibaren Fulbright bursuyla gittiği Washington Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde doktora çalışmalarını sürdürmekte ve çağdaş edebiyatta kriz ve felaket temsilleri üzerine dersler vermektedir. Lisansını İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları ile Central European Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları bölümlerinden Latife Tekin romanlarında dişil büyümlü gerçekçilik ve özneleşme üzerine yazdığı tezle iki yüksek lisans derecesi aldı. Araştırma alanları travma ve bellek çalışmaları, feminist teori, posthümanizm ve yeni materyalizmdir. Çeşitli makaleleri *European Review*, *The Encyclopedia of Women and Islamic Cultures*, *Monograf*, *Varlık*, *Notos* gibi dergilerde ve *Animals, Plants, and Landscapes: An Ecology of Turkish Literature and Film* kitaplarında yayımlandı.

EROL KÖROĞLU: Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesidir. Lisans, yüksek lisans ve doktora derecelerini Boğaziçi Üniversitesi'nden aldı. Doktora tezinin Türkçesi *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Millî Kimlik İnşasına* ve İngilizcesi *Ottoman Propaganda and Turkish Identity: Turkish Literature during World War I* başlıklarıyla yayımlandı. Türkçe ve İngilizce makaleleri çeşitli akademik ve akademi dışı süreli yayınlarda yayımlandı. Temel araştırma alanları 19. ve 20.

yüzyıl modern Türk edebiyatı ve edebi kültür tarihi, Türk milliyetçilikleri, edebiyat ve tarih etkileşimi, anlatı kuramlarıdır. Şu anda Türkçede romanın ortaya çıkışı ile edebi bir tür olarak Kurtuluş Savaşı anlatıları üzerine çalışmaktadır.

EZGİ HAMZAÇEBİ: Lisansını Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Yüksek lisans ve doktora çalışmalarına Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde devam etti. "İnsan Olmayanların Edebi Temsili: *Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri*'ne Ekoeleştirel Bir Yaklaşım" (2017) başlıklı çalışmasıyla yüksek lisans derecesini aldı. Temel ilgi alanları ekoeleştiri, hayvan çalışmaları ve posthümanist yaklaşımlardır. Bu doğrultuda, 2017'den bu yana Boğaziçi Üniversitesi'nde gerçekleşen *Disiplinlerarası Ekolojik-Etik Karşılaşmalar*'ın organizasyonunda yer almaktadır. Doktora çalışmaları kapsamında, feminist spekülatif kurmaca metinlerde bilim sorusu ve insan olmayan öznelliklerin temsili ile ilgilenmektedir.

FATİH ALTUĞ: Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Yüksek lisansını *A Dergisi*, doktorasını Namık Kemal'in edebiyat eleştirisi üzerine Nüket Esen'in danışmanlığında yaptı. Selim İleri'nin *Kapalı İktisat*'ı üzerine *Kapalı İktisat Açık Metin*'i yayımladı. Mehmet Fatih Uslu ile *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür*, Ebru Kayaalp ile *Standartlar Nasıl İşler?* kitaplarını derledi. Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın eleştirel basımını hazırladı. Fatma Aliye ve Ahmet Mithat'ın *Hayal ve Hakikat*'inin ve Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap*'ının (Kevser Bayraktar ile) dil içi çevirilerini yaptı. İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesidir.

FATMAGÜL BERKTAY: İÜSBF'de Siyaset Bilimi ve Kadın Çalışmaları alanında uzun yıllar ders veren Fatmagül Berktaş'ın bu alanlarda yurt içinde ve dışında yayımlanmış çok sayıda makalesi ve kitap bölümü bulunuyor. Türkiye'de, Kadın Çalışmaları alanında dereceye sahip ilk kişi (İngiltere York Üniversitesi, YL, 1991) olan yazarın ilk yayımlanmış kitabı *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak* adını taşıyor (1991). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* (1996) çalışması *Women and Religion* adıyla Kanada'da (1998), *Tarihin Cinsiyeti* (2003) ise Lübnan'da yayımlandı (2009). Son iki kitabı, *Politikanın Çağırısı* (2010) ve *Dünyayı Bugünde Sevmek, Hannah Arendt'in Politika Anlayışı* (2012) olan Berktaş halen "politik etik" üzerinde çalışıyor.

IRVIN CEMİL SCHICK: İstanbul doğumludur. Massachusetts Institute of Technology'den matematik doktorasını aldı. Harvard Üniversitesi ve İstanbul Şehir Üniversitesi'nde öğretim üyeliği, MIT ile Boston ve Sabancı Üniversiteleri'nde ziyaretçi öğretim üyeliği yaptı. *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söy-*

lemde Cinsellik ve Mekânsallık, Çerkes Güzeli: Bir Şarkiyatçı İmgenin Serüveni ve Bedeni, Toplumu, Kâinâtı Yazmak: İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine adlı kitapları yayımlandı. İlgi alanları (İslam âlemi bağlamında) kitap sanatları, toplumsal cinsiyet ve cinsellik, insan-hayvan ilişkileri ve batını öğretileridir. Halen École des Hautes Études en Sciences Sociales'in Tarih Bölümü'nde doktora öğrencisidir.

JALE ÖZATA DİRLİKYAPAN: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde doktorasını tamamladı. 2010 yılında, Memet Fuat Eleştiri Ödülü alan kitabı *Kabuğunu Kıran Hikâye* yayımlandı. Nancy Chodorow'un *Duyguların Gücü* kitabını Türkçeleştirdi. Georg Simmel ve tür kuramı üzerine derleme kitapları bulunan Özata Dirlikyapan, çeşitli mecralarda eleştiri-deneme yazıları yazmakta ve 2012 yılından bu yana, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde dersler vermektedir.

MELTEM GÜRLE: Boğaziçi Üniversitesi'nde felsefe ve edebiyat eğitimi aldı. Modernlik ve modernizm, roman teorisi ve İrlanda edebiyatı ile ilgilendi. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ındaki Batı edebiyatı etkisini konu alan *Ölümlerle Konuşmak* (2016) adlı bir incelemesi, edebiyatla ilgili yazılarını topladığı *Kırmızı Kazak* (2017) adlı bir deneme kitabı ve Platonik diyaloglardan esinlenerek yazdığı *Roko ile Konuşmalar* (2018) adlı bir çocuk kitabı vardır. Meltem Gürle, *BirGün* gazetesindeki *Not Defteri* adlı köşesinde edebiyat yazıları yazmakta ve Köln Üniversitesi'nde çalışmalarına devam etmektedir.

MERİN SEVER: İstanbul Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde lisans, Galatasaray Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. Milliyetçilik, militarizm, kimlik ve ulus-devlet oluşumu gibi konuları feminist bir bakış açısıyla ele alan çalışmalarla ilgilenmekte, İstanbul Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde doktora çalışmalarını sürdürmektedir. Çeşitli gazete, dergi ve kitaplarda yayımlanmış yazıları ve kitap eleştirileri bulunmaktadır.

ÖZLEM ÖĞÜTYAZICIOĞLU: Purdue Üniversitesi'nden Karşılaştırmalı Edebiyat dalında doktora derecesini aldı. Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nde doçent öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Araştırma alanları modern ve çağdaş romanda çevre, türçülük, toplumsal cinsiyet ve kimlik sorunlarıdır. Yakın geçmişteki yayınları arasında *Major Minor Literature: Animal and Human Alterity* başlıklı kitabı, "Dressing the Cuts of the Past, Seaming a Glocal Future in Louis Erdrich's *Tracks* and Zakes Mda's *The Heart of Redness*", "Sounds of Silence, Violence, Madness in Toni Morrison's *The Bluest Eye* and *Jazz*" ve "Writing Beyond the Species Boundary: Bilge Karasu's *The Garden of Departed Cats* and Sema Kaygusuz's *Wine and Gold*" adlı makale ve kitap bölümleri sayılabilir.

SEMA KAYGUSUZ: Önce radyo oyunu, koreografi ve tiyatro ile ilgilenen yazar edebiyat alanına öyküleriyle girdi. İlk öykü dosyaları Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü'ne (1995) ve Gençlik Kitabevi Ödülü'ne (1996) değer bulundu. Öykü kitabı *Sandık Lekesi* ile Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'nü (2000) aldı. İlk romanı *Yere Düşen Dualar* 2006 yılında yayımlandı. Eleştirmenlerin takdirini alan ve çok sevilen roman, çevrildiği başka dillerde de yazarına çeşitli ödüller getirdi. Almanya DAAD kültür programının davetlisi olarak 2010 yılını Berlin'de geçirdi. 2009 tarihli ikinci romanı *Yüzünde Bir Yer* Avusturya KulturKontakt kurumu tarafından onurlandırıldı. Yönetmenle birlikte *Pandora'nın Kutusu* filminin (Yeşim Ustaoglu, 2008) senaryosunu yazdı. İlk oyun kitabı *Sultan ve Şair* (2013) ile başlayarak bütün eserleri bir külliyat olarak Metis Yayınları'nca yayımlanan yazarın son kitabı *Aramızdaki Ağaç* (2019).

SENEM TİMURÖĞLU: Notre Dame de Sion Fransız Lisesi'ni bitirdikten sonra Mimar Sinan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Paris'te Doğu Dilleri ve Kültürleri Enstitüsü'nde ve Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde iki yüksek lisans derecesi aldı. 2017'de Paris Sorbonne IV'te "19. yüzyıl Osmanlı ve Fransız Kadın Edebiyatına Feminist ve Transnasyonal Bakışlar" adlı tezini tamamladı. 2009 yılından beri Özyeğin Üniversitesi'nde Türk Edebiyatı derslerinin yanı sıra toplumsal cinsiyet ve edebiyat; feminist teori üzerine seçmeli dersler vermektedir. Araştırma alanları arasında kadın edebiyatı tarihi, dişil yazı, Fransız feminizmi ve post-hümanist teoriler bulunmaktadır.

SEVCAN TİFTİK: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden "Karşılaştırmalı Queer Okumalar: Kulin, Mungan ve Toptaş Metinlerinde Queer Potansiyeller" teziyle yüksek lisans derecesini aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Genel Sosyoloji ve Metodoloji doktora programına devam etmektedir. Akademik çalışmalarını beden, sakatlık ve queer üzerine yoğunlaştırmakta ve feminizm, erkeklik, kadın ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının Türkçe edebiyattaki izlerine odaklanmaktadır. Bu konuda *Kanat*, *Kaos Queer+*, *Kaos GL*, *K24*, *Postdergi*, *Sabitfikir* gibi çeşitli mecralarda yazıları yayımlanmıştır. FMV Işık Üniversitesi'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışan Tiftik aynı zamanda SPoD'un gönüllü akademi eş-koordinatörüdür. *KaosQueer+* ve *Feminist Tahayyül* dergilerinin yayın kurulunda ve "Kadın Yazısı" festival ekibinde yer almaktadır

ŞİMA İMŞİR: İstanbul Şehir Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesidir. Doktorasını Türkçe edebiyatta hastalık ve hasta beden imgeleri üzerine yaptığı araştırma ile Manchester Üniversitesi, İngiliz Edebiyatı Bölümü'nden aldı. Araştırma alanları biyopolitika, hastalık edebiyatları, sakatlık çalışmaları, cinsiyet ve cinsellik çalışmalarıdır. Çeşitli yazıları *The*

Manchester Review, *Duvar*, *sabitfikir* gibi dergilerde ve *Women of the Middle East* (Routledge, 2015) ve *Dictionary of Literary Biography: Turkish Novelists Since 1960 1 & 2* (sırasıyla Gale, 2012 ve 2014) kitaplarında yayımlandı. 1950 sonrası Türkçe edebiyatta Samuel Beckett'ın bir fantazi objesi olarak metinselleştirilmesi üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

TÜLİN URAL: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde, Prof. Meral Özbek danışmanlığında yazdığı "1930-1939 arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü" adlı tezle doktor unvanı aldı. Yeme içme sosyolojisi, edebiyat sosyolojisi ve edebiyat eleştirisi alanında düşünüp yazmaktadır. Bu bağlamda *Istanbul Art News*'da ve *K24*'te yazıları yayımlandı. En merak ettiği meseleler zihniyet dünyaları-mızda geçmişten bugüne kalan köklü kodların neler olduğu ve nasıl dönüştüğüdür. Gündelik hayat, roman, popüler kültür, adab-ı muaşeret gibi alanlarda bu kodların peşine düşmektedir. Ayrıca Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde ders vermektedir.

HAZIRLAYANLAR

Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim

Gaflet

Devlet ve hükümetler eliyle yıllardır yürütülen kültürel yıkıma karşı sakinme güdüsüyle de olsa, sırf muhalif değer attettiğimiz için edebiyatı fazla mı kutsuyoruz? Edebiyat metnindeki cinsiyetçiliği, homofobiye ya da satır arasına gömülü mizojinik tasvirleri, türcülüğü, insanmerkezciliği, kısacası bugün kuramsal açıdan gittikçe kuvvetlenen feminist eleştiri bağlamında Türkçe edebiyattaki her cinsiyetten ve cinsel eğilimden yazarın erkek egemen kodlarla gaflete düştüğü sayfaları okuyabiliyor muyuz?

Gaflet kitabı, gaflet kelimesinin dalgınlıktan iğfale değin bütün katmanlarını araştıran, feminist değerler üzerinden edebi metinlerdeki türlü gaflet biçimlerinin altını çizmek isteyen bir yaklaşımla kuruldu. En kestirmeden söylersek, feminist ilkelerin edebiyat eleştirisi yöntemiyle yeniden hatırlatıldığı bir eleştiri kitabı bu. İnsan, hayvan ve yerkabuğundaki bütün varlıklara düzgüsel sınırlar çizen cinsiyetçi söylemin edebiyat yoluyla nasıl üretildiğini tartışan, zaman zaman söz konusu sınırları aşmak iddiasıyla ortaya çıkan bazı metinlerin aslında sınırı daha da kuvvetlendirdiğini fark eden, çoktan zamanı gelmiş müdahaleci bir hamle. Eleştiri dahil kimi edebiyat metnlerinin istemsizce de olsa incelikli bir yoldan eril zihniyete hizmet edebileceğini göstermek, uygarlığı sarmalayararak gündelikleşen eril reflekslerin üstüne ışık düşürmek istedik.

Hem okuru hem yazarı düşündüreceğini umduğumuz kitabımız, eminim gelecekteki edebiyatı da dönüştürecektir.

— Sema Kaygusuz

Metis Edebiyatı dışı

ISBN-13: 978-605-316-168-4



9 786053 161684



Metis Yayınları
www.metiskitap.com