

Kadınlar Dile Düşünce

Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet



DERLEYENLER
SİBEL IRZİK / JALE PARLA

İLETİŞİM YAYINLARI
edebiyat eleştirisi



Derleyenler
SİBEL IRZİK - JALE PARLA
Kadınlar Dile Düşünce

İletişim Yayınları 988 • Edebiyat Eleştirisi 3

ISBN-13: 978-975-05-0226-2

© 2004 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1-3. BASKI 2004-2009, İstanbul

4. BASKI 2011, İstanbul

EDITÖR Tansel Güney

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Elçin Gen

BASKI ve CİLT Sena Ofset

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları

Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Derleyenler
SİBEL IRZİK - JALE PARLA

Kadınlar Dile Düşünce

Edebiyat ve
Toplumsal Cinsiyet



i l e t i ŝ i m

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

SİBEL İRZİK - JALE PARLA.....7

I. Kuramsal Arka Plan.....13

KADIN ELEŞTİRİSİ NEYİ GERÇEKLEŞTİRDİ?

JALE PARLA.....15

ÖZHENİN VEFATINDAN SONRA

KADIN OLARAK OKUMAK

SİBEL İRZİK.....35

II. Batı Edebiyatından Örnekler.....57

‘SIRADAN’ KADINLARIN YAZARI JANE AUSTEN

DENİZ TARBA CEYLAN.....59

PAPAZIN EVİNDE CİNAYET:

YENİ YÜZYILDA ESKİ İNGİLİZ KADINI

ZEYNEP ERGUN.....107

SESSİZ SEDASIZ YAŞAYANLAR: BİYOGRAFİDE KADIN

RANA TEKCAN.....145

III. Türk Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet	157
A. Kadın Yazarların Yapıtlarında	159
OTOBİYOGRAFİK BENLİĞİN ÇOK-KARAKTERLİLİĞİ: HALİDE EDİB'İN İLK ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET	
HÜLYA ADAK.....	161
TARİHÇEM KÂBUSUMDUR! KADIN ROMANCILARDA RÜYA, KÂBUS, ODA, YAZI	
JALE PARLA.....	179
LATİFE TEKİN'DE BEDEN VE YAZI	
SİBEL İRZİK.....	201
B. Erkek Yazarların Yapıtlarında	225
TAKLİT AŞKLARDAN TAKLİT ROMANLARA: GENEL KADIN YAZARLIĞI	
SÜHA OĞUZERTEM.....	227
ANAYURT OTELİNDE GECELEYEN KADIN	
ÖZDEN SÖZALAN.....	251
ERKEK YAZAR, KADIN OKUR	
NURDAN GÜRBİLEK.....	275
YAZARLAR	307

ÖNSÖZ

SİBEL IRZİK - JALE PARLA

Herkes dile düşer, kadınlar da erkekler de. Ama bu kitabın konusu açısından, yani edebiyat bağlamında dilin öznesi ve nesnesi olmak ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki açısından bakıldığında, işe kadınların düşüşünden, bu düşüşün çeşitli anlamlarından başlamak için iyi nedenler var. Her şeyden önce, kadınlar hakkında “söz olması”, “laf çıkması”, erkekler için olduğundan hem çok daha kolay hem de daha yıpratıcıdır. “Dile düşmek” deyiminin taşıdığı kirlenme, rezil olma, ahlakî düşkünlük çağrışımlarının kadınların hayatında özel bir yeri vardır, çünkü ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşısı olarak kurgular. Bu kurgu, kadınların sesleri, kimlikleri, bedenleri üzerinde uygulanan denetimin en önemli dayanaklarından biridir, çünkü kadınların kamusal alanda kendi varlıklarını görünür, duyulur kıldıkları her durumda, kendi doğalarına aykırı bir şey yapmakta oldukları, uygunsuz bir biçimde dikkat çekerek kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları, örtülü tutularak saflığının korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir. Bu kadar kolay dile düşmelerinin, sadece

“dile düşmek” deyiminin değil, “düşmek” sözcüğünün de özellikle onlara yakışmasının nedeni budur.

Tam da bu nedenle, yani “doğal” varoluş biçimlerinin suskunluk olması nedeniyle, bir anlamda daha, “zaten her zaman” dile düşmüş durumdadır kadınlar. Feminizmin en temel saptamalarından biri, kadınların erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda olduklarıydı. Bunun en azından bir anlamı, kadınların sessizliğinin, sürekli olarak onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların dolayısıyla konuşan bir dil tarafından tanımlanması ve güvence altına alınmasıdır. Yani onlar uygun-suz şeyler yapıp kendilerini rezil etmeseler de, hep başkalarının diline düşmüş durumda, hep “erkeklerin” dilinde, “erkek dili”ndedirler. Bu dilin nesnesi olmakla kalmazlar, parçası da olurlar. Yeri gelir, en temel, en korunası değerlerin işareti olur kadın: Doğallık, namus, gelenek, maneviyat, ev, ulus gibi. Yeri gelir, tam da bunlara yönelik tehlikelerin, ya da genel olarak tehlikenin, bozulmanın adı olur: Güçsüzlük, değişkenlik, yapaylık kadındır; denetimsiz arzu, kahpe felek, baştan çıkarma, delilik de öyle. Burada önemli olan, kadınlar hakkında “iyi” ya da “kötü” konuşulması, olumlu ya da olumsuz imgeler oluşturulması, bazı önyargıların dile getirilip yerleştirilmesi değil. Ya da yalnızca bu değil. Bunun da ötesinde, tek tek kadınlardan soyutlanmış, kendisine hem olumlu hem olumsuz bazı özellikler atfedilen bir kadın kavramının, başka şeyler hakkında, özellikle iktidar ilişkileri ve kimlikler hakkında konuşmanın kültürel aracı olup, bir tür “süper gösteren [signifier]” işlevi yüklenmesi.

Kadınların bu anlamdaki dile düşmüşlükleri, edilgin bir konna itilmiş olmalarından daha karmaşık bir sorun oluşturur. Dilin sunduğu “özneleşme” imkânları, insanın kendini bir yandan dilin nesnelerinden, bir yandan da dilin araçlarından ayırt etmesini, her ikisi üzerinde de belli bir egemenlik kurmasını, nesneler hakkında işaretler yoluyla konuşma becerisi kazanmasını gerektirir. Ama ataerkil toplumun dili, kadınları çeşitli biçimlerde nesneleştirerek ve işaretleştirerek erkek öznenin kuruluşunun araçları yapmış, dilin öznesi olma sürecini kadınlar için özellikle sorunlu kılmıştır. “Konuşan” kadın, özellikle ka-

musal alanda konuşan kadın, hep öznelik ile nesnelik arasında, sözün sahibi olmak ile söz tarafından sahiplenilmek arasında kalmış, kendi içinde, kendine karşı bölünmesi gerekmiştir. Virginia Woolf, bir kadının “ben” demesinin, aynı şeyi bir erkeğin söylemesinden tamamen farklı olduğunu, bu iki “ben”in aynı sözcük olduğunun bile iddia edilemeyeceğini söylerken bunu kastediyor, bir sözün kapsamıyla, “ağırlığıyla”, sahiplenilebilir derecesi ile konuşanın iktidarı ya da iktidarsızlığı arasında doğrudan bir bağ olduğuna dikkat çekiyordu.

Virginia Woolf’un bu gözlemi yaparken yalnızca bir kadın ya da bir feminist olarak değil, aynı zamanda bir yazar olarak konuştuğu açık. Edebiyat alanında da kadınların ve erkeklerin farklı biçim ve derecelerde, farklı sınırlar içinde “ben” diyebildiklerini, bu kitaptaki yazılardan birinin başlığı çok net bir biçimde ortaya koyuyor: “Erkek Yazar Kadın Okur”. Elbette, bütün bir edebiyat geleneği içinde erkek yazarların hem sayısal açıdan hem de otorite açısından üstünlüğüne, kadın yazarların sonradan gelmişliğine, kenarda kalmışlığına, kuraldışılığına işaret ediyor bu başlık. Edebiyattaki kadın imgelerinin esas olarak erkek yazarlar tarafından oluşturulduğuna, edebiyattaki kadının erkeğin yazdığı kadın olduğuna da. Ama aynı zamanda “yazar” ve “okur” sözcüklerinin isim mi fiil mi olduklarını, bir erkek yazarla bir kadın okurdan mı, onların temsil ettikleri bütün erkek yazarlarla bütün kadın okurlardan mı, yoksa erkeklerin ve kadınların ne yaptıklarından mı söz edildiğini belirsizleştiriyor. “Erkek” ve “kadın” sözcüklerinin birer isim tamlamasının parçası olarak bazı yazar ve okurları nitelermeleri ile aynı sözcüklerin bütün erkekleri ve bütün kadınları adlandıran mutlak tekillikte isimler olmaları arasındaki farkla oynayarak, konumların ve kimliklerin dil içindeki kaypaklığı konusunda, bu kaypaklığın hazırladığı tuzaklar ve doğurduğu imkânlar konusunda da bir fikir veriyor. Edebiyat, dilin bağlamsallığının ve tarihselliğinin sonucu olan bu doğurgan belirsizlik anlarını yoğunlaştırıp derinleştirir. Edebiyatın bu özelliği, başka toplumsal konumlar ve çelişkiler açısından olduğu gibi, toplumsal cinsiyet açısından da hayati bir önem taşır,

çünkü bir yandan toplumsal cinsiyetin hangi bağlamlarda, hangi varsayımlar yoluyla dile geldiğini açığa çıkarırken, bir yandan da aynı bağlam ve varsayımların sınırlarını gösterir, farklı söz söyleme biçimleri ve konumları yaratır.

Bu kitaptaki yazılar, kadınlık ve erkeklik kurgularının oluşturulması, sergilenmesi ve değiştirilmesi yolunda edebiyatın yarattığı imkânları, yazar, okur, anlatıcı ve karakterlerin cinsiyetleri üzerinden tartışıyor. Örneğin Jale Parla, kadın romancıların yapıtlarında rüya ile tarih, mekân ile yazı arasında kurulan ilişkileri irdelerken, yazarlarla karakterler arasındaki cinsiyet özdeşliğinden yola çıkıyor. Tıpkı bu romanlardaki kadın karakterlerin yaşamları ve rüyaları gibi, kadın yazarların anlatılarının da bir yandan dar mekânları zorlayıp, bir yandan da tekrar tekrar oralara sığındığını, karakterlerin mekânlarla ilişkilerinin yazarların yazarlık konumuyla ilişkilerine benzediğini gösteriyor. Deniz Tarba Ceylan, benzer bir yol izleyerek, Jane Austen'm yarattığı kadın karakterlerin, verili cinsiyet rolleri ve tanımları karşısındaki ikircikliliği ile Austen'm yazar kimliğinin karmaşıklığı, çeşitli açılardan sınıflandırılmasının zorluğu arasında koşutluk kuruyor. Sibel Irzık, Latife Tekin'in romanlarında dile gelen yazarlık korkusunu ve farklı otorite arayışlarını, kadın karakterlerin bedenleri üzerinden tartışarak, bu bedenlerin hem utanç hem otorite kaynağı olmalarını, hem sokağa düşme ve sakatlanmanın, hem arınma ve doğurganlığın figürleri olarak kullanılmalarını, kadın yazarlık bağlamında yorumluyor. Rana Tekcan ise bizzat kadın yazarların kadın karakter konumunda olduğu metinleri, kadın yazarlar üzerine yazılan biyografileri tarihsel bir perspektife oturtuyor. Yaşamöykülerinin ne ölçüde anlatılabilir olduğunu sorgulayan "meta-biyografilerin" daha çok kadın yazarlar üzerine yazıldığı yolunda ilginç bir gözlemde bulunarak kadın yazar kimliğinin sorunsallığına işaret ediyor.

Yine kadın yazarlarla kadın karakterlerin söz konusu olduğu, ama bu kez araya erkek anlatıcının girdiği örneklerden söz eden iki yazı, farklı dönem ve kültürlerden iki kadın yazarın kullandığı bazı anlatı stratejileri arasındaki şaşırtıcı benzerliği ortaya çıkarıyor. Zeynep Ergun, Agatha Christie'nin *Papazın*

Evinde Cinayet'ini, Hülya Adak da Halide Edib'in ilk romanlarındaki otobiyografik benliği tartışırken, her iki romancının da, kendileriyle kadın kahramanları arasına, bir tür güvenlik ya da yahtım kaygısıyla erkek anlatıcılar yerleştirdiklerine dikkat çekiyor. Romancılar, böyle bir yola başvurarak hem bu anlatıcıların erkekliğinin sağladığı otoriteden yararlanıyor, hem de aynı otoritenin altını oyarak, kadın karakterleri ve yazar olarak kendilerini öne çıkarıyorlar. Ergun'a göre, Agatha Christie, dedektif romanı gibi tanını gereği "erkek" bir tür içinde kalem oynattığı yetmiyormuş gibi, dedektifinin de kadın olmasını bir ölçüde bağışlatacak bir denge unsuru olarak kullanıyor erkek anlatıcıyı. Ama aynı zamanda bu erkeğin hem roman kişisi hem de anlatıcı olarak sergilediği zaafı, ayrıntıları gözden kaçırmasına, gördüklerini yanlış yorumlamasına, acil durumlarda doğru karar verip zamanında harekete geçememesine dikkat çekerek, cinayeti çözen "yaşlı kız" dedektife selam gönderiyor. Adak'a göre, Halide Edib, romanlarındaki otobiyografik öğeleri gizlemek, ideal kadın karakterin üstünlüğünü bir erkeğin tanıklığıyla daha inandırıcı kılmak için erkek anlatıcıdan yararlanırken, bir yandan da böyle bir kadının erkek benliği üzerindeki tahrip edici gücünü, kadının çekim alanına giren erkek anlatıcının çocuksu, ilkesiz, histerik davranışlarla âdeta kadınlaşmasını sergiliyor. Sonuçta kadını da erkeği de yazı üzerindeki otoriteden mahrum bırakarak, tam da bu otorite imkânsızlığının yol açtığı benlik parçalanmasını dile getiriyor.

Nurdan Gürbilek'le Süha Oğuzertem'in, yazarları da anlatıcıları da erkek olan çeşitli metinlerdeki kadın imgelerinden yola çıkan incelemelerinde, kadınların "erkek diline düşüşlerinin" en ilginç, en açık görünümüne rastlıyoruz. Oğuzertem, Ahmet Altan'ın yetkinlikle örneklediği "genel kadın yazarlığı" yoluyla "envanteri çıkarılan" kadının, her türlü özne işlevinden yalıtılıp, sözde pozitivist bir ilmin nesnesine dönüştürülüşünü, genellemelerden doğan bir ideolojik şiddetin hedefi oluşunu anlatıyor. Gürbilek, Tanzimat ve Cumhuriyet romanlarının birçoğunda, roman okuyan, okuduklarından aşırı ve olumsuz etkilenen kadınlarla karşılaşmamızı, yazarların kendi

etkilenmişliklerini bu kadın karakterlere yansıtmalarına, Batı karşısında duydukları endişeler yüzünden bu kadınları ulusal benlik kaybının sembolleri olarak kullanmalarına bağlıyor. Her iki yazıda da, eksiklik ve bozulmayla ilişkilendirilerek oluşturulan kadın imgelerinin bir arınma çabasının parçası olduğu, bu imgeler yoluyla, bütünlüklü, bozulmamış erkek kimlikleri kurulmaya çalışıldığı vurgulanıyor. Erkek yazarın erkek karakteri anlattığı, anlatıcı sesinin çoğu zaman erkek karakterin sesiyle bütünleştiği *Anayurt Otel*'ni irdeleyen Özden Sözalan'a göre, kimliği belirsiz bir kadının bıraktığı izlerde kendini arayan bir erkeği anlatan bu metin de aynı çabayı, nesneleştirilen kadınlar üzerinden edinilen iktidarla erkek özne olma çabasını sergiliyor. *Anayurt Otel*'nin kahramanı Zebercet, adlandıramadığı, nesneleştiremediği bir kadının çekim alanına girerek, Halide Edib'in erkek anlatıcılarınmkini çağrıştıran bir benlik dağılmasını, çok daha şiddetli ve yıkıcı bir biçimde yaşıyor.

Böylelikle belki de başa dönüyor, yazıya başlarken belirttiğimiz gibi, aslında kadımların da erkeklerin de dile düştüklerini görüyoruz. Bu kitaptaki yazılarda, edebiyat ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiler esas olarak kadınlara odaklanarak tartışılıyor. Bu tartışma içinde erkeklik kurguları da kaçınılmaz olarak gündeme geliyor, ama yeterli ölçüde, çeşitli boyutlarıyla değil. Kitabın altbaşlığının bir eksikliğe işaret ettiği, "toplumsal cinsiyet" kavramının hakkını vermek için, yalnızca erkek kimliklerinin değil, eşcinselliğin, farklı cinselliklerin de edebiyatta dile gelişleri üzerinde daha kapsamlı olarak durmak gerektiği söylenebilir. Böyle bir eksiklik olduğu doğru. Bu kitabın, en azından bu eksikliğin hissedilmesini sağlayarak bir başlangıç oluşturacağını umuyoruz.

Son olarak, dile düşmenin, dile düşkün olmak anlamında da anlaşılabilirliğini, kitaplara, yazıya, dile yönelik bir tutkunun, bir inadın ifadesi olabileceğini eklemeliyiz. Edebiyatla toplumsal cinsiyet ilişkilerini tartışan bir derlemenin başlığında kadımların öne çıkması bu nedenle yerinde. Toplumsal cinsiyet kavramı da, edebiyatın bu açıdan okunmasının temel yöntemleri de, feminist kadımların dile düşmesiyle ortaya çıktı.

I

Kuramsal Arka Plan

KADIN ELEŞTİRİSİ NEYİ GERÇEKLEŞTİRDİ?*

JALE PARLA

20. Yüzyıl Başında Eleştiri

20. yüzyıl kuşku yok ki edebiyat eleştirisinin en dinamik, en heyecanlı, en tartışmalı yüzyılı oldu. Yüzyıl başında yepyeni bir okuma yöntemi öneren Yeni Eleştiri (Amerika'da) ve Uygulamalı Eleştiri (İngiltere'de) yazın metninin neredeyse yeniden tanımlanmasını da gündeme getirdi. Eleştiri izlenimsel ve keyfi olmaktan çıkıp bilimsel bir yöntem olacaksa eğer, tıpkı bilimin nesnesini tanımlaması gibi eleştiri de nesnesini, neyin yazın metni sayılacağı, neyin sayılamayacağını tanımlamalıydı. Tanımladı da: Yeni Eleştiri ve Uygulamalı Eleştiriye göre insan yaşamının temel çelişkilerini (yaşam/ölüm; şiir/nesir; sahip olma/yitirme; geçicilik/kalıcılık vb.) dile aktararak kolay çözümlemelere kaçmadan yüksek bir gerilim noktasında dengede tutan değişler edebî değişlerdi. Bunlar bir bütün oluşturduklarında, diğer bir deyişle, birbirlerini tamamlayacak biçimde art arda dizildiklerinde de şiiri oluşturuyorlardı. İşte bu şiir eleştirinin nesnesiydi; buna "sanat nesnesi" de denebilirdi. Sanat nesneleri yüksek gerilimdeki çelişkiler dengesinde oluşan bü-

(*) Bu yazı daha önce *Defter* dergisinin 21. sayısında yayınlanmıştır.

tünü gerçekleştirebildikleri ölçüde mükemmel sayılmalıydılar. Bir sanat yapıtının ne zaman, kimin tarafından, hangi koşullarda ya da hangi esin kaynağıyla yazılmış olduğu, edebiyat eleştirisi açısından gereksiz ve geçersiz sorulardı; bu sorulara yanıt arayacak disiplinler tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe, iktisat olabilirdi. Ama eğer edebiyat eleştirisi bağımsızlaşmayı amaçlıyorsa, kendini bu disiplinlerden ayırtırmak zorundaydı. Edebiyat eleştirisi sanat yapıtına ilişkin, yalnızca o yapıtın özgüllüğünü ortaya çıkaracak sorular sormalı ve bu sorulara yanıt aramalıydı.

Bu uygulama, okuru tüm dikkatini metne odaklaştırmaya zorlayarak, yazın metnine o güne dek verilmemiş bir öncelik veriyor, okurdan da o güne dek görülmemiş bir okuma dikkati, duyarlılığı ve sorumluluğu bekliyordu. Öyle ki, bu duyarlılık ve sorumluluk neredeyse yaşama ilişkin sorumluluklarla eş önemdeydi; bireycileşmiş ve yabancılaşmış burjuva toplumun bunalımına direnmek, hatta bu bunalımı aşmak için tek yoldu. Sanat nesnesi bir yana, kapitalist toplumun pazarda dolaşan nesneleri bir yanaydı; birincisi ikincisinin panzehiri olacaktı; neredeyse çivi çiviye söker der gibi, nesnelerin insan yaşamına egemenliği, yani tüketici fetişizmi, imtiyazlı bir nesne fetişizmiyle, yani sanat yapıtı fetişizmiyle etkisiz kılınmak isteniyordu.

Yeni Eleştiriyile eşzamanlı olarak edebiyat eleştirisini bağımsız bir disiplin olarak tanımlamak amacındaki diğer bir eleştiri akımı da Rus Biçimciliği idi. Rus Biçimcileri, yapısalcıların dili incelemek için geliştirdikleri yöntemin yazın metnini incelemeye uyarlanabileceğini düşündüler. Yeni Eleştiriciler gibi onlar da sanat dilinin gündelik dilden tümüyle ayrı, kendine özgü bir dil olduğunu öne çıkararak bu özel dilin nasıl üretildiğini ve nasıl etkili olduğunu saptamayı amaçladılar. Şiir dilinin özel öğeleri ancak belirli işlevler yüklendikleri zaman dilden bağımsızlaşıyorlardı; parlak bir eğretileme, kendi başına şiir sayılamasa da, aynı eğretileme, belirli başka öğelerle bir araya geldiğinde şiirsellik kazanabiliyordu. Herhangi bir deyişin şiirsel sayılıp sayılamayacağını tek ölçütü ise bu deyişin sarsma, afallatma, şaşırtma, belli bir duygu ya da düşünceyi ta-

zeleme gibi etkilerinin tümünü içeren “yabancılaştırma” etkisinde aranmalıydı. Edebiyat eleştirisinin alanı işte bu yabancılaştırma öğelerini saptayıp, işlevselliklerini sergilemekti. Kısaca, hem Yeni Eleştiri hem de Rus Biçimciliği, sıfırdan kurmak iddiasında oldukları bir disiplini, edebiyat eleştirisini, hem disiplinin kendisini, hem de incelediği yapıtı tarihten tümüyle soyutlayarak tanımlamaktan başka çıkar yol bulamamışlardı.

Gerek Yeni Eleştiri gerekse Rus Biçimciliği, yazın metnini tarih, toplum, yazar ve bağlamdan soyutlayıp bunlardan tümüyle bağımsızlaştıran bir gelenek içine, edebî gelenek içine yerleştirirken, yorum ve anlamı yadsımiyordu; tersine Uygulamalı Eleştirinin kısa erimli amacı metin çözümlemesi ya da yorumsa, uzun erimli amacı da bu çözümlemelerden ortaya çıkacak olan yöntemdi. Yazın metni, kendi dışında hiçbir maddî koşul ya da varlığa gönderme yapmadığı için çokanlamlıydı; her yeni okuma yeni bir anlam üretebilirdi. Anlam katmanlarının azamisine ulaşmak yazın metnini tarihsel ve toplumsal koşullarından soyutlamakla düz orantılı, metnin bu koşullarla herhangi bir ilgisini kurmakla da ters orantılıydı. Rus Biçimciliğine gelince, metnin çokanlamlılığını yalnızca yabancılaştırma tekniğinin işlevselliğinde görüyor; bu işlevselliğin azaldığı ölçüde anlam yoksullaşması olacağını ileri sürüyordu. Yapısalcılık ise işlevle anlam arasındaki ilişkiyi bile yeni bir disiplinin temelleri atıldığı bir sırada sakıncalı buldu. Eğer edebiyat eleştirisi tam bir bilimsel yansızlık kazanacaksa, anlamla uğraşmayı bırakmalıydı. Yapısalcılık, yazın metnini Yeni Eleştiri ve Rus Biçimciliğinin nesneleştirmedeği ölçüde nesneleştirdi; özel bir dil olan sanat dilinin de aslında dilin işlerlik kazandığı ikilikleri kullanarak özgülleştirdiğini söyledi. Yazın metnini oluşturan, gerek yazarın kullandığı özel dile ilişkin ikili öğelerin, ikili dengenin, gerekse tematik ikiliklerin haritalarını çıkarmak eleştirel bir yöntem olarak önerildi; bir yandan ikiliklerden oluşan iskelet sergilenecek, bir yandan da bu iskeletle yabancılaştırma etkisi arasındaki bağ açığa çıkacaktı. Bu yöntemin uygulama örneklerinde yapısalcı eleştiri bitmez tükenmez ikilik envanterleriyle, edebiyata en sıkıcı okumaları hediye etti.

Yeni Eleştiri, Yapısalcılık ve Rus Biçimciliği edebiyat eleştirisini nesnel kurallara bağlama uğruna yazın metnini tarihsizleştirirken, temelleri bir yüzyıl önce atılmış edebiyat sosyolojisini de tümüyle karşılarına alıyorlardı. Burada edebiyat sosyolojisini Herder, Mme de Staël, Hippolyte Taine'den devralan, edebiyatı da diğer üstyapı kurumları gibi maddî temellere, yani sınıfsal temellere oturtarak değerlendiren Marksist eleştiriye karşı da bir tavır alma söz konusuydu. Marksist eleştirinin 1970'lere dek kuşkusuz en tartışmalı ama en etkin sözcüsü Georg Lukacs, yazın metnini biçimcilerin elinden kurtarıp tarih ve toplumla arasındaki bağı sergilemek uğraşının temeline öz-biçim ikilemini koyarak yaşamı boyunca kendi yarattığı bu canavarla boğuştu. Lukacs'ın eleştiri kuramı ise, bir temel paradokstan, bir de temel ironiden yola çıkıyordu. Paradoks, yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma, nesneleşmeye karşı nesnelleştirmeyi çıkarmanın çarpıklığındaydı. Lukacs'a göre bu toplumsal bir hastalığın sanata bulaşmasıydı ve eleştirmen bunun farkında değildi. Lukacs ömrü boyunca hastalık saydığı bu sendromla uğraştı; öyle ki, sonunda hastalığı tedavi etmek azmindeki Lukacs, edebiyatçı Lukacs'a egemen oldu, analitik Lukacs reçeteci Lukacs'a yenildi: Deneysel ve öncü metinleri kapitalist yozlaşmanın sanata yansımaları olarak gören Lukacs, modernizmi reddedip sanat reçeteleri yazmaya başlayınca, Marksist eleştiri çok büyük bir darbe yedi; onunla birlikte sanat yapıtının toplum ve tarihle ilişkisini kurmaya çalışan eleştirel yaklaşımlar da.

Lukacs'ın sistemindeki ironi ise eleştirel ironi kavramıydı. Parçalanmış benlikleri, yabancılaşmış bireyleri ve bunların toplumsal konumunu ya da varoluş sorunlarını, Marksist bilince sahip olmayan yazarların eleştirel bir açıdan sanata dönüştürmelerine olanak var mıydı? Lukacs'a göre modern kapitalist toplumda yazarın konumu, eğer Marksist değilse, zorunlu olarak ironikti ve salt eleştirel bir bakışla bu ironi aşılamazdı. Çünkü yazar parçalanmış toplumu ve yabancılaşmayı görüyor ve bunlara karşı Tanrı, sevgi, fedakârlık gibi kurtarıcı ve bütünleştirici değerleri koyuyordu. Oysa kapitalist toplum aş-

lup komünist düzene geçilmeden birey/toplum, doğa/insan, yazar/yapıt, sanat/yaşam, biçim/öz parçalanmışlığı da aşamazdı. İşte bu yüzden eleştirel bakış açısı hep uzlaşmaya mahkûmdu, ama yazar bunun farkında olmadan eleştirisini sürdürdüğü için de ironik bir konumdaydı. Lukacs sisteminde temel analitik amaç bu ironinin saptanmasıydı, bu da ancak yapıtı tarihsel bağlamında okumakla mümkündü.

Peki, yazarın yarattığı esere katkısı neydi? O yalnızca toplumsal konumundaki çelişkileri yansıtarak yanlış bilinçle de olsa doğruya işaret eden bir yansıtıcı mıydı, ya da toplumsal koşulların doğurduğu yapıtlara yalnızca ebelik mi yapıyordu? Yazın metnini yazarından bağımsız okumalıyız diyen biçimci eleştiri, çağdaş yazarı ironiye mahkûm eden, biçimciliği de çağın nevrozu olarak gören Lukacs'a ateş püskürdü. Bütün biçimciler eleştiri yöntemlerinde yer vermedikleri yazarın avukatı kesildiler, hep bir ağızdan başlattıkları yazara saygı tiratlarıyla Lukacs'a cephe aldılar. Marksist eleştiri Lukacs'tan sonra hep savunmada kaldı. Fredric Jameson, Terry Eagleton, Lucien Goldmann, Pierre Macherey gibi Marksist eleştirmenler hep Yeni Eleştirinin, Rus Biçimciliğinin ve Yapısalcılığın dışladığı tarih ve toplum kategorilerinin kullanılması, edebiyat eleştirisinin zorunlu olarak disiplinlerarası, yani başka disiplinleri içeren bir yaklaşım olması gerektiğini kanıtlamaya çalıştılar.

Yeni Bir Analitik Kategori

Edebiyat eleştirisinin tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı edemeyeceği; yazın metninin tarihî ve ideolojik konumuyla ilişkisinin kavranmasının o metnin okunması, incelenmesi, değerlendirilmesi, yorumlanması için kaçınılmaz olduğu; biçimle içeriğin ayırt edilemezliği, feminist eleştiri geleneği ve bu geleneğin getirdiği analitik ölçütler sayesinde tartışılmaz bir biçimde kanıtlandı. Çünkü feminist eleştiri, kendisine dek hiçbir edebî yaklaşımın metodolojisine dahil etmeyi akıl etmediği bir analitik araç kullandı: Kültürel olarak belirlenen cinsiyet. Değişik feminist yaklaşımlar, kâh kültürel olarak belirlen-

miş kadın, kâh kültürel olarak belirlenmiş erkek rolleri ve bu rollerin yazın metnindeki izleri üzerinde durdular; sanat yapıtı açısından bu belirlenimlerin anlamını kâh uzlaşmacı kâh uzlaşmaz bir tavırla eleştirel yaklaşımlarının temeline yerleştirdiler. Böylece Yeni Eleştirinin metin dışı diye tanımladığı tarih ve toplum artalanı, Rus Biçimciliğinin eleştirinin dışına ittiği içerik ve yapısalcılığın yalnızca eşzamanlılığını vurguladığı ikilikler sistemi eleştirel açıdan yeterliliğini yitirdi. Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet kavramı sayesinde, yapısalcı eleştirinin temel aldığı ikiliklerin, kadın-erkek rollerinin kutuplaşmasını pekiştirebileceği, ikiliklerin bir tarafının üstün ve imtiyazlı kılınabileceği, böylece, biçimsel yansızlık şöyle dursun, belirli ideolojilere yardaklık edilebileceği olasılıkları ortaya çıktı. Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rollerinin toplum yaşamının her alanında olduğu gibi yaratıcılıkta da çok önemli bir rol oynadığı, hayal gücünün bilinçaltılarından bağımsız olamayacağı, bilinçaltının ise toplumsal olarak kısıtlanmış ve belirlenmiş yapılardan bağımsız olamayacağı savunuldu. Dili öz-cülüğe (kadının özü farklı olduğu için dili de farklıdır) ya da biyolojik farklılığa indirgeyen aşırı pozisyonlar dışında, feminist eleştiri yeniden okuduğu her metne tarihî ve toplumsal bir boyut, disiplinlerarası bir kapsam ve en önemlisi yeni yorumlar kazandırdı. Edebî gelenekleri oluşturan ve kilometre taşları sayılan klasikleri sorguladı, bunlara yeni kitaplar ekledi. Annette Kolodny 1980’de yazdığı “Dancing Through the Minefield” makalesinde üç saptamada bulundu: (1) Edebiyat tarihi keyfidir, hatta bir kurgudur; (2) metin okuma yöntemleri bu kurguyu sürdürmemiz üzere bizi koşullandıran yöntemlerdir; (3) bu yüzden gerek eleştirel değerlendirmeler gerekse bu değerlendirmelere dayandırılmış “temel okuma” listeleri keyfidir.¹

1 Annette Kolodny, “Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Literary Criticism”, Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl, ed., *Feminisms*, New Brunswick, 1991.

Kadın ve Erkek Rollerinin Toplumsal Kutuplaşması

Feminist eleştirinin temelinde 18. yüzyılda kadın-erkek rollerinin toplumsal tanımlamalarının kadın açısından ne demeye geldiğini anlatmaya yönelik kadın hareketi yatar. Çıkış noktasında feminist eleştirinin amacı, cinsiyet rollerinin doğal farklılıkların gerektirdiğinden de öte farklılaştırılmasında erkek egemen ideolojilerin belirlemelerini saptamaktır. Demek ki feminist eleştiri sosyolojik bir olgunun kavranma, eleştirilme ve değiştirilme gereğini de içeren kapsamlı bir eleştirel harekettir.

1792'de Mary Wollstonecraft'ın, kadın hareketinin ilk önemli yapıtı, *A Vindication of the Rights of Woman*'ı yayınlandı ve bu yapıt aşağı yukarı bir yüzyıl boyunca kadın hareketinin ana metnini oluşturdu. Mary Wollstonecraft, yapıtında 18. yüzyılın gündeme getirdiği insan hakları davalarından esinlenerek kadınlar için de eşit haklar istiyordu. Kitap, bu amaçla Fransa Başbakanı Talleyrand'a ithaf edilmişti. *İnsan Hakları Beyannamesi*'ndeki (1789) kişinin doğal hakları ilkesine atıfla, bu haklardan kadınların da yararlanması gerektiğini savunuyor ve kadın haklarını içermeyen bir anayasanın eşitlikçi olmayacağını, Fransa'nın da despotik bir rejim olarak kalacağını söylüyordu.² Böylece Aydınlanma düşüncesi kadın haklarının ilk kez gündeme gelmesine olanak sağlarken, aynı Aydınlanma felsefesi, bir taraftan da, kadın ve erkek alanlarını, gene çağdaş sosyo-ekonomik yaşamın bir gereği ve sonucu olarak ayırıyor ve kadınları iki yüzyıl sürece başka bir cendereye sokuyordu.³ Eşitlikçi düşünceyle kadın hareketlerinin başlangıcına ilham veren 18. yüzyılın, bir yandan da toplumdaki ka-

2 Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, Baltimore, 1975, s. 88.

3 Evlenince kadın ve erkek kanun karşısında tek insan olarak kabul ediliyor, ama kadının hukuk karşısında temsili tümüyle erkeğe devrediliyordu; evlilik yoluyla kadın bir tür hacir altına alınıyordu. Susan Moller Okin, *Women in Western Political Thought* (Princeton, 1979), s. 249. John Locke da (*An Essay Concerning the True Original Extend and End of Civil Government*'ta) kişinin doğal hakları ve eşitlikten söz ederken, kadın ve erkek arasında fikir ayrılığı olduğu durumlarda, "daha yeterli ve kuvvetli" olduğu için erkeğin sözünün geçerli olması gerektiğini söylüyordu. *The English Philosophers from Bacon to Mill*, Edwin A. Burt, ed., New York, 1939, 2. 405.

dın-erkek rollerini son derece şematik, kutupsal ve katı bir biçimde tanımlayarak kadını kamu yaşamında ikinci plana itiş, kültür tarihinin paradokslarından biridir.

Batı düşüncesinde aklın egemenliğinin savunusu erkek egemenliğinin savunusunu da içerdi. Çünkü akla dayalı dünya görüşü duyguları hep bir yana itiyor ve ancak aklın denetiminde duyguya yer veriyordu. Geleneksel bir belirlemeyle kadın duyguyla, erkek akılla özdeşleştiriliyordu.⁴ Akıl ve aklın düzeni, duygusal ve düzensiz olana bir biçim vermeliydi. Aklın egemenliğinde yeniden değerlendirilen klasik edebiyata aklın geometrisi uğruna temelli bir sansür uygulanıyor, tragedyalara üç birlik kuralı (yer-zaman-olay) getirilirken, Shakespeare'in fazla duygusal, ya da akıldışı görülen oyunları akla uygun olarak yeniden yazılıyordu. Bu arada *Anthonius ve Kleopatra*'nın muhteşem Kleopatra'sı da evli bir adamı baştan çıkarmış, ama vicdanının ve aklının sesini dinleyerek nedamet getirmiş, iflah ve ıslah olmuş, kısaca 18. yüzyılın kutsal saydığı burjuva aile değerlerine saygıyı öğrenmiş, gözü yaşlı, orta yaşlı bir günahkâr olarak çizilebiliyordu.⁵

17. ve 18. yüzyıllara kadar kadının yerinin evi olduğuna ilişkin bir inanç zaten evrenseldi. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle 19. yüzyılda, kadın eve kapatılırken, iş ve ev hayatı da birbirinden tümüyle koptu. Sanayi devrimiyle birlikte, erkekler ev dışında, yani fabrikalarda çalışırken, kadın da daha çok eve mahkûm edildi. Tabii burada orta sınıftan söz ediyoruz, yoksa işçi sınıfından kadınlar da erkekler gibi ev dışında çalışıyorlardı. Böylece kamu yaşamıyla özel yaşam eskiden olmadığı ölçüde birbirinden ayrıldı.⁶

4 James Winders, "Writing Like a Man (?); Descartes, Science and Madness" *Gender, Theory and the Canon* (Madison, Wisconsin, 1991), s. 24-47

5 Dryden, *All for Love*, *Dryden: Poems and Plays* (Boston, 1949).

6 Marksist tarihçilere göre bu bölünme tümüyle Sanayi Devrimi'nin eseridir. Bkz. Eli Zaretsky, *Capitalism, the Family and Personal Life* (New York, 1976), 3. Bölüm ve Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England: 1500-1800* (New York, 1977). (18. ve 19. yüzyıl İngiliz romanında bu mekân ayrımı çok önemlidir ve kadınların ev dışına çıkmalarının yaratabileceği trajik sonuçlar tekrar tekrar işlenir.)

18. yüzyılın eşitlikçi olmakla birlikte erkek merkezli ideolojisine karşı ilk kez 1845'te Margaret Fuller, *Woman in Nineteenth Century* adlı kitabında bağımsız bir kadın kültüründen söz ederek toplumun kadına atfettiği özelliklerin ve biçtiği rolün kadınlar tarafından yadsınmak yerine belki de benimsenmesi gerektiğini, çünkü bu niteliklerin zaaf değil kuvvet içerdiğini söyledi. Kadın-erkek rollerinin birbirine karşıt roller olarak tanımlanmasını da başka bir yanlış olarak gören Fuller'a göre, kadınlar, içlerindeki cevheri işlemeliydiler. Ancak bu sayede insanlık yitirdiği bütünlüğü yeniden bulabilir, kutuplaşmış özellikler tekrar bir araya gelip bütün insanı yaratır ve kişiyi toplumun ona biçtiği rollere hapsolmaktan kurtarabilirdi.⁷ Böylece, Margaret Fuller ile kadın hareketi bir önceki yüzyıla göre bir adım daha atmış oluyor ve eşit haklar kavgasına erkek egemen toplumu etkileme, hatta onu dönüştürme davasını da ekliyordu. Bu bakımdan Margaret Fuller'ın kitabı 20. yüzyılda ayrı bir kadın kültürünü savunan teorilerin ana metni de sayılabilir.

Kadının toplumca belirlenen konumunu her yönüyle irdeleyen bu çalışmaların edebiyat eleştirisine asıl katkıları ise, eleştirmenleri "kadın imajı" konusunda düşünmeye zorlamak oldu. Bu biçimiyle kadın hareketi edebiyatta kadın imgesinin, eğretileme olarak kadının, kadın motif ve temalarının, kadın yaratıcılığının incelenmesine çok büyük bir ivme kazandırdı.

Kadının, erkeğin karşı kutba koyduğu "öteki" olarak nitelendirilen kadının bireysel ve toplumsal varoluşunun bu nitelendirmeden nasıl etkilendiğini inceleyen Simone de Beauvoir'ın *Le Deuxième sexe* [ikinci Cins] adlı kitabı Margaret Fuller'dan beri yeşermekte olan bir bilincin belki de ilk vurucu ifadesi olduğu için çok etkiliydi. Simone de Beauvoir, varoluşçu felsefenin Hegel'den Sartre'a benliği ikiye bölünmüş olarak gören, bir tarafıyla gözleyici, yaratıcı, dönüştürücü, diğer tara-

7 Margaret Fuller bu kadın-erkek birliği düşüncesiyle Virginia Woolf'un da kadın erkek özelliklerinin aynı kişide toplandığı gerçek insanı özgürleştirmeyi savunan *androgyny* kuramının öncüsüdür. Sonradan bu görüş, Ursula Le Guin'in yazdığı türden *androgyny* ütopyalarına (*The Left Hand of Darkness*, 1969 [Karanlığın Sol Eli, Ayrıntı Yayınları]; *The Dispossessed*, 1974 [Mülksüzler, Metis Yayınları]) esin kaynağı olacaktır.

fiyla uzlaşımıcı, uyumlu, kalabalığa karışan insan benliğinin sürekli çatışma ve çelişme içinde olduğunu varsayan ilkelerinden yola çıkarak kadının hep ikinci konuma itildiğini, sonra da itildiği bu konum sanki onun doğal ya da yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğini söyledi. Simone de Beauvoir'ın 1949'da çıkmış olmasına rağmen 1960'larda hâlâ oldukça etkili olan bu kitabı, Mary Wollstonecraft, Margaret Fuller ve Virginia Woolf gibi liberal-kültürel feminizm ile 1970 sonrasında kadının öteki olarak görülmesini çeşitli biçimlerde yadsıyan (Hélène Cixous, Mary Daly gibi) daha radikal feminist hareketler arasında bir köprü oluşturur.

Feminist eleştiri çoklukla modern Foucault'nun kullandığı anlamda "Disiplin" in Batı toplumunda yer ettiği dönem (yani Rönesans ve Aydınlanma) ve bu disiplinin "öteki" nin cezalandırılması için harekete geçirildiği, bu harekete geçirilişin kurumlarının ve söylemlerinin yaratıldığı dönem olarak anladı ve kadını da öteki sınıflandırmasında gördü. Bu çok kritik bir bakış açısydı ve çok zengin sonuçlar doğurdu.

Sandra, M. Gilbert ve Susan Gubar'ın *Madwoman in the Attic* adlı yapıtı 19. yüzyıl kadın yazını geleneğinin daha da ilginç bir yönünü ortaya çıkardı: Yazarlık korkusunu. Bu kadın yazarlar, kendi cinslerine yakışmayacağı düşünülen yaratılar ortaya koymaktan korkuyorlardı. Gilbert ve Gubar'a göre "eğer çağdaşımız kadın yazarlar, hiç çekinmeden kalemi ellerine alabiliyorlarsa bunu 18. ve 19. yüzyılda tekbaşlarına savaşmış annelerine borçlular," der. Öyle bir tek başmalık ki hastalık gibi, öyle bir yabancılaşma ki delilik gibi, öyle bir görmezlikten gelinme ki felç gibi gelmiştir onlara.⁸ Ayrıca Gilbert ve Gubar, kadın sosyalizasyonunun kadın yaratıcılığında nasıl yansıdığı konusunda da şu gözlemi yapar: Kadını, melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek, ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıklarla boğuş-

8 Henüz bu kitabı okumamış olduğum bir sırada, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ının benzer bir yorumunu yapmışım. Bkz. "Romans Gülünden *Frankenstein*'a", *Toplum ve Bilim*, s. 51, Bahar, 1991.

mak zorunda kalmıştır. Histeri, anoreksi, agorafobi bunların en sık görülenlerindendir. Bu hastalıklara kadın yazarların romanlarında sıkça rastlanır.⁹

Kadm imgelerini konu alan feminist eleştiriye Marx'ın "yabancılaşma" ve "şeyleşme" kavramlarının katkısı da önemlidir. Marksist düşüncenin ideoloji tanımı, kadm imajının belirlenmesi ve kadının "öteki" olarak sınıflandırılması olgularına ışık tutuyordu, Marksist "şeyleşme" kavramı da Freud'un ve Lacan'ın "fetişizm" incelemeleriyle birleşince feminist eleştirinin disiplinlerarası boyutunu zenginleştirdi. Gene, bir yandan söylem belirleyici ideolojilere, bir yandan da bu söylemin fetişleştirdiği kadm imajına karşı bilinçlenmek için, Marksist gelenekteki "bilinçlenme" pratiğine benzeyen bir "bilinçlenme" pratiği kadın hareketlerinde de benimsendi.¹⁰ Edebiyat açısından bu "bilinçlenme" pratiklerinin önemi, kadınlarca yazılan otobiyografik, biyografik, ya da büyüme-bilinçlenme romanlarını (*Bildungsroman*) ortaya çıkarmış olmasındadır.

Sonunda bağımsız bir kadın eleştirileri pratiği ortaya çıktı: Buna göre, feminist estetiğin mutlaka kadın yaşantısına ilişkin gerçekler üzerinde yükselmesi öngörülüyordu. Bu eleştirel hareket, kadını bastırılması gereken "öteki" olarak sınıflandıran bütün evrenselci toplum kuramlarına (Rönesans hümanizması, burjuva liberalizmi, milliyetçilik, emperyalizm, Marksizm, Freudçu psikanaliz) karşı çıkarken, bunları sorgulayan yapı-çözümcü sistemlerin analitik kategorilerini bazen tümüyle bazen kısmen benimsedi. Bu süreçte feminist hareket kendisini dışlanmış, kapatılmış azınlıklarla (özürlüler, yaşlılar, eşcinseller), erkek egemen toplumda kamu alanından uzaklaştırılmış,

9 Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship", *Feminisms*, s. 269-289.

10 Friedrich Engels 1884'te yazdığı *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'nde aile düzeniyle kapitalist toplum arasında bir kıyaslama yaparak erkek burjuvaysa kadın da proletaryadır, demişti (*Origin of the Family, Private Property and the State*, New York, 1942 basımı, s. 222). Her ne kadar kadının konumunun sorunları sınıf çatışmasıyla bire bir örtüşmese de, Marx'ın "ideolojiyi belirleyen egemen sınıftır" ilkesi "kadının konumunu belirleyen erkek egemen ideolojidir" olarak uyarlanabildi.

belirli mekânlarla kapatılarak o mekânlarda erkek egemen söylemin yarattığı yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilmiş, ya da bu söylemin zorladığı işlevsellik alanlarına itilmiş gruplarla dayanışma içinde buldu. Kamu alanını kendisine ve bütün bu gruplara açmaya çalıştı. Özel yaşam ile kamu yaşamı arasındaki çizgiyi ortadan kaldırıp, kamu alanına çıkarken bir sorunu vardı: Bu alana erkek egemen söylemin belirlediği biçimlerle çıkmak ve orada gene erkek egemen söylemin belirlediği biçimlerle kalmak kolaydı. Feminizm kendisini bundan öte bir şey başarmak zorunda görüyordu: Bu alana kendi tanımladığı farklılıkla çıkabilmek ve burada kendi tanımladığı farklılıkla tutunabilmek. Erkek egemen söylemin ittiği “öteki” olmayı reddettikten sonra kendi farklılığını nasıl tanımlayacağı ve daha da önemlisi, farklılık hakkını bu kez erkeği dışlamadan nasıl koruyacağı, feminist hareketin en sorunlu teorik ve pratik alanını oluşturdu.¹¹

Psikanaliz ve Toplumsal Olarak Belirlenmiş Kadın Kimliği

Freud feminist değildi. Ama liberal ideolojinin fetişleştirdiği aile kurumunu büyük bir cesaretle inceledi. Başlı başına bu cüret bile kadın hareketinin göz ardı edebileceği bir girişim değildi. Aile içinde kadın ve erkek rollerinin tanımlanması, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, aile içi dinamikler gibi konularda devrim niteliğindeki gözlem ve çalışmalarıyla kadınlar arasında dosttan çok düşman edindi, ama kadın yazını Freud’u ya karşısına ya da yanına almadan edemedi.

Freud’un analizinde erkeklik etkinlik, kadınlık pasiflikle nitelendirilir. Buna uygun olarak, psişik seksüel enerji “libido” da bir erkeklik özelliğidir, ama çocuğun ilk gelişim evrelerinde

11 Türkiye’de Müslüman kadınların Cumhuriyet kadınlarından farklı bir biçimde kamu alanına çıkmak için örtünmeyi bir feminist farklılık eylemi olarak uyguladıklarını söyler Nilüfer Göle (Bkz. *Modern Mahrem*, İstanbul, 1991). Eğer böyleyse, bu tür farklılaşma eylemlerinin ne denli dışlayıcı olabileceğine iyi bir örnektir İslâmî kadın hareketi.

hem erkek çocukta hem de kız çocukta bulunur. Gelgelelim, büyüme sürecinde kız çocuk bu özelliğini bastırarak, küçük bir erkek çocuktan yetişkin bir kadına dönüşür. Bu süreç onun vücudunun erotik merkezini de klitoristen vajinaya aktarmasını gerektirir. Freud'un bu teorisi, üzerinde o denli tartışılmış bir teoridir ki, bu tartışmaların ayrıntılarına girmek şimdilik amacımız dışında kalır. Ama şuna değinmeden de geçmeye olanak yok: Freud'un kuramında kadınlığın toplumsal tanım ve belirlenimi bir anlamda biyolojik olarak da desteklenmektedir, çünkü Freud toplumca tanımlanmış kadın ve erkek rollerinin fizyolojinin de gereği olduğunu söylüyor gibidir. Kadının gelişine sürecinde "erkek"liğinden vazgeçerek "normal" bir kadın olabilmek için seksüelliğini klitoristen vajinaya aktarmak zorunda olması, aile içi kural ve törelere de uygun düşmesiyle, kadın erkek rollerinin kültürel belirlenimlerini pekiştirmektedir. Gene Freud'a göre kadın, büyüme sürecinde erkeğinkinden daha zayıf, bir anlamda da daha esnekler. Kadın için ahlaki kurallar duygusal bağlardan, ilkeler yaşamın pratik gereklerinden sonra gelir. Sonradan, *Civilization and Its Discontents*'de Freud, uygarlığın ilerlemesinde etken olan akılcı, aktif, buyurucu erkek üstbenine karşı kadının engelleyici bir rol oynadığını da söyleyecektir.¹² Kısacası Freud, 18. yüzyıldaki akıl-duygu ikiliğini ve bu ikiliğe bağlı olarak türemiş bir dizi başka ikiliği, kadın-erkek özellikleri olarak görmekle kalmıyor, bunları fizyolojik ve psikolojik olarak meşrulaştırıyordu da. Bu meşrulaştırmaya kadın hareketinin kayıtsız kalması beklenemezdi.

Simone de Beauvoir *Le Deuxième sexe*'de Freud'un kadına affettiği penis öykünmesi fikriyle alay etti. Karen Horney'ye göre bu, erkek narsisizminin ifadesinden başka bir şey değildi. Kate Millett *Sexual Politics* adlı kitabında Freud'un yaptığı erkek-kadın ayırımında biyolojik ve kültürel olanın nasıl örtüştüğünü ve bu örtüşmenin sonucunda kadının nasıl hep erkeğin seksüel saldırganlığının pasif bir nesnesi olmaya itildi-

12 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, James Strachey, ed. (Londra, 1963), s. 41.

ğini, romandan örneklerle sergiledi. Kate Millett'a göre Freud teorisi, kadını "eksik bir erkek" gibi tanımlayarak, birkaç yüzyıldır süregelen kadın düşmanlığını açık ediyordu. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*'te psikoterapiden medet uman kadımların aslında erkek egemen toplumun baskı yöntemlerinden birinin daha kurbanı olduklarını söyledi. Freudçu psikoterapinin amacı "uyum"du. Uyum ise Freud'un tanımladığı seksüel rolü benimsemek demek oluyordu. Psikoterapi, kadın uyumsuzluğunun temelinde, kadının "eşit" olmak için beslediği "nevrotik" arzuyu görüyor ve bunun bastırılmasını amaçlıyordu.¹³ Betty Friedan'ın ve Kate Millett'in açtığı Freud eleştirisi çığırın bugün hâlâ sürmektedir ve feminist hareket içinde kadın yazınına etkileyen en önemli etkenlerden biri olmuştur.

Freud'a göre kadınsal niteliklerin uygarlığın gelişmesinde oynadığı engelleyici rolü sonradan Freud'u Marksist açıdan yorumlayan kimi düşünürler olumlu bir rol olarak görmüşlerdir, çünkü erkek özelliği olan "aktiflik, saldırganlık, başarı" çağdaş kapitalist toplumun erkek rolüne zorla yakıştırdığı niteliklerdir. Kadınlar ise "pasiflik, sevecenlik ve dayanışma" gibi özellikleri öne çıkararak bu tür erkeklik kalıplarını sorgulamakta ve bu ideolojinin rasyonalitesini yıkmaktadırlar. Bu rasyonaliteden Freud da *Beyond the Pleasure Principle*'da (1920) söz etmişti. Freud bu kitabında gerçek ile oyunu birbirinden ayırarak, gerçeğin aklın, oyunun bilinçaltının alanına girdiğini söylemişti.¹⁴ Herbert Marcuse bu ayırımdan yararlanarak sosyalizmin "niteliksel olarak değişik bir toplum olacağı için, erkek egemen bir kültür olan kapitalizmin değerlerinin, bastırma gereksinimlerinin ve saldırganlığının kesin bir olumsuzlanması olması gerektiğini" söyledi.¹⁵ Dolayısıyla, Marcuse'ye göre, kadın hareketi erkek-kadın eşitliği saplantısından vazgeçmeliydi, çünkü bu eşitlik erkek egemen kapitalist uygarlı-

13 Betty Friedan, *The Feminist Mystique* (New York, 1963), s. 119.

14 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*.

15 Herbert Marcuse, "Marxism and Feminism", *Women's Studies* 2, no. 3 (1974): 282.

ğın terimlerinin de kabulünü içeriyordu. Oysa, tam tersine, kadın hareketi, bu uygarlığın “yaşam içgüdüsünü”, yani Eros’u egemen kılmalı, yıkıcı erkek uygarlığını yadsımalıydı.

Kadın hareketinin içinden bazı kadınlar Freud psikolojisinin topyekûn yadsınmasına da karşı çıktılar. Kadının bastırılmasının bir rasyonalizasyonu olduğu ölçüde Freud teorisine karşı çıkmak doğrudu, ama aynı teorinin kadınların nasıl, hangi süreçlerle bastırıldığını göstermek açısından da bir yararlılığı yok muydu? Erkek egemen toplumu anlatır ve bir anlamda meşrulaştırırken, Freud teorisi aynı zamanda o kültürün işleyişini açık etmiş olmuyor muydu? Juliet Mitchell ve Nancy Chodorow bu ipuçlarını kullanarak kadın hareketinin toplumsal psikolojik çizgisini geliştirdiler.

Juliet Mitchell *Psychoanalysis and Feminism*’de bilinçaltının yasalarını anlamak için önce ideolojinin nasıl işlediğini anlamak gerektiğini öne sürdü. Mitchell ideolojiyi Althusserci anlamda, yani egemen söylem anlamında kullanıyordu. Ayrıca Freud’un, kendi özel nedenleri ve içinde bulunduğu kültürün erkek merkezli dünya görüşüne bağlı olarak, pre-ödüpal dönemde çocukla ana arasındaki sevgi bağını yeterince vurgulamadığını söyledi.¹⁶ Claude Lévi-Strauss’un yapısalci antropoloji kuramını Freud kuramıyla birleştirerek kadınlara yönelik baskıyı açıklamaya çalıştığı ve bazı genellemeleri yüzünden ciddi eleştiriler aldığı bu kitabında Mitchell, bizim için önemli bir şeyi, söylemin nasıl kültürel cinsellikle belirlendiğini ve kültürel cinselliği belirlediğini vurgular. Ona göre bilinçaltının yasalarını anlamak için önce ideolojinin nasıl işlediğini anlamak gerekir, bilinçaltımız da büyük ölçüde ideolojinin, yani benimsediğimiz fikirlerle uyduğumuz kurallardan etkilenir.

Nancy Chodorow *The Reproduction of Mothering*’de, kitabın başlığına bile sinmiş bir kültürel cinsiyet ya da kimlikten söz eder. Chodorow’a göre analık üretilir; toplumun tanım ve değerleriyle kuşaktan kuşağa, çok erken bir aşamada aktarılır. Bu aktarma kız çocukla annesi arasında, pre-ödüpal aşamada

16 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (New York, 1975), s. 111.

gerçekleşir. Anne kız çocukla, erkek çocukla özdeşleştiğinden çok daha fazla özdeşleşir ve erkek çocuğu daha kısa bir ödipal öncesi süreçten sonra sosyalizasyona terk eder. Oysa kız çocuğu tutabildiği kadar kanatları altında, yani pre-ödipal aşamada tutar. Böylece kız çocukla ana arasında çok temel ve özel bir bağ oluşur. Bu bağın kişilik gelişmesindeki çarpıcı etkisi ise kadımların benlik sınırlarının daha esnek çizilmiş olması, başkalarıyla özdeşleşme yeteneklerinin daha fazla olmasıdır. İşte bu yetenek sayesinde ki kız çocuk, erkek çocuktan daha az acıyla koptuğu ana-çocuk bütünlüğüne yeniden kavuşabilmek arzusuyla, olgun bir kadın olunca analık rolünü üstlenir. Analık rolü de böylece kuşaktan kuşağa aktarılır. Bu rolün böylesine bağlayıcı, yani kadının kişiliğini tek işleve indirgemeci bir rol olmaması için Chodorow ortak ebeveynliği önerir – yani pre-ödipal aşamada babanın da bebeğe ananın yakın olduğu ölçüde yakın olmasını. Bu, cinsiyetle ilgili kültürel kimlik kütuplaşmalarını törpüleyeceği gibi, analığın kadını kısıtlayıcı bir biçimde üretilmesine de çözüm getirecektir.¹⁷

İlginç olan şudur: Böylesine kuvvetli bir bağla aktarılan analık (ki Chodorow'da kadının kültürel cinsiyet kimliğine eşittir), ürettiği bütün değerlere rağmen erkek egemen toplumun değerlerine boyun eğmek, kendi değerlerinin ikinci planda kalmasına razı olmak (değerler aşağı yukarı bütün feminist söylemin öne çıkardığı değerlerdir: sevgi, şefkat, anlayış, koruyuculuk, barışçılık, rekabet yerine dayanışma, destek, kendini başkasının yerine koyabilme yeteneği) zorunda bırakılmıştır. Anaerkil bir toplum ütopyası bu değerlerin egemen olacağı bir toplumu özlemekten başka bir şey değildir.

Kadının Dili

Anaerkil toplum ütopyası bizi günümüzün çağdaş Fransız kadın hareketine ulaştırır: Fransız kadın hareketine göre cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınamayacak bir gerçektir ve bu

17 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering* (Berkeley, 1978), s. 215.

gerçeğin temelinde hem erkeğin hem de kadının dile mahkûm olma yazgısı yatar. Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray gibi feministler bu mahkûmiyeti Lacan kuramı çerçevesinde açıklarlar. Lacan'a göre pre-ödipal aşamadan ödipal aşamaya geçiş aynı zamanda dile hapsolüştür; çocuk pre-ödipal aşamanın kusursuz varoluş bütünlüğünü, bu bütünlük içinde aneyle bütünlüşmüş oluşu yitirir; "ben"ini dış dünyadan ayırıştırır, öznelliğe mahkûm olur; bu kopuş kaçınılmaz olduğu kadar acılıdır da, çünkü her bireyin içinde yitirilmiş bütünlüğe bir özlem bırakır; bireyin yaşamı artık hep bir telafi yaşamı olacaktır, hep pre-ödipal aşamaya dönüp o noksansızlığı bir daha yakalamak isteyecektir. Ama bu uğurda kullanabileceği tek araç dildir, bu arzuyu bile dille ifade etmekten başka bir çaresi yoktur; işte bu yüzden dil de onun yaşamındaki bu müthiş boşluğu ve arzuyu yansıtır; dilin taşıdığı anlam yalnızca bu çabaya yönelik bir telafi girişimidir ve sonuçsuz kalmaya mahkûm bir girişimdir. Bu dil, aynı zamanda babanın dilidir. Bu dile ve bilince mahkûm olmakla eşzamanlı bir biçimde çocuk cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların da farkına varır. Erkekler bu mahkûmiyeti egemenlik kurarak telafi etmeye çalışırlar; babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurarlar, kadınlar ise sürekli erkek egemen söyleme ulaşmaya, bir bütünlüğü barındırdığını sandıkları bu söylemin olmayan anlam odaklarının gizini çözmeye çalışırlar. Böylece güç, söylemin sahibinde, yani erkekte kalır; dili belirleyen erkek, toplum yaşamının diğer bütün kurallarını da belirler; Baba'nın Kanunu'nun (yani dilin) egemen olduğu bir dünyada kadının kültürel cinsiyeti bu söylemin keyfiliği içinde üretilir durur.¹⁸

Hélène Cixous ve Luce Irigaray'e göre, erkek egemen söylemle uğraşmak da bir tür vakit kaybı sayılabilir. Kadınlar artık toplumsal biçimde belirlenmiş kimlik imajlarını yıkmakla uğraşmak yerine daha "yapıcı" bir yazın biçimi benimseyip, özgürce kendi "dilleri"ni kullanmalıdırlar; çünkü, ne kadar

18 Bu özet için, bkz., Winders, "Writing like a Woman (?)", *Gender, Theory and the Canon*, s. 120-142.

bastırılmış ve saptırılmış olursa olsun, bir yerlerde kadına özgü bir dil vardır ve erkek baskısına karşı çıkmak için de zaten dilden başka silah düşünülemez. Erkek egemen dili işlemez hale getirmek kadın hareketinin birinci adımını oluşturmalıdır. Burada feminist hareket Derrida'nın yapıçözümçü, yani anlam boşaltıcı yöntemini de benimser.

Kristeva edebiliğin yabancılaştırıcı örnekleriyle uğraşırken, Rus Biçimcilerinin de iddia ettiği gibi, gerçek edebiyat eserinin ancak yabancılaştırıp yadırgatarak etkili olabileceğine inandığı için eleştirisine örnek olarak hep modern, sembolist ve sürrealist metinleri seçti: Artaud, Mallarmé, Joyce, Lautréamont gibi. Kristeva'ya göre, bu yadırgatma ve afallatma eylemini en etkili biçimde gerçekleştirebilmek için psikoseksüel güdülerin, rasyonel anlam birimlerini parçalamasına izin verilmeli, bunun için de tutarlı, mantıklı, bütünlüğü olan bir yazı biçimi yerine, parçalı, tutarsız, ama kışkırtıcı bir yazı biçimi seçilirdi. Kristeva, avangard yazınla, bir psikopatın konuşması, ya da bebek agu gugusu arasında bir benzetme yaparken, her üç diskur tipinin de egemen iletişim biçimlerini paramparça edecek, erkek egemen dilin anlam egemenliğini kırabilecek güce sahip olduğunu söylüyordu.¹⁹ İşte Fransız feministleri Julia Kristeva'nın bu semiyotik başkaldırısından esinlenerek *l'écriture féministe*'i tarif ettiler.

"Vücudunu yaz," diye haykırdı Hélène Cixous *Medusa'nın Gülüşü*'nde, "ondan başka yazacak neyin var? Unut geçmiş, ağlayıp yaralarım deşmekten ne çıkar? Sıfırdan başla ve vücudunu yaz. Kaleminden akan mürekkep, ananın ak sütü gibi saftır!"²⁰ Luce Irigaray, *Medusa'nın* bu gülüşüne daha hınzır bir kıkırdamayla katıldı: Freud'un ünlü penis öykünmesi kuramına karşı, eksiklik değil fazlalığı olduğunu kanıtlamak zorunda olduğuna göre, kadın cinsel organının üstünlüklerine, çoğulluğuna, kendine yeterliliğine, açıklığına vb. övgüler düzerek sanki bir çırpıda yüzyıllık Freudyen aşağılanmaları sil-

19 Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Oxford, 1980), s. 133.

20 Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", *Feminisms*, s. 334-350.

meye çalıştı.²¹ Ama kışkırtıcılıkta pek de başarılı olduğu söylenemez, çünkü bu uğurda özcülüğe dönüşü gene kadın yazarlardan çok eleştiri aldı. Gerçekten de kadının bilinçlenmesinde ve kadın kimliğinin problematizasyonunda bu denli önemli rol oynamış olan toplumsal belirlenimleri bir çırpıda sildikten sonra özgürleşmek için bir vücut egemenliğine sığınmış, bazı sorunsalların toplum ve tarih boyutunu yok saymak için insanın işi başını bacaklarının arasına saklamaya kadar vardırabileceğini göstermesi bakımından ibret vericidir. Ayrıca eleştiri geleneğine katkıları açısından da tartacak olursak, meseleye daha kalıcı bir biçimde nüfuz edebilen kadınların, bacaklarının arasından daha ötelere bakabilen kadınlar olduğunu kabul etmemiz gerekir.

21 Luce Irigaray, "This Sex Which Is Not One", *Feminisms*, s. 350-357.

ÖZHENİN VEFATINDAN SONRA KADIN OLARAK OKUMAK*

SİBEL İRZİK

Özhenin ölüm ilanlarının çok saygın yayın organlarında yer alması ve ölüm nedeninin zaten hiçbir zaman varolmamışlık olarak teşhis edilmesi ile kadınların nesne konumundan kurtulup özne konumuna geçme taleplerinin güçlenmesi aşağı yukarı aynı döneme rastladı. Birçok feministin gözünden kaçmayan bu kuşku verici rastlantı, feminizmin “postmodern durum” içindeki bugünü ve geleceği açısından büyük önem taşıyor. Her şeyden önce, feminizm denildiğinde anlatılması âdet olan bir büyüme öyküsü üzerinde yapılması gereken bir düzeltmedir bu “rastlantı”ya dikkat çekmek. Söz konusu büyüme öyküsüne göre feminizmin “eşitlikçilik” olarak nitelendirilen en naif ilk aşaması, aklın özerkliği, nesnel doğrunun üstünlüğü, nesnel gerçeklik üzerinde artan egemenliğin sağladığı ilerleme gibi kavramların erkekler için olduğu kadar kadınlar için de geçerli olması talebini dile getiriyordu. Ancak, yapısalcılık ve yapısalcılık sonrası dil ve kültür kuramlarının ışığında feminizm sürekli kendi modernist temellerini ve hedeflerini sorunsallaştırarak olgunlaştı, postfeminizm ya da postmodern feminizme doğru evrildi. Bu karikatürleştirilmiş öy-

(*) Bu yazı daha önce *Toplum ve Bilim* dergisinin 81. sayısında yayınlanmıştır.

küde feminizm postmodernist kuramlarla ilişkisinde hep edilgen, hep düzeltilen konumunda. Örneğin şu anda karşı karşıya bulunduğu öznesiz, “büyük anlatılar”dan yoksun, her türlü farklılığın yüceltilip her türlü bütünlüğün reddedildiği kültürel ortamda hem bir kuram hem bir siyaset olarak kendi olanaklılığını sorgulamak, en azından yeniden kanıtlamak durumunda.

Oysa yazının başında sözünü ettiğimiz çakışma bu öykünün tersinden de anlatılabileceğinin işareti. En genel anlamıyla postmodern düşüncenin doğuşu ve biçimlenişindeki önemli etkenlerden biri, dışlanıp susturulmuş toplulukların, örneğin kadınların, kendi benlikleri ve özerklikleri adına konuşmaya başlamalarına karşı geliştirilen savunma mekanizmaları olabilir: Kadımların göz diktikleri üzümlerin yalnızca ekşi değil, tamamen hayal ürünü olduğunu kanıtlayan savunma mekanizmaları. Ama feminizmin postmodern düşüncenin oluşumundaki payı yalnızca bu ters yönde katkıdan ibaret değil. Postmodern felsefenin hiç yorulmadan tekrar tekrar çözdüğü, anlam boşaltmasına uğrattığı ikili karşıtlıklarla [*binary oppositions*] feminizmin çok daha somut biçimlerde sorguladığı kadın-erkek karşıtlığı arasındaki koşutluk açık. Öznelliğin bireye ait, verili bir nitelik olduğuna ilişkin anlayışlara belki de en sarsıcı darbeyi feminizmin geliştirdiği toplumsal cinsiyet kavramı vurdu. Elspeth Probyn’ın belirttiği gibi, “postmodern ikilem olarak adlandırılan duruma, modernizmin sözde vefatının değil, feministlerin çeşitli modernist disiplinlere yönelttiği soruların neden olduğu ileri sürülebilir” (1990: 178).

Probyn bu noktaya parmak basmaktaki amacının neyi kimin daha önce bulduğunu tartışmak değil, postmodernizmin feminizmi yutması tehlikesine karşı bir uyarıda bulunmak olduğunu söylüyor. Ancak, öncelik sorusu tümüyle de saçma değil, çünkü postmodern düşüncenin kendini sunuşunda ve algılanışındaki bir çarpıtmaya daha işaret ediyor. Şöyle sorulabilir: Özne neden şimdi (“postmodern anda”) öldü? Daha önce hiç darbe almamış mıydı, öldürücü darbeyi ancak yapısalcılık ve sonraki uzantıları mı vurabilirdi, yoksa bu ölüm habe-

rinde abartılı bir şeyler mi var? Seyla Benhabib'in postmodernizmin epistemolojileri konusundaki bir makalesinde bu sorulara dolaylı da olsa bir yanıt bulabiliriz. Benhabib, modernist epistemolojinin giderek benliği bedensel, ahlakî yönlerinden soyutladığını, yalnızca bilince, bilginin saf öznesine indirgediğini söyler. Temsil kavramı üzerine kurulan bu epistemolojide dilin işlevi nesnel olarak var olan gerçeklik hakkında bilgi vermekten ibarettir; sözcüklerin anlamları işaret ettikleri nesneler tarafından belirlenir; bilginin Kartezyen öznesi de bu gerçeklik karşısında bir seyirci konumundadır. Bu Kartezyen özneye yöneltilen felsefî düzeydeki eleştiriler Alman idealizminde, Marx'ın, Freud'un, Horkheimer ve Habermas'ın yapıtlarında, toplumun, tarihin ve psişik gerçekliğin bilinçdışı ve öznelere denetimi dışındaki niteliklerinin kuramlaştırılmasıyla ifade bulur. Böylece bir yandan öznenin sınırları belirlenirken bir yandan da bu sınırların bilincinin bir kurtuluşa dönüşmesinin öyküsü anlatılır. Nietzsche ve Heidegger'in felsefelerinde, Adorno ve Horkheimer'm *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitabında, bilmek ile egemen olmak, bilgi ile iktidar ilişkileri açığa çıkarılarak modernist epistemoloji ve onun Kartezyen öznesi bir kez daha başka bir yönden sorgulanmış olur (1990: 110-111). Demek ki modernist epistemolojiye modernizmin içinden ve dışından yöneltilen bu çeşitli eleştirilerin ancak Barthes, Derrida, Foucault ve Lyotard'ın isimleriyle bağlantılı olarak bir "öznenin ölümü" söylemine dönüşmesinin nedeni, özne kavramının sorunsallığını bu düşünürlerin keşfetmiş olması değil. Bu sorunsallıktan yola çıkarak öznenin ölümünden söz etmek, öznenin tek bir anlamı olduğunu varsaymak, alternatif özne tanımlarını önceden dışlamak, böyle tanımlar üstüne kurulabilecek eleştirel ve siyasî etkinliklerin önüne kuramsal olarak set çekmek demektir.

Gerçekten de yapısalcılık sonrası kuramların genel eğilimi, özerklik, özne gibi kavramları son derece mutlak biçimlerde tanımlayarak insanın dil ve tarih içindeki etkinliğini, bireysel özerkliği, hatta özne olma durumunun kendisini tutarlı bir biçimde kavramlaştırmayı olanaksızlaştırmak, bu yöndeki talep-

leri hem felsefî hem de siyâsî olarak iflas etmiş bir hümanizmin yanılsamalarına indirgemektir. Bu kuramlara göre eğer özerklik, özne gibi kavramlar hiçbir çelişki ya da sorunsallık içermeyecek bir saflıkla tanımlanamıyorsa, temsil ettikleri ideallerin boşluğunu kabullenmekten başka bir çare yoktur. Örneğin Derrida'ya göre kendi söyleminin başlangıç noktasını oluşturan bilinçli özne kavramı, dilin ve kültürün metinselliğinin öncesinde/ötesinde, kendi kendisiyle özdeş bir varlığa duyulan metafizik arzusunun dile gelişinden başka bir şey değildir. Oysa böyle bir başlangıç noktası olanaksızdır, çünkü bir söz ediminin öznesini özne yapan, o söz edimini gerçekleştiriyor olması, yani kendi eylemini kendisinden bağımsız bir sistem olan dilin kurallarına, gereklerine uyduruyor olmasıdır. Anlam ancak bir gösterge dolayımıyla yaratılabilir; göstergeyi gösterge yapan da onun "tekrarlanabilirliği," bir kodun parçası oluşudur. İlk kullanılışında bile bireysel bir öznenen koparılabilir olması, yani ait olduğu kodun bireyin niyetinden, öznelliğinden önce var olması gerekir. Eğer bu anlamda özne, yaratmadığı ve denetleyemediği bir kodun ürünüyse, kendisi de, ona kaynaklık ettiği varsayılan bilinç de "her zaman zaten" yazılmıştır; dilin ötesinde bir kalıcılıktan ya da gerçeklikten yoksundur (1973: 145).

Bu mantığa göre niyeti [*intention*] ve öznelliği olanaksız kılan, aslında dilin varlığı ve kaçınılmazlığıdır. Ama bu anlamda bir olanaksızlık, doğru olsa bile, Derrida ve onun gibi düşünenlerin iddia ettiği kadar üzüntü verici ya da skandal yaratıcı bir sonuç değil. Konuşabilmek için niyetlerimizden, seçimlerimizden bağımsız bir sisteme muhtaç olmamız, söylediklerimizin ya da yazdıklarımızın bizim iletişim kurma niyetimizden bağımsız olarak anlaşılabilmesi, bilinçli bir anlam iletme etkinliğinin gerçekleşmesi olarak görülmeden de yorumlanabileceği anlamına gelmez. Niyet, özneler üstü bir sistem ile tekil söz edimleri arasındaki bağı kurduğu ölçüde anlamın belirleyicisi olarak görülebilir. Bilinçli bir anlam üretme/iletme etkinliğinin özneler üstü bir dil olmaksızın gerçekleşmemesi, özneyi dilin bir ürününe ya da işlevine indirgeyebiliyorsa, aynı

mantığı tersine çevirip sistemi özneye bağımlı kılabilirdik, çünkü bireylerin somut bilinçli kullanımları gerçekleşmediği sürece her kod sadece soyut, etkinleşmemiş bir anlam potansiyelidir. Kurallar bütünü ile kuralların somut uygulamaları arasında, bireyler üstü uylasimler [conventions] ile bireylerin irade ya da niyetleri arasında, dil ile özne arasında mutlak ikilikler yoktur.

Derrida'nın gibi yapıçözümçü [deconstructionist] yaklaşımlar tekrarlanabilirliği, uylasimleri, her iletişim eyleminde var olan başarısızlık riskini vurgulayarak öznenin dil üstünde hiçbir denetimi olmadığını göstermiş olmuyorlar, sadece mutlak bir denetimin söz konusu olmadığını kanıtlıyorlar. Demek ki konuşan kişinin kendi sözü üzerindeki denetiminin varlığını ya da yokluğunu değil, derecelerini tartışmanın bir anlamı olabilir ancak. Anlamanın mutlak bir biçimde öznenin niyetleri tarafından belirlenemeyeceğini göstermek, nasıl iletişim pratiği konusunda bize fazla bir şey söylemiyorsa, öznelere dilsel sistemlerin ürünleri olarak görmek de dil kullanımının siyasî yönleri konusunda pek bir şey öğretmiyor. Tüm öznelere öznelliklerini dilsel sistemlere borçlu olduğu ölçüde bu sistemler üzerinde bir egemenliğin varlığı ya da yokluğu, olanaklılığı ya da olanaksızlığı siyasî bir soru olmaktan çıkar. Siyasî bir anlam kazanması, ancak böyle bir egemenliğin farklı toplumsal kesimler tarafından farklı derecelerde kazanılıp kazanılmadığının, varsa böyle bir eşitsizliğin nasıl ortaya çıktığının, hangi süreçlerce yeniden üretildiğinin sorulmasıyla olur. Örneğin dildeki cinsiyetçi öğelere yönelik feminist eleştiri kadınların konuştukları dilin büyük ölçüde erkekler tarafından biçimlendirilmiş olduğu, bu dilin kadınları erkek egemen ideolojiler tarafından seçilmiş özne konumlarına hapsedtiği iddiasına dayanır. Ama yapısalci ve yapısalcılık sonrası kuramların vurgularını izlersek, örneğin Lévi-Strauss'un insanların mitlerle değil, mitlerin insanlar aracılığıyla düşündüğü yolundaki sözlerini, ya da Paul de Man'ı, dilin tarihsel varlıklar olarak insanların ürünü olmadığını, hatta belki de hiçbir anlamda insanlar tarafından yapılmış olmadığı sonucuna götüren abartılı yapıçö-

zümccü mantık yürütmeleri (1986: 87) anımsarsak, kadınlarla erkeklerin dil karşısındaki konumlarında önemli bir farklılık saptamak çok zorlaşır. Erkekler de nokta koyamazlar kendi sözlerinin yol açacağı sonsuz çağrışım zincirlerine. Onların sözleri de anlamın sürekli farklılaşması, yer değıştirmesi, ertelenmesi demek olan “différance”ın kurbanıdır. Ne kullandıkları dil kendi ürünleridir, ne de sözlerinin kendi yokluklarında, başka bağlamlarda, başka yorumlar içinde sürdüreceğı yaşam konusunda “söz sahibi” olabilirler. Demek ki mutlak özerklik mitinin alaşağı edilmesi, özerklik üzerindeki özgöl sınırlamaların keşfine ve reddine yol açmıyor, hatta tam tersine bu sürece engel bile olabiliyor.

Anlamın belirlenebilirliğı, denetlenebilirliğı, öznenin özerkliği ve söylemsel yapılarla ilişkisi, biyolojik cinsiyetle [sex] toplumsal cinsiyet [gender] arasındaki ayrımın geçerliliğı gibi soruların, feminizm ile yapısalcılık sonrası kuramların ilişkilerini gündeme getirecek biçimde ortaya çıktığı düşünsel alanlardan biri de edebiyat eleştirisidir. Böyle bir karşı karşıya gelişin ilginç ve tartışmalı bir örneğı Jonathan Culler’ın (1982) *On Deconstruction* [Yapıçözüm Üzerine] adlı kitabında yer alan “Bir Kadın Olarak Okumak” adlı bölümde görülebilir. Bu bölümde feminist edebiyat eleştirisinin, başta sözünü ettiğim olgunlaşma öyküsü kalıplarına büyük ölçüde koşutluk gösteren bir tarihçesi sunulur. Burada kurgulanan gelişim çizgisini özetlemenin feminizmde öznenin yeriyle ilgili genel tartışmalara somutluk kazandırmak açısından yararlı olacağını düşünüyorum.

Culler’a göre feminist eleştirinin ilk aşamasında “kadın okur kavramı, kadınların toplumsal ve ailesel yapılar içindeki yaşantıları ile okur olarak yaşantıları arasında bir süreklilik olduğunun ileri sürölmesine yol açmıştır” (a.g.e.: 46). Yani kadınların toplumsal konumları ve deneyimleri erkeklerden farklı olduğu için edebiyat metinlerini de onlardan farklı bir gözle okurlar. Örneğın bir romandaki erkek kahramanla özdeşleşme çağrısına uymakta ya da erkek fantezilerine seslenen kurmacalardan erkeklerle aynı oranda ya da aynı türden bir

haz almakta güçlük çekmeleri doğaldır. Okudukları kitaplar konusundaki değer yargılarının da kendi deneyimlerinden tümüyle bağımsız olması beklenemez. Kadınların aile yaşamında karşılaştıkları sorunları irdelleyen bir romanı, dört duvar arasına kapanmış bir yaşamın çıldırtıcılığını sergileyen bir öyküyü, anne olmanın ikircikli coşkusundan söz eden bir şiiri, evrensel insan deneyimlerine seslenmeyi pek beceremeyen ikinci sınıf edebiyat kategorisine yerleştirmekte erkek okurlar kadar kararlı olmayacakları tahmin edilebilir. Culler'a göre feminist eleştirinin ilk aşaması işte bu farklılıkların ciddiye alınması demektir. Bu aşamada "kadın olarak yaşadıklarının okur olarak gösterdikleri tepkilere otorite kazandırdığı inancı, feminist eleştirmenlere, baş tacı edilmiş yapıtları da göz ardı edilmiş olanları da yeniden değerlendirme cesareti vermiştir" (a.g.y.). Kadın olma deneyimi ile kadın olarak okuma etkinliği arasında kurulan bağ, feminist eleştirmenlerin edebiyattaki kadın karakterleri yorumlama, kadın imgelerini sorgulama, metinlerin dillerindeki cinsiyetçi öğeleri saptama, bakış açılarındaki tekyanlılıklara dikkat çekme ve kadın yazarların yapıtlarını yeniden değerlendirme yolundaki çabalarına hem olanak hem de meşruluk kazandırır.

Ancak, feministlerin edebiyat eleştirisine kazandırdıklarını kadınlık deneyimlerine bağlarsak, kadın okurların neden hep kadınca okumadıklarını, birçok edebiyat metninin yapısal olarak oluşturduğu ve varsaydığı erkek okur konumunu nasıl doldurabildiklerini açıklayamayız. Kadınca okumak kadın olmanın doğal, kendiliğinden bir sonucu olamaz. Culler'ın deyişiyle, "bir kadından kadın olarak okumasını istemek aslında çifte ya da kendi içinde bölünmüş bir taleptir. Hem verili bir durum olarak kadınlığa başvurur, hem de aynı anda, bu durumun yaratılmasına, gerçekleştirilmesine yönelik bir çağrı yapar" (a.g.e.: 49). Bu çelişik gerekliliğin kavranmasıyla, feminist eleştirinin "kadın okur hipotezi" üzerinde temellenen ikinci aşamasına geçilir. "Kadın okur hipotezi," edebiyat yorumlarına yön veren estetik ve siyasal varsayımların açığa çıkarılıp sorgulanmasına yarayan kuramsal bir araç niteliği ka-

zanır. Aynı zamanda da kadınların kendi çıkarlarına aykırı bir biçimde erkek bakış açılarıyla özdeşleşmelerini engellemeye yönelik bir bilinçlenme, bilinçlendirme yöntemidir. Judith Fetterley'nin terimleriyle söyleyecek olursak, "kadın okur" di-
renen okurdur [*The Resisting Reader*]. Culler'a göre,

bu düzeyde, feminist eleştiri, cinsiyetler arasındaki ezme-ezilme ilişkisinin eleştiri açısından doğurduğu sonuçlara duyarlı olan her tür eleştiriye verilmesi gereken isimdir; tıpkı "kadın meseleleri"nin günümüzde kişisel özgürlük ve toplumsal haksızlıklara ilişkin birçok temel soruna verilen isim olduğu gibi (a.g.e.: 56).

Üçüncü aşamasında ise feminist eleştiri, kadın okur hipotezinden yararlanarak alternatif edebiyat yorumları üretmeyi bir yana bırakıp ataerkil kültür tarafından biçimlendirilmiş okuma pratiklerinin felsefi temellerini ve metodolojik ilkelerini reddeder. Anlamın bütünselliği ve belirliliği, metnin yazarın zihninde bir kaynak, bir başlangıç noktasına sahip olduğu, edebiyatın amacının soyutu somut aracılığıyla yansıtmak, yani görünen ile görünmeyen, bireysel ile evrensel arasında metaforik ilişkiler kurmak olduğu türünden varsayımların erkek otoritesinin pekiştirilmesine nasıl hizmet ettiğini ortaya koyar. Örneğin G. C. Spivak'a göre,

kişinin çocukları, torunları yoluyla kendi varlığını temsil etme arzusu, sözcüklerine tam kendi bilincindeki anlamı temsil ettirme arzusuna benzer. İster yorumbilim anlamında olsun, ister hukuksal ya da baba kaynaklı soy çizgisi anlamında, kendini mutlak kaynak ilan etme yetkisi fallusa aittir. Bu arzunun nedenleri aynı zamanda sonuçlarıdır: Hukuksal işlem ve yasa üzerine kurulu bir toplumsal yapı (logosmerkezcilik); yaratan, ortaya çıkaran benliğin hükümlerliliği ve anlamın belirliliği üstüne kurulu bir mantık yürütme yapısı (fallogosmerkezcilik); belirleyici an ya da gösteren [*signifier*] olarak fallus üzerine kurulu bir metin yapısı (fallusmerkezcilik). (Spivak 1983: 169)

Aynı görüşü Luce Irigaray, Dorothy Dinnerstein, Peggy Kamuf gibi feminist yazarların yapıtlarına başvurarak geliştiren Culler, ussal, soyut, düşünsel olanın, duygusal, somut, bedensel olana üstün tutulmasının ataerkil düzen için taşıdığı önemi Spivak'tan daha açık bir biçimde dile getirir. Bu görüşe göre ataerkil düzenin temel ilkelerinden biri ve sürekliliğinin koşulu, babanın çocukları üzerindeki haklarının güvence altında olması, babadan oğula uzayan çizginin kuşkunun ya da gayri meşruluğun tehdidinden korunmasıdır. Ama annelik duyuların sunduğu delillerle kanıtlanabilen bir ilişki olduğu halde, babalık bir öncülden yapılan bir çıkarımdır yalnızca. Babalığın doğrudan fiziksel bir bağ olarak kurulamayan, kuşkuya açık, elle tutulmaz niteliği babalarda, çocuklarıyla soykütüksel, simgesel, yasal bağlar kurma, varisleri yoluyla ölümsüzlük edinme, kadınların cinsel yaşamını sıkı bir biçimde denetleyerek kendileri ile çocukları arasındaki sürekliliğin başka tohumlar tarafından kesintiye uğratılmasını engelleme kaygısı uyandırır. Freud'un *Musa ve Tektanrıcılık* adlı kitabında uygarlığın başlangıcı konusunda söyledikleri de bu olguyu destekler niteliktedir. Uygarlığın ortaya çıkışı üç sürecin çakışması olarak belirlemiştir: Tanrı'nın görünür imgelerinin yaratılmasının yasaklanması (yani görülemeyen bir Tanrı'ya tapınma zorunluluğu), dilin ortaya çıkışı, anaerkil düzenin yerini ataerkil düzenin alışı. Bu durumda, diyor Culler, ataerkil kültürün egemenliğini pekiştirmeye yönelik bir edebiyat eleştirisi de doğal olarak yazarlık konumunu babalık yoluyla tanımlayacak, yazarın kendi metni üzerinde iddia ettiği babalık haklarına saygı duyacak, hangi anlamların meşru, hangilerinin gayri meşru olduğuyla yakından ilgilenecek, gayri meşru yorumları engellemek amacıyla okurların metinlerle temasını [*intercourse*] denetleyen ilkeler geliştirmeye büyük önem verecektir (a.g.e.: 61). Feminist eleştirinin üçüncü aşamasında ortaya çıkan görev, işte bu doğru okuma, doğru yorumlama ilkeleriyle ataerkil otorite arasındaki bağları somutlamak, öznenin hükümlerliliği, mantığın üstünlüğü varsayımlarına dayanmayan alternatif anlamlandırma, yorumlama biçimleri ortaya koymaktır.

Culler'ın anlattığı feminist eleştiri öyküsünde, feminizmin, yaşantı ile okuma arasında kurduğu naif bağdan adım adım uzaklaşarak yapıçözümcülüğe doğru evrildiğini görmemek olanaksız. Hatta Tania Modleski'ye (1986) göre, Culler'ın kitabının yapısı bile feminizmin yapıçözümcülük içinde eritilişinin bir amblemi gibi: *Yapıçözümcülük Üzerine* adlı üç yüz küsur sayfalık bir kitap içinde kadın olarak okuma konusuna ayrılmış yirmi sayfa. Üstelik bütün bu kadınca okuma tartışmasının vardığı temel sonuç okurun bölünmüşlüğü, kurgusallığını bir kez daha kanıtlamak, yapıçözümcü varsayımlara direnen eleştirmenlere bir gol daha atmak. Böylece Culler'ın feminizme karşı tavrı, karısının desteğiyle iyi bir meslek ve mevki sahibi olduktan sonra gereksizleştğinde onu sepetleyen bir kocanın tavrını andırıyor (Modleski 1986: 131-132). Konuya bu açıdan bakmak küçümsenemeyecek bir polemik değer taşıyor kuşkusuz. Ama belki de daha yararlı olan, Culler'ın sergilediği akıl yürütme biçimini, vardığı sonuçlar konusundaki hoşnutsuzluğumuzu dile getirerek geriye dönük bir biçimde reddetmek yerine, bu sonuçlara varmasını olanaklı kılan varsayımlara, indirgemelere, atlamalara dikkat çekmek.

Yukarıda özetlediğim feminist eleştiri öyküsünü böyle bir amaç doğrultusunda bir kez daha gözden geçirmeye kalkınca daha baştan belli bir şaşkınlık yaşamamak elde değil. Culler'ın feminist eleştirinin ilk aşamasına atfettiği deneysellik, hatta saflık, ancak bu aşamanın sözcüleri olarak öne çıkardığı yazarları okumayı çok kararlı bir biçimde reddederek yaratılabilecek bir mit. *İkinci Cins*'te Simone de Beauvoir'ın, *Cinsel Politika*'da Kate Millett'in yaptıkları metin okumalarında, özellikle Lawrence, Stendhal, Miller, Mailer gibi romancıların kadınlar ve kadın erkek ilişkileriyle ilgili varsayımlarını, yanılsamalarını, fantezilerini eleştirdikleri bölümlerde, ne kadınlara özgü yaşantılar tanımlanıyor, ne kadın olarak okumak diye özel bir deneyimden söz ediliyor, ne de herhangi bir aşamada, yapılan okumanın doğruluğunun güvencesi olarak okumayı yapanın kadınlığına başvuruluyor. İnsanın kadın olarak doğmadığını, kadın haline geldiğini söyleyen Beauvoir da, kitabının adından

başlayarak her sayfasında politika kavramını öne çıkaran Millett da, ataerkil kültürün ürettiği kadın mitlerinin yanlışlığını göstermek için bu mitleri kadımların dile getirdiği gerçek, çarpıtılmamış, işlenmemiş, ham durumda birtakım kadın yaşantılarıyla karşılaştırma çabası içine girmiyorlar. Her iki yazar da ele aldıkları edebiyat metinlerini, metinler öncesindeki, ötesindeki bir kadınlık bilinciyle değil, tarihsel, toplumbilimsel, ruhbilimsel, siyasal boyutları olan bir kuram ışığında yorumluyorlar. Bu kuramsal çerçevede yeniden anlamlandırılan metinlerin, parçası oldukları ataerkil söyleme katılış biçimlerinin, bu söylem içindeki işlev ve dönüşümlerinin izinin sürülmesi, aynı zamanda onların bir çözülüşe uğratılması, evrensellik adına kurdukları otoritenin sarsılması, üzerine kuruldukları fantezilerin açığa çıkarılması sonucunu doğuruyor. Yani söz konusu yorumların, yeniden değerlendirmelerin kendinde gördüğü otoritenin kaynağı, kadın kimliği değil, feminist kuramın ve tarihsel, kültürel bağlam içinde okuma yönteminin taşıdığı doğruluk iddiası.

Bu iddia elbette ataerkil düzen içinde bir kadın olmanın ne demek olduğu konusunda birçok deneysel önermeyi de içeriyor. Bu "ilk aşama" feminist eleştirinin çeşitli söylemler içindeki kadın temsillerine yönelttiği eleştiri, kadınların gerçek yaşantıları ile bu temsiller arasındaki farkın kadınlar tarafından doğru olarak bilinebileceği ve dile getirilebileceği yolunda bir epistemolojik önerme içeriyor. Ama söz konusu deneysel önermelerin dayandığı kadın kavramının da kadınlık deneyimlerinin de, moda deyişle söyleyecek olursak, "zaten yazılmış" toplumsal olgular olduğu yine bu yazarların tezlerinin bir parçası. Beauvoir'ın kimsenin kadın olarak doğmadığı yolundaki sözleri bu açıdan önemli, çünkü yalnızca bir özne olarak kadının kurulmuşluğuna, belirlenmişliğine değil, aynı zamanda kendisini biçimlendiren koşullarla arasına eleştirel bir uzaklık koyduğu ölçüde kendisini yeniden tanımlayabileceğine işaret ediyor. Eleştirel okuma eylemi bu sürecin yalnızca bir parçası olmaktan öte, bir modeli olarak düşünülebilir. "Kadın olarak okuyan" bir okur, hem elindeki metinle arasına ku-

ramsal bir kavram olarak “kadın”ı yerleştiren, hem de okuma süreci içinde bu kavramı yeniden üreten, yeniden biçimlendiren bir okurdur. Kendisini bu metinle ilişkisi içinde, okuma süreci içinde “kadm okur” olarak kurar, daha önceden zaten kendisine “ait” olan bir kadınlık yaşantısına başvurarak değil. Beauvoir ve Millett’in yaptığı metin yorumlarına katılmayabiliriz, ama bu yorumların dayandığı kadm kavramının karmaşıklığını göz ardı etmek haksız bir güdükleştirme olur.

Kuşkusuz Culler’ın amacı da böyle bir güdükleştirmeyi sağlamak, belirli yazarların çözümlemelerini küçümsemek değil. Öyle olsaydı, feminist eleştiriyle ilgili tartışmalarının herhangi bir ilginçliği kalmazdı. Culler’ın yaklaşımı, feminizmin içinde var olan bir gerilimi bir yandan doğru bir biçimde teşhis ederken bir yandan da bazı konularda körleşebilecek kadar abartması açısından tipik. Culler’ın feminist eleştirinin birinci ve ikinci aşamaları arasında var olduğunu iddia ettiği ayrım aslında yok, çünkü birinci aşama hiçbir zaman yaşanmadı. Ama nasıl kadm olarak yaşamak ile kadm olarak okumak arasında mutlak bir süreklilik hiçbir zaman söz konusu olmadıysa, kuramsal ve siyasal bir özne konumu olarak kadınlık da hiçbir zaman tek tek kadınlardan, onların yaşantılarından, hatta bedenlerinden tümüyle bağımsız olmadı. Culler’ın birinci ve ikinci aşamalar olarak ayrıştırıp belli bir çarpıtmaya uğrattığı kavramlar, yani bir yanda gerçek kadm okurlar, bir yanda bir hipotez olarak kadm okur, bir yanda deneyimin, bir yanda kuramın otoritesi, feminist eleştiri pratiği içinde aynı anda birlikte işlerlik kazanan stratejiler. Bu gerilimin dile getirilişine bir kez daha bakalım:

Bir kadından kadın olarak okumasını istemek aslında çifte ya da kendi içinde bölünmüş bir taleptir. Hem verili bir durum olarak kadınlığa başvurur, hem de aynı anda, bu durumun yaratılmasına, gerçekleştirilmesine yönelik bir çağrı yapar. Kadın olarak okumak basit bir kuramsal konum değildir, çünkü öze ilişkin olarak tanımlanan bir cinsel kimliğe başvurur ve o kimlikle ilgili deneyimlere ayrıcalık tanır. Karmaşıklıklara en du-

yarlı kuramcılar bile böyle bir şeye, meşrulaştırılmasında kullanıldığı kuramsal konumdan daha temel olarak görülen bir duruma ya da deneyime başvurlar* (Culler 1982: 49).

Bu tartışmada söz konusu olan, deneyim-kuramsal konum ayrımı, aslında feminist kuram için büyük önem taşıyan, cinsiyet [sex] ile toplumsal olarak biçimlendirilmiş cinsiyet [gender] arasındaki ayrımın daha üst soyutlama düzeyinde bir izdüşümü olarak görülebilir. Nasıl cinsiyet biyolojik olarak verili bir durumken toplumsal cinsiyet bu durum üstüne inşa edilmiş kültürel bir olguysa, deneyim ya da yaşantı da kuramsal ya da siyasal anlamdaki kadın konumuna göre bir öncelik taşır, ona temel oluşturur. Ancak, Judith Butler'm da belirttiği gibi, "cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım feminist özneye bir bölünme getirir" (1990: 6). Biyolojinin kader olmadığını göstermek amacıyla ortaya atılmış olan bu ayrımın işe yaraması için cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin nedensel ve zorunlu olarak birbirlerine bağlı olmadıklarını, ikincisinin birinciye oranla çok daha değişken olabileceğini kabul etmemiz gerekir. Yine Butler'a göre:

Toplumsal cinsiyet belli bir cinsiyeti olan bedenin üstlendiği kültürel anlamlarsa, toplumsal cinsiyetin diğer anlamdaki cinsiyetten zorunlu bir biçimde çıkarsanabileceği söylenemez. Cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımını mantıksal sonucuna götürürsek, cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak kurulmuş cinsiyetler arasında temel bir kopma ortaya çıkar. Şimdilik yalnızca iki cinsin varlığını varsaysak bile, "erkekler" in kurulmasının yalnızca eril bedenlerin payına düşeceği, "kadınlar" ın yalnızca dişi bedenleri yorumlayacağı sonucuna varamayız. (a.g.e.: 6)

Bu mantığın feminizm için doğuracağı sorunları öngörmek çok zor değil. Beden ile cinsel kimlik arasında bir belirleme ilişkisi olduğunu kabul edersek, eşitsizlik ve kısıtlamalar üzerine kurulmuş cinsel kimlikleri dönüştürme olanağını ortadan kaldırıyoruz. Toplumsal cinsiyeti bedenden bağımsızlaştırırsak

feminizm için “taban” ya da “özne” işlevi görecektir, belli bir kalıcılığa sahip kadın kimliklerinden vazgeçmek, kadınlığın dışı ya da eril bireyler tarafından değişik biçimlerde üretilip sahiplenilebilecek, içi oldukça boş bir tanımlama olduğunu kabul etmek, kadınların siyasal ve kültürel olarak tanınma, temsil edilme taleplerini bu açıdan yeniden gözden geçirmek zorunda kalıyoruz.

Bu soruna basit bir çözüm önermenin olanaksızlığı ortada, ama toplumsal cinsiyet kavramından vazgeçmekte çok acele etmemek gerektiğini söyleyerek başlayabiliriz işe. Şu anda ele aldığımız biçimiyle bu kavram aslında olduğundan daha sorunlu görünüyor. Bunun nedeni hem sorunu fazlasıyla mantıksal bir boyuta indirgemiş, pratik bağlamlardan koparmış olmamız, hem de cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımının her iki kutbunu da mutlaklaştırmaya yatkın bir mantığa bağlı kalışımız. Oysa yine Butler’ın belirttiği gibi, cinsiyeti her türlü toplumsal, kültürel tanımlamanın ötesinde ve öncesinde verili bir durum olarak ele almak, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ilişkisini doğa ile kültür karşıtlığı paradigması içinde yorumlamak anlamına gelir (a.g.e.: 7-8). Böyle yaparak hem çeşitli açılardan sorgulayıp sorunsallaştırdığı bir ikili karşıtlığı feminist kuramın tam merkezine yerleştirmiş oluruz, hem de kültürel anlamlardan bağımsız, söylemler tarafından yorumlanmamış, işaretlenmemiş bir bedensel cinsiyet mitine bağlı kalırız. Oysa kadınlarla erkeklerin bedenleri arasındaki farklılıkların neden sarışınlarla esmerler, uzun boylularla kısa boylular arasındaki farklılıklardan daha temel, daha anlamlı, daha tanımlayıcı olduğunu sorarsak, toplumsal cinsiyetin, cinselliğin her görünümüne, her alanına zaten daha baştan nüfuz etmiş bir gerçeklik olduğunu anlamaya başlayabiliriz.

Kültürel anlamlar tarafından her zaman zaten yorumlanmamış bir bedene ulaşma olanağı yoktur; dolayısıyla, cinsiyet, söylem öncesi anatomik bir gerçeklik niteliği taşıyamaz. Gerçekten de cinsiyetin, tanımı gereği, daha başından toplumsal cinsiyet olduğu görülecektir. (Butler 1990: 8)

Öte yandan, toplumsal cinsiyetin kültürel yoğrulabilirliği, insanlar tarafından yeniden yorumlanmaya ve dönüştürülmeye açık niteliği, onu basit bir seçim konusu haline getirmez. Anatomi kader değildir, ama insanların dişi ya da eril olarak işaretlenmiş bedenlere sahip oluşları, belli bir toplumsal bağlam içinde farklı seçenekleri farklı derecelerde olanaklı kılar, çeşitli ilişkiler içinde yeniden yorumlanacak maddi bir gerçeklik oluşturur. Bu yeniden yorumlama ne tümüyle özgür bir iradenin işidir, ne de salt bireysel düzeyde yaşanabilecek bir süreç.

Kadm olarak okuma konusuna dönecek olursak, Culler'ın ikinci aşama feminizme özgü olarak nitelendirdiği kadm okurun bölünmüşlüğüne oluşturan uçları yukarıdakine benzer bir indirgeme içinde tanımladığını, kadm yaşantılarına gereksiz bir hamlık, verililik, kadm okur hipotezine de aşırı bir iradecilik [*voluntarism*] atfettiğini, bu bölünmüşlüğü giderek kadın okur hipotezini kadınlardan tümüyle koparmak yoluyla çözdüğünü söyleyebiliriz. Başlangıçta, haklı olarak, kadınca okumanın salt kuramsal bir konum olmadığını belirtirken, bunun karşısına “verili bir durum olarak kadınlık,” “öze ilişkin olarak tanımlanan bir cinsel kimlik,” belli deneyimlere “ayrıcalık tanıma” gibi kuşku verici, söylem ötesi anatomik cinsiyet kavramına denk düşecek türden seçenekler koyuyor. Daha da önemlisi, feminist eleştirinin öznesinde teşhis ettiği bu bölünmenin eleştiri pratiği için ne gibi somut sonuçlar doğurabileceğini tartışmaktan kaçınırken, okumayı yapanın cinsiyetinden bağımsız bir “kadın okur hipotezi”ni çok daha yararlı ve olgunca bulduğunun açık ipuçlarını veriyor. Hatta kadm okur kavramını tümüyle bir yana bırakıp, feminist eleştirinin cinsler arası eşitsizliklere duyarlı her türlü eleştiriye verilebilecek bir isim olduğunu belirtiyor – “tıpkı ‘kadın meselelerinin’ günümüzde kişisel özgürlük ve toplumsal haksızlıklara ilişkin birçok temel soruna verilen isim olması gibi” (Culler 1982: 56). Dolayısıyla,

Bu aşamada yapılması gereken, erkek gözünden yapılan okumalara karşılık kadına özgü bir okuma ortaya koymak değil,

argüman geliştirme ve metnin sunduğu verileri mantıklı bir açıklama içinde anlamlandırma yoluyla, metni kuşatıcı bir bakış açısı, ikna edici bir okuma üretmektir. Bu tür feminist eleştiride varılan sonuçlar, insanın ancak kadınlara ait birtakım yaşantıları olmuşsa duygudaşlık kurabileceği, anlayabileceği, aynı görüşte olabileceği sonuçlar olmak anlamında kadınlara özgü değildir. (Culler 1982: 58)

Bu betimleme yine “birinci aşama” feminist eleştiri konusunda ima ettikleri açısından ilginç. Mantıksal olarak ikna edici olmayı amaçlamayan, metindeki verileri tutarlı bir açıklama içinde anlamlandırmaya çalışmayan, tüm inandırıcılığını “kadın gözüyle” yapılmış olmasına dayandıran metin okumalarının hangi “birinci aşama” feminist eleştirmenlerin yapıtlarında bulunduğu merak konusu. “Kadınlara ait birtakım yaşantıları” olmamış bir eleştirmen olarak Culler birinci aşama feminist eleştiri örnekleri olarak nitelendirdiği metin okumalarını anlamamış olduğunu mu söylemek istiyor? Bütün bunlar bir yana, “kadın meseleleri” özgürlük ve toplumsal adalete ilişkin her türlü sorun için kestirme bir isim, kadın olarak okumak da bu sorunlara duyarlı kalarak mantıklı, ikna edici metin yorumları yapmak olarak tanımlandığında, kadın okur, yeni edinilmiş olgunluğuyla kenara çekilip kadın olarak okumaya hazır erkeklerle yanında yer açıyor. “Karmaşıklıklara en duyarlı” (ama yine de kadın olan) kuramcılarının bile yaptığı gibi “daha temel deneyimlere” ya da “öze ilişkin olarak tanımlanan cinsel kimliklere” başvurma gereği ortadan kalkıyor. “Bir kadın olarak okumak” kavramı, barındırdığı gerilimler ve çelişkiler öne çıkarılarak bir tür tükenme noktasına varandırıldıktan sonra erkek eleştirmeni de aynı rahatlıkla barındırabilecek bir okur konumu hazırlanmış oluyor.

Tania Modleski bu sonucu şu sözlerle reddediyor: “Ataerkil bir kültürde kadın olarak okuma eylemi, kadın okur *hipotezinin*, gerçek bir kadın okur tarafından –feminist kadın eleştirmen tarafından– ileri sürülmesini zorunlu kılar” (1986: 134). Bu sözleri herhangi bir erkek eleştirmenin bir metni feminist açı-

dan yorumlayamayacağı biçiminde anlamak yanlış olur. Böyle bir iddiayı çürütecek örnekler göstermek çok kolay. Öte yandan, “erkekler de feminist eleştirmen olabilirler, ama olmasınlar, kadınların kendi adına konuşma hakkına saygı göstererek kenara çekilsinler, kadın okur konumunu işgal etmesinler” türünden bir talepte bulunmanın da anlamsız olduğu kanısındayım. Hiçbir eleştiri yönteminin uygulanması herhangi bir topluluğun iznine bağlı olamaz. Kaldı ki insanlar kendi görüşlerini başkalarına ikna etmek, destek bulmak için açıklar ve savunurlar, başkalarının kendilerine katılmalarını engellemek için değil.

Demek ki kadın olarak okumak kavramının bir anlam taşıması için feminist kuram ışığında okumaktan bir farkının olması, yalnızca metinlere yeni yorumlar getirmeye yönelik bir etkinlik olarak düşünülmemesi gerekiyor. Daha önce de söylediğim gibi, okuma eylemi, kadınların kendi öznelliklerini biçimlendiren süreçlerin farkına vararak, bu süreçlere katılıp müdahalede bulunarak kimliklerini oluşturmalarının bir parçasıdır. Okuma eyleminin kadın öznesi ne bedensiz, tarihsiz bir hipotez, ne de okuma etkinliğinin dışında, öncesinde edinilmiş bir yaşantılar toplamıdır. Feminist bir kadının kadın olarak okuması, metinlere bir erkeğin getiremeyeceği yorumları getirebileceği için değil, bir erkeğinkinden farklı bir toplumsal eylem olduğu için önemlidir. Bu eylemin arka planında kadınların çeşitli başka alanlardaki mücadeleleriyle kurulan bağlar, okuma ve eleştiri pratiklerini çevreleyen kurumsal koşullara, örneğin akademik ortamlarda kadınların karşılaştıkları engellemelere karşı alınmış bir tavır, kadınların düşünsel etkinliklerini ikincil sayan köklü bir geleneğe yöneltilmiş bir meydan okuma vardır. Kadınların kadın olarak okumalarının önemini görmek için, eleştiri kuranlarını, metinlere uygulamak üzere hazır bekleyen reçeteler olarak düşünmekten, işlevlerini yalnızca yeni metin yorumları üretmekle sınırlamaktan vazgeçmemiz gerekir. Erkekler ne kadar başarılı feminist okumalar yaparlarsa yapsınlar, “kadın” anlamlı bir toplumsal kategori olduğu sürece, kadın olarak okumak ile kadın olarak yaşamak arasında karmaşık bir bağ olacaktır. Kadın olarak

okumak, kadınların, kimliklerini oluşturan söylemleri kesip biçme, yeniden yazma, onlara karşı bir direniş sahneleme [*performative resistance*] pratiklerinin bir parçasıdır.

“Kadın” anlamlı bir toplumsal kategori olduğu sürece... Bu konuda feministler arasında bile bir görüş birliğinin söz konusu olmadığı pek yeni bir haber değil. Toplumsal cinsiyet olarak kadın kavramı, kültür ve tarih ötesi bir evrenselliğe eğilimli olduğu için çeşitli eleştirilere hedef olmakta. Farklı cinsel eğilimleri olan, farklı ırklardan, sınıflardan, etnik topluluklardan bireylerin ortak bir kadın kimliği çerçevesinde tanımlanamayacağı, “kadın” yerine “kadınlar”ı koymanın da bu sorunu çözmediği sık sık dile getiriliyor. Bu yazının boyutları içinde böyle bir sorunu tartışmak olanaksız. Ama bu genel itirazların, feminist eleştirinin ve kadın okur, kadın yazar gibi kavramların geleceği konusunda beni pek telaşlandırmadığını belirtmek istiyorum. Yazının başında özne kavramına ilişkin olarak söylediklerim toplumsal cinsiyet olarak kadın konusunda da geçerli. Hiçbir kuramsal kavramdan saflık bekleyemeyiz. Herhangi bir topluluk hakkında bir genelleme yaparken dışlayıcı olmamak için kaç değişik kimlik eksenini göz önünde bulundurmamız gerekiyor? Bu konuda bir kural belirlemek, cinsiyet, cinsellik, ırk, sınıf, etnik köken gibi kavramlardan oluşan listeyi uzatarak işin altından kalkmak olanaksız. Kadın kavramını kullanırken kadınlar arasındaki birçok farklılığı göz ardı ettiğimizi bilmek bu kavramdan vazgeçmek için bir neden değil. Susan Bordo’nun da belirttiği gibi, feminist eleştirinin önündeki çok daha büyük bir engel,

ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet konusundaki tek “doğru” bakış açısının, farklılığın olumlanması olduğu yolundaki dogmadır; bu dogma, toplumsal cinsiyetle ilgili genellemelere *ilke olarak* özcü ve bütünselleştirici diye saldıran eleştirilerde kendini gösterir. Oysa böyle suçlamaları yapabilmek için herhangi bir “bütünlük” tarafından bastırılan *gerçek* farklılıkların somut örneklerinin verilmesi gerekir. (1990: 140) (vurgular orijinal metne ait)

Kadın olarak okumaya soyunan her eleştirmen bir ölçüde bütün kadınlar adına konuşmak durumunda kalacaktır. Anlamlı eleştiriler, genel olarak bu duruma karşı değil, belli bir okumanın hangi kadın seslerini bastırdığını, kadınlar arasındaki hangi farklılıkları göz önüne almanın bu okumayı ne yönde değiştireceğini göstererek, her somut okuma bağlamında yapılabilir ancak. Yalnızca hangi farklılıkların önemli, hangilerinin önemsiz olduğu değil, hangi farklılıkların korunması, hangilerinin ortadan kaldırılması gerektiği de somut amaçlar doğrultusunda belirlenir. Bütün farklılıkları yüceltmek ile ricilikle eşanlamlı değildir.

Öyleyse, kavramların yaşam karşısında yetersiz kalışlarından, saflıklarının bir türlü koruyamamalarından çok fazla rahatsız olmamaya karar vererek kadın olarak okuma etkinliğini sürdürmek olanaklı. Culler'ı, feminist eleştirinin "üçüncü aşaması"na özgü okumaları tercih etmeye iten ise, tartışmayı tümüyle epistemolojik bir boyuta kaydırarak kadın kavramının tuzaklarından kurtulmanın çekiciliği olsa gerek. Daha önce de özetlediğim gibi, bu üçüncü aşamada, erkekler tarafından oluşturulmuş okuma kurallarının reddedilmesi söz konusu. Metnin anlamı ile yazarın niyetleri arasındaki bağı koparmak, meşru ve gayri meşru yorumların belli nesnel ölçütler yoluyla ayırt edilebileceği görüşüne karşı çıkmak, sonsuz bir metinsel oyun estetiği kurmak, yani yapıçözümcü okuma yöntemlerine bağlı kalmak, ataerkil kültürün edebiyat eleştirisi alanındaki denetimine karşı koymak anlamına geliyor. "Gerçekçilik, rasyonalite, metne hâkim olma [*mastery*], açıklama gibi birçok kavramın fallusmerkezci eleştiriye ait oldukları gösteriliyor" (Culler 1982: 62).

Başka alanlarda olduğu gibi edebiyat eleştirisinde de yöntemle ilişkin varsayımların ideolojik açıdan masum olmadığı doğru. Ama yine de bu "üçüncü aşama" feminizme dayanak oluşturan mantıktan kuşkulanan için birçok iyi neden var. Birincisi, analogiler bir konuyu anlamak ya da bir görüşü dile getirmek için çok yararlı araçlar olabilirse de, tek başlarına kanıt değildirler; bir kuramsal yaklaşımı doğrulamak ya da çü-

rtmek için yeterli olamazlar. Yazar ile metni arasındaki ilişki baba ile ocuk arasındakine benzetilebilir; gerçekten de birçok yazar yapıtlarından beyninin çocukları olarak söz etmiştir. Ama bu benzetmeyi genişleterek bir alegori haline getirip, örneğın yorum konusunda nesnel ölçütlerin geerliliğı inancıyla çocukların meşruluğunu güvence altına alma kaygısını bir tutmak, zekice bir retorikten öte bir değeri taşımaz. Yazar ile metin ilişkisini anne ile ocuk arasındaki ilişkiye benzeterek anlatılacak başka bir alegorik öykü de, yazarın metin üzerindeki egemenliğini savunmanın feminizm açısından ne kadar gerekli olduğunu göstermek için kullanılabilir.

İkincisi ve daha önemlisi, bu alegorik mantığın temelinde, belli epistemolojik önermeler ile belli ideolojik yaklaşımlar arasında zorunlu, ze ilişkin bağlar olduğu yolunda bir varsayım yatıyor. Yapısalcılık sonrası eleştiri kuramlarının, özellikle de yapızmc okuma yöntemlerinin savunucuları tarafından çok sık kullanılan bu varsayım a göre, örneğın metinlerin anlamlarını sınırlandıran ölçütler olmadığım savunan bir epistemolojik yaklaşımın ilerici politik sonuçları var, çünkü okuyucu için daha fazla özgürlük anlamına geliyor. Okurlar metnin doğru anlamlarının bekçileri konumunda olan kişi ya da kurumların baskısından kurtularak okuma etkinliklerini kendi çıkarları ve gereksinimleri doğrultusunda biimlendirebiliyorlar, edebiyat eleştirisini farklı siyasal kaygılara, farklı söylemlere yer verebilecek bir nitelik kazanıyor. Ama bu da kolayca tersine çevrilebilecek bir mantık. Nitekim, bilgi ve yorumlama konusundaki yapızmc yaklaşımlara karşı olan eleştirmenlere göre, doğruluk ölçütlerini terk etmek, bilginin salt egemen glere hizmet edecek biçimlerde kullanılmasının önündeki akılcı engelleri ortadan kaldırmak demektir. Yapızmclğn bütün doğrular ve genellemeler konusundaki uzlaşmaz kuşkuculuğu, var olan baskıcı yapılara ve eşişsizliklere “evrensel adalet,” “insanlık,” “nesnel doğrular,” gibi kavramlar adına karşı ıkmaıyı olanaksız kılar. Sanıyorum bu tartışmadan çıkarmamız gereken sonuç, herhangi bir epistemolojik yaklaşımın kendi içinde ilerici ya da gerici olamayacağı, örneğın

metinlerin anlamlarıyla ilgili aynı varsayımların karşıt siyasal amaçlara hizmet edebileceği, veya bu konudaki karşıt varsayımların aynı türden siyasal amaçlar doğrultusunda kullanılabilenidir. Zaten bir bilgi kuramının ilerici amaçlar doğrultusunda kullanılmaya çok elverişli olduğu gösterilebilse bile, bu o kuramın geçerliliği yolunda bir kanıt olamaz.

Demek ki feminist eleştiri kendi amaçlarını gerçekleştirmek için yapıçözömcü bir metin ve okuma anlayışına bağı kal-mak, Culler'ın betimlediğı türden bir üçüncü aşamaya doğru evrilmek zorunda değildir. Üstelik yapıçözömcülüğün ve diğer postmodernist yaklaşımların kadın kavramını ele alış biçimleri genellikle feminizm açısından pek güven verici olmayan sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Yine Culler'a dönerek örnekleyelim. Culler, Peggy Kamuf'un kadın olarak yazmak konusunda söylediğı sözleri, "yazmak" yerine "okumak" sözcüğünü geçirerek aynen alıntılıyor:

- "kadın olarak okuyan bir kadın" - "aynı" terimin yinelenmesi o aynılığı yarıyor, hafif bir kaymaya yol açıyor, terimin içinde zaten hep işlemiş olan farklılık ilkesine dayalı anlamlandırmayı açığa çıkıyor. Üstelik yinelemenin o noktada durması için hiçbir neden yok. Kavramın sonlu sayıda bir yineleme sonucunda mantıksal olarak kendini kapatmasına, başlangıçta var olan bir kendisiyle özdeşlik durumunun, bir dizinin son teriminde yeniden kazanılmasına olanak yok. Aynı şekilde, dizi için keyfi bir başlangıç, kendisi de bir yineleme olmayan bir terim de bulunamaz: "... kadın olarak okuyan bir kadın olarak okuyan bir..." (Culler 1982: 298)

Bir anlamda bu yazının en başına dönmüş olduk. Kadınların özne olma talepleri ile, postmodern söylemlerin özneyi parçalayıp öldürmelerinin kuşku verici bir biçimde aynı zamanlara denk geldiğinden söz etmiştik. Kadın okurun yukarıdaki alıntıdaki ilginç parçalanışı konusunda Tania Modleski'nin sözleriyle bitirelim: "Kamuf ve Culler her ne kadar 'başlangıç noktası' kavramını yok etmek istiyorlarsa da, bu girişim en çok 'kadın' (yok olan) özne olduğunda başarılı oluyor" (1986: 134).

KAYNAKÇA

- Beauvoir, Simone de. (1974) *The Second Sex*. New York: Knopf.
- Benhabib, Seyla. (1990) "Epistemologies of Postmodernism: A Rejoinder to Jean-François Lyotard." *Feminism/Postmodernism* içinde.
- Bordo, Susan. (1990) "Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism." *Feminism/Postmodernism* içinde.
- Butler, Judith. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Culler, Jonathan. (1982) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press.
- De Man, Paul. (1986) *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. (1973) "Differance." *Speech and Phenomena* içinde. Evanston: Northwestern University Press.
- Krupnik, Mark (der.). (1983) *Displacement: Derrida and After*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa de (der.). (1986) *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Millett, Kate. (1969) *Sexual Politics*. New York: Avon Books.
- Modleski, Tania. (1986) "Feminism and the Power of Interpretation." *Feminist Studies/Critical Studies* içinde.
- Nicholson, Linda J. (der.). (1990) *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge.
- Probyn, Elspeth. (1990) "Travels in the Postmodern: Making Sense of the Local." *Feminism/Postmodernism* içinde.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1983) "Displacement and the Discourse of Woman." *Displacement* içinde.

II

Batı Edebiyatından Örnekler

“SIRADAN” KADINLARIN YAZARI JANE AUSTEN

DENİZ TARBA CEYLAN

Jane Austen yayınlanan son romanı *Northanger Abbey*'ye şöyle başlar:

Catherine Morland'ı çocukluğunda gören hiç kimse onun bir roman kahramanı olabileceğini düşünmezdi. Toplumdaki konumu, anne ve babasının kimlikleri, kendi kişiliği ve yaradılışı, hepsi ona karşıydılar. Bir din adamı olan babası ne ihmal edilmiş ne de fakirdi ve her ne kadar hiçbir zaman yakışıklı olamamış, “Richard” adlı bir adam olsa da gayet saygın biriydi. Oldukça iyi bir mirasa konmuştu, bunun yanı sıra iki tane iyi gelirli işi vardı ve hiç de kızlarını eve kapatmak gibi alışkanlıkları yoktu. Annesi iyi huylu, sağduyulu, dahası gayet sağlıklıydı. Catherine'den önce üç oğlan doğurmuş, beklenenin tersine kızını dünyaya getirirken ölmek yerine kendisi gibi son derece sağlıklı yetişecek altı çocuk daha doğurmuştu. ... Catherine uzun yıllar boyunca herkes kadar olağandı. Zayıf, sakar bir görünümü, renksiz ve solgun bir cildi, uzun düz saçları ve güçlü yüz hatları vardı; bedensel özellikleri bir yana, zihinsel özellikleri bakımından da kahramanlığa elverişli olduğu söylenemezdi. Tüm erkek çocuk oyunlarına bayılırdı ve yalnız bebeklere değil, küçük bir fare ya da kanarya besle-

mek veya gülleri sulamak gibi diğer tüm kadın roman kahramanlarına özgü çocukluk zevklerinden kriketi yeğledi.... Öğretilmeden hiçbir şeyi öğrenmez ya da anlamaz, hatta öğretilmediği zamanlarda bile dikkatsizliği ve zaman zaman şaşkınlığı nedeniyle kavrayamazdı. (1-2)¹

Böylesine renksiz ve alalede bir çocukluğu olan Catherine'in öyküsü pek çok açıdan gerek Jane Austen'in kendi yaşamı, gerekse roman kişilerinin genel özellikleri ile büyük bir benzerlik taşır. Hiçbir olağanüstü ya da olağandışı yanı olmayan, tamamen kendi çağlarıyla, mekânlarıyla, sosyal konumlarıyla uyumlu, gündelik olayların akışı içinde gördüğümüz Jane Austen kadınları, gene de çağımızın eleştirel okurunda heyecan uyandırıp kendilerini sevdirebilen kişilerdir.

İngiliz romanının önemli kadın yazarlarından Jane Austen'in tamamlanmış altı romanından beşi, *Gurur ve Önyargı* (*Pride and Prejudice*), *Mansfield Parkı* (*Mansfield Park*), *Akıl ve Duyarlık* (*Sense and Sensibility*), *İnanç* (*Persuasion*) ve *Emma* Türkçe'ye çevrilmişse de, Austen Türkiye'de ünlü İngiliz romancılarının çoğundan daha az tanınır. Buna karşın İngilizce konuşulan ülkelerde Austen ve yapıtları hakkında pek çok eleştirel kitap ve makale yazılmakta; ayrıca tüm yapıtlarının yeni basımları yapılarak yapıtlar televizyon dizilerine ve sinemaya uyarlanmaktadır. Hemen hemen tüm romanları benzer karakterlerle donanmış, genel olarak 18. yüzyıl sonu İngiliz taşrasındaki günlük hayatın nispeten olaysız ve durağan akışını yansıtan, belirgin bir siyasî ya da felsefî yaklaşımla adı bağdaştırılamayacak, çağdaş feminist eleştirmenlerin yeterince "kadın" ya da "feminist" olup olmadığında hâlâ uzlaşmadıkları bir yazar için yapıtlarının hâlâ basılıyor olması bile bir başarı sayılabilecekken, Austen'in gündemde ve bu denli yaygın okunur kalmasının nedenleri sorgulanabilir. Ne var ki, Jane Austen'i sevmeyen eleştirmen ve okurlar bile, yazarın pek çok olumlu özelliği olduğunu yadsımazlar. Evet, romanlarındaki

1 Austen'in romanlarının isimleri değişik basımlarda farklı şekillerde Türkçeleştirildiğinden, tutarlı olmak için roman adlarını kendim çevirdim.

çevre ve olay örgüsü belki kısıtlı, hatta sıkıcı denebilecek kadar tekdüzedir; ama bu kurgusal yapı son derece bilinçli olarak, romanın hâlâ deneysel olduğu bu dönemden hiç beklenmeyecek bir ustalıkla oluşturulmuştur. Roman kişileri birbirlerinin aynısı denebilecek sosyo-ekonomik geçmişlere ve hayat tarzlarına sahiptirler; ancak, kişilikleri ve davranışları inandırıcı, sınıflarına uygun, ama özgün bir çeşitlilik gösterir. Dili belki zaman zaman uzun sözcükleri ve karmaşık cümle yapısıyla okuru zorlamaktadır; gene de kullandığı dil İngiliz mizah ve ironi geleneğinin en canlı ve zengin örneklerini barındırır.

Jane Austen'm hâlâ hem edebiyat okurları hem de eleştiri çevreleri için önem taşımasının, yapıtlarındaki bu ve benzeri olumlu özelliklerin yanı sıra başlıca iki nedeni daha olduğuna inanıyorum. Bunlardan birincisi yapıtların günümüzde belirli bir eleştirel okul ya da edebi akım içine dahil edilmeye ya da etiketlenilmeye karşı gösterdiği dirençtir. İkinci neden ise Austen'm bir kadın romancı olarak toplumsal cinsiyet, cinsellik, kadın hakları, kadına özgü bir roman dili gibi feminist eleştirmenlerin yoğunlaştıkları konular açısından da kolayca sınıflandırılmayacak özellikleridir. Bu yazıda amacım, önce kısaca Austen'm yazdığı dönem açısından değişik edebiyat akımları arasındaki yerini irdelemek, sonra da ikinci etmen ışığında romanlarını okumak olacak.

Jane Austen (1775-1817) İngiliz roman geleneği için bir geçiş dönemi oluşturan yıllarda yaşamış, 18. yüzyılın sonlarında Aydınlanma felsefesinin etkilerini artık yitirmekte olduğu, buna karşın 19. yüzyıl sanayi devriminin etkilerinin yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı bir zaman diliminde yazmıştır. Bu yıllarda İngiltere'de romanın ilk önemli örneklerini veren Daniel Defoe (1660-1731), Henry Fielding (1707-1754) ya da Samuel Richardson (1689-1761) gibi yazarlar artık yokturlar. Yaşamı kronolojik olarak onlarla örtüşmediği gibi, Austen yapıtlarındaki dilsel ve kurgusal hakimiyet, roman kişilerinin canlandırılmasındaki psikolojik derinlikle bu önemli isimlerden çok daha olgun, kontrollü, yerleşik ve deneyimli bir yazınsal gele-

nek içinde değerdendirilebilecek özellikler sergiler. Buna karşın Austen'ın gerçek bir Viktorya dönemi yazarı olduğu da söylenemez; bu dönem romanının ilk örneği olduğu kabul edilen (Gilmour 1986: 13) *Pickwick Papers*, Austen'ın ölümünden yaklaşık 20 yıl sonra, 1836-1837'de tefrika edilecektir. Austen'm yaşamının Kraliçe Victoria'nın tahta çıkmasından önce sona ermiş olması bir yana, romanları 1830'lardan sonra yazılan ve İngiliz sanayi devriminin sosyal, ekonomik ve siyasî izdüşümlerini yansıtan roman geleneğine ancak belli bir mesafede okunabilir.

Kesin tanımlara hevesli edebiyat okuru için Austen'ı kolaycı bir yaklaşımla tam da bu iki gelenek arasında kalan Romantik çağ yazarı olarak sınıflandırmak mümkündür kuşkusuz, ama yapıtlara dikkatli bir bakış bu tanımın da yanıltıcı olduğunu gösterir. Romantik yazarların etkili iki roman türüyle okura ulaştıklarını görüyoruz; bunlardan ilki daha "popüler" ve sassyonel olan Gotik roman, diğeri ise döneminde daha saygın ve "ciddi" olarak nitelendirilen tarihî romandır. Austen'm roman kişileri de, konuları da her iki tür Romantik romanla karşılaştırıldığında geleneksel ve fazlasıyla olağandır. Austen'ın romanları, çağdaşı ve günün çok okunan kadın yazarlarından Ann Radcliffe (*Mysteries of Udolpho*, 1794), ya da günümüze taşınan bir mit oluşturmaya başaran Mary Shelley'nin (*Frankenstein*, 1816) yapıtları gibi Gotik özellikler taşımaz. Gotik romanın okura sunduğu gizemli, karanlık, doğa dışı ya da doğa üstü, zapt edilemez ve olağandışı kişi ve olayların tersine, Austen'ın kişileri sıradan bir yaşama sahip, geleneksel ahlakî değerlere değil karşı çıkmak, ilk bakışta davranış ve düşünceleleriyle bu görüşleri pekiştirdiğini düşünebileceğimiz bireylerdir. Zaman zaman aralarından çıkan görece "âsi" kişiler romanın ana kişilerin eleştirilir, kınanır, hatta dışlanırlar. Gotik roman yazmak bir yana, Austen gününün bu çok sevilen yazın türünü *Northanger Abbey* adlı yapıtında ince bir parodiyle yerer.

Aynı şekilde Austen Romantik romanın diğeri türünün temsilcileriyle, örneğin Austen'ın ilk önemli hayranlarından olan Sir Walter Scott (1771-1832) ile de pek benzerlik taşımaz.

Scott'ın dönemin seçkin zevkini yansıtan tarihî romanları (*Waverley*, *Ivanhoe*, *Rob Roy* ve diğerleri), yazıldıkları yüzyıldan birkaç yüz sene önce geçen öykülerinde güçlü erkek kahramanlar etrafında odaklanan olay örgülerine sahiptir; bu roman kişileri fiziksel ve sembolik anlamda "uygarlıktan doğaya" açılırlar ki, bunu da genellikle güneyden kuzeye yaptıkları gezi ya da göçler aracılığıyla, içlerindeki isyankâr ve özgür kimliği keşfetmek süreciyle koşut olarak yaparlar. Oysa Jane Austen roman kahramanları belki dönemin sayfiye yerleri olan Bath ya da Lyme'a, en fazlası taşradaki evlerinden Londra'daki zengin tanıdık ya da akrabaları ziyarete giderler. Bu geziler ise Scott romanlarında görülen kendini ya da köklerini keşfetme süreçleriyle kıyaslanamayacak denli önemsiz gönül maceraları ya da hayal kırıklıklarının ötesinde bir sarsıntıya neden olmaz. Diğer bir deyişle Austen'm karakterleri, tarihleriyle açıklanabilecek büyük çelişki ya da keşiflerin kahramanları değil, günlük ve "önemsiz" kararların insanlarıdır; kiminle dostluk edeceklerini ya da evlenmeleri gerektiğini, bazen biraz canları yanarak, ama çoğu zaman doğal bir süreçle öğrenen genç kadın ve erkeklerdir.

Jane Austen'm tarihsel sınıflandırmalara aykırı gözükten bu özellikleri daha önce de belirttiğim gibi bir kadın yazar olarak Batı yazın geleneğindeki yerinin de tartışılır olmasından ayrı düşünülemez. Gerek bir kadın olarak kendi döneminde pek sık rastlanmayan bir cesaretle kitaplarını yayınlamış olması, gerekse hemen hemen tüm romanlarında genç kadınları odak alarak onların sosyal, duygusal ve zihinsel gelişimlerini yansıtmaması Austen'da feminist bir yazardan beklenecek özellikleri aramak gibi doğal bir süreci de tetikler. Devoney Looser, kendi derlediği *Jane Austen and Discourses of Feminism* (1995) adlı yapıta yazdığı önsözde, feminist eleştiri tarihi içinde Jane Austen'in yerini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır; bu yazının kısa bir özeti Austen'i yeni tanıyan okura ışık tutabilir kanısındayım.

Looser bu yazıda ikinci dalga feministlerin çoğu zaman birbiriyle kesişen ve örtüşen beş ana bakış açısı içinde Austen'a yaklaştıklarını söyler. İlk görüşe göre (Juliet Mitchell'm kadın

hareketini “En Uzun Devrim” diye nitelendirmesine koşut olarak) modern çağın başlarında yaşamış ve yazma cesaretini göstermiş tüm kadın yazarlar gibi Austen da doğal ve kaçınılmaz olarak “feminist” sayılmalıdır (4). İkinci feminist görüşe göre, *Oxford English Dictionary* gibi güvenilir kaynaklar feminizm sözcüğünün (sözcük ilk kez 1851’de ortaya çıksa da) dilde kullanımının 1880 sonrasında olduğunu belirttikleri dikkate alındığında, Romantik dönem ve öncesinde yazan hiç kimse için gerçek anlamda “feminist” denemez; olsa olsa bu tür eğilimleri olan yazarlardan bahsedilebilir (4-5). Looser’ın değindiği üçüncü görüş uyarınca Austen, Sandra Gilbert, Susan Gubar ve Mary Poovey gibi önemli yazarların savundukları gibi, ancak “gizli” ya da “el altından” feminizm denebilecek türün temsilcisidir (5). Dördüncü görüşe göre düzen içi politik ve ideolojik görüşleri yansıtan roman kişileri ve kişisel yaşamı nedeniyle Austen ve roman kişileri olsa olsa “bilinçaltında” feminist olabilirler, hatta daha da kötüsü kadın hareketi açısından “satılmış” oldukları bile savunulabilir (5). Margaret Kirkham gibilerinin savunduğu beşinci bakış açısı ise roman kişilerinin ne denli güçlü, akıllı kadınlar olduğuna bakarak Austen’ı rahatlıkla feminist olarak niteler ve kadın eğitimi ve bilinçlenmesindeki katkılarını vurgular (6).

Austen’ın yapıtlarında Looser’ın kapsamlı bir taramayla ortaya koyduğu bu görüşlerin hemen hemen tümü, okuru zaman zaman ya da kısmen etkisine alacak desteği bulacaktır kuşkusuz. Edward Said’in de haklı olarak vurguladığı gibi “Jane Austen yorumları, yorumun kim tarafından yapıldığı, ne zaman yapıldığı ve –hiç de azımsanmayacak bir önemle belirtilmeli ki– nereden yapıldığıyla koşuttur” (Looser 1995: 9).² Bakış açısına göre her beş tez (ve kuşkusuz başkaları da) geçerlilik kazanabilir ya da yetersiz kalabilir. Austen’a yazdığı dönemden 300 yıl kadar sonra, kendi dilinin, coğrafi ve kültürel düzleminin dışından bakan bizlerin yorumları da bu gerçekliğin bilincinde yapılmalıdır. Daha önce eleştirmenlerce

2 Tüm eleştiri ve yorum metinlerinin çevirileri bana aittir.

saptanan yargılardansa, okurun özgün ve güncel bir okumayla en sağlıklı değerlendirmeyi getireceğine inanıyorum.

Daha önce de belirttiğim gibi Austen'm romanlarının hemen hemen tümü aynı olay örgüsüne sahiptir. Olayların odağında yer alan kişi evlenme çağındaki genç bir kadındır; biriyle tanışır ve ilişki evliliğe doğru giderken yakın çevrelerinde ortaya çıkan (ciddi bir yalan, gizlenen bir sır ya da üçüncü kişilerin müdahalesi gibi) toplum ya da aile kaynaklı bir krizle bu süreç aksar. Daha sonra ikilinin ilişkisi ya bu "sınavı" atlatarak evlilikle sonuçlanır, ya da genç kadının kriz sırasında ilişkisine ve karşısındakine bakışı farklılaşarak o zamana dek evliliği hiç düşünmediği bir başkasına yakınlık duymaya başlar ve onunla evlenir. Günümüzün "beyaz dizi" denen popüler aşk romanlarının kurgusundan pek de farklı denemeyecek olayların içinde yer alan kişilerin hemen hemen hepsi üst-orta sınıftan, iyi eğitim görmüş, aileleri varlıklı ya da en azından geçim sıkıntısı çekmeyen, toplumda saygın ve etkili konumları olan bireylerdir. Jane Austen roman kişilerine gerçekçi bir kişilik verir; bu genç kadınlardan hiçbiri kusursuz değildir. Çoğu klasik eğitimlerinde de, müzik-resim-elîşi gibi kendi sosyal sınıflarındaki kadınlardan beklenen becerilerde de ihmalkâr davranmış ya da gelişime gereksinimi olan, ama zeki ve duygulu, kendine ve çevresine eleştirel bakabilen kadınlardır. Çoğu güzelcedir, ama hiçbiri romanın kurgusal dünyasında güzelliğiyle öne çıkmaz; kişiliklerindeki uyum, mizah duygusu, sağduyu gibi özellikler onları diğerlerinden ayırır.

Austen'ın romanlarının evlilik gibi geleneksel bir "mutlu son"la bitmesi kadın karakterlerine bir çıkış sağlamadığı gerekçesiyle feminist eleştirmenlerce eleştirilmiştir. Ancak, unutulmamalıdır ki, "evlilik öyküsü" diye adlandırılacak kurgusal yapı yalnızca Austen'a özgü değildir; anonim masal ya da halk edebiyatı geleneklerinden başlayarak, zaman ve mekân kısıtlamalarına bakmaksızın hemen her çağda ve dilde üretilmiş, evrensel denebilecek yaygınlıkta bir formüldür. Evlilik öyküsüne bir şablon olarak bakmak gerektiğini savunan eleştirmenlerden Laura Mooneyham White, Austen'ın roman-

larında bu kapalı sonla biten kurguyu eleştiren Wayne Booth gibi yazarların görüşlerine ilişkin şöyle der:

Booth birçok feminist eleştirmen gibi çağımızın evliliğe verdiği değerin Austen'm verdiği değerden daha doğru olduğunu ve evlilikte eşler arasındaki eşitlik konusuna günümüzde –verilen değerin sorgulanamaz bir ideal olduğunu varsaymaktadır. Kişi bu değerleri –benim de ısrarla inandığım gibi– taşıyabilir; ancak, onların evrensel idealliklerini, merkeziliklerini ve kalıcılıklarını varsaymadan. Kişinin kendi değerlerinin doğruluğu konusunda tartışmaya açmadığı bir inanç beslemesi, sonuçta daha da fazla eleştirel çarpıtmalara yol açabilir.... Günümüz değerlerinin ne denli güçlü ve adilane görünürlerse görünsünler son sözü söylemeleri gerektiği varsayımından da, Austen gibi dünya görüşü çağdaş değerlerden önemli ölçüde farklılık gösteren bir yazarın değerlendirilmesindeki tek ölçüt olduğu varsayımından da dikkatle uzak durmalıyız. (Looser 1995: 74)

Buna karşın Austen'in sınıfsal bir elitizmi olduğunu söylemek çok yanıltıcı olmasa gerek. Romanlarının hiçbirinde kendinden sonra yazan kadın yazarların, örneğin Elizabeth Gaskell'm romanlarında görebileceğimiz işçi-köylü sınıfı kadınlarına ve onların sorunlarına rastlanmaz. Burada hatırlanması gereken çok önemli bir nokta, Austen'in dünyasında kadın işgücü (tarım ve ev hizmeti sektörleri dışında) sayısal ve ekonomik olarak sözü edilecek bir yer tutmazken, yaklaşık 50 yıl sonra yazan Gaskell ve diğer Viktorya dönemi yazarları için bu gerçeğin değişmiş olmasıdır. Austen'm "fakir" ya da geçinmek için çalışması gereken kadın karakterleri de (örneğin *Emma*'daki Miss Bates ve yeğeni Jane Fairfax, ya da *Mansfield Park*'nın Fanny Price'ı) "iyi" ailelerin yoksul düşmüş üyeleridir; çevrelerinin ve ailelerinin cömertliği ve desteği sayesinde gelirlerinin elverdiğinden daha rahat koşullarda yetişmiş ya da yaşayan, gelir seviyelerine değil, aile geçmişlerine uygun bir sosyal çevrede kabul gören kişilerdir. Dolayısıyla bu kadınların hiçbirisi geçim kaygısıyla çalışmazlar, hatta çalışmayı (*Emma*'da üçüncü kişilerin Jane Fairfax hakkında düşündüğü gibi) üzülmenecek, isten-

meyen, ancak başka seçenek kalmadığında düşünülecek bir yol olarak görürler. Kuşkusuz bu gerçek de, “evlilik öyküsü” şablonunda olduğu gibi, Austen açısından adeta kaçınılmaz bir seçimdir. Dönemin orta sınıf kadınları için toplumsal kabul görebilecek tek iş alanı öğretmenlik ve/veya mürebbiyeliktir ki bu da hizmetçi ile hanım arasında sıkışmış, saygınlığı tartışılır bir sosyal statü anlamına gelir. Ne denli kabul edilebilir bir iş olursa olsun, iyi bir ailenin mensubu için mürebbiyelik bir “tenzil-i rütbe” anlamına gelecektir. Austen’ın romanlarında öne çıkan tek mürebbiye Emma’nın eski mürebbiyesi ve dostu Bayan Taylor Weston’dır ki o da kendini üvey oğluna beğendirmek ve babasıyla evliliğini onaylatmak zorunda hisseder kendini.

Kısacası, Austen romanlarının baş kişisi olan genç kadınlar çalışmak zorunda olmayan ve “evdeki melek” olarak günlük ev işlerini yapan hizmetlilere ve küçük kardeşlerine nezaret etmek, sosyal etkinliklere katılmak, iyi birer komşu olarak çevrelerindeki insanlara yardım etmek, belki ev için alışveriş ya da önemsiz dikiş-nakış gibi işleri yapmak, ama hepsinden önemlisi evlilik denen kuruma hazırlanmak ve bu kurumu beslemek dışında fazla kaygıları olmayan bireylerdir. Dolayısıyla Austen okurları onun romanlarında ancak bu “mutlu azınlığın” kaygı ve sevinçleriyle karşılaşsalar da, onların çevrelerini dolduran hizmetçi, çiftçi ya da işçi kadınları tanıma şansına sahip olamazlar. Gene de Austen’ın kadın dünyasına bakışı o kadar keskin ve güçlü gözlemlerle şekillenmiştir ki kendi mensubu olduğu bu şanslı azınlık için dile getirdiği sorunları tarafsızca yansıttığını, sınıfının bu “işsiz” kadınlarının içinde sıkışıp kaldıkları kısır döngünün ve harcanan kişisel değerlerinin en etkili eleştirisini yaptığını görürüz. Aslen hepsi güçlü, renkli ve yaratıcı kişiliklere sahip bu kadınlar romanlarda tek tek ele alınınca Austen’ın yüzeysel evlilik öyküleri gibi görünen satırlarının altında ciddi bir sosyal eleştiri okunabilir.³

3 Yazının başında belirttiğim gibi Austen’ın tamamlanmış romanlarından biri dışında hepsi Türkçe’ye çevrilmiştir. Bu nedenle yazımda (bazılarının baskısı tükenmiş de olsa) Türkçe okuyan okur için sadece bu kitapları inceledim ve *Northanger Abbey*’yi ele almadım.

Austen'm ilk yayınlanan romanı (1811) *Akıl ve Duyarlık* ilk basımın kapak sayfasında "*Sense and Sensibility: A Novel/ In Three Volumes/ By a lady*" ("*Akıl ve Duyarlık: Bir Roman/ Üç Cilt/ Yazan: Bir Hanımefendi*") ibaresiyle tanıtılır. Margaret Kirkham basit gözüken bu sayfanın dikkatle okunması gerektiğinin altını çizerek yapıtın bir "roman" olduğu ve bir "hanımefendi" tarafından yazıldığı gerçeklerinin yüksek sesle ifade-sinin önemini şöyle açıklar:

Eser bir "roman"dır; yani hâlâ (göreceli olarak) yeni sayılan bir türün ürünüdür ki bu yazm türünde Akıl/Kalp meselesi aynı zamanda Erkek/Kadın meselesidir. Ve "bir hanımefendi" tarafından yazılmıştır. Yazar cinsiyetinin bilinmesini istemekte ve gününün eleştirilerindeki "hanım romancılar" hakkındaki pek çok olumsuz göndermeden çekingenlik duymamaktadır. (25)

Gerçekten de *Akıl ve Duyarlık*, 1798'de devrin önemli kadın teorisyen ve yazarı Mary Wollstonecraft'm kendi özel yaşamına ilişkin ayrıntıları cesurca dile getirmesiyle patlak veren "Büyük Wollstonecraft Skandalı"ndan sonra, feminist hareketin yanı sıra bütün kadın yazar ve entelektüellere yönelmiş yoğun eleştiri ve baskı ortamında oldukça ikircikli, hatta tehlikeli bir konuya el atmaktadır. Gene Margaret Kirkham'ın vurguladığı gibi romanın kurgusu edebiyatta, özellikle 18. yüzyılın "ahlakî" yazm geleneğinde sıkça kullanılmış ve iyi bilinen bir edebi formülü, birbirinden çok farklı iki kadın kahraman motifini kullanarak akıl ile duygunun zıtlığını vurgulamakta ve sağduyulu, akılcı kahramanın, duygularına yenik düşerek başı derde giren diğer kahramanı "yola getirme" öyküsü gibi görünmektedir. Oysa roman yakından bakıldığında ne akıl-duygu zıtlığına sığır, ne de sonuçta "kazanan-kaybeden" ikilisi okuyucuyu tatmin eder.

Akıl ve Duyarlık'ın iki kahramanı Elinor (19) ve Marianne (17), yaşları ve sosyal konumları bakımından pek çok Austen karakteri gibi evlilik öncesinin "zor" bekleme sürecindedirler; varlıklı-fakir, genç-yaşı geçmiş, ya da güzel-cazibesiz olsun,

tüm genç kadınlar bu süreçte tekliflere açık olduklarını sezdirmeli, ancak gereğinden fazla hevesli görünmemelidirler. Bu zorluğa ek olarak Elinor, Marianne, anneleri ve küçük kız kardeşleri, yasa gereği tüm malvarlığını erkek vârisine devreden babalarının ölümünden sonra alışkın oldukları konforlu yaşamdan yoksun kalırlar. Erkeğin ölümünden sonra onun (bazen uzak bir akraba olabilen) vârisinin merhametine muhtaç olan dul eş ya da kız çocuklar, pek çok İngiliz romancısı gibi Austen'm da dile getirdiği bir sosyal sorundur. Örneğin *Gurur ve Önyargı*'da Bennet ailesini bekleyen bu tehlike nedeniyle annelerinin henüz babaları sağ iken iki büyük kızından birini mutlaka "kuzen Collins"le evlendirme telaşı pek de boşuna değildir. Ancak, *Akıl ve Duyarlık*'ta Elinor ve Marianne için üvey ağabeyleri John Dashwood'la evlenmek söz konusu olmaz kuşkusuz. Böylece Dashwood ailesi John ve onun paragöz, duyarsız karısı Fanny'nin zoraki misafirperverliğinden uzun süre yararlanmak yerine uzak bir akrabalarının cömert ve yardımsever önerisini kabul ederek uygun koşullara onlara kiraladığı küçük eve taşınırlar.

Bayan Dashwood kendisine gerekli saygıyı göstermeyen üvey gelininin merhametine sığınmaktansa, konforu az, ama bağımsız bir yaşamı yeğleyecek kadar gururlu ve özgürlüğüne düşkün bir kadındır. Ancak, onun bu tavrı kızları için iyi talipler konusunda hevesli olmasına, hatta çaba göstermesine engel değildir. Örneğin Fanny'nin kibar, çekingen, hiç de ablasına benzemeyen erkek kardeşi Edward Ferrars ile Elinor arasındaki yakınlaşma anne için son derece memnuniyet vericidir. Austen bu konuda Bayan Dashwood'u hoş göstermek istercesine şöyle der:

Bazı anneler bu yakınlaşmayı çıkar dürtüleriyle yüreklendirmek isteyebilirlerdi, zira Edward Ferrars çok zenginken ölen bir adamın büyük oğluydu; bazı annelerse bu yakınlaşmayı basiret dürtüleriyle engellemek isteyebilirlerdi, çünkü önemsiz bir meblağ dışında gencin servetinin tümü annesinin devasiyetine bağlanmıştı. Ancak, Bayan Dashwood her iki dü-

şünceden de etkilenmiyordu. Onun için genç adamın cana yakın olması, kızını sevmesi ve Elinor'un da bunu olumlu karşılaması yeterliydi. Servetler arasındaki farklılıkların birbirine yaradılış benzerliğiyle bağlanan iki kişiyi ayırması onun her türlü inancına karşıydı; ayrıca Elinor'u tanıyan herkesin onun üstünlüklerini kabul etmemesi de annesi için anlaşılabilir bir şey olurdu. (11-12)⁴

Austen Bayan Dashwood'un diğer annelerden farklı tutumunu gerekçelendirirken bir yandan kişiliğindeki akılcı doğruluğu vurgulamakta, beri yandan çoğu ebeveynin kendi çocuğu için taşıyacağı duygusal taraflılığı dile getirerek Bayan Dashwood'un kişiliğinde akıl-duygu karşıtlığının fazla abartılması gerektiğini göstermektedir. Tersine, Bayan Dashwood'un yeni yetişen kızlarında belki bu iki öge ayrı ayrı öne çıkarılsa da, olgun, yetişkin kadının yapısında böyle bir kutuplaşma olmayacağı sergilenmektedir.

Aynı duygusal ve akılcı karışım, Bayan Dashwood'un Marianne-Willoughby ilişkisine yaklaşımında da görülür. Ancak, Bayan Dashwood'un Elinor'la ilgili "ölçülü duygusallık" denilebilecek tavrı, Marianne söz konusu olduğunda belki "hayalpester akılcılık" diye adlandırılmalıdır. Yani söz konusu olan kızının yaradılışına uygun olarak Bayan Dashwood'un akıl-duygu karışımında bir ya da diğer ögenin dozu artmakta, çocuklarıyla ilişkisinde Elinor için aklını, Marianne için duygularını öne çıkaran bir tutum izlemektedir. Marianne ile Willoughby'nin hem ortak ilgi alanları, hem de fevri, toplumsal değer ve davranış biçimlerine fazla prim vermeyen yaradılışları ilk bakışta öylesine uyumludur ki, genç adam annenin onayını hemen alır:

Marianne için olduğu gibi Bayan Dashwood'un değerleri açısından da [Willoughby] kusursuzdu... İkisinin evliliği bağlamında aklında Willoughby'nin maddi durumuyla ilgili hiçbir soru işareti bulunmayan anne de, bir hafta geçmeden bunu

4 *Sense and Sensibility*'nin, *Kül ve Ateş* ve *Sağduyu ve Duyarlık* adlı iki çevirisi varsa da, bu çevirilere ulaşamadığım için kullandığım pasajları kendim çevirdim.

umutla beklemeye, Edward ve Willoughby gibi iki damat kazanmış olduğu için gizli gizli kendini kutlamaya başlamıştı. (41-42)

Bu fazla iyimser tablo, annē-kızın, çiftin yakınlaşması konusunda (deyim yerindeyse) tedbiri elden bırakmalarına neden olur ki, bu savunmasız yaklaşım daha sonra büyük bir hayal kırıklığına ve şaşkınlığa düşmelerini kaçınılmaz kılar. Öte yandan ailenin Elinor'la Edward'ın evliliğine ilişkin beslediği umutlar Edward'ın bir başkasıyla nişanlı olduğu ortaya çıktığında yıkılsa bile, yeni durum kabullenilir.

Elinor'un sevgisinin her şeye karşın azalmadan sürmesi ve ikilinin sonunda evlenmeleri, romanın akılcı kadın kahramanının “beklemenin semeresini alması” gibi ahlakçı bir ders olarak okunabilir kuşkusuz. Gene de Elinor kadar sosyo-duygusal ve zihinsel anlamda olgun, sağduyulu, zeki ve dengeli bir genç kadının “yaşamının ödülü” olarak Edward'la eşleşmesi en hafifinden sulandırılmış bir ödül sayılmalıdır görüşündeyim. Unutulmamalıdır ki Edward da bir anlamda Marianne gibi tedbirsiz davranmış, gençliğinin avare yıllarında gerek sosyal konumuna gerekse yaradılışına uygun olup olmadığını hiç düşünmeksizin Lucy Steele'e evlenme vaadinde bulunmuştur. Yani Elinor, en azından ciddi bir sağduyu eksikliğiyle istenmeyen bir ilişkiye giren ve bunun kaçınılmaz sonucu olan evliliğe mertçe, ama gönülsüzce hazırlanırken tesadüfler sonucu özgür kalan Edward'dan daha iyi bir eşe uygun değil midir? Kuşkusuz Edward (başta Albay Brandon ve Mrs. Jennings olmak üzere) kendisini tanımış ya da tanımayan herkesin hayranlığını kazanacak kadar sözünün eri bir gençtir: Annesinin onu mirasından mahrum etmekle tehdit etmesi bile yıllar önce Lucy'ye yapmış olduğu evlenme teklifini geri çekmesine neden olmaz. Ancak, resmîleşmiş evlilik vaadinin ihlali yalnız sosyal bir skandal değil, yasal yaptırımları bile olabilen bir suç olduğuna göre, Edward'ın sadece doğru davrandığı düşünülürse davranışı “kahramanlık” değil yalnızca “dürüstlük” olarak tanımlanabilir. Nitekim Elinor da Edward'ın Lucy'yle ev-

lenme kararını böyle yalın, duygusallıktan uzak bir şekilde değerlendirir. Ne Edward'la gurur duyup onu hoş görmek, ne de kendini onun tarafından aldatılmış hissetmek gibi dramatik, duygusal tepkiler verir. Buna karşın bu akıllı genç kadın, özgür kalır kalmaz koşup ona evlenme teklif eden Edward'ı sorgusuz sitemsiz kabul ediverir.

Bu karar Austen'in gönülden onaylayıp savunduğu bir seçim gibi görülmemelidir kanısındayım. Unutulmamalıdır ki Austen yeni beliren roman kuralları gereği kadın kahramanım evlendirmekle "yükümlüdür"; ne de olsa "iki zıt kadın karakter" motifine bağlı olarak olay kurgusu Elinor için "mutlu son" gerektirmektedir. Bunu gerçekleştirmek için de sağduyulu ve tutarlı Elinor'un ilk göz ağrısı olan Edward en uygun adaydır. Edward'ın Elinor'un fikir değiştirmesini haklı kılacak kadar büyük bir kusuru da yoktur; örneğin geçmişinde Willoughby'ninki gibi utanılacak bir evlilik dışı ilişki söz konusu değildir. Nasıl Marianne olgunlaşarak "daha iyiyi" hak eder hale gelirse, Edward da ödüllendirilmeli ve Elinor'u kazanmalıdır. Bu arada Elinor'un bu ödül dağıtımında fazla kârlı çıkmaması, göze alınması gereken bir fedakârlıktır. Benzer bir şekilde Marianne de akılcı, ama pek de coşkuyla karşılanamayacak bir evliliğe sürüklenir.

Marianne'in Willoughby'yle olan ilişkisi, genç adamın mirastan mahrum edilme tehlikesi karşısında vâsisinin onaylayacağı zengin biriyle evlenmesiyle son bulur. Her iki kız kardeş de resmîleşmemiş ilişkiler yaşamış olduklarından toplum önünde aynı durumda olmalıdırlar. Ancak, duygusallığını doludizgin yaşayarak çevresine sergilemekten kaçınmayan Marianne için durum ablasıyla aynı değildir, zira Elinor ve Edward duygularını kendi kendilerine bile dile getirmemişken Marianne'in ilişkisi herkesin malumudur. Kısmen bu sosyal zorluğun etkisiyle, ama daha çok da aşırı duygusal yaradılışı nedeniyle Marianne'in zayıf düşen bünyesi ağır bir hastalıkla ölümün eşiğine gelir. Marianne bir anlamda "arınma" (*katharsis*) denebilecek bir süreçle duygusal zaaflarından ve gururundan tamamen uzaklaşarak zaman içinde onu kayıtsız şartsız seven âşığıyla evlenir.

Bu hastalık Austen açısından, Marianne'in o zamana dek saygısızlık denebilecek bir kayıtsızlıkla cezalandırdığı hayranı Albay Brandon'la dingin, ağırbaşlı ve yumuşak bir ilişkiye girmesine zemin hazırlar. Ancak, bu ödül de fazla gözde büyütülecek gibi değildir, zira Austen Albay'ı bize "sessiz ve ciddiydi. Ancak görünümü rahatsızlık verici değildi; ... yüzü yakışıklı olmasa da ifadesi duyarlı ve hitap tarzı özellikle centilmenceydi" (29) diye son derece renksiz bir betimlemeyle sunmuştur. İlk tanışmalarında Marianne 35 yaşlarındaki bu müzmin bekârı ancak babası olacak yaşta diye nitelemiştir (31); genç kadına sorulacak olursa Albay'ın ağırlarından ve yünlü iç çamaşırlardan söz etmesi onun ileri yaşta olduğunu (33) ve evlenme çağım çoktan geride bıraktığının belirtisidir (32) ve "ne deha, ne zevk, ne de ruh" sahibidir (44). Belki henüz on yedi yaşında bile olmayan Marianne yargılarında fazla acımasızdır, ama Elinor ve annesi bile zaman zaman Albay'la konuşacak konu bulmakta zorlandıklarına göre, Brandon Marianne için fazlasıyla olgun sayılabilir. Willoughby'nin dediği (ve Marianne'in de desteklediği) gibi Brandon tam da "herkesin hakkında iyi şeyler söyleyip kimsenin umursamadığı, herkesin görmekten memnun olup kimsenin konuşmayı hatırlamadığı" biridir (43) ve Marianne'in canlılığı, hareketliliği, gençliği ve coşkusuyla tam bir tezat oluşturmaktadır. Aslına bakılırsa Marianne'in Brandon'la sadece onu ısrarla seven ve "münasip" bir aday olması gerekçesiyle evlenmesine Austen bile pek razı sayılmaz; öyle ki Elinor ve Edward evlenip Albay Brandon'm köyüne yerleştikten sonra Bayan Dashwood'un bekâr kızlarıyla sık sık yeni evlileri ziyaret bahanesiyle Delaford'a gitmesine ilişkin şöyle yazar:

Marianne ve Albay Brandon'ı bir araya getirme dileği şimdi onun biricik amacıydı. Kızının varlığı onun için ne kadar değerli olursa olsun, bu varlığın sürekli zevkini değerli dostuna devretmekten başka hiçbir şey istemiyordu; aynı şekilde Marianne'i konakta yerleşmiş görmek Edward ve Elinor'un da arzusuydu. Hepsi teker teker erkeğin üzüntüsünün ve ona

borçluluklarının farkındaydı ve Marianne, genel kanaate göre, onun ödülü olmalıydı. (329-330)

Çevrelerinin ısrarlı çabaları ve zaman, birbirine hiç benzemeyen bu ikilinin evlenmesini sağlar, ama Austen Marianne'in bu süreçte gerçek bir iknadan çok pasif bir rıza gösterdiğini ima eder: "Kendisine yönelmiş böyle bir cephe, [Brandon'ın] iyiliğinin en içten bilgisi söz konusuysen, ona olan sevecen bağlılığı –belki herkesçe anlaşılmasından çok sonra da olsa kendisince anlaşılınca– [Marianne] ne yapabiliirdi ki?" (330) Bu gayet manidar, hatta alaycı girizgâhtan sonra, Austen romanın son iki sayfasında her ahlakçı yazardan beklenen dersi okuruna adeta yoğunlaştırılmış bir ilaç formülünde verir:

Marianne Dashwood'un olağanüstü bir kaderi vardı. Kaderinde kendi görüşlerinin yanlışlığını keşfetmek ve çok değer verdiği düsturlarına davranışlarıyla ters düşmek vardı. Kaderinde hayatının on yedi gibi geç (!) bir yaşında oluşmuş bir sevginin üstesinden gelmek, ve güçlü bir beğeni ve canlı bir arkadaşlıktan fazlası olmayan bir duyguyla, bir başkasına –ki eski bir ilişki nedeniyle kendisinden az acı çekmemiş, iki yıl önce evlenmek için fazla yaşlı olduğunu düşündüğü ve hâlâ zaman zaman vücudunu yünlü çamaşırların güvencesine teslim eden birine– elini ve rızasını vermek vardı. Ama hal böyleydi. İlk hayallerinde zevkle umduğunun tersine, karşı konulmaz bir ihtirasa kurban düşmek yerine... on dokuzunda yeni bağlara itaat eden, yeni görevler edinmiş, yeni bir evde yerleşip bir eş, bir ev halkının başında ve bir köyün hanımefendisi buluverdi kendisini. (330)

Buna karşın Austen "Marianne hiçbir zaman yarım yamalak sevemezdi; zaman içinde kalbini, bir zamanlar Willoughby'yi sevdiği gibi, tümüyle kocasına adadı" diye eklemekten de geri durmaz (330).

Biri dingin, tedbirli ve akılcı, diğeri coşkulu, duygusal ve romantik bu iki kardeş gerçek sevgiden mahrum kalmadan hak ettikleri yaşama kavuşsalar da, öykü, ne geleneksel ahlakçı

(erkek?) okuru, ne de bu genç kadınların kimliğinde özgür, kişilikli ve bağımsız birer ruh bulmayı umut eden çağdaş (kadın?) okuru tam anlamıyla doyurmaz. Yazarın düzenin dümen suyuna gitmeyi amaçlamadığı açıktır: Austen'm istihza ve alay tonu, öyküyü iyi bir ahlak dersi olarak okumaya niyetlenen okur için sorun yaratacak kadar açık ve güçlüdür. Aynı şekilde kendi ayakları üzerinde durma konusunda anneleriyle birlikte, cesurca ve güleryüzle hareket etmiş olan bu iki genç kadın için "onlar-ermiş-muradına" tonuyla hazırlanan evlilikler de pek inandırıcı değildir. Austen iki zıt görüşün de kendi yaşadığı koşullarda tam bir geçerlilik ve yaygınlık gösteremeyeceğinin bilincinde, en sağduyulu bireylerde bile duygusal zaaflar olduğu gibi en havai maceraperestlerde de ayakları fazlasıyla yere basan dünyevî bir yan olduğunu göstermektedir.

Akıl ve Duyarlık'tan sonra yayınlanan *Gurur ve Önyargı*'da Austen daha da zengin bir karakter yelpazesıyla okurun karşısına çıkar. İki roman pek çok benzerlik gösterse de *Gurur ve Önyargı*'da yalnız farklı kadın portreleri değil, anlatıcının bakış açısı yardımıyla erkek karakterlerin bazıları da okur için daha anlaşılır değişimler sergilerler. Ayrıca *Gurur ve Önyargı* evlilik kurumuna ve kadının toplumdaki statüsüne ilişkin daha da açık bazı yorumlar içermektedir. Austen bu romanda da roman kişilerinin gelişim ve değişimlerini, bir sosyal kriz öncesindeki, sırasındaki ve sonrasındaki tepkileri çerçevesinde sergiler. Bu kriz Bennet ailesinin en küçük kızı Lydia ile çevredeki tüm genç kızların kalbini çelen yakışıklı subay Wickham'ın kaçınasıdır. Wickham ve Willoughby pek çok açıdan benzerler; ayrıca Wickham ile Darcy'nin yıllar öncesine dayanan aile ilişkisi ve Wickham'ın "gerçek yüzü" konusunda Darcy'nin ketumluğu, *Akıl ve Duyarlık*'ta Brandon ile Willoughby arasındaki ilişkiyi andırır.

Gurur ve Önyargı'nın ilk bölümlerinde okurun öncelikle dikkatini çeken unsur, Bay ve Bayan Bennet çiftinin ilişkisidir. Jane Austen onlar aracılığıyla döneminin geleneksel evliliklerine ilişkin gözlemlerini yansıtır. Bayan Bennet anlatıcı tarafından "anlayışı kıt, bilgisi az, dakikası dakikasına uymayan," tek

amacı kızlarını evlendirmek olan biri olarak betimlenir (11).⁵ Buna karşın anlatıcı Bay Bennet için “işlek bir zekâ, ince alaycılık içine kapanıklık ve esintilerden oluşmuş öyle garip bir bileşimdi ki karısının onun kişiliğini anlamasına yirmi üç yıl yetmemişti” (11) der. Belki Bayan Bennet’ın anlayışı da, amaçlarını gerçekleştirmek için kullandığı yöntemler de zarafetten ve incelikten yana eksiktir, ancak gene de karı-koca kızların bir an önce evlenmelerinin önemi konusunda (belki yüksek sesle hiç konuşulmamış olsa da) fikir birliği içindedirler. Birbirinden böylesine farklı bu iki ebeveynde beklenmedik denebilecek bu uzlaşma, *Akıl ve Duyarlık*’ta Dashwood ailesinin de yaşadığı sorunun sonucudur: Ailenin temel geliri ve toplumsal saygınlığı Longbourn arazisine dayanmaktadır ve arazi Bay Bennet’ın ölümüyle (oğlu olmadığından) kuzeni Bay Collins’e devredilecektir. Belki bu nedenle Bay Bennet karısının kızları baş göz etme tasarılarına görünüşte kayıtsız kalsa da, Netherfield’e yeni taşınan bekâr komşuyla tanışmak, çoğu zaman kendisi katılmasa da ailesini civar komşu evlerdeki davetlere göndermek, evdeki rahatının kaçması pahasına komşularını ağırlamak, hatta daha sonra Elizabeth’in Darcy’den nefret ettiğine oldukça eminken bile bu zengin ve etkileyici talibin kızıyla evlenme isteğine olumlu yanıt vermekten geri durmaz. Diğer bir deyişle Bay Bennet karısının aleni ve gülünç çöpcatanlık çabalarına daha oturaklı ve uygun yöntemlerle de olsa katkıda bulunmayı bir “kız babası” olarak görev bilmektedir.

Bay Bennet için ölümünden sonra ailesinin düşeceği sıkıntılı durum nahoş bir gerçek olarak uzak bir gelecekte yer aldığından, geçmişte önlem almakta ihmalkâr davrandığını, ama kızları evlenme çağına geldiğinde telaşlandığını öğreniriz.

Bay Bennet ilk evlendiği zaman kemerleri sıkmaya hiç gerek görmemişti. Öyle ya, elbet bir oğulları olacaktı. Erkek çocuk da, Longbourn’un mirasçısı sayılacağı için mülkleri elinde kalacak ve gelecekleri sağlama alınmış olacaktı. ... sonunda boş

5 Gurur ve Önyargı’dan yapacağım alıntılar aksi belirtilmediği durumlarda Nihal Yeğinobalı tarafından yapılan *Aşk ve Gurur* başlıklı çeviridir.

yere beklediklerini itiraf etmek zorunda kalmışlardı. O zaman da artık köşeye para ayırmak için iş işten geçmişti. (322)

Dolayısıyla Lydia'nın Wickham'la kaçmasından sonra Bay Bennet kızlar için ayırdığı drahomanın yetersizliği ve dul karısının geleceğini güvenceye alma konusunda gösterdiği basiretsizlikle yüzleşmek zorunda kalır. Zira Wickham henüz reşit bile olmayan Lydia'yla evlenmek için kendi borçlarının ödemesi, Lydia'ya iyi bir drahoma ve maaş bağlanması gibi koşullar öne sürmektedir. Bennet çifti kadın-erkek bakış açılarının farklılığı bağlamında da aydınlatıcı bir örnek oluşturan tepkiler verirler. Bu kriz karşısında ailedeki tüm bireylerin tepkileri, toplumsal cinsiyet bakış farklılıklarından olduğu kadar, geleneksel toplumsal-ahlakçı ve bunun karşıtı denebilecek birey-kış hakları odaklı yönelenmelerle biçimlenir.

Anne Bayan Bennet kızının evlenmesinden o kadar memnundur ki Wickham'ın evlilik için öne sürdüğü her koşul, ailenin gücü yetsin yetmesin, önemsizdir:

Lydia'nın yakında evleneceğini ıtır ıtırmez Bayan Bennet sevincinden coştı! Az önceki sıkıntı ve üzüntüsünün yerini aynı derecede büyük bir mutluluk aldı. Kızının evleneceğini bilmek ona yetmiş de artmıştı bile! Kızının ayıbından utanmak, mutlu olup olmayacağını düşünerek tasalanmak aklının ucundan bile geçmiyordu. "Lydia'm! Canım Lydia'cığım! Ah, ne güzel! Evleniyor demek!...Ama ya gelinlik...ya çeyiz-çimen ne olacak?"... Ve Bayan Bennet hemen dantelinden, patiskasından, ipeklin-den, opalinden liste çıkarmaya başladı. (319-320)

Sorumsuz para harcama alışkanlıkları olan ve aile bütçesini tamamen kocasının idaresine bırakmayı doğal sayan Bayan Bennet için bütçelerinin bu düzenlemelerden nasıl etkileneceği önemsizdir. Anelik görevini Lydia'nın evlilik hazırlıkları için kocasından para koparmak olarak algılar, diğerkızlarını, hatta kendi geleceğini tehlikeye attığını düşünmez bile. Önemli olan Lydia'nın gösterişli bir çeyizi olması, toplumda evli bir kadının statüsüne kavuşarak kocasının soyadını alma-

sıdır: “Aa, çok sevindim valla! Yakında kızlarımdan birini evlendirmiş olacağım. Bayan Wickham! Pek de hoş bir ad. Daha on altısını da yeni doldurdu” (320).

Karısının şekilci yaklaşımı bir bakıma Bay Bennet için de geçerlidir, çünkü sorumsuzca kaçan bu ikilinin evlenmemesi kuşkusuz baba için büyük bir yüz karasıdır. Bay Collins konuya ilişkin olarak Bay Bennet’a yazdığı mektupta kuşkusuz kişiliğinden ve genel üslubundan kaynaklanan abartılı ve iddialı saptamalar yapmaktadır, ama genel olarak toplumun görüşünü de yansıtır:

... uğradığınız felaket aradan yıllar geçse bile silinemeyecek bir lekedir....bu durumun bir ana-baba için dünyanın en zor durumu olduğunu biliyorum. Kızınız keşke öleydi – bundan bin kat yeğdi!... Nasıl olursa olsun, sizin son derece acınacak durumda olduğunuz su götürmez. Bu düşünce ve duygularımda yalnız değilim. Olayı anlatmış olduğum Leydi Catherine ile kızı ve eşim Charlotte da benimle beraberler. Kızlarınızdan birinin attığı bu yanlış adımın bütün kızlarınızın geleceğini zedeleyeceğine hepimiz inanıyoruz. Öyle ya, Leydi Catherine’nin söylemek büyüklüğünü gösterdiği gibi: Artık böyle bir aileden kim kız alır? (311-312)

Kadının iffetinin bu denli önemli olduğu bir toplumda Bay Bennet öncelikle kızının Wickham’la birlikteliğini yasal bir çerçeveye oturtmayı ister. Bunu yaparken harcanacak paranın miktarı kadar, konunun kabul edilir bir çözüme ulaşması için kayınbiraderi –ve Lydia’nın dayısı– Bay Gardiner’la değişen ilişkileri de Bay Bennet için sıkıntı konusudur. Jane ile Elizabeth’e şöyle der:

Evet, ister istemez evlenecekler. Yapılacak başka şey yok. Ama benim merak ettiğim iki nokta var: Birincisi – bu sonucu alabilmek için dayınız kaç para ödedi? İkincisi de – ben bu borcumu ona nasıl ödeyebileceğim? (318)

Görüleceği gibi Bay Bennet’ın sıkıntısı karısının kaygılarından çok daha farklı noktalara uzanmaktadır: Evlilik hazırlıkla-

rının maddi yönü kadar bu evliliğin gerçekleşmesinde kayın-biraderinin üstlendiği rol de Bay Bennet'ı manevî bir borca sokmuştur. Ödenmesi istenen para böylesine akla yakın olduğuna göre (Bay Bennet'a göre "bir adamın yalnızca yılda yüz altınlık bir gelirle ufak bir miras uğruna Lydia'yı alması için aklından zoru olması" gerekir [318]) kendisinin bilmediği, ya da adı konmayan, ödenmesi zor bir başka borç altına da girdiğini düşünür. Daha sonra Wickham'ın borçlarını ödeyenin Bay Gardiner değil Darcy olduğu ortaya çıksa da, bu, Bay Bennet açısından bir rahatlık sağlamaz: Önemli olan, erkekler dünyasında bir erkeğin "kendi sorumluluğu altındaki" bir kadının, kızının, maddi ve manevî yükünü başka bir erkekle paylaşması, hatta ona borçlanması gerekliliğidir. Anlatıcı, Bay Bennet'ın bezginliğini ve geçmişe yönelik pişmanlığını açıklamak için "daha hesaplı davranmış olsaydı şimdi Lydia'nın namusuyla saygınlığının satın alınmasını Bay Gardiner'e borçlu olmazlardı" (322) diye özetler.

Ebeveynlerinin tepkileri bir yana, Bennet kızları Lydia'nın davranışının sonuçlarını kişiliklerinden de kaynaklanan farklılıklarla değerlendirirler. Olaylara ve insanlara daima en olumlu yönleriyle bakmaya eğilimli olan Jane için olay bir an önce giderilmesi gereken bir mutsuzluk kaynağıdır; hem annesinin üzüntüden hastalanması, hem de babasının kaçakları ararken sağduyudan uzak davranma olasılığı, kaygılarının odağını oluşturur. Lydia'dan ısrarla "zavallı" diye söz etmesi ve "annenle babam Lydia'mın işi artık bitmiştir, diyorlar ama ben gene de Wickham'm bu denli alçalabileceğine inanmıyorum. ... Hem zaten Wickham, Lydia gibi bir iyi aile kızına karşı o şekilde kötü bir niyet beslese bile (ki ben bunu ona konduramıyorum) Lydia'mızın kendini bu derece unutabileceğine nasıl inanabilirim ki?" (291) demesi, Austen'm deyişiyle "kendi gönül güzelliğinin bir meyvesi olan iyimserliğini yitirmedişini" (302) gösterir. Jane'in kaygıları skandalın aile üzerindeki toplumsal baskısından bağımsız, aile bireylerinin sağlığına ve mutluluğuna odaklıdır.

Kuşkusuz Jane de, Elizabeth de babalarının sıkıntılarını an-

layıp paylaşırlar, ama Elizabeth için gerçekten de Bay Collins'in dile getirdiği bir başka konu daha sorun teşkil eder: Lydia'nın davranışı sadece kendisine değil, tüm kız kardeşlerine leke sürer niteliktedir. Lydia'nın kaçması Darcy ile Elizabeth'in düzelmeye başlayan ilişkisinde onarılması zor bir yara açmıştır. Darcy'nin haberi aldığı anda gösterdiği tepki, Elizabeth'e göre "Lydia skandalının aileye nelere mal olacağı daha ilk günden ispatlayan bir örnek"tir (296):

Darcy karşılık vermedi. Sanki onu duymuyordu bile. Odada, derin bir düşünce içinde, bir aşağı, bir yukarı dolaşmaktaydı. Kaşları çatık, yüzü asık... Elizabeth çok geçmeden bunu gördü ve hemen anladı: Darcy'nin gözünden düşmüştü! Ailesini ilgilendiren böyle bir rezalet karşısında yalnız Darcy'nin değil herkesin gözünden düşecekleri su götürmezdi. Elizabeth buna şaşmıyor, gücenmiyordu. Ama Darcy'nin kendinden soğuduğuna inanmak derdine derman, acısına merhem olamazdı.... Lydia, Lydia'nın yüzünden ev halkının çektiği ve daha da çekeceği acı ve utanç, Elizabeth'in aklından bütün öteki düşünceleri sildi. (294)

Görüleceği gibi Elizabeth Lydia üzerinde yoğunlaşmaya çalışsa da ilk düşüncelerinden biri bu olayın Darcy'yle ilişkisini ne şekilde etkileyeceğidir.

Ancak, Jane ile Elizabeth bu bireysel kaygıların yanı sıra çok daha hayati bir konuyu, Wickham ile Lydia'nın evlenseler bile, büyük olasılıkla mutlu olamayacaklarını da dile getirirler. Jane her zamanki iyimserliğiyle "inşallah sessiz sedasız bir yuva kuracaklar, öylesine adam olacaklar ki geçmişlerindeki çılgınlıklar az zamanda unutulup gidecek" (319) dileğinde bulunurken, Elizabeth daha gerçekçi tutumuyla "Demek gerçekten evleniyorlar!... Ne Tuhaf! Biz de buna şükrediyoruz! Öyle alçak bir adam! Mutlu olmaları o derece olanaksız! Ama gene de buna sevinmek zorundayız!" (318) diye dile getirir kaygılarını. Austen Elizabeth'in düşüncelerini açıklarken kendi yargısını da ortaya koyar:

Lydia'nın durumu için en iyi çözüm yolu olan bu durum bile acıydı. Ama sonucun daha kötü olmadığına şükretmek gerekiyordu. Elizabeth bilmez değildi. İleriye bakınca kız kardeşi için ne sürekli bir mutluluk, ne de rahat bir yaşam ummak elde değildi. Ama geriye bakıp da daha bir saat önceki korkuların anımsadıkça bu duruma şükrediyordu. (321)

Mutluluk şansları az olsa da kaçakların evlenmesi şarttır; bunun için Bay Bennet Lydia ile kocasına hiç hak etmedikleri kadar çok para vermek, Bay ve Bayan Gardiner yardımlarını takdir etmek yerine eleştiren yeğenlerine hâmilik yapıp kendi evlerinden gelin etmek zorunda kalırlar.

Bu skandalla tüm karakterlerin gerçek kişilikleri ortaya çıkar. Anlatıcı "Bayan Bennet'a göre kızının çeyizsiz çimensiz gelin olması, düğünden önce iki hafta nikâhsız yaşamasından daha utanç verici bir durumdu!" (324) sözleriyle bu karakterin önceliklerini sergiler. Bay Bennet olaylarda kendi payını sorguladığı acı sözlerine rağmen olayın kendisinde kalıcı bir iz bırakmayacağını düşündürür: "Lizzy – bırak, yaşamımda bir kez ne denli suçlu olduğumu tam anlamıyla duyup kabul edeyim. Korkma, nasılsa uzun sürmez!" (314) Ama kriz esas olarak Elizabeth'le Darcy'nin birbirleriyle ilgili duygularını anlamalarına yardımcı olur. Marianne'i ölümün eşiğine getiren hastalık gibi güçlü ve sarsıcı bir deneyim olmasa da, Elizabeth'le Darcy bu skandal aracılığıyla bir "aydınlanma" ve arınma süreci yaşarlar. Darcy Elizabeth'i mutlu etmek için gururunu bir yana bırakarak yüzünü bile görmek istemediği Wickham'ı Lydia'yla evlenmeye ikna etmek için pazarlık ederken bulur kendini. Toplumsal cinsiyet açısından "erkek" değerlerinin başında gelen ve romanın başından beri Darcy'yle bağdaştırılan "gurur" Wickham kriziyle sınanır; Darcy, Wickham'ın gerçek kişiliğini çevreden gizlediği için Lydia'nın kararından kısmen kendini sorumlu tutar ve olayda istemeyerek üstlendiği rolün olumsuz sonuçlarını gidermeye çabalar. Ama büyük bir dürüstlikle esas dürtüsünün daha bencilce olduğunu, Elizabeth'i mutlu etmek istediğini de itiraftan kaçınmaz: "Bu işe

karışmamın birçok nedenleri vardı. Size huzur vermek düşüncesinin bu nedenlere güç kazandırdığını yadsımayacağım. Ama aileniz bana hiçbir şey borçlu değil. Hepinize saygım vardır, ama bu işle uğraşırken, inanın, tek sizi düşündüm” (377).

Elizabeth ise Darcy'den bu sözleri duymayı beklemediği gibi, farklı kaygılarla aralarına bir başka engelin daha girdiğini düşünmüştür:

Darcy'nin böyle bir ilişkiden kaçınmasını Elizabeth çok doğal ve haklı görüyordu. Onun kendisine karşı duyduğu sevgi ne denli derin olursa olsun böyle bir sarsıntıya dayanamazdı. Elizabeth durumu düşündükçe eziliyor, yasa boğuluyordu. Pişmanlık doluydu ama neye karşı – bilemiyordu. Şimdi Darcy'nin gözüne girmek, saygısını kazanmak ona dünyada her şeyden önemli geliyordu. Aralarına uçurumlar girmişti ya – şimdi genç kız ondan haber almak, onun adının anıldığını duymak için can atıyordu. Bir daha karşılaşmayacaklarını bildiği şu anda onunla mutlu olabileceğine inanıyordu. (325)

Bu sözler Elizabeth'in o zamana dek farklı değerlendirdiği talibiyle ilgili değişen duygularını yansıtmaktadır kuşkusuz. Ayrıca Elizabeth çok daha önce, Darcy'ye ilişkin önyargılarının kaynağını sorgularken, kendisinin tam da Darcy'yi suçladığı kusurla, yani kibir ve kendini beğenmişlikle davrandığını görmüştür:

Ben ki görüşlerimin yerinde oluşuyla övünürüm! Kimsenin aklını beğenmem! ... Bu derece yanılabileceğimi anlamak benim için ne büyük bir sarsıntı!... Beni bu derece yanıltan kendimi beğenmişliğimdir. Tanışmamızın daha başlangıcında bu iki erkekten birinin bana gösterdiği soğukluk beni gücendirmiş, öbürünün hayranlığıysa gururumu okşamıştı. Böylece peşin karar ve yargılarla gözümün bağlanmasına boyun eğip sağduyuyu bir kıyıya itiverdim. (225)

Austen'ın cinsiyet ayrımı yapmaksızın her iki kahramanını benzer kusurlarla donatması, daha sonra da kendilerini ve birbirlerini tanımalarına izin vermesi geleneksel toplumsal cinsi-

yet beklentilerine ters düşer denebilir. Ne Elizabeth edilgin, uyumlu ve mazlum genç kadındır, ne de Darcy gururlu, başıbozuk ve inatçı romantik erkek. İkisi de özeleştiriden kaçınmaz, kendilerini diğerine doğru tanıtır ve beğendirmek için çabalarlar.

Elizabeth, ciddi bir değişime gereksinimi olan ve değişen tek “Austen kadını” değildir kuşkusuz; Emma Woodhouse da Austen’ın kaleminden Elizabeth kadar büyük bir özeleştirme ve tevazu dersi alır. Çevrenin en saygın ailelerinden birine mensup, üstelik annesiz büyüyerek genç yaşta evin hanımefendisi rolünü üstlendiğinden erken olgunlaşmış bu genç kadın, sevgili dostu ve eski mürebbiyesi Bayan Taylor’ın evlenmesiyle yalnız kalınca Harriet Smith’i korumasına almaya, hatta onu köyün gözde bekârı Rahip Bay Elton’la evlendirmeye karar verir. Anlatıcı “Harriet çok zeki değildi. Ama sevimli, uysal, iyiliklidir, yapmacıktan uzak bir yaradılışı vardı” (29) der.⁶ Emma anlayışı ve görgüsü kendisinden çok daha kıt olan bu genç kız üzerindeki büyük etkisini kullanarak önce onu ilk talibi çiftçi Bay Martin’in evlenme teklifini reddetmeye ikna eder, sonra da onu Bay Elton’ın kendisini sevdiğine inandırır. Ama sonuçta Bay Elton Harriet’a değil Emma’ya evlenme teklif edince Emma büyük bir şaşkınlık ve hayal kırıklığı yaşar. Hele daha sonra herkesin kendisine uygun gördüğü Frank Churchill’in Jane Fairfax’i seçmesi; bu sırada Harriet’ın (Emma’nın kendisinden başkasıyla evlenmesine tahammül edemeyeceğini itiraf ettiği) Bay Knightley’ye âşık olması; hepsi Emma’nın başarısızlığının ve yanılgılarının altını çizer. Her hayal kırıklığı ve başarısız çöpçatanlık denemesi, Emma için Elizabeth’in yaşadığı türden bir kendini tanıma olanağı sağlasa da, Emma kuşkusuz Elizabeth’e kıyasla çok daha ısrarlı denebilecek bir dirençle yanılmayı sürdürür. Bu, belki kısmen Emma’nın çevresinde Elizabeth’e destek olan Jane, Charlotte ve Bayan Gardiner gibi akılcı ve sağduyulu kadınların olmamasından, ama daha çok da genç kızın evlendirmeye niyetlendiği adayların davranışları ile dış görünümünün uyumu gibi şekilci, yüzey-

6 Emma’dan yaptığım alıntılar Nihal Yeginobalı çevirisindedir.

sel, basit ve tek boyutlu ölçütlerle hareket ediyor olmasından kaynaklanır.

Bu noktada Austen'ın üst tabaka kadınlarının meşgalesiz yaşamına yönelik ince bir eleştirisi de belirir. Emma maddi gereksinimleri olmayan, saygın ve konforlu bir yaşamın rahatlığı içinde evin idaresi dışında kendine uygun bir uğraş olarak çöpçatanlığı bulmuştur ve ilk başarısı olarak değerlendirdiği Taylor-Weston evliliğinden ötürü övünmektedir. Romanda Emma'yı en keskin dille yeren kişi olan Knightley ise Emma'yla ince ince alay eder:

Başarıdan ne kastettiğini hiç anlamıyorum, Emma.... Başarı kazandım, diyebilmek için insanın bir çaba göstermiş olması gerekir. Eğer şu son dört yılım, bu evlenmeyi gerçekleştirmek çabası içinde geçirmişsen bir diyeceğim yok. Tam iyi bir aile kızına yaraşır, ince zarif bir uğraş doğrusu! Ama benim anladığıma göre senin çöpçatanlık dediğin şey, bir düş kurmaktan öte bir şey değil... Bu işte senin çaban, alm terin yok ki! Başarı sözünü ne hakla kullanabiliyorsun? Ne hak görüyorsun kendinde övünmek için? (17-18)

Knightley'nin Emma'ya yönelik eleştirisi bu kadar da değildir; daha sonra Bayan Weston'la konuşurken de şöyle der:

... Emma on iki yaşından beri hep, ilk fırsatta daha çok kitap okumaya niyetlidir. Değişik zamanlarda onun, kesin okumaya kararlı olduğu kitapların listesini çıkardığını görmüşümdür: Hepsi de kusursuzdu doğrusu! Kitaplar çok iyi seçilmiş ve listeler iyice düzgün olarak hazırlanmıştı: Kimi kez alfabe sırasına göre, kimi kez başka bir sıraya göre.... Ne var ki ben artık Emma'nın sürekli bir biçimde okuyacağına inanmaktan vazgeçtim. Sebat ve sabır isteyen hiçbir işi sonuna erdiremez o! (38).

Kısacası Knightley Emma'yı gördüğü en güzel, becerikli ve girişken genç kadın olarak övse de, vaktini geçirme biçimlerini eleştirmekten de geri durmaz. Harriet'in Bay Martin'in evlilik teklifini reddetmesinin nedeninin Emma olduğunu anla-

ynca öfkeyle ona söylediği gibi genç kadının “tanrı vergisi zekâ[sı]nı nasıl boşa harcadığını gördükçe” (62) kızmaktadır.

Knightley’yi çileden çıkarıp yalnızca Emma’nın arkadaşı için bu çok uygun evliliği engellemiş olması değil, aynı zamanda erkeklerin eş seçimi konusunda genç kadınlardan beklentilerine ilişkin yaptığı genellemelerdir. Emma, Harriet’in pek çok genç adam için cazip bir gelin adayı olduğunu savunurken bunu şöyle gerekçelendirir:

Evet, gerçi çok zeki değil ama, sizin sandığınızdan daha akli başında, daha anlayışlı. Hatta, bir an için güzelliğinden ve iyi huyundan başka hiçbir şeyi olmadığını kabul etsek bile, böylesine bir güzellik ve böylesine bir iyilik yabana atılacak erdemler midir? Erkeklerin çoğu bilgili ve zeki kızların değil de güzel kızların peşinden koşmazlar mı? Karşısındakine tam anlamıyla boyun eğen, karşısındakini her zaman yüksek gören bir huy da, siz erkeklerin eşlerinizde aradığınız başlıca şeylerden biri değil midir? (62)

Belki Knightley bu sözlerde kendisinin de böylesine sığ nedenlerle eş seçen bir erkek olarak değerlendirdiği kanısıyla Emma’ya kızmıştır, ama aslında genç kadının gözlemlerindeki haklılık payı oldukça fazladır; öyle ki Knightley birkaç gün önce Bayan Taylor’a eski mürebbiyesi olarak Emma’ya yeterince sert davranmamış olduğunu söylese de, ona beri yandan “Siz bir ev hanımı olmaya tam anlamıyla uygunsunuz... Karşısındakine kusur bulmamak hem de onun iradesine boyun eğmek, tam bir evli kadına yaraşır erdemlerdir” (39) demiştir. Jane Austen, Emma başkalarının işine gereksiz ve hatalı müdahalesi nedeniyle azarlanırken bile okuruna genç kadının parlak zekâsı aracılığıyla çağının erkeklerinin eşlerinde aradıkları esas özelliğin itaat olduğunu vurgular.

Emma’nın çöpcatanlık denemeleri Austen’in tüm romanlarında önemli bir yer tutan eş seçiminde gözetilecek “sosyal denklik” konusu açısından da önemlidir. Leydi Catherine de Bourgh’un Elizabeth’i ziyaretinde vurguladığı gibi, toplumun bir kesimi için adayların aile geçmişleri ve soyağaçları, unvan-

ları, çevreleri, gelir seviyeleri, hatta gelirlerinin kökeni arasındaki uyum, birbirlerine karşı besledikleri duygulardan daha önemlidir. Austen bir yandan bu geleneksel değerleri tartışırken öte yandan da kadın ve erkek için uygulanan farklı ölçütlere dikkat çeker. *Emma*'da ilk göze çarpan örnek, kişiliği, davranışları ve Woodhouse ailesinin bir çalışanı değil de üyesi olarak toplumunda kabul gören yeriyle Bayan Taylor'ın evliliğidir. Emma'nın eski mürebbiyesi, Bay Weston gibi yaşamının ilerleyen yıllarında, kendi sosyal ve ekonomik konumunu garantiye almış bir erkeğin seçeceği bir eştir—aynı Bay Weston ilk evliliğini genç bir subayken, “Yorkshire ilinin en yüksek ailelerinden Churchilllerin kızıyla” (19) yapmış, ancak eşinin ailesi çiftin sosyal konumlarındaki dengesizlik nedeniyle çifti reddetmiştir. İyi bir aileden gelen, bağımsız geliri olan bir genç kadınla orta halli bir subayın evliliği genç adam açısından fırsat avcılığı diye yorumlanırken, daha sonraki yıllarda orduyu bırakıp ticaretle zenginleşen Bay Weston'ın “hiç gelirsiz ve çeyizsiz-çimensiz oluşuna aldırış etmeden” (21) Bayan Taylor ile evlenmesi kimseye rahatsızlık vermez. Orta yaşlı bir erkek için kendisinden az paralı ve mütevazı koşullardan gelen bir kadınla evlilik yapmak, hoş görülebilir ya da daha kolay kabul edilebilir.

Aynı şekilde Emma ailesi olmayan, hatta evlilik dışı bir ilişkiden doğmuş genç arkadaşı Harriet Smith için Rahip Elton'ı uygun bulmuştur, ama Bay Elton'ın Harriet'la değil de kendisiyle ilgilenmesini saygısızlık olarak değerlendirir:

Emma onun kendini sevdiğine hiç inanmıyor, evlenme önerisini ancak hakaret sayıyordu. Bay Elton'ın niyeti parlak bir evlilik yapıp yükselmekti. ... Hartfield Konağının genç hanımı Miss Woodhouse'ı kolaylıkla elde edebileceğini sanmıştı. ... Gelgelelim böyle bir adamın ondan yüz bulduğunu sanacak kadar kibirli olması! Kendini Emma'ya eşit görerek Emma'nın onunla evleneceğini umması! Harriet'aysa öyle yukardan bakması! Konum ve aile farklılıklarını, kendine gelince nasıl titizlikle inceliyordu da, Miss Woodhouse'a gelince böyle bir ayırım gözetmiyordu. (121-22)

Söz konusu denklemde daha varlıklı ve saygın kişi kadın olduğunda onunla evlenmeyi isteyen genç erkek “fırsatçı” ve haddini bilmez olarak değerlendirilirken, kadının kendisinden daha iyi bağlantıları olan biriyle evlenmeye çalışması doğal görülmektedir. Nitekim Emma Bay Elton’ı kendini bilmezlikle suçlasa da, daha sonra Bay Knightley’nin Harriet’la ilgilendiğini düşündüğü zaman bunu kendisi için acı ama olağan ve basit bir açıklaması olan bir şanssızlık olarak ele alır:

Zaten üstün karakterli, değerli bir erkeğin kendinden çok daha aşağı nitelikte bir kıza kapılması, görülmemiş şey miydi? Kızların peşinde koşamayacak kadar işi başından aşkın erkekler, çok zaman kendilerinin peşinden koşan kızlara yem olmazlar mıydı? (294)

Nitekim Frank Churchill geliri ve aile geçmişi kendisinden çok daha mütevazı olan Jane Fairfax’i eşi olarak seçtiğinde çevre onu kınamaz. Kuşkusuz bunda Jane’in pek çok üstün niteliği olması da etkilidir: Genç kadın iyi bir çevrede yetişmiş, fakir ancak saygın bir ailenin kızıdır; güzelliği, eğitimi ve davranışlarıyla çevresinde daima takdir edilen, iyi huylu bir genç kadındır. Dolayısıyla evliliğe varlık ve/veya unvan getiremeye de, kocasının övünebileceği vasıfları vardır. Daha önce değindiğim gibi Austen’ın romanlarında öne çıkan bu iki mürebbiye (veya mürebbiye adayı) Bayan Taylor ve Jane Fairfax belirsiz sosyal konumlarını kişisel meziyetleriyle bir üst sınıfa taşıma hakkı tanınan ve gene bireysel özellikleriyle de çevrelerindeki kadınların pek çoğundan daha fazla saygı duyulan roman karakterleridir. Austen bu katı ve maddi değerler dünyasında bile kişiye saygınlık kazandıran aile, varlık gibi olguların önüne geçecek tek etkenin üstün kişilik nitelikleri olduğunun her fırsatta altını çizer.

Austen’ın Emma’yı hemen hemen bir ahlak timsali olan ve romanın başından sonuna genç kadına ders vermekle görevliymiş gibi davranan George Knightley’yle evlendirmesi pek çok okurun ve eleştirmenin dikkatini çeker. Tony Tanner Emma’nın bu denli çok sevilmesini “parlaklığı, aklı, enerjisi, ba-

ğimsizliği, hata yapabilirliği, kendi hatalarını görme ve onlardan ders alma kapasitesi ve herhalde sonunda (akılcı) bir tutkuya boyun eğmesi” (176) gibi nedenlere bağlar. Buna karşın Knightley baştan sona “doğru” düşünen ve değerlendiren, doğru davranan, çevresini ve özellikle Emma’yı uyaran, düzelter ve akıl veren, oldukça durağan bir kişiliğe sahiptir. Emma’nın bütün kusurları belki de onu bu denli tanıdık, okura yakın, dolayısıyla sevebilir kılarken Knightley’nin Emma’yı hangi nedenle hak ettiği sorgulandığında oldukça basit bir yanıt belirir: Sadece sosyal konumları arasındaki uygunluk ve erkeğin kadına “ben sana söylemiştim” dedirten zihinsel ve sosyo-duygusal “üstünlüğü”. Emma kendi duygularını sorgularken şunu keşfeder:

Meğer Emma’nın mutluluğunun büyük bölümü Bay Knightley’nin onu herkesten üstün tutmasıymış! Bay Knightley’nin gözbebeği olmakmış! Emma bunu ancak şimdi, yitirmek tehlikesiyle karşı karşıya gelince fark ediyordu. Eskiden beri Bay Knightley’nin gözdesi olmayı kendi hakkı saydığı için üzerinde bile durmamıştı. Hatta çok zaman ona karşı gelmiş, öğütlerini tutmamış, onun çok haklı ve yerinde olan eleştirilerine kızıp gücenmişti. Ama o soylu ve geniş görüşlü, anlayışlı bir erkek olduğu için Emma’yı sevmekten, öteden beri Emma’ya kol kanat germekten vazgeçmemişti. (295)

Görüleceği gibi âşıklar arasında değil, belki ebeveyn-çocuk ya da öğretmen-öğrenci ilişkisinde kullanılacak bu söylem, Emma-Knightley ilişkisinden rahatsızlık duyan okur ve eleştirmeni anlamamızı kolaylaştırır. Gerçekten de Emma, Knightley’de sadece doğruyu bulur –kendi hatalarımın neler olduğunu keşfetme sürecinde, ondaki kusursuzluğun bilincine varır. Bu anlamda Emma-Knightley ikilisinin şimdiye dek ele alınan Austen çiftlerinden farklı bir konumu vardır: Birbirlerine yakınlaşmak için atılan karşılıklı adımlar, ya da birbirlerini anlamalarına yardım eden ortak bilinçlenme süreçleri yoktur. Emma Bay Knightley’yi sonunda anlayıp fikirlerini kabullenmiş, dolayısıyla denge Knightley lehine bozulmuştur. Emma

Knightley'yi kaybetme tehlikesiyle karşılaşınca onu sevdiğini fark eder; Knightley ise sevgisini açıklamak için neden bu anı, Frank Churchill'in Jane Fairfax'le nişanlanmasını beklediğini pek açıklayamaz. Tek söyleyebildiği şu olur: "Akıllı davranacak sabrım kalmadı... belki söyler söylemez pişman olacağım. Ama söylememek elimde değil" (303).

İnanç'ta Anne Elliot-Frederick Wentworth'un ilişkisinde de olayların akışında genç kadının kişisel gelişiminin ve bunun sonucu olarak yaşamını dönüştürmeye karar vermesinin büyük rolü olduğu görülür. Öylesine ki, Austen kadınları arasında sevdiği insanı kazanmak için ilgisini en açık şekilde belli eden karakterin Anne Elliot olduğu bile söylenebilir. Austen'ın son romanının kahramanı olan Anne, aynı zamanda yaşça en olgun kadın karakterlerindendir. Kişisel bakım ve güzelliklerine saplantı derecesinde düşkün olan babası ve ablasının yüzeysel değerlerinden daima utanmış olan Anne, davranışları ve zarafetiyle çekicidir. Edilgin, ailesinden kopuk, ama zengin iç dünyasında mutlu bir yaşama razı olmuştur. Kendi gençliğinin ve güzelliğinin doruğunda olduğu yıllarda birkaç ay boyunca karşılıklı büyük bir sevgiyle bağlandığı genç ve parasız denizci Wentworth'le nişanlanmış, ama annesinin ölümünden sonra kendisiyle ilgilenen tek insan, Leydi Russell ilişkiye şiddetle itiraz edince duygularına değil, dostunun öğüdüne uygun davranarak nişanı bozmuştur:

Böyle [şiddetli] duygulardan kaynaklanan bir muhalefet Anne'nin savaşılabileceğinden güçlüydü. Genç ve ince yaradılışına karşın, belki babasının kötü davranışına –kız kardeşinin nazik bir bakış ya da sözü ile yumuşatılmamış bile olsa– karşı koyabilirdi; ama her zaman sevdiği ve güvendiği Leydi Russell bu denli nazik ama ısrarlı bir kararlılıkla ona boş yere öğüt veriyor olamazdı. Nişanlılığının yanlış –akılsızca, uygunsuz, hemen hiç başarı şansı ve kendisine uygunluğu olmayan– bir şey olduğuna ikna edildi. Ancak, ilişkiyi bitirmesine yalnız bencilce bir tedbirlik kaygısı neden olmamıştı. Eğer erkeğin de iyiliğini dikkate alarak davrandığını düşün-

yor olmasaydı, ondan hiç vazgeçemezdi. Basiretli davranıyor olduğuna ve özellikle onun çıkarlarını gözeterek kendini feda ettiğine inanması onunla vedalaşırken tek tesellisiydi. (56)⁷

Anne on dokuzunda aşık olup reddettiği Wentworth'le sekiz yıl sonra tekrar karşılaştığında Yüzbaşı Wentworth varlıklı ve mesleğinde kendini kanıtlamış biridir. Wentworth Elliot'ların evini kiralayan Bayan ve Amiral Croft'u ziyarete geldiğinde ablasına "Evet, işte buradayım Sophia, aptalca bir evliliğe oldukça hazırım. On beşle otuz yaş arasındaki herhangi biri beni isterse alabilir. Birazcık güzellik, birkaç gülücük, donanmaya birkaç iltifat ve beni kayıp bilin!" (86) der, ama daha ciddileştiğinde karşılaşmak istediği kadında "davranışlarındaki tatlılıkla birleşen güçlü bir akıl" (87) aradığını da belirtir.

Wentworth'un yıllar önce kalbini kırdığı düşünülürse, artık yaşı epeyce ilerlemiş olan Anne, ilk akla gelecek gelin adayı değildir. Üstelik Wentworth ilk karşılaşmalarından sonra çevresindekilere Anne'i az daha tanıyamayacağı kadar değişmiş bulduğunu da söylediğinden (85), Anne Elliot yıllar içinde eski aşığı üzerindeki etkisini yitirdiğine inanır. Önceleri yalnızca Wentworth'un Louisa Musgrove'la gelişmekte olan ilişkisini izler. Ancak gene ortaya çıkan bir kriz, bu kez Louisa'nın Lyme'da düşerek hastalanması, ikilinin ilişkisinde yeni bir dönemi başlatır; kaza sırasında Anne sağduyusu, soğukkanlılığı, hızlı ve akılcı çözüm üretme becerisiyle yalnız Wentworth'un değil herkesin akıl sorup yol göstermesini beklediği kişi haline gelir. Eski nişanlısının kendisine hâlâ güvendiğini hisseden Anne (hele yabancıların bile dikkatini çekebilecek kadar hoş görüldüğünü de fark edince) özgüvenini kazanır ve Wentworth ile daha serbestçe iletişim kurabilir; hatta Bath'deki konser salonunda ailesinin kınamasını göze alarak onunla konuşmak için öne çıkar, yanında yer gösterir, ailesi tarafından beğenilmeyen nişanlısına bu kez kararlılıkla sahip çıkar. Diğer

7 *Persuasion*'ın *İnanç* adıyla yayınlanan çevirisine ulaşamadığım için kitaptan aldığım pasajları kendim çevirdim (*Persuasion* sözcüğü, hem "ikna" hem de "kanaat, inanç" anlamına gelmektedir.)

Elliot'ların Wentworth'a yönelik kayıtsızlığına karşın Anne'in böylesine kararlı ve aktif davranmasını güçlenen kişiliğinin göstergesi olarak yorumlayan Wentworth da ona duygularını açmakta gecikmez. Wentworth Anne'in Leydi Russell'in etkisinde kalarak ilişkilerini sonlandırmasından sonra kararlı, seçimlerinde ısrar eden bir kadının kendisi için daha uygun bir yaşam arkadaşı olacağına karar vermiş, hatta Anne'in kulak misafiri olduğu bir konuşmasında Louisa'ya iltifat ederken şöyle demiştir:

... çok üzücü olur erkek -ve kadın- için, eğer önemli bir konuda, kararlılık ve zihinsel direnme gücü gereken bir duruma düşerlerse, genç kadının basit birtakım engellere karşı koyma gücü olmazsa. -Kız kardeşiniz çok sevimli bir insan, ancak görüyorum ki sizin kişiliğinizde kararlılık ve direnme gücü var. ... Çabuk ikna olan ve kararsız bir kişiliğin en kötü yanı, onun üzerindeki hiçbir etkiye güvenememenizdir. Olumlu bir izlenimin süreceğinden hiçbir zaman emin olamazsınız. (110)

Wentworth kararlı ve tutarlı bir kişiliğin meziyetlerini överken, Louisa'nın kişiliğinde bu unsurların kendi yaşamını tehlikeye atmaya varacak kaprisli bir inatçılığa dönüşebileceğini görmez kuşkusuz. Buna karşın Anne özeleştirisinde dile getirdiği gibi, Leydi Russell'in öğüdünü dinlerken yalnız kendini düşünmemiş, karşısındakini de koruduğu inancıyla, risk ve tehlikeden kaçınmak, sağduyu ve güvence adına kararını değiştirmiştir (246). Wentworth de son olayların getirdiği deneyimle Anne'e hak verecek ve kendisinin de kısa bir süre sonra geri dönüp teklifini yenilemediği için hatalı olduğu söyleyecek kadar (247) nesnel düşünebilir.

İnanç'ın en ilginç bölümlerinden biri, romanın sonlarına doğru yer alan ve Anne-Wentworth'un ilişkisindeki tutukluğu çözen mektup sahnesidir. Wentworth bir mektup yazarken, Anne'le Kaptan Harville'in kadın-erkek sadakatsizliği konusundaki sohbetine kulak misafiri olur. Konu Kaptan Benwick'tir; bu genç denizci daha önce Harville'in kız kardeşi Fanny'yle nişanlıyken genç kadının ani ölümüyle büyük bir üzüntüye ka-

pılmış, ama kısa bir süre sonra tanıştığı Louisa'nın hastalığı sırasında onunla yakınlaşarak nişanlanmıştır. Harville sağ kalanın kız kardeşi olsaydı çok düşkün olduğu nişanlısını bu kadar çabuk unutmayacağını söyleyince, Anne ona katılır ve bunun kadın doğasından kaynaklandığını söyler:

Bizler kesinlikle sizlerin bizi unuttuğunuz kadar çabuk unutmayız sizleri. Bu belki bizim meziyetimiz değil de kaderimizdir. Elimizde değil yani. Bizler evde, kapalı ve sakin yaşarız ve duygularımız bizi kemirir. Sizler kendinizi zorlamak durumundasınız. Her zaman bir mesleğiniz, beklentileriniz, birtakım işleriniz var sizi derhal dünyaya geri götüren; sürekli meşgale ve değişiklik kısa zamanda izlenimlerinizi zayıflatıyor. (236)

Anne kuşkusuz bu sözleri söylerken sadece Fanny-Benwick ilişkisini değil, kendi ilişkisini de düşünerek bazı genellemeler yapmaktadır. Sohbet kısa sürede daha genel konulara kayar: Bireysel özelliklerin ya da kişiliğin davranışları belirlemedeki payına karşılık, cinsiyetin rolünün ne olduğu tartışılmaya başlanır. Harville insan doğasında beden ile duygu arasında bir paralellik olduğunu savunur:

– ... [erkeklerin] bedenleri nasıl daha güçlüyse, duygularımız da öyledir; kötü muamele ve fırtınalı havada seyretmeye daha dayanıklı yapıcıdır.

– Duygularınız daha güçlü olabilir, dedi Anne, ama aynı benzetmeyi sürdürürsek bizlerin doğasının daha duyarlı olduğunu vurgulamak gerek. Erkek kadından daha sağlıklıdır ama daha uzun yaşamaz – ki bu tamamen onun bağılıklarının doğasıyla ilgili düşünceme de açıklık getirmekte. Hayır, aslında başka türlü olsaydı hayat sizler için çok zor olurdu. Yeterince sorun, mahrumiyet ve tehlike var savaşmanız gereken. Her zaman her türlü tehlike ve zorluğa karşı direniyor, didiniyorsunuz. Evinizi, ülkenizi, dostlarınızı geride bırakıp... Kendinize ayırabileceğiniz zamanınız olmadan, kendi sağlığınıza, hayatınıza düşünmeden... Çok kötü olurdu bir de bunla-

ra ... (titreyen bir sesle ekledi) kadın duyguları eklenseydi.
(236-237)

Bugün de zaman zaman tartışılan, kadınlarla erkeklerin fiziksel özelliklerinin davranışlarını ne denli belirlediği konusunda Austen gününün yaygın görüşlerini yansıtırken ne “erkek” sözcüsüne çağının önyargılarını yükler, ne de Anne tarafından “kadın doğasının üstünlüğü” gibi beylik bir görüş dile getirilir. Her iki konuşmacı da bireysel farklılıkların altını özellikle çizerler, beri yandan erkek ve kadınların ekonomik ve sosyal alanda farklı yaşam tarzları olmasının da duygusal dünyalarına yansıyacağını belirtirler. Anne kendi sınıfının kadımlarının eve kapalı edilgin yaşamının, duygularını korumalarına neden (ya da yardımcı) olduğunu söylerken, Kaptan Harville evden uzakta, zorluklarla, hasretle yaşamının da aynı duyguları beslediğini etkili bir şekilde savunur (237). Bu noktada uzlaşmalarının olanaksız olduğunu fark eden Harville, daha sonra kadınlarla ilgili önyargılı yazından söz açar.

– ... Yaşamım boyunca açtığım hiçbir kitap hatırlamam ki, içinde kadının vefasızlığıyla ilgili bir şeyler söylenmesin. Şarkılar ve deyişler, hepsi kadının maymun iştahlılığından söz eder. Ama belki diyeceksiniz ki bunların hepsini yazanlar erkeklerdir.

– Belki öyle denebilir. Evet, evet, isterseniz kitaplardaki örneklere değinmeyelim. Erkekler kendi öykülerini anlatma konusunda daima bizden avantajlı oldular. Eğitim çok daha yüksek bir oranda onların elinde olmuştur; kalem onların elinde olmuştur. Kitapların bir şeyleri kanıtladığına inanmam. ... Böyle bir konuda bir şeyleri kanıtlayabileceğimizi ummamalıyız. Kanıt kabul edecek bir görüş farklılığı değil bu. Herhalde hepimiz kendi cinsimize yönelik bir taraflılıkla başlayıp onun üstüne kendi çevremizde olup biten, onu destekler her olaydan bir şeyler ekliyoruz... (237-38)

Bu pasaj Jane Austen’ın kendi dönemine kadar göz ardı edilen, dile getirilemediği için kamuya ulaşma olanağı bulamayan

kadın sesinin ve bakış açısının ne denli bilincinde olduğunun örneklerinden biridir. Ancak, Austen bu tarihsel gerçekliğin altını çizirken karakterlerini kişilik özelliklerinin dışına çıkacak davranışlara sürüklemeyi; Anne Elliot gerek kadın doğasının gerekse yüzyıllardır kadınlara yapılan haksız bastırma, susturma, önyargı uygulamalarının bilincinde olsa da, çağının toplumsal cinsiyet beklentilerine uygun davranan, oldukça sıradan bir kadındır. Kendisinden Harville'in sözlerine yanıt olarak bu sağduyulu ve ılımlı görüşlerden öte, kadın hakları savunucusu bir militanın coşkusu ya da davranışları beklenemez. Kadın ya da erkek doğasına yüklenen pek çok genellemeyi olduğu gibi kabullenmek yerine serinkanlı ve sağduyulu bir orta yolu izlemeyi seçmektedir. Austen'ın bu en son romanının olgun kadın karakteri bir bakıma Austen'm da görüşlerini yansıtır denebilir. Kısacası, *İnanç*'taki kadın-erkek ilişkilerini belirleyen unsur, zaman zaman toplumsal cinsiyet özelliklerinin de önüne geçen bireysel kişilik özellikleri ile karakterlerin zaman içinde yaşları ve deneyimleri gereği gösterdikleri farklılaşmalarıdır. Austen kolaycı bir kadın-erkek ikilemine girmeksizin oldukça karmaşık kişilikleri olan Anne-Wentworth ikilisi aracılığıyla hem inanılır bir olay örgüsü kurgular, hem de ikinci planda kalan Louisa, Benwick ve Elliot'lar gibi yan karakterleri kullanarak döneminin toplumsal cinsiyet beklentilerine ışık tutar.

İnanç'ta Kaptan Harville'i evden uzak kalmanın duygusal yaşam üzerindeki etkilerini düşünmeye iten durum, Büyük Britanya İmparatorluğu'nun 18. yüzyıl sonlarında belki de en yoğun dönemlerine girdiği söylenebilecek kıtalar arası askerî ve ticarî deniz seferleri nedeniyle pek çok erkeğin önünde açılan bahriye/denizcilik kariyeridir. 15. yüzyıl sonlarından itibaren belki önceleri daha çok misyonerlik ya da keşif amaçlı, ama git gide artan bir maddî kazanç dürtüsüyle sayıları çoğalan deniz seferleri, Avrupa'daki politik dengelere bağlı olarak pek çok ülkenin askerî ve ticarî yaşamına damgasını vurmuştur. Büyük Britanya'nın bir ada ülkesi olarak eskiden beri denizcilik alanında gösterdiği güç ve üstünlüğün, imparatorluğun Kuzey ve Güney Amerika, Afrika, Asya'nın güneyi ve Avust-

ralya'daki sömürgeleriyle hızla artan bir çıkar ve baskı rejimi oluşturmasını olanaklı kıldığı ve ülkeye büyük kazançlar sağladığı bilinen bir gerçektir. Austen'm r manlarında bu sosyopolitik ve ekonomik durum ancak dolaylı yoldan, pek çok erkeğin kariyer ve servet edinme aracı olarak belirir. *İnan ta* Wentworth ve Benwick, *Mansfield Parkı*'nda William Price gibi iyi ailelere mensup, ama parasal olanaksızlıklar nedeniyle mütevazı, hatta yoksul bir yaşama mahkûm genç erkekler, bu sıcaak ortamda hızla mesleklerinde yükselerek bir geminin idaresine getirilince artan maaşları, taşıdıkları yük ve/veya askerî zafer ve vurgunlarla elde ettikleri gelirlerle kısa sürede ekonomik g   ve saygınlık kazanmışlardır.

Austen'm her iki romanda da çizdiği denizci portreleri mesleğin, dönemin en parlak ve saygın sınıf atlama yolu olduğu görüşünü destekler niteliktedir. Tony Tanner 1814 sonrasında yazılan bu romanda denizcilerin bu denli olumlu betimlenmelerinde Büyük Britanya'nın Napolyon'a karşı denizlerde elde ettiği zaferin büyük etkisi olduğunu vurgular ve şöyle yazar:

...1815'e kadar çok şey değişmişti. Birincisi (Jane Austen'in gözünde) bahriye ülkeyi kurtarıırken, idareyi elinde tutan soylu sınıf hemen hiçbir şey yapmamıştı. ... Bahriye olmasaydı artık İngiltere'de toplumsal hayat diye bir şey kalmayabilirdi. ... (Jane Austen mutlaka ki işgal korkularının farkındaydı). (229)

Denizcilere has "sıla hasreti", " zveri", "ağır çalışma koşulları", "tehlike" ve " zlem" söylemiyle tanımlanan erkek yaşamı; bunun yanı sıra Bayan Croft, Bayan Harville gibi sade, saygın, fedak r, akklı başında ve eşlerine kayıtsız şartsız bir sadakat ve özveriyle bağlı kadın karakterler Austen'in ince alay ve yergilerinin en az dokunduğu kişiler olurlar. Belki bu kişiler "gerçek" dünyada, yani topraktan kaynaklanan feodal egemenliğin ve değerlerin hâlâ etkisinin s rd ğu karada, her zaman becerikli veya başarılı olamazlar: Amiral Croft karışıyla çıktığı her araba gezisinde bir devrilme tehlikesi atlatmaktadır; Benwick denizde görevli olmadığı zamanın tümünü kitap-

lara gömülü ve insanlardan kopuk yaşayarak doldurma eğilimindedir; sakatlığı nedeniyle emekliliğe zorlanan Harville ise ancak küçük bir kıyı kentinde, evde el becerilerine adanmış bir yaşamla avunur. Gene de bu erkeklerin, Sir Walter Elliot, hatta onun vârisi William Elliot'm kişiliğinde öne çıkan yüzeysel değerlere hapsolmuş, işsiz-uğraşsız, müflis ya da çıkarıcı soylu-centilmen erkeklerle kıyaslanamayacak kadar olumlu betimlendikleri görülür. Denizcilerin dayanışmaları, içten ve sıcak –bir “yuva denebilecek– ev ortamları, dürüstlük ve açık sözlülükleri, zihinsel ve duygusal olgunlukları değişik olaylarda kendini gösteren unsurlarken, onlara yaşça en yakın karakter William Elliot fırsatçı, yalançı, tam bir sahtekârdır; yozlaşmış bir aristokrat olan Sir Elliot ise tüm kaygısı fiziksel bakımı ve sosyal etkinliklerde boy göstermek olan bencil bir kişiliğe sahiptir. Nitekim Sir Elliot'm asalak, âtlı yaşamı onu iflasın eşiğine getirmiş, evini kiraya vererek daha mütevazı bir yaşam sürmeye zorlamıştır. Eski düzenin topraktan kaynaklanan geliri tıkanınca onu kurtarmak için gereken parayı yeni sömürge düzeninin “emekçileri”, denizciler getirirler: Ancak, Amiral Croft gibi biri, uzun kariyerinin akıllı birikimleri ve geliriyle Elliot malikânesinin bakım ve idaresini üstlenebilir. Sıcak ve bol para artık eski soylulara değil, zorlu koşullarda yıllarca yokluk çeken yeni “çalışan” orta sınıfa aittir.

Sir Elliot çalışmaması, gereksiz ve bilinçsiz tüketime dayalı yaşam tarzı yüzünden toprağını kaybetme tehlikesiyle karşılaşır. Buna karşın Austen'ın gene aynı yıllarda yazdığı *Mansfield Park*'nda başka bir soyluyla tanışırız. Sir Thomas Bertram Sir Elliot'm tersine varlıklı, parasının değerini de onu arttırma yollarını da iyi bilen bir soyludur. Ancak, onun da gelirini arttırmak için atadan gelen toprak ve tarıma dayalı bir kazanç yolu yerine, yeni sömürge düzeninden yararlanma çabasında olduğunu görürüz. Sir Bertram Batı Hint Adaları'nda, Antigua'da büyük yatırımlar yapmış, feodal toprak sahibi şapkasını bir kenara bırakmadan çağdaş bir girişimci olarak kıtalar arası toprak spekülasyonuna soyunmuştur. Kurgusal olarak roman-daki olayları belirleyen unsurlardan biri, Sir Bertram'm işlerini

düzene koymak için Antigua'ya yaptığı aylar süren gezidir. Bu geziye onunla birlikte çıkan, Sir Bertram'ın vârisi, büyük oğlu Tom kısa sürede dönmüştür; ancak, Sir Bertram hakkında pek az şey bilinen, dolayısıyla sayısız tehlikeyle dolu olduğu varsayılan bu bölgede uzun süre kaldığından, evde endişeli bir bekleyiş sürer. Babalarının yatırımlarının, hatta yaşamının tehlikeye olması özellikle evin iki genç erkeğinin, Tom ile Edmund'un geleceğini yakından ilgilendirir niteliktedir. Evdeki hemen tüm kararlar –Maria'nın Rushworth'le nişanı, Edmund'un cüppe giyerek rahipliğe başlaması, Fanny için yeni bir at alınıp alınmayacağı, vb.– onun dönüşü sonrasına ertelenir. Gene bu yokluk nedeniyle Maria, Julia ve daha sonra onlara katılan ağabeyleri Tom, babalarının evde olması halinde hiç hoş görmeyeceğini bildikleri uçarı, tüketim ve eğlence odaklı bir yaşama kaptırırlar kendilerini. Dolayısıyla Sir Bertram'ın beklenmedik dönüşü planların bozulmasına, hayal kırıklığına, hatta utanca neden olur.

Bu açıdan *Mansfield Park* Austen'm en farklı romanıdır denebilir. Romanın kurgusu yüzeysel olarak gene genç bir kızın, Fanny Price'ın evlilik öyküsü olsa da, *Mansfield Park* bir "erkekler" dünyası romanıdır; roman baştan sona erkek kahramanların davranışları, aşkları, hastalıklarıyla şekillenir. Bunun yanı sıra roman adeta para kokar, her olay, her karakter kazanç-zarar, toplumsal güç-özsaygı, maddî-manevî değerler gibi zıtlıklarla damgalanır. Fanny Price, fakir bir adamla evlenen annesinin çaresizliği nedeniyle zengin bir koca bulmuş olan teyzesi Leydi Bertram'ın yanına gönderilmiştir. Burada zaman zaman "sığıntı" muamelesi görse de, aldığı eğitimin ve kendisine sunulan yaşam koşullarının değerini (diğer teyzesi Bayan Norris'in sık hatırlatmalarına hiç de gerek olmaksızın) gayet iyi anlar. Fanny'nin *Mansfield Park*'nda himaye edilmesi fikrinin mimarı adeta bir hayal âleminde, uykulu ve çevresinden kopuk yaşamıyla artık sınıfının ve türünün ne denli çağdışı olduğunu fazlasıyla sergileyen Leydi Bertram değil, Bayan Norris'tir. Tüm dileklerini başkalarının istekleriymiş gibi göstermekte usta olan bu karakter için Austen şöyle yazar:

...çocuğun bakımı için bir kuruş bile harcamaya niyeti yoktu. Koşuşturup durmak, konuşmak ve karışık planlar kurmak konusunda bu hanım son derece cömertti; çevresindekilere insanlık öğüdü vermekte onun üstüne yoktu. Ama içindeki para sevgisi de başkalarına akıl verme sevgisine eşitti. Dostlarına para harcatmakta nasıl ustaysa, kendi parasını hiç harcamamakta da üstüne yoktu. (14-15)⁸

Kocas1 Mansfield Park'ının köyünün rahibi olan Bayan Norris çocuksuz, üstelik iyi bir geliri olmasına karşın yeğeni Fanny'yi Bertramların himayelerine alması amacıyla getirtmiştir. Oysa Sir Bertram aile reisi kimliğiyle hayırseverliği, basiret ve sağduyuyu bağdaştırma gereği duyar:

Ciddi bir sorumluluktu bu. Böyle alıp yetiştirilen bir kızın geleceğini de güvence altına almak gerekirdi; yoksa onu ailesinden ayırmak iyilik değil, zalimlik olurdu. Sonra Sir Thomas kendi dört çocuğunu düşünüyordu; kendi iki oğlunu ve kardeş çocuklarının birbirlerine aşık olma olasılığını filan da akıldan geçiriyordu. (12)

Aslına bakılırsa Sir Bertram'ın kızlarının drahomaları da, iki oğlunun geleceğı de, babalarının hem tutumlu hem girişimci yapısı sayesinde güvenceye alınmıştır. Diğer Austen romanlarında kızlarını gerektiğı şekilde evlendirme telaşında gördüğümüz ebeveynlerin aksine *Mansfield Park*'nda soyluların/toprak sahiplerinin erkek çocuklarına ilişkin kaygıları öne çıkar. İngiliz soyluların erkek çocuklarının seçebileceğı birkaç meslek olduğunu görürüz: Din adamlığı, askerlik ve hukuk. Büyük oğulların bile bazıları –babalarının iflası ya da gelirlerinin kısıtlı ve ailelerinin geniş olması durumunda– bu mesleklere yönelmişken, ana vâris olmayan küçük oğullar için özellikle din adamlığı ve askerlik hem gençlik yıllarında alacakları üniversite eğitiminin boşa gitmemesi, hem de soyluluk unvanından yoksun kalsalar da eş derecede saygın bir sosyal konuma

8 *Mansfield Park*'ndan yaptığım alıntılar kitabın *Umut Parkı* başlığıyla yayınlanan Nihal Yeğinoğlu çevirisindendir.

kavuşmaları açısından yeğlenir. Jane Austen, yapıtlarında daha çok kadınları olayların odağına yerleştirdiğinden belki çağının bu önemli gündem maddesine fazla değinmez; gene de zaman zaman konuya dolaylı olarak da olsa değinildiğini görürüz. Örneğin *Gurur ve Önyargı*'da Wickham'ın Darcy hakkında yaydığı asılsız dedikoduların temelinde benzer bir vaat vardır: Darcy ailesi himayelerine aldıkları Wickham için topraklarında yer alan bir köyün vaizliğini uygun görmüşler, ama Wickham sürekli bir gelir ve saygınlık getirecek bu iş yerine onun nakit getirisi olan bir miktar parayı peşin olarak almayı yeğlemiştir. Aynı şekilde *Akıl ve Duyarlık*'ta Edward Ferrars iyi bir eğitim almış, ama büyük erkek vâris olarak babasından kalacak yüklü servet nedeniyle meslek edinme gereği görmemiştir. Ancak, annesinin kendisini mirasından mahrum etmesinden sonra kiliseye girmek zorunda kaldığında, Albay Brandon'ın kendi arazisinde önerdiği işi memnuniyetle kabul eder.

Daha önce de belirttiğim gibi *Mansfield Park*'ı Sir Bertram'ın kızlarının yanı sıra iki de erkek evlat sahibi olması nedeniyle erkekler için meslek seçimi konusunu daha ayrıntılı şekilde ele alabilir. Tom Bertram'ı bekleyen gelecek oldukça parlaktır: Hem bir soyluluk unvanı, hem de Mansfield Parkı ve arazisiyle Antigua'daki yatırımların geliri Sir Bertram'ın ölümüyle büyük oğlu Tom'un olacak, dolayısıyla bir beyefendinin arazisini kiralamak, geliştirmek, alacaklarını ve ödemelerini dengelemek gibi gündelik telaşlarından başka iş kaygısı taşımayacaktır. Sir Bertram, küçük oğlu rahipliği seçince Mansfield Parkı köyünün ve yakınlardaki başka bir köyün rahipliğine Edmund'u atayarak ailesini bir arada tutabileceği bir düzen planlamıştır. Ancak, Sir Bertram'ın tüm gayretlerine karşın Tom'un sorumsuz harcama alışkanlıkları ve kumar borçları nedeniyle Edmund cüppe giyene kadar bekletilmesi planlanan vaizlik, başka birine, Doktor Grant'e verilmek zorunda kalır ve Edmund için ancak gerek geliri gerekse yeri daha mütevazı bir vaizlik ayarlanır. Sir Bertram bu konuda Tom'la konuşurken sözünü pek esirgemez:

Senin adına utanıyorum, Tom, dedi. Durumu böyle idare etmek zorunda kaldığım için utanıyorum. Bu durumda senin de bir ağabey olarak çok utanç duyduğunu tahmin ettiğim için sana acıyorum. Edmund'u, yirmi otuz yıl için, belki de temelli olarak hakkı olan gelirin yarısından ettin. Gelecekte ben ya da sen belki ona daha iyi bir iş sağlayabiliriz. Ama bizden bunu ummak onun zaten hakkıydı. Gelecekte ne yaparsak yapalım, şu senin hemen kapanması gereken borçların yüzünden onun elinden aldığımız hakları asla ödeyemeyiz. (30-31)

Tom kardeşinin geleceğini böylesine olumsuz etkilediğine üzülse de, "birtakım arkadaşlarının girdiği borçlar yanında kendisinininkiler aşırı sayılmazdı" (31) düşüncesiyle çabuk teselli bulur. Gerçekten de Tom kendi konumundaki pek çok gençten daha uçarı ya da sorumsuz değildir. Onu daha görmenden evlenmeyi aklına koyan Mary Crawford'ın dediği gibi "Tom'u kim olsa beğenirdi. Herkesin sevgilisi olan tiplerdendi o. Daha büyük erdemlere bile yeğlenebilen sevimli yönlere sahipti ... Mansfield Park konağıyla Baronet unvanına mirasçı olması da onun bu sevimliliğini azaltmıyordu, herhalde!... Şu sırada, babasına söz vermiş olduğu için fazla kumar oynamıyordu ve bir gün Sir Thomas'ın yerini alacaktı" (55-56). Ancak, Edmund için gelirindeki bu esaslı düşüş evlenmesini güçleştiren, hatta devralacağı küçük kilise evinin kendi yaşam tarzına uygun hale gelmesi için gereken düzenlemeleri ertelemesini gerektiren bir durumdur: "Ben çok daha az süs ve güzellikle yetinmek zorundayım. Çok para harcamadan evle bahçe rahat bir konuma sokulup bir beyefendinin oturduğu yer havası verilebilir. Ben bununla yetinmek zorundayım. Bu kadarı umarım beni sevenlere de yeter" (241).

Buna karşın Mary Crawford iki kardeşi tanıdıktan sonra arazi ve unvanı olmayacağını bilmesine karşın Edmund'u daha fazla beğendiğini fark edince, bu kez de onun rahip olma kararını o denli hayal kırıklığıyla karşılar ki, Edmund'a "ne var din adamı olmakta? Erkek dediğin yükselmek, parlamak ister. Başka mesleklerde bu olabilir ama papazlıkta hiçbir zaman;

papaz dediğin bir hiçtir” (101) demeye kadar vardırır tepkisini. Gerçekten de saygın olmakla beraber daima sade ve aşırılıklardan uzak bir yaşam sürdürme gerekliliği belki Elanor ve Edward Ferrars gibi insanlara uygun olsa da, Mary Crawford gibi bulunduğu topluluğa güzelliğiyle, müziğiyle, parlak zekâsıyla, sivri dili ve şakalarıyla hükmetmeyi seven biri için rahip eşi adaylığı pek çekici değildir. Hele bu silik sosyal tabloya azalmış bir gelir de eklenince Edmund-Mary Crawford evliliği giderek azalan bir şansa sahip olacaktır.

Romanın ana kahramanı Fanny Price’ın kaderini işte Bertram erkeklerinin bu maddî sorunları belirler. Edmund romanın sonuna kadar kişiliğinde pek çok uçarılık, zayıflık ve eksiklikler gördüğü Mary Crawford’a âşık olmaktan da, kendi geleceği ile onunkini uzlaştırmaya çabalamaktan da vazgeçmez. Ta ki patlayan bir skandal (Bertramların evli kızı Maria Rushworth’un Henry Crawford’la kaçması) ve bir hastalık (Tom Bertram’ın ölümcül hastalığı) Mary Crawford’ın çıkarıcı, bencil ve ne denli farklı ahlakî değerlere sahip olduğunu sergileyene kadar. Yani Edmund Mary’yi sevmeyi sürdürse de, artık uyumsuzlukları konusunda kendisini kandıramaz hale gelince ondan vazgeçmek zorunda kalır ve neden sonra Fanny’nin değerini görür. Diğer bir bakış açısıyla değerlendirecek, Fanny’yi Edmund’a bir eş olarak kazandıran, kendi niteliklerinden çok, Mary Crawford’ın giderek daha kötü bir rahip eşi adayı olmasıdır denebilir; zira Edmund uzun yıllar boyunca Fanny’yi en iyi tanıyan, kişiliğindeki üstün niteliklere herkesten çok değer veren ve onları geliştirmesine yardımcı olan kişi olmuş olsa da, hiç de babasının romanın başında dile getirdiği kuzenler arası aşk korkusunu haklı çıkaracak bir duygusallığa kapılmamıştır. Jane Austen Edmund’un Mary Crawford’dan vazgeçtikten sonra bile sevgisini Fanny’ye yöneltmesinin zaman alacağını şöyle yazar:

Kalbinde Mary’nin boş bıraktığı yeri dolduracak birini bulabilmek için çok beklemedi. Mary Crawford gibi bir kızı bir daha bulamayacağını Fanny’ye yeni söylemişti ki, bambaşka

yaradılıŖta bir kızın da kendisi için aynı derecede, hatta belki çok daha uygun olacağı dūŖncesine kapıldı. Fanny'yı de her yönden, bir zamanlar Mary'yi sevdiği kadar sevmeye baŖlamıŖtı. Acaba kendisine karŖı duyduğu kardeŖe sevginin mutlu bir evlilik için sağlam bir temel taŖı olabileceğine Fanny'nin aklını yatırabilir miydi?

Bu konuda kesin tarih vermekten bile bile kamıyorum ki, herkes kendi dilediği tarihi seçmekte serbest kalsın. Öyle ya, lmez aŖkların ve kopmaz bağların bir insandan alınıp öbürüne yöneltilmesinin süresi herkese göre deđiŖir. Sizlerden yalnızca Ŗuna inanmanızı rica edeceğim: Edmund, Mary Crawford'u unutulmaması için geekli süre dolunca (ne bir hafta er-ken, ne bir hafta geç), Mary Crawford'u unuttu ve Fanny'yle evlenmek için can atmaya baŖladı. (442-443)

Görüleceği gibi Fanny tüm çekiciliğine, yumuŖak baŖlılıđına, tanıdık ve güvenilir kiŖiliđine karŖın Edmund'un sevgisinin "ikinci en iyi" nesnesi durumundadır. Bunun belki en kolay ve ahlakçı açıklaması, iliŖkinin daha anlamlı ve değerli hale gelmesi için Edmund'un böyle bir olgunlaŖma-arınma süreci yaŖaması gerekliliğidir. Gene kuŖkusuz Fanny-Edmund iliŖkisinin izlediği bu dolambaçlı ve zorlu yol, yazarın kurgusal bir yapı oluŖturması için gereklidir, zira "mutlu insanların anlatılacak öyküsü olmadığı" kliŖesi fazla haksız sayılamaz. Ancak, bu iki neden de, Fanny Price gibi iyi ailelerin yoksul kızlarının ikinci planda bir yaŖama itildiği, evlilik Ŗanslarının ve rekabet olanaklarının daha zayıf olduğu gerçeğini unutturmamalıdır.

Romandaki en güçlü ironilerden biri Edmund dıŖında Fanny'deki i ve dıŖ güzellikleri en hızla anlayan kiŖilerin Mary ve Crawford kardeŖler olmasıdır. Tüm ahlakî yozluklarına karŖın hem Mary, hem içten ve güçlü bir sevgiyle Fanny'ye bağlanarak onu kazanmak için kısa süreli de olsa ciddi Ŗekilde kendini deđiŖtirmeye çabalayan Henry Crawford, Fanny'yi Bertramlardan daha tarafsız bir gözle değerlendirirler. Mary Crawford'un Fanny'ye iliŖkin ilk gözlemi onun ailedeki tanım-

lanmamış konumudur; Tom'la Edmund'a genç kadının ailenin sosyal etkinliklerinde yer aldığına göre "sosyeteye katılmış" olması gerektiğini, ama konuşmalara katılmadan sessizce bir köşede oturduğu için bundan emin olamadığını söyler (56-57). Mary daha açık dile getirmese de, Fanny kendi sınıfının "sosyeteye katılmış" genç kadınlarının, örneğin kuzinleri Maria ve Julia'nın hareket serbestisinden yoksundur; evdeki gençlere düşen çiçek toplamak, ufak tamir ve dikiş-nakışla uğraşmak, getir-götür işlerini yapmak ya da evin yaşlı hanımlarına eşlik etmek gibi tüm kibar görevleri yerine getirmesi beklenirken, ata binmek, gezintilere katılmak gibi eğlenceler Fanny söz konusu olduğunda kolaylıkla ertelenmektedir. Bu da "ailenin kızlarından biri gibi" olmasına karşın o kızlardan farklı bir sosyal konumu olduğunun en açık göstergelerindendir.

Ancak, Fanny'nin diğerlerinden farklı davranmasının ya da öyle muamele görmesinin nedenleri, Bertram ailesinin bu ıncelikli ayrımcılığından öte, başka bir başka etkenle de açıklanabilir kanısındayım: Fanny Mary Crawford ya da kuzinleri Maria'yla Julia'dan farklı olarak belki artık modası geçen başka bir dünya düzeninin sayıca azalan kadınlarından biridir. Mary gezip gördüğü yerleri ve insanları serbestçe ve alaycı bir dille anlatırken, ya da kuzinleri tiyatro gibi "yeni" ve babaları Sir Bertram'm kesinlikle onaylamayacağı türden uçarı eğlencelere doğal olarak katılırlarken, Fanny komşu köydeki Rushworth malikanesine gitmeyi bile başlı başına bir macera sayan, Mansfield Parkı köyünün rahibi Doktor Grant'in evine akşam yemeğine davet edildiğinde ne giyeceğini bilemeyen tutucu, kapalı, taşralı bir yaşam tarzının temsilcisidir. Mary'nin sosyeteye tanıtılmış ve tanıtılmamış genç kadınlar hakkında söyledikleri, ironik bir şekilde aslında kendisi ve Fanny arasındaki farklılıkları da vurgular:

Sosyeteye giren kızlarla girmemişler genellikle hem davranış, hem de giyiniş yönünden bambaşka olurlar. ... Sosyeteye girmeyen kızlar hep birbirine benzer biçimde giyinirler (örneğin sımsıkı bir şapka), gayet hanım hanımcık dururlar ve ağızları-

m açıp tek kelime etmezler... Pek fazla ileriye götürülmesi bir yana, böyle olması uygundur da; yakışık alan genç kızların sessiz ve utangaç olmalarıdır. Bence asıl uygunsuzluk, topluluk içine çıkarılan kızların birdenbire değişmeleridir. Hanım kız bir de bakmışsınız, göz açıp kapayana dek çekingenlikten kurtulmuş da tam tersi olmuş: yani bilmişin bir olup çıkmış! (57)

Mary tam da “uygunsuz” dediği genç kadınlar gibi davranırsa da, Edmund ona hak vererek “o gibi kızlar kötü yetiştiriliyor. Daha ilk baştan yanlış düşünceler aşılanıyor kendilerine. Sürekli kendilerini beğenme ve beğendirme ilkesine göre davranıyorlar” (58) dese de, Fanny daha az kabul gören ve beğenilendir. Mary Crawford’un özgüveni, belki ahlaken zayıf ama parlak kişiliği, tüm üstün niteliklerine karşın Fanny’nin gölgede kalmasına neden olacaktır.

Kısacası Jane Austen *Mansfield Parki*’nda toprak sahibi ve/veya soylu üst sınıfın değişen dünya düzeninde yalnız ekonomik alanda kendini yenileyerek ayakta kalabileceğini değil, bu düzenin sosyal ve davranışsal uzantılarında yer alan değişiklikleri de ele alır. Gün, Edmund ve Fanny gibi geleneksel (ve artık belki de tutucu denmesi gereken) değerlere bağlı kişilerin günü değildir. Maria Bertram Rushworth yaptığı akılcı geleneksel evliliği Henry Crawford’a olan tutkusu nedeniyle bir kenara itip dışlanmayı göze alır; Julia babasının baskısından kurtulmak için onun onaylamayacağı bir evliliğe izin almaksızın girer; Mary Crawford Edmund’a rahipliğin sosyal silikliğinden “avukat falan olmasını” (102) önermekte hiçbir çekince bulmaz. Düzen, kişileri daha “özgür” ama belki ahlaken biraz daha az titiz davranmaya yönlendirmektedir. Fanny ve Edmund, Mary ve Henry Crawford kardeşlerin cazibesiyle baş etmeye çalışırken düzenin bu niteliğini anlarlar, birbirlerine sığınır.

Jane Austen’in, yazdığı çağın geleneksel değerlerine ne denli bilinçli ve eleştirel bir gözle yaklaştığını dile getirmeye çalıştım. Austen’in *Gurur ve Önyargı*’nın ilk cümlesinde alayla yazdığı gibi onun dünyasında “varlıklı bekâr her erkeğin bir eşe

gereksinim duyduğu, evrensel olarak kabul edilmiş bir gerçektir.” Keskin, kemikleşmiş toplumsal cinsiyet unsurlarıyla örölü bu toplumun Austen’ın tanıdığı ve hakkında yazdığı üst/üst orta sınıfa ait gençlere tanıdığı hareket alanı kaçınılmaz olarak kısıtlıdır; örneğin genç erkekler ancak üç meslekten birini seçebilir ya da genç kadınlar belli bir yaşa kadar evlenmelidir. Bireylerin beklentileri ve davranışları önceden tanımlı normlara uygun olmalıdır. Bu düzende yeniliklere de, ancak eski değerlere eklenmek koşuluyla izin verildiğini görürüz. Bireyler kendi dürtülerinden, kişiliklerinden, deneyimlerinden yola çıkarak yaşamlarını düzenleseler de seçimlerinde öncelikli olarak toplumsal onayı gözetmeli ya da aksi davranışların ağır sonuçlarına katlanmalıdır. Bireyleri adeta boğan bu kapalı ortamda Austen’ı ilginç kılan, romanlarında tüm bu olguları yansıtırken koruduğu örtölü ve dengeli bir alaycılıkla renklenmiş eleştirel ve nesnel bakış açısidir. Bir yandan gününün kurgusal ve yazınsal gereklerini yerine getirirken (örneğin tüm iyileri evlilikle ödüllendirip âsileri kınar ve cezalandırırken), bir yandan da bu gösterişli, resmî, adeta iştah kapatan ölçüde tanıdık sofradan ağızımızda farklı bir tatla ve tanımlamakta zorlandığımız bir ferahlık hissiyle kalkmamızı sağlar. Bu yönüyle de “kadın yazar” olarak çağdaşlarından farklı sesini, hem geleneğe temsil edip hem de yaratıcı ve dönüştürücü bir yenilik taşımasına borçlu olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Austen, Jane (1999) *Aşk ve Gurur (Pride and Prejudice)*. Çev. Nihal Yeginobalı. 3. baskı. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Austen, Jane (1993) *Emma*. Çev. Nihal Yeginobalı. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Austen, Jane (1994a) *Northanger Abbey*. Londra: Penguin. (İlk basım: 1818).
- Austen, Jane (1994b) *Persuasion*. Editör D.W. Harding. Londra: Penguin. (İlk basım: 1818).
- Austen, Jane (1994c) *Pride and Prejudice*. Londra: Penguin. (İlk basım: 1813).
- Austen, Jane (1983) *Sense and Sensibility*. New York: Bantam Press. (İlk basım: 1811).
- Austen, Jane *Umut Parkı (Mansfield Park)*. Çev. Nihal Yeginobalı. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Gilmour, Robin (1986) *The Novel in the Victorian Age*. Suffolk: Arnold Press.

- Kirkham, Margaret (1997) *Jane Austen, Feminism and Fiction*. Exeter: Athlone Press.
- Looser, Devoney (1995) "Introduction: Jane Austen and discourses of feminism", Looser, Devoney ed. *Jane Austen and Discourses of Feminism..* New York: St. Martin's Press.
- Mooneyham White, Laura. "Jane Austen and the Marriage Plot: Questions of Persistence."
- Looser, Devoney ed. (1995) *Jane Austen and Discourses of Feminism*. New York: St. Martin's Press.
- Tanner, Tony (1986) *Jane Austen*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

PAPAZIN EVİNDE CİNAYET:
YENİ YÜZYILDA ESKİ İNGİLİZ KADINI*
ZEYNEP ERGUN

Agatha Christie'nin *The Murder at the Vicarage* (Papazın Evinde Cinayet) adlı romanı 1930'da yayımlandı. Sonradan büyük bir ün kazanacak olan Miss Jane Marple, ilk kez bu romanda¹ suçluyu bulup cezalandırılmasını sağlayan dedektif olarak ortaya çıkar. Bu karakteri yaratırken Christie, erkek dedektif gereksinimini tümüyle yadsımış, yalnız cinsiyetiyle değil, "evde kalmış" ve "yaşlı" kadın kimlikleriyle de aykırı bir dedektif seçeneğini yeğlemiştir.

Jane Marple, İngiliz dedektif romanı tarihinin ilk kadın dedektifi değildir, ama dünya çapında en çok tanınanıdır. K. G. Klein'ın da belirttiği gibi, "kadınların İngiliz polis örgütüne resmen kabul edilmelerinden elli yıldan uzun bir süre önce, Mayıs 1864'te ortaya çıkan ilk hayal ürünü kadın dedektif, birinci tekil kişi tarafından anlatılan *The Female Detective* (Kadın Dedektif) kitabında kendini Mrs Gladden olarak tanıtır" (*The Woman Detective*, 18). Mrs Gladden'ı, Viktorya döneminde ve

(*) Bu yazı, şu kitapta yer alan bir yazının gözden geçirilmiş biçimidir: Zeynep Ergun (2003) *Kardeşimin Bekçisi: Başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na İngiliz Dedektif Yazını*. İstanbul: Everest.

1 Miss Marple daha önce birkaç kısa öyküde görölse de, baş karakter olarak işlev gördüğü uzun soluklu ilk yapıtı bu romandır.

sonraki yıllarda da bir dizi kadın dedektif izleyecektir. Bunların kimi, zamanı geldiğinde mesleklerini bırakıp evlenip çocuk sahibi olarak kocalarının egemenliği altına girer, geleneksel kadın rollerine bağlanırlar, kimileri ise bir erkek dedektifle evlenip onun yardımcısı konumunda suçluları aramayı sürdürürler. Klein, bu kadımların özelliklerini tek tek inceledikten sonra şu sonuca varır:

Belli ki [incelenen] bu kadın dedektiflerin beşi de yazarları tarafından, bir yandan halk kitlelerinin yaygın isteklerini ve toplumun gereksinmelerini karşılamak için, bir yandan da tutucu ideolojiyi doğrulamak için yaratılmışlardır. Yüzeysel özelliklerine bakıldığında farklı kişilikler sergilerler, ama içsel özellikleri temelde aynıdır. Yaşları birbirinden değişiktir, medenî durumları farklıdır ve benzeşmeyen toplumsal kökenlerden gelirler, ama hepsi de çok az eğitim almıştır, ekonomik nedenlerle çalışmak zorundadırlar ve davranış açısından değişmez bir tutarlılıkla 'hanımefendi'dirler. ... Romanlarda alttan alta verilen ileti, kadımların aynı anda hem iş olanağı, hem de saygı istediklerinde başarısız olduklarını ısrarla yineler. Erkeğe göre ikincil düzeyde olan gerçek yerlerine yerleştirilirler. Hanımefendi dedektifler yaratan kadın yazarlar ... bile bu genelenği yıkmayı beceremezler. (72-73)

Klein, *The Woman Detective*'de (*Kadın Dedektif*), araştırmalarıyla para kazanan, ya da bir biçimde polis örgütüyle birlikte çalışan kadın karakterlerin yer aldığı metinleri inceler. İngiliz dedektif romanı geleneğinde bu şablonun dışına çıkan kadın karakterler de vardır. 1905'te yayımlanan, Baroness Orczy tarafından yazılmış *The Case of Miss Elliott*'ta (*Miss Elliott Olayı*), bir çayevinin köşesinde oturup fazla kımıldamadan dedektiflik yapan yaşlı adamın araştırmalarını okura anlatan karakter genç bir kadın gazetecidir. Bu metin hem kadınların iş yaşamına girmekte olduğunu kanıtlaması, hem de etkin anlatıcı konumuna bir kadının uygun görülmesi açısından ilginçtir. Amerikalı Mary Roberts Rinehart, romanlarında kadın kahramanlarının başından geçen olağanüstü olayları anlatır, ama genelde karak-

ter yardıma muhtaç ve çaresizdir: Sorunu kendi kendine çözemez, çözümün bilincine sonradan varır, Rinehart'ın kadın dedektifi ise polis örgütü tarafından araştırmalarda yardımcı olmak üzere görevlendirilir; ikincildir. Yine Amerikalı Anna Katherine Green, evde kalmış Miss Amelia Butterworth'ü yaratarak (1897) Agatha Christie'nin Miss Marple'ı için ilk prototipi sunmuştur. Christie, bu etkilenimi hem özyaşamöyküsünde açıkça belirtir, hem de başka bir romanında (*The Clocks – Saatler*, 1963) Poirot'nun ağzından Green'i överek doğrular.²

"Altın Çağ" dedektif romancıları arasında kadın dedektif kullanan ilginç bir kadın yazar da, romanları 1929'dan sonra yayımlanmaya başlayan ve o yıllarda çok okunan Gladys Mitchell'dir. Yarattığı Mrs Bradley adlı karakter, suçluları bulup düzeni geri getiren, ama bu arada alışılmış normların dışına çıkan bir kadın kahramandır. Çok genç olmayan Mrs Lestrangle³ Bradley, birkaç kez evlenip boşanmış, çocuk sahibi, erkeklere epey yukarıdan ama anlayışla yaklaşan, üstelik de psikiyatri eğitimi görmüş olduğu için İçişleri Bakanlığı'na danışmanlık yapan, çok yönlü bir karakterdir. Çatışma olduğunda yardımcılarını (özellikle şoförünü) kullanır, ama kendisinin de fiziksel kavgalara girdiği olur. Çocuklarla olağanüstü bir iletişimi vardır. Birçok kez cadıya benzetilmesi, doğaüstü güçlere ve halk inançlarına saygısı, onu, dedektif yazını türünün geleneksel dayanağı erkeksi, akılcı Kartezyen dizgeden uzaklaştırıp kaosa ve karmaşaya ilginç bir biçimde yakınlaştırır.

Miss Marple'ın 1920'lerin sonunda kısa öykülerde, 1930'da ise ilk kez "kendine ait" bir romanda baş karakter olarak ortaya çıkışı, birçok bakımdan anlamlıdır. Birinci Dünya Savaşı sırasında evlenme yaşında olan kadınlar 1930'larda gençliklerini yitirmişlerdir. Savaş sırasında ölen genç erkeklerin sayısının

2 Bkz. Melvyn Barnes, *Murder in Print*, Charles Osborne, *The Life and Crimes of Agatha Christie* (313), *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, yayına hazırlayan Rosemary Herbert (154-155, 194).

3 Fransızca "le" sözcüğüyle "yabancı, garip" anlamına gelen "strange" sözcüğünün birleştirilmesiyle oluşan bu adı Papazın Evinde Cinayet romanında da göreceğiz.

çok fazla olması nedeniyle, bunların arasında evlenememiş olanlar koca bulma umutlarını geride bırakmışlardır. Miss Marple kadar yaşlı olmasalar da, önlerindeki yılları onun gibi evlerinde, belki bir hizmetçiyle, yalnız geçirme olasılıkları çok yüksektir. Christie'nin dedektifi gibi, genelde onların da parasal durumları çok parlak değildir, babalarından kalan mirasla ya da emekli aylığıyla hanımefendiliklerini elden bırakmadan, kıt kanaat geçinmek zorundadırlar. Miss Marple'in varlıklı, eli açık akrabaları vardır, bu açıdan ayrıcalıklıdır. Onun konumundaki öteki yalnız kadınlar için yolculuk etmek, dünyayı dolaşmak gibi eğlenceler, gerçek yaşamda altından kalkılamayacak kadar masraflı düşlerdir. Büyük kentte oturmak da fazla pahalı olduğundan, iki savaş arasındaki bu yıllarda taşra kasaba ya da köylerindeki küçük evlerinde bahçeleriyle uğraşan, yetiştirdikleri hizmetçi kızları daha yüksek aylıklar veren başkalarına kaptıran, fazla kitap okumayan, bilgi için daha çok deneyimlerine ve geçmişe başvuran evde kalmış kadınlar, azımsanmayacak sayılara ulaşacaktır. Miss Marple, bu tür kadınlar için bir umut kaynağıdır.

Üst ve orta sınıflar arasında çalışan kadına çok iyi bakılmadığı, özellikle daha az eğitim gerektiren işlerde çalışan kadınların bir an önce koca bulup evlenme baskısı altında tutuldukları bir gerçektir. Öte yandan, savaş sırasında ve sonrasında kadınların değişen toplumsal konumları ve önlerinde açılan iş olanakları düşünüldüğünde, bu dönemde hem kadın dedektiflerin, hem de dedektif romanı yazan kadınların sayısının artması şaşırtıcı değildir:

İki dünya savaşı arası dönem, evlenmemiş kadınlar için en canlı ve en elverişli yıllardı. Christie'nin de anıştırdığı gibi, bu dönem, dedektif yazını için de çok uygun bir zamandı. Şiddet olgusuyla, denetlenebilen, temiz, akılcı bir biçimde uğraşmak, kötülüğün avına çıkıp onu yakalamak, suçluyu topluluğun içinden çıkarıp yok etmek, karmaşık olmayan ahlaksal yargılara varabilmek ve kişileri bunlara göre, bir oyunmuşçasına sınıflandırmak – bunlar, dedektif yazınının, dolaylı bir

yolla, 1914-1918 savaşında çok sayıda ölüme tanık olmuş ve görülmemiş bir şiddet düzeyi yaşamış olan topluma sunduğu güçlülük ve güvenlik duygularıydı. Üstelik, bu dönem, kadınların dedektif yazınına girmesi için de olağanüstü uygun bir zaman gibi görünüyordu; savaş zamanında yaşadıklarından yüreklenen, erkeklerle yeni eşitlikler kazanmış olan kadınlar, dedektif türünü evcilleştirdiler ve onu, kendi mantıksal ve ahlaksal yetilerinin bir aracı durumuna getirdiler. Christie'nin, türün kadımsallaştırılmasına yaptığı kişisel katkı, görünürde basmakalıp olan bir ortam yaratıp, olağanüstü bir yanı olmayan, yine de içinde bir katil barındıran küçük toplulukları irdelemesidir. Bu açıdan, Miss Marple öyküleri, kasabada geçmeleri, dedikodu dolu çay partileri ve buna benzer kız kurusu uğraşlarıyla, Christie'nin yazdığı en özgün kurmacalardır. (Shaw ve Vanacker, 4)

Viktorya döneminde ülke yönetimi ve egemen kesimler, yarırcılık düşüncesine uyum sağlayıp sanayi ekonomisini, kapitalizmi ve emperyalizmi bir yaşam biçimi olarak geliştirirken, erkeğin ve ataerkinin egemen olduğu yapıyı tümüyle onaylamış, kendi topraklarındaki işçi sınıfını ve sömürgelerdeki yerli halkı kullanıp baskı altına aldıkları gibi, evin içinde benzer konumda oldukları varsayılan kadınları da çeşitli biçimlerde kısıtlamışlardı. Kraliçe Victoria ölüp yerine Edward geçtiğinde ve yeni yüzyıla girildiğinde, bu koşullarda göze çarpacak bir iyileşme görülmedi. Bir önceki dönemde duyulan özgüven, yerini kuşkuya ve özeleştiriyeye bırakmıştı, ama İngiltere'nin yurtdışında yaşadığı askerî ve siyasal yenilgiler, ülke içinde işçi sınıfının yoksulluğu ve başkaldırı olasılığı, yönetici sınıfların ataerkil düzene daha da sıkı sarılmalarına, ülkede düzenin bozulmasından daha da çok korkmalarına neden oldu. Özerklik isteyen İrlandalılardan ve İşçi Partisi'nin giderek güç kazanmasıyla emekçi kesimden gelen değişim isteklerinin ve başkaldırıların yanı sıra kadınların da karşı çıkışlarını giderek daha vuruşkan yöntemlerle gerçekleştirmeye başlamaları, tepkici akımların da uç davranışlara yönelmesine yol açtı.

Kral Edward'm ölümünden sonra da toplumda kadının yeri ve kadına ne kadar özgürlük tanınması gerektiği tartışmaları sürdü. Bilimin, psikolojinin ve cinsellik üzerine çalışmaların gelişmesiyle, haber yayınlarının (ucuzlayan gazeteler ve 1920'lerden sonra radyo yoluyla) tüm toplumsal sınıfların ulaşabileceği bir nitelik kazanmasıyla, sorun giderek daha fazla ses getiriyor, önem kazanıyordu. Bu yıllarda evlilik, kadın-erkek eşitliği gibi konular devlet tarafından da araştırılmaya başlandı. Örneğin, "Evlilik ve Boşanma için Kraliyet Komisyonu"nun çoğunluk raporu yayınlandı:

Raporda, toplumsal cinsiyet konusunda eşitlik isteniyor, boşanma nedenlerine, üç yıldan fazla terk, acımasızlık, iyileşmeyecek delilik, içki alışkanlığı ve idam cezası karşılığı hapis cezası durumlarının da eklenmesi öneriliyordu. ... Anglikan Kilisesi din adamlarının, eski eşleri yaşamakta olan boşanmış kişileri evlendirmeme ve bunlara dinsel görevleri uygulamama hakkı korunuyordu. (Hall 2000: 83)

Komisyonun önerdiği, çağdaş okura ilk bakışta olağan (ve yetersiz) görünen bu koşullar, yayınlandıkları zamana göre devrimci kavramlar içeriyordu. Yürürlüğe konmadılar, ama bazı gerçekler yüksek sesle konuşulmaya, değişim yavaş yavaş görünür olmaya başlamıştı. Evlilik kurumunun yanı sıra, cinsel sorunlar, fahişelik, cinsel yolla bulaşan hastalıklar gibi birkaç yıl önce sözü bile edilemeyen yasak alanlar, bazı yazar, düşünür ve politikacıların incelediği konular durumuna gelmişti. Savaşın başlaması düzeltim çabalarının büyük ölçüde durmasına neden oldu. Üniforma hayranlığı ve savaş histerisiyle cinsel davranışların denetimden çıktığı söylentileri, ahlakın elden gitmesi korkusu, evlilik dışı çocuk ve cinsel hastalık taşıyan kişi sayısının artması, kadın-erkek eşitliği düşüncelerinin darbe yemesine neden oldu. Öte yandan, Lesley Hall'un dediği gibi,

Savaş sırasında gönderilen ve alınan iletiler gerçekten karmaşıktı. Başlangıçta, savaşın cinsiyetler arasında eski, geleneksel ilişkileri geri getirdiği düşünülse de, erkek olmak ve kadın ol-

mak konusunda tedirgin edici sorular da uyandırınıyordu. Askerlik mesleği, erkeklik kavramı için bir model oluşturunca, savaşmayan erkeklerin (barış yanlılarım, korkakları ve savaştan kazanç sağlayanları hiç saymazsak) işinden vazgeçemeyecek kadar önemli bir mesleği icra edenlerin askere gidemeyecek kadar genç ya da yaşlı sayılanların, önemsiz görünen, ama askere alınmalarını engelleyen hastalıkları olanların durumu neydi? Ve savaş sürdükçe, çarpışmalarda hasar görmüş, bedeni kadar (giderek ortaya çıktığı gibi) aklından da yara almış erkekler ve savaşçı düşünceye karşı çıkan, ama yiğitliklerini kanıtlamış savaşçılar ne olacaktı? Evdeki Yaşlı Adamlar ve cephedeki Yeni Erkekler arasındaki kuşak çatışması, belki de cinsiyet savaşlarından çok daha ürkütücüydü. Kadınlar önceleri –uğruna savaşılan değerleri, askeri oyalayan ve rahatlatan öğeyi, hastabakıcıyı simgeleyen– geleneksel rollere hapsedildiler, ama kısa zamanda cephedeki sesleri duyacak kadar yakın yerlerde hasta bakmak gibi ağır bedensel (ve bazen bunu aşan yetiler gerektiren) işleri, gerektiğinde üniforma (üstelik kimi zaman pantolon) bile giyerek üstlendiler. (93)

“Eski Erkek” ile “Yeni Erkek” arasındaki amansız çatışmanın etkileri, *Papazın Evinde Cinayet*’te kendini gösterecektir.

Savaşın yol açtığı iç gerilim, erkeklik tanımlarında da sorunlar yaratıyordu. Savaş çığırkanlığı ve savaş yanlısı eğilimler yüzünden öne çıkarılan “kahramanlık” ve “erkeklik” normlarına uymayan kişiler, barışçılar, cinsel seçimleri farklı olanlar, İngiliz ahlakını tehlikeye attıkları, Almanların şantajına boyun eğebilecekleri, sapık oldukları gibi suçlamalara uğruyorlardı. Ama bu konuların konuşulması insanlara geleneksel normların dışında, farklı seçenekler olduğu bilincini de veriyordu. Cinsel ilişkiye bakış açıları da değişmeye başlamıştı. Örneğin, bilim kadını Marie Stopes’un *Married Love* (Evlilikte Aşk, 1918) adlı kitabı, yalnızca cinsel ilişkinin güzel bir deneyim olduğunu ileri sürmekle yetinmiyor, kadınla erkeğin cinsel birleşme sırasında zevk duymak için ne yapmaları gerektiğini de açıklıyordu. Bunu gebelikten korunma konusunda

yazdığı kitaplar izledi. Doğum kontrolü ve cinsel hastalıkların yayılmasını engelleyen koruyucu kullanımı, 1920'li yıllarda da özellikle öne çıkacak sorunlardı. Haziran 1918'de, otuz yaşın üzerinde olup bazı koşullara uyan kadınlara oy hakkı verildi. 1919'da çıkan bir yasa kadınların bazı iş kollarına ve eğitim alanlarına girmesini engelleyen kısıtlamaları kaldırdı, ilk kadın sulh yargıçları atandı. (Hall 2000: 98)

1920'li yıllara girildiğinde İngiltere'de siyasal durum son derece karışık. Bu yıllarda başlayan ve tüm dünyayı etkileyen ekonomik bunalım İngiliz yönetimini de vurmuştu. 1922'de ülkeyi yöneten liberal çoğunluklu koalisyonun dağılması, ülkede köktenci düzeltim çabalarını da engelleyen bir gelişme oldu. Yabancı ülkelerle, özellikle Almanya'yla işbirliği düşüncesi halkı ürkütüyordu. Rusya ve Bolşevik korkusu, her şeye karşın hâlâ Avrupa'nın en kalabalık ve sanayi açısından en ileri ülkelerinden olan Almanya'nın gelişmesinden duyulan rahatsızlık, savaştan sonra kurulan Milletler Cemiyeti'ne inançsızlık, dış ilişkileri etkiliyordu. İşçi Partisi ve işçi sendikaları güç kazanmaktaydı, ama 1926 genel grevi sonrasında yönetim, genelde sol kesime, özellikle işçi sendikalarına karşı baskılar uygulama yoluna gitti. Güvenlik kaygıları öne çıkmıştı. 1929'da Amerikan borsasında oluşan büyük bunalım, etkilerini tüm dünyada olduğu gibi İngiltere'de, dolayısıyla İngiliz yazın yaşamında da gösterdi.

Aynı yıllarda, birçoğu Bloomsbury⁴ topluluğunun üyesi yazar, düşünür, ressam ve sanatçılarla onların çevresinde odaklanan İngiliz aydınları, oldukça özgür ve eşitlikçi kadın-erkek ilişkisi biçimleri geliştirmişlerdi. Zamanını eğlenerek, partilerde, barlarda içki içip dans ederek geçiren çok varlıklı İngilizlerin oluşturduğu başka bir kesim, "swinging twenties" (dans eden, eğlenen yirmiler) denilen, sokaktaki İngiliz'in yabancı olduğu bir dönem yaşamaktaydı. Alt sınıflara bakıldığında ise,

4 Bloomsbury, Londra merkezinde, British Museum dolaylarında, Virginia Woolf, Leonard Woolf, Roger Fry, Vanessa Bell, Clive Bell, Lytton Strachey gibi aydınların oturup toplandıkları yer olduğu için ünlenmiş bir semttir.

Viktorya döneminden bu yana çok büyük bir değişimin gerçekleşmediği görülmektedir.

Savaşın sonra askerden dönen erkeklerle iş alanı açmak kaygısıyla çalıştıkları yerlerden atılan kadınların eylem alanı yine daralmıştı. Evli kadınların mesleklerini gereğince yapamayacakları, çocuklarını ortada bırakacakları, kadınlara fazla cinsel özgürlük vermenin hem onların, hem de toplumun ahlak ölçütlerini yıkacağı, seviciliği körükleyeceği, genç erkek çocukları tehlikeye atacağı, cinsellikle bulaşan hastalıkları artıracığı gibi korkular, kadın haklarını baltalayan düşüncelerdi. Cinsel konularda ağır bir sansür uygulanıyor, çocuk aldırılmaktan ise söz etmek bile güçlü tepkiler yaratıyordu. Öte yandan, artan boşanma olayları, Evlilik Hakkında Dava Konuları Yasası'nın 1923'te parlamentodan geçmesi sonucunu doğurdu. Bu yasa, hem erkeğin karısını aldatmasını boşanmak için gerekçe yaparak, hem de cinsel hastalıklarda erkeğin de sorumluluğu olduğunu vurgulayarak ileri doğru bir adım oluşturmuyordu. Sinemaların açılması, motorlu araçların ulaşımı kolaylaştırması, radyonun eve girmesi, kadınların da eşleriyle birlikte pub'lara gitmeye başlaması, gençlerin kendilerine yeni, daha eşitlikçi birliktelik modelleri oluşturması, ev işlerini kolaylaştıran aletlerin yaygınlaşması, cinsel ilişkinin paylaşılan bir zevk olarak görülmesi, orta sınıf evlilik yaşamında değişim yaratmaktaydı. 1929'da, yirmi bir yaşını geçmiş tüm kadınlara, erkeklerle eşit koşullarda oy verme hakkı verildi.

Roger Ackroyd *Cinayeti*'nden *Papazın Evinde Cinayet*'in yazılmasına kadar geçen süre, özellikle kadınlar açısından, bu koşullarda yaşandı. Bu iki roman arasında benzerlikler olduğu gibi, dedektifin cinsiyetinin değişmesi dışında çok belirgin farklılıklar da vardır. Önce mekân değişmiş, Roger Ackroyd *Cinayeti*'ndeki erkekse King's Abbott (kralın başrahibi), yerini St. Mary Mead kasabasına bırakmıştır. Romandaki mekânın İngiltere'nin genelini simgelediğini, bir mikro-kozmos işlevi gördüğünü düşünürsek, kasabanın adına baktığımızda, bir önceki romanın mekânının uyandırdığı ataerkil anıştırmanın, anaerkil bir imgeye dönüştüğünü görürüz.

St. Mary Mead kasabasının adı incelendiğinde, Hristiyan söylencesi açısından en önemli ve olumlu kadın simgesine, İsa'nın annesi Meryem Ana'ya (St. Mary) yapılan gönderme açık bir biçimde görülür. Meryem Ana bağlamında akla gelen, yalnız annelik kavramı değil, aynı zamanda belirgin bir ayrıcalık ve seçilmişlik olgusudur. Sonuçta Tanrı, oğlunu doğurması için onca kadın arasından Meryem'i seçmiş, ona kendisini bekleyen mutlu olayı muştulayacak meleği göndermiştir. Melek görmek, öyle her ölümlünün eriştiği bir durum da değildir. Üstelik, oğluna gebe kaldığında, mucizevi bir biçimde bekâretini korumayı da beceren Meryem, doğurganlığın olduğu kadar temizliğin, masumiyetin ve saflığın simgesidir. Erkeği yanıltan, baştan çıkararak, zehirleyip ölümüne yol açan Havva'nın tersine Meryem, tüm insanlığı ilk kadının başına açtığı beladan kurtaracak olan erkeğe (dünyevî düzeyde) yaşam veren kadındır. Umudun kaynağıdır.

Öte yandan, hiç evlenmemiş olan Miss Marple'in da bakire olduğu anımsandığında, hem söz konusu umut ışığının, hem de kasabanın adında görülen mekânsal gösterge "mead"ın (çayır, çimenlik alan) Miss Marple'la ilintili, onun egemenliği altında olduğu ortaya çıkar. Kasaba, hem Meryem Ana'nın yeridir, hem de, sınırları içinde olan her şeyi bilen, herkesi tanıyan, oturduğu evden tüm çevresini görebilen kadın dedektifin, tanrısal bir erkle egemen olduğu cennet bahçesidir. Burada dikkati çeken ve okuru hayal kırıklığına uğratan nokta, geleneksel imge dizgesi değiştirilip odak olarak erkeğin yerine kadının getirilmesine, mekânın ve erkin görünür bir biçimde kadınlaştırılmasına karşın, temelde erkek merkezli ve erkeği referans alan nitelikleriyle, ataerkil ve dinsel söylemin hiçbir biçimde sorgulanmaması, tersine, onaylanarak kullanılmasının sürdürülmesidir. Sonuçta Meryem'i iyi ve masum, Havva'yı ise kötü ve günahkâr diye damgalayan, bir yanda "temiz, bakire, ana, aziz", diğer yanda "tehlikeli, baştan çıkarıcı, suçlu" biçiminde birbiriyle çatışan iki ayrı kadın imgesi yaratan, ataerkil söylemin kendisidir.

Papazın Evinde Cinayet belirsiz bir zaman saptamasıyla başlar: "Bu öyküyü nerede başlatmak gerektiğini tam anlamıyla

bilmek zor, ama benim seçimim, bir çarşamba günü, papaz evinde, öğle yemeği zamanı olacak” (5). Olayların haftanın hangi günü, hangi saatlerde başladığı belirtilse de zaman tanımlaması çok kesin değildir. Erkek anlatıcı, kendinde kesin bilgi verecek, mutlak bir gerçekçilik duygusu yaratacak gücü bulamamıştır. Üstelik, romanın başında da belirtildiği gibi, papazın evinde saatler, unutkan ve dalgın bir adam olan Leonard Clement’in görevlerini zamanında yapabilmesi için hep gerçek saatten on beş dakika ileridedir: Kişisel zaman ile toplumsal zaman arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Zaman kavramı ve zamanın kullanılması açısından böylesine güvenilmez bir anlatıcının bu kavramı saptayıcı konumuna getirilmesi, okurun anlatıcıdan beklediği güvenilirlik özelliğini ortadan kaldırır.

Roger Ackroyd Cinayeti’nde olduğu gibi bu romanda da anlatıcı bir erkektir. Miss Marple’in belirli bir yardımcısı olmadığından, Sherlock Holmes ve Hercule Poirot gibi dedektiflerin yardımcılara verilen anlayıcı görevi ve bu yardımcılarının okurla dedektif arasında uzaklık yaratarak okurların kendileriyle özdeşleşmelerini sağlamaları söz konusu değildir. Yalnızlığı göze batan bir nitelik oluşturan Miss Marple’in sesi yalnızca romanın sonunda duyulacaktır. Yukarıda sözü edilen öğle yemeğinin yenildiği papaz evinde romanın anlatıcısı olan din adamı Leonard Clement’le⁵ ailesi oturmaktadır. Clement’in sözün ve bilginin iyisi olarak erki elinde tuttuğunun bilincinde olduğu, romanın ilk tümcesinde görülmektedir. Başlangıç noktasını ve geri kalan bütün anlatı öğelerini o seçecektir. Din adamı olduğu için kasabanın din (dolayısıyla ahlak) ölçütlerini saptayan, bu karakterdir: Yardımcısı Hawes, Katolikliğe öykünüp kilisede tapınma yöntemlerinde değişiklik yapmaya kalktığında onu uyarmaktan çekinmez. Kasaba halkının tinsel yaşamından o sorumludur, herkesi tanır, sorunlarını en kişisel ayrıntılarıyla bilir. Tanrının dünyadaki temsilcisi olarak hem

5 Karakterin adı “Leonard” onu ormanlar kralı, yabanıl ve güçlü aslanla ilişkilendirirken, yufka yürekli, yumuşak başlı anlamına gelen soyadı “Clement” bu yırtıcı imgeyi yalanlar. Christie’nin adlandırma yöntemi, karakterin ikilem dolu kişiliğini açıklamaktadır.

toplum içinde hatırı sayılır bir yeri vardır, hem de erk ve yetke onun elindedir.

İlk bakışta, papazın ataerkil konumu, romandaki anlatıcı konumuyla birleştüğinden, her şeyi bilen, tüm kararları veren, seçimleri yapan ayrıcalıklı bakış açısının, dedektifin varlığını bile gereksiz kılacağı sanılabilir. Okur romanı okuduğu süre boyunca Clement'm sesini duyacak, onun "ben"ini paylaşacak, olaylara onun gözlerinden bakacak, kendini onunla özdeşleştirecektir. Papaz, katil ya da suçlu olmadığı için, herhangi bir suçu paylaşma durumu da söz konusu değildir. İlk anda, Meryem Ana'nın bahçesinde, tinsel bir yol göstericinin önderliğinde, tehlikesiz bir okuma sürecine girmiş sanırsınız kendinizi. Öte yandan, papazın unutkanlığı, dalgınlığı, insanları anlamadaki ve iletişim sağlamadaki beceriksizliği anımsandığında, okur açısından özdeşleşmenin sanıldığı kadar olumlu bir anlamı olmadığı da ortaya çıkacaktır.

Leonard Clement, her şeyi bilen, ya da olaylar olduktan sonra geriye bakıp olayları anımsadığı için bilgisine güvenebileceğimiz bir anlatıcı değildir. Gerçeği o da okur gibi romanın sonunda Miss Marple'in ağzından öğrenecektir. Üstelik, oldukça saf ve insan doğasına yabancı olduğu için, olayları değerlendirme ve yorumlama yöntemleri de okura yardımcı olmayacaktır: Clement birçok bakımdan güvenilirmez anlatıcı sıfatını üstlenir. Örneğin, yardımcısı Hawes'u zehirlenmiş bulduğunda, onun suçluluğuna inanmış olduğundan, hem okuru yanıltır hem de Hawes için hemen yardım çağırılmaz, adamın yaşamını tehlikeye atar. Saflığı, ilk izlenimlere ve yüzeysel görüşlere sorgusuzca inanması, hem okur hem de çevresindekiler için tehlikelidir. Güvenilmez, her şeyi bilmeyen anlatıcının kullanılması, hem okuru tanımlaması, hem de romanın yapısı ve amacı açısından anlamlıdır: Kusurlu ve uygunsuz bir erkek ve "ata" simgesi de olsa, kasabanın önderi Albay Protheroe'nun öldürülmesi, romanda betimlenen topluma kaos getirir. Düzen, kusurlu yöneticilerine ve kendi içindeki eksikliklere karşın, karmaşadan iyidir. Albayı aldatan, evliliğin kutsal bağını yadsıyan Mrs Protheroe ve sevgilisi Lawrence Red-

ding'in eylemi, toplumsal sıralanım (hierarchy) ve erk dizgesi- ni, aile yapısını, kadın-erkek ilişkilerinde "onaylanabilir" ve "onaylanamaz" ayırımı, evliliğin kilisede gerçekleşen bir tö- ren olduğu düşünöldüğünde, dinsel töreleri ve inançları, kısa- cası, toplum içinde yaşamak isteyen, uyum arayan bireylerin dayandığı tüm güvence düzeneklerini alt üst etmiştir. Roma- nın temel izleklerinden biri, ataerki sahibinin -üstelik karısı tarafından- öldürölmesiyle ortaya çıkan kaos olgusu olduğuna göre, olayların başlangıcından Miss Marple anlatıyı eline geçi- rip gerçekleri açıklayana ve suçlular yakalanıncaya dek geçen süre boyunca, okurun anlatıyı benzer bir karmaşa içinde boca- layan bir karakterin bakış açısından izlemesi bu izleği pekişti- rir. Okur olarak biz de Clement'm ve romandaki öteki karak- terlerin yaşadığı kaosu ve güven yoksunluğunu paylaşıyoruz.

Romanın ilk sayfasına bile göz atmak, yaratılan güven duy- gusunun temelsiz ve yüzeysel, gelenekçi izlenimlerin de yanıltıcı olduğunu anlamak için yeterlidir. Bulunduğumuz mekân bir papazın evidir, görünürde uyumlu bir sofranın çevresinde mutlu bir aile öğle yemeği yemektedir, ama göstergelerin çoğu, daha karmaşık, daha sorun dolu bir sahne izlediğimize değin ipuçları verir. Yenilen yemek doğru dürüst pişmemiştir. Servis yapan hizmetçi, tabakları masaya fırlatıp durmaktadır. Elinde simgesel ve cinsel anlam yüklü bıçağıyla sofradaki eti kesineye çalışan evin erkeğı, et fazla sert olduğu için epeyce bocalamış- tır. Oturduğunda, "et kesme bıçağını kin dolu bir biçimde sal- layarak" ailesine ilk söylediğı, birisinin çıkıp Albay Prothe- roe'yu öldürmesinin, bütün dünyaya yapılmış bir iyilik olaca- ğıdır. Can alma hakkının yalnızca Tanrı'ya ait olduğu, başkası- nı öldürmenin hem suç hem de günah olduğu göz önüne alındığında, din adamı Clement'in sözleri, kendi varlık nedenini yadsır. Öte yandan, görünürde erinç izlenimi veren kasabada herkesin öldürme güdüsünü taşıdığını öğrendiğimizde, görü- nüş ile gerçeklik arasındaki uçurumun bilincine varırız.

Leonard Clement evlidir. Karısının adı, Griselda, okurun im- geleminde, 14. yüzyılda Boccaccio'nun *Decameron*'unda ve Chaucer'in *Canterbury Tales*'mda (*Canterbury Hikâyeleri*), 17.

yüzyıl başında Dekker'ın *Patient Grissil* (*Sabırlı Grissil*) oyununda ve Perrault'nun masallarında görülen Griselda adlı karakterin betimlenişini uyandırır.⁶ Öte yandan, bu romandaki Griselda, adaşına pek benzemediğinden, okurun "örnek kadın" beklentisi karşılanmayacaktır. Öncelikle, papazın karısı, hizmetçisine söz geçiremeyen, evi çekip çevirmekte hiç yeteneği olmayan, kısacası, "iyi" kadınlara özgü "evdeki melek" şablonuna uymayan beceriksiz bir kadındır. Kocasından çok daha genç, çok daha canlıdır. Düşünceli anlarında Clement, nasıl olup da tanışmalarından yirmi dört saat sonra ona evlenme önerdiğini, karısının ise, daha çekici başka adaylar varken, neden kendisi gibi yaşlı, yerleşik ve durağan bir papazla evlendiğini sorgular. Griselda, bir Meryem Ana'dan çok, baştan çıkarıcı bir Havva'yı andırır. Kasaba yaşamına ve papaz karısı olmaya uyum sağlayamaz. Din yayıcılarından nefret ettiğini açıkça söyler. Eşine yardımcı olmak için düzenlemek zorunda olduğu çay toplantılarında konuklarını şaşkınlığa uğratan uygunsuz sözler söyler, onlarla gizliden alay eder. Evin koruyucusu ve orta direği, erkeğin dayanak noktası olması gerekirken, durağanlığa ve edilginliğe başkaldırır: Kasabada sıkılır, trene binip, yozlaşmışlığın, tehlikeli bir ahlaksızlığın simgesi durumuna gelmiş olan Londra'ya gider. Dahası, ressam Lawrence Redding'e portresini yaptırması, kendine odaklanmışının göstergesi olarak görülebilir.

6 Griselda çok güzel, ama yoksul bir köylü kızıdır. Bir gün, Griselda'yı gören bir soylu, kıza âşık olup onunla evlenir. Sabrını, erdemini ölçmek için onu inanılmaz zorluktan geçirir: Evliliklerinden doğan çocukları kaçıır, öldüklerini söyler. Griselda her şeye hiç yakınmadan katlanır. Bir süre sonra kocası, son bir sınav olarak, Griselda'ya yeniden evleneceğini bildirir, karısının düğün hazırlıklarında yardımcı olmasını buyurur. Griselda'nın sonsuz bir sabrı vardır, bunu da sineye çeker. Yeni gelinin, Griselda'nın kızı olduğu ortaya çıkar, kocası Griselda'nın erdemine ve kusursuzluğuna inanır ve onu yeniden eski konumuna yerleştirir. Griselda, sabırla, başkaldırmadan acı çeken, erkeğin her buyruğuna sorgulamaksızın boyun eğen, erkek imgelemindeki ülküsel kadındır. Öykünün betimlediği sorunsal ise, evlilik kurumunun ötesinde, güvensizliğe, sınıf ayrımından kaynaklanan kuşkuyla ve gerginliklere, bunların yol açabileceği şiddet ve acımasızlık öğelerine, erkeğin özgüven yoksunluğuna, bir yerde de baba-kız ilişkilerinde yaşanan aile içi ensest olasılığına dayanan, tehlikeli ilişkilerdir. Papazın, karısından çok daha yaşlı bir baba imgesi durumunda olması, kadının adının anımsatığı öyküdeki baba-kız ilişkisinin yol açtığı tedirginliği perçinler.

Papaz, kendisini canlandıran, gençleştiren bu kadında kendi eksiklerinin giderilişini, Griselda ise onda, aradığı baba imgesini bulmuş gibidir. Clement kimi zaman aldatılıyor olabileceğini aklından geçirse de, romanın sonunda, Griselda'nın çocuk beklediği de anlaşıldığında, ilk bakışta uygunsuz görünen bu evliliğin mutlu ve olumlu bir ilişki olduğu anlaşılır. Beklenen çocuk, bir yandan ilişkinin bereketli ve onaylanmış olduğunu kanıtlarken, bir yandan da papazın kuşku uyandırabilecek erkekliğinin aslında güçlü olduğunu kanıtlar. Bu evliliğin başarısı, gelecek açısından umut verışı, yukarıda sözü edilen, savaşılan genç kuşak ile savaşa neden olduğu düşünülen eski kuşak arasında varılacak ülküsel bir barışın, uzlaşmanın, işbirliğinin ve dayanışmanın, ülkenin geleceği için olumlu bir göstergesidir. Eski kuşağın yetke dolu, erk sahibi erkek imgelerinde, yeni kuşağın ise düzence altına alınması gereken, evcilleştirilecek, doğurgan duruma getirilecek kadın imgelerinde eğretilenmesi, metnin yüzeysel feminizminin gerisinde, ataerkil söylemin geçerli ve baskın olduğunu bir kez daha gösterir.

Papazın Evinde Cinayet'te, kurbanın öldürülmesinden önceki birkaç sayfa içinde, cinayeti işlemiş olabilecek tüm karakterler tanıtılır. Bu, dedektif yazını geleneğinin gereklerindendir, ama aynı zamanda suçun ne denli yaygın olduğunu, kimse-
nin kuşkudan bağışık olamayacağını da gösterir. Kasabada, aralarında toplanıp dedikodu yapan, fazla etkin bir yönleri olmayan, Griselda'nın acımasızca alay ettiği yaşlı kadınların dışında, herkesin başka bir insanı öldürmek için geçerli nedeni vardır. Öldürme dürtülerini uyandıran kişinin, toplumsal erki ve bir ölçüde dinsel erki elinde tutan bir erkek olması, Mer-
yem Ana'nın mekânında ülküsellliği bozan gücün karşı cinste toplandığını gösterir.

Metnin içine mekânı belirgin kılan çizimlerin de yerleştirilmiş olması, okur açısından anlatının güvenilirliğini pekiştirirken, gerçekçilik geleneğinin ve sanısının sürdürülmesini sağlar. Bu çizimlere baktığımızda, papazın evinin hemen yanında, düzenin yeniden kurulmasını sağlayacak olan Miss Marple'm evinin bulunduğunu, öte yandan cinayetin tasarlandığı ve katille-

rin mekân olarak seçtikleri ressamın işliğinin de bir üçgenin üçüncü köşesini oluşturduğunu görürüz. Bu üç mekânın birbirleriyle böylesine iç içe olması, toplum bağlamında kötülük ve kaos ile iyilik ve düzenin ne denli yakın yaşadığının kanıtıdır.

Öldürülen Albay Lucius Protheroe, mesleği açısından askeri erki simgeler. Savaştan önce ne yaptığının, servetinin nasıl edindiğinin okura belirtilmemesi, vurgunun toplumsal sınıf ve köken üzerinde olmadığını, asıl izleğin toplumsal işlev ve kuşak çatışmasıyla ilintili olduğunu gösterir. Protheroe'nun eski bir asker olmasının yanı sıra, kasabadaki eski düzenin mekânının, büyük evin, eski konağın (evin adı Old Hall'dur) onun olması, varıllığı, onu, başında olduğu topluluk açısından hatırı sayılır bir konuma getirir. Ama alışılmışın tersine, soylu sınıfla herhangi bir bağı yoktur. Evin içinde değerli eşyaların, antikalara bulunması, varıllığın saptamanın yanı sıra, eski dönemlere, eski yaşam biçimine yapılan özlem dolu göndermeyi, geçmişin soylu yöneticilerine öykünme duygusunu perçinler. Protheroe'nun kilisenin mütevellisi ("churchwarden") olması, kilisenin taşınır ve taşınmaz varlıklarının onun denetiminde bulunması, ona dinsel konuları da kapsayan bir yetke alanı verir. Üstelik, yörede uygulanan adalet ve ceza dizgesinin başında bulunan yerel yargıçlık görevi de kendisine verilmiştir. Suç hakkında karar verme yetkisi ve düzeni sağlama erki onun elindedir. Kral VIII. Henry döneminden beri, İngiliz krallarının aynı zamanda Anglikan Kilisesi'nin de başı olduğu anımsandığında, Protheroe'nun St. Mary Mead'deki konumunun tüm ataerki simgelerine gönderme yaptığı daha da belirginleşir.

Adı, Lucius, Latince'de "parlamak, ışıltılamak" anlamına gelen sözcükten türemiştir, ama şeytanın adı Lucifer ile aynı kökeni paylaşır. Üstelik her parıldayan da altın değildir. Karaktere bu şeytansı adın verilmesi, okura İngiltere'nin yönetici sınıfları hakkında bir ipucu verir. Yetkesel niteliğini vurgulayan soyadı, Protheroe, Latince "praetorio" ve "praetore" sözcüklerinin, yetkeyi elinde tutan, konsül temsilcisi anlamlarını anımsatır. Latince "protero" alaşağı etmek, ayak altına almak, bastırmak anlamına gelir. Protheroe'nun, kilisenin para varlığıyla

ilgili görevi, Clement'la yaşlarının yakın olması, onunla papaz arasında bir ilişki kurar: İkisi de aynı kuşağın ve benzer yetkilerin temsilcisidirler. Adamın papazın evinde, onun çalışma masasının başında öldürülməsi, hem iki ataerki imgesinin ne denli iç içe olduğunu, hem de eski kuşağın hangi kesiminin öldürülecek kadar tepki uyandırdığını ve kurtulamayacağını, hangi kesimininse uygun koşullarda kurtuluşunu ve genç kuşakla uzlaşmayı başarabileceğini göstermesi açısından ilginçtir.

Albay Protheroe'nun ilk evliliğinde, karısının başka bir erkekle kaçmış olması, ataerki simge oluşturan bu karakterin erkek yanının yetersizliğini gösterir. Sağırlığı, çevresinde olan biteni (ve doğal olarak yayılan dedikoduları) ve kendisini vurmak üzere arkasından yaklaşan karısını duymamasına neden olmanın yanı sıra, gerçeklerle ve öteki insanlarla arasında iletişimsel bir engelin varlığını gösteren, bedensel kusurluluğunu vurgulayan bir özelliktir. Başkalarının sesini duyamadığından, yalnızca kendi sesini dinler. Protheroe'nun ilk evliliğinden, ailenin sürekliliğini, malın yabancıya gitmemesini güvence altına alacak bir erkek çocuğu olamamış, albay, başkaldıran, denetleyemediği bir kız çocukla yetinmek zorunda kalmıştır. Romanın başında, yeni evlendiği, kendisinden daha genç olan karısı Anne Protheroe, onu genç ressam Lawrence Redding'le aldatmaktadır. Sonuçta, kasabanın en güçlü erkeği olması beklenen bu karakter, kadınlarla ilişkilerinde her yönden başarısız, kendi evinde düzeni sağlayamamış, disiplini yerleştirememiş bir kişi olarak ortaya çıkar. Benzer koşulları gizilgüç olarak yaşayan papaz Clement'ın aynı duruma düşmemesi, roman yazarının siyasal erkten umudunu kestiğini, ama dinsel erk konusunda beklentilerini yitirmediğini gösterir.

Albay Protheroe'nun, konumu gereği de olsa, kiliseye yapılan bağışları denetlemek için papazın evine gelip, Clement'ın koltuğuna ve çalışma masasına oturması, din görevlisinin hem ev içindeki, hem de mesleğiyle ilgili yerini ve erkini ele geçirmeye kalkıştığını gösterir. Laik söylem öncelik kazansa da, din adamı olmayanların kilise işlerine burunlarını sokması, bu kurum tarafından kolayca sindirilemez. Romanın başında, Cle-

ment'm söylediği, konumunu yadsıyan, ona günah işleten sözler, kilise dışından bir kişinin işlerine karışmasının doğurduğu tedirginliğin ve kızgınlığın ürünüdür. Papazın yardımcısı Hawes, kilisenin parasını çalan hırsız olduğuna göre, Anglikan Kilisesi'nde koyunların arasına kurtlar dalmıştır gerçekten, ama Hawes'un Katolikliğe eğilimi, kasaba dışından gelmesi –yani yabancı olması– gibi özellikleri düşünldğnde, papazın bu yozlaşmanın dışında bırakıldığı görülür. Öte yandan, Clement'm, kiliseye bağışladığı paranın çalındığını söylemeye kalkışan Mrs Price Ridley'ye sert bir tepki göstererek, kadının artık yaşlandığını, yaşlılığın unutkanlığa ve yanılığlara yol açtığını söylemesi, hırsızlık olayını araştırmayı aklımdan bile geçirmemesi, papazın olaylara bakış açısında da bir eksiklik ve çarpıklık olduğunun göstergesidir. Öncelikle, kadına söylediği acımasız sözler, kendi yaşı göz önüne alındığında, gerçekler ve kendi durumu karşısında ne denli kör olduğunu açılar. Hıristiyanlığın gereklerinden biri, İsa'nın da söylediği gibi, ilk taşı atmamaktır. Yaşlılık suçlaması bir tür taş atmadır, ama bunun ötesinde genç olmamanın bir suçlama ögesi durumuna gelmesi ve bunun, yaşını başını almış bir papaz tarafından kullanılması da, toplumun yozluğu, ölçütlerinin kaypaklığı konusunda bize bir ipucu verir ve romanda öne çıkan, gençliğin yaşlılarla çarpışması izleğini vurgular. Üstelik, Mrs Price Ridley doğruyu söylemektedir: Kilisenin yardım paraları gerçekten çalınmaktadır. Papazın kendi çevresinde işlenen suçları, yapılan yanlışlıkları görememesi, St. Mary Mead'in ahlaksal ve tinsel denetçisi olması gereken bu karakterin görevini tam yapamadığının, işlevini yerine getiremediğinin de göstergesidir. Kötülüğün bilincinde olup buna karşın masum kalabilmek ve suça karşı çarpışabilmek ile, kötülük hakkında bir şey bilmemek, suçu görememek arasında ahlak felsefesi açısından fark vardır. Bunun ötesinde, Clement'in, Protheroe'nun öldürülmesini istemesi, kendisinin de kötülükten o kadar uzak olmadığını kanıtlar. Denetim yapılmasını istememesi, suçu yaşlı kadının yanılığı olasılığına yüklemesi, masumiyetten çok tembelliğin ve umursamazlığın sonucudur.

Yaşlılarla ilişkisi, bu örnekte görüldüğü gibi, sorun dolu özellikler taşıyan Clement'm, çocuklarla ve gençlerle de arasında derin bir uçurum vardır. Yeğeni genç Dennis'le belirgin bir iletişim eksikliği yaşamaktadır. İlk gençlik yıllarını yaşamakta olan Protheroe'nun kızı Lettice'e gelince, umarsızca yardım aramakta olan kızın çırpınışlarını göremez, çalışma odasına girdiğinde çevre düzenini bozduğu için davranışlarından rahatsızlık duyar. Çocuklar söz konusu olduğunda, çarşamba günleri kasaba çocuklarına eğitim vermekle yükümlü olması, Clement'm rahatını ve sınırlarını bozar, aklını karıştırır, bütün gününü alt üst eder. Genç kuşakla böylesine ikircikli ilişkiler yaşayan, onları yaşam düzeni için bir tehlike gibi gören bir kişinin, babalık sorumluluğunu nasıl üstleneceği, kendi çocuğuyla iletişimi nasıl sağlayacağı konuları, romanın sonunda çözümsüz kalır.

Papaz olarak Leonard Clement, birçok bakımdan fazla dünyevî ve özdekçi bir kişidir. Din kitaplarının altına dedektif romanları saklayıp bunları gizlice okuması, tinsel yaşamından sorumlu olduğu kasaba halkının, daha çok gündelik sorunlarıyla ilgilenmesi bu yönünü gösterir. Aslında, el kitabı olarak kullanması gereken *İncil*, başından sonuna kadar insanların kötülüğü ve Tanrı'nın bu konuda duyduğu öfkeyle ilgilidir. Papazın kötülük konusundaki bilgisizliği, meslek açısından da yeteneksiz olduğunu gösterir. Kötülükle kişisel olarak yüz yüze geldiğinde, varlığını yadsıyamayacak duruma düştüğünde, fazla duygulanır, akılcılıktan sapar. Dinginliğini, mantıksal bakış açısını yitirdiğinde, inananlara yararından çok, zararı olur. Örneğin, karısını suçlayan imzasız mektubu okuduktan sonra kilisede yaptığı aşırı duygusal konuşma, Hawes'un kendini öldürmeye kalkmasına neden olur: Kişisel tepkilerini ve heyecanlarını işine karıştırmaması, sorumluluklarını, papaz olarak varlık nedenlerini unutmasına yol açar.

Papazın Evinde Cinayet'te etkin erkek erki, papaz, Doktor Haydock ve bölgenin polis müdürü Albay Melchett'ten oluşur. *Roger Ackroyd Cinayeti*'ndeki Sheppard'a oranla çok daha olumlu bir biçimde betimlenen Haydock, görevinin so-

rumluluklarını yerine getiren bir erk simgesi izlenimi uyandırır. Albay Melchett ise, unvanının da belirttiği gibi, yalnızca kasaba ve çevresinin adalet alanındaki önderi değil, savaş deneyimi yaşamış bir subaydır. Kızıl saçları ve keskin mavi gözleri, ona romandaki öteki erk sahiplerine oranla daha canlı ve etkin bir kişilik verir. Buna karşın, çevrede çok fazla kadın olmasından yakınacak kadar erkek odaklı bir bakış açısı vardır. Miss Marple'ı küçümsemesi, hayal gücünün ve anlayış yetisinin kısırlığını gösterir. Romanın sonunda, yaşlı kadın olayları özetleyip katilin kimliğini açıklarken, ona inanmakta zorluk çeker. Aralarında geçen konuşma, kadının sezgilere⁷ ve mantıksal çıkarımlara dayanan yöntemi ile erkeğin somut veriler ve kanıtlar görme gereksinimini örneklemek açısından ilginçtir:

“Çözümünüz çok makûl, Miss Marple,” dedi [Melchett].
“Ama elinizde en ufak bir kanıt gölgesi bile olmadığını belirtmemeye izin verin.”

Miss Marple, “Biliyorum,” dedi. “Ama doğruyu söylediğime inandınız, değil mi?”

Bir duraksama oldu. Albay, neredeyse istemeyerek, “Evet,” diye yanıtladı. “Olayın gerçekleşebileceği tek yol bu! Ama kanıt yok – en ufak bir kanıt yok.”

Miss Marple öksürdü.

“Bu yüzden, belki bu koşullarda, düşündüm ki...”

“Evet?”

“Belki küçük bir tuzağa izin verirsiniz.” (215)

Erkeklerin yanılgıya ne kadar açık oldukları, ölküsellikten nasıl uzaklaştıkları, Miss Marple'ı değerlendirmede paylaştıkları kısıtlı ve kusurlu bakış açısından da anlaşılabilir:

“Güvenilebilir olduğunu düşünüyorum,” dedim dikkati elden bırakmadan. “Yani, gördüklerini anlattığı sürece. Onun ötesinde, tabii, iş ne düşündüğüne gelince – o başka bir konu.

7 Miss Marple'ın sezgi dediği, geçmiş deneyimlerden yararlanılarak ve olayların yaptığı çağrışımlara dayanarak varılan bilgi düzeyidir. Bkz. s. 75.

Geniş bir hayal gücü var. Herkes hakkında sürekli en kötü şeyleri düşünür.”

Melchett gülerek, “Desenize tam yaşlı kız kurusu,” dedi. (59)

Gerçek sorun, bu erkeklerin gerçekler karşısında kör olmalarıdır. Miss Marple onlara, suçlu olabilecek en azından yedi kişi tanıdığını söylediğinde şaşkına döner, yaşlı kadının sözlerine inanamazlar. Gerçeğin, kötülüğü ve suçu da kapsadığını, yaşadıkları dünyanın ülküsel olmadığını, çevrelerinde egemen olan yozluğu göremezler. Yeni savaştan çıkmış, kötülüğü ve vahşeti yeni yaşamış bir toplumda, savaşın etkin parçası olan erkek örneklerinin bu denli masum ve bilgisiz olması, gerçeklere bu denli yabancı kalmaları, okuru hem şaşırtır, hem de kuşkulandırır. Bunun ötesinde, cinayetin gizinin çözümü açısından yedi olası suçlunun varlığı, tek bir olay için yedi ayrı yorum ve açıklama yapılabileceğini, tek bir gerçeğin yedi ayrı uyarlaması olabileceğini göstermesi açısından, eski düzenin dayanağı, doğrunun ve gerçekliğin tekliği ve bölünmezliği güvencesini yıkacak bir düşüncedir. Yorumun çoğulluğunun görecelik kavramını ve gerçeğin parçalanışını, göreceliğinse karmaşayı ve düzensizliği anıştırdığını düşündüğümüzde, St. Mary Mead'in yüzeysel sıradanlığının ve tekdüzeliğinin ardında oldukça ürkütücü, çağdaş bir parçalanmışlığın saklandığı ortaya çıkar.⁸

Romanda yaşlı kuşak, papaz ve albay ile, yaşlı kadın topluluğunu oluşturan Mrs Price Ridley, Miss Hartnell, Miss Weatherby ve dedektif işlevini üstlenecek olan Miss Marple tarafından temsil edilir. Bu dört yaşlı kadın, Yunan tragedyası korosunu anımsatırlar. Özellikle romanın başında, papazın evindeki çay partisinde, Griselda'nın alaycı bakışlarının altında, bir ağızdan dedikodu yaparlar. Gençliğin, yaşlılığı küçümseme örneklerinden birini daha bu sahnede görürüz. Ancak, hem Griselda'nın, hem de papazın toplantıya katılmamayı yeğleyerek evin dışına kaçan yeğeninin –daha da genç olan bir kuşağın

8 Albert Einstein'ın görelilik kuramının 1919'da somutlaştığını, bilim adamının 1921'de Nobel ödülü kazandığını unutmamak gerekir.

temsilcilerinden Dennis'in- anlamadıkları, yaşla edinilen deneyimin ve bilginin, gerçeğe varmak için ne denli gerekli olduğudur. Yaşlı kadınların yaptıkları dedikodu, bir yandan eski kuşağın katı değerlendirmelerini, hoşgörü eksikliğini ortaya çıkarırken, bir yandan da bazı gerçeklere parmak basmaktadır. Mrs Price Ridley, Miss Hartnell ve Miss Wetherby, daha çok olaylara ve davranışlara değinirlerken, Miss Marple'in olayları değerlendirme işlevini üstlendiğini görürüz. Anlatıcının okura bu kadınları tanıtışı ilginçtir: "Miss Marple yunusak, sevimli davranışları olan, ak saçlı bir yaşlı hanımdır. Miss Wetherby ise sirke ve coşku karışımıdır. İkisinin arasında en tehlikeli olanı Miss Marple'dır" (14). Oysa gerçekte Miss Marple tehlikeli değil, söz konusu toplulukta düzen ve uyum sağlanması ve kötü öğelerin dışlanması için tek çaredir.

Clement'in kadınları azarlayarak dedikodunun kötü bir alışkanlık olduğunu söylemesi üzerine, Miss Marple okura, papazın ahlaksal durumunu, iyilik ve kötülük anlayışını, insanları tanıma yetisinin güçsüzlüğünü bir kez daha anımsatır:

"Dünya işlerinden ne kadar uzaksınız. İnsan doğasını benim kadar uzun bir süre izleyince, ne yazık ki insanlardan fazla bir şey beklemez oluyorsunuz. Amaçsız dedikodunun çok kötü ve kırıncı olduğundan eminim, ama söylentiler de ne sık doğru çıkıyor, değil mi?" (18)

Papazın Evinde Cinayet'in en yaşlı karakteri Miss Marple'dır. Shaw ve Vanacker, Agatha Christie'nin ona adını nasıl bulduğunu şöyle anlatırlar:

[Christie] bu adı, kısa bir süre sonra yıkılacak olan, Cheshire'da, Marple Hall adında, eski ve tipik İngiliz özellikleri gösteren bir eve ziyaretinden esinlenerek buldu. Christie mobilya almaya gitmişti. Geçmiş bir dönemi simgeleyen bu anıttan kurtardıklarının arasında, başka birkaç eski eşya ve bir de isim vardı. "Elizabeth ve Kral James zamanından kalan eşyaların satıldığı çok güzel bir açık artırmaydı. Oradan, hâlâ kullandığım, Kral James döneminden kalma iki meşe sandalye

aldım. Bir de kız kurusu karakterim için bir isme gereksinimim vardı. Adını Jane Marple koydum.”⁹

Karakterin adı, Jane, İngilizce’de en sık görülen kadın isimlerinden biri olduğu için onu İngiliz okurunun gözünde evrenselleştirir: Karakterle özdeşleşme kolaylaşır ve Miss Marple bütün İngiliz kadınlarını simgeler duruma getirilir. Ülkesini yabancıardan kurtarmak, düzeni korumak için kurban olmayı göze alan Jeanne d’Arc’ini anımsatan bu isim, bir yandan sıradanlığı vurgularken, bir yandan sahibine bir ayrıcalık bağışlar. Soyadının eski bir evin adından alınması, onun (belki Christie’nin imgeleminde yeğlenecek nitelikleri olan) eski bir düzeni ve yaşam biçimini simgelediğini kanıtlar. Öte yandan, “Marple” adının İngilizce “marplot” sözcüğüne yakınlığı da anlamlıdır: Bu sözcük, başkasının işine karışarak tasarılarını bozan kişiler için kullanılır.

Miss Marple’in evli olmaması, kadınların evlenip ataerkil düzen içindeki yerlerini bulmalarının gereği açısından onaylanamayacak bir durumdur. Kadını eve bağlayan, başka işlerle uğraşamayacak kadar oyalayan eş ve anne rolleri, erkekleri olası tehlikelere karşı korur. Boş bırakılan kadının ne yapacağı pek belli olmaz: Cadı bile olabilir. İngiltere’nin yüzyıllar boyu cadılara karşı şiddetle ve acımasızca savaştığını, bazıları Miss Marple’a epey benzeyen pek çok kadının bu suçlama yüzünden diri diri yakılarak öldürüldüğünü ya da asıldığını anımsadığımızda, sınırlarını tanımayan, olağanüstü güçleri ellerinde tutan, yetkelerini erkeklere karşı kullanabilen bu ürkütücü kadınlara karşı histerik bir korkunun erkek ruhunun derinlerinde var olduğunu anlayabiliriz. Üstelik cadıların bitkileri kullanarak çeşitli karışımlar yaptıkları, bu karışımları da istedikleri gibi kullandıkları bilinir. Miss Marple’m sürekli, bahçesinde bitkileriyle uğraşırken görülmesi, bahçesinde çalışırken gelen geçenin davranışlarını gözlemesi, bu açıdan da tedirgin

9 Marion Shaw ve Sabine Vanacker, *Reflecting on Miss Marple*, 1. Alıntının içindeki alıntının kaynağı, Janet Morgan’ın *Agatha Christie: A Biography*’sidir (*Agatha Christie: Bir Yaşamöyküsü*).

edici bir ek anlam üstlenir. Redding ile Anne Protheroe'nun cinayeti tasarlarırken ve işlerken yaşlı kadının bu özelliğinden yararlanmaya kalkmaları, ama onu kandırmayı başaramamaları, oldukça anlamlıdır. Tanrı öldüyse, en azından yerini tutabilecek cadılar bir umut ışığıdır. Hem evlenememiş, cadımsı yönleriyle,¹⁰ hem de yaşlı olduğu için Miss Marple, içinde yaşadığı topluluğun organik bir parçasıdır, ama aynı zamanda da bu topluluğa biraz yabancı ve oldukça marjinal bir konumda yer alır. Varlığı, İngiliz toplumunda erkekliği simgeleyen "superman" imgesinin artık tümüyle geçersiz olduğunu, dedektif türü yazarının, düzeni sağlayacak erk ve akıl sahibini kendi toplumunun erkeklerinin, ya da normlara uyan kadınlarının arasından çıkarma olasılığının hiç kalmadığını kanıtlar. Bu açıdan Miss Marple çevresindeki erkekleri karşısına alır, kendisine en olumlu bakan erkeklerin bile bilinçli ya da bilinçsiz düşmanlığını kazanır: Ondan söz etme biçimleri bu gizil düşmanlığın kanıtıdır.

Miss Marple'in evlenmemiş olması, St. Mary Mead'de yalnız yaşaması, onu alışılmış dedektif örneklerine yaklaştırır. Yalnızlığı, onu tanrılaştırır: "Miss Marple her zaman her şeyi görür. Bahçeyle uğraşması, ardına saklandığı bir perde gibidir. Üstelik, dürbün kullanarak kuşları izleme bahanesi de her zaman hazırdır" (16).¹¹ Elinden düşürmediği örgüsü, onu hem avım bekleyen dişi bir örümcekke, yani tehlikeyle, hem de kocasını bağlılıkla bekleyen, başka bir sabırlı kadınla, Odysseus'un eşi Penelope'yle ilişkilendirir. Miss Marple'in elinde örgüsü beklediği ise, canlı bir koca değil, yaşlılığın ve uğraşının simgesi ölümdür.

Kimseye bağlı ya da bağımlı olmaması dedektifin tarafsızlığını ve güvenilirliğini artırır. Öte yandan, Franklin Blake'e yardım eden diğer kişileri, Holmes'un Watson'ını, Peder Brown'un Flambeau'sunu, Poirot'nun çift başlı Sheppard-Caro-

10 Romandaki erkekler, birçok kez kediler ile Miss Marple arasında ilişki kurarlar. Kedilerin cadılara bağlı olduğu düşüncesinin yanı sıra, "Kediyi merak öldürdü" deyiminin ardında yatan saldırganlık ve tehdit unsuru, bu erkeklerin dedektif kadına kuşkuyla yaklaştıklarını kanıtlar.

11 Clement'in savaş sırasında gemicilikte kullanılan duman perdesi anlamına gelen "smoke screen" sözcüklerini kullanması anlamlıdır.

line ikilisini anımsadığımızda, dedektif olarak Miss Marple'm yardımcısının bulunmadığı yanılışına kapılabiliriz. Gerçekte onun doğru çözüme ulaşmasında katkısı bulunanlar, hizmetçilerden yaşlı kadının komşularına, dedikodu yapan, gördüklerini, duyduklarını anlatan tüm St. Mary Mead sakinleridir. Miss Marple, bu yönüyle, çok parçalı bir bilmecenin karmaşık öğelerini sezgilerine ve mantığına uygun bir biçimde birleştiren, böylece oluşan resmin bölümlerine değil, bütününe bakabilen toplumsal üst-bilinçtir. Araştırma ve çözüme varma yöntemi, kadını libidoyla, kösnüllük ve kargaşayla ilişkilendiren düşünce biçiminin geçerliliğini yadsır.

Kasabanın çok yönlü ataerki simgesini –Albay Protheroe'yu– kendi karısı Anne ve genç ressam Redding yok edecektir. Burada söz konusu olan, hem kadın-erkek çatışması, hem de genç kuşağın eski düzeni simgeleyen erk sahibinin gücünü ve yetkilerini onun elinden alma çabasıdır. Anne, albayın ikinci karısıdır ve kocasından oldukça gençtir, ama sevgilisinden daha yaşlıdır. Anlatıcının insanları tanımakta yaşadığı güçlük, onu değerlendirmesinde de kendini gösterir. Önceleri Anne Protheroe'yu son derece sakin, hatta duygusuz bir kadın sanan, kuşkulananacak en son kişi olduğunu düşünen Clement, kadını ressamın işliğinde Redding'le öpüşürken gördükten sonra şaşkına döner:

“Tanıdığım, sessiz, kendini sürekli denetleyen kadın yok olmuştu. Yerini derin derin soluyan, umarsız bir yaratık almıştı. İlk kez, Anne Protheroe'nun güzel bir kadın olduğunu fark ettim. Kahverengi saçlı, solgun yüzlü bir kadındı. Derin, gri gözleri vardı. Şimdi yüzü kızarmıştı, göğsü inip kalkıyordu. Sanki bir heykel birdenbire canlanmıştı. Değişim karşısında gözlerimi kırıştırdım.” (24)

O ana kadar albayın karısının cinsel gizilgücünü görmezden gelen, onu cansız bir nesne sanan papaz, bu sözleriyle, erkek gözünde kadının kösnül yanının, onu insanlıktan çıkarıp tedirginlik verici bir “yaratık” durumuna getirdiğini, ama bunun yanında durumun cinsel açıdan çekici ve uyarıcı bir yanı olduğunu

nu kanıtlar. Söz konusu erkeğin papaz olması, erkeğin kadın karşısında yaşadığı bu ikilemi ve paradoksu değiştirmez. Kadınsa, kocasını bir kez aldatması, cinselliğini gözler önüne sermesi, onu tüm erkeklerin avlanma alanına yerleştirir. Öte yandan, Redding'le olan ilişkisinden önce Anne Protheroe'nun davranışlarını denetleyen belirgin cansızlığı, kocasının ona uyguladığı ölümcül baskının ve anlayışsızlığın belirtisidir. Protheroe gibi buyurgan, hoşgörüsüz erkeklerin, evlendikleri kadınları yaşayan ölümler durumuna getirme eğilimleri vardır.

Anne Protheroe'nun başka bir yanı da üvey anne oluşudur. *Roger Ackroyd Cinayeti*'nde kurbanın, "Lekeli Şerit"te katilin üvey baba olma özellikleri, çocuksuzluğu ve bu bağlamda, erkeğin yetisizliğini yürütürken, bu romanda okurun karşısına "üvey ana" ile "üvey kızı"nın ilişkisi olgusunun çıkarılması, bir yandan metnin kadın odaklı yanının altını çizirken, öbür yandan da oldukça olumsuz, tedirginlik verici bir ilk izlenim yaratır. Meryem Ana'nın özverili iyi anne imgesinin karşısına yerleştirilen üvey ana imgesi, Pamuk Prenses ve Külkedisi'nden bu yana insan imgeleminde sürekli olumsuzluk, kötülük, kıskançlık gibi özelliklere gönderme yapar. Üvey ana imgesi, kadınlar arasında yaşandığı varsayılan cinsel kökenli kıskançlığı vurgular: Doğurganlık dönemini geride bırakmakta olan olgun kadın, kan bağıyla bağlı olmadığı, kocasının (ve tüm erkeklerin) gözünde kendiyi yarıştığını düşündüğü genç, körpe kadına kin duyar, onu ortadan kaldırmak için elinden geleni ardına koymaz. Anne Protheroe'nun durumunda bu özellikler, sevgilisinin üvey kızı Lettice'in mayolu portresini yapıyor olmasından kaynaklanan fazladan bir kıskançlığı da içerir. Albayın karısı, kösnül gereksinimlerini doyumak ve genç sevgilisini elinden kaçırmamak için her şeyi göze alacak yabanıl, ürkütücü bir "yaratık" durumuna gelecektir. Öte yandan, genç bir erkeğe saldırmaya neden olan cinsel doyumsuzluğu, albayın fiziksel yeterliliği konusunda okuru aydınlatan ek bir göstergedir. Burada, hem genç karısını doyuma ulaştırabilen papaz ile aldatılan albay arasındaki ayrımı görürüz, hem de, sevgilisinden yaşça büyük olan Anne ile Lawrence'm ilişkisini aradaki yaş farkı

yüzünden utanç verici ve uygunsuz bulan Clement'm (ve toplumun) değerlendirmesinin altında yatan ikiyüzlülük, çifte ölçütlülük, erkek odaklı önyargılar ortaya çıkar.

Anne Protheroe'nun kocasını aldatmak için seçtiği erkek, kasabanın tüm kadınlarına oldukça çekici gelen genç ressam Lawrence Redding'dir. Karakterin adı, romanlarıyla tutucu İngiliz okurlarından büyük tepki gören, son yapıtı *Lady Chatterley's Lover* (*Lady Chatterley'nin Sevgilisi*) 1928'de olaylı bir biçimde yasaklanan yazar D. H. Lawrence'inkiyle aynıdır. Soyadı, "Redding", Orta İngilizce'de, temizlemek, değiştirmek anlamında kullanılır. "Red" (kırmızı) ise kan rengidir. Bu rengin ateşle ilişkisi tutkuyu, ölümüne savaşmayı anımsatır. Hristiyanlıkta kırmızı, İsa'nın kanını anımsatması nedeniyle önemli bir yer tutar, ama bir yandan da cehennem ateşi ve şeytanla ilintilidir. Kadınlarla aynı bağlamda kullanıldığında ise fahişelikle, ahlak yoksunluğuyla bağdaştırılır. Sonuçta okur, bu karakterin adını ilk gördüğü anda Lawrence Redding'in cinsellikle, bir ahlak sorunuyla ve savaşım ile ilintili olacağının bilincine varır. Anlatıcı Clement, genç erkeği betimlerken aralarındaki uçurumu vurgulamaya özen gösterir:

Lawrence Redding'in çekici bir kişiliği olduğu yadsınamaz. Aşağı yukarı otuz yaşlarında olmalı. Koyu renk saçları var, ama gözlerinin rengi, parlak, neredeyse ışıldayan bir mavi. Her şeyi kusursuz bir biçimde yapan genç erkeklerden biri. Sporda başarılı, çok iyi atış yapıyor, yetenekli bir amatör oyuncu, öykü anlatışı ise kusursuz. Gittiği her toplantıyı canlandırmada üstüne yok. Sanırım damarlarında İrlandalı kanı var. İnsanın tipik sanatçı diyeceği birisi hiç değil. Ama, modern biçemlerle çalışan, çok becerikli bir ressam olduğunu sanıyorum. Ben şahsen resimden pek anlamam (26-27).

Bedensel becerileri, hayal gücü bu denli güçlü olan bir genç erkeğin, geçkin yaştaki papazın fazla hoşuna gitmemesi şaşırtıcı değildir. Clement'in Redding'i betimlerken dikkat çektiği oyunculuk ve öykü anlatma yetenekleri, karakterin sanatçı yönünü göstermenin ötesinde, Püriten İngiliz imgeleminde tiyat-

ronun olumsuz anıştırmaları göz önüne alındığında anlamlıdır. 17. yüzyılda Cromwell ve yandaşlarının ülkede egemenliği ele geçirdikten sonra yaptıkları ilk eylemlerden biri, İngiltere'deki tüm tiyatroları kapatıp oyunculuğu yasaklamak olmuştur. Oyunculuğun ve tiyatronun günahkâr ve şeytansı niteliği, İngilizlerin dinsel söyleminin satır aralarında ve bireylerin bilinçaltında silinmeyen bir iz bırakmıştır. Kılık değiştirmek, kendinin olmayan bir kimliği üstlenmek, kuşku uyandırıcı bir özellik olarak geleneksel bir gösterge oluşturmıştır. Redding'in sesini değiştirerek papazın evine ettiği telefon, yeni teknolojinin kötü ellerde ne denli tehlikeli olabileceğinin yanı sıra, başka kimlikler üstlenmenin aldatıcı yanını, oyunculuğun nasıl kolayca alçak emellere alet edilebileceğini de gösterir. Üstelik kadın sesi taklidi yapan Redding, bu eylemiyle erkeklikle alay eden, erkekliği küçümseyen bir tutum sergilemiştir. Erkek olmayı erdem olarak görüp gurur aracı yapan söyleme göre, kadın sesiyle konuşan bir erkek her türlü ahlaksızlığı yapabilir, her suçu işleyebilir.

Redding'in modern sanatın uygulayıcısı olması da eski kuşak ile gençlik arasında her alanda kendini gösteren çatışma izlerine güç katmaktadır. Clement'm, resimden anlamadığını söyleyerek kendini resimden ve sanatçı takımından ayrı tutmaya çalışması, bağlılığının eski kuşağa, orta sınıfa ve eski düzene olduğunu vurgular, sanatçıya yöneltilen ahlaksızlık ve yozluk suçlamalarıyla arasına uzaklık koyar. Dahası, ressamın işliği, aynı anda hem yaratıcı eylemin, resmin, sanatın oluşturulduğu yer, hem de yıkıcı eylemin, cinayetin, ölümün tasarlandığı mekân durumuna getirilir, karşıt ve bağdaşmaz olması gereken bu iki kavram arasında organik bir bağ kurulur. İşliğin kiliseye son derece yakın olması ise, Clement'm kendini bütün bu öğelerden soyutlama çabalarını yalanlar bir nitelik kazanır.

Redding'in sanatçı kişiliği ve oyunculuk yeteneği, yalan söylemesini de kolaylaştırır. İşliğinde Anne Protheroe'yla öpüşürken Leonard Clement tarafından yakalandıktan sonra papaza, pişman olduğunu, albayın karısından ayrılıp kasabadan gideceğini söylerken sergilediği inandırıcılık, insan doğasını iyi

bilmesi gereken din adamının tümüyle aldanmasına yol açar. Burada söz konusu olan, yeni kuşağın kurnazlığı ve ikiyüzlülüğü karşısında eski kuşak ataerki simgesinin saflığı ve düşkünlüğüdür. Aynı yanlış bilgiyle donanmış olan Miss Marple'ın, papaz kadar saf olmadığını görürüz: Anne ile Redding'den kuşkulananmanın bir nedeni de, ayrılma noktasında sanılan çifti, cinayetin işlendiği düşünülen zamanda, ressamın işliğinden mutlu ve neşeli bir biçimde çıkarken görmesi, bu yolla da Redding'in kadından ayrılma öyküsünün yalan olduğunu anlamasıdır. Dahası, Redding ve Anne Protheroe'nun, birbirinin ardından polise gidip sahte birer açıklama yaparak cinayeti ayrı ayrı üstlenmeleri, toplumun kolluk ve ataerki gücünü simgeleyen erkeklerin tümünü kandırır. Bunun kurnazca bir oyun olduğunu anlayan tek kişi Miss Marple'dır.

Öte yandan, Redding'in tek yeteneğinin sanat dalında olmadığını görürüz. Kimya konusunda da bilgilidir.¹² Pikrik asidin özelliklerini bildiği için papazın evinin uzağında bir patlama olmasını sağlayarak cinayetin saati konusunda herkesi yanıltır. Patlamanın sesini duyup cinayet saatini ona göre saptayanlar, duyularına güvenip bilgi edindiklerini sanarak yanlış düşerler. Üstelik, aynı olayla ilgili iki patlamanın ayrı zamanlarda gerçekleştiği, kişilerin cinayet anını bu patlamalara göre saptadığı düşünüldüğünde, zamanın nesnelliğinin ve paylaşılan bir bütün oluşu inancının bu romanda da sorgulandığını, kişinin, çevresindeki diğer olguları sorguladığı gibi zamanın nesnelliğini de sorgulamak zorunda olduğunu görürüz.

Albay Protheroe'nun karısını elinden almaya çalışan Redding'in eylemi, İngiliz yazınında sıkça rastlanan (ve daha önce de sözünü ettiğimiz) sınıflar arası çatışmalarda kadını baştan çıkararak ya da ele geçirerek düşman kesimi içeriden vurma-
nın, kadın üzerindeki erkini, dolayısıyla erkeklik gücünü sınavarak küçük düşürmenin bir başka örneğidir. Buradaki özel durumda, kadını koz olarak kullanan çatışma, sınıflar arası bir savaşımdan çok, kuşaklar arası bir savaşın somut biçimine dö-

12 Kimya ile simya birbirini anıştıran, tehlike duygusu uyandıran uğraşlardır.

nüştürülmüştür. Redding, erk açısından sıranın kendine gelmesini bekleyemeyecek kadar sabırsız görünmektedir. Anne Protheroe bu durumda büyük ölçüde nesneleştirilmiş, erkeğin kazanma isteklerinin odağı olan bir ödül konumuna indirgenmiştir. Protheroe'nun her anlamda zayıflığı, çatışmayı ayırmasayamamasına neden olmuş, albay, kızına yapıldığını sandığı bir saldırıdan korunmaya çalışırken, önce karısını, sonra da yaşamını yitirme durumuna düşmüştür.

Savaş sonrası İngilteresi'nde paradigmlar öylesine çarpıcı bir bozulmaya uğramış durumdadır ki, Redding, albayı öldürmek ve Old Hall'u ele geçirmek için adamın karısını kullanır. İngiliz yazını, erkeği uygunsuz, hatta bazen günaha varan ölümcül eylemlere iten kadınlarla doludur. Denetlenmeyen kadının erkeği ne kadar kolay bir biçimde tehlikeye atacağı, yok etmeye kalkacağı, Batı imgeleminin geleneksel korkularını canlandırır.

Anne Protheroe, adını, Charles Perrault'nun "Mavi Sakal" öyküsünde, kocasını aldatan genç kadının kız kardeşinden alır.¹³ Öyküye yapılan gönderme, kadın-erkek ilişkilerinin te-

13 Öyküde, Mavi Sakal (sakalının rengi yaşının geçkinliğini simgeler, ama güçlülüğünü de vurgular) sanıyla tanınan varlıklı bir adam, karısına bir yolculuğa çıkacağını, yokluğunda evin biri dışında tüm odalarına girebileceğini söyler. Kocası yasak odanın anahtarını da verip gittiğinde kadın, adamın evinde görmek istemediği kişileri de çağırıp büyük bir şölen verir. Kadın cinselliğini simgeleyen içi ceset dolu yasak odaya girer (bu rahim eğretilmesinin doğurganlığı değil, ölümü anırtması da ayrı bir sorundur), ama bu arada odanın anahtarı temizlenemeyen (kadın cinselliğini çağrıştıran) bir kan lekesiyle kaplanır. Dehşete düşen kadın, kardeşi Anne'e pencereden dışarıyı gözetlemesini, erkek kardeşlerinin gelip onları kurtarmasını beklemesini söyler. Mavi Sakal, beklenmedik bir biçimde dönmüştür ve karısının sözünü dinlemediğini anlar, ama kadının kardeşleri tarafından öldürülür. Öykü, kadının kendi cinselliğinin denetimini üstlenmesinin doğuracağı olası kıyımla, kadın doğasının bir parçası olduğu varsayılan ölümcül merakı, erkeğin kadının bağlılığını smama gereksinimini (burada papazın karısı Griselda'nın adı bir kez daha anımsanır) ve kadından duyulan korkunun evrenselliğini, cinsel bilginin tehlikeli niteliğini ve temelde kösnül duyguların yönettiği kadın için cinselliğin çekiciliğini, kadının aldatma ve yalan söyleme eğilimini, yaşlı erkeğin genç karısına güvenme konusundaki sorunlarını konu alır. Kardeşlerini kurtarmaya gelen erkek kardeşlerin başarısı, kuşaklar arasındaki çatışmada gençliğin üstünlüğünü vurgular. Kardeşlerin gelmesiyle cinsellik ögesinin ortadan kalkması, öykünün iyi bitmesi için bir koşuldur. Kadının adının bilinmemesi, durumun ev-

mel çarpıklığının 20. yüzyıl başında da sürdüğünü, güvensizliğin (ve bu güvensizliğin altında yatan korku ve tedirginliğin) hep geçerli olduğunu göstermenin yanı sıra, Protheroe'yu Mavi Sakal rolüne oturtarak kurbanın da katil kadar suçlu olduğunun altını çizer. Eski karısının yaşamakta olması, albayın Mavi Sakallığm bile üstesinden gelemediğini kanıtlar. Anne Protheroe, gizliden girdiği çalışma odasında eşini, sevgilisinin savaştan kalan tabancasıyla öldürür. Redding'in tabancayı o zamandan beri saklaması, hem Birinci Dünya Savaşı'nın İngiliz erkekleri üzerindeki kalıcı etkisini göstermek açısından ilginçtir, hem de ressamı savaşıla ilişkilendirerek genç kuşağın simgelediği saldırganlığı vurgulaması bakımından ve sanata, sanatçıya ölümcül bir nitelik yüklediğinden anlamlıdır. Öte yandan, savaşta düşmana karşı, ülkeyi korumak için kullanılması gereken silahın, kuşaklar arası çatışmada kolayca ülkenin geleneklerine ve ataerkine karşı çevrilebileceğini de gösterir. Biçimi nedeniyle cinsel bir yananlamı olan, fallusu andıran tabanca, bu olayda bir kadının eline geçmiş ve kadın tarafından öldürücü bir alet olarak kullanılmıştır. Anne Protheroe'nun kocasının ölümünü kendisi için bir kurtuluş gibi görmesi, tabanca ile başka bir fallus simgesinin, "Mavi Sakal"da yasak odanın kapısını açan anahtarın özdeşleştirilmesine yol açar. Ancak, Anne'in yardımına koşacak kardeşleri yoktur; yeni erkeğin yıkıcı eyleminde etkin aracı rolünü üstlenerek kendini ona bağlamıştır. Cinsellik öyküde olduğu gibi ortadan kaldırılamamış, kadının dürtüleri denetim altına alınamamıştır. Üstelik İngiltere'de, masaldaki erkek kardeşlerin kurtarıcı işlevini üstlenecek genç erkek modeli de kalmamıştır.

Anne Protheroe'nun kaçmaya çabalarken kocasını öldürecek kadar ileri gitmesi, kadının, konumunu bir kez saptadığında, değişim yapmasının olanaksızlığından da kaynaklanır.

renselliğinin altını çizer. Öyküde adı belirtilen tek kadın, suçlu eşin kız kardeşi, bir bakıma öteki "ben"i Anne'dir. (Öykünün ilginç bir değerlendirmesi için bkz. Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, Vintage, Londra, 1995, s. 241-271. Öykünün daha az feminist eğilimli bir çözümlemesi için, bkz. Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, s. 299-303.)

İngiliz yazınında sürekli görülen, evlilik bağının kurulmasıyla kurmaca metninin de sona erışı, bu kararın kadın yaşamındaki son etkin seçim eylemi olduğunu, evlendikten sonra gelişiminde başka evreler olamayacağını gösterir. Albayın ilk karısının durumu, bu umarsızlığın yaşayan bir örneğidir. Anne Protheroe'nun yapmaya çalıştığını bu kadın daha önce denemiş, başka bir erkekle kaçarak kocasından kurtulmaya çalışmıştır. Kadının, çocuğunu bile geride bırakarak kaçmayı göze alması, albayın koca ve erk sahibi olarak ne denli bunaltıcı olduğunu, bir bakıma ölmeye hak kazandığını gösterir okura. Kasabaya geldiğinde kim olduğunu açıklamayan Mrs Lestrangle, bu davranışıyla, yukarıda açıklanan tüm değişime karşın, boşanmış kadın damgasını yemenin ne denli utanç verici olduğunu da gösterir. Adının da belirlediği gibi, kasabada bir eve yerleşmesine karşın, albayın eski karısı yabancı ve yabani'dir. Toplum içinde merak konusu olur, dedikoduların odağındadır. İncelediğimiz tüm metinlerde, başkalarına konuşma ve söylenti konusu olmanın sakıncaları türlü biçimlerde belirtilmiştir. Mrs Lestrangle hakkında kasabada herkes kendine göre yorumlarda bulunur: Tanınmayanın, yabancının, bilinmeyenin yarattığı merak ve kuşku, topluluğun ona davranışlarında kendini belli eder. Mrs Lestrangle'in kilisede vitrayları incelerken tanıştığı, sonra da evine geldiğinde konuştuğu Clement'a içini açamaması, kim olduğunu anlatamaması, kilisenin ve din adamlarının eski güvenilirliğinin, koruyucu gücünün kalmadığını kanıtlar. Kadın dertlerini başka bir erkeğe, Doktor Haydock'a açmıştır, ama tıp biliminin de onun için yapabileceği bir şey yoktur. Albay Protheroe'dan kurtulmuş olsa da, ölümden kurtulamayacaktır. Kadın için kaçışın bir yol olmadığı, Mrs Lestrangle'in umarsızlığıyla ile kanıtlanmaktadır. Protheroe'nun iki karısının benzerliği, ikisinin de yaşamı ellerinden kaçırmış, duygusuz ve cansız görünümü, erkeğin yaşayan ölümler yaratacak kadar baskıcı ve yıkıcı olduğunu kanıtlar. Albayın eşleri, onunla birlikte de olsalar, ondan kaçmayı başarmış da olsalar, temelde yaşam dürtülerini yitirmişlerdir: "[Mrs Lestrangle'in] yüzü garip bir biçimde ölü gibiydi: Yalnızca göz-

leri ateşle parlıyordu. ... Onun dışında hiçbir yaşam belirtisi göstermiyordu” (105). Bir bakıma, Mrs Lestrangle, Mavi Sakal'ın kilitli odada sakladığı, öldürdüğü öteki karılarının cesetlerinden biridir. Anne Protheroe'nun kendini kurtarmak için seçtiği kıyıcı yöntemse, onu ve sevgilisini ölüme gönderecek, benzer umarsızlıkta bir olumsuzluktur.

Erkeklerin genelde işlevlerini yerine getirmekte güçlük çektiği bir toplumda, fallusun sanatçı tarafından erkeği öldürmesi için kadına verilmesi, toplumun yönetim ve yapı açısından çarpıklaştığının somut kanıtıdır. Düzen elden gidince, toplumu yapılandıran tüm öğelerin sapkınlığa yenik düştüğünü görürüz. Öte yandan, cinayeti tasarlayan ve yöntemin ayrıntılarını saptayan erkek olduğundan, temelde sorun, kadının eyleme karışmasına karşın, erkekler arasında ölümcül olacak kadar şiddetli bir savaşımın neden olduğu bir karmaşadır.

Cinayetin çevresinde oluşan duruma bakıldığında, ataerki için huzurlu bir mekân olması gereken papaz evinin, erkeksi akılçılık kadar (papaz vaazlarını orada hazırladığı için) ahlak düzenini de simgeleyen çalışma odasında gerçekleşen kıyımın, tekil, çevreden soyut bir olay olmadığının bilicine varılır. Protheroe'nun öldürülmesi, ayrıksı bir olgu değil, egemen çarpıklığın uç noktada somutlaşmasıdır. Toplumun tüm katmanlarında genel bir karmaşa ve değişim söz konusudur. Daha ilk sayfada, albayın bir tek günde üç kişiyi yasak yerde avlandıkları için hapse gönderdiğini, bu yüzden kendinden çok hoşnut olduğunu öğreniriz. Kasabada yaşayan orta sınıf kişilerse, bunun olağanüstü bir yoksulluğu ve yaygın bir ekonomik sorunu gösterdiğini görmezden gelirler.

Özellikle evin içinde düzeni sağlamakla görevli kesimde de bir değişme görürüz. Clement'ların hizmetçisi, Meryem Ana'nın ve kasabanın adını taşıyan Mary, konumundan hiç hoşnut değildir: Daha iyi şeyler hak ettiğini düşünür, evdeki görevlerini üstünkörü, benimsemeden yapar. Hizmetçi sınıfında da köklü bir değişim söz konusudur. Savaş sırasında başka iş seçeneklerinin olası olduğunu görmüş, az eğitilmiş ve çalışmak zorunda olan kadın kesimi, hizmetçilik mesleğine gönül-

süzce geri döner. Daha romanın ilk sayfasında, Mary'nin servis yaparken tabakları masanın üstüne fırlatırcasına bırakması, yemeği gerektiği gibi pişirmemekte direnmesi, evin genelde darmadağınık ve kirli olması, yalnızca Griselda'nın ev kadını olarak beceriksizliğinin ve papazın ataerki konusundaki yetersizliğinin değil, aynı zamanda evin hizmetçisinin açık başkaldırısının göstergesidir. Mary'nin son derece açık başkaldırısı, özgün niteliğini, ataerkinin yaygın çöküşüne, savaşın uzun dönemdeki etkilerine, en önemlisi de, kadınların konumunda, işlevlerinde ve öz-değerlendirme biçimlerinde oluşan kökten değişime borçludur. Öte yandan, yanı başında tabancayla işlenen cinayeti duymayan, evin içine bir yabancıyı, sevgilisi sabıkalı Archer'ı sokan Mary, karışmanın artmasından, olası suçlu sayısının büyümesinden, cinayetin gizinin kolayca çözülmemesinden de sorumludur. Archer'ın sabıkası ve romanın başında yakalanan üç hırsız avcı, suçun alt sınıflar arasında ne denli yaygınlaştığını gösterir. Hizmetçinin evi doğru dürüst temizlemediği bilindiğinden, Redding'in tabancasını saksının içine, bulunacağından korkmadan bırakması ve silahın Mrs Protheroe kocasını öldürene dek orada kalması, Mary'nin işlevlerini gereğince yerine getirmemesi yüzündendir.

Papazın Evinde Cinayet'te genç kuşak İngilizleri ve ülkenin geleceğini, papazın on altı yaşındaki yeğeni Dennis ve Protheroe'nun kızı Lettice simgelerler. Oldukça dağınık bir kişiliği olan Dennis, albayın kızına ilgi duymakta, ama bir türlü bunu ona belli edememektedir. Cinselliği olumlu ve yapıcı bir biçimde kullanacak kadar olgunlaşmamış ve gelişmemiştir. Ataerkiyi üstlenmesi bu aşamada olası görünmemektedir. Zamanını tenis oynayarak ve partilere giderek geçiren bu genç erkeğin topluma sunabileceği bir güvence yoktur. Lettice Protheroe'ya gelince, oldukça bencil, sorumsuz, olumsuz bir karakter olarak göze çarpar. Babasını, parasal bağımsızlık ve özgürlük ile arasındaki temel engel olarak değerlendirir. Yaşamında, öykünebileceği kadın modeli olarak alabileceği en yakın örnek, sevmediği, kuşku altına girmesi için sahte kanıtlar hazırladığı ve sonuçta babasının katili olan üvey annesi Anne Prot-

heroic'dur.¹⁴ Gerçek annesinin onu bırakıp gittiği anımsandığında, kaçış özlemi, insanlarla ilişkilerindeki yüzeysellik ve sevgi eksikliği, doğal tepkiler olarak görülebilir. Mrs Lestrange'in kasabaya gelmesiyle yeni bir etki alanına girip kişiliğinin olumlu bir gelişme göstereceği düşünülebilir, ama hem öz annesinin resmini parçaladığında dışavurduğu bilinçaltı düşmanlığını, hem de Mrs Lestrange'in yaşamla değil ölümle bağlantılı olduğunu anımsadığımızda, Lettice'in geleceği okura fazla umut veremez. Romanda, öteki ilişkilere bakıldığında gelecekle ilgili en olumlu öğeyi oluşturan, Clement'm ve karısının çocuğu ise daha doğmadığından, uzak dönemde İngiltere'yi neyin beklediğini, umutlanmak için dayanak olup olmadığını, bu aşamada bilemeyiz.

Gençler böylesine karamsar bir gelecek beklentisi yaratırken, tümüyle körleşmiş olan eski kuşak da erki kullanma yetisini elinden kaçırmıştır. Okur, ne erki elinde tutanlarda, ne de erk seçeneklerini simgeleyen bireylerde sapkınlığı, çarpıklığı ve en önemlisi, kaosu giderecek güçte bir kahraman göremez. Karmaşaya yatkınlığını ve yabanıl yıkıcılığını albayı öldürerek kanıtlayan yeni kuşak erkeği ise, toplumu yönlendirmek, düzeni yeniden ve çağdaş koşullarda oluşturmak yerine, kalıtım düzenliğini hızlandırıp yönetimi yasa dışı yöntemlerle zamanından önce ele geçirmeye çalışır. Bu ivcenlik, doğal dizgeleri ve toplumsal yapıyı daha da büyük bir yıkıma uğratar. Yeni erkek, aklını ve ahlakını öne çıkarıp sırasını bekleyecek geleneksel kahraman tarafından değil, kösnül dürtülerine ve açgözlülüğüne kolayca yenilen, aykırı ve çarpık bir birey tarafından temsil edilmektedir. Romandaki diğer karakterlere baktığımızda, çözümsüzlüğe karşı koyacak başka bir birey olmadığını görürüz. Meslekleri gereği kaosa karşı koyup düzenin

14 Alışılmış anlatılarda üvey kızını tehlikeye atmaya çalışan, onu yok etmek için elinden geleni yapan geleneksel kötülük imgesi üvey annedir. Bu metinde, üvey anne, aslında üvey kızının bilinçaltında (ve açık açık) istediği, ama gerçekleştirmekten korktuğu eylemi yerine getirerek, bir bakıma, ellerini kirletmeden babasından kurtulmasını sağlar. Bu açıdan, kızın gizli isteklerini gerçekleştiren bir "iyilik" perisi işlevi üstlenir. Cadılarla periler görev değiştirmişlerdir. Doğal olarak, "iyi" kavramı da görecesidir.

sürdürülmesine yönelik bir eğitimden geçtiği varsayılan kolluk güçleri bile, Miss Marple'in yardımı olmadan suçluyu ortaya çıkaracak güçte değildir. Albay Melchett'in buyruğu altındaki polisler, Hurst ve özellikle (adıyla da olumsuzlaştırılan) Müfettiş Slack, hayal güçlerinin kısırlığı, önyargıları ve beceriksizlikleriyle düşkünlüklerini, yetersizliklerini sergilerler.

Erkeklerin tümü kusurlu olduğunda, kasabanın yaşlı cadısından başka düzeni yerine getirecek kişi kalmadığı görülür. Bunun roman düzleminde belirtisi, suçluların ortaya çıktığı, gizlin çözüldüğü son sahnelerde anlatının Clement'in elinden alınıp Miss Marple'a verilmesidir. "Bir tuzak kuralım" önerisinden sonra, olaylara yön veren, kararları ve sözü dinlenen kişi, yaşlı kadın olacaktır. Yetki ve erk, böylece erkeklerden alınıp Miss Marple'm özelliklerini taşıyan kadına verildiğinde, düzeni tehlikeye sokan, kaos yaratan ve kargaşaya neden olan etkenler ortadan kaldırılır. Romanın sonunda düzen yeniden kurulmuştur. Erk ve yetke öylesine kesin bir biçimde Miss Marple'da toplanmıştır ki, papaz, eşinin gebe olduğunu, bir çocuk beklediğini bile ondan öğrenir.

Toplum ise, rollerin böylesine kökten bir biçimde değişmesine hazır değildir. Clement'm dediği gibi,

Lawrence Redding ile Anne Protheroe'nun yargılanması, herkesin bildiği bir şey. Bundan söz edecek değilim. Yalnızca, çalıskanlığı ve zekasıyla suçluların adalet karşısına getirilmelerini sağlayan Müfettiş Slack'in büyük beğeni kazandığını söyleyeceğim. Doğal olarak, Miss Marple'm olaydaki payından hiç söz edilmedi. Bunun tersi olsaydı, kendisi de büyük bir dehşete düşerdi. (218)

Aslında sorun Miss Marple tarafından çözüldüğünde, geleneksel kadın ve erkek imgeleri kökten bir değişime uğramıştır. Erkeklerin yeteneksizliği ve zayıflığı kanıtlanmış, en marjinal, en zayıf ve dayanıksız sayılacak kadının onların işlevlerini üstlenmek zorunda kaldığı ortaya çıkmıştır. Ama anlatıcı yine Clement'tir ve erkek söyleminin bu gerçeği açığa vurmasına, erkek anlatıcının bunu kendi kendine bile açıklamasına ola-

nak yoktur. Metnin kendi söyleminin kalıpları içinde sona ermesi için, kadını metin sınırlarından çıkarmak amacıyla elinden geleni yapar: Önce yaşlı kadına çok başarılı bir katil olabileceğini söyler. Bu sözleri üzerine kadın gitmek üzere davranıldığında da romanı şu sözlerle bitirir: “[Miss Marple] pencerenin yanında duraksadı: ‘...Griselda’ya sevgilerimi iletin. Ve söyleyin ona – bütün küçük sırları benimle güvencede.’ Gerçekten, Miss Marple aslında epey tatlıdır” (221). İletişimsizlik ve yanlış anlama, papazın seçerek vardığı bir karardır: Yaşlı kadının sözlerinde yatan kadın dayanışması iletisini görmezden gelmek, son sözü söylemeye kalkan kadını kendi sözleriyle bastırarak küçültmeye çalışmak, sarsılan erkek egosunu onarmak açısından işine gelir.

Yaşlı, evde kalmış kadının üstünlüğü açığa çıkarsa ataerkil bir dizgenin ayakta tuttuğu yapının temelinden yıkılacağından kimsenin kuşkusu yoktur. Miss Marple’in amacıysa, düzeni alaşağı etmek ve kendini Yeni Kadın olarak ortaya atmak, kimlik ve davranış kalıplarını kökten bir biçimde değiştirmek değil, eski durumuna getirip kurtarmaktır. Bir mekânın ve bir olayın sınırları içinde, bir günlüğüne kazandığı konuşma ve eylem özgürlüğünden kolayca vazgeçmesinin nedeni budur. Onunki, gizli, üstü kapalı, cadıca bir başkaldırıdır. Öte yandan, Clement’in yukarıdaki sözleriyle alkışladığı erkek egemenliğinin gerçekte geçerliliği yoktur. Kazanan yoktur: Kuşaklar arası savaşım, hem gençler, hem de yaşlılar için, yenilgiyle sonuçlanmıştır. Okurun bilincine varması gereken, söylemin olağanüstü kaypaklığı, gerçek ile kurmaca arasındaki göreceliktir.

KAYNAKÇA

- Christie, Agatha (1993) *Murder at the Vicarage*. Londra: Harper Collins Publishers (ilk baskı: 1930).
- Hall, Lesley A. (2000) *Sex, Gender and Social Change in Britain Since 1880*. Palgrave ve Macmillan.
- Klein, Kathleen Gregory (1995) *The Woman Detective: Gender and Genre*. Urbana: University of Illinois Press.
- Shaw, Marion ve Sabine Vanacker (1991) *Reflecting on Miss Marple*. Londra: Routledge.

SESSİZ SEDASIZ YAŞAYANLAR:
BIYOGRAFİDE KADIN
RANA TEKCAN

Yaşamlar kimseye örnek olamazlar; bunu yalnızca öyküler yapabilir.

CAROLYN G. HEILBRUN

Biyografi türünün tarihine bakarsak oldukça yakın sayılabilecek bir zamana kadar biyografi yazarlarının kadınları konu etmekten sessizce kaçındıklarını görürüz. Hiçbiri buna prensip-te karşı değildir elbette. Ama bir türlü de öyküsü anlatılmaya değer bir kadın bulamıyor gibidirler. Böylece kadımların yaşamöyküleri, “daha çok öbür dünyaya ait”

kutsal azizelerin hikâyeleriyle Kraliçe I. Elizabeth gibi “erkek” kadımların öyküleri arasına sıkışıp kalır. Birinci türdeki kadınların kadımlıklarından söz etmeye gerek yoktur, ikinci türdekilerin ise kadın bedeni taşımaları bir ayrıntı, bir yanlışlıktır. Yani her iki durumda da biyografi yazarları işin zor kısmını atlatmışlardır. Konu ettikleri kadımların bir iç çelişki, çatışma, hesaplaşma yaşayabilecekleri, belli bir şablona sığmayacak kadar karmaşık insanlar olabilecekleri düşüncesi –yani çağdaşımız bir biyografi yazarı için işin en heyecan verici yönü– yaşamöyküsünün kuruluşunda rol oynamaz.

Burada biyografi yazarlarını erkek ya da kadın olarak ayır-

madığımı belirtmeliyim. Kadın yazarların da, özellikle 1970'lerden önce, bir kadını konu alan biyografiler yazma konusunda erkekler kadar zorlandığını söylemek mümkün. Yazılanlara daha çok kadın olgusu üzerine herkesin bildiği ve çoğunlukla da ister istemez içselleştirdiği kalıplar şekil veriyor. Bırakın biyografi yazarlarını, kadınların kendileri bile kalem aldıkları otobiyografik metinlerde erkeklerin kendileri hakkında rahatlıkla ifade edebildikleri hırs, başarı, ödenen bedeller ve arayış gibi biyografinin kaçınılmaz malzemelerini kullanmayı ve dolayısıyla yaşamöykülerinin bir parçası haline getirmeyi kendilerine yasaklamışlar. Başarılarını birer tesadüf, çektikleri zorlukları ruhlarını yücelten birer nimet olarak görmüş, hırslarını ve arayışlarını Tanrı'dan gelen çağrılar olarak öyküleştirmişler. Peter Ackroyd'un T. S. Eliot biyografisinden bir sahne bize bunun bir nedenini anlatabilir: Eliot, *Samson Agonistes* oyunu üzerinde çalışırken oldukça zorlanır, Virginia Woolf'a gider, "bu tür bir yazı için bana enerji ve ilham verecek hiçbir örnek yok," diye dert yanar. Kimbilir Woolf'un aklından o an neler geçmiştir! (Heilbrun 1988: 38) Koca bir geleneği sırtlayan T. S. Eliot bile örneksizlikten şikâyet etmektedir. Woolf'un kadın yazını konusunda yazarken hep vurguladığı gibi "örnek" büyük önem taşır. Kadınlar otobiyografik metinlerde bile henüz kendi seslerini keşfedememişlerdir. Biyografiler de aynı örneksizlikten 20. yüzyılın ikinci yarısına dek zarar görecektir.

Biyografi sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak kullanılan "yaşamöyküsü" haklı olarak bu türün öyküleştirmeye, kurgulamayla olan yakın ilişkisini vurguluyor. Biyografi yazarı öncelikle ne yapar? Seçer. Kimin biyografisini yazacağını seçer. Araştırmasını hangi yöntemlerle yapacağını seçer. Araştırmalarının sonunda topladığı mektupları, günlükleri, anıları, resmî belgeleri vs. nasıl yorumlayacağını seçer. Biyografik metinler incelendiğinde bir tür olarak biyografinin, içinde bir çelişki barındırdığını, hatta bu çelişki üzerine kurulduğunu görmek mümkündür: Bir biyografi ancak seçicilik yoluyla bütünlük hissi verebilir (Nadel 1984: 207). Biyografi yazarı bir başkası-

nın yaşamını kâğıt üzerinde yeniden kurarken bir yandan konu aldığı kişinin hayatındaki somut olayları seçerek anlatmalı, diğer yandan da okurda yaşanmış, kanlı canlı, üç boyutlu bir yaşamı anlattığı hissini uyandırmalıdır. Bunlardan ilkinin yapmak nispeten kolay. Ne de olsa gerçekte yaşanmış, bir biyografi yazarı açısından önemli olabilecek pek çok olayın tarihleri, mekânları, kişileri belli; somut tarihsel gerçekler var. İkincisi, yani yaşanmış bir hayatın atmosferini yaratmak ise işin kurgu yanı. Bu kurgu da biyografi yazarının yeteneği ve tecrübesi ölçüsünde dille, çeşitli anlatım stratejileriyle yaratılır. Ancak, bu kurgu, anlatılan yaşamöyküsüne, yaşamın kendisinde olmadığı düşünülen biçimi ve bütünlük hissini verir, çünkü yaşamın kendisi anlatılamaz ya da yazılamaz. Yaşam sadece yaşanır. Anlatılan, yazılan, yaşamın öyküsüdür ve kaçınılmaz olarak biyografi yazarı tarafından kurgulanır.

Bu kurgulanan bütünlük hissi eğer gerçek yaşama karşılık gelmiyorsa, biyografi bu kurmacayı bir tarafa bırakmalı mı? Cevabın hayır olduğunu düşünüyorum. Bütünlük hissi olmadan, biyografi, tarihçesi boyunca koruduğu, bir anlamda da sırtını dayadığı örnek teşkil eden bir tür olma özelliğini kaybeder. Bir biyografideki bütünlük hissi okura kendi yaşamındaki bölük pörçüklüğün ardında teleolojik bir bütünlüğün, birleştirici, anlamlandırıcı bir unsurun olduğu hissini verir. Okurun bir amaç doğrultusunda hareket eden, neden ve sonuç ilişkileri güçlü yaşamlar okuma isteği, biyografinin dünyada en çok satan türlerin başında gelmesinin bir nedenidir. Okurun bu beklentisi kadınların biyografi konusu olarak ihmal edilmelelerinde temel bir rol oynamıştır. Yüzyıllar boyunca kadınların iyi bir evlat, iyi bir kız kardeş, iyi bir eş ve sonra iyi bir anne olmaktan başka amaç taşımadığı, taşıyamayacağı düşünülen “sessiz” ve “olaysız” hayatlarının, kadınların kendileri de dahil kimseye ilginç gelmeyeceği düşünülmüştür.

Ya bu sıradan yaşamlarında sıradışı bir şeyler yaparak dikkat çekmeyi başarmış, merak konusu olmuş kadınlar? Onlar nasıl anlatılıyor? Bunu görmek için 1817'deki ölümünden bu yana neredeyse birkaç yılda bir hakkında bir biyografi yazılan İngiliz

romancısı Jane Austen üzerine yazılmış ilk biyografik metne bakalım. Bu metin, yazarın ağabeyi Henry Austen tarafından 1818'de Austen hayranlarının büyük ilgi ve merakına cevap olarak düşünülmüş ve yazarın ölümünden sonra birlikte basılan *Persuasion* (İnanç) ve *Northanger Abbey* romanlarına eklenerek yayımlanmıştı. Henry sevgili kız kardeşini şöyle anlatıyor:

Çevresine faydalı olmakla geçen, edebiyat ve dinle dolu yaşamı kesinlikle olaylı bir yaşam sayılmazdı. [...] Güzellikten hatırı sayılır ölçüde payını almıştı. Boyu posu bir zarafet örneği idi. Biraz daha boyulu olsa orta boyu neredeyse aşacaktı.* Oturuşu kalkışı sakın ve incelik doluydu. Yüz hatları tek tek güzeldi. Bir araya geldiklerinde ise onun gerçek karakter özellikleri olan neşe, sağduyu ve cömertliğin eşsiz bir ifadesini oluşturuyorlardı.

[...] Ses tonu fevkalade tatlıydı. Akıcı ve düzgün konuşurdu. [...] Kendini bir şey sananlara çok sık rastlıyoruz; o ise hiç kendini beğenmiş değildi. Bir insanın olabileceği kadar kusursuz olduğu için başkalarının kusurlarını da bağışlayıp unutmak isterdi. Böyle bir şeyin mümkün olmadığı durumlarda ise sessizliğe sığınırdı. Hayatı boyunca ağzından düşüncesizce söylenmiş, aptalca ya da kırıcı bir söz çıkmamıştır. [...]

Geriye bahsedilmesi gereken tek bir özellik kaldı. Bu, diğerlerinin hepsini önemsiz kılıyor. Dine içtenlikle bağlıydı; Tanrı'yı gücendirmekten korkar, herhangi bir canlıyı incitmeyi düşünemezdi. Ciddi konularda hem iyi okuyarak hem de derinlemesine düşünerek kendini eğitmişti. Fikirleri kilisemi-zinkilerle sıkı sıkıya örtüşürdü. (31-33)

Henry Austen bu yazıda kız kardeşini 19 yüzyılın hiç evlenmemiş kadınlar için öngördüğü anlayışa uygun olarak idealize ediyor. Bu tür övgü yazıları azize hayatlarından pek de farklı değil. Çok yakın bir akrabanın yüceltici, kusurları örtücü, affedici ve tarafsızlıktan uzak bakışı da buna eklenince, Austen'm gerçek kimliğine ulaşmak daha da zorlaşıyor. Burada

(*) Orta boy, kadınlar için ideal boy olarak kabul ediliyordu.

okurun ulaştığı tek şey, biyografi yazarının içinde yaşadığı zamanın normlarıyla uyumlu bir şablon.

Bu metinde dikkate değer başka bir nokta daha var: Henry Austen çok iyi eğitim görmüş, edebiyata ilgi duyan ve kız kardeşinin sanatsal gelişimini adım adım izlemiş biri olarak onun üstün yeteneğini şüphesiz fark etmiş. Buna rağmen Austen'in bu yönünden fazla bahsetmediğini görüyoruz. Onun büyük beğeni kazanan romanlarına, ailesinden bu konuda gördüğü desteğe değiniyor, fakat esas vurgulamak istediği, Jane Austen'in olağanüstü yeteneğine *rağmen* her yönüyle örnek bir kadın olmasıdır. Yazarlık yönü onun "kadınlığını" gölgelememiştir. Aykırı değil, "normal" bir kadındır.

Biyografik metinlerde böyle bir yaklaşımı seçen sadece erkekler değil elbette. Aynı hatalara, daha karmaşık nedenlerle, kadın biyografi yazarlarının da düştüğünü görüyoruz. Bunun en çarpıcı örneği Elizabeth Gaskell'in 1857 tarihli Charlotte Brontë biyografisidir. Gaskell de konu ettiği romancıyı şahsen tanır; akrabası değil, arkadaşısıdır. Kendisi de bir yazardır. Yani tıpkı yaşamını yazmayı seçtiği kadın gibi sıradışı işlerle meşguldür. Gaskell, Charlotte Brontë'nin babasının da desteğiyle yazarın yaşamının peşine düşer. Sonunda ortaya çıkan çarpıcı, sürükleyici metinde dikkatli okur bir de paralel serüven bulacaktır. Gaskell, arkadaşının yazarlık kimliği üstüne düşünürken bir yandan da kendi yazarlık kimliğiyle hesaplaşır.

Charlotte Brontë'nin hayal dünyasına biçim veren aile koşullarını, coğrafyayı capcanlı anlatır. Adını duyurma yolunda karşısına çıkan engelleri de yok saymaz, hatta belgeler. Bunların en akılda kalanı Brontë'nin kendisine gönderdiği şiirler üzerine zamanın saygın yazar ve eleştirmeni Robert Southey'nin yazdığı mektuptur. Southey, Brontë'nin şiirlerinde Wordsworth'ün deyişiyle "bir kafiye kabiliyeti" (172) gördüğünü söyler, sonra da bir uyarıyla devam eder:

Eğer kendi mutluluğunuzu düşünüyorsanız bu yeteneğinizi geliştirirken çok dikkatli olmalısınız. Edebiyatı meslek olarak seçmiş, hayatını edebiyata adanmış ve bu bilinçli seçimden bir

an bile pişmanlık duymamış biri olmama rağmen bana başvuran her hevesli delikanlıyı bu zorlu yolu seçmek konusunda uyarmaya kendimi mecbur hissediyorum. Bir kadının böyle bir konuda uyarıya ihtiyacı yoktur diyeceksiniz; onun için aynı zorluk söz konusu olamaz. Bir bakıma bu doğru, ama tüm iyi niyet ve içtenliğimle sizi uyarmam gereken bir tehlike var [...] Edebiyat bir kadın işi olamaz ve olmamalıdır. Esas görevlerine ayırdığı zaman arttıkça edebiyata, sadece kendini geliştirme ya da boş zamanları değerlendirme aracı olarak bile ayracağı zaman azalacaktır. Bu görevler henüz sizden beklenmiyor, ama beklenecekleri gün gelip çatığında ünlü olmak için çok daha az istekli olacaksınız. Heyecanı hayal gücünde aramanız gerekmeyecek. [...] (173)

Charlotte Brontë bu mektuba teşekkür ve minnet dolu bir cevap yazar:

Size minnet duygularımı bir kez daha sunmama izin verin. İnaniyorum ki yazdıklarımın yayınlanması için artık hiçbir istek duymayacağım. Eğer duyarsam mektubunuza bakıp bu isteğimi bastıracağım.

Brontë bu sözlerinde ciddidir. Uzun bir süre edebiyatla ilgilenmeyi tamamen bir kenara bırakır ve kendini ev işlerine verir. Yukarıda alıntılar yaptığım mektuplaşma sırasında Gaskell arkadaşının yanındadır. Brontë'nin kendini oyalamaya çalıştığını, elindeki işlerin onun zekasını ve hayal gücünü asla tatmin edemeyeceğini, "zihninin büyük gücünü"nün bu suskunluğu bozacağını gözlemler. Ama metinden, iki dostun Southey'nin mektubu üzerine ne düşündüklerini, neler konuştuklarını öğrenemeyiz. Sanki iki kadın da Southey'ye içtenlikle hak verdikleri halde yaratıcı güçlerine hâkim olamamanın, hissettikleri, bir kadına yakışmayan bu "korkunç hırsın" önüne geçememenin utancıyla susarlar. Gaskell bu noktada biyografinin ne yöne gideceği konusunda seçimini yapmıştır. Kâğıt üzerinde yeniden yarattığı Brontë, üstün yeteneğini dünyaya ilan etme isteği taşımasına rağmen aslında melek gibi bir evlat,

kardeş ve –ölmeden önce çok kısa bir süre için– melek gibi bir eş olan bir kadındır. “Sakın rahatsız olmayın, aslında o sizin sevebileceğiniz, kabul edebileceğiniz, sıradan, normal bir kadındır” demek ister. Bunu derken bir yandan da okurun kulağına “ben de öyleyim” diye fısıldar.

Kadın biyografilerindeki bu rahatsız edici sessizliği, 1918 yılında İngiliz biyografi yazarı Lytton Strachey bozuverir, hem de hiç istemeden. Strachey, biyografi sanatında

Dr. Samuel Johnson’dan beri teoride var olan ama pratikte uygulanmayan birtakım noktaların artık yazıya geçirilmesi gerektiğini düşünmekteydi. Raflar konu olarak seçtikleri kişileri ciltler dolusu öven, ama pek de kayda değer şeyler söylemeyen biyografilerle doluydu. Öncelikle biyografi bir methiye olmamalıydı. Biyografi yazarı keskin bir üslupla metindeki varlığını belli etmeliydi. Kısacası her şey açık açık ortaya dökülmeliydi. Strachey düşüncelerini uygulamak için kendine uygun bir konu aramaya koyuldu. Viktorya dönemi İngilteresi’nin değerlerine duyduğu nefret ona kaynak oldu. Devrin emperyalizmini, vatanseverlik kisvesine bürünmüş zorbalığını, ikiyüzlülüğünü göstermek üzere önde gelen dört isim seçti: Kardinal Henry Edward Manning dini, Dr. Thomas Arnold eğitimi, General Charles Gordon orduyu, Florence Nightingale de insanî değerleri temsil ediyordu. Strachey bu dört biyografiyi topladığı kitaba *Eminent Victorians* (Viktorya Çağından Saygıdeğer Şahsiyetler) adını verdi.

Strachey dört biyografide de aynı ikonoklastik yaklaşımı kullanmış, “kahramanlarını” çoğu zaman okurun kendi kendine yüksek sesle gülmesine neden olan bir alaycılıkla kaidelerinden indirivermişti. Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında İngiltere’de ve dünyada kadim fedakârlığının ve şefkatinin timsali olan Florence Nightingale, bu saldırıda çok ağır zarar görmüştü. Strachey’nin anlattığı Florence zengin, üst tabaka bir ailenin, elindekiyle yetinmeyi bilmeyen, huzursuz, şımarık kızıdır. Akıma bir şeyi koydu mu mutlaka üstüne gider. Ailesinin bütün karşı koymalarına rağmen ne yapıp edip hemşirelik okuluna gider ve sonunda Kırım savaşı sırasında Üsküdar’da kurulan

İngiliz hastanesine hemşire olur. Bağlantılar kurar, mektuplar yazar, sabahlara kadar durup dinlenmeden yaralıları bakar. Bu arada kendisiyle aynı fikirde olmayanları ezer, azarlar. Amacı için çevresindekileri kullanmaktan çekinmez. Hırsı Florence'ı ölüm döşegine kadar takip eder. Strachey tüm bunları ballandıra ballandıra anlatır. Amacı Viktorya çağının uysal, sessiz kadın maskesinin ardında nasıl da "çirkin" ve kadınlığa yakışmayan bir yüzün olduğunu göstermektir. Bunun için sık sık yaptığı gibi gerçekte yaşanmamış sahneler bile uydurur:

Zaman zaman yakınlarının yanında Mrs. Nightingale [Florence'ın annesi] ağlayacak gibi oluyordu. Gözlerinde yaşlarla "Ördegiz biz" diyordu, "vahşi bir kuğu çıktı yumurtamızdan." Ama zavallı kadın yanıliyordu, yumurtadan çıkan bir kuğu değil, bir kartaldı.

Bu cinsiyetçi yaklaşım Strachey'yi amacına ulaştırır, ama bu arada metinde çok ilginç başka bir şey olur: Bunu görebilmek için Strachey'nin kızgınlık ve kırgınlık dolu gergin sesine bir an için kulaklarımızı tıkayalım. Böyle yaptığımızda ortaya başka bir kadın imgesi çıkıyor. Ne istediğini bilen, tuttuğunu koparan, kalıba konmayı reddeden, hırsını gizlemeye çalışmayan ve başarısını utanç duymadan taşıyabilen bir kadın. İşin ilginç yanı, Nightingale'in kendi otobiyografik metinlerinde Strachey'nin farkında olmadan açığa çıkarttığı yönünü henüz kendine itiraf edememiş olması; bir şeyler yapma isteğini, hemşirelik mesleğini seçmesini Tanrı'nın tam dört kez onu kendisine hizmete çağırmasıyla açıklaması...

Strachey'nin yine farkında olmadan kadın biyografilerine yaptığı bir hizmet de, Erik Erikson'un erkeğe özgü (Erikson insan gelişiminde erkeği model alır) bir gelişim evresi olarak gördüğü *moratorium* devresini Florence Nightingale'in yaşamında tespit etmesidir. *Moratorium* kavramı kadın yaşamını anlamakta önemli bir ipucu olacaktır. Erikson'a göre üstün yetenekli erkekler genellikle otuz yaşından önce ne yapacaklarını, amaçlarını bilemedikleri, kendilerini kaybolmuş ve huzursuz hissettikleri bir dönemden geçerler. Bu durgun dönem

gerçekte onları esas enerjilerini verecekleri işe hazırlama dönemidir (Heilbrun 1988: 49). Kadınların aynı devrelerde hissettikleri huzursuzluk, evlenme isteğine, histeriye, fizyolojik birtakım sebeplere bağlanmıştır. Üstün yetenekli kadının da gelişiminde böyle bir dönemin olabileceği düşüncesi daha sonra yazılan George Eliot, Dorothy L. Sayers gibi yazarların biyografilerine ışık tutmuştur. Bakın, Strachey, Florence Nightingale'in yaşamında böyle bir dönemi bir anlık da olsa nasıl yakalıyor:

İçindeki bu sır dolu ses neydi? Genç yaşından beri neden bir şeylere –ne olduğunu bilmediği– gizemli bir şeylere çekildiğini hissediyordu? Bu çekildiği her neyse çevresindeki her şeyden farklı olduğu kesindi. (113)

Strachey'nin bu kitabı sayesinde, ister kadınlarla ister erkeklerle ilgili olsun, biyografik anlatı rahat bir nefes aldı. Fakat ne yazık ki bu çabanın arkası gelmedi. Özellikle kadın biyografileri 1970'lere kadar çekingen üsluplarını sürdürdüler.

Feminist eleştirinin biyografik metinleri de değiştirmeye başlamasıyla hem yeni yazılan kadın biyografilerinin sayısında önemli bir artış oldu hem de daha önce biyografileri yazılmış kadınların yaşamöykülerinin yeniden gözden geçirilip yorumlanması ihtiyacı doğdu. Yeni yazılan kadın biyografileri arasında Nancy Milford'un Zelda Fitzgerald biyografisi bir dönüm noktası sayılabilir. Milford yetenekli kocasının hayatını mahveden bir Zelda yerine, yaşamı kocası tarafından sanat malzemesi sayılmış, kendi yeteneğini açığa çıkaramamış, isimsizliğe mahkûm edilmiş bir Zelda ortaya çıkartır (Heilbrun 1988: 12). Bu çalışmanın ardından biyografi yazarları gözlerini ünlü erkeklerin gölgesinde kalmış kadınlara çevirirler.

Daha önceden yazılmış yaşamlara taze yaklaşımlar getirme isteği ise aynı kişi hakkında birden fazla, hatta bazı durumlarda ondan, yirmiden fazla biyografi yazılmasına yol açtı. Böyle örnekler biyografi yazarlarının aynı yaşam bilgilerini nasıl değişik şekilde kurguladıklarını göstermeleri bakımından ilginçtir. Bir örnek için kısaca Jane Austen'ın yaşamöykülerine dönelim.

Tüm Austen biyografileri aşağı yukarı aynı malzemeden yararlanıyor. Buna rağmen biyografi yazarları hâlâ Austen'm hayatını ilginç ve yeniden yorumlanmaya değer buluyorlar.

Austen'in çoğunlukla dar bir çevrede, ailesiyle geçen yaşamıyla yaşamının sonuna doğru elde ettiği ünün, kendini ortaya atmayı sevmeyen mizacıyla dehasının kesiştiği noktalar; belgelere bakılırsa başından önemli bir aşk macerası geçmemiş gibi dururken aşkı böylesine ayağı yere basan bir tavırla anlatabilmesi; devrinin ona öngördüğü koşulları sükunetle kabul eden bir kadın mı yoksa için için kaynayan, bastırılmış bir kişilik mi olduğu soruları kafaları kurcalıyor. Henry Austen'm yukarıda alıntıladığımız metni'ni hatırlayalım.

Austen'ı tanıyanların hepsi o kadar sevecen değil elbette. Aile dostları Mrs. Mitford şöyle diyor: "Jane benim hatırladığım en güzel, en aptal, en şımarık, koca avcısı kelebektir" (Hodge 1972). Bir biyografi yazarı, Lord David Cecil bu ifadeyi hoşgörüle karşılayıp, "Austen'in gençliğinde güzel bir kelebek olarak algılandığı günlerin olduğunu bilmek hoşuma gidiyor" (3) diye yazıyor. Cecil 1978 tarihli, oldukça tutucu sayabileceğimiz bu biyografisinde Austen'ı, yaşadığı ortamdan memnun, uyumlu bir kadın olarak gösteriyor; yazarın ağabeyi tarafından yaratılan geleneksel portreyi değiştirmekten kaçınıyor.

Oysa Jane Aiken Hodge 1972'de, *Only a Novel, The Double Life of Jane Austen* (Sadece Bir Roman, Jane Austen'm İkili Yaşamı) başlıklı biyografisinde, Mrs. Mitford'un söylediklerini başka türlü yorumluyor: "Anlatılan, yüzeyde doğru gibi görünmekle birlikte aslında yanlıştır. Austen'ı yermek için söylendiği halde aslında bir övgüdür. Onun ikili bir hayata ne denli başarıyla uyum sağladığını gösterir. Genç hanımlardan güzel ve aptal olmaları ve koca peşinde koşmaları beklenirdi, Jane Austen da buna ayak uydurdu. Ona göre bir sanatçı yaptığı hiçbir şeyi savsaklayamayacağına göre, kızların en güzeli ve en aptalı oldu" (4). Hodge, Austen'in bir sosyal maske kullandığını, herkesin sevdiği iyi evlat, iyi kardeş, ideal kadın kişiliği ile isyankâr, çevresini eleştiren yazar Austen'ı birbirinden ayırdığını, neredeyse şizofrenik bir yaşam sürdüğünü savunuyor.

Pek çok biyografide olduğu gibi, Austen biyografilerinde de aşk ve evlilik teması önemli bir yer tutuyor. Austen'm zengin aile dostları Harris Bigg-Wither'm evlenme teklifini önce kabul edip bütün gece düşündükten sonra sabah reddedişi, üzerinde özellikle durulan bir olay. Bu fikir değişikliği kadın biyografi yazarları tarafından çok rahat kabul ediliyor. Örneğin, Elizabeth Jenkins "iş sevmediği biriyle evlenmeye gelince, yapamadı" (5) deyip işin içinden çıkıyor. Oysa Park Honan (bir erkek biyografi yazarı), neden fikrini değiştirdiği sorusuyla tam altı sayfa boyunca uğraşıp, neredeyse Austen adına bizden özür diliyor.

1990'ların sonlarından beri yayınlanan Austen biyografileri ise yazarın yaratıcılık serüvenini, onu etkileyen kadınları ve dünya olaylarını öne çıkarıyor. Hemen hepsi Henry Austen'm "olaysız" dediği yaşamının aslında hiç de olaysız olmadığını, önemli etkileşimlerin onu beslediğini ispat etmek için yarışıyorlar. Toplumdan soyutlanmış, doğal yetenekli, dahi kadın fikrinin yerini, artık çevresiyle sıkı bir alışveriş içinde olan, dünyanın "farkında" kadın imgesi alıyor.

Hiçbir çağdaş biyografi yazarı yazdığı biyografinin eksiksiz, tam bir yaşamöyküsü olabileceği inancında değildir, olamaz. Yine de önünde iki seçenek vardır. İlki eldeki malzemeyle klasik tarzda diyebileceğimiz, başı, ortası, sonu olan bir yaşamöyküsü anlatmaktır ve bu hâlâ günümüzde biyografinin en yaygın şeklidir. İkincisi ise biyografi yazımının imkânsızlıkları üzerine kafa yoran, içinde birden fazla öykü, yaklaşım barındıran meta-biyografiye yönelmektir. Meta-biyografi türün içinde yeni bir arayışın ürünüdür. Janet Malcolm'un gerçek Sylvia Plath'a ulaşmanın imkânsızlığı üzerine yazdığı *The Silent Woman* (Sessiz Kadın) ve Lucasta Miller'ın özellikle Charlotte Brontë'nin çevresinde yaratılan efsaneyi anlattığı *The Brontë Myth* (Brontë Miti) bu yeni alt-türün başlangıcına önyak oldu. Gittikçe yaygınlaşan meta-biyografilerin, daha çok kadınlar üzerine yazıldığı göze çarpıyor. Bu, biyografi sanatının kadınları sonunda tüm karmaşıklıkları, kalıplara sığmayan, yazarın avucunun içinden kayıp giden yaşamlarıyla kabul ettiği-

ni; dünyaya onların öykülerini korkmadan anlatmaya başladı-
ğını gösteriyor olabilir mi?

KAYNAKÇA

- Ackroyd, Peter (1984) *T. S. Eliot*. New York: Simon and Schuster.
- Austen, Henry (1985) "Biographical Notice of the Author", *Persuasion*. Ed. D. W. Harding. Londra: Penguin, 1985.
- Cecil, David (1978) *A Portrait of Jane Austen*. New York: Hill and Wang.
- Erikson, Erik H (1968) *Identity: Youth and Crisis*. New York: Norton.
- Gaskell, Elizabeth (1985) *The Life of Charlotte Brontë*. Londra: Penguin.
- Heilbrun, Carolyn (1988) *Writing a Woman's Life*. New York: Ballantine.
- Hodge, Jane Aiken (1972) *Only a Novel, The Double Life of Jane Austen*. New York: Coward, McCann and Georghegan Inc.
- Honan, Park (1989) *Jane Austen, Her Life*. New York: St. Martin's Press.
- Jenkins, Elizabeth (1972) *Jane Austen*. Londra: First Sphere Books.
- Malcolm, Janet (1995) *The Silent Woman*. Londra: Papermace.
- Miller, Lucasta (2001) *The Brontë Myth*. Londra: Jonathan Cape.
- Nadel, Ira Bruce (1984) *Fiction, Fact and Form*. New York: St. Martin's Press.
- Parker, Keiko (1989) "Sense and 'Non-Sense' in Eight Jane Austen Biographies", *Persuasions* 12: 24-33.
- Strachey, Lytton (1986) *Eminent Victorians*. Londra: Penguin.

III

Türk Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet

A

Kadın Yazarların Yapıtlarında

**OTOBİYOGRAFİK BENLİĞİN
ÇOK-KARAKTERLİLİĞİ:
HALİDE EDİB'İN İLK ROMANLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET
HÜLYA ADAK**

Halide Edib'in Kurtuluş Savaşı romanları *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1923) ve olgunluk dönemi romanlarından *Sinekli Bakkal* (1936) Türkiye'de çok yaygın olarak okunsa da, 1908-1913 arası yazdığı *Raik'in Annesi* (1909), *Seviyye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912) ve *Son Eseri* (1913) adlı ilk romanları, nispeten az okunan ve üzerinde az çalışılan romanlardır.¹ Halide Edib'in Türk Ocakları'nda olduğu kadar o dönem *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Resimli Kitap* ve *Tanin* gibi gazete ve dergilerde kadın eğitimi, kadının kamu hayatına katılması için duyurduğu aktivist sesi bu ilk romanlarına yansımaz. *Yeni Turan* dışındaki erken dönem romanlarında Halide Edib'in milliyetçi görüşlerinden de izler yoktur. II. Meşrutiyet'in ilanı, Trablusgarp ve Balkan Savaşları'nın tarihi ve siyasî gelişmelerinden bîhaber sayılabilecek bu romanlar bireysel aşk ilişkileri üzerine kuruludur.

İlk romanlarını yazdığı beş yıl, Halide Edib'in kişisel hayatında çok yıpratıcı bir dönemdir. Halide Edib, eşi Salih Zeki'nin evlilik dışı ilişkilerine, çocukları yüzünden ve belki de Salih Zeki'ye karşı sevgisi yüzünden katlanmaya çalışır. Salih

1 Bu eserler üzerinde yapılan çalışmalar için bkz. Enginün 1978: 80-174 ve Moran 1991: 117-119.

Zeki'nin ikinci bir eş alacağını ilan etmesi, bardağı taşıran son damla olur. Halide Edip uzun uğraşlardan sonra, boşanmayı aklına bile getirmeyen Salih Zeki'nin kendisinden boşanmasını sağlar. Boşandıktan sonra ise buhran dolu bir dönem geçirir (*Memoirs of Halide Edib*, 308-311).

Kurmaca belki de en otobiyografik itirafların yapıldığı, otobiyografi ise çoğu zaman kurmacaya en yakın türdür. Philippe Lejeune'un "otobiyografik pakt"² la² bağdaştırdığı anlatıcı ile başkarakter arasındaki bire bir ilişki çoğu zaman yazarı veya anlatıcıyı fazlasıyla teşhir eder. Bu açıdan kurmaca, yazar-anlatıcı-başkarakter arasında bire bir ilişki kurmadığı için ve hakikati temsil ettiğini iddia etmediği için rahatlıkla otobiyografik özellikleri ve hakikati içinde barındırır; otobiyografi ise belli bilgilerin teşhir edilmemesi için kurmacaya çok yakın bir tür halini alır (Lejeune, 216). Bu açıdan baktığımızda, Halide Edib'in ilk dönem eserleri "roman" olarak sunulsa da, aynı zamanda otobiyografiktir. Romanlardaki karakterler, örneğin, aldatılmış eşler (Refika, Handan), siyasi ve toplumsal mücadelede liderlik konumundaki önder kadınlar (Kaya) ile Halide Edib'in kendi biyografisi arasında ciddi benzerlikler vardır. Ayrıca bu romanlar bir kadın yazarın aynı anda *kadın* ve yazar olarak kendini tanımlama mücadelesidir. Yapısal olarak çok benzerlik gösteren³ ve "otobiyografik roman" olarak tanımlanabilecek bu eserler, 20. yüzyıl başında *kadın* olarak (kendini) yazma sorunsalını da değerlendirmemizi sağlar.

Erkek Anlatıcı ve Anlatılan İdeal Kadın

Halide Edib'in erken dönem eserlerinin hepsi, üstün özellikleriyle dikkat çeken bir kadın karakter üzerine kuruludur. Bu karakter genelde aristokrat kökenli, aldığı eğitim sayesinde er-

2 Lejeune'e göre "otobiyografik pakt," yani bir metni otobiyografi yapan özellik, anlatıcının kesinlikle başkarakterle bağdaşmasıdır. Yazarın anlatıcıyla bağdaşıp bağdaşmadığı belirleyici değildir. Lejeune 1982: 204-205.

3 Bu ilk romanlarının yapısal olarak uzantısını *Ateşten Gömlek*'te görebiliriz. Fakat *Mev'ut Hüküm*'den (1917) başlayarak Halide Edib'in daha geç dönem romanları bu romanlara göre yapısal farklılıklar gösterecektir.

keklerle entelektüel anlamda rahat anlaşılabilecek seviyede, akıllı, bilgili, millî ahlak ve kültürüne bağlı (Refika, Kaya), kendi hayatım kendi tayin edebilme yeteneğine (Seviyye) ve önder bir kişiliğe sahip, dürüst ve mütevazıdır. Sanatta üstün başarı ve yetenek sergiler (Seviyye, Kâmuran). Ayrıca bu üstün kadın, namus ve iffetine, ailesine düşkün, dinî inançları olan bir kişidir. İslâm'da kadın hakları bağlamında reform yapmayı öngören, dini olduğu gibi kabul etmektense sorgulayan bir yapıya sahiptir (Kaya). Bu kadın, Batı eğitimi ve kültürü içinde yetişmiş olsa da, Tanzimat roman ve tiyatrosunun Türk-Müslüman değerlerine tehdit oluşturan *alafranga* kadın karakterine benzemez. Kendisi zaten millî ahlak ve değerleri içselleştirmiştir. Ayrıca Halide Edib'in romanlarında bu karakter, Osmanlı aile yapısına bir tehdit olarak gösterilen şeytanî ve hafifmeşrep bir kadın olmak şöyle dursun, çok güçlü ve örnek alınması gereken "ideal kadın" olarak sunulur.

Tüm romanlar ideal kadın karakterleri ön plana çıkarmak için yazılsa da, anlatıcı hiçbir zaman "bu kadın" veya kadın değildir. 'Otobiyografik' olan bu romanlarda, "ben" in her zaman için erkek tarafından sahiplenilmesi,⁴ otobiyografik öğeleri gizleme işlevini görür. Ayrıca, bu "erkek anlatıcı" Halide Edib'in ilk romanlarına kadar sadece Fatma Aliye tarafından kırılmış olan, erkek romancılığının getirdiği bir geleneğin devamı olmakla birlikte, metinde bir güvenilirliğin göstergesi de olabilir. Güvenilirliği anlatıcının ve çoğu zaman yazarın cinsiyeti belirlediği için, "kadın anlatıcı"nın ifadesi okur tarafından belki de aynı güvenilirliğe layık görülmeyecektir. Okur daha alışlagelmiş olan *erkek* anlatıcıya güvenecek ve onunla daha kolay empati kuracaktır.

Halide Edib'in ilk romanlarında "erkek anlatıcı" ya olay akışının bire bir içindedir (Fahir, Refik Cemal, Feridun), ya da olayı çok yakından takip eden bir dost ya da aile mensubudur

4 'Ben'in başka karakterler, hatta ideal kadın tarafından sahiplenildiği istisnalar vardır. *Handan* zaten mektuplardan oluşan (*epistolary*) bir roman örneğidir. Ağırlıklı olarak Refik Cemal'in mektupları bulunsun da Neriman, Server, Hüsnü Paşa ve Handan'ın mektupları da romanda mevcuttur.

(Siret, Asım). Tüm romanlarda, “ideal kadın” a hayran olan “erkek anlatıcı” sevdiği kadın karakterle empati kurar. Bu vesileyle hem ön plandaki kadın karakterin ‘ideal’ özelliklerini ortaya çıkarır ve tasvip eder, hem de kadın durumunu ve kadınların dramını okura büyük bir anlayışla aktarır.

Bu romanlarda kadınların durumuna ve kadınların yaşadığı sorunlara ‘erkek anlatıcı’ tarafından gösterilen empati, metinleri genel anlamda feminist metinler olarak tanımlamamızı sağlamaz. Halide Edib’in ‘kadın sorunu’na yönelik sosyal eylemci kimliğinin⁵ izlerini, bu metinlerde sadece ‘ideal kadın’a gösterilen empati vasıtasıyla görürüz. Kadınların dramını anlatmada okurla ideal kadın vasıtasıyla kurulan empati, romanın arka plandaki kadın karakterlerine gösterilmez. *Handan*’da eşi Hüsnü Paşa tarafından aldatılan Handan’a Refik Cemal empati gösterir: “Ah zavallı Handan ... Meğer bir kadının ruhunu uryan görmek ne fena, ne fena imiş! Kim derdi ki o sakit ve vakûr kadın kocasının hiyanetlerinden bu kadar kıvranıyor, bu kadar acı çekiyor” (126). Fakat Handan’a gösterdiği empatiyi kendi aldattığı eşi Neriman’a göstermeyecektir. Arka plandaki kadının eşinin onu aldatması –hele birlikte olduğu kişi ideal kadınsa (Fahir, Refik Cemal, Feridun)– romanlarda aynı derecede önemsenmez. Kadın karakterlerin tasvirinde de ideal kadın karakterin üstün özellikleri arka plandaki kadın karakter üzerinden ölçülür.⁶ Arka plandaki kadınlardan bazıları ro-

5 *Resimli Kitap* ve *Hanımlara Mahsus Gazete*’de çıkan kadın sorunsalıyla ilgili yazılarının yanında Halide Edib, ‘Teali-i Nisvan Cemiyeti’ gibi cemiyetlerin kurucusu ve aktif üyesidir.

6 Ön plandaki kadın karakterin özgünlüğü ve tekilliğine karşın arka plandaki kadın karakter belli bir çokluğun ürünüdür, bir kategorinin parçasıdır. Örneğin, *Seviyye Talip*’in arka plandaki Macide’si eşi Fahir’in aşık olduğu Seviyye’yle roman boyunca mukayese edilir ve Seviyye’nin özgünlüğüyle yarışamaz. Macide bıkırtıcı bir şekilde ev işleriyle uğraşan, memleket meselelerine ilgisi olmayan, memleket meseleleriyle ilgilenen eşine yeterli derecede arkadaş olmayan *onlar*’dandır. Erkek anlatıcıyla empati kurması beklenen okur, yani “siz”/biz içinse bu dayanılmaz bir durumdur. Oysa memleketi kurtarmak için “onların” konsol üzerinde toz aramaktan vazgeçip memleket meseleleri üzerinde yoğunlaşmaları gerekmektedir. Ön plandaki Seviyye ise Fahir’e göre “hayatını kendi tayin edebilen,” kocasının kendisini boşamamasını önemsemeyip lekelenmek pahasına sevdiği erkekle birlikte yaşayabilen, evliliği dürüst bir

man boyunca gelişim ve değişme gösterir, ideal kadının bazı özelliklerine sahip olmaya başlar. Örneğin, Macide kitap kurdu olur, kendi kendine İngilizce öğrenir, piyano dersleri alır ve memleket meselelerini yakından takip etmeye başlar. Fakat bu arka plandaki kadın hiçbir zaman ideal kadının yerini alamaz ve erkek anlatıcıda ideal kadının bıraktığı aşk yarası ve benlik zedelenmesi gibi bir iz bırakmaz. Erkek anlatıcı, ideal kadın ile arka plandaki kadın karakterler arasında ideal kadının lehine seçim yaparak ön plandaki karakterin üstün özelliklerini vurgular.⁷ Kadın meselesinin anlatılması ve okurla bu mesele vasıtasıyla empati kurulması, sadece “otobiyografik” özellikler taşıyan ‘ideal kadın’a yöneliktir.

Cinselliğin Yazı Hali

Romanlardaki “erkek anlatıcı”nın muhtemel bir işlevi de, aşk ve cinsellik gibi kadınlar için tabu olan konular hakkında yazabilmeyi kolaylaştırmaktır. 19. yüzyılda bu konular hakkında yazmaktan çekinen bazı kadın yazarlar, romanlarını erkek yazar ismiyle yayınlamışlardır (Showalter 1977: 100-133). Kendi imzasıyla eserlerini yayınlayan Halide Edib’in ilk romanlarında ise, ‘erkek anlatıcı’ya rağmen cinsellik bastırılır: Bu durum sadece kadın cinselliği için değil, erkek cinselliği için de geçerlidir. İlk romanlarından başlayarak 1920’lerde yazdığı *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*’ye kadar Halide Edib’in romanlarındaki ‘ideal kadın’ karakter zaten çok eleştirilmiştir: Bu ‘ideal kadın’, güçlü fakat “aseksüel”, birey ve kadın olarak “kendi isteklerini millî dava için feda eden kız kardeşir”, Halide Edib’in Cumhuriyet dönemi romanlarında bu

aşk üzerine kurgulayan, ağırbaşlı, hatasız İngilizce ve Fransızca konuşan, Kleopatra gibi “dünyayı alt üst etmek için” yaratılmış özgün bir kadındır. *Seviyye Talip*, 12, 79.

7 Arka plandaki kadın karakter, örneğin *Seviyye Talip*’in Macide’si ya da *Handan*’ın Neriman’ı erkek anlatıcıyla evlidir ve erkek anlatıcı ön plandaki kadın karakterle tanıştıktan sonra evli olduğu kadını unutarak tüm ilgisini ön plandaki karaktere yöneltir.

kadın karakter “Cumhuriyet’in iffetli kızı” olacaktır (Kandi-yoti 1989: 149-50).⁸

Halide Edib’in ilk romanlarındaki hedef Yeni Turan’daki Ka-ya’nın Osmanlı kadınları için verdiği mücadeleyle eştir: “ka-dınları bir et, bir makine halinden” çıkarmak (28). Et ve maki-ne olmaktan çıkarılan kadınlar “erkeklere temiz, çalışkan bir arkadaş, çocuklara ve bütün memlekete bir ana, bir mürebbi” olacaklardır (28). Peki bireysel istekleri, arzuları, duyguları olan kadınlar olabilecekler midir? Halide Edib’in erken dönem romanlarında bu soruya olumlu cevap verme ihtimali yaratacak istisnâ örnekler mevcuttur. Seviyye ve Handan bireysel arzuları doğrultusunda, tüm topluma karşı mücadele ederek evliliklerini ve ilişkilerini yönlendirirler. Seviyye gerçekten âşık olduğu için, ilk kocası Talip Bey’le evlenir. Bu aşk bittiğinde ve musiki hocası Cemal’e âşık olduğunu keşfettikten sonra ise onunla birlikte olabilmek için evli olmadığı bir adamla birlikte yaşamanın kadına getirdiği tüm zorluklara karşı mücadele eder. Nitekim amacına ulaşır. Eşi Talip Bey ondan boşanmaya razı olur ve akabinde Seviyye, Cemal’le evlenir.

Benzer şekilde Handan, evliliği bir siyasî proje olarak değil, kişisel ve duygusal bir seçim olarak gördüğü için Nâzım’ı reddeder ve Hüsnü Paşa’nın evlenme teklifini kabul eder. Hüsnü Paşa’nın kendisini metresleriyle aldatması ve bir noktadan sonra evliliklerine geri dönmemesi yüzünden geçirdiği buhran esnasında kendisine bakan Refik Cemal’e âşık olduğunu keşfeder. Bu aşk karşılıklıdır. Handan, Refik Cemal’e olan duygularını ve yasak ilişkilerini ancak geçirdiği buhran esnasında kâğıda aktarabilir:

Yalnız bir sıra fena rüyalar gördüm. Ateşim vardı, beynim hastaydı. *Orada seviştik; iki insanın bir daha sevişemeyeceği gibi seviştik.* Ve şimdi rüyadan uyandım. O rüyayı bir daha görmeyeceğim, Neriman; bak yine ateşim var, bak yine kalbimde o aşk... Hiç, hiç bir daha o güzel rüyayı görmeyeceğim, sana

8 “İffet”li kadın karakter yaratırken Halide Edib’in Ziya Gökalp’in Türk kadınlarıyla ilgili fikirlerinden etkilendiği iddia edilir.

vadediyorum, sevgili, sevgili Neriman! Bak o rüyalar için ölüyorum, parça parça oluyorum. Onları görmüş olmaktan geri kalmak için herşeyi yapıyorum. *Fakat gördüm, Neriman...* (Handan, 165-166)

Bu istisnai örnekler dışında genel anlamda kadın cinselliğiyle ilgili çok radikal portreler çizilmez Halide Edib'in erken dönem romanlarında. Fakat Halide Edib'in millî mücadele romanlarında daha belirgin olarak göreceğimiz "cinselliğini yaşayamayan"⁹ kadın kahraman prototipinin Kaya olduğunu savunmak,¹⁰ *Yeni Turan*'a dar bir açıdan, sadece kadın cinselliği üzerinden bakmanın tabii sonucudur. Oysa *Yeni Turan*'da olduğu gibi Halide Edib'in diğer erken dönem romanlarında da cinselliği yaşayamama sadece Kaya'ya özgü değil, aynı zamanda romanın erkek karakterini de, örneğin, *Yeni Turan*'ın lideri Oğuz'u da tanımlayan bir durumdur. Kaya ve Oğuz birbirlerine düşkün olsalar da, *Yeni Turan* mücadelesi içinde bireysel arzu ve isteklerini bastırmayı tercih etmişlerdir. Bu, ulusal mit ve alegorilerde görülen genel bir birey-toplum çatışmasının ürünüdür. Toplumsal mücadele ve savaş esnasında bireyin tüm benliğiyle millet için savaşmasını, millî hedeflerden sapmamasını sağlamak için ulusal mit ve alegorilerde bireysel arzular bastırılır. Örneğin, *Vurun Kahpeye*'nin Tosun ve Aliye'si kendi arzuları ile millî mücadele için yapmaları gereken fedakârlıklar arasında roman boyunca bocalarlar. Aliye, Tosun'u "memleketinden daha fazla sevdiğini" bile itiraf edecektir. Fakat bireysel arzular savaş esnasında ikincil plana itilecek, bu

9 "Aseksüel" kelimesi kadın karakteri tam anlamıyla tanımlamaz. Bu kadınlar daha çok millî davaları ön planda gördükleri için millî mücadele gibi kritik anlarda "cinselliklerini yaşayamazlar." Tabii kadının cinselliğini yaşayamaması durumu, Halide Edib'in millî mücadele romanlarından sonra yazdığı *Kalb Ağrısı* (1924) ve devamı olan *Zeyno'nun Oğlu* (1926) adlı eserleri için tam anlamıyla geçerli değildir. Bu eserlerde hem baş kadın karakter hem de anlatıcı olan Zeyno'nun bireysel duyguları, cinsel arzuları açık bir şekilde ifade edilecektir.

10 "*Yeni Turan*'ın Kaya'sı, *Vurun Kahpeye*'nin Aliye'si, *Ateşten Gömlek*'in Ayşe'si ülkeleri uğruna çarpışan, cinsel kimliklerini toplum davaları içinde eritmiş, yurtsever, eylemci kadınlardır." Aksoy 1997: 49.

sayede mücadele kazanılacak, Tosun ve Aliye millî kahraman olacaklardır.¹¹

Halide Edib'in *Yeni Turan* dışındaki erken dönem romanlarında ise genelde bireysel arzu ve ilişkiler konu edilse de sadece *kadın* cinselliği değil, *erkek* cinselliği de bastırılır veya cinsellik kadın veya erkek karakter için yıkımla sonuçlanır. Romanların hiçbirinde mutlu bir evlilik örneği olmadığı gibi, erkek anlatıcının ideal kadına olan hisleri, anlatıcının ve ideal kadının konumları dolayısıyla toplumsal olarak kabul görmeyecektir. Arzulayan erkek (Fahir, Refik Cemal, Feridun) ya da arzulanan kadın (Refika, Seviyye, Handan) evlidir. Ya da kadın bu ilişkiyi istememektedir (Seviyye-Fahir, Kaya-Hamdi Paşa). Bu aşkın karşılıklı olduğu durumlarda bile (Refik Cemal-Handan, Feridun-Kâmuran), sonu yıkım, hüsrân veya ölümdür: Ya kadın karakterin ismi lekelenir (Seviyye), ya kadın karakter geçirdiği buhran sonucu ölür (Handan, Kâmuran), ya da erkek karakter intihar eder (Fahir). Romanların felaket getiren sonları sayesinde kadın karakter (Handan, Kâmuran) veya erkek anlatıcı/karakter (Fahir) toplumsal olarak kabul görmeyecek bir aşk ilişkisi yaşamış olduğu için genelde ölümle cezalandırılarak aklanır. Böylelikle kadın cinselliğiyle ve genel anlamda cinsellikle ilgili kaydedilenler kamufle edilir.

'İyi niyetli' erkek anlatıcı tarafından anlatılan romanlarda erkek, 'arzunun öznesi' olsa bile, erkek arzusu, kadınları nesneleştirmemek için genellikle cinsellikten arındırılır.¹² Arzunun kriteri kadının eğitimi, millî değerleri sahiplenmesi, akli ve bilgisi olur. 'İdeal kadın' cinsel arzusunun nesnesi olmadığı için fiziksel güzelliğiyle dikkat çekmez, hatta Handan gibi düpedüz çirkindir (*Handan*, 20, 36, 42).

Romanlarda cinsellik yaşanıyorsa genelde eşlerini aldatan

11 Aynı birey-toplum sorunsalı *Ateşten Gömlek*'in Ayşe ve İhsan'ı tarafından yaşanır. Ayşe millî mücadele esnasında bireysel duygulara yer vermemeyi yeğler ve İhsan'ın izdivaç teklifini reddeder. Öldüklerinde aralarında aşk yaşanmamıştır, fakat millî mücadele uğrunda şehit olan, ismi unutulmayacak kahramanlar olurlar.

12 *Seviyye Talip* bu açıdan bir istisnadır. Fahir Seviyye'yi cinsel olarak da arzular.

erkek karakterler tarafından yaşıyordur. Fakat Rauf ve Hüs-nü Paşa gibi bu erkek karakterler de zaten kötü karakterlerdir.¹³ Erkek anlatıcının kurduğu anlayışlı, hüsünüyetli ve duyarlı erkeklik de zaten romanların kötü erkek karakterlerine, yani eşlerini aldatan karakterlere kontrast oluşturur. Romanların bazı bölümlerinde “kötü erkekler” heteroseksüel erkekliği çokeşlilik olarak tanımlar ve “erkek anlatıcı”nın “erkekliği”ni sorgularlar. Fakat “erkek anlatıcı” kendini bu tarz bir erkeklik tanımı içinde görmez. Bunun en iyi örneğini, *Raik’in Annesi*’nin erkek anlatıcısı Siret’in Refika’nın kendisini metresleriyle aldatan kocası Rauf’la olan sohbetlerinde görürüz. Siret, Refika’ya beslediği platonik aşkı kalbine gömerek Rauf’un metresleri yüzünden bozulan Rauf-Refika ilişkisini düzeltmeye çalışır. Bu arada, Rauf’la aralarında geçen bir konuşma esnasında Rauf metresi Ogustin’i bırakmak istese de neden bir türlü bırakamadığını anlatır:

(Siret): –Öyleyse, azizim, bu yaratık, eşinizin bu kadar üstünde mi ki otellerde sürünüyorsunuz?

(Rauf): –Hayır, hayır, bu zayıflığımı anlamayacak kadar erkek değil misiniz?

(Siret): –Erkekler hayvansa anlarım; fakat insansa hayır, bin kere hayır! (*Raik’in Annesi*, 165)

Rauf’un Siret’le erkeklik üzerinden kurmaya çalıştığı ilişki ve ondan beklediği empati, Siret’in Rauf’un çizdiği erkeklik tanımından kendisini farklılaştırmasıyla ve bu tanımın insanlara değil hayvanlara uygun olduğunu göstermesiyle reddedilir. Siret, farklı bir erkek karakter çizecektir. O hayran olduğu kadına, yani Refika’ya karşı arzularını bastıracak, platonik aşkı kalbine gömerek romanın sonunda bir daha geri dönmek üzere Refika’dan uzaklaşacaktır. Sonuç olarak Halide Edib’in ilk romanlarında genel anlamda cinsellik bastırılır ve erkekler de cinselliği bastırılan iyi niyetli erkek karakter (Siret) ve cin-

13 Gerçi Rauf, *Raik’in Annesi*’nin sonuna doğru düzelme eğilimi gösterir. Metresi Ogustin’i bırakması ve Refika’yla barışmaya çalışması onu tekdüze kötü bir karakter olmaktan kurtarır.

sellîği mübalağalı yaşayan kötü erkek karakterler (Rauf, Hüs-nü Paşa) şeklinde iki ayrı eksenle tasvir edilir.¹⁴

Fitne ya da Erkek Benliğinin Yok Oluşu

Halide Edib'in erken dönem eserlerinde olduğu kadar 1920'lerde ve 1930'larda yazdığı eserlerde de "ideal kadın"ın üstün özellikleri ön plana çıktıkça erkekler üzerinde fitneye¹⁵ sahip olacaktır. Halide Edib'in eserlerinde fitne genellikle cinsellikten arındırılmış bir güçtür. Kadının fiziksel görünümü değil, karakteri, eğitimi ve aklı ona erkekler üzerinde tahrip edici bir güç verir. Bu açıdan Halide Edib'in romanları, Osmanlı edebiyatında 19. yüzyılda başlayan Batılılaşmanın getirdiği kültürel tehdit altında Türk-Müslüman aile yapısının korunması için marjinalize edilen alafranga kadın karakteri (ve bu kadının sahip olduğu fitneyi) ve daha genel hatlarıyla İslâmî söylemde de bulunan (güzel) kadın nesneleştiren ve onun kaotik gücünden erkekleri korumak için onun toplumsal alanda kapanmasını, karşı cinsle temasının sınırlı olmasını şart koşan geleneksel fitne anlayışını dönüştürür. Halide Edib'in romanlarında fitne, kadınları marjinalize eden, güçsüzleştiren bir unsur değil, kadınları güçlendirirken *âşık olan erkekleri* güçsüzleştiren bir unsurdur.

Halide Edib'in 1908-1913 arası yazdığı romanlarda ideal kadına başta erkek anlatıcı olmak üzere genelde tüm erkek karakterler, hayran olmaktan öte tam anlamıyla taparlar. *Seviyye Talip*'in Fahir'i Seviyye'nin hafifmeşrep bir kadın olmadığı

14 19. yüzyıl başı İngiliz kadın romancıların eserlerinde melek ya da şeytan olarak tasvir edilen benzer erkek karakterler görülür. Elaine Showalter cinselliği yasaklanan ya da abartılı bir şekilde ön planda olan bu karakterleri, kadın yazarın 'erkek karakterleri' (*woman's man*) olarak tanımlar. Showalter 1977: 134.

15 "Fitne" Arapça'da hem "kaos" hem de "güzel kadın" anlamına gelir. "Fitne" 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başındaki Osmanlı roman ve tiyatro eserlerinde Batılı hafifmeşrep alafranga kadının erkekler üzerinde sahip olduğu tahrip edici güçtür. ("Fitne"nin tanımı için bakınız Mernissi 1987; 19. yüzyıl Osmanlı romanları ve tiyatro eserlerinde alafranga kadın karakter için bkz. Moran 1991: 34-36; Yeğenoğlu 1999: 129).

öğrendikten sonra, Seviyye'nin konserinde hissettiklerini şöyle anlatır:

[...] ömrümde ilk olarak, bütün benliğimi alan bir maddi tutkunlukla dehşetli ve çılgın, kemiriliyor, eziliyordum. Beni paçavra gibi iradesi elinde olmayan bir hastaya, işkence altında inleyen bir zavallıya benzeten bu [...] tanrısal sesin zengin, hükmeden, hepimizi esir eden nağmeleri uyuşturdu [...] hepimiz elinden birşey gelmeyen esir uysallığı ile tapıyorduk. (56)¹⁶

Fahir'in Seviyye'ye olan ilgisi gibi, ideal kadın karakterin üstün özelliklerine hayranlıkla başlayan arzu, kurmacanın gelişiminde önüne geçilemez ve kontrol edilemez bir hal alır. Romanların başında görülen rasyonel, mantıklı, akılcı, memleket meselelerini her şeyin üstünde tutan erkek, âşık olduktan sonra aynı erkek değildir artık. Aşk bu erkeği çocuksu, histerik, kararlarını hemen değiştiren, meslekî ve siyasî ilkelerinden vazgeçebilen bir kişiye dönüştürür. Tüm romanların ortak paydası, kadın başkaraktere duyulan hayranlık ve aşk yüzünden erkek "ben"liğinin yıkımıdır.

Raik'in Annesi'nde Siret, hayran olduğu kadına, Refika'ya ilgisini, bencilce ve cinsel isteklerini ön plana koyarak değil, arzularını bastırarak, Refika'nın ve oğlu Raik'in iyiliğini düşünerek, kocasıyla onu tekrar barıştırarak gösterecektir. Âşık olmak Siret'e sadece âşık olduğu kadının ve ailesinin iyiliği doğrultusunda hareket etmeyi öğretir. Yani Refika'nın mutluluğu ve Raik'in geleceği için Siret kendi arzularını ve kendini reddeder.

Seviyye Talip'in İngiltere'de felsefe okumuş Avrupaî aydını Fahir, Seviyye'nin Ömer Hayyam rubailerini İngilizce olarak ağır ahengiyle icra etmesinden sonra o derecede büyülenir ki kendine gelemmez. Eşi Macide ve yakın arkadaşı Numan'ın yardımıyla "hasta bir çocuk gibi titreyerek" eve gelir. Zaten bu

16 Tabii ideal kadının üstünlüğünün vurgulanması için sadece erkek karakterler değil, ikincil kadın karakterler de, örneğin Macide ve Neriman da bu ideal kadınlara hayrandırlar. *Seviyye Talip*, 52, *Handan* 4, 8.

olaydan sonra “bir çocuk gibi elinden bir şey gelmeyen ve uysal” bir halde, kendini Numan ve Macide’nin ellerine bırakmıştır.¹⁷ Fahir hastadır, “artık aylarca süren sıtmanın, bu gece, en sıcak derecesi ile yandığı[nı], yanakları[n]da, bilekleri[n]de benliği[ni] kaybettiren bir şeyin çırpındığını” hisseder (80).

...Asıl humma eve geldiğim zaman başladı. Şakaklarımda tuhaf atış şiddetlenmiş ve bütün hayatım, sanki damarlarımdan fırlayacak gibi çırpınıyordu. Dehşetli bir ateşle yanıyordum. Fakat artık, çevremdeki eşyayı, hiç, hiç birşeyi görmüyordum... Ben ağlıyor, gülüyor, şarkı söylüyor, yalvarıp, hep o beyaz hayali takip ediyordum.

“Bir gül gibi beyaz ve güzel...”

Sonunda ben kollarımı uzattıkça benden uzaklaşarak, iç gücümün tek hakimi olan bu hayale karşı:

“Seviyye! Seviyye!”

Diye haykırdım. (82)

Yanında olan eşi Macide ise Fahir’in önleyemediği bu haykırışı yüzünden affedemeyeceği bir şekilde Fahir’e kırılır. Evliliklerinin belki de hiç düzelmeyecek dönüm noktasıdır bu buhran.

Benzer şekilde buhran geçiren Hamdi Paşa, Refik Cemal, Nâzım ve Feridun histeri krizleri geçirmenin ötesinde ümitsiz aşkları ve beğendikleri kadına ulaşamamaları yüzünden toplumsal ve siyasi hedeflerini ve nihayet benliklerini yitirirler.¹⁸ Handan’ın ihtilalci Nâzım’ı, romanın başlarında Handan’a olan aşkını memleket uğruna birlikte savaşalım diye sunacak kadar memleket meseleleriyle içli dışlı bir kişidir:

Handan Hanım, ben sizinle evlenmek istiyorum. ... Biliyorsunuz ya, ben bir sosyalist, bir ihtilalci, ben hayatı muayyen olmayan bir şeyim... Ben size bunu söylerken yalnız benim bu

17 Seviyye Talip, 82-83.

18 Benzer bir örneği Halide Edib’in 1923’te yazdığı *Vurun Kahpeye*’de görürüz. Damyanos’un Aliye’ye olan düşkünlüğü onu ‘aşk kurbanı’ yapacak ve ona çifte yenilgi getirecektir: Hem Aliye’ye sahip olamayacaktır hem de kendi cephesinde savaşı kaybedecektir.

hayatıma seyirci kalacaksınız diye de söylemiyorum. Memlekette belki bir gün büyük şeyler olacak, belki bu büyük şeyleri biz yapacağız. Belki ateş, kan, duman ve ölüm, pek çok ölüm. Siz, siz de bu ateş, kan, duman ve ölüm yapanlardan olur musunuz? (Handan, 49)

Ve bu yüzden Handan tarafından reddedilir: "Fakat dikkat ediyor musun, Neri? Bana teklif ettiği bu izdivaçta eksik bir şey vardı: Beni maksadile evlendiriyordu. Beni kendile değil!" (49)¹⁹

"Rus romanlarından çıkma"²⁰ ideolog Nâzım, Handan'ın kendisini reddetmesi üzerine, tüm varlığını tanımlayan sosyalist yapısını ve yıllardır mücadele verdiği siyasî hedeflerini, kaybettiği aşkın yanında önemsiz sayar: "Çünkü seni kaybetmek boşluğunun yanında mukaddes maksadım artık yok, artık yaşamıyor. Ne yaptın, Handan? Ne büyük bir mabedi yıktın Handan!" (58). Nâzım, Avrupa'ya kaçarken yakalanır, kapatıldığı hapisanede Handan'a yazdığı mektupları geride bırakarak intihar eder (56).

Handan'ın Refik Cemal'i, Hüsnü Paşa'nın ihanetlerine ve aşağılamalarına dayanamayan Handan'ın geçirdiği depresyon ve menenjit karşısında sevdiği kadının ölümü ihtimalini düşürerek çıldıracak vaziyete gelir. Refik Cemal "ben"liğini, ailesini, fikirlerini, her şeyini yitirmek üzeredir: "Ben, ben de bütün ateşleriyle sönen bir alemin darbesile hurdahaş olup kalacağım, fakat hiç artık dünyaya hayırım kalmayacak. Meğer Neriman, meğer çocuklarım, meğer alem ve bütün sevgili fikirlerim ve gayei hayallerim hepsi Handan'dan gelen bir nurla o kadar cazip ve sevgili imişler! O sönerse onlar da sönecek, her şey sönecek! Sönsün ve bütün kainat isterse yok olsun! Asıl ben çıldırıyorum, Server!" (128)

Aşık olunan kadını elde etme isteği romanların erkek karak-

19 Bu bölüm Handan'ın Neriman'a yazdığı mektuplardan alınmıştır.

20 Bu yakıştırma Yakup Kadri'ye aittir. Nâzım gibi bir ideoloğun Osmanlı'da yetişmiş olmasının mümkün olmayacağını iddia eden Yakup Kadri'ye göre bu "memlekette bulunmaz sima" Rus romanlarından çalınmıştır. Enginün 1978: 126.

terlerini kendi siyasî misyonlarından sapmaya kadar düşürecektir. *Yeni Turan*'da Yeni Osmanlı partisinin²¹ lideri Hamdi Paşa, Kaya'ya siyasî bir oyun oynayarak kendisiyle evlenmeyi kabul ettirmiştir. Her şeyden çok Yeni Turan ideolojisine ve Yeni Turan'ın faaliyetlerine önem veren Kaya, muhalefet partisinin başkanı Hamdi Paşa'yla ilişkisini de Hamdi Paşa'nın siyasî manevralarına göre yönlendirir. Üç yıllık evlilik hayatlarından memnun olmasa da yatak odalarını ayırmayan Kaya, Hamdi Paşa kadın ve erkeğin eşit öğretim alması önerisini mecliste reddettiğinde "kadın öğretimindeki muhalefetin öcünü" çıkarmak için Hamdi Paşa'yı yatak odalarından atar (92). Kaya'nın ilgisizliği karşısında perişan olan Hamdi Paşa ise bir yıl içinde kadın eğitimi tasarısını kabul ettirir ve bu sayede geçici bir süre için de olsa Kaya'yla ilişkisini düzeltir (96-97). Fakat bu ilişki Yeni Turan'ın başkanı Oğuz vurulduktan sonra değişir. Oğuz'un hayatı üzerinden Kaya'yla evlilik pazarlığı yaptığı için, Oğuz'un ölümünden sonra artık Kaya'yı evliliğine geri döndüremeyecektir Hamdi Paşa. Kendisini terk etmek ve dört yıllık zoraki evliliğini bir celsede sona erdirmek üzere olan Kaya'ya çaresizlikten yalvarır:

Kaya, yemin ederim, Yeni Turan'ın cehennem bile olsa seninle gelirim, hayatımı, prensiplerimi, her şeyimi bir küçük işaretle bırakır gelirim. Yemin ederim, Yeni Turan için Oğuz kadar çalışacağım, Oğuz'dan çok çalışacağım; Yeni Turan'ın en küçük prensiplerini koymak için hayatımla çalışırım. Senden bir şey istemeyerek çalışırım. Yalnız seninle geleyim, bir esir gibi geleyim, ne sıfatla istersen geleyim. (125)

21 Roman iki siyasî partinin mücadelesini anlatır. Yeni Turan partisine göre hem imparatorluk korunmalı hem de aşırı bir Türk milliyetçiliği hâkim olmalıdır. Yeni Turan, Amerika modelinde görülen adem-i merkeziyeti ve ilerici bir İslâmiyet anlayışını (özellikle kadın eğitimi ve hakları konusunda) bünyesinde barındırır. Yeni Turan partisi eğitim ve sosyal dayanışma merkezleri kurar, Turan'ın gece salonlarında ise Türk edebiyatı, kültürü ve sanatı tartışılır. Yeni Osmanlı partisi, Yeni Turan'a göre hiç aktif değildir. Yeni Osmanlılar, Yeni Turan'a karşı geliştirdikleri basit muhalefet taktikleriyle iktidara gelmeye/iktidarda kalmaya çalışırlar.

Kaya bu sözleri duymadan çekip gider. Yeni Osmanlı partisinin başkanı tüm prensiplerini, tüm hayatı boyunca mücadele ettiği siyasî idealleri yıkıp, tüm benliğini Kaya'nın ayakları altına sermiştir o giderken.

Ben'e Rağmen "Ben"

Benliğin yok olması özellikle aşkın öznesi olan erkek anlatıcıda çok belirgindir. Diğer erkek anlatıcılar ise, "anlatma" eylemi esnasında "ben" zamirini kullansalar da, bu zamir onların "ben"(liğ)i sahiplenmesi anlamına gelmez. Paradoksal olarak bu erkekler "ben"(liğ)i sahiplenenecekleri yerde "ben"i reddeder, "ben"den çıkarlar. Zaten "anlatıcı", "ben"den çok "o"yu, yani "ideal kadın"ı tarif eder, onu yüceltir.

Bu "o", bazen "ben"e rağmen anlatılır, *Yeni Turan*'da olduğu gibi. Asım aslında kendi felsefesini yıkmak, kendi inançlarının ne kadar yanlış olduğunu ve Kaya'nın Yeni Osmanlı partisinin başkanı ve Asım'ın amcası Hamdi Paşa'yla niye evlenmiş olduğunu anlatmak için ölüm döşeginde anı defterini (bizim elimizdeki *Yeni Turan* romanını) yazmaya başlar. Asım'ın neden ölmek üzere olduğunu, Kaya gittikten sonra olan olayları, Asım'ın kendi psikolojisini, neden Yeni Turan'ı savunmak ve Kaya'yı aklamak için böyle bir girişin içinde olduğunu öğrenemeyiz.

Roman boyunca Asım, kendini reddedercesine, "ben"i tamamıyla hiçe sayarcasına, Yeni Osmanlılardan olmasına rağmen, Yeni Turan'ı ve bu partinin faaliyetlerini methederek anlatır. Kendi partisiyle ilgili söyleyeceği olumlu hiçbir şey yoktur.

İşte hep halkın maddi, manevi ruhuna girmeye başlayan Yeni Turan'ı gözden düşürmek için yaptığımız propaganda [...] etkisiz kaldı. Sonra başka ve fena bir yol tutturduk: Zaten bizim politikamızda bu değişmez bir vasıta değil mi? Kadınların ilerlemesini, kadınların işe girmesini ve buna benzer birtakım davranışların İslâmlığa dokunduğunu dilimize doladık. Zannedersem bunda daha çok başarılı olmaya başlamıştık. Fakat

işin tuhafı, biz gūya dinin savunucu olduğumuz halde onlar bizden çok dine bağlıydılar. (19)

Kendi tutturdukları yol fenadır. Zaten (Asım ve Yeni Osmanlılar) hep fena yol tutturmuşlardır. Kadınlarla ilgili söylediklerinin son derece zararlı ve yanlış olduğunu bilmelerine rağmen, bu propaganda yöntemini seçmişlerdir. Fakat tüm fena çabalarına rağmen, kendilerine rağmen, Yeni Turan gençleri dine bağlılıkta bile onları geçer.

Asım, anı defterine kendisinin de aşağılandığı konuşmaları, aşağılanmayı kabul ederek kaydeder. Örneğin, Oğuz'un hayatını kurtarabilmek için evlendiği Hamdi Paşa'nın ve Asım'ın kendisine Oğuz'un ölüm döşeginde olduğunu haber verdiklerini öğrendikten sonra kendisini iki kez aldatılmış hissedenden Kaya'nın Hamdi Paşa'yı terk ederken söylediklerini onu haklı çıkartacak şekilde kaydeder anı defterine Asım: "Çekil alçak [Hamdi Paşa'ya söyler bunu] ... Şimdi bütün yılanlıklarının yardakçısı olan sahtekar yılan yeğeninle [Asım], sana yeldirmemin ucu sürünmeden, çıkıp gideceğim" (125). Asım buna cevap vermediği gibi Kaya'nın gidişini şöyle tarif eder: "Kaya, sanıyorum ki temiz, beyaz çarıklarıyla bize basmadan uçup gitti" (125). Buradaki "biz," temiz ve beyaz çarıklı Kaya'ya kontrast oluşturur; kirli ve kötü olan "biz"e basmadan beyaz bir melek gibi uçup gitmiştir Kaya.

IV. Otobiyografik "Ben" in Çok-Karakterliliği

Halide Edib'in erken dönem romanları "otobiyografik roman"sa, "ideal kadın," yazarın kendisiyle özdeşleştirilebilir ve kurgu, yani erkek anlatıcının ideal kadına aşkı veya hayranlığı yüzünden benliğini yitirmesi, belki de yazar için belli bir ego tatmini işlevi görür. Fakat romanların yapısal özellikleri dikkate alınırsa, yazma işleviyle bağlantılı olarak ikinci bir okuma yapmak da mümkündür. Bu okumaya göre, kadın olarak kendini yazma mücadelesi içindeki Halide Edib'in egosu sadece ideal kadın karakter olarak değil, "erkek anlatıcı" ile "ideal ka-

dın” kimlikleri arasında parçalanmış bir ego olarak metne yansır. Bu iki karakter arasındaki ilişki ise metinlerde bir bütün ego yaratma mücadelesidir.

Yazı üzerinde otorite²² hiçbir zaman ideal kadına verilmez, fakat yazarlık otoritesine sahip olan erkek de romanın akışı boyunca bu otoriteden mahrum bırakılır (örneğin *Yeni Tü-
ran*’da Asım). Anlatıcı-yazar erkek olsa da, erkek, âşık olduk-
ça, yani ideal kadını yazdıkça genel anlamda kadınlıkla bağ-
daştırılacak her özelliğe sahip olacaktır.²³ Kamusal alandaki
kimliğinden sıyrılıp yalnızca kişisel/özel alanda kendini ta-
nımlayacaktır,²⁴ mantıklı ve rasyonel değil, histerik, çocuksu
ve aşırı duygusal, kendini reddeden bir yapıya bürünecektir.
Kadın ise yazıldıkça belirlenecek, özneleşecektir.

Romanların sonlarına doğru erkek anlatıcı erkekliğini, kim-
liğini ve yazarlık otoritesini kaybedecektir. İdeal kadın metnin
öznesi olacaktır, fakat erkek anlatıcı ile ideal kadın (erkek an-
latıcının duyduğu hayranlığa rağmen) birleşemeyecektir, ‘ideal
kadın’ yazarlık otoritesine sahip olamayacaktır, kadın kimli-
ğiyle kendini yazamayacaktır.

Romanların nihilistik sonları ise parçalanmış bu egonun
yok oluşudur, ki bu, aldatılma, boşanma, müteakip buhranlar
ve genel anlamda “kadınların ebedi zavallılığı”yla²⁵ mücadele
eden Halide Edib’in o dönem içinde bulunduğu ruh halini de
çok iyi yansıtır. Erkek anlatıcı intihar eder ya da ideal kadın
ölür. Hayranlık ve ideal kadını yazma dışında işlevi olmayan

22 Burada “otorite” yazı üzerinde hâkimiyet yani *author-ity* anlamında kullanıl-
maktadır.

23 19. yüzyıl Osmanlısı’nda olduğu kadar Viktorya dönemi İngiltere’sinde de “ka-
dın” histerik, güçsüz, aşırı duygusal, çocuksu ve kendini reddeden bir yapıya
sahiptir. Bu yapının tersine inşa edilen erkeklik de güç, mantık ve rasyonellik
üzerine kuruludur. (Bkz. Showalter 1977: 150; Showalter 1993: 289-290.)

24 Çok önemli siyasî ve toplumsal misyonları olan erkekler âşık olduktan sonra
kendilerini sadece âşık oldukları kadına olan duygularıyla tanımlarlar. Kamu-
sal alanda hiçbir önemleri kalmaz.

25 *Harap Mabretler* (1911) Halide Edib’in manzum şiirleri ile kısa hikâyelerinden
oluşan bir derlemedir. “Eller” adlı manzum şiirinde şiir ve zevki kadınlık üze-
rinden tanımlar Halide Edib: “Bilir misin ki kadınlığın ebedî zavallılığı olma-
sa, ne şiir, ne de zevk olurdu...” *Harap Mabretler*, 26.

erkek anlatıcının varlığı da ideal kadının ölümüyle anlamsızlaşır; yazarın ve yazının işlevi de burada son bulur.

İdeal kadın 1926 yılında *kadın kimliğiyle* kendini yazacaktır: *Memoirs of Halide Edib*²⁶ adlı otobiyografisiyle...

KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Edib (2001) *Ateşten Gömlek*. İstanbul: Özgür.
- Adıvar, Halide Edib (1955) *Handan*. İstanbul: Bilgi.
- Adıvar, Halide Edib (1924) *Harap Mabetler*. İstanbul: İkbal Kütüphanesi.
- Adıvar, Halide Edib (1926) *Memoirs of Halide Edib*. New York: The Century Co.
- Adıvar, Halide Edib (1983) *Mev'ut Hüküm*. İstanbul: Atlas.
- Adıvar, Halide Edib (1967) *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Atlas.
- Adıvar, Halide Edib (1987) *Seviyye Talip*, İstanbul: Atlas.
- Adıvar, Halide Edib (1968) *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Atlas.
- Adıvar, Halide Edib (1988) *Son Eseri/Yolpalas Cinayeti*, İstanbul: Atlas.
- Adıvar, Halide Edib (1988) *Yeni Turan/ Raik'in Annesi*, İstanbul: Atlas.
- Adıvar, Halide Edib (2002) *Vurun Kahpeye*, İstanbul: Özgür.
- Aksoy, Nazan (1997) "Halide Edib Adıvar'ın *Seviyye Talip*'inde Kadın Kimliği", *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. Derleyenler Nazan Aksoy, Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim.
- Enginün, İnci (1978) *Halide Edib'in Eserleri'nde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kandiyoti, Deniz (1989) "Women as Metaphor: The Turkish Novel from the Tanzimat to the Republic," *Urban Crises and Social Movements in the Middle East*. Derleyen Kenneth Brown. Paris: Éditions l'Harmattan.
- Lejeune, Philippe (1982) "The Autobiographical Contract", Todorov, Tzvetan, ed. *French Literary Theory Today: A Reader*. Çev. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mernissi, Fatima (1987) *Beyond the Veil*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moran, Berna (1991) *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, c.1. İstanbul: İletişim.
- Showalter, Elaine (1977) *A Literature of Their Own*. New Jersey: Princeton University Press.
- Showalter, Elaine (1993) "Hysteria, Feminism and Gender", Sander L. Gilman, Helen King vd. *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley: University of California Press.
- Yeğenoğlu, Meyda (1999) *Colonial Fantasies*. Londra: Cambridge University Press.

26 *Memoirs of Halide Edib* 1963 yılında *Mor Salkımlı Ev* başlığıyla Türkçe'ye çevrilmiştir.

TARİHÇEM KÂBUSUMDUR!
KADIN ROMANCILARDA RÜYA, KÂBUS, ODA, YAZI
JALE PARLA

Süm ile benim Christa'nım ölüşünü görmeye
dayanamadığımı gördüm düşümde
Ölüm yatağı başında duruyor
Ölüm solgunluğunda, zayıf ve uzun saçlı
İnce incecik solgun elleriyle demir karyolasını tutuyor ölmesi
gereken o anda
Bu sonsuz boyutlu hastane odasının yaşam gibi her şeyi
İçerdiğini gördüm düşümde
Bu herşeyin ölçsüzlük ve mermerle birlikte tüm görünmezi
Gösterdiğini gördüm düşümde
TEZER ÖZLÜ, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*

Anlatılabilir olan rüyalar kâbuslardır aslında, hayat değil.
ADALET AĞAOĞLU, *Gece Hayatım*

Geçmişim Kâbusumdur

Bireyin büyüme ve bilinçlenme öykülerini anlatan ve Batı romanında 19. yüzyılda saygın bir yaygınlıkla kullanılan anlatılara büyüme-bilinçlenme romanları diyebiliriz (*Bildungsroman*). Bu romanlar Batı'daki örneklerinde hemen tümüyle er-

kek anlatılarıdır; yani romanların yazarları da, başkışileri de erkektir ve öykü onların çocukluktan olgunluğa geçişlerinin ya da geçemeyişlerinin öyküsüdür. Düzzamansal bir yapıları vardır; başkahramanı çocukluğundan başlayarak izlerler ve olgun bir adam olana kadar geçirdikleri aşamaları (ergenlik, kimlik bunalımı, bilinçlenme ve kendiyle barışma dönemlerini) anlatırlar. Bu türün Türk romanında örnekleri azdır; özellikle de erkeklerin yazdığı ve başkışisi erkek olan romanlarımızda. İstisnalar elbette vardır; hemen akla gelenler Tanpınar'ın *Huzur*'u, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ve aynı türün bir varyantı olan sanatçının büyüme öykülerini yazan Orhan Pamuk'un romanları. Buna karşılık, kadın yazarlarımızın hemen tümü bu türde, yani Bildungsroman türünde yazmışlardır. Bu gözlemim doğruysa eğer, erkek yazarların erkek kahramanlarının gelişim öyküleriyle kadın yazarların kadın kahramanlarının gelişimiyle ilgilendikleri kadar ilgilenmediklerini söyleyebiliriz. Nedeni kuşkusuz sosyo-kültürel, antropolojik, hatta psikolojik bazı spekülasyonların konusudur; ama ilginçtir, kadın yazarlar kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak nasıl, hangi etkiler altında, nelere direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken, erkek yazarlar erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ya da sorunlarıyla anlatmışlardır. Sanki bu erkekler olgun doğmuşlardır, sanki hesaplaşacakları bir kişisel tarihleri, doğru yanlış seçimleri yoktur.

Kadın romancılarımızın kadın kahramanlarının kişisel gelişim anlatılarında bir özellik daha dikkat çeker. Bu anlatıların çok azı sonunda kadının gelişimini istediği biçimde tamamlamasıyla biter. Genelde tüm direnişine karşın kadınlar yenik düşer. Bu da anlaşılır bir şey: Bu kültürde, kadınlar ne denli doğru seçimleri yaparsa yapsın, kendilerine biçilmiş yaşam ve rollere ne denli direnirse dirensin, istedikleri yaşamları kurabilme olanakları yoktur.

Ashında gelişim öykülerinin sözünü ettiğim mutlu sonu, yani başkışinin doğru seçimleri yaparak hem ait olduğu toplumda

örnek bir birey olarak yaşamını sürdürmesi, hem de onunla uzlaşması, *Bildungsroman* kuramcılar tarafından da sorunlu görülmüş; bireyin topluma direnişini, ya da bireysel değerlerle toplumsal değerlerin çatışmasını anlatan bu öykülerdeki uzlaşsıncı mutlu sonlar estetik tutarlılığa [*poetic justice*] uygun bulunmamıştır. Dolayısıyla, bir kez sorgulamaya başlayınca, ya da bir kez derinden yaralandığını fark edince, bu kültürde kendini geliştirmeye çalışan kadınların bu çabalarından başarılı ya da uzlaşım ile çıkmalarını beklemek gerçekçi olmazdı – nitekim toplumsal gerçekleri bence çok derinden kavrayan kadın yazarlarımız da buna tevessül etmemişlerdir. Türkiye’de kadınlarca yazılmış kadın *Bildungsroman*’ları mutlu sonla bitmezler.

Öyle de olsa önemli olan, bu anlatıların birer gelişim-büyüme-bilinçlenme anlatıları olmakta ısrar etmeleridir. Ve bu süreçte kadınlar kişisel geçmişleriyle yüzleşirler. Toplumsal etkilerin dolaylı olarak nakledildiği, çoğu otobiyografik yansımalar taşıyan, kişisel tarihlerdir bu öyküler ve elbette romanımızda en yetkin örneği Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* adlı üçlemesinde anlattığı Aysel’in gelişim-büyüme-bilinçlenme öyküsüdür. *Ölmeye Yatmak*’ta Ağaoğlu’nun “tarihi yapan el seni de yaptı” önermesi, aslında kadın *Bildungsroman*’larında toplumsal tarihle kişisel tarihin nasıl iç içe geçtiğinin bir roman stratejisi haline getirildiğinin de ilanıdır. Bu tür anlatıların bir diğer usta yazarı, Ayla Kutlu, kadın tarihçelerinin bu çok özel duyarlılığına işaret eder: “Kaçış’ta Demokrat Parti’nin sona yaklaştığı sırada giderek artırdığı baskı dönemi, *Islak Güneş*’te, çok parti döneminin başlaması ve Amerika’nın etkinliğinin giderek artması, *Cadı Ağacı*’nda, 1971 rejimi öncesi, *Tutsaklar*’da, 1971 rejimi ve mahkemeler, *Bir Göçmen Kuştu O.*’da, Osmanlı’nın son dönemi ile Cumhuriyet’in ilk yılları, *Hoşça Kal Umut*’ta, 1980’e doğru giden zamanı kullandım ve irledim” (*Kadın Destanı*, 9). Buna, *Bir Göçmen Kuştu O*’nun devamı olan *Emir Bey’in Kızları*’nı da eklersek, Kutlu’nun çoğu romanını ne denli bir tarih kaygısı ve bilinciyle yazdığını görürüz; ama elbette bu bilinç gene kadınların kişisel tarihlerinden süzölmüş olarak ulaşır bize.

Peride Celâl, ki kanımca tarihsel dönemlerden çok kişisel tutkuların anlatıcısıdır, bile bu formülü tümüyle terk etmez; *Kurtlar*'da Atatürk'ün ölümünü izleyen yılların sosyo-kültürel bir panoramasını çizer. Romanın iki kadın kahramanının gerilimli ilişkisinde Peride Celâl'in başarıyla yansıttığı siyasi ve profesyonel seçkinlerin, bohemyanın, hizmetçi ve uşakların, yankesicilerin, hırsızların, tecavüzcü, anarşist ve teröristlerin gölgeleri gezinir. Gene son derece içselleştirilmiş kişisel tarihler biçiminde.

Uzun bir uykudan uyanmış gibiydim. Her şeyi daha yakından, başka türlü görmeye başlamıştım. Zamanım boldu. Olayları, insanları, küçük yargı tartımda dirhem dirhem tartıyordum. Bir oyuna benziyordu yaptığım. Acı, ürkütücü bir oyun. Yaşamın geçmişte kalan parçalarını birbirine eklemek, duygusallıktan sıyrılarak, bilinçaltımı zorlayarak gerçeğe ulaşmak. (237)

Tarihin kişisel süzgeçlerden damıtılarak anlatılmasına Erendiz Atasü'nün *Dağın Öteki Yüzü* adlı *Bildungsroman*'ını da eklersek, sanırım, kadın romancılarımızın bu kendilerine özgü sentezde fikir birliği ettikleri sonucunu çıkarabiliriz.

Dağın Öteki Yüzü'nde de anlatı ilk bakışta iki Cumhuriyet kızının, Vicdan ve Nefise'nin öyküsüdür. Oysa alt-metin, dağın öteki yüzüne, yani yitirilenlere, başarısızlıklara aittir. Cumhuriyet tarihinin, öteki, insanî yüzünü anlatmayı amaçlayan Atasü, bunu ancak bu tarihi alabildiğine kişiselleştirerek yapar. Dağ burada Atatürk'ü temsil eder – gerçekleştirdiklerini ve gelecekte beklentilerini. Ama onun kat ettiği bu başarı yolunu bile tümsekli bir yol olarak çizer Atasü. Dağın öteki yüzü Cumhuriyet'in geleceğine ilişkin kuşku ve sorgulamayı barındırır.

Anlatının kapsadığı yıllar, burada "birinci kuşak" diye nitelendirdiğim kadın romancılarımızın çoğunun hesaplaşma dönemi olarak seçtikleri yıllardır: 1930-1980. Bu dönemde Türkiye'nin içinden geçtiği süreçler, roman kahramanlarının yaşamlarındaki yansımalarıyla anlatılır. Anlatıcının sonunda ulaştığı aydınlanma tam bir anlamayı içerir: Hem sadık bir

Atatürkçü olarak annesini, hem de Atatürkçü öğretiden sapmalar gösteren Nefise'yi anlar; kendisini bir anlamda onların kızı olarak düşünür. Çünkü bu anlayış'ında görür ki kadınlar için Atatürkçülüğün bir bedeli, Cumhuriyet'in hedeflerine ulaşmak için çaba sarf ederken bedenlerini ihmal etmek olmuştur. Ama bu bedel, Nefise'nin yaşamından örnek alınarak telafi edilebilir; nitekim anlatıcı, kızma bakınca gelecek kuşak kadınlarının bu bedeli ödemek zorunda kalmayacaklarını görür. Yazarın gördüğü bir diğer şey ise acıklıdır: Bu elli yıllık tarihî süreç erkeklerin uğradıkları başarısızlıklarla doludur: Anlatıcının erkek kardeşi Reha, Doğu'da vatan için çarpışırken, bir kadına tecavüz eder, sado-mazoşistik ilişkilere girer ve sonunda intihar eder. Diğer kardeş, Cumhur (isimdeki ironi açık) Kore harbinden bir bacağınyı kaybetmiş olarak döner. Baba Raik, anlatıcının belleğinde pek bir iz bırakmayacak kadar silik bir karakterdir. Ve Ulu Önder Atatürk'e gelince, o, kendisine verilmiş iç konuşmasında yaşlı, yorgun ve hasta bir adamdır. Net bilançoda kadınlar muzaffer, erkekler –Atatürk dahil– yeniktir. Ama Atatürk'ün iç monoloğu, bir odada, hasta yatağında, kişisel bir hesaplaşmayı içerdiğinden, ona verilen rol, ya da yer, kişisel tarihleriyle hesaplaşan kadınlara verilen yerdir: Hasta odası ve hasta yatağı. Bir anlamda, Atasü, erkek başarısızlıklarına Atatürk'ü bile dahil ederken, bunu ona bu tür durumlarda kadın yazarların kadınlara verdiği rol, yer ve duyarlılığı vererek, onu kadının durumuna yaklaştırmış ve feminist bir açıdan yeniden göstermeyi amaçlamış olur. Ama bu çaba bence gerçekçi değildir. Gerçekçi olan, Adalet Ağaoğlu'nun o çok alıntılanmış, bir jüriye tezi yerine bir tencere dolma sunduğu karabasanındaki Atatürk'tür:

Ata'nın ve oniki yeşil yüzlü profesörün karşısında bir süre oraya buraya koşmaya çalışırken topallıyorum. Topallaya topallaya bir şey arıyorum. Yazılı tezimi arıyormuşum galiba. Koşmam, acele etmem gerekiyormuş. Karşımdakiler sabırsızlanıyorlarmış. Ama ben hep topallıyorum.... Boynumdaki tilki kürkünün başı o anda canlanıyor. Tilkinin ağzı habire çe-

nemi ısıyor. Konuşamıyorum. Tilkinin ağzı derdimi anlatmama engel oluyor. Tilkinin ağzını çenemden kovuyorum, kovuyorum, gitmiyor.... Ben böyle kırık ökçe, plak ve tilkinin başıyla uğraşırken Atatürk birden kımıldıyor. Sol elinde tuttuğu deri eldivenini yüzüme doğru sallıyor. Ürkerek başımı kaçırıyorum. Ata, sönmekte olan bir ateşi yelpazeler gibi durmadan yüzümü eldiveniyle yelpazeliyor. Fırtınaya tutulmuşum sanki. Bir türlü gözlerimi tam açamıyorum.... Bu nedenle Ata'nın yüzünü güçlkle görebiliyorum. Yüzü sanki bir ocağın küllerini üfler gibi. Bir yandan üflüyor, bir yandan, "hani tezin? Göster bakalım tezini!" diyor. Çok zorluyor beni. Paralanıyorum, yoruluyorum, tükeniyorum, tilkinin başını kovuyorum.... Sağ yanındaki yeşil yüzlü altı profesörle sol yanındaki yeşil yüzlü altı profesörün ellerindeki ağır, kocaman ciltler meğer kitap değilmiş. Birer yemek tabağıymış. Çatal bıçakları da var. Masanın çevresinde oturuyorlar bu kez. Çatal bıçaklarıyla tempo tutuyorlar: "Getir tezini, getir teziniiii!". Önlerine telaşla bir tencere dolma koyduğumun ayırında değilmişim. Birden anlıyorum ki tezim değil dolma tenceresi bu.. Çok utanıyorum. Hele Atatürk'ten çok utanıyorum. O'na asıl tezimin bu olmadığını söylemek istiyorum. Ama Atatürk'ü göremiyorum. Atatürk olduğunu sandığım kişi bir de bakıyorum ki bir avcı. Boynumdaki tilkiyi vurmaya çalışıyor. Bir av tüfeğini üstüme doğru çevirmiş, nişan alıyor. "Canlı tilki değil o, müsamere kürkü, müsamere kürkü..." demek istiyorsam da sesim çıkmıyor. Tayyareci gözlükleri olan o avcı, üstüme üstüme nişan alıyor hep. Ay vuruldum, vurulacağım derken... (274)

Müsamere kürkü! Yalnızca bir dekor. Batı uygarlığının kapısından kendinden emin ve kararlı bir biçimde içeri giren Aysel'in bu tavrı topallayan çaresiz telaşıyla bozulur; düşünsel ürünü (tezi) bir tencere dolmaya dönüşür; bastırıldığı cinselliği, cinsel kışkırtma ve saldırıyı simgeleyen tilkinin ağzının tehdidi altındadır; başkaldıran kadınlığı avcı rolündeki babanın, Atatürk'ün hedefi haline gelerek bastırılır.

Çocuksu, çocuklaştırılmış, korkak, kendine güvenle kaygı arasında gidip gelen Aysel'in bu rüyasında bütün bir ulusun bilinçaltı gizlidir.¹

Gece Hayatım'dan Gece Dersleri'ne Karabasan Anlatıları

Toplumsal süreçlerin kişisel tarihlerden süzülerek ve arka plandan yansıtılması için kullanılan mekânlar iç mekânlardır. Anlatı, ev, oda, yatak, hatta bazen bir örtünün altından ilerler ve aile, baba/koca evi, tutsaklık, yersizlik, yetimlik, ana-kız ilişkisi, intihar, delilik, parçalanma ve bütün bunlara rağmen yazma/yaratıcılık temalarıyla edebileşir. Bu edebileştirmede yazarların en sık başvurdukları motif de rüya, çoğunlukla da karabasandır. Bütün kadın yazarlarımızın anlatılarında, bence tarih, uyanamadıkları bir kâbus olarak belirir. Kadınların iyi bildiği, iyi kullandığı bir dildir küçük odalarda yatakta görülen düşlerin dili.

Cemal Kafadar'ın yayına hazırlayarak anlatı tarihimize kazandırdığı Asiye Hatun'un rüya mektupları sayesinde biliyoruz ki, kadınlar iyi birer rüya anlatıcısıdır. Daha 17. yüzyılda yazılmış bu kişisel tarihin rüyalar yoluyla nakledilmesi ve bir büyüme anlatısı olması bence bir tesadüf değildir. Bu kültürde kadın anlatılarının izlediği bu yolun en makûl, en etkin ve etkili yol olduğunu gösterir.

Üsküplü Asiye Hatun'un 17. yüzyıldan kalan mektuplarını sunarken, Kafadar, *Mütereddit Bir Mutasavvıf: Üsküplü Asiye Hatun'un Rüya Defteri* başlığını kullanır. Ve sonra "mütereddit" sözcüğünün konusu için önemini vurgular. "...genel olarak İslâm edebiyatında ve özel olarak Osmanlılarda bu tür metinler" in "sanıldığından çok daha fazla" olduğunu kaydeden Kafadar, Asiye Hatun metninin özelliğini şöyle öne çıkarır.

Asiye Hatun'un rüya anılarını verirken bir noktayı vurgulamadan geçemeyeceğiz: Batılılaşma devrinden önce yazılmış, şimdiye kadar görebildiğimiz birinci şahıs metinleri arasında

1 Parla 2000: 313.

bir tek Asiye Hatun'un ki tereddütle örülmüştür. Diğerlerinin hiçbirisi, buradaki gibi kendini sorgulayan bir içe bakış, hatta suçluluk duygusuyla karışık "itiraflar" havası yansıtmaz. (13)

Kadının kişisel tarihiyle yüzleşmesinde rüyaların oynadığı önemli rol 17. yüzyıla kadar geri gidiyorsa eğer, Kafadar'ın bu tespiti bana, kadınların rüya anlatılarının aynı zamanda cinsiyetçiliğe karşı bir direniş de olduğunu düşündürüyor. Belki de yüzyıllardır süren bu direnişin dili hâlâ rüyanın dilidir.

Adalet Ağaoğlu -ki kuşkusuz Cumhuriyet kadınının kişisel tarihini en yalın ve etkileyici biçimde anlatmış bir yazardır- yapıtlarında düşlerinin rolünü yadsınamış, hatta bunlardan kayda değer bulduklarını *Gece Hayatım* adlı kitabında bir araya getirmiştir.

Çocukluğumdan beri hemen bütün uykularım uyanık. Uykularımı bu kadar uyanık kılan da gece hayatım. Bütün fantazyalara, düşlenmiş hikâyelere, insanları sevindirmek, heyecanlandırmak, korkutmak üzere uydurulmuş serüvenlere taş çıkartacak çeşitlilikteki rüyalarım; yazabileceklerimden daha renkli, daha akıl almaz karabasanlarım.... Bütün karabasanlarının ana izleği, yaşlı bir dünyanın hızla kör bir kuyuya kayışına omuzlarımı dayayarak engel olmaya çalışışım. Herhalde ruhbilimciler bunu benim kendime çok fazla önem verdiğime, kendimi bir şey sandığıma yoracaklardır. Kimbilir, belki içlerinden daha iyi niyetli biri çıkar da durumu daha farklı yorumlar. Her kum taneciği, her hücre, içinde varolduğu bu dünyadan sorumludur, da diyebilir mesela. (12)

Ve, karabasanlarının hem yaşamında, hem de romancılığındaki önemli yerini şöyle anlatır Ağaoğlu:

Üç Beş Kişi'de Kısmet'in bir rüyası var. Birçok aynada birçok gövdeye bölünmüş olduğu için bir türlü kendini bulup da erkek kardeşi Murat'ın sünnet törenine gitmek üzere hazır olmayan Kısmet. Buradaki, gitmesi gereken yere bir türlü gidemeyen, hep engellerle karşılaşan kişinin durumu, benim birçok kâbusumun ana başlıklarından biri. Nitekim, Kısmet'in

rüyası için de gece hayatımın bu ana izleğinden yararlanmam söz konusu: İç duvarları sarmaşıklarla bezeli konak gibi bir yerde, kont gibi bir adamı bekletiyordum bir rüyamda; beni önemli bir yere götürecekti, ama ben bir türlü giyinemiyor, sarmaşıklı kapının birinden çıkıp çorabımı arıyor, ötekinden girip ayakkabılarım nerede, diye paralanıyordum. Bu kadarı kitapta böylece yer aldı, ama anne, sünnet, yırtık etek, hep romanın ya da Kismet'in görmesi gerekli rüyanın istekleri doğrultusunda yeniden yazıldı. Çok alttan alta, aynalara dağılmış bir kimliğin bütünlük aranişı. Birinin bir KİŞİ olması ve o kişiliğin korunması savaşı. Bunlar benim için uyanık hayatımda da çok önemliydi, gece hayatımda da hep büyük yer tuttu. (19)

Adalet Ağaoğlu'nun ağzından bu çalışmanın konusunun özetini duyuyoruz: Karabasanlarla kadının kişisel tarihindeki arayışın ve bu tarihin yazıya yansıyışının bir ifadesi bu. *Gene Gece Hayatım*'da Ağaoğlu rüya sözcüğünün Arapça'da "görmek" anlamına geldiğini, ama bu mistik anlamının ötesinde de "kendi geçmişinin üstündeki örtüyü kaldırmak, felsefi bağlamda uyanmak, anlamak, bilince almak, aydınlanmak gibi değerlere yüklenmekte" (33). Nitekim, *Gece Hayatım*'ın ilk karabasanı, küçük bir kızın erkeklerin dünyasındaki acı ve huzursuzluğunu anlatır. Bu rüyada Ağaoğlu iki erkek kardeşiyle yıkık bir hanın duvarları içinde oynamaktadır. Duvar diplerinde ise kısa eteğinin açık bıraktığı bacaklarını dalayan ısırgan otları vardır. Gerek ağabeyi, gerekse erkek kardeşi uzun pantolonlar giydikleri için ısırgan otları onların canını yakmaz. Küçük kız ise onlara sürekli bir başka yerde oynamak için yalvarmakta, ama sesini duyuramamaktadır. Dahası, ağabeyinin "gözünün önünden ayrılmaması gerektiği" için han duvarlarından dışarı çıkamamaktadır (37).

Gece Hayatım'daki karabasan motifleri gergin ana-kız ve baba-kız ilişkisi, engellenme, hapsolme, boğulma, cinsel taciz (136), parçalanma (116), kimlik arayışı ve bunalım (75), umutsuzluk (125), haksız ceza, hatta linç korkusu (180), ço-

cukluğun nesneleşmesi, yabancılaşması (73-74) ve mekânsızlık, yurtsuzluk, dışlanmışlık (102) gibi motiflerdir. Kuşkusuz bütün bu motifler, cinsiyetçi bir toplumda büyümenin acılarının dışavurumudur. Adalet Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği*'ni "yazarın kendi hayatını kurgulayışı" açısından inceleyen Fatih Altuğ, şu önemli sonuca varır: Ağaoğlu'na göre "erkekler gibi kamusal alana ve bu alanda kendini ifade etme şansına sahip olmayan kadın, kendine ayrı bir duyarlılık alam oluşturur. Bu duyarlılık aslında "içyaşam öyküsü"dür. Toplumsal alanın diliyle daha az ilişkiye giren kadın, toplumsal ilişkilerden erkeğe göre daha az etkilenmiş bir iç yaşama sahiptir. Kadın hep günahkâr olarak görüldüğü için yitirmekten korkabileceği hiçbir şeyi kalmamış birinin içsel özgürlüğüne sahip olabilir" (110-111). Aynı içsel özgürlüğün dile yansımaları ise Sibel Irzık *Ölmeye Yatmak* bağlamında şöyle tarif eder: "Aysel'in iç sesi de, kendisini çevreleyen bu otoritesi elinden alınmış metinsel ortamla oluşturduğu zıtlık yoluyla ayrıcalıklı bir konum kazanıyor (49).

Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında da anlatıcı-yazarın iç hesaplaşması kâbuslar yoluyla verilir; özellikle de tekrar tekrar gördüğü bir kâbusla:

Sonra o garip rüyayı gördü: İki yanı ışıkl, vitrinlerinde güzel giysilerin sergilendiği büyük bir caddeden geçiyordu. Yollar insan doluydu. Önünde bir kadınla bir erkek yürüyordu. İkisinin üstünde güzel postlar vardı. Kulakları çıkmamıştı daha. Yanlarından geçerken alayla bakıp güldüler. Gecelikle yalınayak olduğunu ve onların buna bakıp güldüklerini anlayıp utandı. Gecenin içinde sarı gözleri parlıyordu kurtların. Kanlı ağızlarıyla gülen kurtlar. Korkmadı. Bütün kentliler onlara alışmıştı artık. Önde yürüyen çifte yaklaşmakta olduklarını gördüğünde, kadınla adamı uyarmak için bağırarak istedi. Sesi çıkmadı. Kurtlardan biri pençesinde kara bir tabanca tutuyordu. Silahı erkeğin kalçasına dayadı. "Bağırma sakın" dedi. Adamın para çantasını, kol saatini, kalemni, yüzüğünü aldı. Kadına saldıran oldukça nazik bir kurttu. "Korkma güzelim, seni yemem!" diye alay ediyordu. "Çıkar boynundakilerini,

parmağındakini, kulaklarımdakini, hepsi bu! Keşke seninle şöyle bir tenhalarda menhalarda beraber olsaydık başbaşa...” Kadın korkudan titriyordu. Yanlarından gelip geçenler vardı. Kimse aldırımıyordu. Ora’ya buraya tutunmak ister gibi sallanarak kayıp giden, gecenin içinde kaybolan gölgeler. Sonra kurtlar çoğalmaya, caddeleri, meydanları doldurmaya başladılar. Büyük, iştahlı ağızları, sivri dişleri, öfkeyle dikilmiş kulakları vardı. “Yardım edin bana, yardım edin!” diye bağırان bir ses duydu. Uyandı. Kendi sesiydi! (179)

Bu kâbusta da, genel olarak kadın kâbus anlatılarında sıkça rastladığımız bir motife işaret etmek gerek: Caddeler, meydanlar, açık alanlar korkutucudur. Anlatılar bir yandan ev, oda, yatak gibi dar mekânların sınırlarını zorlarken, bir yandan da tekrar tekrar oralara sığınır. Öyle ki, Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* başlığını taşıyan üçlemesi, Aysel’in başta ve sonunda bize bir odadan seslendiğini göz önünde tutarsak, *Dar Mekânlar* da olabilirdi.

Karabasanların görüldüğü yerler doğal olarak yataklardır. Ama düşlerin dilini oluşturmakta bu çok daraltılmış mekânın da bir işlevi olmalı: Bakışı dışa değil içe çeviren, fiziksel çevrenin ayrıntılarını sıfıra indirirken, iç dünyanın ayrıntılarını alabildiğine vurgulamaya olanak sağlayan bir işlev. Örneğin Latife Tekin’in *Gece Dersleri*’nde bu mekân yataktan bile daraltılarak, Gülfidan’ın altında gizlendiği kara bir örtüye indirgenir. Tarihleri, bu dar mekânlarda kadınların karşısına, gündüz sanrı, gece karabasan olarak çıkar.

Gece Dersleri’nin daha başında mekânın darlığı vurgulanır:

Ay ruhlar! Kara deryaların feneri hayatımın kırık parçalarını bile toplayamadım. Sonbahar donuk sarı rengiyle şap şap geçti yüzümden. Gözlerimin içindeki bebekleri, lacivert kurular gibi derin tebessümler çizen dudak kıvrımlarımı koruyacak kadar bile güç bulamadım. Aynı eski yüzlü koltuğun üstünde, dıştan bir kalıbı andırarak, iyice kısarak ciğerimi durdum ve fisıldandım. “Sekreter Rüzgâr” kod adıyla koskocaman bir sitenin zemin katında genç yaşta mahzun kaldım. (17)

Hem komik hem acıklı bu girişte hapsolmuşluk, sınırlanmışlık, kısıtlanmışlık (nefes bile alamamak) ve donuk bir heykele dönmüş vücudun bastırılmış, çıkamayan sesi hissedilir. Genç yaşta böyle fısıldanmaya mahkûm Gülfidan, bu duruma kendi seçimiyle gelmiştir. Onun anlatacağı iki kişisel tarih vardır. Bir tanesi çocukluğunun geçtiği köyden getirdiği, fakat şehirde Dev Sefid'in zindanına gömdüğü masal dili ve bu dilde yaşayan kişiliğidir. On yıl yaşadığı gece odaları ise ancak bir "sözcükler mezarlığı"dır. Diğer, genç kızlığını adadığı şehir solculuğu. İkincisinin gece kurslarında öğretmeye çalıştığı, yani devrimci öğretinin sunduğu "hayat bilgisi", Gülfidan'ın evinden getirdiği gece derslerinin yanında anlamsızdır.

Latife Tekin'in mekânsızlığıyla dili arasındaki ilişkiyi Sibel Irzık şöyle anlatmıştır:

Berci Kristin Çöp Masalları'ndaki konducuların okurlara armağan ettikleri sözcükler arasında "mekânet etmek" diye bir fiil var. Bir bakıma bütün anlatının özeti olan bu sözün iğretiliği, derme çatmalığı kadar, bir eylemin adı oluşu da önemli. "Kondu" sözcüğünde de var olan bir yerleşememişliği tekrarlıyor belki de: "kondu," bir fiilden oldukça kuraldışı bir biçimde türemiş, "konut" ya da "konak" gibi akrabalarına benzemeyen, tam isimleşmemiş bir isim; bir nesnenin, hele hele bir binanın adından çok, bir hareketin, olsa olsa geçici bir duraksamanın tasviri gibi. "Mekânet etmek"te de tersi yönde bir kuraldışılık var: "mekân" ismi ucubeleştirilerek fiilleştirilmiş, sanki zorla harekete geçirilmiş, yerleşikliğinden, ağırlığından sıyrılıp, sık sık rüzgâr tarafından uçurulan çatılar altında inatla tekrarlanan bir refleksin tasviri olmuş.²

Sibel Irzık'm "rüzgâr tarafından uçurulan çatılar"a dikkat çekmesi önemli. Çünkü daha ilk romanında Tekin sürgünlüğe çatıdan başlamıştı; başındaki çatıyı "uçurarak" şehrin korkulu davetine uymuştu. Bundan sonra, bütün romanlarının bir teması da bu çatının yerine koyduğu "örtü", sığmak, mahzen ve

2 Irzık: 1999.

orman gibi alternatif mekânlar olacaktır. Ve en ilginç de, alternatif mekân arayışındaki Tekin kahramanları, giderek daha şiddetle bölünerek (öteki-benleriyle) buralarda dolaşacak, dolaşamadıkları zamanlarda da bûzülüp hareketsiz kalacaklardır. Dolayısıyla çatıyı uçurarak başlayan serüven, yatay olduğu kadar –ya da belki yatay olmaktan çok– dikey bir yolculuğu anlatır; *Sevgili Arsız Ölüm*’den *Aşk İşaretleri*’ne kat edilen yol çatıdan başlayarak mahzene iner.

“Mahzen,” diye yazmıştı Gaston Bachelard *Mekânın Şiiri* adlı incelemesinde, “öncelikle evin en karanlık noktasıdır, yeraltı güçleriyle ortaklığı vardır. Orada düş kurduğumuz zaman, derinliklerin akıldışılığıyla uyum halindeyizdir” (Bachelard 1969: 18). Gerçekten de, *Aşk İşaretleri*’ne koyu, karabasanlı bir atmosfer egemendir. *Buzdan Kılıçlar*’da yoksulların “mucizevi savunma sistemi”ni oluşturan dekorlar, yani eşyalar, *Aşk İşaretleri*’nde de Nezir’in mahzenini doldurur. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda çatılar uçarak Berci/Kristin’i açıkta bırakır; *Gece Dersleri*’nde Gülfidan/Sekreter Rüzgâr kara bir örtünün altına sığınır; *Aşk İşaretleri*’nin mahzeninde Cihan/ve gölgeleri (burada artık baş karakter ikiye değil, çok parçaya bölünmüş-tür) Nezir’in egemenliğinde korku ve işkenceyi yaşarlar.

Son romanı *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta Tekin çatıları tümüyle yıkar; çatısı bulut resimleriyle kaplı mekânın duvarlarını da yapraklar oluşturur. Yaprak, sayfa ya da kâğıt anlamına da gelir. Latife Tekin’in çatıdan mahzene yaptığı yolculuk sanki bitmiş, artık mekânı yalnızca yazıyla çevrilmiştir.

Ve Yazı: Uçan Süpürge

Bulgakov’un *Usta ile Margarita*’sında Margarita’nın özgürleştiği fantastik bir bölümde, o zamana kadar tutsaklık zincirlerini bir türlü tam olarak koparamamış Margarita, şeytanın getirdiği sihirli bir kremi bütün vücuduna sürdükten sonra cadiya dönüşür ve bir süpürge sopasına binerek Moskava’da evlerin çatılarının üzerinde uçmaya başlar. Muhteşem bir özgürlük duygusu içinde keyifle uçan Margarita’nın bu dönüşümünün ama-

cı, kayıp bir metni, sevgilisinin yazdığı bir romanı, yani yazıyı kurtarmaktır. Kadınların yazıyla, daha genel olarak sanatla ilişkisi, öyle anlaşılıyor ki her kültürde şeytanla ortaklığı gerektirir. Ve düzene karşı durmayı. İşte kişisel tarihlerini anlatırken çok da mutlu sonlar yazamayan kadın yazarlarımız, özgürlükle yaratıcılığı özdeşleştirirken amaçlarına ulaşırlar.

Ev, oda, yatak gibi mekânların kadın yazarların romanlarında hep engellenmeyi, hapsolmayı, tutsaklığı simgelediklerini, buna karşın çatılardan kaçan, duvarları yıkan yazının bu romancıların kişisel tarihleriyle hesaplaşmalarının bir ürünü olduğunu söyledim, bunlar burada incelenen romanların ortak temasıdır. Yinelersen, tutsaklıkla özgürlük arasındaki köprü yazıysa eğer, bu kutuplar arasındaki yolculuk yazıda rüyalarla, kâbuslarla, sanrılarla anlatılır. Rüyalar çatısızken, sanrı ve kâbuslar klostrofobiktir. Adalet Ağaoğlu'nun düşle başlayıp düşle biten üçlüsü *Dar Zamanlar*'da hesaplaşmasına bir otel odasında başlayan Aysel, üçlemenin *Hayır* başlıklı üçüncü kitabında yaşamım gene bir odada karabasanla gerçeği karıştırarak gözden geçirir. Ama öykünün sonu bir özgürlük rüyasıyla gelir. Alabildiğine açık bir ufka açılan bir rüyayla: Anlatıcı-yazarın Yenins'le ufuksuz denizlere açılmasıyla:

Kokular, renkler, yüzler, imgeler....Kırk yıllık yazarlığının demirbaşları. Bir bakıştan, bir küçük kan damlasından, bir tümceden, herhangi bir gaz kokusundan, bozuk bir musluktan damlayan su sesinden, önünden geçip giden cezaevi arabasından ya da denizde, siste usul usul sallanan bir tekneden, en çok da teknenin başında tek başına oturan kimseden, karşılaşılan ve an'lık her şeyden genişleyerek kurulmaya çalışılan roman dünyaları. (187)

Burada Adalet Ağaoğlu, en azından kendi yazısının formülünü de verir: Bir dönem romanı olarak okuduğumuz Aysel'in çocukluğundan yaşlılığına gelen *Dar Zamanlar*'da "tarihi yapan el seni de yapıyor," derken, Ağaoğlu edebiyatımızda bence yalnızca kadın yazarların gerçekleştirdiği bir türü, gelişme-büyüme-hesaplaşma türünü nasıl uyguladığını da anlatıyor.

An'lık yaşantılardan, dar zamanlardan ve dar mekânlardan çıkılarak kişisel tarihle beslenip kurulan roman dünyaları.

Peride Celal'in *Kurtlar*'ının açılışında sözünü etmekte olduğum üç önemli öge bir aradadır: Kurtların kovaladığı yazar, Nilüfer'le bir tünelden çıkmaya çabalıyordur. Yanında kocası, dostları, geçmişi ve "yaz, yaz, yaz artık" diyen yazar dostu. Kurgunun tüm öğeleri gene tamamdır: Dar mekân olarak tünel, o mekânın kâbusu kurtlar, kadının kişisel tarihi ve bu tarihin ürünü olan yazı. Ve romanın sonunda bir çekmeceye kilitlenen metin, Mine'nin masum, umut dolu, sonu iyi biten romanı değil, anlatıcı-yazarın öteki benliğini temsil eden karanlık, kötücül, isyankâr Nilüfer'in romanı olacaktır. Yani yüzeysel Cumhuriyet kızı romanlarındansa şeytansı kadın romanı. Kendisine biçilen kadınlık rolüne direnen Nilüfer'in romanı.

Kurtlar'ın anlatılan zamanında (çünkü anlatı zamanı yalnızca bir gündür ve bir odada geçer), yazar-anlatıcının altmış yaşma dek, çocukluğu, gençliği, aşkları, evliliği, dostlukları, çocukları, yazmış olduğu romanlar ve yazamadığı iki roman vardır. Duygusal ve kolay okunan piyasa romanlarıyla ünlenmiş yazar-anlatıcının yazamadığı iki romandan biri *Kurt Salgını*, diğeri *Ağacın Üstündeki Ev* başlığını taşır. *Kurt Salgını* terk edilmiş ve bir çekmeceye kilitlenmiş bir projedir. *Ağacın Üstündeki Ev* ise kasabadan şehre gelen ve yazar olmak isteyen Mine'nin öyküsüdür. Ama, yazar-anlatıcının kendi öyküsüyle karışma eğilimi o kadar fazladır ki, sonunda bu roman da, aynı *Kurt Salgını* gibi, yarım kalır ve kaldırılır. Bu iki eksik metne koşut olarak gelişen yirmi dört saatlik hesaplaşmanın metni ise, Nilüfer'in mektubuyla kesilerek, *Kurtlar* adlı, okuduğumuz romanı oluşturur.

Kurtlardan ve kuşkudan arınmış bir metin, bir ideal anlatı, Mine'nin öyküsü olabilirdi. Ama Mine de asla olması istendiği kadar masum değildir: Mine'nin annesiyle olan sevgisiz ilişkisi, üvey babasına karşı duyduğu kuşku (ki pekâlâ bir ensest fantezisi olarak da yorumlanabilir) onun öyküsünü sürekli yazar-anlatıcının yaşam öyküsüyle özdeşleştirir. Oysa yazar-anlatıcı, Mine karakterinde masum, doğal, dirençli, cesur ve sağ-

lıklı bir kır çiçeği yaratmak istemektedir. Ne var ki, Ağacın Üstündeki Ev öyküsüne her dönüşünde, kendi içindeki kurtla karşılaşır. Ağacın üstünde bir ev kurmak, o ağacı kemiren kurtla hesaplaşılmadığı sürece bir hayaldir.

Nilüfer'e gelince, aynı çevreyi paylaşan bu iki kadının birbirlerine bir sevgi-nefret ilişkisiyle bağlı oldukları sıkça yinelenir. Genelde muğlak bir biçimde sunulan bu tür ilişkileri, yazar büyük bir netlikle sunar. Bir boyutuyla ilişki, yakın iki kadının kaçınılmaz rekabeti, kıskançlıkları üzerine kuruludur. Ama başka bir boyutuyla, kişisel, hatta cinsel bir şiddet de içerir. Nilüfer, argo ve yer yer küfürlü bir dil kullanır; aklı fikri cinselliktedir ve bununla övünür; yalnızca erkeklere değil kadınlara da düşkündür; ikisini de bulamadığı zaman "gösterecek", kendini tatmin ettiğini okuruz. Hep yer ve yedikleri ağzından, dudaklarının kenarlarından taşar. Oral (yeme, içme), anal (anneanneye pifinkçi adını takan odur), görsel (gözleri ateş saçar ve her zaman çok frapan giyinir) ve işitsel (sigara kısığı sesiyle durmadan konuşur, geveze ve buyurgan bir kadındır) imge ve çağrışımlarla çevrili bu Nilüfer, yazar için hem büyük bir cazibe hem de tiksinti odağıdır. Ve yazar sonuna dek bu iki duygu arasında gidip gelerek, Nilüfer ve kendisinin bu çok özel ilişkisiyle, piyasa romanlarının tek boyutlu kadın kahramanlarının tekdüzeliğini yıkmayı amaçlar. Nilüfer'in içindeki kurt, bozguncu ama cesur, kırıncı ama dürüst, yıkıcı bir kurttur. Ve romanda, yazar-anlatıcının da aslında bir kurt olduğunu bilen tek kurt odur. "Bu mektup, kurtların arasında bana en yakın olan bir kurdu cezalandırmak için yazıldı. Hoşça kal" diye bitirir Nilüfer intihar mektubunu.

Kozasında Ölürken

Birinci kuşak diye nitelendirdiğim kadın yazarların romanlarında kişisel tarihle odada, yatakta, kâbuslarla hesaplaşırken toplumsal tarih hep geri planda durur. Ve kadın kahramanlar iç yolculuklara çıkmak üzere odalarına kapansalar bile, buradan öykünün gerçekçi, coğrafi mekânını da göz ardı etmezler.

Daha genç kuşak kadın yazarlarda ise, coğrafi mekânlar bile tümüyle alegorik ve sembolik bir işlev kazanır. Anlatılan öylesine özel bir öyküdür ki, mekân öyküye uyar ve öykünün özelliklerini ön plana çıkarmak üzere kurgulanır. Mekân ikircikli bir koza haline gelmiştir; hem kuşatır, hem korur. Hem hapseder, hem de özgürleştirir. Ama bu özgürleşme ölüm ya da delilik biçiminde geliyorsa, kadın karakterlerin kozalarından çıkabildiklerini mi, yoksa çıkamadıklarını mı düşüneceğiz? Okuduklarımız büyüme romanları mıdır, yoksa tam tersi mi? Kozasında ölürken bir yandan da kozasını ören bu roman kahramanlarını nasıl tanımlamak gerekir? İki zorlu örnek, Perihan Mağden'in *Refakatçi'si* ile Ashı Erdoğan'ın *Kırmızı Pele-rinli Kent'i*dir.

Refakatçi'si'nin ana teması ana-kız ilişkisindeki şiddettir. Ana-çocuk ilişkisi Mağden'in üç romanında da (*Haberci Çocuk Cınayetleri*, *Refakatçi*, *İki Genç Kızın Romanı*) çok önemlidir. Ama burada konumuz büyüme anlatıları olduğuna göre, *Refakatçi'si*ye bu açıdan bakalım.

Bir *anti-Bildung*, yani büyümeme-büyüyememe romanıdır *Refakatçi*. Büyüyememenin de bir tarihçesi vardır elbet: Narin, kırılgan, soluk benizli, tüy gibi hafif çocukların, birinin kucağında ya da kollarında taşındıkları vakit ağırlıkları bile olmayan, roman boyunca da cüsseleri giderek küçülen çocukların kâh büyüklerin dünyasına isyanının, kâh o dünya tarafından ezildiklerinin tarihçesidir bu. Bu çocuklara refakat eden cüceler de vardır romanlarda, sanki bu şeffaf çocukların gölgeleri bile yoktur da onlara birer gölge gibi cüceler refakat eder. Ama çocuklar, cüceler gibi, bilgeliğin doruğundadır. Yetenekleri olağanüstüdür. Sanatçı tutkuları vardır; ister resim, ister yemek yapsınlar, bunu bir sanatçı gibi, kendilerinden, vücutlarından kemirerek yaparlar. Büyüdükçe incelen, zayıflayan, küçülen bu çocukların direnme çabaları rikkat uyandırır. Ama bu rikkat de bir yükür; analığın yükü. Mağden'e göre analığın çözümsüz ikileminde (sevme/korkma; koruma/yüklenme; atma/sahiplenme) kısıtlanmış bu çocuklar, cüce kalırlar. Çocuklar, kaybetme, sevilme, istenme korkusuyla refakatçilerine bağlanırken,

refakatçiler de bu bağı bir yandan ağır bir yük olarak görür, bir yandan da sonsuz bir suçluluk ve sevecenlikle bağlanırlar öksüzlerine. *Refakatçi*'deki ilişki gerçekten de bir ana-çocuk ilişkisinden çok bir refakatçi-öksüz ilişkisidir. Kimin refakatçi, kimin öksüz çocuk olduğu, başta belirlendiği gibi de kalmaz. Roller kısa zamanda değişilir. Bu değiş tokuş roman boyunca sürer; öyle ki, sonunda refakatçi hem çocuk hem kendisi, çocuk da hem kendisi hem de refakatçidir. Bu sancılı ilişkinin mekânı ise bir yolcu gemisidir. "Şehrin, çirkin bir söz gibi ruhumun derisini dağladığı günler... Kötü tesadüfler yakamı bırakmıyor, parasızlık canımı sıkıyor, çocukluk anılarım ölümsüz caniler gibi uykumu deşiyorlar... Sanki içimde bana kapılarım açmamakta direnen bir ülke taşıyorum" (7).

Roman böyle başlar, çıkılacak yolculuğun yönünü bildirerek. Anlatıcının içindeki "kapılarını açmaya direnen ülkeye" yapılacaktır bu yolculuk.

Refakatçi-anlatıcının bindiği gemide ona emanet edilen çocuk on iki yaşında bir kız çocuğudur. Ne refakatçinin, ne de çocuğun ismi vardır; zaten çocuk aslında refakatçinin çocukluğudur. Gemi, bu tür gemi anlatılarında rastladığımız bir taklit dünyadan çok, yalnızca ikilinin paylaştığı bir mekândır. Kamara, yatak, tuvalet gibi küçük, ya da yemek odası ve bar gibi büyük olmakla birlikte klostrofobik bölmelerden oluşur. Gemiye terk etmeye her niyetlenişinde o küçücük kamarada bavlunu toplayan, sonra o bavulu tertiplice yatak altına saklayan refakatçinin kısıtılmışlığı, onun çocuğa yaklaşması için gereklidir. Çünkü çocuk da aynı kısıtılmışlık duygusunda hapsolmuştur. Gemiden bir kez çıkabilir, o da şiddetli bir sinir krizi sonunda bileklerini kestiği zaman. Çocuk bu kısıtılmışlığı yaptığı resimlerle aşarken, refakatçi roman boyunca ayrıntılarıyla naklettiği karabasanlarıyla hapsolmuşluğunu iletir.

Çocuğun gördüğü karabasan, çarpıcı olduğu kadar özgündür. Refakatçinin kâbusları ise, kaçmak isterken hareketsiz kalma, temiz tuvalet bulamamâ gibi çoğu kişinin gördüğü cinsten karabasanlardır. Büyüyünce sanki kâbuslar bile tekdüzeleşmiştir. Çocuğun anlattığı bir karabasana bakalım:

Birden, bir ortaçağ prensinin soytarısı gibi giyinmiş bir cüce fırladı ortaya. Elinde gururla tuttuğu, üstüne morlu sarılı bir flama asılı borazanını çaldı. Hepsi ortaya çıktılar. “Ölümsüz Cüce Akrobatlar Trupu!” dedim sevinçle. Üçünün omuzlarına iki tanesi, o ikisinin omuzlarına da borazanı çalan cüce tırmandı. Heyecan içinde ellerimi çırpıttım. Sanki bu ses altüst etti dengelerini: en üstteki cüce yere yuvarlandı. Porselendenmiş meğer; paramparça oluverdi. Dört bir yana saçılan porselelen yavrularının içinden yüzlerce kedi yavrusu fırladı. Kediler üstüne tırmanmaya başladılar. Tırnaklarını sıkı sıkıya tenime geçiriyorlardı. Açılmamış gözleri, minnacık tüysüz bedenleriyle tiksindiriciydiler. Tam birini koparıp üstümden atıyordum ki, bir başka kedi yavrusu yapışıyordu aynı yere. Çok geçmeden tüm bedenim o fare kadar yavrularla kaplandı. “Anne! Anne!” diye bağırıp ağlamaya başladım. Zaten çoğu zaman ağlamaktan nefes nefese uyanırım uykularımdan. Eee, nasıl buldun? (93-94)

Rüyası kadar anlamlı bir sorudur çocuğun bu “Eee, nasıl buldun?” sorusu. Sanki çocuk rüyayı görmemiş de uydurmuştur. Sanki bu rüyayla refakatçiyi etkilemek istemektedir. Nitekim, refakatçi de çocuğu dinledikten hemen sonra kendini duşa atarken, bunu “rüyası akıp gitsin üstümden, bana yapışmasın” diye yaptığını söyler. (94)

Romanda zaman zaten uyuma ve uyanma temposuyla belirlenir. Beklenmedik bir biçimde uykuyla uyanıklık zamanları iç içe geçer: Çocuk uyurgezerdir ve refakatçi ona uyurgezerliğinde de refakat etmelidir. Aslında çocuğa uyurgezerliğinde refakat ederken yaptığı, kendi çocukluğunda, ya da kendi bilinçaltısında gezinmektir. İşte bu yüzden Mağden’in anlatısında yolculuk tümüyle içe ve derine doğrudur. Çocuklar bu derinliğe dalmadan büyüyemeyeceklerdir. Bu dalışta şiddetle, acıyla yüzleşmeleri doğaldır. Öyle ki sonunda refakatçi ancak uyurgezer çocuğu öldürerek uyanır. Bu uyanış, romanın sonunun ima ettiği gibi belki de deliliğe doğru bir uyanış da olsa, büyümek için uyanmak gerekir. Refakatçinin küçük bir bavulla

başlayıp bavulsuz bitirdiği yolculuk (romanın sonunda gemiden iner ve bavulunu bir ağaç altına bırakır), böyle bir özgürlük yolculuğudur.

Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent*'i Özgür adındaki kadının Rio'ya, ama aslında ölüme yolculuğunu anlatır. Bu bakımdan bir ölüm kenti olarak seçilmiş olan Rio de Janeiro, Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ünü çağrıştıracak biçimde simgesel bir mekândır. Özgür'ün oraya gelişindeki amaç, "hayata kafa tutan kız çocuğu[nun] dünyanın en tehlikeli kentini seçerken insanoğlunun karanlıklarına bakmak" arzusu olarak belirtilir (13). Hayata kafa tutan kız çocuğu Rio'ya gelirken "ağır kullanışsız bavulu" gibi "değer yargıları"nı da arkasında bırakmıştır. Zaten kendisine biçilen role her zaman itiraz ettiğini "çocukluğunda bebeklerden nasıl içtenlikle nefret ettiyse, yetişkinliğinde de 'kadınsı' diye nitelendirdiği nesnelerden, ölümcül bir virüs taşıyorlarmışçasına uzak durduğunu" anlatır (34). Ama Rio ona ancak şu iki şeyi sunar: Yazı ve ölüm.

Az sonra Rio sokaklarına çıkacaksınız. Korkunçluğunu her an duyuran bir varlığın ok menzilinde bir yolculuk olacak bu; ölümün kötü kokulu soluğu sürekli yüzünüzde; karanlık ve sapkınlıkla dolu bir bakış hep sırtınızda... Bir kuyunun üzerine eğilmiş ve ansızın, aslında onun sizi izlediğini fark etmişsiniz gibi... Arzunun derebeyliğinde acması tahtına oturtulmuş, peşkeş çekilen insan bedeniyle karşılaşacaksınız. Etin hiç sönmeyen yangını, budalalığı ve eşsiz güzelliği; hafif, uçucu, kaçıcı gelgeç bir yaşam ve her köşe başında bir ölüm. (11)

Romanda Rio, "dünyanın en tehlikeli kenti"; "ölüm ülkesi", "belirsiz kehanetlerle dolu bir labirent"; her an her yerden fışkıran cinselliğiyle "gövdenin korkunç talanının" ve "her an insanın yoluna çıkan cesetlerin" kentidir. Ve bu kente gelmiş olan Özgür, bir de roman yazmaktadır: *Kırmızı Pelerinli Kent*.

Özgür de istifliyordu aylardır. Paket paket sigara alıyor, tükenmez kalemlerini diziyor, anılarını sıralıyor ve cümlelere dönüştürmek için döner bantlara yerleştiriyordu. İp üstünde-

ki bir canbaz değneğine nasıl tutunursa, o da kalemine öyle tutunmuştu aylar boyu. Her gece, hiç aksatmaksızın her gece, silahlarını kuşanan bir şövalye kararlılığıyla, imgelemine bilemiş; harf üstüne harf, sözcük üstüne sözcük, acı üstüne acı koyarak, bir kaleyi ağır ağır kurmuştu. Gizil gücü, gerçeğin ilk kasırgasıyla ortaya çıkacak bir kale. (124)

Bir yandan Özgür'ün öyküsü gövdenin yıkılışının öyküsü olarak anlatılırken, onun yazdığı kitabın bir kale gibi ayakta kalması umudu elbette her yazarın umudu. Gelgelelim, *Kırmızı Pelerinli Kent*'in sonunda yazıya geçirdiği ne tükenmiş bir beden, ne de sağlam bir kale. *Kırmızı Pelerinli Kent*'in yazıya döktüğü, yazı ve yaşamın birlikte ördüğü kozadır.

Özgür, Rio'ya geldikten kısa süre sonra anlar ki "Amazonlara dek kaçsa da kendini yanında götürecektir." Ve elbette, kâbuslarıyla sanrılarını da. Rio'daki yaşamında geceyle gündüz ayrışmadığı için, Özgür'ün düşlerinde kâbusla sanrı da ayrışmaz. Uyandığında -ki bu her saatte olabilir- "fokurdayan bir bataklıkta can çekismeyi andıran, karabasanlarla sürekli bölünen, huzursuz bir uykudan sonra, yatağa girdiğinden daha bitkin[dir]" (25) Kâbusları hep gömülme, boğulma, bastırılma, ölme ve çürümeyle ilgilidir. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

Yeryüzünün huzura en uzak köşesinde, cangıldaydı. Yüzlerce böcek, sinek, karınca üşüşmüştü üzerine; bu nemli, tuhaf kokulu, devinimsiz et kütlesinin bir an önce çözülüp dağılmasını bekler gibiydiler. Birbirine dolanmış, yan yana, omuz omuza, tıkiş tıkiş bitkilerle kuşatılmıştı. Sürekli didişen, boğuşan, sanki içten içe patlayan; korkunç bir ışık susuzluğu içinde, hep yukarıya, daha yukarıya, güneşe doğru yarışan ... Her yaprak bir başka savaşımın somutlaşmasıydı, her kurşun ve her sözcük gibi... Bir başka ölümün işareti, bir başka maske... (84-85)

Sonunda zaman da mekân da bütün gerçekliğini kaybedecek, Özgür, "kozasını kırıp dışarı çıkmayan bir böcek gibi, hep aynı günün içinde, dönüp duracak[tır]. Sıcak, yapışkan, hava-

sı giderek tükenen bir koza" (119). İşte Özgür'ün asıl yolculuğu Rio'ya değil, bu kozayadır; "Saatlerin durduğu, delilikle akıllılığın arasındaki çizginin her an geçildiği, bir "sıfır noktası"ndaki bu kozaya (121). Özgür'ün külçeleşmiş bedeninin belki de hiç delip çıkamayacağı, ama içerden içerden öreceği bu kozaya.

Ve işte yazı da bu sıfır noktasından çıkacaktır; belki yazarın hayalindeki kale gibi değil, ama okurun ölümcül güzelliğinden etkilendiği bir koza gibi.

Geçmişleri kâbus, yazgıları yazı olan kadın romancılarımızın yapıtlarındaki bu özellikler, kuşkusuz daha kapsamlı incelemelerin konusu olmalı.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet (1973) *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Remzi.
- Ağaoğlu, Adalet (2000) *Gece Hayatım*. İstanbul: YKY.
- Ağaoğlu, Adalet (1994) *Hayır*. İstanbul: YKY.
- Altuğ, Fatih (2003) "Göç Temizliği: Göçlerin ve Ötekiliklerin Kavşağında Yazarın Kendi Hayatını Kurgulayışı", Nüket Esen ve Erol Köroğlu, der. *Hayata Bakan Edebiyat*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Atasü, Erendiz (1996) *Dağın Öteki Yüzü*. İstanbul: Bilgi.
- Bachelard, Gaston (1969) *The Poetics of Space*. Çev. Maria Jolas. Boston: Beacon.
- Celal, Peride (1990) *Kurtlar*. İstanbul: Can.
- Erdoğan, Ashı (1998) *Kırmızı Pelerinli Kent*. İstanbul: Adam.
- İrızık, Sibel (1999) "Latife Tekin'de Yersizliğin Mekânları", Bilkent Üniversitesi'nde "Türk Kadın Yazarlar Sempozyumu"na sunulan, yayınlanmamış bildiri.
- İrızık, Sibel (2003) "Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite", Nüket Esen ve Erol Köroğlu, der. *Hayata Bakan Edebiyat*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kafadar, Cemal (1995) *Rüya Mektupları/Asiye Hatun*. İstanbul: Oğlak.
- Kutlu, Ayla (1994) *Kadın Destanı*. İstanbul: Bilgi.
- Mağden, Perihan (1994) *Refakatçi*. İstanbul: Afa.
- Parla, Jale (2000) *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Tekin, Latife (1990) *Gece Dersleri*. İstanbul: Metis.

LATİFE TEKİN'DE BEDEN VE YAZI

SİBEL İRZİK

Sevgili Arsız Ölüm'de Dirmit'in, kendisini korkutmaya çalışan şehrin üzerine upuzun ak bir mektup salıp ona meydan okuyuşu, yani yazar olmaya doğru ilk kesin, geri dönülmez adımı atışı, evinin damında gerçekleşmişti. Dama çıkmanın delilikle yakın ilişkisi ne okurun ne de Dirmit'in annesi Atiye'nin gözünden kaçmış, herkes uyurken damda oturan Dirmit'in gösterdiği cinlenme belirtileri, gaipten sesler duymalar, yıldızlarla, ayla, karla konuşmalar, anaya, babaya, kardeşlere tanımaz gözlerle bakmalar kaygıyla izlenmişti. Bütün bu belirtiler arasında belki de en korkutucu olan, Dirmit'in evlerin içini görme iddiası, yani kendini evin ve evdekilerin üstünde bir yerde, onların göremediklerini gören, bir sırra nüfuz etme inadında bir göz olarak konumlandırışıydı:

Evlerde kimlerin oturduğunu, nerelerde çalıştıklarını, kaç çocukları olduğunu saydı döktü. "Şimdilik bizim sokaktaki evlerin içini görüyorum, ama yakında, tüm evlerin içini göreceğim ha," dedi. Atiye'nin eli ayağı boşandı, yüreği "Güp!" etti. Dirmit, "Bir sabah siz uyurken dama çıkmıştım, kız," dedi. Sırtını bacaya verip oturduğunu, gözüne hiçbir pencerede balkonda insan çarpmadığını, o zaman her şeyin kendine bir tuhaf gel-

diğini söyledi. “Hepiniz aklımdan uçup gittiniz, damda koca şehirle tek başıma kaldım, ödüm patladı, kız,” dedi. Kat kat evlerin, sıra sıra damların, ağaçların, uzakta durup duran denizin gözüne daha önce hiç görünmemiş gibi görüldüğünü söyledi... Durmadan düşündüğünü ama niye korktuğunu bir türlü çıkaramadığını, sonunda evlerin, denizin, yolların insanlardan önemli bir sır sakladıklarına karar verdiğini söyledi. “Şehir beni herkes uyurken damda görünce, bu sırrı çözeceğimi sanıp bile bile korkuttu,” dedi... “Ben de ona inat onun sırrını çözüp açığa vurmazsam,” dedi. Evlerin içini de şehirle inatlaştığı için görmek istediğini söyledi. (180)

Belki aynı kolaylıkla anımsanmayan, ama bu delilik nöbetleriyle aşağı yukarı aynı döneme denk düşen bir dama çıkma serüveni daha vardı Dirmit’in. Kardeşi Mahmut’un geneleve gidip hastalık kapmasının ardından gelişen olaylar sonucunda da soluğu damda almak zorunda kalmıştı:

Kendisinden iki yaş küçük kardeşinin kadına gitmesini, gitti de az daha ölecekti diye değil de, niye ben de erkeğe gitmiyorum diye kafasına taktı. Kafasına taktığı merakından tutup Atiye’ye açtı. Atiye, “Ne duruyorsun, kalk öyleyse!” deyip Dirmit’in saçlarına yapıştı... Akşam olunca onu Halit ağbisinin yanına katacağına, “Bacın erkeğe gitmek istiyormuş, ağbi değil misin, götür!” diyeceğine yemin etti. Kızına onu erkeğe yollayacağına söz verdi. Akşam kızma verdiği sözü yerine getirdi. Dirmit’in ettiği hevesi oğluna bildirdi. Dirmit kapıyı çarpıp bir sinirle dışarı çıktı. Aralığa merdiveni kurup dama tırmandı. Sinirini alamadı, dişlerini sıkıp ağlamaya başladı. O ağlarken Atiye çatı kapasının arasından başını uzattı. “Ağlama gel, götürcek” diye kızını aşağı çağırdı. Ağbisinin, “Dama ne turmanacak kadar olduysa, alır götürürüm!” dediğini Dirmit’e duyurdu. Dirmit hırsından kiremit gibi kıpkırmızı oldu. Ağlaya ağlaya yerinden doğruldu. Gidip damın en ucuna durdu. “Atayım kız kendimi aşağı da, elinden kurtulayım!” diye bağırıp Atiye’ye korku verdi. Ama Atiye korkuyu almadı, “Atma, gel götürcek!” diye gülmeye başladı... Dirmit utanm-

dan aşığı inemedi. Sırtını bacağına dayayıp herkes yatıncaya kadar damda oturdu. Bir, elini yüzüne aldı; bir, gözünden yaş akıttı. Ağlaya ağlaya önündeki kiremitleri, tahta evin yan yüzünü ıslattı. (161)

Damdaki Dirmit imgesine bir de bu olayı düşünerek baktığımızda, başkalarının görmediğini görme, bilmediğini bilme arzusunun ve sarhoşluğunun yanma yoğun bir utanç, kendini rezil etme, alay konusu olma korkusu, özellikle de cinsiyetle ilgili bir suçluluk, bir kızmın ne yapıp ne yapamayacağından habersiz davranmanın yol açtığı yüz kızarması eklenir. Damı mekân tutmak hem bir büyülenme, aşağıdakilerden kendini ayırıp onlara dışardan ve tepeden bakma, hem de kendini korumasız bırakma, tek başına her yerden görünür olma, yalnızlaşıp kırılanlaşma anlamına gelir. Dirmit'in damın en ucuna durup kendini aşağı atıvermekten söz etmesi, çocukça bir tehdit de olsa, durumun ciddiyetini sezdirir, çünkü bir genç kıza bunu yaptır-tacak şiddette bir utanç düşünmek pek zor değildir.

Gerçekten de, bir yandan Dirmit'in tuttuğu defterler karıştırılıp yırtılır, yazdığı şiirler bütün aileye yüksek sesle okunup anlamsız ve gülünç bulunur, sonunda dama çıkması da şiir yazması da yasaklanırken, bir yandan da Dirmit'in genç kızlığa geçişi sıkı, saldırgan bir gözetim altında tutulmaktadır. Kaban göğüslerini yoklamak isteyen annesinden utançla kaçarken, "artık kışları herkesin içinde leğende yıkanamayacağım, sokakta oyun oynayamayacağımı, erkek kardeşleriyle koyun koyuna yatamayacağımı, hatta onlarla tek başına evde kalamayacağımı," hayretle bütün bunların nedenini sorduğunda da "genç kızların soru sormasının ayıp olduğunu" öğrenir (103). Âdet görmeye başlaması için başvurulmuş kurşun döktürme, gece yarısı manda sütü içirme, kırmızı kaynar sularla yıkama gibi çarelere korkuyla direndiğinde "Erkek olmak mı istiyorsun, geberesice," yanıtını alır (104). Yeni arkadaşı Aysun'la bir olup eteklerini dizinin iki karış üstüne çıkardığı, ağzına kocaman bir sakız alıp oğlanların ardından ıslık çaldığı için bir sürü dayak yer. Dirmit'in terbiyesini üstlenmek bir ağbiden diğ-

rine devredilen bir yetki, bir tür erkekliği ispat töreni haline gelir, her seferinde de defterlerinin yırtılmasıyla sonuçlanır. Yine böyle bir defter olayının ardından Dirmit bütün gün yok olup akşam geç saatte eve dönünce onun nerelerde gezdiğine, kimlerin evinde oturduğuna kafayı takan Atiye'yi bir türlü uyku tutmaz. Sonunda gecenin bir saatinde Dirmit, bacaklarının arasında bir şeylerin dolandığını hissedip çılgınlıkla uyandığında, Atiye kızının kızlığını yoklamaya çalıştığını itiraf etmek zorunda kalır.

Dirmit'in defterleri üzerindeki denetimin bedeni üzerindeki koşut gitmesi, sözcüklerle yatıp kalkıp düşüncelere daldıkça başına kadınca bir bela açmış olup dertlendiğinden kışkulanılması, yazarlığının simgesel mekânının aynı zamanda cinsiyetinin iyice görünürleştiği bir utanç mekânı olması, yazmakla kötü yola düşmek arasında bir ilişki olduğunun işaretleri olarak anlaşılabilir. Artık iyi tanıdığımız bir izlek bu. Bir kadının yazarlığa "soyunması" uygunsuzdur, çünkü kendini ortalıklara çıkarmak, varlığını görünür kılmak, başkalarının bakışlarıyla kirlenmek anlamına gelir. Oysa Dirmit'in ağbisi Halit askerden kolunun altında bir defterle döndüğünde, asker ocağında şiir yazmayı öğrendiğini, Battal Gazi romanlarını su gibi içtiğini ailesine duyurduğunda, kimse gülmez, kızmaz. Atiye oğlunun tüm bunları bilip becermesine sevinir. Aile üyelerinin fotoğrafları, onlara yazılmış naif sevgi sözcükleri, ortasından oklar geçen kalpler, kesilip yapıştırılmış koca koca güllerle dolu bu defter, 'gözün aydm'a gelen konukların da ellerine tutuşturulur. Gerçi bu duygu taşkınlıklarında bir erkeğe hiç de yakışmayan bir şeyler olduğu, kendini yazıya dökme işinin cinsiyetle ilişkili bir uygunsuzluğa yatkınlığı, Halit'in "görücüsü gelmiş kız gibi süzüle süzüle bir hal ol[masından]" (113) bellidir. Ama bu geçici kırılğanlaşma, askerden dönüş ritüellerinin bir parçası olarak kabul görür; ailede kaygıya, Halit'te utanca yol açmadan unutulup gider.

Halit'in defteriyle Dirmit'in defterinin içerikleri arasındaki farkı pek bilmiyoruz, çünkü annesini bir daha kalkmamak üzere yatağa düşüren o son mektubun ilk cümlesi dışında Dir-

mit'in yazdıklarından doğrudan alıntılar yok *Sevgili Arsız Ölüm*'de. Ama belki de aradaki en önemli fark bu. Halit'in defteri "Oku bakalım, lan, benim için ne yazmışsın?" sorusunun yanıtını verebilen, Atiye'nin resminin altında "Kaderde, tasada ve kıvançta benimle birlik olan annem," Dirmit'in resminin altında "Kanımın son damlasına kadar çırpınıp seni okutacağım" sözlerini içeren bir defterdir. Gençliğinden kalan tek resminin yıldız biçiminde kesilip bu deftere yapıştırılmasına sinirlenen baba Huvat bile, kendisi hakkında yazılanlar okununca utanır, başını önüne eğer, bıyığının altından güler (112). Yani askerde yazılmış da olsa, evin içinde, evin diliyle okunup anlaşılabilen, eve dönüşü evin anlayıp kabul edebileceği bir biçimde dillendiren bir defterdir Halit'inki. Dirmit'in yazdıkları ise damdan şehre doğru kaçıp gitmiş, evdekiler için yalnızca bir soru olarak kalmıştır: "Benim için bacım ne yazmış?" (181).

Nurdan Gürbilek, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün, özerkleşmiş bir benliğin bilinciyle değil, geride bırakılmak üzere olan evin sesiyle anlatılmış bir büyüme hikâyesi olduğunu belirtir:

İki süreçten söz ediyoruz. Birincisi sesin, mırıldının dünyasından sözcüklerin, beyaz kâğıt üstünde beliren sözcüklerin, yani yazının dünyasına geçiş; aynı zamanda da köyden şehre, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş. İkincisi, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, yani büyüme; evin ev olmaktan çıkışı, annenin ölümü, ailenin dağılması... Bu iki süreç, yani göç ve büyüme; sestem yazıya, çocukluktan yetişkinliğe geçiş tek bir deneyim olarak, aynı deneyimin farklı yüzleri olarak girmiştir Tekin'in anlatılarına. (Gürbilek 1999: 43)

Gürbilek bu ikili sürecin cinsiyetle ilişkisini de kurarak, Latife Tekin'in anlatılarında dilin esas olarak eril bir alan olduğunu, Tekin'in, yazan ya da bir biçimde dilin büyüsüne kapılan kadınlarının bu yabancı alana adım atmanın tedirginliğini taşıdığını gösterir (53-54). Ancak, bir yazar olarak Latife Tekin'in dille, yazıyla ilişkisini irdelerken, kadın olmakla pek de ilişkili gözükmeyen, bir anlamda sınıfsal bir suçluluktan söz eder:

Yazı, yani başkalarının önünde konuşuyor olmak, “evin sesi”yle de olsa başkalarının önünde konuşuyor olmak, dahası başkalarının önünde evden konuşuyor olmak, belli ki evden daha da uzaklaşmak, bir kez daha “hayırsız,” bir kez daha “kötü bir evlat” olmak demek onun için. Bir yabancılaşma, bir zehirlenme, bir kirlenme, hatta bir suç içeriyor bu onun gözünde. (55)

Tekin’in bir söyleşisinden Gürbilek’in yaptığı alıntı bu gözlemi hem destekliyor, hem de yazıyla gelen kirlenmenin yalnızca evin mahrem görüntülerini yabancı gözlerle sunmaktan ötürü olmadığını, yazı yoluyla edinilen ya da amaçlanan hâkimiyet konumunun kendisinde rahatsız edici bir şeyler olduğunu gösteriyor: “Bana gençliğimde ‘sen şusun, sen busun’ diyen bir insanın etkisinden sıyrılmak için onun gibi dile hâkim olmak, onun baktığı gibi her şeye tepeden bakmak için kendimi yükseltilere çıkarmak istedim. Gereksiz bir arzu ve yersiz bir zorlama bu.”¹

Dama çıkma imgesine bu gözlemler ışığında bir kez daha baktığımızda, ikisi de defter tutan Dirmiş’le Halit arasındaki tek farkın, birinin kız, diğerinin erkek olmasından kaynaklanmadığı biraz daha açıklığa kavuşur. Halit’inki her şeye tepeden bakmak için kendini yükseltilere çıkarmadan yazılmış, böyle bir konum gerektirmeyen, bu nedenle evin dışına kaçmayan, yine bu nedenle tam anlamıyla yazı niteliği taşımayan bir defterdir. Sadece yazarı erkek olduğu için değil, kendini evdekilerden ayırtan bir bakışın, bilmekten kaynaklanan bir otorite iddiasının ürünü olmadığı için de utanç verici değildir. Dirmiş’in damdaki konumunun utançla içiçeliği ise tam da böyle bir ayırışmanın, böyle bir otorite talebinin sonucudur. “Deliliğinin” en korkutucu belirtisinin evlerin içini görme iddiası olması bundan kaynaklanır. Sorun, bir kadının yazar olmasının uygunsuzluğu değildir. Ya da yalnızca bu değildir. Sorun, yazar olmanın uygunsuzluğu, “gereksiz bir arzu, yersiz bir zorlama” içermesi, doğal

1 “Gözlerimi kapasam... Karanlıkta kalırsınız...”, Esin Özakın’ın yaptığı söyleşi, *Hibir*, sayı 42, 23 Mart 1995. Alıntılardan: Gürbilek 1999: 55.

bir aidiyetin yerine hem kırılğan hem de kendi otoritesini kurma peşinde bir bireyselliği geçirmesidir. Dirmit'in bir yandan yazı yazarak bir yandan da erkeğe gitmeye kalkarak kendini rezil etmesi, "dama tırmanacak kadar olmuş" genç kız bedeninin yersizliği, bu yalnızlaşmanın, bu ihanetin utancını kadınlıkla, bedenle, cinsellikle ilişkilendirerek işaretler. Arsızca dile gelen arzu, çıplaklaşan beden, sokağa düşmeye yatkın kadınlık, genel bir doğallıktan uzaklaşmanın, sınıftan, topluluktan kopmanın, güç çatışmalarıyla kirlenmenin işaretleri olur.

Ancak, *Sevgili Arsız Ölüm* her ne kadar bir yazar olma öyküsü olarak okunabilen, bir kadının yazar olma korkusunun ipuçlarını veren bir öyküyse de, yazarlık da cinsellik de bu öykünün merkezinde yer almadığı gibi, utanç da yalnızlaşma da bu anlatının dokusunun dışında kalan, diline, zamanına, devrimine damgasını vurmeyen duygulardır. Dirmit aralarında yaşadığı insanların anlayamayacağı bir dille bir şeyler yazmıştır, ama bu yazdıkları okuduğumuz kitabın sayfalarına sızmaz, anlatıcının sesini çatallaştırmaz. Nurdan Gürbilek'in belirttiği gibi evin sesiyle anlatılmış bir öyküdür bu, yükseklerle yerleşmiş, başkalarının evlerinin içini gören bir gözün şehvetiyle değil. Dirmit gözünü şehre dikmiştir, ama anlatının kendisi evin dışına kördür. Hatta genel bir körlük üstüne kurulu olduğu, görsellikten, betimleyicilikten özenle kaçındığı söylenebilir. Biraz olsun soluklanıp bir nesnenin karşısında durmaz, bir kişinin bedenine ya da giysilerine dokunmaz, bir mekân içinde etrafa bakınmaz. Durağan bir resim oluşturmak anlamında bir görsellik kazandığı tek an, Dirmit'in mektubunun şehrin üstünde asılı kaldığı andır.

Anlatının bu özelliği aslında Dirmit'in bedenini de saran, örten bir korunaklılık oluşturur. Yazdıkları ancak gelecekte okunabilir olacağı gibi, cinselliği de yalnızca gelecekte gerçekleşecek bir masumiyet kaybını haber verir. Kadınlığa evrilmekte olan bedenine uygulanan denetim, yapılan müdahaleler, Dirmit'i doğal olarak utandırır, banyoya kapanıp orasını burasını yoklamasına, kendinde bir tuhaflık aramasına yol açar. Ama anlatı bu utancı paylaşacak biçimde Dirmit'in bakış

açısı içine yerleştirmez bizi. Dirmit'in yediği dayaklarda bile, tıpkı ilk kam gördüğünü haber verdiğinde âdettir diye anne-sinden yediği tokatta olduğu gibi, törensi bir nitelik vardır. Sınırları belirli, sahiplenilmiş bir bedenın şiddete uğramasından çok, yeni yeni farkına varılmakta olan bedenın nasıl taşınması gerektiğine dair bir bilginin aktarılması söz konusudur bu dayaklarda. Dirmit'in bedenine dışardan bakmadığımız, bu bedenden kaynaklanan somut bir arzuya, onda iz bırakan dönüştürücü bir ihlale tanık olmadığımız için, cinsellik de utanç da anlatının dokusuna sinmez, gelecekteki bir kopuşun işaretleri olarak damda bir yerlerde asılı kalır.

Yüksek bir yere çıkıp aşağı bakmanın, evlerin içini görmenin, herkes uyurken şehre bakabilen bir göz olmanın ne anlama geldiğini, ne gibi bedelleri olduğunu en açık biçimiyle *Aşk İşaretleri*'nde görmek mümkün. Bir gece kentten çalınma bir kokuyla çıkıp gelerek çocukları büyüleyen Nezir'in onlara işlettiği ilk günah, bayram öncesi perdeleri sökölüp yıkanmış, camları parlatılmış, çırılçıplak duran evlerine baktırmak olur:

Kuruldukları günden beri sanki böyle boş pencereiydi bu evler. Küçücük pırlıtlı camları, görmeyen gözlerle benziyordu. Bu camlardan ne içeri, ne dışarı bakılmış.. Gözlerimizde görmememiz gereken, yasak bir görüntüyle kalakalmıştık. Keyifle yanan kalplerimiz donmuş, buz kesmişti birden. Korkunç soğuma! Yaşadığımız dünya, aydınlıkla ışığın karanlık yüzü arasında titreyen bir manzaraya dönüşüvermişti bizi öylece, dışında bırakarak. (13)

Nezir'in büyüüne kapılan çocuklar "gizlice, habersizlik içinde, bir bakış edin[irler]" (17), "bakıldığını bilmeyen ve bakıldığı duygusuyla bakamayan -Nezir'in deyimiyle gözleri manevrasız- insanların dünyasının" (15) dışına çıkarlar. Bu ilk günahıtan sonra korkutucu görüntüler, gözler, gölgeler, aynalar sökün eder metne. Nezir'in yüzü çatlak bir aynadan Cihan'a bakan "birbirine bitişmiş, ayrık, ama aynı donuklukla bakan bir sürü göz" (24) olur. Gülhan'm nazar boncukları yapıp satarak geçinen babasından, kendine karşı bir tehdit sez-

mişçesine, “göz emici” olarak söz eder Nezir. Sinemada korku filmleri izlenir; fotoğrafçı vitrinlerine, “saflık içindeki fakirlerin poz verme zavallılıklarına göz at[ılır]” (43); lunaparkta insanı uzatan, kısaltan, çarpıtan aynalara bakılır; Nezir’in hünerli elleriyle gerçekleştirdiği gölge oyunları izlenir; yüzler boyanır, maskelenir. Dünya gölgelerle, pırıltılar ve yanılısamarlarla dolu bir manzaraya dönüşürken, çocuklar her an Nezir’in gözlerini üzerlerinde hissederek dolaşırlar.

Nezir’in çocukların varlığında yol açtığı yırtılmayı, içle dış, bakanla bakılan, gündüzle gece, görünenle görünmeyen arasındaki bölünmeyi diğerlerinden daha keskin bir bilinçle, daha belirgin bir dönüşüm olarak yaşayan anlatıcı Cihan’dan başka hiçbir kadın yoktur *Aşk İşaretleri*’nde. “Gemilerdeki” bir baba dışında Cihan’ın ailesinden kimsenin varlığına bile değinilmez. Nezir dahil diğerlerinin de yalnızca babalarından söz edilir. Anneler çoktan görülmez, duyulmaz olmuştur. Ama bazen sokakta, bazen Nezir’in anlattığı öykülerde ya da gölge oyunlarında, anlaşılmaz bir biçimde belirip yok oluveren gerçeküstü, müstehcen, hayvansı, sakat kadın imgeleri vardır. Evinin eşyalarını boyuna göre kestirmek için “anlaşılmaz bir dille.. kirpi gibi çırpınarak” ısrar eden bir cüce kadın örneğin (36). Nezir’in elinde parlayan bir çakı ve havuçla bir sır verecekmiş gibi mırıldanarak çocuklara tanıttığı görüntü: “Gözlerimize inanamazken, parmaklarının kafesinde cinsel bir organa dönüşen havuç, ‘Havuç hanım beni yesin!’ cümlesiyle havada yankılanıyordu” (17). Ya da “dilsiz, yapısız bir kadın, taş yayılmış, hayvan alfabesiyle bize müjde veriyor. Başı ansızın bir ineğin başı gibi şekilleniyor” (26).

Bütün bunlarla bağlantılı olarak, *Aşk İşaretleri*’ne yoğun, şiddetle tanınlanan, karanlık bir cinsellik damgasını vurur. Nezir’in çocuklara sunduğu dil ve bakış, çıplaklaşan evleri gibi bedenlerini de dışardan bakılabilecek, sınırları ihlal edilebilecek bir tür mekân olarak keşfetmelerine yol açar. Suçluluk dolu bir arzuyla Nezir’e yönelip bedenlerini ele geçirmesini, kullanmasını, çarpıtmasını izlerler: “İçimizde gizlenen arzular açığa dökülecek. Görünmeyeni gören gözlerinin aydınlığında

gövdelerimizin sırrını seyredeceğiz” (52). Nezir’in sık sık sahnelediği gölge oyunlarından biri: “Duvarda iki leke ellerinin gölgesi..Biri dişi, biri erkek. Nezir’in hızlanan kızgın nefesiyle, üst üste binip yiyiştirler” (72). Bu oyunun Cihan’da uyandırdığı duygu, gizli bir arzunun kuşkusu: “Anlaşılan, duvarlarda yiyişen gölgelerin oynaşmasını isteyen bizdik ve orada oturmuş Nezir’in üstümüze abanacağı anı gözlüyorduk” (88).

Nezir’in çocuklara yönelttiği sadistçe sözlerle davranışlar da ergenliğin eşiğindeki bu bedenlerin kendisine karşı koyma gücünden yoksun olması üzerine kuruludur: “Şimdi ben bacaklarınızın ölçüsünü nefesimle almaz mıyım? Sesim ruhunuza kulaklarınızdan değil, göbeklerinizdeki deliklerden akacak. Yansımalar, karnınızın boşluğunda oynaşmaya başlayınca yenilmez olduğumu anlarsınız” (84). Çocukların yüzleri, sırlarının resmedildiği tuvallere, üzerlerine günahlarının ve yenilgilerinin yazıldığı afişlere dönüşür Nezir’in elinde. Örneğin babasından sürekli dayak yiyor olmanın yarasıyla yaşayan Yener’e “dayak yemiş delikanlı makyajı” yapıp onu “insanlara göstereceği gerçek yüzü”yle sokağa çıkarır (41). Güzelliğini övüp bedenini okşadığı, sonra yüzünü boyayarak “kadınlaştırdığı” Saim, “Nezir’e bağlılığını kanıtlamak için arkasına düşüp makyajlı yüzüyle sokağa çıka[rak]” hazırlanır bedenini ona teslim edeceği gecelere (75).

Aşk İşaretleri’nde çocuklar kadar metnin kendisinin de üzerine çöken kirlenme duygusu, dile adım atarak özneleşmenin, en azından Latife Tekin’in dünyasında, neden utançla iç içe olduğunu *Sevgili Arsız Ölüm*’den hem daha açık terimlerle hem de daha soyut bir düzeyde gösteriyor: Yalnızca evin değil, bilinç tarafından yırtılmamış bir bütünlüğün dışına çıkarak ayrışmak; bir bakış edinerek o bakışın nesneleri üstünde bir iktidar, bir üstünlük kurmak; arzunun da öznesi olup cinselliği tanımak, cinsiyetle işaretlenmek. Jale Parla’nın da belirttiği gibi, Nezir’in zindanından geçerek bilinçaltının karanlığına inen bir öykü bu (bu kitapta). Ama bu karanlığı yoğunlaştıran daha somut, daha özel bir etken de olduğunu düşünüyorum. Söz konusu özneleşme sürecimi tamamlayamayan, belki de hiç ta-

mamlayamayacak olan, dille işaretlenmiş (her çocuğa bir nişan verir Nezir) ama onu sahiplenememiş, dille tanışıp kendi dilsizliklerinin farkına varmış insanların gözünden anlatılmış, en azından belirleyici duygusu bu olan bir öykü *Aşk İşaretleri*.

Böyle düşünmemin tek nedeni anlatıcılığı çocuklardan birinin üstlenmiş olması, Nezir’le yaşananları çoğunlukla “biz” öznesiyle anlatması, dilin ve gücün taşıyıcısı olan Nezir’e ancak dışardan bakılabilmesi değil. Belki büyük ölçüde bunun sonucu olarak, *Aşk İşaretleri*’nde dilin kendisinin yeterince duyulabilir olmadığı, Nezir’in akılda kalacak pek fazla cümle kurmadığı, görüntülerin sözcüklerden çok daha çarpıcı, bedenlerin zihinlerden çok daha ön planda olduğu söylenebilir. Anlatıcı doğrudan okuyucuyla ya da kendi kendisiyle konuştuğu bölümlerde Nezir’in çekiciliğini ısrarla sözcüklerin büyü-
süyle özdeşleştirir. Ama öykünün kendisine baktığımızda, Nezir’in çocuklara asıl sunduğunun ya da dayattığının, sözcükler değil görüntüler, dil yoluyla bedenin dışına çıkma değil bedeni-
nini bir başkasının diline ve bakışma teslim etme, cinsel uyanmış değil iktidarsızlık olduğunu görüyoruz. Evet, çocuklar evlerinin dışına çıkıp içeriği görüyorlar, ama bunun getirdiği, bir kavrayış, bir özgürleşme değil, “korkunç soğuma”, rüyalar-
daki gibi donup kalma. Evet, “gözleri manevrasız” insanlardan farklılaşp dünyayı bir manzara olarak algılayabiliyorlar, ama gördükleri üzerinde egemenlik kuramıyorlar. Tam tersine, Nezir’in üzerlerine saldı-
ğı görüntüler karşısında iyice kırılganlaşıp güçsüzleşiyorlar. Örneğin yüzüne ciğer dilimleri yapıştırılıp içinden aydınlatılarak buzdolabına yerleştirilmiş bir kuru kafa, ya da kafası kesilmiş olarak yerde yatan Nezir mizansen-
i karşısında birer çılgın olup kalıyorlar. Dirmit’in damda oturup “evlerde kimlerin oturduğunu, nerelerde çalıştıklarını, kaç çocukları olduğunu” sayıp dökmesinden, “şimdilik bizim sokak-
taki evlerin içini görüyorum, ama yakında tüm evlerin içini göreceğim ha” inadından çok farklı bir görme deneyimi bu.

Bu açıdan düşünüldüğünde *Aşk İşaretleri*’nde görülenin bir dilsizlik ve iktidarsızlık kâbusu olduğunu, tam da bu sakatlayıcı çaresizliğin kadınlıkla, kadınlaşmayla ilişkilendirildiğini

söylemek mümkün. Daha önce sözünü ettiğim grotesk ve müstehcen kadın imgelerinde, hem dil içinde yaşamak zorunda olup hem de dilsiz olmak, hem bir beden içinde hapsolup hem de bunu bilmek ve kurtulmak için çırpınmak, işaretlere hükmedemeyip işaretlenmek, işaretleşmek söz konusudur. Cüce, çarpık, hayvansı bedenler kadının eksikliğini tam da bir beden "arızası", bir yersizlik olarak görünür kılar. Adı gözdağı vermek, korkutmak anlamına gelen Nezir'in etki alanına giren herkes bir ölçüde kadınlaşır: Yüzü boyanan, bedeni kullanılan Saim; boyanmak isteyen, ama çirkinliği yüzüne vurularak isteği reddedilen Gülhan; bir işe yaradığını sansın diye yemek almaya gönderilen, ev işlerine koşulan baba; önce Saim'le ağızdan öpüştürülen, sonra Cihan'a gönderilen, Cihan'la Nezir arasında hem bir güç çekişmesinin hem de dolaylı bir sevişmenin aracı olan Yener. Nezir Cihan'm anlık aydınlanışlarında kendi bakışlarının yansımaları gördüğü zamanlarda bir yandan doyulmaz bir zevkle sarsılırken bir yandan da cinsiyetini haurılatarak hizaya getirir onu: "Unutma, hayat boyu kız olacak nanesin" (19), ya da, "Cihan.. kızlığını mı göstermek istiyorsun, ha?" (28) Zaman zaman Nezir'in güçsüzlükleri bile bir tür kadınlaşma biçiminde görünür olur. Örneğin yoksulluğu, büyükçe bir koltuk yüzü siparişi aldığı anda iktidar oyunlarına ara verip dikiş makinasının başına oturmasını gerektirir.

Öyleyse *Sevgili Arsız Ölüm ile Aşk İşaretleri*'ni yan yana koyduğumuzda bir çıkışsızlıkla karşılaşıyoruz. Konuşmak da konuşamamak da kirletiyor kadını. Daha doğrusu konuşmakla gelen iktidarın yol açtığı kirlenme de, dilin ve gücün nesnesi olup öznesi olamamanın getirdiği sakatlanma da kadınlık olarak ifade buluyor. Bu seçeneklerin dışında kalabilen bir kadınlık konumu, başkalarına yüksekte bakmadan sahip olunabilecek bir otorite, dilsizleşip nesneleşmeden susmak mümkün mü? Latife Tekin'in bu soruya kesin bir yanıtı olduğunu sanmıyorum, ama *Gece Dersleri* birçok yönüyle bu sorunun soruluşu, böyle bir arayışın dile geliştiği olarak okunabilir. *Gece Dersleri*'nde Nezir'den çevreye yayılana benzer bir kirlenme, sloganlardan genç bir kadının bedenine sızmış, damdaki Dirmit'i

tehdit eden rezillik, her seferinde utançla, tiksintiyle sonuçlanan kendini sergileyişlerle gerçekleşmişti. Ama bu sürece biraz daha yakından bakarsak tüm bu kirlenme ve rezil olma söyleminin içinden geçerek farklı bir dil, farklı bir otorite oluşturulmaya çalışıldığını, bu dil ve otoritenin çeşitli biçimlerde kadınlıkla temellendirildiğini görürüz.

Gece Dersleri'nde hayatının tam üç kez başını alıp gittiğini söyler Gülfidan/Sekreter Rüzgâr. *Aşk İşaretleri*'ndeki çocukların kendilerine dışardan bakışma benzer bir çarpılmayı hayatının üç değişik aşamasında farklı biçimlerde yaşar. Her seferinde bir gerçekliğin dışına çıkar, toprak ayağının altından kayar, kendine yabancılaşır. Ama yine her seferinde kendine bir varoluş alanı açar, bir güç edinir, bir aşkın dokunuşuyla dillenir.

Bü kopuşların ilki, Gülfidan daha çocukken annesinin ya sak aşkının tanığı ve suç ortağı olduğunda gerçekleşir. Annesinin günahından, kendisine ait olmamasından duyduğu dehşet ve kıskançlığı, bedenini kavuran bir büyüme deneyimi olarak yaşar ve bu aşkın militanı olmayı seçer: "Ütülen kirpiklerimi makasla gizlice kestim. Saçlarımın kavrulan uçlarını kırtım. Kavlayan burnumu soydum ve rüzgâr gibi bir militan oldum" (41). Yakalandıktan sonra bile suçunu itiraf etmeyerek gösterdiği bağlılık, evden uzaklaştırılarak cezasını çekip bir süre sonra geri dönen annesinin onu ilk kez gerçekten fark etmesiyle, evdeki herkesin karşısında inatla koruduğu sessizliğini bozup kızıyla konuşmasıyla, aşktan edindiği hayat bilgisini ona aktarmasıyla ödüllendir.

Gülfidan/Sekreter Rüzgâr daha sonra geriye dönüp bu kopuş anma baktığında annesinin ona bir özgürleşme fırsatı, bir çıkış sunduğunu düşünür. Zihninde kendini annesinin aşkla sertleşen omuzlarına tırmanıp bir duvarı aşarken, bedenini uzaklara fırlatırken görür. Annesinin "Git, git, bir daha uğrama buralara" diyen sesini duyar (53). Ama doğal olarak Gülfidan'ın o genç yaşında bu sese kulak verecek cesareti yoktur. Onun yerine, içinde yaşadığı gerçekliğin dışına çıkmanın, üzerindeki baskıları kaldırmanın kabul edilebilir bir biçimini bulmayı dener:

Gidemedim. Geri döndüm. Annemin bana sunduğu ilk politik konumu çarçur ettim. Korkak davrandım ve geceleri çeşitli kılıklara bürünerek onları güldürmenin en etkili savaşıma biçimi olduğuna inandırdım kendimi. Bir tür meddahlıktı yaptığım. Uydurduğum hikâyeleri anlattıktan sonra çınlıplak soyunup oynamama, alnımdan ter damlatarak para toplamama ses çıkarmadılar. Üstümdeki ayıplarla yasakları kaldırdılar. Misafirler için özel gösterilere çıkarmaya, odanın ortasına zorla sürüklemeye başladılar beni. Herkese küfür etmem, elbiselerini yırtmam, yüzlerine tükürmem, iğne batırmam, ulu orta söylenmeyecek şeyleri söylemem serbestti. (53)

Gülfidan'm bu ilk sanatçılık deneyimi bir süre sonra onu bir örtünün altında kıvrılıp kalmış bırakarak son bulur. Ablasına (ya da ev adına konuşan sese) göre utançtan, fazla görünür olmaktan, özellikle de aşk utancındandır bu: "Utanma duygusuna yenilmeseydin büyük bir halk sanatçısı olman işten bile değildi. Keşke uyluk sokumlarını yansıtan çarpık bir ayna olarak evimizin duvarında yıllarca asılı kalabilseydin. Ama sırlarının pul pul dökülmesini görmeye dayanamadın. Âşık oldun. Utanmaya başladın ve yeteneğin hemencecik köreldi" (55).

Gülfidan/Sekreter Rüzgâr ise düzenlediği bu garip gösterilerden utanıp evin bir köşesine çekilmesini, ilk gençliğinin yedi yılı boyunca altında gizleneceği örtüyü başına çekmesini, evdekilere acımaya başladığı için yüreğine düşen korkuya bağlar. Yakın çevresindekileri hikâyelerle ve görüntülerle büyülemekten duyduğu gurur, onları güldürüp sevindirebiliyor olmanın uyandırdığı hoşnutluk ve güçlülük duygusu, böyle kolay oyalanan insanlara duyduğu acımaya dönüşüp ayrıştırır Gülfidan'ı onlardan. Bu ayrışmanın yol açtığı korku, kendi iç dünyasını acıyla keşfetmesine, gizli tutulacak bir benliği olduğunu anlamasına yol açar: "Ne korku ki, dilimi içeri doğru tersine döndürdü. Soluk borum'u deldi. Ağzımdan, sol karın boşluğuma uzanan, hayatım boyunca saklı tutmak zorunda kaldığım ateş yolunu açtı. İçten içe kendini yakan, dudakları-

nın ve gözlerinin harlanmasından dehşetle ürken garip bir canlı haline getirdi beni” (54).

Aslında iki açıklama birbiriyle çelişmiyor. Gülfidan’ı örtünmeye, gizlenmeye iten kopuş, ister güçlülük duygusundan doğan acıma, ister içinde yaşadığı gerçekliğin ve kendinin dışına çıkma arzusundan doğan aşk olarak adlandırılınsın, sonuçta kendini kendisi olarak fark etmesidir. Bu fark edişin yol açtığı utanç yine belirgin bir biçimde “kadınca” bir utançtır. Çıplak bedenini rezilce sahnelemiş olmakla ilintili, örtünmeyle sonuçlanan bir utanç. Ama örtünün altındaki yaşamı Gülfidan’a yalnızca gizlenmeyi öğretmekle kalmaz; bedeninin bir dili olduğunun, “ağzından sol karın boşluğuna uzanan ateş yolunun” varlığının ilk işaretlerini de verir ona. On yedi yaşında kürtaj olduğu zaman bu dille bilir ruhundaki kirlenmeyi: “Kirli kaldı rüzgâr kazanı. İçinden demir çengellerle çekilip çıkartılan bebegin kanı bulaştı, bükülebilir madeninin pırlıtsına” (74).

Gülfidan’ın hayatının ikinci kez başını alıp gitmesi Sekreter Rüzgâr kimliğini edinmesiyle olur. On sekiz yaşında bir kadın örgütüne katılarak militanlığa adım atışını betimleyen iki sahne var kitapta. İkisi de, başka yönleriyle olduğu kadar kendi “sahneliklerini” vurgulayışlarıyla da ilginç. Birincisi “Bu gece mahrem görüntülerim üstümde” başlığını taşıyan ilk bölümün hemen başında:

On sekiz yılın taze fidanıydım. Adım da zaten Gülfidan’dı. Yan yana oduncularla eski,yazlık sinema sokağında, küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karıştım. Kim olduğum sorulduğunda, kırk kadının gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım. Kuşun başını usulca yana bükтім. “Kadınların yalnız oldukları bir evden geliyorum,” diye inledim. Yaprakların ılık bir rüzgârın etkisiyle hışırdaydıkları bir ilkbahar günü, öğleden sonradaydı. Belleğimde saklı duran mahrem bir görüntüyü kırk kadının merak dolu bakışlarına uğradığımdan güneş ışığına çıkardım. Gece odasında toplaşmış oturanlar, soluk çıparak taş bir mutfakta kanayan parmağına ağlayarak bakan genç bir kadının solgun suretine eğildiler.

Kömür karası saçlı annemin bir hayat boyu parmaklarını yüzlerce kez bıçakla kesip kanattığım, bir ucunu dişlerine taktığı renkli basma parçalarını kanayan parmaklarına ağlayarak sarıldığını anlattım. (15)

Gülfidan'ın, ezilmişliği ilk elden bilen, "halkın bağrından kopup gelen" bir kadın kimliğiyle örgüte katılışını anlatan bu sahnede, çok daha genç yaşta düzenlediği gösterileri, bedenini kıvrıp bükerek evdekilerin uykularında bile gözlerinin önünden gitmeyen buzağı ya da çulluk görüntüleri yaratışını anımsatan bir hava vardır: "Gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım. Kuşun başını usulca yana büküm." Nurdan Gürbilek'in dikkat çektiği sözcük oyunlarının, acemice denilebilecek üslupçuluğun izleri belirgindir: "On sekiz yılın taze fidanıydım. Adım da zaten Gülfidan'dı." Kendi teşhirciliğine alaycı bir mesafeden bakış da öyle: "Kadınların yalnız oldukları bir evden geliyorum,' diye inledim." Kısmen masum bir iç dökuš, kısmen bir kimlik edinme çabası olarak görülebilecek bu teşhirciliğin doruk noktası, 'mahrem' bir anne görüntüsünün yabancıların meraklı bakışları önüne bir resim olarak sunulması, bir yaşantı parçasının gece evlerinde yorumlanacak bir ders malzemesi olarak dolaşıma sokulmasıdır.

Geriye dönüp Gülfidan'ın hayatındaki aynı önemli dönemce bakan ikinci sahne, örtü hikâyesinin ardına eklenir. Gülfidan, annesinden devraldığı hayat bilgisiyle yıllar boyu örtünün altında mücadele ettikten, bölünmüşlüğü ve utancıyla kendisine bir tarih, bir kimlik yarattıktan sonra, örgüte katılarak yine hem bir kabuktan çıkmakta, hem de kendisini bir gösterinin, hazır bir retoriğin, hatta bir yalanın içine yerleştirmektedir:

Peri kızıyla ikinci bir cinsel hayat yaşayan zavallı bir köylüye benzerdim içerden bakılınca. Naylon bir çiçek gibi yapma bir tarihim oldu sonunda. Bu münasebetsiz ilişki yüzünden ölecek kadar saf da değildim. Pirelerden yaptığım deveye bindim. Küçük gece ödasında, sınıf ve insan sevgisinin şaheseridir diye sahneye çıkardım onu.

“Saygıdeğer bayanlar!” dedim, “Sizlere sapkın gönlüme kalkan ettiğim örtü üstüne yemin ederim ki, bir gün yeryüzüne ineceğinizi, sihirli parmaklarınızla bana dokunacağınızı biliyordum. Haberinizi getiren gözleri siyah damarlı, uzun kırıpkı, kırık bir Türkçeyle konuşan kadını yolculadıktan sonra artık örtüye ihtiyacım kalmadığını anladım. Kendime verdiğim sözü hatırlayarak bahçemizdeki nar ağacının altına indim. Örtüyü güneşe tuttum ve yaktım. Basit bir tören olduğu için anlatılmaya değmez. Diyeceğim, dumanların ve yanık bez parçalarının altından varlığını yoksullara adamak isteyen bu elmas parçası çıktı.” (56-57)

Örtüyü güneşe tutup yakmak biçiminde dile gelen özgürleşmeye, allanıp pullanıp sahneye çıkarılan bir “sınıf sevgisinin” gölgesi düşer yine bu sahnede. Her iki betimlemede de kendini hissettiren ironi, on küsur yıl sonrasında ve çok farklı bir konumdan geriye bakan Gülfidan/Sekreter Rüzgâr’ın dilinin ürünüdür kuşkusuz. Ama aynı zamanda Sekreter Rüzgâr olmakla edinilen dilin temel özelliklerinin de ipucunu verir. Masallarla (“pirelerden yaptığım develere bindim”) nutuklar arasında bölünmüş, büyülenmeyle meydan okumayı, hayat bilgiyiyle sloganları yan yana getiren bir dildir bu.

Sekreter Rüzgâr’ın kongrelerde yaptığı konuşmalar, örgüt arkadaşlarına gönderdiği mektuplar, uyumsuz, yalnız bir sesin genellikle azarlanmayla sonuçlanan etkisiz itirazları olarak nitelenir anlatıcı tarafından. Ama aynı zamanda da geçmişini bir sınıfsal kimlik olarak sahiplenmenin otoritesini taşır. Sürekli olarak eylemlerinin ve sloganlarının işçiler için bir anlam taşımadığını, grevci kadınların, makyaj malzemeleriyle ve grev çadırlarına gönderilen baklavalarla sınıf mücadelesinden çok daha fazla ilgilendiğini anlatarak örgütün başarısızlığım önderlerinin yüzlerine vurur. İçinden geldiği gerçeklik ile yüce idealler ve “bulutlara yazılı gündemler” arasındaki uyumsuzluktan, ironiyle silahlanmış bir dil çıkarır. Bu alaycı, meydan okuyucu dili masalların, cinlerin, meddahlık deneyimlerinin de yardımıyla renklendirir, sivirtir. Öte yandan, kendini içinde buldu-

ğu yalanın kaynağı da aynı otoritedir. "Varlığını yoksullara adamak isteyen bu elmas parçası" diye sunduğu kimliğin pırıldışında, tam da parçası olduğu için sınıfına duyduğu öfke ve sevgisizliği yitirmiş, "evinden uzaklara giden insanların büyük yalancılar olduğunu" (83) kendi kendine kanıtlamıştır.

Gülfidan'ın hayatının üçüncü kez başını alıp gitmesi, 12 Eylül darbesinin ardından, yenilginin kesinleşmesiyle olur. Militalık yılları sırasında örgüte karşı en somut, en kararlı, aynı zamanda belki de en basit ve alçakgönüllü direnişi, on dokuz yaşında karnına düşen oğlunu doğurarak olmuştu: "O kuş lastiği gibi demirden aletine doktorun bindirecekseniz beni, karnımdan cenazeler çıkartan kaynanam gibi, ölmek daha şeker. Doğurmak istiyorum bebeğimi, eli kırbaçlı küfürbaz cininizin izniyle" (80). Açıklamalara, gerekçelere, ironiye başvurmadan, daha önceki kürtaj deneyiminden edindiği bilgiyle bedenini savunmuştu. Uzun militalık yıllarından sonra bir Eylül sabahı bir kez daha boşluğa düşmesiyle başlayan süreç ise *Gece Dersleri*'ni doğurmasıyla son bulur.

Bu Eylül günü ve sonrasında Gülfidan/Sekreter Rüzgâr'ı bir kadın örgütünün üyesi olmaktan oldukça farklı bir kadınlık konumuna taşıyan birkaç olay var. Birincisi, kocasıyla birlikte yaşadıkları evde yapılan ve kendisinden başka kadının katılmadığı bir sendika toplantısında, politik sözcükleri "ilahi bir dua okur gibi" ardı arkasına yuvarlayan bir konuşmacının kendisine yönelttiği arzuya duyduğu tepki: "Her politik yorumunun ardından, halının tüylerine sürte sürte parlattığı gözlemini, yüzüme dikerek kalbimi kazanmak istemesi.. Gizli çalışmanın bedensel dilini ruhuma doğru ikide bir sivrilmesi.." (49). Gülfidan/Sekreter Rüzgâr için bu olay, kendini kutsal diye sunan bir dilin zehirleyici bir cinselliğe bürünmesi, Nezir'inkine benzer bir bedensel güç ya da en azından talep olması, aynı zamanda da bir kadını kadınlığıyla işaretlemesi, yine bir kadın bedenini bir kirletme tehdidiyle görünür kılması anlamına gelir. Aslında pek de önemli gözükmeyen bu olay, belki Gülfidan/Sekreter Rüzgâr'ın kendi içinde hissettiği bir kirlenmeye de denk düştüğü için, kocasının yardımıyla sende-

leyerek odadan çıkıp yatağına yatırılacak kadar sarsılmasına yol açar, ikinci bir örtü altına girişle sonuçlanır: “Bedenim yorganın altında sarsıla sarsıla beni dışına attı. Tenimin sıcaklığı ve yorganın karanlık yüzeyi arasında sıkışıp kaldım” (49).

Bu geri çekilişin, tek bir olayın uyandırdığı öfkeden öte bir anlam taşıdığını düşünüyorum. Tıpkı ilk kopuş hikâyesinde olduğu gibi, hem coşku hem utanç verici bir gösterinin ardından gelen bir gizlenme ve kendine dönmenin, bu kez kadınlıkla bağlantısı daha açık bir biçimde belirtilmiş olarak, bir tür histeri nöbeti biçiminde gerçekleşmesi söz konusu. Gülfidan, ilkgençliğinde üstüne çektiği örtünün altında bir iç dünyası, bir tarih, bir direnç edinmiş, hem onu utandırarak bu örtünün altına iten kendini sahneleme becerisini, hem de örtünün altında geliştirdiği kendine sahip çıkma dürtüsünü militanlığının coşkulu, meydan okuyucu, ironik diline taşımıştı. Şimdi yorganın altında başlayan, daha acılı bir kendine dönüş süreci olduğunu, çok daha bölünmüş bir bilincin kendine daha “sahici” bir konum aradığını, Gülfidan’ın, teninin sıcaklığı ile yorganın karanlık yüzü arasında sıkışıp kalmasından anlamak mümkün.

İşte bu garip yersizlik, hem örtünüp gizlenmişlik hem de bedeninin dışına fırlamışlık anında, ikinci önemli olay gerçekleşir, ölü annesi geri gelir: “Annesiyle aralarındaki tuhaf ilişki –kocası ilişki olarak adlandırmāsına her zaman karşı çıktı–eylülün on ikinci sabahında ... Gülfidan’m özgün fidanından on yıllık hayat meyvasını kopartan radyo cızırtılarının ve son derece sinematografik ateş kırıklarının bulutları yakmasıyla başladı” (45). Yoğun bir iç hesaplaşma anlamına gelen, yalnızca annesinin değil kendi geçmişinin, çocukluk arkadaşı Mukoşka’nın, büyük bir aşk ve nefret ilişkisi içinde olduğu örgüt başkanının da hem kendileri hem de hayaletleriyle boğuşmasını içeren, dört-beş yıllık bir süreye yayılan bu tuhaf ilişki sonucunda Gülfidan “anladığı[n]ı anlatabilmek maksadıyla çırpınmaya karar ver[ir],” yine bir dil arayışına girer: “Yuvarlandığım boşluğu ellerimle yoklayarak bazı garip şekiller çizmeyi başarabildim yalnızca. Bedenimin acıyla kıpırda-

nış, dişlerimin arasından ufalanarak dökülen sözcük kırıntıları ve saçlarımdan yüzüme süzülen ter, aklıma dilsiz bir işçiyi alıp getirdi” (62).

Bedenin acıyla kıpırdanışının çağrıştırdığı dilsiz işçi, bir fabrikadaki direniş sırasında, unutulmaz çığlıklarının müziği eşliğinde sarsılan bedeniyle bir “işkence dansı” yapmıştır. En azından şimdi geriye baktığında bu gösteri “yepyeni bir dilin müjdecisi gibi” görünür Gülfidan’a: “Sözcükler, yerinden oynatılamayacak kadar ağır birer taş kesildiğinde, kendimi taşıyabileceğim bambaşka bir yolun ilk habercisi” (65). Bu yeni dil, kendilerini temsil etmek, yönlendirmek, kendi dışlarına taşımak iddiasında olanlara karşı “dilsizlerin” isyanı olacak, sözcüklerin yapaylığına karşı beden gerçeğiyle direnecek, hem bir dil hem bir susuş olarak gerçeklik ile temsili arasındaki sınırları zorlayan bir sahicilik, bir bilgelik taşıyacaktır:

Üstümüze düş kuran dostlarım nasıl da yanıldılar. Adanmış hayatlarıyla silahsız bırakılar bizi. Sözcüklerimizi yağmalayıp yıpratılar. Günlerce, gecelerce yıl gözlerimizle düşünerek biriktirdiğimiz.. Parmaklarımızın upusul uçlarıyla özeyip işlediği.. (Kaç zamandır aklım ağlıyor salya sümük, beyaz poplin bir mendille, ah nasıl yaptılar..) Dilsiz bir işçiden dans dersleri almaya kalkışacağımdan korkuyorlar şimdi de. Kendileri için kötü bir ayna olacağımdan.. Her akşamüstü yüzünde bilgelik izleriyle gözlerinin içine oturacak öfkeli bir hayalet istemiyorlar..Ama artık çok geç.. (66)

Tam da bu “dans dersinin” ardından, âşık olmasını öğütleyen annesinin sesini yanıtlayan Gülfidan, “anladığı[n]ı anlatabilmek maksadıyla çırpınma[larına]” kesin, somut bir yön verir:

Bu ağır tahrik altında sevgili ruhlar, çarçabucak bir su yılanının kasılıp gevşemesi gibi parlak, şıprıtılı bir habersizliğe çekildim. Gittim dünyadan. İçinde kaydığım sulardan, flamalara, teorik kitaplara, mermer anıtlarına gençlik tanrılarımin buz gibi damlalar sıçrataraktan. Sevinçle bayıldım, çamurlu saz diplerinde, ellerimi iki yanıma bırakarak. “Anneciğim,

âşık olmasam, hiç âşık olmasam, kız yürekli bir oğlan doğursam, ikinci bir çocuk doğursam.." dedim. (68)

İşte Gülfidan'ın doğurduğu bu ikinci çocuktur *Gece Dersleri*. "Flamalardan", "teorik kitaplardan", "gençlik tanrılarının mermer anıtlarından" bir kadın bedeniyle alınan bir intikamın, daha doğrusu bir kadın bedeninin aldığı bir intikamın acısının ve hazzının ürünüdür. Tıpkı dilsiz işçinin dansı gibi, bedenin şaşmaz gerçekliği, gem vurulmaz isyanı üstüne kuruldur otoritesi.

Gülfidan ikinci bir çocuk doğurmaktan söz eder etmez, doğum konusunda annesinden öğrendiklerini hatırlar. Annesi, "belleğinin uzak doğusundaki yopyoksul köyde, ilk çocuğunu doğurmak için böğürmeye başlamadan az önce, rüzgârla ve at nalı büyüklüğündeki sihirli közle kadınların nasıl büyülendiğini", köy ebesinin "tek zevkinden mahrum olmasınlar o çağlıtılı akışın ve coşkuyla yıkasınlar ruhlarını diye" köyün kadınlarını ağaç dalına bağlayıp doğurttuğunu anlatmış, doğururken acıdan bayılmaması için kızına yemin verdirmiştir. "Dünya kurulmadan geri, buymuş kadınlığın yüce sırrı.." (69). Kendisi de rüzgârla büyülenmiş olan Gülfidan, şimdi intikam isteyen bedenine, dişlerini kenetleyen, kemiklerini kaynama noktasına getireceğinden korkulan bir acıyla hesap verirken, ruhunu yıkayacak doğum sancılarına dönüştürmek zorundadır bu acıyı.

Zevkten çok acıyı, ruhun yıkanmasından çok bedenin kirlenmesini öne çıkarıyor olsa da, *Gece Dersleri* bu öğüdü tutmaya çabalayan bir metin. Dirmit'in denetlenen, örselenen, kırılğan bedenini bir utançtan bir sahiplenimeye, Gülfidan'ın rüzgâra kapılmış bedenini bir kadın yazarın doğurganlığına taşıdığı, masalların, dilsizlerin dilini bedenden yükselen çığlıkların ritminde aradığı söylenebilir. Bu niteliğiyle, hem birçok feminist eleştirmen hem de özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında yazan bazı kadın yazarlar tarafından "kadın yazısı" olarak adlandırılan bir üslubu, ya da böyle bir üslup yaratma çabasını çağrıştırıyor. Bu üslup, kadın bedenini yazının merkezi-

ne yerleştirmesiyle, kadın öznenin otoritesini beden, cinsellik ve dil arasında kurulacak bir bütünlükte aramasıyla tanımlanıyor. Edebî türlerin, gerçekçi anlatıların, hatta dilbilgisinin kurallarını parçalayarak çizgisel mantığın baskısından kurtulmayı, annenin bedenine ve sesine yakın durarak bilinçdışının gerçekliğini dillendirmeyi hedefliyor. Bu hedef doğrultusunda biçimlendirilen metinlerde genellikle kadınlar arası eşcinsel bir duyarlılığın yoğunluğu, narsisistçe bir kendine dönüş inadı hissediliyor.

Gece Dersleri'nin, soyutlamalara, kurama, ideolojiye duyduğu öfkenin karşısına bedenin gerçekliğini koyarak, anlatının zaman-mekân bütünlüğünü parçalayarak, yalnızca cümleleri değil zaman zaman sözcükleri bile kuralsızlaştırarak, böyle bir üslupla ortaklık kurduğu açık. Gülfidan/Sekreter Rüzgâr'm örgüt başkanına, Mukoşka'ya, hatta annesine tutkulu bir aşkla yönelmesi, bu tutkuyu çok net cinsel terimlerle dile getirmesi de bu ortaklığı güçlendiriyor. Narsisistçe kendine dönüş, hem Gülfidan'm bu kadınlara yönelttiğı arzuyla aslında kendini arıyor olmasında, hem her şeyden uzakta "kendi incininiş sesi[ni] dinlemeyi düşle[mesinde]", hem de metnin üslupçuluğunda, kendi üstüne kapanışında hissediliyor. Burada ne bilinçli bir niyetten, ne de edebî bir etkilenmeden söz ediyorum. "Kadın yazısı" diye bir kategorinin geçerliliğini varsaysak bile, bunun çok geniş bir genelleme olduğunu, çok farklı metinleri bu kategoriye dahil etmek için neden bulmanın güç olmadığını kabul etmek zorundayız. Yine de, her yazarlık ediminin bir otorite arayışı içermesinin kaçınılmazlığı ve cinsiyet tanımlarının bu arayış üzerindeki etkisi açısından, sözünü ettiğim benzerliklerin ilginç olduğunu düşünüyorum.

Gerçekten kadın yazısı diye nitelenebilecek bir üslup var mıdır, varsa ne ölçüde özgürleştiricidir? Bedenin sorgulanmaz gerçekliğini varsaymanın, kuramlara, açıklamalara öfke duymanın tehlikeleri neler olabilir? Bunlar, burada yanıtlamaya girişemeyeceğim önemli sorulardan yalnızca birkaçı. Belki bir başlangıç olarak şu söylenebilir: Bedeni dinlemekle beden içine hapsolmek arasında, bedeni ihlal eden bakışlara ve büyüle-

nişlere direnmekle bekâret söylemi arasında ince sınırlar var. Bir de şu: İnsanın bedenini gerçekten kendinin kılmasının yolu, onu bir başkasına, hatta bir başkalığa açabilmekten, bu başkalığa dokunuşun verdiği hazdan geçiyor olabilir. *Ormanda Ölüm Yokmuş* da dahil olmak üzere Latife Tekin'in anlatılarında bu haz pek güçlü bir biçimde hissedilmiyor. Ama hiçbir otorite konumunun güvenli ya da masum olmadığı, ne cinsiyet ne de başka bir sınıflandırmanın, huzurla içine yerleşilecek bir gerçeklik sunmadığı, büyük bir duyarlılıkla dile getiriliyor bu anlatılarda.

Berci Kristin Çöp Masalları'ndaki konducuların okurlara armağan ettikleri sözcükler arasında "mekânet etmek" diye bir fiil vardı. Bir bakıma bütün anlatının özeti olan bu sözün iğretiliği, derme çatmalığı kadar, bir eylemin adı oluşu da önemli. "Kondu" sözcüğünde de var olan bir yerleşmemişliği tekrarlıyor belki de: "Kondu," bir fiilden oldukça kuraldışı bir biçimde türemiş, "konut" ya da "konak" gibi akrabalarına benzemeyen, tam isimleşmemiş bir isim; bir nesnenin, hele hele bir binanın adından çok, bir hareketin, olsa olsa geçici bir duraksamanın tasviri gibi. "Mekânet etmek"te de tersi yönde bir kuraldışılık var: "Mekân" ismi ucubeleştirilerek fiilleştirilmiş, sanki zorla harekete geçirilmiş, yerleşikliğinden, ağırlığından sıyrılıp, sık sık rüzgâr tarafından uçurulan çatılar altında inatla tekrarlanan bir refleksin tasvir olmuş. Latife Tekin'in yazıda mekânet etmek isteyen bir yazar olduğu belli. Kadın bedeninde de aynı şeyi yapmak istediği söylenebilir belki.

KAYNAKÇA

- Gürbilek, Nurdan (1999) *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.
Tekin, Latife (1995) *Aşk İşaretleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
Tekin, Latife (1985) *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Adam Yayınları.
Tekin, Latife (1986) *Gece Dersleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
Tekin, Latife (1998) *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Metis Yayınları.

B

Erkek Yazarların Yapıtlarında

TAKLİT AŞKLARDAN TAKLİT ROMANLARA:
GENEL KADIN YAZARLIĞI
SÜHA OĞUZERTEM

Ne rahat değil mi? İstedigine istediğini
yaptırmak, söyletmek...

BİLGE KARASU, *Gece*

Ders kitaplarının söylediğinin tersine, edebiyat bir bütün değildir; hiçbir zaman da olmamıştır. Bir edimler toplamı olarak kapsamı ve tanımı da, onun parçası sayılan ürünlerin değeri de her zaman tartışmalı olmuştur. Toplumun alıştığı yazarlık ve yazınsallık imgelerini kolaylıkla yeniden üretebilen ürünler, hiç de eleştirel olmayan bir tür eleştirinin de desteğiyle, “değerli” ve “önemli” konuma yükselebilir, “edebiyat” olarak topluma sunulabilir ve “edebiyat”a genellenebilirler. Bu nedenle, yaşayan edebiyatı değerlendiren eleştiri, “özel” ya da “kişisel” bir edebiyat üretimi yoluyla kendi sesini duyuran ve bizi insan olarak kendimizle yüzleşmeye ve kültürel çokseslilik içindeki yerimizi almaya davet eden edebiyat yapıtının insanî mesajı ile “genel yazar” imgesinin ve “genel edebiyat” başarısının peşinde koşan yazar ve yapıtların teksesli ve indirgemeci tavrını ayırt etmek zorunda kalır.

Yeni edebiyat ürünleri bir bakıma hep “özgün” ve “farklı” dırlar; ancak, bu nitelikler onların genelleşebilmeleri için

bir neden oluşturmaz. Bu yüzden, arka kapak yazıları, reklamlar, ödülleri, çoksatan listeleri, söyleşiler ve tanıtma yazıları devreye girer. Ürünlerin satılarak çoğalmalarına yönelik bu toplu çabada, paradoksal şekilde, onların tikellikleri vurgulanır. Bu vurgu, bir “yığın” olarak okurun değil, edebiyatın yaşamı anlamlandırma vaadine uygun şekilde, tek tek okurların beğenilerini harekete geçirmeye yöneliktir. Arka kapakta rastlanan, “okura ‘çoktandır özlediğim, okumak istediğim roman’ dedirtecek türden bir çalışma” türü sözler bir yandan çoğaltıcı, bir yandan da tikelleyicidirler. Sanki eleştirmen yokluğunda “eleştirmen gibi” yazılmış, okur yokluğunda “okur gibi” düşünülmüştür.

Ürüne dışarıdan yapılan bu müdahalelerin başarısız ürünün de “söylendiği gibi” çıkmasına bağlı olduğunu söylemeye gerek var mı? Bazı ürünler, sözünü ettiğimiz çoğaltma devresinin kapanmasına var güçleriyle çalışır ve genellenebilirlik katsayılarını başarıyla yükseltirler. Aşk romanları gibi bazı türler üzerinde uzmanlaşan büyük yayınevlerinin, yaptırdıkları araştırmalar yoluyla, okurlarının ne tür ürünler istediklerini saptayıp anonim yazarlarını onlara verdikleri şablonlara göre çalıştırdıkları biliniyor. Öte yandan, modern kamu alanının zorunlu kıldığı gayri şahsî ilişkilerin şiir, deneme, anı ve biyografi gibi, kişiye daha fazla bağlı ve tikel ilgi odaklı türlerin genellenebilirliklerini olumsuz yönde etkilediği görülüyor. Buna karşılık, her bakımdan modern bir tür olan roman, yanılsamalı gerçeklik benzetisi, sentezlenmiş tipleri, ayarlanmış kurmacalık derecesi ve yalnızlaşmış okurların imgesel özdeşleşme ve bilinçdışı sürüklenmeye duydukları gereksinime verebildiği yanıtla piyasada çok daha şanslı olabiliyor ya da zaman içinde bu duruma gelebiliyor. Bir romanın aynen söylendiği ya da beklendiği gibi çıkması için bir birey olarak yazarın yazarlığa ilişkin tavrının “romancı” imgesine uygunluğunun yanı sıra, ürününün de “roman gibi” olması gerekir. Piyasa koşullarında yapıt “yeni” ve “farklı” olmalı, ama aynılığı yeneden üretebilmelidir.

Ürünlerin kalıcılık/geçicilik, popülerlik/marjinalite eksenlerindeki yerleri zaman içinde değişebildiğinden, bu ayrımlar

“genel yazar”ın “genel edebiyat” adına elde ettiği başarıyla bire bir ilişkili değildir. Yaşayan edebiyatın tarihe nasıl mâl olacağı da, tarihe belli bir şekilde mâl olmuş bir edebiyat ediminin sonraki tarihsel kesitin edebiyat tarihindeki yeri de önceden kestirilemez. Ancak, “genel edebiyat”ı, toplumun alıştığı yazarlık ve yazınsallık imgelerini kolayca yeniden üretebilmesiyle tanımlıyorsak, bu tür bir üretimi de aslında herkesin yapamayacağını teslim etmek zorunda kalırız. Örneğın, her edebiyatçı, okura belli bir romanı değil de, bir tür olarak romanı okumuşluk duygusunu veremez. Okura tuttuğı aynada ona kendini unutturabilmek, kendisiyle yüzleşmesini ya da hesaplaşmasını erteletmek, ona bildiğini yeniden öğrettiğini fark ettirmemek, onu bilinçdışı savsözlerine bir kez daha inandırırken bir yandan da ona kültürlüleştiğı yolunda bir özimgе kazandırabilmek, yeteneğın yanı sıra, belli bir varoluş tarzını, bir tür kamusallaşmış benliğı gerektirir.

Postmodernizm çerçevesinde gündeme gelen ve hiç de yer-siz görünmeyen bir kaygıyı da anımsayarak, genel edebiyatı üreten ve genel edebiyatın ürettiğı yazarın, bir yazarlık işlevinden ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Burada yazar ve ürünü, mitsel bir prototipin, hatta bir arketipin peşindedir. Genel yazarlık işlevlerince güdümlenen bir edebiyat manzarasını başarırlı bir “genel romancılık” örneğinde ele aldığımızda, burada yazınsallık tanımı dahil bütün anlâmlandırma edimlerinin sürekli olarak özel ve kişisel olandan kaçış ile ötekinin farklılığını kabule giden yolların tıkanması üstüne kurulu olduğunu fark ederiz. Burada içerik, anlam arayışının taklidinden, sorulan sorular, retorik sorularından, “sır” olarak ortaya konanlar, bilinenlerden ibaret kalır. Bir üründen diğere yinelenen mitoloji ise, ilk bakışta kişisel gibi görünse de, aslında “hiç kimse”ye ait olan ve bireyliğin skandalı denebilecek bir alegoridir. Bu tür edebiyat ve yazar, tanım gereğı, kişilerle, kendilerine özgü farklılıkları olan otantik bireylerle (ve bu arada özel mekânlar ve anlam yüklenmiş nesnelerle) ilgilenemez. Çünkü böyle bir ilgi, basmakalıplaşmış Öteki’nin çoğullaşıp farklılaşması sonucunu doğururken, yazara da kendi benliğine ilişkin

bir derinleşme ve içgörü kazanma yolunu açar. Bu ise edebiyat etkinliğini özelleştirip mahremleştirir, genelleşmenin, genellebilirliğin yolunu tıkar.

Genel yazarlık edimine yakından bakmanın etik ve estetik değerleri asıl temsil eden kişisel edebiyatları daha iyi tanıyabilmekten başka bir amacı olamaz. İnsan olarak bizi asıl ilgilendiren anlamlılık, özel olanın bir türevi olsa da, bu, her zaman, genel olanla, basmakalıp Öteki ile çatışma içinde kendi alanını oluşturmaktadır. Basmakalıp Öteki'nin oluşturulma süreçleri ise her zaman irdelenmeye ve eleştirilmeye muhtaçtır. Bu yüzden, piyasa bize "beğenmediğini almama", "istemediğini okumama" özgürlüğünü tamsa da, değerlerinin farkında olan bir eleştirinin kendi güzel yapıtlarına kapanıp onlarla yetinme gibi bir lüksü olamaz. Özel olandan kaçışın irdelenmesi ve eleştirilmesi, edebiyat alanında çoksesliliği korumak, daha geniş anlamda ise kültürelliğe sahip çıkmak anlamına gelir.

* * *

Genel roman örneklerini peş peşe okuduğumuzda –herhangi bir sıra gözetmek şart değildir– bunları, aşk, tutku, nefret; ihanet, intikam, cinayet; yenilgi, delilik, vahşet gibi sözcüklerden imge, tema ve olay örgüsü türetme çabalarının ürünleri olarak görürüz. Anlatıcılar ve karakterler, tipik olarak, çok özel sırlara sahiptirler; derin acılar çeker, benzersiz trajediler yaşarlar. "Şeytanla işbirliği" ve "günaha davet" gibi temalar bile özgürlük vaadinden, başkaldırı ahlakından soyutlanmış, yığın kültürüne, tabloid ahlakına mâl olmuş, mazmunlaşmış halleriyle sunulurlar. Bu çabalara, "aşk ölümdür", "roman cinayettir", "romancı tanrıdır", "kadın orospudur", "kadın rahibedir" gibi klişeler de eklenince (herhangi bir) romancının ilk bakışta kişisel gibi görünen genel mitolojiyle karşı karşıya bulunduğumuzu anlarız. Zamanımızda artık iyice kalıplaşmış bulunan "roman" imgesinden, "genel roman"dan beklenenler de zaten bunlardır. Genel roman anlatıcısının, hikâye anlatıcısının tersine, kendisinin himmete muhtaç oluşunun tipikleşmesi, Walter Benjamin'in yıllar öncesinden gelen gözleminin

iyiden iyiye kurallaştığını (bkz. Benjamin 81), genelleşmiş ha-
liyle romanın gerçek insanî ilişkileri, çatışmaları ve toplumsal
çoksesliliği barındıramaz hale geldiğini düşündürür. Genel ya-
zar, hazır şekilde devraldığı “roman” ve “romancı” imgelerin-
den kendiliğinden türeyen değerlerin getirisiyle bir rantıye
olarak geçinebilmekte, romanlara “iyi giden” kavram ve imge-
lerden bir “roman dünyası” yaratabilmektedir. Başka bazı tür-
lerin tersine, romanın, yazınsallığı çok daha az olumsal olan,
diğer bir deyişle, dayandığı uyulaşımın yerleşikleşmesi nede-
niyle yazımsallığı neredeyse baştan garantileyen bir tür oluşu
da, genel yazarın “romancılığı” üstlenmesini sanki onun adına
yapılan bir seçim durumuna getirmiştir. Modernliğin bu tipik
türü, gayri şahsî anlatım ya da dramatik aktörlük için sundu-
ğu olanaklarla –belki de yalnız bu yüzden– genel yazarı kendi-
sine çeker. Bu çağrıya istemi dışında yanıt veren romancı ör-
neği de kendisinden doğurduklarını değil, “roman”dan türet-
tiklerini aktarır. Bazı örneklerde bu tavır o kadar belirgindir
ki, roman metninden bölümler bile bütün romanların yinele-
nişi, özeti ve karikatürü gibi görülebilmektedir:

Bütün sevgililer gibi onların da kendilerine ait, çarpışmalarla,
savaşlarla, ateşkeslerle, yalanlarla, iktidar mücadeleleriyle, za-
ferlerle, yenilgilerle dolu iki kişilik bir tarihleri vardı ve bütün
tarihler gibi onların özel tarihi de, çekilen acıları, yoklukları,
yıkımları, kıtlıkları, öfkeleri kaydetmiş, küçük mutluluklarla
anlık sevinçlerini belleğinden silip atmıştı. (YÖT 212-13)¹

Pasaj, bütün aşklar, bütün kişilikler, bütün özel tarihler, do-
layısıyla bütün romanlar hakkındadır ve onları yineler. Sözü
edilen “özel tarih” ise bu koşullarda bir şaka olabilir ancak.
Anlatıcı, özeli genel içinde, kişiliği tarih içinde eritebildiği,
yok edebildiği oranda yapıtın “edebiyat”a mâl olacağına inan-
maktadır. Romanın anlamsal kuruluşunu da bu inanç belirler.
Pasajda kişileştirilen tarihe verilen etkin rolün tek taraflılığı,

1 Bu incelemede kullanılan örnekler Ahmet Altan'ın Can Yayınları tarafından ya-
yımlanan yapıtlarından seçildi. Göndermelerdeki kısaltmalar Kaynaklar'da be-
lirtilmektedir.

burada tarihin değil, taslak halinde kalmış kişileri çaresizleştiren bir Tarih nosyonunun söz konusu olduğunu gösterir. “Her roman” a ilişkin bu özetle tarih, kişisel ve özel olan iflas etmiş durumdadır. Tarihin yerini alan tarih alegorisi mekanik şekilde işler; karton kişiler, her kavşakta, tarihüstü bir yapının gündelik tecellisine maruz kalır ve Tarih tarafından belirlenir. Tarihin, kişisel ve özel olanın iflas ettiği yerde kültürelliği garantileyecek üçüncü kişilerin bulunamaması doğal olduğundan, pasajın anlattığı gibi, geriye iki kişinin kalmış olması da ilk bakışta normaldir. “İki kişilik dünya” ise bizi romans arketipine götürür ve burada aslında iki *farklı* kişi de bulunmaz. Bu ilksel (arkaik) sistemde iki, birin bölünmüş halinden, aynadaki yansımasından başka bir şey değildir.

Genel yazar kişilerinin taklit ve taslak halinde kalma zorunluluğu, Öteki’nin –bu vaka özelinde “kadın”ın– özelliğsizliğinde yetkin anlatımını bulur. Bu yazı için seçilen yapıtlara baktığımızda, “kadınları çok iyi anlatan bir yazar” ya da “bir kadın yazarı” (örneğin bkz. Açı ve Akman) olabilmenin kadınları alabildiğince kişisizleştirmekten geçtiği anlaşılmaktadır. Bu dizinin bütün yapıtlarında, “bir kadın”, sürekli olarak “bütün kadınlar” a dönüşür; hiçbir kadın, “kadının özü” ne ilişkin basmakalıp yargılardan ayrı düşünülemez. Kadın karakterlerin çizimi ve anlatılan ilişkilerden çıkan sonuç bir yana, en sıradan nitelemeler bile sanki “her kadın” hakkında olmak zorundadır: “bütün kadınlar gibi”; “her kadın gibi”; “benim kadınlarımın bedenleri”; “kadınlar her zaman”; “[k]adınlardan farkım”; “[k]adınlar sabırsızdı”; “kadınların bana [...] yaptıkları” vb. (TM 40, 65, 81, 82, 83, 112). Yalnız romanların anlatıcıları ve karakterleri değil, “gerçek yazar”ın söylemini yansıtan denemeler bile genelleme mantığını sürdürürler: “Kadınların bizde uyandırdığı duygular”; “Kadınlar gibi vahşi” vb. (“Sevdiğini Söyleyememek”, 32-33). Yeniliğe ve farklılığa izin verilmeyen, her kadının “genel kadın”ın türevi olduğu bu evrende “her yeni kadın” (TM 66)* gibi anlatımlar, paradoksal oluşlarıyla sistemi bir kez daha ele verirler. Diğer yandan, “bir kadının kalçalarını avuçladığımız zaman hissettikleriniz” (TM

39) türü sözlerdeki “kadın” da kuşkusuz umuma ait olan “genel kadın”dır. Bu söylemde, özel olanın ya da belli kadınların farkına varmak olanaksızlaşmıştır. İnsanın, ad, yüz ve göz gibi özellikle anlamlı olabilen ve içselliğini imleyen niteliklerinin tipik olarak tanınamaması ve yüzeye ilişkin özelliklerine yapılan vurgu da –bu vakada “et” saplantısı– genelleme ekonomisiyle uyum içindedir. Hatta, “kız” ve “kadın”, yeterli nitelemeler sayılabilir: “Kızla buluştuğum gün de bir kadınla randevum vardı” (TM 19).

Herkese ait olan bu genel kadın ya da genel yazarın bir türlü kurtulamadığı fahişe, ötekilerin Öteki’ne dönüşümünü ya da zaten ondan türemişliklerini garantiler. Ürünlerdeki kullanım sıklığına bakılacak olursa, genel yazar, bu sözcüğe (ya da onun dile getirdiği nosyona) kurtarıcı bir görev yükler. Bu sözcüğün başka zamanlarda çağırıştırabilecekleri değil, bu vaka özelinde imgelenme biçimi, genelleme gramerinin temel yapı taşı olarak işlev görür. “Orospu”, tek tek kadınların “genel kadın”ın türevlerine dönüşümlerini kolaylaştırır. “Her kadında biraz orospuluk vardır” (TM 52) ya da “Hepsi orospudur” (TM 123) gibi sözleri orospuluğu *roman gereği* kabul eden ya da mesleği *roman gereği* o olan kadınlar söyleyince, kadının (zaten) genelliğine ilişkin yargı pekiştirilir; bu evrensel hakikat, genel edebiyat gereği, genel kadınların kendi ağzlarından itiraf edilmiş olur. Benzer şekilde, “prens” olarak nitelenen bir kadının orospulaştırılması da özel bir buluş olmaktan çok, genel yazar diline egemen olan gramerden türemektedir. Ne de olsa, “prens”, dildeki yaygın kullanıma göre “çok özel bir kadın” mecazıdır ve özel bir kadını genel kadına dönüştürmek bu gramerin neredeyse otomatik olarak yerine getirdiği bir işlevdir.

Genel romancı, ürünün yığınlaşabilmesi için merak uyandırabilmek zorunda olduğundan aşka, cinselliğe, esrara, cinayete, intihara vb. gereksinim duyar. Ancak, çizdiği karakterlerin genelliğine tutkun olduğundan, bunları üreten zevksiz, renksiz, tatsız ve basmakalıp iç dünyayı gizleyebilmekte zorlanır. Kadınları değil de “Kadın”ı anlatma arzusu, buradaki örnekte, sürekli olarak azize, orospu ve prenses gibi kalıplaşmış imgeleri,

“uçları koyu ve dikti” ya da “çıplak ve azgın kadın eti” gibi beylik anlatımları ısrarla devreye sokmak zorunda kalır. Bu ilksel sistemde, anlatılacakların anlatılanların yinelenişinden ibaret oluşunun işaret ettiği duygusal yoksulluğun farkına varılamaz. Daha önce kurgulanmış olan genel kadının onu kurgulayan kurgusal romancıyı gelip bulması ve bunun da romanın konusu olabilmesi, aynının aynıdan –aynadan– türeyişinin sağlam bir örneğini oluşturur. Yeni karakter “bu” romancıya gelip “Son romanınızdaki kadın beni anlatıyor” (TM 12) dediğinde, “yeni”nin genelden türetildiği iyice belli olur. Anlatıcı, bir romancı tipi olarak kurgulandığı gibi, bu tipe gelip “kendimi daha iyi tanıyabilmek için sizinle muhakkak tanışmalıyım” (TM 12) diyen kız da, genelin ve hazırın bir çeşitlemesi olarak alegorik konumuna yerleşmiştir. Kimin kimi tanıdığı ve/ya da tanıyacağına ilişkin belirsizlik, anladığımız anlamda bir tanıma ya da tanışmanın söz konusu olamayacağına ilişkin ipucunu baştan verir. Sistemin mantığı, “onlardan biri” olan kızı “onlardan biri” olan romancıya getirerek baştan kapalı olan devreyi “tecelli” boyutunda da tamamlar. Taraflar, “hayatın sırrının kadınlarda gizli olduğuna inan[mış]” (TM 13) şekilde buluşurlarsa da, burada aslında ne “taraflar” vardır, ne “buluşma”, ne de “sır”. Kadınlara atfedilenler, romancıların özellikleridir, romancılarındaki de kadınların. Romancı, genel yazar örneği olarak nasıl kalabalıksa, yeni gelen kız da öyledir, çünkü geneldir. Bu şöyle anlatılır: “Onunla konuşmak aynı anda bir dizi insanla konuşmak gibiydi, yanımda oturanın o bir dizi insandan hangisi olduğunu yakalayamıyordum” (TM 15). Başka bir yerde, romancının kimliksizliği kızını aynalar: “Ben’ diyebileceğim bu birçok insan arasında ortak bir nokta bulamıyordum, her biri öbüründen farklıydı ve her biri öbürüne yabancıydı. Ruhum, içinde birbirine benzemeyen birçok insanın yaşadığı kalabalık ve dağınık bir otel gibiydi” (TM 114). Romancının kadımla paylaştığı parçalanmışlık, “aynılık bilgisi”ni ertelemeye yöneliktir, fakat bu bilgi her an yüzeye vurmaya hazırdır. Kim ve ne olduğu güya bilinmeyen kadının o ölçüde de tanıdık olduğunun vurgulanması zorunludur: “Kim olduğunu, ne oldu-

ğunu bilmiyordum, yüzünü bile aklımda tutamıyordum, ama bu kız bana yabancı gelmiyordu” (39). Bu durumda, kadının genelliğine –orospuluğuna– ilişkin hakikati romancı tipinin kendisine ilişkin bir kaygı olarak okumamak olanaksız hale gelir. Ne de olsa, hem genel karakter, hem de genel anlatıcı, kimliksizleş(tir)me rejiminin ürünüdürler. Genelleştirilerek kimliksizleştirilen ile genelleşerek kimliksizleşen bir ve aynıdır. Nitekim, romancı tipi, “bu kııda aslında bana benzeyen bir şeyler vardı” (45) ya da “üçümüz de birbirimize benziyoruz” (93) dediğinde, okurun zaten sezdiği bağlantılar neredeyse doğrudan açığa vurulmuş olur. Kendini arayan kadın ile kadını arayan erkek ayna karşısında buluşurlar. Asıl sır buradadır.

“Benzerlik” söylemi, asıl olan aynılığı perdelemeye çalışırken klasik romana ilişkin bir beklentinin –farklı insanların birbirini tanıması– epey silik bir izini taşımaktadır. “Yeni” denen her şeyin eski olması ve “bir kadın”m hep “bütün kadınlar”ın temsilcisi ve tecellisi olarak gündeme gelmesi, kuşkusuz, aynalama sistemindeki tutsaklık ya da kimliğin Öteki’nin taslağı halinde kalmış olmasıyla ilgilidir. Bu yüzden, dizimizdeki ürünlerde, bir yandan, bütün kadınları bilmek, kadın uzmanı olmak, kabadayılık, serserilik gibi jestler erkeklik alanındaki bir temsil boşluğunu doldurur gibi görünür. Kadının envanteri çıkarılır ve istatistik malzemesi yapılır; kadın, hâlesinden soyulmuş şekilde, pozitivist bir kadın ilminin nesnesine dönüşür; madenî bir varlık, kendisine sevişme teknolojisi uygulanan bir hammadde haline gelir. Diğer yandan, genellemelerden doğan ideolojik şiddet, hem aynı olma kaygısını, hem de aynı olmama gereksinimini dile getirir. Bu yüzden, görünüşte her şeyin bütün ayrıntısı ve baştan çıkarıcılığıyla itiraf edildiği bu rejim, belirgin bir suskunluk alanı bırakır; kadınla aynı olma(ma) kaygısını sürekli olarak dile getirse de, bunun adını koymaya yanaşmaz.

* * *

Romanslardaki idealize edilmiş aşk söyleminin eleştirisi, roman türünün doğuş dönem(ler)inde özel bir yere sahipti. *Don*

Quixote (1605, 1615) ile *Araba Sevdası*'ndaki (1896) eleştirel tavır bu bakımdan dikkate değer.² Burada ele aldığımız romanlar ise Ekrem Bey'in yapıtından bir yüzyıl sonra, başlangıçtaki misyondan kopuşu, taklit aşkın eleştirisinden roman taklidine geçişi tamamlamayı (başka örneklerden habersiz olarak) temsil etmeleriyle önemli. Genel romanın, kültürel kalıpları kırma gibi roman türünün doğuş döneminde rastlanan özelliklerden uzaklaşma derecesi altı çizilmeye değer. Öyleyse, buraya kadar daha çok belli bir roman örneğine dayanılarak yapılan gözlemlerin çerçevesini ele alınan dizinin tematik evrenine yapılacak bazı ek göndermelerle biraz daha genişletelim ve dizideki aşk söylemine, bu söylemde şiddetin rolüne, kendisini kuvvetle duyuran kastrasyon fantezisinin yorumlarına, öznenin duygusal evrenine, tarihsizleşme ve tanrılaşma güdülenmelerinin anlamlarına değinelim.

Dizimizin, temel kuruluş özellikleri bakımından herhangi bir evrim geçirmeyen yapıtlarında, anlatıcı ve/ya da diğer karakterler hep aşk yoluyla "kadınla bütünleşmek" istiyorlar. Bu aşk söyleminde arzu, kişilere değil, "onlar"a doğru yapılan bir yolculuklar dizisinde cisimleşiyor. Bu söylem bizi belli kadınların temsiliyle değil, *kadının* temsilcileriyle karşılaştırıyor. Temsilin, temsilci oldukları açıkça belirtilen karakterlerce yapılması "onlardan biri"nin yerine "*onlardan biri*"nin geçmesi sonucunu doğuruyor. "Onlar"ın yüz ve ad gibi kişileştirici özelliklerinden esirgenen ilgi, tipik olarak, etten ibaret dışyüzlerini ayrıntılarıyla bilme ve umuma sergileme çabasında yoğunlaşıyor. Bilme ve ilişki kurma, "onlar"ı dinleme, anlama ve değerlendirmenin sonucu değil, ağırlıklı olarak, görme, görülme, gözetleme ve göstermenin bir türevi oluyor. Bu ilksel oluşumda amaç, bir boyutuyla, nüfuz etmek, "dibine varmak" ya da içinde eriyip kaybolmak olarak belirleniyor. Ancak, arzulayan tip, bu yaklaşımla kişiselliği yakalayamadığı için aradığını bulamıyor, doyuma ulaşamıyor. Yabancılaştırdığı onu yabancı-

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde "roman bünyesine uygun ilk Türk eseri" saydığı *Araba Sevdası*'nın "bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile, itham ettiği[nin] aşıkâr" olduğunu belirtir (491, 494).

laştırıyor; ona, genel olanın aynasını tutuyor. Bu durumda, “bütünleşme” bir sorun haline geliyor, çünkü yüzeyde ve her-kese ait (ya da genel) olanla bütünleşme, kimlik edinme olasılığından bütünüyle vazgeçmekle eşanlamlıdır. Bu yüzden, görsel-oral içetme arzusunun diğer boyutu devreye giriyor: “Onlar”ı, temsilcilerini, yoketme arzusu. Devre otomatik olarak kapanıyor ve açılıyor. Özne, hem bir ve tam olmak istiyor, hem de yoketmek. (Oral arzu vurgulanacak olursa, “yiyerek yoketme”de iki boyut birleşiyor.) Genel edebiyat, bu ilksel çekişmeler yumağına “aşk” adını veriyor.

Ayna karşısında yaşanan bu çekişmeler, paranoyayı da içeren yoğun yansılama (projeksiyon) mekanizmalarını devreye sokuyorlar. Bölünme ekseninin, sarkacın salmımlarının yönü değişmiyor (orospu-azize; cadı-melek; efendi-köle vb.); ancak, anlatım ya da tecelli düzleminde, özne ile nesnenin, seven ile sevilenin kim oldukları, kimin kime ne yaptığı, temelde nasıl yaklaştığı belirsizliklerle dolu. Görünüşe göre bir araştırma yürütmekte olan ya da güya bir anlam arayışına çıkmış olan anlatıcılar ve karakterler, kimin kim olduğu konusundaki karışıklıkların farkında değil gibiler. Örneğin, özne, kadın çeşitlerine sadakatsiz olsa da aldatma ve terk etme işlevlerini hep onlara yükler. Sevememek, şefkatsizlik, vefasızlık ve terkedicilik, öznenin rastlantısal, kadının ise aslî nitelikleridir. Sanki orospulaşma ve vefasızlık, öznenin dışında ve ona rağmen gerçekleşmektedir. Bir tanesi değil, hepsi “benim yosma sevgililerim[dir]” (TM 112). Şeytan çeşitlenir, ama şeytan aynı şeytandır. Dahası, şeytanlaştıramın kendisi şeytanlaşmıştır. Yine de, “onlar”a atfedilen azgınlık, vahşilik, yamyamlık ve genel anlamda şiddetseverliğin aynı zamanda atfedenin nitelikleri olduğu konusunda tam bir körlük yaşanır. Sanki “benim yosma sevgililerim gibi beni bırakıp giden[in] içimdeki o yazar” (TM 112) oluşu hiçbir şeyi değiştirmez, hiçbir içgörüyü yol açmaz. Oysa “bütün kadınlar” sözünde anlatımını bulan zihniyet ay-nen erkekler için de geçerlidir: “Birden fark ettim ki bütün erkekler aslında, bunu açıkça söylemeseler de, ‘kendilerini aldatabilecek bir kadın’ istiyorlar” (“Aldatabilen Kadın” 122). Ka-

dınlar ve erkekler hakkındaki hakikatler hep böyle birden ve toptan fark edilir; “bütün”e birden nüfuz edilip “aslında olan” ilan edilir. Nasıl “o”, hiçbir engelle karşılaşmadan “onlar”a dönüşüyorsa, “ben” de otomatik olarak “biz”e dönüşür. Kadının farklı olamadığı ve tek tek kadınların farkına varılamayan bu düzende erkeğin de farklı olamamasına, önkültürel bir varlık olarak “anlam” aramasına şaşmamak gerekir. Anlatan açısından ise, genel kadın çeşitleri ile taslak halindeki “ben”in neden hep örtüştüğü bir türlü anlaşılamaz. Yaşamın sırrı olan kadın, “içimdeki kadın”dır, fakat biraz fazla göz önünde olduğu için bir türlü fark edemeyiz onu.

Genel yazarın sisteminde, simgesel yoketme devresi, öldürme ve dayak atma imgelerinde somutlaşıyor. Bu sisteme göre şiddet, “kadın”a özgü bir gereksinim olarak onun kimliğinden türer. Kadının dövülmesi, genel kadın yazarının ve genel okurun doyum beklentilerine geçici olarak yanıt verse de, simgesel bakımdan anlamlı olan, burada “kadın hakikati”nin bir ke-re daha onaylanmasıdır. Kadın fahişedir ve ona uygulanan şiddet, kadını da –kullanılma sıklığına bakılırsa– genel yazarı da, zevkten çıldırtır. Örneğin, “[o]rada, o yatakta o güne dek hiç bilmediği bir şeyi, gerçek şiddeti öğren[en]” Mehpare Hanım’ın şiddete maruz kalınca “arzudan çıldır[ması]” (KYG 341) okur için beklenmedik değildir. Bu daha önce Nermin’in başına gelmiş, “Nermin acıdan değil ama tokatlanmanın yarattığı aşağılanmadan, başka hiçbir şeyden almadığı bir haz” almıştı (YÖT 28). Ancak, neden-sonuç ilişkisi, fahişelik ile şiddete maruz kalma/bırakılma arasında değildir. Fahişelik zaten şiddete maruz kalmışlıktır. Kadın, baştan genelleştirilmiştir; sistemin tanımına göre, kadınlık zaten nüfuz edilmiş olma halidir. Bu yüzden şiddet, fahişeliğin cezası değil, arketipsel cezalanmışlığın dünyevî tecellisidir. Örneklenen durumlardaki fiziksel şiddetin baştan beri izini sürdüğümüz yaygımlaştırılmış ideolojik şiddetin bir uzantısı olduğu düşünülürse, bunun “özel bir kadın”ı tanımama ve kabul etmeme tavrının ta kendisi olduğu görülebilir. Genel kadınlığının Nermin’e kendi ağzından onaylatılma gereksinimi (“or[o]spunum” [YÖT 28]),

şiddetin bir sonuç değil, ilksel bir gereksinim, bir “neden” olduğunu ortaya koyar.

Fahişeliğin belli kadınlardan türemediği başka şekillerde de belli olur. Örneğin, romancı tipi, fahişeleştirmeye olan bağımlılığını şöyle geneller: “Şiddetten hoşlanan kadınların garip bir önsezileri oluyordu, benim de şiddetten hoşlandığımı seziyorlardı, bunu nasıl anladıklarını, beni neyin ele verdiğini bilmiyordum” (TM 53). Buradaki “bilgisizlik” tipik körlük alanının parçasıdır. İtirafın perde önündeki kısmında şiddetseverlik “kadın” a atfedilir, ondan türetilir; fakat bunu üreten belli kadınlar yoktur. Mehpare Hanım ve diğerlerinin başına gelen, özel bir erkeğin belli kadınlarla buluşmasından türemez; tek tek kadınların farklı olmaması *gerekliliğinden* doğar. Kadının ne olduğu zaten bellidir. Tek tek kadınların varlıkları, kadınlık özüne uygundur. Kadın, ayrı bir türdür ve türün özellikleri bireylerinin tümü için geçerlidir: “Yeryüzünde iki tür insan vardır Anibal, dedi. Biri bildiğimiz normal insanlar birisi de kadınlar” (SI 245). Kadın yanlışlıkla insanlığa terfi ettirilirken, her şeyiyle bilinen bu hakikat hakkındaki “sır” söyleminden yine de bir türlü vazgeçilemez. Çünkü kadını “tür” söylemiyle ayırma girişimi başarılı olmaz. Aynalamanın farkında olmadıklarından, canlandırılan erkeklerarası söylemin *türsel* özellikleri de kör noktada kalır. Oysa kadın türü gibi erkek türünün bireyleri de Anibal, yani *cannibal*’dır. Yine de; fahişeyi kimin ve neyin yarattığı, nasıl ve niçin çoğalttığı bir türlü anlaşılamaz. Kimliksizlikten doğan fahişeleştirme dürtüsü, itirafın perde arkasındaki kısmında kalan ve kabul edilmek istenmeyen bir fahişeleşme arzusuna ya da fahişeleşmişliğe karşılık gelmektedir. Taslak halindeki kimlik, kabul etmese de, şiddete maruz kalan kadınla imgesel düzeyde özdeşleşmekte, genelliğiyle, şiddete maruz kalan kadına *katılmaktadır*.

Bu “özne”, bir yandan kendisini kadında arıyor, bir yandan da onu ısrarla şiddete maruz bırakıyorsa, bir yoruma göre, kadını “eksiltme” ya da onun eksikli olduğunu kanıtlama ritüelinin altında, kadının, kadında olmaması gereken bir şeye sahip olduğu yolundaki mit bulunuyor olmalıdır. Buradaki örnekte

sıkça görülen “öfkeyle anlatma” hali böyle bir olasılığı destekliyor. Sanki kadın-erkek farklılaşması yaşanmış ve/ama erkek, bir eksiklikle, kadın ise bir fazlalıkla ortada kalmışlardır. Öyleyse erkeğe ait olanı ona iade etmek gerekir. Kimliğin garanti- lenmesi için kadının fazlalığı giderilmelidir. Bu örnekte kadın- lara sürekli olarak azgınlığın, vahşiliğin ve yamyamlığın atfe- dilmesi bu bakımdan dikkat çekici. Erkekler sanki kendilerin- de olmayanı ele geçirmek isterler, fakat bunu bir türlü başara- mazlar. (Annesine itiraz edemeyen Bülent, kadınları öldürme- yi düşler hep. Bkz. *St.*) Dolayısıyla, “kadın yazıcılığı”nı belirle- yen kadınlık öfkesi, gerçekten de Öteki’nin bir fazlalığa sahip olduğu şeklindeki ilksel inançta besleniyor olabilir. Öfkeyle anlatma halinin, eksikli erkek-fallik kadın denklemini fallik erkek-eksikli kadın denklemine dönüştürme arzusundan kay- naklandığı düşünülebilir.³ Ancak bu da, kadın-erkek farklılaş- masının aslında tam olarak yaşanmadığını gösterir.

Örneğimizdeki kastrasyon fantezisinin cinsellik alanındaki merkezî önemini kabul etsek bile (“kılıç yarası” ve “yamyam- lık” imgeleri, “usurpator geçidi” sözü vb.), bu bize kişiliğin oluşmamışlık halinin anlamsal çokkatmanlılığını unutturma- malıdır. Ya da, kastrasyon fantezisinin kapsamı, mecazî kulla- nımlara da izin verecek şekilde genişletilmelidir. Çünkü, bu fantezinin özgül anlatımlarına rastlansa da rastlanırsa da, ge- nel kadın imgesi, genel erkeğin bir yansılaması olarak doğ- maktadır. Dolayısıyla, kastrasyon fantezisinin kullanım alanı genişletilirse, bu, genel kadının aynadaki yansıması olan erke- ğin “özel bir kişi” ya da klasik anlamda karakter sahibi bir in- san olamamasına ilişkin çok boyutlu anlamsal eksiklikleri içi- ne alabilecek şekilde olmalıdır. Örneğin, dizimizin yapıtların- da kadının farklı olması, genellenmeye itiraz etmesi, erkek *tü- rünü* kaygılandırmakta, öfkeliendirmektedir. Kendine güvenen kadın, taslak halindeki kimlik için rahatsız edicidir: “Hüsrev Bey, kadının kendine olan güvenine kızdı. Karşısında bu kadar güvenli bir kadın görmekten hoşlanmazdı” (YÖT 132). Kendi-

3 Klasik psikanalizden esinlenen bu tartışma için Kaynaklar’da belirtilen Freud metinlerine bakılabilir.

ne güvenen kadın, genel erkeğe kendi eksikliğini, özerk varlık olamayışını “bildirir”; onu, fallik kadına ilişkin düş ve kin karmaşasından çıkmaya çağırır; yetişkinlerin, farklılıklara tahammül edilebilen ve eşit ilişkiler kurulabilen dünyasına davet eder. Öyleyse, kadının özgüvenine gösterilen tepki ile kastrasyon fantezisi arasında, mecazî de olsa, anlamlı bir ilişki bulunmaktadır.

Taslak halindeki kimliğin “ak ya da kara”, “ya hep ya hiç”, “ya o ya ben” şeklindeki düşünce süreçleri az çok ortadadır. O bir yandan bir ve tam olmak ister, bir yandan da ilişkisiz ve apayrı. Farklılıkları yadsır, benzerliklerin farkına varmaz. Bu mutlakçı zihinsel süreçlerin duygular alanında yaşanan sorunlarla ilişkisi üzerinde ise yeterince durulmamıştır. Oysa duyguların anlamı konusundaki belirsizlik, onlara sahip ol(ama)ma konusunda yaşanan sıkıntılar, bu alanda ciddi bir kargaşanın hüküm sürdüğünü düşündürmektedir. Korku, nefret ve kıskançlık gibi bazı ilksel hissiyat dışında kalanlar, öznenin duygusal kapasitesi konusunda önemli soru işaretlerini gündeme getirmektedir. Örneğin, “Onu sevmeye, onu özlemeye kararlıydım” (TM 228) gibi bir anlatım, bir anda, “sevme”, “özleme” ve “kararlılık” nosyonlarını belirsizliğe itmekte, bunları dile getiren öznenin bu sözcüklerin anlattığı duyguları yaşantılayabilme yeteneği konusunda kuşkular doğurmaktadır. “[Y]alnızca onunla paylaştığım yalnızlık” (TM 226) gibi bir anlatımdaki mantıksal olanaksızlıkta da aynı sorun göze çarpar. Ya da, “karım duygularımı [...] paylaşmıyordu” (KYG 309) diyen bir karakterin hangi duygulara göndermede bulunduğu belirsiz kalabilmektedir, çünkü “duygular”ın metinde nesnel karşılığı yoktur. Duyguların anlamı ve sahiplenilmesi konusundaki belirsizlik kurmaca dışı yapıtlarda da görülür. Örneğin, “Bir yanım onlara hep bıçağıyla dokundu, bir yanım hep şefkatle sığındı” (“Darmadağınık” 98) diyen kişinin şefkatin ne olduğunu bilmediği rahatlıkla düşünülebilir. Başka bir yerde de anlatıcı, hem kendisinin kadınlara şefkat göstermediğini, hem de *zaten* “şefkati pek becereme[diğini]” söyler (TM 92-93). Aynı şekilde, cinayetin seviyelisinden, kötülüğün pa-

rılıtılısından, zulmün çekici olanından (“Bir Yıldızdan Kopmak” 125) söz edebilmenin altında, duyguları duygu olarak yaşayamadığı için onları yalnızca dar anlamda estetize edebilen, ancak basit bir zevk tanımına indirgeyerek algılayabilen bakış açısı sezilmektedir. “[A]rsız bir hırsız ve güvenilir bir dosttu” (TM 55) gibi kullanımlar ise değerlerin oluşturduğu simgesel düzene ve yaratmaları gereken heyecanlara yabancılığı düşündürür. Yapıtlarda duygusal yaşantıların temsil edilmesi yerine adlarının anılması, roman özeti olarak kuruluşları bir yana, adı geçen duyguların anlamlılık düzlemine taşmamamasıyla ilgilidir. Güven ile güvensizlik, sevgi ile sevgisizlik arasındaki ayrımların kaybolması, değerlerin değer dışı ya da değersiz bir düzlemde eşitlenmesi ve anlamlılıklarından arınması anlamına gelmektedir. Bu yüzden de, yapıtlarda adı verilen duygular, içeriklerinden soyularak tekdüzeleşmekte, yapay duygular şeklinde ya da duygu taklidi olarak kalmaktadırlar. Karakterlerden birinin “duygularımız [...] sanki boşlukta bir yere dokunmadan duruyor” (TM 235-36) demesi bu bağlamda yeterince anlamlıdır ve duyguların yaşantılanmasındaki sorunlara dikkat çeker.

Duyguların anlamı ve sahiplenil(eme)mesi konusunda yaşanan kargaşa bütün anlamlandırma süreçlerini temelden belirlediğinden, genel yazar bu sorunu bir tür şemalaştırmayla aşmaya çalışır. İnsanın, geleneksel olarak, “beden” ve “ruh” diye ikiye bölünmesi bu konuda yüzeysel bir kolaylık sağlar. Taslak halindeki kimlik, bir yandan kadının etten ibaret olduğunu kanıtlamaya çalışır, bir yandan da onun ruhunu ele geçirmeye çabalarken bu geleneksel ayrıma uyar görünmektedir. Ancak, insan için bu tür bir bölünme düşünülemez olduğundan, taslak halinde kalmış kimliğin gerçek bölünmesi de ruh-beden eksekinde değildir. Dolayısıyla, bu indirgeme hiçbir işe yaramaz. Ne de olsa, kadına yansıtıldığı bölünme, gelişmiş insanî duyguları yaşayamamasından, onlara özerk bir varlık olarak ya da özerk bir varlık olmasını sağlayacak şekilde sahip olamamasından kaynaklanır. Bu da onda “bedensiz ruh” ve “ruhsuz beden” tasarımlarına yol açar. Halbuki, zaman algısının süreksiz,

beden imgesinin de parçalı oluşu, empati yeteneğinin gelişmemişliği ya da “ruh”unun (etik heyecanları da içine alacak şekilde tanımlandığında) boş oluşuyla ilgilidir (krş. YÖT 50). Sınır, mesafe tanımaması ve görsel bir varlık olarak yüzeylerle idare etmesi de bu derinliksizlik ve boşlukla ilişkilidir.

Değer sisteminin oluşmayışı ve bu sistemin parçası olan duyguları yaşayamama, taslak halindeki kimliği basmakalıplaştırır ve delilik korkusuyla baş başa bırakır. İlginç olan ise, anlamsızlıkta erime ile bir anda ve toptan anlama erime arzularının birbirlerine bu kadar yakın oluşudur. Bu iki ucun birbirini davet edişinde neredeyse bir önbelirlenmişlik vardır. Değerleri, duyguları ve inançları olmayan varlığın, her şeyi onun için ve onun yerine çözecek mutlak bir imanın arayışına girmesi bilinen tepkilerdendir. “Günah ne kadar çekici yarabbi” (“Günaha Çağrı” 72) diyen varlık “Rab”sız yapamaz. Rahatlıkla, “sana ve seni yaratanlara iman ediyorum. Sen insanların en büyük icadısın” (DMS 205) diyebilir. Kendisinde olmayan Ruh’a teslim olur. Erir, erer.

Etik heyecanlar insanları zaman ve mekâna bağlar, özelleştirir, özerkleştirir, kimlik sahibi kılar. Buradaki duygusal boşluğun temelinde ise bir “Ben-lik” korkusunun yattığı düşünülebilir (krş. YÖT 187). Bu korku, korku hakkındaki bir gözlemde yetkin şekilde anlatılmıştır: “Kendimizle ve korkularımızla o kadar doluyuz ki, hiçbir duyguyu, hiçbir insanı, hiçbir nesneyi olduğu gibi bütün gerçekliğiyle göremiyoruz, her şey kendimizle ve korkularımızla oluşturduğumuz prizmalardan kırılarak ulaşıyor bize” (“Ten ve Hüzün...” 12-13). Pasajda, duyguların, insanların ve nesnelerin *tanınamamasının* birlikte ele alınmış olması yeterince anlamlıdır. Bir türlü “ben” adına konuşulamaması da anlamlıdır. Her zamanki gibi, bir insan, *türüne* iade edilmiştir ve bu da korkudan yapılmış olmalıdır.

Bu vakada “genel kadm” tutkusunun öne çıkması, genel yazarın “ya o, ya bu” mantığına dayanan zihniyetinin yalnız kadın-erkek ilişkisizlikleri konusunda geçerli olduğunu düşündürmemelidir. Piyasaya çıkan ürünler “aşkı anlatan roman”, “solcuları anlatan roman”, “Osmanlı’yı anlatan roman”, “tarih-

sel roman" gibi etiketlerle sunulsa da, ilksel bölünmelere ve hiyerarşilere dayanan sistem bütün insan ilişkisizliklerini yönetmekte, yaşam, tarih ve toplum hakkındaki bütün gözlem, varsayım ve inançlara damgasını vurmaktadır. Bu da burada yatay bir "değer sistemi"nden çok, iktidar eksenine göre dikey olarak kodlanmış efendilik-kölelik anlambirimlerinin döngüsel ve yinelenmeli dağılımından söz etmemizi zorunlu kılıyor. Bu ürünleri gerçekçi roman paradigması ışığında değerlendirmenin eleştiri açısından yol açtığı sorunların kaynağında da bu olguyu aramak gerekir. Örneğin, bir romandaki devrimci karikatürlerine gösterilen eleştirel tepki, romanın mimetik özelliklerinin fazla ciddiye alınmasından kaynaklanıyordu. Bu da bazı eleştirmenlerin, kuralları yanlış uygulamaktan çok, yanlış kuralları uyguladıklarını, yeni görüngüleri bildikleriyle bağdaştırıp ona göre tepki gösterdiklerini düşündürüyordu. Oysa, bu tür romanlarda, "kızların göğüslerinin faşistlere kestirilmesi" türünden "politik/toplumsal" olaylar bizi başka türde "toplum" ve "politika" kavramlarına götürmeliydi: ben-lik korkusu yüzünden "ben" tapınmasına indirgenmiş negatif bir "toplumsallık" ile psikoseksüel iktidar mekanizmalarının prizmasında alabildiğine kırılarak ulaştığında bize ideolojinin saf halini veren bir "politika". Bu durumda, eksikli "ben" in kendi dışındaki her şeyden kurtulmak isteyen bir anarşist rolüne bürünmesi de, mutlak yetke sahibi saydığı tanrıyla özdeşleşmeye çalışması da, kadının varsayımsal fazlalığını ondan koparmaya girişmesi de toplumsal olan bakımından bir şeyi değiştirmez. O, her zaman, "ben" in eksikliğini gidermek için başkalarının iktidarına hayran olacak, zenginlik, güç ve otorite meraklısı olarak kalacaktır (YÖT 75 vb.). Bu çerçevede, sınıfsallığın iğreti göstergelerinin bulunduğu "farklılık" ve "fazlalık"tan da alabildiğine yararlanılır. Örneğin, varlığın kanıtlanması ritüelinde, çizgili pijama ve terlik gibi göstergeler, zevkle döşenmiş ev, kristal hokka takımı ve konyak gibi göstergelerle bağıra bağıra çarpıştırılır (DMS 30-32). Böylelikle, tanrı-kul, erkek-kadın, varlıklı-varlıksız, güzel-çirkin, uzun-kısa herkes iktidar ekseninde baştan verili yerine yerleştirilir. "Biz yazarlar" m "sıradanlar" dan farkı bile böyle ke-

sinlenir (bkz. “Tanrının Yardımcıları”). Bu bölünmeler ve dizi-
sel eşitlemeler silsilesinde, “Bir orospuyu azize yapar aşk ve bir
azizeyi orospu” (“Aşk Çıplak Gezer” 9) türünden hakikatler,
insancıklara “Ey kavmim...” diye kim seslenebilirse (bkz. “Ey
Kavmim...”) onun ağzından iletilir ve bu ürünler toplamında
yazar, anlatıcı ve karakter, istemdişi da olsa, özdeşleşir. Roman-
cının tanrılığına ise zaten kesin bir veri gözüyle bakılmaktadır.
Patriyarkal gelenekten devralınan seçenekler böylece bir kez
daha kesinlenince, “toplumu kadın olarak, kadını toplum ola-
rak anlatma” arzusunun anlamı daha iyi ortaya çıkar (“Kendini
Sevmek” 84). Toplumu kadın olarak anlatmak ya da tersi, gele-
ceğe dönük bir arzu değil, bu yazıda göstermeye çalıştığım gi-
bi, zaten baştan beri yapılan bir şeydir. Toplum baştan beri ka-
dın olarak, kadın da toplum olarak yazılmıştır. Öyleyse, genel
yazarın “toplum”u söz konusu olduğunda gerçekçi roman ge-
leneğine yakışan “tipik olanın temsili” türü beklentilerden vaz-
geçmek gerekir. Bu roman taklitlerinden yayılan ideolojiye gö-
re tanrı karşısındaki toplum, gerçekten de, genel yazar karşı-
sındaki genel kadın gibidir. Kadının “hep öyle” çıkması ya da
daha önce anlatılan kadının ha bire geri gelişi, kurmacanın hep
üst-kurmacanın bir izdüşümü oluşuyla, bu üst-kurmacanın da
bir tarih alegorisi oluşuyla ilgilidir. Dolayısıyla, bu zihniyetin
sunduğu “toplum eşittir kadın” denklemine “kadın eşittir ta-
rih” formülü de rahatlıkla eklenebilir.

Taklit roman söyleminde özel ve kişisel tarih nasıl bir şaka
olarak kalıyorsa, tarihsellik de aynının tematik çeşitlemesine
katkısı ya da alegoriye sunduğu ek malzeme bakımından önem
kazanır. Burada tarih, farklı ama yine de bugünle bir şekilde
ilişkili olan bir “başka zaman”ı imlemez; bunun yerine, zama-
nın geçmediğini, hiçbir şeyin değişmediğini gösteren totolojik
bir söylem biçiminde devreye girer. “Biz”e olan şeyler tarihte
zaten hep olmuştur. Farklı kadınların, hatta başkalarının ola-
maması gibi başka tarihler de bulunmaz. “Tarih” diye bildiği-
miz aslında “bütün zamanlar”dır ve bu, yaşamın “daima eksik,
bozuk ve kötü” (KYG 31) oluşundan türer. Dahası, bu *bizim*
“[k]endi eksikliğinize [de] uyuyor”dur (KYG 32). Görülüyor

ki, savsöz felsefesine dayanan taklit roman, "tarihsel roman" kılıfına büründüğünde de son derece *güdümlü* bir yapıya kavuşuyor. Tarih artık "kadın malzemesi" tarihine dönüşmüş ve kadının kaygılandırıcı fazlalığını eksiltme girişimlerinin arenası olmuştur. Tarih şimdi kadının kazıbilimsel, genbilimsel ve soykütüksel uğursuzluğunu hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde sergileyecektir. Mehpare Hanım, bu amaçla, kadının gerçek tarihsel boyutu olan uğursuzluğunu *örneklemek* için görevlendirilmiştir. Leitmotif: genelin temsilcisi sıfatıyla Mehpare Hanım'ın fahişe olduğunu ve ondan bir fahişe ordusunun türeyeceğini söylememiş miydik? (KYG 35vd.) Bu baştan beri bilinir ve "tarih içinde", "tarihsel olarak" kanıtlanır. Ancak, tarihin eşzamanlılığını görebilme yeteneği yalnızca Osman gibi bir peygamber-tanrıya ve ona iyice bitişen ya da sürtünenlere kismet olur. Örneğin, herkesten farklı olarak bir de yaşam felsefesine sahip olan dişsiz adam, simgesel olarak kılıçtan geçirilmişliği ya da kılıçsızlaştırılmışlığıyla tanıdık bir tiptir (KYG 33); halbuki dişsizliğinin nedenini yalnız Osman'a açıklar ve bu, "sıradan" okurlar için –Anibal adının anlamı gibi– büyük bir sır olarak kalır. Hikmet Bey ise karısının yatakta dövüldüğünü anlar; daha doğrusu, "Gözünün önüne o esmer adamın karısını yatakta dövüşü geldi, böyle bir şey olduğuna dair hiçbir bilgisi olmamasına rağmen bu sahneyi gerçekte yaşandığı gibi getirdi gözünün önüne" (KYG 343). Bunlar, Osmanlaşma belirtileridir. Yine de, tarihötesi yazarlık ya da kader yazıcılığı Osman'da bilirlenir. O yalnız geçmiş değil, geleceği de sezgi ışınlarıyla "kavrar". Önbilicidir, vizyon sahibidir. Bu bakımdan, romancı tipinin "anlattığım kadın doğru çıkmıştı" (TM 16) saptaması ile Osman'ın önbiliciliği arasında bir fark yoktur. Önemli olan, Osman'ın modern tanrıdan beklendiği gibi insan kaderlerine kayıtsız kalamaması, ilksel makinesiyle sahneye inip kuklaları işletme işine dört elle sarılmasıdır. Burada, romancının tanrılığına ilişkin benzetmenin fazlasıyla ciddiye alındığı, yaşamı içiştirilmiş olarak temsil etme işinde ipin ucunun kaçtığı görülmektedir (krş. "Edebiyat Tanrısı..."). Osman, gelmiş geçmiş bütün kadınları görmek ve bilmekle kalmaz, başka tarihsel ha-

kikatleri, örneğin “bu topraklarda yalnız istibdadın yetişebildiğini” ve yetişebileceğini de bilir (KYG 344). Genel kadın tutkusu ve korkusu ile “genel tarih” fantezisi/paranoyası aynı ideolojiyi ele verir. Bu durumda, hainler ve düşmanlarla dolu olmayan bir yerin ve “herkesin herkesten şüphe et[me]diği günler”in (KYG 312) olabilmesi zaten pek mümkün görünmemektedir. İnsanlar her zaman “zaten olan”ı yaşadıklarından romanın mesajı, yerini, “genel tarih”in mesajına bırakmıştır. Tarihin çeşitli hakikatlere ilişkin mesajları, yazar ve yöneten tanrıya hâ bire yeniden yorumlatılıp özetletilir. “Tarihsel roman”, alegorinin baskısı altında, geçmiş hakkında olmaktan çıkıp gelecek de içinde olmak üzere bütün zamanlara ait hale gelmiştir.

Tanrılaştırma, otorite (olamama) sorununa bir çözümdür ve genel yazarlığın otomatikleşmiş yazarlık işlevine indirgenişinden kaynaklanan bir zorunluluk olarak görülebilir. İnsanları özel oluşlarıyla tanıyıp kabul edemeyen, onlarla özel ilişkilere giremeyen ve özel deneyimleri olamayan kişi, özel bir kişi olmayacağından, bu tür bir önkültürel durumda tanrılığın vehmedilmesi anlaşılabilir sayılmamalı. Asıl anlaşılabilir olan, tanrılaştırmanın kendilerine bir çözüm olarak tasarlandığı kukla, seyirci ya da tarih elinde oyuncak olma hallerinin “neoklasizm” gibi bir kavramla birlikte düşünülebilmesidir (KYG, arka kapak). Her zaman açıkça edebiyat hakkında olmasa, teknik yenilikçiliğine dikkat çekmese ve kolayca kitleselleşebilme amacıyla kolay okunurluğu bir ideal olarak benimsese bile, bu edebiyat programında klasik romana taze kan aşılama türünden bir girişimle karşı karşıya olduğumuz kesinlikle savlanamaz. Bu örnekte, romans arketipinin sorgulanması bütünüyle terk edilmiş, farklı perspektiflerin temsili ya da çokseslilik yönündeki bütün jestlerden vazgeçilmiştir. Üçüncü şahıs anlatıcıya peygamberlik vasfı yüklemek, klasik romanın hiçbir şekilde kaldıramayacağı bir yetkedir. Farklılıkların farkına varma ve kişisel derinleşme umudundan böylesine uzaklaşan bu programın baştan beri izini sürdüğümüz kaderciliğine ve katmerli efendilik söylemine “neoklasizm” adını yakıştırmak ancak yeni bir şaka olabilir.

Kültür alanı içinde görünse de, tarih, toplum ve bireyin tan-
rı karşısında düzlenmesine yönelik fetihçi bir etkinlik olan
“genel edebiyat” edimi, varlık nedenini kültürelliğin koşulları-
nı ortadan kaldırmak olarak belirler. Özel, kişisel ve mahrem
olanı tanımaz; nüfuz eder, sergiler, iğdiş eder. Kültürelliği fet-
hederken her şeyi umuma, dolayısıyla anlamsıza havale eder.
Oysa, D. H. Lawrence’ın “Pan’ın Ölümü”nde belirttiği gibi,
“Bir şeyi fethederseniz, onu kaybedersiniz. Artık onun sizinle
olan gerçek ilişkisi sona erer” (421). Lawrence’ın bu yaklaşımı
ünlü mimar Frank Lloyd Wright’ın şu sözlerini akla getiriyor:
“Tepenin en üstüne inşa ederseniz tepeyi kaybedersiniz. Eğer
tepenin bir kenarına inşa ederseniz, tepe kaybolmaz ve istedi-
ğiniz doruğa kavuşursunuz” (Downs 446). Bu bakış, fetihçili-
ğin zevk açısından da bir sorun olduğunu gösteriyor.

Edebiyat yapıtlarıyla ilişkisini, çözümleme yerine özdeşleşe-
rek aktarma olarak belirleyen bir tür eleştiri de genel edebiyat
yapıtlarının piyasadaki gürültüsünden türeyen varsayımsal
“kalite”ye ortak olma ve ondan pay alma kaygısıyla ürünün
aracısı rolüne bürünür. Bu tür eleştiri, piyasanın ürünü yayma
ve genelleme işlemlerine kendi “üst” konumundan katılır. Ha-
berdar olduğu bazı eleştirel yaklaşımları üst üste yığma sonu-
cu oluşturduğu liberal çoğulcu görüntü, sanki hem yapıtın,
hem de kendisinin zenginliğini kanıtlayacaktır. Çığırkan rek-
lamın yerine konumsuzluğu, perspektifsizliği koysa da, bu tür
eleştirinin, piyasanın dayattığı aracı-aktarmacı konuma bu
denli kolay teslim oluşunun altında kendi varlığına ilişkin tem-
mel bir kaygıyı sezmek olanaksızdır: Eleştirel etkinliğin
edebiyat karşısında olumsuzluğuna ilişkin bir kaygı. Sanki eleş-
tiri edebiyata içkin bir etkinlik değil, kendisi aslı olan edebiya-
tın bir eki, fazlalığı, gereksiz bir uzantısıdır ve sahip olabilece-
ği en parlak konum –reklam-ürün ilişkisinde olduğu gibi–
aracılıktır. Oysa olumsuz olan, eleştirinin edebiyatla ilişkisi de-
ğil, edebiyatın (eleştirel ve özeleştirel etkinliği de içeren) tarihi
ve mevcut halleridir. Edebiyatın kapsamı ve tanımı yüzyıllar

içinde değişmiş, edebiyatın özsel niteliklerini rastlantısal niteliklerinden, kuruluşa bağlı özelliklerini koşula bağlı özelliklerinden ayırma girişimleri her zaman sorunlarla karşılaşmıştır (bkz. Genette). Bu durumda, belli bir tür edebiyatın birincilliğinde ısrar etmenin anlamı, ona sahip olmadığı bir öz atfetmek ve tekseşliliğe, basmakalıplığa, aynının yinelenişine sürüklenmesine seyirci kalmaktır. Bu ise, varlık zeminini yığmılaşmış olanı haklı çıkarmakta bulan özdeşleşmeci-aktarmacı eleştiriden farklı olarak (feminist eleştiri gibi) tutkulu kültürel eleştirilerin de varolabileceğini, varolmak zorunda olduğunu gösterir. Bu tür eleştiriler, eleştirinin itilmek istendiği aracı konuma direnecek, ötekinin yeri ve sesi ısrarla yok sayıldıkça, radikal konumlarından kültürün olanaklılığına dikkat çekmeyi sürdüreceklerdir. Bu tür eleştiriler, Ahmet Oktay'ın sözünü ettiği "tarihsizleştirme", "estetikleştirme" ve "arındırma" (35) işlemlerine direnirler. Farklılığın yadsınması ve aynının yinelenmesi üstüne kurulu edimlere direnmelerinin anlamı, sonuçta, edebiyatı da mümkün kılan kültürelliğin korunmasıdır. Kültürel eleştirinin otantik yaşam deneyimine dayanan, kültür evrenimizi genişleten, bozulmuş insan-insan, insan-doğa bağlantılarını yeniden kuran, her türlü basmakalıplaşmaya ve aynının yinelenişine direnen otantik edebiyatın yanında yer almasının anlamı budur.⁴

KAYNAKÇA

Açan, Necdet ve Haşım Akman. "Edebiyatın Kızıl Eros'u". *Aktüel* 357 (21-27 Mayıs 1998): 26-31.

Altan, Ahmet. "Aldatabilen Kadın". *Karanlıkta Sabah Kuşları*, 121-23.

—. "Aşk Çıplak Gezer". *Karanlıkta Sabah Kuşları*, 9-11.

4 İlk kez *Toplum ve Bilim* dergisinin 81. sayısında (Yaz 1999) yayımlanan bu metin, gözden geçirilerek yeniden yayınlanmaktadır. Metinde vurgulanan örüntülerin yazarın 2002 yılında yayımlanan *Aldatmak* adlı romanındakiyle süreklilik taşıyıp taşımadığının saptanması, edebiyat eleştirisinin (insan bilimlerinde ulaşılması epey zor olan) "önceden kestirebilme" becerisini sınamak açısından anlamlı olacaktır. Nitekim, bu metinde vurgulanan örüntüler ile Halûk Sunat'ın, *Aldatmak* romanını irdeleyen "Psikanalitik Duyarlılıklı Bir Bakışla, Aldatmak: Sürülmemiş İzler" (*Virgöl* 57 [Aralık 2002]: 52-55) başlıklı yazısında ki saptamalar arasında bazı yakınlıklar gözlemlenebilmektedir.

- . “Bir Yıldızdan Kopmak”. *Karanlıkta Sabah Kuşları*, 124-28.
- . “Darmadağınık”. *Geceyarısı Şarkıları*, 97-102.
- . (DMS) *Dört Mevsim Sonbahar*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- . “Edebiyat Tanrısı Kitabıma Elini Değdirdi...” Leyla İpekçi’nin Ahmet Altan ile söyleşisi. *Milliyet-Gazete Pazar* (10 Mayıs 1998): 23.
- . “Ey Kavmim...” *Karanlıkta Sabah Kuşları*, 48-50.
- . *Geceyarısı Şarkıları*. İstanbul: Can Yayınları, 1995.
- . “Günaha Çağrı”. *Geceyarısı Şarkıları*, 72-77.
- . *Karanlıkta Sabah Kuşları*, İstanbul: Can Yayınları, 1997.
- . “Kendini Sevmek” *Geceyarısı Şarkıları*, 84-90
- . (KYG) *Kılıç Yarısı Gibi*. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- . “Sevdiğini Söyleyememek”. *Karanlıkta Sabah Kuşları*, 31-33.
- . (Sİ) *Sudaki İz*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.
- . “Tanrının Yardımcıları”. *Karanlıkta Sabah Kuşları*, 77-81.
- . “Ten ve Hüzün...” *Geceyarısı Şarkıları*, 11-16.
- . (TM) *Tehlikeli Masallar*. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- . (YÖT) *Yalnızlığın Özel Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- Benjamin, Walter. “Hikâye Anlatıcısı”. 1936. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. *Son Bakışta Aşk*. Yay. haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 1993. 77-100.
- Downs, Hugh. “Zamanın Önünden Gitmek: Frank Lloyd Wright ile Söyleşi”. Çev. Ferma Lekesizalın. *Modernizmin Serüveni*. Der. Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 443-50.
- Freud, Sigmund. “Dostoyevski ve Anababa Kıyımı”. 1928. *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1999. 413-36.
- . “On the Mechanism of Paranoia”. 1911. *General Psychological Theory*. Der. Philip Rieff. New York: Collier Books, 1963. 29-48.
- . “The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life”. 1912. *Sexuality and the Psychology of Love*. Der. Philip Rieff. New York: Collier Books, 1963. 58-70.
- . “Three Contributions to the Theory of Sex”. 1905. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. Çev ve der. A. A. Brill. New York: The Modern Library, 1966. 551-629.
- Genette, Gérard. “Fiction and Diction”. *Fiction and Diction*. Çev. Catherine Porter. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1993. 1-29.
- Lawrence, D. H. “The Death of Pan”. 1926. Der. Richard Ellmann ve Charles Feidelson. *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 1965. 416-23.
- Oktay, Ahmet. “Yazın, Yabancılaşma ve Yabancılaştırma”. *Virgöl* 16 (Şubat 1999): 32-35.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.

ANAYURT OTELİNDE GECELEYEN KADIN

ÖZDEN SÖZALAN

Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında yayınlanan *Anayurt Otel*i adlı romanında, Anadolu'da İzmir'e yakın bir kasabada otel kâtibi olarak çalışan Zebercet'in, gizemli bir kadının bir geceliğine otelde konaklamasıyla başlayan ve önce otelde çalışan ortalıkçı kadını, daha sonra da kendini öldürmesiyle sonuçlanan iç yolculuğu, bilinç akışı tekniğiyle anlatılır. Olay örgüsü 1963 sonbaharında geçen metin, eleştirmenler tarafından genellikle, otel/ülke koşutluğu temelinde, bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasının öyküsü olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, kimliği belirsiz bir kadının ("olağan birşeymiş gibi nüfus kâğıdım yok demişti...[7]) bıraktığı izlerde kendini arayan bir erkeğin, bireysel ve kültürel tarihiyle hesaplaşmasını toplumsal/cinsel kimlikler üzerinden yürüten metnin, feminist yapıbozucu bir okumaya davetiye çıkaran özelliklere sahip olduğu da söylenebilir.¹ Atılgan'ın romanının temel sorunsalını,

1 Burada feminist yapıbozucu okumadan kasıt, 1960'lı yıllarda Fransa'da, Batı metafiziğinin genel bir eleştirisini yapmak üzere Jacques Derrida ve diğer düşünürlerce geliştirilen felsefi yöntemlerden esinlenen feminist yapıbozum ya da yapıbozucu feminizm kuramları ışığında yapılan yazınsal metin incelemeleridir. Genel anlamıyla yapıbozum, felsefi düşünceye egemen olan (ruh/beden, akıl/duygu, kültür/doğa, batı/doğu, beyaz/siyah/ gibi) ikili karşıtlıklar mantığının, aslında tek bir terimin "pozitif" kutup olarak değerlendirilip tüm "negatif"

taşra kültürünün iyice kalınlaştırdığı kadın erkek ayrımları arasında sıkışıp kalmış Zebercet'in kendini bir türlü erkek özne olarak kuramayışı oluşturur. Otel kâtibinin hem hizmetçi hem de cinsel nesne kimliğiyle "öteki" konumunda kurgulanan ortalıkçı kadın aracılığıyla kurduğu, ben-merkezli, bütüncül özne yanılması, metnin içine bozguncu bir öge gibi dalar, "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın ortaya çıkışıyla yavaş yavaş yıkılır. Anlatıcının "Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri, dudakları ince. Yüzü gergin, esmer. (16)" diye tanımladığı bu gizemli kadın, Zebercet'in hayal ettiği gibi otele dönmez, ama onun toplumsal/cinsel kimlik arayışıyla çıktığı ve dönüşü olmayan yolculuğunu başlatır.

Romanın kendisiyle aynı adı taşıyan başlıca mekânı, Zebercet'in kurmakta güçlük çektiği toplumsal/cinsel kimliğinin metaforu işlevini görür. Başta Zebercet olmak üzere neredeyse tüm roman kişilerinin kimlik karmaşalarında izdüşümü bulunan otel, melez kimliğiyle, ikili karşıtlıklar kurmacasını tehdit eder. Tanzimat'ın ilan edildiği 1839 yılından 1922 yılında kasabayı terk eden Yunanlıların çıkardığı Büyük Yangın'a kadar, Keçeciler diye bilinen ailenin yaşadığı eski bir konak olan ya-

değerlerin aşağılanması, bastırılmasını, yok sayılmasını ya da dışlanmasını, dolayısıyla farklılığa hükmedilmesini sağlayan, hiyerarşik bir mekanizma olduğunu ileri sürer. Luce Irigaray, Hélène Cixous ve Julia Kristeva başta olmak üzere bu düşünceden etkilenmiş feminist kuramcılar, diğer tüm hiyerarşik karşıtlıkların ifadesini bulduğu erkek/kadın ikili karşıtlığını ele alarak, incelemesini yaptıkları felsefi ve psikanalitik metinlerde, erkeğin pozitif, kadının negatif kutup olarak ele alınışını sergiler ve metafiziğe ait bu karşıtlığın görünürdeki dengesini bozan öğeleri ortaya çıkarırlar. Jacques Lacan'ın "dilde kurulan özne" kavramından da yararlanan yapıbozucu feminizm, kuramsal olarak, erkeklik kavramına bağımlı kılman kadının, dilde ve diğer temsili dizgelerde kendi adına farklı bir özne olarak algılanmadığını, bunun sonucunda, akıl, ruh, etkinlik ve benzeri üstün değerlerle donatılan erkeğin karşısında, duygusal, bedeniyle varolan, edilgin "öteki" olarak kurgulandığını söyler. Shoshana Felman'ın, Balzac'ın "Adieu" adlı öyküsünü ele aldığı ve erkeğin akılla, kadının delilikle ilişkilendirildiği metnin iç dengelerini bozan öğeleri açığa çıkardığı "Women and Madness: The Critical Phallacy" başlıklı yazısı, iyi bir feminist yapıbozucu okuma örneği olarak gösterilebilir. Bkz. Shoshana Felman (1993) *What Does A Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 20-40.

pı, ev/otel karşıtlığını bozduğu gibi, toplumsal/cinsel kimliğini kuramamanın sancısını çeken Zebercet'in, egemen simgesel ve temsili yapılanmalar çerçevesinde, kadınla ilişkilendirilen özel alan ve erkeklerle ilişkilendirilen kamusal alan kategorilerinden tam olarak ne birine ne diğerine giren, ama aynı zamanda her ikisinin işlevini de üstlenmiş bir yerde yaşıyor/çalışıyor olması bu durumu pekiştirir. Üstelik otel, adıyla da benzer bir karmaşa yaratır: Yerleşiklik, köklülük çağrıştıran "Anayurt" ve geçiciliğe işaret eden "Otel" sözcükleri, metne egemen olan arada kalmışlık durumunun ipuçlarını verir.

Böylelikle, okurunu daha işin başında, hem romanın, hem de romanın ayrıcalıklı mekânının adı olan 'Anayurt Otel'i' sözcüklerinin, metaforik katlanmalarla daha da güçlenen bir anlam çoğulluğuna vardığını anımsatarak uyarın metin, daha ilkeri bir bölümde, Zebercet'in ağzından "Ne çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle, ya da susarak" (53) diyerek, dilsel ve diğer simgesel, temsili dizgelerin, gerçeğin mimetik bir yansıması olmadığına, gerçekte gerçeğin simgesel temsili arasında bir uçurum bulunduğuna dikkat çeker. Zebercet'in iç dünyasına yaptığı yolculuk, otel imgesinden yola çıkarak tarihsel ve kültürel geçmişe yapılan yolculukla örtüşürken, metnin bilinçaltı, okuru isim/cisim denkliklerinden oluşan kendi dilsel dizgesinin görünürdeki şeffaflığını sorgulaması için kışkırtır.² Otelin kapısırdaki teneke levhada koyu

2 Göstergebilimin kurucusu İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dilbilim kuramında gösterdiği üzere, dil karşıtlıklar ve farklılıklar üzerine kurulmuş bir yapıdır ve en küçük anlamlı birim olan gösterge, yazılı ya da sesli bir imge olan "gösteren" ve zihinsel bir kavram olan "gösterilen"den oluşur. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, 'doğal' olmayıp toplumsal uzlaşma sonucu kurulmuştur ki bunun kanıtı, farklı dillerde aynı kavramın farklı sözcüklerle ifade edilmesidir. Saussure'e göre, dilde işaretlendirme göstergelerin birbirleri ile ilişkisi sonucu ortaya çıkar. Örneğin, "bardak" göstereni ile "çardak" göstereni, "b" ve "ç" sesleri arasındaki fark sayesinde ayrılır ve iki ayrı gösterilene işaret edip, anlam kazanırlar. Benzer biçimde, "yiycek" göstereni de, "yiycek olmayan" karşıtlığı sayesinde bir anlama sahip olur. Saussure'ün dilin genel alt-yapısını nitelemek için kullandığı "langue" ve o yapıya sadık kalınarak ortaya çıkan kullanımlar -cümle, metin vb.- için kullandığı "parole" ayrımları göz önüne alınarak, bir metindeki (parole) tüm göstergelerin, o metinde yer alan ve almayan dildeki (langue) diğer göstergeler sayesinde ve onlarla kurduğu

yeşil üstüne ak harflerle yazılı 'Anayurt Otel' sözcüklerinin anlamının, anlatıcı tarafından, "Düşman elindeyken belirli bir direnme göstermemiş kasaba ya da kentlerde kurtuluşun ilk yıllarındaki utançlı yurtseverlik coşkusunun etkisi belki" (11) diye yorumlanması örneğinde olduğu gibi, ileti, söylenenin anlamından çok, söylenmeyenle ilişkisinde aranmalıdır. Artık otel levhasının altında kalan ve kapı kemerinde ak mermer üstüne kabartma olarak yazılmış "Bir iki iki delik/ Keçeci Zade Malik" dizeleri de, bir yandan otelin üzeri örtülü tarihine tanıklık ederken, diğer yanda metinsel bilinçaltına işaret eder:

O zamanlar kasabanın ileri gelenlerinin doğan çocukları, ölen yakınları için tarihler düşürüp birkaç kuruş kazanan bir yerli ozan, konak yapıldığında 'ebced'le birşeyler uyduramadığından olacak, ölçüsü ne aruza ne heceye uyan tuhaf bir tarih yazmış:

Bir iki iki delik
Keçeci Zade Malik

Arap rakamlarıyla 'bir iki, iki delik' bin iki yüz elli beş ediyor; şimdiki tarihle bin sekiz yüz otuz dokuz. (11)

Ölçüsü "ne aruza ne heceye uyan tuhaf bir tarih" olan birinci dizinin anlamlandırılması için, önce harflerinin Arap rakamlarına, sonra da şimdiki tarihe çevrilmesi gerekir. İlk dize dil ve tarih dizgeleri arasında gidip gelerek, bugünle geçmişi ilişkilendirir. Anlatıcının romanın sonuna doğru aile tarihini anlatırken aktardığı bilgilere göre konak, Avcı Sultan Mehmet zamanında bir süre yeniçeri ağalığı yapan Keçeci Zade Mehmet Ağa'nın oğluna, "İstanbul'da bir ayaklanmanın bastırılmasında" yararlık gösterdiği için bağışlanan topraklarda, 19. yüzyılın başlarında Hacı Zeynel Ağa'nın "köylülere yarıya işleyeceklerini söyleyerek zorla kökletip açtırdığı" tarlaların ve çiftliklerin ürünlerinden gelen paralarla, Zeynel Ağa'nın oğlu Malik Ağa tarafm-

karşıtlık, farklılık ilişkileri sayesinde anlam ürettiğini söylemek mümkündür. Bkz. Ferdinand de Saussure (1974) *Course in General Linguistics* (1916). Londra: Fontana.

dan yaptırılmıştır (101). Dolayısıyla, Tanzimat'ın ilan edildiği 1839 yılında yapılan konak, yüzyıllardır değişerek süregelen, ama esas yapısı korunan sınıfsal ilişkiler tarihinin de bir tanığıdır. Ancak bu tanıklığın göstergesi olan mermer parçası, Keçecilerle “uzaktan akraba” olan sınıfsal kimliği belirsiz Zebercet'in, “köylü” bir kadınla ve gelip geçici otel müşterileriyle paylaştığı bu eski konağın bugünkü durumunu tanımlayan otel levhasının altında saklanmıştır. İkinci dize ise, konağı yaptıran kişinin adını kaydetmek gibi görünürde yalın ve iletişimi amaçlayan şeffaf bir işlev üstlenir: Keçeci Zade Malik. Oysa, oğul anlamına gelen ‘zade’ ve sahip anlamına gelen ‘malik’ sözcükleri, psikanalitik kuramda çocuğun dil edinme sürecinde babaya ait olan Sembolik alana ve Babanın Adı kavramına işaret ederek, erkeklik ve sahip olma durumları arasındaki ilişkiyi ele verir.³ Anne ile çocuk arasındaki kanıt gerektirmeyen, so-

3 Fransız psikanalist Jacques Lacan, Freud'un ego gelişimiyle ilgili saptamalarını, dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün görüşleri ile birleştirerek, öznenin dilde kuruluşu konusundaki kuramını oluşturmuştur. Bkz. Jacques Lacan (1977) *Ecrits: A Selection*. Londra: Tavistock. Lacan'a göre, Sembolik diye adlandırdığı dilin alanına giriş, öznenin ayna aşamasında yaşadığı bir yarılma kaynağı olan temel bir yabancılaşmanın sonucunda gerçekleşir. Çocuğun aynada kendi imgesini tanıyıp özdeşleştiği ve annesinden ayrı bir bütünlük olduğunun farkına vardığı ayna aşamasında, anne ile daha önceki Reel düzleminde kurulmuş olan mutlak bütünlük durumu bozulur. Çocuğun kendini bir imge, daha doğrusu “öteki” olarak algıladığı an, aynı zamanda algılayan “Ben”in, algılanan “Ben”den ayrıldığı bir yarılma anıdır. Bunun sonucu sonsuz bir düş kırıklığı ve insanın “Ben”i ile imagosunu aynı kılma çabalarının başlangıcıdır. Öznenin yarılması ve anneden kopuş, arzusun ortaya çıkmasına yol açtığı gibi, öznel arası iletişim gereksinimini ve çocuğun Oidipal üçgene katılımını belirler. Anneye duyulan arzu olarak açıklanabilecek Oidipus kompleksinde, çocuğu bu arzudan caydıran şey babanın temsil ettiği kastrasyon (hadım edilme) tehdididir. Freud'un gerçek baba figürüne karşılık, Lacan simgesel düzeyde varolan “babalık metaforu” deyimini kullanır. Ayna aşaması, bireyin toplumsal sisteme entegrasyonu sürecinde ilk adımdır; çocuğun Lacan'ın “Babanın Yasası” ya da “Babanın Adı” diye nitelediği alan olan Sembolik düzene girişini belirler. Öznel arası iletişime olanak tanıyan bu düzene giren çocuk, dilin kendisinin simgesel bir değeri olduğunun farkına varır. Simgesel olarak dil, yitirilen annenin yerini alır; ismin olabildiğince koşulu cismin ölümüdür. Sembolik alana, yani dilin dünyasına adım atılmasında, cinsiyet ayrımının tanınması belirleyici rol oynar, çünkü çocuğun karşısına çıkan ilk gösterge olan fallusun anlamı, dilin ikili karşılıklar üzerine kurulu yapısı içerisinde varolan tüm diğer anlamlara ulaşmasını sağlar. Birincil gösteren konumunu üstlenen fallusun anlamı ise ancak karşıtıyla, yani

mut aidiyet ilişkisinin tersine, özel ad ve özel mülkiyet gibi simgesel dizgelerin varlığını gerektiren baba-oğul ilişkisinin altını çizen bu dizenin anlamı da, Zebercet özelinde sarsıntıya uğrar. Konağın bir dönemki sahibi Haşım Bey'in tecavüz ettiği bir beslemenin torunu olan Zebercet, Rüstem Bey'in yeğeni olmasına ve kendini Keçecilerin son vârisi olarak tanımlamasına karşın, tam olarak o aileden sayılmaz, dolayısıyla konak/otel de ona ait değildir. Böylelikle, Rüstem Bey ile Semra Hanım'm İstanbul'da yaşayan oğlu Faruk'un temsil ettiği "sahip olan" ile Zebercet'in temsil ettiği "sahip olmayan" konumları, erkek/kadın karşıtlığına uzanırken, Zebercet'in kendini erkek özne olarak kuramayışına da dikkat çeker.

Anayurt Oteli, metinsel kimliğini dilin, Kristeva'nın sembolik olarak adlandırdığı ve gösterenle gösterilen arasında doğrudan bir ilişki bulunduğu varsayımından yola çıkan bilinç katmanı ile, onun altında yatan ve her an ortaya çıkarak dilin görünürdeki uyumlu yapısını bozmakla tehdit eden semiyotik katmanı arasındaki ilişkide kurar.⁴ Dilin yapısında bulunan ve

eksikliğiyle, delikle, boşlukla ilişkisi içinde ortaya çıkar. İşte fallusun anlamını kazandığı bu an, Babanın Yasası'nın anne ile bütünleşme arzusunu, kastrasyon tehdidiyle yasakladığı andır. Anneye duyduğu arzudan vazgeçen çocuk, Sembolik düzene toplumsal/cinsel kimliğiyle girmiş olur, çünkü dilin ikili karşıtlıklara dayalı işleyişi nedeniyle, cinsiyet ayrımının tanınması, fallusa sahip olmak ya da olmamak biçiminde algılanır. Dilde karşıtlık ilişkisi içinde varolabilen tüm diğer gösterenler gibi, fallus da ancak Öteki'nin aracılığıyla işlevini görür. Başka bir deyişle, erkeklerin fallusa sahip olan olarak görülebilmesi için, kadınların "sahip olmayan" "eksik" olan olarak kurgulanması gerekir.

- 4 Burada Kristeva'nın, bilinçdışı motivasyonlar ile bilinçli motivasyonlar arasında bölünmüş "konuşan özne"yi varsayan bir anlamlandırma sürecinden ve onun analizinden söz ettiğini belirtmekte yarar var. Bu bölünmeyi açıklamak üzere Kristeva, her anlam üretiminde iki tür işaretlendirme süreci olduğunu söyler: semiyotik ve sembolik. Freud'un ve Lacan'ın Oidipal öncesi ve Oidipal cinsel dürtüler ayrımına dayalı bu kategoriler, toplumsallığın, metinselliğin ve özneliliğin temel koşuludur. Kristeva "semiyotik" terimini, etimolojik anlamında (belirleyici gösterge, im, iz, endeks, kanıt vb.) kullanır. Semiyotik, Oidipal süreç öncesindeki, polimorfik erojen bölgeler ve organlarla ilişkilendirilen kısmi cinsel dürtülerin ve onların artikülasyonunun düzenidir. İşaretlendirme sürecinin maddi altyapısını, itkisini ve bozguncu potansiyelini sağlayan kısmi dürtülerin, kararsız, çoğul ve çelişik hedefleri, kaynakları ve nesneleri vardır. Kristeva, semiyotik katmanı, annenin bedeninin alanı tarafından belirlenen bir aşama olarak tanımlar. Platon'un *Timeaus*'undan ödünç aldığı "chora" sözcü-

babaya uzanan sembolik katmanla, anneye uzanan semiyotik katman arasındaki bu ilişkiler, dilsel dokunun semiyotik katmanın sembolik katmanda yol açtığı yırtıklar, bölünmeler ve boşluklar aracılığıyla değiştirildiği metnin biçimsel yapısında belirleyici rol oynar. Kabaca bilinçle ilişkilendirilebilecek ve gerçeği yansıttığı iddiasındaki nesnel bir anlatıcının, tutarlı, anlamlı ve gramer açısından doğrusal bir gelişim çerçevesinde ilk ve son sözü söylediği metnin bilinçaltını, Zebercet'in yıllarca annesinden dinlediği, bir araya getirilmesi zor, iç içe geçmiş ve çoğul anlam katmanlarına sahip parçalardan oluşan, çemberimsi bir devinime sahip, geçmişe ait öyküler, yorumlar oluşturur. Ağırlıklı olarak bilinç akışı tekniğiyle aktarılan anlatı ise, dile hükmetmekle, dil üzerinde bu tür bir güç kurmayı reddeden tutumları arasındaki salınımlarda, bu iki düzlemin kesişmesinin ve çarpışmasının ürünü olarak, ortaya çıkar.⁵ Dilin sembolik katmanı, öznenin söylemin hâkimi olarak konumunu güvenceye almak için tutarlı ifade ve anlam denetiminde ısrar ederken, yazınsal metindeki gerilim, güç ve güce karşı koyma, dilin 'ustası' olmakla o ustalığa başkaldırma ya

güyle tanımladığı bu alan, çocuğun bedeninin sınırlarını ve bir özne olarak kimliğini belirler. Oidipal dönem öncesi ilkel süreçlere dayalı ve anne kaynaklı semiyotik'e karşılık, Kristeva'nın sözünü ettiği ikinci katman olan sembolik, Oidipal bir dizgedir. İkincil süreçlerde ve Babanın Yasası ile düzenlenen bu dizge, düzenli ve kurallı işaretlendirme sürecinin koşuludur. Lacan'ın sembolik tanımına büyük ölçüde dayanan Kristeva'ya göre, babanın alanı olan sembolik, bütüncül ve tutarlı konuşan özneyi ve tutarlı, anlamlı metni yaratırken, kaotik semiyotik öğelerin baskılanması ve düzenli, anlamlı gösteren öğeler olarak işlev görebilecekleri biçimde kullanılmasını denetler. Bu durumda, çocuğun bedeninde yaşadığı zevkleri, sesleri, renkleri ve devinimleri çoğaltmayı isteyen, ritmik, enerjik ve dağınık güçler dizisi olan semiyotik, sembolik olarak kurulmuş, gramer ve sentaks kurallarıyla yönetilen dilin baskılanmış katmanıdır. Dolayısıyla semiyotik, sembolik işlevin hem önkoşulu hem de denetlenmesi zor fazlasıdır. Kristeva'nın delilik-ermişlik-şiiir üçlüsü olarak tanımladığı dil boyutlarında, bastırılmış semiyotik öğeler, sembolik katmanı delip geçerek, patlamalar halinde geri dönebilir ve metnin rasyonel mantığı ya da denetlenen anlatısı içinde susturulması olanaksız çıkışlar, uyumsuzluklar ve ritimler biçiminde ortaya çıkabilir. Bkz. Julia Kristeva (1993) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.

5 Bkz. Julia Kristeva (1981) "Oscillation Between Power and Denial", Elaine Marks ve Isabelle de Courtivron, ed., *New French Feminisms: An Anthology*, New York: Harvester, 165-168.

da reddetme eğilimleri arasındaki gerilimden kaynaklanır. Yazınsal dilin, günlük dilden farkını oluşturan ve Kristeva'nın deyişle "bir metindeki ritim tarafından yenilenen, 'sonsuzlaştırılan' anlam üretimi"ne olanak sağlayan bu özelliği, cinsel hazzın da ifadesidir. Romanın, anlatıcının temsil ettiği, tutarlı, gramer ve sentaks kurallarına uygun söylemi ile baş kişinin bilinçdışı düşünce ve duygularını ele veren söylemi arasındaki gerilim, başka bir deyişle metnin erkek ve kadın tavırları arasındaki gerilim, tematik düzeyde de, Zebercet'in ruh durumuna damgasını vuran gel-gitleri yansıtır. Örnek olarak, kendisine "Ne dikildin orda ulan, yol üstünde maşatlık taşı gibi. Bas git hadi!" (83) diyerek hakaret eden kestaneciden intikam alma planları yaparken aklından geçenler gösterilebilir:

Maşatlık taşı babandır ulan
Anandır ulan
Karındır
Karım değil bir kadın
Leş
Leş herif
Lop incir
Pelte suratlı çiftit
Maşatlığa gömerler seni
Geberince ardından bir çiftetelli oynar karın
Bir kadın sessiz çok uyurdu gaz ocağı patlamıştır
Mangalına bir tekme atılır kestaneler ateşler yayılır
Tavanarasına gaz döküp odasına gaz döküp bir kibrit
Fırlayıp üstüme atılır
Başkaları karışır gene sorgular polisler savcı yanında sen neredeydin kokuyu duymadın mı yatıyordum
Yere yıkıp boğazıma sarılır
Geceyse yalımı gündüzse dumanı bir gören olur yangın vaaar
Kestane alacakmış gibi yaklaşır suratına bir tokat
Yandan yaklaşır suratına bir fokat
Yangın vaaar doluşurlar içeri ölüyü bulurlar
Sorgular sorular cezaevi.

Önünde durup eski cezaevinin büyük kapısı ardında demir parmaklıklarda solgun elleri Lütfi'ydi adı evet Lütfiye Molla kızını doğurduktan sonra kırkı çıkmadan ninem lohusa yatağında ölünce anamı emzirmiş süt anasıymış önünde durup öteki suçlularla hep bir yerde sövülebilir onlar da sorarlar elbet neden öldürdün onu elimde tırnak çakısıyla kimseye sezdirmeden avluya bir çukur kazıp arkasından yaklaşarak ensesine saplanabilir. (84)

Zebercet'in kestaneci ile yaptığı hayalî kavgada geçen sözcükler, ritmik ses akışları ("mangalına bir tekme atılır kestaneler ateşler yayılır"), küçük değişimler içeren tekrarlar ("yandan yaklaşıp suratına bir tokat / yandan yaklaşıp ensesine bir tokat") ve çağrışımlar ("sorgular sorular cezaevi") aracılığıyla, öldürdüğü ve tavanarasında sakladığı ortalıkçı kadının bedenini ortadan kaldırma planlarına uzanır. "Babandır-anandır-karındır" sözcüklerini içeren küfürleşmeler dizisinden "karım değil bir kadın" a sıçrayan bilinçdışı düşünceler, kestanecinin mangalını yakmakla kadının odasına gaz döküp yakmak arasında gider gelir. Daha sonra gelişeceğini düşündüğü süreçteki "cezaevi" kavramı, küçükken annesinden dinlediği, ninesi hakkındaki öyküye uzanır. Ancak romanın içine serpiştirilmiş parçalarla ilişkilendirildiğinde bir anlam kazanan ve gramer, sentaks kurallarını çiğneyen bu bölümde, konağın beslemelelerinden olan ninesinin, Haşim Bey'in tecavüzü sonucu annesine gebe kaldıktan ve apar topar evlendirildiği kocası tarafından durumu anlaşıp konağa geri yollandıktan sonra, lohusa yatağında ölmesine gönderme yapılır. Lütfiye Molla, annesine süt veren kadının adıdır ve Zebercet çocukken annesiyle birlikte Lütfiye Molla'nın cezaevinde yatan oğlu Lütfi'yi ziyarete gidişini hatırlamaktadır. Anlatıcı, Zebercet'in böylece sürüp giden bilinç akışının arasına yalnız bir kez girer: " (Birden geriye dönünce bir adamın koluna çarptı. 'Af buyurun' dedi.)" (86). İç monologun hemen ardından ise, metin üzerindeki hâkimiyetini yeniden kurar:

Başını salladı. İş hanma yaklaşmıştı. "Bir yan sokağa sapılabilir gidip af buyurun bey kardeşim demin gereksiz yere karşı-

nızda durdum denebilir hiç birşey olmamış gibi o yana bakmadan geçip gidilebilir.” Şamtatlıcısının, kuru yemişçilerin, kestanecinin önünden başını çevirmeden geçti (86).

Zebercet’in, dilin babaya uzanan alanında sözcüklerin dış dünyadaki gerçeklere işaret ettiği söylemsel bir gerçeklikte bir güvenlik yanılması içinde yaşayan bir özne olabilmesinin yolu, kadın kavramının dilde ve diğer kültürel dizgelerde içerdiği anlamlarla hesaplaşmasından geçer. Bu nedenle, roman boyunca kendisine sormaktan kaçındığı “Ben kimim?” sorusu, yanıt olmayan “Kadın kim?” sorusuna dönüşür. Anlatının ilk sayfalarından başlayarak, kadın kimliği bir sorun olarak öne çıkar: Bir Perşembe akşamı gecikmeli Ankara treniyle geldiği kasabadaki otelde geceledikten sonra, ertesi sabah yakınlardaki bir köye gideceğini söyleyerek ayrılan kadının kim olduğu, erkek kahramanın on beş gün içinde, önce otelin ortalıkçı kadınına sonra da kendisini öldürmesiyle sonuçlanacak anlatının temel sorusunu oluşturur. On beş gün boyunca umutsuzca kadının geri dönmesini bekleyen Zebercet’in, asla yanıtlamayacağı “kim bu kadın?” sorusu, alegorik bir karaktere bürünerek, metnin odak noktasını, toplumsal/cinsel kimliğin nasıl kurulduğu üzerine bir araştırma çerçevesine yerleştirir. Metnin bilinçaltındaki kadımsal direnç noktaları, bilinç düzeyinde metni bilgilendiren ataerkil ideolojinin metnin merkezine koyduğu “yabancılaşmış erkek bireyin kimlik arayışı” izliğini, ikili karşıtıklara dayalı egemen kimliklendirme söyleminin yapısını sökerek ve tutarlı, ben-merkezli, değişmez kimlik söylencesini alt üst ederek, sorunsallaştırır.

Perşembe gecesini gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odaya giren Zebercet’in, kapıyı içerden kilitleyip, anahtarını cebine koyduktan sonra, sırtını kapıya dayayıp çevresine bakmasıyla başlayan anlatının, bir dedektif titizliğiyle saptamaya çalıştığı ilk şey, odanın içinde kadından geriye kalan izlerdir:

Kadının bıraktığı gibi duruyordu herşey: yatağın ayakucuna doğru atılmış yorgan, kırıksık yatak çarşafı, terlikler, sandalye, başucu masasındaki gece lambası, bakır küllükte bitmeden

söndürölmüş iki sigara, tepside çaydanlık, süzğü, çay bardağı, kaşık, küçük bir tabakta beş şeker (7)

...

karyola demirinde kadının unuttuğı havlu, sırma püsküllü vişneçürüğü perde, lavabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna. (8)

...

aynanın sağındaki askıda otelin havlusu, tavanda kurşun borunun ucundaki abajur, sağ duvarın ortasındaki kalın çerçevesi resim: Geniş, süslü bir sedire uzanmış, tüller içinde, iri kalçalı, iri memeli bir kadın; iki yanında ellerinde yelpaze yarı çıplak iki zenci kız. (9)

Anlatıcının bakışı ile Zebercet'in bakışının çakıştığı, odaya ilişkin bu gözlem süreci, bilinç akışı tekniğı kullanılarak bölünür ve aralara odada –kadından önce ve kadından sonra– bulunan nesnelerin çağrıştırdığı iç düşünceler serpiştirilir. Zebercet, daha ilk görüşte anlayamadığı bir biçimde büyüüne kapıldığı bu gizemli kadının otel odasında bıraktığı, havlu, sigara izmariti gibi izlerden anlam çıkarmaya çalışarak, adı, kim olduğu, neden o köye gittiğı ve kime gittiğı gibi sorulara yanıt ararken, kadının metindeki işlevi, erkek kahramanın öznelliğini kurmak için gereksinim duyulan “öteki” olarak belirlenir. Biçimsel düzlemde, parantez içinde parantezler açma yoluyla sürekli bir göndermeler döngüsünün yaratıldığı giriş bölümünde, erkeğin kadına yönelik soruları ve iz sürmeleri, aslında kendi kimliğini saptama çabasının yansımalarıdır. Örneğin:

(L)avabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna (da gördü kadının gittiğı sabah yüzünü; herşey aşağıya çekikti yüzünde: kaşlarının uçları, ağzının iki kıyısı, burnu. Uzun süre baktı; oysa haftada üç kere traş da olurdu. Küçük dört köşe bıyığı. Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece ... ve o sabah. (8)

Zebercet'in aynada yansıyan görüntüsünde, dikkatini çeken en önemli şey, özenle bırakmaya çalıştığı bıyığıdır ki bu bıyık

her ne kadar başka erkeklerin alay konusu olacak kadar cılız ve biçimsiz olsa da –belki de özellikle öyle olduğu için– erkek- le kadın arasındaki farkı, erkekte olup da kadında olmayan şe- yi simgeleyen fallik bir imge işlevi üstlenir. Ulaşılmaz bir arzu nesnesi olarak beliren gizemli kadının gidişinden hemen üç gün sonra, Zebercet’in berbere gidip bıyığını kestirmek iste- mesi, –ortada bıyığa benzer bir şey göremeyen berber şaka yaptığı sanır– kuşkusuz önemlidir. İlk arzu nesnesi olan an- neye dönüş isteğini anımsatan bir tür simgesel kastrasyon ola- rak yorumlanabilecek bu davranış, Zebercet’in fallusa sahip ol- mak ve olmamak temelinde belirlenen toplumsal/cinsel kimlik arayışında geriye dönük yolculuğunu başlatır. Zebercet’in ka- dına verdiği bir numaralı oda –bu odayı çok az sayıda müşteri- ye vermiştir– doğduğu ve romanın sonunda kendini öldürece- ği odadır. Simgesel bir biçimde, arzu nesnesi olan yasaklan- mış/ulaşılmaz kadınlarla Zebercet’i buluşturan bu yer, ölüm metaforu aracılığıyla, anne ile mutlak bütünlük durumuna, hatta anne rahmine dönüşü temsil eder.

Metnin psikanalitik dinamiği içerisinde ayna aşamasıyla ya- kından ilişkili ayna imgesi, bakan/bakılan karşıtlığına da işaret eder. Erkek/kadın karşıtlığına dayalı bakan/bakılan ilişkisinin, aynı zamanda biçimsel anlatı dokusunun da temel bir ögesi olarak kullanıldığı romanda, nesnellik iddiasındaki anlatıcının bakışı ile, bilinç akışı tekniği sayesinde kafasının içine girdiği- miz Zebercet’in öznel bakışı arasındaki işbirliği, kadınların yalnızca bakılan, seyredilen, gözlenen nesne konumunu vur- gular. Ancak, Zebercet’in aynada kendine kadının gözûyle bakması bu karşıtlığı bozar ve kadını hayalî de olsa bakan ö- ne konumuna yerleştirir. Erkeğin varlık, kadının yoklukla iliş- kilendirildiği varlık/yokluk karşıtlığında, Zebercet’in varlık ol- ma durumunu sürdürmesinin koşulu, yok olanın, bir yansıma hilesiyle oyuna dahil edilmesidir. Dolayısıyla, gecikmeli Anka- ra treniyle gelen kadın, odada bulunmadığı halde, geride bır- aktığı izler sayesinde, Zebercet’in erkekliğini üzerine kuracağı karşıtlığın güçsüz, edilgen terimi olarak yerini almalıdır. An- cak, kadın, bu konuma direnerek, lavabonun üzerindeki ayna-

ya baktığında gördüğü yüzün, kadının “o gece ve bu sabah gördüğü yüz” olduğunu anımsayan Zebercet’in ben-merkezli, bütüncül bir ‘erkek özne’ olarak kurulmasının koşulunu ortadan kaldırır. Buna karşılık, Zebercet’in cinsel nesne olarak kullandığı ortalıkçı kadın ise, kendi öznelliğini kurması olanaksız olan erkek patentli kadın imgesinin karşılığıdır:

Çok uyur kadın, erkenden yatar. Sabahları sarsa sarsa kaldırır. Çoğu geceler bu odaya girer, kadının yanına uzanırdı. Çıkarırken uykusu bozulmasını diye dolsuz yatar, bacaklarını da biraz aralardı kadın. Okşarken, üstüneyken bile uyanmazdı (8).

Egemen kültürel ve temsili dizgelerde, ‘öteki’ olarak konumlandırılarak, erkeğin görelî üstünlüğünü güvenceye alan kadın, erkeğin olumsuz, eksik özelliklerinin toplamından başka bir şey değildir. Bu yüzden kadın kimliği, kendi adına bir başkalığı, farklılığı olmaksızın, erkeğin sahip olduğuna sahip olmayan, ‘erkekten daha az’ bir kimlik olarak kurgulanır. Psikanalitik kuramda erkeğin sahip olduğuna sahip olmadığı için, ‘yokluk’, ‘boşluk’, ‘delik’ olarak nitelendirilen ve erkekte olduğu varsayılan ‘pozitif’ değerleri güvenceye almak üzere, tüm ‘negatif’ özellikleri taşıyan ‘öteki’ olarak kurgulanan kadın kavramına uyan ortalıkçı kadının öldürülmesi, metnin kadın/erkek konumları arasında görünürde varolan dengeleri açısından önemlidir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının, hem güçlü bir arzu nesnesi, hem de arzulayan erkeğe göre güçlü bir özne kılığında devreye girmesiyle bu dengeler sarsılacak ve Zebercet, ortalıkçı kadın, sevişirken uyanık kalmaya –bir anlamda kendisine bakmaya– zorladığı ilk denemesinde cinsel başarısızlığa uğrayınca, boğazını sıkarak öldürecektir.

Zebercet’in kendisini bakan, bakışın sahibi erkek olarak konumlandıramayışı, aynada kendine gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gözüyle baktığı bölümün hemen ardından bir kez daha vurgulanır. Kadın imgesinin, erkeğin toplumsal/cinsel kimliğinin kurulmasındaki temel işlevinin altının çizildiği bu bölümde, Zebercet’in gözleri aynadan hemen sonra, babasının

bir zamanlar “bit pazarından alıp getirdiği” ve kahramanı olan kadının, otelin eski müşterilerinden biri tarafından “sömürgeci kapatması” olarak nitelendirildiği kalm çerçevele resme çevrilir:

Geniş, süslü bir sedire uzanmış, tüller içinde, iri kalçalı, iri memeli bir kadın; iki yanında ellerinde yelpaze yarı çıplak iki zenci kız. ‘Çalışına bak şu sömürgeci kapatmasının’ demişti Dişçi (9).

Böylelikle kadın, bakılanla sahip olunan arasındaki koşutluğa dikkat çeken bir gösterge olarak somutlaşır: Resim, tablo olarak sahiplenilip bakılan bir nesne olduğu gibi, resimdeki kadının da erkek bir sahibi – sömürgeci– vardır ve başka erkeklerin bakışlarının nesnesi konumundadır. Daha sonraki bir bölümde, Zebercet’in resimdeki kadına bakarak kurduğu cinsel fantezide, sömürgeci kapatması kadın ile ortalıkçı kadın arasında bir koşutluk kurulur:

Soluna döndü. Duvarın ortasında asılı kalm çerçevele resimdeki kadın gece lambasının ışığında belli belirsizdi. Yıllardır yatıyordu orada. ‘Uyansana kız sen’ dedi yavaş sesle; gözlerini kapadı. Kadın doğruldu; gerindi; sedirden inerken üstündeki tülü attı (...)

Gözlerini açtı. Kadın duvardaki resimdeydi.

Gözlerini kapadı. Orası kabarmıştı gene; sağ elinin parmaklarını dibindeki kısa kıllarda gezdirdi. ‘Az daha büyüseymiş...’ (43)

Ortalıkçı kadın, yalnızca bir anlamda Zebercet’in kapatması olduğu için değil, hep uyuması açısından da resimdeki kadını (Yıllardır yatıyordu orada) çağrıştırır. Zebercet, hem cinsel fantezisinde sömürgeci kapatmasıyla sevişirken, hem de ortalıkçı kadınla giriştiği son cinsel ilişkisinde, kadınlardan uyanmalarını isterken aynı sözcükleri kullanır (‘Uyansana kız sen’) ve her ikisinde de başarısızlığa uğrar. Sonunu getiremediği cinsel fantezisinin aktarıldığı bölümde, bilinçdışı çağrışımlar, daha sonra yine ortalıkçı kadına ve oradan lezbiyenlik izlegine uzanır:

Upuzun yatardı altında uzun boylu kadm memelerimi öpeyim mi istersen öp boynunu da öpücüm öp ya öp derdi yetişemezdi boynuna gecikirse gelmekte gecikirse kadm ustaca oynatırdı kıcını kaldıra indire kaldıra indire üstünde sallana sallana tavanarasındaki beşikte... (43)

Daha sonra açıklık kazanacağı üzere, fanteziyi sona erdiren “sallana sallana tavanarasındaki beşikte..” sözleri, hem tavanarasında uyuyan ortalıkçı kadına (“Yukarıda uyuyordu şimdi eğri tavanlı odaların birinde”) hem de geçmişte o odada kalan ‘Kolağasmm kızı’ Kadriye Kalfa ile bir besleme kız arasında geçen lezbiyen ilişkiye bağlanır (55). Çocukluğunda annesinin bir kadına anlatırken duyduğu öyküye göre, dayısı Rüstem Bey’in karısı Semra Hanım tarafından ‘basılan’ kadınlar, “Ertesi sabah bohçalar koltuklarında giderlerken besleme ağlıyormuş. ‘Ağlama kız, aç mı kalacağız. Yanındayım ben, korkma demiş Kadriye Kalfa” (55). Annesinden dinlediği bu öyküyü anımsadığı sırada, resimdeki kadının da “uzun, sıcak günlerde zenci kızların biriyle ya da ikisiyle...” (55) cinsel ilişkiye girmiş olma olasılığıyla çılgına dönen Zebercet, “Hele alçak” diyerek doğrulur ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını düşleyip kendi kendini tatmin ederken kullandığı havluyu resme fırlatır. Ancak atışın başarısızlığı üzerine –ortalıkçı kadını öldürmesini önceler biçimde– daha da hırslanıp, resmi pencereden avluya atar. Kadın/erkek kategorilerine sıkıştırılmış cinsel kimliklere kafa tutan Kadriye Kalfa ile beslemenin konaktan atılması ve Zebercet’in benzer bir ilişkiye gönderme yaptığından kuşkulandığı resmin otelden dışarı atılması arasındaki bağlantı açıktır.

Zebercet’in metindeki gerçek ve kurmaca kadm kişilerle kurduğu ilişkilere yansıyan egemen toplumsal cinsiyet ideolojisinin dayattığı erkek/kadın karşıtlığı ve beraberinde getirdiği diğer bütün karşıtlıklar, dilin ve dolayısıyla metafizik düşüncenin yapısında barındırdığı ve bir terimin mutlaka diğerine göre daha üstün olarak konumlandırıldığı ikili karşıtlıklardan kaynaklanır. *Anayurt Otel*’nin dilsel paradigması, görünürde

dayandığı bu karşıtlıkları çözmeye yönelik, bozguncu öğelerle örülüdür. Örneğin, anlatıda sık sık vurgulanan eşcinsellik temasının bir işlevinin, Zebercet'in örtülü eşcinselliğine göndermede bulunarak, kadın/erkek karşıtlığının dengesini üçüncü bir terim aracılığıyla bozmak olduğu söylenebilir. İlkokulda okurken, 'sınıfın büyüğü' olan bir çocuğun "Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş" (28) diyerek alay ettiği otel kâtibinin yeni yetmelik çağında okuldan arkadaşı olan Ömer'e ve askerdayken kendisine kötü davranmasına karşın her dediğini yerine getirdiği Fatihli'ye beslediği duygular eşcinsellik imalarıyla yüklüdür. Bu duygular, ortalıkçı kadını öldürmesinden az önce, aşevinde yemek yerken kendisine bakan duvar dibindeki gencin varlığının başlattığı çağrışımlarla geri gelir:

Duvar dibindeki genç ona bakıyordu. Yanmdakine eğilip birşey söyledi; o da baktı. Başını çevirdi, duvara asılı resimde deniz üstünde at koşturuyordu Fatih. Fatihli'nin gözlerine benziyordu oğlanın gözleri ama yumuşak bakışlıydı. 'Gel buraya; şu matarayı doldur.' Sıcaktı. Öteki resimde büyük bir tabakta yaz yemişleri vardı. "Üzüm? Hayır." Sigarasını ağzına götürdü; sönmüştü; küllüğe bıraktı. Şişenin üstünde KARA SAL-KİM yazılıydı. Dar uzun bağda 'Gece kalsaydım gün doğmadan gelir üstlerinden yedik soğuk soğuk' demişti Ömer. Bir gece kalsaydı... (46)

Aynı gece, maçoluk çağrışımlarıyla yüklü horoz döğüşünde tanıştığı Ekrem adlı gençle, daha sonra gittikleri sinemada kurduğu fiziksel yakınlaşma da, Zebercet'in iki arada kalmış toplumsal/cinsel kimliğine işaret eder. Üstelik, iki erkek arasındaki bedensel temas, etkin erkek/edilgen kadın karşıtlığının karikatürize edildiği tipik bir Hollywood filmi eşliğinde gerçekleşir (52).

Romanın ortalıkçı kadının ölümünden sonraki bölümünde, Zebercet'in yıllar önce annesinden dinlediği anıların ve kahramanlarının, son on beş gün içinde yaşadığı olaylar ve karşılaştığı kişilerle iç içe geçmesiyle, anlatının bilinçaltını oluşturan

öğeler, giderek daha fazla su yüzüne çıkmaya başlar ve geçmişle bugün arasında çağrışımsal ilişkiler kurulur. Metnin bilinç düzeyini bilgilendiren egemen söylemi tehdit eden bu ilişkiler, Zebercet'in kendini asmasıyla sonuçlanan süreci de hızlandırır. Romanın başından beri yinelenegelen, özel adlar, kişiler ve mekânlar, birden fazla gösterileni olan, ya da hiçbir gösterilene bağlı olmayan gösterenlere dönüşür. Örneğin, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gecelediği oda, aynı zamanda Zebercet'in dünyaya geldiği odadır. Zebercet, gidişinden bir hafta sonra otele döndüğünü düşlediği kadınla bu odada –hem kendini hem kadını canlandırarak– sevişecek (41) ve en sonunda aynı odada canına kıyacaktır (108). Böylelikle oda imgesi, doğum-cinsellik-ölüm gösterilenleri arasında dağılan bir gösteren işlevini üstlenir. Dahası, beklenen, düşlenen kadının, erişilemeyen/yasaklanmış kadın imgesiyle örtüşmesi, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının, Zebercet'in annesi Saide ile olan ortaklığına dikkat çeker. Saide sözcüğünün, 'Kutlu, Tanrıca beğenilmiş' anlamlarını içermesinden anlaşıldığı gibi, arzulanan ama dokunulması Tanrı ya da ataerki tarafından yasaklanmış bulunan kadın ile erkeğin cinsel arzusunun doğrudan nesnesi olan kadın arasındaki ayrım, metnin egemen cinsel kültürün dayattığı karşıtlıklar dizgesini bozan direnişiyle karşılaşılır. Kasabaya atandıkları sıra birkaç günlüğüne otelde kalan öğretmen çiftin kadınının adının da Saide oluşu bir rastlantı değildir kuşkusuz: "Kadının kıcı dolgun, bacakları düzgündü (...) Adı Saide'ydi. Anasının adıydı bu. Sağlı günü kadın adını söyleyince şaşmıştı" (25). Zebercet'in, annesinin doğduğu 6 numaralı odayı verdiği ve "ilkokulun beşinci sınıfındaki öğretmenine" de benzettiği (28) Saide'nin dokunulmaz kadın konumu, Zebercet'in tanık olduğu cinsel kimliğiyle çelişir:

Üçüncü katta 6 numaranın önünde durdu. Anahtar deliği karanlıktı; içeriden belli belirsiz sesler geliyordu. Başını uzatıp dinledi (...) 'Oh... bırakma... ooh, hiç bırakma beni... ohh... nasıl seninim...' (27)

Zebercet'in annesi Saide de kimliği ile bir karmaşa yaratır; konağın o zamanki sahibi Haşim Bey'in, karısının hamilelik döneminde tecavüz ettiği bir beslemeden doğan Saide'nin –ve dolayısıyla oğlunun– konaktaki konumu, efendi/hizmetkâr karşıtlığında belirsizlik yaratır. Alelacele köyden biriyle evlendirilen ancak durumun farkına varan kocası tarafından terk edildikten sonra konağa geri gönderilen Zebercet'in ninesi ise, annelik konumundan ötürü kutsal bakire ve evlilik dışı ilişkiye –kendi isteği dışında da olsa– girmiş bulunmasından ötürü fahişe kimlikleri arasında, ne biri ne öteki, ama aynı zamanda her ikisi de olarak, mutlak karşıtlık ilkesini sarsan bir başka kimlik olarak, anlatının içine sızır. Zebercet'in büyük dayısı Rüstem Bey'in karısı Semra Hanım da, metindeki erkek patentli kadın imgelerini alt üst eden bir işlev üstlenir. Bir yandan 'erkeksi' özelliklere sahip güçlü bir kişilik olarak çizilen Semra ("Bir erkek gibi at koştururmuş; genç kızlığında dedesinin Torbalı yörelerindeki küçük çiftliğinde babası öğretmiş" [97]), aynı zamanda cinsellikten haz alan bir kadın kimliğiyle çıkar karşımıza. Kayınbiraderi Faruk'un umutsuzca âşık olduğu ve bu anlamda ensest tabusu nedeniyle dokunulması yasak, erişilmez kadın konumuna da yerleşen Semra'nın cinselliği, Faruk'un, ağabeyi ile yengesini gözetleyip gözetlemediğini merak eden Zebercet'in düşüncelerinde vurgulanır:

Esintisiz, sıcak gecelerde ağabeyi ile yengesi (...) yataкта, çıplak, birbirlerine değen yerleri terleyerek yatarlarken birinin 'İrmağa gidelim, uyumuşlardır artık' demesiyle üstlerine birer çarşaf alıp (...) elele, yalınayak (...) koşarak ırmak kıyısındaki küçük kumluğa varır varmaz, ya da önce suya atlayıp çıktıktan sonra çarşaf üstünde ıslak ıslak birbirlerine sarıldıklarında, kenetlendiklerinde onları görececek, iniltilerini, kısık seslerini, yengesinin 'Oooh, bırakma' deyişini duyacak kadar yakınlarına sokulur muydu sürüne sürüne? (104-5)

Üstelik Semra, dünyaya getirdiği oğluna, uğruna on dokuz yaşında kendini asarak canına kıyan kayınbiraderi Faruk'un adım vererek, onu metaforik anlamda doğurur, annesi olur.

Keçeciler sülalesinin son meşru vârisi olan oğul Faruk'un -ki Zebercet otelden kazanılan paraları ona göndermektedir- İstanbul'da artık yetmiş beş yaşında olan annesiyle birlikte yaşıyor olması, Semra-Faruk ilişkisinin hem metaforik hem metonimik anlamda -çağırışım ve devamlılık açısından- bir kuşak farkıyla da olsa gerçekleştiği biçiminde yorumlanabilir.

Anlatının göstergeler dizgesi içinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olan, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, başıboş bir gösteren gibidir, birden fazla şeye işaret etmekle kalmaz, kılıktan kılığa girerek, her bir gösterenin anlamını bulmak için erkeğe döndüğü dizgeyi de bozar. Anlatının başında, "Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları, gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri dudakları ince. Yüzü gergin, esmer" (16) diye tanımlanan kadın dış görünüşü açısından, ilerleyen bölümlerde, kasabadaki "bankanın demir parmaklıkları önünde bir erkekle kadının arasında duran kara kazaklı, uzunca boylu, esmer bir genç kız" (43), parkta sevgiliyle oturan "kahverengi paltolu bir genç kız" (78), Zebercet'in parkta karşılaşp otele davet ettiği ve yüzü "burnu belki, dudakları" (82) ona benzeyen bir hayat kadını arasında paylaştırılırken, bir ara öyle bulanıklaşır ki, "bir yığın kadına uyabilirdi bu tanım, ya da erkeğe; çirkin bir kadına ya da erkeğe bile" (54), diye düşünür Zebercet. Benzer biçimde, kadının otelde unuttuğu "karaları ifçe,sarıları kırmızıları kalın çizgili" havlu (17), kadını gösterenden gösterilen konumuna geçirmekle kalmaz, renkleri aracılığıyla, Zebercet'in horoz döğüşünde yenilişini seyrettiği "karalı kırmızılı kısa tüylü" (47), "kanadı sarılı" (48) horozun, dolayısıyla yetersiz erkekliğin de göstereni olur. Daha sonra, kadının otelde unuttuğu havluyu almaya gelen köylüler, aynı boy ve renklerdeki başka bir havluyu, aradıkları havlu sanıp aldıklarında, bir göstergeler enflasyonu yaşanır. Romanın sonlarına doğru ise, havlunun renkleri, yıllar önce konağın yapımında kullanılan tahtaları biçen kadınların "sarılı, kırmızılı, karalı" yün yeleklerinde yeneden ortaya çıkar (106). Bunlara ek olarak, havlu benzerliği yoluyla kadın, öz kızını boğduktan sonra, sahte kimlik verip,

emekli subay olduğunu söyleyerek bir süre otelde kalan adamla gösterilen konumunu paylaşırken, benzer biçimde, kadın öldürme biçimleri aynı olan Zebercet ile adam arasında bağ kurulur. Zebercet'in kadına ait her izi sürüp, anlamlar yüklemesine karşın bir türlü yanıtlayamadığı "kim bu kadın?" sorusunun peşinde, kendi bilinçaltına yaptığı yolculuk, metinde kasabanın, otelin ve ailenin tarihine yapılan yolculukla çakışacak ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının bağlı olduğu gösterilenlerden belki de en önemlisinin, Zebercet'in dayısı Rüstem'in karısı Semra olduğu ortaya çıkacaktır. Metnin sonlarına doğru, Semra'nın fiziksel özellikleri, neredeyse kadınlıkla aynı sözcüklerle tanımlanır: "Esmemiş alımlıymış; uzunca boylu, göğüslü, saçları, gözleri kara, kirpikleri uzun, burnu biraz sivri, dudakları inceymiş" (102). Bu benzerlik ilişkisi, Zebercet'in, yasak ve umutsuz bir aşkın kurbanı olan Faruk'la özdeşleşme sürecini tamamlayacak ve kadınlar üzerinden sürdürdüğü kimlik arayışı, adı "sonuca götüren, sonuçlandıran" anlamına gelen Faruk aracılığıyla, ölümle sonuçlanacaktır.

Eski bir nüfus memurunun oğlu olan ve yaptığı işle baba mesleği arasında yakınlıklar bulunan Zebercet'in, otele geldiğinde nüfus kâğıdı olmadığını söyleyen kadının adını öğrenmeye dönük saplantısının dilsel dizgedeki karşılığı, şeylerle adların, gösterilenle gösterilenin birbirine bağlanarak, saptanması yoluyla güvenli hale getirilmesidir.⁶

Böylece Perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o odada yattığı belgelenmeden kaldı. Kaç gündür kafa yorması boşunaydı; aslında her kadın adı onun adı olabilirdi; ama bunu kendisinin söylemesi gerekti. (30)

6 Feminist kuramcı Jane Gallop, Lacan'ın Babamın Adı teriminin içerdiği, otorite ile yasal olan ve ad arasındaki ilişkiye dikkat çekerek, bu terimin, ataerkil yasa, babadan geçen kimlik ve dil aracılığıyla ataerkin katılma anlamına geldiğini söyler: "Babamın Adı babalığın yasayla, dille atfedildiği gerçektir. Babalık, kesin olarak algılanamaz, karıtlanamaz, bilinemez; annenin sözü değerlendirilerek saptanır." Bkz. Jane Gallop (1982) *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. Houndmills: Macmillan, 47.

Zebercet'in ne adına, ne kendisine ulaşabildiği kadın, belirli bir anlam ve bağlamdan kopuk, tek bir gösterilene bağlanamayan, yitik, yolunu şaşırmış bir gösteren olarak bulanıklık yaratır. Romanda otel ile ülke arasında kurulan metaforik bağlantı göz önüne alındığında ve hem otelin hem dışarısının kaçak şahıslar, sahte kimlikler, yalan yanlış verilen adlarla dolu olduğu düşünüldüğünde, "kimlik saptaması"nın, gerçeğe ulaşmak adına, 'adlandırılan şey gerçektir' yollu yanıltıcı bir işlev gördüğü açıktır. Bunun en iyi örneği, metinde kimlik bilgileri en açık verilen kişi olan "emekli subay olduğunu söyleyen adam"m (16), öz kızını boğan bir katil olduğunun ortaya çıkmasıdır. Otelde geceleyen ve nüfus kâğıdı olmadığı için adını öğrenemediği kadının kimliğini saptama çabasıyla başlayan romanın sonunda, Zebercet'in bilinç akışı anlatısı, öznelere, özel adların, kimliklerin birbirine karıştığı psikotik bir dile dönüşür. Özel adlar ve kimlikler çevresinde dönen mesleğini babasından devralmış olan Zebercet'in, kadının adına ulaşamaması, babasıyla kurmuş olduğu ya da kurmaya çalıştığı özdeşleşmenin başarısızlığına, başka bir deyişle, 'Babanın Adı'nın devreye girmesiyle anneden kopuşun tam anlamıyla gerçekleştirilememiş olmasına işaret eder. O güne kadar müşterilerin kimliklerinin kaydı ve polise –otoriteye– iletilmesi konusunda son derece titiz davranan otel kâtibinin oteli kapatıp, olmayan müşterilere, daha önceki yıllarda aynı odalarda kalmış kişilerin adlarını vermesi, isim-cisim, gerçek-simge denkliği yanılısamasının çöküşünü simgelemesi açısından önemlidir:

Defteri açtı. Dört Kasımdan beri sözde otelde kalanları yazmamıştı. Bir oteli yönetmekle bir kurumu, geniş bir işletmeyi, bir ülkeyi yönetmek aynı şeydi aslında (...) Ülkeleri yönetenler iyi ki bilmiyorlardı bunu; yoksa bir otel yöneticisinin yapabileceğinden çok daha büyük hasarlar yaparlardı yeryüzünde. Defteri kapadı. Ne gereği vardı artık bunları yazmanın ya da birkaç satır yazıp bırakmanın? İleride, kısa, 'soruldusuz' bir polis belgesinde herşey dört Kasımda olmuş gibi saptana-

çaktı. Titiz bir araştırmacı defterleri inceleyip de geçen yıl Otuz Ekimle Üç Kasım arasında otelde kalanların bu yıl da aynı günlerde, aynı odalarda kaldıklarını görürse bu rastlantı-yı nasıl yorumlardı acaba? Gülümsedi. (105-6)

Babanın Adı ile, kamusal alanın düzenlenmesi, devlet otoritesinin sağlanması arasındaki ilişkileri ele veren bu alıntıdan anlaşılacağı gibi, Babanın Adını reddeden, başka bir deyişle Sembolik alanda kendisini bütüncül ve ben merkezli bir özne olarak kurmasının koşullarını ortadan kaldıran Zebercet'in ölümü kaçınılmazdır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın ile anne arasında kurulan özdeşlik ilişkisi göz önüne alındığında, arzu nesnesi kadının asla geri dönmemesi, anne ile yeniden bütünleşme isteğinin gerçekleşmesinin olanaksızlığına denk düşer. Oteli müşterilere kapatıp kasabanın sokaklarında başıboş dolaşırken rastlantı eseri tanık olduğu bir duruşmada, gerdek gecesi karısını öldüren genç bir adamla özdeşleşmesinde olduğu gibi -cinayetin nedeni, gelinin adli tıp raporunda bakire çıkmasından anlaşıldığı üzere, genç adamın cinsel yetersizliğidir- Zebercet'in romanın sonundaki sabuklamalarında, roman boyunca kullanılagelen göstergeler, bağlamlarından kopuk bir biçimde, tıpkı bir karabasanda olduğu gibi, görünürde bütünlüklü bir anlam taşımadan, içinde gezindikleri dizgenin yapısını zorlar. Okurun Zebercet'in kafasından geçenleri okumasını sağlayan bilinç akışı anlatı, öznenin ölümlüyle sonlanırken, tüm göstergeler, ölüme işaret eder: "Yorumlar, nedenler önemsizdi; kesin değildi. Önemli olan insanın edimleri-ydi. Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için: Ölüm" (105).

Anlatıcının tamamladığı öykünün sonunda, Zebercet'in yaşam ile ölüm arasında ölümden yana yaptığı seçime, yaşam "donunun sol paçasından" "uzaya uzaya" akan "fildişi renginde koyuca bir sıvı" (108) ile karşılık verir. Ancak daha da önemlisi, başından beri sorduğu tuzaklı "Kadın kim?" sorusunu kısır karşıtlıklar üzerine kuran Zebercet'in, kendini öldürmek amacıyla, doğduğu odanın bir üst katındaki odaya çıkma-

rak, muşamba kaplı tahta zemine boynuna takacağı ipi geçirmek için iki delik açmaya çalıştığı sırada, kafasından geçen son düşüncelerdedir. Güçlkle söküp attığı muşambanın gizlediği tahtalara bakarken, “Yıllar önce kimbilir nereden, nasıl getirilip çakılmışlardı buraya” (106) diye başlayan son iç monoloğunda, tahta aracılığıyla, kadın imgesine dönen Zebercet’in ağzından dilsel bir gösterge olan kadın ile gerçek, tarihsel öznelere olan kadınlar arasındaki fark ortaya çıkar. Dilde ve düşüncede aşağılanan, yok sayılan, dışlanan kadınlar, Freud’un, bilinçaltına itilmiş duygu ve düşüncelerin, ansızın ve kontrol edilemez biçimde, bilinç düzeyine çıkışını anlatmakta kullandığı “baskılananın geri dönüşü” kavramını örneklercesine, metnin sonunda ortaya çıkarlar.⁷ “Bir dağda, ormanda, erkekleri keçi kılından dokunmuş çadırlarda esnerken, uyurken,... güneş vurdukça parlayan, kızgın, keskin bıçkılarla tekdüze bir uyumda usanmadan” bu tahtaları biçen “ağır şalvarları, işlemeli, sarılı, kırmızılı, karalı yün yelekleri, etekleriyle, başları pullu boncuklu ak yazmalarla sarılmış... yanık yüzlü tahtacı kadınlar”la (106-7), “haftada bir keçeleri, kilimleri, halıları, minderleri kaldırarak, dizleri üstünde emekleyerek, kalçaları sallana sallana yanlarındaki kovalarda ıslattıkları bezlerle, tahta fırçalarıyla” aynı tahtaları (107) ovup silen ve “konak yapıldığından beri (...) çoğu erkeklerin fırsat buldukça çimdikledikleri, sıkıştırdıkları, kimi gönüllü kimi zorla odalardan birine kapayıp yatağa yıktıkları uzun süre kullandıktan sonra biraz çeyiz verip yoksul bir yakınlarıyla ya da bir başkasıyla everdikleri genç beslemeler” (107) arasındaki ortaklık tahta imgesi çevresinde kurulur. Ağaç, kâğıt, beşik, tabut gibi sonsuz çağrışımlarıyla, doğa ile kültür, yaşam ile ölüm karşıtlıklarım alt üst eden tahta, yaşamı temsil eden kadınlardan, başından beri ölüme koşullanmış Zebercet’e uzanan bir köprüdür aynı zamanda. Zebercet’in güçlkle kestiği sert muşambanın tersine, içlerine işleyen suyla nerdeyse koflaşmış yer tahtaları-

7 Bkz. Sigmund Freud (1981) *Case Histories II: The ‘Ratman’, Schereber, The ‘Wolfman’, A Case of Female Homosexuality*, Angela Richards, ed., Harmondsworth: Penguin, 206-207.

nın kolaylıkla delinebilir hale gelmiş olması, 'Anayurt Otel'i'nin çöküşünü de önceler. Keçeciler'in son vârislerinden otel kâtibi Zebercet'in boynunda düğümlenen ipin geçtiği tahtadaki iki delik, otel levhasının altında gizlenen, ne aruz ne de hece ölçüsüne uyan "Bir iki iki delik/Keçeci Zade Malik" dizelerindeki iki deliğe işaret ederek, başlıca mekânı ile aynı adı taşıyan ve aynı biçimde kendi yapısını çökertecek öğeleri içinde barındıran kurmaca metnin başına döndürdüğü okuru yeni okumalara çağırır.

ERKEK YAZAR, KADIN OKUR

NURDAN GÜRBİLEK

I.

Osmanlı-Türk romanının erken örneklerini okuyanlar, ilk başta önemsizmiş gibi görünen bir ayrıntının farklı yapıtlarda tekrar tekrar karşlarına çıktığını fark etmişlerdir. Ahmet Midhat'tan Yakup Kadri'ye, Hüseyin Rahmi'den Halit Ziya'ya, Nabizade Nâzım'dan Peyami Safa'ya yarım yüzyılı aşkın bir süre boyunca yayınlanmış romanların birçoğunda kadın kahramanın elinde bir roman vardır. Daha önemlisi, okuduğu romandan fazlasıyla etkilenmiştir kadın. İlk örnekler Ahmet Midhat'tan: *Müşahedat*'ta küçük yaşta anasız babasız kalan Agavni, hayatı okuduğu romanlardan öğrenir; romanların da etkisiyle sefiş bir hayatı seçer. *Bahtiyarlık* adlı uzun hikâyede bu kez Nusret Hanım romanların etkisiyle hayalle hakikati karıştırıp yanlış adamı koca seçer. *Jön Türk*'teyse okuduğu kitaplar yüzünden bir ifrat-kadına dönüşen, sonunda da canına kıyan frenkmeşrep Ceylân çıkacaktır karşımıza. Örnekler Ahmet Midhat'la sınırlı değil. Nabizade Nâzım'ın *Zehra*'sında Zehra da aşkı romanlardan öğrenir. Hayatı ya da aşkı romandan öğrenen kadınla ilgili bu ayrıntının dönemin gerçeklerini yansıttığını söylemekte acele etmeyelim. Çünkü her fırsatta tekrarla-

nan bir kalıba, erken romanın neredeyse türsel özelliğine dönüşmüştür ayrıntı. *Zehra*'da kocasını bir cariyeye kaptırınca yine romana döner Zehra; ihanet eden kocasından intikam alabilmek için Alexandre Dumas'ın ihanet ve intikam romanı *Monte Kristo*'yu okur. İntikam almayı beceremeyince, bu kez de okuduğu romanların cesurca intihar eden kadın kahramanlarına özenir. Tesadüf ya da değil: Aynı romanda kocayı ayartan cariyeye Sırrıcmal de, boş zamanlarında salıncaklı sandalyesine kurulup roman okumaktadır.

Çoğu zaman önemsiz bir ayrıntı olarak da olsa erken romanın başka örneklerinde de bir arketip ısrarlılığıyla tekrarlanacaktır motif. Hemen hemen her romanda bir köşede roman okuyordur kadın. Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye*'sindeki Fransız mürebbiye Anjel bir aşk ve şövalye romanları düşkünüdür örneğin. Aynı yazarın *Şipsevdi*'sinin hafifmeşrep Madam Mc Ferlan'ının elinde de yine bir kitap, *Sönmez Ateşler* adlı roman vardır. Hüseyin Rahmi'nin romanlarında yalnızca Avrupalı kadınlar değil, alafranga hevesleri olan Osmanlı kadınlar da okurlar. Yalnız roman değil, şiir de okurlar. Ama hepsinden önemlisi, okuduklarından fazlasıyla etkilenmişlerdir. *Iffet*'te romana adım veren genç kız, okuduğu Fransız okulunda gizli gizli "aşkı besleyen" yapıtları; Musset'yi, Lamartine'i, Hugo'yu okur. Hüseyin Rahmi kadın kahramanının okurluğunu o kadar önemsemiştir ki, hikâyenin seyriyle hiçbir ilgisi olmasa da, açıklıkla pençelediği sonraki yıllarda bile *Iffet*'i "boş vakitlerinde kitap okuyan kız" olarak resmetmeyi ihmal etmez. Kadının okurluğuyla züppe erkeklere düşkünlüğü arasında da bir bağ kurulmuş gibidir. *Şipsevdi*'de neredeyse bütün kadınlar özü doğru sözü tok biri olan "tulumbacı yaradılışlı" Raci'dense, onlara "koketri" ve "savoir de vivre" (bugünün deyişiyle "yaşama kültürü" ya da "lifestyle") dersleri veren, kitabî arzusun merkezindeki züppe Meftun'un etrafında toplanmışlardır. Meftun'un kız kardeşi Lebibe bir roman tutkunudur. Meftun'un eline tutuşturduğu Fransızca romanlara, özellikle *Paul ve Virginie*'ye kendini kaptırmıştır.

II.

Bernardin de Saint-Pierre'in, Fransız romantizminin başyapıtlarından sayılan *Paul ve Virginie*'si, romanlardaki genç kızların kült kitaplarından biri oldu hep. Bu kızların en ünlüsü Emma Bovary'ydı. *Madame Bovary*'de Emma çocuk yaşta manastırda okuduğu *Paul ve Virginie*'nin etkisiyle doğallığını yitiriyor, kaptan kapma tutkularından ibaret kalıyordu. *Paul ve Virginie* 1870'te Türkçe'ye çevrilip tefrika edildikten sonra Tanzimat romanlarında da genç kızların başucu kitabı oldu. Yalnızca *Şipsevdi*'deki alafranga hayranı Lebibe değil, Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'indeki Kafkasyalı esir Dilber de bir *Paul ve Virginie* okurudur. Akasya ağaçlarıyla kaplı kameriyede, kuş sesleri ve çiçek kokuları arasında kimseye görünmeden *Paul ve Virginie*'yi okur; Virginie'ye özenir, onun için gözyaşı döker. Hüseyin Rahmi'nin *Sevda Peşinde*'sinde sevmediği adamla evlendirilen, sevdiğiyle yasak aşk yaşayıp sonunda intihar eden Aynınur Hanım da kuşkusuz "o içli hikâye"yi okumuştur; kendi yaşamını Virginie'ninkine benzetip iç geçirecektir.

Bir Fransız sömürgesinde, Hint Okyanusu'ndaki Mauritius Adası'nda geçer *Paul ve Virginie*. Başlarına gelen felaketler yüzünden adaya sığınmış iki kadının zenci kölelerin yardımıyla yetiştirdiği çocukların, *Paul ve Virginie*'nin öyküsüdür roman. Gençlerin el değmemiş ada topraklarında doğanın döngüsüne ayak uydurmuş masum aşkları, insanlardaki servet hayallerini kıskırtan, yapay zevklerin buyruğundaki Avrupa uygarlığının araya girmesiyle trajik bir biçimde sona erer. Virginie bir deniz kazasında ölür; Paul de bir süre sonra kederinden hayata veda eder. Rousseau'vari bir "doğaya dönüş" öyküsü, tam bir kendine yeterlilik övgüsüdür kitap. Birlikte kardeş gibi büyüyen bu iki genç, doğanın bağrında, yabancı bir âlemin telkinlerinden uzakta, hırs ve hasedin bulandırmadığı, kaygıyla lekelenmemiş suçsuz bir aşk yaşarlar. Ama bir körlük de barındırır romantik öykü. Çünkü kendine yeterli, el değmemiş bir doğallığa övgüdür kitap, ama tam da el değmiş sömürge topraklarında geçiyordur öykü. Bu paradoks, öykünün alımlanmasında bir kez

daha tekrarlanmış gibidir. Kendiliğindenlik ve doğallık üzerinedir roman, ama yayımlanır yayımlanmaz duyguların nasıl da sirayet ettiğini, kendiliğin nasıl da başkası olma arzusuyla belirlendiğini gösteren bir belgeye dönüşür. Tanzimat romanının *Paul ve Virginie* okuyan kahramanları yabancı telkinden uzakta yaşanmış bu doğal aşka özenecek, ama doğallığa özendikleri anda, tam da başkasının kendiliğindenliğine imrendikleri için, yabancı telkine kapılmış olacaklardır çoktan.

Yine de ilginç olan, etkilenme probleminin özellikle “roman okuyan kadın”ı ilgilendiriyor olmasıdır. Romantizmin çocuklukla, saflıkla, doğallıkla özdeşleştirdiği kadın, kitabî dünyaya adım atar atmaz –*Paul ve Virginie*’deki romantik öyküden etkilenince örneğin– başkası olma arzusuna erkeklerden çok daha fazla kapılmış gibidir. Yalnız Paris sevdasına tutulan taşralı Emma Bovary değil, dünyanın taşrasında kalmış kadın kahramanlar da; alafranga tutkunu Lebibe, Kafkasyalı cariyeye Dilber, Büyükaadalı Aynınur Hanım, hepsi bu doğaya dönüş öyküsünün etkisiyle doğallıklarını yitirmiş gibidir. Yalnız onlar da değil: Zehra intikam planlarını *Monte Kristo* üzerine kurar; İffet ilk aşk derslerini Lamartine ve Hugo’dan alır; Ceylân “mariage libre” bilgilerini okuduğu kitaplardan edinir. Âşık olan her genç kızın, ihanet eden her kadının, intikam hırsıyla yanan, intihar arzusuyla davranan hemen hemen her kadın kahramanın elinde “boş vakitlerinde” okuduğu bir roman vardır.

Cemil Meriç *Paul ve Virginie*’nin “his dünyamızda bir yankı uyandıramadı”ğmdan (Meriç 1998: 245) yakınırken haklıdır belki; doğallığa yönelik övgünün, gecikerek geldiği topraklardaki etkisi de doğallıktan çok, etkilenmişliğin izini taşıyacaktır. Yine de bu etkilenmişliğin neden özellikle kadın okur için geçerli olduğunu, romanlarda yalnızca *Paul ve Virginie*’yi değil, *Monte Kristo*’yu, aşk ve şövalye romanlarını, Hugo’yu, Lamartine’i, Musset’yi neden daha çok kadınların elinde gördüğümüzü, daha önemlisi kadınların bu kitaplardan neden fazlasıyla etkilendiğini ayrıca açıklamamız gerekir. Romanın kuruluş döneminde züppe, metres ve mürebbiyeyle birlikte neden vazgeçilmez bir figüre dönüşmüştür okuyan kadın? Halit Zi-

ya'nın hemen hemen bütün romanlarında neden roman okuyan bir genç kız var? *Sefile*'de Mazlume ve İkbâl, *Bir Ölünün Defteri*'nde Nigâr, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer, neden hepsi boş zamanlarında roman okur? *Nemide*'de "can sıkıntısı" hastalığının pençesindeki Nemide yalnızlık içinde geçen saatlerini neden "babasının kütüphanesini dolduran kitaplardan birini okuyarak veya gökyüzünde parlayan yıldızlardan birini seyrederek" geçirir? Birçok romanda konuyla doğrudan ilgisi olmasa bile neden ısrarla romana girmiştir bu bilgi? Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*'nde Ali Rıza Bey'in içine kapanık kızı Fikret örneğin, neden "hasta gözü için bir tehlike teşkil edecek kadar çok" roman okur?

Burada özellikle Mehmet Rauf'u, *Genç Kız Kalbi*'nin "edebiyatın hayat veren ziyalarıyla beslenmiş" kadın kahramanı Pervin'ini anmalıyız bence. Bütün vaktini edebiyata hasreden, okuduğu eserlerin vaat ettiği parlak hayatın özlemiyle "hülya cenneti" İstanbul'a gelen bu "hassas, hülyalı, şiir sever" kızda da epey bir bovarizm¹ vardır. Zaten Flaubert'vari bir arzu hikâyesidir kitap: Pervin şair Behiç Bey'e âşık olur, ama şairden önce şiirlerine "mukavemet edilmez bir surette" bağlanmıştır. Mehmet Rauf'un Pervin'e söyledikleri, telkine fazlasıyla açık kadın okurun bu şuursuz sürüklenişini en iyi yansıtan pasajlardan biridir: "Hiçbir zaman hiçbir kitap bir kalbi, benim bu kitapta okuduğum kadar coşturmamıştır. Artık hayatım benim değil, iradem elimde değil, ölmek, yaşamak, mes'ut olmak için onun bir emrini, bir işaretini bekliyorum; ve yemin ederim ki, saadetle hayatımı feda ederim."

Romanlara gerçeği yansıtan belgeler olarak baksaydık, açıklamak kolay olacaktı. O zaman romanlardaki kadın okur bolğunun gerçeği yansıttığını söylemekle yetinecek, bu tematik

1 Jules de Gaultier 1892'de *Madame Bovary*'den (gençliğinde okuduğu romanlar yüzünden "içsiz"leşen Emma Bovary'den) hareketle yazdığı denemelerinde bovarizmi bir içsel telkin eksikliği, kişinin "dış çevrenin telkinine boyun eğmesi" olarak tanımlar. Zamanla bir edebî terime dönüşen kavram, kişinin (yazarın ya da kahramanın) kendiyile ilgili sahte bir tasarım geliştirmesini, kendini başkasının yerine koymasını, bir başka deyişle gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınma eğilimini anlatır.

tekrarı gerçek hayatta roman okuyan kadınların çoğaldığını gösteren sosyolojik bir veri olarak görecektik. Oysa yazarın bir problemle baş etmeye çalıştığı metinlerdir aynı zamanda romanlar. Nasıl rüyanın içeriği rüyada görülenden çok, rüyayı gören hakkında fikir verirse, romanlarda yutarcasına roman okuyan, okuduğu romandaki kahramanlara özenen, bu kapılma yüzünden gerçeğe bağını yitirmiş kadının bu kadar çok karşımıza çıkıyor olması da gerçek kadınlardan çok, yazarın kendisi hakkında, bazen örtük bazense apaçık bir biçimde “kadın okur” etrafında kümelediği bir dizi endişe hakkında fikir verir. Gerçekten de bir endişe olmalıdır burada. Yoksa romanlarda *Paul ve Virginie*’yi neden hep kadınlar okusun? Kadının intikam alması için neden *Monte Kristo*’yu okuması gereksin? Genç kız, metres ya da cariyeye: Erkekler dururken neden özellikle onlar etkilensin romandan?

Yukarıda Cemil Meriç’in *Paul ve Virginie*’yle ilgili yakınmasını aktarmıştım. Kadın okurla ilgili bir açıklama da vardır aynı yazıda: “Kadın okuyucular romanesktir, hassastır, kitabı yaşamaya kalkarlar, *Madam Bovary* gibi.” Gençliğinde deli gibi aşk romanları okuyan Flaubert, kitabı tutkunun trajik sonuçlarıyla ilgili öyküsüne neden bir kadını kahraman seçmiştir, diye de sorulabilirdi oysa. Tersten gider Meriç: *Madame Bovary*’yi açıklamaktansa Emma Bovary’yi kadının kitabı “yaşamaya kalkmasının”, kadın okurun doğasındaki bu kaçınılmaz bovarizmin kanıtı olarak sunar. Zaten aynı yazıda kadın okurun yazarın telkinine fazlasıyla “tâbi” olduğunu da söyleyecektir Meriç (138, 145-146).

Ben burada bunun zaten böyle olduğunu, bugün de böyle olduğunu, romanın esas okurunun, esas okurun değilse bile romandan esas etkilenenin kadın olduğunu, kadının bovarist kapılmaya daha yatkın olduğunu varsaymak yerine, bunun kadınlar hakkında olduğundan çok, yazarın kendi endişeleri hakkında fikir verdiğini söyleyeceğim. Kadın okura dair Tanzimat’tan bu yana çok da değişmemiş olduğunu düşündüğüm bu varsayımın romanda nasıl kurulduğunu, daha önemlisi roman hakkında ne söylediğini tartışmaya çalışacağım. Neden

romanesktir kadın okur? Zehra neden *Monte Kristo* 'yu yaşamaya kalkar? Dilber neden *Paul ve Virginie*'yi yaşamak ister? Nusret Hanım, Agavni ya da Ceylân: Kadın kahramanın kötü sonunda neden romanların payı var? Pervin şairin kitabına neden "mukavemet edilmez" bir biçimde bağlanır? Romanlarda kadınlar hayatı, aşkı ve intikamı neden romanlardan öğrenir? Ya da şöyle soralsın: Tûrûn kuruluş döneminde, bu ilk romanlarda etkilenme problemi neden özellikle kadın okur üzerinden tartışılmıştır?

III.

Burada romanın erken örneklerinden, bu anlatıların tekrarlanan kalıplarından söz ediyoruz, ama sorunun yalnızca tûrûn kuruluş dönemine özgü olduğunu düşünmeyelim. Her ne kadar Tanzimat ve Servet-i Fûnun romanının vazgeçilmez motiflerinden biriye de, Cumhuriyet romanında yine karşımıza çıkar romanesk kadın. Üstelik bu romanların birçoğunda etkilenmekle kalmamış, tam anlamıyla zûppeleşmiştir kadın okur. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'mda Seniha sabahtan akşama kadar "ona ikinci bir ana, ikinci bir mürebbiye" olan Gyp'in romanlarını okur. Okudukça "bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti"yle tutuşur. İçinde yaşadığı konakta artık her şey ona "dar, az ve adi" görünür. Okuduğu romanlardaki genç kızlar gibi o da Paris'in salon, bulvar ve kahvelerinin özlemiyle, "kendisine geniş ve muhteşem ufku açacak adam"ın hayaliyle yaşar. Yakup Kadri'nin Seniha'daki bu bovarist kapılmayı onaylamadığı açıktır. Bir zûppe olarak anlatılmıştır çünkü Seniha. Tesadüf mü: Aynı romanda şair Hakkı Celis'in Verlaine, Sagesse ya da Claudel'den okuduğu parçaları büyük bir aşkla dinleyen, bunların etkisinde kalan, "zoraki içliliğe" sahip iğreti ruhlar da yine genç kızlardır.

Yakup Kadri bu temayı *Sodom ve Gomore*'de de sürdürdü. Romanda, her hareketi "bir gösterişten, bir süsten, bir monden hevesçilikten ibaret olan" hoppa mizaçlı Leylâ'nın, cazibesine kapıldığı İngiliz zabıt Captain Read'i "Dorian Gray" ola-

rak çağırmadaki ısrarına bakılırsa, bu züppe kız da roman okumaya düşkündür. Ama problem romanı okumanın kendisinden çok, roman olsun şiir olsun okunandan gerçeikle bağıni yitirecek, başkalaşacak kadar etkilenmeyle ilgilidir. Aynı romanda Azize Hanım da “bir yaldızlı antoloji kitabı gibi” ezberinde her şairden yüzlerce beyit taşıyan bir Fransız züppesine âşık olur. Edebiyat kadının arzusunu kıskırtmakla kalmamış, ona tam anlamıyla bir model de olmuştur. Her emeli bir “edebî melankoliden” ibaret olan havai ve hayalci Azize Hanım, sırf Fransız sevgilisinin hoşuna gitmek için Théophile Gautier’nin cepkeniyle hilalî gömleğini taklit edecek, Pierre Loti’nin *Désenchantées*’sinin kapağındaki fotoğrafa, oradaki kadına benzemek için çırpacaktır. (Zaten âşık olduğu adam da İstanbul’u Loti’nin kitaplarından öğrenmiş, Türk kadınında bir “Désenchantée”, bir “Aziyade” arayan bir züppe, en az Azize Hanım kadar romanesk bir kadın-adamdır.) Daha önce Paul ve Virginie’den söz ederken işaret ettiğimiz paradoks burada bir kez daha, üstelik pek de işlenmeden kadın okura mâl edilmiştir. “Kendi” hayatını yaşayabilmek için tam da “başka” hayatları örnek alıyordur kadın. Kiralık Konak’ta “kendi hayatımı yaşamak istiyorum” der Seniha, ama aslında bütün istediği Gyp’in romanlarındaki genç kızlara benzemektir. Aynı cümle Tanpınar’ın *Sahnenin Dışındakiler*’inde de yankılanmış gibidir. İçinde yaşadığı mahallenin darlığından, boğucu aile ortamından sıkılıp tiyatrocı olmak isteyen Sabiha da “kendi hayatımı yaşamak istiyorum” der; ama onun da elinde tutkuyla okunmuş bir kitap, Shakespeare’in *Romeo ve Juliet*’i vardır.

Kadın-arzu-kitap üçlüsünü hazır bir kalıba, tam anlamıyla klişeye dönüştüren Yakup Kadri’den çok, Peyami Safa’ydi. Romanlarının hemen hemen hepsinde etkilenendir kadın. *Sözde Kızlar*’da Güzide Faust’un tüyler ürpertici bölümlerinin etkisinden bir türlü kurtulamaz. *Biz İnsanlar*’da “savoir vivre” düşkünü Samiye Hanım, Pierre Loti’nin *Désenchantées*’sini elinden düşürmez. Aynı romanın esas kadını Vedia da aşkı “romanların yardımıyla” yaşamıştır. *Yalnızız*’ın iradesi zayıf, ideal yoksunu Meral’inin odasında da “beşer onar sayfa okun-

muş, sayfalarının hepsi açılmamış romanlar” (bana kalırsa az okunmuş ama çok etkilenilmiş romanlar) vardır. Aynı romanda “dejenere kız” Feriha da gördüğü filmlerin etkisiyle davranır. Bence ayrıntılar da önemli: *Sözde Kızlar*’da romanın kadınlar üzerindeki telkini öyle bildik bir şeye dönüşmüştür ki, sefahat düşkünü “asrî genç” Behiç ayartmak istediği Mebrure’nin odasına bir mektup değil, bir resim değil, bir çiçek değil, bir roman bırakır örneğin.

Peyami Safa’nın *Bir Tereddüdün Romanı*’ndaysa bu kez manasız varlığından kaçmak için tapınacak bir şeyler arayan, İtalyanca şiirlerden, piyes ve romanlardan parçalarla konuşan Pirandello mütercimi Vildan çıkar karşımıza. Pirandello’nun *Çıplakları Giydirmek*’ini çevirmekle kalmamış, oyunun kadın kahramanı Erzilya’yla özdeşleşmiştir de Vildan. Romanın başkahramanı olan yazara kapılması da yine kitap yüzünden, yazarın “Bir Adamın Hayatı” adlı kitabında “kendi hislerinin tarihini” bulmuş olmasındandır. Kitapları okumakla kalmayıp yaşamaya da kalkması, okuduğu her kitapla “bir roman kahramanı gibi kendi kendisinden çıkardığı yeni hüviyetini” giyinmesiyle tipik bir bovaristtir Vildan. Rûya âleminde yaşar; yazılanı yazarından fazla ciddiye alır; “romanesk muhayyilesinin ısrarı”yla yazarı bile bunaltır. “Sesinde roman yapmak ihtirasının bütün lirizmi”ni taşıyan bu kadını meşum bir yaratığa, dengesiz ve şuursuz bir mahlûka dönüştüren de, kitaba olan bu marazi bağıdır. Bu yüzden de köklerinden kopmakla kalmayıp ego smırlarını da yitirmiştir. Hezeyan içinde, tam anlamıyla cinnetin eşiğindedir. Gerçi romanda heveslerine teslim olmamış, ciddi, sade ve hisli bir kadın okur; “artık yavaş yavaş kaybolmaya başlayan klasik ve ruhanî genç kız tipinin basübadelmekte uğramış yeni bir hayalî”, geleneksel ve asrî meziyetlerin toplamı, kapalı ahlakî terbiyeyle açık fikrî terbiyenin sentezi, “yalnız anlamak yahut düşünmek için okuyan”, “içtimâî zaruretlerden değil, muammalar karşısındaki doymak bilmeyen ferdî tecessüsünün sevgiyle okumak ve anlamak isteyen mükemmel kız” Muallâ da vardır. Hatta Muallâ’nın ağzından bir “doğru” okuma kılavuzu da sunar gibidir Safa: “Kitap. Nasıl diyeyim... İçinde yaşa-

duğumuz ev gibi olmalı, vatan gibi olmalı, ona alışmalıyız, bağlanmalıyız, köşesini bucağını gayet iyi tanımalıyız, her noktasına hatıralarımız karışmalı.” Yine de Safa’nın esas ilgisini çeken, romanda kilit rolü üstlenen; kendisi baştan çıkmış, yazarı da baştan çıkarmaya çalışan marazi kadın okur, “belki de romanesk bir cinayet yapmak isteyen hayalperest” Vildan’dır.

Aslında sorun başından beri bir tesir değil, bir su-i tesir, bir kötü etkilenme, bir aşırı etkilenme problemiydi. Yine de, her ne kadar Ahmet Midhat *Bahtiyarlık*, *Müşahedat* ve *Jön Türk* gibi anlatılarında kadının etkilenmesinde romanın payı olduğunu açıkça hissettirmiş, kadımların terbiyesinde yanlış kitapların kötü etkisi üzerinde durmuşsa da, Tanzimat romanında kadın-kitap-etkilenme üçgeni daha çok ima yoluyla kurulmuştu. Kadınlara aşkta, intikamda, ihanet ve intiharda tuhaf bir biçimde hep romanlar eşlik ediyordu. İmayı açık bir formüle dönüştüren, buradan hercai, hayalci, şuursuz kadın okura dair bir kuram çıkartansa Peyami Safa’ydı. *Sözde Kızlar*’da, oyuncu olma hayaliyle Hatice adından vazgeçip Belma adını alan, dini bütün halis bir Türk kızyiken bir “Beyoğlu kadını” olup çıkan Cerrahpaşalı kızın intihar etmeden önce söyledikleri, kitabı okumakla kalmayıp yaşamaya da kalkan kadın okurun kaçınılmaz akıbetine, felaketin romanesk nedenlerine işaret eder: “Neden, bilmiyorum, mektepte arkadaşlar arasında anlatılan hikâyelerden mi? Okuduğum romanlardan mı? Seyrettiğim piyeslerden, kurdelelerden mi? Kulağıma gelen meçhul saadetlerden mi? Tuhafiye mağazalarının camlarında, mecmualarda, kartpostallarda gördüğüm tuvalet eşyasından ve resimlerden mi bilmiyorum.”

Başkalarının hikâyesini anlatan romanla başkası olma arzusu arasında, kitapla tüketimin kışkırttığı arzu, romanla vitrinler arasında, nihayet bütün bunlarla kadın arasında bugün de kurulan bu ilişki; Peyami Safa’nın başka romanlarında da tekrarlanır. *Fatih-Harbiye*’de açıkça belirtilmiştir: “Bu camekânlar kimbilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak!” Aynı romanda “eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi” üstünden atar gibi bu hayattan ayrılmak isteyenler hemen hemen her du-

rumda kadınlardır. Kadınlarla medeniyet, kadınlarla dışsal telkin, kadınlarla kapılabilirlik arasındaki bu ilişkiyi cinsiyetçi bir teze dönüştürmeyi de ihmal etmez Peyami Safa: “Kadınlar medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur... Şekillerle iktifa ederler ve renklerin değişmesi onları eğlendirir.” *Bir Tereddüdün Romanı*’nda mütereddit bir romancıdan çok, kararını çoktan vermiş bir fikir adamı olarak bir kez daha ısrarla vurgular: Kadınlar yalnızca romanesk hayallere değil, aynı zamanda “şeklin estetiği”ne, şekilperestliğin kıskırttığı hülyalara, “süs ve çizgi yalanı”na ve “harlı iştahlar”a da erkeklerden daha açıktırlar.

Romanın telkinine fazlasıyla açık kadın okur Şipsevdi’den *Sözde Kızlar’a*, *Sergüzeşt’ten Kiralık Konak’a*, *Zehra’dan Yalnız’a* farklı yazarların elinde farklı vurgular kazandı kuşkusuz. *Jön Türk*’te bir ibret hikâyesinin kahramanıyken, *Genç Kız Kalbi* ve *Nemide*’de yazarın empatisini kazanmış bir hassas ruha, *Kiralık Konak*’ta züppeliğin açık işaretine, *Bir Tereddüdün Romanı*’ndaysa bir histeri vakasına dönüştü. Yine de bütün bu romanlarda bazen örtük, bazense apaçık bir alt-metin olarak ısrarla karşımıza çıkar “roman okuyan kadın”. Bu alt-metne iç içe iki varsayım eşlik eder. Birincisi, roman okuru etkiler; onda arzu uyandırır; başkasının arzusunu, bir başkası olma arzusunu doğurur. İkincisi, romanesk arzu özellikle kadınları etkilemiştir; başkalarının hikâyesinden etkilenmeye, başka dünyalara kapılmaya, başkası olma arzusuna daha yatkındır kadınlar.

IV.

Bu hikâyede bilinen çok şey var. Medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği mahrem alanın uzantısı, cemaat ve ulusun manevî simgesi olarak görüldüğü için, yani “dış”a karşı “iç”le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan oldu hep kadın. Ama romandan söz ettiğimize göre, yazarın modernlik problemini roman yazarken, roman yazdığı için, roman yazdığı sırada nasıl yaşamış olabileceğini de anlamamız gerekir. Burada

etkilenmeden duyulan bir korku, bir “etkilenme endişesi” olduğunu söyleyeceğim ben. Kavram, edebiyat eleştirmeni Harold Bloom’undur. *Anxiety of Influence* (Etkilenme Endişesi) adlı kitabında şiiri, özellikle Aydınlanma sonrası şiirini açıklamak için kullanır kavramı Bloom. Bir paradokstan söz etmektedir. Her şair tekil ve benzersiz olmak ister, ama diğer yandan ister istemez kendinden önceki şairlerle bir ilişkiye hapsolmuştur. Gecikmişliğin kabul edilemezliğiyle önceki şairlere borçlu olduğunu bilmenin yol açtığı bu paradoks “etkilenme endişesi”ni de beraberinde getirir. Yaratıcı zihin bir şeyi ilk kez söylüyor olma arzusuyla tekrar ediyor olmanın sıkıntısını, birincilik ısrarıyla ikincil olduğu sezgisini, emsalsizlik isteğiyle zorunlu borçlanmışlığı aynı anda yaşıyordu. Freud’cu bir çerçevede bir Oidipal rekabet, bir baba-oğul çatışması olarak anlatılmıştır paradoks. Babasına duyduğu hayranlıkla “sevgili esin perisi”ni ondan kurtarma, kendi kendinin babası olma zorunluluğunu aynı anda yaşıyordu şair. Öyleyse özgünlük tutkusu kadar borçlanmışlığın yol açtığı suçluluk duygusunu, ikincilliğin verdiği hüznü, modelin gölgesinde yaşıyor olmanın sıkıntısını da içeriyordu şiir. İçermenin de ötesinde, şiirin bu etkilenme endişesini aşmanın bir biçimi değil, o endişenin ta kendisi olduğunu söyleyecektir Bloom.

Bloom’un bu kuramı tekilliğin, benzersizlik ve “kişisel ses”in edebiyatın diğer türlerine oranla daha fazla önem kazandığı modern şiiri açıklamak üzere geliştirmiş olması tesadüf değildir. Ama sonraki yıllarda yalnızca modern şiirin değil, yalnızca şiirin de değil, tüm güçlü edebiyat yapıtlarının temelinde bu endişeyi arayacak, edebî etkilenmenin temel gerçeğinin bu karşı konulmaz endişe olduğunu söyleyecektir Bloom. Çünkü önce gelen yazarlar yerlerini kolay kolay yenilerine terk etmezler: Herkes Shakespeare’e göre gecikmiştir. Bu bilginin ışığında romana dönersek, orada da benzer bir paradoksu görebiliriz. Özgün bir tür olarak, bir özgünlük arzusuyla ortaya çıkmıştır roman; ama diğer yandan özgünlüğün zeminini yitirdiği, arzunun giderek kitabileştiği bir dönemin ürünüdür. Tek tek her bireyin anlatılmaya değer bir yaşamöy-

küsü, tekil ve yepyeni bir deneyimi olduğu fikrinden hareket eder; ama diğer yandan sirayet eden arzuların, bulaşıcı tutkuların, salgın bir hastalık gibi yayılan fikirlerin tehdidi altındadır deneyim. Dahası, deneyimin tekilliğini yitirmesinde romanın kendisi de etkili olmuştur. Doğallığı ve kendine yeterliliği öven *Paul ve Virginie* yazıldıktan sonra, doğallık da kendine yeterlilik de çoktan ortadan kalkmıştır. *Paul ve Virginie* Flaubert'in Emma Bovary'sinin de Samipaşazade'nin Dilber'inin de başucu kitabıdır artık. Bu paradoks romanın yalnızca konusunu (yani kahramanının dinamiğini) değil, aynı zamanda türsel dinamiğini de oluşturur: Her roman ister istemez kendinden önceki romanlarla ilişkiye hapsolmuştur. Fransız eleştirmen René Girard'ın, modele duyulan hayranlık-düşmanlık diyalektiği üzerine kurulu "dolayımlanmış arzu" kuramını öncelikle bir roman kuramı olarak, özellikle 19. yüzyıl Avrupa ve Rus romanından yola çıkarak temellendirmiş olması tesadüf değil. Özgünlükte ısrar eden yaratıcı zihin modelin gölgesini fark ettiğinde, kendiliğindenlik arzusu devralınmışlığı sezdğinde, emsalsizlik özlemi gecikmişliğini gördüğünde, işte böyle bir endişe anında, arzunun ödünç alınmış olduğu gerçeğine, modelin gölgesine, bu borçlanmışlığa tahammül edebilirse derinleşecektir roman.

Bu tür bir bakışın gecikerek gelişen, başından beri ikincil olmak zorunda kalan, modelin gölgesini hep üzerinde hissetmiş Osmanlı-Türk romanına* neden güçlü bir ışık düşürebileceğini tahmin etmek zor değil. Modele duyulan hayranlıkla kendini kaybetmekten duyulan korkuyu, borçlanmışlıkla "kendi" olma ısrarını aynı anda yaşayan Osmanlı-Türk yazarı için ağır bir travmaya dönüşmüştü endişe. Ama önemli bir fark da var. Osmanlı-Türk romancısı, kendi edebî öncelleriyle yarışacağı nispeten özerk bir "aile romanı"ndan, böyle yaşamış bir baba-oğul çatışmasından çok, bir babasızlığa, daha doğrusu babanın yerinin daha baştan yabancıya kaptırıldığı bir zeminde yabancı modelle yaşanan bir hayranlık-düşmanlık ilişkisine yazgılıydı. Her yazar ister istemez kendinden önceki yazarlarla ilişkiye hapsolmuştur; ama etkilenenin yerli, etkile-

yenin yabancı olması, üstelik yerlinin bu karşılaşmaya baştan yenik girmesi, borçluluğun verdiği sıkıntının, ikincilliğin yol açtığı huzursuzluğun, nihayet “kendi kendisi olma” ısrarının nasıl yaşandığını da daha baştan kesin bir biçimde belirlemiştir. Etkilenmeyi karanlık bir ilişki olarak tarif ediyor, gecikmişliğin doğurduğu hıncın edebiyatın vazgeçilmez bileşenlerinden biri olduğunu söylüyordu Bloom. Fark burada da devreye girer. Osmanlı-Türk romancısı bu karanlık mücadeleyi, hayranlık kadar düşmanlık da içeren bu içsel çatışmayı edebiyatın kuytu alanında, nispeten sakin bir zihinsel alanda, nispeten özerk bir içsel mekânda, bir kişisel çatışma olarak yaşama imkânından yoksundu. Edebî endişe başından beri bir ulusal-kültürel endişeyi harekete geçirdiğinden, etkilenme problemi yerel-ulusal benliği kaybetme gibi tüm cemaati ilgilendiren bir kamusal korkuyu da beraberinde getirdiğinden, kısacası borçlanmışlık başından beri bir millî mesele olarak görüldüğünden, etkilenmenin içerdiği karanlık mücadele de, neredeyse her örnekte kamunun çıplak ışığında, bir toplumsal seferberlik duygusuyla, kişisel endişenin millî endişeyle daha da şiddetlendiği bir alanda yaşanmak zorunda kalmıştı. Üstelik kaygan bir zeminde, korumasız bir ortamda, alttan alta gelişen bir yeniklik duygusuyla etkilenmek, etkilenmenin daima bir kötü etkilenme olduğu inancını da beraberinde getirir. Batı medeniyetinden alınacakları yalnızca usulle, teknikle, şekille sınırlayan, tüm dikkatini “ruh”u ya da “hars”ı bunun dışında tutmaya yönelmiş, kapılmaya karşı koymayı temel ilke edinmiş bir edebiyatta, etkilenme daima kötü etkilenme anlamını taşır. Bu yüzden birkaç örnek dışında hemen hemen her durumda yazarın inkâr ettiği, yok saydığı, bertaraf etmeye çalıştığı bir şeydir etkilenme. Ama bütün bunlara rağmen yine de bir etkilenme endişesidir bu. Hayranlık yüzünden, hayranlığa rağmen, hayranlıkla birlikte gelişen; yabancı modele duyulan hayranlık kadar onun kopyasından ibaret kalma korkusunu da içeren bir endişe.

Okuduğundan hemen etkilenen, aşırı etkilenen, kötü etkilenen kadm okur en çok da burada, bu endişenin üzerinden ko-

nuşulduğu, bir bakıma şiddetinden arındırıldığı, yazara kendi karanlığıyla baş etme imkânı veren, baş etmeyecekse de karanlığı bertaraf etmesini sağlayan bir sahne olarak devreye girer. *Monte Kristo*'dan intikam dersleri alan Zehra, *Paul ve Virginie* okuyup gözyaşı döken Dilber, gizli gizli Lamartine okuyan İffet, Gyp'in romanlarını ikinci ana edinen Seniha, nihayet roman okuyup bocalayan tüm Peyami Safa kızları. Hepsi, yazarın kendi etkilenmişliğini abartıp aşırılaştırarak, "kadın" denen, etkilenmeye açık "okur"a yansıtmasının, yani etkilenmeden kalabilmiş sahici ve eril bir yazar sesi geliştirme gayretinin, kısacası endişeye tahammül etme, çoğu zaman da onu savuşturma çabasının vazgeçilmez öğeleri olarak başından beri romanda yerlerini almışlardır. Roman yazarının eril (etkileyen ama kendisi etkilenmemiş), okurununsa kadınsı (daima etkilenen) bir figür olarak düşünülmesi, etkilenme problemini halletmese de doğurduğu endişeyi hafifletir. Çünkü problem hem oradadır, yazarın kafası bununla meşguldür; hem de uzaktadır problem, cinsiyet ayrımı sayesinde yazarın uzağına, tehlikesiz bir bölgeye, etkilenmeye fazlasıyla açık kudretsiz cinsin alanına taşınmıştır. O halde Jale Parla'nın, romanın erken örneklerinde söz konusu olduğunu söylediği "yazar-okur kontrat"ı (Parla 2000: 113-162) Osmanlı-Türk romanında yalnızca kimin yazar kimin okur olduğunu değil, aynı zamanda kimin etkilenmeyen kimin etkilenen, kimin yerli kimin yabancı telkine açık, kimin efendi kimin züppe olduğunu da baştan belirleyen, sınırları çok net çizilmiş bir erkek-kadın sözleşmesi olarak da kurulmuştur. Kendini başından beri yetim hisseden romancının, erilliğini bu çoktan borçlanmış (hepten yabancı değilse de kesinkes melez olan) türde koruyabilmesi için, etkilenmişlik, "kadınsı" bir alana, Ahmet Midhat'ta kızların "hissiyât-ı hevâ-perestâne"lerine (geçici istek ve heveslerine), Mehmet Rauf'ta "genç kız kalbi"ne, Peyami Safa'da "kadın kalbi"ne, etkilenmeye fazlasıyla yatkın "bulanık ve istikrarsız kadın ruhları"na aktarılır. Ama erilliği "kadın kalbi"nden böyle kesin bir biçimde ayırma telaşının romana pek yaramadığını da söylemek gerekir. Sınırları ilk romanların

pek az örneğinde zorlanan bu uzlaşım, romancının kendi “okur”luğu, kendi “kadmı”lığı, kendi etkilenmişliği üzerine düşünmesini, tümüyle engellemese bile epeyce geciktirecektir.

Oysa bilinen şeyler. Bernardin-Saint Pierre, baba ve oğul Dumas’lar, Hugo, Lamartine ve Musset: Kadın kahramanların eline tutuşturulan bütün bu yazarlar kadın okurdan önce erkek yazarı etkilemişti. Namık Kemal’in *İntibah*’ı *Kamelyalı Kadın* ve *Manon Lescaut*’dan, Ahmet Midhat’ın *Hasan Mellah*’ı *Monte Kristo*’dan izler taşır. Nabizade Nâzım Zola’nın, Recaizade Ekrem Lamartine’in, Hüseyin Rahmi Daudet’nin, Halit Ziya Flaubert’in hayranıdır. Peyami Safa varoluşçuluktan spiri-tüalizme kadar pek çok akımın, Tanpınar Baudelaire, Valéry ve Proust’un etkisindedir. Kadın kalbine seslenen *Paul ve Virginie*’ye gelince: *Sergüzeşt*’te *Paul ve Virginie* okuyup içlenen cariye Dilber’dir, ama esas okur, esas etkilenen, Samipaşazade’nin kendisi olmalıdır. Nitekim *Sergüzeşt* en azından tematik özellikleriyle *Paul ve Virginie*’den izler taşır. Tıpkı Virginie’yle Paul gibi Dilber’le Celâl de yabancı bakışlardan uzakta, çıplak doğanın bağrında, “çiçeklerden bir gerdek odası”nda yaşarlar aşklarını. Tıpkı *Paul ve Virginie* gibi asalete tapan aileye, âdet ve hurafelere, toplumun elim hesap ve kıyaslarına karşı ruhun coşkusuna, tabiatın ateşine, aşkın çocuksuluğuna düzülmüş bir övgüdür *Sergüzeşt*. Nasıl ada toprakları kadar bakir olan Virginie kurtuluşu Hint Okyanusu’nun azgın sularında bulursa, “Doğu’nun seması gibi saf, aşk gibi günahsız” olan Dilber de romanın sonunda hürriyeti Nil’in taşkın sularında bulur. Tesadüf bu ya: Hüseyin Rahmi’nin *Sevda Peşinde*’sinde o “içli hikâye”yi okuyan Aynmur Hanım da Büyükada açıklarında sulara gömülecektir. Hüseyin Rahmi’nin *İffet*’inde, çocuk yaşta saf bir aşkla birbirine bağlanan, renkli güller ve kokulu bahar çiçekleriyle örtülü bir gerdek odası hayaliyle yaşayan, ama ancak mezarda kavuşabilen İffet’le Latif’te bile vardır bu izler. Örnekler artırılabilir: *Zehra*’da *Monte Kristo*’yu intikam ateşiyle yanan kıskanç Zehra’nın elinde görürüz, ama *Monte Kristo*’yu okuyan, ondan etkilenen, bir intikam romanı yazmayı deneyen Nabizade Nâzım’dır aslında. Mehmet Rauf’a gelince:

Flaubert'vari bir hikâyledir *Genç Kız Kalbi*, öyle olmasında bir sakınca da yoktur, ama romanda kendini kaybedecek derecede etkilenen, hassas ve hülyalı Pervin'dir 'nedense. Halit Ziya *Kırk Yıl*'da anlatır: Gençliğinde Jules Verne, Alexandre Dumas, Victor Hugo ve Ahmet Midhat'm etkisiyle "edebiyat hastalığı"na tutulmuştur; *Monte Kristo* ve *Sefiller*'le birlikte "Letaif-i Rivâyât"m tamamını da hatmeder. Ama genç Halit Ziya'ya edebiyatı sevdiren, olgun Halit Ziya'nmsa artık edebî olarak aştığını düşündüğü bu popüler yapıtları, romanlarında hep kadınların elinde görürüz. *Sefile*'de İkbâl Ahmet Midhat'ın *Henüz On Yedi Yaşında*sını okur; *Aşk-ı Memnu*'da Fransız mürebbiye Made-moiselle de Courton'un hayat tecrübesi de Dumas romanlarıyla sınırlıdır.

Yukarıda bir "yansıtma"dan söz ettim, ama bunun çok da bilinçli bir yansıtma olduğunu düşünmeyelim. Çoğu romancı, kendisinin de roman yazdığını, sırf roman yazdığı için birilerinden, üstelik çoğu durumda yabancı bir kültürden etkilenmiş olduğunu unutacak kadar ağır bir safdillikle, roman okuyan kadının romanla imtihanına yer verebilmişti örneğin. Özellikle Cumhuriyet dönemi romanında, kadının Batı'ya duyulan arzuyla imtihanına dönüşür bu. *Kıralık Konak*'ta artık ulusal benlik kaybının simgesi olmuştur kadın okur; okur olması aşırı etkilenmesi, aşırı etkilenmesiye kendini kaybetmesi demektir. Yerli kadın yabancı kitapların çekim alanına girmiş, okuduğu romanlar yüzünden yabancı dünyalara kapılmıştır. Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nda yer verdiği marazi kadın okurdan, "romanesk muhayyilesinin ısrarı"yla zıvanadan çıkmış, "romanesk bir cinayet yapmak isteyen hayalperest" Vildan'dan söz etmiştim yukarıda. Romanın adı bizi yanıltmasın: Aslında tam da etkilenmişliğin getirdiği endişeyi savmak, endişeye eşlik eden tereddüdü kovmak, yazarın iç dünyasını tereddütten arındırmak üzere romana konmuş gibidir Vildan. Tereddüdü cinnete vardırmış bu marazi okur sayesinde, Goethe'nin *Werther*'inden etkilenip ölümü seçenleri ya da "Baudelaire'i, Nietzsche'yi, Dostoyevski'yi okuyup Allah'a, cemiyete, insana, kendine isyan" edenleri temsil eden bu te-

kimsiz okur sayesinde, romanın esas kahramanının (Peyami Safa'nın romandaki temsilcisi olan yazarın) yaşadığı onca tereddüt; inanmakla inkâr arasında, kendi kendini tahrif aşkıyla yaratıcı hırslar arasında, hürriyetin tadıyla boşluğun esareti, ölüm korkusuyla hürriyet iştiağı, cemiyetin parçası olma isteğiyle bohem hayat arasında yaşadığı onca çatışma, mutlu sona olmasa da millî sona bağlanmış olur. Vildan'ın hazin sonundan ders çıkartıp “çılgın, kudurmuş tereddüd”ün kendisini karşısına alacaktır yazar. Zaten romanın sonunda “kudurmuş tereddüt ve şüphe çağı”na, millî duygularını kaybetmiş “deracine”lere, “désenchantée”lere, köklerinden kopmuş monden “harp sonu kızları”na, “ruh azabını ‘vice’ olarak taşıyan münevver cici beyler ve hanımlar”a, “onların Bodleryen edebiyatı ve Niçeen felsefesi”ne, “métempsycose hayalleri içinde felsefe yapanlar”a, “bütün bir harp sonu neslinin romanı”na, “Avrupa fikriyatının züppeliği”ne çatacak, her türden ruh buhranına karşı millî duyguları savunan, içtimâî köklerimizde geri dönme çağrısıyla tamamlanan bir vaaz verecektir yazar. Nihayet yazarın tereddüde yol açan bütün alakalarından kurtulup güneşle birlikte yeniden doğmasıyla biter *Bir Tereddüdün Romanı*: Tereddüdün değil, tereddüdün verdiği azabı savma telaşının romanı olarak. İçtimâî köklerimizden kopunca ferdi şahsiyetimizin nasıl da kuruyuverdiği üzerine bir mesel olarak. Meselin orta yerindeyse yine bir kadın okur; “kapanan bir devrin” timsali olmaktan öteye geçemeyen, romandaki yegâne işlevi yazarı kendi endişelerinden arındırmakla sınırlandırılmış marazi okur Vildan vardır.

Yine de bütün yerli-yabancı vurgusuna rağmen, problemin yalnızca bir Doğu-Batı probleminden ibaret olmadığını görmek gerekir. Bununla kesişen ama ondan fazlasını içeren, hemen hemen her zaman toplumsal cinsiyet üzerinden tanımlanmış bir ikinci cümle de girmiştir yazar-okur sözleşmesine: Kadın sırf kadın olduğu için etkilenmeye yatkın bir varlıktır. Nitekim Ahmet Midhat'ın *Felâatun Bey'le Râkım Efendi*'sinde, okuduğu kitaptan etkilenip gerçeğe bağını yitiren, bir Türk kızı değil, bir İngiliz kızıdır. Üstelik kapılma Doğu'dan Batı'ya

değil, Batı'dan Doğu'ya doğrudur. İstanbul'da yaşayan İngiliz ailenin kızları Can ile Margrit, Türkçe öğretmenleri Râkım Efendi'nin etkisiyle Doğu edebiyatına, özellikle Hâfız'ın *Divan*'ma merak sarmışlardır. Bu etki yüzünden tiyatro ya da balya gitmek yerine evde kalıp Türkçe ve Farsça kitap okumayı tercih ederler. Dahası, kızlardan Can Hâfız'ın dizeleri yüzünden karasevdaya düşmüş, Râkım Efendi'ye karşılıksız bir aşkla bağlanmıştır. Ahmet Midhat'ın yorumu Râkım'ın ağzından verilir: İngiliz kız, Hâfız'ın "yanık beyitleri"ni "bir kalp yangını"yla dinlediği için başkalaşmıştır.

Kuşkusuz burada Doğu'dan Batı'ya doğru olan sürüklenişi tersine çevirme, Doğu'yu bir etki kaynağı, bir cazibe merkezi kılma gayreti vardır. Ahmet Midhat'ın romandaki temsilcisi çalışkan ve tutumlu Râkım'm, yalnızca İngiliz kızın aşkını değil, İngiliz ailenin hayranlığını da kazanmış olması bu yorumu destekler. Yine de sürüklenişi tersine çevirme gayretinin bile kadın okur üzerinden, Hâfız'ın dizelerini bir "kalp yangını"yla dinleyip karasevdaya düşen İngiliz kız üzerinden tartışılmış olması anlamlıdır. O halde birkaç şey birden var bu ilk romanlarda: Kadın bir yandan yeni kurulan bir türün okuru olmaya kıskırıyor, bu var; ama bir yandan da okuduğundan aşırı etkilenen bir "kötü okur" adayı olarak yazara yanlış okumayı düzeltme, ılımlı yolu gösterme fırsatını da veriyor. Yine de en önemlisi yukarıda söylediğim: Yazarın edebî borçlanmanın, yabancıdan etkilenmenin, kültürel melezleşmenin doğurduğu endişeyle "çaktırmadan" baş etmesini, problemi kadın okurla sınırlayıp endişeyi hafifletmesini, tereddüdün ses tonunda yol açabileceği ses kısıklığını gidermesini sağlıyor çoğu örnekte kadın okur.

V.

İyi de Ahmet Midhat Efendi'nin bazı yapıtlarındaki endişesizliği nasıl açıklayacağız? Yalnızca romanlarındaki babacan ses tonunu, hasbıhal havasını, sere serpe yayılmış yarenliği kastetmiyorum. Bazı yapıtlarında, örneğin *Felsefe-i Zenân* (Kadınların Felsefesi) adlı uzun hikâyesinde, etkilenmişliğin getirdiği

sıkıntıdan pek etkilenmişe benzemez Ahmet Midhat. “Kadm okur”la yakından ilgili, bugünün kadın okurunu da tavlatabilecek ilginç bir konusu vardır *Felsefe-i Zenân*’ın. Kitap okumaya çok düşkün olan Fâzıla Hanım babasından kalan evi satıp hisse senedi almış, senetlerin geliriyle ev işleri yapmak zorunda kalmadan, daha önemlisi bir erkeğe boyun eğmeden tüm zamanını okumaya ayırabilmiştir. Üstelik bir bekâr annedir; iki kız çocuğu evlat edinmiş, eğitimlerini de kendisi üstlenmiştir. Fâzıla Hanım’ın ölümünün ardından, onun evlilik karşısı telkinleriyle büyüyen kızları Âkile ve Zekiye hanımlar da yine kitaplara adanmış bir ömür sürmeye karar verirler. Böylece hem bayağı buldukları evliliğe hem de doğanın dayattığı kurallara isyan edebileceklerdir. Babacan bir kadımperverlikle de olsa Virginia Woolf’un “kendine ait oda”sını öngörmüş gibidir Ahmet Midhat. Önemli bir farkla: Bir yazma odasından çok bir okuma odasıdır bu; üstelik öyküde çileci bir yan da vardır; kadınlar kitaplar sayesinde dünyanın yalancı süslerinden uzak duracak, arzu ve heveslerini dizginleyebileceklerdir. Yine de sonraki Tanzimat romanlarında, hatta Cumhuriyet romanında görülmedik ölçüde modern bir mesajı vardır öykünün. Kütüphanelerden, sahaflardan getirilmiş kitaplarla dolu bu “kendine ait oda” sayesinde nefret ettikleri evliliğe, efendilik taslayan erkeklere, hane içindeki köleliğe meydan okuyabileceklerdir kadınlar.

Buraya kadar problem yok. Problem Zekiye Hanım’ın kitabı dünyadan ayrılmasıyla başlar. Yeni yerler görme, yeni insanlar tanıma hevesiyle Halep’e giden, şiir hevesiyle valinin divan efendisiyle yakınlaşan, nihayet arzularına kapılıp aşkın hain pençesine yakalanan Zekiye Hanım evliliğin yol açtığı ıstıraplar yüzünden hayatını yitirir. Kitapların korunaklı dünyasında yaşamakta ısrar eden Âkile Hanım ise hayallerine okuduğu yazarların hayallerini ekleyerek temkinli bir rüya âleminde iyi bir okur, mutlu bir kadın olarak hayatını sürdürür. Başka yapıtlarında geleneksel ailenin nimetlerini öven, örneğin Fatma Aliye’yle birlikte yayımladığı *Hayâl ve Hakikat*’in kendi yazdığı bölümlerinde kadının evlenmek yerine “kırâat ve mütâlaâta

meyyâl olması”na açıkça “isteri” teşhisi koyan Ahmet Midhat, en azından bu hikâyede evlilik düşmanı, kitap dostu bir baba nasihatıyla şekillenmiş bir kadın felsefesinin temel ilkelerini ortaya koymuştur: Kadınlar için kitabın korunaklı dünyası evlilikten daha güvenlidir. Kadını arzusun tehlikelerinden, aşkın ıstırabından, hane içindeki kölelikten korur kitap. Bu yüzden erkeği değil, arzuyla değil, aşkı değil, kitabı tercih etmelidir kadın.

Felsefe-i Zenân Ahmet Midhat’ın elli yıl gibi geniş bir zamana yayılan veriminin erken örneklerindendi: 1870’te “Letaif-i Rivâyât” dizisinin bir parçası olarak yayımlanmıştı. Bu tarihte, ilk romanların henüz ortada olmadığını belirtmekte yarar var. Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-i Talât ve Fitnat*’ının tefrika edilmesine iki, Ahmet Midhat’ın ilk romanı *Hasan Mellah*’ı yayımlamasına beş, Namık Kemal’in *İntibah*’ının yayımlanmasına altı yıl vardır. Tanzimat yazarlarımız fazlasıyla etkileyen çeviri romanlara gelince: Ortada henüz ne *Monte Kristo* vardır, ne *Kamelyalı Kadın*, ne de *Manon Lescaut*. Genç kızların başucu kitabı *Paul ve Virginie* ise *Felsefe-i Zenân*’la aynı yıl çevrilip tefrika edilecektir (Kudret 1998: 12-16).

Kadının eski tarz evlilikte yaşadığı köleliğe karşı çıkması bakımından erken dönem Tanzimat romanının tipik özelliklerini taşıyor aslında *Felsefe-i Zenân*; bu modern vurgu sonraki romanlarda daha hafifleyerek de olsa tekrarlanır. Ama arzuyla kitap arasında kurulan ilişki bakımından Ahmet Midhat’ın hikâyesi Tanzimat romanı için pek de tipik sayılmaz. Çünkü kitapla arzu birbirinin karşıtı olarak ele alınmıştır *Felsefe-i Zenân*’da. Zekiye Hanım kitabın yatıştırıcı dünyasından ayrılarak arzularına kapıldığı için gerçekte bağını yitirip felakete sürüklenir. Âkile Hanım’da arzuyu değil kitabı tercih ettiği için mutlu bir hayat sürer. Efendi’nin kadınlara önerdiği de bu ikincisidir. İlk bakışta atipik görünen bu durumun iki nedeni olabilir. Birincisi, burada “kitap”tan kastedilen İslâmî kitaplardır. Hikâyenin hemen başında öğrendiğimize göre Fâzıla Hanım babası Bedreddin Efendi’nin vesayetinde hadis ve tefsir öğrenmiş, sonra da felsefeye merak salmıştır. Bedreddin Efendi’nin

ölümünden sonra Fâzıla Hanım'dan kızlarına, Ahmet Midhat'tan kadın okura aktarılan baba nasihati de bu kitaplarla, yani İslâmî eğitimle ilgilidir.

İkinci nedene gelince: *Felsefe-i Zenân*'ı okuduğumda ilk düşündüğüm, Ahmet Midhat'ın 1870 gibi erken bir tarihte, sonraki yıllarda Samipaşazade Sezai'den Peyami Safa'ya, Hüseyin Rahmi'den Yakup Kadri'ye kadar birçok yazarda göremediğimiz bir mesajı, himayeci bir tavırla da olsa bir evlilik karşıtlığını kadın okuruna iletmekte sakınca duymamış olmasıydı. Ama sonra şunu düşündüm: Mesajı modern gibi görünmesine rağmen, modern edebiyatı tedirgin edegelmiş bir endişeden yoksundu *Felsefe-i Zenân*. Kitap okumanın arzusuyla bir ilişkisi olabileceğini, kitabın okuru yatıştırmak şöyle dursun onu daha da kışkırtabileceğini, arzuyu dizginlemek bir yana bir kapılmaya yol açabileceğini, Fâzıla Hanım'ın merak saldığı felsefenin onda yeni hevesler doğurabileceğini aklıma pek getirmemiş gibidir Ahmet Midhat. Tanzimat romanı için tipik olmadığını söylerken de bunu kastediyorum. Yukarıda da gördük: Sadece Tanzimat romanında değil, Servet-i Fünun ve Cumhuriyet dönemi romanının birçok örneğinde de gerçekte bağımlı kitabî âlemden ayrıldığı için değil, tersine kitap okuduğu için, tam da okuduğu kitaplar yüzünden yitirir kadın. Kitap bu romanlarda çileciliğin değil, tersine kurucu, kışkırtıcı, sürükleyici bir arzunun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Yazar kendi etkilenmişliği, kendi kapılmışlığı yüzünden duyduğu endişeyi kadın okur üzerinden gidermeyi dener. Ahmet Midhat'ın anlatırsa endişeye rağmen benimsenmiş bir modernlikten çok, endişeye henüz tam varmamış bir modernliği yansıtıyor gibidir. Yazıldığı erken tarihe rağmen değil, tam da bu erken tarih sayesinde modern mesajını kaygısızca dile getirebilmiştir *Felsefe-i Zenân*. Modernleşmenin yol açtığı endişeyi; başka dünyalardan, başka hayatlardan, başka kitaplardan etkileniyor olmanın yazarda harekete geçirdiği kaygıyı; bu etkilenmenin mevcut normlarla birlikte cinsel rolleri de değiştirebileceği tedirginliğini henüz duymamış gibidir Ahmet Midhat. Bu yüzden Fâzıla Hanım'a babası tarafından hazırlanan İslâmî okuma lis-

tesine babanın ölümünden sonra başka kitapların sızabileceği ihtimalini pek de kaale almamış, en azından hikâyesini bu tehlike üzerine kurmamıştır. İşte bu anlamda endişesiz bir kitaptır *Felsefe-i Zenân*: Hikâyede endişe kitabın değil, evliliğin yol açacağı ıstıraptan kaynaklanır.

Felsefe-i Zenân'ın endişesizliğini erkenliğine bağlamamın nedenleri var. Bu uzun hikâyeden yedi yıl sonra yazdığı *Çengi*'de etkilenmenin Ahmet Midhat için ciddi bir probleme dönüştüğünü görürüz. Romanın "İstanbul'da Bir Don Kişot" adlı ilk bölümünde kitabî tutkuları yüzünden gerçeğe bağı kopan bir meczubun, Dâniş Çelebi'nin hikâyesi anlatılır. Ahmet Midhat bir Don Kişot uyarlaması olarak yazdığı bu hikâyede, Cervantes'in yapıtından romanının sadece ilhamını değil, kitabî tutkunun yıkıcılığıyla ilgili temel fikrini de almıştır. Anlatıda, annesi Saliha Molla tarafından efsun, tılsım, sihir, cin ve şeytan hikâyeleriyle terbiye edilen, *Hamzanâme*, *Binbir Gece* ve *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* gibi cin ve peri hikâyelerinin dünyasında yaşayan Dâniş Çelebi bu tutkusu yüzünden, tıpkı Don Kişot gibi zamanla cinnet derecesine varan vehim ve hayallerin kurbanı olur. *Felsefe-i Zenân*'daki (kitabî bir kurtarıcı olarak gören) endişesiz modernliğin yerini, "İstanbul'da Bir Don Kişot"ta kitabî tutkunun felakete yol açabileceği sezgisi almıştır. Hikâyenin bir Cervantes uyarlaması olduğu, az ya da çok bir etkilenmenin ürünü olduğu düşünüldüğünde, tavır değişikliğinin nedenleri de ortaya çıkmış olur.

Etkilenme problemi açısından bakıldığında gerçekten de ilginç bir kitaptır *Çengi*. "İstanbul'da Bir Don Kişot" bölümünde Saliha Molla oğlunu tümüyle kitabî dünyaya hapseder. Romanın "Âşık Peder" adlı ikinci bölümündeysen bunun tam tersi söz konusudur. Kızına cinnete varan bir aşkla bağlı Canberd Bey kimseden etkilenmesin; heves, arzu ve aşktan uzak dursun diye kızına kitap yüzü göstermez. Bu iki aşırı duruma karşı tabii ki orta yolu, ebeveynin gözetimindeki doğru terbiyeyi, temkinli okumayı, yani yabancı romanlara karşı kendi benimsediği doğru tavrı savunacaktır Ahmet Midhat. Kendisi Don Quijote'den etkilenmiştir etkilenmesine, ama Cervantes'i çevir-

mek yerine Osmanlı kültürüne uyarlamayı seçmiştir. Üstelik romanın sonuna eklediği nasihatte, okurunu romanı “donkişotça” okumaması için uyarmayı da ihmal etmez. Başkısıyla yer değiştirme arzusunu dizginlemeli, Don Kişot gibi hayali dünyanın büyüüne kapılmamalıdır okur (Parla 2000: 96). Gerçi Dâniş Bey’in etkilendikleri modern yapıtlar değil, cin ve peri hikâyeleridir; yine de yapıtın bir Cervantes uyarlaması olduğunu, Ahmet Midhat’ın onu “donkişotça” okumak yerine kendi kültürüne uyarladığını, okuruna da bu tür temkinli bir okumayı önerdiğini unutmayalım. *Müşaheda*’ta da tekrarlanacaktır öneri: Avrupalı yazarların yapıtlarını aynen çevirmek “müfid” (faydalı) olmadığı gibi “lâtif” (güzel) de değildir; o halde bu yapıtların “tab’-ı Osmânîye mülâyim gelmeleri için ta’dilan tercüme” edilmeleri gerekir.

Kitabın telkinine fazlasıyla açık Dâniş Çelebi’nin kadm değil, erkek olmasına gelince: Bir meczuptur o: Etkilenmek ne kelime, tam anlamıyla cezbolmuştur; üstelik aseksüeldir; annesinin yanlış terbiyesi sonucu okuduklarından fazlasıyla etkilanmiş, bu yüzden kadının (önce annesinin, sonra gerçekten bir peri sandığı Peri’nin) oyuncağı olmuş, bu yüzden de erillliğini daha baştan yitirmiştir. Bütün bu özellikleriyle de Tanzimat romanının vazgeçilmez kahramanı olan züppenin atası, bir proto-züppe, bir kadınsı erkektir. Bu arada Tanzimat edebiyatının ilk alafranga züppesinin yaratıcısının da Ahmet Midhat olduğunu unutmayalım. *Felsefe-i Zenân*’dan beş yıl sonra yazılan *Felâtun Bey*’le *Râkım Efendi*’nin *Felâtun*’u, sonraki Tanzimat züppelerinde daha da belirginleşecek olan bazı “kadınsı” özellikler taşır: Hoppa mizaçlıdır, kıyafet düşkünüdür, ayna bağımlısıdır.

Ahmet Midhat’ın *Felsefe-i Zenân*’dan epey sonra yazdığı *Müşahadat*, *Bahtiyarlık*, *Jön Türk* gibi anlatılarındaysa endişe kadınsı erkek üzerinden değil, bu kez doğrudan kadm okur üzerinden ele alınır. *Müşaheda*’ta Agavni ilkençliğinde okuduğu romanlar yüzünden “feylesof” kesilmiş, biraz da bu romanların etkisiyle sefih bir hayatı seçmiştir. *Bahtiyarlık*’ta “amour”, “aman” ve “metres” sözcüklerinin anlamını romanlardan öğre-

nen, “koca” denen şeyin de bunlardan ne kadar uzak kaldığını fark eden Nusret Hanım, bu romanesk bilgiler yüzünden hem baba ocağına yabancılaşıp “kaba Türkler”e cephe alır, hem de hayal ile hakikat ayrımını yitirip yanlış adamı koca seçer. Ahmet Midhat’ın *Felsefe-i Zenân*’dan kırk yıl sonra yayımladığı son romanı *Jön Türk*’teyse durum vahimdir. Alafranga meşrep-
li Kâzım Bey’in Fransızca “biche” sözcüğünden etkilenip Ayşe adını Ceylân olarak değiştiren frenkmeşrep kızı, kitap okuduğu için topluma aykırı fikirler edinmiş, yanlış romanların etkisiyle bir feminist (ve “mariage libre” taraftarı) olup çıkmıştır.

Ahmet Midhat’ın esas problemi bir “terbiye-i nisvân” problemiydi; babaların kızlarını din muhabbeti, millet gayreti ve vatan sevdasından uzaklaştırmadan, yabancı telkinlere kapılmalarına izin vermeden nasıl terbiye edeceği, yani roman okuyan kızın “hissiyât-ı hevâ-perestâne”siyle nasıl baş edecekti. Ahmet Midhat çoğu zaman *Çengi*’de olduğu gibi “ifrat da fenadır, tefrit de” (aşırılık da kötüdür eksiklik de) tarzı bir orta yolu benimsemesine rağmen farklı yapıtlarında farklı vurgular vardır. Örneğin Fatma Aliye Hanım’la birlikte kaleme aldığı *Hayâl ve Hakikat*’te roman okumanın kadındaki “boş hayallere kapılma” (ya da Ahmet Midhat’ın bilimsel teşhisiyle “hystérie”) eğiliminin kaynağı olmadığı, tersine roman okumayı yasaklamanın histeriyi daha da artıracak gibi yenilikçi bir tavır alırken, örneğin *Bahtiyarlık*’taki mesaj gayet muhafazakârdır. Romanlardan etkilenen Nusret Hanım hoppa mizaçlı, sefih ve züppe Senai’yi koca seçerken “Ferhad ile Şirin”, “Şah İsmail”, “Arzu ile Kanber” gibi masallardan etkilenen Zeliha romanın olumlu kahramanı Şinasi’yle evlenir. *Jön Türk*’ün mesajı da çok farklı değildir. İş melunluğa vardırıp sonunda intihar eden alafranga Ceylân’ın okuduğu kitaplar yabancı kitaplarla sınırlıyken “yeniyle eskiyi mezc ederek” mükemmel bir eğitim gördüğü söylenen Ahdiye’nin kütüphanesine yeni romanlar şöyle dursun “Şah İsmail”lerin, “Kerem”lerin, “Âşık Garip”lerin bile girmediğini öğreniriz. Romanın sonunda evlenip mutlu olan iyi kızın kütüphanesi “Muhammediye”ler, “Ahmediye”ler ve “Battal Gazi” hikâyelerinden ibarettir.

Düz bir çizgiden çok, bir sarkaç hareketiyle işliyor gibidir endişe. Önce yenilikçilik, sonra endişe; bu kez endişe, sonra muhafazakârlık. Yine de yazarın aklına yeni romanlara olan “donkişotça” ilgiyi getiren “boş hayallere kapılma” yatkınlığının, hemen hemen her durumda ifrata kaçan kadın okur (ya da kadınsılaşmış züppe) üzerinden tartışılmış olması tesadüf değildir. Jale Parla, Ahmet Midhat’ın *Jön Türk*’ünde aşırı Batılılaşan Ceylân’ın intiharının, yine Batı’dan aşırı etkilenen yazar Beşir Fuad’ın intiharının bir edebî projeksiyonu olabileceğine işaret eder (Parla 1990: 27). Ahmet Midhat’ın gözünde Beşir Fuad’ın intiharı, Avrupa’ya yönelme gayreti içindeki oğulun seçtiği yanlış yolun ifadesidir. Yabancı kitaplara duyulan bu “donkişotça” ilgi, başkasıyla yer değiştirmeye yönelik bu şuur-suz arzu oğulu yıkıma sürüklemiştir. (“Don Kişot’u kitaplar çıldırtmıştı, Beşir’i kitaplar öldürdü” diyecektir yıllar sonra Cemil Meriç [Meriç 1998: 288].) Yazarı huzursuz eden problemin *Jön Türk*’te yine bir kadın okur, Batı denen kitabı yanlış okuyan, bazı yönleri “eksik” alırken bazılarını da “lüzumundan pek çok fazla alan” bir serbest kız üzerinden tartışılmış olması yeterince anlamlıdır.

Yazar aynı yazar, ama ne kitap aynı kitap ne de zaman aynı zamandır. *Felsefe-i Zenân*’ın okudukça bilgeleşen, okudukça yatışan kadın okurunun yerini *Jön Türk*’te okudukça kendinden geçen, kitabî tutku yüzünden felakete sürüklenen kadın okur almıştır. Tanzimat romanında sık sık karşımıza çıkan, Nabizade Nâzım’dan Hüseyin Rahmi’ye birçok yazarın romanın vazgeçilmez motiflerinden birine dönüştürdüğü, Peyami Safa’ya geldiğinde artık tam bir klişeye dönüşen yazar-okur sözleşmesi, ana hatlarıyla şekillenmiştir.²

2 Burada akla hemen ilk kadın romancıların, örneğin Fatma Aliye Hanım’ın bu sözleşmeye ne ölçüde uyup uymadığı geliyor. Bu yazının sınırlarını aşıyor bu konu. Yine de Ahmet Midhat’ın Fatma Aliye’yle birlikte yazdığı, “Ahmet Midhat Efendi ve ‘Bir Kadın’” imzasıyla yayınlanan, Fatma Aliye’nin Ahmet Midhat’ın desteğiyle (kendi adını kullanmayarak da olsa) edebiyat dünyasına adım attığı *Hayâl ve Hakikat* adlı aşk romanında bazı ipuçları var. Romanın “olanca vaktini okumaya yazmaya” ayıran kadın kahramanı Vedâd boş hayallere kapıldığı için, Vefâ’ya karşılıksız bir aşkla bağlanır, ardından da ölür. Romanda, kadın kahra-

VI.

Burada “etkilenme endişesi” derken modern hayatın yerleşmesiyle birlikte şiddetlenen, yazarı kendisi etkilendiği ölçüde huzursuz eden, genellikle kadın okur üzerinden konuşulan bir endişeden söz ettim. Burada sunduğum çerçeveye birkaç bakımdan itiraz edilebilir: Birincisi, kitaplardan aşırı etkilenen roman kahramanları kadınlarla sınırlı değildir. Dahası, kitapların etkisi yüzünden gerçekle bağını yitiren kahramanların en ünlüleri erkektir. Etkilenmişliğin Tanzimat romanındaki en ünlü örneği de bir erkektir. Recaizade Ekrem’in *Araba Sevdası*’nın kahramanı Bihruz Bey Lamartine’in *Graziella*’sının, Rousseau’nun *Nouvelle Héloïse*’inin dünyasında yaşadığı, *Paul ve Virginie*’ye, *Manon Lescaut*’ya, *Kamelyalı Kadın*’a fazlasıyla kapıldığı için gerçeklik duygusunu yitirmiştir. Örnekler onunla da sınırlı değil. Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ında Ahmet Cemil Hugo’nun, Lamartine’in, Musset’nin, Parnasyenler, sembolistler ve dekadınların dünyasında yaşadığı için bir ödünç şahsiyete dönüşür. Yakup Kadri’nin *Kıralık Konak*’ında şair Hakkı Celis Desdemona’lar, Juliette’ler, Madame Bovary’ler arasında yaşayan, kitaplardaki kızları gerçek hayattakilerden daha canlı bulan, “dimağı Barrès’in cümleleri, d’Annunzio’nun mısraları, Don Joze’nin macerasıyla dolu” biridir. Daha da yakına gele-

manın hikâyesinin anlatıldığı “Hayâl” bölümünü Fatma Aliye’nin, erkek kahramanın olayların ahlâkında nasıl geliştiğini anlattığı mektubuna yer veren “Hakikat” bölümünü ise Ahmet Midhat’ın kaleme almış olması, ayrıca Ahmet Midhat’ın anlatının sonunda fizyoloji ve psikoloji bilimlerinin de desteğiyle Vedâd’ın histerik olduğunu kanıtlayan “İsteri-Hystérie” başlıklı vaka tahliline yer vermiş olması, yazar-okur sözleşmesinin burada da toplumsal cinsiyet ayrımına göre yapılmış bir hayal-hakikat, bir histeri-soğukkanlılık, bir etkilenen-etkilenmeyen sözleşmesi olarak kurulmuş olduğu izlenimini verir. Gerçi histerik kadınların romandan uzak tutulması gerektiği kanısında değildir Ahmet Midhat. Ama “zihninden birtakım hayâları çıkaramayan” kadınların ebeveynlerinin vesayetinde “ciddi” kitaplar okumaları gerektiğini de vurgulamayı ihmal etmez. İlginç olan, romanın kadın kahramanının yazgısıyla kadın yazarının yazgısı arasındaki paralelliliktir. Ahmet Midhat kendi okuru olan Fatma Aliye’yi elinden tutup yazar yapmış, ama anlatılan hikâyeye de ona, kızın muhayyilesinin bitip babanın vesayetinin başlayacağı noktayı da hatırlatmış gibidir. Bu konuyla ilgili Fatih Altuğ’un *Hayâl ve Hakikat*’in yeni basımı (Eylül Yayınları, 2002, çevirmen: Yahya Bostan) içinde yer alan “Babalar ve Kızlar” adlı önsözüne bakılabilir.

lim: Tanpmar'ın *Huzur*'unda Mümtaz Ferahfeza ayininin dünyasıyla Baudelaire'den, Dostoyevski'den esinlenmiş bir dünya arasında bocalar. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında Selim aynı anda hem Oscar Wilde hem Dostoyevski hem Gorki olmak isteyip hiçbir şey olamadığı için acı çeker.

Bu itiraza hemen ikincisi de eklenmelidir: Tanzimat romanının esas problemi etkilenmiş kadından çok, etkilenmiş erkektir. Daha kesin bir ifadeyle söylersek, babanın yol göstericiliğinden yoksun kaldığı için yabancı telkin karşısında korumasız kalan züppeleşmiş yetim oğuldur esas problem. Bu dönem edebiyatında *Felâtn Bey*'le *Râkım Efendi*'deki Mihriban, *Şipsevdi*'deki Lebibe gibi tek tük alafranga kızlar varsa da, Tanzimat romanı esas olarak yoldan çıkmış züppe erkeklerin etrafında döner. Bihruz Bey tipik örnektir. Hüseyin Rahmi'nin züppeleri de erkektir. Züppe kadının bir yan motif olmaktan çıkıp olanca kibri, gösterişçiliği ve yabancı hayranlığıyla romanın merkezine yerleşmesi –Ahmet Midhat'ın “mel'un alafranga” yüzünden kötü yola sürüklenen züppe Ceylân'm ibret dolu öyküsünü anlattığı son romanı *Jön Türk*'ü saymazsak– daha geç bir tarihte, yerelci-cemaatçi savunmanın bir milliyetçi refleksse, bir “anayurt” savunmasına dönüşmesiyle birlikte, özellikle Yakup Kadri ve Peyami Safa'nın romanlarında gerçekleşir.

Her iki itiraz da haklıdır. Önce ikincisi: Evet, etkilenme problemi özellikle ilk romanlarda züppelik etrafında ele alınmıştı. Züppelik de esas olarak bir erkeklik problemi, yetim oğulun haysiyet problemiydi. Yine de ilk tezimde; ilk romanlarda etkilenme probleminin “kadınsı” bir bölgeye taşınarak bertaraf edildiği tespitinde ısrar edeceğim ben. Çünkü Osmanlı-Türk romanında züppelik yalnızca bir yabancı hayranlığı olarak değil, yalnızca bir cemaate yabancılaşıma olarak değil, hemen hemen her durumda bir kadınsılaşıma olarak anlatılır. Okuduklarından aşırı etkilenen kadın-adamlardan söz ettim daha önce bu yazıda. Tanzimat romanında aşırı etkilenen erkek her durumda züppe erkektir; züppe erkekse şu ya da bu ölçüde kadınsılaşmıştır. Ahmet Midhat'm *Felâtn Bey*'i hafif de olsa kadınsıdır. Recaizade Ekrem'in Bihruz Bey'i efeminedir. Hüseyin

yin Rahmi'nin bütün züppeleri efeminedir. Bu romanlarda züppenin hikâyesi yalnızca aşırı Batılılaşmanın yol açtığı bozulmanın değil, bir türlü erilleşememiş oğulun, kadınsılaşmış ya çadım edilmiş erkeğin, melez cinsiyetli kadın-adamın da hikâyesidir aynı zamanda. Dolayısıyla Osmanlı-Türk romanından züppe bolluğu yalnızca yerel-ulusal kimliği yitirme korkusunun değil, yalnızca cemaate yabancılaşma korkusunu da değil, aynı zamanda eril kudretin yitirileceği endişesini, Cemil Meriç'i çok sevdiği sözcükle söylersek "virilite"yi kaybetme korkusunu, kısacası bir kadımsılaşma endişesini de yansıtır. Örnekle yalnızca ilk romanlarla da sınırlı değil. Yarım yüzyıl aşkın bir süre boyunca yayımlanmış romanlarda züppe portresindeki efeminelik vurgusu hemen hemen hiç değişmez. Peyami Safa'nın *Canan*'da "züppe, dandini beyler"e, "karı suratlı gençler"e çağırır. Server Bedii adıyla yayımladığı *Cumbadan Rumbaya*'da "muhallesi çocukluğundan yetişme" çıkartıldım adamlara, sünepe beylere, hımbıl erkeklere yüklenir. *Sözde Kızlar*'daki asi genç Behiç de *Fatih-Harbiye*'nin züppe Macit'i de haysiyetsiz kadın-adamlardır. *Kiralık Konak*'m, iğreti kızları etkileyen "topal mısralar" yazmaktan öteye geçemeyen hülyalı şairi Hakkı Celis'i ise zaten hayat adamı olamamıştır; solgun benizli, cılız, sesli, nazenin şair ancak romanın sonunda, sanatını toplumsa seferberliğinin hizmetine koştuğunda, millî ideali kucaklayıp Çanakkale Savaşı'na katılınca tam bir erkeğe; sert adaleli, bakıyüzlü, haşin bir dava adamına dönüşür. O halde hayalî dünyaya kapılan kadın okur bence burada, bu bakımdan da önemini korur. Etkilenmenin yönüne işaret eder; kapılmanın cinsel boyutunu vurgular; borçlanmışlığı bir kadınsılık alameti olarak tanımlar. Aşırı etkilenmek hemen hemen her durumda kadınsılaşmak demektir; zaten etkilenen eğer bir kadın değilse, mutlaka kadınsılaşmış bir erkektir bu romanlarda.³

3 Roman türünün birçok romancı tarafından neden kadınsı bir tür olarak algılandığını, roman yazıyor olmanın yazarda yol açtığı kadımsılaşma endişesini bir başka yazıda ayrıntılı olarak ele aldığım için burada özetlemekle yetiniyorum. "Kadınsılaşma Endişesi" adlı bu yazı, şu anda okuduğunuz yazıyla birlikte yakında Metis Yayınları'ndan çıkacak bir kitabın ilk iki bölümünü oluşturuyor.

Birinci itiraza; *Mai ve Siyah*'m Ahmet Cemil'ine, *Huzur*'un *Mümtaz*'ına, *Tutunamayanlar*'ın Selim'ine gelince: Onlar da fazlasıyla etkilenmiş, her bakımdan gecikmiş, *Huzur*'un *Mümtaz*'ının deyişle "akan nehre sonradan katılmış", biraz da bu yüzden adam (hayat adamı, dava adamı, teklif adamı) olamamışlardır. Ama etkilenmişliği kadmsılığın alanına hapseden ya da etkilenmişliği züppenin şahsında müstehzi bir alayla yaklaşan yapıtlardan farklıdır bu romanlar. René Girard büyük romanların kendi ile öteki arasındaki mutlak ayrımları yıktıkları ölçüde züppenin arzusunun aslında bize hiç de yabancı olmadığını gösterdiklerini söyler. Kendinde hep doğal çocuğu, başkalarındaysa hep taklitçi züppeyi görmekte diretmeyen, bir başka deyişle kendini bu "romantik yalan"la uzun süre avutmayan kişidir iyi romancı. Ahmet Cemil'in, *Mümtaz*'m ve Selim'in yaratıcıları, çoğu yazarın kadınsılıkla özdeşleştirip kendinden uzaklaştırdığı bir borçlanmışlığı, kudretsizlik olarak algılanmış bu gecikmişliği farklı biçimlerde de olsa baştan kabullenerek, kadmsılaşma endişesini de içinde barındıran etkilenme endişesinden kolayca kurtulamadıklarından, bu endişeye rağmen değil, tam da bu endişe sayesinde, endişeyi romanın ana malzemesi haline getirebildikleri için daha iyi romanlar yazdılar. Etkilenmişliği, ikincilliği ya da iğretilliği başkalarının tatsız kusurları olarak değil, aynı zamanda yapıtın kendi gerçeği olarak anlatabildiklerinden, yine Girard'a başvurursam, "romansal adalet"lerini yalnızca sıradan ötekilere değil, aynı zamanda kendilerine de işletebildikleri ölçüde iyidir bu romanlar. Bu romansal adalette, birçok başka şeyin yanı sıra, bu yazarların romanın kuruluş yıllarında imzalanan yazar-okur sözleşmesini, erkek yazarla kadın okur arasında yapılmış bu tek taraflı sözleşmeyi toptan yıkmasalar bile fazla ciddiye almamış olmalarının payı büyüktür.

Buradaki kuramsal çerçevenin bir edebî ölçüte işaret ettiği yer de burası. Bence romancılar büyük ölçüde bu endişeyle –ister yerli ister yabancı ister kadın ister erkek olsun ötekinden etkilenmenin yol açtığı endişeyle, endişenin getirdiği tedirginlikle, tedirginliğe eşlik eden tereddütle, kısacası borçlanmışlı-

ğın yarattığı sıkıntıyla– nasıl başa çıktıklarına bağlı olarak ya Peyami Safa'nın Doğu-Batı sentezli romanlarında olduğu gibi endişeyi baştan dışlayan, Doğu ile Batı arasında olduğu gibi okurla yazar, kadınla erkek, etkileyenle etkilenen arasında di mutlak ayrımlar yaratan, oradaki ideolojik kalıpları daha da pekiştiren romanlar kaleme aldılar ya da örneğin Halit Ziya ve Tanpınar'da olduğu gibi bu kalıpların dışına çıkıp iyi romanlar yazabildiler. Endişe hep var. İyi yazarlar endişeyi roman başla dığında çoktan savuşturmuş olanlardan değil, roman boyunca taşıyabilenlerden, bir başka deyişle romanı endişenin belges değil, sahnesi kılabilenlerden çıktı. Recaizade Ekrem'in *Arabic Sevdası*'nın Hüseyin Rahmi'nin *Şipsevdi*'sinden, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ının aynı yazarın *Ferdi ve Şürekâsı*'ndan, Tanpınar'ın *Huzur*'unun Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'ndan daha iyi olmasının nedenlerini burada aramalıyız bence.

KAYNAKÇA

- Bloom, Harold (1997) *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 2. basım.
- Girard, René (2001) *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kudret, Cevdet (1998) *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman: Tanzimat'tan Meşrutîyet'e Kadar (1859-1910)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 5. bas.
- Meriç, Cemil (1998) "Romanın Romanı", *Kırk Ambar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (1990) *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (2000) "Yazarlar ve Okurlar", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

YAZARLAR

HÜLYA ADAK Boğaziçi Üniversitesi'nde Batı Dilleri ve Edebiyatları okudu. Doktorasını 2001 yılında Chicago Üniversitesi'nde tamamladı. Halen Sabancı Üniversitesi Kültürel Çalışmalar programında öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Otobiyografi ve roman teorisi, milliyetçilik, kadın çalışmaları, şarkiyatçılık ve seyahat edebiyatı üzerine araştırma yapıyor. Önemli yayınları arasında "National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edib's Memoirs and The Turkish Ordeal" (*South Atlantic Quarterly*, Duke University Press 2003) ve "Pamuk'un Ansiklopedisi" (*Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İletişim 1997) adlı makaleleri sayılabilir.

ZEYNEP ERGUN Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Doktora derecesini 1988'de İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda "19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başları İngiliz Romanında Kadın Sorunu" başlıklı çalışmasıyla aldı. Oscar Wilde, 18. yüzyıl İngiliz romanında ev izleği (*My Father's House*, Londra: Minerva P, 1996) ve Viktorya dönemi İngiliz romanıyla ilgili çalışmaları bulunan Zeynep Ergun, 1997'den bu yana İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı başkanı olarak görev yapıyor ve çeşitli dersler veriyor. *Kardeşimin Bekçisi: Başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na İngiliz Dedektif Yazını* adlı 2003 yılında Everest Yayınları'nca basıldı.

NURDAN GÜRBİLEK Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde yüksek lisans yaptı. *Akıntıya Karşı, Zemin, Defter* ve *Virgöl* dergilerinde yazdı. İlk kitabı *Vitrinde Yaşamak'ta* (Metis, 1992) 1980'li yılların Türkiye'sindeki kültürel değişimi konu aldı. *Yer Değiştiren Gölge* (Metis, 1995) ve *Ev Ödevi* (Metis, 1999) adlı kitaplarında Tanpınar, Oğuz Atay, Yusuf Anılgan, Bilge Karasu, Tezer Özlü ve Latife Tekin gibi yazarlarla ilgili denemeleri yer alır. Walter Benjamin'in yazılarından derleyip sunduğu *Son Bakışta Aşk* (Metis) 1993'te, popüler kültür ve edebiyattan yola çıkarak Türkiye'nin yakın tarihinde öne çıkmış kültürel imgeleri incelediği *Kötü Çocuk Türk* (Metis) 2001'de yayınlandı.

SİBEL IRZİK Halen lisans derecesini almış olduğu Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde ders veriyor. Yüksek lisans ve doktora derecelerini Indiana Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden aldı. Çağdaş eleştiri kuramlarının politik bağamları üzerine bir kitabı (*Deconstruction and the Politics of Criticism*, New York: Garland) 1990'da, Mikhail Bakhtin'in yazılarından derleyip sunduğu *Karnaval'dan Romana* (Ayrıntı Y.) 2001'de yayınlandı. Son çalışmaları arasında Franco Moretti tarafından yayına hazırlanan bir dünya romanı tarihi (*Il romanzo*, 2003) içinde yer alan "Kara Kitap: Bir İstanbul Romancısı Olmak" başlıklı makale, *South Atlantic Quarterly* dergisinin Türkiye özel sayısının (2003) yayına hazırlanması ve bu sayıda yayınlanan "Alegorik Yaşamlar: Modern Türk Romanında Özel ve Kamusal" başlıklı yazı sayılabilir.

SÜHA OĞUZERTEM Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirip Indiana Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden 1990 yılında yüksek lisans, 1994 yılında da doktora derecesi alan Süha Oğuzertem, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde kuruluşundan bu yana ders veriyor. Modern Türk edebiyatı, karşılaştırmalı edebiyat, edebiyat kuramları ve eleştirisiyle ilgilenen Oğuzertem'in bugüne kadar yaptığı çalışmalar arasında Halikarnas Balıkcısı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Sait Faik Abasıyanık, Orhan Pamuk ve Ahmet Altan'ın yapıtları hakkında incelemeler ve bazı kitap tanıtma yazıları bulunuyor. Bu yazılar *Cumhuriyet Kitap, Defter, Kitaplık, Toplum ve Bilim, The Turkish Studies Association Bulletin* ve *Varlık* gibi dergilerde yayınlandı.

JALE PARLA 1964'te Arnavutköy Amerikan Koleji'ni, 1968'de Robert Kolej'in Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. 1978'de Harvard Üniversitesi'nden anadali İngiliz Edebiyatı, yandalları Fransız ve Alman

edebiyatları olmak üzere Karşılaştırmalı Edebiyat doktorası aldı. 1975-2000 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı dersleri verdi. Halen Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde öğretim üyesidir. *Efendilik, Kölelik, Şarkiyatçılık* (1985), *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (1990) ve *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (2000) adlı kitapları İletişim Yayınları'nca basıldı.

ÖZDEN SÖZALAN 1960 yılında Ankara'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı'ndan lisans, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'ndan yüksek lisans derecesini aldı. Doktora çalışmasını İngiltere'de Essex Üniversitesi School of Comparative Studies'de yaptı. 2000 yılında tamamladığı doktora tezi çağdaş kadın tiyatro yazarlarının yapıtlarında kadın öznenin temsili üzerineydi. Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli tiyatro projelerinde yönetmen ve dramaturg olarak çalıştı. Özellikle ilgilendiği alanlar, edebiyat, tiyatro ve sinema kuramları. Halen İstanbul Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak çalışıyor.

DENİZ TARBA CEYLAN Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi, Southern Illinois Üniversitesi'nden yüksek lisans derecesi aldıktan sonra doktorasını yine Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı'nda tamamladı. Halen aynı bölümde öğretim üyesidir. 19. yüzyıl İngiliz şiiri ve romanı, 16. ve 18. yüzyıl İngiliz edebiyatı gibi değişik konularda ders veriyor. Yayınlarında ve akademik çalışmalarında ilgilendiği başlıca konular, Viktorya dönemi şiiri ve romanı, roman tekniği ve anlatı yöntemleri ve çağdaş Türk romanıdır.

RANA TEKCAN Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nü bitirdi. Southern Illinois Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. 2001 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nden İngiliz edebiyatı doktorası aldı. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde yardımcı doçent olarak çalışıyor.



Jale Parla

E S E R L E R İ

Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik

120 SAYFA

Babalar ve Oğullar

Tanzimat Romanının
Epistemolojik Kökenleri

157 SAYFA

Don Kişot'tan Bugüne Roman

389 SAYFA

Kadınlar Dile Düşünce

Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet

DERLEYENLER Jale Parla - Sibel Irzık

309 SAYFA

Herkes dile düşer, kadınlar da erkekler de... Ama ataerkil ideolojiler tarafından dil ötesi bir mahremiyet alanına hapsedilen kadınların, kamusal alanda görünür olunca kendilerini rezil ettikleri düşünüldüğünden, "dile düşmek" deyiimi en çok onlara yakıştırılır. Üstelik, erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda oldukları ve simgeleştirilip başka şeyler hakkında konuşmanın aracı yapıldıkları için, hep "erkek dili"ne düşer kadınlar. Edebiyat, hem bu sürecin parçası hem de onu anlayıp değiştirmenin en yetkin araçlarından biridir. Bu kitap, feminist eleştirinin kuramsal arka planını irdelemenin yanı sıra, Türk ve Batı edebiyatından hem erkek hem de kadın yazarların yapıtlarını derinlemesine inceliyor. Jale Parla, Sibel Irzik, Deniz Tarba Ceylan, Zeynep Ergun, Rana Tekcan, Hülya Adak, Süha Oğuzertem, Özden Sözüalan ve Nurdan Gürbilek'in yazıları, konuyu çok çeşitli boyutlarıyla ele alıyor: Toplumsal cinsiyet kavramı, edebiyatın öznesi ve nesnesi olmak, kadınlık ve erkeklik kurguları açısından edebiyatın içerdiği tuzak ve imkânlar, dilin ve suskunluğun cinsiyeti... *Kadınlar Dile Düşünce*, feminizmin "dile düşkün" lüğü sayesinde mümkün olan edebiyat okumalarının çarpıcı örneklerini sunuyor.



İLETİŞİM 988
EDEBİYAT
ELEŞTİRİSİ 3

ISBN-13: 978-975-05-0226-2



9 789750 502262