

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA
TOPLUMSAL CİNSİYETİN EDEBÎ SÖYLEMLER
YOLUYLA ÜRETİMİ VE TEMSİLİ

Derya GÜLLÜK

2502170393

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK

İSTANBUL - 2022

ÖZ

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA TOPLUMSAL CİNSİYETİN EDEBÎ SÖYLEMLER YOLUYLA ÜRETİMİ VE TEMSİLİ

Derya GÜLLÜK

Bu tezin temel gayesi, edebiyatın; kadınlık ve erkeklik kurgularının inşası ve temsilinde, cinsiyetçi sınırların aşılması veya bu sınırların daha da kesinleştirilmesinde ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesinde yarattığı imkânları dikkatlere sunmaktır. Bu minvalde, 2000’li yılların romanlarında spesifik ve çok yönlü bir gündem oluşturan toplumsal cinsiyet kimlik kurgularının tesis ve tahkimi eleştirel bir gözle okunacaktır. Siyasî, sosyal ve kültürel bir zeminde inşa edilen mezkûr kimliklerin, 2000 ve sonrasında yayımlanmış romanlardaki temsillerinin, kimi zaman edebiyat aracılığıyla açıktan angaje olurken kimi zamansa “örtük” bir biçimde ideolojik bir angajmanla tasnif edildikleri görülür. Çalışma boyunca, bir taraftan edebiyatla toplumsal cinsiyet ilişkisi daha ziyade kadınlık ve erkeklik kurguları üzerinden tartışmaya açılırken, diğer taraftan cinsiyet odaklı bu kimlik kurgularına tarihsel bir kadrajdan yaklaşılarak kadınlık ve erkeklik inşaları tahlil edilmeye çalışılmıştır. 2000’li yılların romanı, bütüncül bir bakışla mercek altına alınırken, temelde; “direnc”, “endişe” ve “kriz” başlıkları altında tasnif edilmiş ve bu minval üzere tavsif edilen romanlar, eleştirel bir okumaya tabi tutulmuştur. Direnc başlığı altında, kadınlar üzerindeki baskı mekanizmalarını görünür kılarak kadınların “özneleşme” pratiklerini sorgulamaya açan anlatılara odaklanılmıştır. Endişe başlığında, hegemonik erkeklik kurguları karşısında konumlandırılan alternatif erkekliklerin tartışmaya açıldığı müşahade edilirken, kriz başlığı altında ise cinsiyetçi sınırları yeniden üreterek onları tahkim eden anlatılar sorgulamaya açılır. Çalışmanın çıkış noktası, buradan hareketle, edebiyatın –özelde romanların- toplumsal cinsiyet kurgularındaki kurucu nüvesi olacaktır. Nihai kertede, 2000’li yıllarla birlikte gittikçe “politikleşen” ve görünür olan toplumsal cinsiyet kimlik kurgularını, mezkûr yılların romanları odağında tartışmaya açtığımız kadınlık ve erkeklik temsillerinin inşasındaki temel argümanları ortaya koymaya çalışırken, edebiyatın, toplumsal cinsiyet kimlik

inşalarının tahkimi, üretimi ve yeniden üretimi noktasında oldukça elverişli bir “aygıt” olarak kullanılmış olduğu ve araçsallaştırıldığı tespit edilir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet ve Edebiyat, Kadınlık ve Erkeklik Kurguları, Direnç, Endişe, Kriz



ABSTRACT

**THE PRODUCTION AND REPRESENTATION OF
GENDER IN THE TURKISH NOVEL AFTER 2000 THROUGH
LITERARY DISCOURSE**

Derya GÜLLÜK

This study aims to draw attention to the possibilities that literature creates in the construction and representation of femininity and masculinity, transcending or clarifying sexist boundaries, and reproducing gender roles. In this respect, the establishment and consolidation of gender identity constructs, which constitute a specific and multifaceted agenda in the novels of the 2000s, are to be critically read. It is seen that the representations of the relevant identities, built on a political, social, and cultural ground, in novels published in 2000 and later, are sometimes explicitly engaged through literature, and sometimes classified with an "implicit" ideological engagement. Throughout the study, on the one hand, the relationship between literature and gender was discussed mostly through the fiction of femininity and masculinity, on the other hand, these gender-oriented identity constructs were approached from a historical perspective and the constructions of femininity and masculinity were tried to be analyzed. While the novel of the 2000s is scrutinized with a holistic view, the novels classified under the titles of "resistance", "anxiety" and "crisis" and described in this manner were subjected to a critical reading. Under the title of resistance, the focus is on narratives that open women's "subjectification" practices to the discussion by making the mechanisms of oppression on women visible. While it is observed that alternative masculinities positioned against hegemonic masculinity constructs are brought up for discussion under the title of anxiety, the narratives that fortify them by reproducing sexist boundaries are opened to question under the title of crisis. The starting point of the study will be the founding core of literature – especially novels – in gender fiction. The study tries to present not only gender identity constructs that have become increasingly “politicized” and visible with the 2000s but also the basic

arguments in the construction of the representations of femininity and masculinity in the focus of the novels of those years. As a result of the analysis, it is found out that the literature has been used as a very suitable “device” and has been instrumentalized in consolidating, producing, and reproducing the gender identity constructs.

Keywords: Gender and Literature, Femininity and Masculinity Fictions, Resistance, Worry, Crisis



ÖNSÖZ

Edebî metinler üzerinden tartışmaya açacağımız toplumsal cinsiyet kimlikleri, göstereni oldukça fazla bir mefhum olarak, 2000’li yıllarla birlikte gittikçe “politikleşen” spesifik ve çok yönlü bir gündem yaratmasının yanı sıra edebiyat dünyasında da oldukça geniş bir spektrumda tasvir ve tahlil edilmiştir. Siyasî, sosyal ve kültürel bir zeminde inşa edilen bu kimliklerin 2000 ve sonrasında yayımlanmış romanlardaki temsilleri kimi zaman edebiyat aracılığıyla açıktan angaje olurken kimi zamansa daha “örtük” bir biçimde ideolojik bir angajmanla tasnif edilmişlerdir. Toplumsal meselelerden arı bir kimlik inşası düşünölemeyeceğı gibi, toplumsal cinsiyet kimliklerinin edebî metinlerdeki temsilleri de bu kimlik inşalarının tavsif ve tahkim edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kültürel tahakkümün alametifarikası olarak tezahür eden toplumsal cinsiyet kimlikleri, modernleşme paradigmamıza matuf bir şekilde görünür olurken, kadın ve erkek cinsiyet kimlikleri de bu minvalde kurgulanmışlardır. Ulusal ve kültürel endişelerin zemininde tebarüz eden toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşasında, edebiyatın aktif ve kurucu bir rol üstlendiğı aşikârdır. Bu minvalde, 2000 sonrası Türk romanında, toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsili ve üretiminin izlerinin arandığı bu tezde, edebiyatla toplumsal cinsiyet ilişkisi daha ziyade kadınlık ve erkeklik kurguları üzerinden tartışmaya açılıyor. Edebiyatın, kadınlık ve erkeklik kurgularının oluşturulmasında ve temsilinde, cinsiyetçi sınırların aşılmasında ya da bu sınırların daha da keskinleştirmesinde ve toplumsal cinsiyet kimlik rollerinin yeniden üretilmesinde yarattığı imkânlar göz ardı edilemez. Söz konusu Modern Türk edebiyatı olduğunda, bu dönemi başlattığımız Tanzimat’tan itibaren, roman türünün ilk nüvelerinin verilmeye başlandığı XIX. asrın son çeyreğinden bugüne, toplumu şekillendirmede önemli bir rol oynayan ve zihniyet değişimlerini üzerinde okuyabileceğimiz roman türünden yola çıkarak kadın ve erkek toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsilini, üretimini ve yeniden üretimini 2000 sonrası Türk romanı üzerinden okuyoruz. Bu okumadaki amaç; 2000’li yılların romanlarında değişen ve dönüşen toplumsal cinsiyet algısını ortaya çıkarak, edebiyatın bu kimliklerin inşasındaki rolünü ve bu kimliklerin temsilindeki temel sorunları ortaya koyabilmektir.

Değişen ve dönüşen sosyo-politik koşullar, toplumsal cinsiyet kimliklerini yeniden yapılandığı gibi bu kimlikler üzerinde farklı baskı mekanizmalarını da görünür kılmıştır. Kitle iletişim araçları ve kültürün küreselleşmesiyle beraber, toplumsal cinsiyet kimlik kurguları da sadece kentsel ya da yerel özelliklere bağlı kalmayıp giderek karmaşıklaşan bir hâl aldığı gibi kadın ve erkek cinsiyet kimlikleri de çeşitli sınavlardan geçmeye devam ediyordu. Sosyoloji, psikoloji, felsefe, tarih gibi disiplinlerin birçok açıdan farklı sâikler etrafında tartıştığı, çeşitli veçheleriyle ele alıp incelediği bir mefhum olan “toplumsal cinsiyet” kavramının edebiyat ve özelde romanlar odağında tartışmaya açıldığı bu çalışmaya, tüm bu dikkatler nazarından baktığımızda, ortaya koymaya çalıştığımız çerçevenin zorluğuna dair ipuçlarını da vermiş oluruz. Çıkış noktamız, 2000’li yıllar ve bu yıllarda yayımlanmış romanlar olmakla beraber, meselenin kökenine dair husus ve hassasiyetleri vermesi bağlamında sıklıkla erken modernleşme dönemi romanlarına ve o dönemde oluşmuş, bugün de izlerinin görünür olduğu eril bir zihniyetin ve aynı zihniyetin dilini yeniden üreten dişil dilin eleştirel bir okumasının yapılacağı bu tez boyunca, 2000’li yılların çok ötesine uzanacak, bugüne dair çıkarımlar yaparken, kadınlık ve erkeklik kurgularına tarihsel bir kadrajdan yaklaşarak tahlil etmeye çalışacağız.

2000’li yılların Türk romanına dair; toplumsal cinsiyet, cinsiyet kimliklerinin üretimi ve temsili noktasında edebiyatın sunmuş olduğu olanaklardan faydalananak eleştirel bir okuma yaparken, edebiyatın toplumsal cinsiyetin inşasında ve yeniden üretilmesinde nasıl bir rol oynadığı noktasında da düşünmek istiyoruz. XXI. yüzyılın “yeni insanının” kadınlık ve erkeklik kurgularının romanlardaki temsiliyetine odaklanacağımız bu çalışmada, 2000’li yılların romanına bütüncül bir bakışla yaklaşarak temelde; “direnc”, “endişe” ve “kriz” başlıkları odağında eleştirel bir okumaya tabi tutacak ve bu kimliklerin inşasındaki temel argümanları ortaya koymaya çalışacağız. Nihai kertede, bu bütüncül bakış, bize bu yılların romanını erkeklik ve kadınlık bağlamında ele almamıza imkân sunarken, değişen ve dönüşen faillikleri görebilmemize ve cinsiyetçi sınırların sadece var olanla değil yok edilenlerle de hangi noktalarda inşa edildiğini görebilme fırsatını veriyordur. Eleştirel bir nazarla yaklaşacağımız mezkûr yılların romanları bu minvalde hususi bir önem arz ederken,

geçmişin eril zihniyetinin akis ve etkileri de bir heyula gibi bu yılların romanları üzerinde görünür oluyordur.

Bu çalışmanın gerek şekillenmesinde gerekse de ortaya çıkmasında birçok ismin emeği geçtiği aşîkârdır. Fakat bu zorlu sürecin yönetilmesinde ve yönlendirilmesinde en büyük emek, kıymetli Hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk’a aittir. Zira, lisans eğitimimden başlamak üzere, yüksek lisans ve doktora tecrübelerimde her daim yanımda olan, eğitim hayatımın her aşamasında anlayışlı ve hoşgörölü yaklaşımıyla beni cesaretlendiren ve desteğini hiçbir zaman benden esirgemeyen Hocam, yoğunluğunun ve yorgunluğunun en görünür olduğu zamanlarda bile sabırla beni dinleme nezaketinde bulunmuş ve önerileriyle bu teze en büyük katkıyı sunmuştur. Bu minvalde kendisine müteşekkirim, eksik olmasın.

Tez izleme jürimde yer almayı kabul ederek; bu çalışmanın her aşamasında yapıcı eleştirileriyle meselelere farklı bir perspektiften yaklaşmamı sağlayan değerli Hocalarım, Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser Şerefoğlu Danış ve Dr. Öğr. Üyesi M. Şerif Eskin’e şükranlarımı sunuyorum. Tez izleme jürime daha sonrasında dâhil olan kıymetli Hocalarım; Doç. Dr. Ahmet Koçak’a ve Dr. Öğr. Üyesi Çilem Tercüman’a teşekkür ederim. Tez savunma jürimde yer alan değerli Hocalarım; Prof. Dr. M. Fatih Andı ve Prof. Dr. Mehmet Samsakçı’ya müteşekkirim. Tez yazım sürecinde; sağladığı kolaylıklar ve destekleyici tutumuyla çalışma ortamımızı güzelleştirerek bu tezi yazma olanağı sunan bölüm başkanımız değerli Hocam, Prof. Dr. Osman Ünlü’ye teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca, sağladığı maddi bursla tezimi destekleyen TÜBİTAK’a teşekkür ederim.

Ve ailem... Bir ferdi olmaktan onur duyduğum, daima desteklerini arkamda hissettiğim güzel insanlar; bu yolda yanımda olduğunuz, bana inandığınız ve verdiğiniz huzur için sizlere gönülden teşekkürlerimi sunuyorum. Güveniniz ve desteğiniz benim için ifade edilemez bir değerdeydi.

Nihayetinde; olmasaydınız, olmazdı...

İstanbul, 2022

Derya GÜLLÜK

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜTEREDDİT BİR DİRENÇ: 2000'Lİ YILLARIN ROMANLARINDA “ÖZNELLİK” PARADOKSLARI

1.1. Modernleşmenin “Birey” Olarak Kadın İnşasından Post- Modernitenin “Özne” Olarak Kadın Kurgusuna Dair Bazı Dikkatler.....	13
1.1.1. Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarihin Peşinde: Feminizmin Soykütüğü.....	21
1.1.2. Mekânın Cinsiyeti: Özel ve Kamusalın Ayrımında Bazı Teamüller.....	29
1.1.3. Kendine Ait Bir Dil: Edebî ve Ebedî Bir Endişe.....	36
1.1.4. Mutlak Başka: “Kadın Özne”nin Kuruluşu.....	44
1.2. Kadın(lık) İnşası: 2000’li Yılların Kadın Yazınında Kadın(lık) Temsilleri.....	55
1.2.1. Seyirlik Bir Nesne Olarak Konumlandırılan Kadın(lık): <i>Mahrem</i> ’de Görme Biçimleri.....	56
1.2.2. <i>Beş Sevim Apartmanı</i> ’nda Öznellik İmkânı Olarak Delilik.....	72

1.2.3. “Taşrada” Kadın Öznelliğinin İmkânı: <i>İnsan Kısım Kısım Yer Damar</i>	91
1.2.4. Kadını Nesneleştiren Bir Unsur Olarak Beden ve Cinsellik: <i>Yeşil Peri Gecesi</i>	105
1.2.5. Bir “Kadınlık” Panoraması: <i>Bitirgen, Pala Hayriye, Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?</i>	114
1.2.6. Cinselliğin Keşfi ve Özneleşme Pratiği: <i>Gözyaşı Konağı Ada, 1876</i>	133
1.2.7. İki Yokluk Arasında Bir Varlık Arayışı: <i>Kul’da Varoluşsal Sanrılar</i>	146

İKİNCİ BÖLÜM

NETAMELİ YAKINLIKLAR: 2000’Lİ YILLARIN SARKACINDA FARKLI ERKEK-LİK(LER)

2.1. Cinsiyetlendirilmiş Endişeler: Modernleşme Temayülleri ve Erkeklik Tahayyülleri.....	161
2.1.1 Ataerkilliğin Cinsiyetçi Kökleri ve/ya Kültürel Kodları: Erillik ve/ya Erkeklik.....	169
2.1.2 Başka Türlü Bir Erkeklik Mümkün mü?: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları	176
2.1.3 Hegemonik Erkekliğin Yeniden Üretimi: Erkeğin Değişen Dünyası.....	182
2.2. Erkek(lik) İnşası: 2000’li Yılların Erkek Yazınında Erkek(lik) Temsilleri.....	187
2.2.1. Bilinçaltı Kıyılarında Kaybolan Rotalar ve Yitik Erkek-lik(ler): <i>Amat</i>	189

2.2.2. Yaralı ve Yarım Erkek-lik(ler): <i>Bizim Büyük Çaresizliğimiz</i>	203
2.2.3. Yalnız ve Kırılgan Erkek-lik(ler): <i>Pencereden</i>	216
2.2.4. Militarist Sınırlarda Numune(lik) Erkek-lik(ler): <i>Har</i>	226
2.2.5. Sınır(lar)da Erkek-lik(ler): <i>Heba</i>	242

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000'Lİ YILLAR VE TEMSİL KRİZİ: CİNSİYETÇİ SINIRLARIN YENİDEN ÜRETİMİ

3.1 Toplumsal Cinsiyet Kurguları ve Temsil Sorunu.....	256
3.2 Cinsiyetçi Sınırların Yeniden İnşası: 2000'li Yılların Romanında Cinsiyetçi Teamüller.....	266
3.2.1. Örtülü Fantaziler: <i>Kar</i> 'ın “Erkek” Dünyasında Kadının Bedenselleşmesi.....	267
3.2.2. Örtülü Örüntüler: <i>Cüce</i> 'de Örtük Oryantalist Söylem.....	284
3.2.3. Örtülü Kadın Kimliği: <i>Muinar</i> 'ın Ötekisi.....	295
3.2.4. Şairin “Erkek” Olarak Portresi: <i>Şairin Romanı</i> 'nda Kurulan Erk Kuyusu.....	308
3.2.5. Şamanist Bir Kadın Figüründen Kayıp Bir Kadın İmgesine: <i>Uyumsuz Defne Kaman</i> 'ın Maceraları <i>Su ve Toprak</i>	322
SONUÇ	333
KAYNAKÇA	343
ÖZGEÇMİŞ	364

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e. : Aynı eser

A.g.e. : Adı geçen eser

A.g.m. : Adı geçen makale

A.g.y. : Adı geçen yayın

Bkz. : Bakınız

C. : Cilt

Der. : Derleyen

DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

Ed. : Editör

Çev. : Çeviren/ler

Haz. : Hazırlayan/lar

s. : Sayfa

S. : Sayı

GİRİŞ

Tecrübe etmekte olduğumuz XXI. yüzyıl, modernleşme paradigmamızın başladığı XIX. asırdan bambaşka araçlara sahip bir dünya olarak tahayyül edilse de mezkûr yüzyılların çok ötesine dayanan insanoğlunun hikâyesi özünde hep bir ikilemi barındırır. Âdem ile Havva'nın hikâyesiyle başlayan insanoğlunun serüveni, bütünüyle birbirine karşıt olarak inşa edilen sâikler etrafında kurgulanır. Âlemi tashihe kalkışan insan, Âdem ile Havva'nın hikâyesinden de mülhem, ikiye böldüğü âlemin tavsifine de başlayacak ve artık tamamıyla cinsiyetlendirilmiş bir dünya insanoğlunun elinden tahkim edilecektir. Zaman bu minvalde adeta müttefikimizdir. Diyebiliriz ki; “cinselleşmiş düalizm, bütün düalizmlerin paradigmasıdır, dünya tarihinin paradigmasıdır.”¹ Cinsiyetlendirilmiş bu dünyanın sınırları; kimi zaman aşılmaya çalışılmış, kimi zaman ihlal edilmiş, kimi zamansa yeniden üretilerek bu sınırlar adeta kuvvetlendirilmiştir. Toplumsal cinsiyet mefhumu zihinlerde daha ziyade kadın(lık)la ilişkilendirilmiş ve bu bağlamda kadın(lık) odağında ilerleyen çalışmalar yoğunluk kazanmıştır. Fakat, toplumsal cinsiyet kavramsallaştırmasının özünde barındırdığı cinsiyet kimliklerinin ilişkisellik üzerinden işlerlik kazandığını düşündüğümüzde sadece kadınlığın değil erkekliğin inşasının da toplumsal cinsiyet çalışmalarına mündemiç olduğu görülür. Bu tez boyunca, toplumsal cinsiyet ilişkilerini ele alırken odak noktamız romanlardaki kadın temsilleri, kadının konumu ve konumlandırılışı olmakla beraber aynı zamanda erkek ve erkeklik konusu da üzerine odaklanacağımız bir mesele olarak tebarüz eder. Nihayetinde “kadınlık” ilişkisel bir konumlandırmadır ve “erkeklik” kategorisiyle eşgüdümlü olarak tezahür eder. Hegemonik ve eril bir entelijansiyanın elinden, toplumun ve dönemin şartları bağlamında inşa edilen kadınlık ve erkeklik kategorileri -biyolojik olmanın çok ötesinde- oldukça ideolojik bir angajmanla kurgulanmıştır.² Bu minvalde edebiyat, toplumsal cinsiyet kimlik inşalarının tahkimi, üretimi ve yeniden üretimi noktasında oldukça elverişli bir “aygıt” olarak kullanılmış ve araçsallaştırılmıştır. Bu çalışmanın çıkış noktası da buradan

¹ Elisabeth Badinter, **Biri Ötekidir Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişkiler ya da Androjin Devrim**, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul, Afa Yayınları, 1992, s. 23.

² Bu bağlamda tahkim edilmesi elzem düşünce; “Cinsiyet[tin] bedenle, olguyla, bilimle (biyoloji) ilgiliyken, toplumsal cinsiyet[in] zihinle, değerlerle ve ideolojiyle (koşullanma) ilişkilendirilir” olduğudur. Bkz. Moria Gatens, **İmgesel Bedenler Etik, Güç ve Bedensellik**, Çev. Dilan Eren, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018, s. 122.

hareketle, edebiyatın –özelde romanların- toplumsal cinsiyet kurgularındaki kurucu nüvesi olacaktır.

Bu tez boyunca hep bir endişeden bahsedildiği müşahade edilecektir. Cinsiyet kimliklerinin ve onlara toplum tarafından atfedilen rollerin edebiyattaki izdüşümlerini irdeleyen bir çalışma için bu “endişe”, toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşasındaki belli nosyonları göstermesi açısından oldukça önemlidir. Özellikle de edebiyat mevzubahis olduğunda, zihnimizin bir köşesinde tutmamız gereken düşünce; “baba-oğul çatışması olarak yorumlanmış bir edebiyat tarihinin”³ varlığıdır. Ulusal ve kültürel endişelerin odağında özellikle de kırılma dönemlerinde görünür olan bu kaygılar bir yerde gelir ve kimlik inşalarını keser. “Modernlik söylemi aileyi, cinselliği ve cinsiyete dayalı kimlikleri hedef almış, Türkiye’de yeni kadın[lık] ve erkek[lik] kimlikleri yaratmıştır.”⁴ Bu minvalde, “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı” başlığını taşıyan makalesinde Fatmagül Berktaş, bu kaygıların cinsel kimlikler üzerinde görünür olduklarını ve özellikle de simgesel manada bir “kadın” kimliğinin kurgulanmasına tekabül ettiğini ifade eder. Modernleşmeyle birlikte Türk aydını yeni bir kimlik arayışına girmiş ve içerisinde yaşadığı bildik dünyanın değişiyor olmasından mülhem “yersiz-yurtsuzluk” hissiyle beraber “geleneği temsil eden babanın artık var olmamasından kaynaklanan” bir paranoyayla baş etmek durumunda kalmıştır. Bu bağlamda, ayaklarının altındaki muhkem zeminin kayganlaşmasıyla, Türk aydınının “tutunduğu dal ise yüzünü döndüğü Batı’daki modernleşmeci erkek kardeşine” öykünerek kendisinin denetimi altında olacak yeni bir “kadın” figürü yaratmak⁵ ve “yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmek”⁶ olacaktır. Fakat, Berktaş’ın dikkatleri çektiği gibi sorun öncelikli olarak “kadın” kimliğinden ziyade problematik olan “erkek” kimliği üzerinden tatbik edilebilir. Bu minvalde, kendisini doğal ve evrensel bir imge olarak gören “erkeklik

³ Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 220.

⁴ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 20.

⁵ Fatmagül Berktaş, “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 151.

⁶ Berktaş, **a.g.m.**, s. 150-151.

mitosu”yla uyum içerisinde olan erkek kimliğinin de sorunsallaştırılması gerekiyordur. Nihayetinde, “kadınların ve erkeklerin özgül konumları kendi başına yalıtılmış bir biçimde değil, kadın ve erkek toplumsal cinsiyetlerinin maddi ve kültürel tarihlerinin, aralarındaki etkileşimin ve sınırların bir parçası olarak gelişmiş”⁷ olduğunu göz önünde bulundurmamız elzemdir. Bundan mühlhemdir ki kadın kimliğine dair yapacağımız her çözümlemenin erkek kimliğini de sorunsallaştırılmasını zorunlu kıldığı gibi erkek kimliğine dair çözümlemeler de kadın kimliğine dair sorunsallaştırmayı beraberinde getirir.⁸ Bu noktada, cinsiyet temelli iktidar ilişkilerinin çözümlenmesi, bu kimliklerin inşasındaki temel argümanları görmemiz noktasında önem arz ettiği kadar “toplumsal cinsiyet tasarıları olarak erkeklik ve kadınlık anlayışlarına”⁹ da ulaşabilmemize olanak tanır.

Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* başlıklı çalışmasında, siyasî ve ideolojik bir tarihin parçası olmaktan uzak düşmeyeceğini söylediği edebiyat kuramı için, “kendi tarihimize bakarken başvurduğumuz belirli bir perspektiftir”¹⁰ tanımını yapar. Nihayetinde der Eagleton; insanî değer, anlam, duygu, dil ve deneyimlerle alakalı olan her kuramın, ister istemez, insanın ve toplumun doğasına dair iktidarla, inançlarla, geçmişe dair yorumlarla, cinsellik problemleriyle, bugüne dair çıkarımları ve geleceğe dönük umutlarıyla bir hesaplaşma içerisinde olacaktır. Bu minvalde “saf” bir edebiyat kuramından bahsedebilmemiz de mümkün değildir.¹¹ “Edebiyat kuramı, modern ideolojilerden kaçarken bile edebî metin içinde doğal bularak uyguladığı ‘estetik’ ve ‘apolitik’ dilde kendi elitizmini, cinsiyetçiliğini, bireyciliğini ortaya koyarak bu ideolojilerle arasındaki bilinçdışı ortaklığı açığa çıkarır.”¹² Edebiyatın özellikle toplumsal cinsiyet kimlik kurgularındaki rolü üzerinden bir okumanın gerçekleştirileceği bu çalışma boyunca ilk olarak “kadın” kimliğinin sorunsallaştırılırken edebiyatın da çeşitli ideolojilerle kurduğu mezkûr ortaklığa mündemiç olduğu aşikârdır. Bu çıkış noktamızın temel argümanı ise, Batı’ya müstenit bir dünya tahayyülünün görünür olduğu Türk modernleşmesinin nirengi noktasını

⁷ Berktaş, “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, s. 151.

⁸ Berktaş, **a.g.m.**, s. 151.

⁹ R. W. Connell, **Erkeklikler**, Çev. Nagihan Konukçu, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2019, s. 143.

¹⁰ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 202.

¹¹ Eagleton, **a.g.e.**, s. 202.

¹² **A.e.**, s. 203.

oluşturan kimlik inşalarının merkezinde konumlandırılan ve simgeleşen bir kadın kimliğinin kurgulanışı ve varlığı olacaktır. Hayatın tanzim edilirken tasnif de edildiği bu süreçte, gerek kadın kimliği gerekse de erkek kimliği, cinsiyet rolleri noktasında, problematik bir mevzu olarak toplumsal değişimlerin mihenk noktasını oluştururken, modernleşmenin eril zihniyeti öncelikli olarak bir kadın(lık) tasavvuru geliştirmiş, bu kadın(lık) konumlandırılışının koşul ve sınırlarını da muhkem bir dille çizerek kurgulamıştır. Adeta, “gelenekselcilikten kopuşun gerçekleşmesi için, ilerleme ve modernleşme gibi ideallerin her şeyden önce kadın üzerinde gerçekleştirilmesi gerekmektedir.”¹³ Buradan hareketle, toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşası noktasında ilk dönem romanlarında görünür olan bir “aşırılık”tan bahseden Serpil Sancar, “erken modernleşme romanlarının temel korkusu ‘aşırılık’tır”¹⁴ derken, özellikle kadın kimliğinin temsiliyetine dikkatleri çeker:

“... Modern kadın hem ahlaki yozlaşmanın yani ‘alafrangalaşarak’ toplumu ahlaksızlaştırmanın hem de toplumu yeniden yaratmanın ve uygarlığın doğuşunun taşıyıcıları olarak temsil edilirler. (...) Bu anlamda toplumsal cinsiyet rollerinin birdenbire tersine dönmesi bir başka kargaşa ve endişe yaratır. Aşırı Batılılaşmış kadın ahlaksızlaşırken aşırı Batılılaşmış erkek ‘kadınsı’laşır. Romanların en temel arzusu yeni toplumun nirengisi olacak bir ‘kültürel saflık’ arayışıdır. Bu kültürel saflık arayışı romanlarda kadın kahramanların kişiliklerinde temsil edilir.”¹⁵

İlk dönem romanlarından başlayarak tezahür eden bu “endişe”nin, modernleşmemizin üzerinden yüzyılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen -farklı sâikler etrafında oluşmuş olsa da- devam ettiği görülmektedir. Sadece kadınların değil erkeklerin de nasipleneceği bu “endişe” kadınlık ve erkeklik inşalarını belli noktalarda keser. Tezin ilk bölümünde odaklanacağımız kadının “kendi” olabilme, kendini inşa ederek özneleşme süreçleri, özellikle içinde yaşadığımız postmodern dünyada sorunsallaşmıştır. Postmodern dönemle birlikte, Deniz Kandiyoti’nin de dikkatleri çektiği gibi, artık sabit ve yeknesak bir “kadın” ve “erkek” öznesinden bahsedemiyor, “bu öznelerin tarihselliği olan söylemler aracılığıyla yapılandığı” ve artık farklı “kadınlıklar” ile “erkeklikler”in kurulduğu öngörülmüyordur.¹⁶ *Özne ve İktidar* başlıklı

¹³ Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 133.

¹⁴ Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 138.

¹⁵ Sancar, *a.g.e.*, s. 138.

¹⁶ Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, s. 18.

çalışmasında Foucault, “şimdiki zaman sorunu, bizim tam şu anda ne olduğumuz sorunudur”¹⁷ derken, kişinin “ben” diyebilme ve kendini inşa etme noktasında “yeni öznellik biçimleri”nin ortaya çıktığının ve bugün gelinen noktada artık nihai hedefin “belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir”¹⁸ diyerek, kişinin “kendiliğini” kurarken “kim” olduğu üzerine düşünmesinden ziyade bunun ötesine geçerek kendi benliğini inşa etmesi gerekliliğine dikkatleri çeker. Birey üzerinde baskı kuran çeşitli tahakküm mekanizmalarının kişiyi “madun” konumuna düşürebileceği gibi onun özneleşme sürecinin de bir ifadesi olabileceği ve kişinin failliğini ortaya çıkaran bir mekanizmaya dönüşebileceği dikkatlere sunulur. Bu minvalde Judith Butler, “tabiyet” kavramsallaştırmasına giderek; “tabiyet yalnızca iktidar tarafından madun bırakılma sürecini değil, aynı zamanda özne olma sürecini de ifade eder”¹⁹ demiş ve bireyin özneleşme serüvenini; “gerek Althusser’ci anlamda bir çağrılmayla, gerekse Foucault’cu anlamda söylemsel bir üretkenlik dolayımıyla özne[nin], iktidara ilkesel bir boyun eğişle yaşama başla[dığını]”²⁰ ifade etmiştir. Söz konusu edebiyat ve “yazma” edimi olduğunda, kadınların önünde bir kapı aralanmış ve onlara kendi sözlerinin sahibi (faili) olabilme olanağı sunan “yazma” mefhumu eşgüdümlü olarak bir “kadın duyarlılığı”nı da beraberinde getirmiştir. Edebiyatın bu noktada kadınlara çeşitli direnme nosyonları sunarak kendi sözlerinin faili olabilme ve bir “direnç” gösterebilme olanağı sunduğu aşikârdır. Moria Gatens, *İmgesel Bedenler* başlıklı çalışmasında, cinsel farkın temsiline dayalı söylemlerin özellikle kadını, “yetersiz”, “deforme” ve “eksik” olarak niteleyen düşüncenin, antik filozoflardan Aristoteles’ten başlayarak XXI. yüzyıl düşünürlerinden Jacques Lacan’a kadar uzanan bir spektrumda işlendiğini ve kadınlara yönelik girilen bu “yapısal önyargının, epistemoloji, ahlak, toplumsal teori ve siyaset teorisinde hissedilen etkileri”ne uzanan temellerine dikkatleri çeker. Bu minvalde kadınlar, kendilerine “etik ve politik” bir yön çizerken bu söylemlerden hissedilir bir şekilde etkilenirler.²¹ Bu etkilenme

¹⁷ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 68.

¹⁸ Foucault, **a.g.e.**, s. 58.

¹⁹ Judith Butler, **İktidarın Psikik Yaşamı**, Çev. Fatma Tütüncü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 10.

²⁰ Butler, **a.g.e.**, s. 10.

²¹ Moria Gatens, **İmgesel Bedenler Etik Güç ve Bedensellik**, Çev. Dilan Eren, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018, s. 7-8.

kadınların kendi dillerini kurmalarında ve yazma deneyimlerinde de karşılırlarına çıkan önemli bir sınıra işaret eder. Sibel Irzık ve Jale Parla'nın derlediğı *Kadınlar Dile Düşünce* başlıklı çalışmanın Önsöz'ünde Irzık ve Parla, kadınların varoluşunu; “gizem”, “sessizlik”, “mahremiyet” gibi kavramlar odağında tanımlayan ataerkil ideolojilerin, kadını kamusalın karşıtı bir yerde kurguladıklarını ve nihayetinde kadının doğal “varoluş” şekli olarak suskunluğun, bir yazgı hâline getirildiğini ifade ederler. Buradan mülhem kadın zaten her dem dile düşmüştür bir kere. Ne vakit bir kadın, kamusal alanda kendini görünür kılmak istesin çeşitli denetim araçları devreye girerek kadınların kendi doğalarına aykırı davrandıklarını ve saflıklarını korumaları gerekirken kendi varlıklarını açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil olduklarını vurgulayarak onları dile düşmüşlükleriyle edilgen bir konuma iterler.²² Kadını da kadınlığı da güvence altına alan ve bunu kendine görev addeden ataerkil yapının kadının yazgısındaki yeri yadsınamayacak bir boyuttadır. Birey olabilme yolunda kadın bu yazgıyı aşmak zorundadır. Mücadelesi ne kadar zorlu olursa olsun değişen ve dönüşen bir dünyada kadın da artık taleplerini dillendirmeye ve dilsel olarak kendisini kurmaya başlamıştır. Edebiyat geleneğimize genel olarak baktığımızda erkek yazarların sayıca çokluğunun yanı sıra otorite olarak da baskın bir yapı arz ettiğini görmemek olanaksızdır. Bu da yazın dünyamızda erkek egemen bir yapıyı imlediğı gibi toplumsal cinsiyet kimliklerinin de yine “erkek yazarlar” tarafından üretildiğini ve bir kadın imgesinin yine erkekler elinden yaratıldığını tahkim eder. 1970'lerle birlikte feminizmin de giderek yaygınlaşması ve bir değer olarak yükselmesiyle beraber “kadın-edebiyat ilişkileri daha farklı bir anlam kazanmaya ve edebiyatta kadına özgü duyarlılıklar kabul edilmeye başlanır.”²³ Bu dönemle birlikte “kadın edebiyatı” ve “kadın yazar” gibi olguların geliştiğini ve yerleştiğini belirten Hülya Argunşah, “bir önceki dönemin Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Füzûzan, Pınar Kür, Tomris Uyar gibi yazarları[n] bu yıllarda toplumsal kaygılar taşıyan kadına cinsiyetiyle ilgili duyarlılıkları ekle[diklerini]” ifade eder.²⁴ 1980 ve sonrasına gelindiğinde ise “Erendiz Atasü, Sevinç Çokum, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ve

²² Sibel Irzık, Jale Parla, **Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s.7-8.

²³ Hülya Argunşah, **Kadın ve Edebiyat kendini yazmak...**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016, s. 35.

²⁴ Argunşah, **a.g.e.**, s. 39.

Cihan Aktaş” gibi isimlerin eserlerinde “kadın ve etrafındaki sorunlar yumağının tam bir içselleştirme ile yansıtıldığı”nı söyleyen Argunşah, “kadın yazarların eserleri, kadını anlatma konusunda son derece zengin bir hayat tecrübesinin sonuçları olarak” görülebileceğini tespit eder.²⁵ “Kadınlık ve yazarlık, cinsiyete göre bölünmüş ve bir cinsin diğerinin egemenliği altında olduğu dünyada, kolay bağdaşır kavramlar”²⁶ olmadığını belirten Berktaş, bu mefhumları bağdaştırabilmenin yolunun “toplumsal cinsiyetin, yani kültürel olarak belirlenen kadınlık ve erkeklik kimliğinin getirdiği sınırlamaları aşabilmek”²⁷ ile mümkün olabileceğini ifade eder. Kültürel tahakküm aracılığıyla bugüne gelmiş bir edebiyat geleneğinin, başlarken ikrar ettiğimiz gibi bir “baba oğul çatışması” minvalinde kurgulanmış olması ve “kadınların sessizliğinin, sürekli olarak onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların dolayısıyla konuşan bir dil tarafından tanımlanması ve güvence altına alınması”²⁸ söz konusuysa, kadınların kendi dillerini kurması ve bu dil içerisinde nesneleşmekten ziyade özneleşme fırsatı yakalamasına edebiyat bir imkân yaratıyorken biz de çalışmamızda bu imkânı çeşitli husus ve hassasiyetler çerçevesinde sorgulamaya açıyoruz. “Yazmak, kendisine özerk varoluş olanağı tanınmamış bir ruhun meydana okuması, isyanı olabildiği gibi, yaraları iyileştirmenin, parçalanmış bir kişiliği onarmanın, kadının kendi kendisine sahip çıkmasının bir aracı da olabiliyor.”²⁹ Bu minvalde, XXI. yüzyıla geldiğimizde edebiyat dünyasında “kadın yazarların” görünür bir şekilde arttığı ve kadın(lık) kurgusuna dair bir hassasiyet geliştirdikleri görülürken edebiyatın da bu minvalde araçsallaştırıldığına şahit oluruz. İlk metinlerini 2000’li yıllarda vermeye başlayan; Ayşegül Devocioğlu, Ece Temelkuran, Figen Şakacı, Gaye Boralıoğlu, Hatice Meryem, Mine Söğüt, Nermin Yıldırım, Sema Kaygusuz, Seray Şahiner, Şebnem İşigüzel gibi isimlerin yanı sıra öncesinde de eserlerini yayımlamış olmakla birlikte 2000’li yıllarda da metinlerini vermeye devam eden; Alev Alatlı, Aslı Erdoğan, Ayfer Tunç, Ayşe Kulin, Buket Uzuner, Cihan Aktaş, Elif Şafak, Erendiz Atasü, Fatma Barbarosoğlu, İnci Aral, Latife Tekin, Leyla Erbil, Nazan Bekiroğlu, Nazlı Eray, Oya Baydar, Perihan Mağden gibi isimlerin XXI. yüzyılın ilk çeyreğinde de ön plana çıktıkları görülür. Bu tez

²⁵ Argunşah, **Kadın ve Edebiyat kendini yazmak...**, s. 69.

²⁶ Fatmagül Berktaş, **Kadın Olmak/Yaşamak/Yazmak**, İstanbul, Pencere Yayınları, 1998, s. 7.

²⁷ Berktaş, **a.g.e.**, s. 8.

²⁸ İzzık ve Parla, **Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, s. 8.

²⁹ Berktaş, **Kadın Olmak/Yaşamak/Yazmak**, s. 11.

çalışması minvalinde, mezkûr isimlerin romanları okunmuş, özellikle kadının “özneleşme” problemi çerçevesinde, kadın kahramanın anlatının merkezinde konumlandırıldığı romanlara odaklanılarak bir seçkiye gidilmiştir. Tezin birinci bölümü için kadın yazarların kendilerini “feminist” olarak tanımlayıp tanımlamamaları dikkate alınmaksızın özellikle anlatılarının merkezine konumlandıkları kadın kahramanlarıyla bir “kadın duyarlılığı”nı ön plana çıkardıkları eserlere odaklanılmıştır. Yazarların, eserlerini vermeye başladığı yıllar göz önünde bulundurulmaksızın, 2000’li yıllarda velût bir şekilde yazmaya devam eden isimlerin romanları mercek altına alınırken, hem yazarı kadın olan hem de anlatının merkezinde bir kadın kahramanın konumlandırıldığı romanlara odaklanılmış ve bu doğrultuda kadınların özneleşme pratikleri eleştirel bir gözle irdelenmiştir. “Kadınların tarih boyunca mahkûm edildikleri ikincilik/ötekilik, onların edebiyatta da genellikle temsil edilen nesneler olarak görünür olmalarına neden olmuştur.”³⁰ 2000’li yıllara geldiğimizde ise kadınların bu makûs kaderi yıkma eğiliminde oldukları görülür. Nesneleşmiş bir kadın imgesinden ziyade artık “ben” diyebilen ve özneleşme temayülündeki kadın figürünün ön plana çıktığı ve kadınların nihayetinde öznellik imkânlarını sorgulamaya açtıkları XXI. yüzyılın ilk çeyreğindeki romanlarda oldukça işlerlik kazandığı görülür. Bu nazarla yaklaştığımız mezkûr yüzyılın romanlarında, yer yer bu hassasiyetlerini çeşitli mecralarda dillendiren; Elif Şafak, Ayfer Tunç, Mine Söğüt, Hatice Meryem, Figen Şakacı, Seray Şahiner ve Şebnem İşigüzel’in anlatıları çalışmamız için hususi bir önem kazanmıştır. Bu minvalde tezin birinci bölümünde ele alınan romanların kronolojik sıralaması şu şekildedir; Elif Şafak’ın *Mahrem*’i (2000), Mine Söğüt’ün *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları* (2003), Hatice Meryem’in *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* (2008) başlıklı romanı, Ayfer Tunç’un *Yeşil Peri Gecesi* (2010), Figen Şakacı’nın üçlemesi; *Bitirgen* (2011), *Pala Hayriye* (2014), *Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı* (2017) romanları, Şebnem İşigüzel’in *Gözyaşı Konağı Ada 1876* (2016) ve Seray Şahiner’in *Kul*’u (2019) kadınların özneleşme pratikleri ve imkânı bağlamında incelenmiştir. Şunu belirtmek gerekir ki mezkûr isimler ve sadece zikredilen romanları değil, farklı isimlerle beraber,

³⁰ Beyhan Uygun Aytemiz, “Nezihe Meriç’ten Tezer Özlü’ye: 1960-1980’li Yıllar Edebiyatında Kadın”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Feminizm*, Ed. Feryal Saygılıgil, Nacide Berber, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 731.

zikredilen yazarların belli başlı eserleri de tez kapsamında okunmuştur. Takdir edilecektir ki bu romanların her birinde kadın ve erkek cinsiyet kimliklerinin temsilleri ve üretimlerine dair farklı okumalar yapabilecek argümanlar bulmak mümkündür. Fakat, konumuz açısından, 2000’li yılların romanlarına bütüncül yaklaşırken görünür olan kadın kahramanların özneleşme pratikleri üzerinde bize genel eğilimi konuşma fırsatı veren anlatıları seçmeyi hedefledik. Bu meyanda, romanlardaki kadın temsilleri ve öznellik pratikleri çeşitli dikkatler nazarıyla teşhis ve tespit edilmeye çalışılmıştır. “Mütereddit Bir Direnç: 2000’li Yılların Romanlarında “Öznellik” Paradoksları” başlığını taşıyan tezin birinci bölümünde tüm bu dikkatler göz önünde bulundurularak, mezkûr romanlar tahlil edilecektir.

Tezin ikinci bölümünde ele aldığımız romanlardaki erkek temsilleri ve erkekliğin inşa edilmesi problemi belli nosyonlar etrafında sorunsallaşırken özellikle 2000’li yıllarda ön plana çıkan “eleştirel erkeklik çalışmaları” bu doğrultuda bize bir kapı aralamıştır. Buradan hareketle çıkış noktamız; “Her toplumun kendi içinde erkek egemenliğini farklı biçimlerde yeniden üreten, zayıflatan veya pekiştiren kurumlar[ın] var[lığı] ve bu kurumların tekil bir ataerki mantığı yansıtmadığı gibi aynı zamanda birbiriyle çelişkiye de düşebi[leceği]”³¹ düşüncesi olmuştur. Bu nazarla yaklaştığımız 2000’li yılların romanlarındaki erkeklik kurgularında, özellikle R. W. Connell’in “hegemonik erkeklik” kavramsallaştırmasından yola çıkarak “her topluma belirli bir evrede hâkim olan erkeklik söyleminin yanı sıra ezilen, ikincil, bastırılan erkeklikler olduğunun”³² ve bu doğrultuda belli noktalarda egemen erkeklik kimlik inşalarını kesen farklı erkeklik kurgularının ön plana çıkarıldığı görülür. Öngörülen bu düşünceden hareketle, romanlarda da görünür olan, “baba otoritesinin mutlak olduğu bir toplumda erkek çocuğu olarak yetişmenin birçok psikolojik yükü beraberinde getireceği açıktır.”³³ Ataerki kavramının gücünü sadece babadan alan bir kavramsallaştırmayı anlatmadığını öngördüğümüzde ve bunun ötesine geçerek “ataerki” kavramına yaklaştığımızda, bu mefhumun “aynı zamanda kaynağını babanın iktidarından alan her tür toplumsal yapıyı anlatmak için de kullanıldığını”³⁴

³¹ Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, s. 18.

³² **A.e.**, s. 19.

³³ **A.e.**, s. 19.

³⁴ Badinter, **Biri Ötekidir**, s. 86.

müşahade ederiz. Bu dikkatle birlikte, “Connell’ın yaklaşımı toplumun ikincil konuma ittiği erkeklik tarzlarının sorgulanmasını mümkün kılar ve belirli erkek kategorilerinin marjinalleşme ve damgalanma deneyimlerini açığa çıkarır.”³⁵ Tezin bu bölümünde, tıpkı birinci bölümde yaptığımız gibi ilk eserlerini 2000’li yıllarda vermeye başlayan; Ayhan Geçgin, Akif Kurtuluş, Barış Bıçakçı, Burhan Sönmez, Güray Süngü, Hakan Günday, Murat Gülsoy, Murat Uyrakulak gibi isimlerle beraber 2000 öncesinde de eser vermiş olmakla beraber sonrasında da birçok roman yayımlamış; Ahmet Altan, Ahmet Ümit, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Murathan Mungan, Orhan Pamuk gibi isimlerin çeşitli romanları okunmuş ve bu okumalar nihayetinde farklı erkeklik kurgularının 2000’li yılların romanlarında işlerlik kazandığı görülmüş ve bu farklı erkeklik temsillerini anlatılarının merkezinde konumlandıran yazar ve romanlara odaklanılmıştır. “Netameli Yakınlıklar: 2000’li Yılların Sarkacında Farklı Erkeklik(ler)” başlığını taşıyan ikinci bölümde “hegemonik erkeklik” karşısında konumlandırılan ve toplum tarafından kodlanan erkeklik normlarını karşılayamadıkları için “makbul bir erkeklik” de sergileyemeyen kahramanların anlatıların merkezine konumlandırılan romanları ele aldık. Birinci bölümde olduğu gibi bu bölümde de erkek yazarların, anlatının merkezine yerleştirdikleri erkek kahramanlarıyla alternatif erkeklik temsillerine işlerlik kazandırdıkları romanlarına odaklanarak bu farklı erkeklik pratiklerini görünür kıldıkları anlatıları tespit ve teşhis etmeye çalışıyoruz. Yukarıda zikrettiğimiz mezkûr isimlerin anlatıları çeşitli yönleriyle erkeklik kurguları minvalinde işleneceği gibi bu çalışma kapsamında, özellikle 2000’li yılların romanlarına bütüncül yaklaşırken gördüğümüz, bu “farklı erkeklik” kurgularının ön plana çıktığı romanları tahlil ettik. Dönemin romanlarında işlerlik kazanan farklı erkeklik temsillerinin, “hegemonik erkeklik” karşısında konumlandıkları ve belli erkeklik normlarını tehdit ettikleri tespit edilir. Eril tahakkümce işaretlenmiş erkeklik kodlarını yıkıma uğratan ve erkekliği yeniden üreten bu temsiller bir yerde gelir ve sınırları eril tahakkümce belirlenmiş, muhkem erkeklik inşalarını keser. Bununla birlikte farklı erkeklik kurguları “kadınsılıkla” işaretlenerek bu erkeklik temsilleri bir “endişe”ye dönüşür. Bir soru(n) olarak karşımıza çıkan bu erkeklik inşası yer yer bir “kadınsılaşma endişesi”ne dönüşerek okunur. Bu minvalde

³⁵ Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, s. 201.

2000’li yıllarda özellikle erkek kurgularıyla ön plana çıkan İhsan Oktay Anar, Murat Uyurkulak, Hasan Ali Toptaş, Güray Süngü, Barış Bıçakçı gibi isimlerin romanlarına odaklanılmıştır. Ele aldığımız mezkûr isimlerin söz konusu olan romanları kronolojik olarak şöyle sıralanır; İhsan Oktay Anar’ın *Amat* (2005) başlıklı anlatısı, Güray Süngü’nün *Pencereden* (2006) romanı, Murat Uyurkulak’ın *Har’ı* (2006), Barış Bıçakçı’nın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) romanı ve son olarak da Hasan Ali Toptaş’ın *Heba’sı* (2013) farklı erkeklik temsilleriyle ön plana çıkmış ve bu minvalde incelenmiştir.

Birinci bölümde, “kadın yazarların” ana kahramanı da kadın olan ve olayların onun çevresinde döndüğü romanları “öznellik paradoksları” bağlamında ele alınırken ikinci bölümde “erkek yazarların” ana kahramanı da erkek(ler) olan ve kurgunun bütünüyle erkek kahraman(lar)ın etrafında döndüğü romanları “farklı/alternatif erkeklikler” bağlamında incelenmiştir. Üçüncü bölüme geldiğimizde ise yazarların kadın veya erkek olmasına bakmaksızın, tamamıyla “cinsiyetçi” sınırları yeniden üreten ve bu sınırları tahkim eden isimlere odaklanılmıştır. “2000’li Yıllar ve Temsil Krizi: Cinsiyetçi Sınırların Yeniden Üretimi” başlığını taşıyan üçüncü bölümde, özellikle toplumsal cinsiyet temsillerinde tezahür eden cinsiyetçi sınırları ve bu sınırların yazarlar elinden yeniden üretilmesi ve tahkimini sorunsallaştırıyoruz. “İktidar ve siyasal olan[nın] daima temsiller içinde yer al[dığını] ve bizzat temsilin ‘nizam ve intizam verme’ özelliğiyle iktidarın hem kaynağı, hem de aracı”³⁶ olduğu göz önünde bulundurulduğunda, kadınlık ve erkeklik kurgularının romanlardaki temsiline de kimi zaman açıktan kimi zaman ise örtük olarak belli noktalarda araçsallaştırıldığını müşahade ederiz. Özellikle bu başlık altında ele aldığımız “kadın yazar”lar odağında düşündüğümüzde Kristeva’nın dikkati hususi bir önem kazanacaktır; “Kristeva, kadınların yazdığı metinlere ait gibi görünen özelliklerin pekâlâ egemen ideolojilerin ya da piyasa koşullarının onlara empoze ettiği belirli temaları ve üslup biçimlerini yansıtabileceğine işaret eder.”³⁷ Bu dikkatle yaklaştığımız romanlar, cinsiyetçi söylemi yeniden üretirken, toplumdaki egemen eril yapının dilini kullanmaktan sakınmadıkları görlür. Zira, eril dili yıkmak için yola çıkan

³⁶ Fatmagül Berktaş, “ ‘Sonradan’ Söz”, **Gaflet Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları**, Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 256.

³⁷ Berktaş, “ ‘Sonradan’ Söz”, s. 256.

yazarların da bu dili yeniden üreterek yapılandırma gibi bir “gafilete” düştükleri müşahade edilir. Bu başlık altında; Buket Uzuner, Latife Tekin, Leyla Erbil, Murathan Mungan ve Orhan Pamuk’un anlatılarına odaklanılmış ve mezkûr isimler eleştirel bir gözle okunmuştur. Ele alınan eserler kronolojik bir sıralamayla şu şekildedir; Orhan Pamuk’un *Kar*’ı (2002), Leyla Erbil’in *Cüce*’si (2003), Latife Tekin’in *Muinar*’ı (2006), Murathan Mungan’ın *Şairin Romanı* (2011), Buket Uzuner’in dörtleme olarak kurguladığı *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Su* (2012) ve *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak* (2015) başlıklı romanları sadece var olanlarla değil yok ettikleri ve üzerini örttükleriyle de cinsiyet rolleri meyanında eleştirel bir nazarla irdelenmiştir.

Bu çalışma minvalinde, 2000 ve sonrasında yayımlanmış yüzü aşkın roman okunmuş ve bu okumaların neticesinde ortaya çıkan teamüller üç başlık altında toplanmıştır. Tezimizin temel üç bölümünü oluşturan bu başlıklandırmalar, 2000’li yıllarda görünür olan kadınlık ve erkeklik temsillerinin edebiyat aracılığıyla tahkimi, temsili, üretimi ve yeniden üretiminin ne tür sâikler etrafında teşekkül ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Mezkûr bölümler, 2000’li yılların romanlarındaki toplumsal cinsiyet inşalarının hangi noktalarda ne tür veçheler etrafında sorunsallaştırıldığını görünür kılarken toplumsal cinsiyet kimliklerinin kurgulanmasında edebiyatın sunmuş olduğu imkânların da hususi bir önem kazandığını ve bu doğrultuda edebiyatın araçsallaştırıldığını da aşikâr eder.

Fatmagül Berktaş, *Gaflet Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları* kitabı için yazdığı “‘Sonradan’ Söz” başlığı altında şu ifadeleri kullanır; “Edebiyattaki ‘evrensel’ eril arketipler öylesine yerleşik ve toplumsal bilinçaltının öylesine derinlerine işlemiş durumda ki, bunları kırabilmek ancak ‘direnen bir okuyucu’ olarak metinleri yapısöküme uğratmakla mümkün.”³⁸ Berktaş’dan mülhem diyebiliriz ki, bu çalışma boyunca “direnen bir okuyucu” nazarıyla romanlara yaklaşılarak onları “yapısöküme” uğratmayı hedefledik.

³⁸ Berktaş, “‘Sonradan’ Söz”, s. 254.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜTEREDDİT BİR DİRENÇ: 2000'Lİ YILLARIN ROMANLARINDA “ÖZNELLİK” PARADOKSLARI

1.1. Modernleşmenin “Birey” Olarak Kadın İnşasından Post- Modernitenin “Özne” Olarak Kadın Kurgusuna Dair Bazı Dikkatler

Modernleşme temayüllerimizle birlikte görünür olan ve ideolojik bir angajmanla kurgulanan kadın kimliği, Türk modernleşmesinin önemli simgelerinden biri olarak tebarüz etmiştir. Bu simgesel kadın kimliği kurgusunda, toplumsal yapıda tezahür eden derin değişim ve dönüşümlerin izlerini eş güdümlü olarak görmek mümkündür. Topyekûn modernleşme teamüllerinin tartışma konusu yapıldığı bu süreçte, cinsiyet kimliklerini de çeşitli sâikler etrafında uyarlamaya çalışmak ve modernleşmeyi temsil etmesi öngörülen kadın kimliğinin koşul ve sınırlarını çizmek yine ilk dönem münevverlerimizin maharetiyle tavsif edildiği görülür.¹ Bu süreçte,

¹ Edebiyatın ulus inşasında ve kimlik kurgusundaki kudretini düşündüğümüzde ve modernleşme paradigmasıyla birlikte ele aldığımızda, özellikle cinsiyet kimliklerinin ve bu kimliklere yüklenen rollerin edebiyat aracılığıyla inşasına girildiği ve edebiyatın araçsallaştığını görmemiz mümkündür. Edebiyata, özellikle de konumuz açısından önem arz eden romanlar minvalinden yaklaştığımızda, bu araçsallaştırma hususi bir önem kazanır. “Erken modernleşme dönemi romanlarında, en temel ideolojik yapı, kurucu seçkinlerin arzusunda ortaya çıkan ‘yeni kadın’ı şekillendirme stratejileridir. Bu arzuyla şekillenen eril modernlik ‘yeni kadın’a, takip etmemesi gereken yolları, yanlış rotaları ve öykünmemesi gereken yaşam biçimlerini, romandaki kişi ve olay örüntüsünü kullanarak tasvir eder. Bu tasvir esas olarak topluma karşı görevler anlatılırken kadın ve erkek ilişkilerinde geçerli olması gereken cinsel ahlaka ilişkin ilkeler ve öğretiler ile ilgilidir” (Bkz. Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 129.) Erken modernleşme romanlarındaki eril zihniyet, kadın kimliğini bu minval üzere kurgularken, aynı dönem içerisinde kadınlar tarafından kaleme alınan romanlarda, adeta bu kadın kurgusunu telif edebilmenin imkânı aranmaktadır. Buna mukabil, 1877-1923 yılları arasında kadın yazarlarca kaleme alınmış otuz romandan yola çıkan çalışmada Ayşegül Utku Günaydın, bu romanlardaki ana karakterlerin inşasında; “toplumsal bocalamaların sonuçlarının kadın üzerinden çıkartıldığını, tüm sivri okların yeni kadın kimliğine yöneltilmiş olduğunu, en başta kadın yazarların kendileri, hem kendi deneyimlerinden hem de toplumsal bir duyarlılık misyonu ile hissetmişlerdir” diyerek bir hassasiyete dikkat çekmiş ve bu dönem romanlarında “kadın yazarların yarattıkları kadın karakterlerin erkek yazarlarınkine oranla daha çeşitli deneyimler sunduğunu” ve “erkek yazarlar aracılığıyla sınırları belli, eril bakışın telkin ettiği bir kadınlık dile getirilirken kadın yazarların romanlarıyla kadına ait deneyimler hem kadın bakış açısıyla hem de daha derinlikli biçimde ele alınmıştır” saptamasıyla, aradaki farkı görünür kılar (Bkz. Ayşegül Utku Günaydın, **Kadınlık Daima Bir Muamma Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 193- 202.)

kadının görünürlüğünün ilk etapta dergi² ve gazete gibi kamusal araçlar vasıtasıyla müşahade edildiğini görürüz. “Kadınların kendilerini ifade etmeleri, tanıtımları ilk kez basın kanalıyla gerçekleşmiştir.”³ Dönemin çeşitli dergi ve gazetelerinde yazan kadın yazarlarının, kadınlığa dair birçok dikkati dile getirdikleri görülürken buna mukabil kullandıkları dil bağlamında da kendi üsluplarını kurmaya başladıkları aşikâr olur.⁴ Fatmagül Berktaş’ın *Tarihin Cinsiyeti*’nde dikkatleri çektiği gibi; “Osmanlı’da kadınlar, dergi ve gazeteler çıkararak, bu yayın organlarındaki tartışmalara, konaklar ve hayır dernekleri vb. yerlerde toplantılara katılarak bir ‘kamusal alan’ yaratılmasına ve genişletilmesine katkıda bulunurlar.”⁵ Bu minvalde ön plana çıkan ve Osmanlı kadın hareketinde önemli bir yer edinen edebiyat, özellikle de romanlar üzerinden, kadınlara yönelen, onları anlatan ve kadınlara özgü sorunları gündeme getiren önemli bir kamusal araç olarak işlev görmeye başlar. Hülya Argunşah, “İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi” başlıklı makalesinde, Osmanlı’nın yeni bir medeniyet tasavvuruna geçişi ile Türk kadınının toplumsallaşmasının aynı zamanlara denk düştüğüne dikkat çekerek, özellikle de ilk kadın yazarların vermiş olduğu roman ve hikâye türündeki eserlerin önem arz ettiği; bu eserler aracılığıyla kadınların toplumsallaşma ve kimlik kazanma noktasında çektiği sancılarını, aşamalarını ve bu yöndeki çözüm önerilerinin görünür kılınarak,

² Türkiye’de kadınların, “kadın hakları” noktasında Cumhuriyet’e kadar herhangi bir hak talep etmediklerine dair söylemi eleştiren Serpil Çakır, bu noktada, Cumhuriyet öncesi yayımlanmış kırk kadar kadın dergisinin varlığını; kadın hareketini, kadınların ifade ve eylemlerini somut olarak verebilecek en mühim kaynaklar olarak görür. *Osmanlı Kadın Hareketi* başlıklı çalışmada yazarlarının tümünün kadın olduğu ve sadece kadınlara açık olan *Kadınlar Dünyası* dergisini merkeze alarak, dergilerde görünür kılınan kadını ve hak arayışını tahkik eder (Bkz. Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.)

³ Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, s. 59.

⁴ Bu minvalde, Cumhuriyet öncesi yayımlanmış sekiz dergiden yola çıkarak kadın yazarların kadına dair sorunları dile getirirken kendi dilsel pratiklerini de görünür kıldıklarını ve üslup özelliklerini ortaya koyduklarını belirten Aynur Demirdirek, kadınların hususi üslupları noktasında şöyle der; “Habercilikte görüldüğü gibi, kadınların erkeklerden farklı yanlarına sahip çıkmaları, şefkati, duygusallığı güçsüzlük olarak görmemeleri, yeni denedikleri işlerde kendi tarzlarını oluşturmalarına yol açıyor. Çünkü kadın ve erkeği soyut bir insanda birleştirmiyorlar. Kuralları, üslubu belirlenmiş alanlarda kadınlar ilk adımlarında kendilerine ‘mahsus’ biçimleri güvenle ortaya koyuyorlar. Hareket ettikleri alan, gazetecilik gibi toplum için de yeni, kuralları yerleşmemiş bir alansa kendi biçimlerini oluşturmaları daha kolay oluyor” (Bkz. Aynur Demirdirek, **Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi**, Ankara, İmge Yayınları, 1993, s. 25.) *Osmanlı Kadın Hareketi* başlıklı çalışmada Serpil Çakır; “Aslında kullandıkları üslup farklılığından kadınlarla erkeklerin yazılarını ayırt etmek mümkündür. Erkeklerin yazdığı yazılar daha bilginç, ders verircesine, kadınların yazıları ise samimi, isyan eden, çare arayan bir ifade taşımaktadır” derken, Demirdirek’le aynı kanaattedir (Bkz. Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, s. 415)

⁵ Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 95.

toplumun nispeten daha kapalı olan taraflarını kadınların bizatihi kendi birikimlerinden yola çıkarak aşikâr etmelerinin önemine vurgu yapar. Özellikle Fatma Aliye ve onu takip eden kadın yazarlarla birlikte, erkek yazarların telkin ettiği kadın karakterlerden, kadın yazarların kendi deneyim ve tecrübelerine dayalı yarattıkları kadın karakterlere bir geçiş olduğunu, bunun da toplumda bir “kız evlat imgesi” değişimine denk düştüğünü ifade eder. Bundan sonra güveni yitirmiş erkek evlat, yitirilen güveni kazanmış ve dolayısıyla hayatı da kazanmış bir kız evlada dönüşür. Argunşah, dönüşen bu kız evlat imgesini “yeni kadının” da müjdecisi olarak görür. Bu yeni kadın imgesi, 1908 Meşrutiyet’i sonrasında, sosyal şartların ve fikir hareketlerinin içerisinde hızla olgunlaşmış ve sosyalleşmiş, en nihayetinde Cumhuriyet’in kendisine güvenilen “vatandaş”ına evrilmiştir.⁶ Kadın hareketinin ve kadınların kendi hak taleplerini görünür kılmalarının hiçbir yerde olmadığı kadar edebiyatta başarı kazandığını ifade eden Fanny Davis, II. Meşrutiyet dönemini, Türkiye’deki kadın hareketinin “mayasının tutmaya başladığı” ve hiçbir alanda edebiyat kadar verim kazanmadığı bir süreç olarak değerlendirir. Bu süreçte, Osmanlının son döneminde, kadın yazarlar artık erkeklere öykünme yetenekleriyle ölçülmüyordur zira kadın yazarlar, “öykünmeciden” birer “sanatçı ve düşünür” dönüşmüşlerdir.⁷

Otobiyografilerini yazmış kadın yazarlardan yola çıkan Nazan Aksoy’un *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet* başlıklı çalışması, modernleşme projesinin kadın kimliğini inşa noktasında ulaştığı başarıyla birlikte çeşitli handikaplara da mahal vermesi açısından örneklik teşkil eder. Aksoy’un, hayat hikâyeleri modernleşme projesi içinde vuku bulmuş ve bu projenin kadınlara sunduğu imkânlardan yararlanarak kimliğini kurmuş kadınların -Halide Edip, Sabiha Sertel, Samiha Ayverdi, Halide Nusret gibi isimler- otobiyografilerinden yola çıkarak çizdiği zeminde; isimleri zikredilen kadınların anlatılarında, ziyadesiyle ulusal kimliğin ön plana çıkarıldığına dikkatleri çeker. Kadınları, kendi hikâyelerini yazmaya sevk eden önemli bir unsur da ulus-devletin bekası ve başat ilkelerinin korunarak tahkimi endişesi olmuş ve kadınların modernleşme projesine bağlılıkları bir “varoluş” meselesi

⁶ Hülya Argunşah, “İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi”, **Uluslararası Multidisiplinler Kadın Kongresi**, 13-16 Ekim 2019, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, s. 1-23.

⁷ Fanny Davis, **Osmanlı Hanımı**, Çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 258.

olarak husule gelmiştir. Bu otobiyografilerde, Cumhuriyet'in tarihiyle kadınların kişisel tarihlerinin iç içe geçtiğini belirten Aksoy, mezkûr çalışmalarda “kadın haklarının” ön plana çıkarıldığını söylerken önemli bir parantez açar. Bu otobiyografileri yazan kadınların hiçbiri toplumun “mağdur” edilmiş kadınları içerisinde değildir; mesleklerinde sivrilmiş, ayrımcılığa uğramamış, devlet katında önemli mevkilerde yer edinmiş erkeklerin eşleridirler.⁸ Aksoy, “kadın yazarların çoğu da, kendilerini mağdur eden olayları modernleşme hareketinin felsefesine değil, yeni siyasetin aktörlerinin ya beceriksizliklerine ya da kötü niyetlerine bağlar”⁹ diyerek, kadınların kendi “benliklerini” inşaada modernleşme hareketini ne denli içselleştirdiklerini görünür kılar. Ayşegül Utku Günaydın, Meşrutiyet'in (1876) ilanından Cumhuriyet'in kuruluşuna (1923) kadar geçen süreçte, kadın yazarların romanlarından yola çıkarak, kadın sorununu ve cinsiyet ilişkilerini ele aldığı çalışmada; kadın yazarların, ana karakterlerini kurgularken “ortak değerlerle birbirine bağlı bir kadın kimliğini” temel aldıklarına dikkat çeker. Bu değerler sistemine göre, yeni kadın yüzünü Batı'ya dönmüş ve kendisine sunulan eğitim olanaklarından faydalanarak kültürlü ve olgun bir kimliği inşa etmiştir. Artık kamusal alandaki görünümleriyle “birey” olmuş kadınlar vardır. Özellikle erkek yazarlar tarafından çizilen sınırları belli, eril bakış tarafından telkin edilen kadınlık söz konusu iken, “kadın yazarların romanlarında, kadına ait deneyimler hem kadın bakış açısıyla hem de daha derinden ele alınmıştır.” Nihai kertede, Günaydın bu romanlarda, “kendine güvenen ve birey olmuş kadınların” merkezileştirildiğini savunur.¹⁰ Deniz Kandiyoti “Türk Romanında Kadın İmgeleri” başlıklı yazısında, Türkiye’de kadınlar üzerine söylemin dönüşümünde kilit rol oynadığına dikkat çektiği Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e geçişte, can alıcı bir ayrımın da zuhur ettiğini ifade eder. Özellikle Halide Edip’in kadın kahramanlarıyla birlikte vatanperverlikle bezeli bir kadın kimliğinin, yalnızca “iffetli” olmakla değil bunun da ötesine varan bir

⁸ Nazan Aksoy, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 210.

⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s. 209- 210.

¹⁰ Ayşegül Utku Günaydın, **Kadınlık Daima Bir Muamma Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 193-202.

“cinsiyetsiz”lik¹¹ olarak kurgulandığını telakki eder.¹² Bu telakki, “Adivar”ın romanları, Cumhuriyet Türkiye’sinde kadınların kamusal hayata hangi koşullarla kabul edilebileceklerini ifade eden bir mecazdır: cinsiyetsiz ve kadınlıktan sıyrılmış olarak”¹³ ifadelerinde kendini bulur. Türk modernleşmesinin özellikle kadından beklediği şeyin onun bireyselleşmesi olmadığını ifade eden Nazan Aksoy, kadınların da yenileşme sürecinin hemen başlangıcında ilk özlem duydukları şeyin “birey”leşmek olmadığını dile getirir.¹⁴ “Kadın özgürlüğünü asıl tehdit eden şey, yeni bir ulus inşa edilirken ihtiyaç duyulan milliyetçi söylemin ‘eril’ bir ulusal kimlikle yönlendirilmek istenmesidir”¹⁵ diyen Aksoy, Kandiyoti’yi destekleyerek, kadının bir beden olarak değil zihin olarak görüldüğü ve bu kadının da ancak “cinsiyetsiz” olarak kamusal alanda yer edinebileceğini savunur.¹⁶ Aksu Bora ise “Annesiz Kızlar: Modern Babaların Modern Kızları” başlıklı makalesinde, modernleşme projesinin kadınlara yükledikleri anlamın ve rolün daha çeşitlilik arz ettiğini, “anlaşılan o ki, modernleşme projesi içinde kadınlara verilen rol ve yüklenen anlamlar birden fazladır; Kurtarılması gereken kurbanlar, cezalandırılması gereken fettan kadınlar, gurur duyulacak kız evlatlar”¹⁷ sözleriyle ifade eder. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap* başlıklı çalışmasında, Cumhuriyet rejiminin “kadınsız” bir kadın hakları inkılabı gerçekleştirdiğine dikkatleri çekmiş, Cumhuriyet’in kurucu kadrosunun, oldukça görünür olan kadın haklarından taraf söyleminin aksine, kadınları “ulusun yaratıcıları”, “etken bireyler”, “siyasi failler/eyleyiciler” olarak görmediğini ifade eder. Kemalistlere göre, kadınların yeni rejimin siyaset dışı, edilgen seyirci ve

¹¹ Halide Edip’in anlatılarındaki bu “cinsiyetsizlik” vurgusunu Serpil Sancar’da da buluruz; “Cumhuriyet döneminin kanonik romanlarında aynı zamanda kadın ve erkek kimlikleri arasındaki milliyetçi uzlaşmayı da görürüz. Halide Edip romanları yine bunun en yetkin temsil edildiği yerdir. Bu zihniyette modern erkeklerin yoldaşı olmayı kabul edilen eğitimli modern kadınlar ‘cinsiyetsiz’ kadınlar olurlar; cinsellikleri ve arzuları yok olur, vatan aşkı dışında başka bir aşka yer kalmaz. Modern kadın arkaik eril zihniyetin gözündeki gibi et, makine, hizmetçi olmaktan çıkar; milletin annesi, öğretmeni olur. Modern Türk kadını sade, ciddi, Batıcı değerlerden uzak, Türk milli kültürünün bir ürünü; cinselliği belirsiz, bireysel aşk yerine milli ideallere bağlılığı koymuş bir kadındır” (bkz. Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti**, s. 138-339.)

¹² Deniz Kandiyoti, “Türk Romanında Kadın İmgeleri”, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 146-161.

¹³ Kandiyoti, “Türk Romanında Kadın İmgeleri”, s. 160.

¹⁴ Aksoy, **Kurgulanmış Benlikler**, s. 76.

¹⁵ **A.e.**, s. 76.

¹⁶ **A.e.**, s. 76.

¹⁷ Aksu Bora, “Annesiz Kızlar: Modern Babaların Modern Kızları”, **Folklor ve Edebiyat**, C. 16, S. 61, 2010, s. 11.

destekleyicileri olarak tahayyül edildiğini; “patriarkal ve indirgemeci bir yaklaşımla kadınların toplumdaki rolü vatana asker/evlat yetiştiren anneler olarak”¹⁸ kurgulandığını tahkik eder.¹⁹ 1910’lu yıllarda, kadının “dışarı”daki hayata daha etkin katılımıyla birlikte, Batılı bir bilgiyle “eğitilmiş” ve modern bilgilerle donatılmış olarak evine yabancılaştığını belirten Argunşah, bu “modern yeni kadın”ın dışarıda kendisini beklediğini düşündüğü hayata koşarak gittiğini ve bu hayata bütün idealizmiyle sarıldığını savunur. Bu minvalde;

“Halide Edip’in ilk kadınları, Şükûfe Nihal’in ilk kadınları hayatla buluşmak adına harcanırlar... Raik’in Annesi’nin ismiyle müsemma Refika’sı, Seviye Talib’in Seviyye hatta Macide’si, Handan’ın ‘maksadın kızı’ (idealin kızı) olmaya kabul etmeyen kadını ile onun diğer yarısı Yeni Turan’ın Kaya’sı... Hep kazanmanın başında kaybedilmiş kadınlardır.”²⁰

1910-1930’lu yıllara gelindiğinde; “alafranga kentli kadının karşısına iffetli, saf ve yerli kadının” konulduğunu ifade eden Ayşe Durakbaşa, “Anadolu köylü kadını” idealizasyonunun millî Türk edebiyatında tekrarlanan bir imge olarak ön plana çıkarıldığını zikreder.²¹ Ramazan Gülendam’ın 1960-1980 yılları arasındaki romanlarda izini sürdüğü kadın kimliği noktasında ön plana çıkanlar ise, özellikle köy hayatını konu edinen romanlardaki “köylü kadınlar”, genellikle evin işleriyle ilgilenen, tarlada ve hayvanların bakımı noktasında kocasına yardımcı olan ve soyun devamlılığının garantisi olarak görülen “cahil” kadınlardır. Bu kadınların eşleri tarafından şiddete maruz kalmaları ve cinsel açıdan bir metâ olarak görülmeleri de başlıca özellikleridir. Dönemin romanlarda çoğu kadının da başlık parası karşılığında istemedikleri kişilerle evlendirildikleri ve romandaki ana kahraman erkeklerin yaşamlarının oluşturulmasına/kolaylaştırılmasına yardım etmekten başka seçenekleri olmadığı için eşlerinin yanında yaşamlarını sürdürdükleri görülür.²² Gülendam, diğer bir çalışmasında, 1947-1960 tarihleri arasında yazılmış romanlarda kadın kimliğine odaklanırken, bu dönemin kadın kahramanları için yaptığı genel yorum ise şu

¹⁸ Yaprak Zihnioğlu, **Kadınsız İnkılap Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fıkrası, Kadın Birliği**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 22.

¹⁹ Zihnioğlu, **Kadınsız İnkılap...**, s. 22.

²⁰ Hülya Argunşah, **Kadın ve Edebiyat Kendini Yazmak...**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016, s. 20.

²¹ Ayşe Durakbaşa, **Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 122.

²² Ramazan Gülendam, **Türkiye’de Kadın Olmak Cumhuriyet Devri Türk Romanında Kadın Kimliği: 1960-1980**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2015, s.133.

minvaldedir; “Türk romanında, kadın kimliğinin sunuluşu ile ilgili gelişme ve değişme[nin] ülkenin yaşadığı siyasi, ekonomik ve kültürel değişmelerle yakından” ilgili olduğunu ifade eden Gülendam, “kadınların gerek toplumsal gerekse edebî hayattaki konumları ve bu konumun hem erkekler hem de kendileri tarafından algılanış şekli, zaman içinde serbestiyet kazanmış, ancak bu değişim, gerçek bir özgürleşmeyi içermemiştir” der.²³ 1970’e kadar romanlardaki kadın imgesine baktığımızda, özellikle kırsal kesimdeki kadın karakterlerde, “sürekli erkek egemenliğinde ve ikinci planda kalmış; erkekler nezdinde ‘nesne’ konumunda kalarak ötekileştirilmiş” bir kadın tasavvuru hâkimdir. Kadınların aile içerisindeki konumlandırılışı; çalışma, eğitim ve siyaset alanındaki durumlarından pek farklı değildir. 1980’e kadar aile ve toplumsal yaşam içerisinde yine hak ettikleri yeri ve değeri bulamayan kadınların, dönemin romanlarında özellikle “birey”leşme noktasında, toplumsal normların ve geleneklerin işlerlik kazanarak kadınları çaresizce konumlandırılışına sahne olur. Diğer bir taraftan, 1970 sonrasında görülen kadın yazarların sayısındaki artışla beraber, Türk romanında feminist söyleme yönelik hareketlenmeler de bu dönemde baş gösterir. Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Füruzan, Leyla Erbil gibi isimler, kadın sorunlarına ve kadın kimliğine yönelik meseleleri romanlarına taşımışlardır. 70’li yıllarda kaleme aldıkları eserlerinde daha ziyade şehirli ve kasabalı kadınlara yönelen bu isimler; eğitilmiş, sosyal hayata daha çok katılan, çalışma hayatında aktif olarak yer alan ve toplumsal görünürlüğe kavuşmuş kadınları romanlarında işlerler. Özellikle kadın yazarların romanlarında, erkek egemen bir toplumda, özgürleşmeyi ve bireyselleşmeyi isteyen kadın kimliğinin mücadelesini okuruz.²⁴

Modernleşme projesinin ulvî unsurlarından birisi olarak karşımıza çıkan, kadın kimliğinin kurgulanışı ve bu kadın kimliğinin kamusal alanda görünürlüğünü mümkün kılmak gibi bir modernleşme projesi edebiyat aracılığıyla işlerlik kazanmıştır. Kurgulanan bu kadın kimliğine müteakip, her dönemin toplumsal, sosyal ve siyasal havası içerisinde, romanlara akseden kadın kimliği de farklılıklar arz etse de temelde çok değişmemiş ve bu kadın kimliği modernleşmenin nüveleri etrafında inşa edilirken,

²³ Ramazan Gülendam, **Türk Romanında Kadın Kimliği 1946-1960**, Konya, Salkımsöğüt Yayınları, 20016, s. 357.

²⁴ Gülendam, **Türkiye’de Kadın Olmak...**, s. 712-714.

Berktaş'ın zikrettiği gibi; “kadınlara bir yandan Batılılaşma ve modernleşmenin taşıyıcılığı rolü verilmiş, diğer yandan da bu rolün sınırları erkekler tarafından sıkıca çizilmiştir.”²⁵

Bu bölümde, 2000 ve sonrasında yayımlanan romanlarda toplumsal cinsiyet kimlik rollerini gündemlerine alan, özellikle işleyen ve bunları eleştirel bir süzgeçten geçirirken feminist bir duyarlık içerisinde yazan isimlere ve metinlerine odaklanacağız. Yazarların, kendilerini feminist olarak tanımlayıp tanımlamalarından öte, birbirinden farklı isim ve metinleri bu bölümde birlikte ele almamızın temel sebebi hepsinin ortak bir probleminin olması ve bunun da belli başlı kadınlık deneyimlerine denk düşmesidir. Edilgen bir kadın kurgusundan ziyade buna alternatif bir kadın öznelliği ortaya koyabilmek adına metinlerini kurgulamış ve bunu edebiyat yoluyla görünür kılmış anlatıları işleyeceğimiz bu bölümde, esas olan feminist bir duyarlıktır. Kadın egemen edebî bir söylemin ön plana çıktığı bu anlatılarda, bilinçli ve sistematik bir şekilde kadın kimliğinin sorunsallaştırıldığı ve alternatif failliklerin kurgulandıklarını görürüz. Edebiyat özünde yaşama karşı bir direnme ve dirençtir, çoğunlukla da endişelerin, korkuların, krizlerin; yapıyla, kurguyla, üslupla, dil ve biçim aracılığıyla dillendirilmesidir. İçimizde saklı olan, bastırdığımız, sözünü etmekten sakındığımız, düşüncesini zihnimizde tahayyül etmekten bile kendimizi alıkoyduğumuz düşüncelerin –çoğu zaman görünmez ve satır aralarında gizli dahi olmuş olsa- gün yüzüne çıkmasına olanak tanıyan bir direnç. Bu başlık altında, özellikle feminist eleştirinin bizlere sunduğu olanaklardan faydalanarak, bu direnci ve 2000’li yılların romanlarında ön plana çıkan kadın temsillerini ele alarak eleştirel bir gözle okuyacağız.

²⁵ Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 106.

1.1.1. Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarihin Peşinde: Feminizmin Soykütüğü

Cinsiyetlendirilmiş ikiliklerden²⁶ müteşekkil bir âlemde, eril tahayyüllerin marifetiyle çeşitli sâikler etrafında teşekkül etmiş kadın kimliğinin tarihçesini görmek bir yerde feminizmin görünür kıldığı kadınlık tarihinin başlangıcıyla paralel bir şekilde ilerlemeyi gerektirir. Zira feminizmin “soykütüğü” bize kadın kimliğinin hangi vecheler etrafında inşa edildiğini ve meşruiyet kazandırıldığını anlamamız noktasında mühim karineler sunar. Başlangıçta bir eşitlik yaratma arzusuyla yola koyulan feminizmin, “kadının da erkeğin de ‘insan’ oldukları vurgusuna dayanan ilk eşitlik taleplerinde, henüz sorgulanmamış bir hümanizm göze çarpar.”²⁷ Kadın-erkek eşitsizliğini, biyolojik farklar üzerinden temellendiren ve kadınların aleyhine çeşitli yorumların geliştiği Batı kültüründe, feministler başlangıçta, insan olmakla cinsiyet farkı arasında bir ilişki bulunmadığını yenileyerek tarihsel kurguları yıkmaya çalışmışlardır. Bu tarihsel süreçte, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadınların insandan daha aşığı varlıklar olarak görülmesine yol açmıştır. Zamanla ataerkil bir kültürel yapıda, bu görüş işlerlik kazandıkça, kadınların “insan olarak varlıklarını gerçekleştirmelerinin somut olanakları ortadan” kaldırılmıştır. Bu muhakemeden yola çıkan feminizmin nihai amacı, “kadınların da insan olarak kabul edilmesi” düşüncesini tahkim etmek olmuştur.²⁸

Feminist teorinin bilinen ilk önemli çalışması olarak ön plana çıkan 1792 tarihli Mary Wollstonecraft’ın *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* metninin temel iddiası; kadının köleleştirilmesinin ve bunun devam etmesinin temel sebebinin; kadını,

²⁶ “Batı’nın kadim siyasal manzarası kadar modern siyasal manzarası da ikicilikle şekillenmiştir” diyen Val Plumwood, “İkicilikte daha değerli görülen taraf (erkek, insan), daha ‘düşük’ olan, aşağılanan tarafa yabancı olarak ve farklı bir doğa ya da türe ait olarak kurgulanır ve her iki taraf da herhangi bir örtüşmeyi, akrabalığı ya da sürekliliği mümkün kılacak özelliklerden yoksun addedilir. Her birinin doğası, ötekiyle paylaştığı niteliklerin dışlanmasıyla, kutupsallaştırıcı biçimde inşa edilir; egemen taraf asli görülüp tabi kılınan taraf buna göre tanımlanır. Böylece kadın öteki, sapma ya da alt-sınıf olarak inşa edilmiş; erkek ise asli model sayılmıştır. Rosemary Radford Ruether’in sözleriyle, ikiciliğin etkisi ‘tahakkümü doğallaştırmaktır’, tahakkümü hem egemen hem de tabi kılınmış birimlerin doğalarının ya da kimliklerinin parçası haline getirerek kaçınılmaz ve ‘doğal’ kılmaktır” (Bkz. Val Plumwood, **Feminizm ve Doğaya Hükmetmek**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 34.)

²⁷ Zeynep Direk, **Başkalık Deneyimi Kıta Avrupa Felsefesi Üzerine Denemeler**, Ankara, Fol Kitap, 2021, s. 267.

²⁸ Direk, **Başkalık Deneyimi**, s. 267.

yaşamındaki yegane amacının erkeğe hizmet etmek üzere eğiten ve bu minvalde yetiştiren toplumsallaşma sürecidir. Wollstonecraft, özellikle romanların, müziğin ve şiirlerin dünyasında kadınların duygularına bağımlı birer yaratık olarak tasavvur edildiklerini ve bu kadın karakterlerin “aptallıkla” yoğrularak çizildiğini söyler; öyle ki toplumun kadınlara uygun gördüğü tek meziyet de budur.²⁹ Rousseau’nun *Emile*’sinden yola çıkarak, onun cinsiyetçiliği üzerine eleştiri getirirken genel olarak “cinsiyetçi” tutumun zemininde yatan temel sâiklere yönelik bir eleştiri de getiren Wollstonecraft’a göre Rousseau, kadının zayıf ve edilgen bir varlık olduğunu ispata çalışmaktadır; bunu yaparken temel dayanağı ise kadının fiziksel olarak erkeklerden daha güçsüz olduğu tezini savunmaktadır. Kadının varoluşunun nihai amacını erkeğe haz vermek ve ona tabi olmak gibi bir düstura taşıyan Rousseau’nun düşüncesinin temelinde erkeğin kendisini kimseye hesap vermeyen “mutlak otorite” olarak görme telakkisi vardır. Bu telakkinin temel öngörüsü ise akli doğrudan ve koşulsuz olarak - kadını dışarıda bırakarak- erkeğe ait bir alana taşımak vardır. İnsanlığın haklarının Âdem’den beri erkek cinsine atfedildiği bir sistem için “erkek aristokrasisi” adını veren Wollstonecraft, bu sistemin kadını cahil ve yaşamdan kopuk bırakmaktan çekinmediğini ve kadını erdemleri ve özellikleri bakımından ikincil bir konuma sürüklediğini savunur.³⁰

Feminizm, “kadınların cinsiyetleri nedeniyle ayrımcılığa uğramasını engellemeye ve cinsiyet eşitliğini sağlama yolundaki çabalara verilen addır.”³¹ Feminizmi, “cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket” olarak tanımlayan Hooks, feminizmin tanımını insanların yanlış anlamlandığı fikrindedir; feminizmin sadece erkeklerle eşit olmayı amaçlayan kadınlardan ibaret olmadığını, sorunun adının “cinsiyetçilik” olduğunu ve cinsiyetçilik yapanın kadın, erkek, çocuk ya da yetişkin olmasının bir şey ifade etmediğini belirtir. Özellikle kadınlar arası sınıfsal farklılıklara dikkat çeken Hooks, bu farkın en fazla görünür olduğu “bilinç yükseltme grupları” olarak adlandırdığı kadın kurtuluş hareketleri içerisinde, imtiyazlı ve üst sınıfa mensup kadınların “asıl” mesele olarak

²⁹ Mary Wollstonecraft, **Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi**, Çev. Deniz Hakyemez, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021, s. 94.

³⁰ Wollstonecraft, **a.g.e.**, s. 120-133.

³¹ Herta Nagl-Docekal, “Feminist Felsefenin Geleceği”, **Cogito Feminizm**, S. 58, Bahar 2009, s. 219.

kendi sorunlarını görmelerinin ve erkeklerle eşit hak talebinde bulunan alt sınıf kadınların açlık, yoksulluk ve işsizlik gibi sorunlarına kayıtsız kaldıklarını ifade eder. Kadınlar arası sınıf ve ırk temelli çatışmalara odaklanan Hooks, kadınların kendilerine feminist bir kimlik kurarken öncelikle kendi içselleştirilmiş cinsiyetçilikleriyle yüzleşmeleri gerektiğini vurgular. “Dışarıdaki düşmanla yüzleşmeden önce içimizdeki düşmanın dönüştürülmesi gerekir”³² uyarısında bulunan Hooks, ‘iktidar feminizmi’ nin sesinin, kitle medyasında, sınıfsal ayrıcalığa sahip olmayan kadınların bireysel seslerinden daha fazla çıktığına dikkatleri çeker.³³ Irk ve sınıfsal farklılıklara odaklanan diğer bir isim de *Cinsiyet Irk Sınıf* başlıklı çalışmasıyla Selma James olacaktır; ev içi emeğin ücretlendirilmesi ve kadınların ücretlendirilmemiş emeğinin karşılığının verilmesi noktasında çalışmalar yapan James, kapitalizmin bu sömürünün merkezinde olduğunu savunur. Kadınların gün boyu evde çalışması ve çocuklarına bakması için harcadığı çaba karşılığında herhangi bir ücret almaması, çalışması durumunda da evdeki iş yükünden kurtulamadığı gibi iş yerindeki erkeklerle de eşit bir ücretlendirme politikası içerisinde görülmemesi ve böylelikle ikinci kez bir sömürüye uğradıklarına dikkatleri çeker. Tüm sorunun sınıfsal bir mücadele olduğunu öne süren James; cinsiyetler, ırklar, milletler ve kuşaklar arası iktidar ilişkilerini, sınıf ilişkilerinin özgülleşmiş biçimleri olarak görür.³⁴ Feminist teoriye önemli katkıları olan Catharine MacKinnon ise feminizmi, bir iktidar kuramı olarak tanımlamış ve feminizmin devlet ile toplum arasındaki ilişkilere, cinselliğe özgü bir toplumsal belirleyicilik kuramı kapsamında yaklaşmadığı için bir hukuk öğretisinden, yani yargının mahiyetine, toplumla olan ilişkisine ve ikisinin birbiriyle karşılıklı ilişkisine dayanan bir kuramdan da yoksun olduğuna dikkatleri çeker. Böyle bir kuramın varlığında, iktidarın da toplumsal cinsiyet kurallarıyla belirlendiği toplumsal ortamda, hukukun da devlet iktidarının bir biçimi olarak işlerlik kazandığını anlamamızın mümkün olacağı görüşünü temellendiren MacKinnon, bu yoksunluğun feminist pratiği bir taraftan liberal diğer taraftan solcu devlet kuramları arasında bocalamasına sebep olduğunu belirtir. MacKinnon, her iki kuramın da hukuka toplumun akli olarak

³² Bell Hooks, **Feminizm Herkes İçindir**, Çev. Ece Aydın, Berna Kurt vd., İstanbul, bgst Yayınları, 2014, s. 25.

³³ Hooks, **a.g.e.**, s. 15-58.

³⁴ Selma James, **Cinsiyet, Irk, Sınıf Kadınlardan Yeni Bir Perspektif**, Çev. Ayten Sönmez, Nilgün Ilgıcioğlu, Sezin Gündoğan, İstanbul, bgst Yayınları, 2010, s. 15-98.

yaklaştığına dikkat çekerek; liberal kuramın bedenden kurtulmuş akıl olarak, solcu kuramın ise maddi çıkarların bir yansıması olarak gördüğüne dikkatleri çeker. Liberal ortamlarda, çatışan çıkarlar arasından bir hakemlik görevi üstlenen devletin hukuk sisteminin fiili veya potansiyel prensipleri vardır yani yargıları önceden belirlenemez ya da hiçbir tarafa çekilemez nihayetinde bir araç olarak işler durumdadır. Çoğulculuk içinde kadınlar ise artan kazanç ve kayıplarıyla, temsil edilme, ses getirme gibi özel sorunlarıyla birlikte bir çıkar grubu oluşturuyordur.³⁵

Feminizmi “dalgalar” şeklinde dönemseleştirmenin, (birinci dalga 19. yüzyıl, ikinci 20. yüzyıl, üçüncü dalga ise 20. yüzyılın son çeyreği ve 21. yüzyılın ilk yılları) işlevsel olmakla birlikte yanıltıcı da olabileceğini savunan Donovan, bu dalgalar şeklinde bölünmenin sanki her dönemin kendine ait sorunları varmış izlenimini yarattığını ifade eder. Oysa, geçmişte feministlerin ilgilendiği; tecavüz, cinsel şiddet, kadına yönelik şiddet gibi sorunlar bugün de geçmişte olduğu kadar kadınların ele aldığı problemlerdir. O zamanlarda da kadınlar, adil bir eğitim olanağını ve onurlu, rasyonel öznel olarak saygılı bir muameleyi talep ediyorlardı. Bugün de değişen çok şey yok gibidir, bu sorunlar güncelliğini koruyordur. Bu çekinceleri aklımızda tutarak, feminizmin tarihini, temelinde “eşitlik” ve “farklılıklar”ın olduğu bir düzlemde üç dönemde ele alabiliriz. 19. yüzyılın liberal siyaset felsefesinin etkisi altındaki ilk dalga feminizm kuramcıları “doğal haklar” geleneğinden yola çıkmış, kadınların birer vatandaş olarak, erkekler ile aynı temel haklara sahip birer “insan” olduklarını ileri sürmüşlerdir.³⁶ İkinci dalga feminizm ise Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cinsiyet* başlıklı çalışmasıyla başlatılır. Beauvoir, kadının kültürel ve politik statüsünü açıklamak için “varoluşçu” bir izlekten yola çıkmış ve anatominin bir yazgı olduğuna inanmamıştır. Bununla birlikte, kadınıla erkeğin bedensel farklılıklar hasebiyle çeşitli açılardan farklı etkilenmeler yaşadığını düşünür.³⁷ “Kadın doğulmaz: kadın olunur”³⁸ diyen Beauvoir’ın, “insan dışısının toplum içinde büründüğü biçimi belirleyen hiçbir

³⁵ Catharine A. MacKinnon, **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, Çev. Türkân Yöney, Sabir Yücesoy, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 188.

³⁶ Josephine Donovan, **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 15-29.

³⁷ Donovan, **a.g.e.**, s. 233-234.

³⁸ Simone de Beauvoir, **İkinci Cinsiyet II**, Çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020, s. 13.

biyolojik, ruhsal, ekonomik yazgı yoktur; erkek ile hadım edilmiş varlık arasındaki kadınsı diye nitelendirilen bu ürünü yaratan, uygarlığın bütünüdür”³⁹ saptamasından sonra kadınlığın toplum içerisinde inşa “olunan” bir yapı olarak görülmesi, II. Dalga feminizmle⁴⁰ birlikte oldukça işlerlik kazanır. Feminizmin tarihi, kavramsal bir biçimde ele alındığında, üçe bölündüğü görülür; “eşitlik”, “farklılık”, “üçüncü dönem” olarak açıklanan bu bölünmede; “eşitlik feminizminde ‘toplumsal cinsiyet’, farklılık feminizminde ‘cinsiyet farklılığı’ kavramı daha önemli bir rol oynar.”⁴¹ Nihayetinde toplumsal cinsiyet de cinsiyet farklılığı sorusuna odaklanır; cinsiyet farklılığının toplumsal ve tarihsel olarak nasıl üretildiğini ve anlamlandırıldığına dair bir açıklama getirmeyi hedefler. Bununla sınırlı kalmayan toplumsal cinsiyet; egemenlik ve tahakkümün bedeni nasıl ürettiği sorusuna evrilir.⁴²

Varoluşçu teoriyi, kadın olmanın “özel varoluşsal” koşullarına bağlayan Beauvoir, yirminci yüzyılın en etkili yapıtlarından *İkinci Cins*’te, insanlık tarihi boyunca kadının, erkeğin “öteki”si olarak tanımlandığını, doğa ve beden ile özdeş kılınarak kültür ve uygarlık yaratma sürecinden dışlandığını savunur. Kadının “öteki” olarak toplumsal, tarihsel, kültürel ve psikolojik kurgulanışına yönelik çözümlemeleriyle Beauvoir, feminist teorinin temellerini atar. Ona göre, kadınlık ve erkeklik kalıplarını belirleyen sembolik yapılar, tüm toplumlarda ikili karşıtlıklar dikotomilerine uygun düşer. Eril olanla kültürün, dişil olanla da doğanın ilişkilendirildiği bu diyalektikte, hiyerarşik bir ilişki de tezahür eder. Doğaya egemen olan kültür gibi, erkek de kadına egemen bir konumlanıştıdır.⁴³ Beauvoir’ın sözünü ettiği tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulları temellendiren şey, erkek ile kadın arasındaki tahakküm ilişkisi ve kadını “ikinci” konumda tutan hiyerarşidir. Onun için

³⁹ Beauvoir, *İkinci Cinsiyet II*, s. 13.

⁴⁰ Messerschmidt, II. Dalga feminizm ve bu dönemdeki tartışmalar için şöyle der; “1960 ve 70’lerde egemen olan sosyal teori ya toplumsal cinsiyet körüydü ya da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini kadınların sözde ‘zayıf doğaları’na atfediyordu. Erkeği merkeze alan klasik sosyal teoriye cevaben ilk feminist girişim, ataerkinin teorileştirmek oldu ve feministler bu kavramı farklı anlamlarda kullanmaya başladılar. Fakat feminist ataerki teorilerinin ortaya çıkmasından kısa süre sonra bu kavramın da kendi içinde ciddi problemler barındırdığı görüldü” (Bkz. James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik Formülasyonu, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*, Çev. Eleştirel Erkeklik incelemeleri İnisiyatifi, Ed. Çimen Günay-Erkol- Nurseli Yeşim Sünbülöğlu, İstanbul, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019, s. 21.)

⁴¹ Zeynep Direk, *Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 183.

⁴² Direk, *Cinsel Farkın İnşası*, s. 182-183.

⁴³ Fatmagül Berktaş, “Felsefenin Kadına Bakışı”, *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, s.29.

sorun, biyolojik erkek cinsiyeti değil toplumsal bir konum olarak erkekliktir ve Beauvoir'ın birincil derecede hedeflediği tarihsel “erkek egemenliği”dir⁴⁴ ve “Beauvoir'ın düşüncesinde açık olmasa da gizli bir biçimde bulunan ‘toplumsal cinsiyet’ kavramı bir cinsiyetin diğerini ezmesi, onun üstünde tahakküm kurması sorunsalıyla sıkı sıkıya bağlıdır.”⁴⁵

İkinci dalgayla birlikte ön plana çıkan radikal feminizmde “kişisel olan politiktir” önermesi önemli bir başlık olarak tezahür eder. Radikal feminizm, 1960'ların sonu 1970'lerin başında, sol örgütlerdeki eril hiyerarşik yapılanmanın kadını aşağılayıcı tavrına bir tepki olarak ortaya çıkmış, bundan dolayı da radikal feminist kuram; sol hareket kuramlarına, örgütlenme yapılarına ve kişisel üsluplarına karşı bir direniş olarak şekillenmiştir.⁴⁶ Catharine MacKinnon, kişisel olanın politik olduğu analizinin bilinç yükseltme sonucu ortaya çıktığını ve birbiriyle ilişkili dört özelliği olduğunu ifade eder. İlk olarak, kadınlar bir grup olarak erkek hâkimiyeti altındadırlar, dolayısıyla bireysel düzeyde de bu böyledir; ikinci olarak, kadın kişisel ya da biyolojik doğasından dolayı değil toplum tarafından eziliyordur. Üçüncüsü, cinsel işbölümünü de içeren cinsiyet ayrımı kadını düşük statülü işlerde sınırlı tutarak, ilişkilerdeki kişisel duygulara varıncaya kadar kadını belirler, son olarak ise kadının sorunları sadece kendine ait olmayıp grup olarak kadınları ilgilendirdiği için, bunlar topluca ele alınmalıdır.⁴⁷ MacKinnon, “cinsiyeti toplumda iktidar bölüşümünün doğal olmayan bir özelliği olarak kavrayan bu analizde, özel olan aynı zamanda politiktir”⁴⁸ kavramsallaştırmasını tahkik eder.

Erkek bir dünyada ikincil bir konuma düşürülen kadınların durumunu topyekûn bir sistemle açıklanamayacağını öngören sosyalist feministler, görüşlerini Marksist ve radikal feminist kuramların odağında temellendirirler. Sosyalist feministler bu düşüncenin çıkış noktası olarak; bir taraftan Marksist feministlerde olduğu gibi kapitalizm üzerinden diğer taraftan ise radikal feministlerde olduğu gibi ataerkil

⁴⁴ Zeynep Direk, “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”, **Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, s. 38-39.

⁴⁵ Direk, “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon...”, s. 39.

⁴⁶ Donovan, **Feminist Teori**, s. 266-277.

⁴⁷ Catharine A. MacKinnon, **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, Çev. Türkân Yöney, Sabir Yücesoy, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 119-120.

⁴⁸ MacKinnon, **a.g.e.**, s. 120.

düşünce sistemi üzerinden kurarlar. Engels'in *Ailenin Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'nde vurguladığı gibi kapitalizmin yükselişi ve özel mülkiyetin gelişmesiyle birlikte, kadın ve erkekler, artık tabiattaki yaşamlarından uzaklaşmış ve özel mülkiyetle çevrili bir dünyada “analık hukukunun yıkılışı, kadın cinsin büyük yenilgisi oldu” diyen Engels, bu yenilgiyle birlikte evde bile sözü geçenin erkek olduğunu; kadının ise artık erkeğin “keyif” ve “çocuk doğurma aleti” haline dönüştüğünü söyler. Bu dönüşümle birlikte sınıfsal bir yapının ve ataerkil bir dünya düzeninin yerleştiğini iddia eden Engels, kadına devredilen ev işleri ve çocuk bakımıyla birlikte eski komünist ev ekonomisinin alt üst edildiği, evin kamusal niteliğini yitirerek “özel hizmet” haline geldiğini ve bunun bütün sorumluluğunun da kadına verildiğini ifade eder. Bu sistemde erkek ise güç kazanmış, ailenin reisi konumuna yükselmiş ve egemen bir otorite haline gelmiştir. “Aile içinde, erkek, burjuvadır; kadın, proletarya rolünü oynar” artık.⁴⁹ Bundan dolayıdır ki sosyalist feminizmin temel ilgi alanı kapitalist toplumda evin rolünü belirlemek olmuş ve ev içi emek ile bunun kapitalizme katkısı sorunu çerçevesinde bir gündem oluşturulmuştur. Toplumun yeniden üretiminde önemli bir yere haiz olan kadının ev içi emeği sosyalist feministlerce tartışma konusu yapılmış ve bu tartışma 1969'da Margaret Benston'un *Kadınların Kurtuluşunun Ekonomi Politikası* başlıklı çalışmasıyla başlatılmıştır. Ekonomik işleyişin çözümlenmesinde önemli bir yer edinen ev emeği, Marks ve Engels'teki gibi marjinal ve varlığı belirsiz bir statüye indirgenmemeli, ciddiye alınmalıdır. “Kadınların çalışması para değer değildir, bu nedenle değersizdir” gibi bir söylemin paranın değeri belirlediği bir toplumda, kadınların “aşağı” statüleri de maddi temelli olacak ve maddi bir karşılığı olmayan bir işi yapan kadınların elbette ki para için çalışan erkeklerin karşısında değerleri de olmayacaktır.⁵⁰ Marksist teori, kadınların üreme, cinsellik gibi sorunlarıyla ilgilenmemiş, doğal olarak sosyalist feministler de bu konulardan ziyade aile kurumu ile kapitalizm arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışırken, kadın emeğini neden “hakiki” bir emek olarak görülmediği, kadınlara en düşük ücretli işlerin neden verildiğine dair sorulara odaklanarak, kadın emeğiyle ilgili çeşitli konuları teorik bir

⁴⁹ Friedrich Engels, *Ailenin Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çev. Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları, 1987, s. 62-79.

⁵⁰ Donovan, *Feminist Teori*, s. 151-152.

çerçeveye oturtmak için önemli açıklamalar getirmişlerdir.⁵¹ Feministler, Marksizm'i kuram ve uygulamada erkek merkezli olmakla ve dünyayı erkeklerin bakış açısıyla değerlendirmiş olmalarıyla eleştirmiştir. Toplumu yalnızca sınıf minvalinde incelemenin; cinslerin farklı toplumsal deneyimlerini görmezden geldikleri ve kadınların ortak deneyimlerini sakladığını ileri sürerler.⁵²

Feministler arasında 1960'dan itibaren "eşitlik" politikasından "farklılık" politikasına doğru bir geçiş yaşandığı görülür. Eşitlikçi feministlerin idealize ettikleri erkek merkezli değerlerle bütünleşmeyi kadınlar nezdinde bir asimilasyon politikası olarak gören çok sayıda feminist bu durumu reddederler. Toplumsal farklılığa işaret eden feministler bu alanda feminizm adına yeni açılımlar ve kazanımlar sağlarlar. Farklılık politikasını savunan feministler, modern siyasal düşüncenin ve hukukun evrensel ilkelerini şiddetle eleştirerek; farklı birey ve gruplara, farklı olaylara standart kuralların uygulanmasını eleştirirler. Feministlerin, son zamanlarla birlikte, postmodern düşünürlerin etkisiyle "farklılık" kavramına yeni anlamlar yüklediklerini görürüz. Özellikle Fransız postyapısalcı feministler; Julia Kristeva, Luce Irigaray ve Hélène Cixous, Freud'un psikanalizmi ile Lacan'ın sübjektivitesinin toplumsal üretimini, postmodernist düşünürlerin 'cinselliğin' ve 'söylemin' yapısal analiziyle buluştururlar. Ataerkil ideolojinin temelini dilde gören mezkûr isimler, çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırırken, farklılık kavramıyla ataerkil kültür ve düşünceyi yıkıma uğratmayı hedef alırlar. Dilin; "metefor", "dışlanma", "sessizlik" ve anlam sisteminin kadının ikinciliğinin kaynağı olarak gören Fransız feministler, kadının ikincil durumunun somut ekonomik, siyasal ve sosyal yapılardan değil "logos"un kendisinden kaynaklı olduğunu iddia ederler. Gerçek olarak addettiğimiz her ne varsa erkek-merkezli değerler tarafından üretilen "sembolik düzen" in bir yansımasından öte değildir. Bu minvalde, kadının ikinciliğinin kökten değiştirmenin yolu ataerkil zihniyeti barındıran falosentrizmi yeniden çözümlemekten (deconstruction) ve ortadan kaldırmaktan geçiyordur.⁵³ 1980'lerin ortalarından itibaren feminist kuramın önemli değişiklikler geçirdiğini söyleyen Kandiyoti, "kadın" kavramın giderek yerini

⁵¹ Serpil Çakır, "Kapitalizm ve Patriarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm", **Toplum ve Demokrasi**, 2 (4) Eylül-Aralık, s. 185- 196.

⁵² Mackinnon, **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, s. 25.

⁵³ Ömer Çaha, **Sivil Kadın Türkiye'de Kadın ve Sivil Toplum**, Ankara, Savaş Yayınevi, 2017, s. 57-65.

toplumsal cinsiyet (gender) kavramına bıraktığını, post-yapısalcı feministlerle birlikte de “kadın” ve “erkek” öznelerinin artık sabit ve yeknesak olmadıklarını, bu öznelerin söylemler aracılığıyla kurulduğunun ileri sürülmesiyle beraber, artık çeşitli “kadınlıklar” ve “erkeklikler”den söz etmenin daha doğru olacağını düşünür.⁵⁴

Son kertede şunu söyleyebiliriz ki, feminist hareket kendi eleştireliliğinin odağına erkek egemenliği düzenini değiştirmeyi koyarak; güç, iktidar, tahakküm, özgürlük ve eşitlik gibi mefhumlar etrafında düşünmeyi denemiş ve cinsler arasındaki yaşamı yeniden, eşitlikçi biçimlerde kurma çabalarını sürdürmüştür. Feministler tarafından geliştirilen bilinç bir yerde erkek egemenliğinin kadınlar tarafından ne derece içselleştirdiğini ve ezilmenin yaralarını nasıl sarabileceğini göstermeye çalışmıştır. Feminist deneyimler, bütün iktidar ve güç odaklarından özerk olmayı amaçlayarak, kadını susturan, dışlayan, yabancılaştıran bütün dil, anlam ve yapılarla bir eleştiri getirebilme imkânını sorgulamış; kadınların özerk sesi her zaman ve her koşulda ideolojik ve politik gereklilik olarak savunulmuştur.⁵⁵

1.1.2. Mekânın Cinsiyeti: Özel ve Kamusalın Ayrımında Bazı Teamüller

Ataerkilliğin kültürel kökenlerinde, dişi tutku ve erkek akıl arasındaki ayrım, kapitalist toplumda özel ve kamusal alan arasındaki aklın ve arzunun mekânsal olarak dağılımı şeklinde tezahür etmiş, aile ve ekonomi arasındaki ayrımı kurumsallaştırmıştır. Antik dünyadaki ev ekonomisi, ihtiyaç ve yoksunluğu imlerken kentlinin kamusal alanı özgürlükle eşleştirilmiştir.⁵⁶ Tarihsel bir süreç içerisinde, şehir devleti ile kamu alanının, aile ve hanenin özel alanı pahasına ortaya çıkmış olmasıyla birlikte, erkeğe bireysel maişetin temini görevi, kadına ise türün devamını sağlama gibi bir görev düşecektir. Kamusal olanla özel olan ayrışması, gösterilecek olanlarla saklanması gereken şeyler arasındaki ayrıma denk düşer. Bu ayrımın gizli/saklının, mahrem olanın insanî varoluşun özel alanında insan sayılmayan varlıklar (köleler ve

⁵⁴ Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, s. 18.

⁵⁵ Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, s. 35-36.

⁵⁶ Bryan S. Turner, *Beden ve Toplum Sosyal Teoride Arayışlar*, Çev. Ed. İrfan Kaya, Ankara, Nobel Yayınları, 2019, s. 38.

kadınlar) tarafından yaşamının gereklerinin üretimiyle ilişkilendirilmiş ve türün fiziki bekasını bedenleriyle temin eden kadınların kölelerle aynı kategori içerisinde alınmaları, birilerinin malı olmalarından değil, yaşamları bedenî işlevlere adanmış olmalarından ileri gelmektedir.⁵⁷ Kapitalist bir endüstrileşmeyle birlikte bireycilik, ulus-devlet, kamu ve özel dünya arasındaki ayırım giderek belirginleşmiştir. Modern toplumda, beden faaliyeti olarak, çocuk yapma, sosyalleşme, iş gücü faaliyetleri artık ev halkı mahremiyetiyle karakterize edilen özel mekândır. Bundan dolayıdır ki, “kamusal alanın biçimciliği, gayrişahsiliği, çalışmanın evrenselliği ile özel alanın biçimsizliği, tikelciliği ve duygulanımcılığı arasında”ki⁵⁸ ayırım keskindir. Bu ayırımı aynı zamanda, toplumsal cinsiyeti özel hâle getiren belli aktivitelerin sebep olduğu cinsel bir ayırım olduğu gibi tutkular (özel alan) ve akıl (kamusal alan) gibi mekânsal bir ayırım da muhkemdir.⁵⁹

17. ve 18. yüzyıllar boyunca kadının “eş” ve “anne” olarak evine ait olduğu fikri neredeyse evrenseldir. 18. yüzyılın ortalarından itibaren ve 19. yüzyılın başında yaşanan toplumsal değişimler, başta Sanayi Devrimi, kadını özel alanda tecrit ederek, işyeri ve ev mekânlarını birbirinden ayırmıştır. Makinalaşmayla birlikte küçük ev sanayinin çöküşü, evin özel alanı ile kamusal dünyayı hiç olmadığı kadar birbirinden ayırmıştır. Bu gelişmelerle birlikte, akılcılık kamusal alanla özdeşleşirken, akıl-dışılık ve ahlak özel alanla ve kadınla özdeşleştiren Aydınlanma düşüncesini desteklemiştir.⁶⁰ Richard Sennett, ahlâk dışı (immoral) bir alan olarak kamunun, kadın ve erkek için farklı şeyler ifade ettiğini belirterek, kadınlar için adeta bir girdaba dönüşen kamusal alanı, burada kirlenecekleri ve erdemlerini yitirecekleri tehlikeli bir yer olarak telakki eder. Kadın için rezalet fikri ile kamu arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Erkek için ise farklı bir ahlâkî özellik taşır. Erkeğe, evde, baba ve koca olarak kişiliğinde somutlanan baskıcı ve otoriter özelliklerinden sıyrılabileceği bir alan açar. Erkekler kamusal yaşamın kendileri için alttan alta bir özgürlük alanı sunduğunun farkındadırlar.⁶¹

⁵⁷ Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 104.

⁵⁸ Turner, **Beden ve Toplum**, s. 39.

⁵⁹ Turner, **a.g.e.**, s.39.

⁶⁰ Donovan, **Feminist Teori**, s. 25.

⁶¹ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. Serpil Durak- Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 41.

1962’de yayımlanan eseri *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*’nde Jürgen Habermas, “burjuva kamusalılığı” tipolojisini, siyasal gelişmeler neticesinde beliren kamusal ve özel ayırımının oluşumuna dair geniş bir perspektifte ele alırken kamusal özel ayırımını eski Yunan’daki agoralardan başlatsa da ideal bir kamunun 17. yüzyıl sonu İngiltere’si ile 18. yüzyıl Fransa’sında sahih anlamda oluştuğunu söyler. O vakitlerde insanlar soyluların, aristokratların saraylarında bir araya gelerek daha çok edebî meseleler etrafında bir tartışma gündemi yaratırlar ve henüz bu toplanmaların siyasal bir işlevi yoktur. Sarayların yerini 18. yüzyılla beraber kahvehaneler, yemek salonları gibi yerler almaya başlar, bu mekânlar çökmeye başlayan saray kamusalılığıyla oluşmaya başlayan burjuva kamusalılığı arasında bir köprü vazifesi görürler. Artık yurttaşlar aileden bağımsız, bu mekânlarda bir araya gelerek edebî sohbetlerden ziyade; anayasal haklar, yurttaşlık hakları gibi siyasî meselelerden konuşmaya başlarlar. Çalışma saatlerinin yoğunluğundan ve yeterli ekonomik güce sahip olmayışlarından dolayı işçi sınıfı henüz bu buluşmalara katılım olanağı bulamaz. Özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında siyasî iktidarı ele geçiren burjuvaziyle beraber kamusal alan da yeniden feodalleşir. İdeal bir kamu tarifini 19. yüzyıla kadar götüren Habermas, özellikle 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının endüstrileşmesiyle beraber üretici bir kültürden içi boşaltılmış tüketici bir kültüre geçişin gerçekleştiğini ifade eder.⁶² Nihayetinde, içinde yaşadığımız “kitle iletişim araçlarının yarattığı dünya sadece görünüşte kamusaldır.”⁶³ Habermas, mezkûr eserinde aynı zamanda burjuva-erkek kamusalılığının çelişik kurumsallaşmasını anlatırken erkek burjuvazinin kendisine ilişkin bilincinin çelişkilerine yer verir. “Mülk sahibi ve eğitilmiş olma koşulları dışlayıcı ölçütlerdir ve bu, kamusalılığa atfedilen misyonla, yani yasamanın ussalılığının sağlanması gereğiyle çelişir. Çünkü bu misyon evrenselliği gerektirmektedir.”⁶⁴ Bu minvalde Habermas, “Kamusallık ancak, ekonomik ve toplumsal koşullar, kabul edilebilirlik ölçütlerini yerine getirme, yani tahsilli ve varlıklı insanı oluşturan özel özerklik niteliklerini edinme konusunda, herkese eşit imkânlar tanıdıkları takdirde güvence altına alınmış olur”⁶⁵ derse de “ayaktakımı” ve

⁶² Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

⁶³ Habermas, *a.g.e.*, s. 295.

⁶⁴ Gülnur Acar-Savran, *Beden Emek Tarih*, İstanbul, Kanat Kitap, 2013, s. 141.

⁶⁵ Habermas, *a.g.e.*, s. 175.

“kadınlar mülk sahibi ve eğitimli olma imkânları olmadığı için kamusal alandan dışlanmış olurlar.”⁶⁶ Nihayetinde, 19. yüzyılda ‘sokağın baskısı’yla türdeş bu kamusal bozulmuş, işçi sınıfı ve kadınlar kamusal alanın kapısını zorlamaya başlamıştır.⁶⁷ Bu noktada eleştiriler alan Habermas, kitabının 1990 yılında yapılan yeni baskısında bir revizyona gider;

“Hem burjuva toplumunda özel alanın çekirdeğini hem de kendi kendisine dönük bir özelliğin yeni psikolojik deneyimlerinin çıkış noktasını oluşturan çekirdek ailenin patriarkal (ataerkil) bir karakter taşıdığı şüphesizdir. Ama bu arada gelişen feminist literatür, bizzatı –kadınların da katıldığı okuma topluluklarının hızla ötesine geçerek siyasal işlevler üstlenmiş olan- kamunun da patriarkal karakterine ilişkin müşahedemizi keskinleştirdi. Cevabı aranması gereken soru, kadınların burjuva kamusundan dışlanışının işçiler, köylüler ve ‘ayaktakımı’yla, yani ‘müstakil olmayan’ erkelerle aynı biçimde mi olduğu sorusudur.”⁶⁸

Richard Sennet, *Kamusal İnsanın Çöküşü*’nde “19. yüzyılda yaşanan sarsıntıların, 20. yüzyılda kamusal olanın kendisini yadsımasını nasıl hazırladığı üzerine bir açıklama”⁶⁹ getirerek, yirminci yüzyılın “mahrem toplumu”nun, “ölü kamusal”nın ortaya çıkışının nedenlerini irdeler. Bu hikâyede; iç ile dış, mahrem ile kamusal dünya, özne ile nesne arasındaki farklılıklarının yitirilmesinin, radikal özelliğin, “içtenlik”, “sahicilik”, “ifşa” kültürünün yaygın ve egemen kültür haline gelişinin hikâyesidir. Mahremiyet dünyası sınırlarının yitirildikçe, kamusalın ayrıcalıklı ilişki biçimi ve mekânları olan politika ve şehirlerde ölü kamusal alan belirginleşmiştir. Bu mahrem toplumun, modern devletin yerini almasıyla birlikte toplumsal bağlardan sıyrılmış bir kişiselliğin kamusala yayılmasına, insanların kendilerini toplumsal maskeleri ve kimlikleri yerine, oldukları gibi “sahici” benlikleriyle ifade ettikleri bir toplum biçimine şahit oluruz.⁷⁰ “Mahrem toplumda, grup çıkarlarına ve ortak eylemlere dayanmayan, ruh hali ve duygu paylaşımının fetişleştirildiği bir kolektiflik anlayışı hâkimdir.”⁷¹ Bu mahremiyet ideolojisi “politik kategorileri psikolojik kategorilere dönüştürür” ve insanlar “politik alanı içinde

⁶⁶ Acar-Savran, **Beden Emek Tarih**, s. 141.

⁶⁷ **A.e.**, s. 142-142.

⁶⁸ Habermas, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, s. 21.

⁶⁹ Sennet, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, s. 172.

⁷⁰ Acar-Savran, **a.g.e.**, s. 151.

⁷¹ **A.e.**, s. 151.

kişiliğin çok güçlü bir şekilde ilan edildiği bir alan olarak” algılayarak “kolektif bir kişiliğin paylaşılması yoluyla birbirlerine açılma fırsatı olarak gördükçe” cemaatin sürdürülmesi kendi içinde bir amaç olur.⁷² Nihai kertede Sennett’e göre “kamu yaşamı ile mahrem yaşam arasında bir karışıklık ortaya çıkıyor. İnsanlar, yalnızca kişisel olmayan anlamlama kodlarıyla üstesinden gelinebilecek kamusal sorunlara, kişisel duyguları açısından yaklaşıyorlar[dır.]”⁷³ Bu minvalde kamusalla özelin birbirine karıştığını savunan Sennett, kamusal alanın artık ölü bir kamusal alana dönüştüğüne şahitlik ettiğimize dikkatleri çeker. Bu meyanda, Nurdan Gürbilek, -Türkiye özelinde- özel hayatın “bir itiraf ya da iç dökme nesnesine” dönüşmesinin ve 80’li yıllarda mahrem kabul edilen bir çok şeyin “dışa” açılarak, “özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımın, ‘iç’ ile ‘dış’ arasındaki sınırın erimesi, özneliliğin diliyle kamunun dilinin iç içe geçmesi aradaki farkın belirsizleşmesi”yle görünür olduğunu söylemesi önem arz eder.⁷⁴

Arendt, kamusal alanla özel alan ayrımını kent devletlerin ortaya çıkışıyla birlikte ele alır. Yaşamın özel ve kamusal arasındaki ayrımın Antik kent devletinin ortaya çıkışından beridir ayrı, uzak kendilikler olarak var olmuş bulunan hane ve siyasî alanlara karşılık geldiğini ifade eden Arendt, kent devleti ile kamu alanının, hane ile ailenin özel alanı pahasına ortaya çıktığını ifade eder.⁷⁵ Kamusalla özelin ayrımında, özel alan “özgürlük” alanı olarak imlenmiş olsa da Arendt, asıl özgürlük alanının kamusal alan olduğu ve eşitsizliğin merkezinde de ailenin var olduğunu söyleyecektir. Özgür olmanın ne yaşamın zorunluluğuna ne de buyruğuna konu olmak ya da kişinin bizzat kendisinin emir veren bir konumda bulunmasıdır; ne yönetmek ne de yönetilmek anlamına gelmez.⁷⁶ “O yüzden hane alanında özgürlük yoktu, çünkü hane reisi, yani yöneticisi, sadece haneden ayrılıp herkesin eşit olduğu siyaset alanına girebilecek güce sahip olması bakımından özgür addedilmekteydi.”⁷⁷ Arendt, mahremiyetin mahrum edilişi üzerinde dururken kelimenin anlamının “en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun anlamına” geldiğini söyleyerek sadece özel yaşamı

⁷² Habermas, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, s. 335.

⁷³ Sennet, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, s. 18.

⁷⁴ Nurdan Gürbilek, “Mahremiyet”, **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s. 54-55.

⁷⁵ Arendt, **İnsanlık Durumu**, s. 47-48.

⁷⁶ A.e., s. 49-52.

⁷⁷ A.e., s. 52.

olan birinin, kamusal alana girme olanağı bulamayan köleler gibi, tam anlamıyla insan olamayacağını iddia eder. Nihayetinde, insan ancak kamusalda özgür olabilecektir.⁷⁸ Arendt'in bu çıkarımı, sadece özel yaşamı olan birinin tam anlamıyla “insan” olarak görülmemesi, yaşadığımız dünyada bizlere eleştirel bir okuma olanağı sunuyor; modern dünyada kadınları kamusaldan tecrit ederek ev içine hapseden tarihsel yapıya bir ışık tutuyor da diyebiliriz. Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*'nde 19. yüzyıl liberal düşüncesinde, kamusal ve özel alan arasındaki ayrımın temelinde, özgürlük alanının bireyin özel yaşantısında ve aile içerisinde olduğunu varsaydığını; kamusal alanın ise erkeklerin alanı olarak işaretlendiğini ifade eder. Burada erkekler iradelerini özgürce kullandıkları anda, başkalarının çıkarlarıyla ve iradeleriyle çatışmak durumunda kalırlar. Devletin müdahalesi bu çatışmanın önlenmesi için gereklidir; buna karşın erkek, ailenin özel alanında özgürlüğünü –kadınlar ve çocuklar üzerinde- ve iktidarını kısıtsızca kullanabilir.⁷⁹

Liberal siyasal düşüncede, kamusal ve özel alan ayrımı esas itibarıyla iki ayrıma tekabül eder; devletin alanı/toplumun alanı ile ev alanı/ev dışı alan. Bu iki ayrımda, devlet tanımı gereği kamusal; aile, ev ve mahrem hayat ise yine yapıları gereği özel sayılmaktadır. Bu iki ayrı alanda da farklı kurallar ve iki ayrı iktidar biçimi tezahür edecektir. Bu minvalde, “özel alan diğerkamılığın, vericiliğin, duyguların, kabullenilmiş bir eşitsizliğin, informel ilişkilerin” alanı iken kamu alanı; “adaletin, rasyonalitenin, sorumluluk ve hesap vermenin, eşitliğin, formel ilişkilerin alanı” olarak tebarüz eder.⁸⁰ Birinde iktidar odağı “baba” iken ötekinde devlettir; birinde “doğal” yasalar geçerli iken diğerinde insanların yaptığı yasalar geçerlidir. Devletin alanı/ toplumun alanı şeklinde tezahür eden özel/kamusal alan ayrımına ilk büyük eleştirinin Marksist düşünceden geldiğini ifade eden Aksu Bora, ikinci büyük eleştirinin ise ev/ev dışı alanlar arasındaki ayrımdan yola çıkan kadınlardan geldiğini ifade eder. Toplumsal iktidarın ve mülkiyetin dışında tutulan kadınların ikincilleştirilmelerindeki en önemli meşrulaştırıcı araç olarak kadınların özel alandaki etkinlikleri görülür. Kadınlar yeniden üretim işlevleriyle sınırlandırıldıklarından

⁷⁸ Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 60.

⁷⁹ Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, s. 37.

⁸⁰ Aksu Bora, “Kamusal Alan Sahiden ‘Kamusal’ mı?”, *Kamusal Alan*, Der. Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayınları, s. 529.

“kamusal” alanın da dışına çekilirler. Kadınların, ev içerisindeki faaliyetlere ayırdıkları zaman ve çocuk bakımı gibi işlerle meşguliyetleri onları fiilen politik etkinliğin dışına çıkarıyor, öte yandan politikanın/kamusalın kadınları dışlayan yapısı onların özel alana hapsolmalarını öngörüyordur. Kadınların “kişisel olan politiktir” sloganıyla birlikte yaşadıkları ezilmenin politik bir anlamı ifade ettiğini belirten Bora, bu çıkışla birlikte “kamusal alana dahil” konuların neler olduğunun yeniden revize edildiğine dikkat çeker. Böylelikle, “eviçi emeğinin görünür hale getirilmesi, cinsel şiddetin açığa çıkartılması, ailenin kadınlar açısından anlamının deşifre edilmesi” gibi konular gündeme getirilir.⁸¹ Bu minvalde, “Üçüncü Dünyalı feministlerin” Batılı feministlere karşı getirdikleri eleştirileri gündeme getiren Bora, Batılı feministlerce “geri kalmış” ülkelerin kadınlarının pasif kurbanlar olarak algılanışı, cinsiyetler arasındaki fiziksel ayrımların –harem, çarşaf, peçe gibi- öne çıkarılarak kadınların ezilmesinin ve pasifliğinin işaretleri olarak algılanıyor oluşunun ve kadınların özgürleşmesinde sembolik anlamlar yüklenmesine karşı bir eleştiri getiren Bora, “başka kadınları ‘kurban’, kendisini ‘kurtulmuş’ olarak görmek, onların toplumsal ve kültürel farkı kavramlarını tamamen engelliyordu”⁸² diyerek, kamusal/özel ayrımının bu noktada kilit bir öneme haiz olduğunu ve Batı dışı toplumlarda bu yapının sınırlarına ve hangi şartlar altında işlerlik kazandığına bakmanın elzem olduğunu savunur. “Batı’dan farklı toplumlara bakarken öncelikle ‘iktidar’ın ve ‘siyaset’in bu toplumlardaki anlamının ve işleyişinin anlaşılması gerekir.”⁸³ İktidarın hiçbir zaman tek yönlü bir etki olmadığını, çift yönlü işleyen bir mekanizma olarak iktidar sahipleri ile üzerinde iktidar kurulanlar arasında yeniden müzakere edilen, değişen, bozulan, yeniden kurulan bir “uzlaşma” durumunun gerekliliğini hatırlatan Bora, bu noktada Deniz Kandiyoti’nin “patriyarkal pazarlık” kavramsallaştırmasından istifade eder. Bu minvalde, “cinsiyetçi sistemin iktidar mekanizmalarını anlamaya çalışırken kadınları iktidarın “ötekisi” olarak görmek yerine onların iktidarla ilişkilerini, ‘pazarlık’ güçlerini, bu ilişki dengelerini anlamaya”⁸⁴ çalışmanın daha anlamlı olacağını savunur. Nihai kertede Bora, durmaksızın değişen, dönüşen, yenilenen toplumsal ilişkilere daha

⁸¹ Aksu Bora, “Kamusal Alan Sahiden ‘Kamusal’ mı?, s. 529- 531.

⁸² Bora, **a.g.m.**, s. 532.

⁸³ **A.e.**, s. 533.

⁸⁴ **A.e.**, s. 533.

yakından bakabilmenin ve kadınların “geleneksel” kamusal tarzlarına, güç kazanma stratejilerine, kamusal mekânlara bakabilmenin önemini vurgular. Kadınların kamusal alan tasarımı kendi dilleri ve iradeleriyle yeniden kurabileceklerini telakki eder.⁸⁵

1.1.3. Kendine Ait Bir Dil: Edebî ve Ebedî Bir Endişe

İdealize edilmiş eril bir bakışın tahakkümü altında kadınlar kendi “görme biçimlerini” nasıl tahkim edebilir ve bunu kolektif bir hafızaya ne şekilde tekabül ettirebilirler gibi bir soruyla yola çıktığımızda, “yazma” ediminin üstlendiği aktif ve kurucu rol, birçok açıdan bize imkân sunabilir. Bir kadın kimliğinden söz ettiğimizde, bu kimliğin nasıl inşa olduğu sorusu gündeme gelir. Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cins*’i (1949), Betty Friedan’ın *Kadınlığın Gizemi* (1963) ve Kate Millett’in *Cinsel Politika*’sı (1970) gibi çalışmalarda, özellikle eril öznenin kendi kimliğini inşa ederken yarattığı kadın kimliğine dikkatler çekilir. Bu mezkûr çalışmalarda, erkek yazarların metinlerinde, kadın temsilindeki ortaklık hayli manidar bulunurken, kadın öznelliğinin toplumsal olarak nasıl yaratıldığı da dikkatlere sunulur. Bu noktada özellikle ikinci dalgayı takip eden dönemle, feminizmin tartışmaya başladığı, kadın öznelliği ve bunun dil ile kurmuş olduğu ilişki sorunsallaştırılırken, kadına ait bir yazma biçiminin var olup olmadığı da tartışmaya açılır. Özellikle, Fransız postyapısalcılar; Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Hélène Cixous gibi isimler, “dişil dil”, “dişil yazı” ya da Fransızca “écriture féminine” şeklinde adlandırılan; kadın cinsiyetinin belirleyiciliği olarak yazı ve cinsiyet arasındaki ilişkilere odaklanan ve dil ile öznellik arasında bir bağ kuran isimler olarak ön plana çıkarlar.⁸⁶ Bu isimler, bedensel farklılıkların dil alanına da uzandığına dikkat çekerek, Batı kültüründe değer verilen yazı türünden farklı ve cinsiyetlendirilmiş bir “dişil yazı”nın varlığına odaklanırlar. Çalışmalarında fallus merkezli ataerkil dil yapısının hâkimiyetini kadınların oluşturduğu dille yıkabileceklerini dile getiren bu isimler, kadın cinselliğinin metinlerine aksettğini ve kadınların metinlerinde kendilerini görünür kıldıklarına işaret ederek, kadınların bir

⁸⁵ Aksu Bora, “Kamusal Alan Sahiden ‘Kamusal’ mı?”, s. 537.

⁸⁶ Maggie Humm, *Contemporary Feminist Literary Criticism*, London, Routledge, 1994, s. 93.

dişil dil yaratma imkânını sorgulamaya açarlar.⁸⁷ İkinci dalga içerisinde yer alan bu Fransız feministler, söylemin altında yatan derin yapıyı ve kadınların simgesel düzende görünmez oluşlarının sabitliğini sağlayan dili; yalnızca bir adlandırma, etiketlendirme ya da iletişim aracı olarak görmezler, her türlü anlam ve değerin eşiği olarak kabul ettikleri dili merkeze alarak onu temellendirmeye çalışırlar.⁸⁸

Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Hélène Cixous kadının dile mâhkum edilmesini Lacan'ın kuramından yola çıkarak açıklamışlardır. Lacan'a göre, pre-ödüpal aşamadan ödüpal aşamaya geçişle birlikte dile hapsoluş başlar ve çocuk pre-ödüpal aşamadaki kusursuz varoluş bütünlüğünü ve anneye bütünleşmiş oluşu kaybeder ve "ben"ini dış dünyadan ayırıştırarak öznelliğe mahkûm olur. Bu kopuş kaçınılmaz olduğu kadar oldukça da acıdır, zira birey içinde yitirmiş olduğu bütünlüğe bir özlem duyar ve artık bireyin yaşamı hep bir telafi yaşamıdır, her daim pre-ödüpal evreye dönüp o bütünlüğü bir daha yakalamak isteyecektir. Bu uğurda kullanabileceği tek araç ise dildir ve bu arzuyu bile dille ifade etmekten başka çaresi yoktur. Bundan dolayı dil, onun yaşamındaki boşluğu ve arzuyu yansıtır, dilin taşıdığı anlam bu çabaya yönelik telafi girişimidir ve sonuçsuz kalmaya da mahkûm edilmiştir. Bu dil babanın dilidir ve birey bu dil ve bilince mahkûm olmakla eşzamanlı olarak cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların da bilincine varır. Erkekler bu dile mahkûmiyeti egemenlik kurarak telafi etmeye çalışırken, babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurarlar. Kadınlar ise, sürekli olarak bu erkek egemen söyleme ulaşmaya ve onun gizemini çözmeye çalışırlar. Böylece güç, söylemin sahibi erkeğe kalır ve dili belirleyen erkek, toplum yaşamının diğer bütün kurallarını da belirler.⁸⁹ "Baba'nın Kanunu'nun (yani dilin) egemen olduğu bir dünyada kadının kültürel cinsiyeti bu söylemin keyfiliği içinde üretilir durur."⁹⁰ Lacan için öznelliğin ve davranışların sebepleri dilin yapısından kaynaklıdır ve öznenin psikoseksüel gelişimi de yine öznenin dille olan ilişkisiyle bağlantılıdır. Lacan, psikanalitik kuramını açıklarken, insanın psikolojik gelişimini üç temel evrede ele alır; "gerçek-imgesel ve simgesel"

⁸⁷ "Bodies", **Feminisms Redux**, Ed. Robyn Warhol-Down, Diane Price Herndl, New Jersey, Rutgers University Press, 2009, s. 411.

⁸⁸ Elizabeth Grosz, **Sexual Subversions: Three French Feminists**, Australia, Allen & Unwin, 1989, s. 39.

⁸⁹ Parla, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", s. 31.

⁹⁰ **A.e.**, s. 31.

adlarını verdiği bu dönemselleştirmede ilk evre 0-6 ay arasında geçmektedir. Bu evre, dil içinde yarattığımız ve varlığına inanma ihtiyacı duyduğumuz hayal ya da fantezi dünyasıdır. Bu “gerçeklik” evresi dilin ötesindedir ve ona dili kullanarak erişemeyiz. İkinci evre 6-18 ayları arasında geçer ve bu evreyi Lacan, “ayna evresi” olarak adlandırır. Çocuk aynada kendisini görür ve bu görüntüyle özdeşleşmeyi arzular fakat diğer taraftan da bu yansımanın kendisinden üstün olduğu düşüncesiyle bu görüntüden nefret eder. Bu narsistik hâl, bir ömür boyu sürecek ve tatmini mümkün olmayan bir “ideal kendiliğe” ulaşma arzusuna dönüşecektir.⁹¹ “Bu arzunun henüz ifade edilemeyeceği bu hali Lacan imgesel olarak tanımlar. İmgesel dönemde sürekli eksiklik ve tatminsizlik hissi hâkimdir.”⁹² Gerçeklik evresinin aksine bu evre, bedenin anneninkiyle ayrı olduğu ve her şeyin kendisine diğer olduğunun fark edilmesiyle duyulan bir endişeye ve hiçbir zaman tatmin edemeyeceği bir arzuya dönüşür. Ben ve diğer ayrımının başladığı bu evreden itibaren artık geri dönüş yoktur ve insan hep ilk evredeki hali arzular. Nihayetinde, “arzunun objesi esasında bir fantezi ve hayaldir.”⁹³ Üçüncü evre ise 18 ay-4 yaş aralığındaki dönemdir; bu dönemde çocuk konuşmayı öğrenir ve dilin edinilmesiyle beraber imgesel düzenden simgesele geçilir. İmgeselde başlayan arzu simgeselde de devam eder. Bu dönemde çocuğun korktuğu gerçek ise maddesel babası değil babanın temsil ettiği şey, yani “Baba Yasası”dır; bu yasanın ifade ettiği şey ise dil ve kurallardır.⁹⁴

Hélène Cixous “The Laugh of Medusa” başlıklı makalesinde, yazma ediminin erkeklere ayrılmış ve ulaşılması güç bir yere konumlandırılmış olmasını eleştirerek, kadınlara yazın diye seslenir; kadınlar kendini yazmalı, kendileri hakkında yazmalı ve kadınları yazmalıdırlar.⁹⁵ Cixous, kadınları yazmaya davet etmekle kalmaz, cinsel farklılıklar üzerinde düşünmemizin altını çizer ve bu farklılıkların okunması noktasında yeni fikirler geliştirir. Eril düşüncenin yapısökümünü hem mitolojik hem de metinlerarası göndermelerle yapan Cixous, bu okumada, kadını “kara kıta” ve bir

⁹¹ Hülya Durudoğan, “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Der. Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 54-55.

⁹² Durudoğan, “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, s. 56.

⁹³ A.e., s. 56.

⁹⁴ A.e., s. 56-57.

⁹⁵ Hélène Cixous, “The Laugh of Medusa”, **Feminisms Redux**, Ed. Robyn Warhol-Down, Diane Price Herndl, New Jersey, Rutgers University Press , 2009, s. 416- 431.

“gizem” olarak ele alan Batı düşünce şeklini mitolojik bir figür olan Medusa⁹⁶ üzerinden okur. Kadınlara iç dünyalarını yazmalarını salık veren Cixous, patriarkal sistemdeki akla dayalı düşünüş sistematüğini ve bu sistematik içerisine hapsolmuş ikili karşılıkları –ruh/beden, erkek/kadın, ben/öteki, yaşam/ölüm gibi- yapısöküme uğratarak yeni bir “dişil yazı” teorisi geliştirir. İmgesel olarak kullandığı Medusa figüründen yola çıkarak kadını bir “kara kıta”ya indirgeyen Batı düşünce yapısının eleştirel bir okumasını yapar.⁹⁷ Ona göre, “gerek temsili dünya, gerek Batı felsefesi ve edebiyatı kadını bir özne olarak hem kendinden hem de yaşadığı toplumsal dinamiğin özünden soyutlamıştır.”⁹⁸ Kadınlığı negatif bir örüntü içinde tanımlayan iki büyük anlatıya saldıran Cixous, ilk olarak Freud’un kadını “kara kıta” olarak ele almasını eleştirir. “Bu fallus merkezli bakış açısı kadının geleneksel olarak dilde temsil edilemez oluşu ve ölümlle bütünleştirilmesine dayanır.”⁹⁹ İkinci olarak ise Medusa’dan yola çıkar. Medusa kendisine bakmaya cesaret eden erkekleri taşa çeviren bir figür olarak, patriarkal sistem tarafından kadını baskı altına alan yapıyı ortaya koymak için kullanılıyordu. Oysa Medusa ne ölümlüdür ne de gizemli aksine güzeldir ve bakana gülümsüyordu.¹⁰⁰ Nihayetinde, “Cixous’a göre kadının toplumsal örüntüdeki yerini değiştirmenin tek yolu yazıdan ve bununla beraber toplumsal belleğin yeniden inşasından geçer.”¹⁰¹

Speculum of the Other Woman (1974) ve *This Sex Which is Not One* (1977) gibi çalışmalarıyla dişil bir kimliği sorunsallaştıran Luce Irigaray, “kadınların sömürülmeleri cinsel farklılıktan kaynaklanır; çözümü de yine cinsel farklılıkta olacaktır”¹⁰² derken, iki cins arasındaki iktidar paylaşımının dengesini sağlayacak olan

⁹⁶ Yunan mitolojisinde, Medusa, bir zamanlar güzelliği ve saçlarıyla nam salmış bir genç kız iken sonrasında Tanrıların lanetine uğramış, Medus’nın güzel saçları tıslayan yılanlara dönüşmüş gözleri ise kendisine bakanı taşa çeviriyordur. “Medusa’nın mağarası ona bakmaya cesaret ettiklerinden taş kesilmiş olan insan ve hayvanlarla doludur” (Bkz. Thomas Bulfinch, **Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çev. Özgür Umut Hoşafçı, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2018, s. 107.)

⁹⁷ Esra Başak Aydınalp, “İçerinin Dışarı ve Kabuk’un İçerisi- Hélène Cixous ile Zeynep Kaçar’da Karşılaştırmalı Bir Dişil Yazı ve Yapısöküm Okuması, **Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi**, 2009, s. 64-65.

⁹⁸ Aydınalp, “İçerinin Dışarı ve Kabuk’un İçerisi- Hélène Cixous ile Zeynep Kaçar’da Karşılaştırmalı Bir Dişil Yazı ve Yapısöküm Okuması, s. 65.

⁹⁹ Aydınalp, **a.g.m.**, s. 65.

¹⁰⁰ **A.e.**, s. 65.

¹⁰¹ **A.e.**, s. 65.

¹⁰² Luce Irigaray, **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tatal, Ankara, İmge Kitabevi, 2006, s. 10.

şeyin, kadın cinselliğinin de kültürel değerlerle donatılması ya da bu cinselliğin yeniden değerli bir cinsellik haline getirilmesini gerekli görür.¹⁰³ Cinsel farklılığın ortadan kaldırılması radikal bir soykırıma davetiye çıkarmaktır diyen Irigaray için önemli olan “iki cinsiyetin her biri için geçerli olacak bir türe aidiyet değerlerini tanımlamaktır.”¹⁰⁴ Cinsiyet farklılığı Irigaray’a göre doğal bir farklılık olmaktan çok dilde belirmesi itibarıyla anlaşılması gereken bir farklılıktır. “Cinsiyet farklılığı dili belirler ve dil tarafından da belirlenir.”¹⁰⁵ Buradan mülhem, sadece kültürün değil dilin de eril bir yapı olduğunun altını çizen Irigaray, “kültürün ataerkil oluşumu, cinsiyetler arasındaki ilişkilerin evriminde ortaya çıkar. Ayrıca dilin derin kullanımında kendini gösterir”¹⁰⁶ derken bir dildeki, gramer türü –kelimelerin eril ya da dişi olması– ayrımının ne keyfi ne de nedensiz oluşuna dikkatleri çeker. Erkeklerin ya da kadınların kelimeleri arasındaki farklılığın toplumun mu yoksa dilin mi etkisiyle ortaya çıktığı sorgulamasının gereksiz olduğunu söyleyen Irigaray, dilin, her ne kadar önceki çağların dilsel tortularıyla oluşan bir yapısı olduğunu arz etse de evrensel, dokunulmaz ve yansız bir yapı olmadığına dikkatleri çeker. Konuşan öznenin zihninde ebediyetten beri var olan dilsel şemalar yoktur fakat her çağın kendi gereksinimleri olduğu için her çağ kendi gereksinimlerini yaratır ve bunları ideal olarak dayatır. Bazı idealler ise diğerlerine göre daha dirençlidir. Cinsel ideallerin dirençli ideallere iyi bir örnek olduğunu belirten Irigaray, eril dilin söz diziminde hep baskın oluşunu ve nötr ya da kişisiz olanın aynı eril biçimde ifade edilmesine dikkatleri çeker. Bu yapı içerisinde erkek, çocuklarına, eşine ve tüm sahip olduklarına kendi ismini vermek istemesi gibi bütün bir evrene de kendi cinsiyetini vermiş gibidir.¹⁰⁷ Dili ve toplumu değiştirmenin ancak eş zamanlı gerçekleşirse mümkün olacağını belirten Irigaray, dili değiştirmek için toplumu, toplumu değiştirmek için de dilin değişmesinin elzem olduğunu savunur. Kadınların, özgür bir dişil özne olabilme olanağını dille sağlanabileceğini belirten Irigaray, “erkeklerle eşit öznel haklara sahip olabilmek, onlarla söylem ve nesne mübadelesinde bulunabilmek için”¹⁰⁸ dili geliştirmek zorunda olduğumuzu “aksi

¹⁰³ Irigaray, **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, s. 11.

¹⁰⁴ **A.e.**, s. 10.

¹⁰⁵ **A.e.**, s. 18

¹⁰⁶ **A.e.**, s. 18.

¹⁰⁷ **A.e.**, s. 31.

¹⁰⁸ **A.e.**, s. 75.

durumda kadın özgürlüğü hareketinde hakların eşitliği sadece malların sahipliği açısından vurgulanacaktır” diyerek, kadın için; özel, bireysel ve toplumsal bir statünün gerekliliğini vurgular.¹⁰⁹

Irigaray’a göre, “öznellik ve dil” denildiğinde, erkeklerin kurmuş olduğu eril dil aracılığıyla kadınları susturuşları akla gelmelidir ve yüzyıllardır eril türün yüceltildiği dişil türün ise küçümsendiği bir kültürde, dikkatler dile çevrilmelidir. Bu olgu, değiştirilemez bir hakikat değildir, çünkü kültürler ve dillere bağlı olarak ortaya çıkan bir olgudur. Kelimelere eril olanın olumlu bir yan anlamla yüklenmesi, ataerkil ve fallik iktidarın oluştuğu, erkeklerin kutsalı kendilerinin kıldığı bir döneme denk düşer. Yaşayan ve canlı varlıklar eril olarak kabul görürken; hayat karinesi göstermeyen cansız varlıklar olarak nesneler dişil olarak imlenirler. Şu durumda erkekler özneleşirken kadınlar da nesneleşirler. Erkekler, kendilerine görünmez bir baba, bir baba-dil vererek Tanrı haline gelebilmekte ve “söz” olarak ete kemiğe bürünebilmektedirler diyen Irigaray, erkeklerin dilsel kodu kendilerine has kılarak üç şeyi hedeflediklerinin altını çizer: “1) Erkeklerin baba olduklarını tanıtlamayı, 2) Anne-kadınlardan daha güçlü olduklarını ispatlamayı, 3) Bir kadın bedeninin, rahminin, yumurtalığının doğal uzamında doğrulmuş olduklarından kültürel uzamı doğurmaya yetkili olduklarını göstermek isterler.”¹¹⁰ Maddi değişimlere rağmen sembolik anlamların hayali temellere dayandığı için kolayca değiştirilemeyeceğini vurgulayan Irigaray, eril-dişil ayrımını baltalamak için çalışmak yerine, erkeğe karşı denge görevi görececek bir dişi sembolik alan, dişi bir “dünya” yaratarak, dişil sembolik tarafı güçlendirmek ister. Zira dişil sosyal kuruluşlar kurulmazsa, dişilin tekrar eril dil tarafından yutulacağını iddia eder. Kadınların, ister dilde ister başka sosyal formda (ekonomi veya din gibi) farklılıklarını temsil edebilmeleri gerekir. Bu, kadınlar ve erkekler arasındaki temel biyolojik farklılıkların, geleneksel toplumsal cinsiyet ideolojilerinin güçlendirme meselesi değildir; aksine Irigaray, eril ve dişil arasındaki farkın “yeniden” ifade edilmesini savunuyordur. Nihayetinde sorun bu biyolojik farklılıklar üzerine neyin inşa edildiğidir.¹¹¹ “Irigaray’a göre başka bir dil ya da imleme

¹⁰⁹ Irigaray, **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, s. 75.

¹¹⁰ **A.e.**, s.71.

¹¹¹ Marget Whitford, “Reading Irigaray”, **Between Feminism and Psychoanalysis**, Ed. Teresa Brennan, Taylor & Francis e- Library, 2002, s. 122.

ekonomisi imkânı toplumsal cinsiyet ‘işaretinden’ (dışıl açısından anlamı, dışı cinsiyetin fallogosantrizimle silinmesinden ibaret olan bu işareten) kurtulmak için tek fırsattır.”¹¹² İragaray, “dilim nedeniyle ait olduğum özne kültürünün, özneliliğin düşüncesizce yok edilmesini sağlayacak bir yöne girmesinden değil, bir cinsiyetli özne kültürüne doğru evrilmesinden yanayım”¹¹³ derken kadın özneliliğinin dille kurulabileceğini addeder. Nihayetinde, “erkekler dünyayı eşit haklara sahip cinsiyetli özneler olarak kadınlarla birlikte yönetmemektedir. Bu ancak ve ancak bir dil dönüşümüyle olanaklıdır.”¹¹⁴ Hélène Cixous ve Luce Irigaray’a göre, kadınlar, toplumsal olarak belirlenmiş kimlik imajlarını yıkmak yerine “yapıcı” bir yazın geliştirerek, özgürce kendi dillerini kullanmalıdırlar, çünkü nihayetinde ne kadar bastırılmış ve saptırılmış olsa da bir yerlerde kadına özgü bir dil vardır ve erkek baskısına karşı koymak için bu dilden daha güçlü bir silah düşünülemez. Kadın hareketinin birinci adımı, erkek egemen dilin işlerliğini ortandan kaldırmaktır.¹¹⁵

Psikanalist Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* başlıklı yapıtında dille yaratılan erkek ve kadın cinselliği farklılığına dikkatleri çekerken, bebeğin “kendilik algısı”nın Lacan’ın aksine ödipal ya da imgesel dönemden daha önce oluştuğunu ifade eder. Lacan’ın imgesel ve simgesel dönem arasında yaptığı ayrımı Kristeva, semiotik/göstergesel ve simgesel ayrımına dönüştürür. Semiotik, ödipal dönem öncesindeki temel dürtülerin oluşmasıyla ilişkilidir. Kristeva, Platon’dan ödünç aldığı “chora” kelimesiyle ifade ettiği dürtülerin biriktiği yeri dışıl bir iç alan olarak görür.¹¹⁶ “Chora kesintileri ve kopuşu, başka bir zamanı temsil etmektedir.”¹¹⁷ Çocuk, sembolik dili kazanmadan önce, dilsel düzenin dışındaki seslere, bedensel kabuller ya da reddedişlere, mimikler, hazlar ve tepkiler aracılığıyla bedenen verir.¹¹⁸ Kristeva semiyotik ve sembolik ayrımında, semiyotik elemanın bedeni dilin içine tekrar taşıyacağına inanır. “Çünkü semiotik eleman, seslerle ve ritimle, chora’yla ilgilidir; bunlar da anne bedeniyle bağlantılıdır. Bedensel dürtüler semiotik elemanın

¹¹² Butler, *Cinsiyet Belası*, s. 79.

¹¹³ Irigaray, *Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru*, s. 60.

¹¹⁴ A.e., s. 73.

¹¹⁵ Jale Parla, “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, Der. Sibel Irzık ve Jale Parla, İletişim Yayınları, 2020, s. 31-32.

¹¹⁶ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia Üniversitesi, 1984, s. 26-27.

¹¹⁷ Işık, *Beden ve Toplum*, s. 85.

¹¹⁸ Kristeva, *a.g.e.*, s. 27.

yıkıcı ama gerekli kuvveti yoluyla, dile girerler. Bu yolla uyuyan bedenlerin yerini, konuşan bedenler alacaktır.”¹¹⁹ Özneyi cinsiyetleştiren bir dönem olarak simgeseli alan Kristeva, simgeseli, konuşmanın mantıksal ve dilbilgisel kurallarına göre söylemin oluşması olarak adlandırdığını, imgeseli ise beden imgesini, ben ve öteki imgelerini harekete geçiren ve ilkesel süreçleri kullanan özdeşleşme, içe yansıtma stratejilerinin temsili olarak gördüğünü ifade eder.¹²⁰ Kadınların, simgesel dönemin fallus odaklı yapısından etkilendiğini belirten Kristeva, simgesel yapı içerisinde kadınların kendilerini, dilin ve toplumsal bağın terk ettiği kişiler olarak gördüğünü ve bu yapı içerisinde kadınların ne duyguları ne de bedenleriyle, çocuğun bir başka kadının ya da bir erkeğin bedeniyle aralarındaki ilişkiyi anlamlandırmalarını bulurlar. Bu yoksunluk haliyle birlikte, kadınların dili ve toplumsal kodu oluşturan, bu kurbanı özgü ayrılma ya da sözdizimsel ardışık mantığını benimsemeleri zor hatta imkânsızdır. Baba işlevinin reddedilmesi olarak deneyimlenen ve psikozlara yol açan simgeselin reddiyle artık karşı karşıya kalınmıştır.¹²¹ Simgesel içinde daima bir alt üst etme gören Kristeva’da dil, “anne bedeninin dilin koşulları dahilinde geri getirilmesidir, babaerkil yasayı kesintiye uğratma, alt üst etme ve yerinden etme potansiyelini taşır.”¹²²

Nihai kertede, Fatmagül Berktaş’ın “Kendi”ni Yazmak: Farklılık Fark Yaratır” yazısında sunduğu dikkatle bu bölümü bitirmemiz kadının “kendini” yazabilmesinin koşul ve sınırlarını görebilmemiz açısından bir örneklik sunabilir. Mezkûr yazıda Berktaş, “ ‘kendilik’ yalnızca dil içinde ve onun aracılığıyla yaratılan yapıntısal bir kurgudan mı ibarettir?” diyerek sorar ve bu soru çerçevesinde “hakikat”, “kendilik” ve “dil” mefhumlarını dolayısıyla çıkarımlarda bulunur. Kişinin kendi “özyaşamöyküsünü” yazabilmesinin olanaklarından yola çıkan Berktaş, bu yazma ediminin kişinin kendisini “dile getirme”si ve öznelliğini kayda geçirme çabası olarak görüldüğünü ifade eder. Bu bağlamda, erkek özyaşamöyküsü yazarı, içinde yaşadığı zamanı temsil ettiğine, çağını yansıttığına, dolayısıyla da yaşamını yazmasının bir “toplumsal görev” olarak addedebileceğine inanırken, kadın özyaşamöyküsü yazarı, onun “farklılık” ve “ötekilik” nosyonları etrafında konumlanmasına yol açar ve ne

¹¹⁹ Işık, **Beden ve Toplum**, s. 86.

¹²⁰ Julia Kristeva, **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev. Nilgün Tütal, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 119-120.

¹²¹ Kristeva, **a.g.e.**, s. 234.

¹²² Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 152.

içinde yaşadığı zamanı ne de bütün insanlığı temsil ettiğini söyleyebilecek durumda değildir. Kadın yazarın bu konumlanışının müsebbibi ise, kadının, erkek egemen kültürdeki marjinalliği; toplumsal, siyasal ve psikik parçalanmışlığıdır.¹²³ “Kadınların özyaşamöyküleri, Kartezyen rasyonel, eksiksiz, özerk ve irade sahibi birey kavramının, ölümsüz bir hakikat değil, toplumsal ve ideolojik bir kurgu olduğunu ortaya koyar”¹²⁴ diyen Berktaş, kadınlar için özyaşamöyküsü yazmanın kendilerini tanımlamalarının ve kendi deneyimlerini “yabancı” olduklarını düşündükleri dünyaya kendilerini sunmalarının bir yolu olarak değerlendirir. Kadınlar sürekli gelişen bir başarı öyküsü dile getiremez dahası kendi çağları adına da konuşamazlar. Çünkü toplumla olan ilişkileri onları böyle iddialardan alıkoyar. Aksine hikâyelerinde ziyadesiyle güvensizlikleri, başarısızlıkları ve özel yaşamlarına dair ayrıntılar söz konusudur. “Özyaşamöyküsü, onlar için alternatif ‘benlik’ imgeleri yaratmanın, başka biçimlerde ifade edilemeyen ifade etmek için gerekli ‘ses’i bulmanın bir yoludur.”¹²⁵ Bu doğrultuda, kadınların hayatlarını yazma girişimi bir yandan “özerklik” ve “bağımsızlık” arzusunu diğer yandan ise ikincil bir konumda olmaları gerçeğinin gerilimini yansıtıyordu. Bu gerilimde, kadınlar kendi imgelerini dünyaya anlatırken “öteki”leri de hikâyelerine dahil ederek, bu durumu çözmek ister gibidirler. Egemen grubun dışında olmak da tam olarak bunu gerektiriyordu; ötekiyle özdeşleşmek, yazıda ve yaşamda, yabancılaşmanın üstesinden gelmenin mümkünlüğüdür.¹²⁶ Bu minvalde yazmak, kendini inşa etmektir.

1.1.4. Mutlak Başka: “Kadın Özne”nin Kuruluşu

İnsanın kendini tanımlaması ve kim olduğunu, temel niteliklerinin neler olduğunu, kendini nasıl bir yerde konumlandığını ifade etmesi bir “kimlik” olarak varlığını temellendirmesidir. Günümüzde kimlik sorunları tanıma/tanınma (recognition) kavramları etrafında tartışılmaktadır. Charles Taylor, kimliğimizin tanınma ya da tanınmama ve çoğu zaman da başkalarının yanlış tanınması yoluyla

¹²³ Fatmagül Berktaş, “Kendi”ni Yazmak: Farklılık Fark Yaratır”, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 165.

¹²⁴ Berktaş, “Kendi”ni Yazmak: Farklılık Fark Yaratır”, s. 168.

¹²⁵ A.e., s. 170.

¹²⁶ A.e., s. 165-177.

şekillendiğini ifade eder. Bu nedenle de çevre ya da toplum tarafından aşağılanan, sevilmeyen, hor görülen birileri zarar görebilir. Bunun bir tezahürü olarak da tanınma ya da yanlış tanınma insanı, sahte çarpıtılmış ve indirgenmiş bir varoluş içerisine hapsederek bunu bir baskı aracına dönüştürebilir. Bu nedenle tanınma farklı kimliklere sahip insanlar için asli bir öneme haizdir.¹²⁷ Modern düşüncede, felsefe Antik Yunan’la başlatılır. Özellikle de Sokrates sonrası dünya, tüm bir düşünce tarihi ve toplumlar açısından, logos’un¹²⁸ mitos’tan logos lehine ayrıldığı ve logos merkezli bir düşünme pratiğinin yaşama egemen kılındığı bir süreçtir. Platon’dan başlayan ve Hegel’le zirveye ulaşan belli tip bir düşüncenin süreklilik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu logos merkezli düşünce, ikili/karşıtlıklarla düşünmeye de temel oluşturmuştur. En nihayetinde şunu söyleyebiliriz ki bu logos merkezli düşünme etnosentrik ve Avrupa-merkezcidir.¹²⁹ Dünyaya bir düzenlilik ve usallık kazandırma edimi olarak logos, insan eylemlerine yön veren, insan akılının başvurabileceği temel bir ilkedir. Bu düzenlilik ve usallık fikrinin modernite paradigmasının da temel argümanları olarak ortaya konulması, modernitenin insan yaşamını düzene koymak gibi bir düşünceyi kendisine görev addettiğini de söyleyebiliriz. Bu düzeni sağlamanın pratik yolu ise elbette ki bölmek, sınıflandırmak, adlandırmakla ve nihayetinde tanımlamakla¹³⁰ mümkün kılınmıştır. Bundan mülahazadır ki, Aristoteles’in geliştirdiği tanım teorisi modernitenin temel yapı taşlarından birisi olmuştur. Bir şeyi adlandırarak tanımlamak aynı zamanda onun sınırlarını çizmek ve bir şeyleri dışarıda bırakmaktır. Bu da tanımlamayı tanımlayan açısından bir hükmetme pozisyonu içerisine sokar ve artık tanımlayan aynı zamanda hükmedendir. Modernitenin de temelde yaptığı en mühim pratik adlandırmak ve bunu yaparken de sınırlandırarak bir şeyleri dışarıda bırakması

¹²⁷ Charles Taylor, “Tanınma Politikası”, **Çokkültürcülük Tanınma Politikası**, Haz. Amy Gutmann, Edt. Cem Aktaş, İstanbul, YKY, 2018, s.46.

¹²⁸ Logos evrenin altında yatan, onu ayakta tutan düzenleyici ilke; evrenin temelindeki usallıktır. Dünyaya düzenlilik ve usallık kazandıran kozmik ilke olan logos, aynı zamanda insanın eylemine yön veren, insan akılının başvuracağı biricik yaşam ilkesidir (Bkz.: Abdülkâki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 200.)

¹²⁹ İrfan Kaya, “Logos’a Karşılık İyinin ve Kötünün Ötesinde”, Brya S. Turner, **Beden ve Toplum Sosyal Teoride Arayışlar**, Çeviri Edt. İrfan Kaya, Ankara, Nobel Yayınları, 2019, s. X.

¹³⁰ Edward W. Said, Batı kavramının kurgulanması sürecinde öncelikle Doğu’nun tanımlandığı ve sonrasında Doğu olmayanın (Batı) ortaya çıktığını söyleyerek, Oryantalizmi, “Doğu ile Batı arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı düşünce biçimi” olarak tanımlamıştır (Bkz. Edward W. Said, **Şarkiyatçılık**, Batı’nın Şark Anlayışları, Çev.: Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s.12.)

yani ötekileştirmesidir. Modernitenin varlığını bu ayrıştırmada bulduğunu göz önüne aldığımızda, modernitenin diğerine tahakküm ederek ondan istediğini alacağını da görebiliriz.¹³¹ “Dünyaya yeni bir yapı atfetmek aslında bir tasarım ve eylem meselesidir. Düzenin ötekisi belirsizliktir, müphemliktir. Ötekinin müphemliğinin kökünü kazıma çabası tipik bir modern pratiktir; modern siyasetin, modern aklın ve modern yaşamın özüdür. Bu kesin olarak tanımlama ve kesin olarak tanımlanamayan her şeyin bastırılması ya da elenmesi çabasıdır.”¹³² Bireysel kimlik ben olmayan şeylerin öğrenilmesiyle beraber inşa olunur.¹³³

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kimlik politikalarında önemli bir yer edinen feminizm ve queer¹³⁴ hareketi gibi merkezinde cinsiyet ve cinselliğin yer aldığı toplumsal hareketler giderek önem kazanmaya ve politikleşmeye başlamıştır. Bu gibi toplumsal hareketler, kadınların, transların, eşcinsellerin toplum tarafından dışlanarak marjinalleştiğini savunarak, bu farklı kimliklerin tanınması ve haklarının korunması yönünde çeşitli talepleri olmuştur. Özellikle cinsiyet ve cinsellik mevzubahis olduğunda bu talepler, toplumsal normların nasıl işlerlik kazandığı, neyin kültürel olarak inşa olduğu neyin doğal addedildiği gibi soruları gündeme getirerek bir tartışma düzlemi oluşturmuşlardır. “Kimlik kategorileri hiçbir zaman salt betimleyici değildir; aksine her zaman normatif ve bu nedenle dışlayıcıdır”¹³⁵ diyen Butler, kimlik kavramına eleştirel bir yaklaşımla bakarken problemin “özne” ve “temsil” noktasında düğümlendiğini ve bu terimleri sahiplenmeksizin feminist bir politika yapmayı

¹³¹ İrfan Kaya, “Logos’a Karşılık İyinin ve Kötünün Ötesinde”, Brya S. Turner, *Beden ve Toplum Sosyal Teoride Arayışlar*, Çeviri Edt. İrfan Kaya, Ankara, Nobel Yayınları, 2019, s. XI.

¹³² Zygmunt Bauman, **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 20-21.

¹³³ Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel-Kimlik**, Çev. Ümit Tatlıcan, Ankara, Say Yayınları, 2019, s. 64.

¹³⁴ “Bu terimi bugün Türkçeye nasıl çevireceğimizi bilmiyoruz. ‘Garip’, ‘tuhaf’, ‘acaip’, ‘yamuk’, gibi karşılıklar, bu sözcüğü çevirmeye aday olabilirler. Bütün bu karşılıklar, normatif bir alanın dışında kalana, norm olanın ihlâl edilmesine, evrensellik iddiasını taşımayacak olan bir varolana, bütün örnekleri düşünürken başvurmamızın uygunsuz olacağı kötü örneğe, bir özü bünyesinde taşıması bakımından örnek demenin bile şüpheli kaçacağı ya da gayrimeşru olacağı o tekil örneğe gönderme yaparlar” (Bkz. Zeynep Direk, “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Der. Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 69.)

¹³⁵ Judith Butler, “Olumsal Temeller: Feminizm ve ‘Postmoderniz’ Sorusu”, **Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi**, Çev. Feride Evren Sezer, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 62.

soruşturmaktadır.¹³⁶ Kimlik, öznenin toplumsal alanda tanınma ve varolma gereksinimini karşılamaktadır.¹³⁷ Öznenin bir tür “dışlama” ve “farklılaşma” yoluyla üstü örtülü bir şekilde baskıyla kurulduğunu ifade eden Butler, öznenin özerkliğini ancak onu kuran kopuşun üstünü örtmekle sürdürebileceğini ifade eder. “Özne, kendisini kurucu dışarıdan ayırt eden farklılaşma edimleriyle kurulur; öznenin dışarısı ise, bütünüyle değilse bile geleneksel olarak kadınla özdeşleştirilen aşağılanmış bir alandır.”¹³⁸ Feminizm, oluşturduğu “kadın” kategorisiyle bir yerde bu kimlik inşasını kesiyordur.

Özne, İngilizce “subject” yani, aynı zamanda “tabi olan” anlamına gelir. Bu noktada, öznellik verili bir şey değildir; yasayla karşılaşmayı ve iktidarla ilişki kurmayı elzem kılar. Özneyi “özne” yapan, onu kuran öncelikle iktidardır ve özne olabilmenin koşulu iktidar tarafından tanınmak ve ona tabi olmaktır ki bu da beraberinde ona boyun eğmiş olmayı gerektirir. Öznenin “konuşan” olabilmesi, egemenliğini yitirmiş olmasına ve öncelikle tabi olmasını gerekli kılar.¹³⁹ O hâlde, “ontolojik ve epistemolojik başlangıç noktası öznenin egemenliği ve özerkliği değildir –özneliğe ilişkin bu yanılsamalar önceden/çoktan beri tabi olmuş olma gerçeğini gizleyen mekanizmalardır.”¹⁴⁰ Bu noktada öznellik konumuna erişemeyenler ise, iktidarın dışladıkları, söz alamayanlar, işitilmeyenlerdir. Özne ve iktidar olabilmek mutlaka başkalarını dışarıda bırakarak ve dışlayarak kurulan bir kimliktir. Feminist kuram, özdeş bir kadın kimliği kurarak, kadınlar adına konuşmayı politik temsilin bir gerekliliği olarak sunar. Halbuki Butler’e göre bu temsilin kendisi sorunludur ve feminizmin bu temsili sahiplenişinin temel sebebi de kadınları politikanın özneleri olarak ele almak; kamusal alandaki görünürlüklerinin ve meşruiyetlerinin kabulünü sağlamaktır.¹⁴¹ Butler’e göre özne olmak, hem iktidarın hem de öznenin psişik yapısının bir neticesidir. İktidarı, her zaman özneye dışarıdan baskı kuran, özneyi

¹³⁶ Zeynep Direk, “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Der. Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 75.

¹³⁷ Judith Butler, **İktidarın Psişik Yaşamı Tabiyet Üzerine Notlar**, Çev. Fatma Tütüncü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 27.

¹³⁸ Linda Nicholson, “Giriş”, **Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi**, Çev. Feride Evren Sezer, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 22.

¹³⁹ Direk, “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, s. 77.

¹⁴⁰ A.e., s. 77.

¹⁴¹ A.e., s. 77-78

madun eden ve onu aşağıya çeken bir yapı olarak düşündüğümüzü söyleyen Butler, Foucault'un iktidar tanımından yola çıkarak, iktidarı, özneyi kuran ve onun varoluşsal koşulunun bir gerekliliği olarak görür. Şu durumda, iktidar sadece baskıcı yanıyla değil, özneyi inşa eden tarafıyla da ele almamız gereken bir yapıdır.¹⁴² “Tabiyet, sadece iktidar tarafından madun bırakılma sürecini değil, aynı zamanda özne olma sürecini ifade eder.”¹⁴³ Judith Butler, *Cinsiyet Belası* başlıklı çalışmasında “feminist eleştiri ‘kadınlar’ kategorisinin, feminizmin öznesinin, onu kurtuluşa götüreceği varsayılan iktidar yapılarının ta kendileri tarafından nasıl üretilip kısıtlandığını kavramak zorundadır”¹⁴⁴ derken, özneyi kuran ve onu şekillendiren iktidar mekanizmalarına dikkatleri çeker.

Günümüzün önde gelen akımları olarak görülen feminizm ve postmodernizmin, Batı Aydınlanması ve modernitenin büyük anlatılarına karşı açtığı savaşta benzer yönlerini keşfetmiştir diyen Benhabib, postmodernizmin “insanın ölümü”, “tarihin ölümü”, “metafizik ölümü” gibi savlarla, “kadınların failliğine ve benlik anlayışına, kurtuluşun gerçekleşeceği bir gelecek adına kendi tarihlerini yeniden sahiplenmelerine ve toplumsal cinsiyeti ‘bütün o sonsuz çeşitliliği ve tekdüze benzerliği içinde’ açığa çıkaran radikal toplumsal eleştiri edimine adanmış feminist uğraşı baltalar”¹⁴⁵ diyerek postmodernizimle feminizm arasında bir müttefikliğin söz konusu olamayacağını ifade eder. Öznenin ölümünü ilân eden postmodernistler¹⁴⁶, “insanı” yani geleneksel anlamda aklın öznesini olumsal ve tarihsel olarak değiştirip, kültürel bir çeşitlilik gösteren toplumsal, dilsel ve söylemsel pratiklere yerleştirirken; feministler ise “toplumsal cinsiyetin ve bunun oluşumuna katkıda bulunan çeşitli pratiklerin, sözde nötr ve evrensel olan aklın öznesinin yerleştirilmesi gereken en

¹⁴² Butler, *İktidarın Psikik Yaşamı Tabiyet Üzerine Notlar*, s. 9-10.

¹⁴³ Butler, *a.g.e.*, s. 10.

¹⁴⁴ Judith Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kültürün Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 45

¹⁴⁵ Seyla Benhabib, “Feminizm ve Postmodernizm: Huzursuz Bir İttifak”, *Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Akışverişi*, Çev. Feride Evren Sezer, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 41-42.

¹⁴⁶ Bu minvalde, öznenin ve yazarın ölümünün ilân edilmesini farklı bir perspektiften ele alan Elizabeth Fox-Genovese şöyle bir çıkarımda bulunur; “Öznenin ve yazarın ölümü, Batı kültürünün ve onun en ayrıcalıklı öznelinin –bu kültürü tanımladıkları iddiasında olan beyaz erkek yazarların- dipsiz kaygılarını yansıtıyor olabilir... [ama] hiçbir zaman kendi adlarına veya kendileri gibi olanlar adına, hele bir bütün olarak kültür adına yazma fırsatı bulamamış çok sayıda özne ve yazar, onların terk ettiği sahneye çıkmak için sabırsızlanmaktadır” (Fox-Genovese’den Akt. Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s.169.)

önemli bağlamlardan biri olduğunu öne sürerler.”¹⁴⁷ Nihayetinde “Batı aklı, kendisini kendiyle özdeş bir öznenin söylemi olarak konumlandırır”¹⁴⁸ ve bu sebeple de kadın kategorisini kendi “kategorilerine uymayan ötekilik ve farklılığa karşı körleştirerek bunların meşruiyetlerini elinden alır.”¹⁴⁹ Zira, Batı felsefesi, Platon’dan Descartes’a, Kant’tan Hegel’e kadar aklın erkek öznesinin öyküsünü anlatır.¹⁵⁰ Benhabib’in bu eleştirilerine, “Olumsal Temeller: Feminizm ve ‘Postmoderniz’ Sorusu” başlıklı yazısında cevap veren Butler, öznenin kurulmuş olduğunu söylemenin, onun her eyleminin belirlenmiş olduğu anlamına gelmeyeceğini savunur, aksine öznenin kurulmuş olması onun failliğinin ön koşuludur.¹⁵¹ Öznenin verili pozisyonunu reddetmek, öznenin kuruluş aşamasındaki yetkilendirme ve dışlama süreçlerini anlamamızı olanaklı kılar. “Feminist özne hangi dışlamalarla kurulmuştur ve o dışlanmış alanlar nasıl geriye dönüp feminist ‘biz’in ‘bütünlük’ ve ‘birlik’ini rahatsız etmektedir?”¹⁵² bu söylemle, öznenin vazgeçilmez ya da özne bir kenara atılmaz aksine onu bir “yapıbozuma” tabi tutarak, özneyi sorgulamak ve belki de en önemlisi, özneye şimdiye kadar verilmemiş bir kullanım alanı açarak, onun faillik gösterebilmesinin, konuşmasının ve politika yapabilmesinin olanağını sunar.¹⁵³

Zeynep Direk’in, “Antigone ve Etik Dünyanın Sonu Hegel’in Feminist Okurları Irigaray ve Butler” başlıklı yazısında felsefi bir zeminde tartıştığı “konuşan özneler” üzerine çıkarımları konumuz açısından önemli bir yerde konumlanmaktadır. Direk, Irigaray’ın ataerkil düzeni ayakta tutan sembolik sisteminin, Lacan’ın psikanalizin deşifre ettiğini söyler.¹⁵⁴ Irigaray, içinde yaşadığımız ataerkil fallokratik

¹⁴⁷ Benhabib, “Feminizm ve Postmodernizm: Huzursuz Bir İttifak”, s. 27.

¹⁴⁸ A.e., s. 28.

¹⁴⁹ A.e., s. 28.

¹⁵⁰ A.e., s. 28.

¹⁵¹ Butler, “Olumsal Temeller: Feminizm ve ‘Postmoderniz’ Sorusu”, s. 57.

¹⁵² A.e., s. 61.

¹⁵³ A.e., s. 61.

¹⁵⁴ Lacan, kimlik oluşumunun üç evrede gerçekleştiğini söyler; pre-oedipal evre, ayna evresi ve oedipal evre. Pre-oedipal evrede çocuk, sevgi nesnesi annesiyle kendi arasında bir ayrım yapamaz ve “beni” kendini tanıyamaz. Bebeğin kimliklenmesi ayna evresinde başlayacaktır. Bu aşamada bebek, cinsel kimliğini tanıyacak dili kullanarak sembolik düzene geçecektir. Aynada yansıyanın kendisi olduğunu gören çocuk, kendini aynada görmeye gelecek ve bu etkisini ileride gösterecektir, bundan sonra “özne” hep kendini “öteki”ndeki yansımasıyla bulmak isteyecektir. Bu aşamada erkek çocuğun ayna karşısında, oedipal ve hadım olma kompleksleri çözülecektir. Lacan’a göre erkek bu aşamada “babanın yasasını” kabul eder ama bu baba gerçek baba değil, oedipus söylemindeki katledilen, ölü babadır. Kız çocuğu ise ayna karşısında eksikliği görecektir. Fallusun yokluğuyla “eksikliği” görünür olan kız çocuğu dilin içine doğamayacak, dolayısıyla babanın yasasının/dilin içinde yer alamayacaktır. Üçüncü aşama olan

kültürün, dişi cinsiyet farklılığının kendisini ifade etmesini ve dişi olarak kimlik kazanması imkânını ortadan kaldırdığını ve bu atmosfer içinde kadınların erkekler tarafından susturulmuş, bastırılmış ve tabi kılınmış olduklarına dikkat çekerken Lacan'dan yola çıkmıştır.¹⁵⁵ Irigaray'a göre "Lacan fallokrasinin imkânının koşullarını göstermiştir."¹⁵⁶ Sembolik düzen özne olmanın, özneyi kurmanın üzerindeki etkisini Oedipus ve hadım edilme karmaşasından yola çıkarak açıklar. Burada kız ve erkek çocuğun "özne" olarak kuruluşları ortaya çıkar. Anneye âşık olan kız ve erkek çocuklar, anneyi arzuladılar da, ona duydukları arzuyu yadsımalı, unutmalı ve bastırmalıdır. Erkek çocuk annesine âşıktır, onun arzusunu arzular ve annenin fallusu olmak ister fakat annenin arzusu babadır, anne babanın yasasını kabul etmiştir. Erkek çocuk anneyi baba tarafından hadım edilmiş bir varlık olarak gördüğünden, çocuk da hadım edilme korkusunu yaşayarak babanın yasasına boyun eğer. Böylelikle sembolik sisteme giren erkek çocuk, konuşan bir "özne" olur. Kız çocukta ise anneye duyulan aşk pre-oedipal döneme denk düşer ve o da tıpkı erkek çocuk gibi hadım edilme korkusu yaşar. Kız çocuk da aynen erkek çocuk gibi hadım edilmekten korkmuş, babanın yasasına boyun eğmiş ve sembolik sisteme geçmiştir. Lacan burada, cinsiyet farklılığının, sembolik sistemde konuşan özne olma bakımından herhangi bir önem taşımadığını belirtir. Sembolik sistemde cinsiyet farklılığının olmadığını belirten Lacan, bundan mülhem bu aşamada "kadın yoktur" diyecektir.¹⁵⁷ Direk, burada, bir kadının konuştuğunda bir erkek gibi konuşmak durumunda kalmasına dikkatleri çeker ve asıl sorunun, kadınların kendileri olarak konuşabilmelerinin imkânları nelerdir? sorunsallaştırmasıyla, kadınların "özne" olabilme durumlarını tavsif eder. Irigaray'ın telakkisinden yola çıkan Direk, içinde yaşadığımız kültürde, özne olmanın eril konumunu almaktan ve babanın yasasıyla özdeşleşmekten geçtiğini belirtir. Fakat

oedipal evrede erkek çocuk babanın keşfiyle anneden kopar ve dile ve/veya sembolik düzene doğar, kız çocuğu ise sembolik düzende yer alamayacaktır. Lacan'ı ifadeleriyle özneyi kuran, varlığın ve bilincin merkezinde duran, kayıptan kaynaklanan bir eksiklik duygusudur. Bu eksiklik sürekli olarak başka nesnelerle ikame edilmeye çalışılacaktır ve özne her zaman, sözünün yaratıcısı, yazarı olarak kendini düşünecektir fakat sözün yazarı "öteki", "fallus" evrensel gösterendir ve sürekli ulaşılmak istenme hedef olarak kalacaktır. Bkz. Emre Işık, **Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998, s. 73-75.

¹⁵⁵ Zeynep Direk, "Antigone ve Etik Dünyanın Sonu Hegel'in Feminist Okurları Irigaray ve Butler", **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 154-155.

¹⁵⁶ Direk, Antigone ve Etik Dünyanın Sonu..., s. 155.

¹⁵⁷ A.e., s. 156.

sembolik sistem öyle bir kurulabilir ki, kız çocuğu da anneyle özdeşleşebilsin ve bu özdeşleşme için sembolik dayanaklar bulabilsin. Irigaray, Oedipal yapının ebedî bir hakikat olmadığı, sembolik düzenin bir bilinçdışı tarihi olduğu ve sembolüğün bilinçdışına, bilinçdışının da sembolige müdahale edebileceğini savunur. Hâkim kültürde, kadının öznellik ile dişilik arasında bir gerilim yaşadığını ifade eden Irigaray, “bu kültürde öznellik kadınlığı terk etmeyi gerektirdiği halde, kişi özne konumunu alıp konuşmaya başladığında terk ettiği, bastırdığı dişilik o farkında olmadan konuşmasında ayırt edilebilecek işaretler bırakır”¹⁵⁸ der. Butler ise, Lacan ve Irigaray’ın Freud’u Lacan sonrası yeniden ele alışı cinsel farklılık, temelinde töz metafiziğini koruyan basit bir ikilik olmadığını ifade eder. Eril “özne”nin kurgusal bir inşa olduğunu belirten Butler, bu inşayı, enesti yasaklayan ve heteroseksüelleştirici arzuyu daima yer değiştirmeye zorlayan bir yasa ürettiğini savunur. Dişil ise asla bir özne işareti değildir ve bir toplumsal cinsiyet “niteliği” olamaz diyen Butler, dişili “eksik” imlenmesi olarak görür, imleyen ise Simgesel’dir; yani cinsel farklılığı yaratan bir dizi farklılaştırıcı dilsel kuraldır. Nihayetinde, eril dilsel konum Simgesel yasanın, yani Baba’nın yasasının kurucu yasaklarının gerektirdiği bireyleşmeye maruz kalır.¹⁵⁹

Direk’in, “Hakların Öznesi Olmak Paul Ricouer’de Kırılabilirlik ve Özerklik” başlıklı yazısında, Ricouer’ün özerklik kavramını “kırılabilirlik” ve “yaralanabilirlik” etrafında ele alışından yola çıkarak yaptığı “özne” çözümlemesi konumuz açısından önem teşkil etmektedir. Özerklik tartışmasını, kırılabilirliği kişisel bir tavır ve hal olmaktan çıkarıp ele aldığı için Ricouer’ün kuramını önemli bulduğunu belirten Direk, buradan yola çıkarak kırılabilirliği, özdeşleşmenin sistemli bir biçimde engellenmesinin bir sonucu olarak ele aldığını ifade eder.¹⁶⁰ Kadınların vatandaş ve insan olarak sahip oldukları hakları kullanabilmeleri için özne oluş sürecine girmeleri gerektiğini ifade eden Direk, özerkliğin insan olduğumuz için sahip olduğumuz saf bir ontolojik imkândan ziyade, toplumsal ve tarihsel iktidar ilişkileri içerisinde gerçekleştirilebilecek bir imkân olduğunun altını çizer. Ricouer’ün öznellik

¹⁵⁸ Direk, “Antigone ve Etik Dünyanın Sonu...”, s. 157.

¹⁵⁹ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 81.

¹⁶⁰ Zeynep Direk, “Hakların Öznesi Olmak Paul Ricouer’de Kırılabilirlik ve Özerklik”, **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 256.

çözümlemesinin yapılabirlik kuramına dayandığını söyleyen Direk, öznenin yapılabirliğinin çeşitli aşamaları olduğunu ifade ederken “yapılabirlik kabiliyettir, olabirliktir, söz konusu etkinlik ne ise onu yapabilme gücü olmaktadır”¹⁶¹ der. İlk yapılabirliğimizin konuşmak olduğunu söyleyen Direk, insanların konuşma kabiliyetine sahip olmalarının ve konuşan birer özne olabildiklerinin altını çizerken aynı zamanda konuşan birer özne olarak dünyaya gelemeyişimizin de altını çizer. Ortada henüz konuşan bir “ben” özne yoktur, konuşabilmek demek bir sembolik sisteme girmektir. Bu sembolik sistemin anlamı ise, çeşitli yapılar, konumlar, kurallar ve normların varlığını aşikâr kılıyordur. Birisi konuştuğu zaman, konuşmasının, çeşitli söylemler, iktidar rejimleri ve normatif yapılar tarafından şekillendiğini görürüz. fakat bunların varlığı, bir öznenin hiç olmadığı veya olmayacağı anlamına da gelmez. Konuşan özneyi çeşitli güç ilişkileri içerisinde oluşan, değişen ve farklı belirlenimler içerisinde yolunu arayan olarak da düşünebiliriz. Özneleşme sürecinde diğer bir adım da, kişinin kendi edimlerinin öznesi olma yapılabirliğidir. Özne kendisini kendi eylemlerinin faili olarak gösteremediğinde, onu hakların öznesi olarak ele almak güçtür. Ricoeur’e göre “kendi”den bahsedebilmemiz için “anlatısal bir kimlik”¹⁶² gerekir. Bu kimlik değişmeyen bir aynılık değildir aksine zamansaldır ve değişimi kabul eder. “Konuşabilen özne ve eylemin öznesi yoksa anlatısal kimlik de olamaz, çünkü kendi hikâyesini ancak konuşan bir özne anlatabilir.”¹⁶³ Bu minvalde, kendini eylemlerimin sahibi olarak görebilen; “ben şöyle yaptım”, “ben böyle yaptım” diyebilen hikâyesini yazabilecek ve özne olabilecektir. “Çok azımız kendi hikâyesini anlatabiliyor” diyen Direk, ezilenlerin hikâyelerini anlatamadıklarını söyler ve kişinin kendi hikâyesini anlatabilmesi için bir mücadele vermesi gerektiğinin elzem olduğunu

¹⁶¹ Direk, “Hakların Öznesi Olmak...”, s. 259.

¹⁶² “Ricoeur’e göre bir kişinin anlatısal kimliğinden söz etmek, söz konusu kişinin, yaşamının anlatıcısı olmasına ya da yaşamını konu edinen bir öykünün oluşuna bağlı değildir. Anlatısal kimlikten söz edebilmek için gerekli olan şey; anlatısal kimliğinden söz edilen kişinin, içinde bir karakter olarak yer aldığı bir öykünün, bir alımlayıcıya, bir anlatıcı tarafından anlatılmasıdır. Elbette bir öykünün en dikkatli alımlayıcısı, öyküde yer alan karakterin kendisidir. Hatta çoğu zaman bu karakter, kendi yaşam öyküsünü kendi anlatma eğilimindedir. Kişinin kendi yaşamı hakkında başkaları ve kendisi aracılığıyla oluşturulan öykülerden meydana gelen anlatısal kimlik, kişinin eylemleri üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Başkalarının kişi hakkında oluşturduğu anlatısal kimlikten ziyade, kişinin kendisine attığı anlatısal kimlik, kendisinin kim olduğuna dair inancı doğrultusunda eylemlerini etkiler” (Bkz. Sengül Meltem Acar Vanleene, “Paul Ricoeur’de Kendiliğe İlişkin Bir Sorgulama Olarak “Anlatısal Kimlik Sorunu” (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 172.)

¹⁶³ Direk, “Hakların Öznesi Olmak...”, s. 263.

ifade eder; “Konuşan özne olabilmek, söz alabilmek, ‘bence’, ‘bana göre’ diyerek sözünü söyleyebilmek bir hikâyeyi anlatmanın gereğidir elbette, fakat kendi de sadece bir hikâye içerisinde kurulur. Dahası, kendiliğe değişim imkânı sağlayan da hikâyelerin dönüştürülmesi, değiştirilmesi, dekonstrüsyona uğratılmasıdır.”¹⁶⁴ Özne olabilmek için yapılabirlikleri “öteki”yle ilişkiye geçerek bilfiil hâle getirilebilmesi gereklidir. Ötekiler, kişinin; “konuşan özne”, “fail”, “kendi hikâyesini yazan ve anlatan” kendi olmasına izin vermeyebilirler. Bundan mülhem, ötekilerle ilişki hep bir mücadeleyle doludur. Kamusal ilişkilerde de, dil içerisinde kendini ifade edebilmek, bir argümanı savunabilmek, bir eylemi faili olarak üstelenebilmek ve görünür olabilmek hak öznesi veya siyasi özne olabilmenin olmazsa olmazıdır.¹⁶⁵ Bu noktada bir örneklik getiren Direk, devletin yurttaşı olan kadının kamusal alana çıkabilir olduğu fakat konuşan özne, fail, kendilikler, ahlaki anlamda öznel ve hak öznesi olamadığı sürece gerçekten bir yurttaş olmanın getirilerine hiçbir zaman erişemeyeceğini ifade eder. Direk, sorar; “Kadınlar insan olarak yapılabirliklere sahiplerse, neden bunlar çoğu zaman virtüel olarak kalıyor[dur]?”¹⁶⁶ bu soruya cevabı şu şekildedir;

“Bunun sebebi kişisel ilişkilerdeki ötekilerle, kurumsal ötekilerle, ve üçüncülerle ilişkilerde kadınların bu yapılabirliklerini bilfiil hale getirememeleridir. Burada kadınların kamusal alandaki varlığının engellenmesi, açıkça yasaklama biçiminde olmasa da kamusal alanda varolmalarının teşvik edilmemesi, ya da açık veya örtük kamu tasarrufuyla varoluşun zorlaştırılması çok önemli bir rol oynar. Kamusal üçüncü ile dolayımın engellenmesi sonucunda kadınlar özel alana mahkûm olmuş, ev işi, çocuk, hasta ve yaşlı bakımı gibi işlerle sınırlanmışlardır.”¹⁶⁷

Özerkliğin aynı zamanda kendi yapılabirliğine güven duymasıyla ilişkili olduğunu söyleyen Direk, bu güvenin aktüel hale gelebilmesi için de başkaları tarafından onaylanması gerekliliğini vurgular. Bu minvalde, kamusal alanda işleyen normların, kadınları “konuşan özne” ve fail olarak güçlendirmiyor aksine kadınların konuşabilirliğini, eyleyebilirliğini ve kendi hikâyelerini anlatabilmelerini engelliyordur. Bu normların ataerki gelenek ve alışkanlıkları yeniden ürettiğini belirten Direk, feminizmin bu imkân ve yapılabirliğin ketlenişini ‘özgül bir iktidar

¹⁶⁴ Direk, “Hakların Öznesi Olmak...”, s. 263.

¹⁶⁵ A.e., s. 267.

¹⁶⁶ A.e., s. 268.

¹⁶⁷ A.e., s. 268-269.

biçimi” olarak tanımladığını ifade eder. Bu minvalde, kadınların özerk olamamasının altında onlara dayatılan “sen yapamazsın”ların, “yapılmaz”ların dayatılması vardır.¹⁶⁸ “Özerkleşmeyi engelleyen şey sistematik ezilme ise, özerkleşmeyi sağlayacak şey de direnme hem de örtülü direniştir”¹⁶⁹ diyen Direk, bu direnişle birlikte toplumsal bağlar ve ilişkiler kurulabileceğini, kişilerin hak öznesi olarak yeniden üretilebileceğini ve özneleşme mecralarının kurulabileceğini tahkik eder.¹⁷⁰

Direk’in söylediklerini zihnimizde tutarak, 2019’da yayımlanan *Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları* kitabını yayıma hazırlayanlardan ve kitaba “Failin Son Arzusu” başlıklı giriş mahiyetinde bir yazı kaleme alan -kendisi de yazar bir kadın olarak- Sema Kaygusuz’un söylediklerine ve kişisel tecrübesine bakarsak, kadının “konuşan özne” olabilme deneyiminin koşul ve sınırlarının ne derece çetrefilli olduğunu da görebiliriz. Yazısına kendisine dair bir özeleştirici ile başlayan Kaygusuz, “benim gafletim bir kadın olarak yazımın faili olamamaktı”¹⁷¹ der. Kendi yazarlık deneyiminden yola çıkan Kaygusuz, failin uygarlık tarihinin binlerce yıldır üstlendiği eril hâkimiyeti düşününce, kendisi de dahil bir çok kadının “sahtelik kaygısı”na kapıldığını dillendirir. Ne zaman hikmetli bir söz etsem der Kaygusuz, o vakit bu hikmetli sözün faili olduğuma kimseyi inandıramayacağımı düşündüğüm için, hikmeti derhal başkasına havale ederdim diyerek, içinde büyüyen kaygıyı dile getirir. Faili olamadığı hikmetli sözü sahiplendirdiği kişi ise oldukça manidardır; bu hikmetli sözü babaannesine yükleyecektir. Babanın annesi olarak içerdiği eril tınıyla birlikte bu hikmetli sözün sahibi de tartışmasız odur. Kaygusuz, bu davranış kalıbındaki gizilgücü keşfettiğinde, kendisinde bir dönüşümün de başladığını ifade eder. Bu dönüşümü anlatırken, Butler’in iktidar ve özne nosyonundan yola çıkan Kaygusuz, özneyi boyun eğmeye zorlayan iktidarın aynı zamanda öznenin kimliğini kuran bir güç olduğunu görmesi ve bu iki yönlü tabiiyet ilişkisinin bir yerde öznenin direncine ve iktidarın “yaralayıcı diline” kadar uzanan bir izlekte seyrettiğini fark ettiğinde özneleşme eşiğindeki madunun da sürekli olarak kırılğan bir yapı arz ettiğini görür. Bu anlamda “kendi varoluşunu örerken içinde bulunduğu dili yadırgamayan bir madundan söz

¹⁶⁸ Direk, “Hakların Öznesi Olmak...”, s. 269-270.

¹⁶⁹ A.e., s. 272.

¹⁷⁰ A.e., s. 276.

¹⁷¹ Sema Kaygusuz, “Failin Son Arzusu”, *Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 11.

edilemez” diyecektir. Bu meyanda, eşikteki madunu fail yapanın iktidardan arıttığı kendi özgün dili olacaktır. Failliği madunluğa dahil gören Kaygusuz, madundan özneye, öznenen faile geçişin, tıpkı kendi deneyiminde olduğu gibi, çeşitli uğraklardan geçerek gerçekleşen bir izlekte gerçekleştiğini gösterir.¹⁷²

1.2. Kadın(lık) İnşası: 2000’li Yılların Kadın Yazınında Kadın(lık) Temsilleri

Bu başlık altında ele aldığımız romanları, kadınların “özneleşme” pratikleri odağında tartışmaya açıyoruz. İncelediğimiz romanlarda kadınlar üzerindeki baskı mekanizmalarının ne denli görünür oldukları müşahade edilirken kadınların da çeşitli direnme biçimleri geliştirerek “özne” olma yolunda kendilerine belli başlı alanlar açtıkları ve öznellik imkânı yakalamaya çalıştıkları tespit edilir. Kadını ötekileştiren, onu “mutlak başka” olarak gören toplumsal kodlar, kadını nesne olarak konumlandırırken erkek her daim özne konumunda yer almıştır. Tarihsel süreç içerisinde gelenekselleşen bu bakış açısı, kadını denetim altına alarak ve onu dışlayarak sürekli bir şekilde yeniden inşa etmektedir. Kadını “mutlak başka” olmaktan kurtararak onu özne olarak kurmanın olanakları ise feminist teori ve postmodern yaklaşımlarla birlikte görünür olmuştur. Kadın ve kadınlık temsili ve bu cinsiyet kimliklerinin inşasında önemli bir “araç” olarak karşımıza çıkan roman türünün kadın temsilleriyle birlikte cinsiyet rollerini de yeniden ürettiği görülür. 2000’li yıllar kadın “sorununun” her yönüyle ele alınarak tartışıldığı yıllardır ve bu yılların romanlarında özellikle kadın yazarların, kadın kahramanları anlatılarının merkezine yerleştirerek çeşitli kadınlık durumlarını ön plana çıkardıkları ve kadınlar üzerinden üretilen bilgiyi ekseriyetle sorunsallaştırdıklarını gözlemledik. Kadınların; bedenleriyle, cinsellikleriyle, annelik rolleriyle, evlilikleriyle, evlatlıklarıyla beraber ev içi ve kamusal yaşamdaki görünürlükleriyle de sorgulamaya açıldıkları müşahade edilirken kültürel kodlar çerçevesinde örülen kadınlık imgesiyle bunları aşmaya çalışan ve “kendilik” bilincini kurmak isteyen kadınların arasına koyulan mesafeye de dikkat çekilir.

¹⁷² Sema Kaygusuz, “Failin Son Arzusu”, s. 9-20.

XXI. yüzyılda, feminist teori ve postmodern yaklaşımların oldukça ön planda olduğu ve toplumsal cinsiyete dair söylemlerin işlerlik kazandığı görülür. Bu yüzyıl “toplumsal cinsiyet eşitliği” söylemlerinin görünürlüğünün arttığı, kadının konumu ve konumlandırılışının sorunsallaştırıldığı ve cinsiyet rollerinin tartışmaya açıldığı bir yüzyıldır. Bu minvalde, kadının gerek toplumsal gerekse de siyasî arenada oldukça görünür olduğu ve kadın(lık) noktasında bir duyarlılığın gün yüzüne çıkarıldığı dikkatlerden kaçmaz. Kadınlık ve erkeklik kurguları, çeşitli toplumsal kabuller çerçevesinde kurulurken özellikle kadının üzerinde baskı oluşturan çeşitli mekanizmalara dikkat çekilmiş ve kadınların bu noktadaki dirençleri tartışmaya açılmıştır.

1.2.1. Seyirlik Bir Nesne Olarak Konumlandırılan Kadın(lık): *Mahrem*’de Görme Biçimleri

“Madem her görenin ilgisini çekecek kadar şişmanmışım, madem seyirlikmişim, ben de inadına kendimi teşhir etmeliymişim”

Elif Şafak/*Mahrem*

Metinlerini feminist bir duyarlılıkla kaleme alan ve ataerkil yapıları yapıbozuma uğratan bir isim olarak görebileceğimiz Elif Şafak’ın 2000 yılında yayımlanan ve aynı yıl Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü’nü kazanan romanı *Mahrem*, “görmeye ve görülmeye” dair bir metin olarak karşımıza çıkan ve çocukluğunda uğradığı tecavüzle birlikte yaşadığı travmayı kendisini yemek yemeye vererek bastırmaya çalışan bir kadının hikâyesidir. *Mahrem*’in kilolarıyla ön plana çıkan ve “şişman” olarak anılan isimsiz kadın kahramanı adeta seyirlik bir nesne hâline getirilerek kendi öznelliğinden koparılmış ve benliği parçalanmış bir kimlik olarak tasavvur edilmiştir. Dahası isimsiz bu Şişman Kadın, toplumun bakışı altında adeta kimliğini kaybetmiş, görüntüsü kimliği hâline gelmiş ve onun adı olmuştur. Toplum kadına bakmış ve bu bakışta

normalin dışında bir şey görmüştür. Toplumsal normların dışında bir kadın bedeniyle karşılaşan bu bakış, kadına seyirlik bir nesne olarak yaklaşmıştır. Kadının bedeni eril bakışla idealize edilmiş ve artık seyirlik hâle gelen bu beden, kadının özneliliğinin önüne geçmiştir. Romanın olay kurgusu farklı dönem ve mekânlarda geçmiş olsa da temel izlekte görmeye ve görülmeye dair bir dünyanın her dönemde kadını seyirlik bir nesne olarak sunumu eleştirel bir dille kaleme alınmıştır. 1999 İstanbul’unda bir kadın, kilolarıyla ön plana çıkmış, norm dışı görülerek ismi unutulmuş ve görüntüsü artık onun adı olmuştur. 1885’in Pera’sında La Belle Anabelle, güzelliğiyle seyirlik hâle getirilirken, 1648’in Sibiry’a’sında, yarısı samur yarısı insan olarak çizilen Samur-Kız, çirkinliğiyle teşhir edilmeye mahkûm bırakılmıştır. Tüm bu kadınlar, her ne kadar farklı zaman ve mekânlarda karşımıza çıksalar da, ortak bir kaderi paylaşırlar. Bedensel olarak işaretlenen, kimi idealize edilen kimi norm dışı addedilen bu kadınlar, denetim altına alınarak topluma bir arzu nesnesi olarak sunulurlar. Seyirlik bir arzu nesnesi olmaktan kaçamayan bu kadınların her birinin hikâyesinin, toplumun “bakışı” altında şekillendiğini görürüz.

Bakış; kimliğimiz, benliğimiz, davranışlarımız ve başkalarıyla olan ilişkilerimiz üzerinde oldukça geniş bir etkiye sahiptir. Bakan özne ile bakılan nesne arasındaki hiyerarşiyi de gösteren bakış, özneyi güçlü kılıp ona aktif bir rol verirken bakılanı güçsüzleştirerek nesneleştirir ve ona pasif bir rol atfeder. Bu da bakanla bakılan arasında bir eşitsizlik yaratır. Özellikle feminist eleştiride 1970’lerden itibaren bakışın, erkeğin haz, arzu ve özneliliğinde kurulan ve onun iktidar alanını yaratan bir güç olarak ortaya çıkması, kadının nesneleştirilmesi açısından oldukça tehlikeli görülmüştür. John Berger’in Batı sanatı ve görme biçimleri üzerine 1972’de yayımlanan eseri, kadınların reklam ve resim gibi popüler kültür ürünlerinde nasıl tasvir edildiklerine odaklanırken bir taraftan da ideal izleyici olarak erkeğe ve Batılı sanat temsillerindeki görsel imgelerin ardındaki ataerkil ideolojiye odaklanır. Berger, kadınların Rönesans’tan günümüze değin pasif birer temsil nesneleri olarak ön plana çıkarıldığını, erkeğe ise aktif bir rol verilerek erkek olmadan kadının varlığının hiçbir şey ifade etmediği fikrinin işlerlik kazandığını savunur. Erkekler davranışlarıyla tanımlanırken kadın ise görüntüsüyle zihinlerde yer edinir. Bu durum da kadını adeta seyirlik bir nesneye dönüştürür. “Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişini

seyreder. Bu durum sadece erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye- özellikle de görsel bir nesneye – seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.”¹⁷³ Nihayetinde sadece erkekler değil kadınlar da ataerkil erkek bakışının etkisi altında oldukları için kendilerini nesneleştirirler. Ve kadın artık yavaş yavaş kendi görüşünü kaybederek erkek bakışının asimilasyonu altında kendi öznelliğini de yitirir.

Berger, erkek bakışının kadını nasıl kontrol altına aldığını da açıklar. Erkek bakışı aktif ve dinamik olduğu için kadını cinsel arzular, zevkler ve güzelliklerle sınırlı bir konum içerisine hapseder. Kadının belli rolleri vardır ve ondan sadece bu pasif rolleri gerçekleştirmesi beklenir. Böylece erkek bakışı toplumsal görsel normları belirler. Buna göre de kadın ve erkeğin varlığı tanımlanır. Kadının toplum içindeki varlığı erkeğinkinden çok farklıdır. Erkeğin varlığı oldukça dikkat çekicidir ve gücü ahlaksal, bedensel, ekonomik, cinsel ve toplumsal olabilir ama nesnesi her zaman erkeğin dışındadır. Bir erkeğin varlığı size ve sizin için neler yapacağına bağlıdır. “Üretebilir bir varlıktır onun varlığı; çünkü erkek gerçekte yapamayacağı şeyleri yapabilecekmiş gibi davranır.”¹⁷⁴ Bu sahte davranış ise erkeğin başkaları üzerinde etkili olmak için kullandığı bir güce yöneliktir. Dolayısıyla bir insanın varlığı her şey üzerinde güce sahip olması ve bu gücü yönetmeye muktedir olmasıyla ilgilidir. Bu da kişiyi özne yapan temel argümanlardan biridir. Erkek öznelliği onu, gücünü başkaları üzerinde kullanmaya zorlar. Kadının durumu ise daha farklıdır:

“Bunun tersine bir kadının varlığıysa, onun kendine karşı olan tutumunu gösterir; o kadına karşı nelerin yapıp nelerin yapılamayacağını belirler. Kadının varlığı hareketlerinde, sesinde, fikirlerinde, yüz ifadelerinde, giysilerinde, seçtiği çevrelerde, zevklerinde ortaya çıkar. Gerçekten de kadın kendi varlığına katkıda bulunmayan hiçbir şey yapmaz. Varlığı, kadının kişiliğiyle öylesine iç içedir ki erkekler bunu bedenden çıkan bir tütsü, bir koku, bir sıcaklık olarak algırlar.”¹⁷⁵

Erkeğin varlığından farklı olarak kadının varlığı tamamen kendisiyle ilgili, içsel ve doğaldır. Toplumsal varlığı yine kendisiyle sınırlıdır çünkü yaşamının her anında yine

¹⁷³ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s. 47.

¹⁷⁴ Berger, **a.g.e.**, s.47.

¹⁷⁵ **A.e.**, s. 46.

kendisi olarak başkalarına nasıl göründüğünü izlemek durumundadır. Kişilerin sergilediği davranışların da cinsiyete göre değiştiğinin altını çizen Berger, kadının bir bardağı yere atmasının onun kızgınlığı nasıl ele aldığı ve bu yüzden başkalarından nasıl bir davranış beklediğini gösterirken, erkeğin aynı davranışı sergilemesinin yalnızca onun öfkesini dışa vurması olarak değerlendirildiğini ifade eder. Tepkiler kişinin cinsiyetine göre belirlenir ve analiz edilir. Bu da bir toplumda kadın ve erkekten beklenen rollerin farklılaştığını gösterir. Bu aynı zamanda “bakışın” nasıl erkek olduğunu, kadına hükmettiğini ve kontrol ettiğini gösterir. Kadın için erkek bakışının nesnesi olmak kaçınılmazdır. Ve toplumun bütününe sirayet etmiş bu bakış tamamen “erkek”tir artık. Görüntüsünün kendisine ad olarak verildiği kahramanımız, Şişman Kadın, bakışın bedenini ne derecede seyirlik kıldığını şu şekilde ifade eder:

“Benim kadar şişmansanız eğer, insanlar sizi hiç görmezler. Bakar ve seyredeler; birbirlerine gösterir ve aralarında konuşurlar. Seyirlik bir malzemeyimdir onların nezdinde. Bakışlarının beni rahatsız edebileceğini akıllarından bile geçirmezler. Sürekli seyredeler. Ama görmezler. Cüsse bakmaktan fırsat bulup da gözlerimi görmezler. İçimi görmezler.”¹⁷⁶

Kadının kendisi yoktur, görünürde olan bedenidir. Bu beden ise normalin dışında “anormal” olarak görülerek seyirlik kılınmış herhangi bir kadın bedenidir. Bu bakış öylesine etkilemektedir ki Şişman Kadın’ı, herkesten ve her şeyden kaçmaktadır. Adeta görünmek istememektedir. Sıradan bir günde olağan bir durumda bile zihnini meşgul eden şey insanların onu nasıl seyirlik bir hâle getirdikleridir. Otobüse binmek bile sıradanlıktan oldukça uzaktır. Pencere kenarlarını tercih eder oturmak için neticede bu alanda kendisinin varlığının fazlasıyla farkında olan yolcuları değil de kendisinden bihaber olan dışarıdakileri seyrederek. Seyirlik iken seyre dalar ve bir an olsun “bakan” olmanın hazzını yaşar.

Michel Foucault, güç ve görünürlük arasındaki ilişkiyi ele alırken “panoptikon” kavramını kullanır. Jeremy Bentham tarafından tasarlanan bir hapisane projesi olan panoptikon, ortasında bir gözetleme kulesinin bulunduğu sekizgen şeklinde bölmelerden oluşan bir yapıdır. Bu kuleden bütün hücreler görülebilirken hücredekiler kuledekileri göremezler. Burada amaçlanan mahkûmların her an

¹⁷⁶ Elif Şafak, **Mahrem**, İstanbul, Doğan Kitap, 2016, s. 253.

izlendikleri fikrinin içselleştirilmesidir. Bu düzen sadece hapishaneler için öngörülen bir sistem de değildir. Toplumu terbiye etmek, cezalandırmak ve eğitmek amacıyla kullanılan bir iktidar mekanizmasıdır ve toplum düzenini sağlamak için kullanılır. Hastaneler, eğitim kurumları, akıl hastaneleri gibi yapılarda bu sistem bireysel bir denetim sağlamak adına kullanılarak ikili bir ayrıma gidilir. Deli olanla olmayan, tehlikeli ile zararsız olan, normal ile anormal ayrılarak bu ikili işaretlemede bireyler gözetlenerek denetim altına alınırlar. Yani iktidarın “gözü” her an her yerdedir. Bu denetleme mekanizması öylesine bir işlerlik kazanır ki gözetleyen olmasa dahi gözetlenen kendini denetleyen hâline gelir ve artık “görünürlük bir tuzaktır.”¹⁷⁷ Sistematik bir şekilde her yerde insanlara görsel bir malzeme sunan Şişman Kadın bu bakışın nesnesi olur. Bu nesneleşme durumu da kendisini bir hayli rahatsız eder ve gittikçe kamusal alandan uzaklaşarak eve kapanmak ister:

“Evde rahattım, dışarıda hiç olamadığım kadar rahat. Gazetelerin, kitapların, resimlerin günbegün çoğaldığı, yüzlerce fotoğrafın gelişigüzel saçıldığı bu ıvır zıvır cennetini; hiçbir eşyanın sabit bir yerde durmamasını ve mecburiyetsizliği; dışarının gözlerinden saklanabilmeyi, mahremiyeti, mahremiyetimizi seviyordum.”¹⁷⁸

Küçükken aslında çok zayıf olduğunu söyleyen fakat ortaokul yıllarından itibaren gittikçe kilo alan ve kilolarıyla görenleri hayrete düşüren Şişman Kadın kahramanımız, acıktıkça yiye yedikçe acıkan ve bundan haz alan biri olarak karşımıza çıkar. Sadece kiloları değil boyu da normalin üzerinde olan Şişman Kadın, kendisini “tombiş” değil “irikiyım” olarak tanımlayarak, norm dışı bir kadın bedeni olduğunun her daim altını çizer. Kilolarından kurtulmak için diyet programları, kalori hesapları, iştah kesici haplar, zayıflama çayları, aerobik salonları, akapunkturla tedavi gibi çeşitli yolları deneyen Şişman Kadın, zayıflamak için gittiği bir spor salonunda yaşadıklarını anlatırken seyirlik bir nesneye dönüşmenin verdiği ızdırabı tavsif ediyordu:

“Bir ara en az iki beden incelmeyen müşterilerine paralarını iade etme garantisi veren bir aerobik merkezine devam ediyordum. Orada, kendi görüntümüzün dilinden kurtulmayalım diye dört tarafı aynalarla kaplanmış bir salonda yan yana dizilip, yüzünden gülücük, dilinden komut eksilmeyen tığ gibi aerobik hocasının her yaptığını tekrarladık kan ter içinde. (...) Oysa gözlere karşı vurdumduymaz olamıyordum bir türlü. Oradaydılar, dört yanımda: kirpiklerle kuşatılmışım, batıyorlardı etime, şerha

¹⁷⁷ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 1992, s. 251.

¹⁷⁸ Şafak, **a.g.e.**, s.196-197.

şerha. Grubun her üyesi, bir yandan hocanın yaptıklarını tekrarlarlarken, bir yandan da aynalardan diğerlerini seyrederdi”¹⁷⁹

Moira Gatens, beden olarak tasavvur edilen siyasal bedenin temsilini incelerken iki önemli noktaya dikkat çeker; ilk olarak siyasî beden imgesinin, insan bedenini kendi imgesi ya da metaforu olarak benimseyen bir yaratı olduğudur. İkincisi ise siyasî teşekkül tarafından temsil edilmesi uygun görülen bedenin kimin bedeni olduğu sorusudur. Farklı bedenler içerisinde hangi bedenin veya failin ayrıcalıklı bir temsil yetkisine haiz kılındığıdır. Kadınların bedenini tüketerek ayakta kalan modern siyasi toplulukta kadınlar, “bu yapay bedenin iç organlarına ve ihtiyaçlarına hizmet eder, onun varlığını, birliğini ve bütünlüğünü böylece korur, hiç farketirmeden bedenin parçalarını yenilerler.”¹⁸⁰ Bu siyasi beden/toplulukta kendilerine çizilen alanların dışına çıkan kadınlar ise çeşitli söylemlerle taciz edilirler. Bu noktada Elizabeth Grosz, beden imgesinin toplumsal ilişkiler içerisinde yapılandığı, öznenin kendi bedenini deneyiminin başkalarıyla ilişkisel olduğu, başkalarının kendileri bedenleriyle ve o öznenin bedeniyle kurduğu ilişkiler ağı üzerinden oluştuğunu ifade eder.¹⁸¹ Toplumsal alana çıkan ve kilolarıyla dikkat çeken kadın, insanların bakışından, birbirlerinin bedenini seyirlik bir nesneye dönüştürmelerinden o kadar etkileniyordur ki adeta şerha şerha yaralanıyordur. Nihayetinde, “iktidarın bireylerin tohumlarına kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği”¹⁸² bir toplumsal alanda, bundan kaçışı da yok gibidir. İdeal kadın bedeninin dışında konumlanan Şişman Kadın’ın, kilolarıyla yargılanmadığı tek yer ise süpermarketlerdir. Modern çağın bir tüketim çılgınlığı yarattığı göz önüne alındığında, sistemin şişman bir kadını dışarıda bırakmayacağı, hoş göreceği ve seyirlik olmaktan kurtaracağı mekân olarak süpermarket ön plana çıkar:

“Dışarıda şişmanlığımın yadırganmadığı tek yerdi süpermarket. (...) Ahbaplarıymışım gibi candan gülümseyerek karşıları beni kapıdaki güvenlik görevlileri. Şarküteride peynir salam keser, ne zaman önlerinden geçsem muhakkak yeni bir peynir yahut salam tavsiye eder; (...) pastane kısmına bakanlar beni her görüşlerinde baklava börek ikram eder; (...) kasiyer kızlar benimle sohbet etmeye can

¹⁷⁹ Şafak, **a.g.e.**, s. 30.

¹⁸⁰ Moira Gatens, **İmgesel Bedenler Etik, Güç ve Bedensellik**, Çev. Dilan Eren, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018, s. 51-54.

¹⁸¹ Elizabeth Grosz, **Uçucu Bedenler Bedensel Bir Feminizme Doğru**, Çev. Kevser Güler, İstanbul, NotaBene Yayınları, 2020, s. 110.

¹⁸² Michel Foucault, **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 23.

atarlardı. Süpermarketlerde ayrıcalıklı olduğumu hissedirdim. El arabamı tıka basa doldurabilir, buna rağmen hemen ertesi gün gene aynı süpermarkette gene abartılı bir alışveriş yaparken görülebilir, hatta bunu her gün bu şekilde sürdürebilir, gene de yadırganmazdım. (...) Şişmanlığım, pisboğazlığımın özürüydü. Ve süpermarketlerde özürüm hep geçerliydi.”¹⁸³

Tüketim dünyasının en görsel alanlarından birisi olan süpermarkette kendisini rahat hisseden Şişman Kadın, gözlerden uzak ve seyirlik bir malzeme olmaktan kurtulduğunu düşünse de bu defa da tüketim çılgınlığının ağına düşmüş, kendisini o alandan dışarıya çıkaramamıştır. Aldıkça alıyor, yedikçe yiyor ve tükettikçe içten içe kendini de bitiriyordur. O kadar ki, sokakta yürürken, evine girerken, otobüste, lokantada hayatın her yerinde sistematik bir şekilde bakışlara maruz kalan ve bu bakışlar altında ezildikçe kendisini yemeğe veren Şişman Kadın bir yerde artık, sinirsel iştah yitimi olarak tanımlanan ve anoreksiyanın bir türü olan bulimia hastalığına yakalanır. Kontrol edilemeyen aşırı yemek yeme isteğinin oluşması, sonrasında ise bundan kendini kusturarak kurtulma çabasının görüldüğü hastalık, çoğunlukla kişinin kendini gergin, kaygılı ve sıkıntılı hissettiği dönemlerinde ortaya çıkar. Aşırı kilolarıyla toplumun baskılayıcı bakışlarına maruz kalan Şişman Kadın, artık bu kilolu bedenden kurtulmak ister, yaptığı diyetler ve gittiği spor salonları bir çare olmayınca kendisini yediklerini çıkararak tedavi edebileceğine inanır. Bir pastayı bitirdikten sonra onu içerisinden çıkarma isteğini tedricen söyle anlatır:

“Ve son lokma bittiğinde, üçe kadar sayıyorum içimden. Soluğu tuvalette alıyorum, beni neyin beklediğini, ne yapmak üzere olduğumu bile bile. Parmaklarımı ağzıma sokup sabit gözlerle bakıyorum tuvaletin deliğine. Az sonra, dipten gelen bir dalga gibi yükseliyor midemin feryadı. Parmaklarımı geri çekip yankısına yol veriyorum. Çok değil, daha az evvel göz kamaştırıcı renkleriyle içime aldığımı, koyu bir bulamaç halinde dışıma çıkartıyorum.”¹⁸⁴

Acıktıkça yiyor ve yedikçe kusuyordur. Modern dünyada kadın bedeninin idealize edilmesi ve bedeninin tıbbî yollarla terbiyesinde bu tarz hastalıklar oldukça işlevsel olarak karşımıza çıkmaktadır. İdeal kadın bedeniyle çatışan bedenler tıbbileştirilerek terbiye edilirler. Susan Bordo, histeri, anoreksiya, agorafobi gibi hastalıkların farklı dönemlerde ortaya çıktığını ve bunların bütünüyle cinsiyet inşasında önemli bir yer

¹⁸³ Şafak, a.g.e., s. 103-104.

¹⁸⁴ A.e., s. 34.

edindiğini, ideal kadın imgesiyle çelişen kadın davranışlarının tıbbileştirilmesiyle yaratıldığını ve dönemin simgesi olan ideolojik bir kadınlık inşasını ele verdiğinin altını çizer. Örneğin, Viktoryen dönemde histeri baskın bir kadın hastalığı olarak ön plana çıkarılırken, yeme bozuklukları 1980’li yıllara tekabül eder. 19. yüzyılın “lady”sini çekici kılan zarafet, uysallık, cinsel pasiflik ve bunlarla birlikte gelen karasız, dengesiz ve kaprisli bir duygusallıktır. Bu aynı zamanda dönemin “ideal” kadınıdır. 20. yüzyılın başlarından itibaren özellikle televizyon ve filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte kadınlık standartlaşmış görsel imgeler aracılığıyla kültürel olarak aktarılmaya başlar. Artık bir kadının hangi kıyafetleri giyeceği, vücudunun şekli, yüz ifadesi, hareket ve davranışları bu görüntüler aracılığıyla somutlaşır. Bordo’ya göre 1950’lerde baş gösteren anoreksiya, devamlı olarak evini ve çevresini duygusal ve besin yönünden “doyuran” kadının, duygusal ve besin yönünden onu “obur” biri olarak gören toplumsal kadın rolünün aşırılaştırılmasından öte bir şey değildir. Kadın bu dayatılan rolden hiçbir şey yemeyerek ve yeme arzusunu reddederek kurtulmaya çalışır. Kendi bedeninin kontrolünü ele geçirmeye çalışan kadın, kendisini cinsel bir obje olmaktan öte güçlü bir beden olarak hissetmeye başlar. Geleneksel kadın kırımlarını yitiren ve bir erkek bedenini andıran kadın, artık kendisini dokunulmaz ve toplumsal alanda incitilmez olarak tahayyül eder. Tüm bunlar Bordo’ya göre dayatılan cinsiyet rollerine kadınların bilinçsizce direnişidir.¹⁸⁵ Bu bilinçsiz direnişten Şişman Kadın nasibini alacaktır. Her ne kadar yediklerini dışarıya çıkaracak ve içindekileri dışına atacaksa da hep yediğinden daha azını kustuğunu düşünür: “Hep bir şeyler kalıyor geride, içimde, derinde. İster istemez, yediğim yaş pastanın en kalorili kısımlarının midemin derinliklerinden bana bakıp kıs kıs güldüklerini düşünüyorum.”¹⁸⁶ diyerek, daha fazlasını içinden atmak için çabalayacaktır. Coward, anoreksiyanın kadınların ideal bedene ilgisini koruyabilmek adına önemli bir mekanizma olarak sunulduğunu, ideal olanın, şişmanlık ve ete yönelik bir “tiksinti” üzerine inşa edildiğini söyler. Kadın kendi vücuduyla artık bir “ceza ve nefret” ilişkisi içerisinde. Bu ilişki neticesinde beden parçalanmakta ve kadınlar kendi vücutlarını, kendine ait bir alt yaşamı olan kısımlar, ayrı bölgeler olarak tasavvur etmeye başlarlar.

¹⁸⁵ Susan Bordo, “The Body and the Reproduction of Femininity” **Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body**, Berkeley, University of California Press, 1993, s. 165- 184.

¹⁸⁶ Şafak, a.g.e., s. 34.

Nihayetinde, “kadınlar var olmak için kendilerini cezalandırmak zorundalarmış gibi görünüyor; vücudun gizli eziyetlere maruz bırakılması ve kendinden nefret ifadeleriyle de bunu açığa”¹⁸⁷ çıkarıyorlardır. Bedenin bu parçalanmışlığı, kadının vücuduna tamamen mazoşistçe ya da cezalandırıcı bir ilişkiye girmesini zorunlu tutar. Vücuda yönelik nefret artık patolojik bir hâl alır. Şişmanlık mutlak bir tiksintiyi ifade eder ve kadınlar büyüdükları daha fazla yer kapladıkları için kendilerini cezalandırmaları gerektiğini düşünürler. “Sanki kadınlar, çok büyük olduklarını, çok fazla yer kapladıklarını, kendilerine düşen sınırları aştıklarını düşünüyorlar[dır.]”¹⁸⁸ Bu cezalandırmayı sıklıkla isimsiz Şişman Kadın’da da görürüz. Onun şişman bedeniyle otobüse binışı bir seremoniye dönüşür. Dolmuşa binmeden evvel saat hesabı yapar, yolcuların yoğun olmadığı saatleri seçer, obüse binecekse ilk durağına taksiyle gider, iki kişilik koltuğa oturduysa yanındakine, tek kişilik koltuktaysa ayaktakine değmemek için azami bir çaba harcar. Dahası otobüs şoförüne iki kişilik para ödemeyi teklif eder ve bu teklifi itiraz da görmez. Otobüslerde sığındığı yer ise pencere kenarlarıdır. Bu pencereler sayesinde onun varlığından fazlaca rahatsız olan yolcuları değil kendisinden bihaber olan dışarıdakileri seyre dalar.

Kilolarıyla bir sınır aşımını yaşayan Şişman Kadın’ın bedenine dair duyduğu nefretin “patolojik” bir hâl almasının sebebini roman sonlara yaklaşırken anlarız. Henüz çok küçük yaşlarda tecavüze uğrayan Şişman Kadın, çocukluğundan kalma travmatik durumu atlatamamış ve kendisini; yiyerek, daha çok yiyerek ve yediklerini kusarak cezalandırmış ve bulantılı bir varlık sancısı çekmiştir. Tüm bu bulantı ve kusmaların sebebi, başına geleni anlamlandıramayacak bir yaşta iken maruz kaldığı tecavüzdür. Romanda, aktüel zaman olarak yaşanan 1999 yılından, Şişman Kadın’ın henüz çocuk olduğu 1980 yılına gidilir. Anne ve babasının, babaanneye terk ettiği Şişman Kadın, kendisine sevgi ve şefkat göstermekten çok uzak olan babaannesiyile yaşamaktadır. Romanın “Sobe” başlığını taşıyan bu bölümünde, kâh babaanne torunun birlikte yaşadıkları, arka bahçesinde vişne ağaçları olan tuzlanmış çağla yeşili eve, kâh çocuğun psikologla olan diyaloglarına dair geçişler vardır. Kesik kesik bu anlatılarda, Şişman Kadın’ın arkadaşlarıyla oyun oynadığı bir gün saklanmak için girdiği

¹⁸⁷ Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları Günümüzde Kadın Cinselliği**, Çev. Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993, s. 43.

¹⁸⁸ Şafak, **a.g.e.**, s.43.

kömürlükte tecavüze uğraması anlatılır. Psikolog çocuğa “bugünlerde çok yemek yiyormuşsun öyle mi” diye sorar. Bu soruyla Şişman Kadın’ın kendisini yemeğe vermesinin sebebi açık edilirken kusmasının nedeninin de yine o güne ait travmatik bir hâl olduğu görünür kılınır. Tecavüz son bulduğunda; “çocuk daha fazla dayanamayıp, midesine kapıyı açtı. Kusmaya başladı. Et parçasının ağzına kustuğunu, o da dışarı kustu”¹⁸⁹ sözleriyle çocuğun yaşadığı bu travmayla beraber artık kendisini yemeğe ve ağzındaki o berbat tattan kurtulmak için kusmaya vereceği imlenmiş olur. O kadar çok yemeğe başlamıştır ki; “Gene de ağzındaki berbat tattan kurtulamıyordu[r]. Acilen başka şeyler yemelidi[r].”¹⁹⁰ Bu durmaksızın yemek yeme hâlleri karşısında babaanne ise her şeyden habersiz, “Böyle yemek yemeğe devam edersen ilerde şişko bir kadın olacaksın. O zaman da kimse seni beğenmeyecek. Biliyorsun değil mi? Herkesin sana şişko demesini mi istiyorsun”¹⁹¹ diyerek, küçük bir kız çocuğu karşında eril normların sözcülüğünü yapıyordur.

Anoreksiya, kadının kendi bedeninin fazlalığını ve görünürlüğünü ortadan kaldırmaya ve kendi bedenine bir müdahale olarak görülür. Bu yok ediş, kadının cinsel görünürlüğünü de ortadan kaldırıyor ve onu nötr bir evrene atıyordur. Coward, bu yok oluşun ve nötrleşmenin modern cinsellik ideolojisine uygun düştüğünü ve bu cinsellik ideolojisinin kadınlara rağmen onların bedenlerini işgal eden bir imgeye dönüştüğünü vurgular:

“Günümüz idealinin cinsel olarak olgunlaşmamış vücudu bu ideolojilere çok uygundur. Çünkü cinsel bir bedene sahiptir –dinç, ateşli, sağlam ve sağlıklı bedeniyle cinsellik ‘sızıdırır’- fakat bu, cinselliği üzerinde yetişkin ve güçlü bir denetime sahip bir kadının vücudu değildir. İmge, cinselliği hâlâ bir erkeğin etkin cinselliğine yanıt olan son derece cinselleştirilmiş bir dişiye aittir. Yeniyetme cinselliği hakkındaki ideoloji de tamamen aynıdır: genç kızların kendilerinin bile farkında olmadan cinsel bir ihtiyacı ifade ettikleri düşünülür. Bu taze, kendiliğinden fakat temelde karşılık verici bir cinsellik düşüncesini besleyen bir imgedir.”¹⁹²

Şişman Kadın ise bu modern cinsellik ideolojisinin dışında konumlandırılan bedeniyle, bir cinsel imge olmanın da çok uzağındadır. Başlangıçta bir sevgilisi olabileceğine inanamayan Şişman Kadın şöyle der: “Malum, benim kadar şişmansanız

¹⁸⁹ Şafak, **a.g.e.**, s. 240.

¹⁹⁰ **A.e.**, s. 246.

¹⁹¹ **A.e.**, s. 245.

¹⁹² Coward, **a.g.e.**, s. 42.

eğer, bazı defterleri baştan kaparsınız.”¹⁹³ Onun için hayatında bir erkeğin olması imkânsız gibidir. Olmayacak hayallere kapılmamış, bunu kabullenmiş ve kendisini sevmeye layık görmemiştir. Ta ki Be-Ce karşısına çıkana kadar. Artık hayatında biri vardır fakat sevgilisiyle de dışarıda görülmek istemez, kamusala çık(a)maz. Onların yaşamı Hayalifener Apartmanı’ndan öteye geç(e)mez. Her akşam dışarıda neler yaptıklarını eve geldiklerinde birbirlerine anlatırlar. Dışarıda birlikte ol(a)mıyorlardır, apartmanın dışına adım atar atmaz da sevgililikleri sona eriyordur. Dışarıya birlikte çık(a)madıkları gibi, sokakta kazara karşılaşsalar dahi uzaktan bir selam vererek geçiştiriyorlardır. Bu duruma titizlik gösteren de yine sevgilisi Be-Ce değil kadının kendisidir. “Dışarısı ‘bize’ yasaktı” der ve ekler, “sadece ‘ben’ vardı mahremiyetin bittiği yerde.”¹⁹⁴ Sınırlar oldukça keskindir Şişman Kadın için, evin dışı ona mahrem olmuştur. Dışarıyla arasına bir duvar ören Şişman Kadın, sevgilisiyle birlikteyken onları yargılayan, eleştiren ve sorgulayan gözlere maruz kalmayacaktır. Dahası benliğini parçalayan, bölen, yok eden bu kamusal alan, onun mahremi oluvermiştir. Ev, şişman kadın için, her türlü incinmeye, huzursuzluğa, sevgisizliğe mahal veren dış dünyadan kaçış alanı, onun sığınağıdır. “Eğer özel alan bir sığınak, bir bütün olarak toplumun teröründen korunmaya yarayan bir sığınak ise”¹⁹⁵, Şişman Kadın için ev tam manasıyla böylesine bir sığınaktır. Nihayetinde dışarının bakışı evin içine sızmaz ve Şişman Kadın bu sığınakta artık kamunun bakışından kendisini soyutlayabilmiştir. Gün gelir ve bir gün Be-Ce, sevgilisine birlikte dışarıya çıkma teklifi yapar. Bu teklif karşısında oldukça şaşırان Şişman Kadın, “Yoksa artık başkalarının gözlerinden sakınmıyor muyuz?”¹⁹⁶ diyerek şaşkınlığını dile getirir. Sevgilisinin cevabı ise oldukça manidardır; “Sen ve ben bu gece tebdil gezeceğiz!”¹⁹⁷ der. Tebdil gezmek görünüşü değiştirmekten öte bir şey değildir. Oldukça uzun ve şişman bir kadınla cüce bir erkeğin birlikteliğini yadırgayan ve bakışlarıyla yargılayan toplum, cüce bir kadınla, uzun ve şişman bir erkeğin birlikteliğine hiç de hor bakmayacaktır. Bunun bilincinde olan çift, dışarıdaki bakıştan ancak bu şekilde kurtulacaktır. Tebdil kıyafet

¹⁹³ Coward, **a.g.e.**, s. 99.

¹⁹⁴ Şafak, **a.g.e.**, s. 103.

¹⁹⁵ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 41.

¹⁹⁶ Şafak, **a.g.e.**, s. 115.

¹⁹⁷ **A.e.**, s. 115.

dışarıya çıktıkları gece de böyle olmuş, yapılı bir erkeğin yanındaki cüce kadın görülmez olmuştur adeta.

Seyirlik olmaktan kaçan ve görülür olmaktan hoşlanmayan Şişman Kadın'ın aksine cüce sevgilisi Be-Ce, kendisine bakan gözlerden rahatsız olmaz. Bir resim atölyesinde çıplak modellik yapan cüce sevgili, üzerinde mor bir pelerinle tabureye oturarak onlarca öğrenci karşısında poz veriyordur. Sonrasında bu pelerini de atarak çırılçıplak kalan Be-Ce yerine de sevgilisi Şişman Kadın utanır. Onun bu hâlini görünce “utancımın yerin dibine geçerdim”¹⁹⁸ diyerek bu bakışlardan ne kadar rahatsız olduğunu belirten kadına, sevgilisi Be-Ce, onun da çıplak modellik yapmasını salık verir, ne de olsa o da onun gibi normal bir beden değildir, şişmandır ve seyirlik olmaya uygundur:

“Madem her görenin ilgisini çekecek kadar şişmanmışım, madem seyirlikmişim, ben de inadına kendimi teşhir etmeliymişim. Çıkıp orada, onlarca gözün önünde, çıplak ve kıpırtısız durma düşüncesi bile kanımı dondurmaya yeterken, Be-Ce ısrarla tekrarlıyordu: ‘Madem öyle, inadına!’ ”¹⁹⁹

Be-Ce de tıpkı şişman sevgilisi gibi bedenlen toplumsal normların dışındadır. Bir cücedir, fakat o seyirlik olmayı kadının aksine sorun olarak görmez. Bedenini gözler önünde sergiler ve bu onun için bir problem değildir. Şişman Kadın, kendiyle ilgili her şeyi denetlerken ve kendisini kontrol altında tutmaya çalışırken, Be-Ce ise bir erkek olarak bundan oldukça uzaktır. Neticede erkeklere “kendilerini denetlemeleri pek fazla öğütlenmez, daha çok başkalarını, çevreyi ve dünyayı denetlemelidir onlar.”²⁰⁰ Bu minval üzere Be-Ce de görme ve görülme üzerine bir “nazar sözlüğü” hazırlıyordu. Romanda, önemli bir yer edinen ve olay örgüsünün merkezinde bulunan “nazar sözlüğü” seyirlik bir dünyanın sınırlarını çizer. Bu sınırların bir erek kaleminden çıkması da oldukça manidardır; nihayetinde eril bir dünyada, bakışın sınırlarını belirleyen yine erkektir. Bu sözlüğü diğer sözlüklerden ayıran şey sadece z harfiyle başlaması değil tamamıyla görmek ve görülmek üzere kurulu olmasıdır. Be-Ce sevgilisi Şişman Kadın'a bu sözlüğün amacını şu şekilde açıklar:

¹⁹⁸ Şafak, **a.g.e.**, 96.

¹⁹⁹ **A.e.**, s. 97.

²⁰⁰ Robert Seidenberg ve Karen DeCrow, **Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar**, Çev. Nur Nirven, İstanbul, Afa Yayınları, 1988, s. 129.

“Bütün dertlerimiz, tasalarımız, takıntılarımız, mutluluklarımız ve hatıralarımız... hatta şu dünyadaki varlığımız... hatta ve hatta bizim aşkımız... hepsi ama hepsi görmeye ve görülmeye dair. İşte Nazar Sözlüğü madde madde bunu gösterecek.”²⁰¹

Görmeye ve görülmeye dair bu sözlük, özellikle içinde yaşadığımız modern dünyanın düzenini de gösteriyordur. Modern dünyanın bakışı zorbadır ve bu zorbanın iktidarı da seyirliktir. Gözün iktidar olduğu modern dünya, iktidar alanının dışına çıkanı seyirlik hâle getirerek nesneleştirir.

“zorba: Zorbanın zorbalıklarını hicvettiği için hayatından olan sivri dilli heccavın kellesi, meydandaki kazığın üzerinde günlerce asılı kaldı. Gelen baktı, giden baktı, bir bakan bir daha baktı. Çünkü zorbanın iktidarı seyirlik bir iktidardı.”²⁰²

Romanda önemli bir yer edinen ve “fantastik” bir kurgu içerisine yerleştirilen diğer bir karakter de Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi’dir. Onun doğumu da esrarengiz olaylarla örülürdür. Bir oğlan doğuramadığı takdirde gözleri açık gideceğini söyleyen annesi, peş peşe altı kız doğurduktan ve bir o kadar da düşük yaptıktan sonra rüyasına gelen bir dervişin müjdelemesi ile hamile kalmış ve oğlunun ismini dervişinki gibi Memiş koymaya ahdetmiştir. Çocuk doğduğunda tuhaf bir durumla karşılaşılır, Memiş’in ağzı burnu kaşı gözü hem tamam hem de eksik gibidir. Hâl böyle olunca da bebeğin yüzünün neye benzediği kestirilemiyor, güzel mi çirkin mi olduğuna bir türlü karar verilemiyordur. Bebeğin bu hâlinde bir keramet vardır denilerek Memiş ismine bir de Keramet eklenir. Oysa bebeğin yüzünün şekil alması gerekiyordur, bu görevi halası üstlenir. Bebeğin yüzü saydamdır ve bir muma benzemektedir. Bir parça fındık kabuğunu ateşte ısıtarak, fındık kabuğunun karasıyla bebeğe ağız, burun, kaş, çene, alın, yanak çizer. Sıra bebeğin gözlerine geldiğinde ise mum damlası bebeğin tamamen katılaşmasına ramak kalmıştır ve bu andan sonra şekil almayabilirdi. Halası son gayretle atılıp Memiş bebeğe incecik ve kesik kesik iki göz çizer. Bebeğin gözleriyle daha fazla uğraşmak için zaman kalmamıştır. O günden sonra halasının fındık kabuğuyla çizdiği çizgilerden geriye bir de Mumi ismi miras olarak kalır. Bebek doğduktan sonra annesi ölür, bebeği görmek için gelen babası ise oğlunu gördüğünde “Keşke yaşasaydı da, gene kız doğursaydı”²⁰³ der. Böylelikle

²⁰¹ Şafak, a.g.e., s.108.

²⁰² A.e., s.108.

²⁰³ A.e., s. 53.

Keramet Mumi Keşke Memiş ismiyle müsemma bu âleme gelmiş olur. Anlatıcı, “İnsanın canı neresinden acırsa, kalbi orada atardı”²⁰⁴ der ve ekler, “Kalbi gözlerinde atıyordu.”²⁰⁵ Kalbi gözlerinde atan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, gözleri yüzünden kaybettiklerini başkalarının gözlerinden devşirecek ve “Gözleri yüzünden zehrolan hayatını, gözlerinin sayesinde ballandıracaktı.”²⁰⁶ Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi kararını vermiştir: “Mademki artık neyin nasıl görüldüğündeydi memalik-i Osmaniye kadınlarının aklı fikri, o da bundan böyle, bin kadına bir seyirlik dünya sunacaktı.”²⁰⁷ Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi’nin anlattıklarıyla bir taraftan 1885 yılının Pera’sına diğer taraftan 1648’in Sibiry’a’sına ve 1868’in Fransa’sına gideriz. Sibiry’a’da çirkinler çirkinini olarak lanetlenen Samur-Kız ve Pera’da güzelliğiyle dillere destan olan La Bella Anabelle ile tanışırız. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, devasa bir çadır kurmaya ve bu çadırda insanlara görmek istediklerini göstermeye karar vermiştir. Vişne rengi çadırında, seyirlik bir dünya kuracak ve bu dünyada kadınlara en çok görmek istedikleri çirkinleri değil çirkinliğin ta kendisi olan Samur-Kız’ı, erkeklere ise görmeyi en çok istedikleri güzelliği, La Bella Anabelle’i sergileyecektir.

1885 yılında Pera’da yaşananlar 1999’un İstanbul’undan farklı değildir. Neyin nasıl görüldüğünün önemli olduğu bir dünyada, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi vişne rengi çadırında insanlara seyirlik bir dünya sunacaktır. Erkeklerin güzel kadın görmekten ne denli hoşlandıklarının farkında olan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, onlara görmek istediklerini göstermek için vişne rengi çadırının seyirlik dünyasında güzeller ya da güzelliği değil, güzelliğin ta kendisini sergileyecektir. O kadar ki:

“Birbirlerine sokakta selam, kavgada aman esirgemeyen onca erkeğin, akşam ezanından sonra yokuşun tepesindeki vişne rengi çadırın doğuya bakan kısmında toplanmasının sebebi birdi: La Belle Anabelle! Onlar buraya o afet-i devranı görmeye gelmişlerdi. Güzeller güzeli, zehirli porsukağacı ormanlarının yegâne perisi, menevişli hayat iksiri, La Belle Anabelle!”²⁰⁸

²⁰⁴ Şafak, **a.g.e.**, s. 59.

²⁰⁵ **A.e.**, s. 59.

²⁰⁶ **A.e.**, s. 60.

²⁰⁷ **A.e.**, s. 60.

²⁰⁸ **A.e.**, s. 141.

Sibiry'a'dan Pera'ya Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin vişne rengi çadırına getirilen ve “çirkinliğiyle” seyirlik bir malzeme olarak sunulan Samur-Kız, her akşam kendisini izlemeye gelenlere, seyirlik bir dünya sunar. Ve Samur-Kız da, “Her akşam sahneye çıktığında, kendisini seyreden gözü seyrederdi. İnerdi tokmak, inlerdi davul. Samur- Kız ağır ağır başlardı raksetmeye.”²⁰⁹ Zaman ve mekân değişmiş olsa da değişmeyen şey kadın bedeninin kimi zaman güzelliğiyle, kimi zaman “çirkinliğiyle” kimi zamansa norm dışı görülmesiyle seyirlik hâle getirilmesidir. “Eril bakış” kadına bakmış ve her defasında seyredilecek bir “şey” görmüştür. Dahası bu bakışta eril gözün iktidarı söz konusudur ve kadına düşen bu sistemin hem bir parçası hem de yeniden üreticisi olarak bakışın arzu nesnesi olmaktır.

“Var oldukları halde var olmayan, seyirlik oldukları halde ortalıkta görünmeyen insanlar vardı bu şehirde; şişkolar... göze tuhaf görünen bütün insanlar... dışarının gözlerinden sakınan, evlerinin mahremiyetine sığınan, varlıkları mahrem olan insanlar... Ben de onlardan biriydim. Dışarıda bir türlü rahat edemedikçe, günbegün kendi içime kapanmış; kendi içime kapandıkça, dışarıda bir türlü rahat edemez olmuştum. Ben de bu tecrit edilmişliği tercih etmiştim, ama bu tecrit edilmişliğin ne kadarını tercih etmiştim bilinmez.”²¹⁰

Eril bakışın nesnesi haline gelen Şişman Kadın, bir yerden sonra kendi benliğini keşfedemeyecek, özne olmaksızın bir görüntü olarak var olacaktır. Bu bakış altında ismi silinen ve kimliksizleştirilen Şişman Kadın kolektif bir faile dönüşür. Bu da genel bir kadınlık durumuna denk düşer ve kilolu bir kadın bedeni kamusalda da tecrit edilir. Aşırı kilolarıyla anormal olarak işaretlenen kadın bedeni, kadının hayatına dair bir kopuşu da beraberinde getirecektir. Artık kamusala ve(ya) eril bakışa “mahrem” olan bu beden, hayattan da tecrit edilecektir. Fakat burada önemli bir sorgulamanın da kapısı açılacaktır; bu tecrit edilmişliğin ne kadarı kadının tercihi ne kadarı toplumsal olanın tezahürüdür. Fail olabilme yolunda ilerleyebilecekken toplumun çizdiği sınırlarla yüzleştğinde geri çekilen ve kendi duruşunu koruyamayan kadın artık anormal bir beden olarak kolektif bir faile dönüşür. Benliğindeki parçalanış kadının özneleşmesine fırsat vermediği gibi buna direnç gösteremeyen kadının, modern dünyada özne olarak var olma şansı da elinden alınır. Roman artık sona

²⁰⁹ Şafak, a.g.e., s. 89.

²¹⁰ A.e., s. 255-256.

geldiğinde Şişman Kadın'ın kendini bir balon olarak tahayyül ettiğini ve içindekileri dışarıya attıkça hafiflediğini görürüz;

“Bir uçan balonum ben. Sönüyorum şimdi. Havalandıkça hava kaçırıyorum. İçime aldığım havayı, içine karıştığım havayı veriyorum. Gövdem, üzerine inen sineklikten kıl payı kurtulup sersemlemiş bir sinek gibi vızırdaya vızırdaya, bir oraya bir buraya savruluyor havada. Eğer aşağıdan bana bakan bir yalnız-çocuk varsa şu anda, gözden kaybolmak üzere olduğumun farkındadır herhalde. Ama zaten bu kadar seyretmek yeter. Zaten daha fazla görülmek istemem. Çünkü mahremdir hayat. Ve mahrem olan her şey gibi, bazı bazı ırak kalabilmelidir gözden, gözlerden. Daha fazla dayanamayacağım. Patlıyorum.”²¹¹

Seyredilmek, bakışa bu kadar maruz kalmak, dayanılmaz olduğunda, Şişman Kadın tüm bunlarla savaş(a)mayacaktır. Bedeninin parçalanmışlığıyla baş edemeyen ve bütünlüğünü kaybeden kadın için artık modern dünyada var olabilme olasılığı da elinden alınmıştır. Varlığıyla “mahrem” olduğu, seyirlik bir arzu nesnesine dönüştürüldüğü, kendilik bilincine erişemediği, eril bakışın iktidar olduğu bu topluma; gördüğü, aldığı ne varsa geri veriyordur. Tıpkı anlatı boyunca yediği her şeyi içinden çıkardıkça, onları bedeninden kustukça nasıl bir hafifleme hissediyorsa, bedeni kendisini teşhir eden bu eril dünyadan koptukça hafifliyor ve boşlukta yitip gidiyordur. Bakışın nesnesi olarak araçsallaştırılan kadın ve kadın bedeni, toplumda “idealize” edilen beden kurgusuyla çatıştığı anda kadının elinden bedeni de kimliği de alınacaktır. Toplum “bakışı”yla kadın üzerinde bir baskı mekanizmasına dönüşerek onu kamusal alan dışlamış, evin “özel” alanına hapsederek yalnızlaştırmıştır. Şişman Kadın; “Göz dedikleri şu hayatta tek mil gördüklerini unutmayı becerebilir de, görüldüğünü bir türlü çıkaramaz aklından”²¹² derken, seyirlik olmanın verdiği bölünmeyi adeta kendini tüm gözlerle “mahrem” kılarak “tamam” eyliyordur.

²¹¹ Şafak, a.g.e., s.284.

²¹² A.e., s. 249.

1.2.2. *Beş Sevim Apartmanı*'nda Bir Öznellik İmkânı Olarak Delilik

“Huriye Hanım, kocası onu terk ettiğinden beri nedense uykudan nefret ederdi. Sanki kendisini, bir türlü kocasına oğlan doğuramayan, doğurduğu kızları da yaşatamayan beceriksiz Huriye’yi uykusuzlukla cezalandırmak ister gibiydi.”

Mine Söğüt/ *Beş Sevim Apartmanı*

İlk romanı, *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları*, 2003 yılında yayımlanan Mine Söğüt, 2000’li yılların feminist yazınının ön plana çıkan isimlerinden biridir. Anlatılarında, kendilerini toplumsal yaşam içerisinde konumlandırılamayan kadın temsillerinin görünür olduğu; eril zihniyete direnç gösteremeyen bu kadınların “deliliğe” sığınarak kendilerine bir alan açtıkları ve bu alan içerisinde kadınların özneleşme imkânlarını sorguladıklarını görürüz. İkinci romanı *Kırmızı Zaman*, 2004’te yayımlanan Söğüt’ün bu çalışmasını, *Şahbaz’ın Harikulâde Yılı 1979* (2007), *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* (2010) ve *Deli Kadın Hikâyeleri* (2011) izler. Anlatılarının omurgasını oluşturan “iktidar” kavramının, ürettiği çeşitli baskı mekanizmaları aracılığıyla kadınlar üzerinde kurduğu tahakkümü, kadınların delirme hikâyeleriyle alakalandıran Söğüt, deliren bu kadınlara edebiyat aracılığıyla bir meşruiyet alanı inşa eder. Deliliği araçsallaştırdığı anlatılarında Söğüt, kadınlıkla deliliği ilişkilendirmiş ve kadınların delilikle sonuçlanan travmatik yaşamlarını, iktidarın merkezi konumda tutulduğu bir angajmanla kurgulamıştır. Bir erkek çocuk dünyaya getir(e)mediği için şiddet gören, tecavüze uğrayan, özgürlüklerinden mahrum edilen, çocuklarından koparılan, öldürülen ve yaşamları ellerinden alınan kadınların delilikle neticelenen yaşamlarını bir yerde onları iktidarın karşısında konumlandırılan bir akıl dışılıkla ilişkilendirerek, delilikle kadınlık arasında sistematik ve yapısal bir ilişki kurar. Bu ilişkide norm dışı olarak işaretlenen “delilik”, kadınlıkla alakalandırılarak toplumsal cinsiyet

bağlamında da oldukça işlerlik kazanmış ve Batı kültüründen²¹³ tevarüs eden “doğa-kültür”, “kadın-erkek” gibi ikili karşıtlıklar²¹⁴ içerisinde cinsiyetlendirilerek konumlandırılmıştır. Bu başlık altında ele alacağımız, *Beş Sevim Apartmanı* (2003), mezkûr konumlandırışın spesifik ve çok yönlü olarak işlerlik kazandığı bir anlatıdır. Susan Sontag, *Bir Metafor Olarak Hastalık*, başlıklı çalışmasında, “hastalıkların daima bir toplumun bozuk ve adaletsiz olduğunu göstermeye yönelik metaforlar olduğunu ve hastalık imgelemine, toplumsal düzenden duyulan kaygıyı ifade etmek için”²¹⁵ kullanıldığına dikkatleri çeker. Bu bağlamda, *Deliliğin Tarihi*’nde deliliğin toplumsal bir kurgu olduğunun altını çizen Fransız düşünür Michel Foucault’un, deliliğin tıbbileştirilmesinin tarihsel olarak çok geç zamanlara denk düştüğünü, bu durumun da delinin konumundan ziyade tamamen toplumsal nedenlerle ilişkisel olduğuna dikkatleri çekmesi oldukça manidardır. Deli, akıl hastasıyla özdeşleşmiş ve akıl hastalığı denen şey keşfedilmiştir. Ortaçağ ve Rönesans’ta, delilerin toplumsal alandaki varlığı kabul görmüş ve bu kişiler “köyün delisi” olarak adlandırılarak toplum tarafından desteklenmiş –çok tehlikeli görülmedikçe- toplum içerisinde serbestçe dolaşımlarına izin verilmiştir. On yedinci yüzyıla geldiğimizde ise “sanayi toplumunun oluşmaya başlamasıyla” delilerin serbest dolaşımlarına artık izin verilmez

²¹³ “Batı kültürü ilk elden erkekler tarafından, onların ihtiyaçlarını ve öznel zorluklarını çözmek üzere belirlenmiştir. Erkekler anneleriyle, özellikle de üreme konusunda farklı özelliklere sahip iki kimliğin varlığını hesaba katan bir ilişki kuramadıklarından dolayı, kendilerini erkek olarak ortaya koymanın yolunun, doğaya egemen olmaktan geçtiğini düşündüler. Egemen olunacak doğa, erkeğe göre doğal âlemin ta kendisiydi ve üretken toprak olarak anneyi ve kendi doğal kimliğini bu dünyayla bir tutuyordu. Batı kültürü tinsel bir dünya yaratarak hâkim olduğunu iddia ettiği doğal dünyaya bir manada paralel olan bir dünya tasavvur eder. Batıda, yetişmiş insan olmak demek, doğayı gerçekten insana özgü olan zorunluluklardan ziyade, erkeklere özgü olan zorunlulukların hizmetine koşmak için mantıksal kurallar ve teknik araçlarla doğaya boyun eğdirmek demektir. Hatta bu zorunlulukların, evriminin belli bir aşamasındaki erkek öznelliğinin ve erkek bilincinin zorunlulukları olduğunun da eklemek yerinde olur. (...) Fakat bu noktaya gelinceye kadar Batılı kültürel kimliğin büyük ölçüde doğayı hâkimiyet altına almaya yönelik kural ve tekniklere tabi kılındığı, ruhun bedeni ve bunun yanı sıra kültürel, tinsel düzeyde tek yaratıcı, tek fail kabul edilen erilin, doğa ve bedenle özdeşleştirilen dişili boyunduruk altına alması üzerine inşa edildiği hesaba katılmalıdır” (Bkz. Luce Irigaray, **Yeni Enerji Kültürü**, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2011, s. 16-17.)

²¹⁴ “Batı düşüncesindeki ikici yapının temel öğeleri şu karşıt çift kümeleridir; kültür/doğa, akıl/doğa, erkek/kadın, zihin/beden, akıl/madde, rasyonalite/doğa, akıl/duygu, evrensel/tikel, insan/doğa (insandışı), medeni/ilkel, üretim/üreme, kamusal/özel, özne/nesne, benlik/öteki. Bunlar, Batı düşüncesi açısından temel olan ikiciliklerdir ve Batı kültüründeki temel baskı biçimlerini temsil ederler. (...) Bu ikiciliklerin iktidar tarafından oluşturuldukları ve birikimin belli aşamalarına tekabül ettikleri göz önünde bulundurulursa, gelişimlerinin herhangi bir tasviri aynı zamanda kurumsallaşmış iktidarın gelişiminin bir tasviri olacaktır” (Bkz. Val Plumwood, **Feminizm ve Doğaya Hükmetmek**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 65-66.)

²¹⁵ Susan Sontag, **Bir Metafor Olarak Hastalık**, Çev. İsmail Murat, İstanbul, BFS Yayınları, 1988, s. 77.

ve Foucault'un "büyük kapatılma" dediği süreç başlar; bu süreçte sadece deliler değil, yaşlılar, hastalar, işsizler, aylaklar gibi toplumsal düzenin dışında olan herkes inşa edilen büyük binalara kapatılır. On sekizinci yüzyılın sonlarıyla on dokuzuncu yüzyılın başlarına doğru geldiğimizde delilik artık tıbbın nesnesi haline gelmiş ve psikiyatri denen toplumsal bir kategori oluşturulmuştur. Modern sanayi toplumlarında deliler "eşbiçimli bir dışlama sistemiyle" dışlanmış ve kendilerine "marjinal" bir karakter kazandırılmıştır.²¹⁶ Foucault'un delinin dil karşısındaki statüsünü vermesi - bu başlık altında ele alacağımız; dil, delilik ve iktidar arasındaki bağı göstermesi-konumuz açısından önem arz etmektedir. Nihayetinde delilerin sözü bir yerde değersizmiş gibi bir kenara atılmışsa da diğer bir taraftan tamamen yok edilmemiş aksine bu dile her zaman özel bir değer atfedilmiştir. Bu durumu Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar devam edegelen "soytarı" figüründen yola çıkarak açıklayan Foucault, soytarının bir yerde delinin sözünü kurumsallaştırdığına dikkatleri çeker. Soytarı, "ahlak ve siyasetle ilişkide olmadan ve dahası, sorumsuzluk örtüsü altında, sıradan insanların dile getiremeyecekleri hakikati simgesel biçimde anlatıyordu[r.]"²¹⁷ Bu bağlamda, edebiyatın dilini de aynı koşutlukta ele alan Foucault, edebiyatın anarşist yapısına dikkat çekerek, edebiyatla delilik arasında bir bağ kurar. Neticede edebî dil günlük dilin katı kuralları çerçevesinde oluşmaz ve edebiyat sürekli "hakikati" söylemeyi dayatan katı kurallara tabi olmadığı gibi gündelik dilin karşısında marjinal bir konumu işgal eder. Özellikle Batı edebiyatında üç evrede bu marjinalleşmenin gerçekleştiğini ifade eden Foucault, on altıncı yüzyılda, Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünü örnek göstererek, destan ve şövalye romanlarının toplum karşısındaki yıkıcı diline dikkatleri çeker. On sekizinci yüzyılın sonlarıyla on dokuzuncu yüzyılın başlarında delilik edebiyatı olarak, Hölderlin ile Blake'in şiirlerini örnek veren Foucault, "edebiyatta yeni alanlar yaratmak için deliliği taklit etmek veya fiilen deli olmak gerektiğini onaylamak için Nietzsche'yi ve Baudelaire'i düşünmek yeter" diyerek, günümüzde edebiyatla delilik arasındaki ilişkiye dikkat çekiyordu;²¹⁸ "Sonunda, delilik ve edebiyat gündelik dil karşısında marjinaldir ve genel edebî

²¹⁶ Michel Foucault, "Delilik ve Toplum", **Büyük Kapatılma**, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 78-84.

²¹⁷ Foucault, **a.g.e.**, s. 80.

²¹⁸ **A.e.**, s. 80.

üretimin sırrını delilik modelinde ararlar.”²¹⁹ Foucault’a göre, “on dokuzuncu yüzyıla kadar, edebiyat toplumun ahlakını desteklemek veya insanları eğlendirmek için güçlü bir şekilde kurumsallaşmış”²²⁰ ve tamamıyla “anarşist bir hal almıştır.”²²¹ Bu yönüyle de “edebiyat ile delilik arasında ilginç bir yakınlık vardır.”²²² Edebiyatla delilik arasındaki bağı göstermesi açısından önemli bir yapıt olan Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın *Tavan Arasındaki Deli Kadın* başlıklı çalışmaları özellikle kadınlıkla-delilik arasındaki ilişkiye yoğunlaşması açısından dikkatleri çekmektedir. Gilbert ve Gubar; Medusa, Circe, Kali, Delilah, Sphinx ve Salome gibi Batı’da oluşturulmuş geleneksel canavar kadın imgesi üzerinde durarak bu olumsuz imgelere deliliğin de eklemlendiğine dikkat çekerler. İbrani geleneğinde hem ilk kadın hem de ilk canavar olması hasebiyle Lilith’in “delilik, ucubelik ve canavarlıkla” ilişkilendirilmesi bu imgelerin kökenini oluşturur. Âdem’in ilk eşi olan Lilith, kendisini Âdem’le eşit görmüş ve ona itaat etmemiştir, itaate zorlandığında ise öfkeden delirmiş ve Âdem’i terk ederek kötü ruhların yanına kaçmıştır. Bunun üzerine Tanrı tarafından uyarılan Lilith, eğer dönmezse her gün çocuklarının yüz tanesini kaybedecektir. Lilith bu cezayı “ataerkil bir evlilik yapmaya tercih et[miş] ve hem Tanrı hem de Âdem’den öcünü bebeklere – özellikle de geleneksel olarak Lilith’in saldırısı karşısında daha zayıf olduğuna inanılan erkek bebeklere- zarar vererek al[mıştır.]”²²³ Lilith’in hikâyesi bize, “ataerkil kültürde kadın dili ve ‘küstahlığının’ –yani erkek hakimiyetine karşı ayaklanmanın- birbiriyle bağlantılı olmasının yanı sıra kaçınılmaz olarak”²²⁴ delilikle bağlantılı olduğunu göstermektedir. “Lilith figürü, kadınların kendilerini tanımlamaları durumunda ödeyecekleri söylenen bedeli temsil etmektedir.”²²⁵ Çünkü bu kadınlar artık ya delilikle ya şeytani olmakla ya da canavara dönüşmekle tehdit edilerek ağır bir bedel ödeyeceklerdir. Bir yerde deliliğin tarihi artık kadınlığın talihıyla eşzamanlı olarak işlerlik kazanmış, erkek egemen dile karşı çıkan, itaatkâr olmayan kadın “deli” olarak imlenerek, onun dili de itibarsızlaştırılmıştır.

²¹⁹ Foucault, “Delilik ve Toplum”, s. 81.

²²⁰ A.e., s. 80.

²²¹ A.e., s. 80.

²²² A.e., s. 80.

²²³ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *Tavan Arasındaki Deli Kadın*, Çev. Nil Sakman, İstanbul, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, 2016, s. 81.

²²⁴ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *Tavan Arasındaki Deli Kadın*, s. 81.

²²⁵ A.e., s. 81.

Beş Sevim Apartmanı'nın bütün bir örgüsü ikilikler üzerine kurgulanmış, olayların geçtiği mekân olan Cihangir'deki metruk apartmana adını veren ve Beş Sevim Huriye olarak tanınan, Huriye Hanım dışındaki bütün apartman sakinlerinin hikâyesi iki varyantta karşımıza çıkmaktadır. Psikanaliz uzmanı Doktor Samimi tarafından akıl hastanesinden kaçırılarak, Cihangir'deki Beş Sevim Apartmanı'na yerleştirilen beş akıl hastasının kendi dillerinden dinlediğimiz hikâyeleri “cinperi masalları” başlığıyla verilirken, akıl hastanesindeki dosyalarında kayıt altına alınmış hikâyeleri “gerçek hikâyeler” başlığıyla sunulmuş ve kişinin şahsi diliyle kurmuş olduğu anlatıları kendi hakikatlerinden kopararak itibarsızlaştırırken hastane kayıtları ise “gerçek” olarak imlenerek muhkem kılınmıştır. Roman henüz başlarken, eril iktidarla eşgüdümlü ilerleyecek bir anlatının sınırlarının çizildiği dikkatlerden kaçmaz. Hayata iki farklı pencereden bakabileceğimizi öngören anlatı; “karşı pencereden bakınca görülenlerin hikâyesi”²²⁶ başlığıyla açılırken, aynı dairenin farklı cephelerindeki pencerelerinden baktığımızda, konumumuza göre değişen farklı kurgulardan bahis açılır. Ön taraftaki pencereden baktığımızda gördüğümüz “mütevazı ama derin anlamlar taşıyan ve kurgusuz gelişen hayatlar[dır]”²²⁷ ve bu hikâyelerde dikkatimizi çeken; “dramlar, eğlenceler, aşklar, kavgalar” adeta “kendilerini seyredip seyretmediğine zerre kadar aldırmadan, fütursuzca” oynanıyordu. Aynı apartmanın arka penceresinden baktığımızda gördüklerimiz ise bambaşkadır; “o pencere, kasvete bakar; o pencerenin karşısında bomboş bir apartmanın, bomboş beş penceresi vardır. Yıkık bir sahneyi anımsatır bu boşluk. Başından çok kötü şeyler geçmiş, eski püskü bir tiyatro sahnesini”²²⁸ hatırlatıyordu. Bu pencerelerden “gözlerinizi kısıp sağ tarafa bakarsanız ıssız, sissiz, pussuz havalarda adaları görürsünüz. Sola bakarsanız, is de olsa, siz de, pus da Boğaz Köprüsü keser görüntüyü.”²²⁹ Hayat içerisinde konumlandırılışımız bir yerde bizim “görme biçimlerimizi” de belirliyorken burada özellikle “tiyatro sahnesi” olarak işaretlenen ve her şeyin kurgu olduğu aşikâr olan yaşamlara dikkat kesilmemiz ve bu kurgunun ardındaki iktidar ilişkilerine odaklanmamız salık veriliyor gibidir. Nihayetinde, beş “tuhaf” insanın yaşadığı bu beş

²²⁶ Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 7.

²²⁷ A.e., s. 7.

²²⁸ A.e., s. 8.

²²⁹ A.e., s. 8.

katlı apartman “sıradışı” –ya da akıldışı- sakinleriyle beş katlı bir akıl hastanesini andırır. Bu beş katlı, beş daireli apartmanın beş sakini de günün uzun saatlerini pencere önünde geçirirler ve “beşi de pencereden bakıldığında iki apartmanın arasındaki küçücük boşluktan görülen, küçücük deniz manzarasına gözlerini diker ve beşi de bu manzaraya bakıp devamlı bir şeyler mırıldanırdı.”²³⁰ Mahalledeki diğer apartmanlardan bu beş tuhaf insan meraklı gözlerle seyredilse de Beş Sevim Apartmanı’nın esrarengiz “sakinlerinden hiçbiri seyredildiğini hissetmezdi.”²³¹

Küçük yaşlarda babasını kaybeden ve annesi tarafından terk edilen psikanaliz uzmanı Doktor Samimi, Nişantaşı’nda “beş odalı, yüksek tavanlı, köşk artığı eşyalarla döşeli, zenginliği küf tutmuş” bir evde halası Müzehher Hanım’la birlikte yaşıyordu. Amerika’ya gitmiş ve Amerikalı biriyle evlenmiş olan “Medusa saçlı” annesi ise yaz tatillerinde gördüğü oğluyla kısacık görüşmeler yapıyor ve “onun göğsüne yatmak, orada öylece kalmak isteyen” oğluyla alakadar dahi olmuyordu. Terk edilmişlik ve yalnızlık Samimi’yi “cin ve peri”lerin kucağına atmış; cin ve perilerle arkadaş olduğunu söyleyen Samimi’ye “yıllar boyu susmasını” da onlar öğütlemiştir. “Samimi yıllar boyunca, içindeki cinperi arkadaşı çocukluğu hiç yitirmeden, dış dünyaya içinde olan bitenleri hiç hissettirmeden, kalabalıklar içinde bir başına kalmayı başar[mıştır].”²³² Ta ki Gülizar’a aşık olana dek, bu aşka karşı çıkan cin ve periler, Gülizar’la evlenmesi durumunda her ikisini de öldürmekle tehdit edince Samimi, bu aşktan vazgeçmiş, tek arkadaşı olan cin ve perilere hem öfkelenmiş hem de ilk defa onlardan korkmuştur. Aşkından vazgeçen Samimi, intikamını almak için tüm hayatını, insanları cin ve perilerin olmadığına inandırmaya adayacaktır. Planını gerçekleştirmek için Cihangir Pürtelaş Sokak’taki pencerelerinden deniz görülen beş katlı beş daireli Beş Sevim Apartmanı’nı satın alır. Akıl hastanesinde asistanlık yapan bir arkadaşının yardımıyla, cin ve perilerin varlığına inanan beş akıl hastasını kaçırarak bu apartmanın beş katına yerleştirir. Bu hastaların her birinin hastane dosyalarında “idrak yanılması” hastası olduğu yazmaktadır ve bu hastalar “ne bildiklerini biliyorlar[dır] ne bilmediklerini.”²³³ Bu beş kişi, resmi kayıtlarda –erkin elinde- “idrak yanılması”

²³⁰ Söğüt, **a.g.e.**, s. 9.

²³¹ **A.e.**, s. 9.

²³² **A.e.**, s. 13.

²³³ **A.e.**, s. 22.

teşhisiyle “akıl hastası” olarak tanımlanırken Samimi için onlar cin ve perilere inanan insanlar olarak görülür; “Beş kişinin geçmişi karmakarışık. Ne kim olduklarının farkındalar ne de benim kim olduğumun. Tuhaf hikâyeleri var. Kimi gerçek, kimi uydurma. Dosyalarında yazanlara bakılırsa hepsinin de başı cinlerle gerçekten derde girmiş”²³⁴ diyerek, bir çatışmayı imler. Doktor Samimi Beş Sevim Apartmanı’nın beş katına sırasıyla; Oğuz, Yeşim, Yusuf, Elif ve Melike’yi yerleştirir. Biz bu başlık altında özellikle Yeşim, Elif, Melike ve apartmana ismini veren Huriye Hanım’ın hikâyelerine odaklanırken onları bir araya getiren ortak “kadılık talihi”ni ve bu talihin delilikle kesişme anlarını irdeleyerek “iktidar” odağında kadınların bu “delilikle” imlenen kurgularında kendilerine öznel bir alan yaratabilme imkânlarını tartışmaya açacağız. Burada bir parantez açarak Foucault’un dikkat çektiği, insanların özneye dönüştürülmesinde; delilik, dil, hastalık, suç, cinsellik gibi deneyimleri kuran sorunsallaştırmalara bakmamız gerekmektedir. Foucault bu sorunsallaştırmayı üç başlıkta toplar; bilgi, iktidar ve etik. Her deneyimin belli kavram ve kuramlar çerçevesinde ürettiği hakikatlerle ifade bulan bir “bilgi” alanı, belli normları ve kuralları içeren “iktidar” alanı ve bireyin kendisiyle kurduğu ilişkiler bağlamında “etik” bir alanı kapsamaktadır. Bu noktada “kendimizin tarihsel bir ontolojisini yapmak; bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerimizin etik öznesi olarak nasıl kurulduğumuz sorularını sormayı gerektirir.”²³⁵ İlk olarak bilgi öznesi olarak nasıl kurulduğumuzu görmemiz için bir deneyime; örneğin delilik, hastalık, dil, cinsellik gibi bir deneyime gönderme yapan bilgi alanının oluşumunu ve bu oluşuma özgü söylemsel pratiklere odaklanmalıyız. İkinci olarak iktidar alanının nasıl kurulduğunu görmemiz için, iktidar ilişkilerinin tarihsel olarak kurulmuş bir deneyimin pratiğini düzenleyen normatif sisteme, örneğin delilerin, hastaların ve suçluların “normal” insanlardan ayrılıp tecrit edilmesini düzenleyen bir sistemi görmemiz gerekir. Üçüncü olarak ise, insanın kendisiyle olan ilişkisinin, bireylerin kendilerini tarihsel bir deneyimin özneli olarak, örneğin, deli, hasta, suçlu gibi tanıma, kabullenme ya da reddetme pratiklerine bakmamız gerekir.²³⁶ Bu minvalde

²³⁴ Süğüt, a.g.e., s. 23.

²³⁵ Ferda Keskin, “Özne ve İktidar”, **Özne ve İktidar**, Michel Foucault, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 14.

²³⁶ Keskin, “Özne ve İktidar”, s. 13-14.

Beş Sevim Apartmanı'nda apartmana ismini veren ve bir erkek çocuk dünyaya getir(e)mediği için kocası tarafından terk edilen Huriye Hanım'ı, erkek olarak dünyaya gelmediği için gördüğü eril şiddet karşısında sessizliğe mahkûm edilen Yeşim'i, Yeşim'le aynı kaderi paylaşan ve babasından azıcık sevgi görebilmek adına kendisini erkek rolüne kaptıran Elif'i, bu üç kadınla paralel bir hikâyeye sahip Melike'yi; eril bir tahakkümün ürettiği bilgi çerçevesinde oluşturulmuş bir dilin altında kendi "özneleşme" hikâyelerinin ancak delilikle mümkün kılındığını ve kendilerini denetim altına alan bu iktidar alanında kadınların ancak akıldışı bir alanda varlık kazandıklarını görürüz. Eril tahakkümün dili –iktidarın dili- kadınlık üzerinden ürettiği "bilgi" aracılığıyla kadınlar üzerinde bir baskı mekanizması oluşturmuş, kendini inşa etmek isteyen kadın ise bu dil içinde yaralanarak "deliliğin" tekinsiz dünyasına sığınmış ve kendi öznelliğini kurmaya çabalarken kendisi de bir şiddetin hem "kurbanı" hem de "faili" olmuştur. Bu kurguda dikkatlerden kaçmayan; hikâyeler iki varyantta verilirken ve bu iki varyantın paralellik gösterdiği aşikârken, en önemli fark hikâyelerin sonunda ortaya çıkar. Resmi erk tarafından kaydedilen kişilerin şahsi hikâyeleri, hastane dosyalarında gerçek olarak işlenirken bu hikâyelerin sonunda kadınların delirmesinin yanı sıra onları delirten sistemle eşgüdümlü olarak kadınlar eril şiddetin mağduru olmalarıyla birlikte aynı şiddetin faileri olarak da görülürler. Fakat kendi dillerinden anlattıkları ve "cinperi yalanları" olarak imlenen anlatılarında eril şiddet karşısında kurban edilen kadınlar delilikle neticelenen yaşamlarının sonu muğlak bırakılır, bu sonlarda derin bir sükût vardır ama "şiddet" yoktur.

Beş Sevim Apartmanı'nın adlandırılması bir yerde onun tarihi kökenlerini vermesi açısından mühimdir hele ki bu tarih bir kadının hikâyesiyle paralel veriliyor ve bir kadına dayandırılarak neden bu ismin verildiği sorunsallaştırılıyorsa burada kadınlıkla kesişen bir konumlandırma söz konusudur. Beş Sevim Apartmanı'nın bu tuhaf isminin nereden geldiğine dair apartman sakinlerince hiçbir zaman bir "başkaldırı" söz konusu olmamış ve bu ismi değiştirmek de akıllarından bile geçmemiştir. Peki ama apartmana ismini veren Huriye Hanım kimdir? Tarihi, "kaydedilmiş ve yorumlamaya tabi tutulmuş geçmiş"²³⁷ olarak tasavvur ettiğimizde,

²³⁷ Richard J. Evans, **Tarihin Savunusu**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, Ankara, İmge Kitabevi, 1999, s. 251.

aparmanın isminin hikâyesinin de yukarıda belirttiğimiz gibi neden tek varyantta karşımıza çıktığını vuzuha kavuşturabiliriz. Aparmanın isminin hikâyesini, biz Huriye Hanım'ın kendi dilinden dinlemeyiz, bize; “Beş Sevim Apartmanı'nın İsmi Kimselerin Bilmediği Gerçek Hikâyesi” başlığıyla sunulan “hakikat” tarihe kaydedilmiş ve belli yorumlardan geçirilmiş bir “bilgi”dir. Bu bilgi de iktidar tarafından üretilerek bize “hakikat” olarak sunulur. Bu başlık altında, Huriye Hanım'ın hikâyesi yer yer adeta “masallaştırılarak” onun dilinden şu şekilde sunulur:

“Daha gencecik bir kadındım. Evleneli birkaç ay ya olmuş ya olmamıştı. Kocam beni el üstünde tutuyor, bir dediğimi iki etmiyordu. Benden beş tane oğlan doğurmamı istiyordu. Çünkü askerde çok sevdiği Tahir komutanının beş oğlu varmış. Ona özenirmiş. O da Tahir komutan gibi beş oğlu olsun istiyor. Beşinin de ismi hazır; Tahir komutanın oğullarının isimleri... İlkine Yasin diyeceğiz, ikincisi Kadir olacak. Üçüncünün adı Süleyman, sonrakiler de Kadri ve Faik. Ben de sanki mümkünmüş gibi, istediğim zaman istediğim cins çocuk doğurabilmişim gibi, tövbe tövbe cahillik işte, ‘Tamam’ diyorum adama. ‘Ben beş oğlan doğuracağım, sen de isimlerini Yasin, Kadir, Süleyman, Kadri, Faik koyacaksın.’”²³⁸

Huriye Hanım'ın kadınlık talihi evlenmesiyle başlar, ondan beklenen toplumsal normalar kocası tarafından dillendirilir. Koca beş oğlan çocuk istemekte ve bunun tüm sorumluluğunu kadının omuzlarına yüklemektedir. Erkek egemen bir kültür kadının “kadınlığını” erkek çocuk dünyaya getirebilmesiyle sınırlar adeta. Evliliklerinin üzerinden çok geçmeden Huriye Hanım ilk bebeğine hamile kalır ve bir an olsun çocuğunun kız doğabileceğinden şüphe etmez, o kadar emindir ki bir erkek çocuk dünyaya getireceğinden, ebenin “ayol bu kız” demesiyle kendinden geçmesi bir olur. “Saatlerce kimse kahveye haber göndermeye cesaret edemedi. Benim canım, kız bebeği alıp emzirmeyi çekmedi. Eve öyle bir hüsrân çöktü ki neşeydi, keyifti o türden ne varsa toptan evi terk etti.”²³⁹ Kız çocuğunun varlığı evde adeta bir ölü varmışçasına matem havası yaratır, evde hâkim olan hava “sessizliktir”; o kadar ki eve gelen koca “yoksa Yasin öldü mü” diye sorar. Bunun üzerine Huriye Hanımın tepkisi; “Keşke Yasin doğaydı da öleydi, daha iyi olurdu vallahi. Doğmadı ki ölsün. Onun yerine Sevim doğdu. Bir kız oldu. Ona bunu kim anlattı bilmiyorum ama adamın hışımla evden çıkıp gidişi gözlerimin önünde. Ben yine bayılmışım.”²⁴⁰ şeklinde dillendirilir.

²³⁸ Söğüt, **a.g.e.**, s. 26.

²³⁹ **A.e.**, s. 27

²⁴⁰ **A.e.**, s. 27.

Henüz yeni doğum yapmış bir kadının maruz kaldığı bu eril dilin şiddeti karşısında yaşadığı “travmatik” durum, onun sağlıklı düşünmesine bir olanak tanımaz. Doğum sonrasını izleyen günlerde de öyle zor zamanlar geçirir ki ilk doğan kızına yani birinci Sevim’e analık dahi yapamaz. Çok fazla yaşayamayacak olan bu kız çocuğu iki hafta içerisinde ölür ve Huriye Hanım bu acıyı bile yaşayamaz hâldedir; “Allah bunu aldı, şimdi bana beş oğlan verir inşallah” söylemiyle avunmaya çalışır. Huriye Hanım bu aşamadan sonra işi artık şansa bırakmak istemeyecek ve mahallenin ermiş olarak gördüğü, herkesin Nene Hatun dediği yaşlı kadına gidecek, ona danışacaktı; “hangi evliyaya gideyim, ne adaklar adayayım ki bu doğacak olan oğlan olsun; ardından da dört oğlan daha gelsin?” diye sorar, cevap hazırdır, Mübarek Merkez Efendi türbesine gidilecek ondan yardım istenecektir. Bundan sonra, Huriye Hanım’ı Mübarek Merkez Efendi türbesinde bir oğlan çocuğu için dualar edip adaklar adarken buluruz. İkinci çocuğu da kız olunca koca iyice küplere biner, karısını döver, bebeğe ise küfürler savurur. İkinci Sevim’i de bu nefret ve sevgisizlik canından edecektir. İki ay sonra o da ölür. Huriye Hanım ise erkek çocuk hülyalarından vazgeçmez. Onu sıklıkla Merkez Efendi’de dualar ederken görürüz. Böyle böyle beş kız çocuk dünyaya getiren ve hepsine de Sevim adını veren Huriye Hanım, “yaşamayan, hemen ölüveren beş kız” doğurur. Erkek olarak dünyaya gelmedikleri için eril bir şiddete maruz kalan kızların kaderi; ilgisizlik, sevgisizlik dahası nefretle örülü bir çember içerisinde adeta nefes alamayarak boğulmak olmuş ve nihayetinde ölümle sonuçlanmıştır. Beş ölü kız dünyaya getiren Huriye Hanım’ı, hep kız doğurduğu için kocası da terk eder ve bu terk edilişten sonra “ölen bebeklerinin yerine koyduğu beş kedisiyle kapı kapı dolaşp, her gittiği yerde hüzünlü öyküsünü anlatan” bu “zavallı” kadına tüm mahalleli artık “şefkatle” bakıyordur. Huriye Hanım’ın kadınlık talihi erkek çocuk dünyaya getiremediği için eril söylem tarafından bastırılırken yanında olmayan mahalleli bu “gerçek” anlatıyı bir yerde menkıbeye dönüştürerek, yarı meczup bir karakter olarak çizilen Huriye Hanım’ı uhrevî bir alana hapseder. Artık Huriye Hanım bu dünyaya ait bir kadın imgesi değildir; gerçekliğinden koparılmış, hikâyesi menkıbeye dönüşmüş kendisi bir meczup olarak görülmüş ve öznel bir kadın kimliği olmaktan öte kolektif bir kimlik kazanmıştır. Bir erkek çocuk dünyaya getirememiş, “annelik” normunu karşılayamamış, eşi tarafından terk edilmiş ve tüm sevgisini ölen kız çocuklarının yerine koyduğu beş kediye vermiş bir kadını toplum bir “kadın” olarak görmez;

nihayetinde Huriye Hanım eril normlar tarafından kodlanan bir kadınlıktan oldukça uzaklaştırılmış ve onun hikâyesi menkıbeleştirilmiştir.

Apartmanın ikinci katına yerleştirilen ve kendi dilinden anlattığı hikâyesi “Kurşuni Yeşil Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Büyüleri” başlığı altında verilen kadının anlatısı başta belirttiğimiz gibi “cinperi büyüleri” olarak adlandırılmış dahası hikâyesini kendi dilinden dinleyeceğimiz bu bölümde ismi dahi zikredilmemiştir. İsmi Yeşim olduğunu onun “gerçek” olarak sunulan hikâyesinde, hastane kayıtlarından öğreneceğimiz kahramanımız, kendisini seksen yaşında hisseden genç bir kızdır. Çocukluğundan itibaren sesinin inceliğiyle dikkatleri çeken Yeşim, kendisini hiç sevmediğini söylediği babasının bir gün ona “senin sesin de vücudun gibi çok çirkin”²⁴¹ demesiyle derinden yaralanacak, “beni öldürdü, ölümü, soğuk suların fışkırdığı kaynaklara gömdü. İçim o günden sonra hiç ısınmadı”²⁴² diyerek içinde kanayan derin bir yaraya ve parçalanan benliğine işaret eder. Yeşim o günden sonra artık susacaktır, bir daha sesini duyan olmayacaktır. Sustuğunda yedi yaşında olan Yeşim’in kaderi en yakını, babası tarafından tayin edilecektir. Babanın bu yaklaşımının müsebbibi ise oldukça net ve manidardır:

“Sustuğumda yedi yaşındaydım. Tam on yıl annemle birlikte, köylerden köye tayin edilen öğretmen babamın peşinde sürüklendik. Annem her yıl bir erkek çocuk doğuruyor, babam her yıl oğlu olduğuna seviniyor ve her yıl bir yıl önce doğan erkek çocuk bilinmez bir şekilde ölüyordu. Annem sanki onun öleceğini bilirmiş gibi, birini doğurduktan sonra hemen ötekine hamile kalıyor, gömdüğü her oğlanın ardından, gebe göz yaşları döküyordu.”²⁴³

Öğretmen baba, bir erkek çocuğuna sahip olamamanın bütün hıncını Yeşim’e yüklemiş, bir gün olsun kızına sevgi namına bir karine göster(e)memiştir. Bu sevgisizlik Yeşim’i “sessizliğe” mahkûm ederken anneyi de ölüme sürüklemiştir. On yılda on doğum yapan kadın, muhtemel bir erkek çocuğa hamile iken ölmüştür. Bir kız çocuğunun varlığını “evlat”tan saymayan baba, her şeyi hiçe sayarak bir erkek çocuk doğurması noktasında eşi üzerinde bir baskı uygulamış ve eşinin ölümüne giden yolları kendi elleriyle örmüştür. Eşin ölümüyle beraber toplumsal normlar anında

²⁴¹ Söğüt, **a.g.e.**, s. 51.

²⁴² **A.e.**, s. 51.

²⁴³ **A.e.**, s. 52.

devreye girmiş; eşini kaybetmiş acılı ve yalnız bir erkeğe eş arayışı cenazeyle aynı güne denk düşmüştür. Köyün cadısı olarak nam salmış Ketum Hanım’la evlenen baba, kızını da onun ellerine bırakır. Ondan büyüler öğrendiğini söyleyen Yeşim ise artık aklın sınırlarından kopmuş, realiteden uzaklaşmış, cin ve perilerin tekinsiz dünyasına adım atmıştır. Baba elinden işlerlik kazanan baskı mekanizması, kadını sessizliğe mahkûm edip yalnızlaştırırken, akıl dışı bir alanda da sürüklemiştir. Hikâyeyi Yeşim’den böyle dinlerken, “Kurşuni Yeşil Perdeli Penceredeki Kadının Gerçek Hikâyesi” başlığıyla verilen hastane kayıtlarında, “nemphomanin” hastası olduğu belirtilen Yeşim’in “cinlerle ve perilerle cinsel ilişkiye girdiğine” inandığı yazmaktadır. İktidarın ürettiği dil çerçevesinde “muhkem” bir bilgi olarak sunduğu bu hastalık, kadında “cinsel doyumsuzluk” olarak tanımlanan bir tür rahatsızlıktır. Hastane kayıtlarında pilot bir baba ve eczacı bir annenin tek çocuğu olan Yeşim, bu hastalık sebebiyle henüz on iki yaşındayken erkeklerle birlikte olmaya başlar. Kızlarına karşı oldukça ilgisiz görünen anne ve baba ise bu durumun farkında bile değildir ta ki bir gün Yeşim’in tuvalette baygın bulunmasına kadar; Zuhal Hanım kızını hemen hastaneye yetiştirmiş, hamile olduğunu ve bir düşük gerçekleştirdiğini öğrendiği an ise “perişan” olmuştur. Zuhal Hanım, on dört yaşındaki kızının düşük yapmasından ziyade bu haberi babaya nasıl söyleyeceğinin telaşına düşmüştür. Bir anne için en zor olan şey, on dört yaşındaki kızının düşük yapması değil “asıl zor olan işin babaya nasıl anlatılacağıydı.”²⁴⁴ Kadın üzerinde kurulan bu “koca” baskısı öylesine bir hâl almıştır ki, bir anne evladının durumundan ziyade bu haberi eşine nasıl söyleyeceğini sorunsallaştırır. Bu stresi daha fazla dayanamayan bedeni iflas eder ve bir anda bayılır:

“Böylece olup biteni pilot babaya anlatmaktan kurtuldu. Şuursuz bir şekilde yolun ortasında yattığını gören insanlar onu apar topar önünde yığıldığı hastaneye geri taşıdılar. Hastanede bu acılı annenin yaşadıklarını duymayan kalmamıştı zaten. Hemen onu bir odaya yatırdılar ve koluna serum bağlayıp verilebilecek tüm yatıştırıcıları son sınırına kadar damarlarından içeri akıttılar.”²⁴⁵

Toplum nezdinde “acılı bir anne” olarak imlenen kadın, yaşadıklarından ziyade bunları dile getirmenin sorumluluğu altında ezilmiş ve nihayetinde aklını yitirmiştir. Baba ise

²⁴⁴ Söğüt, a.g.e., s. 64.

²⁴⁵ A.e., s. 64.

tüm bu yaşananları en son öğrenendir, olanları öğrendiği an ise kalbi duracaktır. Tüm olanlardan sonra Yeşim iyileşmiştir artık ve “babasının ölmüş olması onu ne denli rahatlattıysa, annesinin delirmiş olması da o denli sevindir[miştir.] Artık özgür bir hayat onu bekliyordu.”²⁴⁶ Anne ve babasının ölümünden sonra anneanesiyle yaşamaya başlayan Yeşim’in erkeklerle beraberliği mahallenin de diline düşecektir. Fakat, “mahallede hiç kimse uzun süre damadı ölmüş, kızı aklını yitirmiş yaşlı kadına, torunun ahlaksızlıklarını anlatmaya cesaret edeme[miştir.]”²⁴⁷ Anneanne hiçbir şeyin farkında değildir ta ki mahalleden bir kadının kocasıyla Yeşim’i birlikte görmesiyle olanları anneanneye anlatıncaya dek, anneannenin olanları duymasıyla birlikte Yeşim durumu cinlerle perilere bağlar. Torununun anlattıklarına inanan anneanne çareyi onu iyi bir hocaya götürmekte bulur. hoca götürülen Yeşim’ teşhis koyulmuştur, “kızın içini cinler sarmış” hem de bu cinler hemen çıkacak cinsten de değildirler, her hafta hocaya getirilmesi ve hocanın verdiği otları kaynatıp içmesi gerekiyordur. Anneanne hocanın teşhisinden memnun bir hâlde çıkarken;

“Yeşim’in bundan sonra Ziya Hoca’dan başka kimseyle birlikte olmamaya yemin ettiğini bilmeden, bundan sonra yapacağı düşüklerin babasının Ziya Hoca olacağını hiç hissetmeden, kaynatıp kıza içirecekleri otların rahim gevşetici olduğunu hesap edemedi. Gönül rahatlığıyla çıkıp gittiler Ziya Hoca’nın evinden.”²⁴⁸

Anlatının sonunda Yeşim’i akıl hastanesinde buluruz; bir cadı olduğuna inanıyor, kendisini; kaydattığı otlarla yaptığı ilaçların her hastalığa şifa olabilecek güce sahip biri olarak görüyor ve anneannesini beşinci katın penceresinden attığını inkâr ediyordur. Yeşim’in akıl hastanesinde sonuçlanan hikâyesi, her iki anlatıda da erkek egemen toplumun belirlediği eril normlarla çevrelenmiş, kız çocuğu olduğu için kendisine sevgi ve ilgi gösterilmemiş anne ve babasının ilgisizliğiyle birlikte, adeta deliliğe mahkûm edilmiştir.

Apartmanın dördüncü katına yerleştirilen ve; “Turuncu Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Yalanları” başlığıyla verilen Elif’in hikâyesi de tıpkı Yeşim’de olduğu gibi bir erkek çocuk olarak dünyaya gelmediği için, baba sevgisinden mahrum bırakılan bir genç kızın kendi öznelliğini kuramamasının anlatısıdır. Onun dilinden

²⁴⁶ Söğüt, **a.g.e.**, s. 65.

²⁴⁷ **A.e.**, s. 65.

²⁴⁸ **A.e.**, s. 66.

dinlediğimiz ve “cinperi yalanları” olarak itibarsızlaştırılan hikâyesinde Elif, ikiz bir çocuk olarak dünyaya gelmiş; kardeşinin güzelliğiyle kendisinin ise çirkinliğiyle ön plana çıktığını söylemektedir. “Kardeşim beğenile beğenile, ben unutulmuş unutulmuş büyüdüm”²⁴⁹ derken, “güzellik” mefhumunun iki kız çocuk arasına koyduğu mesafeye dikkatleri çeker. Konuşmaya biraz geç başlayan Elif, özellikle ev içerisinde cinsiyet kimlikleri noktasında bir karmaşa yaşamaktadır;

“Üç buçuk yaşında ağızdan çıkan ilk kelime anne olmuş. Ama bunu anneme değil babama söylemişim. İkinci kelime, hemen birkaç dakika sonra çıkıvermiş ağızdan: baba. Ama babama değil, ablama söylemişim bunu da. Çaprazlama hitap karmaşası, sürüp gitmiş yıllar boyunca. Kadınlara erkek, erkeklere kadın isimleriyle seslenmeme herkes alışmış. (...) İşin en tuhafı, bu eşcinsel eğilimli seslenişleri, sadece aile içinde yapmamış. Bir yabancıyla konuşurken, asla amcalarla teyzeleri, annelerle babaları, ablalarla ağabeyleri karıştırmıyorum.”²⁵⁰

Elif’teki bu karmaşa anne ve babası tarafından dikkate alınmamış, Elif’in kendisini de bir erkek olarak görmesi onların dikkatini çekmemiştir. Onlar ziyadesiyle güzel olan kızlarıyla ilgilenmekte, Elif ise daha dışarıda kalmaktadır. Kız kardeşi “prensesler” gibi kendisi onun aksine çirkinlik abidesi gibidir ve bu haliyle kendisini bir erkek çocuk olarak görüyor ve buna inanıyordur. Cinsel bir kimlik kargaşası içerisinde olan Elif, kardeşinin güzelliğinin altında ezildikçe onun ölmesini dileyecektir ve kardeşinin kullandığı hapları değiştirerek onun yavaş yavaş bir yıl içerisinde ölmesine sebep olacaktır. Kardeşinin öldüğünün ertesinde ise onun odasına giderek, makyajını yapıp onun kıyafetlerini giyer ve şarkılar söyleyerek dans etmeye başlar. Cenazeden dönen ve onu bu şekilde gören anne bayılır, baba ise ölçsüz yumruklarıyla kızına saldırır. Göz yaşları ve kanlar içerisinde kalan Elif’i babanın elinden kurtaran söylem ise oldukça manidardır:

“Kız kardeşimin kırmızı eteği belime kadar sıyrılmış, dantel bluzun yakası paçası param parça olmuş, en fecisi de naylon çorabım (artık benim sayılırdı) kaçık içinde kalmıştı ki, birisi babamı durduracak o sihirli cümleyi kurmayı başardı.

Görmüyor musun çocuk ikizi ölünce üzüntüden aklını kaybetmiş. N’aptığını bilmiyor. Hemen bir doktora götürmek lazım...”

²⁴⁹ Söğüt, **a.g.e.**, s. 87.

²⁵⁰ **A.e.**, s. 86.

Yıllarca ailesinden sevgi görmeyen, kendisini bir erkek olarak gördüğü halde onun bu hâli ailesi tarafından dikkate değer bulunmayan Elif, ölen kız kardeşin kıyafetleri içerisinde iken görünür olmuş ve şiddete maruz kalmıştır. Babasının yumrukları altında bayılan Elif, gözünü akıl hastanesinde açar. İki ay kadar kaldığı hastanede evden hiç kimse ziyaretine gelmemiştir. Eve döndüğünde ise Elif’le kimse tek kelime etmez adeta onu “sessizliğe” mahkûm bırakılır ve Elif de bir sabah elinde çantasıyla bu evi terk eder. “Turuncu Perdeli Penceredeki Kadının Gerçek Hikâyesi” başlığıyla verilen Elif’in “gerçek” hikâyesinde ise “cinsel kimlik sorunu yaşayan ve ailesi tarafından ter edilmiş bir genç kızdı[r].”²⁵¹ Elif’in annesinin kadınlık kaderi de, yine diğer kadınlarda olduğu gibi, bir erkek çocuk dünyaya getiremediği için sorunsallaştırılır:

“Elif’in annesinin, hayatı boyunca despot bir kocanın tüm taleplerine kayıtsız şartsız boyun eğen, istenen her şeyi harfî harfine yerine getiren Kader’in, yapamadığı tek şey vardı, o da ikinci bir çocuk doğurmak. İlk çocuk kız olmuştu, ikincisi artık erkek oldu. Olsundu olmasına ama Kader bir türlü hamile kalamıyordu ki. Tek çocuğunu doğurduktan sonra rahmini sanki cinler kilitlemişti. Ne hocalara gitti, ne büyüler yaptırdı ama bir türlü bir daha hamile kalmayı başaramadı. Doğurabildiği tek çocuk Elif’ti ve o da erkek değildi.”²⁵²

Kader’in en büyük kusuru adeta bir erkek değil de dünyaya bir kız çocuk getirmiş olmasıdır. Oysa kocasının bir dediğini iki etmiyordur ama “kadınlığı” bir erkek çocuk dünyaya getirebildiğinde “tam” olacaktır. Bunu karşılayamamak onun kadınlığının bir kusuru olarak imlenir. Şu durumda Kader’in yapacağı, bir erkek çocuk dünyaya getirebilmek için yapılacak şeyleri birere birer gerçekleştirmesidir ki bunun yolu da hocalarda, büyülerde aranır. Kader, makûs “kaderine” boyun eğmiş gibidir, bir çıkış da bulamamaktadır. Tüm bunların içerisinde Elif evde yaşananların farkındadır:

“Haydar, oğlan babası olma düşleriyle büyümüş her erkek gibi, Elif’ten neredeyse tiksiniyordu. Bunu söylemekten de hiç çekinmiyordu. Elif, iki odalı gecekondudaki mutsuzluğun nedeninin babasının sık sık işsiz kalması, her gece içip annesini dövmesi ve ağza alınmayacak küfürler ederek kükremesi olmadığını biliyordu. Neden, bunlardan hiçbiri değildi. Neden kendisiydi. Kendisi.”²⁵³

²⁵¹ Söğüt, **a.g.e.**, s. 96.

²⁵² **A.e.**, s. 96.

²⁵³ **A.e.**, s. 96.

Her erkeğin sahip olduğunda “erkekliğini” kanıtlayacağı bir imge olarak tahkim edilen erkek çocuğun varlığı, Haydar için de elzemdir. O kadar ki gözü Elif’i görmediği gibi ona karşı ilgisizlikten öte içinde bir nefreti büyütür. Doğduğundan beri istenmediğinin farkında olan Elif, bu dayanılmaz baskıdan öylesine bunalmıştır ki bu dünyada ona “Elif” olarak yer yok gibidir; “sanki yanlışlıkla doğmuştu ve bu yanlışlığın bedelini de, varlığının ağırlığını taşıyarak ödemek zorundaydı.”²⁵⁴ Her akşam eve sarhoş gelen baba bir gün kızı Elif’i oğlu Yunus olarak tahayyül etmiş ve ilk defa ona bakarken yüzü “iyi kalpli sevecen bir baba” gibi aydınlanmıştır. Gün boyu babasından okkalı küfürler ve insafsız tekmeler yememek için köşe bucak kaçan Elif, akşam olduğunda bundan böyle Yunus rolüne kendisini kaptırır; “Elif, en az babası kadar, Yunus olduğuna inanarak, biraz ürkek ama epey sevinçli adımlarla odadan çıkar, Haydar’ın kucağına koşar, gündüz canavar olan, geceyse sevgi topu bir babaya dönüşen bu adamın kollarına atılırdı.”²⁵⁵ Elif bu oyuna kendisini öyle bir kaptırır ki kendi gerçekliğini unuttur, artık kız mı erkek mi olduğunu bilmiyordur. On yaşına geldiğinde babası ölür, annesi için bu bir kurtuluştur, nihayetinde “ölen evin direği değil, kamburu”dur. Fakat Elif için durum bambaşka bir seyir kazanır, günlerce babasının ölümün ağlayan, “erkek” hallerinden de vazgeçmeyen Elif’e annesi ne yapsa da kâr etmez. “Elif’in kendini erkek bir dünyaya hapsedip orada sessiz sedasız yaşamasına bir süre sonra”²⁵⁶ annesi de alışır ve “Elif’i o asla giremediği, girmesine izin verilmeyen yalnız dünyasına bir başına bırakıp, kendi hayatına geri”²⁵⁷ döner. Elif, on altı yaşına geldiğinde annesi ikinci evliliğini yapar ve bir yıl sonra da bir erkek çocuk dünyaya getirir. Bu haberi alan Elif, bir sinir buhranı geçirir ve evin duvarlarına “bir çocuk öldürüldü” yazar. Oğlu kucağında eve gelen annesi duvardaki yazıları gördüğünde bir baygınlık geçirir, ayıldığında ise “artık o kızı bir daha görmek istemiyorum” diye bağırır. Bu olay sonrasında Elif, akıl hastanesine kaldırılmış bir delidir artık. Hastane kayıtlarına “cinayet işlemeye meyilli” bir olarak geçirilen Elif’in kaderi erkek doğmadığı için kimliği değersizleştirilmiş ve üzerindeki baskı mekanizması öylesine işlemiştir ki kendi varlığını inşa etmeye olanak bile

²⁵⁴ Söğüt, **a.g.e.**, s. 97.

²⁵⁵ **A.e.**, s. 97.

²⁵⁶ **A.e.**, s. 100.

²⁵⁷ **A.e.**, s. 100.

tanınmamıştır. Annesi de kızının delirdiğine ve bir daha iyi olmayacağına inanmış, onu unutmaya karar vermiştir. Unutulmaya mahkûm edilen Elif, sadece eril normlar tarafından belirlenen rolleri karşılayamadığı için değil, annesi tarafından da kabul edilmeyen varlığıyla yalnızlığa ve deliliğe doğru sürüklenerek adeta bir kadınlık trajedisini yaşar.

Aparmanın beşinci katında yaşayan “Parlak Kırmızı Penceredeki Kadın ve Cinperi Gülüşü” başlığıyla hikâyesi anlatılan Melike, tamamen masalımsı bir kurgu içerisine yerleştirilir. Güzelliğiyle ön plana çıkan bir genç kız olan Melike’nin kökleri “peri”lere dayandırılır. Anneannesi ve annesi peri olan Melike, onlardan kendisine tevarüs eden olağanüstü bir gülüşe sahiptir. “Anneannemden anneme, annemden de bana geçen cinperi armağanı o gülüşle dünyaya geldiğimde, ikisinden de güzel, yani güzeller güzeli bir kız olacağımı hemen anlamışlar”²⁵⁸ derken, kadının “güzellik”le kodlanan “kadınlık” normu ön plana çıkarılırken diğer taraftan bu güzelliğin ve gülüşün ölümlü bir erkekle evlendiği takdirde kaybolacağı söylenir ve Melike’ye bir seçim yapması için baskı uygulanır. Melike seçimi yapmıştır; “çocuk doğurmayacağım, hiçbir erkeğe kanmayacağım, gülüşümü sonsuza kadar saklayacağım” diyerek, kendi varlık alanını açmıştır. Fakat bu anlatı da realiteden oldukça uzak bir yerde, masalların olağanüstü dünyası içerisinde kurgulanarak, hakikatten koparılmıştır. Melike bu tercihiyle birlikte gülüşünü de kendisini de ölümsüzleştirerek bir kadın imgesinden ziyade bir masal kahramanına dönüştürülür. Melike’nin hastane kayırlarındaki hikâyesi ise “Parlak Kırmızı Penceredeki Kadının Gerçek Hikâyesi” başlığıyla verilir. Gerçek olan sunulan bu kayıtlarda Melike, Balat’ta bir çingene mahallesinde dünyaya gelmiş, çok kadınlı, çok çocuklu ama “erkeksiz” bir evde yaşamaktadır. Bu evde “babasız bir bebek olmak, üç nesildir ailenin tüm çocuklarının değişmez alın yazısı[dır.]”²⁵⁹ ve kadınlar ismini koyduktan sonra Melike’nin varlığını dahi unutmuşlardır. Her akşam dillendikten sonra eve gelen anneannesi ve pavyonda çalışan annesi oldukça dışa dönük kadınlardır; “onların her gece bir ağızdan bağırış çağırış konuşmaları, histerik kahkahalarla başlayıp, şirret kavgalarla son bulan tartışmaları Melike’nin dışı tül, içi beton sessizliğini delip

²⁵⁸ Söğüt, **a.g.e.**, s. 109.

²⁵⁹ **A.e.**, s. 113.

geçemiyordur.”²⁶⁰ Bu evde Melike’nin özlem duyduğu tek şey bir baba eksikliğidir, her gece rüyasında babasını görüyor gün boyu da onun hayaliyle yaşıyordur. Melike on altı yaşına gelmiştir ve içindeki baba hülyaları bitmemiştir, geceleri rüyasında gördüğü babasını gün içerisinde düşünerek günlerini geçiriyordur. Gün gelir ve bir gün evde kimseler yokken kapı çalınır, kapıyı açtığına gördüğü adamı, rüyalarında gördüğü babası olduğuna inanan Melike sorgulamaksızın bu adamı içeriye alır. Bu yabancıya kapıyı sonuna kadar aralayan Melike, tecavüze uğrar. Akşam eve gelen anne Melike’yi divanda iki büküm kıvranırken bulur, “kimse polise haber vermeyi ya da bacaklarının arasından kanlar sızan küçük kızı hastaneye götürmeyi akıl” edemez. Bir araya gelen kadınlar “Melike’yi güçlkle yıkayıp, giydirmiş yeniden divana yatırmış ve öylece başında toplaşıp zavallı kızın kadersizliğine ağıtlar yakmışlardı.”²⁶¹ Bireysel tecrübelerini toplumsal kabullerin ötesine geçiremeyen bu kadınlar, oldukça pasif ve silik görünürler. Melike ise bir gece rüyasına gelen bu tecavüzcü adamın, olanların sorumlusu olarak anneanesi ve annesini göstermesi üzerine, her ikisini de öldürür.

Kadın üzerinden işleyen baskı mekanizmaları, kadını, “eş”, “anne”, “evlat” gibi roller üzerinden sistematik bir şekilde, belli normlar çerçevesinde baskı altına almış, bu normları karşılayamadıklarında onları yaşamdan da tecrit etmiştir. Bu tecrit edilmiş kadınların “delirme” hikâyeleriyle bir yerde kesişir. Kültürel tahakkümün kadınlar üzerinde yarattığı bu baskı, artık onların dillerine de sirayet etmiştir. Luce İrigaray’ın dikkatler çektiği gibi bu “kadınlar ataerkil dilsel düzen tarafından dışlandı[lar] ve yok sayıldı[lar]. Bu yüzden, hem kadın olup hem de tutarlı ve akılcı tarzda konuşmak mümkün değildir.”²⁶² Beş Sevim Aparmanı’nın kadın sakinleri; Yeşim, Elif, Melike ve apartmana ismini veren Huriye Hanım’ın bu baskı altında başka türlü konuşmalarına imkân tanınmaz. Michael W. Dols, *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli* başlıklı çalışmasında, herhangi bir toplumun deliliği değerlendirmesinin diğer “hastalık”lardan ziyadesiyle daha fazla, o toplumun sosyal bağlarıyla alakadar olduğuna dikkat çeker. Belirli bir davranışın, “delilik” olduğuna dair kültürel saptama, tamamıyla bu sosyal bağların alametifarikası olarak tezahür

²⁶⁰ Söğüt, **a.g.e.**, s. 114.

²⁶¹ **A.e.**, s. 116.

²⁶² Irigaray, **Ben-Sen-Biz**, s. 18.

ediyordur. Bu bağlamda delilik, “belirli bir zamanda belirli bir yerdeki sosyal grubun anormal ya da hayli olağandışı gördüğü ısrarcı davranış türü olarak”²⁶³ tanımlanabilir. Bu delilik tanımı özellikle bireylerin “tuhaf”lıklarına bir göndermede bulunurken, “delilik, yalnızca normal davranışların kabul gören standardının ötesinde var olabilir.”²⁶⁴ Bu “normal” davranışları belirleyen ve deliliğe dair bilgiyi üreterek dolaşıma sokan ise erktir. Norm dışına çıkan kadınlar “normal”in tam karşısında konumlandırılarak “akıl dışı” bir alana itilirler. Hayata tutunamayan bu kadınlar, kadınlığın tipik ataerkil inşasını kabul etmemiş, bir yerde deliliğe sığınarak bu toplumsal inşayı hep birlikte reddetmişlerse de kendilerine özerk bir alan açmayı başaramamışlardır. Dahası romanın sonunda Doktor Samimi tarafından ateşe verilen apartmandan arda kalan kalıntılarda, bu beş “tuhaf” insanın izine dahi rastlanmaz. Oysa tüm mahalleli, beş kişinin varlığına şahittir. Bir kedi ölüsü dahi bulunmayan apartmanın bodrum katında Doktor Samimi’nin yanmış bedenine ulaşılır. Tüm anlatıların Doktor Samimi’nin zihninin birer ürünü olduğu izlenimi verilen anlatının, bir erkeğin bilincinde kurgulanması ve yine bu erkek elinden ateşe verilerek ortadan kaldırılması bir yerde kadın “tarihinin” de erk tarafından ne denli görünmez kılındığına da bir göndermede bulunur.

²⁶³ Michael W. Dols, **Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli**, Çev. Didem Gamze Dinç, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2013, s. 19-20.

²⁶⁴ Dols, **a.g.e.**, s. 20.

1.2.3. “Taşrada” Kadın Öznelliğinin İmkânı: *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar*

“Diğer kızlar gibi onun da hayalini evinin kadını olmak süslüyordu. İçinde kocasının karısı yahut çocuklarının anası olacağı bir evden başka bir şey de yoktu gözünde”

Hatice Meryem/*İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar*

2000 sonrası Türk edebiyatında, feminist bir duyarlılıkla ele aldığı hikâye ve romanlarıyla ön plana çıkan isimlerden Hatice Meryem’in ilk kitabı *Siftah* 2000 yılında yayımlanmıştır. *Sinek Kadar Kocam Olsun Başımda Bulunsun* başlıklı anlatısı 2002’de yayımlanan Hatice Meryem’in bu çalışmasını, 2008’deki *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* romanı takip etmiş, 2010’da *Aklımdaki Yılan*, 2013’te “erkeklere methiye” alt başlığıyla yayımladığı *Beyefendi*, 2019’da *Yetim* ve yine aynı yıla tekabül eden *Bir Kadını Öldürmeye Nereden Başlanmalı?* başlıklı çalışmalarıyla; edebiyattaki “kadın” temsiliyi yine bir kadın gözüyle sorunsallaştırmış ve bu sorunsallaştırmasını ironik bir dille çerçevelemiştir. Hatice Meryem’in tüm bu anlatılarını tek tek ele alıp incelediğimizde ortaya tematik açıdan bir birlik çıktığını görürüz; çeşitli “kadınlık hâllerini”, içsel çatışmalarını, toplumun kadına attığı rolleri ve birbirinden farklılık arz eden kadınlık normlarını karşılayamayan kadınların içerisine düştüğü boşluğu ve bu boşlukta örselenen kadının bir “kurban” olarak maruz kaldığı baskı mekanizmalarını görünür kılmanın imkânını aramıştır. *Sinek Kadar Kocam Olsun Başımda Bulunsun* kitabında, birçok kadının dilinden “eş” olma deneyimleri anlatılır ve bunun üzerinden aile kavramı ve “kocalık” makamı sorgulanmaya açılırken, anlatının başından sonuna kadar “ben bir adamın karısı olsaydım eğer” söyleminin artık sona gelindiğinde “ama ben kimsenin karısı değilim ki” söylemine evrilerek, kadının “kadınlığını” ancak evlendiğinde ve bir erkeğin “karısı” olarak temsil edildiğinde varlık bulmasını eleştiriye tabi tutarak; “ölene kadar, havayla, suyla temasının son bulacağı o güne kadar bir koca eksiğiyle ve hayata horozlanmakla

geçecek ömrüm”²⁶⁵ diyerek eserini sonlandırmış ve anlatıyı, ben bir kadının ifadesinde kendisini bulan bir düstura taşıyarak bir direniş biçimi de ortaya koymanın imkânını aramıştır. *Aklımdaki Yılan*’da bütün hikâyeler “annelik miti” üzerinden işlenir. “Kadınlar arası düşmanlık ve rekabet, anneden kızına aktarılmayan kadınlık bilgisiyle ilişkilendirilir. Aktarılan ataerkil miras, yabancılaştırma yoluyla, muzipçe, mizah ve delilik dilinin imkânlarıyla görünür kılınmaya çalışılır.”²⁶⁶ *Yetim*’de, “benim varlığım zaten başlı başına bir suçtu”²⁶⁷ diyen küçük bir kız çocuğunun “öfke” yüklü dilinden, -ki bu çocuğun anne ve babası vardır ama kendisini yetim olarak görür-ebeveynlik eleştirisi yapılır. Düzyazıdan feragat ederek şiirlele yöneldiği *Beyefendi*’de, “eril bir kategori olan dile alternatif, dişil bir dil yaratma uğraşı eklenir.”²⁶⁸ Şiddetin tüm topolojisini ortaya koyduğu *Bir Kadını Öldürmeye Nereden Başlamalı?*’da ise ben bu kitabı, “‘kadın cinayetleri’ demek yerine ‘erkek cinayetleri’ desek nasıl olur diye sormak için yazdım. Ne de olsa erkek şiddetinin doğurduğu suçlar değil mi bunlar?”²⁶⁹ diyerek, “kadın cinayeti” söylemini sorgulamaya açtığı görülür. Bu başlık altında ele alacağımız *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* başlıklı romanında, taşradaki “kadınlık” hâllerinden yola çıkarak yoksullukla çevrelenmiş bir evdeki kadının iktidar alanının imkânlarını sorguluyor. Kadının iktidarını gösterdiği bir alan olarak kurguladığı “evde”, iki kız kardeşin; “dili güllü” Zümrüt ile “dilini yutmayı düşleyen” Elmas arasındaki ilişkide görünür olan bu iktidar mekanizmasını, evdeki erkeklerin de dahil olmasıyla birlikte; iktidar, mekân ve kadın üçlüsünün arasındaki girift bir ilişkisellik üzerinden işleyen bir anlatıyla alakalandırıyor. Zümrüt, diliyle hane halkına kendisini sürekli bir şekilde hatırlatır ve evde kendisine bir iktidar alanı yaratarak evin “efendisi” olma yolunda ilerlerken bir “borcam”ın yere düşerek kırılması karşısında sergilediği duygusallık, onun bu iktidarının da ne kadar “kırılgan”

²⁶⁵ Hatice Meryem, *Sinek Kadar Kocam Olsun Başımda Bulunsun*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 95.

²⁶⁶ Sibel Kır, Hülya Bulut, “1990 Sonrası Türkçe Edebiyatı Kadın İmgeleri: ‘Özgür Kızlar’ Deli ve Yazar Kadınlar” *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Feminizm*, Ed. Feryal Saygıgil - Nacide Berker, İstanbul, İletişim Yayınlar, 2020, s. 763.

²⁶⁷ Hatice Meryem, *Yetim*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 12.

²⁶⁸ Kır ve Bulut, *a.g.m.*, s. 763.

²⁶⁹ Hatice Meryem, *Bir Kadını Öldürmeye Nereden Başlamalı?*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 82.

olduğunu imlerken Zümrüt'ün “dili”yle kendisine kurmak istediği o iktidar alanının onun “kurban” oluşunun üzerini örten bir örtü olduğu ele verilir.

Terry Eagleton *Edebiyat Nasıl Okunur* başlıklı çalışmasında, edebî metinlerin dillerine karşı hassasiyet geliştirmeksizin, bu metinler üzerine siyasî ya da kuramsal sorular soramayacağımıza dikkatleri çeker ve Jane Austen'in *Gurur ve Önyargı*'sının açılış cümlesi üzerinden şöyle bir çıkarımda bulunur;

“ ‘Servet sahibi her bekâr erkeğin mutlaka bir eşe ihtiyaç duyduğu dünyaca kabul edilen bir gerçektir.’ Jane Austen'in *Gurur ve Önyargı*'sının bu ilk cümlesi kendi içinde küçük bir ironi başyapıtı olarak kabul edilir. İnce bir ironidir bu; söylenen şeyle –herkesin zengin erkeklerin eşe ihtiyaç duyduğu konusunda hemfikir olması- kastedilen şey –bu varsayımın aslında paralı koca arayan bekâr kadınlar arasında yaygın olması- arasındaki farkta yatar. İronik bir tersine çevirmeyle, yoksul ve evde kalmış kadınların arzusu zengin bekâr erkeklere atfedilir.”²⁷⁰

Eagleton, zengin erkeklerin eş ihtiyaçlarının evrensel bir gerçek olarak sunulması, bir doğa yasasına dönüştürülmesi söz konusu olduğunda, kimse evlenmemiş kadınları müstakbel eşlerinin üstüne atladıkları için suçlayamaz diyerek, Austen'in titizlikle seçtiği bu kelimelerin, “genç bekâr kadınları ve onların ısrarcı annelerini sınıf atlama hevesi ve hırs gibi suçlardan beraat ettirir”²⁷¹ diyerek, itibarsız bu isteklerin üstüne bir görgü perdesi indirildiğini fakat bu perdeyi görmemize de izin verilerek ironik bir tutumun sergilendiğine dikkat çeker. Austen'in “öne sürdüğü şey şudur: İnsanlar kendi bayağı arzularını şeylerin olağan düzeninin bir parçası olarak rasyonalize edebilirlerse, bu arzuları karşısında kendilerini daha iyi hissederler.”²⁷² Hatice Meryem, *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar*'a bir “önsöz” mahiyetinde “hayatın alelade akışı Kozluk'ta” başlıklı bir giriş yapar ve açılış cümlesi şöyledir; “Bazıları şehir-i İstanbul'un yalnız kalburüstü semtlerinde yaşayan kadınların modayı takip ettiğini düşünür; oysa aynı şehrin bazen biraz ötesinde bazen biraz berisinde kalan, bir sağına biraz soluna düşen –ama asla ortasına düşmeyen- Kozluk ve benzeri yerlerde yaşayan kadınlar da modadan haberdardır.”²⁷³ diyerek bir “öteki” kadın imgesi yaratır ve bu iki kadın arasındaki mesafeyi görünür kılar. Bir tarafta modayı “takip eden” kadınlar vardır

²⁷⁰ Terry Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, Çev. Elif Ersavcı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 31.

²⁷¹ Eagleton, *a.g.e.*, s. 32.

²⁷² *A.e.*, s. 32.

²⁷³ Hatice Meryem, *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 9.

diğer tarafta ise modadan sadece “haberdar” olanlar. Bu şehrin “merkezine” düşmeyen onun “dışında” kalan yer neresidir? “Kalburüstü” semtlerdeki kadınlarla bu alanın dışında kalan kadınlar arasında ne gibi farklılıklar vardır? ve bu farkı görünür kılan “moda” imgesi kadın öznelliğinin kuruluşunda nereye denk düşmektedir? gibi soruları sormamıza imkân tanırken, toplumsal meselelerden ari bir kadın kimliğinin de olanaksızlığını kodluyor gibidir. Tıpkı Austen örneğinde olduğu gibi “arzularını şeylerin olağan düzeninin bir parçası olarak rasyonalize” edebilen kadın kimliği, kendini inşa etmiş olabilir mi yoksa bu sadece anlık bir iyi hissetmekten öte bir şey değil midir? Bu arzuyu rasyonolize etmek kadın kimliğini tahvil edebilecek midir? Zümrüt’ün anlatımıyla; “işsizsiniz, güçsüzünüz, çulsuzunuz, uğursuzunuz, arsızınız, hırsızınız, fakiriniz, fukaranızın, itin kopuğun, sefilin baldırı çıplağın yurt tuttuğu bir yerdir”²⁷⁴ Kozluk ve başlarken belirtildiği üzere “merkez”in dışında konumlanmasıyla Kozluk tam manasıyla bir “taşra”dır. Burada bir parantez açarak, taşra ve taşralık nedir sorusuna cevap aramaya çalışalım. Melih Pekdemir “Taşranın ‘taşı toprağı altın’da ne vardır?” başlıklı yazısında, taşra, merkez, şehirlilik ve taşralılık arasındaki örüntüyü “mahrumiyet-mahremiyet ve masumiyet” mefhumları üzerinden çözümler. Taşrada mahrumiyet hem vardır hem de yoktur; taşralı merkezdeki –büyük şehirdeki- bazı imkânlardan yoksundur fakat buna mukabil şehirli de taşralının sahip olduğu bazı şeylerden mahrumdur. Bu mahrumiyet taşralıda bir merakı beraberinde getirir. Taşralıda artık kendinde bulunmayana karşı bir şaşkınlık ve merak uyanmıştır. “Merak ettiği şeye sahip olamayacağından, ama onunla özdeşleşme arzusundan da vazgeçmeyeceğinden, bu kez onu taklit etmekten başka bir şey elinden gelmemektedir.”²⁷⁵ Taşrayı merkezden farklı gösteren şey ise, mahremiyet ve masumiyettir.²⁷⁶ Nurdan Gürbilek ise “Taşra Sıkıntısı” yazısında Yusuf Atılgan’ın eserlerine yansıyan taşra ruhunu açıklarken bir taşra tanımı da ortaya koyar;

“... kendisini mahrum bırakılmış, başka yaşantıları kendisinden esirgenmiş ... (...) Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama bunu henüz sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya,

²⁷⁴ Meryem, *İnsan Kısım Kısım...*, s. 67.

²⁷⁵ Melih Pekdemir “Taşranın ‘taşı toprağı altın’da ne vardır?”, *Taşraya Bakmak*, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 86-88.

²⁷⁶ Pekdemir, *a.g.e.*, s. 78-99.

bir ödeşmeye dönüştürmediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar.”²⁷⁷

Bu taşra sıkıntısı, Gürbilek’in deyimiyle, “evin içinde, dört duvar arasında, dantelli tül perdelerin ardında yaşanan bir sıkıntı[dır.]”²⁷⁸ Biz bu sıkıntıyı Kozluk’taki kadınların içsel dünyalarına girdiğimizde, ne kadar derinlerde sakladıklarını ve gün yüzüne çıkarmadıkları bu sıkıntılarıyla arada kalmışlıklarını, kendi kimlik inşalarını kesen bir “taşra sıkıntısı” kadrajından izleriz. Bu kadınlar, kendi kabuklarını kırabilecek ve sessizliklerini bozarak kendilerine bir öznellik inşa edebilecekler midir? sorusuna bu başlık altında cevap arayacağız. Tanıl Bora, “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye” başlıklı yazısında “taşrayı hem ‘klasik’ taşranın çöküşünü hem de söz konusu yeni taşralaşmayı yansıtan bir edebiyat var mı ortada?”²⁷⁹ diye sorar. Bu bağlamda Hatice Meryem’in çizdiği Kozluk; orta yerine konumlandırılan ve bir dönüşümün habercisi olan “Kozluk Center”ıyla yeni taşranın habercisi olmakla birlikte, romanda sıklıkla gönderme yapılan “Kozluklu kadınlar”ın da “merkezde” konumlandıkları bir yer olarak yeni bir taşra oluşumunun “kadın” kimliklerinin temsilindeki dönüştürücü gücünde görünür olduğunu tasvir ve tespit edebiliriz. Bu meyanda, taşrada hissedilen dönüşümün yansımalarının kadınların değişimleriyle alakalandırıldığı ve eşgüdümlü olarak tebarüz ettiği görülür.

Kozluk, İstanbul’un “tepelerine bir gecede kuruluveren mahallelerinden biridir”²⁸⁰ ve “köyle kasaba arası” bir yer olarak tanımlanır. Kozluklular buraya “taşı toprağı altın” yalanına inanarak gelmiş, el çabukluğuyla yaptıkları derme çatma evlerde yaşamaya başlamışlardır. Zümrüt ve Elmas işte böyle bir mahallede doğmuş, onların çocukluk çağlarından itibaren Kozluk’ta hızlı bir kentsel dönüşüm çalışması da vuku bulmuştur; “Kozluk’a düzenli minibüs ve otobüs seferleri başlamış, inşaatı yıllar boyu sürececek bir caminin temelleri atılmış ve adına Kozluk çarşısı denilen meydanın orta yerine bir Atatürk büstü göstermelik bir törenle alelacele yerleştirilmiş[tir.]”²⁸¹ Böylece Kozluk’taki imar çalışmaları görünür olurken en büyük

²⁷⁷ Nurdan Gürbilek, “Taşra Sıkıntısı”, **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s. 50.

²⁷⁸ Gürbilek, “Taşra Sıkıntısı”, s. 48.

²⁷⁹ Tanıl Bora, “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 47.

²⁸⁰ Meryem, **İnsan Kısım Kısım...**, s. 31.

²⁸¹ A.e., s. 33.

değişim “Kozluk Center”ın inşaatıyla gerçekleşecektir. “Kozluklu kadınların hemen hepsi, inşaatı altı ay gibi kısa bir sürede tamamlandığı için ağızları açık bırakan, dudakları uçuklatan Kozluk Center’ın ısıltılı koridorlarında yürüyüp gezer, *-alışveriş edemeseler de-* vitrinleri uzun uzun süzer olmuşlardır.”²⁸² Kozluklu kadınlar bambaşka bir dünyaya adım attıklarının farkındadırlar fakat o dünyaya erişemeyecek oluğun da sıkıntısı içerisinde bir ikilem yaşarlar ve biz bu ikilemi daha ziyade Elmas kimliğinin üzerinden okuruz. “Güneşi pencereden, sokağı kapı aralığından gören”²⁸³ Kozluk’un kadınları artık dünyaya Kozluk Center’ın “büyülü” atmosferi içerisinde bakacaklar ve gördükleri karşısında büyüleneceklerdir. Oysa Kozluk’ta “ne saray vardı ne de can sıkıntısından patlamak üzere bir prenses.”²⁸⁴ Kozluk’taki “erkek suratlı kadınlar”ın tek düşünceleri akşama ne pişirecekleri derdidir. Dahası bu kadınları “erkekleştirilen” de kocalarının “erkekliği” kuran temel argümanlarından yoksun oluşlarıdır. Zümrüt’ün gözünde Kozluk’taki erkekler bu minvalde oldukça değersizleştirilerek çizilir. Kozluk’taki erkekleri işi olanlar ve işsizler olarak ikiye ayıran Zümrüt, kendi dilinden bu erkekleri anlatır;

“Karılarının deyimiyle erkeklerin hepsi birer ‘erkek müsveddesi’ydi ve yeteri kadar erkeklik gösteremediklerinden –çalışıp çabalayıp boğaza yetseler üste başa yetmiyor, üste başa yetseler ilaçtan iğneden eksik kalmıyorlardı hep- karılar erkekleşiyor, gece gündüz sokak ortasında gövde gösterisine girişiyor, birbirleriyle cenk ediyorlardı. Biçarelik, beceriksizlik, zavallılık, kiminin genç yaşta sırtına yapışan kamburdan, kiminin kafasına vurula vurula hasıl olan bodurluğundan, kiminin iri gövdesi üzerinde mengeneyle sıkıştırılmış duran, soğan kadar küçük kafasından akardı.”²⁸⁵

İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar, Kozluklu, “dili güllü” Zümrüt’ün – varlığıyla yokluğu bir olan bir kadının- görünür olduğu bir anlatıdır. Zümrüt, kocası Cavit, çocukları ve kız kardeşi Elmas’la birlikte yoksulluğun kol gezdiği bir evde yaşamaktadır. Zümrüt’e annesinden miras kalmış, ona telkin edilmiş iki “kadınlık” bilgisi vardır. Öncelikle, “temkinli olmayı, kan kusup kızcılık şerbeti içtim demeyi” bilmeli, ikinci olaraksa “içinde kocasının karısı yahut çocuklarının anası olacağı bir ev” tahayyülü olmalıdır. Bu ev içerisindeki tüm düzeni sağlayacak kişi de yine kendisi olacaktır. Zümrüt de düşünür, “madem ki silerek, süpürerek geçecekti hayat, o vakit

²⁸² Meryem, *İnsan Kısım...*, s. 35.

²⁸³ A.e., s. 53.

²⁸⁴ A.e., s. 67

²⁸⁵ A.e., s. 68.

kendi evini silmeli, kendi evini süpürmeliydi”²⁸⁶ Bunun üzerine Zümrüt henüz on sekiz yaşına basmadan, uzaktan yalnızca bir defa gördüğü Cavit’le evlendirilir. Kocasını hiçbir zaman sevmeyen Zümrüt, yaşadığı hayattan da oldukça muzdariptir. “Zavallı bir kadın bunca yükü nasıl taşıyabilirdi? Aklına mukayyet olmaya çalıştıkça şartlar onu zorluyor, ‘Boş ver Zümrüt! Delir hadi, delir de kurtul!’ ”²⁸⁷ diyordur. Zümrüt delirmese de kendisine diliyle yarattığı bir dünya kurmuş ve bu dünyada çevresindekileri diliyle susturmayı öğrenmiştir.

Zümrüt’le Elmas birbirine zıt iki karakter olarak konumlandırılırlar; Zümrüt ne kadar “dilbaz” ve “cesur”sa, Elmas o kadar suskundur. Adeta Allah, “Elmas’ın suskunluğunu telafi etsin diye yaratmıştı onu.”²⁸⁸ Dili doğuştan güllü olduğu söylenen Zümrüt’ün bütün mahalleli tarafından imrenilen özelliği dili olacaktır; “konu komşu, dili bir sirk, dili bir panayır, dili bir pazar yeri gibi rengarenk”²⁸⁹ olan bu kadına hayrandır. Zümrüt’ün dilinde kelimeler “şıkır şıkır boncukların bir ipe uyum içerisinde dizilmesine benzer bir ahenkle art arda sıralanır; bunun için fazladan bir gayret de göstermesine gerek kalmazdı.”²⁹⁰ Zümrüt diliyle herkese hükmediyor gibidir, kadrajına ilk girense onun tersine hiç konuşmayan sustukça susan kardeşi Elmas’tır. Ablasına baktıkça Elmas’ın gördüğü ise onun buyurgan kelimeleridir;

“Ablasının ağzında laf, kendi başına üredikçe üreyen bir mahluk gibi çoğaldıkça çoğalır, bitmek tükenmek nedir bilmezdi. Sanki bütün gücü kuvveti dilinde toplanmış gibi konuştuğu konuşur, eskiler ve yeniler, dün ve ondan önceki günler, olanlar ve olması gerekenler zihninde perde perde açılır, o yalnız dilini bir kaydırak edip ağzını açık tutar, kelimeler zehir zemberek etrafa saçılır, sonra nefeslenerek ve iki elini beline yaslayarak testi duruşunu alır, ne demeye susuyormuşum, kızar, ‘Konuşsana kız!’ derdi.”²⁹¹

Zümrüt kendine ait bir dil kurmuş ve bu dil etrafında çevresindekileri “susturmayı” başarmıştır. Onun dilinde adeta Irigaray’ın belirttiği gibi; “kelimelere, cümlelere, dünyaya dayatılan mantıksal bağa direnen, içinde mucize, büyü, ekstaz, gelişme ve şiirin birbirine karıştığı bir ötenin, dile dökülmemiş olanın hafızası hâlâ mevcuttur.”²⁹²

²⁸⁶ Meryem, İnsan Kısım Kısım..., s. 86.

²⁸⁷ A.e., s. 89.

²⁸⁸ A.e., s. 16.

²⁸⁹ A.e., s. 16.

²⁹⁰ A.e., s. 16.

²⁹¹ A.e., s. 16-17.

²⁹² Irigaray, *Başlangıçta Kadın Vardı*, s. 14.

Ve Zümrüt bu “büyülü” diliyle, annesinden miras kalan “kadınlık” bilgisi dahilinde evin içerisindeki düzenin de talimatıdır.

Elmas ise susar, içinden konuşuyordur, “ah be abla, senin şu tutulası çenen yüzünden tek kelime edecek hal mi kalıyor insanda”²⁹³ bile diyemez, ablası karşısında susar sadece Elmas. “Ablasının cıvıl cıvıl sesinin kainatı dev bir bulut gibi sardığı”²⁹⁴ vakitlerde Elmas dilini “derler toplar, üçe beşe katlar, dişleriyle ezdikçe ezer, tam yutulacak kıvama getirir, fazlaca oyalanmadan bir lokmada yutar, böylece sonsuza dek susmayı istemesine haklı bir sebep icat etmiş olurdu.”²⁹⁵ Fakat icat ettiği bu “delice iş yüzünden aklı da boşalırdı, zembereği boşalan bir saat gibi[dir.]”²⁹⁶ Elmas sustukça yara alıyor, yaralanıyordu; Zümrüt de konuştuğu kardeşi üzerinde bir tahakküm mekanizmasına dönüşerek onu baskı altına alıyordu. Zümrüt, durmaksızın konuşur ve yaşadıkları hayat üzerinden çıkarımlar yaparak, başta evdekiler olmak üzere mahalleye doğru dağılan bir baskı mekanizması kurar diliyle. Kozluklulara aşkı da yakıştırmıyordu; “ne işi olur bizim gibilerin aşka meşkle!” derken “bizim gibiler”le kimi imlediğini de biliyordu, “yoksulları”, der, aşk yoksullara göre değildir Zümrüt’e göre öyle ki “aklını aşkla meşkle bozan yoksulların sonu muhakkak tımarhaneymiş!”²⁹⁷ Dahası çevresindeki herkes onun için “işe yaramaz”dır. Zümrüt’ün nazarında; eşi Cavit, eltisi Seher, kayınları, sadece onlar da değil bütün bir Kozluk ve Kozluk’ta yaşayan kim varsa hepsi de işe yaramazdır. Zümrüt’e göre; “kapısıyla bacasıyla, penceresiyle damıyla, yaşlısıyla genciyle bütün uçuverseymiş koca Kozluk, kimsenin haberi olmazmış. Ortalıkta uçuşan şu kara sineklerden farkı yokmuş onun için. Ha var, ha yok!”²⁹⁸ Zümrüt’ün iktidar alanına giren diğer bir kişi de kocası Cavit olacaktır;

“Öyle ki Zümrüt, konuşması ve konuşmaması gereken zamanları kaşla gözle hatırlatırdı ona. İki kaşını havalandırır, çenesini ileriye doğru iterse, ‘Ne duruyorsun konuşsana Cavit!’ demekti bu. Tek kaşını eğerek yüzünü ekşitirse ‘Sus artık, fazla konuştuğun Cavit!’ Hele somurtup dişlerini sıktığı zamanlar vardı ki ‘Cavit sonsuza

²⁹³ Meryem, *İnsan Kısım Kısım...*, s. 17.

²⁹⁴ A.e., s. 17.

²⁹⁵ A.e., s. 17.

²⁹⁶ A.e., s. 17-18.

²⁹⁷ A.e., s. 19.

²⁹⁸ A.e., s. 50.

kadar sus!’ demiş olurdu böyle zamanlarda. O da bütün bu imaları, annesi tarafından terbiye edilmiş bir çocuk gibi ezber etmişti.”²⁹⁹

Zümrüt diliyle ve tavırlarıyla kocası Cavit’i de bastırmış ve bu durumu kendi lehine çeviren kocası da evinden de sorumluluklarından da uzaklaşmıştır ve evde bütünüyle Zümrüt’ün hâkimiyeti söz konusudur. Cavit, erkek kardeşi Coşkun’un gözünde de karısı tarafından susturulmuş; “karısının kırbacı altında sırtı dilim dilim yırtık, dişi dili kenetli, kabuğuna çekilmeyi adet edinen kirpiler gibi sus pus”³⁰⁰ bir kişiliktir. Cavit’i diliyle susturan Zümrüt’ün hedefinde kardeşi Elmas vardır. Elmas ablasının söylemleri altında öylesine eziliyordur ki konuşmaya da gücü kalmıyordur, muntazaman ve mütemadiyen susuyordur. Zümrüt ise durmaksızın söyleniyordur, bunca zaman yanında olan kardeşini “adam etmeye” çalışsa da bir arpa boyu yol alamamış, bununla hayıflanıyordur; “ne kadar uğraşıysa da onu –kendisi gibi- çevik, canı tez birine dönüştürememişti”³⁰¹ Dilinde bereket, elinde maharet görmediği kardeşi üzerinden sınırlarını çizdiği kadın kimliği ise oldukça manidardır;

“Bunca beceriksizlik, bunca suratsızlıkla yarın bir kısmeti çıkıp evlenecek olsa –ki bu imkânsız gibi bir şeydi gözünde- bir tas çorba pişirebilecek miydi bakalım? Nerdee... Acıdı emeklerine! Yatak yorgan toplamaktan sofraya hazırlamaya, yemek pişirmekten tut da Pazar görmeye kadar her işi öğretmeye çalışmıştı oysa. Yalnız Kozluk’ta değil dünyanın her yerinde bir kadını kadın yapardı böylesi işler.”³⁰²

Zümrüt’ün zihnindeki kadın imgesi tıpa tıp kendisine benzeyen bir kadınlıktır. Ev içerisindeki hamaratlığı, evi çekip çevirebilmesi, hızlı ve atik oluşuyla ön plana çıkardığı kadın imgesi kendince sadece Kozluk’ta da değil, dünyada makbul bir kadınlıktır. Kadını, ev işlerinden müteşekkil bir alanda hapseden ve ötesini göremeyen Zümrüt, kendi iktidar alanını da ev içerisinde kurmasından mülhem, gücünü performansıyla tam not aldığı ev hanımlığı kimliğinden alır ve bunun dışında konumlanan “kadın”lığı ise “kadınlık” olarak görmez. Kardeşini görmediği gibi; Elmas, onun gözünde bir “kadın” olarak tebarüz etmez. Zümrüt adeta kendi güç/iktidar mekanizmalarını kullanarak kendi öznelliğini inşa noktasında aktif bir rol oynar. Bunu

²⁹⁹ Meryem, *İnsan Kısım Kısım...*, s. 160

³⁰⁰ *A.e.*, s. 123.

³⁰¹ *A.e.*, s. 20.

³⁰² *A.e.*, s. 21.

kadınlığın kurucu mekânı olarak ev içerisinde gerçekleştirdiğini düşündüğümüzde, bu alanda kurduğu iktidar da oldukça manidardır.

Beauvoir, ev işlerinin kadını bir tekrara ve içkinliğe hapsettiğini ifade etmiş; ev işlerinin yüzyıllardır neredeyse hiç değişmeden sürüp giden bir şekilde günbegün kendini yeniden ürettiğine ve yeni hiçbir şey üretemeyeceğine dikkatleri çekerek kadının bu alanda öznelliğini kuramayacağını iddia etmiştir.³⁰³ Leonore Davidoff ise ev ve ev işlerinin tarihselliğini ele aldığı çalışması *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*’te önemli bir çıkarımda bulunur; evin kadınlar için ne anlama geldiği ve ne gibi deneyimler yarattığının üzerinde durarak, kadınların öznelliklerini kurma noktasında aktif özneler olarak ev içerisindeki konumlarına ve bu süreci nasıl yönlendirdiklerine dikkatleri çeker. Tarihsel koşullar altında, ev ve ev işlerinin kadınlık anlayışının kurulmasındaki rolünü incelerken “saygınlık” kavramını kullanan Davidoff, kadınlık idealinin ne şekilde bir hegemonik güç kazandığının da altını çizer. Kadınların özellikle anne olarak ev içindeki rollerinin oldukça yaşamsal olduğunu söyleyen Davidoff, kadınların bu alanda potansiyel iktidarlarını arttırdığını ifade eder;³⁰⁴

“... saygınlığın ana hatları ve böylelikle politik oluşumunun nihai hedefleri hem erkekler, hem de kadınlar için yuva doktrinleri içinde kalıplanıyordu. (...) Evcilik kılığındaki ‘ayrı alanlar’ yalnızca toplumsal cinsiyetle ilgili değildi –çok az fenomen böyledir ve eğer öyle olsaydı bu şaşırtıcı olurdu-, bu aynı zamanda katmanlı bir hiyerarşide toplumsal grupların oluşumuyla, ulusun yapılandırılmasıyla ve sömürgeleştirilen ‘diğerlerinin’ inşasıyla ve modern devletin şekillendirilmesiyle de ilgiliydi.”³⁰⁵

Davidoff, ev ve ev işlerinin yalnızca toplumsal cinsiyetin değil, toplumsal ve siyasal düzeni bütünüyle ilgilendiren ve cinsiyet ilişkilerinin sınıf ilişkileriyle alakalandırıldığı, daha geniş toplumsal örüntülerle ele alınabileceğini gösterir. Bu minvalde, ev ve ev işlerinin kadın öznelliğinin kurucu bir ögesi olarak gören ve Türkiye’ye özgül çalışmasıyla Yael Navora Yaşın da Kız Enstitülerinden yola çıkarak, ev kadınlarının kendilerini birer özne olarak nasıl kurduklarını ele alır; çeşitli

³⁰³ Simone de Beauvoir, **İkinci Cinsiyet I**, Çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020, s. 93.

³⁰⁴ Leonarda Davidoff, “Ev ve Feminist Tarih”, **Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet**, Haz. Ayşe Durakbaşı, Çev. Zerrin Ateşer, Selda Somuncuoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 105.

³⁰⁵ Davidoff, **a.g.e.**, s. 107.

kadınlarla yapmış olduğu söyleşiler neticesinde, Kız Enstitülerine ve öğretilerine aşına olan kadınların, ev idaresi üzerine yazılmış metinleri okuyarak, çevirerek ve bunlar üzerine makaleler yazarak kendi evlerinde doğru metotlar geliştirmiş ve tutkulu tartışmalara girmişlerdir. Türk kadınları böylelikle yeni rasyonelite söylemini içselleştirmiş ve günlük mücadeleler içerisinde bir etkileşime girmişlerdir. Orta sınıf Türk kadınlarının ev işinin rasyonelleştirilmesi idealine bu denli kendilerini vermiş olmaları bir yerde onların “kendilerini inşa” etme süreci içerisine girdiklerini de göstermektedir.³⁰⁶ Bu minvalde Zümrüt’e yaklaştığımızda kendisini tamamiyle evde ve ev işlerinden mülhem tanımlarken benliğini de bu alan içerisinde inşa eder. Evdeki herkese ve her alana o hükmediyordu. Kocasını beğenmiyor ve kendisine layık görmüyordu; “feleğin gözü kör olsun, Cavit’in üstüne burnumu silmezdim ben...”³⁰⁷ derken kendisine layık görmediği kocasını, diliyle kurduğu iktidar alanında hapsederek onu da bir sorgulamaya sürükler. Cavit’in arkadaşı Veli’yle dertleşirken söyledikleri bu minvalde önemlidir, Cavit gözyaşları içerisinde anlatıyordu; Zümrüt, “Gerçekten de adamdan saymıyor beni hiç!” der, bu çıkarımda da Zümrüt’ü haklı bulacaktır, arkadaşına sorar “gerçekten de öyle! Ama bi’ sor bakalım, ben adam yerine koyuyor muyum kendimi”³⁰⁸ diyerek kendi “erkekliğini” çeşitli normlar çerçevesinde sorunsallaştırır. Nihayetinde toplumsal hayatta kodlanan erkeklik normlarını karşılayamıyordu. Parasız pulsuz itibar olur mu der, hatta parası olmayan adamın karısının da olmayacağını söyleyerek Zümrüt gibi bir kadını hak etmediğini düşünür.

Zümrüt, kocası Cavit’i “kocalığa” kardeşi Elmas’ı da “kadınlığa” layık bulmuyordu. Ev bütünüyle; içinde yaşayanlar ve eşyalarla, onun tahakkümü altındadır. Zümrüt’ün en değerli eşyalarını muhafaza ettiği ve kimselerin girmesine izin vermediği “misafir odası”nın onun evdeki hâkimiyeti ve otoritesinin bir yansıması olarak ön plana çıkarıldığını görürüz. Evin içindekiler ne kadar kıymetsizse evdeki “eşya”lar o kadar değerlenir. Ev içleri ve misafir odası sadece Zümrüt için değil “Kozluklu kadınlar” için de adeta kendi benliklerini inşa ettikleri bir mekân olarak çizilir. Zümrüt, “Kozluklu tüm kadınlar gibi daha en baştan adını misafir odası koyarak

³⁰⁶ Yeal Navaro-Yaşın, “ ‘Evde Taylorizm’: Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarında Ev İşinin Rasyonelleşmesi (1928-40)”, *Toplum ve Bilim*, Bahar 2000, S.84, s. 51-74.

³⁰⁷ Meryem, *İnsan Kısım Kısım...*, s. 16.

³⁰⁸ *A.e.*, s. 276.

hane halkının girmesini rahatça engelleyebildiği bu odada, kimi zaman pazardan, kimi zaman da kapı önüne kadar gelen taksitçilerden satın aldıklarını, kullanılmadan saklamak üzere istif ettiği³⁰⁹ bir mekân olarak “kendine” ait ve kendi iktidarını sembolize eden bir mekân olarak var edilir. Zümrüt için değerli olan, bin türlü pazarlık karşılığında aldığı “borcam” da misafir odasındaki büfede muhafaza edilir. Elmas’ın dilinden dinlediğimiz bu borcamın alınma hikâyesi ise adeta bir seremoniye dönüşür. Zümrüt’ün pazarda, pazarcıyla giriştiği uzunca bir pazarlık sonrası aldığı bu borcam, Zümrüt’ün eline geçmesiyle birlikte, o da bambaşka bir kadın oluverecektir. Adeta, “Kozluk’tan çok uzaklarda yaşayan bambaşka bir kadına benzeyip çıkmıştı. Kabı elinde tutuşu, sırtını dikleştirışı, parmaklarının duruşu[yla]”³¹⁰ Zümrüt, elindeki borcamla Elmas’ın nazarında “ablası olmaktan çıkıp bir hanımefendiye” dönüşmüştür. Ablasına bambaşka bir hava katan, onun iktidarını taçlandıran “varlığıyla ablasının evine şan katan, şeref katan”³¹¹ borcam, Elmas’ın ellerinde kayıp düşerek kırılacaktır. O anda soluksuz kalan Zümrüt, bir anda kendini toplar “canının acısını dudağını ısırarak kanatanların metanetiyle yerinden doğruldu. Yerdeki *borcam*’ın iki parçasını bütünleyerek eline aldı ve mutfaktan çıkarak misafir odasına doğru yürümeye başladı”³¹² Bütün ev halkı onu seyre dalmıştır. Sonrasında aniden kapıdan dışarıya yönelen Zümrüt, kapıda tenekede fokur fokur kaynamakta olan suyu orada bulunan köpeğin üstüne dökmesiyle, onu öldürmesi bir olur. Kaybetme duygusunu bir an düşünmeksizin köpektan çıkaran Zümrüt için o an bir kırılma noktası olmuştur. Romanın en baskın karakteri olarak çizilen ve herkes üzerinde kurmuş olduğu otoriteyle dikkatleri çeken Zümrüt, elindeki kırık borcamla düşünmektedir;

“Elinde tuttuğu borcamı sıkıca bastırdı göğsüne. Kırık uç göğsüne batınca, canının acısından gözleri yaşardı. Tülü kapatıp olduğu yere çömeldi. Gözlerini yumdu. Tekrar araladığında incecik sızı gibi iki damla göz yaşı süzüldü yanaklarına. Usul usul, uğuldanarak ağlamaya ve yıllardır tutmaktan yorulduğu bir muhasebeye başladı. Kârlar bir yana, zararlar bir yana.”³¹³

³⁰⁹ Meryem, *İnsan Kısım Kısım...*, s. 94.

³¹⁰ *A.e.*, s. 80

³¹¹ *A.e.*, s. 82

³¹² *A.e.*, s. 82.

³¹³ *A.e.*, s. 84.

Kırılan borcam değil de adeta Zümrüt'ün kendi benliğidir. Evde kurmuş olduğu otorite, borcam karşısında göstermiş olduğu “duygusallıkla” birlikte silinmiştir adeta. Elmas ise eve ait değildir. Evde ablasının baskısı altında “konuşamayan” Elmas, kamusalda kendini bulmak ve benliğini inşa etmek istemektedir. Ablası ne kadar eve ait ise Elmas da bir o kadar kamusalda görünür olmak istiyordur. O dilce susar ama içinde bambaşka âlemleri büyütür. Bir gün evde ablasının verdiği işleri hallettikten sonra onu Kozluk Center yolunda buluruz. Elmas bu alışveriş merkezine yaklaştıkça kendisinin küçülmeye başladığını hissediyordur, boyu öylesine küçülüyordur ki neredeyse binanın bir tuğlası kadar oluyordur. İçerinin ısıltılı atmosferinde gözleri kamaşan Elmas, ellerini gözüne siper ederek yürür. Ne de olsa kimsecikler onu fark edemez. “Bir karış boyuyla zaman zaman ayaklar altında ezilecek gibi oluyor, fakat buna aldırış etmiyor, insanın ruhunu okşayan güzel bir melodinin ritmine ayak uydurarak alışkın adımlarla umumi tuvaletlere doğru yürüyordur.”³¹⁴ Elmas girdiği lavaboda ayna karşısındaki kadınları seyrederken birden kendisini aynada görür ve gördüğü suret karşısında şaşırır:

“... aynanın karşısına vardığında görüntüsüne, en çok da kafasındaki tülbende şaşıyordu. Tek hamlede sıyırıp çıkarıyor, sağ cebine sokuşturuyor, sonra aynaya bir daha bakıyordu. Allah allah! Kaşsız gözsüz bomboş görünce suratını, korkudan ölecek gibi oluyordu her seferinde. Bir elini cebine sokup orada bulduğu bir kalemle kaş göz çiziyordu boş suratına. Boyu bir parça uzamaya başlıyordu bu sırada. Yine cebinden çıkardığı bir rujla kan damlayan dudaklar çizerken, boynunun biraz daha uzadığını görüyordu aynada. Hele parmaklarını ensesinden daldırıp da seyrek saçlarını iyice kabarttığına, hani ışık aldıkça boy atan bitkiler gibi, boyu tavana değecek gibi oluyordu. O sırada içeri giren bir kadın gözünü ona diyor. Elmas da artık görünür olduğunu anlıyordu. Görünür olmayı her şeyden çok istiyordu.”³¹⁵

Elmas'ın Kozluk Center'ın içerisine girdikten itibaren kendisini görünmez addetmesi özellikle de aynaya ilk baktığında “kendi” suretini görünmez bulması, kaşını gözünü görememesi ve ilk yaptığı şeyin başındaki tülbendini –onun Kozluklu/taşralı bir kız olduğunu imleyen bir simge olarak- çıkarıp atması manidardır. O binanın heybeti ve şatafatı karşısında “taşralı” kimliğiyle görünürlükten çok uzak bir kadın kimliği çizen Elmas, içine girdiği dünyanın kendisini bir “kadın” olarak varlığını sildiğinin

³¹⁴ Meryem, *İnsan Kısım Kısım...*, s. 47.

³¹⁵ A.e., s. 47-48.

farkındadır. Ne vakit ki “öteki” şehirli kadın gibi makyajını yapıp rujunu sürmesiyle beraber adeta aynada benliğini inşa etmiş ve görünür olmuştur.

Ablasının sözleri ve bakışları altında ezilen Elmas, ne olursa olsun yine de onu dinlemiyor, kendi bildiğini okuyarak o da kendine özerk bir alan açmaya çalışıyordu;

“Ablasının kızmasına rağmen dar kot pantolonunu inatla giyiyor. Ne zamandır gizli gizli sigara içiyor. Ev işlerini ağırdan alıyor. Ablasının öğretmeye çalıştığı dantel motiflerindeki ilmekleri onun buyurduğu yönden atmıyor. Ablasının birbirinden kıymetli eşyalarla dolu misafir odasında Havva’yı ağırlıyor ara sıra, hatta onun gözü gibi sakındığı ve hakiki porselen olduğuna yeminler ettiği beyaz fincanlarla çay ikram ediyor, sonra yıkayıp kurulayıp yerine bırakıyor. (...) En fenasıysa şu Kozluk Center’da oluyor. Duyacak olsa ablasının, kemiklerini kıracağını, dünyayı ona dar edeceğini biliyor Elmas.”³¹⁶

Zeynep Direk *İkinci Cins*’e yazdığı “Önsöz”de aşkınlığı, “insanın içinde bulunduğu durumu aşma kapasitesi” olarak tanımlamış ve aşkınlığı, kendi merkezimize ve içkinliğimize dönmemiz için kendimizin dışına, bir yerde evin dışına çıkarak gerçekleştirilecek bir mefhum olarak yaklaşmıştır. Bu minvalde aşkınlık, “varlığımızın nesneleştirilemeyen, durağan olmayan, bir kimliğin içine sıkıştırılamayan, hep devinim halinde olan harekettir, bir dünya kurma gücüne sahip olan yaratıcı taraftır.”³¹⁷ Özgürlük bu aşkınlığın bir tezahürü olarak belirir. Fakat bununla birlikte insan sadece aşkınlıktan ibaret değildir, varlığın bir de içkinlik boyutu söz konusudur. Direk, bu alanı, kendi kendimizle ilişki kurduğumuz, dinlendiğimiz, dağılmış parçalarımızı topladığımız, etik ilişkilerin mümkün olduğu bir alan olarak tahayyül eder. Bizi özne olarak ortaya koyan, kendi merkezimize getiren bu içkinliktir.³¹⁸ Bu bağlamda Zümrüt’ün borcam karşısında yıkılan iktidarını Elmas evin dışına çıkması, kendini görünür kılması ve “ben” diyebilmesi meyanında kendini kurma yolunda emin adımlarla yürüyen bir kadın olarak görebiliriz. Şunu da belirtmek gerekir ki Zümrüt’ün evdeki iktidarını yıkan borcamın Elmas’ın elinden kırılması da oldukça manidardır. Elmas ablasından farklıdır, eline geçeni okuyan, ilgilenen; “dünyanın neye benzediğini, neye benzeyebileceğini, hatta neye benzemesi gerektiğini

³¹⁶ Meryem, *İnsan Kısım Kısım...*, s. 51-52.

³¹⁷ Zeynep Direk, “Önsöz”, *İkinci Cinsiyet I*, Çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020, s. 15.

³¹⁸ Direk, “Önsöz”, s. 15.

de kendince tahmin, hatta muhakeme eden birisidir.”³¹⁹ Elmas gazetede okuduğu hayatlarla Kozluk’taki yaşamı karşılaştırır ve aradaki mesafeyi kendince değerlendirerek bir mukayese yapar. Bu mukayesede kendini ablası tarafından baskı altında tutulduğu evde değil de kamusalda kuracağına inanır. Onun görünür olduğu yer ablasının tersine “Kozluk Center” olacaktır. Ablası karşında bir direnç gösteren Elmas, evin sınırlarını aşarak kendi benliğini inşa noktasında; taşrada var olduğu imlenen “mahrumiyet” ile “mahremiyet” arasındaki mesafede görünür olacaktır.

1.2.4. Kadını Nesneleştiren Bir Unsur Olarak Beden ve Cinsellik: *Yeşil Peri Gecesi*

“Ama ben mağdurum. Mağdurların bir şey yapması beklenmezdi. Gerekmediği için mağdurdurlar.”

Ayfer Tunç/*Yeşil Peri Gecesi*

Türk edebiyatında hikâye ve romanlarıyla önemli bir yer edinen Ayfer Tunç, 1989’da yayımlanan ilk öykü kitabı *Saklı*’yla Yunus Nadi Öykü Ödülü’nün sahibi olmuştur. 1992’de ilk romanı *Kapak Kızı*’nı 2009’daki *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* izler, 2010’da *Yeşil Peri Gecesi*’ni, 2014’te *Dünya Ağrısı*’nı yayımlayan Tunç, 2018 tarihli *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanını ve 2020 yılında *Osman*’ı yayımlar. Oldukça velût bir isim olarak karşımıza çıkan Tunç, 1992’de yayımlanan *Kapak Kızı* romanının, dergi kapağındaki çıplak figürüyle görünür olan “kapak kızı” Şebnem’i 2010 yılında yayımlanan *Yeşil Peri Gecesi* romanıyla yeniden işleyerek, Şebnem karakterini ve onun temsilini yeniden üretecektir. Bizim de bu başlık altında ele alacağımız mezkûr romanın merkezinde cinsellikle birlikte işlerlik kazanan kadının nesneleşmesi problemi çeşitli sâikler etrafında işlenecektir. “Kapak kızı” Şebnem’in, duygusal, cinsel ve bedensel

³¹⁹ Meryem, *İnsan Kısım Kısım*... s. 28.

arayışlarının görünür olduğu anlatıda, bedeniyle “meta”ya dönüştürülen bir kadının “aile” içerisinde başlayan “düşüşü” toplumdaki çürümeyle eşgüdümlü olarak verilir. Ayfer Tunç’la gerçekleştirdiği söyleşide Handan İnci, *Yeşil Peri Gecesi* romanının temel meselesi olarak iktidar ve şiddetin ön plana çıktığını söylediğinde, Tunç’un cevabı şu şekilde olur; “Bu toplumun kendilerini evinin tanrısı olarak gören erkeklerinin bilinçdışı kadınların kimliksiz, kişiliksiz olmasını ister. Hemen her ailede kadınlar az ya da çok psikolojik şiddet görürler. Ama fazla önemsemezler, katlanırlar”³²⁰ diyerek bu şiddeti erkekler elinden, kadınlar üzerinde bir tahakküm mekanizmasına dönüşmesiyle alakalandırır. İnci’nin diğer bir sorusu da “Romanın temel meseleleri olan cinsellik ekseninde şiddet ve nesneleşme. Daha çok kadın hayatında somutlaştığı için mi tercih ettin bunu?”³²¹ olacaktır, bu bağlamda Tunç’un verdiği cevap oldukça manidardır;

“Günümüzde kadınların ezici çoğunluğu kendilerini kendi iradeleriyle nesneleştiriyor. Nesnenin bir değer karşılığı olması gerekir, bu değeri de kadınlar kendilerine kendileri biçiyor. Bunun ille beden karşılığı cinsel ilişki ya da bedenin nesneleştirilerek kazanç elde edilmesi olarak anlaşılması gerekmez. (...) İnsanı nesneleştiren cinsellik ve güç birbiriyle ilişkili. Güç sahibi olan cinsellik, cinsellik sahibi olan da güç talep ediyor. Kadınla erkek arasındaki bu ilişki aslında bir tür koalisyon. Kadın cinselliğini kullanarak bir anlamda erkeğin gücüne de ortak oluyor. İki cinsten başlangıçta bundan şikayetçi görünmüyorlar. Tabi zaman bu koalisyonu acı biçimde çökertiyor ama genç kadınlar bunu çok uzak bir ihtimal sanıyorlar.”³²²

Yeşil Peri Gecesi “âlemin en kerameti kendinden menkul kadını”³²³ olarak tanımlanan, *Kapak Kızı*’ı Şebnem’in “bedeniyle” görünür olduğu, erkek bir dünyada; şiddetin, cinselliğin, ailenin bir güç istenci merkezinde tarumar olduğu bir anlatı olarak karşımıza çıkıyor. “Ben de çürümekten usandım”³²⁴ diyen Şebnem, eril bir dünyanın ortasındadır; annesinden kendisine tevarüs etmiş bir güzelliğin spesifik ve çok yönlü bir gündem olarak romanın merkezinde konumlandırıldığı ve güzelliğiyle toplumda görünür olan kadının yine bu güzellik mefhumu etrafında bedensel olarak da nesneleştirildiği bir anlatıdır. Güzelliğiyle kendine bir iktidar alanı açan Şebnem, erkekler eliyle araçsallaştırılacak bu güzelliğiyle bir “çürüme”yi de beraberinde

³²⁰ Handan İnci, *Ayfer Tunç’la Karanlıkta Kelimeler*, İstanbul, Can Yayınları, 2014, s. 297-298.

³²¹ İnci, *a.g.e.*, s. 299.

³²² *A.e.*, s. 299.

³²³ Ayfer Tunç, *Yeşil Peri Gecesi*, İstanbul, Can Yayınları, 2021, s. 117.

³²⁴ Tunç, *a.g.e.*, s. 13.

yaşayacaktır. Eşi Osman’la mutlu bir evliliği yoktur, Ali’ye duyduğu aşkı ise hayatının merkezinde konumlandıran Şebnem, hayatı da hep bir aşkın gölgesinden bakarak yaşamayı seçmiş gibidir; “hayata hep kendimi birilerine âşık olduğuma inandırmaya çalışarak tahammül etmişim”³²⁵ derken bunun da bir müşkül olarak karşısına çıktığını, “ama hep birilerine âşık olmaya çalışarak sefil olmuşum”³²⁶ diyerek açık eder. “Sevilmek istemişim. Ömrüm sevilmek isteyerek geçmişti”³²⁷ diyecek Şebnem ve bunun için “güzelliğimden başka verebilecek hiçbir şeyim yoktu”³²⁸ diyerek kadın güzelliğinin yine bir kadının elinde nasıl bir güç istencine dönüşerek nesneleştirildiğini tahkim edecektir. Güzelliğiyle görünür olan Şebnem karakterinin, her ne kadar güzelliğini bir güç olarak kullandığını ve bununla kendisine bir iktidar alanı açtığını görsek de aynı zamanda bu güzellik mefhumu altında ezilerek nesneleştiğini de meşahede ederiz.

İnsan bedeninin her zaman gösterilen/anlamlandırılan bir beden olduğunu söyleyen Moria Gatens, bu beden kavramsallaştırılmasının; gücün, egemenliğin ve cinsel farkın, erkeklerin ve kadınların yaşanmış deneyimlerinde nasıl kesiştiğini görebilmemiz için bir çerçeve sunduğunu söyler.³²⁹ Foucault ise beden, on yedinci yüzyılla birlikte, pozitif manada bir iktidar biçimi olarak ortaya çıktığını ifade eder ve bunu biyo-iktidar olarak adlandırır. Bu yeni iktidar biçimi insan bedenine iki şekilde müdahale eder; ilk olarak insan bedenine bir makine olarak yaklaşan “disiplinci” iktidardır. Bu iktidar biçiminin ve müdahalesinin amacı; insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal bir hâle getirmektir. İktidarın ikinci biçimi ise, bedene doğal bir tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim uygular.³³⁰ Her iki durumda da beden, işaretlenen ve bir iktidar alanı açabilen gücüne gönderme yapılır. İşaretlenen bedenler bu minvalde oldukça da araçsallaşırlar. Şebnem’in bedeni ise “güzellik” mefhumu etrafında işaretlenerek nesneleşecek ve annesinden tevarüs eden bu güzellikle çocukluğundan başlamak üzere her dem bir savaş

³²⁵ Tunç, **a.g.e.**, s. 17.

³²⁶ **A.e.**, s. 17.

³²⁷ **A.e.**, s. 18.

³²⁸ **A.e.**, s. 18.

³²⁹ Moria Gatens, **İmgesel Bedenler Etik Güç ve Bedensellik**, Çev. Dilan Eren, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018, s. 129-130.

³³⁰ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 17.

içerisinde olacaktır. Adeta güzelliğiyle “varlık” bulan Şebnem, bu güzelliği kendisine bir “güç” alanı olarak tahkim edecek ve bedeniyle araçsallaşacaktır.

Şebnem’in hikâyesinde sıklıkla çocukluğuna gitmesi, ona gerek fiziksel gerekse de dilsel şiddette bulunan aile efradına karşı nefretini dile getirmesi ve onlar karşısında ne tür bir aşağılanmaya maruz kaldığını göstermesi açısından babaannesi Fikriyanım’ın “söyle bakalım sen de büyüünce anan gibi orospu mu olacaksın?”³³¹ sorusunda tezahür eder. Şebnem yaşamını bir kâbusa çeviren gücün “aile” elinden geldiğini “beni babaannem mahvetmedi. Beni ben mahvettim. Ya da beni hayat mahvetti. Ya da babam, annem, babaanne, Süleyman amca, herkes. Beni kimin mahvettiğini bilmiyorum. Sadece mahvolduğumu bilmiyorum.”³³² diyerek aileyi hedef gösterecektir. Özellikle babaya ve oradan babanın annesi babaanneye gitmesi ve baskının “baba”nın temsiliyetinden geldiğini ifade etmesi, Şebnem’i bütünüyle “ataerki” karşısında konumlandırırken, diğer taraftan anneden tevarüs eden güzelliğini kullanarak bedenini nesneleştirme oldukça manidardır. Güzelliğini ve bedenini bir güç edimi olarak kullansa da bundan hep zararlı çıkan yine kendisi olur. “Mağdur ve romantik görünmek hoşuma gidiyordu. Bu benim tabiatımdı. Aynı zamanda silahımdı. Ama her defasında kendimi vuruyordum”³³³ diyen Şebnem, “kadınsı” olarak işaretlediği duygusallığını da bir silah olarak kullandığını ifade etse de bu silah hep kendisine doğrulacaktır. Güzelliği, onun hem kendisine hem de karşısındakine doğrulttuğu silahıdır. Bu silahı devraldığı kişi ise annesi olarak karşımıza çıkar. Şebnem’in deyimiyle “lanete dönüşen bu güzellik” annesinin hayatını mahvettiği gibi kendi yaşamını da bir girdaba sürüklemiştir. Babaannenin söylemi adeta kendini gerçekleştiren bir kehanete dönüşür Şebnem’in nezdinde ve o da tıpkı annesi gibi kocasını aldatır ve farklı erkeklerle ilişkiler yaşar. Böylece Fikriyanım’ın sorusunun cevabını da verdiğini ifade eder:

“Aynada kendime bakarken lanete dönüşen güzelliğinin kendisini ve bizi mahvetmesine izin veren anneme tıpatıp benzediğimi fark ettim. Kaderim de anneme benzemişti, hatta onunkini fersah fersah geçmişti. Ben izin vermekle kalmamıştı,

³³¹ Tunç, a.g.e., s. 21.

³³² A.e., s. 21.

³³³ A.e., s. 22.

güzelliğini her kilide uyan bir anahtar kadar yıpratmışım. Böylece Fikriyanım'ın kâküllerimi çekeştirerek sorduğu sorunun cevabını vermişim.”³³⁴

Şebnem, güzelliğinin tedricen nasıl tezahür ettiğini ve onu bir “kapak kızı” olarak görünür kıldığını şöyle anlatır; “Ben de resimlerimde çok güzel bir bebektim. Sonra çok güzel bir kız çocuğu oldum. Derken müthiş güzel bir kadın oldum. Sonrasında profesyonel bir fotoğrafçının elinde çok seksi bir kapak kızı oldum.”³³⁵ Şebnem yıllar önce “Phoenix” isimli bir erkek dergisine verdiği “çıplak”, “kışkırtıcı” ve “cüretkâr” kapak pozlarının daima erkekler tarafından kendisine şantaj unsuru olarak kullanılmasına alışmış gibidir. Bu kapak resmi için “utanmıyordum bundan. Ama hoşuma gidiyor da değildi. Bir şey hissetmiyordum. İçim bomboştu, kuruydu”³³⁶ diyecektir. Bu fotoğrafı verirken bir şeyler hissetmek ister ama olmuyordur; “utanç, edep, öfke, zevk, haz, korku, kaygı” hiçbirisi yoktur, “ruhumla bedenim birbirinden ayrılmıştı gene. Taş kadar hissizdim. Ruhum sinek pislikleriyle dolu tavana yükselmişti. Bedenim ruhsuz kalmıştı, itaatkârdı”³³⁷ derken kendisini içine düştüğü durumdan kurtaramayacak denli umursamaz ve duyarsızdır. Dergideki bu poz, hayatındaki erkekler tarafından hep bir tehdit unsuru olarak kullanılırken eşi Osman ise fotoğrafın varlığından haberdar olsa da hep sessiz kalacak ve bilmezden gelecektir. Eşinin kardeşi Teoman ise mezkûr fotoğrafı her zaman Şebnem'in aleyhinde kullanacak ve elindeki bir güç olarak görecektir.

Şebnem'in kocası Osman da şiddetin görünür olduğu bir evde büyümüştür, onun üzerinde de baskıcı bir babanın açtığı derin izler vardır. Şebnem'in, profesör olan kayınpederi hakkında söyledikleri eril tahakkümü göstermesi açısından mühimdir. Kayınpederi, “Türk Gençlerine Altın Nasihatler” başlıklı bir kitap yazmış, bu kitapta, kadınların makyaj yapmasını iffetsizlik olarak göstermiş, genç Türk kızlarına daima iffetli olmayı, genç Türk erkeklerine ise ağırbaşlılığı ve otoriterliği öğütlemiştir fakat aynı profesör evde karısını aşağılamaktan bir an olsun öte durmamıştır. Bununla da kalmayıp, karısının kendisinden habersizce dışarıya çıkmasını önlemek amacıyla ayakkabısının altını tebeşirle çarpı çizen, geldiğinde tebeşir silinmişse acımasızca

³³⁴ Tunç, a.g.e., s. 93.

³³⁵ A.e., s. 100.

³³⁶ A.e., s. 27.

³³⁷ A.e., s. 198.

karısını döven bir karakter olarak karşımıza çıkar.³³⁸ Tabi bu eril şiddet sadece Osman'ın ailesi için geçerli değildir, bu tabloyu düşündükçe Şebnem kendi ailesi içerisinde var olan şiddeti anımsar; “benim annemin de dövüldüğünü hatırladım. Babam dövmüştü. Babam da aynı Necmi Bey gibi, annemin yüzüne vurmuştu. Annemin yüzünü duvara vurmuştu. Ben de dövülmüştüm. Benim de yüzüme vurmuşlardı. Demek ki dayak ve güzellik kalıtımsaldı.”³³⁹ derken, şiddetin sistematik olarak erkelerden kadınlara yönelik bir süreklilik arz ettiğini telakki ediyordur. Şebnem'in kendi ailesi de bu şiddetten azâde kalmıyordur, babasının annesine fiziksel şiddeti onun gözünden şu şekilde aktarılır;

“Babam yumruğuyla annemin yüzüne vuruyor. Tek koluyla saçlarından yakalıyor. Yüzünü duvara çarpıyor. Tekrar çarpıyor. Aralarına girmeye çalışıyorum. ‘Yapma baba!’ diye çığlık atıyorum. Yalvarıyorum. Ben de başımı duvara vuruyorum. Başımı duvara vura vura ölmek istiyorum. Babam beni görmüyor. Annemin gıkı çıkmıyor. Annemin yüzü kan içinde. Annemin dişleri kırılıyor. Ama annem ağzını açmıyor. Sanki babam onu öldürsün istiyor. Ben kulaklarımı tıkıyorum. Başımı dizlerine indiriyorum. Kıvrılıyorum, kıvrılıyorum, o kadar kıvrılıyorum ki, salyangoza benziyorum.”³⁴⁰

Şiddetin söz konusu olduğu bir evde büyüyen Şebnem, babasının kaza geçirmesi sonucunda sağ kolunu kaybetmesiyle yaşadığı huzursuzluğa bütünüyle şahit olması ve onu birebir yaşaması, annesini amcasıyla birlikte görmesi ve onların ihaneti karşısında öfkelenmesi, babaannesinin söylediği yıkıcı ithamlar karşısında gittikçe yaşamdan kopması, onun çocukluğuyla ilk gençlik yıllarını travmatik bir süreç olarak yaşamasının müsebbibi olmuştur. Tüm bu yaşananlar karşısında tutunduğu güç ise insanlar tarafından telkin edilen güzelliği olmuştur. Güzelliğini ve cinselliğini kendisine bir güç aracı kılan Şebnem, bu silahı başkalarına doğurultmaya çalıştıkça hep kendisini yaralamıştır. Şebnem'in ilk yaralandığı yer ise “ev” olarak karşımıza çıkar. Aile içerisinde görünür olan şiddet “ev” tanımlarına da tebarüz eder;

“Kadın evi değildi burası, anne eviydi. Anne. Evde her şey sanki Ali içindi. Ali rahat etsin, Ali huzurlu olsun evi. (Her evin bir tanımı var.) Oysa babamla bizim evimiz, Allahım öldür bizi eviydi, kaderime sıçayım evi. Anneminki genç sevgilim beni bırakırsa ne halt ederim eviydi. Dişi olmalıdır evimin her santimetrekaresi, genç sevgilim gitmeye kalkarsa evimi süsleyen nesneler kapıya yığılmalı, yolunu kesmelidir. Fikriyanım'ınki, herkes sınırsız temizliğimi (köşe bucağın ve ruhumun)

³³⁸ Tunç, a.g.e., s. 39.

³³⁹ A.e., s. 40.

³⁴⁰ A.e., s. 136.

ve hükümrânlık alanımdaki ebedi hâkimiyetimi görsün evi. Bu eve adım atmayagör, bulunduğun süre boyunca kaderine ben hükmederim. Kör makas, dikiş makinesi, arapsabunu bu işe yarar. Süleyman Amca'nınki, mühim olan evin şekli şemali değil, ailenin birlik ve bütünlüğüdür eviydi. Baba oturmadan sofraya oturulmaz. Öte yandan elbet gençler kurarlar kendi yuvalarını vakti gelince, çıktıkları baba eviyle birörnek. Ve bir aile evinde her bir aile fotoğrafı bu kutsal birliğin ilelebet payidar kalacağını ispatıdır. Kutsal birlik evidir burası.”³⁴¹

Eşi Osman'a ve onun kardeşi Teoman'a karşı içinde bir kını besleyen Şebnem, kendi yaşamının “tetikçi”si olarak Teoman'ı “azmettirici”si olarak ise eşi Osman'ı görüyordur. Fakat sonrasında tüm öfkesinin hedefine yine kendisini koyar;

“Beni Teoman kurban etmemişti. Osman da etmemişti. Ben daha yıllar önce, kendimi bizzat, kendi irademle kurban etmişim. Ben hayatta bir kurban olarak var olmuşum. Kurban olmayı kabul etmeyebilirdim. Ama etmişim. Dünyaya kurban edilmeye hazır gözlerle bakmak, hayır demekten kolaydı. Mağdur olmak cesur olmaktan çok daha kolaydı. İnsan cesareti seçemezse kurban olmayı kendiliğinden seçmiş oluyordu. İnsan mağdur olmanın suçsuz olmak anlamına geldiğini sanıyordu. Oysa mağdur olmak, suçsuz olmak değildi.”³⁴²

Şebnem'in benliğini kuran güç adeta güzelliğiymiş gibi ön plana çıkar; “Güzelliğim nihayet bir işe yarayacaktı. Güzelliğim kendiliğinden servete dönüşecekti. Benim başka bir şeyim yoktu. Sadece güzeldim. Ama çok güzeldim. Çok güzel olduğumu kendimi bildim bileli biliyordum”³⁴³ derken güzellik onun kimliğiyle alakalandırılır adeta. Bu güzelliğiyle, “güzelliğimin ateşinden kavrulmuş erkekler bırakacağını”³⁴⁴ biliyordum der. Fakat hiç de öyle olmamış, bu güzellik marifetiyle bir yıkımı yaşamıştır. “Çocukluğumda bile güzelliğimle can yakacağım yerde, güzelliğim yüzünden benim canım yanıyordu” derken güzelliğe mâruf bir iktidar alanının onu içine çektiği karanlığı görünür kılıyordur. Çevresindeki güçlü, iktidar sahibi erkekleri, “zengin, güçlü, yenilmez bu erkekler bende derin bir şey gördüklerini sanıyorlardı”³⁴⁵ diyerek aksettirir. Şebnem'in dünyası babasının henüz o çok küçükken kaza geçirmesi sonucu oldukça değişmiştir. Annesinin babasını aldatması ve onu babaannenin kollarına bırakmasıyla Şebnem için bir düşüş de başlamıştır. “Benim çocukluğum başta iyi, sonra kötü geçmişti. Azı iyi, çoğu kötü çocukluğum gökyüzü gibi tepemde

³⁴¹ Tunç, a.g.e., s. 282.

³⁴² A.e., s. 46.

³⁴³ A.e., s. 62.

³⁴⁴ A.e., s. 62.

³⁴⁵ A.e., s. 64.

duruyordur”³⁴⁶diyen Şebnem için bu unutulmaz çocukluk adeta bir bulut gibi onun tepesinde ve bir an olsun onu takipten çıkmaz.

Annesinden nefret ederken giderek ona benzediğini görmek Şebnem’i oldukça yıpratıyordu; “aynada kendime bakarken, lanete dönüşen güzelliğinin kendisini ve bizi mahvetmesine izin veren anneme tıpatıp benzediğimi fark ettim. Kaderim de anneme benzemişti, hatta onunkisini fersah fersah geçmişti. Ben izin vermekle kalmamıştım, güzelliğimi her kilide uyan bir anahtar kadar yıpratmıştım.”³⁴⁷Tıpkı annesi gibi o da eşini aldatmış, mutlu bir evlilik geçirememiş dahası mutsuz bir yaşam mahkûm olmuştur. Güzelliğini insanlara duyduğu nefret karşısında bir iktidar alanı olarak görse de güzelliği kendisi için hem nefretini besleyen hem de arzusunu görünür kılan bir mefhum olarak tezahür eder. “Yine aynı şey başıma gelmişti. Yine hem nefretin hem arzusun nesnesiydim. Arzu bana can veriyor, nefret canımı alıyordu”³⁴⁸derken nefretinin de arzusunun da kökeninde anneden tevarüs eden güzelliği vardır. Şebnem annesinin onları terk etmesini de yine güzellik mefhumuna yükleyerek, bu güzellik algısının iktidar tarafından araçsallaştırılmasını tasvir eder;

“...senin güzelliğine sahip olmak, sana dokunmak, seni kullanmak, hırpalamak, sömürmek yutmak isteyen bütün erkeklerin, yeterince güzel olmayan bütün kadınlarla iktidarlarından bir türlü emin olamayan bütün erkeklerin bir araya gelip oluşturdukları büyük kötülük cephesine karşı, doyumsuz güzelliğin kazansın istedin. Bizi terk ettin.”³⁴⁹

Güzelliğin bir kadın için ne anlama geldiğini, kadınlığıyla birlikte annesinden öğrenecektir, anne tarafından kadınlık güzellikle kodlanıyordur adeta; “bana kadın olmayı öğretiyor. Toplum içindeki yerimi, nasıl oturup kalkmam gerektiğini, hayatı nasıl idare edeceğimi, güzelliğimin büyük bir şans, çok değerli bir şey olduğunu anlatıyor fırsat buldukça”³⁵⁰ annesi tarafından her fırsatta güzelliğin bir kadın için ne ifade ettiği anlatılırken, “bu güzellikle mükemmel koca bulabileceği”³⁵¹ düşüncesinin

³⁴⁶ Tunç, **a.g.e.**, s. 65.

³⁴⁷ **A.e.**, s. 93.

³⁴⁸ **A.e.**, s. 70.

³⁴⁹ **A.e.**, s. 103.

³⁵⁰ **A.e.**, s. 169.

³⁵¹ **A.e.**, s. 169.

zerk edilmesi bir yerde güzelliğin kadına ne tür imkânlar sunduğu açık edilerek, toplumsal normlar işlerlik kazanır.

Şebnem kocası Osman'ın kendisinde bir anne şefkati aradığını ve kendisinin de bu arayışa meftun kaldığını itiraf ederken bir yerde her ikisinin de aile içerisindeki huzursuzluğun birer kurbanı olarak, bu duruma mahkûm olduklarını vuzuha kavuşturuyordur;

“...kendine iyimser bir anne aradığı gözünün bebeğinden okunan, bu arayışa tutulduğumu çok sonra anladığım bir adamı oyaladım yıllarca. Onun hem annesi hem karısı oldum. Onu kucakladım, başını göğsüme yasladım, avuttum. Sanki bende çok varmış gibi ona umut verdim. Ona bir ninni söylemediğim kaldı. Onu bir yeniden doğurmadığım kaldı.”³⁵²

Şebnem tüm yaşamı boyunca bireyselleşmek, kimliğini inşa etmek ve kendi yaşamının faili olabilmek adına çabalamış bunun önünde en büyük engel olarak ise ailesini görmüştür. Aile fertleri tarafından her dem sözselsel bir şeddete maruz kalan Şebnem, güzelliğini araçsallaştırmış ve bedenini bir silah olarak kullanmıştır. Güzelliğini bir “güç” olarak gören Şebnem, yaşadıkları üzerinden; iktidar, ahlak, aile gibi kavramlar üzerinden modern dünyanın bir eleştirisini yaparken, kadın bedeninin nesneleşmesinin de bir örneklemini sunar. Aileden başlamak üzere en yakın çevresi ve toplum tarafından hep güzelliğiyle işaretlenen bir kadının, bedeniyle varlığı kabul görürken o da adeta kendi bedeninden intikam alırcasına güzelliğini onlara karşı bir silah olarak kullanmış fakat bu noktada mutmain olamamıştır. Zira eril normlarca işaretlenen bedeni yine eril tahakkümce baskı altına alınmış, başta babaannesi olmak üzere herkes Şebnem'i bir “kadın” olarak değil bir beden olarak görmüş ve güzelliğini annesinden mülhem değerlendirerek annenin yaşamını kızına atfetmişlerdir. Şebnem ise tüm bu yapılanlar karşısında içinde anneye karşı bir nefreti beslerken yaşama karşı da öfkelenmiştir. Duyduğu öfkenin temeline ise annesinden tevarüs eden güzelliğini koyarak, tüm bir yaşamdan intikam alacağını düşünmüş fakat her defasında kendisi yaralanmıştır. Şebnem benliğini, kendi kimliğini bulmak adına savaşıırken kendisini hiç de istemediği bir yaşamın tam orta yerinde bulmuştur.

³⁵² Tunç, a.g.e., s. 185.

1.2.5. Bir “Kadınlık” Panoraması: Bitirgen, Pala Hayriye, Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?

“Bir kadın var. Adı Hayriye’ymiş. Etine dolgun, başına buyruk. Bir daha bakıyorum ham. Bir daha bakıyorum yarım. Bir daha bakınca bulanık, bir daha derken iyice karanlık.”

Figen Şakacı/*Hayriye Hanımı Kim Çaldı?*

İlk romanı *Bitirgen*’i 2011’de yayımlayan Figen Şakacı, bu romanı bir üçleme olarak kurgulamış; *Bitirgen*’i, 2013’te yayımlanan *Pala Hayriye* ile devam ettirmiş ve seriyi 2017’de yayımlanan *Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?* ile tamamlamıştır. Feminist hareketin içinden yazan bir isim olarak Figen Şakacı, bu üçlemesinde bir kadının çocukluğundan başlayarak ihtiyarlığına dek yaşadığı “kadınlık” deneyiminin panoramik bir görüntüsünü sunarken, bu kadının ömrünün her döneminde sistematik bir şekilde maruz kaldığı çeşitli baskı mekanizmalarının etkisiyle nasıl yaralandığını ve yalnızlaştığını anlatır. Hayriye’nin, “Pala Hayriye”likten “Hayriye Hanım”lığa evrilen yaşamında; içine doğduğu toplumun, ailenin ve kültürün kabulleri etrafında şekillenen anlatısında, Hayriye, bireysel tecrübelerinin toplumsal kabullerle çatıştığı anda, ortaya çıkan boşlukta, kendini var etmenin imkânını sorgularken, bağımlı ve zayıf bir kadın imgesini kırmaya çalışsa da yer yer tökezlediği, düştüğü ve direnç gösteremediği anlarda fail olabilmenin olanaklarından da uzaklaştığı görülmektedir. Zeminde toplumsal sorunların işlerlik kazandığı, kadının kişisel tarihiyle toplumsal tarihin kesiştiği bu üçlemede; 80’li yıllarda ergenliğini idrak eden bir kız çocuğunun 90’lı yıllardaki gençliği ve üniversite öğrenciliğiyle birlikte kırklı yaşlara uzanan serüveni işlenmiş, 2000’li yıllara geldiğimizde ise artık ihtiyarlığını tecrübe eden bu kadının, kendisini kuramamanın ardındaki öfkesinin, hesaplaşmasının ve çaresizliğinin izlerini, üçlemenin son kitabı *Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?*’da süreriz.

19. yüzyılda Batı’da yaygınlık kazanan ve “büyüme-bilinçlenme” romanları olarak adlandırılan “bildungsroman”lar, başkahramanın çocukluğundan başlayarak

olgunluğa erişinceye kadar geçirdikleri aşamaları; ergenlik, kimlik bunalımı, bilinçlenme ve kendiyle barışma gibi dönemleri anlatan romanlardır. Jale Parla, Türk romanında bu türün özellikle kadın yazarlarca tercih edildiğini ve kadın yazarlarımızın hemen hemen hepsinin bu türde yazdıklarını ifade eder. İlginç olanın ise, kadın yazarların, kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak, onların nasıl ve hangi etkiler altında nelere direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken; erkek yazarların kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ve sorunlarıyla işlediklerine dikkatleri çeker. Adeta erkekler olgun doğmuşlar da hesaplaşacakları kişisel bir tarihleri yok gibidir. Diğer dikkat çeken bir unsur ise, kadın kahramanların kişisel gelişim anlatılarında ortaya çıkar; bu anlatıların çok azında kadının gelişiminin istediği biçimde sonuçlandığı görülür. Çoğunlukla kadınlar, tüm direnişlerine rağmen yenik düşerler. Bu durumu anlaşılr bulan Parla, “bu kültürde, kadınlar ne denli doğru seçimleri yaparsa yapsın, kendilerine biçilmiş yaşam ve rollere ne denli direnirse dirensin, istedikleri yaşamları kurabilme olanakları yoktur”³⁵³ demiş ve “Türkiye’de kadınlarca yazılmış kadın Bildungsroman’ları mutlu sonla bitmezler”³⁵⁴ diyerek, kadınların kişisel geçmişleriyle yüzleştikleri bu anlatılara iki yönlü bir dikkat sunmuştur.³⁵⁵ Bu minvalde, Şakacı’nın bu başlık altında inceleyeceğimiz üçlemesi, Hayriye’nin “gelişim-büyüme-bilinçlenme” hikâyesidir; Hayriye, çocukluğundan itibaren, kabullenemediği toplumsal normların baskısı altında bütünlüklü ve tamamlanmış bir kadın olarak kendini var etmenin imkânını arasa da, anlatı adeta Parla’yı desteklercesine, Hayriye’nin kendisini kur(a)madığı mutsuz bir sonla, dahası “kayıp” bir kadın imgesine dönüşerek biter. Parla’nın özellikle kadın romancılarımız tarafından işlenen kadın kahramanların bir yerde onların kendi kişisel geçmişleriyle yüzleşmelerinin bir tezahürü olarak görmesi dikkatlerden kaçmayan bir saptamadır. Parla, bu romanlar için; “toplumsal etkilerin dolaylı olarak nakledildiği, çoğu otobiyografik yansımalar taşıyan, kişisel tarihlerdir”³⁵⁶ derken, Şakacı’nın verdiği bir

³⁵³ Jale Parla, “Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı”, **Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 179-181.

³⁵⁴ Parla, **a.g.e.**, s. 181.

³⁵⁵ **A.e.**, s. 179-200.

³⁵⁶ **A.e.**, s. 181.

röportajda, kişisel geçmişiyle alakalandırarak, anlatılarına yön veren ve dilini dolaşıma sokan bir güç olarak öz yaşam öyküsüne gitmesi, Parla'yı tahkim eder;

“Bir gün kollarımda kızarıklıklar çıktı, öyle kaşınıyor ki, dayanamıyorum. Anneme gösterdim, ‘aaa bunlar dabaz’ dedi. Merhem falan sürmeyecekmişim, bir dört yol ağzına gidecekmişim, bir kova da su alacakmışım, başımdan aşağı dökerken ‘ben dabaz oldum, havlamaz oldum, hav hav’ diye bağıracağmışım. Kızarıklıklar ânında geçermiş... Kendime söz vermişim annemin bu dilini dolaşıma sokacağıma, edebiyatla hemhal edeceğime...”³⁵⁷

Annenin dili kızına tevarüs etmiş; “kız çocuğu” bu dile işlerlik kazandırmış ve kendisine, “yazarak” bu dille bir meşruiyet alanı açmıştır. Şakacı, yaptığı diğer bir söyleşide ise, Pala Hayriye karakterini kurgularken özellikle bu karakterin 90’lı yılların sertleştirdiği bir kabukla karşısına çıktığını ifade etmesi ve toplumsal olanla kurduğu imtizaç, kadın karakterlerin edebiyattaki temsilinde tezahür eden toplumsal dikkatleri aksettirme çabası olarak görebiliriz;

“O yılları, üniversitedeki sol çevreyi, erkeklerin kadınlar üzerinde kurmaya çalıştığı entelektüel iktidarı, küçük küçük otoritelerin bir genç kızın zihin dünyasında ne tür baskılar yarattığını, içinde bulunduğumuz politik ortamın kişiliğimizi nasıl şekillendirdiği, düşünce düşünce yazdım. Pala Hayriye ne demektir? Neyi sembolize ediyordu, bunun altını iyice doldurabilmek için kocaman bir erkek dünyasına düşmesi gerekiyordu Hayriye’nin, geride bıraktığı yıllara ve önüne açılan yollara.”³⁵⁸

Hilde Lindemann “What is Feminist Ethics” başlıklı yazısında, feminizmin doğrudan ne eşitlikle ne de farklılıkla alakalı olmadığını; tamamıyla iktidarla ilişkili bir yapı olarak feminizmin, öncelikle bu iktidar alanında bir dönüşümü gerçekleştirerek insanları ve kurumları değiştirmek amacıyla çalışmayı hedeflediğini ifade eder. Gücü asimetrik bir şekilde dağıtan ve erkekleri kadınlara tercih eden bu iktidar mekanizmasının sorgulamaya açılması gerekmektedir. Bu mekanizmaya feministler birçok isim vermiştir; erkek egemenliği, cinsiyetçilik, sistematik kadın düşmanlığı, ataerkillik, fallokrasi ve kadınların ezilmesi gibi, fakat feminizm içinde bu “toplumsal cinsiyet” olarak adlandırılır. Toplumsal cinsiyet tarihsel ve toplumsal bir olgu olmasının ötesinde bir “norm” veya “normlar” sistemidir. Bu normların reçete edildiğini ve zorla dayatıldığını söyleyen Lindemann, kadınların, nasıl oturmaları ve

³⁵⁷ <https://birartibir.org/sasirmaktan-sasmayanlara-ovgu/>

³⁵⁸ <https://t24.com.tr/k24/yazi/figen-sakaci,1389>

yürümeleri gerektiği, nasıl gülmeleri, nasıl bir insanla evlenmeleri veya şöyle davranmalı ve şu saatte evde olmalı gibi, ne tür şeylere ilgi duymaları ve neye hakları oldukları gibi normların kullanıma sokulduğu ve bu normlar üzerinden bir iktidar alanı oluşturulduğunu ifade eder. Toplumsal cinsiyet etkili bir şekilde işlerlik kazandırdığı zaman bu normlar da kadınlarla erkekler arasında “farklılıklar” üretir. Toplumsal cinsiyet sadece kadınlara bir şekilde erkeklere başka bir şekilde davranmalarını da söylemez, burada asıl olan “güç” –iktidar- ilişkisidir; erkeklere kadınların sahip olmaması gereken şeylere hakları olduğu söylenir. Kadınlara ise; erkeklere boyun eğmeleri ve onlara hizmet etmeleri gerektiği telkin edilir. Yani bu sistem kadınlara ve erkeklere varoluşsal yaşam tarzları sunmakla kalmıyor, bir iktidar ilişkisini de tesis ediyordur. Kadınlıkla ilişkilendirilen şeylerin, eril olarak kodlanan şeylerin arka planında kalması gerektiği söylenerek bu yapıcı inşa edilir. Bu güç ilişkisi de doğallaştırarak meşrulaştırılır.³⁵⁹ Hayriye’nin büyümesine eşlik ve tanıklık ederken bir yerde de onun üzerinde bu eril kodların ne derece işlerlik kazandığını ve bu normlar karşısında Hayriye’nin kendisini hangi noktalarda ne gibi hassasiyetler çerçevesinde kurduğu önem kazanır.

Bitirgen, henüz ergenliğe adım atmakta olan bir kız çocuğunun dilinden okuduğumuz “büyüme hikâyesi” olarak karşımıza çıkar. Babasının ona taktığı bir lakap olan Bitirgen, -küçük ve tatlı kayısı anlamına geliyormuş- bu kız çocuğunun – bu anlatıda henüz ismi zikredilmez Hayriye’nin- günlüğüne verdiği isimdir. Çocuk yaşlarında hırçınlığı ve muhalifliğiyle ön plana çıkan bu kız çocuğunun ailesiyle ilişkisi sorunsallaştırılır. Hayriye’nin çocukluğuna açılan bir kapı olan *Bitirgen*’de, bu kapının eşiğine “aile” yerleştirilerek merkezî bir konuma oturtulur. Aile kavramı çift yönlü bir ilişkiselliğe olanak tanınmasıyla –hem özel alana dâhil olması hem de eşgüdümlü olarak toplumsal ve kültürel yaşamla kesişimselliği göstermesi- toplumsal cinsiyet kimliklerinin üretiminde yeni imkânlar yaratabilecek bir konumlandırılışa sahiptir. Cinsiyet kimliklerimizin inşa olduğu ve ilk deneyimlerimizin yaşandığı mekân ailemizle yaşadığımız evimizdir. Hayriye’nin evde sevdiği ve arasının iyi olduğu tek kişi babasıdır. Annesinin, abisi ve ablasının ona karşı dilsel ve fiziksel

³⁵⁹ Hilde Lindemann “What is Feminist Ethics?”, **The Ethical Life Fundamental Readings in Ethics and Moral Problems**, Russ Shafer Landau, New York, Oxford University Press, 2018, s. 155-157.

“şiddet” içeren yaklaşımları onlarla arasına bir mesafe koydurmuştur. İçindeki bütün öfkeyi *Bitirgen*’e yazarak bastırmaya çalışan Hayriye, kendisini anlamayacaklarını düşündüğü insanlardan kaçarak yazmaya sığınır. Evde huzursuzluk hâkimdir; anneyle baba arasındaki geçimsizlik bütün eve sirayet etmiştir. Her akşam sofrada bir tartışma çıkıyordur; “zaten ne zaman yemekte kavga çıkmadı ki, ben hiç kavgasız akşam yemeği hatırlamıyorum, kahvaltı da. Öğlen zaten herkes bir yerde, yani anlayacağın yemek yerine birbirimizi yiyoruz ama bir türlü doymuyoruz”³⁶⁰ diyerek aile içerisindeki huzursuz havayı aksettirir. Bu huzursuzluğun zemininde ise Hayriye’nin annesiyle babasının farklı dünya görüşlerine sahip olmaları ve hayata farklı pencerelerden bakıyor olmaları yerleştirilir. Annenin “muhafazakar” bir kimlik olarak çizildiği babanın ise onun tam karşısında konumlandırılarak “seküler” bir kimlik olarak varlığının ön plana çıkarıldığını görüyoruz. Anne ve baba arasında bir gerilim hattını oluşturan bu toplumsal konumlanış, onların ev içerisindeki huzursuzluklarını besleyen temel izleklerden birisi olurken, aile kavramı da içerisinde oluşan iktidar savaşlarıyla birlikte bir tahakküm aracına dönüştürülür.

Annesiyle ilişkisi hep sorunlu olan Hayriye, annesinin kendisini sevmediğini düşünüyordur, “ben zaten beni hiç istemediğini biliyorum, doğurmayı bile istemediğini biliyorum”³⁶¹ diyerek bu sevgisizliğin doğumundan itibaren olduğunu söyler. Anne kız ilişkisinin sorunsallaştırıldığı bu anlatıda, Hayriye’nin annesiyle arasında hep bir mesafe olacaktır. Günlüğü *Bitirgen*’i ailesi yerine koymuş ve içini ona döküyordur; “*Bitirgenim*, nasıl annem babam varsa sen de varsın! Yani benim asıl ailem sensin, öyle olduğu için sana karşı da görevlerimi yerine getirmem lazım, mesela başta her gün düzenli yazmam lazım.”³⁶² Şiddetin her gün durmaksızın sürdüğü bu evde, Hayriye’nin içini döktüğü ve sığındığı güç “yazmak” olacaktır. İçinde bulunduğu sosyal çevrede ve aile içerisinde sıklıkla mevzubahis olan kadınların kadınlıklarını evlilikle kurabilecekleri düşüncesi Hayriye’yi henüz çocuk yaşlarda evliliğe mesafeli durmasına sebep olmuştur. Bu evlilik söylemi onun üzerinde bir baskı oluşturmuş ve bu baskıya karşı muhalif bir duruş geliştirmiştir. Hayriye’yi, sık sık evlenmeyeceğinden bahis açarken görürüz; “Erkeklerden nefret ediyorum. Düşündüm

³⁶⁰ Figen Şakacı, *Bitirgen*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 11.

³⁶¹ Şakacı, *Bitirgen*, s. 12.

³⁶² *A.e.*, s. 13.

taşındım karar verdim, ben evlenmeyeceğim.”³⁶³ Bu söylemin diğer tarafında ise; toplumsal iktidar mekanizması işlerlik kazanır; erkeklerden nefret ettiğini ve evlenmeyeceğini söyleyen bir kız çocuğu anında “erkeksi” bir konumlandırılışla “öteki” olarak imlenir. Hayriye; “Erkeklerden korkmak korkaklıktır, hem bana boşuna mı erkek Fatma diyorlar”³⁶⁴ derken, bu yapının onu konumlandırışını açık ediyordur. Hayriye’nin evden kaçma, herkesten uzaklaşma düşüncesi henüz çocukken zihnini meşgul eden bir tahayyüldür, kaçarak “şiddet”ten kurtulacağını düşünmektedir; “Bir gün gideceğim bu evden, yokluğumun ne demek olduğunu anlayınca abimin aklı başına gelir belki. Hem abimi, ablamı niye kimse dövmüyor”³⁶⁵ diyerek gördüğü fiziksel şiddetle benliği yaralanan bir kız çocuğu, artık zihninde “kaçış” planları yapmaktadır ki bunu da henüz on sekiz yaşındayken gerçekleştirdiğine şahit oluruz. Bu “kaçış” Hayriye’nin “büyüme” yolculuğudur fakat ilerleyen anlatıda bu yolculukta da çocukluğundaki dünyadan farklı bir dünya bulamayacak ve kendi kozasından çıkamayacaktır.

Hayriye ilk yarayı aile içerisinde almıştır, gördüğü şiddet ve baskı onu yıldırılmış, çocuk dünyasında kapanmaz yaralar açmıştır, o kadar ki, “beni ailem öldürdü diyorum (babamın bir suçu yok ama)”³⁶⁶ diyerek babasını ayrı bir yerde konumlandırır. Annesine kini ise oldukça fazladır, “Bence annem bir katil, hem de azılı bir katil”³⁶⁷ söylemiyle annelik mefhumu sorgulamaya açılır. Ataerkil kodlarla kurulan annelik, toplum tarafından kadın üzerinde bir baskı kurmanın ve tahakküm etmenin bir aracı iken, bu anlatıda, artık annenin bir tahakküm aracına dönüştüğünü görürüz. Hayriye, bireyselleşmesinin önünde annesini bir engel olarak görüyordur. Anne varlığıyla kızına destek değil adeta “köstek”tir. Annenin varlığı Hayriye’yi öylesine rahatsız eder ki evinden kopacağı gün, bunun temel sebeplerinden biri de anneye bağlanacaktır. Anne “annelik” işlevini yerine getirememiş ve anne tahakkümünün açtığı boşluk Hayriye’nin yaşamında hiçbir zaman kapatamayacağı bir yarıklık oluşturmuştur. *Bitirgen*’de çocuk gözlerle çevresini süzen Hayriye, hep bir eril şiddette maruz kalacaktır, sadece evinde de değil kendi sosyal çevresinde de bu

³⁶³ Şakacı, *Bitirgen* s. 13.

³⁶⁴ *A.e.*, s. 16.

³⁶⁵ *A.e.*, s. 19.

³⁶⁶ *A.e.*, s. 29.

³⁶⁷ *A.e.*, s. 64.

yapılanmanın baskın olduğu aşikârdır. Ev içlerindeki eril tahakküm komşunun evinde de görünür olur. Babası hastalanınca aile, Hayriye’yi komşuları Bedia Hanım’a bırakarak iki hafta kadar evden ayrılırlar. Bedia Hanım’ın eşi hâkimdir ve adeta evde de onun hâkimiyeti vardır;

“Bu evde ilk defa bu gece yüksek ses çıktı, hâkim amca masaya yumruğunu vurdu, Bedia teyze de anında yok oldu. Bir an baş başa kalınca çok korktum, yüzüne bile bakmadım adamın. Meğer bu evde yemek saati sekizmiş, zamanı geçmiş zıkkımlanmasının. Eğer bu kadar disiplinsiz olacaksa bu ev, herkes kafasına göre yatıp kalkacaksa bileyim ona göre önlem alayım dedi.”³⁶⁸

Evde erkek hâkimiyeti söz konusudur, dahası yarattığı korku herkes üzerine sirayet etmiş ve askeri bir düzen eve hâkimdir. Adeta, bir tarafta hâkim olanlar diğer tarafta mahkûm olanlar vardır. O gün orada huzursuz olan Hayriye, karnım ağrıyor bahanesiyle yemeğini yemeksizin odasına çekilir. Evlerindeki düzenden farksız bir düzen burada da onun peşini bırakmaz. Evin özel alanındaki tahakkümün, okulda da farklı bir yönüyle karşılaşacaktır; Türkçe öğretmeni Fırat Bey’e çocukça saf bir sevgi besleyen Hayriye, “sorduğum her soruya yumuşak yumuşak cevap veren, okuldaki salaklara bağırıldığı gibi bana bağırmayan Fırat Bey’le, sanki arkadaşmışız gibi baş başa çıkıp dolaşacağız, düşünebiliyor musun Bitirgen”³⁶⁹ diye yazar günlüğüne en safiyâne duygularla, fakat Fırat Bey’in amacı bambaşkadır ve Hayriye öğretmeni tarafından tacize uğrayacaktır. Öğretmeni Fırat Bey onu bir çay bahçesi yerine mezarlığa götürecek ve “sana dokunmayı da sevişmeyi de öğretmek istiyorum”³⁷⁰ dediğinde Hayriye şaşkın bir şekilde ancak yüzüne “dik dik” bakabilmiş ardından da ani bir hareketle ayağa kalkıp oradan uzaklaşabilmiştir. Evdeki dilsel ve fiziksel baskı kamusala çıktığında da peşini bırakmamış, bir kız çocuğu bu defa da okulda öğretmeni tarafından taciz edilmiş ve yaralanmıştır.

Hayriye ergenliğe henüz girdiği çağlarında tam olarak kestiremese de okulda, sokakta ve evde maruz kaldığı fiziksel ve dilsel şiddetin kendisini baskıladığının farkındadır. Evde; annesi, abisi ve babası tarafından maruz kaldığı şiddet, okulda öğretmeni tarafından tacize uğraması, sokakta “erkek Hayriye” olarak adlandırılması

³⁶⁸ Şakacı, **Bitirgen** s., 84.

³⁶⁹ **A.e.**, s. 58.

³⁷⁰ **A.e.**, s. 60.

tüm bunlar onun çocuk dünyasında yaralanmasına ve kendi iç dünyasını sadece günlüğüyle paylaşmasına imkân tanır. Hayriye yazarak içini rahatlatır ve zihninde mütemadiyen onu diri tutan bir “kaçış” fikri vardır. Burada iki yönlü bir süreç karşımıza çıkar. Birincisi, Hayriye, tüm yaşadıklarını kelimelere dökerek yazının dünyasına geçmiş, diğer taraftan da çocukluktan yetişkinliğe geçerken –yani büyümeyle beraber- evden, evinden geçmiştir. Evin, ev olmaktan çıkışıyla beraber, babanın ölümü, ailenin dağılması; sözden yazıya, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, tek bir deneyim; “kadınlık” deneyimi olarak tezahür eder. Yazı, Hayriye’yi yaşamının her döneminde sığındığı bir “büyüsel” alan olarak tebarüz eder.

Serinin ikinci kitabı *Pala Hayriye* başlarken anlarız ki *Bitirgen*’deki evden kaçmak uzaklaşmak isteyen küçük kız artık on sekiz yaşına girmiş ve çocukluğundaki hayalini gerçekleştirmiş, evinden kaçmıştır. “Hamım ben daha; dalıma yabancı, ağacıma küs, köküne çekingen. Düşme korkusundan olgunlaşmaya meyletmeyen... Ham kalmaya söz vermek üzere çıkıyorum, beni on sekiz yaşına kadar besleyen evimden.”³⁷¹ Hayriye’ye destek olacak, ona rehberlik edecek ailenin yoksunluğu bir yerde onun “köksüz” kalmasına ve olgunlaşamamasına mahal verecek ve karşılaştığı sorunların çözümünde tek rehberi yine kendisi olacaktır. Yüzleşmek zorunda kaldığı her sorunda, çocukluğunda deneyimlediği şiddeti hatırlayacak ve kendisini kurarken yine yapayalnız hissedecek ve yazıya sığınacaktır. Evden kaçan bu genç kızı bambaşka bir dünya karşılayacaktır ama değişmeyen şey toplumsal alanda işlerlik kazanmış iktidar mekanizmaları olacaktır. “Kapıyı çocukluğunun yüzüne çarpıp kaçan”³⁷² Hayriye, üniversiteli bir genç kızdır; “artık bir evim yoktu ama bir okulum vardı. Ailemi yeni arkadaşlarımdan kuracak, atanmışlarla değil seçilmişlerle mutlu mesut yaşayacaktım. Evet geçmişim perdeli, geleceğim hayli muğlak.”³⁷³ Perdelerini açmak istemediği ve yüzleşemediği bir geçmiş, onun geleceğini de muğlaklaştırır. Hayriye, bir eşikte bırakılmıştır ve o bu eşikte kendi kendisini kurabilme savaşı verirken bir “kadınlık” sınavından da geçecektir. Hayriye, üniversiteye adımını atmasıyla bambaşka bir dünyanın da kapılarını aralamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nin kantininde en yakın arkadaşı olacak Rüya’yla tanışmış ve

³⁷¹ Figen Şakacı, **Pala Hayriye**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 7

³⁷² Şakacı, **a.g.e.**, s. 7.

³⁷³ **A.e.**, s. 12.

evden kaçışını ona anlatmıştır. Rüya'dan bir "aferin" alan Hayriye şaşırır; "takdir almaya alışık olmayan bünyem alarma geçmiş, gözüm seğirmeye başlamıştı. Meğer evden kaçarak kadının özgürleşme mücadelesinde ilk adımı atmış, birey olmanın onuruna uygun hareket etmişim de haberim yokmuş."³⁷⁴ Rüya'nın söyledikleri öylesine hoşuna gitmiştir ki Hayriye'nin "abimden dayağı yiyince canımı zor kurtardım o evden"³⁷⁵ demeye dili varmaz. Hayriye'nin evi terk ederken zihninde "özgürleşmek" ya da bir "birey" olarak varoluşuna dair bir adım atmak gibi düşüncesi yoktur, dahası tüm bu mefhumların farkında değildir; o evdeki şiddetten kaçmaktadır. Meral'in söylemiyle birlikte "ev" adeta kadının özgürleşmesi önünde bir engel olarak kodlanır. Geleneksel yaşam içerisinde insanların güvenli limanı ve huzurun imgesi olan ev; şiddetin baskın olduğu, huzursuzluğun ve tekinsizliğin mekânı olarak ön plana çıkarılır. Hayriye'nin zihninde kapıyı çocukluğunun yüzüne vurup çıktığı ev, onun evi değildir artık, "o ev" olarak imlediği yabancı bir imgedir. Hayriye'nin çocukluğunda edindiği değer yargılarıyla içine girdiği dünyanınkiler arasında oldukça mesafe vardır. Bu mesafeyi ilk etapta anlamlandıramayacak olan Hayriye, bu dünya içerisinde de "Pala Hayriye olarak" adlandırılarak belli normalar aracılığıyla kadınlığı sorgulanır. Üniversitede sol ve feminist gruplarla tanışan ve onları anlamaya çalışan Hayriye, kendi hikâyesini anlattığında aldığı tepkilerden memnundur. Feminist bir kız olan Meral'le tanışan ve hikâyesini ona da anlatan Hayriye;

"Ondan da bir takdir aldım. Kadının kurtuluş hareketinde bu tür çıkışların özgürlük için büyük, ama aşılması gereken sorunlar düşünüldüğünde küçük birer adım olduğunu, beni feminist kadınlarla tanıştıracaklarını söyleyince yerimde kaykıldım. Ailemin gözündeki hain ve kaçak evlat yaftasından kurtulmaya, arkadaşlar yardımıyla özgür kadın mertebesine tırmanmaya başlamışım."³⁷⁶

Ailedeki "hain" evlat kamusalda "özgür" bir kadına evrilecektir. Evini terk eden genç bir kızın, bireyselleşmesinin önündeki en büyük engel olarak görülen ailesinden kopuşu bir yerde onun özgürlüğüne kaçışı olarak işlenir. Bir taraftan "annelik" diğer taraftan "ev" ve "aile" kavramları, kadının birey olma mücadelesinin önünde aşılması güç bir duvar olarak örülürken diğer taraftan kadının geleceğini kurgularken de

³⁷⁴ Şakacı, **Pala Hayriye**, s. 13.

³⁷⁵ **A.e.**, s. 13.

³⁷⁶ **A.e.**, s. 17-18.

önündeki en büyük engellerden biri haline gelir. Kendi bireyselleşmesi yolunda attığı bu ilk adım onun özgürleşmesi nosyonu etrafında ele alınır. Hayriye, feminist gruplar içerisine girmiş olsa da onların söylemleri kulağına hoş gelse de neler olup bittiğini anlaması, olanları anlamlandırması zor olacaktır. Kalacak yeri olmadığı için o gece Meral'in evinde misafir olur ve eve girer girmez evdeki çocukluğundan beri tanık olduğu ve iyi bildiği “ağır ve mutsuz sessizliği” anında tanır. Yoksulluğun hâkim olduğu bu evde, gündüz okulda ateşli konuşmalar yapan Meral “yok” olmuştur adeta;

“Evlat olmak diye bir meslek edinmiş de gönüllü çalışıyor çalışıyormuş gibiydi. Bütün gün devrimden, mücadeleden, feminizmden bahseden Meral, evin içinde bildiğimiz etkisiz elemandı. İyi de kadınlar böyle nasıl özgürleşecekti ki? Babasının aman da biricik kızı olarak sus pus oturuyor, ancak babasının komutu, annesinin dürtmesiyle harekete geçebiliyordu.”³⁷⁷

Okuldaki Meral, kamusaladaki o ateşli konuşmaları yapan feminist kız, evin özel alanında bambaşka biri oluvermiştir. Daha doğrusu etkisiz bir elamandır, varlığı görünmezdir. Hayriye, buna anlam veremez, henüz ailede özgürleşememiş bir kadın nasıl olur da sokakta bu özgürlüğü kazanabilirdi ki, sorgulamaları yapar. Meral okulda çizdiği profilin çok ötesindedir, evde bir kız çocuğu olarak ancak babasının komutu ve annesinin dürtmeleriyle harekete geçebiliyordur. Evde varlığı onaylanmayan kız evlat, kamusalda ise güçlü ve özgür kız profiliyle görünür oluyordur. Kendi özgürlüğünü ve öznelliğini kamusalda inşa etmeye çalışan Hayriye için Meral bu noktada “özgür” bir kız imgesinin uzağına düşecektir. Çapa'nın arka sokaklarında arkadaşlarıyla kalacak bir ev bulan Hayriye'nin zihinde bir taraftan evin kirasını nasıl ödeyeceği düşüncesi doğarken diğer taraftan kendi özgürlüğünün bayrağı olarak gördüğü bu ev için oldukça mutludur. Aile evinden kopan, o kapıya yüzünü dönen Hayriye için bu ev kendi öznelliğini kurması için bir imkân olarak görülür. Bu meyanda ev bir mekân olarak “ikircikli bir koza haline gelmiştir; hem kuşatır, hem korur. Hem hapseder, hem de özgürleştirir.”³⁷⁸ Çapa'daki bu ev, birçok öğrencinin uğrak mekânı olurken ziyadesiyle sol örgütün militanlığını yapan erkekler tarafından bir karargâh olarak kullanılacak ve bir yerden sonra evde erkek bir dünya ve eril bir hâkimiyet alanı hasıl olacaktır. İlk aşk deneyimini de bu evde yaşayan Hayriye, aktif bir şekilde sol örgütlerde çalışan

³⁷⁷ Şakacı, **Pala Hayriye**, s. 19.

³⁷⁸ Parla, “Tarihçem Kâbusumdur!...”, s. 195.

Türker’e aşık olacak ve kendisini onun yanında var edebilmek için türlü çabalara girişecektir. Türker ona çeşitli kitaplar veriyor, o ise sessizce alıyordur. İçine girdiği dünya hakkında herhangi bir bilgi üretmediği gibi, o dünyadan bihaber, zihni Türker’e duyduğu aşkla meşguldür. Türker, “Örgütlü olmayan hiçbir eylemden sonuç alamayız” gibi söylemlerle Hayriye’yi “eğitmeye” çalışırken Hayriye ise, “ben seninle örgütlensem ne güzel olur Türker” sayıklamalarıyla içten içe sadece Türker’i düşünüyor. Öğrenci evinde Türker’le birlikte şiddetlenen siyasi hava, Hayriye’nin zihninde oturmuyordur; ne sol ne de siyaset umurunda değildir, onun zihni Türker’e duyduğu aşkla meşguldür; “Allah’ım ne zaman anlayacaktım Türker’in dediklerini, ne zaman ben de onlar gibi, bazı şeylere ‘diyalektik olarak’ karşı çıkacaktım... Bir tek Türker’in diline doladığı Lenin’i duymuşluğum, Özal’ı da televizyonda görmüşlüğüm vardı.”³⁷⁹ Tamamıyla erkek egemen bir dünyaya giren Hayriye, konuşulanlara oldukça yabancısıdır, dahası evdeki kızlar da daha ziyade erkekleri dinleyerek, “örgütü”, toplumu, siyasî havayı anlamlandırmaya çalışıyorlardır. Evdeki kadınların talihi adeta bir paradoksu hep birlikte deneyimlemektir. Bir taraftan feminist eylemlerde kadın hakları ve özgürlüğü için eylemler yaparlarken diğer taraftan -özellikle Türker karakterinde görünür olan- bütünüyle erkek söyleminin içinde kendilerini var etmeye çalışan “evin kadınları” ziyadesiyle sessizdirler. Gün boyu eve girip çıkan erkekler, eve maddi olarak bir yük de getirirler, evdeki kızlar gece gündüz farklı işlerde çalışarak, -Hayriye iki işte birden çalışır- evi geçindiriyorlardır. Bu duruma “aranan, geçindiren ve otlananlar” şeklinde bir isim takarak rol paylaşımı yapsalar da Türker bu duruma “komünal yaşam” adını vermiş ve evin duvarına bir de manifesto asmıştır. Hayriye, Türker’in yazdıklarını okudukça kendi doğruları/bildikleriyle çatıştığını görecektir ve bu aşkın imkansızlığına inanacaktır;

“Oysa Türker tekeşliliğe, evliliğe karşıymış. Gerçek devrimci, aile denen kuruma katılmadan yaşamamalıymış! İnsan eşinden başkasını da arzulama hakkını kullanmalı, çiftler beden üzerinden birbirlerine tahakküm kurmamalıymış. Sadakat bir safsata, özgür cinsellik bir yaşam biçimiymiş! Türker kükredikçe küçülüyor, anlamaya çalıştıkça çuvalıyordum. ‘Olmaz öyle şey’ diye diklenebileceğim tüm tezler evden getirdiklerimdi. Meral, Ayşe ve sulu Sinan heyecanla Türker’i desteklemiş, bense önüme serdiklerimden üzerime uyan bir tek şey bulamamıştım.”³⁸⁰

³⁷⁹ Şakacı, **Pala Hayriye**, s. 34.

³⁸⁰ Şakacı, **Bitirgen**, s. 56.

Evinden kaçarak “özgürlüğüne” ilk adımını attığını düşünen Hayriye’nin zihinsel dünyası o evde kurulmuştur ve ortaya attığı bütün savlarda terk ettiği “ev”in izleri vardır. Üzerindeki “özgür” kız baskısını aşamayan Hayriye, bu meyanda konuşamaz da olur, terk ettiği dünyayla içine dahil olduğu dünya her ne kadar uyuşmuyorsa da ikisinin kesişiminde de bir “baskı mekanizması”nın işlerlik kazandığı aşikârdır. Evdeki kızlar hep bir ağızdan Türker’i onaylamak için vardır adeta, Türker’in kurduğu “entelektüel” iktidar evdeki anne ya da babanın kurduğu baskıdan farklı değildir en nihayetinde.

Butler, *Çöz(ül)en Cinsiyet* başlıklı çalışmasında, insanın kendi cinsiyetini tek başına kendisinin “yap”madığını, her zaman başkasıyla veya başkası için “yapıldığını” söyler. Özellikle toplumsal cinsiyeti oluşturan; terimler, koşullar, şartlar en başından bizim dışımızda ve yaratıcısı tek bir kişi olmayan toplumsallığın içindedir.³⁸¹ Adeta kadınlığın kolektifliğinin altını çizercesine Hayriye de yakın arkadaşı Rüya ile kendi arasında “kadınlık” üzerinden bir değerlendirme yaparken aralarındaki farklılığı “bedensel” olandan yola çıkarak açıklıyordu;

“Bedenini taşıyış biçimine, kendinden eminliğine, kadın doğmuş gibi bir edayla gülümsemesine hayranlık duyuyordum. Ben onun yanında tam bir sokak çocuğu, kalın fitilli kadifesi kirden üzerine yapışmış, kaşı-bıyığı gür Pala Hayriye’den başkası değildim. Elimi ayağımı onun gibi kullanmak, gözlerimi onu gibi süzmek için ayna karşısında nice temrinler yapsam da boşunaydı, dedim ya Rüya gerçekten de bu dünyaya kadın olarak gelmişti, ben en fazla onun yanında staj yapar, parça pinçik öğrendiklerimi yakışıklı oğlanlara göstereyim derken elime yüzüme bulaştırırdım.”³⁸²

Toplum tarafından kodlanan beden algısı Hayriye’nin zihninde de muhkem bir yer edinmiştir. “Kadınlık” denen şeyin, kılığıyla kıyafetiyle, duruşuyla, göz süzmeleriyle erkekler karşısında “değer” gören ve dikkat çeken bir durum olduğunun farkındadır fakat kendi “kadınlığını” ispat edecek bir mücadele içerisinde kendisini göremez. Bu kadınlık kurgusunun karşısında -fitilli kadife pantolonu ve alınmamış kaş-bıyığıyla-konumlanan Hayriye, bir kadın olmaktan ziyade erkek olarak görünürlük kazanmış ve “Pala Hayriye” olarak adlandırılmıştır. Kadınlık normlarını karşılayamayan Hayriye, erkek bir alana hapsedilmiş, toplum nezdinde bir kadın olarak görülmemiştir. Okulda

³⁸¹ Judith Butler, *Çöz(ül)en Cinsiyet*, Çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul, Monokl Yayınları, 2020, s. 17.

³⁸² Şakacı, *Pala Hayriye*, s. 33.

ise Hayriye’yi feminist gruplar içerisinde ve neler olup bittiğini anlamaya çalışırken görürüz;

“Acilen bir karar vermem lazımdı; Sosyalist feminist miydim, yoksa radikal feminist mi? Sadece kadınların bir araya geldiği başka bir toplantıya daha Meral’in zoruyla girmiş, arkalarda bir yere sinip bu iki soru arasında sıkışıp kalmıştım. Politik duruşumuz mu önemliydi, kadın kimliğimiz mi? (...) Erkekleri aramıza almayalım diyenlerle, işbirliği yapmak isteyenleri dışlamayalım diyenler fena halde atışırken, ben kafamda yuvasını arayan karıncalara yol göstermeye çalışıyordum.”³⁸³

Toplantıda oldukça kafası karışan Hayriye, düşünür “peki bundan sonra ne yapacaktım, erkek gibi savaşıp kadın gibi yaşamayı mı öğrenecektim yoksa önce kadın olmayı öğrenip, meydana sonra mı çıkacaktım? Evet evet, en iyisi önce kadın olmaktı.”³⁸⁴ Hayriye, kendisi üzerinde bir güç ve baskı uygulayan bu söylemler karşısında oldukça kararsızdır. Bir tarafta deneyimledikleri diğer tarafta söylenenler arasından kendi içinde bir çatışmayı yaşıyordur. Toplantıda bir ara Hayriye de bir şey söylemek adına atılır ve “bence en önemli sorun bekâret. Kim taktıysa bu kemeri söküp atalım, en büyük tutsaklık bekârettir.”³⁸⁵ demesiyle diğer kadınlarca eleştirilir, “biz burada politik meseleler tartışıyoruz, sen neler diyorsunlar” sesi gittikçe artar ve Hayriye kendisiyle bir hesaplaşma içerisine girer;

“ ‘Vay Pala Hayriye’ dedim, demek bekâret esaret ha? Lan sen önce şu bıyıklarımı bir yol, önce şu memelerine sahip çık, önce bacağını ayıra ayıra oturmaya bırak, kışındaki solmuş kadifeyi at, kendine bir etek al, sağa sola savrulacağına salına salına yürümeyi öğren, faytona koşulmuş atlar gibi kırbaç bekleyeceğine önce kendini taşımasını bil, erkeklerin anlayacağı dilden konuşmayı becerebilmek için çırpınıp her fırsatta ben de önümde sizinkinden var diye dayılanacağına, Rüya gibi zarif, Ayşe gibi cici cıvıldak ol (...) Sen önce kendi cümlelerini kur, tam kendine göre bir hayat seç hele, sonra ablalarına beden eğitimi dersi vermeye kalk! Sahi sen ne zaman kemerini çözdün de, böyle atıp tutmaya başladın ha? Yıkıl karşımdan Hayriye, yıkıl!”³⁸⁶

Kadınlar arası bir hiyerarşinin görünür olduğu bu toplantıda, Hayriye de bedeni üzerinden benliğine dair bir sorgulamaya girecektir. İlk olarak “bu kadınlarla benzer geçmişlerden mi geliyorduk”³⁸⁷ sorusuyla aradaki “farklılığı” açık ederek, zihninde bu durumu sorunsallaştırır. Kendi “ben”ini de dilini de bulamamış olan Hayriye

³⁸³ Şakacı, **Pala Hayriye**, s. 39.

³⁸⁴ **A.e.**, s. 40.

³⁸⁵ **A.e.**, s. 41.

³⁸⁶ **A.e.**, s. 41-42.

³⁸⁷ **A.e.**, s. 40.

çevresindeki erkeklere öykünüyordur; onlar gibi konuşmak, onlar gibi olmak için çaba harcadıkça “kendi” olamıyordur. Tüm bu yaşananlar, Hayriye’nin anlattıkları, kadın olmakla ilgili sınır ve normların kadınlar arasında da bir tahakküm mekanizması ürettiğini göstermesi açısından önemlidir. Bir yerde, erkeksi bir dizgede ele alınan bir kadın üzerinden, kadın kimliğinin ne gibi argümanlar üzerine inşa edildiğini de gösterilir. Sistematik bir şekilde evde ve okulda hep bir eril dünyanın içerisine düşen Hayriye, çalışmaya başlamasıyla birlikte işte de aynı tahakkümcü yapının tekrarlandığını tecrübe edecektir. Çalışmaya başladığı gazetede, erkek egemen bir yapı ve dil hâkimdir “gel bakayım, otur buraya” komutları başlamış, istihbarat şefinin tekrarladığı “muhabir olmayın, adam gibi muhabir olun”³⁸⁸ söylemleri arasında, bu “erlerin dünyasında, onların diliyle konuşmaya kendini mecbur hisseden genç bir kadın olmak!”³⁸⁹ bu eril dünyada “sırtına vurarak selam verenler”, “suratına bakmadan iş buyuranlar” içerisinde kendini inşa etmenin, varlığını görünür kılmanın güçlüğüne ortaya koyuyordur. Hayriye kendini yazarak bulacaktır, “ne zaman ki dünyayla arama kelimeler girdi, tersine akmaya başladı nehrim. Yazı dili nerede başlıyorsa, şiirin tohumu nereye arılıyorsa orada yeşermeyi sevdim.”³⁹⁰ Fakat burada da karşısına farklı bir iktidar mekanizması çıkacaktır, benliğini ruhunda bir hastalık gibi taşıdığını söyleyen Hayriye, kendisini iyileştirecek tek şeyin “yazmak” olduğunu bilir ama bir sürü “bilirkişi” üstüne gelir.

“Birileri bana ‘çabuk büyü, durmadan büyü’ emri vermiş gibi, menzile (tam olarak neresiydi acaba?) yetişmek için çalışıyor, emre itaat etmezsem oyun dışı kalacağım korkuyordum. Kekeleyenin kabahat olduğu bir çağa düşmüştüm de, bir tanecik eli yüzü düzgün cümle kursam kendimi anlatmaya yetecek sanıyordum.”³⁹¹

Hayriye annesine benzememek için Clara Zetkin’den Simone de Beauvoir’a kadar gezindiği yollarda, bedeninden ruhuna kadar ortaya yeni bir Hayriye çıkarmak –inşa etmek- istiyordur fakat bir taraftan da sorguluyordur; “anneme benzememek için boşuna mı direniyordum yoksa, her kadın biraz annesi kadar değil miydi?”³⁹² Annelik mirasını reddeden Hayriye, evini ailesini terk eden kız çocuğu, kamusalda da kendini

³⁸⁸ Şakacı, **Pala Hayriye**, s. 63.

³⁸⁹ **A.e.**, s. 63.

³⁹⁰ **A.e.**, s. 105.

³⁹¹ **A.e.**, s. 107.

³⁹² **A.e.**, s. 119.

inşa noktasında karşılaştığı baskı mekanizmalarınca yaralandıkça ve yalnızlaştıkça, kendi sesini ve benliğini bulma adına, kendince sorgulamalara gidiyordur. Anneye benzemek istememek, kalıtsal mirası reddetmek, kendi varlığını kurmada elzem bir başlangıç gibi görünse de, adeta bu yazgıyla örseleniyor ve bu annelik nosyonu kendi öznelliğini kurma yolunda önünde hep bir engel gibidir. Dahası yaşadığı evlilik dışı bir ilişki sonucunda hamile kalan ve çocuğunu aldırın Hayriye, anneliği de reddedecek ve bunun müsebbibi olarak da içinde yaşadığı iktidar odaklı dünyayı hedef gösterecektir;

“Hem doğursam ne olacak, ne vaat edeceğim sana? Herkese ‘Babası yok, dağ gibi anası var’ diye şişinmekten, kadınlığımı kendime ve ele güne tescilletmekten başka ne yapacağım? Şefkatsiz bakıcıya, dikkatsiz servis şoförüne, okuldaki hıyar öğretmenlere, sokaktaki hödüklere, hain adamlara, arıza kadınlara, kışladaki çavuşa, şirketteki dallama patronlara mı emanet edeceğim seni?”³⁹³

Toplumsal normlarca, kadının “kadınlığı” annelikle eşdeğer bir yerde konumlandırılmış, dahası çocuksuz bir kadın, toplumun kolektif hafızasında “kadın” olarak da tahayyül edilmemiştir. Hayriye de anneliği kendi kadınlığının “tescili” olarak gören toplumu bu minvalde sorgulamaya açıyordur. Yaşamın her anında ve her yerinde karşısına çıkan baskı mekanizmalarını bir bir açık ederek bunları görünür kılıyordur. Kendi tutsaklığıyla özgürlüğü arasında bir köprü olacak bir çocuğu kabul etmeyerek, bir yerde kendi kimliğini inşa noktasında onun üzerinde baskı kuran bu düzene karşı duruyordur.

Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?, Pala Hayriye’nin “pala”lıktan kurtularak “hanım”lığa evrildiği ve Hayriye Hanım olarak karşımıza çıktığı üçlemenin son kitabıdır. “Rüya geldiğinde Hayriye Hanım çoktan gitmişti”³⁹⁴ cümlesiyle açılan anlatı boyunca Hayriye Hanım’ın sesini duymayız artık, kendisi yoktur; geride bıraktığı mektuplar, geçmişe dair hesaplaşmaları, acıları, yaraları ve yalnızlığı vardır. Rüya’nın dilinden onu dinleriz, Hayriye, “hanım” olmuştur olmasına ama bu defa da kendisi yoktur, sesi de kaybolmuştur ondan geriye “yazdıkları” kalmıştır. Bu anlatıda, Hayriye Hanım’ı “pala”lıktan/erkeklikten azade kılarak “hanım”lığa –kadınlığa- eriştiren şey nedir diye merak ederken, bunun da oldukça manidar bir sebebe bağlandığını görürüz;

³⁹³ Şakacı, **Pala Hayriye**, s. 169.

³⁹⁴ Figen Şakacı, **Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 9.

elbette Hayriye'yi "kadın" yapan şey, değişen kılık kıyafetidir. Rüya, arkadaşının gardırobundaki renklere ve değişen zevklerine baktığında aklına "Hayriye'nin ilk kez etek giydiğini, kulağını ilk defa deldirdiğini çocuksu coşkuyla haber verişini"³⁹⁵ hatırlar. Kadınlığa evriliş ilk olarak kılık-kıyafette görünürken, toplumsal normların da işlerlik kazandığı aşikâr edilir. Bu değişim, Hayriye'nin kendisinin bile isteye gerçekleştirdiği bir değişim midir yoksa toplumsal baskının üzerinde görünür hâle gelmesi midir muğlaktır. "Kendini bir arzu nesnesi gibi takdim etmek, sevilme ve beğenilmek için öznelliğinden feragat etmek, nesneleşmek, yabancılaşmaktır."³⁹⁶ Bu minvalde, Hayriye Hanım artık "kadınlığıyla" da toplumda var olmak istiyordur ve kadınlığa dair attığı bu ilk adım onun bir yerde direncinin kırıldığı ve kişisel tarihine dair bir seçim olarak belirir.

Üniversite yıllarından en yakın arkadaşı, dostu olan Rüya, uzun yıllar memleketinden uzak kaldıktan sonra görüşmeyi bırakmadığı Hayriye'nin evine gelir fakat onu bulamaz, yerini bildiği anahtarı alarak içeriye girer ve onun dönüşünü bekler. Hayriye Hanım kayıptır, ardında hiçbir iz bırakmaksızın ortandan yok olmuştur. Rüya, masada duran defteri eline alır, "içindeki yazılar Hayriye'nin yeni romanı için aldığı notlar mı yoksa kendisiyle her zaman ki hesaplaşmaları mıydı?"³⁹⁷ düşünür. Bu düşünüş de oldukça manidardır; yazıya başlarken zikrettiğimiz, "kadın bildungsroman"larını hatırlatır bize, her ne kadar kurgu içerisindeki kadın kahramanın metinleri olsa da, Rüya'nın bunları arkadaşının özyaşamöyküsü mü yoksa "kurgu" bir roman mı olduğunu kestirememesi, bu meyanda önem arz etmektedir. Roman sonlara yaklaşırken Hayriye Hanım'dan arda kalan bu dosyayı yayınevine götüren Rüya'ya yayınevi sahibi Faik Bey'in söyledikleri de bu minvalde oldukça manidardır; "üslup yazarın mührüdür. Hayriye Hanım mührünü, nasıl desem, exlibris'ini tam gösterememiş bu metinlerde. Dağınık, parçalı bir metin. Ne tasarlandığı belli değil. Editörlerimize sordum, olmaz abi dediler"³⁹⁸ derken, eril bir gözle, Hayriye'nin "exlibris"ini gösteremediğini; yani kimliğini, benliğini, "kendisini" bu metne yansıtamamış olduğunu iddia etmesi de bir yerde Hayriye'nin anlattığı

³⁹⁵ Şakacı, **Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?**, s. 24.

³⁹⁶ Direk, "Önsöz" Simone de Beauvoir, s.24

³⁹⁷ Şakacı, **Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?**, s. 13.

³⁹⁸ A.e., s. 138

özyaşamöyküsünü görmek istememesinden kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Parla, bir kadının özyaşamöyküsünü okumanın bir yerde onun benliğini okumakla eşdeğer olduğunu söyler; “yani, kendisini öyle adlandıran bir kültürel kurgunun öyküsünü... Bir kadın yazarın yaşamının tarihsel gerçeği, okuyucunun onun metninin içinde kavradığı anlamda yatar.”³⁹⁹ Bu anlamı; “dağınık”, “parçalı” “üslupsuz” gibi kavramsallaştırmalarla niteleyen eril bakış, bu kavrayışla, bir kadın metnini ve onun hikâyesini nasıl anlamak istediğini de imliyordur. Bir yerde “kendini” yazan Hayriye’nin yaşamındaki gerilimin bir yansıması olan bu metinlerin, eril bir gözle “kimliksizleştirilmesi” oldukça manidardır. Hayriye metnini kuramamış mıdır? ya da ömrü boyunca yaşadığı ve kendisini baskılayan bir kültürle uzlaşmamış, bir “birey” olarak yaşamını sürdürmeye tevessül edememiş midir? Bunlar Hayriye Hanım’ın bıraktığı metinlerde aşikâr edilir. Hayriye, derinden yaralanmış ve bu yaralanmayı fark ettiğinde de içinde yaşadığı toplumu sorgulamış ve yaşamına dair tüm çatışmayı yazarak dile getirmiştir, bir kadın kimliğiyle yazarak “dile” gelmiştir.

Hayriye Hanım’ın ardından kalan defterin ilk yazısı “zaman” başlığını taşıyordur ve adeta geçmişle, zamanla hesaplaşıyor gibidir. Hayriye Hanım artık “azar azar azalan zaman”lara gelmiştir, bunun adı, “yaşlılık dedikleri yavaşlık”tır. “Sana ne oldu” diye soracaktır Hayriye Hanım kendisine;

“Sana ne oldu, hadi çık sokağa aldırma diyordun ne oldu diye durmadan başına kakan, yıldırın, bak şimdi bu masadan bile kalkmaya mecalin yok diye yüzüne vuran, nefisini her sabah, her gece, her an yoklayan, tenhalıkta gittikçe kaybolan ben, ben, şimdi kimim ben diye soran, susan, susan, sustuğuna suçlanan”⁴⁰⁰

Hayriye Hanım artık “yaşlılık” dönemini yaşayan “yalnız” bir kadındır ve yazarak geçmişle bir hesaplaşmaya gidiyordur. “Kimim ben” sorusu karşısında “susan” sustukça susan “kaybetmiş” bir kadın vardır adeta. Ama yaşadıklarının unutulmasını istememektedir, yazarak bir yerde kendini, acılarını, yaşadıklarını kayıt altına alıyor ve görünür oluyordur. “Tırman kız, tırmalama kız, yekin kız! Her şeye en başından başlayarak kız!”⁴⁰¹ diyerek kendisine telkinler veriyor, “doya doya, önüne kim çıkarsa

³⁹⁹ Parla, “Kendi”ni Yazmak: Farklılık, Fark Yaratır”, s. 175.

⁴⁰⁰ Şakacı, **Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?**, s. 14.

⁴⁰¹ A.e., s. 15.

sahte kimliklerinden soyup soğana çevirene dek, kız!”⁴⁰² nidalarıyla sonuna kadar direneceğini belli ediyor, “yeter ki unutma geçmiş, unutturma tanık olduğun hiçbir şeyi, anlatırken yeni esvaplar giydiren de çırılçıplak olanı, sen olanı, burnunun direğini sızım sızım sızlatanı unutma”⁴⁰³ Hayriye’den geriye kalan metinlerde ziyadesiyle ailesine dair bir hesaplaşma içerisine girdiğini görürüz, hedefinde ziyadesiyle abisi ve annesi vardır.

Hayriye Hanım’ın geride bıraktığı “veda” başlığını taşıyan bölümde, çocukluğundan itibaren üzerinde baskı kuran ve aralarının bir türlü iyi olmadığı abisine yazdığı, onunla bir hesaplaşma içerisine girerken ona bu erki veren bütün bir sistemle hesaplaştığı görülür;

“Abilik de babalık gibi boktan bir müesseseydi işte. Hep itaat bekleyen bir iktidarı devren kiralamıştın sen de. Babamı en çok uykusunda sevmiştim ben, seninse uyanıklığını hiç sevmedim. Bu dünyaya torpilli gelişini; bunu kendinde hak görüp en hoyrat halinle başımıza kakışını da sevmedim. İtirazım sadece sana değil, senin bu çakma imtiyazla takındığın tafralara, sana bu rütbeyi verenlerin topunaydı. Bunu da hiç anlamadın!”⁴⁰⁴

Abisine belki de onun üzerinden tüm iktidarlara karşı duruşunu açık ettiği bu bölümde Hayriye Hanım’ın içindeki öfke şiddetlenerek devam edecektir. “Seni de o nöbete durduğun evi de büyümek için terk ettiğimde; arkamdan gurur dedin, onur dedin, göreceksiniz orospu olacak dedin!” söylemlerini unutamayan Hayriye, evi adeta gözetleyerek “nöbete” tutan bu “bakış”ın kendisine, “namus” kavramı çerçevesinde yaklaşımı karşısında yaralanmıştır. Oysa erki simgeleyen abi için, mesele tahakküm kuran iken mahkûm olan olmasıdır. Hayriye, “ben gittiğim için değil, sen buna boyun eğmek zorunda olduğun için üzül müştün”⁴⁰⁵ diyerek bunu aşıkâr ederken bir yerde erkek hegemonyasının, kendisine itaat edilmediğinde en yakınındakine de acımasızlığını açık eder. Abisi üzerinden bütün bir eril iktidarı eleştiriye tutan Hayriye Hanım, bu sistemin işleyişini ve bireyi nelere maruz bıraktığını müşahade ediyordu;

“Şefkatsizdin sen abi, hep böyle oldun. Kendi çocuklarının bile başını bir kez okşamadın. Bilmediğinden değil, sevmeyi öyle kekre bir şey sandığından. Çünkü şefkat bizim topraklarda nice dir ‘yerli ve milli’ bir değer değildi. En fazla birine

⁴⁰² Şakacı, **Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?**, s. 15.

⁴⁰³ **A.e.**, s. 15.

⁴⁰⁴ **A.e.**, s. 48.

⁴⁰⁵ **A.e.**, s. 49.

kurban olursak, birini kurban edersek seviyor-seviliyor sanırdık. Böyle öğretmişti anamız bize. Ben reddettim, sen kabul ettin. İyi halt ettin.”⁴⁰⁶

Üçlemenin tamamlandığı *Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?*’da en son Hayriye Hanım’dan kalan “inde” başlığını taşıyan mektubunda “Varlığımızı armağan ettiğimiz nice atalar, yok olmamız için beddualar etmiş, lanetler okumuşlar”⁴⁰⁷ derken, onu her dem yaralayan ve yalnız kalmasına, kendisini kurmasına izin vermeyen ataerkil yapılanmaya gönderme yapıyor ve bütünüyle “eril” olan bu iktidar mekanizmasıyla hesaplaşıyordur. En nihayetinde abinin “erkeklik” kimliği de bu toplum içerisinde inşa oluyordur ve kurulan bir yapı olarak bu erkeklik kimliği de kendisini bu şekilde inşa ediyordur. Toplumdaki kültürel yapılanma erkeğe şefkatten ziyade güçlü olmayı, yöneten olmayı ve tahakküm etmeyi öğretmiştir öyle ki “yerli ve milli” bir düstur olarak tavsif edilen bu kurguda ideal olan güçtür. Burada tüm bu bilginin anneden tevarüs etmiş olması da; ona karşı gelen, analık mirasını reddeden Hayriye için oldukça manidardır;

“Ben anamdan ne gördüysem tersini yapmak için ömrümü heba ettim. O feda et demişti, heba da aynı kapıya çıkar, takma bu kadar dedim, genlerimle oynadım resmen... o tarhanayı suda mı eritiyor, ben kavururdum. (...) Bamyaya ince ince değil, parmak kalınlığında soğanlar doğradım, pilava tereyağı koklatmadım, domates rendelemedim. Bir adama var, hep onunla ol diye tembihledi. Onlarca adam sevdim, hepsine gönül verdim de elim boş döndüm. Demek ki, önce anamı yanlış anladım, sonra dünyaya amud açısından baktım. Beynime giden kan da böylece heba oldu.”⁴⁰⁸

Annesi gibi olmamak adına, onun kalıtsal mirasını reddetmiş ve “anne” engelini aştığında kendi özneleşmesinin önündeki tüm engelleri de aşacağını düşünerek ömrünü “heba” etmeye adeta mahkûm bırakılmış bir kadın olarak Hayriye, “feda” etmedikleri için bir savaş vermiş, çatışmaya girmiş, en nihayetinde yalnız ve ihtiyar bir kadın imgesine dönüşmüş, dahası “kayıp” bir figür olarak tavsif edilmiştir. Parla, “Ev, oda, yatak gibi mekânların kadın yazarların romanlarında hep engellemeyi, hapsolmayı, tutsaklığı simgelediklerini, buna karşın çatılarda kaçan, duvarları yıkan yazının bu romanların kişisel tarihleriyle hesaplaşmalarının bir ürünü”⁴⁰⁹ olduğunu

⁴⁰⁶ Şakacı, *Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?*, s. 49.

⁴⁰⁷ A.e., s. 170.

⁴⁰⁸ A.e., s. 148.

⁴⁰⁹ Parla, “Tarihçem Kâbusumdur!..., s. 192.

belirtir, bu minvalde; Hayriye'nin ömrünün her aşamasında yazıya sığınması onun geçmişiyile hesaplaşmasının ve “fail” olarak kendisini kurmasının sarıh bir göstergesi olarak müşahede edebiliriz.

Kadınlığın toplumsal inşasında; tarihsel, kültürel ve toplumsal yapı içerisinde kurgulanan kadın kimliği, hiyerarşik bir yapı içerisinde işlerlik kazanarak eril iktidar tarafından tahakküm altına alınmıştır. Yazmak başlı başına kendini ifade etmek, kamusal alanda görünür olmaktır; ömrünün her döneminde benliği parçalanmış sessizliğe mahkûm edilmiş Hayriye'nin kendini yazarak var ettiğini, geçmişiyile hesaplaştığını görürüz. Kendi failliğini yaratma arzusunun toplumsal çatışma koşullarında sekteye uğramasıyla tökezleyen Hayriye, fail olabilecekken bunu gerçekleştirebilmesi neredeyse imkânsızlaşır, bu imkânsızlık onun yalnızlığıyla görünür olur. Hayriye, içine düştüğü derin bir boşlukta yazmaktadır sanki; durmaksızın evinden kaçmak isteyen küçük bir kız çocuğunun, okulun politize olmuş yeknesak düzeninde bunalmış genç bir kadının; yaşlılığında ise örselenmiş bir ruhla kaleme sarılması, kendi özyaşamöyküsünü mü anlattığı yoksa bir roman mı yazmış olduğu da muğlak bırakılmış ve kadının kişisel tarihi/talihi bir “kayıp” kadın figürüyle tahvil edilerek arzıendam etmiştir.

1.2.6. Cinselliğin Keşfi ve Özneleşme Pratiği: *Gözyaşı Konağı Ada, 1876*

“Her kadın hayalleriyle gömülmeye mahkûmdur. Ben bunu bilip buna göre yaşadım. Her şeyi olmaya erkekler muktedir.”

Şebnem İşigüzel/*Gözyaşı Konağı Ada, 1876*

Anlatılarının merkezinde konumlandığı kadın karakterleriyle 2000’li yılların yazınında ön plana çıkan isimlerden Şebnem İşigüzel, feminist bir yaklaşımın görünür olduğu eserlerindeki kadın temsilleriyle dikkatleri çeker. İlk romanı *Eski Dostum Kertenkele* 1996’da yayımlanan İşigüzel’in bu çalışmasını, 2002’de *Sarmaşık*, 2004’te *Çöplük*, 2008’de *Resmigeçit*, 2010’da *Kirpiklerimin Gölgesi* isimli romanları

takip eder. Bu çalışmalarını, 2016 yılında yayımlanan *Gözyaşı Konağı Ada 1876* ve *Ağaçtaki Kız* başlıklı romanları izler. Son romanı *İyilik*, 2019’da okuyucuyla buluşan İşigüzel, bu başlık altında ele alacağımız *Gözyaşı Konağı Ada 1876* romanıyla Duygu Asena Roman Ödülü’nün sahibi olmuştur. Ele aldığımız diğer romanlardan farklı olarak, mezkûr roman, 2016 yılından 1876 yılına bakarken kadın kimliğinin hangi dönemde olursa olsun çeşitli baskı mekanizmalarıyla denetim altına alınmaya ve nesneleştirilmeye mahkûm edilişini işlerken, özellikle kadınlar arası iktidar savaşını da görünür kılar. İşigüzel’in genel olarak eserlerine baktığımızda, kadın kahramanların merkezde konumlandırıldığı, kadın üzerinde baskı uygulayan çeşitli mekanizmaların ön plana çıkarılarak kadınların yalnızlığa mahkûm edilişlerini yer yer argoya kaçan bir dille anlatıldığı görülür. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında genç bir kız olarak karşımıza çıkan Vuslat karakteri, adeta özgürlüğüne kavuşmak için bir savaş içerisindedir fakat bu savaşta onun karşısına en az erkekler kadar belki de daha fazlaca kadınlar çıkacaktır. Kadınlar arası iktidar savaşının ön plana çıktığı Vuslat’ın hikâyesinde, onun özgürlüğü “namus” ve “cinsellik” nosyonu merkezinde verilirken, bu doğrultuda attığı adımın Vuslat’ı ölüme sürükleyişi müşahade edilir. Eril tahakküm birer temsilcisi olarak görebileceğimiz kadınlar dünyası içerisinde, sistematik bir şekilde dilsel ve fiziksel şiddete maruz kalacak olan Vuslat’ın hikâyesinde, sadece evinden değil, kadınlıktan da evlatlıktan da sürgün edilişi, onun duygusal ve cinsel arayışlarıyla ilişkilendirilerek verilir.

Roman, “1876 yılı baharında gayrimeşru bebeğimi doğurmak üzere evin erkeklerinden habersiz Büyükada’ya gönderildim”⁴¹⁰ cümlesiyle açılırken, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında kadın olmakla romanın yazıldığı yirmi birinci yüzyılda kadın olma hâlleri arasında pek bir fark olmadığı romanda kullanılan dil aracılığıyla açık edilir. Anlatının hem kahramanı hem anlatıcısı olan Vuslat, bir konakta anne babası, abisi, ablaları Fatma ve Hicran ile yardımcıları Bedriye Kalfa’yla yaşamaktayken gayrimeşru bir hamilelik haberiyle konağın kadınları arasında bir öfke patlaması yaşanır ve bu haberi evin erkeklerinin duymaması için hızlıca verilen bir kararla, Vuslat, yanında Bedriye Kalfa’yla Büyükada’ya gönderilir. Evdeki kadınlar küçük yalanlarıyla, evin erkekleri; baba ve ağabeyi kandırmakta çok da zorluk

⁴¹⁰ Şebnem İşigüzel, *Gözyaşı Konağı Ada 1876*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 9.

çekmezler. Para hırsıyla yaşayan babanın kızını görecektir gözü yoktur, ağabeyinin ise Vuslat hiç umurunda değildir. “Gayrimeşru hamileliğim mevzusunda annem ve ablalarımın dayanışma içerisinde değildim. Bu müşkül durum onların itibarını ve cemiyet hayatlarını etkileyebileceğinden, beni gizlemek istiyorlardı”⁴¹¹ diyen kahramanımız, kendisini “gizlemek” istemiyordur. Ailenin daha doğrusu ailedeki kadınların, aile namusuna halel getirdiği ve herkes tarafından duyulduğunda itibarlarının zedeleneyeceği ve bunun da ötesinde ailedeki erkeklerin tepkisinin daha fazlası olacağı “korkusu”yla bu olaydan “sessizce” kurtulmak istemektedirler.

Althusser, öznenin maduniyetinin dil yoluyla ve bireye seslenen otoriter bir sesin etkisiyle kurulduğunu söyler. Althusser’in verdiği örneği anımsayacak olursak; polis sokaktan geçmekte olan birine seslenir, o da döner ve polise bakar. Bu olayda, tanınmanın polis tarafından bildirilmesi ve kişi tarafından kabul edilmesinde, bu değiş tokuşta, Althusser’in “çağırılma” dediği şey, yani toplumsal öznenin söylemsel kuruluşu gerçekleşir.⁴¹² Polisin iktidarı ve yasayı temsil ettiğini düşündüğümüzde, öznenin söylemsel kuruluşunda güç ve iktidarın belirleyiciliğini de görürüz. Bu minvalde, özne çağırılmadan ve tanınmadan yani “kabul edilmeden” özne ol(a)maz. Butler’ın deyişiyle; “Hiçbir birey tabi olmadan ya da özneleşme süreci yaşanmadan özne olamaz.”⁴¹³ Bu minvalde şunu diyebiliriz ki; “İktidar hem özneye dışsaldır, hem de tam anlamıyla öznenin mekânıdır.”⁴¹⁴ Ataerkil toplumlarda “baba”nın şerefine göstergesi olan kadın için, babanın da kadının kimliğinin mekânı olduğunu ifade edebiliriz. Diğer taraftan babanın şerefi açısından da düşünüldüğünde, toplumsal kabullerin namus üzerinden işlerlik kazanması bir bakıma karısının veya kızının da ona birer mekân işlevi gördüğü bir gerçektir. Fakat baba “namusu ihlal edenin hayatına son verilmek suretiyle, hayat/temiz yaşam (namus) vaat edecektir.”⁴¹⁵ Nihayetinde burada özneyi eril gücün belirlediğini ve ona mekân olduğunu söyleyebiliriz. Babanın bu “koruyuculuğu” yanında kadına, kadın olarak varlığını sunacak onaylayıcı rolü de vardır. Kadının namuslu olması onun onaylanması anlamına gelecektir. Zira

⁴¹¹ İşigüzel, **a.g.e.**, s. 10

⁴¹² Butler, **İktidarın Psikik Yaşamı**, s. 13.

⁴¹³ Butler, **a.g.e.**, s. 18.

⁴¹⁴ **A.e.**, s. 22.

⁴¹⁵ Aliye Çınar, “Toplumsal Bedenin inşasında Kadının Çağırılması ve Çağırısı: Namus Olgusu Üzerine Bir Çözümleme”, **Beden Sosyolojisi**, Ed. Kadir Canatan, İstanbul, Pınar Yayınları, 2015, s. 506.

koruyuculuğu üstlenen erkek, kadının sınırları ihlal etmesi durumunda, namusu uğruna kendi erdem sınırlarını aşarak cinayet işlese de bu eylemi yaptığında kadının sınırlarını belirleme adına yapacaktır, dolayısıyla temize çıkacağına da inanacaktır. “Kadına varlığının namus olgusu üzerinden verilmesi, onu toplumda nasıl gördüğümüzü veya onu nasıl çağırdığımızı da söyler.”⁴¹⁶ Nihayetinde yasanın ve iktidarın/erkin dahası söylemin çağrısı öznenin kuruluşunda merkezi bir yerdedir. Normlar namuslu kadın figürünü belirlerken buna sahip çıkan kadın da yasaya ve kendine dönecektir. Şu durumda kişinin yasaya dönmesi bir yerde kendine dönmesidir ve aynı zamanda bu dönme, vicdan devinimini oluşturan bir dönüştür. Fakat buradaki vicdan, deruni bir benlik bağlantısındaki vicdan olmayıp, erkeğin egemenliğindeki vicdan olacaktır.⁴¹⁷ “Vicdan, öznenin kendisi için bir nesne haline gelmesinin, kendi üzerine düşünmesinin ve kendisini düşünömsel ve dönüşlü olarak kurmasının bir aracıdır.”⁴¹⁸ Peki ama namus olgusunun egemen olduğu yerlerde kadının kendisi üzerine düşünmesi, kendini nesne haline getirmesi ve onun üzerine düşünebilmesi ne kadar mümkündür? ⁴¹⁹ Deniz Kandiyoti, kadınların cinselliğinin toplumsal yapı içerisinde toplu bir şekilde denetim altına alındığını, bu denetimi, kendilerini kadınların cinsel davranışını sağlamaktan doğrudan sorumlu gören; anne, baba, kardeşler, yakın ve uzak akrabalar hatta komşular tarafından kızların ergenlik sonrası davranışlarının yakından izlenerek ve bu doğrultuda kızların zihinlerine cinselliklerini denetleme işinin kendilerine ait olmadığı fikri iyice yerleştirilir. Bu bağlamda, kadın cinselliği üzerinde mevzubahis olan bu toplu denetimin önemli bir nedeni ise kadının cinsel iffeti ile ailenin şerefi arasında kurulan bağlantıdır. Kandiyoti, bu noktada, kadınlara, herhangi yanlış bir davranışlarında, bütün bir topluluğa ya da aileye utanç getireceği yönünde muazzam bir olumsuz güç atfedilmiş olduğuna dikkatleri çeker.⁴²⁰

Böylesi bir yapılanma içerisinde gayrimeşru hamileliği evdeki kadınlarca duyulan Vuslat, ilk olarak onların şiddetiyle karşılaşacaktır. Dahası kendisi de kendini

⁴¹⁶ Çınar, “Toplumsal Bedenin inşasında Kadının Çağrılması ve Çağrısı: Namus Olgusu Üzerine Bir Çözümleme” s. 506.

⁴¹⁷ A.e., s. 506-507.

⁴¹⁸ Butler, **İktidarın Psikik Yaşamı**, s. 29.

⁴¹⁹ Çınar, “Toplumsal Bedenin inşasında Kadının Çağrılması ve Çağrısı: Namus Olgusu Üzerine Bir Çözümleme” s. 507.

⁴²⁰ Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, s. 80-81.

cezalandırmak isteyecek ve bedenine yönelecektir. Upuzun saçlarıyla görenleri hayran bırakan Vuslat, tüm ızdırabını kadınlığının bir göstereni olan “saçlarından” çıkaracaktır ve onları ateşe verecektir. Nihayetinde annesi “saçları bir kadının tacıdır”⁴²¹ diyordur. Annenin kadınlığın bir göstergesi olarak işaret ettiği “saçlarını” kendi elleriyle yakan Vuslat, “kurban” olarak bedensel alanda kadınlığını imleyen saçlarını yok ederek, bedeni üzerinden kurulan baskıyı yine bedeni üzerinden ödüyordur. Elleri ve saçları yanan Vuslat’ı hava alması ve kendisine gelmesi için uzaklaştırmak daha kolay olacaktır. “Annem gururumu kıran dayağı atarken, Fatma etimden çok kalbimi inciten fiskeleri vururken, belliydi gözden çıkarılacağım”⁴²² söylemiyle, artık ailenin gözden çıkarılanı olarak adaya sürgüne gönderilmiştir. “Beni sürgüne gönderen onlar değil, bu topraklarda hüküm süren hayattı.”⁴²³ diyerek toplumsal normların kadın üzerinde kurduğu baskıyı dile getiren Vuslat, evdeki kadınların eril tahakkümün birer parçası olarak işlerlik kazandığını imliyordur. Tahakkümün dilini kullanan evdeki kadınlar, bu dille en yakınındakileri, bir evlat ve kız kardeş olan Vuslat’ı yaralamaktan çekinmeyeceklerdir. Nihayetinde tüm bu kadınlar, “kadınlığı” erkeklerden öğrenmiş ve onlardan devraldıkları iktidarın bir uygulayıcısı olmuşlardır. Evdeki babanın otoritesi altında sadece çocuklar değil belki de onlardan daha fazla eş eziliyordur. Evlendiği günden itibaren kocasının tahakkümü altında yaşadığı baskı nihayetinde “histerik” bir hâl alan anne, devraldığı eril tahakkümü Vuslat üzerinde görünür kılmaktan çekinmeyecektir. Vuslat ise evdeki erkek egemenliğinin annesi üzerindeki yıkıcı etkisinin farkındadır. Evdeki erkek baskısı ve kadınlık talihini şu sözlerle açık eder;

“Annem babamdan gök gürültüsünden korktuğundan daha çok korkardı. Hayatınız boyunca korkak yaşamak nasıl bir şeydir bilir misiniz? İşte böyle yaşamak insanı annem gibi yapar. Nasıl yapar? Ürkek, tedirgin, karar vermekte güçlük çeken, çaresiz, mutsuz ve hepsinin neticesinde fevri, bir tür sinir hastası, asabiyetten mustarip, Fransızların söylediği usulde tanımlayacak olursak, manyak! Sizi hayatta bu duruma tek bir şey getirebilir: Bir koca ve evlilik hayatı.”⁴²⁴

⁴²¹ İşigüzel, **a.g.e.**, s. 132.

⁴²² **A.e.**, s. 20

⁴²³ **A.e.**, s. 136.

⁴²⁴ **A.e.**, s. 12.

Evlilik hayatı, koca ve aile kavramları etrafında sorgulamaya açılan eril iktidar, tüm yıkıcı gücünü bu mefhumlar üzerinde görünür kılıyordur. Sevimyemeyerek ve sistematik bir şekilde aşağılanarak mutsuz bir kadına dönüşen anne kendisini; “elmaslarla, bohçacı kadınlarla, çay saatleriyle, alafranga eşyalarıyla, esvaplarla, mesire yerleriyle ve babanın tükettiği ömrünün rüşveti tek atlı arabasıyla avutan bir kadına”⁴²⁵ dönüşür. Kadına adeta “sus payı” olarak sunulan lüks yaşam “hakiki” bir mutluluktan ziyade değersiz bir rüşvet misali anlık bir tatmin yaşatır. Ailenin ilk çocuğu olan Fatma oldukça sert mizaçlıdır, bunun sebebi olarak ise, annenin kocası karşısında yaşadığı hayal kırıklıklarının hıncını kızından çıkarmasına yorulur. Ailenin biricik erkek çocuğu ise herkes tarafından korunmuşsa da onun canına okuyan ise “baba” olmuştur. Evin en küçüğü olan Vuslat ise, onlar büyürken annenin ilgi alanından çıkarak “paçayı kurtardığını” söyler. “Paçayı kurtardığımız şey, mutsuz bir kadının enkazı altında kalmak felaketiydi” söylemiyle, anne ve çocukları arasındaki ilişkinin zeminini belirleyen gücün yine erkek baskısından mülhem olduğu açık edilir. Ev içerisindeki mutsuzluğun kaynağı “baba” olacaktır, onun tahakkümü altında herkes sessizleşmiş, ürkmüş dahası “histerik” bir hâl almıştır. Bu şartlar altında evdeki mutsuz kadın imgesi “annelik” vasfını da yitirecek ve o da babanın izinden giderek çocukları üzerinde bir baskı mekanizmasına dönüşecektir. Üç kızı olan anne, kızlarını överken sıklıkla onların güzelliklerine gönderme yaparak, toplumsal alanda belirlenmiş “kadınlık” normlarını görünür kılıyordur. “Şunların ellerinin güzelliğine bak, endamlarına bak, şu duruşlarına, cilvelerine, kaşlarına gözlerine, mermer gibi tenlerine, göz süzüşlerine, gülüşlerine, keklik gibi sekişlerine bak”⁴²⁶ diyerek bedensel olanı aşikâr ediyor ve kadınlık, kadının bedeni üzerine inşa ediliyordu.

Adada Bedriye Kalfa’nın sistematik bir şekilde dilsel şiddetine maruz kalacak olan Vuslat’ı sıklıkla onunla çatışırken görürüz. Bedriye Kalfa ataerkil bir düzenin sözcüsü olarak işlevsel bir hâle getirilen bir karakterdir, toplumsal normlar onun diliyle dikte edilir. Toplumun bekâr bir kadının hamileliğini kaldıramayacağını ve bu hikâyenin tek suçlusu olarak Vuslat’ı göreceğine dair inancı tam olan Bedriye Kalfa “kadını mum alevi gibi çaresiz ve zayıf” görüyordur; “Kadın bu cemiyette en zayıf

⁴²⁵ İşigüzel, a.g.e., s. 12.

⁴²⁶ A.e., s. 160.

olan. Etrafını ısıtır, ışık saçar ama ne esen yele dayanıklıdır ne üzerine kapanan güce ne de ışığını söndüren bir damla suya. Erkek gibi olmak ister ama tabiat buna izin vermez. İzin vermediği gibi Vuslat Emine'mize verdiği usulde bir ceza verir"⁴²⁷ sözleriyle "erkekleşmek" isteyen bir kadının, erkek gibi olmak istemesi nihayetinde uğrayacağı ceza aşıkârdır. Vuslat erkek gibi olmak istemiştir, tıpkı bir erkek gibi "özgürce" cinselliğini yaşamak istemiştir fakat onun hamileliği bunu sekteye uğratmış, özgürlüğünü elinden alan ve yaşamını alt üst eden bir baskı mekanizmasına dönüşmüştür.

Adaya gönderilirken hazırlanan bavuldaki bütün elbiseleri makasla kesilmiştir Vuslat'ın, bunu gördüğünde ise derinden yaralanacaktır. Evdeki kadınlar öylesine nefret doludurlar ki, ona kesecekleri cezayı adeta kıyafetlerinden çıkarmış ve onları paramparça etmişlerdir. Vuslat ise hayata karşı umursamaz görünür; "karnımdakini istemediğimden, ona zerre sıcaklık ve yakınlık duymadığımdan, bebeği içimde yalnızlıkla büyüttüğümünden, annem ve ablalarım kendi aralarında anlaşıp beni dışladıklarından, gövdeme verecekleri cezayı bana göstermek gibi elbiselerimi parçaladıklarından"⁴²⁸ der, artık ölmek de umurunda değildir. Kadın bir "bedene" indirgenerek nesneleştirildiğinde, ceza da yine simgesel olarak bedeni örten kıyafetler üzerinden kesiliyordur. "Bir kadına beden bakımından adeta nesne olarak davranılırsa o, bizzat korunması gereken emanetin bekçisi veya eşiğin sorumlusu olarak görülecektir."⁴²⁹ Bu sorumluluğu üstlenmeyen ve önüne koyulan normların sınırlarını aşan ve "bir erkek gibi hissetmek istedim" diyecek olan Vuslat, durmaksızın bu sınır aşımından dolayı cezalandırılacaktır. Bu cezalandırma da ilk etapta erkeklerden ziyade kadınlar elinden gelecektir. Bedriye Kalfa, adada Vuslat'a öldürme tehditleri savurur durmaksızın, hatta onu öldürdüğünde azat edileceğini söylemesi Vuslat'ı yeniden yaralar; "Bu anlaşmayı kim yapmıştı acaba? Yoksa evin erkekleri her şeyden haberdar mıydı?"⁴³⁰ diye sorgular kendisini. "İlk aklıma gelen annemdi elbette" diyerek bir acıyı yüreğinde hisseder, annesi değil ablaları da olabilirdi bu infazın karar vericileri. Tüm

⁴²⁷ İşigüzel, **a.g.e.**, s. 21.

⁴²⁸ **A.e.**, s. 38.

⁴²⁹ Çınar, "Toplumsal Bedenin inşasında Kadının Çağrılması ve Çağırısı: Namus Olgusu Üzerine Bir Çözümleme", s. 510.

⁴³⁰ İşigüzel, **a.g.e.**, s. 41.

bu öldürme arzusunun arkasında ise “hiçbir şey olmamış gibi eski günlere” dönme isteği vardır.

Bedriye Kalfay’la kıyıya yürümeye indikleri bir gün âşık olacağı Mehmet’le karşılaşacak ve yine Bedriye Kalfa’nın onu öldürme isteğiyle yüz yüze kalacaktır;

“Karnımda istemediğim bir bebek, ailenin yüz karası, utanç, sürgünü, gözden çıkarılanı! Biraz önce öldürmek istediler beni. Sadece Bedriye’nin elinde değildi o taş. Annem, Fatma, Hicran ve o sinsi kurnaz halam da el veriyordu zavallı kalfa kadınıma. Hatta koskoca bir cemiyet. Kadınları kafese kilitleyip ifrite dönüşen erkekler! Hepsinin elindeydi başımı ezmek isteyen o taş! Her şeye rağmen hep bir teselli bulsam bile şu hayatta, omuzumdaki yükler beni çökertmiş olmalıydı.”⁴³¹

Vuslat’ı cezalandıran annesi, ablası ya da çevresindekiler değildir, onların da bir parçası olan cemiyettir. Toplumsal normların işlerlik kazandığı bir durumda yasanın normlarına baş kaldıran Vuslat, bu yasa tarafından da cezalandırılacaktır. Gayrimeşru bir çocukla baş başa kalan çaresiz bir kadının önündeki seçenekler bellidir, “ya zorla evlendirilecek ya öldürülecek ya da yaşayan bir ölü olacak”tır, hepsinin aynı kapıya çıktığını söyleyen Vuslat, artık “direnme”si gerektiği ve “başkaldırma” zamanının geldiğini düşünür. Ona bunu yaptıracak güç ise Mehmet’e duyduğu aşktır. Mehmet’i gördüğünde ve ona yaklaştığında “bir erkeğe meraktan öte aşkla yaklaşmışım, bakmışım”⁴³² diyecektir. Bu aşk ona bir güç de verecektir, Mehmet’le hayallere dalan Vuslat, geleceğe daha umurla bakmaya başlar.

Romanın ilerleyen bölümlerinde anlarız ki Vuslat, kardeşi Hicran’ın nişanlısı yaşlı Paşa’dan hamiledir. Kadınlarla erkeklerin ayrı sandallarda Boğaz gezintisi yaptıkları bir gece Vuslat aniden Paşa’nın kayığında bulur kendisini. Paşa, “sizi nişanım sanıp benim kayığıma buyur etmişler?”⁴³³ dediğinde Vuslat, “Yanaşıverin diğer kayığa geçeyim. Annem munasip görürse Hicran gelsin yanınıza”⁴³⁴ dese de bu cevabı bir karşılık bulmaz, Paşa; “Hicran yerine seni alacağım” der. Vuslat’ın sesi çıkmaz; “anladı sevmeye muhtaç olduğumu, hep itildiğimi, horlandığımı. O da beni kendi usulünce sevdi. Sonra apar topar kıyıya bıraktırdı”⁴³⁵ derken, “sevgisiz”

⁴³¹ İşigüzel, a.g.e., s. 47.

⁴³² A.e., s. 48

⁴³³ A.e., s. 56.

⁴³⁴ A.e., s. 56.

⁴³⁵ A.e., s. 56.

büyütüldüğünü imliyor, “babası tarafından seilmeyen kızlar erkeklere yem olur”⁴³⁶ derken, ailede görmediği sevginin nihayeti olarak bu durumun tebarüz ettiğini belirtiyordur. Şöyle de bir açıklamada bulunur Vuslat, “bütün ırz düşmanlarının ve erkeklerin şunu bilmesini isterim: itiraz edemediğiniz şeyi kabul etmiş sayılmazsınız.”⁴³⁷ Paşa’nın ona yaklaşmasına ve bir yerde “tecavüzüne” itiraz etmemiş olan Vuslat, bu ilişkiye “gönüllü” olarak da girmemiştir, sadece anlık bir “özgür” olma isteğiyle beliren bir duygu halidir. Bu durumu da çocuğunu doğurduğunda, ona hamile kaldığı geceyi işaret ederek, Paşa’ya neden karşı koymadığını; “Tıpkı bir erkek gibi merak etmiş, hür olmak istemiştım. Hazzı merak etmişim. Bu dünyanın erkekler için yaratıldığını unutmuştım”⁴³⁸ diyerek açık edecektir. Adeta bir kadın olarak eril şiddete ve tahakkümüne Paşa’ya karşı koymayarak, onunla kendisinin de merak ettiği ve erkek bir alana hapsedilmiş “hazzı” yaşamak için birlikte olduğunu açık ederek tepkisini gösteriyordur. Kendi rızası dahilinde gerçekleşecek birliktelik bir yerde Vuslat’ın eril şiddet karşısında konumlanışdır. Sonrasında bu söylemini, Mehmet’le ilk defa birliktelik yaşadktan sonra şöyle ifade edecektir; “daha önce başıma meraktan ve tekinsiz arzulardan, ezcümle aslında zorla gelen şey, öyle yumuşak, öyle güzel vuku buldu ki utanırım da anlatamam size.”⁴³⁹ Bugünün sabahında kendisini “özgür” hisseden Vuslat, Mehmet’in kulübesinin kapısında asılan kıyafetleri üzerinden bu özgürlüğünü “etekliğimi, şalım, Halep işi ipeklimi ilk defa böyle hür görüyordum”⁴⁴⁰ diyerek dile getirecektir. Cinselliğin kıyılarında dolaşan Vuslat, Mehmet’le yaşadığı aşk ve ilişki ile birlikte cinselliği ve hazzı keşfedecek ve kendisini artık tıpkı bir erkek gibi “özgür” addedecektir. Yaşadığı topraklarda ve çağda kadına “özgür” bir alan açılmadığını, her şeyi hayallerinde büyüttüğünü şöyle dile getirecektir;

“Her kadın hayalleriyle gömülmeye mahkûmdur. Ben bunu bilip buna göre yaşadım. Her şeyi olmaya erkekler muktedir. Ben rüyalarımnda şarkı söyler, rüyalarımnda resim yapar, rüyalarımnda kalabalığa karşı peçesiz konuşur, yazar ve yazdıklarımı okurdum. Erkekler gibi gezgin olur, okula gider coğrafya öğrenirdim. Ben de her kadın gibi hayallerimle gömülecektim.”⁴⁴¹

⁴³⁶ İşigüzel, **a.g.e.**, s. 56.

⁴³⁷ **A.e.**, s. 56.

⁴³⁸ **A.e.**, s. 113.

⁴³⁹ **A.e.**, s. 132.

⁴⁴⁰ **A.e.**, s. 133.

⁴⁴¹ **A.e.**, s. 58.

Bütün kurtuluşunu, “beni kurtarmaya, yaralarım merhem olmaya geliyor”⁴⁴² dediği Mehmet’e ve ona duyduğu aşka bağlayan Vuslat’ın ara ara bunu; “işte bir erkekten medet umarak yine kendime, kadınlığıma, kadınlığımın bana verdiği güce ihanet etmişim”⁴⁴³ söylemiyle sorgulamaya açtığını görürüz.

Bir erkek çocuk dünyaya getirmiştir ama Bedriye Kalfa’nın bunu ifade ederken yaşadığı üzüntü Vuslat’ın kafasını karıştırır. “ ‘Bir erkek’ demişti Bedriye hayal kırıklığı içerisinde. Sanki bu durum işini zorlaştırıyor, planını bozuyormuşçasına”⁴⁴⁴ diyecektir. Doğumundan sonra sadece evdekilerin değil adadaki kadınların da diline düşecektir Vuslat ve sistematik bir şekilde kadınlar tarafından, onların “dili” aracılığıyla yaralanır. Kendi öz annesinin yaptıkları yüzüne vurulur; “anan olacak o sonradan görme zehirli şerbeti elleriyle hazırlayıp gönderdi sana! Öz kızına. Al bunu Bedriye’ye götür. ‘Kızı içsin, şifa bulsun’, diye tutuşturdu elime”⁴⁴⁵ derken tüm acımasızlığıyla Vuslat’ı vurur. Kadınlar eliyle yapılan şiddet Vuslat’ta “şu hayatta zamanla erkeklere benzeyen kadınlar kadar felaket şey yoktur”⁴⁴⁶ der ve bu kadınların “bir erkek gibi düşünür ve düşkün bir kadın karşısında gerçek bir erkek gibi hareket ederler”⁴⁴⁷ diyerek, kadınların erkek iktidarının altında ezildikçe onlar gibi oldukları ve artık onların da birer baskı mekanizmasına dönüşerek karşısındakine acımasızca davrandığının altını çizer. “Erkeklerin en büyük kötülüğü kadınları kendilerine benzetmektir. Oysa kadın kendi cinsi içinde, kadın gibi kadın olarak hür ve serbest olmalı[dır.]”⁴⁴⁸

Vuslat, önce evdekilerden şiddet görmüş, adada diğer kadınların hem dilsel hem de fiziksel şiddetine maruz kalmış, en yakını –annesi- tarafından zehirlenmek istemiş ve hep kadınlar aracılığıyla ezilmeye mahkûm bırakılmıştır; “Önce kendimi yakmama neden olacak kadar beni incittiler, sonra kafamı taşla ezmek istediler, zehirlenmeye uğraştılar”⁴⁴⁹ diyerek kadın eliyle gelen şiddeti görünür kılmıştır. “Kendi

⁴⁴² İşigüzel, **a.g.e.**, s. 63.

⁴⁴³ **A.e.**, s. 66

⁴⁴⁴ **A.e.**, s. 114.

⁴⁴⁵ **A.e.**, s. 120.

⁴⁴⁶ **A.e.**, s. 125.

⁴⁴⁷ **A.e.**, s. 125.

⁴⁴⁸ **A.e.**, s. 125.

⁴⁴⁹ **A.e.**, s. 137.

cinsini ezen kadın erkekten beterdir.”⁴⁵⁰ söylemiyle birlikte, hemcinsleri elinden gelen tahakkümün kendisine daha acı geldiğini, eril şiddetin kadınların aracılığıyla görünür olmasının canını acıttığını her fırsatta dile getirir. “Evet tek umudum Mehmet. Onu bulmalıyım. Yaralarımı bir tek o sarabilir”⁴⁵¹ diyerek tek sığınağının Mehmet olduğunu ifade edecektir.

Çocuğunu doğuran Vuslat, artık olanları herkesin duyduğuna kanidir. Komşular da duyduğuna göre sıra “felaketin vuku bulması için bunu evin erkeklerinin duyması gerekiyordu sanki”⁴⁵² diyerek beklediği felaketi imler. Nihai sonun erkekler eliyle geleceğinden emindir. Evdeki sütannenin de Vuslat’a bakışı oldukça şiddet içeriklidir, ondan hoşlanmıyordur; “Allah’ın cehennemine gidecek olanın yüzüne bakmam ben!” diyerek Vuslat’ın gayrimeşru bir hamilelik sonucunda dünyaya getirdiği çocuk üzerinden hem Vuslat’a hem de çocuğa karşı bir kin güdüyordu. “Piç olduğu için, sende doğma olduğu için doğuştan günahlı o” diyerek her ikisine karşı da dilsel bir şiddete başvurur. Vuslat bu yaklaşımı eleştirirken kendi yaptığını yine erkeklere dayandırarak; “Bir erkek gibi merak ettiğim deliğe daldım”⁴⁵³ diyerek tahkim eder. Vuslat, anlatı boyunca sıklıkla tekrarladığı söylemi yeniler; “kendi cinsini ezen kadın erkekten beterdir”⁴⁵⁴ onun nezdinde.

Çocuğunu süt anne ve Bedriye Kalfa’ya bırakarak sevgilisi Mehmet’in kulübesine giden Vuslat, “bir kadının mecbur kaldığı için değil, sevdiği için bir erkeğin yanında olması ne güzeldi.”⁴⁵⁵ diyerek Mehmet’in yanındaki huzurunu vurgular ve onunla mutlu bir aile hayalleri kurar. Mehmet de bunu istiyordur, çocuğuna baba olacak birlikte mutlu mesut yaşayacaklardır. Fakat bu tahayyül çok uzun sürmeyecektir; Mehmet’in yanında üç gün kaldıktan sonra adaya dönen Vuslat, evde çocuğunun cansız bedeniyle karşılaşır. Süt anne terk etmiş gitmiş, Bedriye kalfa ise henüz yeni dönmüştür İstanbul’dan. Evde bebeğinin cansız bedeniyle karşılaşan Vuslat’ın adeta aklı uçup gitmiştir. Çocuğu kucığında hıçkırarak sokaklarda dolaşıyordur. İnsan da gayrimeşru bir çocuk doğurduktan sonra deliren Recep

⁴⁵⁰ İşigüzel, **a.g.e.**, s. 153.

⁴⁵¹ **A.e.**, s. 129.

⁴⁵² **A.e.**, s. 138.

⁴⁵³ **A.e.**, s. 153.

⁴⁵⁴ **A.e.**, s. 153.

⁴⁵⁵ **A.e.**, s. 142.

Efendi'nin kızının acısıyla eğleniyor gibidir. Adada bu hâlde dolaşırken birçok kadından tepki çekse de kendisini müdafaa eden bir kadınlar karşısında “kadın kadının kurdudur yalan. Cemiyettir bunu böyle yapan!” diyerek toplumsal alanda oluşturulan baskıya gönderme yapar. Etrafta böyle dolaşırken felaket haberlerini duyması da gecikmez; “Paşa nişanı atmış. Hicran canına kıymaya kalkmış. Anangil onu kurtarmış. Hicran buraya gelip senin saçını başını yolmak istemiş. Fatma ona engel olmuş. Baban hadiseyi işitmiş. Sonrası muamma”⁴⁵⁶ babanın tüm olanları duymasıyla birlikte şiddetin tonu ağırlaşacaktır. Evde yangın çıkmıştır; “baban ve ağabeyin her nasılsa evde değillermiş. Üç kadın yangında ölmüş, kaçıp kurtulamamışlar.”⁴⁵⁷ Söylentiler bitmek bilmiyordu; “baban hepsini diri diri yakmış diyorlar. Yoksa niye kaçamasınlar? Kapıları niye açamasınlar? Kendilerini pencerelerden niye atamasınlar?”⁴⁵⁸ gibi sorularla her şey açık ediliyordu.

Nihayetinde herkes bu acılı anne ve ailesindeki bütün kadınları kaybetmiş kadına deli yaftasını yapıştırır. “hayır... delirmedim” diyecektir Vuslat, “ama herkes öyle olduğunu düşünüyor. Bana hem aklımı hem de sevdiğim insanları, her şeyi kaybettiğimi söylüyorlar.”⁴⁵⁹ Vuslat dili ve tavırlarıyla histerik olarak görülecek delilikle yaftalanacaktır. Tüm yaşanan felaketi ve olanları Vuslat özetler;

“Bütün felaketlerin anası benim gayrimeşru bir bebek dünyaya getirmem miydi? Benim anladığım Hicran nişanlı olduğu paşadan bu yüzden ayrılmış, evde bunun gürültüsü patırtısı kopmuş, neticede bu yüz kızartıcı şey babamın kulağına kadar gitmiş ve olanlar olmuştu. bebek bu yüzden evde yalnız kalmıştı. Sütanne ne yapacağını bilemeyip çekip gitmişti. Belki İstanbul’dan gelen kötü haberler onu korkutmuştu. Babamın köşkü basıp bebekle kendisini öldüreceğini bile düşünmüş olabilirdi. Sonuçta bebek ter edilmiş, üç gün üç gece aç susuz, bir başına kalmıştı. Bunu düşündükçe bir acı ve vicdan azabı duyuyordum.”⁴⁶⁰

Baba bütün bir evi cezalandırmıştır, tek kişi dışında, erkek evlat yanan evde değildir, kadınlar ise alevler içerisinde kalan konaktan çıkamamış ve yanan evde küle dönmüşlerdir. Hepsinin varlığı “baba”nın elinde “yok” olmuştur. Tüm bu yaşananlardan sonra kucağında bebeğinin cansız vücuduyla onu Mehmet’in kulübesi

⁴⁵⁶ İşigüzel, a.g.e., s. 236.

⁴⁵⁷ A.e., s. 236.

⁴⁵⁸ A.e., s. 237.

⁴⁵⁹ A.e., s. 237.

⁴⁶⁰ A.e., s. 241.

önünde denize doğru kendisini bırakırken buluruz, bebeğiyle birlikte ölüme yürüyordur.

Arzularının peşinden sürüklenen ve “erkek gibi merak ettim ben de” diyerek, Paşa’ya karşı koymayan Vuslat, ailenin namusuna hanel getirmiş ve bunun cezası sadece kendisine de kesilmemiştir, evdeki bütün kadınlar bunun saklamanın bedelini canlarıyla ödemiştir. “Cinsel özgürlüğünün” künhüne varmak ve bir erkek olarak kendisini tahayyül edebilmek adına Paşa’nın “tecavüzüne” boyun eğen Vuslat’ın burada “itaat” ile “başkaldırı”nın ne denli ikame edilebilir olduğunu görünür kıldığını da görürüz. Vuslat, intiharıyla birlikte toplumun inşa ettiği bedeni kendi eliyle yıkıyordu. Bu yıkım, toplumsal norm ve değerlere de aykırı bir şekilde gerçekleşiyordu. İntihar “toplum ve hukuk nezdinde suçtur. Ama bu sıradan bir suç değil, kişinin kendi varlığı başta olmak üzere tüm insaniyete karşı bir suç işlemektedir. Bu bir ‘insanlık suçu’ dur.”⁴⁶¹ Bu “insanlık suçu”, faili de mefulü de ortadan kaldırdığı için cezalandırılması da mümkün olmayan bir durum ortaya çıkarır. Fakat intihar bir yerde, toplumun dayattığı her şeyi de yıkmak anlamında, protest bir durumu da ortaya koyar. Toplumun inşasıyla “anamlı” hâle gelen beden, kişinin kendi eliyle yıkılırken bir yer de kendisine “anamlı” bir alan da açmış olur.

“İnsan bir başkasının hikâyesini dinleyerek kendisinden uzaklaşır. Ya da yakınlaşır. İnsandan insana değişir bu durum. Başkasını anlayarak ya kendinizi bilmiş olursunuz ya da kendinize karşı kör kalırsınız. Çünkü görmeniz gereken kusurlarınızdır. Kimse kusurlarını görmek istemez. Göremez de zaten. (...) İnsanın kendisi, kendisine bilinmezdir. İnsan en çok kendisini tanımaz. Ötekine bakmaktan kendisini görmez, anlamaz.”⁴⁶²

⁴⁶¹ Kadir Canatan, “İnsanın Kendi Benliğine ve Bedenine Karşı Müdahale Biçimi Olarak İntihar ve İntihar Yöntemleri: Karşılaştırmalı Bir Çözümleme”, **Beden Sosyolojisi**, Ed. Kadir Canatan, İstanbul, Açılım Kitap, 2015, s. 456.

⁴⁶² Canatan, **a.g.m.**, s. 96.

1.2.7. İki Yokluk Arasında Bir Varlık Arayışı: *Kul*'da Varoluşsal Sanrılar

“Mercan kendini adamak için yaratılmıştı. Bir kocaya, bir evlada...Bakacak kimsesi olmayınca, Mercan'ın vakit ayıracak bir kendisi de kalmıyordu.”

Seray Şahiner/*Kul*

2000'li yıllarda yazmaya başlayan, toplumsal yaşam içerisinde kadınların konumlandırılışını ve kadınlık durumlarını anlatılarında işleyen Seray Şahiner, 2006 yılında “Gelin Başı” hikâyesiyle, Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülleri'nde “dikkate değer” bulunur. 2012'de *Hanımların Dikkatine* isimli hikâye kitabıyla Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü alan Şahiner, bu başlık altında inceleyeceğimiz 2017 yılında yayımlanan *Kul* romanıyla, 2018 Orhan Kemal Roman Ödülü'ne layık görülür. Kadınların gündelik yaşam pratikleri içerisinde, kendilerine öğretilen “kadınlık” bilgisiyle, içlerindeki kadın sesinin karşılaşmasında ortaya çıkan çatışmayı, yer yer mizahi bir dille işleyen Şahiner'in anlatılarının merkezinde hep bir kadın vardır. Feminist bir duyarlılıkla kaleme aldığı anlatılarında, toplumun kadınlık tanımıyla örtüş(e)meyen muhalif bir sesin ve yeni bir kadın söyleminin olanaklarını ararken, bu kadınları edebiyat aracılığıyla görünür kılmıştır. Roman kahramanlarını alt sınıftan seçen – *Antabus*'un başkişisi Leyla Taşçı “vasıfsız” bir konfeksiyon işçisidir, *Kul*'un Mercan'ı ise merdiven temizliğiyle hayatını idame ettirir- Şahiner'in *Kul* romanıyla kazandığı Orhan Kemal Roman Ödülü'nün gerekçesi şöyledir;

“Kentsel ve rantsal dönüşümle mahallenin çöküşünü, **kadın bireyin** tamamen yalnızlaşmasını, tek başına bir birey olarak var olma mücadelesini, hezeyan, beklenti ve umutlarını, düş kırıklarını, topluma hâkim olan çeşitli söylemlerden, ideoloji ve inançlardan nasıl etkilendiğini, bu etkileri kişiselleştirip aradan kendi yolunu bulmaya çalışışını, bu etkilerden kurtulamayışını ama gene de teslim olmayışını güçlü bir anlatım tekniğiyle ve tutarlı bir dille, kolaycılıklara sapsmadan ince bir mizahla, toplumsal dokuyu **arka planda** ustalıkla irdelemesi (...)”⁴⁶³ [vurgular bize ait]

⁴⁶³ <https://t24.com.tr/k24/yazi/yucelme-iptal-iki-romaninda-seray-sahiner,1815>.

Orhan Koçak “Yücelme İptal: İki Romanında Seray Şahiner” başlıklı yazısında, ödülün gerekçelendirilmesinde kullanılan iki kavramsallaştırmayı eleştirir. Bunlardan ilki, “arka plan” söylemidir; “yazar arka planda toplumsal dokuyu ince ince işliyor” ve bunu da “bizi çok rahatsız etmeksizin, toplumsal antagonizmayı çok da gözümüze batırmaksızın yapıyor” öyle mi diyerek sorar ve *Antabus* (2014) ile *Kul* (2017)’a gönderme yaparak, Şahiner’in bu iki romanında son derece ustalıkla ve “şiddetli bir kasıtlılıkla” yaptığı bir şey varsa, o da figürle zemin arasındaki, bireysel kahramanla toplumsal doku arasındaki yatıştırıcı temsil mesafesini “ayaklarının altına” almasıdır diyerek, Şahiner’in *Kul*’daki ‘Mercan’ figürünü olabildiğince şefkatle, ashabı bozulmaksızın izlemeye çalıştığını; aynı zamanda da bizlere “Mercan yok, siz varsınız, siz sorunsunuz” diyecekken ustalıkla, zarafetle bu düşüncenin de yanından geçtiğini söyler. Nihayetinde Şahiner, “figürle zemin arasındaki önem ve öncelik farkını” geçersizleştirmiştir. İkinci bir eleştirisi ise kullanılan “kadın birey” söylemidir; Koçak, “Kadın sözcüğü niçin yeterli gelmiyor?” diye sorar ve “cins-i latifin üstü mutlaka toplumsal dokuyla örtülmek mi zorunda?” sorunsallaştırmasıyla, ödülün gerekçelendirmesindeki dili eleştiriye tabi tutar.⁴⁶⁴ Koçak’ın eleştirilerini zihnimizde tutarak anlatıya odaklandığımızda, aklımıza ilk gelen soru; Mercan, “kadın birey”likten “kadın”lığa evrilebilecek midir? sorusudur. Bu minvalde, “kadın birey” olmakla “kadın” olmak arasındaki o ince nüasta sezilen, “cinsiyetçi” damar, kadının yerinin toplumsalda belirlenmiş olduğunu; bunun da “eş” ve “anne”lik rollerine sıkıştırılmış bir kadın(lık) kurgusuyla mümkün olabileceğini telkin eder gibidir. Bu normları karşılayamayan Mercan’ın, bir “kadın” mı “birey” mi yoksa “kadın birey” olarak mı varlık göstereceği de muğlaktır. Beauvoir, gelenekte çocuk yapmanın kadına bir özerklik kazandıracağını söylerken, çocuğun, kadının kendini başka bir amaca adama zorunluluğunu ortadan kaldırdığını ifade eder. Eş olarak tam bir “birey” olamayan kadın, anne olarak bu vasfı kazanacaktır. Kadın, “cinsel ve toplumsal olarak kendini gerçekleştirmesini” çocuk aracılığıyla tamamlar; “dolayısıyla evlilik kurumu onun aracılığıyla anlamına kavuşur ve amacına erişir.”⁴⁶⁵ Mercan, onu sebepsizce terk eden kocasının ardından dönmesi için dualar ederken, araya çocuk özlemini de

⁴⁶⁴ <https://t24.com.tr/k24/yazi/yucelme-iptal-iki-romaninda-seray-sahiner,1815>.

⁴⁶⁵ Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet II*, Çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020, s. 226.

sıkıştırır, oysa tıbben çocuğu olamayacağını biliyordur, adeta kendisine toplumsal alanda bir yer açabilmek adına, bu iki yoklukta kendi varlığını inşa etmeye çalışırken, Mercan olabilmenin imkânını aramış fakat bir “kul” olmanın ötesine geç(e)memiştir.

İncelememize konu olan *Kul* romanında; geçmişini, çocukluğunu, özlemlerini, hayallerini bilmediğimiz bir kadının; bugünü, iki yokluk üzerinden inşa edilir. Mercan’ın hayatında iki önemli yokluk, onu derinden yaralayan iki büyük boşluk vardır; kendisini neden terk ettiğini bilmediğimiz kocasının ve olmayan fakat varlığını hayal ettiği bir erkek çocuğunun yokluğu. Bu iki yokluk, Mercan’ın zihnini meşgul ederken diğer bir taraftan da bir eş ve anne ol(a)mamanın onun benliği üzerindeki yaralayıcı etkisini ve kadınlığını sorgulayışını okuruz. Bu sorgulayısta, hep kendisinde eksiklik arayacak, sebepler sıralayacak ve gerçeği bulanıklaştıracaktır. Nihayetinde o ne fedakâr bir eş ne de şefkatli bir annedir; ona, ikisinin de yolu kapanmış gibidir. Aktif bir direniş gösteremez Mercan; camiler, kiliseler, cemevleri, türbeler, falcılar arasında mekik dokurken aklında sadece, kocasının eve dönüp dönmeme düşüncesi vardır. Ataerkil düşünce sisteminin dışına çıkamayan, fail olabilecekken sınırları aşamayan Mercan, şehrin kargaşası içinde savrulup durur. Mercan, toplumda fark edilmeyen, yok sayılan, dışlanmış bir kadındır ve bu fark edilmeyişin de farkındadır. Eş ve annelik rolleri üzerinden inşa edilen kadınlık, üzerine yükseldiği bu iki temel yıkıldığında, kadının benliğini ve kimliğini de o enkaz yığını altına gömmüş, kocası kendisini terk eden ve dönmeyeceğini bilen, çocuğu olmayan ve çocuk sahibi olamayacağının da farkında olan Mercan, o enkaz altından çıkamamış, çocuk doğurma hülyalarından vazgeçip “kocam dönüyor” hayallerine sığınırken içerisinde hep bir umutla yaşamaya devam etmiş fakat “hurafelerin emrine” girdiği andan itibaren bir eylem de gösterememiştir. Mercan’ın olmayan ve ol(a)mayacak çocuğuyla, dönmeyeceğini bildiği kocasını bekleyişi -ki bu bekleyiş romanın sonunda Mercan’ın evinin kentsel dönüşüm projesi kapsamında yıkılışıyla eş güdümlü olarak ortandan kalkacaktır- akla sığar rasyonel bir bekleyiş değildir. Mercan’ın yalnızlığı, bu kayıplar içerisinde görünür olur; bu yalnızlığı ve eylemsizliği de kendiyle barışma hâli olarak tezahür etmez, daha çok –başkalarının da ne düşüneceğini umursamadan- benliğini parçalayarak onu var etme, görünür kılma ve “kendini arama”yla gerekçelendiriliyor gibidir. Anlatı boyunca, Mercan’ın kendisiyle “öteki” kadınlar –televizyonda gördüğü

ve temizliğe gittiği apartmandaki kadınlardır bunlar- arasında bir karşılaştırma yaptığında, onlarla aradaki sınıfsal farkı ve mesafeyi sezişindeki anlık hezeyanlarda kendi benliğini inşa edecekken ani bir savruluşla hurafelere sarılışına şahitlik ederiz.

Roman, Mercan’la “diğer” kadınlar arasına konulan “sınıfsal” bir mesafeyle başlar. Mercan, apartman merdivenlerini silerek geçimini sağlayan bir kadındır ve “Mercan Hanım, kendisine Mercan Hanım denmesinden hiç hazzetmez. Bilir çünkü, bu hanımlık, onu bir basamak yukarı taşımaz. Daha ziyade, merdivenden aşağı seslenilirken kullanılan bir ‘Mercan Hanım’lıktır onunkisi.”⁴⁶⁶ Merdivenleri silerken diğer kadınların nazarında birden bire “hanım” olan Mercan, bu hanımlığın araya konulan bir mesafe, senli benli olmamak için bir çaba olduğunu bilir. Kendisi yoktur bu hanımlıkta, “ötekisi” vardır, ve bilir ki bu çağrılış onun hanımlığından ziyade ötekinin hanımlığına işaret ediyordu. Tıpkı, “sıcak çaydanlığın sapını bezin ucuyla tutuvermek gibi bir şeydir”⁴⁶⁷ bu hanımlık. Mercan Hanım merdivenlerini silip gittiği an arkasından konuşacaklar ve o yine Mercan olacaktır. Birçok farklılık gibi kadınlar arası farklılığın da özünde eşitsizlik ve iktidar ilişkilerini barındırdığı aşikârdır. İktidar dolayından geçmeyen herhangi bir farklılık var olmayacağı gibi; özelliğin de kendi kendisi içinde değil muhakkak bir başkası üzerinden kurulduğunu görmemiz mümkündür. Toplumsal cinsiyetin kuruluşunda, bu başkası, kadınlar için erkekler olduğu kadar hatta daha fazla hemcinsleri olagelmıştır. 1980’lere kadar feminizm içinde “kadın” tarifine dayanak oluşturan “orta sınıf kadınlığı” da kendini erkeğe göre, ama daha fazla, kendine benzemeyen “öteki” kadınlara göre “o olmayan” olarak tarif eder.⁴⁶⁸ Bu kimliği “cahil/eğitilmiş, pis/temiz, yaşlı/genç, çirkin/güzel, yoksul/zengin gibi ikilikler içinde kavrar.”⁴⁶⁹ Mercan’ın “hanım”lığı da, bu minvalde “öteki” kadınla arasına konulan bir sınıra denk düşer. “Hanım” kategorisi üzerinde Davidoff’un söylediklerine baktığımızda bu sınır daha da görünür olur. Kapitalizmle birlikte İngiltere’de oluşan ‘orta sınıf-işçi sınıfı’, ‘kadınlık-erkeklik’ gibi kavramların kültür ve doğa analogisiyle açıklamaya başladığını söyleyen Davidoff, bu analogide orta sınıf ve erkeklerin kültüre ait olarak görüldükleri, işçi sınıfı ve kadınların ise doğaya yakın,

⁴⁶⁶ Seray Şahiner, **Kul**, İstanbul, Everest Yayınları, 2019, s. 7.

⁴⁶⁷ Şahiner, **a.g.e.**, s. 7.

⁴⁶⁸ Aksu Bora, **Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Özelliğinin İnşası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 22-23.

⁴⁶⁹ Bora, **a.g.e.**, s. 22-23.

ham işlenmemiş varlıklar olarak tanımlandığına dikkat çeker. Erkeklerin gözünde bu analogi kadının ikili görüntüsüne de yansımıştır. “Kadınlar basitçe ‘hanım’ ve ‘kadın’ olarak iki kategoride gruplandırılmıştır. Kültürlü orta sınıf kadını “hanım”, doğaya daha yakın olan ötekiler ise sadece ‘kadın’dır.”⁴⁷⁰ İkinci gruba giren “kadın”lar özellikle cinsel açıdan kendilerini denetleyemezler dolayısıyla da bir cinsel nesne olarak görülebilirler. Nihayetinde “öteki” kadın, “hem cinsel haz aracı –cinsel nesne- olarak kullanılan, hem de emeği sömürülen kadındır.”⁴⁷¹ Bir anlık “hanım” payesi kazanan Mercan ise bu hanımlığın araya konulan sınıfsal bir mesafeden öte olmadığını bilincindedir. Mercan çalışan bir kadındır lakin ustalık gerektiren bir mesleği yoktur; “Kalifiye eleman olmadığından kolaylıkla diskalifiye edilir”⁴⁷² biri olarak, onu sıklıkla merdivenlerini sileceği apartmandaki daire sayısını ve karşılığında kazanacağı parayı hesaplarken buluruz, nihayetinde bütün geçim kaynağı sildiği merdivenlerdir. İşi ve evi arasında bir yaşamı olan Mercan’ın temel uğrak mekânlarından birisi Sümbül Efendi Camii’dir. Bu camide Hz. Ali’nin torunları “Çifte Sultanlar; Fatma ve Sakine” yatmaktadır. Sık sık onların türbesine gelir ve kızlar diye yakarmaya başlar; “Beni bir siz anlarsınız. Ne başka türbelerde yatan ulular ne paşalar ne beyler. Beni bir siz anlarsınız. Neden derseniz, siz de kadınsınız ben de kadınıam.”⁴⁷³ diyerek dualar eden Mercan, ortak kadınlık kaderini paylaştığı hemcinslerinden medet umuyordu; “ya beni de aranızda alın ya kocam geri dönsün” nidalarıyla, ölümünü ya da kocasını dilemektedir. Mercan’ın dualarında yalnızca eve dönmesini dilediği kocası yoktur, diğer taraftan da bir evlat hasreti içerisinde. Hatta bazı sabahlar uyandığında “kocasını mı daha çok özlüyordu çocuğunu mu” bilinmez. Oysa tıp çocuğu olmayacağını söylüyordur Mercan’a dahası gittiği “onca türbe-hazret-ulu da tıbbi yalanlayacak bir alamet göndermemişti[r.]”⁴⁷⁴ Mercan, olmayan ve olmayacak çocuğu için bir hasret içerisinde; “doğurmamış çocuklar için de evlat acısı diye bir şey vardı. Anne olmayanlar için de evlat hasreti diye bir şey, vardı. Çocuğuna dair anılarımı değil hayallerini hatırlamaktan acı çekiyordu Mercan.”⁴⁷⁵ Çocuğu olmaması ve ona

⁴⁷⁰ Leonore Davidoff, **Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet**, Çev. Zerrin Ateşer, Selda Somuncuoğlu, Haz. Ayşe Durakbaşı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 14-15.

⁴⁷¹ Davidoff, **Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet**, s. 15.

⁴⁷² Şahiner, **a.g.e.**, s. 7.

⁴⁷³ **A.e.**, s. 9.

⁴⁷⁴ **A.e.**, s. 10.

⁴⁷⁵ **A.e.**, s. 10.

duyduğu özlem bir yerde Mercan’a “anneliği” de sorgulamaya götürür. Parklarda oynayan çocukları izlerken annelerin onları umursamaksızın çekirdek çitlemeleri, çocuklarına dikkat kesilmek yerine kadınlarla konuşuyor olmaları Mercan’a “Allahım, gücüne gitmesin ama sen kimlere çocuk veriyordun böyle” söylemlerine götürür. Nihayetinde, “kadının toplumsal konumunu belirleyen başat unsur olarak ele alınan analık, biyolojik anlamının ötesinde ideolojik bir misyonu simgeler.”⁴⁷⁶ Bu simgesel güce hiçbir zaman erişemeyecek olan Mercan, kendi içerisinde annelik mefhumunu sorgulamaya açar. Toplumsal alanda “kadınlık” adeta analığın omuzları üzerinde yükselirken ve değer bulurken, bu payeye erişemeyen kadın, özünde hep bir eksiklik, “tam” olamamışlık barındırır. Mercan’ın yalnızlığını besleyen başat unsurlardan biri de “analık” mertebesine erişemeyecek oluşundan kaynaklıdır.

Mercan’ın Allah’tan iki dileği vardır; kocasının eve dönmesi ve bir evladının olması. Duası sabittir, “Allah’ım şu Mercan’a bir evlat ver, kocası da geri dönsün...”⁴⁷⁷ Bir taraftan kocası yanında olsa neler yapacağını hayal eden Mercan, diğer taraftan hayalindeki “koca” figürüyle uyuşmayan eşinin iyi taraflarını görmeye çalışır. Evde bir kocanın varlığı demek; “saçını okşayacak” birinin olması, “evde ampul patladığında değiştirecek biri... bir şeye sinirlendiğinde birlikte verip veristirecekleri bir can yoldaşı[dır.]”⁴⁷⁸ Oysa “kocasını ne durduk yere saç okşardı ne tamir tadil...” fakat yine de bir gün olsun çocuğu olmadığını Mercan’ın yüzüne vurmayan koca, değerlidir. Halbuki Mercan, kocasına aşık değildir ama her eve bir “nefes” lazımdır ve bu koca evde yiyip içip yatan, eve herhangi bir katkısı olmadığı gibi “ot” içen, içtikten sonra da tatlısını isteyen bir figür olarak vardır. Merdivenleri silip eve döndüğünde, yemek yapmak ve ardından bu tatlı işine girişmek her ne kadar Mercan’ı yorsa da sesi de çıkmaz; o kendisini avutmayı öğrenmiş gibidir. Neticede kocası baklava istiyor değildir, hem ucuz hem de kolay olan un helvasıdır tek istediği. Mercan bir umut içerisinde her daim ve söylenir; “yanında olsaydı da kocası... Mercan yine bir ölü ritüelini evde hayat var diye sürdürürseydi.”⁴⁷⁹ Akşama kadar yiyip içip yatan ve ot içen kocası için “giderse gitsindi” demişti ama olmuyordu işte,

⁴⁷⁶ Aylin Özman, “Muhafazakâr Kadınların Tahayyülünde “Kadın(lık): Analık, Aile ve Eşit(siz)lik Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Feminizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 345.

⁴⁷⁷ Şahiner, **a.g.e.**, s. 49.

⁴⁷⁸ **A.e.**, s. 11.

⁴⁷⁹ **A.e.**, s. 12.

evde bir nefes bir ses eksiktir ve bunun yerini dolduramıyordur. Oysa bir kere gözden çıkarabilmiştir kocasını, gözden çıkarılan koca aslında en çok göze batandır. “Ona koca mı yoktu? Yoktu. Aman giderse gitsindi, hiç değil, Mercan’ın sırtından bir kambur eksilirdi.”⁴⁸⁰ Dönmesi için dualar edilen, adaklar adanarak beklenen koca, Mercan’ın sırtında bir “kambur” iken, onsuz bir yaşam da tahayyül edilmez. Mercan’ın zihni kocasının yokluğunda, ziyadesiyle onun dönüşüyle meşguldür. Nihayetinde toplum Mercan’a fedakâr bir eş olmayı öğretmiştir, bildiği “kadınlık” bunu öngörüydü ve bu normu karşılayamadığında kendisini “eksik” bir kadın imgesiyle alakalandırır ve her şey onun için gittikçe çetrefilleşir.

Evde eşin ve çocuğun yokluğunu dolduracak nesne ise televizyon olarak karşımıza çıkar. Televizyon evde nefesi hissedilmeyen kocanın ve sesi duyulmayan çocuğun yokluğunu dolduran bir eşyadan ziyade, evin bir ferdi gibidir. Mercan evde olduğu sürece televizyon açıktır, o kadar ki gece onun sesi olmadan uyuyamaz hâle gelir; “İyi idi televizyon. Gençliğinde Mercan televizyona bakıyordu. Yaşlandığında da televizyon Mercan’a bakardı. Mercan, televizyon kumandası yastığın üzerinde uyuyordu. Bir yastığa baş koymuşlardı artık, helaliydi televizyon onun.”⁴⁸¹ İronik bir üslupla, televizyonun “koca”nın rolünü üstelenmesiyle birlikte bir yerde toplumsal normlar çerçevesinde bir “koca” figüründen beklenen roller de açık edilir. Kadının bir kocaya sahip olması demek bir yerde onun yalnızlığını örten, üstünü kapatan ve yaşlılığında onu yalnız bırakmayacak bir figür olmasının ötesine geç(e)mez. “Ola ki Allah’ın yüzüne güleceği tutsa da şu kızcağız yazık çok çekti, ben buna evlat vereyim dese, çocuğu yapacak kocası yoktu. Sabah haberleri vardı. Şimdi televizyon... *Kalk iki ekmek beş yumurta al desem gitmez.*”⁴⁸² Çocuk yapacak bir kocanın yokluğunda kadının elinden iki büyük paye alınıyordur; ona “eş” ve “anne” olabilme imkânı sunan erkek bu bağlamda oldukça değerlenir. Kadını, “tanımlayan ve “tamamlayan” bu toplumsal normlar, kadının kamusal alanda görünürlüğünü de var eden temel özelliklerdir.

Kadınlık çalışmaları günümüzde artık, yeknesak bir kadın kimliğinden ziyade

⁴⁸⁰ Şahiner, **a.g.e.**, s. 11.

⁴⁸¹ **A.e.**, s. 15.

⁴⁸² **A.e.**, s.16.

tıpkı erkeklikte olduğu gibi birbirinden farklı birçok sosyo-kültürel etkileşim ağı etrafında oluşan kadın kimliklerine dair bir kabulü beraberinde getirmiştir. Seyla Benhabib, “Feminizm ve Postmodernizm: Huzursuz Bir İttifak” başlıklı yazısında, Platon’dan Descartes’e, Kant’tan Hegel’e kadar Batı felsefesinin, aklın erkek öznesinin hikâyesini anlattığını ve Batı aklının kendisini, kendiyle özdeş bir özne söylemini konumlandırarak bizleri ötekilik ve farklılığa karşı körleştirip, bunların meşruiyetlerini ellerinden aldığını ifade eder. Batı’nın öznesi; beyaz, mülk sahibi, Hristiyan, evin erkek reisi olarak belirlenmiştir. Şu durumda bugüne kadar kaydedilen ve anlatılan Tarih, “erkeğin hikâyesi”dir. Bu hikâye, Aydınlanma’dan bugüne tarihsel anlatıları birlik, homojenlik ve çizgisellik içinde olmaya zorlamış; parçalanmışlık, heterojenlik ve hepsinden ötesinde, farklı gurupların yaşadığı farklı zamansallıkların değişkenliği gözden kaçırılmış olur. Dil, anlatı ve kültürde bulunan simgesel anlatı yapıları tarafından yapılandırılan öznellik, kültürümüzce belirlenen kimlik kodları tarafından biçimlendirilip yapılandırılır. Konumlandırılmış ve toplumsal cinsiyet verilmiş özne, aynı zamanda kendi öznelliğini kurma peşindedir.⁴⁸³ Mercan’ın zihnindeki “öteki” kadın imgesi televizyonda gördüğü kadınlar üzerinden inşa olurken, kendi kadınlığını sorgulayışı ve öznellik kurgusu hep bu kadınlar üzerinden ilerler. “Televizyonda görüyordu da; kadınlar kendilerine vakit ayırmasını biliyordu canım... Mercan da artık yalnız, karışanı görüşeni olmayan, kendinden sorumlu bir kadın olduğuna göre pekâlâ kendine vakit ayırabilirdi.”⁴⁸⁴ Kocasını gittiğinde Mercan artık sadece yalnız değil “karışanı görüşeni” olmayan, bir koca baskısını ve sorumluluğunu üstünden atmış ve artık kendine vakit ayırabilecek bir “kadın” olarak kodlanır. Fakat şöyle bir düşünür de “ne yapacaktı kendine zaman ayırıp?” ve “televizyonda gördüğü kadarıyla da, hep paraya bakıyordu kendine vakit ayırmak.”⁴⁸⁵ O zaman daha ucuza mal edebileceği örgü işi aklına gelse de bu defa da kendi kendine sorar. Mercan ne yapacaktı ki; “Bebegi yok ki patik örsün, kocası yok ki kazak örsün; kendi kendine ördüğü en büyük çorabın kocasını göndermek olduğuna kanaat

⁴⁸³ Seyla Benhabib, “Feminizm ve Postmodernizm: Huzursuz Bir ittifak”, Seyla Benhabib, v.d., **Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi**, Çev. Feride Evren Sezer, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s. 25-43.

⁴⁸⁴ Şahiner, **a.g.e.**, s. 18.

⁴⁸⁵ **A.e.**, s. 18.

getirerek örgüyü kenara at[ar.]”⁴⁸⁶ Zihninde giden kocası ve olmayan çocuğunun hayaliyle yaşarken gözleri tekrar televizyondaki kadınlara kayar. Arnavutköy sahillerinde, ellerinde su şişeleri, yanlarında yaşam koçları, üzerlerinde taytlarıyla yürüyüş yapan kadınlar, o da öyle olabilir miydi? “İlle Arnavutköy sahili de şart değildi”⁴⁸⁷ Mercan için, “Samatya sahili evine beş dakikalık yol, ama... Yaşam koçu ve eşofmanı yoktu Mercan’ın” dahası “bütün gün merdiven sildikten sonra bir de tempolu yürüyüş yapmaya, mecali yoktu Mercan’ın.”⁴⁸⁸ Coward, “kadınlık arzularının” durmaksızın; sokakta, edebiyatta, moda dünyasında, kitaplarda, dergilerde, filmlerde ve televizyonda yaratıldığını; bu arzuların tanımlanarak kadınların uyarıldığını ve kusursuzluk vaadiyle idealleştirildiğini söyler. Bu kadınlık arzularını kışkırtmanın bir yolu da güzel bir vücuda sahip olabilmek için zayıf ve forma girmiş bir beden idealinin yaratılmasıdır. Fakat bu beden ideali aynı zamanda sınıfsal farklılıkları da görünür kılarak kendisi için para ve zaman ayırabilen kadınlarla diğer kadınlar arasına bir mesafe koyar; kadınlar arası bu farklılığı öne çıkarır.⁴⁸⁹ Mercan’ın televizyonda gördüğü; “elma yeniği atletli”, “taytlı”, “yaşam koçlu” kadınlarla arasındaki mesafe de oldukça açıktır. Dahası; “Televizyonda spor yapan kadınlar gibi sırtı elma yeniği model atletle hele ki taytla, insan içine çıkamazdı.”⁴⁹⁰ Nihayetinde, televizyondaki kadınlarda hoş görülen bu hâl, o kadınlarla arasında sınıfsal bir fark bulunan Mercan için “garip” karşılanacak bir durumdur. Sporla da bitmiyordur, Mercan televizyonda görüyordur; “kadınlar günlerce araştırıyor, genetik haritalarını çıkarttırıyor, yağ ölçümü yaptırıyor, uzman diyetisyen eşliğinde vücut tipleri ve metabolizmalarına en uygun rejimi buluyorlardı.”⁴⁹¹ Bu noktada Mercan, “diyetisyene gidemese de televizyondan öğrendiği diyetlerden birini seçip uygulayabilirdi.”⁴⁹² Diyet listelerini gözden geçiren Mercan, kendine uygun bir program bulamaz gibidir. “Diyet, çeşitlilikten kaçınmayın diyordu. Bir gün tavuk yiyorsanız ertesi gün pirzola, ertesi gün balık yiyebilirsiniz. Bu diyetisyenler de, insan

⁴⁸⁶ Şahiner, **a.g.e.**, s.18.

⁴⁸⁷ **A.e.**, s. 19.

⁴⁸⁸ **A.e.**, s. 20.

⁴⁸⁹ Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları**, Çev. Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1989.

⁴⁹⁰ Şahiner, **a.g.e.**, s. 19.

⁴⁹¹ **A.e.**, s. 20.

⁴⁹² **A.e.**, s. 20.

kilo vermek isteyince para da vermek istiyor sanıyordu herhal!”⁴⁹³ diyerek, bu düşünceden de vazgeçen Mercan, kilosunu öğrenmek için soluğu eczanede alır. Kırk sekiz kilo çıkan Mercan’a ilk uyarı orada bulunan bir başka kadından gelir; “Kadidin çıkmış be kızım. Ele gelmeyen kadının kocası ele gider.”⁴⁹⁴ dediği an Mercan düşünür:

“Kemikleri sayılıyordu. Eh, sabah ağzına iki lokma tıkıştırıp işe git, akşama kadar merdivenleri in çık. Et tutamıyordu ki Mercan... Şöyle daha ele gelen bir kadın olsa? Kocas... Giderdi yine de. Kocas koca olaydı da, karısı evde oturtup bir sefa sürdürseydi. Mercan da kilo alır ele gelirdi. Misal Mercan’ın evde oturup hamur işi yapacak zamanı olsa, böreği poğaçayı yedikçe semirip oklavayla hamuru açarken bilezikleri etine gömüldüğünden şıkırdamaz hâle gelmez miydi? Demek işe girince bilezik de alacaktı kocası ona... sonra canı isterse rejim bile yapabilirdi.”⁴⁹⁵

Gül Özyeğin “Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri Türkiye’de Kent Yaşamında Sorunlu Karşılaşmalar” başlıklı çalışmasında, kadınların tüketim odaklarının artık “sınıf” ile sınırlı olmadığını, kozmetik ve güzellik ürünleri üzerinden yapılan reklamların artmasıyla birlikte kadın kimliğinin kültürel kurgusunun giderek daha fazla değişime uğradığına dikkatleri çeker. Özellikle de ev hanımlarını hedef alan jimnastik salonlarının ve diyet merkezlerinin çoğalmasıyla giderek artan bir beden nosyonunun merkeze alınması mevzu bahistir. Bu durum da “bireyselleşmiş” yeni bir kadın kimliğinin ortaya çıkmasına işaret eder. Orta sınıf kadınlarının bu alana zaman ayırabilmeleri ise kendilerini fiziksel emek harcamadan kurtaran ev hizmetleri çalışanlarının varlığı sayesinde mümkün oluyordur. Kadınların bu yeni kültürel alışkanlıkları ise, “geleneksel kadınlar (ev hizmetlileri) ile “modern” kadınların arasındaki farkları vurgulamada kilit bir rol üstlenir. Bu “bireyselleştirilmiş” beden odaklı kültüre katılım olanağından mahrum olan ev hizmetlileri ise bu durumdan etkileniyordur.⁴⁹⁶ “Kadınlığın yeni biçimlerinin ve cinsiyet ile sınıfın ev hizmeti aracılığı ile ortaya konduğu yeni şekillerin meydana çıkışına bu gibi bağlamları da göz önünde bulundurarak yaklaşmalıyız.”⁴⁹⁷ Ücretli ev hizmetinin özellikle sınıf temelli kadınlıkların kuruluşundaki önemini altını çizen Özyeğin, geleneksel kadınlarla

⁴⁹³ Şahiner, **a.g.e.**, s. 20.

⁴⁹⁴ **A.e.**, s. 20.

⁴⁹⁵ **A.e.**, s. 22.

⁴⁹⁶ Gül Özyeğin “Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri Türkiye’de Kent Yaşamında Sorunlu Karşılaşmalar”, **Kültür Fragmanları Türkiye’de Gündelik Hayat**, Haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 71.

⁴⁹⁷ Özyeğin, **a.g.e.**, s. 71.

“öteki” kadınlar arasındaki hiyerarşiye dikkatleri çeker. Bu bağlamda Mercan, televizyonda izlediği “öteki” kadının dünyasına giremeyeceğini şu sözlerle dile getirir; “Zaten bu insanlar âleminde, organığı değer görmeyen tek şey insandı. Misal şu zenginler, Mercan’a köylü diye yüz vermezdi de işte böyle köy tavuğı buldu muydu, aman bu ne organik tavuk diye baş tacı ederdi. Mercan’ın kendi bokunu yiyen bir hayvan kadar kıymeti yoktu demek...”⁴⁹⁸ Aradaki hiyerarşik farkın bilincinde olan Mercan yine de umutludur, nihayetinde o da çalışan bir kadındır ve çalışan yalnız bir kadın olarak sosyal hayata ilk adımını atacaktır. Kararını verir ve hafif bir makyaj yaparak Samatya Meydan’a çıkar; “Samatya Meydan’a açılan merdivenlerden inerken, apartman merdivenlerini arka arkaya silerek inen Mercan Hanıım değildi. Merdiven inerken yukarı basamakları değil aşağı basamakları görmek bile Mercan için hayatta bir basamak atlamak demektir.”⁴⁹⁹ Fakat Mercan kamusal alanda yapamayacaktır, yalnız bir mekânda oturmak ona göre değildir koşar adımlarla evine gelir ve televizyonunu açar. Mercan öteki kadınlar gibi değildir; “Mercan kendine vakit ayıramazdı. Mercan kendini adamak için yaratılmıştı. Bir kocaya, bir evlada... Bakacak kimsesi olmayınca, Mercan’ın vakit ayıracak bir kendisi de kalmıyordu. Evet. Düşe kalka da olsa kendi ayakları üzerinde duran bir kadını Mercan.”⁵⁰⁰ Hayatını eşine ve çocuğına adamayı öğrenmiş, bu minvalde kodlanmış bir “kadınlığı” içselleştirmiş ve bu sâiklerce hareket eden Mercan’ın bu iki varlığın elinden alınmasıyla birlikte bir “kendi” de kalmamıştır, dahası bu iki varlığın yokluğunda kendi varlığının bir kıymeti de kalmıyordu; onların yokluğuyla birlikte kendi özneliğı de silinip gitmiş gibidir. Beauvoir *İkinci Cinsiyet*’te bir insan olarak kadının, kendini gerçekleştirme koşullarından yoksun bırakıldığında başka birinin –erkek öznenin- özgürlüğü tarafından bir nesneye dönüştürüldüğüne dikkatleri çeker. Beauvoir, sorar, ataerkil düzen kadının varlığını nasıl engelliyordur? cevabı ise nettir; içinde yaşanılan ataerkil düzen kadını, kendi varlığını kocasına ve çocuklarına adamaya zorlar. Bu sistem kadını doğduğu andan itibaren hem zihin hem de beden olarak öyle bir eğitir ve şekillendirir ki, kadın artık bu durumu, “yani ondan beklenen içkinlikte ikamet etme ve kendi varlığını erkeğı ve çocuklarına adama durumunu bir

⁴⁹⁸ Şahiner, a.g.e., s. 21.

⁴⁹⁹ A.e., s.37.

⁵⁰⁰ A.e., s. 48.

zorlama olarak yaşamayabilir.”⁵⁰¹ Bu toplumsal şartlarda kadın artık içinde bulunduğu ezilme koşullarını ve eşitsizlikleri “doğal” olarak görür ve sorgulamaz. Nihayetinde kadın olabilmenin yolu, bir koca ve çocuk sahibi olabilmekten geçiyordur. Bunlara sahip olmayan bir kadın(lık)tan da bahsedemeyiz. Erkeğe ve çocuğuna adanmamış bir kadınlık, kendini de inşa edemiyordur ve varlığı görünmezdir. O kadar ki merdiven silmeye gittiği apartmandaki kadınlar, Mercan’ın bir çocuğu olup olmadığını bilmedikleri hâlde ona anneliği münasip görmüş, onu evli ve çocuklu bir kadın olarak tahayyül etmişler ve çocuklarına olmayan kıyafetleri onun eline tutuşturmuşlardır:

“Hâlbuki hiçbir Mercan’ın yanında bir çocuk görmemişti. Ne elinde bir biberon ne beslenme çantası ne bugün Haydar’ın veli toplantısı var diye izin istediği bir gün... Ama Mercan konumunda bir kadının çocuğu, elbet olmalıydı. Hatta iki-üç tane olmalı, Mercan apartman silmeye geldiğinde büyük kız evde küçüklere bakmalı, çocuklar evde düşe kalka, yarı naçar büyümeli, yazları Mercan çocuklarını köye, annesinin yanına göndermeliydi. Onu statüsünde birine bu yakışırdı.”⁵⁰²

Geçimini merdiven silerek kazanan Mercan’ı tanımlayan, anlamlandıran şey yaptığı iştir. Merdiven temizlemesiyle tanımlanan, sıfatlandırılan bir kadının içinde bulunduğu “sınıfsal” kategori, onun yalnız yaşayan bir kadın olarak tanımlanmasına olanak vermez. Bu işi yapan kadın “öteki” kadınların nazarında evli ve çocuklu bir kadın olmalıdır. Onun kimliği, toplumsal yaşam içerisinde “anneliği” üzerinden tanımlanır. Mercan artık kararını vermiştir; “medet aramayacak, azıcık aş, bir başına ve kaygılı bir başa razı olacaktı.”⁵⁰³ Bu noktada onun imdadına yetişecek olan şey televizyon olur. Televizyonun varlığında hayatındaki tüm yoklukları unutacak gibidir. Onunla bir hayat tahayyülü kurar ve onun yokluğunu katlanılamaz bulur. Romanın başında, “Mercan Hanım sık sık Sümbül Efendi Camii’ne gider. Neden dersiniz; Mercan Hanım yalnız yatmaktadır”⁵⁰⁴ söylemi “Mercan Hanım sık sık Sümbül Efendi Camii’ne gider. Neden dersiniz; Mercan Hanım televizyonsuz yatamamaktadır[a]”⁵⁰⁵ evrilir. Mercan’ın zihninde ideal bir aile olarak kurguladığı eşli ve çocuklu dünyayla televizyondaki idealize edilen dünya arasında büyük farklar vardır ama yine de o bu

⁵⁰¹ Simone de Beauvoir, **İkinci Cinsiyet I**, Çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020, s. 16.

⁵⁰² Şahiner, **a.g.e.**, s. 49.

⁵⁰³ **A.e.**, s. 51.

⁵⁰⁴ **A.e.**, s. 10.

⁵⁰⁵ **A.e.**, s. 58.

karşılaşmada kendine dair bir çıkarım yapma olanağı buluyordur. Kocasının ve olmayan çocuğunun yokluğunda, Mercan'ın evde nefesi de sesi de televizyon olmuştur. Televizyonu bozulduğunda servise götürür fakat servis televizyonun geri gelmesinin bir ay süreceğini söyleyince, televizyonsuz bir ayı katlanılmaz bulur ve tamirciye gider. Tamircinin hesabı da kendisine uymayınca soluğu yine Sümbül Efendi Camii'de alır:

“Allah'ım kurban olayım sen yardım et. Mercan senden ne istemişti de...Kocası dönmemiş, çocuğu olmamıştı. Allahım sen Mercan'dan ne istiyorsun? Şu hayatta bir televizyonu vardı Mercan'ın. Biraz seyredip uyuyacaktı sadece. Evde bir ses. Allahım Mercan'ın televizyondan başka kimsesi yoktu. O, bu kadarına razı olmuş, sana isyan etmemişti de... Allahım Mercan ağlıyordu. N'olur tamir olsun televizyonu kendi kendine. Mercan dua için açtığı ellerini yüzüne sürerken parmaklarına bakıp bir durakladı. Yarım saat sonra kuyumcudaydı Mercan. Alyansını bozdurdu. Allah kimseyi televizyonuyla sinamasındı.”⁵⁰⁶

Kadın(lık) tarihi bir yerde kadını; “eş” ve “anne” rollerine sıkıştırmış, Mercan da bu toplumsal norm içerisinde adeta kendi varlığını kurmaktan öte, elinden yitip gitmiş bu iki norm çevresinde debelenip durmuştur. Her an kocasının gidişini sorgulayan, sebepler arayan, bu gidişi kendi eksikliğine bağlayan ve kocasının döneceğine dair içinde diri tuttuğu bir umutla Mercan'ı kimi zaman Aya Yorgi Kilisesi'nde adaklar adayıp mumlar yakarken, kimi zaman Erikli Baba Türbesi'nde dualar ederken buluruz;

“Sümbül Efendi Camii'nde horoz adamakla alçaktan açtığı çıta, Yuşa Baba Hazretleri'nde bir horoz daha, kocası yine dönmeyince Eyüp Sultan Hazretleri'nde koç, Telli Baba Hazretleri'nde danaya kadar yükselmişti. Ayrıca kocası döndükten sonra hamile kalırsa Erikli Baba'ya gidip, aşeren hamilelere erik dağıtacak. Harici günlerde de, Allahım n'olur kocam geri dönsün, aç sefil doyurma, yetimlere ellişer, öksüzlere yüzer lira verme-babasız da büyünürdü de anasız zordu zira, kimsesiz yaşlılara dağıtmak üzere erzak paketi adamaya kadar gitmişti.”⁵⁰⁷

Ululardan bir medet bulamayan Mercan'ı nihayetinde bir falcıda görürüz. Düşünüyordur; “Kahveyi? Acaba çok şekerli içse mi telve yoğunlaşıp fincana daha iyi tutunur da şekiller çıkar, yoksa sade olsa, telve daha çabuk akıp kocasının evine çıkan yollarını müjdelere miydi”⁵⁰⁸ Falcı, Mercan'a istediği müjdeli haberi vermiştir, kocası dört gün sonra evine dönecektir. Mercan, kocasının döneceği gün için hazırlıklara

⁵⁰⁶ Şahiner, a.g.e., s. 60-61.

⁵⁰⁷ A.e., s. 128.

⁵⁰⁸ A.e., s. 107.

başlar, saçlarını boyar, makyajını yapar ve kocasını beklemeye koyulur. Ne gelen vardır ne giden... Sonrasında Mercan'ı beş katlı bir apartmanın beşinci katından başlayarak kapı önüne kadar gelen merdiven silme serüvenini ayrı başlıklar altında okuruz. Bu bölümlerde Mercan'ın zihninde ne kocası ne de olmayan çocuğu vardır, kendini tamamıyla işine vermiş görünüyordur. Her katta tekrarlanan seremoni ise sensörün sönmesi Mercan'ın eğildiği merdivenden doğrularak ayağa kalkması ve elini sallayarak sensörün yanmasını beklemesidir. “Sensör merdiven çıkını görüyormuş. Ama yer silen görmüyordu.”⁵⁰⁹ Mercan'ın aşağıya doğru arka arka inerek eğilip sildiği merdivenlerde her katta durmaksızın tekrarlanır; “Işık tekrar söndü. Elini kaldırdı. Işık yanmadı. Kendini sensöre göstermek için ayağa kalktı. Işık yandı. Tekrar merdivene çöktü Mercan.”⁵¹⁰ Mercan tıpkı sensörün kendisini görmediği gibi toplum tarafından da görünmez bir kadındır. O apartman merdivenlerini silerek⁵¹¹ hayatını idame ettiren bir kadındır ve tıpkı üzerindeki kıyafetlerin kolektifliği gibi kadınlığı da öyledir. Bu kolektif kıyafet anlatılırken, kocasız ve çocuksuz bir kadının da ne derece görünmez olduğu imleniyor gibidir;

“Apartman silen bir kadının öyle vücudu belli edecek tayt mayt giyip dikkat çekmemesi gerekirdi. Olur da haftaya; Mercan Allah vermeye hastalansa, ah keşke arada onun yükünü alacak bir de arkadaşı olsa, Mercan'ın yerine o gelse yer silmeye, apartman sakinlerinin yeni kadına aa geçen hafta başkası vardı, sen de kimsin demeyeceği kadar fark edilmez olmalıydı Mercan. Başına bağladığı tülbenti, basma bol eteği, hatlarını belli etmeyen tişörtü ve kırmızı eldivenleri var mıydı? Vardı. Tamam, apartman silen kadındı o. Mercan fark edilmeden merdivenleri silip çıkmalıydı.”⁵¹²

⁵⁰⁹ Şahiner, a.g.e., s. 139.

⁵¹⁰ A.e., s. 143.

⁵¹¹ “Bu tür bir çalışma, negatif temele oturur: temizlik, pisliğin yok edilmesi, toplama, düzensizliğin ortadan kaldırılmasıdır. Ve yoksulluk koşullarında herhangi bir tatmin mümkün değildir; mezbele kadının terine ve gözyaşlarına rağmen, hâlâ mezbeledir: Yeryüzünde hiçbir şey onu hoş hale getiremez. Kadın tümenleri kire karşı herhangi bir zafer kazanmadan bu bitip tükenmez mücadeleyi sürdürürler. (...) Pek az iş Sysphus'un işkencesine sonsuzca tekrarlanan ev işleri kadar benzer. Temiz olan kirlenir, kirlenen temizlenir, tekrar ve tekrar, gün be gün. Ev kadını, zamanın dışındadır; o hiçbir şey yapmaz, sadece şimdiyi sürükler” (Beauvoir'dan akt. Aksu Bora, **Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 62.) Aksu Bora'nın da dikkatleri çektiği gibi, Beauvoir'ın çizdiği bu süreç, hayatın hareketliliğinin bir ifadesidir ve hayat zorunluluklarla doludur. Evler temizlenmeli, yiyecek hazırlanmalı, bebekler büyütülmelidir, bütün bunlar yapılmadan “aşkınlık” imkânsızdır. Fakat hayatı sürdürmek için yapılan bu etkinlikler, Beauvoir'a göre “bireyselliğin” bir ifadesi olamaz. Tıpkı türün kendisi gibi, “anonim” ve geneldir (Bora, a.g.e., s. 62.) Bu minvalde, Mercan'ın merdiven temizleyen bir kadın olarak, yaptığı bu temizleme işi, onun bireyselliği ya da özneliği üzerinde bir etkiye sahip değildir, zaman içerisinde sürüklenmesinden başkaca bir işlevi yok gibidir. Ziyadesiyle kolektiftir.

⁵¹² Şahiner, a.g.e., s. 136.

Apartman silen bir kadın olarak, işini bitirdikten sonra nasıl fark edilmeden apartmandan çıkıp gidiyorsa Mercan, fedakâr bir eş ve cefakâr bir anne kimliğini inşa edemediğinde de toplumsal alandan/kamusaldan bir “birey” ya da bir “kadın” olarak fark edilmeyecek ve kendi benliğini de inşa edemeyecektir. Kamusal alandan kovulan Mercan, evin özel alanında ise televizyonun iktidar alanına girecek, ekrandaki idealize edilmiş kadınların dünyasına hapsolürken kendi kadınlığını sorunsallaştırırsa da bu ses cılız kalacaktır ve benliğini inşa edecek bir eylemi de gerçekleştiremeyecektir. Roman sona geldiğinde Mercan’ı tüm katları silmiş ve nihayetinde “kapı önü”ne geldiğini görürüz; Mercan, işini bitirmiş köpüklerle dolu kovayı sokağa dökmüş düşünüyordur; “Evi yıkılınca... Kocası geri dönse de Mercan’ı bulamayacaktı.”⁵¹³ Kentsel dönüşümle birlikte evin “yıkımı” bir “aile” kuramayan Mercan’ın çöküşünü imliyor gibidir. Evin yitimiyle gelen benliğin kaybı...

Toplum, Mercan’ın omuzlarına iki büyük yük yüklemiştir; eş ve anne olabilmek, bunları karşılayamayan Mercan, yaşamdan da kopmuş, kendi varlığını inşa noktasında bir bocalamaya düşmüştür. Kadın kimliğinin en belirgin rolleri olarak karşımıza çıkan eş ve annelik dolayımıyla kadın üzerinde kurulan bu baskı mekanizması onun yalnızlaşmasına ve zihninde yalnızca bu iki yokluk üzerinden kurduğu bir alana hapsolmesine sebep olmuştur. Mercan durmaksızın kendiyle bir diyalog içerisinde. Nihayetinde; insanın “kendine” temas edebilmesi için kendi kendine konuşması gerekir, fakat Mercan’daki bu iç konuşma çözüm üretmekten ya da sorunu bulmaktan ziyade bir ironiye dönüşür. Sesinde ne bir isyan ne de bir öfke vardır daha ziyade bu konuşmalar bir “sanrı” hâlini alır. Kapı kapı dolaşıp ettiği dualar, adadığı adaklar bir yerde onun kendisiyle de nasıl bir ilişki kurduğunu gösterir. Mercan’ın sesi kendisiyle diyalog kuran bir sestir fakat kendisiyle konuşan bu seste, varlık bulmuş bir “kendilik” de yoktur. Yitip giden bu seste, arayan, varlık bulmaya çalışan ve kendisini “dile getirmeye” çabalayan bir kadının serancamı vardır. Adeta özne kendini yitirmiş, bir boşlukta ve umutsuzca debeleniyor gibidir. Mercan, kendi yaşamını inşa eden bir karar merci değildir. Hayatının merkezinde kendisi yok gibidir; dahası Mercan adeta o merkezden tasfiye edilmiştir.

⁵¹³ A.e., s. 154.

İKİNCİ BÖLÜM

NETAMELİ YAKINLIKLAR: 2000'Lİ YILLARIN SARKACINDA FARKLI ERKEK-LİK(LER)

2.1. Cinsiyetlendirilmiş Endişeler: Modernleşme Temayülleri ve Erkek-lik Tahayyülleri

“İstatistikler, tanıklıklar ve kişisel deneyimler, hiç tartışmasız bir biçimde göstermektedir ki, kadınlarla erkeklerin hem kendileri hem de ötekiyle ilgili olarak yarattıkları imge derinden derine değişmektedir. Uzun bir süre cinslerden her birinin “doğa”sıyla tanımlanan özellikler giderek birbirlerinden daha zor ayırdedilebiliyor. Aralarındaki ilişkilerin temeli de aynı değil ve babalarının belirlediğinden daha farklı yollar izliyor. Ölçütler çoğaldıkça bulanıklaşıyor ve kendimizi karşılaştırmabileceğimiz referans noktaları azalmaya başlıyor. Endişeye kapılmamak ve belli bir tedirginlik duymamak mümkün mü ?”

Elisabeth Baninter / Biri Ötekidir

Modernleşme endişemizle birlikte toplumsal yaşamda vuku bulan değişimlerin birçok açıdan yeni nüanslar doğurduğu aşîkârdır. Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyet’ine geçişte, özellikle “yanlış Batılılaşma” ya da “aşırı Batılılaşma” odağında eleştirilen kimlikler üzerinden inşasına girişilen “yeni insanın” ne tür sâikler etrafında teşekkül edeceği dönemin kurmacasına dramatik bir yön vermiştir. Travmatik kopuş ve kırılmaların yaşandığı bu süreçte, Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden ikame edilmeye çalışılan kimliklerin yaşadığı bunalımlar nihayetinde cinsiyet kimliklerine aksetmiş; kadın ve erkek karakterlerin tesis ve tahkimi kurmaca estetiği belirlemede önemli bir rol oynamıştır. Nihai kertede, kültürel bir paradigma değişiminin yaşandığı modernleşme hikâyemizin yarattığı endişe; simgesel olarak cinsiyet kimliklerinin kurgulanmasında aktif ve kurucu bir rol üstlenmiştir. Bu dönem romanlarını “Batılılaşma” sorunsalı etrafında işleyen eleştirmenlerimiz¹ de

¹Berna Moran, Jale Parla, Nüket Esen, Ayşe Saraçgil, Nurdan Gürbilek gibi isimler, ilk dönem romanlarını ele alarak bu dönemi çeşitli kavramsallaştırmalar çerçevesinde okumuşlardır. Bu okumaya esas olan ve artık kanonikleşmiş metinler olarak karşımıza çıkan romanların başlıcaları şunlardır:

“züppelik”, “yetimlik”, “kadınsılaşma endişesi” gibi kavramsallaştırmalarla “erkek kimliğini çevreleyen din, etnik kimlik vb. kavramların, aile ilişkilerinin ve toplumsal cinsiyet dinamiklerinin erkeğin ‘iktidarı’ meselesindeki can alıcı rolleri göstermekte”² spesifik ve çok yönlü bir gündem oluşturmuşlardır.

Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* başlıklı çalışmasında, “Erken modernleşmenin eril tahayyülü: Modern aile reisi erkeklere dönüşüm” başlığı altında erken modernleşme döneminin kurucu iradesinin, yeni modern kamusal iletişim araçları; dergi, gazete ve romanlar aracılığıyla dönemi şekillendirmede ve inşa etmede önemli bir rol oynadıklarının altını çizer: “Çağın ruhuna uygun biçimde, yazı ile kendi kafalarındaki yeni toplum, aile ve insan tahayyüllerini dile getiren aydınlar bu yazılı metinler aracılığı ile diğerlerinin zihinlerine ve tahayyüllerine ulaşmış, o kafalardaki arzularla iletişim kurmuşlar”dır.³ Bu kurucu irade, oluşturmuş olduğu ortak imgeler aracılığıyla hayata şekil vermiş ve erken modernleşme döneminin en önemli kurgusal araçlarından romanlar vasıtasıyla yeni bir toplumdaki kurum ve ilişkilerin nasıl olması gerektiğini göstermeye çalışmıştır. Sancar, “söylenenler, elbette, her şeyden önce söyleyenlerin kafasındaki ‘fantazi’lerdir” ve “bu konuşmaların konusu kadınlar ve onları merkezine yerleştirdikleri aile ilişkileridir”⁴ diyerek, dönemin eril tahayyülünün kadınları, eğitilmesi ve modernleşmesi gereken bir varlık olarak görmelerini hayli manidar bulur.⁵ Fakat bu eril tahayyülün inşa etmek istediği modern kadın imgesi bir yerde gelir zülfüyâre dokunur ve imgesel bir erkek kimliği inşasına doğru evrilir; adeta bu süreçte, “herkes, asıl kimliğini paranteze almış gibidir”⁶ ve modern kadını yaratma arzusuyla yola çıkan eril tahayyülün bir noktada erkek kimliğini sorunsallaştırarak tahkim ettiğini görürüz.

Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” başlıklı makalesinde, ilk dönem romanlarının Osmanlı modernleşmesini anlayabilmemiz için iyi bir kaynak

Taaşşuk-i Talat ve Fitnat (1872), *Sergüzeşt* (1872), *Letaif-i Rivayat* (1875), *İntibah* (1876), *Felâtn Bey ve Râkım Efendi* (1875), *Müşahadat* (1891), *Zehra* (1894), *Araba Sevdası* (1896), *Jöntürk* (1910).

² Çimen Günay-Erkol, “‘Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti”, *Notos*, S. 78, Ekim-Kasım 2019, s. 33.

³ Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 83.

⁴ A.e., s. 84.

⁵ A.e., s. 84-85.

⁶ Beşir Ayvazoğlu, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Geçerken Türk Aydını”, *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, Haz. Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 192.

olduğunu, bu dönem romanlarında, üst sınıf erkeklerin Batılılaşma sorununun ve kadının toplumdaki yerinin tartışma konusu etmesinin bir yerde erkekler arası hiyerarşinin görünür kılınması ve “yabancı” olanın “yerli” olandan ayrıldığı bir izlekte “Bihruz Bey sendromu” olarak adlandırdığı bir kavramsallaştırmaya gider. Doğu-Batı çatışmasında, Batılı olanı yermek için başvurulmuş bir karakter olarak Bihruz’u bu açıdan işlevsel bir yapı olarak görür.⁷ Jale Parla ise, Türk romanının epistemolojik temellerini babalar ve oğullar eğretilmesi üzerinden okuduğu çalışması *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*’nde ilk dönem romancılarımızın her ne kadar yenilikçi ve reformcu olsa da vesayetçiliği elden bırakmadıklarını savunur. Nihayetinde ilk dönem romancılarımız kaybedilmiş bir babanın izinde birer “yetim”dirler. Bu ilk dönem romancılarımızın sıkı sıkıya bağlı olduğu otorite ise İslam kültürü ve epistemolojisidir. Mutlak metne bu denli bağlı yazarlar, o mutlak metnin arkasında duran “baba otoritesi”nden yoksunluk sebebiyle de oldukça tedirgindirler. Modernleşmenin sancılılarıyla oldukça kaygan ve korunmasız bir zeminde, mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine yaslanamayan mutlakçı kültür simgesel babasını arıyordur ve bu baba otoritesinin kaybı, Tanzimat romancısını bir “baba” arayışına itmiştir. Bu dönemin gerek siyasî havası gerekse de edebî havasında baskın bir baba arayışı söz konusudur⁸ ve dolayısıyla “Osmanlı-Türk romanını doğumundan bugüne besleyen ve erkeklik meselesinin yumuşak karnı olan ‘yetimlik’ konusunu gündeme getirir.”⁹ Mardin’in “züppelik”, Parla’nın “yetimlik” çerçevesinde kavramsallaştırdığı erkeklik kurgusunda Nurdan Gürbilek ise bir “kadınsılaşma endişesi” tespit eder. Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* kitabında edebiyata yön veren endişelerden söz eder. Üstelik bu “endişe” tek taraflı da değildir. Yazarın da okuyucunun da paylaştığı bir endişedir ve çoğu zaman bu endişe ulusal-kültürel endişelerle iç içe geçmiştir. Doğu-Batı sorununa doğan modern Türk edebiyatı söz konusu olduğunda ise bu endişe daha da bir belirginleşir. Modern Türk edebiyatında bu endişe bir kadınsılaşma endişesine, bir efemineleşme korkusuna yani erilliği kaybetme korkusuna dönüşmüştür. Erilliği kaybetme korkusu ise her zaman çocukluğa

⁷ Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.

⁸ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

⁹ Günay-Erkol, “‘Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti”, s.32.

çakılıp kalma endişesini içinde barındırıyordu. Gürbilek bunu “kadınsılaşma-çocuksulaşma endişesi” olarak kavramsallaştırır. Roman okuyan ve okuduğundan fazlasıyla etkilenen kadın okurun ilk romanlarda neden bir efemine züppe olarak temsil edildiğini, züppe tipinin neden hep bir kadınsı figür, kadın-adam olarak anlatışını sorgulamaya açar. Bu çocukluğa mahkûm edilişin müsebbibi her şeyden önce babanın yokluğudur. Gürbilek, Parla’nın yetimliğe yazgılı ilk romancılarımızın yetersizlik ve acemilikle baş edebilmek için vaktinden önce büyümek zorunda kaldığını söylediği bu ilk dönemin otoriter romancılarını daha ziyade erillik kaybının doğurduğu endişeyle beraber, kadınsılaşma korkusu, erişkin olamama kaygısı ve bunlara tahammül edememe duygusuyla hep çocuk kalmış olduklarını savunur.¹⁰ Bundan mülhem “ilk romanlarda etkilenmek her zaman aşırı etkilenmek, fazla etkilenmek, kötü etkilenmek demektir.”¹¹ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* isimli çalışmasında az gelişmiş babalar, acıların çocuğu ve orijinal Türk ruhu gibi kavramsallaştırmalarıyla “erillik imgesinin” temsilini, “yabancı isteklerin esiri olmuş züppelere, kudretsiz babalara, yetim oğlanlara, nihayet kötü çocuklara” yakından bakarak okur. “Yerinden edilmiş, kudreti çalınmış” ve komik düşürülmüş çocuk adamları, babasına benzemek istemeyen ve “babam adamsa ben olmayacağım” diyerek haykıran “büyümeyen çocuk adamların” güçsüzlüğünü işlemiştir.¹² Çimen Günay-Erkol’un da dikkatleri çektiği gibi, bu çalışmaların genel akisleri çerçevelendiğinde görüyoruz ki, erkekliğin “doğası”nın değil, toplumsal olarak belirlenmesinin ön plana çıkarılarak, tek ve değişmez bir erkeklik olmadığı, çeşitlenen ve çatışan erkeklerden bahsetmemiz gereken yeni bir kavşağa doğru bizi sürüklemektedir. Bu yeni kavşakta, “Batı özentisi olan ve olmayan, yetim olan ve olmayan, kadınsı olan ve olmayan gibi ayrımlarla yaklaşan Mardin, Parla ve Gürbilek, aslında içgüdüsel bir şekilde Eleştirel Erkeklik İncelemeleri’nin temelini oluşturan ‘erkeklik normları’ tartışmasını da edebiyat incelemelerinin bir parçası kılmıştır[lar.]”¹³ Parla, iktidar tartışmasını, Freud’dan mülhem, babalar ve oğulları eksenine taşıırken, Mardin ve Gürbilek ise iktidarsızlaştırma tehdidinin babadan değil

¹⁰ Nurdan Gürbilek, *Köy Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 141-166.

¹¹ Gürbilek, *a.g.e.*, s. 166.

¹² Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s. 57-61.

¹³ Günay-Erkol, “ ‘Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti”, s. 33.

eşdeğer “öteki”nden geldiğini savunurlar. Bu onları bir yerde ikinci dalga feminizmin güçlü isimlerinden Juliett Mitchell ile benzer bir yerde konumlandırır. Onlara göre özneyi tehdit eden ödipal babadan ziyade akranlar, kardeşler yan yana duran “öteki”lerdir. Fakat, erkek egemenliğinin erkekler arasındaki ilişkilere ne denli sirayet ettiğinin peşine düşmeyen Mardin ve Gürbilek, belli sınırlar içerisinde meseleyi derinleştirmezler. Mardin, daha ziyade odağına toplumu alarak “aşırı Batılılaşan” züppeye gösterilen tepki ve dirence dikkatini yöneltir; Gürbilek ise “kadınılaşma endişesi” tespitiyle erkekler arası hiyerarşiyi gözden kaçırarak erkekleri bir kümeye toplar.¹⁴ Bugün buradan konuyu derinleştirerek yaklaştığımızda, sadece Batı’yla travmatik bir karşılaşmanın yaşandığı Tanzimat romanlarında değil, modernleşme meselesini farklı kulvarlarda ele alan çağdaş romanlarda da kadınlara kapılma noktasında kendisine hâkim olmaya çalışan erkekler öne çıkarılır ve övülür. Erkeğin “dengesini” bozan cezbedici kadınlar karşısında erkeğe düşen asli görev, yoldan çıkmamaktır. “Bu normatif erkekliğin, aslında içselleştirilmiş bir tür ‘militarizm’le, baskılayıcı bir ‘iç emir’le kurulduğunu açıkça gösterir.”¹⁵ Bu normu oluşturan “doğru” erkeklik, kendisini kadınlara değil daha yüce bir amaca adanmış erkekliktir ve milliyetçi görüşle bu görüşün ürettiği hegemonik erkeklik tanımına yaslanmaktadır.¹⁶

Edebiyatımızda türün ilk örnekleri olarak karşımıza çıkan romanlarda, alafrangalık tartışması farklı erkeklikleri görünür kılarken, kadınlara karşı alınması gereken bir mesafeyi de öne çıkarır. Ahmet Mithad Efendi’nin *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*’si (1875), Namık Kemâl’in *İntibah*’ı (1876), Recaiade Ekrem’in *Araba Sevdası* (1898), Halid Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu*’su (1900) gibi kanonik¹⁷ metinlerde erkekliğin doğru bir şekilde tesis edilmesine vurgu yapılır. Bu erkeklik

¹⁴ Günay-Erkol, “ ‘Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti”, s. 34-35.

¹⁵ A.e. s.35.

¹⁶ A.e., s. 35.

¹⁷ Bu kanonik metinlerin dışında kalan fakat döneminin çok satan popüler kitaplarını oluşturan cep romanlarının “farklı erkekliklerin asır sonunda kurmacanın merkezine ne kadar dahil olduğunu göstermesi ve ideal erkeklerin hegemoniyle nasıl ilişkilendirildiklerini düşündürmesi” noktasında “özellikle Ahmet Rasim’in *Tecârib-i Hayat*’ında farklı açılardan yürütülen toplumsal cinsiyet eşitliği tartışması, ve hegemonik erkekliğin altının oyulması, Mehmet Celal’in *Mükâfat*’ında babalık ve erkekliğin kırılma noktasının eril tahakküm içindeki anlamı ve yeniden kuruluşunun imkânları, Mustafa Reşid’in *Penbe Ferace*’sinde ise rasyonelliğin koyboluşu ile erkekliğin sarsılışı merkezde tutularak asır sonundaki temel erkeklik örneklemelerine” ışık tutar. Bkz. Güneş Sezen, “19. Yüzyıl Cep Romanlarının Beden-Zihin Denetimi ve Romantik İlişkilendirme Biçimleri Açısından Modernleşmedeki Yeri”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Eylül 2019.

figürü; kontrolü elinde tutan, kaybetmeyen, dayanıklı, korumakla yükümlü olduklarını felakete sürüklenmesine engel olan, kavrayışlı bir güç temsilidir. Osmanlının çöküşünden itibaren cepheye giden ve gitmeyen erkekler arasında yürütülen tartışmayla birlikte belirginleşen militarizmin etkileri açık bir şekilde görülmeye başlar. Halide Edip Adivar'ın *Ateşten Gömlek* (1922), Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* (1922) gibi romanları, vatan savunmasıyla aşk arasında kalan erkeklerin mücadelesini çerçeveler.¹⁸ “Vatan savunmasının aşk melankolisine üstün gelmesi gerektiğini ima eden bu yapıtlar, tıpkı Tanzimat dönemi romanları gibi, doğru erkeklığe işaret ederler.”¹⁹ Asker karakterlerin ön plana çıktığı pek çok romanda kadınlar ise bir fon olmanın ötesine geçemezler. Örneğin, Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı'sında* (1965) Yüzbaşı Cemil'in nişanlısı Nermin'e aldığı mesafe adeta savaşın kazanılması için elzemdir.²⁰

Murat Gür, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik* başlıklı çalışmasında, 1908-1923 aralığındaki romanlarda “erkeklik” ve “milliyetçilik” kavramlarının görünümelerini irdemiştir ve Halide Edip, Yakup Kadri, Hüseyin Rahmi, Peyami Safa, Celal Nuri gibi isimlerin eserlerinde erkeklik kurgularının, ulus inşası ve milliyetçilik ile ilişkisini ele almıştır. Gür, çalışmasının nihai sonucu olarak “erkeklik ideallerinin milletin temsili hâline gelmesi romanlarda ‘ideal’ ve ‘öteki’ üzerinden modern erkek stereotiplerinin oluşturulmasıyla sonuçlanır” diyerek, romanlarda, erkeklik imgelerinin bedeni işaret eden “dış” ile ruh ve zihni ifade eden “iç” olmak üzere temelde iki boyutta ele alındığını ifade eder. Özellikle beden, erkeklik ve milliyetçilik ilişkisinin görünür kılındığı alandır. Bu açıdan güçlü ve geleceğinden emin bir milletin temsili her daim “gülbüz, sağlık ve muntazam” biçimde özetlenebilecek güçlü bir erkek bedenidir. İkinci olarak ise romanlarda idealleştirilen erkek kahramanların hepsi modern aklın birer temsilcisi olarak dikkatlere sunulur.²¹ “Erkeklik ve milliyetçilik arasındaki ilişkinin akılla bağlantılı kurgulanması ‘hegemonik’ erkek stereotipinin aynı zamanda modern erkeklik imgelerinin yansıttığının göstergesidir.”²² Gür, bu

¹⁸ Günay-Erkol, “ ‘Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti” s. 36.

¹⁹ A.e., s. 36.

²⁰ A.e., s. 36.

²¹ Murat Gür, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, İstanbul, Kesit Yayınları, 2019.

²² A.e., s. 330.

romanlarda “millî bir endişe”nin görünür olduğuna dikkatleri çekmiş ve Cumhuriyet Dönemi Türk romanında da erkekliğin “ideal” olanın ve “öteki”nin sınırlarının belirginleştirilerek işlenmeye devam ettiğini ifade etmiştir.²³

Modernleşme sürecinin, hâkimiyet ilişkileri üzerinde oluşan derin etkilerini, iktidarın en mahrem düşünce yapılarının ifadeleri olarak erkek kültürü ve ataerkil yapılar üzerinde meydana getirdiği değişimleri, 1860-1980 gibi geniş bir zaman aralığı içerisinde yayımlanan roman ve öyküler üzerinden okuyan Ayşe Saraçgil, erkek kimliğinin içine düştüğü derin bir krizden bahseder, bu kriz, erkeklerin kimi zaman kendi aralarındaki ilişkilerde, kimi zaman kadınlarla olan beraberliklerinde fakat her zaman toplumsal cinsiyet kalıpları çerçevesinde geliştiğine dikkatleri çeker.²⁴ 1949’da yayımlanan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın romanı *Huzur* üzerinden, erkeklik ve toplumsal cinsiyet endişelerini ele alan Çimen Günay-Erkol, Mümtaz’ın yaşadığı huzursuzluğun temelini erkeklik kimliğinde yaşanan bir krize bağlar. Mümtaz, roman boyunca çeşitli erkeklik hâlleri arasında bocalarken yetişkin bir erkek rolünü karşılayamamanın huzursuzluğunu yaşıyordur. Tanpınar’ın tüm romanlarında eril bir endişenin hâkim olduğunun altını çizen Günay-Erkol, romanların erkek karakterlerinin duygusallıkları, güçten yoksunlukları ve eylemsizlikleriyle toplumsal cinsiyet kurgularının uzağına düştüklerine dikkatleri çeker.²⁵ Günay-Erkol, diğer bir çalışması, *Yaralı Erkeklikler 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke*’de 1970 ile 1980 arasındaki yayımlanan romanlardaki erkeklik kurgularına odaklanır. Bu romanlarda; ülkedeki toplumsal, siyasî ve psikolojik çatışmaların görünür kılınarak, erkekliğin, “dişi-erkekliğin”, aile-evlilik-örgüt gibi bağlayıcı kurumların incelendiği ve nihai olarak Türkiye modernleşmesinin başlangıcına dek götürülebilecek kültürel sorunların gündeme geldiğini tahkik eder.²⁶ 2000’li yıllara geldiğimizde, Zeynep Ergun’un *Erkeğin Yittiği Yerde Yirmi Birinci Yüzyıl Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar (2000-2006)* başlıklı çalışmasında erkeklik sorunları ve travmalarını, Orhan Pamuk’un

²³ Murat Gür, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, s. 332-333.

²⁴ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*, Çev. Sevim Aktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 412-413.

²⁵ Çimen Günay-Erkol, “Sleepwalking in İstanbul: A Man in Anguish in A. H. Tanpınar’s a Mind at Peace”, *Symposium*, Summer 2009, s. 85-106.

²⁶ Günay- Erkol, *Yaralı Erkeklikler*, s. 13-14.

Kar (2002), İhsan Oktay Anar'ın *Amat* (2005) ve Elif Şafak'ın *Baba ve Piç* (2006) romanlarından yola çıkarak okuduğunu görürüz. Mezkûr romanlarda kurgulanmış “erkeklik” modellerinin, “erkeklik” ülküsünün altında ezildiğini; “ben” ve “öteki” şablonu üzerinden yaratılmış bir dizgenin kıyıcı gücünün ötekini yok ederken “ben”in kendisini de sildiğini ve nihayetinde bu romanlarda erkekliğin de yittiği yerde durduğumuzu ifade eder.²⁷

Tanzimat'tan günümüze ana hatlarıyla çizmeye çalıştığımız “erkeklik” üzerine yapılan çalışmalarda; özellikle temelinde “ulusal-kültürel endişelerin” yerleştirildiği bir zeminde, erkeklerin de beraberinde bir erillik kaybı endişesi içerisinde oldukları aşikârdır. Farklı dönemlerdeki romanların, kadınlara kapılma noktasında “kaygı yaşayan erkek karakterlerde ortaklaştıklarını, toplumsal erkeklik normlarının kadınlara mesafe almakla oluşturulduğunu ve bu nedenle iktidarı yitirme endişesinin her zaman kadınlara ve normun dışındaki erkeklere konan mesafeyi koruma endişesi anlamına”²⁸ geldiğini bu çalışmalar görünür kılmaktadır. Adeta, “kadınsı olarak görülen herhangi bir ilgi veya uğraşı, erkekler üzerinde derin bir kuşkuya yol açmak[la]”²⁹ beraber erkekler arası hiyerarşik ilişkiler de görünür olmuştur. 2000'li yıllarla birlikte Türkiye'de etkili olan toplumsal ve siyasal gelişmeler; ulusal, dinsel, cinsel ve cinsiyete dayalı kimliklerde önemli değişimler yaşamasına sebep olmuştur.³⁰ Bu değişimler özellikle toplumsal cinsiyet kimliklerine de sirayet etmiş, kadınlık ve erkeklik kurguları bu toplumsal ve siyasal zemindeki değişimleri teşkil edecek şekilde konumlandırılmıştır.

²⁷ Zeynep Ergun, *Erkeğin Yittiği Yerde Yirmi Birinci Yüzyıl Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar (2000-2006)*, İstanbul, Notos Kitap Yayıncılık, 2020, s. 587.

²⁸ Günay-Erkol, “ ‘Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti” s. 36.

²⁹ Kimmel, *Homofobi Olarak Erkeklik*, s. 98.

³⁰ Gül Özyeğin, “Arzunun Nesnesi Olmak Romans, Kırılgan Erkeklik ve Neoliberal Özne”, *Neoliberalizm ve Mahremiyet Türkiye’de Beden, Sağlık ve Cinsellik*, Haz. Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu ve Yeşim Yasin, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 151.

2.1.1. Ataerkilliğin Cinsiyetçi Kökleri ve/ya Kültürel Kodları: Erillik ve/ya Erkeklik

Cinsiyet; “kadın” ve “erkek” kategorilerini karşılarken, toplumsal cinsiyet “dişilik” (femininity) ve “erillik” (masculinity) olarak kavramsallaştırılır.³¹ Toplumsal cinsiyet, bir kültürde neyin eril, neyin diş olduğu dair ortak inançları veren kültürel bir kategoridir. Bu kategoriyi bir adım daha ileriye taşıyan Keller, toplumsal cinsiyeti, “toplumsal cinsiyet ideolojisi” olarak adlandırarak bu cinsiyet ideolojisinin egemenliği altında yetişen ve yaşayan; kadın ve erkeklerin davranışlarının bu ideolojinin iddialarından ve beklentilerinden etkilendiklerinin altını çizer. Bu etkilenme çok farklı şekillerde ortaya çıkabilse de her birey üzerinde, her zaman ve hep aynı izleri bırakmaz. Kadınlık ve erkekliğin, gerek kültürel bir kategori olarak gerekse de bir ideoloji olarak inşa edilmesinde ön plana çıkan bu cinsiyetlerin biyolojik kökenlerinden ziyade toplumsal olarak kurgulanmış olmalarıdır.³² Toplumsal cinsiyet kimliklerinin bireylerin –kadın ya da erkek- öznelliği ve toplumsallığı açısından belirleyici temsiller olduğu aşîkârdır. Bu minvalde, erilliğin ve/ya erkekliğin biyolojik kökenlerinden öte kültürel kodlarına gittiğimizde karşımıza çıkan önemli bir kavram olarak ataerkillik (patriarka) bu başlık altında tartışmaya açılırken, Türkiye özelinde bu kavramlaştırmanın kültürel kodları üzerinden yapılan tartışmalara da değinilecektir.

Feminist yaklaşımların merkezi konumunda yer alan bir kavram olarak “ataerkillik, maddi temelleri cinsiyetler arasındaki işbölümüne (ve özellikle üreme biyolojisinin gerçeklerine) dayanan, büyük ölçüde ideolojik alana atfedilen bir kavramdır.”³³ Bu kavram, sadece ev içinde değil toplumun genelinde erkeklerin egemenliğine ve gücüne atıfta bulunur. Ataerkillik, erkeğin otorite konumunun babalığın korunması gereğiyle birlikte ilişkilendirerek ele alırken, kadının ikincil konumunun fiziksel ve duygusal güç ilişkileri kadar baskıya dayandığını da ortaya

³¹ Michael Kimmel, Masculinity, Ed. William A. Darity, **International Encyclopedia of the Social Sciences**, USA: Macmillan Reference, The Gale Group, 2008, s. 1-5.

³² Evelyn Fox Keller, **Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 19.

³³ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s.122.

koyar.³⁴ Slaterry, ataerkilliği İncil'e, "Tanrı erkektir" kabulüne ve yaradılış anlatısındaki yasak meyvenin yenmesinden sonra Havva'nın ve bütün kadınlığın Tanrı tarafından erkeğe mahkûm bırakılmasına kadar götürür ve ataerkilliği Walby ve Pollert karşılaştırması üzerinde açıklar. Walby, ataerkiyi altı temel yapı üzerinden okur; "ücretli emek", "ev içinde ataerkil ilişkiler", "ataerkil kültür", "cinsellik", "kadınlara karşı şiddet" ve "devlet". Kadınlar bu altı yapı üzerinde kazanım sahibi olmuş olsalar da devlet kapitalist ve ırkçı olduğu kadar ataerkildir. Ataerkillik farklılık gösterebilir ve değişebilir lakin o hâlâ erkeklerin baskın olduğu ve gücü kontrol etmeyi sürdürdükleri kamusal alan içinde, varlığını baskın bir şekilde devam ettirmektedir. Modern dönemde kadınlar her ne kadar evin özel alanından kamusala geçmiş ve özgürlüklerini elde etmiş olsalar da bu durum cinsel eşitsizlik ve sömürüyü azaltmamış aksine yaygınlaştırmıştır. Artık kadınların ev ile sınırlı sömürü düzeni toplumsala yayılmıştır. Pollert ise Walby'nin aksine, cinsiyetler arasındaki eşitsizlik, sömürü ve baskıyı yaratan şeyin ataerkinin değil kapitalist toplum düzenin olduğunu söyleyerek dikkatleri ataerkiden ziyade kapitalizme yönlendirir.³⁵ Ona göre, ataerkilliği ve kapitalizmi birbirinden ayıran ikili sistem teorileri, esas noktayı gözden kaçırmaktadır. Bu yaklaşımlar, toplumsal ve cinsel ayrışmanın asıl kaynağının kapitalizm ve ona içkin bölücü sınıf sistemi olduğunu atlarlar.³⁶ Kamla Bhasin, ataerkilliğin, önceleri babanın yönetimindeki aileyi ve erkek egemen aile yapısını tanımlamak için kullanıldığını şimdilerde ise daha genel bir anlam kazanarak erkek egemenliğine, erkeklerin kadınlara hükmettiği güç ilişkilerine ve kadınların çeşitli şekillerde tabi kılındığı bir sisteme gönderme yaptığını söyler. Günlük yaşam içerisinde ailede, iş yerinde, toplumda deneyimlediğimiz tahakküm ilişkileri; ayrımcılık, şiddet, hakaret, baskı, sömürü gibi şekiller alabilmekte ve bunlar ataerkil sistemin birer unsuru addedilmektedir. Bhasin'in ifadeleriyle, ataerkillik, toplumun derinlerine nüfuz etmiş olması sebebiyle görünmez kılınıyor ve bizlere "doğal" olan bir varoluş gibi görünüyordur.³⁷ Sancar, ataerki kavramının, eril iktidarı topyekûn, parçasız ve çelişkisiz bir bütün olarak karşıladığı için; kadınların, yaşadıkları baskı ve ayrımcılığın

³⁴ Martin Slaterry, **Sosyolojide Temel Fikirler**, Haz. Ümit Tatlıcan ve Gülhan Demiriz, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2014, s. 148.

³⁵ Slaterry, **Sosyolojide Temel Fikirler** s. 148-149.

³⁶ A.e., s. 149.

³⁷ Kamla Bhasin, **What Is Patriarchy**, New Delhi, Raj Press, 1993, s. 1-48.

farkına varmalarına ve mücadele stratejileri geliştirmelerine olanak sağlayan bir kavram olarak niteler ve ataerki kavramını, kadınlar üzerindeki sistematik erkek tahakkümünü anlatan şemsiye bir kavram olarak değerlendirir. Ataerki kavramının özellikle feminist düşünür Kate Millett'in *Cinsel Politika* ve Sylviya Walby'nin *Theorizing Patriarchy* başlıklı çalışmalarıyla sistematik açıklamalar çerçevesinde geliştirildiği; genel olarak kadınlar üzerindeki tahakkümü sağlayan yapıları göstermesi açısından işlevsel olduğu ve özellikle 1970'lerdeki kadın hareketlerinin politik gündemine damgasını vurmuş bir çok strateji ve politikanın arkasındaki asıl etmen olarak görebiliriz.³⁸ Walby, ataerki teriminin Weber'den bu yana kadınların erkekler tarafından tahakküm altına alınmasına işaret eden bir kavram olarak kullanıldığını ve erkeklerin birbirleri üzerindeki tahakkümü ile erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün merkezinde yer alan bir kavramsallaştırma olarak alır ve ataerkilliği; erkeklerin kadınlara hükmettiği, ezdiği ve sömürdüğü toplumsal yapılar ve pratikler sistemi olarak tanımlar.³⁹ Millett, içinde yaşanan toplumun ataerki yapısını görmek için; askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, polis kuvvetleri de dahil olmak üzere toplumdaki bütün güçlerin erkeklerin elinde olduğu gerçeğini kavramamızın yeterli olduğunu söyleyerek, ataerkiyi, nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından denetlendiği bir yönetim biçimi olarak tanımlar. Ataerkilliğin iki aşamada gerçekleştiğini söyleyen Millett, birinci aşamanın erkeklerin kadınlara egemen oluşu, ikicisinin ise yaşlı erkeklerin genç erkeklere egem oluşu şeklinde tezahür ettiğini belirtir. Toplum içerisinde erkeğin üstünlüğünü kabul eden önyargı yüzünden kadın aşağı bir konuma çekilirken erkek daha üstün tutulmuştur. Bunun temelinde ise egemen olan gurubun, kendinde varolduğunu kabul ettirdiği yetenekler vardır. Erkeklerde bu yetenekler; saldırganlık, zekâ, güç ve etkenlik; kadınlarda ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, iffet ve etken olamayıştır.⁴⁰ Ataerki düzenin temel kurumu olarak aileyi gören Millett, aileyi ataerkillik içinde ikinci bir ataerki yapı olarak değerlendirir. Aile, sadece kendi içerisindeki bireyleri yönetmekle kalmaz, aynı zamanda vatandaşları aile reisleri aracılığıyla yöneten ataerki devletin bir kurumu olarak işlevselleşir. Ataerki yapılarında; aile, toplum ve devlet üçlü bir

³⁸ Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, s. 23-24.

³⁹ Sylvia Walby, *Theorizing Patriarchy*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, s. 20

⁴⁰ Kate Millett, *Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınları, 1987, s. 47-49.

birliktelik olarak birbirleriyle ilintilidirler. Geleneksel ataerkil yapılarda babaya, karısı ve çocukları üzerinde kaba kuvvet ve hatta öldürme, bir başkasına satma gibi haklar tanınmıştır ve “baba ailenin reisi olarak hem baba, hem sahip durumundadır.”⁴¹ Ataerkil yapının çok keskin olduğu toplumlarda, akrabalık sadece baba soyundan gelenler için kabul edilirken kadın soyundan gelen akrabalara mülkiyet hakkı tanınmadığı gibi çoğunlukla onlar akrabadan da sayılmazlar.⁴² “Ataerkillik yalnızca, erkek akrabalığına ve babanın gücüne dayalı bir aile biçimini anlatmaz. Söz konusu terim aynı zamanda kaynağını babanın iktidarından alan her tür toplumsal yapıyı anlatmak için de kullanılır.”⁴³ Ataerkillik tanımlarında özellikle vurgulanan erkek egemenliğinin ve onun tahakkümünün toplumsal yaşamın her alanına sirayet etmiş ve “kurumsallaşmış” bir yapı arz ettiğidir. Bir toplumdaki erkeğin gücü o toplumun ataerkil yapısının bir tezahürüdür. Ataerkil toplumlarda erkekliğin sahip olduğu konum dolayısıyla erkekler üzerinde bir baskı uyguladığı da aşîkârdır. Nihayetinde bu toplumlarda, erkeklik baskın bir konum olması hasebiyle, erkekler tarafından elde edilmesi gereken üstün bir konumdur. Messerschmidt, feminist düşüncenin ataerkilliğe getirdiği bu çerçeveden sonra 1970’ler ve 1980’lerde önemli bir değişikliğin ortaya çıktığını ve ataerkinin cinsiyet rolleri sosyalizasyonu aracılığıyla oluşan toplumsal doğasından ataerkinin temelinin biyolojik özcülük olduğu fikrine doğru bir kayış başladığını ifade eder:

“Bu durum, erkekler ve kadınlara keskin ikili ve özcü doğalar atfetme fikrine dönüşü –ayrıca ‘kadınlığın’ nihai erdem olarak kutsanması ile ‘erkekliğin’ ve heteroseksüelliğin lanetlenmesini- gerektirdi. Bu radikal feministlere göre, basitçe, kadınlar iyi kategorisini, erkekler ise kötü kategorisini oluşturmaktaydı. Kadınlığın ‘erekte olmayan güçlü özü’nü ‘tâbi kılmaya ve kolonileştirmeye’ çalışan ataerkini ortaya çıkaran şey tam da bu ötsel kategorik farktır.”⁴⁴

Radikal feministlerin aksine Marksist feministler özcü yolu takip etmezler ve alternatif bir bakış geliştirirler. Kadınların tahakküm altına alınmasını daha ziyade Marksist kategorilerle açıklamaya çalışırlar. Onlara göre, kadını boyunduruk altına alan, kadın

⁴¹ Millett, **a.g.e.**, s. 60-61.

⁴² **A.e.**, s. 61.

⁴³ Elisabeth Badinter, **Biri Ötekidir Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Adrojin Devrim**, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul, Afa Yayıncılık, 1992, s. 86.

⁴⁴ Messerschmidt, **Hegemonik Erkeklik**, s. 32.

emeğinden yararlanan ve onu sömüren kapitalizmdir.⁴⁵ “Marksist feministler, kadınların ev içi emeğini erkeklerle ilişkisi üzerinden değil, sermayeyle ilişkisi üzerinden kavradılar.”⁴⁶ Ataerki⁴⁷ kavramının kullanımına dair, ilk ciddi eleştiri ise 1980’lerin ortalarından itibaren tartışılmaya açılacaktır. Örneğin, Connell, ataerki kavramının radikal ve sosyalist feministlerce kullanımını “sınıflandırmacılık” olarak adlandırır ve bu teorilerin bu kategorileri verili olarak kabul etmelerini ve bu kategorilerin nasıl oluştuğuyla ilgilenmemeleri hasebiyle eleştirmiştir. Bu teorisyenler, ikili sınıflandırmalar içerisindeki çeşitliliği fark etmemişler, bu çeşitliliği anlayıp açıklamak yerine kadın ve erkeği birbirinden tamamen ayrı iki zıt kutup gibi görmüşlerdir. Connell, radikal ve sosyalist feministlerin yaptığı şeyin sonucu; kadınlar ve erkekler arasındaki “ırk, yaş, cinsellik ve milliyet gibi unsurların yarattığı farklılıkları görmeyi zorlaştırmak ve bulanıklaştırmak oldu” diyerek bu bakışı eleştirmiştir.⁴⁸ Aynı şekilde, bir eleştiri de Tim Carrigan, Bob Connell ve John Lee tarafından kaleme alınan “Hard and Heavy: Toward a New Sociology of Masculinity” başlıklı çalışmadan gelir. Mezkûr çalışmada, cinsel sömürü ve şiddete odaklanan radikal feministlerin, erkeği, aşağı yukarı benzer kötülükler peşinde koşan ve tüm erkekleri aşağı yukarı aynı derecede ataerkilliğin failleri olarak görmeleri sebebiyle eleştirir.⁴⁹ 1980’lerin sonuna doğru geldiğimizde artık ataerkillik kavramının analitik olarak daha fazla geliştirilemeyeceği ve yeni bir yaklaşım gerekli olduğu kanaati ön plana çıkar. “Feminist teorinin merkezi ve birincil hedefi olarak ‘ataerkillik’ten ‘toplumsal cinsiyet’e doğru bir değişim’⁵⁰ süreci başlar. Bu noktada da ön plana çıkan isim, Reawyn Connell olacaktır ve o, ataerkillik yerine toplumsal cinsiyet ilişkilerine ilk önem verenlerden biri olarak karşımıza çıkacaktır.⁵¹

⁴⁵ A.e., s. 35.

⁴⁶ A.e., s. 35.

⁴⁷ Toplumsal cinsiyet çalışmalarında, ataerkillik, özellikle sanayi sonrası toplumlarda erkek egemenliğini tasvir etmede yetersiz bir yapı olarak görülmüş ve oldukça eleştirilmiştir. Bu noktada eleştirel çalışmaların bir tasnifi için bakınız: James W. Messerschmidt, **Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme**, Çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi, Ed. Çimen Günay-Erkol, Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, İstanbul, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019.

⁴⁸ Messerschmidt, a.g.e., s. 40.

⁴⁹ Tim Carrigan, Bob Connell ve John Lee, “Hard and Heavy: Toward a New Sociology of Masculinity”, **Beyond Patriarchy**, Ed. Michael Kaufman, New York, Oxford University Press, 1987, s. 140.

⁵⁰ Messerschmidt, a.g.e., s. 51.

⁵¹ A.e., s. 52.

Ataerkilliğe getirdiği farklı yaklaşımla Deniz Kandiyoti, “İslam ve Ataerkillik” başlıklı yazısında kadınların; sınıf, kast ve etnik kökene bağlı olarak çeşitlilik gösterebilen bir toplumda, içinde bulundukları toplumdan kaynaklanan bir dizi somut kısıtlama altında saptadıkları stratejiler olarak tanımladığı “ataerkil pazarlıklar” kavramını geliştirir:⁵²

“Bu ataerkil pazarlıklar, hem kadınların öznelliklerini hem de farklı bağlamlarda toplumsal cinsiyet ideolojisi niteliğini saptamakta güçlü bir etki yaparlar. Aynı zamanda kadınların aktif ya da pasif direnişinin hem gerçek hem de potansiyel biçimlerini etkilerler. En önemlisi, ataerkil pazarlıklar tarih dışı ya da sabit değildir; toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden müzakeresi ya da mücadele için yeni alanlar açan tarihsel dönüşümlere açıktır.”⁵³

Kandiyoti, “ataerkil pazarlık” kavramıyla ataerkillik mefhumuna farklı bir yaklaşım kazandırmakta ve ataerkilliği; iki cinsiyet arasındaki ilişkileri, her iki tarafın da rıza gösterdiği fakat aynı zamanda; bunların dönem dönem değişebilen, karşı koyulabilen ve yeniden üretilebilen bir ilişkiler ağına dikkatleri çekmektedir. Bu pazarlıkların boyutları, toplumdan topluma değişiklik göstermekle beraber, kadınların aktif ya da pasif direnişlerinin niteliğini göstermesi açısından oldukça önemlidir. “Klasik ataerkilliğin maddi temellerinin yeni piyasa güçleri, kırsal kesimde kapitalistleşme ve ekonomik marjinalleştirilme ve yoksullaşma süreçlerinin etkisi altında”⁵⁴ çöktüğünü belirten Kandiyoti, genel bir ataerkillik kavramından ziyade daha spesifik tanımlı “ataerkil pazarlık” kavramına odaklanarak, kadınların kullandığı uyum ve direnme stratejilerinin önemini vurgulamaktadır.⁵⁵ Bütün egemenlik sistemlerinde olduğu gibi, erkek egemen sistemlerinin de hem koruyucu hem baskıcı öğeleri olduğunu söyleyen Kandiyoti, bu sistem içerisinde kadınların da kendi güç ve özerklik kaynaklarının mevcut olduğunu ve kadınların bu durumu koruyabilmek adına ataerkil sistemi içselleştirdiklerini ifade eder.⁵⁶ “Dolayısıyla onları eziyormuş gibi görünen sistemlere kadınlar da erkekler kadar bağlı olabilir.”⁵⁷ Fakat ataerkil pazarlıklar, birtakım karşılıklı beklentilerin yerine getirileceğine dayanır ve bu beklentilerin niteliği

⁵² Kandiyoti, “İslam ve Ataerkillik”, s. 126.

⁵³ A.e., s. 126.

⁵⁴ A.e., s. 137.

⁵⁵ A.e., s. 143.

⁵⁶ Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Ataerkillik*, s. 15.

⁵⁷ A.e., s. 15.

toplumdan topluma değişebilir.⁵⁸ Ayşe Saraçgil de “*Bukalemun Erkek*’te, özellikle Müslüman toplumlarda İşlm’ın ataerkil sistemle eşanlamalı gibi algılanarak neredeyse “Müslüman ataerkilliği” şeklinde genel bir kavramsallaştırılmaya gidilmesini eleştirir ve “erkek hkimiyetinin uygulanma ve kendini ifade etme biçimlerinin de farklı kültürel, etnik, tarih ve toplumsal gerçekliklerde dikkate değer çeşitlilikler var”⁵⁹ diyerek Kandiyoti’yi destekler.⁶⁰

Sancar’ın Türkiye’deki erkek egemen cinsiyet rejimini ele aldığı, *Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler* alışmasında farklı bağlantılarda farklı erkekliklerin var olmasına rağmen erkek kimliğinin kendisini “tek ve doğal erkek hali” olarak temsil edebildiğini ve bu eril tahakkümün üreticisinin de “ataerkil” yapı ve kurumlardan kaynaklandığını ifade eder. Sancar, Türkiye’de yaşanan cinsiyet eşitsizliklerinin temelinin, biyolojik farklarla ilgili olduğu ve bunun değiştirilemeyeceğine dair yaygın bir anlayışın varlığından bahsederek erkek üstünlüğünün bir tür “yaratılış” gereği olduğu inancının eril şiddet ve dişil itaati biyolojik cinsiyetin gereği haline dnştrdğnn altını çizer. Bu yapıda, erkeklerin de kendi i dinamiklerinde kadın noktasında bir hesaplama yaşamadıkları, retorik sözler dışında, gerçekten ve derinlemesine kavranılmış bir mesele olarak görmemeleri cinsiyet temelli eşitsizlikleri giderek büyüttüğü gibi erkeklerin de kendilerinin yaşadıkları erkeklik deneyimlerine duyarsızlaşmalarına yol aıyordu.⁶¹ Pınar Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* başlıklı çalışmasında farklı sınıf, ideoloji ve kültürel yapılardan gelen elli sekiz erkekle mülakat yapmış ve erillik dinamiklerini sorgulamaya açmıştır. Erkeklik kurgularını, sünnet, askerlik, iş bulma ve evlilik kavramları çerçevesinde oluşan ve hayranlık duyulan bir g simgesi olarak çizildiğini fakat bunun derinlerine inildiğinde karşımıza daha farklı bir yapının ortaya çıktığının altını çizer. Yapılan görüşmeler neticesinde ortaya “şiddet, şaşkınlık, teslimiyet, çaresizlik ve hınç”la örülü kırık dökük bir varlık çıkmıştır. Erkeklik kurgularını besleyen iktidar mekanizmalarının yıkılmazlığı ise erkekliğin bu kırık dkklğnden

⁵⁸ Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Ataerkillik*, s. 16.

⁵⁹ Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, s. 25.

⁶⁰ A.e., s. 24-25.

⁶¹ Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, s. 304-305.

besleniyor, güç alıyordur. Ve artık bireylerin varlığı cinsiyetlendirilmiş muhayyel cemaatler içindeyken kabul görür.⁶²

2.1.2. Başka Türlü Bir Erkeklik Mümkün mü?: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları

Eleştirel erkeklik çalışmalarıyla beraber erkeklik olgusu farklı açılardan tartışmaya açılmıştır. Feminizmin etkisiyle, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet tartışmaları odağında erkekliğin statik ve değişmez bir norm olarak sunulması, eleştirel çalışmalarla birlikte yerini erkekliğin toplumsal cinsiyet olarak görünürlüğüne ve sorunsallaştırılmasına bırakmıştır. 1960’lardan itibaren eleştirel bir perspektiften ele alınan erkeklik çalışmaları, sistematik bir şekilde bilgi üreten bir alan olarak gelişimine kadar, cinsiyet kimlikleri arasındaki hiyerarşik yapılanma denildiğinde ilk akla gelen kadınlarla erkekler arasındaki hiyerarşik ilişki olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, erkeklik konusunda iki temel fikrin geliştiğini görürüz. İlk olarak, patriyarkayı evrensel eril tahakkümün ürünü ve zamandan bağımsız bir gerçeklik olarak alan düşünce, ikincisi ise kadınlar üzerinde oluşturulan tahakkümün toplumsal normlarla birlikte pekiştirildiği düşüncesini takiple “toplumsal cinsiyet” olarak erkeklik kavramının ortaya çıkmasıdır. İkinci Dalga feminizmin “toplumsal cinsiyet” kavramını ortaya çıkarmasından itibaren, toplumsal olarak belirlenen bir cinsiyet rolü olan erkeklik tartışılırken, biyolojik kökenli tartışmalar da gün yüzüne çıkar. Şiddet ile erkeklik ilişkisinde, tartışmalar erkeğin doğasına ve biyolojiye uzanır. Yapılan bu tartışmalarda, erkeğin doğası gereği şiddete meyyal olduğu fikri, erkekliğin toplumsal olarak kurulduğu düşüncesiyle yan yana durmuş bu da patriyarkal sistemin nasıl oluştuğu ve sürdürüldüğünü temellendirmede önemli bir argüman olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla, İkinci Dalga’ya dâhil olan feministler tarafından paradoksal bir şekilde, erkeklik, “hem toplumsal dinamiklerin etkisinde ‘dışarı’dan gelerek erkeğe musallat olan bir ‘illet’, hem de ‘içeri’den kaynaklanan, erkeğin vücudundan atması gereken bir ‘zillet’ (abject) muamelesi görmüştür.”⁶³ Üçüncü

⁶² Pınar Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 216.

⁶³ Çimen Günay-Erkol, “İlet, zillet, erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye’deki Seyri”, *Toplum ve Bilim*, S. 145, 2018, s. 7.

Dalga ise kadın-erkek düalist karşıtlığı aşındırarak tek ve değişmez bir erkeklikten söz edilemeyeceğini, çeşitlenen ve birbiriyle çatışan erkekliklerin varlığının kabul edilmesi gerektiği iddiasını belirginleştirir.⁶⁴ Bir yerde feminizm, uzun uğraşlar neticesinde “bir cinsiyet duyarlılığı yaratmış ve kültürel ürünlere ait, onları anlatan ve erkek görüşünü yansıtan araç ve ifade biçimlerini görünür kılmıştır.”⁶⁵ Ataerkilliğin taşıyıcısı olarak görülen hegemonik erkeklik⁶⁶, eleştirel erkeklik çalışmalarıyla beraber tartışmaya açılmış ve erkekler arası bir hiyerarşinin de görünürlüğüne dikkatleri çekmiştir. Erkekliğin inşası ataerki tarafından kontrol altına alınmaya çalışılırken, sınırları muhkem bir erkeklik tasavvurunun dışında kalan erkekler özellikle ötekileştirilerek, hegemonik erkeklik, açık veya örtük bir şekilde hâkim kılınmıştır.

Kimmel, “erkeklik, ne değişmezdir, ne de ebedidir; bilakis tarihseldir”⁶⁷ derken, erkekliğin, toplumsal bir inşa olarak; kültürel ve tarihsel koşullarda oluştuğunun bundan dolayı da zamansal, kültürel ve toplumsal farklılıklar taşıyan bir yapı arz ettiğinin altını çizer. Erkekliğin içsel bir özden türemediği zira toplumsal olarak inşa olduğu fikriyle beraber eleştirel erkeklik çalışmaları, eril iktidarın işleyiş koşullarını anlamamız açısından önem arz etmektedir.⁶⁸ “Erkeklik, bireylerin vücutlarına ya da kişilik özelliklerine gömülü sabit bir varlık değildir; toplumsal eylem içerisinde edinilmiş pratiklerin düzenlenmesidir.”⁶⁹ Belirli bir sosyal ortamda cinsiyet ilişkilerine göre farklılık gösterebilir. Erkeklik çalışmalarının içerisinde antifeminist ya da maskülinist yaklaşımlar karışmış olsa da bu çalışmaların “eleştirel” kolu, erkeklikleri ele alırken feminist ve profeminist bir düzlemde yaklaşır.⁷⁰ Erkekliğe eleştirel bir sorgu kapısı aralamak, kadınların görünürlüğünü azaltmak değil, feminist

⁶⁴ Günay-Erkol, **a.g.m.**, s. 6-8.

⁶⁵ Volkan Yücel, **Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014, s. 41.

⁶⁶ Hegemonik erkeklik kavramı ilk olarak Tim Carrigan, Bob Connell, John Lee tarafından kaleme alınan ve 1985 yılında yayımlanan “Towards A New Sociology of Masculinity” başlıklı makalede ele alınmış ve kavramsallaştırılmıştır (Bkz. Tim Carrigan, Bob Connell, John Lee, Toward a New Sociology of Masculinity, **Theory and Society**, Vol. 14, No. 5, Eylül 1985, s. 551-604.)

⁶⁷ Michael S. Kimmel, “Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik” Çev. Mehmet Bozok, **Fe Dergi** 5, N. 2 , 2013, s. 92.

⁶⁸ Kimmel, **a.g.m.**, s.92-107.

⁶⁹ R. W. Connell, James W. Messerschmidt, “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, **Gender and Society**, S. 19, No. 6, Aralık 2005, s. 836.

⁷⁰ Günay-Erkol, “İllet, zillet, erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye’deki Seyri”, s. 8.

teorilerin müttefikleri olarak, erkekliğin erkeklikten nasıl etkilendiğini ortaya koyarak ortak amaçlar için çalışma gayesi gütmektedir.⁷¹ Erkeklikle ilgili toplumsal hareketleri bir sınıflandırma içerisinde veren, “Feminizm Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler” başlıklı makalesiyle Mehmet Bozok, erkekler ve erkeklikle ilgili kuramları feminizmle ilişkileri doğrultusunda ele alarak; “erkeklikçi”, “erkek kurtuluşçu” ve “(pro)feminist” duruşlardan oluşan üçlü bir sınıflandırmaya gider. Erkekçilik (masculinism), bizzatı ataerkillik ideolojisi ve onu meşrulaştırma çabalarını yansıtırken, bu erkekçi yaklaşımın, ataerkillik ve antifeminist fikirleri kadın düşmanlığına kadar varan; köktencilik, gelenekselcilik, yaratılışçılık, erkek hakları hareketi, biyolojik belirlenimcilik gibi, bazıları ilk bakışta birbirine karşıt gibi görünen ama gerçekte tamamı antifeminist olan damardan beslenir. Erkek kurtuluşçuluğu (men’s liberationism) ise, erkeklerin de ataerkillikten zarar gördüğü fikrindedirler. Bu hareketin savunucuları, erkeklerin de en az kadınlar kadar ataerkillikten mağdur olduklarını ve bundan kurtuluşun erkeklerin sağlıklı ve ataerkillik olmayan özlere dönüşüyle mümkün olabileceğini savunurlar. Erkek kurtuluşçu yaklaşımı, erkekleri ataerkilliğin nahoş dışavurumlarından kurtarmayı amaçlarken erkeklerin failleri olduğu kadın ezilmişliği ve ikincilleştirilmesine değinmekten ise bilinçli olarak kaçınırlar ve feminizmle aralarına mesafe koyarlar. Bozok’un sınıflandırmasında üçüncü grupta yer alan (pro)feministler ise diğer iki grubun aksine feminizm destekçiliği olarak açıklanabilir. Ataerkillik ve tüm dışavurumlarına karşı olan (pro)feministler, ataerkilliğin ortadan kaldırılmasının erkekler cephesindeki kurumsal ve toplumsal koşullarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu gruptaki erkeklerin neden feminist değil de profeminist olarak konumlandırıldıkları sorusu akla gelebilir. Bu sorunun cevabı radikal feministlerin itirazlarında saklıdır. Birçok feminist ve özellikle radikal feministler, kadın ezilmişliğine ve ikincilleştirilmesine karşı verilen mücadelede, feminist örgütleri, kadın deneyimleri ve politikalarının paylaşıldığı kadın mücadelesinin mahrem alanı olarak düşünmekte ve kadın ezilmişliğinin failleri olan erkeklerin sınırlı da olsa ataerkilliği içselleştirdikleri ve ondan tam anlamıyla kurtulamayacaklarını kabul etmektedirler. Dolayısıyla erkeklerin, feminist örgütlerde yer almaları, bu örgütler aracılığıyla bilinçlenen ve

⁷¹ Çimen Günay-Erkol, **Yaralı Erkeklikler 12 Mart Romanlarında Yalnızlık Yabancılaşma ve Öfke**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2021, s. 20-21.

toplumun hiçbir alanında olmadığı kadar kendilerini ifade etme imkânı bulan kadınlara ve feminist mücadeleye zarar verecekleri kanaatindedirler. Kadınların yegâne politika üretme alanları olarak feminist örgütlerin içerisine erkekler dâhil edilmemelidir. Bu minvalde, içten ve ısrarcı bir şekilde kendilerini feminist gören erkekler de ancak profeminist olarak adlandırılabilir. Bozok, mezkûr tartışma noktasında profeminist hareketi, hiçbir zaman feminizmle bir iktidar mücadelesine girmeyen, kararlı bir feminizm müttefiki olarak konumlanmış bir erkeklik hareketi olarak tanımlar.⁷²

Erkeklik çalışmalarının önde gelen isimlerinden Raewyn Connell, erkeklerle kadınlar arasında tahakküm etme ve tabi kılma ilişkilerinin hiyerarşik bir cinsiyet düzeninin varlığından kaynaklı mevcudiyetinin devam etmekle birlikte; erkekler arasında da bu hiyerarşik yapılanmanın bir tezahürü olduğu ve farklı erkekliklerin kendi içlerinde bu hiyerarşik yapılanmadan pay aldığına dikkatleri çeker. Connell’in, bu alanda çığır açan çalışmaları; *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* ile *Erkeklikler*, toplumsal hayatın her alanına yansımış bir cinsiyet düzeninin varlığından bahseder. İş hayatı, okul yaşamı, askerlik, siyaset gibi alanlar da cinsiyet rejimleriyle çevrelenirler. Erkeklik ve kadınlık kimliklerini çevreleyen tahakküm ve tabiiyete dayalı ilişkilerin mihenk noktasını oluşturan ve bu hiyerarşik yapıyı kuran kavramlardan birisi olan “hegemonik erkeklik”, Connell’in Gramsci’den hegemonya⁷³ terimini ödünç alarak oluşturmuş olduğu bir kavramdır. Hegemonik erkeklik, en basit anlamıyla, bir toplumda mevcut koşullar içerisinde, yüceltilen ve ideal olarak kabul edilen erkeklik kimliğine atıfta bulunur. Hegemonik erkekliğin otoritesi silah zoruyla ya da tehditle kazanılan bir güç değildir; özel hayatın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızarak, kitle iletişim içeriğine, ev yaşamına, dinsel öğreti ve pratiklere, yardım politikalarına

⁷² Mehmet Bozok, “Feminizm Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler”, *Cogito*, S. 58, Bahar 2009, s. 269- 284.

⁷³ Connell, Gramsci’den ödünç aldığı hegemonya kavramı için şöyle der; “acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek, özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür.” (Bkz. R. W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019. s. 269) Buradan yola çıkan Connell, hegemonik erkeklik kavramının önünü açmış ve kategorik düşünmenin önüne geçerek “erkeklikler” düşüncesine varmıştır. Bu başlık altında da sıklıkla atıfta bulunacağımız, 2000’li yılların romanlarında yekpare bir erkeklik düşüncesinden ziyade, farklı erkeklikleri besleyen, ortaya çıkaran ve onların temsilinde önemli rol oynayan, bu farklı erkeklikler düşüncesi yatmaktadır. Hegemonik erkeklik kavramı farklı zaman ve mekânlarda farklılaşarak, kadın ve erkek arasındaki ilişkileri meşrulaştıran aynı zamanda erkekler arası ilişkilerde de ön plana çıkarak onlar arasındaki bir güç ilişkisini ifade etmek için kullanılır.

kadar derinlerde kök salmış bir üstünlüktür.⁷⁴ Şiddet, her ne kadar otoritenin dayanağını oluştursa ve onu desteklese de, hegemonyanın esas alameti, doğrudan şiddete başvurmadan otorite üzerinde hak iddia edebilmesi ve bunun da toplumsal alanda kabul görmesidir. Hegemonya, “mutlak kültürel egemenlik”, seçeneklerin ortadan kaldırılması anlamına değil; güçler dengesi içerisinde kazanılan üstünlük anlamına gelmektedir. Hegemonya içerisinde, diğer örüntüler ve gruplar, ortadan kaldırılmak yerine ikincil konuma itilmektedirler.⁷⁵ Hegemonik erkekliğin genel bir “erkek cinsiyet rolü” olmanın çok ötesinde olduğunu belirten Connell, aslında hegemonyanın kazanılmasının film karakterleri gibi tamamen kendine özgü hayal ürünü olan erkek modellerin yaratılmasını içerdiğini veya günlük başarılarından yeterince uzak olduğu için erişilmeyen bir ideal etkisine sahip boksör Muhammed Ali gibi gerçek modellerin reklamının yapılarak yaratıldığını ve bu hegemonik erkeğin oldukça kamusal olduğunu belirtir.⁷⁶ Hegemonik erkekliğin kahraman olarak doğallaştırılması, onları; destanlarda, aşk hikâyelerinde, şarkılarda örnek alınacak birer kimlik olarak imlemektedir.⁷⁷ Hegemonya, kültürel bir ideal oluşturarak yarattığı sınırlar dâhilinde mutlak bir egemenlik kurmuş olsa da “öteki” erkekleri ortadan kaldırmaz daha ziyade onları madunlaştırır. Connell, bu madunlaşan öteki erkekleri, üç başlık altında toplar. “Madunlaştırma”, “suç ortaklığı” ve “marjinalleştirme” olarak isimlendirdiği bu üç erkeklik pozisyonunun en altına eşcinsel erkekleri yerleştirir. Bu erkekler, “korkak”, “pısırık”, “hanım evladı” gibi söylemlerle tabi kılınan ve kadınsılaşan erkeklerdir. Bununla birlikte bu söylemlerle damgalanan sadece eşcinsel erkekler de değildir, hegemonik erkekliğin meşruiyet alanından çıkan bütün erkekler için madunlaşan erkeklik kimliği geçerlidir. Suç ortaklığında, hegemonik yapıyı bütün yönleriyle taşıyan erkeklerin sayısının çok az olmasına rağmen, erkeklerin çoğunluğunun bu hegemonyadan kazanç sağlamaya devam ettiğini belirten Connell, ataerkil yapının bir nimeti olarak bu durumun onlara, kadınların tabi kılınıp madunlaştırmasından avantaj sağladığını ifade eder. Bu gruptaki erkekler, “ataerkinin ön saflarında mücadele etmenin neden olacağı gerginliklerden ve risklerden uzak

⁷⁴ R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019. s. 269.

⁷⁵ Connell, **a.g.e.**, s. 247.

⁷⁶ **A.e.**, s. 247-248.

⁷⁷ **A.e.**, s. 325.

durarak ataerkil kazançtan pay sahibi olacak şekilde inşa edilmiş erkekliklerdir.”⁷⁸ Marjinalleştirme ise daha ziyade toplumsal cinsiyetin sınıf ve ırk gibi diğer dinamikleri üzerinden yapılan etkileşimi ifade eder. Örneğin, siyah erkek karşısında beyaz erkek hegemonikleşirken, siyah erkek marjinalleşir.⁷⁹ Connell’in çalışmalarında öne çıkan, cinsiyet odaklı hiyerarşik yapılanmanın sadece kadınlarla erkekler arasında olmadığı, erkeklerle öteki erkekler arasında da tezahür eden bir yapıyı ortaya koyması açısından önemlidir. Connell, içerisinde çeşitlilik barındıran erkek kimliği için şöyle der; “Erkekliklerin çeşitliliğini ikrar etmek yetmez, erkekliğin farklı türleri arasında var olan –ittifak, tahakküm⁸⁰, itaatkârlık gibi ilişkileri de anlamalıyız. Bu ilişkiler içleme, dışlama, sindirme, sömürme gibi pratikler aracılığıyla kurulurlar. Dolayısıyla erkeklik bir toplumsal cinsiyet siyaseti de barındırır.”⁸¹ Erkeklikleri, toplumsal cinsiyet ilişkilerini⁸² yapılandıran pratikler olarak gören Connell, erkekliklerin doğaları gereği tarihsel olduğunu söyleyerek, inşa edilmelerinin ve yeniden inşalarının toplumdaki çıkar dengelerine ve toplumsal değişimin yönünü etkileyen siyasi süreçlere bağlı olarak gerçekleştiğinin altını çizer.⁸³ Hegemonik erkekliğin kadınlarla ilgili olduğu kadar ikincil konuma itilmiş erkeklik tanımlarıyla da ilgili olarak inşa edildiğine dikkat çeken Connell, farklı erkeklik biçimlerinin arasındaki ilişkilerin ataerkil bir toplumsal düzenin işleyişi için elzem olduğunu ifade eder.⁸⁴ Serpil Sancar da erkek egemen toplumun, bütün erkeklerin, esas olarak hegemonik erkeklik değerlerini temsil eden küçük bir azınlık erkeğin oluşturduğu bir ortak çıkar alanı içinde birbiriyle ilişkilendirilebileceğini ve birbirinden çok farklı erkeklik tarzlarının ve her türlü kadınlık hallerinin, merkezinde erkeklerin olduğu iktidar ağına eklemlendiği bir düzeni anlattığını söyler.⁸⁵ Bu tanımlar, nihayetinde göstermektedir ki, hegemonik

⁷⁸ R. W. Connell, **Erkeklikler**, Çev. Nagihan Konukcu, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2019, s. 154.

⁷⁹ Connell, **Erkeklikler**, s. 151-155.

⁸⁰ Connell bu noktada bir uyarı da getirir: “Hegemonya topyekûn denetim demek değildir. Kendiliğinden gelişen bir şey de değildir. Akamete uğrayabilir. Hatta kendini bile akamete uğratabilir.” (Bkz. Connell, **Erkeklikler**, s.85.)

⁸¹ Connell, **Erkeklikler**, s. 84.

⁸² “Erkeklik ile kadınlık, doğaları gereği birbiriyle ilişki içinde, yani toplumsal bir sınır çizme eylemi olarak ve kültürel bir karşıtlık olarak anlam taşıyan, ilişkiel kavramlardır. Bu ilişki, farklı toplumlarda ve tarihsel süreçlerde çizilen sınırların değişen içeriklerine bakılmaksızın değişmeden devam eder. Dolayısıyla bir bilgi nesnesi olarak erkeklik daima ilişki içinde erkekliktir.” (Connell, **Erkeklikler**, s. 96.)

⁸³ Connell, **Erkeklikler**, s. 96.

⁸⁴ Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 245.

⁸⁵ Serpil Sancar, **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, s.17.

erkeklği açıklayabilmek için farklı erkeklik ve kadınlık hallerinden bahsetmemiz gerekmektedir. Connell'in hegemonik erkeklik kavramıyla ortaya koyduğu bu tanım, belli bir dönemde tezahür eden hâkim bir erkeklik söylemi olacağı gibi bunun yanı sıra ezilen, bastırılan, ikincil konuma düşürülen erkekliklerin de varlığını aşikâr kılar.

2.1.3. Hegemonik Erkekliğin Yeniden Üretimi: Erkeğin Değişen Dünyası

Gösterileni muğlak bir kavram olarak erkeklik dediğimizde, erkeklerin davranışlarını mı, kimlik olarak kurulan erkekliğı mi, ilişkisel olarak temsil edilen erkekliğı mi, imge olarak sunulan erkeklikleri mi ya da söylem olarak kurulmuş erkekliğı mi kastettiğimiz açık değildir. Bu noktada Sancar'ın dikkat çektiğı gibi, egemen erkeklik pratikleri, diğer erkeklikleri kendi tahakkümleri altında tutarak inşa ediyorsa ve buna karşı direnen bir “karşı-hegemonik” erkekliklerin olması kaçınılmazsa, farklı erkeklikler arasında açığa çıkan gerilim ve çatışmaların hangi biçimlerde gerçekleştiğini de sorgulamak gerekir.⁸⁶ James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme* başlıklı çalışmasında, hegemonik eril toplumsal yapıyı, farklı türlerde güç ilişkilerinden oluşan ve toplumsal yapı aracılığıyla sürekli ve yaygın olarak yenilenen, yeniden yenilenen, savunulan ve değiştirilen bir yapı olarak görür. Gündelik hayattaki, hegemonik erkekliklerin yeniden üretimi, toplumsal cinsiyetle ilişkili toplumsal değişimin çok zor olmasından dolayıdır. “Ancak, bu yapıya karşı çıkmanın, onu kısıtlamanın, değiştirmenin, ona meydan okumanın ve onu yürürlükten kaldırmanın nüveleri de yine hegemonik erkekliklere şekil verilen bu çoklu alanlarda ve yörelerde bulunmaktadır.”⁸⁷ Hegemonik erkekliklerin, yerel, bölgesel, evrensel olarak merkezsiz, akışkan, koşullu ve her yerde hazır ve nazır bulunan bir yapı arz ettiğini belirten Messerschmidt, bu hegemonik erkekliklerin, ilişkisel ve söylemsel olarak,

⁸⁶ Sancar, *Erkeklik: İmkansız İktidar*, s. 20

⁸⁷ James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*, Çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi, Ed. Çimen Günay-Erkol, Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, İstanbul, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019, s. 220-221.

erkeklerle kadınlar, erkekliklerle kadınlıklar ve erkeklikler arasındaki eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerini meşru kılan bir toplumsal yapıyı oluşturduklarını savunur.⁸⁸ Başka bir deyişle hegemonik erkeklik, “diğer erkekliklerin, rekabet ettikleri ya da kendilerini ona göre tanımladıkları bir standarttır.”⁸⁹ Richard Howson, *Challenging Hegemonic Masculinity* başlıklı kitabında, hegemonik erkeklik tanımında iki önemli noktanın ortaya çıktığını belirtir; bunlardan ilkinin hegemonik erkekliğin literatürde hem meşru erkeklik idealinin sembolik temsilcisi hem de erkeklik eleştirisinin odağı olarak üstlendiği misyona dikkat çekerek, toplumsal cinsiyeti anlayabilmek için hegemonik erkekliğin nasıl işlediğini bilmek zorunluluğuna dikkatleri çeker. İkinci olarak da hegemonik erkekliğin, toplumsal cinsiyet düzenine dışsal olarak değil bizzat onu üreten sosyo-kültürel yapının içinden ortaya çıktığı için, bir şekilde ona empoze olduğudur. Ancak meşruiyeti geliştikçe tüm toplumsal cinsiyet politikasını kendi ideali doğrultusunda yönlendirerek, toplumsal cinsiyet düzenini etkin bir şekilde kontrol altına alır zira onun doğasını tanımlayan ve varlığını sürdürmesini sağlayan ilkeler bir taraftan o yapı üzerinde egemen bir güç haline gelir. Bu egemen güç de erkeğin kadınla ve erkeğin erkekle ilişkisini belirler.⁹⁰

Tim Edwars, *Cultures of Masculinity* kitabının “Crisis, what crisis?” başlıklı bölümde Batı toplumu üzerinden okuduğu erkeklik kimliğinin bir kriz içerisinde olduğunu ve bu kimliğin bir kırılma yaşadığının altını çizer. Bu krizin temel sebebini ise cinsiyet rollerindeki paradigma değişiminde arar. Özellikle erkeklerin aile, eğitim ve iş yeri gibi kurumlarda önceki konumlarına göre güç, statü ve ayrıcalıklarını kaybettiklerini ve kendi erkeklik konumlarına dair bir sorgulama içerisine girdiklerini söyler. Bu durumda erkekler; güçsüzlük, anlamsızlık ve belirsizlik duygusuna kapılırlar. Edwars, Batı’daki bu erkeklik krizini; çalışma hayatı dışında, aile, sağlık, cinsellik, eğitim ve temsil açısından ele alarak dışsal bu faktörlerle içsel durumların birleşmesinden doğan krizin bir erkeklik krizine yol açtığını ifade eder. Edwars, A. Brittan’dan alıntılarla şu neticeye varır, “trajedi şu ki, kişisel ve politik olan ile cinsellik ve iktidar arasındaki bağlantıyı gerçekten anlayamadık” der ve ekler belki de

⁸⁸ Messerschmidt, **a.g.e.**, s. 220.

⁸⁹ Joane Nagel, “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, Çev. Aksu Bora, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 73.

⁹⁰ Richard Howson, **Challenging Hegemonic Masculinity**, London, Routledge, 2006, s. 3-4.

bir erkeklik krizi yoktur ya da her yerdedir.⁹¹ Michael Kimmel “Homofobi Olarak Erkeklik” makalesinde, hepimiz eşit yaratılmışızdır fakat bütün erkeklikler eşit yaratılmamıştır çünkü erkeklik tanımlarımıza toplumumuzda eşit değer verilmemektedir, derken, birçok erkeklik kimliğinin varlığının devamlılığını, aynı zamanda bu erkeklikler arasında hiyerarşik bir ilişkinin kurulduğuna da dikkatleri çeker.⁹² Değişen erkeklik tipolojilerini incelediği çalışması *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler*’de Lynne Segal, “evdeki erkekler”, “öfkeli genç erkekler”, “yarışan erkekler” gibi kategorik sınıflandırmalarla, erkekler arası farklılıkları “erkeklığe” değil “erkekliklere” odaklanarak yaptığını söyleyen Segal’e göre, erkeklik idealinin güçleri, kendisinin içsel niteliğinden değil, bu ideallere yüklenen toplumsal anlamlardan kaynaklanır ve bu toplumsal anlamlar zamana göre farklılık gösterebilir.⁹³

Erkeklik her şeyden önce toplumdaki kontrolün ifadesi ve uygulayıcısı olduğundan onlardan beklenen güçlerini, özellikle de fiziksel güçlerini adil bir şekilde, yaş ve sosyal mevki hiyerarşilerinden kaynaklanan güç dengelerini korumaya dikkat ederek kullanmalıdır. Erkekliğin gerek oluşumunda, gerekse de tasdik edilmesinde toplumsal ve psikolojik faktörler bir arada çalışmaktadırlar. Erkekliğin kazanımı oğulun anneden başkalaşmasına bağlıdır; bu başkalaşım erkek dünyasına girmenin ve bu dünyanın bir parçası olmanın temel koşuludur. Erkeğin kendisini “kadın olmayışı” ile tanımladığını düşündüğümüzde, kadın ile erkeğin yaşam alanlarının da net bir şekilde ayrılışının merkezi bir önem taşıdığını görebiliriz. Erkek çocuk, erkek dünyasına girebilmek için anneden başkalaşmak ve onunkine karşıt bir kimlik oluşturmak zorundadır. Fakat erkek kimliğini kadın dünyasında; korku, öfke, ve ezilmişlikle karışık bir otorite olarak algılamış, kendi potansiyel kapasitesi annesi ve çevresindeki diğer kadınların muzip imalarıyla donatılmış olarak başlar. Böylelikle oluşturulmaya başlayan erkeklik, kendinde otoriter ve baskıcı özellikleri toplayan, aynı zamanda da güvensizlikler barındıran ve bu güvensizlikler içerisinde bocalayan

⁹¹ Tim Edwards, , “Crisis, what crisis?”, **Cultures of Masculinity**, London and New York, Routledge, 2006, s. 6-21.

⁹² Kimmel, “Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku”, s. 95.

⁹³ Lynne Segal, *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*, Çev. Volkan Ersoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992, s. 20.

bir kimlik oluşturur.⁹⁴ Uluslar ve devletler toplumsal cinsiyete dayalı kurumlar ise, bu kurumlar; erkekler tarafından, erkekler için ve erkekler hakkında bir düzenleme ile tasarlanır, bu, kadınların ulusların ve devletlerin oluşumunda oynayacağı roller olmadığı anlamına gelmemekle birlikte, kadınların yardımcı aktörler olarak sahneye dahil edildiğini belirten Nagel, erkeklik ve ulus arasındaki yakın tarihsel ve modern bağlantıyı, vatansever erkeklik ve yüce anneliğin milliyetçi ideolojinin simgeleri olarak inşa edilmesiyle şekillendiğine dikkat çeker. Burada ulus artık, erkeklerin savunucuları olduğu ve kadınların toplumsal yaşamın savunulan somutlaşmış hali olarak tasarlandığı bir ailedir. Ev ve ocak; ulusal siyasette erkekler ve kadınlar için cinsiyetlendirilmiş “yerlerin” belirlenmesi yoluyla erkeklerin haklı olarak askeri alan gibi erkekçe faaliyetlerle ilgilendikleri ve kadınların ise “ulusun anneleri” olarak aile ve ev sorunları içerisinde kendilerine düşen rolü icra ettikleri yerler olarak tezahür eder.⁹⁵ Türk modernleşmesinin cinsiyetini incelediği çalışmasıyla Serpil Sancar da erkeklerin devlet, kadınlarınsa aileyi kurduğunu hatırlatır. Bu minvalde ulus, eril tahayyülün bir inşası olarak, erkekler arası bir dayanışma ve ortak sorumluluk üstlenerek oluşturulan bir yapı olarak görülür. Kadınlar ise bu yapı içerisinde kazanan erkeklerin, yandaşı, ödülü ya da ganimetidir.⁹⁶

Jeff Hearn, *Men in the Public Eye*, başlıklı çalışmasını “biz erkekler kamusalız” cümlesiyle açar, kamusal alanların ve kurumların sanılanın aksine “cinsiyetsiz” olmadığını vurgular. Kamusal kurumlar ve kamusal alanlar her şekilde erkekliğin egemenliği ile ilgilidir. Raflardaki; ekonomi, siyaset bilim, felsefe, sosyoloji kitapları, çoğunlukla örtük olarak olsa da kamusal alandaki erkeklerle ilintilidir. Kamusal alanın bütün kurumları; devlet, parti, siyaset, kapitalist işlemler, para piyasaları, ordu vb. hakkında yazılmış makaleler, kitaplar, incelemeler, ansiklopediler böyle söylemeseler de tamamen erkekler hakkındadır. Bu çalışmalar açıkça dillendirmemekle birlikte,

⁹⁴ Ayşe Saracgil, **Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat**, Çev. Sevim Aktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 50-51.

⁹⁵ Joane Nagel, “Nation”, **Handbook of Studies on Men and Masculinities**, Ed. M. S. Kimmel, J. Hearn, R.W. Connell, California, Sage Publications, 2005, s. 397-413.

⁹⁶ Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 54.

erkeler ve erkeklikle ilgili olan devasa bir külliyat oluşturmaktadırlar.⁹⁷ Benzer şekilde Connell de erkeklik alanının temel inceleme kitaplarından *Erkeklikler*'de, "devlet siyasetinin hangi alanını alırsanız alın, neredeyse daima erkek siyaseti olduğunu görürsünüz"⁹⁸ diyerek ekler, bu alanda cinsiyet ayrımına dair engelleri aşındıran İndira Gandhi ve Margaret Thatcher gibi kadınların bile "bunu kadınların ağlarını değil, erkeklerin ağlarını maharetle kullanabildikleri için"⁹⁹ başarmıştır.

David Gilmore, *Manhood in the Making* başlıklı kitabında toplumsal cinsiyete dair beklentilerin kültürden kültüre farklılık gösterebileceğini, fakat bambaşka kültürler üzerine yapılan araştırmalarda kadınlığa ve erkekliğe atfedilen özellikler noktasında, birbirine uzak olan kültürler arasında bile, yüzeysel farklılıklardan ziyade ciddi benzerlikler yakaladığını belirtir. Bu alanda çalışmalar yapan araştırmacıların ortaya koyduğu nokta, erkekliğin, erkek çocukların çeşitli sınavlardan geçerek, aştıkları kritik bir eşik sayesinde elde ettikleri "yapay bir hal"dir. Gilmore, Victoria Dönemi İngiltere'sinden Latin Amerika'daki şehir yaşamına, Yunan Adaları'ndaki balıkçı toplumlardan Etiyopya kabilelerine, Mısır çöllerinden Kuzey Amerika toplumuna kadar geniş bir coğrafyada yapıla çalışmaları derlemiş ve bu kültürlerdeki erkeklerin "erkeklik sınavı"nı nasıl geçtiklerine odaklanmıştır. Bu çalışmalar göstermiştir ki, erkek çocuklar; fiziksel olarak güçlü, korkusuz, cinsel yönden aktif, acıya dayanıklı, cesur olduklarını kanıtlayacak testleri başarıyla geçtikleri vakit "gerçek" birer erkeğe dönüşebilirler. Bu testleri başarıyla geçemeyenlerin ise çocuk olduklarına ve erkekliklerinin şüpheli olduğuna inanılır.¹⁰⁰

⁹⁷ Jeff Hearn, *Men in the Public Eye Critical Studies on Men and Masculinities 4*, Ed. Jeff Hearn, London and New York, Routledge, 1992, s. 21.

⁹⁸ Connell, *Erkeklikler*, s. 347.

⁹⁹ *A.e.*, 347.

¹⁰⁰ David D. Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven, Yale University Press, 1990, s. 10-15.

2.2. Erkek(lik) İnşası: 2000’li Yılların Erkek Yazınında Erkek(lik) Temsilleri

Bu başlık altında, 2000’li yılların romanlarında erkek temsillerini ele alırken özellikle bu kimliklerin ortaya çıkışında belirleyici rol üstlenen örtük ve değişken erkek-lik biçimlerine odaklanacağız. Toplumsal normlar tarafından belirlenen erkeklik tanımlarının dışına çıkan, bu kimlikleri inşa edemediği için “makbul” bir erkeklik de sergileyemeyen kahramanların gittikçe içe dönen, yalnızlaşan, madunlaşan, kadınsılaşan ve kırılğan yapılarıyla ön plana çıkan temsillerinin 2000’li yılların romanlarında oldukça görünür oldukları ve bu erkeklik temsillerinin belli noktalarda sorunsallaştırıldığını görüyoruz. Erkeklik normlarıyla sürekli mücadele içerisinde olan ve ideal erkek kurgularıyla çatışan bu erkekler, toplum tarafından da kabul görmez. Kahramanlar, cinsiyet hiyerarşisi içerisinde konumlandırılırken sıklıkla bu sınırların dışında mevzilenmiş ve “itibar zedeleyici” olarak görülen bu sınır aşımaları, eril iktidarın da zemini kaydırmış ve sorgulamaya açmıştır. Cinsiyet odaklı hiyerarşik yapılanma içerisine kendisini yerleştiremeyen ve uyumsuzluklarıyla ön plan çıkan bu karakterler bir taraftan da bu hiyerarşik yapıyı görünür kılmış ve aşındırmışlardır. 2000’li yılların romanlarında özellikle idealize edilen erkekliğin altının oyulduğu ve bu değerlerin baştan aşağıya sorgulamaya açıldığı görülürken diğer taraftan da bu erkek-lik(ler)in “tamamlanmamışlığı” gün yüzüne çıkarılarak bir tartışmanın da kapısı aralanır. Tamamlanmamışlık barındıran eksik erkeklik kurgusunda; kahramanların yaşamın kısıyında kalan, hayatın içerisine karışamayan, toplumla barışamayan ve kadınlarla “sağlıklı” ilişkiler kuramayan mütereddit kişiler yaparken, onlara eleştirel bir mesafe de kazandırır. 2000’li yılların romanlarında erkeklik temsillerine odaklanırken, özellikle bu dönem romanlarında, başlı başına dönüşüme kapalı bir erkeklik tanımından da bahsedemeyeceğimizi söylememiz gerekir. Romanlarda erkekliklerin birbirinden farklı ve birbirine alternatif bir izlekte kurgulanırken bu erkeklerin kiminin toplumsal alanda değer gördüğü kimininse bu değerden mahrum bırakıldığı dikkatlerden kaçmaz. 2000’li yıllarda farklı erkekliklerin kurgunun merkezine dahil oldukları, ideal erkeklerin hegemonyayla kurdukları ilişkinin sınırlarının muğlaklaştığı ve alternatif erkekliklerin temsiliyetinin görünür kılındığını söyleyebiliriz.

Tek bir erkeklik tanımı olmayacağından yola çıkan erkeklik çalışmaları, “erkeklik” tanımının toplumsal yaşam içerisinde iktidarla koşutluk oluşturacak bir biçimde iç içe geçtiğine dikkatleri çekmiştir. Bu bağlamda, özellikle 2000’li yıllardan itibaren farklı “erkeklik” temsilleri Türk romanında ön plana çıkmaya başlamıştır. Romanlardaki erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet hiyerarşisi içerisindeki geleneksel rollerle çevrili erkeklik tanımının dışında konumlandıklarını ve bu rollerin uzağına düştüklerini görülür. Hegemonik erkekliklerle alternatif erkeklikler arasında tezahür eden “netameli” yakınlıklara odaklanacağımız bu bölümde, 2000’li yılların romanlarındaki erkek(lik) temsiliinde iki soru(n) ön plana çıktığı görülüyor; Erkeklik normlarını karşılayamadıklarında, “erkeklik haysiyetlerini” de yitiren erkeklerin “erkekliği” “kadınsılaşma” üzerinden okunurken, diğer taraftan da hegemonik erkeklik kurgusu içerisine yerleşmiş erkeklere “kadınsılaşma endişesi” üzerinden bir tehdit telkin edilerek erkekler arasında çelişkili/çatışmalı ilişkilerin varlığı sorunsallaştırılırken, diğer taraftan da bu anlatıların zeminine yerleştirilen sosyal, siyasal ve toplumsal endişelerin önemli bir yer edindiğini görürüz. Tanzimat’tan bugüne dek Türk romanına yön veren “ulusal-kültürel” endişelerin 2000’li yıllarda da kadın(lık) ve erkek(lik) kimliklerinin inşasında başat bir rol üstlendiği aşikârdır. Bu bağlamda hegomonik erkeklik kurgularının karşısına yerleştirilen ve “eksik” bir erkeklik performansı gösteren karakterlerin, yaşama tutunamamışlıkları bir sorunsal olarak karşımıza çıkmakla birlikte, hegemonik erkeklik kurgularının da bu erkkelikler karşısında konumlandırıldıklarını müşahade ederiz. Toplum tarafından kabul gören ve sorgulanmayan bu hegemonik erkeklik karşısında konumlanan “alternatif erkeklikler” ise mütemadiyen bir “kadınsılaşma” tehdidiyle karşı karşıya kalırlar ve kırılganlıklarıyla yaşama da tam manasıyla tutunamazlar.

2.2.1. Bilinçaltı Kıyılarında Kaybolan Rotalar ve Yitik Erkeklik-(ler) : *Amat*

“Şen bir ruh bedenine kavuşunca nasıl raks ederse, Amat da bu kadın bedenine kavuştuğu anda, sanki göklerden gelen bir esinle aniden hareket etti.”

İhsan Oktay Anar/*Amat*

Anlatılarında, eril bir dünyanın hâkim olduğu İhsan Oktay Anar, “kadınsızlık” ya da kadının yokluğuyla ön plana çıkan romanlarıyla 2000’li yılların dikkatleri üzerine çeken ismi olmuştur. Kimi zaman erkeklerin erilliği kimi zamansa kadınların yokluğu anlatılarında odak noktası hâline gelirken, çoğu zaman sahnede erkek karakterlerin varlığıyla ve sahnenin dışına itilen kadın kurgularıyla gündeme gelmiş olan yazarın, romanlarındaki “kadınsızlık” durumunun bir nedeni olup olmadığını soran Handan İnci’ye verdiği cevap, bir tartışmanın da kapılarını aralamıştır. İnci’nin sorusuna cevaben “Pek çok romanda pek çok şey yoktur. Romanlarımda kadın yok. Ama ‘zebra’ da, ‘bengal kaplanı’ da, ‘guguklu saat’ de yok”¹⁰¹ diyerek bu yokluğu kabul etmiştir. Bunun üzerine İnci, bir yazı kaleme almış ve Anar’ın konuya ilişkin soruya verdiği cevabın şaşırtıcı yanının bengal kaplanı ile kadının karşılaştırıyor olmasının değil, yazarın “kadınsız romancı” yargısını tereddütsüz kabul edişinde bulur. “Anar sadece bengal kaplanlarıyla bir tuttuğu için değil, varlıklarını inkâr ettiği için de haksızlık etmiştir romanlarındaki kadınlara”¹⁰² diyerek bunun altını çizmiştir. Gürsel Korat ise “Minyatür ve Roman Estetiği” başlıklı yazısında Anar’daki bu kadınsızlık hâlini daha sert bir dille eleştirir:

“İhsan Oktay Anar’ın romanlarında masal ve risale dili, modern dille birleştirilmiştir. Kişiler minyatüresktir, sırayla dizilen olayları sanki bir minyatür albümü karıştırır gibi izleriz. Bu albümde aşk ve cinsellik de yoktur; bunların adı vardır. Şüphesiz ki romanlarda cinselliğin ve cinsel ilişkilerin anlatılması zorunlu değildir, yazarın tutumuyla ilişkilidir; okur bundan kişisel nedenlerle mutluluk duyabilir, rahatsız da olabilir. Fakat romanda bir cinsiyeti hiç anlatmamak ‘tercih’ olamaz: İhsan Oktay

¹⁰¹ Gürsel Korat, “Minyatür ve Roman Estetiği”, **Notos**, S. 30, 2011, s. 25.

¹⁰² Handan İnci, “Anar’ın Romanlarında Bengal Kaplanları”, **Notos**, S. 30, 2011, s.34.

Anar romanlarındaki kadınsızlık hali, kadını aşağılamakla ilgili olmasa da Anar romanlarının dilini fazlasıyla erkekleştirir.”¹⁰³

Bu söylemiyle Korat, İnci’ye nazaran daha sert bir tutum içerisindedir. Korat, Anar’da kadını aşağılamak gibi bir tutum olduğunu söylemese de dilini oldukça eril ve kadının yokluğunu kabul edilemez bulur. Anar’ın anlatılarında erkek kurguları dikkatlerden kaçmazken, bu anlatıların zemininde tarihsel bir düzlemin varlığı ve postmodern edebiyatın olanaklarını kullanıyor oluşu da bu zemini oldukça kayganlaştıran bir yapıyı ortaya koyar. Erkeğin güç macerasının ön plana çıktığı anlatılarında, sonsuz güç peşindeki *Puslu Kıtalar Atlası*’nın Ebrehe’si, *Kitab-ül Hiyel*’in iktidar peşindeki Calûd’u, *Efrasiyâb’ın Hikâyeleri*’nin birbiriyle yarışan ve çatışan Ölüm’ü, Cezzar Dedesi ve diğer erkekleri, *Amat*’ın tüm tayfası, hep gücün peşindedir ve nihayetinde hikâyelerin geçtiği toplumda, gemide, kadının bir yeri yoktur.¹⁰⁴

Bu başlık altında inceleyeceğimiz *Amat* (2005), yazarın en kadınsız görünen romanı olmakla birlikte, romana adını veren geminin ta kendisi kadını simgeler. Bütün bir olay örgüsü bu simgesel alanda ve adeta kadın bedeni içerisinde vuku bulur. Romanın asıl mekânı “kadınsı deniz ve üzerinde devinen rahim simgesi gemidir.”¹⁰⁵ Gemi kadını simgeliyordur: “Kutular, muhafazalar, sandıklar, dolaplar ve fırınlar rahmi temsil ederler ve içi boş nesneler, gemiler ve her türden kap da öyle.”¹⁰⁶ Romanda da dile getirilen, “Gemiler dışıdır”¹⁰⁷ söylemiyle birlikte kadının anlatının merkezinde konumlandırıldığını söyleyeceğimiz bu başlık altında, dikkatlerden kaçmayan önemli bir husus da kadın kurgusunda ön plana çıkan keskin çizgiyle birlikte erkek karakterlerde baskın bir şekilde gördüğümüz bir “kadınsılaşma endişesi”dir. Zeynep Ergun’un da dikkatleri çektiği gibi, 21. yüzyılın başlarında, Türk edebiyatında iyice belirginleşen ve erkeklik tanımları çerçevesinde kendini ön plana çıkaran bu gizli endişenin¹⁰⁸ kaynağını Tanzimat’a kadar giden bir erillik kaybına ve

¹⁰³ Korat, *a.g.e.*, s. 25.

¹⁰⁴ Damla Tezel, “Erkek Panayırı İhsan Oktay Anar Romanlarındaki ‘Yokluk’ ”, **Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları**, Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 99.

¹⁰⁵ Zeynep Ergun, **Erkeğin Yittiği Yerde Yirmi Birinci Yüzyıl Türk Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar (2000-2006)**, İstanbul, Notos Kitap, 2020, s. 229.

¹⁰⁶ Sigmund Freud, **Düşlerin Yorumu II**, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 1996, s. 85.

¹⁰⁷ İhsan Oktay Anar, **Amat**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 163.

¹⁰⁸ Ergun, **Erkeğin Yittiği Yerde**, s. 347.

kadınsılaşma endişesine bağlayabiliriz. *Amat*'taki erkeklerin, erklerinin göstergesi, şiddet ve ölüm temelli iken bunların tam karşısına, bu güç göstergelerinin eksikliğinde ortaya çıkacak “kadınsılıktan” duyulan bir korku yerleştirilerek, bu endişe bir erkek metninde yeniden üretilir. Erkekler arası bir iktidar savaşının hâkim olduğu *Amat*'ta, gemiye kaptanlık yapan Diyavol Paşa'yı, Ali Reis'le ikinci kaptanlık için bir güç savaşı içerisinde olan Kırbaç Süleyman'ı, gemide kadın kılığına girerek erkekleri eğlendiren köçeği, “kırmızı başlıklı nöbetçi” olarak karşımıza çıkan pruva zâbitini, bir erillik kaybı ve kadınsılaşma endişesi içerisinde buluruz. Dahası, *Amat*'ın yönünün Batı'ya dönük olması, o yöne doğru hareket etmesi gerekirken kıbleye doğru meyletmesi bu erillik kaybının ve *Amat*'taki erkek topluluğun Batılı “öteki” erkeklerle daima bir çatışma içerisinde olacağının da habercisidir. Geminin içinde var olan kadın ruhu Doğu'ya yönelme eğilimindedir, Batı'yla savaşılmaya değil. Gemiye yöneten erk ise Batı'ya gitmek, orayı fethetmek istemektedir.¹⁰⁹ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*'da ilk dönem Tanzimat romancılarının Asya'yı erkek Avrupa'yı ise kadın olarak kişileştirerek onları bir evlilik metaforu içerisinde düşündüklerinden bahseder. Şinasi, “Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek”ten, Namık Kemâl “Şark ve Garbın fikr-i kemâl ve bîkr-i hâyalini” arasında yapılacak bir izdivaçtan söz eder. Burada, “akl-ı pirâne” (yaşlı akıl) erkeği ve “bîkr-i fikir” (yeni fikir) ise kadını temsil ediyordur. Yine aynı şekilde “fîkr-i kemâl” (olgun fikir) erkeği temsil ederken “bîkr-i hâyal” (yeni fikirler) kadını temsil ediyordur. Bu düşüncenin temelinde, Asya'nın yaşlı aklıyla Avrupa'nın bakir fikirleri, Şark'ın olgun fikirleriyle Garb'ın yeni, taptaze hâyalleri arasında bir evlilik gerçekleşecektir. Şu durumda, Asya'ya kemâle ermiş olgun bir erkek payesi verilirken Avrupa'ya ise fethedilmeyi bekleyen genç ve bakire bir kadın rolü düşecektir.¹¹⁰ İlk dönem Osmanlı yazarları Batı'yı bir kadın olarak tahayyül ederken aynı dönemlerde Batılı yazar ise “Doğu'yu kadın olarak temsil eder.”¹¹¹ Batılı erkek özne, Doğulu ötekine duyduğu arzuyu, Doğulu kadının bedenine, mekânına ve hakikatine ulaşma arzusu olarak ifade etmiştir.

¹⁰⁹ Ergun, *Erkeğin Yitdiği Yerde*, s. 241.

¹¹⁰ Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 17.

¹¹¹ Nurdan Gürbilek, “Doğu'nun Cinsiyeti”, *Köy Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s.77.

Duygusallığın vücut bulmuş hâli olarak görülen Doğu, oryantalist¹¹² söylemde, hep kadınsılığa ilişkin terimlerle temsil edilmiştir. Nihayetinde, “Doğu’nun doğrululaştırılması süreci onun kadınsılaştırılmasıyla iç içe geçmiş bir süreçtir.”¹¹³ Bu süreçte, “ ‘ben’ ile ‘öteki’ arasındaki farkın inşası, büyük ölçüde ‘bura’ ile ‘ora’ arasındaki farkın inşasıyla”¹¹⁴ paralel gider ve özellikle ötekilik mekânları sıklıkla bilinçli bir şekilde cinselleştirilir.¹¹⁵ Bundan mülhem, Doğulu yazar Batı’yı fettan bir kadın olarak tahayyül edip orayı fethedecek eril bir güç olarak kendisini kurgularken¹¹⁶ aynı şekilde Batılı erkek özne de Doğu’yu gizemli bir kadın ve keşfe açık bir imge olarak kuracaktır.¹¹⁷ Gürbilek’in de dikkatleri çektiği gibi, Batılı yazarın Doğu hayaliyle ilk dönem yazarlarımızın Batı hayali arasında cinsel mecazlar açısından bir benzerlik olduğu aşîkârdır.¹¹⁸ Şunu da gözden kaçırmamalıyız ki “sadece Batı ile

¹¹² Edward Said, çıkır açıcı çalışması *Şarkiyatçılık*’ta, Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünce sistemi olduğunu, Batı’nın “Batı” olabilmek adına kendine hükmedebileceği bir Doğu tasavvuru geliştirdiğini, bu bilgiyi, siyasal-tarihsel-ekonomik ve kültürel koşullarda meşrulaştırarak dünyanın geri kalanına dayattığını ifade eder. Doğu, “birtakım ayrımlaşmış usullerle öğretilir, araştırılır, yönetilir ve hükme bağlanır.” Doğu’ya dair fikir, inanç, klişe ya da bilgi bütünü olarak Şarkiyatçılık’ta Doğu’yla cinsellik arasında kurulan bağa da dikkat çeken Said, Doğu’nun eril Batılı tarafından, fethedilebilir bir dişi olarak tahayyül edildiğini ve şehveti simgelediğinin altını çizer. Bkz. Edward W. Said, *Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, 2013. Ayrıca oryantalizmin cinsellik anlatısı için Bkz. İrvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıcı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000. Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

¹¹³ Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler**, s. 99.

¹¹⁴ İrvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıcı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 6.

¹¹⁵ İrvin Cemil Schick, “Batılı Edebiyatında Türkiyeli Kadınların Cinsel Kişilikler Olarak Temsili”, **Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Haz. Pelin Tünaydın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 275.

¹¹⁶ “Doğu bazen yaşlı akıllı, bazen olgun fikirleri, bazen fetih hülyasını, bazen bozma kudretini, bazense sadece ruhu temsil ediyorsa da hemen her durumda eril bir kimlik olarak temsil edilmişti. Avrupa’ysa bazen bozulmayı bekleyen bakire, bazen baştan çıkaran kadın, bazen ihtiyar kahpe, bazen yutucu dişi olsa da hemen hepsinde dişil özellikleriyle karşımıza çıkıyordu. O halde aklını kullanıp kadını ehlileştirerek, veya maddeye mana, bedene ruh katacak olan ya da (...) ruhunu onu emip yutan dişiden geri alacak olan Doğulu erkekti.” (Bkz. “Doğunun Cinsiyeti”, **Köy Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 88.)

¹¹⁷ “ ‘Gizemlilik’ ve ‘peçenin arkasında sır saklama’ gibi metaforla, hem Doğu’yu hem de kadını betimlemekte yaygın olarak kullanılmıştır. Doğu’nun ve kadının peçesinin arkasında gizlediği düşünülen tehdit ve dehşet bizzat oryantalist söylemin varetteği, oluşturduğu bir kurgudur. ‘Gizemli’ Doğu’nun içine girme ve böylece onun ‘hakikatini’, ‘asli’ kimliğini ortaya çıkarma oryantalist söylemi oluşturan mecazlardan biridir. ‘Saklı’ ve ‘gizemli’ olduğu düşünülen Doğulu yaşama, hareme ve peçeli kadının sırrını çözmeye yönelik tutku, Doğulu kadının abartılı bir biçimde temsil edilmesine neden olmuştur.” (Bkz. Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 99-100)

¹¹⁸ Nurdan Gürbilek, “Batı’nın Cinsiyeti”, **Benden Önce Bir Başkası**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 176.

karşılaşmanın travmatik bir duruma dönüştüğü Tanzimat romanlarında değil” modernleşme endişemizi “farklı kulvarlarda konu edinen pek çok çağdaş romanda da kadınlara kapılma konusunda kendisine hakim olmaya” çalışan erkek karakterler öne çıkarılır.¹¹⁹ 2000’li yıllara geldiğimizde bu mecazın karinelerini, *Amat*’ta, özellikle “kırmızı başlıklı nöbetçi” olarak karşımıza çıkan pruva zabitanı ve gemideki tüm erkeklerin imgelemindeki kadın tasavvurunda açığa çıktığını görürüz.

17. yüzyılda Kostantiniye’den, iki Osmanlı firkateynini batıran kara sancaklı “esrarengiz” bir gemiyi aramak için yola çıkan Amat, yeri sürekli değişen ve tam olarak nerede olduğunu kestiremediğimiz –gerçekliği şüpheli- seyir halinde bir gemidir ve içerisinde hiç kadın yoktur. Öte yandan *Amat*’ın isimsiz anlatıcısı, gemide olup bitenleri anlatırken ve kendi metnini oluştururken sıklıkla kendisinin de “doğruluğundan” emin olmadığı birçok farklı erkek metnine dayanır. Örneğin, “Rûznameçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey’in *Kamûsü’l Dedais* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa”¹²⁰ derken, anlatılanların doğruluğundan emin değildir. Fakat roman boyunca bu erkek metinlerine sıklıkla gönderme yapmaktan sakınmayacak, bilgiyi elinde tuttuğunu ima edercesine, anlatısını kurarken sıklıkla bu metinlere gönderme yapacaktır. “Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi’nin görkemli eseri *Tezâkirü’l Mücrimin*’de anlatılanlara göre”¹²¹ gibi ifadeler, romanın başından sonuna kadar okuyucuya eşlik edecektir. Adeta geminin kaptanı Diyavol Paşa’yı anımsatırcasına, onun odasındaki kitaplar gibi, anlatıcının elinin altında da hazır onlarca kitap vardır. Anlatıcı, gerçeklikleri ve doğrulukları muğlak olan bu kitaplar üzerinden bir erkeklik anlatısı inşa ederken diğer taraftan kadınsı gördüğü şiir ve şairler üzerinden, geminin erkek mürettebatına kadınsılaşma tehdidi altında olduklarını sezdirir. Amat, Azap Kapı İskeleyi’nden hareket edecekken geminin en kıdemli zâbiti bir sandığın üzerine çıkarak, adeta gemi mürettebatının erkekliğini, gücünü, iktidarını onaylar ve onaylatırcasına, karşısına “kibar adamlar” olarak nitelendirdiği kadınsı şairleri yerleştirir:

“Gecenin bu saatinde kibar adamlar yalılarda, köşklere ve kasırlarda uyuyup rüyalarında cariyelerin peşlerinde koşarken sizler, uyanık olarak buradasınız. Çünkü kan dökülmesi gerekiyor. Dilerim ki, dökülen sizin kanınız olmaz. Biliyorum ki,

¹¹⁹ Günay-Erkol, “ ‘Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti”, s. 35.

¹²⁰ Anar, *a.g.e.*, s. 13.

¹²¹ *A.e.*, s. 11.

döktüğünüz kanı siz değil, yalılarda yaşayan ve şiir yazıp sizi hakir gören nazik adamlar içecektir. (...) Şairler mersiye, destan, gazel yazacak. Ne ile mi? Mürekkeple değil elbette! Kanla yazacaklar ve ünlerini ebediyete kadar sürdürecekler! Sizden istenen de bu: Kostantiniye'ye kan getirin!"¹²²

Şairler, yani nazik kadınsılaşmış erkekler, şiir yazıp eğlenirken *Amat*'ın eril tahakkümü simgeleyen erkeklerinin görevi, öldürmek ve kan dökmektir. Aksi durumda onlar da şiir yazan nazik erkekler gibi, kadınsılaşma tehdidi altında kalacaklardır. Şairlere yüklenen kadınsı hava, *Amat*'taki eril hayal dünyasının bir teminatı olarak görülür. Adeta bu erilliği güvence altına alan ve besleyen kadınsılaşma tehdididir. Gemideki erkeklerin serüvenleri, anlattıkları ve çatışmaları eril tahayyülü beslerken, kadına bakışları ve arzuları imgesel bir kadın bedeni kurgusunu ortaya çıkarır. Bir erk mücadelesinin sürdüğü bu kadınsı mekânda, bir taraftan da gemideki erkeklerin kadınsılaşma tehdidi altında olduğu hissi yaratılır. Romanda, *Amat*, başlı başına bir karakter olarak var edilir. Gemilere ad verilmediği o dönemlerde, bu gemiye bir isim verilmiş dahası cinsiyet de atfedilmiştir. Gemicilerden Rıza Baba'nın vurguladığı gibi: "Gemiler dişidir."¹²³ Kadınsılaşan bu geminin ataerkinin önemli bir simgesi olan "namus" kavramı etrafında ele alındığını görürüz. Geminin bir namusu vardır ve bunu korumak elbette ki gemideki erkeklerin asli görevidir fakat "erillik kaybı" olarak görebileceğimiz bir şekilde bu namusa sahip çıkılamamış, gemideki erkeklerin erkleri yaralanmıştır:

"Rıza Baba brandasından doğrularak, 'Fener geminin namusudur', dedi. 'Gemiler dişidir. Namuslu bir geminin feneri ne olursa olsun gece boyunca yanar. Hatta değil üç beş kalyon takip etse bile yanar. Fener yanmadığı için Malta şövalyelerinin kalyonları bizi karanlıkta kaybettiler. Ah keşke bulsalar da namuslu birer denizci olarak öleseydik. Artık o feneri ha yakmışız ha yakmamışız fark etmez!"¹²⁴

Geminin namusu olarak addedilen fenerin bir erkek eliyle yakılmaması, geminin namusuna hanel getirdiği gibi erkeklerin "erkekliklerini" de sorgulamaya açmıştır. Bu namusu koruyamayan erkek mürettebat artık ne yapsa da erkini kazanamayacaktır. Erkeklerin bilinçaltı kıyılarındaki erkeklik imgesi yitirilmiştir. Namusun gitmesiyle birlikte erkek zihninde oluşan kavramsallaştırma da oldukça manidardır. "Madem ki

¹²² Anar, **a.g.e.**, s. 36.

¹²³ **A.e.**, s. 163.

¹²⁴ **A.e.**, s. 163.

namus gitti, en iyisi Galata'daki o umumhaneler gibi kırmızı fener yakalım!”¹²⁵ söylemiyle birlikte, gemideki erkek-lik imgesi kadınsılaştırılarak itibarsızlaştırılır. Erkek hâkimiyetindeki gemi, erkini yitirdiği an umumhanedeki kadından farksızdır. Namusunu kaybetmiş, erki elinden gitmiş ve kadınsılaşmıştır.

Bu dışı mekân erkeklerin elindedir ve gerek Amat'ta bulunan kitaplar gerekse de anlatıcının sıklıkla göndermede bulunduğu erkek metinlerini, yazan da okuyan da bu erkeklerdir. *Amat*'ta mekân dışı olarak cinsiyetlendirilmiş gemidir ve bu gemi gemiciler için uğursuz addedilen salı günü yola çıkmıştır. Gemideki bütün kötülüklerin ve kötücül olan her şeyin kaynağı olarak çizilen bu gemi/kadın, her ne kadar yönünü Batı'ya çevirmişse de her defasında kibleye doğru meyleder. Kible ise İslâmiyet'i ve Doğu'yu imler. Gemi dışıdır fakat gemiye yön veren, onu yöneten güç erildir. Geminin içindeki mürettebat da hiç masum değildir. *Amat*'ta sahnede hiç kadın yoktur fakat mürettebatın yakınında olan kadınlardan bahsedilir ki bu kadınların hepsi de öldürülmüştür, ölü kadınlardır. Hep bir şiddetin nesnesi olarak var olan bu kadınlar, ölümle anılırlar. Kırbaç Süleyman'ın karısı, köyleri Venedikli korsanlar tarafından ateşe verilince evde alevler içerisinde kalmıştır. Süleyman, yanmakta olan karısını kurtaramayınca acı çekmesin diye ona yalvaran karısını piştovuyla vurmuş ve öldürmüştür. Çıban Mehmet ödeyemediği kumar borcu için annesinin kolundaki bileziklere göz koymuş ve bunun için annesini bir an olsun düşünmeden boğarak öldürmüştür. Baltacı Ramazan, tecavüz ettiği ve ismini dahi bilmediği genç kızın başını taşla ezerek öldürmüştür. Bitirim İlyas kız kardeşine tecavüz etmiş, Kalender Ökkeş'in şehvet duyduğu annesi, Bodur Şehmuz'un on üç tane altın borcunu ödeyemediği için evini kundakladığı Mikail Efendi'nin karısı ve yedi çocuğunu diri diri yakması bunlardan bazılarıdır.¹²⁶ Gemiye binen bütün erkekler günahkârdır ve hepsinin eline bir kadının kanı bulaşmıştır. *Amat*'ın erkek mürettebatı yine öldürmek için yola çıkmış olmakla birlikte, diğer bir taraftan da geminin içerisinde ölümsüzlük arayışları söz konusudur. Kırbaç Süleyman ölümsüzlüğün sırrını aramaktadır ve bu bilginin kaptan Diyavol Paşa'nın odasındaki kitaplarda saklı olduğunu düşünür. Nihayetinde bu kalın kitapların, “hilâl kaşlı, ahû gözlü, kiraz dudaklı ve servi boylu

¹²⁵ Anar, **a.g.e.**, s. 164.

¹²⁶ **A.e.**, s. 180.

sevgililere yazılmış aşk şiirlerinin derlendiği birer külliyyat¹²⁷ olamayacağı aşikârdır. Bunlar, “olsa olsa her biri kara ilimlerin esrarını izah”¹²⁸ eden kitaplardır ve bu kitaplar, “kamaradaki kasvet ve kederi adeta doruğa”¹²⁹ taşıyordur. Ölümsüzlük sırrının peşinde olan Süleyman da bu kitapların ardından sürüklenir ve bir yerde artık sinir buhranları geçirir. Kırbaç Süleyman, tutulduğu bu hastalıktan dolayı bir erk kaybına uğrayacaktır. Hastalığı bir erkeğe yakışmayacak türdendir, netice bir sinir buhranı geçiriyordur:

“Gemi hekimi İbrahim Bey, ‘sinir buhranı geçirdiği’ için kamaradan çıkması yasaklanan Kırbaç Süleyman’ı Diavol Paşa Hazretlerinden aldığı emir gereği muayene ediyordu. Mürettebat böyle bir hastalığı hiç de hoş karşılamazdı. Onlara göre en ‘erdemli’ illet ‘kurşun ya da kılıncı yarası’, en rezili ise sinir zayıflığıydı. Süleyman’ın yüzü öfkeden kıpkırmızı kesilmişti.”¹³⁰

Bu hastalık gemi içerisinde Kırbaç Süleyman’ın erkini o derece sarsmıştır ki, “Süleyman kış güvertede görününce, mürettebatın acıma ve alay dolu bakışlarını üzerinde hisse[der.]”¹³¹ Nihayetinde, “hayatlarını ölmek ve öldürmek üzerine kuran bu adamlar, bir sinir zaafını asla affetmezlerdi.”¹³² Kadınlara yakıştırılan ve kadınsı olarak nitelendirilen histerik ya da marazi hastalık durumu bir erkeğe kondurulamayacak denli “kadınsı” bir rahatsızlıktır. Hele hele bu kişi gemide önemli bir yer edinen, kaptanın baş yardımcısı olan kişiye. Mark Micale, *Hysterical Men* başlıklı çalışmasında, tıp tarihindeki en eski ve en cinsiyetçi hastalık olarak tanımladığı histerinin binlerce yıl kadın düşmanlığını beslemek için erkek yazarlarca kullanıldığını öne sürer. Bu hastalık, işlevsizliği sonucu kuruyan ve kadının bedenine doğru hızla ilerleyen rahmin, kadının boğazına yerleşerek onun nefes almasını zorlandıran, kalp çarpıntısı ve boğulma hissi yaratan bir hastalık olarak görülmüştür.¹³³ Bir kadının konuşma ve davranışlarına histerik muamelesi yapmak nihayetinden kadını “cinsiyetine” indirgeyen bir yaklaşım olarak görülmüştür.¹³⁴ Histeri sözcüğünün

¹²⁷ Anar, a.g.e., s. 25.

¹²⁸ A.e., s. 25.

¹²⁹ A.e., s. 25.

¹³⁰ A.e., s. 175.

¹³¹ A.e., s. 188.

¹³² A.e., s. 188.

¹³³ Mark S. Micale, *Hysterical Men The Hidden History of Male Nervous Illness*, Massachusetts, Harvard University Press, 2008, s. 5.

¹³⁴ Gatanes, a.g.e., s. 57.

Yunanca “hystera” kökünden geldiğini ve “kadınlara özgü olduğu varsayılan aşırı duyarlık hali” olarak tanımlandığını göz önünde bulundurduğumuzda, “rahim” anlamına gelen bu kelimeyle, kadının toplulukta yarattığı rahatsızlık, “kadın cinsiyetin doğasından kaynaklandığı düşünülen fiziksel bir rahatsızlığa evriltilir.”¹³⁵ Bundan mülhem, Kırbaç Süleyman’ın, böylesine bir “kadınsı” hastalığa tutulmasıyla birlikte, bir erillik kaybı da yaşadığını görürüz. Neticede, gemideki güçlü erkek imgesine yakışan, kurşun ya da kılıç yarası olabilir. Sinir zayıflığı bir erkeğe yakışmayacak derecede kadınsı bir rahatsızlıktır ve erkeği de erkinden uzaklaştırarak kadınsılaştırır.

Amat, seyir halindeyken geminin dengesini ve rotasını bozan bir durumla karşılaşılır. Gemi Batı’ya doğru gitmesi gerekirken kible yönüne meyletmektedir. Geminin kibleye yönelmesi Müslüman Doğu’yu imlerken, hedefteki Batı’yı ıskalar, oysa geminin hedefi muhkemdir; Batı’ya doğru yol alması gerekiyordu. Kırbaç Süleyman sorunu çözmek için ambara iner ve geminin sol tarafındaki postalardan birinin aşırı derecede büyük olduğunu fark eder. Bu kaburganın diğerinden büyük olması, geminin dengesini bozuyordur. Meselenin çözümü ise söz konusu olan postadan bir büyük parça söküp atmaktır. Marangoz yardımcısı Amat’ın pruvasında baş figürü olmadığını ve derhal bir aslan veya ejderha şeklinde bir baş figürü yontup bunun baş bodoslananın üstüne takabileceğini söyler. Bunun üzerine Kırbaç Süleyman, “baş tarafta canavar yahut ona benzer bir şey istemem” diyerek bu fikre karşı çıkar ama bunun karşısında getirdiği teklif manidardır. Kırbaç Süleyman “sen en iyisi kaburgadan bir kadın heykeli yont” diyerek, bu kadın heykelinin nasıl olması gerektiğini uzun uzun anlatır:

“Öyle bir kadın olsun ki, iri elâ gözleri bir ceylanınki kadar masum ve bir o kadar da ürkek olsun; ölüm onları kapatsa bile kendisine aşık bir zavallıya sevgiyle baksın. Saçları, gökyüzünden denize dökülen ay ışığı gibi esrarengiz, gece kadar siyah olsun. Kiraz gibi dolgun ve biçimli dudaklarında öyle bir tebessüm olsun ki, zavallı aşığının kalbi ııınsın. Aydınlık yüzündeki o hilâl gibi kaşları, karanlık bir gecedeki çifte hilâl kadar mucizevî görünsün. Sanki ak mermerden yapılmış gibi, bir kuğununki kadar uzun ve zarif bir boynu, bir meleğinki gibi nurlu yüzü, hokka gibi bir burnu, yanağında ise görenin yüreğini dağlayan masum bir gamze olsun. Hepsinden önemlisi, sevgiyle baksın! Baksın ki, zavallı aşının gönlünde kalan yegâne koru, ebediyete kadar sıcak tutsun.”¹³⁶

¹³⁵ Anar, **a.g.e.**, s. 57.

¹³⁶ **A.e.**, s. 49.

Kırbaç Süleyman'ın zihninde canlanan kadın figürü, bir taraftan ataerkil düzende erkeğin arzuladığı kadın imgesini temsil eden; iri elâ gözleri, kiraz gibi dolgun dudakları, hilâl gibi kaşları, bir kuğununki kadar uzun zarif boynu, nurlu yüzü ve hokka burnuyla bedenselleşmiş, diğer taraftan; “masum”, “ürkek” ve “esrarengiz” yanlarıyla tam da Batılı öteki erkeğin Doğulu kadını kurgularken tahayyül ettiği söylemsel dinamikleri açığa çıkarmıştır. Bu gizemli kadın imgesi adeta oryantalist söylemin simülasyonu gibidir. “Öteki'nin ötekiliği'nin cinsellik ve/veya cinsiyet üzerine temellendirilmiş bazı muhayyel farklılıklarla pekiştirilmesi”¹³⁷ bu kadın imgesini Batı'nın gözünde “gizemli” bir düstura taşırken Doğulunun gözünde fethedilecek “bakir” bir bedene dönüştürür. *Amat*'ın erkek imgeleminde, tıpkı roman yazarının en başta belirttiğimiz, romanlarındaki kadın yokluğunu zebra ve bengal kaplanıyla eşleştirerek sunması gibi, *Amat*'ta da “kadın-aslan-ejderha” kavramlarının birbiriyle ne denli kolay bir şekilde yer değiştirdiğine şahit oluruz. Dikkatleri çeken diğer bir husus da Kırbaç Süleyman'ın aslan ya da ejderha büstü yerine kadın büstünü tercih edişidir. Eril tahayyülü besleyen ve şiddeti bedenselleştiren aslan ya da ejderha yerine, buna halel getirecek kadın figürünü yeğleyişi, Kırbaç Süleyman'ın “bilinçaltında kadınsılaşmanın da ifadesidir.”¹³⁸ Heykel tamamlandığında ve gemiye yerleştirildiğinde bütün mürettebat mutludur fakat Kırbaç Süleyman'ı ilk ve son defa mutlu görürüz. Marangozun yaptığı bu heykel tam da onun istediği gibi, “saçları gökyüzünden denize doğru dökülen ay ışığı gibi esrarengiz, boynu bir kuğununki kadar uzun ve zarif, bakışı bir ceylanınki kadar masum ve ürkekti.”¹³⁹ Bu “esrarengiz”, “masum” ve “ürkek” kadın figürü gemiye yerleştirildiğinde “Şen bir ruh bedenine kavuşunca nasıl raks ederse, Amat da bu kadın bedenine kavuştuğu anda, sanki göklerden gelen bir esinle aniden hareket e[der.]”¹⁴⁰ Gemi artık bir bedene kavuşmuş ve hareket edebilir duruma gelmiştir. Fakat bu beden tahayyülü ikili bir karşıtlık içerisinde kurgulanmıştır. Bir yerde Doğu'nun Batı'yı inşa ederken zihninde kurguladığı kadın imgesine diğer taraftan Batı'nın Doğu'yu kurarken ona atfettiği “gizemli” kadın imgesine bizi götürür.

¹³⁷ İrvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 5.

¹³⁸ Ergun, **a.g.e.**, s.244.

¹³⁹ Anar, **a.g.e.**, s. 89

¹⁴⁰ **A.e.**, s. 89.

Amat’a kaptanlık yapan Diyavol Paşa, “kızıl dudaklı ve cüzzamlılar gibi bembeyaz suratı”, seyrek bıyığı ve köse sakalıyla, kadınsılaştırılarak çizilirken ses tonu da 58 toplu bir kalyona kaptanlık yapacak kadar sert bir ton değildir. Kırbaç Süleyman’ın kaptanın odasına girecekken içeriden gelen ses, “böylesine büyük bir savaş gemisine, yani 58 toplu bir kalyona kaptanlık yapan birinin davudî bir sesle ‘Gel!’ diye haykırması beklenirdi, ama içeriden kısık bir sesle işitildi: ‘Geliniz.’ ”¹⁴¹ diyen kaptanın sesi kadar odası da “esrarengiz” ve “gizemli”dir:

“Bu iç karartıcı mekânın iskele tarafındaki sedire, ne gariptir ki, üzerine bir tavus kuşu motifi nakşedilmiş kırmızı bir yorgan seriliydi. Aynı tavus zemindeki kilimde de vardı. Ayrıca, gemide cins-i latiften bir tek kişi bile olmamasına rağmen sancak tarafına kara çerçeveli bir boy aynası asılmış ve bu aynanın üstü, çok ellendiğinden olsa gerek, yer yer örselenip tarazlanmış kırmızı bir atlasla örtülmüştü.”¹⁴²

Bütünüyle kadınsız görülen bu mekânda; sedir, kilim, yorgan ve aynayı örten atlas kumaş tümüyle kadını metne dahil eder. Bu işlemeli, tavus kuşlu parlak kumaşlar içeride bir “cins-i latif” bulunmasa da tamamıyla kadınlarla ilintilidir. Ayna üzerine örtülmüş atlas kumaşın kırmızı rengi de şehveti ve kadınsılığı anımsatır. Diyavol Paşa, gerek fizyolojik özellikleri, gerek ses tonu gerekse de odası ve kitaplarıyla güçlü bir erkek figüründen ziyade kadınsılaşmış bir erkek olarak karşımıza çıkar. Tıpkı aradığı ölümsüzlük iksirini kitaplarda bulamayan ve bir sinir harbi yaşayarak histerik hâle gelen, erkini kaybeden ve kadınsılaştıran Kırbaç Süleyman gibi.

Nuh Usta gemide remil¹⁴³ atıp fal bakıyordur. Falını baktığı kişiye 16 defa zar attırıyor ve bu fal için şu şekilde bir cetvel çıkarıyordur:

“8 7 6 5 4 3 2 1
hemşireler vâlideler
1 2 1 1 1 0 9
kerimeler

¹⁴¹ Anar, **a.g.e.**, s.24.

¹⁴² **A.e.**, s. 25-26.

¹⁴³ “Sözlükte ‘kumlu arazi’ anlamına gelen reml kelimesi terim olarak ‘kaybolan bir şeyin yerini bulmak, merak edilen bir işin sonucunu öğrenmek amacıyla kum üzerine çizilen çizgilerle fal bakmak’ demektir. (...) Kur’ân-ı Kerîm’e göre gaybı bilmek Allah’a ve O’nun bildirdiği peygamberlere mahsustur (Âli İmrân 3/179; el-Cin 72/26); dolayısıyla kesbî olarak gaybın bilinmesi mümkün değildir. İslâm dini Câhiliye döneminden kalma pek çok kehanet ve fal çeşidi gibi remili de yasaklamıştır” (Bkz. İlyas Çelebi, “Remil”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 34, 2007, s.555-556.)

1 4 1 3
kerimelerin kerimleri
1 5
mizan
1 6
netice”¹⁴⁴

Fal bakmanın günah olduğu ve remil falının İslamiyet’ten sonra yasaklandığını düşündüğümüzde, Nuh ustanın fal bakması ve gemidekilerin bu merakı bir yerde kadını metne sokmanın da bir yoludur. Cetvelde 1’den uğursuz olarak addedilen 13’e kadar oluşan sayıların kadınlarla ilişkilendirilmesi, erkeklerin kadın imgesine dair düşüncelerini verir. Tedirgin edici bu kadın imgesinin ölçü anlamına gelen ve dinsel düzlemde suç ve cezayla bağlantılı olan “mizan”ın üzerine yüklenmesi bir yerde erkeklerin temel günahlarının niteliğini imler. “Netice” ise hiç değişmez. Uğursuz olarak görülen şekil “enkıs” kaçınılmazdır. Nuh usta kime remil attırdıysa enkıs denilen ve uğursuz addedilen şekil ortaya çıkar. Bu kelimeye en yakın olan Arapça sözcük “eksiki aşırı olan, çok eksik” anlamındaki “enkas”tır. Erkek söyleminde eksik olarak görülen ise penisi olmayan dolayısıyla yokluk taşıyan kadındır. Gemideki fal baktıran tüm erkeleri bu eksiklik ve iğdiş edilmiş olma durumu nitelendirir. Fallarında gördükleri suçu, kadınsılaşmayı ve hadım edilmişliği saklayamazlar.¹⁴⁵

Bedenini kadınsılaştırarak gemideki erkekleri eğlendiren köçek, bir yerde kadınsılaşmış bir erkek imgesidir. Bir gece Amat’ta düzenlenen ziyafette, konukları eğlendirmek için gelen köçeğin tasviri roman boyunca anlatılagelen kadın güzelliğiyle paralellik içerisindedir. Belden yukarısı çıplak olan köçeğin, süt gibi beyaz teni, servi boyu ve kızıl gamzeli yanaklarıyla adeta bir kadını andırmaktadır. Köçek, kırıtp zillerini şıkırdatarak raks etmeye başlar, gerdan kırar ve kalçasıyla daireler çizip göbeğini dalgalandırırken naz ve edâsı da eksik kalmıyordur:

“Köçek bir süre bekleyip konuklara göz süzdü, ardından kırıtp zillerini şıkırdatarak raksetmeye, gerdan kırmaya başladı. Kalçasıyla daireler çizip karnını dalgalandırırken naz ve edâyı eksik etmiyor, konuklara cilveler de yapıyordu. Kemandan yükselen oynak nağmeye ve dümbeleğe uygun olarak omuzlarıyla daireler çiziyor, sağa sola

¹⁴⁴ Anar, **a.g.e.**, s. 103.

¹⁴⁵ Ergun, **a.g.e.**, s. 286-287.

attığı kalçasını aniden yukarı kaldırıyor, arkaya doğru yatıp o gece misâli saçını teşhir ederken kollarını yılan kavi bir şekilde yukarı doğru hareket ettiriyordu. (...) O billûr göbeğini içeri çekip çekip bırakarak oynatıyordu ki, darbukaya inen son darbelerle ellerini başının üzerine çapraz yaparak raksını tamamladı.”¹⁴⁶

Köçeğin bu raksıyla, “bütün konuklar ihyâ olmuş, neşe ve keyif zirveye varmıştı[r.]”¹⁴⁷ Erkek egemen gemide, kadının yokluğunda erkekleri eğlendiren “oynak kadın” figürü olarak köçek, onu izleyen erkeklerin gözünde kadınsılaşmış bir arzu nesnesine dönüşmüştür.

Amat, sisler içerisinde ağır bir havada seyrediyorken, güverte nöbetini tutan pruva zabiti bir taraftan düşmandan korkuyor diğer taraftan ise akli hep yavuklusunda ve onu düşünüyordur. Zihninde, bir türlü denkleştiremediği başlık parası, evliliği ve gerdek gecesi hülyaları vardır. Tüm bunları düşünürken sise bakıp dalıp dalıp gidiyordur:

“Derken hayali gerçek oluverdi. Kırmızı başlıklı nöbetçi çok uzaklarda, sisin içinde yavuklusunun hayalini seçti. Vurulduğu kadın âhû gözlü, hokka burunlu, kiraz dudaklı, inci dişli bir afetti. (...) Kendi kendine ‘O hilâl kaşların altındaki âhû gözler neden küçülmüş?’ diye sorduğunda, içindeki bir ses kırmızı başlıklı zabite cevap verdi:

‘Senin gibi gafilleri daha iyi görsün diye!’

Peki, o tombul ellerindeki tırnaklar neden fazla uzun ve sivri?’ diye sorunca içindeki ses ona şu cevabı verdi:

‘Seni paramparça etsin diye!’

‘Ama o kiraz dudaklar neden incelmış ve o inci gibi dişler neden uzayıp sivrilmiş?’ diye sorduğunda, içinden gelen ses ona şu korkunç sözleri fısıldadı:

‘Senin gibi gafil avları daha kolay yiyip yutsun diye!’

Derken kırmızı başlıklı zâbitin yavuklusu, avına saldırmaya hazır bir arslana dönüştü”¹⁴⁸

Kırmızı Başlıklı Kız masalındaki kurt ile kız arasında geçen diyalogun zabite yüklenerek, zâbitin ve yine onun eril iç sesinin (kurdun sesi) karşılıklı konuşmasında, artık kırmızı başlıklı kız ya da kadın yoktur, kadınsılaşan bir figür olarak kırmızı başlıklı zâbit vardır. Roman sona doğru yaklaştığında, Amat’a saldıran Venedik

¹⁴⁶ Anar, **a.g.e.**, s. 73.

¹⁴⁷ **A.e.**, s. 73.

¹⁴⁸ **A.e.**, s. 214.

gemisinin pruvasında “tahtadan oyulmuş bir aslan figürü”¹⁴⁹ görülür. Anlarsız ki bu arslan figürü zabıtın rüyasında yavuklusunun dönüştüğü arslanın ta kendisidir. “Saatlerdir Amat’ı arayan Venedik sancak gemisinin pruvasındaki, tahtadan oyulmuş arslan figürüydü bu.”¹⁵⁰ Doğulu zabıtın gafil avlandığı, erilliğini kaybettiği, kadınsılaştığı anda, onu tıpkı Kırbaç Süleyman’ın imgesel kadın figürüyle örtüşen ahu gözlü, kiraz dudaklı, hokka burunlu sevgiliyle korkutacak, tuzağa düşürecek ve Doğu’nun eril imgesi bu karşılaşmada, güç kaybedecektir. Nihayetinde, kırmızı başlıklı zabıtın bir anda arslana dönüşen sevgilisi, Doğulunun gözünde cinsiyetleştirilerek fethedilmeyi bekleyen Batı/kadın imgesinden başka bir şey değildir. *Amat*’ın eril tahayyülü besleyen erkekleri, Batı’yı –ya da Batılı fethan kadını- fethetmeye giderken gafil avlanmış, erkini de kudretini de yitirmiştir. Batılının cinsiyetleştirilerek oluşturduğu Doğulu kadın imgesi yine Doğulu erkeği tehdit altına almış ve gemiye bir veba musallat etmiştir. Artık *Amat*’ın ve içindeki mürettebatın sona doğru yaklaştığının, Venedikli–Batılı gemiden alınan vebanın onlara ölüm getirdiğini -iki dünyayı- onları simgeleyen kadın ve aslan figürleri üzerinden okuruz.

Bir arzu nesnesi olarak hem kadın hem de Batı kayıptır dahası tam manasıyla erilleşemeyen gemi mürettebatı da bir erillik kaybı içerisinde ve kadınsılaşma endişesiyle yüz yüzedir. Nihayetinde bu dişi gemi simgesi erkeklerin hâkimiyetindedir ve onların eline geçmiştir. “Rahmin içine girmiş, onu yönlendirme ve yönetme erkini üstlenmişlerdir.”¹⁵¹ Fakat bir erillik kaybıyla da yüzleşerek, erkekliğini de yitirmiştir. Bir yerde bu, gemideki erkeklerin “erkekliğinin” bir göstergesi olarak var olan “öldürme” ve “şiddet” vurgusunun kaybedildiğinde, erkekliğin de yitip gideceği ve kadınsılaşma endişesinden duyulan korkuya dönüşür.

¹⁴⁹ Anar, **a.g.e.**, s.214.

¹⁵⁰ **A.e.**, s.214.

¹⁵¹ Ergun, **a.g.e.**, s. 238.

2.2.2. Yaralı ve Yarım Erkek-lik(ler): *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*

“O yıl bahar bize eksik yanlarımızı, hiç tamamlanmayacak şeyleri hatırlatarak gelmişti. Yarım yamalak bulutlar, sahanda yumurta güneşi, neremizi ısıttığı belli olmayan bir sıcaklık. Burnumuzu mu, kalbimizi mi yoksa kasıklarımızı mı?”

Barış Bıçakçı/*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*

2000 sonrası Türk edebiyatında, anlatılarında, özellikle erkek ve erkeklik kurgularını ön plana çıkaran bir isim olarak Barış Bıçakçı'nın ilk romanı *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi* başlığıyla 2000 yılında yayımlandı. Bıçakçı, yayımlanan bütün romanlarında genel olarak, “kahramanları[nı] kederli, kırılğan ama çenesi düşük erkeklerden seçti.”¹⁵² Bu başlık altında inceleyeceğimiz 2004 yılında yayımlanan *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*; “çocuksu”, “çekingeni”, içe dönük” ve “kırılğan” erkek-lik(ler)i ön plana çıkarması ve egemen erkeklik anlayışının dışında konumlandığı karakterleriyle, erkek-lik imgesini derinden yaralar ve yeniden üretir. Bıçakçı'nın, erkek kahramanlarının, sosyal yaşamlarıyla iç dünyalarının bir çatışma içerisinde oldukları ve hegemonik erkek-lik kurgularının uzağına düştükleri görülür. Anlatılarında ön plana çıkan erkeklik performanslarıyla egemen erkek kurgularını yapısöküme uğratan Bıçakçı, yaralı ve yarım erkeklik kurgusuyla dikkatleri çeken anlatılarında, “tam” bir erkek-lik performansı sergileyemeyen karakterlerinde, tamamlanmamışlık endişesinin gün yüzüne çıktığını hissettirir. Bu anlatılarda, erkeklige yabancılaşmış ve çocukluğa mahkûm kalmışlıklarıyla hem kadınsılığa hem de çocuk kalmışlığa itilen erkekleri görürüz. Eksik, biçare ve çocuk kalan bu erkekler, kendi kimliklerini inşa edemeyerek, toplumdaki diğer erkeklerin beklentilerini de karşılayamamış ve “makbul bir erkeklik” sergileyememişlerdir. Bu eksik erkeklik inşasında kahramanların giderek iç dünyalarına çekildiklerini ve toplumsal alanda kendilerini var edemedikleri görülür. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'in iki erkek kahramanı Ender ve Çetin'i sıklıkla geleneksel cinsiyet rollerinden bir sapma gösterirken ve egemen erkeklik tanımından koparak, tamamlanmamışlığın

¹⁵² Nurdan Gürbilek, *İkinci Hayat Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 170.

geriliminde, yarım ve yaralı bir erkeklik kurgusu içerisinde var olduklarına şahit oluruz. O kadar ki bu iki kahramanımızdan Çetin'in ağabeyi, iki arkadaşı birlikte gördüğünde onlara ilk hatırlattığı şey çocuksu olduklarıdır. Ender şöyle der: “Murat Ağabey tam zamanında çıkageldi. Bize iki küçük çocuk olduğumuzu hatırlattı. Bunu dünyada en iyi o başarabilir.”¹⁵³ Bu çocuksuluğa bir de kadınsılaşma eklenir ki bunun da belirtisi olarak Ender, okuduğu kitapları gösterir. Nurdan Gürbilek'in, “Ahmet Midhat'tan Yakup Kadri'ye, Hüseyin Rahmi'den Halid Ziya'ya, Nabizade Nazım'dan Peyami Safa'ya yarım yüzyılı aşkın bir süre boyunca yayınlanmış romanların bir çoğunda kadın kahramanın elinde bir roman vardır”¹⁵⁴ diyerek kavramsallaştırdığı roman okuyan ve okuduğundan fazlaca etkilenen kadın figürü, Bıçakçı'da adeta kadınsılaşmış bir erkek okura dönüşür.¹⁵⁵ Ender, şöyle der: “Okuduğum kitaplar yüzünden duygudaşlık hastalığına yakalanmasaydım Çetin, ben de sana kızabilirdim.”¹⁵⁶ Ender'i egemen erkeklik kurgusunun ciddiyetinden uzaklaştırarak “kadınsı” bir duygusallığa iten şey okuduğu kitaplar olarak görülür ki bu bir yerde “kadınsılaşma”¹⁵⁷ endişesine bizi götürürken bir yerde de Tanzimat'tan bugüne tevarüs eden bir izlek olarak 2000'li yıllarda karşımıza yeniden çıkar. Ender okuduğu kitapların etkisindedir ve onların diliyle konuşur. O kadar ki, Nihal'le kitaplar üzerine konuştuklarında, kendisini ölesiye kaptırır ki anlattıklarına, “kendimi kaybederim bu konularda konuşurken”¹⁵⁸ der. Romanın diğer bir kahramanı Çetin ise anne ve babasını küçük yaşlarda kaybetmiş, ağabeyinin kanatları altında büyümüş bir

¹⁵³ Barış Bıçakçı, **Bizim Büyük Çaresizliğimiz**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 59.

¹⁵⁴ Nurdan Gürbilek, **Köy Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 19.

¹⁵⁵ Gürbilek, Batı'dan tevarüs eden bir tür olarak romanın, “hem bir modernlik işareti hem de tehlikeli bir kılavuz” olarak görüldüğünün ve doğulu bir toplumun bu tehlikeli kılavuz önderliğinde özünü kaybetme endişesinin romanlarda bir “kadınsılaşma”, “eril olamama” ve “çocuk kalma” endişesiyle birlikte, “okurluğun etkilenmişlikle, etkilenmişliğinse kadınsılıkla özdeşleştirildiği; yazarlığın etkiye direnebilmekle, etkiye direnebilmeninse erillikle ilişkilendirildiği bir okur yazar sözleşmesinden” söz eder. Bu da Batılı öncüllerinden fazlaca etkilenmiş Doğulu erkek yazarı, “Roman okuyan, okuduklarından fazlasıyla etkilenen, yabancı telkinine fazlasıyla açık, kapılmaya yatkın, hassas ve hercai ‘kadın okur’a yönelmesini ve kendi etkilenmişliğini kadına yükleyerek kurtulmaya çalıştığının bir göstergesi olarak görülür. (Nurdan Gürbilek, **Köy Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016) Modern Türk edebiyatının kurucu metinleri olarak Tanzimat'ın ilk romanlarından bu güne geldiğimizde bu damar, Bıçakçı'da erkek okur figürasyonuna dönüşür.

¹⁵⁶ Bıçakçı, **a.g.e.**, s.16.

¹⁵⁷ “Aşırı etkilenmek hemen her durumda kadınsılaşmak demektir; zaten etkilenen eğer kadın değilse mutlaka kadınsılaşmış erkek, erilliğini yitirmiş ya da bir türlü erilleşememiş erkektir” (Bkz. Gürbilek, **a.g.e.**, s. 48.)

¹⁵⁸ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 39.

“yetim”dir. O, bu yetimliğinin üzerini örtmeye çalışır. “Erkeklerin arasındayken kendimi daha güvende hissediyorum. Annesiz babasız geçirdiğim çocukluğum, ağabeyimin seferber ettiği arkadaşların (çoğu erkekti) sayesinde sevgisiz geçti diyemem”¹⁵⁹ dese de ilk aşk deneyimini yaşayacağı Serap’a olan ilgisinin kaynağını şu şekilde açıklar: “Çünkü bana yaramaz bir çocuk gibi olduğumu söylüyor, şefkat gösteriyordu.”¹⁶⁰ Karşı cinsle ilişkilerini hep hayallerin gölgesinde yaşayan Çetin’in, sevgilide aradığı şefkat, anne sıcaklığından öte bir şey değildir. Nihal’e duyacağı aşkta da temel güdüsü onu korumaya, ona bir büyüğü gibi sahip çıkmaya yönelik olacaktır.

Romanın başkarakterleri, arkadaşlıkları lise yıllarına dayanan Ender ve Çetin, birlikte aynı evi paylaşmaktadırlar. Liseden diğer bir arkadaşları Fikret’in tatil için Amerika’dan gelmesiyle birlikte elim bir trafik kazası yaşanır. Fikret’in babası ve üvey annesi hayatını kaybeder. Bunun üzerine Fikret, kardeşi Nihal’i üniversiteyi bitirene kadar onlarla kalması için, arkadaşları Ender ve Çetin’e emanet eder. Nihal artık bu iki arkadaşla birlikte aynı evde yaşayacaktır. Ender ve Çetin’in evine Nihal’in yerleşmesinden sonra iki arkadaş da Nihal’e aşık olacaktır ve bunu başlangıçta ne Nihal’e ne de birbirlerine itiraf edebileceklerdir. Sonrasında birbirlerine itiraf etseler de Nihal hiçbir zaman bu aşktan haberdar olmayacaktır. Çocuklarından itibaren birlikte aynı evde yaşama hayali kuran Ender ve Çetin arasındaki arkadaşlık ilişkisinde, aradaki yakınlık, iki yetişkin erkek arasındaki arkadaşlıktan ziyade yer yer iki küçük çocuk arasındaki bağı, yer yer de iki sevgili arasındaki ilişkiyi anımsatır şekilde tezahür eder. Adeta birbirlerinden ayrılırlarsa tek yapamayacak, başka arkadaşlıklar kuramayacak ve eksik kalacaklardır. Üniversite yıllarındaki ayrılıklarını Nihal’e anlatırken, Çetin’in yazdığı bir mektuptan bahseden Ender, bu mektupta Çetin’in; “Dışarıda yağmur yağıyor, hoca kısmi türevi anlatıyor ve ben seni düşünüyorum.”¹⁶¹ satırlarını, Ender’in; “Çetin İstanbul’a gittikten sonra tanıştığım yakınlaştığım erkek ya da kadın herkeste onu aradım.”¹⁶² söylemlerini bir araya getirdiğimizde, erkekler arası arkadaşlığın icrasında da verili erkeklik normlarından uzaklaşan karakterlerin, duygusallığın ön planda olduğu bir bağla birbirlerine

¹⁵⁹ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 34-35.

¹⁶⁰ **A.e.**, s. 35.

¹⁶¹ **A.e.**, s. 49.

¹⁶² **A.e.**, s. 49.

bağlandıkları görülür. Nihal'in "kadınlarda da mı?" sorusuna Ender'in; "Evet, evet. Kadınlarda ve hatta caneriklerinde!"¹⁶³ cevabı, aralarındaki ilişkiyi bir yerde sorunsallaştırır. Ender, Çetin'in üniversite yıllarındaki sevgilisi Serap'ın evine gittiğinde, üçü bir arada iken, Çetin'in Serap'a; "Yere yatak serelim Ender de burada bizimle kalsın, yoksa üzülür!" demesi üzerine Serap, şaşkınlık ve kızgınlığı bir arada yaşamıştır. Çetin'in geceyi kendisiyle değil de Ender'le geçirmesi, Serap'a tuhaf gelir. Durumu Ender, "Muhtemelen 'sapık' olduğumuzu düşünmüştü. Sevgili dostum benim"¹⁶⁴ diyerek anlatacaktır. Çetin'in ise; "Arkadaşım Ender'le bile kadınlarla olduğumdan daha romantiktim" demesi bir yerde bu ilişkiyi "eşcinsel" tarafa çekecektir. İnsanların yadırgadıkları arkadaşlık ilişkisi onlar için oldukça doğal ve sıradandır. Toplumsal normlar çerçevesinde iki erkek arasındaki bu ilişki bağı "sapık" olarak değerlendirilerek eşcinsel alana çekilirken, iki arkadaş sevdikleri bir film üzerinden bu durumu eleştirecektir. Alan Parker'ın "Birdy" filminde, Vietnam Savaşı'ndan henüz yeni dönmüş, fiziksel ve ruhsal olarak yaralanmış iki gencin yakın dostluğu işlenir. Bu dostluğu eşcinsellik bağlamında ele alan sinema eleştirmeninin bakışını sorunsallaştıran ve onların dostluğu üzerinden kendi arkadaşlıklarını içselleştiren Ender, bu yakın ilişkinin farklı bir alana çekilerek "eşcinsellik" vurgusunun yapılmasını rahatsız edici bulur:

"Eşcinselliğin sınırlarında dolaşan bir dostluğun hikâyesi biçiminde yorumlayan sinema eleştirmeni beyefendi, ikimizin sonunda, en sonunda haritada bir noktada olduğumuzu görse ne derdi acaba? Bizim bu âşık hallerimize, on yedi yıl boyunca hayatımızı birbirimizi daha fazla göreceğiz biçimde düzenleyişimize ne derdi? O güzel filme ilişkin berbat tanımlamanın canımı sıkan tarafı şu: Sınır var mı? İlişkiler için gerçekten bir sınır var mı? Varsa da ikinci sınıf sinema eleştirmeninin göremeyeceği bir sınır bu. İnsan severken basit sınıflandırmaların sınırlarını değil kendi sınırlarını görür, kendi sınırlarında dolaşır, kendi sınırlarına değer. Benim bildiğim tek sınır bu."¹⁶⁵

Ender, Çetin'le olan yakın dostluklarının farklı imalar içermesinden duyduğu rahatsızlığı insanların çizdiği sınırlar üzerinden eleştiriye açar. İki erkeğin yakınlıklarının, arkadaşlıklarının ve dostluklarının eşcinsel bir alana çekilmesini, tıpkı ikinci sınıf bir sinema eleştirmeninin filmdeki dostluğu yanlış yorumlayarak

¹⁶³ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 50.

¹⁶⁴ **A.e.**, s. 50.

¹⁶⁵ **A.e.** s. 82-83.

eşcinselliğin sınırlarına getirmesi gibi, onların dostluğu da oraya doğru çekilmek istenmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde görürüz ki bu ima ilk defa da yapılmıyordur. Çetin askerdeyken Ender’e yazdığı tek mektupta aralarındaki dostluğun belli sınırların ötesine çekildiğini şu şekilde ifade eder: “Dostum, her şeyin farkında olduğun için mi yalnız ve mutsuzsun? Seninle anlaşılmaz bir uyumumuz var. İnsanlar böyle durumlar için kan kardeşliği, arkadaşlık, hötöröflük¹⁶⁶ gibi isimler takıyorlar.”¹⁶⁷ derken, aralarındaki dostluğun toplumsal alanda eşcinsellik bağlamında yorumlanmasından muzdariptir. Toplumsal normlar iki erkeğin bu denli yaklaşmasına izin vermez ya da onları sınır-aşımı olarak görerek farklı bir alanda konumlandırır. Ender ve Çetin ise bu durumu daha fazla sorgulamayacaklar ve yıllar sonra aynı evde yaşıyor olmanın hazzını yaşayacaklardır. Nihal’in de evlerine yerleşmesinden sonra, ikisi de aynı kadına aşık olacak ve bunu birbirlerine karşı bir tehdit olarak da görmeyeceklerdir. Nihal’in varlığı evlerinde öylesine yer etmiştir ki, Nihal yaz tatili için abisinin yanına iki aylığına Amerika’ya gittiğinde, yokluğu iki arkadaşı da derinden sarsmıştır:

“Oysa birbirimize iyice alışmıştık. Sabahları, o hâlâ yataktayken uyandırmak için odasına dalıyorduk, iç çamaşırlarını bizimkilerle birlikte yıkıyor, balkona onunkiler iç tarafa gelecek şekilde asıyorduk. Onun hemen arkasından tuvalete giriyor, burnumuzu tutup yüzümüzü ekşiterek kızımızı utandırıyorlardık. Üniversitede veli toplantısı olsa, giderdik. İkimizde de bir Murat Ağabey havası vardı. Sorumluluk duyuyorduk, bu bize haz veriyordu. Nihal’in sınav sonuçları birer birer belli olurken biz de bir iç huzuru duyuyorduk. ‘Bak gördün mü?’ diyorduk bizim de katkımız olmuş gibi, ‘bir de kötü geçti diye üzülüyordun!’”¹⁶⁸

Romanda, iki arkadaşın dostlukları, çocukluk anıları, günlük rutinleri, aşkları ve ilişkileri Ender’in dilinden anlatılır. Ender, edebiyattan, şiirden hoşlanan ve günün çoğunluğunu evde geçiren, çevirmenlik yapan bir karakter olarak ön plana çıkar. Çetin ise entelektüel bir kişilikten uzaktır ve bir inşaat firmasında çalışmaktadır. Orta yaşı geçkin, biri kel diğeri göbekli bu iki karakteri sıklıkla ev işleri ve yemek yaparken görürüz. Bu hâllerleriyle mahalleli tarafından da tuhaf görülürler. Ender mahalleli

¹⁶⁶ Nişanyan sözlükte “hötöröf” sözcüğü, Öztürk Serengil’in popülerlik kazandırdığı bir kelime olarak tanımlanmış ve argoda “eşcinsel” anlamına geldiği belirtilmiştir. Bkz. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/h%C3%B6t%C3%B6r%C3%B6f>

¹⁶⁷ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 140.

¹⁶⁸ **A.e.**, s. 85-86.

nezdindeki görünümünü şöyle dile getirir:

“Evet, durum gerçekten kötüydü Çetin, ‘Neticede’ iki orta yaşlı adamdık. Apartmandakilerin, sokaktakilerin bakışlarından anlaşıldığı üzere, biraz acayıptık. İki adımlık yerlere, örneğin bakkala bile birlikte gidiyoruz. Ev işlerini, cam silmeyi filan ulu orta yapıyorduk. Apartmanın önündeki küçümen bahçenin otopark yapılmasına, ev sahipleri arasında, otomobilimiz olduğu halde tek biz karşı çıkıyorduk. Yöneticinin ilgili ilgisiz her fırsatta kapımıza gelmesi, suçlayıcı bir merakla başını içeriye uzatması, ‘bu kitaplar ne için?’ diye sorması boşuna değildi.”¹⁶⁹

Simone de Beauvoir, “kadın doğulmaz, kadın olunur”¹⁷⁰ derken, bizlere bir yerde erkek doğulmaz, erkek olunur demenin de bir olanağını sunar. Toplumsal bir kimlik inşası olarak erkeklik, biyolojik varoluştan öte, cinsiyet rejimi ilişkileri içerisinde “cinsiyetlendirilmiş” toplumsal ilişkiler ürünüdür ve “erkeklik, sınırları ve kaybedilme koşulları her zaman belirsiz, değişken, geçişli ve gündemde olan bir iktidar inşa stratejisi[dir].”¹⁷¹ Antonio Gramsci’nin, sınıf ilişkileri bağlamında ele aldığı ve geliştirdiği bir kavram olan “hegemonya”, bir grubun bir topluluk üzerindeki yönetici konumundan faydalanarak hak iddia etmesi ve bu konumunu sürdürmesini sağlayan kültürel bir dinamiktir. Kültürel bir dinamik olarak her daim ön plana çıkan hegemonik erkeklik, ataerkinin meşruluğunu koruyan bir yapı olmakla birlikte, erkeklerin baskın, kadınlarınsa madun konumda kalmalarının teminatı olarak değerlendirilir.¹⁷² Feminist hareket içerisinde neşet eden ve geleneksel erkek kimliklerini sorunsallaştıran eleştirel erkeklik çalışmalarının ilk örnekleri 1970’lerde başlamışsa da bu ilk çalışmalarda, erkeklik ile iktidar arasında bir bağ kurulmamıştır. Erkeklik çalışmalarında önemli bir yer edinen ve bu alana ufuk açıcı katkılarıyla ön plana çıkan sosyolog R. W. Connel’in, Tim Carrigan ve John Lee ile birlikte ele aldıkları “Toward a New Sociology of Masculinity” başlıklı makalede, “temelde yatan cinsiyetçi iktidar ilişkilerini yeterince sorgulamadığı ve erkek özgürlük hareketinin bu iktidar ilişkilerini aslında çok da değiştirmedeği, bir anlamda ‘patriarki’nin yerinde durduğu”¹⁷³ iddia edilir. Connell’in, Gramsci’nin hegemonya

¹⁶⁹ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 100-101.

¹⁷⁰ Simone de Beauvoir, **İkinci Cinsiyet II**, Çev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020, s. 13.

¹⁷¹ Serpil Sancar, **Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 19.

¹⁷² R. W. Connel, **Erkeklikler**, Çev. Nagihan Konukçu, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2019, s. 150.

¹⁷³ Sancar, **Erkeklik: İmkansız İktidar**, s. 29.

kavramından yola çıkarak kavramsallaştırdığı hegemonik erkeklik, “iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesi”ne işaret eder.¹⁷⁴ Bu imge, “bir iktidar pratiği olarak erkekliğin, bünyesinde, tahakküm, eşitsizlik, çatışma gibi süreçler”le beslenerek oluşur.¹⁷⁵ Bu erkeklik imgesinin oldukça uzağına düşen Ender ve Çetin, çocuksuluğa ve kadınsılığa daha yakın bir çizgiye doğru itildikçe, yaralanır ve hep yarım kalırlar. Onların “büyük çaresizlikleri” ikisinin de aynı kadına aşık olmaları değildir, Ender bu çaresizliği dillendirirken çocuksuluğa atıfta bulunur. “Bizim büyük çaresizliğimiz Nihal’e aşık olmamız değil, sesimizin dışarıdaki çocuk seslerinin arasında olmayışydı. Asıl çaresizlik buydu”¹⁷⁶ derken, ebedi bir çocukluğa mahkûm edilişin çaresizliği içerisindedir.

Modern endüstriyel toplumların ruhunu oluşturan şey, eril kamu ve dişil aile-hane-özel ayrımıdır. Bu özel-kamu ayrımı sınıf temelli olduğu kadar hatta esas olarak cinsiyet temellidir.¹⁷⁷ Kamu erkeğe ayrılmışken ev özel alan olarak işaretlenmiş ve kadına ayrılmıştır. Kadının alanı kapalı ve edilgendir. “Ev, domestik yaşam, varlığa hapsolmuş mekândır.”¹⁷⁸ Dahası Connell, hegemonik erkeklik için “fazlasıyla kamusaldır”¹⁷⁹ derken, Ender ve Çetin’in bütün varlıkları adeta eve hapsolmuş gibidir. Varlıkları kamusaldan ziyade evde şekillenen Ender ve Çetin, hegemonik erkeklik kurgularıyla çatıştıkları gibi ona uyum da sağlayamamaktadırlar. Toplumsal yapı içerisinde kadınlık ve erkeklik ikili karşıtlıklar üzerinden tanımlanır. Bu karşıtlıkta, “güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma” gibi istençlere sahip olmak erkeklik belirtisi olarak kabul edilirken, “duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak” gibi özellikler ise kadınlığın temel özellikleri olarak ön plana çıkarılır.¹⁸⁰ Edebiyata, sanata ve kitaplara olan yakın ilgisiyle Ender, oldukça naif, hassas ve kırılımandır. Oysa egemen yapı, erkeği, “atılğan, bağımsız,

¹⁷⁴ Sancar, **Erkeklik: İmkansız İktidar**, s. 30.

¹⁷⁵ Tayfun Atay, “ ‘Erkeklik’ En Çok Erkeği Ezer”, **Çin İşi Japon İşi Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 30.

¹⁷⁶ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 102.

¹⁷⁷ Sancar, **Erkeklik: İmkânsız Özerklik**, s. 53-53.

¹⁷⁸ Zeynep Direk, “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”, **Cogito Feminizm**, S. 58, Bahar 2009, s. 19.

¹⁷⁹ R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 274.

¹⁸⁰ Sancar, **Erkeklik: İmkânsız Özerklik**, s. 28-29.

cesur, çevik, kavgacı, dayanaklı, sporsever, güçlü, girişimci, hakkını savunabilen, hırslı, kendine güvenen, kararlı, mert, mücadeleci, onurlu, otoriter, sert, soğukkanlı”¹⁸¹ gibi nitelgelerle belli bir “güç” imgesi içerisine yerleştirir. Erkeğe atfedilen bu özelliklerden oldukça uzak görünen Ender’in kırılganlığını Çetin de ona hatırlatmaktadır. “Yıllar önce İstanbul’da, bütün tavırlarımda, konuşmalarımda hep ‘en duygusal, en kırılgan benim’ havası olduğunu, bu yüzden yakınlarımı baskı altına aldığımı söylemiştin.”¹⁸² Ender’in bu duygusal ve kırılgan tarafı onu “kadınsılaşmaya” doğru yaklaştırır dahası bunun temel sebebi olarak da edebiyatla kurduğu yakın ilişki gösterilir. “Kadınların yazgısı edebiyatla sanatın yazgısına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır.”¹⁸³ Kadınların edebiyat ve sanatla kurdukları ilişki ön plana çıkarılırken bu alan hep kadınsı olarak işaretlenmiştir. Ender’i sıklıkla bu alanda, erkeklik sınırlarının dışına çıkan ve kadınsılaşma temayülü gösteren bir kurgu içerisinde var olduğunu görürüz. Bu da onu “tam” bir erkek kurgusundan ziyade yarımliğa, tam ol(a)mayışa doğru sürükler. Çetin de Ender’den çok farklı değildir. Ender, eril dünyanın tezahürlerinin baskın bir şekilde sirayet ettiği askerlikte çekilmiş bir fotoğraf üzerinden Çetin’in zayıflığını okur. Militarist ve güçlü erkek imgesinin en önemli göstergelerinden birisi olan askeri üniforma bile Çetin’in, kırılganlığı ve güçsüzlüğüne bir örtü olamamıştır:

“Nihal sana aşık olamaz Çetin! Seni bir şey tamir ederken, iki elinde dolu ağızda sigarayla görse, sigaranın dumanını kendinden uzak tutmak için dudaklarını yana kaydırışını, dumandan yanan gözlerini kışmanı, kırıştırmayı görse... Askerdeyken çektiirdiğin o fotoğrafı görse örneğin... Gördü mü o fotoğrafı? Üniformanla ayakta durmuş gülümsüyorsun, ellerini önüne kavuşturmuş, kalın parmaklı güven veren ellerini.”¹⁸⁴

“Erkekliğin bedensel performans aracılığıyla inşa edilmesi”¹⁸⁵ bu performansın akamete uğraması halinde erkekliğin de zedeleneyeceği ve bir kayba uğrayacağını gösterir. Beden aracılığıyla edinilen erkeklik hissi sekteye uğradığında erkeklik imajı da yaralanıyordur. Beden imgeleriyle de zayıf bir temsil oluşturan Ender ve Çetin,

¹⁸¹ Zehra Yaşın Dökmen, **Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açılımlar**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2019, s. 109.

¹⁸² Bıçakçı, **a.g.e.**, s.39.

¹⁸³ Simone de Beauvoir, **Kadın Bağımsızlığına Doğru**, Çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi, 1993, s. 142-143.

¹⁸⁴ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 102.

¹⁸⁵ Connell, **Erkeklikler**, s. 115.

göbekli ve kel hâllerleriyle bu erkeklik imgesini yıkıma uğratırlar:

“Hem sonra genç bir kızın okul dışında kalan bütün zamanını iki orta yaşlı erkekle geçirmesi, üstelik bundan mutlu olduğunu açıkça belli etmesi de tuhaf değil miydi? Tamam gençler kendilerine kahraman ararlar, benzeyecek, peşinden gidecek biri. Ama Nihal’in cinsiyeti düşünüldüğünde bu kahramanın, birbirini çok seven, biri kıçının ve göbeğinin üzerine kaçak kat çıkmış, diğeri kel ışıktaki kafası parlayan, iki adamdan müteşekkil bir adam olması, rahatlıkla söylenebilir, akıldışıydı.”¹⁸⁶

Ender, bedensel endişelerini sıklıkla dile getirir, Çetin’e; “Sen göbeğinin üzerinde hareket eden bir fok, bense kel kafasını kaşıyan bir maymun olabilirdim”¹⁸⁷ derken kendilerine dair hayvan benzetmesi yapmaktan da çekinmeyecektir. Nihayetinde, bu kel ve göbekli erkek imgesi, Nihal gibi genç bir kızın beğenebileceği “erkek-lik” kurgusunun çok uzağındadır hatta bunu Ender, “akıldışı” olarak değerlendirir. Akıldışı alanda konumlandığı bedensel imgeleri, genç ve güçlü olarak muhkem sınırlarla çevrili erkek bedeninin oldukça uzağındadır. Nitekim, Nihal’in aşık olacağı Bora karakteri, gerek gençliği gerekse de bedensel gücüyle, Ender ve Çetin’i geride bırakarak, “tam” bir erkek tasavvuru olarak temsil edilecektir.

Ender, metro istasyonunda beklerken şahitlik ettiği iki erkeğin kavgasını Nihal’e anlatır, Nihal ise ona “sanki insanlardan değil de yabancı hayvanlardan bahsediyorsun”¹⁸⁸ diyerek karşılık verir. Egemen erkeklik inşasında ön plana çıkan eril şiddet, erkeklik kurgusunun başat yanını oluştururken, Ender bu şiddetten oldukça uzak bir yerde konumlanır. Dahası, minibüste kendisini yanına oturan ve rahatlıkla bacaklarını açarak onu rahatsız eden bir erkek karşısında tavrı suskunluktur. “Bir şey söyleyememiş, ama sinirden dişlerimi sıkıyım. Bu beni çok huzursuz etmişti” der. Ender, şahit olduğu erkek kavgasını sıradan ve normal karşılayan Nihal’in karşısında oldukça zayıf bir erkeklik temayülüne doğru itilir. “Nihal’in sanki yabancı hayvanlardan söz ediyorsun” çıkışıyla suya sabuna dokunmayan, “yumuşak ve insancıl” kişiliğini şiddetle imtihan etmemiş, minibüste sıkıştırılmaya ses edemeyen, kavgayı hiçbir şey yapmadan uzaktan seyreden bir muhallebi çocuğu oluvermişim”¹⁸⁹ sözleriyle, çocuk kalmışlığına, çocuksuluğuna vurgu yapar. Ender’in, erkekliğin

¹⁸⁶ Bıçakçı, a.g.e., s. 75.

¹⁸⁷ A.e., s. 104.

¹⁸⁸ A.e., s. 112.

¹⁸⁹ A.e., s. 112.

meşruiyet alanından dışlandığı gibi “muhallebi çocuğu” söylemiyle, “simgesel olarak erkekliğin kadınsılıkla bulanıklaştırıldığı”¹⁹⁰ bir yerde olduğu da aşikârdır. Aynı kadına aşık olan Ender’le Çetin’in arasında bir rekabet de yoktur. “İkimiz de Nihal’in birimizden birini seçmesi gibi bir olasılığı hiç düşünmemiştik. Sanki ikimizi birden sevecekti, bu tek seçenektir.”¹⁹¹ Oysa, erkeğin “erkekliğini” ispatladığı an, başka bir erkekle rekabete girdiği an ve alandır. Ender’in gözünde Nihal’in sevgilisi Bora ise “mükemmeldir”: “Çetin bizi eziyor bu çocuk, mükemmelliğinden birkaç damla da bizim tasımıza koysun diye ağzımız açık bekliyoruz.”¹⁹² diyerek bunu ifade eder. Ender’in gözünde Bora, adeta “ideal” bir erkek imgesine bürünür. Bora hem genç hem yakışıklı bir erkektir; orta yaşı aşkın biri kel diğeri kilolu olan Ender ve Çetin “erkeklikte” onun gerisinde kalmıştır. Daha da mühimi Bora, iyi bir şairdir. Ender ise, yazamaz, yazmaktan ziyade o iyi bir okurdur.

“Okumak kimilerine yazmayı öğretir, banaysa yazmamayı öğretti. Edebiyat ve ibadet dahil, bir tür vecd hali yaratan bütün faaliyetlerin nihai amacı o faaliyeti yapmamayı öğretmek olmalı. Üstelik, edebiyatçıların, özellikle de şairlerin, güzellikle ilişkilerinin sorunlu olduğunu düşünüyorum. Ya ona itaat etmek ya da hükmetmek istiyorlar. Güzellikle birlikte usul usul yaşamıyorlar vesaire vesaire.”¹⁹³

Bora yazmaya cesaret göstermiş, yazan bir erkek iken, Ender ise daha edilgen bir yapı içerisinde iyi bir okur olarak var olur. Adeta “okuduğundan hemen etkilenen, aşırı etkilenen, kötü etkilenen kadın okur”un¹⁹⁴ yerini erkek okur ya da “kadınsılaşmış erkek okur” almıştır. Oysa Nihal bir gün heyecan içerisinde Ender’in yanına gelmiş ve kendisi için yaşadığı acıları ve belirsizliği anlatan bir şiir yazmasını istemiştir. Ender bunu günlerce düşünür, zihninde kurar. Başta, “yazmak, başaramamak, vazgeçmek... En iyisi hiç başlamamak”¹⁹⁵ dese de onun için bir şiir yazmaya karar verir. Bu karar verişte iki etken vardır ve bunlar da oldukça manidardır. Ender, Çetin’e bu durumu şöyle anlatır:

“Evet yazdım Çetin! Beni kıskırtan iki şey, iki ayrı şeydi. Bir kere, Nihal’in şiir yazmamı isteyişinde, çok sevdiğim bir yazarın enfes bir öyküsünü hatırlatan bir şeyler vardı. O öyküde de küçük bir kız, yazar kahramanımızdan kendisi için bir öykü

¹⁹⁰ Connell, **Erkeklikler**, s.153.

¹⁹¹ **A.e.**, s. 102.

¹⁹² **A.e.**, s. 131.

¹⁹³ **A.e.**, s. 114-115.

¹⁹⁴ Gürbilek, **Kör Ayna Kayıp Şark**, s. 33.

¹⁹⁵ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 116-117.

yazmasını istiyordu. Aynı kırılğan ama cesur isteyiş, aynı çocuksuluk. (...) sevdiğim bir öykü gelip kendisini, bir parodi olarak bile olsa yaşamımı önerirse, nasıl reddederim? İkincisi bu şiir iki de bir tuzla buz olan imgemi (Bu kırılğan ve lanet şeyi hayatın boyunca taşımak zorunda olmak ne kötü!) sağlamlaştırma olanağı verecekti.”¹⁹⁶

Ender, yine okuduğu metinlere kendini yaslamış, sevdiği bir yazarın öyküsünün parodisini yaşadığı için mutlu bir taraftan da Nihal’in zihnindeki kırılğan imgelemine ortadan kaldırma umudu içerisinde. Okuduğu öyküdeki karakterle Nihal’i ve kendisini özdeşleştiren Ender, Nihal’e kırılğan ama cesur payesini verirken kendisine “çocuksuluk” imgesini yakıştırır. Bu kırılğan ve çocuksu imgeyi kırabilmek adına şiiri yazacaktır ama bu defa da farklı bir problem gün yüzüne çıkar. Şiiri verip vermeme noktasında kararsızdır. Günlerce üzerinde çalıştığı şiiri Nihal’e, Çetin evde yokken vermek istemektedir. Çetin’e; “Kendimi öyle güçsüz hissediyor, yazdığım şiiri öyle ucuz buluyordum ki, bir de senin tarafından silkelenmeyi kaldıramazdım”¹⁹⁷ der. Şiirini de kendisini de öylesine ucuz ve güçsüz bulur ki, zihni karışmıştır:

“Nihal gelene dek kaç defa odasına girip şiiri aldım, sonra geri koydum, yüksek sesle yaşımı söyledim, kendimi ikna ettim, kendimi inkâr ettim, salonun penceresinden sokağa Nihal’in gelip gelmediğine baktım, şiiri yırttım, sonra yeniden yazdım, onun okuyunca ne diyeceğini benim ona ne söyleyeceğimi düşündüm.”¹⁹⁸

Yazdığı şiiri zayıf bulması bir tarafa, Ender’in bu şiiri Nihal’e verebilecek gücü de yoktur. Oldukça kararsız, endişeli ve tedirgindir. Saatlerce bu düşünceyle zihni meşgul olur. Şiirini yırtıp atarken bir taraftan benliğini inkâr ediyor, diğer taraftan ise bu imgeyi güçlü kılmak adına kendisine yaşını hatırlatarak, yaşının getirdiği olgunlukta hareket etmesi gerektiğini düşünüyordu.

Connell, hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği olarak, evlilik kurumunu gösterir.¹⁹⁹ Pınar Selek de *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* başlıklı çalışmasında özellikle Türkiye’de geleneksel olarak kabul gören erkeklik kademesine varmak için aşılması gereken temel duraklardan birisi olarak evliliği işaret eder. Evlilik erkekliğin son

¹⁹⁶ Bıçakçı, a.g.e., s. 121.

¹⁹⁷ A.e., s. 122.

¹⁹⁸ A.e., s. 122.

¹⁹⁹ Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, s. 271.

durağıdır ve erkeği “baba” olmaya hazırlar.²⁰⁰ Evliliğe böylesine bir rol yüklenirken orta yaşı aşkın Ender ve Çetin evlenemedikleri gibi buna uzak da dururlar. Ender’in mahallede karşılaştığı ihtiyar bir komşunun “evli misin” sorusuna verdiği cevap bu noktada manidardır:

“Bir sabah gazete almaya giderken karşıma çıkan bir ihtiyar bu aile havasına kendimi nasıl kaptırdığımı görmemi sağladı. Bastonunu koltuğunun altına almış üzerine basamadığım ayağımı göstererek ‘Geçmiş olsun, ne oldu böyle?’ diye sormuştu. Önemli bir şeyim olmadığını yalnızca bileğimin burkulduğunu söyledim. İhtiyar dudaklarının arasında köpüklü bir tükürüğü dolaştırarak anlatmaya başladı: ‘Bak şimdi ne yapacaksın biliyor musun, önce...’ ‘Evli misin?’ diye sordu. Düşünmeden, ama bilerek, derinden bir şeyi bilerek ‘Evet!’ dedim ona Çetin. ‘O zaman yengemiz burkulan yeri zeytinyağıyla bir güzel ovsun önce, sonra da...’ diye devam etti, akşama bir şeyciğim kalmayacaktı.”²⁰¹

Toplum içerisinde bir erkeğe statü sağlayan ve onun erkine meşruiyet kazandıran göstergelerden birisi de evliliğidir. Bir aile kuran erkek, evin reisi, koca ve baba rolleriyle birlikte bir iktidar alanı yaratır kendisine. Aile kurumu erkeğin erkekliğini tamamlamasında önemli bir yapıdır ve erkeğin egemenliğinin temel şartlarından birisidir. Yaşlı adamın “evli misin” sorusuna Ender’in verdiği cevap karşılığında burkulan ayağına eşinin yağ sürmesini önermesi bir yerde toplumsal yapının değer yargılarını da gösterir. Burkulan bir ayağa ancak bir kadın yağ sürebilir. Fakat Ender’in burkulan ayağıyla ilgilenen Çetin’dir. Oysa, erkeklik, etik boyutu içerisinde, yani er, erdem, şeref meselesinin özü olarak, şerefın korunması ve arttırılması esas olarak, fiziksel erillikten ayrılmaz haldedir; özellikle de gerçekten “erkek” olan erkekten beklenen cinsel kudret gösterileri aracılığıyla bu erki ortaya koyabilmesidir.²⁰² Ender’in kendisini bir erkek olarak gördüğü ve “erkekliği”ni yaşadığını hissettiği an ise Nihal’e aşık olduğu iki yıllık süreçtir.

“Bir tuhafılık yok mu yazdıklarımda? Sanki bu dünyadaki tarihim yalnızca bir erkeğin tarihiydi. Ben sanki bir erkek dışında bir şey değildim. Nihal, daha doğrusu ona beslediğim yaşanmamaya mahkûm aşk, beni bir erkeğe indirgemişti. İki yıl boyunca bütün sınıflandırmaları kadın ve erkek başlıkları altında yapmaya zorlamıştı. Halbuki bulutlar da var, kediler de her dem yeşil bitkiler, binlerce yıldır yeri değişmeyen taşlar, mutfakta bulaşıklar, kenarı kıvrılan kilimler, kar altında kalanlar, sınıflandırmalara tâbi olmayanlar... Oysa ben, iki yıl boyunca, bir erkekten başka bir şey olamamıştım.

²⁰⁰ Pınar Selek, **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 19-20.

²⁰¹ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 86.

²⁰² Pierre Bourdieu, **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002, s. 23.

Aşkın insanı zenginleştirdiğini biliyorduk, fakirleştirdiğini de bilelim.”²⁰³

Erkekliği, belki de içerdği sınıflandırmalardan dolayı, fakirleşmekten öte bulamayan Ender’in kendisini sadece Nihal’e aşıkken bir erkek olarak görmesi, erkek ve kadın olarak kurgulanan dünyada, bulutların da kedilerin de her dem yeşil bitkilerin de var olduğunu unutturarak sınırlı bir erkeklik kurgusu içerisine hapsedmesini eleştirilirken, bu sınırları muhkem erkekliğin zeminini de sorgulamaya açılır. Ender ve Çetin, eril normların oldukça dışında duran, duygusallıkları ve kırılganlıklarıyla erkeklik kurgusundan sapma gösteren iki karakter olarak karşımıza çıkar. Oysa, “erkek, eğer Akıl’ın en yüce biçimini uygulamak istiyorsa yumuşak duyguları ve duygusallığı geride bırakmış olmak zorundadır; onları erkek için koruyacak olan, kadındır.”²⁰⁴ Ender ve Çetin, çocuksulukları, kadınsılaşma temayülleri ve yarımliklarıyla egemen erkeklik tanımlarının dışına çıkarak onları aşındırırlar. Eve bağımlı bir yaşam süren Ender ve Çetin, erkekliğin inşası için tehlike arz etmektedirler. Tanzimat romanında sıklıkla karşılaştığımız, hassas, kırılgan, okuduğu romanların etkisinde kalan roman okuru kadınların yerini bu anlatıda erkekler alır. Dahası bu erkekler de geleneksel erkek normlarıyla çatışan, onlar tarafından yaralanan ve yarım kalan erkek-lik(ler)dir. “Tam” bir erkek-lik temayülü göstermekten çok uzaktırlar. Ender, okuduğu kitapların dünyasından kopamaz, onların diliyle konuşur. Onlara sığındıkça da gerçekliğinden bir yerde erkekliğinden kopar.

²⁰³ Bıçakçı, **a.g.e.**, s. 160.

²⁰⁴ Genevieve Lloyd, **Erkek Akıl Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’**, Çev. Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 80

2.2.3. Yalnız ve Kırılğan Erkek-lik(ler): *Pencereden*

“Gülüyorlar efendim. Sence neden gülüyorlar Ayhan? Kız gibi olduğum için efendim. Kibarcık diyorlar bir de...”

Güray Süngü/*Pencereden*

2000 sonrası Türk edebiyatının hikâye ve romanlarıyla ön plana çıkan isimlerinden Güray Süngü, *Düş Kesiği* adlı romanıyla 2010 Oğuz Atay Roman Ödülü’ne, *Kış Bahçesi* adlı romanıyla da 2011 Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü’ne layık görülmüştür. Bu başlık altında inceleyeceğimiz 2006 yılında yayınlanan romanı *Pencereden*, sessizliği ve içe dönüklüğüyle ön plana çıkan Ayhan karakterinin, çocukluk yıllarından başlayarak yetişkinliğe değin kendi benini ararken “baba” figürünü aşamaması, onun otoritesi altında ezilmesi ve son kertede “makbul” bir erkeklik de sergileyemeyerek takıntı haline getirdiği intihar düşüncesiyle birlikte hayattan kopuşu konu edilir. Nezaketi, zarafeti ve titizliğiyle ideal erkek normlarının oldukça uzağına konumlanan Ayhan’ın içine düştüğü derin sessizliği; “benim üstüne titrediğim kocaman bir yalnızlığım var”²⁰⁵ diyerek tanımladığı dramatik bir yalnızlıktan beslenirken, bu sessizlik ve yalnızlığın altını oyduğumuzda karşımıza, otoriter bir baba figürü ve kendini kuramamış bir erkek-lik temsili çıkar. Adeta “babaların hissizleşmesiyle birlikte çocukların yalnızlığı baş[lıyordur.]”²⁰⁶ Odipal bir havanın hâkim olduğu romanda, babasını içselleştirememiş, bu “baba” figürüyle arasına mesafe koyamamış ve bir türlü kendisiyle de barışamamış Ayhan karakterinin, bütünlüklü yetişkin bir erkek kimliğini inşa edememesinin temel sebeplerini sorgularken, özellikle baba otoritesinin “erkeklik” inşasındaki yerinin de sorgulamaya açıldığını görürüz. Gerilimli bir baba-oğul ilişkisinin hâkim olduğu anlatıda, babanın tahakkümü çocukluktan itibaren Ayhan’ın dünyasına sirayet etmiş, onun içe dönmesine, insanlardan uzak durmasına sebep olurken kendisini kurmasına da fırsat

²⁰⁵ Güray Süngü, *Pencereden*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2018, s.42.

²⁰⁶ Diether Thoma, *Babalar Modern Bir Kahramanlık Hikâyesi*, Çev. Fikret Doğan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 181.

vermemiştir. Babasına karşı bir iktidar savaşına dahi girmeyen ve buna gerek de görmeyen Ayhan, içerisinde büyüttüğü intihar fikriyle ve gazetelerdeki tanımadığı insanların intihar haberlerini biriktirerek günlerini belli rutinler çerçevesinde geçirmeye başlar. *Pencereden*, erkeklik sorunsalına iki düzlemde yaklaşır ve bunu görünür kılar. İlk düzlemde, “baba” ile kurulan sorunlu ilişki karşımıza çıkarken ikinci düzlemde “kadınlarla” kurulan ilişki sorunsallaştırılır. Ayhan, roman boyunca bir taraftan babasına karşı nefretini içinde büyütecek diğer taraftan da göz göze geldiği her kadın karşısında yüzü kızararak, kadınlardan da uzak duracak ve onlarla ilişkisi hep sorunlu olacaktır. Ayhan’ın “kibarlığı”, “titizliği” ve “yalnızlığı” roman boyunca tartışma konusu olurken aslında tüm bunların tek bir tartışma içerisine yerleştirilerek verildiğini görürüz. Ayhan’ın tüm bu özellikleri, erkeklik tartışmasının içine yerleşir ve ideal erkeklik normlarına uygun düşmeyen bu özellikler aracılığıyla onun erkekliği de sorgulamaya açılır. “İnsan korkak olduğu için kibarlık eder”²⁰⁷ diyen babanın telkinlerine inat Ayhan, anne ve babasıyla da araya bir mesafe koyarcasına kibarlaşır ve bu hâl artık onu tanımlamak için insanların aklına gelen ilk özelliği olur. Baba bir norm koymuştur, “kibarlık” erkeğe yakışır bir durum değildir; çünkü onun göstergesi “korku”dur, oysa babanın hegemonik erkeklik dünyasında korkuya yer yoktur. Kimmel, “bizler, bizi ezen ile özdeşim kurarak erkek oluruz”²⁰⁸ derken, Ayhan bu kurgunun oldukça uzağına düşer ve babasının üzerinde kurduğu baskıya tam karşıt bir yerde durarak yanıt verir. Ayhan, artık kibar biri olarak varlığını ispata çalışır, o hiç kimseyi kıramaz, hiç kimseyi, “kendi kemiklerinden başka hiçbir şeyi”²⁰⁹ kıramayacak kadar “kibardır” artık. Neticede babası kibar olmamasını salık vermiştir. O da kibarlaştıkça babasının uzağına düşüyor ve onun zihnindeki “erkeklik” idealini karşılamıyordur. Babayla bir uzlaşıya varamayan oğul, eril olgunlaşmayı da tamamlayamaz ve giderek hayattan da kopar. Babasının tam karşısında konumlanan Ayhan, babası neyse o değildir; babası ne kadar “kaba”ysa oğlu o kadar “kibar”dır. Babanın “baskıcı” tarafı ne kadar ağırsa oğlu da o denli “itaatkâr”dır. Ayhan’ın bu itaatkâr ve kibar hâlleri bir yerde onun “kız gibi görüldüğü” söylemine evrilerek “kadınsı” bir pozisyona çekilir.

²⁰⁷ Söngü, a.g.e., s.70.

²⁰⁸ Kimmel, “Homofobi Olarak Erkeklik”, s. 98.

²⁰⁹ Söngü, a.g.e., s. 70.

Okul hayatı hep ailesinden uzakta geçmiş, yatılı okullarda okumuş, mezuniyetine dahi gitmemiş Ayhan'ın cüppeli resmi bile mezuniyet öncesi annesinin isteği, babasının hava atma düşüncesiyle paralel bir şekilde fotoğrafçıda giydiği cüppeyle çekildiği fotoğraftan ibarettir. Bu hâl onun hayatın da ne kadar dışında kaldığını imler gibidir. Henüz ilkokulda yatılı okula verilen Ayhan, çok küçük yaşlarda ailesinden uzağa düşmüştür. Babasının Ayhan'ı ilkokula yatılı olarak yazdırmaya gittiği gün, müdüre söyledikleri baskın baba figürünün tüm otoritesini ortaya dökerek niteliktedir; "Biz oğlumuz iyi yetişsin istiyoruz müdürüm. Yoksa parmak kadar çocuğa kıyabilir miyiz? Hayat zor, mücadele gerekli, benim işlerim iyi, benden sonra her şeyi o yüklenecek, bu yüzden eğitimi iyi olmalı, yükü ağır olacak."²¹⁰ diyerek oğula küçük yaşta yüklediklerini bir bir açık eden baba karşısında müdürün verdiği cevap da oldukça manidardır; "Tabii ki Kemal Bey, bizim amacımız da zaten bu, ciddi, irade sahibi, topluma yön verecek bireyler yetiştirmek."²¹¹ Topluma yön verecek "erkek" profilinin sınırları gerek evdeki baba gerekse de devlet babanın temsili okuldaki baba tarafından çizilmiştir. Kimmel'in dikkatleri çektiği gibi "erkekliği kuvvetli, başarılı, muktedir, güvenilir ve denetim sahibi olmakla eşdeğer görürüz."²¹² Ayhan'a kendisinden beklenen bu "erkeklik" normlarının sistematik bir şekilde ilkokuldan itibaren hatırlatılacaktır. Babası "eti sizin kemiği bizim" diyerek Ayhan'ı devlet babanın eline bırakırken oğul, babasının kocaman gövdesiyle önüne kattığı küçücük annesinin odadan çıkışını şaşkınlıkla izliyordur. Sancar'ın dikkatleri çektiği gibi Türkiye'de erkekler babalarıyla yoğun bir çatışma içerisine girmektedirler. Babalar oğullarını anlamak ve desteklemekten ziyade onlara sorumluluklarını öğretmek ve oğullarının toplumda kabul görmelerini sağlayacak erkeklik davranışlarını benimsetmek için onlarla baskı-otorite sağlama ilişkisi kuruyorlar[dır]."²¹³ Ayhan'ın üzerinde bu baskıyı ziyadesiyle hissettiğimiz baba mekanizması tüm varlığıyla işlerlik kazanmıştır. Çocukluğundan itibaren onu çevreleyecek baba otoritesi, Ayhan'ın içe dönmesini ve kendi içine kapanmasına sebep olacak dahası babasının onu yerleştirmek istediği "erkeklik" kurgusunun içerisinde de var olamayacaktır.

²¹⁰ Süngü, **a.g.e.**, 191.

²¹¹ **A.e.**, s. 191.

²¹² Kimmel, "Homofobi Olarak Erkeklik", s. 95.

²¹³ Sancar, **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, s. 126.

Ayhan'ın insanlardan kaçışı, kalabalıklar içerisine girmek istemeyişi ilkokul yıllarda da görünür bir şekilde ön plana çıkarılır. Okul çıkışı annesinin gelmesiyle eve çabuk dönmek için hızlı hareket eden ve sokaklarda dolaşmak istemediğini söyleyen Ayhan, sokaklarda olmayı neden sevmediğini şu şekilde anlatır;

“Aslında dışarıda olmayı sevmiyorum, dışarıda insanlar var, arkadaşlarım, öğretmenlerim, onlar neyse, aslında neyse değil, ama neyse, başkaları da var, tanımadığım insanlar, amcalar, teyzeler, küçük olanları daha çirkin, benim boyumda olanları, gelip saçımı çekiyorlar kaçıyorlar, aslında çoğu zaman hiç dokunmuyorlar ama sevmiyorum onları, kötü bakıyorum, ben kötü bakınca yaklaşp saçımı çekiyorlar, anne sen kız olsun istemişsin, saçlarımı uzun tutuyorsun ondan oluyor, saçım uzun diye saçımdan çekebiliyorlar ama bak babam da senin saçımı çekiyor, ne öyle kız gibi büyütüyorsun, dangalak mısın sen kadın diyo.”²¹⁴

Bu pasajda dikkatlerden kaçmayan iki durum söz konusudur. İlk olarak Ayhan küçük yaşlardan itibaren gerek fiziksel özellikleri gerekse de naifliğiyle bir kız çocuğu gibi yetiştirilmesi annesi üzerinden verilerek bunun müsebbibi olarak anne işaret edilmiştir. Diğer taraftan babanın hem dilsel hem fiziksel şiddetine maruz kalan annenin sessizliği, oğlunun anneye bakışını da etkilemiştir. Romanın ilerleyen bölümlerinde annesine karşı da içerisinde sevgi barındırmayan Ayhan'ın bu tutumunun çocukluktan itibaren oluşan bir duygu hâli olduğunu anlarız. Okulda öğretmenlerinin Ayhan'ın konuşmaması, teneffüslerde bahçeye inmemesi, sırasından kalkmaması ve içe kapalı hâlleri karşısında annesini okula çağırmaları, Ayhan'ı mutlu eder, neticede okula çağırılan babası değil annesidir. “Babama ben okula gelecekmişsin öğretmenim seni çağırıyor diyemem, babam beni sevmiyor, babam benim yüzümden annemi de sevmiyor”²¹⁵ diyen Ayhan, hep babasından uzağa düşecek ve ona karşı içinde bir nefreti büyütecektir. Anne ise kocasından Ayhan için okula gittiğini bile saklar. Babanın otoritesi, oğlu da anneyi de korkutmuş ve sindirmiştir. Kadının eşi karşısındaki sessizliği ve itaatkarlığı ise onu, toplumsal normların belirlediği “kadınlık” kurgusunun içine yerleştirir. Hegemonik bir erkeklik figürü olarak babanın tahakkümü evdeki herkesi baskı altına almış gibidir.

Ayhan'ın hayatı o kadar rutindir ki, çalışmadığı halde her sabah tıraşını olur, mahalleye çıkar, bakkalla gider, gazetesini alır ve kahvaltı yaparken okumaya değer

²¹⁴ Süngü, **a.g.e.**, s. 69

²¹⁵ **A.e.**, s. 69-70.

bulduğu haberleri okuduktan sonra etrafı toplar. Bu rutini ve hayata tutunma isteğini şöyle anlatılır;

“Tuttuğu disiplin, yaptığı ince temizlikler, pişirdiği yemekler, her sabah tıraş olması, zaten hayata biraz daha bulaşmak, biraz daha dâhil olabilmek için verdiği uğraşlardan değil miydi? Bağlanmak için. Tutunmak için. İncelik hariç, kibarlık, nezaket hariç. O hakikaten amaçsız ve içindendi. Ki zaten o inceliği sebepti her sabah aynı saatte kalkarak tıraş olup, dışarıya çıkıp, dolaşıp, oturup, kitap okuyup, dönüp dönüp dolaşıp kendisine gelerek kendisini arz eden tutunma arzusu.”²¹⁶

Ayhan için hayata bulaşmak; ev içinde yaptığı temizlikler, pişirdiği yemekler ve her sabah tıraş olmaktan ibarettir. Onun yaşamı ev içerisine hapsolmuş gibidir, çoğu zaman sokağı pencereden izleyen Ayhan, erkek alan olarak imlenen kamusala çıkmaz. Erkeklik ne kadar kamusalsa, Ayhan kamusala ve o alana içkin hegemonik erkeklik kurgusuna o denli uzaktır. Kamusaldan ve toplumsal olandan olabildiğince kaçan Ayhan, bir yerde eril iktidarın da oldukça uzağına düşüyordur. Hayatını ev içerisinde konumlandırıran, sokağı ise penceresinden izleyen Ayhan’ın babanın dünyasındaki “erkeklikle” uzlaşma gösterememesi aşikâr kılınır. Nihayetinde Ayhan’ın bütün bir yaşamı “kadınsı” olarak işaretlenen ev içerisinde geçiyordur. Hayatı içeriden değil bir pencere kenarından izleyen Ayhan, ne yaşama ne de o yaşam içerisinde sınırları belirlenen erkeklığe mâlik değildir.

Komşularıyla arası barışık olmasa da saygıda kusur etmeyen Ayhan, kendisini sık sık ziyaret eden ev sahibi Teslime Hanım’ın ziyaretlerinden birinde bu katlanılamaz anı ızdırıp içerisinde geçirir. “İki saatine mal odu ev sahibinin ziyareti. Sıkıntılı ve sürekli kasılarak geçen iki saat”²¹⁷, bu iki saat Ayhan için katlanılamaz olsa da inceliğinden bunu karşı tarafa fark ettirmemek için elinden geleni yapar. Teslime Hanım’ın bir daha ziyaretine gelme fikri onda bir gerginliğe sebep olsa da, kapıyı açmama fikrini düşünse de; “Yapamayız. Kadın yaşlı. Bir anlarsa içeride olduğumuzu. Yıkılır. O kadar hassas mıdır? Belki değildir ama ya hassassa o kadar. İnsan kalbi üzerine riske girilir mi ? Yapamayız o halde”²¹⁸ diye söylenerek istemese de kadını

²¹⁶ Söğüt, a.g.e., s. 76-77.

²¹⁷ A.e., s. 21.

²¹⁸ A.e., s. 23.

eve almamazlık yap(a)maz, kendisini üzmek pahasına karşısındakini düşünür. Ayhan'ın inceliği her daim başkalarını önceler niteliktedir.

Ayhan'ın zihninin bir tarafını meşgul eden ve insanlar karşısında kendisini eksik olarak düşünmesine sebep olan bir durum da ayağının aksamasıdır. Hatta aksayan ayağı sebebiyle kalabalıklar içerisinde yürümekten hoşlanmasa da onu sıklıkla İstiklâl Caddesi'nde yürürken görürüz. Kimsenin kimseyi fark etmediği yoğun kalabalıklarda yürümeyi seven Ayhan, mutsuz insanların bir de çok mutlu insanların yürümeği sevdiğini söyler ve insanın yürürken kendi içinde dolaştığını, içindeki mutluluğun zerrelere kadar varabilmenin yolunun yürümekle mümkün olduğuna inanır. Ayhan'ı İstiklâl'de gittiği bir mekân olan Zı-bar isimli bir barda görürüz. Buraya caz dinlemek için gelen Ayhan, "Caz insanların tek başlarına gelip dinleyebilecekleri türden bir müzikti" diyerek aslında kendisi için mühim olanın ve çekici gelenin caz dinlemekten öte yalnız yapılan bir etkinlik olarak görmesidir; "Kendisi gibi tek başına olan insanların sükuneti ve bulunduğu mekânda sırtmamak bağlamıştı buraya Ayhan'ı ve zamanla müzik de kulağına yerleşmişti."²¹⁹ Yine bu bara geldiği bir gün, yalnızlığını masaya gelen bir kadın sekteye uğratacaktır. Ayhan aniden bu kadının yüzünde annesini daha doğrusu babasının otoriter tarafını görecektir; "Yüzünü çevirdi kadın, bir rüzgâr esti gibi oldu. Ne yapıyorsun, yüzüme bak. Bakmayacağım anne, hayır bakmayacağım. Ne yapıyorsun yüzüme bak. Öğleden sonra baban yanına gelecek, biraz sıkıntılı bugünlerde, ters gitme. Ne zaman ters gittim anne"²²⁰ Baba öylesine baskındır ki Ayhan'ın yaşamında zihninde bir an olsun bu baba figürünü uzaklaştıramıyordur. Anne de oğlunu içine düştüğü girdaptan kurtaramaz, baba karşısında oldukça pasif bir karakterdir ve her dem bir sessizlik hâli içerisinde.

Kadınlarla hep mesafeli olan Ayhan, herhangi bir kadınla göz göze geldiğinde hemen yüzü kızarır. Sadece yüz yüze geldiklerinde de değil cinselliği çağrıştıran en ufak bir sözcük onun yüzünün kızarmasına sebep oluyordur. Bir gün komşularından Arzu Hanım kahve içmek için Ayhan'ın evine gelir. Masayı ikramlar, meyve suları, peçeteler, şık servis tabaklarıyla donatan Ayhan'ın izzetüikramı karşısında şaşkına

²¹⁹ Süngü, **a.g.e.**, s. 27.

²²⁰ **A.e.**, s. 29.

dönen Arzu Hanım bir taraftan da etrafı süzer, evdeki düzen ve temizlik karşısında da şaşkınlığını gizleyemeyen Arzu Hanım, eşine Ayhan'ı şöyle anlatır;

“Ay Tacı sorma adam bir garip. Her şeyi servis ediyor, peçeteler, çatallar, servis tabakları. Komşu komşu nasıl yaşanır, oturursun, tabakları alırsın, kek, poğaça ne varsa, yersin dır dır edersin. Yok, adam evin içinde kravatıyla dolaşıyor. Gitme diyorum sana şu kıl herife. Uyuz oluyorum zaten, sinsi sinsi bakıyor adamın yüzüne. ‘İyi akşamlar efendim!’ Oha lan oha. Ben kasılıyorum adamın karşısında, n’aber lan Ayhan diyecem, n’aber Ayhan Bey diyebiliyorum anca.”²²¹

Ayhan'ın bir erkeğe yakıştıramayacak kadar naif oluşu komşu erkekler tarafından da hoş karşılanmaz, nihayetinde bu yaklaşım onun erkekliğine gölge düşürüyordur. Erkekliğe ilişkin normatif tanımların dışında konumlanan Ayhan, uyumsuzluğuyla toplumdaki erkekler arası hiyerarşiyi de tehdit eder ve çevresindeki erkelerce de “erkekliği” kabul edilmez görülür. “Zahmet ediyorsunuz Ayhan Beyciğim. Kadınlığımdan utanıyorum vallahi.”²²² diyen komşusu Arzu Hanım karşısında Ayhan tedirgin olur. Nihayetinde, “cinsel çağrışım içeren bir sözdü. Kadının yüzüne bakmaya çekindi. Sebepsiz yere kızardı yüzü.”²²³ Ayhan kadınlara ait ve kadınsı gördüğü her şey karşısında bir “utanç” yaşar.

Herkesle sizli bizli konuşan ve araya bir mesafe koyan Ayhan, anne ve babasıyla da aynı mesafeyi korumak istese de babasından çekinir. “Özellikle babasına siz dememek için sürekli kendisini kontrol etmeye çalışıyor, bu çaba da sohbeti işkenceye çeviriyordu ama çabasına rağmen ağzından kaçırıyordu bazen.”²²⁴ Bu durum karşısında babasının tavrı otoriter bir “baba” figüründen beklenen niteliktedir; “Veledede bak. Bana efendim diyor, siz diyor. İyice yemiş kafayı, gavur muyuz lan biz.”²²⁵ Ayhan'daki bu yaklaşım yetişkinlikte de başlamış bir hâl değildir. Çocukluktan itibaren böyledir, bu durumdan muzdarip baba okula gitmiş ve müdürle görüşmüştür, müdür ise Ayhan'ın çok iyi, çok uslu, hatta fazlaca kibar olduğunu söyleyerek babayı teskin etmiştir. Baba oğlunu yanına çağırır ve “aslan parçası, naapıyorsun bakayım okulda, dövüyor musun arkadaşlarını?”²²⁶ sorusuyla oğluna,

²²¹ Süngü, **a.g.e.**, s. 46-47.

²²² **A.e.**, s. 47.

²²³ **A.e.**, s. 47.

²²⁴ **A.e.**, s. 57.

²²⁵ **A.e.**, s. 58.

²²⁶ **A.e.**, s. 185.

kibar ve uslu bir çocuk olmasından ziyade “aslan” gibi yırtıcı, sert ve elbette güçlü olmasını salık verir. Onun “erkek” dünyası şiddet ve güç odaklıdır, arkadaşlarını dövmesi hâlinde “erkeklik” gösterebilecektir. Bu durum karşısında annesi ise komşusuyla dertleşirken, acaba bir doktoramı göstersek Ayhan’ı dediğinde komşunun cevabı da oldukça manidardır; elbette der “erkek olacak”... Ayhan bir erkek olacaktır ve bu erkeklik normları inceliği, kibarlığı ve sessizliği kabul edemez. Doktora götürülür Ayhan, doktor ilk olarak kimlere siz diye hitap ettiğini sorar, karşısında suskun kalan Ayhan’a “Arkadaşlarına da diyor musun?” diye yeniler ve cevap evettir. Doktor bu defa arkadaşlarının bu durum karşısındaki tavrını sorar. Ayhan cevap verir; “Gülüyorlar efendim. Sence neden gülüyorlar Ayhan? Kız gibi olduğum için efendim. Kibarcık diyorlar bir de...”²²⁷ Ayhan, egemen erkeklik normların karşılayamadığı anda “öteki” erkeler tarafından “kadınsı” alana itiliyor ve erkekliği itibarsızlaştırılıyor.

Babasını sevmediğini her fırsatta belli eden Ayhan, annesiyle karşılıklı kahve içerken yine babasını neden sevmediğini düşünüyordu. Önce “kaba ve gürültülü bir adam” olarak düşünür, “paldır küldür” konuşuyordu, “bu hâl tavrın ve sahip olduğu öz güvenin üzerine yakıştığı, iyi durduğu” bu adama karşı bir türlü sıcaklık hissedemiyordu.²²⁸ Ayhan’ın annesine karşı içerisinde bir nebze olsun sıcaklık hissediyordu, bu yaşlı kadın “kendisine daha çocukmuş, hiç büyümemiş gibi”²²⁹ bakıyordu. Fakat annesine kaşı aynı zamanda kızgındır ve bu kızgınlığın ardında da yine baba vardır. Babasının sahip olduğu tüm özelliklerden nefret ettiğini söyleyen Ayhan, babasının hiçbir özelliğinin kendisinde olmadığı için “babam bana asla saygı duymayacak” der. Fakat annesinin babası karşısında takındığı tavır Ayhan’ın annesine karşı da kızgın yapar. Babası annesine kendi aklı ve gücünü –erkini- kabul ettirmiştir. Annesinin çıtası eşidir, onun etrafında dönmektedir. Hatta babası bankadan kredi alamadığında annesi de hiç anlamamasına rağmen banka müdürüne eşiyile birlikte küfürler ediyordu. “Sanki meseleyi anlıyormuş, çok önemsiyormuş, içinde hissediyormuş gibi”²³⁰ yaşıyordu anne olayları. Annesinin babasına benzeme çabasını tamamen karakter zayıflığına bağlayan Ayhan, annesine karşı da öfkeli.

²²⁷ Süngü, **a.g.e.**, s. 187.

²²⁸ **A.e.**, s. 62

²²⁹ **A.e.**, s. 62.

²³⁰ **A.e.**, s. 145.

Ayhan, hiç düşünmese ve istemese de gün gelir ailesi tarafından evlenmesi için ona uygun bulunan bir kızla görüşür. Bütün kibarlığıyla bu teklifi de geri çeviremeyen Ayhan, itaatkâr tutumundan öteye bir durum da sergileyemez. Kendisine gösterilen fotoğraftaki kızı öylesine güzel bulur ki, bu güzellikteki bir kızın kendisini beğenebileceğini bile düşünmez. Resimdeki güzel kız karşısında kalbi daralan Ayhan; “Bu kız bizi sevmez. Biz de onu sevmeyiz ama onun bizi sevmediği gibi değil. O beğenmez de sevmez. Biz beğenmezlik etmeyiz de sevmeyiz” derken, kendisini seilmeye de layık bulmaz. Özlem’le ilk karşılaşmalarında yine yüzü kızarır Ayhan’ın ve kıza bakamaz. Dışarda buluştuklarında Özlem, üniversitede hiç sevgilisi olup olmadığını sorması üzerine, Ayhan’ın cevabı hayırdır, dahası yaşamı kitaplardan öğrenen Ayhan, bu geçmiş merakının erkeklerde olması gerektiğini düşünür, nihayetinde kitaplar öyle yazıyordur, kadınlar şimdiyi merak etmelidir.

Ayhan, ailesinin isteği üzerine nişanlandığında, nişanına babanın gölgesi düşecektir. Her şey Ayhan’ın tabiatına uymayacak bir hızlilikte gerçekleşmiş, aileler görüşmüş önce sonrasında gençler tanışmış, “kendi isteklerinin meşruiyet kazanmış olmasından dolayı kurulan âdet üzere söylenmiş” ve samimiyetten yoksun bu ritüeller Ayhan’ı izlerken bile ürkütmüştür. Fakat Ayhan’ı daha da öfkeliendirecek olan yine babasının başrolde oluşudur. Babasının, “yüzündeki samimiyetsiz, kibirli, hatta plastik, ama geniş ve cüretkâr gülümseme” Ayhan’ı ürkütüyordur dahası babası adeta “orayı fethe gelmiş ve bunu başarmış gururlu bir general” gibidir. “Gevrek gevrek gülüyor, rahat hareket ediyor, üstüne üstlük saygı görüyordur.” Babasının bu hallerine baktıkça her şeyi onun gölgesinde görecektir. Adeta herkes, Kemal Bey’in gölgesindedir.²³¹ Baba ne kadar “paldır küldür” ve “kaba” ise oğul o kadar kibar ve zariftir. Baba-oğul arasındaki eril güç farkı burada görünür kılınmış ve babayla taban tabana zıt bir erkek olarak Ayhan, çevresindekiler tarafından “garip” biri olmaktan öteye geçememiştir. Özlemin kendisiyle neden nişanlandığını da her daim sorgulayacaktır Ayhan ve artık bu nişanı da sonlandıracaktır.

Ayhan’ın kendisine ait bir dünyası yok gibidir, ölüme yürüyen tanımadığı insanların haber sayfalarındaki fotoğraflarını bir odasının duvarlarına asarak kendine

²³¹ Süngü, a.g.e., s. 153.

bir dünya inşa eden Ayhan, intihar eden kişileri hastanelerde ziyarete gider. Bu ziyaretlerde de bir karşılık bulamayacak olan Ayhan, iyice içine dönerek yalnızlaşacaktır. Ayhan babasının isteği üzerine şirkete gider ve orada işlere yoğunlaşmaya çalışır fakat bunu da başaramaz. Elinden geleni yapsa da babanın istediği oğul olamıyordur. İş yerinde geçirdiği bir günün sonunda raporları kontrol etmiş ve dikkat edilmesi gereken hususları italikle belirtmiştir. Baba günün sonunda oğlunu yanına çağırır, aralarındaki diyalog ve babanın jestleri aradaki hiyerarşi göstermesi bağlamında oldukça manidardır:

“Kemal Bey eliyle yaklaş manasına gelen bir hareket yapıyor. Ayhan iki adım atıyor. Kemal Bey’in kaşları çatık.

‘Bırak italik mitalik saçmalamay. Bu erkan denen puşt seni bana şikâyet ediyor. Ne iş’

Ayhan’ın yüzü kızarıyor.

‘Hangi konuda efendim.’

Kemal Bey ayağı kalkıyor, ayağa kalkarken yine eliyle oturmasını işaret ediyor oğluna. Ayhan oturuyor.

‘Ne konusu. Ulan bak, adam arkandan iş çevirmeye cesaret ediyor diyorum, sen hangi konuda diyorsun’

Sesi yükseliyor Kemal Bey’in, ayakta, elleri masa üzerinde, eğilmiş oğlunun üzerine doğru, ciddi, sert:

‘Biraz laf konuş. Kendini göster. Fırça at, böyle yürütemezsin. Bunlar adamı iki dakikada tefe koyar. Daha kendi içine söz geçiremezsen dışarıda ne halt edeceksin. Ha ne edeceksin?’

Ayhan sinirleniyor, kızarıyor, bozariyor. Sinip kalıyor. Kemal Bey doğruluyor, oturup yerine, yaslanıyor arkasına.

‘Dolaş biraz şirket içinde, bok var kapanıyorsun odana. O piçi de kov’

Ayhan; ‘Peki efendim,’ deyip ayağa kalkıyor. ”²³²

Hegemonik erkekliğin tanımının başat yanı, iktidarda olan erkeğe, iktidar sahibi olan erkeğe ve iktidarın erkeğine ilişkindir.²³³ Bu iktidar alanının erkekliğinin oldukça uzağına düşen Ayhan, “makbul” bir erkeklik sergileyememiş, babanın işaret ettiği “erkeklik” kurgusu içerisine kendisini yerleştirememiş ve ondan beklenen erkeklik normlarını karşılayamamıştır. Güçlü ve iktidar sahibi baba karşısında; sessizliği,

²³² Söngü, a.g.e., s. 90.

²³³ Kimmel, “Homofobi Olarak Erkeklik”, s. 95.

kırılganlığı ve kibarlığıyla güçlü bir erkeklik temsili de sunamaz. Baba “erkekliği” oğluna öğretebilmek ve benimsetebilmek adına ne kadar ısrarcı ise oğul da o kadar isteksizdir bu hususta. Ayhan’ın babası gibi otoriter bir erkek olma kaygısı yoktur aksine kayıtsızdır bu duruma, egemen erkeklik arzusunda ısrarcı olmayan Ayhan, oldukça silik, pasif ve eylemsiz bir karakter olarak ön plana çıkarken, “babamın sahip olduğu tüm özelliklerden nefret ediyorum, çünkü bende hiçbirisi yok ve bu yüzden babam bana asla saygı duymayacak”²³⁴ diyerek, hegemonik erkeklik kurgusu içerisinde kendisini göremez. Bu erkeklik imgesinden koptukça da çevresi tarafından “garip” biri olarak nitelendirilir ve alaya alınır. Erkekliğe ilişkin normatif tanımların dışında konumlanan Ayhan, uyumsuzluğuyla toplumdaki hiyerarşiyi de tehdit eder.

2.2.4. Militarist Sınırlarda Numune(lik) Erkek-lik(ler): *Har*

“Mümkün mertebe kaytarmaktan, bir fırsatını bulup çürüğe çıkmaktan, hatta alengirli bir vaziyette firar etmekten gayri dini imanı, planı projesi olmayan ben, bir anda, hiç yoktan birliğin örnek askerî olup çıkmıştım. Hemen bir lakap da uydurdular elbet: Numune...”

Murat Uyurkulak/*Har*

İlk romanı *Tol* 2002 yılında yayımlanan Murat Uyurkulak, gerek anlatılarındaki fantastik kurgu, gerek kullandığı ironik dil gerekse de erkek-lik temsilleriyle 2000’li yılların ön plana çıkan isimlerinden biri olmuştur. Bu başlık altında inceleyeceğimiz *Har*, yazarın 2006’da yayımlanan ikinci romanıdır. 2011 tarihli ilk hikâye kitabı *Bazuka*’yı, 2016’daki romanı *Merhume* takip eder. Son romanı ise 2020 yılında yayımlanan *Delibo*’dur. Meltem Gürle, *Ölümlerle Konuşmak* başlıklı kitabında, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün 60’ları, *Tutunamayanlar*’ın Türkiye’nin 70’li yıllardaki kültürel iklimini çok canlı bir şekilde aktarıyor olması gibi

²³⁴ Süngü, a.g.e., s. 144.

Uyurkulak'ın *Har* romanının da 2000'li yıllar için aynı şeyi ifade ettiğini belirtir. Bu romanların her biri kendi dönemlerinden konuşsa da onları ortak kılan yanları, “hepsinin Türkiye'nin modernleşme projesine derin bir şüpheyile ve yer yer can acıtan bir mizahla bakıyor oldukları gerçeğidir.”²³⁵ Gürle'nin bu üç romanı aynı çizgiye oturtmuş olması, *Har*'ın Türkiye'nin mevcut siyasi gerilimlerine oldukça duyarlı bir yapı arz etmesi olduğu gibi, mizahî bir dili de içerisinde barındırıyor oluşudur. Fantastik öğelerle bezeli bir roman olmasının yanı sıra *Har*'ın bir yanı toplumsala sıkı sıkıya bağlıdır ve yaşamdan kopmaz. Uyurkulak'ın, yaptığı bir röportajda, “*Tol* için erkek demiştiniz *Har* için ne diyeceğiz?” sorusuna verdiği cevap, bu başlık altında ele alacağımız *Har*'daki erkek-lik(ler) için bize de bir kapı aralıyor. Uyurkulak *Har* için, “Kadın ve eşcinsel diyebiliriz. Militarizmin ve ona içkin ‘erkekliğin’ karşısında durmaya çalıştığını söyleyebiliriz.”²³⁶ derken, normatif olmayan bir erkek-lik kurgusuyla baş başa kaldığımızı salık verir. “Erkeksilik ve militarizm, kadınsılıkla kurduğu karşıtlıkla” tanımlanır ve militarizm, “erkekliğe atfedilen değerlerin meşruluğu ve üstünlüğüne” kendisini dayandırır.²³⁷ Bu minvalde, militarizmin karşısında kurgulanan erkek-lik, militarist bir erkeklikten uzaklaştıkça, adeta eşcinselliğe ve kadınsılığa atıfta bulunur. Kadınlık ve eşcinsellik aynı potada verilirken, militarist erkeklik temsili de bunların tam karşısında konumlandırılır. Eril bir inşa olarak militarizmi hedef göstermesi ve romanın baş kahramanı Numune'nin askerliğe, babasının vasiyeti doğrultusunda gönülsüzce katlanmak zorunda kaldığı bir vazife olarak dâhil olması, Numune'yi erkeklik normları karşısında muhalif bir konuma çekerken anlatıyı da militarizm karşısında konumlandırır. Diğer bir taraftan da militarist erkeklik kurgusundan uzaklaşan erkek-lik, diğer erkeklik formları üzerinden okunmaz ve kadınsı alana hapsedilir. Uyurkulak, *Har*'da; milliyetçilik, militarizm ve erkeklik arasında doğal olarak var olduğu addedilen organik bağları sorunsallaştırır ve bir yerde artık erkeklik fikri bir “öz” olarak sorgulamaya açılır. Numune, romanın hem anlatıcısı hem de başkahramanıdır; tüm olanlar onun gözünden aktarılır. Bundan dolayıdır ki *Har*'da yaşanan tüm olayların tonunu belirleyen

²³⁵ Meltem Gürle, *Ölümlerle Konuşmak, Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi*, Çev. Ümrân Küçükislamoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 15.

²³⁶ Berrin Karakaş, Murat Uyurkulak: ‘İlk romanım erkekti, ikincisi kadın ve eşcinsel’, *Tempo*, Mart 2006.

²³⁷ Selek, *Türkiye’de Özgürlüğü Ararken...*, s. 124.

Numune'nin bakışıdır ve romanın bütün dinamiği onun anti-militarist yaklaşımı çerçevesine yerleştirilerek sunulur. İdeal erkeklik kurgusundan kopma gösteren Numune'nin anlatının odağında yer alması ve anlatının onun tarafından kurulması tesadüf değildir. Numune'yi norm dışına iten nitelikler, askerlikle birlikte içerisine dâhil edildiği militarizme karşı sorgulayıcı gözlerle bakacak mesafeyi kazandırır. Tanım olarak milliyetçilik politiktir; devlet ve devlet kurumlarıyla yakından ilgilidir. Ordu gibi çoğu devlet kurumu da tarihsel olarak erkeklerin egemenliğinde olmuştur. Bu nedenle hegemonik erkeklik kültürü ve ideolojisinin hegemonik milliyetçilik kültürü ve ideolojisiyle el ele gitmesi şaşırtıcı değildir. Erkeklik ve milliyetçilik birbirlerine eklemlenir ve özellikle erkeklik, günlük yaşam kültürü içerisinde milliyetçiliğin militarist taraflarıyla çok iyi ifade edilir.²³⁸ Bu bağlamda Numune, askerlikten kaçtıkça militarist söylemden uzaklaşacak, militarist söylemden uzaklaştıkça da hegemonik erkeklik kurgusunun dışında konumlanacak ve “kadınsı” bir alanda temsil edilecektir.

“Bir kıyamet romanı” alt başlığıyla verilen *Har*, biçimsel olarak *Kitab-ı Mukaddes*'le bir koşutluk içerisindedir. Ahd-i Atîk ve Ahd-i Cedîd'den oluşan *Kitab-ı Mukaddes* gibi *Har* da; “Ahd-i Mazi ve Ahd-i Müstakbel” olarak temelde iki bölüme ayrılmıştır. Her bölüm yine *Kitab-ı Mukaddes*'te olduğu gibi “Bab”lardan oluşan roman, “Bab16 Terkip” başlığıyla açılıp “Bab00 Terhis” başlığıyla son bulur. Tıpkı askerlikteki gibi bir “terkip”le başlayan romanın “terhis”le beraber son bulması bütünüyle militarist bir düzene gönderme yapması noktasında oldukça manidardır. *Kitab-ı Mukaddes*'in yaradılış anlatısıyla başlaması, erkeklik mitinin de bir yerde askerlikle beraber başladığına ve erkekliğin “yaradılışına” tanıklık edilen eril bir mekân olarak askerliğe göndermede bulunur, üstelik bu zeminin ilahî bir metinle birlikte kurulması erkeklik mitine bir de kutsiyet atfeder. Bu kutsiyeti yıkan ise ismiyle müsemma Numune olacaktır. Nihayetinde, Numune'nin, militarizmin “doğal ve ezeli” olmadığını hatırlatması önemlidir zira militarist ideolojiler, tarihsel ve modern bir olgu olduklarını gizleyerek, kendilerini “yaradılıştan” gelen bir zorunluluk olarak kurmada

²³⁸ Joane Nagel, “Nation”, **Handbook of Studies on Men and Masculinities**, Ed. M. S. Kimmel, J. Hearn, R.W. Connell, California, Sage Publications, 2005, s. 397-413.

mahirdirler.²³⁹ Dahası, militarist değer ve pratikler, erkeklikle özdeşleştirildiği için onların sorgulanışları hâkim erkeklik değerlerinin de sorgulanmasını beraberinde getirir.²⁴⁰ Uyurkulak, militarizmin “doğal bir varoluş” olmaktan öte “kurulan/icat edilen bir aidiyet” olduğunu sezdirirken, militarizmin şiddeti meşrulaştıran yanından ziyade şiddeti görünür hâle getirir. Anlatı, iki ayrı evrende birbiriyle paralellik gösterecek şekilde ilerlerken, dünyevî olanla ilahî olanın birbirine koşutluk oluşturacak şekilde iki ayrı dünya olarak verildiği romanda, bir tarafıyla hakikate diğer yanıyla da fantastiğe kaçan kurgu dikkatleri çeker. Roman ilerledikçe bu iki dünyanın birbiriyle ne kadar örtüştüğünü de görürüz. Her iki dünya da erkeklerin hâkimiyetindedir, kadınlar ara ara cinsellik mevzubahis olduğunda görünür gibi olurlar. Militarizmin ve şiddetin görünür kılındığı anlatıda kadınlar da görünmezdir.

Roman, ataerkil yapının önemli bir simgesi ev ve çekirdek aile düzeninin anlatılmasıyla başlar. Bu aileyi diğer muadillerinden ayıran farklı bir özelliği olmadığına dikkatler çekilir ve aile düzeni, kahramanın ağzından şu şekilde tanımlanır; “Babam, annem, ben, kardeşim erkek... Âlem yaygarasına karşı tek sesli ve kederli bir kuartet”²⁴¹ bu çekirdek aileyi oluşturan dörtlü yapının içerisine girdikçe milliyetçi ve militarist tek sesliliğin sınırlarıyla şekillenen bir yapı görürüz. Evin emekli, “planı büyük lakin izanı küçük” babasının “en büyük zevki hane köşelerinde maça kızı kıraat” etmek ve “market kasalarındaki birbirinden maça kızların esmer uzuvlarına el atmak”tır.²⁴² Evin annesi ise “mutfakta mesai yapa yapa düdüklü tencereye dönen” ve hâkim kadınlık normlarıyla uyum içerisinde olan bir kadın olarak çizilir. Evin büyük oğlu Numune, kayıtsızlığıyla ön plana çıkarken kendisini şöyle tanıtır: “Dalgalara baka baka gamsız oldum, baykuş oldum. Çizgi roman sayfalarından başlattığım seyahat, muhit birahanesinde devam etti. Şişe şişe meyler içip biner biner kunduzlar yedim. Bir garip terkip oldum.”²⁴³ Numune’nin milliyetçi erkekliğin militarist yanıyla iç içe geçen, “şeref”, “vatanseverlik”, “cesaret” “görev” gibi kavramların aksine²⁴⁴,

²³⁹ Tanıl Bora, “Milliyetçilik”, **Kavram Sözlüğü Söylem ve Gerçek**, Ed. Fikret Başkaya, Ankara, Maki Basın Yayın, 2005, 383-390.

²⁴⁰ Ayşe Gül Altınay, “Militarizm”, **Kavram Sözlüğü Söylem ve Gerçek**, Ed. Fikret Başkaya, Ankara, Maki Basın Yayın, 2005, s. 360.

²⁴¹ Murat Uyurkulak, **Har**, İstanbul, April Yayıncılık, 2017, s. 13.

²⁴² **A.e.**, s. 13.

²⁴³ **A.e.**, s. 14-15.

²⁴⁴ Nagel, “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, s. 79.

“gamsız”, çizgi romanların hayal dünyasında yaşayan ve her dem sarhoş biri olarak çizilmesi, ideal erkeklik kurgusundan onu uzaklaştırır. Bu terkipten yoksun erkek-lik, “tam” bir erkek olarak yaşamdan “terhis” de olamayacaktır. Oysa evin küçük oğlu; “şöhreti mahalle hudutlarını aşan bir munis dâhi namzedi sıfatıyla anılır. Öyle böyle değil, pek tatlı, çok şeker, fazla iyi bir veletti[r]. Adeta buralara fırlatılmış bir melekti[r]”²⁴⁵ Numune ile kardeşi arasındaki fark gittikçe açılacak, birinin kötü ününe ün katıldıkça diğeri adeta yarı ilahî bir veçhe kazanacaktır. Nihayetinde o “hem selim tabiatı hem keskin zekâsıyla ailenin muvaffakiyet projesi bakımından biçilmiş kaftandır”²⁴⁶ daha da mühimi vatani görevini yaparken şehit düşmüş ve bir kutsiyet kazanmıştır. Onun şehitlik mertebesine erişmesiyle birlikte evin havası da keskin bir şekilde dönüşmüş ve bir militarizasyon geçirmiştir. Öncesinde “memleketin bütün hikâyesini maaş bordrosundan okuyan” baba, oğlunun şehit düşmesiyle birlikte bütün evi onun fotoğraflarının yanı sıra “Ulu Önder’in büstleri ve tabloları ile donatarak”, “oğlunun zayiinden ülkenin ne kadar kutsal bir toprak parçası olduğu ve o parçanın hatırı sayılır bir parçasının nasıl da elden gıdivermenin eşiğine geldiği yönde dersler” çıkararak ve “kendisiyle aynı vaziyetteki acılı ihtiyarlarla yarı şuurlu vatanperverlik gösterileri” sergileyerek geçirmeye başlamıştır. Artık baba, oğlu şehit düşmezden evvelki “baba” değildir; etrafta “millî mücadele nutukları atmasıyla” tanınacak²⁴⁷ ve bütünüyle milliyetçi/militarist bir kimliğe bürünecektir. Anne ise daha farklı bir maceraya atılır, “ömründe tek satır dua dökülmemiş” annenin dudaklarında “daimî bir kıpırtı” hâsıl olmuştur. Oğlunun şehit düşmesi annenin ruhunda “siyasi değil, ilahi tesirler” bırakmış, “mazisinden kentliliğe, inceliğe ve medeniliğe dair gurur verici ipuçları derleyen anne” bir gün gelmiş “ ‘ben bir kutlu ışık gördüm!’ deyip salonun ortasına bordo bir seccade” sermiş ve bir daha da onun üzerinden kalkmamıştır.²⁴⁸ Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* kitabında, cinsel politika ve pratiklerin kültürel olduğu kadar belli kurumlar aracılığıyla da üretildiğine dikkat çekerken, devlet ve aile kurumuna özellikle vurgu yapar. Bu iki kurumun ataerkil yapılarda cinsiyetin ve cinselliğin ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanmasında ve hegemonik erkeklik

²⁴⁵ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 15.

²⁴⁶ **A.e.**, s. 15.

²⁴⁷ **A.e.**, s. 17

²⁴⁸ **A.e.**, s. 18.

sınırlarının belirlenmesinde önemli bir rol oynadığına ve toplumsal cinsiyet kimliklerini biçimlendiren bir yapı olarak devlet ve aile müdahalelerinin önemli bir yere haiz olduğuna dikkatleri çeker. Aileyi, “toplumun temeli” olmasından öte en karmaşık yapılarından birisi olarak ön plana çıkaran Connell, aileye dair basit hiçbir şey olmadığını ve ailenin içinin, tıpkı jeolojik katmanlar gibi, birbiri üzerine yığılmış çok katmanlı bir ilişkiler sahnesi olduğunu söyler. Öyle ki “başka hiçbir kurumda ilişkiler, zaman içinde böylesine yoğun; ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgüleri açısından böylesine sıkı değildir.”²⁴⁹ Bu yoğunlukta ilişkilerin yaşandığı aile kurumu, toplumsalla özel olanın kesişiminde yer alması ve çift yönlü ilişkilere imkân sunması açısından da önemlidir. Numune, ailesinin gözünden kendisini anlattığı pasajda aslında kendi gözünden ailesini veriyordur;

“Yani, orta derece ezilmiş ailemizin yarımılığıyla daha da tehlikeli bir muhteva edinen eksik münevverliğinden kaynaklı beklentileri fazla ısıtılı, iki oğuldan büyüğüne biçtiği hayat kıyafetleri fazla şatafatlı ve boldu. Suretimde aile büyüklerinin sağlama yapabilmesini sağlayacak derlitoplu bir kerrat yerine, mührü çoktan vurulmuş bir tasdikname taşıyordum. Onların gözünde ben, şerre kadem basmıştım.”²⁵⁰

Yazımızın başında Gürle’nin *Tutunamayanlar* ile *Har* arasında bir koşutluk kurduğunu belirtmiştik. *Tutunamayanlar*’ın Selim’i “azgelişmiş bir babanın azgelişmiş tek oğludur”, Turgut ise “pısırik bir babanın ürünü”dür. Bu babalar, “kültürel kudretini kaybetmiş, bu yüzden de sakil düşmüş babalardır.”²⁵¹ Numune’nin, “planı büyük lakin izanı küçük”²⁵², “orta derece ezilmiş” ve “yarım”lığıyla maruf babası, temsil ettiği “milliyetçi/militarist” çizgiyi sorunsallaştırmak için bir olanak yaratır. Militarist bir âlemden çoktan “tasdiknamesini” alan oğul, babanın eksik yanlarına ve yarı münevverliğine gönderme yaparken, bir yerde “devlet baba”yı ve onun milliyetçi/militarist ruhunu hedef alıyordur. Ayşe Gül Altınay, “milliyetçiliği anlayabilmek için toplumsal cinsiyet ilişkilerine bakmanın, toplumsal cinsiyet ilişkilerini anlamak için de milliyetçiliğe, uluslaşma süreçlerine, militarizme bakmanın elzem olduğunu”²⁵³ söylerken, milliyetçiliğin, toplumsal cinsiyet kimliklerini

²⁴⁹ Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 165- 168.

²⁵⁰ Uyrkulak, **a.g.e.**, s. 16

²⁵¹ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis Yayınları, s. 56

²⁵² Uyrkulak, **a.g.e.**, s. 15.

²⁵³ Ayşe Gül Altınay, “Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm”, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 16.

oluşturmada tâli değil kurucu bir öge olarak kurgulandığına dikkatleri çeker. Milliyetçiliği salt siyasî bir ideoloji olarak değil, sosyal, siyasal ve ekonomik oluşumların arkasındaki pratikler bütünü, dünyayı algılayış biçimi olarak almamız gerektiğinin altını çizen Akınay, bakışımızı siyasî arenadan kültürel alana kaydırır.²⁵⁴ Kültürel bir inşa olarak milliyetçilik, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında birbiriyle oldukça ilişkili sıkı bağlar vardır. Her birinin inşasında çeşitli tahakküm mekanizmaları gün yüzüne çıkar; milliyetçi/militarist söylemde “makbul” kadınlık(lar) ve erkeklik(ler) üretilerek idealize edilirler. Ayrıca, millet, milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet arasında karşılıklı bir “belirleme” ve “belirlenme” ilişkisi de vardır. Nihayetinde millet, “bir yandan kadınlık ve erkeklik tanımı üreten, diğer yandan da bunlar tarafından üretilen bir kurgu olarak” görülebilir.²⁵⁵ Milliyetçilik, kültürel erkek tanımlarını vurgulamak ve bunlarla uyum sağlamak üzere yapılandırılmıştır. Şeref, vatan, güç, cesaret, korkaklık gibi kavramlar hem ulus devletle hem de erkeklikle doğrudan ilişkilidirler. Bundan dolayı “gündelik hayattaki erkeklik ‘mikrokültür’ün, milliyetçiliğin, özellikle de milliyetçiliğin militarist yanının talepleriyle pekâlâ uyumaktadır.”²⁵⁶ Bu noktada devlet babanın siyasî alanda kurduğu militarist baskının gölgesi evdeki babanın üzerine düşmüştür. Tabi bu baba da ironik bir dille, köşe bucak “kadın” peşinde koşan bir figür olarak kurgulanarak, militarist erkeklik kimliğinin itibarı da zedelenmiş ve itibarsızlaştırılmıştır.²⁵⁷ Bu itibarını yitirmiş, nerden bakarsak bakalım hep bir eksiklik barındıran babanın karşısında oğul, “ne verdin de ne istiyorsun” nidalarıyla “dile ve eyleme” dökülmeyen “hadım bir öfke” kriziyle paralel bir erkeklik krizi de yaşayacaktır.

Babanın kanser olması ve ölüm döşeğine düşmesiyle birlikte oğlu Numune’den son istekleri aşikâr olduğu kadar erkeklik namına oldukça da manidardır. Ölüm döşeğindeki babanın oğluna vasiyeti; “Okulunu bitir, askere git, evlen...”²⁵⁸ olur. Bu

²⁵⁴ Altınay, “Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm”, s. 17.

²⁵⁵ Nühket Sirman, “Kadınların Milliyeti”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 4 Milliyetçilik**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 227.

²⁵⁶ Nagel, “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, s. 79.

²⁵⁷ “Ulus inşasının arka planında yer alan ve ‘eril’ bir alan olduğu kabul edilen milliyetçiliğin eril söyleminin anlaşılması için özel olarak erkekliği irdelemek elzemdir.”(Bu noktada, erkeklikle milliyetçilik arasındaki bağı, romanlarda ele alan daha geniş bir çalışma için bkz. Murat Gür, **Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik** (1908-1923), İstanbul, Kesit Yayınları, 2019.)

²⁵⁸ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 20.

istekler, Pınar Selek'in erkeklik dinamiklerini sorguladığı ve elli sekiz erkekle yaptığı mülakatlarda ortaya çıkan sonuçların benzerliğiyle örtüşmektedir. Yaptığı çalışmada, Türkiye'de geleneksel olarak kabul gören erkeklik konumuna erişebilmek için, erkeklerin dört aşamayı geçmek zorunda oldukları sonucuna erişen Selek, bu aşamaları şu şekilde sıralar; "1. Sünnet, 2. Askerlik, 3. İş bulma, 4. Evlilik"²⁵⁹ Bu dört kademeli erkeklik kurgusunda, erkeklik hayranlıkla yüceltilen bir gücü temsil etmektedir. Yaptığı çalışmada, erkeklik üzerine örtülen kapağı kaldırmayı hedeflediğini söyleyen Selek, bu kapak biraz aralandığında, "şiddet, şaşkınlık, teslimiyet, çaresizlik ve hınç" deneyimlerini geçiren kırık dökük bir varlığın ortaya çıktığına dikkatleri çeker. "Birbirini besleyerek yeniden üretilen iktidar mekanizmalarının 'yıkılmazlığı', bu kırık döküklükten güç alıyor"dur. Erkekler kendi "yazgılarına" karşı direnme noktaları ve stratejiler geliştirse de "maskelerini tek başlarına çıkarabilecek zihinsel ve duygusal açıklığı bulamıyorlar"dır.²⁶⁰ Sünnetle başlayan erkeklik ritüelleri askerlikle devam eder ki askerlik, "Türkiye'de erkeğin olgunlaşma durağına doğru attığı en önemli adım, ayrılık aşaması, yeni kimliğine tek başına"²⁶¹ yürüyüşüdür. Baba, "yıllarca yılmadan adam etmeye çalışıp dış geçiremediği ve tekmeleme tekmeleme kendi haline bıraktığı oğlunu"²⁶² yine giderayak hizaya çekmek istemiş ve erkeklik sınavını geçmesi için telkinde bulunmuştur. Başarılı da olmuştur, oğul, yenildiğinin artık farkındadır ve tüm seçenekleri gözden geçirmeye koyulur. İki yıllık matbaacılık yüksekokulunda öğrenciliği devam etmektedir lakin orayı bitirmek adeta ruhunu kemirir. Okulu bitirme ve bir iş bulma fikrinden uzaklaşınca ikinci seçeneğe yönelir. Askerlik yapma fikri de ürkütücüdür. Bildiği tek şey kendisinin zerre kadar askerlik yapma düşüncesine tahammül edemediği; babasının ise bu konuyu bir "namus meselesi" haline getirmiş olduğudur. Kardeşinin, canlı başlayıp ölü bitirdiği bu dehşetli tecrübenin uzağında kalmak için yapmayacağı bir şey yoktur, askerlik meselesi Numune için başlı başına bir kâbustur. Bu defa üçüncü isteğe doğru yönelir, evlenmek. Evlilik fikrini de gözden geçirdiğinde, "evlilik kimdi, ben kimdim?" diye sorgulayacak ve bunun da altını oyacaktır. "Evliliğe lüzum bırakmayacak kadar engin

²⁵⁹ Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, s. 19.

²⁶⁰ A.e., s. 216.

²⁶¹ A.e., s. 45

²⁶² Uyrkulak, a.g.e., s. 21.

haz denizlerini kulaçladığım sanılmasın. Yirmili yaşlarımın ortasında hâlâ bakirdim”²⁶³ diyerek bu konuda da bir erkeklik durağını geçemediğini, sınıfta kaldığını belirtir. Kritik bir erkeklik eşiği olarak görebileceğimiz cinsellik deneyimi noktasında, Numune’yi yine eşiği aşamamış olarak görürüz. İlk cinsel deneyimini yaşama fırsatını bulacağı günü anlatırken söyledikleri, bir erkeklik kriziyle baş başa kaldığını gösterir. Üniversiteden arkadaşlarıyla toplandığı bir gün, mahallede metruk bir yapıya gelip zil zurna sarhoş olana kadar içmişler, kendilerince eğlenmişlerdir. Sonrasında buraya gelen on dört-on beş yaşlarındaki bir kız çocuğuyla, ki bu kız hepsi tarafından tanınan yarım akıllı bir kızdır, birlikte olmuşlardır. Yedi sekiz kişilik erkek grubun, cinselliği nasıl yaşadığı ve bunun karşısında Numune’nin yaklaşımı şu şekilde aktarılır;

“Kızın eline biraz çerez tutuşturduk. O leblebi fıstıkları, kenarları ince ince seçiren küçük ağzına atıp ezerken, biz yüzlerimizde sapık çarpılmalarla, çıt çıkarmadan izledik onu. Çerezler bitince kızı odalardan birine soktuk ve sabaha kadar bir tekimiz bile o odaya girmemezlik etmedik. (...) Sıram sondaydı. Odaya girdim, kız uyuyordu, insanı ağlatacak kadar sakın çıplaklığını bir kadına yakıştırmaktan çok kötü bir taklide benzettiğimi hatırlıyorum. (...) Yanına uzandım, hiç dokunmadan seyrettim onu, güzelliğinden başım dönerken uyuyakaldım.”²⁶⁴

Numune dışındaki diğer erkeklerin cinsel bir obje olarak kıza yaklaşımları, cinselliklerini küçük bir kız çocuğuyla yaşamalarına karşılık, Numune için bu kız çocuğu bir kadından ziyade onun taklidi olabilecek küçük bir çocuktur. Odadan çıktığında ise diğer erkek topluluğu “leş gibi sorarlar” Numune’ye, onun verdiği cevapsa adeta içerisinde erkini kaybedecek bir erkeğin tedirginliğini yansıtır. “Ohh, dedim ben de leş gibi, çatır çatır..”²⁶⁵ cevabıyla Numune, bir erkekten bekleneni, istediklerini vermiştir onlara. Nitekim, erkekler arzu edildiğinde hegemonik erkekliği benimseyebilirler fakat aynı erkekler, farklı zamanlarda kendilerini stratejik olarak hegemonik erkeklikten uzaklaştırabilirler de. Nihayetinde “erkeklik” belli bir erkeklik tipini değil, erkeklerin kendilerini söylemsel olarak çeşitli pratiklerle konumlandıkları yolu temsil ederler.²⁶⁶ Numune, bir erk kaybı korkusuyla, diğer

²⁶³ Uyrkulak, **a.g.e.**, s. 22.

²⁶⁴ **A.e.**, s. 23.

²⁶⁵ **A.e.**, s. 23.

²⁶⁶ James W. Messerschmidt, **Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme**, Çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi, Ed. Çimen Günay-Erkol, Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, İstanbul, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019, s.79.

erkekler karşısında tedirgin olmuş ve onlara yine onların bekledikleri cevabı vererek itibarını kurtarmıştır. Zira, normatif olmayan bir cinsel deneyim onun eril iktidar içerisindeki pozisyonunu yerinden edecektir.

Baba toprağa verilirken oğul, omuzlarında yükselen bir tabut ve altında ezildiği birbirinden ağır üç vazife taşıyordur. Babının nihai kararına karşılık oğul da yolunu çizmiştir:

“Fakat onun nihai atağına karşı yine de yapacağımı yaptım sayılır. İlk vazifenin üzerinden hoplayıp, ikincisine el attım. Zira peder, beni tercih durumunda bırakan bir mevsimde ölmüştü. Ya gidip okulun ruhsuz koridorlarında çile dolduracaktım ya da üç-dört ay sonraki asker postasına adımla yazdırıp, aradaki süreyi dillere destan bir veda partisine çevirip, dosdoğru kışlaya girecektim. Askerliği hallettikten sonra mahalleye dönüp temiz bir aile kızıyla evlenecek, er geç dersini ve terbiyesini alıp durulan, sapır sapır ciddiyete ve hidayete eren arkadaşlarımla arada bir çift okeye dönecek, hatta belli mi olur, belki annemin seccadesinin yanına bir tane de ben serecektim.”²⁶⁷

Erkeklik duraklarını gözden geçirdikçe bunları aşamayacağı noktasında kararlılık gösteren Numune, askerlikte karar kılar. Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar* başlıklı kitabında askerliği, “modern toplumların tek cinsiyete dayalı en önemli kurumu olan ulusal ordularda, genç yaşta bütün erkeklerin zorunlu olarak güvenlik hizmeti yaptığı en temel erkeklik pratiklerinden”²⁶⁸ birisi olarak tanımlar. Numune de bu erkeklik pratiğine zorunlu ve zorlu bir süreçten sonra karar kılmış olsa da bu noktada başarılı olduğunu söyleyemeyiz. Kadın ve erkek rollerinin kategorize edilerek birbirinden ayrışması, aynı zamanda siyasal ve toplumsal kurumların da bu kategorizasyon çevresinde cinsiyetlendirilerek kurulmasına olanak sağlar. “Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet ideolojisi milliyetçi ve militarist düşünce üretiminin ayrılmaz bir parçasıdır.”²⁶⁹ Militarizmin, “aklın işleyişini, üslubu, kişiliği, davranışları, alışkanlıkları ve ahlakı” yönettiğini söyleyen Selek, ikiye ayrılmış dünyada; kadın-erkek, duygu-düşünce, toplum-devlet, doğa ve insan gibi düalist düşünce sisteminin bu kavramları birbirinden ayrı varlıklar olarak kurgulayarak ele aldığını söyler. Bu düalist düşüncede akıl araçsallaştırılarak duygulardan arınmalıdır.

²⁶⁷ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 23.

²⁶⁸ Sancar, **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, s. 153.

²⁶⁹ Rubina Saigol, “Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetin Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri”, Çev. Tansel Güney, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 240.

Militarizm de kendisi bu erkek akılla kurgular ve sürdürür.²⁷⁰ Militarizmin sürekliliği için zorunlu olan askerlik, aynı zamanda patriyarkanın ideolojik olarak inşasında da önemli bir rol oynar. Tarihsel olarak eril bir kurum olan ordunun tamamen erkeklerden oluşması feministlerce siyasi politikaların bir sonucudur. Askerleştirmek bir yerde erkekleştirmektir. Erkeklik ve militarizm, kadınsılıkla kurdukları karşıtlıkta kendilerini tamamlar ve militarizm erkeklik normlarının meşruluğuna ve üstünlüğüne dayanır.²⁷¹ Numune, bu alandan uzaklaştıkça, militarizme içkin idealize edilmiş erkekliği de sorgulamaya açar. Bu sorgulamanın mihenk noktasında da “şiddet” vardır. Numune’nin asker olmasıyla birlikte eril şiddetin gittikçe artan bir tonda anlatıya hâkim olduğunu sezeriz. Resmen bir savaşın ortasında kendisini bulan Numune, dört aylık bir sınır operasyonundadır ve envaiçeşit çatışmanın ortasında bulmuştur kendisini. Terörist Xırbolar’ın ellerindeki silahlar ve saplantı haline getirdikleri tetiğe basıp durmaları onun da gittikçe sinirlerini geriyordur. Şiddetin hâkim olduğu bu eril ortam duygularını aşikâr etmesine de fırsat vermiyordur zira oldukça “erkeksi” bir alanda ağlamak da yasaktır. Numune, ağlamak için gizli gizli ücraya çekiliyordur nitekim aleni ağlamak vatana terstir ve delikanlıyı bozuyordur.²⁷² Askerlikte erkeklik pratikleri daha çok komutanlar aracılığıyla verilir. Çatışmalar bittikten sonra bile askerler arasında yapılan eğlence şiddet odaklıdır. Örneğin ağaçların roketatarla yıkılıp yıkılmayacaklarını denemek için iddiaya girerler, oyuna katılan kumandanlar da madem iddiaya giriyorsunuz mesafeyi daha uzak turalım da “marifetinizi” görelim diyerek bu “eğlenceye” katılırlar. Kıdemli bir askerin tam hedefi vurması ve ağacı devirmesi “bir nevi telafi, tedavi, terapi gibi” görülür askerlikte. Sıra Numune’ye geldiğinde ise, o yalandan dağa taş sıklar ve komutanı tarafından azarlanarak uyarılır; “Düzgün vur lan, sıkı vur.”²⁷³

Numune’nin hayalinde firar vardır, bu savaş ortamından kaçmak, uzaklaşmak düşüncesi gittikçe zihninde yer ediniyordu. “Mümkün mertebe kaytarmaktan, bir fırsatını bulup çürüğe çıkmaktan, hatta alengirli bir vaziyette firar etmekten gayri”²⁷⁴

²⁷⁰ Pınar Selek, “Türkiye’de Özgürlüğü Ararken...”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Der. Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s.123.

²⁷¹ Selek, “Türkiye’de Özgürlüğü Ararken...”, s. 124.

²⁷² Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 44.

²⁷³ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 40.

²⁷⁴ **A.e.**, s. 41.

düşüncesi yoktur. Askerlikte olmazsa olmazlardan biri de askerin onu koruyan gözeten bir dosta, arkadaşına yani “badi”ye ihtiyaçtır. Badilik müessesesinin önem arz ettiği bu askerî düzende Numune’nin de bir badisi olacaktır. İnsanlardan uzakta takılan, sigarasını tütürerek meçhul âlemlere dalan, herkesin hakkında bambaşka fikirleri olduğu; kimine göre “sapık” kimine göre “dâhi” kimine göre ise “ermiş” olan bu kişi Onüç lakaplı askerdir. Onüç’le arkadaşlıkları ilerledikçe birlikte firar planları kurmaya da başlayacaklardır. Bir gün komutanların Strandağ’da ki karakollara gideceklerini söylemeleri üzerine firar fikri iki arkadaşın da ciddi ciddi uygulamaları gereken tek çıkış yolu olarak görülecektir. Onüç’ün kaçış için bir planı vardır: “Dinle bak, süper bir planım var. Öyle bir operasyon yapacağız ki, Strandağ’dan en garantili, en hafif şekilde kurtulacağız. Ama yanlış anlamak, darılmak, gücenmek yok”²⁷⁵ der badisine. Onüç’ün yanlış anlaşılma kaygısı “eşcinsellikle” ilgilidir, eşcinsel olarak algılanmaktan korkmaktadır. Nitekim de öyle olacaktır. Dört ay önce “karayağız badisiyle duşta basılan” Oklava’yı hatırlatır Onüç Numune’ye, Oklavay’la aynı şeyi yaptıkları takdirde onların da “çürüğe” alınarak askerlikten muaf tutulacaklarını söyler;

“Oklava meselesi daha tazeyken iş bir öpüşmeye bakar oğlum... Kulaklarıma inanamıyordum, aslında çok inanıyordum (...) Hemen sonra başımı iki yana sallayarak fırladım sandalyeden. Fakat vazgeçecek gibi değildi, kolumdan yakalayıp sağa sola bakınarak oturttu beni yerine; ‘Lan oğlum, kim hatırlayacak üç gün sonra ? yahu mezarda erkek mi olmak istersin, bi süreliğine ibne mi? Vakti gelince numara yaptık deriz, biter gider. Hem sonra biz kendimizi bilmiyoruz mu lan? İki öpüşmeyle götü kaybedecek halimiz mi var?’”²⁷⁶

Bunun üzerine badisinin yüzüne bakamayan ve ondan utanan Numune, en sonunda “Siktir lan, bi daha da konuşma benimle!” diyerek oradan uzaklaşır. Bu planı duyan Numune’nin gösterdiği reaksiyon bir yerde militarizme içkin erkeklik kurgusuyla örtüşür. Nihai kertede, hâkim erkeklik normlarının üretildiği mekanizmalardan biri olan askerlikte, erkeğe; savunmak, çatışmak, dayanmak, sorumluluk almak, itaat etmek, hiyerarşi içinde yaşamak öğretilirken, arka planda erkekten heteroseksüel cinsel “iktidar” beklenir. Erkeğin heteroseksüel cinsellikte kimlik kazandığını²⁷⁷

²⁷⁵ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 45.

²⁷⁶ **A.e.**, s. 46-47.

²⁷⁷ Selek, **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, s. 163.

düşündüğümüzde; askerlikten firar etmeyi ve “çürük” olmayı göze alan Numune’nin, belli noktalarda idealize edilen erkeklik pratiklerinden uzaklaşmadığını vermesi açısından önemlidir. Nihayetinde iki arkadaş firar edecekler ve vardıkları köyde bir an önce, toplumsal ve kültürel açıdan erkekleri “yücelten” onlara “erkeklik” payesi kazandıran askerî üniformalarından kurtulmak isteyeceklerdir. Üniformalarıyla bir parçası hâline geldikleri militarist yapıdan, üniformalarını bedenlerinden çıkarıp attıklarında, kurtulacaklarını da düşünmektedirler. Fakat, onlardan kurtulmak üzere iken köy ahalisi tarafından yakalanıp alıkonacaklardır. Askerî kıyafetler içerisinde oldukları için, köylüler tarafından rehin alınan Numune ve Onüç, günlerce bir odada tutulacak ve şiddete maruz kalacaklardır. Tutsaklıkları boyunca iki arkadaş geçmişlerinden konuşurken Onüç durmaksızın çeşitli hikâyeler anlatmaktadır. Bu hikâyelerden birinde Tepekent’te bulunan ve içerisinde bir matbaanın olduğu esrarengiz bir sinemadan bahseder. Bu sinema Otuzbeş isimli bir yönetmenin babasına aittir. Numune ise tutsak oldukları odada onlarla irtibatta olan Hür isimdeki kişiden kitap istemekte ve gününü onları okumakla geçirmektedir. Hür’ün getirdiği romanları bir “tuğla” olarak değerlendiren Numune, “bu tuğladaki cümleler hepten zordu, ele gelmiyordu, bitirip baştan başlıyordum ben de zamanla anladım, anlayınca coştum, Tefeciler nasıl öldürülür öğrendim, üçüncü badimi de buldum, sonra başka tuğla istedim, vermediler, ama günün birinde kitapların kitabını buldum”²⁷⁸ diyerek, eline Hür’ün sattığı bir kutsal kitap seti geçirir. Artık gözünün önünde ilahî kelimeler, kulağının dibinde Onüç’ün kelimeleri, rüyasında şehit düşen kardeşi vardır.²⁷⁹ Bu süreç Numune için bir inzivayı andırır. Okuduğu kitabın on üçüncü bölümüne geldiğinde ilkokul arkadaşının adının da Onüç olduğunu hatırlayacaktır ve badisi Onüç’ün asiler tarafından öldürülmesinden sonra romanın ikinci bölümü oluşturan Ahd-i Müstakbel’de ona arkadaşlık yapacak olan, bulutların ruhuna girdiği ilkokul arkadaşı Onüç olacaktır. Onu badisinden ayırmak için de küçük Onüç olarak isimlendirecektir. Onüç’ün öldürülmesinden sonra Büyük Sinema’yı bulmak ve orayı almak için Otuzbeş’in yanına giden Numune’nin sinemayı almasıyla birlikte sinemanın içerisindeki matbaa da faaliyete geçer. Otuzbeş yaptığı tek film de başarısızlığa uğramış yenik bir yönetmendir. Bu defa Numune’yle birlikte hakikati

²⁷⁸ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 122.

²⁷⁹ **A.e.**, s. 123.

anlatan bir kitap yazmaya ve bunu matbaada basmaya karar verirler. Bu matbaada çalışması için de “deliler, gerizekâlılar, evsizler, sakatlar” yani “yamuklar” işe alınacaktır. Bu insanlar isimlerini unuttukları için her birine numaralar verilir. Yamuklar türlü tuhaflıklarla bezelidir. Mesela Yamukondokuz, makinadan basılan kağıtlar çıktıkça ağlamaktadır, sebebi sorulduğunda ise boş bir kağıdı gösterip “baksana ne kadar beyaz, ne kadar temiz... kirlendi işte şimdi” cevabıyla ağlamaya ve işine devam etmektedir. Yamukyirmibir, “K” harfinden korkuyordur. Ne vakit kağıt üzerinde “K” harfini görse, “Kurt kurt, boz kurt, kaçın, ısıracak!” diye bağırıp durmaktadır. Yamukonyedi ise durmaksızın bir şeyler mırıldanmaktadır, kulak verildiğinde “basılan her satırı ezberleyip tekrarladığını” anlarlar.²⁸⁰

Anlatının fantastik ayağını oluşturan Netamiye²⁸¹ ülkesi ise yine erillğin hâkim olduğu, içerisinde militarist bir havanın solunduğu, “ulu bir ejdarhanın mide fesadından” doğmuş ve “üzerinde her dem ekşi kokulu dumanlar” tüten fantastik bir ülkedir. “Büyük A’nın âlemleri hizaya getirip tekrar nizama koyduğu” günlerde, Büyük A, “Bundan önceki ilk kelimem dirime övgü oldu da ne oldu? Cümle âlemler başıma geçti. Bu kez ilk kelimem insandır” demiş ve insanlığı yatarmıştır. Netamiye ülkesindeki düzen de reel dünyadaki düzenden farklı değildir;

“İnsan ismiyle yakıştı ve pek tuhaf bir mahlûk halinde zuhur etti. Büyük A’nın, yegâneliğini vurgulamak gayesiyle Yeryuvar’daki her canlıyı çift doldurma huyu olduğundan, insan da iki cins yaratılmıştı. Bir yanda çüklüler, öbür yanda rahimliler vardı. Çüklülerin dışı, rahimlilerin içi kuvvetli olmuştu. Rahimliler selimdi, usluysa, rahimdi, lakin çüklüler pek fanaydı, onları zapt etmek mümkün değildi. Nerede bir delik görseler, büyük-küçük, hemcins-zıtcins, nebat-hayvanat vahyedersek edelim, nice hakikatler zerk edersek edelim, onlara çük adabı öğretemedik.”²⁸²

İronik bir üslupla verilen bu pasajda, toplumsal cinsiyet düzeninin her iki âlemde de aynı düzeni koruduğu, erkeklerin “erkeklikleri” algılayışları ve toplumsal varoluşları cinsellikle mümkün hâle geldiğinin altı çizilmiştir. Verilen normlar, toplumsal yaşamdaki bedenleri birbirinden ayıran ve ilişkilendiren akışkanlıkları, alışverişi

²⁸⁰ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 182.

²⁸¹ Netamiye ismi, netameli kelimesinden türetilmiş, “başa iş açacak nitelikte olduğu sanılan, gizli tehlikesi bulunduğu inanılan, zararı dokunma ihtimali olan” anlamlarına gelmektedir. Bu kelimenin Arapça neth kökünden geldiği ve “pis koku, çürüme kokusu” (bkz. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/netameli>.) anlamını ihtiva ettiğini düşündüğümüzde, Netamiye ülkesinin adıyla müsemma bir şekilde kurgulandığını görürüz.

²⁸² Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 26.

sağlamakla kalmaz bazı bedenleri özneleştirirken diğerlerini özne olmaktan çıkarırlar.²⁸³

Netamiye’de yirmi yıldır sürmekte olan bir iç savaş vardır ve bu netameli ülkede oluk oluk kan akıyordur. Dağda asilerin, ovada askerlerin, aralarında her daim şiddetli çatışmalar olan ve binlerce gencin heba olduğu bir şiddet ortamı. Bu ülkeyi yaratan “Büyük A’nın da savaşlara ve askerlere karşı tuhaf bir merakı”²⁸⁴ vardır:

“Bugüne dek savaşçılardan hiç elçi adayı seçmemiş, lakin sonradan hepsine kılıç kuşanmayı emretmişti. Bir keresinde Tefail’e Büyük A’nın neden böyle yaptığını sormuştuk da, sırtarak, ‘Savaşlar olmasa iyiyi kötünden, yiğidi ödlekten nasıl ayıracağız a benim otkafalılarım’ cevabını yapıştırmıştı.”²⁸⁵

Büyük A’nın Allah’ı, Tefail’in şeytanı simgelediği Netamiye ülkesinde bir elçi arayışı söz konusudur. Bu elçi arayışı bir yerde gelip Numune’ye uzanacaktır. En başta aday olarak gösterilecek Numune’nin kardeşi iken onun öldürülmesiyle birlikte adaylığa Numune uygun bulunur. Bu ülkede; Netamlar, Xırbolar, Cacikler, Topikler, Cingolar yaşamaktadır ve Netamlarla Xırbolar arasında süregelen bir savaş vardır. Hiyerarşik katı bir dünyanın kendi düzenini kurduğu bu ülkede de bir “çürüme” söz konusudur. Romanın, “Bab04 Teşrif” bölümünde Büyük Sinema’daki matbaada hakikatin kitabını yazıp basmaya sıra gelmiştir. Yamuklar hakiki hikâyelerini anlatacaklardır ve bu iş için seçilen Sonyamuk da hikâyeleri kaleme alacaktır. “Kafalarımızı yamultan ve soyumuza yamukluk zerk eden ne varsa onları anlatacağız”²⁸⁶ diyerek yazma işine koyulurlar. Yamukların hakiki hikâyelerini anlatmaya başlamalarıyla görürüz ki her birinin unutmak istediği fakat unutamadığı ve unutamadıkları için de onları böylesine “yamultan” anlatıları, devlet kökenli militarist bir şiddetin odağında gerçekleşmiştir. Kişisel anlatılar tarihsel olaylarla paralel gider. Savaşlar, mübadele, yoksulluk bu hikâyelerde ön plana çıkar. Yamuklar anlattıkça hikâyelerdeki şiddet ve erkekler arasındaki hiyerarşik yapılanma daha da görünür olur. Kitabın piyasaya sürülmesiyle birlikte Netamiye ülkesi fena halde karışır. “Kalp para meselesinde bile iki-üç hafif operasyondan başka kılını kıpırdatmayan devlet, elinde avucunda ne var silahlı adam,

²⁸³ Zeynep Direk, “Queer Kuram ve Cinsiyet Farkı”, **Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, Haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 73.

²⁸⁴ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 56.

²⁸⁵ **A.e.**, s. 56.

²⁸⁶ **A.e.**, s. 195.

muhterem vatandaş, yeşil dosya, faks, telefon, internet sitesi varsa seferber ediyor, ama kitabın kaynağını bir türlü bulamıyor[dur.]”²⁸⁷ Ülkede sıkı yönetim ilân edilir, polisler her tarafı keser, kütüphaneler, kitapçılar evler durmadan basılır fakat polis sinemaya girmeyi akıl edemez. Onüç’ün keyfi yerindedir. “Ona bakılırsa, hakikat gücünü gösteriyor, Netamiye’den başlayarak Yeryuvar’ı yavaş yavaş zaptediyor[dur], onca öfke olsa olsa buna dalalet[tir.]”²⁸⁸ Hakikatin anlatısı ve içinde barındırdığı şiddet ülkeyi yine bir bilinmeze itmiş, bir karmaşa doğurmuştur. Şiddetin ve eril tahakkümün hâkim olduğu Netamiye ülkesi de tıpkı gerçek dünya gibi bir kaos içerisindedir ve bunu yaratan da eril iktidardan başkası değildir.

Nitelikleri hakkında bir fikir beyan etmek için örneklik teşkil eden, bir bütünden alınan parça, “örnek” anlamına gelen “numune” türünün iyi bir örneği değildir. Militarizme içkin erkeklik kurgusunun oldukça uzağına düşmüş bir asker kaçağıdır. Numune’nin bu kaçıışı ilk de değildir, en başta okuldan kaçmıştır, sonrasında babasından da kaçan Numune, yer yer ittifak içerisinde olduğu iktidar olgusuyla yakinen ilişkili hegemonik erkeklik kurgusundan da kaçmış anti-militarist bir erkeklik temsilinin örneği olarak karşımıza çıkmıştır. Hegemonik erkekliğin, “ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edildiğini”²⁸⁹ düşündüğümüzde, Numune’nin bu hiyerarşik yapılanmanın da dışında kaldığını görürüz. Militarizmin ve şiddetin hâkim olduğu *Har*’da, anti-militarist bir karakter olarak çizilen Numune’nin nezdinde, hegemonik erkeklik kurguları eleştiriye açılırken, Numune’nin bu kurgunun uzağına düşmesiyle birlikte hayata da tutunamadığı da aşikârdır. Hegemonik erkekliği besleyen ve yeniden üreten bir yapı olarak askerliğin romanın merkezinde olması, erkekler arası hiyerarşik yapıyı ve şiddeti göstermesi açısından mühimdir. Bu yapı içerisinde Fantastik bir dünya olarak kurgulanan Netamiye ülkesiyle birlikte yazarın erkeklik inşasında şiddetin varlığını daha rahat gözler önüne serdiği dikkatlerden kaçmaz. Şiddetin hâkim olduğu bu ülkede, erkekliği inşa eden temel güç de yine “şiddet”in ta kendisi olacaktır. Bu

²⁸⁷ Uyurkulak, **a.g.e.**, s. 214.

²⁸⁸ **A.e.**, s. 214.

²⁸⁹ Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s. 245.

şiddetin dışında konumlanan erkek(lik) ise erk tarafından “erkekliğe” kabul edilmeyerek, yaşam sınırlarının dışına itilmeye mahkûm edilecektir.

2.2.6. Sınır(lar)da Erkek-lik(ler): *Heba*

“Ziya, ayağımı tam da basamağa atacakken sol taraftaki aynada kendisini gördü ve çok şaşırdı. Aynanın içinden dışarıya, kepi kulaklarına kadar inen palyaço kılıklı bambaşka biri bakıyordu çünkü.”

Hasan Ali Toptaş/*Heba*

Türk edebiyatındaki yerini ve değerini yadsıyamayacağımız bir isim olarak karşımıza çıkan Hasan Ali Toptaş, sıra dışı kurguları ve çok katmanlı anlatılarıyla 2000’li yılların önde gelen isimlerindendir. “Yerleşik estetikle köktenci bir biçimde çatışan edebiyat anlayışıyla o, 20. yüzyılın avangardist edebiyatının idolu Kafka’yı anımsatır”²⁹⁰ diyen Yıldız Ecevit, Toptaş’ı “Türk edebiyatında bir Kafka” olarak değerlendirirken, “bitimsiz düşlerle çoğaltılmış yaşamlara yelken açan”²⁹¹ anlatılarıyla Toptaş’ı ayrı bir yerde konumlandırır. Toptaş’ın, 1993 yılında yayınlanan ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*, Kültür Bakanlığınca açılan bir yarışmada mansiyon kazanır. 1994’te yayınlanan ikinci romanı *Gölgesizler*’le Yunus Nadi Ödülü, *Bin Hüzünlü Haz* (1998) ile Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’nü, 2005’te yayınlanan *Uykuların Doğusu* ile 2006 Orhan Kemal Roman Ödülü’ne layık görülür. Bu başlık altında inceleyeceğimiz 2013 yılında yayınlanan *Heba* romanıyla da Sedat Simavi Edebiyat Ödülü’yle buluşan Toptaş’ın eserleri ABD, İngiltere, Almanya, Fransa, İsveç, Güney Kore gibi çeşitli ülkelerde yayınlanmıştır. Toptaş’ın; “uçucu, tekinsiz, tehditkâr kimlikler, tutuk ve tutarsız hareketler, ‘gölgesiz’ veya ‘gölge’ gibi karakterler, yazdığı metne hakim olamayan yazar imgesi ve buna benzer pek çok çekingen ve kırılğan”

²⁹⁰ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 171.

²⁹¹ Ecevit, *a.g.e.*, s. 171.

karakterlerin baskın olduğu anlatılarında, güç ve iktidar duygusuyla bir hesaplaşma içerisinde olduğunu söyleyen Çimen Günay-Erkol, “Tanpınar’ın, Atılın’ın, Atay’ın edebiyatımıza kazandırdığı huzursuz, aylak, tutunamayan” erkeklerinin Toptaş’ta “gölgesiz erkekler” olarak tanımladığı; kalabalıklar karşısında kendisini güçsüz ve yalnız bulan, ama mağduriyet elbisesine de bir türlü sığamayan erkekler” olarak tanımlar. Bu erkekler, “dayanıklılık, cesaret ve güç gibi unsurların erkekliği tanımlayan unsurlar olarak benimsendiği bir kültürde, dayanıklı, cesaretli ve güçlü” bir erkeklik sunamadıkları için bir yalnızlığa itiliyorlardır. Nihayetinde “bu erkekler, iktidar ve güç gibi olgularını sorgularken, toplumun onlara dayattığı erkeklik tanımını da sorguluyorlar”dır.²⁹²

Heba, çocukluğunda sapanla öldürdüğü kuşun yasını tutan, onun acısını ellili yaşlara gelmiş olmasına rağmen unutamayan, bu acıyı göğsünde her daim taşıyacak kadar “hassas” bir karakter olan Ziya’nın ömrünün “heba” edilişini konu edinir. Roman; “Anahtar”, “Rüya”, “Huzur”, “Yazıköy”, “Sınır”, “Minnet”, “Fenâ” başlıklarını taşıyan yedi bölüme ayrılmış ve her bir bölümde Ziya’nın hayatındaki kırılma noktalarına işaret eden olaylar işlenmiş olmakla beraber “Sınır” başlığını taşıyan ve Ziya’nın askerlik deneyimine odaklanan bölüm, askerliğin, erkekler arasındaki hiyerarşiyi, şiddeti ve baskıyı derinleştirerek tartışıldığı bir bölüm olarak anlatının merkezi konumuna yerleştirilmiştir. Bu “sınır” -Şanlıurfa ile Suriye arasındaki sınır bölgesinde geçmektedir olaylar- sadece iki ülke arasındaki sınırların göstergesi olarak değil, erkekler arasındaki hiyerarşik sınırları göstermesi açısından da oldukça manidar bir isimlendirmedir zira Ziya’nın “erkekliği” komutanlarınca durmaksızın bu sınırlarla sınanacaktır. Hiyerarşinin katı sınırlarıyla örülü eril bir dünyayı imleyen askerliğin işlendiği bu bölümde, bir taraftan da bu katı sınırların ihlal edildiği ve sınır aşımalarının görünür kılındığı bir dünya anlatılır. Gerek fiziksel gerekse dilsel şiddetin dozunun giderek arttığı, tahakküm odaklı militarist bu dünyada, Ziya’nın üzerinden görünür kılınan hegemonik erkeklik pratiklerinin, “erkeklik” üzerindeki tahribatı gün yüzüne çıkarılır. Roman, Ziya’nın gördüğü bir rüyayla açılır ve uyandığında onu Yazıköy’deki henüz yeni taşındığı evinde buluruz. Bu köy,

²⁹² Çimen Günay-Erkol, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanında İktidar ve Gölgesiz Erkek”, **Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı**, Haz. Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 202-223.

askerlikten arkadaşı Kenan'ın annesi Cevriye Hanım, kız kardeşi Nefise ve yeğeni Besim'le yaşadığı köyüdür ve şehir yaşamından bunalan Ziya, şehrin karmaşasından buraya sığınır. Askerlikte Kenan'dan dinlediği cenneti andıran ve huzur vadeden bu köy onun için bir sığınaktır lakin Yazıköy'de aradığı huzuru bulamayacak olan Ziya için burası trajik bir sonun başlangıcı olacaktır. Ziya'nın yer yer çocukluğuna yer yer gençliğine ve askerliğine gittiğimizde karşımıza hep bir şiddet olgusu çıkar ve bu şiddetin odağındaki Ziya'nın her defasında derin yaralar alarak büyük travmalarla yaşamındaki alt üst oluşları okuruz. Ziya, sistematik bir şekilde otoriter, baskıcı ve hegemonik bir yapının altında ezildikçe, kırılacak ve yalnızlaşacaktır. Duygusallığı, hassasiyeti, narinliği ve insanlara karşı saygılı tutumuyla ön plana çıkan bir karakter olan Ziya'nın benliği özellikle askerlikte maruz kaldığı dilsel ve fiziksel şiddet karşısında bir kırılma yaşayacak ve içselleştiremediği bu katı eril dünyanın uzağında konumlanacaktır. Nihayetinde *Heba*, askerliğin katı dünyası içerisinde yapılanmış hegemonik erkekliğin “öteki” olarak işaret ettiği erkeklere nasıl fiziksel ve psikolojik bir zarar verdiğinin; o erkek(lik)lerin heba edilişlerinin hikâyesidir ve bu hikâyede Ziya heba olmuş bir erkeklik temsilinin prototipi gibidir.

Anlatının başladığı “Anahtar” bölümü, Ziya'nın ev sahibi Binnaz Hanım'a evinin anahtarlarını teslim etmek için çıktığı doksan bir numaralı kapının zilini basmasıyla başlar ve anahtarı teslim edip bir an önce oradan ayrılmak isteyen Ziya'nın içeriye davet edilmesiyle birlikte, Binnaz Hanım'ın ataerkil yapının baskın normlarıyla çevrili hayat hikâyesiyle devam eder. Binnaz Hanım yaşadığı hayat tecrübesinin bir tezahürü olarak Ziya'nın farklı biri olduğunun farkındadır ve bunu ona şöyle ifade eder;

“Evet, öteki kiracılarda fazlasıyla var olan tevazu noksanlığı sizde hiç yoktu; evet, boyunuz ne kadar uzun olursa olsun hep toprakla aynı boydaymış gibi görünüyordunuz; evet, merhamet ve anlaşılmaya aç bir yanınız vardı ve bu duruşunuzdan ve bakışlarınızdan rahatça okunuyordu ama beni etkileyen şey kesinlikle bunların hiçbiri değildi, başka, çok başka bir şeydi. Ne bileyim, güneşin altında dursanız bile sizin üzerinizde tuhaf bir gölge vardı sanki ve rüzgâra kapılmış ince bir fanila gibi dalgalanıp duran bu bölgeyi ben bir şekilde görüyor, görünce de her defasını ağırlığını ta içimde hissediyorum.”²⁹³

²⁹³ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, İstanbul, Everest Yayınları, 2020, s. 29.

Binnaz Hanım'ın, merhametli ve tevazu sahibi olarak gördüğü Ziya'da tanımlayamadığı başka, bambaşka bir hâl vardır. Ziya, onun tanıdığı erkeklerden oldukça farklıdır. Binnaz Hanım'ın babası meyhane işletmektedir ve ortağı Matkap lakaplı Macit Karakaş tarafından öldürülür. Matkap, babayı öldürdükten sonra meyhanenin bütün gelirlerine de el koyar. Binnaz Hanım'ın, merhametsiz ve meymenetsiz olarak tanımladığı Matkap, öfkesiyle, kabalığıyla, şiddetiyle eril normları karşılayan bir erkek temsili gibidir. Sesi öylesine gürdür ki “deprem oluyormuş gibi zangır zangır sarsar” her bir tarafı, “o sırada etraftaki seslerle sessizlikler de bir şekilde onun sesine hizmet eder”²⁹⁴ hatta bu ses öylesine tahakküm edicidir ki eşyaya da sirayet eder; “sağında solunda ne kadar eşya varsa, bunların hareketsizliğini hareketsizlik kılan incecik titreşimler bile gider onun sesinin içinde yer alır” ve sanki bu ses artık “Matkap değil, Matkap'ın ağzından sırtlarını dünyaya dayamış yüzlerce Matkap konuşuyormuş gibi olur”²⁹⁵ diyerek Matkap'ta görünür kılınmış hegemonik erkekliğin mücessem halini görür. Bütün sesleri susturan, eşyaya da tahakküm etmeye çalışan, “göğsünü ileriye doğru çıkararak savaştan dönen muzaffer bir komutan edasıyla”²⁹⁶ etrafta gezinen bu adam, adeta hegemonik erkekliğin temsili gibidir ve Binnaz Hanım'ın yaşamını da o heba etmiştir. Binnaz Hanım'da baba kaybı öylesine derinleşir ki, babanın yokluğunda kendi benliğini inşa edemez: “Çerden çöpten de olsa insan illaki bir baba yaratıyor Ziya Bey, başka türlü var edemiyor kendini; koku kırıntılarını tutup, ölgün gölgeleri ve titreşimleri tutup, ya da boşlukları bile tutup işte böyle babaya dönüştürüyor benim gibi...”²⁹⁷ diyerek, içindeki baba boşluğunun açtığı derin yarayı dillendirir. Babasının ölümüyle aklını yitiren annesine bakmak için küçük yaşlarda meyhanede bulaşık yıkayarak geçimi sağlamaya çalışan Binnaz Hanım bir yerden sonra bedenini satarak para kazanmaya başlar. Tüm bunları Ziya'ya içtenlikle anlatan Binnaz Hanım, onun diğer erkeklerden farklı olduğunu bilir ve onu bir dostu, yakını, müttefiki olarak görür. Bilir ki Ziya, kurbanı olduğu hegemonik erkekliğin karşıtını temsil ediyordur. Ziya, Binnaz Hanım'a evin anahtarını teslim edip çıktıktan sonra, onu Yazıköy'deki yeni evinde

²⁹⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s. 35.

²⁹⁵ **A.e.**, s. 35.

²⁹⁶ **A.e.**, s. 36.

²⁹⁷ **A.e.**, s. 34.

tüm bu gördüklerinin bir rüya olduğu gerçeğiyle yüzleşirken buluruz. Binnaz Hanım'ın travmatik hikâyesi onu derinden sarsmış ve kendi travmalarını hatırlamasına sebep olmuştur. Ziya'nın çocukluğunda yaşadığı ve bir türlü unutamadığı, anlatı boyunca da her yerde gölgesini gördüğü kuşun öldürölme anına gideriz. Köyde çocuklarla oynadıkları bir gün, aniden gelen bir fikirle çocuklar hadi kuş vuralım derler. Ceplerindeki sapanlarla her biri koşturmaya ve taş toplamaya başlar, Ziya ise bu arzunun kenarında durmuş olanları izliyordur. Şiddetin, hegemonik erkeklik kurgusunda ön plana çıktığını ve erkekliğin sadece karşı cins üzerinde değil hemcinsi üzerinden de iktidar kurma ve bu iktidarı sürdürme aracı kılındığını düşündüğümüzde, Ziya'nın bu erkekler karşısında sessiz kalışı bu kurgunun da dışında durmasından kaynaklıdır. Çocuklar arasında güç yarışına dönüşen bu oyunda, bir kuş vuran çocuğun onu herkes görsün diye kanadından tutarak büyük bir gururla havaya kaldırması ve diğer çocukların ona imrenerek, heyecanla bakması, şiddetin erkeklik inşasındaki yerini göstermesi açısından mühimdir. Ziya ise bu heyecandan da şiddetten de uzak durmaya çalışır ve bir kuşu vurmak istemez. Aniden Ziya'nın karşısına, “sessizlikten yontulmuş, yontulduktan sonra da orada unutulmuş tüylü bir heykel gibi” küçücük bir kuş çıkar. “İşte o vakit, Ziya sapanını doğrultup kuşa nişan alır” bunu fark ettiğinde, çok korkar, şaşırır ve “tuhaf bir şekilde titremeye” başlar. Kuşu vurmuştur ve onun cansız bedeni yere düşerken Ziya donup kalmıştır. Olanlara inanmıyor ve Allah'ım n'olur ölmesin diyerek dualar ederken bir taraftan da kuşun etrafında fırıl fırıl dönüyordur. “O böyle şaşkın ve acılı bir gölge hâlinde dönüp dururken, kuş kaskatı kesilir.”²⁹⁸ Ziya ömrü boyunca ne bu anı ne de öldürdüğü kuşu unutabilecektir ve bu acı asla başa çıkamayacağı bir travmaya dönüşecektir. Olayın üzerinden kırk iki yıl geçmesine rağmen sıcaklığını koruyordur ve bu travmayı Yazıköy'de ilk defa Kenan'a anlatırken o kuşu neden öldürdüğünü de söyler; “Ellerindeki sapanlarla ağaçların arasında koşturup duran öteki çocuklar gelip hiç acımadan onu öldürecek ve kuşcağıza yazık olacak diye korkmuştum. Bilmiyorum, belki de ben başkası öldürmesin diye öldürdüm onu”²⁹⁹ diyerek, hiç istemediği halde öldürdüğü bu kuşun ağırlığını omuzlarında taşıdığını Kenan'a anlatır. Kenan arkadaşına “kırk iki yıl sonra o çocuğu yargılamanın ne âlemi var” diyerek teskin etmeye çalışırken Ziya, “kırk iki

²⁹⁸ Toptaş, **a.g.e.**, s. 81.

²⁹⁹ **A.e.**, s.174.

yıl sonra yargılamıyorum o çocuğu, kırk iki yıldır yargılıyorum” diyerek bu yükü yıllardır üzerinde taşıdığını ve bir türlü atlatamadığı bir hâl olduğunu belirtir. Ziya’nın hassas, narin ruhu bu kuşla özdeşleşmiştir adeta. Romanın sonuna geldiğimizde de Ziya tıpkı o kuş gibi, hegemonik erkekliğin taşıyıcısı olan erkeklerin şiddetine uğrayacak ve onların kurbanı olacaktır. Ziya’nın arkadaşı Kenan da hegemonik erkeklik karşısında konumlanışıyla ön plana çıkan bir karakterdir. Onun evliliği ve boşanma tecrübesi de bu noktada önem arz eder. Kenan sevdiği kadınla mutlu mesut bir evlilik sürdürürken çocukları olmamış ve çift boşanma eşiğine gelmiştir. Eşi çocukları olmamasını Kenan’a bağlamış ve onu suçlayarak boşanmak istemiştir. Tıbbi bir gerekçesi olmadığı halde Kenan’ı “züriyetsizlikle” suçlayan eşi olayı biraz daha ileri taşıyarak, boşandığı gün evden ayrılırken, “züriyetsizsin heriiif, züriyetsizsin iştee” diye bağırarak bütün köylüye bunu ilan etmiştir. O günden sonra adı “züriyetsize” çıkan Kenan bir daha evlenememiştir de. Bu olay onu hayatı boyunca etiketler, neticede erkeklik inşasında önemli bir yeri olan “evlat sahibi olma”, “baba” olabilmek önemli bir aşamadır ve bunu yapamayan bir erkek “gerçek” bir erkek olarak kabul edilmez. Bu olay sonrasında Kenan’ın takındığı tavır da hegemonik erkeklikle örtüşmez. Kenan yıllar sonra şöyle der;

“Sonra günün birinde, karımdan evvel davranıp benzer kelimeleri köyün içinde ben haykırsaydım, demek ki onun geleceği mahvolacaktı diye düşündüm. İşte böyle düşününce de, ne yapsın, kadıncağız belli ki bu yüzden elini çabuk tuttu dedim. Sonra nasıl olduğunu ben de bilmiyorum ama ona karşı birdenbire bir merhamet uyandı içimde; kırgınlığımdan da kızgınlığımdan da eser kalmadı. Onu biraz anladım sanki, evet, onu biraz anladım, giderken haykırdığı o sözlerin gerisinde yatan sözleri sisli de olsa biraz gördüm ve ikimize de acıdım...”³⁰⁰

Karısını anladığını ve onu affettiğini söyleyen Kenan, ikisinin de aynı yapının kurbanları olduğunu yıllar sonra anlamıştır. Aynı ataerkil kültür hem erkeğin hem de kadının omuzlarına ağır yükler yükleyerek onları yargılıyordur. Bu ağır yük altından kalkamayan her bireyin yaşamı heba oluyordur. Hem Kenan hem de Ziya şiddetin karşısında konumlanmaları, yaşadıklarını meşrulaştırmak adına şiddete başvurmamaları, insanlara karşı saygılı ve naif olmalarıyla hegemonik erkekliğin dışında kalırlar. Ziya’nın yaşamındaki diğer bir travma da hamile eşinin bir alışveriş

³⁰⁰ Toptaş, a.g.e., s. 145.

merkezinde iken patlayan bomba neticesinde yaşamını yitirmesidir. Bu patlamadan yüzünde izler taşıyan Ziya, on altı yıl önce yaşanan bu acıyı ve doğmadan ölen çocuğunu hiçbir zaman zihninden çıkaramaz. Şiddet onun elinden eşini ve doğmamış çocuğunu alarak yaralamıştır.

Romanın merkezinde yer alan ve askerliğin erkek-lik üzerindeki tahrip edici gücünün bütün şiddetiyle hissedildiği “Sınır” bölümü, Ziya’nın baskın bir hiyerarşinin ve hissedilir bir şiddetin altında nasıl yaralandığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Ziya bu sınırları belli eril dünyada adeta bir “kurban” hâline getirilerek, “erkekliğin” erkeklere verdiği fiziksel ve psikolojik zararı görünür kılar. Ordu, belirli bir hiyerarşiye dayanan ve üstlerine nihai olarak itaat edilen ataerkil bir kurumdur ve emir komuta zinciri bu yapının vazgeçilmez dinamiğidir. Sancar, “erkekliğin” inşasında askerliğin yerinin oldukça önemli olduğunu vurgular. Askerliği, hegemonik erkekliğin değerleriyle iç içe geçmiş bir yapı olarak büyük bir iktidar mekanizmasına dönüşmüş “modern eril tahakküm” olarak adlandırır. Askerliğin, “erkeklik ispatı haline dönüşmesi sayesinde hegemonik erkeklik değerlerinin genç erkeklere benimsetilmesi kolaylıkla gerçekleştirilmektedir.”³⁰¹ Modern-ulus devletlerde, erkekler topkeyûn bir eğitimden geçirilerek birer “savaşçı” haline getirilir; bu eğitimlerde her türlü kadınsılık egemen erkek değerlerinden dışlanır, katı bir cinsiyet hiyerarşisi odağında “kahraman erkekler” miti yaratılır. Sancar, cinsiyetlendirilmiş kurumsal yapılar olarak orduların, hegemonik erkeklik değerlerini inşa eden en önemli yerler olarak görür. Buradaki “talim ve terbiye” süreci erkekleri ikna etmeye yöneltecek incelikli kültürel pratikleri içermektedir. Bu pratiklerin içselleştirilmesi erkeklerin ölme ve öldürmeye hazır birer savaşçı olmaları ve askerliğin bir tür “erkeklik sınavı” olarak verilmesine bağlıdır. Bu sınavı başarıyla geçenler, “sağlam erkek” olarak topluma katılmaya da hak kazanacaktır.³⁰² “Erkekler kahraman koruyucular olarak hegemonik erkeklik değerleri ile uyum gösterecekleri ‘kışla’ eğitimi süreçlerinden geçirilerek savaşa hazırlanırlar.”³⁰³ Bu minvalde bölüm henüz başlarken, Ziya’nın nizamiyeye girişiyle birlikte, hissedilir bir şekilde dilin dönüştüğünü ve gittikçe sertleştiğini hissederiz. Nizamiyeye giriş yaptığı anda nöbet

³⁰¹ Sancar, *Erkeklik: İmkansız İktidar*, s. 154.

³⁰² A.e., s. 154-155.

³⁰³ A.e., s. 155.

tutan askerlerden biri “karanlık gözlerle sert sert”³⁰⁴ Ziya’ya bakmış ve adeta “karşısına aniden çirkin bir resim koymuşlar da bu resmin çirkinliğini bakışlarıyla yok edecekmiş gibi”³⁰⁵ yaklaşmıştır. Bu bakışlar altında ezilen Ziya, neye uğradığını şaşırılmış bir halde askere bakarken, “salak salak ne dikiliyorsun orada, gelsene lan, diye”³⁰⁶ çıkışan gür bir sesle irkilmiştir. Askerin buz gibi bir sesle “elindeki çantayı yere bırak” demesiyle emir komuta zincirinin başladığı anda dilin de şiddeti artmaya başlamıştır, “burası beş yıldızlı otel sanki amina koyayım”³⁰⁷ nidalarıyla sert çıkan asker karşısında Ziya ilk travmasını da yaşar. Çantanın içerisinde Ziya’nın kestirdiği saçlarını bir poşetin içerisinde sakladığını gören asker, alaycı bir dille atmaya kıyamadın da sakladın mı diye sorduktan sonra onları çöpe attırır. Artık çantanı al ve içeri gir emrinden sonra Ziya çaresizce çantasını alır ve binaya doğru yürümeye başlar tabi bu esnada askerin dilsel şiddeti son bulmuş değildir; Ziya’nın ardından “yür-rüüü Allah’ın kuşu, anca gidersin”³⁰⁸ diye bağırarak onu alaya almış ve bu cümle Ziya’nın çocuk travmasının içinde uyanmasına sebep olmuştur;

“Ziya, bir an için başını çevirip baktı. Uzakta kalmasına rağmen, söylediği cümleyle birlikte nizamiyedeki askerin heybeti birdenbire artmıştı sanki; artık nöbet kulübesinin önündeki beton yükseltinin üstünde değil, düpedüz kendi heybetinin içinde geziniyordu.”³⁰⁹

Askerin gücünü, heybetini artıran bu söz karşısında Ziya adeta yıkılmış, güçsüzleşmiş ve bu asker karşısında küçülmüştür. Ziya, gün boyunca bu cümlelerin etkisinden kurtulamayacak ve bu cümlelerin acı etkisi içine yerleşecektir. Çocukluğunda kurban edilen kuşun yerini şimdi kendisi almıştır ve kendi mağduriyetini iliklerine kadar yaşıyordur. Artık nizamiyeye girip askerî uniformalarını giydiğinde bir asker olmaya hazırdır. Fakat binadan çıkarken aynada gördüğü suretini karşısında adeta ürperir:

“Ziya, ayağını tam da basamağa atacakken sol taraftaki aynada kendisini gördü ve çok şaşırdı. Aynanın içinden dışarıya, kepi kulaklarına kadar inen palyaço kılıklı bambaşka biri bakıyordu çünkü. Üstelik çuvala benzeyen pantolonu, kocaman postalları ve şaşkın suratıyla bu palyaçonun hâli o sırada insan ağlanacak kadar komik

³⁰⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s. 186.

³⁰⁵ **A.e.**, s. 186.

³⁰⁶ **A.e.**, s. 186.

³⁰⁷ **A.e.**, s. 186.

³⁰⁸ **A.e.**, s. 187.

³⁰⁹ **A.e.**, s. 187.

görünyordu. Bu nedenle, Ziya daha fazla bakamadı ona. Bakamayınca da hemen beton basamaklara doğru atılarak âdeta uçarcasına aşağıya indi.”³¹⁰

Bu siluet öylesine yabancıdır ki Ziya’ya, askerî üniformalar içerisinde bir palyaçodan farksız ve bu duruma dayanamaz kendisini dışarıya atar. Ziya, bu aşamalardan sonra kendisi gibi henüz yeni gelmiş askerlerin içine karışmışken, bir çavuş gelir ve onlara hitaben kalın ve gür bir sesle “kesin lan, karılar hamamına çevirdiniz burayı”³¹¹ diyerek bağırır. Burada “karılar hamamı” söylemiyle bu eril sınırların içerisinde gülmeye, konuşmaya yer yokmuşçasına bir hava yaratılırken bu insani tutum “kadınsı” olarak imlenerek, kadınsı olanın da askeri alanda kabul görmeyeceği düşüncesi muhkem kılınır. Daha sonrasında çavuş kısa ve soğuk cümlelerle askerlere ikişerli sıra olmalarını emretmiş ve “Allah yarattı demeden, inanılmaz bir öfkeyle önüne geleni tekmelemeye” başlamıştır. Dilsel şiddetten sonra askerliğin farklı bir boyutuyla tanışacak olan askerler, fiziksel şiddete maruz kalmaya başlayacaklardır. Askerliğin henüz ilk günü, askeri düzen sağlanmaya başlarken sıra bölük komutanının gelmiştir ve o da bir nutka başlar. Askerlere karşı sert ve mesafeli bir tavır aldıktan sonra, “disiplinden, mesuliyetten, teçhizattan, silahtan ve namustan” söz eder, devamında “vatanî görevin kutsallığından, gafletten ve orduya sadakatten” bahsettikten sonra, “peygamber ocağına hoş geldiniz evlâtlarım, hadi bakalım göreyim sizi, hem toprak altında yatan atalarınızı, hem annenizi babanızı, hem de beni mahcup etmeyin”³¹² diyerek haykırır. Burada “mahcup etme” vurgusunun ön plana çıktığını söyleyebiliriz, nihayetinde askerlik sonunda mahcubiyet yaşanılacak bir süreçtir ve sadece kişinin kendini de bağlayan bir durum değildir. Bu süreçte başarısız olan asker sadece ailesini değil, komutanlarını, devletini, milletini de mahcup edecektir ve tüm bunlar altında ezilecektir.

Henüz askerliğin yedinci gününde Ziya fiziksel şiddete maruz kalacaktır. “Süngüsüyle hamle yaparken karşısındaki hayalî hedefe bakacağı yerde gözlerini başka noktaya kaydırması için”³¹³ teğmenden ilk tokadını yiyecektir. Teğmen aşağılayıcı ve kalın bir sesle, “düşmanın suratına bakacaksın lan öküz, düşmanın

³¹⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 190.

³¹¹ **A.e.**, s. 188.

³¹² **A.e.**, s. 192.

³¹³ **A.e.**, s. 198.

suratına bakacaksın”³¹⁴ nidalarıyla haykırır. O gün “Ziya onuru kırılmış bir hâlde, başını hep yere”³¹⁵ eğer. Ziyanın kırılan onuru, onun içsel dünyasına daha fazla kapanmasına sebep olacak ve giderek çevresinden de kopmaya başlayacaktır. Fiziksel şiddet burada kalmaz, askerliğin ikinci haftasında yine şiddete maruz kalacaktır. Mutfaktaki kazanların temizlenmesi için çavuşun emriyle ayaklarıyla kazanın içine giren Ziya, kazanı temizlerken aniden omuzlarında iki yıldız bulunan, yüz hatlarının çelik gibi sert olan ve gözlerinden ateş fışkıran bir komutanın “yemek kazanın içinde ne arıyorsun lan hayvan herif”³¹⁶ demesiyle birlikte cevap beklemeksizin Ziya’ya var gücüyle saldırması bir olur. Öfkeden çılgına dönen komutan var gücüyle Ziya’yı tokatlamaya, acımasızca tekmelemeye başlamış ve bu seremoni yaklaşık on beş yirmi dakika sürmüştür. Komutan gittikten sonra yerde inleyerek yatan Ziya, kendisini toparladıktan sonra karargâh binasına giderek tabur komutanıyla görüşmek ve bu durumdan şikayetçi olmak ister. Ziya’yı bir çavuş kenara çekerek olanları anlatmasını ister fakat Ziya öylesine yaralanmıştır ki, olup bitenleri anlatmak istese de bir türlü konuşamaz. “Kedi miyavlamasına benzeyen incecik bir sesle birdenbire ağlamaya”³¹⁷ başlar. “Sesi o kadar ince ve zayıf çıkıyordu ki, bu sesin yerine gözlerinden dökülen yaşlar ışıltılıyor”³¹⁸ gibidir. Şikayeti karşısında çavuşun söyledikleri ise Ziya’yı bir daha yaralayacaktır. Askerî mahkemelerin işleyişinden, bitip tükenmek bilmeyen davalardan, dilekçelerden, zabıtlardan, askerî teamüllerden bahsederek bitmek tükenmek bilmez prosedür ve hiyerarşiye vurgu yapar. Dahası, Ziya’nın şikayeti neticesinde komutanın tavrının ne olacağının da kestirilemeyeceğini, ere neden dayak attığı sorulduğunda pekâlâ emrimi dinlemedi, bana küfretti, ordumuzun mensuplarına küfretti de diyebilir. Olayın şahitleri bulunur mu bulunsa da doğru söylerler mi bu da muammadır. Hele de neticesi öngörülemeyen davaların süreleri de bir hayli uzun olduğu düşünülürse, bunun pek iyi bir fikir olmadığı aşîkârdır.³¹⁹ Askeri otoritenin farklı bir yüzüyle de tanışacak olan Ziya, şikayetinin çok yersiz ve gereksiz olduğu fikriyle yüzleşecek ve şikayetçi olmaktan vazgeçecektir. Her bir vazgeçiş Ziya’nın

³¹⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s.198.

³¹⁵ **A.e.**, s. 198.

³¹⁶ **A.e.**, s. 202.

³¹⁷ **A.e.**, s. 205.

³¹⁸ **A.e.**, s. 205.

³¹⁹ **A.e.**, s. 206-207.

ruhunda onulmaz bir yara açacaktır. Bu olay üzerinden çok geçmemiştir ki Ziya yine şiddete maruz kalacaktır. Mutfakta masalara ekmek dağıtırken, yemekhane çavuşu, çavuşların oturduğu masalara ikişer tane ekmek koymasını emreder, bu emre “çavuşların Allah’ı ayrı mı, erlere birer ekmek veriyorlar da onlara niye ikişer tane veriliyor?” diyerek itaat etmez. Bunun üzerine çavuş Ziya’ya sallı sollu iki tokat atar ve sonrasında küfürler savurarak “işaretparmağını yemekhanenin beton zeminine doğru âdeta bir süngü hızıyla sipsivri uzatarak, yat lan Allah’ın kuşu, alçak sürünme vaziyeti al, diye bağırır.”³²⁰ Sürünmenin, “toplumsal kavrayışta en aşağılık konum”³²¹ olduğunu belirten Selek, “bir insanın zavallı durumunu ortaya koymak için” kullanılan bir kavram olarak sürünmenin toplumsal ilişkiler de bilinse de pratikte uygulanmayan bir şey olduğunu fakat askerlik söz konusu olduğunda bu durumun “bir aşağılanma deneyimi olarak” yaşandığına dikkat çeker. Denileni yapan ve emre itaat eden Ziya, “orada bulunan tam tamına yüz seksen bir kişinin gözleri önünde, yemekhanenin bir ucundan bir ucuna defalarca”³²² sürünür. Aşağılanmanın ve şiddetin dozunun gittikçe arttığı bu ortamda, Ziya, çavuşun emrettiği gibi masalara ikişer ekmek koyduktan sonra kendisini dışarıya atar ve hüngür hüngür ağlamaya başlar. Sonrasında yanına gelen Kenan’a bu aşağılanmanın sebebini sorar bunun müsebbibinin kendisi olup olmadığını sorgular adeta; “Söylesene Allah aşkına, benim üzerimde benim görmediğim bir işaret mi var Kenan? (...) Söyler misin bana, senin gibi yahut az ötemizde gezinen şu arkadaşlar gibi hâkîler içinde miyim şu an?”³²³ sözleriyle bir yerde kendisine de yabancılaşır.

Acemilik bittikten sonra kura çekimleri yapılır, Ziya ve Kenan iki arkadaş da Urfa’ya Suriye’yle sınır bölgesine düşerler. Burada şartlar daha ağır geçecektir fakat gittikleri ilk gün Ziya’nın daktilo biliyor olması onu yazıcılığa terfi ettirecektir. Lakin bu terfi sadece bir gün sürecektir. Ertesi gün daktilosunun başında olan Ziya, çavuşun kaç yaşındasın sorusuna yirmi buçuk demesiyle beraber odanın orta yerinde bir kahkaha tufanı kopar. Kahkahalar içerisindeki çavuş yanına iki çavuş daha alarak “hayvanat bahçesinde şaklabanlıklar yapan bir maymunu gösterir gibi sürekli

³²⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 211.

³²¹ Selek, **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, s. 106.

³²² Toptaş, **a.g.e.**, s. 212.

³²³ **A.e.**, s. 213.

Ziya'yı"³²⁴ gösterir onlara. Bunu yaparken de "mucizevî bir şeyden söz edercesine, isterseniz kendisine sorun, vallahi yirmi buçukmuş" nidalarıyla gülmeye devam eder. Olup bitenler karşısında Ziya'nın "yüzü, ruhu ve akli karmakarışık" bir hâl alır. Bu olaydan sonra zabıtlıktan alınan Ziya artık Ceylanpınar'dadır. Burada, "insanın içini ürperten o büyük ve gri binaya girdiklerinde"³²⁵ Ziya yine yazıcılık için görevlendirilecekken komutana sorduğu soru neticesinde bu görevine başlamadan azledilecektir. Ziya'nın sorduğu her soru, sorguladığı her olay, onun sonunu hazırlıyordur. Askerlikte şahit olduğu ve bizatihi yaşadığı şiddet onun ruhunda ve zihninde travma yaşamasına sebep olur. Ziya burada da türlü işkencelere maruz kalacak ve güçlü bir erkeklik imgesi karşısında gittikçe yaralanarak, yalnızlığa itilecektir.

Ziya, eril dünyanın sistematik şekilde uyguladığı şiddet neticesinde gittikçe içine dönecek, şehir yaşamından da koparak Kenan'ın köyüne yerleşme kararı alacaktır. Fakat bu köyde de Ziya'yı bekleyen bambaşka bir eril dünya vardır. Romanın yedinci bölümü "Minnet" bu defa Numan'ın rüyasıyla açılır. Kenan'ın kız kardeşi Nefise'ye aşık olan ve o köyde yaşayan Numan, yıllardır Nefise'yi ailesinden istemektedir ama ne aile ne de Nefise bu evliliğe olur verir. Numan rüyasında, Nefise ile abisi Kenan'ın birlikte olduklarını görür, bu enstest ilişki öylesine canlıdır ki rüyasında, Numan bunun bir rüya olduğundan ziyade gerçekliğine daha yakın bir yerde durur. Abisi Cabbar'a rüyasını anlatan Numan, Nefise'nin gerçekten abisiyle bir ilişkisi olduğuna inanıyor gibidir aksi durumda onunla neden evlenmek istemesin ki, bunu bir türlü zihni almıyordur. Abisi, dediğin gibi bir ilişkileri olsaydı "mutlaka kapıdan bacadan dumanı tüterdi bu işin" dediğinde, Numan'ın cevabı ise eril normları göstermesi açısından oldukça manidardır; "nasıl tütsün abi" der, "Kenan'ın zürriyetsiz olduğunu unuttun mu?" sorusuyla, Kenan'ın köylü nezdindeki "erkekliği" zürriyetsiz oluşuyla eş değer bir yerde konumlandırılır. İki kardeş nihayet bir karara varıp, Kenan'ın kıramayacağı, sevip saydığı arkadaşları Ziya'dan yardım almaya karar verirler. Ziya'nın yanına gelen iki kardeş, ondan Kenan'ı kız kardeşi Nefise'yi

³²⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s. 226.

³²⁵ **A.e.**, s. 229.

Numana'a vermesi için ikna etmesini isterler. Ziya'nın cevabı ise iki erkek kardeş tarafından anlamlandırılmayacak ve onları öfkeliendirecektir:

“Ne diyeceğimi bilemiyorum, diye devam etti Ziya; sizi anlıyorum fakat ben böyle bir işe asla karışmak istemem. Gönül bu, sevmiyorsa ne hakla ille de seveceksin diyebilirim? Cevriye Hanım'a ve Kenan'a bu konuda bir şey söylemek abes olur bana göre; gidip ne diyeyim yani onlara, kızınıza söyleyin de Numan'ı sevsin mi diyeyim? Olacak şey değil ki bu...”³²⁶

Bu olumsuz cevabın iki erkek kardeşin dünyasında da yeri yoktur dahası Ziya onların hayırlı bir iş olarak gördüğü evliliğe, onlar gibi de bakmıyordu; “ben evliliğin hayırlı bir iş olduğunu da düşünmüyorum, gerçekleşmemiş, ilk gününden son gününe yaşanmamış bir evlilik için insan peşin peşin nasıl hayırlı bir iş diyebilir?”³²⁷ söylemiyle de onların zihnindeki erkeklik kurgusundan oldukça uzaklaşıyordu. Numan Nefise'nin onu reddetmesini anlayamadığı gibi Ziya'nın tavrını da anlamsız bulur. Köyün yaşlılarından Hulki Dede'nin Ziya'yı ziyaretinde anlaşılır ki iki kardeş bu durumu bütün köylüye yaymıştır. Ziya'nın tavrını anlayan Hulki Dede, verdiği cevapla bir yerde hegemonik erkekliğin yaslandığı normları göstermesi açısından önem arz etmektedir; “Numan, derinliklerinde yaşayan canavarın kulağına eğilerek, insanız yahu kaybetmeye de ihtiyacımız var arkadaş, oturalım oturduğumuz yerde diyebilirdi mesela; ne var ki bunu yapamadı.”³²⁸ Numan içindeki reddedilemez güçlü erkeklik imgesini öldüremez ve durumu kabullenemez. Dahası, kendisine rakip olarak da Nefise'nin abisi Kenan'ı seçer. Kenan ise ataerkil bir yapının hakim olduğu köyde oldukça zayıf bir erkeklik imgesine sahiptir. Eşi tarafından “züriyetsiz” olarak işaretlenmiş, evliliğini sürdürememiş, bir çocuk sahibi olamayarak “baba” vasfı da kazanamamış marjinalleştirilmiş bir erkektir. Kenan, köyde yakın bulduğu bir arkadaş tarafından alacak verecek davası tartışmasında bıçaklanacak ve sonrasında ölecektir. Onun ölümüyle beraber Ziya, Kenan'ın ailesine yardımcı olmaya başlayacaktır. On altı yaşındaki yeğeni Besim'i, on yedi yıl önce doğmandan öldürülen çocuğuyla özdeşleştirerek onun yerine koyacaktır. Ziya ve Besim her gün birlikte Kenan'ın hasta dayısına birlikte yemek götüreceklerdir. Ziya, öldürülen oğlunun yerine koyduğu

³²⁶ Toptaş, **a.g.e.**, s. 327.

³²⁷ **A.e.**, s. 328.

³²⁸ **A.e.**, s. 340

Besim'e karşı bir baba şefkati ile yaklaşacaktır. Fakat köyde öyle bir dedikodu hasıl olacaktır ki, Ziya'nın Besim'le homoseksüel bir ilişki yaşadığı söylentisi bütün köyün diline düşecektir. Bu dedikoduyla öfkelenen köyün erkekleri, toplanacak ve Ziya'nın ölüm fermanını imzalayacaklardır. En önde bütün dedikoduları çıkaran Cabbar vardır, elindeki sopayı öfkeyle sallayarak Ziya'nın peşindedir. Numan ise Cabbar'ın hemen arkasında “kapkara bir yüzle, sadece Ziya'yı değil önüne gelecek her canlıyı öldürecekmiş gibi dişlerini gıcırdatıp duruyordu.”³²⁹ Bu öfkeli erkek topluluğu bütün bir köyü önlerine almış adeta erilliklerini ispatlarcasına köyde ilerliyorlardır: “Öteki köylüler de onlara itaat etmeye hazır bir ruhla öylece dikiliyorlardı çamların arasında. Kendileri değil de ellerindeki sopalar öfkeliydi sanki, boşlukta bir aşağı bir yukarı sallanıyor, sallanırken de ormanın içine incecik titreşimler saçıyorlardı.”³³⁰ Ve bu öfkeli gurup erklerini ispatlarcasına Ziya'yı öldürürler. Ziya, Cabbar ve Numan'ın Kenan'ın ailesiyle konuşma teklifini kabul etmeyerek ataerkil bir kültürün parçası olmaktan çıkmış ve bu eril tahakkümü reddetmiştir. Oysa onlar, bu teklifin kabul göreceğinden o kadar eminlerdir ki bu reddedilişi erkeklik gururuna bir müdahale olarak görmüş ve bunu onarmak adına öldürmekten kaçınmamışlardır. Dedikodular Ziya'nın sadece Besim'e duyduğu homoseksüel ilgiyle de sınırlı değildir, Kenan'ın Nefise'ye de ilgi duyduğu için Kenan'ı öldürdüğü söylenmiştir. Tüm bunları bir araya getiren köylü, kendi iktidar alanlarına giren bir yabancıyı öldürmekten de sakınmamışlardır.

³²⁹ Toptaş, a.g.e., s. 376.

³³⁰ A.e., s. 376

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000'Lİ YILLAR VE TEMSİL KRİZİ: CİNSİYETÇİ SINIRLARIN YENİDEN ÜRETİMİ

3.1. Toplumsal Cinsiyet Kurguları ve Temsil Sorunu

Tezin bu bölümünde, 2000 sonrası yayımlanmış romanlarda toplumsal cinsiyet kurgularının gaflete¹ düştüğü ve cinsiyetçi sınırları aşmak adına yola koyulmuş ya da bu noktada herhangi bir iddiası olmasa da bu sınırları güçlendirmiş metinlerin kendilerine açmış oldukları meşruiyet alanlarını tasvir ve tespit etmeye çalışıyoruz. Toplumsal yaşam içerisinde insanları baskılayan “cinsiyetçi” normların edebiyattaki izdüşümlerinin peşine düşerken “temsil” noktasında bir krize doğru gidildiği ve cinsiyetçi sınırların çeşitli sâikler etrafında yeniden inşa edildiği görülür. Felsefi bir mefhum olan ve bu minvalde kullanılan “temsil” (representation) bir inşa faaliyetidir ve bir yerde inşa edenin anlam dünyasının görünür olmasının ve onu ifade etmenin yoludur. Sanat mevzubahis olduğunda bu yol “gerçekliğin” bir eserde nasıl temsil edileceğiyle ilişkilendirilir. Aristoteles’in *Poetika*’sında “yalnızca dil aracılığıyla taklit eden sanat”² olarak tanımlanan edebiyatın gerçek ve gerçeklikle olan ilişkisi her dem sorgulamaya açılmış ve bu ilişki sorunsallaştırılmıştır. Wayne C. Booth *Kurmacanın Retoriği* başlıklı çalışmasında, edebiyatın bu yönüne vurgu yapar; bazı eleştirmenlerin romanın gerçekliğine mutabık düştüğünü, hayatı bütün gerçekliğiyle yansıttığını, bütün bir yaşamı tüm doğallıyla göstermesini şart koştuğunu bazılarının ise romanı bozulmuşluklardan, sanatsal olmayan unsurlardan ve insanca öğelerden arındırmak istediğine dikkatleri çeker. Bu minval üzere edebiyattan, bir yandan “inandırıcılık”, “samimiyet”, “gerçeklik havası”, “yanılsamanın yoğun olması” istenir; diğer yandan;

¹ “Gaflet” kelimesi özellikle feminist duyarlılığın yitirildiği ve cinsiyetçi söylemin edebiyat yoluyla üretildiği metinleri ele alırken çeşitli gaflet anlarının altını çizmek için kullanılmış ve *Gaflet Modern Türkçenin Cinsiyetçi Sinir Uçları* kitabından esinlenilmiştir. Bkz. Sema Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim, *Gaflet Modern Türkçenin Cinsiyetçi Sinir Uçları*, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

² Aristoteles, *Poetika*, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2013, s.20.

“tarafsızlık”, “gayrişahsilik” ve “saf biçem” talep edilir.³ Bu doğrultuda Sibel Irzık edebiyatın, kendi toplumsal bağlamı çerçevesinde geliştirmiş olduğu dil, biçim ve kurgu imkânları dahilinde oluşturduğu muhalif sesiyle yalnızca travmalar için değil, başkaldırının, muhalif siyasi öznelliklerin, kolektif eylem ve varoluş biçimlerinin hatırlanması, hayal edilmesi ve kurgulanması için çeşitli olanaklar sunduğuna dikkat çeker. Edebiyat kendi dilini çarpıtmalara uğratarak söylediği sözlerin bir yandan altını oyar, diğer yandansa kendi sessizliklerini duyurabilir kılarak, söylenemez olanın izlerini taşıyabilir, temsilin sınırlarını hissettirebilir, iktidarın ve şiddetin dayattığı bu sınırların mutlak olmasını engelleyebilir. Bu minvalde edebiyatı hem hayat hem siyaset için vazgeçilmez kılan, temsilin paradokslarını sahnelemeye yeteneği ve temsili temsil edebilmesidir.⁴ Edebiyatın dil aracılığıyla temsil ettiği nesneyi kurduğunu düşündüğümüzde, romanlarda toplumsal cinsiyet kimliklerinin kurgulanırken temsillerinde çıkan temel problemleri tartışmak, toplumsal cinsiyet kimliklerinin yeniden üretimini de eşgüdümlü olarak görebilmeye imkân tanır. “Temsil bir yandan kadınlara siyasi özneler olarak görünürlük ve meşruiyet sağlamayı hedefleyen siyasi süreç içindeki anahtar görevini görür; öte yandan kadınlar kategorisine dair bazı varsayılan hakikatleri ya açığa çıkardığı ya da çarpıttığı söylenen bir dilin normatif işlevi”⁵ görevini üstlenir. Dil ve söylem aracılığıyla “gerçeği” kurgulayan edebiyata mündemiç olan toplumsal cinsiyet kurguları, belli sınırlar içerisinde fallosentrik bir dil etrafında yeniden üretilir ve görünür kılınır. “Kadını erkeğin öteki’si olarak gören fallosentrik dil sistemi, kadının ikincil konumunu meşrulaştırmak isterken esasen dogmatik, katı ve hiyerarşik olarak yapılandırılmış Kartezyen düşünce sistemini ve hâkim özneyi pekiştirir.”⁶ Bu doğrultuda, modern roman, babaya ve babanın yasasına bağlı değerleri konu edinip değerlendirmeye başladığı anda, aklın öznesi olarak Batılı beyaz yetişkin erkeğe öncelik atfeder. Kadın ise eril tahakküm içinde evcilleştirilmiş, bastırılmış ve çocuklaştırılmıştır. Batıdan tevarüs eden hümanist yetişkin erkek imgesine, bu imgeye uymayan her türlü

³ Wayne C. Booth, Kurmacanın Retoriği, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 47

⁴ <https://t24.com.tr/k24/yazi/sibel-irzik,1466>

⁵ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 43.

⁶ Deniz Gündoğan İbrişim, “Önsöz Yerine: Eril Aşkınlığın Ötesinde Öznellik, Yaratıcılık ve Feminist Anlatıbilimin Dönüştürücü Gücü”, Haz. Sema Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim, **Gaflet Modern Türkçenin Cinsiyetçi Sinir Uçları**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 33-34.

mevcudiyeti; dışlama ve ayrımcılık pratiklerinden geçirerek düzenleyici, kısıtlayıcı ve erk için araçsallaşan bir metafora dönüştürme imkânı tanımıştır.⁷ Rosi Braidotti, erkek öznenin bütün ötekileri kendisi üzerinden değerlendirilmesini, düzenlenmesini ve belli bir toplumsal mevkiye yerleştirilmesini sağlayan sistematik bir tanınabilirlik standardını ifade ettiğini söyler ve bu erkek öznenin sadece dışlama ve ayrımcılık pratikleri açısından değil düzenleyici oluşundan da mülhem araçsal hale geldiğini ifade eder. Bu noktada erkek normu; “normallik”, “olağan oluş” ve “normatif oluş” demektir. Bu standart, cinsiyetlendirilmiş, belirlenmiş ve doğal kabul edilerek “öteki”lerden kategorik ve nitel olarak ayrı ve karşıt bir yerde konumlandırılmıştır. Foucault’un iktidarın hem kısıtlayıcı hem de üretken gücüne vurgu yaptığı tanımlamasından yola çıkan Braidotti, bu erkek iktidar alanının sadece maddi düzeyde işlemediğini, aynı zamanda kuramsal ve kültürel temsil sistemleri, siyasi ve normatif anlatılar ve toplumsal kimlik kiplikleri üzerinden de anlam kazandığına dikkatleri çeker. Bu minvalde, toplumsal yapıları ve ilişkileri meydana getiren anlatıların istikrarsızlıklarını ve tutarlılık yoksunluğunu fark etmek, güncel iktidarın çok merkezli ve dinamik yapısına uygun yeni direniş biçimleri geliştirmek üzere başlangıç noktası olarak alabileceğimiz bir konumlandırılış halini alır.⁸ İrvin Cemil Schick, kimliğin, insanın belli bir dünya görüşü veya değerler kümesi içerisinde, belli önkavrayışların ve zihinsel modellerin yardımıyla ve onlara belli parametreler içinde tepki göstererek oluştuğuna ve asla “tamamlanamaz” oluşuna aksine sürekli “inşa” edildiğine dikkat çeker. Daha açık bir ifadeyle, kimliğin bir nesne değil bir “süreç” olduğunu, bu sürecin de özellikle geçiş dönemlerinde yoğun bir şekilde kimlik inşası noktasında önem arz ettiğini ifade eder. Dolayısıyla, özellikle de toplumsal cinsiyet kimlikleri bağlamında, kimliğin bir temsil olduğunu ve ister kendine ister başkalarına dönük olsun, kimlik temsilinin aslında bizzat kimliğin inşası olduğunu telakki eder.⁹ Bu meyanda edebiyatın toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsilinde ve inşasındaki yerine dikkatleri çeken Kate Millett; “erkeğin kadına nefretini açıklamadaki birinci aracı olan kadına karşı edebiyat, hem öğüt verici, hem de gülünç bir nitelik taşır. Ataerkil sistemin sanat

⁷ Gündoğan İbrişim, **a.g.e.**, s. 34.

⁸ Rosi Braidotti, **İnsan Sonrası**, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul, Kolektif Kitap, 2018, s. 40-41.

⁹ İrvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kırısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık**, Çev. Savaş Kılıç, Gamze Sarı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 17.

dalları içinde en propagandacı niteliği olan, bu türdür. Bu edebiyatın amacı, her iki cinsin yerini ve durumunu pekiştirmektir”¹⁰ diyerek edebiyatın bu noktadaki işlevselliğine atıfta bulunur. Gilbert ve Gubar tarafından da “kadına karşı edebiyat”ın işlevine vurgu yapılmış; “kadınların, kendilerinden ‘sıkıcı/tahmin edilebilir ve tasarlanmış’ olmalarının beklendiğini sadece ‘yaşam içerisinde’ değil edebiyat sayesinde de öğrendiklerine”¹¹ dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda edebiyatın temsil etme gücü; metnin kuruluşunda ne tür anlatsal araçlar vasıtasıyla kadınlık ve erkeklik ya da farklı öznellik ve nesnellik kategorizasyonlarını kurduğunu göstermesi açısından bize çok katmanlı bir kapı aralar. Edebiyatta toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsiline baktığımızda, mutlak ve otoriter olma arzusuyla yola çıkmış seslerin birey üzerinde kurduğu baskı mekanizmalarını görünür kıldığı, kimi zaman bunları aştığı kimi zamansa bu sesleri keskinleştirdiği görülür. Dahası yeniden üretilen bu cinsiyetçi bakış, edebiyat aracılığıyla öylesine kurulur ki bir yerde bu yaklaşım “doğalmış” gibi görülür. Nihayetinde, “hükmedilenler, tahakküm ilişkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilere bakarlar, bu da kategorilerin doğalmış gibi görünmelerine yol açar.”¹² Bu denli bir ilişkisellik içerisinde, edebiyat araçsallaştırılmış ve toplumsal cinsiyet rollerinin yerleşmesi minvalinde bir meşruiyet alanı açtığı gibi bu ilişkileri doğallaştırılmasında da önemli bir rol oynamıştır.

Toplumsal cinsiyet mefhumu, “cinsiyetin doğa tarafından belirlenmiş, aynı kalan, değişmez bir doğal özü olmadığını, toplumsal olarak ve iktidar ilişkileri içerisinde kurulduğunu savlar.”¹³ Toplumsal cinsiyetin, kadınlara ve erkeklere ilişkin uygun roller hakkındaki fikirlerin tamamen toplumsal olarak yaratıldığını ifade eden “kültürel inşalar”¹⁴ a işaret ettiğini belirten Joan Scott, bu kavramın erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin yalnızca toplumsal kökenlerine işaret etmenin bir yolu olduğunu ifade eder. Bu meyanda toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bir bedene yüklenen toplumsal bir kategoridir.¹⁴ “Toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkilerini açığa çıkarmanın

¹⁰ Millett, **Cinsel Politika**, s. 81.

¹¹ Gilbert ve Gubar, **Tavan Arasındaki Deli Kadın**, s. 54.

¹² Bourdieu, **Eril Tahakküm**, s. 50.

¹³ Zeynep Direk, **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s.12.

¹⁴ Joan W. Scott, “Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi”, Çev. Derya Demirer, Fahriye Dinçer, **Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar**, S. 12, Ekim 2010, s. 116.

asli yoludur” diyen Scott, toplumsal cinsiyetin, iktidarın ifade edildiği ve/ya iktidarın ifade edilmesini sağlayan asli bir alan olduğunu telakki eder.¹⁵ Bu bağlamda, toplumsal cinsiyetin temel ve birincil iktidar alanı olarak ön plana çıktığı görülür. İktidar; kültürel ve tarihsel süreçte, kadınlar ve erkekler arasında eşit olmayan bir biçimde dağıtılmıştır. Burada söz konusu olan bir asimetrinin varlığı aşikârdır ve bu asimetriyi çeşitli adlandırmalar altında kavramsallaştırmak mümkündür; “eril tahakküm”, “ataerkillik”, “fallokrasi”, “kadınların ezilmesi”, “kadın düşmanlığı” gibi isimlendirmeler yapılabilir. Bu asimetrinin bugün en yaygın kullanılan adlandırması “toplumsal cinsiyet”tir. Zeynep Direk, toplumsal cinsiyetin tarihsel bir olgu olmaktan öte bir “norm” olarak düşünülebileceğini ifade ederek, çeşitli tarihsel durumlarda toplumsal cinsiyetin etkilerini betimleyebileceğimizi fakat asıl problemin toplumsal cinsiyetin dayatılmasında yattığına dikkatleri çeker. Dayatılan bu normlar, insanlar üzerinde etkili olduğunda insanların davranışları da bu minvalde yontulur ve şekillendirilir. Nihayetinde, insanlar arasındaki toplumsal ve tarihsel farklılıkları üreterek onları kadınlar ve erkekler olarak çeşitli şekillerde böler. Böylelikle toplumsal cinsiyet, kadınlara ve erkeklere uygun varoluş ve davranış biçimlerini dayatmakla kalmaz, onlar arasında bir iktidar ilişkisini de tesis eder.¹⁶ Nihai kertede toplumsal cinsiyet, “kurumları boydan boya kateder ve oradaki iktidar ilişkilerini üretir, kurar. Kadınları tabi olacakları konumlara, erkekleri de hükmedecekleri konumlara getirir.”¹⁷ Toplumsal cinsiyeti, iktidarı bölen sosyal bir sistem olarak tanımlayan MacKinnon, bundan dolayı toplumsal cinsiyeti politik bir sistem olarak nitelendirir. Kadınların zaman içerisinde, evde köleliğe mahkûm edildiğini, anneliğe zorlandıklarını, cinsel olarak nesneleştirildiklerini, fiziksel açıdan taciz edildiklerini, susturulduklarını, kendi kültürlerinden yoksun bırakılarak toplum hayatından uzaklaştırıldıklarını söyleyen MacKinnon, kendileriyle aynı durumdaki erkeklerin aksine kadınların fiziksel güvensizlik içerisinde bırakıldıklarını, cinsel aşağılanma ve şiddetin hedefi olduklarını, aşağılanmış ve kişilikleri çiğnenmiş, saygı, güvenilirlik ve çareden mahrum bırakılmışlıklarına dikkat çekmiştir. Kadınlar tüm bunlara maruz kalırken

¹⁵ Scott, **a.g.m.**, s. 129.

¹⁶ Zeynep Direk, **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 189-190.

¹⁷ Direk, **a.g.e.**, s. 189-190.

erkeklerle ise sırf erkek oldukları için hiçbir yapılmamıştır. Oysa bütün bu sayılanları erkekler kadınlara uygulamıştır. Tüm bu koşullar da iktidarı ve iktidarsızlığı tanımlayıcı durumlar olarak ele alınmıştır. Kate Millet’in da politik ilişkilerden “iktidar tarafından oluşturulmuş ilişkiler” olarak söz ettiğini düşündüğümüzde bu minvalde kadın ve erkek arasındaki ilişkiler politiktir diyebiliriz.¹⁸ *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* başlıklı çalışmasında Connell, toplumsal cinsiyet düzeninin erkeklerle kadınlar ve kadınlık tanımıyla erkeklik tanımı arasında tarihsel olarak kurulmuş bir iktidar ilişkileri örüntüsü olduğunu ve meşru bir iktidar alanı olarak tanımlanan otoritenin, toplumsal cinsiyet yapısını oluşturan erkeklikle olan bağının, iktidar yapısının ana eksenini oluşturduğuna dikkatleri çeker. Erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu bir egemenlik olarak görebileceğimiz toplumsal cinsiyet yapılarını; “iktidar”, “kateksis” ve “emek” gibi kavramlar üzerinden açıklayan Connell, bu yapılar üzerinden geliştirdiği tanımlamalarla toplumsal cinsiyet rejimini açıklar. Emek, cinsiyetlere göre ayrılan toplumsal iş bölümünü tanımlamaktadır. Daha iyi bir iş sahibi olmamız için aranan nitelik erkek olmaktır ve erkekler kadınlara kıyasla daha iyi hazırlandıkları veya eğitildikleri için bir iş karşısında tercih edilen “doğal” olarak erkek olacaktır. Bu minvalde, cinsel işbölümü güçlü bir toplumsal kısıtlama sistemine dönüşür. Hegemonya hakkı iddia etmek ise toplumsal iktidarın temel bir parçasıdır ve toplumsal pratiğe ilişkin bir kısıtlama örüntüsü olarak iktidar ilişkilerinin işlevselliği aşikârdır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde erkeklerle, kendi sınırlarını da üreten belli yollar açılır ve kültür aracılığıyla bu düzen dayatılır. Toplumsal ilişkilerin “duygusal” boyutuna işaret eden katersis ise, cinselliğin toplumsal olarak kurulduğu düşüncesinden yola çıkarak, cinselliğin beden aracılığıyla insanlar arası ilişkileri biçimlendirdiği ve sürdürdüğü kabulü üzerine temellendirilir.¹⁹ Connell, “emek”, “katersis” ve “iktidar” gibi kavramlarla toplumsal cinsiyet düzenini açıklarken bu yapının temelinde gördüğü eril zihniyete ve onun tahakkümüne işaret eder. Toplumsal cinsiyeti, geliştirdiği “performatif” kavramsallaştırması üzerinden tanımlayan Butler, toplumsal cinsiyeti, insanın “olduğu” ya da “sahip olduğu” şey olarak değil, eril ve dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği bir aygıt

¹⁸ MacKinnon, *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, s. 189.

¹⁹ Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, s. 131-161.

olarak tanımlar.²⁰ Performatifliği, tek seferlik bir edim olarak değil, tekerrür ve ritüel olarak tanımlayan Butler, bu yapının beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterdiğini ve bir bakıma kültürel olarak da sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranabileceğini ifade eder.²¹ Performatik kavramını *Cinsiyet Belası* ve *Bela Bedenler* gibi çalışmalarında ele alarak genişleten Butler, “performatiklik ne serbest bir oyun ne de teatral bir öz-sunumdur; ne de basit bir performans ile denk tutulabilir”²² der. Performatiflik, tekil ve kasti bir edim değil, yenileyici ve atıfsal bir pratiktir.²³ İktidarın bir kipi olarak tanımladığı performatifliğin atıfsallığını yasayı uygulayan yargıcın eyleminden yola çıkarak açıklayan Butler, yasa adına konuşan yargıcın yasayı ya da onun otoritesini yaratmadığını yalnızca ona atıfta bulunduğunu söyler. Yargıç yasaya başvurur ve onu yeniden hatırlatır, böylece yasayı yeniden tesis eder. Nihayetinde yargıç, imleyici bir zincirin ortasında yasayı temsil alacak ve onu icra ederek yasanın iktidarını açığa çıkaracak şekilde konumlandırılır. Yasanın performatif olarak dile getirilişi, halihazırda yürürlükte olan bir dizi konvansiyonun yeniden işleme sokulmasıyla çalışır. Bu minvalde yargıcın söylemi yasayı yeniden tesis etmenin ve anlamlandırmanın bir pratiği haline gelir. Butler’e göre yasanın meşruiyetini kuracak olan bir otorite, öncül bir kaynak da yoktur zira yasa meşruiyetini atıfta bulunma pratiği minvalinde sürekli olarak ertelenmesi üzerinden inşa eder. Bu öteleme meşrulaştırmanın tezahür edişidir ve Butler’e göre bu durumda, yasanın ve otoritenin temelsiz temeli görünür olur.²⁴ Bu minvalde Butler; toplumsal cinsiyetin, sürdürülen toplumsal performanslar üzerinden yaratılmasının, erillik ya da dişillik gibi mefhumların ta kendilerinin de toplumsal cinsiyetin performatif niteliğini gizleyen ve toplumsal cinsiyet biçimlenimlerini erkek egemenliğinin ve zorunlu heteroseksüelliğin kısıtlayıcı çerçevelerinin ötesinde çoğaltmaya yönelik performatif imkânları gözden uzak tutan stratejinin birer parçası olarak kurulduklarını ifade eder.²⁵

Pierre Bourdieu, kurulu düzendeki tahakküm ilişkilerinin kolaylıkla sürdürülebilmesini sağlayan ve eril tahakkümün dayatılışı ile buna katlanılış

²⁰ Butler, “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”, s. 75.

²¹ Butler, *Cinsiyet Belası*, s. 20.

²² Butler, *Bela Bedenler*, s. 139.

²³ Butler, *a.g.e.*, s. 8.

²⁴ Butler, *Bela Bedenler*, s. 156-157.

²⁵ Butler, *Cinsiyet Belası*, s. 231.

tarzlarında ortaya çıkan sembolik bir şiddetten bahseder. Bu sembolik şiddet, çoğu zaman kurbanlarınca dahi hissedilmeyen ve görülmeyen, çoğunlukla iletişim ve tanınmanın ya da tanınmamanın neticesinde görünür olan bir şiddet biçimi olarak tezahür eder. Bourdieu, tahakküm eden kadar edilenin de tanıdığı ve kabullendiği bu sembolik şiddetin mantığını yakalayabilmemiz için; bir dil, bir hayat tarzı veya daha genel itibarıyla, ayırt edici bir özellik, nişan veya yaftanın varlığının bu noktada bir fırsat sunduğunu ifade eder. Bu meyanda eril tahakküm, sadece kendisine tabi kılışla değil hükmeden ile hükmedilen arasındaki ilişkileri de durmaksızın yeniden üretmesiyle mükemmel bir örneklik sunar.²⁶

Toplumsal yaşam içerisinde kurulan hiyerarşik yapılanma “öteki” olarak işaretlediğini ortadan kaldırmaz; onu “madun” konumuna getirerek dilsizleştirir ve madun artık konuşamaz olur. Spivak’ın Gramsci’nin madun tanımından yola çıkarak onu genişleten ve kavramsallaştırılan “madun” mefhumu etrafında; susturulan, sesi kısılan ve temsiliyet noktasında görünürlükleri sorunsallaştırılan kadınları bu tanıma dahil etmesi ve “madun konuşabilir mi?” sorusuyla işlerlik kazandırdığı maduna, teorik bir çerçeve çizmesi, toplumsal cinsiyet çalışmalarında da önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Spivak’ın madun teorisinin Gramsci’den farkı, toplumun en alt, en aşağı düzeyine eğilmiş olması ve toplumun en alt bu düzeyinin sadece sermaye mantığıyla bir araya getirilmemiş olabileceğine de dikkatleri çekmiş olmasıdır. Spivak’ın madunu erkek olmaktan ziyade kadındır. Madunun feminizmle teorik ilişkisi ise madunun cins- kimlikli (gendered) olmasından dolayıdır.²⁷ Spivak, ataerkil yapılarda, erkekler karşısında sesi kısılan kadınları da madun tanımı içerisine ekler. Spivak’ın Gramsci’nin madun tanımlamasından yola çıkarak maduna yüklediği anlam; Gramsci’nin toplumsal bir gruptan tekil özneler, “toplumsal hareketlilik yapılarına erişimi engellenmiş olan kişi”lerden, “bölünmüş, parçalanmış, dağılmış, ezilen” özneler kadar genişletilebilecek bir alana gönderme yapar.²⁸ Spivak, Batı’nın özne eleştirisinin altında Batı’yı ve Batı’nın öznesinin çıkarını gözetken bir arzunun yattığını ve bu “hükümrân özne” eleştirisinin yeniden bir özneyi devreye soktuğunu

²⁶ Pierre Bourdieu, **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2015, s. 11-12.

²⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, “Yeni Madun: Ses-siz Bir Mülakat”, **Toplumbilim**, S. 25, 2010, s. 55.

²⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, **Madun Konuşabilir Mi?**, Çev. Emre Koyuncu, Ankara, Dipnot Yayınları, 2020, s. 13-17.

ifade eder. Bu problemi Spivak, Batılı entelektüellerin arzu, iktidar ve öznellik arasındaki ilişkileri ele alış şekillerinden yola çıkarak sorunsallaştırır. Deleuze ve Foucault'un işçilerin mücadelesi üzerinden kurdukları arzu ve çıkar ilişkileri bağlamında okuyan Spivak, emek gücünün yeniden üretiminin yalnızca onun becerilerinin yeniden üretilmesini değil, aynı zamanda işçilerin de hâkim ideolojiye boyun eğmelerinin yeniden üretilmesini, sömürü ve bastırmanın faillerinin hâkim ideolojiyi doğru bir biçimde işletme yeteneklerinin yeniden üretilmesini de gerektirdiğini söyler ve böylece bunlar da kelimelerle ve kelimeler sayesinde hâkim sınıfın tahakkümüne hizmet edeceklerine dikkat çeker²⁹ Batılı entelektüellerin çağdaş iktidar ilişkileri üzerindeki rolünün anlaşılması, temsil teorisi ve küresel kapitalizmin ekonomi-politiğinin kesiştiği yere dair ilişkinin incelenmesini gerektiğini belirten Spivak, temsil teorisini bir yandan ideoloji, anlam ve öznellik alanına; diğer yandan ise politika, devlet ve hukuk alanına doğru çeker.³⁰ Bu doğrultuda özneyi sorunsallaştıran Batılı çabaların eleştirisinden, üçüncü dünyalı öznenin Batılı söylem içerisindeki temsiline uzanan bir spektrumda eleştirilerini sunan Spivak, Batı'nın söylemleri ile madun kadının konuşması ya da onun adına konuşma imkânı arasındaki ilişkilere odaklanır ve alternatif bir çözümleme önerisi getirir.³¹ “Sömürgeci üretim bağlamında, madunun bir tarihi yoksa ve konuşamıyorsa, kadın olarak madun daha da derin bir şekilde gölgede kalır”³² diyen Spivak, konuşabileceği bütün alanların kapatıldığını söylediği cinsiyetlendirilmiş madunun meselesinin konuşamaması değil konuşabileceği bir zeminin olmamasıdır der. Bu durumu şu sözleriyle açıklar Spivak;

“Madun öznenin silinmiş güzergâhı içinde cinsel farkın izi iki kere silinmiştir. Mesela kadınların isyana katılımı ya da cinsel işbölümünün temel kuralları değildir; bunların ikisi için de ‘kanıt’ vardır. Mesele, daha ziyade, hem sömürgeci tarihyazımının nesnesi olarak hem de isyanın öznesi olarak, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının erkeğin egemenliğini sürdürmesidir.”³³

Bu minvalde, Batı merkezli feminist anlayışa da eleştiri getiren Spivak, madun kadını bir nesne olarak gören ve onu medenileştireceğini söyleyen feminist anlayıştan

²⁹ Spivak, **Madun Konuşabilir Mi?**, s. 22.

³⁰ **A.e.**, s. 15.

³¹ **A.e.**, s. 15-16.

³² **A.e.**, s. 59

³³ **A.e.**, s. 59.

vazgeçilmesi gerektiğini savunur. Spivak’a göre madunu sessizleştiren, konuşmasına fırsat vermeyen ve egemenliğinin otoritesini sürekli kılan araç “epistemik ihlal”dir. Spivak’ın Foucault’un “epistemik şiddet” kavramsallaştırmasından yola çıkarak geliştirdiği epistemik ihlal kavramsallaştırması, epistemik şiddet vasıtasıyla varlık kazanmaktadır. Hegemonik ilişkilerin yeniden üretilmesini sağlayan ve bu dengeyi güvence altına alan bir “sessizleştirme programı” olarak nitelendirilen epistemik şiddet, sömürülen özneyi sömürenin amaçlarına uyacak şekilde bir “öteki” olarak inşa etmeyle işlerlik kazanır. Bu sistem ise, ikili karşıtlıklar temelinde kurulan ve yasalaşan, içeriği sabitleştirilen ve meşrulaştırılan bir kodlama anlatısının inşa edilmesi ve bu inşa sonunda ortaya çıkan verili unsurların bir başkasına dayatılmasıyla gerçekleştirilir. Bu dayatma, baskı ve zorla yapılacağı gibi meşru bir yolla da yapılabilir. Çıkarların ve eyleme geçirilen arzuların ve iktidarın(bilginin); hegemonik ilişkilerin yeniden üretilmesini sağlayacak ve bu dengeyi güvence altına alacak şekilde düzenlenmesi yönetenler tarafından ekonomi-politik gerekçelendirmelerle yapılandırılır. Bir başka deyişle, baskın ve hâkim olanlar, epistemik şiddeti tekrar ederek çoğaltmaktadır. Söz konusu olan ekonomi-politik gerekçelendirme ise iktidar; kalkınma, küreselleşme yerine kullanılan “kültürel” ya da “toplumsal” olarak nitelendirilen unsurlar çerçevesinde oluşturulmaktadır. Epistemik şiddet iki türlü işlerlik kazanır; ilk olarak ben(den) olmayan ötekinin ayrılması ve otoritenin öteki üzerinden kurulan fark ve kimlik aracılığıyla kurulması, ikinci olarak ise tanımlanmamış, işaretlenmemiş, imlenmemiş şeylerle benzerlik, karşıtlık ve sınıflandırma yöntemiyle bir yer yurt tahsis edilerek bir grup altında toplanılır.³⁴ Örneğin epistemik şiddet, “cins-kimlik(gender) gibi ‘düzenleyici politik kavramlar’ dizisinin ideolojik inşasının ataerkillik gibi bir unsurun hâkimiyetini koruması ve sürdürmesidir.”³⁵ Bu minvalde epistemik ihlal, “kendiliğin etnik ya da kültürel olarak temsil edilmesi (representation) ve yeniden sunumu (re-presentation) ile yeni-sömürgeci tarafından üretilen yeni kodlamaların ve programlamaların içselleştirilerek mülk edinilmesi, bir mülk olarak muhafaza edilmesi ve ‘süreklilik simulakrının kurulması’ olarak tanımlanabilir.”³⁶ Nihai kertede, epistemik şiddet aracılığıyla egemen eril özne, madunun konuşmasına fırsat

³⁴ Ebru Yetişkin, “Postkolonyal Kavramalar Üzerine Notlar”, **Toplumbilim**, S. 25, 2010, s. 18-19.

³⁵ Yetişkin, **a.g.m.**, s. 19.

³⁶ **A.e.**, s. 19.

vermeyerek onu sessiz kılar ve onun üzerindeki baskısını sürdürür. Bu minvalde Spivak, “madun konuşabilir mi?” sorusuyla çıktığı yolu, “madun konuşamaz” diyerek sonlandırır.³⁷

3.2. Cinsiyetçi Sınırların Yeniden İnşası: 2000’li Yılların Romanında Cinsiyetçi Teamüller

Toplum tarafından belli normlar etrafında inşa olunan kadınlık veya erkeklik kalıplarını yıkmak adına yola koyulmuş fakat bu yolda bir gaflete düşmekten kurtulamamış adeta Bourdieu’nun dikkat çektiği gibi “eril tahakkümü düşünürken, kendileri de tahakkümün ürünü olan düşünme biçimlerine başvurma riskini”³⁸ gözden kaçırmış ve “cinsiyetçi” bakıştan ari bir söylem husule getirememiş metinler üzerine yoğunlaşacağımız bu bölümde; hâkim toplumsal cinsiyet ideolojisinin inşa ettiği kadın-erkek düalitesinin ötesine geçilemediği gibi birinin öteki üzerinde mutlak olarak kurduğu üstünlüklere dayalı ikili karşıtlıkları da ürettikleri görülür. Eril söylemin nesnesi olmaktan kurutulamayan kadın temsiliinin görünür olduğu anlatıların, kadın kimliğinin toplumsal yaşamda belirlenmiş cinsiyet rollerini aşamayan dahası bu rollerin yeniden üretilmesine hizmet ederek kadının ikincil konumunu estetize etmekten öteye geçemedikleri görülür. Toplumsal cinsiyet rollerini keskinleştiren eril otoritenin dili, erkek öznenin yaratıcılığında, kadını, farklı baskı mekanizmaları çerçevesinde nesneleştirerek sınırlar. Bu dil etrafında varlıkları inşa edilen kadınlar, erkek öznenin tahakkümde dil ötesi ya da dil öncesi bir alana kapatılırlar. Bütünüyle toplumsal hayatın ötesine itilen kadınlar kamusalda da görünmez kılınarak sesleri kısılmış, bedenleri ve varlıkları üzerinde çeşitli aygıtlar çerçevesinde bir denetim kurulmuştur. Kadınların benliği; “doğallık”, “mahremiyet” ve “gizem” gibi mefhumlar etrafında flulaştırılarak verilmiş ve kadın öznelliğinden koparılarak işlevsiz kılınmıştır. Sınırları “öteki” tarafından çizilen ve onun tarafından adlandırılan kadın temsillerinde kimi zaman örtük kimi zamansa açık edilen bir bakışla çizilen kadın imgesiyle yüzleşirken ciddi sorunlarla malûl olduğumuz da aşikârdır. Bu

³⁷ Spivak, *Madun Konuşabilir Mi?*, s. 113.

³⁸ Bourdieu, *Eril Tahakküm*, s. 17.

“gaflet” anlarından kadın dilinin de kaçamadığı, eril söylemi yeniden üreten “cinsiyetçi” bir yaklaşımla metinlerini kurguladıkları ve kendilerine bir meşruiyet alanı açtıkları bu anlatılarda, kadınları araçsallaştırmaktan da kaçamadıkları görülür. Sadece neyin var olduğuna değil, neyin “yok” edildiğine de odaklandığımız bu anlatılarda, bir taraftan eril özneye atfedilen “hegemonik” erkeklik kurgularının görünür olduğu diğer taraftan ise nesneleştirilen kadın temsilleriyle birlikte toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretildiği tespit ve teşhis edilir. Bu anlatıların kurucu nüvesi olarak ön plana çıkan toplumsal cinsiyet kurguları; kültürel, tarihsel, cinsel ve ideolojik endişeler etrafında teşekkül eden kadınlık ve erkeklik pratikleri çerçevesinde inşa edilen edebî birer temsile dönüşürler. Kültürel ve siyasal çatışmalar zemininde işlerlik kazanan bu kadın(lık) ve erkek(lık) temsilleri, kimi zaman “öteki”likleriyle kimi zaman kırılganlıklarıyla kimi zaman ise “yok” mesabesinde görülmeleriyle çeşitli tahakküm mekanizmalarını görünür kılarlar.

3.2.1. Örtülü Fantaziler: *Kar*’ın “Erkek” Dünyasında Kadının Bedenselleşmesi

“Çarşafın içinden gözlüklü, aydınlık yüzlü, okumaya azimli saf bir köylü kızı yerine Funda Eser’in, kıvrak bir göbek dansözünün çıkması onların da aklını karıştırmıştı.”

Orhan Pamuk/*Kar*

Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden Orhan Pamuk, romanlarında ön plana çıkan erkek kurguları ve suskunluklarıyla bu kurguların gerisine düşen kadın temsilleriyle dikkatleri çeker. Metinlerinde ziyadesiyle erkek karakterlerin söz aldığı, benliklerini inşa noktasında bütün bir olay örgüsünü kurdukları, kendilerine bir “iktidar” alanı yaratırken kadınların ise araçsallaştırılarak, bu erkek kurgusunun pasif birer aktörü olmaktan öteye geçemeyen “eylemsiz” birer varlığa dönüştürüldükleri görülür. Kadın karakterler; erkek egemen bakışın altında, çeşitli pratikler etrafında,

sınırları eril dil tarafından belirlenmiş bir alan içerisinde konumlandırılırken, kadınların kendilerine belirlenen bu talihi telif edebilmelerinin imkânı ise olanaksızlaşır. Bu minvalde belki de Pamuk’un, kadınların kendilerine çokça yer bulduğu fakat bir o kadar da araçsallaştırıldığı bir metni olarak karşımıza çıkan *Kar*, “kadınların özgür hareket etme kabiliyetlerinin kültürel geleneklerle kösteklendiğini, inançlarını ifade etmelerinin sınırlandığını ve kendi dayanışma gruplarını kurma fırsatlarının tıklandığını gözler önüne serer.”³⁹ Pamuk’un kurgulanmış Kars’ında, sokaklarda kadınları göremeyiz, hepsi ev içlerine kapanmış gibidirler. Bir taraftan evdeki bu kadınlar, kimi zorla istemediği biriyle nişanlandırıldığı için, kimi baba şiddetinden, kimisi ise “işsiz ve ezik kocasından yediği dayaklardan” öylesine yılmışlardır ki çıkış yolu olarak intiharı seçmişlerdir. Diğer bir tarafta ise; devlet “baba” tarafından “kamusal” yasaklarla kendilerine temsil olanağı bulamayan ve kolektif bir küme içerisine hapsedilerek “türbancı kızlar” olarak anılan ve failliklerinden koparılan kadınlar vardır. Bu “kadınlar laik devlet yanlılarıyla İslamcıların yürüttüğü türban tartışmalarının arsında kaldıklarını görürler; bu durum onlar için kelimenin tam anlamıyla hayati bir tehlike yaratır.”⁴⁰ Bu meyanda, evdeki babalarla devlet babanın ittifakı, adeta kadınların bedenleri üzerinden tahkim ediliyordur.

Bu başlık altında ele alacağımız, 2002’de yayımlanan *Kar*, toplumsal ve siyasal olduğu kadar kişisel bir arayışın da ön plana çıktığı, bütünüyle “erkek” bir dünyanın ve onun diliyle nesneleştirilen bir o kadar da ülküselleştirilen kadın temsillerinin görünür olduğu bir anlatı olarak tezahür eder. Romanın asli bir karakteri olarak ön plana çıkarılan, masumiyetin ve saflığın simgesi olarak görülen “kar” da Kars’taki eril dünyanın ve erkek şiddetinin üstünü örtmeye kafi gelmez. Bütünüyle siyasi bir havanın hakîm olduğu Kars’ta; belediye başkan adayı olan Muhtar ve çevresinde kümelenmiş partinin “dava” adamları, “İslamcı militan” Lacivert ve onun etrafında toplanmış “radikal İslamcı” olarak tanımlanan gruplar, Şeyh Saadettin Efendi ve müritleri, Kemalist Sunay Zaim ve onun tiyatro sahnesi, eli silahlı Z. Demirkol ve

³⁹ Collen Ann Lutz Clemens, “ ‘İntaharcı Kızlar’: Orhan Pamuk’un *Kar* Romanı ve Günümüz Türkiye’sinde Direniş Politikası”, *Kar Üzerine Yazılar*, Haz. Sibel Erol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 160.

⁴⁰ Clemens, *a.g.e.*, s. 156.

çevresindekiler, imam hatibin erkek öğrencileri, emniyet müdürleri, gazeteciler, valiler hepsi de eril bir dünyanın “güçlü” erkek temsilidir. Onların karşısında ise isimleriyle müsemma adeta varlıklarını güzelliklerine borçlu olarak çizilen iki kız kardeş İpek ve Kadife’nin yanı sıra, romanın merkezinde oldukları hâlde, konuşmalarına fırsat verilmediği gibi bir isimleri dahi olmayan “türbanlı kızlar” ve onların yanında artık isteseler de konuşamayacak olan “intiharlı kızlar” vardır; tüm bu kadınlar kolektif bir dizge içerisine yerleştirilerek verilirken seslerinin de varlıklarının da üstü “örtü”lür. Kars’ta intiharlı kızların bir ucunda; toplumsal normlar tarafından evde, okulda, sokakta sistematik bir şekilde baskı altına alınan genç kızların bu baskıya dayanamayıp intihara yöneldiklerini görürüz. Diğer tarafta ise genç kızlar, inandıkları dinin bir vecibesi olarak gördükleri, onunla özdeşleştikleri ve varoluşlarının bir göstergesi olan örtüleri için intihar ediyorlar; görünür olmak ve temsiliyet kazanmak istiyorlardır. Bu meyanda, içerisinde bulundukları eril tahakkümün onlara sunduğu reçete ise; Diyanet İşleri’nin bastırıldığı “İnsan Allah’ın Bir Şaheseridir ve İntihar Bir Küfürdür” afişleri ve “intihara karşı devletin, babaların, erkeklerin, vaizlerin sürekli verdikleri dersler[den]”⁴¹ öteye geçemeyen ve politize olmaktan kurtulamayan lümpen bir zihniyetin hasıl olmasından öte bir hususiyet kazan(a)mayan tahakkümün dilidir. Dahası vali muavini gururla; “kendilerine ‘intihar etme!’ telkini yapan devletin, ailelerin ve dinin erkeksi sesine kadınların öfkelenediklerini söylemiş, bu yüzden intihar karşıtı propaganda yapmak için yollanan heyetlere en azından bir kadın konulması gerektiğini Ankara’ya yazdığını”⁴² bildirmesi ve bununla gurur duyması oldukça paradoksaldır. Kullandıkları eril dille âlemi tashihe kalkışan erkek egemen bu dünya, kadın intiharları için hükmü kesmiş gibidir; belediye başkanlığına aday olan avukat Muzaffer Bey’in söylemiyle açığa çıkan “başlarında siyasal İslam’ın simgesi o bayrakla derslere girmedikleri için intihar ediyorlar”⁴³ fikriyatında, “siyasal İslam”, “bayrak”, “simge” gibi kavramsallaştırmalarla kadınların failliklerinin üstü örtülürken tüm mücadeleleri de politize edilir. Bu minvalde “Kar, laik devlet ile dini gruplar arasındaki bir mücadeleye sıkışmış ve bundan dolayı kendilerini öldürmekten başka bir direniş yolu kalmamış,

⁴¹ Pamuk, a.g.e., s. 20.

⁴² A.e., s. 20.

⁴³ A.e., s. 26.

faillikleri ellerinden alınmış kadınlar[la]”⁴⁴ ve ev içlerinde hapsedilmiş, eril bir şiddetin “kurbanı” olan kadınların hikâyelerini onların sesini duymaksızın ortaya koyarken, bu kadınları tamamen bedensel imgeler üzerinden araçsallaştırarak ideolojik bir angajmanla kurgulamıştır. Romanda konuşan iki örtülü kadının da –Kadife ve Hande- seslerini duymamızın şartı adeta onların örtülerini açma kararlarına bağlanmıştır. Kadife, romanın sonunda tiyatro sahnesinde örtüsünü atarak “özgürleşecek” Hande ise ailesinin baskıları sonucu başını açmaya karar vermiş ve bu minval üzere konuşuyordur. Diğer tarafta, “türbancı kızlardan” örtüsünü açmamak için intihar eden ve ismi olan tek kişi Teslime’dir, onun da sesini duymadığımız gibi, üzerinden bütün bir erkin söz sahibi olduğunu ve intiharını farklı sebeplere bağlayarak telif edebilmenin çabası içerisinde olduklarını müşahade ederiz. Kadir Canatan “İnsanın Kendi Benliğine ve Bedenine Karşı Müdahale Biçimi Olarak İntihar ve İntihar Yöntemleri: Karşılaştırmalı Bir Çözümleme” başlıklı yazısında, kişinin kendi şahsına karşı işlediği bir eylem olarak intiharı, beden sosyolojisi açısından “anamlı” kılan bazı donelere değinir. Bedenin, dışarıdan ve toplum tarafından inşa edildiği sürece nesne konumunda olacağını belirten Canatan, tersi durumda ise insanın kendi bedenini kullanarak topluma karşı kendi benliğinin sunulmadığında da bir özne olarak işlev görebileceğini ifade eder. Her iki durumda da insan bedeninin bir “ayna” olarak işlev gördüğünü ve bu aynaya bakarak bedenin mesajını okuyabileceğimize dikkat çeken Canatan, intihar eyleminin bu mesajı veren aynayı (bedeni) yok etmek isteyen dramatik bir eyleme dönüştüğünü fakat bu eylemde de bir mesaj verme kaygısının ön plana çıktığını söyler. İntihar şu durumda anarşist bir eyleme dönüşerek, topluma ve insanlığa karşı bir protesto olarak nitelenir ve tüm mesajları yok eden bir mesaj verme biçimine dönüşerek, kişiyi insanlara karşı bir eylem içerisine sokar. İster bilinçli isterse bilinçsizce yapılsın insan bireysel varlığını ortadan kaldırırken, aslında buna vesile olan tüm sebeplere ve durumlara karşı bir protestoyu dile getirmektedir.⁴⁵ İntihar, kişinin bedeni üzerinde tahakküm kuran otoriteye karşı başkaldırısı olarak imlenir. Fakat, nihai kertede, “intihar, her ne kadar faillik unsurları taşısa da dünyayı,

⁴⁴ Clemens, **a.g.e.**, s. 157.

⁴⁵ Kadir Canatan “İnsanın Kendi Benliğine ve Bedenine Karşı Müdahale Biçimi Olarak İntihar ve İntihar Yöntemleri: Karşılaştırmalı Bir Çözümleme”, **Beden Sosyolojisi**, Ed. Kadir Canatan, İstanbul, Açılımkitap, 2015, s. 456.

inandıklarını hayata geçirebilecek bir kadından mahrum bırakır.”⁴⁶ Bu meyanda, Kars’ta kadınlar kendilerini “görünür” kılmak için intihar ederken, Kars’taki eril tahakküm ziyadesiyle kendi iktidar alanlarını korumak adına, her birisi kendi inandığı ideoloji kadrajından bu intiharları bedensel imgeler etrafında kodlayarak araçsallaştırıyordur. *Kar*’da çatışmanın merkezindeki “laik” ve “İslamcı” taraf, adeta kadınların bedenini ipotek altına almış gibidir. İki taraf da ideolojilerini kadınların bedenleri üzerinden temsil eder ve görünür kılar. Ya laik özgürlüklerinin ya da dini vecibelerinin göstergesi olarak başlarını kapatmamaları ya da kapatmaları gerekir ve kadınlar iki tarafa doğru çekilir.⁴⁷

Kendisini “Ka” olarak isimlendiren Kerim Alakuşoğlu’nun annesinin vefatı üzerine on iki yıldır sürgün olduğu Frankfurt’tan İstanbul’a gelmesiyle başlayan “yol(culuk)” hikâyesi, Kars’ta yaşadığı üç günlük serüveninden sonra Frankfurt’a dönmek için bindiği trende nihayete erer. Kerim Alakuşoğlu, “baba”nın verdiği ismi reddetmiş ve isminin baş harflerinden ürettiği Ka’yla anılmak istemiştir. İsim vermenin erki, babayı temsil ettiğini düşündüğümüzde Ka’nın bir yerde “baba”ya başkaldırarak benliğini, kimliğini ve “erkekliğini” inşa ettiğini söyleyebiliriz. Ka’yı Frankfurt’tan İstanbul’a, İstanbul’dan Kars’a sürükleyen sebep, annesinin vefatı gibi görünse de hakikat bunun ötesindedir; “Frankfurt’tan İstanbul’a, annesinin cenazesine yetişebilmek kadar on iki yıldan sonra evleneceği Türk kızı bulmak için de”⁴⁸ gelmiştir, dahası bu kızın kim olduğu da bildiği için Kars’a geçmiştir; “Ka İstanbul’dan Kars’a bu evlenilecek kızın İpek olduğuna gizli gizli inandığı için gelmişti[r.]”⁴⁹ Ka’nın yolculuğunu tetikleyen ve onu harekete geçiren iki kadının varlığı belki de yokludur; artık yitirilmiş olan annenin ardından son görevini yerine getirmek ve geçmişte yitirilmiş, kendisine özlem duyulan sevgiliye ulaşma arzusu ile tüm bunlara eşlik eden tekrar şiir yazma isteği onu bu yolculuğa bir yerde mahkûm eder. İpek onun için yitip gitmiş ve artık geri gelmeyecek geçmişin kayıp bir kadın imgesidir. Anlatı boyunca bu kayıp imgede Ka’nın aslında “kendini” aradığını müşahade ederiz. Zeynep Ergun’un belirttiği gibi görünürde Tanrı’yı, babayı ve erki

⁴⁶ Clemens, **a.g.e.**, s.158.

⁴⁷ **A.e.**, s. 163.

⁴⁸ Orhan Pamuk, **Kar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 28.

⁴⁹ Pamuk, **a.g.e.**, s. 28

arayan Ka, başka bir düzlemde kadının, ülküsel dişi meleğin peşindedir. Fakat Ka, “Kars’a gelip Kafdağı’nın kadını ‘eteklerine’ erişir ama dağın öteki tarafına geçmek –hem içsel ve kişisel sorunları hem sanatçı olarak yetersizlikleri hem de Türk erkeğini simgelediği ölçüde toplumsal ve siyasal korkaklıkları, ezilmişliği nedeniyle- başaramayacağı bir etkinlik olacaktır.”⁵⁰

Almanya’da siyasi bir sürgün ve şair olan Ka, İstanbul’a gelmesiyle, belediye seçimlerini takip etmesi ve intihar eden kadınları soruşturması için gazeteci kimliğiyle Kars’a gönderilir. Ka’nın bu teklifi onaylamasındaki temel etken ise güzelliğiyle zihninde yer edinen üniversiteden arkadaşı İpek’in de Kars’ta oluşu ve eşi Muhtar’dan boşanmış olduğunu bilmesidir. Bütünüyle politize olmuş Kars’ta apolitik bir karakter olarak çizilen Ka, şair kimliğiyle ön plana çıkarılırken, kendi mutluluğunun garantisi olarak İpek’e duyduğu aşkı ve bu aşkla bağlantılı olduğunu düşündüğü şiir yazma ilhamının kendisine geleceği düşüncesiyle ziyadesiyle meşguldür. Bundan mülhem Ka, Kars’ta “İpek’i tavlamaktan ve şiir yazmaktan başka yapacak bir işi olmadığını düşün[üyordur.]”⁵¹ Oysa bu şehre, bir “veba gibi” Batman’dan başlayıp Kars’a yayılan kadınların “intihar salgını” araştırmak için gelmiştir. Ka, Kars’ta bir “yabancı” olarak görülecek, kendisinin ne İslamcı ne de Kemalist bir profil çizmemesi, şehrin kutuplaşmış havası içerisinde kabul görmeyecektir; Ka ise artık hiçbir şeye inancı olmadığı için, bir davanın peşinde koşacak kadar güçlü de hissetmez kendisini. Fakat, tüm bunlar onun olayların içerisinde çekilmesine engel olamayacak ve bir anda Kars’taki siyasi kutuplaşma ve çatışmanın orta yerinde kendisini bulacaktır. Örtülü bir kızın başörtü yasaklarını protesto etmek için intiharıyla birlikte, genç kızı enstitüye almayan müdürün vurulması ve ardından yaşanan ihtilâlle birlikte imam hatipli gençlerin öldürülmeleriyle gelişen olayların hem şahidi hem de müdahili olan Ka, askerî cuntanın kendisini arabulucu olarak tayin etmesiyle birlikte, yaşananların merkezinde konumlanacak, onların öngördüğü şekilde, tutuklu olan Lacivert’in bırakılmasının sevgilisi Kadife’nin tiyatro sahnesinde başını açması şartına bağlanması kararını iki tarafa da onaylatmaya çalışacaktır. Lacivert’e ve Kadife’ye bunu kabul ettirebilirse, Ka da İpek’i alıp Frankfurt’a kaçabilecektir. Fakat olaylar

⁵⁰ Zeynep Ergun, *Erkeğin Yittiği Yerde Yirmi Birinci Yüzyıl Türk Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar* (2000-2006), İstanbul, Notos Kitap, 2020, s. 44.

⁵¹ Pamuk, *a.g.e.*, s. 195.

bambaşka bir boyut kazanır, aradaki anlaşma koşullarını sağlayan Ka, Lacivert'in bir zamanlar İpek'le sevgili olduğunu öğrenmesi üzerine kıskançlık buhranına sürüklenir, Lacivert'in yerini ihbar etmesiyle, evi basılan Lacivert ve yanında olan Hande öldürülür. Ka'yla Frankfurt'a gideceğine söz veren İpek bu olay neticesinde onunla gitmekten vazgeçer. Ka'nın yalnız bindiği trende Frankfurt'a gittiğini ve yıllar sonra bir faili meçhul cinayetin kurbanı olduğunu arkadaşı, yazar Orhan'dan öğreniriz.

Orhan, romanın başkahramanı Ka'nın arkadaşı olduğunu söyleyen ve *Kar*'ın anlatıcısı olan bir yazardır. Roman açılırken sesini duyduğumuz bu yazar figürü; “Ka'nın eski bir arkadaşım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben”⁵² diyerek üst kurmacayla anlatıyı bambaşka bir boyuta taşır. Anlatıya ara ara müdahil olduğunu müşahade ettiğimiz Orhan'ı romanın son bölümünde, arkadaşının kayıp şiirlerini yazdığı yeşil defteri aramak için geldiği Kars'ta buluruz. O da tıpkı arkadaşı Ka gibi İpek'in güzelliğinden etkilenecek; “kocaman gözleri, sevdiğim gibi uzunca bir yüzü vardı” diyerek güzelliğini ön plana çıkaracak; “dünden beri sürekli hayal ettiğimden de derin bulduğum güzelliğini anlamaya çalışırken, aklımı başımdan alan şeyin onun Ka ile yaşadığı ve bütün ayrıntılarını bildiğim aşk olduğuna bir daha umutsuzca inandırmak istedim kendimi”⁵³ sözleriyle de kendi kendisini avutmaya çalışacaktır. Orhan da tıpkı arkadaşı gibi İpek'in güzelliğinden etkilenmiştir. İpek, her ikisi için de bedenselleşerek nesneleşen bir varlıktan öte görülmeyecektir. Erkek bakışı altında seyirlik bir nesneye dönüştürülen İpek, erkek dünyasında bedeniyle araçsallaştırılacaktır:

“Anlatıcı Orhan'ın İpek'i görüp, güzelliğiyle büyülenerek ona âşık olduğu, böylece kendini hem ölü arkadaşı Ka'yla özdeşleştirdiği hem de ona karşı kıskançlık ve rekabet duygularıyla dolduğu anda *Kar* romanını yazmaya karar vermesi özellikle önemli bu açıdan. Siyaset gibi yazı da kadın bedeninin erkekler arasında dolaşıma girmesiyle ilerliyor sanki.”⁵⁴

İrzık'ın da dikkatleri çektiği gibi, Ka'nın İpek'e duyduğu aşk bir yerde onu tekrar şiir yazmaya başlamasına sebep olduğu gibi arkadaşı Orhan da İpek'in güzelliği karşısında “*Kar*” romanını yazmaya koyulmuştur. Dikkatleri çeken önemli bir husus

⁵² Pamuk, **a.g.e.**, s. 11.

⁵³ **A.e.**, s. 379.

⁵⁴ Sibel Irzık, “Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset” **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası**, Haz. Nükhet Esen, Engin Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 51.

da *Kar*'ın erkek karakterlerinin “yaratma” yeteneğiyle donatılmış olmalarıdır; Ka, Muhtar ve Lacivert şiir yazmaktadırlar, şairdirler; Necip, bilim-kurgu yazmaktadır, anlatıya ara ara dahil olan Ka'nın arkadaşı Orhan ise roman yazmaktadır, o da bir yazardır. Dahası Kars'ta çıkardığı üç yüz yirmi satırlı “Serhat Şehir Gazetesi”yle gurur duyan Serdar Bey de yazdığı haber metinleriyle, kendi yaratıcılığıyla övünüyordur. Bu bir yerde Ergun'un da dikkatleri çektiği gibi, “gerçek birey olarak elinde phallus'un güç imgesi kalemi tutan, yaratıcılık işleviyle erk sahibini, yarattığı kurgu ve karakterler bağlamında Tanrıyı simgeleyen erkek yazarın”⁵⁵ güç ve iktidarını simgeliyordur. Bu iktidar alanında; Ka'ya, Lacivert'e, Muhtar'a ve Orhan'a yaratma ilhamını getiren ise güzelliği ile nesneleşen İpek olacaktır. Bu üç erkekle de birliktelik yaşamış olan İpek, güzelliğiyle onların zihninde “bedenen” var olacak ve nesneleşecektir.

İpek'in güzelliği karşısında büyülenen ve o büyüsel alanda gelen ilhamla şiirler yazan Ka, bir taraftan da İpek'i küçümseyen bakışlarından kendisini alıkoyamaz. Âşık olduğu, ona duyduğu arzu ve şehvetle yücelttiği İpek, Ka'nın nazarında “güzelliğiyle” var oluyordur, bu arzunun biraz ötesine geçtiğinde ise İpek'i içten içe küçümsediğini görürüz, İpek'in mutfakta ekmek dilimleyişini gördüğünde; “karamsarlık iyice ruhuna yayılıyordu. Kadının sepetteki ekmeği yoksul evlerinde yapıldığı gibi kalın kalın kesmesine, daha da kötüsü, bu kalın dilimlerden bol kepçe lokantalarında yapıldığı gibi bir pramit yapmasına takılıyordu[r]”⁵⁶ gözleri, yine başka bir yerde annesini düşünerek kırk iki yaşındaki oğlunun mutluluğunun “Kars şehrinde ‘mutfığa bakan’ ve ekmekleri kalın kalın dilimleyen bir kadına bağlı olduğunu bilseydi ne derdi?”⁵⁷ diye sorarak bir sorgulamaya gider. Diğer bir taraftan bu sorgulamayı, akşamdan kalma masanın üzerindeki portakal kabuklarının içerisine serpilmiş külleri gördüğünde bunun İpek'in yaptığını düşünerek; onun üzerinden bir küçümsemeye gidecektir; “aynı şeyi Ka'nın çocukluğunda babasının uzak ve genç bir halası, Münire Hala yapardı ve Ka'nın annesi onunla konuşurken ağzından ‘efendim’ kelimesini hiç eksik etmemesine rağmen onu çok küçümserdi.”⁵⁸ Ka da tıpkı annesinin Münire Hanım'ı küçümsemesi gibi İpek'i küçümsüyordur. Nişantaşı'nda doğmuş, büyümüş

⁵⁵ Ergun, *Erkeğin Yittiği Yerde*, s. 56.

⁵⁶ Pamuk, *a.g.e.*, s. 163.

⁵⁷ *A.e.*, s. 164.

⁵⁸ *A.e.*, s. 155.

olan Ka'nın, bir taşra şehrindeki kadının hâl ve hareketlerini beğenmeyerek küçük görmesi devam eder:

“Mutsuzluk her yerimi sarmadan bugün bana yardım eder misin? “Ne yapayım?” “Şimdi yukarı odama çıkıyorum”, dedi Ka. “Biraz sonra gel ve başımı ellerinin arasında tut. Birazcık daha fazla değil.” Ka daha söylerken İpek’in korkulu gözlerinden bunu yapamayacağını anlayarak kalktı. Taşralıydı, buralıydı; Ka’ya yabancıydı ve bir yabancının anlayamayacağı bir şey istemişti ondan. Kadının yüzündeki anlayışsızlığı görmemek için baştan bu aptal teklifi yapmamalıydı. Merdivenleri hızla çıkarken ona âşık olduğuna kendini inandırdığı için de suçladı kendini.”⁵⁹

Ka, İpek’le aralarındaki mesafeyi açık ediyordur, nihayetinde İpek “taşralı” bir kadındır ve bu noktada kendisini anlaması da imkânsızlaşır. Aralarındaki “sınıf” farkını görünür kılarken, İpek’in sadece “güzelliğiyle” onun zihninde bir imgeye dönüştüğü ve ondan aldığı ilhamla şiirlerini yazdığı müddetçe onun dünyasında var olduğunu sezeriz. Ka’nın “yaratıcılığını” ortaya çıkaran bir güç olarak vardır İpek, ondan akseden mutluluk şiirlerini yazması için ona ilham veriyordur. İpek, Ka’ya “gerçekten buraya bu seçim ve intihar yazısı için mi geldi?”⁶⁰ diye sorduğunda Ka tereddüt etmeksizin “Muhtar’dan ayrıldığımı İstanbul’da öğrendim. Seninle evlenmek için geldim”⁶¹ dese de, İpek bir yerde Ka’nın kendisine bakışındaki “aşağılanmayı” açık edecek cevabını verir; “Beni sevdiğin ve özel olarak düşündüğün için değil, boşandığımı öğrendiğin, güzelliğimi hatırladığın ve Kars’ta yaşıyor olmamı da bir zayıflık olarak gördüğün için geldin buraya”⁶² der. İpek, içten içe fark ediyordur Ka’nın kendisini sadece “güzel” bulduğu için arzuladığını, Ka’nın da zihni oldukça bulanıktır. İpek’in kız kardeşi Kadife’yi ilk gördüğünde, onun başörtüsüyle çevrili “sade ve temiz” yüzünde bir çekicilik bulacak, daha çok bakarsa ona âşık olacağından korkacaktır; “Ablasına âşık mıydı? Delice âşık olmak için akıllıca bir istek vardı içinde, bunu biliyordu.”⁶³ Fakat Ka, “başörtüsü takan bir kadına cinsel çekim duyamayacağını çok iyi biliyordu[r.]”⁶⁴ Yine tüm bunlar Ka’nın Kadife üzerinden örtülü “fantaziler” kurmasına engel olmayacaktır;

⁵⁹ Pamuk, **a.g.e.**, s. 164.

⁶⁰ **A.e.**, s. 39.

⁶¹ **A.e.**, s. 39.

⁶² **A.e.**, s. 39.

⁶³ **A.e.**, s. 105.

⁶⁴ Pamuk, **a.g.e.**, s. 106.

“Kadife’nin başında örtüyle bu dışa dönük dünyanın mahremiyetine hızla girivermesi Ka’yı korkuttu. Başı açık olsa, örtülü kızların giydiği o berbat pardösülerden birini giymeyip ablasınınkini giyip uzun bacaklarının birazını sergileyen bir etek giyse Kadife’ye daha çok yakınlık duyacağını hissetti, ama Kadife sahneden inip yanına oturunca bir an Lacivert’in niye İpek’i bırakıp ona âşık olduğunu da sezdi.”⁶⁵

Nişantaşı’nda “sosyetik” bir çevrede büyüdüğünü söyleyen Ka, “kadınları çarşafın içine sokup, yüzlerini örttüren bir Allah ile Avrupalı olmaya ayna anda inanamayacağı[nın]”⁶⁶ farkında olan, “sakallı, irticai, taşralı tipler[den]”⁶⁷ ve inanamayacağını bildiği dinden uzak durduğunu ifade eden “laik” biri olarak, her ne kadar başörtüsü takan bir kadına cinsel bir çekim duyamayacağını söylese de, zihninde Kadife’yi arzuladığını açık ediyordur. Öyle ki, bir gün İpek otel odasında çeşitli kıyafetleri Ka’nın karşısında deneyip onun beğenisine sunduğunda, bir yerde “erkeğin röntgenci fantezilerini karşılamaktadır. Pornografi nesnesi olur. Kadife kumaştan bir elbise giyerek hem kendisi hem de kız kardeşi haline gelir.”⁶⁸ Nihayetinde şunu söyleyebiliriz ki; “Ka’nın gözünde İpek ile Kadife kolayca birbirinin yerine geçebilir; önemli olan, erkek metninin yarattığı onaylanacak kadın rolünün sınırlarını aşmamalarıdır.”⁶⁹ İki kardeş de bu sınırlara riayet ettikleri müddetçe erkek dünyasında “beden”leriyle var olacaklardır. Özellikle İpek’in bedeni adeta Ka’nın kullanımı için vardır ve onun cinsel arzusunu tatmin etmekle sınırlı bir varlığa dönüşmüştür.

Ka’nın ilk buluşmalarında İpek’e “niye bu şehirde herkes intihar ediyor?” diye sorduğunda aldığı cevap, Kars’ın genel görünümünü de veriyor gibidir; İpek, “herkes değil genç kızlar, kadınlar intihar ediyor” der ve ekler; “erkeler kendini dine veriyor, kadınlar intihar ediyor[dur.]”⁷⁰ Nihayetinde roman ilerledikçe görürüz ki, Kars’ta bütün erkelerinin bir “din”mişçesine sarıldıkları ülküleri vardır ve kendilerini ölesiye kaptırmışlardır ki bu ülkülerine gözleri başka hiçbir şey görmüyordur. Genel olarak intiharların sebeplerine baktığımızda, bunların da erk tarafından kabul görecektir nedenler olmadığını anlarız. Nihayetinde kadınların intiharlarının temelinde eril

⁶⁵ A.e., s. 342.

⁶⁶ A.e., s. 93.

⁶⁷ A.e., s. 93.

⁶⁸ Zeynep Ergun, “Kar: ‘Elini ver, nerde elin?’, **Kar Üzerine Yazılar**, Haz. Sibel Erol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 493.

⁶⁹ Ergun, **Erkeğin Yittiği Yerde**, s. 180.

⁷⁰ Pamuk, **a.g.e.**, s. 38.

tahakkümün belirlemiş olduğu ve kadınlar üzerinde birer baskı mekanizmasına dönüşen toplumsal normlar vardır. “İntiharın bir veba gibi bulaşıcı olduğu fikri intihar etmek için Batman’den Kars’a gelen bir kızdan sonra ortaya atılmıştı[r] ilk.”⁷¹ Bu kız, Kars’tan Batman’a gelin gitmiş, sabahtan akşama kadar evde çalıştırılmış, çocuğu olmadığı için kayınvalidesinden sürekli azarlar işitmiş genç bir “gelindir”. Kızın mutlu görüldüğünü söylen dayısı, Kars’tan evine döneceği gün yatağının başucunda bulunan iki kutu uyku hapıyla ve bir mektup bırakarak, öldüğünü söyler. Bu kızın intiharından bir ay sonra teyzesinin on altı yaşındaki kızı da intihar edecektir. Bu intiharın sebebi ise şöyle anlatılır;

“Bu intiharın nedeni kızın bir öğretmeninin sınıfta onun bakire olmadığını söylemesiydi. Söylentinin kısa sürede bütün Kars’a yayılmasından sonra kızın sözlüsü nişandan vazgeçmiş, güzel kızı istemek için daha önceleri eve gelenlerin de ayağı kesilmişti. Kızın anneanesi ona bu sırada ‘nasıl olsa sen evlenemeyeceksin’ demeye başlamış, bir akşam televizyondaki düğün sahnesini hep birlikte seyrederlerken sarhoş babası ağlamaya başlayınca kız anneanesinin kutusundan çalıp biriktirdiği uyku haplarını bir seferde yutup uyumuştur intiharın fikri kadar, yöntemi de bulaşıcıydı.”⁷²

Kızın ölümünden sonra yapılan otopside “bakire” olduğu ortaya çıkacaktır, hayatta iken kendi bedeni üzerine konuşamazken, öldüğünde bedeni onun adına konuşuyordur. Otopsi yapılmasıyla, kendi mahremini, aslında bakire olduğunu cümle âlem duyar; özeli kamusal bilgi olur. Yaşarken sözüne kimsenin itibar etmediği kadının hakikatini ölü bedeni ortaya çıkarıyordur.⁷³ Baba ise öğretmene kızdığı kadar bir ay önce intihar eden akraba kızına da bu fikri Kars’a musallat ettiği için kızacaktır. Cinsiyete dayalı katı bir hiyerarşinin söz konusu olduğu bir ortamda, toplumsal normlar işlerlik kazanmış “cinselliği” denetlenemeyen genç bir kız “bakire” olmadığı için baskı görmüş ve intihara sürüklenmiştir. Üstelik bu bir erkek dilinden çıkmış dedikodudan öte bir şey de değildir. “Adının kirlenmesiyle yaşadığı bir nevi kültürel ölüm olan bu itibarsızlaşma, bakireliği kadının diğer erdemlerinden üstün tutan bir kültürde kıza başka yol bırakmaz.”⁷⁴ Diğer taraftan çocuğu olmayan genç bir kadın bundan dolayı baskılanacak ve her ikisi de kurtuluşu kendi canlarından geçmekten bulacaktır. İntihar hikâyelerini dinleyen Ka’yı ise korkutan “hikâyelerdeki yoksulluk,

⁷¹ Pamuk, **a.g.e.**, s. 20.

⁷² **A.e.**, s. 20-21.

⁷³ Clemens, **a.g.e.**, s. 165.

⁷⁴ Clemens, **a.g.e.**, s. 164.

çaresizlik, anlayışsızlık” değildir, onu sarsan “kızlarını sürekli döverek ezen, sokağa çıkmasına dahi izin vermeyen ana babaların anlayışsızlığı, kıskanç kocaların baskısı ve parasızlık da değil”⁷⁵dir. “Ka’yı asıl korkutan ve şaşırtan şey intiharların sıradan günlük hayatın içine, habersiz, törensiz, birden bire girivermesidir.”⁷⁶ Bu noktada “Ka’nın gözlemleri sorunun can alıcı noktasına parmak basar: kadının bedeni ve cinsiyetiyle ilgili her şey kamuyu ilgilendirmekte, bedenleri temel mücadele alanı olarak kullanılmaktadır.”⁷⁷ Şu durumda Kars’taki tamamıyla “erkek” atmosfer bu intiharları anlamlandıramadığı gibi üstünü örtmeye, duyurmamaya çalışacaktır. Bu gizlilik özellikle “türbancı kız” olarak işaretlenen ve başını açmadığı için baskılara dayanamayarak intihar eden Teslime’de görünür olacak, onun intiharıyla bütün bir erk adeta seferber olurcasına intihar üzerine söylemler üretecektir. Kadınların intiharı erkin, yasanın çiğnenmesi bağlamında erkeklerin dünyasına bir başkaldırıdır. Toplumsal normları karşılayamayan ve bir yerde bunlara karşı bir “başkaldırı” olarak görebileceğimiz intihar fikri erkekleri bir hayli rahatsız eder. Özellikle Teslime’nin başörtüsü yasağı karşısında bir direniş olarak görülen intiharı, bu minvalde önemlidir. Nihayetinde, bu yasayı/yasağı koyan devlet yani bir yerde “baba”dır ve babanın erkini devam ettiren erkek, babanın yasasına/yasağına baş kaldıran, ona uymayan kadınların ölmesi ve/veya öldürülmesiyle ilgileniyor değildir. Onları rahatsız eden bir yerde bu yasağa başkaldırıdır. Bu noktada, “İntiharıyla Ka’da yalnızlık duygusu uyandıran tek kişi ise bir ay bir hafta önce kendini asan ‘türbancı kız’ ol[ur.]”⁷⁸ Bu kız Teslime’dir. Başörtüsünü açmayarak intihar eden Teslime’nin hikâyesi şöyle anlatılır;

“Başlarındaki örtüyü çıkarmadıkları için önce derslere, sonra Ankara’dan gelen bir emirle okul binalarına sokulmayan eğitim enstitülü kızlardan biriydi bu. Ailesi Ka’nın konuştuğu aileler içinde en az yoksul olanıydı. Kederli babanın sahibi olduğu küçük bakkal dükkânının buzdolabından çıkarıp açıp uzattığı Coca-Cola’yı içerken Ka kızın kendini asmadan önce intihar fikrini hem ailesine, hem de arkadaşlarına açtığını öğrendi. Başörtüsü takmasını annesinden, ailesinden görmüştü belki kız, ama bunu siyasal İslam’ın bir simgesi olarak benimsemeyi okuldaki yasakçı yöneticilerle direnişçi arkadaşlarından öğrenmişti. Anne ve babasının baskılarına rağmen başörtüsünü çıkarmayı reddettiği için polislerle kapısından geri çevrildiği eğitim enstitüsünden devamsızlıktan atılmak üzereydi. Bazı arkadaşlarının direnişten vazgeçip başlarını açtıklarını, bazılarının başörtüsünü çıkarıp peruk taktığını gördükçe

⁷⁵ Pamuk, **a.g.e.**, s. 18.

⁷⁶ **A.e.**, s. 18.

⁷⁷ Clemens, **a.g.e.**, s. 163.

⁷⁸ Pamuk, **a.g.e.**, s. 21.

babasına ve arkadaşlarına ‘hayatta hiçbir şeyin anlamı olmadığını’, ‘yaşamak istemediğini’ söylemeye başlamıştı.”⁷⁹

Teslime’nin babası kızının başörtüsünü, okuldaki yasakçı yöneticiler tarafından İslam’ın bir simgesi olduğuna inandırılarak zihninin yıkandığını kendisinin ne kadar ısrar etse de onu ikna edemediğini söylemesi, bir yerde Teslime’yi tam mânâsıyla “siyasal bir simgeye” dönüştürdüğü gibi intiharı da politikleşir. O kadar ki Teslime’nin intiharına kadar, “hem devlete bağlı Diyanet İşleri, hem İslamcılar intiharın en büyük günahlarından biri olduğunu artık Kars’ta da el ilanları ve afişlerle durmadan tekrarlayıp yaydıkları için bu dindar kızın kendisini öldürebileceği kimsenin aklının ucundan geçmemiştir.”⁸⁰ Fakat Teslime intihar ettiği gün, Marianna isimli diziyi izlemiş, çay yapıp anne ve babasına götürmüş, odasın çekilerek abdestini alıp namaz kılmış ve uzunca bir süre düşüncelere dalıp dualar ederek kendisini başörtüsüyle lamba kancasına asmıştır.⁸¹ Teslime’yi okula almayan enstitü müdürünün öldürülmeden evvel katili ile yaptığı görüşme, ses kayıtlarında ortaya çıkar ve katille maktul arasında ki konuşmada, enstitü müdürünün Teslime’nin intiharıyla ilgili söylemleri bu noktada oldukça manidardır;

“O kızımız okula alınmadığı için ya da babasının baskıları yüzünden değil, Milli İstihbarat Teşkilatı’nın bizlere bildirdiği gibi, ne yazık ki aşk acısından kendini asmıştır.”/ “Ölürken bıraktığı mektupta öyle demiyor.” / “Hatta affınıza sığınarak söylüyorum evladım; -lütfen indirin o tabancayı- daha evlenmeden önce bu cahil kızımız, bekâretini kendinden yirmi beş yaş büyük bir polise düşüncesizce verdikten sonra adamın ne yazık ki evli olduğunu ve kendisiyle evlenmeye hiç niyeti olmadığını söyleyince...” / “Sus rezil. O işi senin orospu kızın yapar.”⁸²

Enstitü müdürünün söylemleri adeta toplumsal yapı içerisinde kadının “namusu” üzerinden kodlanan değerler dizgesine gönderme yaparak kadını aşağılayan ve onu zayıf gösteren bir dil içerisinde yapılır. Eril tahakkümün görünür olduğu ve eril bir dil çevresinde kurulan bir söylem aracılığıyla “iffetsizlik”le suçlanan kadın bastırılmış ve itibarsızlaştırılmıştır. Bu intiharla ilgili bir refleks de İslamcı militanların lideri ve siyasal İslamcı olarak tanımlanan Lacivert’ten gelir. O da devletçi/babacı bir

⁷⁹ Pamuk, **a.g.e.**, s. 21-22.

⁸⁰ **A.e.**, s. 22.

⁸¹ **A.e.**, s. 22.

⁸² **A.e.**, s. 48.

yaklaşımına bu intiharların duyulmasından korkuyordu; “Allah sevgileriyle, aileleri, okulları arasında kalan bu kızlar öyle mutsuz ve yalnızlar ki, hepsi hemen bu intiharcı azizeyi taklide başlar”⁸³ diyerek bu korkusunu dinlendirir. Lacivert’in diğer bir korkusu ise bu intiharların uluslararası basına ne şekilde yansıtılacağıdır; “Allah rızası için tesettür direnişi yaparken başlarına gelenlerden yılıp intihar edip bir günahkâr olarak öldüklerinin Alman gazetelerine yazılmasını isterler mi sor bakalım kızlara.”⁸⁴ Örtülü kızların intiharı iki farklı uçta bulunan erkekleri birleştiren bir olguya dönüşür. İslamcılarının lideri ve en radikali olarak ön plana çıkarılan Lacivert, dinle aralarına bir mesafe koyan laiklerle aynı “zihniyette” birleşiyordu, daha da ilginç olanı bu diyalog sonrası Lacivert’in Ka’ya Rüstem’le Suhrab’ın hikâyesini anlatmış olmasıdır. Babanın oğlunu öldürdüğü bu kadim hikâyeye Lacivert bir yerde kıssadan hisse veriyor gibidir. “Hikâye boyunca sevgim ve hayranlığım isyankâr ve kişisel Suhrab’dan, güçlü kuvvetli ve sorumluluk sahibi Rüstem’e geçmiştir”⁸⁵ diyen Lacivert, kendi kararlarını veren bir “birey” olmaktansa “baba”nın güçlü kuvvetli kanatları altında kalmayı tercih ettiğini söylerken, bir yerde başörtü yasaklarının uygulayıcısı devlet “baba”ya da bağlılığını açık ediyordu. Teslime’nin intiharı, erkeklerce böylesine tartışılırken, erkeklerin iddialarının tersine Teslime, “mutsuz olduğu için öldürmez kendini; asıl sebep siyasal tartışmalar yüzünden hayatının kelimenin gerçek anlamıyla yaşanılmaz hale gelmesidir.”⁸⁶ Bu minvalde, Teslime üzerinden bütün bir erk konuşma hakkı bulurken, o ise konuşamaz; susturulmuş ve failliği elinden alınmıştır.

Kars’taki tüm gerilimi ve siyasi kutuplaşmayı vermesi açısından önemli bir yer edinen “halkçı, Atatürkçü ve aydınlanmacı” Sunay Zaim’in tiyatrodaki sahnelenen oyunu “Vatan yahut Türban”, aydınlanan bir kadının çarşafını atarak “özgürleşmesini” hikâye ediyordu. Bu oyunda Sunay Zaim’in eşi Funda Eser oynayacaktır ve çarşafı seyirci karşısına çıktığında, herkes “siyasal İslamcılarının simgesi türban”lı birini beklerken çarşaf içerisinde esrarengiz bir kadın sahnede mağrur bir şekilde yürüyor oluşu herkesi şaşırtmıştır. Dahası bu çarşafı kadının, yavaş yavaş soyunmaya başlamasıyla birlikte, sadece İslamcılarının değil cumhuriyetçilerin de tepkisini

⁸³ Pamuk, **a.g.e.**, s. 74.

⁸⁴ **A.e.**, s. 75.

⁸⁵ **A.e.**, s. 77.

⁸⁶ Clemens, **a.g.e.**, s. 172.

topluyordur. Nihayetinde “çarşafın içinden gözlüklü, aydınlık yüzlü, okumaya azimli saf bir köylü kızı yerine Funda Eser’in, kıvrak bir göbek dansözünün çıkması onların da aklını karıştırmıştı. Ancak orospular, ahlaksızlar çarşafını çıkarır anlamına mı geliyordu bu?”⁸⁷ Kafalar iyice karışmıştır, her iki cephe de kadının bedeni üzerinden simgesel çıkarımlara gidiyor, zihinlerinde kurmuş oldukları kadın imgesine uygun görmedikleri bedenler karşısında herkes galeyana geliyordu. Funda Eser’in üzerinden çıkardığı çarşafı yakmasıyla birlikte sahnede bir “ihtilal” gerçekleşecektir. Romanda, Funda Eser’in sahnedeki kadın temsili üzerinden yapılan değerlendirmede kadın kurgusunun her dönemde ideolojik bir angajmanla nasıl bedenleştiğini göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir;

“Yirmi yıldır Anadolu’nun masum ve ırzına geçilmiş kadın rollerine çıkan Funda Eser’in sahnede tek bir hedefi vardı: Kurban pozuyla erkeklerin cinselliğine seslenmek! Kadının evlenmesini, boşanmasını, başını açması ya da kapatmasını onu ezik ve çekici duruma düşürmek için sıradan bir araç olarak gördüğünden, oynadığı Atatürkçü ve aydınlanmacı rolleri bütünüyle anladığı da söylenemez belki ama, bu basmakalıp rollerin erkek yazarları da aslında kadın kahramanlarının erotizmi ve toplumsal görevleri konusunda ondan daha derin ve ince fikirlere sahip değillerdi.”⁸⁸

Romanda, ablası İpek’ten daha güçlü bir karakter olarak çizilen ve sesini daha çok duyduğumuz Kadife’nin örtünme hikâyesi ilginçtir; Kadife, Kars’a eğitim enstitüsüne okumaya gelmiş, babası ve ablası da Kars’ta olduğu için bu kararı kolaylıkla vermiştir. Bir gün okuldan arkadaşlarıyla buluştuğunda, “yıllarca ‘örtün başınızı’ dedikleri kızlara ‘açın başınızı’ devlet istiyor” gibi söylemlerle kızların örtülerini açmaya zorlandıkları konuşulmuş o da bu minvalde “sırf siyasal bir dayanışma olsun diye” başını örtmüştür. Sadece bir günlüğüne gerçekleştirdiği bu eylem, devletin, polisin ve gazetelerin üzerine gitmesiyle; işin alaycı tarafı kaybolmaya başlamış ve Kadife bu işin içinden çıkamamıştır. Sonrasında izinsiz gösteri yaptıkları gerekçesiyle içeriye alınmışlar ve içeriden çıkınca da “vazgeçtim, ben zaten baştan beri inanmıyordum” diyemediği için artık örtü onun da hakikati olmuştur.⁸⁹ Kadife’yi başını açmaktan alıkoyan şey toplumsal baskı olmuş, romanda sesini en çok duyduğumuz daha güçlü bir kadın olarak çizilen Kadife de toplum

⁸⁷ Pamuk, **a.g.e.**, s. 139.

⁸⁸ **A.e.**, s. 316.

⁸⁹ Pamuk, **a.g.e.**, s. 107.

tarafından bastırılmıştır. Sadece örtülü kızları desteklemek ve onlar için siyasi bir dayanışma sergilemek adına bir günlüğüne örttüğü başını, maruz kalacağı baskından korkarak açmamıştır. Askerî darbe komutanı ve “bütün şehre hakîm” Sunay tarafından sahneye çıkarılmak istenen Kadife, *Bir Kars Trajedisi* isimli oyunda Sunay’la birlikte oynayacak, sahneye başörtüsüyle çıkacak ve oyunun sonunda örtüsünü açarak temsilen Sunay’ı öldürecektir. Kadife’nin sahneye çıkmasıyla Sunay’la aralarındaki diyalog şu şekilde gelişir:

“ ‘Çok zekisiniz siz Kadife,’ dedi Sunay.

‘Bu sizi korkutuyor mu? dedi Kadife gerilimli, öfkeli bir havayla.

‘Evet!’ dedi Sunay çapkınca.

‘Zekamdan değil, bir kişilik sahibi olmamdan korkuyorsunuz’, dedi Kadife. ‘Şehrimizde erkekler kadınların zekâsından değil, başlarına buyruk olmalarından korkarlar çünkü.’

‘Tam tersi,’ dedi Sunay. ‘Siz kadınlar, Avrupalılar gibi kendi başınıza buyruk olun diye yaptım bu ihtilali. Bu yüzden şimdi başınızı açmanızı istiyorum.’

‘Başımı açacağım,’ dedi Kadife. ‘Bunu ne sizin zorunuzla ne de Avrupalıları taklit etmediğim için yapmadığımı kanıtlamak için de sonra kendimi asacağım.’

‘Ama bir birey gibi davranıp intihar ettiğiniz için Avrupalıların sizi alkışlayacağını da çok iyi biliyorsunuz değil mi Kadife? Asya Otelindeki o sözümona gizli toplantıda da Alman gazetesine demeç vermek için pek hevesli davrandığınız gözlerden kaçmamış. İntihar eden kızları, tıpkı başörtü kızlar gibi, sizin örgütlediğiniz söyleniyor.’

‘Başörtüsü mücadelesi yapan ve intihar eden tek bir kız vardır, o da Teslime’dir.’

‘Şimdi siz ikinci olacaksınız...’

‘Hayır, ben kendimi öldürmeden önce başımı açacağım.’

Seni de millet, din ve kadın düşmanı bir mikrop temizlensin diye öldüreceğim.”⁹⁰

Tiyatrocu askeri cuntanın lideri Sunay’la karşılıklı oynanan bu oyunda, Kadife önce “temsilen” başörtüsünü açacak sonrasında “temsilen” Sunay’ı öldürecek sonrasında ise kendisi de “temsilen” intihar ederek “intiharcı kızlara” bir göndermede bulunacaktır. Fakat sahnede Sunay’ın Kadife’nin eline verdiği şarjörü dolu silah, ona ateş etmesiyle birlikte olaylar planlandığı gibi “temsilen” değil gerçekten yaşanır. Kadife’nin önce başını açıp sonra da kendi bedeni üzerinde hak sahibi olduğunu gösterebilmek amacıyla intihar edeceğini söylemesi bu minvalde önemli olsa da

⁹⁰ A.e., s. 368.

içerisinde bir çelişkiyi barındırır. Kadife'nin sahnede gerçekleştirdiği bu konuşmanın, oyunun yazarı Sunay tarafından kaleme alınan replikler mi yoksa kendisinin sözleri mi olduğu muğlaktır. Bu noktada bireysellik ve özgün bir irade ortaya koyma çabalarının görünür olduğu bu diyalogda çelişkiler karmaşıklaşarak belirginleşir.⁹¹ Kadife'nin kendi söyleminin öznesi olduğunu söylememiz bu meyanda zorlaşmış olduğu aşikârdır, Kadife nasıl ki bir dizi siyasal baskı ve entrika sonucu Sunay Zaim'in oyununda rol aldıysa, onun yazdığı bir kurgu içerisinde hareket eden biri olarak özneleşmekten ziyade nesneleşiyordur. Oyunun sonunda Kadife örtüsünü açar ve Sunay'ı öldürür. Sunay'ın gerçekten ölmesiyle beraber Kadife kendi intiharını gerçekleştiremeden cinayetten sahnede tutuklanır. Sonrasında Kadife, “siyasal nedenlerle adam öldürmekten değil, tedbirsizlik ve dikkatsizlikten ölüme sebebiyet vermekten üç yıl bir ay ceza alı[r], yirmi ay hapis yatıp çıka[r].”⁹² Kadife hapisten çıktıktan sonra Fazıl'la evlenir, bir çocuğu olur ve Karpalas Otel'de ailece birlikte yaşamaya başlarlar. Romanın en güçlü kadın karakteri olarak çizilen Kadife'nin nihayetinde Fazıl'la evlendirildiğini ve kucağına da bir çocuk verildiğini görürüz. Böylece Kadife; “bir erkeğin karısı, başka bir erkeğinse annesi olarak dizgenin parametreleri içindeki rolünü kabullenmiş”⁹³ olur. Dahası bu dizge içerisine İpek de uyum içerisine yerleştirilecektir. Romanın sonunda karşımıza çıkan anlatıcımız, yazar Orhan, İpek'in güzelliğinden etkilenip ona evlenme teklif ettiğinde İpek'in verdiği cevap bu minvalde oldukça manidardır: “Orhan Bey, dedi İpek. ‘Muhtarı sevmeyi çok istedim, olmadı; Ka'yı sevebileceğime inandım, olmadı; bir çocuğum olsun çok istedim, olmadı. Bundan sonra kimseyi aşkla sevebileceğimi sanmıyorum. Artık yeğenim Ömercan'a bakmak istiyorum yalnızca”⁹⁴ diyerek, makus kadınlık kaderini açık ediyordur. İpek'in de kardeşi Kadife gibi “seçimi gelecek kuşak erkeğinde umut aramaktır.”⁹⁵ Bu meyanda, *Kar*'ın bütün kadınları onlar üzerinden konuşan eril tahakkümün “ezeli” ve “ebedi” birer kurbanları olarak görünür olurlar.

⁹¹ Sibel Irzık, *Kar'da Doğu'yla Batı, Sanatla Siyaset Arasındaki Sınırları Yeniden Düşünmek*, **Kar Üzerine Yazılar**, Haz. Sibel Erol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 420-421.

⁹² Pamuk, **a.g.e.**, s. 374.

⁹³ Ergun, **Erkeğin Yittiği Yerde**, s. 108.

⁹⁴ Pamuk, **a.g.e.**, s. 386.

⁹⁵ Ergun, **Erkeğin Yittiği Yerde**, s. 168.

Nihai kertede dikkatleri cezbeden bir durum da, anlatıya yazar kimliğiyle katılan Pamuk'un roman kahramanı Ka'nın âşık olduğu İpek'e karşı tıpkı Ka gibi güzelliğiyle hayran kalması ve ona karşı duygusal yaklaşımıdır. Bu durum, anlatıyı farklı bir boyuta taşıdığı gibi katı bir erkek imgesini de muhkem kılar. Deniz Gündoğan İbrişim'in Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı üzerinden yaptığı okumada, romanda, “iktidarı belirleyen yetki ve sorumluluğu sahip erkek özne çoğu kez üstkurmacanın elverişli imkânından beslenen tok sesli yazarla birleşmiyor mu?”⁹⁶ sorusu Kar'da da anlam kazanmakta ve cevaplanması gereken bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.2. Örtülü Örüntüler: *Cüce*'de Örtük Oryantalist Söylem

“Ah, işte o gür saçların ki, (öteki kadınlara örtturdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirdikleri bedenleriyle birlikte)”

Leylâ Erbil/*Cüce*

Türk edebiyatında, yerleşik dil kalıplarının dışına çıkarak kendine özgü bir dil kuran Leylâ Erbil'in anlatıları, “sentaksı köşelere sıkıştıran, gramer kurallarını kendilerini yeniden oluşturmaları baskısıyla tehdit eden, semantiğe şantaj yapan gözü pek ve pervasız bir dil işçiliğiyle”⁹⁷ ön plana çıkar. İlk romanı *Tuhaf Bir Kadın*'ı 1971'de yayımlayan Leylâ Erbil'in 2013 yılında yayımladığı *Tuhaf Bir Erkek*'le son bulan yazın hayatında -bu iki anlatı arasında- tartıştığı temel meselelerden birisi de kadın-erkek ilişkileri olagelmıştır. “Erbil'de, “kişi dış dünyayı olumsuzlayarak kendilik bilincine ulaşmalı; toplumsal kabulleri, kurulu düzeni, verili kültürü aşarak kendini bulmalı, Allah'a, devlete ve her türden otoriteye yaranmaktan vazgeçerek

⁹⁶ Gündoğan İbrişim, **a.g.e.**, s. 45.

⁹⁷ Füsün Akatlı, “Leylâ Erbil'in Uçurduğu ‘Zihin Kuşları’”, **Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik**, Haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007, s. 253.

kendi olmalı[dır.]”⁹⁸ Metinleri, feminist bir duyarlık içerisinde ele alınarak incelenen Erbil’in bu başlık altında ele alacağımız 2001 yılında yayımlanan romanı *Cüce*, eleştirmenlerce aynı duyarlıkla konumlandırılarak tahlil edilmiştir.⁹⁹ “Kadın kahramanları yapıtlarının merkezine almasına rağmen kadın kahramanlarını kayıran bir yazar değil Leylâ Erbil. Ama öbür yandan kadınlığa yaptığı vurguyu ‘kendi’ olma savaşının bir parçası olarak savunduğunu da biliyoruz”¹⁰⁰ *Cüce*’nin yayımlandığı ilk yıl bir yazı kaleme alan Ahmet Oktay, romanın “karnavalesk” havasına dikkat çekerek, “ciddi ile gülüncün, tutarlı ile tutarsızın, sevgi ile nefretin, gerçek ile düşlemselin”¹⁰¹ birleştiği bir yerde anlatıyı konumlandırır. Yine aynı şekilde romanın karnavalesk havasına dikkat çeken Süha Oğuzertem, *Cüce* için, “güncel ve tarihseldir, yerel ve evrenseldir, felsefî ve antropolojik deneme özellikleri taşır, ciddi ve karnavelesktir; lirik ve epiktir. Yazar, uzlaşım sal bir tarih anlayışından yana değildir; iç ve dış çatışmaların üstüne gitmeyi yeğler”¹⁰² diyerek, romandaki aykırı duruşa dikkatleri çeker. Bu aykırı duruşta, eril bakışın altında çeşitli söylemlerle kategorize edilen kadınlığı görünür kılan erkek egemen görme biçimlerinin de eleştirel bir tonda işlendiği görülür. *Cüce*’de özellikle ön plana çıkan Hatçabla karakteriyle Zenîme’nin birbirine tezat iki karakter olarak çizilmesiyle birlikte ortaya çıkan konsensüste, bir

⁹⁸ Nurdan Gürbilek, “Çiftkapılı Yapıt Tiksinti ve Çilekeşlik, Kendi ve Öteki”, **Kör Ayna Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 215.

⁹⁹ *Cüce*’nin yayımlanmasından sonra Orhan Koçak’ın Leylâ Erbil’le yaptığı söyleşide sormuş olduğu soru ve Erbil’in cevabı bu noktada bize örneklik teşkil eder: “Kadın olma hali, bütün kitaplarınızda olduğu gibi, *Cüce*’nin de izleksel noktalarından biri. Şu veya bu ölçüde ‘sorun’ olmayan bir şeyin sizin için izleksel bir değer taşımadığını da biliyoruz. Burada sizi yazıya, yamaya yönelten basınçlara gelmek istiyorum. Yazmak kadınlığın sorunlarını, yetersizliğini silmenin veya aşmanın bir aracı da oldu mu sizin için? Belli bir evrenselliğe veya tümelliğe erişmenin yolu –tümellik ve evrensellik gibi kategorilerin hayli eril kategoriler olduğunu da düşünürsek?” diye soran Koçak’a Erbil’in cevabı şöyle olur; “Elbette oldu. Aaterkil dünyanın kadına biçtiği rol bilinçdışında belki ana rahminden başlayarak algılanıyor. Cinsiyet ayrımını ilkin bilinçsiz de olsa yaşıyorsunuz. Çok yakıcı bir şey, aşağılanma! Bu durumun dışına çıkma, özgürleşme, birey olma, kendi için varlık olma şansı, sözünü ettiğiniz çok sayıda eril kategorileri aşmaktan geçiyor” (bkz. “Hayat Her Yerde Dolaşır, Sanat da”, **Virgül**, S. 57. Aralık 2002.) “Freud’un ‘fallus’ kavramıyla yere göğe sığdıramadığı, devleştirdiği ‘erkek’ ile cinsel bir organdan başka bir şey olmayan yani ikincil varlık ‘kadın’ arasındaki ilişkilere sahne olan *Cüce*’yi tanımamızı sağlar. (...) *Cüce*, Leylâ Erbil’in kadınlık ve erkeklik kavramlarını gözler önüne serer” (bkz. Elmas Şahin, “Türk Edebiyatı Çağdaş Kadını Leylâ Erbil’i Kaybetti 82 Yıllık Yaşama Sığdırılan Yarım Asırlık Edebiyat Aşkı”, **Turnalar Uluslararası Türk Dili, Edebiyat ve Çeviri Dergisi**, S. 52, 2013, s. 21.)

¹⁰⁰ Nurdan Gürbilek, “Çiftkapılı Yapıt Tiksinti ve Çilekeşlik”, Kendi ve Öteki”, **Kör Ayna Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 219.

¹⁰¹ Ahmet Oktay, *Cüce: Girdap Metin*, **Cumhuriyet Kitap**, S. 617, 2001, s. 10.

¹⁰² Süha Oğuzertem, Kaybolmayan yazar: Leyla Erbil’in özgünlüğü, özgürlüğü, **Leyla Erbil’de Etik ve Estetik**, Haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007, s. 161.

kadın duyarlılığın da eş güdümlü olarak tebarüz ettiği görülür. Bu duyarlılıkla birlikte görünür olan bambaşka bir “gaflet” anın da “ideolojik” bir angajmanla kurgulandığını müşahade ederiz. Bu anlatıda da, tıpkı *Muinar*’da olduğu gibi isimsiz olarak zikredilerek kolektif bir küme içerisine alınan ve kimliksizleştirilen örtülü kadın kategorizasyonun, mezkûr duyarlılığı kestiği görülür.

“Yazarın Notu” başlığıyla açılan anlatıda, üstkurmaca ile Leylâ Erbil’in anlatıya dahil olduğu ve yazılacak olan *Cüce* metni için bir zemin hazırlandığı görülür. Yazar Leylâ’nın, yazlık köy evindeki komşularından tek başına yaşayan doksan yaşlarındaki bir kadının ölüm haberiyle başlayan bölüm, adının Zenîme olduğunu öğrendiğimiz yaşlı kadının; bir zamanlar Amerika’da “İslâm’da Yalansızlığın Ürettiği Estetik Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları” başlıklı dersler vermiş, Divan şiirini çok iyi bilen, ateist olduğunu söyleyen fakat duvarında Kuran-ı Kerim asılı olan “tuhaf” bir kadın olduğunu öğreniriz. Evinden pek çıkmayan, kimselere de gitmeyen Zenîme, sıklıkla bir iç savaş çıkacağından bahseder ve yazarla her yaz karşılaşmasında ilk sorduğu soru “gördün mü bu bir yılda yaşananları, bir adım daha yaklaştık iç savaşa haklı mıymışım?”¹⁰³ olur. Zenîme evine, yazar Leylâ’nın, Hatçabla’nın ve oğlu Yıldırım’dan başkasını da almamaktadır. Zenîme’nin anlattıklarında bir bütünlük yoktur, zihni de tıpkı evi gibi dağınıktır; koltuklara otururken etrafı toz kaplayan bu evi karıncalar istila etmiştir ve Zenîme’nin zihni karıncaların istilasına ile iç savaş arasında gelgitler yaşar. Zenîme’nin tuhaflığı kıyafetlerine de yansımış, geçmişten kalma ipekli-dantelli kostümlerle evin içerisinde dolaşıyordur, o tuhaf kıyafetleri giymediği günlerde ise özensiz bir pantolon ve kazakla görülür. Bir kez evlenip ayrılmış olan Zenîme’nin yıllardır görmediği, yaşayıp yaşamadığını da bilmediği ve sözünü dahi etmediği bir oğlu vardır. Zenîme, yazarken de oldukça dağınıktır ve “salonu sanki orta yerde bir çınar varmış da onun tüm yaprakları sonbaharın gelişyle kuruyup dökülmüş gibi yerlere serilmiş yazılı yapraklarla”¹⁰⁴ doludur. Zenîme Hanım ölmüştür ve ardında bıraktığı birbirinden kopuk, dağınık müsveddelerini yazar Leylâ’ya kitaplaştırması için bırakmıştır. “Sayfalar dolusu anlamsız savaş betimlemeleriyle”¹⁰⁵ dolu bu müsveddelerden yazar, “kimi akla sığmaz, hiçbir yere

¹⁰³ Leylâ Erbil, *Cüce*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019, s. viii.

¹⁰⁴ Erbil, *a.g.e.*, s. xii.

¹⁰⁵ Erbil, *a.g.e.*, s. xv.

yakışmaz saçma sapan parçaları” atarak ve “asıl metnin özünü bozmadan birkaç satır ekleyerek”¹⁰⁶ işin içinden çıkmaya çalışır. Yazar, Zenîme’nin uyku haplarıyla intihar ettiğini ise çok sonraları öğrenecektir. Tüm bu bilgilere eriştiğimiz “yazarın notu” bölümünde “karnavalesk” hava bize asıl metne –*Cüce*’ye- dair birçok şey söyler. Nihayetinde bölük pörçük, “saçma sapan” parçaların zorlukla bir araya getirilmesiyle oluşan metin, Ahmet Oktay’a göre “bu atonal anlatım ve biçem, ussallığın da mantığının da her türlü hiyerarşinin de sınırlarını yıkar”¹⁰⁷ ve “mantık tanımayan bu akışta, karnavalsı havayı görmemek olanaksızdır. Dil oyunları, sözcük dönüşmeleri, dil sürçmeleri (lapsus), alay ve kara alay iç içe geçmiştir.”¹⁰⁸ Şunu söyleyebiliriz ki bu savruk pasajlarda, aynı zamanda toplumsal cinsiyeti inşa eden eril yapıyı eleştirel bir süzgeçten geçirerek, kendi içerisinde bir “yapıbozuma” uğratma çabasının da görünür olduğu aşıkârdır. Bu minvalde, Zenîme’nin numaralandırılmamış, tarih belirtilmemiş dağınık müsveddeleri yazar Leylâ’ya teslim ettiğinde aralarında geçen diyalog da mühimdir; notları alan yazar, “yazdıklarınızı düzenleyemedim henüz ama öylece karışık olduklarından üstün bir yazın adamı olduğunuz anlaşıyor nasıl yakarım onları?” dediğinde Zenîme’nin tepkisi gecikmez; Leylâ der, “yazın adamı değil, kadınıyım ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!”¹⁰⁹ cevabını verir. Zenîme’nin asıl metin *Cüce*’ye dair bu uyarısı, metnin bir hususiyeti barındırdığına dair dikkat kesilmemizi salık veriyordur. Dahası, metin okuduğunda bir “yazın kadını”nın hassasiyetinin görülür olacağına dair bir fikrin telkine matuftur.

Muhelif kimliğiyle ön plan çıkan Zenîme, gençliğinde sol örgütlere yataklık yaptığı iddiasıyla cezaevinde yatmış, “koltuk altlarına kızgın yumurtalar oturarak”¹¹⁰ işkenceye maruz kalmış bir kadın olarak, yaşamı boyunca eril tahakkümün baskısından kaçmış ve giderek yalnızlaşarak ıssız bir köy evine yerleşmiştir. Dış dünyayla bağlarını koparan Zenîme’nin en yakın dostu “her akşam kocasından dayak yiyen Hatçabla”, onun oğlu Yıldırım ve köpeği Kaban’dır. Dış dünyadan Zenîme’ye haber getiren ise Yıldırım’dır. Onun sesini anlatı boyunca sıklıkla, “Yıldırım koşarak geldi aneeeyy! diye seslendi” nidalarıyla duyuyoruz. Yıldırım yine bir gün heyecan

¹⁰⁶ A.e., s. vx.

¹⁰⁷ Oktay, a.g.y., s. 11-12.

¹⁰⁸ Oktay, a.g.y., s. 12.

¹⁰⁹ Erbil, a.g.e., s. xiv.

¹¹⁰ A.e., s. x.

içerisinde gelir ve televizyonda izlediklerini anlatır Zenîme’ye, “bak televizyona senin arkadaşlarını yakıyorlar” diyerek Madımak olaylarını haber verir; Zenîme, “yanıyorlar, yanıyorlardı ve biz seyrediyorduk” diyecek ve “sonra ben de televizyonu kapadım, lanet ettim kendime... Televizyonu kapattım günlerce açmadım”¹¹¹ diyerek bu tanıklığa lanet okur. Yıldırım bir daha geldiğinde, “aneey, aneey aç televizyonu bulmuşlar senin katillerini tümü Müslüman babam dedi ki biz adam yakmazmışız, öldürmezmişiz, hepsi Sünni!..”¹¹² der. Tüm bu yaşananlardan sonra yıllarca kaçtığı basına bir röportaj vermeye karar veren Zenîme sessizliğini de bozacaktır. O güne kadar “görünmez” olmayı yeğleyen, kültüre direnen Zenîme, kendisini telefonla arayan, anlatıya ismini de veren savaş muhabiri cücenin eşliğinde “görünmek” isteyecektir. “Delifışek”, gözünden tek sözcük kaçmayan biri olarak tanımlanan cüce muhabirle beraber Zenîme Hanım, “elin gastesinde bir günlüğüne bağı yanık kara bahtlı ve hodgâm karilerine”¹¹³ görünür olmayı kabul edecektir. Cücenin kamerasının kadrajından, basının görsel bir malzemesine dönüşecek olan Zenîme, artık “bedenin” de araçsallaştığını hissettirir. Kameranın kadrajına girmesiyle, eril tahakkümün bir “aracı” olarak maddeleşecek; bakan/bakılan, gören/görülen, özne/nesne arasındaki gerilimde vuku bulan bir “iktidar” savaşını da görünür kılacaktır. Bunu açığa çıkaran gücün eril bakışın altında gerçekleşiyor olması anlamlı olduğu kadar, muhabirin “cüce” olması da bir o kadar manidardır. Zenîme, cücenin eril bakışı altında, kadını “şeyleştiren” nesne konumuna düştüğünde, o da karşındakini ötekileştirerek onu ilhak edebilecektir. Cüceyle karşılaşacağımız bölüme kadar olay örgüsünün bir hayli dağınık ve zor olduğu anlatı, Zenîme’nin iç dünyasında gerçekleşen birbirinden kopuk olaylar eşliğinde ilerlerken, bir taraftan da eril tahakkümün işlerliği çeşitli motifler etrafında açık edilir. Gürbilek’in dikkat çektiği gibi; yazar Leylâ’nın metne almadığını söylediği, kılıç boyu erkeklik organı desenleriyle çevrili sayfalar dolusu anlamsız savaş betimlemeleri arkaik bir savaşı; acımasızca yapılmış din savaşlarını, kılıç yerine erkeklik organlarını kullanmış cücemsi yaratıkların kutsal uğruna yaptıkları savaşları imlediği gibi aynı zamanda bir zamanlar kadınla erkek arasında aşkınlığın bilgisi uğruna yapılmış cinsiyet savaşlarını; ana tanrıça kültlerinden tek tanrılı semavi dinlere

¹¹¹ Erbil, **a.g.e.**, s. 13.

¹¹² **A.e.**, s. 42.

¹¹³ **A.e.**, s. 17.

geçişle birlikte dişilik tarihinde yaşanan dönüşümleri, kutsalla bağları kesilen tanrıçanın kaderini, muhteşem tanrı ana Ma'nın lanetlenmiş bir şeytana dönüşümünü anlatıyor gibidir.¹¹⁴ Metinde bu patriarkal yapı içten içe işlerken, bambaşka bir “ötekileştirme” ve tahakküm mekanizması devreye girer. Ömrü boyunca, ataerkil düzenin baskısını üzerinde hissetmiş ve buna direnmiş, bu uğurda yalnızlaşmayı ve “görünmez” olmayı göze alabilmiş bir kadın olarak Zenîme buna mukabil “öteki” olarak kategorize ettiği örtülü kadını işaret ederek onu ötekileştirmede bir beis görmez. Öteki olarak işaretlediği örtülü kadının tıpkı kendisi gibi “görünür” olmaktan, seyredilmekten ve kültürel tahakkümden “kaçan” olabileceğini göz ardı eder. Dahası, sayfa içerisinde ana metne giydirilmiş bölümü, izleyen sayfada ayırarak vermiş ve ana metinden ayırarak ikinci defa bir “ötekileştirme” politikası izleyerek kendi “ben”inden koparıp atmış, “ayrık” bir konumlandırmayla fikrini tahkim etmiştir;

“Ah, işte o gür saçların ki (öteki kadınlara örtturdüler üzerini sınıksı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte) sense bugün bu kara saçlarını, -vaktiyle her bir teline bir âşığının kendini astığı- göz altı kırışıklıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende, -yedi TİP’li genci telle boğan müreffeh katilleri gibi Türkiye’nin- gözlerin bir anda, bir samuray kılıcı keskinliğinde incelerken edindi yepyeni görme boyutları.”¹¹⁵

Zenîme’nin kendi saçlarından yola çıkarak tahayyül ettiği “örtülü kadın” imgesi, “korkunç bir cinsel organ olmaktan başka bir şey olmadığına” inandırılarak “örttürülmüş” bir “varlık” olarak tebarüz eder. Mezkûr alıntı ortaya koymaktadır ki, “vaktiyle her bir teline bir âşığın kendini astığı o gür siyah saçlar” tanımlamasıyla, sıfatlandırılarak övgüye değer görülen Zenîme’nin kendisidir. Oysa “öteki kadın” saçlarını örterek erkeklere göstermeyen ve belli ki bu örüntü içerisinde kendisini, “kendisine âşık olabilecek” bir erkek varlığından da mahrum eden(!) bir kadın imgesidir. Bu iki kadın mukayesesinde tezahür eden diğer diğer bir ilişkisellik de örtülü kadının bunu bile isteye değil de bir baskı karşısında itaat ederek boyun eğmek zorunda kalan ve zorla “örttürülen” bir kadın olarak nesneleştirilmesidir. Söylemin devamında, zorla örttürülen öteki kadınların örtüleri “kefene” benzetilerek, bu kadınlar adeta “ölü” mesabesinde konumlandırılmış, örtüyle eşdeğer görülen bir esaret ve

¹¹⁴ Gürbilek, “Çiftkapılı Yapıt Tiksinti ve Çilekeşlik”, s. 234.

¹¹⁵ Erbil, **a.g.e.**, s. 3.

“yokluk”la ikmal edilmişlerdir. Mezkûr alıntıda Zenîme’nin saçları da ölümle ilişkilendirilecektir fakat bu ölüm, yedi TÎP’li gencin ölümüne sebep olan tele benzetilerek, mecaz olarak kullanılmış ve siyasallaşan gençlerin boğulmasıyla onun saçları arasında bir ilgi olmadığı işlenmiştir. Nasıl ki gençleri “boğan” ve onların ölümüne sebep olan kendisinin saçları değilse kadınları “öldüren” örtüsü de kendi seçimleri ol(a)maz. Bu meyanda, “örtülü kadınlar” da en az TÎP’li gençler kadar “kurban”dırlar. Diğer taraftan bu söylemde bir çelişkinin de husule geldiğini görebiliriz. Bir yandan “örttürüldüler” fiiliyle kadınların kendi kararları olmaksızın zorla yaptıkları bir eylem olarak öngörülen örtünme, diğer bir taraftan da bu kadınların bedenlerini “korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadıklarına ikrar” getirdikleri söylenerek bu kararı kendilerinin almış olduğu izlenimi yaratılır. İkrar etmek fiilinin; tasdik etmek, kabul etmek anlamına geldiğini düşündüğümüzde, kadının kapanabilmesi için öncelikle buna kendisinin karar vermesi gerekir, bir tahakküm eliyle değil de kendi eliyle gelen ve onu “özneleştiren” bir eylem olarak görülmesi fikri, aksi düşünceye galebe çalması mümkünken, Zenîme, açtığı parantezi “sense” ile devam ettirerek öteki olarak konumlandığı kadınla arasındaki mesafeyi görünür kılmış ve örtülü kadının “kurban”lığını tahkim etmiştir. Bu minvalde, başını örtmemiş bir kadın olarak kendisinin yepyeni görme biçimlerini kazandığını söyleyen Zenîme, “öteki” olarak konumlandığı örtülü kadınların ise görüş açılarının da daraldığını ya da “kapandığını” imliyordur.

Anlatıda, ana metin içerisindeki alıntıladığımız paragraftan Zenîme’nin parantez içindeki söylemi çekilerek alınmış ve takip eden sayfada, başında örtü olan yarısı insan yarısı hayvan bir canlıyı tasvir eden bir illüstrasyonun epigrafi şeklinde yerleştirilmiş ve karşılıklı iki sayfada –bir sayfada illüstrasyon, diğerinde epigraf-boydan boya verilmiştir. Bu iki sayfada verilen, kendilerini “bir cinsel organdan öte” gör(e)meyen örtülü kadınları tanımlayan sözsel örüntü ile resmin ifşa ettiği anlam bir yerde örtüşmüş ve gösteren-gösterge ilişkiselliği içerisinde örtülü kadına bakışın kodlanması tahkim edilmiştir. Burada bir parantez açarak; bu bakışın tebarüz edişindeki nüvelere odaklanmamız, metnin bütünselliği içerisinde “öteki” olarak imlenen örtülü kadın imgesinin Batı’nın tahayyül ettiği Doğulu kadın söyleminin işlerlik kazanarak adeta “örtük bir oryantalizm” söylemine denk düştüğünü tasavvur

edebiliriz. Batılının gözünde Doğu ile cinsellik arasında kurulan ilişkisellik, Batılının Doğulu/Müslüman/örtülü kadını “cinsel imgelerle, bilinçdışı fantazilerle ve arzularla”¹¹⁶ örülü bir alana hapsedmesi şeklinde tezahür etmiştir. Zenîme’nin “öteki”ne bakışı da adeta Batı’dan tevarüs eden Doğulu/Müslüman/örtülü kadın tahayyülüne eklemeleniyordur. “Kadınlara örtturdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle, korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle”¹¹⁷ söyleminde, oryantalist bakışın, kadını “kapattığı” cinsel alan ve kadının örtüsü üzerinden yapıldığı öngörülen “baskı” görünür oluyordur. Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler* başlıklı çalışmasında, Batı’nın Müslüman kültürlerle ilişkin tahayyülünde özellikle peçenin/örtünün¹¹⁸ kadının baskı altında tutulduğunun en belli başlı kanıtı olarak sunulduğundan, örtünün, emperyal feminist¹¹⁹ söylem içerisinde değişim hedefinin de ne olması gerektiği konusunda tartışmaya yer bırakmayacak bir örneklem oluşturduğuna dikkatleri çeker. Bu örnekleme, kadının örtüsü, kadınların içinde bulunduğu baskıcı ve özgürlükten yoksun koşulların varlığını imliyordur. Yeğenoğlu, örtünmenin çeşitli kültürel kotlar ve söylemler doğrultusunda bedeni işaretleyen bir pratik olarak görülebiliyorsa, aynı şekilde örtünmemenin de bedenin belli bir biçimde işaretlenmesi ve disipline edilmesi anlamına geldiğini kabul etmemiz gerektiğini ifade eder. Buradaki sorun, emperyal feminizmin örtünmeyen bedeni “doğal ve gerçek” olanın temsilcisi olarak temellendirmesidir.¹²⁰ “Örtünme, belli bir iktidarın yaptırımları ve ilkeleri doğrultusunda bedeni konumlandırma ve

¹¹⁶ Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler*, s. 35.

¹¹⁷ Erbil, *a.g.e.*, s. 4.

¹¹⁸ “Batılı feminist göz için peçe, tam da arzu ettiği şeyi, yani kadınla İslam/gelenek arasındaki sıkı bağın örneğini ve böylece peçenin kadının özgürleşmesi adına kaldırılması gerektiğini dile getirme fırsatı verir. Dolayısıyla peçe, baskıcı olan ve özgürlükten uzak İslami geleneğin ve Doğulu kültürlerin en temel göstergesi, böylece de kadının baskı altında tutulduğunun kanıtı olarak kodlanmıştır.” (bkz. Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler*, s. 132.) Bu minvalde Cüce de Zenîme’nin bakışında aynı “emperyal feminist” yaklaşımı görmemiz mümkündür.

¹¹⁹ Yeğenoğlu “emperyal feminist” olarak adlandırdığı kavramsallaştırmayı şu şekilde açıklar; “Sömürgeciliğin ve antropolojinin kesişme noktasında doğan bu söylemsel evrende kadın sorusu da önemli bir yer tutar. Doğulu kültürlerin geri kalmışlığının en temel göstergelerinden biri olarak kadının Müslüman toplumlardaki konumu ele alınır. Aydınlanma projesi bir yandan sömürgeciliği meşrulaştırıcı bir işlev görürken, diğer yandan da Batılı feministlerin ötekini belli bir biçimde bilmesine ve temsil etmesine yardımcı olmuştur. yani aydınlanma söylemi Batılı kadına, karanlık ve tekinsiz öteki kültürden olan cinsdaşı karşısında kendisine hükümler bir kimlik kurmasına yardımcı olacak bir dizi söylemsel strateji sağlamıştır. Aydınlanma felsefesi ve feminist söylem arasındaki bu söylemsel işbirliğinin, ‘emperyal feminist’ olarak adlandıracağım tavrın oluşumuna ve gücüne önemli katkıları olmuştur” (bkz. Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler*, s. 129-130.)

¹²⁰ Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler...*, s. 132-150.

biçimlendirme pratiği demekse, örtünmeme de başka iktidar ilişkilerinin yaptırımları ve ilkeleri doğrultusunda bedenin konumlandırılması ve biçimlendirilmesi demektir.”¹²¹ Nihayetinde, örtünmemiş beden örtünen bedenden daha az işaretlenmiş değildir diyen Yeğenoğlu, örtünmemenin hiçbir şekilde doğal olmadığı gibi, örtünmeyle kıyaslandığında, örtünmeme sayesinde bedenin daha az işaretlendiğini dolayısıyla da daha “özgür” olduğunu varsayamayacağımıza dikkatleri çeker. Emperyal feminizmin “örtülü” kadın üzerinden söylemini meşru kılan temel örüntü, örtünmeyen bedenin doğal ve gerçek olanı yani normu temsil ettiğine ilişkin keskinliğidir. Bu doğrultuda örtünmeyen beden, kadının bedensel varoluşunun bir parçası iken söz konusu örtünen bir beden olduğunda, bu beden baskı altına alınmış ve varoluşundan koparılmış bir beden imgesine dönüşür.¹²² Yeğenoğlu’nun altını çizdiği gibi bu bakışta ve konumlandırışta söz konusu olanın sadece; fallus-merkezcilikle basitçe “erkeğin kadını ezmesi değil”, biricik yasanın veya aynılık mantığının işlediği bir söylemsel yapıyı anladığımızda¹²³, Zenîme’nin “öteki” olarak imlediği örtülü kadın üzerinde oluşturmuş olduğu söylemsel yapıyı da çözümleyebiliriz. Bu noktada Said’in “örtük oryantalizm” olarak adlandırdığı kavramsallaştırması da oldukça mühimdir, örtük oryantalizmde, Doğu toplumuna dair bilinçdışı ve dokunulmaz bir alan içerisinde çeşitli söylemler üretilir ve bu söylemler; “oy birliği, istikrar ve süreğenlik”¹²⁴ içerisinde değişmeden kalırlar. Bu örtük oryantalizmin en görünür olduğu alan ise seyyahların yazıları, roman ve hikâye gibi edebî metinler olmuş, bu anlatılar aracılığıyla eril bir hayal gücünün içerisinde üretilmiş ve hapsedilmiş kadınlar, sınırsız şehvetin birer ifadesi olarak görülmüş; şehvet düşkünü, patriarkal bir dizge içerisinde resmedilmişlerdir.¹²⁵

Bu noktayı açmadan evvel, öncelikle anlatı içerisinde merkezi bir konumlandırmayla metne yerleştirilen ve Zenîme için travmatik bir duygu hali olarak anlatıya yansıyan Sivas Katliamı’na dönmemiz gerekir. Zira bu katliam, toplumsal hafızada, özellikle dindarlar ile liberaller arasında, derin tahribatlar yaratmış ve bir kutuplaşmayı beraberinde getirmiştir. Adeta ikiye bölünmüş bir Türkiye portresini

¹²¹ A.e., s. 150.

¹²² A.e., s. 150.

¹²³ Erbil, a.g.e., s. 137.

¹²⁴ Said, *Şarkiyatçılık*, s. 218.

¹²⁵ A.e., s. 220.

yaratan bu kaltiamla birlikte, anlatıya da sinen bir karşıtlık tezahür etmiştir. Madımak Oteli önünde “dinciler sevinçten ‘gluglu dansı’ yapıyorlardı”¹²⁶ söylemiyle anlatının zeminine bu kutuplaştırmayı yerleştiren Zenîme, bunun içerisine adeta “örtülü kadını” da katarak ilerlemiştir. Bu minvalde, örtülü kadını ötekileştiren paragrafta, kadının örtüsü siyasal cinayetlerle bir araya getirilerek ele alınmış ve bu örüntü içerisinde örtü “siyasi” bir arenaya da çekilmiştir. Diğer bir yandan romanda Zenîme’nin en yakınındaki isim Hatçabla; “ıslak çamurlu şalvarı, ekose peştamalı ve üzerine eksik etmediği kaba yün kazağıyla”¹²⁷ Zenîme’de hayranlık uyandırmaktadır. Başına örttüğü peştamalı, ayağındaki şalvarıyla resmedilen Hatçabla, bambaşka bir örüntüde ele alınır. “Hatçabla’nın Roma’da Magna Mater adıyla anılan, Yakındoğu’nun büyük ana tanrıçası, kentlere, tarıma, hayvanlara ve tüm tanrılara hükmeden, evrensel analığın simgesi Kubaba’yı (öbür adıyla Kybele’yi) çağrıştırdığı”¹²⁸ söylenebilir. Zenîme’nin “can yoldaşım” dediği Hatçabla’yı anlatırken ona karşı tutumu ve sıcaklığı daha başkadır. “Sabah karşılaştın Hatçabla’yla, yoğurt mayalamış, domates toplamış, yanına azıcık taze fasulye katmış, teze sovan... Elleri mantar tutmuş!”¹²⁹ gibi ifadelerde Hatçabla’ya sezilen yakınlıkla, örtülü diğer kadına almış olduğu mesafe birbirine tezat oluşturur. Öteki kadında problem olan “örtü”, mevzubahis Hatçabla’nın başına örttüğü peştamalı olduğunda, bir sorun teşkil etmez. Birbirinden oldukça farklı bir örüntü içerisine yerleştirilen bu “örtüler” belli sınırları da tesis ve tahkim ediyordur. Hatçabla’nın kocasından her gün dayak yiyor olmasının yanı sıra buna rıza gösteriyor olması da Zenîme’de “öteki” olarak imlediği örtülü kadınların tahakküme boyun eğişleri gibi bir kabul edişi de göstermez: “Hatcablacım dedim, dövüyor bu adam seni, öldürecek bir gün dayaktan, bırak gel açalım bir dava ona, kalırsın benimle, geçinir gideriz ha? Edemem onsuz! Dedi. ben onun sıcaklığına alışığım, sen bilmezsin!”¹³⁰ Hatçabla kocasına boyun eğmiş dahası şiddet gördüğü hâlde bu durumu sorun yapmamıştır, Hatçabla’nın tahakkümü kabul edişi karşısında Zenîme ise onu ötekileştirmekten öte, kendi kanatları altına alarak sahiplenmiştir. Peki ama kendilerini “cinsel organ” gibi göründükleri için zorla örttürüldüklerini düşündüğü kadınlarla,

¹²⁶ Erbil, **a.g.e.**, s.

¹²⁷ **A.e.**, s. 47.

¹²⁸ Gürbilek, “Çiftkapılı Yapıt Tiksinti ve Çilekeşlik”, s. 235-236.

¹²⁹ Erbil, **a.g.e.**, s. 18.

¹³⁰ **A.e.**, s. 45.

başında peştamalı olan Hatçabla'nın arasındaki mesafede var olan nedir? Tam da burada örtük bir oryantalist söylemin tevarüs ettiğini söyleyebiliriz. İrvin Cemil Schick, *Batı'nın Cinsel Kıyısı*'na yazdığı “önsöz”de, Batı'nın “ötekilik” söyleminde süreklilik arz eden bir tutarlılık olduğuna dikkatleri çeker ve bu devamlılığın boyutunun “öteki'nin ötekiliği'nin cinsellik ve/veya cinsiyet üzerine temellendirilmiş bazı muhayyel farklılıklarla pekiştirilmesi”¹³¹ vasıtasıyla oluşturulduğunu ifade eder. Ötekinin “muhayyel farklılıklar” üzerinden kurulması söylemi bizi Edward Said'in çığır açıcı çalışması *Şarkiyatçık*'a götürür. Said, Flaubert'in anlatılarından yola çıkarak Doğulu kadın imgesinin temsilini, Doğu ve cinsellik arasında kurulan bir bağdaştırmayla kuruluşuna dikkatleri çeker:

“Flaubert'in tüm Şark deneyimlerinin dokusunda, Şark ile cinsellik arasında kurulan neredeyse tekdüze bir bağlantı vardır. Flaubert bu bağlantıyı kurmakla, Batı'nın Şark karşısındaki tutumlarında ortaya çıkan, dikkat çekecek ölçüde kalıcı bir motifin ne ilk ne de en abartılı örneğini sunmuştu. Flaubert'in dehası bu motife sanatsal yücelik katma konusunda başka herkesi geride bırakmış olsa da, motifin kendisi olağanüstü bir değişmezlik gösterir aslında. Şark'ın neden hâlâ sadece bereketi değil, aynı zamanda cinsel vaadi (ve tehdidi), usanmaz şehveti, sınırsız arzuyu, derin yaratıcı güçleri çağırıştırır gibi görüldüğü kurgulamalara açık bir konudur.”¹³²

Zenîme öteki olarak gördüğü, “korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına” inandıklarını söylediği örtülü kadını, tamamıyla “cinsellik” içeren bir alana hapsederek, örtülü kadının temsilini “örtük bir oryantalizm” çerçevesinde yeniden ürettiği bir söylemle kurgular. Burada kadının sadece bedensel olarak cinselliğiyle temsili değil aynı zamanda baskı altında tutulan bir figür olarak bundan kurtulması ve “özgürleşmesi” gerektiği de imlenir. Aksi durumda “korku kefenleriyle” örtülü birer ölü olmaktan öte bir temsiliyetleri yoktur. Zenîme'nin Hatçabla'yı “yaşı olmayan ıssız bir kadın”¹³³ olarak semavi dinler öncesi bir alana çekerek, evrensel analığın simgesi olan büyük ana Tanrıça Kybele'yi çağırıştırması karşısında, “siyasî” bir o kadar da “dinî” bir alana çekerek “tahakküm” altında örtündüğünü, dahası cinsel bir obje olarak görülmemek adına bunu yaptıklarını işaret ederek “cinsel ve cinsiyetçi” bir alana hapsettiği örtülü kadını, Müslüman ve örtülü kimliğiyle ötekileştirmesi,

¹³¹ İrvin Cemil Schick, *Batının Cinsel Kıyısı Başlıkçısı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, Çev. Savaş Kılıç, Gamze Sarı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 1.

¹³² Said, *Şarkiyatçılık*, s. 200.

¹³³ Erbil, *a.g.e.*, s. 47.

örtük bir oryantalist bakışın izlerini taşır. Aynı zamanda bu bakışta, örtünmenin bir tahakküm ilişkisi olarak görülmesi ve kadının kendisi tarafından ikrar edilen, arzulanıran iradi bir pratik olarak kullanılabileceğine inanılmaması pozitivist epistemolojinin dogmatik belirleniminin bir izdüşümü olarak karşımıza çıkar.¹³⁴

3.2.3. Örtülü Kadın Kimliği: *Muinar*'ın Ötekisi

“Seninle göğü ışığı konuşacağız
zaten, kafanı kapatmaya uyanmadım
içinde, açmaya uyandım.”

Latife Tekin/*Muinar*

İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'ü 1983'te yayımlayan Latife Tekin, ilk romanından bugüne feminist bir duyarlılıkla kaleme aldığı romanlarıyla, edebiyatta ön plan çıkan edilgen kadın kurgusunu kırmaya çalışan ve alternatif bir kadın öznelliği anlatılarında ön plana çıkan bir isim olarak anılmaktadır. Bu başlık altında ele alacağımız *Muinar*'da ise örtülü kadın kimliği üzerinden yapılan kategorizasyon, bu kimliği türban imgesi etrafında işlenen bambaşka bir ötekiliğe doğru sürüklemiş ve “cinsiyetçi” sınırları ideolojik bir angajmanla kurgulamıştır. Bu ötekiliği kuran “örtü”, kadının özgürleşmesinin önünde ataerkil bir sınır olarak çizilerek kurtuluş reçetesi olarak kadına, örtüsünü açma fikri sunulmuştur. Bir yerde bu söylem artık örtülü kadının özgürleştirilmesi meselesinden ziyade karşısına çıkarılan başı açık özgür kadın imgesiyle birlikte oluşturulan bir başka kadın kurgusuna dönüşerek adeta kadın kimliğini belli sınırlarla çizen katı bir söyleme dönüşür. Bu söylem, örtüyü ataerkil kültüre ait bir iktidar uygulaması olarak görürken diğer bir taraftan örtünmeme ya da açılmayı bambaşka bir ataerkil kültüre ait iktidar alanı olarak yeniden kurar. Nihayetinde, “eğer örtünme ataerkil bir kültüre ait bir iktidar uygulamasıysa, örtünmeme veya açılma da (...) başka bir ataerkil kültüre ait bir iktidar

¹³⁴ Birsan Banu Okutan, “Oto-Oryantalist Söylem ve Başörtülü Müslüman Kadın Kimliği”, **Kadın Olmak**, Ed. H. Şule Albayrak, İstanbul, İz Yayınları, s. 379.

uygulamasıdır.”¹³⁵ Anlatının gaflete düştüğü yer tam olarak burasıdır ki eleştirdiği yapı üzerinden kendisini temellendirmeye gitmiş ve kendisine yeni bir iktidar alanı açarak meşru bir alt yapı yaratmanın koşul ve sınırlarını keskinleştirmiştir. Örtülü ve açık kadın kimliği üzerinden yapılan kutuplaştırma, kadın kimliğini bir temsil krizine doğru sürüklerken cinsiyetçi sınırların aşılmasından ziyade bunun üzerini örten görünmez bir kadın imgesine doğru evrilir.

Aynur İlyasoğlu *Örtülü Kimlik* başlıklı çalışmasında, “çağdaş kadın” prototipiyle çatışan ve ona uygunluk gösteremeyen örtülü kadının, “çağdaş bir görünüm” yerine tesettürleri ve buna eşlik eden değerleriyle, Cumhuriyet’in açtığı yüksek eğitim ile profesyonel çalışma sahalarında ve kamusal alanda yer talep etmelerinin, bu kadınların konumlandırılışını da güçlendirdiğini ifade eder. Türkiye’nin tarihsel arka planında görülen kırılmalar ve örüntülenen kavramsallaştırmalar neticesinde “çağdaş kadının” karşısında konumlandırılan “İslami kadın” kutupsallaştırılması, İslamcı olmayan kesimlerde, tesettür ve kadınların İslam’a yönelişinde değişik açılardan yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. İlyasoğlu, bu yaklaşımların ilk sırasında, gelenekselliğin bir devamı olarak görülen ve bir “gerikalmışlık” tezahürü olarak işaretlenen örtünün, toplumsal gelişme ve ilerleme sürecinde artık ortadan kalkması arzu edilen bir eğilim olarak gören düşünceyi telakki eder. Etkin olan ikinci yaklaşım ise, tesettürü katıksız bir ideolojik tutum olarak ele alan, “irticanın simgesi türban” algısında tebarüz eden ve tesettürü İslami gericiğin başlıca unsuru olarak gören yaklaşımı yerleştiren İlyasoğlu, bu yaklaşımın da kadın hakları ve laiklik savunusu çerçevesinde ortaya çıkan, sınırlarını Cumhuriyet ideolojisinin çizdiği “çağdaş Türk kadını” imajının idealizasyonu karşısında tesettür eğilimini bir “kâbus” olarak yaşayan kesimlerde etkin olduğunu ifade eder. Tesettürün saf bir ideolojik eğilim olarak görüldüğü bu yaklaşımda, “kadınların dinin bu yöndeki dayatmasını İslamcı hareketin (koca, ağabey veya başka) bir erkek üyesi aracılığıyla kabullendikleri varsayılmakta, kadınlar araç olarak görülmektedir.”¹³⁶ Sınırlı da olsa üçüncü yaklaşım ise, sivil ve çoğulcu demokratik yapının gelişim vizyonu içinde

¹³⁵ Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 125.

¹³⁶ İlyasoğlu, *Örtülü Kimlik*, s. 51.

karşılıklı bir anlaşma çabasını gündeme getiren yaklaşımdır.¹³⁷ Kadınların tesettürünü farklı siyasal önermeler çerçevesinde değerlendiren bu yaklaşımların, “indirgemeci” bir tutumla ele aldığı ve “İslamcı kadın” kavramsallaştırmasıyla ötekileştirdiği örtülü kadını araçsallaştırdığı müşahade edilir. Örtülü kadın kimliğinin bir taraftan “öteki” kadın imgesine evrildiği görülürken diğer bir taraftan da kadınların eril bir tahakküm neticesinde örtüldükleri varsayılarak, örtünün kadının kendi tercihi olabileceği fikrinin üstü kapatılır.

Bir kurgu metin olarak *Muinar*’ın temel izleğinde yer edinen örtülü kadına dair arketipsel bakışın izlerini İlyasoğlu’nun *Örtülü Kimlik* çalışmasının girişinde, mezkûr metnine dair getirilen eleştirilere cevap verirken, yapılan eleştirilerin çıkış noktalarını göstermesi, bize aynı zamanda örtülü kadın kimliğine bakışta tebarüz eden epistemolojik zemini göstermesi açısından önem arz etmektedir. Nermin Abadan Unat ve Erendiz Atasü tarafından metnine getirilen eleştirileri ele alan İlyasoğlu, “*Örtülü Kimlik*’te tartışılan boyutları ve kendini ifade alanlarını irdelemek bir yana İslamcı kadın kimliğinin bir feminist araştırmacı tarafından araştırma konusu olarak alınması bile ‘meşru’ görülmemektedir” derken mezkûr isimlerin yaklaşımlarını tartışmaya tabi tutar. Unat’ın, “tesettürlü öğrencilerin sayıca artması, üstelik bunların davranışını meşru ve haklı bir ‘kimlik arayışı’ ile açıklamaya çalışan toplumbilimcilerin bulunuşu benim yadırgadığım davranışlardır” sözlerini aktaran İlyasoğlu, Unat’ın İslamcı kadın kimliğini ne sosyal bilimlerin ne de kadın araştırmalarının “meşru” bir alanı olarak görmemesini ve “Akademik Yaşamda Kadın” Sempozyumu’nda yaptığı açıklamada bu alana dair yapılan çalışmaların gereksizliğini vurgulamak için sarf ettiği “örtünen kızların bunu bir Vakko eşarbi ve/veya bir miktar maddi yardım karşılığında” benimsediklerini ifade ettiği sözleri, başlı başına örtülü kadına bakıştaki ötekiliği vermesi açısından önemlidir. Diğer taraftan Erendiz Atasü ise *Örtülü Kimlik* üzerine yazdığı iki sayfalık bir kitap eleştirisinde otuza yakın ünlem (!) işareti kullanma ihtiyacı hissetmiş ve kendisinin hiçbirinde uzmanlığı olmadığı alanları kapsadığı halde kitabın yazarını “bilgisiz, cahil, saf, toptancı” gibi sıfatlarla etiketleyerek farklı fikirlerle diyaloga girebilme üslubundan uzaklaşmıştır.¹³⁸ Bu yaklaşımların odağında

¹³⁷ A.e., s. 50-52.

¹³⁸ İlyasoğlu, *Örtülü Kimlik*, s. 22-23.

kendilerini ileri ve modern görerek örtülü kadını “öteki” olarak konumlandıran ve “olan”la “olması gereken” arasındaki bir mesafeyi görünür kılarak kendilerine bambaşka bir iktidar alanı açan yaklaşımın varlığı aşikârdır.

Tekin’in 2006’da yayımlanan romanı *Muinar*, kendini “kocakarı” olarak tanımlayan ve kadınların içine doğarak onlara ses veren Muinar’ın, Elime’nin içinde uyanması ve bütün hikâyesini ona anlatmasıyla başlar. Yüzyıllar ötesine dayanan geçmişi ve bilge kadın kimliğiyle ön plana çıkan Muinar, farklı tarihlerden ve farklı coğrafyalardan kadın hikâyeleri anlatan bir kocakarı ruhudur. Bu ruh kendi deyimiyle, “kafese girip erkeğe cıvıldaayan kadınların içinde uyanmıyor, uçuruma çukura yürüyenlerin”¹³⁹ içinde uyanıyordur. Uçuruma doğru yürüyebilecek cesareti gösteren kadınların içinde uyanan bu kocakarı ruhu, bir kafes içerisine kendini hapsetmiş, özgürleşmek için adım atacak cesareti gösteremeyen kadınlardan ise kaçıyordur. Muinar, bu defa Elime’nin içinde uyanacaktır ve ona daha önce içinde uyandığı kadınların hikâyelerini anlatacaktır. Bu muttasıl hikâyelerde, tarih içinde var olmuş bütün kadınlar, mekân ve zaman fark etmeksizin, parçalanmış benlikleriyle ön plana çıkan bir taraftan da kendi benini ortaya koyma çabası içerisinde mücadele eden kimlikler olarak karşımıza çıkarlar. Belinur, Gülcihan, Azize, Faliha, Güzide, Sümbüle, Zeyber gibi birbirinden farklı hikâyelere sahip kadınlar, Muinar’ın dilinden ses kazanır. Buna karşın bir ismi dahi olmayan fakat romanın merkezine yerleştirilmiş kolektif bir kimlik olarak karşımıza çıkan “türbanlı” kadınlar vardır. Muinar’ın “öteki”si olarak görebileceğimiz bu örtülü kadın imgesinin, örtülü olmayan kadınların dışında bir yerde konumlandırılarak adeta kadınlar arasında bir kategorizasyona gidildiğini görürüz. Muinar’ın Elime’nin içinde uyanışının temel sebebi olarak da “kafanı kapatmaya uyanmadım içinde, açmaya uyandım” söylemiyle örtülü kadınların ötekileştirilmesi hayat bulur ve bu ayrımın mihenk noktası olarak “örtü” karşımıza çıkar. Muinar’ın isim sahibi bütün kadınlarının kendine has bir hikâyeleri varken ve bu hikâyeler aracılığıyla kendi seslerini duyurabiliyorken, şahsi hikâyelerinden ziyade kolektif bir yapı içerisinde verilen isimsiz örtülü kadınlar, başı açık kadınların hikâyeleri arasına serpiştirilir ve ötekileştirilir. Muinar’ın, erkek tahakkümüne boyun eğmeyen ve çok eşli bir kadın olarak tanıttığı Belinur’un hikâyesi arasında anlatmaya

¹³⁹ Latife Tekin, **Muinar**, İstanbul, Can Yayınları, 2019, s.197.

koyulduğu iki eltinin hikâyesi bu noktada oldukça manidardır. Kocaları hayırsız bu iki elti, bir apartmanın bodrum katında sefil bir hayat sürüyorlardır. Birbirlerine oldukça bağlı iki elti, zengin bir akrabanın sünnet düğününe katılırlar ve hikâye şu şekilde gelişir:

“[B]ir tüccar büyüğünün karısının masasına oturmuş gidip, kadının başında incili türban, kaş göz boyalı, o masadan bu masadan kalkıp hal hatır sormaya geliyorlarmış, iki yanında kara suratlı izbandut gibi iki kadın oturuyormuş, kolları göğüslerinde bağlı... bir avuç kum olup yığılacak hale gelmiş bizim elti, bir çatal pasta alıp da atamamış ağzına. Yaşlı değilmiş kadın öyle, otuzunda varmış yokmuş, ağzı dudağı yerinde, boylu boslu, mankenlere taş çıkartır... Düğünün ilerleyen saatlerinde kahve içip fal baktırmak istemiş, fakirler geleceği görür diye bir inanç vardır, bakışları bizim eltiye çevrilmiş, Allah söyletir yoksulu...”

O geceden sonra türbanlı kadın heyetinin falcısı olup çıkmış büyük elti, takmış başına türbanı, ihale ticaret Türkçesi sökmüş, ‘Gelişmelerden büyük pay alıyorsun...’

Bolluk gelmiş evlerine, küçük eltinin gözü kalıyormuş, alıp giydiğinde, yediklerinde...

‘Abla ben de türban takmak istiyorum, sen bilirsin elimden tut,’ deyip yanaşmış bir fısıltıyla...

Tel kaldırır savurur, her isteyen takabilecek olsa.... Durmaz senin başında...’

‘Abla göster yolunu, savurursa da kaderime razı olurum, açlıktan ölelim mi...’ ”¹⁴⁰

Türbanlı kadın heyeti olarak tanıtılan bir grup kadın içerisine giren eltilerden büyüğü fal bakma ve türban takma neticesinde para kazanmaya başlayınca küçük elti de türban takıp falcı olmak ister. Büyük elti bir sınava tabi tutar eltisini. Falcı olabilmesi için “hayat kadını olmak isteyenlere” yapılan pilav yeme testini geçmesi gerekir. Bir tencere pilavı pişirip tek oturuşta bir pirinç tanesini bile düşürmeksizin yemesini ister eltisinden. Bu sınavı geçebilirse o da falcı olabilecektir. Fakat bir pirinç tanesinin saçına takılması onu bu payeden alıkoyar. Türban takarak sınıf atlamaya talip olan bir kadının önüne hayat kadını olabilmek için ortaya koyulan bir ölçütü sunan anlatıcının tavrı türbana yaklaşımını verirken, bedensel imgeler üzerinden kadınlar arasına bir mesafe de koyar. Türban zenginler içerisinde yer etmenin bir sembolü olarak sunulurken diğer bir taraftan da buradaki aç gözlülük, cahillik ve cehalet türbanlı kadınlar özelinde sunulur. Örtülü kadın kimliği üzerinden bir kodlama yapılarak, türbanlı kadın(lar) ötekileştirilir. Bir öznellikten ziyade kolektifliğe dönüşen örtülü

¹⁴⁰ Tekin, a.g.e., s. 89-90.

kadın kimliği, aynı zamanda zenginleşerek burjuvallaşan İslâmcı kadın kimliğine bir göndermede bulunur. Burada bir parantez açmak ve özellikle “türbanın” ve İslâmcı kadın kimliğinin bu bakışı besleyen çeşitli çalışmalardaki algısına bakmak, bu zihniyetin kurucu nüvelerini görmemiz açısından önem arz etmektedir. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* isimli çalışmasında, örtünün dışında hiçbir sembolün İslam’ın Batı’ya karşı “ötekiliğini” yeniden canlandıramayacağını altını çizerek, İslâm ile Batı arasındaki muhkem sınırların belirleyici argümanı olarak örtüyü görür. Örtü, bir yandan “İslâmcılığın siyasal bir vurgusu” olarak görülürken, diğer bir yandan da “Müslüman kadınların kimliğinin onaylanması” olarak sunulur. Bir yerde örtünme, toplumun genel normlarına edilgen bir boyun eğişi değil aktif bir ilgiyi imlerken, bir taraftan da modern olmak isteyen fakat modern ol(a)mayan aynı zamanda kendilerince moderniteye katılım gösteren kadınların durumunu ifade eder. Göle’ye göre “türbanlarıyla” üniversiteye girmek isteyen kadınların durumu bir paradoksu içerisinde barındırıyordur. Bir taraftan “edinilmiş sınıfsal statülerini ve toplumsal tanınırlıklarını laik eğitime borçlu olan” bu türbanlı öğrenciler diğer taraftan da İslâmcılığı “siyaset talebiyle güçlendirirler”¹⁴¹ Bu örtülü kadınlar, “İslâmcılığın yeni kadın aktörleri olarak dinsel ve laik olmak üzere iki ayrı kaynağın sembolik sermayelerini istekli bir şekilde edinmektedirler.”¹⁴² Ve artık örtünme –türban- karışık ve karanlık bir dünyanın sembolü olarak “melez ve ihlalcı”¹⁴³ olarak araçsallaştırılır. Modern mahrem başlığının ne ifade ettiğini açıklayan Göle, yine bir paradoksa işaret eder:

" 'Modern Mahrem' başlığı, biri özel, cinsiyetlendirilmiş ve gizli, diğeryse kamusal, evrenselci ve açık olmak üzere farklı, ancak birbirine nüfuz eden iki medeniyet kategorisi yaratmaktadır. Bu başlık, Türk tarihi boyunca İslâm ve modernlik arasındaki arzulanmayan karşılaşmayı ve karşılıklı etkileşimi hatırlatır ve özellikle İslâmcı kadının modernliği eleştirel bir gözle değerlendirmesini, ancak kamusal alana mahremi sürdürerek katılmasını ima etmektedir.”¹⁴⁴

İslâmcı siyaset, kadının bir yerde bireyselleşmesine ve kendini gerçekleştirmesine yol açmış ve onları görünür kılmışken, bir taraftan da onları politize etmiş ve bu modern

¹⁴¹ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 16-17.

¹⁴² Göle, **a.g.e.**, s.17.

¹⁴³ **A.e.**, s.19.

¹⁴⁴ Göle, **a.g.e.**, s. 21.

mahrem kimlikleri güçlendirirken sınırlandırmıştır da. Örtülü kadınlar, İslâmî siyaset aracılığıyla “militan” ve birer “misyoner”e dönüşürken, laik eğitim yoluyla da “profesyonel” ve “entelektüel” bir meşruiyet kazanırlar. İslâmcılığın bir “tanınma politikası” olarak işlev gördüğü bir toplumsalda artık örtülü kadının kendisi de var olur.¹⁴⁵ Bu tanınmanın bir alametifarikası olarak kadınlar bireyselleşirken “mahrem alanın dışına çıkmak kadınlara geleneksel cinsel kimlikler ile ‘meşru’ ve ‘gayri meşru’ olanın erkeklerce yapılmış tanımlarını sorgulatarak İslamcı erkek ve kadın arasındaki iktidar ilişkilerini gözler önüne serer.”¹⁴⁶ İslâmcı kadınların –kentli, okuyan Müslüman kadının- örtünme pratiğini “radikal İslâmcılığı” simgeleyen bir sembol olarak gören Göle, başörtüsünden farklı olarak türban kelimesini değişen Müslüman kadın kimliğinin bir yansıması olarak görür¹⁴⁷ ve türban artık “İslâmcı hareketin simgesi”¹⁴⁸ olarak adlandırılır. Halbuki, Birsen Banu Okutan’ın, örtülü dindar kadınlar arasında yaptığı alan araştırması sonuçları göstermiştir ki, örtülü kadınlar “türban” yerine “başörtüsü” kelimesini tercih etmektedirler.¹⁴⁹ Göle’nin çalışmasının nihai noktası olarak geldiği yer ise “türban” özelinden örtülü kadına bakışın kodlarını vermesi açısından önemlidir. Bunu şöyle ifade eder Göle: “Kemalizm’in kadınlar için oluşturduğu fırsat alanını kullanan İslâmcı kadınlar, kamusal yaşama katıldıkça İslâmî yasakları delmekte, ‘mahrem’ alandaki kadın erkek ilişkilerini altüst etmektedirler.”¹⁵⁰ “Türbanlı” kadınlara örtüleriyle kamusala katılma fırsatını veren Kemalizm, diğer taraftan “türbanı” ötekileştirmeyi ihmal etmemiş farklı söylemlerle kadının örtüsünü araçsallaştırmıştır. Bu bakışı destekler nitelikte bir başka çalışma da Zehra Yılmaz’ın *Dişil Dindarlık İslâmcı Kadın Hareketinin Dönüşümü*’dür. Müslümanlık kavramını İslâmcılık kavramından ayırdığını belirten Yılmaz, Müslüman ya da Müslümanlık

¹⁴⁵ A.e., s. 41.

¹⁴⁶ A.e., s. 41.

¹⁴⁷ A.e., s. 125.

¹⁴⁸ A.e., s. 177.

¹⁴⁹ “Türban kelimesini antipatik bulan ve ayete inandığı için başörtüsü kelimesini tercih eden katılımcılardan biri gündelik hayatında diğer tanımlamalara asla yer vermediğini belirtmekte; diğer katılımcı da türban kelimesini ideolojik görmekte, ayet gereği kapandığı için başörtüsü demeyi uygun bulmaktadır. Medyatik kullanımından ötürü türban kelimesinin dejenere olduğunu düşünmektedir. Farklı olarak, katılımcılardan ikisi ‘örtü’ kelimesini kullanmayı tercih ederken, bir katılımcı kullandığı nesneyi şal olarak adlandırmaktadır. 40 katılımcıdan sadece biri ‘türban’ kelimesini tercih etmektedir” (Bkz. Birsen Banu Okutan, *Türkiye’de Popüler Kültür Din ve Kadın*, İstanbul, Düşün Yayıncılık, 2013, s. 190.)

¹⁵⁰ Göle, *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, s. 181-182.

yerine İslâmcı ya da İslâmcılık kavramlarını kullanmayı yeğlediğini ifade eder ve İslâmcılığı, “İslâm’ın bir inanç sistemi olmanın ötesinde siyasal bir ideoloji ya da iktidar alternatifi”¹⁵¹ olarak tanımlar. İslâmcılık “tarih dışı bir anlatımla İslâm dinin öğretilerine değil, ağırlıklı bir siyasal referans olarak dinin kullanılış biçimine işaret ediyor” söylemiyle birlikte kendisini İslâmcı olarak nitelendirilen kadınlara topyekûn bir şekilde dini ideolojik bir motivasyon olarak gördükleri yaftasını yapıştırır. “Dindarlığı” bugün geldiği noktada siyasal iktidarı ve toplumu birbirine bağlayan ve “siyasal iktidarın” meşruiyetini arttıran bir izlekte değerlendiren Yılmaz, ahlâki değerlerde somutlaşan ve bu yolla iktidar lehine gündelik yaşamı örgütleyen bir bağ olarak değerlendirir. Tam da bu noktada Yılmaz, “İslâmcı kadına” stratejik bir önem atfettiğini söyleyerek, örtülü kadının İslâmcılığın yeniden inşasında ya da “icadında” önemli bir rol oynadığını belirterek “İslâmcı kadınlar” olarak kümelediği kadınları araçsallaştırır.¹⁵² Bu kadınların örtüleri artık siyasal iktidarın birer garantörü olarak tesis ve tahkim edilir. Eril siyasî dil tarafından yaratılan söylemi herhangi bir problem görmeksizin benimseyen Yılmaz, o dil içerisinde kurgulanan kadını aynı zihniyeti besleyecek şekilde yeniden üretir. Diğer taraftan Yılmaz, İslâmcı kadınların geleneksel yüklerden kurtularak kadınların ikincilleştirildiği bir konumdan kurtulup moderniteye katılmalarını da sorunsallaştırır. Bir taraftan modernliği eleştiren diğer taraftan ona katılan bu İslâmcı kadınlar, İslâmcılığı/dindarlığı yeniden inşa ediyorlardır.¹⁵³ Oysa bu modern dünya, İslâmcı kadınları yarattığı imkânlarla güçlendirse de özgürleştirememektedir.¹⁵⁴ Bu özgürleşememenin önündeki temel argüman ise “İslâmcı kadın”ların kendilerini büyük ideal olarak gördükleri İslâmcılıktan ayırtıramadıkları sürece bu hareket içindeki edimlerinin de onları güçlenmeden özgürleştirmeye doğru dönüşmelerinin imkânlarını oldukça sınırlandırdığı görüşü etrafında temellendirilir.¹⁵⁵ Bu noktada “melezlik” kavramına başvuran Yılmaz, melezliği “daha önce modernizm altında ezilen, dışlanan bir kitle olarak kodlayan mağdur kesimlerin iktidar paylaşımlarının, iktidara eklemlenmesinin adı”¹⁵⁶ olarak

¹⁵¹ Zehra Yılmaz, **Dişil Dindarlık İslâmcı Kadın Hareketinin Dönüşümü**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 16.

¹⁵² Yılmaz, **a.g.e.**, s. 16.

¹⁵³ **A.e.**, s. 16-17.

¹⁵⁴ **A.e.**, s. 19.

¹⁵⁵ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 252.

¹⁵⁶ **A.e.**, s. 65.

tanımlar ve İslâmcı kadınları da o kümeye ekler. Aynur İlyasoğlu, *Örtülü Kimlik* başlıklı çalışmasında, İslâmcı kadınları geleneksel kadın imajından ayırırken diğer taraftan ev içi alanın sınırlarında ve ev kadını rolünde aile kurumunu devam ettiren geleneksel bir örüntü içerisinde verir. Muğlak bir yaklaşımla İlyasoğlu da İslâmcı kadını, “modernizmi tersyüz etmeye”, “kendi kendilerini modernleştirmeye” çalışarak, “modern durumun kadınların önüne açtığı imkânlarla” bir uzlaşım içerisinde olduklarını söyler.¹⁵⁷ Gerek Göle gerekse de Yılmaz ve İlyasoğlu’nda, örtülü Müslüman kadın kimliği “laik düzenden faydalanan fakat modernleşemeyen” önermesiyle değerlendirilir ve tam da dini ilkelerle özneleşen kadınların varoluşlarını değersizleştiren bir sınır çizgisi oluştururlar. Bir yerde kadınların bedenleri ve cinselliğinin siyasi bir mevzi olarak ön plan çıkması, özellikle örtülü kadın bedenleri, Batı modernliğinin İslamcı eleştirisinde cinsiyet sorununun merkeziliğini yansıtırken “İslamcı örtünme” yalnızca “İslam ve Batı, modernlik ve gelenek, laiklik ve din arasında değil aynı zamanda erkekle kadınlar ve kadınlarla kadınlar arasındaki güç ilişkileriyle de kesişir.”¹⁵⁸ Bu kesişme noktasında, Erbil, başı açık ve özgür ideal kadın kimliğinin tam karşısına cahilliğin bir sembolü olarak gösterilen türbanlı ve en baştan tahakküm altına alınmış örtülü kadın kimliğini getirerek iki farklı kadın temsili çizer. Başı açık “esas” kadın imgesi karşısında örtülü kadın, örtüyü şahsi çıkarları için kullanan ve bir an olsun başka türbüsünü düşünemeyen, tahakküme açık bir kimlik olarak şahsiyetten yoksun bir varlık olarak kurgulanır. Örtüden İslam’a İslam’dan ataerkiye kadar uzanan bir örüntü içerisinde verilen örtülü kadın kimliği politikleştirildiği kadar bu tahakkümün altının oyularak merkeze dinin yerleştirilmesi de özünde bambaşka bir söyleme göndermede bulunur. Dinin ataerkillikle eşgüdümlü yapılar olarak görülmesi ve bu minvalde İslam’a da “cinsiyetçi” bir yaklaşımla bakılması, dini –özelde İslam’ı- kadının üzerinde baskı kuran ve onu denetleyen bir tahakküm aracına dönüştürmüştür. Bu meyanda Deniz Kandiyoti’nin getirdiği eleştiri önemlidir:

“Ortadoğu Müslüman toplumlarında görülen akrabalık sistemlerinin ve kadınları denetleme biçimlerinin hiç de İslam’a özgü olmadığı, benzer özelliklerin Hindu, Budist veya Konfüçyüscü toplumlarda da bulunduğu, bana karşılık Sahra-altı

¹⁵⁷ Aynur İlyasoğlu, *Örtülü Kimlik İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Öğeleri*, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 135.

¹⁵⁸ İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 11-12.

Afrikası'ndaki Müslüman toplumlarına pek uymadığı görülmüyordu. Eğer kapsam dışında bıraktığım Güneydoğu Asya'daki Müslüman toplumları dahil etseydim eminim ortaya daha da karmaşık bir görünüm çıkabilecekti. Demek ki Ortadoğu ülkelerinde görülen erkek egemenliği biçimlerinin İslamiyet'e atfedilmesi temel bir yanılgıya dayanıyordu; çeşitli uygulamalara ve yorumlara yol açabilen ve evrensel bir din olan İslam'ın 'klasik ataerkillik' diyebileceğimiz bir erkek egemenliği biçimiyle birbirine karıştırılması, İslam medeniyetinin 'merkez alanları' olarak tanımlanabilecek yörelerin klasik ataerkillik alanlarıyla çakışması bu birbirine karıştırmayı kuşkusuz kolaylaştırıyor, yanılgıyı besliyordu... Dolayısıyla, eğer günümüzün Müslüman toplumlarında giderek artan benzerlikler varsa bunların kaynağı dinde değil, modern bir olgu olan dinin siyasallaşması ve modern siyasî kimlik mücadelelerinde aranmalıdır.”¹⁵⁹

Etiler hikâyesinin ardından Muinar, Elime'ye bu defa bir masal anlatmaya koyulur. Masala konu olan yoksul bir hizmetçi kadının kızıdır. Annesinin temizlikçi olarak çalıştığı evin kızının doğum gününe davet edilen hizmetçinin kızı odağında türban, etilerin hikâyesinde olduğu gibi, zengin, Müslüman ve bir o kadar “görgüsüz” olarak çizilen örtülü kadın imgesi üzerinden sembolleştirilir. Evin kızının hizmetçinin kızına bir türban hediye etmesiyle beraber olaylar şu şekilde ilerler:

“Türbanı, annesinin temizliğe gittiği evin kızı hediye etmiş ona, doğum gününü kutlayacakmış kız, evin çalışanlarını da ayırmayıp davetiye vermiş onlara, iyi yürekli bir kızmış, babası tüccar, zengin Müslüman, annesi vergi rekortmeni, bir oda dolusu raf raf sıralanmış türbanları varmış. (...) Yoksul kız, girmiş zengin kızın türban odasına, çıkamamış ki çıksın, pastalarını yemişler, saklambaç oynuyorlarmış... ‘Al istediğini hediyem olsun.’ Üstüne de bir avuç toka. Veren gönülden vermiş, rüzgârın derdi ne diyeceksin, yorgun düşmüş türbanın peşinden koşmaktan zavallı, ucu kenarı yırtılmış, toka firkete tutmuyor, türban olmuş hıçkırık türbanı...”¹⁶⁰

Tıpkı etilerin hikâyesinde olduğu gibi burada da türban üzerinden sınıflandırılan bir yapı içerisinde, bu sınıfsal yapının iktidarının yoksul ve fakir olanı ezip geçtiği ve yoksulluktan geleni kendi tahakkümü altına aldığı işlenir. Bu yapı artık bir yerde “olacaklarsa şapkasız iktidar olsunlar, bizim tanrılarımız, tanrıçalarımız şapka takardı, hava çarpmaya girer bu” söylemiyle beraber türban üzerinden bir iktidar alanı açıldığını, iktidarın türbanı sevdiği ve bunun aracılığıyla da kadınları tahakküm altına aldığı altı çizilir. Türbanın bir tahakküm ilişkisi içerisinde sunulması da ayrıca “kadının kendisi tarafından istenen, arzulanan iradi bir pratik olarak kullanabileceğine

¹⁵⁹ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, s. 14.

¹⁶⁰ Tekin, *a.g.e.*, s. 68.

inanılmaması, pozitivist epistemolojinin dogmatik belirlenimidir.”¹⁶¹ İktidar ne kadar türban yanlısı ise Muinar da o kadar başı açıklıktan ya da daha doğal olarak gördüğü tülbentten yanadır. Türban ise doğal olmadığı için “karton kafalı kadınlar heyeti” (s. 29), “kaldır türbanlarını, taş filan yok içinde, boş...” gibi söylemlerle, karton ve içi boş bir örtü olarak sembolleştirilir. Oysa doğal olan tülbenttir ve o onun da takılacağı yer bellidir:

“Un eleyeceksen örtersin başını, türban dediğin nedir ki, karton var içinde, söyletecekler beni, kafaları güneş görmüyor, akıllı olan düşünür, insanın saçı niye tel tel, hava girsın aralarına, akıp dolaşsın serbestçe, kartonu kim üretiyor, fazladan kaç ağaç kesiliyor bu türbanlar için?”¹⁶²

Geleneksel bir yapı olarak görülen tülbent, kadının ancak ev içinde ve ev işleri dahilinde taktığında hoş görülürken, kamusala çıkan ve kendi faillliğini kuran bir kadının kafasında “türban” olarak sembolleştirilir, bir taraftan da karton benzetmesiyle doğal olmayana atıf yapılarak kadının örtüsü itibarsızlaştırılır. Göle’nin dikkat çektiği gibi tülbent geleneklerin sınırları içerisinde kuşaktan kuşağa aktarılmış ve kadınlar tarafından edilgence benimsenmişken türban, geleneksel alanlardan moderne geçişi ve siyasi bir duruşu içeren kadınlarca gerçekleştirilmiş etkin bir sahiplenıştır. Bundan mülhem örtünme, toplumun genel normlarına edilgen bir boyun eğiştten ziyade aktif bir ilgiyi belirtir.¹⁶³ Muinar’ın anlatısında siyasi bir arka fonda sunulan ve iktidarın tahakkümü olarak görülen türban imgesi bu bakıştan oldukça uzak olduğu gibi kadının faillığının önünde bir set olarak görülür. O kadar ki doğa da “türban”dan yana değildir ve rüzgâr türbanını kafasına geçirdiği genç bir kızı adeta boşlukta savurup duruyordu:

“İstanbul mu desem yaşadıkları yere, on dördüne yeni basmış, yoksul bir kız varmış, başına takıyormuş türbanı, bir kasırga kopuyormuş uğul uğul, rüzgâr uçurup götürüyormuş türbanını bir derenin çukuruna, koşup yuvarlanıyormuş kız peşinden, tozunu çırpıp toka, firkete sağlamlaştırıyormuş başında, durmuyormuş ki dursun, daha da şiddetleniyormuş rüzgâr, çalıyı çırpıyı döndürüp yürüyormuş kızın üstüne, bir çarpışta savurup atıyormuş türbanını yere...”¹⁶⁴

¹⁶¹ Birsan Banu Okutan, *Türkiye’de Popüler Kültür Din ve Kadın*, İstanbul, Düşün Yayıncılık, 2013, s.379.

¹⁶² Tekin, *a.g.e.*, s. 30.

¹⁶³ Göle, *Modern Mahrem*, s. 16.

¹⁶⁴ Tekin, *a.g.e.*, s. 46.

Rüzgârla mücadele eden henüz on dördündeki türbanlı kız, doğaya bir yerde doğal olana –başı açıklık/ya da tülbente- yenilecek ve doğal olmayana –türbana- karşı tabiat galip gelecektir. Dahası türbanlı kızın rüzgâr karşısında verdiği mücadele de oldukça yersiz görünür, bütün çırpınmalarına ve mücadelesine karşın rüzgârın önünde sürüklenmekten başka çaresi yok gibidir örtülü kadının. Dahası bu kızın “yoksul” olarak imlenmesi de farklı bir zihniyetin tezahür etmesidir. Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısın Kadın* başlıklı çalışmasında, günümüzde örtünmenin daha karmaşık bir toplumsal olgu haline geldiğini belirterek, özellikle İslâmiyet’in egemen olduğu toplumlarda, Batılı eğitimden geçmiş üst ve orta sınıfların; örtünme ve kadının “tecridi” konusunda daha liberal bir tutum sergilemelerine karşılık örtünün alt ve yoksul sınıflarda yaygınlaşmasının ulusçuluk ve Batı etkisinden uzak, otantik bir kimlik kurgusunu gösteriyor olduğu savını ortaya koyması oldukça manidardır.¹⁶⁵ Her iki durumda da “örtü” araçsallaştırılıyor, “eğitimli ve modern” olan örtüden vazgeçerken, “eğitimsiz ve yoksul” olan kadının örtüsü de otantik bir alana çekilerek simgeleşiyor. Bu savaşı kazananı ise baştan bellidir doğa ya da doğal olarak görünen kadının örtüsüzlüğüdür. Anlatının başka bir yerinde Muinar’la Elime örtünün kadınlar için gerekli olup olmadığını tartışır:

“Kanadına bez dolayan kuş var mı, sinirlendirme beni, insanın bok yemesi bunlar, başınıza Tavannanna kesildi, sesiniz soluğunuz çıkmıyor. (Muinar)

Yuva yapmaları gerekirse dolayabilirler, ilgilenme o kadar, nasıl rahat ediyorsa öyle giyinsinler, bu savaş ortamında ülkeyi taşımak kolay mı? Kocakarılar ninni söyler, masal anlatır benim bildiğim, samimi olduklarına inanıyorum ben. (Elime)”¹⁶⁶

Bu tartışmada Muinar örtü noktasında oldukça sert ve nettir. Elime ise daha ılımlı bir yaklaşımla orta yolu bulmaya çalışır. Muinar’ın Elime’ye “kanadına bez dolayan kuş gördün mü” diye soruşu yine doğal olanın açıklık doğal olmayanın ise örtüyle özdeşleştirmesini besleyen bir örneklik arz eder. Kadınlar arasında kültürel bir bölünmeye gidilerek, kadının özgürleşmesini örtü ile ilişkilendiren bu yaklaşım iki kadın kimliğini de birbirinden ayrı yerlerde konumlandırarak adeta sosyolojik bir tasavvura dönüştürür. Bu noktada Mc Clintock’un deyiimiyle:

¹⁶⁵ Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, s. 84.

¹⁶⁶ Tekin, *a.g.e.*, s. 30.

“Yapılan işlerin büyük bir bölümü tam da kişi doğaya kendi yanıtını dayatmak istediği için yapılmaktadır – yanıtları hazırdır ve ellerindeki malzemenin onlara ne söylemek istediklerini [biliyorlardır]. Dolayısıyla onlara söylenmeyen herhangi bir şeyin ortada olduğunu kabul etmezler ya da bunun bir hata olduğunu düşünür ve kaldırıp atarlar. ... Bırakınız da malzemeniz size söylese söyleyeceğini.”¹⁶⁷

Tahakkümünü besleyecek hakikat bilgisini üreten iktidar mekanizmaları, toplumsal dışlanmanın ya da dahil olmanın sınırlarını belirler. Bu sınırlar dahilinde ürettiği bilgiyle bir hat oluşturan iktidar, bu hat üzerinde özneleşme pratiği oluştururken beraberinde bir ötekilik pratiği de kurar. Ötekinin temsilinde ortaya çıkan sorun, temelde kabul edilemez olarak tasavvur edilmesi ve görünür ol(a)mayışıdır. Muinar’ın anlatısında, ideal ve özgür olarak kurgulanan başı açık kadının karşısına çıkarılan örtülü, bastırılmış ve tahakküm altına alınmış kadın kimliği öznelliğinden koparılarak ötekileştirilir ve üstü örtülerek görünürlüğünü yitirir. Nihayetinde kutuplaştırılarak politize edilmiş örtülü kadın kimliği kabul edilmez ve görünmezdir artık. Örtülü kadına bu noktada bir faillik imkânı da sunulmaz. Bu olumsuzlanma tarzında “söz konusu olan basitçe örtünen kadınların özgürleştirilmesi değil, bir başka iktidar yatırımıdır.”¹⁶⁸ Bu da cinsiyetçi sınırları aşmaya çalışan ve feminist bir duyarlılığa sahip bir anlatı olarak ön plana çıkarılan *Muinar*’ın gafleti olarak karşımıza çıkar.

¹⁶⁷ Akt. Evelyn Fox Keller, **Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 196.

¹⁶⁸ Yeğenoğlu, **a.g.e.**, s. 126.

3.2.4. Şairin “Erkek” Olarak Portresi: *Şairin Romanı*’nda Kurulan Erk Kuyusu

“Ümma, şiir yazarak yanlış yapıyor. Hem unutmasın: Şiir, erkek işidir. Ümma, erkeklerin işini yapmaya kalkıyor, görünmez dengelere müdahale ediyor.”

Murathan Mungan/Şairin Romanı

Murathan Mungan’ın 2011 yılında yayımlanan eseri *Şairin Romanı*, isminden de mülhem, şair olabilmenin sınırlarını çizen ve şiiri tartışan “poetik” diyebileceğimiz bir metin olarak karşımıza çıkar. Olayların bütünüyle kurgu bir coğrafyada geçtiği, yer yer fantastiğe kaçan kimi zaman polisiyenin hüküm sürdüğü *Şairin Romanı*’nın mekânsal olarak fantastik unsurlar barındırdığını söylesek de anlatının dikkatlerden kaçmayan tarafı, romana hâkim olan erkek dünyasının olabildiğince olağan bir çizgide kurgulanırken, seslerini çok da duy(a)madığımız kadınların ziyadesiyle “olağanüstü” bir karaktere büründürülerek; büyüyle, rüyayla ve doğayla ilişkilendirilmiş olmalarıdır. Eril tahakküm kadını doğayla özdeşleştirerek onu bir bilinmezlik içerisine hapsederken erkeği ise akılla özdeşleştirmiş ve ona kendi metnini –şiirini- kurma erkini vermiştir. Şiir ve şairlik üzerinden erkekler arası bir “iktidar” savaşının görünür olduğu romanda, şairlik bütünüyle erkek bir alan içerisine hapsedilmiş, kadınların ise bu şiirsel dünyayla bağları koparılmış dahası kadınlar bu alandan büyüün ve rüyaların tekinsiz dünyasına ait bulunarak uzaklaştırılmışlardır. Erkek şairler yoldadırlar; bu yolda şiirlerine dair bir söylem geliştirdikleri gibi “yürüdükçe erkeklaşıyorlardır” ve her birinin kendilik bilincine erdiği, özneleştiği ve şair olarak varoluşlarını ilân ettikleri bir hikâyeleri vardır. Kadınlar söz konusu olduğunda ise var olan onların kendileri değil silüetleridir. Cinsiyetçi kalıpların ötesine geçemeyen anlatının gafleti; şairliği erkekliğe mündemiç, kadınlığa ise mugayir saydığı anda görünür olur. Şair, bir erkek olarak kurgulanırken, erkeğe özne olma, kendi metnini kurma erki verilmiş; kadınlar ise şiir yazmaktan ve kendi metinlerini kurmaktan ziyade erkek metnini okuyan birer “okuyucu” olarak ön plana çıkarılmışlardır. Erkek özne imgesinin şair olarak

yüceltilmesi söz konusu iken kadın bütünüyle nesneleştirilerek, erkek metnlerinin birer okuyucusuna dönüştürülür. Bu minvalde, romanın güzelliğiyle ön plana çıkarılan ve bedenselleşen kadını Zeheyra, “sesinde hiç eksik olmayan masal buğusuyla” şiirler okuyan bir kadındır ve onun gücü şiirleri seslendirilişinden gelir, o ses de kocasının onu kışkandığı an kısılır ve duyulmaz olur. Diğer bir tarafta ise Anakara’nın iki kadın şairi olarak ön plana çıkan Ümma ve Lelalu, birer şair olarak görülmekten öte sözleri hakikatlerinden koparılarak birer kâhine dönüştürülmüş, söyledikleri söz de itibarsızlaştırılmıştır.

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* başlıklı çalışmasında Freudyen bir bakış açısıyla ele aldığı, bir şairin doğuşunu kendisinden evvel gelmiş başka bir şairle kurmuş olduğu ilişki çerçevesinde kavramsallaştırdığı şiirsel etkilenmeyi baba-oğul çatışması etrafında inceler ve bu çatışmayı ödipal bir rekabete bağlar. “Şiirsel etkilenmenin Homeros’un oğullarından Ben Jonson’ın oğullarına kadar yüzyıllar boyunca bir baba oğul ilişkisi içerisinde tarif edildiğini biliyoruz”¹⁶⁹ diyerek, bu şiirsel etkilenmeyi “baba-oğul” çatışması içerisine hapseder.¹⁷⁰ Bu kavramsallaştırmada bir paradokstan yola çıkan Bloom, şairin bir taraftan eşsiz ve benzersiz olmak istediğini diğer taraftan ise ister istemez kendisinden önceki şairlerle bir ilişki içerisine hapsediğinden bahseder. Gecikmişliğin yol açtığı kabul edilemezlikle beraber önceki şairlere borçlu olduğunu bilmenin yarattığı paradoks etkilenme endişesini de beraberinde getirir. Bu minvalde zihin bir şeyi ilk kez söylüyor olma arzusuyla tekrar ediyor olmanın sıkıntısını, birincilik ısrarıyla ikincil olduğu sezgisini aynı anda yaşıyordur. Bunu Bloom, Freud’cu bir çerçeve içerisinde, bir baba-oğul çatışması olarak anlatır. Şair, babasına duyduğu hayranlıkla, kendi esin perisini ondan kurtarma, bir yerde kendi kendinin babası olma zorunluluğunu aynı anda yaşıyordur. Bloom’un bu kavramsallaştırması kimi feminist eleştirmenlerce kadın yazarı bütünüyle dışarıda bırakmış olmasından dolayı eleştirilirken kimi eleştirmenlerse bu kuramın ataerkil toplumdaki edebi etkilenmeyi açığa çıkardığı için Bloom’un yanında yer alırlar.¹⁷¹ Bu minvalde, Gilbert ve Gubar, Bloom’un bu kavramsallaştırmasının eril bir o kadar da

¹⁶⁹ Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, Çev., Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 65.

¹⁷⁰ Bloom, *a.g.e.*, 2008.

¹⁷¹ Nurdan Gürbilek, “Erkek Yazar, Kadın Okur”, *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 30.

ataerkil olduğunu söyleyerek “cinsiyetçi” yapısına dikkat çekerler. Bloom’un edebiyat tarihini babalar ve oğullar arasında meydana gelmesi zorunlu olan bir çatışma içerisinde tanımlamış olmasını ve metaforik olarak şiirsel süreci de bir erkek şair ile dışı bir esin perisi arasındaki cinsel ilişki bağlamında tanımlamasını eleştirirler. Bu eril yapılanma içerisinde kadın yazara ise yer yoktur.¹⁷² Bu meyanda, bir poetik metin olarak kurgulanan *Şairin Romanı* da erkeklere “şair” olabilme erkini verirken kadınlara ise bu erkek metinlerin birer okuyucusu olmaktan öte bir paye sunmaz ve kadınlar “erkek” alanı olarak imlenen şairlikten kovulurlar. Nihayetinde, erkekler kendi metinlerini üreten aktif ve kurucu “baba” rolünü üstlenerek özneleşirken kadınlar ise o metinlerin okuyucusu olarak nesneleşirler. Anlatı boyunca, erkekler şairlik noktasında birbirleriyle ölesiye bir rekabet içerisine girerken, kadınlar ise büyü ve rüyaların tekinsiz dünyasına hapsedilerek bu erkek metinlerini okumakla yetinir görünürler.

Anakara olarak adlandırılan, şairlerin ve şiirin hüküm sürdüğü geniş bir coğrafyada, farklı şehirlerden şairler, Odragend’deki “On Üç Dolunay Yıl Şenlikleri’ne” katılmak için yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuğa şairlerin kişisel serüvenleri kadar Anakara’nın farklı şehirlerinde öldürülen şairlerin katilini bulmak için yolculuğa koyulan Gamenn isimli atlı polisin serüveni de eşlik eder. Anakara’da “herkes şair olmak ister. Anakara’da; ancak şair olmayanlar başka bir şey olur.”¹⁷³ denirken, Anakara’da şair olmayan erkekler söz konusu olduğunda bu erkeklerin eril gücün simgeleştiği meslekler olarak asker ya da polis olarak karşımıza çıktıklarını görürüz. Anlatı adeta kelimelerin gücüne yaslanan erkeklerle şiddetin ve eril iktidarın görünür olduğu asker erkekler arasında kurgulanmış gibidir. Bu eril dünyada kadınlar ise erkeklerin gözünden ve onların izin verdiği kadar görünür ve bilinir olurlar. Anlatının merkezinde “bilge şair” olarak anılan ve elli yıl önce şiiri bırakmış Bendag vardır. Bendag, elli yıldır uzakta olduğu memleketine dönmeye ve yeniden şiir yazmaya karar verir. Ülkesinde oldukça tanınan bir şair olan Bendag, Anakara’ya yaptığı yolculukta kimliğini açık etmeyecek ve o da diğer şairler gibi Odragend’deki

¹⁷² Gilbert ve Gubar, *Tavan Arasındaki Deli Kadın*, s. 95.

¹⁷³ Murathan Mungan, *Şairin Romanı*, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 73

¹⁷³ Mungan, *a.g.e.*, s. 15.

şenliklere katılacaktır. Anlatının bir ucunda ise şenlikler için yolculuğa çıkan ve “şair filozofu” olarak tanınan Moottah ve ona eşlik eden ikisi de ikiz olan Zeey ile Tagan isimli iki çocuk vardır. Diğer bir uçta ise yine şiirleriyle tanınan ve şenliklere “yaşam boyu onur ödülü” almak için gidecek olan Agabu isimli oldukça hırslı bir şairin serüvenine şahitlik ederiz. Şairlerin bu serüvenleri bir yol(culuk) hikâyesi olduğu kadar, kendilerinin şiire dair poetik görüşlerini de öğrendiğimiz bir yol anlatısına dönüşür. Üç erkek şairin yolculukları, zaman zaman birbiriyle kesişen hikâyeleriyle verilirken, usta-çırak ilişkisi ile yer yer baba-oğul ilişkisinin görünür olduğu ve babanın yasasına teveccüh eden bu görünürlükte, şairliğin erkek işi olduğuna dair inancın da meşruiyet kazandığı son derece muhkemdir.

Elli yıl öncesinde Anakara’dan ayrılan bilge şair Bendag, “ömrünü yolculuklarla geçirmiş, yerkürenin birbirinden çok farklı yerlerinde yaşamıştı. Artık yorulmuştu; yüz yaşına bastığında yaklaşan ölümünü sezmiş, kendi yurdunda ölmek istemiş, bu yolculuğa onun için çıkmıştı.”¹⁷⁴ Ülkesinden ayrılırken şiiri bırakan Bendag, ülkesine girerken şiire yeniden başlayacaktır. Dönüşüyle birlikte kimliğini de gizleyen Bendag’ın ülkesine girdiği gün onun gelişini rüyasında gören ise Anakara’nın bilinen iki kadın şairinden biri olan Ümma olacaktır. Anakara’nın diğer bir ucunda bulunan “Ajnera’da yaşayan, yarı mecnun, yarı kâhin, yarı şair” olarak tanımlanan Ümma, “Bilge Şair Bendag döndü. Anakara’ya döndü, nihayet yurduna döndü” dediyse de insanlar “Bendag elli yıl önce öldü” diyerek ona inanmayacaklardır. O ise Bendag’ın yaşadığını, elli yıl önce yalnızca şiiri bıraktığını, kendisinin hayatta olduğunu ve çok uzun yollardan sonra nihayet Anakara’ya geldiğini söyler. İnsanların Ümma’nın sözlerine inanmayışları ise onun şairliğiyle ilişkilendirilerek verilecektir:

“Diğer kâhinler ve büyücüler bu durumu, Ümma’nın aynı zamanda şair olmasıyla açıklıyorlardı. ‘Şairlik, gücünü, kudretini bölüyor Ümma’nın,’ diyorlardı. ‘Benliğini bölüyor. Hükmettiği âlemleri birbirine karıştırıyor, birinin kapısından diğerine geçerken bazı güçler ardında kalıyor. Bu da zayıflatıyor onu. Ümma, erkeklerin işini yapmaya kalkıyor. Bu da zayıflatıyor onu. Ümma, şiir yazarak yanlış yapıyor. Hem unutmazın: ‘Şiir erkek işidir. Ümma, erkeklerin işini yapmaya kalkıyor, görünmez dengelere müdahale ediyor.’”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Mungan, a.g.e., s. 13.

¹⁷⁵ A.e., s. 15.

Ümma önce şiir yazan bir kadın olduğu için kâhin olarak görülerek “yarı mecnun” “yarı şair” olarak nitelendirilmiş, sonrasında ise paradoksal bir şekilde şiir yazdığı için kâhinliğinin zayıfladığı söylenerek, her iki durumda da şiir kadın için yasaklı bir alana çekilmiştir. Nihayetinde şiir yazmak “erkek işidir” ve bu alana giren kadın “delilikle” işaretlenerek itibarsızlaştırılır. Artık ne tam bir şair ne de tam bir kadındır. Dahası “görünmez dengeler” olarak tevarüs eden “babanın yasasına” onun eril dünyasına müdahale etmeye kalkışarak şiire yönelmesi onun ait olduğu doğaüstü dünyadan da kovulmasına sebep oluyordur. Öykündüğü reel dünyada bir şair olarak yer edinemeyen Ümma, şiir yazmaya kalkışarak içerisine hapsedildiği büyüsel dünyadan da uzaklaşıyordu. Ümma’dan başka ismi bilinen diğer bir kadın şair de Lelalu’dur. O da tıpkı Ümma gibi büyüsel bir alana çekilerek erkeklerin tahakkümünde bulunan Anakara’da bir şair olarak kendisine bir yer edinemeyecektir. Dahası anlatının ilerleyen bölümlerinde erkek şairler arasında görünür olan rekabet bu iki kadın şair arasında görülmeyecektir. Aksine iki kadın şair arasında bir dostluk bağı kurulmuş Anakara’nın iki farklı ucunda yaşayan bu kadın şairler birbirlerine göndermiş oldukları hediyelerle dostluklarını pekiştirmişlerdir. “Bir seferinde Ümma, bir şiirini çok beğendiği Lelalu’ya takdir ifadesi olarak safir bir kolye göndermiş, Lalelu da ona topaz bir yüzükle karşılık vermişti.”¹⁷⁶ Nihayetinde bu kadın şairlerin ilgi alanı “takı, taş, boncuk” gibi daha “kadınsı” görülen bir alana çekilerek şiirle bağları koparılmaya çalışılır. Ümma okuma yazma bilmeyen bir kadındır ve şiirlerini içe doğuş halinde söylüyor, çevresindeki kadınlar ise bu şiirleri ezberleyerek yaşıtıyordu. Anakara’da kadınlar şairliklerinden öte şiirleri ezberlemeleriyle ön plana çıkarılırlar. Ümma’nın okuduğu şiirleri hemen ezberleyen Anakara’nın “beş bin hatta on bin şiiri ezbere bilen, her şiiri ve her şairi ruhuna göre okuyan sesi ve kalbi mahir okuyucu kadınları”¹⁷⁷ vardır. Şiir yazmaya malik görülmeyen kadınlar okumada mahir ilân edilirler. Anakara’da Ümma ve Lalelu şairlikte tek değillerdir fakat kadınların önüne bir set çekilmiştir:

“Anakara’da başka kadın şairler de vardı kuşkusuz, ama kadınların şairliği öteden beri hoş karşılanmadığı için, pek çok kadın daha yolun başında yılıyor, küsüyor, içe

¹⁷⁶ Mungan, a.g.e., s. 15.

¹⁷⁷ A.e., s. 16.

dönüyor, sürdürmüyor, yarım bırakıyordu. Koca Anakara’da yarım kalmış serüvenlerle kaplıydı şiirin kadın yolları.”¹⁷⁸

Kadın şairlerin şiir yolu, şiiri kadınlıkla ilişkilendiremeyen erk tarafından kapatılmıştır. Kadınlar bu dünyaya kabul görmemiş en baştan bu yol onlara kapatılarak yolun başında engellenmişlerdir. Oysa erkek şairler şiiri bırakmak istediklerinde dahi şiir onları bırakmaz. Bendag’da görünür olan bu düşünce, “O şiiri bıraktığı halde, şiir onun yakasını bırakmadı”¹⁷⁹ söylemiyle hayat bulurken kadınların şiir yolu en başından kapatılır.

Anakara’nın diğer bir kadın şairi ise Lelalu’dur, o da babasından kendisine miras kalan posta güvercini yetiştirmektedir. Herkesten gizli şiir yazmaya başlamasıyla yazdığı şiirleri posta güvercinleriyle şehrin dört bir tarafına gönderir. Bütün Anakara’nın böylece dikkatin çeken Lelalu’nun “şiirleri süzülerek yere iniyor, çeşitli şehirlerdeki posta kutularına konuyor, oradan ruhlara, belleklere, hayatlara dağılıyordu. Böylelikle daha kimse onu tanımadan şiirleri okunup, sevilip, bilinmiş ol[ur.]”¹⁸⁰ Fakat Lelalu’nun şair olarak görülmesinden ziyade güzelliğiyle ön plana çıkarılması ve onun bedenen varolması bir yerde onu kendi metnini kuran bir fail olmaktan öte, bedenselleşen bir kadın figürüne dönüştürerek araçsallaştırır. Lelalu’nun Gamenn’in gözünden tasviri de onun bir şair olmaktan öte güzelliğiyle var olduğunu ve erkek bakışın kadını sadece bedensel imgelerle tanımladığını aşikâr ediyordu;

“Güçlü kadınlara hep saygıyla karışık bir zaafı olmuştu Gamenn’in; her yola çıktığında bir bahaneyle bu şehre, Micla’ya uğramak, Lelalu’nun dirim fışkıran enerjisine, geçmek bilmeyen güzelliğine bakmak; onun elinden çay içmek iyi geliyordu. Lelalu’nun bedeni, ruhunu görünür kılıyordu adeta: Cildi, Cenada porselenleri kadar saydam ve pürüzsüz, gözlerinin rengi Gomaba gölleri kadar duruydu. Gür kirpikleri, ruhunu apaçık söyleyen bakışlarını asla gölgeleyemezdi. Cildinin yıllar karşısındaki direncini, şekeri az suda kaynatılmış yabani bitki kökleri çiğnemeyi sevmesiyle açıklıyorlardı. Kadınlara özgü kurnazlıkla saklana bir sır olsaydı çoktan ortaya çıkar, öğrenilirdi elbet.”¹⁸¹

Şairliğinden ziyade güzelliğiyle ön plana çıkarılan Lelalu’ya Gamenn her bakışında onun “iyi bir şair olmasa da, değil Anakara’nın, bütün yerkürenin onu hep güzel bir

¹⁷⁸ Mungan, a.g.e., s. 15.

¹⁷⁹ A.e., s. 19.

¹⁸⁰ A.e., s. 171.

¹⁸¹ A.e., s. 172.

kadın olarak hatırlayacağını düşünür.”¹⁸² ve “belki de bir kadının hayatta en çok sahip olmak istediği şeye sahipti o: Her yaşta güzel olmaya ve güzel kalmaya”¹⁸³ diyerek bir kadının ancak “güzelliğiyle” var olabileceği ve bunu da arzuladığını imliyordur. Lelalu bir şairdir fakat şairliğiyle ön plana çıkarılması bir tarafa bu yönü zayıf gösterilerek onun tamamıyla bedensel güzelliği ön plana çıkarılmış ve “cinsiyetçi” bir bakışla kadını bedenselleştiren ve onu belli kavramsallaştırmalar etrafında bir dizgeye yerleştirerek görünür kılmıştır. Gamenn’in bakışta hep bir seyirlik nesneye dönüştürülen Lelalu, güzelliğine dalıp gidilecek bir kadından öte bir kimlik değildir;

“Lelalu’nun alışkın, maharetli parmaklarını hayranlıkla seyre dalmış, dolgun sesiyle anlattıklarını dinlemeye vermişti kendini. Bu ince, uzun parmakların tığ işlemesinde, çiçek budamasında, kalem tutmasında, güvercin ayaklarına posta bağlamasında, elinin her bir hareketinde içinde yaşanan âna bir sırça kırılmalılığı kazandıran ayrı bir zarafet ve incelik vardı.”¹⁸⁴

Anakara’nın iki kadın şairi Ümma ve Lelalu’yu karşılaştıran Gamenn, bu iki kadın şairin ilk yıllarında aralarındaki güçlü rekabetin zamanla dostluğa bırakmış olmasını oldukça makul bulur. Nihayetinde, “Anakara’da yolları kadınlara kapalı olan şiirin sarp erkek ortamında birde birbirleriyle yarışarak, kendilerini ve maceralarını erkenden tüketmenin kimseye yararı olmayacağını çabuk fark etmişlerdir.”¹⁸⁵ Mevzubahis şairlik ve şiir olduğunda erkekler arası rekabetin ölmeye ve öldürmeye kadar gittiği Anakara’da kadınların şairliği kabul görmediği gibi aralarındaki rekabet de yok edilerek “dostça” bir alana taşınmış ve şiirinin belli dinamikleri için ön görülen ötekini aşma fikri burada görmezden gelinerek üstü kapatılmıştır.

Bendag’ın Anakara’ya dönmesiyle birlikte onu ilk ve tek tanıyanın yine bir kadın oluşu da oldukça manidardır. Bir keçe işçisi olan Ulsangeyma, şiir okuyan bir kadındır ve Bendag’ı görür görmez tanır. “Unutulacağınızı mı sanmıştınız yoksa” demiş ve Bendag’a “O şiirleri yazmış biri hiç unutulabilir mi? diyerek aradan elli yıl da geçse güçlü şiirin unutulamayacağını hatırlatır. Kadınlara şiir yazdırılmasa da şiiri güvenli bir liman olarak görmelerine ve şiiri seslendirmelerine fırsat verilir. Bu keçe işçisi kadın kendisine Bendag’a şöyle tanıtır; “basit bir işçiyim ama bakmayın iyi bir

¹⁸² Mungan, a.g.e., s. 172.

¹⁸³ A.e., s. 172.

¹⁸⁴ A.e., s. 173.

¹⁸⁵ A.e., s. 175-176.

şiiir okuruyumdur. Şiiir beni ilkin hayata, sonra yalnızlığıma, kayıplarına katlanmaya alıştırdı, yaşlılığını sevdirdi.”¹⁸⁶ Anakara’da “yazmak” erkeklere bahşedilmiş bir güçken kadına ise sadık bir “okuyucu” olma fırsatı lütfedilmiş gibidir. Kendi metnini kurma fırsatı verilmeyen kadınlara özne olma yolu kapatılmış ve adeta onlar erkek metninin okuyucuları olarak nesneleştirilmişlerdir.

Romanın önemli bir figürü olarak karşımıza çıkan “şiiir filozofu” Moottah yıllarca evinden çıkmamış, kitaplarıyla baş başa bir ömür sürmüş ve nihayetinde artık evinden çıkmış ve Anakara’yı baştan başa dolaşarak her şehirde birkaç gün kalıp şiiire dair dersler vererek gezecektir. Ona bu yolculukta Zeey ve Tagan isimli iki çocuk eşlik edecektir. birlikte yola çıkmalarıyla beraber artık bir usta-çırak ilişkisiyle eşgüdömlü olarak aralarında baba-oğul ilişkisi de tebarüz eder. Moottah’ı yalnızca bir usta gibi değil, bir baba gibi de sahiplenmeye başladıklarını; çıraklığın bir tür oğulluk demek olduğunu belli belirsiz anla[mışlardır.]”¹⁸⁷ bu yolculukta her ikisi de sürekli bir şeyler öğrenecek ve ustaları Moottah, onlara “bilmek hayatta kalmaktır” telkinleriyle, bilginin onlara sağlayacağı gücü sürekli hatırlatır. Zira Zeey ve Tagan öğrendikçe, bildikçe bir iktidar alanı açıyorlardır kendilerine öyle ki yürüyüşleri bile değişmektedir, bilgi onlara; “uzun yolda kararlı adımlar atmak, azıcık çalımlı bir yürüyüş kazandırmış onlara; sanki yürüdükçe erkeklaşıyorlar[dır.]”¹⁸⁸ Yolda olmak, yol almak bu iki çocuğu adeta çocukluktan çıkarıp erkekliğin güçlü alanına dahil ederek “erkekleştiriyordur.”

Romanda, sadece usta-çırak ilişkileri değil baba-oğul ilişkileri de sorunsallaştırılır. Anakara’nın en büyük sözlükçüsü Dohanara’ı Tarkusya, oğlunun kendi izinden gidip kelimelerle ilgilenmemesinden muzdariptir; “Evden çıktığı yok. Bütün pençeleriyle toprağa tutkun. Kaç kez yanıma almak istedi; yalnızca oğlum değil, yoldaşım olsun istedim. Yolu, yolculuğu sevmiyor. Oysa benim bütün arzum, onun işimi sürdürecektir bir oğul olması”¹⁸⁹ diyerek, bir babanın oğlundan beklediklerini açık ediyordur.

¹⁸⁶ Mungan, a.g.e., s. 27.

¹⁸⁷ A.e., s. 70.

¹⁸⁸ A.e., s. 106.

¹⁸⁹ A.e., s. 74.

Romanın “Şairin Kuyusu” başlığını taşıyan bölümünde, kuyu motifi önemli bir yer edinir. Bu kuyu, şairin erkini onaylattığı, orada kendi sesini bulduğu imgesel bir alandır. Her genç şair, şiirine ve kendine inandığı gün geldiğinde, bu kuyunun başına varıp şiirini okuyarak kuyuya ve kendi sesini bırakıyormuş. Şiirinde kendi sesini bulmuşsa eğer, kuyu da adeta şaire ses verircesine şiiri şairin kendi sesiyle geri yankılıyor, böylece onun şairliğini tanıyormuş. Eğer ki şairin şiirinde, hâlâ başka şairlerin sesi duyuluyorsa eğer, bu kez onların sesiyle yankılayarak, şairin kendi sesini henüz bulmamış olduğunu fısıldamış oluyormuş.¹⁹⁰ “Kuyuya şiirini okuyan şairin yanında kimse olmuyor o sırada, kimse duymuyor onların ne konuştuklarını, herkes kendi kuyusuyla başbaşa kalıyor orada.”¹⁹¹ Metaforik bir anlamda kuyu, şairin varoluşuna işaret eden ve öznenin kendini kurduğu, gerçekleştirdiği iktidar alanını imler. Bu kuyunun başında biz hep erkekleri görürüz, bu minvalde kuyunun hiç de masum olmadığını söyleyebiliriz. Kuyu, kendi sesini vereceği şaire aynı zamanda güç ve iktidar bahşetmiş oluyordur. Anlatıda, kuyu bir metafora dönüşür ve artık erkek öznenin/şairin varoluşuna işaret ederek, öznenin/şairin kendini inşa ettiği ve/ya edemediği –benliğini bulduğu- alanı gösterir. Bu kuyu artık masumiyetini kaybetmiştir zira iktidar ve güç rejiminin bir parçası hâline gelerek toplumsal cinsiyet kurgularını güçlendirmiştir. Nihayetinde bu kuyunun başında biz hep erkek özneyi buluruz. Erkeğin/şairin ses verdiği kuyu ona sesini bir yerde özne olabilmenin erkini veriyordur, örtük bir hiyerarşinin görünür olduğu bu kuyu imgesinde bir kendilik kurgusunun da eşlik ettiği özne tasavvuru vardır ve bu özne oldukça cinsiyetçi bir sınırla çizilerek erkekten öte görülmemiştir.

Romanın şair olmayan erkek karakteri Gamenn bir atlı polistir ve belindeki kılıcıyla güçlü bir erkek imgesidir, “kılıç taşımanın verdiği alışkanlıkla yürürken sağ kolu hafif arkaya doğru sallanıyor Gamenn’in, yürüyüşüne çalım katan bu edayı seyretmekten hoşlanan kadınlar dönüp ardından bakıyorlar onun”¹⁹² denerek güçlü bir erkek imgesi yaratılır. Gamenn işine ölesiye tutkundur ki, kadınlara karşı duyduğunu söylediği “zaafını” işine ve yalnızlığına hâlel getireceği korkusuyla örselemiştir.

¹⁹⁰ Mungan, **a.g.e.**, s. 87.

¹⁹¹ **A.e.**, s. 87.

¹⁹² **A.e.**, s. 134.

Anlatının merkezinde konumlanan ve baba-oğul çatışmasını görünür kılan Agabu, hırslı bir komutan babanın oğludur öyle ki babası ona “baba” anlamına gelen Agabu ismini vermiştir. “Oğlunun adını “baba” koyan birinin “babalığının” çetinliği konusunda az çok fikir verici bir durumdu bu.”¹⁹³ Agabu’nun hayatında babası önemli bir figür olarak rol almış ve askeri bir düzen içerisinde yetişen Agabu’nun yetişme şartları şöyle açıklanır;

“Agabu’nun büyüme yaşları, sıradan bir neferken dahi gözünü komutanlığa dikmiş hırslı babasının ordu içinde hızla yükselme yaşlarıyla atbaşı gitti. Bu yüzden Agabu daha çocukluğundan başlayarak hayatı ister istemez bir askeri strateji tekniği olarak görüp, değişen durumlara göre yürürlüğe konan taktik hesapları olarak tasarlamayı öğrendi. Hayatın hamlelerine hep bir askeri adım ve düzen; insan ilişkilerinde hep bir ast üst esasına dayanan hiyerarşi gözettili. Böylece Agabu’nun kişiliğinin temel özellikleri, hayat görüşü, insanlara davranışı bahçesinde büyüdüğü orduveinin gündelik yaşantısına göre belirlenmiş; kaderi ve kişiliği böyle çizilmiş oldu. Bir komutan oğlu olarak sürekli emretmeyi ve imtiyazlardan yararlanmayı her zaman en doğal hakkı bildi. (...) Yerküredeki herkes onun gözünde ona ve emellerine ulaşmasına hizmetle yükümlü birer emir eriydi adeta.”¹⁹⁴

Askeri bir düzen içerisinde, belli hiyerarşi koşullarında yetiştirilmiş olan Agabu, komutan babası Settu’nun tahakkümü altında büyümüştür. Dahası babası Settu yaşamı boyunca düşman edindiği ve kendisinden önce eceliyle ölen komutan olmadığı için bir strateji geliştirmiş, kendisinin bir benzeri olan “kagemusha”ları çevresinde toplamış onların ufak tefek açıklarını da makyajcılar marifetiyle ortadan kaldırarak çevresindeki kagemushaaların arasında fark edilmeksizin yaşıyordur. Oğlu Agabu’ya babası tarafından yapılan en büyük işkence ise, bu kagemushaların arasına saklanan babasını bulması istenmesidir. Agabu için bu yüzler “çevresini kuşatıp onu soluksuz bırakan iktidarın yüzleriydi bunlar. Her yüz kendine kagemusha idi”¹⁹⁵ Adı bile “baba” olan Agabu bu sınavların hiçbirinde babasını teşhis edememiş ve yenilginin vermiş olduğu buruklukla görünmez bir baba ve birbirinin aynı olan kagemushaların arasında bir çocukluk geçirmiştir. Tabi Agabu büyüdükçe babadan kopmak ve kendine özerk bir alan açmak için kendi varoluş alanını açmaya çalışacaktır. Bu minvalde şiiri keşfeden Agabu, ilk etapta “kızıl günbatımlarında her tarafı yaralı ve ölülerin kaplamış olduğu kana boyanmış savaş meydanlarını betimleyen, şiddeti, gücü, yiğitliği ve ölümü

¹⁹³ Mungan, a.g.e., s. 254.

¹⁹⁴ A.e., s. 254.

¹⁹⁵ A.e., s. 256.

g zelleyen c nk Őirleri yazdı.”¹⁹⁶ Ordu içerisinde de asker-Şairler olduğunu ve bunların hürmet gördüğünü bilen Agabu, “kan, Şiddet ve vahŐet” içeren Őirleriyle kendisine sanatsal bir meşruiyet alanı a ıyor, kan ve ölüm üzerine kurulu savaş sanatı bu Őirlerinde bir söz sanatına d n Őt r yordur. Bu Őirleriyle birlikte duyulur olan Agabu, Őirlerinin methiyesinin babasının da kulağına gitmesiyle oldukça hoŐnut olmuŐ¹⁹⁷ ve “bunun kendi varlığını kanıtlamak için ciddi bir olanak olduğunu böylelikle keŐfetti ve kendine bir varoluş alanı olarak seçtiği Őir sanatının en büyük komutanı olmayı kafasına koydu.”¹⁹⁸ Agabu artık yazdığı Őirlerle kendini ve Őirinin gücünü keŐfetmiŐ, “ evresine onun her yazdığına kayıtsız Şartsız hayranlık duyan, kibrini besleyen vasat yetenekteki insanları topluyor, onlar arasında  ne çıkmanın gururuyla kendi benliğini doyurmaya, varlığını onaylamaya çalışıyordu.”¹⁹⁹ Bun dan sonra artık “kendi g c alanına diğerlerinin varlığı ise yalnızca Agabu’nun kendisine ve iktidarına vurgu yapmak içindi.”²⁰⁰ Agabu kendi Őirlerinin yarattığı etkiyle sarhoŐken bir anda Serhenas ve onun Őirleri gündeme gelir. İlk Őirleri parlak olmayan Serhenas Agabu’yla olan dostluğuna güvenerek kimselere göstermediği Őirleri ona okutur ve fikirlerini almak ister. Bu ikisi arasında kalan saklı Őirler, aralarında bir dostluk bağıda oluşturur. Serhenas’ın Őirlerine gittikçe hayran olan Agabu, bir planla onu adamlarından birine öldürtür dahası onu öldüren adamını da kendi elleriyle öldürerek arkadaşının intikamını almış aynı zamanda insanların da itibarını kazanmış olur. Serhenas’ın kimselerin bilmediği Őirlerinin yazılı olduğu defter de böylece Agabu’ya kalmış olur. Bu defteri ise ortadan kaldırmak yerine saklayacak olan Agabu, bir süre sonra “Kagemusha” adlı Őiri kendi imzasıyla duyurur ve bu Őir Şairler tarafınca takdir kazanır, Agabu’nun ismi de artık büyük Şairler arasında anılmaya başlar. Agabu hırslarına yenik düşerken, Şirin onun iktidar alanını ne kadar a acağının da farkındadır. Diğer taraftan Agabu’nun kadınlara bakışı da oldukça problemlidir;

“Agabu kadınları her zaman k c msemiŐ, hor görmüş, aŐaĐılamıŐ ama onlarsız da yapamamıŐtı. Kadınlara varlığına yalnızca cinsel doyum nedeniyle katlanıyor, yatıp kalkıp işi bittikten sonra çevresinde onların varlığına tahammül edemiyor, ânında yatağından toz olsunlar istiyordu. Bunun yerine erkek arkadaşlarıyla bir orta minderi

¹⁹⁶ Mungan, **a.g.e.**, s. 257.

¹⁹⁷ **A.e.**, s. 257.

¹⁹⁸ **A.e.**, s. 257.

¹⁹⁹ **A.e.**, s. 258.

²⁰⁰ **A.e.**, s. 258.

etrafında toplanıp savaşlardan, silahlardan, avdan, atlardan, şiirden konuşmaktan daha çok hoşlanıyordu. Kadınlar onun için doğanın kusurlu yaratıklarıydı. Onlar yalnızca yatıp kalkmak, çocuk doğurmak ve hizmet etmek içindi. Hele bir kadına âşık olmak demek, bir erkeğin başta askeri gücü olmak üzere bütün varlığını tüketmesi demekti.”²⁰¹

Agabu bir kadına âşık olmaktan korkuyor olsa da bundan kaçamayacak ve Zeheyra’yı gördüğünde ona âşık olacaktır. Agabu, “ilkın Zeheyra’nın çarpıcı güzelliğinden” etkilenmiş, “dolgun, biçimli göğüslerini çatalına dek gözler önüne seren açık yakalı bir elbise” giymiş olan Zeheyra’nın “bedeni kumaşın gizli ışığıyla aydınlanıyor” Agabu ise gözlerini ondan alamıyordu.²⁰² Agabu uzun uzun Zeheyra’nın güzelliğinde bahsedecek onu bedensel bir alana hapsedecek, “kendi eril gücüne karşılık düşen dişil bir güç” olarak gördüğü Zeheyra’yı kendisinin dengi olarak görecektir. Dahası “bu kadının tek başına varlığı bile karşı konulamaz bir iktidardı; yanına yakışacaktı.”²⁰³

Agabu, Zeheyra ile evlenecek, birlikte mutlu mesut yaşarken diğer taraftan elindeki Serhenas’ın şiirlerinin artık tükendiğinin ve beş-on şiirin kaldığını gördüğünde, bu suskunluğun sebebini insanlara nasıl açıklayacağını düşündüğünde artık tek çare olarak şiiri bıraktığını insanlara duyurmayı görecektir. Serhantes’in ilk şiiri “Kagemusha” başlıklı şirini kendi şiiri olarak duyurduktan sonra bambaşka bir yola giren Agabu’nun herkes “şiirlerinde yepyeni bir dönemin başladığını söylerken, o, artık bir daha kendi şiirine dönemeyeceğini anlamış bulunuyor[dur.]”²⁰⁴ Ölü bir şairin şiirleriyle birlikte artık Agabu’nun içindeki şair de ölmüştür. “Böylelikle ölü bir şairin şiirleri, yaşayan bir şairin hayatını lanetli bir intikam gibi ele geçirmişti.”²⁰⁵

Serhenas’ın en güzel şiiri ise şiir filozofu olarak anılan Moottah’a ithafen yazdığı “Gölgelerin Anadili” başlıklı şiirdir ve Agabu bu şiiri düğün hediyesi olarak Zeheyra’ya ithaf edecektir. Bu şiir karşısında adeta büyülenen Zeheyra ise ilk defa bir şiiri yüksek sesle okuyamayarak içine akıtacaktır. Öyle ki bu şiirin kendisine ithafen yazılmadığını öğrendiğinde yıkılacaktır, adeta “her şey elinden alınmıştı. Yıllardır bir yalanla, bir hiçle yaşamıştı. O, artık büyük bir şaire “Gölgelerin Anadili”ni yazdıran

²⁰¹ Mungan, **a.g.e.**, s. 267.

²⁰² **A.e.**, s. 267.

²⁰³ **A.e.**, s. 268.

²⁰⁴ **A.e.**, s. 271.

²⁰⁵ **A.e.**, s. 271.

kadın değildi.”²⁰⁶ Zeheyra adeta bütün gücünü kendisine yazılan bir şiirden alıyormuşçasına imlenerek, kendisine şiir yazılan bir kadın olmaktan çıkıyor ve bütün iktidar alanını kaybediyor gibi imlenir. En baştan bedensel güzelliği ve sesinin güzelliğiyle ön plana çıkarılan Zeheyra’nın elinden şiiri de sesi de istenildiği anda çekilip alınır. Kocasısı Agabu, sadece “öteki” şairleri değil karını da kıskanan bir erkektir ve “karısının sesini başkalarının şiirlerinden kıskanıyor, onun başkalarının şiirlerinden okumasına katlanamıyordu.”²⁰⁷ Bu sesi kısmayı da başaran Agabu, “giderek sertleşen bir ses tonuyla” bu durumu karısına bildirmiş ve onun sesini bastırmayı başarmıştır.

Agabu’nun başka bir kadına aşık olmasıyla birlikte uğradığı ihanet karşısında yıkılan Zeheyra, ilk etapta kocasının Avona’ya yazdığı şiirleri gizlice ele geçirip okumaya başladığında bu şiirlerdeki zevksizlik ve başarısızlık karşısında mutlu olacaktır, nihayetinde “kendisi için yazılmış ‘Gölgelerin Anadili’ adlı şiirle karşılaştırıldığında –ki bunu düşünmek bile yakışıksızdı- Agabu’nun bu şiirleri de, aşkı da, Avona da bir hiçti!”²⁰⁸ Avona karşısında mağlup olduğunu düşünen Zeheyra bu zayıf şiirler karşısında kendisini galip hissedecektir. “Her şey bir yana şiire onca yılını veren bir okumacı olarak içi acıdı Zeheyra’nın. Sesi boğumlandı. ‘Gölgelerin Anadili’ni yazan şair bu zavallı olamazdı!”²⁰⁹ birbirinde oldukça farklı bu şiirler karşısında içine şüphe düşen Zeheyra, kocasının kendisinden sakladığı ve kilitli olan sandığa ulaştığında bir defterde yazılı olan şiirlerin kocasının el yazısıyla yazılmadığını görmesiyle bu şiirlerin sırrını çözmeye koyulacaktır. Nihayetinde bu şiirlerin kocası Agabu’ya değil de Serhenas’a ait olduğunu öğrenecektir. Bu araştırma sırasında kadına bakışta cinsiyetçi bir tutumun ön plana çıkarıldığını da görürüz. Zeheyra, bulduğu defterdeki el yazısının kime ait olduğunu bulmaya çalışırken, Dohanara’lı Tarkusyu’dan yardım alabilmek için “kadınlığını” kullanacak ve onu ikna edecektir; “Geniş tutulmuş dekoltesini altın simli yaka işi nakışların çevrelediği dik ve dolgun göğüslerinin arasından, parmağının tek bir hareketiyle çıkardığı kağıttaki armanın bir kopyasını oracıkta ikinci bir kağıda çizip Tarkusyu’ya uzattı.”²¹⁰ Zeheyra,

²⁰⁶ Mungan, **a.g.e.**, s. 281.

²⁰⁷ **A.e.**, s. 273.

²⁰⁸ **A.e.**, s. 279.

²⁰⁹ **A.e.**, s. 279.

²¹⁰ **A.e.**, s. 290.

sadece kılığıyla kıyafetiyle değil, “Agabu’nun kendisini yalnızca diğer erkeklerden değil diğer şairlerden de nasıl kışkandığını ağzından bal damlayan işveli bir dille” anlatması da karşısındaki erkeği etkilemiştir. Nihayetinde Zeheyra karşısındaki erkeği ikna edecek ve emeline ulaşacaktır; “Tarkusya’nın gözünde aklı daha kıt, zekâsı daha eksik bir kadın portresi çizdiğinin farkındaydı, ama böylelikle ona duymak istediği, içini rahatlatacak tanıdık bir hikâye vermiş oluyordu. Azıcık salak görünmek karşılığında alacağı isim her şeye değerdi çünkü.”²¹¹ Zeheyra’yı Moottah’ın yanına giderken de yine aynı “kadınsı” alana kapatıldığını görürüz; “Moottah’a giderken her zamankinden daha güzel görünmeye çalışıyor Zeheyra. Roze kesimli granat taşından salkımlı küpelerini takarken kadınların öteden beri bu ışıltılı taşlarla, parıltılı madenlerle silahlanması gerektiği geçiyor aklından.”²¹² Zeheyra Moottah’a kocası Agabu’nun yazdığı düşünülen şiirlerin aslında onun değil de Serhenas’ın olduklarını ve bu gerçeği de “Odragend’e On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri’nde” açıklaması gerektiğini söyler. Karısının gerçekleri öğrendiğini ve şiirlerin yazılı olduğu defteri Moottah’a verdiğini öğrenen Agabu, gölde boğarak Zeheyra’yı öldürecektir.

Anlatıda, erkekleri erilleştiren şiir yolu kadına en baştan kapatılmış ve şairlik erkek işi olarak imlenerek kadınlar bu alandan kovulmuşlardır. Dahası anlatıda seslerini duyduğumuz sayılı kadından şair olarak imlenen Ümma ve Lalelu, tamamıyla büyüsel bir alana çekilerek kelimeleri itibarsızlaştırılmıştır. Şairliklerinden ziyade güzellikleriyle ve “büyücü”lükleriyle ön plana çıkarılan bu iki kadın şair bedenselleştirilerek nesneleştirilirler. Kendi metinleri kurabilecek güçte olan bu iki kadının şiirleri görülmezden gelinmiş, erkek şairlerin aralarındaki çatışma ve iyi birer şair olabilmek adına verdikleri savaş karşısında onlar “barışçıl” ve “munis” bir hava içerisine yerleştirilerek, “kadınsı” olarak görülen bir alana çekilmişlerdir. Yine güzelliğiyle bedenselleşen bir kadın figürüne dönüşen Zeheyra, erkek metinleri okuyan kadife gibi sesiyle ön plana çıkarılmış, kocasının kendisine yazdığını düşündüğü şiirlerle kendinden geçmiş ve onun tahakkümü altında o istediği ölçüde şiirleri okuyan bir sese dönüşerek öznelliğinden koparılmış ve nihayetinde kocası nezdinde kendisine “iharet” olarak görülen gerçekleri gün yüzüne çıkardığı an yine

²¹¹ Mungan, **a.g.e.**, s. 297.

²¹² **A.e.**, s. 365.

kocas1 tarafından öldürölmüştür. Kendisine “şairlik” bahşeden şiirlerinin çalıntı olduğu gerçeğinin ortaya çıkarılması karşısında duyduğu öfkeyle karısını öldürme noktasında bir an olsun tereddüt duymayan Agabu, eril bir şiddetin görünür olduğu bir karakter olarak ön plana çıkarken, anlatı keskin bir şekilde “cinsiyetçi” sınırları yeniden üreten bir kurguya evrilir.

3.2.5. Şamanist Bir Kadın Figüründen Kayıp Bir Kadın İmgesine: *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Su ve Toprak*

“Defne’yle Umay Nine’si sayın müdürüm, insan ruhunu çok iyi analiz edebilen, olağanüstü şifacılarıdır.”

Buket Uzuner/*Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak*

Çevre duyarlılığının ön plana çıktığı anlatılarında, doğa ve kadını buluşturan Buket Uzuner, ataerkil düzende gerek doğanın gerekse de kadının tahakküm altına alınışını eleştirel bir okumaya tabi tuttuğu çalışmalarıyla, ekofeminizm bağlamında sıklıkla gündeme gelen bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabiat dörtlemesi olarak planladığı; Su, Toprak, Hava ve Ateş alt başlıklarını taşıyan *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları*’nın ilk kitabı olan *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Su* 2012’de yayımlanır, bu çalışmasını 2015’te yayımlanan *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak* takip eder, son olarak ise 2018’de *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Hava* yayımlanır. Dörtlemenin son serisi “Ateş” ise henüz yayımlanmamıştır. Bu başlık altında *Su* ve *Toprak* romanları üzerinden eleştirel bir okuma yaparken, Şamanizm odağında Türk mitolojisinin ve kültürünün anlatının kurucu nüvesi olarak işlendiğı ve bugünün reel dünyasından yer yer fantastiğe dönük bir dünyanın içerisine geçişler yapıldığı görölen anlatıda, dünün büyüsel dünyasıyla bugünün reel dünyası arasında kadınların adeta yitip gittikleri dahası özellikle dörtlemenin merkezinde konumlandırılan ve “uyumsuz” sıfatıyla muhalif duruşu imlenen Defne karakterinin kayıp bir kadın imgesine dönüşmesiyle birlikte anlatının bir erkek “panayır”ına evrilmesi eşgüdömlü olarak gerçekleşir ve tam bu noktada anlatının gaflete düştüğü

müşahede edilir. Dörtlemenin ilk kitabı olan *Su*'da, Defne Kaman kayıptır ve onun yerine konuşan, eril iktidarının uygulayıcısı ve onun güvencesi olarak görülen Komiser Ümit'tir. Mütemadiyen onun gözünden okuduğumuz olaylar, bir yerde onun serüvenine odaklanmamızı salık verir gibidir. Komiser Ümit'le aşık olduğu ve mezhepsel ayrılıklar dolayısıyla kavuşamadığı sevgilisi Tasvir'in hikâyesi anlatıyı sürüklerken, doğaüstü bir alana hapsedilen, “nesli tükenmekte olan bir insan türü”²¹³ olarak tanımlanan Defne Kaman ve anneannesi Umay Bayülgen, ziyadesiyle içerisinde yaşanılan reel dünyanın uzağına düşerek yitik birer kadın imgesine dönüşürler. Anlatının ikinci kitabı olan *Toprak*'ta ise yine Defne Kaman kayıptır ve onun yerine konuşanların sesleri “sakin, sevecen ama kararlı, tam ‘devlet baba’ tonunda”²¹⁴ olan; Çorum valisi Sabahattin Ali Okur, “Çorum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün kokartlı rehberlerinden” Kemal Yörüklü ve emniyet müdürü Muhtar Körağaoğlu'dur. *Su* kitabında ağırlıklı olarak sesini duyduğumuz ve anlatıyı sürükleyen Komiser Ümit ve onun Tasvir'le olan ilişkisinin yerini ikinci anlatı *Toprak*'ta, Kemal Yörüklü ve oğlu Karaca'nın “baba-oğul” çatışması odağında verilen hikâyeleri anlatıyı sürükler. Dörtlemenin her iki kitabında da, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Su* ve *Toprak*'ta, anlatıya ismini veren Defne Kaman'ın sesini duy(a)mayız, kendisi kayıptır ve onu aramaya koyulan emniyet müdürü, komiser, vali gibi erkin erkek temsilcilerinin mütemadiyen bu kayıp kadın imgesi üzerinden konuştuklarını müşahede ederiz. Her iki alatta, doğa da kadın da kutsallaşırken, “kadının doğanın alanına yerleştirilmesi, tahakküm altındaki doğa ile tahakküm altındaki kadının özdeşleştirilmesi ve bu ‘doğal kadın’ın yüceltilmesi, ilk bakışta çekici olsa da kadim ikili kutupsal karşıtlıkları yeniden ürettiği gibi ‘kadınlık deneyimini genelleyip indirgeme’ eğilimini yansıtıyor.”²¹⁵

Aklın karşısında konumlandırılan ve değersizleştirilen doğa; akıldışının, inanç ve deliliğin alanı olduğu gibi, olağanüstü dünyayı, bedeni, duyguları, tutkuları, ilkel ve uygarlaşmamış olanı ve fizikselliği barındırır. Bir başka deyişle doğa, akıl dışı olan

²¹³ Buket Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Toprak*, İstanbul, Everest Yayınları, 2015, s. 14.

²¹⁴ Uzuner, *a.g.e.*, s. 14.

²¹⁵ Fatmagül Berktaş, “‘Sonradan’ Söz”, *Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Doğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 263.

her şeyi bünyesinde taşır.²¹⁶ Batı geleneğinden gelen akıl-doğa karşıtlığında doğa arka plana itilmiş, kültür için bir dekor olmanın ötesine geçememiştir ve akla dayalı kimlik idealinin temelleri Platon tarafından atılmış, Hristiyan akılcı düşünce, Aydınlanma fikri ve Kartezyen akılcı gelenekle birlikte geliştirilmiştir. Irksal, sınıfsal ve toplumsal cinsiyetle ilgili dışlanmaların temelinde Platoncu akıl ve akla dayalı kavramsallaştırmaların yer aldığını belirten Plumwood, bu akılcı yaklaşımla birlikte doğanın, doğal olanın ve ötekinin tahakküm altına alındığını ifade eder.²¹⁷ Kadınlığın, felsefi düşüncenin doğuşundan bugüne simgesel olarak aklın dışında kaldığı varsayılan şeylerle eş tutulduğunu ifade eden Llyod, Eski Yunan’da kadınların çocuk doğurma yetilerinden mülhem doğayla eş tutuldukları düşüncesinin Platon’un “kadınlar doğayı taklit eder” sözüyle ifadesini bulduğunu belirtir. Kültürel olarak rağbet gösterilen rasyonalitenin gelişimiyle birlikte, aklın dışında konumlanan ve bir kenara atılması gereken her şey simgesel olarak kadınlıkla ilişkilendirilmiştir. Bu simgesel çağrışımlarla beraber erkeklik, düşüncenin açık ve kesin, kadınlık ise muğlak ve belirsiz biçimleriyle anılır olmuştur.²¹⁸ Platon’da dişil olan, mükerrer bir şekilde aklın karşıtı olan doğanın daha düşük düzeniyle ilişkilendirilir. Kadın, kamusal alana yakışmayan, biçimsizlikle, disiplinsizlikle ve kaosla; denetlenemeyen duygu, ahlaki kötülük, köleleştirilmiş bir doğa ve bedensel iştahla alakalandırılır. Ünlü mağara eğretilmesinde Platon, dişil olanın tamamıyla inkârını savunur. Bilindiği üzere mağara metaforu, dölyatağı, rahim, doğum ve ölümle ilişkili olarak anılır. Bu mağaradan çıkış yolculuğu ise büyük bir ayrılığı imlemekte olup erillğe doğru gerçekleştirilen “ödipal” bir yolculuktur. Bu yolculuk, akla ve logosa doğru yapılan, gerçek benliğe yönelerek, anneyi, ilkesel maddeyi, yeryüzünü ve ona ait olduğu düşünülen her şeyi barındıran aşağı düzenden ayrılıkla gerçekleştirilir ve böylelikle kültürel insan kimliğine erişilir. Varılacak yer; “mağaradan, rahimden, bitmez tükenmez doğum ve ölüm döngüsünden, zorunluluk alanından, ve kadınların (annelerin) alanından özgür olmayı garanti eder.”²¹⁹ Mağaradan dışarıya doğru yapılan bu yolculukta hem dişil olan hem de doğanın dişillikle bağdaştırılan yönlerinin aşılması söz konusu edilir.²²⁰ Bu minvalde,

²¹⁶ Val Plumwood, **Feminizm ve Doğaya...**, s. 34

²¹⁷ Plumwood, **a.g.e.**, s. 99-103.

²¹⁸ Genevieve Llyod, **Erkek Akıl**, s. 22-23.

²¹⁹ Plumwood, **a.g.e.**, s. 130

²²⁰ **A.e.**, s. 109-130.

geleneksel doğa-kadın bağlantısının kadınları ezmeye yarayan bir araç olarak görülmesini eleştiren ekofeminist Plumwood, bu bakışın sorgulanmaya açılmasını ve kadınların kendilerini doğayla yan yana koyacakları ekolojik bir feminizm okumasını önerir.²²¹ Batı geleneğinden tevarüs eden düalist düşüncenin doğa/kültür ikiliğinde kadınlar doğaya ait görülerek ikincilleştirilmiştir. Feminist kuramlarca sıklıkla eleştirilen bu düalist düşünce, ekofeminist kuram tarafından ise kadının doğaya ait görülerek ve kadının doğanın gücüyle ilişkilendirilmesiyle birlikte bu düälite bambaşka bir alana taşınırken bir sorgulama kapısı da aralanmıştır. Fakat tam da burada bir “gaflet” anı görünür olur ki, hususi bir dikkat gerektiren şu satırlar bu minvalde önem kazanır; “Ataerkil söylemin kadınlar hakkında binlerce yıldır ürettiği metaforları tersine çevirerek kadınları doğayla uyum içinde yaşanan ütopyacı bir geleneğin taşıyıcıları olarak görmek, bizzat kadınların ataerkil kültürel inşaların etkilerinden muaf olduklarını varsayma gafletine düşmek anlamına geliyor.”²²² Zira gözardı edilemeyecek olan “kadınların ‘kötü’ olduğu söyleminin karşısına ‘iyi’ olduğu söylemi konduğunda, kadının ebedi ve evrensel ‘öteki’ olduğu gerçeği ortadan kaldırılmış olmuyor.”²²³

Bu başlık altında inceleyeceğimiz mezkûr anlatılara baktığımızda; doğa ile bütünleşen bir kadın imgesinin ön plana çıkarılırken diğer bir taraftan da Şamanizm’in odağında doğaüstü güçlerin atfedildiği Defne Kaman ve anneanesi Umay Bayülgen nezdinde kadınlar bugünün reel dünyası içerisinde kendilerine yer edinmekten ziyadesiyle doğaüstü bir alana itilerek, kayıp birer kadın imgesine dönüşürken bu minvalde kadınlar doğaya ait görülmüş erkekler ise bu alanın dışında konumlandırılarak ikili karşıtlıklar bir yerde yeniden üretilmiştir. Kayıp bir kadın imgesi üzerinden “akıl” yürüten erkekler durmaksızın konuşurken kadınlar, Şamanizm’in büyüsel dünyası içerisine hapsedilerek doğaüstü güçlerle donatılmış ve reel dünyanın dışında konumlandırılmışlardır. Düalist yaklaşımları yerle yeksan etmek için yola koyulan anlatı onları adeta yeniden üreterek ilerler. Dörtlemenin ikinci kitabı *Toprak*’ta Umay Bayülgen’in, hegemonik erkekliğin temsili olarak anlatıda

²²¹ Plumwood, **a.g.e.**, s. 35-36.

²²² Berktaş, “ ‘Sonradan’ Söz”, s. 264.

²²³ **A.e.**, s. 264.

konumlandırılan ve üç kız çocuk sahibi olan emniyet müdürü Muhtar Korağaoğlu'na söyledikleri bu minvalde önem kazanır;

“Bak müdür bey oğlum, kız babası ve kız ninesi olmak kişinin özüne, oğul evlatlarından biraz farklı bir incelik tözü ve nezaket mayası katar. Sen de muhakkak bilirsin ki, kâinatta, tabiatın ve hayatın devamı, yani düzenin özü tamamen dışıdır. Dolayısıyla hem senin, hem damatlarının, hem de doğacak torunlarının akli, annelerimizin zekâsından türemektedir. İşte kadınlarla ilgili, hele onlar yokken arkalarından konuşurken, tıpkı kadim Kaman geleneğimizde, yeni tohum ekilmiş toprağa basarmış gibi sakınıp, özenmek gerekir.”²²⁴

Dörtlemenin ilk kitabı olan *Uyumsuz Defne Kamanın Maceraları Su*, yıllık izne ayrılmak üzere olan Komiser Ümit'in odasına kayıp kızlarını aramak için gelen ve üç nesli temsil eden kadınların tasviriyle açılır. İçlerinden en yaşlı olanı, kayıp kızın anneannesi, “aklaşmış uzun saçlarını ne yaşlıları gibi boyayıp fönletmiş, ne yemeni veya eşarpla bağlamış, ne de üstüne türban takmıştı”²²⁵ bunlardan ziyade “ak saçlarını küçük kızlar gibi başının iki yanından sarkan iki saç örgüsü yapmış, uçlarını boncuklarla bağlamıştı” denerek yaşının ötesinde konumlandırılır, yaşlı kadının konuşması bittiğinde sözü alan orta yaşlı kadın ise, “kızı kayıpken saçlarını sapsarıya boyatıp, fönletip, ağır makyaj”²²⁶ yapmış olmasıyla bencil bir kadın figürü olarak görülür. Grubun en genç kadını kayıp kızın ablası ise “son moda mini elbisesinin altında güneş yanığı güzel bacaklarını özgür bırakmış, sarıya boyalı uzun saçları ve sivri topuklu harem tarzı şık terliğiyle yarattığı seksi etki, o daha içeri girerken bütün karakolda hissedilen”²²⁷ bir kadın imgesi olarak tasvir edilir. Bu üç kadın figürüne dair tasvirleri Komiser Ümit'in gözünden okurken, bu kadınların onda uyandırdığı izlenim ise “manyak bunlar be” söylemiyle aşikâr olur. Kayıp olan gazete muhabiri Defne Kaman ise çağla yeşili gözleri, doğal kıvılcıklı saçlarıyla yine Komiser Ümit'in gözünden “erkeklerin güzel kadından farklı olarak, ‘hoş’ diye tanımladıkları, yüzüne ve beden diline erkekler beğensin diye öne çıkan bir cinsellik yerine, zekânın ışıltısı, sadeliğin güzelliği ve hayatın enerjisi sinmiş”²²⁸ bir kadın olarak çizilirken, bir yandan da yüzleri ve bedenleriyle cinselliklerini ön plana çıkaran kadınlar gibi bir sınıflandırmayla

²²⁴ Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Toprak*, s. 298.

²²⁵ Buket Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Su*, İstanbul, Everest Yayınları, 2020, s. 16.

²²⁶ Uzuner, *a.g.e.*, s. 17.

²²⁷ *A.e.*, s. 18.

²²⁸ Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Su*, s. 19

“öteki” olarak imlenen kadınlar arasına mesafe koyulur. Adeta iki tür kadın kategorizasyonu yapılırken yine ön plana çıkan erkeklerin beğenileri doğrultusunda oluşan kadın figürü dikkatlerden kaçmamaktadır. Güzel kadından farklı olarak “hoş” kadın imgesi, cinsellikten öte zekâ ile ön plana çıkarılırken güzel kadın ise cinselliğiyle ön plana çıkan bir figür olarak vardır. Defne Kaman’ın annesi Ayten Bayülgen, anneannesi Umay Bayülgen ve ablası Aysu, bir gazetede muhabir olan Defne Kaman’ın kaybolması üzerine geldikleri karakolda bir yandan da Defne Kaman’ın “normal” biri olmadığını anlatıyorlardır. Anneanne Umay Bayülgen torununun kaybolmasını, “Defnemiz zaman zaman yer değiştirir, şekil değiştirir, gider, biraz dolaşır ama sonra gelir..”²²⁹ sözleriyle anlatırken, kardeşi Aysu, “Defne’ye göre her şeyin ama her şeyin ortasında illâki cinsiyetçilik ve toplumsal cinsiyet sorunu geçer!” derken annesi Ayten Hanım ise “haa, bir de ‘namus cinayetleri’ne ‘erkek cinayetleri’ adını vermişti!” sözleriyle Defne’yi tanımlamaya koyulurlar. Onlar böylesine birbirlerinden kopuk konuşurken Komiser Ümit’in içinden bu aileye dair geçirdikleri ise oldukça manidardır;

“Özellikle şu ‘ayolcu anne’ ve ‘seksi abla’ ve kibirli ve şımarık Yaşlı kadın bir baş belâsı! Parçalanmış aile işte... Baksana tek erkek yok ailede; ne dede, ne baba, ne de koca! Sonra o neydi o ‘Basiret gözü, kalbe doğan hisler’ falan... Yok, yok aile parçalanınca hiçbir şeyde hayır kalmıyor, bak olmuyor işte...”²³⁰

Komiser Ümit’in zihninde dağılmış bir aile figürü canlanmasının temel müsebbibi ailedeki kadınların eşlerinden ayrılmış olmalarıdır; Defne de annesi Ayten de kocalarından boşanmışlardır. Bu “erkeksizlik” bir yerde ailedeki düzensizliğin sebebi olarak sunulurken, erkek, aileyi bir arada tutmanın güvencesi olarak görülür. Dahası anneanne Umay Bayülgen’in konuşmaları oldukça “tuhaf” görülür, nihayetinde onun konuştuğu dilin, içinde yaşanan reel dünyada bir karşılığı yoktur. Dörtlemenin ikinci kitabı *Toprak*’ta bu defa Kemal Yörüklü’nin gözünden Umay Bayülgen valiye şöyle anlatılır;

“Evet, kendisi eczacıdır, otacıdır, kamdır, bilgedir, şifacıdır. Görgülü, kültürlü bir aileden gelmiştir ama... Ah, ama bu kadın keçi gibi inatçı, kedi gibi kontrol edilemez biridir. Üstelik –hani belki kötü bir mecaz olacak ama- kendisi bütün canlıları, dolayısıyla yılanları bile sevimli bulduğu için çekinmeden söyleyeceğim: yılan gibi

²²⁹ Uzuner, a.g.e., s. 20.

²³⁰ A.e., s. 26.

sakin ve kaplan gibi güçlüdür maalesef. Bizim buralarda –affedersiniz- hani ‘eli maşalı karı’ derler ya, işte tam böyle biridir bu Umay nine.”²³¹

Komiser Ümit içinse Umay Bayülgen’in bir eczacı, otacı ve kam olmasından ziyade tehlikeli olan, “yaşlı kadının onu telefonda annesinin aradığını –hem de ne için aradığını- bilecek ya çok güçlü sağduyusu, ya sihirbazlığı”²³² olmasıdır. Her iki anlatıda da yer edinen sahaf Semahat karakteri de yalnız yaşayan ve sessizliğe mahkûm edilmiş bir kadın figürü olarak çizilir. Her ay zorla denkleştirdiği kirasıyla iki katlı sahaf dükkânında, iki kedisiyle yalnız yaşayan Sahaf Semahat, yiyecek alışverişi haricinde dışarıya çıkmayan, müşterileri dışında kimselerle diyaloga girmeyen münzevî bir yaşam süren bir kadın olarak ön plana çıkarılırken onun bu kabullenışı kültürümüzde “kadın olmak” zor denerek Semahat’in bu durumu içselleştirmesi anlatılır;

“Şimdi otuzlarının sonlarında hâlâ genç bir kadın olan Semahat, komşu esnafın güven ve saygısını kazanmak için önce onlara kadın olduğunu unutturacak şekilde giyinmenin, yaşından büyük, anaç tavır takınmanın ve hayatına koca veya ağabey dışında bir erkek sokmaması gerektiğini bu kültürde yaşayan her kadın gibi içgüdüleriyle algılamıştı.”²³³

Dörtlemenin ikinci kitabı *Toprak*’ta Kemal Yörüklü’nün Umay Bayülgen’le tanışma hikâyesi de oldukça manidardır. Kemal Yörüklü’nün bütün bir hayat hikâyesinin uzun uzun anlatıldığı romanda, ilk görüşte aşık olduğu ve evlendiği Ceylân’a dair Kemal Yörüklü’nün bakışı ve onda gördükleri, toplumsal normlara oldukça uygun düşen bir kadın imgesine dönüşür. Ceylân, “ürkek, korunacak bir kovuk arayan bakışları, güvensiz beden diliyle” onun ilk bakışta dikkatini çekmiş ve bu “kadersiz, ürkek, sevimli ve iyi kalpli genç kıza” ilk bakışta aşık olmuştur. İlk görüşte aşık olduğu ve evlendiği eşi Ceylân’ın vefatıyla bir yıkım yaşayan Kemal Yörüklü, oğlu Karaca ile baş başa kaldığında ne yapacağını bilmeyecek bir durumdadır ve oğlundan da yaşamdan da kopmuştur. Bu durumdan kurtulabilmek için psikiyatristlere gitse de bir çözüm bulamamıştır. Sonunda bir arkadaşının İstanbul’da yaşayan eczacı bir kadının “iç sıkıntıları, alerji, alkolizm ve ölüm acılarına” şifa verdiğine dair tavsiyesiyle

²³¹ Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak*, s. 19.

²³² Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Su*, s. 32.

²³³ Uzuner, *a.g.e.*, s. 184.

“kadim ot şifacılığı ve çeşitli düşünce teknikleri kullanarak ‘uyuyan aklı uyandırma’ yoluyla insanın hayatını karartan, hayattan zevk almasını önleyen, ancak yaşayanın bildiği o büyük derdi, ‘iç sıkıntısı’ iyileştiren”²³⁴ Umay Bayülgen’e gitmeye karar verir. Kemal Yörüklü’nün Umay nineyi ilk gördüğünde zihninde oluşan düşünce ise bütünüyle onu yine doğaya atıfla değerlendirebileceğimiz bir alana hapseder. Umay Bayülgen toplumsal normlara uyarak ne “saçını boyatan yaşlı kentli kadın” profiline ne de “saçını örten dindar kadın modeline” uyuyordur. Kemal Yörüklü’nün, bu iki kadın tiplemesini de reddederek kendine özgü bir profil çizdiğini söylediği Umay Bayülgen’in, kendisine şifa için önerisi bir yerde Umay Bayülgen’i reel dünyadan uzaklaştırarak doğayla bütünleştirildiği iddia edilen irrasyonel bir alana hapsedecektir; “Kadim Kamanlık geleneğimizde, yas tutmak, doğum, ölüm ve yaşam kadar özbeöz can hakkıdır. (...) Senin şifan Erlik Han’da gizlidir Kemal Yörüklü!”²³⁵ diyerek Umay Bayülgen, Şaman mitolojisine gidecek ve şifayı orada arayacaktır. Kemal Yörüklü ise zihninden onca yolu Şaman dersi dinlemek için mi geldiğini düşüncelerine dalmış sıkılırken Umay Bayülgen onun içinden geçenleri bütünüyle okuyacak bir güce sahip olarak “doğaüstü” güçlerle donatılmış bir kadın imgesine dönüşür. Onun zihninden geçenleri bir bir okuyan ve karşısındakini şaşırtan Umay Bayülgen, reel dünyadan oldukça uzaklaşıyor, şifayı doğaya atfederken kendisi de doğaüstü bir varlık kazanıyordu. Kemal Yörüklü’ye kendisini can kulağıyla dinlediği takdirde “kendine ait bir hayatı ve zekâ küpü bir evlâdın babası bir erkek olarak”²³⁶ Çorum’a döneceğini söylerken, kendisinden oldukça emin olduğu gibi “baba”lıkla “erkek”liği bir arada kodlayan eril normların da sözcülüğünü yapıyordu.

Kayıp olan torununu bulmak için de öngörülerde bulunan Umay Bayülgen, olan ve olacaklara dair gördüğü rüyalarla açıklamalarda bulunan ve “olağanüstü şifacı” olarak bilenen bir “büyücü”ye dönüşür adeta. Defne’nin bulunması için çalışmalar sürerken Çorum saat kulesi etrafında yabanî bir geyiğin varlığı konuşulmaya başlar. Daha da tuhaf olanı Umay Bayülgen’in bu geyikle torunun bulunması arasında bir bağ kurarak bu geyikle diyaloga girmesidir. Umay Bayülgen’in geyiğe “Ayçöreğim”den

²³⁴ Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak*, s. 43.

²³⁵ Uzuner, *a.g.e.*, s. 99.

²³⁶ *A.e.*, s. 100.

haber var mı? Acaba bana hâlâ kırgın mı?”²³⁷ diye sorması çevredeki erkek kalabalığını şaşkına çevirecektir. Emniyet müdürü ve valinin de bulunduğu bu ortamda kendisinin “akıl ve pozitif bilim konusunda keskin düşünceleri olan bir ailede” büyüdüğünü söyleyen antropolog Güneş Aytan da vardır ve o, Umay Bayülgen’in geyikle konuşması hadisesini “Umay Bayülgen’in kadim Kamanlık geleneğinin artık gerçeküstü sayılan ritüelleriyle günümüz problemlerini çözme çabası karşısında duyduğunuz kaygıyı anladığımı söylemek isterim”²³⁸ diyerek, kendisinin de bu noktada düğümlendiğini belirtmesi ve onları anlama çabası da oldukça manidardır. Oysa Umay Bayülgen’in bir geyikle konuştuğunu gören çevredekiler onu “bunamış” yaşlı bir kadın olarak düşünürler.

Defne’nin Çorum’da kaybolduğu gece, emniyet müdürü Muhtar Körağaoğlu ile Çorum valisi Sabahattin Ali Okur, bu kayıp üzerine istişare için, emniyet müdürünün kızının o gece doğum yapacağı hastanede bir araya gelmeleriyle, erkin temsilcisi bu iki erkek arasında bir temsil sorunu da yaşanır. Birbirine tezat olarak çizilen bu iki karakterde farklı erkeklik görünümleri tezahür eder. Emniyet müdürü Muhtar Körağaoğlu ataerkil düzenin savunucusu ve koruyucusu olarak kodlanır. O bir düzen adamıdır ve onun için mühim olan bu düzenin korunarak devam etmesidir: “Düzen. Düzen dışında her şey teferruattı onun için. Çünkü düzen olmazsa uğruna ölünecek hiçbir şey, yani yaşanacak bir hayat kalmazdı. Vatan, millet, bayrak, din, namus, şeref, aile; hepsi bir düzenin parçasıydı. Bu yüzden, düzenin bozulmaması için gerekirse her türlü fedakârlığı yapar ve yaptırırdı”²³⁹ denerek, Muhtar Körağaoğlu bu eril düzenin “fedakâr” bir neferine dönüşür. Bununla birlikte o gece doğum yapacak kızının yanına gelen damadı için valiye “şimdi babalar da doğuma giriyor sayın valim” diyerek bu durumu yargılayacak ve üzerine yaptığı açıklama ile toplumsal normları karşılayan eril tahakkümün sözcülüğünü üstlenecektir anlatıda:

“Yani doğum olursa girecek içeriye! Olur mu öyle şey? Bak benim hanım doğum yaparken, bırak kan revan içindeki ona ve çocuğa bakmayı, doğumevinin kapısına bile uğramıyordım. (...) Ben o zamanlar genç bir komiser adayıydım. Öyle doğum moğum, kadın-çocuk meselelerini önemsemek, ‘erkek adam işi’ değildi. Olmaz da!

²³⁷ Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak*, s. 254.

²³⁸ A.e., s. 258.

²³⁹ A.e., s. 292.

Bozar adamı! Sonra bizi koruyan dengeler bozulur, bilirsın sayın valim, aileni asla şımartmayacaksın!”²⁴⁰

Emniyet müdürünün bu söylemi karşısında konumlandırılan vali Ali Okur ise “zaman değişti müdürüm” diyerek bu düşünceleri kabul etmediğini söylediğinde emniyet müdürünün nezdinde “fazla demokrat, şehirli ve yenilikçi” bulunur ve “Türk aile yapısını tehlikeye atan” biri olarak nitelendirilir.

Defne’nin küçük yaşta annesinden ayrılan babasıyla da görüştürülmemesinin müsebbibi onun bir “kam” olarak dünyaya gelmesine bağlanır. Anlatının ikinci kitabı *Toprak*’ta Defne, tarihi eser kaçakçılığı üzerine yazılar yazmak üzere Çorum’a gelmiştir ve henüz gelişinin üçüncü günü ansızın ortadan kaybolmuştur. Defne’nin babası Çorum’da kütüphane müdürü Akın Kaman’dır ve Defne küçük yaşlardan itibaren görmediği babasıyla Çorum’da yüzleşecektir. Akın Kaman’ın “kızım la görüşmelerim ağır bir engele takıldı”²⁴¹ diyerek dillendirdiği ağır engel ise kızının bir Kaman olarak dünyaya geldiği düşüncesidir. Kızıyla görüştükleri gece de Defne’nin kendisini neden arayıp sormadığını ve onu bulmadığını sorması üzerine babasının cevabı bu minvalde oldukça manidardır; “Çünkü sen bir kam olarak doğdun Defne”²⁴² diyen baba da anneanneden gelen mirası kabullenmiş görünür. Baba tarafından Defne’nin diğer insanlardan farklı, “basiret gözü”nün açık ve sıradan insanların sır dediği şeylerin onun için görünür olduğu söylenerek Defne bir kadın olmazdan evvel adeta “insan” olarak da görülmez ve büyüsel bir alana hapsedilir. Baba kızı ayıran ve onların görüşmesine izin vermeyen Umay Bayülgen, Defne’nin hapsedildiği bu “olağanüstü” hâli şöyle açıklar;

“Benim soyumda kökü Sibirya’ya, kimine göre Hakaslara, kimine göre Göktürklerle uzanan Kamlık geleneği vardır. Biliyorsun, ‘Dede Korkut da Kamdır, ozandır’ ve Türkler’de Kam daha çok kadın damarından devam eder. Beni de büyükannem, annem ve babamın evinden ayrı olarak Kalamışta’ki evinde özel yetiştirdi. Ama ben biraz bencillik ettim.. Eğer babası haftasonlarında Defnem’i görürse, bir daha ayrılmazlar diye rahmetli Korkut’un ısrarlarına rağmen onları görüştürmedim...Korktum, çünkü benden sonra tüm akraba ağaçlarında başka otacı çıkmamıştı. Meraklı bekleyiş sürerken, ailemizde iki kuşaktır beklenen Kamın gelişi, Defne’nin doğumuyla bizlere müjdelendi.”²⁴³

²⁴⁰ Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak*, s. 51.

²⁴¹ A.e., s. 96.

²⁴² A.e., s. 245.

²⁴³ A.e., s. 285.

Şaman dünya görüşünün temel özelliğinin tabiatla cemiyeti birbirinden ayırmayan ve bu iki mefhumu bir bütün olarak tahayyül eden bir yapı olduğunu söyleyen Fuzuli Bayat, bundan dolayı Şamanlığı bütünüyle “doğa dini” olarak adlandırmanın mümkün olduğunu ifade eder. Bu minvalde Şamanlık felsefesi bütünüyle doğa ve doğaüstü varlıklara bağlanmış ve Şamanlara makro-kozmosla mikro-kozmos arasında var olan ezeli ve ebedi dengeyi korumak görevi tevdi edilmiştir.²⁴⁴ Bu misyonu romanda yüklenen Defne Kaman, anne olmak istemeyişini şu şekilde açıklar; “Çocuğum yok, ama olmadığından değil. Aslında annelik sorumluluğu yerine başka sorumluluklar yüklendim ben. Dünyaya ve hayata şükranımı evlat yetiştirmek yerine başka sorumluluklar yüklendim ben. Dünyaya ve hayata şükranımı evlat yetiştirmek yerine tabiat ve adalet için sorumluluk üstlenerek sunuyorum...”²⁴⁵ sözleriyle Defne Kaman, bambaşka bir âlemden gelen ve doğadaki dengenin koruyucusu olarak bir “kadın” olmaktan ziyade “doğaüstü” güçlere sahip Şaman olarak temsiliyet kazanır. Diğer taraftan anneanesi Umay Bayülgen de bu durumu “Defne’ın iyilik yapmak, şiddet gören tabiatı, insanı ve/ya hayvan canları korumak için zaman zaman ortadan kaybolursa ‘hayvan donuna girse’ de, ben onun önünde sonunda başını belâdan kurtaracağına hep güvenirim”²⁴⁶ diyerek imler.

Defne karakteri isminin önüne getirilen ve eril normlara direnişi gösteren “uyumsuz” sıfatlandırılmasına rağmen bu örüntünün dışında resmedilmez; o daha ziyade doğayla bütünleşmiş ve irrasyonel alana hapsedilmiş Şaman bir kadın imgesinin temsiline dönüşür. Anlatının erkek kahramanları ise kayıp kadını ararken tamamıyla aklın etrafında hür düşünceleriyle temsiliyet kazanırlar. Belli sınırların ve muhkem sınıflandırılmaların ötesine geçemeyen anlatının gafleti, düalist yaklaşımları yıkmak isterken bunları yeniden üretmek görünür kılmasında yatmaktadır.

²⁴⁴ Fuzuli Bayat, *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2006, s. 22.

²⁴⁵ Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Toprak*, s. 238.

²⁴⁶ Uzuner, *a.g.e.*, s. 288.

SONUÇ

Aydınlanma felsefesinden neşet eden modernizm, ona müteakip küreselleşme politikaları ve postmodern teoriyle birlikte cinsiyet kimlikleri de tüm bu “ideolojiler/politikalar” etrafında yeniden üretilmiş ve dönemin paradigması minvalinde inşa edilmişlerdir. Bu paradigma değişimleri doğrultusunda bilhassa Türk modernleşmesinin temel tartışma meselelerinden birisi olarak tebarüz eden cinsiyet kimliklerinin kurgulanmasında edebiyat bir imkân olarak icat edilmiştir. Yeni bir ulus inşa edilirken bu ulusun kadın ve erkek cinsiyet kimlikleri de çeşitli sâikler etrafında yeniden üretilmiştir. Modernleşme paradigmamıza eklemlenen kadınlık ve erkeklik inşaları da bu minvalde Türk romanında başat bir konu olarak işlenmiş ve işlevselleşmiştir. Tecrübe etmekte olduğumuz yirmi birinci yüzyıl, mezkûr kimliklerin -neoliberal politikalar, kültürel kapitalizm, postmodernizm ve postkolonyal teorilerle birlikte- gittikçe politikleşen bir arenada, çeşitli çatışmalar odağında görünür olmuş ve yirmi birinci yüzyılın romanında işlerlik kazanmıştır. Bu tez boyunca, kadınlık ve erkeklik inşalarına odaklanarak toplumsal cinsiyet kurgularını çeşitli dikkatler etrafında tartıştık ve bu cinsiyet kurgularının edebiyat aracılığıyla tahkimi, üretimi ve yeniden üretimi noktasındaki hususiyetleri eleştirel bir gözle mercek altına aldık. Çalışmanın odağına, 2000’li yıllarda yayımlanmış romanlarda, kadınlık ve erkeklik temsillerini yerleştirilirken, bu yıllarda feminist teorinin “cinsiyet eşitliği” vurgusunun gittikçe görünür olmasıyla birlikte, kadının da “ben” diyebilme ve kendi benliği adına konuşarak “kendilik” inşa etme olanağının sorgulandığı ve “özneleşme pratikleri” olarak adlandırabileceğimiz birtakım dikkatlerin kapısının aralandığı görülür. Bu minvalde özellikle “kadın yazarların”, “feminist duyarlık” veya “kadın duyarlılığı” diyebileceğimiz bir dikkatle kurgularının merkezine kadını konumlandırırken, bilhassa kadınlar üzerindeki baskı mekanizmalarına dikkatleri çektikleri tespit edilir. Aynı dikkatle 2000’li yıllarda, erkekler ve erkekliğin de sorgulamaya açıldığı, “farklı erkeklikler”in kurgunun merkezine yerleştirilerek toplumsal cinsiyete eklektik bir şekilde işlendiği müşahade olur. Hegemonik erkekliğin karşısına yerleştirilen bu erkeklik temsilleri yer yer izlerini Tanzimat’a kadar götürebileceğimiz bir “kadınsılaşma” endişesine eklemlenirken yer yer de alternatif bir erkeklik inşasıyla bu kurgunun karşısında konumlandırıldıkları ve makbul bir erkeklik sergileyemeyerek

toplumsal normları aşındırdıkları tahkik edilir. Nihayetinde, Simone de Beauvoir'ın 20. yüzyılın tecrübesiyle ilişkilendirdiği “kadın doğulmaz; kadın olunur” telakkisi 21. yüzyılda “erkek doğulmaz; erkek olunur” diyebilme olanağına mündemiç bir toplumsal cinsiyet düzeniyle alakalandırabileceğimiz düstura taşınır. Zira, yirmi birinci yüzyıl yirminci yüzyıldan farklı araçlarla tecrübe edilen bir yüzyıl olması hasebiyle, kadın ve erkek cinsiyet kimliklerinden öte kültürel olarak inşa edilen kadınlık ve erkeklik kurguları üzerine tartışmaların görünür olduğu bir çağdır ve bu çağda artık kurulan birer “yapı” olarak erkeklik de en az kadınlık kadar sorgulanmaya açılır. Diğer bir taraftan ise “cinsiyetçi” sınırları yeniden üreten anlatıların görünür olduğu, hiyerarşik bir yapılanma içerisinde tahkim olunan kadınlık ve erkeklik temsillerinin muhkem bir dille yeniden inşa edildiğine şahit oluruz.

Tüm bu dikkatler nazarıyla 2000’li yılların romanlarına bütüncül bir bakışla yaklaşılmış ve bu romanlar, kadınlık ve erkeklik kurguları bağlamında temelde üç başlık altında tasnif edilmişlerdir. İlk bölümde, kadın yazarlarca kaleme alınmış romanlara odaklandık ve temelde kadının -postmodernizmle birlikte sorunsallaştırılan- özne olabilme problemini tartıştık. Bu başlığın nirengi noktası, kadınlar üzerinde baskı uygulayan çeşitli mekanizmaların görünür olduğu anlatıların ön plana çıktığı 2000’li yılların romanlarında, kadınların özneleşme pratikleri ve mezkûr baskı karşısında göstermiş oldukları “direnc” olmuştur. “Mütereddit Bir Direnc: 2000’li Yıllarda ‘Öznellik’ Paradoksları” başlığını taşıyan birinci bölümde; Elif Şafak, Ayfer Tunç, Mine Söğüt, Hatice Meryem, Figen Şakacı, Seray Şahiner ve Şebnem İşigüzel’in romanlarını tartışmaya açtık. Bu bölümü “direnc” olarak adlandırmamızın temel sebebi, 2000’li yıllarda velût bir şekilde yazan zikrettiğimiz isimlerin çeşitli mecralarda eril tahakkümce ve geleneksel kodlarla çevrili bir kadın temsiliinin gerek toplumsal yaşamda gerekse de edebiyattaki konumlandırılışını sorunsallaştırmaları olmuştur. Böylesine bir duyarlılıkla anlatılarını kuran mezkûr isimlerin romanlarında, kültürel hegemonyayı temsil eden çeşitli norm ve pratikler odağında; kadın kahramanların konumu ve konumlandırılışı, kadın temsilleri ve kadınlık durumu görünümünün ekseriya kadının üzerinde baskı uygulayan mekanizmalara karşı göstermiş oldukları direnc minvalinde ön plana çıktığı tespit edilir. Kadınların, gerek özel alan olarak imlenen ev içlerinde gerekse de kamusal alanda, sistematik bir şekilde

eril tahakkümce baskı altına alındıkları görülürken maruz kaldıkları bu baskı karşısında göstermiş oldukları tavır onların özneleşme imkânları minvalinde direncini ortaya koymaktadır. Bu direncin “mütereddit” olarak sıfatlandırılması ise, kadın kahramanların “özne” olabilecek ve kendi benliklerini inşa edebilecekken ani bir savruluşla tereddüt yaşamaları ve direnç gösterdikleri baskı mekanizmaları karşısında bir teslimiyet sergilemiş olmalarıdır. Bu minvalde, toplumla bir çatışma içerisine yerleştirilen kadın kahramanların öznelliklerini inşa etmeleri neredeyse imkânsızlaşır. Bu başlık altında birbirinden farklı isim ve romanları bir araya getirmemizin temel sebebi; “kadın yazarların” anlatının merkezinde konumlandıkları kadını, çeşitli öznellikler ve özneleşme problemleri bağlamında işlemeleri ve sosyal, kültürel, tarihsel ve ideolojik taraflarıyla kurgulanan kadın temsilini sorunsallaştırmalarıdır.

Kadınları baskı altına alan temel yapı olarak romanlarda özellikle “ev”in ve ailenin ön plana çıkarıldığı görülür. Kadın kahramanların kendi benliklerini inşa edecekken önlerine çıkan en büyük engel, içine doğdukları evleri ve onlar üzerinde bir baskı mekanizmasına dönüşen aile bireyleri olmuştur. Ev içlerinde husule gelen baskılar karşısında kadın kahramanlar birbirinden farklı direnme pratikleri geliştirmiş olsalar da bu çatışmadan kadınlar yalnızlaşarak çıkarlar. Nihayetinde, “güçlü” bir kadın imgesinden ziyade gittikçe toplumsal yaşamdan koparak yalnızlaşan bir kadın figürüyle karşılaşırız. Aile bireyleri üzerinden görünür olan bu baskı mekanizmaları, çoğu zaman kadının “ben” diyebilmesi, benliğini inşa etmesi ve özneleşebilmesi önünde bir tehlike yaratır. Aile odağında kurulan iktidar mekanizmaları, baba ve erkek çocuktan başlayarak evin annesine sirayet eder. Eril tahakkümün taşıyıcısı ve devam ettiricisi olarak görülen anne figürü, kadın kahramanlar için bir baskı mekanizmasına dönüşür. Bu minvalde simgesel bir anne figürü, kız çocukları üzerinde, toplumsal yapıda dayatılan normlar çerçevesinde, baskı uygulayarak kadının özneleşmesi önündeki en büyük engel olarak görülmüştür. Bilhassa, anlatıların nirengi noktası olarak anne-kız çatışmasının ön plana çıktığı tahkik edilir. Eril tahakkümün sözcülüğünü üstlenen simgesel anne figürünün geleneksel yapı içerisinde inşa edilen “annelik” rolüyle arasına mesafe koyulmuş ve öze dönük bir parçalanma bu anne imgesi üzerinden “yapısöküme” uğratılmıştır. Geleneksel yaşamda şefkatiyle, koruyucu ve kuruculuğuyla kodlanan anne figürü yerine artık kız çocuğu üzerinde

baskı kuran, yapıcılıktan ziyade yıkıcı bir kimlik olarak kurgulan anne imgesinin ön plana çıktığı görülür. Romanlarda sıklıkla karşımıza çıkan bu anne/lik temsilleri kurgunun merkezine yerleştirilerek kadın üzerinde baskı kuran bir “aygıt”a dönüşür. Örneğin, Figen Şakacı’nın üçlemesi; *Bitirgen* (2011), *Pala Hayriye* (2013) ve *Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı* (2017) romanlarında, anlatının başkahramanı Hayriye’nin üzerinde baskı kuran temel yapı, ev(i) ve aile(si) içerisinde görünür olan hiyerarşik ve hegemonik yapı olmuştur. Özellikle anne üzerinden kurulan bu baskıya dayanamayarak evinden kaçan Hayriye’nin, kamusalda da kendi benliğini kurmaya çalışırken çeşitli baskı mekanizmaları aracılığıyla benliğinin parçalandığını görürüz. Bilhassa ataerkinin temsilcisi olarak görülen anne figürüyle çatışan kadın temsili üzerinden işlenen bir özneleşme pratiği romanın sonunda, kurgu bir metin mi yoksa kendi öz yaşam öyküsü mü olduğu muğlak bırakılan bir müsveddeyle birlikte “kayıp” bir kadın figürüne dönüşen Hayriye karakterinin kadın olarak temsili de sorunsallaşır. Yine, *Beş Sevim Apartmanı*’nda annesiyle çatışan kadınların görünür olduğu ve deliliğe sığınarak kendilerini akıl dışı bir alana hapseden bu kadınların giderek kendiliklerinden de koptukları tespit edilir. Delilikle alakalandırılan kadınların sözleri de itibarsızlaştırılarak özneleşme imkânları ellerinden alınmış olur. Deliren bu kadınların “delirme” hikâyelerinin odağında ise yine ev, aile ve eril tahakkümün taşıyıcıları olarak görülen anneler vardır. 2017’de yayımlanan ve 1876 yılına giden *Gözyaşı Konağı Ada’da* da sorunsallaşan bu anne figürü, kız çocuğu üzerinde öylesine bir baskı aracına dönüşür ki nihayetinde anne tarafından kurulan bu baskı, kadın kahramanı intihara sürükler. *Yeşil Peri Gecesi*’nde ise annesinden tevarüs eden her şeyi reddetmek adına yola koyulan Şebnem karakterinin bütünüyle kendi benliğini inşa etmekten ziyade cinselliği ve bedenselliğiyle metalaştığı müşahade edilir. Anneyle bir çatışma içerisine yerleştirilen kadın kahramanların kendi benliklerini inşa etmekten ziyade toplumsal yaşamda da deneyimledikleri baskılar neticesinde gittikçe yalnızlaştıkları ve kimi intihara, kimi deliliğe kiminin ise ortadan “yok” olarak kayıp bir kadın imgesine evrildikleri görülür. Kadının yalnızlaşmasıyla beraber, bu defa kadının bedeni üzerinden işleyen bir iktidar mekanizmasıyla karşılaşırız. Kamusalda bedenleniş işaretlenen kadının kaderi bu defa gerek idealize edilen beden kurgusuyla gerekse de norm dışı görülen bedensel işaretlenmelerle üzerinde baskı uygulanabilecek bir araca dönüşür. *Mahrem*’de kilolarıyla norm dışı görülen şişman

bir kadın, görünür olmaktan kaçtıkça kendi bedenini tüm gözlere mahrem kılarak “kendiliğini” kurmaktan uzaklaşır. Kendisini seyirlik bir nesneye dönüştüren eril bakıştan kurtulabilmek adına çeşitli yöntemler denese de sonunda fail olabilme yolunda ilerleyebilecekken toplumun çizdiği sınırlarla yüzleştğinde geri çekilen ve kendi duruşunu koruyamayan kadın, artık “anormal” bir beden olarak kolektif bir faile dönüşür. *Yeşil Peri Gecesi*’nde ise idealize edilen beden üzerinden işlerlik kazanan baskı mekanizmaları gün yüzüne çıkar. Bedenen “güzel” olarak işaretlenen bir kadın bu defa cinsel bir objeye dönüştürülerek metalaştırılır. Güzelliği ve cinselliğiyle görünür olan Şebnem karakteri, toplumsal normalar çerçevesinde idealize edilen ve işaretlenen bedeniyle bir savrulma yaşar ve benliğini kurmak isterken eril tahakkümün görünür kıldığı “cinselliğiyle” araçsallaşır. Her iki durumda da söz konusu olan kadının bedeni üzerinden işlerlik kazanan eril bir bakışın tahakkümüdür.

Bu yıllarda, eş ve annelik rolleriyle toplumda değer gören kadınlık da sorgulamaya açılmış, Seray Şahiner’in *Kul*’unda Mercan karakterinin bu rolleri karşılayamadığı için toplum tarafından da görünmez bir kadın imgesine dönüştüğüne şahit oluruz. Bu iki yokluk arasında hep kendisini sorgulayan Mercan, “anne” ve “eş” rollerini karşılayamadığı için gittikçe yalnızlaşır. Mercan, kendi varlığını inşa etmeye çalışırken, Mercan olabilmenin imkânını aramış fakat bir “kul” olmanın ötesine geç(e)memiştir. Toplum nezdinde “anne”lik sadece çocuk doğurmakla da karşılanan bir “yapı” değildir, bu çocuk erkek olduğunda kadının anneliği muhkem görülür. Bu minvalde, bilhassa *Beş Sevim Apartmanı*’nda karşımıza çıkan kadınlar, erkek çocuk dünyaya getir(e)medikleri için toplum tarafından baskılanırlar ve kadınlıkları sorgulamaya açılır. Kadınlar üzerindeki tahakküm yalnızca erkekler elinden de gelmiyordur, mezkûr yılların romanlarında özellikle görünür olan kadınlar arası iktidar ilişkileri de sıklıkla işlenir. Hayriye Hanım’ın, Şebnem’in, Şişman Kadın’ın, Huriye Hanım’ın, Elmas’ın kadınlık talihleri sadece evde ve kamusalda sistematik bir şekilde görünür olan eril şiddetin odağında değil kadınlar arası bir hiyerarşinin de görünür olduğu ve kadınların hemcinsleri üzerinde uyguladığı baskının varlığı tahkik edilir. Bu minvalde, eril tahakkümün birer sözcüsüne dönüşen kadınların da sorunsallaştığı anlatılarda, özellikle “ev”, “aile” ve geleneksel öğretilerde bu evi ve aileyi kuran “annelik” kadın üzerindeki en büyük baskı

aracına dönüşür. 2000’li yılların romanlarında kadınlıkla deliliği eşgüdümlü işlediği anlatılarıyla ön plana çıkan Mine Söğüt, mezkûr romanında; toplumsal cinsiyet normlarını karşılayamadıkları için deliren, Huriye, Yeşim, Melike ve Elif’in hikâyelerine odaklandık. Bu kadınların her biri de adeta kadınlığın makûs kaderi olarak işaretleyebileceğimiz, “eş”, “anne” ve “evlat” rolleri üzerinden sistematik bir baskıya maruz kalmış ve delilik adeta onların kadınlık talihi olmuştur. Toplumsal yaşamda bir yer edinemeyen bu kadınlar, deliliğe sığınarak kendilerine dayatılan kadınlık normlarını reddetmişler de kendilerine özerk bir alan inşa edememişlerdir.

Alt sınıftan kadınların da oldukça görünür olduğu 2000’li yılların romanında, Seray Şahiner *Kul* romanının kahramanını, bir gecekondu mahallesinden seçmiş ve merdiven temizliğine giderek hayatını idame ettiren bir kadının, toplumsal normlarla işaretlenen “anne” ve “eş” rollerini karşılayamadığında artık kendi benliğini de inşa edemeyerek “görünmez” bir kadına evrilişini işlemiştir. Kadınlık yine toplumun öngördüğü normlar çerçevesinde kuruluyordur ve bu normları karşılayamayan kadın, kendi benliğini de inşa edemeyerek toplumun bakışı altında nesneleşiyordur. *Kul*’da Mercan’ı aktif bir direniş içerisinde göremediğimiz gibi adeta kendi yaşamının merkezinden de tasfiye edilmiştir. Mercan’ın aile kuramamasından mütevellit evi de bir yuvaya dönüşememiş, romanda özellikle görünür olan kentsel dönüşümle eşgüdümlü olarak evin maddi olarak yıkımı manevî olarak çöküşünü de beraberinde getirmiştir. Yine, Hatice Meryem’in *İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar* (2008) romanı, bir gecekondu mahallesine geçmekte ve taşrada kadın öznelliğinin imkânını sorunsallaştırırken, kadınların ani kırılmalarla yaşadıkları savrulmayı gözler önüne sermektedir. Taşrada ve ev içindeki kadının özneleşme pratiğini ortaya koymaya çalışan Hatice Meryem, kendine ait bir dil kurmuş olan Zümrüt’le onun karşısında susmayı öğrenmiş kardeşi Elmas’ı çıkarır ve bu iki kadın odağında taşradaki kadının özneleşme pratiği ev ile modern kapitalist toplumun en görünür mekânı alışveriş merkezi arasında kendini kurmaya çalışan kadın karakterleriyle ön plana çıkar.

Nihayetinde 2000’li yılların romanlarında kadınlar, bilhassa; evden, aileden, anneden, babadan, erkek kardeşler ve abilerden gördükleri baskı karşısında “özgürleşmek” ve “ben” diyebilmek adına kamusal sığınmalar da, aynı baskıcı yapı onları kamusalda da tahakküm altına alacak ve kendi benliklerini inşa etmek amacıyla

yola çıkan kadınlar her defasında kırılarak yalnızlaşacaktır. Kadınlar arası iktidar savaşlarının da görünür olduğu ve kadınların hemcinsleri üzerinde uyguladıkları baskının da işlerlik kazandığı 2000’li yıllar, tüm bu dikkatler nazarında bakıldığında, kadının özneleşmesi önünde bir engel olarak görülmüş, bu engeli aşmak isteyen ve kurgunun merkezine yerleştirilen kadınlar ise, kimi zaman deliliğe, kimi zaman intihara kimi zaman ise ortadan kaybolarak “yitik” birer kadın imgesine dönüşmüşlerdir.

2000’li yılların romanlarında farklı erkek ve erkeklik temsillerinin de oldukça işlerlik kazandığı ve kurgunun merkezine yerleştirildiğini görürüz. 2000’li yıllar, toplumsal cinsiyet çalışmalarına eklemelenen “eleştirel erkeklik çalışmaları”yla beraber erkekliğin de tıpkı kadınlıkta olduğu gibi sorunsallaştırıldığı yıllardır. Buradan hareketle, 2000’li yıllarla birlikte farklı erkeklik temsillerinin Türk romanının merkezine yerleştirildikleri müşahade edilir. “Netameli Yakınlıklar: 2000’li Yılların Sarkacında Farklı Erkek-lik(ler)” başlığını taşıyan tezin ikinci bölümünde, hegemonik erkeklik karşısında konumlandırılan bu farklı/alternatif erkeklik kurgularını tartışma açtık. Toplumsal normlarca inşa olunan erkeklik kurgusunun dışında konumlandırılan ve makbul bir erkeklik sergileyemeyen erkeklik temsilleri 2000’li yılların romanlarında oldukça işlerlik kazandığı tespit edilmiş ve bu erkeklik temsillerinin, ideal erkeklik kurgularıyla çatıştışarak norm dışı kabul edildikleri görülmüştür. Bu minvalde, cinsiyet odaklı hiyerarşik yapılanma içerisine kendisini yerleştiremeyen ve uyumsuzluklarıyla ön plan çıkan bu karakterler, hiyerarşik yapıyı görünür kılmış ve aşındırmışlardır. 2000’li yılların romanlarında özellikle idealize edilen erkekliğin altının oyulduğu ve bu değerlerin baştan aşağıya sorgulamaya açıldığı görülürken diğer taraftan da bu erkek-lik(ler)in “tamamlanmamışlığı” gün yüzüne çıkarılarak bir tartışmanın da kapısı aralanmıştır. Bu bölümde de birinci bölümde olduğu gibi, “erkek yazarların” anlatılarının merkezine yerleştirdikleri erkek kahramanları, farklı erkeklikler bağlamında, işlenen romanlara odaklandık. Bu bağlamda, 2000’li yıllarda farklı erkeklik kurgularıyla ön plana çıkan Barış Bıçakçı, Murat Uyurkulak, İhsan Oktay Anar, Güray Süngü, Hasan Ali Toptaş’ın romanlarını eleştirel bir gözle okuduk. Bu anlatılarda, toplumsal hiyerarşi içerisinde kurulan bir yapı olarak erkeklik de tıpkı kadınlıkta olduğu gibi sorunsallaştırılmıştır. Egemen

erkeklik yapılanması içerisinde yerleşemeyen farklı/alternatif erkeklik temsillerini anlatılarının merkezine yerleştiren mezkûr isimlerin romanlarında, erkeklik temsillerinin toplum tarafından kabul görmeyerek, yer yer “kadınsı” bir alana hapsedildikleri kimi zamansa hegemonik erkeklik karşısında konumlandırılarak “yarım” bir erkeklik kurgusuyla “erkek alandan” dışlandıkları görülür. Bu minvalde, Barış Bıçakçı’nın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*’de ön plana çıkardığı, “çekingen”, “çocuksu”, “kırılğan” yapılarıyla “güçlü” bir erkeklik dizgesine yerleşemeyen kahramanları, erkeklik performanslarıyla egemen erkek kurgularını yapısöküme uğrattılar. İhsan Oktay Anar’ın hegemonik erkeklik yapılanması içerisinde kolaylıkla yerleştirebileceğimiz “güçlü” erkek karakterlerinin ise bir “kadınsılaşma” tehlikesi altında adeta tehdit edildiklerini görürüz. Murat Uyar Kulak’ın *Har*’ında ise özellikle militarist bir dizgede verilen erkekliğin, militarizm karşısında konumlandırılan erkek temsilleriyle alternatif bir erkeklik inşasına evrildiği görülür. Hegemonik erkeklik odağında görünür olan bir “şiddetin” sorunsallaştırıldığı erkeklik temsili ve bunun dışında konumlanan erkekliğin de erk tarafından da kabul görmeyerek, toplumsal yaşamın sınırlarının dışında tutuldukları görülür. Odipal bir dizge içerisinde yerleştirilen baba-oğul çatışmasının da görünür olduğu romanlarda, hegemonik yapıyı temsil eden babanın karşısında konumlandırılan erkeklik sorgulamaya açılır. Güray Süngü’nün *Pencereden* romanında müşahade ettiğimiz bu erkeklik kurgusu, babasıyla ve onu temsil eden erkle çatışan erkek kahramanın sessizleştiği ve giderek içe dönerek toplumsal yaşamdan da koptuğu görülür. Kahramanlar, cinsiyet hiyerarşisi içerisinde konumlandırılırken sıklıkla bu sınırların dışında mevzilenmiş ve “itibar zedeleyici” olarak görülen bu sınır aşmaları, eril iktidarın da zeminini kaydırmış ve sorgulamaya açmıştır. Dahası, erkekliğe ilişkin normatif tanımların dışında konumlandırılan kahramanlar, uyumsuzluklarıyla da toplumdaki hiyerarşiyi tehdit etmişlerdir.

Kadınlık ve erkeklik temsilleri noktasında 2000’li yılların romanlarında oldukça görünür olan bir başka tespitimiz ise “cinsiyetçi” sınırların gerek kadın gerekse de erkek yazarlarca kurgunun merkezine yerleştirilerek, bu sınırların kuvvetlendirilmesi olmuştur. Edebiyatın temsil noktasındaki önemini düşündüğümüzde, eril tahakkümce sınırları çizilmiş cinsiyet inşalarının edebiyat aracılığıyla yeniden üretilerek, tahkim edilmesi söz konusudur. “2000’li Yıllar ve

Temsil Krizi: Cinsiyetçi Sınırların Yeniden Üretimi” başlığını taşıyan üçüncü bölümde; Latife Tekin, Leyla Erbil, Buket Uzuner, Orhan Pamuk ve Murathan Mungan’ın romanları eleştirel bir gözle mercek altına alınmış, mezkûr isimlerin romanları kadınlık ve erkeklik kurguları bağlamında ortaya koymuş oldukları “cinsiyetçi” yaklaşımlarıyla eleştiriye tabi tutulmuştur. Bilhassa Leyla Erbil ve Latife Tekin’in anlatılarında görünür olan “örtülü kadın kimliği” ötekileştirilerek, cinsiyetçi bir yaklaşımla ötekileştirilmiştir. Buket Uzuner’de ise irreal bir alana hapsedilen kadınlık, doğa ile akıl düalitesinde doğaya ait görülerek, aşılma istenen ikili mekanizmalar yeniden üretilmiştir. Murathan Mungan ve Orhan Pamuk’un anlatılarında ise hegemonik bir dizgede verilen erkeğin ve erkin kadın üzerinden durmaksızın konuşarak kadını nesneleştirdikleri gibi onu sessizliğe mahkûm ettikleri görülür. Toplum tarafından belli normlar etrafında inşa olunan kadınlık veya erkeklik kalıplarını yıkmak adına yola koyulmuş fakat bu yolda bir “gaflete” düşmekten kurtulamamış adeta “eril tahakkümü düşünürken, kendileri de tahakkümün ürünü olan düşünme biçimlerine başvurma riskini” gözden kaçırmış ve “cinsiyetçi” bakıştan arı bir söylem husule getirememiş metinler üzerine yoğunlaştığımız bu bölümde; hâkim toplumsal cinsiyet ideolojisinin inşa ettiği kadın-erkek düalitesinin ötesine geçilemediği gibi birinin öteki üzerinde mutlak olarak kurduğu üstünlüklere dayalı ikili karşıtlıkları da yeniden ürettikleri görülür. Eril söylemin nesnesi olmaktan kurutulamayan kadın temsiliinin görünür olduğu anlatıların, kadın kimliğinin toplumsal yaşamda belirlenmiş cinsiyet rollerini aşamayan dahası bu rollerin yeniden üretilmesine hizmet ederek kadının ikincil konumunu “estetize” etmekten öteye geçemedikleri görülür.

Kadınların benliği; “doğallık”, “mahremiyet” ve “gizem” gibi mefhumlar etrafında flulaştırılarak verilmiş ve kadın, öznelliğinden kopararak işlevsiz kılınmıştır. Sınırları “öteki” tarafından çizilen ve onun tarafından adlandırılan kadın temsillerinde kimi zaman örtük kimi zamansa açık edilen bir bakışla çizilen kadın imgesiyle yüzleşirken ciddi sorunlarla malûl olduğumuz da aşikârdır. Bu “gaflet” anlarından kadın dilinin de kaçamadığı, eril söylemi yeniden üreten “cinsiyetçi” bir yaklaşımla metinlerini kurguladıkları ve kendilerine bir meşruiyet alanı açtıkları bu anlatılarda, kadınları araçsallaştırmaktan da kaçamadıkları görülür. Sadece neyin var

olduğuna değil, neyin “yok” edildiğine de odaklandığımız bu anlatılarda, bir taraftan eril özneye atfedilen “hegemonik” erkeklik kurgularının görünür olduğu diğer taraftan ise nesneleştirilen kadın temsilleriyle birlikte toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretildiği tespit ve teşhis edilir. Bu anlatıların kurucu nüvesi olarak ön plana çıkan toplumsal cinsiyet kurguları; kültürel, tarihsel, cinsel ve ideolojik endişeler etrafında teşekkül eden kadınlık ve erkeklik pratikleri çerçevesinde inşa edilen edebî birer temsile dönüşürler. Kültürel ve siyasal çatışmalar zemininde işlerlik kazanan bu kadın(lık) ve erkek(lik) temsilleri, kimi zaman “öteki”likleriyle kimi zaman kırılğanlıklarıyla kimi zaman ise “yok” mesabesinde görölmeleriyle çeşitli tahakküm mekanizmalarını görünür kılarlar.

KAYNAKÇA

- Acar-Savran, Gülnur: **Beden Emek Tarih**, İstanbul, Kanat Kitap, 2013.
- Akatlı, Füsün: “Leylâ Erbil’in Uçurduğu ‘Zihin Kuşları’ ”, **Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik**, Haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007.
- Aksoy, Nazan: **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Alev, Kadriye “1980-2000 Arası Türk Romanında Kimlik Problemi”, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Programı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2022.
- Altınay, Ayşe Gül: “Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm”, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 15-32.
- Altınay, Ayşe Gül: “Militarizm”, **Kavram Sözlüğü Söylem ve Gerçek**, Ed. Fikret Başkaya, Ankara, Maki Basın Yayın, 2005 s. 351-366.
- Arendt, Hannah : **İnsanlık Durumu**, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.
- Argunşah, Hülya: “İlk Kadın Yazarlarda Toplumsal Kimliğin Yapılandırılması Sürecinde Babanın Keşfi”, **Uluslararası Multidisiplinler Kadın Kongresi**, 13-16 Ekim 2019, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, s. 1-23.
- Argunşah, Hülya: **Kadın ve Edebiyat Kendini Yazmak...**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016.
- Arstoteles: **Poetika**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2013.

- Atay, Tayfun: “ ‘Erkeklik’ En Çok Erkeği Ezer”, **Çin İşi Japon İşi Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.
- Aydınalp, E. Başak: “İçerinin Dışarısı ve Kabuk’un İçerisi- H       Cixous ile Zeynep Ka  ar’da Karşılaştırmalı Bir Dişil Yazı ve Yapıs    m Okuması, **Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi**, 2009, s. 59-75.
- Aytemiz, Beyhan U. “Nezihe Meriç’ten Tezer   zl  ’ye: 1960-1980’li Yıllar Edebiyatında Kadın”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Feminizm**, Ed. Feryal Saygılıgil, Nacide Berber, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Ayvazog  lu, Beşir: “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Geçerken Türk Aydını”, **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Haz. Sabahattin Ş  n, İstanbul, Bağ lam Yayınları, 1995, s. 289-294.
- Badinter, Elisabeth: **Biri   tekidir Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişkiler ya da Androjin Devrim**,   ev. Şirin Tekeli, İstanbul, Afa Yayınları, 1992,
- Bauman, Zygmunt: **Modernlik ve Müphemlik**,   ev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Beauvoir, Simone de: **  kinci Cinsiyet I**,   ev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Beauvoir, Simone de: **  kinci Cinsiyet II**,   ev. Gülnur Acar Savran, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Beauvoir, Simone de: **Kadın Bağımsızlığına Doğ ru**,   ev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi, 1993.
- Benhabib, Seyla: “Feminizm ve Postmodernizm: Huzursuz Bir İttifak”, ”, **  atışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişı**,   ev. Feride Evren Sezer, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 25- 43.

- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.
- Berktaş, Fatmagül: “Felsefenin Kadına Bakışı”, **Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, s. 27-35.
- Berktaş, Fatmagül: **Kadın Olmak/Yaşamak/Yazmak**, İstanbul, Pencere Yayınları, 1998.
- Berktaş, Fatmagül: “Kendi”ni Yazmak: Farklılık Fark Yaratır”, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 165-177.
- Berktaş, Fatmagül: “ ‘Sonradan’ Söz”, **Gaflet Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları**, Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019
- Berktaş, Fatmagül: **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Bhasin, Kamla: **What Is Patriarchy**, New Delhi, Raj Press, 1993, s. 1-48.
- Bloom, Harold: **Etkilenme Endişesi**, Çev., Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.
- Bora, Aksu: “Annesiz Kızlar: Modern Babaların Modern Kızları”, **Folklor ve Edebiyat**, C. 16, S. 61, 2010, s. 7-15.
- Bora, Aksu: **Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Bora, Aksu: “Kamusal Alan Sahiden ‘Kamusal’ mı?”, **Kamusal Alan**, Der. Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 529-538.
- Bora, Tanıl: “Milliyetçilik”, **Kavram Sözlüğü Söylem ve Gerçek**, Ed. Fikret Başkaya, Ankara, Maki Basın Yayın, 2005, 383-390.

- Bora, Tanıl: “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 37-66.
- Bordo, Susan: “The Body and the Reproduction of Femininity” **Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body**, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre: **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2015.
- Bozok, Mehmet: “Feminizm Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler”, **Cogito**, S. 58, Bahar 2009, s. 269- 284.
- Braidotti, Rosi: **İnsan Sonrası**, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul, Kolektif Kitap, 2018.
- Bulfinch, Thomas: **Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çev. Özgür Umut Hoşafçı, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2018.
- Butler, Judith: **Cinsiyet Belası Feminizm ve Kültürün Altüst Edilmesi**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Butler, Judith: **Çöz(ül)en Cinsiyet**, Çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul, Monokl Yayınları, 2020.
- Butler, Judith: **İktidarın Psikik Yaşamı**, Çev. Fatma Tütüncü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Butler, Judith: “Olumsal Temeller: Feminizm ve ‘Postmoderniz’ Sorusu”, **Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi**, Çev. Feride Evren Sezer, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 44-67.
- Canatan, Kadir: “İnsanın Kendi Benliğine ve Bedenine Karşı Müdahale Biçimi Olarak İntihar ve İntihar Yöntemleri:

- Karşılaştırmalı Bir Çözümleme”, **Beden Sosyolojisi**, Ed. Kadir Canatan, İstanbul, Açılımkitap, 2015, s. 437-456.
- Carrigan, T, Connell, B. ve Lee, J.: “Hard and Heavy: Toward a New Sociology of Masculinity”, **Beyond Patriarchy**, Ed. Michael Kaufman, New York, Oxford University Press, 1987, s. 139-192.
- Cixous, Hélène: “The Laugh of Medusa”, **Feminisms Redux**, Ed. Robyn Warhol-Down, Diane Price Herndl, New Jersey, Rutgers University Press , 2009, s. 416- 431.
- Clemens, C. A. L.: “ ‘İntaharcı Kızlar’: Orhan Pamuk’un Kar Romanı ve Günümüz Türkiye’sinde Direniş Politikası”, **Kar Üzerine Yazılar**, Haz. Sibel Erol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Connell, R. W. : **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.
- Connell, R. W.: **Erkeklikler**, Çev. Nagihan Konukcu, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2019.
- Connell, R.W. ve Messerschmidt, J. W: “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender and Society*, S. 19, No. 6, Aralık 2005, s. 829-859.
- Coward, Rosalind: **Kadınlık Arzuları**, Çev. Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1989.
- Çaha, Ömer: **Sivil Kadın Türkiye’de Kadın ve Sivil Toplum**, Ankara, Savaş Yayınevi, 2017.
- Çakır, Serpil: “Kapitalizm ve Patriarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm”, **Toplum ve Demokrasi**, 2 (4) Eylül-Aralık, s. 185- 196.
- Çakır, Serpil: **Osmanlı Kadın Hareketi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

- Çınar, Aliye: “Toplumsal Bedenin inşasında Kadının Çağrılması ve Çağrısı: Namus Olgusu Üzerine Bir Çözümleme”, **Beden Sosyolojisi**, Ed. Kadir Canatan, İstanbul, Pınar Yayınları, 2015, s. 499-521.
- Çimen Günay-Erkol, “Demir Adam’ların Toplumsal Cinsiyeti”, **Notos**, S. 78, Ekim-Kasım 2019, s. 32-38.
- Davidoff, Leonarda: “Ev ve Feminist Tarih” **Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet**, Haz. Ayşe Durakbaşı, Çev. Zerrin Ateşer, Selda Somuncuoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 99-109.
- Davidoff, Leonore: **Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet**, Çev. Zerrin Ateşer, Selda Somuncuoğlu, Haz. Ayşe Durakbaşı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Davis, Fanny: **Osmanlı Hanımı**, Çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Demirdirek, Aynur: **Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi**, Ankara, İmge Yayınları, 1993.
- Direk, Zeynep: **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Direk, Zeynep: “Hakların Öznesi Olmak Paul Ricouer’de Kırılğanlık ve Özerklik”, **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s.255-276.
- Direk, Zeynep: “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Der. Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 67-84.
- Direk, Zeynep: “Queer Kuram ve Cinsiyet Farkı”, **Cinsellik**

- Muamması Türkiye’de Queer Kùltür ve Muhalefet**, Haz. Cùneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 72-93.
- Direk, Zeynep: “Antigone ve Etik Dũnyanın Sonu Hegel’in Feminist Okurları Irigaray ve Butler”, **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 139- 180.
- Direk, Zeynep: **Başkalık Deneyimi Kıta Avrupa Felsefesi Üzerine Denemeler**, Ankara, Fol Kitap, 2021.
- Direk, Zeynep: **Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Direk, Zeynep: “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiğı”, **Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, s. 37-62.
- Donovan, Josephine: **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Durakbaşı, Ayşe: **Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Durudoğan, Hülya: “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Der. Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 51-66.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Nasıl Okunur**, Çev. Elif Ersavcı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

- Edwards, Tim: “Crisis, what crisis?”, **Cultures of Masculinity**, London and New York, Routledge, 2006, s. 6-21.
- Engels, Friedrich: **Ailenin Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Çev. Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları, 1987.
- Erbil, Leylâ **Cüce**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
- Ergun, Zeynep: “Kar: ‘Elini ver, nerde elin?’”, **Kar Üzerine Yazılar**, Haz. Sibel Erol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 478-494.
- Ergun, Zeynep: **Erkeğin Yittiği Yerde Yirmi Birinci Yüzyıl Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar (2000-2006)**, İstanbul, Notos Kitap Yayıncılık, 2020.
- Evans, Richard J. : **Tarihin Savunusu**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, Ankara, İmge Kitabevi, 1999.
- Foucault, Michel: “Delilik ve Toplum”, **Büyük Kapatılma**, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 76-84.
- Foucault, Michel: **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 1992.
- Foucault, Michel: **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Foucault, Michel: **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.
- Freud, Sigmund: **Düşlerin Yorumu II**, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 1996.
- Gatens, Moria: **İmgesel Bedenler Etik, Güç ve Bedensellik**, Çev. Dilan Eren, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018.
- Gilbert S. M., Gubar S.: **Tavan Arasındaki Deli Kadın**, Çev. Nil Sakman, İstanbul, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, 2016.

- Giddens, Anthony: **Modernite ve Bireysel-Kimlik**, Çev. Ümit Tatlıcan, Ankara, Say Yayınları, 2019.
- Gilmore, David D. : **Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity**, New Haven, Yale University Press, 1990.
- Göle, Nilüfer: **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Grosz, Elizabeth: **Sexual Subversions: Three French Feminists**, Australia, Allen & Unwin, 1989.
- Grosz, Elizabeth: **Uçucu Bedenler Bedensel Bir Feminizme Doğru**, Çev. Kevser Güler, İstanbul, NotaBene Yayınları, 2020.
- Gülendam, Ramazan: **Türk Romanında Kadın Kimliği 1946-1960**, Konya, Salkımsöğüt Yayınları, 2016.
- Gülendam, Ramazan: **Türkiye’de Kadın Olmak Cumhuriyet Devri Türk Romanında Kadın Kimliği: 1960-1980**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2015.
- Günay-Erkol, Çimen: **Yaralı Erkeklikler 12 Mart Romanlarında Yalnızlık Yabancılaşma ve Öfke**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2021.
- Günay-Erkol, Çimen: “İllet, zillet, erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye’deki Seyri”, **Toplum ve Bilim**, S. 145, 2018, s. 6-31.
- Günay-Erkol, Çimen: “Hasan Ali Toptaş’ın Romanında İktidar ve Gölgesiz Erkek”, **Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı**, Haz. Mesut Varlık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 202-223.
- Günay-Erkol, Çimen: “Sleepwalking in İstanbul: A Man in Anguish in A. H. Tanpınar’s a Mind at Peace”, **Symposium**, Summer 2009, s. 85-106.

- Günaydın, A. Utku: **Kadınlık Daima bir Muamma Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Gür, Murat: **Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2019.
- Gürbilek, Nurdan: “Erkek Yazar, Kadın Okur”, **Kör Ayna Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 17-50.
- Gürbilek, Nurdan: “Çiftkapılı Yapıt Tiksinti ve Çilekeşlik, Kendi ve Öteki”, **Kör Ayna Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 213-242.
- Gürbilek, Nurdan: **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s. 42-68.
- Gürbilek, Nurdan: “Mahrumiyet”, **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s. 53- 69.
- Gürbilek, Nurdan: **İkinci Hayat Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2020,
- Gürle, Meltem: **Ölülerle Konuşmak, Shakespeare’den Joyce’a Tutunamayanlar’da Edebi Miras Meselesi**, Çev. Ümran Küçükislamoglu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Habermas, Jürgen: **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- Hatice Meryem: **Bir Kadını Öldürmeye Nereden Başlamalı?**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Hatice Meryem, **İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Hatice Meryem: **Sinek Kadar Kocam Olsun Başımda Bulunsun**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

- Hatice Meryem: **Yetim**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.
- Hearn, Jeff: **Men in the Public Eye Critical Studies on Men and Masculinities 4**, Ed. Jeff Hearn, London and New York, Routledge, 1992.
- Hooks, Bell: **Feminizm Herkes İçindir**, Çev. Ece Aydın, Berna Kurt vd., İstanbul, bgst Yayınları, 2014.
- Howson, Richard: **Challenging Hegemonic Masculinity**, London, Routledge, 2006.
- Humm, Maggie: **Contemporary Feminist Literary Criticism**, London, Routledge, 1994.
- Irigaray, Luce : **Yeni Enerji Kültürü**, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2011.
- Irigaray, Luce: **Başlangıçta Kadın Vardı**, Çev. İlknur Özallı, Melike Odabaş, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014.
- Irigaray, Luce: **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, Ankara, İmge Kitabevi, 2006.
- İrzık, Sibel: “Orhan Pamuk’ta Temsil ve Siyaset” **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, Haz. Nükhet Esen, Engin Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- İrzık, S., Parla,J. **Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Işık, Emre: **Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998.
- İlyasoğlu, Aynur: **Örtülü Kimlik İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Öğeleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

- İnci, Handan: “Anar’ın Romanlarında Bengal Kaplanları”, **Notos**, S. 30, 2011.
- İnci, Handan: **Ayfer Tunç’la Karanlıkta Kelimeler**, İstanbul, Can Yayınları, 2014.
- İşigüzel, Şebnem: **Gözyaşı Konağı Ada 1876**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.
- James, Selma: **Cinsiyet, Irk, Sınıf Kadınlardan Yeni Bir Perspektif**, Çev. Ayten Sönmez, Nilgün Ilgıcioğlu, Sezin Gündoğan, İstanbul, bgst Yayınları, 2010.
- Kandiyoti, Deniz: **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
- Kandiyoti, Deniz: “Türk Romanında Kadın İmgeleri”, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 146-161.
- Karakaş, Berrin: Murat Uyurkulak: ‘İlk romanım erkekti, ikincisi kadın ve eşcinsel”, **Tempo**, Mart 2006.
- Kaygusuz, Sema: “Failin Son Arzusu”, **Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları**, Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 9-27.
- Kaygusuz, S., G. İbrişim,D. **Gaflet Modern Türkçenin Cinsiyetçi Sinir Uçları**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Keller, Evelyn Fox **Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Keskin, Ferda: “Özne ve İktidar”, **Özne ve İktidar**, Michel Foucault, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 11-24.

- Kır S., Bulut H.: “1990 Sonrası Türkçe Edebiyatta Kadın İmgeleri: ‘Özgür Kızlar’ Deli ve Yazar Kadınlar” **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Feminizm**, Ed. Feryal Saygıgil - Nacide Berker, İstanbul, İletişim Yayınlar, 2020, s. 753-765.
- Kimmel, Michael S.: “Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik” Çev. Mehmet Bozok, *Fe Dergi* 5, N. 2 , 2013, s.92-107.
- Kimmel, Michael: “Masculinity”, Ed. William A. Darity, **International Encyclopedia of the Social Sciences**, USA: Macmillan Reference, The Gale Group, 2008, s. 1-5.
- Korat, Gürsel: ”Minyatür ve Roman Estetiği”, **Notos**, S. 30, 2011.
- Kristeva, Julia: **Revolution in Poetic Language**, New York, Columbia University, 1984.
- Kristeva, Julia: **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev. Nilgün Tural, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Lindemann, Hilde: “What is Feminist Ethics?”, **The Ethical Life Fundamental Readings in Ethics and Moral Problems**, Russ Shafer Landau, New York, Oxford University Press, 2018, s. 155-167.
- Lloyd, Genevieve: **Erkek Akıl Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’**, Çev. Muttalıp Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- MacKinnon, Catharine A.: **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, Çev. Türkân Yöney, Sabir Yücesoy, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Mardin, Şerif: “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, **Türk Modernleşmesi Makaleler IV**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.

- Messerschmidt, James W. : **Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme**, Çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi, Ed. Çimen Günay-Erkol, Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, İstanbul, Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019.
- Micale, Mark S.: **Hysterical Men The Hidden History of Male Nervous Illness**, Massachusetts, Harvard University Press, 2008.
- Millett, Kate: **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınları, 1987.
- Nagel, Joane: “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, Çev. Aksu Bora, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 65-101.
- Nagel, Joane: “Nation”, **Handbook of Studies on Men and Masculinities**, Ed. M. S. Kimmel, J. Hearn, R.W. Connell, California, Sage Publications, 2005, s. 397-413.
- Nagl-Docekal, Herta: “Feminist Felsefenin Geleceği”, **Cogito Feminizm**, S. 58, Bahar 2009, s. 219-224.
- Navaro-Yaşın, Yeal: “ ‘Evde Taylorizm’: Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarında Ev İşinin Rasyonelleşmesi (1928-40)”, **Toplum ve Bilim**, Bahar 2000, S.84.
- Nicholson, Linda: “Giriş”, **Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi**, Çev. Feride Evren Sezer, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.
- Oğuzertem, Süha: Kaybolmayan yazar: Leyla Erbil’in özgünlüğü, özgürlüğü, **Leyla Erbil’de Etik ve Estetik**, Haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, Kanat Kitap, 2007, s. 147- 178.

- Okday, Ahmet: “Cüce: Girdap Metin”, **Cumhuriyet Kitap**, S. 617, 2001, s. 10-13.
- Okutan, Birsen Banu: **Türkiye’de Popüler Kültür Din ve Kadın**, İstanbul, Düşün Yayıncılık, 2013.
- Özman, Aylin: “Muhafazakâr Kadınların Tahayyülünde “Kadın(lık): Analık, Aile ve Eşit(siz)lik Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Feminizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s., 339- 355.
- Özyeğin, Gül: “Arzunun Nesnesi Olmak Romans, Kırılgan Erkeklik ve Neoliberal Özne”, **Neoliberalizm ve Mahremiyet Türkiye’de Beden, Sağlık ve Cinsellik**, Haz. Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu ve Yeşim Yasin, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 151-178.
- Özyeğin, Gül: “Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri Türkiye’de Kent Yaşamında Sorunlu Karşılaşmalar”, **Kültür Fragmanları Türkiye’de Gündelik Hayat**, Haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 57-83.
- Parla, Jale: **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Parla, Jale: “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, **Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, Der. Sibel Irzık ve Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 15-33.
- Parla, Jale: “Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı”, **Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, Der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s.179- 200.

- Pekdemir, Melih: “Taşranın ‘taşı toprağı altın’da ne vardır?”, **Taşraya Bakmak**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 78-99.
- Plumwood, Val: **Feminizm ve Doğaya Hükmetmek**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Saigol, Rubina: Militarizasyon, “Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetin Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri”, Çev. Tansel Güney, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 227-259.
- Said, Edward W.: **Şarkiyatçılık, Batı’nın Şark Anlayışları**, Çev.: Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.
- Sancar, Serpil: **Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.
- Sancar, Serpil: **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Saraçgil, Ayşe: **Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat**, Çev. Sevim Aktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- Schick, İrvin Cemil: “Batılı Edebiyatında Türkiyeli Kadınların Cinsel Kişilikler Olarak Temsili”, **Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Haz. Pelin Tünaydın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Schick, İrvin Cemil: **Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

- Scott, Joan W.: “Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi”, Çev. Derya Demirer, Fahriye Dinçer, **Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar**, S. 12, Ekim 2010.
- Segal, Lynne: **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, Çev. Volkan Ersoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992.
- Selek, Pınar: **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Selek, Pınar: “Türkiye’de Özgürlüğü Ararken...”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Der. Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 118-129.
- Sennet, Richard: **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Sezen, Güneş: “19. Yüzyıl Cep Romanlarının Beden-Zihin Denetimi ve Romantik İlişkilenme Biçimleri Açısından Modernleşmedeki Yeri”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi, Eylül 2019.
- Sibel Irzık, **Kar’da Doğu’yla Batı, Sanatla Siyaset Arasındaki Sınırları Yeniden Düşünmek, Kar Üzerine Yazılar**, Haz. Sibel Erol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 408- 424.
- Sirman, Nükhet: “Kadınların Milliyeti”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4 Milliyetçilik**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 226-244.
- Slattery, Martin: **Sosyolojide Temel Fikirler**, Haz. Ümit Tatlıcan ve Gülhan Demiriz, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2014.
- Sontag, Susan: **Bir Metafor Olarak Hastalık**, Çev. İsmail Murat, İstanbul, BFS Yayınları, 1988.

- Söğüt, Mine: **Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Spivak, G. C.: **Madun Konuşabilir Mi?**, Çev. Emre Koyuncu, Ankara, Dipnot Yayınları, 2020.
- Spivak, G. C.: “Yeni Madun: Ses-siz Bir Mülakat”, **Toplumbilim**, S. 25, 2010, s. 55-66.
- Şahin, Elmas: “Türk Edebiyatı Çağdaş Kadını Leylâ Erbil’i Kaybetti 82 Yıllık Yaşama Sığdırılan Yarım Asırlık Edebiyat Aşkı”, **Turnalar Uluslararası Türk Dili, Edebiyat ve Çeviri Dergisi**, S. 52, 2013, s. 16-23.
- Şakacı, Figen: **Bitirgen**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Şakacı, Figen: **Hayriye Hanım’ı Kim Çaldı?**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Şakacı, Figen: **Pala Hayriye**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Taylor, Charles: “Tanınma Politikası”, **ÇokKültürcülük Tanınma Politikası**, Haz. Amy Gutmann, Edt. Cem Aktaş, İstanbul, YKY, 2018, s. 46-93.
- Tezel, Damla: “Erkek Panayırı İhsan Oktay Anar Romanlarındaki ‘Yokluk’ ”, **Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları**, Haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Thoma, Diether: **Babalar Modern Bir Kahramanlık Hikâyesi**, Çev. Fikret Doğan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011
- Toptaş, Hasan Ali: **Heba**, İstanbul, Everest Yayınları, 2020.
- Tunç, Ayfer: **Yeşil Peri Gecesi**, İstanbul, Can Yayınları, 2021.
- Turner, Bryan S. : **Beden ve Toplum Sosyal Teoride Arayışlar**, Çev. Ed. İrfan Kaya, Ankara, Nobel Yayınları, 2019.

- Uyurkulak, Murat: **Har**, İstanbul, April Yayıncılık, 2017.
- Walby, Sylvia: **Theorizing Patriarchy**, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- Whitford, Marget: “Reading Irigaray”, **Between Feminism and Psychoanalysis**, Ed. Teresa Brennan, Taylor & Francis e- Library, 2002, s. 106-126.
- Wollstonecraft, Mary: **Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi**, Çev. Deniz Hakyemez, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021.
- Yaşın, Yeal Navaro: “ ‘Evde Taylorizm’: Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarında Ev İşinin Rasyonelleşmesi (1928-40)”, **Toplum ve Bilim**, Bahar 2000, S.84, s. 51-74.
- Yaşın Dökmen, Zehra: **Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açılımlar**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2019.
- Yeğenoğlu, Meyda: **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Yetişkin, Ebru: “Postkolonyal Kavramalar Üzerine Notlar”, **Toplumbilim**, S.25, 2010, s.15-20.
- Yılmaz, Zehra: **Dişil Dindarlık İslâmcı Kadın Hareketinin Dönüşümü**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Yücel, Volkan: **Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Zihnioğlu, Yaprak: **Kadınsız İnkılap Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fıkrası, Kadın Birliği**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

İncelenen Romanlar

Anar, İhsan Oktay:	Amat , İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
Bıçakçı, Barış:	Bizim Büyük Çaresizliğimiz , İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.
Erbil, Leylâ:	Cüce , İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
Hatice Meryem,	İnsan Kısım Kısım Yer Damar Damar , İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
İşigüzel, Şebnem:	Gözyaşı Konağı Ada 1876 , İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.
Mungan, Murathan:	Şairin Romanı , İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
Pamuk, Orhan:	Kar , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.
Söğüt, Mine:	Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.
Süngü, Güray:	Pencereden , İstanbul, İz Yayıncılık, 2018.
Şafak, Elif:	Mahrem , İstanbul, Doğan Kitap, 2016.
Şahiner, Seray:	Kul , İstanbul, Everest Yayınları, 2019.
Şakacı, Figen:	Bitirgen , İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
Şakacı, Figen	Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı? , İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
Şakacı, Figen	Pala Hayriye , İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
Tekin, Latife:	Muinar , İstanbul, Can Yayınları, 2019.
Toptaş, Hasan Ali	Heba , İstanbul, Everest Yayınları, 2020.
Tunç, Ayfer:	Yeşil Peri Gecesi , İstanbul, Can Yayınları, 2021.
Uyurkulak, Murat	Har , İstanbul, April Yayıncılık, 2017.

Uzuner, Buket: **Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Su**, İstanbul, Everest Yayınları, 2020.

Uzuner, Buket: **Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Toprak**, İstanbul, Everest Yayınları, 2015.



ÖZGEÇMİŞ

Derya Güllük, 2015 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. 2017’de Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi’nde “İktidar-Dil İlişkisi Bağlamında Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar Romanı Üzerine Bir İnceleme” başlıklı tezini Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk ve Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser Şerefoglu Danışmanlığında tamamladı. 2019 yılında Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi İnsan ve toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı.

