

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI**

**MODERNİST YAZARLARDA
TOPLUMSAL CİNSİYET
VE BEDEN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yöntem KILKIŞ

DANIŞMAN: Doç. Dr. Nevin Koyuncu YILDIRIM

İZMİR-2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Modernist Yazarlarda Toplumsal Cinsiyet ve Beden” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Yöntem Kılış



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 25/08/2011 tarih ve 26/26 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Yöntem Kalkış'ın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve aday 13/09/2011 günü saat 14:30'da 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN

Doç. Dr. Nevin Yıldırım Koyuncu

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Nilsen Gökçen (D.E.Ü.)

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Gülgün Meşe

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Tezin Türkçe Başlığı : Modernist Yazarlarda Toplumsal Cinsiyet ve Beden

Tezin İngilizce Başlığı : Gender and Body in Modernist Writers

1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisavarda** doldurulmalıdır.
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince **anabilim dışından** olması zorunludur.

TEŐEKKÜR

Tezimi yazma süreci boyunca yolumu aydınlatan, desteğini ve güvenini benden esirgemeyen değerli danıőmanım Doç. Dr. Nevin Koyuncu Yıldırım'a katkılarından dolayı minnettarlığımı ve teőekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans eğitimim boyunca ders aldığım değerli hocalarıma kazandırdıkları farkındalık için teőekkürü de bir borę bilirim.

Prof. Dr. Katerina Kitsi Mitakou'ya Virginia Woolf üzerine yaptığı değerli araştırmayı benimle paylaştığı için teőekkür ederim.

Birlikte çıktığımız yazma yolculuğu sırasında yapıcı eleştiri ve yorumları ile dostluğunu hissettiren tez arkadaőtım Gizem A. Seylan Weber'e ve her zaman yanımda olan, sevgi ve desteklerini benden hiç esirgemeyen çok sevdiğim annem Sevgi Ural'a ve kardeőtım Sadık Kılıkış'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
I. MODERNİST DÖNEM VE MODERNİST EDEBİYAT	
I.1.Modernist Dönem	4
I.2.Modernist Edebiyat: Bireyin İç Dünyasına Yolculuk.....	6
I.2.a. Virginia Woolf: Yaşamdan Edebiyata	11
I.2.b. Virginia Woolf ve Bilinç Akışı	17
I.2.c. D.H. Lawrence: Özyaşamdan Yazına	19
I.2.d. D.H. Lawrence ve Roman: İçsel/Cinsel Yolculuk	23
II. BEDEN VE TOPLUMSAL CİNSİYET	
II.1.Viktorya Döneminden Modernist Döneme Geçiş ve Beden Algısı	26
II.2. Psikanaliz ve Feminist Psikanalitik Kuramlar	31
III. MODERNİST YAZARLARDA BEDEN ALGISI VE TOPLUMSAL CİNSİYET	
III.1. Virginia Woolf'un <i>Deniz Feneri</i> 'ne Yolculuğu.....	53
III.1.a. Yitik Anne Bedeniyle Buluşma: Anne-Kız İlişkisi.....	63
III.1.b. Ödipal Yolculuk.....	70
III.1.c. Dişil Bakış	77
III.2. <i>Oğullar ve Sevgililer</i> : Ödipal Karmaşa ya da Ödipal Öncesi Dönem?	86
III.2.a. D.H.Lawrence'ın Bireyleşme Yolculuğu: Anne Bedeninden Kopamayış/ Baba Bedeniyle Özdeşleşememe	99
III.2.b. Eril Bedenin Yüceltilişi/ Dişil Bedenleri Kullanış.....	106
SONUÇ	116
KAYNAKÇA	128
ÖZGEÇMİŞ	132
ÖZET	133
ABSTRACT	134

GİRİŞ

19. yüzyılın son yılları ile 20. yüzyılın ortalarına kadar olan süreci içine alan Modernizm, milyonlarca insanın hayatına mal olmuş dünya savaşlarına tanıklık etmiş, savaşın yıkıcılığını ve çaresizliğini yaşamış bir dönemdir. Aynı zamanda da sanayileşme ve kentleşme ile birlikte sosyal ilişkilerin ve konumların hızla değiştiği, tüm dünyayı etkileyen teknolojik, siyasal ve ideolojik değişim ve dönüşümlerin yaşandığı zaman dilimini kapsar. Bu değişimler, İngiltere’de Viktorya döneminin güçlü ideolojik baskısının sorgulanmasına yol açmış ve bu ideolojinin oluşturduğu geleneğe karşı duyulan tepki modernist hareketin tetikleyicisi olmuştur. Böyle bir ortamda ortaya çıkan modernist hareket, pek çok alanda olduğu gibi kültürel ve sanatsal alanda da değişim ve dönüşümlere yol açmıştır. Yaşanmakta olan parçalanmışlık, huzursuzluk ve karmaşa, insanın birey olarak vurgulanmasının önemini ortaya koymuş, bu da modernist yazarların bireyin iç dünyasına yönelmesine neden olmuştur. Modernist edebiyat ile birlikte, gerçekçi edebiyat geleneğine karşı duran, gerçeğin bireyin iç dünyasıyla özdeşleşen izlenimlerini, hayattan uzaklaşmadan okuyucusuna sunan modern bir anlatım biçimi ortaya çıkmıştır: “Modern yazarın temel özelliği, hayatın toplu ve anlaşılabilir kalıplar sunabileceği yanılısamından vazgeçmesi ve edebiyat ile hayat arasındaki köprüyü sanat ve estetik vasıtasıyla kurmasıdır” (İşçi 59).

Bu çalışmanın ilk bölümünde modernist dönemde yaşanan toplumsal olaylardan ve sanat anlayışından bahsedilecektir. Modernist dönemi ve modernist edebiyatı etkileyen olaylar ve kişiler ele alınarak, bu dönemin genel özellikleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu çalışmaya yön veren iki modernist yazar, Virginia Woolf ve D.H. Lawrence’ın yaşam ve edebiyat yolculuklarından bahsedilerek, her iki yazarın da modernist edebiyat anlayışı ve modernist yazar olarak kabul edilmelerine neden olan özellikler araştırılacaktır.

Modernist dönem aynı zamanda da, feminist hareketlerin, seçme, eğitim, meslek edinme ve kürtaj hakkı gibi talepleri için mücadele ettikleri, kadınların eşit vatandaşlık haklarını toplu olarak arayışlarının öncülü olmuştur. Geçmişe ait geleneği bozma, geleceği biçimlendirerek evrensel olma idealleri ile yola çıkan modernist hareket, bedeni kadının sınırlayanı yapan ataerkil mirası sorgulamaya başlamıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Viktorya dönemi ideolojisinin ve geleneğinin ve bu geleneğe karşı duran modernist dönemin, kadını ve kadın bedenini nasıl konumlandığı üzerinde durulacaktır.

Modernist edebiyatta toplumsal cinsiyet ve beden algısı incelenmek istendiğinde Sigmund Freud'un psikanalitik kuramlarının etkisini görmek kaçınılmazdır çünkü Freud, modernizme damgasını vuran isimlerden biri olmuştur. Adams bu etkiyi şöyle dile getirir: "Freud'un modernist edebiyat, eleştiri ve edebi teori üzerinde etkisi o kadar büyük olmuştur ki onun çalışmasından küçük bir bölüm bile bu etkiyi açıklamaya yeter" (Adams 711). Freud'un kuramları aracılığıyla modernist yazarlar, karakterlerini sunmanın yolunu değiştirebilecek bir yorum bulmuşlardır: "Lawrence, Woolf, Joyce ve ötekiler için ben, sabit ve durağan değil, evrimleşen, akıcı, süreksiz ve bölünmüştü" (Childs 2010, 74). Freud'un psikanalitik çözümlenmeleri insan ruhunun ve zihninin derinliklerini yansıtmayı amaçlayan pek çok modernist yazarı etkilemiştir. Robins'e göre Freud'un kuramlarının iki önemli katkısı olmuştur. İlki bilinçaltının keşfi, ikincisi ise bireylerin toplumsal cinsiyet kimliklerine doğuştan gelen biyolojik süreçlerden değil de sosyal süreçlerden geçerek ulaştığı görüşüdür: "Ödipus Karmaşası tanımı, doğuştan olmayan, sonradan edinilen cinsel bir tavır olarak, heteroseksüelliğe hem psikolojik hem de sosyal bir açıklama sağlar" (Robins 108). Freud, kız ve erkek çocukların, kadın ve erkek kimliklerini kazanıp bireyleşme süreçlerini anlatan kuramlarında, çocuğun cinsel ve bedensel gelişim aşamalarını açıklarken, onun çevresiyle, özellikle de anne ve babasıyla olan ilişkisini vurgular. Bu ilişkilerin analizinde Freud, Ödipal karmaşa, iğdiş edilme korkusu, Ödipal öncesi anne bedeniyle bütünlük, anne bedeninden ayrılış ve özdeşleşme ilişkilerinden bahsetmiştir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde psikanalizin ve feminist psikanalitik kuramların kadın ve erkek bedenlerini temel alarak, toplumsal cinsiyet rollerini kazanma süreçlerini nasıl açıkladıkları araştırılacaktır. Bu anlamda, psikanalitik kuramın kurucusu olan Freud'un teorileri temel alınarak, psikanalizden vazgeçmeyen ama onun kadın bedenini indirgediğine ve hatta yok saydığına inanan, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Kate Millett gibi feministlerin psikanalitik analizleri ve tespitleri ele alınacaktır.

Virginia Woolf ve D.H. Lawrence, modernist edebiyatın önemli yazarları arasında sayılmaktadırlar. Bu çalışmada incelenmek üzere ele alınan Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* ve D.H. Lawrence'ın *Oğullar ve Sevgililer* adlı romanları, modernist dönemin başta gelen yapıtları arasındadır. Bu iki romanın modernist edebiyata ait olmalarının dışında da ortak özellikleri bulunmaktadır. Seçilen romanlar her iki yazarın da kendi çocukluklarına, anne ve babalarına, kardeşlerine ve geçmişlerine yaptıkları otobiyografik bir yolculuk, bir arayış niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte, modernist dönemi ve edebiyatı en çok etkileyen isimlerden biri olan Freud'un görüşlerinin etkisini her iki yazarın eserinde de görülmektedir. Bu bağlamda psikanaliz ve feminist psikanalitik kuramların ışığında bu iki roman incelenecektir. Psikanalizin kız ve erkek çocukların toplumsal cinsiyet rollerini kazanarak öznelleşme sürecinde ele aldığı, Ödipal öncesi anne bedeniyle bütünlük, Ödipal karmaşa, anne ve baba bedenlerinden ayrılış ve özdeşleşme ilişkilerinin bu eserlerde nasıl betimlendiği araştırılacaktır. Bu incelemelerin ışığında, her iki modernist yazarın metinlerine aktarmayı amaçladıkları beden ve toplumsal cinsiyet kavrayışları tespit edilmeye çalışılacaktır.

Bu çalışmanın sonuç bölümünde ise Virginia Woolf ve D.H. Lawrence'ın eserlerinde, kadın ve erkek kimliğine ulaşma sürecinde psikanalizin irdelediği gelişim süreçlerindeki bu ilişkileri ele alışları kıyaslanarak, her iki modernist yazarı birbirine yakınlaştıran ya da uzaklaştıran yaklaşımlar tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu tespitler göz önüne alınarak, bu iki yazar aracılığıyla modernist dönemin nasıl bir beden ve toplumsal cinsiyet anlayışı sunduğu hakkında sonuca varılacaktır.

I. MODERNİST DÖNEM VE MODERNİST EDEBİYAT

I.1. Modernist Dönem

“Aralık 1910’da tüm insan doğası değişti” (Woolf 1966, 321). Virginia Woolf’un *Mr. Bennet and Mrs. Brown* adlı denemesinde söylediği bu sözler, değişimin ve yeniliğin habercisi Modernizmin 1910 ve dolaylarında başladığına işaret etmektedir. 1910 yılı, Kraliçe Viktorya’nın oğlu VII. Edward’ın öldüğü, kadınlara oy hakkı hareketinin başladığı, Liberal Partinin baskısının bitip İşçi Partisinin yükseldiği, sanatta ise İngiltere’de bir devrim sayılan Roger Fry’nin ilk post-empresyonist sergisinin açıldığı yıldır. Aslında birçok eleştirmen değişimin Kraliçe Viktorya döneminin son yıllarında başladığını söylemektedir. Endüstriyel gelişim ve kapitalist yayılım bu değişime ortam sağlamıştır. Kraliçe Viktorya’nın 1901’de ölümüne kadar olan süreçte İngiltere endüstriyel devrimin doruğuna erişmişti. Sosyal, ekonomik ve teknolojik değişim ve dönüşümler yaşanmaktaydı. İşçi sınıfı ve orta sınıf çalışanları hızlı bir kentleşmeye yol açan üretim faaliyetlerinin içinde yer almaktaydı (Miller 1-3). Viktorya döneminin son derece güçlü ideolojik baskısı artık sona ermişti. Viktorya döneminin muhafazakar tutumuna ve bu tutumun oluşturduğu biçim ve geleneğe karşı oluşan tepki, modernizmin ortaya çıkmasının tetikleyicisi olmuştu (Bradshaw ve Dettmar 1-5).

Birçok farklı kaynaktan, birçok eleştirmen modernizmin başlangıç ve bitiş tarihiyle ilgili olarak farklı zaman aralıklarından bahsetmektedir. Ancak tüm eleştirmenlerin hemfikir olduğu nokta modernizmin doruk noktasına I. ve II. Dünya Savaşları arasındaki yıllarda ulaştığıdır. 19. yüzyılın ortalarından 20.yüzyılın ilk yıllarına kadar olan süreçte meydana gelen teknolojik, siyasal ve ideolojik değişimler tüm dünyayı etkilemiştir. Einstein’ın İzafiyet Kuramı, sanayide seri üretime geçiş, Karl Marx’ın yazıları, Sigmund Freud’un psikanalitik çalışmaları ve kuramları, Darwin’in Evrim Teorisi, bireylerin inançlarını ve kimlik algılarını sorgulamalarına neden olmuştur (Miller 3-4). Modernist dönem, savaşın yıkıcılığının ve çaresizliğinin yaşandığı, sanayileşme ve kentleşme ile birlikte sosyal ilişkilerin ve konumların hızla değiştiği bir dönemdir. Bu anlamda da modernizm bir dönüşüm hareketi olarak da

tanımlanmıştır. Dolayısıyla, bilimsel ve teknolojik alandaki gelişmeler, toplumsal, sosyal ve ekonomik hayattaki değişimler birbirlerini besleyerek modernist hareketin doğuşuna neden olmuşlardır (Levenson 4-5).

Böyle bir ortamın oluşturduğu modernist hareket, pek çok alanda olduğu gibi kültürel ve sanatsal alanda da yeni bir dönemin başladığını haber veriyordu. Herşey yeniden şekillenirken sanatta ve edebiyatta da yenilik ve değişim dönemi başlamıştı. Bu da çağın gerektirdiği biçim ve anlatım teknikleri arayışlarını gerekli kılmaktaydı. Bu arayışların edebiyattaki yansımaları biçimsel yaratıcılık, deneyselcilik ve gerçeğin algılanışındaki değişimle kendisini göstermekteydi. Modernistler gerçeğin, Viktorya döneminde algılandığı gibi aile düzeninde veya erkek egemen toplum düzeninde bulunmadığına inanmaktaydılar. Böylece de modernist sanat onu çevreleyen bu düzene karşı bireyin iç dünyasının bu değişen dünyaya karşı duruşunu ve yabancılaşmasını yansıtmayı amaçlamaktaydı (Miller 6-8).

Savaşın yarattığı yıkım, yukarıda bahsettiğimiz tüm bu hızlı değişim ve teknolojik yeniliklerle birlikte yaşanmakta olan parçalanmışlık, huzursuzluk ve karmaşa, insanın birey olarak vurgulanmasının önemini ortaya koymuştur. Böylece de modernist sanatın temel amacı, bireyin karmaşık ruh halini yansıtmak olmuştur. Batı felsefesinin kabul ettiği doğru ve gerçek olana bakış sorgulanmaya başlamıştır.

Peter Childs *Modernizm* adlı kitabında, kökeni Latince'deki “modo” olan modernizm kelimesinin “şu an”ı tanımlamak için kullanıldığını ve modernizm, modernite, modernleşme kavramlarının birbirleriyle ilişkili olmalarına rağmen tanımlarına açıklık getirmek gerektiğini hatırlatmaktadır. Modernizm, 19.yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkan sanatsal ve kültürel alandaki değişimleri ifade eden bir akım olarak tanımlanmıştır. Childs, modernite kelimesinin ilk olarak Fransız şair Charles Baudelaire'in 19.yüzyılın ortalarında yazdığı *Modern Yaşamın Ressamı* adlı makalesinde geçtiğini söylemektedir. Bu makalede Baudelaire'in moderniteyi “ölümsüz ve değişmeze karşı olarak sanatta moda olabilecek kısa ömürlü ve arızı” olarak tanımladığı aktarılmıştır. Childs, modernite kavramını “endüstrileşme, kentleşme ve laikleşme ile ortaya çıkan değişimleri deneyimleme ve yaşama” olarak tanımlamaktadır. Modernleşme ise modernitenin hayata geçirilmesi ile ortaya çıkan bir süreçtir (Childs 2010, 22-26).

I.2. Modernist Edebiyat: Bireyin İç Dünyasına Yolculuk

Modernist dönemde İngiliz edebiyatında Fransız şair ve deneme yazarı Charles Baudelaire, yazar Gustave Flaubert ve *fin de siecle* yazarlarının etkileri görülmektedir. Jesse Matz, *A Companion to Modernist Literature and Culture* adlı kitabın *The Novel* başlıklı bölümünde Flaubert'in 1852'de yazdığı *Madame Bovary* adlı romanın büyük bir bölümünde, karakterlerinin iç yaşantılarının ayrıntılarını anlattığını ve ondaki gerçeklik ve iyi biçim anlayışının modern romana öncü olduğunu söylemektedir (Bradshaw 216).

Virginia Woolf'un alıntısında belirttiği gibi 1910'ların dünyası, artık birçok şeyin değiştiği, Viktorya dönemi edebiyatçılarının okuyucularına yansıttığı dünyadan çok daha karmaşık bir dünyaydı. Bu karmaşıklık duygusu modern yazarların farkındalığının en temel özelliğini oluşturmaktaydı. Bu duygu dönemin edebiyat eserlerinde yansıtılmıyordu. Ancak, bu karmaşayı edebiyat eserlerine aktarmakta, geleneksel gerçekçi yöntemler yetersiz kalmaktaydı. Bu nedenle de tüm sanat dallarında olduğu gibi edebiyatta da modernizm, çeşitli ve yeni metot denemeleriyle özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla da geleneksel anlatım teknikleri yerine, bilinç akışı, içsel monologlar, ironiler, metaforlar, simgeler ve mitik yeniden yapılandırmalar denenmeye başlanmıştır (Faulkner 10-19).

Modernist yazarlar, Viktorya dönemi edebiyatının biçim, içerik ve anlatım anlayışını geride bırakmayı amaçlamışlardır. Viktorya dönemi yazarları, eserlerini topluma ahlaki değerler vermek ve toplumu idealize etmek için kullanmışlardır. Olayları, her şeyi bilen anlatıcının bakış açısıyla, detaylı betimlemelerle bir düzen içinde anlatmışlardır (Bradshaw 215). Oysaki modernist yazarlar bu anlatıcı otoritesi ve güvenilirliğini ortadan kaldırmışlardır (Childs 73). Farklı bakış açılarını vurgulayacak içsel monologlar ve bilinç akışı gibi yeni tekniklerin arayışında olmuşlardır. Döneme damgasını vuran düşünürlerden Friederick Nietzsche'nin bütün gerçekliği sorgulayan “hiçbir sanatçı gerçekliğe tahammül edemez” ya da “gerçekler açığa çıkarılmamış yanlışlardır; gerçekler geçicidir” gibi sarsıcı savları modernist yazarların gerçeklik anlayışını etkilemiştir (akt. Childs 2010, 84). Bu bağlamda Modernist edebiyat, daha önce de belirtildiği gibi Viktorya dönemi

edebiyatının muhafazakâr tutumuna ve gerçeklik anlayışına bir tepki olarak görülmüştür.

Modernist dönemin edebiyat ve sanat anlayışını etkileyen önemli figürlerden biri Fransız bilim adamı Henri Bergson olmuştur. *Zaman ve Özgür İrade* adlı çalışmasında, zamanın zihinde çizgisel olandan farklı olarak deneyimlendiğini söyler. Bergson'a göre, zihnin deneyimlerinin uzunluğu, onların yoğunluklarına ve içeriklerine göre bireyden bireye değişen bir hıza sahiptir. Onun çalışmaları, birçok modernist yazarın, metinlerinde uyguladıkları zaman algısını değiştirmiştir (Childs 2010, 72). Gerçekliğin sadece öznel sezgilerle algılanabileceğini savunan Bergson da Freud gibi modern dönemin sanatına yön vermiştir. Ancak Freud, kuramlarıyla dönemi en çok etkileyen isim olmuştur. Freud'un kuramları aracılığıyla modernist yazarlar, karakterlerini sunmanın yolunu değiştirebilecek bir yorum bulmuşlardır. Freud'un psikanalitik çözümlenmeleri insan ruhunun ve zihninin derinliklerini yansıtmayı amaçlayan pek çok modernist yazarı etkilemiştir (74).

Einstein'ın uzay-zamanın sürekliliği ve maddesel evren üzerinde mutlak bilgi edinmenin mümkün olmadığını savunan *Görelilik Teorisi*, modernist yazında bakış açısını, belirsizliği ve öznel algıların kullanımını etkilemiştir. Modernist yazarlardan D.H. Lawrence'ın *Bilinçdışının Doğaçlaması* adlı çalışmasında bu etkileşimin açık bir örneğini görmek mümkündür:

Bizler mutlak olmayanları ya da mutlağı istemeliyiz. Biz, haydi bir kez ve sürekli olarak ve sonsuza dek herhangi bir mutlağın çirkin emperyalizmince yaratılmış olalım. Mutlak iyi yoktur, mutlak bir biçimde doğru olan şey yoktur. Her şey akar ve değişir ve hatta değişimin kendisi bile mutlak değildir. (akt. Childs 2010, 89)

Gerçekçi romandaki Newtoncu evren, sözüne güvenilen anlatıcı, kronolojik zaman boyunca ilerleyen kahraman artık yoktur (89).

“Modern yazarın temel özelliği, hayatın toplu ve anlaşılabilir kalıplar sunabileceği yanılsamasından vazgeçmesi ve edebiyat ile hayat arasındaki köprüyü sanat ve estetik vasıtasıyla kurmasıdır” (İşçi 59). Endüstriyel kapitalizm ve savaşın yarattığı büyük yıkım ve umutsuzluk, teknolojik gelişmelere ve ilerlemeye karşı duyulan kuşku ve kentleşme, insanın insana, doğaya ve kendine yabancılaşmasına

yol açmıştır. Bu da modernist yazarların bireyin iç dünyasına yönelmesine neden olmuştur. Yukarıda da değinildiği gibi modernist yazarlara göre geleneksel edebiyat bireyin bu ruh halini yansıtmakta yetersiz kalmıştır. Bu nedenle de modernist edebiyat ile birlikte gerçekçi edebiyat geleneğine karşı duran, gerçeğin bireyin iç dünyasıyla özdeşleşen izlenimlerini, hayattan uzaklaşmadan okuyucusuna sunan modern bir anlatım biçimi ortaya çıkmıştır (İşçi 58-61).

Peter Childs, modernist edebiyatı zamana ve türe bağlı olmak üzere ikiye ayırmıştır. Childs'a göre zamana bağlı olan modernist edebiyat dönemi 1890-1930 yılları arasındadır ve bu dönemde yazılan eserleri kapsar ki, bunların çoğu modernist değildir. Türe bağlı olan modernist edebiyat ise değişim ve yenilikle özdeşleştirilmiştir. Bu dönemin eserlerinde görülen değişimin özellikleri şunlardır: “estetik, deneyselcilik, kronolojik olmaktan çok uzamsal ya da ritmik, bireyin iç dünyasına dönük, insan merkezli, özneye karşı şüpheli, gerçeğin belirsizliği” (Childs 29). Odak noktası makro değil mikro kozmostur. Bu nedenle de toplumdan çok bireye odaklanır. Buna ek olarak, modernist yazarların, sanatçıların ve felsefecilerin cinsellik ve aile kavramlarını tartıştığı, yeni bir açık fikirlilik dönemi yaşanmaktadır. Metinler “feminizm, homoseksüellik, androjen kimlik ve biseksüelliğe ve de bireyin kişisel değerlerini araştırmasını kısıtlayan geleneksel aileyi sorgulamaya sempatik bir tavır takınır”(Childs 30). Sonuç olarak Modernist edebiyat, karmaşası, biçimi ve “yeni bir gelenek yaratma” çabası ile güçlü bir deneyselciiktir (Childs 35).

Viktorya döneminin geleneksel gerçekçi romanında, “olay örgüsü ve belirli bir öykü anlatımı ile özellikleri, davranışları, düşünceleri ve fiziksel görünüşleriyle karakterlerin çizildiği, detaylı kent ya da doğa betimlemelerinin yer aldığı, zaman ve mekanın kesin çizgilerle ortaya konulduğu, kronolojik bir sıra izlenir” (Urgan 1995, 94). Oysa modernist yazarlar, geleneksel edebiyatçıların aksine karakterlerinin iç dünyalarını romanlarına katmayı ve “dün-bugün-yarın”dan oluşan zaman zincirini kırmayı hedeflemişlerdir. Onların edebiyat yolculukları dış dünyaya değil, bireylerin iç dünyasına yöneliktir. Karakterlerinin zihinlerinden geçenleri okuyucuya aktarabilmek için bilinç akışı, iç konuşma ve içsel monolog gibi teknikler geliştirmişlerdir. Modernist yazarlara göre bu teknikler sayesinde okuyucu, hem

karakterler hakkında -geleneksel gerçekçi edebiyattaki karakterlerin aksine- daha doğru ve gerçek bilgiler elde etmekte hem de iç içe geçmiş zaman ve olaylardan oluşan bir metin okumaktadır. Modernist edebiyattan önceki yazında öyküyü, evlilik, cinayet, aldatma, gibi dış dünyaya ait olaylar oluşturmaktaydı. Oysa modernist metinler, klasik anlatımlardaki gibi bir olay etrafında kurgulanmaz. Entrikalar, heyecan verici olaylar ve maceralar yoktur. Yazar, kahramanın hayatı ve etrafında gördüğü nesnelere algılayışlarını ve izlenimlerini aktarır (Giddens 1-10).

Genel olarak, modernist yazarlar, gerçeğin çok anlamlılığı ve göreceliği, tanımlaması ve anlatılması kolay olmayan insan ruhunun derinlikleri, hayattaki dağılmalar, çözülmeler, parçalanmalar, savaşların ve sanayileşmenin maddeleştirdiği, kendine ve çevresine yabancılaşmış insan yaşamı gibi sorunları ele almışlardır. Bu anlamda bilinç akışı tekniği, modern insanın kendi içine yönelmiş yabancılaşmasının modernist yazarlar tarafından dışa vurumu olmuştur. İngiliz edebiyatında, eserlerinde bilinç akışı tekniğini en iyi kullanan iki modernist yazar Virginia Woolf ve James Joyce olarak kabul edilmektedir. Onlar bilinç akışını, modernizmin yeni anlatım tekniği olarak görmüşlerdir. Bilinç akışı tekniğini kullanarak karakterlerinin zihinlerine girer, anın çağrışımlarını ve izlenimlerini okuyucularına aktarırlar (Giddens 1-10).

İngiltere’de bir sanat akımı olarak modernist harekete damgasını vurmuş bir grup aydın sanatçı Bloomsbury grubunu kurmuştu. Bu grupta yer alan sanatçılar arasında yazar ve eleştirmen E.M. Forster, Virginia Woolf, Lytton Strachey, ekonomist John Maynard Keynes, ressam Duncan Grant, Vanessa Bell ve Roger Fry, şair Oliver W. F. Lodge, edebiyat, politika ve sanat eleştirmenleri Desmond MacCarthy, Clive Bell ve Leonard Woolf bulunmaktaydı. Avant-garde sanat, biçimsel estetik, özgür cinsellik, rasyonel felsefe kavrayışlarıyla ön plana çıkmışlardı. Emperyalizme, savaşa ve faşizme karşı oluşlarıyla biliniyorlardı (Goldman 32-33).

I. ve II. Dünya savaşları arasındaki yıllarda doruk noktasına ulaşan modernist edebiyat en verimli eserlerini bu yıllar arasında vermiştir. Bu eserler arasında James Joyce’un *Ulysess*, Joseph Conrad’ın *Karanlığın Yüreği (Heart of Darkness)*, D.H.Lawrence’in *Oğullar ve Sevgililer (Sons and Lovers)* Virginia Woolf’un

Mrs.Dolloway romanları, T.S.Eliot'ın *Çorak Ülke (The Waste Land)* şiirleri yer almaktadır. Modernist edebiyat denilince ilk akla gelen edebiyatçılar Virginia Woolf, E. M. Forster, D.H. Lawrence, James Joyce, Evelyn Waugh, P.G. Wodehouse, Kathrine Mansfield ve şair T. S. Eliot'dır.

Özet olarak, yenilikçi, deneysel, insan deneyiminin öznelliğini konu alan ve sürekli bir biçim arayışı halinde olan bu edebiyat için her bir modernist eserin içerdiği ortak özellikleri sıralamak mümkün olmamaktadır. Yine de modernist yazarların geleneğe ve geleneksel olana karşı tutumları, karakterlerinin iç dünyalarını romanlarına katmaya çalışmaları ve yeni biçim arayışları onların ortak özellikleridir.

Modernist dönem, oy hakkı hareketleri, savaştan sonra doğan işgücü istihdamı ve sanayileşmeyle birlikte kadınların kamusal alana çıkışlarının toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılmasına neden olduğu bir dönem olmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılması cinselliğin sınırlarını araştırmayı da birlikte getirmiştir. Dönemin birçok sanatçısı cinsel tercihlerini hem eserlerinde hem de toplum içinde ifade etmeye başlamışlardır. D.H. Lawrence'ın *Aşık Kadınlar*'ında iki erkek arasındaki aşkın, Virginia Woolf'un *Mrs. Dolloway*'inde lezbiyen çekimin, E.M. Forster'ın *Maurice*'inde homoseksüel ilişkinin anlatıldığı görülür. Kendisini daha özgürce ifade etmeye başlayan feminizm, toplumsal cinsiyet rolleri, cinsellik, homoseksüellik, androjen kimlik ve biseksüellik gibi konular metinlere sızmıştır: "Cinsellik ve aile konularında modernizm sık sık, feminizme, homoseksüelliğe, hermafroditliğe ve biseksüelliğe sempati duyan, içtenlikli betimlemelerle yeni bir açıklık getirmiş olmasının yanısıra; çekirdek ailenin, bireyin kişisel değerler arayışını engeller görünen kısıtlamaların, dayatmaların bir sorgulamasını da sunmuştur" (Childs 2010, 30).

I.2.a. Virginia Woolf: Yaşamdan Edebiyata

Adeline Virginia Stephen 25 Şubat 1882'de Londra'da Hyde Park Gate'de dünyaya geldi. Babası Leslie Stephen Viktorya döneminin bilinen ve sayılan yazar, eleştirmen ve editörlerindendi. *19. Yüzyılda İngiliz Düşünce Tarihi* gibi birçok kitabın yazarı olan ve *Ulusal Biyografi Sözlüğü* adlı bir başyapıtın editörlüğünü yapan Leslie Stephen'in yazar kişiliği ve oldukça geniş kütüphanesi çocuklarının eğitiminde ve entellektüel olarak gelişimlerinde oldukça etkili olmuştur. Annesi Julia Stephen yardım kuruluşlarında aktif olarak çalışan, "hem Pre-Raphaelite ressamlarında hayranlık uyandıracak kadar güzel, hem de melek huylu bir insandı" (Urgan 1995, 12). Annesinin de babasının da ikinci evlilikleriydi. Virginia'nın Vanessa, Thorby ve Adrian adlı üç öz, annesinin ilk evliliğinden George ve Gerald adlı iki üvey erkek ve babasının ilk evliliğinden Stella adlı bir üvey kız kardeşi vardı. Viktorya çağının çoğu ailesi gibi çok çocuklu bu aile yüksek orta sınıftandı. Viktorya çağının ileri gelen aydınlarından biri olan Leslie Stephen, oğullarının dışarıda eğitim almalarına izin verirken, kızlarının evde eğitim almalarını uygun görmüştü. Yine de babalarının entellektüel kişiliği ve çevresi sayesinde ve de o dönemde kadınların erişimine kapalı olan kütüphaneler düşünüldüğünde Leslie Stephen'in binlerce kitaptan oluşan kütüphanesine ulaşabilmeleri onları birçok kız çocuğuna göre daha şanslı kılmaktaydı. Eve gelen özel öğretmenlerden klasik Yunanca ve Latince dersler alan Virginia daha dokuz yaşındayken, ağabeyi Thorby ile birlikte evlerinde *Hyde Park Gate Haberleri* adını verdikleri haftalık dergi çıkarmaya başlamışlardı (Goldman 4-5). Tüm bunlara rağmen Lesli Stephen'in entellektüel baskısı ve kişiliği Virginia Woolf'un feminizmini etkileyen nedenlerden biri olarak görülmüştür (Urgan 1995, 48). 28 Kasım 1928 tarihli güncesine: "Babamın doğum günü. 96 yaşında olacaktı, 96, evet, bugün: olabilirdi de. Şükür ki olmadı. Onun hayatı benimkini tamamen söndürürdü. Neler olurdu acaba?.. Yazı yazmak olmazdı, kitaplar olmazdı" yazmıştır (Woolf 1995, 171). Bu sözleri, babasının baskıcı tutumunun yıllar sonra bile Virginia Woolf'u nasıl etkilediğini göstermektedir. Babasının ve annesinin kişilikleri onu tüm yaşamı boyunca etkilemiştir. 1926'da yazdığı *Deniz Feneri* romanında anne ve babasını yeniden canlandıran Woolf, bu romanı yazmasının

gerekli olduğuna inanır: “O ve annem her gün aklıma gelirlerdi; ama *Deniz Feneri*'ni yazarken iyice gelip yerleştiler aklıma. Babam şimdi de ara sıra geliyor ama değişik bir biçimde. (Bunun doğru olduğuna inanıyorum her ikisiyle de sağlıklı, saplantılı bir ilişkim vardı) ve onlar hakkında yazmam gerekli birşeydi” (Woolf 1995, 171).

Woolf'un yaşamını belki de en çok etkileyen anlar çocukluğunda üvey ağabeyleri Gerald ve George tarafından taciz edildiği anlara ait olanlardır. Ölümünden sonra otobiyografik denemelerinin bir araya getirildiği *Moments of Being*'de Virginia Woolf, altı yaşındaki bir anısını şöyle anlatır:

Yemek odasının dışarısında tabakları üzerine koymak için kullandığımız bir masa vardı. Bir keresinde ben çok küçükken Greal Duckworth beni bu masanın üstüne kaldırdı ve ben orada otururken o benim bedenimi incelemeye başladı. Elbiselerimin altındaki elini hissedişimi hatırlıyorum, sımsıkı ve durmadan daha aşağıya ve daha aşağıya. Nasıl da durmasını umduğumu; eli özel bölgelerime yaklaştığında nasıl kaskatı kesildiğimi ve kıvrandığımı hatırlıyorum. Ama durmadı. Eli özel bölgelerimi inceledi. İncinişimi ve hoşnutsuzluğumu hatırlıyorum. Böyle dili tutulmuş ve karışık bir duygunun kelimesi nedir? Hala hatırladığıma göre çok güçlü bir duygu olmalı. (82)

Virginia Woolf'un yeğeni Quentin Bell'e göre “Virginia, George'un hayatını daha başlamadan mahvettiğini düşünüyordu. Cinsel konularda doğuştan utangaç olan Virginia, bundan sonra korkarak geri çekilecek, donuk ve savunmaya yönelik bir panik haline girecekti” (Bell 60). Quentin Bell, Woolf'un 1941 yılında Ethel Smyth'e gönderdiği bir mektubu yayımlar. Bu mektupta Virginia aradan onca yıl geçmesine rağmen yaşadığı tacizin onu hala nasıl etkilediğini hatırlamaktadır: “Üvey ağabeyimin altı yaşlarımdayken beni bir pencere pervazına koyarak mahrem yerlerime dokunduğunu hatırladıkça hala utançtan titriyorum” (Bell 60). Çocukluğuna ve gençliğine ait bu anıların psikolojik sonuçları birçok şekilde yorumlanmış, geçirdiği krizlerin, lezbiyenliğinin ve cinsel soğukluğunun temel nedeni olarak görülmüştür.

1895'te annesinin ölümünün ardından akli dengesini yitirmesine neden olan krizlerden ilkinin geçirdiği. 1904 yılında babasının ölümünden sonra kardeşleriyle birlikte Bloomsbury'e taşınırlar. Erkek kardeşi Thorby, Cambridge Üniversitesini

bitirmiştir. Artık Leslie Stephen'in baskısının ortadan kalktığı bu yıllarda, Thorby'nin üniversiteden tanıdığı genç akademisyen ve sanatçı arkadaşlarıyla bağlantısını kesmemesi için, politik, dini, kültürel ve sanatsal konulardaki düşüncelerini birbirleriyle tartıştıkları ve paylaştıkları Perşembe Geceleri toplantılarına başlarlar. Bu grup daha sonraları Bloomsbury Grubu olarak adlandırılacak grubun başlangıcıdır. Fikirlerin açıkça ve özgürce tartışıldığı bu grupta yer almaları, kadın ve erkeklerin düşüncelerini özgürce tartışmadıkları Viktorya dönemini yansıtan yapıdaki Stephen ailesine bir karşı çıkış olarak da görülmüştür (Miller 153-154). 1906'da çok sevdiği kardeşi Thorby'nin ölümünden sonra yaşamının en büyük krizlerinden birini atlatmıştır. Hem erkek kardeşinin ölümü hem de kız kardeşi Vanessa'nın Clive Bell ile evlenip evden gidişi bu krizin tetikleyicileri olmuştur.

Ağabeyi Adrian ile Bloomsbury'de Fitzroy Square'e taşınan Woolf, kız kardeşi Vanessa ile birlikte, kardeşi Thorby'nin başlattığı perşembe buluşmalarını devam ettirmişlerdir. Virginia ve Vanessa kardeşler bu grupta cinsellik de dahil olmak üzere her konuda düşüncelerin tartışıldığı bir ortamda bulunmuşlardır. 1909 yılında özgür cinsel tercihleriyle de bilinen Bloomsbury Grubu'ndan homoseksüel olduğunu açıkça ilan etmiş, yıllar boyu çok yakın arkadaşı olacak sanat eleştirmeni Lytton Strattchey'nin evlenme teklifini kabul etmiş ama hemen ertesi günün bunu yapamayacağını, Lytton'u kız arkadaşı gibi gördüğünü fark edip bu evlilikten vazgeçmiştir. Hayatı boyunca Virginia ile çok iyi entelektüel arkadaş olan Lytton, Cambridge'de Thorby'nin birlikte okuduğu, Virginia'yı eskiden tanıyan ve o sırada Seylan'da olan Leonard Woolf'a bir mektup yazarak asıl onun Virginia ile evlenmesi gerektiğini söylemiştir (Urgan 1995, 18). Leonard, 1912'de Seylan'daki görevinden döndüğünde Virginia ve Vanessa'nın da bulunduğu bir yemeğe katılır. Bu yemekte kız kardeşleri daha önce gördüğünden daha “entelektüel ve cinsel açıdan daha içten ve özgür” bulduğunu söylemiştir (Goldman 15). Aynı yıl, hayatı boyunca yazdığı tüm eserlerin ilk okuyucusu, en büyük destekçisi ve geçirdiği krizlerde her zaman yanında olacak Leonard Woolf ile evlenir. Woolf'un ölümünden sonra yazılan birçok biyografide bu evliliğin cinselliği içermeyen bir evlilik olduğu, Woolf'ların kendi sözleriyle desteklenerek iddia edilmiştir. Woolf bir mektubunda eşine şunları yazmıştır: “Geçen gün sana zalimce söylediğim gibi bedensel açıdan seni çekici

bulmuyorum. Bazı anlar, evvelsi gün beni öptüğün zaman bu anlardan biriydi- bir kaya ne kadar hissetmezse ben de o kadar hissetmiyorum’’ (Bell 245).

Evliliklerinin hemen ardından Virginia, 1913'de geçirdiği kriz sırasında intihar girişiminde bulunmuştur. Leonard Woolf'a eşinin akıl sağlığı nedeniyle doktorlar, evliliklerine çocuksuz olarak devam etmelerini tavsiye etmiştir. (Goldman 14). Bu karar daha sonra Woolf hakkında yazan birçok eleştirmen için tartışma konusu olmuştur. 1908'de yazmaya başlayıp 1913'te bitirdiği ilk romanı *Dışarıya Yolculuk (Voyage Out)* geçirdiği bu kriz nedeniyle ancak 1915'te yayımlanabilmiştir. Bu eser tıpkı 1919 'da yayınladığı *Gece ve Gündüz (Night and Day)* gibi kendine özgü yöntem, anlatım ve biçimini henüz bulamadığı bir eser olarak görülmüştür. Üçüncü romanı olan *Jacob'un Odası 'nı (Jacob's Room)* genç yaşta kaybettiği ve çok sevdiği kardeşi Thorby'i düşünerek yazmıştır. *Jacob'ın Odası* geleneksel gerçekçi roman anlayışını yıkmaya çalıştığı, olay örgüsünü ortadan kaldırdığı, zaman ve mekanın kesin çizgilerle verilmediği ilk denemesidir. Bu arada Amerika'da çıkan *The Times*'ın, *Literary Supplement (Edebiyat Eki)* adlı ekinde yayınlananlar olmak üzere birçok deneme ve eleştiri yazmaya devam etmiştir (Urgan 1995, 93).

1922 yılında Vita-Sacville West ile tanışmış ve aralarındaki tutku daha sonraları *Orlanda* adını verdiği bir başka başyapıtında beden bulmuştur. 1925'te yayınlanan *Mrs Dalloway*, anlatım biçimi ve tekniği açısından daha önceki romanlarındaki denemeleri sayesinde tekniğinde yetkinleştiği ve onu edebiyat dünyasının en önemli modernist yazarları arasında yer almasını sağlayan eseri olmuştur (Miller 154). Roman kahramanı Clarissa Dalloway'in Sally Seton adlı başka bir kadına duyduğu çekimden bahsedilir: “İçinde çiçekler duran bir taş çanağının yanından geçerken, hayatının en güzel anını yaşamıştı. Sally durmuş; çiçek koparmış; onu dudaklarından öpmüştü’’ (Woolf 1989, 41). Bu roman, Woolf'un kadınlara karşı duyduğu ilginin de bir yansıması olarak görülmüştür. Woolf güncesinde *Mrs Dalloway*'i yazarken yapmak istediğinin “deliliği ve intiharı incelemek ve toplumsal düzeni eleştirmek’’ olduğunu ifade etmiştir (Woolf 1995, 82).

1926'da yayınlanan *Deniz Feneri*'ni yazmaya başlamadan önce güncesine “...babamı vereceğim orada tamamen; annemi de; sonra St.Ivas; çocukluğum. sonra

hep vermeye çalıştığım şeyler[...]]” yazmıştır (Woolf 1995, 104). Eşi Leonard Woolf’un okuduktan sonra “en iyi romanın, psikolojik bir şiir, bir başyapıt” dediği ve kardeşi Vanessa’nın “kusursuz bir portre ressamlığı” olarak tanımladığı *Deniz Feneri*, Virginia Woolf’un otobiyografik sayılabilecek başyapıtlarından biridir (Woolf 1995, 134-139).

1928 yılında yayınlanan *Orlando*, “belki de İngiliz edebiyatındaki hiçbir kitaba benzemeyen” bir fantazi, bir yaşam öyküsüdür (Urgan 1995, 149). Yaşam öyküsünü yazdığı *Orlando*, üç yüz yıldan fazla yaşayan ve kitabın ilk yarısında erkek iken ortalarında kadın olan bir başkaraktere sahiptir. Woolf, bu kitabını aşık olduğu iddia edilen Vita-Sackville-West’e ithaf eder. Bu roman Virginia Woolf’un androjen kimlik konusundaki görüşlerini yansıttığı bir romandır (Urgan 151). *Orlando*’da androjen kimlik şu şekilde betimlenir: “Cinsiyetler birbirlerinden farklı oldukları halde, birbirleriyle karışırlar. Her insan, bir cinsiyetle öteki arasında kararsızca sallanır” (akt.Urgan 153).

1931’de yayımladığı Woolf’un “kendi biçimimle yazdığım ilk kitap” olarak tanımladığı *Dalgalar* birçok edebiyatçı tarafından gerçekçi edebiyat geleneğinden tam bir kopuş ve anlatım tekniğinin doruğuna eriştiği roman olarak kabul edilmiştir (Woolf 1995, 130). Romanın üç kadın ve üç erkek başkişisi vardır. Evlenip çok çocuk yaparak hayatını boşa harcayan Susan; sadece cinselliği uğruna yaşayan Jinny; Louis ile bir tutku yaşayan ve onunla sevişen ancak cinsellikten korkan ve kendini tıpkı Woolf gibi dalgalara bırakarak intihar eden Rhoda; eğitim alma şansına sahip olamamış ama büyük bir şair olmak arzusuyla tutuşan Bernard; ve eşcinsel Neville romanın başkişileridir. *Dalgalar*, her bir karakterin Virginia Woolf’un kendi karakterinden alıntılar taşıdığı bir otobiyografi olarak da görülmüştür (Urgan 1995, 175- 195).

Virginia Woolf’un romanları dışında edebiyat ve roman sanatı hakkında yazdığı denemeler de oldukça ilgi görmüştür. Kadın yazarların erkeklere ait bir dünyada karşılaştıkları zorlukları anlattığı *Kendine Ait Bir Oda* ve *Üç Gine* adlı deneme kitapları yazmıştır. 1928 yılında Newnham ve Girton Kolejlerinde verdiği konferanslardan oluşan ve feminist edebiyat eleştirisi için çok büyük önem taşıyan çalışması *Kendine Ait Bir Oda*, 1929 yılında yayınlandı. Bu kitabın olumsuz

karşılanağını ve etkisiz olacağını düşünüyordu. Hatta bu kitabı yazdığı için ona “safocu” diyeceklerinden çekiniyordu: “[...] feminist denilecek saldırıya uğrayacağım. Safocu olduğum ima edilecek, korkarım ciddiye alınmayacak” (Woolf 1995, 182). Woolf kadının yazarlığını konu alan bu çalışmasında, kadın ve kurmaca yazın üzerine yazmak için yola çıkar, ancak bu yolla bir sonuca ulaşamayacağını düşünerek, yazı yazmak isteyen kadınlara şu öneride bulunur:

Tek yapabileceğim, sizlere ikincil derecede önem taşıyan bir konuda görüşümü sunmak, yazı yazmak isteyen bir kadının parası ve kendine ait bir odası olması gerektiğini söylemek olabilirdi; bu ise, göreceğiniz gibi, kadınlar ve kurmaca yazının gerçek yapısı sorununu çözümsüz bırakmaktadır. (Woolf 6)

Kadın ve kurmaca yazın gibi tartışmalı bir konunun açık bir şekilde anlatılamayacağını söyler: “ortada çok tartışmalı bir konu varsa- ki cinsellik sorunlarının hepsi böyledir- kimse gerçeklerin dile getirilmesini beklemez. Kişi ancak sahip olduğu bakış açısına nasıl vardığını gösterebilir” (Woolf 2004, 6). Kitap boyunca onu bu görüşe iten düşünce aşamalarını okuyucularına aktarır. Aslında “romanlarında bizimle düşünen Woolf, bu kitabında sanki bizimle konuşmaktadır” (Bell 441). Kadınların eğitimindeki eşitsizlikten, okuduğumuz birçok kadın yazarın erkek adlarıyla yazmak zorunda kalışından, kadının yazarlık geleneğinin yoksunluğu gibi konulardan ve nedenlerinden bahseder. “İyi beslenmiş, iyi eğitilmiş, hiç bir zaman engellenip karşı çıkılmamış aksine doğduğu günden beri istediği yöne uzanabilme hakkına sahip olabilmiş” erkek deneyiminin tam tersini yaşayan kadın tecrübesinin, kadının yaratıcılığını nasıl sınırladığından bahseder (Woolf 2004, 111). Bedenlerdeki cinsiyet farklılığı gibi zihinlerde de iki ayrı cinsin var olup olmadığını sorgularken yaratıcı zihnin androjen olması ve androjen zihnin en ideal örneğinin Shakespeare olduğu sonucuna varır ve androjen zihni şöyle tanımlar:

[...]ruhun biri eril, biri dişil iki gücün içinde bir arada var olacağı bir tasarım çizmeye koyuldum. Erkeğin aklında, erkek kadına baskın çıkıyor, kadınınkindyse, kadın erkeğe baskın çıkıyor. Her ikisi bir arada uyum ve tinsel işbirliği içinde yaşarlarsa normal ve rahat bir ruh hali ortaya çıkar. Kişi erkekse, aklının kadın olan bölümü etken olmalıdır ve

bir kadın da aynı ölçüde içindeki erkekle ilişkide bulunmalıdır. Belki de Coleridge üstün bir aklın çifte cinsiyetli olduğunu söylerken bunu kastetmişti. Ancak bu iç içe geçme gerçekleşirse akıl tam anlamıyla verimli olabilir ve gücünü kullanabilir. (Woolf 2004, 110)

Aynı zamanda bir edebiyat eleştirmeni ve de kuramcısı olan Woolf'un, modern edebiyatın gelişimini etkileyen denemeleri arasında *Modern Fiction* (1919), *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (1924) ve *The Common Reader* (1925) en önemlileri olmuştur. Bu denemelerde, onun modernist edebiyatın gerektirdiği biçim, içerik ve anlatım hakkındaki fikirleri yansıtılmaktadır.

1.2.b. Virginia Woolf ve Bilinç Akışı

Virgina Woolf, eserlerinde karakterlerin bilincine girerek, tıpkı modern bireyin yaptığı gibi sorgulayıcı, öfkeli, şüpheli, ironik ve simgesel bir dil kullanımıyla, görünenin görüldüğü gibi olmayabileceğini okuyucularına göstermek ister. Bireyin kendisine ve çevresine yabancılaşma deneyimlerini bazen içimizi acıtarak bazen gülümseterek ama çoğu zaman cümlelerini tekrar tekrar okutup zihinlerimize sızdırarak hissettirir: “Virginia Woolf, romanlarında modern bireyin kuşkularını, öfkesini, kendisine ve çevresine yabancılaşmasını, her şeyi bilen anlatıcının zihninden karakterlerin zihnine geçiş yaparak yansıtır. Bunu yaparken hayattan kopmaz, hayatın değerli olduğunu, önemsiz gözükken izlenimlerin bile göz ardı edilmemesi gerektiğini kanıtlar eserlerinde” (İşçi 2006). Woolf, *Mr Bennet and Mrs Brown* ve *Modern Fiction* adlı denemelerinde çağdaş ve yeni romanın nasıl olması gerektiğini aktarmıştır. Ona göre hiçbir şeyin kesin başlangıcı, bir ortası ve sonu yoktur. Gerçekçi romanın bu kalıpcılığına ve gerçekleri maddeselleştirmesine karşı çıkar. Çünkü gerçek ruhsaldır ve böylece izlenimlere dönüşür (Urgan 1995). Onun romanlarının can alıcı noktası “an”lardır: “Neyi içerirse içersin ‘an’ı tümüyle vermektir” (Woolf 1995, 172).

Diğer modernist yazarlar gibi Woolf'a göre de gerçek yaşamda basit kalıplara sokulamayacak bir karmaşa vardır. Bu karmaşayı yansıtmakta geleneksel gerçekçi yazın metotları yetersiz kalmaktadır. *Modern Fiction* adlı denemesinde Woolf,

Arnold Bennet, John Galswothy ve H.G. Wells gibi yazarlara karşı bir tutum sergiler. Ona göre bu yazarlar insanın iç dünyasıyla değil de, dış dünyayla ilgili oldukları için gerçekçi yaşamı yansıtmazlar: “Wells, Arnold Bennett ve Galsworthy... Bu üç yazara tek kelime ile Materyalistler diyebiliriz. Bu yazarlar ruhu bir yana bırakıp bedenle ilgilendikleri içindir ki umutlarımızı boşa çıkarmışlardır. İngiliz romanı elinden geldiğince nezaketle ve hızla arkasını onlara dönüp başka yönlere doğru açılırsa hakkında daha hayırlı olur duygusu uyanmıştır bizde” (Woolf 1952, 650). Çağdaş romanın yapması gereken, yeni anlatım yöntemleri deneyerek kişilerin iç dünyasına yönelmektir. Çünkü gerçekliğin, yaşamın anlarında, karakterlerin iç dünyalarında bıraktığı izlenimlerde saklı olduğuna inanır. Woolf yine aynı denemesinde geleneksel romancıların olay örgüsüne bağlı kalarak, trajedi, komedi, aşk, gibi izlenimler yaratmak için kendilerini dar bir alana sıkıştırdıklarını ve bu nedenle de insan yaşamının gerçek yüzünü yansıtamadıklarını söyler. Devamında Woolf’un modern roman hakkındaki düşüncelerini okuruz: “Sıradan bir belleği, rasgele bir günü ele alın. Bellek binlerce izlenim alır. Küçük, fantastik, hemen gelip geçen ya da zihne bir çelik keskinliği ile saplanan her türden binlerce izlenim. Bu izlenimler her yandan üzerimize, ardı arkası kesilmeyen bir atom sağanağı halinde boşanır ve bu atomlar boşandıkça bir pazartesi, bir salı günü oluşturdukça, temelde öncekilerden büsbütün ayrılır. Önemli olan, dün şurada ise bugün buradadır.. Öyle ki eğer yazar tutsak olmayıp özgür bir insan olsaydı, (...) o zaman yapıtında; bilinen anlamda ne konu, ne güldürü, ne ağlatı, ne sevgi, ne de bir kara kıyım olurdu.. (...) Yaşam bakışık biçimde sıralanmış görüntülerden oluşmaz, yaşam bizi tüm bilincimizle sarıp kuşatan; ışıklı bir ayla, yarı saydam bir zardır. Romancının görevi, ne kadar düzensizlik ne kadar karışıklık gösterirse göstere, durmadan değişen bu bilinmeyen, bu başıboş ruhu elinden geldiğince, yabancı ve dış öğeler karıştırmadan anlatmak değil midir? Biz yürekliliği ve içtenliği savunuyoruz, romanı oluşturan gereçlerin, geleneğin gösterdiği şeyden biraz daha farklı bir şey olduğunu anlatmak istiyoruz” (Woolf 1952, 650-651).

Woolf okuyucularına “dış dünyayı, karakterlerinin zihinlerinden geçen, kimi zaman akışkan, kimi zaman eklemli ve çok anlamlı, çoğu zaman şiirin ve müziğin ritmine benzeyen, imge yüklü bir dille anlatır” (İşçi 61).

I.2.c. D. H. Lawrence: Özyaşamdan Yazına

Beş çocuklu işçi kökenli bir ailenin en küçük çocuğu olan David Herbert Lawrence 11 Eylül 1885'te İngiltere'nin Eastwood köyünde dünyaya geldi. Babası Arthur Lawrence, sanayileşmenin yol açtığı iş alanlarından biri olan madencilik için temel geçim kaynağı olduğu bu köyde eğitim görmemiş bir maden işçisiydi. Annesi Lydia Lawrence ise küçük burjuva kökenli bir öğretmendi. Eastwood yeni ve gelişmekte olan bir maden bölgesiydi. Her yıl yüzlerce hektar alan yağmalanmakta, Eastwood'un güzel doğası hızlı sanayileşme ile birlikte mahvolmaktaydı (Young 12). D.H. Lawrence, annesi ve babası arasındaki bu sınıf ve eğitim farkını, sanayileşmenin bir ürünü olan Eastwood bölgesinin değişimini ve maden ocakları açılmadan önceki, sanayileşmemiş Eastwood kırsalına hayat boyunca duyduğu özlemi eserlerinde yansıtmıştır. Çocuklarının maden ocaklarında çalışmalarını isteyen babasının aksine annesi, onların gerekli eğitimi almalarını ve işçi sınıfına değil orta sınıfa geçiş yapmalarını istiyordu. Lawrence, köy okulunu bitirdikten sonra Nottingham Lisesi'nden burs kazanır. Oldukça başarılı bir lise eğitiminden sonra Nottingham Üniversitesi'nden ikinci bir burs daha kazanır. Bu burstan yararlanabilecek maddi imkanlara sahip olmadıkları için, cerrahi ve ortopedik aletler yapan bir yerde çalışarak para biriktirir. Üniversite eğitimi süresince bir yandan yardımcı öğretmenlik yaparak para kazanmış, bir yandan da öğrenimini sürdürmüştür. 1905 yılında İngiltere Krallık Bursunu birincilikle kazanarak, Nottingham Üniversitesinde yüksek öğretmenlik okuluna devam eder. Yirmi üç yaşındayken öğretmen okulunu bitirdikten sonra Londra'nın güneyindeki Croydon'da bir okula atanır (Becket 6-9). Öğretmenliği çok sevmediği için ancak üç yıl öğretmenlik yapabilmiştir. Lawrence'ın öğretmen olmasını isteyen aslında öğretmenliği ideal bir meslek olarak gören ve kendisi de bir süre öğretmenlik yapmış annesidir. Büyük oğlunun ölümünden sonra tüm umutlarını D.H. Lawrence'a bağlayan annesine, derin bir tutkuyla bağlı olan Lawrence, annesinin bu arzusunu yerine getirmiştir. Urgan'a göre öğretmenliği sevmemesine rağmen, tüm romanlarında ve denemelerinde okuyucularına bir şeyler öğretmek isteyen ve edebiyatın öğretici bir nitelik taşıması gerektiğine inanan bir tutum sergilemiştir

(Urgan 13).

Annesinin, Lawrence üzerindeki etkisi çok güçlüdür: “Lydia Lawrence, Lawrence ailesinin en güçlü figürüydü ve onun olaylar karşısındaki tutumu, oğlu David Herbert’in de hayatında çok etkili olmuştu” (Feinstein 13). Annesine olan bu bağlılığı *Oğullar ve Sevgililer*, *Beyaz Tavuskuşu*, *Gökkuşuğu* gibi birçok eserinde görülmektedir. Mina Urgan *D.H. Lawrence* adlı incelemesinde Lawrence’ın annesine olan sevgisinin bir erkeğin bir kadına duyduğu aşka benzediğini ve Lawrence’ın bir “Ödipus Karmaşası kurbanı” olduğunu söylemiştir. Ancak annesini bu kadar çok severken babasına karşı aynı sevgiyi duyamamıştır (Urgan 16-17).

Anne ve babasının ölümünden çok sonra, babasına yakınlaşmaya annesinden uzaklaşmaya başlayan Lawrence, 1922 yılında yazdığı *Bilinçdışının Doğaçlaması* adlı denemesinin *Anne Baba Sevgisi* adını verdiği bölümünde, oğullarıyla aralarında aşk bağı kuran annelere seslenmiştir. Bu ruhsal bağın gerek cinsel açıdan gerekse başka kadınlarla ilişki kurmaları açısından oğullarını nasıl olumsuz etkilediğinden bahsetmiştir:

Oğlu için büyük bir duygusal gerginlik nesnesi olmakla, anne ayrıca yüreğe işleyen acı bir tutuklama nesnesi olur oğlu için. Kösnül düzeyde oğlunun uygun bir karşılama bulması yönünde ayak bağı olur ona. Bir erkek, annesi tarafından üst düzeyde devinimsel olarak yakalandığında, kendisiyle annesi arasındaki *ilişki* en sonunda kopuncaya kadar diretecektir. (Lawrence 271)

Lawrence’ın romanlarında canlandırdığı sevgilileri ve onlarla olan ilişkileri de birçok edebiyat tarihçisi tarafından incelenmiştir. Hayatındaki bu sevgililer ölümünden sonra D.H. Lawrence’ı anlattıkları kitaplar yazmışlardır. İlk sevgilisi Jessie Chambers *Oğullar ve Sevgililer* romanında Miriam karakterinde anlatılmıştır. Birlikte kitap okuduğu, yürüyüşlere çıktığı, çok okuyan ve aydın bir genç kız olan Jessie’nin Lawrence’ın yazarlığa başlamasında etkisi olmuştur. Lawrence’ın bir kaç şiirini, ondan habersiz *The English Review* dergisine yollayıp basılmasına yol açmıştır (Miller 88). Fakat *Oğullar ve Sevgililer*’de de anlatıldığı gibi annesine karşı beslediği duygusal bağ ve tutkudan kopamayan Lawrence (Paul) ile cinsel ilişki kurmaktan kaçınan Jessie’nin (Miriam) birlikteliklerinde cinsel bir çatışma vardır.

Daha sonra *Oğullar ve Sevgililer*'de Clara'yı temsil eden Alice Dax ile sadece cinselliği paylaştıkları bir ilişkisi olmuştur. Lawrence, hem bedensel hem ruhsal açıdan onu tamamlayacak ilişkiyi yıllar sonra 1912 yılında tanıştığı Frieda Weekly ile yaşayacak ve Frieda onun hem ruhuna hem bedenine hitap edecek, hem de annesiyle arasındaki tutkulu bağı sona erdirecektir (Urgan 24-25). Öğrencisi olduğu Nottingham Üniversitesi profesörlerinden Ernest Weekly ile evli ve üç çocuklu Frieda ile tanışır tanışmaz birbirlerine aşık olmuşlar ve İngiltere'den uzaklaşarak Almanya'ya gitmişlerdir. Soylu bir Alman ailesinin kızı olan Frieda ile aralarında yalnızca yaş ve milliyet değil sınıfsal bir ayrım da vardır. Birbirini seven kadın ve erkek arasındaki sınıfsal köken farkı birçok öyküsünde ve *Lady Chatterley'nin Sevgilisi* adlı romanında ele aldığı bir tema olmuştur. Frieda ile olan ilişkileri hem yaşamının hem de eserlerinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Beraberliklerinin ilk yılları hiç de kolay olmayan çift 1914 yılında evlenmişlerdir (Miller 89). Yirmi yıllık evlilikleri boyunca, Almanya, Avusturya, İspanya, Fransa, İtalya, Seylan, Avustralya, Amerika ve Meksika gibi birçok ülkeye gitmişlerdir. Kitaplarının bir kısmının müstehcen bulunup basılmaması nedeniyle geçim sıkıntısı çeken Lawrence'lar gerek duyduklarında arkadaşlarından maddi destek alarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Çocukluğundan beri sağlık sorunları yaşayan Lawrence, 2 Mart 1930'da İtalya'da çok sevdiği karısı Frieda başucundayken ölmüştür.

D.H. Lawrence Croydon'da öğretmenlik yaptığı sıralarda 1911'de *Beyaz Tavuskuşu* adını taşıyan ilk romanını yayınladı. Bu romanının yayınlanmasından kısa bir süre sonra annesini kaybetti. Bu kayıp Lawrence'ı yıkmıştı. Onun ölümüyle bütün dünyanın çöktüğüne ve ölmekle "annesinin ona ihanet ettiğine" inanmıştı (Urgan 15). Uzunca bir süre acı çektikten sonra, kendi yaşamından esinlenerek çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını, doğduğu köy Eastwood'u, annesine duyduğu tutkuyu, babasına duyduğu nefreti ve sevgilileri ile ilişkilerini anlattığı yarı biyografik bir özellik taşıyan *Oğullar ve Sevgililer*'i yazdı. 1913'te yazılan bu roman Lawrence'ın başyapıtlarından biri olarak kabul edilir. Lawrence, arkadaşı Edward Garnett'a yazdığı mektupta romanın olay örgüsünü şu şekilde özetlemiştir:

Kişiliği ve ince beğenileri olan bir kadın, aşağı sınıflardan insanlar arasında yaşamak durumunda kaldığı için mutsuz olur. Kocasına ilkin

duyduğu sevgi bitince oğullarını aşık olarak seçer kendine. Her zaman karşılık gören bu aşkı ilkin büyük oğluna sonra ikincisine yönelir. Oğullar babalarını kıskanırlar, ondan nefret ederler. Annelerine ise öyle bir tutkuyla bağlıdırlar ki, ergenlik çağına gelince başka bir kadını sevmelerinin yolu yoktur. Büyük oğul William, ruhuna hep annesi egemenken pek değer vermediği kızla cinsel ilişki kurar. Bedeniyle ruhu arasındaki bu bölünme, delikanlının ölümüne neden olur. Öteki oğlun karşısına ise ruhuna sahip olmak isteyen, annesine karşı savaş açan bir kız çıkar. Küçük oğul ruhunu annesine bırakmaya ve salt cinsellikle yetinmeye kararlıdır. Oğullarına ne yaptığını neredeyse bilinçsiz olarak sezen anne, yavaşça ölmeye baslar. Küçük oğul sevgilisinden ayrılıp can çekişmekte olan annesine adar kendini ve sonunda da annesini yitirir. (Urgan 1997, 138)

Böyle bir başarıyı ardından 1915 yılında *Gökkuşacağı* adlı romanı yayınlanmış ancak roman müstehcenlik suçlamasıyla hemen yasaklanmıştı. Lawrence her romanında olduğu gibi bu romanında da sanayileşmenin çevreyi ve insan yaşamını kirletmesi, eğitim sistemindeki sıkıntılar gibi birçok sorunu ele almıştır. Kadınların doğuştan cinsel istekten yoksun ve iffetli olduklarını kabul eden bir toplumda, kadın cinselliğini ve bedenini açık bir şekilde dile getirmesi hem *Gökkuşacağı*'nin hem de daha sonraki eserlerinin yasaklanmasına neden olmuştur (Childs 185).

Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı *Aşık Kadınlar*'ı 1916'da bitirmesine rağmen *Gökkuşacağı*'nin yasaklanmasından dolayı kitabını İngiltere'de yayınlamak yayınevi bulamamış, bu roman ancak 1920 yılında New York'ta basılabilmıştır. Romanın başkışileri Ursula ve Gudrun, Viktorya çağının kadınlarından farklı, para kazanan, evlenmeyi hiç düşünmeden yaşayan, orta sınıf değer ve geleneklerini reddeden özgür ruhlu iki kız kardeştir (Miller 88).

1925 ve 1928 yılları arasında İtalya'da yaşadığı sırada yazdığı *Lady Chatterley'nin Sevgilisi* müstehcenlik nedeniyle İngiltere'de 32 yıl boyunca yasaklanmış, ancak 1960 yılında yayınlanabilmiştir. Lawrence'ın olgunluk döneminin en güzel yapıtı sayılan bu roman, aralarında kültürel sınıfsal fark bulunan

Lady Chatterley ile kocasının hizmetindeki kuru bekçisi Mellors'un birbirlerine aşık oluşlarını, ve çoktandır yabancılaştıkları eşlerinden boşanıp birlikte yaşamaya karar verişlerini konu alır (Urgan 254-256). Birçok edebiyatçı bu eserin İngiltere’de bu kadar tepki görmesine cinsellik sahnelerinden çok, soylu bir Lady'nin boşanıp eşinin hizmetindeki bir kuru bekçisiyle evlenmek istemesi gibi bir sınıf çatışmasını ele almasının neden olduğunu savunur. D.H. Lawrence, *A Propos of Lady Chatterley's Lover* adlı denemesinde bu kitabı yazmaktaki amacını şöyle ifade etmiştir: “[...] erkeklerle kadınların, cinselliği, tam olarak, dürüstlük ve temiz bir açıdan düşünmelerini istiyorum. Cinselliğin tam ne olduğunu bilmek, cinselliği uygulamaya koymaktan bile daha önemlidir günümüzde” (Lawrence, 332).

D.H. Lawrence’ın *Aaron'un Değneği*, *Kanguru*, *Kayıp Kız* adlı romanlarının yanında, *Ruhsal Çözümleme*, *Bilinçdışının Doğaçlaması*, *Lady Chatterly'nin Sevgilisi Dolayısıyla*, gibi birçok deneme ve kısa hikayesi bulunmaktadır.

1.2.d. D.H. Lawrence ve Roman: İçsel/Cinsel Yolculuk

“Yeni tutkulara, yeni fikirlere neden olacak kriz dönemindeyiz. Yaşayan her insan kendi ruhuyla mücadele etmektedir”, Lawrence *Aşık Kadınlar* adlı romanına bu sözler ile başlar. O da sanatta yeni olanın, yeni bir anlatımın peşindedir. Diğer modernistler gibi Lawrence da kendisine miras kalan edebi gelenekle mücadele etmiştir. Karakterlerinin psikolojik derinliklerini keşfetme ve yansıtmaya çabasıdır. Romanlarında karakterlerinin iç dünyalarına odaklanır. Biçime fazla önem göstermeyen, coşkulu ve şiirsel bir üsluba sahiptir. Tıpkı Joyce, Woolf ve diğer modernistler gibi yaşamımızı ve davranışlarımızı yöneten insan ruhunun gizli derinliklerini anlatan yeni bir dil, yeni bir anlatım yaratma çabasıdır. *The Novel* adlı denemesinde “roman muhteşem bir keşiftir. İnsan ifadesinin en gelişmiş biçimidir” diyerek roman formu hakkındaki düşüncelerini ifade etmiştir (Lawrence 1998, 179). Lawrence, *Morality and the Novel* adlı denemesinde ise roman türüne olan sevgisini yineler ve yaşama olan inancından bahseder:

Yaşamdan başka hiçbir şey önemli değildir. Ben bu yüzden yazarım, roman yaşamın pırıltılı bir kitabıdır. Kitaplar yaşam değildir. Onlar yalnızca eterdeki titreşimlerdir. Ama roman bir titreşim olarak insanı

baştan aşağıya titretebilir. Şiirden, felsefeden; bilimden ya da başka herhangi bir şeyin yapabileceğinden daha çok hem de. (Lawrence 1998, 175)

Sanayileşmenin çevreyi ve insan yaşamını kirlletmesi, eğitim sisteminin bozuklukları gibi toplumsal konuları ele almış, eserlerinde ve yazılarında bunlara karşı çıkmıştır. Yine aynı denemesinde sanatın işlevinin “insan ve yaşadığı anda onu çevreleyen evrenle ilişkisini ortaya çıkarmak” olduğunu ifade eder. Lawrence’a göre: “yaşam, kendimizle, yaşayan evren arasındaki saf ilişkinin başarısından ibarettir” (Lawrence 1998, 173-175). Yine aynı sayfalarda sanatın “insanın keşfettiği incelikli ve karşılıklı ilişkinin en yüksek örneği” olduğunu belirtir.

Romanın konusunun ve içeriğinin daha önceki yazın anlayışından farklı olması gerektiğini savunur. Anlatımı tekrarlar, metaforlar, simgeler, diyaloglar, kinayelerle dolu ritmik ve coşkuludur. Onda yeni olan, karakterlerinin ruhsal derinliklerini yansıtırken, onların cinsel psikolojilerini irdeliyor olmasıdır. Lawrence için önemli olan biçimden çok içeriktir. Onun amacı sanayileşme yüzünden yapaylaşan insan ilişkilerini canlı ve gerçek hale getirmek ve doğa ile insan arasında kaybolmakta olan bağı yeniden kurmaktır (Urgan 323).

Lawrence, yapısal olarak çağdaşları gibi deneyselci olmamasına rağmen onun, bireyleri ve toplumu yönlendiren bilinçaltı güçlerini keşfetme yolculuğu, modernist edebiyata en önemli katkısı olmuştur. Urgan’a göre Lawrence’ın modernist bir romancı olarak en büyük yeniliği “cinselliğin kadın-erkek ilişkisinin temeli olduğunu okuyucularına göstermesidir” (Urgan 65). Ona göre, savaşların, sanayileşmenin, toplumsal değişimlerin ve ayaklanmaların doğurduğu felaketler, yaşamı paramparça ettiği, yıktığı, bireyleri birbirinden kopuk, yabancılaşmış varlıklara dönüştürdüğü için kadın erkek ilişkisinin sağlamlaştırılması zorunludur ve bu da ancak kadınla erkeğin birbirini sevmesiyle ve cinselliğin farkındalığıyla gerçekleşebilir. D.H. Lawrence, insanın içgüdüleriyle aklı arasındaki birliği, ancak kendi cinselliğiyle uzlaşabilmesi yoluyla kazanabileceğini savunur (Urgan 65).

Lawrence, romanın insan ilişkilerini yansıtmaktaki en kusursuz araç olduğuna inanmıştır. O da tıpkı çağdaşı olan modernist yazarlar gibi romanlarında savaşların ve sanayileşmenin yol açtığı yıkım ve mutsuzluktan bahsetmiştir. Lawrence “akıl ve

bedenin uyum içinde olması halinde bu hayata katlanılabileceğine” inanmış ve eserlerinde bu uyumu yansıtmaya çalışmıştır (Lawrence 1983, 334).

Marlowe A. Miller *Masterpieces of Modernism* adlı çalışmasında bizlere Lawrence’ın karakterlerinin ruhsal derinliklerine onların cinsel içgüdülerini inceleyerek girdiğini, bunun da onu modernist yazar yapan, yeni olanı ortaya koyuş biçimi olduğunu söyler. Romanlarında bilinçdışı yaşantılarımızı bilinç düzeyine çıkarmıştır. Tıpkı çağdaşı Freud’un teorilerinde olduğu gibi, onun romanlarında da cinsel dürtüler konunun merkezini oluşturmuştur. Eserlerinde insan yaşamının doğası ve toplumsal değişim hakkındaki düşüncelerini yansıtmıştır. İnsanları eğitmeyi amaçlar gibi bir anlatım kullanmıştır. Yirminci yüzyıl için yepyeni bir alan olan davranışlarımızın bedensel dürtülerinden, bilinçaltından ve tutkularımızın davranışlarımıza olan etkilerinden bahsetmiştir (Miller 184-186). Lawrence, *Morality and the Novel* adlı denemesinde romanın hayatı bütünüyle kuşatabildiğini söyler ve ekler: “Sanatın işlevi insan ve onu çevreleyen evren arasındaki ilişkiyi ortaya koymasıdır; tam *şu anda*” (Lawrence; Herbert 171).

Daha önce belirtildiği üzere tek bir modernizmden bahsedilemediği gibi tüm yazarlar için ortak olan modernist roman özelliklerinden bahsetmek de mümkün olmamaktadır. Hem Woolf’un hem de Lawrence’ın (bire modernist yazar olarak) geleneksel olana ve gerçekliğe karşı duruşları, yenilikçi tavırları ve bireyin iç yaşantılarını aktarışları, onların modernist edebiyat içinde anılmalarını sağlayan ortak özellikleri olmuştur.

II. BEDEN VE TOPLUMSAL CİNSİYET

II.1.Viktorya Döneminden Modernist Döneme Geçiş ve Beden Algısı

19. yüzyıl, endüstriyel kapitalizmin tüm dünyaya yayıldığı, sömürgecilik ve emperyalizm ile birlikte yeni pazarların oluştuğu bir yüzyıldı. Bu yüzyıl, dünya savaşlarının yıkımı ile birlikte bu oluşumların beraberinde getirdiği bunalımların çağı olarak anılmaktadır. Andree Michel *Feminizm* adlı kitabında, 19. yüzyılda kadınların durumunu anlatırken kapitalizmin tüm boyutlarıyla varlığını sürdürebilmesi için gerekli olan meta öncesi birikimden bahsetmektedir: “Kocanın ve çocukların emek güçlerinin piyasada satılabilmesi için, kadınların, bunu meta öncesi bir üretim olan ev içi emeğiyle yeniden üretmeleri gerekir ve sermaye birikimi ancak bu birikimin temelinde gerçekleşebilmektedir” (Michel 87). Küçük esnaf ve üreticilerin yoğunlukta olduğu bu dönemde, kadınların kocalarının atölyelerinde ve dükkânlarında ücretsiz olarak çalışmaları, bu küçük burjuvazinin böyle bir rekabet ortamına dayanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla 19. yüzyıl, ev kadını ideolojisinin egemen olduğu ve kadının eviçi rollerini öne çıkaran bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Eviçinin dışında kalan bekar ve yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olan kadınların pek çoğu fuhuşa sürüklenmekte, 19. yüzyılın ortalarında Paris ve Londra’da yaklaşık olarak 40.000 ila 80.000 arasında fahişe bulunduğu tahmin edilmektedir (90). Kate Millett’e göre ise bu dönem (Viktorya dönemi) çelişkilerle dolu bir dönemdir. “İffet”, “saflık”, “ahlak” gibi değerlerin altını çizen bu dönemin ideolojisi aslında bir aldatmacadır. 1860’da Parlamento’dan geçen Bulaşıcı Hastalıklar Yasası ile alınan önlemler sayesinde fahişelik yasallaştırılmıştır (Millett 120). Viktorya döneminin bu ikiyüzlü tutumundan bahseden yalnızca Millett değildir. Michel Foucault *Cinselliğin Tarihi (I)* isimli çalışmasında, iki yüzlü Viktorya burjuvazisinin cinselliği tek bir mekana taşıdığını söylemektedir: “Toplumsal uzamda olduğu gibi, her eviçinin de merkezinde, resmen tanınan ama aynı zamanda yararlı ve verimli (doğurgan) tek bir mekan vardır: Anne-babanın yatak odası. Bunun dışında kalanın ise silinmekten başka yolu yoktur” (Foucault 9). Foucault’ya göre bu dönemde üremenin düzenlemediği hiçbir şeyin yetkisi ve söz

hakkı yoktur. Üreme dışında kalanlar var olmamak zorundadır: “Edim ya da söz biçiminde” ilk ortaya çıktıkları anda yok olacaklardır. Örneğin, çocuklara konuşmalarının yasaklandığı, konuştuklarında ağızlarının, gördüklerinde gözlerinin kapandığı cinsellik, yok sayılarak sessizleştirilmiştir:

Baskı hem yok olma hükmü gibi bir işleve sahiptir, hem de bir susma emri, varolmayışın olumlanması ve dolayısıyla da tüm bu konularda söylenecek, görececek, ya da bilinecek, hiçbir şey olmadığının tespiti içinde işler. İşte, burjuva toplumlarımızın ikiyüzlülüğü, kendi sakat mantığı içinde böyle yol alır. (Foucault 10)

Ancak bu baskıcı tutumun engelleyemediği, meşru olmayan cinsellik kendini ev dışında başka bir mekanda “üretim değilse bile hiç olmazsa kâr devresine yeniden sokulabilecek bir mekanda” hoş görülür kılacaktır. Bu mekanlar genelevler ve sağlık evleri olacaktır: “Fahişe, müşterisi ve arabulucusu, psikiyatrist ve histerik hastası”. Üstü kapalı bir biçimde hoş görülen bu cinsellik “gerçek olanın iyice yalıtılmış biçimlerine ve kodlanmış, sınırlanmış yeraltı söylemlerine ulaşma hakkına, ancak orada sahip olacaktır. Bunlar dışında her yerde, modern Püritenlik, üçlü yasasını dayatmıştır. Yasaklama, var saymama, suskunluk” (Foucault 9-11).

Bastırılan cinselliğin ve bedenin hazlarının ifadesine yönelik bu baskıcı tutum böylece sadece “kuramsal bir olgu” olmaktan öteye gitmektedir. Beden ve cinsellik “ikiyüzlü, meşgul ve hesapçı burjuvazi döneminde olduğu kadar hiç bir dönemde bu kadar boyun eğmemiştir” (Foucault 14).

Endüstriyel devrim sadece sanayide değil, toplumsal yaşamda ve kadın-erkek ilişkileri ve bu ilişkilerin konumlarında da değişime yol açmıştı. Ev yapımı ürünlerin yerini fabrika ürünleri almaktaydı. Fabrikaların sayıları arttıkça, işsiz kalan erkekler saat ücretli işlerde çalışmak için şehirlere taşınmaya başlamışlardı. Yeni kapitalist burjuva sınıfı, daha fazla kâr elde edebilmek için daha düşük ücretle işçi çalıştırmak gerektiğini fark etmiş, kadınları erkeklerden daha düşük ücretli işlerde işe almaya başlamışlardı. Ancak sanayileşme, kadını eviçi yaşamdan evin dışına çıkartıp özgürleştirmek yerine, yükünü daha da arttırmıştı. Kadınlar sağlıksız koşullarda, uzun saatler düşük ücretle çalışmanın yanında, ev içindeki rollerini de sürdürmekle yükümlüydüler. Burjuva sınıfı için de durum aynıydı. Fabrikalarda çalışmak

zorunda değillerdi, ama ev içinde ideal kadınlık sorumluluklarını yerine getirmek zorundaydılar. Cinsel istekten yoksun, erdem ve ahlak sahibi ve annelik rolüyle saygıdeğerlik kazanan Viktorya dönemi ideolojisine aittiler. Gelişmekte olan kentleşme ekonomisi, yeni ve zengin bir orta sınıf yaratmıştı. Bu orta sınıf toplumsal cinsiyet farklılıklarını daha da vurgulayarak, kadınlıkla erkeğin bir arada çalışamayacağına ve kadının ekonomik olarak kocasına bağımlı olması gerektiğine inanmaktaydı (Koyuncu 72-74).

Kısacası Viktorya dönemi ideolojisi, kadın bedenini cinsel zevkten yoksun, sadece annelik içgüdüsüne hizmet eden bir araç olarak görmekteydi. Bu annelik içgüdü de eve kapatılmalıydı. Bedenin bu mahrumiyeti eğitim sisteminde de görülmekteydi. Kadınların aldıkları tek eğitim evlendiklerinde ihtiyaçları olacak ev işleriyle ilgiliydi. Nasıl daha iyi bir ev kadını, eş ve anne olacakları öğretiliyordu. Bu “evdeki melek” (Woolf 90) imgesi sadece din, eğitim, aile, sosyal kurumlar ile değil, edebiyat ile de topluma sunulmaktaydı. Viktorya dönemi eserlerindeki kadın kahramanlar, “itaatkâr, pasif, cinsel tecrübesi olmayan” karakterlerdi (Abrams 1). Viktorya döneminde yazılan *Jane Eyre* (Charlotte Bronte), *Gurur ve Önyargı* (Jane Austen) ve *Middlemarch* (George Eliot) gibi romanlar, kadının evlenmesi ve gerçek annelik ideallerini yerine getirmesi, iyi anne ve eş, saygıdeğer ve yardımsever olması gibi beklentileri yansıtmaktaydı (Abrams 2).

Bu dönemde vurgulanan ev ve iş hayatı ayrımı, kadını üretimden uzaklaştırmakta, eviçi alana itmekteydi. Eviçi alan kadın yaşantısının kültürel dışı vurumu idi. Ev içi dekorasyon, sosyal ilişkiler, dini adayış, yardımseverlik aktiviteleri, kadınlara kendilerini dile getirecekleri bir dünya yaratmıştı. Annelik kadının gerekli duygusal tamamlayıcısı olarak yansıtılmaktaydı. Evlilik, kadının saygınlığını simgeliyor, ama annelik onun kadınsı değerlere ve kadınlık doyumuna ulaştığı bir kurum olarak görülüyordu. Bir kadının anne olamaması yetersizlik, başarısızlık olarak atfediliyordu. Çocuksuz kadın “acınacak” bir figürdü. Bu kadınlara çocuk bakıcılığı, hemşireliği gibi görevlerle bu eksikliği telafi edebileceği işler sunuluyordu. Annelik sosyal bir sorumluluk ve görevdi dolayısıyla da doğal bir olgu olmaktan çıkmış, öğrenilmesi gereken bir göreve dönüşmüştü (Abrams 3).

Viktorya döneminin orta sınıf kadınlarını sosyal yaşama çıkaran bağ

yardımseverlik faaliyetleri idi. Kadınların bu yardımseverlik aktiviteleri dini kurumlarca desteklenmekteydi. Pazar Okulları toplulukları kendilerini, dul ve yetimlere, hastalara ve yaşlılara bakmaya adanmışlardı. 1895'te Glasgow'da, 10.766 Pazar Okulu öğretmeni mevcuttu ve bunların hepsi gönüllü kadınlardı (Abrams 4). Fakat bu kadınlar Vikorya dönemin sonlarına doğru, kadın olarak bir şeyleri değiştirmek için güçlerinin ve yetkilerinin olmadığını fark etmişlerdi. Birinci dalga feministlerinin birçoğu bu yardımsever harekette aktif olarak yer almış kadınlardan oluşmaktaydı. 1900'lerde ise bu ahlaki görev, politik bir göreve dönüşmeye başlamıştı. İlk dalga feministlerin amacı; daha iyi eğitim almak, orta sınıf kadınları için iş olanaklarının sunulması ve son olarak da oy hakkına sahip olmak olmuştur. En ucuz öğretim yapabilme olanağı mürebbiye tutmak olduğu için İngiltere'de çocukları eğitmek üzere kadınların yüksek eğitim almalarına razı olunmuştu. Kate Millett'e göre bu dönemdeki en büyük başarılarından biri, kadınların yükseköğrenim görme hakkına kavuşmasıdır. Eğer bu hakka sahip olunamasa "ne kadın hareketi ne de cinsel devrim itici gücünü bulabilirdi" (Millett 128). Bu dönemdeki en önemli yasal başarılarından biri de, hukuki anlamda kadınların medeni haklarının pek çoğuna değinen Evli Kadınların Mülkiyet Hakkı'nın, 1882'de yasalaşmasıdır (Millett 129).

20. yüzyılın ilk yarısındaki Birinci Dünya Savaşı sonrası birçok kadın, erkeklerin savaşa gitmesiyle silah fabrikalarında çalışmaya başlamıştı. 19.yüzyılın ikinci yarısında hızla yayılan teknolojik gelişmeler, telefon, daktilo, dikiş makinesi gibi teknolojiler yeni iş olanaklarını ortaya çıkarmıştı. Çoğunlukla erkeklere açılan bu iş imkanları bir süre sonra kadınlara da fırsat sunmaya başlamıştı. Telefon operatörlüğü, sekreterlik gibi mesleklerde yer almaya başlayan bu kadınlar, bluzlar, boyun bağları, uzun etekleriyle ev dışı alana çıkmaya başlamışlardı (Michel 114-117).

Viktorya dönemindeki kadın giysileri, kadının işlevinin bedeninde şekillendiği bir ayna gibiydi. Bedenleri sıkı korseler ve kabarık uzun etekler kadının temel işlevinin altını çizmekle kalmayıp, kadınların fiziksel aktivitelerindeki sınırlandırmaları yansıtıyorlardı. Abrams'a göre:

Özgürce hareket etmenin çok zor olduğu nefes almayı bile zorlaştıran bu giysiler içindeki kadınların histeri olarak adlandırılan bayılmalar ve baş

ağrıları yaşamaları da kaçınılmazdı. Ev içi dekorasyona benzeyen giysiler giyerek, kadınlar sosyal işlevlerinin yürüyen sembolüne dönüşmüşlerdi. 19.yüzyılın ortalarında ise kadın modası kadınsılığı vurgulamaya başlamıştı. Ancak yine de bu giysiler kadınların iş hayatından ayrı bir yere ait oluşunun altını çiziyordu. (Abrams 6)

1890–1940 yılları arasını kapsadığı kabul edilen modernist dönem, ilk dalga feminizminin eğitim, oy kullanma hakkı, sosyalist ve mesleki gündemleri ile aynı zamana denk gelmektedir. Dönemin feminist aktivizmi ve ideolojisi, toplumsal cinsiyet rollerini mücadele alanı haline getirmiştir. Oscar Wilde'in yargılanmasının etkisi, gay ve lesbiyen kültürünün gelişmesi ile kadınlık ve erkeklik kavramlarının tartışıldığı bir dönemdir. Sanayileşme ve tüketim kültürünün yarattığı çeşitli modern kadın imgeleri ortaya çıkmış, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri tartışılmaya başlanmıştır: “Bağımsız, eğitilmiş, cinsel özgürlüğüne kavuşmuş, evdeki üreme rolünden sosyal hayatta üretici rolüne doğru yönelmiş, *Yeni Kadın* imgesi ortaya çıkmıştır” (Bradshaw; Dettmar 58).

Lesley A. Hall, 19. yüzyılı araştıran günümüz tarihçilerinin, 1880 yılı ve sonrasını cinsel davranışlar ve cinsiyet rolleri ilgili tartışmaların başladığı bir değişim dönemi olarak gördüklerini, fakat; uzun Viktorya döneminin yerleştiği toplumsal cinsiyet rollerinin 1901'de Kraliçe Viktorya'nın ölümüyle değil, ancak 1960'larda çözüme kavuştuğunu söyler (Hall 1-2).

Modern dönemde, gelişen ve değişen bilimsel çalışmalar sayesinde, kadın bedeninin cinsellik ve üreme işlevi birbirinden ayrılmaya başlamıştı. Heteroseksüel evliliğin, cinsel ilişkinin kabul edilebilir tek yolu olmayabileceği tartışılmaktaydı. Viktorya dönemi sonlarında aktifleşen, eğitim, iş, mülkiyet hakkı talepleri ile politik süreçlerde yer almak isteyen kadın hareketleri, kadının hukuksal, ekonomik ve sosyal statüsünü değiştirmekteydi. Diğer yandan değişim cinsel anlayış ve aydınlanmanın arttığı anlamına gelmemekteydi. 1940'lara kadar, doğum kontrolü ahlaki bir sorun olarak görülmekteydi. 20.yüzyıl İngiltere'sinin yasaları, homoseksüelleri suçlu olarak kabul etmekte, tıp ve psikoloji ise doğuştan gelen bir eksiklik, bir bozukluk olarak tanımlamaktaydı. Devlet yetkilileri, cinsellikle ilgili araştırmalardan rahatsızlık duymakta, engellemeye çalışmaktaydılar. Örneğin, D. H. Lawrence'ın

romanı *Lady Chatterly'nin Sevgilisi* ancak 1960 yılında yayınlanabilmişti (Hall 2-8).

Cinsellik ve aile kavramları ele alındığında, modernist dönem “feminizm, homoseksüellik, androjenlik ve biseksüelliğe karşı açık yürekli tavrı ve bireyin kişisel değerini araştırmasını engelleyen çekirdek aile sınırlandırmalarını tartışan yeni bir açıklık dönemidir” (Childs 19).

Toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel kuralları, Yeni Kadın imgesinin neden olduğu tartışmalar sayesinde yıkılmaya başlamıştı. Kadınların oy hak hareketi, savaşa katılımları ve modern kültür ve ticaretine girişleri, bu geleneksel rollerin değişimini etkilemişti (Bradshaw 536).

Kate Millett, 1970 yılında yayınlanan *Cinsel Politika* adlı oldukça yankı uyandıran çalışmasında Cinsel Devrim'in ilk aşamasının 1830–1930 yılları arasında yaşandığını ve modern dönemle birlikte Viktorya dönemindeki “iffet” kalıbındaki “cinsel baskının” bozguna uğradığını söylemiştir. Millett 19. yüzyılın son yılları ile 20. yüzyılın ilk 30 yılını “her iki cins için de cinsel özgürlüğün arttığı dönem” olarak tanımlamıştır (Millett 107). Cinsel devrimin savaşımı kurumlardan çok “insan bilinci içinde yer almaktır” (Millett 109) diyen Millett'in bu sözleri modernist yazarların karakterlerinin zihinlerinde yaptıkları değişim yolculuğunun, okuyucuların zihninde yarattığı etkinin önemini hatırlatmaktadır.

II.2. Psikanaliz ve Feminist Psikanalitik Kuramlar

Beden, tarih boyunca da günümüzde de kadının, yaşadığı toplum içindeki yerinin belirleyicisi olmuştur. Dolayısıyla, kadını tanımlamaya çalıştığımızda aslında dönemin baskın söyleminin kadın bedenini, ekonomik, sosyolojik ve politik olarak nasıl ele aldığını gösteren bir ideolojiyi sorgulamaktayız. Modernist dönemde beden, değişen dünyanın en çok üstünde durulan konusu olmuştur. Feminist araştırmacılar, akademisyenler ve kuramcılar temel çıkış noktası olarak aldıkları bedenin, cinsel istekleri ve deneyimlerini araştırırken heteroseksüel normların kısıtlamalarını ve bedenin kadınlığı nasıl biçimlendirdiğini göstermeye çalışmışlardır. Beden ister yaşlı, ister şişman, ister homoseksüel, ister siyah olsun, baskın kültürlerin belli grupları nasıl ötekileştirdiklerinin göstergesi olarak ele alınmıştır. Kadınlar

bedenlerinde ya da bedenleri aracılığıyla bastırılmışlardır. İktidar çatışmalarına tanık olan beden, kendisinden başka anlamların, başka özdeşliklerin veya farklılıkların vurgulayıcısı olmuştur. (Robins 5-7)

Literary Feminisms adlı çalışmasına Ruth Robins dişi, kadınsı ve feminist kavramlarının tanımlarıyla başlamaktadır. Robins'e göre dişi "biyolojik bir kategori olarak bedenin cinsel özelliklerini tanımlar" yani dişi biyolojik cinsi tanımlamaktadır. "Kadınsılık ise farklı bağlamlarda ve farklı zamanlarda dişi biyolojisiyle ilişkili özellikleri tanımlayan sosyal bir kategoridir". Dolayısıyla kadınsılık toplumsal cinsiyeti tanımlar ve Robins "toplumsal cinsiyetin, cinsiyetin doğal özelliği olmadığını" söylemektedir. Feminist ise "biyoloji ve kültür karmaşasının (cinsler baz alındığında sosyal olarak kabul edilebilir cinsiyet özellikleri) sorgulanması gerektiğini savunan politik bir kategoridir. Feminist, politik olanı tanımlar" (Robins 6).

Robins'e göre tarih boyunca tüm bedenler baskı, işkence, hapis, kölelik ve tecavülden zarar görmüşlerdir: "Ne yazık ki kadın bedeni her zaman daha çok acı çekmiştir ve hala çekmektedir" (Robins 6). Bu nedenle feministler cinsiyet ve cinsiyet rolleri, dişilik ve kadınsılık kavramları arasındaki farkları tanımlamaya çalışırken bedeni vurgulamaktadırlar. Toplumsal cinsiyetin sosyal ve kültürel yapıları yüzünden kadın bedeni üzerindeki algıyı değiştirmek isterler: "Kişi fakir olduğu, siyahi, eğitimsiz, lezbiyen veya köle olduğu için ezilmiştir ama kadın her zaman en kötüsünü deneyimlemiştir. Feminizmlerin temel odak noktası, sadece dişil bedenler oldukları için ezilen kadın bedenleridir" (Robins 7).

Feminist kuramlar araştırıldığında, tek bir feminizmden söz edilmediğini, liberal aydınlanmacı, radikal, kültürel, yapısalcı, post-yapısalcı, eko-feminizm gibi kategorize edilmiş birçok feminizmin tanımlandığını görmekteyiz. Ancak feminizmlerin tüm bu çeşitlilikleri içindeki ortak noktaları, her zaman bedeni temel almaları olmuştur. Feminizmler, "beden ve kamusal yaşam, beden ve üretim, beden ve kültür, beden ve cinsellik, beden ve sınıf, beden ve zihin, beden ve davranış, beden ve yasa gibi ikili ilişkilerin nasıl kesiştikleriyle ilgilenirler" (Robins 8).

18.yüzyılın liberal aydınlanmacı feministleri devrimin etkisi ile kadın haklarını savunmuşlardır. 3 Ocak 1792'de Mary Wollstonecraft, yayınladığı *Kadın*

Hakları Savunusu'nda “akıl ve bedeni kuvvetlendirmek yerine kadının yükselmesinin yegane yolu olan evliliği gerçekleştirme” gerektiğine inanan ve hayattaki tek amacının “erkeğe hizmet etmek olduğunu öğreten toplumsallaşma sürecindeki bozukluğa” karşı çıkmıştır. Kadınların zihinsel ve tinsel gelişimlerinin öneminin üzerinde durduğu savunusunda, “ruhların cinsiyeti” olmadığını söyleyerek, kadınların erkekler gibi eğitim almaları sayesinde özgürleşebileceklerini savunmuştur (akt. Donovan 29). Aydınlanmacı liberal feministler, kadın ve erkeğin zihinsel ve tinsel süreçlerinin aynılığını vurgulamışlar ancak iki cins arasındaki farklılıklardan ve bedenin biyolojik ya da toplumsal gelişiminden bahsetmemişlerdir (Donovan 29-31).

Birinci Dünya Savaşı'ndan ve oy hakkının kabulünden sonra, kadınlar bedenleri üzerinde kontrol elde edebilmek için mücadelelerine devam etmişlerdir. Kadınların kendi bedenleri hakkında kendilerinin karar verme hakkına sahip olması için mücadele etmek üzere Kürtaj Reformu Birliği kurulmuştu. Margaret Sanger gibi feministler, doğum kontrolünün kadınların kendi bedenleri üzerindeki hakları arttıracığına inanmaktaydılar: “Kendi bedenine sahip olamayan ve onu kontrol edemeyen hiçbir kadın kendine özgür diyemez. Bilinçli bir şekilde anne olup olmayacağına karar verinceye kadar hiçbir kadın kendini özgür olarak tanımlayamaz” (akt. Donovan 107).

Sigmund Freud'un teorileri Modernist dönemi ve edebiyatı önemli ölçüde etkilediği kadar sonraki dönemlerdeki birçok feminist kuramcı tarafından tartışılacak argümanlar sunmuştur. Robins'e göre bu teorilerin iki önemli katkısı olmuştur. İlki bilinçaltının keşfi; ikincisi ise bireylerin toplumsal cinsiyet kimliklerine doğuştan biyolojik süreçlerden değil de, sosyal süreçlerden geçerek ulaştığı görüşüdür: “Ödipus Karmaşası tanımı, doğuştan olmayan, sonradan edinilen cinsel bir tavır olarak, heteroseksüelliğe hem psikolojik hem de sosyal bir açıklama sağlar” (Robins 108).

Freud'un kız ve erkek çocuğun toplumsal olarak belirlenmiş kadın ve erkek rollerine doğru izledikleri gelişim süreçlerini çözümleyen teorileri, psikanalistlerin çıkış noktası olmuştur. Freud'a göre ergenliğe kadar kız ve erkek çocukların “oto erotik faaliyetleri” aynıdır. “Küçük kız çocuğunun cinselliği tümüyle eril bir özellik

taşır. Otoerotik ve mastürbasyoncu gösteriler dikkate alınır, küçük kızların cinselliğinin derinden derine bir erkek karakterine sahip olduğu tezi ileri sürülebilir. Bundan başka eril ve dişil anlayışlarına daha kesin kavramlar vererek, libidonun kararlı ve düzenli biçimde eril esaslı olduğu, erkekte de kadında da görüldüğü söylenebilir” (Freud 1981, 100). Bu alıntının dipnotunda Freud şu bilgiyi paylaşmaktadır:

Herkeşçe kabul edilen görüş bakımından hiçbir karışık anlam sunmayan ‘erkek’ ve ‘dişi’ kavramlarının bilimsel açıdan bakıldığında pek karmaşık olduğunu düşünmek gerekir. Bu iki terim, üç değişik anlamda kullanılır. ‘Erkek’ ve ‘dişi’ ya da ‘etkinlik’ ve ‘edilginlik’in karşılıkları olabilirler ya da biyolojik ve son olarak da sosyolojik anlamda alınabilirler. Psikanaliz bu anlamlardan temel olarak birincisini dikkate alır. İşte böylece az önce libidoyu ‘erkek’ olarak karakterize ettik. (Freud 1981, 140)

Freud, *Cinsellik Üzerine* adlı çalışmasında hem kendi dönemini hem de sonraki dönemleri etkileyecek olan Ödipus karmaşası terimini, ilk kez basılı olarak (editörün notu) kullandığı yerde şöyle demektedir: “[Oğlan çocuk] Annesini henüz tanışmış olduğu anlamda arzulamaya ve bu isteğin yolunu kesen bir rakip olarak babasından nefret etmeye başlar; bizim deyişimizle Ödipus karmaşasının egemenliği altına girmiştir” (226). Aynı kitapta yer alan *İçgüdüünün Değişimleri* başlıklı makalesinde kadın nevrozunun detaylı bir biçimde incelenmesi halinde “bir erkek gibi penise sahip olmak isteğiyle karşılaşılacağını” ve bu isteğin “penis kıskançlığı” olarak tanımlanabileceğini söylemektedir:

Başka kadınlarda bu penis isteğinin hiçbir kanıtını bulamayız; bir bebek isteği ile yer değiştirmiştir, gerçek yaşamda bu isteğin engellenmesi nevrozun ortaya çıkmasına neden olabilir. Sanki bu kadınlar doğanın bebekleri kadınlara kendilerinden esirgenen penis yerine verdiğini anlamış gibidirler. Bu kadınların çocukluklarında her iki isteğin de var olduğunu ve birbirinin yerine geçtiğini öğreniyoruz. Önce bir erkek gibi penis istemişlerdir; sonra daha ileri ama hala çocuksu bir evrede, onun yerine bebek isteği ortaya çıkmıştır. (Freud 2006, 284)

Çocukların Cinsel Kuramları Üzerine başlıklı bölümünde ise Freud, çocuklukta cinsel organların algılanışıyla ilgili görüşlerini ifade ederken klitorisi “küçük bir penis” olarak tanımlamakta ve bunun “küçük kızın cinsel etkinliğine eril bir nitelik kazandırdığını” belirterek şöyle devam etmektedir:

Küçük kızlar oğlanın bedeninin bu kesimine büyük bir ilgi geliştirirler. Ama bu ilgi çabucak kıskançlığın egemenliği altına girer. Kendilerine haksızlık edildiğini duyumsarlar. Oğlanların büyük bir penisi olmasının onlara sağladığı duruşta işeme girişiminde bulunurlar ve ne zaman bir kız ‘kendisinin daha çok oğlan olmak istediğini’ söylese isteğinin hangi eksikliği gidermeyi amaçladığını biliriz. (183)

Freud’un feminist psikanalistlerin tepkisini üzerine çekmesinin en önemli nedenlerinden biri çocuğun cinsel gelişimini “bir erkek cinsel organına sahip olmak ya da iğdiş edilmiş olma[ya]” indirgemesidir (Millet 292):

Cinsel organ öncesi evrede erkek ve kadın sorunu henüz yoktur, etkin ve edilgin arasındaki sav egemendir. Çocuksu cinsel örgütlenmenin şimdi bildiğimiz bir sonraki evresinde erkeklik vardır ama kadınlık yoktur. Buradaki karşı sav bir erkeğin cinsel organına sahip olmak ya da iğdiş edilmiş olmak arasındadır. Gelişimin erginlikte tamamlanmasından önce cinsel kutuplaşma erkek ve kadın olarak bir arada bulunmaz. Erkeklik özne, etkinlik ve penise sahip olma etmenlerini birleştirir; kadınlık nesne ve edilgin olma özelliklerini üstlenir. Vajina şimdi penis için sığınma bölgesi olarak değer kazanır; rahmin kalıtına girer. (Freud 2006, 300)

Freud, 1924 yılında *Ödipus Karmaşasının Çözümü* cümlecini ilk kez kullandığı çalışması *Ego ve İd*’in III. bölümündeki bir parçanın ayrıntılandırılması amacıyla *Ödipus Karmaşasının Çözümü* adlı makalesini yayınlamıştır (editörün notu- 2006 -305). İğdiş edilme korkusunun kız ve erkek çocuk üzerindeki etkisi şu şekilde ifade edilir:

Küçük kız çocuğunun klitorisi başlangıçta tıpkı bir penis gibi davranır ama diğer cinsten oyun arkadaşıyla bir kıyaslama yaptığında fena halde koptuğunu algılar ve bunun kendisine yapılan bir haksızlık ve aşağılık duygusu için bir temel olarak duyumsar[...] Ama dişi bir çocuk penisi

olmamasını daha önce eşit derecede büyük bir organı olduğu ve onu iğdiş edilmeye yitirdiği biçiminde açıklar...Böylece temel fark kızın iğdiş edilmeyi gerçekleştirmiş bir olgu olarak algılaması oğlanın ise onun gerçekleşmesi olasılığından korkması biçiminde ortaya çıkar. (309)

Freud'a göre kız çocuğu, penisi olmayışını kabullenişinden sonra bunu telafi etmeye girişir: "Penisten –simgesel bir eşitlik boyunca denebilir- bir bebeğe kayar. Onun, Ödipus karmaşası babasından bir armağan olarak bir bebek almaya-onun bebeğini taşımaya- yönelik, uzun süre devam eden bir arzu ile doruğa ulaşır. İki istek –bir penise ve bir çocuğa sahip olmak- bilinçdışında güçlü biçimde yüklenmiş olarak kalır ve dışı yaratığı daha sonraki cinsel rolü için hazırlamaya yardımcı olur" (Freud 2006, 310).

Oğlanlarda Ödipus karmaşası kesinlikle fark edilen ilk evredir: "Anlaması kolaydır çünkü bu evrede çocuk, emzirildiği ve bakıldığı bir önceki evrede libidosuyla yüklediği aynı nesneyi koruyordu. Bu konumda babasını rahatsız edici bir rakip olarak gördüğü ve ondan kurtulup onun yerini alma isteği olayların gerçek akışının doğrudan bir sonucu" (323) .

Freud'a göre küçük kızlarda Ödipus karmaşası oğlanlardan daha fazla sorun yaratmaktadır: "Her iki olguda da anne başlangıç nesnesidir ve oğlanların nesneyi Ödipus karmaşası boyunca korumasında şaşırılacak bir şey yoktur. Ama kızların onu terk etmesi ve babalarını bir nesne olarak kabul etmeleri nasıl olmaktadır" (325)? Freud bu soruyu cevaplamaya çalışırken şu sonuçlara ulaştığını ifade etmektedir:

Kız çocuklar bir erkek kardeş ya da oyun arkadaşının penisinin çarpıcı biçimde görünür ve büyük ölçeğini fark ederler ve hemen onun kendi küçük ve göze çarpmayan organlarının üstün karşılığı olduğunu kavrarlar ve o andan sonra bir penis kıskançlığının kurbanı olurlar. Benzer bir durumda bir küçük oğlan bir kızın cinsel organ bölgesinin görüntüsünü yakaladığında, kararsızlık ve ilgisizlik göstermekle başlar; hiçbir şey görmemiştir ya da görmüş olduğunu yadsır[...] Sonraları iğdiş edilme tehditleri kendisine dayatılana dek gözlem onun için önemli hale gelmez [...] Bu kalıcı iki tepkiye yol açar; sakatlanmış yaratığın dehşeti ya da kadına karşı utkulu aşağılayıcılığı... Küçük bir kız farklı davranır.

Şimşek hızıyla yargısını yapar ve kararını verir. Onu görmüştür ve kendisinin onsuz olduğunu bilir ve ona sahip olmak ister. (326)

Kız çocuğunun bir gün penise sahip olacağı düşüncesi ve iğdiş edilmiş olduğunu benimsemeyişi “erkekmiş gibi davranmasına yol açabilir”. Penis kıskançlığının bir başka sonucu olarak da kız çocuğu annesiyle olan sevecen ilişkisindeki uzaklaşmalıdır: “Onu dünyaya yetersiz donanımla getiren annenin, kızının penis yokluğundan sorumlu tutulduğu görülebilir” (327-328). Bu, küçük kıızı dişiliğinin gelişmesini sağlayacak yeni arayışlara iter. Kızın libidosu “penis-çocuk eşitliği çizgisi boyunca yeni bir konuma kayar. Bir penis isteğini terk eder ve onun yerine bir çocuk isteğini koyar” (330). Bu amaca yönelik olarak da babasını aşk nesnesine, annesini de kıskançlık nesnesine dönüştürür:

Ödipus ve iğdiş edilme karmaşaları arasındaki ilişki bakımından iki cins arasında kökten bir karşıtlık bulunur. Oğlanlarda Ödipus karmaşası iğdiş edilme karmaşası tarafından yıkılırken, kızlarda iğdiş edilme karmaşası tarafından olası kılınmakta ve onun tarafından yönlendirilmektedir. (330)

Freud 1931 yılında yazdığı *Dişi Cinselliği* adlı makalesinde küçük kızın annesine Ödipus öncesi dönemdeki bağlılığının yoğunluğundan ve bu bağlılığın süresinin uzunluğundan bahsetmektedir ve “bu anneye bağlanmada kadınlarda daha sonraki paranoyaların tohumlarının bulunduğunu” iddia etmektedir. İğdiş edilme karmaşasından yeniden bahsettiği bu makalede, bu karmaşanın dişilerdeki etkisini şu şekilde aktarmaktadır:

Kadın iğdiş edilmiş olduğunu biliyordur ve onunla birlikte erkeğin üstünlüğünü ve kendi aşağılığını da, ama olayların bu tatsız durumuna başkaldırır. Bu bölünmüş tutumdan üç gelişim çizgisi açılır. Birincisi cinsellikten genel bir tiksintiye yöneltir[...] İkinci çizgi tehdit altındaki erilliğine bir dediğim dedikçi yapışmaya yönlendirir.. Yalnızca gelişimin üçüncü, pek dolambaçlı, yolunu izlerse babasını nesne olarak aldığı ve böylece Ödipus karmaşasının dişil biçiminin yolunu bulduğu en son normal dişil tutuma ulaşır. (364)

Freud, Ödipus öncesi dönemin kadında erkekten daha fazla önemli olduğunu iddia ederek “Ödipus öncesi evre diye adlandırılabilir salt anneye bağlanma evresi[nin]

kadınlarda erkeklerde olabileceğinden çok daha büyük bir öneme sahip” olduğunu vurgulamaktadır (365). Kadınlığa doğru gelişimin izlemesi gereken yol nesne seçiminin anneden babaya aktarılmasıdır. Kendisine penis vermeyen anneden, iğdiş edilme karmaşasının da etkisiyle uzaklaşıp babaya yöneltmesi gerekmektedir (368-370).

Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd adlı çalışmasında ise Ödipus karmaşasına tekrar değinen Freud, anneye özdeşleşmeden uzaklaşmanın gerekliliğini vurgulamaktadır:

Erkek çocuk çok erken bir yaşta anne memesinden yola çıkan ve bağlanma şeklinde bir nesne seçiminin prototipi olan, annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir; babasıyla da onunla özdeşleşme yoluyla hesaplaşır. Bu iki ilişki bir süre yan yana ilerler, ta ki çocuğun anneye karşı cinsel istekleri güçlenip, babasının da bu istekler önünde bir engel olduğunun algılanmasıyla Ödipus karmaşası ortaya çıkıncaya kadar. O zaman baba özdeşleşmesi düşmanca bir renk kazanır ve onun annenin hayatındaki yerini alabilmek için babayı ortadan kaldırma dileğine dönüşür. O andan başlayarak babayla olan ilişkiler çift-değerlidir. Babaya karşı çift değerli tutum ve anneye karşı sevgi dolu nesne ilişkisi, oğlan çocuğu için basit, olumlu Ödipus karmaşasının içeriğini oluşturur. Ödipus karmaşasının yok olmasıyla birlikte anneye yönelik sevgi yatırımının da terk edilmesi gerekir. Onun yeri iki yoldan biriyle doldurulacaktır: Ya anneye özdeşleşme ya da babayla özdeşleşmenin yoğunlaşması. İkinci yolu daha normal olarak görmeye alışkınız. (Freud 2000, 92)

Özetlemek gerekirse erkek çocuk, kadınların penisi olmadığını fark eder. Bu onu dehşete düşürür ve kız çocukların ve kadınların iğdiş edildiği (kastasyon) sonucuna varır. Annesine duyduğu arzunun cezası olarak (babanın yasası ensesti yasaklamaktadır) kendisine de aynı şeyin yapılacağını düşünür. Ailenin babası ceza ve gücün kaynağı olduğu için de, kendi erkekliğini, penisini, korumak için kendini babasıyla özdeşleştirmeye çalışır. Babası gibi olmak arzusu ve isteklerini annesine benzer kadınlara yöneltmesiyle heteroseksüel eğilimi başlamış olur. Kız çocuk da

erkek çocuğun bedeniyle karşılaşana kadar aynı süreci geçirir. Erkek kardeşini gördüğü an penisi olmadığını fark eder ve iğdiş edildiğini düşünür. Bu nedenle kız çocuğu, kendisini eksik doğurduğu için annesinden uzaklaşır ve bu eksikliği penise sahip olan babasının gidereceğini düşündüğü için babasına yönelir. Artık penisi görmüştür ve bilir ki ondan yoksundur ve kararını verir onu istemeye başlar. Onu istediğine karar verdikten sonra isteğini penisin ve gücün sahibi babasına yönlendirir ve böylece de isteği heteroseksüel ve edilgin hale dönüşür. Sonunda da asıl isteğinin penis değil bebek olduğunu fark ederek, kadınlık algısını tamamlar.

Radikal feministlerin önde gelen isimlerinden olan Kate Millett'e göre Freud'un psikanaliz çalışmalarında "kadınlar çocukluklarından itibaren kendilerinde eksiklik olduğuna, haksız yere eksik bırakıldıklarına inanırlar ve son çözümlemede ortaya çıktığı gibi kız çocuklarının çoğunun annelerine karşı olmalarının kökeni kendilerini erkek değil de kız olarak dünyaya getirmiş olmalarıdır" (Millett, 291). Millett'e göre Freud, kadın deneyiminin çözüm noktasının, kızların iğdiş edildiklerini fark ettikleri anda olduğunu iddia eder: "Erkek kardeşlerinin ya da arkadaşlarının iyice göze batan ve oldukça büyük olan penislerini görürler ve bunu kendi küçük ve göze çarpmaz organlarının üstün karşıtı olarak kabul ederler. O andan itibaren de penis özentisinin kurbanı olurlar" (Millett 293).

Freud'un birçok feminist kuramcı tarafından eleştirilmesinin nedeni, onun öncelikle penis kıskançlığı ve kastrasyon karmaşasını çözümlerken aslında biyolojik bakımdan kadınların erkeklerden aşağı olduğunu kabul etmekle başlamasıdır. Onun çözümlmelerine karşı çıkan feministler, libidonun eril olduğu ön kabulüyle teorilerini yapılandırmasının kadın düşmanı bir tutum olduğunu savunmaktadırlar (Morris 106).

Özellikle Fransız feministlerin kuramlarında eleştirdikleri Freud'un çözümlmelerini yeniden yorumlayan, Jacques Lacan da, Freud gibi çocuğun cinsel gelişim sürecinden bahsetmektedir. Lacan'ın farklı yanı, psikanaliz ile yapısalcı dilbilim arasında kurduğu ilişkide yatmaktadır: "Bilinçdışı, dil gibi yapılandırılmıştır" diyen Lacan, Freud'un bilinçdışının işleyişi hakkında öne sürdüğü mekanizmaların aynen dilde de bulunduğunu göstermiştir (Lacan 1281). Bireyin içine doğduğu topluma ait olan dilin oluşturduğu düzene Sembolik Düzen

adını verir. Lacan, Freud'un "cinselliği erkeğin bilinçdışında kastrasyon korkusu, kadının bilinçdışında penis kıskançlığına indirgemesi"ni eleştirerek böyle olguların "biyolojik verilere indirgenerek bir sonuca varılamayacağını" savunmaktadır. (Lacan 576). Lacan bireyin gelişimini üç ana evrede incelemektedir. İmgesel, Sembolik ve Gerçek olarak isimlendirdiği bu evreler arasında, bir de Ayna Aşaması adını verdiği "İmgesel ile Sembolik arasındaki dönüm noktası" olarak tanımladığı dönem vardır (Lacan 54). "Henüz yürüyemeyen, motor işlevlerinde çok kısıtlı bir yeterlik gösteren çocuk, altıncı aydan itibaren kendi imgesini bir bütün olarak yakalamaya çalışır [...] Bebeği bedenini bir bütün olarak algılamaya iten, onu bir imgenin peşine düşmeye iten anneyle bütünleşme arzusudur" (Lacan 1981, 58).

İlk aşama Ödipal öncesi dönem olarak adlandırılan, dilsel düzene yani Sembolik düzene girmeden önceki, bebeğin anne bedeniyle bütün olduğu dönemdir. Lacan'ın Ayna Aşaması adını verdiği sembolik düzene geçiş aşamasında, çocuk Gerçekte ya da Sembolik olarak aynadaki görüntüsünü keşfeder ve kendisiyle özdeşleştirir. Ancak öznenin imgeleme tanımlanması bir aldatmacadır; çünkü aynadaki imge öznenin kendisi değil yansımasıdır. Bu aldatıcı tanımlamaya dayanarak çocuk kendini dünyadan ayrı bir birey olarak görmeye, öznelliğini keşfetmeye ve dış dünyayı ötekileştirmeye başlar (Robins 113): "Aynadaki kimlik keşfinde erişilen görüntü sonunda ulaşacağı sosyal kimliğine uzanan yolu açar. O ana kadar tüm ihtiyaçları bütünlük ve özdeşlik duygusunu yaşadığı annesi tarafından karşılanan çocuk, bu ihtiyaçlarının karşılanmaması durumunda, isteklerini formüle edeceği bir dile ihtiyaç duyar (Ben istiyorum.)" (Robins 114). Morris, Lacan'ın teorisini şöyle özetler: "Bu aşamada Babanın Yasası tarafından belirlenmiş Sembolik sisteme geçiş yapan çocuk, bütünsel gerçekliğinden koparak sembolik gerçekliğin içinde kendini keşfetmeye başlar. Anne ve çocuk arasına giren bu imge, çocuğun kendi gerçekliği ile simgesel gerçekliği arasındaki bölünmeye yol açar. Kastrasyon korkusuyla annesinden kopan çocuk, Ödipus yasası¹ aracılığıyla, fallusa sahip yetke olan babanın dünyasına girer ve özne olarak kendini o dünyada tanımlamaya başlar. Lacan, "fallik otoritenin anne-çocuk ilişkisini yasaklaması ve bastırması sonucunda doğan kaybın ve eksikliğin dili yarattığını savunur. Böylece de

¹ Lacan, Ödipus karmaşasını Ödipus yasası olarak adlandırmış.

dil, Sembolik sistemin şekillendirdiği, yasakladığı, istek ve tutkularımızın eksik ve sembolik bir ifade aracıdır” (Morris 103-104).

Anne bedeninden ayrılarak, Sembolik düzene geçiş yapan kız çocuk, babanın yasasının oluşturduğu bu düzende anne ya da kadın temsil edilemeyeceği için kendini ifade edemez. Lacan “babayı öldürme ve ilksel yasa arasındaki ilinti nedir; özellikle de buraya kastrasyonun ensest için ceza olduğu gerçeğini eklersek?” sorusundan sonra bu tartışmanın “ancak klinik gerçeklere dayandığında yararlı olacağını” ve bu gerçeklerin “özne ve cinsler arasındaki anatomik farklılığı gözetmeksizin, fallus arasındaki ilişkiyi ortaya çıkardığı[nı]” ileri sürmektedir (Lacan 576). *Lacan ve Postfeminizm* adlı kitabın yazarı Elizabeth Wright’a göre Lacan “cinslere dair ilk kuramında fallusa odaklanmış, erkeğin ona sahip olmayı, kadının da o olmayı istediğini” düşünmüştür (Wright 24). “Eğer annenin arzusu fallus arzusu ise, çocuk annesinin arzusunu doyuma ulaştırmak için fallus olmak ister” (Lacan 582). Her cins Sembolik düzende yer almanın bir sonucu olarak eksiktir, ancak eksiklikleri penis değildir. Lacan’ın “ ‘kadın yoktur’ önermesi bilinç dışında kadın için bir gösteren olmadığına müjdecisi olarak görülmüştür” (Wright 38). Freud, penis kıskançlığı, Ödipus ve kastrasyon karmaşasına dayandırdığı ve kadın bedenini indirgediği kuramları, Lacan ise fallusu merkez alışı ve babanın yasasını vurgulaması yüzünden eleştirilmişlerdir. Ama Lacan’ın çözümlenmeleri özellikle yapısalcı ve post-yapısalcı feministlere dilin göstereni olan Sembolik düzenin parçalanması/yeniden yapılandırılması ve Ödipal öncesi dönemin önemini vurgulamak gerekliliğini göstermesi açısından önemlidir (Morris 106).

Beden üzerine yazılan beden ve özbenlik (kendilik) arasındaki ilişkiyi kuramlaştıran Simone De Beauvoir’ın çalışması *İkinci Cins* (1949), hem feminist hareketlerin, hem de kendi dönemindeki ve kendinden sonraki feminist kuramcılarının başvurduğu bir kitaptır. Kitabın giriş bölümü erkek-özne; kadın-nesne tanımlamasıyla başlar:

Kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden de ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere 'dişi' sıfatı verilir: erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel)

varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlıktır; kadınsa Öteki Cins'tir. (Beauvoir 1)

Varoluşçu bakış açısını benimsediğini belirttiği çalışmasında, kadının yüzleşmek zorunda olduğu bedensel yazgısından bahsetmekte ve biyolojinin, psikanaliz biliminin ve tarihsel maddeciliğin görüşlerini ele alarak “kadınlık gerçekliğinin” nasıl oluştuğunu araştırmaktadır. Biyolojik veriler kadının öyküsünün başkarakterleridirler, fakat bu veriler cinsler arasında ayırım yapmak için yeterli değildirler. Kadını öteki konumuna koymaya hakları yoktur (Beauvoir 43-44). Beauvoir’a göre beden içinde bulunduğu dünyanın onu algılayışına göre ayrı görünümlere bürünmektedir:

Kadının yumurtalıkları, döl yatağı vardır; bunlar onu öznelliğe kapatan ön koşullardır. Erkek burnu bir karış havada, kendi yapısında da birtakım hormonların ve yumurtalıkların bulunduğunu unutmaktadır. Bedenini, tüm nesneliliği ile yakaladığını sandığı dünya ile kendi arasında kurulmuş dolaysız ve olağan bir ilinti olarak görmekte, kadının bedenini ise kendine özgü nitelikleriyle ağırlaştırılmış bir engel, bir hapisane saymaktadır. (Beauvoir 16)

Cinsiyet ve cinsiyetlere (kadın-erkek) yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki farkları ele alan Beauvoir'ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” (Beauvoir 231) cümlesi birçok çalışmada alıntılanmıştır. Kadının doğayla özleştirildiği ideolojilerde kadın bedeni “erkeğin doğayı kendine köle edebilmek için kullandığı bir araçtır” (Beauvoir 175).

Çalışmasının *Psikanalitik Görüş* adını verdiği bölümünde, cinselliğin insan yaşamındaki önemini vurgular: “Var olan birey, cinsiyetli bir vücut halindedir; kendisi gibi cinsiyetli öbür var olanlarla ilintilerindeki cinsellik hep bağımlıdır, ancak beden ve cinsellik varlığın somut anlatımlarıysa, bunların anlamını da yine varlıktan, varoluştan yola çıkarak yakalayabiliriz” (Beauvoir 51). Freud ve Lacan gibi psikanalistlerin bu bakış açısından hareket etmedikleri için yetersiz kaldıklarını savunmaktadır.

Beauvoir, Freud'un Ödipus karmaşasını incelerken “penisi ancak dış görünüşüyle tanıyan kız kardeşteki karşılığın ille de aşağılık ve eksiklik duygusu”

olmadığını iddia eder ve kız çocuğunun hissettiği eksiklik duygusunun, toplumsal kuralların penisi değerli saymasından kaynaklandığını savunur. Buna ek olarak da babanın üstünlüğünü toplumsal bir olgu olarak kabullendiğini düşündüğü Freud'u eleştirir (Beauvoir 48). Kız çocuk büyüdükçe, kadın oluşunun kendisini mahkum ettiği ataerkil toplum, bu dönemde de kadının cinselliğini “pis bir hastalık, karanlık bir suç gibi keşfetmesini” sağlamaktadır (Beauvoir 340). İlk baştaki erkek organı yokluğu, “şimdi dönemsel kanamalarının utanma ve korkuya dönüştüğü bedeni, vücut akıntıları, açık bir yara olarak kabul edilen cinsel organı ile bir pislığe ve kusura” dönüşmektedir. Toplumsal baskı, kadının edilgin kılınmış bedenini, evlilik yoluyla toplumsal bir yer bulmaya itmektedir (Beauvoir 340-353). Beauvoir’a göre, “Cinsel yaşantı kadın ve erkeği hem bedensel hem tinsel hem de öteki olarak sınamaktadır. Bu çatışmada kadının durumu daha üzücüdür çünkü o kendini bir nesne gibi algılamakta, duyduğu zevke güvenilir bir özerklik bulamamaktadır, aşkın ve özgür bir özne olma saygınlığına, bedensel yanını üstlenerek yeniden kavuşması gereklidir” (Beauvoir 392).

Simone de Beauvoir, cinsler arasında ayrımcılığa yol açacak bir amaç gütmeyen, kadın ve erkek bedenleri arasındaki farklılığı algılamının önemli olduğunu altını çizer, çünkü iki cins de bedenleridir: “Kadın da tıpkı erkek gibi bedendir; ama *onun bedeni kendisinden başka bir şeydir*” (Beauvoir 41).

Radikal feminizmin önde gelen isimlerinden biri olan Kate Millett kitap haline getirdiği doktora tezi *Cinsel Politika* adlı çalışmasında, kadın bedenini bir yandan cinsel nesne olarak kullanan, öte yandan kadının cinsellikten haz duymasını istemeyen, ataerkil toplumdaki cinsel politikaları irdelemektedir. Ataerkil toplum, kadını “bedeni ve bedensel hazları yüzünden acı ve hatta utanç duymaya mahkum eder” (Millett 196). Millett'e göre “ruhsal-cinsel olarak cinsler (yani erkek ve kadın ayrımına karşı erkek ve dişi kapsamı içinde) arasında doğuştan bir ayrım yoktur. Bu nedenle ruhsal-cinsel kişilik, doğumdan sonra öğrenilmiş ve edinilmiş bir niteliktir” (Millett 56). Cinselliğin bir dürtü olduğu kabul edilse bile “yaşamın cinsel davranış diye adlandırılan büyük bir bölümü, hemen hemen tamamen öğrenilen ve sonradan elde edilen şeylerin bir ürünüdür” (Millett 59).

Kadınların cinsellikten hoşlanmadıkları savı gibi, cinsel ilişkinin kadınlar için

bir teslimiyet olduğu varsayımı da ataerkil yapının kurgusudur: “Viktorya döneminin geçerli görüşü kadınların cinsel isteklerine ne kadar karşı koyarlarsa varlıklarını o derecede sürdürebileceğidir” (Millett 191).

Modern psikanaliz ve çözümlemelerinin büyük ölçüde bağlı olduğu Freud'un teorilerini eleştiren Millett, onun kuramını “kökündeki bir trajik deneyime yani kadın olarak doğmaya bağladığını” (Millett 291) öne sürmektedir. Ona göre Freud, kız ve erkek çocukların cinsel gelişim süreçlerini açıkladığı teorisini “çocuğun cinsler arasındaki anatomik farkı anlamasından doğan bir kadıncıl 'hadım olma' karmaşasına indirgemıştır” (Millett 292). Bu teoriye şu şekilde karşı çıkar: “Kız çocukları, erkeğin üstün durumunu ve kendilerinin küçük görüldüklerini fark ettikleri zaman penis özlemi değil penisin sağladığı ayrıcalıkların özlemini duyarlar. Erkeğe erkek olduğu için toplumda tanınan ayrıcalıkların özlemidir bu. Burada Freud biyoloji ile kültür, anatomi ile bağlam arasında büyük ve budalaca bir anlam karmaşasına düşmüştür” (Millett 302). Millet'e göre Freud'un penis özentisi öğretisi cinsel devrimin doruğuna ulaştığı bir zamanda ortaya atılmıştır ki bu anlamda Viktorya dönemi ideolojisini desteklemektedir: “Freud'a göre kadının ‘bedeni yazgısı’ olduğuna göre, onun öğretisi doğanın kadına çizdiği bu yazgıya karşı koymaması gerektiğini savunmaktadır” (Millett 306). Freud'un en büyük yanlıgısının da bu olduğunu iddia eder: “Kadın biyolojisi ile kadın statüsünü bilinçli ya da bilinçsiz olarak birbirinden ayıramamıştır” (Millett 306). Ona göre Freud, Viktorya dönemi toplumsal öngörülerine uyum sağlamıştır: “Freud biyolojik kaçınılmazlık ve anatomik temel üzerinde bir toplumsal davranış ölçütüne uyum sağlamaya çalışır” (Millett 307). Böylelikle de Freud, erkek bedenini kadın bedeninden daha üstün gören toplumsal yargıları bilimsel bir biçimde açıklamıştır: “[kadın bedenine] ‘pasiflik’; ‘düşük libido’; ‘mazoşizm’; ‘gelişmemiş süper ego’ gibi kılıflar geçirerek, yüzyıllardır kadının bedeni nedeniyle üstün olamayacağı ideolojisine bilimsel açıklama getirmiştir” (Millett 46).

1970'lerde Freud ve Lacan'ın cinsel ayrım örnekçelerini reddeden ve kadın dili üzerine yaptıkları çalışmalar sonucunda *écriture féminine* (*dişil yazı*) adı verilen yeni bir eleştiri türü ortaya çıkmıştır. Bu türün öncüleri yapısalılık sonrası psikanalist feministler Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'dır. Eğer

kadının farklılığı bedeninde ortaya çıkıyorsa, o zaman yeniden yapılandırılması ve üzerinde durulması gereken, kadının cinselliği ve anne bedeniyle olan ilişkisidir. Fransız feministler, Ödipal öncesi annenin baskı altına alınmamış bedenini, kadın imgeleminin kaynağı olarak görürler. İdeolojinin dönüştürülmesinde bu Ödipal öncesi anne imgeleminin kullanılması gerektiğini savunurlar (Donovan, 219).

Hélène Cixous, kadının bedeni ve cinselliği ile dili arasında kurulacak bağ ile bir kadın söylemi yapılandırmanın mümkün olduğunu ileri sürmektedir. Dişil libido ve dişil yazı arasında paralellik kurarak, ataerkil düzenle ancak dişil yazın sayesinde mücadele edilebileceğine inanmaktadır. Ataerkil sembolik düzene ait dilin ve söylemin dışında kalan kadınlar ancak bu sistemin dışında konuşarak ve yazarak var olabileceklerdir. Kadınların bedenleriyle yaşadığı ilişkilerin kültürel olarak belirlendiğinden bahseden Cixous, kültürel yeniden biçimlendiren yazma ediminin kadın için önemli olduğunu vurgulamaktadır (Cixous 2035-2037). Helene Cixous, *Medusa'nın Gülüşü* adlı çalışmasında kadınlara seslenir: “Peki, niye yazmıyorsun? Yaz! Yazı senin için, sen kendin içinsin, bedenin sana ait, ona sahip çık” (Cixous 2039)! Cixous kadının, tıpkı yazın alanından olduğu gibi bedeninden de sürüldüğünü düşünür. Cixous okuyucularına “kendini yaz: bedeninin sesini duyurmalı. Böylece bilinçdışının sonsuz kaynakları fişkiracaktır” diyerek seslenmektedir (2043):

[kadınların] konuşmasında, yazılarında olduğu gibi asla yankısını yitirmeyen, bir kez bedenimizi sardığında, derinden ve fark etmeksizin bize dokunduğunda, bizi duygulandırma gücü olan şey şarkıdır: Her kadında canlı olan sevginin ilk nesnesinden gelen ilk müzik. Sesle bu ayrıcalıklı ilişki nereden gelir? [...] Kadınlar çevrelerine duvarlar örmezler, zevklerden erkekler kadar ‘bilgece’ vazgeçmezler. Her ne kadar fallik gizemleştirme, genellikle iyi ilişkileri bozmuşsa da, bir kadın asla ‘anne’den uzak değildir (model olma işlevi dışındaki yönleri kastediyorum: iyiliklerin kaynağı olarak ‘anne’). Onun, içinde her zaman o iyi anne sütünden hiç olmazsa bir parça vardır. Beyaz mürekkeple yazar kadın. (2044-2045)

Cixous’ya göre “yazmak ve ses birlikte örülmüşlerdir [...] Her kadında ses bir zamanlar duyduğu ilksel şarkının ekosudur. Sevginin tüm kadınları canlı tuttuğu,

sevginin ilk sesidir. Bu ses Ödipal öncesi dönemde bebeğin duyduğu annenin sesidir” (2045-46).

Kuramının temelini Sembolik Baba Yasasının her zaman dışarıda tuttuğu anne-kız ilişkisi şekillendirmektedir. Cixous, kadınların yazmaları gerektiğini, ataerkil düzene ancak böyle bir edimle karşı durulabileceğini savunmaktadır:

Yazmak sadece kadının cinselliği ile sansürlenmiş ilişkisinin 'farkında olarak' değil, kadınsı varlığı ile öz gücüne erişerek. Yazmak ona sahip olduklarını, zevklerini, organlarını, mühür altında tutulan engin bedensel bölgelerini geri verecek, yazmak kadını suçundan dolayı tutulduğu süper-egolaşmış yapıdan uzaklaştıracaktır. (her şeyden suçlu; arzularının oluşundan, ya da olmayışından, frijit oluşundan ya da olmayışından, ya da çok 'ateşli' oluşundan, ya da aynı anda ikisi de oluşundan, çok anaç oluşundan, çocuk sahibi oluşundan ya da olmayışından). (2044)

Cixous'a göre “kadın kendini yazmak zorundadır, kadınlar hakkında yazmak ve kadınlığın sürüldüğü yerden, kadınlığın kendi bedeninden sürüldüğü şiddetle, yazıya dönmek zorundadır” (2045). Cixous yazı ile beden arasında ayrılmaz bir ilişki olduğunu düşünür: “Yazmak macerası, ne olursa olsun, sözcüklerden oluşur; sözcüklerse bedenseldir, bedenden ve nefesten oluşur, beden tarafından algılanır, bedenle hissedilir; sözcüklerin ritimleri bedensel ritimlerdir” (2045). Kadın bedeninin ve kadın yazınının Freud'un kadın cinselliğini nitelemek için kullandığı “karanlık ülke”² olarak görüldüğünü söylemektedir. Kadın, tarihsel süre içinde hem yazından hem bedeninden sürülmüştür. Bu karanlık ülkeden korkmuştur. Oysa bu karanlık hiç de korkunç değildir, bu sadece efsanelerden ibarettir. Ataerkil mitlerin karanlık ülkeye hapsettikleri, gördüğü herkesi taşa çeviren Medusa mitini bozarak yeniden yapılandırmıştır: “Karanlık ülke ne karanlıktır, ne de keşfedilemezdir. Kadınların hadım edilmemiş olması en kötü gerçek değil midir?[...]Tek yapmanız gereken Medusa'nın gözlerinin içine bakmaktır. Ve o ölümcül değildir. O güzeldir ve gülmektedir” (2048). Kendi bedeni ve yazı ile ilgilenen, yazan kadınlar bu karanlık ülkede onları taşa çevirmeyi bekleyen bir Medusa yerine, onları güler yüzle karşılayan

² “Küçük kızların cinsel yaşamı hakkında oğlanınkilerden daha az şey biliyoruz. Ama bu ayırım yüzünden utanmamıza gerek yok; her şey bir yana erişkin kadınların cinsel yaşamları ruhbilim için *'karanlık bir ülkedir'*” (Freud 2006, 316).

güzel bir kadın görecektir.

Julia Kristeva, “özdeşleşme” ve “farklılaşma” işlevlerinin doğumdan önce annenin bedeni, bebeklikte ise anne tarafından düzenlendiğini öne sürmektedir. Freud’un Ödipus karmaşası ya da Lacan’ın Ayna Aşaması dönemlerini önceleyen özneliliğin ilk gelişimiyle ilgilenmiştir. Lacan imgesel ile sembolik arasında kesin bir kopma olduğunu savunurken, Kristeva bu ikisi arasındaki ilişkinin bir devamlılık ilişkisi olduğunu savunmuştur (Moi 10-12).

1974 yılında yayınladığı *Şiir Dilinde Devrim* adlı eserinde Lacan’ın ortaya koyduğu imgesel/sembolik ayrımını bozarak, imgeselin yerine göstergeseli (semiyotik) koymuştur. Göstergesel, Ödipus öncesi dönemi, Sembolik ise Baba’nın Yasası’na geçiş ve Ödipus karmaşası olarak tanımlanan süreci ifade etmektedir. Göstergesel, bedensel dürtülerin ilk kaynağı olan anne bedeniyle yakından ilişkilidir. Dolayısıyla Kristeva, cinsel ayrımın var olmadığı Ödipus öncesi dönemdeki gelişimin, yani hiçbir cinsel ayrım gözetmeyen Göstergeselin güçlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Ödipus öncesi dönemin öz benliğin gelişimindeki önemini vurgulamaktadır (Moi 11). Toril Moi, *Sexual and Textual Politics* adlı kitabında Kristeva’nın, feminist mücadeleyi üç bölüme ayırdığını söylemektedir:

1. Kadınlar sembolik düzene eşit ulaşım istemişlerdir: Liberal Feminizm. Eşitlik.
2. Kadınlar farklı olmak adına, erkek sembolik düzenini reddetmişlerdir. Radikal Feminizm. Kadınlık göklere çıkarılmıştır.
3. Kadınlar 'kadınlık' ve 'erkeklik' dikotomisini metafiziksel olarak reddetmişlerdir (Kristeva burada yer alır). (Moi 12)

Kristeva, feminizmin kimlik ile farklılık kavramları üzerinde durarak bunlar arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlamak isteyen üçüncü evreyi desteklemektedir.

Julia Kristeva *Korkunun Güçleri; İğrençlik Üzerine Deneme* adlı kitabında, disiplinler arası bir yaklaşımla psikanalizden dilbilime, semiyotikten edebiyata uzanarak dehşeti, iğrenç olanı, utancı ve pisliği irdelemektedir. Bunu yaparken ele aldığı nesne özellikle kadın bedenidir. Kristeva 1980’de yayınladığı bu çalışmasında, ataerkil kültürde özne olabilmek için anne bedenini aşagılamamız gerektiğini vurgular. Çocuğun bireyleşmesi için anne bedeni ile mücadeleye girişmesine karşı

çıkar:

[...] annenin varlığı henüz dilsel özerklik sayesinde onun dışında var olmadan önce ayrılmaya yönelik soy kütüğümüzdeki ilk yeltenişlerimizle karşı karşıya getirir. Sancılı ve sakar ayrılma... Bir annenin sembolik kerteyi kabul etmekteki (ya da simgesel kerteyi kendine kabul ettirmekteki) zorluğu- ya da başka bir ifadeyle babasının ve kocasının fallusuyla yaşadığı sıkıntılar- geleceğin öznesinin doğal barınağı terk etmesine yardım edecek bir doğaya kesinlikle sahip değildir. Çocuk annesinin onaylanması için gösterge işlevi görüyor diye çocuğun özerkleşmesi, onaylanması için annenin aracı işlevi görmesinin hiçbir nedeni yoktur. Bu gırtlak gırtlığa mücadeleye, bir üçüncü kişinin, muhtemelen babanın taşıyabileceği sembolik aydınlanma geleceğin öznesinin- anneden çıkıp abjecte dönüşecek şeyle istemeyerek savaşmasına yardımcı olur. Tiksinerek, dışarı atılarak, kendisinden tiksinerek, kendisini dışarı atarak, abjectleserek savaşır. (Kristeva 27)

Kadınlar bu semiyotik söylemdeki yerlerini anneler olarak alacaklardır. Çünkü anneler çocuğun ilk sevgi nesnelereidir. Aslında Kristeva, semiyotik söylemi sembolik düzene karşı enstest bir mücadele olarak görmektedir. Yazarların, babasının söylemini reddedip, annesiyle özdeşleştiği, Ödipal öncesi dönemdeki hazlara dönmesi gerektiğini düşünmektedir (Showalter 365).

Moi'ye göre Kristeva'nın kuramı “kadınlık ya da dişilik kuramı değil marjinallik (toplumdan uzaklaşma), bozulma ve karşı koyma kuramıdır” (Moi 164). Kristeva'ya göre şu ana kadar kadınlar ataerkil düzen tarafından toplumdan uzak (marjinal) olarak tanımlanmışlardır. Bu nedenle, cinsel ayrımın olmadığı Ödipal öncesi döneme yoğunlaşmıştır : “Semiyotik chora (rahim), Ödipal öncesi döneme ait olduğuna göre, anneye bağlantılıdır ama Sembolik düzen Baba'nın yasası tarafından yönetilmektedir” (Moi 165-166). Kristeva, semiyotik olanın (cinsel ayrım bilmeyen) güçlendirilmesinin geleneksel toplumsal cinsiyet ayrımlarını zayıflatacağına inanmaktadır. “Semiyotik ve kadınlık arasındaki ortak nokta, marjinallikleridir” (Moi 165-166).

Luce Irigaray, yapısalcılık sonrası gelişen feminizm yorumunun Héléne

Cixous ve Julia Kristeva ile birlikte en önemli kuramcılarındandır. Irigaray da, Cixous ve Kristeva gibi psikanaliz aracılığıyla ve özellikle Freud ve Lacan'ın kuramlarını çıkış noktası olarak analizler yapmıştır. *Ben Sen Biz* adlı çalışmasında “cinsiyetlerin yansızlaştırılması istemlerinin ve kadınların eşitlik taleplerinin nesnel bir gerçekliğin yanlış ifade edilmesi” olduğunu belirtip, farklılıkların öneminin altını çizmektedir: “Kadınların sömürülmesi cinsel farklılıktan kaynaklanır; çözüm yine cinsel farklılıkta olacaktır” (Irigaray 2006, 10). Kadına öteki özne olma rolünü uygun gören sembolik düzen, Irigaray'ın çözümlmelerine göre, ataerkil bir kurgudur. Irigaray “Birincil ve indirgenemez bölünmenin iki ayrı cinsiyet arasındaki bölünme olduğunu anlamadan cinsel kimlik sorununun çözümlenemeyeceğine” inanmaktadır (Irigaray 2006, 15). Cinsiyet farklılığının bugünkü durumunun kültüre ve bu kültürün kullandığı dile bağlı olduğunu savunmaktadır. Ödipus karmaşasının Sembolik sisteme geçerek çözmesi beklenen erkek çocuk için kurgulanan yapı olduğunu belirterek, kız çocuğun annesiyle olan ilişkisini simgeleştirmemesini eleştirir. Psikanalist çözümlmelerde ve ataerkil yapılanmalarda “anne-kız ilişkileri, erkekler arasındaki ilişkilere tabi kılınmıştır” (Irigaray-2006, 15).

Aynı kitabın belki de en etkileyici bölümü *Plasenta İlişkisi* adını verdiği bölümdür. Bu ilişkiyi kadının bedensel kimliğini tanımlayan en önemli açılımlardan biri olarak görmektedir. Çocuğun kendini özne olarak oluşturabilmesi için, anneyle arasındaki bütünlüğü koparması gerektiği savunulmaktadır. Anne ve çocuk arasındaki ayrılık için baba ya da Babanın yasası araya girmeli ve çocuk Sembolik sisteme ve dile geçiş yaparak özneleşmelidir. Ancak Irigaray, bu ayrılığın doğumdan önce, hamilelikte plasenta sayesinde başladığını, “annenin benliğiyle çocuğun ötekiliği arasındaki ayrışmanın psikanalizin çözümlediği gibi baba veya Baba Yasası araya girmeden, dile veya dil tarafından anlamlandırılmadan çok önce var olan bir ayrışma olduğunu” kanıtlamaktadır (Irigaray 2006, 40-45). Anne-oğul ilişkisini yücelten kültürün, “eril ve dişil kromozomların birleşmesiyle hamile kalan kadın bedeninin her iki cinse de eşit yaşam şansı sunduğunu” unuttuğunun altını çizerek, “dişil beden farklılığa saygıyı üretirken, ataerkil toplumsal beden farklılığı dışlayarak, kendini hiyerarşik olarak yorumlar” demektedir (Irigaray 2006, 47). Psikanalizin bedensel ve tinsel arzularımıza uyarlanarak, eril kültürden kurtulmakta

yardımcı olacağını savunmaktadır. Kadının felsefe ve psikanalitik kuramdan dışlanışını eleştirdiği doktora tezi *Speculum of the Other Woman*'da söylemek istediğinin “dişil bedenın erkeklerin söyleminin ya da onların çeşitli sanatsal uğraşlarının nesnesi olarak kalmaması, kendini duyumsayan ve kendisiyle özdeşleşen dişil bir öznellik arayışının oluşturucusu olması” gerektiğini anlatmak olduğunu belirtir (Irigaray 2006, 61). Bu arayış, kadınlara bedenlerine uygun bir morfoloji geliştirmeyi hedeflemekle birlikte, eril özne de kendini cinsiyetli özneler arasında yeniden tanımlayabilecektir. Cinsiyetli bedenın, kültürün ve özneliğın tanımına girebileceğini düşünmektedir (61).

Irigaray, *Speculum of the Other Woman* adlı çalışmasında Freud'un cinsiyet ve cinsellik üzerine oluşturduğu kuramlarını hicivli, sorgulayıcı ve çözümleyici bir dille eleştirmektedir. Irigaray'a göre “psikanaliz bize kadınlığın gizeminin, karanlık ülkenin, bu siyah kutunun anahtarını sunmamaktadır. Işık şüphesiz ki başka bir yerden gelmektedir” (20). Irigaray'ın yorumuna göre Freud'un Ödipus'u “istediği tüm annelere, yararına olan tüm yasalara ve istediği her şeye bakma hakkına sahiptir. Ödipus'un tek vazgeçmesi gereken kadının cinsellik organıdır çünkü onun hiçbir değeri yoktur. Freud'a göre anne sınırsız ve mükemmel doyuma oğul ile olan ilişkisinde ulaşır” (107). Freud'un cinsellik üzerine yazdıklarını sorgularken, küçük kızın “normal” gelişim sürecinde annesiyle özdeşleşmeden “vazgeçmeye” zorunlu olduğunu söylemesini eleştirir ve Freud'un “bir kız nasıl *biyolojik yazgısı* olan eril aşamadan (küçük kız=küçük erkek) dişil olana nasıl geçer?” şeklindeki ifadelerinde seçtiği kelimelerin hiç de masum olmadığını iddia eder: “Bu tarz cümlelerin şaşırtıcı olduğunu yinelemek gereksizdir. Çünkü bu ifadeler buyurucu, kural koyucu ve ahlakidirler (‘bekleriz...normal...gelişiminde...kız çocuk değişmek zorundadır...biyolojik yazgı...’)” (Irigaray 1985, 31).

Irigaray'a göre Freud “toplumsal ve kültürel işleyişleri düzenleyen İmgesel ve Sembolik süreçlerde farklı *iki cins* görmemektedir” (Irigaray 1991, 118). Irigaray, *The Power of Discourse and Subordination of the Feminine* adını taşıyan makalesinde, Freud'un kuramında “kadının tüm cinsel gelişiminin erkek organından yoksun oluşuyla düzenlendiğini” ve bu yüzden kadının tüm bu gelişimi boyunca “onu arzuladığını, kıskandığını, onun hasretini çektiğini” iddia eden söyleminin

kabul edilemeyeceğini öne sürer. Bu, kadının cinsel gelişiminin kadın cinsinin kendisine başvurularak asla açıklanamayacağını göstermektedir” (Irigaray 1991, 118).

Irigaray, *Speculum of Other Woman* adlı kitabına Freud’un teorilerini, özellikle penis kıskançlığı ve kastrasyon karmaşası hakkındaki söylemini eleştirerek başlar. Freud’un Ödipus karmaşasının çözümü için kız çocuğunun normal gelişim sürecindeki ilk sevgi nesnesi olan annesinin babaya dönüşmesi gerektiği savunusunu eleştirir: “Neden Freud, küçük kızın gelişiminde annesini sevdiği ve arzuladığı aşamayı ‘eril’ olarak tanımlamıştır” (Irigaray 1985, 31)? Bunun nedeni Irigaray’a göre Freud’un hiçbir zaman kadını ve kadın cinselliğini tek başına ele almamış olmasıdır. Aksine, Freud kadını her zaman erkek cinselliğinin tamamlayıcısı olarak görmektedir:

Başlangıçta Freud’a göre küçük kız hiçbir şey değil ama küçük bir erkektir. İğdiş edilme, kız çocuk için erkek organına sahip olmadığını kabul etmesi demektir. Böylece kız çocuk annesine yüz çevirir, ondan ‘nefret’ eder ve yine aynı nedenle kız çocuk babasına yönelir ve hiçbir kadının da kendisinin de sahip olmadığı fallusa sahip olmaya çalışır. Çocuk sahibi olma isteği penise eşdeğer olana sahip olma isteğini simgeler. Kadınlar arasındaki ilişkiler, dolayısıyla, ya ‘erkek organına’ sahip olma rekabetiyle ya da erkekle özdeşleşerek, düzenlenmektedir. (Irigaray 119)

Irigaray tüm tarihsel süreç boyunca, cinsellik algısının erkek cinselliğini ifade ettiğini söyler: “şu ana kadar, cinsellik söz konusu olduğunda ‘erkek cinselliğini’ uygulama tarihi dışında hiçbir şey açık bir şekilde ifade edilmemiştir” (21).

Irigaray sembolik düzende karşımıza çıkan anne-oğul ilişkisi yerine anne-kız ilişkisini vurgular. *Speculum*’un son bölümünde Platon’un *Devlet* adlı eserindeki mağara imgesini yeniden okur. İmgesel anne rolünü döl yatağıyla özdeşleştirdiği bu bölümde, mağaradaki (döl yatağındaki) mahkum ışığa doğru ilerledikçe, anneden uzaklaşmaktadır. Arkada bırakılan anne ve onun rahmidir. Irigaray’a göre Platon’dan Freud’a tüm söylemler kadını ve bedenini anne rolüne hapsedmiştir. İşte bu nedenle de Irigaray kadınların anne bedeniyle olan ilişkilerinin kopmadığı ve kadınlar arasındaki

ilişkilerin güçlendirildiği yeni bir söyleme ihtiyaç duyulduğunu düşünmektedir:

Annelerimize yeni hayatını vermeliyiz, içimizdeki anneye ve aramızdaki. Onun arzusunun Babanın Yasası tarafından yok edilmesine izin vermemeliyiz. Bizler, anne bedeniyle, kendi bedenimizle ilişkili en güncel ve en arkaik olanı anlatan kelimeler ve cümleler bulmalıyız. Annelerimizin, bizim ve kızlarımızın bedenleri arasındaki bağı aktaran cümleler. (Irigaray 43)

III. MODERNIST YAZARLARDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE BEDEN

ALGISI

III.1. Virginia Woolf'un *Deniz Feneri*'ne Yolculuğu

“Işık dışarıda gecededir, herkes uyurken tuhaf bir uyanış beklenir, uzaktaki bir yalnızlık bu sessiz dokunuşta hüküm sürer” (Irigaray 194).

1926 yılında yazdığı *Deniz Feneri* adlı romanında anne ve babasını yeniden canlandırmak istediğini söyleyen Virginia Woolf, bu romanı yazmasının gerekli olduğuna inanmıştır.³ İngilizce adı *To The Lighthouse* olan ve Türkçe'ye *Deniz Feneri* olarak çevrilen bu romanın başlığı tam olarak çevrildiğinde ‘*Deniz Feneri*’ne’-dir. Bu fark önemlidir çünkü romanın asıl teması deniz fenerinden ziyade yapılan yolculuktur. Bu metaforik yolculuk Woolf’un kendi geçmişine, yaşamdan ölüme, geçmişten geleceğe, anne karnından fallusa, semiyotikten sembolige yapılan yolculuk gibi birçok farklı anlamda yorumlanabilir ki Woolf’un da istediği budur çünkü Woolf için “hiçbir şey tek bir şey değildi[r]” (DF 222). *Deniz Feneri*’ni yazma aşamasında güncesine “söylemem gerekenin bu şekilde söylenmesi gerektiği kanıtlandı sanıyorum” diyen Woolf söylemek istediğini söylemenin yolunu bulmuştur ve bu yolda hiçbir sembol tek bir anlama gelmemektedir (Woolf 1995, 130). Woolf’un eserlerinde yarattığı karakterler, kendisinden ya da hayatında önemli olan kişilerden parçalar taşır. Dolayısıyla, birçok kadın ya da erkek karakterinde Woolf ve onun yaşamından izler buluruz. Woolf, bir romanda tek bir karakterde değil, aynı roman içindeki tüm karakterlerde karşımıza çıkabilir⁴.

Deniz Feneri, Virginia Woolf’un kendi geçmişine, annesine, babasına ve çocukluk yıllarına yaptığı yolculuğun otobiyografik romanıdır. Woolf, kendi geçmişine doğru bir tünel açmış ve hem Viktorya döneminin geleneksel kadın ve erkek rollerini

³ “ O ve annem her gün aklıma gelirlerdi; ama *Deniz Feneri*’ni yazarken iyice gelip yerleştiler aklıma. Babam şimdi de ara sıra geliyor ama değişik bir biçimde. (Bunun doğru olduğuna inanıyorum her ikisiyle de sağlıksız, saplantılı bir ilişkim vardı) ve onlar hakkında yazmam gerekli bir şeydi” (Woolf 1995, 171).

⁴ Woolf yakın arkadaşı Lytton Strachey ile sohbetleri sırasında, Lytton’a kitaplarında aslında tek bir karakterde olmadığını söylemiştir: “aslında ben 20 kişiyim” (Woolf 1995, 55).

hem de döneminin psikolojisini, yarattığı karakterlerde gözler önüne sermiştir. Nitekim *Deniz Feneri* ile ilgili günlüğüne “...babamı vereceğim orada tamamen; annemi de; sonra St. Ivas; çocukluğum, sonra hep vermeye çalıştığım şeyler..” yazmıştır (Woolf 1995, 104). *Deniz Feneri*’i bu yolculuğun, bir başka deyişle arayışın romanıdır.

Virginia Woolf, 14 yaşındayken yitirdiği annesi Julia Stephen’ı, Mrs. Ramsay karakterinde yeniden canlandırmıştır. Elli yaşlarında, az kazanç ile 8 çocuk yetiştirmeye çalışan, kendini kocasına ve çocuklarına adanmış, bencillikten uzak, yardımsever bir ev kadınıdır. İnsanları bir araya getirci, onları birleştirici ve bütünleştirici mutluluk anları yaratmayı başaran sevgi dolu bir kadındır. Lily onun bu yaptığının “neredeyse bir sanat eseri olduğunu” düşünür (DF 194). Mrs. Ramsay’in içinde bulunduğu “anı kalıcı yapı[ş]ı”, Lily’nin resmiyle “anı kalıcı yapmaya çalışma[sına] benzemektedir” (DF 194). Mrs. Ramsay yaşamı güzelleştiren ve biçimlendiren bir sanatçı gibidir. *Deniz Feneri*’nde kocası, çocukları, evi ve ev kadınlığı sorumluluğu ile yaşayan Mrs. Ramsay ile evliliğe uzak duran, hayatını resim yaparak geçiren özgür bir kadın olan Lily karşılaştırılır.

İlk bölümde bahsedildiği gibi Viktorya döneminde, kadının ev içindeki görevleri sayesinde kadınlara, kocalarına ve topluma karşı sorumlu oldukları ahlaki bir görev verilmişti. Eviçi alan kadın yaşantısının kültürel dışı vurumuydu. Eviçinin idaresi, sosyal ilişkiler, yardımseverlik aktiviteleri, Viktorya dönemi kadının dünyasıydı. Anelik kadının gerekli duygusal tamamlayıcısı olarak yansıtılmaktaydı. Evlilik, saygınlığını simgeliyor, ama annelik onun kadınsı değerlere ve kadınlık doyumuna ulaştığı bir kurum olarak kabul görüyordu. Bir kadının anne olamaması yetersizlik, başarısızlık olarak nitelendiriliyordu. Çocuksuz kadın “acınılacak” bir figürdü (Abrams 4). Romanda Mrs. Ramsay, evlenmemiş ve çocuk sahibi olmayan Lily’e acımaktadır: “Çinli gibi küçük gözleri, o buruşuk yüzü ile kızcağız belki de hiç evlenmeyecekti; insan onun ressamlığını da pek önemsemiyordu; ama bildiğinden şaşmayan bir kızdı. Mrs. Ramsay de işte onu bunun için seviyordu”(DF 66). Lily bunun farkındadır:

Lily yalnızlıktan hoşlanıyordu; kendi kendine olmak istiyordu; öteki şey için yaratılmamıştı; o zaman o eşsiz gözlerin ciddi bir bakışıyla karşılaşmak, Mrs. Ramsay’in açık açık belirttiği (o anda tıpkı bir çocuk gibi idi) ‘benim

sevgili Lily'im, benim küçük Brisk'im budalanın biri' kesin yargısına karşı durmak zorunda kalırdı. Sonra, anımsıyordu, başını Mrs Ramsay'in kucağına koymuş, Mrs. Ramsay'in kendisinin hiç akıl erdiremediği yazgı, kısmet gibi işleri nasıl tam bir dinginlikle yürüttüğünü düşündükçe gülmüş, gülmüş, gülmüştü. (DF 66)

Mrs. Ramsay herkesin evlenmesi gerektiğini düşünür: “Lily, Minta, hepiniz kesinlikle evlenmelisiniz. Evlenmemiş bir kadın yaşamın en güzel yanını kaçırmıştır” (DF 68). Mrs. Ramsay sadece kadınların değil, erkeklerin de evlenmesi gerektiğine inanır. Mr. Bankes ve Tansley için üzülür: “Zavallı evlenmekten yana talihsiz çıktı, yoksa büyük bir filozof olurdu” (DF 25).

Mr. Ramsay ise kendini beğenmiş, acımasız ve karısını tüketen, sürekli isteyen bir karakterdir: “Lily gittikçe kızarak bu adam da kendinden hiçbir şey vermez diye düşündü; hep alır. Kendisi işte, istemeye istemeye vermeye zorlanacaktı. Mrs. Ramsay vermişti. Vere vere ölüp gitmişti” (DF 178). Lily'e göre Mr. Ramsay aynı zamanda da bencil bir erkektir: “[...]hep kendini düşünen o bencil adamın o verimsiz palası da bu ağacın dalları üstünde inip kalkıyor, vuruyor, vuruyor, yakınlık istiyor, ilgi istiyordu” (DF 56). Mrs. Ramsay tıpkı Woolf'un annesi Julia Stephen gibi kendini kocasına ve çocuklarına adanmış Viktorya dönemi kadını stereotipini yansıtmaktadır.⁵

Irigaray “erkeklerin libidoları bedenleriyle ilgilenecek eşlere-anneye ihtiyaç duyar. İşte bu anlamda evde bir kadına- eşe ihtiyaç duyarlar” der (Irigaray 43). Mrs. Ramsay de kocasının bedeniyle ilgilenen anne ve eş rolünü temsil etmektedir. Kendi bedeninin sesini dinlediği birkaç yalnız an dışında bu rolden kurtulamamıştır. Irigaray'a göre, baskın anne söylemi, üremenin desteklendiği, erkeğin kadın bedenini kapalı bir hacim, bir taşıyıcı olarak temsil edilmesini istediği bir söylemdir:

Erkeğin kadını hareketsiz hale getirme, kontrolü altında ve sahipliğinde hatta evinde tutması: ‘Açık taşıyıcı’. Erkek bu taşıyıcının onun olduğuna inanmaya gereksinim duyar; kuşatamayacağı, sahip olamayacağı, yönetemeyeceği, kendine mal edemeyeceği bir hacim korkusu. Ya da sıvı

⁵ Virginia Woolf'un yeğeni Quentin Bell'e göre “Julia, yardımseverliğine ve anneliğinin getirdiği sorumluluklara rağmen her şeyden önce kocası için yaşıyordu. Herkesin ona ihtiyacı varsa da en çok ihtiyacı olan kocasıydı” (Bell 52).

korkusu, akan, hareketli, katı toprak olmayan ya da öznenin aynası olmayan sıvı korkusu” (Irigaray 28).

Mr. Ramsay ataerkilin temsilcisi olarak bu sıvı korkusunu hisseder: “Bizim birşeyden haberimiz yok ama deniz, üzerinde bulunduğumuz kara parçasını alttan alta durmadan kemirmektedir” (DF 62).

Roman boyunca tekrarlanan Mrs. Ramsay’in dizlerinin arasında oturmuş oğlu James’e kitap okuyan görüntüsü, Mr. Ramsay’in yaratıcılığının dayanağı olur. Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*’da erkeğin, yaratıcı gücünü, tıpkı Mr. Ramsay’de olduğu gibi, bu imgeyle canlandırıldığını ifade eder:

Erkek diye düşündüm, oturma odasının ya da çocuk odasının kapısını açtığımda kadını belki çocukların arasında oynarken ya da dizlerine yaydığı bir işi işlerken, kısacası farklı bir düzenin ve yaşam biçiminin içinde bulurdu ve bu dünya ile belki adliye ya da parlamentodan oluşan kendi dünyası arasındaki karşıtlık onu hemen tazeler, canlandırırdı, ...ve onu kendininkinden bambaşka bir ortamda bir şeyler yaratırken görmek, yaratıcı gücünü hızlandırırdı. Bu görüntüyü kaybettiğinde ise ‘sönmüş bir ışık gibi’ olacaktır. (Woolf 2002, 97)

Virginia Woolf’a göre “kadınlar yüzyıllardır, erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen enfes bir güce sahip büyülü birer ayna görevini yerine getirmişlerdi” (40). Mrs. Ramsay de hem kocası hem de çevresindeki tüm erkekler için ayna görevini yerine getirmiştir: “Mr. Ramsay karısından yakınlık istiyor, her şeyden önce dehasından emin kılınmak istiyor, sonra da insanlar arasına karışmak, okşanmak, yatıştırılmak, kendine getirilmek istiyordu” (DF 54). Çevresindeki herkes tarafından dışlanan Tansley için de bu görevi yerine getirir: “Zavallı evlenmekten yana talihsiz çıktı, yoksa büyük bir filozof olurdu. ..Tansley’in koltukları kabardı; Hep terslenmeye alıştığı için, Mrs. Ramsay’in kendisine tüm bunları anlatması, onu sevindirmişti. Birden canlandı. Mrs. Ramsay’in geçkin, bozulmaya yüz tutmuş bile olsa erkek zekâsı, büyük şeydir, kadın ona baş eğmelidir düşüncesinde oluşu, Tansley’in gururunu okşadı, kendini bu denli beğendiği hiç olmamıştı” (DF 25).

Tüm bunlar düşünüldüğünde, Mrs. Ramsay sekiz çocuğu, anneliği, yardımseverliği ve erkeklere hissettirdikleri ile dönemin geleneksel kadın özelliklerini

taşımaktadır. Diğer bir tarafta ise modernizm döneminin Yeni Kadın imgesine uygun, evlenmemiş, tek başına yaşayan, çocuk yapmak yerine resim yapmak arzusunda olan, ev içindeki hayata uzak, sanatsal yaratıyla uğraşan, önüne çıkan engelleri aşan imgesiyle Lily'i görmekteyiz. Lily, roman boyunca Mrs. Ramsay'in kadın olarak temsil ettiği rollere karşı hissettiği çelişkileri yansıtmakta ve onun evliliğe bakışını sorgulamaktadır. Mrs. Ramsay'in ise kendini evlilik kurumuna tüm bu adayışına karşın kendi evliliği ile ilgili çelişkiler ve hüznler yaşadığı anlar vardır: “ama tüm bu tabak fırlatmalar, kapı çarpmalar Mrs. Ramsay'i yorar, gözü yılar gibi olurdu. Bazen yarı kızgın, yarı üzüntülü bir hal alırdı. ..işte o zaman Mrs. Ramsay o bezginliği altında bir şeyler gizliyor gibi dururdu. Oturduğu yerde düşünür, hiç ağzını açmazdı” (DF 238). Ancak yine de kendini döneminin toplumsal cinsiyet rolüne adanmaktan vazgeçemez ve kendini tüketir. Bu adayış sonunda erkenden ölümüne yol açar. Woolf, Mrs. Ramsay'i, yani 'evdeki meleği' öldürerek Yeni Kadın imgesinin temsilcisi Lily'e hayat verir. Lily, Mrs. Ramsay öldükten sonra resmini tamamlar. Woolf, kadınların seslerini duyurabilmeleri ve yollarına devam edebilmeleri için 'evdeki meleği' öldürmek zorunda olduklarını öğütlemektedir:

Bir hayaletle karşı mücadeleye başlamak zorunda olduğumu keşfettim. Bu hayalet bir kadındı, onu daha iyi tanıdıkça 'Evin Meleği' şiirindeki kahramanın adını verdim ona [...] Son derece anlayışlıydı. Olağanüstü alımlıydı. Oldukça özveriliydi. Aile yaşamının zorlu sanatında mükemmeldi, tavuk varsa kanadı o alırdı, esiyorsa cereyanda o otururdu. Kısacası, öyle yaratılmıştı ki, hiçbir zaman kendi düşünceleri ya da istekleri olamazdı, tersine başkalarının düşünce ve isteklerine uymayı yeğlerdi o ve hepsinden öte -buna değinmeme gerek bile yok belki- masumdu. Masumluğu başlıca güzelliği idi - yüzünün kızarması, o müthiş nezaketi. O günlerde, son Kraliçe Viktorya, her evin kendi Meleği vardı. Yazmaya başladığımda daha ilk sözcüklerde onunla karşılaşıyordum. Kanatlarının gölgesi kağıdımın üzerine düşüyor, odamda eteklerinin hışırtısını duyuyordum... arkamdan usulca yaklaşıyor ve fısıldıyordu: Anlayışlı ol, sevecen ol; kandır, göklere çıkar, daha alımlı ol; cinsinin tüm sanatını ve cilvesini kullan. Kimsenin senin kendine ait bir aklın olduğunu tahmin

etmesine izin verme; ve hepsinden önce: saf ol..arkama döndüm ve boğazına sarıldım. Onu öldürmek için elimden geleni yaptım. Mazeretim, eğer kanun önüne çıkmak zorunda kalsaydım, nefsi müdafaa olurdu. Eğer ben onu öldürmemiş olsaydım, o beni öldürecekti. (Woolf 1966, 2)

Moly Hite, *Virginia Woolf's Two Bodies* adlı makalesinde, Woolf'un belki de kendisinin de deneyimlediği iki çeşit beden algısından söz etmektedir: “Biri diğerleri için olan beden ki bu beden sosyal kuralların rol oynadığı ve sosyal etkileşim kurallarına bağlı bir bedendir. Diğeri, temel alanlardaki ikinci fiziksel varlık, baskın toplumsal düzen tarafından oluşturulmuş toplumsal cinsiyetlendirilmiş bedenden farklı olan imgesel bedendir” (Hite 1). Hite'a göre Woolf bu imgesel beden üzerinden modernist kadın bedenine ait yeni bakış açıları ve yeni politik ve estetik temsil stratejileri oluşturmuştur. Bu imgesel beden, Viktorya döneminde annelik rolüyle sınırlanan kadın cinselliğinin heteroseksüel onanmasından kaçınmak için kullanılmıştır. Woolf, bazı anlarda bu imgesel bedeni metaforik olarak arzulayan bedene dönüştürmektedir. Ancak bu beden Woolf'un yazınında arzulayan beden olarak kendini apaçık ve net bir dil yerine metaforlarla yansıtmaktadır. Sosyal içerimlerden uzak olan bu bedenler coşkuyu yaşarken, etraflarındaki diğer bedenlerden soyutlanmışlardır. Mrs. Ramsay coşkuyu yaşadığı, fenerin en uzun ışığına dokunduğu bu anlarda, yalnızdır. Boşalan ve fışkıran bir yaşam kaynağı olarak çizilen Mrs. Ramsay'in coşkusu yalnızken, mahremiyetinde ortaya çıkmaktadır. Hite'a göre “Pencere” bölümündeki iki sahne “cinselliğin iki farklı modunu görmemizi sağlar” (Hite 2). İlk sahnede Mrs. Ramsay'in püskürttüğü enerji yağmuru “erkeğin ölümcül kısırlığını” verimli hale dönüştürmektedir. Böylece bu verimliliği püskürterek, erkeği verimli hale getiren Mrs. Ramsay'in bedeni aynı zamanda kendini tüketmektedir. Sonunda da böyle bir enerjiyi “vere vere ölüp gitmişti[r]” (DF 180). Mrs. Ramsay'in enerji kaynağı olan bedeni “erkeğin verimsiz gagası” tarafından sömürülmektedir:

Deminden beri kucağında oğlu, sere serpe oturan Mrs. Ramsay toparlandı, yarı dönüp doğrulmaya davrandı. Bu haliyle, birdenbire havaya dimdik, bir sütun halinde fışkıran güçlü bir suyu, bir enerji kaynağını andırıyordu. Tüm varlığını ateşleyen bir canlılıkla hem yanıyor, hem çevresini nurlandırıyor gibiydi; işte bu tatlı verimliliğin, bu yaşam pınarının ta ortasına değin

erkeğin o öldürücü verimsizliği, pirinç bir gaga gibi, çıplak ve kısır dalıyordu... Mr Ramsay yakınlık istiyor, her şeyden önce dehasından emin kılınmak istiyor, sonra da insanlar arasına karışmak, okşanmak, yatırılmak, kendine getirilmek istiyordu; onu kısırlığından kurtarmak ve evin tüm odalarını yaşamla doldurmak gerekliydi...Elindeki şişler durmadan gidip gelirken, Mrs. Ramsay kendinden emin, dimdik, hayalinde oturma odasını, mutfağı istediğı gibi dayadı, döşedi; kocasını oraya çekip dinlenmeye, istediğı zaman girip, istediğı zaman çıkarak, dilediğı gibi yaşamaya çağırdı. Gülüyor, örgüsünü örüyordu. Mrs. Ramsay'in dizleri arasında tüm bedeni gerilmiş duran James, annesinin tüm canlılığının, tüm gücünün alev alev yükseldiğini, ama sonra, bu alevin erkeğin o verimsiz palası, durup durup acımasızca inerek ille de yakınlık isteyen o tunç gaga tarafından içilip sömürüldüğünü duyumsadı. (DF 54)

Diğer sahnede ise odasında tüm dünyadan soyutlanmış, tek başına pencereden bakan Mrs. Ramsay'in fenerin ışıklarıyla buluşması resmedilir. Hite'a göre bu sahnede, bedenin içinde metaforik ve dilsel olarak somutlaştırılmış cinselliğı görülebiliriz. Bu "kabarın ve fişkırın" haz dalgaları ile beden, coşkusunu yalnız kaldığı anlarda ve tüm dış dünyadan uzak olarak deneyimlemektedir:

Yine ışığı gördü. Biraz alayla karışık bir kuşku ile, çünkü insan uyanınca ilgileri, duyguları da değişiyordu, dümdüz uzanan bu acımasız, bu amansız ışığa, ona hem o denli çok, hem o denli az benzeyen, onu buyruğı altında tutan (gece uyanır, yatakların üstüne vurup geçerek döşemeyi yaladığını görürdü) bu ışığa baktı. Ama yine de bu ışık sanki gümüş parmaklarıyla kafasının içindeki mühürlü bir kutuyu okşuyormuş ve bu çekmece bir açılrsa Mrs. Ramsay'i bir zevk tufanına boğacakmış gibi, büyü, hayran gözlerle, ona bakarak, mutluluğı, en güzel, en yoğun mutluluğı tanıdım diye düşündü; gün ışığı soldukça, Fener'in ışığı kabarın dalgaları gümüşleyerek biraz daha parlatıyordu, denizin mavisi kaybolmuştu; ışık kıvrılıp kabarak kıyıya gelip çarpan limon rengi dalgalar arasında yuvarlanıyordu. Mrs. Ramsay'in gözlerinden artık tutamadığı bir sevinç, bir coşku fişkırı; katıksız haz dalgaları zihninin tabanı üzerinde birbirini izleyerek koşmaya

başladı, tıkanacak gibi oldu. Yeter, yeter ! (DF 86)

Bu sahne Freud'un kadın cinselliğini "karanlık bir ülke" olarak tanımlamasına (Freud 2006, 316) bir eleştirisi olarak da okunabilir: "Psikanaliz bize kadınlığın gizeminin, karanlık ülkenin, bu siyah kutunun anahtarını sunmamaktadır. Işık şüphesiz ki başka bir yerden gelmektedir" (Irigaray 1985, 20).

Bu sahneye sonradan katılan Mr. Ramsay karısına çok uzaktır. Bu uzaklık Mrs. Ramsay'in evliliği için hissettiklerinden, Mr. Ramsay'den uzaklığı olarak algılanabilir. "(Mr. Ramsay) ama onunla konuşamazdı, onu rahatsız edemezdi şimdi. James gitmiş karısı yalnız kalmıştı sonunda, şu anda gidip onunla konuşmaya can atıyordu. Ama karar verdi. Konuşmayacaktı, onu rahatsız etmeyecekti. Şimdi karısı ondan çok uzaklardaydı" (DF 86). Karısının tek başına deneyimlediği bu coşku anında Mr. Ramsay onu bölmez. Mrs. Ramsay'in bu cinsel kendinden geçme hali, onu bölmek isteyen erkek arzusunu geciktiren bir güç olarak da algılanabilir (Hite 4). Bu açıdan Woolf, kadınsı enerjinin yoğun olarak hissedilmesinin, böyle bir bedenselliğin ataerkil direnci önleyebileceğini göstermek istemektedir. Mr. Ramsay'in onu bölmeyerek ondan talepte bulunmayışı, Mrs. Ramsay'in ona tamamen dönmesine, "kendi isteğiyle ona gitme[sine]" neden olmuştur: "Şimdi karısı ondan çok uzaklardaydı. Onu kendine bu denli uzak görmek, ona hiçbir yardımda bulunamayacağını duyumsamak gücüne gidiyordu ama yine de bir şey söylemeden yanından geçti gitti. Sonra bir kez daha ağzını açmadan yanından geçip gidecekti ama karısı ölse istemeyeceği şeyi ona vererek, ona seslendi; tablonun üzerinde asılı yeşil şalı aldı, kocasına gitti" (DF 86).

Hite'a göre Mrs. Ramsay'in Mr. Ramsay'e verimlilik verdiği paragrafta, paylaşıldığında kendini tüketen cinsel performansı gözlemleriz: "İlkindeki imgesel beden coşkuyu deneyimlerken, ikincisindeki toplumsal beden kendini tüketir ve sonunda ölüme maruz kalır" (Hite 2). Bu açıdan Woolf, Viktorya döneminin kadın bedenlerini şekillendiren ideolojisinin bu bedenleri kullandığını ve tükettiğini vurgulamaktadır. Eğer *Deniz Feneri*'ni ataerkil beden imgesinin kadın bedeninin yeni imgesine doğru gelişmesi olarak ele alırsak, Mrs. Ramsay'in ölümü bu dönüşümü güçlendirmektedir.

Gayatri Spivak *Umaking and Making in To the Lighthouse*⁶ adlı makalesinde “Pencere” bölümündeki dilin, evliliğin dili olduğunu ve bu dilin kullanımında Mr. ve Mrs. Ramsay’in dillerinin farklı yönlere gittiğini, hiç kesişmediğini, iletişimi sağlayan ‘iyi’ dilin reddedildiğini iddia etmektedir. Spivak’a göre Mrs. Ramsay’in özel anlarında bu dil sessizleşir, kırılır. Mrs. Ramsay’in örgü örmesinin herhangi bir rüya tabirindeki karşılığının mastürbasyon olduğunu, ağ örmenin ise metin örmek ile özdeşleştirildiğini söyleyerek, Mrs. Ramsay’in örme imgesini “oto-erotik metinsellik” olarak tanımlamaktadır. Üçüncü ışığın çakmasıyla birlikte zihinlerimizde asılı kalan bu örme imgesini Woolf bize “öznellik oluşumuna yaklaşmış bir an olarak, cinsel birleşmeden önce ‘sevgilisiyle buluşmaya giden bir gelin gibi’ bir doyum anı olarak vermektedir” (Spivak 34).

Kısacası Mrs. Ramsay’in bu iki bedeni arasındaki çelişki “sevgilisiyle buluşmaya giden bir gelin gibi” Mr. Ramsay’e gidişi ve boyun eğişi ile sonlanır (DF 84). Hemen ardından da bu birleşmenin nesnesi olan Mrs. Ramsay’in öldüğünü haber veren bölüm gelir. Virginia Woolf, sadece bu bedensel çelişkiyi yansıtmakla kalmamış, dönemin toplumsal cinsiyet kimliğini ve bu kimliğin şekillendirdiği bedeni yıkarak Lily’nin bedeni aracılığıyla yeniden biçimlendirmiştir. Hite’in tanımladığı imgesel beden, kendini Lily de, onun hayata ve sanata karşı olan tavırlarında ifade eder. Onun bedeni, “annelikten ve aşktan uzakta, resim yapmak için fiziksel bir arzu duyar” (Hite 3).

Mrs. Ramsay’in temsil ettiği evli ve çocuklu kadın imgesi dönemin egemen ideolojisiyle uyumaktadır: “Kadınlığın egemen ideolojisi çocuklu, kendine güvenmeyen, erkeksiz olduğunda çaresiz, yatak odası ve mutfaktaki bir hacimdi” (Bordo 17). Kadının evin dışında herhangi bir şey yapmasını engelleyen bu ideolojiye Lily’nin sanatçı olma çabası uygun düşmemektedir. Yine Bordo’ya göre kadın bedeni “kültürel olarak asla yeterli olmamaya alıştırılmaktadır” (Bordo 19). Bu durumda da kadınlar daha fazlasına erişebilmek için bedenlerini aşmaya çalışırlar. Lily de bedenini aşarak resmini tamamlamaya çalışır:

Her zaman (kendi huyu muydu yoksa tüm kadınlar mı öyleydi bilmiyordu)
durmadan akıp giden yaşamın içinden sıyrılıp, tüm dikkatini resmi üzerinde

⁶ ‘Deniz Feneri’nde Bozmak ve Yapmak’ olarak çevrilebilir.

toplamadan önce birkaç dakika öylece çırılçıplak ortada kalırdı, o zaman kendini tıpkı daha doğmamış, bedensiz bir ruh, rüzgarlı tepelerde nereye gideceğini şaşırılmış, her tür kuşku fırtınalarına açık bir ruh gibi duyumsardı. (DF 190)

Ancak bu aşkınlık başarılı olmaz, Lily'nin resmini tamamlaması için gereken bu değildir. Resminin önünde durmuş tüm bu düşüncelere dalmışken Lily, bir zamanlar onu heyecanlandıran Paul'ü hatırlar: “ne zaman ‘sevdalı’ sözcüğünü duysa, şimdi olduğu gibi hemen zihninde Paul'den çıkan ateş canlanıyordu. Sonra ateş söndü” (DF 210). Woolf'a göre Lily'nin çözümü ne aşkınlıkta ne de aşktadır: “Çünkü insan, beden bu heyecanlarını, sözcükle nasıl anlatabilirdi? Hisseden, insanın zihni değil, bedeni idi” (DF 213).

Sonuç olarak “hisseden bedendir” diyen Lily için daha fazlasına ulaşmak kendi bedeniyle olacaktır; bedenini aşmak yerine resmini bedeniyle yaratacaktır. Lily bu ‘kılıklı beden’⁷den, (sosyal bedenden) ayrılabilir bile resmini bitirmeyi başaramayacaktır. Bedenin aşkınlığı da üretime yetmemektedir. Woolf'un çözümü ise tıpkı Cixous gibi bedeniyle yazmak, bedeniyle üretmek olacaktır. Lily, kendi bedenini, onun iç devinimlerini hissederek yaratabilecektir. Woolf'un sözcüklerindeki ritim Lily'nin fırça darbelerinde hissedilir: “Beden tarafından algılanan, bedenle hissedilen, sözcüklerin ritimleri bedensel ritimlerdir” (Cixous 2045). Bedeni bir engel olarak görmek yerine, yaratıcılığın ve sanatın kaynağı olarak görmektedir. Lily son bölümde bedeninin kontrolü ele almasına izin verir. Kendini tüm dış dünyadan, sınırlardan, tüm cinsiyet rollerinden soyutlayarak resmini yaratır. Bedenini özgür bırakır.

Lily'nin, roman boyunca resmini tamamlamaya çıktığı yolculuktaki çelişkilerini ve gelgitlerini, özellikle de Mrs. Ramsay'e doğru yaklaşan ve ondan uzaklaşan salınımlarını okuruz. Lily resmini tamamlamadan önce romanın en etkileyici anlarından birini yaşar. İlk bölümde ölmüş olan Mrs. Ramsay'i görür. Lily'nin roman boyunca yaptığı yolculuk ve arayış burada son bulur. Lily, bedenini izini sürdürdüğünde ise ilk bağlantısına, yani anne bedenine döner, yitmiş olan anneyi bulur ve onunla bütünleştiği anda resmini bitirir. Lily, romanın sonunda kendi bedenini hissederek, bedeniyle yaratır.

⁷ Susan Bordo'nun Foucault'dan alıntılıdığı terimdir. Bedenin sosyal olarak uyarlanan ‘docile’(kılıklı) beden halini aldığından bahsetmektedir (Bordo 2374).

Lily canlı ritmik bir devinim tutturur ve “yetilerinin harekete geçmesini sağlayan bir sıvı fişkırıvermiş gibi, fırçasını renklere batırmaya bu ritim ile resmini yapmaya başlar” (DF 191).

Bedenin kadın için engel olduğu düşünüldüğünde, Woolf’un işaret ettiği çözüm bedeni izlemek ve onun ilk bağlantısını, anne bedeniyle olan bağlantısını, yitik anneyi bulmak ve böylece bir kadın geleneği yaratmaktır (Mitakau 100). Böylelikle kadınlar, bu gelenek ile bütünleşecek ve kendi bedenlerinin iç devinimleriyle yaratıcılıklarını ortaya koyacaklardır: “Hiç kuşkusuz, bedenini serbestçe hareket ettirebildiği zaman bunu gönülünce yoğuracağını ve içindeki şiiri yansıtmak için yeni bir araç oluşturacağını göreceğiz” (Woolf 2002, 87). Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*’sında kadınların yazın alanındaki gelenek yoksunluğundan bahsederken aslında entelektüel yaratıcılığa ait tüm alanlardaki yoksunluğu vurgulamaktadır: “Başyapıtlar tek ve her şeyden ayrı olarak doğmazlar; yılların ortak düşüncesinin ürünüdürler, öyle ki yükselen her bir sesin ardında aslında kitlelerin deneyimi durur” (Woolf 73). Arkamızda bir kadın geleneğinin bulunuşu gereklidir, “çünkü kadın oluşumuzu geri dönüp annelerimize bakarak algılarız” (85). Woolf, kadınların geçmişlerine yolculuk yapıp yitmiş anneyi bulmaları ve aralarındaki bağı güçlendirmeleri gerektiğine inanır çünkü: “kadınlar birbirlerinin sırdaşıdır. Anne kızdır” (Woolf 93).

III.1.a. Yitik Anne Bedeni ile Buluşma: Anne-Kız İlişkisi

Lily Briscoe, ressam olarak kendini tanımlayabilmek için Viktorya dönemi toplumsal cinsiyet kimliğini bozguna uğratmıştır. Lily, Mrs. Ramsay’in öz kızı değildir, romandaki metaforik kızıdır. Onların ilişkisi anne-kız, kadın-kadın ilişkisinin temsilidir. Bu ilişki ise ataerkil düzenin görmezden geldiği bir ilişkidir. Bu ilişki Freud’un kuramlarındaki, annesinden kopan ve babasıyla özdeşleşen kız çocuğu imgesinden oldukça farklıdır. Lily, Sembolik düzene girebilmek için babasıyla özdeşleşip, annesinden uzaklaşmalıdır. Oysa bir ressam olarak Lily sembolik düzene, yitik anneyi yeniden bularak ve o bağı tekrar kurarak geçer. Demeter-Persophone mitinin yeniden canlanması gibidir. Kız çocuğunun arzusu anneyi diriltmiştir. Anne bedeni, kız çocuğunun yaratıcılığının kaynağı olarak öldükten sonra yeniden can bulmuştur.

Irigaray Sembolik düzende karşımıza çıkan anne-oğul ilişkisi yerine anne-kız ilişkisini vurgulamaktadır. *Speculum*'un son bölümünde Platon'un *Devlet* adlı eserindeki mağara imgesini yeniden okur. Simgesel anne rolünü döl yatağıyla özdeşleştirdiği bu bölümde, mağaradaki (döl yatağındaki) mahkum ışığa doğru ilerledikçe, anneden uzaklaşmaktadır. (Mr. Ramsay, Cam ve James'in adadan uzaklaşarak deniz fenerine yaptıkları yolculuk gibi) Arkada bırakılan anne ve onun rahmidir. Irigaray'a göre, Platon'dan Freud'a tüm söylemler kadını ve bedenini anne rolüne hapsedmiştir. Bu nedenle de Irigaray "erkekler için bedenin koruyuculuğu" rolünden vazgeçmemiz ve "anne bedeniyle olan ilksel ilişkimizin sembolik temsillerini dile getirmemiz" (Irigaray 1985, 26) gerektiğini söylemektedir: "Anne bedeniyle, kendi bedenimizle ilişkili en güncel ve en arkaik olanı anlatan kelimeler, cümleler bulmalıyız. Annelerimizin, bizim ve kızlarımızın bedenleri arasındaki bağı aktaran cümleler" (Irigaray 43). *Deniz Feneri*'nde Virginia Woolf, anne ve kız bedeni arasındaki bu bağı aktaran yeni bir resim çizmiştir. Woolf, yitik anne imgesiyle yeniden bütünleşmekten bahsetmektedir (Mitakau 100). Dişi bir atayı, babadan önceye dayanan anneyi işaret etmektedir. Woolf, Irigaray, Cixous ve Kristeva'da (onların öncülü olarak) olduğu gibi annemerkezli bir kurama işaret etmektedir (Abel 49). Onlar gibi anne ile bütün olunan Ödipal öncesi aşamadan bahseder. O Lacan'ın Ayna Aşamasına benzer bir şekilde annelerimizden farklılaştığımız, uzaklaştığımız anı ortaya koyarak, Lacan'dan farklı, belki de dördüncü bir aşamayı, yani anneyle yeniden bütünleşilen, kaybedilen bütünlüğün yeniden kazanıldığı ve androjen kimliklerin olduğu bir aşamayı düşlemektedir: "Dört boyut olduğunu görüyorum. İnsan hayatında varılması gereken: Yani ben, sonra ben olmayan, sonra dış ve iç...psikolojiyle bedenin yeni birlikteliği-resim yapmaya oldukça benziyor" (Woolf 2008, 304). Eğer anne gerçekten kaybedilmeyip, bilinçdışına yerleştirildiyse, ona yeniden hayat vermek, onu bulmak ve onunla birleşmek mümkündür. Çocuğun anne bedeniyle arasındaki sınırların çizilmediği, onunla bütün olduğu bu dönem yaşamın en mutlu dönemidir. Mrs. Ramsay bu dönemin farkındadır ancak Sembolik düzen, Babanın adı/yasası buna izin vermemektedir: "Dudaklarıyla oğlunun saçlarına dokundu, tüm yaşamında hiçbir zaman bu kadar mutlu olmayacak diye düşündü, ama bu sözünün kocasını ne denli kızdırdığını hemen anımsayarak durdu, yine de düşündüğü doğrudu, hiçbir zaman

şimdiki kadar mutlu olamayacaklardı” (DF 79). Elizabeth Abel’in feminist psikanalitik eleştirisi anne-kız ikiliğinin var olduğu Ödipal öncesi döneme odaklanır. Abel, bu ikiliğin Woolf’un özellikle *Deniz Feneri* romanında vurgulandığını söyler. Abel’a göre Woolf, Freud’un görmezden geldiği, Ödipal öncesi dönemdeki anne-kız ilişkisini vurgulayarak, Klein gibi Freud okulunun öğretilerine karşı anne özdeşleşmesine odaklanmıştır (Abel 85).

Woolf, Lacan, Cixous, Irigaray ve Kristeva gibi bireyin gelişiminin ilk aşamasına, anneye bir olunan, anne ile öz benlik arasında hiçbir farklılık olmadığı Ödipal öncesi evreye odaklanır. Kristeva’nın “anne rahmi... *chora* bütün farklılıkların ortadan kalktığı yer; cinsel farklılıkların olmadığı anneye bağlı olunan aşama” olarak tanımladığı (akt. Moi 164-65) ve Irigaray’ın “kadın bedeninin her iki cinse de eşit yaşam şansı sundu[ğu]” (Irigaray 2006, 47) anne karnındaki Ödipal öncesi aşamaya işaret etmektedir. Woolf’un eserlerinde bu aşama su ve karanlık imgeleriyle temsil edilir. Roman boyunca “denizin sesini duyulma[sını]” (Woolf 2008, 108) isteyen Woolf için belki de Spivak’ın öne sürdüğü gibi tüm roman bir “gebelik dönemidir” (Spivak 43). Spivak, *Unmaking and Making in To The Lighthouse* adlı makalesinde, Freud’un kuramını da bozarak/ yaparak şöyle demektedir: “bebek (resim, kitap) yapmak için babayla birlikte olmak, kadının en tutkulu arzusu olmalıdır. Woolf, burada bu acımasız yargıyı değiştirmektedir çünkü bebek annedir. Mrs. Ramsay, Lily’nin ürettiği bilinçaltındaki güdülerin iyiye yönlendirildiği versiyonudur. Oysa, Freud’a göre nefret edilmesi gerektirir” (43). Spivak’a göre Woolf, Lily aracılığıyla “eseri doğuran anne rahminin çalışmasını” vurgulamaktadır. Bu yüzden de Spivak, romanı “gebelik dönemi” olarak görmektedir. Spivak aynı makalesinde “anne rahminin, erkeklerdeki bir eksikliği örtmek üzere eksiklik olarak tanımlanmış olduğunu düşünmekteyim... Tabii ki penis kıskançlığımı⁸ görmezden gelmiyorum, sadece onu olası bir rahim kıskançlığı ile eşleştiriyorum” demektedir (45). Spivak’a göre Woolf “eseri doğuran anne rahminin çalışmasını” vurgulayarak, romanında “rahim kıskançlığı”

⁸ Freud, penis kıskançlığı sonucu kız çocuğunun annesiyle olan sevecen ilişkisinden uzaklaştığını söyler: “Onu dünyaya yetersiz donanımla getiren annenin, kızının penis yokluğundan sorumlu tutulduğu görülebilir” (Freud 2006, 327).

yaratmaktadır: “*Deniz Feneri* romanı bana rahmin boşluk ve gizem alanı değil, doğurma (üretme) yeri olduğunu hatırlatmaktadır” (Spivak 46).

Cixous'ya göre kadın yazarların metinlerini besleyen “beyaz mürekkep” annenin sütüdür (Cixous 2045). Anne ile kurulan bu bağ asla koparılmamalıdır. Lily, resmini tamamlamak için ilk bölümde ölen Mrs. Ramsay’in varlığına, onu besleyecek “beyaz mürekkep[e]” ihtiyaç duyar ve ancak romanın sonunda onu yeniden canlandırdığında resmini tamamlar. Dolayısıyla Virginia Woolf, anneden bu kopuşa gerek olmadığına işaret eder:

Kişi kadınsa annesi yoluyla geçmişi düşünür.. O uygarlığın doğal kalıtıcısı olmasına karşın birden olayın dışında kalan yabancı ve eleştirici insana dönüşmesi yüzünden bilincinde oluşan beklenmedik bir kopmayla şaşkınlığa düşer. Aklın hiç durmadan odak noktasını değiştirip, dünyayı farklı bakış açıları içinde gördüğü açıktır. Belirli bir zihinsel konuma devam edebilmek için kişi bilincine varmadan bir şeyleri frenler ve yavaş yavaş bu bastırma bir çabaya dönüşür. (Woolf 2002, 109).

Ama bu çabaya gerek yoktur çünkü “bu uzaklaşma ve ayrılma hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir” (Woolf 117).

Woolf, çocuğun kendi bedeninin sınırlarını keşfetmeye başladığı ve anne bedeninden farklılaştığı Ayna Aşamasını ise her şeyin değişime ve yıkıma uğradığı romanın ikinci bölümünde ortadan kaldırır: “Ve ayna kırılmıştı” (DF 164). İkinci bölümde evde “sanki güç, yorucu bir doğum oluyormuş gibi[dir]”. (DF 170) Mrs. Ramsay’in varlığını/yokluğunu en çok “hisseden beden” ise Lily’dir.

Abel’a göre Lily’nin “uzun ve iyileştirici anne-merkezli” hikayesi James ve Cam’in Ödipal hikayelerine çok güçlü bir alternatif sunar (Abel 47). Lily, Mrs. Ramsay’in öz kızı değildir, romandaki metaforik kızıdır. Onların ilişkisi anne-kız, kadın-kadın ilişkisinin temsildir. Bu ilişki ise ataerkil düzenin görmezden geldiği bir ilişkidir. Bu ilişki Freud’un kuramlarındaki, annesinden kopan ve babasıyla yakınlaşan kız çocuğu imgesinden oldukça farklıdır. Mrs. Ramsay ve Lily arasındaki ilişki bundan çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Roman boyunca Lily’nin, Mrs. Ramsay’in temsil ettiği ilk örneksel anne ile özdeşleşme isteği hissedilir (Mitakau 101). Mrs. Ramsay’in dizlerinde uzanan Lily, kendi Ödipal karmaşasının çözümünü, hatta belki de Ödipal

karmaşanın kendisini reddeder. Çünkü o, annesiyle arasında kurulan bağdan kopmayı reddeder:

Sıkı sıkı Mrs. Ramsay'in dizlerine sarılmış, yerde oturuyor, onun, bu sokulmasının nedenini belki de hiçbir zaman anlayamayacağını düşünerek gülümsüyor, aynı zamanda şu anda kendisine bedeniyle dokunan bu kadının zihninin ve yüreğinin hazine odalarında, tıpkı kralların gömütlerinde olduğu gibi kutsal yazılar taşıyan tabletler olduğunu düşünüyordu; eğer insan onları öğrenebilseydi her şeyi öğrenirdi; ama bu yazılar hiçbir zaman açığa çıkarılmayacak, herkesin malı olmayacaktı. Sevgi ya da beceride ne vardı ki onların açtığı yoldan sıkışıp geçerek insan o gizli odalara girebiliyordu? Bir sürahiye doldurulan sular gibi, insanın sevdiği şeyle birleşerek tek bir şey oluşu nasıl bir beceri isterdi? Beynin karışık, dolambaçlı yollarında ustaca bir kaynaşmasıyla bu sonucu elde eden beden miydi, akıl mı? Yoksa yürek mi? Herkesin sevgi dediği şey, Mrs. Ramsay'le onu tek bir şey yapabilir miydi? Çünkü onun aradığı o bilinen şey değil, bir tek beden olmaktı; ne tabletler üzerindeki yazıları ne de insanın bildiği herhangi bir dilde yazılacak şeyleri istiyordu. Başını Mrs. Ramsay'in dizlerine dayayarak zaten bir olmak da bundan başka nedir ki diye düşünmüştü. (DF 70)

Ancak roman boyunca Lily'nin, Mrs. Ramsay'in temsil ettiği anne arketipi ile özdeşleşme isteği ve Mrs. Ramsay'in onun öz benlik algısını tamamlamasını engelleyecek düşünceleri arasındaki mücadelesi hissedilir (Mitakau 101). Bir yandan Mrs. Ramsay'e büyük bir hayranlık duyar, diğer bir yandan ise bağımsız, evlenmemiş bir kadın oluşu ve kendini resmine adayışındaki ısrarcılığı ile Mrs. Ramsay'in çizdiği geleneksel kadın figürünün karşısında durur. Lily'nin Mrs. Ramsay'in yokluğunda resmini tamamlaması için tüm çelişkilerinden kurtulması gerekmektedir. Ancak kendi kimliğini oluşturmak için annesinden vazgeçmek istemez. Tıpkı Irigray'ın bahsettiği gibi bir çelişki yaşar: “sen sütünle, Anne, bana buz verdin. Ve eğer ben terk edersem sen, hayatın, hayatının yansımasını kaybedersin. Ve eğer ben kalırsam, senin ölümüne neden olmayacak mıyım? Her birimiz onun kendi imgesinden yoksun kalırız, onun bedeninin canlılığı kaybolmuştur” (Irigray, *This Sex...*60). Lily'nin hissettiği bu bölünme Mrs. Ramsay'e duyduğu sevgi ve nefret arasında değildir: “O, Mrs. Ramsay'e

olan sevgisi ve Mrs. Ramsay'in bir kadın olarak temsil etmek zorunda kaldığı kadınlığın ilk-örneksel kavrayışlarına karşı duyduğu nefret arasında bölünmüştür” (Mitakau 101). Dolayısıyla, Mrs. Ramsay, kızını ataerkinin sütüyle beslemek istediği için Lily, annesinin bu ısrarına karşı koyma ihtiyacı duyar. Ancak romanın sonunda bu çelişkiden kurtulur. Lily öz benliğine ve yaratıcılığına kavuşmak için annesinin bedeninin varlığına ihtiyaç duyar ve ona yeniden can verir. Irigaray bunu şu şekilde dile getirir: “Ve biri, diğeri olmaksızın karışmaz. Ama biz birlikte hareket etmiyoruz, birimiz dünyaya geldiğinde, diğeri yeraltına gidiyor. Biri hayatı taşıırken, diğeri ölüyor. Anne, benim senden istediğim şudur: bana hayat verirken, senin hala canlı kalman” (Irigaray 67). Lily resmini tamamlamadan önce romanın en etkileyici anlarından birini yaşar. İlk bölümde ölmüş olan Mrs. Ramsay'i görür (DF 240). Böylece, Lily'nin roman boyunca yaptığı yolculuk ve arayış burada son bulur.

Spivak'a göre Woolf, okuduğumuz her bölümde fallusun değil, “eseri doğuran ana rahminin çalışmasını” vurgulamaktadır (Spivak 45). Böylelikle de “rahim kıskançlığı” yaratır. Abel'a göre ise Lily “sembolik düzenin dışında bir temsil biçimi arayışındadır” (48). Lily resmiyle (Woolf romanıyla), ataerkil modellerin dışında kalan anne-kız ilişkisini çizer. Bu Woolf'un ait olduğu modernist dönemin bilinçdışını düzenleyen ve “bireyin ilk ve en önemli özdeşleşmesi, kişisel tarih öncesinde babayla olan özdeşleşmesidir” diyen Freud'a bir karşı koyuştur (Freud 2001, 91).

Lily'nin resim yapma süreci, Woolf'un yazınında kullandığı tünel açma sürecine benzemektedir. Geçmişe doğru tünel açarak, geçmişe ait anımsama anlarını aktararak ve anne bedenini yeniden bularak resmini yapar. Woolf'un romanı yazma aşamasında günlüğüne yazdığı gibi sanki ortadan bir çizgi çizilse roman bütünlüğüne ulaşacaktır.⁹ Onun anımsayıları, Mrs. Ramsay'in anları ve on yıl önceki dünyanın izlenimleriyle başlar. Çünkü Woolf'a göre kadın geçmiş ile bağlantısını kurarak düşünür: “Kişi kadınsa annesi yoluyla geçmişi düşünür” (Woolf 2002, 109).

⁹ Woolf'un yeğeni Quentine Bell tarafından yazılan biyografide yer alan bir alıntıda Woolf şöyle der: “Deniz Feneri ile hiçbir şey demek istemedim. Tasarıyı bir arada tutmak için kitabın ortasından aşağıya doğru bir çizgi çizilmeli. Her türlü duygunun buna ekleneceğini gördüm...insanların bu kitabı kendi duygularının yatağı haline getireceğine güvendim- ki öyle de yaptılar. Onu düşünen herkes için başka ve başka bir şey anlamına geliyor. Bu müphem ve genel anlamında sembolizmi kullanmayı beceremem. Doğru mu yanlış mı bilmiyorum ama bir şeyin ne olduğu bana söylenince, o şey gözüme çok kötü gözüküyor” (Bell 420).

Lily resminde, James-Mrs. Ramsay-Mr. Ramsay arasında yaşanan Ödipal karmaşayı yansıtır. Bu Ödipal üçgenin merkezi olan Mrs. Ramsay, oğlunun ve kocasının arzusunun rekabetine maruz kalmıştır. Lily'nin resmine mor bir üçgen çizmesi bu anlamda hiç de tesadüfi değildir: “(William Bankes) Tam şuradaki üçgene benzer mor şekille Lily acaba neyi göstermek istemişti? James’e kitap okuyan Mrs. Ramsay’i dedi Lily” (DF 71). İlk bölümde Lily, resminde psikanalizin yaptığı gibi kadın bedenini bir boşluk, bir taşıyıcı, bir eksikliğe indirgemıştır (Mitakou 100). Irigaray’a göre Freud, kadına baktığında “hiçbir şey görmez” (Irigaray 1985, 47). Lily, Woolf’un Yeni Kadın imgesinin romandaki temsilcisi olarak karşımıza çıkar çünkü onun bakışı sonunda annenin görüntüsü ile buluşacak ve yaratıma dönüşecektir (Mitakou 101). İlk bölüm boyunca Mrs. Ramsay’i hayat ağacı, büyük ana tanrıça, güzellik sembolü olarak okuruz. Onun tüm bu ihtişamı, güzelliği, verimliliği resimde mor bir üçgene indirgenmiştir. Bu psikanalizin, (Freud’un kuramlarını takip eden) kadını sadece eksikliğe, eksik bedene indirgemesine, onu Ödipal üçgene sıkıştırmasına benzemektedir (Mitakou 101). Lily’nin Mrs. Ramsay imgelemi, Mrs. Ramsay’in kendini “karanlık bir öz” gibi algılayışı ile birbirine benzer: “Şimdi kimseyi düşünmek zorunda değildi. Şimdi olduğu gibi görünebilir, kendi kendine olabilirdi... o zaman karanlıktan kama gibi keskin bir öz oluyordu” (DF 82). Mrs. Ramsay’in kendini karanlık bir öz gibi algılaması, Freud’un kadın modeliyle örtüşmektedir. Freud’a göre kadın genitallerine bakan erkek özne bir şey görememe korkusuna maruz kalır (Mitakou 103). Çünkü orada görülecek bir şey yoktur: “Kız çocuklar bir erkek kardeş ya da oyun arkadaşının penisinin çarpıcı biçimde görünür ve büyük ölçeğini fark ederler ve hemen onun kendi küçük ve göze çarpmayan organlarının üstün karşılığı olduğunu kavrarlar ve o andan sonra bir penis kıskançlığının kurbanı olurlar. Benzer bir durumda bir küçük oğlan bir kızın cinsel organ bölgesinin görüntüsünü yakaladığında, kararsızlık ve ilgisizlik göstermekle başlar; çünkü hiçbir şey görmemiştir [...]” (Freud 2006, 326). Erkek arzusunun nesnesi olan kadın, Mrs. Ramsay, eksiktir, hiçbir şeydir, boşluktur. Mrs. Ramsay “bir görüntü, hava idi, hiçlikti” (DF 213). Lily’nin resmine çizdiği son çizgi, eksikliği “o boşluk sorunu[nu]” (DF 204) çözer. “Lily boşluğu önce çizmiş sonra silmiştir. Bu boşluğun reddi varlığı ilan etmektedir” (Mitakou 113). Abel’a göre annenin varlığı ve yokluğu sorusu Woolf’un bu çalışmasını anlamada en önemli anahtardır (Abel 51). Lily romanın

sonunda artık tüm çelişkilerinden kurtulmuş, yitik annesini bulmuştur. Anne ve kız sonunda bir olmayı başarmıştır (Mitakau 113). Şimdi geçmişiyle bir olan Lily için resmini tamamlama zamanı gelmiştir:

Ani bir devinimle, her şeyi, tüm açıklığıyla görüvermiş gibi, oraya tam ortaya bir çizgi çekti. İşte olmuştu; tamamlanmıştı. Yorgun argın fırçasını bırakarak, evet, diye düşündü, *gördüm* sonunda.

III.1.b. Ödipal Yolculuk

“Her insan kendisini Ödipus karmaşasını yenme çabasına vermek zorunda görür” diyen Freud, *Düşlerin Yorumu* adlı çalışmasının üçüncü bölümünde Ödipus'un hikâyesini ve bu hikâyenin psikanaliz ile ilintisini anlatmaktadır (Freud 1981, 142). Ödipus'un yazgısının bizleri derinden etkilediğini, çünkü kahinin aynı Ödipus'a yaptığı gibi bizleri de daha biz doğmadan önce lanetlediğini söylemektedir. Freud'a göre ilk cinsel dürtümüzü annemize ve ilk nefretimizi babamıza yöneltmemiz belki de hepimizin kaderidir. Rüyalarımız da bunun böyle olduğuna bizi ikna eder: “Babası Laius'u katleden ve annesi Jocasta'yla evlenen Ödipus bizlere, kendi çocukluk arzularımızın gerçekleştiğini göstermektedir” (Freud, 921). Psikanalistlere göre hem kız, hem erkek çocuk için ilk arzu nesnesi annedir. Fakat ayrı kişilikler kazanmak için kız ve erkek çocuk bu zevk kaynağından ayrılmak zorundadırlar. Freud'un Ödipus karmaşası olarak tanımladığı süreç burada başlamaktadır. Ancak bu süreç erkek çocuk ve kız çocukta farklı yollar izlemektedir. Freud'un kuramında bu gelişim erkek çocuk için şu şekilde ifade edilmektedir:

Erkek çocuk çok erken bir yaşta anne memesinden yola çıkan ve bağlanma şeklinde bir nesne seçiminin prototipi olan, annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir; babasıyla da onunla özdeşleşme yoluyla hesaplaşır. Bu iki ilişki bir süre yan yana ilerler, ta ki çocuğun anneye karşı cinsel istekleri güçlenip, babasının da bu istekler önünde bir engel olduğunun algılanmasıyla Ödipus kompleksi ortaya çıkıncaya kadar. O zaman baba özdeşleşmesi düşmanca bir renk kazanır ve onun annenin hayatındaki yerini alabilmek için babayı ortadan kaldırma dileğine dönüşür. O andan

başlayarak babayla olan ilişkiler çift-değerlidir. Babaya karşı çift değerli tutum ve anneye karşı sevgi dolu nesne ilişkisi, oğlan çocuğu için basit, olumlu Ödipus karmaşasının içeriğini oluşturur. Ödipus karmaşasının yok olmasıyla birlikte anneye yönelik sevgi yatırımının da terk edilmesi gerekir. (Freud 2001, 92)

Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* adlı çalışmasında, *Deniz Feneri*'nin, annelik ve babalık kavramlarının psikanalitik yorumlamasına açık oluşu ve Ödipal karmaşayı metne yerleştirmesi nedeniyle Woolf'un "en yoğun psikanalitik met[ni]" olduğunu iddia eder (Abel 172). Hatta romanı "psikanalitik arınma (katarsis)" olarak tanımlar (Abel 45). Abel'a göre James, Cam ve Lily'nin hikayeleri vasıtasıyla Woolf, psikanalitiğe (özellikle de Freud ve Klein'in kuramlarına) edebi bir yorum katmaktadır (Abel 45).

Romanın ilk sayfalarında, iki ana karakterin Mr. ve Mrs. Ramsay'in küçük oğulları James ile yaşadıkları Ödipal karmaşa yansıtılmaktadır. Hikâye Mrs. Ramsay'in dizlerinin arasında oturmuş oğlu James'in deniz fenerine gitme isteği ile başlar. Mrs. Ramsay ve Mr. Ramsay'in bu isteğe tepkileri farklıdır. James'in deniz fenerine gitme isteğine annesinin onay vermesi James'in "sonsuz bir sevinç duymasını" sağlar (DF 17). Ancak tam bu anlarda anne ve oğulun yaşadığı bu zevk baba tarafından engellenir: "Ama hayır hava iyi olmayacak" (DF 18). James henüz Ödipal karmaşasını çözmediği için annesi ile arasına giren babasından nefret etmektedir (Castle 175). Freud'a göre tam bu sırada başlayan Ödipal karmaşanın etkisiyle erkek çocuğun "baba özdeşleşmesi düşmanca bir renk kazanır ve annenin hayatındaki yerini alabilmek için babayı ortadan kaldırma dileğine dönüşür"(Freud 2001, 92). Deniz fenerine gitmesine engel olan babasına karşı James büyük bir nefret ve kin duyar ve babasını öldürmek ister: "Eğer elinin altında balta, ocak demiri, ne olursa olsun babasının göğsüne saplayıp onu oracıkta öldürüverecek bir silah olsaydı James hemen kavrayacaktı" (DF 18). James babasından, özellikle annesinin ilgisini çekmek istediği anlarda daha çok nefret eder. Onları böldüğü, onlara dik dik baktığı, annesiyle birlikteliğini bozduğu için ondan kurtulmak ister:

Ama oğlu ondan nefret ediyordu. Böyle yanlarına gelip durduğu, tepelerinden baktığı için ondan nefret ediyordu...işte başlarında durmuş,

ikisini de kendisiyle ilgilenmeye zorluyordu. Ondan nefret ediyordu, ama asıl babasının o yapmacıklı kıpır kıpır heyecanından nefret ediyordu, bu heyecan dalgası titreşimlerle onları sarıp, annesiyle arasındaki o son derece içten, temiz havayı bozuyordu. Gözlerini kitabın sayfasına dikti; böyle yapınca babası belki yürür giderdi; belki annesinin dikkatini çeker umuduyla, parmağını bir sözcüğün üstüne koydu, biliyordu ki babası yanlarına gelip durur durmaz annesinin dikkati dağılıvermişti; öyle kızılıyordu ki! Ama boşunaydı, ne yapsa yararı yoktu. Hiçbir şey Mr. Ramsay’i yerinden kımıldatmıyordu. Yanlarında durmuş onlardan ille de yakınlık bekliyordu. (DF 53-54)

Romanın “Pencere” adlı ilk bölümünde başlayan bu Ödipal karmaşa, pencere önünde oturan Mrs. Ramsay ve James imgesi ile sık sık pekiştirilir. Roman boyunca farklı karakterler bu görüntüyü yakalar ve hatırlarlar. Bu imge, anne ve oğul arasındaki bağın gücünü vurgulamaktadır (Blotner 560).

Deniz feneri, James’in Ödipal hayallerinin gerçekleşmediği ve babanın bu hayalleri engelleyici otoritesinin durağan bir hatırlatıcısı olarak simgelenmektedir (Abel 49). Ödipal aşamada olan James’in bacaklarına sataşan Mr. Ramsay – ki bu mitin kendisi de Ödipus ismini şişen bacaklarından almıştır- oğluna tehdidini bacaklarında hissettirir. Çocukluk yıllarında hissettiği bu şiddet kendini, son bölümde, ergenliğinde de hissettirir. Mr. Ramsay, James’in “çıplak bacağını elindeki dalla gıdıklamak için” eğildiğinde o, “nefretle babasının kendine özgü o yarı ciddi, yarı alaycı tavrıyla çıplak bacağını gıdıklamaya çalıştığı ince dalı kes[er]” (DF 47). James bu anı fenere yaptıkları yolculuk sırasında tekrar hatırlayacaktır:

Bir bıçak alıp babasına saplamak düşü, bu eski sembol hiç aklımdan çıkmamıştı. Yalnız şimdi büyüdükçe, içide boğulup kalan bir öfkeyle babasına baktığı zamanlar, öldürmek istediği babasının üzerine – belki de hiç haberi olmadan- çöken o şeydi: O yırtıcı, o kapkara kanatlı canavar kuş, buz gibi katı pençeleri ve gagası ile insana durmadan vuran o canavar kuştı. (çocukken vurduğu yerde çıplak bacaklarına gaganın deyişini duyumsuyordu). (DF 219)

Bu Ödipal karmaşa, romanın son bölümünde Mrs. Ramsay'in ölümünden sonra,

Mr. Ramsay'in oğlunun fenere gitme arzusunu yerine getirmesiyle çözülmeye başlar. Abel'a göre Woolf bu yolculukta, James'in babasıyla özdeşleşme sürecini anlatmaktadır. James, Sembolik düzene erişim için babasıyla yakınlaşmalıdır (Abel 46). "Gizemli Cam" aracılığıyla ise Woolf "babası yoluyla geçmişi düşünen kız çocuğunun ikilemini dramatize etmiştir" (Abel 46). Abel, Cam'in hikâyesinin Freud'un çizdiği "kadınlığa giden yolun hikâyesi" olduğunu söyler (46).

Romanın "Deniz Feneri" adını taşıyan son bölümünde, James özneliği ve toplumsal cinsiyetinin oluşumu için gereken Ödipal karmaşasını henüz aşmamış haliyle karşımıza çıkar. Annesi ölmüştür. Aradan on yıl geçmiştir ve babasıyla savaşılabilecek kadar büyümüştür. Artık arzusunun nesnesi olan anne yok olmuştur ve böylece de James'in baba ile "özdeşleşme yolculuğu" başlamıştır (Abel 46). Mr. Ramsay, James'i fenere götürecektir. Deniz fenerine yapılan bu Ödipal yolculuğa Mr. Ramsay, James ve Cam birlikte çıkarlar. Fenere yaklaştıkça, James'in babasına olan nefreti azalmaya, babasıyla arasında duran annesinin varlığı yok olmaya başlar. Bu karmaşayı çözmesi ve erkek kimliğini kazanması için - Freud'a göre- babasıyla özdeşleşmesi uygun görülmektedir. Babasıyla özdeşleşmeye başlayan James artık babasını anlamaya başlamıştır: "birbirlerini yalnız ikisi anlıyordu" (DF 220).

James'in babasıyla özdeşleşmesi ancak annesi öldükten sonra mümkün olmuştur. Abel'a göre annenin varlığı ve yokluğu sorunu Woolf'un bu eserini anlamada anahtar kelimelerdir (Abel 51). James, bu yolculuğa babasına karşı nefretle ve artık fenere gitmek arzusundan vazgeçmiş olarak, fenere gitmekte direnerek başlar. Deniz feneri'ne olan çocukluk arzusunu baştan çıkarıcı bir arzusunun imgesi olarak hatırlar : "sisler içinde gümüş gibi parıldaayan bir kule idi, akşamları birden açılıp, tatlı tatlı bakan sarı bir gözdü" (DF 222). Deniz feneri, James'in annesi için duyduğu bastırılmış arzuyu simgeler (Abel 49). Yolculuğun başında James için deniz feneri imgesi hala çekicidir. Ancak, deniz fenerine yolculuk tamamlandığında, babasıyla özdeşleşir ve deniz fenerinin anlamıyla olan ilişkisi yeniden şekillenir: "Şimdi gördüğü fener ise 'ak badanalı, çırılçıplak sivri kulesi' ile bambaşkaydı. Hayır, öteki de fenerdi. Çünkü hiçbir şey sadece tek bir şey değildi" (DF 222).

Klein'a göre normal gelişim süreçlerinden geçen erkek çocuk babasıyla özdeşleşerek üstbenliğini oluşturmaya başlar: "Üstbenliğin oluşumunda anaç taraf

kendini ne kadar güçlü hissettirirse de başlangıçtan itibaren, erkek üzerinde belirleyici etkiyi baba nitelikli üstbenlik gösterir. Erkek çocuk da önüne örnek olabilecek üstün bir karakter figürü koyar” (Klein 150). Mr. Ramsay, James için örnek baba figürüne dönüşmüştür: “bu ikisinin paylaştığı bir duyguydu. Tıpkı babası gibi sesini hafifçe yükselterek, kendi kendine ‘Bir fırtınaya kapılmış gidiyoruz’- batacağız diye söylenmeye başladı” (DF 242). Bu andan itibaren babanın mirasçısı olarak James, Sembolik düzende yerini alır. James, böylece Ödipal karmaşasını çözmüş, erkek kimliğine babasıyla özdeşleşerek ulaşmıştır. Abel’e göre bu babanın otoritesinin zaferidir. Bu otorite artık oğula geçmiştir (49).

Cam için de bu Ödipal yolculuk babasıyla yakınlaşma ve özdeşleşme ile son bulur. Freud’a göre “kadınlığa doğru gelişimin izlemesi gereken yol nesne seçiminin anneden babaya aktarılmasıdır. Kendisine penis vermeyen anneye iğdiş edilme karmaşasının da etkisiyle duyulan sitem aracılığıyla anneden uzaklaşıp babaya yönelmek gerekmektedir” (Freud 2006, 368).

Cam babasıyla James’in arasında otururken bir yanında “beni sev diye yalvarmalarına nasıl karşı koyaca[ğımı]” bilmediği babası, diğer yanında “kanun koyucu James” vardır. Cam de James gibi fenere yaklaştıkça babasına yakınlaşır: “Kimse ona babası kadar çekici gelmiyordu; elleri, ayakları, sesi, sözleri, telaşı, öfkesi, tuhaf halleri, heyecanı ve herkesin önünde hiç çekinmeden ulu orta, mahvoluyoruz, hepimiz teker teker, deyişi, herkesten uzaklığı, tüm bunlar ona güzel görünüyordu” (DF 203). Cam, “kadınlığa doğru giden bu yolculuğun” (Abel 46) başında babasının “çocukluğu[nu] zehirleyen, içi[nde] fırtınalar uyandıran o körlüğü, o kıyıcılığı[nı]” hatırlar: “şimdi bile geceleri öfkeyle titreyerek uyanıyor, onun bir buyruğu bir davranışı aklına geliyordu” (DF 203). Ancak yolculuğun sonuna doğru babasına ait eski imgeleri eskisi kadar nefretle hatırlamamaya başlar: “Masanın başında oturan babasını izleyerek, (Cam şimdi kayıkta oturuyordu) ne kadar sevimli, ne kadar akıllı diye düşündü, kendini beğenmiş değildi, kıyıcı da değildi” (DF 226).

Cam de James ve Mr. Ramsay gibi fenere yaklaştıkça “ bir fırtınaya yakalanmış gidiyoruz, mahvolduk hepimiz teker teker” sözcüklerini yinelemeye başlar (DF 242). Artık ikisi de babası ile özdeşleşmiştir. Fenere çıkmadan az önce babalarının ne düşündüğünü merak eder gözlerle babalarına bakarlar: “ikisinin de içinden ne istersen

iste, hemen vermeye hazırız demek geliyordu” (DF 246).

Ancak tüm bu Ödipal yolculuk Mr. Ramsay-James-Cam üçlüsünün Styx’i aşarak ölüme doğru yaptıkları bir yolculuk gibi resmedilir. Romanın ilk bölümde Mr. Ramsay’in nasıl öleceği anlatılmıştır: “Mr. Ramsay yere uzanıp ölmeyecekti, sarp bir kaya bulacak ve orada, gözlerini fırtınaya dikip, son anına kadar karanlıkları yarmaya çalışacak ve öylece ayakta ölecekti” (DF 52). Baba, kız ve oğulun yolculuğunun son cümleleri şunlardır: “(Mr. Ramsay) yerinden kalktı, kayığın başında dimdik, upuzun durdu, James sanki dünyaya meydan okuyor ‘Tanrı yoktur diyor’ diye düşündü, Cam de uzayın içine atlayacakmış gibi diye düşündü ve babaları elinde paketi, tıpkı bir delikanlı gibi çevik bir hareketle kayaya atlarken, onlar da ardından gitmek için yerlerinden kalktılar” (DF 247). Mr. Ramsay, fenerin kayalıklarına adım atmadan önce hiçbir şey söylemeden “mahvolduk hepimiz teker teker...hatta belki de sonunda o noktaya ulaşabildim” diye düşünür (DF 246). Bölüm boyunca bize “mahvolduk teker teker”, “yok olup gideceğiz” sözcükleri ile pekiştirilen bu yokoluş hissi ile Ödipal yolculuk tamamlanır. Bu sırada Lily adadan denize bakarak baba, oğul ve kızı görmeye çalışır ama göremez: “Uzaklığın onları yuttuğunu duyumsadı, artık bir daha dönmek üzere gitmişler[di]” (DF 224). Bu bölümün son cümlelerini Lily söyler: “Oraya çıktı. Artık bitti” (DF 247).

Abel’a göre Lily’nin “uzun ve iyileştirici annemerkezli hikayesi” James ve Cam’in Ödipal hikayelerine çok güçlü bir alternatif sunar (Abel 47). Lily, bu özdeşleşme yolculuğuna çıkmamıştır. Yanında Carmichael ile birlikte çimlerdedir. Mr. Carmichael “eliyle gözlerini siper edip, artık varmış olmalılar” der ve hiç konuşmadan sanki “insanlığın sonunu görmeye çalışıyor gibi” Lily ile birlikte “gözden neredeyse silinmiş, mavi sularda eriyip bir pus haline gelmiş” deniz fenerine doğru bakarlar (DF 247-248). Lily ve Carmichael’in gözlerinde deniz feneri sularda erimiştir. Su, hayat, doğum, yeniden doğuş, yaratıcılık ve ölümlerle özdeşleştirilir. Su ve deniz imgesi anne bedenine ve doğaya ait bir imgelemdir. Suyun yüzeyi ayna görevi görür. Birçok sanat eserinde su kadının varoluş kaynağı olarak temsil edilmiş ve hatta sonunda kadının ölümüyle bu ana kaynağa dönüşünün sembolü olarak kullanılmıştır. Deniz feneri ise rasyonelliğin, kültürün ve uygarlığın temsilidir. Bir sembol olarak deniz feneri fallusun ve fallusa sahip babanın otoritesinin romandaki temsilidir (Castle 275-276). Woolf’un

anlatılarında kendini apaçık ve net bir dille ifade etmeyen beden ve bedene ait kavrayışlar, imgeler, semboller ve metaforlar aracılığıyla metinlere sızarlar. Woolf, romanının sonunda kadına ait sulara, anne bedeninde, babaya ait olanı, baba bedenini eriterek, tüm bunlardan çok uzaktaki bir kadın ve erkek bedenine hayat verir. Lily ve Carmichael, birbirlerinin sanatsal yaratımlarına destek veren, evlenmemiş, biri edebiyat biri resim alanında yaratıyla uğraşan iki bedendir. Deniz fenerinin kadın bedenini temsil eden sulara eridiği anı Lily bir cenaze törenine benzetir: “Bir cenaze töreni gibi artık sona gelmiş olmalı diye düşündü, sanki o heybetli gövdesinden aşağıya menekşelerle zambaklardan örülmüş çelengi bırakıverdiğini görür gibi olmuştu, çelenk ağır ağır, dalgalana dalgalana inerek sonunda yerde hareketsiz kalmıştı” (DF 248). Woolf, bu yokoluş hissi ile Freud’un kadın ve erkek kimliklerinin oluşma sürecini açıkladığını sorgulamaktadır.

Carmichael, Lily’nin sanatsal yaratımlarına destek olan, onunla aynı ortak dili konuşan bir erkek olarak resmedilir: “Lily’e öyle geldi ki Carmichael ile birlikte şu çimenlikte ayağa kalkıp, tepeden tırnağa silahlanmış iki varlık, kendilerinden hiçbir gerçeğin gizlenmeyeceği gibi sert bir çıkış yapsalar, işte o zaman güzellik onlarla bir olacak, o boşluk dolacaktı, resimdeki boşluk” (DF 215).

Sonuç olarak, baba-kız ve oğulun bu Ödipal yolculuğu aslında ölüme doğru yapılan simgesel bir yolculuk gibidir. Sanki Styxi geçip ölüm ülkesine giden kayığa binmiş, ölüme doğru ilerler. Mr. Ramsay, kayaya adım attıktan sonra, geride bıraktıkları dünyaya, Lily’nin resim yaptığı dünyaya ansızın hayat gelir. Mr. Carmichael uyanır, Lily resmini tamamlar. Woolf, Ödipal karmaşanın anneyi geride bırakarak ve babayla özdeşleşerek çözümlenmesinin; bu şekilde kadınlık ve erkeklığe doğru yapılan bir yolculuğun, kadının da erkeğin de teker teker mahvolduğu bir yolculuk olduğunu göstermektedir. Woolf için ideal olan çimlerde duran ve böyle bir yolculuğa çıkmayan Lily ve Carmichael’dır. Woolf, yeni kadın ve erkek idealini Lily ve Carmichael aracılığıyla yansıtmaktadırlar. Bu Woolf’un tüm hayatı boyunca yinelediği ideal (androjen) kadın ve erkek kimliğinin temsilidir:

Kadınlar ve Kurmaca Yazın başlıklı sayfayı ele aldığım da buraya yazacağım ilk cümle, cinsiyetini düşünmek yazı yazan herkes için öldürücü olacak, diye düşündüm. Katıksız ve basit bir biçimde kadın ve erkek olmak

öldürücüdür; kişi erkeksi-kadın ya da kadınsı-erkek olmalıdır...Yaratma sanatı gerçekleştirilmeden önce akılda, kadın ve erkek arasında işbirliği oluşmalıdır. Karşıtların birliği gerçekleşmelidir. (Woolf 2002, 116-117)

III.1.c. Dişil Bakış

Freud'un metinleri, özellikle de *The Uncanny*, 'bakışı' nesnenin sadist hâkimiyetinin anal arzusuyla ilintili fallik bir aktivite olarak tanımlamaktadır. Hakim olan kişinin skopofili (bakma sevisi) tatmin edildiği sürece hakimiyeti güvenlidir (Freud 938-939). Freud'a göre "libidoyu uyandıran göz izlenimidir ve cinsel nesnede güzellik niteliklerini geliştirmek için kullanılır ki doğal seçimin kullandığı yöntem budur" ve görme hazzı/bakma sevisi bedene yöneldiğinde "merak sanat yönünde gelişir" (Freud 1981, 40). Freud, *Cinsel Nesneye Bakmak ve Dokunmak* adlı çalışmasında bakmak ve bakılmayı, etkin ve edilgin olarak ve sonunda da etkin ve edilginini erkek ve dişi olarak tanımlar (Freud 40-43). Burada Freud, skopofiliyi, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak benimsemiştir. Bu noktada, skopofili, ötekini nesnelere gibi ele almakta, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilişkilendirmektedir. Etkin güdü ötekine nesne gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel olarak varlığını sürdürmektedir.

Bakış konusunda yazılmış en çarpıcı çalışmalardan biri Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sanatı* adlı, erkeğin (etkin) bakışının malzemesi olan kadın (edilgin) imgesinin sinema diline aktarılmasından bahseden makalesidir. Mulvey'e göre "cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin-erkek ve edilgin-dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır" (Mulvey 1213).

Ancak psikanalitik açıdan bu dişi figür bakışın sürekli etrafında dönüp durduğu ama yadsıdığı bir şeyi yansıtmaktadır. Bu, dişi figürün erkeğe hadım edilme kompleksini hatırlatmasının bir sonucu olan penis yoksunluğudur. Bu nedenle de kadının anlamı, "görsel olarak kanıtlanabilecek, Sembolik düzene ve Babanın Yasasına katılımın örgütlenmesinde zorunluluk taşıyan hadım edilme kompleksinin, üzerine temellendiği maddi delil olan penisin yokluğu, yani cinsel farklılıktır. Bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın,

bu yüzden, her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir” (Mulvey 1214). Bu anlamda “görülebilecek bir şeyi olmayan” küçük kızın erkek cinsiyet kuramcısı için tehdit edici oluşu hiç de şaşırtıcı değildir” (Moi 134). Freud’un kuramı penis kıskançlığını şu bakışla ortaya koymaktadır:

Kız çocuklar bir erkek kardeş ya da oyun arkadaşının penisinin çarpıcı biçimde görünür ve büyük ölçeğini fark ederler ve hemen onun kendi küçük ve göze çarpmayan organlarının üstün karşılığı olduğunu kavrarlar ve o andan sonra bir penis kıskançlığının kurbanı olurlar. (Freud 2006 306)

Böylelikle eğer kuramcı kadını düşünmek zorundaysa, “kendisini fallik deniz fenerinden karanlık ülkenin belirsizliğine düşerken bulabilir” (Moi 134). Moi’ye göre Freud’un kadınlık üzerine verdiği ders çıkış noktasını kadının gizeminden almaktadır. Kadınlığın “karanlık ülkesi”¹⁰ne bilimsel ışık tutmaya çalışırken Freud, teorisini farklılığın ‘görülebilmesine’ dayandırmaktadır. Doğru olana karar veren ‘göz’dür. Erkek belirgin bir seks organına, penise sahiptir ve kadın değildir. Dolayısıyla Irigaray ve Moi’ye göre Freud kadına baktığında “hiçbir şey görmez” (Moi 132). “Kastrasyon ve kastrasyon bilgisi her şeyi ‘bakış’a borçludur. Bakış her zaman işin içindedir” (Irigaray 47). Irigaray’a göre “bakış/theoria fallik temsiller içinde çözümlenerek Freud’un bakışından korunmalıdır” (Irigaray 80). Çünkü ona göre “bakış’ın gücünün korunması, ışığın ‘bakış’ı yok etmemesi için her türlü çaba gösterilmiştir” (Irigaray 1985, 147). Irigaray okuyucusuna şu soruyu sorarak seslenir: “Peki ya bakışı nereye yönelteceğiz? Bu karanlık ülkede hiçbir doğal ışık bize yardım etmek için müsait değildir” (194). *Deniz Feneri* kadınlığın bu karanlık ülkesini aydınlatan bir ışık gibidir. Kadınlığın bu karanlık ve gizemli ülkesi ise yüzyıllardır suyla özdeşleştirilmiştir. Virginia Woolf için su, kadın bedeninin yaratımlarının, dönüşümlerinin ve yeniden doğuşun simgesi, ana tanrıçasıdır. Woolf’un eserlerinde denizin sesi hep duyulur, inciler ve balıklar erkek bakışının önleyicisi ve kadın yaratımının simgeleri olarak her eserinde karşımıza çıkar. Bu açıdan Woolf’un suların ortasındaki deniz fenerini seçişi tesadüfi gözükmemektedir. Deniz fenerinin ışığıyla bakışan, ona dokunan Mrs. Ramsay için

¹⁰ Freud’un daha önce de belirtilen alıntısına bir göndermedir: “her şey bir yana erişkin kadınların cinsel yaşamları psikanaliz için ‘karanlık bir ülkedir’” (Freud 2006, 316).

ışıkla bu buluşma anları kendi bedeninin coşkularını ve cinselliğini hissettiği yalnızlık anlarıdır. Mrs. Ramsay deniz fenerinin bu ‘‘doğal olmayan ışığıyla’’ buluşan kadın bakışını yansıtmaktadır:

Gözleri fenerin üçüncü ışığıyla karşılaştı, kendi gözleriyle göz göze gelmiş gibi oldu; sanki bu ışık yalnız onun yapabileceği bir biçimde, tüm zihnini, tüm yüreğini karış karış tarıyor, o yalanı, tüm yalanları yok ediyor, temizliyordu... kendi de o ışık gibi eğilmezdi, durup dinlenmeden araştırırdı, güzeldi...(dümdüz uzanan ışığa baktı) Mrs. Ramsay örmeyi bırakıp, tüm dikkatini topladı, baktı, baktı, işte orada zihninin tabanında bir Şey beliriyor, bir Şey kıvrıla kıvrıla yükseliyor, benliğinin gölünden bir buğu, sevgilisiyle buluşmaya giden bir gelin gibi yükseliyordu. (DF 84)

Kadının karanlık ülkesini aydınlatan, mühürlü kutuyu açan bu ışık, bu bakıştır.

Yine ışığı gördü. Biraz alayla karışık bir kuşku ile, çünkü insan uyanınca ilgileri, duyguları da değişiyordu, dümdüz uzanan bu acımasız, bu amansız ışığa, ona hem o denli çok, hem o denli az benzeyen, onu buyruğu altında tutan (gece uyanır, yatakların üstüne vurup geçerek döşemeyi yaladığını görürdü) bu ışığa baktı. Ama yine de bu ışık sanki gümüş parmaklarıyla kafasının içindeki mühürlü bir kutuyu okşuyormuş ve bu çekmece bir açılrsa Mrs. Ramsay’i bir zevk tufanına boğacakmış gibi, büyülü, hayran gözlerle, ona bakarak, mutluluğu, en güzel, en yoğun mutluluğu tanıdım diye düşündü; gün ışığı soldukça, Fener’in ışığı kabaran dalgaları gümüşleyerek biraz daha parlatıyordu, denizin mavisi kaybolmuştu; ışık kıvrılıp kabarak kıyıya gelip çarpan limon rengi dalgalar arasında yuvarlanıyordu. Mrs. Ramsay’in gözlerinden artık tutamadığı bir sevinç, bir coşku fişkırdı. (DF 86)

Suyun bir başka işlevi de ayna gibi yansıtıcı oluşudur. Woolf bilinçli olarak ayna imgesine karşılık suları, denizi koymaktadır. Kendisinden yarım yüzyıl sonra yaşamış bir kadın olan Irigaray’ın düşüncelerini öncelemektedir: ‘‘Ayna bizi ayırmak için donmuş ve polemik bir silah. Ayna ve gerçekte bakış, dokunuşu engellemek, akışkanlığı, hatta bakışın sıvı kucaklaşmasını bile zapt etmek için bir araç olarak

kullanılmıştır” (Irigaray 1985, 65). Böylelikle de “ayna gibi davrandığı için su, denizin dipsiz derinliklerine ve gecesine erişimi dondurur. Su yansıtıcı ekran görevi görür. Annenin derinliklerinin hatırlatıcısı...” (289). “Ayna, ışığın erkeğe dokunmasını önleyen, ışıkla erkek arasında duran optik bir araçtır. Ataerkil düzen, ışığın bize temasına ve görüşümüze kalkan olarak ışığı söndürür. Ayna onların en değerli kaynağı değil midir” (149)? Mrs. Ramsay’in bakışları hem su hem de ışık gibidir. Onun gözleri “masanın çevresinde dolaşarak, hiç bir güç harcamadan, tüm bu insanların her birinin içini, düşüncelerini, duygularını açığa çıkarıyor gibi idi; tıpkı su içine vurup, dalgacıkları, sazları, oldukları yerde duran küçük balıkları, birden beliren sessiz alabalığı, öyle asılı gibi, titreşirken aydınlatan bir ışık gibiydi...insan balığa bakarken dalgacıkları, suyun dibini de, balığın biraz sağını, biraz solunu da görür; hepsi bir bütündür” (DF 133).

Ataerkil bakışın romandaki en güçlü temsilcisi olan Mr. Ramsay ise deniz fenerine yaptığı yolculuk ile nereye gittiği belli olmayan bir denizdedir: “erkek ışığa doğrudan baktığında gözlerinde acı olmayacak mı[dır]? Zorla ışığa baktırılsa gözleri böyle bir görüntüye nasıl katlanabilir? Ve şimdi o nereye gittiğini bilmediği bir denizde olmalı[dır]” (Irigaray 1985, 276). Kadın bedeni üzerindeki erkek kontrolünün en güçlü formlarından biri olan ve karşı koyması belki de en zor olan erkek bakışıdır. Woolf romanda bu bakışa yine simgeler ve metaforlar yardımıyla karşı çıkmaktadır (Mitakou 90). Örneğin; Minta’nın çoraplarındaki delik ya da inci kolyesi, bakışa karşı daha kolay bir karşı koyuş sembolüdür. Minta, Mr. Ramsay’in “Lanet olsun sana” sözlerine karşılık bir sonraki sahnede Mr. Ramsay’in bakışından bahseder gibi “Lanet olsun gözlerine” (DF 96) diyerek haykırır. Mr. Ramsay deniz fenerine gidilemeyeceği fikrini sorgulayan karısını lanetler, Minta ise erkeklerin gözlerini lanetleyerek tıpkı çevresindeki erkeklerin bakışını rahatsız eden delik çoraplar giyişi gibi bakışın gücüne isyan eder. Mrs. Ramsay ise kendisini etrafındaki herkesin bakışını çeken bir merkez, ama boş bir merkez gibi algılar: “Şimdi kimseyi düşünmek zorunda değildi. Şimdi olduğu gibi görünebilir, kendi kendine olabilirdi...o zaman karanlıktan kama gibi keskin bir öz oluyordu” (DF 82). Mrs. Ramsay’in kendini karanlık bir öz gibi algılaması, Freud’un kadın bedenine bakışıyla örtüşmektedir. Freud’a göre kadın genitallerine bakan erkek özne bir şey görememe korkusuna maruz kalır. Çünkü orada

görülecek bir şey yoktur. Erkek arzusunun nesnesi olan kadın, Mrs. Ramsay, eksiktir, hiçbir şeydir, boşluktur. Mrs. Ramsay “bir görüntü, hava idi, hiçlikti” (DF 213). Lacan’a göre arzu edilen nesne her zaman fallus ise Göstergeselde bütün olan anne ve çocuğun göstereni fallustur. Dolayısıyla kadın fallus haline gelemez: “Kadın fallustur ve fallusa sahip olan ise erkektir” (akt. Mitakou 97). Eğer deniz fenerinin denizin ortasındaki dimdik duruşu fallusu ve fallusa ulaşmak arzusunu yansıtıyorsa, Mrs. Ramsay, deniz feneri ile değil, onun ışığı ile özdeşleşir (Mitakou 98). Ona baktığında Mrs. Ramsay kendi gözleriyle karşılaşır. Fenerin en uzun ışığı Mrs. Ramsay’e, onun gözlerine dokunur. Mitakou’ya göre “özne ve nesne olarak bölen, parçalara ayıran ve gruplayan erkek bakışının yanında, Mrs. Ramsay bakmak dokunmak olana kadar gerçeği bulanıklaştıran, karıştıran, bir dişil bakış oluşturur” (Mitakou 99). Eksiklik ve ışık, boşluk ve anne rahmini temsil eden Mrs. Ramsay’i görmek için “insanın elli çift gözü olmalı” idi ve “o kadını her yanından adamakıllı görebilmek için bu kadarı bile yetmezdi” (DF 235).

Katerina Kitsi Mitakou, Woolf’un “kadın bedeninin belirlenmiş kavrayışlarıyla mücadele etme girişiminin, *Deniz Feneri* romanında yeni bir perspektif kazandığını” iddia etmektedir (Mitakou 84). Woolf, kadını ve bedenini sınırlayan erkek bakışının karşısına dişil bakışı yerleştirmiştir: “Netliği bozan, buğulaştıran, gerçekleri eriten yeni bir kadın 'bakışı' ile bölen, parçalara ayıran ve kategorize eden erkek 'bakışı' yan yana verilmiştir” (Mitakou 85). Mitakou çalışmasında, *Deniz Feneri*’nde Woolf’un ataerkil yapının beden algısını yansıtmının da ötesine giderek, nesnelere kadın gözüyle gören, yeni bir kadın *'theoria'*sı inşa etmeyi amaçladığını düşünmektedir. Yunanca bir terim olan *'theoria'*nın “bakmak, gözlemlemek, eski Yunanda özellikle halka açık oyunlarda izleyici” anlamına geldiğini ifade ettikten sonra, Woolf’un inşa etmeye çalıştığı bu *'theoria'*nın bir kadın teorisi ya da kadın bakışı olduğunu söyler. Bakmak, kadını nesneye dönüştüren ataerkil bir eylem olarak karşımıza çıkar. Jacques Lacan “bakmak ve görmek” arasındaki farka dikkat çekerek, bakmanın sadece bakmak olmadığını, aynı zamanda da “göstermek” olduğunu belirtir. “Bu bakma oyununda kadın her zaman nesnedir, bedendir, köledir, erkek ise özne, bedenden ayrılmış göz ve efendidir” (Mitakou 87). Ötekilerin bakışının nesnesi olan Mrs. Ramsay erkek arzusunu gösteren ayna haline gelir. Erkek bakar, bir başka deyişle arzusunu ona gösterir ve o da bunu

yansıtır.

Mitakou, ‘‘Pencere’’ bölümünde Woolf’un hem kadın bakışı hem de erkek bakışını bir arada verdiğini söylemektedir. Bu bölümdeki skopofilik bakışlar tek bir merkeze, Mrs. Ramsay’e yönelmiştir. Mitakou’ye göre kızları Cam, Nancy ve Lily’nin ‘baş eğmeyen’ gözleri ve bakışları, baba ve erkek çocukların bakışını bozmaktadır. Lily’nin bakışı ise en büyük ressamların bakışını yıkar. Diğerlerinin bakışının nesnesi olan Mrs. Ramsay bu bakışlar tarafından şekil alır. Mrs. Ramsay, romanın kadın öznesi, erkek bakışının nesnesi olarak erkek arzusunu yansıtan aynaya dönüşür (Mitakou 90). Woolf’a göre ‘‘kadınlar yüzyıllardır, erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen enfes bir güce sahip büyülü birer ayna görevini yerine getirmişlerdi’’ (Woolf 40).

Mrs. Ramsay, kocası, oğulları ve romandaki diğer erkeklerin arzularını yansıttıkları ayna işlevini görür. Evdeki hiç kimse ondan hoşlanmazken, Charles Tansley’i görülmek istediği gibi gören, onun bu arzusunu yansıtan Mrs. Ramsay’dır: ‘‘Tansley’in koltukları kabardı; Hep terslenmeye alıştığı için, Mrs. Ramsay’in kendisine tüm bunları anlatması, onu sevindirmişti. Birden canlandı. Mrs. Ramsay’in geçkin, bozulmaya yüz tutmuş bile olsa erkek zekâsı, büyük şeydir, kadın ona baş eğmelidir düşüncesinde oluşu, Tansley’in gururunu okşadı, kendini bu denli beğendiği hiç olmamıştı’’ (DF 25).

Romanda Mrs. Ramsay'e yöneltilen en güçlü bakışlar ise oğlu James ve Mr. Ramsay'e aittir. Ödipal üçgenin merkezi olan Mrs. Ramsay, oğlunun ve kocasının arzusunun birbiriyle rekabet eden bakışına maruz kalmaktadır. Üçgeninin diğer ucundaki Mr. Ramsay, isteklerini Mrs. Ramsay’e bakışlarıyla iletir. Mr. Ramsay karısını eviçinin bir parçası, ona ve çocuklara ait bir beden olarak görmek ve onu gözleriyle kontrol etmek istemektedir. Mr. Ramsay karısına gözleriyle isteklerini gösterir: ‘‘Mrs. Ramsay kocasının hala ona baktığını hissediyordu. Bir şey istiyordu’’ (DF 151). Mrs. Ramsay ve Mr. Ramsay ‘‘uzun masada karşıdan karşıya bakışıyorlar, birbirlerine soru ve yanıtlar gönderiyorlardı’’ (120).

Mitakou’ya göre erkeklerin bakışlarından farklı olarak, ‘‘Mrs. Ramsay’in evcimenliğinin ve doğurganlığının devamı olarak gördüğü kızlarının gözleri, romandaki erkekler gibi arzularını yansıtmaz, onların bakışı Mrs. Ramsay’i taklit eder’’ (Mitakou

94). Mrs. Ramsay ve kızı Rose'un (tıpkı annesi gibi hazırladığı) meyve sepetine bakarken buğulaşan bakışları, Rose'un annesinin görünümüne önem verip onun giysilerini seçişi, bakışını yönelttiği annesini ve onun bedeninin nasıl taklit ettiğini gösterir. Diğer kızı Prue ise bedensel olarak da annesine benzemektedir. Annesi kadar güzel bir kadın olarak, annesini taklit edecek, evlenecek ve çocuk yapacaktır.

Lily, kadın bakışının romandaki en güçlü temsilcisidir çünkü onun bakışı sonunda 'anne'nin görüntüsü ile buluşacak ve yaratıma dönüşecektir. Lily, Mrs. Ramsay'e ilk bölüm boyunca, Charles Tansley, Willam Bankes, Mr. Ramsay ve James'in gözleriyle baktıktan sonra ona, "yüzyıllardır Meryem Ana'yı görmenin ve çizmenin en mükemmel yolunu geliştirmiş, resim ve sanat ustalarının gözüyle bakmayı reddeder"(Mitakou 101): "Lily, Dresden'e gitmişti, görmediği onlarca resim vardı ama ona kalırsa hiç resim görmemek belki de daha iyiydi"(DF 93). Lily'nin ilk bölümde, Mrs. Ramsay'i, anne bedenini, yansıması psikanaliz kuramının tanımlarına uymaktadır. Mrs. Ramsay, Lily'nin resmindeki boşluktur. Okuyucunun gözünde belirsizleşen bir boşluk ve en sonunda da bir 'mor üçgen' şeklindedir.

İlk bölüm boyunca Mrs. Ramsay hayat ağacı, büyük ana tanrıça, güzellik sembolü olarak çizilir. Onun tüm bu ihtişamı, güzelliği, verimliliği resimde mor bir üçgene indirgenmiştir. Bu, psikanalizin, (Freud'un kuramlarını takip eden) kadını sadece eksikliğe, eksik bedene indirgemesine, onu Ödipal üçgene sıkıştırmasına benzemektedir. Erkek bakışlarından etkilenen Lily de ilk bölümde, Mrs. Ramsay'de başka bir şey göremez. Lily'nin Mrs. Ramsay imgelemi, Mrs. Ramsay'in kendini "karanlık bir öz" gibi algılayışı ile birbirine benzer. Bu ana tanrıça figürü, görülmeyen, var olmayana dönüşür. Romanın ikinci bölümü, skopofilik bakışı bozar. Mitakou'ya göre ataerkilin kötü/şeytan bakışı anne ve kızı ayırmıştır, onların ilk bölümdeki uyumlu varoluşlarını dışlamıştır. İlk bölümde oluşan bütünlük, erkek bakışı tarafından yok edilmiştir (Mitakou 111). Ev, bahçe ve içinde yaşayanlar yıkıma uğramaktadırlar. Işık artık Mrs. Ramsay'in gözüyle karşılaşmaz. Işık kendisini sadece kırık aynadaki parçalara yansıtır çünkü "ayna kırıl[mıştır]" (DF 164).

Kitabın son bölümünde Lily, yeni bir kadın bakışı yaratan resmini bitirir. Mrs. Ramsay ölmüştür, ancak Mr. Ramsay erkek bakışını temsil etmek üzere oradadır. "Mr. Ramsay ona bakınca, onun varlığında herşey değişiyordu. Lily ne renkleri

görebiliyordu, ne çizgileri” (DF 180). Mr. Ramsay “o çılgın bakışıyla gözlerini Lily’e dikti, bakışları hala öyle keskindi ki o anda sanki ilk kez ve sonsuza değin görüyor gibi oluyordu; Lily ondan kurtulmak, onun isteğinden kurtulmak, bir an olsun onun o kaçınılmaz gereksinimini geciktirmek istiyordu” (DF 177). Lily çaresizlik içinde Mrs. Ramsay’i arar ama onun yokluğunun ve Mr. Ramsay’in görünen varlığının farkına varır. Lily ancak Mr. Ramsay’in deniz fenerine gidişiyile, bakışı adadan yeterince uzaklaştığında, yani onun bakışının yokluğunda, dişil imgelemine (female vision) yaratmanın en uygun ortamını bulur. Bu sırada Lily’e eşlik eden Mr. Carmichael’ın gözleridir. Mr. Carmichael’ın gözleri birinci bölümde Mrs. Ramsay’e bakmaktan kaçarak, Mrs. Ramsay’i ataerkil bakışın sınırlarından kurtarır (Mitakou 111). Romanda Mrs. Ramsay’e bakmayan tek karakterdir ve dolayısıyla Mrs. Ramsay’den onun aynası olması isteği yoktur: “İşte böyle her zaman Mrs. Ramsay’den kaçıyordu” (DF 58). “Mr. Carmichael’a bir şey isteyip istemediğini sormak için bir an durdu. Carmichael’ın gözleri tıpkı kendininki gibi sallanan dalları ve geçen bulutları yansıtırdı. Ama içinden geçen düşünce ve heyecanları hiç belli etmezdi” (DF 24). İlk bölümde Mrs. Ramsay ve Mr. Carmichael’ın bakışlarının meyve sepetinde birleştiği an üçüncü bölümde Lily’le bakışlarının aynı yöne çevrildiği ana benzer: “kendi (Mrs. Ramsay) öyle görüyor, Carmichael ise böyle görüyordu. Ama birlikte bakmak onları birleştiriyordu” (DF 22). Lily ve Carmichael’ın romanın sonunda sisler içindeki fenere bakışları onları birleştirir. Lily’nin resmini yaparken Carmichael’ın varlığına olan ihtiyacı, Mrs. Ramsay’in benzerini, bu yansıtmayan ve bakmayan erkek bakışında bulabileceğini ifade etmektedir (Mitakou 109). Lily resmini tüm ataerkil bakışlardan korur, resmini kimsenin görmesini istemez. Resmini saklamadığı tek bakış ise Mr. Carmichael’a aittir. Onun resim yapma süreci, Woolf’un yazınında kullandığı tünel açma sürecine benzemektedir. Geçmişe doğru bir tünel açarak, anne bedenini yeniden bularak ve geçmişe ait anımsama anlarını aktararak resmini yapar. Lily’nin resmi, Mrs. Ramsay’in etrafındaki nesnelere bakışı ve diğerlerinin ona bakışının yeniden gözden geçirilmesidir.

Mitakou’ya göre “*Deniz Feneri* ‘Meryem Ananın Yortusunun’ hikayesine dönüşür. Lily’nin fırçası, Dante Gabriel Rosetti’nin ‘Annunciaton’ adlı resmindeki Meleğin tuttuğu zambağın yerini alarak, dişil bakış problemine, yeni bir söylemin gelişimine, çözüm üretir” (113).

Sonuç olarak Woolf, yazınında bedeni ve cinselliği açık ve net bir dille gözler önüne sermemektedir. Onun yazını bedeni ve cinselliği, metaforlar ve semboller aracılığıyla imler. Woolf'un eserlerinde bedenin izini sürmek çok kolay değildir. Woolf'un beden algısı çağımızın modern feminist eğilimlerini incelemektedir. Woolf kendisinden yarım yüzyıl sonra yazan Cixous, Kristeva ve Irigaray gibi feministlerin teorilerini yazınında uygulamaya koymayı başarmıştır. Woolf'un çözümü de tıpkı Cixous ve Irigaray'da olduğu gibi kadının bedeniyle yazması ve bedeniyle üretmesidir. Bedeni bir engel olarak görmek yerine yaratıcılığın ve sanatın kaynağı olarak görmektedir. Lily resmini kendi bedenini, onun iç devinimlerini hissederek yaratabilecektir. *Deniz Feneri*'nde bedenin izi sürüldüğünde, Woolf'un Ödipal öncesi dönemi işaret ettiği görülür. Onun isteği, bedenin ilk bağlantısını, yani anne bedeniyle olan bağlantısını yeniden kurmak, yitik anneyi bulmak ve böylece bir kadın geleneği yaratmaktır (Mitakau 100). Böylelikle kadınlar, bu gelenek ile bütünleşecek ve kendi bedenlerinin iç devinimleriyle yaratıcılıklarını ortaya koyacaklardır: “Hiç kuşkusuz, bedenini serbestçe hareket ettirebildiği zaman bunu gönlünce yoğuracağını ve içindeki şiiri yansıtmak için yeni bir araç oluşturacağını göreceğiz” (Woolf 2002, 87). Woolf, hem Viktorya döneminin kadın bedeni algısını hem de modernist dönemin Yeni Kadın imgesini, annelik karakterleri aracılığıyla aktarmıştır. Virginia Woolf, beden hakkında düşündüklerini apaçık bir şekilde ortaya koymamış olabilir ama kadınların bedenleri ile yaratabilecekleri bir anlatım biçimi, dil ve bakış geliştirerek, gelecek nesillerin takip edebileceği feminist bir projenin ana hatlarını çizmiştir.

3.2. *Oğullar ve Sevgililer*: Ödipal Karmaşa ya da Ödipal Öncesi Dönem?

“*Oğullar ve Sevgililer*’i okuduğundan emin ol! Bu kitap Ödipus Karmaşası hakkında!”¹¹ *Oğullar ve Sevgililer*, 1913 yılında ilk basıldığında Londra Psikanaliz Komitesi tarafından Freud’un Ödipus karmaşası, psiko-seksüel gelişim ve bilinçdışı kuramlarını resmeden bir başyapıt olarak kabul edilmişti (Cowan 12).

Oğullar ve Sevgililer, Lawrence’ın çocukluk ve gençlik yıllarına yaptığı yolculuğun ve bu yolculuk boyunca kendi özbenliğini arayışının romanıdır. Lawrence, 1912 yılına kadar olan yaşamından izler taşıyan bu romanında, anne ve babasını ve de hayatına giren kadınları anlatmaktadır. Annesinin, Lawrence üzerindeki etkisi çok güçlüdür: “Lydia Lawrence, Lawrence ailesinin en güçlü figürüydü ve onun olaylar karşısındaki tutumu, oğlu David Herbert’in de hayatında çok etkili olmuştu” (Feinstein 13). Lawrence *Bilinçdışının Doğaçlaması* adlı denemesinde annenin oğlu üzerindeki etkisini şu şekilde anlatır:

Oğul kolaylıkla ilerler...Hiç farkına varmadan, hiç zorluk çekmeden annesinin sevgi ve desteğiyle ergenlik çağına ulaşır. Her şey ona mükemmel görünür. Bütün dünyayı bildiğine, her şeyi anladığına inanır. Onu bu kanıya sürükleyen annenin tutumudur. Olgun bir kadının küçücük bir çocuk üzerindeki etkisinin ne kadar büyük olduğunu düşünün. (Lawrence 267)

Lawrence, “ondan başka hiç kimse benim ruhuma sahip olamaz” dediği annesini romanda Getrude Morel karakterinde canlandırmıştır (Feinstein 65). Babası Arthur Lawrence ise “Brinskey Çukuru’nda çalışan bir madenci” dir (Trilling 616). “Eastwood’da kaba bir Derbyshire aksanı konuşuluyordu ve babam ve arkadaşları doğru dürüst okumayı bile bilmiyorlardı” (Trilling 616). Romanda babasını canlandırdığı Walter Morel karakteri de aynı özelliklere sahiptir. On yaşında maden ocağında çalışmaya başlamış, doğduğu köyün şivesiyle konuşan, işçi sınıfından bir adamdır. Karısı Getrude Morel ise tam tersine orta sınıftan, bir süre öğretmenlik yapmış, kültürlü bir kadındır. Roman boyunca anne ve baba arasında bu sınıf farkından kaynaklanan uyuşmazlıklar anlatılır. Urgan’a göre: “Getrude Morel bu uyuşmazlık olmasa belki de

¹¹ “Ivy Low, Barbara Low, David Eder, M.D. gibi Londra Psikanaliz Komitesi üyeleri birbirlerine heyecanla bu sözleri yazarak kartpostallar göndermişlerdir” (Cowan 12).

bütün aşkını oğullarına yöneltmeyecekti” (Urgan 1997, 141). Getrude Morel, oğullarının maden ocağında çalışmasını istemez. Onların okumasını ve saygıdeğer birer insan olarak sınıf atlamalarını ister.

Lawrence’ın *Oğullar ve Sevgililer*’i yazdığı sırada Freud’un Ödipus karmaşası hakkındaki kuramını okuyup okumadığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak, romanda anne-oğullar-baba arasındaki ilişkiler, romanın Freud’un Ödipus karmaşası kuramı ışığında incelenmesine olanak vermektedir. Lawrence’ın 14 Kasım 1912 tarihinde Edward Garnett’a yazdığı mektuptan da anlaşılacağı üzere, Lawrence’ın seçtiği olay örgüsü Ödipus karmaşasını açıklıyor gibidir:

Gertrude, kocasına tutkuyla bağlı bir kadındır, dolayısıyla çocukları da bu tutkunun meyvesidir. Ancak çocuklar büyüdükçe, kadın ilk önce büyük oğlunu, sonra da küçüğünü kendine eş seçer. Çocuklar, annelerinin kendilerine empoze ettiği bu aşkla büyürler. Fakat ergenliğe adım attıklarında, karşı cinse aşık olamazlar, çünkü anneleri, hayatlarındaki en büyük güçtür ve çocuklarını bırakmaya niyeti yoktur...Oğlanlar ne zaman bir kızla ilişki kurmak isteseler, engellenirler. William bedensel isteklerini tatmin eder, fakat ruhu annesine aittir. Bu çıkmaza daha fazla dayanamayan William ölür. Paul ise, ruhunu geri almak için annesi ile mücadele eder. Oğlanlar annelerini çok severken, babalarını hem kıskanır, hem de ondan nefret ederler. Oğullarının kız arkadaşlarıyla anne arasındaki kavgada, oğlanlar arada kalır. Oğulları ile arasındaki kan bağından dolayı, anne hep galip gelir. Paul de tıpkı ağabeyi gibi, ruhunu annesine verip, tutkunun peşinden gitmeye karar verir. Tatmin olunca ise, yeniden annesi ile kız arkadaşı arasında kalır. Anne ise, bilinçsiz bir şekilde sorunun kendisi olduğunu fark eder ve ölmeye başlar. Paul, sevgilisinden ayrılıp annesinin son anlarını onunla geçirir. Sonunda annesi ölünce, her şeyini yitirir. (Urgan 138)

Romanın ilk sayfalarında, karı-koca arasındaki sevgi bağının azaldığını, Getrude’un giderek kocasından nefret etmeye başladığını görürüz: “Nefret ediyordu kocasından, ama aralarında evlilik bağı vardı” (*Oğullar ve Sevgililer* 5). Evliliğine ve kocasına yabancılaşmaya başladığı sırada ilk oğlu William’ın doğumuyla hayata

yeniden sarılır: “annesi delicesine seviyordu onu. Tam uğradığı düş kırıklığının acısının en dayanılmaz olduğu sırada çıkagelmişti; yaşama olan inancının sarsıldığı, en üzüntülü ve yalnız zamanında” (OS 24). D.H. Lawrence, *Bilinçdışının Doğaçlaması* adını verdiği çalışmasında bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Mutsuz kadın özümleyebileceğini arayarak, dinmek bilmez bir doyum için can atar ve genellikle de çocuğuna yönelir. Burada ne istiyorsa onu uyandırır. Burada, kendisine ait olan kendi oğlunda, peşinde koştuğu en son, kusursuz karşılığı bulur gibidir. Kadına bir ortamdır o, kadın ondan kendi yanıtını zorlayıp bulur. Böylece, kendi oğlunun zehri ve kocasının gücü ve varsıllığı olmuş olabilecek, son ve öldürücü bir bağlılığa, oğlu için duyduğu en son büyük bir sevgiye fırlatır atar kendini. Kararsız ve kendisinin yüksek sorumluluğunu asla kabul edemeyen koca, yani kocası, boyun eğer ve kabullenir. (Lawrence 2004, 219)

William’ın doğumuyla birlikte Getrude, kocasından uzaklaşıp, kendisini oğluna adar: “Çocukla o denli ilgiliydi ki sonunda babası kıskandı. Sonunda Mrs. Morel kocasından iyice soğudu. Tümünüle çocuğa döndü” (OS 24). Bu Freud’un dile getirdiği penis isteğinin yerini alan bebek isteğine benzemektedir:

Sanki bu kadınlar doğanın bebekleri kadınlara kendilerinden esirgenen penis yerine verdiğini anlamış gibidirler. Bu kadınların çocukluklarında her iki isteğin de var olduğunu ve birbirinin yerine geçtiğini öğreniyoruz. Önce bir erkek gibi penis istemişlerdir; sonra daha ileri, ama hala çocuksu, bir evrede onun yerine bebek isteği ortaya çıkmıştır. (Freud 2006, 284)

Urgan’a göre Getrude’un kocasına karşı duyduğu sevgi ve saygı bitince “oğullarını aşık olarak seçer kendine” (Urgan 1997, 138).

Daha önceki bölümde değinildiği üzere, Freud’a göre hem kız hem erkek çocuk için ilk arzu nesnesi annedir. Fakat ayrı kişilikler kazanmak için kız ve erkek çocuk bu zevk kaynağından ayrılmak zorundadırlar. Freud’un Ödipus karmaşası olarak tanımladığı süreç burada başlamaktadır. Ancak bu süreç erkek çocuk ve kız çocukta farklı yollar izlemektedir. Freud’un kuramında bu gelişim erkek çocuk için şu şekilde ifade edilmektedir:

Erkek çocuk çok erken bir yaşta anne memesinden yola çıkan ve bağlanma

şeklinde bir nesne seçiminin prototipi olan, annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir; babasıyla da onunla özdeşleşme yoluyla hesaplaşır. Bu iki ilişki bir süre yan yana ilerler, ta ki çocuğun anneye karşı cinsel istekleri güçlenip, babasının da bu istekler önünde bir engel olduğunun algılanmasıyla Ödipus kompleksi ortaya çıkıncaya kadar. O zaman baba özdeşleşmesi düşmanca bir renk kazanır ve onun annenin hayatındaki yerini alabilmek için babayı ortadan kaldırma dileğine dönüşür. O andan başlayarak babayla olan ilişkiler çift-değerlidir. Babaya karşı çift değerli tutum ve anneye karşı sevgi dolu nesne ilişkisi, oğlan çocuğu için basit, olumlu Ödipus kompleksinin içeriğini oluşturur. Ödipus kompleksinin yok olmasıyla birlikte anneye yönelik sevgi yatırımının da terk edilmesi gerekir. (Freud 2001, 92)

Romanda iki oğul William ve Paul için anneden ayrılma¹² ve babayla özdeşleşme gerçekleşmez. Anne ve oğulları arasındaki ilişkiye baba dahil olamaz ve bu ilişki Ödipal üçgene dönüşmez. Bu ilişkinin Ödipal üçgene dönüşmemesi Walter'ın idealleştirilebilecek bir baba olmayışından kaynaklanır. Oğullar için babanın idealleştirilebilecek bir nesne olmayışı bu ikilemden kurtulamamalarına yol açmıştır (Cowan 56-60).

William'ın doğumundan sonra annesi ile arasındaki bağ giderek güçlenir. Willam, “annesinden hiç ayrılmıyordu, iyice sokulmuş, küçük bir oğlan çocuğunun annesiyle duyduğu gururla göğsü kabarmıştı” (OS 13). Getrude, oğlu William'ı “dünyayı kendisi için parlatacak” hayata bağlayan neden olarak görür (OS 61). William kazandığı ve başardığı her şeyi annesiyle paylaşmak ister: “William ondan olmuş, onun bir parçasıdır ve yaptığı her iş de eninde sonunda onun olurdu” (OS 122).

Ancak, annesine bu kadar bağlı olan William “babasından nefret etmeye” başlar (OS 35). Baba figürü olarak Walter gitgide Ödipal üçgenin dışına itilerek silikleşir. kastrasyon korkusu yaşamayan ve “anneye yönelik sevgi yatırımı[ndan]” (Freud 2001, 92) vazgeçmeyen oğlu ile karısının arasına girmek istediği bir an olur. Bu üçgeninin dışında kalmamak için sembolik bir kastrasyon örneği yaşanır (Ingersoll 36). Ancak, bu sahnenin galibi annedir, baba artık Ödipal üçgende yer alacak yeterliliğe sahip değildir.

¹² Ayrılma ve kopuş kavramlarıyla, Freudcu psikanaliz anlatıda çocuğun anneye ait olan alandan, yani ödipal öncesi evreden ayrılarak, babanın yasasını kabul ettiği an kastedilmektedir.

Walter, oğlunun bukle bukle uzamış olan ve Getrude'un çok sevdiği saçlarını keser. Bu sahnede annenin, babanın müdahalesine tepkisi çok sert olur:

Getrude, yumruklarını sıkarak havaya kaldırdı ve ona doğru yürüdü. Morel gerisin geri çöktü. 'Seni öldürebilirim, gerçekten' öfkeden boğuluyordu. Morel korkmuş bir tonda 'onu kıza benzetmek istemeyiz değil mi?' diye sordu. Gözlerini kaçırmak için başını eğdi. Anne çocuğun, didik didik, iyice dibinden kırılmış kafasına baktı. Ellerini başına koyarak usulca okşadı. Kekeleyerek 'oğlum' dedi. (OS 25)

Bu olaydan sonra "kocasının onun için artık bir yabancı olmuştu. Bu yaşamı daha dayanılır kılıyordu" (OS 26). Oğlunu eşinin yerine koyan ve onu "tutkuyla seven" Gertrude, William'ın kız arkadaşlarını sevmez (OS 82). Kendisi de kocasıyla bir dansta tanışıp evlenmiş olmasına rağmen, William'ın dansta tanıştığı kızları istemez: "Oğlumun dansta tanıştığı kızları onaylamam!" diyerek tepkisini gösterir (OS 68). Gertrude, William'ın çok sevdiği kız arkadaşının oğluna uygun olmadığına karar verir: "Bu kız onun sevgisine bir bez kukladan fazla layık değil" (OS 158). Oğluna duyduğu Ödipal bağdan kurtulamamış olan Gertrude, oğlunun ilişkisinden dolayı çok büyük bir üzüntü yaşar: "Gertrude'un yüreğinde o ana kadar hissetmediği derecede bir ağırlık vardı. Önceleri kocasıyla arasında geçenler, içinde bir şeyleri parçalamış, ancak yaşama isteğini yok edememişti. Oysa şimdi ruhu acılar içindeydi, tüm ümitleri suya düşmüştü" (OS 132). Bu üzüntüsü William'ın ölüm haberiyle daha da artar. Lawrence'ın Edward Garnett'a yazdığı mektupta dediği gibi: "William, ruhuna hep annesi egemenken, pek değer vermediği bir kızla cinsel ilişki kurar. Bedeniyle ruhu arasındaki bu bölünme, delikanlının ölümüne neden olur" (akt. Urgan 138).

William'ın ölümünden sonra Paul ağabeyinin yerini alır. Paul, romanın Lawrence ile özdeşleştirilen başkarakteridir. Anne ve oğul arasındaki ilişki Paul daha doğmadan başlar. Gertrude'un Paul'e hamileyken, Walter ile kavga edip evin dışına atıldığı sahne oldukça etkileyicidir. Gertrude titredikçe, çocuğu da "içinde erir" (OS 34):

Mrs. Morel öfke ve acıdan körleşmiş, kendini dışarıda, üstüne buz gibi inen o kocaman beyaz ışığın altında bulunca, titredi ve bu alev alev yanan yüreğine bir şok etkisi yaptı. Birkaç dakika öylece durarak kapının yanındaki raven yapraklarına bakakaldı. Sonra havayı derin derin soludu.

Tir tir titreyerek bahçe yolundan aşağıya yürüdü. Çocuk içinde eriyordu sanki [...] Mrs. Morel bahçe kapısına yaslanarak dışarıya baktı ve bir süre kendini kaybeder gibi oldu. Ne düşüneceğini bilmiyordu. Hafif bir hastalık duygusu ve çocuğun varlığının bilinci dışında parlak, solgun havada koku gibi eridi gitti. Bir süre sonra çocuk da onunla birlikte ay ışığında eridi. (OS 34-35)

Paul ve annesi arasında Ödipal öncesi dönemde anne rahmindeyken kurulan bu bağ, doğumdan sonra da devam etmektedir. Anne ve oğul romanın sonuna kadar bu bağdan kopamazlar:

Kollarında güzel bir çocuk yatıyordu. Güzel mavi gözleri, içindeki en gizli düşünceleri çekip çıkarmak istermişçesine hiç kırılmadan ona bakıyordu. Artık kocasını sevmiyordu; bu çocuğun olmasını da istememişti ve orada kollarında yatıyor ve içine işliyordu. O incecik zayıf bedenle kendisinininki arasında göbek bağı kopmamış gibi geldi... Sımsıcak bir sevgi dalgası kalbinden taşı ve bu yavruya doğru aktı. Göğsüne bastırıp yüzünü kendisine yaklaştırdı. Bu bebeği dünyaya istemeden, sevmeden getirmesinin verdiği suçluluk duygusunu bütün gücüyle, bütün varlığıyla kapatacağı. Onu bundan sonra daha çok sevip, sevgisiyle sarıp büyütecekti. (OS 50)

Paul doğduktan sonra bir gün eve içkili gelen Walter ile Getrude arasında yaşanan tartışmada Walter yanlışlıkla karısı Getrude'un kaşından kan gelmesine neden olur: "Bebeğin incecik parlayan saçlarına bir damla kan damladığını gördü. Bir damla daha düştü ve bebeğin başının derisi onu içti" (OS 53). Annenin kucağındaki oğlu Paul'un üzerine damlayan bu kan, anne ve oğlu birbirine bağlayan bağ olur. Lawrence'a göre bir kadın ve bir erkeği birbirine bağlayan "kan cinselliği" (blood sex) dediği gizemli güçtür (Lawrence 1983, 349). Lawrence, bir insanın bedensel ve cinsel içgüdülerine "kan" adını verir (Urgan 71). *A Propos of Lady Chatterley* adlı denemesinde Lawrence bu sözcüğü "phallic consciousness" yani "fallik bilinç" ile özdeşleştirir: "Kan ruhun ve en derin bilincin özüdür" (Lawrence 349). Böylece anne ve oğul arasındaki bedensel bağ doğduktan sonra da kurulmuştur. Nitekim bu bağ aynı zamanda da kadın ve erkeği birbirine bağlayan cinsel bağ gibidir. Roman boyunca anne ve oğulun birbirlerine hitapları ve tutumları bu görüşü destekler: "Paul, annesinin

koynunda uyumayı çok sever”(OS 84); “*onun* erkeğiymişçesine peşinden ayrıl[maz]” (OS 207); annesini uzun uzun hararetle öp[er] (OS 248); “miniğim” (OS 301) “güvercinim” (OS 352) gibi hitaplar kullanır. “Kusursuz bir beraberlik içinde kaynaşmış” (OS 165) sohbet ederler; “bir serüvene atılan iki sevgilinin coşkusuyla” yolculuk yaparlar (OS 112). Paul annesini, “sevgilisini yemeğe götürən biri” gibi yemeğe çıkarır (OS 280). Bu fikri pekiştiren bir başka sahnede Paul ve annesi arasındaki bu sevgi bağı şu şekilde anlatılır:

Kollarımı onun (Paul’un) boynuna doladı ve yüzünü omzuna saklayıp, kendi sesine hiç benzemeyen ve Paul’u acıyla kıvrandıran iniltili bir sesle ağladı: ‘Dayanamıyorum. Başka bir kadın olsa bırakırdım- ama o değil. Bana hiçbir şey bırakmayacak, bir nebze bile. Ansızın Miriam’dan acı acı nefret etti Paul. ‘Benim hiç... biliyorsun Paul.. hiç kocam olmadı.. gerçekten’ Annesinin saçlarını okşadı, ağzı onun boynuna dayalıydı. ..Başımı eğip gözlerini acıyla onun omzuna saklayarak, ‘E, sevmiyorum onu anne’ diye mırıldandı. Annesi uzun uzun hararetle öptü onu. (OS 248)

Paul ve annesi arasındaki bu bağı aktaran bir başka sahnede ise Paul’ün, annesi ile uyumayı ne kadar sevdiğini görürüz:

Paul annesiyle uyumayı çok severdi. Sağlık kuralları bir yana, sevilen biriyle paylaşıldığında, uyku çok güzeldi. O sıcaklık, güven ve dinginlik; birinin öbürüne dokunuşunun verdiği o kesin rahatlık duygusu uykuyu örür, bedeni ve ruhu tümüyle iyileştirirdi. (OS 84)

Bu bağlamda, Paul, Ödipal karmaşasını en uç seviyede yaşamaktadır. Anne ve oğul birbirine aşık gibidir. Lawrence, *Ruhsal Çözümleme ve Bilinçdışının Doğaçlaması*’nda anne ve oğul arasındaki bu bağlılığın ve sevginin mükemmelliğinden bahseder:

Gerçek arzulanan eş ruhu görmek istiyorsanız eğer, on sekiz yaşındaki bir oğlan çocuğu ile bir anneye bakın. Ona nasıl hizmet ettiğine, onu nasıl canlandırdığına, onun bir kocaya asla göstermeyebileceği, gerçek eşlik uysallığına bakın. Olgun bir kadının, durgun, çiçekler açan sevgisidir bu: kendisi olması ve yaşamı için onun sevgisini kabullenmesi dışında, sevilenden hiçbir şey istemeyen. Bir kocanın yüce etkinliğinde geleceğe

ilerlerken, kafasının içine yerleştirmesi gerektiği, evlilik sevgisinin kusursuz sevgisidir bu. Koca için, büyük bir söz ve goncadır bu. Oğul için de harika bir şeydir. Kadın şimdi ilk kez olarak gerçek eşin hissedebileceği gibi hisseder. Ve onun hissi oğluna yöneliktir. (Lawrence 2004, 221)

Diğer bir taraftan ise Paul babasından aynı ölçüde nefret eder. Onun ölmesi için dua ettiği anlar vardır: “Babasından nefret ediyordu. Her gece, ‘onu içmekten vazgeçir’ diye yakarırdı [...] Tanrım, babam ölsün diye sık sık dua ettiği olurdu” (OS 77). Ancak baba evde ve sembolik düzende olması beklenen baba figürünü yansıtmaz. Sembolik düzene ait olan dilin de babanın dili olması gerekirken çocuklar annelerinin dilini benimserler. Ödipal karmaşadan babalarıyla özdeşleşerek çıkamazlar. Bu anne ile özdeşleşimin uzun sürmesi William’ın ölümüne yol açmış, Paul’ün ise karşısına çıkan diğer kadınlar ile olan ilişkisine yansımıştır (Cowan 54-56).

Romanda, Paul’ün hayatına giren ilk kadın olan Miriam karakteri aracılığıyla Lawrence’ın da hayatına giren ilk kadın olan Jessie Chambers canlandırılır. Jessie, okumayı seven, tıpkı Miriam gibi dini inançları ve ruhsal özellikleri ile öne çıkan bir kadındır. Lawrence, Jessie’ye yazdığı 28 Ocak 1908 tarihli mektubunda şöyle der: “Sen bir rahibesin, ben sana ancak bir rahibeye verebileceklerimi veririm. Bu yüzden öpüşüp sarılabileceğim ve çocuklarımın annesi yapabileceğim bir kadın bulmam için bana izin ver” (Boulton 1979, 43). Lawrence ilişkisini noktaladığında ise Jessie’ye “onu hiçbir zaman sevmeyi, çünkü her zaman annesini sevmiş olduğunu” söyler ve “bu aşkın masum bir aşktan öte sevgiliye duyulan cinsten bir aşk olduğunu” ekler (Schneider 21).

Romanda da Paul ve Miriam’ın ilişkileri benzer bir biçimde yansıtılır. Paul, Miriam ile olan ilişkisinde ruhani bir tatmin elde ettiğini, fakat bedensel zevklere ulaşamadığını ifade eder. Paul, Miriam’a yazdığı mektupta şöyle der: “Görüyorsun ki sana tinsel aşkı verebiliyorum. Bunu çok uzun süre verdim sana. Ama bedenlenmiş isteği vermedim. Yani sen bir rahibesin. Kutsal bir rahibeye ne verebilirim sana onu verdim” (OS 293). Miriam “öğrenmek için can atan” (OS 170), “güzelliği, utangaç, yabani ve içe dokunacak denli ince” (OS 170); “bedeninin tüm yaşamı, çoğunlukla loş bir kilise kadar karanlık olan ama arada yangın alevi gibi aydınlanan koyu gözlerinde toplanmış” bir kadındır (OS 182).

Ancak, anne ve oğul arasındaki uzaklaşma gerçekleşmediğinden ve Paul hala Ödipal karmaşanın etkisi altında olduğundan Miriam ile olan ilişkilerinde anne figürü vazgeçilmez konumdadır. Anne de bu ilişkiyi onaylamamaktadır. Paul'ün onunla geçirdiği zamanın kendisinden çalınmış olduğunu düşünür: “Bir türlü ayrılmadığına göre dayanılmaz derecede çekici olmalı. Miriam’la paylaştığı anlarla annesinin sinirlendiği duygusu arasında kalmak yaralamıştı Paul’ü” (OS 191).

Paul bu ikilemde annesini üzdüğünü hisseder ve gönlünü almak ister. Bu sahnede annesinin sevgisinin Miriam’a olan sevgisini unutmasına neden olduğu görülür: “Paul annesinin çok iyi tanıdığı alnından öptü: Kaşlarının arasındaki derin çizgiler, artık beyazlanan güzel saçlarının alnından arkaya toplanışı ve şakaklarının gururlu biçimi, öptükten sonra eli bir süre annesinin omzunda kaldı. Sonra yavaşça yatmaya gitti. Mirriam’ı unutmuştu; şimdi tek gördüğü şey, annesinin ılık, geniş alnından geriye çekilmiş saçlarıydı” (OS 191).

Gertrude’un en büyük endişesi, Miriam’ın Paul’ü kendisinden uzaklaştıracak olmasıdır: “Paul’ün bu kıza kapılıp uzaklaştığını hissetti. Miriam’dan hiç hoşlanmamıştı zaten. İnsana yapışıp ruhunu eriten türden bir kız olduğunu düşünüyordu [...] Bir adamın ruhunu kendisine hiç kalmayınca dek emip bitirmek isteyenlerden” (OS 189). Gertrude, Miriam yüzünden oğlunu yitireceğini düşünür: “Bana düşeni Paul’de bırakabilecek sıradan bir kadına benzemiyor. Onu tümüyle emip kendinin bir parçası yapmak istiyor” (OS 226). Paul ise bu bölünmeden rahatsızdır: “Ve Paul ikisinin arasında bunalarak ve umutsuzluk içinde kalakaldı” (OS 227). Ancak babasıyla özdeşleşip Sembolik düzene geçememiş bir erkek olarak Paul, bunun yanıtını da annesinde arar. Burada ise annenin oğulu kocasının yerine koyduğunu gösteren bir anlatım gerçekleşir:

Kollarını boynuna onun (Paul’un) boynuna doladı ve yüzünü omzuna saklayıp, kendi sesine hiç benzemeyen ve Paul’u acıyla kıvrandıran ilintili bir sesle ağladı: ‘Dayanamıyorum. Başka bir kadın olsa bırakırdım- ama o değil. Bana hiçbir şey bırakmayacak, bir nebze bile. Ansızın Miriam’dan acı acı nefret etti Paul. ‘Benim hiç... biliyorsun Paul.. hiç kocam olmadı.. gerçekten’ Annesinin saçlarını okşadı, ağzı onun boynuna dayalıydı... Başını eğip gözlerini acıyla onun omzuna saklayarak, ‘E, sevmiyorum onu anne’ diye

mırıldandı. Annesi uzun uzun hararetle öptü onu. ‘Oğlum benim’ dedi. Tutkulu bir sevgiyle titriyordu sesi. (OS 248)

Annesinin dilini benimsemiş olan Paul, bir sahne sonra annesinin sözlerini Miriam’a yineler: “Tatlı sözlerle kandırıp baştan çıkarıyor, her şeyden ruhunu çekip alıyorsun. [...]Ne dediğini bilmiyordu pek. Bu tür şeyler mekanik biçimde çıkıveriyordu ağzından” (OS 255). Bir süre sonra ise “Miriam’la paylaştığı anlarla annesinin sinirlendiği duygusu arasında kalmaktan yarala[nan]” (OS 191) Paul, Miriam’ı terk eder ve annesine geri döner: “Böylece Paul, annesine geri döndü. Hayatındaki en güçlü bağ, annesi ile arasındaki bağıdır. Bazı şeyleri etraflıca düşündüğünde, Miriam kaybolup gidiyordu. [...] Dünyada Paul’ün kendisini ait hissettiği ve asla değişmeyecek olan bir yer varsa, o da annesinin yanındı” (OS 260). Miriam’dan ayrılmış annesine geri dönmüştür ama bu duygu Paul için yeterli değildir: “Annesinin yanı başındaydı ve ev ona kalmıştı. Ama başka bir şey vardı, dışarıda olan ve istediği bir şey” (OS 290). Getrude da bu isteğin farkındadır: “Annesinin ilk aşkı Paul’dü ve Paul’ün aşkı da annesiydi. Ancak bu, yeterli değildi. Paul’ün içindeki ateşli ve kural tanımaz yaşam enerjisi, bambaşka şeylere yöneliyordu. Çılgınlar gibiydi, kabına sığmıyordu. Annesi de, bu durumun farkındaydı. Keşke Miriam, oğlunun bu yanını kaldırabilecek ve asıl kökleri kendisine bırakacak bir kız olsaydı” (OS 291). Sonunda bu istek onu bir başka kadınla, Clara ile buluşmaya iter.

Lawrence 1910 yılında annesini kaybettikten sonra Frieda Weekly ile tanışır. Frieda onun “bedensel zevklerine cevap veren bir kadındır” ve onu romandaki Clara karakterinde canlandırdığı iddia edilir (Sneider 17). Clara da bedensel özellikleriyle öne çıkan bir kadındır ve Paul, Clara’nın fiziksel özelliklerinden oldukça etkilenir: “Paul önce Clara’nın beyaz ensesini ve yukarıya topladığı ince telli saçlarını gördü. Clara ayağa kalkmış, kayıtsız bir ifadeyle ona bakıyordu...Delikanlı, kadının bluzunun içinde göğüslerinin nasıl kabardığını ve incecik muslinin altında omuzlarının güzel kıvrımlarını seçti” (OS 390).

Lawrence, “Şehvet” adını verdiği bölümde Paul ve Clara arasındaki ilişkiyi anlatır. Clara, Paul’ün bedensel zevklerine hitap eden kadındır. Ancak yine de onun annesinden kopmasına neden olamaz: “Annesi onu seviyor, koruyordu ve Paul’ün sevgisi yeniden ona dönüyor, Paul özgürce başını alıp kendi yaşamını kuramıyor, başka

kadını gerçekten sevemiyordu” (OS 401). Paul neden hiçbir kadına tüm benliğiyle ait olmadığını sorgular ve cevabı yine annesinde arar:

Sanırım bende bir gariplik var. *Sevemiyorum*. Onun orada olduğunu biliyorum; orada olduğu yerde *seviyorum* onu... ‘Ama anne neden beni ellerinde tutamıyorlar?’ diye sorar Paul. ‘Clara’yı bile seviyordum. Miriam’ı da sevdim..ama onların olamadım...ben kendimi hiç veremedim onlara. ‘Kendi kadınına rastlayamadım’. ‘Sen yaşadığın sürece kendi kadınıma rastlayamayacağım’. (OS 408)

Bu sahnede Paul, yaşadıklarının annesi ile ilgili olduğunun farkına varmaya başlamıştır. Freud’a göre çoktan gerçekleşmesi gereken anneden kopuş artık Paul’ün farkına vardığı bir sürece girmiştir. Paul, annesi istemese de Miriam ile tekrar vakit geçirmeye ve eve geç gelmeye başlar. Bu sırada annesi bu durumu kabullenmeye çalışır: ‘‘Bir kenara atılmış bekliyordu onu, ona yemekler pişiriyor ve ölesiye seviyordu onu. Artık Mrs. Morel için ev işinden başka yapacak bir şey yoktu. Geri kalan her şey için Paul Miriam’a gidiyordu’’ (OS 327). Mrs. Morel artık ‘‘ayak bağı’’ olduğunu düşünmeye başlar ve tükenir. Bu tükeniş de onun hastalanmasına neden olur (OS 327). Annesi ölmek üzereyken de aralarındaki bağ tam olarak kopmamıştır. Anne, oğul için hala arzusunun nesnesi konumundadır: ‘‘Delikanlı annesini öptü ve kadıncağızın alınıdaki saçları sanki sevgilisiymiş gibi yavaşça şefkatle okşadı’’ (OS 376). Annesi ise ölümler pençeleşirken bile Paul’ü düşünür. Paul’dan kopmak ve ölmek istemez: ‘‘Papaz Bay Renshaw geldi geçen gün ve anneme; öldüğünde annesine, babasına kardeşlerine ve oğluna kavuşacağını söyledi. Annem de, ‘Onlar olmadan da idare ediyorum, yine de edebilirim. Ben bu dünyadakileri istiyorum, ölüleri değil’ dedi’’ (OS 448). Ancak, annesinin acı çekmesine dayanamayan Paul beklenmedik bir biçimde annesini öldürmeye karar verir. Paul, annesini beslemesin diye sütünü sulandırıp vermeye başlar (OS 453). Sonra da onu öldürmek için ‘‘morfin vereceğim ona’’ der ve bir gece sütüne morfin karıştırır (OS 455). Morfinin etkisiyle Gertrude öldüğünde ise Paul, annesine sarılıp ‘‘canım sevgilim’’ diye fısıldar ve annesine ‘‘tutkulu bir öpücük’’ verir: ‘‘Uyuyan bir genç kız gibiydi. Paul elinde şamdanyla üstüne eğildi. Orada uyuya kalmış, düşünde sevgilisini gören bir genç kız gibi yatıyordu...Paul eğilip tutkuyla öptü onu. Ama ağzında yalnız soğukluk duydu’’ (OS 461).

Ödipal süreçten çıkamayan anne ve oğul arasındaki kopuşun roman boyunca gerçekleşmeyişi, her ikisinin de acı çekmesine yol açmıştır. Paul'ün annesi ve hayatına giren kadınlar arasında yaşadığı çelişkiler romanın sonuna kadar sürer. Lawrence'ın bu çelişkiye getirdiği çözüm ise anneden kopmaktır. Paul erkeklerin dünyasına girebilmek ve orada var olabilmek için annesini gözden çıkarır. Paul, bir zamanlar annesinin sütüyle beslenirken, sonunda kendi özbenliğine kavuşmak için annesinin sütüne morfin katar.

Freud'a göre ilk cinsel dürtümüzü annemize ve ilk nefretimizi babamıza yöneltmemiz belki de hepimizin kaderidir: “Babası Laius'u katleden ve annesi Jocasta'yla evlenen Ödipus bizlere kendi çocukluk arzularımızın gerçekleştiğini göstermektedir” (Freud 921). Lawrence, burada çözümü Ödipus'un hikâyesinin tam tersine, babayı öldürmek yerine anneyi öldürmekte bulur. Bu noktada Paul, Ödipal nefretini tersine çevirir; çünkü Paul'ün babasından nefret edip ona zarar vermesi beklenirken, annesine zarar vermiştir. Annenin ölümüyle sonlanan bu bölüme Lawrence “Kurtuluş” adını vermiştir. Öyleyse Lawrence'a göre de anne ile kopuş gerçekleşmelidir. *Bilinçdışının Doğaçlaması*'nda erkek çocuğun bu kopuş için çabalayacağını ifade eder:

Oğlu için büyük bir duygusal gerginlik nesnesi olmakla, anne ayrıca yüreğe işleyen acı bir tutuklama nesnesi olur oğlu için. Kösnül düzeyde oğlunun uygun bir karşılama bulması yönünde ayak bağı olur ona. Bir erkek, annesi veya kız kardeşi tarafından üst düzeyde devinimsel olarak yakalandığında, kendisiyle annesi veya kız kardeşi arasındaki *ilişki* en sonunda kopuncaya kadar diretecektir. (Lawrence 271)

Paul, annesinin ölümünün ardından kendini çok çaresiz hissetse de annesinin ardından gitmez. Onun için toplumsal cinsiyet kimliğini oluşturma, erkek kimliğine kavuşma ve sembolik düzene geçiş yapma vakti gelmiştir:

‘Anne!’ diye fısıldadı. ‘Anne!’ Tüm bunlara karşın, onu ayakta tutan tek şeydi. O gitmiş, Paul'ün içindeki Paul'le karışmıştı. Annesinin ona dokunmasını, onun yanı başında olmasını istiyordu. Ama hayır, boyun eğmeyecekti. Sertçe dönerek, kentin altın fosforuna doğru yürüdü. Yumrukları sıkılı, ağzı sımsıkı kapalıydı. Onu izlemek için karanlığa giden

o yönü seçmeyecekti. Hafifçe mırıldanan, parıldayan kente doğru adımlarını sıklaştırdı. (OS 484)

Lawrence'ın eserlerinin psikanalitik eleştirisinde Ödipal dönem yorumlamaları baskın iken, bu vurgu özellikle feminist psikanalistlerin etkisiyle Ödipal-öncesi ile nesne ilişkileri odağına kaymıştır. Son zamanlarda yapılan psikanalitik çalışmalar Lawrence'ın eserlerinde, Ödipal-öncesi dinamiklerin üzerinde durmaktadırlar (Cowan 10). Feminist psikanalistlerin “bireyin psikolojisinin erken çocukluk dönemindeki Ödipal-öncesi deneyimlere dayandığına” işaret eden kuramları ışığında, Lawrence'ın eserlerine farklı bir pencereden bakılmaya başlanmıştır. Bu bakış açısı ile *Oğullar ve Sevgililer*'de Ödipal karmaşayı aşmak için gerekli olan Ödipal üçgenin (anne-baba-çocuk) yerine Ödipal öncesi anne ve oğul ilişkisinin vurgulandığını ileri sürerler (Cowan 12). Judith Ruderman, *D.H. Lawrence and Devouring Mother* adlı kitabında “anne-oğul ikiliğinin” vurgulanmasının “erken psikolojik meselelere”(issues) işaret ettiğini ve babayı da içeren Ödipal üçgendense, “güçlü diyadik/ikili ilişkilerin”, yani anne ve çocuk arasındaki ikili ilişkinin vurgulandığını ifade eder (Ruderman 8-9). Ruderman, Paul Morel'in Ödipal öncesi temeli üzerinde durmaktadır.

James Cowan, romanın Ödipal karmaşayı yansıttığı kadar, Ödipal öncesi süreçleri de açık bir şekilde yansıttığını ileri sürmektedir. Cowan'a göre hem romanda hem de Lawrence'ın kendi hayatında Ödipal-öncesi döneme ait iki önemli mesele vardır: “(1) Lawrence'ın (Paul'ün) annesi ile olan semiyotik ilişkisinden kaynaklanan ayrılık-bireyleşme zorlukları ve (2) babasıyla olumlu bir özdeşleşme kuramamasından kaynaklanan içsel eksikliği” (Cowan 19). Paul Morel'in cinsel ve ruhsal aşk arasında bölünmesine yol açan Ödipal duygular, romanda açık bir şekilde ifade edilse de, Lawrence'ın asıl üzerinde durduğu üçlü Ödipal karmaşadan çok, ikili anne-çocuk ilişkisidir (Cowan 19). Bu ilişkinin Ödipal üçgene dönüşmemesi Walter'ın idealleştirilebilecek bir baba olmayışından kaynaklanır. Paul'ün babasını reddedişi ve babanın idealleştirilebilecek bir nesne olmayışı bu ikilemden kurtulamamasına yol açmıştır. Anne-oğul arasında kurulan bağ ile daha Ödipal evreye geçmeden çok önce Paul, baba ile arasındaki rekabeti kazanmıştır (Cowan 21) : “[Paul] kollarında yatıyor ve içine işliyordu. O incecik zayıf bedenle kendisinininki arasında göbek bağı kopmamış gibi geldi” (OS 50).

Cowan'a göre idealleştirilecek ve özdeşleşilecek bir baba figürü olmayınca Ödipal öncesi dönemin ayırıcı (anne bedeninden ayrılma¹³) özelliği devam eder. Bu nedenle de roman boyunca Paul'ün ayrılık ve bireyleşme sorunu anlatılır. Paul, babasıyla hiçbir zaman sahip olmadığı ideal ilişkiye ihtiyaç duyar (Cowan 28).

Paul daha annesinin rahmindeyken aralarında kurulan bağı anlatan “çocuk içinde eriyordu sanki” (OS 34) sahnesinde Ingersoll'a göre Lawrence'ın anlatımı “özne olacak Paul'ün, anne rahminde dünyayı deneyimlediği bedenini” ve de “anne bedeninin oğul üzerindeki etkisini” aktarır. Bu beden henüz anne bedeninden ayrı değildir. Bu sahnede anne “kendisini bir süre kaybeder” ve sonunda “çocuk da onunla birlikte ay ışığında eri[r]”(OS 35). Burada anlatım anne bedeninde, çocuk ve anne bir bütün iken yaşanan bir zevk deneyimini sunar. Ingersoll'a göre “Edebiyatta başka hiçbir yerde çocukluktan da önceki bir döneme giden prenatal/doğum öncesi zevki anlatan böyle bir aktarım bulunamaz” (Ingersoll 37). Dolayısıyla roman boyunca Paul'ün yaşadığı temel karmaşa Ödipal öncesi dönemde anne bedeniyle kurulan bağdan kopamayışıdır.

III.2.a. D.H. Lawrence'ın (Paul'un) Bireyleşme Yolculuğu: Anne Bedeninden

Kopamayış/ Baba Bedeniyle Özdeşleşememe

“Her erkek çocuk annesine tutkulu bir aşk besler” (Klein 46).

Oğullar ve Sevgililer'in ve de Lawrence'ın kendi hayatının en önemli konusu anne-oğul arasındaki tutkulu ilişkidir. Lawrence'ın annesi Lydia ve romanda Paul'ün annesi Getrude yaşamlarının başkarakterleri olmuşlardır. Anne ile oğul arasındaki bağ çok güçlüdür; hatta kimi zaman tutkulu bir aşka benzemektedir. Lawrence, annesine duyduğu aşkı sevgilisi Jessie Chambers'a itiraf eder: “Onu hiçbir zaman sevmediğini, çünkü her zaman annesini sevmiş olduğunu” söyler ve “bu aşkın masum bir aşktan öte sevgiliye duyulan türden bir aşk olduğunu” ekler (Schneider 21). Melaine Klein anneye karşı duyulan arzu bildirilerinin bilinçdışı da olsa, çocuğun bütün gelişimi için

¹³ Ayrılma ve kopuş kavramlarıyla, Freudcu psikanaliz anlatıda çocuğun anneye ait olan alandan, yani Ödipal öncesi evreden ayrılarak, babanın yasasını kabul ettiği an kastedilmektedir.

önemli olduğunu ifade eder. Bu arzuların ensest nitelikli doğası, toplumsal kısıtlamaları harekete geçirir: “Bu mücadelenin sonucu çocuğun cinsel hayatının karakterini ilelebet belirleyecektir” (Klein 46-47). Dolayısıyla, çocuk “annesine yönelik ensest nitelikli bağlarından, bu bağlar daha sonraki aşkı için bir temel ve model olarak kalacak olsalar da, içsel olarak bu bağdan kurtulmayı başarmalıdır” (Klein 47). Paul’ün annesine karşı tutumu bir sevgili gibidir ve bu tutum annesi ölünceye kadar devam eder. Paul’ün hayatına annesi dışında iki kadın girer. Yaşadığı iki ilişkide de annesine geri döner ve içselleştirdiği bu bağdan kopamaz. Paul’ün hayatına giren ilk sevgili Miriam’dır. Paul, roman boyunca Miriam ile annesi arasında gelgitler yaşar. Fakat yaşadığı ikilemlerin sonunda hep annesine geri döner: “Hayır anne, onu gerçekten sevmiyorum. Onunla konuşuyorum, ama eve sana dönmek istiyorum”(OS 248). Paul annesi ile arasındaki bağdan kopup başka bir kadını sevmeyi başaramaz: “Annesi onu seviyor, koruyordu ve Paul’ün sevgisi yeniden ona dönüyor, Paul özgürce başını alıp kendi yaşamını kuramıyor, başka kadını gerçekten sevemiyordu” (OS 401).

Klein’a göre normal gelişim süreçlerinden geçen erkek babasıyla özdeşleşerek üstbenliğini oluşturmaya başlar: “Üstbenliğin oluşumunda anaç taraf kendini ne kadar güçlü hissettirirse de başlangıçtan itibaren, erkek üzerinde belirleyici etkiyi baba nitelikli üstbenlik gösterir. Erkek çocuk da önüne örnek olabilecek üstün bir karakter figürü koyar” (Klein 150). Romanda Paul’ün üstbenliğinin oluşumuna etkili olacak kadar güçlü bir baba figürü yoktur. Walter, doğru düzgün konuşamayan, işçi sınıfına ait, kaba ve etkisiz bir adamdır. Romanın son iki bölümünde nerdeyse hiç adı geçmez.

Klein’a göre bebeğin ilk doymu, anne memesini emerken besleniyor olmaktan duyduğu hazdır. Bebek bu hazzın engellenmesine nefret ve saldırganlık duygularıyla karşılık verir. Bu evrede, Klein’ın iyi ve kötü meme olarak adlandırdığı ayırım ortaya çıkar: “Doyum sağlayan veya bunu reddeden annenin memesi, çocuğun zihninde iyi ve kötü özelliklerle doludur. Şimdi ‘iyi’ memenin hayat boyunca iyi ve yararlı olarak hissedilen şeylerin pratiği olduğu, ‘kötü’ memenin ise şeytani ve zulmeden şeylerin yerine geçtiği söylenebilir” (Klein 219). Bu, çocuğun içinde anneye karşı hem sevgi dolu hem de yıkıcı duygular arasında çatışmalar yaşamasına yol açar. Çocuğun bu yeni durumunda ortaya çıkan duygular “sevgi, nefret ve suçluluktur” (Klein 221). Klein

çocuğun gelişiminin temelini, iğdiş edilme korkusundan daha önce oluşan memeden ayrılma korkusu olduğunu iddia eder. Bu ayrılış en güçlü sevgi nesnesi olan annenin de “tamamen kaybedildiği korkusuna yol açar” (Klein 223). Bebek ve anne arasında duygusal bir uyum için, bebeğin bakımı ve beslenmesi anne için zevk olmalıdır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir nokta vardır: “Anne bebeğin kendi mülkiyetinde olmadığını, onun ayrı bir varlık olduğunun farkına varmalı ve onu kendine bağlamamalıdır” (Klein 226). Romanda Getrude karakteri iki oğlunu da sahiplenen bir anne figürüdür. Her iki oğlu da “ondan olmuşlar, onun bir parçasıdırlar ve yaptıkları iş de eninde sonunda onun olur[du]” (OS 122). Annesi, Miriam’ı asla kabul edemez çünkü Paul’ü ondan koparacağını düşünür: “Onu tümüyle emip kendinin bir parçası yapmak istiyor” (OS 226). Paul, Miriam ve annesi arasında kalsa da ne Paul ne de annesi birbirlerinden kopamazlar: “Ama ben evlenmeyeceğim ki anne. Seninle yaşayacağım, bir de hizmetçimiz olacak...Seninleyken hiç evlenmeyeceğim, evlenmem” (OS 286) diyen Paul’e annesinin cevabı şu olur: “Seni hiç kimseye bırakmak istemiyorum oğlum” (OS 286).

Heinz Kohut “bebeğin mükemmelliği ve idealleştirme için gerekli koşullar ele alındığında anne ve babanın önemini” vurgular ve Lawrence’in annesiyle olan ilişkisinin “onun yeteneklerini ve hırslarını mükemmelleştiren bir temsil” olduğunu söyler. Ancak bu ilişki “destekleyici ve cesaretlendirici olduğu kadar içine çekip yutma tehditini de ortaya koyar. Böyle bir psikolojik durumda normal olan, diğer ebeveyne; yani babaya, dönmek ve onunla ilişkisini idealleştirerek bireyleşmektir” (akt. Cowan 58). Ancak ne Lawrence için babası Arthur, ne de romandaki Paul karakteri için Walter ile böyle bir özdeşleşme mümkün olmaz. Babanın oğlunun ihtiyaçlarına cevap verememesi, anne-oğul birliğine neden olmuştur (Cowan 59).

Kohut, *The Idealizing Transference* adlı çalışmasında, baba figürü ile özdeşleşme üzerine yaptığı klinik çalışmalardan sonra şu sonuca vardığını ifade eder: “Eğer erkek çocuğun, destekleyici ve ayna işlevi gören ama sahiplenici annesi ile birleştirici ilişkisi, onu hayat boyu doyum sağlayamadığı erkek figürü bulma ihtiyacı ile başbaşa bırakıyorsa, çocuk sağlam kişilik yapısı ve eril kimlik oluşturmak ve onu korumak için idealleştirme çabasına girebilir” (akt. Cowan 60). Bu bağlamda, baba ile karşılıklı ilişki kurma, babanın içselleştirilmesi ve erkek cinsiyet kimliğini oluşturma Paul için mümkün

olmamıştır (Cowan 59). Dolayısıyla da, Paul'ün babasının idealleştirme ve özdeşleşme için uygun olmayışı, onun erkek kimliğini oluşturma sürecinin tamamlanmadığını gösterir (Cowan 60).

Ruderman'ın yutucu (devouring) anne olarak tanımladığı bazı annelerin, bebeğin kendine bağımlı olma arzusunu Klein şu şekilde yorumlar:

Bazı anneler bu ilişkiyi kendi arzularının doyumu için kullanırlar, örneğin sahip olma isteği ve birinin kendilerine bağımlı olmasından aldıkları tatmin gibi. Böyle anneler çocuklarının kendilerine yapışık olmasını ister, onların büyümelerinden ve kendi bireyselliklerini kazanmalarından nefret ederler. (Klein 240)

Ancak annenin duyduğu bu sevgi çocukta başkalarını sevme ve önemseme yetisinde eksikliğe neden olur. Klein, erkek çocukta normal olanın anneden uzaklaşma ve bu bağılıktan kurtulma olduğunu iddia eder (Klein 240). *Oğullar ve Sevgililer*'de Getrude karakterinde olduğu gibi annenin kendini oğullarına adayışı, yaşamındaki sıkıntılardan ve evliliğindeki mutsuzluktan kurtulmanın yoludur: “Anne kendi çatışmaları yüzünden çocuğun sevgisine o kadar ihtiyaç duyar ki onu kendisine sıkıca bağlamak, kendisine bağımlı hale getirmek için uğraşır veya kendisini çocuğuna adayarak onu hayatının merkezi yapar” (Klein 243). Getrude “tam uğradığı düş kırıklığının acısının en dayanılmaz olduğu sırada” ilk oğlunu dünyaya getirir (OS 24). Yaşama olan inancının sarsılmış, yaşadığı mutsuzluklardan ve kavgalardan bıkmış bir haldeyken yaşamı daha dayanılır kılan oğullarına kendini adanmıştır. Onları “dünyayı kendisi için parlatacak” hayata bağlayan neden olarak görür (OS 61). Bu nedenle de onların kendinden kopmamaları için uğraşır. Bu bağlamda romandaki en etkili sahne annenin, Paul'ün kendisinden uzaklaşıp Miriam'a gitmemesi için ağladığı sahnedir: “Kollarını boynuna onun (Paul'ün) boynuna doladı ve yüzünü omzuna saklayıp, kendi sesine hiç benzemeyen ve Paul'ü acıyla kıvrandıran ilintili bir sesle ağladı” (OS 248). Annesinin ağlamasından etkilenen Paul birden Miriam'dan vazgeçer: “ [annesinin] saçlarını okşadı, ağzı onun boynuna dayalıydı...Başını eğip gözlerini acıyla onun omzuna saklayarak, ‘E, sevmiyorum onu anne’ diye mırıldandı. Annesi uzun uzun hararetle öptü onu” (OS 248).

Klein'a göre bu bağıllık çocuğun, annesine karşı sevgi ve ayrılış duyguları arasında çatışmasına yol açar. Bu durumda çocuk "Don Juan tiplemesine benzer bir sadakatsizlik" geliştirir. Başka kadınları terk ederek, çok sevdiği nesnenin; annenin, vazgeçilmez olmadığını kendisine ispatlamaya çalışır: "bu kadınları bırakarak ve onları reddederek, bilinçdışında annesinden yüz çevirmekte, onu tehlikeli arzularından korumakta ve kendisine acı veren bağımlılığından kurtarmaktaydı" (Klein 243). Böylece diğer kadınlara haz (Clara) ya da sevgi (Miriam) vererek "bilinçdışında annesini tutuyor ve yeniden yaşatıyordu" (Klein 243).

Romanda Paul, Don Juan örneğindeki kadar çok kadınla birlikte olmasa da, hayatına giren iki kadını da terk eder ve annesine döner: "Onu gerçekten sevmiyorum. Onunla konuşuyorum, ama eve sana dönmek istiyorum" (OS 248). Sonunda "ona geri döndü Paul"(OS 260). "Annesinin yanı başındaydı ve ev ona kalmıştı" (OS 290). "Annesi onu seviyor, koruyordu ve Paul'un sevgisi yeniden ona dönüyor, Paul özgürce başını alıp kendi yaşamını kuramıyor, başka kadını gerçekten sevemiyordu"(OS 401). Ödipal karmaşayı çözebilmenin yolu erkek çocuk için babanın korkusu ve tehdidi ile anneden kopuşun gerçekleşip baba ile özdeşleşmesidir:

Erkek çocuk çok erken bir yaşta anne memesinden yola çıkan ve bağlanma şeklinde bir nesne seçiminin prototipi olan, annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir; babasıyla da onunla özdeşleşme yoluyla hesaplaşır. Bu iki ilişki bir süre yan yana ilerler, ta ki çocuğun anneye karşı cinsel istekleri güçlenip, babasının da bu istekler önünde bir engel olduğunun algılanmasıyla Ödipus kompleksi ortaya çıkıncaya kadar. O zaman baba özdeşleşmesi düşmanca bir renk kazanır ve onun annenin hayatındaki yerini alabilmek için babayı ortadan kaldırma dileğine dönüşür. O andan başlayarak babayla olan ilişkiler çift-değerlidir. Babaya karşı çift değerli tutum ve anneye karşı sevgi dolu nesne ilişkisi, oğlan çocuğu için basit, olumlu Ödipus kompleksinin içeriğini oluşturur. Ödipus kompleksinin yok olmasıyla birlikte anneye yönelik sevgi yatırımının da terk edilmesi gerekir. (Freud 2001 92)

Baba'yı idealleştirme ve onunla özdeşleşme oğul için önemli deneyimlerin nedenidir. Yaşamının ilk yıllarında, babanın mevcudiyeti erkek çocuğun fallik imge oluşturması için gereklidir (Cowan 58). Baba, eril tutum ve davranışları teşvik etmede en

önemli rolü oynar: “Fallik evreye yaklaştıkça, çocuk babasına hayranlık duyulan ideal olarak bakmaya başlar. İdealleştirdiği baba ile olmak ve onun tarafından memnun edilmek ister” (Cowan 283). Bu nedenle de babanın kolay ulaşılabilirliği, çocuğun erkek cinsiyet rolünü benimsemesi ve özdeşleşmesi için çok önemlidir. Cowan’a göre psikanalitik anlamda Lawrence’ın da istediği babası tarafından, annesinin onu sevdiği gibi sevmektir. İdealleştirilen nesne bireyleşmede etkili güçtür. Erkek çocuk için özellikle baba ile ilişkisinden kaynaklanır. Bu da çocuğun sağlıklı ve güçlü ideallere tutunmasında kendini gösterir. Tüm bu baba ile özdeşleşme ve onu idealleştirme çabasında ortaya çıkan eksiklik, bu eksikliği giderecek başka yapılar arayışına neden olur. Bu eksikliği tamamlamak için Lawrence, idealleştirilebilecek erkek modeli arayışına girmiştir (Cowan 61-64). Metinde Paul’ün aile içinde bir yabancı olan babası Walter’ı idealleştirme çabaları görülür. Paul’ün babası yıkanırken, babasının bedeninin hayranlıkla izlediği sahne buna örnek olarak verilebilir. Bu bir zamanlar güçlü olan, maden işçiliğinden yıpranmış ama hala etkileyici ve genç görünen bir bedendir:

Walter’ın ‘hala kaslı, yağsız, güzel ve genç bir bedeni vardı. Teni düzgün ve parlaktı. Kömür tozunun derinin altına işleyip yerleştiği, dövme gibi mavi izler ve göğsünün çok kıllı oluşu dışında, yirmi sekiz yaşında bir erkeğin bedeni olabilirdi.. Paul babasına ‘ Herhalde bir zamanlar güzel bir bedenin varmış’ dedi. Madenci çevresine bakarak ‘Eh’ dedi. Çocuk gibi tedirgin olmuş ve utanmıştı. (OS 231)

Mrs Morel da bu konuşmaya katılır ve Walter’ın bedeninin güzelliğini över: “demir gibi bir bünyen var, önemli olan bedense, hiçbir erkeğin bundan iyi bir başlangıcı olmamıştır” (OS 231). Cowan’a göre Lawrence/Paul, bu güçlü erkek kimliği imagosunun farkındadır ve buna hayranlık duyar: “Lawrence’ın erkek bedeninde keşfettiği güzellik ve güç, babasının erkek karakterinde tamamıyla deneyimleyemediği bir idealleşme formu olarak algılanabilir” (Cowan 64). Barbara Schapiro’ya göre ise oğulunun babayı reddetmesi, baba ile özdeşleşmesi ihtiyacını artırır. Lawrence, idealleştirebileceği baba figürünü, annenin bilinçdışı fantazisine karşı savunma amacıyla kullanır. Aynı zamanda da “bedensel, tutkulu kişiliğin fark edilmediğinde, idealleştirildiğini” anlatmak ister (Schapiro 60). Ruderman’a göre de Lawrence’ın güçlü, ataerkil lider arayışı ve fallusu yüceltmesi savunma amaçlıdır: “idealleştirilmiş

erkek fantazileri, daha temel, daha altta yatan güçlü, ilk anne fantazisine ve onun temsil ettiği bağımlılığın yıkıcılığına karşı koruyucudurlar” (Ruderman 16).

Ruderman, romanda Paul Morel’in annesi ile birliktelik isteğinin ve bu birlikteliğin onu yıkacağı korkusunun anlatıldığını söyler. Böylelikle Lawrence, “saf annelik kavrayışını ve tamamıyla yararlı anne arayışını alaşağı ederek, annelik kurumunu mitlerden arındırır (demythologise)” (187). Ruderman’a göre “yıkıcı anne” çocuklarının kendi egolarını oluşturmalarına izin vermez. Bunun yerine, kendi narsist ihtiyaçlarını bastırmak için çocuklarını yutar, içine çeker. Bu yıkıcı anne figürü ile ilişkiyi “Lawrence’in erkek liderliğinin ataerkil ideali” arayışı olarak algılar. Böylece Lawrence, anne-çocuk dinamiklerini ve bu dinamiklerin yıkıcılığını aktararak babanın çocuk için önemini vurgulamaktadır (Ruderman 180).

Schapiro, Melanie Klein’in teorilerinde geçen iyi-kötü anne ayırımından bahseder ve Lawrence’in metinlerinde bunu destekleyen örnekler olduğunu savunur: “kötü, yutucu (devouring) annenin yansıtılışının idealleştirilmiş erkekliğin savunusu” olduğunu dile getirir (Schapiro 17). Schapiro, Lawrence’in yaşadığı çelişkinin en baştan beri iyi annenin içselleştirilmesine karşı bir mücadele olduğunu söyler.

Sonuç olarak, Paul roman boyunca babası ile özdeşleşemez ve annesi ile bağıni koparıp bireyleşmeyi başaramaz. Paul, bir zamanlar annesinin sütüyle beslenirken, sonunda kendi özbenliğine kavuşmak için annesinin sütüne morfin katar ve onu öldürür. Böylece Lawrence, anne-oğul ikiliğinin yıkıcılığını gözler önüne sererek, idealleştirilebilecek ve özdeşleşilecek baba figürüne olan ihtiyacı vurgular. Bu nedenle, Lawrence’in idealleştirdiği erkek karakterleri bundan sonraki eserlerinde daha yoğun olarak anlattığı görülür. Erillikle özdeşleştirdiği ve babasının özelliklerine benzer erkek karakterleri resmeder. Erkek bedeni, erkek ilişkileri ve erkek liderliği konularını sık sık yineler (Cowan 62). *Oğullar ve Sevgililer*’in sonunda da Paul, “Clara ve Miriam’dan tamamen uzaklaşmış, artık “erkeklerin arkadaşlığını seç[meye]” başlamıştır (OS 427). Paul iki erkek arkadaşıyla birlikteyken “ne tedirginlik ne bir düşünce” hiçbir şey hissetmeden annesini, Mirriam’ı ve Clara’yı geride bırakır: “Paul başka biri gibiydi. Kendinden hiçbir şey kalmamıştı. Ne Clara, ne Miriam, ne de onu kemiren annesi” (OS 427).

III.2.b. Eril Bedenin Yüceltilişi/ Dişil Bedenleri Kullanış

Mina Urgan, D.H. Lawrence'ın yazar olarak en önemli yeniliğinin “cinselliğin kadın ve erkek ilişkilerinin temeli olduğunu okuyuculara açık seçik dile getirmesi” olduğunu söyler (Urgan 373). Lawrence, kadın ve erkek arasındaki aşkı anlatan romanların sanki onların hiç bedenleri yokmuş gibi davranmasına karşıdır. Modernist edebiyatın beden ve cinsellik konularını en çok dile getiren yazardır. Cinsellik konusundaki “tabuyu kıran ilk romancıdır” (Urgan 65). Lawrence *The Sate of Funk* adlı denemesinde şöyle der:

Kendimizin ve her insanın, cinsel, bedensel benliğini kabul edin. Bundan korkmayın. Bedenin fiziksel işlevlerinden korkmayın. Sözde müstehcen sözcüklerden korkmayın. Hiçbir kötülük yok o sözcüklerde. Sizin korkularınız, gereksiz kuruntularınızdır o sözcükleri kötü yapan. (akt.Urgan 66)

Lawrence, modernist dönemde insanın yaşadığı krizin sebebini, modern dünyanın teknolojik ve mekanikleşmiş uygarlığında bulur. Lawrence'a göre sanayileşme sorunu, erkek otoritesini sarsmıştır. Bu yüzden sanayileşmeden çok daha önceye, ilkel toplumlara yönelerek, bu toplumlardaki erkek egemenliğini salt bir toplumsal olay olarak görmeden, dinsel niteliği olan bir yaşam tarzı olarak algılar (Millet 382). İnsanın evrenle ve doğayla arasındaki ilişkisini yeniden canladırarak gizli bedende saklı olduğunu düşünür (Koyuncu 69). Nevin Yıldırım Koyuncu, *D.H. Lawrence'ın 'Aşık Kadınlar' ve 'Lady Chatterly'nin Sevgilisi' Romanlarında İstilacı Erillik* adlı makalesinde Lawrence'ın “erkeği, gelenek olarak kendi alanı olagelmış kültür, iktidar ve akıl yerine, doğa ve bedenle-yani kadına ait olanla özdeşleştirmiş” olduğunu savunur (Koyuncu 69). *Oğullar ve Sevgililer*'de anne karakteri Getrude kültür ile baba karakteri Morel ise doğa ile özdeşleştirilir. Getrude bir süre öğretmenlik yapmış kültürlü ve akıllı bir kadındır: “Fikirleri seviyordu, bu yüzden onu aydın biri sayıyorlardı. En çok sevdiği, kültürlü biriyle din, felsefe ya da politika konusunda tartışmaktı” (OS 18). “Güneyli aksanı olan ve düzgün İngilizce” ile konuşan ve orta sınıfa ait güçlü bir kadındır (OS 19). Walter ise maden işçisi, kaba, ilkel ve doğal bir adamdır: “İçinden gelen doğal ve neşe dolu bir şeymişçesine iyi dans [eder]” (OS 19). Walter aslında

karısından daha duygusaldır: “Getrude kocasının sorumlulukları üstüne alması için savaşıyordu, ama Walter o denli farklıydı ki. Yapısı tümüyle duygusaldı” (OS 24). Walter’ın çekiciliği ve yaşama sevinci içgüdüselidir. Yıkanırken, ağzını çalkalarken haz alır (OS 29). Morel evde konuk varken bile doğallığından vazgeçemez. Elinde havlu, ateşin başında elini yüzünü kurulamaktan çekinmez (OS 375). İlkel alışkanlıkları vardır: “Morel çatallardan nefret eder, çakıyı yeğlerdi” (OS 39). Morel doğaya yakındır: “Sabah erken kalkmayı sever” tarlalarda yürüyüş yapar, mantar arar. Evde ise bir kedi gibidir. Sakinleşmek için ılık bir ateşe ve yiyeceğe ihtiyaç duyar: “Ne yaptığımı bilmesede içgüdüsel olarak doğruyu yapar” (OS 27), yani vahşi bir adamdır.

Alan G. Johnson’a göre: “ilk örneksel bir figür olan vahşi adam, erkek merkezli, erkekle özdeşleşen ve erkek egemen ataerkil düzen için bir tehdit oluşturur” (akt. Koyuncu 71). Walter’ın doğa ile özdeşleşen bedeni ve ilkel davranışları “ataerkil düzenin kontrolü ile ilgili saplantıyı açıkça reddeden, ona karşı bir duruştur. Ataerkil düzen, kültürü esas olarak erkeğin uzmanlık alanı saydığı için vahşi adamlarla en çok tehdit edilen kadın değil erkeklerdir” (akt. Koyuncu 71). Vahşi erkek imgesi ile Lawrence, üstün erkekliliği imlemekte ve onu “fallik kutsallığın canlı simgesine” dönüştürmektedir (Millett 372). *The Novel and the Feelings* adlı denemesinde Lawrence, ilkel toplumlara olan inancını yineler: “İçimizdeki çok karanlık Afrika’dan uzun süre uzak kalmanın yolunu bulduk...Ama şimdi boğuk gürlemeler duyuluyor o çok karanlık Afrika’dan ve kesik kesik çığlıklar” (Lawrence 1998, 181). Lawrence’ın çizdiği erkek bedenleri, vahşi, akışkan, sınırları belirsiz hatta kadınsılığa kayan yapıları ile ataerkil söylem ve ideolojilerinin dışında kalırlar. Bu nedenle de, kurguladığı erkek kimliklerinin ataerkilin belirlediği erkek kimliklerine bir tehdit oluşturduğu düşünülmüştür. Hatta yazarın eserlerinin sansürlenmesinin sebebinin müstehcen olmalarından ziyade, erkek kimliğini doğa ve bedene dayanarak şekillendirmesi olduğu düşünülmektedir (Koyuncu 69).

Walter, ataerkil düzenin simgelediği, idealleştirilecek ve özdeşleşilecek baba karakterine uymaz. Karısından korkar: “Getrude, yumruklarını sıkarak havaya kaldırdı ve ona doğru yürüdü. Morel gerisin geri çöktü” (OS 25). Karısına ev işlerinde yardım eder: “Külleri eşeliyor, şömineyi ovup parlatıyor, işe gitmeden evi süpürüyordu” (OS 40). Bir kadın gibi kahkahalar atar, dans eder: “Yanakları kırmızıydı ve çok sık, çok

içten güldüğü için kırmızı ıslak ağzı göze çarpıyordu. Herkeste bulunmayan gür, çın çın kahkahası vardı” (OS 18).

Paul de bir kadın gibi çizilmiştir: Paul ince kemikli, ufak tefektir (OS 73): “Paul, bedeninin biçimliliğini annesinden almıştı. Elleri küçücüktü. Clara Paul’ün ellerinden başka bir şey görmüyordu” (OS 318); “Paul bitip tükenmez enerjisi olan ince yapılı bir adamdı...gözleri öylesine yaşam doluydu ki Clara’yı büyülüyordu. Dans ediyor gibi ama yine de dingin, kahkahaların en güzel, en dengelisinde titriyor gibiydi. Ağzı da aynı, her an bir zafer kahkahasına sıçrayacak gibiydi” (OS 357). Bu bağlamda Lawrence’ın erkeği kadınsılaştırdığı söylenebilir. Walter, bedensel ve içgüdüsel olanı temsil eder. Walter’ın bedenine ve kimliğine atfedilen özellikler kadına ait olanla, yani doğa, içgüdüler, beden, kontrol edilemeyen, öteki ile özdeşleşir. İlk bakışta saf eril nitelikli olan bu bedenler, kültürel olarak kadınla ilişkilendirilen ‘duygusallık’, ‘yaşam enerjisi’, ‘beden’ gibi kavrayışlara daha yakındırlar. İnsan yaşamında “en kontrol edilemez olan ve ataerkil kültür tarafından sürekli kadın olarak tanımlanan güç doğadır” (akt. Koyuncu 71).

Freud, 1931 yılında yazdığı *Dişi Cinselliği* adlı makalesinde küçük kızın annesine Ödipus öncesi dönemdeki bağlılığının yoğunluğundan ve bu bağlılığın süresinin uzunluğundan bahseder: “Ödipus öncesi evre diye adlandırılabilir salt anneye bağlanma evresi kadınlarda erkeklerde olabileceğinden çok daha büyük bir öneme sahiptir” (365). Paul ve annesi arasında daha doğmadan önce kurulan Ödipal öncesi bağlılık oldukça uzun sürer. Anne ve oğul arasındaki bu bağ, romanın ancak son bölümünde, annenin ölümüyle kopar. Paul’ün ensest güdülere de annesi ile bağlantılıdır. Romanda Paul, “heteroseksüel erkek kimliğini kazanmaya çalışırken, annesine olan derin bağlarına tutulu kalır” (Wilson 83). Bir kadın gibi annesine karşı duygularından ve çelişkilerinden kurtulmakta zorlanır. Freud’un birbirlerine aşırı sevgi hisseden anne ile kız bağından bahsedışı gibidir. Bu anlamda da Lawrence, Paul’ün toplumsal kimliğini kazanma sürecini bir kadın gibi yansıtır. Paul’ün heteroseksüel erkeklığe giden yolu baba ile özdeşleşmek yerine, kadınlarda olduğu gibi diğer kadınlar ile ilişkilerinden geçer (Wilson 83).

Kathleen Rowe, kadınsılaştırmanın erkeğin iktidar alanını yitirmesi olarak görülmemesi gerektiğini iddia eder: “Erkeğin görünüşte kadınsılaştırılması, cinsel

farklılığı ortadan kaldırmaz, tam tersine kadınlardan onları kadın yapan özellikleri esirgeyerek, erkek iktidarını yeniden sağlamlaştırır” (akt. Koyuncu 73).

Tüm bunların yanı sıra Lawrence, kadının erkek üzerindeki egemenliğinden korkar: “Kadının doğurganlık ve annelikten gelen yaratıcı gücünü erkek üzerinde kullanmasına karşıdır” (Koyuncu 74). Anne-oğul ikiliğini yansıttığı *Oğullar ve Sevgililer*’de, anneye olan bağlılığın yıkıcılığını gözler önüne sermiştir. Millett’e göre Lawrence, “annelik kavramına karşı çıkmaktadır. Bu noktada erkeğin üstünlüğünü, kadının bağımlılığını yeniden kurmayı amaçlayan karşı devrimci görüşü de aşmış ve ürkütücü bir erkek üstünlüğü fikrine yönelmiştir” (Millett 416). Lawrence erkeği kadının egemenliğinden, anne otoritesinden kurtarmak ister. Dolayısıyla, erkeğin egemenliğini yeniden kazanmasını istemektedir: “Morris ile Freud’un görüşlerinin bir karışımı, endüstri İngiltere’sini yeniden orta çağlara döndürecek bir formüldür. Yapılacak ilk iş de eski cinsel rollere geri dönmektir. Modern erkek eskisi gibi etkin değildir. Modern kadın ise yitik bir varlıktır. Ancak erkek yeniden egemenliğini kurduğu, kadının yapısına uygun doyumunu sağlayacak psikolojik ve duygusal egemenliği yeniden ele geçirdiği zaman dünya kurtulacaktır” (Millett 362).

Heinz Kohut erkek çocuğun baba figürü ile özdeşleşememe sorununun onu, idealleştirilecek erkek figürü arayışına ittiğini savunur. Böyle bir idealleştirme eksikliğinin, “cinsel fantezilerde içsel bir ideale ve dışarıda bir öncül olarak ise atletik ve güçlü erkek figürüne dönüştüğünü” söylemektedir. (akt. Cowan 53). *Oğullar ve Sevgililer*’de Paul’ün babası ile özdeşleşme çabasını gösteren sahnede Walter, atletik, güçlü ve diri bir bedene sahiptir:

Walter’ın hala kaslı, yağsız, güzel ve genç bir bedeni vardı. Teni düzgün ve parlaktı. Kömür tozunun derinin altına işleyip yerleştiği, dövme gibi mavi izler ve göğsünün çok kıllı oluşu dışında, yirmi sekiz yaşında bir erkeğin bedeni olabilirdi... Paul babasına ‘Herhalde bir zamanlar güzel bir beden varmış’ dedi. Madenci çevresine bakarak ‘Eh’ dedi. Çocuk gibi tedirgin olmuş ve utanmıştı. (OS 231)

Romanda, Paul’ün idealleştirme çabasını yansıtan diğer bir erkek karakter ise Clara’nın kocası Baxter Dawes’dir: “Baxter Dawes iri yapılı, çekici ve yakışıklıydı. Hafife altınimsı saydamlığı olan beyaz bir teni vardı...Ağzı da şehvetliydi” (OS 217).

Lawrence daha sonraki romanlarında, doğa ile özdeşleştirdiği erkek bedenlerini, erkekler arasındaki ilişkileri ve erkeğin liderliğini sık sık dile getirir. Son yıllarında ise bu konuya daha çok önem verir ve ideal erkek bedeni ile özdeşleştirdiği, babasının bedenine benzer erkek başkarakterler kurgular (Cowan 69). Bu erkekler iri yapılı, çekici, güçlü bedenlere sahip, doğa ile özdeşleşen karakterlerdir. Lawrence/Paul, bu güçlü erkek kimliği imagosunun farkındadır ve buna hayranlık duyar.

Lawrence erkek bedenini kadınsılaştırma ve doğa ile özdeşleştirerek yüceltme çabasına ek olarak, Paul karakteri aracılığıyla kadın bedenlerini erkek kimliğinin oluşumunda bir araç olarak kullanır. Paul'ün bireyleşme sürecini tamamlayabilmesi, hem annesi hem de hayatına giren kadınlar sayesinde mümkün olur. Bu kadınlar onun hayatında bir nevi ayna işlevi görürler:

Kitaptaki kadınlar, Paul'ün çevresinde dönerler ve onun gereksinimlerini karşılamak için var olurlar. Clara onu cinsel yönden uyaracak, Miriam onun yeteneklerine tapınacak ve Bayan Morel, bir kömür madeni işçisi olma düzeyinden sıyrılıp büyük bir sanatçı olma yolunda oğluna en büyük güç ve desteği verecek kişi olacaktır. (Millett 378)

Urgan, Lawrence'ın en büyük haksızlığının, kadınlara, erkeklere egemen olmaya çalışmamalarını ve erkeklere boyun eğmelerini öğütleyişi olduğunu düşünür (Urgan 86). Lawrence, Katherine Mansfield'e yazdığı bir mektupta şöyle der: “Erkeklerin, dönüp onlardan izin istemeden, bunu doğru bulup bulmadıklarını sormadan kadınların önünden gitmeleri gerektiğine kesinlikle inanıyorum. Durum böyle olunca, kadınlar da sorgu sual etmeden, onların peşinden gitmelidirler. Elimde değil, buna inanıyorum” (akt. Urgan 91). Bir başka mektubunda ise sanatsal yaratımları ve yaşamı için bir kadına ihtiyacı olduğunu söyler: “Sırtımı dayayacak bir kadın olmadan, herhangi bir şey yapmayı ummam boşunadır...Arkamda kadın olmazsa, yeryüzünde oturmayı göze alamam” (akt. Urgan 92). Böylece de ataerkil söylemin hiyerarşik düzenine sadık kalarak, kadını erkeğin arkasında konumlandırır.

Paul, ilk işine başvurmayaya annesi ile birlikte gider. Resim yaparken ve çalışırken oğluyla birlikte oturan ve ona destek olan annesidir: “Paul arada işinden başını kaldırıp annesinin yaşamın ılıklığıyla dolu yüzünde gözlerini dinlendirir, sonra mutlulukla işinin başına dönerdi” (OS 186). Getrude, aldığı eğitime ve ait olduğu sınıfa rağmen,

sevmekten vazgeçtiği bir adamla yaşamak zorunda kalan ve ona çocuk doğuran bir kadın figüründen, otoriter bir anne figürüne dönüşür. Getrude hiçbir zaman bağımsız olamamış, kadın olarak varlığını kanıtlayabilmek için kendini iki oğluna adanmıştır.

İlk sevgilisi Miriam, kendisini ve bedenini Paul'e feda eder: "Kendini ona bıraktı. Bu korkunun da karıştığı bir feda etmeydi" (OS 335). "Onu çok sevdiği için kurban edilmek üzere yatmıştı. Paul de onu kurban etmek zorundaydı"(OS 338). Miriam ile Paul'ün cinsel birleşme girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Lawrence'ın eserlerinde "cinsel birleşme başarısız ya da tatmin edici olmadığında, sorumluluk kadına yüklenir" (Cowan 75). Miriam'ın cinsel birleşmeye bir kurban gibi boyun eğişi, Paul'ün isteğini söndürür:

İlk kez onun güzelliğini görüyordu, gözleri kamaşmıştı. Düşleyebileceği en güzel bedene sahipti. Kımıldamayarak, konuşamayarak, yüzünde şaşkın bir yarı gülümsemeyle bakakaldı. Sonra istedi onu. Ama tam giderken Miriam'ın elleri yakarır gibi küçük bir hareketle kalktı. Paul onun yüzüne baktı durdu. Miriam'ın kocaman kahverengi gözleri onu izliyordu. Sakin, kendini bırakmış sevgi doluydu; kurban edilecekmiş gibiydi; İşte orda, onundu, ama gözlerinin arkasındaki o kesilmeyi bekleyen yaratığı andıran bakış Paul'ü durdurdu, tüm isteği söndü. (OS 338)

Lawrence cinsel ilişkide erkeğin baskın olması durumunda, kadın ve erkek arasında doyurucu bir ilişkiye ulaşılabileceğini düşünür (Cowan 72). Cowan'a göre cinsel ilişkideki erkek egemenliği, cinsel deneyimin kalitesini erkeğin performansının kalitesiyle eş tutar. Lawrence, ataerkil söylemde hakim olan bu erkek mitini ortaya koyarak, tüm cinsel birleşmenin idaresini erkeğin sorumluluğuna bırakır. Kadın ise ona uyum sağlamak ve erkeğin bedeninin bu hakimiyetine hayran olmakla yükümlüdür (Cowan 73).

Bu sahnenin geçtiği bölümün adı "Miriam'a Test"'tir. Bu cinsellik testine sadece kadın tabi tutulmuş ve kendisine ve cinselliklerine bir şans daha verilmeden, Miriam (ama Paul değil) bu testi geçememiştir. Lawrence'ın cinsel performansta, baskın erkek başarısını vurgulaması ve başarısızlığı kadına yüklemesi, kadın cinselliğini bir tehdit gibi algıladığına işaret eder (Cowan 91). Lawrence, klitorisi daha güçlü ve tehlikeli bir *vagina denta* (dişli vajina) olarak algılar. Bir tehdit olarak gördüğü klitoral

orgazma karşı vajinal orgazmın altını çizerek, kadını doğurgan, pasif, kendi bedeninden zevk almayan olarak tanımlayan ataerkil söylemi yinelemektedir. Böylece bir kez daha erkek bedenini bir üst konuma yerleştirir (Cowan 86).

Paul'ün hayatına giren diğer kadın Clara ise başkaldıran bir feminist, hatta "Paul'ün penis özentisi" ile (Millet 389) ve erkeklerden nefret etmekle suçladığı bir kadındır. Aynı zamanda da güzel ve şehvetli bir kadındır: "Clara çok güzel görünüyordu. Koyu renk kumaştan giysisi göğüslerine ve omuzlarına öyle güzel oturmuştu ki, onun yanında yürümekten gurur duydu Paul. İstasyondakilerin hayranlık ve beğeniyle onu süzdüğünü gördü" (OS 371). Clara da Miriam gibi kendini ve bedenini Paul'e adar: "Clara kendini saklamak istermişçesine Paul'e sığındı. Paul sınıksız kavrayıverdi onu. Sonunda suskun yakarırcasına ona baktı Clara. Utancını gösterip göstermemesi gerektiğini anlamaya çalışıyor gibiydi" (OS 394). Bir süre sonra tek isteği Paul'ü mutlu etmek olur, Paul onu sevmese de o bedenini ona sunacaktır: "Clara Paul'ü iyice rahatlatmak istiyordu. Paul'ü yalın biçimde kabulleniyordu. Clara bunu onun için, onun ihtiyacı olduğu için yapıyordu. Paul onu terk etse bile onu sevdiği için yapacaktı" (OS 410). Paul, Miriam ile Clara hakkında konuşurken, Clara'nın "yetersiz" bir kadın olduğunu söyler. Yine suçlu kadındır. Paul, Clara'nın kocası Dawes için "bir sürü iyi kadın onu elde etmek için ruhunu vermeye hazırdır" der (OS 369) ve evliliklerinde suçun Clara'da olduğunu düşünür çünkü o "yetersiz kadın"dır (OS 369). Paul'e göre Clara "yarı yarıya yaşıyordu, gerisi uykudaydı. Uyuyan kadın yetersiz kadındı, uyandırılması gerekiyordu" (OS 369). Paul onu yeterli hale getirecek kişidir. Clara, Paul ile birlikteliğinde "kendini kazanmış, açık ve eksiksiz, ayaklarının üstünde durmaya" başlamıştır (OS 419). Ama Paul sonunda, Clara'dan istediğinin başka bir şey olduğunu keşfeder:

'Sana sahip olmamışım, orada değilmişsin gibi ve sevişirken sahip olduğun ben değilmişim gibi geliyor.'(Clara)

'Kim öyleyse?'(Paul)

'Yalnızca kendin için bir şey. Güzeldi, o yüzden söylemeye bile cesaret edemiyorum. Ama istediğin ben miydin yoksa *başka bir şey mi?*' (Clara)

Yine suçluluk duydu Paul. Clara'ya aldırılmayıp yalnızca bir kadına sahip olmuştu. (OS 421)

Bu konuşmadan sonra sevişmeleri mekanikleşir ve Paul için bunun sorumlusu yine Clara'dır. "Clara bunu hak etmişti. Paul onu küçümsemeye başlar" (OS 423). Millett'e göre "Paul cinsel çekiciliğini kullanarak, bu bir zamanlar bağımsız ve başına buyruk olan kadını bir hiç derecesine indirgemıştır" (Millett 389). Millett bu indirgeyişe örnek olarak romandan şu metni verir:

Paul, kum tepelerinin üstünde durup kocaman soluk kıyının onu (Clara'yı) sarıvermesine baktı. Giderek küçüldü, boyutları yitti. Plajdaki büyük, beyaz bir kabarcıktan üflenmiş ve kumda sürüklenen köpükten daha fazla bir şey değil [...] Mırıldanan beyaz kıyıda hareket eden minicik bir noktaydı. Kendi kendine 'Bak ne kadar küçük dedi' Bir plajda bir kum taneciği gibi yitip gitmiş- yalnızca rüzgarla sürüklenen küçük bir leke, küçük beyaz bir köpük baloncuğu, sabahın içinde hemen hemen hiçbir şey. Neden beni meşgul ediyor? (OS 415)

Paul'un heteroseksüel erkek kimliğine giden yol, babası ile özdeşleşmek yerine kadınlar ile ilişkilerinden geçer ve bu ilişkiler ağında kadın bedeni erkeğe tabi kılınır. (Wilson 83). Daha önce bahsedildiği gibi Lawrence'a göre bir kadın ve bir erkeği birbirine bağlayan "kan cinselliği"(blood sex) dediği gizemli güçtür (Lawrence 1983, 349). Lawrence, bir insanın bedensel ve cinsel içgüdülerine "kan" adını verir (Urgan 71). *A Propos of Lady Chatterley* adlı denemesinde Lawrence kan sözcüğünü "phallic "fallik bilinç" ile özdeşleştirir: "kan ruhun ve en derin bilincin özüdür" (Lawrence 349). Lawrence cinselliği, fallik bilinç ile özdeşleştirerek, cinsel ve fallik sözcüklerini birbirinin yerine kullanarak cinselliği tanımlarken, erkek bedeninden yola çıktığını ve kadını bu bedene tabi kıldığını göstermektedir. Freud'un kadını edilgin, erkeği etkin olarak kabul edişine benzer bir tutumla, Lawrence'ın romanlarında cinsel ilişki anlatıları kadını edilgin ve erkeğe boyun eğen, ona hizmet eden bir bedene dönüştürmektedir. Lawrence'ın cinselliğe bakışı "cinsellik erkek içindir" görüşüne yaklaşmaktadır (Millett 368). Millett'e göre Lawrence, asıl isteğinin cinsel davranışları kısıtlamalardan kurtarmak olduğunu iddia etse de, aslında 'fallik bilince' yararlı olmaya çalışmakta ve 'bedenin kurtarılması' gibi sloganlardan öte "erkeğin yükselişini kurumlaşabilecek gizemli bir din haline dönüştürmeye" çalışmaktadır (Millett 368).

Modernist dönem cinselliğin özgürce tartışılmaya başlandığı bir dönemdi. Bu dönemde ortaya çıkan Yeni Kadın imgesi, bağımsız ve boyun eğmeyen, kendi bedeni hakkında söz sahibi olmaya çalışan kadınların temsiliydi. Lawrence, dönemin Yeni Kadın imgesinin bu boyun eğmeyen tavrına karşıydı ve bu tavrın kontrol altına alınması gerektiğini düşünüyordu. Freud'un kadını edilgin konuma yerleştiren ve klitoral orgazmdansa vajinal orgazmı vurgulayan kuramları Lawrence için gerekli zemini hazırlamıştı. Bu kavramlar Lawrence'ın, kadının erkeğe bağımlılığını sağlamak üzere kullanabileceği araç olmuşlardı (Millett 371).

Romanın sonunda Paul, bireyleşme sürecini tamamlamak üzere hayatındaki kadınları kullanmış ve onları bir kenarda bırakmıştır. Onlar hayatında yokken "Paul'un içindeki Paul'ü" keşfetmeye başlamıştır (OS 484). Paul annesi, Clara ve Miriam'dan tamamen uzaklaşmış, artık "erkeklerin arkadaşlığını seç[meye]" yönelmiştir (OS 427). Paul iki erkek arkadaşıyla yolculuğa çıkarken "ne tedirginlik ne düşünce" hiçbir şey hissetmeden annesini, Miriam'ı ve Clara'yı geride bırakır: "Paul başka biri gibiydi. Kendinden hiçbir şey kalmamıştı. Ne Clara, ne Miriam, ne de onu kemiren annesi" (OS 427). Bu sahneden kısa bir süre sonra da annesi ölür. Paul çaresizlik içinde ölümü düşündüğü, annesinin peşinden gitmek istediği anlardan kurtulur. İzlemesi gereken yol annesine giden o karanlık yol değil, erkeklerin dünyasına giden yoldur:

Tüm bunlara karşın, onu ayakta tutan tek şeydi. O gitmiş, Paul'un içindeki Paul'la karışmıştı. Annesinin ona dokunmasını, onun yanı başında olmasını istiyordu. Ama hayır, boyun eğmeyecekti. Sertçe dönerek, kentin altın fosforuna doğru yürüdü. Yumruklarını sıkı, ağzı sınıksız kapalıydı. Onu izlemek için karanlığa giden o yönü seçmeyecekti. Hafifçe mırıldanan, parıldayan kente doğru adımlarını sıklaştırdı. (OS 484)

Sonuç olarak Lawrence, anne-oğul ikiliğinin yıkıcılığını gözler önüne sererek, bu bağlılıktan kopuşun gerekliliğine işaret ederken, idealleştirilebilecek baba figürüne olan ihtiyacı vurgulamıştır. Bunu yaparken de doğa ile özdeşleştirdiği ve kadınsılaştırdığı ideal erkek bedenini yüceltip, kadın bedenlerini bu amaç doğrultusunda kullanmıştır. Böylelikle, eril olan hem kendi iktidar alanına, hem de kadınınkine sahip olmuştur. Kadına ait olan alanı istila eden kadınsılaştırılmış erkek karakterleri

aracılığıyla, tüm insanlığı temsil eden üstün bir eril yapı inşa etmiştir. Bu şekilde, erillik ve erkek bedeni üst konuma yerleştirilmiştir:

Bu ilişkiler ağında kadın erkeğin uydusudur yalnızca. Lawrence aslında dişilik kavramının içindekileri erillik içine akıtmış ve böylelikle ataerkil sistemin dayattığı ayrımı veya ikiliği yok etmiş gibi görünerek, aslında kadının kaderini, bu kez çözülemez bir şekilde, erkeğin isteğine zincirlemiştir. (Koyuncu 77)

SONUÇ

Modernist dönem kadınların, seçme, eğitim, meslek edinme ve kürtaj hakkı gibi talepleri için mücadele ettikleri, feminist hareketlerin eşit vatandaşlık haklarını toplu olarak arayışlarının öncülü olmuştur. Savaştan sonra doğan işgücü istihdamı ve sanayileşmeyle birlikte kadınların kamusal alana çıkışlarının, toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılmasına neden olduğu bir dönemdir. Geçmişe ait geleneği bozma, geleceği biçimlendirerek evrensel olma idealleri ile yola çıkan modernist hareket, beden sınırlarını çizen ataerkil söylemi sorgulamaya başlamıştır. Toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılması cinselliğin sınırlarını araştırmayı da birlikte getirmiştir. Millett bu yılları “her iki cins için de cinsel özgürlüğün arttığı dönem” olarak tanımlar (Millett 107). Ancak, evrensel haklar idealiyle yola çıkan modernist dönem, geleneksel toplumun kadınları anne rolüne uygun gören, onları erkeğin aile reisi olduğu bir eve hapseden yapısına benzer bir tutum sergilemekten uzaklaşmamıştır. Çubuklu’ya göre modernist dönemin söylemi bedenlerin üzerine kültürün iktidarını yazacak ve bilimsel söylemlerin yardımıyla onları kontrol altında tutmaya çalışacaktır. Böylelikle de modernist dönem gelenekselliği yeniden üreterek, geçmişin vesayetini devam ettirecektir (Çubuklu 10). Modernist dönemde, tıbbın gelişmesiyle kadın bedeninin zayıf ve eksik oluşu bilimsel olarak da onanmış, kadın bedenine ait yeni kavrayışlar ve kavramlar bu cinsiyetçi söyleme dayanılarak üretilmiştir. Döneme ait baskın söylemlerin bu cinsiyetçi duruşları, kadın ve erkek bedenlerini tanımlayan yeni kavramlar üreterek, ataerkil söylemin hiyerarşik kodlarına sadık kalmaya devam etmişler, özellikle de kadının kendi öznelliğini oluşturma yolculuğundaki ilk durağı olan bedeninin deneyimlerini kadınlığa ait kavrayışlarla, bedenini indirgmeden ve sınırlamadan özgülleştirmeyi daha sonraki dönemlere bırakmışlardır (Çubuklu 8-10).

Modernist yazarlar, beden, cinsellik ve toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşumuna bilimsel açıklamalar getiren Freud’un kuramları aracılığıyla, karakterlerini sunmanın yolunu değiştirebilecek bir yorum bulmuşlardır. Robins’e göre Freud’un teorilerinin en önemli katkısı, bireylerin toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş yetişkinlik dönemine doğuştan biyolojik süreçlerden değil de sosyal süreçlerden geçerek ulaştığı görüşüdür: “Ödipus karmaşası tanımı, doğuştan olmayan, sonradan edinilen cinsel bir tavır olarak,

heteroseksüelliğe hem psikolojik hem de sosyal bir açıklama sağlar” (Robins 108). Freud, kız ve erkek çocukların, kadın ve erkek kimliklerini kazanıp bireyleşme süreçlerini anlatan kuramlarında, çocuğun cinsel ve bedensel gelişim aşamalarını açıklarken, onların çevresiyle, özellikle de anne ve babasıyla olan ilişkisini vurgular. Bu ilişkilerin analizinde Freud, Ödipal karmaşa, iğdiş edilme korkusu, Ödipal öncesi dönemde anne bedeni ile bütünlük, anne ve baba bedenlerinden ayrılış, bütünleşme ve özdeşleşme ilişkilerinden bahsetmiştir.

Freud’un kitaplarını İngilizce’ye çeviren Lytton Strattchey, Virginia Woolf’un en yakın arkadaşıdır. Freud’un kitapları Woolf ailesinin sahip olduğu Hogarth Press’te basılmıştır. D.H. Lawrence’ın Alman olan karısı Frieda’nın, Freud’un en yakın arkadaşıyla ilişkisi olmuştur. Lawrence, Freud’un kuramlarıyla ayrıca ilgilenmiş, *Bilinçdışının Doğaçlaması* ve *Ruhsal Çözümleme* gibi psikanalitik eserler yayınlamıştır. Bu eserlerde sık sık Freud’a seslenmiştir. Dolayısıyla, her iki modernist yazar da Freud’u yakından takip etmişlerdir. Hem Woolf’un hem de Lawrence’ın eserlerinde Freud’un kuramının etkisini görmek mümkündür.

Bu çalışmada incelenen Virginia Woolf’un *Deniz Feneri* ve D.H. Lawrence’ın *Oğullar ve Sevgililer* adlı romanları modernist dönemin başta gelen yapıtları arasındadır. Bu iki romanın modernist edebiyata ait olmalarının dışında da ortak özellikleri bulunmaktadır. İncelenen bu romanlar her iki yazarın da kendi çocukluklarına, anne ve babalarına, kardeşlerine ve geçmişlerine yaptıkları otobiyografik bir yolculuk, bir arayış niteliği taşımaktadır. Her iki yazar da geçmişlerine doğru bir tünel açmış, hem Viktorya döneminin geleneksel kadın ve erkek rollerini hem de modernist dönemin psikolojisini, yarattıkları karakterler vasıtasıyla gözler önüne sermişlerdir. Psikanalizin bireyin gelişiminde daha doğmadan başlayan iletişimini, özellikle de çocuğun anne ve babasıyla olan etkileşimini irdelediği düşünüldüğünde, her iki yazarın geçmişlerine yaptıkları yolculuğu anlatan bu iki roman da psikanalitik yaklaşımlarla incelenmeye yakın olan metinler olarak karşımıza çıkmaktadır. Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* adlı çalışmasında, *Deniz Feneri*’nin, annelik ve babalık kavramlarının psikanalitik yorumlamasına açık oluşu ve Ödipal karmaşayı metne yerleştirmesi nedeniyle Woolf’un “en yoğun psikanalitik met[ni]” olduğunu iddia eder (Abel 172). Hatta romanı “psikanalitik arınma

(katarsis)’’ olarak tanımlar (Abel 45). Abel’a göre James, Cam ve Lily’nin hikayeleri vasıtasıyla Woolf, psikanalitiğe edebi bir yorum katmıştır (Abel 45). Aynı şekilde *Oğullar ve Sevgililer* ilk yayınlandığında Londra Psikanaliz Komitesi tarafından Freud’un Ödipus karmaşası, psiko-seksüel gelişim ve bilinçdışı kuramlarını resmeden bir başyapıt olarak kabul edilmiştir (Cowan 12).

Virgina Woolf, Viktorya döneminin kadın bedenlerini şekillendiren ideolojisini Mrs. Ramsay karakterinde yansıtmış ve bu ideolojinin kadın bedenlerini kullandığını ve tükettiğini anlatmıştır. Woolf’un kadın bedeninin ataerkil nosyonlarıyla mücadelesi *Deniz Feneri*’nde yepyeni bir perspektif kazanmaktadır. Daha önceki romanlarında rastlanan, geleneksel ataerkil söylemin bedene cinsiyetçi bakışını yapı sökücü bir yöntemle yıkmaya çabasının, kadın bedenini yeniden yapılandırmaya (Lily karakteri aracılığıyla) dönüştüğü ilk romanıdır (Mitakou 3). *Deniz Feneri*, ataerkil beden imgesinin (Mrs. Ramsay) kadın bedeninin yeni imgesine (Lily) doğru gelişmesi olarak ele alındığında, Viktorya dönemi kadın stereotipini yansıtan Mrs. Ramsay’in ölümü bu dönüşümü güçlendirmiştir. Woolf, Mrs. Ramsay’i, yani ‘evdeki meleği’ öldürerek Yeni Kadın imgesinin temsilcisi Lily’ye hayat verir. Hatırlanacağı gibi Lily, Mrs. Ramsay öldükten sonra resmini tamamlar. Woolf, kadınların seslerini duyurabilmeleri ve yollarına devam edebilmeleri için ‘evdeki meleği’ öldürmek zorunda olduklarını öğütlemektedir (Woolf 1966, 2). Yeni Kadın imgesi kendini Lily’de, onun hayata ve sanata karşı olan tavırlarında bulur. Onun bedeni, “annelikten ve aşktan uzakta, resim yapmak için bedensel bir arzu duyar” (Hite 3). Lily resmini, kendi bedeninin iç devinimlerini hissederek yaracaktır: “Çünkü insan bedeninin bu heyecanlarını, sözcüklerle nasıl anlatabilirdi? ... hissedilen, insanın zihni değil, bedeni idi” (DF 213). Woolf, bedeni bir engel olarak görmek yerine, yaratıcılığın ve sanatın kaynağı olarak görmektedir: “Hiç kuşkusuz, bedenini serbestçe hareket ettirebildiği zaman bunu gönlünce yoğuracağını ve içindeki şiiri yansıtmak için yeni bir araç oluşturacağını göreceğiz” (Woolf 2002, 87). Woolf’un çözümü tıpkı Cixous gibi bedeniyle yazmak, bedeniyle üretmek olmuştur: “Beden tarafından algılanan, bedenle hissedilen, sözcüklerin ritimleri bedensel ritimlerdir” (Cixous 2045). Lily, kendini tüm dış dünyadan, sınırlardan, tüm cinsiyet rollerinden soyutlayarak resmini yaratır.

Ancak, resmini yaratma sürecinde Lily, öz benliğine ve yaratıcılığın kavuşmak için annesinin bedeninin varlığına ihtiyaç duyar. Abel'a göre Woolf, Freud'un görmezden geldiği, Ödipal öncesi dönemdeki anne-kız ilişkisini vurgulamaktadır (Abel 85). Woolf'un Ödipal öncesi anne-kız ilişkisini vurgulayarak işaret ettiği çözüm, bedeni izlemek ve onun ilk bağlantısını, anne bedeniyle olan bağlantısını yeniden kurmak, yitik anneyi bulmak ve böylece bir kadın geleneği yaratmaktır: "çünkü kadın oluşumuzu geri dönüp annelerimize bakarak algılarız" (Woolf 2002, 85). Lily, toplumsal cinsiyet kimliğine annesiyle bütün olarak ve bedeniyle hissederek, bedenini özgür bırakarak ulaşır.

Deniz Feneri'nde Cam ve James, kadın ve erkek kimliklerine, Freud'un önerdiği yolu izleyerek, annelerinden kopup babaları ile özdeşleşerek ulaşırlar. Ancak çıktıkları bu bireyleşme yolculuğu, bölüm boyunca bize "mahvolduk teker teker", "yok olup gideceğiz" sözcükleriyle pekiştirilen bir yok oluş hissi ile tamamlanır. Woolf, Ödipal karmaşanın anneyi geride bırakarak ve babayla özdeşleşerek çözümlenmesinin; bu şekilde kadınlık ve erkeklığe doğru yapılan bir yolculuğun, kadının da erkeğin de teker teker mahvolduğu bir yolculuk olduğunu göstermektedir.

Woolf, gerek Bloomsbury grubundaki arkadaşlarının, gerekse Freud'un açık ve özgürce tartıştığı beden ve cinsellik yaklaşımlarını kendine yakın bulmamıştır. Woolf bu yaklaşımların, bir kadın olarak kendi bedensel deneyimlerini, kendi sesiyle anlatma özgürlüğü sunmadığına inanmıştır (Mitakau 3).

Woolf'un anlatıları düzenli ve çizgisel olmayan, bedeninin ritimleriyle yazılmış lirik, imlemelerle dolu, geleneksel anlatımı bozan bir yapıya sahiptir. Düz ve çizgisel anlatıyı kıran, akıcı, marjinal, devinimli, ritmik bir dil ve bilinç akışı yöntemi kullanan Woolf'un yazınının, mantıklı ve rasyonel biçimi reddedişi ve geleneksel anlatım tekniklerinden sıyrılışı, Sembolik düzene ait olan dilden kopuşu yansıtan, cinsel ve politik bir dönüşümdür (Moi 11). Woolf'un bu çabası, Sembolik düzene ait dilin içinde bulunan söz merkezci ataerkil yapıya ve bu yapının beslediği ikili karşıtıklara karşı çıkarak, *écriture feminine* (kadın söylemi) yaratmak isteyen Cixous, Irigaray ve Kristeva'nın çabasına benzemektedir. Woolf, erkek merkezli ve sözmerkezci (logocentrism) söylemi yıkan ve bedeniyle, bedeninin ritimleriyle yazarak kadını ve bedenini imleyen kadın kimliği temsilinin öncüsü olarak görülmektedir. Woolf, bir

kadın olarak bedeni dile getirirken Cixous'un *Medusa'nın Güllüşü*'nde belirttiği gibi iki görev üstlenir. İlki, Cixous'un ifade ettiği, kadınlar tarafından yazılan metinler, ataerkil yapılar tarafından inşa edilen kadın bedeni imgesini yıkıma uğratmalı ve ikinci olarak da ataerkil söylemde yitirilen anne bedenini bularak ve anne-kız bedeni arasındaki bağı yeniden kurarak, kendi bedenlerini yeniden keşfetmeli ve kadın olarak kendi bedensel deneyimleri aracılığıyla yazmalıdırlar.

Woolf'un eserlerinde bedenin izini sürmek çok kolay değildir. Mitakou'ya göre Woolf'un beden algısı modern feminist eğilimlerin öncüsüdür. Woolf, kendinden yarım yüzyıl sonra yazan feministlerin kuramsallaştırdığı teorileri, yazınında uygulamaya koymayı başarmıştır. Woolf'un son dönem eserlerinde yapılandığı Yeni Kadın imgesi, modern feministlerin tanımlamaya çalıştıkları kadın bedeni kavrayışlarına birçok açıdan yaklaşmaktadır (Mitakou 1). Viktorya döneminin bıraktığı miras ona, bedeni yansıtmakta iki seçenek sunmuştur. İlki Viktorya döneminin ideolojisini yansıtan aile sınırları içinde kontrol edilebilir, edilgin ve doğurgan olan kadın bedeni olarak anne bedenidir. İkincisi ise aile sınırları dışına çıkan, normun dışında kalan histerik kadın bedenidir (Mitakou 4). Viktorya ideolojisine sahip anne-baba ile beden ve cinsellik konularının özgürce tartışılabildiği Bloomsbury grubu arasındaki yaşamıyla Woolf, beden ele alındığında baskı altında tutulandan özgürleşen bedene doğru bir çerçevede yazmıştır. 19. yüzyılın beden algısı ve beden söylemi içinde bedenin gereksinimleri ve cinselliği tartışılmayacak, utanç verici bir konuydu. Bedenin ve kadın-erkek arasındaki cinsel ilişkinin tek kabul gören formu doğurganlık işlevini yerine getiren kadın ve erkek bedenleriydi. Eğer kadının bir bedeni varsa o da gebe kalan, taşıyan ve besleyen anne bedeni idi. Mrs. Ramsay bağına bastığı ve büyümelerini asla istemediği yedi çocuğu ile bu bedenin en güzel örneğidir. 20. yüzyılın başlarında yazan bir kadın olarak Virginia Woolf, beden hakkında yazmanın zorluğunun ve uygunsuzluğunun farkındadır. *Kadınlar İçin Meslekler* adlı denemesinde heyecanlı bir kadın yazarın yaratıcılığını özgür bırakabilmesi için savaştığı engellerden bahsederken, beden hakkında yazmanın zorluğuna da değinmektedir:

Elinde bir kalemle dakikalarca, hatta saatlerce mürekkebe dokunmadan oturmuş bir kız hayal etmenizi istiyorum... Hayal gücünün her bir kayayı ve bilinçdışı varlığımızın derinliklerine batmış uzanan dünyanın

rahnesini süpürerek geçmesine izin veriyordu...Tam bu anda deneyimledi. Kadın yazarların erkeklerden çok daha sık rastladığını düşündüğüm tecrübeyi. Çizgi parmaklarının üstünden koşarak geçti. Yaratıcılığı aceleyle uzaklaştı... Hayal gücü sert bir şeye çarpmıştı. Kız rüyasından uyandı...beden ile ilgili bir şeyler, ona kadın olarak dile getirmesi uygun olmayan tutkular düşünmüştü. Erkekler, mantığı ona söyledi, çok şaşırırlardı. Tutkuları hakkındaki gerçekleri anlatan bir kadın için erkeklerin neler söyleyebilecekleri bilinci, onu sanatçının bilinçdışı halinden uyandırmıştı. Artık yazamazdı... Hayal gücü artık çalışamazdı. Bunun kadın yazarların ortak deneyimi olduğuna inanıyorum. Diğer cinsin aşırı gelenekçiliği tarafından engellenmektedirler. (Woolf 1966, 3)

Woolf, bedenin ve cinselliğin özgürce tartışıldığı ileri sürülen modernist dönemde yazan bir kadın olarak, geleneğin engellerine maruz kaldığına dikkat çekerek, yaşadığı dönemde bedenini ve bedeninin tutkularını eserlerinde açık bir dille kurgulayamadığını da ifade etmektedir. Woolf, eserlerinde bedeni açıkça gözler önüne sermez ama bu onun anlatılarında beden yoktur demek değildir. Woolf'un eserlerinde beden ve cinsellik karmaşık metaforlarla ve sembollerle kurgulanmıştır. Lawrence'da olduğu gibi cinsel aktiviteler görülmez. Woolf belki de kendi öz eleştirisini de yaparak, bedenin, özellikle kadının bedeninin ve bedeninin tutkularının anlatılabilmesi için zamana ihtiyaç olduğunu söyler: “50 yıl kadar beklemek zorundayız. 50 yıl içinde bana iletme için hazır olduğunuz bu yadırganan bilgiyi kullanabileceğim. Ama şimdi değil...(örneğin kadınlar hakkında, onların tutkuları- ve benzeri konularda). Çünkü gelenekler hala çok güçlüler. Eğer geleneklerin üstesinden gelmek zorundaysam, bir kahramanın cesaretine sahip olmam gerekir ve ben bir kahraman değilim” (Woolf 1966, 4).

Woolf kadın bedeni hakkındaki gerçekleri açık bir dille söyleyememiş olabilir ama kadınların bedenlerini konumlandırabilecekleri bir anlatım biçimi, dil ve bakış geliştirerek, gelecek nesillerin takip edebileceği feminist bir projenin ana hatlarını çizmiştir.

Woolf, cinsiyetçi söylemin hala baskın olduğu ve geleneğin sınırlayıcı gücünün devam ettiği bir ortamda kadını ve kadın bedenini temel aldığı için, bedeni gözler önüne

serememiş ancak imleyerek verebilmiştir. Bu nedenle de beden deneyimlerini ve tutkularını aktarabilme sorununu henüz çözmediğini düşünür: “İlki Evdeki Meleği öldürmek. Sanırım bunu [problemi] çözdüm. O öldü. Ama ikincisi, yani kendi bedenimin deneyimleri hakkındaki gerçekleri söylemek, onu çözdüğümü sanmıyorum. Henüz herhangi bir kadının bunu çözdüğünden de şüpheliyim” (Woolf 1966, 4). Kısacası Woolf, modernist dönemin beden ve cinselliğin, açık ve net bir biçimde tartışıldığı bir dönem olmadığını, toplumsal cinsiyetli algının kadın ve bedeni söz konusu olduğunda sessizleştiğini anlatmaktadır. Woolf kadın bedenini temel aldığı için, baskın söylem içerisinde kendini net bir dille ifade edememiş, bedeni gözler önüne serememiştir. Kendine ait bir anlatım biçimiyle metinlerinde bedeni ve beden deneyimlerini imleyerek aktarır. Oysa Lawrence, erkek bedenini baz aldığı ve kadın bedenini onun tamamlayıcısı olarak algıladığı için kendini açık bir şekilde ifade edebilmiştir.

Woolf bedeni ve cinselliği imleyerek verirken, çağdaşı Lawrence modernist yazının beden ve cinsellik kavramlarına açık bir şekilde en çok değinen yazarı olmuştur. Mina Urgan, modernist bir yazar olarak Lawrence’ın metinlerinde yeni olanın “cinselliğin kadın ve erkek ilişkilerinin temeli olduğunu okuyuculara açık seçik dile getirmesi” olduğunu söyler (Urgan 373). Lawrence, modernist yazında beden ve cinsellik konularına en çok değinen, cinsellik konusundaki “tabuyu kıran ilk romancıdır” (Urgan 65). Lawrence *The Sate of Funk* adlı denemesinde kadın ve erkeğin cinsel ve bedensel benliğini korkmadan kabul etmesi gerektiğini söyler: “Bedenin fiziksel işlevlerinden korkmayın. Sözde müstehcen sözcüklerden korkmayın. Hiçbir kötülük yok o sözcüklerde. Sizin korkularınız, gereksiz kuruntularınızdır o sözcükleri kötü yapan” (akt. Urgan 66).

Lawrence’ın *Oğullar ve Sevgililer*’i ilk yazıldığı yıllarda, Freud’un Ödipus karmaşası, psiko-seksüel gelişim ve bilinçdışı kuramlarını resmeden bir başyapıt olarak kabul edilmiştir. Ancak, son dönem feminist psikanalistlerin yaklaşımları Lawrence’ın bu romanında Ödipal karmaşayı aşmak için gerekli olan Ödipal üçgen (anne-baba-çocuk) yerine, anne ve oğul ilişkisinin vurgulandığı üzerinde durmaktadır. Roman boyunca Paul ve annesi arasındaki güçlü bağdan ve bu bağın Paul’ün erkek kimliğini kazanmasındaki etkisinden bahsedilir. Paul’ün bireyleşmesi için annesinden ayrılıp babası ile

özdeşleşmesi gerekmektedir. Lawrence, anneden bu kopuşun gerekli olduğuna inanır. *Bilinçdışının Doğaçlaması* adlı çalışmasında, annenin “yüreğe işleyen bir tutuklama nesnesi” ve “oğlunun uygun bir karşılama bulması” için “ayak bağı” olduğunu ifade eder. Erkek çocuğun bir tutuklama nesnesi olan annesinden kopuş için çabalayacağını savunur: “Bir erkek, annesi tarafından üst düzeyde devinimsel olarak yakalandığında, kendisiyle annesi arasındaki *ilişki* en sonunda kopuncaya kadar diretecektir” (Lawrence, 271).

Romanda Getrude karakteri iki oğlunu da sahiplenen bir anne figürüdür. Her iki oğlu da “ondan olmuşlar, onun bir parçasıdır” ve her ikisinin de başarıları “eninde sonunda onun olur[du]” (OS 122). Her iki oğluyla da arasında çok güçlü bir ilişki vardır. Ancak bu ilişki “destekleyici ve cesaretlendirici olduğu kadar içine çekip yutma tehdidini de ortaya koyar” (Cowan 58). Bu durumda normal olan, diğer ebeveyne; yani babaya, dönmek ve onunla özdeşleşmektir. Ancak Paul karakteri için babası Walter ile böyle bir özdeşleşme roman boyunca gerçekleşmez. Babanın oğlunun ihtiyaçlarına cevap verememesi, anne-oğul birliğine neden olmuştur (Cowan 59). Lawrence, anne-oğul ikiliğini ve bu ikiliğin yıkıcılığını anlatarak babanın çocuk için önemini vurgulamaktadır. Babayı idealleştirme ve onunla özdeşleşme oğul için en önemli deneyimdir. Baba, eril tutum ve davranışları teşvik etmede en önemli rolü oynar. (Cowan 58). Bu bağlamda, baba ile karşılıklı ilişki kurma, babanın içselleştirilmesi ve böylelikle erkek cinsiyet kimliğini oluşturma Paul için mümkün olmamıştır. Ruderman, *Oğullar ve Sevgililer*'de, Paul Morel'in annesi ile birliktelik isteğinin ve bu birlikteliğin onu yıkacağı korkusunun anlatıldığını söyler. Böylece Lawrence, anneye bağlılığın yıkıcılığını vurgular ve “saf annelik kavramını” alaşağı ederek, “annelik kurumunu mitolojiden arındırır (demythologise)” (187). Bu yıkıcı anne figürü ile ilişki Lawrence'ı romanlarında idealleştireceği erkek karakterler arayışına itmiştir.

Diğer bir taraftan ise Lawrence, Paul karakteri aracılığıyla kadın bedenlerini erkek kimliğinin oluşumunda bir araç olarak kullanır. Paul'ün bireyleşme sürecini tamamlayabilmesi, hem annesi hem de hayatına giren kadınlar sayesinde mümkün olur. Bu kadınlar onun hayatında erkek kimliğini geliştireceği bir ayna işlevi görürler:

Kitaptaki kadınlar, Paul'un çevresinde dönerler ve onun gereksinimlerini karşılamak için varolurlar. Clara onu cinsel yönden uyaracak, Miriam

onun yeteneklerine tapınacak ve Bayan Morel, bir kömür madeni işçisi olma düzeyinden sıyrılıp büyük bir sanatçı olma yolunda oğluna en büyük güç ve desteği verecek kişi olacaktır. (Millett 378)

Lawrence'ın çizdiği erkek bedenleri, vahşi, akışkan, sınırları belirsiz, doğa ile özdeşleşen bedenlerdir. Erkek bedenini kadına ait olan alanlarla tanımlayarak kadınsılaştırılmıştır. Kadınsılaştırma her iki alana da hakim olma isteğini gözler önüne serer. Walter bedensel ve içgüdüsel olanı temsil eder. Walter'ın bedenine ve kimliğine atfedilen özellikler kadına ait olanla, yani doğa, içgüdüler, beden, kontrol edilemeyen, öteki ile özdeşleşir. Dolayısıyla Lawrence, doğa ile özdeşleştirdiği ve kadınsılaştırdığı ideal erkek bedenini yüceltip, kadın bedenlerini bu amaç doğrultusunda kullanmıştır. Bu şekilde, erillik ve erkek bedeni üst konuma yerleştirilmiştir. Lawrence, bir yandan kadın ve erkek arasındaki bedensel uyumu yakalama çabasında olduğunu dile getirirken diğer bir taraftan ise kadın-erkek ikiliğini daha da keskinleştirmektedir. Kadına ait olan alanı istila eden kadınsılaştırılmış erkek karakterleri aracılığıyla, tüm insanlığı temsil eden eril bir yapı inşa etmektedir. Freud'un kadını edilgin, erkeği etkin olarak kabul edişine benzer bir tutumla, Lawrence'ın romanlarında cinsel ilişki anlatıları kadını edilgin ve erkeğe boyun eğen, ona hizmet eden bir bedene dönüştürmektedir. Cinsel ilişkinin kadınlar için bir teslimiyet olduğu varsayımı da ataerkil yapının kurgusudur. Bu anlamda, Lawrence'ın cinselliğe bakışı “cinsellik erkek içindir” görüşüne yaklaşmaktadır (Millett 368). Lawrence, kadın ve erkek arasında yaşanan cinselliği yazınına açık bir dille aktarmış olmasıyla, kadın ve erkeği eşitliyor gibi gözükse de, cinsel sahnelerin anlatımında kadını edilgin olarak yansıttığı, aslında onun erkek cinselliğinden bahsettiğini ve kadın bedenini erkeğe göre konulamlandırılan ataerkil hiyerarşik düzeni devam ettirdiğini gösterdiği için böyle bir eşlikten söz etmek zorlaşmaktadır.

Her iki yazarın metninde de karakterler, kadın ve erkek kimliklerine ulaşabilmek için Ödipal karmaşalarını çözmeye çalışırlar. *Deniz Feneri*'nde Mrs. Ramsay, Mr. Ramsay, James ve Cam; *Oğullar ve Sevgililer*'de Getrude ile oğulları William ve Paul karakterleri aracılığıyla Ödipal karmaşa betimlenir. Feminist psikanalistlerin kadın ve erkek kimliklerinin oluşumunda Ödipal öncesi evreye yaptıkları vurgu, her iki romana da bu açıdan bakılmasını ve iki yazarın da Ödipal öncesi dönemdeki anne bağlanımını

yansıtıklarının görülmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, Woolf ve Lawrence'ın Ödipal öncesi dönemi vurgulamaları onları birbirine yaklaştırmaktadır. Ancak, Virginia Woolf, Ödipal öncesi anne-kız ilişkisini vurgularken, D.H. Lawrence Ödipal öncesi anne-oğul ilişkisini aktarmıştır. Freud'a göre hem erkek çocuk hem de kız çocuk toplumsal cinsiyet kimliklerini kazanmak için anneden ayrılıp, baba ile özdeşleşmelidir. Lily resmiyle, Woolf romanıyla, ataerkil modellerin dışında kalan anne-kız ilişkisini çizer. Woolf, Freud'a karşı bir tutumla anneden kopuşa gerek olmadığını, Ödipal öncesi dönemde anne rahminde kurulan bu yitik bağın yeniden kurulması ve böylece bir kadın geleneği yaratılması gerektiğini savunur. Böylelikle, kadınlar bedenleriyle ve bedenlerini hissederek kendilerini tanımlayabileceklerdir. D.H. Lawrence ise anne-oğul ikiliğini vurgulayarak, bu bağın erkek çocuğun gelişimindeki yıkıcılığını gözler önüne sermektedir. Lawrence'a göre, Freud'a benzer bir biçimde, anneden kopuş gereklidir. Ancak bu kopuş özdeşleşilecek ve idealleştirilecek baba figürüne olan ihtiyacı ortaya koyar. Bu yaklaşımları her iki yazarı birbirinden uzaklaştırmaktadır.

Sonuç olarak, her iki modernist yazar da kadın ve erkek kimliklerinin kazanılmasında anne ve baba bedenleriyle olan ilişkilerin öneminin altını çizmişlerdir. Psikanalizin ortaya koyduğu Ödipal karmaşa ve Ödipal öncesi anne bedeniyle bir olma kavramlarının her iki yazarın da metnine sızmış olduğunu görmekteyiz.

Freud kadın bedenini, keşfedilmemiş bu karanlık ülkeyi evcilleştirmeye ve heteroseksüel normlara uygun hale getirmeye çalışır. Böylece Modernist döneme damgasını vuran Freud'un, Viktorya dönemi ideolojisine bilimsel ve biyolojik açıklamalar getirerek sadık kaldığı görülür. Lawrence, Freud'a benzer bir biçimde kadını ve bedenini indirgeyerek yola çıkar. Erkeği ve erkek bedenini üst konuma yerleştirdiği için de kendini yüksek sesle ve açık bir şekilde ifade edebilmiştir. Woolf ise cinsiyetçi söylem içinde anlatmak istediklerini söylemenin yeni bir biçimini bularak, görüşlerini simgeler ve metaforlarla imleyerek metinlerine aktarmıştır. Woolf, döneminin baskın söylemiden farklı bir duruşla, kadını, bedenini ve beden zevklerini dile getirmiştir. Aterkil söylemin görmezden geldiği anne-kız, kadın-kadın ilişkilerinden, Ödipal öncesi dönemde anne bedeniyle kurulan bütünlüğün yeniden keşfedilmesi ve kadının kendi bedensel zevklerinin varlığından bahsederek, kadınların anneleri, kadın ataları yoluyla geçmişlerini düşündükleri bir kadın geleneği yaratmayı

amaçlamıştır. Ancak bunu yaparken geleneğin cinsiyetçi söyleminin baskısını hissettiği için bedeni imleyerek, metaforlar ve simgelerin arkasına sığınarak dile getirmiştir. Böylelikle de söylemek istediklerinin keşfini gelecek kuşaklara bırakmıştır.

Modernist dönem, toplumsal cinsiyet rollerinin, bedenin ve cinselliğin tartışılmaya başladığı bir dönem olmasına rağmen, kadın ve bedeni, ataerkil heteroseksüel kimliklerin yapısı korunduğunda görünür kılınmıştır. Döneme damgasını vuran isimlerden biri olarak Freud, kadın bedeninin eksik ve edilgin oluşu ön kabulüyle yola çıktığı kuramlarıyla, erkek ve kadın kimliklerinin oluşumuna cinsiyetçi açıklamalar getirerek, beden ve cinsellik kavramlarını yüksek sesle en çok tartışan isim olmuştur.

Felski'ye göre kadınlar modernist dönemin değişimlerini, belirlenmiş cinsiyet yapıları içinde sınıf, ırk, cinsiyet farklılıklarının parçalanmış kimlikleri üzerinden, anneler, sanatçılar, işçiler, aktivistler, tüketiciler olarak deneyimlemişlerdir (Felski 17). Felski, erkek modernist yazarların metinlerinde, kadınla ilişkilendirilen herşeyi dışlayan bir estetik ürettiklerini söyler (Felski 24). Getrude Stein, Virginia Woolf gibi modernist kadın yazarların ise edebi tarihi yeniden şekillendirmeye ve yeniden tanımlamaya çalıştıklarını, bunu yaparken de metinlerini metaforlar, semboller ve sözcük oyunları ile biçimlendirdiklerini ve anlatılarının ritmik ve lirik olduğunu ifade eder (Felski 24). Felski'ye göre “modernizmin cinsiyeti erkek”tir (2).

Modernist dönem kadına ve bedenine kendisini ifade edebileceği ve özgürlük alanını genişletebileceği olanaklar yaratmıştır. Ancak eril söylemlerin baskın olduğu iktidar mekanizmaları özü gelenekten farklı olmayan yeni kavramlarla, kadını ve bedenini tahakküm altında tutmaya devam etmiştir. Toplumsal bir kategori olarak kadın ve erkeği tanımlayan toplumsal cinsiyet yapıları, kadın ve erkek bedenini bu yapılar doğrultusunda inşa etmektedir. Gelenek, kültür, bilimsel bilgi ile meşrulaştırılan bu yapıların dışında kalan her tutum toplumdaki uzaklaştırılır. Bu anlamda Lawrence'ın eserlerinin, erkek bedenlerini kadınsılaştırmasıyla eril söylemin yapısını tehdit ettiği için yasaklandığı söylenebilir. Virginia Woolf ise bu toplumsal cinsiyet yapılarının dışında kalan bir kadın söylemi yaratmaya çalıştığı için kendini yüksek sesle ifade edememiştir. Modernist dönem, erkek bedenini, güçlü ve etkin olan, hakimiyetin göstergeleriyle simgeleştirirken, kadın bedenini zayıf ve edilgin olan ile ötekileştirip, erkek bedenini üst konuma yerleştirerek, cinsiyetçi yapılar kurgulamaya devam etmiştir.

Döneme ait baskın söylemlerin bu cinsiyetçi duruşları, kadın ve erkek bedenlerini tanımlayan yeni kavramlar üretmekle birlikte, özellikle kadının bedeni ve bedeninin deneyimleri söz konusu olduğunda ataerkil söylemin hiyerarşik yapısına bağlı kalmışlardır. Kadını ve bedenini kadınlığa ait kavrayışlarla, indirgmeden ve sınırlamadan özgürleştirmeyi ise daha sonraki dönemlere bırakmışlardır.

KAYNAKÇA

- Abel, Elizabeth. "Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis". Chicago: University of Chicago Press, 1989. 12 Ağustos 2011. Google Books.
<http://www.google.com.tr/search?tbm=bks&tbo=1&q=elizabeth+abel>
- Abrams, Lynn. "Womanhood in Victorian England". *BBC*. (History). 08.09.2001: 10 Temmuz 2011.
http://www.bbc.co.uk/history/trail/victorian_britain/women-home/ideals_womanhood_09.shtml
- Adams, Hazard. *Critical Theory since Plato*. USA: Harcourt College Press, Harcourt, 1992.
- Ayers, David. *Modernism: A Short Introduction*. Malden: Blackwell, 2004.
- Beauvoir, Simone de. *İkinci Cins*. İstanbul: Payel, 1970.
- Becket, Fiona. *The Complete Critical Guide to D.H. Lawrence*. London; New York: Routledge, 2002.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: "Yaşamak Bir Rüyadır, Uyanmak Öldürür"*. İstanbul: Everest, 2007.
- Bordo, Susan. "Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body". California: University of California, 1993. 11 Ağustos 2011.
<http://www.google.com.tr/search?q=susan+bordo&tbm=bks&tbo=1>
- Bradbury, Malcolm ve James McFarlane. *Modernism*. New York: Penguin, 1976.
- Bradshaw, David ve Kevin J.H. Dettmar, ed. *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Bradshaw, David. *A Concise Companion to Modernism*. Blackwell: Oxford, 2003.
- Childs, Peter. *Modernism*. London: Routledge, 2000.
- . *Modernizm*. Çev. Vural Yıldırım. Ankara: Sitare, 2010.
- Cixous, Helene. "The Laugh of The Medusa". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 2035-2057.
- Cowan, James C. *D.H.Lawrence. Self and Sexuality*. Ohio: Ohio State UP, 2002.
- Çubuklu, Yaşar. *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat Yayınları, 2004.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori*. İstanbul: İletişim, 1992.

- Faulkner, Peter. *Modernism*. London: Methuen & Co. Ltd., 1977.
- Feinstein, Elanie. *Lawrence's Women*, London: Harper Collins Publishers, 1993.
- Felski, Rita. "The Gender of Modernity". Harvad: Harvard UP, 1995. 10 Ağustos 2011. <http://books.google.com/books?id=felskirita8ozaEUzhk24C&hl=tr&source>
- Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- *Cinsellik Üzerine*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 2006.
- *Cinsiyet Üzerine*. Çev. Avni Önes. İstanbul: Say, 1981.
- "The Interpretation of Dreams". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 919-929.
- "The 'Uncanny' ". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 929-952.
- Froula, Christine. *Virginia Woolf and The Bloomsbury Avant-Garde*. New York: Colombia University Press, 2005.
- Goldman, Jane. *Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Hall, A. Lesley. *Sex, Gender, and Social Change in Britain since 1880*. London: Macmillian Publishing Ltd., 2000.
- Hite, Moly. "Virginia Woolf's Two Bodies," *Genders* 31 (2000). Reprint: *Widening the Discourse: The Florence Howe Award for Feminist Scholarship, 1990-2002*, ed. DuFault, Roseanna and Mihoko Suzuki. MLA Publications, 2006. 10 Temmuz 2011. http://www.genders.org/g31/g31_hite.html.
- Ingersoll, Earl G. *D.H. Lawrence, Desire and Narrative*. Florida: University Press of Florida, 2001.
- Irigaray, Luce. *Ben Sen Biz*. Çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tural. Ankara: İmge, 2006.
- *Speculum of the Other Woman*. Çev. Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1985.
- "The Irigaray Reader". Derl.: Margaret Whitford, Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1991.

- . *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985.
- İşçi Sönmez, Günseli. “Yabancılaşma: Modernist Edebiyattan Postmodernist Uğultuya”
Varlık. Eylül 2008: 58-63.
- Klein, Melanie. *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*. İstanbul: Pusula Yayıncılık, 2003.
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- . “Revolution in Poetic Language”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 2169-2179.
- Koyuncu Yıldırım, Nevin. “Gender, Identity, Ideology: Discourse of the oppressed in the works of Charlotte Perkins Gilman and Olive Schreiner” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, 2000.
- . “D.H: Lawrence’ın ‘Aşık Kadınlar’ ve ‘Lady Chatterley’nin Sevgilisi’ Romanlarında İstilacı Erillik”. Derl.: Erkek Kimliklerinin Değişmeyen Halleri. ed, Huriye Kuroğlu. Beta: İstanbul, 2003
- Lacan, Jaques. *Ecrits*. Çev.Bruce Fink. NewYork: Norton&Company Inc., 1966.
- . “Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle ‘Özne-Ben’in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi”. Çev. Nilufer Kuyas. *Yazko Felsefe Yazıları Dizisi*: İstanbul, 1982. s149-159.
- Lawrence, David Herbert. Diana Trilling, ed. *The Selected Letters of D.H.Lawrence*. New York: Farrar, Stratus and Cudahy Inc., 1958.
- . *Ruhsal Çözümleme ve Biliçdışının Doğaçlaması*. Çev. Erol Esençay.İzmir: İlya, 2004.
- . *Oğullar ve Sevgililer*. Can: İstanbul, 1985.
- . Michael Herbert, ed. *Selected Critical Writings*. Oxford, New York: Oxford UP, 1998.
- Levenson, Michael. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Littlewood, J.C.F. *D.H.Lawrence*. London: Longman, 1976.
- Michel, Andree. *Feminizm*. Çev. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim, 1984.
- Michel, Foucault. *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: 1.Cilt. Afa Yayınları, 1986.
- Miller, Marlowe A. *Masterpieces of Modernism*. London: Greenwood Press, 2006.

- Millet, Kate. *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınevi, 1987.
- Mitakou, Kitsi Katerina. *Feminist Readings of the Body in Virginia Woolf's Novels*. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 1997.
- Moi, Toril. *Textual and Sexual Politic: Feminist Literary Theory*. New York, London: Routledge, 1985.
- Morris, Pam. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Osser, Lee. *The Ethics of Modernism*. Cambridge U.P: Cambridge, New York, 2006.
- Robins, Ruth. *Literary Feminisms*. St. Martin's Press: New York, 2000.
- Ruderman, Judith. *D. H. Lawrence and the Devouring Mother: The Search for a Patriarchal Ideal of Leadership*. Durham, NC: Duke University Press, 1984.
- Schapiro, Barbara Ann. *D.H. Lawrence and the Paradoxes of Psychic Life*. New York UP: New York. 1999. Google Books. 10 Temmuz 2010.
<http://books.google.com.tr/books?id=Barbara+Ann+Shapiro.+D.H.Lawrence+and+the+paradoxes>
- Schneider, Daniel J. *The Consciousness of D.H. Lawrence: An Intellectual Biography*. Kansas: University Press of Kansas, 1986.
- Trilling, Diana. *The Selected Letters of D.H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1958.
- Urgan, Mina. *D.H. Lawrence*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- . *Virginia Woolf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Whitworth, Michael. *Authors in Context: Virginia Woolf*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Wilson, Cynthia. *Writing Against the Family: Gender in Lawrence and Joyce*. Illinois: Southern Illinois UP, 1994.
- Woolf, Virginia. *Bir Yazarın Günceci*. Çev.Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim, 2008.
- . *Deniz Feneri*. Çev. Naciye Akseki Öncül. İstanbul: İletişim, 2000.
- . *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: İletişim, 2002.
- . *Moments of Being*. Jeanne Schulkind, ed. London. Hogarth, 1985.
- . "Mr Bennet and Mrs Brown". *Collected Essays*. Ed. Leonard Woolf. Vol. 1. London: Hogarth, 1966. 10 Temmuz 2011.
<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/>
- . *Mrs. Dalloway*. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: İletişim, 1989.

-----, "Professions for Women". *Collected Essays*. Ed. Leonard Woolf. Vol. 1.
London: Hogarth, 1966. 10 Temmuz 2011.
<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>

ÖZGEÇMİŞ

1991 yılında lise öğrenimimi tamamladıktan sonra, 9 Eylül Üniversitesi Turizm ve Otelcilik bölümünde eğitimime devam ettim. 1994 yılında başladığım, Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden 1999 yılında mezun oldum. 2000-2001 akademik yılında Ege Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulunda, İngilizce okutman olarak göreve başladım. 2005-2009 yılları arasında bölümümün Kaynak Merkezinin sorumlusu olarak, ders kullanımı için gerekli materyal ve alıştırma kitabı oluşturma çalışmalarını yürüttüm. Çeşitli hizmet-içi eğitim, seminer ve konferanslara katılarak İngilizce dil eğitimi üzerine sunumlar yaptım. Halen aynı bölümde görevime devam etmekteyim.

ÖZET

Beden nedir sorusuna cevap arandığında aslında o dönemin ideolojisinin, ekonomik, sosyolojik ve politik söyleminin, kadın ve erkek bedenini nasıl biçimlendirdiği ve cinsiyetlendirdiği sorgulanmaktadır. Feminizmlerin, cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti tanımlamaya çalışırken ürettikleri tüm politik çeşitlilikleri içinde, bedeni, özellikle de kadın bedenini temel alışları onların başlıca ortak noktaları olmuştur. Dolayısıyla, feminist teorinin önemli düşünürleri beden algımızı yeniden biçimlendirmişlerdir.

19. yüzyılın son yılları ile 20. yüzyılın ortalarına kadar olan süreci içine alan Modernizm, feminizm, homoseksüellik, androjen kimlik ve biseksüellik gibi kavramların beden ve toplumsal cinsiyet rolleri aracılığıyla tartışıldığı yeni bir açık fikirlilik dönemi. Modernist dönemi etkileyen en önemli düşünürlerden biri olan Freud'un çalışmaları dönemin edebiyat ve sanat anlayışını önemli ölçüde etkilemişti. Freud'un beden ve cinsellik üzerine yazdığı kuramların modernist düşünceye en önemli katkısı, bireylerin cinsiyetli kimliklerine doğuştan gelen biyolojik süreçlerden çok sosyal süreçlerden geçerek ulaştığı görüşüdür. Ödipus karmaşası tanımı heteroseksüelliğe psikolojik ve sosyolojik açıklamalar sağlar. Bu çalışma, D.H. Lawrence'ın *Oğullar ve Sevgililer* ve Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* adlı romanlarını psikanaliz ve feminist psikanalitik kuramlar çerçevesinde incelemektedir.

Virginia Woolf ve D.H. Lawrence, modernist edebiyatın önemli yazarları arasında sayılmaktadırlar. Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* ve D.H. Lawrence'ın *Oğullar ve Sevgililer* adlı romanları, modernist dönemin başta gelen yapıtları arasındadır. Bu çalışma, her iki metinde sunulan beden ve toplumsal cinsiyet kavrayışlarının izini sürerek, her iki modernist yazarın kadınlık ve erkeklik ideallerini araştırmayı ve bu yazarların ait oldukları edebi dönem içindeki cinsel ve metinsel politikalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu tezin sonunda, modernist dönemin toplumsal cinsiyet ve beden algısı, bu iki modernist yazarın metinleri üzerinden tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Virginia Woolf, D.H. Lawrence, modernizm, modernist edebiyat, beden, toplumsal cinsiyet, psikanaliz, feminist psikanalitik kuramlar

ABSTRACT

When attempting to define the body, we question the ideology of a period which shows how the economic, social and political discourse of that period shape and gender the body. Politics of feminisms in all their varieties have one thing in common: When concerning to define the distinctions between sex and gender, their primary concern is the body, especially female body. The major thinkers of feminist theory have reshaped our ideas of how women and men understand what the body is.

The Modernist movement of the late nineteenth and early twentieth centuries constituted a literary and cultural revolution. Modernism introduced a new openness to feminism, homosexuality, androgyny and bisexuality by questioning gender and the body. Freud is one of the most influential thinkers of the modernism. His work had a profound influence upon the literature and art of the modernist period. The writing of Freud offers to modernist thinking in his view of the body and sexuality that individuals achieve gendered identities through social process. His description of Oedipus complex provides psychological and social explanations for heterosexuality. This study attempts to analyze D. H. Lawrence's *Sons and Lovers* and Virginia Woolf's *To the Lighthouse* within the framework of psychoanalysis and feminist psychoanalytic theories.

Both D. H. Lawrence and Virginia Woolf are considered among the pioneers of modernist literature. Virginia Woolf's *To the Lighthouse* and D. H. Lawrence's *Sons and Lovers* are both major novels of Modernism. This present study traces the body and gender in both texts to reveal these modernist writers' ideals of femininity and masculinity and to find out their textual and sexual politics in their literary period. At the end of this thesis, we will try to convey how the modernist period perceives and represents gender and the body by examining these two modernist writers' texts.

Key words: Virginia Woolf, D.H. Lawrence, modernism, modernist literature, body, gender, psychoanalysis, feminist psychoanalytic theories