

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

KADIN YAZINI ve “DİŞİL YAZIN”IN İMKÂNLARI: PERİDE CELAL’İN
OTOBİYOGRAFİSİ *KURLAR*

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MEHTAP ÖZTÜRK

DR. ÖĞR. ÜYESİ GÖKÇEN ERTUĞRUL

MART, 2019
MUĞLA

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

KADIN YAZINI ve "DİŞİL YAZIN"IN İMKÂNLARI: PERİDE CELAL'İN
OTOBİYOGRAFİSİ *KURTLAR*

MEHTAP ÖZTÜRK
Sosyal Bilimler Enstitüsünde
Tezli Yüksek Lisans
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 15.04.2019

Tezin Sözlü Savunma Tarihi: 15.03.2019

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERTUĞRUL,

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Veli UĞUR,

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Gülhan DEMİRİZ,

Enstitü Müdürü : Tuncay ÖĞÜN

MART, 2019

MUĞLA

TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 13./02./2019 tarih ve 876./4 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/6 maddesine göre, Sosyoloji Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Mehtap Öztürk'ün "KADIN YAZINI ve "DİŞİL YAZIN"IN İMKÂNLARI: PERİDE CELAL'İN OTOBİYOGRAFİSİ KURTLAR" adlı tezini incelemiş ve aday 15./03./2019 tarihinde saat 14.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 30.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul edildiğine ..ay..bırlığı.. ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Ertuğrul



Üye

Dr. Öğr. Üyesi Veli Uğur



Üye

Dr. Öğr. Üyesi Gülhan Demirci



YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum KADIN YAZINI ve "DİŞİL YAZIN"IN İMKÂNLARI: PERİDE CELAL'İN OTOBİYOGRAFİSİ *KURTLAR* adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15.../04/2019

MEHTAP ÖZTÜRK

İMZASI



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

Soyadı : ÖZTÜRK

Adı : Mehtap

Referans No: 10243932

TEZİN ADI

Türkçe: Kadın Yazını ve "Dişil Yazın"ın İmkanları: Peride Celal'in Otobiyografisi *Kurtlar*

Y. Dil : Women Writing and Possibilities of "Feminine Writing": Peride Celal's Autobiography *Wolves*

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Fakülte : Edebiyat Fakültesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tarih : 15.03.2019

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayımlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : ERTUĞRUL, Gökçen

Unvanı : Dr. Öğr. Üyesi

TEZİN KONUSU (KONULARI):

Otobiyografik Metinler

Feminist Edebiyat Eleştirisi

Kadın Yazını

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :

1. Otobiyografik Metinler

2. Feminist Edebiyat Eleştirisi

3. Metinlerarasılık

4. Dişil Yazın

5.

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. Autobiographical texts

2. Feminist literary

3. Intertextuality

4. Feminine writing

5.

1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum

2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :



Tarih : 15.04.2019

ÖZET

KADIN YAZINI ve “DIŞIL YAZIN”IN İMKÂN LARI: PERİDE CELAL’İN OTOBİYOGRAFİSİ KURTLAR

Kadınların otobiyografik metinlerinden yola çıkarak kadın öznelliğinin nasıl kurulduğunu araştırmak bu araştırmanın ilgisini oluşturmaktadır. Daha çok eril bir yazın türü olarak ortaya çıkan otobiyografik metinler bağlamında erkek egemen dil içerisinde kadın yazarların kendi deneyimlerini nasıl ifade ettikleri, deneyimleriyle ilişkilendirirken kadın oluşu nasıl eklemledikleri, edebiyat alanında var olma durum ve koşullarıyla nasıl bir mücadele içinde oldukları bu araştırmanın peşine düştüğü temel sorulardır. Bu sorularla birlikte irdelenecek sorular şunlardır: Erkek egemen dilin dışına çıkmak mümkün müdür?; kadınların kendilerine ait bir dili var mıdır?; kadınlar erkek egemen dili nasıl altüst edebilirler?; dışil yazın bir altüst etme pratiği olarak neler vaat edebilir? Bu çalışmada, bu sorular, Peride Celal’in *Kurtlar* romanı örneğinde, feminist edebiyat eleştirisinin sunduğu boyutlar, kavramsal çerçeveler ve metodolojiler dolayısıyla araştırılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Otobiyografik metinler, feminist edebiyat eleştirisi, metinlerarasılık, dışil yazın.

ABSTRACT

WOMEN WRITING and THE POSSIBILITIES OF “FEMININE WRITING”: PERIDE CELAL'S AUTOBIOGRAPHY *WOLVES*

On the basis of women's autobiographical texts, an analysis of how female subjectivity is shaped is the interest of this research. In the context of the literary genre of autobiographical texts which have emerged as a mainly masculine genre, how women writers express their own experiences in a male-dominated language, how they articulate becoming a woman while they relate with their experiences and how they engage with states and conditions of being a female writer to endure in the literary field are the basic questions that this research pursues. Further questions to be examined in relation to these questions are as follows: Is it possible to get out of a male-dominant language?; Do women have a language of their own?; How can women subvert a male-dominant language?; What can the feminine writing promise as a subverting practice? In this study, these questions will be studied in the case of Peride Celal's autobiographical novel *Wolves*, through the aspects, conceptual frameworks and methodologies provided by feminist literary criticism.

Keywords: Autobiographical texts, feminist literary criticism, intertextuality, feminine writing.

ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans tezi çalışmasında Peride Celal'in *Kurtlar* adlı otobiyografik metni erkek egemen yerleşik edebiyatın ürettiği kadın söylemlerinin dışına çıkararak özgün bir kadın dili yaratmanın mümkünlüğü açısından tartışılmıştır. Feminist edebiyat eleştirisi, metinlerarasılık ve dişil yazın kavramları bu tartışmada başvurulan referans noktalarıdır. Bu çalışmada, kadın otobiyografilerinin taşıdığı imkânlarla *Kurtlar*'ın geleneksel edebiyat anlatılarından farklılaşarak, egemen söylemin sınırlarını zorlayan bir metin olduğu tartışılmaktadır.

Tez çalışmam süresince -ki oldukça uzun bir zamana tekabül ediyor- eleştirileri, önerileri, teşvikleri ve her şeyden öte dostluğunu hissettirdiği için ve ayrıca metne körleştığım zamanlarda yerinde ve besleyici önerilerinden ötürü danışmanım Gökçen Ertuğrul'a çok teşekkür ederim. Korku ve dişil yazın arasındaki bağlantıya çektiği dikkat ve "ulusal alegori" kavramına yönlendirerek zihnimi açtığı için Veli Uğur'a; metodolojik kavramsallaştırmalarım için yaptığı yapıcı eleştirilerle tezimin bütünlüğüne sunduğu katkıdan dolayı Gülhan Demiriz'e teşekkür ederim. Sabırları, bitmeyen destekleri için aileme ve yazıyla açılan yeni dünyaların kapısını sonuna kadar birlikte itme şevki için babama şükran doluyum. Çalışma masasını ve daha birçok şeyi benimle paylaştığı için sevgili Talip'e teşekkür ederim.

Bu tez vasıtası ile tanıdığım ve çok etkilendiğim Peride Celal'i de sevgiyle anıyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR YÖNTEM OLARAK FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

1.1. Feminist Edebiyat Eleştirisinin Tarihsel Arka Planı	6
1.2. Psikanaliz ve Feminist Eleştiri: Lacan'dan Radikal Feministlere	12
1.3. Fransız Feministler ve Dişil yazın	15

İKİNCİ BÖLÜM

OTOBİYOGRAFİNİN SINIRLARI

2.1. Postyapısalcı Yaklaşımlara Dayanarak Otobiyografiyi Okumak: Metinlerarasılık Ne Söyler?	22
2.1.1. Yazarın ölümü	26
2.2. Türkiye'de Kadın Otobiyografileri: "Kadın Yazarlar Nereden Konuşuyor?"	28
2.2.1. Kamusal ve özel alana aitliğin otobiyografik metinlerde takibi/tartışması	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOKÜMAN ANALİZİ

3.1. Peride Celal'in Otobiyografisinde Anlatı Örüntüleri: Öznellik, Yaşantı, Fark/Otorite	37
3.2. Metinlerarasılığın Katmanları:	42
3.2.1. "Kurt Salgını" ve "Ağacın Üstündeki Ev"	42
3.2.2. Mektuplar	54
3.2.3. Yazarın kendi notları/günlükleri	55
3.2.4. Alıntılar	56
3.2.5. Telefon konuşmaları	57
3.2.6. Rüyalar	59
3.2.7. Fotoğraflar	61
3.3. Metnin Sesleri	63

3.4. Feminist Edebiyat Eleştirisinin Yöntemleri ile Otobiyografiyi Okumak.....	80
3.4.1. Kendini yaratma olarak yazma	82
SONUÇ	107
KAYNAKÇA.....	111
ÖZ GEÇMİŞ	118



GİRİŞ

Post-yapısalcı yaklaşımlarla birlikte, tarih yazımının da bir metin olarak ele alınabileceği görüşü öne sürülmüştür. Kurgu metinler olarak inceleme imkânı bulduğumuz edebiyat metinleri ile tarihsel metinler arasındaki sınırların netliğini kaybetmesi, kişisel deneyim/ tarih yazımı olarak okuyabileceğimiz otobiyografi türünü birçok açıdan incelenebilir kılmıştır. Koşut bir bakışla modern bir anlatı türü olan romanın 20. yüzyıl modernist yaklaşımlarla biçem ve içerik açısından uğradığı değişimin, aynı zamanda otobiyografinin de ortaya çıkışı ve sonrasında yaşadığı biçimsel ve içeriksel değişimi de açıklayabileceğini belirtmek gerekir.

19. yüzyılda, Batı'daki Romantizm akımı içinde modern ve yeni bir anlatı türü olarak doğan otobiyografi, kişinin kendi yaşamını, geriye dönük olarak, anlatının yazımını üstlenen anlatıcı ve başkahraman arasında özdeşlik içerecek biçimde kurarak anlatmasına dayanır. Modern öznenin yeni bir benlik sunumu ihtiyacıyla kendinden önceki benzerlerinden ayrılan otobiyografinin ilk örneği olarak Romantizm akımının öncüsü sayılan Jean Jacques Rousseau'nun *İtiraflar (Les Confessions 1781-88)* eseri kabul edilmektedir. Bireysellik olgusunun ortaya çıkışıyla ve Batı'nın kendi özgül koşulları altında biçimlenen otobiyografinin itici gücü, insanın öznelliği, yaratıcılığı ve özgürlük talepleri üzerine temellenen Romantik hareket olmuştur. Romantik akımın, Aydınlanma'nın tek ve mutlak bilgisinin karşısına insan deneyiminin farklılığını ve dolayısıyla bireysel yaşantının çeşitliliğini, özgünlüğünü koymayı amaçladığını söylemek mümkündür. Temel dinamiklerini sekülerleşme, kapitalizm ve kentleşme temeline dayandırabileceğimiz değişimlerle ortaya çıkan ve biçimlenen burjuva sınıfının edebiyat alanındaki etkinliği, otobiyografinin bir edebi tür olarak ortaya çıkışının zeminini oluşturur (Yazıcı, 2006).

Burjuva bireyin kendini ortaya koyma ve gerçekleştirme sürecinde önemli bir rol oynayan otobiyografi, benliğin başkalarına karşı kurulan bir şey olduğu bilincine dayanır. Otobiyografik metnin merkezi olan "ben" kavramı, kadınlar için erkeklerden farklı şekilde kurgulanır. Kadınların yaşam öyküleri, kültür içindeki yerlerinden kaynaklanan farklılıkla belirlenir. Kendini içinde yaşadığı zamanın temsili olarak görebilecek, dolayısıyla yaşamını yazmanın bir toplumsal görev olduğuna da inanabilecek erkeğin yaşam öyküsüne karşılık, kadın otobiyografi yazarı farklılık ve

ötekilik içine konumlanır. Erkek-egemen bir kültürde kadın yazar ne içinde yaşadığı zamanı ne de bütün insanlığı temsil ettiğini öne sürebilecek bir konumda değildir. Kadın yaşam öyküleri aynılık ve özdeşlik yerine farklılık ve değişmeyi vurgular. Kadın otobiyografi yazarının tutarlı bir benlik yaratma iddiasında olmadığına dair görüşlerin nedeni bu olabilir. Farklılık ve değişimi vurgulayan kadın otobiyografileri bu yönleriyle, Kartezyen rasyonel aklın yarattığı eksiksizlik, bütünleşiklik, özerklik ve irade sahipliği gibi sahibiyetle tanımlanan birey kavramının, değişmez bir gerçekten çok toplumsal ve ideolojik koşullarla kurulduğunu ortaya çıkarmış olur (Berkday, 2012: 169).

Otobiyografiyi hazırlayan koşulları genel olarak bu şekilde belirtebilirsek de kesin bir tanımını yapmak mümkün değildir. *Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım* isimli çalışmasında Şeyda Başlı (2005), otobiyografinin tanımının olanaksızlığını yaratan sebebin farklı çevrelerden gelen kişilerin otobiyografilerinin, biçim ve içerik yönünden de farklılaşmasından kaynaklandığını belirterek türün tanımlanmasına yönelik çalışmaların genel olarak Batılı erkek özneyi merkeze yerleştirdiğini, dolayısıyla bu tanıma uymayanları sınırın dışına ittiğini savunmuştur. Kişisel deneyim aktarımı üzerine temellenen otobiyografide deneyim üzerine tartışma yürüten Başlı, deneyimin sorgulanabilirliği üzerinde durur. Gayatri Spivak'a referansla, deneyimin hangi özne konumundan üretildiği ve yorumlandığını sorgulamak gerektiğini söyleyen Başlı, öznelerin ya da özne konumlarının verili birer gerçeklik olmalarından çok yapılandırılabilir olmaları durumunun dikkate alınması gerekliliği üzerinde durur.

Ortaya çıkışını hazırlayan koşulları düşünerek kamusal alanda görünür olma araçlarından biri olarak kabul edebileceğimiz otobiyografinin bir çeşit tanımını da içeren açıklamasında Nazan Aksoy (2014) şöyle söyler:

Otobiyografi, bir kimsenin kendi hayatını yazması demektir. Kendi hayatını yazan kişi yaşadıklarını kâğıt üzerinde var etme kararını vermiş; bir başka deyişle hayatını metne dönüştürmüştür. Bir kimseyi hayatını kâğıda dökmeye yönelten çeşitli güdüler olabilir, ama bu güdüler ne olursa olsun, bir benlik meselesi vardır ortada. Kişiliğini topluma tanıtmaya değer bulur hayatını yazan insan. Kişiliğini tanıtırken genellikle içini döker. Bu kişilik bazen de topluma sunulan, daha doğrusu, yüceltilen bir kişiliktir. Her iki durumda da yazma ihtiyacı aynı anlam dizisi üzerinde yer alan güdülerden doğar: itiraf etme, kamuya açma, ifşa etme, teşhir etme,

günah çıkarma, şifa arama, aklanma, meşrulaştırma, gerçeği gizleme, kayıt altına alma, ölümsüzleştirme gibi (s. 13).

Burada, topluma sunulan ve yüceltilen kişiliğin taşınması gereken özellikler, nesnel/öznel ayırımından mütevellit kamusal/özel alan ayırımının da belirleyicisidir. Anna Kuhn, *Biyografinin Başarısızlığı ve Kadın Yazarlığının Zaferi* adlı makalesinde öznel bir anlatı olarak kabul edilen otobiyografinin 20. Yüzyıl'da kadınlara ait bir türe dönüşürken, nesnel olduğu kabul edilen biyografinin, kamusal alanla özdeşleştirilen erkeklere ait bir tür haline gelmesinden bahseder (aktaran Başlı, 2005: 96).

Kadın yaşamlarını dışarıda bırakan yaklaşımların varlığıyla birlikte 20. yüzyıl'dan sonra otobiyografinin kadınlara ait bir türe dönüşmesi ilginç olduğu kadar kişisel olanla sosyo-politik olanın da birbirinden net olarak ayrılamayacağı ile ilgilidir. Brian Roberts, öz yaşam anlatılarına olan ilginin; sosyal bilimlerde kişisel ve özel olana, kadınların yaşamlarını açığa çıkarmaya, aynı zamanda çeşitli azınlık gruplarının ihmalini düzeltme girişimine odaklanma nedeniyle arttığını öne sürmüştür. Ayrıca erkek, beyaz, ünlü olmayanlar üzerindeki vurgunun, özellikle kadınlar ve cinsel azınlıkların (heteroseksüel olmayanların) özgürleşme olasılıklarına olanak tanıyan yeni yaklaşımlarla geliştirildiğini savunmuştur (aktaran Kolay, 2009: 51).

O halde Judith Butler (2005)'in "kimin yaşamı yaşam sayılır?" (s. 35) sorusu ile ilişkili olarak "kimin yaşamı saklanmaya değerdir?" sorusunu sormak mümkündür. Kimlerin hayatları aktarılmalı ve kimlerin hayatlarının kaydı tutulmalıdır? Bu soruların cevabı, aynı zamanda kadınların hayat hikâyelerinin geleneksel tarih yazımındaki yıkıcı etkisini görmek açısından da çok önemlidir. Otobiyografi araştırmalarına bakıldığında da bu metinlerin hep Batı dünyasının "büyük adamları"na ait oldukları görülmektedir. Batı-merkezli, elitist, erkek iktidarına dayalı konvansiyonel tarih yazımında, tarih içinde yer bulamamış olan insanların, toplumsal hayatta yer edinmeyen kadınların hayat hikâyeleri görmezden gelinmiştir (Aksoy, 2014: 27). Okunmaya/ paylaşılmaya/ saklanmaya değer hayatların yazınsal aktarıma geçtiği düşünüldüğünde, bu türün konvansiyonel edebiyat tarihi ve hiyerarşileri içerisinde neden erkek yazını olarak ortaya çıktığını ve kadın deneyimlerini içeren yaşam öyküsü, hatıra, günlük, mektup gibi metinlerin otobiyografik olarak kabul edilmediğini açıklar gözükmektedir. Bu bağlamda erkeğin otobiyografisi ile kadının otobiyografisinde belirgin bir farklılığın ortaya çıkması muhtemel gözükmektedir. Kendini büyük Tarih'in bizatihi faili olarak

gören erkek, yazdığı otobiyografilerde toplumla bütünleşmiş bir kişilik sergilerken, kadınlar “merkezde erkeğin durduğu bu dünyaya kenardan bakarak, toplum içindeki yerlerinin farklılığını kabul ederek hayat hikâyelerini yazmaya başlarlar. Erkek dış dünyayla, hayatla aynılığı temsil ederken, kadın farklılığı, başkalığı temsil eder” (Aksoy, 2014: 40). Buradan hareketle bir edebi tür olarak otobiyografik metinlerde kadın yazarların kendi öznel benliklerini kurgulayış biçimlerinin izini sürmek, dünyayla ilişkileneş biçimlerindeki farkın da izini sürmek anlamına gelecektir. Kadın yazarların otobiyografi yazarken ataerkil söylemden sıyrılıp kendilerinden doğru bir kadın söylemi üretebilmeleri ve bunu yaparken uyguladıkları stratejiler ve bu stratejilerin bir sonucu olarak kadın yazını oluşturmaları önemlidir.

Kadının Özyaşamını Yazarken... adlı çalışmasında Carolyn G. Heilbrun (1992), kadınların kendilerine ait bir dil oluşturmalarının önemini vurgular. Erkeklerle ait bir dilde kadınların kendilerini anlatmaları ne de olsa mümkün olmayacaktır:

Ne kadar uzun bir süredir bize bunun tersi söylenmiş olursa olsun, yazında ‘nesnel’ ya da evrensel ton diye bir şey yoktur. Yalnızca beyazlara özgü ton, orta sınıf tonu, erkek tonu diye bir şey vardır. Ne var ki burada güçlüğü yaratan yalnızca anlatı ve ton sorunu değil, aynı zamanda dil sorunudur. Ellerinde yalnızca erkek dili varken kadınlar nasıl olur da kadın yaşam öyküleri yaratabilirler? (s. 30).

Öyleyse otobiyografileri kişisel yaşamların bireysellik çerçevesinde birer anlatısı olmalarından çok, toplumsal bir kategori olarak toplumsal cinsiyet kimlikleri ile yakından ilişkili olarak ele almak gerekecektir. Bunu mümkün kılan da feminist yaklaşımlar olacaktır (Başlı, 2005: 92). Feminist yaklaşımlarla birlikte kadınların yaşam öyküsünü okumayı öğrenmenin önemine değinen Fatmagül Berktaş, N.K. Miller’den yaptığı alıntıyla bunun nedenini de şöyle açıklar: “Her kadının yaşamöyküsü benzersizdir ama, bu öykü aynı zamanda onun, sınırlarını ataerkilliğin çizdiği kadınlık ve ötekilik kalıplarıyla etkileşimli olduğu kadar, kimliği başka kadınlarla paylaştığı yanlarını da içerir” (aktaran Berktaş, 2012: 175). Otobiyografi, toplumsal cinsiyet temelli belirlenimlerin ve buna bağlı olarak gelişen kamusal/özel alan gibi ayrımların yeniden ele alınabileceği, kadınların kendi öznel benliklerini kendi dillerinde kurgulayabildikleri bir alana dönüşme imkânı taşır. İkili karşıtlıklar üzerinden tanımlanan toplumsal cinsiyet temelli ayrımların sorgulandığı ve yerinden edildiği feminist hareketle koşut olarak temellenen feminist edebiyat eleştirisi, bakışını

diğer anlatı türlerine oranla daha çok romana yönelmiştir. Kadın yazarların metinlerini bütüncül bir yaklaşımla ele alarak kadın yazınının ortaklaştığı temaların hangi ölçütlere göre tekrarlanıp tekrarlanmadığı ve tutarlılık gösterme durumları bir sorunsal oluşturmuştur. Bu sorunsal etrafında varlığından söz edebileceğimiz feminist edebiyat eleştirisi, erkek egemen yerleşik edebiyatın ürettiği kadın söylemlerinin dışına çıkarak özgün bir kadın dili yaratmanın koşullarını tartışır. Bu nedenle kavramsal araçların çerçevelenmesi ve analiz kategorileri için feminist yaklaşımlara yönelirken, tüm kadın otobiyografilerini tek tek ele almak bu çalışmanın sınırlarını aşacağı için bir örnek üzerinden araştırma sorularını takip etme yolu tercih edilmiştir. Bu çalışmada odaklanılacak metin, Cumhuriyet Dönemi'nin üretken yazarlarından biri olarak kabul edilen 1915 doğumlu Peride Celal tarafından kaleme alınmış *Kurtlar*¹ metnidir. Jale Parla'nın *Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarında Rüya, Kâbus, Oda, Yazı*² isimli çalışmasında ilk olarak karşılaştığım Celal'in *Kurtlar* adlı otobiyografik metninin bu araştırmanın peşine düştüğü sorular için uygun bir zemin oluşturduğunu düşündüm. Burada Julia Kristeva'ya atıfta bulunarak metnin, her bir metnin tekilliğine yönelik çağrıya kulak veren “objektif bir seçim olduğunu”³ belirtmem gerekir.

Kurtlar üzerine yapılmış diğer çalışmalar ise şunlardır: Jale Parla'nın *Kurt ve Gül: Peride Celal'in Kurtlar'ında Gizli ve Açık Metinler*⁴; Gülsem Hazer'in *Peride Celal'in Kurtlar Romanında Bilincin Sunumu*⁵; Ali Gevgilli'nin *Peride Celal, “Kurtlar” ve “Yazar” ya da “Roman”*⁶ *Üstüne* adlı çalışmasıdır. Ayrıca, Burcu Karahan, *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*⁷ adlı yüksek lisans tezinde *Kurtlar* metnine de yer vermiştir.

¹ Celal, P. (1991). *Kurtlar*. İstanbul: Can Yayınları.

² Parla, J. (2014). *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları içinde.

³ Kristeva, A. Hannah Arendt'in yaşam öyküsünü yazma sebebini açıklarken şöyle der: “Hayatları ve eserleriyle bu yüzyılın tarihine damga vurmuş birkaç olağanüstü kadının sağladığı önemli katkıyı kabul etmek, her birinin tekilliğine yapılan bir çağrıdır” (2012: 11). Devamında da bunu kişisel sevgisi ve ilgisine dayandırır. Ayrıntılı bilgi için bakılabilir: Kristeva, J. (2012), *Kadın Dehası: Hayat, Delilik, Kelimeler*, (Zeynep Mertoğlu Oğur, Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık:

⁴ Parla, J. (1999). *Toplum ve Bilim*, 81. 81- 90.

⁵ Hazer, G. (2014). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 34. 82- 91.

⁶ Gevgilli, A. (1996). *Peride Celal'e Armağan* (İleri, S. Haz.). İstanbul: Oğlak Yayınları içinde.

⁷ Karahan, B. (2002), *Peride Celal'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR YÖNTEM OLARAK FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

1.1. Feminist Edebiyat Eleştirisinin Tarihsel Arka Planı

Bu bölümde feminist edebiyat eleştirisinin hangi koşullarda geliştiği ve şekillendiği anlaşılmaya çalışılacak ve feminist edebiyat eleştirisinin bir kuram olarak edebiyata bakışta kendini nasıl konumlandığı ve sosyolojik araştırmalar içerisinde hangi imkânlar barındırdığı belirlenmeye çalışılacaktır. Feminist eleştiri ile feminist edebiyat eleştirisi arasında keskin bir ayırım olmadığı, ancak özde de sayılamayacaklarını kabul etmek gerekir. Çünkü feminist eleştiri toplumsal ideolojilere ve uygulamalara yönelirken, feminist edebiyat eleştirisi dikkatini bu ideolojilerin ve uygulamaların edebi metinleri nasıl şekillendirdiklerine yöneltmiştir (Humm, 2002: 11).

İlk aşamada Berna Moran (1999)'ın feminist eleştirmenlerin edebiyata olan yaklaşımlarını sınıflandırırken, 'okur olarak kadın' ve 'yazar olarak kadın'⁸ arasında yaptığı ayırım, feminist eleştirinin edebiyattaki konumlanışını anlamaya dair belirli bir hareket noktası sağlamaktadır. 'Okur olarak kadın'a yönelik feminist eleştiri, okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağı ilkesinden yola çıkar. Çünkü metinde gözlemlenen 'cinsel ideoloji' karşısında bir kadının tepkisi ile erkeğin tepkisi aynı olamaz. Bu iddia her kadın okurun edebiyat yapıtını bir kadın olarak okuduğu anlamına gelmez, çünkü bu bağlamda kadınlık biyolojik bir cins ayırımına dayanmaz; sonradan, kültürle kazanılan belli bir kadınlık bilincine dayanır. Kadın olarak okumak için dişi olmak yeterli değildir, bu nedenle dişiliğin anlamını bilmek gerekmektedir. 'Yazar olarak kadın'a yönelik feminist eleştiri, kendi içinde ikiye ayrılabilir. Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemekte, ikincisi yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırmaktadır.

⁸ Feminist Eleştiri Kuramı isimli bölümde Moran, feminist eleştirinin çeşitleri olduğunu, kimi feministlerin Marksist eleştiriyi, kimisinin psikanalizi, kimisinin yazara, kimisinin okura dönük eleştiriyi benimsediğini söyler. Ayrıca ABD, Fransa ve İngiltere'de feminist eleştirinin farklı sorunları vurguladığını söylemektedir. ABD'de feminist yazınsal eleştiri daha çok üniversitelerde, kadın öğretim üyelerinin elinde gelişmiş ve kadının, okur ve yazar olarak yaşantısına eğilmiştir. Fransa'daki feministler ise yapısalıcılıktan, Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramından ve Jacques Derrida'dan yararlanarak daha soyut ve kuramsal çalışmalara yönelmişlerdir. İngiltere'de ise feminist eleştiri sosyalizmle bağıntılı olarak yürümüştür demek yanlış olmaz diyor. Ayrıntılı bilgi için bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul 1999, ss. 249-250.

1960'larda ABD, İngiltere ve Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaşım olarak yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyat alanına da kaydırılması sonucu ortaya çıkan feminist eleştiri (Moran, 1999: 249), edebiyatı ve edebi eleştiri alanını patriarkal kavramlardan kurtarmak için çalışmıştır (Selden ve Widdowson, 1993: 204). Kadınlar için erkeklerle eşit hak mücadelesi veren ve bu anlamda ilk mücadele yolunu açan birinci dalga feminizminden farklı olarak, "farkın olumluluğu" zerine temellenen ikinci dalga feminist hareket, feminist eleştirinin şekillenmesinde ve akademik olarak kabul edilmesi sürecinde daha etkili olmuştur. Ancak feminist eleştirinin erken dönemleri, daha çok birinci dalga feminist kaygıların reflekslerinden oluşmaktaysa da bu dönem içerisinden iki önemli figür feminist edebiyat eleştirisinin gelişiminde önemlidir: Virginia Woolf ve Simone de Beauvoir (Selden ve Widdowson, 1993: 206-207). 1929 yılında yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda (A Room of One's Own)*'da Woolf (2015), kurmaca yazacak kadınlara, 'para ve kendilerine ait bir oda' mecburiyetini bildirir. Hemen sonrasında bunun, kurmacanın ve kadının gerçek doğasına dair barındırdığı çelişkiye vurgu yapar (s.6). Maggie Humm (2002), Woolf'un bu metninin feminist eleştirinin ilk modern yapıtı sayılabileceğini belirtmektedir. Woolf'un önemi, ilk olarak, kadının toplumsal gerçekliğinin de erkeklerin toplumsal gerçekliği gibi cinsiyet tarafından biimlendirildiğinden, kadın yaşantısının edebi biçem içindeki tasvirinin de cinsiyetlendirilmiş olduğudur. İkinci olarak da edebiyattaki kadın tasvirlerinin, gerçek bir kadının yaratılışından gelen belirleyici özellikleri betimlemekten ziyade, ataerkilliğin geleneksel sembolik düzen ve dil sistemini bozabileceğini göstermesinden gelmektedir (ss. 18- 19). Benzer şekilde Moran (1999)'a göre de 'yazar olarak kadın'a dönük eleştirinin ilk örneğinin Woolf'un bahsi geçen eseri olduğunu söyleyebilirsek de feminist eleştiri kendini bir yöntem olarak bu eserden ancak 50 yıl sonra, 1975- 1980 yılları arasında yayınlanan incelemelerle kabul ettirmiş bulunmaktadır (s. 255).

Woolf'un kadın deneyimleri hakkında yazma girişimleri, kadınların sınırlandırılmış hayatını anlatan dilsel yolları keşfetmeyi amaçlamıştır. Woolf şuna inanmıştır: Kadınlar sonunda sosyal ve ekonomik açıdan eşit olmayı başardıklarında, onların sanatçı yeteneklerinin özgürce gelişmesini engelleyecek hiçbir şey olmayacaktır. Onun bu görüşü ağdaş feminist eleştirmenler tarafından da çalışmalarının erkek

görünümlü kısımları olarak daha sonra yapısökümüne uğrıtılacaktır (Selden ve Widdowson, 1993: 209).

İkinci dalga feminist eleştirinin mimarı olarak kabul edilen Simone de Beauvoir'ın, toplumun erkeği pozitif, kadını ise negatif, ikinci cins ya da *öteki* olarak algılayan düşüncesini topladığı *Kadın (Le Deuxième Sexe)* (1949)'da 'okur olarak kadın'a yönelik feminist eleştirinin ilk örnekleri bulunmaktadır (Humm, 2002: 65). Türkçeye *Kadın* başlığıyla çevrilen metinde Beauvoir, Marksçı bir yaklaşımla ataerkil toplumu eleştirmekte ve ayrıca Stendhal, D.H. Lawrence, Montherlant, Clodel, Breton gibi erkek yazarlarda kadının konumunu da inceleyerek kadının dışlandığını, marjinal konuma itildiğini göstermiştir (Moran, 1999: 251).

Beauvoir'ın bir *öteki* üzerinden tanımlanan kadın olma durumuna ilişkin düşüncesi eleştirel yazın içinde önemli bir hareket noktasıdır. Çünkü bu kavramsallaştırmaya göre kadın, erkeğin normuna göre belirlendiği sürece öteki olmaya mahkûm edilir (Beauvoir, 1993: 8). Sibel Irzık bu fikre yönelik şöyle söyler:

Yalnızca bir özne olarak kadının kurulmuşluğuna, belirlenmişliğine değil, aynı zamanda kendisini biçimlendiren koşullarla arasına eleştirel bir uzaklık koyduğu ölçüde kendisini yeniden tanımlayabileceğine işaret etmektedir. Kadın olarak okuyan bir okur, hem elindeki metinle arasına kuramsal bir kavram olarak kadını yerleştiren, hem de okuma süreci içinde bu kavramı yeniden üreten, yeniden biçimlendiren bir okurdur. Kendisini bu metinle ilişkisi içinde, kadın okur olarak kurar, daha önceden zaten kendisine ait olan bir kadınlık yaşantısına başvurarak değil (2014: 45- 46).

Beauvoir'ın, *Kadın*'ı Mary Wollstonecraft, Margeret Fuller ve Virginia Woolf gibi liberal- kültürel feminizm ile Héléne Cixous, Mary Daly gibi daha radikal feminist hareketler arasında bir köprü oluşturması açısından da önemlidir (Irzık ve Parla, 2014: 24).

'Okur olarak kadın'a yönelik eleştirinin bir eleştiri yöntemi olarak şekillenerek yerleşmesini sağlayan eser, Kate Millet'in *Cinsel Politika (Sexual Politics)* (1969) kitabı olmuştur (Moran, 1999: 251). *Kadın* metni, *Cinsel Politika*'nın özünü oluşturmaktadır. Millet, ataerkil sistemin her yerde görüldüğünü söylemektedir. Derin, kök salmış bir cinsel politika vardır: Ataerkil sistemin yaygınlaşmasından başlayarak, aile içinde psiko-sosyal alıştırmaya kadar, kültürel her mekanizmada işleyen bir sistem. Ataerkil sistem tüm temsil mekanizmalarının önemli bir bölümünü kapsar,

çünkü erkek gücü buralara sızmıştır. Kitap, edebi, sosyal ve tarihsel açılardan erkek simgelerinin öncü bir sentezini oluşturur. Millet'in cinsiyetçi ideolojilerin edebiyatta nasıl bir etki yarattığını çözümlemesi, çağdaş feminist eleştiriyi kolaylaştırmıştır (Humm, 2002: 76).

Woolf ve Beauvoir'in çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, kadın okuyucu için de patriarkal pozisyonlara iştirak ederek bir erkek olarak okuma mümkündür. Kadın okuyucunun bu durumuna direnebilmek için, Millet, erkek kurgusunda bulunan cinselliğin baskıcı temsillerini açığa çıkartmaktadır. Özellikle (kasten) bir kadın okuyucu bakışını öne çıkartmak için, erkek baskısını vurgulayan Millet, D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer ve Jean Genet'in romanlarındaki cinsel betimlemeleri analiz etmiştir (Selden ve Widdowson, 1993: 215).

“*Cinsel Pplitika*'yı yeniden okumak biraz da senelerce renkli televizyon seyrettikten sonra siyah beyaz televizyona dönmek gibidir” diyen Humm (2002), ilerleyen kısımlarda Millet'in bazı ilginç eleştirel ölçütler oluşturduğunu söylemektedir: “Özellikle ilginç olan, türlerin kişiliğin farklı yönlerini ortaya çıkarması açısından öne çıktıkları görüşüdür. Eleştiri, ego oluşturma gibidir. Romanlar id'i, şiir de bilinçaltını temsil eder.”⁹ Bu anlamda Humm, *Cinsel Politika*'nın yazın'ın yapıbozuncu olduğu kadar psikanalitik eleştirisini de oluşturduğunu söylemektedir (ss. 77- 78). Millet'in *Sexual Politics*'te kasten bir 'kadın olarak okur' görüşü oluşturmak adına yaptığı analizler, Millet'in feminist eleştiri açısından önemini vurgulamaktadır.

'Yazar olarak kadın'a yönelik eleştirinin Woolf tarafından verilen ilk örneğinden uzun sayılabilecek yıllar sonra ve *Cinsel Politika*'dan yaklaşık on yıl kadar sonra, kadın yazarların ayrı bir geleneği olduğu temeline dayanan ve bu anlamda analizler ve eleştiriler içeren eserler yazılmıştır. Bunların önde gelenleri şöyle sıralanabilir: Janet Kaplan, *Feminine Consciousness in the British Modern Novel* (1975); Ellen Moers, *Literary Women* (1976); Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977); Gilbert ve Gubar, *Tavan arasındaki Deli Kadın (The Mad Woman in the Attic)* (1979). Bu

⁹ Millet'in bu ayrımı yaparken seçtiği örnekler, John Stuart Mill'in *Kadınların Uyrıkluluğu (The Subjection of Women)* ve John Ruskin'in *Kraliçenin Bahçeleri Üzerine* adlı çalışmalarıdır. Millet, bu eserlerin önemini şu şekilde dile getirmektedir: Mill'in yapıtı bir gerçeği gözler önüne serdiği için önemlidir. Ruskin'in yapıtı ise Victorian devrin resmi tutumu diyebileceğimiz erkeğin üstünlüğü fantezisini aktarması yönünden önem kazanır. Bknz. Kate Millet, *Cinsel Politika*. (S. Selvi, Çev.). İstanbul 2011, ss.147- 148.

eserler, ‘yazar olarak kadın’a yönelik eleştiri adı altında anılabilecek önemli eserler olarak kabul edilmektedir (Moran, 1999: 255).

İkinci dalganın en etkileyici ABD’li eleştirmeni özellikle *A Literature of Their Own* eseri ile Showalter’dır. Bu eserde Showalter, İngiliz edebiyatında kadın yazarlar açısından üç dönem olduğunu söyler. Bunlardan ilki, “Kadınısı Dönem” (1840-1880) olarak anılan ve kadın yazarların erkek değerlerini ve ataerkil söylemi içselleştirerek, neredeyse erkek yazarları taklit ederek yazdıkları dönemdir. Söz konusu dönemde kadınlar, erkeklerin onların tekeline bıraktığı evlilik ve çocuk konuları hakkında erkek egemen söyleme uyararak yazarlar. İkinci dönem, “Feminist Dönem”dir (1880- 1920). Feminist bir tavır içerir. Bu dönemde kadın yazarlar, erkek değerlerine başkaldırmışlardır. Üçüncü dönem ise, “Kadın Dönemi”dir (1920 sonrası). Bu dönemde kadınlar, kalıtsal özelliklerini ve kendilerini keşfederek özel bir kadın yazını ve kadın deneyimi fikrini geliştirmişlerdir. Kadın olarak tecrübelerini yazarlar; kendilerini keşfederler ve böylelikle erkek edebiyatından ayrı bir “kadın edebiyatı” ortaya çıkar (Selden ve Widdowson, 1993: 220). Bu dönemde keskin ayrımların gözetilemeyeceğini belirten Showalter, kadın yazarların edebiyat tarihinin bir taslağını oluşturmakta ve onların maddi, psikolojik ve ideolojik belirleyicilerinin biçimini gösteren bir tarih üretmektedir (Selden ve Widdowson, 1993: 219). Kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı şekilde algılamaları doğaldır görüşünden yola çıkan Showalter, bu farklılığın biyolojik bir ayırmadan kaynaklanmadığını; kadınların, toplumda uğradıkları aynı türden baskıların yarattığı bir sonuç olduğunu belirtmektedir. Kadınların toplum içinde bir alt-kültür oluşturduklarını ve bundan ötürü kadın yazarların romanlarında dile getirdikleri yaşantılar, sergiledikleri davranışlar ve savundukları değerler arasında bir birlik, en azından bir benzerlik olduğunu savunmaktadır (aktaran Moran, 1999: 255).

Showalter’in iddiasıyla aynı doğrultuda, Ellen Moers *Literary Women*’de, Sandra Gilbert ve Susan Gubar ise *Tavan Arasındaki Deli Kadın*’da romanların aslında cinsel kimliğin konumu üzerine anlatılar olduğundan bahsederler. Bu eleştirmenlerin özellikle üzerinde durduğu, kadınların yazılarının, kadın kimliğinin bastırılmış ve bilinçaltına atılmış özelliklerinin kesin bilgisini taşıdığıdır (Humm, 2002: 177). Ayrıca Moers, kadın edebiyatını uluslararası bir hareket olarak görmüştür. Edebiyatın ana damarlardan farklı ama ondan ayrı düşünilemeyen bu hareket, hızlı ve güçlü bir

şekilde ilerlemektedir (Günaydın, 2017: 57). Ancak Moers, kadın yazarların edebi uyumsuzluğu ve bunun nasıl çözüleceğine dair görüşlerini Batılı beyaz heteroseksüel kadın yazını merkezileştirerek yaptığı gerekçesiyle ırkçı ve homofobik olmakla suçlanmıştır (Humm, 2002: 178).

Gilber ve Gubar ise, *Tavan arasındaki Deli Kadın*'da Jane Austen, Charlotte Bronte, Emily Dickinson, Virginia Woolf ve Sylvia Plath gibi birçok yönden birbirinden farklı olan kadınların metinlerindeki benzerliklere dikkat çekmişlerdir. Kadın edebiyatında olgusal sınırları aşan tutarlılık ve benzerliklerden yola çıkarak oluşturulan bir kadın edebiyatına dikkat çekerler. Kadın edebiyatının sürekliliğini sağlayan da sosyal ve edebi sınırları aşarak kadının kendisini, sanatı ve toplumu yeniden tanımlamasına dayanan stratejilerdir (Günaydın, 2017: 55). Kadın yazarların eserlerinin bu özelliğine ilişkin Parla (2014), Gilbert ve Gubar'ın *Tavan arasındaki Deli Kadın* adlı metniyle ilgili olarak önemli bir noktaya işaret eder. Bu eser, 19. yüzyıl kadın yazını geleneğinin ilginç bir yanını ortaya çıkarmaktadır: Yazarlık korkusu. Bu kadın yazarlar, kendi cinslerine yakışmayacağı düşünülen yaratılar ortaya koymaktan korkmaktadırlar. Gilbert ve Gubar, kadın sosyalizasyonunun kadın yaratıcılığına nasıl yansıdığı konusunda şu gözlemi yapmaktadırlar: Kadını, melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın, kendini canavar gibi görmek ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmışlardır. Histeri¹⁰, anoreksi, agorafobi bunların en sık görülenindendir ki Gilbert ve Gubar'ın tespitlerine göre bu hastalıklara kadın yazarların romanlarında sıkça rastlanmaktadır (s. 24).

Feminizmin tartışmaya açtığı en önemli konulardan biri de modern kapitalist topluma geçiş süreciyle birlikte derinleşen özel/kamusal alan ayrımıdır. Kadınlara ayrılan özel alanla, erkeklere tahsis edilen kamusal alanın dili birbirinden farklıdır. Dolayısıyla kamusal alanın bilgisinden mahrum bırakılan kadınlar kendilerine ait olanı öncelikle

¹⁰ Ayşegül Utku Günaydın, *Kadınlık Daima Bir Muamma*, İstanbul 2017, ss. 128-129 isimli çalışmasında melankoli, histeri ve hastalığı duyguların bedensel metaforlarla dile getirilmesi anlamında kültürel bir izlek olarak ele alınabileceğini söyler. Viktorya dönemi kadın edebiyatçılarının metinlerinde çocuklukla yer alan histerinin, modernleşmeyle ilgisini tartışan Günaydın, histerinin dönemsel değişimlerin işareti olarak okunabileceğini öne sürmüştür. Cumhuriyet öncesi yazılan kadın romanlarında da melankolinin daha çok kadınlarla, histerinin ise erkeklerle ilişkilendirildiğini saptamıştır. Bunun nedenini kadınlar tarafından yapılan bilinçli rol değişimi olarak açıklayan Günaydın'a göre bu durum melankolinin kişisel derinlik, gizem ve toplumsal çatışmayla eş tutulurken histerinin kişisel zaafı şeffaflaştırarak deliliğe daha yakın durmasından kaynaklanır.

birbirleri aracılığıyla dolaşıma sokmuşlardır. Kadınlar arasında konuşulan bu dilin edebiyatta da belirli bir kaynaktan ilerlemesi kaçınılmaz olacaktır. O halde feminist edebiyat eleştirisi derken, toplumsal cinsiyet ilişkilerinden doğan hiyerarşik ve ikincilleştirme sorununu kadın bakış açısıyla sorunsallaştıran ve bu normları aşmak için özgürleştirici yollar araştıran ve öneren bir yöntem anlaşılmalıdır. Bu anlamda feminist edebiyat eleştirisinin de bağımsız bir pratik oluşturmasının koşulu Jale Parla (2014)'ya göre kadın yaşantısının üzerine temellenmesidir (s. 25). O halde bundan sonraki tartışma, kadınların kendi yaşantılarını kendi dilleri ile yazıp yazamayacakları olacaktır.

1.2. Psikanaliz ve Feminist Eleştiri: Lacan'dan Radikal Feministlere

Kadın edebiyatından bahsedebilmek için tamamen erkeksiz ve erkek edebiyatına dair hiçbir izin olmadığı koşulların var olması gerektiğinden bahseden John Stuart Mill, bir çeşit ütopyadan bahsetmektedir.¹¹ Ancak Showalter (2001)'in söylediği gibi feminist ütopyalar bile kitap yazan kadınlardan bahsetmezler. Su kirliliği, çocuk bakımı gibi sorunlara çare bulan kadın nüfusun ütopyalarda dahi kendine ait bir yazın oluşturması mevzubahis değildir. Kadın roman yazarlarına dair bir genelleme yapmaya çalışan eleştirmenler, çoğu zaman kendi önyargıları doğrultusunda tanımlamalar yapmışlardır. Kadın romancılara dair tanımlamalar ve tartışmalar, belirli bir büyük kadın yazarlar çerçevesinde belirlenen kurallara göre yapılmış ve birçok kadın yazarı dışarıda bırakmıştır (s.165).

Moran (1999)'ın “Kadın yazarların erkeklerinkinden ayrı, kendilerine özgü bir edebiyatı var mıdır?” (s. 255) sorusu erkek merkezli dilin sınırlarının kadınlar için nerede başlayıp bittiği ve bu dilin sınırlarını zorlayıp dışarı çıkmanın mümkünlüğü üzerine bir tartışmanın yürütülmesi ile cevaplanabilir.

Dilin toplumsal bir kurum ve değerler dizgesi olduğunu söyleyen Roland Barthes (1993), dili ortaklaşa bir sözleşme ve kuralları belli özerk bir oyuna benzetmektedir. Kuralları öğrenilerek dâhil olunan bu dil oyunundan bireyin tek başına yaptığı

¹¹ John Stuart Mill, *The Subjection of Women*'da (*Kadınların Ezilmişliği*, 1869) “kadınlar ancak erkeklerden ayrı bir ülkede yaşasalar ve erkeklerin yazdıklarının hiçbirini okumamış olsalar, kendilerine ait bir edebiyata sahip olabilirler” der. Bknz. Elaine Showalter, *Edebiyatta Kadın Geleneği*. Çakır, S. ve Akgökçe, N. (Ed.) *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Çalışmalarında Yöntem*. İstanbul 2001, s. 165.

değişikliklerle çıkmak mümkün olmayacaktır (s. 26). Michel Foucault (2015), “dünyanın tarihsel olarak belirlenmiş dilbilgisi içinde nasıl yapar da bir çukur kazarız ve eklemelerini geri döndürür, çizgilerinin yerini değiştiririz, noktalarını kımıldatır, anlamını boşaltır, eşdeğerlilerini yaratırız?” diye sorar. Bir nevi sorusunun cevabı olacak yöntemin de ipucunu vererek devam eder: “Nasıl düşünüyorsak öyle düşünmemizi, nasıl davranıyorsak öyle davranmamızı sağlayan tarihin içinde bu belirlenimlerden nasıl kurtulabilir ve başka bir söz ve yaşama biçimini var edebiliriz?” (s. 17). Erkek egemen belirlenimlerle oluşmuş dilin altını oyarak başka bir söz ve yaşama biçiminin yolunu arar kadın yazını.

Dil ve cinsiyet ilişkisini dikkate alan önemli feminist dilbilim teorisyenleri Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Helene Cixous ile *écriture féminine*¹² kavramı tartışılmaya başlanmıştır. Freud-Lacan hattında ilerleyen Fransız postyapısalcı ekolden olduklarını söyleyebileceğimiz bu teorisyenler, feminist edebiyat eleştirisine bir yöntem olarak, çok zengin bir bakış açısı ve kavramsal çerçeve eklemişlerdir. Postyapısalcı feminist teorisyenlerin temel argümanlarına geçmeden referans aldıkları temel çizgileri izlemek anlamlı olacaktır. Çünkü bu kuramcılarını anlamak için dil ve cinsiyet ilişkisini ataerki içinde açıklayan Fransız psikoanalist Jacques Lacan’ın, Sigmund Freud yorumu önemli addedilmektedir.

Benlik ile toplum arasında hiçbir ayrılık olmadığını söyleyen Lacan, insanların dili benimseyerek toplumsal olduklarını; bizi özne kılanın dilin ta kendisi olduğunu söylemektedir (Sarup, 2004: 16). Ona göre dünyanın, başkalarının ve benliğin bilgisi dil tarafından belirlenmektedir. Dil, herhangi bir kimsenin ayrı bir varlık olarak kendinin ayırıcısına varmasının önkoşulu olmakla birlikte aynı zamanda içerisinde toplum tarafından verili olanın; yani kültürün, yasakların ve yasaların taşındığı bir araç olarak görülmektedir (Sarup, 2004: 19). Dil ve benlik arasında birbirinden bağımsız bir ilişkinin kurulamayacağını söyleyen Lacan’ın görüşlerini kısaca özetlemek gerekirse, Josephine Donovan (2009) şunları söylemektedir: “Freud’un hipotez ve gözlemlerinin sembolik olarak yorumlanması gerektiğine işaret etmektedir. Bunlar genelde, bireyin bilince, dile, sembolik bir alana düşmesini, yani ataerki duruma geçmesini betimlemektedir. Bu bebeğin pre-oidipal anneye yaşadığı birlik ve kendi

¹² Bundan sonra kavram için Türkçe karşılığı olan *dişil yazın* kullanılacaktır.

olmamanın verdiği mutluluk durumunun dışına düşmesidir. Bu imgesel olanın geçişsiz aşamasıdır” (s. 213). Anne-çocuk ilişkisinin çocuğun benliğinin oluşması ve dil edimini kazanması sürecindeki önemi üzerinde duran Lacan, Oidipus Kompleksi’ni¹³ insanlaşmanın ana eksenini, yaşamın doğal akışından topluluğun kültürel yaşamına, dolayısıyla da yasalara, dile ve her türden toplumsal örgütlenmeye bir geçiş olarak görmektedir. Çocuğun ilk önce yalnız annesini ve onun kendisine göstereceği ilgiyle karşılaşmayı arzulamadığını, belki de farkında olmadan annesinde eksik olanı yani fallusu tamamıyla arzuladığını ileri sürmektedir. Bu evrende çocuğun bir özne değil; bir “eksiklik”, bir “hiç” olduğunu söylemektedir (Sarup, 2004: 20). Yapısalcı dilbilim ve Freudcu psikanalitik yaklaşımı benimseyen Lacan, kadın ve dil arasındaki bu ilişkiyi, bahsi geçen öznenin kimlik oluşum sürecinde dil olgusu ve onun sembolik düzenini ‘ayna evresi’¹⁴ ile kavramsallaştırmıştır.

Lacan, kimi açılardan Freud’dan ayrılmakla beraber, penis ya da fallus saplantısıyla Freud’la benzer bir erkek yanlılığı sergilemektedir. Madan Sarup (2004), Lacan adına şunları söylemenin mümkün olduğunu belirtmektedir. Öncelikle ortaya kuramlardaki insancılık yüzünden insan öznelliğini savunan kuramlar önünde zorunlu bir denge unsuru oluşturmuştur. İkinci olarak Lacan’ın psikanalizdeki nesne ilişkilerine dair verdiği açıklamalar ile ego psikolojisi arasında kesin bir ayrıma gitmesi, Freud’un kuramını feminizm açısından çok daha yararlı kılmıştır. Üçüncü olarak da Freud’un

¹³ Oidipus Kompleksi’ne dair bu ayrıma değinmek yerinde olacaktır: “Lacan Oidipus Kompleksi’ne ilişkin olarak Freud’dan farklı görüşler dile getirmektedir. Freud’un kuramında, Oidipus Kompleksi onun ruhsal- cinsellik görüşü bağlamında anlaşılmalıdır. Bebek cinselliğinin ilk aşamasında, yani oral dönemde, henüz ayrışmamış ve istek dolu düşlemler söz konusudur. İkinci aşama, yani anal/ sadist dönem, boyun eğme ve hükmetmeyle birlikte anılır. Üçüncü ve son dönemde, yani fallik dönemde, çocuk alttan alta anneyi ister, iğdiş edilme tedirginliği yaşar ve buna karşı belli belirsiz bir korku geliştirir. Babadan duyulan korkunun içe yansıtılmaya dönüşmesi kompleksin ayrışmasına yol açar. Lacan, Freud’un savını Oidipus Kompleksi’ne harfi harfine uymadan ussallaştırmaya çalışır. Freud’un Oidipal Baba’sı gerçek bir biyolojik baba gibi ele alınabilirse de, Lacan “Baba’nın Adı” anlayışını dilin kütüğüne inceliklerle işler. “Baba’nın Adı” Yasa’dır”. Bknz. Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Abdulbaki Güçlü, Çev.). Ankara 2004, s. 30.

¹⁴ Ayna aşamasında henüz yürüyemeyen bebek, anne kucağında aynadaki kendi görüntüsü ile veya bir başka annenin kucağındaki kendine benzer bir bebekle karşılaşır. Aynada karşılaştığı imajı sayesinde hayali aşamada, bir bütünlük olarak var olduğunu sanan bebeğin, artık anneninkinden ayrı bir bedene sahip olduğunu fark edişiyse kimliklenmesi ve sembolik sistem için- dili kullanmak için- gerekli özne- nesne ayırımının (ben ve öteki) bilinçte gelişme kazanmasıyla, kültürel bir varlığa evrilme süreci başlayacaktır. Ayna aşaması öznenin, cinsel kimliğini kazanacağını ve dili kullanmak yolu ile sembolik düzene adım atacağı aşamadır. Ayrıntılı bilgi için bknz. Emre Işık, *Beden ve Toplum Kuramı*, İstanbul 1998, ss. 71- 75.

cinsellik ve bilinçdışı düşünceleri ile birbirine karışmış olan Lacan'ın dil süreçleri anlayışı, öznellik ve arzu sorunlarının genellikle göz ardı edildiğini göstermesi bakımından farklı alanlarda çalışan pek çok feminist için yararlı olmuştur (s. 47). Lacan'ın dil süreçleri ile ilgili yorumları Fransız feministlerin onun kuramının bazı yönlerini kendi teorilerine uygun olarak kullanmalarını sağlamıştır (Donovan, 2013: 215). Sarup'un yaptığı sınıflandırmaya göre psikanalize ataerkil iktidar ilişkilerini tanımlarken başvurulabilecek bir araç gözüyle bakan Kristeva ve Cixous, Lacan'ın özgün bir yorumunu yapmışlardır. Lacan'dan etkilenmekle beraber çeşitli eleştirilerde de bulunan Irigaray da öznellik, cinsellik, dil ve arzu üstüne söyledikleri ile Kristeva ve Cixous ile ortaklaşmaktadır denilebilir.

Böylelikle 1968 Mayıs'ının ardından 1970'lerin Fransası'nda öncülüğünü Cixous, Irigaray ve Kristeva'nın yaptığı feminist yazar ve düşünürlerin rehberliğinde bir kadın edebiyatı oluşmuştur. Amacı da geleneksel temsil biçimlerini sorgulamak, genellikle kadın sesini sessizliğe gömmeye meyilli erkek egemen sembolik düzeni sarsmak olmuştur.

Humm (2002)'a göre 1970'lerde, başta Fransa'da, birçok feminist yazar sadece edebi kurguların cinsiyetçiliğini değil, aynı zamanda 'edebiyat'ın yapısını destekleyen cinsiyetçi düşünce sistemini de açıklamaya koyulmuşlardır. Yukarıda bahsi geçen bu üç ismin de dil ve öznellik üzerine yaptıkları çalışmaları nedeniyle edebi çalışmalarda bir 'kadın dili' fikrinin duyurulmasında çok etkili olduğu kabul edilmelidir (s. 139).

1.3. Fransız Feministler ve Dişil yazın

Woolf'un 1929 yılında kadınlara söylediğini 1970'lere gelindiğinde Cixous, *dişil yazın* manifestosu kabul edilen *Medusa'nın Kahkahası (Le Rire de la Méduse)*'nda tekrar ederek, kadınlara yazmaları için çağrıda bulunmuştur. Kadının kendini ve diğer kadınları yazmasının önemine vurgu yapmıştır. O dönem Fransa'da '68 rüzgârının etkisiyle kadın mücadelesinin teorik ve pratik olarak tam yol hız aldığı yıllarda, başta Fransa olmak üzere Batı'da edebiyat yapıtlarındaki kurguların cinsiyetçiliğinin yanında edebiyatın yapısı ve dili sorgulanmaya başlamıştır. Egemen dilin kadın sesini sessiz kıldığı düşünülmeyle *dişil yazın* kuramcılarında Cixous, Irigaray ve Kristeva, bu konuda yeni bir felsefi ve eleştirel dil yarattıkları teorik çalışmaların yanı sıra yeni bir yaratıcı dil içinden konuştukları edebi yapıtlara imza

atmışlardır (Timuroğlu Bozkurt, 2011: 22). Bu çalışmaların tümünü Türkçe okuyabilmek henüz mümkün olmasa da erişilebilir olanlar edebiyatta kadın dilinin yaratabileceği imkânları deneyimleyebilmek açısından oldukça önemlidir.

Karşıtlıklar ile sıradzenler üstüne kurulu her türden ikici düşünce biçimine karşı olan Cixous, ‘dişil libido’ ile *dişil yazın* arasında paralellik kurar. Bedene yaptığı vurgu ile birlikte Cixous, *dişil yazın*ın zengin ve çok sesli bir yapısı olduğuna inanır ve ataerkil düzenle ancak *dişil yazın* sayesinde mücadele edilebileceğine inanır (Sarup, 2004: 159). Ataerkil düzenle mücadelenin ancak dil yoluyla verilebileceğine inanan Cixous aynı zamanda, dili ataerkil baskının merkezi olarak gören Lacancı bakış açısını vurgulamaktadır. Ve şöyle demektedir: “Var olur var olmaz bir dil içine doğarız ve dil bizimle konuşur, kendi yarasını, bir ölüm yarasını bize zorla kabul ettirir” (alıntılayan Donovan, 2009: 215). Ancak dille kurulan ilişki Cixous’a göre sabit verilerden oluşmaz, bu anlamda yazı büyük önem kazanmaktadır çünkü metinlerin altının oyulabileceğini göstermektedir.

Cixous için yazı, sıradüzensel olarak düzenlenmiş bu tür bir çift-cinsiyet araştırması için ayrıcalıklı bir uzam olarak görülmektedir. Yazının alternatif ekonomilerin beşiği olabileceğine inanan Cixous’a göre, yazı, dizgeyi yeniden üretmek zorunda değildir. O nedenle Cixous ift-cinsiyeti dillendirerek, kadının çıkarlarına işlerlik kazandıracak bir yazı biçiminin üretilmesine odaklanmaktadır. Cixous, kadınların bedenleriyle yaşadıkları ilişkilerin kültürel olarak belirlendiğini düşünmektedir. Kültürün kadınlar için ayrı erkekler için ayrı düzenlendiğine inanan Cixous, kültürel olanı yeniden biçimlendiren yazma ediminin kadın için özel bir önemi olduğuna inanmaktadır (Sarup, 2004: 160).

Cixous *dişil yazın*ın tanımlanamayacağını ileri sürmekle beraber söz konusu yazıya temel bir özellik yüklemekten de geri kalmaz: Sese olan yakınlığı. Konuşma, şarkıya dolayısıyla bilindişına yakınlığından ötürü üstün bir konumda görülmektedir. Buradan hareketle Cixous, felsefi ve yazınsal söylemin çizgisel mantığını aşan müziğin birleştirici (ağrıştırıcı) mantığını incelemek ister. Ona göre konuşma kadın için güçlü bir kural bozucu (sınırları zorlayıcı) edimken, yazma ise dönüşüm (başkalaşım) için ayrıcalıklı bir uzam olarak kabul edilmektedir (Sarup, 2004: 163).

Dişil yazını sabit bir tanıma oturtmanın imkânsızlığını vurgulayan Cixous'a göre, *dişil yazının* her kadına göre değişen dinamiklere sahip olması gerekmektedir:

Yazının dişil pratiğini tanımlamak imkânsızdır, süregelen bir imkânsızlıktır bu; çünkü hiçbir zaman tanımlanamaz. Bu pratiği kuramsallaştırmak onu kapatmak, kodlamak demektir; ama bu, aynı zamanda onun var olmadığı anlamına gelmez. Fallus merkezci sistemin yönettiği söylemi her zaman geride bırakacaktır; felsefi ve teorik egemenliği elinde tutan topraklardan başka bir yerde yer aldı ve alacaktır. Yalnızca hiçbir otoritenin boyun eğdiremediği kenarda kalan figürler, otomatizmi kıran özneler tarafından ortaya çıkacaktır (alıntılayan Timuroğlu Bozkurt, 2011: 25).

Dişil yazın kavramına yönelik önemli tartışma yürüten bir diğer isim olan Irigaray'ın ana projesi ise yazıyla öznellik, özellikle de kadınlara ait cinsellik arasındaki ilişkiyi araştırmak olmuştur. "Cinsiyet farklılığı dili belirler ve dil tarafından da belirlenir" (2006: 18) diyen Irigaray'ın genel savunusu rutin olarak kullandığımız dilin erillikte biçimlenmiş yapısıdır. Humm (2002) şöyle diyor: "Irigaray'a göre kadınların cinselliği bir tür dildir ve kadınların cinselliğini göz ardı eden bir feminist eleştiri yeni bir beden dilinin mümkün kılabileceği çoklu anlamları göz ardı eder" (s. 153). O halde Irigaray'ın çabası için şunu söyleyebiliriz: Erillikle örülen dil içinde aranan öznellik, kadınları yine bu araçlarla çevrelemiş olacaktır. Bu çevrelenmişliği aşmak için kadının kendi dilini inşa etmesinin gerekliliği kadın bedeninin öznelliği ile beraber düşünülebilir.

Irigaray ilk olarak ataerkilliğin temellerini, özellikle de felsefede tuttuğu yeri araştırmıştır. Daha sonra dişil kimliği tanımlamak istemiştir. Ancak bunu yaparken karşılaştığı sorunlardan ilki şudur: Ataerkil bir çerçeveden kaçmaya çalışan bir kimse, bir kez daha bu çerçevenin içinde hapsolmaksızın dişil özgüllüğü nasıl tanımlayabilir? (Sarup, 2004: 169). Böylelikle Irigaray'ın çalışması kilit bir soru etrafında döner: "Doğal olarak kadın karşıtı olan bir dilde kadın nasıl konuşabilir hatta düşünebilir?" Bu yüzden, Irigaray'ın asıl amacı, dilimizin şeklini, sözcüklerini ve temsilin çeşitlerini değiştirmek olmuştur (Humm, 2002: 153). Ona göre normal dilde kadın temsil edilmemekte, cinsiyetçi içerik, kadınlara ait olan birçok bilgiyi boşlukta bırakmaktadır. Bugüne dek, erkeği temel alan imge üretme mantığının dışında, kadınların farklılığını olumlayan imgeler üretilebilir ve bu imgelerin kaynağı yine

kadınların kendi birikimleri üzerinden ortaya konulabilir (alıntılaman Yamaner, 2005: 5).

Ataerkil bilginin kaynağını sorgulayan Irigaray, yansız olarak ele alınan her şeyin aslında yanlı olduğu dile getirmiştir. Çünkü aslında düşünülebilecek her şey erkek öznesinin söylemidir. Bu nedenle kadına özgü toplumsal bir biçimin geliştirilmesi için *Entrefemmes*'in (kadınlar arasındaki toplumsallığın) dişil kimliği ile dişil öznelliğinin yaratılması için zorunlu bir koşul olduğuna inanmıştır. Bunun tek yolu da, yani "Babanın Adı" olan simgesel düzene geçememesi, ifadesi olmaması nedeniyle kadına atfedilen boşluğu¹⁵ değiştirmenin tek yolu, güçlü bir dişil simgesellik yaratmakla olanaklıdır (Sarup, 2004: 169- 170).

Irigaray, "Kadın erkeğin "Ben" söylemi yerine, kendi "Ben" söylemini kendince nasıl kurabilir?" diye sorar. Kadının öznelliğinin koşullarını belirlemeyi amaçlayan Irigaray için Batı kültürü erkeğin erkekle konuştuğu tek mantıklı (monologic) ve tek cinsiyetli bir kültürdür ve Irigaray için kadının kendi farklılığıyla var olabilmemesinin tek yolu bu dili oluşturmaktır (Sarup, 2004: 172).

Irigaray dişil bir simgesel yaratmanın mümkün olduğunu tartışırken şu çift yönlü soruyu sormuştur: Cinsiyet farklılığı nedir ve (aynı zamanda) cinsiyet farkı okuma işlemine nasıl müdahale eder? Edebiyat eleştirisi, iki soruyu da sormak ve cevapları keşfetmeye çalışırken farkı belirlemek zorundadır. Irigaray'a göre bunun bir yolu, ataerkil şifrenin otoritesini tehdit etmek, artık kendi dönemlerinin sosyal ya da kurumsal şifrelerine uymayan metinlerde, 'dişil' ve 'eril' imleyenleri bulmak olmuştur (Humm, 2002: 157).¹⁶

¹⁵ Bilindiği gibi, Freud- Lacan çizgisi, kadınları çocuğun gelişimindeki, imgesel/oedipal ve simgesel/ayna diye ayrılan iki evreden ilkinde hapseder. Kız çocuğun anne bedeninden çözülemeyip imgesel evrede takılı kalması, onun simgesel aşamada elde edilen dil sürecinin de dışında kalması demektir. Bu nedenle, Freud'un oedipal karmaşa olarak hayatın birçok evresine yaydığı sorunsal, Lacan sayesinde bizi çok daha ilgilendirir boyuta dökülür. Kadın, simgesel düzene geçemediği için, dille kendini ve cinsini ifade edemeyecektir. İfadesi olmayan nesnenin kendisi de yoktur. Lacan'ın "kadın yoktur" saptaması, onun klinik çalışmalarına çok uzun süre katılan Kristeva sayesinde başka bir mecraya evrilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Güzin Yamaner, Susan Glaspell'in Önemsiz Şeylerin Önemi, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 19, 2005, s. 4.

¹⁶ Örneğin, Shoshana Felman, Irigaray'ı izleyerek Balzac'ın *Adieu*'sünde metnin kendisinin özel adlar otoritesine duyulan eril bir gereksinimi nasıl sorguladığını anlatır. Bknz. Maggie Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, (G. Bakay, Haz.), İstanbul 2002, s. 157.

Irigaray, yazıda karşıt olanların yaratıcı bir biçimde kaynaşacağı bir yer yaratmayı amaçlayarak şunu önermiştir: “‘Doğru’ sözcük için endişelenmeyin. Öyle bir şey yok! Dudaklarımızın arasında hakikat yok” (alıntılayan Humm, 2002: 154). Irigaray pek çok klasik söyleni yorumlamıştır. Cixous gibi o da söylen bilgisinde ataerkil düzenin inşasıyla son bulan annelik ve babalık soy kütükleri arasında gerçekleşen bir mücadele olduğuna inanmıştır. Irigaray da anne-kız ilişkisinin otantik kadını imgelemin yeniden canlandırılmasının kaynağını oluşturabileceğini iddia etmektedir. Irigaray’a göre, “desideratm” (olması gereken) şudur: “kadınlar özne haline geldikçe, anneler ve kızlar, Baba’nın oyununda bir nesne ve hasım olmak yerine, özneler ve kendi gerçeklerinin savunucuları haline gelebilirler” (alıntılayan Donovan, 2009: 220).

Dile ilişkin kültürel çözümlere işaret ederken ‘kadın *gibi* konuşmak’ ile ‘kadın *olarak* konuşmak’ arasında keskin bir ayrım yapar Irigaray, çünkü bunların ikincisi yalnızca psikolojik bir konumlanmayı değil, aynı zamanda toplumsal bir konumlanmayı da imlemektedir (Sarup, 2004: 176). Kadının kendi dilini bulmasında yol göstericinin bedenlerimiz olduğunu söyleyen Irigaray bizi şu sözleriyle açıkça uyarır:

Bir dil icat etmezsek, bedenimizin dilini bulmazsak, öykümüze eşlik eden çok az jestimiz olacak... Olmuş olabileceğinize tutunmadan, neye dönüşüyorsanız o olun. Hiç yerleşmeyin. Kesinliği karar verilmemiş olana bırakalım; ona gereksinmemiz yok. Bedenimiz, tam burada, tam da şimdi, bize çok farklı bir belirginlik katıyor (alıntılayan Humm, 2002: 155).

Humm (2002)’a göre Irigaray’ın edebiyat eleştirisine özgül katkısı “‘dişilik’i ‘doğal’ olmaktan çok daha fazla retorik bir kategori olarak görmeye çalışmasıdır” (s. 156).

Fransız feministlerin, ataerkil sembolik düzeni faşizan ve ölüm-yönelimli olarak görmeye eğilimli olduklarını belirten Donovan (2009), bu düzende kadınların ve onların gerçeklerinin reddedilip yok edildiğini söyler. Kadınlar, söylemin sınırlarında, “sembolik olanın dışında” yer aldıkları için farklı bir mekânda kalmaktadırlar. Bu alanda fallusun sembolik düzenini ‘çözmeye’ çalışan yıkıcılar olarak durmaktadırlar (s. 216). Bu noktada feminizmin yapı çözücü ya da put kırıcı potansiyeline ilişkin Kristeva şöyle diyor: “Eğer kadının oynayacak bir rolü varsa, bu yalnızca olumsuz bir işlev yüklenmesiyle olur: toplumun mevcut durumunda sonlu, kesin, yapılanmış, anlamlı yüklü ne varsa reddetmesidir. Böyle bir tavır kadının, toplumsal kodları

parçalaması tarafında yer almasına yol açar: devrimci uğraklarla” (alıntılayan Donovan, 2009: 217).

Dil ediminin kazanım süreci üzerinde çalışan Kristeva, anne-çocuk ilişkisinin psikanalitik görünümüleriyle yakından ilgilenmiştir. Kristeva, çocuğun gelişimindeki anlam verme ve dil edimini kazanma yolunda iki önemli ve birbirinden kopuk gibi düşünülen imgesel ve simgesel düzeni birbirine bağlı görür (Yamaner, 2005: 4). İmgesel ve simgesel düzeni birbirine bağlayan Kristeva'nın *semiyotik* kavramıdır. *La Révolution du Langage Potiéque (1974)* adlı kitabında simgesel düzene karşı semiyotiği kullanır. Babanın yasası ile ilgili olan simgesel düzenin yerine önerdiği bu kavram Oedipal dönem öncesine işaret eder. Oedipal dönem öncesinde dil dışı bir evrede olan çocuk dürtüler ve itkilerle doludur. Semiyotik bu döneme aittir ve dile ait değildir ancak onun parçasıdır. Çocuk bu dönemde annesinin bedeniyle daha fazla temas halindedir. Semiyotik ile kadınlık arasında sıkı bir bağ olduğunu söyleyen Terry Eagleton (2011), bu bağa rağmen semiyotiğin sadece kadınlara ait olmadığını belirtir. Çünkü Oedipal öncesi dönem cinsiyet ayrımı tanımaz. Semiyotiğin, eril ve dişil arasındaki kesin ayrımları sarstığını söyleyen Eagleton, onun egemen ideolojileri ve sabit güçleri yıkıcı potansiyelini devrimci yapısına bağlar. Ona göre semiyotik biseksüel bir yazma biçimidir kesin ikili karşıtlıkları yapıbozuma uğratır (ss. 195-196).

Semiyotik dönemde çocuk annesiyle tekrar eden kalıplar, ses ritimleri ve mimiklerle sarılmış bir ilişki içindedir. Humm (2002)'a göre Kristeva'nın bu görüşlerinin feminist eleştiri açısından önemi Freud ve Lacan'ı izleyen şu önerisinde yatmaktadır: “Bireysel öznellik bir annenin ilişkisinde yapılandığı için kadınların annelerle ve annelikle yakından özdeşleşmesi bizde sembolikle ya da üstdille daha çelişkili bir ilişki yaratır.” Sembolik olanı bozmak için bedene ve duygulara daha yakın, sosyal sözleşme tarafından bastırılmamış, adlandırılmaz bir konuşma bulmayı öneren Kristeva, dilin özellikle de edebi metinlerdeki dilin, bahsi geçen erken özneliği geri çağıracağı yolları araştırmakla ilgilenmiştir (s. 149).¹⁷

¹⁷ Öznenin konuşan özne olarak gelişimi, sembolüğün ayrılmasıyla (örneğin gramerde bir sapma) var olur argümanını feminist eleştiriye çok uygun bulan Humm, semiyotiğin edebiyatta sembolik dil üzerinde bir baskı olarak var olduğunu dile getirmektedir. Kristeva'nın Joyce, Céline ve Mallarmé analizlerinde sosyal ve sembolik olanın özneliğin belirlendiği şekilde nasıl yapılandığını açıkladığı bölümde Humm, analizlerin iki temel noktaya dayandığını belirtmektedir: Cümlelerin bölümlenmesi ve

Kristeva, kadının sembolik olan karşısında yaşadığı ikileme dikkat çekmiştir. *Abjection (dışlama)* kavramını baskı ve ayrımcılık temelinde tartışan Kristeva, kadınlar üzerindeki baskıyı analiz etmeye çalışır. Bu konudaki düşüncesini ataerkil düzende özne olabilmek için annenin reddine dayanan görüşle açıklar. Kadınlar aynı zamanda kendileriyle özdeşleştirdikleri anneyi ret edemezler. Çünkü bu aynı zamanda kendilerini de reddetmek anlamına gelecektir. Bu noktada *abjection* kadınların yaşadığı baskının nedeni olarak karşımıza çıkar. Bu baskı ile baş etmenin yolu da anneliğe olan bakış açımızı yenilediğimiz gibi anne ile kız çocuk ilişkisini de yeniden ele almak gerekir (Durudoğan, 2009: 65- 66).

Semboliğin düzenini bozmanın nasıl mümkün olacağını tartışan Kristeva, aksi halde olacaklar için de şu şekilde uyarıda bulunmuştur: “Ya bunun içine girecek ve işlevsel erkeklere dönüşecektir, ya da fallik olarak kabul edilen her şeyden kaçarak sessiz denizaltı canlısının cesaretine sığınacak ve böylece tarihte yer almaktan vazgeçecektir” (alıntılayan Donovan, 2009: 217).

Kristeva, *Dilde Arzu (Desire in Language)* adlı kitabında bir altüst etme alanı olarak gördüğü metinlerarasılığı öne sürmüştür ki bu kavram sembolik ve semiyotiğin birleşme alanıdır. Kristeva'nın tersine, Irigaray için söz konusu olan, sadece kadınsal öznelğin/ cinselliğin yeri değil, aynı zamanda da dışı cinselliğin yeni bilgi formları yaratabildiği yollardır. Kristeva için metinlerarasılık bütün metinlerin bir özelliği iken, Irigaray, psikanaliz, felsefe ve edebiyat disiplinleri arasında belirlenmiş bir metinlerarasılık kullanır (Humm, 2002: 153). Bu anlamda metinlerarasılığı, kadın yazınında taşıdığı özgürleştirici ve dönüştürücü potansiyeli açısından tartışmak yerinde olacaktır. Metinlerarasılık üzerinden bir tartışmaya başlamadan önce *dişil yazımın* yekpare tekil bir kadın sesinden ziyade metinlerdeki dişil sese odaklandığını belirtmek gerekir. Cixous ya da Kristeva'nın Mallermé, Lautréamont, Joyce gibi yazarların metinlerindeki dişil yöne işaret ettiklerini; Irigaray'ın da Nietzsche, Hegel, Levinas, Derrida gibi düşünürlerin dişil kimlikle ilişkili yanlarını öne çıkardığını hatırlamak önemlidir (Sarup, 2004: 176).

sözdizimsel eksiltmeler. Bu analizlerde aynı zamanda Kristeva, büyük yazarların okuyucularını semiyotiğe daldırdığını söylemektedir. Bknz. Humm, *a.g.e.*, s. 150.

İKİNCİ BÖLÜM

OTOBİYOGRAFİNİN SINIRLARI

2.1. Postyapısalcı Yaklaşımlara Dayanarak Otobiyografiyi Okumak: Metinlerarasılık Ne Söyler?

Carolyn G. Heilbrun (1992) “Kadınlar için oluşturulan anlatılar metinlere, sonra başka metinlere, sonunda kadınların yaşamlarına nasıl girebilir?” diye sorar (s. 28). Zannediyorum ki otobiyografi yazımı ile ilgili geçmişteki ve şimdiki metinlerle bağlantı kurma aracı olarak geçmiş yaşam deneyimlerine bakarak anlamın öğrenilmesi açısından metinlerarasılık yöntemi yardımcı bir konumdadır. Bir önceki bölümlerde bahsettiğim gibi Kristeva, bütün metinlerin, başka metinlere, imgelere ve uzlaşımlara göndermelerden oluşan mozayikler olduğuna inanarak, metinlerarasılığın çoğulluk ve altüst etme alanı olduğunu ileri sürmüştür (Humm, 2002: 150). Belki burada metni ön plana çıkararak yazarın işlevini bir yaratıcıdan ziyade farklı özne konumlarına imkân vermesi anlamında ele alan yaklaşımların önemine de değinmek yerinde olacaktır. Foucault bu anlamda yazarın işlevi ile ilgili şunları söyler: “[Yazar] kendiliğinden bir söylemin üreticisi olarak değil, karmaşık ve özel bir dizi işlem ile tanımlanan ve basit bir biçimde bir bireye işaret etmeyen, çünkü aynı anda birkaç kişilik, birkaç özne konumuna yol açar” (alıntılayan Göksel, 2006: 6). Bu çalışma ekseninde de özellikle bağımsız bir kadın yazımının mümkün olduğunu ve *dişil yazımın* imkânlarını tartışırken, hem kadın yazarların kendinden doğru başka öznelere de işaret ettiğini varsayarak metinlere yönelmeyi hem de otobiyografilerin bireysel anlatılardan ziyade toplumsal konumlanmalara dair işaretler taşıdığı kabulünden hareket etmeyi anlamlı buluyorum.

Kristeva, metinlerarasılık kavramını, bir metnin başka metinlerle kurduğu ilişkileri, bir metnin sürekli olarak başka metinlere açık olduğunu ve her metnin aynı zamanda başka metinlere yer vererek belirlediğini göstermek için kullanmıştır. 1960’larda kullandığı bu kavramla Kristeva, bir metnin daha önce var olan metinlerden-söylemlerden- hareketle inşa edildiğini vurgulamış ve yazarların metinlerini önceden var olan metinlerden derlediğini belirtmiştir. Böylelikle Kristeva’nın yaklaşımı ile metinler diğer metinlerin yinelenmesi ve derlenmesiyle biçimlenmiştir (Demirtaş, 2015: 82). Metinlerarasılıkta bir metin, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, başka metinlere ait parçaların yeniden belirlediği bir değiş tokuş yeri

haline gelir ve metin farklı gösterge dizgelerinin yeniden dağıtılmasıyla yeni bir metnin üretimine olanak tanır. Bu da başka metinlere ait unsurların yeni bir bağlama dönüştürülmesi ile yeni bir metni açığa çıkarır. Metinlerarasılık düşüncesine göre, bir metin kapalı bir biçimde ve kendini tamamlamış bir bütün olarak var olmaz. Metin referanslara, alıntılara ve böylece diğer metinlere açıktır ve onlarla ilişkili içindedir (alıntılardan Demirtaş, 2015: 83).

Kristeva'ya göre metinlerarasılık kavramı, hayatımızda çoğunlukla tarihsel olarak karşılanmıştır. Ona göre her şey, Rus eleştirmen Mihail Bakhtin'in hikâyesiyle başlamıştır. Kavramın yaratıcısı ve kuramcısının çoğu zaman Kristeva olduğu kabul edilse de aslında kavram özünü Bakhtin'den almıştır. Yazdığı dönemde eserlerinin kolayca yayımlanamaması ve kullandığı takma isimler nedeniyle Bakhtin'in çalışmaları ancak kırk yıl sonra Kristeva'nın Fransa'da tanıtmasıyla gündeme gelmiştir. Böylelikle Bakhtin'in söyleşimcilik kuramı metinlerarası adıyla revize edilerek batı eleştiri söyleminde uzun bir gecikmenin sonrasında yoğunlukla benimsenen bir kavram olarak yer bulmuştur (Aktulum, 1999: 25).

Söyleşimcilik ve sözce kavramını kullanan Bakhtin, yazımsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu, yapının başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini benimsediğinden, metni yalnızca kendi içerisinde çözümlenmeye, onun içkin yasalarını bulmaya uğraşan, yapıtını aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan Rus biçimcilerinin yöntemini yadsımıştır. Söyleşimcilik ve sözce kuramını başta Rabelias ve Dostoyevski'nin yapıtları olmak üzere pek çok yapıta uygulayarak somutlaştırmaya ve sınırlarını belirlemeye çalışmıştır (Aktulum, 1999: 26).

Bakhtin bir metnin daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümlediğini hatta kimi zaman onlara bir yanıt olduğunu kabul etmekle beraber (Aktulum, 1999: 27), romanı bireysel sesler çeşitliliğinin yer aldığı bir alan olarak görmüştür. Kristeva'da ise bu sesler çeşitliliği, metinlerarası ilişkiler aracılığıyla metinler çeşitliliğine dönmüştür. Bu anlamda Kristeva ve Bakhtin'in kavramsallaştırması arasındaki fark da Bakhtin'in çalışmalarının belirli toplumsal konular içerisinde dili kullanan fiili insani özneler ve belirli toplumsal bağlamlardaki öznelerin somut sözleri üzerine odaklanmasıdır. Kristeva ise daha çok soyut

metinsellikler üzerine yoğunlaşmıştır (Demirtaş, 2015: 92). Her metni bir alıntılar mozaığı, bir metnin özümsemesi ve dönüşümü biçiminde tanımlayan, bir yapıtta “çoksesliliği” savunan Kristeva gibi Bakhtin de söylemin ya da metnin çoksesli ya da çokanlamlı olduğunu düşünmektedir (alıntılan Demirtaş, 2015: 92).

"Dil ne bir araç ne de bir taşıyıcıdır: gittikçe daha fazla kuşku duyduğumuz bir yapıdır. Fakat yazar, tanımı gereği, kendi yapısını ve dilde dünyaya ilişkin olanı yitiren tek kişidir" diyen Roland Barthes (alıntılan İnal, 2003: 28), öğrencisi Kristeva'nın metinlerarasılık kavramını pek çok eleştirmen gibi benimsemiştir. Barthes, Metinlerarası ilişkilerin yazınsal metinler olduğu kadar, türler ve söylemler arasındaki alışverişleri de gösterdiğini kabul eder. O, yazınsal metinlerin, türlerin ve söylemlerin aralarındaki metinlerarası, türler arası ve söylemler arası etkileşimlerini, “içerisinde her tür söz bilimsel kuralın, her tür konunun, her türden dizgenin karıştığı bir ‘bilgi ayrışıklığı’” olarak adlandırmıştır (Aktulum, 1999: 9).

Kristeva'nın metin konusunda öne sürdüğü tanımlamaların çoğunu Barthes, olduğu gibi benimsemiş ve sürdürmüştür. Fotoğraf, müzik, reklam kültürü, moda gibi çok farklı alanlarla düşünmüş ve yazmış olan Barthes, birçok edebiyat metni üzerine de yazmıştır. Bu çözümlemelerde Barthes, edebiyat metinlerini bir ürün olarak ele alıp bunları eleştirmek yerine yazarın yazma eylemi, pratikleri ve bu pratiklerin içinde anlamın üretilmesi süreci üzerinde durmuştur. Herhangi bir yazarın eserlerinde ortak olan anlatısal özelliklerden çok, anlatının yapılaşma biçimlerini çalışmalarında öne çıkarmıştır. Başka bir deyişle yazarların metin içinde farklılaşan, metinden metine akan, devingen stilistik özelliklerine yönelmiştir (İnal, 2003: 26). Her metnin bir koşulu olan metinlerarasılığı sıradan bir kaynak eleştirisi ya da etkileşim sorununa indirgemekten kaçınan Barthes, metni bütünüyle bir dil olgusu, metinlerarasılığı da onun bir ölçütü yaparak, Kristeva gibi, özne (yazar) kavramına olduğu kadar okura da değinmemiştir (Aktulum, 1999: 57).

Balzac'ın *Sarrasine* adlı öyküsünü çözümlediği *S/Z*'de metni parçalara ayıran ve bu parçalar içinde uzlaşımsal olanı, kültürel olanı gösteren Barthes, metni farklı kültürel söylemlerin ürünü olarak görmüş ve onun metinlerarasılığını sergilemeye girişmiştir. *S/Z*'de Barthes'ın amacı metnin çoğulluğunu ve bu çoğulluğun kapandığı yerleri bulmak, klasik bir metindeki kırılmaları görebilmek olmuştur (İnal, 2003: 29). Ellis ve

Conward'a göre bu kitapta Barthes; "dili gerçekçiliğin retorik sonucu olarak değil de, gerçekçiliği dilin bir sonucu olarak ele almıştır" (alıntılayan İnal, 2003: 29).

Bahsi geçen yapıtta kapalı metin kavramı yerine "açık" metinden söz eden Barthes, metnin kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğu düşüncesi ile eski metin ile yeni metin (postmodern metin) anlayışı arasında da büyük fark yaratmış olur aynı zamanda. Çünkü metni kapalı bir alan olarak gören ve evrensel göstergelerle metni anlamlandırmaya çalışan yapısalıcılardan oldukça ayrılmıştır. Aynı şekilde postmodern metin anlayışına bağlı olarak, metinlerarası ve/veya "seslerin örgüsü" kavramları, Barthes tarafından metnin yeni özellikleri olarak *S/Z*'de öne çıkarılmıştır. Böylelikle artık, metnin bir "kendilik" olduğu düşüncesi değişmiştir (Aktulum, 1999: 55).

Barthes, anlamı üreten her tür insan ögesinden arındırmış, Kristeva ve çok sayıda öteki yapısalcı gibi öznellik kavramını metinden atıp bir dil olgusu olarak metnin kendi içerisinde anlam ürettiğini savunmuştur. Metni bir yazar ile alıcı arasında kurulan bir ilişki değil, bir yapıt ile bir başka yapıt arasında kurulan, başka metinlerin kesiştiği bir alan olarak görmüştür. Böylelikle "bir metnin derin anlamı ve varlıksal konumunu garanti eden yazardır" türünden klasikleşmiş bir düşünce yapısı ters yüz edilerek; yazarın rolü en aza indirgenmiştir. Barthes yazarın rolünü en aza indirgeyerek metinden özne kavramını çıkarmış olur. Yazarın işaret ettiği tek bir anlamdan ziyade gösterenlerin başka başka anlamlar çağrıştırdığı metinlere vurgu yapan Barthes için bütünlük özne kavramı yerini kopuk, parçalanmış bir özne kavramına bırakmıştır. Böylece özne birliğini yitirmiş, farklı gösteren dizgelerinin kesiştiği metinsel bir unsura dönüşmüştür (Aktulum, 1999: 57).

Metinlerarasılığı bu yönüyle düşündüğümüz zaman, "bütünsel bir öznenin –tanrı yazarın- ve bu öznenin açığa çıkardığı tek bir hakikate ya da anlama dayalı bütünsel bir metnin –tanrı yazarın metni- çözülümüne olanak tanıdığını" görebiliriz. Bu olanaklılıkla metin, pek çok farklı okumaya açılarak sürekli yeniden üretilme imkânına sahip olmuştur. Değişen ve yenilenen bir anlam imkânı da metinlerarası bir bakış açısı benimsenerek kavranabilmektedir (Demirtaş, 2015: 100).

2.1.1. Yazarın ölümü

Metinden özne kavramını çıkarmaya çalışan Barthes, metnin anlam sürekliliğini sağlayabilmek için bir bakıma özneyi yeniden metne çağırmıştır denilebilir, ki bu özne de okurdur. Metne çağrılan okur her yeni okumada metne yeni anlamlar kazandırabilecek olan kişidir Barthes' e göre. Bu da ancak metin için tek bir anlama işaret eden “yazar”ı metin ve okuyucu arasından çıkarmakla mümkün olacaktır.

Yazarın Ölümü (The Death of the Author) adlı metninde Barthes (2013), Balzac'ın *Sarrasine* öyküsünden yola çıkar ve yazarın “evrensel bilgeliğini” sorgular. Yazının tarafsız, karmaşık ve belirsiz bir alan olduğunu söyleyen Barthes, aracı olan yazarın artık aradan çekilmesi gerektiğini düşünür. Uzun zaman dilin sahibi olarak görülen kişi olarak yazar, dilbilimsel açıdan yazı yazan kişiden fazlası değildir. Yazarın bunu kabullenip aradan çekilmesi metnin dönüşümü için gereklidir. Metnin, Yazar-Tanrı'nın boyunduruğundan çıkmasıyla tek anlamı açığa çıkarmaktansa, binlerce kaynaktan bağımsız alıntılardan oluşan bir bütün olduğu anlaşılır. Burada yazarın aradan çıkartılmasıyla metnin keşfedilmesi görevini eleştirmenin üstlenmesi söz konusudur. Ancak Barthes'a göre yazıdaki her şey “kodların açığa çıkarılması” için değil “ayrışıp açığa çıkmak” için oradadır. Metin birbiriyle diyalog kuran yazılardan oluşur ve bu yazıların birleştiği nokta ne yazardır ne de eleştirmen. Bu ortak nokta Barthes'a göre okurdur. Yazının geleceği olabilmesi için yazar ölmeli ve okur doğmalıdır (ss. 61-68).

Metin üzerinde yazarın etkisini kısıtlayan ve daha çok metni ve söylemi öne çıkaran bir diğer isim de Foucault'dur. O da okurun etkinliği anlamında yazarın ölümü görüşünü desteklemektedir. Daha doğrusu metin üzerinde yazarın işlevini kısıtlamaktadır da diyebiliriz. Barthes'ı bu anlamda destekleyen Foucault, yazarın söylediği sözden ziyade metnin öneminden ve bu anlamda yazarın işlevselliğinden bahsetmiştir. *Yazar Nedir? (What is The Author)* adlı makalesinde yazarın oluşturduğu bir yapıttan ziyade bir metnin nasıl kurgulandığının sınırlarını tartışmıştır.

Makalede Foucault'nun yazar söyleminin bir ögesi, yapıt ise söylemdir düşüncesi yazarı metnin tek sahibi olma durumundan alıkoymaktadır. Çünkü yazar adı, “ne belirlenmiş bir betimleme ne de alışılmış bir özel ad” olarak ele alınabilir Foucault'a göre. Bu bakış açısı ile yazar “tam olarak ne metinlerin sahibidir ne de metinlerinden

sorumludur.” Yazar metinlerin ne üreticisi ne de bulucusudur. Bu kapsamda öne çıkan ve önemli olan soru şudur: Bir yapıttan söz etmeye izin veren “speech act (söz edimi) nasıl yapılandırılmıştır?” Söz ediminin ya da metnin, Foucault için ‘söylem’ olduğu açıktır. Foucault, yazarları ve onların ne söylediğini betimlemek yerine, “birimlerle oluşturdukları kuralları”, bir başka deyişle, “belli söylemsel edimlerin işlev koşullarını”, söylemi- söylemselliği kuran koşulları bulmaya çalışmıştır.¹⁸

Özellikle yaşam öyküleri temelinde feminist eleştirinin de Fransız eleştirel düşünürlerinin (J. Derrida, M. Foucault, R. Barthes, J. Lacan, vd.) yaklaşımları vasıtası ile hâlihazırda sabit olmayan kendiliğin, sonunda bir metinden ibaret olduğunu öne sürdüğü söylenebilir. Bu anlamda, Brodzki ve Schenck, Roland Barthes’ın *Roland Barthes Tarafından Roland Barthes* adlı metnini örnek gösterir. ‘Roland Barthes Tarafından’ cümlecığinin, ‘Roland Barthes’ kadar başlığın bir parçası olduğunu söylerler. Yani “yazar ile konusu, metin ile yaşam arasındaki yaşam öyküsel ilişki tümüyle metinsel, açık uçlu ve örtüşmeyen bir nitelik taşır. Bu yaklaşıma göre, özne yalnızca dilin bir sonucu olduğundan bir benlik keşfetme, yakalama ya da geri getirme iddiası yoktur” (aktaran Berktaş, 2012: 169).

Elbette ki Barthes ve Foucault gibi kuramcılar yazar kavramını yadsıyarak yazının bir yaratıcı kişi tarafından yaratılan özgün bir yapıt olmadığını, aksine ortak bir iletişim aracı olan dilin birikimlerini kullanan aracı bir kişi tarafından kurgulandığını savundukları için zaman zaman eleştirilmişlerdir.¹⁹ Bu görüşler, daha başlangıçta gerçekte yazının bağlantısının kesilmesine neden olmuştur kimi eleştirmenlere göre. Fatmagül Berktaş (2012), Fransız postmodernist yazarların dile tanıdıkları merkezi önemin sorunsuz olmadığını söyler. Metin dışında hiçbir şeyin var olmadığı iddiası, ona göre “dilini oluşumuna katılan ve onun oluşumunda yansımaları bulan somut ve çeşitli toplumsal pratiklerin varlığının yadsınması” anlamına gelir. Somut toplumsal pratiklerin göz ardı edilmesi de egemenlik ilişkileri ve toplumsal cinsiyet gibi katmanların gözden kaçırılmasına yol açar. Ayrıca yazarın ölümünü ilan etmenin batılı

¹⁸ <http://www.edebiyathaber.net/yazar-ve-yapit-nasil-tanimlanabilir-i-prof-dr-onur-bilge-kula/>

¹⁹ Peter Lamarque, “Yazarın Ölümü” başlıklı yazısında, Barthes’ın ve Foucault’un bahsi geçen metinlerini inceler. Dört sav (Tarihselci sav, Ölüm savı, Yazarın işlevi, Ecriture savı) üzerinde duran Lamarque, “yazarın karşısındaki meseleyi” anlamaya çalışır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sarigotti, F., Lamarque, P. ve Burroughs, W. S., *Yazmanın Zavallılığı ve Yazarın Ölümü Üzerine*. (B. Denizel, Çev.). İstanbul 2016.

beyaz erkek özne dışında konumlananlar açısından yarattığı tehlike için Elizabeth Fox-Genovese'den aktarır:

Öznenin ve yazarın ölümü, batı kültürünün krizini ve onun en ayrıcalıklı öznelinin- bu kültürü tanımladıkları iddiasında olan beyaz erkek yazarların- dipsiz kaygılarını yansıtıyor olabilir...[ama] hiçbir zaman kendi adlarına veya kendileri gibi var olamamış çok sayıda özne ve yazar, onların terk ettiği sahneye çıkmak için sabırsızlanmaktadır (s. 169).

Yine de metni merkeze alan ve yazı ile gerçek arasında bağın koparılmasına yönelik eleştirilerin varlığı ile birlikte bu yaklaşım, feminist ve çağdaş yazara toplumda karşı çıktığı birçok değere ve kavrama tartışmasız doğru olarak değil kültürel kurmaca olarak yaklaşma olanağı vermesi açısından oldukça önemlidir (Menteşe, 2012: 10).

2.2. Türkiye’de Kadın Otobiyografileri: “Kadın Yazarlar Nereden Konuşuyor?”

2.2.1. Kamusal ve özel alana aitliğin otobiyografik metinlerde takibi/tartışması

Batıda feminist çalışmalarla şekillenen kadın otobiyografilerinin, Türkiye’deki odak noktası genel olarak modernleşme süreci ve özel olarak da Cumhuriyet tarihi olmuştur (Aksoy, 2014: 10).

Berktaş (2012), kadınlar için kendilerini yazmak, “kendilerini tanımlamanın ve kendi deneyimlerine ve emellerine yabancı ya da düşman olduğunu düşündükleri bir dünyaya kendilerini sunmanın bir yolu olabilir” diyor. Kadınlar yaşamlarını, bireysel bir dâhinin sürekli gelişen başarı öyküsü olarak ya da kendi çağları adına konuşan bir yerden yazmazlar. Çünkü içinde buldukları toplumsal konum onları bunu yapmaktan alıkoyar. “Öykülerine, yaşadıkları güvensizlikleri, başarısızlıklarını ve özel yaşamlarının ayrıntılarını yansıtan” kadınlar için kendilerini yazmak “alternatif benlik imgeleri yaratmanın, başka biçimlerde ifade edilemeyen ifade etmek için gerekli sesi bulmanın bir yolu” haline gelmiştir (s. 170). Modernleşme süreçleri dikkate alındığında, kadınların kamusal hayatta yer almaları daha ileriki tarihlere rastlamaktadır. Aksoy (2014) bu durumun kadınlar için yazarken daha çok özel hayatlarına yer vermelerine neden olduğunu söylemektedir. Bu durum da onlar için otobiyografik metinlerde kendi dünyalarını dışa vurmalarını yaygınlaştırmıştır (s. 14). Ancak bu dışa vurum belirli bir tarihsel zemine yayılarak gerçekleşme imkânı bulmuştur. Cumhuriyet erken dönem kadın otobiyografileri için dönemin etkin erkek aktörleri etrafında şekillenen bir hayattan daha fazlasını görmek oldukça zordur.

Modernleşmenin Türkiye için bir çeşit batılılaşma süreci olduğu fikrinden yola çıkılacak olursa, bu süreç içinde benimsenen diğer kurumlar gibi edebiyatta²⁰ da Batı modellerine uygunluk söz konusudur. Yazarın yenilikçi ve reformcu bir tavırla ama vesayetçiliği de elden bırakmayan yenilikçi tavrı, “ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi ihtiyacı” olarak metinlerde yer bulmuştur (Parla, 2004: 13). Cumhuriyet döneminin erken dönemine ait otobiyografik kadın anlatılarının çoğunlukla Atatürk ve çevresindeki diğer etkin aktörlere odaklanmasını acil vasi ihtiyacının etkileri olarak okumak mümkün gözükmemektedir. Bir diğer yandan edebi bir tür olarak otobiyografinin ortaya çıkışı ve işlevi batıda erkeğin hayatını yazmasını içermektedir. Yazarın okura okutmak istediği portrenin otobiyografik metinler için belirleyici olduğu düşünüldüğünde; erkek otobiyografi yazarı kendi hikâyesini siyasi gündemin kendisi ile özdeşleştirip ve bunu yazmayı ödev olarak görmesi kaçınılmazdır. Kadınlarda ise durum farklıdır. Kadınlar gündeme yön veren erkeklerin izleyicisi konumundan ses verirler. Bir çeşit sessizleştirme politikası olarak okuyabileceğimiz bu durumda Cumhuriyet dönemi kadın otobiyografilerinde kadınların seçme ve seçilme hakkı mücadelesinde dahi odak Atatürk’tür. Bu mücadelenin dışında kalan hayatlar bir şekilde anlatılmaya değer olmayan hayatlardır. Erken Cumhuriyet dönemi kadın otobiyografi metinlerinde sessizleştirici anlatı stratejilerine odaklanan Hülya Adak (2017), özellikle 1970’lerden önce yazılan otobiyografilerin, özel ve kamusal benlik arasında keskin bir ayrım gözettiklerini belirtir. Ve ekler “özeli dışarıda bırakmak pahasına aşırı biçimde kamusal benliği yüceltirler” (s. 253).

Erken Cumhuriyet dönemi kadın otobiyografilerine bakıldığında- Halide Edip Adıvar, Sabiha Gökçen, Nezihe Muhiddin, Selma Ekrem, Latife Hanım, Afet İnan- oy kullanma konusunda politik anlamda faal olan kadınların, otobiyografilerinde çoğunlukla erkeklerin tarihini merkeze aldıklarından, otobiyografik tarzı kendilerinin ve diğerlerinin katılımını tartışmak açısından verimli bir saha olarak görmediklerini söylemek mümkündür. Erkeklerin tarihini merkeze alan kadın otobiyografileri “diğer

²⁰ Parla burada roman türünden bahsediyor özellikle. Ancak o dönem için tiyatro, şiir, deneme ve otobiyografi de bu çerçevede değerlendirilebilir. Tanzimat dönemi romanı üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul 2004.

tarihi kadın aktörlerin ve kolektif kadın mücadelelerinin varlığını da hiçleyerek sessizleştirmektedir” (Adak, 2017: 254).

Tür olarak otobiyografinin Türkiye’de geç gelişmesinin romanın Türkiye’de geç yerleşmesi, yazılı kültürün yerleşmemesi ve siyasi, sosyal baskılardan kaynaklandığını belirten Aksoy (2014), kadın otobiyografilerinin sayıca azlığını da kadınların kamusal hayata geç dâhil oluşuna bağlamaktadır. Siyasi ve sosyal baskıların etkisini taşıyan otobiyografi ile ilgili “kurmaca belki de en otobiyografik itirafların yapıldığı bir tür iken otobiyografi ise çoğu zaman kurmacaya en yakın türdür” çıkarımı doğru gözükmektedir (Adak, 2014: 162).

Millî mücadele döneminin önemli isimlerinden Halide Edip’in “kadınları bir et, bir makine halinden” çıkarmak ve et ve makine olmaktan çıkan kadınlar için “erkeklerle temiz, çalışkan bir arkadaş, çocuklara ve bütün memlekete bir ana, bir mürebbi” ülküsü, otobiyografisinin ve romanlarının ortak noktasıdır. Bu ülkeye yönelik yaşayanlara şu soruyu yöneltir Adak (2014): “Peki bireysel istekleri, arzuları, duyguları olan kadınlar olabilecekler midir?” (s. 166). Millî mücadele dönemi romanlarında kadın cinselliğine dair bir şey bulamayışımız bizi şaşırtmamalı çünkü o dönemki romanlarda erkek cinselliğine rastlamak da mümkün değildir. Çünkü kurtuluş mücadelesi için bastırılan arzular ve bireysellikler söz konusudur. Hatta bu dönemki metinlerde erkek arzusu, kadınları nesneleştirmemek adına cinsellikten arındırılmıştır (Adak, 2014: 168). Benzer ifadeleri Parla (2014), erken dönem Cumhuriyet yazarları açısından değerlendirirken sarf etmektedir. Erendüz Atasü’nün *Dağın Öteki Yüzü* adlı otobiyografisinde “dağ”ın Atatürk olduğunu söyleyen Parla, Atatürkçülük ve Cumhuriyet ideolojisi arasında kadınların bedenlerini ihmal etmek zorunda kaldıklarını belirtir (s. 183).

Halide Edip’in otobiyografik sayılabilecek erken dönem romanlarındaki ideal tipler, Cumhuriyet’in erken dönem kadın yazarlarını da içine alan ikilemi açıklar niteliktedir. Türkçülük idealini anlattığı bir çeşit ütopya olan Yeni Turan (1912)’ın kadın karakteri Kaya, erkeklerin yanı başında çalışan, sade ve ağırbaşlı ve toplumsal hayatın her alanında aktif bir biçimde görev alan bir kadındır. Kaya, modernleşme sürecinde kadın kurgusunun iyi bir örneğidir. Bir yandan modernleşme sürecinde önemli roller üstlenen dönemin önde gelen kadınları, kamusal alanda var olma mücadelesi verirken

bir yandan görünmez olmayı becerebilmek durumunda kalmışlardır. Dönemin etkin erkekleri- bu çoğu zaman Atatürk'tür- etrafında şekillenen anlatılarda bu durumun vuku buluşu Adak'a göre bir ego yaratma mücadelesidir.

Yazı üzerinde otorite hiçbir zaman ideal kadına verilmez, fakat yazarlık otoritesine sahip olan erkek de romanın akışı boyunca bu otoriteden mahrum bırakılır. Anlatıcı- yazar erkek olsa da, erkek, âşık oldukça, yani ideal kadını yazdıkça genel anlamda kadınlıkla bağdaştırılacak her özelliğe sahip olacaktır: kamusal alandaki kimliğinden sıyrılıp yalnızca kişisel/özel alanda kendini tanımlayacaktır, mantıklı rasyonel değil, histerik, çocuksu ve aşırı duygusal, kendini reddeden bir yapıya bürünecektir. Kadın ise yazıldıkça belirginleşecek, öznelenecektir (Adak, 2014: 177).

Otobiyografik metinlerde kamusal hayattaki varlıklarını kanıtlamaya çalışırken kadın yazarları tek boyutlu bir görüntü çizmeye mecbur bırakan durumun sadece erken Cumhuriyet döneminin sahip olduğu siyasi ve toplumsal baskılar olduğu düşünülmemelidir. Batı edebiyatındaki örneklerine bakıldığında, otobiyografi yazmak isteyen kadının, onu ev içi dünya ile tanımlayan kültürel ve ideolojik değer yargılarını ve ölçütlerini aşması gerektiği görülmektedir. O da artık erkeklerin gördüğü işi görecektir, kendi yetişme çağının, başarısının ya da başarısızlığının hikâyesini anlatacaktır. Ama gerek edebiyat gerekse felsefe geleneklerinde zihin ve kültür erkeğe, beden ve doğal olan da kadına özgü bir şey olarak görülmektedir. Bu ikilik, kadına ancak beden aracılığıyla kendini betimleyebilme imkânı tanımaktadır. Otobiyografi ise bir tür olarak bireyin zihin serüvenini içerdiği gibi bu serüvenin de kamusal alana dair olanıyla ilgilenmiştir. O halde, “kadınlar bu ikiliği nasıl uzlaştırabilirler? Hem yazmak hem kadın olmak, yani kadın olarak yazıp da bedeni yok saymak mümkün müdür? Kadın kendi hayatını anlatacak, ama kadın kimliğini, yani cinsiyetini silmek durumunda kalacaktır” (Aksoy, 2006: 6). Kendi hayatını yazmaya başlayarak kamusal/zihinsel alana adım atan kadın, artık erkek işi olarak kabul edilen yazma işine de el atmış olacaktır. Ancak bu süreçte modernleşmenin tanıdığı imkânların dışına çıkması biraz daha vakit alacaktır. Otobiyografi ile bedenin yan yana kolay kolay gelemeyen iki kavram olduğunu söyleyen Aksoy (2006)'un, bedene ilişkin konuların konuşulmaya başlandığı otobiyografilerden biri olarak gördüğü Cahit Uçuk²¹ için

²¹ Asıl adı Cahide Üçok olan yazar, adını Cahit Uçuk olarak değiştirmiştir. Erkek adı ile edebiyat dünyasına girmenin daha iyi olacağını düşünerek adını değiştiren yazar daha çok ciddiye alınacağını

söyledikleri önemlidir. Otobiyografisinde yazarın cinsiyeti olmadığını söylüyor gibi görünse de asıl söylediği şey, yazı çizi işinin erkeğe özgü bir iş olmasıdır aslında. Bu açıdan Uçuk, modernleşme ideolojisinin kadına gösterdiği oluşun dışına çıkamamıştır (s. 11).

Uçuk'un otobiyografisi aslında bize şunu söylüyor: Kamusal alanla özdeşleştirilen her ne varsa ona ortak olmak -ki bu yazmaktır ve tarihin kaydını tutmaktır denilebilir bir otobiyografi yazarı için- kadını eyleyen konumuna taşımak için yetersizdir. Bir diğer yandan kamusal benlikle ev dışı alandan yazan kadın, kadın otobiyografilerinin tek belirleyeni değildirler. Erken dönem otobiyografilerinin çoğu yazarların kendilerini tarihi bir benlik olarak kurmalarının hikâyesidir. Bu döneme ait anlatılarda benlik milli tarihe dâhil olmanın bir gereği olarak kurulmuştur. Adak (2017), benlik ve milli tarihin birleştiği otobiyografilerde kadın otobiyografilerinin erkek yazarlarınkinden ayrıştığı esas nokta için şunları söylemektedir:

Otobiyografik benliğin milli tarihi belirleyerek ve değiştirerek milleti harekete geçirdiği erkek otobiyografilerinin tersine, kadın otobiyografilerinde benlik sadece araya girme, müdahale ya da yapılmakta olan veya çoktan yapılmış bir tarih anlatısına ortak olma şeklinde var olmuştur (s. 262).

Ayrıca Adak, milli tarihin bir faili olarak değil bir tanığı olarak tarih yazımında kendine yer bulan kadın otobiyografilerinde, kendini küçük görmeye dair birçok örneğin de bulunduğunu belirtmektedir. Modernleşme ile milli ideoloji arasında sıkışan kadın yazarların eserlerinde toplumsal cinsiyetin ve geleneksel kadınlık rollerinin getirdiği çatışmalar otobiyografik metinlerde çift sesli söyleme neden olmaktadır. Kadın edebiyatında hem egemen hem de susturulmuş iki ayrı hikâyenin kaynağı olan bu çift sesli söylem, metinlerde “metin” ve “alt- metin” yaratmaktadır (Esen, 2010: 141). Üçüncü dünya edebiyatına dair yaptığı kavramsallaştırma çeşitli yönlerden eleştirilebilecek²² olan Fredric Jameson (2008), özel ve kamusal alan ayrımının kültürel etkilerinin metinlerdeki tezahürünü Adak ile benzer bir şekilde *ulusal alegori* kavramıyla açıklar:

düşünmüştür. Uçuk'un otobiyografisi *Erkekler Dünyasında Bir Kadın Yazar*, 2003 yılında yayımlanmıştır.

²² Konuyla ilgili ilgili tartışmalardan biri için bkz. Serhat Uyrkulak, Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori, *Litera* 2014, s.136-146.

Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar: *Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir* (s. 373).

Heilbrun (1992), kadınların ve erkeklerin yaşam öykülerinin ayrıldığı noktayı sorduğu sorularla belirtir: “Kadının öz yaşamı nereden başlamalı? Doğumundan mı başlamalı; erkek olmadığı için kadının duyduğu düş kırıklığından mı yoksa böyle bir düş kırıklığı yaşamamasının nedeninden mi başlamalı?” (s. 20). Kadın otobiyografi-lerinin farkı üzerine Parla (2014), Bildungromanlardan²³ bahsederken şöyle bir ayrıma dikkat çekmektedir: Birkaç istisnai durum olmakla birlikte erkek yazarların olgunlaşma dönemlerini aktardıkları bu tür, kadın yazarlar için daha çok bu serüveni anlattıkları türdür. Ergenlik, gelişme, kendini bulma süreçleri kadınlar için her zaman birer başarı ve mutlu son anlatısı ile bitmez. Bunu da şöyle izah etmektedir:

Bir kez sorgulamaya başlayınca, ya da bir kez derinden yaralandığını fark edince, bu kültürde kendini geliştirmeye çalışan kadınların bu çabalarından başarılı ya da uzlaşım ile çıkmalarını beklemek gerçekçi olmazdı- nitekim toplumsal gerçekleri bence çok derinden kavrayan kadın yazarlarımız da buna tevessül etmemişlerdir (s. 181).

Otobiyografik metinlerin sayıca arttığı dönem yirminci yüzyılın ikinci dönemine tekabül etmektedir. Şimdiye kadar gündeme gelmemiş çevre, feminizm gibi konular, bireysel anlatıların önem kazanması, bilim anlayışının değişmesi önemlidir. Özel hayatın kamusal hayattan tamamen ayrı olmadığına anlaşılması ile bireysel hikâyeler değer kazanmıştır. Sıradan insanların sıradan hikâyeleri önem kazanmıştır. Toplumsal alandaki gelişmelerden otobiyografi de tür olarak etkilenmiştir. Daha önce de bahsettiğim gibi Kuhn, yirminci yüzyılda, öznel bir anlatı olan otobiyografinin kadınlara ait bir türe dönüştüğü tespitini yapar (aktaran Başlı, 2005: 96).

Toplumsal anlamda yaşanan bu değişim, otobiyografinin yalnızca kadınlara ait bir edebi tür olarak kategorize edilmesi anlamında farklılık yaşamamıştır. Aynı zamanda on dokuzuncu yüzyılın sonlarında erkek otobiyografilerinin etkisinde kalarak özel hayatlarının hikâyesini anlatmaktan vazgeçen ve daha nesnel ve tutarlı bir dille yazma

²³ “Bireyin büyüme ve bilinçlenme öykülerini anlatan ve Batı romanında 19. Yüzyılda saygın bir yaygınlıkla kullanılan anlatılara büyüme- bilinçlenme romanları diyebiliriz (Bildungsroman)” bknz. Jale Parla, Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı. *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul 2014, ss. 179- 201.

eğiliminde olan kadınlar, kişisel hikâyeleri, zihnin karşıtı sayılarak görmezden gelinen bedeni yazmaya başladılar.

Elbette ki “cinsiyetin keskin bıçağıyla bölünmüş bu toplumda kadın ya da erkek olarak yaşamak” ve yazmak birbirinden çok farklı deneyimler ve farklılıklar yaratır. Egemen kültür, kadına etkin ve özerk bir özne olma hakkını pek az tanıdığı gibi, kadının simgeleyen, temsil eden olmasını güçleştirir (Berktaş, 1998: 9). Kendini yazabilmek için zihnin ya da kamusal alanın sınırlarına hapsolmek zorunda olmayan kadın yazarlar, artık kendi kimliklerini yazı ile ifade edebilmenin yollarını arayacaklardır. Kadın hareketinde kamusal ve özel alanda verilen mücadelenin önemi, özel alanın siyasallığı tartışmaları yapılırken otobiyografisinde kendi cinsel kimliğini bulma sürecini anlatan Kate Millet bu anlamda önemli bir mihenk taşıdır. Kamusal kimlikle özel kimliğin birbirinden ayıramayacağını söyleyen Millet, kadın hakları eylemcisi ve yazar olarak kendini topluma kabul ettirmeye çalışmıştır. Burada asıl önemli noktalardan biri de Millet’in otobiyografisini diğerlerinden ayıran şeydir. Millet, *Uçmak*²⁴ adlı otobiyografisinde erkeklerin dilinden farklı bir dil ve anlatım aramıştır/denemiştir (Aksoy, 2014: 45- 49).

Aksoy (2014), Türk kadın yazarların metinlerinde özel alana atfedilen durumların Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Duygu Asena, Pınar Kür gibi yazarların romanlarına daha önceden girdiğini ancak yazarla anlatıcı kahramanın aynı kişi olduğu otobiyografilerin çok yakın bir tarihe denk geldiğini belirtmektedir. Bu anlamda İsmet Kür’ün 1995’te yayımlanan *Yarısı Roman* adlı otobiyografisini, kamusal hayatla özel hayatın çok da ayrı olmadığını anlaşıldığı ilk örnek kabul etmektedir. Daha önceden özel-kamusal ilişkisinin iç içe geçtiği ender örnekler görsek de bunlarda “Cumhuriyet döneminin ağır ahlak ideolojisinin” baskılayıcı olduğunu belirten Aksoy, bu anlamda Kür’ün otobiyografisi ile çerçeveyi aştığını söyler. Meslek hayatıyla aile hayatını iç içe geçiren Kür, bu iç içe geçişin kadın dünyasında kaçınılmaz bir olgu olduğunu göstermiştir. Daha önceki otobiyografilerde görülmeyen özel hayat manzaralarına yer

²⁴ 1974’te yayımlanan otobiyografinin ismi önemlidir. Aksoy’a göre “uçma” kavramı metnin anlatım tekniğini belirlemektedir. Doğrusal bir zamanda ilerlemeyen otobiyografide yazar bir hikâyeden ötekine uçup durmaktadır. Bu uçma mecazı onun sabitlenmemiş cinsel kimliğini de ifade etmektedir. “Otobiyografisi tamamlanmış bir hayatın değil, sürekli bir oluş halindeki, sabitleşmeyen bir kimliğin hikâyesidir”. Bknz. Nazan Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler*, İstanbul 2014, s. 49.

vererek, cinsel hayatla ilgili görüşlerini ve dertlerini açıkça dile getirirken, Türk modernleşmesinin kadın dünyasında yarattığı bölünmenin farkındadır, bu yüzden cinsel hayattaki ikiye bölünme üzerinde özellikle durmuştur (s. 12).

Paul de Man, “Autobiography as Defacement”²⁵ adlı yazısında, yaşamın otobiyografiyi ürettiği varsayımını tersyüz etmiştir. Yazarın benlik tasvirini teknik kurallar doğrultusunda yapması nedeniyle, otobiyografinin de yaşamı üretebileceğini ve belirleyebileceğini öne sürmektedir. Bu iddiaya istinaden, benlik kurgularını kendilerini içermeyen hatta dışlayan bir türde yazan kadınlar, türe atfedilen biçimsel özelliklerin, kamusal/özel alan ayrımının, dilin ve tarih yazımının sınırlarını kendi hayatlarını kendi belirledikleri kıstaslarla yazarak yıkmışlardır. Şöyle söylemek mümkündür: Erkek tarih yazımında birer başarı hikâyesi olarak aktarılan hayatlar, otobiyografik metinlerde doğrusal zamanda ilerler ve değişim ve gelişim nihayetlenmektedir. Ancak kadınlar için çocukluk, ergenlik, yetişkinlik vs. şeklinde devam eden bir anlatım görülmemektedir. Kadın anlatıları gelişim ve başarı hikâyelerinden ziyade deneyim, kendini bulma/bulamama ya da çuvallamanın hikayesini de içermektedir. Elbette bunun nedeni olarak hayatlarını yazarken uygulamak zorunda kaldıkları (oto)sansürün önemli olduğunu belirtmek gerekir. Erken Cumhuriyet dönemi kadın otobiyografilerinde yetişkin benliğin anlatımında (oto)sansürün had seviyede olması sebebiyle, birçok kadın otobiyografisi sadece anlatıcının ergenliğe ya da erken yetişkinliğe ulaştığı noktada son bulan çocukluk dönemlerini anlatmaktadır (Adak, 2017: 255).

Kadınların yazıyla ya da genel olarak sanatla ilişkisinin şeytanla ortaklığı ve düzene karşı durmayı gerektirdiğini söyleyen Parla (2014), kişisel tarihlerini anlatırken çok da mutlu sonlar yazamayan kadın yazarların, özgürlükle yaratıcılığı özdeşleştirirken amaçlarına ulaştıklarını söyler (s. 192).

Kadın otobiyografilerinin çoğunda görülen, belli bir benlik üzerine yazabilmek için erkek tarihi aktörlere yakınlık ihtiyacı, aynı zamanda kendini meşrulaştırma endişesi, erkek tarihinin merkez güçlerinden biri olmaya dair daimi çaba, çağdaş kadın tarihi aktörlerin “öteki” haline gelmesiyle sonuçlanmıştır (Adak, 2017: 265). Öteki konumu, kadın yazarların, Stephen Spender’ın tanımlamasında yer alan iki boyut arasında

²⁵ http://blogs.warwick.ac.uk/zoebrigley/entry/paul_de_man/

kalmaları ile yakından ilgilidir. Bahsi geçen tanımlama otobiyografinin şu iki boyutunu içermektedir: “biri, ‘diğerlerinin gördüğü benliği- başarıları, dış görünüşü, sosyal ilişkileriyle sosyal, tarihi kişiliği’, diğeri sadece o kişi tarafından deneyimlenebilecek benliği, ‘içeriden hissedilen ve yazarın hiçbir zaman dışına çıkamayacağı benliği’” (aktaran Adak, 2017: 278- 279).

Berktaş (1998)’a göre, feminist edebiyat eleştirmenlerinin, kadın otobiyografilerine dair saptadıkları ortak özellik ise şudur: Başkalarıyla özdeşim. Bu özellik, otobiyografilerin kaynaklandığı koşulların özgüllüğünü, özerklik ve bağımsızlık isteği ile bağımlılık konumu arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Kadınlar bu gerilimin üstesinden gelmek için bir yandan topluma kendi öz-imgelerini sunarken bir yandan da başkalarıyla olan bağlarını vurgularlar. Özellikle egemen grubun dışında kalanlar için, toplulukla özdeşim, dilde ve yazıda yabancılaşmamış bir kimliği ifade etmek açısından her zaman önemli olmuştur. Otobiyografiler, azınlık gruplarla birlikte kadınların da böyle bir özdeşim yoluyla, egemen kültürün içinde yaşamak zorunda kaldıkları yabancılaşmanın ötesine geçip, kendi tanımladıkları olumlu (ve gerçekliğe daha yakın) imgeler aracılığıyla alternatif kimlikler yaratabilmenin imkânını sağlamaktadır (s. 14).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOKÜMAN ANALİZİ

3.1. Peride Celal'in Otobiyografisinde Anlatı Örüntüleri: Öznellik, Yaşantı, Fark/Otorite

Bu bölümde çalışmanın başında dile getirdiğim gibi bağımsız bir kadın yazını tartışırken *dişil yazın*ın erkek egemen dilin sınırlarını ne şekilde ve ne hallerde aşarak bir özgürlük alanı yaratabildiğine bakmaya çalışacağım. Bunun için de öncelikle metne nereden girebileceğimin yollarını aramak üzere metinlerarasılığın yöntemlerinden yararlanacağım ve tabiri caizse metni önce parçalara ayıracak sonra farklı şekillerde yeniden birleştirmeyi deneyeceğim. Katmanlarına ayırdığım metinde tüm sesleri duyabilmek adına “çokseslilik”in peşine düşeceğim. Nihayetinde ise kavramsal tartışmasını yürüttüğüm otobiyografik metinlerin kadın yazını yaratma açısından taşıdığı olasılıkları görebilmek için feminist edebiyat eleştirisinin yöntemleri ile metni tartışacağım.

Peride Celal'in romanı *Kurtlar* (1990), 1978 yılındaki bir günde başlayıp biter. O günden rüyalar ve hatıralar eşliğinde geçmişe uzanıp geri dönen yazarın başkişisi, anlatıcı yazar olarak kendisidir. *Kurtlar* (1990), otobiyografik olmanın yanında kurmaca özellikler taşıyan, yazarın kendi ifadesi ile *otofiksiyon* bir romandır (Kabacalı, 1996: 48). Özkurmaca olarak ifade edebileceğimiz bu tür, anlatıcı, yazar ve kahraman arasındaki denklik ilkesi üzerine kurulurken, otosansürden kurtulma imkânı bulan bir anlatıya dönüşmüştür. İki tip anlatıyı bir araya getiren, otobiyografi ile kurmacayı harmanlayan bir edebiyat türüdür ve aynı zamanda “yazarın hayatının gerçek bir anlatısı, onun yaşadığı bir deneyimi araştıran uydurma bir anlatıyla harmanlanır” (Roudinesco, 2012: 42). Yazan kadın olarak kendinden doğru ele aldığı yazma, yaratma problemi, romanın etrafında döndüğü esas unsurdur. Bu unsur, aynı zamanda metnin önemli katmanlarından birini oluşturur. Gürsel Aytaç (1996)'a göre postmodern edebiyatta yaygın olan bu konunun, Celal tarafından erken ele alınması, bir bakıma öncü sayıldığı gibi, anlatıcı yazarın kendi kimliğini, nasıl yazdığını, dünyaya ve gerçeklere nasıl baktığını sorgulaması, metin içinde bir üst kurmacaya ve roman dokusu içinde bir başka anlatı katmanının oluşmasını sağlar (s. 122). Elbette burada geleneksel edebiyat anlatılarının 20. yüzyılın modernist yaklaşımları ile

değişime uğrayan yapısı, *Kurtlar*'ı okumak için önemli bir parametredir. Neden- sonuç ilişkisine dayalı, başı sonu belli olan ve okurun yazarla özdeşlik kurabildiği metinlerin aksine, okuru metne yabancılaştıran modernist yazar, tartışmasız bir dış dünyadan ziyade iç dünyayla harmanlanan gerçek parçaları ile kurgular metni. Konuya olan bağlılığın azalması ve dıştan içe yönelen yolculuk, artık kaygan/geçişli bir zemine taşınmıştır. Bu duruma eşlik eden bir diğer öge de çizgisel akmayan zamanın metne taşınmasıdır. Böylece bilinç de bilinçaltı da zamanda sıçramalar yapabilecektir (Ecevit, 2002).

Romanlarında çoğu zaman kadınların kimlik arayışlarını, bunalımlarını konu edinen Celal, feminist olmadığını ve hatta feminizme karşı olduğunu dile getirmiştir bir söyleşisinde. Romanlarında kadını bir insan olarak aldığı söyleyen Celal (Kabacalı, 1996: 43), bir üst başlık olarak “insan”ın en azından kadın ve erkek yazarları aynı ölçülerde kapsamadığının da farkındadır. “Yazan kadın” sorunsalını daha önceki romanlarında (örneğin *Üç Kadın*) ele alan Celal, *Kurtlar*'da da “geçiş dönemi Türkiye'sinin kadınının bunalımını, bir kimlik arayış ve bulamayı”ını merkeze alır (Kabacalı, 1996: 45). Ancak her ne kadar kendini feminist bir yazar olarak tanımlamaktan uzak dursa da kadın yazar olmanın ve kadınlık hallerinden bahsetmenin yarattığı farkındalıkla yazmıştır.

Yazarın uyanmaya çalıştığı ve hayatının özeti niteliği taşıyan bir rüya²⁶ ile başlayan *Kurtlar*, 60 yıllık yaşamını gözden geçirdiği bir hesaplaşmanın romanıdır. Rüyalar,

²⁶ “Karanlıkta koşuyorsun. Arkanda homurtular. ‘Korkacak bir şey yok!’ diyorsun kendi kendine. Karanlıkların içinde bir hayal kımıldıyor. ‘Sen gene kimin peşine düştün?’ diyor alaylı bir ses. Nilüfer’in sigaradan kısılmış, erkeğimsi sesi... Yanında koşuyor Nilüfer. Ponponlu, pembe terlikleri var ayağında. Gecelikle, çorapsız! Yüzü ne kadar genç! Kömür gözleri ateş saçıyor gülerken. ‘*Kurtlar peşimde,*’ diyorsun. ‘*Öyküyü bitirmeliyim, bitirmek için Mine’yi bulmalıyım...*’ diyorsun.

Durmali bir yerde o kız. Yol sapağına geldiğine göre! Karar vermeli ne yanı, neyi seçeceğine... Yaşamak istiyorsa... Mutlu olmak istiyorsa...

‘Mutlu olmak, mutlu olmak!...’ Sesin yankılanıyor gecenin içinde. ‘Tünelden çıktığında bulursun onu’ diyor Nilüfer. Boğazına bir şeyler tıkanıyor. ‘Uyansam, ah uyansam!’ diyorsun. Karanlıklar koyulaşiyor. Nilüfer eriyip kayboluyor. Bir başka ses mırıl mırıl kafanın içinde. Kocanın sesi! Nereden çıktı? Ölmemiş miydi o?

Yatağın kenarına oturmuş, ellerini uzatıyor. ‘Beni kurtar!’ diyor. Avuçlarını açıyorsun, ilaçlar dökülüyor yere, su bardağı elinden düşüp kırılıyor. Cam parçalarını toplamak, ilaçları avuçlarına almak... ‘Hurşit su getir, çabuk çabuk!..’ diye bağırmaya başlıyorsun. İlaçlar onun çekmecesinde değil miydi? İçebilecek mi? Avuçlarındaki renkli kapsüller, senin uyku ilaçların değil mi? Havada yüzer gibi, yavaş, çok yavaş geliyor Hurşit. Neden koşmuyor? Neden yaklaşacağına uzaklaşıyor? ‘*Kurtlar daha da azıtacaklar şimdi!*’ diyor biri. Yazar’ı görüyorsun. Uçar adımlarla geliyor. Hep böyle yürür o. Yaşamı, ölmeden yitirmiş. Kendi inançlarının denizinde yüzen biri. ‘Kırkkk!’ diye, gülüyorsun. Kaçıyor, ürkmüşçesine, telaşlı... Kaçarken bağıyor: ‘Yaz!’ diyor. ‘Yaz... Yaz... Yaz artık!’ ve işte İlhan Cemal ve İşte Jones

hatıralar, kurmaca karakterler, gündüz düşleri, telefon görüşmeleri bunların hepsi yazarın kendini bulmaya çalıştığı ve zaman zaman da kendinden kaçmak için kullandığı araçlara dönüşür. Kendisi ile girdiği hesaplaşmaya iç monologlar ve bilinç akışı ile tanık olduğumuz metin, yazarın geçmişi ve bugününü kapsar. Metin boyunca bilinç akışı²⁷ yöntemi, yazara kendisi ile ilgili tüm gerçekleri kronolojik zamana bağlı olmadan anlatabilme imkânı tanır.

Yazarın kendisi ile hesaplaşmasını sahilleyen, ikinci kişi(li) anlatım tekniğini uygulamasıdır. Celal'in *Kurtlar*'da kullandığı ikinci kişi(li) anlatım tekniği, "doğrudan okuyucuya veya anlatı dâhilindeki hayali/kurgusal kişiye/dinleyiciye seslenen amacı kendi içinde olan/ototelik (autotelic)" şeklinde tanımlanır (Demiryürek, 2013: 124). İkinci tekil kişili anlatım tekniği, Philip Stevik (1988)'in belirttiği şekilde otobiyografik romanının 'ben' hikâyecisini, kendi karakterini takdim edememe, kendi bilinçaltı tepkilerini ve önyargılarını tahlil edememe engellerinden kurtarır (s. 250).

Jale Parla, metnin başından itibaren anlatıcı yazara "sen" diye hitap eden sesin, okuyucunun yazarla özdeşlik kurmasının önüne geçtiğini belirtir. Okuyucu ve anlatıcı yazar arasında mesafe koyan bu anlatım tekniği, hem Celal'in kendi edebiyat serüveni içinde hem de kadın yazını adına önemli anlamlar taşır. Eagleton (2011)'in sorduğu gibi "düzeni yıkan, anlamı bozan ve kendimize güvenimizi sarsan biçimler ne olacak?" (2011: s. 190). Öncelikle piyasa romancısı olarak anılmaktan kurtulmaya çalışan Celal, kullandığı bu anlatım tekniği ile sık kullanılan okuyucu ile kolay özdeşleşme formülünü kullanmamıştır. En önemlisi sen dili, "içinde barındırdığı otoriter ve

İstvan! Senden uzaklaşan, senin uzaklaştırdıkların... 'Sen kimseyi sevemezsin!' diyor bir ses 'kendinden başka!' İlhan Cemal'in sesi mi, İstvan mı, Yazar mı? Belki de kocan!

Kurtların sesi yoğunlaşıyor sırtının gerisinde. Hırıltılar, kısık havlamalar, insan sesine benzer garip gülüşler... Kuşatıldın! Kurtuluş yok! Kanlı gözleri öfkeyle fırlamış, salyalar akıyor ağızlarından. Doymak bilmeyen iştahları ile saldırmaya, parçalamaya hazır. Kaçmak? Olanaksız. Ayakların yere yapışmış, asfalt eriyor tabanlarının altında. İmdat istemek için ağzını açtığında sesin çıkmıyor. Boğulmuş gibisin". Peride Celal, *Kurtlar*, İstanbul 1991, ss. 7- 8.

²⁷ Bilinç akışı tekniğinin temelleri, Sigmund Freud'un "psikanaliz kuramı" ve bu kuramda faydalandığı "serbest çağrışım metodu"na dayanmaktadır (Tura, 2005: 120). Psikanalizin "yaratmanın bilinçaltı kaynaklarına açıklamak" iddiasında olan görüş, sanatın ne sebeple olduğu, sanatçının niçin eser yarattığı sorularına cevap arar. Freud'un sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki kurduğu ve bilinçaltının yaratmadaki rolünü belirlemeye çalıştığı görüşü, gerçekleştirilememiş arzularla temellenir. "İnsanların birtakım istekleri, itileri vardır, ama toplum içinde yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak zorunluğunu duyar ve bu isteklerini serbestçe tatmin edemez, aksine bunları bastırmaya, örtmeye bakarlar. Ama ister cinsel alanda ister başka bir alanda olsun bu itilerden, isteklerden vazgeçmek çok zordur. Bundan ötürü insan gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevkleri hayal kurma yolu ile elde etmeye çalışır. Freud'un sanat kuramında, bu hayal kurma eylemi ile sanatçının yakın ilişkisi vardır". Bknz. Moran, *a.g.e.*, s. 150.

sorgulayıcı sesle, sürekli bir direnişi, otoriteye karşı çıkışı” ifade eder. Bu ses Parla (1999)’ya göre “babanın kanununa ilginç bir karşı çıkıştır” (s. 88). Kullandığı anlatım tekniği ile metin boyunca duyduğumuz sorgulayıcı ses, aynı zamanda klasik otobiyografi metinlerinde gördüğümüz birinci tekil kişili sesin sahip olduğu eyleyen olma özelliğine karşı da mesafelidir. Üçüncü tekil kişili anlatımla sağlanmaya çalışılan nesnellik ve kesinlik, anlatıcı yazarın zaman zaman bulanıklaşan anıları ile de sekteye uğratılır. Yazar bunu okuyucu ile paylaşmaktan çekinmez.

Metin boyunca yazarın tüm özgeçmişinin bilgisine sahip olan bir bilinçle hesaplaşması, bu hesaplaşmayı hem daha gerçekçi hem de daha acımasız kılacaktır. Bu nedenle yazar, çoğu zaman kendi bilinciyle çelişen yeni bir “ben”le konuştuğunda ortaya yeni bir düşünce ve söylem düzeyi çıkmış olur. Bu anlamda “anlatıcı benlik” ve “deneyimleyen benlik” kavramlarından bahsedebiliriz.

Peride Celal’in Kurtlar Romanında Bilincin Sunumu adlı çalışmasında Gülsemin Hazer (2014), ‘anlatıcı benlik’in dilinin eleştirel olduğunu vurgular (s. 86). Çoğu yerde iç konuşma ve hesaplaşma şeklinde ilerleyen metinde ‘anlatıcı benlik’in kullandığı *sen* dili aynı zamanda çok sesli bir yapının oluşmasına da sebep olmuştur. Bu çok sesli yapı, yazarın kendini takdim edişi açısından sorgulayıcı bir yapı oluşturur. Yazarın kendine yönelik bakışında kullandığı *sen* dili, aynı zamanda tek boyutlu bir bakış açısının önüne geçer.

*Evet, ne yapıyordum ben o ilk gençlik yıllarımda? Bir robot gibi işine gidip geliyor, berbat romanlar yazıyor, geceleri isteklendiğinde İlhan Cemal’i düşünüyordun. Sanat, politika, sağ, sol o kadar da umurunda değildi. “Yeni bir rejim”, “demokrasi”, “düşünce özgürlüğü”, böyle sözcükler dolanıyordu kafanda. Bir gün her şeyin değişeceğine inanıyordun. *Gencim, özgürlüğü yaşamak için önümde yıllar var, diyordun* (Celal, 1991: 223).*

Yukarıdaki alıntı, şimdi ile geçmiş arasında gidip gelen anlatıda ‘anlatıcı benlik’in, ‘deneyimleyen benlik’e yönelttiği bakışın kendisidir. Elbette anlatıcı yazarın yazarlığını, gerçekte kim olduğunu sorgulaması, geçmişin acılı ve sancılı süreçlerinin yeniden gözden geçirilmesini de beraberinde getirir. Yakın ilişkileri, dostlukları, annesi, çocukları, yakın zamanda kaybettiği kocası, yazarın girdiği bu hesaplaşmada sorgulama sürecinin parçasıdırlar. Dönemin edebiyat dünyası ve siyasal toplumsal süreçler, yazarın politik konumlanışına dair özeleştirilerini de içerir. Kendi ile girdiği

hesaplaşma, uykusuzlukla geçen uzun günün ardında hayatında önemli bir yeri olan teyzekızı Nilüfer'den gelen intihar mektubu ile sona erer.

Geçmişten bu yana biriktirdikleriyle yazarın yazarlığını, kendini ve dünyayı anlama çabası, bugünden bakan anlatıcı yazar için yetişilemeyecek yarınlar anlamına da gelir aynı zamanda. Geçmişte yaşanan ya da yaşanamayanların pişmanlığı, geleceğe yönelik iyileşme umutlarının da tükendiği bir döngüye dönüşür. Ali Gevgilli'nin ifadesiyle;

Kurtlar, bir yazarın yaratma sürecinin de adeta otantik bir tanığıdır. Bir süreç, sayısız deneyimin ardından, sancılı, kıvrandırıcı, acı verici bir arınmayla, çeşitli olayları ve olguları bir daha yargılayarak, süzüle süzüle gelir. Dün bitmiştir ve dünü salt dünün değerleri içinde anlamak ya da çözümlenmek olanaksızdır. Dünün daha nesnel yaklaşımlarla kavranabileceği biricik yer, yarın olabilir ancak... Oysa yarını kim yakalayabilecektir? (1996: 112).

1978 yılı içindeki belirsiz bir zamandan sesini duyduğumuz anlatıcı yazar, ana metni 1986 ve 1990 yılları arasında yazmıştır. Bir romanı yazma sürecini ve bir yazarın yazarken çektiği sancuları anlattığı *Kurtlar* için Selim İleri (1996) ile yaptığı söyleşide şunları söyler Celal: “Kurtlar’ı, ‘yazarın kendisi’ dediğiniz olgu için yazdım. Romanın romanını yazmak istedim. Yani bir romancı kolay değil, ne kadar eziyet çekerek, acı çekerek yazdığını anlatırken, insanları, yılları yazdım. Bir romanı kurarken, tasarlarırken, yazıya geçirirken başardığımız ve başaramadığımız anlardaki bunalımı anlatmaya çalıştım” (s. 53). Yazarın romanın romanını yazdığı *Kurtlar*'da, bir metnin diğer metinlerle kurduğu bağlara bir metnin oluşturulma aşamasında tanık oluruz. Ana metin, iç içe geçmiş, birbirinden ayrı ve aynı zamanda birbiri ile ilişkili metinlerden oluşur. Yazar, başka bir metnin parçalarını kendi metni bağlamında kaynaştırır ve bu birbiri ile ilişkili parçaları birbirine tutturarak metnini yeniden yazar (Demirtaş, 2015: 83). Metnin oluşturduğu anlamlar bütünü, herhangi bir metin ve ona göndermede bulunan tüm metinler ve onunla ilişkiye giren diğer tüm metinler arasında oluşur. Bu da metinlerarasılığın kendisidir (Allen, 2000: 2).

Metinlerarası, Aktulum'a göre, devingen bir uzamdır ve içerisinde durmadan farklı metinler, anlam çizgileri kesişir; bu da sınırsız bir üretkenlik alanı yaratır. Metnin kendisi de Kristeva ve Barthes için, yıkma ve ardından yeniden kurma işlemidir. Yıkılma ve yeniden kurulma sırasında metinlerin yeri, sırası değiştirilir, ele alınan

metinden önce ya da metin çerçevesinde var olan parçalar yeni bir metne eklenir (Aktulum, 2004: 149). Metni kurma ve parçalara ayırma işlemi, örme ve sökme işlemini anımstırır.

Metin (*text*), anlatı, söylem, yazı konusunda yapılan benzetmelerden biri, ‘örgü’ sözcüğüdür. Örgü, dokuma, kumaş, iplik, uç, örme, düğüm, ağ vb. simgesel anlamlarla ya da bir izlek olarak metin incelemelerinde kullanılmıştır. Barthes (1996) da *S/Z*’de örgü ve metin arasında benzerlikler kurar. Dokuma, ipliklerle dikey ve yatay düzlemde bir çizgi, uç uca getirilmiş bir bütünlük oluşturur. Aynı bütünlük, sözcükler ve metin ilişkisi için de kullanılır. İplik yani sözcükler, bir bağlama ve geçiş işlevi yerine getirirler. Metinlerde ipliğin ucundan tutup sonuna kadar gitmek de mümkündür. Ancak ipliğin ucunun gözden yitirildiği ve koptuğu da olur. Bu bağlamda Barthes, anlatıcıyı bir ‘sözcük dokuyucusu’ olarak tanımlar.²⁸ Ona göre bu dokuma, düşüncenin zincirlenmesi anlamına gelmez, iplik tek anlamlı bir söylem değildir çünkü. İpliği yumak haline getirme işi, olayların, düşüncenin gerçekleşmesi, gelişmesidir. Bir metni çözümlerken de Barthes ‘nereden başlamalı?’, ‘ipliğin ucunu nasıl bulup çekmeye başlamalı?’ diye sorar. O, ‘bir uç, iplik ucu bulmaya ve bu ucu yumak haline getirmeye karar verir, çünkü ona göre dilde bir dizge böyle oluşturulur’ (alıntılayan Aktulum, 2004: 122-119). O halde ipin ucunu bulmak için dokumayı çözmek ve ipi yeniden bir yumak haline getirmek gerekecektir. Bunun için de birbiri ile bağlantı içinde olan iç içe geçmiş metinleri, yeniden parçalara ve katmanlara ayırma ile başlayalım.

3.2. Metinlerarasılığın Katmanları:

3.2.1. “Kurt Salgını” ve “Ağacın Üstündeki Ev”

Ana metni oluşturan önemli iki metin, yazılmakta olan bir hikâye ve bir romandır. *Ağacın Üstündeki Ev* ve *Kurt Salgını*, ana metin boyunca yazarın eş zamanlı olarak üzerinde durduğu ve bitirmeye çalıştığı çalışmalarıdır. Yazarın bu iki metni tasarlama ve yazıya geçirme uğraşı, uyku-uyanıklık arasında geçen bir 24 saatte rüyalar ve anılarla kurulan şimdi- geçmiş döngüsüyle örülerek nihayetinde *Kurtlar*’ı oluşturur.

²⁸ Bu minvalde bir alegoriyi yazarın kendisi de kullanır: “(...) Elinden düşen bir yumağın birbirine girip düğümlenen ilmikleri! Onları toparlayıp güzelce bağlayarak... Bugün yeniden yazmaya başlamalısın, ikinci bölümü (...)”. Celal, *a.g.e.*, s. 8.

“Kurt Salgını”

Yazarın kırmızı defterine geçmişte aldığı notlardan oluşan bir roman taslağıdır. Metnin içinde “Kurt Salgını”na ait kısımlar tırnak içinde ve bold yazı karakteriyle aktarılır. Daha sonra göreceğimiz gibi yazarın anlatı zamanından önce yazılmış “tamamlanmamış” metin parçalarından oluşur. Parla (2015)’ya göre Celal’in tamamlayamadığı “Kurt Salgını” Türkiye’de yazılacak distopyaların habercisidir (s. 198).

“Kurt Salgını”, yazarın, dönemin sosyal ve politik durumunun yarattığı yozlaşmayı ele almaya çalıştığı roman taslağıdır. Yazarın “Kurt Salgını”nda kurguladığı atmosfer, aşağıdaki alıntıda gördüğümüz gibi *Kurtlar*’ı yazarken kendisinin ve çevresinin mücadele ettiği siyasi baskılardan ve siyasi ve toplumsal ortamın yarattığı insan tipinden mütevellittir.

Bütün kent bekliyor benim gibi onları. Korkumla yalnız olmadığımı biliyorum. Kimileri bir ayıp gibi gizliyorlar korkularımı. Kocam umursamıyor. ‘Sen de damlara çıkıp bağıracaksın neredeyse korktuğunu!’ diye, alay ediyor benimle. ‘Sıra bize geldiğinde beklenmedik bir anda olacak nasılsa’ diyor. ‘Sokakta, otobüste, belki de sinema kuyruğunda, birdenbire, herkesin başına geldiği gibi!’ Evet birdenbire! Önceki gece kurtların şöleni vardı ve ateş yakmak için komşu evlerden birine girip kitaplığını talan ettiler. Kitapları kamyonla götürüp tepelerde yaktılar... (Celal, 1991: 179).²⁹

Yazar “Kurt Salgını” için tasarladığı evrenin referans noktasını da şöyle anlatır metinde:

‘Kurt Salgını’na yazmaya karar verdiğinde, önce kenti anlatmak istemiştin: Pisliği, bırakılmışlığı, çamuru, karanlık yolları, sevgiden yoksun, korkulu insanlarıyla kurtların kol gezdiği büyük bir kentin romanı. İstanbul’un adını bile vermek istememiştin. Çünkü onların kendi ülkende olduğu gibi, başka ülkelerde de canavar sürüleri halinde büyüyüp yayılmakta olduklarını biliyordun.

Özel yetiştirilmiş kurt köpekleri yıllarca önce, yalnızca korunmak içindi belki. Sonraları saldırmak için eğitildiler. Uzak çiftliklerde, köpek, çakal, kurt karışımı garip canavarlar yetişti. Bu korkunç yaratıklar yavaştan yayılmaya başladılar kentin içlerine.

²⁹ *Kurtlar* romanından alıntılarda romanın kendisindeki yazı karakterleri ve biçimleri korunmuştur. Bu nedenle orijinal metinde olduğu gibi bazı pasajlar koyu ya da italik olarak görünecektir.

Fantastik bir öykü düşlemiştin ilk önce. Sonraları konu kafanda büyüyüp gelişmeye başladı. Kentin sokaklarında, zincir ucunda, ağızları demirle kenetlenmiş kurt azmanları çoğaldığında (Celal, 1991: 176).

Toplumsal durumdan yola çıkarak yazmaya başladığı “Kurt Salgını”nın ilerleyen sayfalarında sokaklarda çoğalan zincirle bağlanmış vahşi kurt köpekleri türünün nasıl üretildiğini anlatır yazar. İnsanlığa karşı bir tehdit unsuru haline gelen kurtlar, fantastik bir eğretilenlikle “kurtlaşma salgınına” dönüşür:

Son günlerde başka bir şeyden korkar oldum: Elim sık sık saçlarıma gidiyor. Kulaklarım çıkacak diye ödüm kopuyor. Kocam dökülen saçlarının arasında büyümeye başlayan iki küçük yumrunun farkında değil. Uyurken yüzüne eğiliyor, alındaki yumrulara, açık ağzında sivrilmeye başlayan dişlerine bakıyorum. Yüzüne kurtların gölgesi iniyor yavaştan.

İştahla parlayan gözleri konuşurken hırıltılarla boğulan sözleriyle kurtlaşan dostlarımız, tanışlarımız çoğalıyor. Bu yüzden, bir süredir kentte herkes birbirine kuşku ile bakmaya başladı.

Gazetelerde garip yazılar çıkıyor: ‘Artık eski günleri aramaktan vazgeçin’ diyorlar. Dünya değişim içindeymiş. Sonu gelmiş her şeyin. Kurtlar ilk haberciymiş.

Kurtlaşmaktan korktukları için kendini öldürenler çoğaldı.

İnanılmaz şeyler oluyor bu kentte. Karanlık bastığında bir koşuşmadır başlıyor sokak aralarında. Ürkek bakışlar sağa sola. Gölgeler, duvar kenarlarından sürünüp kaçan! Çığlıklar nereden, kimden geldiğini bilmediğimiz. Arkasından çığlıklar kadar ürkütücü sessizlik! (Celal, 1991: 180).

Yazar kenti saran kurtları işaret ederek “Kurt Salgını” metnini kurgular. Metin yazılırken kurtlar kendi gerçekliğini de peşinden getirir. Aşağıdaki ilk alıntıda yazarın içinde bulunduğu toplumsal durumla ilişkili ortaya konan kurt eğretilenmesi, sonraki alıntıda yazarın çevresinin de sahiplendiği ve belli bir kesimi tanımlamak için kullanılan ortak bir söyleme dönüşür.

Kocam korktuğunu gizliyor benden. Ama bir zamanlar küçük, kara silahı, yastığın altında yatıyor. Evden içeri girecek ilk kurtu öldüreceğini söylüyordu geçen gün. Sevgili kitaplarına yabancı eli değmesine dayanamazmış! Bu kurtlar en çok kitaplara, kitapları yazanlara, okuyanlara düşman. Neden? Kendileri ulumaktan başka bir şey bilmedikleri için mi? (Celal, 1991: 180).

“Ona uşak gibi davranmıyorsun sorun burada” diyor, Nilüfer. “Kocan uşak gibi davranırdı. O zamanlar ne kadar saygılıydı. Bak, şimdi yayık yayık gülüyor yüzümüze, konuşmalarımızı dinlemek için kapı önlerinde dolanıyor.”

Küçük Hoca alay ediyor:

“Yani o da mı kurtlaşmaya başladı Nilüfer Hanım!”

Nilüfer sürmeli gözleriyle alttan, alaycı süzüyor hepinizi.

“Hepimiz kurtlaştık gitgide” diyor (Celal, 1991: 482).

“Kurt Salgını”nı yazmak

Anlatıcı yazarın “Kurt Salgını”nı yazma süreci, kendi yazarlık durumunu sorguladığı bir süreci de beraberinde getirir. Siyasi baskıların iyice arttığı anlatı zamanı, yazarı öznel durumundan ziyade toplumsal içerikli ve evrensellik kaygısı taşıyan bir kurguya yönlendirir. En azından anlatıcı yazarın dostları, yazardan bunu beklemektedir. Buna karşın anlatıcı yazarın yapmak istediği farklıdır. Yazar toplumsal ve politik gerçekliğin romanını yazmak zorunda olduğunu hisseder ama yazamaz. Ancak bu durumun yarattığı hissiyatlar ile kendi hayatının alegorisi de olacak olan bir kadının öyküsünü yazma arzusundadır. Kendi öyküsünü yazma arzusu, devasa politik sorunlar karşısında giderek önemsizleşen ruh hallerine dönüşürken bu salınma hali her ikisini de -politik ve sosyal durum ve kişisel öykü- yazmayı imkânsızlaştırarak bir yazamama haline dönüşür. Bu yazamama ama yine de yazma hali, içerisinde farklı boyutların iç içe geçtiği *Kurtlar*’ı doğurur. Dolayısıyla metin içindeki bu farklı düzlemler, farklı yazı biçimleri içinde tutularak korunur. Bu strateji, aynı zamanda makro ve mikro olanı ya da yapı ile eyleyeni birbiriyle insicamlı bir kurgu içinde ilişkilendirerek yazamama ama yine de bitişikleştirerek bir arada tutmayla ve kendine yönelmeyle sonuçlanır.

Nilüfer de başkaları gibi, “*Kurtlar bir belgesel olacak, çok şeyi açıklayan...*” diyor.

Oysa senin yapmak istediğin, romancının yaşam boyunca hayalle gerçek arasında gidip gelerek çektiği çileyi anlatmak; kurtlarla çevrili, yozlaşmış büyük bir kentin çukurunda, yalnız bir kadının kendi kendisiyle hesaplaşması, böyle bir şeyler...

“*Kendini toplumdaki soyutlamamaya dikkat et.*”

Yazar, sık sık söylüyor bunu.

Büyük kentin burjuva kesimini eleştiren burjuva bir romancı. Öyle düşünüp kızdığı belli.

Büyük kentin çöküşünü, parçalanışını anlatmak! Sevdayı, dostluğu, düşmanlığı, insanı anlatmak! (Celal, 1991: 35).

İçinde bulunduğu koşullarda yazmayı bir mücadele alanı olarak gören anlatıcı yazar için “Kurt Salgını”nı yazmak, iyileştirici bir süreci de işaret eder.

Evet, artık yalnız “Kurtlar”ı yazmayı düşünmelisiniz” diyor [Küçük Hoca]. “Böylece başka bir zamanı yaşayarak, kendinizi, acılarınızı unutursunuz.”

Doğru söylüyor. Yaşamın savaşımını ver herkes gibi. Kurtlara karşı çıkmak istiyorsan, önce korkmadığını göster. Başka türlü nasıl yenebilirsiniz onları... Küçük Hoca'nın, Yazar'ın, anlatmak istedikleri bu değil mi? Kurtulmak istiyorsan, kırmızı defterler, eski resimlerle oyalanma. Kalk sokağa çık, havalan biraz. Sonra dön masanın başına. Yeni bir kâğıt geçir makinene, yeni bir şeyler yazmaya koyul... (Celal, 1991: 277).

Ancak kendine dönen anlatıcı yazar için yazmak, acı bir süreci beraberinde getirir. Kendini yazmaya çabalayan anlatıcı yazarın düştüğü panik, “yazma makinesinin mekanisyene karşı dönme” (Deleuze ve Guattari, 2015: 77) potansiyelinden kaynaklanır.

Yüreğinin derinlerine inmek, kötülükleri arayarak... Başkalarını anlatıp incelemek, yargılamak kolay. Güç olan yüzünü ışığa dönerek kendini yargılamak, açık ve korkusuz.

Neden küçük öykülerle oyalanarak ‘Kurt Salgını’na başlamadığını çoktan sezdi Nilüfer.

“Günah çıkarmaktan korkuyorsun, biliyorum” diyordu, geçen gün.

“Yaşadığımız korkunç dönemi saptayacak bir belgesel yazmak istiyorum ve daha hazır değilim” diye kapadın konuyu (Celal, 1991: 342).

Kurtlarla mücadele edebilmenin kendince en iyi yolu yazmaktır. Yazmak aynı zamanda yazarın kendisi ile verdiği bir mücadeleye dönüşür metinde. Anlatıcı yazarın toplumsal olanla etkileşiminin ancak yazı işi olduğu düşünülecek olursa, onun eylemlilik hali de bu metinle ortaya çıkar. Metnin bütününde, ‘Kurt Salgını’, anlatıcı yazarın esas yazmaya çalıştığı ve aynı zamanda kaçtığı metin olarak yer bulur. Bu durum, eş zamanlı olarak yazarın kendi geçmişi ve yazma sürecindeki halleriyle cebelleştiği *Kurtlar*’ı oluştururken metin içinde sözünü ettiği Mine’nin öyküsü bu cebelleşmeye eklenen ama müphem kalan oluş halinde bir kurmaca alt metin olarak gözükür. Kadın ve yazar olmanın zorluğunu kendi deneyimini anlatarak aktaran yazar, yazarak kendini nasıl var ettiğini de anlatmış olur. Yazma/ yaratma sancısına

tanık olduğumuz yazar, kendi öz benliğini yazarak nasıl inşa ettiğini ya da bozduğunu, kurmaca ile iç içe geçen yaşam öyküsünde “iki satır arasına”³⁰ yerleştirir.

“Şu Mine’yi bırak, bunları yazmaya başla artık.”

“Neleri?”

“Kendini yaz, kurtları yaz. Vazgeç şu ağacın üzerindeki, hayallerle oyalanmaktan. O kız, o konak gerçekdışı. Doğrudan kendi yaşamınla başla, dal içine olayların. Kendini anlat yahu!!”

Sesinin tonu düşer gibi oluyor. Kısa bir sessizlik.

Telefon almacı elinde titriyor hafiften. Anladı. Yavaşça mırıldanıyor:

“Afedersin!”

“Üzme canını kızmadım. Yalnız...”

İçin dalgalanıyor. Nedenini bilmediğin bir başkaldırı:

“Benim için artık yapacak bir şey kalmadı mı yazmaktan başka! Yaşamak, o ne oluyor?” (Celal, 1991: 367).

Anlatıcı yazar, yazdıklarını okuyanların da kendisi ile gerçekleri arayanların yanıldığını düşünür. Zaman zaman da yazın hayatına dair “gerçeği anlat”³¹ önerisi ile karşılaşır. Bu anlamda Albert Cohen’in etkilendiği görüşünü dile getirerek kendisinin de bir okuyucu olarak takip ettiği yoldan bahseder:

Neden yazara kendini o kadar yakın bulduğunu bilmiyorsun. Albert Cohen 70 yaşında başyapıtı ‘Belle du Seigneur’ü yazarak çoktan hak etmişti üne kavuşmayı. ‘Mangeclous’yu okuyup bitirdiğinde, artık ona iyiden iyiye vurulmuşsun. “*Roman her şeydir, çünkü her şey romanın içindedir*” diyordu. “*Gerçek nedir?*” diye sorduklarında yanıtlıyordu: “*Gerçek iki sözcüğün arasında olandır.*” Okuduğun kitaplarda iki sözcüğün arasındaki gerçeği araştırmaktan bıkmadın hiç (Celal, 1991: 462).

“Kurt Salgını” ile kendine dönen anlatıcı yazar için yazı makinesi, artık kendine karşı işlemeye başlar. Bütünüyle kendine dönmek -elbette kendi tarihinin arkasında duran toplumsal olanı göz ardı etmeyerek- Deleuze ve Guattari (2015)’nin bahsettiği paniğin parçasıdır. Yazma işinin kendisi şeytani antlaşmadır: “Şeytani antlaşmanın, şeytani

³⁰ “Albert Cohen, ‘Gerçekleri iki satır arasında aramalı,’ demiş. Senin gerçeklerini romanlarında, öykülerinde arayanlar, çoğu zaman yanından geçerek, ya da aradıklarını bulduklarını sanarak aldandılar”. Celal, *a.g.e.*, s. 429.

³¹ “Yazar da aynı düşüncede belli.

‘Aceleyle getirme’, diyor. ‘İçi boş kalıplardan kaçın, gerçeği anlat, olmadık insanları, seriüvenleri değil’”. Celal, *a.g.e.*, s. 459.

masumiyetin tehlikesi, kesinlikle suçluluk değil, tuzaktır, köksaptaki çıkmaz, bütün çıkışların kapanması, her tarafı tıkalı yuvadır. Korku. Şeytanın kendisi tuzağa düşer. Yeniden- Ödipalleşiriz; suçlulukla değil, yorgunlukla, buluş eksiğiyle, serbest bıraktığımız dikkatsizliğimizle, fotoğrafla, polisle- uzak şeytani güçler aracılığıyla” (ss. 77- 78).

Diğer yandan aşağıdaki alıntıda gördüğümüz gibi toplumsal durum çıkmazlarını fazlasıyla hissettirir ve anlatıcı yazar geçmişinin bir parçası olan Mine ile kendi tarihine sığır:

Ensesi kalın kurtların, Mercedes, BMW arabalarını garajda sakladıklarını kentte herkes biliyordu. Kendilerini korumak için böyle yaptıklarını söyleyenler de vardı. Sokak başında öldürülen gazeteci, kurşunlanan bilim adamı, ölen, sakatlanan, boğazlanan kimi kişilerinse tek suçları, insan olmaktı. Daha sonraları, kurtlar çoğalıp insanlar azalınca, son kalanları da kamplara aldılar, hapishanelere koydular, bilinmez kuytulara işkenceye yatırdılar. Kent ulumalarla inliyordu. Kurtlaşmamak için direnen kimseye yer yoktu aralarında.

Öfkeyle kapıyorsun roman dosyanı. İçin bulanıyor biraz. Sigaranı izmaritlerle dolu tablada söndürüyorsun sinirli. Ne diyeceklerini biliyorsun: “*Ionesco taklitçisi,*” diyecekler. Alay edecekler arkandan.

“*Kurt Salgını*” bir fantezi. Vazgeçmen gereken bir karabasan. Mine’ye dön. Mine senin çocuğun gibi artık.

Dosyayı çekmeceye atıp, kilitliyorsun yarım kalmış o garip romanı (Celal, 1991: 181).

“Ağacın Üstündeki Ev”

Kurtlar romanı içinde akan bir başka hat da yazarın daha önce almış olduğu notlara da atıfla ana metne işlenen “Ağacın Üstündeki Ev” adıyla tasarladığı bir hikâyedir. Hikâyenin başkarakteri İstanbul’a, görece taşra olan bir yerden yazar olma hayali ile gelen genç bir kızdır. Genç ve idealist olan Mine karakterini yazar kendi geçmişinden nüvelerle oluşturur. Yazarın Mine’ye ve hikâyesine dair aldığı notlar ve anlatı zamanında yazdığı parçalar, tırnak içinde ve bold yazı tipiyle belirtilir. “Ağacın Üstündeki Ev”, yazarın kendilik durumu ile ilgilidir. “Kurt Salgını”, toplumsal durum ile ilişkili bir alanı kapsıyorsa *Ağacın Üstündeki Ev* de kendisinden doğru oluşturduğu bir alanla ilgilidir. Bu iki alan birbiri ile iç içe ve ilişkilidir.

Genç ve idealist bir yazar olarak kurguladığı Mine karakteri “Ağacın Üstündeki Ev” öyküsünün başkişisidir. Yazar şöyle anlatır Mine’yi:

Mine on yedisine yeni basmış bir kız. “On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan” marşını bağıra bağıra söylüyor okulunda. Behçet Kemal’e özenen, Atatürk’ü yücelten şiirlerle dolu defterleri. Atatürk’ün ölümsüzlüğüne, devrimlerin süreceğine inanmış o kız. Kurtlardan temizlenmiş bir ülkede yaşadığını sanıyor. Kötülüğün gizliden gizliye ülkeye sızıp yayıldığını, inlerine çekilen kurtların dişlerini bileyerek bir ölüm müjdesi beklediklerini bilmiyor Mine. Yalnız o değil, kimse bilmiyor (Celal, 1991: 15).

Anlatıcı yazarın geçmişinden tutup çıkardığı Mine ile kendi kişiliği zaman zaman birbirine karışır. Öyle ki anlatıcı yazar, Mine için yazdıklarının aslında kendi anıları olduğunu yazarken fark eder.

Geçmişe açılan bütün kapıları kapayıp yaratmak istediğin o kızın peşine düşmek... İşte, kız koşuyor karanlık koridorlarda. Önünü tutuyor. Öğretmenin peşinde olduğunu biliyor kız. Omuzuna dokunduğunda kendini tutamayıp işeyeceğini biliyor. Eğer yatağına işlememiş olsaydı o gece, kim bilir!

Okulun yarı karanlık salonu. Büyük avize, tavanda sallanan. Annesi ağlayarak bağıyor: “Seni almaya geldim yavrum!” Mine’nin ıslak donu kışına yapışmış.

Karıştırıyorsun! Mine ile ilişkisi yok bu olayın. Annen seni almaya, babandan kaçırmaya gelmişti. Rüyasında görmüş, özlemine dayanamıyormuş. Yavrusu yatılı okullarda!.. Teyzeler, dayın, anneannen, hepsi babanın yanını tutarak anneni zorlamışlardı seni okuldan almaması için. Boyun eğmemişti annen. Kaç yaşındaydın? Altı, belki yedi. Haftadan haftaya çıktığın babanın evini, Çamlıca’daki okulu anımsamıyorsun şimdi. Mine’ye mekân olarak seçtiğin okul... (Celal, 1991: 13).

Metin içinde yazardan bağımsızlaşarak kendi kaderini tayin etmeye çalışan Mine, Gevgilli’ye göre yazarın hem kendisi hem de antitezidir. Ve yazar Mine’yi er geç yaratmak ve onunla yüzleşmek zorunda kalacaktır (1996: 113). Aşağıdaki alıntıda, yazarın Mine’yi yazmaya çalışırken kendi yazarlık durumu ile yüzleşmesine tanık oluruz:

Yazmak istemiyorum... Mine’yi istediğim gibi yaratamadım. İstediyim ne, geçmişi saptırmak değil mi? Kendi geçmişini? Mine’yi, kendi yolundan başka bir yola sürmek... Öyküde bile olsa onunla beraber ikinci bir yaşamı seçebilmek...

Nilüfer,

“Kendi yarattığın yalnızlığın yüzünden kapkara bir insan olup çıktın” diyor.

Aldanıyor Nilüfer. Yalnız değilim ben. ‘Bir’ yazarın yalnızlığı kalabalığın içinde başlar, masa başında biter. Çünkü masa başında bir kişi değil, bin kişi ile çevrilidir. Düşünceleri ve her biri biraz da kendisi olan çeşitli kişilerle. Orada, kalabalık kendisindedir artık.

Nilüfer,

“Bu kez tuzağa düştün” diyor. “Geçmişini böylesine yoğunlaştırarak düşünmek, seni yok edecek sonunda. Daldığın karanlığın içinde boğulacaksın.”

Haklı. Anıları belirsizleştiren, saptıran karanlıkta; geçmiş zaman içinden uzanan sevdiklerin, sevmediklerin örümcek kolları ile sarıyorlar seni. Kısırıldın köşeye. Satırların arasında tutamıyorum kızını. Ben onu götüreceğime o beni sürüklüyor istemediğim yanlara. Evet, yazmalıyım. Yazmak istemiyorum... Makinenin başına geçip...

Gözlerini açıyorsun içini çekerek. Neden? Diye soruyorsun kendi kendine. Divandan yere kayan örtüleri çekiyorsun üzerine. Evet neden? Kendinden korktuğun için mi? Kurtlardan mı yoksa? (Celal, 1991: 9).

Yukarıdaki alıntıda olduğu gibi yalnızca hikâye karakteri olmaktan öte olan Mine, metnin ilerleyen bölümlerinde yazardan daha fazlasını isteyecektir:

Mine’yi görüyorsun. Odanın içinde küçük kara bir gölge, duvarlara vurup kaçan... Öyküyü düşüneneğim; Mine’den, kafama durmadan girip çıkan bu düşsel yaratıktan kurtulmak, kendimden kurtulmak... Yatağının başucunda duruyor kız. İsteddiği, öykü kahramanı olmakla yetinmeyip yaşamıma girmek (Celal, 1991: 464).

“Ağacın Üstündeki Ev” i yazmak

Kenti saran kurtların romanını yazmaya (“Kurt Salgını”) çalışırken yazar, kendi korkularıyla yüzleşmek zorunda kalır. Çünkü yazar kurtlarla çevrilmiş bir kentte kadın yazar olmanın zorluğunu yazar aslında. Kendi geçmişinden tutup çıkardığı bir öykü karakteri olan Mine ile kurtlara yenilmeden onlarla mücadele edebilmenin yolunu arar. Kendisi gibi yazar olmaya çalışan genç ve idealist Mine karakteri için kendisinden farklı olarak uygun ve doğru olanın öykü sonunda yazarlığı bırakma kararı alarak

geldiği taşraya dönmek olarak belirler.³² Anlatıcı yazarın Mine için tayin ettiği kader, sonunu öngöremediği bir hikâye için alınan önlem gibidir.

Mine’yi yaşamından çıkarmak için kızın kent serüvenini bir yerde bitirip noktalamalısın. Kurtulmak istiyorsan başka çaren yok. Yarım kalmış yazılar, yeteneksizliğimizin ölü çocuklarıdır çekmecelerde sürünen. Yarattığın kişilerin kaderlerini taşımak omuzlarında, onları götürememek gidecekleri yere... (Celal, 1991: 316).

Yazarın zihninde ve rüyalarında peşini bırakmayan Mine’nin öyküsü “Ağacın Üstündeki Ev”, nihayetinde tamamlanmayarak yazar tarafından çöp kutusuna gönderilir. Buna rağmen Mine’nin öyküsü hala yazılmayı bekler.

Küçük Hoca, Yazar, Li., Neden onları yazmıyorum? diye soruyorsun kendi kendine. Neden onlar değil de Mine? Atatürk devrimlerine karşın kadın olmanın, yazar olmanın olanaksızlığını anlatmak için mi? ‘Ağacın Üstündeki Ev’ seni çekip sürükleyen belki de. Çağ atlayan, atladığının farkında olmadan, geçişin karmaşık yolunda dağılıp ezilen Osmanlı düşkünlerini anlatmak çabası. Küçük bir öykü yazmak için koyulmuşsun işe. Öleni unutmak için, bundan iyi bir çare olmadığını düşünmüştün. Biliyorsun, öyküler, romanlar yaşamımızdan geçerek yoğunlaşıp oluşurlar. Panzehir değil, zehrin kendisidir içimize işleyen.

Daha çok acı çekmemek için vazgeçmen gerekiyor...

Uzanıp makinenin üstünde yarıda kalmış kâğıdı alıyorsun. Yavaş yavaş yırtıyorsun. Yanındaki dosyayı açıyorsun. İçinden bir deste yazılı kâğıdı üst üste koyup toparlıyorsun. Yırtman biraz güç oluyor. Sonunda dörde bölünüyor elindeki öykü metni. İçin ağrıyor hafiften. Mine’yi kâğıt sepetine sığdırmak güç. Kâğıt tomarını avuçlarında buruşturup sıkıyorsun öfkeyle (Celal, 1991: 363).

Nihayetinde tamamlanamayan bir şekilde masanın çekmecesine geri gönderilen “Kurt Salgını” ve “Ağacın Üstündeki Ev” hikâyesi yarım kalır. Yazarın uzun uğraşlarına ve arkadaşlarının bitirmesi için yaptığı onca ısrara rağmen bu iki hikâye de eksik metinlerdir.³³

³² “O küçük kızın, Mine’nin aynı hastalığa bulaşmasını istemiyorsun. Mine’yi taşrasına sürmelisin, kız, bozulup kurtlaşmadan evlenip dizinin dibine çökmeli efendisinin. Böyle bir sonucu düşünecek kadar alçalabilecek misin?”. Celal, *a.g.e.*, s. 235.

³³ Jale Parla, yazarların kimi zaman metinleri tamamlamaya direndiklerini söyler. Bu direniş “özneye, bitirme, tamamlama, anlamlandırma emri veren” babanın kanununa direniştir. Tamamlanmamış ve okunmamış metinler aslında kavuşulamayacak bir dilsizlik ve ana arzusunu ifade ederler. Eksik metinler tartışmasının devamı için bkz. Jale Parla, Kurt ve Gül: Peride Celal’in Kurtlar’ında Gizli ve Açık Metinler, *Toplum ve Bilim*, 81. İstanbul 1999.

Metin içinde “Kurt Salgını”nı ve “Ağacın Üstündeki Ev”i yazamayışı, bizi ana metne götürür. İki metin de yazarın kendini gerçekleştiremeyişinin, pişmanlıklarla dolu yaşamının, yazarın bugününü ele geçirmesi nedeniyle yazılamaz. Yazma/yaratma, yazarı imgelenen konumundan imleyen konumuna taşır. Kendi sözünü söyleme, erkeklerle çevrili dünyasında yazarı etkin konumda var eden tek şeydir.

Tamamlanamayan bu iki metin, yazarın geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen varoluşsal mücadelesinde başarısız olduğu anlamına gelmez elbette. Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki geçmiş ve şimdi, anlatıcı yazarın varoluşsal kaygılarının yanında toplumsal bir çöküşün ve iyiye gidemeyişin sorumluluğu ile yazılır/yazılamaz. Ana metni oluşturan, anlatıcı yazarın yazı yolculuğu ve sanat/edebiyat dünyasındaki rolünü sorgulaması olduğu kadar toplumsal duruma aitliğini de içerir. “Ağacın Üstündeki Ev”in başkişisi Mine ve Mine’ye yansıyan her şey, yazarın geçmişinin bir parçasıdır. Aynı zamanda Cumhuriyet Türkiye’si’nin iyi bir eğretilmesidir (Gevgili, 1996: 113):

Mine kente geldiğinde Çelebioğlu ailesi dağılmış, kalanlar yoksulluk içinde borca batmış, konak ipotekli ve satılmak üzeredir.

Birinci meşrutiyet, Doksan Üç, Trablusgarp, Balkan Savaşı, ‘Cihan Harbi’, İkinci Meşrutiyet, Jön Türkler, ittihatçılar, bütün bunlar tarih kitaplarında kalmış, kafasında yerleşmeden gelip geçmiş olaylar küçük kız için. Önemli olan Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin kuruluşu ve hepsinin üstünde Gazi Mustafa Kemal! Babalığının zoruyla ‘İnkılap Tarihi’ni, ‘Nutuk’u okumaya kalktığından sıkıntısından sayfaları atıyor. Nilüfer’e gelince; Halide Edip kuşağı ve o kuşağın düşüncesinde, batıya dönük. Notre Dame de Sion’da okumuş, Fransız İhtilali’ni, Kurtuluş Savaşından iyi biliyor (Celal, 1991: 23).

Mine’yi yazma işinde önüne bir reçete gibi koyulan iyi yazar olma kuralları, yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sorgulatır yeniden. Bu sorgulama anlatıcı yazarın toplumsal konumlanışından bağımsız değildir:

Ve Li., İlhan Cemal’in bir zamanlar yaptığı gibi, edebiyat dersi veren ‘hoca’ davranışıyla masanın üstünden bir kâğıt çekip, alt alta yazıverdi:

“a. Öykünün yapısı daha belli değil.

b. Stil (biçem) zorlanıyor zaman zaman...

c. Lirizm, bu sizin özelliğiniz kanımca!

d. Neden, niçin? Sorularıyla konuyu açmada zorlanmak.

e. **Çoğunca cinsel yanları ağır basan kişiler.**

f. **Az buçuk gerilim. Mine, kasabasına dönecek mi, büyük kentte kalacak mı, sorusu örneğin...**

g. **Bu kez kısa tümcelerle yazıyorsunuz, iyi de yapıyorsunuz.**

ğ. **Nereye gelmek istediğinizi anlamak için öyküyü tümüyle okumam gerek.”**

Tedirgindir. Nereye gelmek istediğini kendin de bilmiyordun çünkü (Celal, 1991: 42- 43).

Siyasi ve toplumsal baskıların her alanda kendini hissettirdiği ve Osmanlı dönemi seçkinlerinden olan bir ailenin imtiyazlarını kaybetme süreci ve konak yaşantısından bir apartman dairesine doğru yolculuğunun izini taşıyan anlatı zamanında Mine'nin öyküsünü yazmak, değiştirilmesi olanaksız geçmişi yeniden yaşamak anlamı taşıyor yazar için. Ancak bir önem sırası mevzu bahis olduğunda kendini yazmanın neden ilk sırada gelmediği ayrı bir tartışmanın konusudur. Bu tartışma bir sonraki bölümde metne feminist edebiyat eleştirisinin yöntemleri bakılarak ele alınacaktır.

Son satırlarda kâğıt kayıp düşüyor makineden. Arkana yaslanıp geriniyorsun sıkıntılı. Kendini unutmak için Mine'yi yaşamak!

Makineyi kenara itip yazdığın metni alıyorsun önüne. Son satırlardan okuyorsun. Kurşunkalemle kâğıdın geniş kenarına büyük harflerle not geçiriyorsun: **DİKKAT: MİNE'NİN YAŞAMI İLE KENDİ YAŞAMINI ÖZLEŞTİRMEYECEKSİN.**

Birdenbire başlıyor ıslık sesleri, uğultular kulaklarında. Beynini kesen uçak sesi. Ulumalar. İçinden mi, dışarıdan mı geliyor bu garip gürültüler? Yanından çakıp geçen ışıklar; beyaz bir hayalet, arkada saklanan... Kağıtlar elinden düşüyor. Kalkıyorsun masadan.

Pembe konağı, Çelebioğlu ailesini anlatmak, neden? “Bu kargaşalıkta sırası mı?” diyenler olacak. “*Eski bir masal, çok duygusal*” diye, dudak bükenler de...

Balkon kapısını açıp çıkıyorsun. Deniz orada, baykuşlar orada, senin çınar ağacın orada. Yakında hepsini bırakacağım! Burası da anlatmak istediğim bir masal olup çıkacak sonunda. Yüreğin hüznüyle doluyor. Artık yazmayacağım, yazmamalıyım! ‘J’ai mal d’être moi!’ günlerdir dudaklarında bir Fransız yazardan kaptığın bu sözler. Senin gerçeğin: kendin olmanın acısını çekmek. *Başka biri de olabilirdim! Örneğin, aydınlıkta doğabilirdim, sevinç çığlıkları arasında. Birbirini seven genç bir anam, babam olabilirdi!* Reklam filmlerinde gördüklerin gibi, aynı boy kesilmiş, karton kişilikler... Olsun! Geçen zamanın farkına varmamak, acı çekmeden yaşamak... (Celal, 1991: 258).

3.2.2. Mektuplar

Anlatıcı yazarın arkadaşına ve annesine yazdığı mektuplar, Nilüfer'in anlatıcı yazara gönderdiği intihar mektubu ve diğerleri ile toplam beş adet mektup vardır metinde. Bu mektuplar tırnak içinde ve bold olarak belirtilir. Bunların dışında anlatıcı yazarın gençlik aşkı İstvan ile yazışmalarından bahsedilir ancak mektuplar- sonradan kartpostallara dönüşür- tam metin olarak okuyucuya aktarılmaz. Ancak mektupların hepsinde ortak olan nokta, birlikte olamama halidir.

M'ye yazdığın mektup:

“Suç bende. Yaşam korkusu beni alçaltıyor. Sana gelemiyorum, özür dilerim.” (Celal, 1991: 11).

Metin içindeki mektupların bir örneği olan bu satırlar Deleuze ve Guattari'nin Kafka'nın mektupları için buldukları iddiayı hatırlatır. “Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır” diyen Deleuze ve Guattari (2015: 45), mektupları, minör bir tür edebiyatı desteklemeleri açısından önemli bulur. Mektupların yazarı için ise şunları söylerler: “Yazar kendisine engeller koyar; gidemez. Korkunçtur ve bu korkunçluk bir humour barındırmaktadır. Sözcelem öznesi³⁴ hiçbir şey yapamamaktadır, hâlbuki sözce öznesi her yere gidebilmektedir. Laflar ve yazılar taşınabilirdir” (ss. 11- 12).

Metin içindeki mektupların alıcıları konumundan bakıldığında bütün mektupların alıcısına ulaştığını söylemek mümkündür. Zizek'in ifadesi ile mektubun daima alıcısına ulaşmasının sebebi öncelikle imgesele referansla herkesin kendini bir alıcı olarak deneyimlemesidir. Lacan'a göre mektuplar hiçbir kısıtlamanın olmadığı ‘öteki uzam’ı temsil ederler ya da onunla bir köprü kurarlar. Bu köprünün malzemesi de “kelimenin tam anlamıyla harfler, gösterenlerdir.” Gösterenler aracılığı ile kurulan bu köprü simgesel düzene aittir. Mektubun bir şekilde yerine ulaşması- en azından metnin

³⁴ “Sözce, sözceleme: Bu iki kavram arasındaki zıtlık, Lacan'ın dilbilim teorisinden psikanaliz alanına yaptığı önemli aktarmalardan biridir. Sözce, söylenen şeydir, ağızdan (ya da kalemden, vb.) çıkandır. Sözceleme ise, bunun söyleniş sürecinin, sözcenin oluşum sürecinin adıdır. Sözce ve sözceleme hiçbir zaman tam olarak çakışmazlar. Simgesel düzen, yani dil, sözcelerden oluşur. Ancak sözcelerin kendi oluşum süreçleri, dil tarafından içerilemeyecek olan Gerçek fazlaları ve ben imgeleri tarafından sürekli bir biçimde etkilenmektedir. Sözce bilinçli iletişim kurucu ögesidir, ancak sözceleme bilinçdışıyla bağlantısını koparmayarak, öznenin sözcede içerilmeyen İmgesel özdeşleşimlerini ve göz ucuyla görülen Gerçek fazlasını devreye sokar”. Bknz. Slovaj Zizek, *Kırılğan Temas*, (T. Birkan, Çev.). İstanbul 2006, s. 310.

okuyucusuna ulaşır- simgesel olana referanstır. Bu da mektubun düpedüz bir gösteren olduğunu ve alıcının fantezilerine göre yorumlandığı anlamına gelir (Diken ve Lausten, 2011: 57-59).

3.2.3. Yazarın kendi notları/günlükleri

Anlatıcı yazarın “Kurt Salgını” ve “Ağacın Üstündeki Ev”e ve günlük denebilecek belirli bir zamana ait durumuna dair aldığı notlar, yine tırnak içinde ve bold olarak verilmesiyle ayırt edilir:

Yüzüne doğru esen serin sabah rüzgârıyla kendine gelir gibi oluyorsun. Bu suçlamalar saçma! Deftere yazdıkların? O defteri, bütün defterleri yok etmelisin!

“Pencereden başımı çıkardım. Yağmur, kapalı gökyüzü. Kırmızı taş yapılar. ‘Bana bunu yapmaya kimsenin hakkı yok!’ böyle bağırdım Londra’nın kurşun karası gökyüzüne. Hiç uyumadım gece. Hastayı uyandırmamak için örtü örtüyorum lambanın üstüne. Okuyorum, durmadan okuyorum: Romanın işlevi, beğenimizi kazanmak değil, kör çağımızın yuvarlanmakta olduğu uçurumu gözlerinizin önüne sermektir.’

Satırlar gözlerimin önünden kayıyor. Ne diyor bu adam? Diye öfkeleniyorum. ‘Kurt Salgını’nı yazmak diyorum; işlevi ne olursa olsun, vız gelir bana diyorum. ‘Şu ya da bu biçimde romanın içine kayan gizli ajanlar, romancıdan başkası değildir. Konuyu başkişinin heyecanları, düşünceleri süzgecinden geçiren, romancının bu ajanlarıdır.’ Gene kızıyorum, boktan laflar, kim söylerse söylesin! Sen lambaya bak, havlu kayıyor, havlu kayıyor, havluyu çek ucundan. Bütün kaldığım otellerde bu başucu lambaları bela oldu başıma. Bu oteller, geceler boyunca okumak zorunda olan müşterileri düşünmezler mi? Bunların yıllar yılı uykusuzluk çeken kocalar ya da karılar olabileceğini?” (Celal, 1991: 67).

Mekuplar gibi günlüklerin de önemi “yazan ifade formu olarak sözcelem öznesi ve içerik formu olarak sözce öznesi ikiliği yaratmasına dayanır” (Deleuze ve Guattari, 2015: 11). Yerleşik edebiyatın içerikten anlatıma doğru gittiği ve tasarlanmış olanın kendini sözcelediği varsayımından yola çıkarak devrimci ya da minör edebiyatın sözcelemekle işe başladığını söyler Deleuze ve Guattari (2015: 69-70). Mektuplar ve günlükler sözcede içerilmeyen ve sözceleme ile kurulan bağlantıda açığa çıkan gerçek parçalarını görmek açısından önemlidir.

3.2.4. Alıntılar

Başka metinlerden alıntılar, şiirler, şarkı sözleri, gazete haberleri, köşe yazılarından parçalar, ana metnin parçası olarak yeniden üretilirler. Tırnak içinde ve bold olarak metne eklenen bu metin parçaları, metinlerarasılığın metnin tamamlanmama durumuna örnektir. Diğer yandan, metinlerarasılığı tarihsel bir bağlamda ele alan ve tür olgusuna bağlayan Bakhtin'e göre türler, edebiyatın belleğidir. Metinler, belirli bir tür içinde konumlandırılırken geçmişte o tür içinde konumlanmış metinler ve bunu oluşturan toplumsal koşullarla bağ kurarlar. Edebi türler içinde romanın ayrı bir anlamı olduğunu söyleyen Bakhtin (2014), söylemden öte romanların aynı zamanda söylemin temsili olduğunu belirtir. Bu da şu anlama gelir: Roman bir başkasının sözünün kendi içinde nasıl ya da ne kadar var olabileceğini resmetmekle kalmaz, onları kendi söyleminin nesnesi kılar (s. 17).

Başkasına ait sözlerin (metin, söylem, sözce) tekrarlanması onu ana metnin bir parçası haline getirir:

Biraz önce haberler Ecevit'in mesajını veriyordu:

Milli hakimiyetin ruhu ve rejimin en sağlam hakimiyeti, yeniden büyük Türkiye hedefine varmanın daha çabuk yolu... manevi değerlere bağlı ahlak ve fazilet..."

Kocanın sesini duyar gibisin: 'Yıllardır aynı sözleri söylemekten bıkmadılar. Ağızlarında kelimeler eskidi, anlamları kayboldu, farkında değiller.'

Gazetelerde de başlıklar, yazılar birbirine benzemeye başladı:

"...Sosyal güçlerin demokrasi çağı, geleneksel kazan kaldırmalarla değil, toplumu bilimsel yollarla yeniden kurmanın çağıdır. Üniversitelerdeki bunalıma bu düşüncenin ışığında bakmalı. Çünkü bilim, demokrasi, yığınları birbiriyle uzlaştırıp kaynaştırmakla başlar." (Celal, 1991: 404).

Resmi dille yani kamusal olanla gündelik dilin, özel olanın, birbiri içine geçmesi ve bu söylemlerin birbirinin altını oyması imgeleştirilir.³⁵ Bu katmanlar Bakhtin’de çokseslilik³⁶³⁷ olarak ifade bulur.

3.2.5. Telefon konuşmaları

Metin boyunca anlatıcı yazarın günlük rutini, gelen telefon aramaları ile bozulur. Arayanlar, dostları, yakınları olabilirken bazen de anlatıcı yazar telefonun ucundakini bilmez. Çünkü kurtlardan gelen tehdit telefonları olma ihtimali ile bazı aramaları cevapsız bırakır. Bazen de telefon telinin öbür ucundaki kişinin soracağı sorulardan çekinerek açmaz telefonu anlatıcı yazar:

Telefon çalıyor. Telefon holde, iskemlenin üstünde duruyor. İnce bacaklı, Louis XV telefon masasını da sattın sonunda!

Yaklaşp telefonu açıyorsun. Korku dalgası kolundan geçip elektrik gibi parmaklarına vuruyor. Gene kurtlardan biriye? Ağzın küfür dolu. ‘Ulan... Ulan... Ulan!.. diye onlardan önce başlamalısın hırlamaya.

“Merhaba!” diyor, telefondaki ses.

Yazar’ın sesi. Telefonu kucağına alıp iskemleye çöküyorsun.

“Merhaba! Nasılsın?”

“Şaşırdın!” diyor, Yazar. “Nasıl gidiyor öykü?”

Ne zaman sorsalar, içinden yanıtlıyorsun: Kötü, çok kötü gidiyor!

“Çok az çalışıyorum. Kafamda olup bitiyor her şey. Nereye varacağını bilmediğim bir trene binmiş gibiyim...”

“Ben nereye varacağını bilmediğim trene binmem” diyor Yazar.

Hoş görmez bu türlü anlamsız konuşmaları. Hemen konuya giriyor:

“M. İçin yazılan şiirin adı ‘Kudumiye’ değil önce. ‘Hoş Geldin’³⁸ şiirin adı. Al eline kalemi kâğıdı, geç bakalım:

³⁵ Irzık da Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* adlı romanı için Bakhtin’in kavramlaştırmasını kullanır. Ve şöyle yazar: “Bu romanda hem özel hem de kamusal dillerin çoğulluğunun, parçalanışlarının, birbirlerinin altını oymalarının imgeleştirilmesi söz konusudur. Çeşitli kahramanların ve anlatıcıların sahip olabildikleri söylemsel otorite birbiriyle ilişki içinde belirlenir” Mihail Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Irzık, S. (Ed.). İstanbul 2014, s. 22.

³⁶ “Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçimler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia (çokseslilik) gerçekleşir” Irzık, *a.g.e.*, s. 19.

³⁷ Bakhtin, heteroglossia’yı roman türüne ait bir özellik olarak açıklar. Todorov bunun tam tersini iddia edebileceğini, “Örneğin romanın on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda tek bir ortak ulusal dil kurma çabalarıyla çakışan bir dönemde yeşerdiği için bütünleştirmeye, dil çokluğunu bastırmaya yönelik bir tür olduğunun savunulabileceğini” söyler. Irzık, *a.g.e.*, s. 20.

³⁸ Nazım Hikmet’e ait olan bu şiir alıntıda gördüğümüz şekilde dizilmiştir.

Not defterini kalemini iskemlenin altında arayıp buluyorsun ve geçiyorsun:

“Hoş geldin, kadını benim, hoş geldin.

Yorulmuşundur,

Nasıl etsem de yıkasam ayacıklarımı,

Ne gül suyum, ne gümüş leğenim var.

Susamışsındır,

Buzlu şerbetim yok ki, ikram...

Şiir bittiğinde söyleniyor Yazar:

“Bu şiiri nerede, nasıl kullanacağımı bilmiyorum. Yeniden okudum, yeniden sevdim.”

“Sevmesini hiç bilmedi ama, sevda şiirlerini güzel yazardı, biliyorsun!”

Kızıyor.

“Bütün şiirlerini güzel yazardı! Haydi, hoşça kal.”

Ve tak, kapatıyor telefonu (Celal, 1991: 78-79).

Metnin başkişisi anlatıcı yazarın yakın dostu Yazar ile yaptığı telefon konuşmalarının bir örneği olan yukarıdaki alıntı, Barthes’ın telefonla ilgili düşüncesini hatırlatır. Telefon ipinin cansız değil belirli anlamlarla yüklü olduğunu söyler Barthes. Ancak ona göre bu anlam birleşmeyle değil uzaklaşmayla doludur. Ve şöyle devam eder: “Önce, bu ses bana ulaştığı zaman, burada olduğu, sürdüğü zaman tümüyle tanımam onu; sanki bir maskenin altından çıkıyormuş gibi. Sonra, öteki telefonda her zaman yola çıkış durumundadır; iki kez gider, sesiyle ve sessizliğiyle: kim konuşacaktır? Birlikte susarız: iki boşluğun tıkanıklığı. Telefondaki ses, ‘Senden ayrılacağım’, der her saniye” (Barthes, 2014: 106-107). Eninde sonunda telefonun kapatılması ve konuşma çizgisinin kesilmesi kaçınılmaz olur.

Aktulum (2004)’a göre bir anlatının, konuşmanın, söylemin çizgisi izlenebildiği gibi onu izleyememek, koparmak da mümkündür (s. 121). Metin içindeki telefon konuşmaları da anlatının koptuğu anlardan sayılabilir. Deleuze ve Guattari (2015), anlatımın biçimsel kopuşlara neden olmasının önemi üzerinde durur. Biçim bozulduğunda, bir anlamda Barthes’ın bahsettiği ipin ucu kaybolduğunda, içeriği yeniden kurmak gerekir. “Anlatım; biçimleri kırmalı, kopuşları ve yeni dallanmaları

belirtmelidir. Biçim bozulduğunda, şeylerin düzeniyle ister istemez kopuş halinde olan içeriği yeniden oluşturmak gerekir. Materyali sürüklemek, önüne geçmek” (s. 70). Metnin devingenliğini sağlayan şeylerden biridir çizgisel kopuşlar.

Kristeva’ya göre ise bir afallatma ve yadırgatma eylemi olarak görülebilecek bu kopuşlar, kadın yazını için ayrı bir anlam ifade eder. Bunun için de “tutarlı, mantıklı, bütünlüğü olan bir yazı biçimi yerine, parçalı, tutarsız ama kışkırtıcı bir yazı biçimi seçilmeli”dir. Bu, erkek egemen dilin anlam bütünlüğünü kırmanın yoludur (Irzık ve Parla, 2014: 32).

3.2.6. Rüyalar

Metnin önemli bir kısmını oluşturur anlatıcı yazarın rüyaları. Bir rüya ile başlayan metin, anlatıcı yazarın gün içinde dalmaya çalıştığı bölük pörçük uykularda gördüğü birçok rüya anlatısı barındırır. Kadın yazınında rüyalar, özellikle otobiyografilerde kişisel hesaplaşmaların zeminini oluştururlar denilebilir. Toplumsal süreçlerin kişisel tarihlerden yola çıkılarak anlatılması, kadın yazarlar için belirli mekânların odak haline gelmesine sebebiyet verir. Bu mekânlar ev, oda, yatak olarak sayılabilirken anlatılarda rüyalar sıklıkla karşımıza çıkar. Bu konuyla ilgili şu ifadeyi kullanır Parla (2014): “Bütün kadın yazarlarımızın anlatılarında, bence tarih, uyanamadıkları bir kâbus olarak belirir. Kadınların iyi bildiği, iyi kullandığı bir dildir küçük odalarda yatakta görülen düşlerin dili” (s. 185). Anlatıcı yazarın rüyaları, toplumsal durum ve kendilik durumunu anlama açısından önemlidir. Rüyalar deneyimleyen benliğin değil anlatıcı benliğin dili ile aktarılır:

Miden bulanıyor birdenbire, ağzına sular doluyor. En iyisi gidip kusmak, muslukta parmağını boğazına daldırıp. Gözlerini kapıyorsun. Bulantı yatışıyor. Karanlık sarıyor her yanını, kadife bulutların üstünde yüzer gibisin. *Bu iyi diyorsun yavaşça, bu çok iyi! Uyuyacağım, uyuyorum...*

Biri elinden tutmuş çekiyor. Uçsuz bucaksız ayçiçeği tarlası, sapsarı bir deniz gibi dalgalanan. Peşinden koşan gölgeler, çiçekleri ezen acımasız ayaklar... “*Onlar senin hayallerin*” diyor bir ses yanında. *Ne zaman kurtulacağım ondan?* Sızlanan kendi sesini duyarak uyanmaya çabalıyorsun. “*Bu yana bak, bu yana bak!*” diye bağırın biri var. Gözlerin kamaşıyor. Gökyüzünün mavisini sapsarı bir çizgi gibi kesiyor ayçiçekleri. Çizginin ortasında bir kız duruyor, yüzü ışık dolu. *Ah! Bu Mine olmalı* diyorsun. Kaşını, gözünü, yüzünü dolduran ışık öylesine parlak ki, onu göremiyorsun. Elini salladığında kayboluyor kız. Doktor Kazım’ı görüyorsun. Kendi

babalığın beliriyor doktorun yanında. İç içe girip siliniyorlar maviyle sarının birleştiği çizgide. Sesler duyuyorsun. Mine'nin genç tasasız gülüşü, seninle alay edercesine. Babalığın sesi suçlayıcı: “*Düşüncelerin yanlış, bana yaptıkların yanlış... yanlış... yanlış...*” İcini yakan özlem, neye olduğunu bilmediğin... Ayçiçeklerinin sarı denizinde yüzüyorsun onlara yetişmek için. “*Ben yüzme bilmem ki!*” diye korkuyla bağırma başlıyorsun. Sarıldığın iskele dubası! İşte tahta iskelenin üstündesin. Gerçek bu, rüya değil. Her zaman denize buradan girmez miydin? Basma giysin, ayağında sandalların ve ağzında sakızın... *Ölmek istiyorum!* diyorsun. *Buradan atlayacağım, korkmuyorum artık.* Sulara bırakıyorsun kendini, Nelli de atlıyor arkandan. Dibe doğru iniyorsunuz ikiniz yan yana. İskelenin kalın, beton ayaklarını görüyorsun. Suyun yüzüne çıktığında ağzındaki sakızı tükürüyorsun. “*Nelli, Nelli!*” diye köpeğe sesleniyorsun. Hayvanın ölüsü suyun yüzünde akıp gidiyor. *Gerçek değil...* diyorsun, *gerçek değil!*

Gözlerini açtığında başucu saatine bakıyorsun. *Uyudum mu? Ne kadar uyudum?* Beş dakika bile olmamış ve sabaha saatler var (Celal, 1991: 457-458).

Anlatıcı yazarın çoğu zaman kâbusa dönen rüyalarından biri olan yukarıdaki alıntı, rüya denen şeyin gerçek olanla yakınlığını anırtır. Cixous (2009), rüyalarının kaydını tutar, onları birer anlatı metnine dönüştürür ve ait olduğu anın gerçekliği ile ilişkilendirir: “Yine de bu kor ateşler içinde, nasıl bilmem ama ıstırabın ta kendisinden tuhaf bir haz fışkırıyor. Gerçek olmayanın hazzı değil ama bu. Zira rüya sırasında her şey sonuna kadar gerçek” (s. 12). Anlatı metinlerini çözme ve rüya, düş çözme aynı yöntemleri içerebilir. Freud, düşü çözülecek bir metin olarak görür ve hatta sanatsal metinleri düş gibi çözümler. Bunu yapabilmek için de “bu çözümlenimin belli noktaya kadar bizi düşün kumaşı içerisine yerleştirmesi”nden bahseder (aktaran Aktulum 2004: 126). Biraz daha açacak olursak Freud’a göre rüya, bilinçdışının yeniden üretiminden daha fazlasıdır. Bilinçdışı ile rüya arasında bir tür üretim-dönüşüm süreci vardır. Rüyalar bir gözden geçirmeye tabi tutularak tutarlı ve anlaşılabilir anlatılar haline getirilmek üzere düzenlenirler. Söz konusu gözden geçirme rüyadaki boşlukları doldurarak, çelişkilerini yumuşatır, tutarlı bir masala dönüştürür. Bu anlamda rüya ve edebi metinler bazı hammaddeleri- dil, başka edebi metinler- kullanarak onu dönüştürür (Eagleton, 2011: 188- 189).

Anlatıcı yazar için artık metnin gerçekliği, rüyalar, uyuma ve uyanıklık hali birbirinden ayırt edilemez. Hepsi iç içe geçmiş bir kumaşın dokuması olmuşlardır:

Küçük Hoca'ya söylemedin: Kurtların roman konusu olmaktan çıktıklarını, hırlamaları, ulumaları ile rüyalarına kadar girdiklerini. Geceleri gözlerini açar açmaz, onların odanda, karanlığın içinde usuldan dolandıklarını sezerek, örtülerin altına gizlenip korkuyla titrediğini. “*Delilik!*” diyecekler, onu öldürdüğünü sezecekler diye saklıyorsun kendini dostlarından. Dengesizlik. Az buçuk paranoya... *Deli değilim. Yaşlanalı aklım daha da keskinleşti, kendimi kesecek neredeyse* (Celal, 1991: 300).

O halde şöyle söylemek mümkündür: Düşler ve metinler dille örülen kumaşlardır. Kristeva da kumaş benzetmesini çoklukla kullanır. Anlamlamayı bu bağlamda tanımlar: “Anlamlama, bir yanda dilin kumaşında kavranan metnin ortaya çıkışı, öte yandan anlamlamayı sunma pozisyonu içine giren ‘Ben’in ortaya çıkışı”dır (alıntılayan Aktulum, 2004: 126). Anlatıcı yazar artık kendini unutmaya imkân vermeyen ve sürekli işleyen bir rüya makinesine dönmüştür:

Kocadım, her şey bitti! Sanki birdenbire, o anda gençliğini kaybetmişçesine hüznün doluyor yüreğine. Düşünmemek, unutmak! Bu kafam benim! Neden tangur tungur, dişleri aşınmış bir makine gibi işliyor? Unutabilsem. Neden bu korkular, kimden?

Kendi kendimden! (Celal, 1991: 301).

3.2.7. Fotoğraflar

Susan Sontag (1977) “Bir kitaba alınan fotoğraf görüntünün görüntüsüdür” diyor (s. 4). Öyleyse kelimelerle metne işlenen fotoğraf, görüntünün görüntüsünün görüntüsüdür. Ancak anlatan benliğin aktarımı ile bir betimlemeden öte bilginin ana kaynağına götüren ayrıntıları görürüz (Barthes, 1996b: 36). Metin içinde anlatıcı yazarın notları arasından çıkan fotoğraf kişileri de zaman zaman roman karakterlerinin kaynağını oluşturur:

(...) Annenin güzelim eski Türkçesiyle, küçük, ince yazısıyla köşelerini çiçekleyerek bezediği ‘Hatıra’ defterlerini karıştırıyordun. Defterleri, senden ayrı kaldığı yıllar boyunca yakınmalar, özlemler, sevdiği şiiirler, babası, anası, genç kocası üstüne anılarla doldurmuştu. Büyük zarflar içinde sakladığı eski resimleri karıştırıyordun. Nilüfer bahriyeli giysisi, kara uzun saçlarıyla, deden maşlahı, başında Arap işi takkesi, nargilesi, önünde el pençe duran harem ağası Kuzgun’la! Büyükannenin hotozlu resmi ve işte, kocasının boyunu aşan boyu ile elmaslar içinde parlayan dayının karısı! Enişten, daracık kara smokini içinde çenesini kesen devrik yakalı plastron gömleği ve kelebek ipek kravatı, yana kaymış fesi,

yakasında inci çiçekleri! Güzeller güzeli teyzen! Etekleri, yavan avizeleri gibi boncuklu gelinliği, incili tacı, iki yandan su gibi akan gümüş telleri, dudaklarında ince, utançlı yeni gelin gülüşü, damadın kolunda katılıp kalmış, kurma bir bebek gibi. ‘Hanımefendi’nin gençliğini bu resimden çalmıştın! O eski aile resimlerinin çoğunu sonradan öykülerine, romanlarına alacaktın (Celal, 1991: 54).

Metni oluşturan parçaları bu şekilde yeniden birbirinden ayırdığımızda metinlerarasılığın parçalardan oluştuğunu görürüz. Metni oluşturan parçalar, metnin sürekliliği ve bütünlüğü açısından dağıtıcı ve sürekliliği bozucu, sekteye uğraticı şekilde açığa çıkar. Geleneksel diyebileceğimiz neden- sonuç ilişkisine dayalı anlatım biçiminden farklı olarak, çizgisel akışın kesildiği ve anlatım sürekliliğinin bir kenara bırakıldığı anlatılarda, anlatsal sınırlar zorlanmış olur. Bu durum da Barthes’a göre metne birçok farklı açıdan girebilmeyi mümkün kılar: “Tek metin bir örnekçe’ye (tümevarımcı) giriş değildir, bin girişli bir ağın girişidir; kurallardan ve sapmalardan oluşmuş yasal bir yapı, anlatsal ya da şiirsel bir yasa değil, kaçış noktası durmamacasına geriye atılan, gizemli bir biçimde açık bir perspektif (kırıntılardan, başka metinlerden, başka dizgelerden gelmiş seslerden oluşmuş bir perspektif) amaçlamaktır: her (tek) metin bu kaçışın, sürekli olarak, bir uyum sağlamadan geri gelen bu farklılığın kuramıdır” (alıntılayan Demirtaş, 2015: 89).

Benzer bir yaklaşımı Deleuze ve Guattari (2015)’nin Kafka’nın yapıtları için dile getirdiğini görürüz. İçerik ve anlamı birlikte ele alırken şu soruyu sorarlar: “Kafka’nın yapıtına nasıl girebiliriz? O bir köksap (rhizom), bir yuva. Şato’nun, kullanım ve dağılım yasaları çok iyi bilinmeyen ‘çoklu girişleri’ var. Amerika’daki otelin, sayısız kapıcının gözlediği, bir o kadar ana ve yan kapısı, hatta kapısız giriş ve çıkışları var. Bununla birlikte, Yuva’nın, aynı adı taşıyan öyküsünde, tek bir girişi vardır; hayvan, olsa olsa, ancak gözetlemeye yarayabilecek ikinci bir giriş olasılığını düşünür (...)” (s. 19). Herhangi birinden daha önemli olmayan bu girişler, metne tek ve belirli bir anlam dayatmanın önüne geçtiği için önemlidir. Metne yönelik bütünsel ve değişmezlik/sabitlik atfeden de metne dair tüm yaratı imkânlarını elinde tutan bir yazar anlatsıdır. Her şeyi bilen ve gören, olayları yukarıdan izleyerek aktaran yazar, Tanrı-yazardır. Metne bütünlük katma, onun anlamını belirleme yetkisi kendisine aittir. Bir anlatıcı yaratıcının varlığı, tüm boşlukları doldurarak okuyucuya metne dâhil olacak alan bırakmaz. Oysa metnin kendinden önceki/sonraki ve başka metinlerle kurduğu bağ göz önüne alındığında metnin söylemsel bütünlüğü dağılır. Artık metin, tanrı-

yazarın ilahi mesajı olmaktan çıkar ve yazarı dil sistemine dâhil eder. Metin, yalnızca yazar tarafından belirlenmiş anlamlarla değil, çok boyutlu ve katmanlı bir anlatı alanı olarak incelenebilir olur. O halde bir metnin içinde farklı söylemlere gönderme yapma, daha önce bahsettiğimiz Bakhtin'in roman türüne özgü gördüğü çokseslilik, çokanlamlılık kavramlarından bahsederek ana metne yaklaşmayı deneyebiliriz şimdi de.

3.3. Metnin Sesleri

Barthes, otobiyografik söylemin parçalanmasının bir anlam çokluğuna olanak sağlayacağını savunur. Klasik otobiyografik anlatılarda, yalnızca ben diyen bir anlatıcı anlayışına karşı çıkar (Aktulum, 2004: 45). Metnin söylemsel bütünlüğünü bozan ya da en başından bütünlüğü imkânsız kılan, anlatıcı yazarın kendisi ile girdiği hesaplaşmada öznel tarihin ve toplumsal tarihin bugüne (anlatı zamanına) taşınmasıdır, ya da her ikisinin birbirini çağırması kadar birbirini ötelemesidir de. Anlatıcı yazar, anıların, rüyaların, dostların, geçmiş aşkların, ölmüş kocasının hayaletinin sesini kendisi ile girdiği hesaplaşmanın bir parçası haline getirir. Böylelikle yazarın söyleminin dışında kulak vermek gereken başka söylemler varlığını hissettirir. Bu söylemlerin birbiri ile kurduğu ilişki, metin içinde yükselen seslerin söylemsel bir otorite³⁹ yakalayıp yakalayamama durumu açısından önem kazanıyor. Bu anlamda metni, tek sesli bir metin olmaktan alıkoyan yazarın metinde kullandığı stratejiler ve pratiklerdir. Metni oluşturan diğer seslerin yazarınki ile kurduğu ilişki önemli gözükmektedir. Bu sesler şöyle ayırt edilebilir:

³⁹ 'Söylemsel otorite' terimini Sibel Irzık, *Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite Hayata Bakan Edebiyat*, (haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu), İstanbul 2003, s. 47'de yer alan şekliyle alıyorum. Irzık ise terimi, *Susan Sniader Lanser'in Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992: 6)'den alınıyor. Irzık, Söylemsel otorite terimini, "bir yapıt, yazar, anlatıcı ya da metin pratiğinin kendine atfettiği ya da onlara atfedilen düşünsel güvenilirlik, ideolojik geçerlilik ve estetik değer" olarak tanımlayarak şöyle diyor: "Ben herhangi bir romanda farklı karakterlerin, anlatıcıların ve metin pratiklerinin ya da stratejilerinin edinebileceği söylemsel otorite derecelerinin göreceli bağlamsal bir biçimde belirlendiğini düşünüyorum. Hangi sesin, üslubun ya da bakış açısının daha fazla söylemsel otorite barındırdığı, metin içindeki farklı seslerin hem birbirleriyle hem de metnin içinde doğrudan temsil edilmemiş olabilecek başka kültürel söylemlerle etkileşime bağlı".

a. Anlatıcı yazarın iç konuşmaları, anıları, rüyaları, notları önemli bir yer kaplar. Bu anlatılar birinci tekil şahıs kipi ile aktarılmaz. Anlatıcı yazarın geçmişin muğlaklığıyla kurduğu ilişki sen dili ile denetlenir. Örneğin:

Yatağın içinde oradan oraya dönüyorsun. Yalnızım, korkuyorum!
Yaşamaktan kork, ölümden kork, yaşlanmaktan kork, sevmekten
kork! Gençliğinden beri süre gelen korkular. Korkmaktan yaşamaya
zaman mı kaldı!

‘Sen akıllı bir delisin!’

İstvan! Yıllarca önce onun söylediği sözler! Gülmüştün. O zamanlar
ne kadar çok gülerdin. Alnında, boynunda gezinen sıcak dudakları
İstvan’ın... Ürperiyorsun istekle. Gözlerini kapıyorsun onu daha iyi
görebilmek için yılların ötesinde. Sevdayla erimiş ve mutlu. Ne
günler! Sevgilim, sevgilim! Seni unutmadım İstvan!

Yalancı! Kuşkunun kırırtısını büyümeden ezmek ister gibisin.

Öbürleri gelip geçiciydi. Kapı aralığında görünüp kaybolan
hayaller!.. Kocan da mı? Evet, kocam bile!.. Akıl evlenmesi, saygı
ile beslenen. Peki, Yazar? Hayallerine göre biçimlediğin biri! Onun
kendisi değil, onda olan erdemleri sevdin. Doğruluğunu, tuttuğu
çizgiden ayrılmadan, ödün vermeden, fırtınalar içinde dalını
budağını esirgemedi, dayanışımı sevdin. Kendinde olmayan şeyleri
sevdin Yazar’da. Başkalarını da inandırdın bu yalan sevdaya.
Durmadan, İstvan’la, Yazar’la, İlhan Cemal’le karşılaştırıp, onları
yüceltip kocanı aşığılamak için. Oysa biliyorsun, o zamanlar da
biliyordun: Sen kimseyi sevmedin gerçekte! (Celal, 1991: 21- 22).

b. Anlatıcı yazarın iç konuşmaları, telefon konuşmaları, mektup ve ikili konuşmalar
aracılığı ile bölünür. Böylece diğer karakterlerin seslerini anlatı zamanı ile eş zamanlı
olarak duyarız:

Telefon sesi anılardan koparıyor. Çok kötü bir şey duyacakmışçasına
irkiliyorsun.

“İyi günler!” diyor telefonda hiç tanımadığın genç bir ses:

“İyi günler!” diyorsun.

Bir dergi adı veriyor telefondaki ses.

“Kadın yazarlar arasında bir röportaj yapıyoruz da... Sizin son
yıllardaki aşamanız...”

Yavaşça kapatıyorsun telefonu. Alıştın bu tür isteklere. Kızıp
söylenmeye de alıştın.

Arkana yaslanıyorsun, ellerini başının üstünde kavuşturup.

Deniz kenarındaki kulüpte Suat’la dans ettiğiniz gece... (Celal,
1991: 114).

Yazın hayatında “aşama kaydeden yazar” gibi anıştırmalardan rahatsız olan anlatıcı yazar, duymak istemediği bu sesi engeller.

c. Anılarda karakterlerin ifadeleri birinci tekil ile aktarılır. Aşağıdaki alıntı yazarın hayatına giren yazarlardan bir tanesine aittir. Metin içinde sanat/ edebiyat dünyasına ait isimler kimi kez takma adlarla yer alırken kimileri de olduğu gibi aktarılır. Anlatıcı yazarın geçmişine ait karakterler, her ne kadar birinci tekil şahıs kipi ile aktarılmış olsa da metne anlatıcı yazar aracılığı ile aktarılmış olur:

Odadan içeri giriyorsun. Seni görünce gülen genç yüzlü, Küçük Patron D.’nin karşısında dökülmüş bir adam oturuyor. Görünüşü yüz yaşında. Kısılmış tatlı bakışlarında belli belirsiz bir hüznün bulutu dolaşüyor. Pencereden akşam güneşinin sarı ışıkları akıyor D.’nin yarı karanlık odasına. Adam, yakandaki yapma, küçük güllere bakarak gülümsüyor ve mırıldanıyor yavaşça:

“Güllü diba giydin amma korkarım azar eder

Nazenimin saye-i har-ı gül-i diba seni”

Şaşkın ve suskun kalıyorsun “gül” ve “Diba”dan söz eden adamın karşısında.

Şiir bittiğinde tanıştıyor D., *“Hamdi Tanpınar!”* Oturuyorsun koltuklardan birine. Utancından öleceksin nerdeyse.

“Ben sizin Edebiyat Tarihi kitabınızı okumuştum efendim” diyorsun *“ve şiirlerinizi...”*

Öykünü veriyorsun D.’ye. O kadar heyecanlısın ki oradan hemen kaçmak istiyorsun. Bugün büyük bir şaire rastladım! Çok önemli biri! Bunu birilerine anlatmalısın...

Oysa Küçük Patron, seni biraz daha tutabilmek için şakalar yapıyor, fıkralar anlatıyor. Tanpınar, bulutlu, gülümseyen gözlerle sadece bakıyor sana, seni seyrediyor, senin başkalarını seyrettiğin gibi. Odadan fırlayıp çıkarken *“Benim için şiir okudu!”* diyorsun. Sevinç içindesin. Vezneye uğrayıp paranı almayı unutacak kadar!

Yıllar sonra dost oldun onunla. Löbon’da öğle yemeklerinde buluşurdunuz. Ara sokağa bakan yan masada. Elinde müsveddeleri ile gelir, yorgun, düşerdi karşıdaki iskemleye. Daha bitmemiş olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanından parçalar okurdu.

Kemal Tahir’in Sağır Dere’sini de ilk okuyanlardan biri oldun. Basılmadan önce Şair vermişti müsveddeleri: *“Kız bak, oku, çağımızın en büyük romancısı olacak bu kitabın yazarı!”* ve içini çekerek *“Evli olmasa, durmaz ikinizi başgöz ederdim!”* diye... Fakir Baykurt’un su gibi berrak ela gözleri... Büyükada’da denize girerken, *“Abla!”* diye bağırp el sallayan, umut, kıvanç dolu genç yüzü... Köyünden gönderdiği kısacık düz yazılar, altında *“Ne dersin*

abla, oluyor mu?” diye... Sevdiklerin, kimi ölmüş, kimi dostlukları ile beraber kaybolup yitmiş!” (Celal, 1991: 115- 116).

d. Ulumalar, vınlamalar, uçak sesleri anlatı zamanında varlığını anlatıcı yazar dolayısıyla ve yalnızca onun duyabildiği şekilde haberdar olduğumuz seslerdir. Bu seslerin herhangi bir tanımını yapmak zordur. Anlatıcı yazar bunları uğultu, ıslık, uçak sesi ya da vınlamalar olarak tarif eder. Anlatı zamanında tamamen kendi başına olduğu anlarda duyduğu bu sesler bir tür tekinsizlik yaratır. Aslına bakacak olursak bu sesler şu anlamda anlatıcı yazara uzaklaşmaya çalıştığı korkularını anımsatan içsesine benzer: “Tecrit halinde, tek başına, çılgın kalabalıktan uzakta yapayalnızken, sestem öylece kurtulmuş değiliz- böyle zamanlar başka türde bir sesin, alışıldık şamatadan daha sırnaşık ve zorlayıcı bir sesin ortaya çıktığı zamanlar olabilir: susturulamayan bir sesin, iç sesin. Sanki ses, toplumun yanımızda taşıdığımız ve uzaklaşamadığımız nüvesidir” (Dolar, 2013: 20).

Kalkıp bir sigara yakıyorsun. Yakarken ellerin titriyor biraz, kulaklarındaki uğultulara garip ıslık sesleri karıştırıyor, uçak sesi keskin bıçak gibi bölüp geçiyor beynini (Celal, 1991: 171).

Anlatıcı yazarın duyduğu seslerin kaynağı belirsizdir. Mladen Dolar (2013) kaynağı görülmeyen sesin yeri belirlenemediğinden, kadr-i mutlaklık kazandığını söylüyor ve bu tür sesleri akuzamatik ses olarak tanımlıyor (ss. 64- 65). Akuzamatik ses olarak adlandırılan bu ses metinde bir tür ara durumlar yaratır. Kaynağı her yerde olabilmesi nedeniyle ortamın alışıldık düzenini altüst ederek mekânı tekinsiz konuma iten “akuzamatik sesin nedeni simgesel/kültürel alanda öz(n)el egzotik ve otantik duyum ve algılarını kaybederek öznelleşen bireyin/kimliğin özneliği ile özneliği arasında kalan boşluktur” (Şen, 2016: 484).

Bir Sapığın Sinema Rehberinde Slavoj Zizek, sesin özgürce ortalıkta dolaşarak travmatik bir temsil yaratmasından bahseder (Fiennes, 2006). Bu durum realitenin biçimini bozup kaygıyı ön plana çıkarma ile sonuçlanır. Sesin travmatik boyutuna işaret eden bu yaklaşım, bu sesin Öteki’ye ait olması ile ilgilidir. Sesin tümüyle ikircikli bir yapısı olduğunu söyleyen Dolar (2013), onu bir tür sapma ile ilişkilendirir ve bu sapmanın adının da psikanalitik açıdan süperegö olduğunu söyler (s.101). O halde ses, bu bağlamda düzeni/yasağı delen askıya alan bir konumdayken, ona karşı imleyen ve anlam, yasağı ve yasayı oluşturur. Ancak süperegö işin içine girdiğinde durum tersine çevrilir. Süperegönün kaynağı bir sestir ve süperegö aynı zamanda bir

sese sahiptir. Freud, ego gibi süperegonun da işitilenlerde yatan bir kökeninin olduğunu söyler. Freud için ses süperegonun özelliklerinden sadece biriyken; Lacan için ses süperegoyu kuran esas özelliktir. Beklentilerini karşılamak için uğraştıkça aradaki uçurumun artacağı süperegonun sesidir.

“Ben yaşıyorum!” diye bağırarak! Olanaksız! Gürültüler var evin içinde. Bir kapı açılıyor koridorda. Sesler geliyor yan bahçeden, bağrıışmalar, ulumalar, biri ağlıyor, bir başkası inliyor uzaklarda. “O kadar ödün verdim!” diye inliyorsun. “Hep bir yerlere ulaşmak, çevremdekileri mutlu kılmak için...” (Celal, 1991: 61).

Anlatıcı yazarın duyduğu sesleri bu noktada süperegonun doymak bilmez iştahının sesi olarak okumak mümkündür: “Ne kadar suçluysak -kendi kendini ittiren bir süreç içinde- bir o kadar da suçlu olacağız demektir; kendi kendimize yönelttiğimiz suçlamadan ve başarısızlıklarımızdan zevk bile alırız. Süperegonun müstehcen yüzüdür bu: kötü niyetli tarafsızlığı, öznenin esenliğine karşı kötücül kayıtsızlığı” (Dolar 2013: 102).

e. Anlatı zamanında olmayan/yaşamayan kocası halen ben dili ile konuşmaya devam eder. Bir anlamda yaşarken anlatıcı yazarın hayatında önemli yer işgal eden eşi, öldükten sonra da anlatı içinde merkeziliğini korur. Anlatıcı yazarın kendi ile girdiği hesaplaşma metnin ağırlıklı kısmında kocasının hayaleti ile girdiği söylemsel mücadeleye dönüşür.

Babasız büyüyen yazar, yakın zamanda kaybettiği eşi ile evlenerek “yazma” hayatını garantiye alır. Kocasının belirlediği koşullarda yazma zorunluluğu⁴⁰ ona yönelik bir hınca dönüşürken bu durumdan kurtulmaya cesaret edemez. Kocasından ancak o ölünce kurtulabileceğini düşünen⁴¹ yazar, tam tersine kocası öldüğünde dahi varlığından kurtulamaz⁴² ve neredeyse artık hayaleti ile yaşamaya başlar. Kocanın

⁴⁰ “Başlangıçta yazarlığına önem verdiğini sanmıştın. Seni çalışmaya süren oydu, engel olan da, sırasında. Yazarlık geride kalmalı, evliliğinizi etkileyecek boyutlara ulaşmamalıydı. Senin içinse bir hastalığı yazmak, yaşam boyunca ağırlarını çektiğin”. Celal, *a.g.e.*, s. 235.

⁴¹ “Anılardan, yaşamına mühür gibi kalıbını basmış olan adamdan kurtulmak!..

Uzaklarda, karanlıkların içinde güldüğünü duyar gibisin, ‘Boş laf!.. Boş laf!..’ diyor alaylı sesi.

Evet unutamıyorsun!

Ölümünün ikinci günüydü. Tutsaklık bağlarını koparmak istercesine, nikâh yüzüğünü sıyırıp çektin parmağından, yandaki konak yıkıntısının bahçesine attın.

Silmek yaşamından, unutmak onu!

Çocukların hakkı var belki de. Onu sevmediğine göre! Sevdiklerin, kollarında deliye döndüğün İstvan’dı, kişiliği ile büyülediğin Yazar’dı, öyle değil mi?”. Celal, *a.g.e.*, s. 36.

⁴² “Korkak olan sensin! Kocanın ölümünden sonra yalnız kalmaman için yanlarına çağırın kızına, oğluna karşı çıktın. Sen başkasıydın, sen korkmayandın. Bunu en çok kendine kanıtlamak istiyordun.

yokluğu, yazarın kendi özgürlüğünü elde etmesi için yeterli olmaz.^{43 44} Kocasının ölümünden kendini sorumlu tutan yazar⁴⁵ aynı zamanda geçmişten bugüne çizdiği toplumsal panoramada kendi konumunu onun dolayısıyla yargılayan ve eleştiren dışsesi ile değerlendirir. Birçok şeyden suçluluk duyan yazar⁴⁶, kocasının ayrıcalıklı konumundan yararlandığı için de kendini suçlu ve değersiz hissederek.⁴⁷ Bu durumdan kurtulmak için yapabildiği tek şey yazmaktır⁴⁸ ancak yazabilmek için ödediği bedeli unutmuyarak.

Korkuyordun çünkü! Kendi başına, yapayalnız, öyle bir şeyi denemek hoşuna gidiyordu. İşte tek başına ve özgür! Bunun nasıl bir şey olduğunu yaşamak!

Geceleri, telefonlarda kurtlar ulumaya başladığında!.. Önceleri kimseye söylemedin. Neden küftediklerini, ne istediklerini bilmiyordun. Kentte birçok evin telefonları dinleniyor, kurtlar uluyordu çoğunda. İnsanlar, birbirlerinden saklıyorlardı telefon ulumalarını, bir yerlere gidip uzaklaştıklarında, evlerinin arandığını, kitaplarının raflardan kaybolduğunu! Korkuyu yaşıyordu bu kent.

Kocanın sağlığında her şey yolundaydı. Hastalığı sırasında da. Onun namı, saygın kişiliğinin arkasına sığındığını, korunduğunu sonradan anlayacaktın”. Celal, *a.g.e.*, s. 73)

⁴³ “Evet, yok artık! Yer ayağının altında sallanır gibi oluyor. Oysa öldüğünde, daha ilk günü ‘Şimdi her şey yerli yerine oturdu’ diye, düşünmüştün”. Celal, *a.g.e.*, s. 162.

⁴⁴ “Aylar geçti öleli. Sağlığımdan daha yakınsın ona. Toparlanmaya çalış: dul bir kadını artık, tutsaklık sona erdi!

Bütün evli kadınların, kocalarını sevsinler sevmesinler, tutsak olduklarını, onunla evlendiğinin haftasında anlamıştın. Özgürsün artık, peki yüreğindeki bu ağrı? (Celal, 1991: 63).

⁴⁵ “Ona vermen gereken ilacı neden başka yerlerde arıyordun? Avuçlarında kırmızı sarılı kapsüller, senin uyku ilaçların!.. Hepsi bir yanlışlık! Telaş, korku yüzünden belki de? Anlamıştı! Ölürken gözlerindeki korku! Bağırması!.. ‘Beni bırakma, Bırakma’ diye... Hala geceleri rüyalarına girip bağırıyor: ‘Yapma...Yapma!.. diye yalvarıyor sana’. Celal, *a.g.e.*, s. 164.

⁴⁶ “Yemek masasının kenarında, balkona karşı oturup saçmalık bütün bunları düşünmek! Neden olmayacak şeylerle suçluyorum kendimi? Biri kötü konuşsa, sözler benim ağzımdan çıkıyor sanki okuduğum kitaptan usandığımda kendim yazmışçasına tedirginim. Ölüm, kavgalar, sürtüşüp tartışmalar, hepsinin nedeni ben miyim? Kocanın ölüsünü yükledim, sürüklüyorum peşimden, en korkuncu bu”. Celal, *a.g.e.*, s. 233.

⁴⁷ “Genç gazeteci direniyor:

‘Biraz da evliliğinizden anlatsanız, ne yapıyordunuz o sıralar?’

Kocanın kanatları altına sığınmıştım. Rahatım yerindeydi, dünya umurumda değildi. Bir sürü gevezelik; ‘bu memleketin hali ne olacak?’ diye başlayan ‘boş laf’lar... Bunları söylemeliydin oğlana. Sen büyük bir yalandan başka bir şey değilsin kızım!”. Celal, *a.g.e.*, s. 229.

⁴⁸ “Boşuna savunma kendini, gerçeği açıklayıp rahatla: kargaşanın, açlığın, yokluğun ortasında, kendi küçük dünyalarında, keyiflerince yaşayan mutlu azınlığın bir parçasıydın. Birkaç roman, öykü yazarak bir şeyler yaptığını sanan... Şimdi, uzaklara baktığında, yaz evinin duvarlarına resimler asan, Fransız şarkıları dinleyen, kulüplerde dans eden, büyük kulüplerde dans eden, büyük şölenlerde şıklaşıp göz kamaştırmak için terzilere koşan, zaman zaman bastırın suçluluk duygusunu içkide boğan, yarı alkolik genç bir kadın görüyorsun. Sabahdan akşama evi, çevrendekileri gözaltında tutuyordun. Herkesin sana baş eğmesini bekleyerek. *Kocanın tutsağı oldum, ben de bir çeşit gözaltındaydım!* diye, sızlanmak neden? Hürşit’i paylayan, Dilber’in kalbini kırıp ağlatan sen değil miydin? Çocukların odalarına girip olmayacak nedenlerle onlarla hırlaşmadın mı çoğu zaman? Çekmecelerini açarak, mektuplarını okuyarak, her yerde, her köşede bir kötülük yakalamak peşinde... Kendi kafana göre bir düzen istiyordun. Çevrendekilerin o düzene uyması gerekirdi. Kurt ulumaları yeri göğü tutuyordu. Ama seni ilgilendiren küçük bahçendi, sararan bitkiler, böceklenen güllerini. En akıllı çocuklar senin olmalıydı. Yetkin bir adamın karısı, her işi en iyi başaran...”. Celal, *a.g.e.*, s. 231.

Yazar, Osmanlı döneminin imtiyazlı ailelerinden birine mensup olmakla beraber Atatürkçü bir aileden gelmekte ve bu ilkelere bağlı olarak yaşamaktadır. İçinde buldukları antidemokratik durumu da terk edilen Atatürk ilkeleri olarak görür.⁴⁹ ⁵⁰ Dost sohbetlerinden anladığımız Atatürk etrafında temellenen bir sol düşünce hâkimdir yazar ve çevresinde.⁵¹ Yazarı ve solcu arkadaşlarını sık sık eleştiren ve kendini gerçek demokrat olarak gören ‘burjuva’ kocası, gerçek bir realist olarak resmedilir. Bilgisi ile anlatıcı yazar üzerinde belirli bir etki kuran kocası, yazarın ‘gerçekçi olmaktan uzak’, ‘boş laf’larla ve çelişkilerle dolu politik konumlanışının arkadaş çevresi ile şekillendiğini düşünür.⁵² Bu nedenle olsa gerek yazarın arkadaş çevresinden ve bilhassa Nilüfer’den hoşlanmayan kocası akli ve gerçekçi tutumu ile aktarılır anlatıcı yazar tarafından.⁵³ Kendi aristokrat kökenine, kocasıyla beraber

⁴⁹ “Doğruydu dayanamıyordun. Atatürk’ün resminin altında, kara heykellerin önünde, onun devrimlerine açıkça küfredenlere”. Celal, *a.g.e.*, s. 374.

⁵⁰ “Dünya başından beri yırtıcı hayvanlarla doluydu. Böylesine azgın mıydılar? Tarihsel açıdan öyle görünüyor. Tıka basa tikanıp doyduktan sonra bile, bitmez tükenmez iştahlarıyla kenarda, köşede yol gözleyen kurtlardan kurtuluş olmadığına inanmaya başlıyorsun. Korku büyüyor içinde. Bizimkiler hiç doymuyorlar. O zamanlar da, sönmekte olan İkinci Dünya Savaşını ateşine, dumanlarına karşı durmuş, uluyorlardı. Köşeleri tutmuşlardı Atatürk öleli. Büyük Şair, hapiste çile dolduruyordu. Hastaydı. Yüksek sesle acımak yasaktı ona. Eluard, Aragon, Vercors gibi yabancı şairleri, yazarları bile okumak yasaktı. Kitaplar yasaktı, uygar düşünceler, özgürlük yasaktı”. Celal, *a.g.e.*, s. 268.

⁵¹ “Atatürk’ten başka dayanağımız yok”, diyordu Yazar. ‘Hangi düşünceye yönelirsek yönelelim, kurtarıcımız ondan başkası değil.’ Küçük Hoca, Atatürk’ün artık bir ‘mythe’ olduğunu, ondan aldıklarımızı akıl ve bilgiyle, onu unutarak yürütmemiz gerektiğini söylüyordu”. Celal, *a.g.e.*, s. 551.

⁵² “Karşına oturup verdiği uzun, can sıkıcı öğütler... ‘Sermon’ diyordun bunlara.

‘Önce eğitim, demokrasi ardından gelir. Ütopyalara hayır, komünist ülkelerin ne hale düştüklerini görüyorsun. Bunların hiçbiri Marx’ın gerçek felsefesini anlamış değil, inan bana.’

Bağırın sesini duyar gibisin:

‘Bu yarım aydınların karşısında kendini aşağılamana dayanamıyorum. Marksizm, komünizm umurumda değil, benim için yalnız sen varsın. Etkiliyorlar bunlar seni, bu yüzden benden uzaklaştığımı biliyorum, dayanamıyorum.’

‘Ben gerçek bir demokratım’ diyordu. ‘Senin gibi, ne olduğunu, ne istediğini bilmeyen bir korkak değil.’ Onu, kapitalist çevreye aklını, bilgisini satan, burjuva kökenli hesap adamı diye kafanın bir oyluğuna oturtmuşsun, çıkaramıyordun oradan”. Celal, *a.g.e.*, s. 512.

⁵³ “Kocanın sesini duyar gibisin: ‘Bağnaz devlet adamlarının, resimlerini arkalarına, birbirine benzeyen kara büstleri önlerine alarak çektikleri saçma sapan nutukları dinlemek kolay değil. Atatürk’ü yerinden oynatıyorlar, kendilerine siper etmek için. Hiçbir çağda, hiçbir ‘İdol’ böylesine çirkinleştirilmemiştir. Yüzyıllar, sonra kazılardan bir sürü yuvarlak kafalar çıkacak, neyin nesi olduğu bilinmeyen. Atatürk’ün kötü yapılmış büstlerini çoğaltmakta bir amaç var: onu küçük düşürmeye çabalamak! ‘İşte gördüğünüz şu kara kafa...’ gibilerden. Resimlerini mitinglerde, en olmayacak kişilerle bir arada asmaları da bu yüzden belki.’

Susup dinlerdin, Nilüfer’le tartışmaya girdiklerinde.

‘Nilüfer Hanım, beni kapitalist çevrenin hesap makinesi olarak gördüğünüzü söylemişsiniz!’

Nilüfer yadsımaya kalkardı:

‘Hayır, hiçbir zaman!’

Onun aklından korktuğunu bilirdin.

‘Öyle öyle!’ derdi kocan. ‘Raif Bey için Ankara’da bürokrat çevrelerde dedikodular dolaştığını biliyor musunuz? Aracılık yaptığı söyleniyor, devlet adamlarıyla işadamları arasında!’

Nilüfer gözlerini kaçırırdı, öfkesini gizlemek ister gibi.

sürdüğü burjuva yaşama ve ‘solcu’ arkadaş çevresine dair otobiyografik fragmanlar, ‘kurtlar’ın egemenliğiyle sonuçlanan politik ve toplumsal süreçlerin ortasında yazarın kendi kişisel ve politik konumlanışının ikircikliğine ya da yetersizliğine dair bir özeleştirmenin de parçası olurlar.

f. Kocanın Hayaletinin Merkeziliği: “Baba’nın adı”

Metnin başkışisi anlatıcı yazar, kendisi ile girdiği hesaplaşmada sonuna kadar gidebilmenin kocasının ölümü ile mümkün olabileceğini düşünür. Ancak bunu başarmak, yazabilmek için evlenmeyi seçtiği erkekle sürdürdüğü evlilik boyunca takındığını düşündüğü maskelerden kurtulmak, anlatıcı yazar için o kadar kolay olmayacaktır:

Kendinle hesaplaşmaya girişmek, sonuna kadar gitmek? Kocasını seven, çocuklarına bayılan maskeyi sıyırıp atabilirsin yüzünden artık. O öldüğüne, çekinecek kimse kalmadığına göre!.. (Celal, 1991: 96).

Yüzleşmekten kaçındığı durumlarla halen ölmüş kocasının sesiyle karşı karşıya gelir yazar:

Alayla sana bakan biri var, odanın köşesine sinmiş. “*Bütün bağlardan kopmak, yazmak, durmadan yazmak, bu değil miydi istediğin?*” diye soruyor iyi tanıdığın bir ses. “*Özgürsün artık*” diyor, “*ve tek başına! Benden kurtulduğuna göre!..*”

Bunalımlar, hastalıklar, acılar, yalnızlığım, yaşadığımız korkunç ortam... Kurtlar!.. diye, kendini savunmaya çabalıyorsun.

“*Boş laf!*” diyor kocanın sesi. “*Gerçek olan tembelliğin*”

Kollarını göğsünde kavuşturup odanın içinde oradan oraya gidip geliyorsun. Makinenin başına oturmak, hemen zaman geçmeden? *Onu düşünmekten vazgeç! Ölmüş biri... Yok artık!..* (Celal, 1991: 162).

Böylece yazarın kendisi ile girdiği hesaplaşma, yer yer ölü kocası ile girilen bir hesaplaşma halini alır. Kocasının hayaleti, anlatıcı yazarın peşini bırakmayan süperegonun sesine dönüşür. Öldükten sonra bile yazarın, kocasının yargılayıcı varlığının etkisinden çıkamadığını ve zaman zaman olayları onun söylemi ile

‘Hayır...’ derdi, ‘Hayır, Raif öyle işlere bulaşmaz.’

Arkasından gülerdi kocan, ‘Teyzekızını nasıl da kızdırdım!’ diye. Senin de duyup aldırmadığın dedikodulardı bunlar. Kızardın kocana. Nilüfer’in yanını tutarak onu aşağılayacak sözler arardın. Haklı olduğunu, her zaman yaptığı gibi doğruları söylediğini bilirdin oysa”. Celal, *a.g.e.*, ss. 551- 5

değerlendirdiğini görürüz. Aşağıdaki alıntı, yazara musallat olan kocasının hayali sesi ve bakışı karşısındaki durumuna örnektir.

Gözlerini istediğin kadar kapalı tut, kafanın içinden bakıyor sana, soğuk, akıllı gözleri. Her şeyi bilen, her şeyi gören!..

“*Sen öldün!*” diyorsun yavaşça.

“*Benim gibiler ölmez*” dediğini duyar gibisin. “*Sen öldün!... Sen öldün!..*” diye inatla tekrarlıyorsun. Yüreğin çırpıyor delice. Öfke dolusun.

“*Benden kaçmaya çabaladın*” diyor “*yaşamımız boyunca. Ölünce peşime düştün. Delisin... Delisin sen!*”

Karşında duruyor. Bir eli cebinde, öfkeyle parlıyor gözleri. Bir şeyler söylemek istiyorsun. Kaçacak bir kapı arıyorsun... “*Gitsin, gitsin!*” diyorsun. Gitmiyor. Acımasız gülüşü ile yukarıdan bakıyor sana. İçini okur gibi. “*İşte kaçyorsun!*” diyor, “*gene kapanyor bizim yengeç!..*” “*Çekil, çekil!*” diyorsun, sesin çıkmıyor. Neden kimden kaçacakmışım diye geçiyor aklından. “*Sevgiden, insanlardan, çalışmaktan...*” diyor “*Hep böyle yaparsın. Kendin için yaşamak! Sevgisiz... Kupkuru... Yazmaktan da kaçarsın sen. Makinenin önünden benim yüzümden kalkarsın öyle mi? Yalancı! Okuduğun bir kitap vardır bitirmen gereken. Çiçekler vardır sulayacağın. Pasiyans açarsın, bilmece çözersin durup dururken. Düşünüyormuş hanım!*”

Gülüyor kısık kısık.

“*Gün boyunca telefonlar, yatağının yanına yığılmış gazeteler, tablalar dolusu sigaralar, unutulmuş, kirli içki bardakları... Bitmez tükenmez siyasal gırgırlar telefonlarda... Nilüfer'le! O kanı bozuk karı, seni baştan çıkarmak isteyen... Yengen, onun solcu bozuntusu oğlu! Vuranlar vurulanlar, her şey senden sorulur, senin küçük aklından. Bu arada roman taslağı dolap köşesinde uyuklar, makinenin üstünde kâğıt eskir, konu unutulur...*” (Celal, 1991: 60-61).

Varlığıyla ve düşünceleriyle anlatıcı yazarın hayatında büyük yeri olan kocası, ölümünden sonra yalnızca hatıralardan ve rüyalardan taşarak anlatı zamanında hüküm süren bir imgeden ibaret değildir. Anlatıcı yazar, çevresini, etrafında olup bitenleri, dostlarını ve hatta kendini bile artık kocasının bakış açısından değerlendirir. Anlatıcı yazarın ideolojik görüşünün felsefi temelleri kocası dolayımı ile ancak onunla farklı yönlerde temellenir.

Kocam demokrasiye ve kapitalist düzene inanıyordu ve kitaplığı Marx'ın felsefesini içeren kitaplarla doluydu, diye geçiyor aklından. Bundan en çok yararlanan da sen olmuştun. Kocanın sesi sarhoş kafanda uğultular içinde kayboluyor:

“Boş laf... Boş laf...” (Celal, 1991: 227).

Anlatıcı yazar, kendi düşüncelerini kocasının bakışının süzgecinden geçirip durmuş olduğunu fark eder, ‘kendi’nin de altını oyarak:

Not defterinin yapraklarını çeviriyorsun. Karşına iki soru çıkıyor:
“Demokrasi, sosyalizm, ama nasıl?”

Altına yazmışsın:

13 Mayıs 1965

Ecevit, ortanın solunu sağ ve uçtaki sola karşı tek çözüm yolu olarak öneriyor. (“Boş laf...Boş laf...” diye altını çizmişsin.)
(Celal, 1991: 104).

Yaşarken anlatıcı yazarın sesini bastıran/ bastırmaya çalışan kocasının sesi⁵⁴ ölümünden sonra da karşısında durur. Kocasının anlatıcı yazar üzerindeki etkisi, metne otoriter bir ses olarak yerleşir. Kendini ve kendi ile girdiği hesaplaşmayı yazan yazarın sesi neredeyse merkezi bir konuma yerleşen ölü kocanın sesi tarafından bastırılır. Burada anlatıcı yazarın kocası için yasa koyucu olduğunu söylemek mümkün. Lacan’ın simgesel düzeyde ‘babanın adı’ ile tanımladığı kavram, dilin ve yasanın

⁵⁴ “Sesler birbirine karışıyor kafanda: ‘Sömürüye son vermek!’, ‘Bağımsızlık!’, ‘Atatürk ideolojisini tanımlamak, tarihsel açıdan anlayabilmek için...’ bu sözlerin arasında kaybolan bir şey var, ‘Yaşamım!’ diyorsun kendi kendine.

‘Beklemesini bilmeliyiz, bir zaman gelecek...’ diye, nutuk atıyor kalabalığın arasında biri. Moda’daki apartman... Balkonda. Kocan, omuz başında durmuş, konuşana durgun, kayıtsız bakıyor.

Oradan kaçmak, bağırarak gelmişti içinden:

‘Bekleyemem ben, zaman kalmadı!..’

‘Türkiye’nin gelişmesi, sosyal sınıfların yeterince biçimlendiği bir zamanda bir geçiş aşamasıdır. Demokrasiye giden yolda, daha çok koşup yorulacağımızı kabullenmek gerekir.’

Kocan yavaşça kolunu sıkıyordu.

‘Bu adam hiç ‘boş laf’ etmiyor!’ diye.

Konuşan Li.’ydi.

Nilüfer’in bağırarak sarhoş sesi:

‘Atatürk yalnız Türkiye’nin değil, Türk kadınının da yazgısını değiştiren adamdır beyler...’

Kocanın alaycı gülüşü:

‘Nilüfer gene slogan atmaya başladı!’

‘İnancınızı kaybetmeyin canım!’

‘Hangi inanç! Kaç kez inandık kurtların bir daha dönmeyeceklerine! Şiirler, türküler söylendi, kitaplar yazıldı, rakı sofraları kurulup kalktı, şenlikler düzenlendi...’

Böyle bir şeyler söylemeye kalkıyorsun. Kocan omuzundan tutarak kulağına eğiliyor:

‘Gene heyecanlandın, kendini toparla!’

Ona inat konuşmaya kararlısın:

‘Mavi gömlekli bir adam özgürlüğe güvercinler uçurdu ve onlarla beraber uçup gitti. Atatürk simgesi önümüze atılan bir yemden başka bir şey değil. Duvarlara çakılan, kürsülerin kenarına dikilen kara, anlamsız bir yüz artık Atatürk...’

Sözcükler karışıyor, kekelemeye başlıyorsun üzerine dikilen gözler karşısında.

‘Haydi otur’ diyor kocan. Elinden içki bardağını alıyor, konuklara dönüyor,

‘Son günlerde morali bozuk, yorgun biraz’ diyor, seni korumak istercesine”. Celal, a.g.e., ss. 159-160.

kurucusudur. ‘Babanın adı’ gerçekte bir babaya ya da imgesel bir babaya ait değildir. Simgesel düzeyde dilin ve yasanın kurucusudur (Zizek, 1996: 304). Lacan, ‘Baba adı’ kavramını, çocuğa kendi adını verdiği için ve gösteren’in ete kemiğe bürünmüş hali olarak, çocuğu anneden ayıran ve onu anneden yoksun bırakan bir baba olarak sabitlemiştir. Aile de eğer toplulukların temelinde yer alıyorsa, bunun nedenini ailenin dilin egemenliğinde olmasına dayandırır. Lacan yaptığı kelime oyunları ile ‘babanın adı’nda Türkçe mealiyle ‘çok bilen çok yanılır’a gönderme yapar (Roudinesco, 2012: 36). Yazarlığını bağımsız olarak sürdürebilmek için kocası ile evlenen ancak bunun karşılığında da kocasının belirlediği koşullarda yazma işini yürütmek zorunda kalan anlatıcı yazar, kocasının ölümünden sonra bu yasa koyucu sestem kurtulamaz. Dille çevrili simgesel düzende bağımsız bir özne olarak kendini var edebilmenin yolu babanın yasasına karşı durmayı gerektirir.

g. Metne baktığımızda siyasi söylem; Cumhuriyet Türkiye’sinin kuruluşundan anlatı zamanı olan 1978’e uzanan sosyal ve ekonomik süreçler etrafında şekillenir. Devrimler, tek parti, çok parti dönemi, askeri darbeler ve tüm bunlara eşlik eden toplumsal değişimler anlatıcı yazarın tanıklığı ile aktarılır. Bu süreçte hâkim olan, bir kurtarıcıya duyulan ihtiyaçtır. Atatürk’ün ölümünden sonra yeri boşalan kurtarıcı baba figürünün yeri, yeni bir eril otorite ile doldurulmak istenir.

Bahsini ettiğim ‘eril otorite’, anlatı zamanında da varlığını tehditkâr bir biçimde hissettiren ‘kurtlar’ın ortaya çıkışını takip ettiğimizde karşımıza çıkar. Bu yolla metnin politik zeminine dair bir çerçeve çizmek mümkündür. Bu politik zemin, aynı zamanda yazarın kendi konumlanışı hakkında da pusula niteliğindedir. Gevgilli (1996) de benzer bir yaklaşımla *Kurtlar*’ın yazarı Celal için şunları söyler: “Tüm yaşantısı Türkiye Cumhuriyeti’yle özdeşleşmiş bir kuşağın kendi kendisi üstündeki bir sorgulamasıdır da bu... ‘Açık alın’la başlamış bir yenilenme, değişim, çağdaşlaşma süreci, yetmiş yılı aşkın bir dönemde, devrimlere, tek partiye, çok partiye, sayısız siyasal ve sosyal bunalım ya da depremlere tanık olmuştur” (s. 110).

Atatürk’ün ölümü üzerine beliren “*Şimdi biz ne olacağız?*” (Celal, 1991: 20) sorusu, yıllar sonra yeniden yazarın zihninde yankılanır çünkü artık yeni bir çağ başlamaktadır:

“Yeni bir çağ başlıyor. Eninde sonunda Türkiye demokrasiye ulaşacak, kimse engel olamaz buna. Yirmi birinci yüzyılda

insanlar yeni bir mesajla uyanacaklar. Marksizm'den doğan yeni düşüncelerle kadrolar oluşacak.”

Yazmıyorlar bunları, konuşuyorlar yalnızca

Yeni bir dünya, yeni düşünceler!... (Celal, 1991: 20).

Atatürk'ün ölümü ile ortaya çıkmaya başlayan kurtlar (ki bu gösterge özel olarak karşı-devrimci güçlere, bu güçlerin ürettiği ve bu güçleri üreten insanlık hallerine gönderme yapar ancak bunlarla sınırlı kalmaz içimizdeki çıkarıcı, ikiyüzlü ve kurnaz taraflarımızı da içine alacak şekilde genişler), Atatürk'e bağlanan umutlar, yazarın bireysel olarak Atatürk etrafında toplanan bir kurtarıcı özlemi ile şekillenir. Nilüfer ile aralarında geçen konuşmadan bunu anlamak mümkündür. Ayrıca bunun bir eleştiri niteliği taşıdığı da açıktır.

Nilüfer alay ederdi seninle: *“Yaptığı devrimlerden çok, Atatürk'ün kendisine sevdalanmıştın. Hep o romantik genç kızsın. Değişmedin, hiç değişmedin!..”* (Celal, 1991: 20).

Önceki bölümde bahsettiğim gibi Atatürk'ü ve görüşlerini sahiplenen yalnızca anlatıcı yazar değildir. Atatürk'ün ölümünden sonra seyreden politik durumla ilgili olarak bilgiyi anlatıcı yazar aracılığı ile farklı yollarla ediniriz. Yazarlık deneyimine başladığı zamanlarda kendisine yardımcı dokunun namı bir yazarın görüşlerinden anlatıcı yazar aracılığı ile haberdar oluruz. Alıntının devamında ise anlatıcı yazarın yakın çevresinden olan Li.'nin kitabından bir aktarım ile bahsi geçen dönemin mevcut durumuna yer verilir:

1940'lar, Atatürk öleli kurtların palazlanmaya başladığı yıllardı. İhsan Cemal koyu Atatürkçüydü. İnönü'yü tutmazdı hiç. Paraların üstünden Atatürk resimlerini kaldıran o değil miydi? Ya çevresindekiler, ceplerini doldurup birdenbire zengin olan politikacılar? Yakınların alttan alta ne işler kıvırdığını herkes biliyordu. Maçka'daki ev, kardeşinin Suadiye'deki görkemli köşkü... Paris modasını izleyen hanımına dışardan gelen giysileri, çamaşırlarına kadar! Lozan kahramanı, ülkeyi savaşa sokmadı, Atatürk'ün arkadaşı, akıllı bir devlet adamı evet, ama gergedanlarla sarmaş dolaş. Bütün bu dedikodular dolaşır dururdu büyük kentte.

Anneanne, *“Neler oluyor, bak hele neler oluyor!”* diye gözlüklerini takip gazetelerin içine daldı pencerenin önünde.

“1940'ların ilk yarısını kapsayan savaş yılları korkunç bir enflasyon, ona bağlı baş döndürücü vurgunculuk yıllarıdır” diyor, Li. kitabında (Celal, 1991: 475).

Aynı döneme dair toplumsal durumla ilgili yazarın kendi haletiruhiyesi aşağıdaki gibidir:

Yattığın yerde, gözlerin yarı kapalı mırıldanıyorsun: *Korumasız, yalnız ve umutsuz...*

1940’larda Bomonti sokaklarında ev ararken de korumasız, yalnız ve umutsuzdun. Atatürk’le beraber bütün umutlar kaybolup gitmişti sanki. “*Türkiye hiçbir zaman bu hale düşmemiştir.*” Ne çok söylenirdi bu sözler! ‘*Modernleşen Türkiye*’, lafına kimse inanmıyordu. “*Bu ülkeyi ancak bir diktatör toparlar;*” diyenler bile vardı. CHP’nin ülkeyi kalkındıracağına, Atatürk izinde yürüyeceğine inanç azalmıştı. Kimileri, “*Eğitim,*” diyordu. “*Halkımız, köylümüz yan yana, el ele*” diye, nutuklar atılıyordu. Şimdi yıllarca sonra sesler yükselmese bile fısıltılar sürüyor: *Halkımız, köylümüz, hep beraber el ele, dikta, sosyalizm, demokrasi, özgürlük...* Söylendiği anda unutilan bir sürü sözcük! Gazetelerde hep aynı başlıklar, aynı yazılar... (Celal, 1991: 478).

Atatürk’ten sonra ise iyileşme umutları yeni bir kurtarıcı arayışı ile devam eder. Menderes, Ecevit, 27 Mayıs askeri cunta, ilk başta yazar ve yakın olduğu solcu çevre için siyasi iyileşmeye dair umut kaynağı olurken daha sonra birer hayal kırıklığına dönüşür. İlerleyen zaman beklenen iyileşmeyi sunamaz:

Durmadan yakındığımız: “Bu memleketin hali ne olacak!” diye.

Demokratlar, Halk Particiler, İnönü... Toplanan kitaplar, yasaklar, saatlerce süren gece konuşmaları, meyhane tartışmaları... Her yanda sivil polislerin gölgelerini arayarak...

Kurtlar o zamanlar biraz daha uyuz, biraz daha ürkektiler. İnelrine sığınıp ulurlardı.

Eski günler geçmişte kalan... (Celal, 1991: 509).

Ecevit, anlatıcı yazarın aktarımı ile özlenen demokrasi ortamının gerçekleştiğine dair umutları arttırır:

‘Kurtarılmış Kıbrıs’, ‘Ecevit’in mavi gömleği’, ‘uçurduğu güvercinler’, ‘Umudumuz Ecevit’ günlerini yaşıyordunuz. İnanmaya başlamıştınız bu kez demokrasiyi yakaladığınıza. Kurtların sesi soluğu kesilmişti (Celal, 1991: 534).

Ne var ki beklenen demokrasi ortamı sağlanamaz ve umutsuzluk hali devam eder:

Li.’nin sesini duyar gibisin:

“68, 69 yılları, biraz da Batı’dan esen sıcak rüzgârların bizim de üzerimizden yayılıp geçmesidir. Hepimiz başka başka yaralar aldık

o günlerden, ama sonucun bu kadar korkunç olacağını sanırım kimse hesaplamamıştı.”

“Nasıl da inanmıştık!” diyor, Nilüfer.

Kocanın alaycı sesi, kesiyor Nilüfer’in konuşmasını:

“Mavi gömleklili, güvercinli, küçük adam, değil mi Nilüfer hanım?”

“O da bizler gibi inanmıştı!” diye karşı çıkıyor Nilüfer. *“Onu yiyip yutan Amerika’yla, Amerika’nın bizdeki yandaşları oldu.”*

Ne günler! Hiç olmazsa çok şeyi konuşabiliyordunuz. Kurtlarla çepeçevre kuşatılıp o günleri bile arayacağınız aklınıza gelir miydi? (Celal, 1991: 230).

Toplumsal konulardan uzak bireysel hikâyeler yazmakla eleştirilen anlatıcı yazar, zamanında bugün pişmanlığını yaşadığı politik göndermeleri olan metinler de yazmıştır. Metni paylaşmayan anlatıcı yazar pişmanlığını/pişmanlıklarını dile getirir. Öyle anlaşılıyor ki yazılan masalın pişmanlığından çok inanılan kişinin yanlışlığıdır bu anlatıcı yazar için:

Duraklıyorsun. Bir çocuk dergisi için 1972’de yazdığın öyküyü anımsıyorsun: Ecevit’i ikinci bir kurtarıcı gibi yücelten, göklere çıkaran o berbat masal... Sonraları öykü, dergide çıkmayınca ne kadar sevinmiştin. Nilüfer’in özenle çerçeveletip salonuna astığı Ecevit’in güvercinli resmi! Onu indirmedi Nilüfer duvardan, öfkesinden tersine çevirip olduğu yerde bıraktı. Böylece hem onu hem kendisini cezalandırdığını söylüyor (Celal, 1991: 406).

Yazarın bir başka metni olan *Koşucu*⁵⁵, toplumsal düzenin sürekliliği için duyulan bir erk ihtiyacı barındırması açısından *Kurtlar* ile benzerlik gösterir. *Kurtlar* metninde Atatürk’ün ölümü ve yozlaşmaya dair başlangıcı işaretleyen kurtların doğuşunu takip eden süreç, yitlik bir kurtarıcı baba mitinin beklentisini taşır. *Koşucu* metni üzerinden etkinlik ve edilginlik sorunlarını tartışan ve aynı zamanda Peride Celal’in kızı olan Zeynep Ergun⁵⁶, erkin yalnızca erkeğe verildiği babaerkil toplumlarda siyasal ve toplumsal durumda belirgin baba arayışının ikinci kuşağın bir niteliği olduğunu söyler. Sonrasında şöyle devam eder:

Atatürk’ten sonra siyasal düzeyde, Menderes, Ecevit gibi olası baba simgeleri önce büyük umutlar uyandırarak, sonra da

⁵⁵ Peride Celal, “Koşucu”, *Mektup*, İstanbul 1994.

⁵⁶ Celal, *Kurtlar*’ı kızı Zeynep Ergun’a adamıştır.

yeteneksizliklerinin ve başarısızlıklarının doğurduğu düş kırıklıklarını ve öfkeyi artlarında bırakarak birer birer yok olurlar. Öykünün sonunda, tüm umutlar yitirildiğinde, baba simgesi olarak topluma sunulan, babanın sevecen niteliğinden yoksun, salt erk amacını güden, duyarlıktan yoksun, hunhar, kıyıcı bir asker yönetimidir. Böylesine bir baba simgesi ise yeni kuşağın etkinlik kazanmasını, toplumun ileri gitmesini, devingenlik yüklenmesini mutlak bir biçimde önler. Yapıcı ve esinlendirici değil, yıkıcı ve ürkütücüdür (1996: 155-156).

Anlatıcı yazar, anlatı zamanı içinde aldığı alkolün de etkisi ile uykuya dalar ve kendini özenle baktığı bahçesindeki güllerin arasında bulur. Bu bahçe onun korunaklı dünyasına aittir. Güllerin arasında beliren İnönü'nün söyledikleri, yazara toplumsal duruma dair hissettiği eylemsizlik halinden duyduğu pişmanlığını hatırlatır:

Arnavut, seranın önündeki 'Çılgın kırmızı' gülleri, kocaman makasıyla tık tık, üç boğum aşağıdan kesiyor. Uzattığın sepete atıyor yarı açmış tomurcukları.

“Eğer bir idare, insan haklarını tanımaz, baskı rejimi kurarsa o memlekette ihtilal behamahal olur,” diyor öfkeli bir ses. Şaşır kalıyorsun. Nereden çıktı, nasıl girdi bahçene İnönü!

‘Ah küçük, nazlı mincukler!’ diye bağıyor Arnavut bahçıvan. İnönü, bahçe kapısının önünde durmuş, parmağını sallıyor suçlu senmişsin gibi (Celal, 1991: 193).

Uyanmaya çalıştığı rüyası, anlatıcı yazarın deyimi ile gündüz içkileri nedeniyle kurtulmaya çalıştığı bir ‘Hallucination’a dönüşür. Ve devam eder:

Kapı açılıyor yavaşça, kocan yaklaşıyor. Saçlarını okşuyor, elinin sıcaklığını duyuyorsun. “*Asker yumruğu altında gerçek demokrasi gelmez*” diyor. “*Zavallı kızım, bekle bekle kocayacaksın.*”

Karşında duruyor. Bir eli pantolonunun cebinde. Kendini beğenmişçesine gülüyor. Ölmemiş gibi!

“*İşte sosyalist dostlarının özlemle bekledikleri devrim!*” diyor. “*Onlara söyle, sıkı tutsunlar kuyruğundan, kaçarsa bir daha hiç yakalayamazlar. Asker bunlar, ne yapacakları belli olmaz.*”

Hurşit kahve tepeşisini koyuyor önüne.

“*Bir şeyler olmuş*” diyor, “*Asker gelmiş, çok iyi askermiş bunlar.*”

Alayla soruyor kocan:

“*Nereden biliyorsun çok iyi olduklarını Hurşit?*”

‘*Bizim kapıcı millet kurtuldu*’ diyor. ‘*Öyle değil mi yoksa?*’

“*Hanımının yüzüne bak anlarsın,*” diyor kocan.

Hurşit yüzüne bakıyor. Bıyığı oynuyor sevinçli.

“Hanımımın yüzü iyi, çok iyi!” diye gülüyor.

Başka seslerle doluyor kulakların. Uğultular arasında sözcükler vurup geçiyor kafanın içinde. **TİP**’ten, **Madanoğlu**’dan, **Atatürkçü** genç askerlerden konuşuyor birileri... **Özgürlük... Demokrasi... Seçimler...** Sözcükler birbirine karışıyor.

“Boş laf!” diyor kocan “Boş laf!..”

Nilüfer öfkeyle yaklaşıyor. Vurmak istediği yumruğu havada, gözleri ateş saçarak bağıyor:

“Bu adamlar inanmış kişiler... Aydınlarla olduğu kadar halka yakın. Gerçek Atatürkçü bunlar. Göreceksiniz, rejimi yerine oturtup gidecekler...”

“Hangi rejimi?” diye gülüyor kocan. Nilüfer’in yumruğunun indiğini gördüğünde bağırma başlıyorsun:

“Vurma sakın, vurma! Bilmiyor musun, öldü o!” (Celal, 1991: 193-194).

Kurtarıcı olarak görülen askeri darbenin beklenen demokratik süreci beraberinde getirmeyeceğini savunan da yine yazarın hayatında bir kurtarıcı erk olan kocası olur. 27 Mayıs 1960’ı izleyen yıllardaki durumlarını şöyle aktarır anlatıcı yazar:

O zamanlar kulakların uğuldamazdı. Uyuyakalmazdın olduğun yerde. Geçmişin bahçelerinde dolaşmazdın. Şimdi oralarda, yaban gülleri, katırtırnakları, küçük, nazlı mineler açmaya başlamıştır dağlarda, kırlarda. Budanmış meyve ağaçlarının kısa kollarından kıvıl kıvıl yeni dallar fıskırmıştır. Kesilmeyi bekleyen çimler, yan bahçede yeşil deniz gibi dalgalanır. Ne kadar uzak o günler! Kurucu meclis, yeni anayasa, milli birlik, 1961 yıllarında ağzınızdan düşmeyen sözler.

Nilüfer, en mutlu yıllarını yaşıyordu. Her zamankinden coşkulu, bağırıp çağırarak konuşuyor, kocanın karşısına geçiyor, onu kızdırmak ister gibi nutuklar atıyordu: “Çok partili siyasal ortam hazır” diyordu, “Yeni anayasayla beraber yeni partiler kurulup örgütlenecek, demokratik savaşta yerlerini alacaklar. Türkiye’nin yüzü değişiyor, yer yerinden oynayacak yakında!”

Kocanın soğuk, alaycı gülüşü.

“Evet, yer yerinden oynayacak ve patırtı gürültü ile gene yer yerine oturacak, Nilüfer Hanım. Kurucu meclis yeni standartları ne kadar zorlarsa zorlasın bu halkı olduğu yerden yukarı çekip çıkaramaz. ‘Millet egemenliği, sosyal adalet, milli dayanışma’ hepsi lafta kalacak, göreceksiniz...”

Nilüfer’in öfkeyle parlayan gözleri:

“Ay bıktım sizden! Ne kadar karamsarsınız. Ne desek ne söylesek yanıt hep: Boş laf, boş laf...”

Giderken kulağına eğilip fısıldadı:

“Hiçbir şeye inancı yok bu adamın, içi donmuş ukala!”

Omuz silkerdi kocan.

“Özgür düşüncenin, demokrasinin yerine oturması, işlemesi için gerçek devlet adamları nerede? Bilginler, düşünürler... Durmadan birbirleriyle dalaşan birkaç aydının işi değil bu... Eğitim, toplumun bilinçlenmesi, yeni kuşakların yetişmesi, ne çok iş var önlerinde. Dinsel tuzaklardan, siyasal tutkularından, köhnemiş eski düşüncelerden nasıl kurtulacaklar? Dünya değişiyor, onlar bunun bile farkında değil...” (Celal, 1991: 195-196).

Gevgilli (1996) şöyle der *Kurtlar* üzerine yazarken; “Cumhuriyet aydını, var olan güncel koşulların sürüklemesiyle, hep gerekli olduğu kanısı içinde yapmış bulunduğu şeyler ya da edimlerle sınar ben’ini ve geçmişini” (s. 117). Nihayetinde varılan yer, anlatıcı yazarın zihninde yankılanan siyasi retorikler ve karşısında duran kocanın sesidir:

Ne çok sözler söyleniyor! Yalanlar, abartmalar, suçlamalar, eleştirmeler, alaylar... Sözler... Sözler... Sözler... Kimse kimseyi sevmez oldu. Kent betonlaşan tepelerin arasında gitgide çukurlaşıyor, batağa gömülüyor. Dipte yarısından kesilmiş solucanlar gibi kıpırdayan, birbirine dolanmış canlılar; oralarından buralarından çürüyen... Yukarıda, çukurun başında uluyan kurtlar...

Kulaklarında birbirinden kopuk nutuk parçaları:

“Türk solunun birinci sorunu, toparlanıp birleşmektir. Kural, birlik olmaktır önce.’ ‘Sosyalizm bilimsel bir sistemdir.”

“Bu zamanda bunları yazabilmek!...” diye, alkış tutanlar da var.

Kocanın ince, akıllı gülüşü. “Boş laf!” diyor kocan “aldırma, işine bak, çalışmaya çalış... 1963, 1965 yıllarında buna benzer nutuklar atıldı karıcığım. 1977'lere geldik, kulaktan kulağa aynı şarkılar! Bana inan, bunların Marksist düşünceleri hiçbir zaman tutmayacak. Çağın gerisinde kaldılar. Sağlı sollu, bütün istedikleri birbirine çelme takmak...”

Dünyayı karartıyordu kuru, keskin düşüncelerle” (Celal, 1991: 18).

Anlatıcı yazarın kendi içine dönerek çıktığı anlatı zamanından geçmişe ve şimdije uzanan yolculuk, anlatıcı yazarı ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Anıları, rüyaları, bilinç ve bilinçdışı aktarımları ile anlatıcı yazarın kendini, kendi benini aramak, bulmak ve belki oluşturmak üzere başladığı bu yazma işi, metnin diğer bileşenlerinin de sesini duyabildiğimiz bir örüntü oluşturur. Her bileşenin sesi eşit mesafeden gelir

demek zordur. Anlatıcı yazarın en derinlerdeki benine ulaşmak için girdiği söylemsel mücadele zaman zaman kocasının sesi etrafında şekillenir. Metnin önemli kısmını oluşturan toplumsal arka planda ise beklenen kurtarıcının bir erk ihtiyacına işaret etmesi, anlatıcı yazarın kendi söylemini baskı altına alan bir unsura dönüşür. Kurtlarla çevrili bir ortamda kadın yazar olmayı, romanın romanını yazmayı isteyen anlatıcı yazar, kullandığı stratejilerle birçok metinden ayrılır. Kadın yazar olarak var olmanın erkeklerle çevrili yazı dünyasında ne anlama geldiğini kendi geçmişi ve öznel tarihinin arkasında duran toplumsal tarihle var eder yazar. Kendini eylemsizlikle suçlayan anlatıcı yazarın tek sığınağı yazma edimi ne anlama geliyor? Neden yazıyor? Kendini yaratma olarak yazma ne ifade ediyor? Otobiyografik bir metni kendi türü içinde bir kadının kendini yazmasına ne kadar müsaade ediyor? Yazar bu sınırları ne dereceye kadar altüst ediyor? Bu soruların cevabı, feminist edebiyat eleştirisinin kadın yazınına ve özelde otobiyografi metinlerine yönelttiği bakış ile ilgilidir.

3.4. Feminist Edebiyat Eleştirisinin Yöntemleri ile Otobiyografiyi Okumak

Tür özellikleri dikkate alındığında ana metnin otofiksiyon bir metin olduğundan bahsedilmişti. Yaygın yaklaşımla otobiyografi, bireyselliğe dayanan bir tür olarak kavranır. Böylesi bir yaklaşım, kadınların yaşam öykülerini yazıya aktarmaları açısından taşıdığı önem dolayısıyla feminist eleştiri açısından tartışılması önemli bir duraktır.

Bireysel hikâyeler, erkek merkezli edebiyat anlayışına dayalı yapıyı değiştirmek adına önem taşır. Otobiyografi de bu anlamda deneyimi öne çıkarması bakımından önemlidir. Çünkü hem yazarın benliğini hem bu benliği şekillendiren çevresel koşulları hem de bunları yazıya dökmenin dayanağı olarak anımsamayı merkeze alır. Bunu mümkün kılan da deneyimdir (Büyüktuncay, 2014: 2). Cixous, kadınların ancak kendi deneyimlerini yazarak edebiyattaki bu erkek egemen eşitsizliği ortadan kaldırdığını düşünür. Celal'in de anlatıcı yazar aracılığı ile aktardığı 'yazmak' ve 'kadın yazar olmak' ile ilgili bireysel deneyime dayanan kaynak, erkek egemen yazı dünyasının sorgulanması ve bu dünyada bağımsız bir biçimde var olabilmenin mümkünlüğü ile ilgilidir. "Yaşam deneyiminin sorgulanabilir kılınması sayesinde, kadınlar hakkındaki baskılayıcı ve aşağılayıcı öğretiler 'bilgi' ve 'gerçeklik' kaynağı

olmaktan çıkarak tarihsel koşullandırmalar olarak algılanarak başka bir ‘deneyim’i biçimlendirecek farklı bir çerçevenin var olabileceği düşüncesine ulaşılabilir” (Başlı, 2005: 7). Burada sorgulanabilir olanın yaşam deneyimi olması, kadınların kendilerini yazmasının önüne geçen kabullenimleri gerçek olmaktan çıkarabilecektir.

Yaşam deneyiminin kabul edilebilirliği, otobiyografi türünün de yeniden biçimlenmesi durumunu beraberinde getirir. Toplumsal cinsiyetin erkek merkezli yapısı, kadınların dil ile kurduğu ilişkide otobiyografik metinlerde dahi kadın deneyimini dışlayıcı bir biçim dayatır. Fransız feministlere göre de kadın deneyimleri, dilin yapısı nedeniyle, ‘konuşulmamış, yazılmamış ve temsil edilmemiş’ olarak bir alana hapsedilir (Başlı, 2005: 13). Buna istinaden kadın otobiyografilerinde dile getirilemeyenlerin ‘kurgu’ ile metinde yer alması durumu ortaya çıkar. Ayşe Durakbaşa (2002), otobiyografinin bir yaşam dökümü yapma projesi olduğunu, genellikle tutarlı ve bütünlüklü bir kimlik oluşturmak üzere bilinçli bir inşa eylemine dayandığını söyler. Ancak devamında bunun olanaksızlığına değinir. Gusdorf (1980)’tan yaptığı bir alıntıda şöyle söylemektedir: “otobiyografi, kişinin ben- imgesini yansıttığı bir aynadır ve benlikle, bu benlik imgesi çakışır” (s. 170). Böylelikle otobiyografi kendi yaşamını bütünlüklü bir kimlik inşası ile aktarma projesi olarak gerçekleşme imkânı bulamazken, kurmacaya yer açar. Otobiyografi, “kendi düşünün olanaksızlığını ortaya çıkarır: kendine ait benlik bilgisi iddiasıyla yola çıktığı halde otobiyografik kurgunun çerçevesini çizen bir kurmacanın yaratılmasıyla son bulur” (alıntılaman Durakbaşa, 2002: 170). Celal’in, *Kurtlar* metnini de bu anlamda değerli kılan, geçmişi, geçmişindeki kişileri ve kendini yeniden kurgulamasıdır. Celal, böylelikle ‘dış görüntünün daha ötesindeki içsel algılama ve gözlemleri yansıtarak’, metnin kişilerini ‘dile gelmesi olanaksız görünmeyen yanlarıyla’ metne aktarmış olur (Gevgilli, 2006: 114- 115).

Neticede fantezi ve gerçek, bilinç- bilinçdışı, ikilikleri yerinden edilmiş olur. Diğer yandan 60’lı 70’li yıllarda toplumsal cinsiyet ve ataerkil düzen eleştirilerine modernizm eleştirisini ekleyen kadın performansçılardan bahsederken şunları söyler Jeanie Forte: “Farkındalık yaratarak yeni çoğul söylemler öneren sanatçılar, kadının kendi deneyimlerine önem verip kendilerini açığa vururlarken, ‘konuşan özneler’ olarak Lacan’ın deyimiyle simgesel düzene karşı çıkarlar. Kişisel, otobiyografik ve dolayısıyla cinsellikleriyle ilgili olan sanatçılar, Lauretis’in söylediği gibi ‘hem en

kişisel hem de en toplumsal olarak belirlenmiş’ bir alanda ‘bedenlerini yazarak’ ataerkil düzenden geri isterler” (alıntılayan Özbay Aydoğan, 2006: 13).

Celal ve kuşağının politik anlamda doğru olanı ve yapılması gerekeni yapmak üzerinden temellenen politik konuları anlatıcı yazarın deneyimiyle aktarılır. Anlatıcı yazarın metin boyunca sıklıkla tekrarlanan *istediği gibi yaşam sürememek* vurgusunun kadın otobiyografilerinde *söylenilmek istenileni söyleyememek* koşulunun bir tezahürü olduğu açıktır. Cumhuriyet dönemi kadın otobiyografilerinde dönemin ideolojik adanmışlığının bir parçasıdır bu durum aslında. Çünkü kadınlık durumu makbul gerekçelerle tanımlanır. Bu gerekçeler modernlik, iyi eş ve iyi annelik gibi belirlenmişlikleri içerir. Celal’in de hem olgun anlatıcı yazarı hem de genç idealist yazarı Mine’nin peşinde koştuğu aydınlık, bir erk ile şekillenir. Anlatıcı yazarın sesinde Cumhuriyet ideolojisinin egemen sesi olan modern söylemin yanında bu büyük ideoloji karşısında duyduğu korkunun sesini de duymamak mümkün değildir. Anlatıcı yazarı yaşamaktan, sevmekten, kurtlardan, gelecekten, kendi olmaktan alıkoyan bu korkuyu kadın yazınının bir özelliği olarak okumak mümkün müdür?

3.4.1. Kendini yaratma olarak yazma

Zaman, dağıtacak hepsini kuşkusuz. Yol kenarına yığılmış bir istif: Yağmalanan ve tükenen. Sabırlı gözlerinde göçebe yıllarının ve soylarına vurulan damganın bilinci.

-Herkes öyle değil mi? dedi Stephen.

-Ne demek istiyorsun? Diye sordu Mr Deasy.

(...)

Yaşlıların bilgeliği mi bu?

-Tarih, dedi Stephen, uyanarak kurtulmaya çalıştığım bir karabasandır benim.

Oyun alanında oğlanlar bir yaygara kopardılar. Vızıldayan bir düdük: Gol. Ya o karabasan seni arkandan tekmelerse? (Joyce, 2008: 63- 64).

Sibel Irzık (2003), Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* isimli otobiyografik özellikler taşıyan metni için “Ödün vermez bir biçimde kendi içine dönmüş bu bakışın otoritesi, modernist bir kendini yaratma estetiğinin resmi Türk modernleşmesinin cüceleştirici söylemine verdiği yanıt olarak görülebilir” ifadesini kullanır (s. 55).

Kurtlar'ın yazarı için bunu söylemek güçtür. Çünkü o kendisini resmi söylemin yarattığı Atatürkçü düşünceye inanan modern bir Türk kadını olarak var eder. Bu ilkelerden sapma ya da sapmama hali onun kişiliği ya da anlatıda kurduğu kendilik durumu ile ilgilidir. Atatürk sayesinde kazanıldığını düşündüğü kadın- erkek eşitliği feminist bir perspektiften ziyade demokratik bir talep olarak şekillenir metinde. Kocasını ile evlenene kadar hiç kimseden yardım almadan evini geçindiren yazar, 'yazarlığını' garanti altına almak için aklına saygı duyduğu bir adamla evlenir.⁵⁷ Bir ilişkinin kim tarafından uyarlanırsa uyarlansın, asla sadece birine ait olamayacağını söyleyen Irigaray (2014) şöyle devam eder: "İlişki bir ve öteki arasında gerçekleşir, iki aracılıyla üretilir ve sürdürülür. Bu iki arasındaki, bir ve öteki arasındaki farklılığın açılımında yer alır ancak, ikiden doğduğu için ne birine ne de ötekine özgü değildir" (s. 19). Bu, ilişkinin muhtemel uygunluğu yok etmeden uygunlaştırmanın mümkün olmadığı başka bir şeye dönüşmesini içerir. Anlatıcı yazarın evliliği de muhtemelen bir ve ötekinin uygunluğunun dışında bir boyutu da içermektedir. Görünen o ki anlatıcı yazar verdikleri karşısında aldıklarının daha büyük olduğunu söyleyerek eşitlik içermeyen bir beraberliğe işaret eder:

Onun hanımıydın. Akıllı saygın birinin.

Sana bütün güzellikleri veren, karşılığında seni senden alan adam
(Celal, 1991: 231).

Evlenene kadar bağımsız bir konumda olan yazar, daha sonra solcu düşünceleri ve burjuva hayatı arasında sıkışıp kalır. Kurtların köşeleri sardığı dönemde kendisi 'kocasının imtiyazlı konumundan' faydalanır. Artık seyirci konumuna geçen yazar, inandığı gibi bir hayat sürdürememenin pişmanlığı ile dolar. Kocasını öldüğünde

⁵⁷ "Yazarlık tutkusunun sevdaya üstün çıktığını söylediğinde şaşırды biraz. Elini bıraktı. Başını önünde: 'Ben, seni sevdiğim gibi, kimseyi sevmedim bilmiş ol' dedi. Biraz sonra yemekte, birbirinize bakarak gülüyordunuz. Beyaz şarabı yarılamıştınız. Hafif sarhoştunuz ikiniz de.

'Demek yazı yazmak için!' dedi birden bire.

'Bu duyguyu anlayamazsınız siz' dedin.

'Bana siz deme, ben senin kocam!'

Bir yabancı! Diye düşündün. Daha senli benli bile olmadığını biri. Sana sahip çıkan biri. Gizli düşmanlık, belki de orada, o güneşli terasta, birbirinize öyle şaşkın bakarken başladı.

Kalktığınızda omuzlarına sarıldı, kendine doğru sıkıştırdı. Kulağına eğildi, 'Sen artık benimsin' dedi.

Ben bundan sonra kimsenin olmayacağım diye geçti aklından.

'Artık istediğin gibi, istediğin kadar yazı yazabilirsin' diye, uzanıp dudağının yanından öptü.

Bir gün bir yabancı kapını çalıyor, sana dünyaları veriyordu. Çünkü yazı yazmaktı, senin için yaşam ve dünya". Celal, *a.g.e.*, s. 521.

'kurtları' bir tehdit olarak kendi yaşamında daha çok hissetmeye başlayan yazar, toplumsal iyileşmede olduğu gibi kendi yaşamında da bir erkin eksikliğini duyumsar.

Kurtlarla mücadele edecek gücü kendinde bulamayan yazar, saklandığı köşeden olanları izler aynı zamanda bunun ıstırabını da yaşar. Yakın arkadaşları Li., Yazar, Küçük Hoca ve teyzekızı Nilüfer'in kurtlara karşı etkin bir mücadele vermelerini gıpta ile izler. Yaşam korkusu ağır basan yazar, vakti zamanında kurtlara karşı dostunu yalnız bırakmanın acısını aşağılanmışlık duygusu ile sahiplenmiştir.

Anlatı zamanında artık kendisi için bir umut görmeyen anlatıcı yazarın Mine'yi yazmaya çalışması toplumsal bir belirlenime direnerek yeni bir kendilik durumu yaratmak işi olarak görülebilir. Ancak Gevgilli (1996)'nin de belirttiği gibi Mine'yi bir genç kız olarak kendi kişisel geçmişinin arasından elde etmeye uğraşan yazar, genç yazarla (Mine), olgun yazar (anlatıcı yazar) arasında gerçek bir özdeşleşme kurulamayacağını da belirtir (s. 111). İsteddiği gibi yazamadığı Mine'nin öyküsü tamamlanamaz. Başlarda, Mine'nin hikâyesini yazmaya dönük obsesyonun nedeni-sonraları Mine de kocası gibi bir hayalet olarak yazarın gerçekliğine sızacaktır- yazarın kendini yeniden yaratma arzusu gibi görünmesine rağmen, metnin sonlarına doğru başka bir arayış dile gelir: Asıl yazmak istediği Nilüfer karakterinde somutlaşan 'yitik bir kuşak'tır:

Mine önemli değildi, diye içini çekiyorsun. Önemli olan Nilüfer'di. Onun kişiliğini, erotizmini öne çıkarmayı başaramadım! Nilüfer'i ön plana alarak, oraya buraya dağılmış, küçük grupların içinde kaybolmuş yitik bir kuşağı, kocamış, unutulmuş eski tüfeklerden birkaçını anlatmak istiyordun oysa. Mine bir bahaneydi. Kimi, etnolojik araştırmalarla gerçeği bulmaya çabalayan; kimi Türk-Osmanlı sentezinde çıkış yolu arayan, aydınlanma çağının Atatürk'le başladığına dört elle sarılan burjuva solcusu ve çoğu yalnızca kendini yüceltme tutkusuyla bulanık sularda boğulmamak için çırpınan... (Celal, 1991: 486).

Anlatıcı yazarın da içinde olduğu gerçeği/kimliği bulmaya çabalayan ve çıkış yolu arayan bir kuşağın tutunduğu büyük anlatılar artık çözülmeye başlamıştır. Mutlak gerçek, evrensellik ve özgürleşme fikirlerinin ilerlemeci bir biçimde gerçekleşmesine dayanan modernite projesinin inanırlılığını yitirmeye başladığı dönemin etkileri yansımaktadır metnin anlatı zamanına belki de. J. F. Lyotard'a göre modernitenin dayandığı üst anlatılar arasında farklılıklar yer almasına rağmen, hepsinde ortak iki

amaç vardır. Bunlardan birincisi, dogmalardan, mistisizmden, sömürü ve acıdan aydınlanmış insan özgürlüğüdür; ikincisi ise, toplumun gelecekte yüzleşebileceği sorunlara cevap bulabilmektir (Kılıç, 2015: 113).

Lyotard'ın bahsettiği büyük anlatıların yerini mikro anlatılara bırakması durumu anlatıcı yazarın düştüğü ikilemi yansıtır. Modern anlatıların çöküşü anlatıcı yazarın ve çevresinin içinde bulunduğu tarihsel sürece denk düşer. Bu açıdan bakıldığında anlatıcı yazarın peşini bırakmadığı geçmiş, geride kalmış bir tarihsel süreçtir de aynı zamanda. Lyotard, bahsi geçen üstanlatıların geçerliğini yitirmesini, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sosyal bağda oluşan değişikliklere bağlar. Evrensellik, ilerleme ve özgürlük gibi anlatıların geçerliliklerini yitirmesi, postmodern çerçevede bu değişikliklerin yeniden ele alınmasını beraberinde getirir. Auschwitz örneği, modernitenin büyük anlatılarının sorgulanmaya başlamasına dair önemli bir nedendir. Çünkü bu örnekle birlikte ilerleme yoluyla eşitlikçi ve adaletli bir toplum kurulacağına dair inanç azalmıştır (Kılıç, 2015: 115- 116). İlginçtir ki *Kurtlar*'ın bir alt katmanını oluşturan “Kurt Salgını” metnini oluşturma fikri Auschwitz’de kullanıldığını düşündüğü kurt köpeklerinden peyda olmuştur. Ayrıca yazarın unutamadığı ilk aşkı İstvan da Yahudi soykırımından kaçmayı başararak İsviçre’ye sığınan bir Yahudi’dir.

“... Max von Stephanitz adında biri 1884’te bu çoban köpeklerinden birini seçip kurtlarla çiftleştirerek kurt köpeği soyunu geliştirmiş.”

Araya bir not almışsın:

“Almanların kamplarda Yahudilerin üstüne saldığı kurt köpekleri bu soydan olmalı.” (Celal, 1991: 305).

Metin içinde anlatıcı yazar ve çevresinin modernitenin üstanlatılarını sorguladıkları zamanlar mevcuttur. Fark ve çokluğu mümkün kılacak geçmişi yeniden gözden geçirme gerekliliği dile getirilir. Aşağıdaki alıntı, Marksizm’in ileride yeniden ele alınacağına dair bir umudu barındırır:

“Bıktım sizden” diyor Nilüfer “bıktım bu sosyalizm üzerine tartışmalardan. Hele bizim solcu geçinen aydınlarımız! Şunlara bakın, Sovyetlerin emperyalist bir devlet olduğunu hala kabullenemediler. Ağızları mühürleniyor konu Ruslardan açılınca. Bunu neresi demokrasi, nerede düşünce özgürlüğü?”

Li. karışıyor söze:

“Gelecekte sizin istediğinizi yapacaklar bir gün, sosyalizm adına Marksizmi değiştirerek...”

“Nasıl değiştirerek!”

“Bağımsızlık... Demokratik toplumculuk ilkelerini oluşturarak...”

Yazar, içkiden peltekleşen sesiyle,

“Ben, ‘bu da geçer yahu!’ diyorum, çekiyorum kafayı, şimdi olduğu gibi” diye gülüyor. Sana dönüyor: “Korkma. Gökyüzü açılır, kurtlar susar. Deneylerden geçen, güçlenen Marksist aydınlarımız yeniden... Bu çocuklar var be! Bu gençler!..” (Celal, 1991: 30).

Küçük anlatıların öne çıkmaya başladığı postmodern durum⁵⁸, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük anlatıların ve kahramanlar çağının bittiğini haber verir. Toplumda olup biteni bir bütün olarak algılamamanın mümkün olmadığı bir döneme girilmiştir (Sarup, 2004: 208). Celal de metin boyunca bireysel hikâyeler üzerinden çizdiği toplumsal durum ile dönemin aydınlarının -ve tabii kendisinin- yaşadığı yitikliği anlatıcı yazar aracılığı ile aktarmıştır. Daha önceki bölümde bahsettiğim gibi metin boyunca kendini hissettiren bir kurtarıcıya duyulan ihtiyaç, bu bağlamda düşünüldüğünde metnin anlatı zamanı ile örtüşen toplumsal duruma ilişkindir. Ergun (1996)’un *Kurtlar* metni ile paralellik gösteren –kurtarıcı ihtiyacı anlamında- bir diğer metin olan *Koşucu*’ya dair dile getirdikleri önem kazanır:

Toplumun babaerkil temellerini belirgin olarak gösteren bir başka öge de, bir kadın yazar olarak kendi yaratma gücünü etkin bir biçimde kullanan Peride Celal’in, eylemin oluşturulması, erkin kazanılması, devingen katılımın sağlanabilmesi için, uygun bir baba/erkek modelini gerekli görmesidir. Belki de artık, hem sanatsal, hem de toplumsal ve siyasal düzeyde, babalardan ve analardan umar bekleyeceğimiz yerde, kendimize ve çocuklarımıza yönelsek daha yapıcı modeller üretmek için gerekli ivmeyi yeniden bulabiliriz (s. 158).

Değişen dünyada yazmayı sürdüren yazar, böyle bir dönemde yazmanın anlamsız olduğu düşüncesine kapılır zaman zaman. Ancak yazmaktan başka yapabilecek bir şeyi de yoktur ve bunu vurgulayanlar da dostları olur:

“Sinirlisiniz. Ne oldu? Hikâye nasıl gidiyor?”

Allah belasını versin öykünün, diyorsun içinden.

⁵⁸ J. F. Lyotard’ın aynı adı taşıyan eseridir. 1979 yılında yayımlanan çalışmasında kullandığı postmodern durum, modernite sonrası denebilecek dönemi kapsamaktadır. Lyotard’ın postmodern durumu akademik anlamda ilk sistematikleştiren kişi olduğu söylenebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. J.F. Lyotard, *Postmodern Durum* (A. Çiğdem, Çev.), Konya 1997.

“Çalışıyorum... İşte... Yazı yazmak bir garip geliyor, insanların korkunç serüvenlerinden geçtikleri böyle bir ortamda. Belki de o yüzden tökezliyorum, ağır gidiyor çalışmam.”

“Asıl şimdi yazmak zamanı. İnsanların bunalan yüreklerine biraz umut, ışık...” (Celal, 1991: 301- 302).

Semih Gümüş (1996)’ün tanımlamasıyla “yaşamımızın sıradan olumsuzluklarını, mizah dolayımındaki çelişkiler biçiminde yansıtırken, enikonu titiz bir gözlemci” (s. 163) olan Celal, anlatıcı yazar vasıtası ile neden yazmaya başladığını şöyle ifade eder:

“Neden yazmak, neden romancı olmak?”

Gülmüştün

“Merakımdan sanırım. İnsanları izlemek hoşuma gidiyordu. Yazmaya başlamadan önce, çok küçük çocukken, kimse beni masallarla uyutmadı. Ben kendi masallarımınla uyudum. Sonra bunları başkalarına da anlatmak istedim. Daha sonra yazmak bir tutkuya dönüştü benim için” (Celal, 1991: 350).

Anlatıcı yazar için bir tutkuya dönüşen yazma edimi, geriye yapacak bir şey bırakmayacak kadar kaplamıştır yazarın dünyasını. Parla (2015), *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*⁵⁹ adlı çalışmasında Türk edebiyatında yer edinmiş yazarların, yazan kahramanlarını ele alır. Türkiye’de yazar figürünün her zaman aydın figürünün bir türevi olarak görüldüğü ve yazarlığın işlevinin aydın olmanın gerektirdiği toplumsal bilinç ve misyon çerçevesinde değerlendirildiği tespitini yapar (ss. 9-10). Metin boyunca karşısına dikilen aşağılanmışlık duygusunu kadın olmakla ve kadın romancı olmakla ilişkilendirirken anlatıcı yazarın konumu Parla’nın bahsi geçen çalışmasındaki modernist yazının mirasıdır. “Mükemmeliyete erişmemiş, henüz eksik ve çirak, belki de hep eksik ve çirak yazar figürasyonu, modernist yazının egemen figürasyonudur. Bu figürasyon, modernist yazının merkeze taşıdığı yazınsal kaygı ve yazına duyulan ilginin de göstergesidir” (Parla, 2015: 111). Aşağıdaki alıntı yazamama korkusunun yaşattığı sarsıntı ve buna rağmen yazma işinde kendini ‘yeterli’ bulmama durumunun yarattığı hezeyanın temeline inilen anlardan birine aittir:

Kurtlar, bırak ulusunlar!

⁵⁹ Bu çalışma, Ahmet Mithat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Latife Tekin, Sevim Burak, Hasan Ali Toptaş ve Orhan Pamuk’un *Künstler-roman* (sanatçı romanları) olarak adlandırılan, başkişilerinin şair ve yazar olduğu romanlarını ‘Başkalaşım’ metaforu üzerinden analiz eder.

Gene de kuşku uyanıyor zaman zaman: *Dedikleri kadar kocadım, kötiledim mi?* diye kendini görmeye çalışıyorsun. Kimsenin görmediği gibi. Eski kitaplarını paketleyip çekmecelerin dibine atan sen değil misin? Yeniler, kitaplıkların en alt sıralarında bir utanç gibi... neden yazdın onları, neden yazmayı sürdürüyorsun? İcini çekiyorsun dalgın: *Başka ne yapabilirim!* Bütün soruların yanıtını aramak zamanı geldi, biliyorsun. Hoşlanmasan bile geçmişine eğilip kendini bulmaya çalış. Kadın olmaktan, kadın romancı olmaktan duyduğun aşağılık duygusu örneğin...

“Kendimi bir başkasının yerini kapmış gibi fazla hissediyorum. Dünya yüzünde, gereksiz bir ağırlıktan başka neyim!”

Kim söylemişti? Yaşlı bir kadın, ölmeyi düşünen... O sen misin?

Yazamıyorsun artık. Sorun bu. Bir sürü yarıda kalmış roman, öykü özetleri, notlar. Düşünceler, uçup giden ve zaman kalmadı! (Celal, 1991: 46).

Anlatıcı yazarın duyduğu bu aşağılanmışlık duygusu, genç yaşında girmeye çalıştığı edebiyat dünyasında tüm köşelerin erkeklerce zapt edilmiş olmasından da kaynaklanır:

Yokuşu korkuyla çıkan genç kız... Yüreği bomba gibi patlamaya hazır heyecandan. Kinle dolu ve öfkeli, *“Bu çile ne zaman bitecek!”* diye.

Her gün bir başka çileydi o yokuşu çıkmak. Matbaalara uğramak. Utandırıcı bir şeyi, kadınlığını yük gibi taşıyarak omuzlarında... Bir kadın yazar! Bir başka yaratık! Yanından sırtarak geçen aç kurtlar: *“Bir yoklasak iş var mı dersin, fena da sayılmaz.”* Güzel dostluklar, rastlantılar da eksik değildi. Hiçbirine tutunmasını bilmedin (Celal, 1991: 506).

Cinsiyet farklılığının dili belirlediğini aynı zamanda dil tarafından belirlendiğini söyler Irigaray. Bu farklılık yalnızca gramer kuralları ile ilgili değildir. Sözcüklerin cinsiyetini ve dil bilgisel sınıflamalardaki dağılımını da belirler. Ataerkil belirlenimlerin dişil olanı zamanla farklı olan olarak değil eril olmayan ve hatta var olmayan bir soyut gerçeklik olarak sınıflandırması ile sonuçlanır bu durum. Irigaray’a göre, kadının kendini cinsel alana hapsedilmiş bulması gibi, kadına ilişkin söz dağarcığı, kadını eril özneye bağlı bir nesne olarak değersizleştirici ve küçümseyici tanımlardan oluşturulmuştur. Ataerkil dilsel düzen tarafından dışlanan kadın, konuşma ve işitilme anlamında zorluk çekmeye başlamıştır (Irigaray, 2006: 18). Fallus merkezli simgesel düzenin penis temelli tanımlamalarına karşın feminist dilbilimciler farklı bir öneri sunarlar. Yaygın psikanalitik yaklaşımlarla dilin Baba’nın Yasası ile belirlenen yapısının aksine, *dişil yazın* kuramcıları annelik ve anne-kız ilişkisi üzerinde dururlar.

Dişil yazının özellikle üzerinde durduğu anne ile kurulan ilişki yazmak ve rahimle ilişkilendirilerek kadın yazarlar için eril dili dönüştürücü bir etki sağlamaktadır. Lacan'ı yeniden okuyan Irigaray, “kadınların anneleri, kızları ve kendi bedenleriyle ilişki içinde, ‘bedeni konuşan’ yeni bir dil keşfederek, bedene ve dile sahip çıkmaları” gerektiğini söyler (alıntılayan Özbay Aydoğan, 2006: 35). Benzer şekilde kadının bedeni üzerinde kurulan tahakkümün, sözü için de geçerli olduğunu düşünen Cixous, kadınları özellikle yazmaya çağırır. Bu anlamda kadınların çeşitli kadınlık durumlarını yazıya aktarmaları önemlidir. Klasik edebiyatta dramatize edilen hamileliği özellikle kadınların kendi deneyimlerinden yola çıkarak ele almalarını önemli bulur (Timuroğlu Bozkurt, 2011: 26).⁶⁰

Celal'in annesi ile ve kendi annelik deneyimi ile kurduğu mesafeli ilişki onun neredeyse bütün yazın hayatında da izi sürülebilecek bir gösterendir. *Kurtlar* metninde sık sık annesi ile ilişkisine değinen anlatıcı yazar, kendi çocukları (oğlu ve kızı) ile olan ilişkisinde aralarındaki mesafeyi zamana bağlar.

Yaşamından dışladın onları. Belki de yukarıdan bakışına, gizli eleştirilerine, bitmeyen öğütlerine dayanamayıp onlar dışladılar seni. Büyümelerini hiç istemedin, başkalarına senden yakın olmalarını da. Çocuklar, yaşamın bir bölümünde, başlangıçta, kısacık bir an parlayıp yok olan yıldız düşmesi gibi. Olağanüstü bir olay dünyamıza girmeleri. Çabucak uzaklaşıp kaybolmalarıysa o türlü acı (Celal, 1991: 561).

Anne-kız ilişkisini özellikle ön planda tutan Irigaray, kadının kendini temsil edemeyişini, anne-kız birliğinin sembolik düzen tarafından altının oyulması ve yapılandırılmış olması üzerinden tartışır. Anneliğin, çok sınırlı bir alana izin verdiğini, ekonomik, toplumsal durumları reddederek cinsellikten koparıldığını düşünür. Yazma, söz söyleme ve yaratıcılık erkeğin alanı içinde yer alırken, annelik ise çocuğun bakımıyla kısıtlanır ve diğerlerinden mahrum bırakılır. Ataerkil düzende kendi kimliğini kazanabilmek için anneden ayrılmak zorunda olan kız çocuk, aslında

⁶⁰ Dişil yazın kuramcılarında Cixous ile ilgili şunları yazar Elif Şafak: “Peki kadının dilini erkeğin dilinden böylesine farklı kılan nedir? Cixous’ya göre hiçbir kadın, “anne”den çok uzakta değildir. Yani her kadının içinde hiç olmazsa birkaç damla anne sütü mevcuttur. İşte bu sebepten, kadın yazarlar, beyaz mürekkeple yazar”. <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=291>

Elif Şafak’ın *Siyah Süt* adlı otobiyografik metni, bir deneyim olarak ‘anneliği’ kalıplaşmış anlatı biçimlerinin dışına çıkarak anlatmayı vadediyor. Ayrıntılı bilgi için bakınız Nermin Aydın Satar, Geleneksel Kadın Rollerinin Yeniden Üretimi: Elif Şafak’ın siyah süt Romanında Otoriteyle Uzlaşmak, *Monograf*, 3, 2005, ss. 46- 77.

tarihinden “sürgün” edilmiş olur.⁶¹ Tıpkı kendi yolunu çizmek ve kaderini tayin etmek için annesi ile bağını koparan anlatıcı yazarı anne olarak bekleyen de aynı sondur:

Analar, sütü emilmiş boş memeler... Çocuk uykularında tuttuğumuz, kocadıklarında bıraktığımız, buruşmuş, güçsüz eller... Tazeliklerini sömürdüğümüz... İşe yaramaz hale geldiklerinde, sandık odalarına bırakılan eski eşyalar gibi bir kenara iteleyip sıkıştırdığımız ve unuttuğumuz çoğu zaman... (Celal, 1991: 432).

Yazar olmak üzere ayrıldığı taşra kasabasından sonra annesi ile ilişkisini soğuk mektuplar üzerinden sürdürür anlatıcı. Babalığı öldükten sonra bir süre annesini yanına alan anlatıcı yazarın kendi içinde düştüğü anlaşmazlıkların en temelinde annesi ile olan tarihi yatmaktadır belki de. Bu tarihin belirleyeni de kuşkusuz anne ile olan trajik benzerliktir. “Anne kız arasındaki itici benzerlikten gelen özdeşim kuramama. Birbirlerini gerçekten tanıdıkları ve anladıkları gün, karşılarında kendini görme korkusu” (alıntılayan Karahan, 2002: 28). Bunu yazara hatırlatan da teyzekızdır:

Nilüfer olsa,

“Fatih’in toplarını dökmüş, Dökmecibaşı Karahasan soyundan, Karadenizli Nazır’ın torunu! Ne ayıp, ne ayıp!..” diye alay ederdi seninle. Şöyle demişti bir gün: *“Belki de yetiştiğin kasaba çevresi, annenin etkisi! Teyzemin okumuşluğu, uygarlığı palavra. Yeni romanının gazetede tutması için adadığı yasinleri unutma! Kızım koca buldu, nazar degecek! Diye kurban kesmeye kalkan kadının kızısın ne de olsa. Onun bağnazlığından bulaşan şeyler var sende. Geleneklere ne kadar bağlı olduğunu biliyorum. İçinden pazarlıklı, zayıf bir kadınsın gerçekte”* (Celal, 1991: 52- 53).

Kuşkusuz okuma ve yazma tutkusunun oluşmasında annesinin katkısı önemlidir. Celal, İleri (1996) ile yaptığı söyleşide yazar olmak arzusunun temelinde dair şunları söyler: “Yazar olmak özlemi, hevesi bende okumakla uyandı. Okuma tutkunuydum. İlk okuduğum kitaplar, beş kuruşluk, on kuruşluk çocuk kitaplarıydı. İlkokula gidiyordum. O kitapları okulların önüne dizerler, satarlar, bazan da kiralarlardı. Ne kadar harçlığım varsa, onlardan alırdım. Onları okurdum. Sonra masallar... Dinlediğim ve okuduğum masallar da etkilemiştir. Sonra annemin kitaplar...” (s. 41). Ne ki metin boyunca yazarın kendine en açık olduğu yüzleşmelerden birinde annesi ile olan ilişkisine dayandırır sözü. Sevgisizliğini annesi ile olan ilişkisinde de sürdüren anlatıcı yazar, annesine karşı olan acımasızlığı için kendini suçlar:

⁶¹ <https://violdegamba.wordpress.com/2017/10/21/luce-irigaray-ve-psikanalitik-feminizm/>

Albert Cohen'in 'Annemin Kitabı'ını okurken adamın annesine olan tutkusu ne kadar sarsmıştı seni! Kendi ananı kaybedeli yıllar geçmişti. Birdenbire neyi kaybettiğini anlar gibi oldun. Senin katı yüreğini yumuşatmak için taşrasından yazdığı şiirsel mektuplar, seni düşünerek dinlediği şarkılar, seninle beraber okuyamadığı için eskisi gibi tat almadığı kitaplar... İlk edebiyat derslerini ondan almadın mı? Saçlarınız birbirine karışmış, yatağın kenarında, gaz lambasının ışığında, dizlerinizde sararmış yaprakları dökülen eski divanlar, sana Farsça, Arapça sözcükleri açıklayarak... Fikret, Yahya Kemal, Haşim'den şiirleri, Yakup Kadri'nin kiralık Konak'ını okumaya kim zorladı seni? Mevlâna, Hayyam, daha birçok klasikleri kiminle tanıdın? Şimdi geriye dönüp baktığında yaşamından iz bırakmadan geçip gitmiş soluk bir hayal görüyorsun. Soyut bir resim gibi kırılıp çarpılmış, kim olduğu, ne olduğu belirsiz bir kadın yüzü. Sevmek değil, acımasını bile bilmedin ona. Baban hiç olmadı. Olmayanın yerini almak isteyen bir adamcağızı söküp attın yaşamından. O bir yabancıydı, anneni elinden alan. Yalnızca nefreti sürüp besledin içinde (Celal, 1991: 409).

Freudyen yaklaşımla çocuk, otoriteyi taşıyacak gerekli uzantı olan penise sahip olmadığı için annenin erkekten daha eksik olduğunu görür. Kendinden menkul bir tanımı ya da anlamı olmaksızın, fallus/penis/güç Eksiği ile tanımlanan anneye/nesneye çocuk hükmeder ve onu değersizleştirir.⁶² Bu durumun edebiyat metinlerindeki tezahürü de dişilliyi kaybetmiş bir yazıdır. Eril libidinal ekonomiye ve zıtlıklara dayalı temsiller yeniden üretilir (Timuroğlu Bozkurt, 2011: 25). Buna karşın dişil libidinal ekonominin edebi metinlerdeki yansıması olarak gördüğü 'su gibi akma' düşüncesinden bahseder Cixous. Eril metinlere kıyasla dişil metinlerin daha 'nemli' olduğunu söyler (Atayurt, 2013: 85). Anlatıcı-yazarın gittikçe kuruyan gözleri, kendinden ve kendini yazmaktan uzaklaşan/kaçan dirence aittir. Kendi geçmişinden bir parça olan Mine karakterinin başkişi olduğu "Ağacın Üstündeki Ev" hikâyesini yazdığı süreçte anlatıcı yazar, sık sık kendine ve geçmişe dönmenin anlamsız olduğu düşüncesine kapılır:

Nilüfer bütün düşüncelerin, bilgilerin, inançların dışında artık. Alay ediyor seninle: "*İnsancıl bir yazar, bireysel. İnsanın iç dünyasına eğilen...*"

Belki başkaları da arkandan alay ediyor, onun gibi. Dost bildiğin çok kişi.

Banyonun aynasında çekiştire çekiştire saçlarını kurulayan kadına bakıyorsun. Yıllar sonra rastladığın bir yabancı sanki.

⁶² <http://www.libidodergisi.com/lacan-ve-kadinlar/>

Bütün romanlar, yazılar hepsi boşuna mıydı? Sen ne yaptın? Kimsin sen?

Havluyu elinden atıp, yarı ıslak tenine yapışan sabahlığının kemerini öfkeyle sıkıp bağlayarak çıkıyorsun banyodan.

Yeniden küçük odadasın. Balkonun kapısını kapadın. Üşüyorsun. Giyinmeliyim diye geçiyor aklından. Oysa makinenin başında dikilmiş duruyorsun. Yarım kalmış sayfada son satırları okuyorsun bir kez daha:

“...İşte, ağaç oradaydı! Üç katlı evin damını aşıyordu üstelik.”

Nilüfer’in boğuk sesini, gülüşünü duyar gibisin: *“Şimdi ne önemi var bütün bunları karıştırmanın yahu!”*

Anlamsız geliyor birdenbire, yazdıkların. Mine’nin yüzü, solup uzaklaşıyor geçmiş yılların ötesinde. Yüreğini sıkkan bu tutulmuşluk! Nedenini bilmeden! (Celal, 1991: 87).

Bireysel hikâyesini yazmaktaki tereddütü, toplumsal/evrensel olma/yazma fikrinden kaynaklanır. Kadın olarak yazma deneyimine karşılık kendisine dayatılan toplumsal içerikli bir metin yazma zorunluluğu arasında kalan anlatıcı yazar, gittikçe kurur. Anlatıcı yazarın daha önce yazdıkları da evrensel olmaktan uzak bireysel anlatılar olarak görülerek eleştirilere maruz kalmıştır:

Nilüfer açık konuşuyor. Acımasız:

“Biliyor musun, son romanda kız kardeşlerden küçüğü bana biraz havada kalmış göründü, olmasa da olurdu o kız romanda...” diye açıkladı eleştirisini geçen gün.

Havada kalan kız kardeşi yerine oturtamamanın acısı bıçak gibi kesti içini. Savunmaya geçtin hemen:

“Ama öyle biri vardı Nilüfer! Daha dün eski resimlerin arasında buldum onu. Plajda oturmuş, siyah mayosu içinde akıllı kara gözleriyle gülüyordu bana. Genç ve umutlu...”

“Belki de onu öyle gören sendin!” dedi, Nilüfer.

Büsbütün ezmek ister gibi ekledi:

“Üslup, psikoloji, insanı anlamak, acımak, şu bu, bütün bunlardan arınıp evrensel olmaya bakmalısın. Örneğin Kafka’yı alalım...” (Celal, 1991: 26).

Çizgisel bir tarihsel zemine oturmayan ana metinde farklı zaman ve mekânlarda ve bazen de anlatı zamanında yapamadıkları ve yaşayamadıkları nedeniyle pişmanlıklarla dolu hesaplaşmasında anlatıcı-yazarın ağlama ihtiyacı göze çarpar:

Elini geçiriyorsun gözlerinin üstünden. Geçmişle yaşamak budalalık. Kendimi bulmalıyım. Eski dengemi! Genzin yanyor.

Bağıra çağıra ağlayabilsem! Ağlayamıyorsun. İçin ağrıyor derinden, her zaman olduğu gibi. Öldürücü pişmanlık duygusu! Bir el omuzlarından yakalamış ittiriyor aşağılara doğru. Onun elleri! Baksan göreceksin arkanda durduğunu. Derin soluklar alarak doğruluyorsun. İşte gökyüzü, ağaçlar, deniz! Benim daha yapacağım işler var: romanlar, öyküler, “Ağacın Üstündeki Ev”, “Kurt Salgını”, Mine var, sayfaların üstünde yatmış bekleyen! O küçük kıza tutunarak, karanlıktan ışığa doğru umutsuz tırmanış!.. Öyküne dön, Mine’ye çevir düşüncelerini... (Celal, 1991: 169).

Anlatıcı yazarı yaşamaktan alıkoyan katılaşıma hali, bir yandan güçlü görünme gerekliliğinden, boyun eğen olmamaktan, öte yandan duygularını açıkça yaşayamamaktan ve maskelerin ardına saklanmaktan kaynaklanır. Anlatıcı yazarın kendisi ve ‘gerçek beni’ arasındaki mesafeden bahsetmek söz konusu olur. Bahsi geçen mesafenin kaynağı, maske ardında yaşama hali sahtelik/maske (*masquerade*) kavramında varsayıldığı üzere eril düzende yer almak için ona öykünmeden öte bir anlamı barındırır. Lacan’ın maske kavramı, kadının olmadığı bir şey için arzulanma isteğini dile getirirken, Irigaray, psikanalizin kadını erkeğin arzusuyla özdeşleştiren yanlış konumlandırmasını olumsuzluk olarak yeniden yorumlamıştır (Özbay Aydoğan, 2006: 36).

Zaman zaman kendini bıraktığın oluyor, ikinci ‘Ben’i yenmeyi başardığında. Bir küçük sevginin, dostluğun peşinden koşarak... Anlık coşkular, içinde parlayan ve sönüp giden sevinç kıvılcımları... M. İle başlayan ayrılıkla biten beraberliğiniz sürüp gitse dostluğun dayanabilecek miydi zamana? Kuşkulusun. İstvan? İkiyüzlülüğünü yenebilecek tek insan belki de. *Onunla olduğum gibiydim*. Seven bir kadın oyunu? *Hayır, oynamıyordum, onu seviyordum!* Dönüş yolunda, yeni yazacağın romana konu bulmanın sevinci içindeydin. Kocanla da oynadın. İstenilen, peşinden konuşulan kadının eğlenceli oyunu. ‘Çocuk’ öyküsünde, çocuğunu kollarında sallayıp tatlı şarkılarla uyuturken, gözleri güneşli camlarda, evden kaçıp gitmeyi düşleyen kadın sen değil miydin? Evleneli iki yıl olmuştu ve mutlu kadın rolünü oynuyordun.

Oyun bitti artık. Şimdi kimseyi sevememenin acısı yakıyor içini. Başın ellerinin arasında, yakalarını avuçlamış ovuşturuyorsun. Neden istemiyordun, neden kaçıyordun sevgilerden, dostluklardan? *İçimdeki korkulu çocuğu istemeyen. Oydu bir köşeye sinmiş ağlayan, acı çeken ve inanmayan!* (Celal, 1991: 408).

Bu ruh halinden kurtulmak için gerekli gördüğü gözyaşları yeniden sıvı olmaya duyduğu ihtiyaçla ilgili olarak açıklanabilir. Irigaray ve Kristeva beden sıvılarının dışlandığını anlatırken, akışkan olanın beden/öznenin uyumu ve bütünlüğü için

katılaştırılmasından söz ederler. Erkekler onu kendi yansımasını görebileceği katı bir yüzeye çevirmeye çalışsalar da Irigaray'a göre 'kadın tek bir hacimde toplanamaz' (alıntılan Özbay Aydoğan, 2006: 34). Aradan geçen yıllarla büyüyen yenilenme isteği ile beden ve ruhun kaybettiği uyumu yeniden kazanma isteği, kendinden uzaklaşma haline işaret eder çoğu zaman anlatıcı yazarın:

Her yanını saran büyük bir halsizlik, garip bir eriyiş!
"Dökülüyorum!" diye mırıldanıyorsun. Silkinip uyanmak, masadan kalkıp... Oysa başın düşüyor kollarının üstüne. Uyanmak, dünyaya dönmek yeniden! Çalışmak, üretmek bir şeyler... Ağlayabilsem, çeşmeler gibi, boşalarak... Karanlıklar ve yeniden karabasanlar!
(Celal, 1991: 191).

Ağlamayı kendi bedeni ile kurduğu bağın zayıflaması ile açıklamak olasıdır. Daha önce de bahsedildiği gibi fallus merkezli bir söylemde kendine yer bulamayan kadın, ataerki tanımlamalarla kendi bedeninden, cinselliğinden ve belki de salgılarından uzaklaşır. Sıvı olma hali kadınlarla ilişkilendiriliyorsa, bu aynı zamanda bir karşıtlık üzerinden tanımlanır ve olumsuzlanır. Ağlamak eylem olarak bir çeşit güçsüzlükle ilişkilendirilir. Keza yazar da yıllar önce kendini gerçekleştirme amacıyla çıktığı yolun en başında bu karara varmıştır:

Karanlıkta sesini duyuyorsun kocanın:

"Başkalarına değil, kendine acıyorsun sen."

Ağlamak geliyor içinden. Gözlerin kupkuru. Büyük kente ilk adımını attığında, Yanıksaraylar'da etrafını çevirenlerin "*Nereden geldi bu bela başımıza,*" diye bakışlarını gördüğünde, ağlamamak için kendini güç tutmuştun. Annen gece yatakta, istersen geri dönebileceğini söylemişti.

"Sen karışma, bu benim işim!" diye sırtını dönmüştün. O uyuduktan sonra saatlerce ağlamış, uykuya dalarken kararını vermiştin: *Bundan sonra ağlayıp sızlanmak yok! Başarıncaya kadar dayanacağım.* Yanıksaraylar'da, Babıali yokuşunda, Bomonti'deki evde, Moda'da, polis kapına dayandığında ağlamadın, korkularını kendine saklayarak... (Celal, 1991: 455- 456).

Hayatının ilerleyen döneminde de düşünceleri bu kararı doğrulusunda seyretmiştir. Anlatıcı yazar için toplumsal adaletsizlik karşısında kamusal alanda varlık göstererek mücadeleye devam etmek güçlü olmakken, ağlamak yenilmeyi kabul etmek anlamına gelmiştir zaman zaman:

Ağlamak yenilmeyi kabullenmektir, baş eğmektir ağlamak! Yazmamaktır, yaşamın sonu, yitip gitmektir ağlamak! Dostların ağladılar mı tutuklandıklarında. Yazar ağladı mı parmak izini aldıklarında, bütün gece kuru bir iskemlede oturup sorguya çekilmeyi beklerken. Kurtların sokakları tuttuğu, meydanlarda kaynaştığı günlerde, gazeteci dostu, kurşunlanıp öldürüldüğünde Li. ağladı mı? Tepkisi, dostuyla beraber çalıştığı odaya girip çekmeceleri boşaltmak, yıllarını verdiği gazeteyi terk etmek olmuştur yalnızca. Öbürleri, üniversiteden kovulanlar? “1402 sayılı sıkıyönetim yasının ikinci maddesi uyarınca...” yakından tanıdığın genç bir bilim adamını görür gibisin. “İşte, kovulma gerekçem bu küçük kâğıt parçasında!” diye acıyla gülüyor. Daha birçokları... Onurlarını koruyarak ezilmeden, ağlayıp sızlamadan... Çoğu ekmek parası için iş peşinde koşuyordu. Küçük Hoca, yabancı bir ülkeden gelen bursu geri çevirmişti. “Atılıncaya kadar kalacağım, ben bu ülkenin insanıyım” diye. Dirdi ve yerinde kalmayı başardı o küçük kadın (Celal, 1991: 456).

Güçlü olmayı bu şekilde tanımlayan anlatıcı yazar, politik konumlanışları nedeniyle birtakım yaptırımlara maruz kalsalar da kamusal alanda eylemliliklerini sürdürmeleri açısından arkadaşları Li.⁶³, Yazar⁶⁴, Küçük Hoca⁶⁵ ve teyzekızı Nilüfer’in yaptıklarını önemli bulur. Tüm bunların karşısında kendini, izleyen konumundan ötürü acımasızca eleştirir ve kendisine ağlamayı yasaklar. Belki burada anlatıcı yazarın metin içinde yaşadığı bir karşılaşmadan bahsetmek yerinde olacaktır. ‘Sanat Severler Derneği’ toplantısında karşılaştığı ve gizli onayını aldığı anda kendini önemli hissettiği Halide Edip, anlatıcı yazarın çekindiği aynı zamanda saygı duyduğu bir yazardır.

Pen Kulüp’ün kuruluşu... Hikâyeci dostun bir müjde gibi yetiştiriyor: Seni de üye yazmışlar, Halide Edip Hanım onaylamış. Üyeler, Türk yazınının kalburüstü kişileri. Korkuyorsun. En çok Halide edip hanımdan! Bir öykünü okumuş, beğenmiş. Nilüfer alay ediyor: “*Hevesli, derlitoplu bir taze...*” öyle demiş, “*Yazın listeye adını,*” diye emir verdiğinde. Pen Kulüp’te ilk toplantı. İçeri eli bastonlu, başı örtülü, sert bakışlı, yaşlı bir hanım giriyor. Bluzunun açığından, eteğinin kısılığından fena halde utanıyorsun. Daha çocuk

⁶³ “Li... Onu kurtlar bu hale koydular. Yüz yaşında sanki! İçin sızlıyor. Kurtların pençesinden payını düşeni aldı sonunda. Önce gazetelerin kapıları kapandı yüzüne. Sonra kitaplarını topladılar. Evini aradılar, gizlice; hırsız gibi girip dolap kapılarını kırarak, çekmeceleri boşaltarak. Neyi arıyorlardı? Li. hiçbir zaman bilmeyecek bunu. Yıllardır bitmeyen basın davaları... Telefonları dinleniyor. Evinin kapısını yağmurdan kaçmak için siper eden dilenci de belki gizli polistir. Sık sık gelip o ıssız sokakta ona buna el açtığına göre”. Celal, *a.g.e.*, s. 10.

⁶⁴ “Yazar’ı, doktorası elinde Fransa’dan döndüğünde, sağcı bir doçentin muhbirliği yüzünden üniversite kapısından geri çevirmişler. Omuz silkiyor, ‘Zaten hukukçu olmak istemiyordum’ diye”. Celal, *a.g.e.*, s. 11.

⁶⁵ “‘İşimi seviyorum’ diyor Küçük Hoca ‘hem daha üniversiteden atılmadığıma göre!’ tavşan dişlerini göstererek gülüyor aldırmasız”. Celal, *a.g.e.*, s. 11.

yaşlarında ‘Zeyno’nun Oğlu’ romanıyla okumaya başladığın büyük kadın yazar bu mu? Biraz şaşkınsın. Sultanahmet Meydanında dünyayı ayağa kaldıran, cephelerde asker kılığında at koşturan, bu çatık kaşlı, tutucu kadın mı? Toplantılarda seni yanında görmek istediğini söylüyor. Söylemiyor, emrediyor. Küçülüp büzülüyorsun iskelede. Ne söylese “*Evet efendim,*” diye yanıtlıyorsun. ‘*Vurun Kahpe*’yi yazmış kadın! Hele o ‘*Sinekli Bakkal.*’ Annenin ‘*şaheser*’ dediği!

Nilüfer’e açılıyorsun:

“*Onunla beraber olmak onur verici belki ama, aşağılandırıyor insanı. Herkese buyruk vermesi deli ediyor beni.*”

Hele hikayeci F., önünde iki büklüm büyük yazarın (Celal, 1991: 222).

Halide Edip, aynı zamanda Cumhuriyet Türkiye’sinin kuruluşunda etkin rol almış bir eylem insanıdır. Türk edebiyatında kadın otobiyografilerinin ilk örneğini yazan Adıvar, anılarını iki kitap halinde İngilizce olarak yayımlamıştır. İlkini 1926’da ikincisi ise 1928’de yayımlamıştır. Halide Edip, hatıralarının ikinci cildini *Nutuk*’a karşılık olarak yazmıştır. Bu kitapta milli mücadele hikâyesini “kendi hayat hikâyesi içine yerleştirerek” anlatmıştır. Adıvar’ın hatıratı Türkiye’de 1960’tan sonra yayınlanmıştır (Aksoy, 2014: 84).

Kendisini otobiyografik anlatının merkezine yerleştiren Halide Edip, metinde “yeni Türkiye’nin kuruluşuna tanık olan ve onun içinde yer alan bir tarihsel kişiliktir.” Ancak Halide Edip, kamusal alanlarda varlık göstereceğinde, konferans ya da yolculuk öncesinde, duyduğu güvensizlik ve önemsiz hissetme durumundan da bahseder. Durakbaşa’ya göre bu, başarılı hayat anlatısında bile, kadın anlatılarında rastlanan kimlik ve benliğin değerine ilişkin ‘gizli endişe anlatısı’ ile ilgilidir (alıntılayan Durakbaşa, 2002: 161).

Anlatıcı yazar da dâhil olmak üzere çevresindekilerin çekindiği Halide Edip⁶⁶, Türkçe olarak yayımlanan otobiyografisinde özel hayatına dair anlatılara neredeyse hiç yer vermemiştir. Oysa İngilizce baskıda ilk eşi Salih Zeki’ye duyduğu aşkı duygulu bir şekilde dile getirmiştir. Aksoy (2014) bunun nedenini şu sözlerle açıklar: “[Halide

⁶⁶ “Pen Kulüp’ün yemeğindesiniz. Halide Edip Hanım masanın başında oturuyor. Refik Halit’le konuşuyor. Başındaki kara başörtüsü, çenesinin altında düğümlenmiş. Koyu renk yeldirmesi ve sandalyesine dayalı bastonu.

“Halide Hanım” diyor, Refik Halit “nedir bu başörtüsü, baston sonunda bizi de yaşlandırmak mı niyetiniz?”

Kimse gülmüyor korkudan. Refik Halit herkes için kahkahayı basıyor.” Celal, *a.g.e.*, s. 508.

Edip] yeni Türkiye'nin bu önemli kadını halkın hafızasında kamusal kimliğiyle yaşamak istemiş, tıpkı erkek otobiyografilerinde olduğu gibi, özel hayatının bu özel tarafını Türk okuruna açmak istememiştir. Türk okuru kamusal alanda böylesine öne çıkan bir kadının mahremiyetine girmemelidir; üstelik karşılıksız kalan bu sevgi bir güçsüzlük olarak da görülebilir” (s. 90).

Halide Edip, otobiyografisinde yazdıkları ve ‘yazmadıkları’ ile otobiyografinin bütünlüklü bir kimlik yaratma iddiasını boşa çıkarmıştır esasında. Eagleton (2011)’ın metnin gizlediği ipuçlarına dair söyledikleri tam da bu noktada önemli gözüküyor: “Eserin söylemedikleri ve bu söylemediklerini söylememe biçimi, anlattıkları kadar önemli olabilir; eserde yok gibi görünen, marjinal ve muğlak olan bir şey eserin anlamını açığa çıkaran temel ipucunu sağlayabilir” (s. 186). Eagleton’un bahsettiği gibi metinde söylenmemiş olanı görmek için Berktaş, cinsiyetlendirilmiş bir okumaya ihtiyacımız olduğunu söyler. “Okurun, cinsiyetiyle adlandırılan ve kadın-öznenin izlerini deşifre etmeye yönelmiş bir okur-özne olduğunu kabul eden bir metin okuma pratiği” için alışlagelmiş metnin gerçekliği sözleşmesinin ötesine geçmek gerekir. Otobiyografi metni ve yazarı arasındaki bu sözleşme, “kadınların kendi yaşamları hakkında ne söylediklerini ve daha önemlisi ne söylemediklerini deşifre etmeye adanmış olmalıdır” (alıntılayan Berktaş, 2012: 175). Halide Edip, yalnız kamusal bir kimlik olarak inşa ettiği benlik ile değil, satır aralarında varlığını sürdüren diğer yanları ile var eder kendini. Diğer bir deyişle Adıvar, “kendi benliğine ancak yazma anında ve kendi çoğul benliklerinin dışavurumlarıyla yaklaşabilmiştir” (Durakbaşı, 2002: 170).

Diğer yandan anlatıcı yazarın “ağlamak yazamamaktır” üzerine kurduğu kabulleniş, anlatı zamanının dehlizlerindeki bir başka anda yerinden oynayacak ve ağlama ihtiyacı yeniden gün yüzüne çıkacaktır. Anlatıcı yazarın kendini eylemsizlikle, her şeyi dışardan izlemekle yargılaması, yazamamasının gerekçesi olarak belirir. Burada Durakbaşı’nın eylemsizlik durumu ile ilgili söyledikleri anlamlı olabilir. Şöyle diyor yakın zamanlı bir söyleşisinde “Türkiye’nin koşulları nedeniyle belki biraz da yaş gereği bilemiyorum sosyal bilimin ‘eylem yönelimli araştırma’ yapması gerektiğini düşünüyorum. Artık böyle çalışmak gerekiyor. Yazamamanın bir nedeni de bu olabilir. Eylem bekliyor bizi” (Göker, 2015: 205).

Anlatıcı yazar Mine vasıtasıyla, hayatı boyunca kendini yaşamak konusunda tereddüdü olmayan teyzekızı Nilüfer'i⁶⁷ yazmak istediğini söyler. Ancak istediği gibi anlatamadığını düşündüğü Nilüfer⁶⁸, metin içinde yazarın kendini gerçekleştirememe halinin tam tersi olarak yer bulur.⁶⁹ Hayranlık ve kıskançlık, sevgi ve nefret ikileminde gidip gelen duyguların⁷⁰ temeli etken/edilgenlik konumuna dayanır. Toplumsal normlara karşı durarak istediği gibi olmak ve yaşamak konusunda ısrarcıdır Nilüfer.⁷¹ Siyasi düşüncelerinin, bağımsız hayatının, aşklarının ve cinselliğinin peşinden giden ve kendini gerçekleştiren Nilüfer, anlatıcı yazarın aksine içinde bulunmak istemediği ilişkileri/ durumları sonlandırmak konusunda da etkin konumdadır.⁷² Buna kendi hayatını sonlandırmak da dâhildir. Oysa anlatıcı yazar yıllarını bekleyerek geçirmiştir:

Doğa vazgeçmiyor. Bereketsiz olan sensin! *Beklemekten usandım.*
Beklediğin ne? Yıllardır, bilmediğin bir şeyin gelip seni vurmasını
bekledin, güzel, çok güzel bir şeyin... Gerçek bir sevda, gerçek bir

⁶⁷ “Yazmayı ve ekmek parasını düşündüğün gençlik yıllarında sevdalanacak zaman mı vardı. Küçük takılmalar, çocukça heyecanlar hepsi o kadar. Nilüfer’in olağanüstü güzelliğinin, aklının kamaştırıcı ışığında, ezilip ayaklar altında kalmış bir küçük böcek gibiydin. Nilüfer, ‘mal’ olmaktan kendini kurtarmış tanıdığın ilk kadındı. Hiçbir zaman istenmeyi beklemedi. Kendi istediği zaman, istediği kişiyle beraber oldu”. Celal, *a.g.e.*, s. 489.

⁶⁸ “Öykü taslağını düşüncelerinde silip buzuyorsun, kızın kişiliğini paramparça ederek. Korkuyorsun biraz. Nilüfer’e benzemeyen bir Nilüfer. Kendinden bir parça gibi koparıp aldığın Mine’nin belirleyemediğin kişiliği; kurtlar, uzaklarda uluyan... Kulaklarında onun sesi, onun sözleri, zaman zaman çınlayıp susan...”. Celal, *a.g.e.*, s. 14.

⁶⁹ “Kocamışlığa boş verebiliyor Nilüfer. Çünkü akli genç onun. Kimseyi umursamadan yaşamasını biliyor. Küçülmüş gözlerini çevreleyen buruşuklar arasında yayılıp kaybolan sürmeler, gevşeyip sarkan dudaklarında nar çiçeği kırmızısı! Boyası diplerinden alınmış kızıl saçları, salkım salkım omuzlarına bıraktığı! Üzerinde, dengesini güç bulduğu ince topuklu, yılan derisi, modası geçmiş pabuçları, pembe çiçekli, fistolu iç etekliği, her şeyi ile utançsız ve olduğu gibi. Onu kıskanıyorsun. Senin gibi saklanmadığı için. Duyguları, tutkuları, yalnız davranışlarında değil, giysilerinde, kaşında, gözünde. Yüzü ise apaçık bütün boyalarına karşın. Gülmesini, şakalaşmasını, alay etmesini biliyor. Ağlamasını da sırasında!”. Celal, *a.g.e.*, s. 32.

⁷⁰ “Seni arkandan çekiştirdiğini biliyorsun. Gülümsüyorsun dalgın. Öyle desin, ne çıkar! Bütün gençliğiniz vuruşa tartışa geçti. Sevgi, nefretle karışık garip bir dostlukla, ama sınırsız. Nilüfer, ne kadar sana benzemek isterdim. Senin gibi kendimi yaşamak. Senin gibi süslenmek, güzelleşmek ve bütün hoşuma giden erkeklere kollarımı açmak!”. Celal, *a.g.e.*, s. 206.

⁷¹ “Nilüfer, yanındaki oğlanın ellerini almış avuçlarına, mıncıklıyor. Kendisini izlediğini anlayınca kızıyor. Oğlanın elini alıp çekiyor masanın üstüne, sana bakarak öfkeyle peçetesiyle kapatıyor birbirine kenetlenen ellerini. Çocuğun yüzü kıpkırmızı, senin de yüzün kızarmış olmalı. Herkes çok gülüyor Nilüfer’in davranışına, masanın üstünde peçeteyle saklanan ellere. Sen de Yazar’ın elini tutup peçeteyle örtterek... Kocanın gözleri önünde... İstemez miydin? Bunu yalnız Nilüfer yapabiliirdi. Sırasında Raif’in gözleri önünde! O gece Raif aranızda mıydı? Anımsamıyorsun. Nilüfer’in yapabildiği, senin yapamadıkların! Tanrım ne küçüklük, yaşamım boyunca o kadını kıskandım! Celal, *a.g.e.*, s. 167.

⁷² “Nilüfer,

‘Çoğu kadın kocasını sevmez, sever görünür’ diyor, ‘kimi kadınlar yaslanıp destek gördükleri için dayanırlar heriflerin baskısına.’

Sana mı söz atıyor gizliden? Bakışları alaycı. ‘oh ne iyi ettim de ayrıldım Raif’ten! Yıllarca süren usaç verici beraberlik... ‘hayır, hayır!’ diye bağırmanın için dudaklarımı dişleyip çırpındığım olurdu altında. O budala, zevkten inlediğimi sanırdı. Erkekler için kolay, yapamadıkları zaman, sönüp arkalarını dönerler, hepsi bu!’. Celal, *a.g.e.*, s. 243.

başarı, başka bir dünya, düzenli ve hakça... Hep olmayacak şeyler!
Sen beklerken zaman akıp geçti (Celal, 1991: 277).

Nilüfer gibi olma isteğine yahut da Nilüfer'e ait olana yönelik duyduğu arzuyu saklamaz anlatıcı yazar. Nilüfer'in bedeninin sınırlarını aşan cinsel isteği⁷³ anlatıcı yazarla olan arkadaş teyzekızı sınırını da bulanıklaştırır.⁷⁴ Ancak anlatıcı yazar Mine dolayısıyla Nilüfer'in kendine yönelik cinsel ilgisinden duyduğu korkuyu aktarır:

Nilüfer öfkeyle bakmıştı kıza. 'Şimdi elini kaldırıp beni tokatlayacak!' diye düşünmüştü Mine. Yatağından, gerekli gereksiz okşamalarından kaçtığı için mi? Kız, onun kendisinden ne beklediğini tam anlamış değildi, seziyordu yalnızca. Nilüfer'in dokunuşlarından, önünde soyunup giyinmesinden, çıplaklığından, zaman zaman yüzüne dikilen ateşli bakışlarından huylanıyor, gizemli, etkileyici kişiliği karşısında biraz da ürküyordu (Celal, 1991: 141).

Anlatıcı yazarın Nilüfer ile kurduğu ilişki, Goldman'ın Mary Manson'dan aktardığı anlamda kendi kimliğini yeniden keşfetmesi için kurduğu bir özdeşleşme olarak ele alınabilir: “[K]adın kimliğinin kendini yeniden keşfetmesi için başka bir gerçek varoluşun ve başka bir bilincin varlığını tanınması gerekiyor. [...] Kadının kendi[liğinin] açığa çıkması, bazı 'öteki'[lerin] varlığının saptanmasına ya da bu ötekilerle özdeşleşmeye bağlıdır” (alıntılayan Başlı, 2005: 11). Kadın otobiyografilerinde tutarlı ve sabit bir öznenen bahsetmek toplumsal ilişkiler ile bireysel özneler arasındaki kesişmelerden ötürü mümkün olmayacaktır. Bu ilişkiler ve kesişmeler “tutarsız ve çelişkili bir özne yaratacak biçimde sürekli olarak yer değiştirir ve değişime uğrar.” Tam da bu nedenle, “otobiyografi yazarı, hiçbir zaman kendi yaşamının imgesel ikizini yazamaz; tersine kendisinden söz ettiği her seferinde kendisini metin içinde yeniden yaratır” (Berktay, 2012: 169). Kadın otobiyografi yazarının kendilerini yazarken bunu bir öteki dolayımı ile yapmaları bu gerilimli ilişkiden kaynaklanır. Celal'in romanlarındaki kadın karakterleri inceleyen Burcu Karahan (2002) ise yazarın kendilik yapısını anlamak için önemli olan ötekinin çoğu

⁷³ “Nilüfer göğsüne vuruyor, 'İçim nasıl genç, coşkulu, bilemezsin! Yatacak, saklanacak yer bulamadıklarında oğlanlar gelip karyolamın köşesine sığınıyorlar. Onları istiyorum. Utancımın dokunamıyorum. Raif'e bile! Sokulduğunda iğreniyorum, hem ondan hem kendimden’”. Celal, a.g.e., s. 249.

⁷⁴ “Canım! İtr Çiçeği gibi kokuyorsun!”

Ne zaman seni öpecek olsa irkilirsin. Nilüfer'in, dudağının yanından, boynundan aldığı hırsızlama öpüşler... Dudakları ipek gibi yumuşak, tazeydi gençliğinde. Girdiği her yerde sıcak bir kösnü hava estirirdi”. Celal, a.g.e., s. 289.

zaman- bu metinde olduğu gibi- teyzekızı olan en yakın arkadaş dolayımı ile kurulduğunu söyler. Karahan'a göre bu karakterler "anneyle kur(a)madıkları duygusal bağı, başka bir bireyle, kıskançlık, özdeşleşme, rekabet, yansıtma gibi özelliklerin ve/ya da idealleştirme-değersizleştirme ikileminin belirleyici rol oynadığı bir ilişkide kurmayı denerler" (s. 34).

Karahan'ın söylediği gibi anlatıcı yazar, Nilüfer'le kurduğu ikiliklere dayalı özdeşleştirme ilişkisinin kaynağına inmeye çalışıp ve kendini sorgularken yine bunu Nilüfer'in kendini var etme biçimi üzerinden yapar:

Günlerce düşündün: Biz kimiz? Ben kimim? Ne sağda ne solda, rengi belirsiz biri. Nilüfer, solcu geçinen, keyfinden, çıkarından başka bir şey düşünmeyen, büyük kent kadınlarından bir yarı aydın. Solculuk, birçokları gibi övünmek için yakasına taktığı parlak bir takı. Utanıyorsun. Neden Nilüfer'e saldırmak durmadan? Ezmek onu, o zavallı kadını! Bunun nedenini bulmalısın. Korkusuzluğu belki de? Nazır dedesine, soylu kolağası babasına, tutucu anasına karşı çıkabilmesi, istediği yaşamı, daha konakta, tazecik bir kızken seçebilmesi... Babası kurtuluş savaşından kaçıp saklanan bir korkak, Nazır; Musul, Medine, Bağdat gümrüklerinde küpünü doldurup İstanbul'un en güzel tepelerinden birine Pembe Konağı diken bir hırsız. Macar kontesin üstüne iki kadın alıp bir sürü çocuk edinen Paşa dedesi ise, kolağası oğlunu içgüveysi verip ayda beş altın harçlıkla Pembe Konağı satan bir hayâsız! Hacılar hocalarla dolup taşan o ev, annesinin, güzel kocasını dizinin dibinde tutmak, savaşa göndermemek için yaptığı büyüler, yalandan namaz kılıp oruç tutan Rumyoızlar... Osmanlı'dan koptuğunu göstermek için sıralı sırasız küfrediyordu hepsine Nilüfer. Hiçbirini sevmediğini söylerdi açıkça. Onlardan olmayan biri, batılı uyar, Atatürkçü! (Celal, 1991: 86).

Anlatıcı yazarın edilgen konumu üzerinden de tartıştığım yaşamını yaşayamama hali bir sevgisizlik durumuna dönüşür. Kocasını, dostlarını, çocuklarını, annesini hiç kimseyi gerçekten sevmediğini düşünen ve bunun için kendini suçlayan yazar, gerçekte tek sevdiği kişinin gençlik aşkı Yahudi soykırımından kaçmayı başaran Macar göçmen İstvan olduğunu düşünür. Aşkı ve cinselliği tattığı göçmen Yahudi İstvan ile İsviçre'de bıraktığı mutluluğunu sonuna kadar yaşayacak cesareti gösteremediği için kendini affetmez. Amerika'ya gitmek ve kendi hayatını kurmaya çalışan İstvan'ın sunduğu belirsizlik yerine, yazarlığını ve hayatını garantiye alacak olan bir evlilik yapar. Tüm bunların ardından anlatıcı yazarı da, hayatındakilere ve olup bitenlere karşı tutumunun aslında bir çeşit gözlemci konumunda olması ile ilişkilendirdiğini görürüz:

Sevdaları bile, yazmak için yaşayan bir deli! Bunu Nilüfer'in anlaması olanaksız. Başkalarını gözlediği gibi, kendini gözlemek! Köşesine sinmiş, yiyip yutmaya hazır, ne bulursa ağına çeken bir örümcek! Bu yüzden kendini yaşamadın. Korkunç olduğu kadar, heyecan verici garip bir serüveni seninki: insanların arasında olmak ve onlardan o kadar uzak! Yazmak uğruna kendini değil, dünyayı yaşamak çabası... Bir üstünlük kavgası belki de. Seçkinliğini kanıtlamak bir bakıma. Bu sana pahalıya mal oldu. Çünkü senin yapamadığını yapanlardan, yaşamlarını istedikleri gibi sürdürenlerden nefret etmeye başladın: İstvan, Nilüfer, daha birçokları... (Celal, 1991: 189).

Anlatıcı yazarın zihninde gizli bir sığınak olarak varlığı sürdüren İstvan, Gevgilli (1996)'ye göre "doyumsuz bir sevgi serüveni"nden daha fazlasına işaret etmektedir. *Peride Celal, "Kurtlar" ve "Yazar" ya da "Roman" Üstüne...* adlı metninde Gevgilli, "Yazar neden öylesine çok arar, anımsar aydın bir yabancı adamı?" sorusunu sorar. Ardından şöyle devam eder: "Doğululuk 'tan kopmak isteyen radikal orta sınıf Cumhuriyet aydınının, Batılılaşma uğraşlarında, Batılılarla düşünsel bütünleşme sürecinin giderek bir fiziksel bütünleşmeyle doruğuna ulaşması isteği de mi yatar acaba, o yitirileni yeniden elde etme çabasının ardında?" (s. 118). Bu sorunu cevabı oldukça verimli bir tartışma alanıdır. Doğu-Batı sorununun edebiyata yön veren metinlerde yazar için nasıl olup da bir içsel endişeye dönüştüğünü inceleyen Nurdan Gürbilek (2014), Türk romanında uzun zaman etkili olan eril otoriter ses tonunun belirleyici olduğunu söyler. Kadın yazarların da bu endişeye sahip olabileceğini ancak mevcut sözleşmenin dışına çıkıp çıkmamam durumunu önemine işaret eder (s. 12). İstvan'ın anlatıcı yazarın hayatındaki konumu bu bağlamda tartışmak, en karanlık günlerde dahi yazar için bir kurtuluş umudu taşımasını açıklanabilir kılar. Nihayetinde yüzünü Batı'ya dönmüş olan anlatıcı yazar için İstvan, tamamlanamayan ve her zaman yokluğu merak uyandıran eksikliklerdir. Özne dilin alanına girdiğinde ve bu eksikliği simgesel olarak ifade etmeye kalktığı zaman ise eksik, tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan bir arzu olarak belirir Lacan'ın açıklamasında. İmgesel alandan daha geriye simgele dönüldüğünde arzu (anne-arzusu) anneyi ele geçirme arzusu olarak değil, onunla yeniden bütünleşme, yeniden onun bir parçası olma arzusu olduğu için, dilsel bir ifadesi yoktur; simgeselin alanında kendini anlamlandıramaz. Çünkü kendini bir özne olarak ortadan kaldırma, yok etme söz konusudur. Simgesel durumda kadın ya da erkek insan, 'eksik'tir. Narsistik açıdan yaralıdır (Tura, 2013: 32).

Benzer bir soru için Orhan Koçak'ın *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*⁷⁵ adlı çalışmasına değinir Parla (2015). Koçak'ın okumasına göre *Mai ve Siyah*'ın başkarakteri Ahmet Cemil'i eksik kılan nedenlere odaklanır. Bu nedenlerin başında da “sanatın mutlaklaştırılması” ya da “aşkınlık arayışındaki insanın, bunu başka alanlarda bulamayınca sanata yönelmesi ve sanatı aşkınlığın coğrafyasına dönüştürmesi” geldiğini söyler. Yazar için “sanat böyle bir ideal haline gelince, var olanla hedeflenen ya da özlenen arasında ‘kapanmasının imkânsızlığıyla tanımlanan bir gedik’ açılması da kaçınılmaz olur.” Bu gedik, Parla'ya göre batı edebiyatındaki romantikler arasında kullanılan Faustyen noksanlık kavramıyla ilgilidir. Özne hiçbir zaman arzulananla buluşamayacak, dolayısıyla da hiçbir zaman tatmin olmayacaktır (s. 70). Benzer bir tartışmayı Gürbilek (2004), *Kör Ayna Kayıp Şark “Edebiyat ve Endişe”* adlı çalışmasında yürütür. Edebiyat metinlerinde Doğu-Batı sorununa “ayna bağımlılığıyla özdeşleştirilmiş” ve “tamlık özlemi” çeken yazar kavramsallaştırması ile bakar (s. 12). Ona göre yazar yarım, yazarın aynası her zaman kör kalacaktır. Çünkü “narsist noksanlık yalnızca eksik anayla değil, bu anayla ilintilendirilen yitik Doğuyla iyice derinleşmiş, kültürel ve sanatsal alana da sıçramıştır” (Parla, 2015: 72).

Anlatıcı yazarın İstvan'a yönelik arzusunu bu izlekte değerlendirmek, yazarın metinlerinde takip edilen kavuşulamayan âşık, sevgili başlığından farklı bir tartışma alanı sunar. Celal'in *Ana- Kız, Dar yol, Üç Kadının Romanı, Gecenin Ucundaki Işık, Güz Şarkısı* ve *Kurtlar*'daki kadın karakterler üzerine yapılan bir değerlendirmeye, *Kurtlar* dâhil olmak üzere, sorunlu aşk ilişkilerinin kaynağı kadın karakterlerin kişiliğine bağlı gözükmese de (Karahana, 2007: 170), gerçekleşme imkânı bulamayan aşk ilişkileri simgesel alandaki eksikliklere işaret eder. İstvan ise Gevgilli'nin de işaret ettiği gibi ortak bir sorunla, doğu-batı sorunuyla ilgilidir. Yazarın anlatısında hiçbir zaman tamamlanamayacak olan eksiktir İstvan.

Tüm bu eksiklikler ve özdeşleşme çabalarıyla örülen anlatı, nihayetinde bizi bir çözülme anına götürür. Yazar olma isteği ile annesinin ve babalığının yanından ayrılarak geldiği İstanbul'da kendisine örnek olarak gördüğü ve çoğu zaman kendini

⁷⁵ Ayrıntılı bir okuma için bkz. Orhan Koçak, *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme. Toplum ve Bilim Dergisi 1996*, ss. 94- 153.

onun dolayısıyla tanımlayan anlatıcı yazar, romanın son sayfalarında Nilüfer'in aşağıda tam metni olan intihar mektubu ile hıçkırarak ağlar.

“Teyzekızı,

Bu mektubu alınca şaşıracaksın, biliyorum. Seni görmek isterdim şu anda. Olanaksız.

Geçenlerde ‘Kurt Salgını’ üstüne konuşurken, yeni romanda kendini arayan bir kadını anlatmak istediğini söylemiştin. Ben de içimden gülmüştüm: şuna bak! Kurtların arasında kuzu sanıyor kendini, diye.

Yanık saraylar’a ilk geldiğin gün, aramıza küçük bir kurt yavrusu düştüğünü anlamıştım. Böyle bir hırs, böyle bir güç! İlk işin Anneanneyi aramızdan almak oldu. Sonra annem girdi sıraya. Ya o zavallı annen? Kadıncağıza o donuk bakışın, sevgiden yoksun! Zavallı küçük savcı, seni evlat etmek, sevmekten başka suçu olmayan... kocan, kadınlığınla tutsak aldığın ve hiç sevmediğin!

Sürünün içinde en çok sevdiğin İlhan Cemal ve en çok nefret ettiğin bendim sanırım. Saldırıp yaralamaya cesaret edemiyordun. Sonunda denedin, sevdiğim adamı elimden alarak. Hiçbir zaman affetmedim bilmiş ol.

Küçük Hoca’ya, benim erkeklere düşkünlüğümü, kadınlara da bir garip yaklaştığımı söylemişsin. Ben kendimi kimseden saklamadım ki! Neysem oyum. Huylanıyordun benden öyle mi? Yanık saraylar’da odama koştüğün geceleri hatırla. Yeni hikayeni okumak, kitaplardan konuşmak, hepsi bahaneydi. Ben aptal mıyım kız! İstiyor, isterken korkuyordun. Kızıyordun korktuğun için. Kızarken bana büsbütün düşman oluyordun. Oysa ne kadar kolaydı seni çekip almam! Uğraşmadım bile. Bir korkakla, hiçbir zaman... insanın isteği buz tutar be!

Sarhoş olmasam yazmazdım bu mektubu. Telefonda o kuru sesin... gelmemek için bahaneler...

Acı çekiyormuş hanım! Yozlaşan bir dünyada, kurtların arasında yaşamaktan... ah şekerim, şuna bak! Acı çeken yalnız sensin değil mi? Çünkü, dünya sensin!

Kurtların en korkuncu teyzekızım benim. Kendini ustalıkla gizleyen. Abarttığın, sahiplendiğin suçlar, kötülükler palavra hepsi. Bütün yaptığın kendini yüceltmek.

Bana gelince, yaşamak istediklerimi yaşadım. Yapmak istediklerimi yaptım. Melek değilim ama, senin kadar şeytan da değil.

Ağrılarım sıklaştı son günlerde. Doktor akciğer kanserinden kuşkuluyor sanırım. Röntgen istemesi bu yüzden belli. Sakın

bana acımaya kalkma. Bir kez olsun yalandan sızlanıp yakınmaları bırak. İlk aklına gelen, ölümümü hangi konuya, nasıl sokuşturacağımı düşünmek olacak, biliyorum.

Yastığı yüzüme kapayacak kimse bulamadığım için bu işi bitirmeyi de kendim üstlendim. Bir roman kahramanı gibi ölmem, en çok senin işine yarayacak, biliyorum. Bu kez, ölümüm malzeme olacak sana. Yakından tanıdığım biri. İstedğin gibi atıp tutabilirsin.

Her şey yolunda: Mezeler, içkiler... Bizim oğlanlardan birini peyledim bu son gece için. Konuğum olacak. Benimle kafayı çekecek. Güzeller güzeli bir herif. Giderken eline sıkıştıracağım mektubu. Yarın sabah sana o getirecek.

Şimdiden süslenmeye, hazırlanmaya başladım. Müthiş boyalar çekiyorum yüzüme. Kocamışlığımla beraber kokumu saklamak için. Uyku haplarım hazır. Oğlan gittikten sonra, mutfağa gidip havagazını açmak kalıyor yalnızca.

Yatağa düşmek, yardım dilenmek, acınmak, korkunç olan bunlar. Ölüm korkusu ise, ölümlle bitecek anlık olay.

Kavgalarımız, birbirimize olan nefretimiz bir yana, seni sevdim, ‘kadınlığı’ (!)

Bu mektup, kurtların arasında bana en yakın olan bir kurdu cezalandırmak için yazıldı. Hoşça kal” (Celal, 1991: 565- 566).

Nilüfer’in mektubu ile kendisi ile yüzleşen ve kendini kabullenen anlatıcı yazar nihayet ağlayarak, metin boyunca kendini esir alan kuruluştan azl olur. Çok sevdiği bir dostu, teyzekızını kaybetmenin acısı mı yoksa her şeyin müsebbibi olduğunu düşündüğü kurtlardan biri olduğunu öğrenmek mi sarsar yazarı? Zizek (2006)’in insan veya android olmaya dair yürüttüğü tartışma benzer bir yere işaret ediyor. *Blade Runner* filminde android olduğunu öğrendiğinde gözyaşı döken Rachael’in ‘insanlığı’na dair durumu, metin boyunca geçmişi kovalayarak bir zamanlar kurt olmadığına, insan olduğuna dair kanıtlar arayan anlatıcı yazarın belleği ile girdiği mücadeleye benzer.⁷⁶ Bu anlamda Rachael’in android olduğunu öğrendiğinde gözünden akan yaşla, anlatıcı yazarın metin boyunca kovaladığı kurtlardan bir tanesi olduğunu öğrenince döktüğü gözyaşı da bu ilişkiyle okunabilir.

⁷⁶ Zizek kendimizi sorguladığımız ve kendimizden şüpheye düştüğümüz ara durumlardan bahseder ve şöyle der: “İnsanlığı’ nı yitirmesi karşısındaki sessiz kederi, bunun hiçbir zaman olmayacağını bildiği halde bir kez daha insan olmaya duyduğu sonsuz özlem; ya da (bunun tersi) Ben’im gerçekten insan mı yoksa sadece bir android mi olduğum konusunda duyduğum, sürekli içimi kemiren şüphe- bunlar tam da beni insan kılan karara bağlanmamış, ara durumlardır” Zizek, *a.g.e.*, s. 100.

Otobiyografi metnini, insanın öznelliğini oluşturan geçmiş deneyimleri ve bellek kurgusunu yeniden-yazarak kendilikle bir cebelleşme ve karşılaşma süreci olarak ele aldığımızda, yazarın ben imgesini oluşturmak için girdiği hesaplaşmada sürekli geçmişe dönmesi, bellek ve anılardan yardım alması bununla ilgili olarak açıklanır. Öznenin aktif ve olay halinde yani bir süreç içinde olduğu fikri tamamlanmış bir özne, ben olma haline şüpheyle bakmamızı sağlar. “Özne, tanım gereği nostalgiktir, bir kayıp nesnedir” diyor Zizek (2006: 100), o halde anlatıcı yazar, yazarak kayıp parçalarına ulaşmaya çalışır. Hâlihazırda bir oluş içerisinde olmayan bir öznenin bahsedebiliyor olsaydık, geçmişten bugüne yazarın tutunmak istediği anılarına ve kendi benliğini inşa etme ve bozma sürecine tanık olamazdık. Öte yandan bellek bugün bizim olduğumuz hali belirleyen bir unsur olarak başvuru noktamız olabilir. Ancak şunu gözden kaçırmamak gerekir: Belleğin sübjektif bir yanı vardır; geçmişe dönerek tutduğumuz anılar ve oradaki “ben”, bizim kurguladığımız “ben”dir. “Başarılı hatırlamadan” bahseden Zizek (2006) onu şöyle tanımlar: “Geçmişin karanlık iblislerini, hayat deneyimimi tutarlı bir anlatı halinde örgütleyerek defettiğim anlamına gelir.” Ancak *Kurtlar* metni için de geçerli olan şu sözlerle devam eder: “Aksine, hatırlama kıyaslanamayacak ölçüde daha radikal bir şeydir: simgesel kimliğimin tamamen kaybedilmesi: zannettiğim şey değil, bütünüyle başka biri ya da başka bir şey olduğumu kabullenmek zorunda kalırım” (s. 87). Parla (1999)’nın da belirttiği gibi yazar, yaşadıklarının karşı taraf için başka anlamlar taşıyabileceğinin izlerini metne yerleştirmiştir (s. 86). Nihayetinde Nilüfer’in intihar mektubuna baktığımızda, anlatıcı yazarın Nilüfer’le ilişkisinin farklı tezahürleri olduğunu anlarız. Daha önemlisi artık yazarın elinde yazarı ölü olan bir metin vardır. Ve bu metin kendi gerçekliğini de beraberinde anlatıcı yazarın hayatına dayatır.

Anılara dönüp bütünlüklü bir özne yaratabilme iddiası taşıyan otobiyografinin mümkün olamayacağı fikri önceki kısımda üzerinde durduğum bir durak idi. Kadın otobiyografisi ile erkek otobiyografi yazını arasında ortaya çıkan fark bu bağlamda tartışıldığında özne inşa süreçlerinin içine doğduğumuz simgesel düzen nedeni ile farklılıklar göstermesi haliyle söz konusudur. Irzık’ın söylediği gibi “edebi türlerin, gerçekçi anlatıların, hatta dilbilgisinin kurallarını parçalayarak çizgisel mantığın baskısından kurtulmayı, annenin bedenine ve sesine yakın durarak bilinçdışının gerçekliğini dillendirmeyi hedefleyen” dişil yazının izlenebilirliği açısından

otobiyografik metinler oldukça verimli zeminlerdir. Ayrıca Irzık (2014) dişil yazın örneği olarak bakabileceğimiz metinlerde “genellikle kadınlar arası eşcinsel bir duyarlığın yoğunluğu, narsistçe bir kendine dönüş inadı hissedildiğini” de söyler (ss. 221- 222). Anlatıcı yazarın metin boyunca kendine dönen bakışı, yazan kadınlarla kurduğu bağdır da bir yandan. Kurgunun ve öz yaşamın iç içe geçtiği, anılar, rüyalar, sanrılarla bulanıklaşan *Kurtlar*, tek yönlü bir bakış açısından yazılmamıştır ve birçok açıdan okumaya imkân vererek Baba'nın Adı'nı taşıyan söylemin altını boşaltmaya yönelmiş olur.



SONUÇ

Bağımsız bir kadın yazını yaratmanın koşullarını araştırmak amacı ile yola düştüğüm bu çalışmada kadınların kişisel deneyimlerini merkeze alarak ilerlemek süreç içerisinde karar verdiğim bir referans oldu. Yazma pratiğinin kendisi elbette bir çeşit kendine yönelişi içerir ancak dişil yazın kuramcılarının sıklıkla tekrarladığı kendini ve deneyimini yazmaya yönelik düstur için bana göre otobiyografik metinler çok uygundu. Otobiyografi metinlerinin ortaya çıkışına bakıldığında ise edebi bir yazın türü olarak ortaya çıktığı ve daha çok eril bir tür olarak belirdiği görülür. 19. yüzyılda, Batı'daki Romantizm akımı içinde modern ve yeni bir anlatı türü olarak doğan otobiyografi, kişinin kendi yaşamını, geriye dönük olarak, anlatının yazımını üstlenen anlatıcı ve başkahraman arasında özdeşlik içerecek biçimde kurarak anlatmasına dayanır. Dönemin batılı, beyaz, erkek kişilerinin başarılı ve kendini gerçekleştiren hayat hikâyeleri ile şekillenen otobiyografik metinlerde kadın yazarların kendi deneyimlerini ifade edebilmeleri 20. yüzyılda mümkün olur.

İkinci olarak bu çalışma bağlamında önem arz eden bir husus da kadın otobiyografilerinin hangi açılardan farklılık gösterdiğini saptamak oldu. Ortaya çıkışını hazırlayan koşulları düşünerek kamusal alanda görünür olma araçlarından biri olarak kabul edilebileceğimiz otobiyografide benlik kurgusu erkekler için toplumla bütünleşik ve başarı odaklı iken kadın otobiyografilerinde öne çıkan farklılıktır. Bir edebi tür olarak otobiyografik metinlerde kadın yazarların kendi öznel benliklerini kurgulayış biçimlerinin izini sürmek bu noktada önem kazanır. Çünkü bu kadınların dünyayla ilişkileniş biçimlerindeki farkın da izini sürmek anlamına gelir. Ayrıca kadınların bireysel hikâyelerinin ardında saklı duran toplumsal durum minör dilin politik konumu ile yakından ilişkilidir. Kadın yazını ve kadın otobiyografileri tam da bu noktada minör edebiyatın devrimci potansiyeline işaret ederler. Görürüz ki kadın yazarların otobiyografilerini yazarken ataerkil söylemden sıyrılıp kendilerinden doğru bir kadın söylemi üretebilmeleri ve bunu yaparken uyguladıkları stratejiler ve bu stratejilerin bir sonucu olarak kadın yazını oluşturmaları altüst edici pratikleri içerir. Elbette Butler (2010)'ın söylediği gibi bu pratiklerin tekrarlarla katılaşması ihtimalinden sakınmayı unutmamak önemli: "Eğretilenlerin zaman içinde katılaşarak kavram haline gelmeleri gibi, altüst edici performanslar da tekrar üzerinden, özellikle de 'altüst etme'nin pazar değeri taşıdığı meta kültürü içinde tekrarları üzerinden etkisizleşmiş

kişilere dönüşme tehlikesini taşır. Altüst ediciliğin kriterini belirleme çabası her zaman hüsrana uğrayacaktır ve uğramalıdır da” (s. 27).

Daha önce de söylediğim gibi erkek egemen dilin sınırlarını aşarak bağımsız bir kadın yazını oluşturma fikri kadının deneyimlerinden, bedeninden yola çıkarak kendini yazması esasına dayanır. Kuşkusuz bu fikir feminist hareketten bağımsız olarak düşünülemez. Keza feminist hareket ile koşut bir şekilde gelişen feminist edebiyat eleştirisinin tarihsel zemini ve yöntemleri bu tartışmayı mümkün kılmıştır. Temel olarak iki ana hat üzerinden izleyebileceğimiz feminist edebiyat eleştirisi ilk olarak ‘okur olarak kadın’a yöneliktir. Kadın okurun farklı bir bakış açısı olduğu üzerine temellenen bu yaklaşımda erkek yazarların metinlerindeki cinsiyetçi söylemler ele alınır. İkili karşıtlıklarla temellenen cinsiyet rolleri edebi metinlerde izlenebilen ‘melek kadın’ ve ‘şeytan kadın’ ikiliğini beraberinde getirir. Erkek egemen söylemin ürettiği bu tipolojilerin saptanması ‘okur olarak kadın’a yönelik kazanımlardır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki bütün kadın okuyucuların aynı duyarlılık ve farkındalıkla okuması mümkün değildir.

Feminist edebiyat eleştirisinin diğer hattı ‘yazar olarak kadın’a yönelik eleştiridir. Bu hat öncelikle kadın yazarların metinlerine yönelik bir sorgulamayı içerir. Daha sonra ise bağımsız bir kadın söylemi üretmeyi hedeflemiştir. Nihayetinde 1970’lerde feminist eleştiri bir yöntem olarak kabul görmüştür. Birinci dalga feminizmin her anlamda eşitlik temelinden ziyade daha çok kadının farklılığı üzerine politika yürüten ikinci dalga feminizmle olmuştur feminist edebiyat eleştirisinin yöntem olarak ortaya çıkışı. Farklılıkları ön plana çıkaran yaklaşımlarla birlikte dil ve cinsiyet ilişkisi üzerinde duran Fransız feministlerin, *écriture féminine* (dişil yazın) ile edebiyat eleştirisine kavramsal katkısı oldukça önemlidir. Kadınların kendi bedenlerinden, cinselliklerinden, deneyimlerinden yola çıkarak yazmaları gerektiğini ancak o zaman kendilerine ait bir dil oluşturabilecekleri üzerinde dururlar. Burada özellikle belirtmek gerekir ki kadın yazınının kendinden mütevellit bir tanımı olmadığı gibi *dişil yazın* yalnızca kadınlara mahsus değildir.

Kadın yazarların metinlerini bütüncül bir yaklaşımla ele alarak kadın yazınının ortaklaştığı temaların hangi ölçütlere göre tekrarlanıp tekrarlanmadığı ve tutarlılık gösterme durumlarını temel sorunsal olarak kabul edebileceğimiz feminist edebiyat

eleştirisinin yöntemlerini kullanarak yaklaştığım Peride Celal'in *Kurtlar* eserinde metinlerarasılık oldukça yararlandığım bir kavram oldu. Metni *yazarın* tek hâkimi olmaktan alıkoyan ve türlü okuma biçimleri ile metnin sürekliliği ve aynı zamanda başka metinlerle ilişkili olduğu fikrine dayanan metinlerarasılık, *Kurtlar*'ı aynı zamanda öncülleri ve ardılları ile birlikte okuma imkânı doğurdu. Böylece metni katmanlarına ayırarak metnin içine girmeyi başardım. Metin katmanlarına ayrıldığında geleneksel diyebileceğimiz neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatım biçimlerinin aksine, çizgisel akışın kesildiği ve anlatım sürekliliğinin bir kenara bırakıldığı ortaya çıkar. Burada geleneksel romanın doğrusal ilerlemeci yapısına karşın postmodernizmin sunduğu biçimsel farklılığın da Celal'e sunduğu imkanları hatırlamak gerekir. Geleneksel romanın içeriğe öncelik veren yaklaşımının aksine metni önceleyen düşünceyi şöyle anlatır Yıldız Ecevit (2002):

İçerik anlatmak, görünen somut gerçekliğin, tek ya da en önemli gerçek olduğu bilincinin metne dönüşmesi demektir. Oysa yeni romancı, gerçeği, bir modeli örnek alarak yansıtmıyor, onu baştan yaratıyordur. Bu yaratma ediminde sanatçının yapabileceği tek şey; yakalayabildiği gerçek parçacıklarını, düşlerini, bilincinin/ bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyi biçimlendirmektir (s. 38).

Postmodern romanın erken örneği kabul edilen *Kurtlar* metni bu özellikleri ile birlikte anlatsal sınırları zorlanmıştır diyebiliriz.

Diğer yandan *söylemsel otorite* kavramsallaştırmasından yararlanarak metinden yükselen sesleri duymayı amaçladım. Bunun sonucunda *Kurtlar* için tamamıyla egemen söylemden kurtulmuştur demek mümkün gözüküyor. Cumhuriyet dönemi kadın otobiyografilerinde sıkça görülen dönemin önemli erkek figürleri etrafında şekillenen yaşam öyküleri tasavvurunu tamamıyla takip etmese de Celal'in anlatısında Lacan'ın ifadesi ile *babanın sesini* sıklıkla duyarız.

Tüm bunlarla birlikte yazan kadın problematiğini merkeze alan Celal metninin doğrusal bir zeminde ilerlemeyerek, anılar, rüyalar ve sanrılarla bulanıklaşan evreninin farklı okuma imkânlarıyla egemen anlatıların altını oyarak sınırlardan sızdığını söylemek gerekir. Yazma/yazamama hallerinin yanı sıra kendilik durumunu yazma süresince ilerleyen bir sürece dönüştürdüğüne tanık oluruz. Zaman zaman kendisine yönelik bir tehdide dönüşen bu süreç- yazı makinasının kendisine yönelmesi-

otobiyografinin bütünlüklü bir özne yaratma uğraşından uzak olduğunu teyit eder. En nihayetinde ise başlangıçta sorduğum sorulara bir yenisini eklemiş oldum: Anlatıcı yazarın kendinden ve kendini yazmaktan kaçışı, annesi ve kendi çocukları ile ilişkisindeki tartışmalı durumlar, Nilüferle ilişkisindeki homoerotik tasavvurlar ve metnin geneline hâkim korku, kadın yazınının unsurları olarak okunabilir mi?

Son söz niyetine otobiyografilerin öznel anlatılar olmakla birlikte toplumsal konumlanmaları anlamak ve okuyabilmek adına sunduğu sonsuz potansiyelin önemine inanıyorum. Bertay (2012)'a katılarak sabit olmayan “hakikat”i yapma ve bozma tanıklığı için otobiyografiler elverişli zeminlerdir:

[Otobiyografiler], yaşamı “tüm hakikati içinde yaratma”nın çok ötesinde, bize o benzersiz hakikati -içeriden kavranan ve karmaşık, akışkan, sürekli değişen, başlangıçtaki yazma ediminde olduğu kadar okuma edimi sürecinde de değişen ve gerçekleşen “hakikat”i sunar. Büyüleyici olan da budur (s.177).

KAYNAKÇA

- Adak, H. (2014). Otobiyografik Benliğin Çok- Karakterliliği: Halide Edip'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet. Irzık, S. Ve Parla, J. (Ed.). *Kadınlar Dile Düşünce* (ss. 161- 179). İstanbul: İletişim yayınları.
- Adak, H. (2017). Oy hakkını Savunan İmparatorluk Kadınları, cumhuriyetin kızları. Kadın Oto/biyografileri Yazarlarının anlattığı Milli Tarihtir (1918- 1935). Uysal, Z. (Ed.). *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* (ss. 253- 283). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, N. (2014). *Kurgulanmış Benlikler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, N. (2006). Kadın Otobiyografileri ve Beden. *Virgül*, 102. 6-12.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Atayurt, D. (2013, Ocak) 'Dişil' Bir İtaatsizlik: Bir Örneklem Olarak Bejan Matur Şiiri. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 12. 83- 102.
- Aydın Satar, N. (2015). Geleneksel Kadın Rollerinin Yeniden Üretimi: Elif Şafak'ın Beyaz Süt Romanında Otoriteyle Uzlaşmak, *Monograf*, 3. 46- 77.
- Aytaç, G. (1996). Peride Celal'in Kadın Yazarları. İleri, S. (Ed.). Peride Celal'e Armağan (ss.122- 131). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Irzık, S. (2014). Önsöz. Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (ss.9- 33). Irzık, S. (Ed.). İstanbul: Sanat ve Kuram Yayınları.
- Barthes, R. (1993). Göstergibilimsel Serüven. (M. Rıfat ve S. Rıfat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. (S. Öztürk Kasar, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2013). Yazarın Ölümü. Dilin Çalışma Sesi (ss. 61- 69). (A. Ece, N. K. Sevil ve E. Gökteke, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2014). Bir Aşk Söyleminden Parçalar. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Barthes, R. (1996b). *Camera Lucida: Fotograf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Başlı, Ş. (2005), Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım, *Littera Edebiyat Yazıları Dergisi*, 17. 91- 104.
- Beauvoir, S. (1993), *Kadın “İkinci Cins” III Bağımsızlığa Doğru*. (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınları: İstanbul.
- Berktaş, F. (1998), *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, İstanbul: Pencere Yayınları.
- Berktaş, F. (2003), *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat “Yaşasın Şiddetin Gücü”*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyüktuncay, M. (2014). Otobiyografi ve Paul Ricoeur: Tarihsel Anlatıda Zamanın Biçimlendirilmesi. *Celal Bayar Sosyal Bilimler Dergisi*, 1. 1- 19.
- Celal, P. (2003). *Kurtlar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cixous, H. (2003). *Rüya Dedim Sana*. (E. Göktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- de Man, Paul. (2006, 21 Kasım). *Autobiography as Defacement*. The Midnight Heart. https://blogs.warwick.ac.uk/zoebrigley/entry/paul_de_man/
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2015). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Demirtaş, M. (2015). *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü*. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Demiryürek, M. (2013). Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı Ve Bakış Açısı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 2. 119- 139.
- Diken, B. ve Lausten, C. B. (2008). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi*. (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Donovan, J.(2001). *Feminist Teori*. (Aksu Bora vd., Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durakbaşı, A. (2002). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi Ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Durudoğan, H. (2009). *Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*. Direk, Z. (Ed.). *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Yaklaşımlar* (ss. 51- 67). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramına Giriş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2002). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ergun, Z.(1996). “Koşucu”: Etkinlik ve Edilginlik Sorunları. İleri, S. (Ed). *Peride Celal’e Armağan* (ss.152- 159). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Esen, N. (2010). Seviye Talip’te Kadın Yazarın Sesi. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (ss. 140- 146). İstanbul: İletişim yayınları.
- Fiennes, S. (Yönetmen). (2006). *Bir Sapığın Sinema Rehberi* [Film]. İngiltere ve Avustralya: Amoeba Film.
- Foucault, M. (2015). *Büyük Yabancı: Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*. Artiéres P. Vd. (Ed.). (Kılıç S., Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gevgilli, A. (1996). Peride Celal, “Kurtlar” ve “Yazar” ya da “Roman” Üstüne. İleri, S. (Ed.). *Peride Celal’e Armağan* (ss. 110- 122). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Göker, E. (2015, Kasım). Ayşe Durakbaşa İle Söyleşi, *Modus Operandi*, 3. 191- 209.
- Göksel, N. (2006). Umberto Eco’da Yorumlamanın Sınırları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Ankara.
- Günaydın, A. (2017). *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarlarında Modernleşme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hazer, G. (2014). Peride Celal’in Kurtlar Romanında Bilincin Sunumu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 34. 82- 91.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (G. Bakay, Haz.). İstanbul: Say Yayınları.

- Irıgaray, L. (2014). *Başlangıçta Kadın Vardı*. (M. Odabaş, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Irıgaray, L. (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. (S. Büyükdüvenci ve N. Tatal, Çev.). İstanbul: İmge Yayınevi.
- İrzık, S. (2003). *Ölmeye Yatmak*, Anlatı ve Otorite. Esen, N. ve Köroğlu, E. (Ed.). *Hayata Bakan Edebiyat* (ss. 46- 57). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- İrzık, S.(2014). Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak. İrzık, S. ve Parla, J. (Ed.). *Kadınlar Dile Düşünce* (ss. 35- 57). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İrzık, S. (2014). Latife Tekin’de Beden ve Yazı. İrzık, S. Ve Parla, J. (Ed.). *Kadınlar Dile Düşünce* (ss. 201- 225). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İrzık, S. ve Parla, J. (2014). Ön Söz. İrzık, S. ve Parla, J. (Ed.). *Kadınlar Dile Düşünce* (ss. 7- 13). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- İleri, S. (1996). Peride Celal’le Söyleşi- 25 Haziran 1996, Salı, Akşamüstü. İleri, S. (Ed). *Peride Celal’e Armağan* (ss.41-55). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir Avand-Garde Yazarı. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1. 9- 38.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. (Atakay K. Ve Birkan T., Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Joyce, J. (2008). Ulysses. (N. Erkmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kabacalı, A. (Haz.) (1996). Yaşamı, Sanatı, Yapıtları Üzerine Kendi Açıklama ve Görüşleri. *Çok Katmanlı Duyarlılıkların Yazarı Peride Celal* içinde. İstanbul: Tüyap A.Ş.
- Karahan, B. (2002), Peride Celal’in Romanlarında Kadın Kimlikleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, *Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Karahan, B. (2007). Aynadaki Kadın Hep aynı Kadın: Peride Celal’in Romanlarında Kadın Kimlikleri. *Pasaj*, 4-5. 168- 212.

- Kılıç, S. (2015). Lyotard: Fark ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite, *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 13. 106- 137.
- Koçak, O. (1996). Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 70. 94- 153.
- Kolay, H. (2009), Cahit Uçuk'un Özyaşam Öyküsü: Otobiyografi ve Kadın Tarihi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İzmir.
- Kristeva, J. (2012). *Kadın Dehası "Hayat, Delilik, Kelimeler"*, (Z. Mertoğlu Oğur Çev.). Pinhan Yayıncılık: İstanbul.
- Kula, O. B. (2015, 29 Nisan). *Yazar ve Yapıt Nasıl Tanımlanabilir?*. Edebiyat Haber. <http://www.edebiyathaber.net/yazar-ve-yapit-nasil-tanimlanabilir-i-prof-dr-onur-bilge-kula/>
- Tura, S. M.. (2013). "Olmak Ta Eksik": Lacan'da Kastrasyon ve Narsizm. Fallusun Anlamı (5- 53). (S. M. Tura, Çev.). İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları.
- Menteşe, O. B. (2012). Postmodernizm ve Feminizm Birlikteliği: Angela Carter ve Erendiz Atasü'den Birer Öykü. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 2. 7- 16.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*. (S. Selvi, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbay Aydoğan, S. M. (2006). *Kadın Bedeni ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Kadın Sanatçılar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.
- Parla, J. (1999). Kurt ve Gül: Peride Celal'in Kurtlarında Gizli ve Açık Metinler, *Toplum ve Bilim Dergisi*, 81. 81- 91.
- Parla, J. (2004). *Babalar Ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2014). Kadın eleştirisi Neyi Değiştirdi? Irzık, S ve Parla, J. (Ed.). Kadınlar Dile Düşünce (ss.15- 35). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J.(2014). Tarihçem Kabusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kabus, Oda, Yazı. *Kadınlar Dile Düşünce* (ss. 179- 201). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Roudinesco, E. (2012). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. (N. Beşar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Abdulbaki Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sarigotti, F., Lamargue, P. ve Burroughs, W. S. (2016). *Yazmanın Zavallılığı ve Yazarın Ölümü Üzerine*. (B. Denizel, Çev.). İstanbul: SUB Yayınları.
- Selden, R. Ve Widdowson, P. (1993), *A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- Showalter, E. (2001), *Edebiyatta Kadın Geleneği*. Çakır, S. ve Akgökçe, N. (Ed.) *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Çalışmalarında Yöntem*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sontag, S. (1977). *Fotograf Üzerine*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Şafak, E. (2000, Mayıs). *Kadın Yazarlar, Beyaz Mürekkeple Yazar*. E Dergisi. <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=291>.
- Timuroğlu Bozkurt, S. (2011). Kadının Yazma Tarihi ve Özgün Bir Durak: Dişil Yazı (Ecriture Feminine). *Kurgu Düşün Sanat Edebiyat Dergisi*, 7. 20- 27.
- Yamaner, G. (2005). Susan Glaspell'in Önemsiz Şeylerin Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 19.
- Yıldız, U. (2017, 21 Ekim). *Luce Irigaray ve Psikanalitik Feminizm*. *Conversazione*. <https://violdegamba.wordpress.com/2017/10/21/luce-irigaray-ve-psikanalitik-feminizm/>.
- Yazıcı, N. (2006). Türk Edebiyatında Otobiyografi. *Türkbilig Dergisi*, 11. 189- 217.
- Wielette, J. (2018, 2 Nisan). *Lacan ve Kadınlar*. (Z. Duran, Çev.). *Libido Dergisi*. <http://www.libidodergisi.com/lacan-ve-kadinlar/>.

Woolf, W. (2015). *Kendine Ait Bir Oda*. (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Zizék, S. (2006). *Kırılgan Temas*. B. Somay ve T. Birkan (Ed.). İstanbul: Metis Yayınları.



ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Mehtap Öztürk

Doğum Yeri: Trabzon

Doğum Tarihi: 29/03/1987

Medeni Hali: Bekâr

EĞİTİM BİLGİLERİ

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Yüksek Lisans 2014- 2019

Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Lisans 2008- 2012

Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Farabi Öğrenci Değişim Programı 2010-2011

Selçuk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü 2005- 2007

MESLEKİ BİLGİLER

2017-Devam ediyor Pilates Eğitmeni, Muğla

Grup dersi ve özel dersler

2014 Sosyolog

Sosyal Hizmet Merkezi, Rize

- Evde Bakım Hizmetleri Birimi

- Şehit ve Gazi Yakınları Birimi

2013 Anket Sorumlusu

Rasyonel Araştırma Merkezi, İstanbul