

Doktora Tezi

**TOPLUMSAL CİNSİYET
VE
ESTETİK ÖZERKLİK BAĞLAMINDA
TÜRK EDEBİYATINDA DELİLİK VE KADIN**

HİLÂL AYDIN

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

**İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Aralık 2014**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TOPLUMSAL CİNSİYET
VE
ESTETİK ÖZERKLİK BAĞLAMINDA
TÜRK EDEBİYATINDA DELİLİK VE KADIN**

HİLÂL AYDIN

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Aralık 2014

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Hilâl Aydın, 2014

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Rıza Filizok
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Prof. Dr. Dilek Cindoğlu
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

TOPLUMSAL CİNSİYET VE ESTETİK ÖZERKLİK BAĞLAMINDA TÜRK EDEBİYATINDA DELİLİK VE KADIN

Aydın, Hilâl
Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nuran Tezcan
Aralık 2014

Bu çalışmada, akıl karşıtlığında konumlandırılan ve norm dışılığı gösterme işlevi yüklenen bir üst kavram olarak ele alınan deliliğin, Türk edebiyatında kadınlıkla neden ve nasıl ilişkilendirildiği irdelenmiştir. Deliliğin edebiyattaki cinsiyetlendirilme biçimleri, 19. yüzyıldan başlayarak Türk modernleşmesine bağlı paradigma değişimleriyle birlikte ele alınmıştır. Böylece siyasi koşullar, modern psikiyatrinin gelişimi, kadın hareketinin durumu ve toplumsal cinsiyet politikalarının dönüşümü gibi aralarında yakın ilişki bulunan toplumsal değişkenlerin belirlediği normların edebiyata olan etkileri dönemsel olarak belirginleştirilmiştir.

1890’lardan itibaren özellikle erkek yazarların yapıtlarında, dönemin histeri ve dejenerasyon gibi psikiyatrik iddialarından da yararlanılarak çizilmiş, serbest aşk ve cinsellik yüzünden deliren kadın karakterlerin yaygınlığı dikkati çekmektedir. Tekrarlanan bu imgenin, Osmanlı modernleşmesiyle gündeme gelen ve toplumsal değişim tartışmalarının merkezinde yer alan kadınların eşitlik ve hak mücadelelerine karşı, otoriteyi kaybetmeye yönelik örtük ataerkil endişelerin edebî yansıması olduğu anlaşılr. Öte yandan kadın deliliğini konu edinen dönemin kadın yazarlarının erkeklerden farklı olarak meseleye kadınların toplumsal konumlarındaki sorunlar açısından da yaklaştıkları tespit edilmiştir. Kadın deliliğinin, erkeğin akıl ve iradesi yanında, daha genel seviyede toplumsal düzen için de tehlikeli sayılan kadın cinselliği (fitne) ile bağlantılandırılışının, Cumhuriyet modernleşmesi sonrası milliyetçilikle biçimlenen toplumsal cinsiyet rolleriyle de varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bunun yanı sıra Cumhuriyet sonrası “akıllanırken” erkekleşen ve gizemini kaybettiği düşünülen yeni kadın tipine karşı eril arzusunun nostaljisi hâline gelen geleneksel kadın güzelliği ve cinsel cazibe yine delilikle diriltilmeye çalışılır.

1960 sonrası ise dönemin yükselişe geçen sol siyasetine paralel biçimde, edebiyatta da toplumcu gerçekçi estetik hâkimdir. Estetik özerkliği savunan modernist girişimler, psikopatoloji çerçevesinde eleştirilmekte ve burjuva hastalığı olarak medikalize edilen bu karşı estetiğin öncülerinden olan kadın yazarlar, uygulanan cinsiyet hiyerarşisi nedeniyle de kendilerini kanıtlama açısından çifte bir zorlukla karşılaşmaktadırlar. Bununla birlikte hem estetik/entelektüel alanda hem de bireysel olarak özerklik peşindeki kadın yazarları yüceltmek adına onları delilikle nitelendirip bu kez romantize etmenin de edebî özgünlüklerinin silikleşmesine yol açtığı belirlenmiştir. Bu nedenle adları günümüzde de sıklıkla delilikle yan yana getirilen ve çağdaş kadın yazarlara örnek oluşturan Leylâ Erbil, Sevim Burak ve

Tezer Özlü'nün eleştirel açıdan fazla irdelenmemiş, edebî sınırları farklı biçimlerde zorladıkları düşünülen birer yapıtına ağırlık verilerek ayrıntılı analizleri yapılmış, böylece her birinin delilikle kurduğu özgöl estetik ilişki sorgulanmıştır.

Anahtar sözcükler: Delilik, Türk Edebiyatı, Toplumsal Cinsiyet, Türk Modernleşmesi, Estetik Özerklik, Kadın Yazar

ABSTRACT

MADNESS AND WOMEN IN TURKISH LITERATURE THROUGH THE LENS OF GENDER AND AESTHETIC AUTONOMY

Aydın, Hilal

Ph.D., Department of Turkish Literature

Thesis Advisor: Associate Professor Doctor Nuran Tezcan

December 2014

In this study, I examine why and how madness—an overarching concept that is positioned as the opposite of rationality and functions as a way of showing what is abnormal—has been associated with femininity in Turkish literature. Beginning with the 19th century, I will discuss genderized forms of madness in literature in conjunction with the paradigmatic changes these forms underwent in connection to the Turkish modernization process. In this manner, I will clarify in periodical terms the effects on literature of norms determined by such closely interrelated social variables as political conditions, the development of modern psychiatry, the women's movement, and the transformation of gender-related social policies.

Beginning in the 1890s, and particularly in the works of male authors, there is a notable prevalence of female characters who go mad as a result of free love and unrestrained sexuality, characters who were drawn under the influence of such contemporary psychiatric notions as hysteria and degeneration. In this context, it is clear that this oft-repeated image is a literary reflection of tacit patriarchal anxieties concerning a loss of authority in the face of women's struggles for equality and basic rights, struggles that had become an important issue of the Ottoman project of modernization and that took center stage in contemporary debates on societal change. At the same time, those female authors of the period who dealt with the subject of female madness in their works approached the issue differently than male authors in that they took up the matter in terms of women's place(s) in society. It can also be observed that, in more general terms, the connection made between female madness—as opposed to male rationality and willpower—and the supposed danger to the social order of a female sexuality characterized as “sedition” continued to rear its head through the social gender roles that were given shape under the emergent nationalism of republican modernization. Moreover, in the period after the establishment of the republic, in opposition to the ostensibly new type of woman that emerged as women became “rationalized,” as well as becoming more masculine and losing their aura of mystery, traditional female beauty and sexual attraction became an object of nostalgia for male desire and, once again, came to be resurrected in the form of madness.

In the post-1960 period, a social realist aesthetic became dominant in literature in parallel with the rise of leftist politics. Modernist enterprises that defended aesthetic autonomy came to be criticized within the framework of psychopathology, and female authors—who were among the pioneers of this anti-aesthetic that was medicalized as a bourgeois disease—came face to face with a double dilemma in terms of having to prove themselves as a result of the gender hierarchy that was in place. However, even as female authors who sought autonomy both aesthetically and intellectually as well as individually were highly praised, they also came to be associated with madness in a romanticized manner that ultimately rendered their literary originality quite indistinct. As a result, the work of Leylâ Erbil, Sevim Burak, and Tezer Özlü—whose names are often connected with madness and at the same time taken as exemplars for contemporary female authors—have remained little studied by critics. In this study, I conduct detailed analyses that focus on one work by each of these authors in which they are considered to have, in different ways, pushed the limits of literature. In this manner, the study will question the specific aesthetic relationship each of these authors and works establishes with madness.

Keywords: madness, Turkish literature, gender, Turkish modernization, aesthetic autonomy, the female author

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez konumla ilgili heyecanımı en başından beri içtenlikle destekleyen ve bu uzun süreli, zorlu çalışmada danışmanlığımı üstlenen, bana güvenen Nuran Tezcan’a; paniğe kapıldığım zamanlarda sunduğu pratik çözümler ve eksik etmediği şen kahkahalarıyla suların durulmasına yardımcı olan Dilek Cindoğlu’na; bu süreçteki bazı düğümleri çözme konusunda yardımlarını ve hoşgörüsünü esirgemeyerek jüri üyeliği yapan Semih Tezcan’a; yoğun programı arasında kendisine sunmak zorunda kaldığımız esneme payı düşük zaman planını nezaketle karşılayarak jüride yer almayı kabul eden Ahmet Gürata’ya çok teşekkür ederim.

Hem bu tez açısından hem de kişisel olarak benim için özellikle önemli iki kişiyi ayrıca ve yan yana anmak isterim. Çalışkanlığı, zarafeti, mizahi zekâsıyla kendisinden çok şey öğrendiğim, hepimizi derinden sarsan ani vefatı sonucunda tez savunmasına sayılı günler kala aramızdan ayrılan Talât Sait Halman’a, her şeyden önce bu tezi özgürce yazabildiğim bir akademik ortamı mümkün kıldığı için minnet borçluyum.

Ve elbette Rıza Filizok hocama... Entelektüel erdemleri açısından tanımaktan her zaman gurur duyduğum; yerinde eleştirileri, gerçekçi çözüm önerileriyle çalışmanın her aşamasında emeği olan; en bunaldığım zamanlarda

metaforik hikâyelere büründürdüğü deneyimlerini alçakgönüllülükle (asla ders vermeden) paylaşarak yola daha güçlü devam etmemi sağlayan hocam için burada sıralayabileceğim bütün teşekkür sözleri hep eksik kalacak.

Çalışma sonlanıncaya kadar delilikten nasibimi alacağım konusunda samimi olarak endişelenen ve bu süreci rahat geçirebilmem için doğrudan ve dolaylı biçimde, maddi ve manevi desteklerini hiçbir koşulda eksik etmeyen annem Gönül Aydın, babam Kenan Aydın, kardeşim ve daha önemlisi dostum Emre Aydın ve halam Hacer Aydın'a; başta, hayatı benim için kolaylaştıran, çalışma heyecanıma da kaygılarıma da ortak olan Berivan Akın ve Dinçer Yarkın olmak üzere yakın çevrem ve çalışma arkadaşlarım Ozan Uçuk, Burcu Genç, Hilal Hümeysra Özsu, Yunus Özsu, Ceren Erdur, Hazel Melek Akdik, Oğuz Güven, Duygu İşlek, Umay Kader'e; cömertlikleriyle bazı kaynaklara ulaşmamı sağlayarak tezi netleştirmeme ve zenginleştirmeme katkıda bulunan başta Yalçın Armağan olmak üzere Ayşegül Utku Günaydın, Sevgül Sönmez ve Çimen Günay Erkol'a; kaçmaya en çok ihtiyaç duyduğum zamanda bana sessiz bir odaya açılan kapının anahtarını sunan kütüphane müdürü Şeref Demirtaş'a ve İngilizce özeti titizlikle hazırlayan Michael Douglas Sheridan'a teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: DELİLİK, KADIN VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ	13
A. Ötekileştirme ve Özerklik Bağlamında Delilik	13
1. Delilik Kavramının Yüklendiği Temel İşlevler.....	13
2. Değişen Paradigmalarla Dönüşen Delilik	17
3. Edebiyatta Delilik, Edebî Delilik	26
B. Gizemli Şifacıdan Evdeki Histeriğe: Dışıl İmge Olarak Delilik	31
1. Cinsiyetlendirilmiş İkilikler Bağlamında Kadın ve Delilik	31
2. Dışıl Deliliğin Kaynağı Fitne	39
3. Yeni Psikiyatrinin Eski Delisi: Histerik Kadın.....	46
İKİNCİ BÖLÜM: (1880-1960) TÜRK EDEBİYATINDA DELİ KADIN İMGESİNİN GELİŞİMİ	54
A. Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Modernleşmesinin Paradigmaları ve Delilik ..	55
1. Osmanlı’da Rasyonel Aklın Yükselişi	55
2. Cumhuriyet Öncesi Dönem Kadın Hareketinin Özellikleri ve Aklın Sahiplenilişi	60
3. Cumhuriyet Modernleşmesinde Modern Türk Psikiyatrisinin Yeri ve Dejenerasyon Düşüncesi	66
4. Erken Cumhuriyet Dönemi Cinsiyet Politikasının Hedefi Sağlam Kadınlar	74
B. Dönem Edebiyatındaki Deli Kadın İmgesinin Özellikleri	80
1. Hayale ve Deliliğe Meyyal Kadın Yaratılışı ve Anneden Alınan Miras	81
2. Akli Yoldan Çıkaran Aşk ve Alafranga Yaşam	88
a. Eril Gücü ve Rasyonallığı Kaybeden Erkekler	112
3. Deliliğin Kurgusunda Kadın Yazarın Farkı	118
a. Halide Edip Adıvar	118

b. Nezihe Muhittin	128
4. Arzu ve Korku Kiskacına Alan Deli Kadının Cazibesi	136
a. Refik Halit Karay	143
b. Ahmet Hamdi Tanpınar	155
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: (1960-2001) TÜRK EDEBİYATINDA ESTETİK ÖZERKLİK, DELİLİK VE KADIN	165
A. 1960 Sonrasında Deliliği Dönüştüren Toplumsal Koşullar	165
1. Türkiye’de Solun Yükselişi ve Antipsikiyatri	165
2. Toplumcu Gerçekçiliğin Ağırlığı ve Eleştirel Delilik	169
3. Kadın Hareketinin Değişimi ve Kadın Öznelliği	174
B. Kadın Öznelliğinin İnşasında İnkâr ve İmkân Olarak Delilik	183
1. Modernist Estetik ve Delilik	183
2. Deliliğin Öteki Yüzü: Dışıl Yazı	190
a. Cixous’nun Histeriğe Seslenişi	191
b. Irigaray ve Akıldışı’na İtilen Kadın	193
c. Kristeva ve Semiotik Devrim	199
3. Modernist Edebiyatın Psikopatolojisi ve Türk Edebiyat Eleştirisine Etkisi	202
4. Türk Edebiyatında Kadın Olarak Yazma Deliliği	210
C. Türk Edebiyatının “Deli Kadınları”na İçeriden Bakmak	222
1. Leylâ Erbil’de Entelektüel Kadının Deliliği ve <i>Cüce</i>	222
a. <i>Cüce</i>	243
2. Deli İş mi, Dil İş mi?: Sevim Burak’ın Sınırları Zorlayan Oyun-Romanı <i>Everest My Lord</i>	272
3. Tezer Özlü’de Otobiyografik Özne ve Kurmaca Delilik	311
SONUÇ	340
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	352
ÖZGEÇMİŞ	371

GİRİŞ

Sanatın ve edebiyatın en çok işlenen konuları arasında yer alan, farklı kültür ve çağlarda sanatçılar, yazarlar tarafından rağbet gösterilen delilik konusunu ele alırken—en azından yöntemsel açıdan—deliliğin niteliğinin ve sınırlarının belirlenmesi beklentisiyle karşılaşılır.

Farklı yönleriyle irdelenebilecek olan delilik kavramı, ister olumlu isterse olumsuz olsun, verili çemberin, normun, düzenin dışına çıkmayı temsil eder. Deliliği, psikiyatri disiplini tarafından tek tek farklı neden ve açıklamalara dayandırılarak sınıflandırılan, tartışılan tıbbi/ruhsal hastalıkların uzantısı olarak görülen toplumsal düzeydeki “anormallik”leri/norm dışlıkları psikiyatrik bilgiye başvurma zorunluluğu olmadan kolayca karşılamaya yarayan, tıbbi olmayan bir üst kavram olarak düşünmek mümkündür. Bu üst kavramın felsefe, sanat, sosyoloji, psikiyatri gibi özgül görünümünün birbirinden kopuk olmadığını, birbirlerini bazen düşünülenden daha çok etkilediklerini/beslediklerini ve tarihsel seyir içindeki toplumsal, paradigmatik dönüşümlere bağlı olarak değişim sergilediklerini belirtmek gerek.

Tezin ilk bölümünde deliliğin Batı’daki ve Türk İslam kültürü içindeki bu değişen görünümünün özetini vererek sonraki dönemleri de yorumlamak için kavramın büründüğü farklı yüzlere karşın taşıdığı temel işlevi belirlemeye çalışacağım.

Deliliği inceleyen, tartışmaya açan çalışmalarda genel olarak şu iki ana eleştirel yönelim gözlenmiştir: Psikoloji disiplininin doğuşuyla deliliği tıbbi açıklamalara ve psikolojiye bağlı kuramlara dayandıran yaklaşım ve deliliği bu tıbbi tanımların ötesinde—psikoloji biliminin kendisini de sorgulamaya açarak—toplumsal bir yaratım ve etiketleme biçimi olarak gören postyapısalcı düşünceden kaynağını alan yaklaşım. Bu iki yönelimin varlığı deliliğin alımlanışı ve tarihini tartışırken olduğu gibi, deliliğin edebiyat düzlemindeki ele alınışında da kendini gösterir. Psikanalitik edebiyat eleştirisiyle psikolojinin sunduğu tanım ve yöntemlerden yola çıkarak yazarın ya da yarattığı karakterlerin “deliliği”ni teşhis etmek ve edebî metni yorumlamada araç kılmak mümkünken; “deliliğin” tıbbi gerçekliği dışında toplumsal bir etiketleme biçimi, normdışılığa işaret eden özerk bir söylem olarak farklı dönemlerde yazarlar tarafından hangi amaçlarla, nasıl yorumlandığı, karakterleri ya da metnin yapısını biçimlendirmede nasıl bir rol oynadığını incelemek de mümkündür. Bu çalışmanın itici gücü de bu olmuştur. Deliliği farklı motivasyonlarla araç edinen, onun norm dışına taşıma işlevinden yararlanan yazarların bunu yorumlayış biçimleri, başka bir deyişle sahiplendikleri ya da karşı çıktıkları “normlar”, bu normların toplumsal cinsiyetle olan bağları ve metinlerin dönemlerine göre sergiledikleri ortaklık ve farklılıkları belirleyerek altta yatan zihniyeti ortaya çıkarmak, metinlere ve edebiyat tarihine farklı bir gözle bakabilmek için bir kapı aralayacaktır kanısındayım. Bu nedenle konuya edebiyat düzleminde yaklaşırken yazarların ya da eleştirmenlerin, delilikle ilgili değişen göstergeler/adlandırmalar sunmakla birlikte, sözünü ettiğim işlevsel noktaları kullanma biçimleri temel alınacaktır.

Edebiyat alanında belirttiğim işlevsel noktaların izinin sürülebileceği yolları şöyle belirleyebiliriz: Metinde işlenen konu olarak delilik; metinde toplum, anlatıcı

ya da her ikisi tarafından deli olarak nitelenen karakterlerin varlığı ve sunuluş biçimi, deliliğin anlatımında kullanılan dil, kısacası metnin yapısında deliliğin nasıl kurgulandığı; yazarların gerçek yaşamdaki belli bir psikolojik hastalığa dayalı “delilik” deneyimlerinin ürettikleri yapıtlara etkisi ya da edebiyat eleştirisi ve tarihinin delilik konusunun yukarıda sözü edilen herhangi bir biçimine dair yaklaşımı ve değer ölçütlerinin irdelenmesi. Çalışmamda farklı dönemler ve metinler için en elverişli yorum alanını açtığımı düşündüğüm yolları takip edeceğim. Dolayısıyla bu çalışma başlı başına bir delilik kuramının tümdengelimsel uygulaması olmayacak.

Kadın ve delilik konusundaki çalışmalar psikiyatri alanında yapılan tarihsel ve kültürel kadın çalışmalarının bir ürünü olarak Batı’da 1970’lerde başlamış ve 1980’lerden itibaren günümüze kadar artan bir ilgiyle tartışılmıştır. Deliliği iktidar mekanizmalarının bireysel özgürlükleri kısıtlama yolundaki icadı olarak yorumlayan 1960’lardaki anti-psikiyatri hareketinin etkilerine de bağlı olarak deliliğin tıbbi boyutu zaman zaman arka plana itilmiştir. Psikiyatrideki erkek egemen zihniyetin deşifre edilmesi anlamında önemli yorumlara alan açılmış olsa da, deliliğin genetik/biyolojik nedenlere bağlı olabilen bir hastalık olduğu gerçeğini görmezden gelmek ya da onu romantize ederek kadınların kurtuluş yolu olarak göstermek sorunludur. Ben bu çalışmada böyle bir yadsıma ya da kendiliğinden bir yüceltme/olumlama içine girmekten mümkün olduğunca kaçınacak ve deliliği, metinlerin tarihsel arka planlarıyla bağlantılı biçimde sunuldukları özgül mercekten yorumlayacağım.

Deliliğin normdışını imleme özelliğinin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl işlerlik kazandığını saptama amacını taşıyan bu tezde, delilik ile kadın arasında kurulan bağlantı merkezî önemdedir. Akıl dışılık ya da akıldan sapma olarak nitelendirilen delilik; doğa-kültür, kadın-erkek gibi ikili karşıtlar içindeki

cinsiyetlendirilmiş konumuyla dikkati çekmektedir. Deliliğin; rasyonallık, akıl karşıtlığı olarak kadın-erkek ikiliğinde eril normların dışına itilen taraf olarak kadınlara özdeş tutulduğuna dair Batı literatüründe pek çok kuramsal tartışma yürütülmüştür. Her ne kadar Batı düşünce sistemi ile Batı dışı kültürlerde ya da daha özelde İslami düşünce arasında kadını akıl dışına iten mekanizmanın farklı hareket noktaları olsa da, özellikle kadın deliliğinin ötekileştirme ve denetim altına alma işlevi bakımından ortaklık taşıdığı göz ardı edilemez.

Farklı kültürlerle ait mitolojilerden başlayarak örnekleri görülen melek-şeytan karşıtlığında çoğunlukla öfke, değişkenlik, tehlike, kestirilemezlik gibi yönleriyle şeytana yakın durarak bu yönüyle bir dışlamanın ürünü olan ve cinsel serbestlik dolayımında fitnenin temsiline dönüşen deli kadın imgesinin, klinik delilik anlayışının psikolojideki gelişmelerle birlikte dönüştüğü tarihsel seyir içinde nasıl evrildiğini belirlemek Türk edebiyatında da sıklıkla karşımıza çıkan bu imgenin çözümlemesi için can alıcı öneme sahiptir. Dolayısıyla mesele disiplinler arası bir dikkati gerekli kılmaktadır. Bu doğrultuda bir mit hâlini alan deli kadın imgesi, Türkiye modernleşmesi, onun ayağı olan modern psikiyatrinin doğuşu ve kadın hareketi ile birlikte okunduğunda dayandığı tarihsel dinamikler ve altında yatan zihniyet daha iyi anlaşılmaktadır.

Türk modernleşmesinin hız kazandığı ve Batı'daki düşünsel gelişimin yakından izlendiği Tanzimat sonrası dönemde pozitif bilimlere bağlı rasyonelliğin yükselişi, daha ileride ele alacağım gibi Osmanlı toplumunda da yankı bulmuştur. Bu rasyonellik seküler bir özellikte olmakla birlikte İslami düşüncedeki aşkın erkek aklının niteliklerine de ters düşmemektedir. Batı düşüncesinde pozitif bilimler aracılığıyla insan aklının doğaya hükmetmesi olumlaniyor ve dönemin sömürgeci zihniyetinin meşru temeller üzerine yerleştirilmesi de sağlanıyordu. Batı'nın Doğu

karşısındaki üstünlüğünün, gücünü pozitif bilimlerden alan bu akıl tarafından oluşturulduğu varsayıldığından, 19. yüzyıldaki Batılı düşünme biçimleri Osmanlı'nın Batı'yla arasındaki açığı kapatması yolunda belli ölçüde benimsenmiştir. Bu nedenle Batı düşüncesindeki rasyonalite-delilik ikiliğinin dayandığı cinsiyetçi kabullerden de etkilenildiğini söylemek yanlış olmaz.

Özellikle erkek yazarların yapıtlarında gözlemlenen deli kadın karakterler, kadın deliliğinin 19. yüzyıldaki yaygın görünümü olan ve Sigmund Freud'un görüşleriyle birlikte Cumhuriyet döneminde de pekiştirilen "histeri"den muzdariptirler. Türk edebiyat eleştirisinde kadınları histerik olan çizen ve onların karşısına akılcı erkekleri koyan yazarların yapıtlarındaki bu eğilim çoğunlukla görmezden gelinmiş ya da fark edilmemiş; zaten "doğal", "bilinen" gerçekliğin yansıması olarak—bu eserlerin gerçekçilik açısından değerlendirilme biçimlerine göre değişmekle birlikte—toplumsal cinsiyet merkezli okumaların ışığında ayrıntılı olarak sunulmamıştır. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde bu imgenin en dikkat çekici örneklerini sunan erkek yazarların yapıtlarına ağırlık verilecektir. Bu ağırlığın önemli bir nedeni de kadın yazarların konuya erkekler derecesinde rağbet etmemeleridir. Bu ilgi eksikliği erkek yazarların egemen konumda olduğu dönem edebiyatındaki kadın yazar sayısının azlığı kadar, yazmaya yönelen kadınların erkekler karşısında kendilerini ifade ve ispat etme çabalarıyla ilişkilidir. Dönemin kadın hareketinde özellikle "aklıbaşında" bir anneliğin ya da "aklıbaşında" erkeklerle beraber kamusal alana dâhil olmanın tercih edildiği düşünülürse kadınların deliliği sahiplenmek istemeyişleri anlam kazanır.

Bununla birlikte Cumhuriyet öncesi dönemdeki kadın yazarların yapıtlarını kadınlara özgü bir duyarlılık ve estetiğin izleri açısından araştıran Ayşegül Utku Günaydın, "Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet

ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)” adlı yayımlanmamış doktora tezinde, Meşrutiyet sonrasında yayımlanan kadın yazarlara ait incelediği aşk romanlarında kadın karakterlerden etkilenerak benlik yitimine uğrayan ve histerikleşen erkek karakterlerin varlığına dikkati çeker. Günaydın’a göre üzerinde kurulan toplumsal, ailevi baskılar nedeniyle kadın yalnızca melankolikleşirken erkek karakterler histerikleşerek bütünüyle rasyonallığı yitirmektedirler. Böylece yazar, melankoli ile histeri arasında varsaydığı rasyonallık derecesine bağlı farklılığın/hiyerarşinin kadın yazarlarca cinsiyetler arasında nasıl bölüştürüldüğünü göstermeye çalışır.

“Erkeklerin kadına atfedilen duygusallık, histeri gibi kavramlarla ‘kadınsılaştırılıp’ kadın karakterlerin ise genellikle erkekle ilişkilendirilen rasyonallık gibi kavramlarla ‘erkeksileştirilmelerini’ patriarşinin bir eleştirisi olarak da okuyabiliriz” (249) diyen Günaydın’ın bu tespiti, kadın-delilik ilişkisindeki ötekileştirme işlevinin dönemin kadın yazarları tarafından da fark edilip tersine çevrildiği düşüncesini doğurur. Bu durum yukarıda belirttiğim gibi kadınların kendilerini delilikle değil, artık akıl ve rasyonalite ile yan yana göstermek istemelerine bağlanabilir.

Buna karşın kadın yazarların bazı yapıtlarında deli/histerik kadın imgesine ve rasyonallığın kaybına rastlanmaktadır. İkinci bölümde Halide Edip Adıvar’ın özellikle *Handan* romanından yola çıkarak imgenin, dönemin kadın hareketinde önemli konuma sahip, yarattığı güçlü kadın karakterlerle anılan bir kadın yazarın kaleminde nasıl biçimlendiği, Nezihe Muhittin, Halide Nusret Zorlutuna gibi yazarların yapıtlarından da sunulan örneklerle değerlendirilecektir.

Deliliğin norm olan aklın, kadının ise norm olan erilin dışında ve ona karşıt olarak değerlendirilmesinin yol açtığı dışlama, 20. yüzyıldan itibaren farklı tarihselliklere karşın kadın hareketinin neredeyse küresel çapta kazandığı ivme ve “ötekileştirilen”in konumunu değiştirme direnciyle birlikte ters yüz edilerek kadının

toplumsal ve estetik özerkleşmesinin önünü açan bir strateji olarak görülmüştür. Feminist eleştirinin dikkati çektiği cinsiyetler arasındaki eşitsiz ilişkilerin sonucu olan kadınların ötekileştirilişi, postyapısalcılığın önemli düşünürlerinden Michel Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* adlı çalışmasında gösterdiği gibi toplumun aykırı, sakıncalı ya da işe yaramaz gözüyle bakılan sosyal dışlamaya (*social exclusion*) tabi tutulmuş ötekilerine yakıştırılan delilikle birlikte düşünüldüğünde delilik-kadın ilişkisinin ötekileştirme işlevi daha iyi anlaşılacaktır.

Şirin Tekeli “Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme” başlıklı yazısında Türkiye’deki kadın hareketinin ve değişimlerin bir kronolojisini vermekte ve kadın hareketinin “olayların, eylemlerin, taleplerin yoğunluğu bakımından” temelde 1910-1920 ile 1980’den günümüze iki döneme ayrılabilceğini öne sürmektedir (337). Bu süreçte büyük anlatılar ve bunlara bağlı toplumcu hareketler içinde eriyen, ikincil bir soruna dönüşen kadın hareketi ancak darbe sonrası, 1980’den sonra eşitlikçi ya da tamamlayıcı bir feminizmden, bizzat kadın özerkliği öne çıkaran bir feminizmle tanışacaktır.

1960 sonrasında yaşanan toplumsal değişimler, edebiyatta geleneğe başkaldıran modernist atılımlar, estetik özerklik arayışları ve elbette cinsiyetler arası eşitlik söyleminden kadın özerkleşmesi, cinsel özgürleşme söylemine geçiş yapan Batı’daki yeni feminist düşüncelerin etkisiyle kadın yazarlar, deliliğe hem bireysel özerklik hem de eril edebiyat dünyasının katı kurallarının dışına çıkılabilmesi için yeni bir estetik imkân olarak yaklaşmaya başlamıştır. Öte yandan Türkiye’de 1960 sonrasında yükselişe geçen sol siyasi düşünceyle birlikte edebiyat dünyasında ağırlık kazanan toplumcu gerçekçi anlayışa bağlı eleştiri, modernist edebiyatı burjuva hastalığı olarak görmekte ve tıpkı deli kadın imgesini olumsuz bağlamda kullanan

önceki kuşak gibi bu edebiyatı deliliğin alanına itelemektedir. Bu nedenle böyle bir dönemde edebî yeniliğin öncülerinden olan kadın yazarların normların dışına çıkmaları hâkim eleştirinin gözünde delilikten pay almalarına yol açmıştır.

Kuşkusuz Batı'daki avangard akımlar, 1960'larda adını duyuran anti-psikiyatri hareketi gibi deliliği toplumsal ve estetik başkaldırı, alternatif dünya tasarımının bir yolu olarak yorumlayan anlayışlara bağlı olarak erkek yazarlar için de benzer bir sorun geçerlidir. Nitekim modernist edebiyatın erkek yazarları delilikle kurdukları bağlantıyla öne çıkarılmıştır. Ancak gerek kuramsal alt yapısını sunacağım delilik-kadın özdeşleştirmesinin tarihi ve neredeyse evrensel köklerinin günümüze uzanan etkisi, gerekse erkek yazarları gibi bir edebî mirasla buluşamayan kadın yazarın kaderini tayin eden erkek egemenliğine karşı özerk bir varlık geliştirebilme, eril edebiyat normlarına karşı yazmayla ilgili endişelerini bertaraf etme çabası, kadınların farklı konumuna işaret etmektedir. Çoğu kadın yazarın yazmakla, edebiyatta kabul görmekle ilgili duyduğu cinsiyet eşitsizliğinden kaynağını alan yoğun kaygılara, modernist edebiyatın geleneksel estetiğe yönelik iddialı karşı çıkışının gördüğü tepki ve eleştiriler de eklenince kadın yazarın yürütmesi gereken bir çifte mücadele ortaya çıkmaktadır.

1960'lardan başlayarak yapıtlarıyla modernist estetiğin örneklerini veren, Türk edebiyatında yeni sayılan deneysel girişimler gerçekleştiren Leylâ Erbil, Sevim Burak, Tezer Özlü gibi kadın yazarlar yukarıda değindiğim gibi kimi zaman ötekileştirici bir delilikle ilişkilendirilmiş, 1980 sonrasında ise özerkleşme mücadelesinin bu entelektüel kadınları yine delilik bağlamında olumlanmış, bir miras gibi sahiplenilmiştir. Bunda postyapısalcı Fransız feministleri Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva'nın tartışmaya açtıkları ve en iyi örneklerini modernist ve avangard edebiyatın erkek yazarlarından gösterdikleri "dişil yazı" düşüncesinin Türk

edebiyat eleştirisinde ve kadın hareketinde daha bilindik hâle gelmesinin de etkisi vardır. Leylâ Erbil’in alt sınıfları kurtaramadığı için kendisi de asla kurtulamayan entelektüel yazar karakterlerinin delilikle yakın teması, akıl hastanelerinin iç yüzünü tıpkı toplumsal dayatmaların bireyi hapsettiği hücreler gibi iyi bilen Tezer Özlü, akıllılar, uyanıklar için değil deliler için yazdığını söyleyen ve geleneksel gerçekçi bakışı karşısına alan Sevim Burak, adları daima delilikle anılan yazarlar olmuştur.

Ancak son derece zorlu kuramsal okumalar, alt yapı çalışmaları gerektiren Fransız kuramcılarının görüşlerinin gereğince açıklanmaması, öte yandan “dişil yazı”nın tanımlanmasındaki muğlaklık nedeniyle bu yazarların hangi gerekçeler ve estetik ölçütlerle delilik bağlamında olumlandığı çoğu kere belirsiz kalmakta aynı zamanda birbirinden son derece farklı edebî niteliklere sahip bu kadın yazarlar Türk edebiyatının “deli kadınlar”ı olarak deliliğin başkaldırısı altında aynileştirilmekte ya da efsaneleştirilmektedirler. Amaç, bu yazarların yenilikçi ve cesur atılımlarını yüceltmek olsa da varılan noktada edebiyat tarihindeki yerlerini daha iyi anlamamızı sağlayacak özgüllükler silinmektedir. Dolayısıyla tezin üçüncü bölümünde bu üç yazarın yapıtlarının genelinden damıttığım yorumları, delilik bağlamında tartışılabilir en iyi örnekler olarak seçtiğim her birine ait birer kitabın ayrıntılı analizlerini sunacağım. Bu analizleri yaparken delilikle ilgili farklı kuramsal yaklaşımlardan kaçınılmaz biçimde yararlanacak ancak bütün yapıtlara uygulanabileceğini iddia edeceğim bir model öne sürmeyeceğim.

Çalışmanın 1960-2001 dönemini ayrıntılı analizlerin gerekliliğini ve konunun kapsama alanının genişliğini göz önünde tutarak söz konusu üç yazarla kısıtladım. Bu yazarların estetik yaklaşımlarına dair bazı genel tespitlerin devam eden süreçte diğer kadın yazarları açıklamada da farklı ölçülerde yarar sağlayacağı düşüncesindeyim. Bu üç yazardan sonra Elif Şafak, Aslı Erdoğan, Ayşe Şasa,

Şebnem İşigüzel, Mine Söğüt, Aslı Tohumcu gibi kadın yazarlar da deliliğe ilgi göstermiş ya da eleştiri tarafından ilgili gösterilmiştir. Şiddet, tecavüz gibi yaşadıkları olumsuz deneyimler sonrası spesifik psikiyatrik tanılar konulan edebî karakterlerin dünyalarını, modern zaman nevrozlarının altında yatan kadınlık travmalarını kimi zaman kendi hastalık deneyimlerinden damıtarak işlemiş ve her biri konuyu farklı bir açıdan edebî düzleme taşımıştır.

Örneğin kadına yönelik şiddet eylemlerinin arttığı, medyanın bu konuyu daha da görünür hâle getirdiği 2000’li yıllarda Mine Söğüt’ün *Deli Kadın Hikâyeleri*’nin (2011) yayımlanması, hikâyelerdeki şiddet anlatımına bakıldığında anlamlıdır. Aile içinde ve dışında ezilen, maddi ve manevi şiddete uğrayan ve çözüm yolu bulamayan kadın karakterlerin deliliğe yaklaşımlarıyla birlikte şiddete şiddetle karşılık verdikleri görülür. Böylece okuduğumuz kadınlarda delilik artık yalnızca, aidiyet sorunu yaşayan entelektüel üst sınıf kadınların özerklik mücadeleleriyle değil, şiddet gören, bedeninin kontrolünü iradesiyle elinde tutamayan her kesimden umutsuz kadının intikam eylemlerinin cesaretlendiricisi olarak da sahne alır. Benzer bir tutumu, şiddete bağlı toplumsal cinneti anlatmak isteyen Aslı Tohumcu’nun *Abis* (2003), *Taş Uykusu* (2010) gibi metinlerinde de izlemek mümkündür. Bunun gibi benzer metinlerde deliliğin kışkırtıcı, ürkütücü yanının kadın karakterlere eyleme geçme cesareti vermesi açısından tercih edildiği düşünülebilir, ancak bu eylemin şiddet eylemi olması kadınlar için bir kurtuluş yolu olmadığı sonucuna varır.

Bunun yanında kendisi de şizofreni hastası olan Ayşe Şasa *Delilik Ülkelerinden Notlar* (2003) kitabında hastalık deneyimlerini paylaşır ve şizofreninin yol açtığı yabancılaşmaya karşı inancın ve tasavvufun tarafını işaret ederken *Şebek Romanı* (2007) adlı kurmaca yapıtında da tasavvuftaki akıllı deliliği, uzak geleceğin baskıcı materyalist dünyasına başkaldıran şizofreniyle bağdaştırır.

1980 sonrasında yükselişe geçen Politik İslami söylemde de kadın yine en önemli tartışma merkezlerinden biri olmuş, kadın bedenini nesneleştiren sömürgeci Batı karşısında İslami kimliğin direnişi kendini en çok kadınların örtünmesinde göstermiştir. Kadın her zaman olduğu gibi anne olarak yüceltilmekte, ayrıca dayatılan Batı kültürü karşısında İslami değerlerin savunucusu—daha da radikalleştiğinde “mücadele”si—olarak yine toplumsal, siyasi bir misyon yüklenmektedir. 80’lerin sonu ve 1990’lar türbanlı üniversite öğrencilerinin eylemleri aracılığıyla yeni bir Müslüman kadın imgesine ev sahipliği yapar. Gelenekçi bir aile ortamında ve özellikle büyük şehir yaşamından uzakta yetişen kadınların, bunun dışındaki ortamlarda, örneğin üniversitede karşılaştıkları farklı zihniyetler karşısında yaşadıkları tedirginlik, örtünme seçimleri nedeniyle zaman zaman maruz kaldıkları gerek bireysel, gerek kurumsal tepkiler, modern eğitimden yararlanma hakkını talep eden ama bu eğitimi alırken kendi kimliğini korumak isteyen kadınlar açısından önemli iç çatışmalara zemin hazırlamıştır. Sibel Eraslan, “Uğultular... Silüetler...” başlıklı yazısında İslami kadın hareketi içindeki kadınların konumunu “İdare edenlerin oligarşik bir endişeyle ‘geleneksel ve geri’ bulduğu, geleneğin ise kendisine benzemeyen ve yeni yetme dediği çoğu kez modern olmakla itham ettiği çifte tanımsızlık diyarıdır bu kızların oturduğu yer” (242) olarak niteler. “Dindar” ya da “İslami” denilen, özellikle “Müslüman feminist” biçiminde nitelenen kadın yazarlar kendi cephelerinden bu çatışmanın hikâyesini anlatırlar ve İslam’daki ataerkil kültüre de eleştiriler getirirler¹.

¹ Erkek egemen görüşün hoşuna gitmeyen bütün kadın edimlerine delilik ya da histeri yakıştırması yapılması geleneğinin yakın zamandaki bir örneği olarak Gültekin Avcı, *Kıyam et Kadınları: İslamcı ve Modern Kadının Yozlaşması* adlı kitabında İslami gelenekteki erkek otoritesine eleştiri getiren başörtülü Cihan Aktaş, Fatma K. Barbarosğlu gibi kadın yazar ve gazetecileri “şuursuzluk, ferasetsizlik ve haddi aşma histerisi” içinde olmakla suçlar.

“Ben, kadınların akıllarını kaybetmemek için yazdıklarını düşünüyorum” (249) diyen Eraslan, 90’lardaki “dindar kadın” yazarların metinlerindeki kadın karakterlerin “modern yaşama ayak uyduramayan, ama [...] geleneklere karşı da itirazları olan” kadınlar olduklarının altını çizer (251) ve 90’lardaki “İslamcı kadın öykülerinde aşk alegorisi”nin geri planda kaldığı tespitinde bulunur (252). Fatma K. Barbarosoğlu’nun *Acı Deniz* (1996) kitabında olduğu gibi sözü edilen bu arafı yaşayan kadınların deliliği başlı başına ayrıntılı analizleri gerektirmektedir.

Son döneme ilişkin ipuçları sunan bu genel tabloya bakarak deliliğin estetik özerklikten daha çok bedensel ve politik kadın özerkleşmesiyle ilgili başkaldırı iradesinin bir ifadesine dönüştüğünü söylemek mümkün görünmektedir.

Batı literatüründe özellikle kadın yazarlar ve modernist edebiyat bağlamında delilikle ilgili yayımlanmış pek çok kitap ve akademik çalışma bulunmaktadır. Türkiye’de ise İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümleri dışında konuyla ilgili Türk edebiyatı bağlamında yapılmış kapsamlı ve yetkin bir akademik çalışmaya rastlanmamaktadır². Bu tezin alandaki boşluğu doldurma ve çağdaş kadın edebiyatındaki eğilimlerin çözümlenmesine alt yapı sağlama yolunda bir adım olacağını umuyorum.

² Başlı başına delilik-kadın konusunu ele almasa da delilik ve Türk edebiyatıyla ilgili yayımlanan yakın zamandaki bir çalışma için bkz. Mehmet Narlı. *Edebiyat ve Delilik: Türk Roman ve Öyküsünde Deliler ve Delilik*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

BİRİNCİ BÖLÜM

DELİLİK, KADIN VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ

A. Ötekileştirme ve Özerklik Bağlamında Delilik

1. Delilik Kavramının Yüklendiği Temel İşlevler

Delilik, gündelik hayattaki mitolojiye uzanan kolektif çağrışımları ve psikolojideki bilimsel/terimsel karşılıkları yanında; sosyoloji ve sanattaki özgül alımlanış biçimleriyle disiplinler arası tartışmaların sürdürüldüğü ve kapsamlılığı açısından çalışılması güç bir konu. Delilikle ilgili çalışmalarda dikkati çeken nokta, kavramın son derece geniş ölçekte ele alınabildiği ve pek çok psikolojik rahatsızlığın—histeri, şizofreni, melankoli, mani vs.—ya da sosyal normdan sapmanın onun altında değerlendirilebildiğidir. Dolayısıyla konuyla ilgili karşılaşılan ilk güçlük, bu genişlik içinde deliliğin nasıl tanımlandığı/tanımlanacağı, deliliğin sınır çizgilerini belirleme sorunudur. Amacım bir delilik tanımına ulaşmaktan çok, onun çatısı altına itme ya da ona sığınma ihtiyacının işleyişini çözümlemek. Ancak buna kalkıştığınızda işleyişin tarih ve toplumsal yapıyla birlikte her dönemde yeniden biçimlendiğine tanık olmaktadır. Bu değişim içindeki sabitliklerin yakalanması, deliliğin temel işlevlerinin belirlenmesiyle netleştirilebilmekte ve

kadın-delilik ilişkisinin kuruluşunda hangi işlevlerin yürürlüğe koyulduğunu açığa çıkarmaktadır.

Deliliğin din, psikoloji, mitoloji, sanat ve gündelik yaşamdaki yorumlanış biçimlerine bakıldığında yüzeyde bağdaşmaz görünen bütün çeşitliliğe karşın kavramın aslında yukarıdaki ayrımı da içine alan üç ana doğrultuda değerlendirildiğini söylemek mümkündür: klinik, sosyolojik ve edebî.

Bunlardan ilki deliliğin ruhsal hastalıkların karşılığı olan, sağlıklı bir ruhsal, akli durumdan sapmayı ifade eden ve bilimin sınıflandırıcı disiplininden daha çok gündelik yaşam düzeyinde kullanılan biçimidir. Bu hâliyle psikoloji biliminin farklı terimler altında tanımladığı, sınıflandırdığı hastalıkların hepsini kuşatan geniş bir başlık olma işlevi taşıdığı gibi, “hastalık” nitelemesi nedeniyle çoğunlukla maruz kalınan, olumsuz bir durumu imler. Psikiyatri tarihi hastalık ya da “aklın yoksunluğu” olan bu deliliğin öyküsünü anlatır. Buna klinik delilik de diyebiliriz. Bu tarih, eski çağlardan bu yana varlık gösteren delilik hastalığının 19. yüzyılın bilimsel, psikiyatrik kavrayışına ulaşana kadarki zamanda geçirdiği evreleri, bu olgunun nedenlerini, yüz yüze kaldığı farklı tepkileri, teşhis ve tedavi yöntemlerini ele alır. Psikiyatrik sınıflandırmayla birlikte 19. yüzyıldan sonra akıl hastalığını imleyen üst kavram olarak delilik, artık spesifik sorunlara göre ayrı adlarla teşhis edilecek ve her çağ, değişen insan yaşantısı ve gerçeklik anlayışıyla yeni bir hastalıkla sahne alacaktır. Kökü Hipokrat’a kadar uzansa da 18. ve 19. yüzyılda Freud ile birlikte yıldızı parlayan ve daha çok kadına özgü olduğu düşünülen histeri ya da iki dünya savaşına tanıklık eden 20. yüzyıla damgasını vuran şizofreni gibi.

Doğrudan hastalığı imlemek dışında delilik, gündelik dilde ve sosyolojik düzlemde toplumsal norm-dışılık, tuhaflik, bazen aptallık bazense cesaret/gözüpeklik, direniş olarak görülen durum ve davranışlar bağlamında da

kullanılmaktadır. “Delidir ne yapsa yeridir”, “Deliye her gün bayram” ya da “delidolu” gibi delilikle ilgili neredeyse her kültürde karşılaşılabilen deyim ve atasözlerinde, halk anlatılarında; bazen olumlu, bazen olumsuz olarak rastlanan ancak hep toplumsal kabullerin, alışılmışın dışında olanı ifade eden alımlanış biçimi buna örnektir. Bunun yanında psikiyatrik muktedirler elinde normdan sapma bağlamında biçimlenen deliliği, psikiyatri tarihinin anlatmadığı biçimiyle irdeleyen eleştirel yaklaşımlar, kadınların ötekileştirilmesinin zeminini hazırlayan yapıları irdeleyen bu tez açısından ufuk açıcı olmuştur.

Fransız düşünür, sosyolog ve aktivist Michel Foucault’nun öncülerinden olduğu, 1960’larda etkili olan ve geleneksel psikiyatrinin verili “normal” üzerinden geliştirdiği delilik sınıflandırmasına eleştiriler yönelten antipsikiyatri anlayışı tam da bu noktada devreye girerek deliliğin toplumsal bir kurgu oluşuna vurgu yapar. Fiziksel sorunları, hastalığı bütünüyle yadsımamakla birlikte antipsikiyatriye göre delilik, yalnızca fiziksel, biyolojik bir sorun değil, kültürel, toplumsal bir etiketlemedir aynı zamanda. Bu anlayışın öncülerinden David Cooper, deliliğin yabancılaştırıcı kapitalist toplumun hastalıkları için bir çare ve *familialism*den (aile modeli kurumları kapsayan bir kavram) özerkliğe doğru bir hareket olduğu görüşündedir (Porter 282). Yine *The Politics of Experience* (Yaşantının Politikası) (1967) adlı kitabında şizofreniyi “kişinin katlanılmaz bir durum içinde yaşayabilmek için icat ettiği özel bir strateji” (79) olarak gören, deliliği geleneksel çekirdek ailenin bireyin kendini gerçekleştirmesine engel olan yapısına başkaldırı olarak değerlendiren Roland David Laing gibi antipsikiyatrinin önemli savunucularından etkilenen feminist eleştirmenler de, tezin ilerleyen kısımlarında ayrıntılarıyla açıklayacağım üzere deliliğin hem klinik hem de mecazi bir etiket olarak özellikle kadınlar için bir sosyal kontrol işlevi üstlendiğini ileri sürmüşlerdir.

Foucault “Deliliğin Tarihi’ne Önsöz”de “Kurucu olan, deliliği bölüp ayıran edimdir, yoksa bu bölme bir kez yapıp da ortalık yatıştığında yerleşik hâle gelen bilim değil” (21) diyerek deliliği psikoloji biliminin sunduğu bilimsel çerçeveye içinde tanımlanarak sınırları belirlenmiş bir hastalıktan öte, bu bilimsel çerçeveyi yaratan ayrıştırıcı zihniyetin bir kurgusu olarak gördüğünü ima eder. Dolayısıyla kaleme aldığı *Deliliğin Tarihi* bir psikiyatri tarihi değildir. O bu çalışmasıyla “Aklın delilik hakkındaki monoloğu olan psikiyatrinin dili”ni (“Deliliğin Tarihi’ne Önsöz” 22) ve arkasındaki tarihsel erk yapılarını çözme niyetindedir.

Foucault deliliğin Avrupa’da Rönesans’tan 18. yüzyıl sonuna kadar nasıl bir algı değişimine uğradığını, bu değişimlerin toplumsal düşünce yapısı ve iktidar ile olan sıkı bağlantılarını, deliliğin bir ötekileştirme biçimi olarak nasıl yaratıldığını belirlemeye çalışır. Foucault’nun çalışması Batı toplumları üzerinde yoğunlaşsa ve belli ölçüde kültürel bir özgüllikle sınırlı olsa da ortaya çıkardığı yeniden üretim ilişkileri ve deliliğe yaklaşım biçimi önem taşımaktadır.

Deliliğin gerek psikiyatri gerekse toplumsal ve kültürel normları denetleyen iktidar mekanizmaları tarafından nasıl kullanıldığına yakından bakmak için delililiğin edebiyattaki işlenişini de içine alan tarihsel seyri üzerinde durmak gerekir. Böylece farklı düzlemlerdeki kesişim noktalarını belirginleştirmeye, çalışmanın devamında kullanacağım sabitlikleri, kavramsal araçları ortaya koymaya çalışacağım.

2. Değişen Paradigmalarla Dönüşen Delilik

Deliliğin Tarihi'nde delilik ile akıl arasındaki ayrım üç dönemde mercek altına alınır: Birinci dönem, din merkezli bakış açısının egemen olduğu, delilerin günahkâr ve sapkın olarak etiketlenebildikleri öte yandan Ortaçağ sonrası deliliğin bir tür bilgelik, “insanı dünyanın gizli güçleriyle karşı karşıya getiren dramatik bir tartışma” (27) olarak görüldüğü hümanist bir deneyime bağlı Rönesans dönemidir. İkinci dönem, akıl ile deliliğin radikal ayrımının olduğu, delilere suçlu gibi davranıldığı ve Büyük Kapatılma'nın gerçekleştiği Klasik Çağ'dır (17. yüzyıl ve 18. yüzyılın bir bölümü). Ortaçağda ve Rönesans'ta delilerin varlığı kabul edilir ve serbest dolaşmalarına—çok tehlikeli olmadıkları sürece—izin verilmektedir; ancak 17. yüzyılda artık bu serbestlik sona erer. Avrupa'nın deliliğe karşı hoşgörüsüzlüğünü Foucault “sanayi toplumunun oluşmaya başlaması” olarak gösterir (“Delilik ve Toplum” 83). Kapatılanlar yalnızca deliler değil, yaşlı, hasta, işsiz, aylak ve fahişelerdir aynı zamanda, yani sanayileşen toplumun üretimine destek veremeyen herkes. Büyük kapatılmanın ardından gelen üçüncü dönem ise deliliğin bilimsel bir araştırma konusu olduğu, bir hastalık olarak ele alındığı, modern tıbbi pozitivizmin deliliği nesnelleştirmeye giriştiği 18. yüzyıl sonunda başlayan ve 19. yüzyılı kapsayan dönemdir. Bu dönemde daha önce kapatılan ve deliler dışında, kapitalist üretim sürecine katılabilecek diğer herkes serbest bırakılır. Bu nedenle Foucault “modern sanayi toplumları”nda da “eşbiçimli bir dışlama sistemi” olduğunu ve delilere “marjinal bir karakter verildiğini” söyler (78-9).

Foucault'nun yaptığı bu dönemselleştirme bir önceki kısımda vurguladığım deliliğin temel alımlarılarının Batı cephesindeki görünümünü ortaya koymaktadır. Hangi dönemde olursa olsun yani ister deliliğe kutsallık atfedildiği dönemde, ister bir

mantık çöküşü ya da aşırı eğilimlerin sonucu olarak görüldüğü dönemlerde olsun deliliği olumsuzlayan ya da biyolojiye indirgeyenler ya da ona farklı, aşkın anlamlar yükleyenler olmuştur.

Foucault, deliliğin tarihine eğilirken bu tarihin Batı dışı toplumlarda göstereceği farklılıkların da bilincinde görünmektedir. Örneğin Arap toplumunun “deliler karşısında her zaman hoşgörülü” olduğunu belirtir (83). Bunda İslam dininin etkili olduğu düşünülmüştür. Osmanlı toplumunda da deliliğe bakış İslam kültürü içinde değerlendirilebilir. İslam dininde deli her türlü örfi, hukuki ve dinî yaptırımdan mazurdur. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*’nin “Âkıl” maddesinde aktarılan bir hadis şöyledir: “Üç kimseden kalem kaldırıldı (dinî yükümlülüklerden muaf tutuldu): Bülûğa erinceye kadar çocuktan, uyanıncaya kadar uyuyandan, şifa buluncaya kadar akıl hastasından” (247). Bu anlamda delilik günahkârlıkla değil bir hastalık, noksanlıkla ilişkilendirilmiş olur.

Arap edebiyatında İslam kültürüne bağlı delilik algısına ilişkin bir örnek 7. yüzyılda (?) yazıldığı sanılan Ebu’l-Kâsım En-Neysâbü’rî’nin (ö. 406/1016), *Ukalâu’l-Mecânîn* adlı kitabıdır. Yazar, Kuran’da geçen delilikle ilgili ifadeleri aktarır, deliliğe verilen farklı adlardan, deliliğin nedenlerinden ve çeşitlerinden söz ederek tasavvufta özel bir yere sahip “Akıllı Deliler” üzerinde durur; bütün bunlarla ilgili atasözlerine, şiir ve hikâyelere yer verir. Tasavvufta ukalâu’l-mecânîn (akıllı deliler) sıradan akıl hastalarından ayrı bir yere sahiptir. Bu oksimoronun işaret ettiği delilik, ilahi amaçlarla bütünleşen aşkın bir aklın sıradan olan karşısında artık delilik denilen bir alana kayması, bir başka deyişle bir bilinç sıçramasıdır. Yaşanılan mevcut dünyanın bir yanılsama olduğu, gerçek olanın öteki dünya olarak belirlendiği anlayışta delilik aslında bir akıllılık hâlidir. (Öteki dünyada da olsa hakikatin varlığına duyulan inanç aklın tamamen bertaraf edilmediğinin göstergesidir.) Burada

deliliğin hakikatin gizli bilgisiyle ya da Foucault'nun Rönesans dönemi için söylediği bir tür kutsal bilgelikle ilişkili görüldüğü söylenebilir.

Foucault'nun öne sürdüğü sözü edilen tarihsel seyrin Batı dışı toplumlarda daha da özelde Osmanlı ve sonrasında nasıl bir nitelik sergilediği üzerine en kapsamlı ve güvenilir kaynaklardan biri İslam tıbbı uzmanı Michael W. Dols'un *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli* adlı çalışmasıdır. Dols, kitabının girişinde, delilik konusunu çalışmanın (özellikle de geçmişe dönük olarak) çeşitli zorluklarından söz ederek çalışmasının “hiçbir şekilde kesinlik gibi bir iddiası olmayan uzun bir toplumsal tarih denemesi” (19) olarak okunmasını teklif eder. Yazar çalışmasında döneme ait tıbbi metinler yanında edebiyat eserleri, tezkireler ve seyahatnamelerden yararlanmışır. Deliliği geniş ölçekte “belirli bir zamanda belirli bir yerdeki sosyal grubun anormal ya da hayli olağandışı gördüğü ısrarcı davranış türü olarak” (20) tanımlayan Dols; deliliğin melankoli, karasevda, sara hastalığı, kurt adamlık, meczupluk, akıllı delilik gibi çok sayıdaki farklı görünümüne dair bilgi verirken aslında sınır geçişlerin bazen çok belirgin olmadığına da işaret eder.

Giriştiği toplumsal tarih denemesinin sonucunda ortaya koyduğu tespit ise Ortaçağ İslam kültürünün “olağandışı davranışların yorumlanmasında modern [B]atı toplumundan çok daha geniş bir müsamahaya izin vermiş olduğu ve şiddete eğilimsiz akıl hastalarına fazlasıyla özgürlük tanıdığıdır” (19). Dolayısıyla delilere Ortaçağ Avrupa'sında olduğu gibi günahkâr ve suçlu gözüyle bakılmadığı düşünülmektedir.

Deliliğin Doğu edebiyatında sık karşılaşılan bir tema olduğunu yazan Dols, “konunun edebi sunumu[nun], sosyal tutum ve inanışları yansıtmaya açısından dikkate değer” olduğunu belirterek örneğin *Binbir Gece Masalları*'nı “bir delilik hikâyesi” örneği olarak sunar (16).

Öte yandan yazar, edebî delilik söylemini öne sürerek deliliğin bütünüyle normalleştirildiği yönünde eksik/yanlış bir izlenim yaratmaktan çekinerek şunları ekler:

Ayrıca Müslüman yaşantısının bütün önemli yanlarının bireyin aklının başında olması gerçeğine bağlı olduğu göz önüne alındığında delilik konusunu marjinal bir endişe olarak düşünmemek hem bir hata, hem de yüzyıllardır süregelen bir probleme de duyarsız kalmak olurdu. (19)

Yine de deliliğe karşı genel eğilimin—özellikle dönemin Avrupası ile karşılaştırıldığında—daha hoşgörülü olduğu ileri sürülmektedir. Farklı dönemleri kapsayan biçimde İslam kültüründe deliliğe gösterilen hoşgörüyü öne çıkaran söylem—son yıllardaki eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla sorgulanmaya başlansa da—son derece yaygındır.

Modern Türk psikiyatrisinin kurucularından olan Mazhar Osman Uzman “Türkler’de Deliler İçin Neler Yapılmıştır” başlıklı yazısında “Orta Çağda engizisyon mahkemelerinin şeytanlar tarafından kapsamlı ve büyüdü damgası ile isteriklerin yaktırıldığı korkunç dönemde” Türklerin delileri iyileştirmek için nasıl uğraş verdiklerini, İslam’da delilerin günahsız sayıldıklarını belirtmekte ve “Türkler en inançlı ve sunnî Müslümanlar olarak tıbbî gerçeklere uygun bu yüksek moral düşüncede en ileri gitmişler; büyük camilerin yanlarında aşhaneler ve şifa evleri açmışlardır” diye eklemektedir (alıntılayan Kılıç 93).

Reşat Ekrem Koçu da *İstanbul Ansiklopedisi*’nde İstanbul’daki, dolayısıyla bir yanıla halk arasındaki delilere yönelik anlayışlı tutumu şöyle özetlemektedir:

Azgın, cânîyâne tecavüzleri olmayan delileri İstanbullular, İslamiyet'in şefkat kaynağından gelen duygunun tesiriyle hoş tutmuş; hatta halkın büyük bir kısmı, onların halinde ilahi bir cezbe görerek birbirini tutmaz sözlerine, çıkardıkları acaip seslere, nâralara, garip garip tavır ve hareketlerine bir mana, bir haber, bir gizli işaret diye bakmıştır. Asırlar boyunca sınırsız mutlakîyet devrinde vezirlerin hayatı bile padişahın iki dudağı arasından çıkan bir emir ile yok edilirken, deliler, padişahlara karşı bile bîperva konuşmalar yapmışlar ve onlara en küçük bir zarar erişmemiştir. Asırlar boyu İstanbul'da deliler, türlü kılık ve kıyafetle dolaşmışlar, hatta ana doğması cırılçıplak gezenler olmuş, onları o halde gören halk utanç duymamıştır. (Alıntılaman Narlı, 47)

Koçu'nun bu sözleri atasözleri ve deyimlerde yansımasını bulan, biraz da tasavvuftaki olumlu bakışın izlerini taşıyan "mahallenin delisi"ni sahiplenici tavrı ortaya koymaktadır.

Deliliğin halk anlatılarındaki görünümüne değinen "Halk Anlatılarında Deli Tipi Üzerine Bazı Tespitler" başlıklı yazısında Aynur Koçak, halk anlatılarındaki deli tipinin alp/yiğit deli tipi, veli deli tipi ve akıl hastası olan deli olarak üçe ayrıldığını söyler (aktaran Aça, 94). Alp/yiğit deli tipi ile korkusuz, cesur kahramanların kastedildiği, Osmanlı'da savaşlardaki "delice" cesaretleri nedeniyle "Deliler" olarak adlandırılan askerî birliğin varlığında da belirginleşir. Halk arasında deliler hastalıkları nedeniyle hoşgörüyü karşılanırken, aynı zamanda onlara kutsallıkla ilişkili bir tekinsizlik de atfedilir. Tasavvufta deliliğin ilahi aşka, hakikatin bilgisine varma yolunda olumlanması da bu tutuma etki etmektedir. "Deli olmadan veli olunamaz" sözü bu yaklaşımın özetidir.

Süheyl Ünver’in “Deliname XIX uncu Asır Başında Bizde Halk Arasında Deliliklerin Çeşid ve Tavsifleri” başlıklı yazısında sözünü ettiği Mehmed Said’e ait *Deliname* adlı metin halk arasında deliliğin nasıl ve ne genişlikte sınıflandırıldığına dair fikir vermektedir. Örneğin, deli türleri hakkında kısa açıklamalar yapılırken “Asıl deli”, “Kendi kendini cennetlik sanır” (Kılıç 220) açıklasıyla verilir; sıralanan deli tipleri arasında “[U]yuduğu yerde dişlerini gıcır[datanlara]” “fudur deli” (Kılıç 221) ya da sakız çiğneyip “ka[ş]ını gözünü oynat[ana]” “oynatan deli” (Kılıç 222) adıyla yer verilmesi daha önce de altını çizdiğim gibi halk arasında deliliğin kabul gören gündelik yaşam ritüellerinden ve menfaatten yana olan akıllıca düzen ve hareketlerden sapma olarak algılanışının göstergesidir.

Osmanlı özelinde deliliğin halk anlatılarında örnekleri görülen gündelik yaşamdaki ve tasavvuf düşüncesindeki alımlanışına 19. yüzyılda psikoloji biliminin doğuşuyla da bağlantılı olarak daha bilimsel bir bakış açısı eklenmiş ve deliliğin “akıl hastalığı” boyutu öne çıkarılmıştır. İlerleyen bölümde üzerinde durulacağı gibi Avrupa’yla yakın teması takip eden 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesiyle birlikte kültürel etkilere, pozitif bilimlerin ve dolayısıyla rasyonelliğin kazandığı öneme ve sekülerleşmeye bağlı olarak deliliğe bakış açısının değiştiği ya da ikileştiği (eski bakışa yenisinin eklenmesi) gözlemlenmektedir.

Türk psikiyatri tarihi alanındaki kaynak açığını telafi etme konusunda önemli bir katkı sunan Rüya Kılıç’ın, *Deliler ve Doktorları: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e* *Delilik* adlı çalışmasında ortaya koyduğu gibi bu dönemde delilik ile medeniyet arasında kurulan bağ dikkat çekicidir. Modern psikiyatrinin kuruluşuna ön ayak olan uzmanlar tarafından Osmanlı’da akıl hastalıklarının Avrupa’ya kıyasla daha az olduğu dile getirilirken bunun altında yatan başlıca neden medeniyetteki gelişimin akıl hastalıklarını artırdığına dair düşüncedir (20). Böylece gelişmişlik düzeyi ile

delilik arasında doğrudan bir bağlantı olduğu öngörülmektedir. Bir anlamda Freud'un öne sürdüğü gibi Batı dünyası gelişmişliğinin bedelini akıl hastalıklarıyla ödemektedir. Bu nedenle Osmanlı'dan başlayarak modernleşmeyi ve muasır medeniyetler seviyesinin üstünü kendisine hedef olarak belirleyen bir yapının deliliğe bakışının daha savunmacı ve kontrol altında tutmaya yönelik olduğu ileri sürülebilir.

Osmanlı İmparatorluğu ve erken Cumhuriyet döneminde Türk psikiyatrisinin doğuşunu ve uluslaşma sürecinde oynadığı rolü ele almayı amaçlayan, alandaki bir diğer önemli çalışma Çağlayan Ayhan'ın 2005 yılında York Üniversitesi Sosyal Antropoloji Bölümü'nde yazdığı “‘In the Name of Modernity, for the Sake of the Nation’: Madness, Psychiatry and Politics from the Ottoman Empire to the Turkish Republic (1500s-1950s)” [“‘Modernlik Adına, Ulus Aşkına’: Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne Siyaset, Delilik ve Psikiyatri (1500’ler-1950’ler)”] adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezidir. Ayhan tezinde, 19. yüzyıldan önce aziz gibi görülen sokaktaki deliler, akıllı deliler, aşktan delirenler ya da sosyal düzeni bozan deliler arasında deliliğin, toplumsal mevcudiyetin değişken bir türü olduğunu ve belirgin bir kategorizasyona elverişli olmadığını belirtir (24-5). Ancak yukarıda da değindiğim gibi 19. yüzyılda bu durum değişecektir. Bu dönemde delilik artık inşa edilmek istenilen sosyal düzen için bir tehlike olarak algılanmaya başlamıştır. Delinin bir tehdit ögesine dönüşmeye başlamasının ardında ise modernleşme endişesi ve yeni Cumhuriyetin reflekslerinin rol oynadığını görürüz. Ayhan’a göre ırksal olarak istenmeyen deliliğin ve ahlaki açıdan tehlikeli anormalliğin doğuşu, erken Cumhuriyet döneminde ulusçuluk ve modernlik gibi sosyal kurgular tarafından vurgulanan kamu duyarlılıklarının yeni biçimlerinin ortaya çıkışıyla iç içe değerlendirilmelidir (v).

Çalışmasında *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*'nden ve farklı tarihî belgelerden, anlatılardan yararlanan ve delilikle ilgili geçmiş dönemlere dair elde kanıt niteliğinde yeterli belgenin bulunmadığını belirten Ayhan, II. Abdülhamit döneminde (1876-1908) akıl hastalığı hakkında yayın yapma yasağı olduğunu ve bu yasağın delilik hakkındaki kaynakların sınırlandırılmasında önemli bir etken olduğunu dile getirir. Bu yasağın nedeni “deli” olduğu gerekçesiyle tahttan indirilen ağabeyi V. Murat'ın yerine tahta çıkan ve iktidarını koruma kaygısındaki II. Abdülhamit'in delilikle ilgili bütün sözcüklerin ağabeyini çağrıştırdığını düşünmesidir³. “[D]eli, mecnun, dârüşşifa, cinnet, ihtilali şuur” benzeri sözcükler ve delilikle ilgili her tür yayın yasaktır; bu yüzden Mazhar Osman'ın *Tababeti Ruhiye* adlı kitabı da ancak Meşrutiyet sonrasında yayımlanabilmiştir (Kılıç 93). Sözcüklere karşı bile gösterilen bu tepki, ister istemez halk arasında bîmarhanelere kapatılanların yalnızca gerçek deliler değil, aynı zamanda siyasi muhalifler olduğunun düşünülmesine yol açmıştır⁴; bu ise muhalifliğin delilikle ötelenmesi durumunun yadırganmadığının göstergesidir. Bu düşünce, ister istemez deliliğin en azından bu dönemde kuşkuyla karşılanmasını doğurmuştur.

Çağlayan Ayhan, Batı'yla karşılaştırıldığında Osmanlı'nın deliliğe karşı daha müsamahalı olduğu düşüncesini pekiştiren yukarıda andığım görüşlere de eleştirel yaklaşır ve milliyetçilikte görülen geçmişteki bir “altın çağ” arayışının Türk psikiyatrisinin öyküsel tarihini oluştururken de kendini gösterdiğini öne sürer (45). Buna paralel olarak Osmanlı'daki bîmarhanelerin yani akıl hastanelerinin koşulları hakkında yazılanlar en azından 19. yüzyıldaki durumun hiç de iyi olmadığını

³ Cevdet Kudret de *Abdülhamit Döneminde Sansür I* adlı kitapta akıl hastası olduğu için tahttan indirilen V. Murat'ın adının ve “deli” sözcüğünün kullanılmasının yasaklandığından söz eder (62-3). Halit Ziya Uşaklıgil'in *Deli* adlı romanını bu nedenle yazmayı bıraktığını belirtir (63). Uşaklıgil'in kendisi de *Kırk Yıl*'da arkadaşıyla arasında geçen diyalogda metinden bahseder.

⁴ Mazhar Osman ise bu kuşkuların yersiz olduğunu vurgulamıştır (Kılıç 95).

göstermektedir. Rüya Kılıç, 19. yüzyılda Süleymaniye Bimarhanesi, Toptaşı Bimarhanesi, Edirne Bimarhanesi gibi yerlerde delilerin maruz kaldıkları zincire vurulma, dayak gibi pek çok kötü muameleden ve barınma, beslenme koşullarının kötülüğünden, hademelerin kendi görevlerini hastalara yaptırdıklarından söz eder.

Mazhar Osman Uzman, Toptaşı Bimarhanesi'nde karşılaştıkları ilk manzarayı şöyle anlatır: “[N]e karyoları, ne yatakları, ne yorganları vardı; çırlı çıplak, uyuz ve bit sayısız, açlıktan kımıldamağa mecali kalmamış, kendi pisliklerinin içinde istirahat eden biçare hastalar” (Kılıç 24-5). Uzman, “delinin dayaksız uslanmayacağı kanaati[nin] başhekiminden gardiyanına kadar yerleş[tığını]” (Kılıç 67) söyler. Bu anlatımın kurulmaya çalışılan yeni düzene duyulan ihtiyacın daha iyi anlaşılmasına yönelik olduğu düşünülebilecek olsa da, Osmanlı'daki bimarhanelerin durumu hakkında yazan başkaları da vardır. Kılıç, Bimarhanelerdeki kötü koşullar ve delilere karşı sergilenen olumsuz tutumun dönemin Avrupa basınında yer bulduğunu da belirtir (11). Batılı gözlemcilerin delilere yapılan muameleye dair yazdıkları Osmanlı devletinin bu konuda bazı düzeltmelere gitmesine neden olmuş ve modern psikiyatrinin temelleri bu dönemde atılmıştır. Avrupa'da, özellikle de Almanya'da psikoloji öğrenimi gören uzmanlar ülkeye dönerek öğrendiklerini uygulamaya çalışmışlar ve yeni rejimin modernleşme projesinin önde gelen destekçileri olarak, sunulan ideal yurttaş ve kadın tipinin biçimlenmesinde—ideal olmayanın sınırlarını belirleyerek—rol oynamışlardır.

Deliliğin toplumsal koşullar ve dönüşen zihniyetlerle bağlantısı ve edindiği işlevler göz önüne alınınca “delilik deneyimi hakkında toplum[un] aralıksız olarak kendi streotiplerini yarat[tığını]” (Porter 115) kavramak kolaylaşmaktadır.

3. Edebiyatta Delilik, Edebî Delilik

Delilik hakkında ileri sürülen farklı disiplinlere bağlı kuramsal yaklaşımların destekleyici örneklerini seçtikleri başlıca alan edebiyat olmuştur. Edebiyat hem psikiyatri öncesi ve tarihî belgelerin yardıma yetişemediği zamanlara ait klinik delilik tarihini, hem deliliğin sınırlarını belirleyen kültürel farklılıkları ve aynı zamanda mitlerin ortaya koyduğu kolektif bilinci, hem de insan psikolojisi ve dolayısıyla delilikle ilgili genellemelere örnek oluşturan bireysel öyküleri izleme olanağı sunar. Edebiyatın bu özgüllüğünü anlamak için psikiyatri tarihi üzerine yazılmış herhangi bir kitaba, Freud'un mitoloji ve trajedilerden beslenen psikanaliz yazılarına ya da Foucault'nun alternatif delilik tarihine bakmak yeterlidir.

Deliliğin yukarıda açıkladığım toplumsal, tıbbi bütün yönleriyle etkileşim içinde olan sanat ve edebiyatta da delilik, tarih boyunca tıpkı toplumsal alanda olduğu gibi farklı öznelerin bakış açısına bağlı olarak bazen yaratıcılık, özgünlük ve estetik özerklikle kurulan bağ aracılığıyla olumlu, bazense yerleşik koşul ve kurallara uyum göstermemeyi ifade edişiyile sosyal ve estetik bağlamda “normal”den sapan düşünce ve eylemleri niteleyici olumsuz bir işlev üstlenmiştir. Melanie Nicholson, “Jacobo Fijman and the Poetry of Madness” (“Jacobo Fijman ve Deliliğin Şiiri”) başlıklı makalesinde “Delilik modern öncesi ilahi, aşkın konseptte de yalnızca akıl hastalığı olduğu modern dönemde de insanın yabancılaşması durumunun en büyük mecazlarından oldu edebiyatta” (141) derken aslında “yabancılaşma” nitelemesiyle edebiyatın klinik ve sosyolojik delilik algılarını kapsayan bu işlevinin altını çizmektedir.

Edebiyatta delilik özellikle yaratıcılığın öne çıktığı alanlarda, sanat ve edebiyatta sıradan, ortalama, geleneksel olandan sapma olarak yazarın dehası ve

yaratıcılığıyla bağdaştırılmıştır. Delilik ile sanatsal yaratıcılık arasında olduğu varsayılan bu bağ yüzyıllardır öne sürülmekte, sanatçıların başarıları, yaşam öykülerinden yakalanan kanıtlarla birlikte “delilik”lerine bağlanmakta ve delilik bu yanıyla olumlanmakta, hatta yüceltilmekte ve yer yer ilahi bir armağan olarak görülmektedir. Bu düşünce, şiirsel yaratımın irrasyonalliteye dayandığı düşünülen Antik Çağ’dan günümüze kadar uzanmış, neredeyse bir mit hâlini almış—“Sanatçılar biraz delidir”—hatta delilik ile deha arasındaki bağlantı psikolojinin olanaklarıyla kanıtlanmaya çalışılmıştır. Nicholson, Batı düşüncesinde şiir ve delilik arasındaki bağın ve ikisinin kutsal ya da öte dünya bilgisiyle ilişkisinin Platon’a kadar uzandığını belirterek Sokrates’in de *Phaedrus* 244’te “deliliği nihayetinde toplum için bir yarar olarak addedilen peygamberce söze benzeterek bir delilik savunusu” yaptığını yazar (133). Platon da “Sokrates üzerinden şiirsel yaratım ideasının aslında belirli bir ölçüde, irrasyonalliteye dayandığını söyler” (Nicholson 133).

Michael W. Dols da İslamiyet öncesi Arap toplumunda şairlerin peygamberler, kâhinler ve mecnunlar gibi özel bir nitelik taşıdığının düşünüldüğünü yazar: “Şair’in kelime anlamı ‘bilen’, farkında olan ve sıradan insanların bilgi alanının ötesindeki meselelere dair feraset sahibi olan kimse demektir. Yunan esin perileri mousalara [*muses*] benzer şekilde şairlerin kendi cinlerinden ilham aldıklarına inanılırdı” (279).⁵ Deliliğin sözü edilen “doğaüstülük”, “yaratıcılık” vb. ile ilişkilendirilen yönü, farklı kültürler ve tarihsel dönemlerde değişen normların dışarıda bıraktıklarını kucaklayan ve böylece deliliğin olumlu alımlanışını yaratan yeni nitelikler yüklenmektedir.

⁵ Frederick Clarke Presscott, *Poetry and Dreams* (1871) adlı kitabında eski İngilizcede “deli” anlamına gelen *wood* ya da *wode*, “şarkı” anlamına gelen *woø* ve “şair” ya da “kahin” anlamına gelen Latince *vates* sözcükleri arasındaki etimolojik ilişkiye dikkat çekerek “şiirsel delilik” meselesinin Platon’dan da eskiye uzandığına işaret eder (69).

İslam kültüründeki akıllı deli ile mezcubu birbirinden ayıran Dols’a göre, modern romanlara kadar izi sürülebilecek olan budala bilge/akıllı deli Ortaçağ’da “tanrıyla tasavvufi bir paylaşımda bulunup mucizeler yaratan bir ermiş değildi. Her ne kadar budala bilge, ermişler kadar dindar ve sofu olabilse de genellikle oldukça zeki ve dünyevi bir tipti” (29). Bu tip “toplumsal adaletsizlikleri ve devlet baskısını anlatma özgürlüğü[ne]” (29) sahiptir; nitekim bu özelliğiyle modern dönemde de geçerliğini sürdürmektedir. “Tanrıyla bir olmaya çalışan mutasavvıf” ise “kutsal deli” olan meczuptur (29). Dols’un “akıllı deli”si tasavvufia doğrudan ilişkilendirilmeyen dünyevi bir özelliğe ve daha sonraki bölümlerde de üzerinde duracağım gibi otorite eleştirisi yapmaya imkân veren bir cezai muafiyete sahiptir.

Dols’un da gösterdiği gibi her dönem söylenilmesi sorun oluşturan farklı meseleler zaman zaman deliliğin kategori dışılığından yararlanılarak edebiyatta dile getirilmiş, kimi yenilik denemeleri onun çatısı altında sunulmuş, bir başka deyişle delilik, sanatçının özellikle tutucu edebî gelenekler içindeki yenilik girişimleri nedeniyle karşılaşılabileceği tepkilere karşı muafiyet alanı açmıştır. Örneğin, İslam kültüründe delinin günah ve cezadan muaf tutuluşunun Divan şiirindeki yansıması hakkında Kayahan Özgöl, *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle* adlı kitabında şöyle yazar:

Güzellik ile aşkın bileşiminden şiiri yaratan ‘şâirâne delilik’ tir. Şiir hem şuûrun hem de şuursuzluğun çocuğudur ve şuursuzluğun şuuru ancak şairce bir çılgınlığın uyumudur. Şiir tabîî, aklî ve şeklî unsurlara bir karşı çıkıştır; ‘menhîleri hep mübah’ kılmak, ‘bütün meşâir’i hükmüne almaktır. Şairi ‘hem dinde hem küfrde mâzur’ gösteren, Allah’a karşı bile ‘serkeş’ olmasına ruhsat veren bu şuurlu deliliğidir. (171)

Anlaşılabacağı üzere delinin mazur görülüşünün şaire sağladığı bir özgürlük söz konusudur.

Foucault, Avrupa edebiyatının edebî dil açısından delilikle birlikte üç evrede marjinalleştiğini söyler: “Gerçek bilgelik deliliktir” diyen Erasmus’un *Deliliğe Övgü*’sü ve Fransa’da ortaya çıkan “delilik edebiyatı”yla 16. yüzyıl başı çeker. Bu dönemde Montaigne, Rabelais ve Erasmus’un yapıtlarında kullandıkları “insanın ne olduğu ile neyi taklit ettiği arasındaki farklılığı, çelişkiyi gösteren” ve “eleştirel” bir nitelik gösteren delilik teması Hümanist metinlerin en büyük meselelerinden olmuştur Foucault’ya göre. 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başına kadarki dönemde Alman şair Johann Christian Friedrich Hölderlin, İngiliz şair William Blake gibi şairlerin deliliği farklı bir alan açmak için kullandıklarına değinen ve Romantizmle birlikte deliliğin edebî bir deneyime dönüştüğünü belirten Foucault; 20. yüzyılda aklı ve gerçekliği sorgulayan gerçeküstücülerin ve Antonin Artaud gibi şairlerin girişimlerinden söz ederek “günümüzde, edebiyatla delilik arasındaki ilişkiye insanlar daha fazla dikkat ediyorlar. Sonunda, delilik ve edebiyat gündelik dil karşısında marjinaldir ve genel edebî üretimin sırrını delilik modelinde ararlar” der (“Delilik ve Toplum” 81). Ona göre 19. yüzyıla gelene kadar “toplumun ahlâkını desteklemek veya insanları eğlendirmek için güçlü bir şekilde kurumlaş[an]” edebiyat, artık bu kaygılardan kurtulmuş “ve tamamen anarşik bir hal almıştır”, bu nedenle de delilikle arasında “ilginç bir yakınlık” vardır (80). Foucault deliliğin norm dışılığı ile geleneksele başkaldıran modernist edebiyatın avangard özelliğini ilerleyen kısımlarda modernist estetik ve özerkleşme bağlamında ayrıntılandıracağım gibi yan yana getirir.

Antipsikiyatrinin deliliği bireysel özerkleşme imkânı olarak sunan eleştirel bakışının uzantılarını estetik özerkleşme idealindeki modernist edebiyatın geleneksel,

gerçekçi estetiğin alışılmış sınırlarının dışına kapı aralama hevesinde bulmak mümkündür. Ancak bu noktada “edebiyatta delilik” ile “edebî delilik” arasında bir ayrımı ihtiyaç duyulur. Bu ayrımı edebiyatın toplumsal ya da klinik delilik algısına dair bir bilgi ve örneklem kaynağı olması ile edebiyatın deliliği kendi gelişim imkânları için kullanması arasındaki farka işaret etmek için kullanıyorum. Daha önce sözünü ettiğim edebî yapıtı esinleyen ve içeriğin olası sakıncalarını mazur gösteren delilik ile, rasyonel akılla birlikte geleneksel ve yerleşmiş bütün bir estetik yapıyı değiştirmeye kimi zaman yıkmaya yeltenen delilik arasında fark olduğu açıktır. Bu fark, deliliğin karakter ve tema bağlamında işlenişi, başka bir deyişle deliliğin edebiyat malzemesi kılınışı ile bizzat edebiyatın edebî delilik olarak nitelendirilebilecek kendi “deliliğini” üretmesi ve bunu da öncelikle özerkleşme eğilimindeki dil ve anlatım yapısıyla gerçekleştirmesidir.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde Osmanlı-Türk edebiyatının ilk örneklerinde kendini sıklıkla gösteren ve sonrasında da uzun ömürlü olduğunu kanıtlayan “deli/histerik kadın” imgesinin çözümlenmesinde deliliğin yukarıda özetlemeye çalıştığım ötekileştirme işlevinin irdelenmesi merkezî yer tutmaktadır. Tezin son bölümünde incelenen 1960 sonrası kadın yazarların eril edebiyat dünyasından ve yarattıkları kadın karakterlerin entelektüel kadına olumsuz yaklaşan erkek egemen toplumsal yapıdan aldığı tepkiler bu imgenin hâlihazırda beklediğini gösterir. Ancak bu dönemden itibaren delilik yalnızca bir streotipin kadın yazarlar elinde eleştirel yeniden işlenişinde kendini göstermez, aynı zamanda geleneksel estetik normlardan özerkleşme mücadelesinde kendi edebî diline kavuşur. Bu nedenle edebiyatta deliliği eleştirel bir ölçüt olarak tartışmaya açmak geleneksel ile avangard edebiyat anlayışlarını da tekrar gözden geçirmeyi zorunlu kılar.

Sonuç olarak bu çalışmada izlenen iki temel eksen, deliliğin ötekileştirme işlevi ile onun özerkleşme stratejisi olarak kullanımudur. Tezde sınırları kesin olarak belirlenmiş ya da yalnızca psikiyatrinin verilerine dayandırılmış bir delilik tanımı yapılmayacağı gibi deliliğe bakış açısının da normların dışına çıkışların kontrol edilip damgalanacağı ya da ödüllendirileceği bir zeminde olmasından kaçınılacaktır. Bu tez açısından önemli olan, kavramın tıbbi/bilimsel sağlamasını yapmak ya da başlıbaşına deliliğe bir güzelleme yazmak değil, deliliğin çerçevesini çizen ve ona amacına göre farklı işlevler yükleyen öznelerin ve delilikle bir biçimde ilişkilendirilen nesnelerin konumlarını irdelemek, son derece cazip ve dikkat çekici olabilen delilik yakıştırmasının ardında, gölgesinde kalanları gün ışığına çıkarmaktır.

B. Gizemli Şifacıdan Evdeki Histeriğe: Dişil İmge Olarak Delilik

1. Cinsiyetlendirilmiş İkilikler Bağlamında Kadın ve Delilik

“Kadın bir alegoridir; dümdüz bir yüzeydir ve simgelerle söylenceler ona tutunur, onda yansır; kadın bir fantazma aynasıdır ve ruha dinginlik veren imgeler onun üstünde biçimlenir; unutulmuş ilkörneklere doğan örtülü korkular onun varlığında gün ışığına çıkarlar”

(Fetna Ayn Sabbah 168).

Birbirinden farklı kültürlerde gözlemlenebilen cinsiyet karşıtlığı (dikotomisi) Elizabeth Badinter’in Georges Balandier’den aktardığı gibi “bütün düalizmlerin paradigmasıdır; ‘dünya tarihinin paradigmasıdır’” (26). “Nesnel” bir sınıflandırmadan çok, hiyerarşik bir değerlendirme biçimi olan kadın-erkek ikiliği ve bu ikilik üzerinden kurulan eşitsizlik, sonraki düşünce ve bilgi süreçlerini de

biçimlendirerek erkek egemen tavrı yerleştirmiş, pekiştirmiştir. Günümüzde feminist eleştirmenlerin sosyal bilimlerin farklı alanlarındaki çalışmaları, eşitsizliğin dayandırıldığı cinsiyetlendirilmiş ikiliklerin deşifre edilmesinde büyük rol oynamıştır. Bu nedenle doğa-kültür, duygu-akıl, delilik-rasyonalite, doğu-batı vb. hiyerarşik yapılarda üzerinde güç ve denetim kurulması gereken tarafın simgesel olarak dişillikle özdeşleştirilmesi⁶ olgusunun sorgulanması kadınların özerkleşme mücadelelerinin önemli bir durağını oluşturur.

Erkek egemen tahakkümün devamlılığının felsefi garantörleri olarak görülebilecek bu cinsiyetlendirilmiş ikiliklerin doğurduğu çarpıtılmış kadın imgelerinin mitolojik anlatılarda, tektanrılı dinlerde ve sanat tarihinde izleri takip edilebilir. Bu imgelerden en çok tekrar edeni olumlu-olumsuz karşıtlığında temellenen melek-şeytan kadın imgeleridir. Bu karşıtlıkta “melek” nitelemesi olumlayıcı gibi görünmekle birlikte, belirtmek gerekir ki yaratılan bu imge ancak erkek egemen kültürün kendisi kadar masumdur. Bir başka deyişle melek de canavar ya da şeytan kadın da olağandışı, gizemli ve uçlarda oluşuyla bir ötekiliği işaret eder.

Antropolog Sherry Ortner “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” (“Doğa Kültüre, Kadın da Erkeğe mi Karşı?”) başlıklı makalesinde kadınların “kültür hegemonisinin hem en aşağısında hem de en üstünde tutulmaları” durumunun her toplum için geçerli olduğunu söyler. Bu “sembolik belirsizlik”e yönelik Ortner şunları dile getirir: “Kadınlar için hem yıkıcı feminen semboller (cadılar, şeytani göz, aybaşı kirliliği, iğdiş eden anneler gibi) hem de aşkın dişil semboller (anne tanrıça, kurtuluş yolu dağıtan, adaletin dişil sembolleri) kullanılıyor. Bu da kadınların kültürün altında ve üstünde, ancak açıkça dışında tutulduklarını gösteriyor” (86).

⁶ Postyapısalcı feminist Hélène Cixous’ın *The Newly Born Woman* kitabında yer alan “Sorties” kısmında bu ikili karşıtlıkları verir.

Bir önceki bölümde deliliğin yüklendiği normdışılık işleviyle hiyerarşik ilişkiler çerçevesinde nasıl bir etiketlemeye araç kılındığını göstermeye çalıştım. Delilik üzerinden dışlanmanın, “sessizliğin arkeolojisi”ni (“Deliliğin Tarihi”ne Önsöz” 22) yapan Michael Foucault, insan faaliyetlerini “çalışma veya ekonomik üretim”; “cinsellik, aile, yani toplumun yeniden üretimi”; “dil, söz”; “oyunlar ve bayramlar gibi oyunsal faaliyetler” olarak dört genel kategoriye ayırırken “bütün toplumlarda, diğerlerinden farklı davranışları olan bu dört alanda ortak olarak tanımlanmış kurallara uymayan kişiler, kısacası, marjinal bireyler diye adlandırılanlar[ın]” olduğunu; ancak bu dört alanın tümünden dışlananların yalnızca deliler olduğunun altını çizer (“Delilik ve Toplum” 77). Yukarıda sözü edilen ikili bir konuma sıkıştırılan kadın ile hiçbir sosyal konuma yerleştirilemeyen “deli” arasında kurulan ve erkek egemen düşünce biçiminin zamanla pekiştirdiği benzerlik ve kadın-delilik ilişkilendirmesinin taşıdığı çifte ötekilik dikkate değerdir.

Bu nedenle Batı düşünce tarihinde ve sanatında delilik ile kadın arasındaki ilişki üzerinde sıklıkla durulması boşuna değildir. Kaja Silverman ve Elaine Showalter gibi isimler “kadın” ile “delilik” arasında özel bir birlik olduğunu ve bunun ancak toplumsal cinsiyet merkezli bir odaklanmayla fark edilebileceğini savunurlar (Kaup 10). Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980* (Dişil Hastalık: Kadınlar, Delilik ve İngiliz Kültürü 1830-1980) adlı kitabında Batı düşüncesindeki hiyerarşik ikiliklerde kadınların aklı, zihni, kültürü temsil eden erkek karşısında irrasyonelite durumu için delilik bağlamında sunulduğunu ve deliliğin betimlenmesinde kadın bedeninin imgelerinin kullanıldığına dikkat çekerek tarihsel dönemler boyunca cinsiyetler arası bu asimetrinin aynı kaldığını iddia etmektedir (3-4).

Aklı sahiplenilen erkeğin karşısında doğasına yenik düşen, duygusal kadın, akıl dışının tarafında yer alır. Kadınların doğayla, maddeyle olan ilişkileri onların hareketlerinin kestirilememesi, değişkenlikleriyle örtüştürülür. Nitekim ilerleyen bölümlerde sözünü edeceğim gibi “deli” kadınlarla ilgili anlatımlarda denizle kurulan benzerlik ilişkisi de bu açıdan ipucu vermektedir. Genevieve Lloyd’un *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’* adlı kitabında belirttiği gibi “Kadınlık, felsefi düşüncenin doğuşundan beri, simgesel olarak, Akıl’ın dışında kaldığı varsayılan şeylerle –yer tanrıçalarının karanlık güçleriyle veya esrarlı kadınların görünmez güçlerinin etkisinde kalmayla– eş tutulmuştur” (22).

Delilik ve edebiyatla ilgili bugüne kadar yayımlanmış en önemli çalışmalardan biri olan ve kadın-delilik ilişkisine yoğunlaşan *The Madwoman in the Attic* (Tavan Arasındaki Deli Kadın) kitabında Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar; Sphinx, Medusa, Circe, Kali, Delilah ve Salome gibi Batı’daki geleneksel canavar kadın imgesi üzerinde durarak bu olumsuz imgeye deliliğin de eşlik ettiğini belirtirler. “Şiirsel cüreti delilik, acayıplık, ucubelikle birbirine bağlayan” (35) Yahudi mitolojisinde hem ilk kadın hem de ilk canavar olarak geçen Lilith bu imgenin ilk örneklerindendir. Kendisini erkekle eşit değerlendirdiği için Âdem’e itaat etmeye zorlanınca öfkesinden deliren Lilith, Âdem’i terk ederek kötü ruhların yanına gider. Tanrının ulakları dönmesi için Lilith’i uyarır, aksi hâlde her gün çocuklarının öleceğini söylerler; “ancak Lilith cezayı ataerkil evliliğe tercih eder ve bebeklerine–özellikle ona karşı daha savunmasız olduğuna inanılan erkek bebeklerine–zarar vererek hem Âdem’den hem de Tanrı’dan intikam alır” (35). Gilbert ve Gubar, Lilith’in öyküsünün “ataerkil kültürde, dişil söylem ve dişil haddini aşma[nın] (erkek egemenliğine başkaldırma) ayrılmaz biçimde bağlantılı ve

kaçınılmaz surette de deli” (35) olduğunu gösterdiğini vurgularlar. Diğer bir deyişle kadının haddini aşması, düzeni bozması korku saçan deliliğinin kanıtıdır.⁷

İslamiyet öncesinde benimsenen dinlerden⁸ biri olan, çok sayıda tanrı ve ruhun varlığına inanılan Şamanizmde, doğaüstü güçlerle iletişime geçebilen, hastaları tedavi edebilen şamanların tarihteki ilk temsilcilerinin kadın şamanlar/kamlar olduğuna ilişkin Trosçanskiy, Mircea Eliade gibi araştırmacılar tarafından çok sayıda varsayım sunulmuştur. Fuzuli Bayat, “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Şamanlar” başlıklı makalesinde Şamanların tarih boyunca sıra dışı özellikleri nedeniyle “saygı ve korku karışımı bir ikilemle algılan[dıkları]” (44) belirtir ve sözlü gelenek ürünleri, abideler ve tarihî verilerin sunduğu “şifacı, otacı, kâhin, falcı, kılık değiştirici, kendinden geçen dansçı” kadın imgesine, bu imgenin tekrarlanmasıyla ilk şamanların kadın olduğunun kanıtlarından sayılabileceğine değinerek sözlü anlatılarda en güçlü şaman/kam olarak kadın şamanın/kamın gösterildiğinin altını çizer⁹(47). Bayat ayrıca Yakut şamanlarının “yaratıcı, iyi olan *ayı oyuna*[nın] (beyaz şamanlar) belirgin şekilde erkekleri, yıkıcı kötü güçlere hizmet eden, yer altı ruhlarıyla alaka kuran *abaası oyuna*[nın] (siyah şamanlar) temsil bakımından daha çok kadınlara ait” kabul edildiğini dile getirir (48).

Sahip olduğu doğaüstü güç ve ayrıcalık vesilesiyle toplumda korkuyla karışık bir saygınlık kazanan kadın şamanların başı çektiği bu konuma karşı “akılcı”

⁷ Doğumun, bereketin simgesi olan iyi tanrıçaların karşısında şeytani, dengesiz kadın figürü farklı kültürlerde ve anlatılarda daha sonra da tek tanrılı dinlerde yer edinmiştir. Örneğin Türk mitolojisiinde Lilith’e eşdeğer sayılan, iyi tanrıça/ruh Umay’ın zıttı olan “Al Karısı” ya da “Al Bastı”, yeni doğum yapmış kadınlara ve bebeklerine musallat olarak onları öldürmeye çalışan bir kötü tanrıça/ruhtur. Al Karısı’nın fiziksel özelliklerine ilişkin halk inanışlarındaki farklı betimlemeler, onun korkunç bir kadın olduğu paydasında birleşir. Şamanizmdeki bu inanışın izleri bugün hâlâ yaşamaktadır.

⁸ Bazı bilim insanları Şamanizmi bir din değil, sistem ya da teknik olarak görmektedir.

⁹ Michel Perrin ilk şamanların kadın mı erkek mi olduklarına yönelik tartışmanın sonlanmadığını belirtir.

yaklaşım psikoloji biliminin elinde şekillenecektir. Michel Perrin, *Şamanizm* adlı kitabında G. Devereux (1956) gibi bazı bilim insanlarının Şamanların eylemlerini isteri, şizofreni gibi patolojik davranışlar çerçevesinde değerlendirdiklerini ve onları “akıl hastası” olarak gördüklerini söyler (65-7). Perrin, şamanlık ile hastalık arasındaki “sıkı bağlar”ı reddetmemekle birlikte “[E]tnopsikiyatrlar tarafından hemen araz yaftası yapıştırıl[masını]” (66) da eleştirir.

“Daha eski zamanların otacı, emici, büyücü kadınlarının da yaklaşım ve metotlarını benimseyen” (Bayat 49) ve deneme-yanılma yoluyla kendini kanıtlamış olan bu deneyimlerden yararlanarak hastaları iyileştirmede başarılı olabilen şamanların bilim karşısında yalnızca “deli” olarak nitelendirilmeleri dışlayıcı mekanizmanın önemli bir göstergesidir. Bu dışlamanın en çarpıcı örneklerinden biri hiç kuşkusuz Ortaçağ’da Batı’da cadı olarak yargılanan kadınların durumudur. Şeytani, canavar, aynı ölçüde güçlü ve tehlikeli kadın imgesinin Ortaçağ Avrupa’sında vücut bulmuş hâli cadı olarak kadındır.

Deliliğin İmalatı adlı kitabında Thomas Szasz tıbbi olanakların ayrıcalıklı sınıfların dışında daha sınırlı olduğu Ortaçağ’da cadı denilen kişilerin aslında şifacı özelliği taşıdıklarını; Kilise’nin yasağına karşın “insan anatomisini incelemeye cüret edenler[in]”, “eczacılık konusunda ilk araştırmaları” yapanların “cadılar” olduğunu; kadınların cadılıkla suçlanmalarının en önemli nedeninin sahip oldukları bu ayrıcalık olduğunu vurgular (132-3). Dolayısıyla özellikle kadınların hedef seçildiği bu etiketlerin erkek iktidarının kadın üzerindeki baskı mekanizmalarından birini oluşturduğu söylenebilir. Bunun yanında “cadılarla delilerin kaderlerindeki benzerli[ğe]” (15) dikkat çeken Szasz, cadılıkla suçlananların çoğunlukla “şeytani işlere meyilli olma” (39) özellikleriyle kadınlar olduğunu, dönemin metinlerinden

örneklerle gösterir¹⁰. “Erkek psikiyatristlerin histeri tanısı koydukları kişilerin çoğunun kadın olması” (225) da yazara göre Kurumsal Psikiyatri ile cadı avını gerçekleştiren Engizisyon arasında esaslı bir fark olmadığının göstergesidir. Szasz, “Dinin tahtına tıp oturunca, Engizisyonun yerini klinik almış, cadının rolünü de deli üstlenmiştir” (20) der ve cadı/deli nitelemesinin her ikisinin de “papazın ya da doktorun (hangisi olduğu fark etmez) yani teşhis koyma yetkisine haiz kişinin istediği gibi kullanabileceği belirsiz ve hemen her duruma uydurulabilecek kavramlar” (19) olduğunun altını çizer. *Women’s Madness: Misogyny or Mental Illness?* (Kadınların Deliliği: Kadın Düşmanlığı mı, Akıl Hastalığı mı?) kitabının yazarı Jane M. Ussher de dinin yerine bilimin geçmesi, on dokuzuncu yüzyılda pozitivist anlayışın yerleşmesiyle cadının yerini akıl hastası, deli kadının aldığını öne sürer (61).

Freud’un “histeri” konusundaki düşüncelerinin biçimlenmesinde Ortaçağ’daki bu etiketlemenin ne kadar etkili olduğunu ise yine Szasz’ın kitabında yer verdiği Freud’a ait şu mektupta görmekteyiz:

Benim yepyeni histeri teorimin aslında eskimiş olduğunu hatta birkaç yüzyıl önce yüzlerce kez yayımlanmış olduğunu söylesem ne dersin? Şeytan girme vakalarının bizim yabancı beden ve bilinçliliğin bölünmesi teorimize tıpatıp oturduğunu hep söyledim zaten, hatırlıyor musun? Aklıma gelmişken, işkence şimdiye kadar mahiyeti anlaşılmamış bazı histeri belirtilerinin anlaşılmasını sağlamış. (Alıntılayan Szasz 120)

¹⁰ Öte yandan yazar, Yahudilerin ve Müslümanların şifacı kadınlara yönelik tavırlarının hoşgörülü olduğunu ve “Aydınlanma çağına kadar Arap ve Yahudi doktorların bütün Avrupa ve Afrika’daki tartışma götürmez üstünlüğünün nedeni”nin (141) de bu olduğuna dikkati çeker. Bu hoşgörü daha önce üzerinde durduğum delilik karşısındaki hoşgörüyle ilgilidir kuşkusuz.

Szasz’ın psikiyatri kurumuna yönelik hayli iddialı ve tartışmalı tezinde kendine bu kurumun işleyişindeki hangi özelliği dayanak aldığı Foucault’nun yaklaşımında da gördüğümüz gibi göz ardı edilemez bir öneme sahiptir.

Lurent Beccaria, ve Sophie de Sivry, “Aşktır Aklı Raydan Çıkaran” başlıklı yazılarında Ortaçağ’daki engizisyon hâkimlerinin kadın cinselliğiyle cadılık ve şeytan arasında kurdukları bağlantıyı gösteren bakış açısını şöyle aktarırlar: “Kadının, yani onların deyişiyle ‘çirkef üzerine kurulu bir tapınağın’ cinsel gücü karşısında zihinleri tıkanmıştı ve ‘her türlü büyücülük işinin, kadının tatmin edilmesi mümkün olmayan tensel arzularından kaynaklandığını’ ileri sürüyorlardı” (60). Bu düşünce kadın cinselliğinden duyulan korkunun yansıması olan fitneyi ve kadın “kurnazlığını” anımsatır. Lurent ve Sivry’nin de aktardığı gibi Michel Foucault “batı toplumlarının, sefih kadınları ve delileri aynı sığınaklara atarak cinsellikle deliliği birbirine bağlamayı sürdürdüğünü göstermiştir” (62). Bu bağlantının izlediği tarihsel seyir, edebiyat metinleri üzerinden erkek egemen düşünce biçiminin kadın cinselliği karşısındaki ikilemini—arzu ile korku—açıkça gözler önüne sermektedir.

“19. Yüzyıl Batı Resminde Deli Kadın İmgeleri: Aynanın Çatladığı An” yazısında Diane Apostolos-Cappadona da, “kültürün deliliğe atfettiği tanım[ın], melankoliden tutun da aniden patlak veren tuhaf davranışlara, saplantı halini almış suçluluk duygusunu ele veren görüntülerden karşılıksız aşka kadar geniş bir yelpazede değişiklik gösterdikçe ‘deli kadın’ın sanattaki betimleri[nin] de çeşitlilik arz ettiğini” (37) yazar. Ancak önceki bölümde delilik için vurguladığım gibi bu çeşitlilik ya da patikalar içindeki ana hatları belirlemek mümkündür.

Bu ele avuca sığmaz, rasyonel olmayan kadınlığın, bu streotipin de melek-şeytan karşıtlığına oturan iki yönü vardır: Çoğunlukla öfke, değişkenlik, tehlike,

kestirilemezlik ve kıskırtıcılık gibi yönleriyle şeytana yakın duran ve bu yönüyle kimi zaman gizil arzularla iç içe giren korkulara bağlı bir dışlamanın ürünü olan deli kadın ile; masumiyet, zayıflık, edilgenlik, “solgun güzellik” temsili olarak estetize edilmesine de tanık olduğumuz, melek profiline uyumlu deli kadın. Bu ayırmda temas edilmesi gereken bir fark da ilki için sözü edilen kıskırtıcılığın cinsellik ya da şehvetten kaynaklanıyor olması ile ikincisinde estetize edilen masumiyetin en fazla romantik aşka izin veriyor oluşudur. Bu farka karşın iki kadının da erkeğin cinsellikle ilgili fantezi dünyasına hizmet ettiği söylenebilir. Yıkıcılıkla birlikte tutkuyu çağrıştıran kadın cinselliğine duyulan ürkek arzu, uygarlığın yaratımı olan estetik elinde ehlileştirilmiş ve korkuları yatıştıran bir romantizmle seyre sunulmuştur sanki. Bunun sanattaki en iyi örneği kuşkusuz Ophelia’dır.

Bu iki ana hat, bize delilik kadın ilişkilendirmesinde ya da başka bir deyişle dışıl delilikte cinselliğin neden belirleyici bir rol üstlendiğini gösterir. Rollerin nedenli eski bir zamanda paylaştırıldığını kolektif bilincin yansıması olan mitolojik anlatılarda, dinî metinlerde ve onların izinden giden edebiyat örneklerinde açıkça görebiliriz.

2. Dışıl Deliliğin Kaynağı Fitne

İslam kültüründe kadınla ilişkili fitne kavramı, kadın cinselliğinin erkeği, —“baştan çıkarmak” deyiminde de ifadesini bulan—“akıl”dan uzaklaştıran tehlikeli yönünü ortaya koyması bakımından can alıcı önemdedir. Fitne kaynağı olan kadın imgesi başta vurguladığım şeytani kadın imgesinin uzantısıdır. Annemarie Schimmel “Women In Mystical Islam” (Mistik İslam’da Kadınlar) başlıklı yazısında İslam kültüründe nefsin kadınla özdeşleştirilmesi üzerinde durur:

8. ve 9. yüzyılın Müslüman çilecilerinin [asketiklerin] kadını nefis, ‘insanı kötülüğe yönelten alçak benlik’ ile özdeşleştirmeleri hiç güç değildi, çünkü Arapça’da nefis sözcüğü dişildir. Ayrıca, bu mistikler kadında nefis ilkesinin kişileşmiş olduğunu düşünüyorlar ve tıpkı Hristiyan meslektaşları gibi, dünyayı ve dünyevi olanı; erkeği baştan çıkaran, sonra da kendi davetine kanıp şehvi zevklere batan aptal yaratıkları yok eden iğrenç bir yaşlı kadın olarak betimliyorlardı. (Alıntılayan Berktaş 141)

Fetna Ayt Sabbah da *İslam’ın Bilinçaltında Kadın* adlı kitabında “arzu” olarak nitelediği nefsin “İslam düzenini yıkmaya çalışan bir mihrakın ve anormalliğin kaynağı” olarak görüldüğünü ve “birbirinden ayrılmaz iki biçimi” olduğunu belirtir; bunlar “şeytan ve kadın”dır (154). Sabbah’a göre “[a]klı, düzeni, Tanrı’yı, denetim altına alınmış olanı temsil eden erkek ögesi ile arzuyu, kargaşayı, şeytanı ve denetim altına alınamayana temsil eden kadın ögesi” İslam düşüncesinde yer tutan karşıtlıklardandır (156).

Ancak burada Batı düşüncesindeki kadın-erkek ikiliğinin cinsiyetlendirilmiş yansıması olan akıl-akıldışı, akıllılık-delilik karşıtlığı ile İslam düşüncesindeki karşıtlığın önemli bir farka dayandırıldığını vurgulamak gerekir. Batı düşünce sisteminin akıllı, rasyonaliteyi temsil eden erkeğin karşısında kadını eksik/zayıf bir zekânın, akıl dışının temsilcisi olarak konumlandırması erkeğin zekâsının üstünlüğü ile kadın üzerinde egemenlik kurduğu ana fikrine bağlıdır. *Politika* adlı kitabında kadın ve erkeklerin muhakeme becerileri arasındaki derece farkı üzerinde duran ve kadını daha aşağı konumda değerlendiren Aristo’nun Batı felsefesini etkileyen

düşünceleri¹¹, Ortaçağ'ın ardından August Comte gibi Aydınlanma düşünürlerinin de kadınların zihinsel eksikliğine ilişkin görüşleri devam ettirmeleri bunun kanıtıdır.

Sabbah'a göreyse geleneksel İslami düşünce alanında kadın-erkek karşıtlığında kadını erkeğin hükmü altına sokan akıl dışılığı, zayıf zekâsı değildir her zaman. Tam aksine kadın zekâda erkekten aşağı değildir ve kadın zekâsı yıkıcılığı, fitneye yol açan korkutuculuğu ile tekinsizdir de. Bu korku ögesinin denetim altına alınması gerekliliği erkeğin kadın karşısındaki üstünlük iddialarının gerekçesini oluşturur. Fetna Ayt Sabbah bu duruma şu sözlerle değinir:

İslami düşünce içindeki “ilericilerle tutucuların üstünde tartıştıkları tema hiçbir zaman “kadın kavrama yeteneğinden yoksundur, erkek kadar zeki değildir” vb. türünde değildi. Batı’da kadınların eşitlik isteme girişiminde bulundukları her dönemde ileri sürülen bu gerekçeler, hiçbir dönemde Müslüman toplumda ciddi bir tartışmanın konusu olmadı. Tartışmalar hep ahlaksal ve töresel boyutlarda sürdürüldü: “Kadınları salıverirsek ahlaksızlıklar baş gösterir”. (26)

Sabbah'a göre kadın erkekten daha az zeki olduğu için değil, ahlaki kurallar gereği “iktisadi bakımdan bağımlı olduğu için [...] edilgen ve itaatkâr” olarak tanımlanır (27).

Ortodoks İslam düşüncesinin kadının zekâsını küçümsemediği ve kadın zekâsının düzen bozucu niteliği ile kadın cinselliği arasında ilişki kurduğuna vurgu

¹¹ “Erkekle kadın arasındaki üstünlük-aşağılık ilişkisiyse sürekli” (26). Aristoteles, *Politika*. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.

yapan Sabbah, zekânın kadınlara özgü özel bir biçimi olduğunu ve bunun “Keyd” adıyla anıldığını ve bu zekânın “kurnazlığın yıkıcı bir biçimi olarak görül[düğünü]” söyler (49-50).

Faslı sosyolog Fatima Mernissi de *Kadınların İsyanı ve İslâmî Hafıza* adlı kitabında “toplu hafızada önemli bir yer tuta[n]” bu kavramın “bayağılıkla birleşmiş kötülük”, “soğukkanlılıkla önceden tasarlanmış yıkıcılık arzusu”, “dikkatle ve uzun sürede tasarlanmış kurnazlık” (89) anlamına geldiğini açıklar. Tıpkı Sabbah gibi Mernissi de keyd/kaid kavramının kadın cinselliğiyle olan bağlantısını ortaya koyar:

Yusuf suresine göre, kaid bir kadının zina yapma niyetidir. Bu nedenle kadınların kaid’i, cinsellikle ve her zaman sahip oldukları, kendilerini kocalarından başka erkeklere sunarak düzeni yıkma olanaklarıyla ilgilidir. [...] cinsellikleriyle, şehvet düşkünlükleriyle ve baştan çıkarma güçleriyle nizamsızlık tohumları eken kadınların yıkıcı gücü hâlâ çok canlıdır. (89)

Sabbah’ın öne sürdüklerine karşı “Keyd” kavramının erkekleri zeki, kadınları ise kurnaz olarak niteleyerek aslında yine bir hiyerarşi yarattığı iddia edilebilir. Zeki olmak ile kurnaz olmak arasındaki amaçsal farka dikkat etmek gerekir. Erkek zekâsı toplumun düzeni, refahı vb. yapıcı ve bütünleştirici eylemlere hizmet ederken, kadın zekâsı kurnazlık sözcüğünün bütün olumsuz çağrışımlarıyla beraber yıkıcılığı, bozgunculuğu, parçalanmayı, kaosu yüklenmektedir. İslam kültüründe önemli yeri olan “fitne” kavramı da bu isyankâr ilişkilendirmeye ilgilidir. Fitne aynı zamanda tehlikeli kadın cinselliğini imler. Dolayısıyla kültürel, tanrısal, aşkın ve entelektüel erkek akıl karşısında tehlikeli arzusunun taşıyıcısı, yıkıcı bir dişil akıl vardır. Bu ise kadını doğa, erkeği ise kültür ile ilişkilendiren yaklaşımın uzantısıdır. Fatmagül

Berktaş'ın *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* adlı kitabında dile getirdiği gibi “Kadınların bedenleri ve doğa ile ilişkileri, onların erkeklerle aynı ahlaki düzeye erişmeleri açısından bir engel oluşturur. Kadınların doğadan bağımsızlaşmamış olmaları, ‘onur’la ilişkili erdemlerin en önemlilerinden biri olan, akıl ile bağlantılı özdenetim yetisinden yoksun kalmalarına yol açar” (154). Dolayısıyla üstün tutulan akıl; doğanın üstüne çıkan, onu aşan akıldır, aşağıda görülen ise doğaya hizmet eden, ona içkin olan akıldır ve bu ikili karşıtlık Batı düşüncesinde olduğu gibi cinsiyetlendirilmiştir. Bu noktada Ortodoks İslami söylemden farklı olarak tasavvufi düşüncede “aşkınlık”a bağlı “delilik”in olumlanması da aslında sözü edilen aşkın akıl ile ilişkisi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Büyük sufiler arasında kadınların olmayışı ya da “Kadından evliya olmaz” sözü, kadının böylesi bir aşkın aklın alanından uzak tutulduğunun göstergeleridir.

İslam teolojisinin kadın hakkındaki söz konusu görüşlerinin bu dini benimseyen farklı kültürlerdeki düşünce sistemini etkilemesi elbette kaçınılmazdır. 11. yüzyılda Yusuf Has Hacıp tarafından yazılan *Kutadgu Bilig*’de erkeklere kadınların denetim altında tutulmalarını gerektiren olumsuz özelliklerinden söz edilir ve “Kadınları her zaman evde muhafaza et, kadının içi dışı gibi olmaz” (4513) türünden nasihatler verilir. Sabbah “arzu-şeytan-kadın üçlemesi[nin] dinsel edebiyatta son derece açık bir biçimde ortaya kon[ulduğunu]” (154) söyler; gerçekten de erkek egemen kültürün yarattığı, onun endişeleriyle beslenen bu imgelere edebiyatta çok sık rastlanmaktadır.

Yusuf ile Züleyha hikâyesinde Yusuf’a âşık olan Züleyha, arzusunun gerçekleşmesi için her yolu deneyen, Yusuf’u doğru yoldan saptırmaya uğraşan şehvetli, entrikacı ve kötü bir kadın olarak betimlenir. Yusuf’a karşı duyduğu cinsel istek Züleyha’yı aşk deliliğine sürükleyen en büyük zaafıdır.

Sözü edilen olumsuz kadın imgesi Divan şiirinde de karşımıza çıkmakta, şairler bu tehlikeli kadına karşı erkekleri uyarmaktadır. Ülkü Çetinkaya “Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış” başlıklı makalesinde “Başta divanlar, mesneviler ve pend-nameler olmak üzere pek çok edebî eserde kadının şeytan, kaşık düşmanı, baykuş, akrep ve yılan benzetildiği; kadın için saç uzun aklı kısa, nâkısatü’l-akl (aklı eksik), ahmak, yalancı, süs ve zevk düşkünü, vefasız, güvenilmez, sadakatsiz, hain, kurnaz, aldatıcı, hilekâr, fattan vb. gibi daha pek çok olumsuz sıfatın yaygın olarak kullanıldığı[nı]” (284) belirterek metinlerden örnekler sunar. Verilen örneklerde yukarıdaki gibi pek çok açıdan olumsuzlanan kadının, şehvet söz konusu olduğunda erkeğe göre öne çıkarıldığı görülmektedir.

“Müridi’ nin *Pend-i Rical*’inde on akıldan yalnızca birinin kadına verildiği belirtilirken, on şehvetten dokuzunun kadına, yalnızca birinin erkeğe verildiği bildirilir” (298). Ancak kadının erkek karşısındaki bu üstünlüğü aynı zamanda onun yenilgisidir. Çetinkaya’nın aktardığı gibi Gelibolulu Mustafa Ali’nin *Meva’idu’n-Nefa’is fi-Kavaidi’l-Mecalis* adlı eserinde yaratılışlarının doğal sonucu olarak nefislerini kontrol altında tutamayan kadınları “merhamet olunacak üç sınıftan biri olarak” (301) görmesi ve erkekler tarafından denetim altına alınmamaları durumunda kadınların bu zayıflıklarıyla nefislerinin esiri olacaklarını söylemesi bu açıdan anlamlıdır. “Ahmed Mürşidî de *Pend-i Ahmediye*’sinde kadının bir aklı dokuz nefsi olduğu için, dokuz köpeğin tek bir iple bağlanamayacağı gibi, kadının da bir akılla dokuz nefse hâkim olamayacağını söyler”¹² (298). Böylece kadının akıl açısından erkekten geride kaldığı, kadını tehlikeli kılanın akli bir üstünlükten çok, şehvetin

¹² Benzer biçimde Şirin Tekeli, “Halk Deyişlerinde Kadınlara Biçilen Değer” başlıklı yazısında tehlikeli ve tekinsiz kadın cinselliğinin yol açtığı güvensizlikle kadınları zihnen aşağı gören şu deyişleri aktarır: “Erkeğin nefsi birdir, kadının ki dokuzdur”, “karının bir aklı, erkeğin dokuz aklı var” (129).

sonucu olan bir hırs ve elde etme kurnazlığı olduğu anlaşılır. “Kabûl itmez dil-i ‘âkil cünûnı / Er olan ‘avretün olmaz zebûnı” (307) diyerek Ahmed-i Rıdvân akıl-delilik karşıtlığını erkek-kadın karşıtlığının izdüşümü olarak kullanmakta, kadının delilikle ilişkilendirilmesinin önemli bir ipucunu sunmaktadır. Kadının cazibesine kapılan, başka bir deyişle şeytana uyan erkek, aklını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Görüldüğü gibi “Eğer kadınlık üzerine daha çok şey bilmek istiyorsanız [...] şairlere başvurun” (Gürdal 15) diyen Freud’un tavsiyesine temkinli yaklaşmakta yarar vardır.

“Osmanlı ve Türk Erotik Edebiyatında Toplumsal Cinsiyetin ve Cinselliğin Temsili” başlıklı yazısında İrvin Cemil Schick, toplumsal cinsiyet kalıplarının yansımaları bulduğu erotik edebiyat ürünlerinden de örnekler verir. Bu hikâyelerde de “kadınlar ekseriya paragöz, kurnaz ve sadakatsiz, erkeklerse sert, kıskanç ve biraz da zekâ yoksunu olarak resmedilmiştir” (190). Erkekleri zekâdan yoksun kılanın yine kadının cinsel vaadi olduğu “erotik edebiyat” niteliğinin kendisinde açıkça fark edilebilir. Schick 17. yüzyılda Osmanlıca’ya çevrilen *Binbir Gece Masalları*’nda kadınların “yalnız hilebaz, kurnaz ve hain değil, ayrıca cinsel açıdan doymak bilmez olarak betimlen[diğini]” (191) dile getirir.

Cinsel zaafa yenik düşen kötücül kadın, sekülerleşme kaygısı taşıyan edebî ürünlerde de devamlılık göstermektedir. Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında bu karşıtlığın Türk edebiyatındaki görünümünü şöyle özetler:

Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat* adlı romanının kahramanı Fıtnat, Namık Kemal’in *İntibah*’ındaki Dilaşup, Ahmet Mithat’ın *Felâhî Bey ve Rakım Efendi*’sindeki Canan, Sami Paşazade Sezai’nin *Sergüzeşt*’indeki Dilber, erkek yazarların ideallerindeki melek huylu, güzel ve erkek egemenliği severek kabullenmiş kadınlardır. Tanzimat romancılarının işlediği karşıt tip,

ölümcül kadın ise erkeğin egemen olduğu toplumda, otoriteye başkaldıran bağımsız kadını temsil ettiği için melek değil, bir şeytan olarak sunulur okura. (253)

Bu aklın denetimine ihtiyaç duyan tehlikeli cinsel enerjiye sahip kadın imgesine Tanzimat'taki ilk roman örneklerinden itibaren delilik, ruhsal hastalık da eklenmiş; kadınların doğuştan yatkın oldukları varsayılan delilik, aşk ve cinselliğin ve bunların doğmasına imkân veren alafrangalığın, dönem psikiyatrisine daha uygun bir dille sosyal bir dejenenerasyonun çoğu zaman ibretlik bir sonucu olarak kurgulanmıştır. Yukarıda belirginleştirmeye çalıştığım gibi edebiyata yansıyan bu imgelerin kökleri mitlerden, dinî anlatılara, tarihsel ve bilimsel yaklaşımlara kadar uzanmakta ve kimi zaman bastırılan korku ve kaygıların dışavurumu olarak edebiyat düzleminde kendine yer bulmaktadır. Dolayısıyla bu korku ve kaygıların görünürlük kazandığı noktalardan biri olan deli kadın imgesinin toplumsal parametrelerle birlikte incelenmesinde yerleşik yapıların çözümlenmesi kaçınılmaz gerekliliklerden biridir.

3. Yeni Psikiyatrinin Eski Delisi: Histerik Kadın

Kadın deliliği 18. yüzyıl sonu ve özellikle 19. yüzyılda artık daha spesifik ama pek de yeni sayılmayan bir alana sıkıştırılacak, Jane M. Ussher'in, "kadın deliliğinin bütün görünümünün teşhisi" ve "kadın cinsindeki idare edilemez (ele avuca sığmaz) her şey için kullanılan bir metafor" hâline geldiğini söylediği histeri üzerinde temellendirilecektir (75).

Histeri, Aristo'nun dişiliği bir bozukluk olarak nitelemesini örneklercesine pek çok diğer sinirsel bozukluk gibi kadın üreme sisteminden kaynaklı görülmüştür.

Sözcüğün etimolojisi de bu bağlantıyı ortaya koymaktadır: “‘Histerik’ sözcüğü, Latince hystericus sözcüğünden gelir, bu sözcük de Yunanca husterikos ya da husterâ’ dan yani uterus’ tan türemiştir” (Beccaria 58-9). Jane M. Ussher de, uzun yıllar geçerli olan bir görüşü, “Rahmin hassas kadınların zekâlarını ve yaşam enerjilerini emen kocaman bir sünger gibi vücutta başı boş dolaştığının” (74) varsayıldığını aktarır. Böylece rahim nasıl kadının doğuştan gelen, onu erkekten ayıran doğal bir parçasıysa, delilik de aynı biçimde kadının doğasında vardır. Kadın, rahminin başka bir deyişle doğasının sesine kulak vererek rasyonal olandan uzaklaşır.

Gücünü Aydınlanma felsefesinden alan, kadın delilik ilişkisinin bilimsel dayanaklarının hazırlandığı psikiyatrik süreçte, daha çok öteden beri “kadın hastalığı” olarak tanımlanan histeri üzerinde yoğunlaşmış; kadın-erkek, duygu-akıl, delilik-rasyonalite, kültür-doğa gibi ikiliklerin zorunlu ve erkek egemen tahakküme dayalı doğası pekiştirilirken pozitif bilimlerden destek alınmıştır. Melanie Nicholson’un deyişiyle artık “[D]eliliğin ilahi bilgi ve peygamberce sözle olan geleneksel bağı yerini laik bir hastalığa bırak[mıştır]” (134).

19. yüzyılda “histeri” anıldığında akla gelen ilk isim Freud’dur. Freud ve J. Breuer, *Histeri Üzerine Çalışmalar* adlı kitapta bir araya getirilen yazılarında histerinin nedenleri, belirtileri, seyri ve tedavisiyle ilgili bilgileri erkek histeriklerin de olduğunu belirtmekle birlikte kadın hastalarının üzerinden vermektedirler. Freud’a göre histeri “ağır bir zedelenmenin [...] ya da zorlu bir baskılamının (örneğin cinsel bir duyguyu)” (61) sonucudur ve hasta bastırılan bu olay ya da duyguyu ayrıntılarıyla dile dökerek, ilksel uyarılarla yüzleştğinde iyileşebilmektedir. “Fikirlerin (hastalandırıcı) işleyişi için gerekli koşul bir yandan doğuştan—yani, histerik—yatkinlik, öte yandan da özel bir zihinsel çerçevedir” (266). J. Breuer bu

uyaranların çoğunlukla cinsellikle ilgili olduğunu yazar, “cinsel duygu ve fikirlerin ilk ortaya çıkışları derinlemesine yerleşmiş ahlâksal saflık fikriyle çatışmaları nedeniyle yoğun bir uyarılma durumu oluştur[maktadır]” (261). Bu nedenle histeri öykülerinin büyük bölümünde hastalığa yol açan etmenin aşk, özellikle de yasak aşk olduğu gözlemlenmektedir. İçinde yaşadıkları erkek egemen toplumun dayattığı ve zamanla içselleştirilmiş olan davranış biçimleri ile duydukları cinsel arzunun tatmin edilmesine yönelik davranış biçimleri arasında çatışma yaşayan kadınların bu arzuyu bastırmalarının sonu hastalanmaktır. Ancak ileride ele alınacak edebiyat metinlerinin bazılarına bakıldığında daha önce açıkladığım gibi kadınların cinsel arzularını kontrol edemeyen, şehvetli varlıklar olduğu inancıyla da bağlantılı olarak yasak arzuyu bastırmayarak onu doyurmaya yönelik kadınların da kaçınılmaz sondan kurtulamadıkları görülecektir.

Freud ve Breuer cinselliklerini kadınlara göre özgürce yaşayan erkeklerle karşılaştırınca kadınların histeriye yakalanmalarının, başka bir deyişle cinselliği bastırmak zorunda kalmalarının nedenini kadınların cins olarak daha şehvetli olmalarından öte, yaşadıkları toplumsal, kültürel koşullara bağlasalar ve bu yönüyle erkek egemen yapının deşifre edilmesine katkı sağlasalar da sağaltım için kadınların cinsel arzularını tatmin etmeye ya da toplumsal kabulleri sorgulamaya değil, farklı biçimlere bürünerek deyim yerindeyse kılık değiştiren arzularının yalnızca bilincine varmaları gerektiğini ileri sürmektedirler. Dolayısıyla mevcut düzeni eleştirmekten çok, yasaklanan ve tehlikeli olan cinselliğin kadınlarca kontrol edilebilmesi için öncelikle bunun varlığının bilinç düzeyine çıkarılması ve böylece ehlileştirilmesi söz konusudur. İyileşme sağlanmadığı, altta yatan nedenler sorgulanmadığı sürece hasta farklı evrelerde ilerleyen histerik ataklardan kurtulamaz. Freud bu atakların çoğu zaman yalnızca fiziksel rahatsızlıklarla kendini dışa vurduğuna dikkat çekerek “Bu

kadar uzun süredir histerinin ruhsal bir bozukluk olarak tanınmasının önünde duran engel onun bu özelliğidir” (135) der. Kitapta aktarılan histeri öykülerinde ilk dikkati çeken felç, konuşma bozukluğu, görme duyusundaki zayıflık vd. fiziksel sorunlardır. Bu sorunların kaynağını oluşturan psikolojik süreç çözüldüğünde fiziksel sorunlar da ortadan kalkmaktadır.

Freud histeriklerin “zekâsı son derece açık, son derece istençli, sağlam kişilikli ve en üst düzeyde eleştirel gücü” (61) olan insanlar olabildiğinin altını çizer. Nitekim kitap boyunca ele alınan histeri vakaları böyle bir özellik göstermektedir. Anna O. “her şeyi şaşırtıcı bir hızla kavraması ve derinlere işleyen sezgisiyle belirgin biçimde zeki” (69) olarak tanımlanır. Sahip olduğu eleştirel sağduyu sayesinde Anna O. “tümüyle telkin edilemez” ve “hiçbir zaman salt dayatmalardan değil yalnızca tartışmalardan etkilenir” (69). Bu kadını histerik hâle getiren temel neden tutucu bir ailedeki tekdüze yaşam ve “entelektüel uğraş yokluğu”dur (90). Hasta babasına bakma sorumluluğunun altında ezilirken duyduğu kaygılar da önemli rol oynamaktadır. Freud, bir başka vaka olan kırk yaşlarındaki Frau Emmy von N. ’nin “alışılmadık derecede eğitim ve zekâ” (97) sahibi olduğunu belirtir. Meşhur “Dora” vakasında da Dora zekâsı ve olgunluğuyla dikkati çeker.

Freud 1905 yılında yayımlanan *Bir Histeri Vakasının Analizi* adlı makalesinde “Dora” takma adını verdiği, histeri belirtileri gösteren bir kadının tedavi sürecini anlatır. Nefes darlığı, öksürük nöbetleri, ses kısıklığı, baş ağrıları gibi şikayetlere neden olabilecek fiziksel bir hastalığa dair kanıtların bulunmadığı Dora vakasında Freud, bu fiziksel şikayetlerin nedenini kadının babası ve komşuları Herr ve Frau K. ile arasındaki Oedipal ilişkiyle açıklamaktadır. Babası ile komşuları olan hemşire Frau K. arasında gizli bir ilişki yaşanmaktadır. Frau K. ’nin kocası Herr K. ise Dora’yı taciz etmiş, onu zorla öpmüştür. Bu durumu tiksintiyle karşılayan Dora,

bir gezinti sırasında kendisine tekrar yakınlaşmayı deneyen Frau K. 'nın bu davranışını babasıyla paylaşırsa da babası bunu genç kadının uydurduğuna inanır. Dora'yı tedavi için zorla Freud'a götürdüğünde Freud da Dora'nın rüyalarından yola çıkarak onun Herr K. 'ya karşı bastırılmış cinsel isteklere sahip olduğunu öne sürer. Böylece Dora'nın taciz öyküsü bir fantezi niteliği kazanır. Ayrıca Frau K. 'nın öksürüğünü taklit ederek babasına duyduğu ilgiyi kadının yerine geçerek tatmin etmeye çalıştığını öne sürmektedir. Babasından sonra terapisti tarafından da sözlerinin ve belki de durumdan duyduğu rahatsızlığın gerçekliğine inanılmayan Dora, başkaldırı olarak değerlendirilen bir kararla tedaviyi yarıda bırakır. Freud'un kadın cinselliğine dair görüşlerini eleştiren feminist eleştirmenler için Dora vakası, psikiyatrinin fallusmerkezciliğinin yarattığı histerik kadın fantezisinin en açık görüldüğü örnek olarak çokça tartışmalara konu olmuş, bazı eleştirmenlerce de Dora'nın tedaviyi bırakarak Freud'a meydan okuması eril iktidar mekanizmaları karşısında hayalin, sessizliğin alanına itilen kadının tavır koyuşu olarak yorumlanmıştır. Fransız feminist eleştirmen Hélène Cixous, Dora'nın histerisini politik bir başkaldırı imkânı olarak yorumlar ve 1976 yılında yayımlanan *Portrait of Dora* (Dora'nın Portresi) oyununda rüya sekanslarıyla Dora vakasını Freud'un kiyle sınırlanan bakış açısından kurtararak kadının bakış açısını vermeye çalışır¹³.

Görülen o ki kadın, toplumsal olarak sıkıştırıldığı sınırların dışına çıkmak istediğinde, karşılaştığı iç ve dış engellemeler, sınırlılıklarla mücadeleye girmek zorunda kalır ve destek bulamadığı bu zorlu mücadele zaman içinde psikolojik deformasyona yol açabilmektedir. Yani söz konusu olan kadınların yaratılıştan taşıdıkları bir hastalık değil, bağlı bulundukları koşullarla süreç içindeki

¹³ Dora'nın kadınlar tarafından sahiplenişinin son örneği Lidia Yuknavitch'in, *Freud'a Kafa Tutan Kız: Dora* (2012) adlı romanıdır. Romanda bu vaka öyküsü günümüzdeki Dora'nın ağzından tekrar yazılmıştır.

çatışmalarının yol açtığı gözlemlenebilir sorunlardır. Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitabındaki şu sözleri sınırları zorlayan kadının bu olası durumu açısından önemlidir:

16. yüzyılda üstün bir yetenekle doğan herhangi bir kadın hiç kuşkusuz çıldırır, kendini vurur ya da yaşamını köyün dışında bir kulübede, korkulan ve alaya alınan bir yarı cadı, yarı büyücü olarak geçirirdi. Çünkü üstün yeteneğini şiire dökmeyi denemiş bir kızın başkalarınca önüne çıkarılmış engellerin ve zorlukların altında ne kadar ezildiğini, öte taraftan kendi çelişik güdülerinin etkisinde bir o yana bir bu yana çekilip acı duyduğunu, bu yüzden beden ve akıl sağlığını bir ölçüde yitirdiğini bilmek için ruhsal bilimden bir parça anlamak yeterlidir. (56)

Pek çok kaynakta Batı'daki akıl hastanelerinin hasta yoğunluğunu kadınların oluşturduğu sayılarla ortaya konulmaktadır.¹⁴ Kadın ve delilik konusunda yazılmış kaynakların ilklerinden ve en önemlilerinden biri olan *Women and Madness* (Kadınlar ve Delilik) adlı kitabında Phyllis Chesler, kadınların toplumca kabul edilebilir davranışlarının çeşitliliğinin erkeklerinkinden daha az olduğunu, bu nedenle kadınların deli olarak nitelenmelerinin daha kolay olduğunu belirterek kadınların baskıcı baba, koca ile erkek psikiyatristlerin kurbanı olduklarını ileri sürer (78).

Bununla ilişkili olarak kadın histeriklerin yaygınlığının ister istemez toplumsal bir gerçeklik olarak edebiyatta da yansımasını bulduğu, bu nedenle edebî

¹⁴ Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and British Culture*; Jill Harsin "Gender, Class and Madness in Nineteenth Century France"; Phyllis Chesler, *Women and Madness*; Jane M. Ussher, *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness*.

metinlerde histerik kadın imgesine sık rastlandığı söylenemez mi? Başka bir deyişle yazarlar çizdikleri bu imgeyle kadınların histerik olduğu gerçeğini edebiyat düzlemine taşımaktan başka bir şey yapmamıştır aslında. Ancak 19. yüzyılda akıl hastalığı ya da daha özelde “histeri” teşhisi konulan kadınların sayısının fazlalığı tamamen yukarıda sözünü ettiğim determinizme bağlanabilir mi? Kurulan bu neden sonuç ilişkisine bakarken, var olan gerçekliğin edebî metinleri etkilemesinin yanında edebî metinlerde yaratılan imgelerin kurmaca dışı gerçekliği durmadan yeniden ürettiği gözden kaçırılmamalıdır. Gibert ve Gubar’ın, büyük oranda histeriyle anılan Viktorya dönemi için söyledikleri “Viktoryan kadınların çektikleri hastalıklar her zaman aldıkları dişilik terbiyesinin sonuçları değildi, bu hastalıklar böyle bir terbiyenin hedefleriydi aynı zamanda” (54) sözleri bu bakımdan çarpıcıdır. Meseleye bir de bu açıdan bakıldığında özellikle 19. yüzyıldan sonra Türkçe edebiyatta da çokça karşılaşılan deli/histerik kadın imgesinin varlığı bir gerçekliğin yansıtılmasının dışında, erkek egemen bakışın süzgecinden geçen bir gerçekliğin yaratılması biçiminde de görülebilir.

Dolayısıyla sözü edilen deformasyon, kadınların entelektüel kapasiteleriyle doğru orantılandırılmış ve bu durum aynı zamanda “evdeki melek”¹⁵ rolünden istifa ederek erkeğin hükmünü ilan ettiği akıl gibi alanlara girmeye hevesli kadınlar için ödeyecekleri bedeli hatırlatma işlevi kazanmıştır. Wendy Martin entelektüel kadına yönelik korkunun 19. yüzyılda çok yoğun bir fenomen hâline geldiğini ve bu olgunun tıp kroniklerine kaydedildiğini söyleyerek şu çarpıcı örneği verir: “Düşünen kadın doğanın bir ihlalidir. Harward’dan bir doktor Radcliffe mezunu bir kadına ait otopsi raporunda kadının rahminin bezelye boyutunda ve buruş buruş olduğunu

¹⁵ Virginia Woolf “Evdeki Meleği Öldürmek: Kadın Meslekleri” başlıklı yazısında bir şiirin başlığından esinlenerek ailenin sempatik, çekici, fedakâr, becerikli, saf, utangaç annesini böyle adlandırır.

yazar” (aktaran Gilbert 56). Entelektüel kadının doğa kanunlarını ihlaline yönelik bu eril refleksin hâlâ ne denli güçlü olduğunu anlamak için tezin ilerleyen bölümlerinde ele alacağım kadın yazarlar ve karakterlerin durumunu gözden geçirmek yeterlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

(1880-1960) TÜRK EDEBİYATINDA DELİ KADIN İMGESİNİN GELİŞİMİ

Osmanlı'da ve takip eden erken Cumhuriyet'te deliliğin nasıl algılandığını, delilik-kadın ilişkilendirmesinin edebiyatta hangi amaçlarla nasıl yansıtıldığını, kısacası deli kadın imgesinin örneklerini değerlendirmeye girişmeden önce 19. yüzyıldan itibaren hız kazanan Türk modernleşmesinin iç içe geçen bazı özelliklerinin mercek altına alınmasına ihtiyaç var: Pozitivist, rasyonalist düşüncenin değer kazanmasıyla oluşan düşünsel kırılma; imparatorluğun son yıllarında baş gösteren ve sonraki rejimin temelini oluşturan milliyetçilik, bunlarla paralel seyreden modern psikiyatrinin doğuşu ve her iki dönemde de modernliğin gösterenine dönüşen kadınların durumu.

Bu bölümde Türk modernleşmesinin genel nitelikleri ve bundan bağımsız değerlendirilemeyecek olan Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi kadın hareketinin özellikleri irdelenerek kadına yönelik bakış açısının hangi reflekslere bağlı olduğu

belirlenecek ve döneme ait psikoloji bilgisi kadın-delilik ilişkisi bağlamında gözden geçirilecek bütün bu olguların edebiyat tarihine yansımaları değerlendirilecektir.

A. Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Modernleşmesinin Paradigmaları ve Delilik

1. Osmanlı’da Rasyonal Aklın Yükselişi

Osmanlı İmparatorluğu gerileme devrinden sonra yavaş yavaş Batı uygarlığının özellikle askerî üstünlüğünü kabul etmeye başlamış ve 18. yüzyıldan itibaren Batı’daki teknik gelişmeleri izlemek üzere elçiler göndermiştir. Bu elçiler aracılığıyla tanışılan yeni Batılı teknikler, ilerlemeler elbette askerî ve idari alanlarla sınırlı kalmamış düşünce ve yaşayış biçimi de Osmanlı kültürü üzerinde etkili olmaya başlamış; özellikle 19. yüzyılla birlikte modernleşme büyük ölçüde resmî bir politika olarak benimsenmiştir. Şerif Mardin *Türk Modernleşmesi* kitabında 18. yüzyılda Osmanlı modernleşmesinin daha çok askerî ve teknik bazı yenilikler gözetilerek atılan ilk adımlarının 1870’lerden sonra daha sistematik ilerlemeye başladığını dile getirir (14).

İnci Enginün, “Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)” başlıklı yazısında aklın kazanmaya başladığı önemi düşünce ve şiirleriyle “Türk edebiyatında akılcılığın [...] ilk temsilcisi” (Akyüz, 43) olarak nitelenen Şinasi üzerinden şöyle dile getirir:

Akıl, eski edebiyatımızda, özellikle mistik lügatte, sınırlı oluşu, kâinatı ve Tanrı’yı anlamada yetersiz kalışı dolayısıyla

küçümsenmiştir. Şinasi bu anlayışa “Münacaat”ında Tanrı’nın varlığını akılla ispatlayarak karşı çıkmıştır. Şinasi din tarihini de adalet kavramını da aklın bir ürünü olarak yorumlamıştır. Kanunlar adaletin kitabıdır. Şinasi “akıl ve kanun” kelimelerini de över ve onları toplumu düzenleyen en önemli iki güç olarak değerlendirir. Bunlar II. Meşrutiyet’te slogan olarak da kullanılmıştır. (Alıntıl原因 Günaydın, 269)

Şinasi’nin “Vahdet-i zatına aklımca şehâdet lâzım (Allah’ın birliğini aklımın kabul etmesi gerekir)” dizesi (Okay 58) ya da Ziya Paşa’nın, “Ya Rab nedir bu dehrde her merd-i zü-fünun / Olmuş belâ-yı akl ile ârâmdan masun? (Yarabbi, şu dünyada neden her bilgili kişi akıl belâsı yüzünden rahatını kaybetmiştir?)” (60) gibi rasyonal aklın öne çıktığı dizeler Osmanlı edebiyatı ve dolayısıyla düşünce hayatı için alışılmadık sayılır.

Burada altını çizmek gerekir ki söz konusu gelişimin izlerinin takip edilebileceği, başka bir deyişle zihniyet değişiminin okunabileceği başta gelen alanlardan biri edebiyattır. Dönemin düşünce dünyasına egemen olan aydınların büyük bölümünün aynı zamanda edebî metinler kaleme almış olmaları ve bu metinlerin yüklendiği estetik kaygıları ikincilleştirilen siyasi ve sosyal kaygılar, dönem edebiyatının tarihsel ve toplumsal olgulara ilişkin yorum yapmaya elveren bir bilgi alanı olmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu dönem aydınlarından bahsetmek aynı zamanda edebiyattan bahsetmek demektir.

Tanzimat sonrası dönemde aydınların söylemlerinde izleri görülmeye başlanan akli öne çıkaran bu yaklaşımın, bu dönemde henüz Batılı Aydınlanmacı zihniyetle ciddi bağlar kurarak Osmanlı düşünce hayatı ve edebiyatında esaslı bir yer

işgal etmediği de araştırmacılar tarafından öne sürülen bir görüştür.¹⁶ Buna karşın Orhan Okay'ın altını çizdiği gibi “Bazı felsefî fikirlerin, özellikle rasyonalist, pozitivist ve materyalist akımların, dağınık da olsa bir kısım Osmanlı gençleri üzerinde dinî akideleri sarsacak kadar etkili olduğu muhakkaktır” (56).

I. Meşrutiyet'in (1876) ardından gelen süreç ise eğitim alanındaki yeniliklerle beraber “akılcılık” adına daha etkili sonuçlar doğurmuştur. Şerif Mardin'in belirttiği üzere özellikle II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) açılan okullardaki ders programları aracılığıyla “19. yüzyıl müspet bilimlerinin Batı'nın esas güç kaynağını oluşturduğu” (15) anlaşılmaktaydı. Bu durum pozitivistizmin güçle ilişkilendirilmesi ve bu ilişkilendirmenin Osmanlı aydınının düşünce ufkuna bir tohum olarak yerleşmesi anlamına gelir. 19. yüzyılda üyelerinin Askerî Tıbbiye öğrencilerinden oluştuğu İttihat ve Terakki partisinin düşünsel köklerinde “biyolojik materyalizm” etkisinin olduğunu öne süren Mardin, “Askerî Tıbbiye öğrencileri, kendilerine okutulan derslerin icabı olarak, hayatı, Allah'ın iradesinin bir ürünü olmaktan çok biyolojik ve fizyolojik süreçlerin bir sonucu olarak görüyorlardı” (98) demektedir. Aynı şekilde pozitivistizmin de cemiyetin kurucu üyeleri arasındaki etkisinden ve ülke “kalkınma”sının “bilimselleşme” ile bağlantılı ele alındığından söz eder Mardin (98-

¹⁶ M. Orhan Okay, “Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması” başlıklı yazısında “Tesadüfî ve eklektik bir yapı gösteren 19. yüzyıl Osmanlı fikir hayatında birtakım Batılı düşünürlerin izleri bulunabilirse de bunlarda Batı'nın sistematik düşünce akımları birebir ölçüde yoktur” (56) tespitini yapar. Jale Parla da *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* adlı kitabında Batı'da roman türünün ortaya çıkmasını sağlayan koşullardan farklı olan Türk romancılığının bağlı olduğu eski epistemolojiyi şöyle özetler: “Ana hatlarıyla, Kuran'ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkıha dayalı hukuk ve kelama dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş bir kuram bu” (15). Parla, Tanzimat yazarlarının Batı'nın felsefesini anlamadıklarını açıklarken örnek olarak Namık Kemal'in Fransa'dan bahseden şu sözlerine yer verir: “Hareketlerinin esası da akıldır. Zahirî güzel bir safsatanın sevk ile bin istidlalin neticesini bozarlar” (42). Jale Parla bu sözlerden yola çıkarak “Osmanlı aydınlarının en yenilikçi sayılanlarının bile bilim devriminin ruhunu anlamadığı” (42) değerlendirmesini yapmaktadır.

9). Böylece pozitivistin aklı yücelten tutumu da bazı Osmanlı aydınları, daha da özelde Yeni Osmanlılar (Jön Türkler) arasında zaman içinde geçerlilik kazanacaktır.

Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi* adlı kitabında “Pozitivizm Hareketinin Doğuşu” başlığı altında 1891 yılında kurulan *Servet-i Fünun* dergisinin ilk cildinde yer alan yazıları sıralayarak derginin öncelikli olarak bir fikir hareketi olduğuna ve pozitif bilimlere gösterilen rağbete işaret eder¹⁷: “İlk ciltte, Ernest Renan hakkında bir yazı, mikrobiyolojiyi kuran Fransız kimyageri Pasteur, Paris akıl hastanesinin (Salpêtri re) büyük hekimi Charcot, naturalizm  ı ırımı açan Emile Zola, marazi kalıtım olaylarını romanda inceleyen Goncourt kardeşler görülüyor” (140).

Türkiye’de  a da laşma adlı kitabında Niyazi Berkes de, Abdülhamit dönemi ku a ından söz ederken “Bu ku a ın başlıca özelliği [...] inançları inkâr ve materyalizmdi” (376) der. Yine edebiyat alanında, Berkes’in aktarımıyla “ a da  bireycilik ve deist liberalizmin ahl kiyatını edebiyatımıza getiren” (385) Tevfik Fikret “akla tam özgürlük” (384) talep ederek “kafaları zincirlere vur[an]” (385) “müstebit bir Tanrı” (385) anlayışına akılla meydan okur.

 mparatorlukta meydana gelen bu paradigma de i iminden “delilik” de payını almıştır. Delilik, Aydınlanmacı rasyonel akıl ve ona ba lı gelişen psikoloji bilimi karşısında tasavvuftaki aşkın gücünü artık yitirmektedir. Bu dönemde açılan askerî tıp fakültelerinde psikiyatri eğitimi alan öğrenciler ve Ra id Tahsin (1870-1936) gibi Almanya’da psikoloji eğitimi gören ve yurda dönen genç hekimler,

¹⁷ Murtaza Korlael  de *Pozitivizmin Türkiye’ye Girişi ve İlk Etkileri* adlı incelemesinde “pozitivizmin Türkiye’deki ilk temsilcileri”ni (175) *Servet-i Fünun* (1891-1942), *Ul m-i İktisadiye ve İçtimaiye Mecmuası* (1908-1910) ve *İçtimaiyat Mecmuası* (1917) olarak gösterir. Bu yayınlar aracılığıyla pozitivistin Türkiye’ye girdiğini belirtir.

modern Türk psikiyatrisinin öncü adımlarını atan uzmanlar olarak Cumhuriyet modernleşmesine eklemeneceklerdir.

Böyle bir ortamda eski edebiyat ve tasavvuf anlayışına bağlı bir delilik olumlamasıyla karşılaşılması şaşırtıcı değildir. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* kitabında “Romantizme karşı çıkıp his ve hayal hakimiyetini ortadan kaldırarak gözleme ve pozitivist görüşe dayanan realist ve natüralist akımın Türkiye’deki ilk serpiteleri[nin] 1880’den sonra başla[dığını] ve yavaş yavaş edebiyatta da görül[düğünü]” (69) söyler. “Önce dergi ve gazetelerde fennî konulara rağbet gösterilmesi ile beliren bu eğilime, 1885’den sonraki Türk romancıları [...] yakınlık duyacaklardır” (69).

I. Meşrutiyet sonrası dönem metinlerinde giderek realist bir tutum takınılması dönemin psikoloji bilgisinden yararlanılarak karakterlerin bu bilgilere uygun gerçeklikte yaratılması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla 1880 sonrası psikolojik tahlillerin önem kazanmasıyla birlikte histerik/deli karakterlerin yaratılmış olması ve deliliğin eski anlayıştan farklı biçimde öncelikle bir hastalık olarak olumsuzlanması bu yanıla doğaldır. Ancak bu karakterlerin çoğunlukla kadın oluşları bir tesadüf olamayacağına ve yalnızca psikolojik realizmin yükselişine bağlanamayacağına göre delilik-kadın arasında kurulan ilişkinin işlevi açıklanmaya muhtaçtır. Bunun içinse modernleşmeyle yaşanan değişimlerin cinsiyet rollerine nasıl etki ettiği üzerinde durmak gerekir.

2. Cumhuriyet Öncesi Dönem Kadın Hareketinin Özellikleri ve Aklın Sahiplenilişi

19. yüzyılda Osmanlı’da siyasi yapının merkezîleşmesi ve sekülerliğe kapı aralanması Ayşe Durakbaşı’nın, *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* adlı kitabında ele aldığı gibi Tanzimat modernleşmesinin “ideolojik, teorik, estetik ve toplumsal kökleri Aydınlanma’ya uzanan” (23) Batı kültürüyle yakından ilişkilidir. Bu kökleri anlamak hem erkek yazarların elinde, hem de kadın yazarların daha çok görünürlük kazandığı, peş peşe yapıtlar kaleme aldıkları II. Meşrutiyeti izleyen dönemde deli/histerik kadın imgesinin nasıl kullanıldığını sorgularken ve bununla bağlantılı olarak Osmanlı modernleşmesi sürecindeki kadın kimliğinin inşasında, kadın hareketinde öne çıkan noktaları gözden geçirirken önem kazanmaktadır.

Modernleşme sürecine paralel olarak değişen siyasi ve toplumsal yapı içinde kadının konumunun nasıl olacağı/olması gerektiği Osmanlı’nın son dönemlerinde çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu aydınları, yazarları tarafından yoğun şekilde tartışılmıştır. Tanzimat’tan sonra yetişen yeni neslin düşünce dünyası Avrupa’daki gelişmelerden de etkilenerek gelenekle pek çok noktada çatışıyordu. Eskisi gibi görücü usulüyle evlenmek istemeyen, çokeşliliğe karşı çıkan, kadınların da eğitim almaları gerektiğini savunan Celal Nuri, Abdullah Cevdet, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Ziya Gökalp gibi bazı erkek yazarların öne sürdükleri kadın-erkek eşitliğine dair düşünceler Cumhuriyet öncesi kadın hareketinin ateşleyicilerinden olmuştur. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta; erkeklerin bu savunularının esasını, kocalarını takdir edebilecek iyi eğitilmiş zevceler arayışı oluşturmakta, başlı başına kadın hakları öncelenmemektedir. Kadın, erkek gibi bir birey değil, eş ve anne olarak

konumlandırılmakta, sözü edilen tartışmalar da bu doğrultuda yürütülmektedir. Deniz Kandiyoti erkeklerin kadın hareketinin fitilini ateşleyen bu tavırlarını “Osmanlı ataerkil düzenine erkek başkaldırısı” (“Ataerkil Örüntüler...” 333) olarak yorumlar.

Kadınların eğitiminden, siyasal haklar kazanmalarına, örtünmeye, görücü usulü evliliğe, çokeşliliğe kadar farklı yönlerde gelişen tartışmalarda Batılı düşünceye daha yakın olanlar İslam’ın kadına yönelik bakış açısının çerçevesini evrensellik adına zorlarken; diğer yanda İslami kural ve geleneklere bağlı kesimler kadının özgürleşmesini toplumsal yapı ve onun çekirdeğini oluşturan aile için bir tehlike olarak görüyorlar, eski düzenin devamını savunuyorlardı. Bu tartışmalar içinde döneme göre daha makul sayılan görüş, kadınların çağın gereği olan modernleşmeye uyum sağlamakla birlikte İslami kuralların kadın için belirlediği sınırların bütünüyle dışına çıkmamaları gerektiği idi.

Farklı kesimlerin kendilerine biçtikleri roller arasında sıkışan kadınların yaşadıkları iç çatışmanın tezin ilerleyen kısımlarında incelenecek olan kadın yazarların metinlerinde yeniden vücut bulduğu görülecektir.

Dönemin kadın hareketinin değerlendirmesini yaparken zamanında geçerli olan siyasi ve düşünsel akımları göz önünde tutmak kaçınılmazdır. Önceki bölümde ele aldığım özellikle I. Meşrutiyet sonrası süreçte Yeni Osmanlılar’la birlikte önem kazanan pozitivist düşünce ve sonrasında milliyetçilik akımı kadın hareketinin niteliğine de etki etmiştir. Osmanlı kadın hareketinden söz ederken II. Meşrutiyet’in (1908) kadınların eğitimi ve kadın faaliyetlerinin yoğunluğu açısından bir dönüm noktası olduğu varsayılmaktadır. Serpil Sancar *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* adlı kitabında, kadın sorunlarının “kadınlar

lehine” ele alındığı ilk yazıların yayımlandığı *Terakki* gazetesinin yayım yılı olan 1868’den II. Meşrutiyet’e (1908) geçen dönemi “kadınların kendilerini ispat dönemi olarak” niteler (92). 1908’den Cumhuriyet’in kuruluşuna (1922) kadar geçen dönemi ise “kadın hareketinin kadın hakları ile ilgili somut taleplerinin tartışılıp şekillendiği” bir süreç olarak ayırır (93).

Fatmagül Berktaş “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak” yazısında bu dönem ve sonrasındaki kadın hareketinin ulusçulukla olan bağına dikkati çeker:

II. Meşrutiyet döneminde ve sonrasında kadınlar, ağır savaş koşullarında giderek parçalanmakta olan imparatorluğun durumunun da etkisiyle, Genç Türkler’in yaydığı ulusçu düşüncelerin ve çıkarların bilincinde ‘yurttaşlar’ haline gelmekte ve bunu bilinçli bir talebe dönüştürmekteydiler. Bu noktayı göz önünde tuttuğumuzda, Türk feminizminin yalnızca Cumhuriyet’in kuruluşu döneminde değil, daha önceki dönemde de Türk ulusçuluğunun gelişimine paralel bir süreç izlemiş olduğunu söyleyebiliyoruz. (1)

Türk milliyetçiliğinin en önemli adlarından biri olan Ziya Gökalp, İslamiyet’in kabulünden önceki Türk topluluklarında kadının önemli ve özgür bir konumu olduğu tezini savunmuştur. Cumhuriyet’in cinsel politikasına da etki etmiş olan *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında tarihin, “feminizmin Türklerden doğduğunu itirafa mecbur olaca[ğın]” (170) öne süren Gökalp, “Türk feminizmi” başlığı altında Eski Türklerdeki feminizmin özelliklerinden söz etmektedir. Ona göre bu feminizmin kökü kadının kutsal gücüne dayanan şamanizmdir (164). Yönetimde “hakan” ve “hatun”un eşit öneme sahip olduğunu, çokeşliliğin bulunmadığını,

kadınların örtünmediklerini, mal sahibi olabildiklerini belirtir ve aynı zamanda “amazon” olan, kahramanlık sergileyen kadınların bütün bu özgürlüklerine karşın “havaî işlerle uğraşma[yan]” (168) bir ahlak taşıdıklarının altını çizer. Cumhuriyet modernleşmesinin bağlı olduğu ulus inşasının temellendirileceği bir köken arayışı içindeki milliyetçilik, Gökalp’in işaret ettiği yerde “modern Türk kadını” modelini de hazır bulacaktır.

Bu modelin bir alternatifini de İslamcılar sunmakta, Asr-ı Saadet dönemine referans yaparak Müslüman kadınların nasıl serbestçe yaşadıkları, çalıştıklarını belirtmekte, bu dönem sonrasındaki yanlış yorumlar nedeniyle kadınların şartlarının kötüleştiğini savunmaktadırlar. Bu yorumlama eğiliminin İslam’ın modernleşmeye engel olmadığını savunan Tanzimat aydınlarına kadar uzandığını Şemsettin Sami ya da Fatma Aliye gibi örneklerde görmek mümkündür.

Batı’daki feminist düşüncelerle tanışan, dergiler, gazeteler ve konferanslar aracılığıyla kamusal alanda seslerini duyurmaya başlayan, dernek kuran, eğitilmiş, çoğu devletin yönetici ailelerine mensup üst sınıf kadınlar kendi kimlikleri ve konumları hakkında söz sahibi olma, erkeklerle eşit haklara erişme taleplerini dile getirirler.

Kadınların taleplerinin niteliğini gösteren birincil kaynaklar kadın dergilerinde/gazetelerinde çıkan yazılardır. Serpil Çakır, bu yazıları bir araya getirdiği *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kapsamlı çalışmasında dönemin ilk kadın dergisi olarak nitelediği *Terakki-i Muhadderât* (1869) adlı dergide yayımlanan bir kadın mektubunu aktarır:

Şurasını iyi bilmek gerekir ki, ne erkekler kadınlara hizmetkâr, ne de kadınlar erkeklere cariye olmak için yaratılmıştır.

Erkekler hüner ve marifetleri ile hem kendilerini, hem de hepimizi geçindirebiliyorlar da, biz niçin bilgi ve hüner kazanmaya kudretli olamıyoruz? El ve ayak, göz, akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? (62)

Bu mektupta akıl dışına itilen kadının gerçekte erkek kadar akıllı olabileceği savunulmaktadır. Akıl konusunda cinsler arasındaki eşitlik vurgusunun kadın hareketinin hedeflerinden biri olduğunun açık göstergesini, bir başka kadın dergisi *Şükûfezar*'ın (1886) ön sözündeki şu ifadelerde görebiliriz: “Biz ki saçı uzun akıllı kısa, diye erkeklerin hande-i istihzasına [alaylı gülümseme] hedef olmuş bir taifeyiz. Bunun aksini ispat etmeye çalışacağız” (65). Dönemin akıllı, rasyonallığı yücelten yaklaşımının kadınlar cephesindeki alımlanışı Çakır'ın kitabında yer verdiği diğer yazılarda da görünürlük kazanır. “Şiddetle Red” başlıklı yazısında Mükerrerrem Belkıs, Fatma Hasena Hanım'a şöyle hitap etmektedir:

Bana hitaben yazdığınız mektubda kadınların noksan-ı akıl olduğunu iddia ediyorsunuz. Bu; kadınlığa büyük bir darbe, büyük bir tecavüzdür. İddianızı âlem-i nisvan adına red ediyorum. Erkeklerin sırf müstebiddâne bir his ile ortaya sürdükleri; ilmî hayat namı altındaki efsunlarına mağlub oluşunuza cidden müteessifim. Sizi münevver görüyorum. Nasıl olmuş da siz de kanmışsınız. (217-8)

Yazıların pek çoğunda akıl konusunda erkekle eşit olduğunu kanıtlamaya çalışan bir kadın sesine tanık oluruz. Erkeklerin aldıkları modern, bilimsel eğitimden mahrum kalan kadınların yeni nesilleri yetiştirmede başarılı olamayacağı da öne sürülür. Kadınların eğitim hakkını, hayırlı evlatlar yetiştirerek devletin devamlılığını sağlamaları adına savunarak kadınlara destek veren erkek aydınlar da vardır. Ancak

Fatmagül Berkay’ın öne sürdüğü gibi “Erkek egemen toplum, eşitlik yönünde bazı ödünler verse ve kadınlara haklar tanısa da, kadını tanımlama, ona “ad koyma” hakkını sıkı sıkıya kendi elinde tut[maktadır]” (“Cumhuriyet’in 75 Yıllık...” 2).

Farklı dönemlerde kadına konulan ad değişiklik gösterse de adlandırmanın bağlı olduğu hiyerarşik yapı değişmemektedir. Deli/histerik adlandırması da bu bağlamda düşünülmelidir. Kaldı ki kadının “saçı uzun aklı kısa” olmadığı kanıtlanırsa bile bu akıl erkeğinki gibi doğrudan bilim, sanat vb. entelektüel bilgi üretimine değil, medeniyetin ayakta kalmasını sağlayacak çocukların yetiştirilmesine hizmet edecek yani dolaylı olacaktır. Bu bakış daha önce üzerinde durduğum gibi kadını akıl dışının alanında tutmasa bile medeniyete doğrudan katkı sağlayacak düzeye de çekmemektedir. İdeal kadının medeniyetin yaratıcısı erkeği takdir edebilecek kadar akıllı ama isyankâr olmayacak kadar “uslu” olması gerektiği görülür. Bu nedenle Ayşe Kadioğlu’nun dönemin kadın idealinin Cumhuriyet’in başlangıcından bu yana huzursuzluğa yol açan “alaturkalık ile iffetsizlik arasındaki gerilim[i]” yansıttığı tespiti yerindedir¹⁸ (96). Erkeğin sahip olduğu olanaklara göz diken, eğitilmiş, alafranga kadının yarattığı endişe, alafrangalığın delirmek/histerik olmakla sonlanacağı dersinin verildiği edebî metinlerin kaleme alınmasına yol açmıştır.

Edebiyatta zaman zaman örtük de olsa yansımaları bulan böyle bir toplumsal, düşünsel ortamda erkeklerle akli açıdan eşit olduğunu savunarak kamusal alanda görünürlüğe ve söz hakkına sahip olmaya çalışan dönem kadınlarının rasyonelliğe verdikleri önem, kadın yazarların aklıyla ön plana çıkan kadın karakterler yaratmaları sonucunda da açığa çıkmaktadır.

¹⁸ Şirin Tekeli de kişisel isteklerini bastırmak zorunda kalan kadınların yaşadığı bu gerilimi “şizofrenik kimlik” krizi ile tanımlar.

Bununla birlikte kadın hareketinin kazandığı ivme sonrası, içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlayan kadının bilinçlenmeyle beraber gelen mutsuzluğuna değinen Serpil Çakır, bu gelişmeden pişmanlık duyma noktasına gelen kadınların sözlerine yer verir: “Ne için gördüğüm terbiye ile iktifa etmedim? Ne için düşündüm? Ne için hakikati görmeye uğraşdım? Of, işte esbab-ı felaketim bu idi!” (322-3). Bu sözler özellikle, dönemdeki hemcinslerinin erkek karşısında güçlü, akıllı, rasyonel özellikler sergileyen kadın karakter yaratma genel eğilimlerinin tersine, histerik/deli kadın karakterleri metinlerine taşıyan kadın yazarlar üzerine de düşünmek gerektiğini hatırlatır. Söz konusu yazarların yapıtlarını okurken deli/histerik kadın imgesinin yukarıda dile getirildiği gibi aydınlanan kadının mutsuzlaşması gerçekliğine mi dayandığı, yoksa erkek yazarın endişelerinin cisimleşmesi olan bir imgenin bilinçsizce taklit mi edildiği sorgulamasına götürür bizi. “Giriş” bölümünde andığım Ayşegül Utku Günaydın’ın öne sürdüğü tezden de yola çıkarak histeri ya da deli kadın imgesi dönemin kadın yazarlarında çok da farkında olmadıkları bir başkaldırı olarak okunabilir mi? Bu yolla kadınlar üzerindeki baskı görünür mü kılınmaktadır? Bütün bu sorular metinlerle yapılan yakın okuma sonucunda yanıtlanmaya çalışılacaktır.

3. Cumhuriyet Modernleşmesinde Modern Türk Psikiyatrisinin Yeri ve Dejenerasyon Düşüncesi

İmparatorluğun son yıllarında başlayan ve milliyetçilikle de bağlantılı zihniyet değişimi, modern psikiyatrinin esas gelişimine imkân veren Erken Cumhuriyet dönemindeki bakışın da dinamosu olmuştur.

Yıkılan bir imparatorluğun temelleri üzerine kurulan Cumhuriyet'in modernleşme politikasının özünü Batı uygarlığı karşısında yenik düşen eski düzenin, dolayısıyla aslında bir kültürün tasfiye edilerek yeni ülkeye uygun bir insan tipinin yaratılması oluştuyordu. Bu yeni insan tipinin delilikle ilişkisini değerlendirirken Cumhuriyet modernleşmesinin başlıca özellikleri ve yukarıda altını çizdiğim Osmanlı modernleşmesiyle hangi açılardan devamlılık ilişkisi kurduğuna bakmak yerinde olur. Çünkü özellikle II. Meşrutiyet sonrasında Türk milletçiliği çevresinde gözlemlenen düşünsel hareketlilik erken Cumhuriyet dönemine de etki etmiştir.

Laik bir ulus devlet modelinin benimsendiği bu anlayışta II. Meşrutiyet sonrası yükselişe geçtiğini belirttiğim pozitivizm, rasyonalizm, ulusçuluk gibi düşünce akımları artık bir grup aydının yönelimlerini aşarak devlet tarafından resmî düzeyde kabul görmekte ve yeni cumhuriyetin yurttaşlarına örnek olarak sunulmaktadır. Batılı bilim ve düşünce sisteminin üstünlüğünü kabul ederek onu aşmayı hedefleyen bir anlayış için “akıllı” yurttaşlar yetiştirmenin önemi açıktır. Bu nedenle Erken Cumhuriyet döneminde deliliğe bakış, psikoloji biliminin kabul ettiği tanım ve ölçütlerden yola çıkmakta ve delilik her şeyden önce tedavi edilerek toplum düzeni için tehdit oluşturması engellenecek bir hastalık olarak görülmektedir. Kuramsal kökleri Avrupa'ya dayanan modern Türk psikiyatrisinin bağlı olduğu dönemin psikoloji bilgisi modernleşme hedefiyle de uyumlu olarak deliliğin alımlanışının esasını oluşturmaktadır.

Deliler ve Doktorları: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Delilik adlı kitabıyla “Osmanlı'nın son dönemi ve erken Cumhuriyet'te deli kimdir?” (5), “Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde delilik nasıl algılanıyordu?” (6) gibi sorulara yanıt arayan Rüya Kılıç, Louis Mongeri'nin bîmarhânelerdeki şartları düzeltme girişimiyle 19. yüzyılda başlayan Türkiye'deki modern psikiyatri sürecini 1940'lı yıllara kadar

izlemektedir. Bu iz sürüş aynı zamanda Türk modernleşmesinin amaçlarını ve psikiyatrinin bu amaçlar doğrultusunda nasıl yol aldığını görünür kılmaktadır.

Kılıç “Osmanlı’nın ilk akliye ve asabiye mütehasşısı ile Cumhuriyet’in tababet-i ruhiye hekimleri[nin] (psikiyatrları[nın]) Tıbbiyeli seçkinler olarak Türk modernleşme çabasının içinde yer almaya fazlasıyla istekli” olduklarını dile getirir (109). Dönemlerinde yaygın olan sosyal Darwinist düşüncelerden etkilenen Osmanlı aydınları için psikiyatri, toplumsal ilerlemeyi sağlayacak müspet yollardan biri olarak görülmüştür. Modern Türk psikiyatrisinin kurucularından olan Mazhar Osman Uzman, öğrencisi Fahreddin Kerim Gökay gibi psikiyatristlerin, bireysel hastalıkların teşhis ve tedavisinin ötesinde toplumsal sorunları çözme konusundaki motivasyonlarının arkasında 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında rağbet kazanan dejenerasyon¹⁹ teorisi, öjenik gibi sosyal hijyenle bağlantılı düşünceler de bulunmaktadır.

İlk kez 1857 yılında Fransız psikiyatrist Benedict Morel²⁰ tarafından öne sürülen dejenerasyon teorisinde, ebeveynlerdeki fiziksel ya da ahlaksal bozuklukların kalıtsal geçişe bağlı olarak takip eden nesillerde akıl hastalıklarını ortaya çıkardığı ileri sürülmektedir. Bu doğrultuda dejenerasyon kavramı “normal”, sağlıklı tipolojiden sapma anlamında geniş ölçekte kullanılmıştır. Morel’den sonra dejenerasyon teorisi Max Nordau (1895), Cesare Lombroso (1895) gibi farklı kişilerce geliştirilmiş, antropolojik kriminolojide, estetik ve politik alanlarda kullanılmıştır.

¹⁹ Dejenerasyonun Osmanlıcadaki karşılığı tereddî, dejenere karşılığı ise mütereddîdir.

²⁰ *Treatise on Physical and Moral Degeneration* adlı kitabı 1857’de yayımlanıyor.

Erken Cumhuriyet döneminde delilik sınıfına sokulan bütün ruhsal hastalıklar, toplumsal düzenin devamını sağlayacak olan sağlıklı nesillerin önündeki engel olarak görülmektedir. Çağlayan Ayhan tezin ilk bölümünde bahsettiğim yüksek lisans tezinde, temelleri erken Cumhuriyet döneminde atılan modern Türk psikiyatrisinin kuruluşu ve özellikleriyle Türkiye modernleşmesi ve ulusçuluğu arasındaki bağlantıya dikkati çekmektedir. Ayhan’a göre Türk psikiyatrisinin ortaya koyduğu yeni anormal insan, biyolojik açıdan irrasyonel oluşu, ahlakdışılık ve suça eğimli oluşu, dermansız oluşu ve çalışacak durumda olmayışıyla ideal Türk vatandaşının olmadığı ve olmaması gereken bir özelliktir (v).

Türkiye’de modern psikiyatri denilince akla gelen ilk isim “[H]ekimliğin iyi çocuk, yani akıllı, uslu, maneviyatı düzgün, sinirsiz nesil yetiştirmek için gösterdiği usuller” (alıntılayan Kılıç 118) gibi konularda konferanslar veren Mazhar Osman’dır. Başta Mazhar Osman olmak üzere dönemin diğer psikiyatristlerinin yazıları ve Cumhuriyet hükümetinin de desteğini alarak yaptıkları kurumsal uygulamalar modern Türk psikiyatrisinin “deliliğe” ve “deli”ye bakışının, yaratılmak istenen makbul insan tipolojisinin iyi bir özetini sunmaktadır.

Sevim Odabaş, *Toplum ve Bilim* dergisinde yayımlanan “Cumhuriyet Dönemi Türk Modernleşmesi, Sıhhiyesi ve Hekimleri, 1920-1946” başlıklı makalesinde “sıhhat siyaseti”nin (190) Türk modernleşmesi bünyesindeki işleyişini, yaratılmaya çalışılan “milli kimlik”in özelliklerini irdeler. “*Sağlam, doğurgan, temiz, çalışkan, üretken, asker vb.*” (208) özellikler taşıması arzulanan Cumhuriyet vatandaşı tipinin uzağına düşenler, gelecek nesilleri ve dolayısıyla rejimin devamlılığını tehlikeye atmaktadır. Bu nedenle dönemin en önemli tıbbî ve politik girişiminin sosyal hijyenin sağlanması olduğu söylenebilir.

Dejenerasyonun önüne geçmek sosyal hijyene bağlıydı, bunun yollarından biri ise öjenikti. Öjenik uygarlık düşüncesi, toplumdaki sağlıklı bireylerin doğumunun ve üremelerinin engellenmesini, sağlıklı nesillerin yetiştirilerek “ideal insan” özelliklerinin elde edilmesini hedefleyen ve 20. yüzyılın ilk yarısında epey rağbet gören bir akımdır.

Mazhar Osman yeni Cumhuriyet’in öjenikten yararlanması gerektiği görüşündedir:

Öjenikten hem müsbet, hem menfi cepheden müdahale beklemek lâzımdır. Esasen hastalısız ve sağlamların evlenmesine ve çoğalmasına yardım ve teşvik müsbet öjeniktir. Bilakis soyu bozuk, anasından babasından hastalık tevarüs etmiş ve ırk için tehlikeli kusurla malûl olanların çoğalmasına mani olmak da menfi öjeniktir. Türkiye Cumhuriyeti öjenik’in iki cephesinden de işe sarılmaya mecburdur... Bugün her avucuna okkalarla kan akıtarak sahip olduğumuz, kurduğumuz aziz vatanın müdafaası, refahı, imarı, terakkisi için çalışan sağlam kollara ihtiyacımız vardır. Birçok cepheden yapıya muhtaç vatani da soyu bozuklarla doldurmak, darülâcezeler, Bimarhane ve hapishaneler için nesil yetiştirmek de şayanı temennî değil... Onun için sağlamları çoğaltmaya teşvik ve mecbur etmeliyiz, çürüklere de sen yetersin, senden nesle lüzum yok demeliyiz. (Alıntıl原因 Odabaş 205)

Mazhar Osman’ın öğrencisi olan Fahreddin Kerim (Gökay) da “gerek cismen ve gerekse fikren hasta olan uzuvlar[in] cemiyetin başına bir belâ ve diğer hemcinslerinin sırtına bir yük olmaktan başka bir şeye yarama[dıklarını]”

(Alıntıl原因 Kılıç 119) söyleyerek bunun önüne geçecek olanların “memleketin düşünen evlâtları” (119) olduğunu vurgular.

Türk modernleşmesinin kurucu kadrolarından oluşan bu “düşünen evlatlar” Odabaş’ın da vurguladığı gibi çoğunlukla Askeriye, Mülkiye ve Tıbbîye eğitiminden geçmiş erkeklerdir (191). Sosyal hijyeni teminat altına almak için kimlerin dışarıda kalacağına karar veren erkek psikiyatristlerin delilik ile cinsiyet arasında nasıl bir ilişki kurdukları, kadına bakış açıları dikkat çekicidir.

Kadını duyguya, erkeği ise akıl ve sağduyuya yakıştıran düşünme biçiminin cinsler arası eşitsizliğe yaptığı vurgu, eril psikiyatri dünyasında da kendine yer bulmuştur. Bunlardan en dikkat çekici olanı İzzeddin Şadan’ın anaerkilliği nevroza eşitlemesidir: “[İ]nsan cemiyetinin tekâmülü maderşahiden pederşahiye doğru daimî bir ‘kendi kendine iyi olma’ vetiresi gösterdiğinden, maderşahiye avdet nevroz ile aynı mânada oluyor demektir” (Kılıç 129). Kurulan bu eşitlik, kadınlığın delilikle ilişkilendirilişinin en önemli örneklerindendir.

Mazhar Osman Uzman’a göre de “heyecanile yaşa[yan]” kadın ile “muhakeme ile temayüz ede[n]” erkek birbirine eşit değildir (Kılıç 128), ona göre “kadının esas mizacı heyecanlılık *émotivité* dir. Bütün kadın psikozlarında bunun izlerine tesadüf olunur. Heyecanın hakim olduğu psikozlar meselâ cinneti manyai inhibatîye kadınlarda daha çoktur. Şüphesiz hystérie asıl faaliyet sahasını kadınlarda buluyor”²¹ (128).

“İrk hıfzıssıhhası nokta-i nazarından kadınlar bilhassa mühimdir” diyen Fahreddin Kerim Gökay da, kadınlara doğuştan “ev hanımlığı ve validelik”i uygun

²¹ Uzman’ın kadınlar hakkındaki bu sözleri döneminde özellikle kadın derneklerinden tepki toplamış ancak Uzman, kendisine gösterilen tepkiyi düşüncesini güçlendiren bir kanıt olarak değerlendirmiştir: “Muhterem hanım efendiler bu manasız asabiyetleriyle geçen yazılarımızın doğruluğunu ispat etmiş oldular” (Kılıç 128).

görür (Odabaş 205). Ona göre kadınlar “mümkün olduğu kadar erken evlenip” doğalarına uygun şekilde ev işleri ve çocuk terbiyesiyle uğraşmalı, iyi birer anne olmalı ve “umumî hayata atılmamalı[dırlar]” (205).

Mazhar Osman’a göre de erkekler gibi çalışma hayatına giren kadınları histeri, nevrasteni, melankoli gibi hastalıklar beklemektedir. “Zevcelik ve validelik” görevleri yerine çalışmayı tercih eden kadınlar içinde özellikle öğretmenlerin bu hastalıklara daha çok yakalandıklarını söyler²² (Kılıç 129). Anlaşılan o ki okuyan, eğitimi ve öğretim yapabilecek donanımdaki kadınlar önceki bölümlerde de üzerinde durduğum gibi delilikle ödüllendirilmekte, dönem için bu deliliğin başta gelen görünümü de histeri olmaktadır.

Kadına sağlıklı nesiller doğurma ve onları akıllı, uslu yetiştirme görevi yükleyen dönem psikiyatristleri, sosyal kontrol mekanizmasının bir kolu olarak evlilik kurumuyla serbest cinselliği denetim altına alma gerekliliğinde hem fikirdirler. Dönem psikiyatristlerinden İzzeddin Şadan²³ resmî devlet istatistiklerine bakıldığında “kadının iffetsizliğinden” kaynaklı boşanmaların “erkeğin iffetsizliğinden” kaynaklı boşanmalara oranla “10 kere daha fazla olduğunu” belirterek kadın cinselliğinin öne çıkmasına bağlı bu tehlikeli eşitsizliği “pek vahim bir araz olarak telâkki ettiğimi söylersem hatâ etmiş olmam” (Kılıç 128) der. Asıl amacın soyun devamlılığının sağlanması olduğu evlilik karşısında evlilik dışı yaşanan cinsellik, ahlaksızlık olarak değerlendirilmiş ve ahlaksızlık da

²² Mazhar Osman, Türklerde erkek deli sayısının kadın delilerden fazla olduğunu belirtmekle birlikte kadınların ev içinde tutulmaları, dolayısıyla erkekler kadar görünür olmamaları ve gebelik, doğum gibi deneyimleri de hesaba katıldığında sayılarının erkeklerden fazla bile olduğunu iddia eder (aktaran Kılıç 127).

²³ Şadan’a göre pozitif bilimlere karşı çıkmak da bir hastalık belirtisidir, bunun başta gelen nedenlerinden biri de “tasavvuf hastalığı”dır (Kılıç 143).

dejenerasyonun, dolayısıyla da deliliğin nedenlerinden biri olarak öne sürülmüştür. Böylece normdan sapma anlamına gelen dejenerasyon kavramının içine giren ahlaksızlıkla ilgili kabuller ya da bir başka deyişle ahlaki normlar deliliğin de sınırlarını çizer. Daha önceki bölümlerde ele aldığım gibi özellikle toplumsal düzeni tehdit ettiği düşünülen kadın cinselliğinin denetimi; cinsellik, ahlak ve delilik ilişkilendirmesi üzerinden sürdürülmektedir.

Büyük Kapatılma döneminde “deli” olarak akıl hastanelerine kapatılanların toplum düzeni için aykırı ve tehlikeli görülen neredeyse herkesi kapsadığını söyleyen Foucault’yu anımsatan biçimde “Ahlâk Hastalıkları” (1944) başlıklı bir yazısı bulunan Fahreddin Kerim, “ruh bakımından bozuk yapılı” insanların toplum düzenini de bozduğunu söyleyerek “ahlâk hastaları” sınıfına anti sosyaller, kanunşikenler, kumarbazlar, şehvet düşkünleri, fahişeler, anarşistler, fanatikler, asker kaçakları, “ufak bir tenbih karşısında gürültülü reaksiyon veren tipler” gibi çok sayıda farklı insan tipini dâhil eder (126). Ayrıca kıskançlığın da Doğu’ya özgü bir “ahlâk hastalığı” olduğunu savunmaktadır (126).

Bunlar içerisinde “şehvet düşkünleri” ve “fahişeler”in de bulunması serbest cinsellikle delilik arasında doğrudan bağ kurulduğunun göstergesidir. Burada özellikle “şehvet düşkünleri” ifadesi, cinselliğin üreme amacının dışına çıkarılmasının bir tehlike olarak görüldüğünü belli eder. Mazhar Osman da “[M]addi tereddillerin yanı sıra araştırılması gereken ruhî alâmetler arasında şehvet coşkunlukları[nı]” sayar, ona göre “ahlâk hissinin zevali” ruhsal hastalıkların belirtisidir (Kılıç 125-6). Fuhuş yapanların “hemen hepsinin ‘psikopat, yani yarı deli, mütereddi’ olduğunu” (127) düşünen Mazhar Osman, dejenerasyonun en başta gelen nedenlerinden birini gayrimeşru doğumlar olarak gösterir (125).

Cinselliğin Tarihi adlı kitabında Michel Foucault, Avrupa’da 18. yüzyıldan itibaren iktidarın, zengin ve güçlü bir devlet idealini gerçekleştirme yolunda nüfus artışına önem verdiğini ve bununla bağlantılı biçimde cinselliğe yaklaşımının da değiştiğini ileri sürer (27). “Zenginlerin, bekârların ve çapkınların meyve vermeyen sefahatleri[ne]” müdahale edilen bir anlayış başgösterir (27). Ancak bu müdahale geçmişteki Kilise baskılamasından farklı ve örtük biçimde tıp tarafından uygulanmaya başlamıştır (38).

Bu tespiti örneklercesine evliliğin sosyal kontrolü sağlama gücüne inanan Uzman’a göre devlet, bekârlar ve çocuğu olmayanlardan “bekârlık vergisi” almalıdır. “Zaten bekâr kalmayı seçenlerin ruh sağlıkları pek yerinde değildir. Çünkü istatistikler göstermektedir ki, ‘neurose’lar ve ‘psychose’lar evlilerden ziyade bekârlarda daha fazladır” (alıntılayan Kılıç 120). Evlilik dışı cinselliğe yönelen ya da bu potansiyeli taşıyan bekârlara doğanın yaptığı yardımdan söz eden Mazhar Osman, “Tabiat beşeri soysuzluğa, bozmağa niyet etmiş gibi [...] mütereddileri birbirine sevdirmekten çiftleştirmekten zevk alıyor” (Kılıç 121) diye yazmaktadır. Bu sözler doğanın—tıpkı kadın gibi—uygarlık tarafından denetlenmesi gerekliliğine duyulan inancı da ortaya koyar.

4. Erken Cumhuriyet Dönemi Cinsiyet Politikasının Hedefi Sağlam Kadınlar

Cumhuriyet’in ulus-devlet inşası 20. yüzyıl başında özellikle etkili olan milliyetçilikten güç alır ve onu kendi koşullarında yorumlarken cinsler arasındaki hiyerarşik yapıyı bu kez kendi vizöründen gördüğü biçimde yeniden üretmekte ve ideal ya da en azından gelenekçi cephenin itirazlarına karşı kabul edilebilir cinsiyet modelleri öne sürmektedir.

“Connecting Race and Gender” (“İrk ve Toplumsal Cinsiyet İlişkilendirmesi”) başlıklı yazıyla; devlet, kadın ve uluslaşma süreçleri arasındaki ilişkinin her zaman belirli bir biçimi olmadığını belirten Flora Anthias ve Nira Yuval Davis, buna karşın kadınların uluslaşma süreçlerine katılımlarının şu beş temel yolla gerçekleştiğini öne sürerler: Etnik birliğin üyelerinin biyolojik üreticileri olarak; etnik ya da ulusal grupların sınırlarını belirleyenler olarak; ulusal bütünlüğün ideolojik üretiminin merkezî katılımcıları ve kültürün aktarıcıları olarak; etnik ya da ulusal farklılıkların gösterenleri, etnik ya da ulus kategorilerinin inşası, yeniden üretimi ve dönüşümünde kullanılan ideolojik söylemlerdeki odak noktası ve sembol olarak; ulusal, ekonomik, siyasi ve askerî mücadelelerde yardımcıları olarak (81). Sözü edilen bu yolların, yeni Cumhuriyet’in öne sürdüğü ideal kadın modeline nasıl açıldığını gözlemleyebiliriz.

Osmanlı’nın son yılları ile Cumhuriyet’in erken döneminde kadınların eğitim, çalışma, hukuk gibi alanlarda edindikleri haklara bakarak erkek egemen zihniyetin bütün görünümünün kaybolduğu iddia edilemez. Özellikle erken Cumhuriyet döneminde kadınlar her ne kadar kamusal alanda görünür hâle gelseler, meslek sahibi olsalar da bu durum kadının Simone de Beauvoir’ın ifadesiyle “ikinci cins” oluşunu değiştirmez. Oysa Medeni Kanun (1926) ile “Türk kadını medeni haklarını *tekrar* kazanmış ve Türk ailesinin hakiki temelleri *yeniden* kurulmuş[tur]” (alıntılayan Kırkpınar 22, vurgular bana ait). Bu ifadelerdeki tekrar vurgusu, Gökalp’in ortaya koyduğu gibi kadınların erkeklerle eşit haklara sahip oldukları eski Türk dünyasının yeni Cumhuriyet’te diriltildiği düşüncesiyle uyumludur.

Bu dönemde Türk Kadınlar Fırkası (TKF) adlı kadın partisinin kurulmasına izin çıkmayınca bu örgütlenme Türk Kadınlar Birliği (TKB) adıyla dernek olarak örgütlenmeyi sürdürmüştür. Bu derneğin yöneticileri arasında kadınların siyasi

haklarının elde edilmesi için şartların zorlanmasında başı çeken ve bu nedenle hükümet tarafından istifa etmeye mecbur bırakılan Nezihe Muhittin de vardır. 1935 yılında kapatılan TKB tarafından yürütülmeye çalışılan feminist siyaset Batı taklitçiliği ile yaftalanmıştır (Toska 85). Üstelik Halide Edip Adıvar ve Nezihe Muhittin gibi kadın hareketinin önemli isimleri Cumhuriyet’in yönetim kadrosunda yer alamadıkları gibi eleştirileri nedeniyle kimi zaman cinsellik üzerinden işleyen eril bir saldırganlığın hedefi olmuşlardır. Yusuf Ziya (Ortaç) *İkdam* gazetesinde Mustafa Kemal’i eleştiren Halide Edip hakkında şunları yazar: “Ah hele sizi cephedaşınız kaytan bıyıklı Mehmetçiklerden dinlemeli... Mebusluk mu istiyordunuz, vekillik mi? Yoksa maazallah daha büyük bir şey mi? Hacm-i istiabından fazla yolcu almaktan tevessua uğrayan gönlünüzde kim bilir ne aslanlar yatıyordu!” (alıntılayan Sancar 171).

Cumhuriyet’le beraber kadına medeni haklar tanınırken siyasal haklar kazanmasının öne 1934’te seçme ve seçilme hakkının tanınmasına kadar kesilmiştir.²⁴ Ancak tek parti rejimine geçilen ve “CHF [Cumhuriyet Halk Fırkası] dışında siyaset yapmanın hiçbir olanağı[nın]” (161) olmadığı bir zamanda tanınan bu hak, kadınların siyasal özneler olarak rol almalarını geciktirerek Sancar’ın ifadesiyle bugüne kadar süren “cinsiyetçi sakatlanma”ya (113) yol açmıştır.

Şirin Tekeli gibi bazı akademisyenler de bu dönemdeki kadınlarla ilgili dönüşümlerin devlet eliyle yürütüldüğünü bu nedenle “devlet feminizmi”²⁵ olarak

²⁴ Kadınlara siyasi hakların teslim edilmesinin 1934’e kadar gecikmesi, karşı görüşteki güçlü muhafazakâr grubun tasfiye edilme süreciyle ilişkilendirilerek resmî tarihle meşrulaştırılmıştır (Sancar 167).

²⁵ Zehra Arat “Kemalizm ve Türk Kadını” başlıklı yazısında; Şirin Tekeli, Aksu Bora gibi bazı araştırmacıların Cumhuriyet döneminde kadınlarla ilgili atılan adımları, cinsiyet politikasını “devlet feminizmi” olarak nitelendirmelerini sorunlu bulmakta, “Herhangi bir hareket ya da uygulamanın feminist olarak adlandırılabilmesi için, cinsiyet eşitsizliklerini ve erkek egemenliğini kabul etmesi ve bunu politik bir mesele olarak ele alıp, ezilmeyi ortadan kaldırmak için bilinçli önlemler benimsemesi gerekir” diyerek bu terimi “sosyalist rejimler” için daha uygun bulur (69).

adlandırılabileceğini ileri sürmüşlerdir. Tekeli'ye göre kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmasının ardında yatan neden, Batı'ya karşı demokratik bir imaj çizme kaygısıdır; “Türkiye’de Kadınların Siyasal Hayattaki Yeri” başlıklı yazısında kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmasının önemli nedenlerinden birinin yeni rejimin kendisini Avrupa’daki tek partili faşist rejimlerden ayrı tutma kaygısı olduğunu ileri sürmektedir (75).

TKB’nin kendini feshetmesi sürecinde dillendirilen “Artık kadınlar bütün haklarına kavuşmuştur” söylemi, tanınan seçme ve seçilme hakkı ile birlikte uzun bir süre geçerliliğini korumuş ve feminizm eski cazibesini yitirmiştir. Ayşe Durakbaşı’nın aktardığına göre 1947 yılında yayımlanmaya başlayan ve aile yararını, kadınların “tekamül”ünü gözetme amacındaki *Kadın Gazetesi* “Cumhuriyet İnkılabı kadınlarımıza ileri dünya kadınlığı arasındaki yerini vermiş bulunuyor. Türk kadınındaki kan ve ruh vasıfları bu hamlenin hem hızla hem de başarıyla vücut bulmasını desteklemiştir. Bundan dolayı... Türk kadınlığının geçmişteki mevzularıyla ilgilenmek istemeyecek, kısaca kadın erkek eşitlik davası üzerinde fikir yürütmek lüzumunu duymayacaktır” (“Cumhuriyet Döneminde Modern...” 38) sözlerine yer verir.

Kadınların seçme ve seçilme hakkı edinmelerinin (1934) sonrasında yazdığı yazıda kadınları “büyük, ağır, zorlu savaş” olarak nitelendirdiği genç Cumhuriyet’i ilerletme mücadelesinde cepheye savaşmaya çağıran Falih Rıfkı Atay, “Kadınlık bayramına sevinecek olanlar biziz; erkeklerdir” diye yazar (alıntılayan Sancar 117). Bu sevincin nedeni Cumhuriyet ideologlarından İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun 1937 yılındaki bir gazete yazısında tarif ettiği “yeni kadın”ın yaratılması sevincidir:

Yeni kadın ev kadını değildir. Öncelikle müstahsildir. Artık yalnızca tüketen kadın tipi ne ekonomik olarak ne de ahlaki olarak daha fazla savunulabilir. Yeni kadın çocuklarına laik terbiye verebilecek, erkeğe layık hayat arkadaşı olabilecek müspet kafalı bir kadındır. Yeni kadın erkeğe göre menfi bir cins olmaktan çıkıp, tamamlayıcı, bütünleyici bir eş, arkadaş fikrine yerleşiyor. Yeni kadın yeni beden düşüncesini de beraberinde getiriyor. Nazenin, kırılğan, hastalıklı bir güzellik değil, güç, sağlık, çeviklik, başarı ile özdeşleşen diri bir güzellik. (alıntılayan Durakbaşı 43)

Görüldüğü üzere dönemin erkek aydınları kendi kadınlarını yaratma konusunda son derece heveslidirler. Bu heves, dönemin romanlarında sunulan kadın tiplerinde cisimleşir.

Mustafa Kemal, Eskişehir-İzmit konuşmalarından birinde “Kadınlarımızı da erkeklerimiz gibi aynı derece-i tahsilden geçirmeliyiz. Erkeklerle lazım olan kısımlarla beraber, kadınlıklarını da öğretmeliyiz” (alıntılayan Kırkpınar 17) der. Peki eğitim hakkı tanınan kadınlara “öğretilecek” kadınlık nasıldır?

Rejimin kurucularına göre kadın ev içine, aileye, özel hayata ilişkin faaliyet alanlarının sorumluluğunu öncelikle bir anne olarak üstlenirken, çalışma hayatında da kadınlığını büyük ülküler için görünmez kılmaya gayret eden, yeni rejimin idealist, fedakâr ve sadık savunucusu, erkeğin yoldaşı ve aslında bu yönüyle yine daha geniş bir aile olan ulusun anasıdır. Erkek ise ailenin temsilcisi, reisi, ulusun da yöneticisi ve siyasi lideridir. Serpil Sancar’ın ifadesiyle “Erkekler devlet, kadınlar aile kurar”. Böyle bir toplumsal cinsiyet yapılanması içinde kadının uygarlığa hizmet eden yardımcıları, erkeklerin ise uygarlığın kurucu zihinleri olarak görülmesi, tezin

başında ortaya koyduğum akıl-duygu, kültür-doğa gibi cinsiyetlendirilmiş ikiliklerin bir görünümüdür.

Yeni kadın tipinin en önemli yanlarından biri ise cinsel ahlaka olan bağlılığıdır. Sancar, Cumhuriyetçi modernleşmenin Batıcı kanatla muhafazakâr kanat arasındaki uzlaşmayı “ideolojik esneklik stratejisi” sayesinde sağladığını, bunu ise cinsiyet rejimi aracılığıyla gerçekleştirdiğini öne sürer (120). Mustafa Kemal’in kadın konusunda geleneksel zihniyetin fazla taviz vermesi gerektiğini ortaya koyan sözleri de bu açıdan önemlidir: “[K]adınlarımız da bizim gibi idrak sahibi ve düşünen insanlardır. Onlara ahlaken yüce prensiplerini aşlamak, milli ahlakımızı anlatmak ve onların dimağını nur ile, ahlaki temizlikte cihazlandırmak esası üzerinde bulunduktan sonra, fazla bencilliğe lüzum kalmaz” (alıntılayan Durakbaşı 41).

Modernleşirken “ahlaksızlaşma”dan sakınma gerekliliği vurgulanırken kadınlar açısından ahlakın güvencesi cinsiyetsizleşmek olmuştur. Deniz Kandiyoti, Cumhuriyet’in yeni kadınının kendisini cinsiyetsizleştiren giyim ve davranış kalıplarıyla bir “sembolik zırh” edindiğini belirtir (“Ataerkil Örüntüler...” 339). Aksu Bora da, “Mazinin Lekeleri: Döpiyesle Örtünmek” yazısında Oryantalist ressamların elinden çıkan ve sömürgeci fantezileri besleyen “gizemli ama ulaşılabilir” arzu nesnesi (aslında bütün bir Doğu simgesi olarak) Doğulu kadın imgesinin Kemalist rejimde uyanan karşılığının kadınları “gizemlerinden arındır[mak], döpiyeslerle zırhlandırmak” (197) olduğunu öne sürerek erken Cumhuriyet döneminde kadının cinsiyetsizleştirildiği yönündeki savı destekler. Bunun yanında Serpil Sancar, “Muhafazakâr modernleşme gözlüğünden bakınca kadınların ‘cinsel ahlak’ açısından yargılanamayacakları bir ‘aseksüel kamu’nun varlığı[nın] gerekli[liğinden]” söz eder (315). Kadın özgürleşmesiyle ilgili

gelişmeleri tetikte izleyen geleneksel muhalif cephenin kaygıları bu biçimde yatırılmaktadır.

Görüldüğü gibi kadın cinselliği yeni rejimde de düzeni bozma tehlikesini taşımakta, kadınlar ideal modelin sınırlarını zorlayınca ise ahlakla birlikte ruh sağlıklarını da kaybetmektedirler.

B. Dönem Edebiyatındaki Deli Kadın İmgesinin Özellikleri

“Tahakküm sahiplerine doğal görünmeyen herhangi bir tahakküm var mıdır?”

John Stuart Mill (*The Subjection of Women* 17).

Tanzimat sonrası modernleşmeyle birlikte delilik algısının değişime uğradığını belirtmiştim. Osmanlı-Türk edebiyatının 19. yüzyıldaki düzyazı örneklerinde gözlemlenebildiği gibi artık “akıllı delilerin”, “tasavvufi aşk deliliği”nin yani bir biçimde yüceltmenin, olumlamanın yerini yanılsamayla eş tutulan, doğru yola çekilmesi, yönlendirilmesi gereken, eril aklın iradesine dayanılarak eleştirilen ve çoğunlukla kadınlara ya da alafranga züppelere, efeminelere yöneltilen ötekileştirici bir delilik almıştır. Eril “akıl”ı kaybetme korkusunun bertaraf edilmesi doğrultusunda yaratılan kadın karakterler de deliliğin esas sahipleri olurlar.

Yapıtlarda yaratılışları itibarıyla delirmeye daha eğilimli oldukları düşünülen kadın karakterler, aynı zamanda hasta “anne”den alınan genetik mirasın sahipleri olarak öne çıkarılır. Ancak doğuştan gelen bu potansiyelin açığa çıkışı yetiştirilme biçimiyle bağlantılandırılmıştır. Çoğunlukla üst sınıfa mensup, alafranga terbiye

gören, herhangi bir meşguliyeti olmayan, romantik aşkın anlatıldığı kitaplar ya da feminist yayınlar okuyan kadın karakterlerde histerinin/deliliğin başlıca tetikleyicisi; Doğu geleneğine de uyumlu, sıklıkla Batılı aşk romanlarından öğrenilen bir romantik aşk ve kadın-erkek bir arada yaşama biçimlerinin yeniden gözden geçirildiği modernleşme sürecinde uyanışa geçen cinsellik olmuştur. Dolayısıyla geleneksel halk anlatıları ve Divan şiiri geleneğindeki aşk mecnunları, özellikle erkek yazarların elinde yerini, bir geçiş dönemiyle birlikte aşkın ve cinselliğin kurbanı olan dejenerelere bırakır.

1. Hayale ve Deliliğe Meyyal Kadın Yaratılışı ve Anneden Alınan Miras

Daha önce özelliklerini açıkladığım dejenerasyon düşüncesi romanlarda kendini fiziksel, dolayısıyla bireysel ve toplumsal olarak iki yönlü biçimde gösterir. “Histerik”, “asabî”, deliren kadın karakterlerin en tipik özelliklerinden biri, deli ya da histerik annelerin kızlarına da aynı sorunları kalıtsal olarak aktarmalarıdır. Bu da kadın karakterlerin erkeklerden farklı olarak doğuştan deliliğe yatkın olmaları anlamına gelir. Halit Ziya Uşaklıgil 1886 yılında Hizmet gazetesinde tefrika edilen ilk romanı *Sefile*’de annesinin ölümü sonrasında kimsesiz kalan ve sığındığı evde başına gelen olaylar sonucunda fuhuşa sürüklenip delirerek ölen Mazlume’nin öyküsünü anlatır. Dönemin histerik kadın imgesinin ilk örneklerinden olan ve fuhuşa sürüklendikten sonra delirerek ölen Mazlume, delilik ile cinsel ahlakı bir arada tartışmaya imkân sağlaması açısından önemlidir.

Romanda ana karakter Mazlume’nin annesi sinir hastası olarak çizilir ve hastalandığı bir gece kızının gözleri önünde ölür:

Besime Hanım ‘ihtinak-ı rahm’ [isteri] denilen ve taife-i nisayı [kadın kısmını] dehşet-i kahharanesi [ezici korkunçluğu] altında harap eden illet-i mahufeye mübtelâ [korkunç hastalığa yakalanmış] idi ki sinir zaafı [zayıflığı], halecan-ı kalp [kalp çarpıntısı] gibi takat-sûz [gücü tüketen] hastalıkları da hep bu müthiş illetin netayici [sonuçları] olmak üzere hâsıl olmuştu. (25)

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi “ihtinak-ı rahm” olarak nitelenen histeri doğrudan kadınlarla ilgili bir hastalık olarak görülmektedir.

Annesinin ölümünden sonra yaklaşık yedi yıl ev sahibi Rahime Hanım’ın yanında yaşlı kadınla yaşayan Mazlume’nin zayıf bünyesi, yersiz baş ağrıları ve öfke nöbetleri onun da annesi gibi histerik olduğunu düşündürür:

Filhakika Mazlume validesinin hastalıklarından hisse-yab olmuştu [payını almıştı]. Buna Rahime Hanım bile dikkat etti. Hatta kızcağızın ekseriya baş ağrısından, takatsizliğinden şikâyet ettiği hatuncağızı ürkütmeye başlamıştı. Rahime Hanıma en ziyade havf [korku] veren şey, Mazlume’nin fevkalâde hadîd [öfkeli] olmasıydı. Bir gün pek âdi bir şeyden Mazlume hiddetlendi. Vücudunun zangır zangır titreyişinden, olanca kanının çehresine hücumundan, çılgıncasına tepinmesinden Rahime Hanım kızcağızı çıldıracak zannetti. Mazlume çıldırmadı; fakat iki gün kadar hasta oldu. (29)

Annesinin ölümünden sonra evsiz kalan Mazlume, başta “Şehrah-ı hayata [*hayatın büyük yolunda*] önüne geçen felâketlere kahramanane, cesurane mukavemeti [*direnmeyi*] kararlaştır[sa]” (31) da açlık ve aşk karşısında bu direnişi

kaybedecektir. Mazlume'nin genetik olarak annesinden miras aldığı histeri, aşkla birleşince kadının delirmesine yol açan olaylara neden olacaktır.

Öte yandan romanda Mazlume karakterinin yaratılıştan gelen “deliliğe” yatkınlığı anlatıcı tarafından şu sözlerle genellenir:

Mazlume öyle bir tabiatta yaratılmıştı ki o tabiat ashabında [sahiplerinde] teessürat-ı kalbiye [kalpteki duygulanmalar] bir sür'at-i berkıyye ile [şimşek hızıyla] husule gelir. Kalplerinin olanca hissiyatını küçük bir tesir galeyana getirebilir [çoşturabilir]. En ufak şeylerden hiddet ederler. En vâhî vakalar [önemsiz olaylar] fikirlerini değiştirir. En küçük haller sebep-i bükâları [ağlamalarına sebep] olur. Sakindirler, fakat teheyyücleri [heyecanlanmaları] anî ve şedittir [şiddetlidir]. Onlar öyle bürkânlardır [yanardağlardır] ki sinelerinde sakladıkları ateşleri birdenbire tuğyana getirirler [taşırırlar]. (97)

Romandaki diğer bir ana kadın karakter olan, annesi Mihriban Hanım gibi fuhuş yapan İkbâl de “su-i istimalin [*aşırılıklara kaçmanın*] veya şedit bir muaşakanın netice-i vahimesi [*şiddetli bir aşkın tehlikeli sonucu*] olarak” (102) hastalanarak ölür. Fuhuş ve serbest aşk bu kadınları akıldan ve hayattan uzaklaştırır. İhsan'ın kucağında aşkından ölmekten söz eden İkbâl şu sözlerle anlatılır:

İkbâl şu sözleri deli gibi bir hâl ile telâffuz ediyordu. Kendisini dalgın dalgın seyretmekte olan Mazlume, muhakemesinin duçar-ı hâlel olduğunu [*mantığının bozulduğunu*], suret-i hayatının [*yaşama şeklinin*] kuva-yı fikriyesini [*zihin kuvvetlerini*] tahrip ettiğini [*mahvettiğini*] anladı. (72)

Öte yandan öz annesi tarafından fuhuşa sürüklenen İkbâl, Uşaklıgil'in diğer pek çok romanında olduğu gibi "annesinin kızı" olmuştur. Goncourt Kardeşleri, Emile Zola gibi natüralistleri yakından takip eden ve Batı edebiyatından çok sayıda metin çeviren Halit Ziya Uşaklıgil, romanın gelişimini anlattığı *Hikâye* adlı kitabında romantizm karşısında realizm ve natüralizmin üstünlüğünden söz eder. Onun için edebiyatta romantik yazarların ihmal ettiği karakterlerin derinliğini sağlayacak insan psikolojisi ya da Tanpınar'ın Şark edebiyatındaki eksikliğini vurguladığı deyişle "psikolojik tecessüs" ("Romana ve Romancıya..." 60) önemlidir.

Türkçe edebiyatta 1880'lerden itibaren yerleşmeye başlayan realist anlayışla beraber bireyin iç yaşantısının, psikolojisinin öne çıkarıldığı metin örnekleri artmıştır. Ve bu karakter psikolojisinin yaratımında dönemin psikoloji bilgisi, gerçekçilik peşindeki yazarlar üzerinde etkili olmuştur. Servet-i Fünun'un "pozitivisme"nin sanat felsefesine" (140) dayandığını söyleyen Hilmi Ziya Ülken, Servet-i Fünuncuların örnek aldıkları Batılı eleştirmenin de pozitivist sanat eleştirisiyle tanınan Hippolyte Taine olduğunu belirtir. Servet-i Fünun hareketinin eleştirmenlerinden olan ve dergide estetikle ilgili bir dizi yazı yayımlayan Hüseyin Cahit Yalçın, Taine'in görüşlerini yazılarının merkezine koymakta, onun Halit Ziya Uşaklıgil gibi yazarların yapıtlarında önemle inşa etmeye çalıştıkları determinizm görüşünü vurgulamaktadır. "Dehâ" başlıklı yazısında deha ile delilik arasında kurulan bağı eleştirerek "marazî (anormal) görünüşler, garabetler, dehada esas olamaz" (Ülken 147) der. Ona göre sanatçının sahip olduğu içgüdüsel deha yanında sanatsal gelişimin tetikleyicisi "ilim", "pozitivizm" ve "realizm"dir (147-8). Delilik tam da bu noktada romantizmin etkisinden ve geleneksel kültürdeki ilahi boyutundan sıyrılarak pozitivizmin dolayısıyla da psikoloji biliminin laboratuvarına girer.

Laboratuvarıda yeniden keşfedilen delilik, determinist bakışa uygun biçimde ona yol açan sosyal koşullarla birlikte yapıtlarda önemli bir yer tutmaya başlar.

Bu açıdan Uşaklıgil gibi dönem yazarları için materyalist bakışın kalıtım düşüncesi âdeta karakterlerin alinyazısı olur. Sadece bu romanda değil, *Aşk-ı Memnu*'da da Bihter karakteri “[B]ence insan halk için değil nefsi için yaşmalıdır!..” (31) düşüncesini benimsemiş, cinsel cazibesine duyduğu güvenin sarsılması durumunda ağlamaya ya da kine varan duygusal tepkiler sergileyen fedakâr anne imgesini yerle bir eden annesi Firdevs Hanım’a benzemekten istese de kurtulamaz. Annelerle kızları arasındaki bu ortak yazgı dönemin dejenerasyon düşüncesinin bir örneği gibidir.

1892 yılında *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilen, Ahmet Mithat ve Fatma Aliye’nin beraber yazdıkları *Hayal ve Hakikat* adlı romandaki aşk acısı sonucu ölen kadın karakter Vedat’ın âşık olmadan önce de “zaten” histeriye meyilli olduğu, yaşananların hastalığı tetiklediği anlatıcı tarafından dile getirilir: “Bu meyusiyet zaten asabiyü’l-mizac olan Vedat’ı pek fena hırpalıyordu. Her demde bir türlü acı muhakemata hedef olan merkez-i asabiyesi nihayet kuvvetten düştü. Zehirlenen hissiyatı, kalbini de zehirledi. Az bir zamanda mevtalardan fark olunamayacak bir zaafıa yatağa serildi” (46-7).

Kitapta kadın karaktere konulan histeri teşhisinin ayrıntılı açıklamasını romanın sonundaki ek bir bölümde Ahmet Mithat üstlenmiştir. “İsteri” başlığı altında Ahmet Mithat, romandaki erkek karakter Vefa’nın koyduğu teşhisin doğruluğunu onaylayarak “Kadınlar için birtakım hastalıklar âdeta umumi hâlinedirler ki etibbı-yı hazıkamız bunları birer lisan-ı münasip ile yazsalar da onlara dair malumat-ı kâfiye-i tıbbiye, familyalar meyanında intişar ve teessüs eylemiş olsa pek çok

fenalıkların vukuuna meydan kalmaksızın önleri alınmış olur idi” (62) uyarısını yapar. Yazar, Hipokrat zamanından beri tanınan ve kadınlara özel bir hastalık olduğu düşünülen isterinin erkeklerde de görülebileceğini söyler. Bazı doktorların bütün kadınların histeriden pay aldıklarına dair düşüncelerinin abartılı olduğunu vurgulamakla birlikte; Ahmet Mithat’a göre yine de kadınların çoğunda histeri eğilimi vardır; ancak bunun ortaya çıkması çeşitli nedenlere bağlıdır:

Vakıa kadınların en çoğunda bu hastalık ve bahusus onun istidadı az çok mevcut ise de hastalığın külliyen zahire çıkması derecesine varmak için esbab-ı mütenevviaya ihtiyaç vardır ki hamdolsun esbab-ı mezkûre ekser familyalar nezdinde ika-ı hükm edemediklerinden isterinin bir hastalık hâlinde meydana çıkabilmesi binnisbe yine nevadirden görülüyor. (63)

Vedat’ın yaşananlardan önce de “asabiyü’l-mizac”, yani asabi yaratılışı oluşu onun histeri potansiyelini doğuştan taşıdığının göstergesidir. Yazar, bu potansiyeli taşıyan kadınların hemcinsleriyle zaman geçirmeyi sevmeleri, ince ve duygulu yaratılışa olmaları, kötü şeyler karşısında acı çekmekle birlikte bu durumdan aynı zamanda hoşlanmaları, sinirli bir kişiliğe sahip olmaları, erkeklerin sıkılarak devamlılık gösteremedikleri, el hünerleri ve müzik gibi sabır isteyen alanlara yönelmeleri gibi bazı ortak özellikleri üzerinde durur. Ahmet Mithat’a göre özellikle bu sonuncu nitelik nedeniyle “isteri istidadı pek nafidir”, yani olumludur (63). Vedat’ın “hakikaten bir edip, gereği gibi bir sanatkâr-ı nefis” (39) olması da okuma ve el hünerleriyle uğraşmasının, başka bir deyişle taşıdığı histeri potansiyelinin sonucudur.

Ancak bu potansiyelin gerçeğe dönüşmesi, yerini hastalığa bırakması durumunda olumlu ya da olumsuz dış uyaranların kadının sinirleri üzerindeki etkisi artar, onun gözünde her şey bir ağlama nedenine dönüşür. Hastalığın bu ilk evrelerinde can sıkıntısı, huzursuzlukla yerinde duramama, sevilen şeylerden bile zevk almama durumu görülür. Hastalık ilerledikçe “karınlarından ve asıl mide çukurlarından güya havadan yapılmış bir yuvarlak kabarıp yavaş yavaş boğazlarına doğru çıkıyormuş gibi bir şeyler duyarlar” (64), bu tıkanmayla birlikte histeri nöbeti baş gösterir, “hastanın elleri, ayakları soğumaya başlar” (65), nefes daralması, bayılmalar baş gösterir. Yazar hastalığın bu seyrini anlatırken, hastaya nasıl müdahale edilmesi gerektiğine dair de bilgi verir.

Bu kitapla birlikte ele alınan yapıtlarda dikkati çeken noktalardan birisi *Taaffüf*, *Güzellik Kraliçesi*, *Heyulâ* gibi birçok romanda teşhisi koyma ve iyileştirme yetkisinin erkeğe ait olması ve erkek karakterlerden bazılarının bununla bağlantılı olarak tıp eğitimi almış olmalarıdır. Bu da gelişmekte olan psikiyatrinin, kadın yaratılışına dair söz söyleme ve kadınları denetim altına alma konusunda eril otoriteye nasıl yeni imkânlar sunduğunu anlamayı kolaylaştırır.

Sonraki yıllara ait yapıtlarda, dört ana karakter arasındaki aşk ilişkilerini ele alan Halide Nusret Zorlutuna’nın *Sisli Geceler* (1922) romanının ana kadın karakterlerinden Mine, annesini küçük yaşta kaybetmiş ve abisi Kenan ve yengesi Sacide tarafından büyütülmüş doğuştan “hırçın”, “asabi”, “hasta” bir kadındır. Nezihe Muhittin’in *Güzellik Kraliçesi* (1933) yapıtında annesi “asabı bozuk, kalbi rikkatli, bünyesi nahif” (155) olan küçük Belkıs, babasının düşüncesine göre “mariz anasının şefkat ve hararetiyle yakından temas etmediği için, cinsiyetinin irsi hususiyet ve temayülleriyle pek çok mücadele etmeden emellerine muvaffak ol[maktadır]” (156). Çoğaltılabilecek bu örnekler psikoloji bilimi öncesinde

kurulduğunu gösterdiğim kadın-delilik ilişkisinin yaratılış gereği olduğuna duyulan inancın, psikolojinin kalıtımsallığa yaptığı vurguyla da uyumlu olduğunun ve kadın yazarların da çağın bu yaygın görüşünden etkilendiğinin göstergeleridir. Ancak kadın yazarların yapıtlarında yer yer, erkek yazarınkinden neredeyse hiç rastlayamadığımız toplumsal koşulların etkisini öne çıkaran farklı bakış açıları karşımıza çıkar. Bu farklılıklar her zaman bütün bir anlatı düzeyindeki değişimleri imlemeseler de ayrıntılarda kendilerini belli ederler.

2. Aklı Yoldan Çıkaran Aşk ve Alafranga Yaşam

Yukarıda sözü edilen kadın karakterlerdeki gizil delilik potansiyelini ya da “dejenerasyon”u ortaya çıkaran ortak özellik, alafranga eğitim ve yaşam biçimiyle dolayısıyla da sınıfsal konumla bağlantılı olan romantik aşk anlayışı ve cinselliğin keşfidir. Dönemin dejenerasyon anlayışının sosyal boyutu; kültürel değerlerin, toplumsal cinsiyet rollerinin, aşk ilişkisinin değişimine yol açan ve itici gücünü Batı dünyasının düşünce ve değer sisteminden almakla eleştirilen modernleşmeyle bağdaştırılmıştır. Bu nedenle histerik olan ya da delirerek ölüme sürüklenen kadın karakterlerin aynı zamanda alafranga oluşları tesadüf değildir.

Romantik edebiyattan okudukları örnekler üzerinden aşkla tanışan kadın karakterler, öğrendikleri ve hayalleriyle geliştirdikleri aşka ve kimi zaman serbestiyete içinde yaşadıkları gerçeklik düzleminde ulaşamayınca, bu hayal-gerçek çatışması *Hayal ve Hakikat*’in Vedat’ı, Halit Ziya Uşaklıgil’in *Ferdi ve Şürekâsı*’nın Hacer’inde olduğu gibi beraberinde histeriyi/cinneti/deliliği getirmektedir.

Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı kitabında edebiyatta “yazılmış ve yazılacak tüm anlatıların tükenmez kaynağını oluştur[an]” “iki tema” olduğunu söyler: “Gerçeklik/yanılsama ikilisiyle, akıllılık/delilik ikilisi” (222). Aslında Parla’nın andığı bu iki tema birbiriyle yakından ilişkilidir. Çünkü deliliğin gerçeklik algısının kaybıyla, yanılsama bir gerçeklik yaratmakla nitelendiği görülebilmektedir. “Gerçeklik”in kimin gözünden nasıl değerlendirildiği, yanılsama içindekinin delilik çerçevesinde yargılanmasının da belirleyicisidir. Yazar gerçekliğin kendisini sorgulanabilir hâle getirdiğinde ya da kendine yanılma payı bıraktığında karakterleri için de bir özgürlük alanı açmış olur ve onları deli olarak yaftalamaz; ancak gerçekliğin kesinliği konusunda kuşku duymayan, onu kavradığını ve doğrulukla temsil ettiğini düşünen yazarın yanılsamaya kurban giden karakterlerine yönelik bakış açısı tıpkı deli kadınlara, alafranga züppelere olduğu gibi tepedendir. Dolayısıyla deliliğin işlenişindeki farklılık aynı zamanda gerçeklik/yanılsama ikiliği karşısındaki tavırla da ilişkilidir ve çalışmanın başından beri belirttiğim yalıtıcı işlevin göstergesidir.

Özellikle Ahmet Mithat ile Fatma Aliye’nin ortak ürünü olan *Hayal ve Hakikat* romanı, yalnızca histerik kadın imgesi açısından değil, bu imgenin “ortaklaşa” bir yaratım olmasından ya da daha doğru ifadeyle öyle sunulmasından ötürü de dönemin üzerinde ayrıntılarıyla durulmayı hak eden en çarpıcı örneklerindendir.

Roman “Vedat” ve “Vefa” başlıklı iki bölümden oluşur. Bu başlıklar kitaptaki kadın ve erkek karakterlerin adıdır ve kadın karakterin anlatıldığı “Vedat” bölümünü Fatma Aliye, erkek karakterin anlatıldığı “Vefa” bölümünü ise Ahmet Mithat kaleme alır. Kitabın sonunda ayrıca Ahmet Mithat’ın kadın karakter Vedat’ın

durumundan yola çıkarak histeri üzerine okura “tıbbi” bilgi verdiği “İsteri-Hystérie” başlıklı bir bölüm bulunmaktadır. İki yazarlı bir kurmaca metin yazılmış olması dönemi için bir farklılığa işaret ederken; romanın, gerçekliği saptıran “Hayal”lerin aktarıldığı kısmını Fatma Aliye’nin kaleme alması ve “Hakikat”lerin erkek karakterin diliyle aktarıldığı bölümünü ise Ahmet Mithat’ın yazmış olması, hayal/hakikat, kadın/erkek ikiliklerinin edebî yapıya yansımaları açısından daha da dikkat çekicidir.

Kitabın “Vedat” bölümü Vedat’ın bir dostuna yazdığı, son durumunu haber veren bir mektupla başlar. Mektupta kadın karakterin ruhsal durumu doğrudan dile getirilmeyerek doğayla ilgili yaptığı betimlemelerde ve onunla kurduğu ilişkide kendini gösterir. “Sabahtan beri küre-i nesime kesafet veren bulutlar sıyrılmış olduğundan ortalığın letafet-i mahzunanesi iyileşilmeye yüz tutan bir hastanın hâlini andırıyor” (37-8) diyerek “iyileşmeye yüz tutan bir hasta” olarak kendi hâlini doğaya yansıtmaktadır. Gölgesine sığındığı ağacı “evladını kolları arasında muhafazaya çalışan bir valide-i müşfika”ya (38) benzetmesi karakterin öksüzlüğünün, sağlamlığına güvenip sığınabileceği anne ihtiyacının göstergesidir.

Vedat’ın bu mektubunu “Vedat Kimdir?” başlığıyla kadın hakkındaki bilgilerin ve yaşananların anlatıcı tarafından aktarıldığı kısım izler. Küçük yaşta anne ve babasını kaybeden Vedat, süt annesi ile süt annesinin kızı Meveddet ve birkaç hizmetkâr ile birlikte yaşamaktadır. “[K]üçükten beri benat nevinin meftun ve mecbul oldukları tezyinata asla rağbet etme[yen]”, “meziyyatı yalnız bez parçalarının tecemmuundan ibaret olan kadınları süslü ve büyük mağazalar önündeki mankenlerden” farksız bulan, “olanca vaktini okumaya yazmaya ve el hüneleriyle iştigale sarf etmiş” (39) bir kadın olarak çizilen Vedat, yirmi yaşını geçtiği hâlde evlenmeyi düşünmemekte ve kendisini bütünüyle mutlu edecek bir hayat arkadaşı

olmadığını düşünmektedir. Babasının da ölümü üzerine kendilerine yardım eden komşuları Hüseyin Sabri Efendi'nin oğlu Vefa ile çocukluk arkadaşıdır. Hüseyin Sabri Efendi iki genci evlendirmeyi istemektedir. Vedatları ziyarete gittiği bir gün Vefa da yanındadır ve iki genç arasında kısa süreli bir bakışma olur. Çocukluk yıllarının ardından Vefa'yı ilk kez gören Vedat, onu aslında yıllardır sevmekte olduğunu fark eder. Durumu heyecanla Meveddet'e anlatırken kadının "Öyleyse biz bu hâli niçin bilmiyorduk?" sorusu üzerine "Ben de bilmiyordum. Evet bilmiyordum ya! Onu bana Vefa şimdi kendi söyledi" (42) yanıtını verir. Durumu yanlış yorumlayarak bu serbestliğe şaşırarak Meveddet'in tavrı karşısında da şu açıklamayı yapar: "Vefa bana karşı bir kelime söylemedi. Pederi de bir şey görmedi. Fakat bila-kelam ve la-işaret ifham etti ki ben onu on senedir seviyor imişim!" (42). Yıllar sonraki kısa bir bakışmadan Vedat'ın çıkardığı sonuç, kendisinin Vefa'ya âşık olduğu ve bu aşkı tetikleyen taraf olan Vefa'nın da kendisine karşı aynı şeyleri hissettiğidir. Oysa kitabın "Vefa" bölümünde yaşananları bu kez Vefa'nın ağzından okuduğumuzda durumun hiç de Vedat'ın gördüğü, düşündüğü gibi olmadığı açığa çıkarılır. Bu karşılaşmadan kısa bir süre sonra iki genç nişanlanırlar. Anlatıcının iki genç arasındaki aşkı ve bütünleşmeyi tarif ederken "Vedat'sız Vefa, istifadesiz bir zekâ, Vefa'sız Vedat, hissiz bir kalp hükmüne girmiş idi" (43) deyişi genel yapıda yansıtılan duygu-akıl, kadın-erkek ikiliğinin açık ifadesidir. Zekâyı temsil eden erkek karakter Vefa'nın tamamlayıcısı olan, kalbi temsil eden kadın karakter Vedat'tır.

Vefa'nın nişanlanmayı kabul etmesinin nedeni babasının hastalığıdır.

Hüseyin Sabri Efendi ölünce düğün ertelenir. Vefa bu ertelemeyi bahane ederek uzun bir seyahate ihtiyacı olduğunu söyleyerek düğünden cayar. Vefa'nın kendisini terk edişini kabullenemeyen, söylentilerle iyice kafası karışan Vedat "Bir umman-ı namütenahi içinde kalıp da konacak hiçbir dal bulamayan kuşlar gibi [...] hiçbir fikir

ve mütalaasında karar edemeyerek” (45) kitabın sonunda Ahmet Mithat’ın öne sürdüğü histeri belirtilerini sergileyerek hastalanır. Kendisini tedavi etmeye uğraşan, baba yerine koyduğu doktor Hami Efendi’nin de kendisini başka bir doktora emanet etmesi üzerine bunu da bir terk ediş olarak algılayan Vedat’ın durumu ağırlaşır ve sonunda ölmesiyle ilk bölüm tamamlanır.

Vedat’ın başına gelenlerin anlatıldığı ilk bölümün bir gazetede yayımlanması üzerine Vefa yaşananların aslını bir mektupta açıklayarak gazeteye gönderir, “Vefa” başlıklı ikinci bölüm erkek karakterin Vedat’ın tersine kendi sözleriyle konuştuğu bu mektuptan oluşur. Vefa anlatılanların hiç de görüldüğü gibi olmadığını Vedat’la evlenmeyi düşünmediğini, her şeyi babasının isteğiyle yaptığını, Vedat’ın durumundan sorumlu tutulamayacağını yazar. Eğitimi evlilikten üstün tutan Vefa, babasının yaşı itibarıyla eğitim ve evlilikle ilgili zamane koşullarından habersiz olduğundan yakınıdır. Tıp eğitimi alan, “şu içine girdiğimiz asr-ı terakki ve takaddüm artık hayal asrı değil hakikat asrıdır” (57) diyen Vefa, Vedat’ın durumunu devrin kadınlarına genelleyerek “Kadınlarımız okumaya yazmaya başlayalıdan beri vakıa nazarlarınca, fikirlerince pek çok âsar-ı terakki görüldü ise de sevda ve teehhül ve geçinmek gibi ömr-i beşer için pek mühim olan mesail hakkında henüz bir hikmet-i sahiha peyda edemedikleri işte böyle Vedat faciası gibi pek çok facialarla sabit oluyor” (60) der. Vedat’ın da maddi gerçekliği göremediğini, hayal ve duygulardan ibaret bir dünyada yaşadığını söyleyerek kadının başına gelenlerin nedeninin “isteri” olduğunu belirtir; bir nevi teşhis koyar:

Vedat’ı helak eden ben miyim yoksa kendisinde mevcut olan ve etibbaca ‘isteri’ denilerek bazı kadınları cinnete takrip eden hâl mi olduğunu bir şaire değil bir hekime sormalı. Hayalatını ne kadar büyültmüş olduğu hakkında muharrire-i fazılanın verdiği tafsilat hep

bu hastalığın alaimidirler. Maahaza bu zavallı kızcağıza herkesten ziyade ben acıdığımı asla inkâr edemem. Hemen diyeceğim geliyor ki keşke tahsili de müstakbeli de feda ede idim de hepsini şu kızı kurtarmaya ilaç olarak feda eyleye idim, fakat yine faydası olmaz idi.

(61)

Vefa böylece şu “hakikat asrı”nda kendi yarattığı bir hayal sonucunda hastalanan kadının ölümünden kendisinin sorumlu tutulamayacağını savunur ve genel olarak kadınlığa dair yorumda bulunurken Vedat’ın kendisiyle aynı eğitim ve sosyalleşme koşullara sahip olmadığını, cinsler arasındaki eşitsizliği göz ardı etmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Ferdi ve Şürekası* romanında da Hacer’in İsmail Tayfur’a duyduğu aşkı anlatıcı “hikaye-i muhayyile-i âşıkâne” (55) yani hayali bir aşk hikâyesi olarak niteleyerek erkeğin haberdar olmadığı bu aşkı Hacer’in zihninde yarattığını belirtmiş olur.

Özcü bir anlayışla bakıldığında bir nevi Madam Bovary sendromuna kapılma zayıflığına doğuştan sahip olarak delilik ülkesine yol alan bu kadınların, bu özellikler yanında hayallerinin gerçeklikle çatışabilmesi için öncelikle hayal kurabilecek kadar rahat bir zamana sahip olmaları gerekir. En özlü ifadeyle, kitap okuyabilecek kadar eğitimi, zamanı ve parası olan ve yine bu imkânlarla ilişkili olarak alafranga yaşantının görece serbestliğinden yararlanarak hayallerini sınama fırsatıyla karşılaşan kadınlar delilik ülkesine ilk ziyareti gerçekleştirenlerdir.

Nemide romanında kendisini doğururken ölen annesinin genetik mirasına sahip, asabi ve hastalığa yatkın Nemide, babası tarafından el üstünde tutulduğu bir hayat içindedir. Yine *Ferdi ve Şürekası* romanında yüklü bir servetin sahibi tüccar

baba, kızı Hacer’e lüks bir yaşam sunar. Hacer, anlatıcının neredeyse bir sanat eseri olarak betimlediği, bir hayal kurma mabedine benzeyen yatak odasında kendi gerçekliğini üretir. Bu yatak odası İsmail Tayfur’un odasından çok farklıdır. Zaten romanda bu iki dünya arasındaki karşıtlık, iki gencin odalarının betimlemesiyle mekân bulmuştur. İsmail Tayfur’un mütevazı odasında zorluklarla satın alınan eşyalar içinde yazıhane, kitaplar ve “ulüvv-i kadrine, azamet-i fikrine meftun olduğu adamlar”ın (76) resimleri öne çıkar. İsmail Tayfur okuldayken önemli bir gazetenin “başmuharriri” (68) ya da büyük bir edebiyatçı olmayı hayal eder; kendini kitaplarla dolu bir kütüphanede canlandırır. Hayallerini yalnızca aşkın süslediği Hacer ile “cihan-ı efkâr” (77) olan odasında kurduğu entelektüelliğe özenen hayalleriyle İsmail Tayfur, kadın ile erkek arasındaki farkı gösterir. Hacer hayal üretimini yazıya da geçirir. Babasının artık büyüdüğü için yazıhane gelip İsmail Tayfur’u görmesini engellediği zaman genç kız bu kez kendi hikâyesini kurmaya başlar. Anlatıcının her genç kızın ilk hikâyesinin başlığı olduğunu söylediği “O” başlıklı yazıyla ilk aşkını satırlara döker. Anlatıcı onun “ilk sayfasını yazarken son sayfasına ne yazacağını düşünme[diğini]” (56) söyleyerek yazdığı ve dolayısıyla kurguladığı aşk üzerindeki hâkimiyetinin zayıflığını belirtir. Hacer’in rasyonel aklıyla öngöremediği son, rüya ile kendini su yüzüne çıkarır. Uşaklıgil’in rüyaları anlatıda sonraki olayları sezdirme işleviyle kullandığına sıklıkla tanık oluruz. İronik denebilecek şekilde, uyanırken hülyalara dalıp aşkının hikâyesini yazan Hacer, uyuyunca rüyasında İsmail Tayfur ile beraber önce “nur serpilmiş bir dalganın” üstünde yuvarlanırken ardından karanlık bir boşluk içinde kalırlar ve sonunda Hacer kendisini uçurumdan düşerken görür (57).

Hayal ve Hakikat’in Vedat’ı da bütün boş zamanını okuyarak ve el işiyle geçirebilecek kadar maddi rahatlık içindedir. Kadının evlenmemesi, okumakla fazla

meşgul olması; düşünerek geçirdiği zamanın artmasına, dolayısıyla içinde bulunduğu koşullar üzerine soru sormasına ve kaçınılmaz biçimde “huzursuz” olmasına yol açar. Bu nedenle Ahmet Mithat histerinin ağır ev işleri ile türlü yorgunluk ve sıkıntılara maruz kalan “fakir ve köylü ailelerinde pek nadir” görüldüğünü, bu durumdaki kızların sinirlerinin daha sağlam olduğunu; hastalığın daha çok “hâlleri vakitleri yolunda olan familyalar kızlarında” rastlandığını belirtir (66). Hastalığın ortaya çıkmaması için alınacak tedbirleri, hastalıktan korunma yollarını sıralarken kadınların evlendirilmelerinin iyi olacağını ancak özellikle çocuk sahibi olduktan sonra onlarla meşgul olmalarının hastalığı önlemede daha da yararlı olacağını, aksi hâlde evlenmenin tek başına çözüm sağlamadığını söyler:

Bukrat [Hipokrat] Hekim demiş ki bu hastalığa duçar olanları kocaya vermelidir. Etibbanın tecrübelerine göre hastalık eğer henüz mukaddematta ise vakıa teehhülün büyük yardımı olabilir. Lakin çarçabuk evlat tevlit ederek onlara bakmak ile de bizzat iştigal eder ise... Böyle olmadığı surette hasta bu devadan büyük bir fayda hâsıl edemiyor. Her şey onu bedbaht eylediği zannında bulunduğu misüllü teehhül dahi kendisini bedbaht etmiş zannına düşerek bir de bu merak ile kendini yiyip bitiriyor. (66)

Histerik kadınların tedavisinde “evlenme”nin bir yöntem olarak öne sürülüşü bugün bile geçerli görülebilmektedir.

Fransızlar ve İngilizlerden kısaca örnek veren yazara göre evlilik dışında en iyi korunma yolu kızların güzel sanatlarla uğraşmalarının yanında, bedeni yoracak işler yapmaları, mesela seyahate çıkmaları, yürümeleri, çiçek bahçeleriyle

ilgilenmeleri, ata binmeleri, “deniz hamamlarına” gitmeleridir (67). “Sözün bizcesine yani Osmanlılılarcasına gelince” ise şunları yazar:

Kat kat çeyizini kendi hazırlayan ve hanesini süpürüp, silip tanzim etmeyi ve yemek pişirmeyi ve çamaşır ve ütü bilfiil ameliyatla öğrenen kadın kadıncık kızlar için bu hastalıktan hiçbir korku olmayıp, fakat her gün telli bebek gibi giyinip kuşanarak köşeye oturan ve elinden aynasını düşürmeyen ve zihninden birtakım hayalatı çıkaramayan ve sokağa da nadiren çıkıp müzik ve resim ve nakış ve örgü gibi eğlencelerden ve bahçe meşagili gibi riyazet-i bedeniyeden mahrum bulunan kızlar için ebeveyninin korkusu ziyade olmalıdır. O kızı isterik olmaktan ebeveyninin ne korkusu ne muhabbeti hiçbir şey men edemez. (67-8)

Ahmet Mithat’ın öne sürdüğü çalışan, bedenen yorulan kadınların histeriye yakalanma riskinin azaldığına yönelik savı, Freud’un incelediği vakaların çalışmayan, üst sınıf kadınlar olmasıyla örtüşür görünmektedir. Peki alt sınıf çalışan kadınlar içinde histerik var mıdır? Osmanlı döneminde çalışan kadınlar ancak gayrimüslimler ya da fahişeler olarak görünür metinlerde ve bu iki grup kadın da dönem edebiyatında delilik bağlamında ele alınmamışlar, fuhuş yapan “deli” kadınlar da ancak hastalandıktan sonra fuhuşa sürüklenmişlerdir. Dolayısıyla deliliğin aynı zamanda “sınıfsal” bir olgu olduğu ileri sürülebilir. Nitekim 1960 sonrasında ele alınan toplumcu gerçekçi metinlerdeki çalışan, bazen alt sınıf insanlar arasından çıkan erkek “akıllı deli” tipini dışarıda tutacak olursak deliliğin akıl hastalığı tarafına yakın duran karakterlerin pek çoğunun aydın, “entelektüel”, orta ve üst sınıf insanlar oldukları görülmektedir. Dolayısıyla deliliğin sınıfsal özelliğinde bir süreklilik yaşandığı gözlemlenebilir.

Yine Ahmet Mithat *Taa'ffüf* adlı romanında üzerine titreyen bir baba ve ikinci babası olarak benimsediği Doktor Fratenberg tarafından özenle yetiştirilmiş, yabancı dile vâkıf, alafranga zevk sahibi, okuyan, maddi durumu iyi bir kadın olan Sâniha'nın evlilikteki rutinden sıkılarak kocası Râsih Efendi'nin anlatıcı tarafından materyalist ahlakıyla olumsuzlanan çapkın ve alafranga arkadaşı Tosun Bey'le²⁶ gizlice mektuplaşmasını ve bu durumu öğrenen Râsih Efendi'nin karısını doğru yola yönlendirmesini anlatır. Üç yıllık evliliğin ardından Sâniha Hanım'da kendini “neşesizlik”, “sinir buhranı”, “iç sıkıntısı” (50) olarak gösteren bir değişim meydana gelir. Bu değişimin belirtilerine anlatıcı tarafından konulan teşhis “isteri”dir. Peki kadının histerisine yol açan nedir? En kısa deyişle, romanlarda okuduğu ve evliliğinin ilk zamanlarında eksikliğini hissetmediği aşkı artık aynı yoğunlukla yaşayamamasıdır. Anlatıcı bu nedenle “bizdeki” ve Batı'daki aşk anlayışı arasındaki farktan uzunca söz eder. Osmanlı'da Leylâ ve Mecnun, Ferhat ile Şirin vb. aşk hikâyelerinde anlatılan aşk, anlatıcının yorumuna göre soyut ve ideal bir aşktır, ne aşkın yöneldiği sevgili gerçek kişidir ne de âşığın bahsettiği “tatlı maraz” gerçektir ve okurlar da bunların aslında masal olduklarının farkındadır; bu nedenle ona göre “Frenklerin amor dedikleri” aşkın yerli kültürde karşılığı yoktur (53). Anlaşılacağı üzere bu aşkı öğrenmenin yolu Batı romanlarını okumaktan, dolayısıyla alafranga bir kültür edinmekten geçer. Bir kez bu “amor” ile tanışan kadınlar, onu yerli kültür içinde deneyimlemek isteğine kapıldıklarında sonları kaçınılmaz olarak hayal kırıklığı ve sinir hastalıklarıdır. Anlatıcının ve tezde ele alınan diğer pek çok metnin söyleminde gözlemlenebileceği gibi çizilen diğer olası senaryo da kadınların aynı Batı romanlarını okuyan ve bir anlamda onlardan taktik öğrenen çapkın alafranga

²⁶ Ahmet Mithat, *Felâhî Bey ve Rakım Efendi* romanında olduğu gibi efendi ve bey lakaplarıyla bu romanda da alafranga-geleneksel karşıtlığını kuruyor.

erkeklerin geçici heveslerine ortak olup ihanet yoluna girmeleri ve yine bir felakete yol açmalarıdır.

Anlatıcı “isterik kadınlar”ın mı ihanete sürüklendikleri yoksa ihanet girişiminde bulunan kadınların mı “isterik” oldukları sorusunu sorsa da yanıtı doktorlara bırakır (75). Ancak kadında görülen “iştahsızlık”, “zaaf ve kansızlık”, sinir buhranları, “[ş]iddetli iç sıkıntıları”, “[d]aima ağlamak istidadları”, nasihatlerin tersini yapmak, “kocasının kendi hakkındaki muhabbetini kâfi görmemek”, kendisine sunulan aşk güvencesinin yalan olduğunu sanmak gibi “zihin perişanlığına kadar” varan, doktor ve ilaçların fayda etmeyeceği davranışların tek çözümü kadının “içtiḥâdât-ı fikriyyesindeki hataya vukufud[ur]” (76). Anlatıcıya göre psikologların uzman görüşlerinin ışığında bir “hastalık” olarak görülebilecek olan Batılı aşk biçimi şehvetin aşırılığından kaynağını almaktadır (56). Bu Batılı aşk anlayışının kurbanı olanlar büyük çoğunlukla kadınlardır, onlar kadar bu aşk hakkında fikir sahibi olan Râsih Efendi gibi “âkil ve müdekkik” (72) erkekler ise yerli kültürü ve ahlakı kendilerine dayanak kıldıkları sürece aklın emniyetli kıyılarından uzaklaşma, zihnin bulanması riski taşımazlar. Cinsler arasındaki zihinsel ayrım anlatıcının şu sözleriyle karı-koca üzerinden açıkça ortaya konur: “Sâniha Hanım ne kadar okumuş olsa, bir erkek hem de Râsih gibi feylesof derecesinde sâhib-i tettebbu olamayıp her mensup olduğu ilmin mebâdisinde veyahut sathıyyatında kalacağı derkârdır” (89). Dolayısıyla karısına doğru, ahlaklı ve akılcıca olan yolu anımsatan Râsif Efendi, bunun için Yunan mitolojisindeki iki tanrıça temsilinden yardım alır. Bunlardan biri “cemal ve sevda müekkilesi” olan Venüs, diğeri “sanâyi-i nefise ve akıl ve hikmet müekkilesi” Minerva’dır (9). Bu iki tanrıçanın hikâyesi ve temsil ettikleri, iffetli ve fitne kadın tiplerinin karşıtlığını sunar okura. Venüs güzellikle anılmakla birlikte aslında onun altında daha özel olarak şehveti imler, anlatıcının deyişiyle kadınların

aklını tehlil “Venüs yok mu Venüs! O kaltak yarı büründüğü hayal kadar ince mantosunun ucu ile çektiği gibi bazı bîçaregan nisvanın aklını çilesinden çıkarıverir” (117).

Sefile romanında Mazlume ve İkbal de iyi bir eğitim almamakla birlikte fuhuşla kazanılan para sayesinde okumak için zaman bulabilmektedir. “[E]kser vaktini mütalaa ile [*okumakla*]” (36) geçiren İkbal karakteri gayrimüslim bir kadının âşık olduğu bir erkek tarafından fuhuşa sürüklenmesinin ve Müslüman bir erkek tarafından bu hayattan kurtarılışının ve evlenişinin anlatıldığı, dolayısıyla mutlu sonla biten Ahmet Mithat’ın *Henüz On Yedi Yaşında* adlı romanını okumaktadır. Ömer Faruk Huyugüzel bu durumdan yola çıkarak *Sefile*’nin *Henüz On Yedi Yaşında* romanına “antitez” olarak yazıldığını öne sürer (“*Sefile Romanına Dair*” 9). Ahmet Mithat’ın romantik anlayışına karşı Uşaklıgil fuhuş sorununa gerçekçilikle yaklaşmıştır. Uşaklıgil, *Hikâye* adlı metninde hayaliyunun yani romantizm akımının “eşhas-ı menfureyi bile bir cemiyet-i müntehabeye girebilecek bir hale sokmak sahtekârlığını” sergilediğini söyleyerek eleştirir ve tarafını tuttuğu realizmin, örneğin bir caniden, romantiklerin yaptıkları gibi “galip bir mağrur” (126) yaratmadığını, yaradılışının kurbanı olan câniyi olduğu gibi ve eylemlerinin nedenlerini de “fenn-i menafiü’l-âzânın fenn-i menafiü’r-ruh ile tatbikatını, münasebetini izah eder[ek]” (16) anlattığını belirtir. Yazarın delilik açısından benimsediği edebî tutum da buna paraleldir.

İkbal gibi Mazlume de zamanını odasında İkbal’den ödünç aldığı kitapları okuyarak geçirir. “Meçhul, garip bir hayatın serairinden [*sırlarından*] bahseden” (36) kitabı okumak genç kızdaki okuma arzusunu artırır ve böylece anlatıcının deyişiyle “masum kızcağızda birtakım yeni yeni fikirler hâsıl” (37) olur. Anlatıcının “masum”

nitelemesinin de sezdirmediği gibi bu fikirlerin kadın-erkek ilişkileriyle, aşkla ilgili olduğunu tahmin etmek zor değildir. Tıpkı İkbâl gibi, daha da doğrusu dönem edebiyatının diğer pek çok kadın karakteri gibi Mazlûme de aşkla kitaplar aracılığıyla karşılaşır, aşkı kavrayışı romanlarla biçimlenir. Nurdan Gürbilek gençliğinde macera romanları okuyan, Ahmet Mithat'ı takip eden Halit Ziya'nın bu toy zevkleri kendi yapıtlarında kadınlara bıraktığını söyler (36). Bu toyluk zihinsel dağınıklık olarak da İkbâl'in sözlerinde kendini gösterir: “Bana gelince evkatımın kısım-ı âzamını [*zamanımın büyük kısmını*] düşünmek, tahayyül etmekle [*hayale dalmakla*] geçirdim; fakat benim tahayyûlatım hiçbir şeye matuf [*dönük*] olmayıp bir dalgınlık, bir perişanî-i efkârdan [*düşünce dağınıklığından*] ibaret kalırdı” (48).

İkbâl fuhuşa nasıl başladığını Mazlûme'ye anlatırken en çok üzerinde durduğu konu, bir genç kızın ihtiyaç duyduğuna inandığı “mecnunane aşk”tır (51). “Genç kızların şiir ve hayalden mürekkep bir âlem olmak üzere tasavvur ettikleri” (50) evlilikten annesinin kendisine bulduğu yaşlı koca nedeniyle hiçbir tat alamayan İkbâl, “fecî muaşakalar [*trajik aşklar*], şairane muhabbetler [*şiirli sevgiler*] tasavvur [*hayal*] eder” (51). Görülüyor ki İkbâl'i zehirleyen yalnızca annesi değildir; okuduğu kitaplardaki romantik aşklar, kendi gerçekliğiyle çatışan hayallerdir aynı zamanda. Ancak İkbâl'in tek aradığı cinsellikten uzak ulvî bir romantizm değildir. Kendi ifadesiyle o, kocasının “esbab-ı istirahatini [*rahatlatıcı vasıtaları*] ihzar edecek [*hazırlayacak*] bir genç kız değil; takat-sûz [*gücü tüketen*], tahammül-güdaz [*dayanılmaz*] bir afet”tir (52); başka bir deyişle erkeği tüketen cinsel enerjisiyle fitnedir. Bu fitne, bireysel bir hikâyenin ötesinde çevresindeki yaşamları da “bataklik”a çeken sosyal bir dejenerasyonun parçasıdır romanda. Mazlûme'nin önceleri hayretle karşıladığı “hissiyat-ı şehvaniyeye [...] meftunane bir inhimak [*aşırı bir düşkünlük*]” (51) gösteren bu kadın, sonunda zihnini “taht-ı teshirine

geçir[ecek] [hükümü altına al[acak]]” (53) istediği çılgın aşka kavuştuğunda kucaklaştığı yalnızca sevgilisi olmayacak, ölüme de kavuşacaktır.

Mazlume’nin cinsellikle tanışması bir nevi okuduğu kitaplardaki sahnelerin gözleri önünde gerçekleşmesi demek olan İkbâl ile İhsan’ın “şedit [şiddetli]” (62) öpüşmelerine tanık olmasıyla gerçekleşir. Geleneksel kültür içinde bu tanıklığın gerçekleşebilmesi ancak alafranga yaşamın hüküm sürdüğü mekânlarda ya da bu romanda olduğu gibi bir fuhuş evinde bulunmaya bağlıdır. Genç kız tanık olduğu sahneden o kadar etkilenir ki içindeki ahlaksal çatışma onu kabuslara sürükler. Ancak sabah “dudakları üzerine âteşin bir bûsenin [ateşli bir öpücüğün] tazyîkını [baskısını] hissederek uyan[ması]” (63) cinsel uyanışın da göstergesidir.

Aynı sabah Mazlume’nin kendisini yolları kaplayan otları ve el değmemiş güzelliğiyle ev ahalisi tarafından ehlileştirilmemiş doğallığıyla “gayr-ı muntazam bahçe”ye (64) atması ve çiğın ıslattığı otlara uzanarak kendini doğanın kucasına bırakarak rahatlaması ve pencerede kendisini gizlice seyreden İhsan’la göz göze gelmesi, romanın ilerleyen sayfalarında aynı bahçede yaşayacağı ilk cinsel deneyimin sezdiricisi olarak simgesel bir anlam yüklenir.

Kenan Akyüz’ün belirttiğine göre *Sefile* romanı “Sansürce ‘şêâir-i islâmiyye mugayiré (İslâm dininin esaslarına aykırı) olduğu iddiası ile red edildiği için, kitap halinde basılama[mıştır]” (115). Uşaklıgil bu durumu şu sözlerle eleştirmiştir: “Bu hikâyeyi herhangi bir akide adına aykırı görmek işi insanlığı, onun acı sefalet levhalarını; kanın, etin gizliliklerinin saklanmış zaruriliklerin kanununu inkâr etmektir” (alıntılayan Finn 124). Bu sözlerdeki “kanın, etin gizliliklerinin saklanmış zaruriliklerin kanunu” ile kastedilenin cinselliğin içgüdüsel kanunları olduğu düşünülebilir. Bu doğa kanunları, bir başka deyişle zaafiyeti ancak medeniyetin

getirdiği ahlakla gizlenebilir, eğer bu ahlak perdesi kalkacak olursa sefaletin ve deliliğin zemini hazırlanmış olur.

Romanda aşk hastalığına tutulup yaşamını “zevk-i şehvanîye” (53) kurban eden yalnızca kadın karakterler değildir. İhsan da “cinnet-i aşkın [aşk çılgınlığının], heyecan-ı hissiyatın [duygu coşkunun] tesiri altında çıldır[maktadır]” (94).

Cemil Yener, “Halid Ziya’nın bütün romanlarında, sevişmede girişim, hep kadındadır, erkekler, cinsel konularda korkak denebilecek kadar çekingendir” (alıntılayan Finn 126) yorumunu yaparak romanlarda dikkati çeken kadın cinselliğinin gücüne değinmiştir. Başlangıçta çocuk yaşta babası ölen ve annesinin tek başına terbiyeyle yetiştirdiği “iyi aile çocuğu”, “hayırlı evlat” İhsan, İkbâl’le birlikte hiç bilmediği bir tensel dünyayla tanışır ve alkolizmin de hızlandıracağı bir sefaletе düşer, annesini bütünüyle ihmal eder. Onu ahlak yolundan çıkaran İkbâl olmuştur. Ahlakın uygar insanın temel niteliği olduğu görüşüne bağlı olarak metnin farklı yerlerinde fuhuşun neden olduğu ahlaksız yaşam biçimi insanlık düzeyinden hayvan düzeyine düşmekle eşleştirilir. İkbâl’in ve daha sonra Mazlume’nin “mertebe-i insaniyetten [*insanlık basamağından*] hayvaniyet derekesine [*hayvanlık basamağına*]” (49) inişi birkaç yerde tekrar edilir. Dolayısıyla doğanın sesi olan cinsel arzulara kulak vererek rasyonel aklın otokontrolüne kulaklarını tıkayan erkek için de iyi bir son hazırlamaz yazar. Ancak kadın karakterlerin tersine İhsan’ı öldüren sinirsel ya da ruhsal sorunlara bağlı hastalıklar değil, Mazlume’nin aklını kaybetmesine rağmen kaybetmediği intikam isteğidir. Romanın sonunda Mazlume kendisini görmeye gelen İhsan’ı boğazını ısıırarak öldürür:

Mazlume seri bir hareketle İhsan’ın üzerine atıldı. Yılan gibi bu vücuda sarıldı. Dişleriyle boğazını yakaladı. Sefaletin vahşî ettiği [*insanlık dışına çıkardığı*] bu iki sefil arasında hayvancasına, hun-

rizane [*kan dökücü*] bir mücadele başladı. İkisi de sükût ediyor, yalnız boğazlarından boğuk hırıltılar çıkıyordu Nihayet Mazlume ayağa kalktı. Vahşi bir canavar gibi İhsan'ın damarlarını parça parça etmiş idi. (184)

Kitaptaki bu sahne, *Jön Türk* romanında intikam planını gerçekleştirememenin hırsıyla da kriz geçiren Ceylan karakterinin kendi kendini ısırp etlerini parçalaması, *Kiralık Konak*'ta anlatıcının Seniha için yaptığı “dişlerini ceylanın etine geçiren aslanın şehveti” (54) nitelemesi gibi kadın deliliği ve cinselliğinin tehlike ve şiddetle bağdaştırılmasına örnek oluşturmaktadır. Bütün bu vahşi hayvan benzetmeleri ve ağız, ısırma ile ilgili eylemler şehvete gönderme yapmaktadır. Freud, *Cinsiyet Üzerine* adlı kitabında şiddetle cinsel dürtü arasındaki bağlantıyı hatırlatırken üreme öncesi cinsel haz alanlarından biri olarak ağız gösterir ve oral olanın yamyamlıkla ilişkilendirilebileceğini öne sürer. Böylece uygarlık tarafından baskılanan cinsel dürtülerle “ilkelik”in alanına ait yamyamlık (yeme isteği) arasındaki yakınlığı vurgular.

Jön Türk (1910) adlı romanında Ahmet Mithat bu kez aşk romanlarından ve romantik aşktan çok, kadın meselesine dair kitapları çokça okuyan, “feminist” düşünceyle tanışan ve serbest izdivacı savunan Ceylan karakterinin²⁷ birlikte olduğu erkeğin başka bir kadınla evlenmesi ve hazırladığı intikam planlarının da işe yaramaması sonucunda delirmesini ve sonunda kendini yakarak intihar edişini anlatır. Kızının alafranga aşırılıklarına engel olamayan, bir başka deyişle eril

²⁷ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* kitabında *Jön Türk*'ün yazılışı ile Beşir Fuad'ın intiharı arasında bir ilişki olduğunu düşünmektedir. Ona göre “Ceylan'ın sonu, Beşir Fuad'ın sonunun –gene ibret olması amacıyla- edebi bir projeksiyonudur” (31). Biri gerçek diğeri kurmaca olan bu iki karakterin sonundan alınacak ortak ders “aşırı Batılılaşmanın getirdiği materyalist dünya görüşünden gelecek tehlike”dir (121).

otoritesini kaybeden âciz konumdaki babası da denize atlayarak intihar eder.

Ceylan'ın intihar haberi ibretlik öykünün bir özeti olarak romanın sonunda şöyle yer alır:

Serhafiye Feyzullah efendiye mensub olan Kâzım efendinin kızı feminizm daiyelerinin en muzır cihetlerinde tebahhur ederek iğfaline çalıştığı bir delikanlı ile hüluya ettiği izdivaca muvaffak olamadığından galebe-i yeis ile çıldırmış idi. Bir iki gün etıbbanın müdavat-ı şedidesine rağmen buhar-ı cinnette devam eyledikten sonra labis olduğu elbise üzerine beş altı kadeh petrol döküp tutuşturarak cayır cayır yanmış ve şuraya buraya koştukça haneyi dahi yakmaya ramak kalmış iken yetişilip mukaddemat-ı harik itfa edilmiştir. (313)

Romandaki en sivri ve olumsuz karakter Ceylan'dır. Diğer kadın karakterlerden farklı olarak kitabın pek çok yerinde Ceylan'ın "tehlikeli" oluşuna vurgu yapılır: "Romanımızın ilerilerinde Ceylân hanımın filvaki takarrübü ne kadar tehlikeli bir mahluk olduğunu meydana koyacak türlü haller görülecektir" (76). Ceylan'ın karşısına geleneksel değerlere göre yetişmiş ama annesi Dilşinas Hanım gibi eğitimsiz de olmayan Fatma Ahdiye'nin konulması melek-şeytan kadın ikiliğinin bu romandaki tekrarıdır. Ceylan gibi tehlikeli bir kadının ihtirasından kaçmanın sürgün gibi bazı bedelleri olsa da romanın sonundan da anlaşıldığı üzere bu şeytani kadınla birlikte olmanın doğurabileceği olası bedeller yanında sürgün, avantaja bile çevrilebilecek gelip geçici bir durum olarak karşımıza çıkar.

Ceylan'ı bunca tehlikeli kılan şey okudukları üzerinden Batı'daki feminizm hareketiyle tanışması ve bireyselleşmeye, özgür cinselliğe, serbest evliliğe dair görüşleri savunması ve hatta buna göre yaşamaya cesaret etmesidir. Bu yönüyle

Ceylan daha önce açıkladığım toplumun düzenini bozan “fitne”nin romandaki karşılığıdır. “Hüsn-i tertibde nadirülemsal bir fitnekâr olan” (245), “şeytancasına zekâsı” (109) ve “cin fikirli”liğiyle (125) Ceylan, İslam kültüründe kadınlar için kullanılan keyd/kaid kavramının iyi bir temsilcisine dönüşmektedir. “Hırçın olan bir tab-ı âteşîn’e (158) sahip, aşk deliliğine kapılmış kadın, intikam planını kimseye sezdirmeden “sinsice” hazırlarken söz konusu şeytani zekâ ve kurnazlığını kullanmış ve başarılı da olmuştur; ancak yazar anlatıcının ifadesiyle “düşünebilmek iktidarı pek büyük bir iktidar olup erkeklerin bile hepsinde bulunamaz [ve] kadınlarımızda ise bittabi daha az bulunur[ken]” (167), meseleler pratikten uzaklaşıp daha teorik bir hâl aldığında Ceylan’ın kadın zekâsı rasyonal erkek aklı karşısında geriye düşer. O bu kez, Nurullah Bey’den farklı olarak feminizm hakkında okuduğu şeylerin doğrudan etkisinde kalan, okuduklarını rasyonal değerlendirmeye tabi tutamayan pasif bir okur portresiyle çıkar okur karşısına: “Bizim Nurullah bey gibi aklı başında olanlar hiçbir şeye katiyen karar veremezlerse de Ceylân hanım gibi aklı başında olmayanlar bu neşriyata vakıf oldukları zaman neye karar vereceklerini de bilemeyerek bütün bütün baştan çıkarlar giderler” (107). Evdeki hizmetçinin yaptığı karşılaştırma da yukarıdaki yorumları destekler niteliktedir: “Çünkü çocuk ağırbaşlı bir filozof. Bizim küçük hanım ise pek hafif, pek hoppa, pek çılgın bir zırzop” (143).

Okuduklarıyla arasına mesafe koyamayan Ceylan, cinsel arzularını denetim altına almakta da aynı ölçüde başarısız olacaktır. “[Ç]ılgın kız Nurullah tarafından ne kadar istiğna ve nasihatlerinde ne kadar etvar-ı biraderane görüyorsa kendi duygularını o kadar artır[maktadır]” (112). Öz denetim konusundaki bu başarısızlık delilikle birlikte anılır. Karakter bu aşkı “tatlı cinnet!?” (113) olarak görüp “lezzet-i mahza bul[urken]” (114), Ceylan’ın evlilik dışı bir ilişkiden hamile kalmasına yol açan bu aşk deliliği kitapta âşık olan herkesin başına gelebilecek “tatlı” bir delilikten

biraz daha fazlası olarak değerlendirilir ve “serbest” kadınlara yönelik genellemeci bir eleştiri hâlini alır:

Ceylân’ı her ikimiz cünun ile mahkûm ediyoruz. Fakat zannetme ki bu şımarıklıkda Ceylân bir danecikdir. Ondaki cinnet-i mutlaka bertaraf edilecek olursa terakkiyat-ı nisvaniyeyi o yolda arayan kızlar, hattâ kadınlar nevadirden de değildirler. [...] Ceylân’a ‘mecnun’ dedik, bunda şüphe etmemeli. Fakat Ceylân’ın cinneti bu hal-i rezalet-ı iştimali bir cesaret-i küstahane ile irtikab etmiş bulunmasındadır. (205)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Kıralık Konak* (1922) adlı romanında da iç sıkıntısından muzdarip karakteri Seniha okura şu sözlerle tanıtılır:

Zira, bu, frenklerin ‘asır sonu’ diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu yeni bir nevi içtimaî örnektir ki, haricî ve dahilî yaşayışında hale ve maziye ait her türlü kayıttan âzade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tâbidir. Seniha, daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzerdi. Körpe, ince ve çalâk vücudu ipek böcekleri gibi daimî bir istihale içindedir. Günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin bestesi, kımıldanışlarının âhengi ve hattâ başının şekli de mütemadiyen değişirdi. İçi de dışı gibi idi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı; kâh ihtilâçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit ve ekseriya bir havaî fişek gibi şenlikli idi. Fakat bu küçük, şeytan mevcudiyetinin hiç değişmiyen bir hususiyeti vardır ki o da alaycılığı ve şuhluğudur. (11)

Yazar anlatıcının bu sözleri Seniha'nın değişken, gelgitli yapısını ve şuhluğunu yani cinsel açıdan dikkat çekici oluşunu öne çıkarmaktadır. Dönem edebiyatındaki diğer pek çok kadın karakter gibi Seniha da okuduklarından etkilenir ve model aldığı kadın tiplerini hayata geçirmeye çalışır:

Gyp, ona bir ikinci ana, bir ikinci mürebbiye olmuştu. Bu muharririn romanındaki serbest tavırlı, yarı oğlan, yarı kadın genç kızlar, üzerlerinde ruhunu biçtiği modellerdir. Denilebilir ki sabahtan akşama kadar her gün bütün meşguliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir. (11-2)

Sürdürdüğü hayat ile okuduğu hayat arasındaki farklılık Seniha'yı kendini iç sıkıntısı olarak gösteren bir çatışmaya götürür. Faik Bey'e âşık olduktan sonra “derin bir iç sıkıntısı[nın] âsabını sar[dığı]” (21) sık sık dile getirilen Seniha'da histeri krizi baş gösterir:

Seniha, tipiye tutulmuş bir kimse gibiydi; saniyeler ve dakikalar sıkı bir kar kasırgası halinde, yüzüne, göğsüne çarpıyor, nefesi tıkanıyordu. Dört gün içinde birbirinden şiddetli iki sinir buhranı geçirdi. [...] Yavrucağın vücudu görülmez bir elin delice bir hareketle kıvrıp büktüğü bir urgan parçası gibiydi. Sesi ve nefesi dişlerinin arasına sıkışmış, uzun, parlak tırnakları birer ince hançer uçları halinde avucunun etine saplanmıştı. (32)

Bu kriz sonrası doktorlara başvuran Seniha'nın dedesi Naim Efendi bunun “öldürücü bir hastalık” olmadığını “evlenmek ve doğurmakla geç[ceğini]” (32) öğrenir. Histeri hastası kadınlar için en iyi tedavinin evlenmek ve çocuk doğurmak olduğu Ahmet Mithat'ın metinlerinde de gördüğümüz gibi dönemde kabul gören yaygın bir

düşüncedir. Altında yatan nedenin çoğunlukla bastırılan cinsellik olduğu düşünülen histerinin tedavisi için düzenli cinsellik anlamına gelen evliliğin ve can sıkıntısına, dolayısıyla fazlaca düşüncelere dalmaya zaman bırakmayacak çocuk bakımının salık verilmesi beklenmedik değildir.

Yazarın histerik bir kadın olarak çizdiği Seniha'ya romanın sonunda trajik bir son hazırlamaması diğer romanlardaki ibretlik sonlar düşünüldüğünde şaşırtıcıdır. Hakkı Celis'in ölümünden etkilendiği anlaşılmakla beraber okur olarak romanın sonunda Seniha'yı arzu ettiği alafranga eğlence ortamında her zamanki şuh kahkahasıyla bırakırız. Yazar, Seniha'yı zaman içinde yavaş yavaş tüketecek yaşam biçimini roman boyunca detaylandırarak aslında karakteri bekleyen geleceğe ilişkin bazı ipuçlarını da sezdirmiş olur. Buna karşın Seniha'nın aklını kaybederek delirmesi söz konusu edilmez. Yakup Kadri'nin bu seçimini nasıl yorumlamak gerekir? Toplumsal ahlak kurallarıyla uyuşmazlığını inkâr etmeyen, hatta bir kusur olarak sahiplenilen Seniha'nın içinde yaşadığı toplumsal koşullarla karşılaştırıldığında kendine yakıştırdığı dürüstlük, yazarın ülkenin içinde bulunduğu duruma yönelik eleştirel bakış açısını da barındırır gibidir:

[P]ek çok kusurlarım var, fakat bütün bunlara mukabil bir tek meziyetim var ki, o da, hiç riyakâr olmayışımıdır; her zaman, bilmeden, kendiliğimden açık sözlü, açık özlü, bir kızdım. Hiç kimsenin ne dediğine, ne diyeceğine zerre kadar ehemmiyet vermedim ve harekâtımı herkesin arzusuna uydurmağa lüzum görmedim. Bütün bunlar bir fazilet değil midir? Bâhusus böyle bir memlekette, bâtıl akidelerin, riyanın, korkunun bu kadar şiddetle hüküm sürdüğü böyle karanlık bir memlekette... (172)

Dolayısıyla yazarın bu sözlerle Seniha'nın taşıdığı özfarkındalığı göstermesi, onu delilikle cezalandırmanın işlevsizliğinin de işareti olur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki edebiyata mütareke dönemi ve milli mücadeleye aktif olarak katılmış ya da yazdıklarıyla destek vermiş yazarların yapıtları damgasını vurur. Savaşla beraber İstanbul'un dışını daha yakından tanımaya başlayan edebiyatta "memleket meseleleri"ne duyulan ilgi artmış, aydın-halk çatışması, Anadolu'nun yoksulluğu anlatılırken yeni rejimin devrimleri de desteklenmiştir. Ancak 1930'lardan itibaren özellikle aşk romanlarında ülkenin geçirdiği değişimlerin, modernleşmenin aile ve kadın üzerindeki etkilerine bağlı ahlaki dejenerasyon ön plana çıkarılmış, bu da Osmanlı'daki alafranga kadının farklı bir makyajla tekrar sahneye çıkmasına neden olmuştur. Farklı bir makyaj diyorum zira Berna Moran'ın Tanzimat romanlarındaki "alafranca züppe" ile 1920'li yıllara ait romanlarda işlenen "alafranca hain" (*Türk Romanına Eleştirel*... 259) arasında gördüğü fark, kadın alafrangalar ve dolayısıyla onlara yakıştırılan delilik bağlamında da bir ölçüde geçerlidir. Değişmeyen noktalardan biri bu kadınların hep üst sınıflara mensup oluşlarıdır.

Olumsuzlanan bu alafranga kadının deliliği, kanon dışı yapıtlarda da takip edilebilir. Ethem İzzet Benice'nin 1927 yılında basılan romanı *Çıldırın Kadın*'da kocasının askeriyle evlilik dışı ilişki yaşayan Mualla tam bir *femme fatale* olarak sunulur ve ihtirasları yüzünden tamamen delirmeden önce mezarlıkta denize doğru otururken "[F]ıtratındaki kuduz ve salgın şehvet ve şöhret sar'ası, [...] 'zevk meselesi' telâkkisi ile kendisine verilen serbestiyi, kadın hayatındaki inkılâbın ruh ve manasını kavrayamaması, yenilik ve feminist hareketlerini bir kadın erkek karmaşıklığı ve başıboşluk sanması yüzünden suiistimal etmesi" (75) üzerine düşünür.

Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nda (1933) Bir Adamın Hayatı adlı kitap hakkında sohbet ederken bir doktorun söylediği şu sözler okuduklarından etkilenerek hasta olmaya yatkın olanların öncelikle kadınlar olduğunu göstermesi ve onların kütüphanelerini denetlemenin erkeklerin sorumluluğunda olduğunu hatırlatması bakımından önemlidir:

[B]öyle marazî kitap yazan muharrirlere teşekkür etti; çünkü dedi, böyle kitapları okuyanlar hastalanıyorlar. Ve bize geliyorlar. Sonra kitapların kari üzerindeki telkini hakkında fikirlerini söyledi; bence, diye devam etti, marazî bir kitabın mikroptan farkı yoktur, insanı hasta eder. [...] Kıssadan hisse: “Genç kızlarımızın kütüphanelerine dikkat etmeliyiz” (24).

Bu örneğe bakınca Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna Kayıp Şark* kitabında Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarında sunulan “romanesk kadın” imajını “açık bir formüle dönüştüren, buradan hercai, hayalci, şuursuz kadın okura dair bir kuram çıkaran” (28) bir yazar olarak Peyami Safa'yı göstermesi boşuna değildir.

Romanın sonlarında yazar karakter kendisine âşık histerik bir kadın olan Vildan'a hitaben konuşurken zamane kadınlarının entelektüel etkinlikleriyle ilgili eleştirel görüşlerini de şu sözlerle anlatır:

Yeni kadınların çoğu ana olmağı zarafete mugayir bir şey sayıyorlar. [...] Kadının ebediyeti zekâsında değil, rahmindedir. Yeni kadın, yaratıcılığın merkezini şaşırmıştır. Senin ümitsizliğin buradan geliyor. Pirandelli mütercimi değil, bir çocuk anası olarak ebedîleşebilirsin. [...] Mütearifelere karşı isyanımızı bir orjinalite sanıyoruz; bu senin ve sizin kabahatinizden ziyade, tesiri altında

kaldığınız Avrupa fikriyatının züppeliğine ait bir şaşkınlıktır. Klasik memelerden süt emmiyen bütün fani yeni cereyanlar, senin gibi milyonlarca kurban veriyor. Analığa karşı hürmetsizliğimizin cezası, aynı zamanda, hem tabiatten, hem de cemiyetten geldiği için iki misli dehşetli olacaktır. (180-81)

Cumhuriyet sonrası döneme ait bu eserde artık yeni rejimle birlikte erkeklerle eşit haklara sahip olduğu düşüncesiyle erkek karşısında aklıyla da öne çıkmaya çabalayan “yeni kadın”, ait olmadığı bu eril alana girmeye uğraşırken kadınlığını da unutarak Batılı kültürünün “kurban”ı olmakta ve hiçbir yere ait olamayınca da histerikleşmektedir.

Mithat Cemal Kuntay’ın 1938 yılında yayımlanan *Üç İstanbul* adlı romanında da Belkıs karakteri Avrupai tarzıyla erkeği ezen ve en çok da bu yüzden kendine âşık eden bir özelliğe sahiptir. Üç dil bilen, ince zevk sahibi, edebiyat ve sanatla ilgili bu kadın için güzel, dikkate değer ve âşık olunabilecek her şey Avrupai olanla ilişkilidir. Kocasının ölümünden sonra, zengin olduğu için Adnan’la evlense de onu yerli ve taşralı bularak kendine yakıştırmaz. Adnan’dan ayrıldıktan sonra bir Rus Prens’le evlenir; ancak kumar ve morfin bağımlısı Prens’le olan evliliği, yoksullaşma ve şiddetle birlikte onu bunalıma sürükler. Prens’le birbirlerini kanatana kadar kavga ettikleri bir gün Amerika’ya gitmeye karar verir ve gittikten üç ay sonra intihar ettiği öğrenilir. Belkıs’ı intihara sürükleyen şey aşk değil, alafrangalık tutkusudur. Romanda onun antitezi olarak sunulan Süheyla gibi “yüzü kızaran”, “Türk ırkının temiz kanı”na (200) sahip bir kadın değildir. Belkıs aşırı alafrangalığın bedelini hayatıyla öder.

Sözü edilen bütün bu örneklerde de görülmektedir ki, muhakeme yeteneği gelişmemiş, okuduğuna inanan saf kadından farklı olarak okuduklarını yaşama geçirme cüreti göstererek düzeni ihlal eden alafranga kadını eleştiriye açık hâle getirmenin yolu onu yanılsamanın, deliliğin alanına çekmek ve kimi zaman olduğu gibi bir vakaya indirgeyerek psikolojinin denetimi altına almaktır.

a. Eril Gücü ve Rasyonallığı Kaybeden Erkekler

Cinselliğini keşfeden kadının erkek için yarattığı tehlike bazen erkek karakterlerin de delirmelerine yol açmaktadır. *Ferdi ve Şürekası* adlı romanda İsmail Tayfur, babası öldükten sonra ailesini geçindirmek için okulu bırakıp babasının da çalıştığı aileden zengin Ferdi Bey'in yanında muhasebeci olarak çalışmaya başlar. Küçük yaşta sokaktan aldıkları kimsesiz Sâniha'ya âşık olmasına rağmen maddi sıkıntılar ve çevresinin yönlendirmesiyle sevmediği hâlde Ferdi Bey'in kızı Hacer ile evlenen İsmail Tayfur, evlendikten sonra Hacer'le birlikte olmayıp Sâniha'ya aşkını dile getirince buna tanık olan Hacer öfke ve intikam duygusuyla anlatıcının uzun uzun betimlediği yatak odasını ateşe verir, kendisi ölürken İsmail Tayfur da delirir. İsmail Tayfur'un âşık olduğu kadının fedakârlık yapma adına kendisine yüz çevirmesi karşısında sinirlerini kontrol edemeyen özelliği, kasılma, vahşi çılgınlıklar ve yatağın üzerine yıkılmayla kendini gösterir. Bundan sonra bunalıma düşen İsmail Tayfur hiç istemediği hâlde Hacer'le evlenir. Erkek karakterin maddi imkânsızlıkların yol açtığı ve aşka da sirayet eden sorunlar nedeniyle yaşadığı iktidar kaybı onu ruhsal olarak bunalıma sokar ve deliliğin yerleşeceği temel böylece ortaya çıkar.

Bu örneğin de gösterdiği gibi öncelikle maddi güce dayalı eril iktidarını kuramayan karakter bir başkasının hükmü altına girerek erillikten iyice uzaklaşmış ve aşk karşısındaki “kadınca” zayıflığıyla birlikte de genellikle kadınların uğradığı akibete uğrayarak delirmiştir. İsmail Tayfur’un deliliği kadın karakterlerde görüldüğü gibi yaratılıştan değil, süreç içindeki koşulların zorlamasındandır. İsmail Tayfur, Sâniha’ya “Beni bir çocuk gibi, iradetini [aklını] kaybetmiş bir mecnun [deli] gibi sürüklediniz” (241) der. Sâniha “Bir halet-i cinnet [delilik hali] içinde üzerine yürüyen, ağzından bir tufan boşanan bu adamdan” (243) korkar. Oysa romanda İsmail Tayfur’u aklın alanında tutmaya çalışan, deneyimli ve yaşça büyük Hasan Tahsin Efendi, kendisine Sâniha’ya duyduğu aşkı anlatan genç adama aşkın nasıl bir hayalden, kuruntudan ibaret ve gençliğin “maraz-ı maneviyesi”, “dimağın bir temaruz-ı ârızisi” (108) olduğunu uzun uzun anlatmıştır.

Farklı kültürlerde histerik olarak nitelenen erkeklerin genellikle kadınsı özellikler taşıdığı düşünülmüştür. “Pasif cinsin hastalığı olan histeri belirtilerini taşıyan erkekler zihinsel ya da ahlaken dişil karakterdedir” (alıntılayan Entzming 111) diyerek yaygın bir kanının örneğini sunan İngiliz fizikçi John Russell Reynolds’ın bu sözleriyle uyumlu biçimde Tanzimat sonrası edebiyatta deliren, gerçeklik algısını kaybeden karakterlerin erkek olarak çizilmeleri durumunda yine alafranga tipler oldukları ya da erillikle ilgili bir eksiklikleri bulunduğu dikkati çekmektedir ki bu da alafrangalık-delilik ve dişilik arasında kurulan bağın güçlü bir kanıtıdır. Elaine Showalter da deliliğin erkekler tarafından deneyimlendiğinde metaforik ve sembolik olarak dişiliği sergilediği tespitini yapmaktadır (*The Female Malady* 4).

Taaşuk-u Talat ve Fıtnat’ta (1872) karısını terk ettiği için pişmanlık duyarak buhran geçiren, ağlayan Ali Bey’in bir de öz kızıyla evlenecek olduğunun farkına

varmasıyla—eril gücünü—aklını kaybetmesi ya da Ahmet Mithat’ın *Çengi* (1877) romanının “İstanbul’da Bir Don Kişot” başlığını taşıyan birinci bölümünde, babasından hiç söz edilmeyen, annesi tarafından cin peri hikâyeleriyle dış dünyayı, gerçekliği tanımadan büyütülen, okuduğu kitaplarla gerçeklik algısı iyice bozulan, bu yüzden de hep “çocuk” kalan, doğru yola çekilmesi, yönlendirilmesi gereken erkek karakteri Daniş Çelebi’nin delirerek intihar etmesi de bu bakımdan tesadüf değildir. Bu yerli Don Kişot alafrangalık sonucu değil; ama eskimiş, batıl, rasyonal olmayan—bu nedenle aynı zamanda eril olmayan—bir yaşantının yanıltıcı bilgisi yüzünden aklını yitirir. Dolayısıyla çocuksuluğu, kandırılabilirliği, deliliği onu erilliğin uzağına düşürür. Metindeki kadın karakterler ise “kurnazlık”larıyla her türlü durumu lehlerine çevirebilen özelliktedirler. Aşk nedeniyle deliren erkek karakterlerde dikkati çeken en önemli nokta onların kalıtımsal mirasına dair yorum yapılmaması ve deliliklerinin yalnızca aşırılıkların bir sonucu olarak ya da çoğu kere bir anda gelişen bir cinnet biçiminde olmasıdır. Birçoğu kadın karakterler gibi intihara da yönelmez hatta yazar tarafından öldürülmez bile.

Halide Edip Adivar’ın *Mev’ut Hüküm* romanında annesi gibi delirme korkusu duyan Sara, eski kocasının da kendisi gibi hasta olduğunu, onu bu korkulardan kurtaramadığını söyleyerek doktor Kasım Şinasi’den yardım istemektedir:

Ben her vakit, her vakit korkarım Kasım Bey. Ta çocukluğumdan beri korkmadığım bir gece geçirmedi. Hep beni titreten donduran bir ölüm korkusu, bir ıssızlık içinde yaşadım. Sonra Süruri geldi. Sonra hastalık, sonra bedbahtlık. Ben yine hep korktum fakat o vardı. O da korkardı. Tıpkı benim gibi hasta idi. Ben çıldırıyorum değil mi? Annem gibi çıldırıyorum. Rica ederim beni bırakmayınız, Kasım Bey, çıldırıyorum. (95-6)

Ancak iyileştirmeye çalıştığı Sara’ya âşık olan doktor Kasım Şinasi bu aşkla birlikte eski serikanlılığını yitirecektir:

Kasım o gece uyumadı. Onun düzenli ve çalışkan hayatında, bu, ilk defa oluyordu. Çamların, denizlerin büründüğü sisli, nemli beyazlıkta o kadar sonsuz ve yüksek bir acı vardı. Gençliğin duygu taşkınlıklarını normal ve sağlam bir hayvan gibi dimağına ve yüreğine dokundurmaksızın geçirmiş olan Kasım, içindeki bu büyük ve belirsiz şey karşısında tamamen ezilmiş bir halde bulunuyordu.

(73)

Kadının kendisini ölen eski kocası kadar sevmediği gibi kuşkular duymaya başlayan Kasım Şinasi “zekâsının, gücünün eremediği bir uçurum, bir felaket karşısında gibiydi[r]. Ve her şeyi iradesi, muhakemesi ile halleden, yenen bu adam, şimdi beynindeki birkaç kuşkunun bu kadar tutsağı olmasına karşı birşey yapam[az]” (167), yengesi Behire’nin de tetiklemeyle beraber Sara’nın kendisini aldattığı zannına kapılarak kadını zehirli iğneyle öldürür. Böylece “bir küçük kuş, bir küçük kuzu gibi hayatını Kasım’ın ellerine bırakmış” (110) olan Sara’ya “hergün biraz daha sahip ve hâkim” (110) olduğunu düşünen Kasım Şinasi, genç kadının “yalnız hayatı ve sağlığı üzerinde” hâkimiyet kurmakla kalmaz “ev hayatlarında [da onun] kişiliğini silerek yüksel[irken]” (110) süreç içinde bu kontrolü kaybeder ve Sara’yı iyileştiremediği gibi bu mantıklı, iradeli, soğukkanlı insan bir katile dönüşür.

Ayşegül Utku Günaydın tezin başında andığım çalışmasında, Halide Edip Adıvar’ın da içinde olduğu Cumhuriyet öncesi kadın yazarların metinlerinde kadın karakterlere âşık olma zaafına yenik düşen iyileştirici konumdaki erkeklerin, kadınları iyileştiremeyerek, onları ölümden kurtaramayarak kadınlar karşısında

otorite kaybı yaşadıklarını ve bu durumun kadın yazarların erkek egemenliği karşısındaki bilinçli karşı koyuşları olduğunu öne sürmektedir.

Yine Adıvar'ın 1910 yılında yayımlanan *Seviyye Talip* romanında aşk nedeniyle hasta olan, buhran geçiren erkek karakterdir. Avrupa'dan döndükten sonra alafrangalaşan, karısını ve tüm kadınları, eski düzeni değiştirmek isteyen Fahir'in Seviyye'ye âşık olması ancak karşılık alamaması sonucunda aile hayatının yıkılışı, Seviyye'ye tecavüz ettikten sonra rasyonallığı iyice yitirışı ve sonunda savaşa giderek ölmesi anlatılmaktadır. Romanda rasyonallikten uzaklaşan Fahir'in başına gelenler için halasının söylediği "Alafrangalığın sonu budur!" sözü alafrangalık ile akıl dışılık arasında kurulan ilişkiyi göstermektedir. Kitabın başlarında yer alan şu cümleler alafrangalığın yalnızca Fahir özelindeki gibi bireysel bir delilik değil, toplumsal düzeyde bir "hastalık" olarak görüldüğünün işaretini sunmaktadır: "Bütün ulusumuzun yakalandığı azaplı hastalık; yeni ile eskinin çatışması, anılarımızla geçmişimizle, çocukluğumuzla bağlı olduğumuz ve sevdiğimiz eski! Sonra gelecek yolunu açacak biricik sağlam, dik bizden çaba ve direnme bekleyen yeni!" (40).

Peyami Safa'nın *Matmazel Noralia'nın Koltuğu* (1949) romanında da delirme korkusu yaşayan Ferit'in ailesi hakkında anlatıcının söyledikleri yazarın dejenerasyon düşüncesine olan yakınlığını gösterir: "[İ]radesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tembel [...] ayyaş, zampara, Hedonist" bir Hariciyeci baba ile "yarı sanatkâr, yarı deli, erkek düşkün, veremli, veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş kokainman, Paris'te okuduğu için kültürlü, genç yaşında ölmüş bir ananın dêsencharte, dêmesuêr, desorientê deracinê, dêgenere" (61) oğludur. Ferit'in genetik mirası "yarı deli", "erkek düşkün" bir anne ile dejenere bir baba tarafından hazırlanmıştır. Safa'nın deliliğe bakışı dışıl ve alafranga olanla doğrudan ilişkilidir.

Öte yandan döneminde dekadantlıkla suçlanan Halit Ziya romanlarındaki genç kızların yanı sıra *Mai ve Siyah* romanında Fransız şiirinin peşinde koşarken okuma hastalığına tutulan ve hastalıklı bir duyarlılık sahibi Ahmet Cemil karakteriyle Nurdan Gürbilek’in belirttiği gibi kendinden önceki züppe tipinin yüzeyselliğini aşmaktadır (162). Ahmet Cemil’in entelektüel bir duyarlılıkla içine düştüğü ruhsal durum, yaratıcılıkla ilgili kaygılardan kaynaklanırken kadın karakterlerdeki “delilik” ya da intihara sürükleyen ruhsal krizler daha çok cins el ahlakla ilgili çatışmalardan doğmaktadır.

Bunun yanında belirtmek gerekir ki 1930 sonrasında delilik yalnızca kadına ya da züppe erkeklere değil, eskiden kopamayan, yeniye adapte olamayan, farklı bir gerçeklikte zamana direnen erkek karakterler için de kullanılır hâle gelir. Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Fahim Bey ve Biz* (1941) romanındaki yeni işlerde tutunamayan, geçmişe özlem duyan, eski gazeteleri biriktiren, İstanbul’un güzelliklerine hayran Fahim Bey, çevresi tarafından delilikle nitelenir; yine yazarın *Çamlıca’daki Eniştemiz* (1942) romanında tuhafıkları nedeniyle deli denilen Hacı Vamık Bey de bir eski zaman adamıdır. Bu erkek karakterleri delilikle ötekileştiren yazarın kendisi değil, yazarın yakınlık kuramadığı sistemdir. Kadın karakterlerden farklı olarak deli nitelenmesi yapılan erkek karakterlerin aslında deli olmadıkları, daha doğru bir ifadeyle yazar tarafından delilikle nitelendirilmedikleri, düzenin eksik ve yanlış yönlerini göstermek için bu niteleme içine sokuldukları anlaşılmaktadır. Örneğin, Refik Halit Karay’ın *Deli* (1939) adlı oyununda Meşrutiyet’in ilanından iki gün önce “melekâtı akliyesi”ni (7) kaybeden ve yirmi bir yıl boyunca dünyada olup bitenlerden habersiz olan Maruf Bey’in hastalığının geçmesi ve Cumhuriyet Türkiye’siyle karşılaşmasının ardından tekrar delirmesi mizahi bir yaklaşımla eleştirel amaçlı kullanılır.

Delirten aşk arzusunun ve cinselliğin yerini özellikle Cumhuriyet sonrasında örnekleri görülebileceği gibi entelektüel erkeklerin “aşkın akıl”larının ve entelektüel çıkmazlarının bir sonucu olarak delilik alacaktır. *Huzur* romanının Suat’ı, *Tutunamayanlar*’ın Selim’i gibi.

3. Deliliğin Kurgusunda Kadın Yazarın Farkı

a. Halide Edip Adıvar

Halide Edip Adıvar’ın *Mev’ut Hüküm* (1918) romanında annesi tımarhanede yatan Sara karakteri de delirme korkusu taşıyan, sinirleri zayıf bir kadındır. Sara’yı iyileştirmeye çalışırken ona âşık olan ve kadının kocasının ölümünden sonra da onunla evlenen doktor Kasım Şinasi’nin kadına koyduğu teşhis histeridir: “Uzun, sağlam ve güzel başında, birdenbire yorulan, bozulan gözlerinin altı ve kapakları göze çarpan bir karşıtlık gösteriyordu. Kasım Şinasi’nin gözleri kadının dudaklarının kıvrımlarında da aynı yorgunluk ve hastalık izlerini aradı ve zihni birdenbire yargıya vardı. — İsterik bir kadın!” (12). Üstelik Sara’nın kızı Atife de üvey babası konumundaki Kasım Şinasi tarafından annesine şu sözlerle benzetilmektedir: “düşünceli gözleriyle manevi bir hastalığı teşhir eder gibi [...] — Ateşli, inatçı, ince, fakat oldukça sinirli, dengesiz ve hasta bir kadının çocuğu” (15).

Romanda kadın yazarın bakış farklılığını ortaya koyan bir nokta Kasım Şinasi’nin annelerle kızları arasındaki kalıtımsal bağa farklı sayfalarda işaret etmesine karşın kadınların histerikleşmesine yol açan önemli nedenlerden biri olarak onların toplumsal yapı içindeki tatminsizliklerini de gösteriyor olmasıdır.

Romanda muayenehane açmak isteyen Kasım Şinasi ile ona tavsiyelerde bulunan Profesör Remzi arasında geçen diyalog kadın hastalar hakkında yapılan yorumlar açısından son derece önemlidir. Muayenehanelere giden kadın sayısının erkeklere göre çok daha fazla olduğunu söyleyen Profesör, bunun nedenini soran Kasım Şinasi'ye şu sözlerle yanıt verir:

Bunun maddî kısmında pek durmak istemem azizim Kasım; çünkü, bu çok söylenilmiş ve bıkılmış klişe sözler, sosyal hayatın azlığı, kapalılık, evlenme şartlarının fenalığı, vesaire vesaire... Fakat bunların en fenası kocaların fenalığıdır. Bilmem, sosyal devrim denilen şeyi geçirirsek erkeklerin kadınlara karşı görüşleri değişir mi? Pek sanmıyorum. Bizde erkeklerin fakir kısmı karısını döver; orta kısmı baskı yapar, eve kapar, zengin sınıfı ilgisizdir, pek açık ve ilgisizce aldatır, çapkın ve kumarbazdır [...] Tabî bunların hepsi kadınları hasta yapmak için birer sebeptir. Verem, sinir yüzde doksan dokuzunda kökleşmiş bir haldedir. Sonra bu hastalıklar onlarda tedirgin edici bir duygululuk yapar, kendileriyle çevrelerini ilgilendirmek istekleri hastalık derecesini bulur. Aşk dönemini ayrı tutuyorum. Çünkü o pek kısa bir zaman içindir. Bundan başka zamanlarda kadınlarla biricik ilgilenen insanlar –hasta oldukları vakit- doktorlardır. Bu ruh halinde olan insanlar tabî kendileriyle meşgul olunan zamanı sevdiklerinden kadınlarımız da doktorlarla ilişki kurmak için hasta olurlar. (29)

Bu yorumu “biraz kuvvetli” bulan Kasım Şinasi'ye karşı Profesör şöyle devam eder:

Doktor bu memlekette fukara hasta kadının gözünde terbiyeli ve insan duygulu yalnız bir erkek, acısını gideren biricik kurtarıcı araçtır. Zaten fakirler bu memlekette en içten hastalardır. Pek zorda kalmayınca doktora gidemez. Orta sınıflarda doktor, biricik görülen erkektir. Şiirle ve büyü ile dolu bir yaratıktır. Kocalar doktoru burada da pek sevmezler; onun için orada da ayrı bir durumu vardır. Zengin veyahut birinci sınıflara gelince, onların hastalığı çoğu zaman sinirdir. Bir doktor onlarca kur yapılacak bir erkektir. Kocaların ilgisizliğini, hayatlarının heyecan ihtiyacını doldurur. (29-30)

Profesör Remzi'nin sözlerinden aslında kadınların hiçbirinin hasta olmadığı anlamını çıkaran Kasım Şinasi'yi Profesör “Hayır, hiç de onu demek istemedim. Memlekette hasta kadınlar sayılamayacak kadar çoktur, Kasım! Hem de ne bayağı surette, ne boş yere” (30) sözleriyle uyarır. Bu diyalogda erkeklere bir eleştiri yöneltildiği, erkeklerin kadınlara karşı tavırlarının kadınları hastalığa sürüklediği ve bunun farklı toplumsal sınıflarda geçerliliğini koruduğunun altı çizilmektedir. Dolayısıyla ruhsal hastalıklar her zaman kadınların doğuştan taşıdıkları bir özellik olarak kabul edilmemektedir; kadınlar içinde bulundukları şartlar nedeniyle sonradan hastalanmaktadır. Öyle ki Kasım Şinasi “özellikle birçok sinirli kadınları nazik fakat kesin nasihatlerle hasta olmadıklarına inandırdığından, erkek hastaları çoğalmaya başla[r]” (33).

Romanda Kasım Şinasi'nin dönemin erkek yazarlarının yaklaşımından ayrılan diğer bakış açısı, ilk kocası çapkın ve yakışıklı Süruri ile evlenmek için ailesini karşısına alan Sara'nın hasta ve “deli” (15) olarak nitelenmesi karşısında kendini gösterir. Kasım Şinasi'nin babasının Sara'dan söz ederken “‘deli de' oğlum” (15) deyişi ve bir kadın olarak “dikbaşlılığını” vurgulaması, Sara'nın aşk gibi bir

nedenle aileyi, toplumsal bir kurumu hiçe sayışının olumsuzlanması olarak karşımıza çıkarken; “Kasım Şinasi, çapkın ve yakışıklı, fakat sevdiği bir adamla evlenmek için bütün ailesine karşı koyan bu kadının, çirkin ve cılız amcasıyla evlenebilen yengesinden daha normal ve dikkate değer olacağını düşün[er]” (15). Böylece histeri teşhisi koyduğu yengesi ile Sara arasında yaptığı karşılaştırmada aşk nedeniyle ailesini karşısına alan Sara’nın tarafını tutarak yazarı Halide Edip’in erkek yazarlardan ayrılan yönünü ortaya koyar.

Adivar’ın aşk zaafı ve erkek karakterin bencil arzularının kadınlar aleyhine işleyişini ortaya koyduğu diğer bir örnek 1908 yılında yayımlanan *Heyulâ* adlı romandır. Romanda histerik Selma’nın küçük yaştan itibaren tanıdığı, kendisinden müzik eğitimi aldığı ve “zihnine büyük nüfuzu” (102) olan heykeltraş eniştesi Şahap Bey’le aralarındaki yakınlık genç kadının baş ağrılarını geçirmek üzere Paris’te öğrendiği “ipnotizm” tekniğini uygulamaya başlaması ile zaman içinde artar. Erkek karakterin “psikoloji” yoluyla kadın karakter üzerinde oluşturduğu etki ve yerleştirildiği “tedavi eden” konumu burada da kendini gösterir. Şahap Bey’in kadın üzerinde kurduğu hâkimiyet önce onu nişanlısı Rıfkı Bey’den ayırır ve bunun üzerine Rıfkı Bey hastalanarak ölür daha sonra da aralarındaki ilişkiyi fark eden Selma’nın teyzesi üzüntüden ölür. Şahap Bey’in Selma’yı başka bir erkekle evlenme konusunda ikna etmesi ve ilişkilerini gizlice sürdürmeleri zaman içinde kadının sinirlerinin yıpranmasına ve “histerik” olmasına yol açar. Romanda bu durum kocası Haşim’in ağzından aktarılır: “Garip bir asabî hastalık, arada buhranlar gelir. Ondan sonra böyle heyûlâ gibi dolaşır, bizi görmez gibidir. Etrafındakilerden habersizdir, geçtiği vakit pek tabîîdir” (100).

“Bir zaman asabî hastalıkları psikoloji bakımından tetkik ed[en]” (99) doktor Ziya, arkadaşı Haşim’in de isteğiyle Selma’yı ziyaret etmeye başlar. Zamanla ona

âşık olur ve kadının hastalığının nedenini araştırmaya başlar. Selma'nın kocasını aldattığından şüphelenen Ziya ona karşı önce öfke duysa da sonunda Şahap'la olan ilişkilerini ve Selma'nın ondan bir çocuk beklediğini kadının mektuplarını gizlice okuyarak öğrenir ve bu kez ona acımaya başlar. Ziya öğrendiği evlilik dışı ilişkinin gerçekliğine rağmen Selma'yı "[K]adınların en tapılmaya layık, hatta kusuruna rağmen en saygıya değeni" (127) olarak görmekte, onu erkek yazarların yapıtlarında görmeye alıştığımız gibi bütünüyle yargılayarak şeytanlaştırmamaktadır. Bunun yerine Selma'nın "kabahat" olarak nitelenen evlilik dışı ilişkisi romanda "karşı konulamaz bir tesirin altına girmesi" (127) ile açıklanır. Bu tesir ise psikoloji biliminin desteğini yanına alarak kadın üzerinde baskı oluşturan erkek karakter Şahap ve ona duyulan aşk zaafıdır. Selma her ne kadar çocuğu aldırmama konusunda Şahap'a karşı bir irade ortaya koysa da bu iradenin bedeli hastalanarak ölmek olur.

Halide Edip Adivar'ın *Handan* romanında gördüğümüz, yukarıda verdiğim örneklerdekinden farklı olarak yazarın olumsuz bakışlarıyla şekillenmeyen, entelektüel düzeye ulaşmış, gelişmiş bir zevke sahip ve aynı zamanda iffetli "alafranga" kadın da bu kez aşkın neden olduğu ahlaki iç çatışmanın sonucu olarak psikolojik deformasyondan, delilikten kaçamayabilmektedir.

Adivar'ın karakterler arası mektuplaşmalardan oluşan *Handan* (1912) romanında Refik Cemal, Cemal Bey'in alafranga kızlarından biri olan Neriman'la evlenir; kitabın ana karakteri Handan da bu aile içinde büyümüştür. Refik Cemal'in "kısa yeldirmeleri, serbest tavırları, hızlı İngilizceleriyle" (7) alafranga kadınlara yönelik kuşku dolu bakışı romanın ilk sayfalarında ortaya konur. Cemal Bey'in kızlarını ise "bütün alafranga deliliklerine rağmen mahallede hiçbir gence dönüp bakmaya[cak]" (7) kadar namuslu olarak niteleyen Refik Cemal alafrangalığın aşırısını sevmeyen, kendini "hâlâ biraz muhafazakâr" (7) olarak gören biridir; ancak

kuşkuyla yaklaştığı bu kızlardan biri tarafından beğenilmek de onda sevinç uyandırır. Refik Cemal’in bu çelişkili görülebilecek tutumu, erkeğin alafranga kadına yönelik arzu ve aynı anda korkusunun sonucudur. Eleştirilen alafrangalığın kendisi tarafından tercih edilen olmanın yarattığı özgüven ister istemez söz konusu alafrangalık eleştirisinin altında korku ve özgüvensizliğin yattığını düşündürmektedir. Refik Cemal’in alafranga kadın karşısındaki endişesi, Neriman’la zıfıf gecesinde dair şu sözlerinde daha da belirgindir: “Evvelâ o gözlerde ne göreceğim diye müthiş bir korku, fakat sonra itimatkâr bir çocuk vaziyetiyle kendi duvağını arkasına fırlatıp iki elleri ve gözlerinin bütün inkıyat ve muhabbetiyle bana koşan Neriman!..” (17). Kadının kendisini seven, güvenen ve kendisine boyun eğen bir çocuğa benzetilmesi erkeğin korkularını azaltmaktadır.

Handan’ın erkek tarafından seçilen değil, kendi beğenisine göre erkeği seçen bir kadın olduğunun belirtilmesi Refik Cemal’in “Hâlbuki biz bu kızların yüzüne bile bakamayarak nasıl kızarır, utanırdık” (13) sözlerinden anlaşılacağı gibi erkekte çekinmeye yol açar. Handan’la tanışmadan önce Neriman’dan ve ailesinin anlattıklarından onun hakkında fikir edinen Refik Cemal’e göre Handan “bir kadın için fazla kuvvetli bir şahsiyet[e]” sahiptir (22).

Refik Cemal’in gözünde Neriman ise “mutmain, saf ve mesut” (18) olarak tarif edilirken onun “sevdiği adama itaat etmek için çırpınan” (18) kişiliğinin altı çizilir; o “Hayatı bir işkence, bir burgu, bir ateş yapan kadınlardan” (19) farklıdır; erkekte korkuya neden olmaz. Refik Cemal “Sakit, sıhhatli bir ana olamayacak ve hayatı[n]a huzur ve rahat veremeyecek bir zevce” (21) istemediğini söyler. Bununla birlikte bir kadının memleket meseleleriyle de ilgilenmesini istemektedir, Neriman’da bulamadığı tek özellik de budur (22). Bu eksikliği tamamlayan kişi Handan olur.

Tanıştıktan kısa bir süre sonra beraber zaman geçirmeye, arkadaşlık etmeye başlayan Handan ve Refik Cemal Londra’da kaldıkları evde akşamları beraber kitap okurlar, düşüncelerinin birbirinden zıt olduğunu söyleyen Refik Cemal’e göre kendisi ne kadar “determinist” ise Handan o kadar “mistik”tir (105). Karakterin yaptığı bu ayırmda erkeğin yine “hakikat”, akıl, rasyonalite; kendisinden çekinilen, erkeğin zekâsına rakip kadının ise mistisizm, hayal dünyası ile eşleştirildiğini görürüz.

Handan’a karşı önceki düşünceleri yavaş yavaş değişime uğrayan, karısına gönderdiği mektupta onun uykusunu getiren “içtimaiyat, iktisat, felsefe ve hatta politika” (36) gibi konularda Handan’la konuşabildiğini yazan Refik Cemal’in memnuniyeti karşısında Neriman onun kendisiyle değil Handan’la evlenmesinin aslında daha uygun olduğunu söyleyince kocasının verdiği yanıt iki kadın arasındaki zıtlığı, yapılan karşılaştırmayı daha açık ortaya koyar: “Efkârımı, ihtisatımın bir kısmını tatmin etmek için mutlaka karım olması lâzım değil. Bir kadın sıfatıyla da o olur. Zaten Handan’la sen birbirinizi ikmal ve itmam ediyorsunuz. O efkârımın kardeşi, eşi; sen, sevgilim, hayatıma, kalbime hâkim kadın, her şeyim, arkadaşım ve sevgilim!” (116). İki kadın arasındaki bu ayırım entelektüel akıl ile güzellik, dişilik arasındaki farka dayanır. Handan sahip olduğu entelektüel akıl ile dişilikten uzaklaşmış kabul edilir. Refik Cemal “[y]avaş yavaş gözümün önünden onun ziyadar gözlerinin, ziyadar saçlarının nisvîyeti uçtu; narin, beyaz göğsünü görmez oldum” (36) diyerek onu bir kadın olarak görmeyişini vurgular. Kadının sosyal, felsefî vb. konular konuşabilmesi onun kadınlığının ikinci plana itilmesine neden olur. Bu kabul, kitabın farklı yerlerinde Handan’ın güzelliğine ilişkin yapılan yorumlarda daha açık görünür. Örneğin, Handan’ın meziyetlerinden bahsedilirken üvey annesi Sâbire Hanım “İnanmayınız Refik Bey, Handan her şey olabilir, akıllı bir kızdır,

fakat güzel değildir” derken Refik Cemal de bunu onaylamaktadır (10). Sonraki sayfalarda da akli ve faziletleriyle övülen bir kadının bu kez güzelliğiyle geride kaldığının altı ısrarla çizilir.

Refik Cemal, Handan’la tanıştıktan hemen sonra onu “Kibar, zarif, zeki, her şey, fakat güzel, güzel değil” (33) sözleriyle betimler. Dolayısıyla Handan’ın dışillikten uzaklaştırılması, “o yaşında bir kadında olması lâzım gelmeyen bir kendine güveniş, bir kendi kendinden mesul tavır” (34) taşıyan, bu nedenle erkeğe “hem isyan hissi ver[en], hem de acıma” (34) uyandıran böyle bir kadına karşı duyulan korkuyu dindiren bir işlev görür.

Handan geçmişte Nâzım adlı karakterin evlenme teklifini “beni maksadıyla evlendiriyordu, beni kendiyle değil!” (73) diyerek reddetmiştir. Nâzım’ın kendisine istibdat yönetimine karşı yürüttüğü politik davada birlikte mücadele edeceği bir yoldaş gözüyle baktığını düşünen Handan, Neriman’a yazdığı mektupta “Siz güzeller, bizim gibi güzel olmayanların, güzel dendiği vakit ne hissettiklerini bilmezsiniz” (57) diyerek güzel olmadığının farkında olan ancak bunu bütünüyle önemsemediği de söylenemeyecek bir kadın profili çizer. Nâzım’ı reddeden Handan’ın, Cemal Bey’e “Bu güzel hanım da sizin mi” (76) diye soran, kendisine “dünyanın en acayip bir şeyi gibi bak[an]” (77) Hüsnü Paşa’yla neden evlendiği de böylece daha iyi anlaşılır.

Ancak Hüsnü Paşa’yla evlendikten sonra Handan değişmeye başlar, artık daha dalgın, sessiz ve asabidir. Nâzım’ın kendisine aşkını anlattığı mektupları okuduktan ve onun intihar ettiğini öğrendikten sonra ise hastalanır ve Hüsnü Paşa’yla Avrupa’ya gider.

Refik Cemal arkadaşı Server’e yazdığı mektupta Handan’ın Nâzım’ı reddedişini eleştirir: “Kadınlar ebedî birer cümle-i asabiye, birer hiç, birer süs! Erkeklerle ruh ve fikir arkadaşı olmak iddiasıyla senelerce feminizm davası çıkardıkları hâlde, her temiz ve saf şeyi yıkan muhripler!” (91). Refik Cemal’in bu öfkesinin arkasında kendisini Nâzım’ın yerine koyuyor olması yatar. Arkadaşlıkları ilerledikçe Refik Cemal, Handan’a âşık olmaktadır.

Handan başlarda kendisini başka kadınlarla aldatan Hüsnü Paşa’yı hiç kıskanmıyormuş gibi görünse de zaman içinde kıskançlığını belli etmeden nasıl kendi içinde yaşadığı ve bunun onu psikolojik açıdan nasıl olumsuz etkilediği, hasta ettiği Hüsnü Paşa’ya yazdığı mektuplarda açığa çıkar (134). Ancak kıskançlığının asıl nedeni kocasına duyduğu aşktan çok, Refik Cemal’a âşık olmaya başlaması ve kocasının da bu aşkı engelleyecek ilgiyi göstermiyor oluşudur. Nitekim bunu da mektubunda itiraf eder. Bu aşkı “cinaî bir zaaf” ve bir hasta nokta” (142) olarak niteleyen Handan kocasının kendisini kurtarmasını umar.

Kuzeninin kocasına beslediği ve erkeğe de itiraftan kaçındığı yasak aşk ve Hüsnü Paşa’nın kendisini “tedavi” (147) etmeyişi, yaşadığı arzu-ahlak çatışmasıyla Handan’ı her geçen gün hastalığa sürükler: “Bu muvazenesiz, bu hummalı, hezeyanlı galeyanlarımda bir cinnet unsuru var. Çağırdığım çehre sen misin, bilmiyorum bile! Hastayım, Hüsnü, hastayım. Etrafımdaki her şeyi parçalamak, kırmak hevesi var” (147).

Geçirdiği hastalık nöbetleri sırasında sayıklayan, kahkahalar atan ve Hüsnü Paşa’ya seslenen Handan’ın hâli, hastalığı boyunca yanı başında olan Refik Cemal’de acıma uyandırır. Ona göre “[B]u kadının ruhundaki zebanileri çıkarmak için halâskâr ve büyük bir ruh kudretine, samedanî bir şefkat ve rahmete ihtiyaç

var[dır]” (170-1). Bundan sonra Refik Cemal, diğer romanlarda sözünü ettiğim tedavi eden konumunu anımsatan biçimde Handan’ın “ruhundaki zebanileri çıkarma” (171) konusunda kendini sorumlu hisseder. Arkadaşı Server de Refik Cemal’in kendisine yazdığı mektuptan yola çıkarak Handan’ın Refik Cemal ve Neriman’ın evliliğini tehlikeye sokan ruhsal parçalanışının ve sakatlığının varacağı noktaya işaret eder: “Belki Handan’ın kalbinin son sözü cinnettir” (171).

Handan’ın hastalığı ağırlaşır ve artık insanları tanımaz hâle gelir, bakıma muhtaçtır. Geçmişteki bu güçlü kadının düştüğü durum Refik Cemal’i ona daha da yakınlaştırır; ancak bu yakınlığın nedeni yalnızca duyduğu merhamet değildir, karşısında her zaman güçlü ve dirayetli duran Handan ilk kez kendisine bağımlı ve muhtaçtır: “Hep aynı müşfik, teslimiyetkâr tebessüm! Kanatsız bir küçük yavru kuş, henüz yürümeyen, söylemeyen bir çocuk nasıl muhtac-ı tekayyüt ve dikkat ise Handan da öyle! [...] Hissediyorum ki ruhumun en hakikî çocuğu şimdi bu sevgili sakat kadın!” (179). Öyle ki Refik Cemal delirerek “vahşi”leşen, yani erkeğin güvenini sarsan o eski zarafetini kaybeden kadının yeniden akıllanması olasılığının kendisini korkuttuğunu itiraf eder: “Handan’ın zekâsının avdet etmesinden azıcık korkuyorum. Şimdi gözlerinde o kadar tamamen bana dayanan, beni bekleyen, ben olmasam olmayacak gibi titreyen bir şey var ki hâlâ söylemiyor” (181). Ahlaki nedenlerle aşkını itraftan kaçınan ve hasta düşen kadının nihayet erkeğe muhtaç kaldığı bu hâlin devamı için Refik Cemal “[s]açının her telinin temasıyla kendi[n]den [geçtiği] bu güzel başa bir şey vurarak onu ebedî bir budala hâlinde bırakmak arzusuyla kudur[maktadır]” (200).

Refik Cemal’i bu düşüncelere sevk eden Handan karşısındaki endişelerinin benzerini kadını hastanede ziyaret eden Server’in şu sözlerinde de görmek mümkündür:

Odanın kar gibi bekâret ve sadegîsi içinde beyazlı, sade örgüleri başına sarılmış sakit ve sakin Handan’la eski zarif, şık, biraz da bütün mevcudiyetinde insanı şaşırtıcı, mühlik dalgalar akan Handan arasında o kadar fark var ki. İlk gördüğüm zaman, küstah ve müteazzım, arkasını çevirip giden kadınla şimdi yumuşamış, mahzunlaşmış çehresinde, büyük gözlerinde mütevazı, minnettar tebessümle beni kabul eden kadın aynı olamaz diyordum. Sesinde esrar ve vekar yerine şimdi tatlı, yalvaran, titrek bir nağme var. (212)

Böylece güçlü, zeki, entelektüel nitelikleriyle erkek için tehdit oluşturan kendine güvenli kadının delirerek erkeğe endişe veren üstün niteliklerinden uzaklaşması genel bir erkek fantezi olarak bu sözlerle sunulur.

Handan’ı yakından tanıyan bu erkeklerin kadını muhtaçlaştırmaya muhtaç söz konusu bakışlarının yanı sıra, Handan’ın cenazesi sırasında cemaat arasında duyulan “Cemal Bey’in alafranga kızlarının büyüğü değil mi? İmansızlığın sonu budur, efendi. [...] Bütün ömrü gâvur memleketlerinde geçti” (231) sözleri de halk kitlesinin alafranga kadına karşı genel yargısını bir kez daha ortaya koyar.

b. Nezihe Muhittin

Osmanlı kadın hareketinde Adıvar gibi öne çıkan kadın yazarlardan biri olan Nezihe Muhittin’in erken Cumhuriyet dönemine ait *Güzellik Kraliçesi* (1933) romanında Belkıs karakteri “[a]sabı bozuk, kalbi rikkatli, bünyesi nahif” olan annesinin ölümünün ardından babası tarafından erken Cumhuriyet döneminin geçerli asri değerleriyle uyumlu biçimde “bir erkek gibi” büyütülmüştür:

Adnan Bey küçük Belkıs'ı bir erkek gibi büyötmeye azmetmişti. Genç babanın bütün meşgalesi sevgili kızını manen ve maddeten bir erkek gibi hazırlamaktan ibaret kalmıştı. Küçük Belkıs mariz anasının şefkat ve hararetiyle yakından temas etmediğı için, cinsiyetinin irsi hususiyet ve temayülleriyle pek çok mücadele etmeden emellerine muvaffak oluyordu. (155-6)

Erkeklerle birlikte kürek çeken, yüzen, ata binen, tenis oynayan, çocukluktan beri onlarla üstünlük yarışına giren, “düşüp mırıldanan küçük kızlara istihfafla bakan” (155), “[c]evval ve sıhhatli” (155) Belkıs'ın yaşamı katıldığı güzellik yarışması balosuyla birlikte değişir. “[B]ütün küçük kızlar gibi renkli ve süslü şeyler karşısında bile bir zaaf göstermeden büyü[yen]” (155) genç kız, baloda güzelliğıyle dikkati çeker ve güzellik yarışmasında katılması için teklif alır. Belkıs'ın güzelliğı daha önce vurguladığım Cumhuriyet modernleşmesinin sağlıklı beden politikasıyla uyumludur. Belkıs, nişanlı bir kadın olduğunu da göz önünde tutarak önce bu teklifi reddetse de aldığı övgülerle gururu okşanan genç kadın sonrasında teklifi reddettiğine pişman olur. Sosyal yaşamın bu yönüne alışık olmayan, ancak arkadaşı Lamia'nın zorlamasıyla makyaj yapan, alkol kullanmayan, aşk ilişkileri konusunda deneyimsiz, erkek gibi yetiştirilen Belkıs bu baloda kadın olduğunu keşfedecektir:

İlk dakikalar, saatlerce aynanın karşısında omuzlarını ve göğsünü açan şu tuvaletle hazırlanıp şimdi tanımadığı nazarlara kendini teşhir etmekle, kadınlığın ezeli zaafına mağlup olduğunu hissederek kendini garip buluyordu. Halbuki o, ekseriyetle sandal ve yüzme yarışlarında, erkek arkadaşlarının arasına mayosu ile girdiğı zaman, ona kadınlığını hatırlatan ve hicaba benzeyen bu hissi duymamıştı. (120)

Baloda tanıştığı gazeteci yazar Vedat Naci'nin gösterdiği ilgiden çok etkilenen Belkıs, aynı zamanda çocukluk arkadaşı olan, Paris'te tıp okuyan nişanlısı Nedim Münir'i düşünerek vicdanen rahatsızlık duymaktadır:

Hangi günahının ezasını hissediyordu?.. Heyecanlarında, hislerinde hür değil miydi? Hayatında daima bir erkek gibi yaşamaya azmetmemiş miydi? Bir genci beğenmek ona müsait davranmanın manasında günah aramak ne budala bir meskenetti? Fakat işte bütün bu nazariyelere rağmen, kalbinde bir hakka tecavüz etmiş olmanın ezasını hâlâ duyuyor... Demek nazariyeler serbest hislere hâkim olamıyordu!.. (127)

Bu iç çatışmaya rağmen Belkıs, Vedat Naci'yle görüşme isteğinin de önüne geçemez. “[İ]nce, zarif endamı, uçuk sarışın benzi, şefkat ve muhabbetle dolu temiz ve saf gözleriyle” (132) Nedim Münir'i gözünde canlandırırken bu görüntü “berrak, neşeli, zeki çehresi” ve “yakıcı bir zevk kaynağı” olan gözleriyle Vedat Naci'nin hayaliyle ötelenir. Belkıs, arkadaşlığın doğal seyri içinde tanıdığı ve sevdiği Nedim Münir'in tersine Vedat Naci karşısında bir cinsel uyanış yaşamaktadır. Mantığıyla bastıramadığı bu farkındalık, nişanlı olduğunu öğrenen Vedat Naci'nin kendisinden uzaklaşmasıyla birlikte Belkıs'ı hastalığa doğru iter.

Bu arada balo gecesinde Belkıs'a gösterilen ilgiyi ve yarışma teklifini öğrenen, geleneksel değerler konusunda daha tutucu kayınpederi Ziver Paşa bu duruma sinirlenerek Adnan Bey'e uyarıda bulunur: ““Beyefendi güzellik, hele kadın güzelliği bir sır gibi mahfaza içinde namahrem kaldıkça kıymetlenir”” (130). Kızını genç Cumhuriyet'in asri değerlerine göre erkekçe bir serbestlikle yetiştiren, “Bu nazariyeyi asrın yeni zihniyeti kabul etmiyor paşa efendi...” (130) diyen Adnan Bey

ise Belkıs'ın balo halkı tarafından beğenilip takdir edilmesinde bir sakınca olmadığını savunmaktadır. Bununla birlikte Belkıs'ın teklifi zaten kabul etmediğini ekler. Ancak Ziver Paşa'ya göre bu konunun genç kızın iradesine bırakılması da bir hatadır: “Bence kadın, her yaşta ve her zaman erkek himayesine muhtaç bir mahluktur... Her şey değişebilir, fakat tabiatın kanunları değişmez” (130). İki baba arasında geçen bu tartışma, Osmanlı'nın son dönemindeki yapıtlarda görmeye alıştığımız kadının cinsel ahlakı üzerinde temellenen geleneksel-modern çatışmasının Cumhuriyet rejiminin yeni cinsiyet politikasıyla yeniden biçimlenmiş hâlidir.

Modern Türkiye'nin Oluşumu adlı kitabında 1930'lu yılların Türkiye'sinde kadınların “giderek yaygınlaşan işgücünün bir parçası hâline gel[diklerine]” ve birçoğunun “artık kendi isteklerine göre evlen[diklerine]” dikkat çeken Feroz Ahmad'ın şu sözleri dönemin ruhunu çok iyi anlatmaktadır: “1932 Türkiye ve Dünya Güzellik Kraliçesi Keriman Halis gibi kadınlar, bu yeni özgürlüğün sembolleri hâline geldiler. Bunlar kendilerini aynı zamanda Kemalist Devrim'in bir parçası olarak görüyorlardı” (109).

Serpil Sancar'ın da belirttiği gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren düzenlenen güzellik yarışmaları, Batı uygarlığıyla girilen bir rekabet unsuru olarak görülmüş ve ahlaki açıdan sorunlu sayılmamıştır; “adını dünyaya duyurmak amacındaki yeni ‘Türk ulusu’nun, kendini ‘kadın güzelliği’ ile temsil edebileceğine dair bir anlayış milliyetçi çevrelerde kabul gör[müştür]” (242).

Belkıs'ın Vedat Naci'ye karşı duyduğu aşk büyürken genç adamın kendisine eskisi gibi yaklaşmaması ve başka kadınlarla olan samimiyeti onu kıskanmasına, aşkta daha da hırslanmasına neden olur. Belkıs ilk “sinir buhranı”nı (138) katılmayı reddettiği güzellik yarışmasının birincisine ait fotoğrafı ve daha önce kendisi için sıralanan övgüleri gazetede okuyunca geçirir. Yarışma vesilesiyle içine girdiği yeni

deneyim alanı Belkıs'ın içindeki potansiyeli dışarı çıkarmıştır: “Belkıs'ın şimdiye kadar benliğinde uyuyan cinsiyeti, bir ejder gibi uyanmıştı... Zehirli ısıklar çalarak ruhunda korkunç boralar, kasırgalar yaratıyordu...” (144). Belkıs güzellik yarışması birinciliği ile birlikte Vedat Naci'yi de kaybettiğini düşünerek acı çekmekte ve bir anda yakalayıp elinden kaçırdığı ilgiyi yeniden kendi üzerine toplama “[i]htiras[ı], damarlarındaki kanı tutuştur[maktadır]” (140).

Tutkularının peşinde eski benliğini kaybeden Belkıs, Nedim Münir'in mektubuna uzun süre hiçbir yanıt vermeyince nişanlısının annesi tarafından uyarılır. Belkıs bu uyarıyla birlikte nişanlısına kaşı olan sorumluluklarını hatırlayarak ona yaşadıklarını anlatarak bir anlamda “günah” çıkardığı uzun bir mektup yazar ve son günlerde “bir şezlongun köşesine büzülerek içli, sinirli, melankolik ve mariz ruhlu bir sefahat kadını gibi pinekle[yen] (155) Belkıs bu sayede biraz toparlanır.

Ancak bu durum uzun sürmez, yine güzellik balosunda tanıştığı ve o gecedeki sonra Belkıs'a olan ilgisini sürekli gösteren Mısırlı zengin Harun Mecdi'nin kendisini götürdüğü eğlence yerinde Vedat Naci'yi İspanyol bir kadınla gören Belkıs'ın kıskançlığı ve “[g]üzelliğine lakayt kalan” (164) adama duyduğu arzuyla karışık nefret kamçılanır. Aynı gece Vedat Naci ile görüşmek üzere anlaştıklarında Belkıs, nefret duygusuyla birlikte aynı gün Paris'ten dönen nişanlısını da unutacaktır. Nişanlısını görmeye koşan Nedim Münir ise, buluştukları gün yürüyüşe çıkan çifti gizlice izleyerek aralarındaki duygusal yakınlaşmaya ve Vedat Naci'nin genç kıza nişanlı olduğunu hatırlatarak kendisini geri çekişine tanıklık edecektir. Belkıs'ı başka bir adamla gördüğü bu manzara karşısında Nedim Münir'de “beşeriyetin erkeklere verdiği o haşin imtiyaz, asırların erkek cinsiyetine bahşettiği biaman [amansız] gurur ve haşmet bütün iptidai vahşetiyle şahlan[ır]” (170). Öfkeyle Belkıs'ın duvara asılı resmini parçalayan genç adam, onu öldürmeyerek zayıflık gösterdiğini düşünmeye

başlar: “[O]nu hatta yanındakini de tepeleyerek günahkâr leşlerini kurşuni denizin dalgalarına fırlatamaz mıydı? Tam ve kahraman bir erkek asaletiyle hareket edememişti!..” (170).

Erkekliğe yakışmayan biçimde davrandığını düşünerek kendini suçlayan Nedim Münir siniri biraz yatıştıktan sonra aldığı psikoloji (tababet-i ruhiye) eğitiminden de edindiği otokontrolle gördüklerini daha mantıklı bir bakışın süzgecinden geçirmeye yönelirken kendini bu olgunluktan yoksun, ilkel doğasına yenik düşen kadın karakter Belkıs’tan üstün tutmaktadır:

Bir dakika evvel dimağının şuura ait merkezlerini şiddetli bir sademe ile faaliyetten durduran o insiyaki feveran birden sükûn bulmuştu. Artık mantığı ve muhakemesi hareket edebiliyordu. Kendi mantık ve muhakemesi iptidai bir insanın tefekkür anasırı ile kıyas edilecek gibi değildi. Altı ay sonra doktor diplomasını almak liyakatine yükselen bir dimağ sevkıtabiilerin basit bir külçe hamuru olamazdı. Hem de tababetin en ince, en derin bir şubesi olan tababet-i ruhiye gibi yüksek bir fen şubesi müntesibi... O, insanların et ve kemiklerini bin bir şekilde harekete getiren ruhun karanlık sırlarını, hissin zulmetli muammalarını, fen meşalesinden boşanan büyük ışıklar arasında müşahede altına almış bir münevverdi. Belkıs da tabiatın hükmüne münkad [boyun eğen] bir beşerden başka nedir... (170)

Cinsel arzularının peşinde doğasına hükmedemeyen kadın karşısında erkeğin yine rasyonalite ve uygarlığın temsilcisi konumuna taşındığını görüyoruz; ancak özellikle erkek yazarların ele aldığı yapıtlarında rastlamadığımız bir farkla. Nedim Münir,

kadın doğasına özgü zaaf üzerinden Belkıs'ı suçlamaya yönelirken “nişanlısının masum izi henüz dudaklarından silinmemişken” (170) Paris’e gittiği ilk günden itibaren nasıl başka kadınlarla ilişki kurduğunu, yani kendisinin de aynı doğal zaafı muaf olmadığını düşünerek bir özeleştiri yapar:

Bu hadiseler, gün geçtikçe tekerrür ettikleri zaman küçük bir eza bile duymuş muydu? Nerde kaldı ki bir ölüm cezası!.. Hem Belkıs öyle âciz, makhur [yenilmiş], biçare bir mahluk gibi yerlerde sürünmeye hiç de layık değildi. Aralarında ne fark vardı? O da kendisi gibi cesaretle ata binen, dalgalı denizlerde yüzen, yorulmadan yol yürüyen, aynı maharetle nişancılık yapan; dimağı kendi dimağı kadar anlayış kabiliyetine yükselmiş bir insan değil miydi? (171)

Nişanlısını başka bir adamla yakalayan erkeğin geliştirebildiği bu özeleştiri, kadın yazarın bakış açısı farklılığını yansıttığı kadar dönemin cinsel ahlakı, uygarlığın ve psikolojinin denetimine bırakan anlayışından da etkiler taşımaktadır.

“Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları” başlıklı yüksek lisans tezinde, Cumhuriyet dönemindeki popüler aşk romanlarının Kemalist modernleşmenin “medenileşmek” için öne sürdüğü adab-ı muaşeret normlarıyla ilişkisini irdelleyen Aslı Güneş, bu anlatılarda modernleşmenin medeniyetçi yorumuyla muhafazakâr yorumu arasındaki “öteki”nin tanımlanmasına, “ahlâk, aşk, cinsellik, beden ve kamusal/özel alana ilişkin” (71) algı farklılaşmasına dikkat çekmektedir: “Artık millî ahlâk hassasiyetleriyle kurgulanan aşk ve cinselliğin yerini, bürokratik elitin incelmış davranış biçimleriyle şekillenen ve bu anlamda ahlâkî referanslarını medeniyet kurallarının kendisinden alan aşk ve cinsellik almıştır” (71). Güneş’in öne sürdüğü bu değişim tezi, Nezihe Muhittin’in metni

özelinde “adab-ı muaşeret” kurallarının yanında, insan doğasındaki ilkel dürtülerin rasyonel kontrolüne dayanan modern psikiyatrinin getirdiği değişimle bağlantılıdır.

Nitekim altı ay sonra psikiyatri diplomasını alacak olan Nedim Münir, kızgınlığını yenip kadını aşağı görmekten vazgeçerken “[m]ağrur Belkıs’[ın] bir yabancı erkekten müthiş bir şamar yiyerek yerlere yıkıl[dığını]” (171) göz önünde tutup “şimdi tam acınacak bir haldeyken, onu tahkir etmeyi medeni ve insani erkekliğine yakıştıram[az]” (171). Vedat Naci’nin Belkıs’ı reddederek attığı şamarın genç adamı memnun etmesi gerekse de Nedim Münir durumu “eliyle yaptığı bir gurur abidesi”nin (171) yıkılışı olarak görmektedir. Ona göre Belkıs “şahsiyetinin bir kısmını olsun” (171) kendisine borçludur. Birbirlerine “manen ve maddeten” eşit olduklarını göstermek için genç kız karşısında derslerde, sporda kendisini onun düzeyine çekerek durumu ona sezdirmeden eşitlemeye özen göstermiştir. “Şimdi birtakım köhne ahlak akideleri, bu müsavat prensibini bozacak kadar kudretli miydi?!..” (171).

Nedim Münir bu düşüncelerle aslında kendi kendisini kandırdığı sonucuna varır. Bir anlamda babası Adnan Bey de nişanlısı genç adam da Belkıs’ı erkeklerle eşit olduğuna inandırarak aynı kandırmacayı sürdürmektedir. Ancak Nedim Münir, Belkıs karşısındaki üstünlük düşüncesini ve “köhne ahlak kaideleri”ne olan derinden bağlılığını kendine itiraf edecektir: “Belkıs’la manen de maddeten de müsavi olmadığını pek âlâ bilmiyor muydu?.. [...] Deminden köhne ahlak akideleri diye istihfaf ettiği nazariyelerin asri telakkiden daha ağır bastığını hissediyordu” (171-2). Eşitsizliği dile getiren Nedim Münir, eski ahlak kurallarından bütünüyle kopamadığını itiraf etse de kendince önemli bir farkın da altını çizer: “Eski ahlak aczi ölümle, hakaretle tehdit ediyor, erkeği yani kaviyi zalim ve hunriz yapıyor. Asri ve yeni ahlak zayıfı kurtarıyor; erkeği, ona, izzetinefsine hürmetkâr nazik bir hamî

haline getiriyor” (172). Yeni ahlak ve ona göre biçimlenen cinsiyet rollerinde erkeğin artık “hakimiyet”ten feragat edip “hamilik”e çekildiği belirtilirken değişmeyen bir hiyerarşinin varlığı kendini göstermektedir. Bu hami rolü, doktor-hasta arasındaki ilişkiye benzetilir ve ruhen, zihnen zayıf kadını iyileştirme görevini erkek üstlenir: “Nedim Münir genç ve münevver doktor ruhen hastalanan sevgili nişanlısını kurtarmak için nezaketini ve muhabbetini esirgeyecek miydi?..” (172).

Belkıs’ı kurtarma görevine soyunan, hamiliği üstlenen yalnızca Nedim Münir değildir; Vedat Naci de kendisiyle görüşüp genç kadına yardım edilmesi gerektiğini söyler: “Ben ne sizin gibi bir doktor, ne de bir psikoloji mütehassısıyım” (173) diyen Vedat Naci “Nişanlınız rahatsızdır Nedim Bey!. Fakat bedenlen değil ruhen hastadır. Sizin tedbirinize muhtaçtır aziz doktor... Belki ben de cehaletime rağmen size yardımcı olabilirim...” (174).

Romanın sonunda Belkıs’ın Nedim Münir ile evlenip çocuğu olduğunu, yani Halide Edip Adivar’ın ele aldığım romanlarındakinin tersine erkek[ler] tarafından iyileştirildiğini ve istenilen ahlaki düzene uyumlu hâle gelerek “düzeldiğine” tanık oluruz.

4. Arzu ve Korku Kıskaçına Alan Deli Kadının Cazibesi

Deliliğin kadınla ilişkilendirilmesinde kadın cinselliğini öne çıkaran üzerinde durulması gereken diğer bir nokta, deliliğin daha önce Ophelia imgesi bağlamında söylediğim kadın güzelliği, cazibesi ve simgesel estetikle ilişkisidir. Yukarıda ele aldığım hemen hemen bütün yapıtlarda histerik kadınların güzelliği, erkek karakterlerin iradesini zayıflatan çekiciliklerinin altı çizilir. Bu albeninin temelinde yatan ise gizemdir. Bu gizem bir yanıyla kestirilemez tehlikeleriyle fitne olarak

görölüp olumsuzlanır ve kadını “melek” rolünün dışına çıkarırken aynı zamanda erkekte arzu uyandırabilen bir nitelik olarak kadın güzelliği ve cazibesiyle ilişkilendirilir. Dolayısıyla aslında deli kadın imgesinin izini sürerken değişen cinsiyet ve beden politikalarına bağlı güzellik anlayışına dair de veri elde etmek mümkündür. 19. yüzyıldaki yapıtlarda histerinin mahzunlaştırdığı, bedenlen soluklaştırdığı ve zayıflattığı, sessizliğe çekilen genç kadınların güzelliği övülürken daha önce açıkladığım gibi erken Cumhuriyet yıllarında benimsenen “Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur” düsturunca artık kadın güzelliği daha çok sağlamlığı, canlılığı, üretkenliği ile öne çıkarılır. Erkeklerle yarışan ve hatta erkekleştiği düşünülen, klasik güzellik anlayışından uzaklaşan bu “yeni kadın”dan duyulan memnuniyetsizlik Cumhuriyet sonrasındaki bazı yapıtlarda deliliğin, kadına dişilliğini anımsatan bir nitelik olarak kullanılmasına yol açacaktır.

Yapıtlarda sıklıkla rastlanan kadın karakterler arasında kurulan ruhsal ve bedensel karşıtlıklar ve seçici konumdaki erkeğin bu karşıtlıklar arasındaki tercihlerinin ilk anda olmasa bile sonunda çoğunlukla (*Jön Türk* romanında Fatma Ahdiye’yi seçen karakter dışında) bir mıknaatıs gibi delilik alametleri gösteren tarafa çekilmesi, deli kadın imgesinin taşıdığı cinsellik ve gizem halesinden kaynaklanır. Örneğin Halide Nusret Zorlutuna’nın *Sisli Geceler* romanında Zehra ideal özelliklerle bir melek, “nurdan bir heykel” (201) olarak çizilir. Sevgi dolu, iyi yürekli, yardımsever, şefkatli, anaç, fedakâr, sadık, herkes tarafından yumuşak huyluluğuyla sevilen bir kadın; fiziksel özellikleri de bu imgeyle uyumlu ince, uzun, dikkat çekici bir dişil cazibeden çok zarafetiyle öne çıkar. Mine ise hırçın, şımarık, idare edilemeyen, davranışları kestirilemeyen, sevimli ve çocuksu, bazen şen şakrak bazen sinirli, alaycı ve canı yandığında acımasız olabilen; fiziksel açıdan da Zehra’ya göre daha göze batan bir dişiliğe, güzelliğe sahiptir. “Bir taraftan Mine, sahici mine

çiçeklerine benzeyen o güzel, hırçın, hasta küçük kadın; öbür tarafta, kalbi ebedî bir şefkat ve iyilik membaı (pınarı) olan ince ve içli Zehra!..” (123). Mine gibi dengesiz ve duygularını keskin şekilde yaşayan kadınlara yönelik duyulan erkek korkusu ve aynı zamanda arzusu burada da kendini belli eder.

Fikret, ablası Sacide’ye yazdığı mektupta Zehra’yı yanına yalnız gönderdiği Naim’den hiç kıskanmadığını çünkü Zehra’nın kendisini kıskandıracak hiçbir yapmadığını, onun sadakatinden emin olmanın bir yanıyla olumlu bir şeyken diğer yanıyla kendisini sinirlendirdiğinden söz eder:

Bu levhayı böyle düşünmek beni sinirlendiriyor. Ne olur
Zehra, beni ara sıra biraz kıskandırsa!.. [....] Ancak istiyorum ki
Zehra biraz kıskanç ve kıskandırıcı bir kadın olsun. Tıpkı ılık, tatlı bir
yaz sabahına benzeyen ömrümüz, geçici fırtınalarla yeni yeni renkler
ve kokular kazansın! Tabiatın dört mevsimindeki hikmeti düşünürsen,
benim bu isteğim bütün bütün tabiileşir, değil mi ablacığım?.. (108)

Fikret’in aşkla bağlantılı bir duygudan söz ederken doğaya referansta bulunması doğal olanla, örtük olarak cinsellikle ilgilidir. Zehra’yla olan ilişkisini heyecan içermeyen “Ilık ve tatlı bir yaz sabahı” olarak resimlerken, özlemini çektiği değişikliğe, harekete, heyecana “geçici fırtınalarla yeni renkler ve kokular” sözleriyle vurgu yapar. Bu özlemi ve değişiklik isteğini doğadaki mevsim döngüsüyle desteklemeye çalışır. Dolayısıyla bu erkek karakterin en başından beri Mine’ye âşık olduğunu romanın sonunda açıklaması iki kadının yerleştirildiği zıtlık temelinden bakıldığında şaşırtıcı değildir. Zehra’nın antitezi Mine’dir çünkü. Ilık, dengeli bir yazdan sisli ve fırtınalı bir kışa geçmeye meyleden karakterin romandaki gibi kısıtlı bir dekor içinde Mine’ye yönelmemesi daha şaşırtıcı olurdu denilebilir.

Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki yazar olan karakter anlatıcısının "Eski ailelerin kapalı ahlâkî terbiyesiyle yeni ailelerin açık fikrî terbiyelerini haiz bir genç kız" (49) olarak öne sürdüğü Mualla, mükemmel eş tanımına uygundur. Diğer yanda ise yazara hayran olan, onun için kocasından ayrılarak İtalya'dan İstanbul'a gelen Vildan karakteri vardır. Vildan'ın fiziksel görünümünü şu sözlerle dile getirilir:

Yüzü ne kadar solgun! Mavi ışık altında bir suyun içinde imiş gibi titrek, bulanık ve mübhem bir görünüşü var. Çok yakınımda olduğu halde pek uzakta imiş hissini veriyor. Güzel kadın: Saçlarının koyu siyahıyla şakaklarının mat ve hasta beyazlığı, renksiz, ince ve uzun yüzüne, zıt ihtiraslarının mânasını o kadar kuvvetle aksettiriyor ki. (102)

Bu görünüme kadının "sık açılıp kapanan ihtilâçlı gözleri" (102) ve "çenesinin altından doğarak boynuna doğru bir yıldırım gibi uzanan 'tikleri'" (103) de eklenince Muallâ ile karşılaştırıldığında heyecanlı ve gergin bir yapısı olduğu fark edilir.

Vildan'ın aralarındaki "mukavele"yi anımsatması üzerine yazar aralarında hiçbir mukavele olmadığını soğukkanlılıkla açıklarken kadınların mantıkla olan ilişkileri hakkında şu yorumu yapar: "Ah, yenilmez ve korkunç mantık! Fakat bütün kadınlar, bu ezeli düşmanla mücadelenin faydasızlığını çabuk anlarlar ve aklı sahadan kaçmak için beyinlere durgunluk verici bir kıvraklık ve hüner gösterirler" (104). Erkeğin meseleleri soğukkanlılıkla tartışan rasyonel aklı karşısında kadınlar bu "makul zemin"den çıkarak "his münasebetlerinin karanlık muhasebesi"ne yönelirler (105). Yazar kadınları bu yönden küçümserken Muallâ'nın karşısında Vildan'ı gözünde çekici kılan şey onun kendisini maceraya ve gizeme doğru

çekmesidir: “Şüphesiz ben gizli şeylere bayılıyorum. Kendi kendime: ‘Hayatıma yeni bir kadın giriyor, hem de bu sefer bir yıldırım hızıyla giriyor’ diye düşündüm ve derin bir sevinçle ürperdim” (120). Ancak bir erkek olarak “en şiddetli heyecanlar”ında bile yazara şuuru refaket etmektedir (120), kadınların aksine o öz denetimi elden bırakmaz: “Nedir bu İtalya’daki kocasıyla arasında çıkan her hangi bir bayağı aile kavgasından sonra İstanbul’da sergüzeşt aramağa gelen küçük isterik hanıma verdiğim kıymet?” (120-21). Histerik olarak çizilen Vildan’ın yazarla evlilik dışı ilişki yaşamaya niyetlenmesi delilik ile kadın cinselliği arasında kurulan bağlantının bir örneğini oluşturur.

Vildan ile Muallâ arasında tereddüd yaşayan yazarın gözünde Vildan’ın aşkı bir süre sonra tehlikeli bir hâl almaya başlar ve yazarı korkutur: “Korkuyordum ben bu kadından, korkuyordum. Beni öldürmek istediğini zannediyordum. [...] Belki bir casustu, belki romanesk bir cinayet yapmak isteyen bir hayalperestti, belki tamamiyle deli idi” (146). Yazar Vildan’a karşı özlem duysa da “hayalinde bile arzuları[nı] daima kesen sivri ve keskin bir köşe vardı[r]” (157). Bu yüzden romanın sonunda Vildan’ın yanından ayrılır.

Sefile romanında İkbâl ile Mazlume, *Nemide*’de Nemide ile Nâhit, Ferdi ve Şürekâsı’nda Hacer ile Sâniha, *Handan* romanında Neriman ile Handan, *Sisli Geceler*’de Mine ile Zehra, *Bir Tereddüdün Romant*’ında Vildan ile Mualla arasındaki karşıtlık eril aklın otoritesine uygun davranan kadınla, cinsel enerjisi nedeniyle aklın kontrolünden uzaklaşan kadın arasındaki ayrıma karşılık gelir.

Sürekli dalgınlık ve hüznün sözcükleriyle birlikte anılan Halit Ziya Uşaklıgil’in *Sefile* romanındaki İkbâl, Mazlume’nin de sevgilisi İhsan’ın da gözünde bu “dalgın” hâliyle “cazibeli” (35) bulunur. Bu da Cumhuriyet sonrasında

“hastalıklı” görülüp zayıflığa işaret ettiği için geçmişte bırakılan, dönemin solgun, melankolik güzellik anlayışının yansımasıdır. Bu güzellik bize aşkından deliren masum Ophelia’yı düşündürür. Ancak Ophelia belki de aşkına karşılık bulamaması sayesinde masum ve “temiz” kalabilmişken, İktal romanda İhsan’ın kendisinden öcü gibi kaçtığı bir cadiya dönüşür âdetâ. Mazlume’nin güzelliği de yarı şeffaf cildi, kuvvetsizliğini gösteren zayıf ve narin bedeni ile “halâvet-i nazikane [ince bir hoşluk]”la (57) tarif edilir. Bahçenin duyuları okşayan atmosferi içindeki “yeni açmış bir çiçek”e (95) benzetilen Mazlume, İhsan’ın yanı başındaki hasta İktal ile tam bir zıtlık oluşturur ve erkek karakterin ilgisini üzerine çekerek sürükleneceği aşkı haber verir. Ancak romanın sonuna doğru onun da bedeni yıkıma uğrayacak ve “bir vakitler zerrin [*altın*] sarı saçlarla müzeyyen [*süslü*] olan bu baş altında beyni akıp gi[decektir]” (182).

Halide Edip Adıvar’ın *Heyula* romanında histerik bir kadın olarak çizilen Selma aynı zamanda erkeklerin arzuladığı, kayıtsız kalamadıkları bir kadındır. Haşim’in karısıyla ilgili onun “şairane yaradılış”ta olduğunu söylemesi ve “Aldığım günden beri hayalcidir, hem de ifrat derecede hayalcidir” (101) deyişi dikkati çeker. Bu nitelermeler ve Selma’yı iyileştirmeye niyetlenen doktor Ziya’nın ona yakıştırdığı “hayal perisi”(96) benzetmesi Selma’yı hep gerçek dışı bir alana çeker. Ziya eski okul arkadaşı Haşim’in karısı olduğunu henüz bilmediği Selma’yı bir tiyatro çıkışında görmüş ve onun “esrarlı” görüntüsünden çok etkilenmiştir. Metinde Selma’dan söz edilen kısımlarda “garip”, “esrarlı”, “müphemlik”, “hayalî” gibi sözcükler sıklıkla geçmektedir. Ziya’nın “Mamafih, kadınlık daima bir muamma” (105) sözü Selma’nın ötesinde kadınlığın anlaşılmaıılığı ve ayrı dünyasına ilişkin genel yadırgayıcı algıyı sunmaktadır. “Yine bizce meçhul olan âlemine girmişti” (106), “bu kadının o güzide âlemi bana birdenbire örtülmüştü” (106) sözlerinde de

görüldüğü üzere Selma'nın var olan gerçeklikten farklı, bu gerçekliğe kapalı dolayısıyla gizem oluşturan dünyası Ziya'nın ağzından verilir.

Selma karakteri etrafında örülen gizem ve hüznün hâlesi ile bu doğal olmayan ya da gerçek dışı görünen imge, erkek karaktere hem çekici gelmekte hem de onda korku uyandırmaktadır. “Bu sükût, bu tavır, bu gayrı tabîî güzellik beni hem cezbediyor, hem de korkutuyordu” (100). Bu durum daha önce üzerinde durduğum gizemli kadın imgesine karşı genel erkek bakışının bir yansıması olarak görülebilir. Şahap'ın da Selma'yı “peri heykeli” (107) modeli olarak kullanmak istemesi bu imgenin sürekliliği açısından dikkat çekicidir.

Ziya'nın kameriyede yalnız oturan Selma'ya bakışının aktarıldığı şu satırlar da yine sanat tarihinin en ünlü deli kadını olan Ophelia'nın resmedildiği tabloları anımsatır: “Biraz ötede yarı solmuş, yarı yeşil yapraklarla çevrili bir kameriyenin en aydınlık bir noktasında, bol elbiseli bir kadın ayakta duruyordu. Hatta kameriyenin en karanlık köşesine yüzünü çevirmişti” (99). Ophelia imgesi Selma'nın ölüm sahnesinde daha da belirgin bir çağrışım oluşturur: “Kapalı gözleriyle mütebessim ağzında o kadar rahat, derin bir sükûnet, ayın ışığıyla parlayan alnında o kadar ağırlıktan âzâde ebedî bir uyku dolaşıyordu ki, fark etmeksizin yanına diz çöktüm, eteklerine doldurduğu güller, hanımelleri, etrafına dökülmüş, yeni gelen gecenin ilk karanlığına tatlı, temiz bir koku gönderiyorlardı” (10-1).

Cumhuriyet sonrası erkekleştiği düşünülen, “akıllanırken” gizemini kaybeden kadın modeline karşı çıkan bakış açısında kadın deliliği artık bir tıbbi hastalık olmaktan çok, her şeyin pozitivist bir dikkatin çıplak ışığında teşhir edildiği koşulların tersine heyecan ve haz uyandıran bir bilinmezliği imler. Bu hâliyle Refik Halit Karay'ın bazı romanları gibi aşk ve macerayı merkeze alan ya da Tanpınar'ın

gibi nostaljinin, eski ile yeni arasında eşikte kalışın öne çıktığı romanlarda kendine yer bulur.

a. Refik Halit Karay

Refik Halit Karay'ın 1939 yılında yayımlanan ve ayrıntılı bir incelemeye konu edilmeyen romanı *Yezidin Kızı*'nda milli mücadelede yer almış Hikmet Ali adlı eski bir mebusun çıktığı gemi seyahatinde tanıştığı güzel bir kadınla başından geçenler, birbirlerine âşık olmaları ve sonunda erkeğin isteğiyle yollarının ayrılması anlatılır. Basit bir aşk hikâyesi olarak görülebilecek hikâye, Yezidilik kültürü, doğunun mistik çöl atmosferi, kadın karakterin sıra dışılığı ve karakter-anlatıcının döneminin dışına çıkan yorumlarıyla dikkat çekici hâle gelir.

Kendisini Zeli Yezid olarak tanıştıran kadın karakter Hikmet Ali'yi hem güzelliğiyle etkiler hem de Arjantin doğumlu olup Kürtçe konuşması nedeniyle onda merak uyandırır. Kadın daha sonra bu durumu yıllar önce Yezid soyundan gelen ailesinin Arjantin'e taşınmasıyla açıklar.

Hikmet Ali Kürtçe dışında Fransızca ve İspanyolca da bilen, geniş bir genel kültüre ve incelmış bir zevke sahip bu gizemli kadını çok çekici bulmakla birlikte onun Türkiye, Suriye, Irak'la ilgili sorduğu sorular karşısında yeni rejime muhalif gruplardan birinin casusu olabileceğine dair şüphe de duyar. “Metapsikoz nazariyelerinden”, ruhun bedenler arası göçünden söz eden Zeli, Yezidilere adını veren Yezidi'nin kızı olduğuna ve “toplumunu kurtarmağa memur” (47) olduğuna inanmaktadır. Arjantin'de doğup bu inançla Suriye'ye kadar gelen bu kadının ciddiye alınması güç idealleri bize aynı zamanda örtük bir biçimde kendi devlet kurma ideallerine sarılan azınlıkların durumunun nasıl algılandığına dair ipucu vermektedir.

Zeli Yezidilerin tarih boyunca gördüğü kötü muameleyi aktarırken Osmanlı'yı da bu azınlığa vurduğu darbelerle anmakta ve yeni Cumhuriyet'in laikliğine güvenerek Yezidi halkına kucak açabileceğini düşünmektedir; bu yüzden "laik ve ciddi bir aydın" (56) olan Hikmet Ali'ye normalde paylaşılmayan inanç ve kültürlerinden söz eder ve Yezidi halka "modern, güvenli bir yurd kurma" (57) projesinde yardım ister.

Karakter anlatıcı Hikmet Ali ise azınlıkların kurtuluşuna dair ideallere inanmamaktadır; ona göre azınlıklar daha büyük devletlerin isteklerine âlet olmakta ve sonunda daha kötü durumlara düşmektedir. Bu akıbeti uğramamanın yolu ise yaşanılan yerdeki "çoğunluğa uymak"tır: "Millet tarifinin içinde bulunan bütün şartları toplamak, bir millete, bir ayrı siyasi kuruluş olmak hakkını veremiyor. Bazı milletçiklerin kalabalık ve oturmuş milletlere karışması ne o milletçikler, ne de insanlık için bir felâkettir" (22). Karakterin bu sözleri yeni Cumhuriyet rejimi içindeki azınlıklara yönelik kaygıların da bir göstergesi olarak okunabilir. Kitap boyunca, kadınlardan sonra azınlıklar ve din konusunun milli mücadele gazisi karakter anlatıcının iki önemli refleks noktasını oluşturduğuna tanık oluruz.

Denilebilir ki Refik Halit Karay bir yandan merak uyandıran bir aşk hikâyesi anlatırken diğer yandan sözü edilen refleks noktalarının hepsini kendisinde toplayan Zeli üzerinden yeni rejimin azınlıklar, din, kadın gibi konulardaki temel bakışını bazen açıkça bazense örtük biçimde ortaya koymaktadır. Ancak ileride ayrıntılandıracağım gibi azınlık ve din siyaseti gibi konularda rejimle uyumluluk gösteren ve bağlılığını belli eden karakter-anlatıcının mesele kadınlara geldiğinde geleneksel olana yakın bir çizgiyi sahiplendiği görülür.

Hikmet Ali roman boyunca kendisinden Türk hükümetinin desteğini almak için yardım talebinde bulunan kadına bir türlü "Hayır, projeniz bir ham hayald[i]r; böyle bir konbinezona yanaşacak devlet tasavvur edilemez; kendimizi aldatmayalım,

ayrılalım!” (128) diyemez; “acayip bir dinin hikâyeleri, güzel bir kadının hülyaları” (128) peşinden çölde sürüklenen karakter için bütün yaşananlar acayip bir aşk macerasının hayali atmosferinin parçasıyken kadın karakter için dinsel inançlar, gelenekler ve kurtuluş projesi memleketini bırakıp peşine düştüğü idealin parçalarıdır. Ancak yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı üzere Hikmet Ali’nin gözünde devir siyasetiyle uyumlu biçimde, Zeli’nin projesi tıpkı bütün azınlık idealleri ve dini öğretiler gibi bir hayalden ibarettir; Hikmet Ali’nin onu delilikle ilişkilendirme eğilimi bu irrasyonallığın, gerçektışılığın vurgulanışı da olur aynı zamanda. Bir gece rüyasında Zeli’nin her türlü işinde ona yardımcılık eden ve Hikmet Ali ile aralarında soğukluk bulunan Şeyh Şemun’un Zeli’nin bir akıl hastası olduğu ve kendisinin de onun kocası Senyor Alfonso olduğunu söylediğini görür. Şeyh ona “Zeli’deki dinsel bir çılgınlıktır. [...] Hasta beyni, ne tasavvur ederse, ne yapmak isterse ona uyuyorum. [...] Aldatıyor ve aldanyıyoruz” (106) der. Bu rüya anlatıcının Zeli’nin kimliğini dayandırdığı özelliklerin ancak delilikle açıklanabilir olduğuna dair bilinç dışı düşüncesinin dışavurumudur. Deli kadının hayali gerçeklik oyununa ortak olan rüyadaki Şeyhin sözleri, dinlerin ve millet olma hülyası taşıyan azınlıkların aldatıcı oluşlarına, ortaklaşa bir yanılsamanın ürünü olduklarına da bir gönderme gibidir. Kadın karakter böylece yeni siyasetin dışladığı bu farklı cephelerin kendisinde toplandığı bir imgeye dönüşür. Tam da bu noktada Hikmet Ali’nin Zeli’yle ilgili cinsel fantezisinin kadın üzerinde zor kullanmaya dayanan yönü dikkat çekicidir:

Doğuluların çoğu, kadınla buluşmaktaki zevki yalnız
erkeklere özgü sayarlar. Havva, soyulup yenilen bir armut gibidir;
kendisi lezzet alıcı değil, sadece tat vericidir. Buluşma intikam almya
benziyen bir iş... Kadın, sanki, yalnız acı duyar, hor görülür, erkek

üstün gelir; bu alış verişte kârlı çıkan, aklınca, odur. Şimdi benim içimde de böyle bir isteğin kabardığını duyuyor, şuurumun üstüne bir akıncı tortusunun çıktığını anlıyordum. Uzun saçlarından yakalıyarak beni ısırın, tırnaklıyan, yüzüme tüküren ve tahkirler püsküren Zeli'ye zorla sahip oluyor, sonra, yerde, başını kollariyle örtmüş, bitkin yatarken bir Makedonya çetecisi gibi acımasız, ona 'İşte cezan!' diyordum. (14-5)

Bu fantezi, bünyesindeki ayrılıkçı gördüğü topluluklara zayıflatıcı, çoğu kere de dışıleştirici özellikler yükleyen büyük devletlerin tavrını anımsatırken aynı zamanda Hikmet Ali'nin kendisine çekici görünen ama şüpheye düşürerek erkeksi karar alma mekanizmalarını sekteye uğratan, onu cennet ve cehennemin belirliliğinden uzakta arafta bırakan bu gizemli kadın karşısındaki otorite kurma isteğinin açık yansımasıdır. Nitekim kadını öpme isteğini tarif ederken de benzer bir sindirme isteği gözlemlenir: "Öpmek değil, daha başka bir şey, bir içime sindirmek hırsı..." (70).

Peki sözü edilen bütün gerçekdışı idealların farkında olmasına rağmen Hikmet Ali'yi Zeli'nin hayalini paylaşmaya iten şey nedir?

Hikmet Ali'nin yolculuğa çıkma nedeni Cumhuriyet devrimlerinin coşkusundan biraz uzaklaşarak bir süre "santimental roman tipi bir inziva"ya (29) çekilmektir:

Geçirdiğimiz inkılâbın coşkun akıntısından sersemleştim. Kafamda fazla çekiç sesi, fazla nutuk uğultusu, fazla alkış sağanağı duyuyorum. Sürekli köprüler kuruluyor, raylar döşeniyor, fabrikalar yapılıyor. Durup dinlenmeden her tarafta petrol sondajları, maden

araştırmaları, arkeoloji kazıları... Sanki bunlar beynimin içinde oluyor; sanki benim beynim eşiliyor, benim beynimde demir traversler diziliyor, burgulu çiviler sokuluyor... [....] Sonra gözlerimin önünde sonu gelmez rakam, istatistik, grafik, plân ve harita! [....] Dünya benim için bir grafik karmaşası kesildi, bilhassa bu yıl şenliklerini yaptığımız onuncu cumhuriyet bayramı münasebetiyle... (28)

Bu sözler henüz onuncu yılını dolduran yeni devletin teknik ve maddi alandaki hız kesmeyen ve önceki neslin başını döndüren gelişimine vurgu yapma amacı taşır. Öte yandan bu gelişmeler bir yanıyla övgüye değerken diğer yanıyla fazla maddi, teknik, başka deyişle hesaplanabilir, ölçülebilir gerçeklik içine sıkışmayı da imler. Kitap boyunca bu çift yönlü bakışın izleri görülebilir. Kendisini “inkılâp kahramanı” olarak niteleyen Zeli’ye söylediğı şu sözler de onun yeni rejime ve Atatürk’e saygısıyla beraber kendi farklılığını da gösterir: “[K]arıştığım ilahlar yanında ne kadar ufak kaldığımı daima gördüm. Ben bir yanardağ eteğine sıçramış bir kıvılcım, çağlayan kenarına düşmüş bir çiğkardım onlara göre hiçtim, onlara, bilhassa ona göre.. Demin anlattığım grafiklerdeki cüceler gibi!” (30). Zeli, Hikmet Ali’nin bu durumunu kendisinininkiyle kıyaslayarak kendisinin bir ideal peşinde yola çıktığını, amacına çoktan ulaşmış Hikmet Ali’nin ise “bezgin bir ruh durgunluğu halinde” (32) olduğunu söyler. Romanda onu bu hâlden kurtararak yani belirliliğin, teknik ve bilime dayanan devrimlerin alanından çıkararak duyguların ve inancın belirsiz, değişken, tekinsiz, huzur ve karmaşayı aynı anda barındıran alanına çekecek olan Zeli, yani bir kadındır. Rasyonel aklın gizem vaat etmeyen, yorucu dünyasından kaçarak ilk adımı çoktan atmış olan Hikmet Ali bu hayalperestin ideallerine inanmasa da işte bu nedenle kendini peşi sıra sürüklenmekten alıkoyamaz.

Gemi seyahatinin ardından Zeli, Hikmet Ali'yi köyünden aldırarak Suriye'de Pamir denilen yere çağırır. Oradan da Yezidi halkının yaşadığı yerlere götürerek amacını daha ayrıntılı bir şekilde anlatır. Zeli, adı Züleyha'dan geldiği için Suriye'de artık Züleyha adını kullanır. Karakter anlatıcısı Suriye çölünde “seraplar arasındaki Züleyha'ya doğru” yol alırken mekân, seraplarıyla hayal ve gerçek üzerindeki hükümleri geçersizleştiren ve bu yönüyle Zeli'nin amaçlarının hayaliliği için elverişli atmosferi oluşturan çöldür. “Çölle denizde huyları uyuşmayan iki ahabab, yahut yıldız barışıklığı hasıl olmamış karı koca hali” (43) gören Hikmet Ali, bu eşleştirmede denizi kadın olarak düşünür. Çölün tersine “işi gücü tuvalet, titizlik, cılve, kriz, şımarıklık” olan deniz “[s]üprüntü veya çiçek” her şeyi yutan” “[b]illûr bacaklarının arası yosunlu ve mikroplu bir engindir” (43). Hikmet Ali edebiyatta sıklıkla karşımıza çıkan kadın-deniz benzetmesini kadının değişkenliği ve denizdeki dalgalar gibi durulmayan şehvetini ifade etmek için kullanır:

Deniz, mütemadiyen değişen, didişen, didikleyen, deliren, sonra birden, dermansız döşegine düşen bir huysuz güzellik, bir fıkırsız dişiliktir [...] Rüzgârlar cildinde erkek elleri gibi dolaşır, bu temaslarla isterik vücudu ara vermeden fıkırdar. Göğsünde sonsuz bir şehvet helecanı kabarıp inmektedir. Bağrına her atılana sarılır, çeker, derinliğine gömmek derecesinde hırs, kanmamazlık gösterir. (43)

Michel Foucault da “Su ve Delilik” başlıklı yazısında bu bakışı destekleyen biçimde Batı imgeleminde aklın uzun bir süre karaya, akıl dışının ise sulara ait görüldüğünü söyler:

Ada veya kıta, bu kara, suyu yoğun bir inatçılıkla reddeder:
Ona sadece kumunu bahşeder. Akıl-dışı ise, en eski zamanlardan beri

ve oldukça yakın bir tarihe kadar sulara aitti. Daha doğrusu okyanusa: sonsuz, belirsiz uzam; hareketli, anında silinen, artlarında ince bir iz ve bir köpük bırakan figürler; fırtınalar ya da tekdüze hava, gidecek yeri olmayan yollar. (85)

Hikmet Ali'nin kadınlarla ilgili düşünce ve yorumlarında onlara yüklediği değişkenlik, cinsel enerji ve gizemin farklı görünümüleri izlenebilir. Ancak kadınlar konusundaki kendi görüşlerinin de değişkenlik gösterdiğini belirtir: “Hattâ gün gelir, kadın bana gülünç ve keder verici görünür; yüzüne tuhaflığını, zavallılığını görerek bakarım. [...] O pembe renk ve mutlu tebessüm altında nasıl hasta ve dertli olduklarını, öyle olmasalar dünyanın ne kadar iyi bir şekil alabileceğini düşünür, yanlarından uzaklaşmak isterim” (95). Kadınların zayıflığı, sahteliği ve hastalıklı oluşlarına dair söyledikleri yanında Zeli'yle aralarındaki sohbette, kendisinin gözünde Zeli'yi diğer kadınlardan ayıran özelliği açıklarken aynı zamanda kadınlara yönelik başka görüşlerini de ortaya koyar:

Fakat onların verdikleri heyecan nihayet vücutlarında saklı ve birbirlerinden çok farklı olmayan bir cismin çözümünü istemeğe dayanır; ruhla münasebeti yok. O fidanların çiçekleri, kokuları, renkleri, bütün özellikleri bizce bilinmektedir. [...] Tohumlarında[kı] sır basitliğine kanmışız ve zehirlerine alışmışız. Halbuki siz başka bir iklime, başka bir dünyaya ait bizce keşfedilmemeiş bir sihirli çiçeksiniz. Hayret, merak, çarpıntı veriyorsunuz. Bana bu vapur seyahatini, esrar çubuğunun dumanları arasında yapıyorum sandırdınız. Muamma halkalarından çözülmüş sessiz zincirlere dolana dolana, güzelliğinizle arasına şimşeklenen bir karanlıkta sürükleniyorum. (32-3)

Hikmet Ali'nin kadınları tohumlarındaki zehirlerine alışılan fidanlara benzetmesi, erkeği fitnelikle baştan çıkarak zehirleyen güzel kadın imgesini düşündürmektedir. Zeli'yi farklı kılan, bu imgeye, başka bir deyişle zehre, gizem ve merak eklemiş olmasıdır. Zeli öteki kadınlardan farklı olarak “esrarengiz”dir (11). Zaten roman boyunca Zeli sürekli olarak “sıradan” kadınlarla karşılaştırılır ve anlatıcı onun üzerinden bütün bir kadın idealinin yeni kadınlıkla zıtlaşan resmini sunar bize.

Hikmet Ali'nin güzellik anlayışı yeni rejimin medeni model olarak sunduğu kadın bedeni ile örtüşmemekte Doğu'nun geleneksel kadın güzelliğine yakın durmaktadır. “Klasik güzelliğe yaklaşanları” (96) tercih ettiğini söyleyen karakter bu güzelliği yer yer zamanının kadın güzelliğiyle de karşılaştırarak de şöyle tarif eder:

Endamlı dolgun, belki de irice olanları Leonard da Vinci'nin Lea'sındaki kuğuya sarılan kadının ki gibi!... Beyaz tenlerinde güneşle denizin lekelerini değil, mavimtrak damarları ve gözlerinde erkeklerle boy ölçmek hırslarını değil, kır manzaralarını seyrederdim. Dekorasyon biçimi ne kadar değişse karyolaların; on sekizinci asırlıktan kurtulamayan yumuşak, soylu çerçevesine yaraşan ve erkeğe, erkek olmak mutluluğunu duyuran onlardır. Uzandıkları sedirleri taht yapan kadınlar, sincap yuvasına çevirenler değil! Yataktan sarkan bir kadın kolunda tenisçi kasları görmek, avucunda raketin, küreğin veya volanın nasırını sezmem beni henüz şaşırtmaktadır. Çarşaf kaydıği zaman, ne kadar biçimli olsa Jozephine Baker'in²⁸ krem karamel rengiyle karşılaşmak istemem. (96)

²⁸ 1920'lerde Paris'te ün yapmış siyahi dansçı Josephine Baker.

Romanda Yezidilerin kültürleri hakkında bilgi verilirken Yakın Doğu'nun başka kültürleri ve gelenekleri üzerinde durulur ve sözü edilenlerin büyük kısmı kadınlarla ilgilidir. Örneğin kadın cinsel organına tapınma geleneğinin varlığına işaret eden karakter-anlatıcı bu geleneği ayıplarken kadınlara yönelik ilgisini de saklamaz: "Ayıp şey... Fakat bunun ayıp oluşu ancak bir arada yapılaşındandır. Yoksa yalnızken bütün insanların can attığı tapınmalardan biri o değil midir?" (110).

Hikmet Ali bu kadar abartılı olmasa da kadına, daha da doğrusu kadın bedenine tapınmanın günümüzde de farklı, belki daha seküler biçimde devam ettiği kanısındadır:

Benim fikrimce plâj ve deniz sporu asrında kadın, ıslak mayosuna vücudunun kabartmasını taşıyalı beri bu töre genelleşmiştir. Yalnız kapalı bir yerde ve zeytin yağı kandilleri altında, ağır dua besteleriyle yapılmıyor; tapınağımızın tav[a]nı göktür, zemini su... Hava; günlük, öd ağacı değil, iyod kokar, ağzımızda gevşeklik veren gül sulu şuruplar ve şekerler yerine diriltici tuz tadı duyarız, duamız kahkaha olur, namazımız yüzücülük... Tapınmamız böyledir, fakat taptığımız gene odur, kadındır. (112)

Ona göre kadın bedenine duyulan bu hayranlık ve kadınların eski zamanlardaki gibi bedenlerini yabancı gözlerin seyrinden kaçırmamaları, ahlaken yanlış olmamakla birlikte gizlenen bedene karşı duyulan merak ve heyecanın yok olmasına, onun gizemini kaybetmesine neden olmaktadır:

Ayıp cihetini bulamadığım bu tapınıştta sezdiğim biricik kusur bizim ayinlerimizin çok açık yerlerde sürekli ve doyurucu, ondan

dolayı da bezdirici oluşudur. Dinlerin niçin kısıtlamalara ve “mizansen”e çok ehemmiyet verdiğini bu bolluğun ve açıklığın bıkırtıcı etkisine bakarak anlamak mümkündür. Kandil, buhur, loşluk ve efsane olmadıkça ruh, Meryem’i göremez, ancak fizyolojik bir bakışla onda bir Filistin kadınının güzel ve için için yanan bir aşkla derinleşmiş şehvetli hatlarını seçer ve nihayet bıkar. (112)

Yapılan bu yorumların gösterdiği üzere karakter-anlatıcı, Cumhuriyet’in erkekle omuz omuza ve hatta biraz da erkekçe yaşama katılan gizemlerinden, örtülerinden arındırılmış kadın idealini ahlaken yargılamamakla birlikte geleneksel tarzdan kopuşun estetik açıdan yoksunluğuna odaklanmaktadır. Refik Halit Karay’da deliliğin çağrıştırdığı gizem bu yoksunluktan bir kaçış gibidir.

Örneğin bir başka yerde kadının utanarak kızarmasındaki çekiciliğe değinen karakter, “Devrimiz[in] bizi bu insanlara özgü ve daha çok kadınlarla bulunan bu duyudan mahrum etti[ğini]” düşünür ve bu kızarmayı bir çiçeğin renk değiştirmesine benzeterek mahrum kalınan bu “küçük ve zarif büyüleyici güzellik”le (122) birlikte estetiğe vurgu yapar.

Yine “kadının sihri”nden dolayısıyla gizeminden söz ederken, beğenildiğini anlayan ve iltifatlar işiten kadının duygu ve düşüncelerini hemen ortaya sermemesinin gerekliliğine işaret eder: “Ne red, ne kabul, ne yılışıklık, ne hiddet, öyle ustaca bir hareket, aynı zamanda hem ümide, hem endişeye düşürüş, bir kuşku lazım ki bu, âdeta bir diplomasi başarısını andırır” (76).

Çizilen bütün bu özellikler son tahlilde yine kadının erkek karşısındaki edilgenliğine ve tamamen zıt bedensel görünümüne bağlı bir güzellik anlayışını sergiler. “Fikir, zekâ, ruh kudreti” (138) taşıdığı için övdüğü Zeli’yi, “[y]anımda

dolaşan heykel endamlı medeni kız da Yezidilerin loş tarihine bir yirminci yüzyıl ışığı serpmek isteyen bugünün bir Zeynebidir” (61) diyerek Suriye’deki eski Palmira İmparatorluğunun esir düşene kadar imparatorluğu yöneten güçlü, güzel ve bilgili kraliçesi Zeynep’e (Zenobia) benzetir; bir kraliçede olması gereken her şeye sahiptir. Düşüncesinde çizdiği bu güçlü kadın imgesi ideal kadının bir özelliği gibi sunulur ve ona göre “[t]arihlerinde, hayali bile olsa, büyük bir kadın bulunan eski ve yeni milletler” (72) için bu bir mutluluktur. Ancak tecavüz fantezisinde görülen bastırma, hükmetme isteği Zeli’yi kafasında yerleştirdiği yüksek yerde de rahat bırakmaz ve onun yukarıda andığım edilgen güzelliğe duyduğu ihtiyacı açığa çıkarır. Hikmet Ali bu durumu Zeli’nin kendisine ilk kez cinsel bir yakınlık gösterdiği, başka deyişle ulaşılabilir görüldüğü ana kadar itiraf etmez. Ne zamanki onun zayıflayan iradesi karşısında özgüveni tazelenir, o zaman hırpalama hırsı güçsüz bir çocuğa gösterilen şefkate dönüşür: “[O]nu, çevikliği, gösterişi karşısında ezmek, hırpalamak istiyordum; şimdi, hatırası ve lezzeti ömrüme yetiyecek olan sabahki olaydan beri kendisini bir müdafaasız çocukmuş gibi yalnız okşamak, avutmak, oyalamak ve korumak arzusundayım” (104).

Hikmet Ali mistik inanışlar ve imkânsız idealler sahibi kadının tersine mantığı, rasyonel aklı ile romantik eserlerden ve trajedilerden öğrenilen geleneksel, romantik aşk anlayışını sağlıklı bularak eleştirir:

Bize büyük aşk örneklerini veren romantik eserlerle eski trajedilerdir. [R]omantik tipler sağlıklı adamlar demektir. Trajedilerdeki insanlarsa fazilet ve faziletsizlik devleri... Bu dejenereleri ve anormalleri örnek alarak aşkı olduğundan başka türlü görmeğe alışmışız. İşte sıyrılmamız lâzım gelen bir kötü gelenek de budur. (140-1)

Devrin resmî görüşüyle uyumlu görünen bu eleştirisini, girdiği macerada kendi kendisine cesaret verdiği zannını uyandıran şu sözlerle tamamlar: “İnsanlık dozu ölçülü ve hamuru kıvamında mayalanmış olan normal ve sağlıklı adamlar—bilhassa irsî marazların süprüntülüğü olmıyan sağlamlar—aşk karşısında da, herhangi bir tutkuda olduğu gibi, muhakemelerini kaybetmiyebilirler” (140-1). Nitekim içine çekildiği macerada mantığı ve iradesi üzerindeki hâkimiyetini kaybettiği durumlar yaşamış olması onu, her şeyi yutan bir denize benzettiği, kendisini arafta bırakan kadın varlığı karşısında aklın ve erkekliğin kaybı korkusuna sevk etmiştir:

Kendimde varlığını bildiğim ve tecrübe ettiğim enerji ve mantık, etrafımı çeviren hadiseler ve manzaralarla haş[ş]aşlaşmıştı. Dünyamı artık ilâçlı olarak seyrediyorum; kanıma zehrini katan bir iğne veya bir tutam toz beni bir masal âlemine sürükleyip götürmüştü. Tamamen yaşadığıma inanmış değildim, hayatla ölüm arasında sanki, bir âraf geçidindeydim, alnıma yazılmış olanı iradesizce tamamlamağa çalışıyordum. (129)

Bu büyüden sıyrılmanın yolu aşkı mantığın süzgecinden geçirmek, denizin tehlikeli sularından karaya ayak basmaktır. Ancak korku vermesi yanında Hikmet Ali bu belirsizlikten aldığı tadı, arafta kalışın heyecanını romanın farklı kısımlarında yineler: “Cennette zevki kanıksamanız, cehennemde ezayı benimsemeniz mümkündür; en hoş geçireceğiniz devir, zannederim, araf’tadır” (76).

Ancak romanın sonunda bütün bir gidişatı tersine çeviren bir iradeye kavuşan, arzularının yol açtığı iç çatışmaya rağmen Zeli ile aralarındaki yaş ve servet farkının yol açacağı dedikoduları ve kendisinin yıllar içinde bu genç kadın karşısında

düşeceği aciz, yetersiz, kıskanç koca konumunu da göze alamayan Hikmet Ali, Zeli'nin sevişme isteğine karşı durup onu yine bir vapurla uzaklara uğurlayarak kendini emniyete alır. Ayrıca Zeli'ye projesinin başarıya ulaşamayacağını söyleyerek başından bu yana düşündüğü gerçek görüşlerini de kontrolü yeniden ele alan aklın rehberliğinde dile getirir. Sonuçta sakatlanmış olsa da bu “gönül çarpışması”nın (141) onu öldürmesinin önüne geçmiştir.

b. Ahmet Hamdi Tanpınar

Nurdan Gürbilek “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark: Ophelia, Su ve Rüyalar” başlıklı yazısında Tanpınar'ın kurmaca yapıtlarında ve diğer yazılarında Ophelia imgesinin özellikle de 1940'lardan itibaren “sabit bir imge”ye (100) dönüştüğüne ve onun estetiğinin önemli bir figürü olduğuna dikkati çeker. Gürbilek'e göre Tanpınar'ın Ophelia'ya olan bu ilgisinin, bağlılığının altında öksüz genç kızın hüznüne, güzellikle birlikte yitirilişe, nedeni tam bilinemeyen deliliğinin belirsizliğine duyduğu yakınlık vardır.

Tanpınar'ın Sabri adlı karakterin bir sabah yağmurun altında bahçesindeki ağaca dayanmış genç ve güzel, histerik bir kadınla tanışmasının, kadına ilgi duymasının ve geçmişini öğrenmesinin hikâyesini anlattığı 1955 yılında yayımlanan “Yaz Yağmuru” adlı uzun öyküsü, deli kadın imgesinin yazarın yapıtlarında yerleştirildiği estetik düzlemi göstermesi açısından iyi bir örnektir.

Öyküde kadın, yağmurun altında ıslanırken “her şeyden habersiz, çok mesut” (143) görünür; Sabri kendi düşüncelerine dalmış bu genç kadının gözlerine bakınca “berrak bir pınarda yıkandığı” (144) duygusuna kapılır. Daha önce vurguladığım gibi histerik olduğu anlaşılan bu kadın da güzelliği ve çekiciliğiyle ön plana çıkar.

Antalya'daki babasını ziyarete giden karısının birkaç aylık yokluğunda yalnızlığa alıştığı anlaşılan Sabri için hiç beklemediği bu misafirin varlığı “her türlü gerçek fikrini reddediyor gibi[dir]” (144), kadın “bir insandan ziyade bu bahçenin bir köşesinde bu güzel yaz gecesinden kalmış bir rüya”ya (144) benzetilir. Bütün anlatı boyunca genç kadın “duru beyazlığı”, sadeliği, çocuksu neşesi ve uysallığı, rüyayı ve hayali andıran varlığıyla betimlenir. Özellikle “çocuk kalmış bir tarafı” (150) olduğuna sıkça değinilir. Bu çocukluğun nedeni “Etrafa emniyeti ve sade kendi içinden gelenlerle yaşaması”na (150) bağlanır. Kadın, Sabri'yi gerçeklikten bir rüya alemine doğru çeker, adam evli olduğu gerçeğini kendine hatırlatan üst bilincin, aklın temsilcisi iç sesi Hacivat'ın uyarılarına rağmen “bütün bir tarafıyla ona doğru ak[maya]” (174) devam eder.

Sabri, benliğinin bölünmüşlüğü gösterir şekilde çocukluğundan bu yana kendi kendine Karagöz ve Hacivat'la konuşmaktadır. Eskiden zor zamanlarında kendini gösteren şimdilerdeyse her an ortaya çıkan “bu iki acayip dost gelenekten gelen benliklerinden çıkmışlar, onun zihnî hayatını paylaş[makta], onun gibi yaş[amaktadırlar]” (146). Son birkaç yıldır da 17. yüzyılda geçen bir roman üzerine çalışmaktadır ve yalnız kaldığı günleri romanıyla ilgilenerek geçirmektedir. Yağmurlu bir günde ansızın ortaya çıkan bu genç ve güzel kadın âdeta kurmaca bir zamandan gelmiş gibi görünür: “Masal gibi bir şeydi bu. Yağmur altında bir ağacın dibinde, kendi kendine mesut gülen bir kadın hayali” (163)

Genç kadın annesiyle misafir olarak kaldığı evden ayrılıp bir arkadaşını ziyaret etmek istemiş, onu evde bulamayınca çocukluğundan beri sevdiği, kendisini “birdenbire iradesizleş[tiren]” (148) yaz yağmuruna yakalanmıştır. Uykusuz geçirdiği misafirlik gecesi ve yağmurun etkisiyle Sabri'nin bahçesini küçükken yangında kaybettikleri evlerinin bahçesine benzetmiştir. Sabri genç kadını

kurulanması için evinde misafir eder ve onun karısının elbiselerini kullanmasına izin verir. Beğendiği bir elbiseyi giyen kadın “kenarları billûrdan ayna”nın (147) önünde bir süre kendini izler; ancak aynayı beğenmez. Tanpınar’ın eserlerinde aynanın taşıdığı simgesel art alanlar düşünüldüğünde kadının “Bu aynaya nasıl tahammül ediyorsunuz? [...] Şeffaf şeyden çerçeve olur mu? İnsan dışına taşıyormuş gibi geliyor” (147) serzenişine dikkat etmek gerekir. Kişiye kendi yansımasını sunan aynanın görüntüyü sınırlayan bir çerçeveye sahip olmaması yansımayla varlığının bütünlüğünü emniyete alan kişinin bu algısını bozmaktadır. Yansımayla kendisini bularak onu çerçeve içinde sabitlemeyi bekleyen kadını rahatsız eden de budur. Sabri’nin onu “birdenbire kırılmış bir aynanın dışında kalmış bir hayal”e (184) benzetmesi de kadının parçalanmış ve gerçek dışı bir role bürünmüş kişiliğine işaret eder. Öykünün farklı yerlerinde geçmişine, çocukluğuna dair anlattığı anı parçalarından kadının temel sorununun bir kendilik oluşturamaması olduğu anlaşılır. Eski eşyalarla dolu bir evde geçmişin hikâyeleriyle büyüyen kadının çocukluğunda kendisine benzetildiği, evleneceği hafta bir gece kayıkla denize açılan ve üç gün sonra ölüsü bulunan teyzesinin ölümünün ardından kendi kişiliğini oluşturmaya fırsat verilmemiş, özellikle teyzesine aşırı bağlı kalfa yüzünden bütünüyle teyzesinin kişiliğine bürünmüş, onun hakkında anlatılanlardan yola çıkarak bir anlamda o role girmiştir. Bu da kadının kendi kişiliğini oluşturmaya engel olmuştur: “Ben tabî bu işten pek bir şey anlamıyordum. Yalnız başkası daha olduğumu biliyordum. Zaten o başkasının adını vermişlerdi bana. Hem küçük bir kız hem o idim ve bu başkası her lahza hayatıma müdahale ediyor, beni içimden değiştiriyor, idare ediyordu. Her lahza yanımda idi. Korkunç bir şeydi bu...” (192). Sabri’nin kadındaki değişkenliğe ve âdeta bir kukla gibi farklı kadın tiplerini bir arada sunmasına yönelik dikkati de bunu doğrular:

Sanki o anda yaptığı ve söylediği şeylerden başka kendi içinde, daha mühim, hayatını daha derinden kavrayan bir düşüncenin peşindeymiş, çok ayrı ve yalnız kendine mahsus bir başka zamanı yaşıyormuş gibiydi. Ve bu hâl onun zarif, güzel kadın varlığını değiştiriyor, başka planlara geçiriyordu. Şimdi eski zamanlarda hemen her evde rastlanan o muzikalı kutulardan fırlayan ve çok iyi bilinen, yere âdeta içimizde hazır dokunaklı hava ile beraber geldiği için şaşırtıcı otomat hareketleriyle insanı derhal saran bir kukla, biraz sonra yaldızlı çerçevesinin içinden kim bilir ne zamandır seçilmiş duruş ve bakışlarla yaşamağa devam eden eski bir portre oluyor, bazen daha ileriye gidiyor, bütün maddesini bir tarafa bırakmış bir ifade yürüyüşüyle insanın içine yerleşiyordu. (151)

Ayrıca öyküde kadının adının hiç anılmaması da onun sabit bir kişilik sergilememesiyle uyumludur.

Çay içerek sohbet ederlerken kadın, misafir kaldıkları uzak akrabaların etraflarındaki hiçbir şeyi unutmadıklarını, her şeyi birbirlerine hatırlattıklarını, bu yüzden aslında hayatlarının başkalarından ibaret olduğunu, “kendi hayatları” (149) olmadığını söyleyerek “Bizim ev de eskiden böyle idi. Biz de takvim dışı yaşırdık. Her şey bizim için müsavi idi. Fakat başka türlü. Daha doğrusu şikâyetimiz yoktu. Sadece hatırlardık. Büyükanmem, dedem, babam, kalfalar hepsi hatırlardı” (149) der. Kadının hatırlamaya verdiği bu önem, Tanpınar’ın estetiğinde sıklıkla gözlemlenen gelenekle, geçmiş ile kurduğu ilişki kadar Freud’un geçmiş anılardan kopamadıklarını belirttiği histerik kadınların durumunu akla getirmektedir. “Siz de hatırlar mıydınız?” diye soran Sabri’ye olumsuz yanıt veren kadın “Hani akşamla ağırlaşan sular vardır. Her şeyi içine ala ala. Bütün gün, başkalarının yaşadığı

şeylerle zengin, işte öyle olurum...” (150) der. Kadının kendine ait bir geçmişi, dolayısıyla kişiliği olmadığı, ama ailesinin geçmişinden de kurtulamadığı bu sözlerde ortaya çıkar.

Geçmiş, ailesinin de peşini bırakmamıştır. “Hiç karı kocaya benzeme[yen]” (187) büyükanne ile dede arasında eski bir nişanlı hayaleti vardır. Geçmişte büyükanneyle evlenecekken öldürülen ve aynı zamanda dedesinin arkadaşı olan nişanlının hatırası çifti hiç terk etmemiştir. Dolayısıyla çiftin evliliklerinin sorunlu olduğu anlaşılır. Evlenmeleri üzerine çıkan dedikodular olduğunun belirtilmesi kadının ölen teyzesi Fatma’nın dedesinin öz kızı olmayabileceğini de düşündürür. Buna dair bir başka dolaylı ipucu, dedesinin ölümünden sonra evde çıkan yangından sonra hapisten yeni çıkmış bir adamın bulup getirdiği büyükanneye ait mücevher kutusudur. Adamın kutunun içinde ne olduğunu bilip bilmediğini öğrenmeye çalışan büyükanneye adamın verdiği “Bildiğim için kendim getirdim” (196) yanıtı her ne kadar kutunun işlevi nedeniyle içindekinin değerli mücevherler olduğunu düşündürse de öyküdeki ayna, su gibi simgesel art alanda genişleyen öğelerin varlığı daha derine bakma konusunda okura cesaret vermektedir. Freud, bir histeri vakası olarak incelediği Dora’nın rüyalarını analiz ederken kadının rüyasındaki evde çıkan bir yangın sırasında annesinin kurtarmaya çalıştığı mücevher kutusunu cinsel ilişkiden kurtarılmasına çalışılan “lekesiz ve bozulmamış kadın cinsel organı” (Bir Histeri Vakası 107) olarak yorumlar. Öyküdeki bu Freud etkisi de fark edildiğinde büyükannenin evlenmeden önce nişanlısıyla birlikte olduğunu ve Fatma’ya hamile kaldığını düşünmek mümkündür. Ailenin “mücevher kutuları”nda sakladıkları sırlar kadının dağınık anlatımında kendini hemen ele vermez.

Kadının anlattıklarından dedesi ile teyzesi arasındaki tuhaf ilişki ve teyzenin intiharının ardında dedesinin yattığı da okura sezdirilir ve bir nevi Dora’nınki gibi bir

analize teşvik eder. Öykü tam da bu nedenle farklı katmanlara açılarak tıpkı billur aynanın kendisi gibi anlamı sınırlamaz. Kalfayla birlikte geceleri teyzesinin giysilerini giyerek evin içinde dolaşan kadın, bir gece dedesinin kendisini izlediğini fark etmesinin ardından hastalanır. Dedesinin onları her gece izlediği anlaşılır ama kadın bunu kimseye söylemez. O günden sonra teyzeye ait bütün eşyalar evden uzaklaştırılır ve bir daha ondan bahsedilmez. Ancak kadın kendisinde teyzesini yaşatmaya devam eder ve dedesinin de bunu istediğini bilmesine rağmen ondan korkmaya başlar. Bu korkuda teyzeyle dede arasındaki sırrı sezmesinin payı vardır. Bu dikkatle bakıldığında büyükannesinin idam edilen bir zenci kölenin yuvarlanarak bir adamın çıplak bacağına yapıştığını ve adamın da korkudan öldüğünü anlattığı hikâyeden çok etkilenen ve korkan kadının bu korkusunun dedesine karşı duyduğu korkuyla birleştiği söylenebilir: “Ben geceleri yatağında hep bu hikâyeyi hatırladığım için, dizlerimi kucaklayarak uyurdum. Birisi gelip ısırmasın diye tabî! Gece uyanınca büsbütün onlara sarılırdım. Biraz da mahsus yapardım bunu” (188).

Öte yandan kendisine teyzesini anlatan büyükannesinin “Fatma her şeyin kendisinin olmasını isterdi. Hırs vardı Fatma’da. Güzel gördüğü hiçbir şeyin başkasının olmasına tahammül edemezdi. Evin içinde hep kendi eşyalarını ayırarak dolaşırdı” (190) sözleri, gençliğinde çok “güzel” (193) olduğu belirtilen dede de hesaba katıldığında büyükannenin Fatma ile kocası arasındaki olağandışı durumdan haberdar olması ve bunun için kocasından çok kızını suçlu bulması anlamına gelebilir.

Güzelliği yanında “acayip” ve “sinirli” (193) bir adam olarak tarif edilen dede, durmadan yıkanma, koktuğunu düşünerek kendi vücudunu koklama takıntısı yaşamaktadır. Bu takıntıların altında yatan “kirlilik” endişesi ve gözle görünmeyen kokuyla kendini ele vermesi, üstelik bu kokuyu yalnızca teyzenin duyduğuna

inanması dede ile teyze Fatma arasındaki sırrın cinsellik boyutunun olduğunu düşündürür. Ölmeye yakınken yaşadığı bilinç bulanıklığıyla Fatma'nın kendisindeki kokuyu öğrendiği için öldüğünü söyleyen dedenin, “Orada o var. Onu görmek istemiyorum. Nasıl yüzüne bakarım onun” (194) diyerek ölmekten korkması da Fatma'ya karşı onu rahatsız eden bir cinsel ilgisinin olduğuna dair ipucu sunar ve öykünün ayrıntılı bir psikanalitik okumaya ne denli elverişli olduğunu gösterir.

Sabri için de “[d]urup dururken insana kendi mazisinin içinden bürünerek hücum ed[en]” (154), ona karısı ya da kızıyla yaşadığı geçmiş anıları duyumsatan kadın, öncelikle bireysel kişiliğinin ötesinde bütün bir geçmiş zamanı ve geçmişin estetiğini imler. Sarayda “kutucubaşılığa kadar yükselmiş” (187) büyükannesinin, evi tika basa dolduran eski eşyaların anlatımı da geçmişi önümüze serer. Bu sayede kadınla tanıştıktan sonra 17. yüzyılda geçen romanının karakterleri birer isim olmaktan çıkarak “kendisinde yaşamağa başla[rlar]” (163). Ancak Sabri de kadının “kendisine mahsus bir hayatı bulunduğunu” (164) gözden kaçırdığını fark eder, oysa “bu hayatı görebilmesi için kendisine bir yığın kapılar bile açılmıştı[r], fakat o bunların hiçbirine ehemmiyet vermemişti[r]” (164). Kadının güzelliği, değişkenliği daha çok ilgisini çekmiş, “o kadar hayran olduğunu sandığı sevmekten korktuğu, hattâ artık sevdiğini kabul ettiği, bir daha göremeyeceği için üzüldüğü insanın kendisine söylediklerini doğru dürüst dinlememiş” (164), anlatıklarındaki kişisel geçmişin izlerine dikkat etmemiştir. Kadının geçmişi anlatma biçimi, onun “kesik kesik âdeta hatırlamalarla konuşması” (150-1) Sabri'nin ilgisini çekmektedir. Bunun farkına varan Sabri kendisini suçlayarak “satıhta yaşayan” (164) bir insan olduğu yargısına varır: “Bu ışık altında bütün hayatını düşündü. Hakikaten büyük, sağlam, hiçbir taraf bulamadı. [...] Aşk bile onda bir nevi kaybetme korkusundan başka bir şey değildi artık” (164). Kendine yönelik bu suçlamalar eşliğinde kadının

dalgınlıkları, değişkenliği altındaki sırrı bulmaya çalışan Sabri “genç kadının her konuşmayı yarıda bıraktığını, bütün gün âdeta bir yığın şeyi gizlediğini yahut, kesik kesik hatırlamalarla bir şeyden öbürüne atladığını düşün[er]” (165) ve “kendisini biraz [da bu gerekçeyle] temize çıkar[er]” (165).

Genç kadın, Freud’un histerik kadınların geçmiş olayları zaman dizimsel sırayı bozarak, sıçramalarla anlattıklarına dair gözlemini andırır biçimde konuşmaktadır: “[D]urmadan konuşuyordu. Karmakarışık, bir hatıradan öbürüne atlayarak anlatıyordu. Garip bir şekilde parça parça hatırlıyor, ve hatırladığı şeylerle sesi ve yüzü değişiyordu. Arada bir yığın şey kayboluyor, unutuluyor, fakat başka bir yerden tamamlanıyordu” (186). Freud’u okuduğunu ve psikolojiye ilgisini bildiğimiz Tanpınar, bu öyküdeki histerik kadının anlattıklarıyla Freud’un Dora analizini akla getirir. Psikanaliz sırasında parçaları birleştirip neden-sonuç ilişkisine göre yeniden düzenleme işi terapist tarafından gerçekleştirilirken bu öyküde terapistin bu akılcı konumuna geçen kişi—daha önceki örnekler göz önüne alındığında—beklenildiği gibi kadının tedavisine niyetlenen erkek karakter değil, okurun kendisidir. Kadın konuştuğu onun sözlerindeki ipuçlarını yakalamaya ve geçmişin esrarını çözmeye çalışsa da Tanpınar, Hacivat-Karagöz karşıtlığında gösterildiği gibi içinde çocukluğundan beri çatışan kişilikleriyle anlattığı Sabri’yi kadın karakterden daha üstün bir konuma; kendinden, akılcı ve gerçekçi kişiliğinden emin bir kişilik içine yerleştirmesiz. Sabri her anı arafta yaşar. ““Ben budalayım. Asıl hastalık bende. Kafamda. İçimdeki ikilikte”” (184) diyen erkek karakter, içinden geldiği gibi davrandığını düşündüğü kadının “mesuliyetsiz” (186) hâline yer yer özenir ve ondan etkilenir. Ama yeni tanıştığı bu kadına âşık olsa, kendini onun ritmine bırakmayı istese de karısını da bir kenara atamaz: “Karısının düşüncesiyle onun arasında, şimdi

birine haksızlık ettiğini sanarak, biraz sonra öbürüne acıyarak gidip gelecekti. Bu ebediyete kadar böyle sürebilirdi” (185).

Genç kadın da evli olduğunu “ama koca[sına] karşı mesul” (152) olmadığını söyleyerek daha sonra yalanladığı bir anıyı, kocasıyla yüzdükleri bir gün kocasının kendisini boğmaya çalıştığını anlatır. “Hatırladığı şeyin dehşetiyle olduğu yerde gözleri büyü[yen]” (152) genç kadının bu hâli de bir anda değişir ve “Sonra ne yaptınız?” (152) diye merak ve endişe ile yaklaşan Sabri’ye “Hiç. Bizim için o kadar tabî bir şeydi ki suda şakalaşmak.. Yunus balıkları gibi yan yana, cümbüşle döndük” (152) yanıtını verir. Kadının korku veren olayları bile rahatlıkla anlatıyor olması endişelerle yüklü Sabri’yi daha da şaşkına çevirir ve kadın karşısındaki konumunu daha da belirsizleştirir: “Kaçmak arzusu, düpedüz kadın iştihası, garip bir şefkat, sevgi, korku, hayranlık, hiç duymadığı cinsten bir dostluk hissi. Ne acayip bir çıkın olmuştü böyle” (173). Öyle ki yağmurun dinmesiyle birlikte kadının gideceğini düşünen Sabri “[b]u latif işkence”den (160) kurtulacağını umar.

Başka bir gün ziyaretine gelen kadın ona “sanki hakikaten müşterek bir hayatları varmış gibi davran[maktadır]” (167). Sabri kadının “hayatına böyle iyice yerleşmiş gibi hâller almasından hem hoşlan[makta], hem de kork[maktadır]” (167). Erkeğin içinde bulunduğu bu ikilem yüzerken fark etmeden açılarak akıntıya kapılma korkusu yaşadığı sahnede de kendini gösterir. Denizi çok seven ve ““Su, benim asıl unsurumdur” diy[en]” (179) histerik kadınla deniz arasında kurulan açık bağlantı, “İki çocuk babası olduğu[n]u unutarak” (168) kendini onun kollarına bırakan Sabri’nin “kendisine çizdiği haddin çok ötelerine geçtiğini anla[yarak]” (167) karaya, başka bir deyişle rasyonalitenin “sağlam” alanına dönüşünü okuruz.

“Acayip bir iktidarsızlık içinde bir anafora tutulmuş gibi olduğu yerde dön[en]” (177) Sabri’nin bu durumu, kadının “Bir koca, n’olsa, kocadır. Bir iki güne kadar aile saadetimi müdafaaya gidiyorum” (199) diyerek kendisinden ayrılmasıyla da son bulmaz. Tanıştığı bu geçmişin esrarıyla yüklü kadını, tıpkı onun teyzesini kendisinde yaşatması gibi, benliğine katar. Bunu fark edince de kendi iradesizliğine kızar: “Hakikaten hiç iradesi yoktu. Hayatına bütün müdahalesi kendi kendisini göz hapsine almaktan ileriye gitmiyordu” (200). Zaten genç kadına duyduğu yakınlığın bir yönü de bu farklı benliklere, geçmişe uzanma, kendi benliğini bu uzantıdan koparamamadır. Kuşkusuz bu durum Tanpınar’ın estetik duruşu bağlamında da zengin yorum olanaklarına açıktır. Öykünün bütünü, geçmişin sisleri içinde silüetlere dönüşen ve birbirini andıran benliklerin belirsizliği; yalan, hayal, rüya, delilik ile gerçeklik, irade, yaşanan an arasındaki gelgitler üzerinde katman katman yükselirken deli kadın imgesi de kendi imgesinin geçmişi olan Ophelia’ya yaklaşmış, onda somutlaşan geçmiş estetiği ve bilinmezi metne taşımıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

(1960-2001) TÜRK EDEBİYATINDA ESTETİK ÖZERKLİK,

DELİLİK VE KADIN

A. 1960 Sonrasında Deliliği Dönüştüren Toplumsal Koşullar

1. Türkiye’de Solun Yükselişi ve Antipsikiyatri

Çalışmanın bu bölümünde 1960 sonrasındaki Türk edebiyatında hâkim olan toplumcu gerçekçi bakış açısının varlık koşullarına, bir başka deyişle bu bakışı doğuran toplumsal travmaların tarihine ve Batı’da ivme kazanan otorite karşıtlığının anti-psikiyatriyle ilişkisine kısaca göz atmak, sonraki bölümlerde tartışılan estetik alandaki bazı tepkilerin nedenlerini kavramamıza yardımcı olur.

Türkiye’de tek parti iktidarının 1950’den sonra sona ermesi ve çok partili hayata geçilmesiyle birlikte 14 Mayıs 1950 seçimlerinde Demokrat Parti’nin oy çokluğuyla iktidara gelmesi yeni bir toplumsal dönemeci ifade eder. Kemalist ideolojiye bağlı tek parti yönetiminden çok sesliliğin hâkim olduğu, yeni ve demokratik bir sisteme geçme isteği, iktidar olan Demokrat Parti’nin bu beklentileri

karşılayamaması, bir süre sonra muhalif bütün sesleri bastırmaya çalışan politik tutumları, ülkede bir kriz ortamının oluşmasına yol açmıştır.

Ülkede artan bu gerilim ve ekonomik kriz süreci 27 Mayıs 1960 yılında Demokrat Parti iktidarının askerî darbeyle devrilmesiyle sonuçlanır. Darbenin ardından hazırlanan 1961 Anayasası'nın açtığı özgürlük alanıyla birlikte Türkiye'de sol hareketin yükselişe geçtiği gözlemlenir. Önce Kemalist tek parti iktidarı sonra da DP'nin baskıları sonucu hareket alanı kısıtlanmış olan sol siyaset Türkiye İşçi Partisi'nin 1961 yılında meclise girmesinin de ardından 1960'tan sonra örgütlenerek sesini duyurmaya başlar. Ekonomik sorunlar nedeniyle 1950'lerde başlayıp 60'larda artış gösteren köyden kente göç, bunun yol açtığı kentleşme sorunları, toplumsal sınıflar arasındaki ayrımın büyümesi de solun tartışma alanı içindedir.

1968'de başta Amerika'da olmak üzere Vietnam Savaşı'na gösterilen tepki ve Fransa'daki gibi büyük öğrenci hareketleri Türkiye'deki kitlesel eylemlerin de tetikleyicilerinden olur. Öğrenci hareketleri, dolayısıyla da sol ideoloji 1980 darbesine kadar toplumda belli bir etki alanına sahiptir. 1969 yılında Beyazıt Meydanı'nda 6. Filo'yu protesto eden sol öğrenci örgütleri ile karşıt görüşteki grup üyeleri arasında ölümlerle sonuçlanan ve tarihe Kanlı Pazar olarak geçen çatışma yaşanır. Bir yıl sonraysa işçilerin sendikal özgürlüklerini kısıtlayan İş Yasası'nın kabul edilmesi üzerine durumu protesto etmek için çoğunluğu DİSK'e bağlı işçiler sokaklara çıkar ve protestonun ardından tutuklamalar ve ölümlerle sonuçlanan 15-16 Haziran olayları meydana gelir.

12 Mart 1971'de ordu ülkedeki kaos ortamını neden göstererek bir muhtıra yayınlar ve reform hükümeti kurulmasına ön ayak olur. 12 Mart sonrası süreçte sol yayınlar toplatılır, bir dizi tutuklama yapılır ve DİSK ile TİP kapatılır. Bu dönem

yaşanan acıların, hapislik ve işkencenin, solun uğradığı hayal kırıklığının işlendiği romanlar öne çıkmaktadır.

70’li yıllarda ekonomideki dış ticaret açığı, işsizlik artışı; Bedrettin Cömert, Abdi İpekçi suikastlerinin başı çektiği siyasi cinayetlerin birbirini izlemesi; 1976 yılından sonra tekrar başlayan öğrenci hareketleri ve üniversitelerdeki boykotlar, karşıt siyasi görüşteki gruplar arasındaki çatışmalar, seküler devlet eleştirisinin yarattığı etkilerle birlikte siyasi sorunların aşılammaması gibi nedenlerle bu kez 12 Eylül 1980 yılında yine askerî bir darbe gerçekleştirilir. Onar yıl arayla yaşanan demokratik başarısızlıklar ve ödenen ağır bedeller toplumsal yapıda, kadın hareketi ve edebiyatta da köklü değişikliklere yol açar.

1960’lı ve 70’li yıllarda özellikle Batı’da, yoğunlaşan öğrenci hareketleri, gelişen antitoriter söylemler, psikiyatrinin temel yaklaşımlarının ve uygulamalarının sorgulandığı anti-psikiyatri hareketinin yaygınlık kazanmasına da zemin hazırlamıştır. Anti-psikiyatri kavramını ilk kez David Cooper kullanmıştır. Hareketin başını çeken isimler David Cooper, Michel Foucault, Franco Basaglia, R. D. Laing, Thomas Szasz olmuştur. Hareket farklı ülkelerde kendi gruplarını ve argümanlarını üretmiş olsa da temelde psikiyatri kurumunun eleştirisine dayanmaktadırlar. Bireylere akıl hastalığı teşhisi konulmasında esas alınan normallik ölçütlerinin ve “akıl hastalığı”, “delilik” kavramlarının, kapitalist düzenin bireye etkisinin sorgulandığı anti-psikiyatri hareketi, deliliğin sosyal kontrolü sağlamak adına nasıl ahlakın medikalizasyonuna dönüştüğünü ve psikiyatrik tedavi süreçlerinin bireyleri iyileştirmekten çok, onlara nasıl daha da fazla zarar verdiklerini tartışmaya açar. Böylece mevcut psikiyatrinin deliliği biyolojiye indirgeyen anti-demokratik tutumlarını eleştiriye açık hâle getirir.

Ali Babaoğlu, *Psikiyatri Tarihi*'nde 19. yüzyılda sanayileşen ve insan gücüne talebin arttığı Avrupa'da, değişen toplumsal koşullara bağlı olarak ruhsal bozuklukların ve "yönetim güçlerinin psikiyatriden talepleri[nin]" de aynı ölçüde arttığını belirtirken psikiyatrinin, gücünden yararlanılabilir insanları topluma kazandırma konusunda yeterli başarıyı sağlayamayınca bu kez "işe yaramaz" olanların "tıbbî adlar"la ayrıştırılması işlevi üstlendiğinin altını çizmektedir (111-2). Babaoğlu, psikiyatri tarihini özetlerken sunulan "bozukluk antiteleri[nin], toplumsal değer yargılarına" olan bağlılıklarına, ABD'de efendilerinden kaçma eğilimi ve onların gözlerinin içine bakma cesareti gösteren siyahilere psikiyatrik bozukluk teşhisi konulması ve kırbaçla "tedavi" edilmeleri ya da Nazi Almanyası'nda Yahudilerin kültürel özelliklerinin akıl hastalığı muamelesi görmesi gibi örnek durumlar üzerinden işaret eder (115-6). Böylece psikiyatrinin iktidar normlarının meşrulaştırılmasındaki rolü belirginlik kazanır²⁹. Antipsikiyatri hareketinin üyelerine göre bireysel özerklik üzerinde baskı kuran toplumun ve psikiyatrinin de içinde olduğu kurumların cenderesinden sıyrılmak için delilik devrimci bir imkân sunar.

Hareketin 1968 kuşağının özgürleşme talepleriyle bağlantılı okunması gereken eleştirileri, psikiyatrinin özeleştirisine katkı sunmakla birlikte biyolojik kökenli hastalıkların varlığını ikincil plana atmakla eleştirilmiştir. Günümüzde anti-psikiyatri hareketi 70'lerdeki popüleritesini yitirmiş görünse³⁰ de psikiyatri kurumunun politik, toplumsal, kültürel değişimlerle koşut yapılanmalardan geçtiğini daha iyi anlamamızı sağlamıştır.

²⁹ Louis A. Sass da, "Sovyetler Birliği'nde entelektüeller ile siyasi muhaliflere bazen 'âtıl şizofreni' tanısı" (619) konulduğunu yazar.

³⁰ Günümüzde kapitalizmle ilişkilendirilen psikiyatrik ilaç tedavisine yönelik kuşku ve eleştirilerde kendini gösteren muhalif tavır, anti-psikiyatrinin mirasından pay almış görünür.

2. Toplumcu Gerçekçiliğin Ağırlığı ve Eleştirel Delilik

1940’larda kurulan Köy Enstitüleri’nin, çıkarılan kanunların etkisiyle 1950’lerde parlamaya başlayan, kimi eleştirmenlerin “köy romanı”, kimilerinin “Anadolu romanı”³¹ olarak niteledikleri roman türünde kendisinden önceki edebiyatta başat yer tutan Batılılaşma sorunu yerini yeni mülkiyet ilişkilerine dayanan sınıfsal farklılıkların doğurduğu çatışmaya bırakmaktadır. Ülke politikalarının yoksullaştırdığı köy insanının sorunlarını merceğe almaya başlayan Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* (1950) romanının başlangıç örneklerinden sayıldığı bu edebiyatta, 1960’lardan sonra da etkileri devam edecek Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Samim Kocagöz gibi yazarların adları öne çıkar. 12 Mart darbesinin etkisiyle bugün eleştirmenlerin “12 Mart romanı”³² olarak niteledikleri, darbe sonrası yaşanan hapislik, işkence gibi konuları merkeze alan roman türü de 1971’den sonra ağırlık kazanmıştır.

Bu süreci takip ederek edebiyatta toplumcu gerçekçi estetiğin önem kazandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Toplumcu gerçekçiliğe bağlı yazarların yapıtlarında resmî ideoloji sorgulanır, eleştirilir ve devrime bağlı bir değişim savunulur. Temel amaç toplumsal düzenden kaynaklanan sorunların, çelişkilerin, bunların altında yatan nedenlerin ve çözümün edebiyat yoluyla gösterilmesidir. Deyim yerindeyse edebiyat; bozuk düzenin, katlanılması güç gerçekliğin değiştirilebilmesi yolunda öncelikle onun mekanizmalarının ifşa edilmesi gerektiği düşüncesine hizmet eden estetik bir yoldur. Bu yanılla topluma, insanlığa yarar sağlayan ve onu daha adil bir düzene taşıyacak olan üst yapı üretimlerinden biridir.

³¹ Berna Moran bu ifadeyi tercih ediyor (*Türk Romanına Eleştirel...7*).

³² Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Edebiyatın bu durumuna delilik-kadın ilişkisi açısından baktığımızda ortaya çıkan tablo daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında daha farklı bir özellik göstermektedir. Toplumcu gerçekçi ve eleştirel gerçekçi edebiyat anlayışında sol ideoloji etkindir. Solun yükselişe geçtiği 60’lar ve 70’lerde edebiyat gibi, edebiyat eleştirisinde de bu ideolojinin baskın olduğu görülebilir. Kökü materyalizme dayanan dönemin sol ideolojisinin, deliliği tedavi edilmesi gereken bir hastalık ve deliyi de “makbul vatandaş”ın uzağında gören Kemalist ideolojiye benzer şekilde deliliği sosyal değişimi gerçekleştirecek ideal devrimcinin özellikleri arasında saymadığı açıktır. Toplumsal devrimi gerçekleştirecek olanlar akıllı başında, rasyonel, materyalist devrimcilerdir. Büyük değişimlerin hedeflendiği yolda delilikle kaybedilecek zaman yoktur. Dolayısıyla böyle bir anlayışın egemen olduğu edebiyat ortamında delilikten söz etmenin kendisi eleştirmenlerin gözünde bizzat deliliğe işaret edebilmektedir.

Elbette bu toplumcu gerçekçi/sosyalist gerçekçi yapıtlarda deliliğin hiçbir görünümüne rastlanmadığı anlamına gelmez. Bu yapıtlarda karşılaşılan deliler ya gündelik hayatta da rastlayabileceğimiz mahalle delileri, bir başka deyişle gerçek akıl hastaları olarak dış gerçekliğin yansıtılmasındaki dekoratif öğelerden biridir ya da akıl hastası olmayan ancak “ilerici/devrimci” düşünce ve davranışları, kimi zaman cesaretleri nedeniyle halk arasında “deli” olarak nitelenen karakterlerdir. Bu ikinci tip delilerin aslında kendilerini deli olarak niteleyenlerden daha akıllı oldukları, yapıtların anlatıcıları tarafından doğrudan ya da dolaylı biçimde ortaya konur. Okurun bu olumlu delilerle özdeşlik kurmaları zor değildir. Bu doğrultuda bazı örneklere değinerek genel tabloyu seyre sunmak yerinde olacaktır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Deli Filozof* (1964) adlı romanında daha önce *Ben Deli Miyim?* (1925) adlı kitabında “akıllı deli” olarak yer verdiği Şadan

karakteri bu kez filozof olarak karşımıza çıkar. Kendi ailesi dâhil, halk tarafından Deli Filozof olarak anılan karakter, batıl ve dini inançlara karşı aklın tarafını temsil ettiği için deli olarak görülmektedir. Erkek karakter tanrının varlığından, ahlaki değerlere, hukuka kadar her konuda toplum geneline aykırı görünen görüşleri savunmakta, tanrıya kafa tutmaktadır. Kitapta anlatıcı Deli Filozof’un tarafını tutarak onun deliliğinin sıradan bir delilik olmadığını gösterir.

Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1964) adlı romanının eğitimini yarıda bırakmış, yaşam karşısında edilgen denilebilecek bir tutum takınan karakteri Hayri İrdal’ın bir borç davası sonrasında ruh sağlığı sorunuyla Adli Tıbbi sevk edilmesinin nedeni herkesin kendi “hakikat”ini “yeniden yarattığı” (97) bir ortamda kendi gerçeklerini açıkça ve yüksek sesle dile getirmesi—örneğin halasının kocası Naşit Bey’e “harp zengini, “sabun, şeker hırsız” (98) demesi—“deli” nitelemesinin duyulmak istenmeyen gerçeklerin aklın alanından çıkarılmaya çalışılmasına örnektir. Hastaneye yatırılan Hayri İrdal “deli” olmadığını söylese de Avusturya’da psikanaliz eğitimi almış Doktor Ramiz’e göre “[p]sikanaliz çıktığından beri hemen herkes az çok hastadır” (106); “O halde dışardakilerden farkım ne?” diye soran Hayri İrdal’ın yanıtı kalan sorusu da Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde başta Hayri İrdal olmak üzere karakterlerde görülen deliliklerin, topluma yönelik genel bir eleştirinin dile getirilmesinde izlenen bir yol, bir ironi olduğunu gösterir.

Aynı yıl yayımlanan Cevat Fehmi Başkut’un *Buzlar Çözülmeden* (1964) adlı oyununda akıl hastanesinden kaçan bir delinin kendini kaymakam olarak tanıtıp şehri idare etmesi, adil bir düzen sağlaması, kısacası aslında akıllılardan daha akıllı olarak gösterilmesi söz konusudur³³. Aziz Nesin’in “Damda Deli Var”, “Deliler Boşandı”

³³ Oyun farklı zamanlarda sinemaya da uyarlanmıştır.

gibi birçok metninde de deliliğin ironi yoluyla toplumsal eleştiriye hizmet ettiği görülür.

Fakir Baykurt'un *Tırpan* (1970) adlı romanında hükümeti ve zengin-fakir eşitsizliğini eleştiren, yaşlı köy ağasıyla evlenmek istemeyen Dürü'yü kaderine direnmeye teşvik eden yan kadın karakterlerden yaşlı Uluguş'a köy halkı "deli" gözüyle baksa da bu delilik onun "[c]ihanın bilmediğini bil[en]" (157) yaşlı bilge ana özelliğine işaret eder.

Yukarıda sunduğum örneklerden de hareketle bu dönem yapıtlarında genel olarak deliliğin gerçekçi anlayışla uyumlu olarak çoğunlukla erkek karakterler üzerinden ironi amaçlı kullanıldığını, delilerin aslında deli olarak nitelendirilmeyenlerden daha akıllı olduklarını görmekteyiz.

Bunun yanında delilikten söz edince ister istemez eleştirmenler tarafından delilikle ilişkilendirilen Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1972) başta olmak üzere yapıtlarındaki bu genel özelliğe de kısa da olsa değinmek gerekir. Böylece klasik roman anlayışının ağır bastığı mevcut edebî ortamın biraz ileride ayrıntılandıracağım hassasiyetlerinin hangi farklar üzerine geliştiğine bir giriş yapmış oluruz.

Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı kitabında Türk romanını "geleneksel çizgisinden çıkara[rak] başka tür bir roman deneyen ilk Türk yazarı[nın]" (263) 1971 yılında yayınlanan *Tutunamayanlar*'ın yazarı Oğuz Atay olduğunu söyler. Moran'ın "başka tür" ile kastettiği modernist ve postmodernist romandır. Yıldız Ecevit de *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu* kitabında Atay'ı "bilinçakımı" tekniğinin "Türk romanındaki gerçek öncüsü" (87) olarak gösterir. Dolayısıyla modernist ve postmodernist özellikleriyle ayrı bir yere konulan

Tutunamayanlar bu açıdan verdiğim önceki örneklerden teknik olarak bütünüyle farklıdır. Peki delilik açısından da durum böyle midir?

Oğuz Demiralp, Atay'ın öykülerinin toplamından oluşan *Korkuyu Beklerken* kitabına yazdığı “Önsöz”ünde yazarın karakterlerine ilişkin şöyle bir değerlendirmede bulunur: “[K]endi sorunlarını çözememiş ve topluma kendini kabul ettirememiş aydınlar, toplumun acımasızca dışladığı l[ü]mpenler, çaresizlik içinde intihara, cinayete sürüklenenler, delirmenin sınırlarında dolaşanlar. Alışılanın tersine marjinal insanlardır bunlar” (7). Bu karakterlerin entelektüel krizleri, toplumcu gerçekçi yapıtlardaki aslında “akıllı olan deliler”in durumundan, kaba gerçekliğinden farklıdır. İki erkek karakter de entelektüel bir çıkmazın sonucu olan “deliliği” ya da sınır durumu yaşamaktadırlar. Atay’da en çok öne çıkarılan özelliklerden biri olan ironi, karakterlerin durduğu zemini daha da kayganlaştıran delilikten destek alır gibidir. Nurdan Gürbilek, Atay’da ironinin “karşısındakini değersizleştiren, [...] onu yeren alay”dan farklı olduğunu altını çizer (“Oyun ve Adalet” 12), çünkü başkasında seyredilen gülünç zaatlardan karakterlerin kendileri de muaf değildir. Demiralp bu nedenle yazarın karakterlerinin “ne isyancı ne de kurban olarak yüceltil[diğini]” (8) belirtir. Bu açıdan örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Ben Deli Miyim?* (1925) adlı kitabında İsa’nın çarmıha götürülürken başına takılan dikenli tacin kendisinin de başında olduğunu düşünen Şadan karakterinin kendisini insanlık için feda eden İsa ile özdeşleştirmesi, böylece deliliğe yüklenen peygambervâri yüceltim *Tutunamayanlar* bağlamında Selim’in İsa’ya olan yakınlığında kendini, yukarıda belirttiğim ironi nedeniyle bir yüceltme olarak göstermez belki de. İşte sözü edilen “hem... hem...” mantığıyla işleyen bu ironiye varlık imkânı sağlayan şey, bir düşünsel denge kurulabilmek adına gerçekliğin farklı boyutlarını hep birden kuşatmaya çalışmanın yol açtığı dengesizliğin sonucu olarak görünen deliliktir.

Dolayısıyla bu entelektüel açmazda düşünsel, ahlaki bir başkalık, bireyin—İsa’nın çarmıhı misali—duyarlılıklarla yüklendiği içsel sorumlulukların ağırlığının dünya gerçekliğinin terazisinde tartılmasıyla ortaya çıkan orantısızlık ve gülünçlüklerle birlikte erdemli bir aykırılık vardır. Dolayısıyla Atay’da deliliğin elbette Türk edebiyatının modernist girişimlere yelken açışıyla doğrudan bağlantılı olarak salt içeriğe özgü bir eleştirel araç olmanın ötesine geçerek bir teknik imkân ve özerk bir dile dönüştüğünü söylemek mümkündür. Atay’da bu imkânın sınındığı yapıtların öyküsü ve karakterlerini ise erkekler oluşturur. Bu nedenle Atay’ın bu konu üzerine çok söz söylenebilecek olan yapıtlarını bir kenara koyup ilerleyen bölümlerde entelektüel kadın deliliğinin öyküsünün bizzat bu entelektüel kimliği paylaşan kadın yazarlar elinde nasıl biçimlendiğine eğilmek istiyorum. Ancak öncelikle sözünü ettiğim yıllarda Türkiye’de kadın hareketinin durumunu ve kadın öznelliği tartışmalarını değerlendirmek gerekir.

3. Kadın Hareketinin Değişimi ve Kadın Öznelliği

Tanzimat sonrası ilk dönem geleneksel kadınlık rollerini bütünüyle reddetmeden erkeklerle eşit haklara sahip olma talebini dile getiren kadınlar, Cumhuriyet’le birlikte kadınlıklarını geri plana iterek yeni devletin yükselmesinde erkeklerle omuz omuza çalışırlar ve kendilerine verilen hakların ötesinde bir özerklik talebinde bulunmazlar.

Serpil Sancar 1945-65 yılları arasını kadın haklarından söz edilmeyen, “muhafazakâr modernleşme”nin benimsendiği ve kadının “ev kadını”na dönüştürüldüğü bir dönem olarak betimler (21). Yazar, Osmanlı modernleşmesinde “‘asrilik’ ile ‘millilik’ arasında gidip gelen zihniyet gerilimleri[nin] bu dönemle

birlikte muhafazakârlık lehine yerleşik değerlere dönüş[tüğünü]” (21) belirtir. Sancar’a göre farklı milliyetçi yönelimlerin yaşandığı bu iki farklı modernlik deneyimi, kadının konumunu aile ile sabitleştirmeleri açısından benzerlik gösterirler. Yazar bu durumu “aile odaklı modernleşme” olarak niteler (21). Bu dönem aynı zamanda “geçmiş dönem kadın hakları mücadelesinin belleklerden ve tarihten silinme dönemidir” (188).

Sancar, “muhafazakâr modernlik” dönemi olarak adlandırdığı 1945-1965 yılları arasındaki bu dönemde “Türk kadını” imgesinin “vatanın evlatlarının yetiştiricisi ve eğiticisi, gerektiğinde savaşı, aktif, ama püriten dışil cinsel ahlakın somutlaşmış örneği, gerektiğinde vatani ve ailesi için fedakârlık yapan ama itaatkâr ve sessiz kadın niteliklerini çelişkisiz bir arada barındırması gereken” (194) bir kadın olduğu tespitinde bulunur. Erken modernleşme döneminde “siyasal söylem içinde şekillenen” aile, “artık kentli orta sınıf yaşamlar”da kendini gösterir (234). “[A]rtık belli ekonomik ve sosyal güvenceler elde etmiş kentsoylu erkeklerin daha estetize edilmiş ‘eril’ dünyalarına yeni zevkler ekleme” (239) zamanıdır. Gazete haberleri üzerinden bu dönem sunulan ideal kadın modelinin özelliklerini değerlendiren Sancar, “güzel kadın”larla ilgili haberlerdeki çokluğa değinir ve bedensel güzellik ile “cinsel cazibe”nin öne çıkarılışına vurgu yapar (240). Öyle ki “Güzellik yarışmasında birinci olan ‘Kraliçe’ Türk kadınının ‘milli temsili’ne dönüştürülü[r]” (241).

“Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Roller (1928-1998)” başlıklı makalede Milli Eğitim Bakanlığı tarafından onaylanan 1.125 ders kitabının cinsiyet rolleri açısından incelenmesinin sonuçlarını paylaşan Firdevs Gümüsoğlu 1945’ten sonra gözlemlenen kadın imgesinin önceki dönemden farklılaştığının altını çizer (102). İnceleme 1945’ten sonra kadınların çok daha fazla örnekle ev içi alanla

sınırlandırıldığını göstermektedir. 1930’da Ev İdaresi ve Aile Bilgisi dersi için öğrencilere okutulan kitapta dersin amaçlarından ilki “Büyük bir kısmı daha yüksek bir tahsil görmeden hayata karışacak, ev kadını olacak olan kızlarımıza müstakbel vazifeleri hakkında esaslı bilgi ve fikir vermek[tir]” (125).

1960 sonrası iç göç, sanayileşme ile birlikte yeni bir üretim sürecine dâhil olan emekçi/işçi kadınların hakları sınıf mücadelesi kapsamında solun tartışma alanındadır. Kadınlar artık aile içindeki hâllerinden, “ev hanımlığı”ndan çok, kamusal alanda protestolarda, grevlerde, diğer sendikal faaliyetlerde emekçi, devrimci kadınlar, anneler, “bacı”lar olarak boy göstermeye başlarlar. Bu dönem yayımlanan yazılarda kadınların kurtuluşunun, emek sömürüsünün sona ermesinin ancak siyasi erkin elde edilmesiyle mümkün olacağı savunulmaktadır.³⁴ Çalışan kadınların karşılaştıkları ayrımcı ve “ahlak dışı” durumlar da bu dönem eleştirilerinde yer tutar.

Türkiye’deki kadın hareketinin tarihi üzerine çalışan pek çok araştırmacının ortaya koyduğu görüş 1960-1980 arası dönemin feminizm açısından güçlü izler barındırmadığı yönündedir.³⁵ “Bunda, aynı dönemde uluslararası kadın hareketindeki durağanlığın” etkisi olduğu söylene de (Zülal Kılıç 351) temel neden, sol hareketin ivme kazandığı 1960’lar ve takip eden yıllarda kadın hareketinin esas mücadelenin, sınıf dayanışmasının yanında ikincil bir mesele olarak görülmesidir. Kadınların sorunlarının kaynağı da diğer toplumsal sorunlar gibi sınıfsal kökenlidir ve sınıf mücadelesinin sonunda zaten çözülecektir. Zülal Kılıç “Cumhuriyet Türkiye’si’nde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış” makalesinde feminizmle sosyalizmin yaklaşım farkını şöyle özetler: “Kendi bakış açılarından hareketle feministler kadınların ortak

³⁴ Beria Önger “Kadın, Özgürlük ve Siyaset”. *Cumhuriyet*, 12.4.1965. (Aktaran Serpil Sancar)

³⁵ Bunun için alanın önde gelen isimlerinin yazılarının derlendiği *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* kitabına bakılabilir.

ezilmişliğini vurgulayıp, kadın dayanışmasını savunurken, sosyalistler farklılığın üstünde durmakta ve kapitalizmin sömürdüğü kadınların, sömürülen erkeklerle ortaklığını öne çıkarmaktadırlar” (352). Sosyalist düşüncenin kadın-erkek eşitliğinde kadının konumu sürekli erkeğine göre ayarlanır.

Dolayısıyla özerk bir kadın hareketi, feminist söylem, bu dönem aydınlarının düşünce ufkunu işgal etmemiştir. Cinsiyet odaklı bir söylem geliştirmeye çalışan sesler de “burjuvalık”la suçlanarak bastırılmış, Ayşe Kadioğlu’nun belirttiği gibi “‘sınıf dayanışması’ nı tehdit eden bir ‘burjuva sapma’ olarak görülmüştür” (97). Fatmagül Berktaş da “Türkiye Solu’nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?” başlıklı yazısında Türkiye’deki sol hareketin “kadının kadın olduğu için, yani cinsiyeti itibarıyla ‘burjuvalaşmaya’ daha yatkın görülmesi”ne dayanan “rasyonalizasyon”unu eleştirir (281).

Toplumun alt sınıflarını harekete geçirmeye çalışan sol örgütler, umdukları halk desteğini kazanabilmek adına kadınların ikincil konumlarının her fırsatta meşrulaştırıldığı erkek egemen yapıyı sarsmamaya, genel kitlenin kabullerini bozmamayı biraz da siyasi bir taktik olarak görürler. Ancak bunun sonucunda cinsiyet hiyerarşisine bağlı sorunlar bir kez daha geri plana itilmiş olur. Berktaş’a göre sol “halkın değerlerini benimsemek” adına kadınlarla ilgili feodal kalıpları da benimsemiş ve devrimci olmanın koşullarından biri olarak ahlakçılığı ortaya koymuştur (282).

Berktaş, cinsiyet hiyerarşisini sorgulamaktan vazgeçmeyen kadınların sol içinde başka yollarla vurulmaya çalışıldığını söyler:

Siz paylaşmaya ve ortaklığa karşı çıkıyorsunuz, demek ki erkek düşmanısınız; bağımsızlık ve özgürce yaşamak istiyorsunuz,

demek ki sorumsuz ve güvenilmezsiniz; kişiliğinizi geliştirmek istiyorsunuz, demek ki çıkarıcı ve bencilsiniz; eskisi gibi uysal ve uzlaşmacı değilsiniz, demek ki soğuk ve sevgisizsiniz! (288)

Bütün bu olumsuzlayıcı sıfatlara “deliliğin” eklenmesi sürpriz olmaz.

Bu dönemde sol örgütlenme dışında CHP ve Adalet Partisi’nin kadın kolları da faaliyet göstermektedir. Ayrıca 1972 yılında Türkiye Ulusal Kadınlar Partisi adıyla bir parti kurulur ancak gerekli örgütlenme sağlanamadığı için seçimlere katılamaz ve 12 Eylül sonrasında kapanır.

Asıl etki alanına sahip 1970-80 arası dönemde kurulan kadın derneklerinin çoğunlukla sol örgütlere ya da sosyalist düşünceye bağlı olarak faaliyet gösterdikleri derneklerin adlarından da anlaşılabılır. 1969 yılında Devrimci Kadınlar Derneği kurulur, bunu 1975’te kurulan İlerici Kadınlar Derneği ve Demokratik Kadınlar Birliği, Emekçi Kadınlar Birliği, Devrimci Kadın Dernekleri (Ankara, İstanbul) izler. Bir yandan da siyasi partilerin balolar, çaylar, çekilişler düzenleyerek partiye mali destek sağlayan kadın kolları vardır (Güneş-Ayata 238).

Devrimci Kadınlar Derneği’nin önemli bir özelliği Zülal Kılıç’ın da aktardığı gibi sol örgütler içinde kadınların yönetim kadrolarına getirilmemesi, asil üye olamamaları gibi bazı eleştirilerden yola çıkarak sol mücadelede kadın devrimcilerin de olduğunu hatırlatma amacı gütmesidir (351). Kadınların devrimci olarak etkin roller üstlenebilmeleri için solun özeleştiriye davet edilmesi, sol hareketin kadına bakışındaki temel soruna işaret etmektedir.

Sol örgütler içinde kadınların ciddiye alınması, seslerini duyurabilmeleri ortak davaya bağlılıkları ve erkek devrimcilerden beklenildiği gibi davranmalarına bağlıdır. Şirin Tekeli sol içindeki kadınların konumuna dair şu tespitlerde bulunur:

Onlar (ister Moskova, ister Pekin, ister ne yanlısı olursa olsun solcu örgütler) kadınları harekete geçirmek için kendilerine bağlı örgütler oluşturdıklarında, kadınlara Türk toplumundaki statülerinden kaynaklanan ezilmişliklerinin bilincine varma fırsatını vermek yerine, geleneksel özverili ‘anne-eş-bacı’ imajını koruma çabası içindeydiler. Bu ‘kadın örgütleri’ nin yönetimlerindeki kadınların çoğu, bu Ortodoks bakışa uygun olarak, kendi tabanlarına üstenci-erkeksi bir tonda hitap ediyorlardı. (aktaran Kadioğlu 98)

Tanıl Bora ve Ulaş Tol da “Siyasal Düşünce ve Erkek Dili” başlıklı yazılarında ataerkil söylemin uzantısı olan sosyalist erkek dilinin özelliklerinden söz ederler. Buna göre “mücadeleyi bireysel zevklerin üstünde” tutan, giyim kuşam yanında karşı cinsle ilişkiler konusunda da “bedenlerini disipline” eden solcuların “militan ‘bacıları’ da mücadelede etkin olabilmek için ‘kadınlık’ tan arınmak durumunda kalmışlardır” (829).

Sözü edilen sol örgütlenmenin yanı sıra kadınlara yönelik yayın faaliyeti de sürmektedir. 1940’larda başlayıp 1979’a kadar yayımlanan *Kadın Gazetesi*’nin amacı Cumhuriyet’in kadınlara verdiği haklarla birlikte artık bir eşitlik mücadelesine ihtiyaç duyulmadığına inanan Cumhuriyet’in kadın düşüncesini desteklemektir. 1978 yılında *Kadınca* dergisi yayımlanmaya başlar. “Başlangıçta feminist olmayan dergi, kadın cinselliği üzerindeki baskıları kınayarak ‘orgazm’ hakkını savunur” (Tekeli, “Birinci ve İkinci Dalga...” 342), “kadınları atak ve cüretkâr olmaya çağıran bir söylem kurar” (Saktanber 196). Aynı yıl Kate Millet, Shulamith Firestone ve Simone de Beauvoir gibi feminist düşünceye yön veren bazı yazarların kitapları Türkçeye çevrilir (Tekeli, 342). Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı’nın kuruluşuyla kadınların tarihine yeni bir kapı aralanmıştır.

Aynı dönemlerde yani 1970’lerden itibaren Batı’da ise feminizmin ikinci dalgası başlamıştır. Batı’da 1960’larda öğrenci hareketleri ve ikinci dalga feminizm etrafında işitilen “Özel olan politiktir” sloganı³⁶ ve sloganın altında yatan bireyin politikliğine vurgu yapan dikkat, Türkiye kadın hareketinde kendini biraz gecikmeli olarak 1980’lerde göstermiştir. Ancak belirtmek gerekir ki tezin ilerleyen bölümlerinde gösterileceği gibi ikinci dalga feminizm bağlamında dillendirilen özerklik sorunları kadın yazarlar tarafından edebiyat düzleminde zaten irdelenmektedir. Bu nedenle Deniz Kandiyoti’nin, toplumsal cinsiyetin “özgün kültürel kuralları”nın ve “doğurduğu etkiler”in incelenmesinde kadın yazarların sosyal bilimcileri bir ölçüde geride bıraktıkları savunusu yerindedir (“Ataerkil Örüntüler...” 340).

1980’li yıllar aynı zamanda kadınların gündelik yaşamdaki ayrımcılıkları protesto etmek için sokağa çıktıkları eylemlere tanıklık eder. Bu eylemlerin çıkış noktası çoğunlukla kadına karşı şiddet, tecavüz ve ayrımcılıktır. Kadınların siyasi partilerden bağımsız olarak küçük gruplar hâlinde gerçekleştirilen bilinç yükseltme toplantıları, okuma kulüpleri, sempozyumlar, paneller, şiddete ve ayrımcılığa karşı kampanyalar, 8 Mart kutlamaları, Batı’dan yapılan kitap çevirileri bu yıllardaki kadın mücadelesinin belirleyici özellikleri olmuştur. 80 sonrası yeni feministler Kemalist feministlerin eşitlikçi taleplerinin ötesinde bir özerklik talep etmekte ve geleneği de bu çerçevede sorgulamaktadır. Bu doğrultuda en çok öne çıkan konular özerk kadın kimliğinin varlığı ve bu varlığın inşasında cinselliğin yeri olmuştur. Çünkü Ayşe Kadioğlu’nun da vurguladığı gibi “Cumhuriyet’in ilk döneminin ‘Kemalist

³⁶ Slogan, feminist yazar Carol Hanisch’in 1970 yılında *Notes From the Second Year: Women’s Liberation* adlı antolojide yayımlanan “The Personal is Political” başlıklı yazısından ortaya çıkmıştır. Bu makalede Hanisch kadınlar arası bilinç yükseltme toplantılarının politikliğine yöneltilen eleştirilere karşılık verir, bu toplantıların kadınların içlerini döktükleri “terapi”ler olarak algılanmasına karşı çıkararak kadınlar arası ilişkiler, evlilik, annelik gibi kadınlık rolleriyle ilişkili konuların tartışılmasının politik bir eylem olduğunu savunur.

öğretmen', 1960'ların sonu ve 1970'lerin 'sosyalist bacı' ve 1980'lerin 'türbanlı üniversite öğrencisi' klişelerinin ortak bir özelliği vardır: cinselliğin inkârı" (100). Kadın bedeni ve cinselliğinin denetimi üzerinden işleyen iktidar mekanizmalarına karşı çıkışta artık cinsel özgürleşme önem kazanır.

Cinsellik kadın yazarlar tarafından edebiyat tarihinde daha önce rastlanmadığı kadar romantik aşk idealinin sislerinden arınmış bir açıklıkla yapıtlarda işlenmiştir.

Ayşe Sakbender "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne" başlıklı yazısında medyanın cinselliklerini sahiplenen entelektüel kadınları kendisine nasıl malzeme kıldığına dikkati çeker:

[C]inselliklerini kimliklerinin olağan bir parçası halinde taşımak isteyen kadınlar yatak odasındaki kimliklerini gündelik yaşama taşımış ve dolayısıyla düzeni bozmuş ve buna paralel olarak denetimden çıkmış kadınlardır ve bu kadınlar medyada yer aldıklarında da sanatçı, hırçın feminist veya üstsüz turist kadın değillerse yeni yeni türeyip dergilere kapak konusu olan 'aşkları, cinsellikleri ve sorunlarıyla yalnız yaşayan' entelektüel kadınlardır. (203)

Sakbender bu yalnız entelektüel kadınların 1988'de *Nokta* dergisine kapak yapılmaları ve bunun yapılma biçiminden de söz eder. Derginin dosya konusu "Her Gün Tek Başına" başlığıyla tanıtılır (203). 80'lerde feminist kadın eylemlerinin

medyada alaycı ifadelerle karşılık bulması ve eylemci kadınların medeni durumlarının haber içeriğine özenle dâhil edilmesi dikkat çekicidir³⁷.

Nitekim aynı durum yapıtlarında cinselliği tartışmaya açan kadın yazarların karşılaştıkları tepkilerde de geçerlidir.

1990'dan itibaren kadın örgütleri seslerini daha fazla duyurmaya başlamıştır. Aksu Bora ve Asena Günal, *90'larda Türkiye'de Feminizm* adlı derleme yazılardan oluşan kitaba yazdıkları "Önsöz"de 1990'larda feminist hareketin Türkiye'deki muhalefetin cılız kaldığı "genel politik atmosfer"le de bağlantılı olarak "kurumsallaşma dönemi"ne girdiğini belirtirler (8). Bu yıllarda ayrıca milliyetçiliğe eleştiri yönelten Kürt kadınlar ve "Müslüman feministler" daha fazla görünürlük kazanırlar (8).

90'larda sözü edilen kurumlaşma sayesinde kadınlar kendi kurumları için mücadele vermiş ve dayanışma merkezleri, vakıflar (Kadın Dayanışma Vakfı), dernekler (Ka-der), kadın sığınma evleri (Mor Çatı), Uçan Süpürge gibi bağımsız proje kuruluşları oluşturmuşlardır. 90'larda kadına karşı şiddet gündemde önemli yer tutmakta ve yasalara yönelik değişiklik taleplerinin yerine getirilmesi için mücadele verilmektedir.³⁸ Şiddet, cinsel taciz, tecavüz, kürtaj gibi sorunlara karşı mücadele eden feministlerin 80'lerin sonundan itibaren bedeni, beden politikalarını tartışmaya açtığı gözlemlenir.

³⁷ Ankara'da 1987 yılında Anneler Günü'nde eylem yapan feminist kadınların gazetelere konu edilme biçimleri için bkz. Timis, Nilüfer ve Meltem Ağduk Gevrek. "1980'ler Türkiye'si'nde Feminist Hareket: Ankara Çevresi".

³⁸ Bu konuda S. Nazik Işık'ın "1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler" yazısına bakılabilir.

B. Kadın Öznelliğinin İnşasında İnkâr ve İmkân Olarak Delilik

Bu ana bölümde ele alacağım kadın yazarların delilikle ilişkilendirilmelerinin altında yatan nedenleri irdelerken eleştirmenler tarafından altı sürekli çizilen ancak yeterince açıklanmayan “delilik dili” ve söyleminin özelliklerini, geçerliliğini, deliliğin estetik modernizm içindeki konumunu ve kimi zaman ihmal edilen kuramsal arka planını tartışmaya açacağım.

1. Modernist Estetik ve Delilik

Kökleri Batı’daki Aydınlanma Çağı’na uzanan modernitenin; rasyonel aklı, ilerlemeyi, sekülerliği ve bireyin özgürlüğünü, dolayısıyla etki gücünü öne çıkardığı yaklaşımına karşı 20. yüzyıldan itibaren gelenek karşıtlığında yükselen modernizmin anti-rasyonalist tutumu ve Fredric Jameson’ın *Biricik Modernite* adlı kitabında “modernizm ideolojisi”nin belirleyici ilkelerinden biri olarak sunduğu “estetik özerkleşme” (155) eğilimiyle dikkati çekmektedir. Tezin başında da vurguladığım gibi her dönem değişen normlara karşıtlık çerçevesinde varlık gösteren delilik, bu kez modernitenin normlarının sorgulanma alanı hâline gelir. Bu normlar elbette estetiğin alanını da kapsamaktadır. Bu nedenle delilik ile estetik modernizm ve kadına özgü sesi arayan dişil yazı arasında yakın ilişkiler kurulmuş, delilik bir başkaldırı stratejisi olarak gündeme gelmiştir.

Aklın ve geleneğin bireyi sıkıştırdığı kalıplardan özerkleşme, bir başka deyişle gerçekliği temsilden muafiyet; ideal, bütünlüklü, otantik özne düşüncesinin sorgulanışı ve bütün bunların ortaya çıkardığı yeni dilsel düzen, ilerleyen bölümlerde

inceleyeceğim yazarların yapıtlarının estetik özerkleşme bağlamında delilikle ilişkilendirilme noktalarına da ışık tutmaktadır.

Delilik ile modernist estetik arasındaki benzerlikleri irdeleyen en kapsamlı çalışmalardan birini kaleme almış olan Louis A. Sass, *Delilik ve Modernizm* adlı kitabında aklın “kutsallık mertebesine” (17) çıkarıldığı Batı düşüncesinin temellerinin 19. ve 20. yüzyılda “romantik, Nietzscheci, gerçeküstücü ve postyapısalcı yazarlar” (17) tarafından eleştirildiğini yazar.

Anti-psikiyatri hareketi de 1960 ve 70’lerin politik söylemleri yanında, deliliği bir özerklik imkânı olarak uzunca süredir sınayan edebiyattan beslenmiş, ilerleyen yıllarda modernist edebiyat ile delilik, şizofreni arasındaki ilişki incelemelere konu olmuştur. Örneğin, anti-psikiyatri hareketinin popülerleşmesinde yayımladığı kitaplarla önemli katkı sunan İngiliz psikiyatrist R.D. Laing, akıl hastanesinde yatan Fransız yazar ve şair Antonin Artaud’nun “Bir deli, toplumun dinlemek istemediği ve kendisini, kaldıramayacak fikirler üretmekten korumaya çalıştığı bir kişidir” sözünden etkilenmiştir (Babaoğlu 284).

Delilikle anılan sürrealistler de sosyal değişimin başlangıç noktasını aklın özgürleşmesinde görüyorlardı. Bu yolda rasyonel düzene, mantığa başkaldıran, bilinç dışının serbest bırakılmasına dayanan bir sanatsal yaklaşımı benimsemişlerdir. Çizgisel zaman, olay örgüsü, mantıksal bağlantıların reddedildiği, rüyaların, serbest çağrışımın denendiği metinler yazarlar. *Sürrealist Manifestolar*’da Andre Breton “delilik korkusunun” hayal gücünün önünü kestiğini söyler (9). Ona göre delilik “insan denen kapalı kutuyu süresiz olarak açabilecek bir anahtar” (105) sunar. “[M]antığa karşı silahlanmaktan” (67) korkmanın, rüyaları anlamsız diye ötelemenin, zamana sıkı sıkıya tutunmanın asıl “delilik” olduğunu öne sürer. Gerçekçi edebiyatı

kastederek “bu küçültücü ‘gerçekçi’ deliliklere son verme vaktinin geldiğini” (108) savunur.

Ayrıca sürrealistlere göre toplumsal düzenin sonucu olarak kadınlar üretim sürecine sıklıkla katılmadıkları için hayal güçleri görece daha özgürdür. Bu nedenle kadın çoğunlukla son derece saygın mantık dışı ve akıl dışı düşünce biçimleriyle özdeşleştirilmiştir (Ladimer 176). Breton’a göre sanatçı maskülenin zıttı olan dişil kavrayışa yoğunlaşmalı ve sanatçı yapıtını karakteristik dişil algılar temeline oturtmalı (aktaran Ladimer 177). Bu nedenle *Sürrealist Manifestolar*’da Breton histerik kadınlara teşekkür eder: “Histeriye şükürler olsun, demiştik Aragon ve ben, onun çatılar boyunca savrulan genç, çıplak kadınlardan” (124). Böylece akıldışılık, delilik alanı bu kez yaratıcılık dolayımında yine kadınla birlikte düşünülmüştür.

Leylâ Erbil, Sevim Burak gibi 1960 sonrası yazarlarda gerçeküstücülerin etkili olduğunu savunan çok sayıda yazıya rastlanmakta ve gerçeküstücülerin yukarıda özetlediğim anlayışlarının dolayısıyla da deliliğe yaklaşımlarının bu yazarları etkilediği görüşü öne sürülmektedir.

Belirttiğim özellikleri nedeniyle sürrealist metinler geleneksel estetiğin savunucuları tarafından rüyaların yazımına indirgenip saçmalık ve anlamsızlıkla eleştirilmiştir. Adorno ise “Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış” başlıklı yazısında gerçeküstücü kurguların “alışılmış mantığı ve ampirik varoluşun oyun kurallarını geçersiz kıl[dıklarını]” ama bütün bu alt üst oluşun kırılıp parçalanmaların yeniden gruplandırılmasıyla “çözüp yok etme”ye izin vermediğini söyler (110). Gerçeküstücülük ile rüyalar arasındaki farka odaklanan düşünüre göre “Gerçeküstücülerin yarattığı dünya yıkıntılarında gün ışığına çıkan, kendinde (an sich) bilinçdışı değildir. Bilinçdışıyla ilişkileri açısından bakıldığında, simgeler

fazlasıyla akli görünecektir” (110). Benzer bir dikkati ele alacağım kadın yazarlara yönelik “saçmalık” eleştirilerlerine karşı dile getirmenin mümkün olduğu görülecektir.

Gerçeküstücüler dışında normalin belirleyicisi konumundaki Freudcu psikanalizin libidinal arzusunun denetimiyle ilgili öedipal düşüncesini eleştiren Gilles Deleuze ve Félix Guattari, 1972 yılında yayımlanan *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni) adlı kitaplarında bireyin yaratıcılığını körelten psikinalize karşı *şizoanaliz* kavramını koyarlar. Kitabın önemli referans noktalarında yine edebiyatla karşılaşılır. “Edebiyat şizofreni gibidir: Bir süreçtir, hedef değil; bir üretimdir, anlatım değil” (133) diyen Deleuze ve Guattari; Artaud, Beckett, Nerval gibi edebiyatçıları şizofreniyi örneklemek için kullanırlar. Edebiyat bağlamında söz konusu edilen yazarın şizofreni hastası olması ya da bireysel öedipalizasyonu (*oedipalization*) değildir; yapıtı egemen kodlara göre ideolojiyi gizleyen bir minör eyleme dönüştüren ve onu “köleleştirme”ye yönelen Öedipal biçimin (*Oedipal form*) kendisidir (133). Buna karşı şizofreni, arzusunun (*desire*) üretim sürecidir ve devrimci bir potansiyel taşır.

Louis A. Sass, şizofreninin çağımızın “‘delilik’ ya da ‘akıl hastalığı’ kavramının sembolü” (526) olduğunu söyler. Yazar kitabında şizofreniyi, “bilincin duyarlılığı ve temel öğelerinin en iyi yansıtıldığı, yirminci yüzyılın” modernist edebiyat yapıtlarıyla incelemeye açar (23). “En ciddi ve belirgin deli tipi olan şizofren”in modernist edebiyatta “otantiklik ideallerinin” (40) simgesi olduğunu ileri sürerken Elaine Showalter da şizofreninin histeri, depresyon vb.den farklı olarak tıbbi ve istatistiksel olarak daha çok kadınlarda görülen bir hastalık olmadığını, birçok çalışmanın gösterdiği üzere hastalığın kadın ve erkeklerdeki görülme oranının eşit olduğunu belirtir; ancak buna rağmen 19. yüzyılda merkezi bir kültürel figür olan

histerik kadının yerini 20. yüzyılda bu kez şizofrenik kadın imgesinin aldığını iddia eder: “Modernist edebi yönelimler şizofrenik kadın imgesini dilsel, dinsel ve cinsel çöküntünün bir sembolü olarak benimsediler” (*The Female Malady* 204). Öyle ki bu imge sanatçının “ilham perisi” ve “devrimci potansiyel”in dışavurumu hâline gelmiştir (204-205).

19. yüzyıldaki gerçekçi ve eril edebiyat nasıl histeri üzerine yoğunlaşıyor ve çoğunlukla bir dış anlatıcının (tıpkı doktorların konumu gibi) yargılayıcı bakışlarından okura ulaşıyorsa, 20. yüzyıldan itibaren modernist edebiyatın varoluşsal bunalımlar içindeki yeni bireyin karmaşık ve dış gözlemin yansıtmakta kifayetsiz kaldığı iç gerçekliği de daha çok şizofrenik bilinç benzeri çoklu bakış açılarıyla anlatılmaktadır.

Bu açıdan şizofreni ile modernist edebiyat arasındaki benzerliklere dikkat çeken Sass, postmodernizmi de kapsayacak şekilde ele aldığı modernist sanat³⁹ ile şizofreni arasında paralellik kurduğu yedi niteliği şöyle sıralar: 1. Gelenek ve otorite karşıtlığı, olumsuz tutum (51), 2. Perspektif çokluğu ve perspektiflerin göreceliği (52), 3. “Bütünlük duygusunun yitimi”, “etkin kendiliğin kişiliksizleştirilmesi ya da yok oluşu” (53), 4. “Dış gerçeğin anlamının yitirilmesi” (54), 5. Uzamsal biçim anlayışında değişim (56), 6. “Estetik özgöndergesellik” (58), 7. “İroni ve uzak durma”⁴⁰ (59). Buradaki “estetik özgöndergesellik” özelliği, estetik özerklik ile birlikte düşünülmelidir ve kaçınılmaz biçimde dille ilgilidir.

Sass şizofren dilinin genel özelliklerini açıklayarak, modernist estetiğin belirleyici niteliği olan özerk dil ile “delilik dili” arasında kurulan bağlantıların nedenlerini anlamamızı kolaylaştırır. “Şizofren dilindeki eğilimler”den (238) söz

³⁹ Sass’a göre “çoğunluk postmodernizmin söylemi olduğu düşünülen edebi ve felsefi postyapısalcılık büyük çapta modernist sanat biçimleri kuramı gibi algılanabilir” (543).

⁴⁰ Sass, ironinin modernizmden daha çok postmodernizmde belirgin olduğunu söyler (60).

ederken afazi (söz yitimi) gibi alt tipleri dışarıda bırakarak esas olarak şizofren dilindeki “gariplik”in “dilbilimsel bir bozukluk”a (238) dayanmadığını, görünüşte “temel anlambilim kurallarına” (238) uygun olduğunun altını çizer. Şizofren dilindeki “gariplik”e yol açan, yazarın üç başlığa indirdiği “toplumdan soyutlama”, “özerkleşme” ve “yoksullaşma” (239) eğilimleri modernist estetikteki “refleksivite ya da içe yönelimle” (239) benzerlik gösterir. “Toplumsal soyutlama”, “kişinin dilini, toplumsal konuşma âdetlerine uygun olarak ayarlayamaması, [...] şifreli sözcüklerin aşırı özlü ve kısa olması, [...] dönüp dolaşıp bir türlü sadede gelemeyen tümceler” (239) olarak kendini belli eder. Şizofreni hastası “neolojizmler yaptığında, günlük sözcüklere kişisel özel anlamlar verip, ne demek istediklerini açıklama zahmetine katlanmadan mecazlar kullandığında” (239) dil daha da karmaşık, anlaşılması zor bir hâl almaktadır. Sass, bu dilin diğer tipik özelliğinin “deiktik anlam belirsizlikleri” (240), yani zaman ve mekân ile “konuşmaya katılanların kimliği” (240) konusundaki belirsizlikler olduğunu belirtir. “Özerkleşme” başlığı altında yazar, şizofren dilindeki iletişim işlevinin kaybına işaret ederek “konuşmanın akışına daha çok akustik nitelikler ya da kullanılan sözcüklerin yersiz semantik çağrışımları[nın] yön ver[diğini]” (240) ifade eder. Şizofrenler “dilini çok anlamlılığın aşırı duyarlık gösterme[ktedirler]” (241). “Yoksullaşma” niteliği ise şizofrenin “kesik kesik konuş[ması] ya da toptan dilsizleş[mesi]” (243) olarak ortaya çıkabileceği gibi “son derece soyut ya da aşırı somut yinelemelerle dolu, klişeleşmiş” (243) bir görünüm de sergileyebilir.

Avangard ve modernist edebiyatın bilinç akışı başta olmak üzere yeni anlatım teknikleri ve Roland Barthes’a göndermeyle söyleyecek olursak cümlelerin

hiyerarşini⁴¹ yıkarak yeni bireysel gerçekliği ifade etmek üzere geliştirmeye çalışılan yeni dil, şizofreni özelinde delilikle ilişkili ele alınmıştır. Woolf, Faulkner, Joyce, Proust gibi yazarlar örneklerde başı çeken isimlerdir. Denilebilir ki modernizmden önce delilik, “hakkında” konuluşulan bir şeyken, modernizm sonrası kendisi hakkında konuşan olmaya niyetlenir. Bu niyet ise değişen bir dili beraberinde getirir. Foucault’nun *Akıl Hastalığı ve Psikoloji* adlı kitabında belirttiği “zihinsel patoloji” (28) durumunda “Diyaloğun karmaşık sentezinin yerine, parçalı monolog geçmiş, anlamın oluştuğu sentaks (sözdizimi) bozulmuş ve ikircikli, çok şekilli (*polimorfik*) ve değişken anlamın dışında hiçbir dilsel öge kalmamıştır. Şimdiki ana ve o anki konuma eklemelenen uzam-zaman tutarlılığı çökmüştür”⁴² (29). Toplumsal bir dönemeç olan modernizmin edebiyattaki dışavurumu ise yine öncelikle; öznel, parçalı, tamamlanmamış, çokanlamlı, bulanık, doğrusal olmayan bir dildir; dolayısıyla dilin öncelikli iletişim işlevinin sekteye uğradığı ya da bilinçli olarak uğratıldığı bu iki eğilim ortak özellikler sergiler.

Bu doğrultuda Fredric Jameson, “İdeoloji Olarak Modernizm” başlıklı yazısında Adorno’nun estetik hakkındaki görüşlerinden yola çıkarak “Dil, estetiğin kendisi, içe kapanış ve şizofreniye ve anlamsız bir yazı ve büsbütün ‘inanité sonere’ye (sese karşı duyarsızlığa, kütlüğe) dönüşmedikçe asla tamamen özerk olamaz” (153) der. Bu nedenle özerk bir estetik kurma girişimleri ister istemez, az ya da çok deliliğin diline yaklaşacaktır; ancak yazıyı estetiğin alanında tutan, dış

⁴¹ Roland Barthes, *Yazı ve Yorum* kitabında “Tümce hiyerarşıktır: bağımlılıklar, bağılıklar, iç gereklikler içerir. Tamamlanmışlığı bundandır” (160) diye yazar. Barthes’ın mitlerin üstdiline karşı avangardın dilini öne çıkarması deliliğin akıl karşısındaki konumuna benzer.

⁴² Yazar, *Kelimeler ve Şeyler* kitabında da edebî dilin özerkliğine ve estetik özgöndergeselliğe şu sözlerle değinir: “[E]debiyat [...] bir temsil düzenine uyarlanmış biçimler olarak ‘türler’ tanımıyla bağlarını koparmakta ve sarp varoluşunu iddia etmekten –diğer bütün söylemlere karşı- başka bir yasası olmayan bir dilin düpedüz dışavurumu haline gelmektedir; artık sanki söylemi kendi biçimini söylemekten başka bir içeriğe sahip olamazmış gibi, kendi üzerine nihayetsiz bir geri dönüşün içine büzülmekten başka yapacak bir şeyi yoktur” (420-1).

gerçeklikle olan referans bağlarını inceltse de koparmamasıdır. Tıpkı yukarıda Adorno'nun gerçeküstücülerin yazdıklarıyla rüya arasındaki farkı anımsatması ve bilinçdışının gerçeküstücüler elinde yine aklî ve estetik örüntüler kazanması gibi. Söz konusu olan, delilik görünümü içindeki bir iç mantığın işleyiştir denilebilir.

Özerk dille ilgili öne çıkarılan yukarıdaki özelliklerle aşağıda açıklayacağım dişil dilin özellikleri arasındaki benzerlik de dikkate değerdir. Bu açıdan bakıldığında dişil yazı düşüncesi, deliliğin cinsiyetlendiriliş biçimini kadınlar lehine yeniden okumakla ilgilenir ve bağlantı kurulan referans noktalarını sorgulamaya açarak referansların kendisini değiştirmeyi teklif eder.

2. Deliliğin Öteki Yüzü: Dişil Yazı

Eşitlikçi feminizm de özerkleşmeyi savunan farklılık feminizmi de bir “kadın kimliği”nden söz etmekte, bu kimliğin nasıl tanımlanabileceği, ikincillikten nasıl kurtulabileceği ve bir feminist estetiğin varlığı tartışmalara konu olmaktadır. Bu tartışmalarda en çok öne çıkan isimler *İkinci Cins* (1949) kitabıyla Simone de Beauvoir, *Cinsel Politika* kitabıyla Kate Millett, *Kadınlık Gizemi* kitabıyla Betty Friedan'dır. Bu kuramcılar genel olarak eril öznenin kendi kimliğini kurmak için yarattığı kadın ötekinin temsil biçimlerindeki ortaklıklara dikkat çekerek kadın öznelliğinin nasıl toplumsal olarak yaratıldığını göstermeye çalışmışlardır.

İkinci dalganın devamında kadın öznelliği ve bunun dil ile ilişkisi üzerinde duranlar postyapısalcı Fransız kuramcılar Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Hélène Cixous olmuştur. Bu yazarlarla birlikte anılan “dişil yazı”, “dişil dil” ya da bilinen Fransızca deyişle “*écriture féminine*”, “kadın cinsiyetinin belirleyiciliği ve cinsiyetle yazı stili ve şekilleri arasındaki ilişkiye odaklanılan” bir kavramsal yönelimdir

(Humm 144). Birazdan daha ayrıntılı özetlemeye çalışacağım bu üç kuramcının yola çıkarak kesin tanımları yapılamayan dişil dil ile ilgili genel özellikler, bilinçdışının ortaya çıkışı, sözdiziminin bozulması, değişkenlik, konuşmaya/sese yakınlık, çokanlamlılık, çokseslilik, çifcinsiyetlilik vb.dir. Bu tanımlanması zor dili açıklamak için delilikle benzerliğine işaret edilmiş, böylece kadın ile delilik bir kez daha ama bu kez özerkleşme arayışında bir araya getirilmiştir.

Bu kuramcılar “sadece edebi kurguların cinsiyetçiliğini değil, aynı zamanda ‘edebiyat’ın yapısını destekleyen cinsiyetçi düşünce sistemini” (Humm 139) de tartışmaya açarlar. Tezin başında ortaya koyduğum ikili karşıtlıklarla işleyen ve güce dayalı verili düşünsel düzenin ve dil yapısının altını oyma amacı güden postyapısalcı düşüncede buluşmalar da yaklaşım olarak kendi içlerinde önemli farklılıklar sergilemişlerdir.

a. Cixous’nun Histeriğe Seslenişi:

Hélène Cixous Batı düşüncesindeki ikili karşıtlıkların erkeğin iktidarını pekiştiren, sürdüren yapısına dikkat çekerken, Yahudi bir kadın düşünür olmanın zorluklarını deneyimlemiş biri olarak bu karşıtlıklar içinde her zaman zayıf olan Öteki ile bir tutulan kadının özne olabilmesinin yolunu kadın bedeniyle ilişkili “dişil yazı”da (*écriture féminine*), “dişil dil”de bulur. 1976 yılında yayımlanan ünlü yazısı “The Laugh of Medusa”da (Medusa’nın Kahkahası) yazmanın erkeklere ayrılmış yüksek, erişilmesi zor bir yere konumlandırılmasını eleştirerek kadınlara kimseye aldırmadan yazmaları çağrısında bulunur. Cixous’ya göre kadınlar erkek egemen bir ortamda konuşmanın ve yazmanın doğurduğu güçlü kaygıları ciddiye alınmak için kullandıkları eril dil ile birlikte geride bırakıp kendilerini, diğer kadınları yazıya taşımaları, bedenleriyle yazmalıdırlar. Çünkü yazı “yeni bir isyanın keşfidir” ve

kadınlar yazı yoluyla, erkek egemenliği tarafından el konulmuş bedenlerine dönebilirler (880). Cixous'ya göre kadınlara bedenlerinden vazgeçmeleri, utanmaları, onu yok saymaları öğretilmiş ve kadınların kendi bedenlerini keşfi bu kandırmacayla engellenmiştir (885). Bu yeni isyan ile kadın, öznelliğini kurabilir. Yazı geleneğindeki fallusmerkezliliği ve logosmerkezliliği eleştiren kuramcı, dişil dilin teorik olarak tanımlanmasının “imkânsız” oluşunun bu dilin varlığını geçersiz kılmadığını savunur; ama bu dil kendini ancak felsefik, teorik egemenliğe tâbi olmayan bir ortamda gösterebilir (883). Bu nedenle “kadınlar gibi bastırılmış olanların hayatta kalabildikleri bir sınırsız ülke”ye (880) benzettiği bilinçdışıını eril merkezlerin dışında dişil dilin yeşereceği bir adres olarak gösterir. Ona göre dişil yazı sese, müziğe ve bilindışına yakındır. Konuşmayla, sözlü edim ile ilişkilendirilen ve genellikle küçümsenen kadının, bu ilişkiyi lehine çevirebileceğini düşünür Cixous; kadınların “edepsiz” (877) bedenlerinin hapsedildikleri yerden zaptedilemeyen bilinçdışıyla tekrar geri geldiğini ve bölmeleri, sınıfları ve retorikleri yıkan, “sentaksı silip süpüren” zapt edilemez bir dil oluşturacaklarını haber verir (886).

Bu yüzden Freud'un histeri vakası olarak incelediği Dora'ya “Sen, Dora, boyun eğmez, şiirsel beden, sen Gösteren'in gerçek ‘sahibi’” (886) diye seslenerek onun özelinde dişil dil ile bağ kurduğuna inandığı histerik kadına işaret eder. Böylece “histeri”, taşıdığı anarşi ve taşkınlıkla Cixous'nun bakış açısında logos ve fallus'un dışında bir yerlerde bedenle bağlantılı bir dil oluşturma imkânına dönüşerek olumlu bir nitelik kazanır.

Cinsiyet ayrımını yadsımayan kuramcı, erkek karşısında kadının öznelliğinin silindiği bu karşıtlığa çiftcinsiyetlilikle yanıt vererek aynı insanda eril ve dişil özelliklerin bir arada bulunabileceğini savlar (884). Dişil yazı bu çiftcinsiyetliliği,

çoğul öznelere, çoksesliliği barındıran, erkek arzularının teorikleştirdiği Medusa gibi korkunç mitler arasına sıkıştırılmış kadının konumunu değiştirecek bir yazıdır. Bu sayede Medusa'nın hiç de ölümcül olmadığı gibi, yüzüne doğrudan bakıldığında güzelliği ve güldüğü görülebilmektedir (885).

Cixous James Joyce, Edgar Allen Poe, Jean Genet gibi yazarları dışıl dilin özneliğine örnek olarak gösterir. Bu bakımdan, yani erkek yazarları öne çıkarıyor olmasıyla eleştirilir.

Ona göre edebî metinde “karakterizasyon, edebiyat eleştirisinin bir okura edebiyatı ‘pazarladığı’ mekanizmadır” (aktaran Humm 159), bu “bilinebilir özne”yi reddeden yazar, bu kez “tek bir pasajda çoklu öznelere yaratan Virginia Woolf”a işaret ederek Humm’un da belirttiği gibi *Souffles* adlı kendi yapıtında da “otobiyografinin özneliğini kuramsal olanla birleştirmek için biçimleri birbirine karıştırır” (159-60).

b. Irigaray ve Akıldışına İtilen Kadın

“Kadınların sömürülmeleri cinsel farklılıktan kaynaklanır; çözümü de yine cinsel farklılıkta olacaktır” (*Ben Sen Biz* 10) diyen felsefeci Luce Irigaray da dışıl kimliğin tanımlanması sorunuyla ilgilenmiştir. *Speculum of the Other Woman* (1974)⁴³ ve *This Sex Which Is Not One* (1977) kitaplarında kendini tarafsız ve nötr gösteren bilimi, felsefeyi Batılı eril aklın ürünü olarak kadınları dışlamakla eleştirir. Eril aklın özelliği sürekli ikili bir karşıtlık hiyerarşisi sunmasıdır. Bu doğrultuda kadının özne olabilmesi ancak erkekliğe yaklaşmasıyla mümkün hâle getirilmiştir. Ona göre kadınların erkeklerle eşit haklara ulaşması için mücadele etmekten daha da

⁴³ Irigaray bu kitabı “anlaşılması zor”, “çevrilmesi zor” hatta “çevrilemez bir kitap” olarak niteler (*Ben Sen Biz* 61)

önemlisi eşitsizliği yaratan, kadının özneleşmesinin önüne geçen ve eşitsizliğin sürekliliğini güvence altına alan (Platon’dan Hegel’e kadar) felsefe başta olmak üzere kültürel yapıları deşifre ederek değiştirmeye çalışmaktır. Irigaray için “önemli olan, iki cinsiyetin her biri için geçerli olacak bir türe aidiyet değerlerini tanımlamaktır” (*Ben Sen Biz* 10).

Ona göre Aydınlanma felsefesinin akıl dışını tamamen dışlayan yaklaşımı aynı zamanda erildir. Nesnellik, akılcılık gibi Aydınlanmacı değerleri sorgulayarak aslında tarafsız ve dengeli gibi görünen felsefe ve bilim gibi ideal yapıların terazisinin hep erkeklikten yana ağır bastığını öne sürer. Psikanalizle de yakından ilgilenen, Lacan’ın seminerlerine katılan Irigaray, psikanalizin de felsefe ve diğer bilimler gibi tarihsellikten soyutlanamayacağı üzerinde durarak Freud ve Lacan’dan yola çıkarak psikanalizdeki fallusmerkezciliği eleştirir. Bir “hâkim gösteren” (*master-signifier*) olan fallusun ve onun temsillerinin nasıl her şeyi kontrol ettiğini vurgular (*Speculum of the Other* 28). Ona göre kadın ile erkek arasındaki iktidar paylaşımının dengelenmesi için “kadın cinselliğinin kültürel olarak (yeniden) değerli bir cinsellik haline getirilmesi gerekmektedir” (*Ben Sen Biz* 11).

Burada bir parantez açarak Fransız feministlerinin, özellikle de psikanalizle uğraşan Irigaray ve Kristeva’nın eleştiri ve tezlerini daha iyi açıklayabilmek için Freud ve Lacan’ın öznenin oluşumuna dair psikolojik kuramlarından kısaca söz etmek gerekir. Zira kadın ve erkek arasındaki karşıtlık gibi bütün monolitik güç yapılarını sorgulayan bu kuramcılar, dil ile kadın öznelliği arasındaki ilişkiyi psikanalizden yola çıkarak yeniden yorumlarlar.

Freud’un bireyin psikoseksüel gelişimine dair tezinde Ödipus kompleksi önemli yer tutmaktadır. Freud’a göre Ödipal dönem öncesinde kız ve erkek çocuk için ortak ilgi odağı annedir. Bu dönemde kadın ile erkek arasında bir ayrım yoktur.

Freud kadın cinselliğinin gelişiminde fallik dönemde kız çocuğunda ortaya çıkan penis kıskançlığının komplekse yol açtığını savunur. Erkek çocuk içinse kompleksin kaynağı kastrasyon korkusudur. Yani kız çocuk bir eksikliğin tatminsizliğini yaşarken, erkek çocuk ise eldekini kaybetme endişesi yaşamaktadır. Bununla birlikte kız çocuk penis eksikliğinin sorumlusu olarak gördüğü anneden uzaklaşarak ilgisini babaya yöneltir. Kız çocuktaki penis eksikliğinin ayırdına varan erkek çocuk, kastrasyon korkusuyla birlikte anneye karşı sevgisinin penis sahibi baba tarafından cezalandırılacağı düşüncesiyle anneye olan sevgisini bastırır ve bu sevgiyi annesi dışındaki kadınlara yönelterek sağlıklı bir erkek cinselliğine sahip olur. Kız çocuk ise yaşamı boyunca eksikliğini duyduğu penisi ancak çocuk doğurarak telafi etmeye çalışır, ancak bu da gerçekleşmez. Dolayısıyla Freud'un bakış açısına göre kadın başlı başına bir cinsel öznelliğe sahip değildir. Tıpkı gelişmemiş bir penise (klitorise) sahip oluşunun gösterdiği gibi kadın yalnızca, erkek olmayandır.

Freud'un çizdiği psikoseksüel gelişim çizgisini ana hatlarıyla devam ettiren Lacan'ın temel ayrılık noktası cinselliğin oluşumunu dilin yapısıyla ilişkilendirmesidir. Lacan; reel, imgesel ve simgesel evreler üzerinden bireyin dilin düzenine geçişini açıklar. Reel dönem, dilsel düzene geçmeden önceki dil ötesi, sembolize edilemeyen dönemdir. Ayna evresi olarak da geçen, egonun oluştuğu imgesel dönemde ise aynada kendisini gören bebek ilk kez kendiliğın farkına varır. Kendisini annesinin bedeninden ayrı değerlendirmeye başlayan bebek için ben ve öteki algısı oluşur. Ancak bu beraberinde reel dönemdeki bütünlüğün bozulmasını, dolayısıyla endişeyi getirmektedir. Lacan'a göre bu endişe, reel döneme dönme arzusuna, başka bir deyişle *le objet a* dediği bir arzu nesnesinin yaşam boyunca aranmasına yol açar. Bu arayış son evre olan simgesel dönemde de sürer. Bu dönem çocuğun Babanın Yasası olarak tarif edilen dil düzenine geçtiği dönemdir. Freud'dan

farklı olarak çocuğu korkutan babanın kendisi değil, onun temsil ettiği sembolik düzendir. Lacan’a göre kız çocuğun duyduğu kıskançlık da babanın temsil ettiği güç olarak penise değil, simgesel olan fallusa duyulan kıskançlıktır. Bu simgesel düzene dâhil olamayan kadın, erkeğin arzu nesnesi olması dışında bir özneliğe sahip olamamaktadır.

Speculum of the Other Woman kitabında Kristeva gibi simgesel alanın erilliğinden söz eden Irigaray, kadının özneleşebileceği kendine ait bir simgesel alan oluşturmamasının yarattığı sorunların özcü bir yaklaşımla kadınların doğasına bağlanmasını ve bunun “biyolojik kader” (83) olarak görülmesini eleştirir. Irigaray’ın kitapta kullandığı *Speculum* kavramı, Lacan’ın bireyin dili edinerek simgesel düzene dâhil olduğu ve bir özne hâline geldiği görüşüyle ilişkili düşünüldüğünde kadının özne olabilmesi için kendini diğerinden ayırabileceği bir aynadır. Ancak Latince ayna anlamına gelen *Speculum* kavramının beden deliklerinin incelendiği tıbbi bir araç olduğu göz önünde tutulursa, Irigaray’ın kadına ait dili, onun bedeniyle, özellikle de cinselliği ile bağlantılı düşündüğü daha iyi anlaşılır. “Erkek dille yeni bir ev kurar. Ama orada kim ikamet edecektir?” (*Başlangıçta Kadın Vardı* 51). Irigaray kadınların erkeklerin söylemini “konuşan makina”lar olarak durmadan yinlemelerinin kendilerine ait olmayan başka bir bedenle kuşanmak demek olduğunu söyleyerek kadınların o evde ikamet etmediğini söylemiş olur (*This Sex Which...* 205).

Kadının anne kimliğine sıkıştırılması, anne-kız ilişkilerinin belirleyici bir simgesel düzene uzanamaması, kadınların özerk bir kimlik inşa etmelerinin önünde engeldir. Irigaray aynı kitabında Platon’un ünlü mağara metaforunu rahimden dolayısıyla anneden uzaklaşma bağlamında yeniden okur (243-5). Mağara içinde geçirilen zaman imgesel döneme karşılık gelirken, mağaradan ayrılarak ışığa doğru

ilerlemek simgesel düzene geçişe karşılık gelir. Yani eril bakışa göre ışığa ya da güneşe ulaşmak anneden uzaklaşmaya bağlıdır. Eril simgesel düzenin kadın için ya da onun “adına” sunduklarını kabul etmeyen kadının tutunabileceği, kök salabileceği yer neresidir? Irigaray bunun için eril spekülasyonlara saklı dayanak işlevi gören sözde karanlık mağaranın derinliklerini işaret eder (143-4).

Ona göre “biz başından beri kadınızdır”, bu yüzden erkeler “tarafından kirletilerek, kutsallaştırılarak, etiketlenerek kadına dönüştürülmemize gerek yok”tur (*This Is Sex...* 212). Cixous gibi Irigaray da kadınları konuşmaya çağırır: “Ne hissettiğinle başla, tam burada, hemen şimdi” (212). Kadınların “doğru” konuşma endişesine de değinir ve doğru sözcük diye bir şeyin olmadığını söyler (213). Bu nedenle Irigaray da konuşan kadın’ı (*parler femme*) önemser.

Irigaray “memleket, aile, ev” söyleminin içine hapsedilen, konuşan dudakları kapatılan kadının eril “kompartmanlar, şemalar, ayırım ve karşıtlıklar” içinden nasıl konuşacağı, kendisini bu kategorilerin zincirinden nasıl kurtaracağı sorununa odaklanır (*This Sex Which...* 212). Önceden tahmin edilemeyen, öngörülemeyen, programlanamayan, karşıtlıkların ortadan kalktığı, tutunacak zeminin olmadığı, bir konuşma olacaktır bu (212-3). Erkeğin kutuplarla parçaladığı dişil çoğulluk “erkeğin ona dayatmaya niyetlendiği, gerçeği kendisinin hakim olduğu bir dünyaya aktardığı varsayılan karşıtlar stratejisinin de dahil olduğu sınırlara karşı direnir” (*Başlangıçta Kadın Vardı* 69).

Yazara göre “kelimelere, cümlelere, dünyaya dayatılan mantıksal bağa direnen, içinde mucize, büyü, ekstaz, gelişme ve şiirin birbirine karıştığı bir ötenin, dile dökülmemiş olanın hafızası hâlâ mevcuttur” (*Başlangıçta Kadın Vardı* 14). Bu hafızayı mitolojiden verdiği örneklerle sunan Irigaray’ın gözünde “Fazla çoğul, hareketli, akışkan diş, erkeğin kontrolünden kaçır ve kategorilerini aşar. Erkek, ona

ulaştığını, nüfuz ettiğini düşündüğü anda da çoğulluk artık orada değildir, gitmiştir, başka yerde, başka şekildedir. Çoğulluğun tamamen var olduğunu söylemek imkansızdır, ama bu var olmadığını söylemek kadar imkansız değildir” (*Başlangıçta Kadın Vardı* 69). Irigaray’ın bu sözleri Cixous’ nun dişil dilin tanımlanmasının imkânsızlığına dair sözlerini anımsatır.

Irigaray’ın “edebiyat eleştirisine özgül katkısı”nın “‘dişillik’i ‘doğal’ olmaktan çok daha fazla retorik bir kategori olarak görmeye zorlaması” (156) olduğunu belirten Maggie Humm, onun “eril ‘doğru’ların diline dişil açıklık ve oto-erotizm yaratarak dişil metafor ‘dudaklar’la karşı çık[tığını]” ve Irigaray’ın “sözdizimsel olarak ürkütücü bir dil öner[diğini] (154) söyler. Eksilteli anlatım, boşluklar, sözdizimsel aykırılıklar, değişkenlik, akışkanlık, çoğul bakış açısı bu dişil dilin özelliklerindendir. “Anlam gerçeğe demirlenmiş değildir artık: kayar, aynı ve farklı, bir andan diğerine, bir konuşmadan ötekine değişir” (*Başlangıçta Kadın Vardı* 51).

Irigaray *Speculum of the Other Woman* kitabında mistisizm (*mysticism*), histeri (*hysteria*), gizem (*mystery*) sözcükleri ve dişillik ifadesini (*la*) birleştirerek oluşturduğu “La Mystérique” başlığı altında dişil öznenin bilinçdışının hâkimiyetinden uzaktaki mistik dil ve söylem ile olan bağımlı değerlendirir (191).

Irigaray’ın dişil dil ve kadın cinselliği hakkındaki düşünceleri birçok eleştiriye tabi tutulmuştur⁴⁴. Başta gelenlerden biri Irigaray’ın özcü bir bakış açısı üreterek eleştirdiği yaklaşımları kadın bedenini yüceltip idealize ederek yeniden ürettiği yönündedir.

⁴⁴ Felman, Soshana. “Women and Madness: The Critical Phallacy”. *Diacritics* 5.4 (1975): 2-10.

c. Kristeva ve Semiotik Devrim

Lacan'ın tezini yeniden yorumlayan aynı zamanda psikanalist olan Julia Kristeva da *Revolution in Poetic Language* (Şiir Dilinin Devrimi) (1974) adlı çalışmasında kadın ve erkek cinselliği farkının dille yaratılması noktasına dikkat çekerken bebeğin kendilik algısının oluşmasının Öidipal ya da imgesel dönemden daha önce olduğu tezini ortaya atar. Lacan'ın imgesel ve sembolik düzen arasında yaptığı ayrımı semiotik/göstergesel ve simgesel ayrımına dönüştürür. Semiotik, Öidipal dönem öncesi süreçteki temel dürtülerle ilişkilidir. Dürtülerin biriktiği yer Kristeva'nın Platon'dan ödünçlediği *chora* sözcüğüyle ifade ettiği dışıl bir iç alandır. Sembolik dili edinmeden önceki bu evrede bebek dilsel düzenin dışındaki seslerle, bedensel kabul ve reddedişler, hazlar, mimikler, tepkilerle anlamı sözcüklerle olmasa da beden yoluyla oluşturur (26-27). Kristeva yaptığı ayrımı *Ruhun Yeni Hastalıkları* adlı kitabında da açıklar:

[D]uyusal vektörleri (ses: melodi, ritim, renk, koku vb)
dilinkinden genellikle farklı olan ilksel süreçlere göre biçimlenmiş
dürtüsel ve duygusal *anlam*, yani *göstergesel* [semiotik] diye
adlandırdığım anlam ile dilsel göstergelerde ve bu göstergelerin
sözdizimsel mantıksal düzenlemelerinde gerçekleşen *dilsel*
anlamlandırma arasında bir ayrım yapıyorum. (120-21)

Annenin bu düzeni, semiotik; sembolik düzenden bakıldığında anlamsız görünse de aslında değildir.

Anneliğin düşüncesinde önemli bir yer tuttuğu görülen Kristeva bu teorisiyle feminist düşünceye kadın öznelliğinin aranması gereken yeri gösteriyormuş gibi görünse de ona göre semiotik evreden geçenler yalnızca kadınlar olmadığına göre bu

alan erkeklere de açıktır. Kristeva kadın-erkek karşıtlığını bu noktada reddederek dişil ve eril olanın bir aradalığına vurgu yapar. İncelemelerine Mallermé, Lautréamont, Joyce gibi erkek yazarları temel alması da bunu gösterir.

Kristeva sosyal ve tarihsel alanın içinden konuşan bir özne tarafından üretilen semiotik bir sistem olarak şiirsel dilin işleyişi üzerinde durur (“Introduction” 1). Şiirsel dilin semiotik bir sistem kurduğunun altını çizerken Joyce ve Bataille’i örnek göstererek bu yazarlarda edebiyatın “hezeyan” ve “mantığı” beraber barındıran bir sıçramayla delilik ve gerçekliğin ötesine geçtiklerini söyler (*Revolution in Poetic...* 82). Kristeva semiotik bozulmaları cümle yapılarına odaklanarak sözdizimi, ritim, ölçü, müzikal etkiler, “*portmanteau*⁴⁵ sözcükler” (154) düzeyinde gösterir. Bu yazarların yazma tarzlarının bilinçdışının mantığıyla paralelliğine vurgu yapar ve bu tarzın yol açtığı devrimi değerlendirir. Kristeva, Mallermé’yi ele alırken de onun deliliği yararlı buluşundan söz eder. Mallermé’ye göre delilik, sosyal düzene bağlı kurallara dayanan kesin mantığın korsanlığının önüne geçmektedir (227). Bu açıdan bakıldığında edebiyat yüklendiği “delilik” ile-avangard ya da modernist anlayış-sembolik düzende çatlaklar oluşturur ve haz (*jouissance*) veren semiotiğe alan açar. Metni, özne düzeyinde ortaya çıkan bir “politik devrim”e (17) benzeten Kristeva, edebiyatın semiotik devrime kucak açan deliliği hakkında şunları söyler:

Metnin bir gösterme yöntemi [*signifying practice*] olduğunu söylemek onun bir öznesi, anlamı ve mantığı olduğu anlamına gelir; ancak bu mantık, öznenin olmadığı bir mantıktır; özne kendini tam da bu yokluk aracılığıyla gösterir. Denilebilir ki, bir gösterme yöntemi olarak metin, deliliğin aktif bir biçimi, daha doğrusu, aktif, yani toplumsallaştırılmış bir deliliktir. (215)

⁴⁵ İki sözcüğün ve anlamlarının karışımından türetilen yeni bir sözcük.

Ancak Kristeva semiotikten seslenen edebiyat metinleri için şu uyarıda bulunur: “Kuşkusuz imgelem ve kurgu yapıtları anlamında anlaşılan imgesel, dilsel anlamlandırmadan doğmaktadır. Dilbilgisinden ve mantıktan ayrılmazdır” (*Ruhun Yeni Hastalıkları* 121). Dolayısıyla sözü edilen delilik, modernist estetik bağlamında daha önce altını çizdiğim gibi dayanak noktasını bütünüyle kaybetmeyen edebî ve bilinçli bir deliliktir.

Kristeva’ya göre dilsel değişimler öznenin konumunu (*status of the subject*) bedeniyle, diğerleriyle ve nesnelerle olan ilişkisini değiştirir (*Revolution in Poetic...* 15-16). Dolayısıyla semiotik yoluyla erkek egemen sembolik düzenin yapı bozuma uğratılması mümkün görünmektedir. Bu ise modernist edebiyatın kadın yazarlar açısından önemini daha iyi kavramamızı sağlar. Modernist edebiyat anlayışının kadın yazarlara sunduğu öznellik imkânı, semiotik dil, Babanın yasasına başkaldırılması anlamına gelir. Bununla birlikte Kristeva, Freud ve Lacan’ın kadın öznelliğini bertaraf eden Oedipus kompleksi söylemini dönüştürerek kadınlara öznellik alanı yaratsa da onlara iki seçenek sunar görünmektedir: ya semiotik alana bağlı bir öznellik geliştirme ya da sembolik alanla özdeşleşme.

Fransız kuramcılar farklı açılardan pek çok eleştirinin hedefi olmuşlardır. Örneğin, Cixous erkeklerin yaftalama amaçlı kullandığı histeriyi sahiplenerek eril geleneğin tuzağına düşmekle, Irigaray metafor ve sözcük oyunları ile bezeli metinlerinin zorluğuyla ve kadın bedenine yüklediği anlam yüzünden özcülükle, Kristeva ise semiotike örnek olarak erkek yazarları öne çıkarmakla eleştirilmiş ve genel olarak “dişil dil”in tanımlamalara yanaşmayan muğlaklığı sorgulanmıştır. Bunlara eklenebilecek çok sayıda başka eleştiri de mevcuttur.

Kadın yazarlar acaba Kristeva’nın semiotik’inden, Irigaray’ın öne sürdüğü dişil bedenden, Cixous’nun yücelttiği anarşik histerinin alanından konuştuğu için mi

eleştirmen babaların ve aklın evinden kovulmaktadır? Türk edebiyatında istisnasız bütün eleştirilerde delilikle anılan Leylâ Erbil, Sevim Burak ve Tezer Özlü'nün “delilikleri” kurmaya çalıştıkları yukarıdaki gibi bir dişil öznelliğe ya da modernist estetiğin şizofreni diliyle bağdaşan özerk diline mi bağlıdır yoksa sözü edilen yaklaşımlardan yola çıkılarak arzu edilen bir kadın yazar şablonu mu çıkarılmaktadır? Bu sorulara yanıt aramadan önce Türkiye’de 1960 sonrası edebiyatın genel görünümüne bakmak kadın yazarlığın nasıl koşullarda varlık gösterdiğini anlamak açısından yararlı olacaktır.

3. Modernist Edebiyatın Psikopatolojisi ve Türk Edebiyat Eleştirisine Etkisi

Türk edebiyatında 60 sonrası dönemde toplumcu gerçekçiliğe dayalı bir edebiyat anlayışının hâkimiyeti yanında 1950 Kuşağı Öykücülerî’nin varlığı da dikkat çekicidir. İtici gücünü Sait Faik’in öykülerinden alan, İkinci Yeni şiiriyle etkileşim içinde olduğu öne sürülen, öyküleri 50’ler ve 60’larda yayımlanmaya başlayan bu kuşağın anlayışı, hem içerik hem de biçim olarak toplumcu gerçekçilikten farklıdır ve ona karşı bir tepkidir. Kimi eleştirmenlerce “bunalım edebiyatı”, “varoluşçu edebiyat” olarak adlandırılan bu kuşağın edebiyat anlayışını Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* adlı çalışmasında irdeler ve her yazarın kendine has tarzı yanında bir kuşak olarak sergiledikleri ortak eğilimleri değerlendirir. Özata Dirlikyapan’ın belirlediğine göre “anlamsızlık, hiçlik ve sıkıntı”, “bunalımlı” kent insanları, “huzursuzluk”, “saldırganlık ve öldürme isteği”, “suç”, “intihar”, “cinsellik”, “gerçeküstü ve absürd”, kurguda, dil ve anlatımda geleneksel kuralların yıkılması bu kuşağın öykülerinde gözlemlenen temel özelliklerdir. Bu kuşak yazarların Sartre, Freud, Faulkner, Beckett, Kafka gibi Batılı isimlerden, varoluşçuluk, gerçeküstücülük gibi

akımlardan etkilendikleri hem yazarların kendileri tarafından hem de pek çok araştırmacı tarafından dile getirilmiş ve bu olağan etkiler kimi zaman Batı taklitçiliği olarak yorumlanmıştır.

Bu ve daha sonra üzerinde duracağım diğer eleştirilerde o dönemde edebiyat eleştirisinde hâkim olan Georg Lukács'ın etkisi görülebilir. Lukács'ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* kitabında savunduğu düşünceler bu dönemin toplumcu gerçekçilerinin benimsedikleri yol haritasını vermektedir. Bu nedenle 1950 Kuşağı'na yönelik eleştirilerin arka planını anlamak için öncelikle Lukács'ın öne sürdüklerine bakmak kaçınılmaz görünüyor.

Lukács sözü edilen kitapta toplumcu gerçekçiliğin amaç ve ilkelerini ortaya koyarken önce modernist edebiyatla bir karşılaştırmaya girer. Ardından, eleştirel gerçekçilik ile toplumcu gerçekçilik arasındaki farkı ele alır.

“Yenilikçi Akımın İdeolojisi” başlıklı yazısında modern gerçekçiliğin temelinde yatan ideolojiyi tartışmaya açar. Ona göre bütünüyle biçimsel sorunlarla ilgilenilen, estetiğin amaç edinildiği modernist yapıtlar yanlış yoldadır. Her ne kadar birey ile çevresi arasındaki çatışmayı sunma konusunda başarılı örnekler verseler de “temeldeki ideoloji bu çelişmeleri devingen, gelişimsel anlamlarından yoksun bırakır. Çelişmeler varlıklarını bir çözüme varmadan, söz konusu kişiliğin dağılmasına yardım edercesine sürdürürler” (33).

Lukács modern edebiyat tarzının ortaya çıkışının “toplumsal değişiklikleri”n yansıması olduğunu yadsımaz (39). Ancak doğalcılığın “ayıklama” yapmayan tarzının gerçekliğe müdahaleden yoksun olduğu ve perspektif sahibi olmadığını ileri sürmektedir (39). Lukács'a göre fütürizm, konstrüktivizm, yeni gerçekçilik ve gerçeküstücülüğün ortak yanı “gerçekliğe dural bir yaklaşımları” olmasıdır (39). Lukács tarihi yadsımayanların bile bu durallıktan kurtulamadığını iddia eder (40).

“Yenilikçi yazarların çoğunun dünya görüşü dış gerçekliğin değiştirilemezliğini öne sürdüğüne göre, [...] insan etkinliği, önsel olarak, güçsüz ve anlamsız kılınmıştır” (41).

Eleştirmen, Kafka’nın çaresizlik, yalnızlık, bunaltı ve korkuya dayanan dünya görüşünü modernist edebiyatın en önemli örneği olarak sunar. Kafka’ya Musil, Beckett, Faulkner, Joyce eklenir. Bu yazarların 50 kuşağına etkilerinden daima söz edilir. Bu nedenle Lukács’ın Kafka ve diğer yazarlar üzerinden modernist edebiyata yönelttiği eleştiriler, onun bakış açısını benimseyen Türkiyeli edebiyat eleştirmenlerinin tavrını anlamak için de önemlidir. “Kafka’nın boğuntusu (angs’ı) yenilikçi akıma özgü yaşantının ta kendisidir” (42) diyen Lukács’ın bu sözleri Kafka’yı örnek alan yazarlar üzerinde dururken önem kazanır.

Modernist bireyin “boğuntusu”nun ve yalnızlığının varoluşçulukla bağlantılı biçimde “bir insanlık yazgısı” olarak kabul gördüğünü söyleyen Lukács, klasik gerçekçi edebiyatta ise yalnızlığın “özgül bir toplumsal yazgı” (24) olduğuna vurgu yaparak yazgının değiştirilebilirliğine dikkat çeker.

Lukács modernistlerin “özel zaman” kavramını da eleştirir. Gerçekçi edebiyatta gerçeklik eleştirisinin hiçbir zaman modernist edebiyatta olduğu gibi gerçekliğin dağılması, dolayısıyla da “insanın kendisinin yıkılması” (45) olarak ortaya çıkmadığını belirtir.

Bilinç akışı gibi yeni anlatım biçimlerine karşı çıkmamakla birlikte Joyce ile Thomas Mann karşılaştırması üzerinden birinde tekniğin “doğrudan doğruya anlatı dokusunu ve kişilerin sunuluşunu yöneten oluşturucu ilke olduğunu”, diğerinde ise sadece bir “anlatım özelliği” (22) olduğunu söyler. İki yazar arasında amaçların, başka bir deyişle “iki karşıt dünya görüşünün” (23) farklılığı söz konusudur.

Anlaşılabileceği üzere Lukács'ın modernist edebiyat anlayışına karşı temeldeki eleştirisi bu edebiyatın dayandığı ideolojinin insanı çözüme götürmekten uzak, karamsar ve diyalektiği görmezden gelen tekilleştirici özelliğidir. Ona göre varoluşu anlamsız kılan böyle bir anlayışın, psikopatolojiye ilgi göstermesi doğal bir sonuçtur.

Robert Musil'in *Niteliksiz Adam* (1930) kitabının karakteri Ulrich⁴⁶ hakkında söylediği "İnsan bir tek seçimle karşı karşıyadır: ya sürüye uymak (Roma'da Romalılar gibi yapmak) ya da sinir hastası olmak" sözünden yola çıkarak modernist edebiyatta önem kazanan "psikopatoloji"ye değinir (33). Modernist edebiyatla birlikte ruh hastalığı yeni bir anlam kazanmıştır. Ona göre daha öncesinde "doğalcılıkta psikopatolojiye duyulan ilgi estetik bir gereksinmeden doğmuştur; kapitalist düzendeki sıkıcı yaşayıştan bir kaçış çabasıdır bu" (34). Ancak Musil'i örnek göstererek artık "bu çatışmanın ahlâksal bir nitelik kazandığını" (34) belirtir. "Marazilik saplantısı külrengi gerçekliğe renk katan bir süsleme ögesi olmaktan çıkmış, kapitalizme karşı ahlâksal bir başkaldırıya dönüşmüştü[r]" (34). Ancak Lukács psikopatolojiye kaçışın "somut eleştiriyi içermeyen toptancı ve kestirme bir red" (34) olduğunu, bir sonuca ulaşmadığını, "toplumsal koşullara karşı gösterilecek herhangi bir tepkide asıl ağırlığı[n] doğrudan doğruya bu koşullara ver[ilmesi]" (34) ve "karşı çıkış"ın "somut bir varış noktasına" (34) götürülmesi gerektiğini savunur.

Lukács; Shakespeare, Balzac, Stendhal gibi yazarların yapıtlarını örnek göstererek bu yapıtlardaki "şiddetli ve olağanüstü tutkuları olan kişiler[in] gene de toplumsal açıdan normal bir tipolojinin sınırları içinde" (35) olduklarını belirtir. Modernist edebiyatın patolojik kişiliklerinde ise durum bundan farklıdır. Lukács bu edebiyatta "sapıklığın ve alıklığın *insanlık yazgısının* tipleri olarak benimsenmesinin

⁴⁶ Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanındaki Olric'in Musil'in bu karakteriyle ilgili olduğu söylenebilir.

yanı sıra bir de abartarak övme diyebileceğimiz bir yöntemle karşılaş[ıldığını]” (37) belirtir.

Söz konusu bu patolojik karakter yaratımının anlatım biçimini doğrudan dönüştürdüğünün altını çizerek “[*S*]ıradan insan ve alık kişilerle sınırlı bir tipoloji aynı zamanda ‘deneysel’ üslup çarpıtmalarına yol açar” (37) der ve “Deneysel üslup çarpıtmaları”nın “yerli yerinde kullan[ıla]bilmesi”, başka bir deyişle bir çarpıtma olarak görülebilmesi için elde “bir normallik ölçüsü olması” gerektiğini dile getirir (38). Burada o can alıcı soru, “normallik”in ne olacağı sorusu açığa çıkar.

“Gerçekçi edebiyatta her ayrıntı hem *kişisel* hem de *tipik* bir nitelik taşır. Oysa çağdaş alegori ve yenilikçi dünya görüşü tipik kavramını yadsır” (Lukács 49). Dolayısıyla gerçekçi edebiyattaki deliller de bu “tipik” olma durumuyla çizilir, yani akıl hastalarının tipikliğiyle. Gerçekten akıl hastası olmayanların “deli” olarak nitelenmesi ise toplumun çarpık bakışının sonucudur ve toplum hep aynı tip aykırılara “deli” demektedir. Oysa modernist edebiyatta deli artık (daha sonra belki kendi tipini yaratmış olsa da) atipik özellikte karşımıza çıkar. Delilikle ve bilinçdışıyla ilgili ayrıntılar gerçekçi edebiyatın tipik deliliğinden farklıdır.

1950 Kuşağı Öykücülerinde sayılan önemli isimlerden olan Leylâ Erbil, “Egemen eleştirel edebiyat görüşü[nün] S. Beckett’lere, J. Joyce’lara ‘sapkın, patolojik’ gibi sözlerle saldıran George Lukács’ın dili” (“Soruşturma” 30) olduğunu söyler.

Nasıl ki kadın hareketinde özerk bir kadın mücadelesinden söz etmek burjuvalık olarak nitelenip dışarıda bırakılmaya yol açıyorsa, bu dönemde edebiyat alanında “estetik özerklik”ten ya da düşünce olarak bireysel özerklikten söz etmek de edebiyat eleştirisinin merkezinde bulunanlar tarafından bunalımlı burjuva

saçmalıkları olarak görülmektedir⁴⁷. Denedikleri biçimsel ve tematik yeniliklerle 50 kuşağı öykücülerini sert eleştirilerin hedefi olurlar. Fethi Naci'nin “Bunalan Genç Adamlar” başlıklı yazısında yer alan 50 kuşağı öykücülerine dair şu sözleri dönemin edebiyat eleştirisindeki yaygın görüşü temsil etmektedir: “Birtakım gençlerimiz var, bunlarda biraz özentî, biraz ithal malı durumunda bir bunalma görüyoruz. Bunalımları toplumla olan gerçek bir çatışmanın sonucu değil. Bir çeşit aydın süsü” (118).

Mehdi Halıcı “Öykücülüğümüzün Sancıları” başlıklı yazısında 1950 kuşağı yazarlarının yapıtlarının “tek bir kalemden çıkmış gibi” aynılık gösterdiğini ileri sürer ve “Öyküde İkinci Yeni anlayışını ortaya koymaya çalışan bu genç öykücülerin çoğunun öykülerinde “sosyal ve psikolojik eylemler” ya yoktur, ya da çok azdır. Tersine bu öykülerde “Hysterie artistique” diye tanımlanabilecek “kendi kişiliklerini, bunalımlarını cinsel ve içsel kavrayışlarını sanat yapma dileğinden doğan Psikopatolojik davranışlar” görülür. (aktaran Özçelebi 482) der.

Bir başka eleştiri yazısında Osman Oğuz bu kuşak için “Yalnızlık içinde mest olmayı salık veren, yarından umudunu kesmiş, insana olan inan[c]ını yitirmiş *hasta* düşüncelere sırtımız dönüktür” (aktaran Özata 56, vurgu bana ait) diye yazar.

Asaf Çiyiltepe de “Korkak Yazar Bireycidir” başlıklı yazısında “Toplumcu sanata karşı çıkarılan bireycilik, çoğu zaman geri bir sanat anlayışıdır. [...] *Hastalıklı, korkak, geçicidir bireyci sanat*” (aktaran Özata 58, vurgu bana ait) demektedir.

“Bunalım edebiyatı” olarak adlandırılan 50 kuşağı yazarlarının yapıtlarını eleştirirken “bunalım”, “histeri”, “hastalık”, “hasta”, “deli saçması” gibi psikolojik bozukluklara referans yapılan ifadelerin kullanılması dikkat çekicidir. Bu yazarların

⁴⁷ Bu açıdan Türkiye’de “edebiyat kurumu”nun uzun süre nasıl “estetik özerklik” karşılığında konumlandığını modernist şiirin gelişimi üzerinden tartışmaya açan Yalçın Armağan’ın *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm* adlı titiz çalışması önemlidir.

patolojik olana gösterdikleri eğilimden söz edilebilir olsa da, eleştirel düzlemde akıl hastalığının bu kadar öne çıkarılması yalnızca yapıtların bu eğilimiyle mi ilgilidir gerçekten? Görünen o ki modernist edebiyat materyalist aklın ve kültürel gerçekliğin karşısına yerleştirilmektedir. Erkek yazarların metinlerinin “korkak”, “zayıf”, “hasta”, “züppe” erkek karakterler barındırmasına yönelik eleştirilerde akıl hastalığının erkekliğin zayıflığıyla ilişkilendirilmesine rastlarız. Bu karakterler ne geçmişin elit aydınlarına, milliyetçi önderlerine ne de toplumcu edebiyatın “yiğit”, devrimci erkeklerine benzer. Bu Batı taklitçisi ya da yalnızca bencil olan bohem züppelerin, küçük burjuvaların toplumun iyiliğine, kültürün ilerlemesine hizmet eden kahramanlar yaratan “gerçek edebiyat”ın, yüceltilen yazarlık misyonunun, dolayısıyla eril gücün uzağında oldukları sezdirilir.

Fethi Naci; Ferit Edgü, Demir Özlü gibi 50 kuşağı yazarları “Cinsel sevi yoluyla toplumsal gerçeklerden kaçmak, kopmak çabası; mutluluğu cinsel sevide aramak umutsuzluğu” (118) içinde değerlendirir. Bu kaçış eleştirisinde toplumsal gerçekliğin erkekçe mücadele edilmesi gereken çetin şartları karşısındaki korkakça kaçış vurgulanır ve hâlâ ana baba parasıyla meyhaneye giden bu “süs” düşkünlerinin maddi ve zihinsel açıdan çocuk düzeyinde oluşları ima edilir.

“Çıkmazdaki Edebiyat” yazısında da “Yazarlarımızın kötümserliği, içinde yaşadıkları toplumdan geliyor [...]. [D]aha ilerisini de görebilecek bir dünya görüşlerinin olmayışı, yazarlarımıza, dünyanın değiştirilemeyeceği sanısını veriyor” (61) diye yazarak yukarıda açıkladığım toplumcu gerçekçi görüşe yakınlığını ortaya koyar.

1950 kuşağın temsilcileri arasında sayılan yazarların listesinde eleştirmenlere göre bazı farklılıklara rastlamak olasıdır. Ferit Edgü, Orhan Duru, Leylâ Erbil, Bilge Karasu, Feyyaz Kayacan, Onat Kutlar, Demir Özlü, Adnan Özyalçın gibi isimler

yanında Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan, Sevim Burak'ı ya da aynı dönemdeki başka bazı yazarları da listeye ekleyen eleştirmenler vardır. Kanımca böyle bir kuşaktan söz ederken önemli olan hangi yazarların dâhil edilip hangilerinin dışarıda bırakılacağıнын belirleneceği kesin bir liste oluşturmaktan çok, bireysel farklılıklarla beraber aynı yıllarda geleneksel estetiğe karşı bir tepkinin gelişme koşullarını yorumlamaya çalışmaktır. Bu dönem edebiyatta yaşanan fay kırılması ve bunun doğurduğu yeni zemin içinde Leylâ Erbil ve Sevim Burak'ın yapıtları önemli rol oynamıştır. Dolayısıyla bu kuşağa karşı geliştirilen temel refleksler ortaya konulduğunda ele alınacak kadın yazarların nasıl bir mücadele içinde oldukları ve metinlerinde görülen ortaklıklar, benzer duyarlıkların ortaya çıkış koşulları daha iyi anlaşılacaktır. Çünkü burada hâkim eleştirinin modernist, özerk bir estetiğe yönelik tepkisi fark edilmekle birlikte bu tepkinin erilliğine yeterince vurgu yapılmamakta, kadın yazarların yaşadıkları çifte zorluk gözden kaçırılmaktadır. Edebiyat eleştirisindeki erilliğin röntgenini çekmek için “delilik” bize imkân sunan kavramlardan biridir.

İlk ürünlerini 1960'lı yıllarda vermeye başlayan ve 1980 sonrasında da devam eden şu üç kadın yazarın adının hep delilikle beraber anıldığı gözlemlenmektedir: Leylâ Erbil, Sevim Burak ve Tezer Özlü. Buna karşın dikkat çekici olan nokta bu yazarlar hakkında yapılan çalışmalarda bu delilik ilişkisinin niteliği üzerinde fazla durulmamış olmasıdır. Bu kadınların yapıtlarında deliliğin ya da deli karakterlerin işlenmesi midir yalnızca onları delilikle anmaya neden olan şey; yoksa deliliğin bu kadınlara yakıştırılmasının altında yatan başka nedenler de var mıdır?

Bu üç yazarın yapıtlarının incelemesine yönelik hem akademik hem de akademi dışında yapılan çalışmaların sayısı artış gösterirken bu yazarların edebiyat

kurumu tarafından nasıl karşılandıkları, eleştirildikleri ve edebiyat tarihinde nereye yerleştirildiklerine dair ayrıntılı ve bütüncül bir bakışa rastlanmaması ilginçtir. Oysa bu yazarlar kendileriyle yapılan söyleşilerde ve yazdıklarında eleştirmenlerin kendilerine karşı aldıkları dışlayıcı tavrın altını çizmektedirler. Bu durumda özellikle Erbil ve Burak'ın yapıtlarının zor anlaşılmasına bağlı olarak yapıtların çözümlenmesinin ön plana alınması etkili olsa gerek. Ancak bu kadın yazarların modernist girişimlerinin yanında kadın olarak da nasıl bir dirençle karşılaştıklarını ve onları delilikle ilişkilendirme eğiliminin bu dirençle olan tarihsel bağını gözden kaçırmak önemli bir eksikliğe yol açmaktadır. Dolayısıyla ben bu çalışmada, yapıtlarında tema, karakter ya da anlatım olarak deliliği kullanma biçimleri yanında onları olumlu ya da olumsuz olarak delilikle bağdaştıran eleştirinin deliliğe ve dolayısıyla kadın yazarlığa nasıl bir anlam yüklediğine yakından bakmak istiyorum.

4. Türk Edebiyatında Kadın Olarak Yazma Deliliği

“İnsanın kendi sesini duyması için deli olması gerekmez” (63)

Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*

“Kadın yazar” kavramına olumlu ve olumsuz bakış açılarıyla yaklaşılmıştır. Bazı yazarlar bu ifadenin imlediği cinsiyet ayrımına kadını ikincilleştirdiği düşüncesiyle karşı çıkarken ve “kadın yazarlık” a değil, “iyi yazar” olmaya vurgu yaparken⁴⁸, bazıları da bu ifadenin cinsiyet kimliğinden ayrı düşünülemeyecek yazarlıktaki kadın duyarlılığını yansıtması bakımından işlevsel bulmaktadır.

⁴⁸ Luce Irigaray kendisiyle yapılan bir söyleşide “cinsiyetli kültür eksikliği”nin “‘Ben bir kadınıym,’ ve ‘Bir kadın olarak yazmıyorum,’ gibi tuhaf ifadelerin dile getirilmesine olanak” verdiğini söyler ve bunun da altında “erkekler arası kültüre gizli bir bağlılık” bulunduğunu öne sürer (*Ben Sen Biz* 55).

Bu konuda Yılmaz Varol’un kendisiyle yaptığı (internet üzerinden erişilebilen) söyleşide Leylâ Erbil’in “kadın yazar” ifadesiyle ve kadın diliyle ilgili söyledikleri ve yukarıda açıkladığım feminist hareketin gelişimiyle birlikte deneyimlediği değişim önemlidir:

“[O] vakitler, insanın daha özgür bir dünya yaratma amacını içeren sosyalist mücadelenin herşeye yeterli olduğunu ve sosyalizmin iktidara geldiğinde, benim de ta 959’dan (Hallaç) bu yana odak noktası kadın sayılabilecek çalışmalarımın öngördüğü sorunların tümünün çözüleceğine inanıyordum. Bugün o düşüncede değilim. Feminist hareket de o yıllarda yılan uykusundaydı. 68’de Gecede, 970’lerde Tuhaf Bir Kadın yayımlandıktan sonra, feminist hareketin ayrışması, güçlenmesi ve kitaplarıma sahip çıkmalarıyla sosyalizmi bekleme düşüncesinin saçmalığı ortaya çıktı. Kadının, kadın yazarın içine düştüğü ve orada yüzdüğü dilin erkeklerce kurulmuş ve yazılmış bir tarihin dili olduğu, tüm belleğimizin taraflı bir biçim aldığı olgusunu hayretle izledim. Evet yazarlık gövdeyle değil beyinle yazılıyordu ama erkeklerce örülmüş ve kadınlık durumlarına gerçek yerin verilmemiş olduğu erkek egemen bir dildi miras aldığımız. Biz orada, o noktada sanki onların yoğurduğu gerçeklerin sürüp gitmesini sağlayan eklemeler yapmaktaydık. Elbette ki bir olgunun bilincine varmak, hemen onu yenmek anlamına gelmiyor. Ancak görmeden de değiştirme çabasına giremezsiniz. İşte, sadece iyi yazar vardır gibi bir kabul bu tek taraflı dilin riskini gözardı etmek anlamına da gelir.”

Fatmagül Berktaş’ın “Kadın Olmak ve Yazmak ya da Farklılık Fark Yaratır mı?” başlıklı yazısında “geleneksel olarak, sanatın ve edebiyatın cinsiyetinin

olmadığı, koşulların kadın ya da erkek tüm sanatçılar için aynı olduğu[nun] savunul[duğunu]” belirterek bu düşüncenin “en hararetli savunucuları[nın], kadınlar” olduğunu ileri sürer (7). Berktaş’a göre bu tutum kimliğin “maddi ve ideolojik koşullar tarafından belirlendiği”ni (8) göz ardı etmektedir.

“Kadın yazar” kavramına duyulan ihtiyacın kaynağı nedir? Bunu birkaç noktada toplamak mümkün görünüyor: Öncelikle cinsiyet kalıpları içine sıkışan kadınların farklı koşullara ve öykülere dayanan ortak ikincillikleri, memnun olmadıkları mevcut konumlarının dışına kendilerinden esirgenen yazı aracılığıyla çıkarak kim oldukları sorusuna yeniden yanıt aramaları, bu arayışları sırasında yaşadıkları özgüven sorunları, kaygılar ve karşılaştıkları yerleşik eril yargılara bağlı tepkiler. Elbette yazmaya girişen her kadının evrensel olarak benzer bir sürece yazgılı olduğu söylenemez; ancak bu, genel koşullarda gözlemlenen kesişimler de göz ardı edilemez ki kavramın ortaya çıkışı da bu olgunun sonucudur.

Fatima Mernissi, “Yazmak Estetik Ameliyattan İyidir” başlıklı yazısında yazmanın “otoriteye meydan okuma” (23) araçlarından biri olduğunu söylerken, “yazmak (iyi yazmak, sizi saran cinsinden) kayıp bir ruhun faaliyetidir; bir şeylerin adil olmadığı ve bunun insanı yaraladığının farkında olmak dışında, hiçbir şeyden emin olmayan, herhangi bir mesajı olmayan, kendini arayan birinin yaklaşımıdır” (23-4) der. Ona göre “Hakiki yazı asla bir reçete değildir. O, her zaman bir arayıştır!” (26). Mernissi’nin arayışa vurgu yapması kadın yazarın kendini arayışının ya da yazarak bir kendilik yaratışının önemine işaret etmekte, yazı yazmanın özellikle kadınlar için farklı anlamlar taşıdığını bir kez daha düşündürmektedir. Luce Irigaray’a göre “Yaşadıklarını dile getirmemeye zorlanan kadınlar, bunu, fiziki semptomlara, dilsizliğe, kötürümlüğe vb. dönüştürürler. Bireysel ve toplumsal acıları kamusal olarak dile getirme cesareti göstermenin, bedenin acılarını dindiren ve başka

bir zamana geçmeye olanak tanıyan tedavi edici bir etkisi vardır” (*Ben Sen Biz* 114).

Gilbert ve Gubar *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Tavan Arasındaki Deli Kadın: Kadın Yazar ve 19. Yüzyılda Edebî İmgelem) adlı kitaplarında “bütün yazarlar için benlik-tanımının benlik-kavgasından önde geldiğini”, “yaratıcı ‘ben’ in ne olduğu bilinmeden” onun anlatılamayacağını dile getirirler (17). Ancak söz konusu olan kadın yazar olunca “gerekli olan kendini tanımlama süreci onunla kendisi arasına giren bütün bir ataerkil tanımlar nedeniyle karmaşıklaşmaktadır” (17).

Harold Bloom’un, *Etkilenme Endişesi* adlı kitabında şiirsel etkilenmeyi “evlat”, “oğulluk” (6) ilişkisiyle tanımladığına ve Freudyen bir eğilimle edebiyat tarihinin merkezindeki mücadelenin güçlü eşitler (rakipler) ile baba ve oğul karşıtlığı arasındaki güçlü savaşa dayandığı savını ileri sürdüğüne dikkati çeken Gilbert ve Gubar’a göre bu Ödipal savaş içinde yukarıda da belirtildiği gibi kadın yazara yer yoktur. Kadın yazarın yüzleşmek durumunda olduğu öncüllerin neredeyse hepsi erkektir ve ataerkil otoriteyi canlandırmakla kalmazlar, kadınları stereotiplere çevirerek kendi potansiyelleri ve kişilik tanımlarıyla kuşatırlar (48). Erkek şairin “etkilenme endişesi” olarak yaşadığını kadın şair “yazarlık endişesi” olarak hisseder (49). Yaratamayacağına yönelik radikal bir korku duyar, çünkü asla bir “ata”, öncü olamaz; yazma edimi onu izole edecek ve yok edecektir (49). Kadın, yazar olarak değil, olsa olsa “okur” olarak kimlik kazanabilir. Pek çok kadın için kalem tutmak türlü endişelerle boğuşmak ve “küstahlığa”, “deliliğe” cesaret edebilmek anlamına gelir. Hele de önünüzde güç alabileceğiniz fazla kadın yazar örneği yoksa endişeler daha kısıtlayıcıdır.

Sibel Irzık ve Jale Parla kendileri tarafından derlenen *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*’in “Önsöz”ünde “bütün bir edebiyat

geleneği içinde erkek yazarların hem sayısal açıdan hem de otorite açısından üstünlüğüne, kadın yazarların sonradan gelmişliğine, kenarda kalmışlığına” (9) değinirler. Erkek egemen ideolojilerin kadın varoluşunu “mahremiyet, sessizlik” gibi kavramlarla tanımlayarak onları “dil öncesi” bir alana hapsettiklerini belirtirler; kadınların yazma cüreti göstermeleri “kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları, örtülü tutularak saflığın korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir (7).

Buna göre kadınlardan, edebiyat alanındaki varlıklarını toplumun beklentilerine göre biçimlendirmeleri istenmektedir. Aksi durumda dil öncesine itiliş aynı zamanda akıl dışına itiliş de beraberinde getirir. Tezin ilk bölümlerinde üzerinde durulduğu gibi “melek ve canavar” imgeleri içine hapsedilen kadınların yüzlerine kapatılan “mitik maskeler”den (Gilbert ve Gubar 17) biri de delilik olmuştur. Kadın yazarların yazma endişesi üzerinde duran ve “Kalem penisin metaforu mudur?” sorusuyla başlayan kitaplarında Gilbert ve Gubar, tarih boyunca edebî yapıt yaratma gücünün erkeklikle ilişkilendirildiğinden söz eder: “Ataerkil Batı kültüründe metnin yazarı babadır, atadır, yaratıcıdır; penisi gibi kalemi de kalıtsal gücün aracıdır” (6)⁴⁹. Bu nedenle erkeksi özellik olarak görülen yaratıcı enerjinin bir kadında bulunması onu “acayip”, “tuhaf” gösterirken dişilikten de uzaklaştırır (10).

Gilbert ve Gubar’a göre kadın edebiyatı işe yaramaz kişisel hislerin coşkun enerjisi olarak küçümseniyor ve kadınlar bundan etkileniyor (60). “Kadının yazmaya çalışması absürt olmasa bile bu düşünce tarzı gösteriyor ki yine de bir şekilde hastalıklı ya da bugünkü deyişle söylersek nevrotik bir şey” (60). Gilbert ve Gubar, Virginia Woolf’un da *Kendine Ait Bir Oda* kitabında edebî emekleri konusunda

⁴⁹ Edward Said *Beginnings* (Başlangıçlar) adlı kitabında İngilizcede “yazar” anlamına gelen (author) sözcüğünün ilah ve aile babası olarak tanımlanmasına dikkat çekerek YAZAR-BABA-TANRI ilişkisi üzerinde durur (aktaran Gilbert ve Gubar 6).

alçakgönüllü olmayan, özür dilemeyen kadınların deli ve anormal görülmelerine değindiğinin altını çizerler (63).

Türk edebiyatında kadın olarak yazar olmaya niyetlenmenin zorlukları, yalnızca edebiyat tarihinin geçmiş zamanlarına ait bir mesele değildir. Tanzimat sonrası edebiyatta görünür olmaya başlayan kadın yazarların edebiyatın “baba”ları tarafından onaylanmaları gerekliliği 1960’ların özgürlükçü ortamında dahi geçerliğini korumaktadır. Bu dönemin pek çok kadın yazarının yazılarında, söyleşilerinde edebiyat ve eleştiri dünyasına egemen olan eril zihniyetin kadın yazarın önüne çıkardığı engellerden, küçümseyici tavırdan ve cinsel nesne olarak değerlendirme eğiliminden söz edilmektedir. Her yazarın kendinden önceki kuşakla, “usta”larla ve halihazırdaki rakipleriyle girdiği bir mücadele olduğu ve bir “yazma endişesi” taşıdığı düşünülebilecek olsa da kadın yazarların yazma endişelerinin hem geçmişle hem de yaşadıkları zamanın erkek egemen edebiyat ortamıyla mücadeleyi gerektirdiği, dolayısıyla bir çifte zorluğu barındırdığı göz önünde tutulmalıdır.

Sorunun güncelliğini anlamak için farklı kesimlerden çağdaş kadın yazarların söyleşilerine bakmak yeterlidir. Örneğin Elif Şafak, 2014’te Türkiye’de kadın yazarlara yönelik eleştirilerin küçümseyiciliğinden söz ederken şunları söyler:

Benim hakkımda kaç defa “kızımız” lafını kullanan eleştiri yazısı okudum. Erkek romancı için kimse çıkıp “Oğlumuz ne yazmış” demiyor. Ama kadınsanız hep bir küçümseme, haddini bildirme, tepeden bakma ile karşı karşıyasınız. Ve sanılmasın ki bu tür önyargılar, kireçlenmiş kalıplar toplumun eğitimsiz kesimlerinde var sadece. Bizdeki edebiyat dünyası dışarıdan bakınca ilerici ama içte aynen köy kahvesi gibi ataerkildir. (“Edebiyattan Kadın Manzaraları”)

Üstelik Leylâ Erbil ve Sevim Burak gibi daha erken dönemde modernist girişimlerde bulunmak var olan zorlayıcı koşulların ikiye katlanması demektir. “‘İtaat toplumu’ için yaratılmamış bir insandım ve yalnızdım” diyen Leylâ Erbil, “Edebiyatın güç odaklarına yerleşmiş eski kuşak eleştirmenler[in] akıl dışı bir hırsla ‘merbutiyet’ özleminde” olduklarını ve “onlara karşı durma[nın] da bir ek mücadele gerektir[diğini]” dile getirir (“İnsanın, Acımasız Gerçeklikle...”). Yani hem otoriteye baş kaldıran kadın yazar olmanın “deliliği” hem de toplumcu gerçekçi bakışın ağırlığını koyduğu edebiyat sahnesine modernist denemelerle çıkma “deliliği” bir aradadır.

Erbil, *Gecede* adlı ikinci kitabıyla Sait Faik Hikâye Armağanı’na katılır ancak kazanamaz. Ödül jürilerinin erkek egemen ve toplumcu gerçekçi yapısını eleştiren yazar, ölümüne kadar protesto amacıyla hiçbir ödüle katılmaz. A. Şebnem Birkan’ın kendisiyle yaptığı (internet üzerinden erişilebilen) söyleşide ödül jürileriyle ilgili şu eleştiride bulunur:

Hallaç gibi, ikinci hikâye kitabım *Gecede*'yi de ödüle sokmamalıydım! O tarihte (1968) *Gecede* ile edebiyata yaptığım katkının(!) büyüüne öyle kapılmıştım ki ve yukarıda anlattığım zihinlere sahip bir kuşaktan oluşan Seçiciler Kurulu'nun "itaatsizliklerime" karşın, beni coşkuyla bağırlarına basacaklarına öyle inanmıştım ki! Ne çocukluk! [...] jüri üyelerinin bir ikisi dışında kimseyi heyecanlandırmamıştı kitap! Zaten yazarlara şairlere göre o dönemde eleştiri birkaç isim dışında gerçekten de gerideydi. Bir de, şimdi artık önemi kalmamış olsa da ödül tarihimize, bazı isimlerin anlamsız bir taassupla astığı astık kestiği kestik ilkel bir dönemin

damga vurduğunu kabul etmek gerek. (“İnsanın, Acımasız Gerçeklikle...”)

Sevim Burak *Yanık Saraylar* kitabıyla Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanamayınca yaşadığı küskünlükle on yedi yıl boyunca başka bir yapıt yayımlamaz. Ödül jürisinin kararı, haksızlık yapıldığı gerekçesiyle jüri üyeliğinden çekilen Memet Fuat’ın iddiası ile tartışmalara yol açmıştır⁵⁰. Naci Çelik’in “Sait Faik Armağanı İçin Soruşturma” yazısında Burak bu durum karşısındaki tavrını şu sözlerle ortaya koyar:

Sürekli olarak yazdığım şeylerin ötesinde, onların yetersiz kaldığı, ‘ancak yazdıklarımı birazcık yansıtan’ bir dünyada yaşıyorum. Yaptığı işe her gün bir çivi çakan, her gün bir tuğla koyan sağlıklı, güçlü bir yapı işçisi değilim. Bu bakımdan edebiyat bilginlerinin ve profesyonellerinin, yani Jüri üyelerinin görmezlikten geldiği bir nesneyi işaret ediyorum. (alıntılayan Koçakoğlu 71)

Daha sonra “Palyaço Ruşen” öyküsüyle Sabahattin Ali Öykü Yarışması’na da katılır; ancak genç yazarların desteklendiği gerekçesiyle yine kazanamaz.

Milliyet Sanat dergisinde oğlu tarafından kendisi için düzenlenen bir tanıtım ilanının basılması, “hele [de Sevim Burak] gibi [...] bir kadın yazar için” (190), edebiyat çevrelerinde tartışmalara ve dedikodulara yol açar; yazar kendi reklamını yapmakla suçlanır. Burak’ın edebiyat çevresiyle arası açılır. Yazar, Sait Faik Hikâye Armağanı’nın kendisine verilmemesinin nedenlerinden birinin de bu ilana duyulan kızgınlık olduğunu düşünmektedir (*Beni Deliler Anlar* 189). Ona göre Sait Faik etrafında yaratılan “küçük adamın dramı” miti revaçtadır (189).

⁵⁰ Sevim Burak mektubunda ödülü, odun parası olmayan birine verdiklerini yazar: “Odun parası yokmuş, öbürünün odunu varmış diye, odunu olmayana para armağanını verecek kadar hesaplar yapıyorlar. Bütün bu konuşmalar geçmiş jüri heyetinde” (*Beni Deliler Anlar* 30).

Selim İleri, Sevim Burak'ın mektuplarının kitaplaştığı *Beni Deliler Anlar* kitabının girişinde yazdığı “Sevim Burak'ın Okumadığım Mektupları Üzerine” başlıklı kısa yazıda, yazarın mektuplarında “umduklarını bulamamış olmanın tedirginliği, dahası korku, yok edilmek, yazıda çizide soykırıma uğramak korkusu, dehşet verici bir endişe” (18) ile karşılaştığını söyler.

Nilüfer Güngörmüş de “Sanatçının ‘Annesinin Kızı Olarak’ Portresi” başlıklı yazısında Burak'ın edebiyat dünyası içindeki “tuhaf” konumuna dair şu tespiti yapmaktadır: “[N]e erkekler onu büyük, merkezi edebiyat dünyası içine almaya yanaşıyorlar, ne de kadınlar onu ‘kadın edebiyatı’ dünyasına almaya hevesli görünüyorlar” (99)⁵¹. Bedia Koçakoğlu'nun kendisiyle yaptığı söyleşide Doğan Hızlan, Sevim Burak'ın dönemin edebiyat ortamından dışlanmasını biraz da onun kişilik özelliklerine bağlamaktadır: “Sevim edebiyat dünyasının içinden gelmiş, onlarla çok konuşmuş biri değil. Sevim ayrıca kimseye yüzünü döken biri de değil. Yani ‘bir kitabım çıktı yazar mısın?’ böyle bir tavrı da yok hiç” (83).

Benzer yakınmaların sıklıkla geçtiği mektuplarından birinde, metnindeki yenilikçiliğin yadırganmasına ve “yazı ağaları” (*Beni Deliler Anlar* 186) olarak nitelendiği toplumcu gerçekçi edebiyat çevresi tarafından görmezden gelinmesine karşı duyduğu kızgınlık belki de eleştirmenlerin onu delilikle yan yana getirmelerinin başlıca dayanağını oluşturan şu sözlerde kendini gösterir:

Bu dünyayı izleyenlere bir halt yok. Açıkgozler için hiçbir şey
yazmayacağım. Dünyalarını kaybetmişler için... Kendim için

⁵¹ Sevim Burak'ın döneminin kadın yazarlarına bakışındaki olumsuzluk da bu heves eksikliğini anlamakta ipucu olabilir: “Tek duygulu yazar benim onların arasında. Kadın yazarda zaten hiç iş yok. Adalet Ağaoğlu falan, roman ödülü kazanmış İngilizce iyi bilen, İngilizce romanlardan yürüten bir yazar” (*Beni Deliler Anlar* 247) derken Leylâ Erbil'i de “25 yıllık bir düşman” olarak nitelendiriyor ve onun kendisine yetişmek için uğraştığını söylüyor (131).

yazacağım. Erken bunamışlara, hayalperestlere, çok acıklılara, bu dünyadan gitmek üzere hazırlık yapanlara yazacağım. Yalnız aklını kaybetmişlerle bu dünyayı paylaşacağım. Aşktan aklını oynatanlara, şizofrenlere, aşırı romantiklere ve aşırı sadistlere. Delilere yazacağım. Aptallara da sevgim var. Ama delileri yaratıcı buluyorum... (24)

Genç yaşta psikiyatri kliniğe yatarak tedavi gören, manik-depresif teşhisi konulan ve yapıtlarında otobiyografik öğeleri kullanarak bir anlamda deneyimlediği “deliliği” anlatılarına dâhil eden Tezer Özlü de egemen edebiyat çevrelerinin engelleyiciliğine değinmiştir: “[B]iz 1950 yıllarından bu yana yalnız köy ve popüler edebiyatın peşine takılıp, yalnız bu edebiyatı edebiyat sayma ve yayma eylemini gösterdik. Bununla da kalmayıp, bu edebiyatın önderlerinin koydukları barikatlarla engellendik” (“Marburg Edebiyat Ödülü...” 113).

Tezer Özlü hakkında yazılanlar yazarla ilgili öyle bir imaj oluşturur ki özellikle hakkında fazla bilgiye sahip olmayan bir okur, onun genç yaştaki ölümünün kanserden değil ama intihar edişinden kaynaklandığını düşünmeye daha eğilimlidir. Ahmet Oktay da “Tezer İçin” başlıklı yazısında “Tezer intihar etmedi ama kendimi onun böyle bir ölümle ölmüş olduğu duygusundan kurtaramıyorum bir türlü” (61) der. Bunda yazarın *Yaşamın Ucuna Yolculuk* kitabındaki Pavese’nin intiharının izini süren izleğinin etkisi kuşkusuz yadsınamaz. Ancak bu durum yazarla ilgili bölümde ele alacağım gibi, aynı zamanda Özlü’nün kişiliğinin yapıtlarının değerlendirilmesinde pek çok yazara göre daha çok öne çıktığının göstergesidir.

Varlık dergisinde yayımlanan ve internet üzerinden erişilebilen “Tezer Özlü: Canlı, Dişi, Toynaklı Bir Yazar” başlıklı yazısında Tezer Özlü için yapılan “mahsun

prenseler” benzetmelerini eleştiren Hatice Meryem, yaratılan kadın yazar imgesine dair yerinde sorular sormaktadır:

Acaba yazarın, daha çok da kadın yazarın, ölüme yakın duranı, intiharın eşiğinde yuva kuranı, dünya nimetlerine iştahsız görüneni, hastalıklı, mecalsiz, kırılğan görüneni mi daha bir kabul görüyor; biraz daha ileri gidersek, daha mı makbul sayılıyor? Neden sonu akıl hastanelerinde biten kadın yazarlar ya da sanatçılar zihnimizde hayli hacimli bir yer kaplıyor? Bitkin, halsiz, sinirleri tel tel gevşemiş, dünyadan vazgeçmiş, kendini çoktan unutmuş yazar veya anlatıcı-karakter imgesine bizler de daha mı yatkındık yoksa? Yahut hem biz okurların hem de edebiyatımıza yön veren kimi otoritelerin gür kahkahalı, canlı, doğurgan, yaşama arzulu, yaşamı sürdürmekte inatçı, cinselliğini yaşamakta ısrarcı kadın yazarları veya anlatıcı-karakterleri bilinçli olarak düşürdükleri bir tuzak mı var? Acaba tarih boyunca, gerçekten de ölümü kucaklamaya arzulu görünmek, kadın sanatçılar için bir tür yaşama imkanı mı doğurdu? Kadın sanatçının yaşayabilmesi için ille de ölümü mü göğüslemesi gerekiyor yoksa?

Görülen o ki daha önceki bölümde özellikle erkek yazarların yapıtlarında biçimlenen “deli kadın” karakterler ve onlara yüklenen anlamlar, bu kez “kadın yazar” etrafında yeni bir biçimle tekrar örülmektedir.

Kadın yazarlar bağlamında yukarıda sözü edilen kesişim noktaları, deneyim ortaklıkları, edebiyat eleştirisinde “kadın edebiyatı” denilen bir özel edebiyat geleneği olduğu düşüncesini beraberinde getirmiştir. *A Literature of Their Own*

(Kendilerine Ait Bir Edebiyat) kitabının yazarı Elaine Showalter’a göre kadın yazarların maruz kaldıkları benzer baskılar onları benzer yaşantıları, duyarlılıkları kaleme almaya yönlendirmekte ve bu nedenle erkeklerinkinden farklı bir edebî altkültür, kendilerine özgü bir gelenek oluşturmaktadırlar (11).

Her biri kendi başkaldırısı yaratan bu üç yazarın bugünkü edebiyat eleştirisinde yine delilikle değerlendirildiklerine tanık olsak da bu kez “Türk edebiyatının deli kadınları” olarak bir kadın edebiyatı geleneğinin akıl ile deliliğin sınırları arasında gezinen, “delilik dili”yle yeni bir dil ve aidiyet alanı yaratan aykırı kraliçeleri olarak yüceltilmektedirler. Geçmişte olumsuzlanan delilik nitelemesi çağdaş eleştiride bir övgü özelliği kazanmıştır. Bu değişim elbette edebiyatta olduğu kadar cinsler arası farklılığı öne çıkaran feminizmdeki gelişmelerle de ilintilidir. Ancak bu “övgü” aynı zamanda bu yazarların edebî kimlik ve değerlerinin tanımlandığı muğlak bir eleştirel ölçüt olarak okura sunulmakta, bu yolla ortak bir “deli kadınlar” grubu yanılması yaratılmaktadır.

Bu üç kadın yazarı böyle bir geleneğin Türk edebiyatındaki modelleri olarak delilik etrafında bir araya getirmek, kadın yazarların verdikleri mücadeleyi yeni nesil kadınlara cesaret vermesi ve bir anlamda yazma endişesini yatıştıran bir edebî annelik işlevi görmesi bakımından bir şemsiye altında sunmak olumlu görünse de bu yazarların kendilerine özgü, hatta bazı noktalarda bağdaşmaz görünen edebî niteliklerini silikleştirip yazar kimliklerinin ötesinde yapıtlarının daha derinlikli incelemeleri hak eden özelliklerini ikinci plana düşürmektedir. Dolayısıyla bugün edebiyat eleştirisinde yeterince açılmamış ancak eleştirel söylemde fazlasıyla tercih edilen “delilik”, bu hâliyle bir eleştirel ölçüt olarak bu kadınları edebiyat tarihindeki gerçek konumlarına yerleştirmek için kullanışsız görünmektedir. Öyle ki bu kez kadınlar inceliklerin gözden yittiği, idealize edilmiş ancak yazarlardaki hangi

spesifik karşılıkları bulduğu anlaşılamayan bir delilik içine hapsedilmiş olurlar yine. Bu bir “kadın yazar” hatta daha da genelleştirilerek “entelektüel kadın” streotipine dönüştürülmektedir âdeta.

Leylâ Erbil’le yapılan söyleşilerin taranması sonucunda hakkında en sık soru sorulanlar arasında “delilerin dilini kurmaya çalışması” (“Leylâ Erbil Bibliyografyası” 26) olduğu görülür. Ancak taramayı gerçekleştiren Nilay Özer’in de altını çizdiği gibi “bu dilin niteliği konusunda kapsamlı bir çalışma” yapılmamış, “dil estetiği konusu ikinci planda” kalmıştır (27). Kaldı ki dili çözmeye yarayacak içerik analizlerinin sayısı da sınırlıdır. Yine *Aşkın Şizofrenik Hâli: Sevim Burak* adlı çalışmada Burak’ın kitabın adına taşınan ve dikkat uyandıran “şizofrenik” hâl ile olan ilişkisi yeterince açıklanmaz.

Bu nedenle tekrar aynı soruna dönüyoruz: Bu yazarların deliliği ile ne kastediliyor, “akıl ile delilik arasındaki o ince çizgi” ya da “delilik dili” nedir, metinlerde bir karşılığı var mıdır? Bu yazarlara ait yapıtların ayrıntılı analizlerinin sayısı henüz çok azken, başka bir deyişle malzeme hâlâ temelde anlaşılabilirliği sağlayacak incelemelere konu olmamışken bu sorulara doyurucu yanıtlar sunmak zordur.

C. Türk Edebiyatının “Deli Kadınları”na İçeriden Bakmak

1. Leylâ Erbil’de Entelektüel Kadının Deliliği ve *Cüce*

50 Kuşağı’nın modernist çıkışı tepkilerle karşılanırken, bu tepkilerden en çok pay alan kişilerden biri (belki de ilki) Leylâ Erbil’dir. Bu, Erbil’in geleneksel edebiyatın sınırlarını fazlasıyla zorlamasından kaynaklandığı gibi, eril bir zihniyetin hâkim olduğu geleneksel edebiyat eleştirisinin yenilikçi “kadın yazar”a bakışından

da kaynaklanmaktadır. Yazarın kendisi, içine girdiği edebiyat ortamını şöyle tarif eder: “Kendimi erkek egemen bir dille örülü oldukça nevrotik bir edebiyat ortamında bulmuştum. Benden öncekiler, N. Meriç’i saymazsak, erkek erkeğe bir edebiyatçı toplumdur. Kavgacı, iddialı bir ortam” (“Soruşturma” 31).

Bu ortam içinde 1960 yılında yayımlanan ilk kitabı *Hallaç*’ın “alışılmadık” olduğunu bildiği için “ilgi beklemiyordum zaten” diyen Erbil, bununla birlikte gösterilen ilgiye karşılık veremeyecek kadar “çekingen”dir; Memet Fuat’ın bir panelde *Hallaç* hakkındaki “İlginç bir kitap; yazarı kim acaba?” sorusuna “Benim” yanıtını veremez (aktaran Dünder 14). Bu çekingenlik kadın yazarın endişesi dolayımında okunabilir. Zamanla bu çekingenlikten ya da endişeden sıyrılan yazar, iki erkek eleştirmenin (aslında bir entelektüel tipin) kadın yazarları nasıl haksız yere, kendi otoritelerini korumak uğruna görmezden geldiklerini, onlarla sevişmediği için kadın yazarı “frijit” olmakla nitelendirdiklerini, kendilerini eleştiren sözlerini nasıl cinsel açlık içindeki bir kadının gönderdiği sinyaller olarak yorumladıklarını anlattığı *Eski Sevgili* (1977) adlı öykü kitabındaki “Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen” başlıklı öyküsünde olduğu gibi, gerek yapıtlarında gerekse röportajlarında eleştiri ve sanat dünyasının eril damarını sürekli eleştirecektir.

Yapıtlarında yazıyla uğraşan entelektüel kadın karakterlerin yaşadıkları zorluklar bu anlamda Erbil’in yabancıısı olmadığı bir deneyim alanını ifade eder.

Tuhaf Bir Kadın (1971) romanındaki Nermin karakteri “sevgiyle aralarına girdiği” (50) edebiyat çevresinde bir kadın olarak karşılaştığı aşağılayıcı tavır, yöneltilen alaycı cinsel talepler karşısında uğradığı hayal kırıklığı ile ilk “tuhaf”lığını sergileyen şu soruyu sorar “[İ]çinizde benimle yatmak isteyen var mı?” (50); örtük niyetlerin açıklıkla yüze vurulduğu bu soru karşısında afallayan “beyler”e yönelik konuşma şöyle devam eder:

Sizler gibi insanlar bulunduğunu anlatsalar inanmazdım.
Bugün hepinizi ayrı ayrı tanıyorum. Türk aydının[ın] hangi acılar
içinde kıvrandığını gözlerimle gördüm! Onların kadına ne gözle
baktıklarını öğrendim. Şimdi, kırk yıl uğraşsanız benden
alamayacağınız bir şeyi size ben kendim vermek istiyorum. İçinizden
birini seçin. En düşkününüzü, en zavallınızı! Sadaka olarak
vereceğim ona bunu! (50)

Nermin'in bu ilk grup "aydın" karşısında yaşadığı hayal kırıklığı daha sonra
sol kimliğine bağlı duyarlılıklarla halka yakın olmak için gittiği gecekondü mahallesi
Taşlıtarla'da da yaşanacak, bu kez oradaki varlığı da halk tarafından "tuhaf"
karşılacaktır. Bir tartışma sonrasında kocası Bedri de "“Kendisini bir ruh hekimine
göstermesinin iyi olacağını; yoksul olmayan ya da acı çekmeyen insanlara karşı
taşıdığı kinin devrimcilik değil, bir hastalık' olabileceğini" (137) söyler.

"Eski Sevgili" başlıklı metinde Nigâr'ın toplumsal kabullere karşı takındığı
farklı tutumun deli, komünist, ahlaksız olarak nitelenmesine yol açtığı anlatılır (107).
Oysa karakter bütün gücünün, "deliliğinin" aslında yalan söylememekten geldiğini
düşünmektedir (107).

Erbil'e yönelik delilik ve hastalıkla ilgili eleştirileri kadın yazarlar
bağlamında belirtmiştim, onun "Ben insanların tümünün yaralı ve hasta olduklarına
inanıyorum. Sanatımın kaynağı da bu her insanda gördüğüm zavallılıkla, delilikle
ilgilidir" (Varol söyleşi) gibi sözlerinin de tanıklığıyla benzer eleştirilerin
günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Cemal Şakar "“50' Kuşağının Öykü
Serüveni" başlıklı yazısında Leylâ Erbil'le ilgili şunları yazar:

L. Erbil de, insanların tümünün yaralı ve hasta olduklarına inanır. Sanatının kaynağı da bu her insanda gördüğü zavallılık ve delilikle ilgilidir. ‘50’ kuşağının insana bakışını özetleyen bu anlayış; Tanzimat’tan sonra Türk aydınında görülen sârî hastalığın nüksetmesinden öte bir anlam taşımaz. Batıda neşvünema bulan her fikrî gelişme, sadece Batıdan beslenen Türk aydınını hemen heyecanlandırmakta ve ülkenin, toplumun şartları düşünülmezsizin ithal edilmeye çalışılmaktadır. (54)

Bu sözlerde yazarın Batı’ya özenen entelektüelin bulaşıcı hastalığıyla deliliğe yönelmesine dikkat çekilir.

Asım Bezirci’nin yazdıklarından da bazı eleştirmenlerin Erbil’i “hasta, sapık kişilerle özdeş say[dıklarını], onların yordakçısı [olarak] göster[diklerini]” (1950 *Sonrasında Hikâyecilerimiz* 131) öğreniyoruz. Bu da yenilikçi bir yol izleyen yazarın nasıl tepkilerle karşılandığına dair ipucu sunuyor. Bu eleştiriler ne ölçüde modernist bir yazar olmasına, ne ölçüde modernist bir “kadın yazar” olmasına bağlı olduğu tartışmaya açılması gereken bir konu. Sennur Sezer, “Leylâ Erbil’de Bireysel Kâbustan Toplumsal Kâbusa” başlıklı yazısında “Kendisi olmaya, öyle davranmaya alışmış birinin, özellikle edebiyat çevresi gibi entelektüel / seçkin sayılması gereken bir ortamda bile, toplumun genelgeçer kurallarınca kınanması, suçlanması, teşhir edilmesiyle başlar kâbuslar” (199) diyerek Erbil’in pek çok kadın yazarla paylaştığı kâbusa işaret eder.

Toplumcu gerçekçi bakış açısının hâkim olduğu, tıpkı sol örgütlenme içindeki gibi erkek egemenliğinin sürdürüldüğü böyle bir ortamda Erbil’in ilk öykü kitabı *Hallaç* (1960) hakkında eleştirmen Tahir Alangu şunları yazar:

Leylâ Erbil’in bu yıl içinde yayınlatabildiği ‘Hallaç’ adındaki kitabına aldığı hikâyeler, şimdilik son kuşak hikâyecileri arasında en aşırısı, öteki uçta durandır. Onda hikâye bütün unsurlar ile toplumsal anlamından, okuyucudan kopmuştur. Düşünceyi bir yana koyalım, duygular ve davranışlar bile, en azından karanlık bir bilinçsizlik ortamından kurtulup bir anlatım, bir cümleye bağlı akıl düzenine ulaşmadan kalmış. Dil yapısına dayanan, toplum içinde bireyi iç yaşaması ile anlatan bir sanat eseri, ‘psikoanalitik boşalmanın zabıt notları’ değildir. Leylâ Erbil’in yolunda olanlar, bizi yapan ve anlatan dilimizin ve edebiyatımızın yalnız geçmişinden değil geleceğinden de kopuyorlar. (Aktaran Dirlikyapan 165)

Alangu’nun Erbil’in anlatımını “akıl düzenine ulaşama[mış]”, “psikoanalitik boşalmanın zabıt notları” olarak görmesi çalışmanın başında vurguladığım, kadını akıl dışı alana, duyguların ve bilinç dışının medeniyeti ve geleceği belirlemekten uzak alanına itmesinin örneğidir. Bu tip bir eleştiri mantığıyla bakıldığında *Hallaç*’taki metinlerin teknik öncülüğü fark edilmemektedir.

Her zaman bu kadar olumsuz olmasa da yazarla ilgili geçmişteki ve günümüzdeki değerlendirmelere bakıldığında yukarıda andığım kendi sözlerinin de verdiği güvenceyle hep delilik kavramıyla anıldığına tanık olmaktayız. Bu anmanın değişen yönleri vardır. Değindiğim gibi, döneminin erkek eleştirmenlerinin modernist edebiyatı hastalıklı bulan görüşlerinin uzantısı olarak kendisine yakıştırılan olumsuzlama amaçlı deliliğin yanında, böyle erkek egemen bir edebiyat ortamında inatçı, dirayetli, yıllar içinde pekişen sağlam duruşu, başkaldırısı nedeniyle olumlanan deliliği de söz konusudur. Örneğin Asım Bezirci, Erbil’in dil ve anlatımını genellikle zorlayıcı ve sonuçsuz/amaçsız bulurken onun “yiğitçe”

(“Hallaç” 125) başkaldırışına duyduğu hayranlığı dile getirirken günümüzde yazarı “edebiyatımızın deli kadınları” bağlamında yücelten yaklaşımla paralellik sergiler.

Süha Oğuzertem de, “Kaybolmayan Yazar: Leylâ Erbil’in Özgünlüğü, Özgürlüğü” başlıklı yazısında Erbil’in yapıtlarında delilerin önemli yer tuttuğunu ve bu konudaki ısrarı üzerinde düşünmek gerektiğini belirtir: “Hakikat ve sahicilikle bunca ilgilenen, kendisinin ve başkasının derinlemesine farkında olan, rasyonal bir yazarın delilikle bu denli içli dışlı olması, biraz tuhaf görünmekte, ilk bakışta yadırganmakta, eleştirel açıdan zorluk yaratmaktadır” (170). Oğuzertem’e göre bu zorluk iyi bir Freud okuru olarak aşılabılır. Erbil’in “delice dili”nin isabetli oluşundan (171) söz ederken onun “deliliğe düşkünlüğü[nün] [...] duygudaşlık kapasitesinin derinliğinden başka bir şey” (172) olmadığı değerlendirmesinde bulunmaktadır. Oğuzertem’in, bu ifadeyle kastettiği yazarın “insan türünün zaaflarıyla yüzleş[mesidir]” (172).

Jale Özata Dirlikyapan, 1950 kuşağı içinde bilinç akışı tekniğini, dil ve anlatımdaki deneyselliği uç noktalara vardırarak, “en ‘aşırı’ yenilikçi”nin Leylâ Erbil olduğunu belirtir (157). Peki Leylâ Erbil’in bunca sivrilmesine ve “delilikle” bağdaştırılmasına neden olan nitelikler nelerdir? Erbil’in yapıtlarını konu, karakter yaratımı ve anlatım bakımından kadın-delilik ilişkisi bağlamında nasıl yorumlamak gerekir?

Kadın yazarlara özellikle de yenilikçi olanlarının pek de coşkuyla karşılanmadığı bir ortamda Erbil’in metinlerinin dönemi için “aşırı” görülen iki temel özelliği vardır: Kadının bireysel özerklik arayışıyla bağlantılı sorunlu cinselliği konu edişi ile cinselliği sorunsallaştırırken bilinç dışının anlatımında kullandığı dil ve anlatım teknikleri.

Ana karakterleri kadınlar olan yazar, erkek egemen toplumun dayattığı düşünce ve yaşama biçimlerine özellikle cinsellik üzerinden eleştiri getirir ve bunu yaparken de Türk edebiyatı için alışılmadık olan modernist edebiyatın anlatım tekniklerini ve bireyin iç dünyasını, bilinç dışı gerçekliğini göstermeye olanak veren bir dil kullanır. Dolayısıyla kadın cinselliğinin bizzat bir kadın özne tarafından tartışmaya açılması ve aynı şekilde deliliğin de hem anlatımda hem de kadın karakterdeki görünümünün tezin önceki bölümlerinde ele alınan ötekileştirici niteliğinden sıyrılması önemlidir.

Adam Öykü dergisinin “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı” özel bölümü için yapılan “Soruşturma”da Leylâ Erbil dönemin genel edebiyat anlayışıyla örtüşmeyen yenilikçi tavrı dile getirir:

Egemen eleştirel edebiyat görüşü S. Beckett’lere, J. Joyce’lara “sapkın, patolojik” gibi sözlerle saldıran George Lukács ’ın diliydi. Oysa batıda S. Freud sonrası Dada, Gerçeküstücü akım, Varoluşçu felsefeler, cinsel özgürlük talepleriyle edebiyatta yepyeni yöntemler gelişmişti. Cumhuriyetin ilk kuşakları Dinamolar, Korcanlar, üç Kemaller, A. Nesin gibi ustalar, giderek tüm edebiyat solcuydu. Bizler de dünya görüşü açısından eski ustalarla eş görüşleri, yani anti-emperyalist ve bağımsız politikaları kabulleniyorduk. Ancak edebiyat görüşümüz onlarla pek örtüşmüyordu. Doğal olarak başka bir ‘nesil’dik, yepyeni entelektüel tepkiler yaşıyor olmalıydık. [...]

Gelenekten kopuş kuşağıdır bizimkisi. (30-1)

1961’de Türkiye İşçi Partisi üyesi olan Erbil’in bu sözlerinde dikkati çeken nokta dönemin sol ideolojisine yakın durduğunu ancak farklı bir estetik anlayışa bağlı olduğunu belirtmesidir.

Dönem yapıtlarında deliliğin nasıl mizahi eleştiriye araç kılındığını ve çarpık düzenin normallik ölçütüne göre delilerin aslında daha akıllı olarak yorumlandığını, ama deli karakterlerin aslında hiçbirinin “akıl hastası” olmadığını, deliliğin toplumun düzene uygun davranmayan karakterlere yaptığı bir yakıştırma olduğunu ifade etmiştim. Orhan Koçak’ın kendisiyle yaptığı söyleşide “Yazınsal olarak karşı olduğum, [...] çarpık hümanizmle, halk dalkavukluğu sentimentalizmiyle okuru sömürmeye sarılan çizgiydi” (alıntılayan Temizyürek 220) diyen Erbil “toplumcu” olsa da estetik ve yeni bir gerçekçilik peşindedir ve bu arayışın etik duruşuna gönderme yapmaktadır. Erbil’in deliliğe bakışı da bu konumuna göre biçimlenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde anlatıldığı üzere çoğunluğu kadın olan karakterleri “delirten” en önemli etken, yaşadıkları yasak aşk, bir başka deyişle cinsel deneyimdir. Yaratılıştan deliliğe yatkın olarak çizilen kadınlar keşfettikleri cinsel uyanışla birlikte, süreç içinde âdeta özlerine, yani deliliğe dönüş yaparlar. Öte yandan kadın yazarların elinde bu karakterler yine delilikten kurtulamazlar da bunun nedeni yaşadıkları iç çatışmadır. Tarihsel süreçte kadın hareketinin daha önce özetlediğim değişimine de bağlı olarak Leylâ Erbil’de artık kadın karakterlerin özne olma mücadelelerinde cinsel özgürleşmeye önemli pay ayırdıkları görülür. İkinci bölümündeki yapıtların genelinde görüldüğü gibi kadın karakterlerin büyük bölümü eğitilmiş, entelektüel, orta ya da üst orta sınıfa mensup, bir kısmı yazar olan kadınlardan oluşmaktadır; karakter hakkında çok fazla ayrıntı verilmediğinde dahi en azından maddi açıdan yaşamını sürdürmede sorun yaşamadığı anlaşılır. Bu kadınlar genellikle aldıkları eğitim ve bulundukları entelektüel ortamla ilişkili olarak düşünen, sorgulayan, eleştiren, politik olarak sola yakın kadınlardır ve bu hâllerleriyle toplum genelindeki kadınlara göre daha özgürdürler; ancak bu görece özgürlük henüz özne olma düzeyine erişemediği için cinsellik konusunda isteseler de rahat ve özgür

olamazlar. Başkalarının, toplumun ne düşündüğünden de çok kendi kendilerine izin veremeyişlerine, içselleştirilmiş bir suçluluk duygusunun devreye girişine tanık oluruz. Bu duygu bazen karakterin kendisine açıkça itiraf ettiği ve özeleştiri yaptığı bir biçimde kendini gösterirken bazen de “Bilinçli Eğinim I” öyküsünde olduğu gibi, üzerine basılıp ezilerek suçlamalarından kurtulmak istenen bir “böcek” olarak kadın karakterin yanı başında belirir. Bu içselleştirmede toplumsal kontrol mekanizmasının mikro ölçekteki ayağı olan aile ve Erbil’de özellikle de anneler önemli rol oynar. “Bilinçli Eğinim II” öyküsünde ölü anne ve babasını mezardan çıkarıp saksılara gömen, bir başka deyişle ölen “aile”yi diriltten kadın karakter, oturduğu yerde kendi ölümünü beklerken bile annesinin saksının içinden kendisine doğru uzanan “düşman yeşili” (23) kollarından korkmaktadır. Anne ve babasının “lif lif sert uzantılarıyla” kendisini kıpırdamayacak hâle getirdiklerini düşünür. Peki tam da onların cenderesinden kurtulmuşken neden bu ölüleri diriltmek ister karakter? Bunun yanıtı fiziken ortadan kalkan aile bireylerinden bağımsız olarak karakterin içinde çoktan kök salmış baskıcı aile kurumunun öldürülememesinde yatar. Bu gerçeğe, içteki derin ve güçlü köklerle yüzleşmenin yıkıcılığı karşısında dışarıda, saksıdaki anne ve baba, kişinin bütünlüğünü koruması adına daha katlanılabilir görünür. Yine de kişiliğin anne babanın ölümüyle gerçekleşen ilk yüzleşmeden hasarsız çıkmadığı karakterin zihinsel durumunu yansıtan sabuklamalarından anlaşılır. “Eski Sevgili” öyküsünde de bu kez kendisine “deli” denilen Nigar, “Ayrımına varmadan insanın, çocuğun içine düşürüldüğü aile bağlarını, o ince, kıvrak, uzun ve yumuşacık kaygan kolları boynunda duy[acak]”, “haberi olmadan yazgıyı yazanın, yasaklar koyanın, yönetenin en yakınındakiler, en sevdikleri, anası ailesi olduğunu çaresizlikle gör[ecektir]” (202). Ve bu durum öylesine içselleştirilmiştir ki Nigâr kendini “ne yaparsa yapsın, birileri onu sürekli gözetliyormuşçasına denetler” (107). Cinselliğin

yasaklanışının bireyi içine düşürdüğü bu “bozuk”luğun, bir yazgıya dönüşen “hastalığın” (184) bilincindedir:

Her şeyi gizlice çalan bu düzen, insanı yüceltici bir duyguyu, bedeni ve ruhu yıkayacak o en tabii aşkınlığı da kapıp pisletiyor, bir hınç durumuna sokuyordu. İnsan yanlış çalan bir saat, aksayan bir kadran, parazit dolu bir radyo istasyonu gibi bozuk, çaresiz sapıp duruyordu durmadan. (147)

Mektup Aşkları kitabında Sacide de yazdığı mektupta bu durumu sorgular: “[S]evişmek nedir ki? İnsanın sevgi arayışı, sevgi alışverişi değil midir? Yalnızlık Allah’a vergi olduğuna göre bir başkasına muhtaçlığımızın sonucu değil midir? Bu güzel ve tabii olayı nasıl da dünyanın en tehlikeli, en sakıncalı işi haline getirmişler değil mi?” (132-3).

Gecede (1968) kitabında yer alan “Ayna” öyküsünde yatalak olduğu anlaşılan yaşlı kadının “hasta” bilinci üzerinden kendi cinselliğini bastıran bir anne olarak çocuklarının cinsel uyanışlarına yönelik sert tepkiselliği sunulur. Bu öykünün uzantısı olan “Bunak” başlıklı öyküde bastırılmış, yasaklanmış cinsellik rüyalarda su yüzüne çıkar. Aynı kitaptaki “Ölü” başlıklı öyküde ölü kocasının yanında uzanan kadın karakterin ölümün getirdiği özgürlük sayesinde aklından geçenleri, cinsel tatminsizliğini, bunun doğurduğu kızgınlığı belki de ilk kez kocasına söyleyebildiğini görürüz. “Senin varlığına karşı özgürlüğümü korumak istedim” (53) diyen kadının kocasına bir başkaldırı niyeti olarak okunabilecek olan aldatma girişimlerinin hepsinin farklı (ama genellikle küçük bahanelerle) nedenlerle başarısız olması kadının pişmanlık ve öfkesini artırmıştır: “Otuz yılımı kokmuş yatağında nasıl da geçirdim, niye gitmedim Tanrım, [...], çok pişmanım, çok çok çok

pişmanım, [...] boğuluyorum pişmanlıktan...” (55). Kendi cinselliğiyle ilgili kocasıyla açıkça konuşamayan, ama cinsel tatminsizliği ve biriktirdiklerinin yol açtığı intikam isteğini de içselleştirdiği ahlaki kaygılarla bastıran kadın, ölü adama karşı her şeyi özgürce anlatarak intikamı bu yolla alır bir nevi. Kadının özgürlüğünü koruması ya da ondan söz edebilmesi ancak adamın varlığının ortadan kalkmasıyla mümkün görünmektedir.

Kitaba da adını veren “Gecede” öyküsünde annesinin “Kızlar koşmaz, kızlar etmez” gibi engelleyici uyarılarına karşı inadına koşularda birinci gelen karakter “Sonunda anamın istediği biçim bir kız oldum” (73) diye düşünmekten kurtulamaz.

Tuhaf Bir Kadın’daki Nermin kocasından ayrı, yalnız kaldığı otel odasındaki aynanın karşısında kendi yansımasıyla konuşurken kendiliği parçalayan, onu “tuhaf”laştıran soruların yanıtını arar:

Bayan Nermin, yoksa ben yaşamımı heder eden biri miyim, diye sordu aynaya içi sızıldayarak. Yoksa ben, anamın dediğince ne kiliseye, ne camiye yarayan biri miyim? Ben yoksa; boşu boşuna başını sivri kayalara vuran, her vuruşta onulmaz yaralar alan, her yaralanışta ‘İşte, bakın beni gene bu toplum yaraladı,’ diye kanlarını akıta akıta dolaşan ve toplumun o kanları görüp de hatasını anlayacağını uman, yarasından dolayı göğsü kabaran, he başarısızlığında, ‘Var mı benim gibi toplumuyla uyuşmayan, yüce bir insan?’ diye, kendine güveni artan, ‘İşte ben dünyayı ileriye doğru değiştirmekte emeği geçenlerden biriyim,’ diye için için devleşen ve durmadan yeni yeni yaralar arayan, yaralarından ve devliğinden

kimsenin haberi olmayan, emeği eline verilmiş biri miyim ben yoksa?

(152)

Karanlığın Günü romanında bunayan annesiyle⁵² birlikte onun gibi olmaktan korkan yazar Neslihan, ailenin özellikle kadınlar üzerinde kurduğu denetim ve engellenmenin yalnızca cinsellikle değil, yine onun gibi özerklik imkânı sunan yazı uğraşısıyla da ilgili olduğunu gösterir. Neslihan aile bireylerinin kendisine yüklediği sorumluluklardan sıyrılarak yazmaya oturduğunda kocası Sadrettin’in yazdıklarıyla “aile kutsiyeti”ni (193) bozduğunu öne süren sözleri ve annesinin heves kırıcı eleştirilerine hedef olur:

Ne çabuk içtin kahveni, gene oturdun o yazının başına, sana diyorum, savaş çıkacak savaş, yazıyla ne düzelir, kuş olsan kaçamazsın savaştan, bak onlara, güvercinlere bak, kurtuldular mı taa nerelerden kaçıp geldiler, yazılmaaz, hayat ve dünya yazılmaz; ne sanıyorsun sen öyle kolay mı? Boşuna uğraşıyorsun boşuna! Hem başkasına ne senin yazdığın hayattan kuzum! Herkesin hayatı bir mi? Onun evinden bana ne, benim evimden ona ne!⁵³ ha? Tam iki kelime konuşacağız, otur yalanın başına bakalım, otur, olacak bi şey olsa ben söyledim sana, yaz derdim, seni ben yetiştirmedim mi, olsa söyledim, ben bilirim, bana bilgi verilirdi, bunca habercim var, verilirdi! Kimsin sen, sen kimsin de yazmaya kalkıyorsun ha? Sana diyorum, KİM OLUYORSUN SEN? (121)

Bunak annenin delilikle ağzından çıkan bu sözler, haftalar ve hatta aylar geçmesine rağmen romanına devam edemeyen ve ev halkına, özellikle de annesine

⁵² Bu roman Erbil’in Alzheimer olan ve hastaneye yatırılan annesinin ölümünün ardından yayımlanmıştır.

⁵³ Yazar burada kendi icadı olan “virgüllü ünlem” kullanmıştır.

“için için kinlenen” (142) Neslihan’ın aslında kendi kendisine de yönelttiği, yazdıklarıyla dünyayı değiştirebileceğine duyduğu inancın saflığını, nafileliğini anımsatan bir iç ses, belki de pek çok yazarın taşıdığı gizli bir endişenin dışavurumudur. Öğrenilmiş korkular, özgüven sorunlarıyla boğuşarak yazan kadının sürekli eşlikçisidir “KİM OLUYORSUN SEN?” sorusu ve kadın yazarların bazıları tam da bu soruya yanıt bulmak için yazmaktadır zaten.

Annesinin yastık içinde gizlediği defterin varlığı Neslihan için, yazmasını eleştiren annesinin de yazma ihtiyacı duymuş olması bakımından heyecan ve umut verici olsa, annesiyle kurabileceği bir bağ olasılığını duyursa da çok kısa olan defterdeki satırlarda gördüğü düşüncelerde kendi arayışıyla bağdaştırılabilecek bir yakınlık bulamaz, üstelik onun gibi olma korkusu yaşayan Neslihan’ın bu korkusunu daha da perçinleyecek özelliktedir: “Bu kadar boş olabilir miydi annemin ‘muhtırası’, bu kadar suçsuz?⁵⁴ bomboş!⁵⁵ tamtakır! aşksız! bilmeden! hiç yaşamamış!.. yaşanmamış! yaşamamış annem!?!” (187). 1930 yılına ait “kara kaplı muhtıra”nın (167) romana taşınan resimleri annenin kadın olarak kendisi için belirlenmiş hangi yapı içinden konuştuğunun resmini sunar. Girişinde “Reisicumhurumuz Gazi Mustafa Kemal Hazretleri” ve altında Kâzım Paşa ile İsmet Paşa’nın fotoğraflarının bulunduğu defterdeki kadın motifleri dikkati çeker. Mevsim geçişleri, altında iki dizenin yer aldığı ve kadın-doğa ilişkisinin anımsatıldığı kadın resimleriyle sunulur: “Yaz geldi; bütün meyvalar oldu; / Deniz banyoları kızlarla doldu” (177); “Sonbahar; yapraklar sararır solar; / Sevdalı gönüller eşini arar” (180). Defterde yalnızlığını giderecek sözcükleri, aradığı kadınlığı bulamayan Neslihan, ilk sayfada uzun saçlarıyla aşağıya doğru eğilmiş kadın resmine bir saklı işaret görme umuduyla tekrar bakar; ancak bu kadın resmi düzenin durmadan benzer biçimlerde

⁵⁴ Özgün metinde virgüllü soru işareti kullanılmıştır.

⁵⁵ Özgün metinde virgüllü ünlem kullanılmıştır.

yeniden ürettiği, bakışı ve gölgesi hiçbir yere düşmeyen bir kadındır sadece: “Ne vardı bunda? Hiç? Bir kız? Uzun saç? Aşağıya bir şeye bakıyor? Sanki birini bekliyor! Gözetliyor! Yüksekçe bir duvardan çıplak bir kadın bakıyor! Kime?⁵⁶,, nereye?..” (187).

Annesinin “aşksız”, “bomboş” geçen yaşamına hayıflanır ve bu yazgıdan kurtulmak isterken romanın ilerleyen kısımlarında “Şimdi, kadınların, aydın genç kızların, hoşlandıkları her erkekle ilişki kurduklarını, karşılıklı edindikleri deneyimlerden sonra eşlerini nasıl seçtiklerini gördükçe kadınlığımızı ne kadar gülünç ettiğimize nasıl da şaşıyorum burada, helikopterin pervaneleri arasında çığnayan güvercinlerin serpilen altın tüyleri arasından morlaşan balkona yağın güvercin ölümlerine bakan kadınlık...” (240) diyerek kendisinin de aslında kadınlık konusunda annesinin çok ötesine gidemediğini düşünecektir.

Neslihan’ın annesiyle kuramadığı bağa alternatif, tasavvuf anlayışına yakın ve Neslihan’ın gözünde devrimciliğe benzer nitelikler taşıyan Zehra Hala’dır. Onun anlattığı “KENDİNİ” arayıp duran “Başsız Geyik” masalında Neslihan’ın arayışı da görünür.

Kendisine yol gösterici bulamadığı kendilik arayışında Neslihan sokakta gördüğü bir deli üzerinden bazı sorgulamalara girişir. Nasıl bir insandır deli? “En çok hangi yemeği sever? Kafka’yı okumuş olabilir mi? Lermontov’u? Melville’i? Moby Dick’i okumadan nasıl kendi dünyasına bakar insan? Nasıl kavrar kendisini? İnsan kendini kavrar ben buyum diyebilir mi?” (210) gibi sorularla delinin alanını, dünyasını, onun gerçekliğini yoklar. Delinin yaşamının ayrıcalıklı bir “sürgünlük” gibi görülebileceğini düşünür: “Bir yalnızlık da değildir sürgününki bir ayrıcalık,

⁵⁶ Özgün metinde virgüllü soru işareti kullanılmış.

kargışlı bir ateşin yücelişidir, bir yenilişte dünyaya gelmek ve yeniden var olmaktır belki... Anlamalıyız o'nu! Kimi? Sürgünü; dünyaya, feleğe, kozmosa yeniden acılarla gerçeğini açmayı deneyen o mor zehirini yaşamın” (211). Belki de kendisine yol gösterecek olan deliliktir. Bu sürgün nitelemesi romanın ilerleyen kısımlarında Neslihan'ın kendi kendisiyle konuşmasında tekrar geçer. “Beni sorguya çeken herkesi; bir insanı gözetleme ve hesap sorma hakkını kendinde bulan herkesi kimsenin başına gelmemiş, tarihi olmayan, acılardan acı bir ölümle gebertme isteği” (219) duyan Neslihan içine sıkıştırıldığı “Türk kadını” kimliğinin ötesinde, Zehra Hala'sından devşirme tasavvuf anlayışından da izler taşıyan ilk dişil kökleriyle bağlantı kurarak sürgünlüğünün eskiye uzanan evrenselliğine vurgu yapar:

[B]u çağlar boyunca sürüp seni yaratan insanlığın tümü olan
O! Sen! Kimsin?... Dünyasın, evrensin, özsün,,, masalsın, biricik ve
tek, her şeyi elinde tutarsın, tanrı sensin, yargılamamalı,
öldürmemeli, yazmalısın, kalıcı olanı; sözü bulmalısın, sözü
değiştirmelisin, söz değiştirir, söz değiştiricidir, sen tüm insanlığın
soluğusun, sen yoksun, ama yaşamaktasın, kendi evinin yokuştaki
evinin üzerinde bir helikopterin gölgesi düşmüş olan evin sekisi altına
gömülü bir avuç topraksın, ölümsün sen... Kimi gözetliyorsun? Kimi
suçluyorsun? Kafatasın aşî rengine boyanmış, göz oyuklarına
yumuşakçalar yerleşmiş... O'sun sen... Bir sürgünsün, ölümün bir
sürgünü olan SENSİN, BİZ, BİZLERİZSEN... (22)

Romanın sonunda sözleri sabuklamaya dönüşen Neslihan şu son cümlelerle annesinin izinde olduğunun ipucunu verir: “Anneme gitmedim hiç... Özledim onu: ayağımla dürttüm balkon kapısını orada, camda annem tekmeden el sallıyor,,, binlerce yıllık belleğinde aynanın bana bakıyor,,, bekliyor beni...” (338). Dolayısıyla

romanın başında annesinin hasta koltuğunda oturan Neslihan'ın "annemin merakları benim artık" (9) sözleri onun annesinin yerine geçtiği son hâli gösterir.

Luce Irigaray'ın "Kişisel bir şeymiş gibi kavranan cinselliğin toplumsal normlardan yalıtılmış olması mümkün değildir" (*Ben Sen Biz* 14) sözündeki benzer dikkatle Erbil, cinselliği toplumsal yapının bireyi sakatladığı noktada ele alır.

Dolayısıyla cinsellik Erbil'de de deliliğe davetiye sunar, ancak başlı başına kadın cinselliğinin kötülüğü, Pandora'nın kutusunun açılmasıyla fitnenin açığa çıkışı değildir bunun nedeni, toplumun özellikle kadın cinselliğine yüklediği anlamlar ve bu yükü atarak özerkleşmek isteyen kadın üzerinde kurduğu baskıdır asıl neden.

Yazarın kendisinin de belirttiği gibi cinselliğin bu toplumsal algılanışı edebiyatta yansımaları bulmaktadır: "Aşk, cinsel kategoriler dokunulmazlıklarını sürdür[mekte] [ve] her alan gerçeğinden kaydırılmış bir biçimde[dir]. Örneğin aşk; en iyi yazarlarımızdan biri olan Tanpınar'da yaşadığı tarihle uyumlu olarak hicabla kapanmış; sadece soyut bir 'sevmek' durumuna indirgenmiş; adı konmamış, utangaç, önü tıkalı[dır]" (Varol "Söyleşi" 186). Erbil'in öne sürdüğü gibi geleneksel edebiyatta aşk, çoğunlukla cinsellikten arındırılmış olarak romantize edilmiş; cinsellik anlatıldığında ise kişiyi felakete ve ilk bölümde örneklerini gösterdiğim gibi "deliliğe" sürükleyen ibretlik öyküler üzerinden sunulmuştur. Erbil bu eğilimin yalnızca erkek yazarlarda değil, kadın yazarlarca da benimsendiğini dile getirir:

"Gene de kadın iyiliğini, gizli gözyaşlarını anlatan ağlatıcı edebiyatı Mükerrrem Kamil, Muazzez Tahsin gibi yazarları anmalıyım. Daha üst düzeyde ise H. Edip'in kadın tiplerinin ne denli iffet düşkün olduğunu üzerinde durabiliriz. Çünkü bu 'iffet' islam toplumunun sizden istediği uyumdur. Oradan sonra fay kırılır gibi olur 950'lerde başlayan Peride Celal'le, Nezihe Meriç'le, giderek

benim, Sevgi Soysal’ın gözü pek atılımımızla ve Tomris Uyar’ın, Afet Muhteremoğlu’nun, Pınar Kür’ün, İnci Aral’ın ve günümüz daha genç kadın yazarlarının sürdürdüğü değişik duyarlılıklarla. İşte size sözünü ettiğim kadın yazarların edebiyata getirdiği ivme böyle bir şey. Çalıkuşu’nun Feride’sinin olsun, başka kadın tiplerinin olsun cinselliği yaşamaktan kaçan, hastalıklı “iffetperestler” durumuna getirilmeleri, bu saptırma, bir dönem ‘teverrüm edebiyatı’ kapsamında sürdürülen çizgi hep böyle yalan bir dünyanın bize önerilmesini içerir. Bu yüzden, kendimi ateşe atarcasına aile kurumuna olduğunca, cinsel tabulara yüklenmekte, aşk romantizmini demistifiye etmekte gösterdiğim atılımın herşeye karşın doğruluğuna inanıyorum”. (Varol söyleşi)

Böyle “kısıtlı” bir edebî geleneğin, “erkek egemen dilin içinden sıyrılıp o özgür yeni dili kurmak!..” (Varol “Söyleşi” 186) kolay değildir ve yukarıda bahsettiğim tepkilerle karşılaşılır. Ancak Erbil’deki yenilikçi biçim estetik bir heves değil, yıllar boyu suskun kalan ya da erkek diliyle konuşturulan kadının iç dünyasını, suskunluğa itildiği için yürütmek zorunda kaldığı iç konuşmayı verme zorunluluğudur; kısacası bu edebiyatın ve toplumun ulaştığı noktada diyalektik bir zorunluluktur aynı zamanda.

Geleneksel olandan kopuşta tekdüzelikten, sıradanlıktan kaçış çabasından, bir başka deyişle bu kuşak öykücülerine sıklıkla yöneltlen anlamsızlık, saçmalık, bencillik, tek tipleşmeden farklı olarak Erbil’de hemen her zaman bir toplumsal eleştiri amacı vardır. Onunki Lukács ya da Fethi Naci’nin belirttikleri gibi bir kaçış değil, tam tersine “deli” bir inatla bireylerde psikolojik deformasyona yol açan, sorunlu gerçekliğin ayakları tarihe/diyalektiğe basan bir tavırla üzerine üzerine

gidilmesidir. Sennur Sezer’in kendisiyle yaptığı “Leylâ Erbil’de Bireysel Kâbustan Toplumsal Kâbusa” başlıklı söyleşide dile getirdikleri onun, insanın doğuştan gelen yaralılığına vurgu yaparken bu yaranın hiç kapanmamasına ve hatta tazelenmesine yol açan düzene dikkat çekmekten geri durmadığını gösterir:

Benim durmadan tekrarladığım bir şey var: ‘İnsanlar yaralıdır’ diyorum, ‘bütün insanlar yaralıdır. Yaralı doğmuşlardır’. Bunu da felsefi, fenomenolojik, varoluşsal anlamda kullanmıyorum. Gündelik bir söz gibi. İnsanlar yaralıdır, belki ölümcül olduklarını daha ana rahminde sezdikleri, belki de bilincinde oldukları için. İçine atıldıkları dünyada potansiyel suçlu oldukları, olacakları için de yaralı olabilirler. O dünya ister bütünüyle çağdaş, uygar bir dünya, ister dinsel bir dünya olsun, kurtuluş yok. Çünkü henüz insan eşitlikçi, adaletçi ve özgür bütünsel bir topluma doğma durumuna gelmemiştir. Tam tersine devlet, kurumlarıyla, elinde copla beklemektedir. (aktaran Sezer, 198)

Tam da bu noktada toplumcu gerçekçi eleştirmenlerin eleştirilerine hedef olan kuşağının bazı erkek yazarlarından ayrılır. Erbil’in yapıtlarındaki biçim böylece, sistemin hastalanmasında önemli pay sahibi olduğu bireyin iç dünyasını sunmada işlevsellik, Lukács’a göndermeyle “amaçlılık” kazanır.

Ancak Erbil’deki amaç nereye, nasıl bir sonuca varır? Sorunlar çözülür mü? Hayır, birey konumunu değiştirmek için girdiği mücadeleden yenik çıkar. İnsan doğasının zaafı, çağlar boyunca özellikle kadınların ikincilleştirilmesi bakımından hatırı sayılır bir değişim geçirmeyen verili düzende kendi deliliklerini üretir. Dolayısıyla düzenin devamlılığı kadın deliliğinin de ömrünü uzatır.

Asım Bezirci “Hallaç” başlıklı yazısında Erbil’in düzenin yol açtığı sorunları etkili bir şekilde gözler önüne serse bile bu düzenin değişebileceğine, yerine daha iyi bir şey konabileceğine dair okura bir seçenek, başka deyişle umut sunmadığı eleştirisini yapar. Bezirci’nin durduğu noktadan bakılınca mevcut düzen “er geç değişecek[tir]” (119), bu diyalektiği kavrayamamaktan kaynaklanan karamsarlık ve öfkenin getirdiği körlük ancak yıkıma varmaktadır. Yıkılanın ardından neyin inşa edilebileceğinden ise söz edilmemektedir. Bezirci’nin özetlediğim bu genel eleştirisi Lukács ’ın eleştirel gerçekçiliğin yetersizliğine dair eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir.

Lukács “Eleştirel Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik” başlıklı yazısında eleştirel gerçekçiliğin “toplumculuğu benimsemekle yetinme”sinden, buna karşılık toplumcu gerçekçi edebiyatın perspektifinin “toplumculuğu kurma mücadelesi” (105) olduğunu belirterek iki gerçekçilik biçimi arasında bir ayrım yapar. Ancak tek farklılık bu değildir. Toplumcu gerçekçilik sözü edilen perspektifi “içerden betimlemesiyle de ayrılır” (106). “[Y]eni bir toplum düzeni kurmak için gerekli olan insan niteliklerini bulup çıkarma amacı gü[der]” (106). Eleştirel gerçekçilik çağı, kapitalist düzenin çelişkilerini kavramaya yardımcı olsa da, “geleceği içerden kavrama[ya] yetmeyecektir” (108); bir başka deyişle kendini gelecekteki yeni düzene adayan insanları “içerden” anlatamayacaktır.

Leylâ Erbil bu gelecek tasavvurundan çok, “düzenin çelişkilerini”, geleceği yaratacağına ümit bağlanan bireyin çıkmazlarını “içerden” anlatmayı tercih etmiş görünür. Ancak karakterlerin bilincini sunmakta kullandığı anlatım teknikleri ve bunun sonucu doğan yeni dili ilk bakışta kavramanın güçlüğü bazen eleştirinin de kolayca kaçmasına neden olmaktadır.

İlk kitabıyla biçimsel başkaldırı açısından Leylâ Erbil’in “küçük burjuva modernistler”e (120) yaklaştığını söyleyen Bezirci, onu Beckett, Kafka gibi yazarlara

olan benzerliğiyle ele alırken özellikle karakterlerle ilgili olarak yazarın “[i]ç durumları dış yaşantılarla –yeterince- besle[yemediğini]”, “tekildeki evrenseli gösterem[ediğini]” (121) öne sürmüştür.

Ona göre Erbil’in bu öykülerindeki karakterler Ferit Edgü, Demir Özlü, Orhan Duru gibi 1950 Kuşağı yazarlarının karakterleriyle “bağısız”, “sıkıntılı”, “umutsuz”, “yalnız” (117) olmaları açısından benzerlik taşımaktadır; ancak konu dile geldiğinde Leylâ Erbil “bütün öbür hikâyecilerimizi geride” bırakmaktadır (121). Asım Bezirci, yazarın dilin estetik yanını ihmal ettiği ve anlaşılması zor, yer yer tutarsız bir dil kullandığı eleştirisinde bulunur. Bu tutarsızlıklardan biri olarak kimi zaman hiç kullanılmayan noktalama işaretlerini gösterir ve işaret yokluğunun anlamayı zorlaştırdığını belirtir (122). Ona göre yazarın yaptığı sözdizimi zorlamaları da kimi yerlerde gereksiz yere uygulanmaktadır (122).

Erbil’deki dil “değiştirim”lerinin sayısının fazla oluşundan ve bunların “estetik bir zorunluluğun ürünü” (124) olmamalarından yakınan eleştirmen, yazarın benimsediği bu tutumun nedenini ise değiştirme umudu olmadığı düzene karşı duyduğu öfke ve hınç olarak yorumlar (124).

Yazarın bilinç akışı tekniği ve ruh çözümleyici anlatımını yine anlamayı zorlaştırdığı ileri sürerek şöyle eleştirir: “Bunun, hikâyeleri ‘entelektüel’ bir havayla bezediğini söylemeliyim, ama bu havanın kitlelerle bütünleşmek zorunda olan bir toplumcu yazara yaraşmadığını da söylemeliyim” (“Gecede” 128). Bu sözlerde “entelektüel” ile “toplumcu yazar”ın karşı karşıya getirilmiş olması dikkat çekicidir. Halkın anlayamayacağı bir entelektüel hava, toplumcu yazara yakıştırılmamaktadır.

Asım Bezirci, Tahir Alangu’dan da kendisini destekleyen şu alıntıyı yapar: “Erbil’de hikâye bütün unsurlarıyla toplumsal anlamından, okuyucudan kopmuştur.

[...] Erbil'in yolunda olanlar, bizi yapan ve anlatan dilimizin ve edebiyatımızın yalnız geçmişinden değil, geleceğinden de kopuyorlar" (125).

Evet, bir kopuş gerçekleşmiştir ama önemli olan bu kopuşu yerinde değerlendirebilmektir. Önceki dönemlerde "deli" kadınlar tıpkı psikolojinin inceleme nesneleri gibi her şeye hâkim yazar-anlatıcıların ya da dışarıdan gözlemcilerin bakış açısıyla anlatılmıştır. Erbil ise kadın karakterlerin bakış açılarını esas almış, karakterlerin iç dünyalarının, psikolojilerinin anlatımını anlatıcının tekeline çıkarmıştır. Bu nedenle önceki dönemlerde özellikle erkek yazarlar elinde nesneleşen deli kadın, Leylâ Erbil'le birlikte özneleşemeyen kadının deliliğine dönüşür. A. Şebnem Birkan'ın kendisiyle yaptığı, (internet üzerinden ulaşılabilen) "Leylâ Erbil'le Kitaplarını Konuştuk" başlıklı söyleşide, karakter ağzından dökülen deliliğin sunduğu dil esnekliğinden söz eder: "[İ]nsanı yansıtmaya yöntemim delilik görünümüne bir yelpazede yer alıyor daha çok. Kimi yazar Tanrı ağızlıdır öyle yazar, ben çoğunlukla deliye gerçekleri söyletiyorum. Böylece dili her yöne döndürebiliyor, özgürleştirici olanaklarımı çoğaltıyorum. Bu yöntem metni 'sözmerkezcilik'ten de kurtarıyor; yani dilin değişimini engelleyici söylemden kurtuluyor metin".

Yazar tarafından özgürleştirici görülen delinin dili metinde kullanılırken anlatıcı sözü tamamen karaktere vermektedir, bu bir seçim olmanın ötesinde aslında teknik bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Karakterin zihninden geçenler anlatıcının ara bulucu, açıklayıcı müdahaleleri olmadan olduğu gibi okurun karşısındadır ve dil bazen sabuklamalara vardığında, sözdizimi ve anlam kaymaya uğradığında okur kendini daha önce pek de karşılaşmadığı yeni bir dil ve gerçeklik karşısında bulur. "Ayna" öyküsündeki gibi noktalama işaretlerinin ya hiç kullanılmadığı ya da *Karanlığın Günü* romanındaki gibi virgüllü ünlem, virgüllü soru işareti, üç virgül gibi olağandışı noktalama işaretlerinin kullanıldığı peş peşe sıralanan uzun cümleler,

“Bilinçli Eğinim II”de olduğu gibi sözdiziminin alt üst olduğu, normal anlam örgüsü bağlarının zayıfladığı, anlık çağrışımlarla ilerleyen sıçramalı anlatım, zihinsel karmaşayı gösteren bilinç akışı Erbil’in yapıtlarında dile gelen deliliğin genel özellikleridir.

Erbil’in yapıtlarında gözlemlenen kadın kimliği ve estetikle ilgili iki yönlü özerkleşme çabasının sonucu olan edebî özellikleri olgunluk yapıtlarından biri olan *Cüce*’de görmek mümkündür.

a. *Cüce*

Leylâ Erbil’in 2001 yılında yayımlanan *Cüce* adlı novellası Erbil hakkında şu ana kadar dile getirdiğim yorum ve değerlendirmelerin hepsini kapsayan, feminist bilincin ve dişil bir yazının olanaklarının daha merkeze taşındığı bir yapıttır. Hem bu özelliğiyle hem de 90’lardan itibaren edebiyatta daha sık karşılaştığımız kadın deliliğine yaklaştığı kendi bakış açısıyla bu çalışmada başlı başına ele alınmayı hak etmektedir.

Cüce adlı novella “Yazarın Notu” başlığıyla başlar. Buradaki “yazar”, novellanın ana karakteri Zenîme’nin komşusudur. Her ne kadar notun altında Leylâ Erbil adı yer alsada kurguya dâhil olan bu kısımdaki yazar-anlatıcı, kurmaca Leylâ Erbil’dir. Zenîme’nin intiharının ardından onun daha önce kendisine bıraktığı bir kitabın/metnin parçalarını birleştirerek yayımlamakta ve bu notta da kısaca Zenîme’yi tanıtmakta ve metnin okur tarafından yeniden düzenlemeye açık olduğunu söylemektedir. Böylece okur, nihai bir düzene tabi kılınmadan, kendi metnini yaratabilir.

Kimdir ana karakter Zenîme? Yazar-anlatıcıdan öğrendiğimize göre “Siyasetle, edebiyatla, sanatla” ilgili; iyi eğitim almış, Arapça ve Farsça bilen, “pasaklı”, evinden dışarıya pek çıkmayan, “[z]aman zaman kederli, derin yeislere kapıl[an] [...] zaman zaman neşeyle taş[an]” (6), bir kez evlenmiş ve ayrılmış, bir oğlu olan, babası “Babai” şeyhi, kendisi Ateist, sol gruplara yardım ettiği gerekçesiyle cezaevinde kalan, “Aristatâlis’te ‘Hayvan İnsan’ Sevgisi” hakkında doktora yapmış ve Amerika’da ders vermiş, İngilizce olarak basılan “Hiçlik” adında bir felsefi roman yazmış, emeklilik sonrası babadan kalma köy evine yerleşmiş bir kadındır. Zenîme, Erbil’in diğer kadın karakterlerinin çoğu gibi entelektüel ve yazıyla uğraşan bir kadındır. Yazar anlatıcıya göre “iyi, dürüst, onurlu bir insandı[r]”, ancak “[b]iraz karışık[r] kafası” (11).

Yazar anlatıcı, notunda ondan bahsederken “Zenîme’ydi adı” ifadesini metnin farklı yerlerinde yineler, bu yineleme Zenîme’nin “kahraman”lık özelliğinin öne çıkarıldığı hamasi bir üslubu andırır. Zenîme ile ilgili yazarın aktardıkları onun herhangi bir kalıba kolaylıkla yerleştirilemeyen özelliğini okura sezdirmektedir. Zenîme’de karşıtlıkların bir aradalığı dikkat çekicidir. Ateisttir, üniversitede “İslam’da Yalansızlığın Ürettiği Estetik Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları” başlıklı ders vermiştir. Yazar anlatıcı onu bir buluşmalarında başı bağlı görünce “Allah’ın varlığına inanmıyorum ama inanmışlar gibi yaşamak rahatlatıyor beni” (9) der ve dinin insanlar üzerindeki etkisinden söz eder: “İnsan zayıf bir yaratık olduğu için eline kiliseyi, camiye, havrayı vererek onları öbür dünyayı boylayana kadar oyuyorlar biliyorum ama biraz da iyileştiriyorlar onları, cahil cühela takımını bunlar; inanıyorlar işte, çaresizler; bir amacı oluyor hayatlarının!” (10).

“Dünyada rahat yoktur” anlamına gelen “Lâ-rahatefi-d-dünya” (11) sözü, Zenîme’nin ağzından döküldüğünde inananların rahatlığın bu dünyada değil, ahirette

yaşanacağına dair inançlarından ayrılır. Zenîme sözün devamı olan “illa fil ahire”, yani “ancak ahirette” kısmını dillendirmez. Ona göre de bu dünyada rahat yoktur, ama rahata erişilecek bir ahiret de yoktur. “[M]utluluğun ve dünyanın esrarını çözdüğünü” (10) söyleyen Zenîme’nin rahatsızlığı entelektüel bir rahatsızlıktır. Onun rahatsızlığı “Metin Göktepe’nin katillerini saklayan devletten, gazi kıyımından, Sivas olaylarından” (11) bağımsız değildir.

Zenîme yazdıklarını tarihlendirmesini ya da numaralandırmasını isteyen yazara, zihninin dayatılan çizgisel zamanla uyuşmayan özelliğinden söz eder: “İnsan zihni, insan düşüncesi sıra numarasına göre çalışmıyor ki!” (11). Burada çizgisel zamana ve ona uygun düşünme biçimine bir karşı çıkış vardır. Yazar-anlatıcı Zenîme’nin ölümünün ardından okumaya başladığı bu tarihsiz ve sayfa numarasız yazı parçalarını bir araya getirmekte zorlandığını belirterek “okurlar belki de benden iyisini becerip, cümleleri daha uygun yerlere yerleştirerek okuyabilirler bu metni. Birçok yerde bu gerçekleşebilir” (12) der. Böylece okura metni bir yapbozun parçaları gibi birleştirme yetkisi tanınmış olur. Yazar-anlatıcı şu uyarıda da bulunur:

[K]imi akla sığmaz, hiçbir yere yakışmaz saçma sapan parçaların atıldığının bilinmesi gerekir. ‘Atıldı’ dediysem yok edilmediler; Zenîme Hanım’ın tüm tıpkı yazımları saklıdır bende. Çok az yerde de asıl metnin özünü bozmadan birkaç satır ekleyerek işin içinden çıkmaya çalıştığımı itiraf etmeliyim. Bu yazının sanki kıyılmış bir bütünün yerdeki parçalarından bitleştirildiğini okurların unutmaması gerekir. Bu yüzden daha yetenekli birinin elinden daha değişik bir metin çıkabilir, giderek anlam da çok katmanlaşarak Zenîme Hanım’ın intiharını daha anlaşılır kılabilirdi diye düşünmüyorum değilim. (12)

“Atılan” “akla sığmaz, hiçbir yere yakışmaz saçma sapan parçaların” neler olabileceği ya da gerçekten “saçma sapan” olup olmadıkları okurun zihnine ve okuma biçimine bağlıdır. Okur bu novella karşısında bilgi ve yorumlama açısından yazar-anlatıcıdan daha geride değildir, hatta yazarın anlamlandırmadıklarını çözme, metnin çokkatmanlı yapısının sunduklarıyla kendi bütününe yaratma olanağı vardır.

Yazar-anlatıcı sayfalar tutan ve tarafları belirsiz savaş betimlemelerini, Zenîme tarafından sayfa kenarlarına çizilmiş “bodur şövalyeler, kılıç ve kılıç boyunda erkeklik organ”larını (13) anlamlandıramaz. Ona göre bu savaşın bir din savaşı mı, bir “iç savaş” mı olduğu belirsizdir. Bu nedenle yazar-anlatıcı “Savaşlar Bölümü”nü metinden tamamen çıkardığını söyler. Bununla beraber “Ancak yakmadım, o sayfaları da sakladım. Görmek isteyen olursa bendedir” (13) demesi metnin tamamlanmaya açık olduğunun göstergesidir. Yazar, metinle ilgili yorumlama kaygılarını okurla paylaşırken aslında yazar Leylâ Erbil’in okura verdiği ipuçları ortaya çıkar. “[Ş]alvarlı ve kalpaklı ama silahsız, elleri kılıç yerine erkeklik organlarıyla dolu, gözü dönük, cücemsi yaratıklar” (13) olan erler tarafından yürütülen, bir çölde geçen bu savaş, erkeklik savaşıdır. Dolayısıyla din savaşı da bir iç savaş da olsa erkeklikle ilgilidir.

Erbil’in, novellayı doğrudan Zenîme’nin yazısıyla değil de “Yazarın Notu” başlıklı bu kısım ile başlatması okur olarak Zenîme’ye bir üçüncü kişinin gözünden bakmamızı sağlar. Zenîme gibi güçlü, akli yerinde, sağlıklı, parası olan, “dimdik” bir kadının neden intihar ettiğine de anlam veremeyen yazar-anlatıcı, kitabın adının “Zenîme Hanım” olması gerektiğini ama bu adla satmayacağını düşündüğü için kitaba “Cüce” adını koyduğunu söyler (13).

Yine yazarın aktardığına göre Zenîme, kendisine “yazın adamı” diyen yazara “yazın adamı değil, kadınıyım ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!” (12) karşılığını verir. Zenîme’nin bu ifadesi, okura *Cüce*’yi nasıl okuması gerektiğine dair ipucudur aynı zamanda. Yazılanlar bir “kadın yazar”ın dilinden dökülür. Bu nedenle metni dışıl yazıya yönelik bir dikkatle okumak yerinde sonuçlar verebilir.

Zenîme’nin gazeteciyi beklediği *Cüce* başlıklı ana kısma geçildiğinde dikkati ilk çeken şey ikinci tekil şahıs anlatımının kullanılmasıdır. Bu anlatım biçimi Zenîme’nin kendi kendisiyle konuşması gibidir; ancak Erbil’in yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan bir iç monolog olduğu söylenemez. İkinci tekil kişi olarak Zenîme’ye ve okura seslenen bu ses, onun içini de bilen dışarıdan biri gibidir. Bu anlatım kendi kendini dışarıdan izleyen bir bakışı gösterir. Eğer bu yazılanların Zenîme’ye ait olduğunu düşünürsek yazar olarak Zenîme, karakter olan Zenîme’yi anlatmaktadır. Karakterin bilinci, üçüncü kişi zamiriyle değil, ikinci kişi dolayımında ortaya konur. Böylece anlatıcı ile karakter arasındaki ayrım muğlaklaşır. Devrik cümleler kullanılıyor olması da anlatıya konuşma havası kazandırır. Uzun cümleler âdetâ soluksuz bir konuşmayı andırır.

“Size doğru dediğime bakma, onca ecdadını çiğneyerek, ‘sana doğru’ demeye varmıyor dilim de ondan; biliyorum, kaçmışındır iyelik sıfatlarından, zamirlerinden ve kiplerinden hayat boyunca kaçtığın gibi resmi kâğıtlardan” (17). “Siz” ile “sen” arasındaki farkın vurgulandığı bu sözler birey olmakla, ecdada ya da herhangi bir başka bağlılık yani aidiyet arasında sınır çizer.

Zenîme, adını hiç duymamış olduğu, kendisiyle röportaj yapmaya gelecek olan, zamanında savaş muhabirliği yapmış, fotoğraf sanatçısı, ödüllü, tanınmış bir gazeteciyi sisin içinden çıkacak bir “hortlak” (23) gibi beklemektedir. Mekânda

betimlenen “SİS”, anlatının hiçbir şeyden emin olunamayacağı düşüncesini yapısal olarak da teyit eden muğlaklığı ve değişkenliğiyle uyumlu bir atmosfer sağlar: “SİS, bir harf gibi dinlene dinlene ilerliyor, kabına sığamadığında koyulup açılarak beyaz-mavi-mor-duman bukleleriyle değiştiriyor rengini” (23).

Kitap boyunca bahsedilen “sömürgeci çalışkan ve inatçı kaltabanlar” (18) karıncalar; çoklukları, fiziksel olarak küçük olsalar da yaz kış her yeri kaplamaları, artıklarla beslenmeleri gibi özellikleriyle Zenîme’nin gözünde halk yığınlarını temsil eder görünmektedir.

Karakter, dinin kadın üzerindeki yaptırımını yorumlar: “(öteki kadınlara örtturdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte)” (19). Alıntıladığım bu kısım farklı bir yazı karakteriyle 22. sayfada tekrar eder. Kitaptaki ikinci önemli yapısal özellik, bazı parçaların ayrı birer sayfada farklı yazı karakterleriyle tekrar sunulması, aslında öne çıkarılmasıdır. Tekrarlanan bu kısımlar ve kullanılan yazı karakterleri metnin yorumlanmasına yardımcı olan ışıklı yol tabelaları gibidir.

Saçını gererek ensede toplama biçiminden yedi TİP’li gencin boğulması olayına sığabilen bir düşünme biçimi, “yepyeni görme boyutu” dikkati çekiyor: “[G]öz altı kırılganlıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende —yedi TİP’li genci telle boğan müreffeh katilleri gibi Türkiye’nin—, gözlerin bir anda, bir samuray kılıcı keskinliğinde incelerek edindi yepyeni görme boyutları” (19).

Bu yeni bakış, görme biçimi, nesnelere yönelik farklı bir algıyı ve gerçekliğin göreceliğini beraberinde getiriyor. Saksılar, titreşen “dev boyutlu huniler”e, uzun çınar ağacı “cılız bir fidan”a dönüşüyor gözünde (19). Bakış noktasının gerçekliği

nasıl değiştirdiğini anlamış görünür Zenîme: “Her şeyi, her şeyi şuradan bakarsan kısa, buradan bakarsan uzun algılamaktasın ama asıl boyutlar zihninde saklı” (19).

Zenîme’nin gazetecinin kendisini okurlara nasıl tanıtacağı ile ilgili onu “kılıçtan geçiren tasa”, anlatıcı tarafından vurgulanır: “neler soracak, neler yazacaktı söylemediğin kim bilir senin ağzından okurlara hınzır adam!⁵⁷” (21). Bu endişe karakterin özenle kurduğu dişil kendiliğin eski savaş muhabiri gazeteci tarafından parçalanması, çarpıtılması endişesidir; buna karşılık anlatıcının cesaret veren ve dişil kökleri anımsatan sözleri gelir:

sen ki biliyordun artık seni: İngilizce’de I am, Zimmer’de
ama-mayaya diye geçen, Hinduca’da ah-am, Asya’da es-em,
Mısırca’da t-ama (kitap), Vedalar’da aum, Kur’an’da en’am olan,
insanı doğuran, tüm harflerin hecelerin sözcüklerin içinde barındığı
ilk canlı nesneyi kitaba eviren Ben’i; T’ama, Amen, amentü... ‘M’
ile titreşen saf sesini ilk doğanın... (21)

Bu cümlelerde farklı kültürler ve dillerdeki “Ben” sözcüğünün “M” sesindeki ortaklığı bir “kadın ben”in ortaklığını düşündürür. “İnsanı doğuran” ifadesi de dişiliği akla getirir. Zenîme’nin g aldığı, özneliğini inşa ettiği zemin de budur.

Zenîme Hanım’ın evine girmesine izin verdiği yandaki tarlada alışan Hatice Abla ve oğlu Yıldırım da anlatıda yer alan kişilerdir. Hatice Abla alt sınıf Türk kadınıni temsil eder. “Hatçabla’dan mutlaka söz etmeli sızlayan vicdan, hicran ve vatan borcu olarak” (30) der anlatıcı. Kocasını kahvede otururken odun kesen, tarlada çalışan, kocasından dayak yese ve Zenîme Hanım’ın desteğiyle ayrılabilcek olsa da kocasını bırakmayan bir kadındır. Hatice Abla üzerinden alt sınıf kadının ezilişi

⁵⁷ özgün metinde virgüllü nlem kullanılmıştır.

ortaya konur. “aneey anam odun kırır? Baban nerede? Kavede o” (22). Zenîme Hanım, “elleri mantar tutmuş” (32), çamaşır yıkamaktan yara olmuş Hatça Abla’ya lastik eldiven vererek ellerini koruması için uğraşırken Hatça Abla o eldivenler içinde rahat edemez: “İstemez, ben sıkılıırım yapamam öyle” (32). İyi eğitilmiş, aydın bir kadının alt sınıftan, ezilen bir başka kadına yardım etme çabası bir çift lastik eldivende somutlanır. Ancak sunulan yardım yıllarca çıplak elleriyle iş görmeye alışmış bir kadın için içinde kendini rahat hissedemediği yabancı bir nesnedir. Leylâ Erbil iki sınıfsal durum arasındaki farkı ve entelektüel kadının alt sınıfa erişememesini böylece anlatır.

El yazısını andıran bir yazı karakteriyle araya giren bir parçada, yine ikinci tekil ağızdan yazılmış, metin yazarının iç hesaplaşması aktarılır:

Bekliyorsun. Ruhun enerjini bir yere akıtarak dirilmek istiyor; olası mı bu? Neye, kime akıtacaksın onu, kimi ortak edeceksin duygularına? Sana, senin eziyetine kim katlanabilir? Yalnızlığı kabul edemedin mi? Dostun kimdi senin? Bekliyorsun, sürekli bekleyişleri ard arda ekliyorsun; seni seyrediyorum ve ses etmiyorum çünkü bekleyişin süslü bir imparatorluğu vardır. Umut silinene kadar güçlü bir direnişle dikilirsin tahtında. Sonra düşüş. Kara anaforu bulma isteğiyle delice labirentlerinde acının dört dönmektir dönüş yeniden başlamak üzere düşüşe. Bir ömrün bekleyiş eziyeti içinde kıvrılabilmek uğruna başa dönüşün bekleyişi ile geçmesini düşünebiliyor musun? Bu acı arayıştan kim kurtarabilir insanı? Sevgili mi? Dost mu? Kardeş mi? Boş inanç mı? Ülkü mü? (24)

İnsanın yalnızlıktan kurtulma arayışına doğuştan yazgılı olduğu; ancak ne aşk, ne dostluk, ne ailevi bağlar, ne din, ne de bir ideolojinin bu arayışın varacağı kaçınılmaz düşüşü engelleyebileceğini dile getiren bu karamsar görüş Zenîme'nin düşüşünü, bir başka deyişle intiharını da açıklar. Farklı yazı karakteriyle araya giren bu parçanın ne zaman yazıldığını başta da belirtildiği üzere tarih sıralaması olmadığı için bilemeyiz, ancak takip eden sayfalarda Zenîme'nin içten içe dünyayı değiştirme umudunun nasıl yavaş yavaş kaybolduğunu izleriz.

Aynı yazı karakteriyle devam eden bir diğer parçada da iç sorgulayış sürer. Bu kez bir yazar olarak yaşanan “çetrefil sorunlar”dan (26) söz edilir: “[Y]enemediğin bu kaçıştan ya da bu derin sevdadan söz etmek zorunda duyumsuyorsun kendini okura? Okura mı? Hani yoktu onlar? Onlar için yazmazdın sen hani?” (26) diye sorular yönelten anlatıcı-Zenîme ile “Yazmıyorsun!; ama hâlâ kolladığın birkaç kişi var” (26) yanıtını veren yazar-Zenîme aynı kişidir. Bu nedenle kendi kendini durmadan sorguya çeken bir insanın kendisiyle yaptığı hızlı bir konuşma gibidir metin. Konuşmanın 2. tekil kişi anlatımında sabitlenmesi anlatıcı-Zenîme'nin yazar-Zenîme'yi sorguya çeken tavrına uygundur.

Bir yazar olarak küreselleşen dünyanın ve medyanın dayattığı gerekleri umursamadığı, daha çok okura ve üne ulaşma kaygısıyla yazmadığı, hatta “aşağılanma korkusuyla” (25) bütün bunlardan kaçtığı için de “kırılgan”lığı ve “kibri”yle yalnızdır Zenîme. Ona “kimse[nin] içinden çıktığı çirkeften leke almadan gezineme[yeceği]” (27) söylenir ve bu düzene alışması beklenir. Yazar-Zenîme bu ve benzeri sözleri aktarırken kullandığı dille, bu sözlerin basmakalıplığını; yazarı halkı eğlendiren bir meddaha eş tutan, yazar özerkliğini hiçe sayan anlayışı gösterir:

[B]ir yazarın tutmasa da bir dediği ötekini, sabuklayıp
abuklaşa da görünmelidir hayal perdesinde elinde pastavla ve
çemkirmelidir cesim laflarla ki getirmeli ses ve öfke kabul ve red,
kırmızı ve siyah dediler görün, göz göze gel, göze iliş, göze gir, bakıl,
söyle, ki tenceren kaynariken maymunun oynariken gir parlamentoya
çık aredimentoya bul adamını yanaş eyi dolaş hoşamediyile hoşmeri..

(27)

Dönemin medyası ve yaratmaya çalıştıkları yazar kimliğine yönelik eleştiriler
bütün metnin ana meselelerinden biridir. Yine alt sınıfın temsilcisi Yıldırım'ın
televizyona olan meyli ve televizyonda izlediklerini aktarışında medyayı ve
Türkiye'nin son dönemine ait toplumsal olayların konu edildiğini görürüz. Sivas
Katliamı'nı televizyonda izleyen Yıldırım'ın, “[B]ak televizyona, senin arkadaşını
yakıyorlar!” (28) demesiyle Zenîme'nin televizyon önünde hiçbir şey yapamadan
insanların yanmalarına seyirci kalışı anlatılır. Amerika'da İslam hümanizmi üzerine
ders vermiş Zenîme'nin yaşadığı çaresizlik ve hayal kırıklığı dile getirilir: “Sonra
ben de televizyonu kapadım, lânet ettim kendime, Amerikalarda onca yıl, ‘İslâm’da
hümanizma’ anlatmıştım!.. Televizyonu kapadım, günlerce açmadım” (28).
Hümanizmanın, bir başka deyişle Aydınlanmacı değerlerin yıkılışıdır gerçekleşen.
Hemen ardından gelen sayfada “ama-maya, amentü, amen” sözlerinde birleşen
insanların diğerlerinden ayrılarak öne geçme zaafının altını çizer: “bakın ne cevher
var burada ‘ama-maya, amentü, amen’ bir cevher ki kendi benliğine ait topal, kristal
ve topaz bir taş atımı uzaktayken herkesin erişmek istediği neden insanların
çıkarılması öne, bırakılması arakada gider bu kadar gücüne” (29). Ancak Zenîme de
yazar olarak “gerçek bir elmas olmak” isterken bu zaaftan muaf değildir:

gerçek bir elmas olmak istersin gitmeyen pul paraya levaya yeşile ve çeyreğe florin ve drahmiye tam böyle değilse de seçimin senin buna benzer şeylerdir nasıl anlatsan hakikate olan büyük aşkını bilememektesin insanlara, uymuyorsa da bu çağın hırsları hırslarına sanırım sen ilerde (çağın gerçeğine varmak için daha ilerde), dönüp bakılacak bir motif olmak arzusu içindesin? (30)

Her ne kadar okuru umursamadığını söylemişse de daha önce de vurguladığı gibi insanın arayışı, anlaşılma isteği kollananlar birkaç kişi de olsa sürmektedir ve yine düşüşün kaçınılmazlığı, okurunu bulamayan bir yazarın intiharında görülür. Evi istila eden karıncalara benzetilen genel kitlenin istek ve kabullerinden kurtulamadığından yakınırken gazeteciyi evine çağırmasının nedeninin de insanların “yaralı” yaratılışlarını okura göstermek olduğunu söyler:

[Ş]u içinde yaşadığın eve kadar üşüşmüş karınca denilen asalaklardan çektiğin yetmezmişçesine hiç içine sinmeden ama –seve seve– bu gelecek sanatçı muhabire nasıl razı olduğunu anlarlarsa tanıyacıklarını umuyorsun bir insanlık durumunu sende; belki de yinelemektesin ısrarla her vakit söyleyip yazdığını: yaralı doğar bütün insanlar, anlaşılma, sevmek, sevecenlik dilenir ömrünce... (26)

“Medyatik arma olmak” (30) istemese de “tümüyle yok da sayılmak altı üstü kara kaygı mezarlığı olan bu ülkede istememekte[dir] seçkinliği” (30). Ancak seçkinliği istemese de kitlenin düzeyine göre hareket etmeyi de kendine yakıştıramaz ve bu gelgit içinde tavrını durmadan sorgular: “[N]e işin var elin gastesinde bir günlüğüne bağıryanık kara bahtlı ve hodgam karilerine görünmekle; altın dişleri hiç kesmeyen gerçeği, seni görseler ne olacaq görmeseler ne olacaq” (31). Bunun bir “nefis”

sorunu, önceki sayfalarda söz edildiği gibi bir insani zaaf olduğu da ima edilir: “şu adamdan kurtulsan bir kova su ılıştırıp duş yaparak nefsin bastırırsan” (31).

Hiçlik üzerine kitap yazmış olan Zenîme, “kendini ciddiyetle ele alan” berbat kişiliğin karşısına “hiç yazar”lığı koyar: “Sevgili okurlar (nereden sevgili oluyorsanız), bu soruya sizler de metnin tümünü okumadan vermezsiniz karar ama, unutulma peşine düşmüş, kendine bir UNUTTURUŞ OYUNU kurmuş bir yazara ne dersiniz? [...] Ya da bir, ‘hiç yazar’ olmak isteyen biri?” (33). “Hiç yazar” karakterin Amerika’da geçirdiği zamanda duyduğu yabancılıkla uydurduğu bir kavramdır ve önceki sayfalarda da adı geçen, resimdeki karşılığı “dişi baykuş” olan “ilk doğuran Ma” (33) ile yani özne ve nesne ilişkilerinin kaybolduğu dişil yazı ile ilişkilidir. Anlatıcı “hiç yazar”ı “halkların ‘hiç halk’ olanları”na (33) benzeterek kadınlar ile azınlık halklar arasındaki ötekilik özdeşliğine dikkati çeker; ancak “küllerimiz düşlerimiz ve karıncalarımız” (33), yani ölümler, düşler ve halklar birbirine karışmış olsa da Zenîme bu “devleşen bilinç” (33) içinde de konumlandırılamaz kendini: “sen hiçbir yere ait değilsin, aitsiz kimliksin sen, ‘Aitsiz Kimlik!’” (33). Dinsel hümanizma gibi azınlık siyasetinde de kendine yer bulamaz, tıpkı medyatik edebiyat dünyasında olduğu gibi. Zenîme’deki aidiyet sorunu, Sevim Burak ve Tezer Özlü’nün karakterlerinde de farklı şekillerde kendini göstermektedir.

Zenîme kendisini “iğrendiren” (33) “her fırsatta başkasının onurundan kemirerek yükselmeye bakan” insanlardan söz ederken “gerçek ‘hiç’” (33) olarak gördüğü bu insanları bir kenara bırakıp yazdıklarında asıl amacının “‘Ben’i anlatmak”, “tanrıça kaderini” (34) anlatmak olduğu söyler. Sözü edilen “tanrıça kaderi”ne bağlı olan “Ben”, dişil tanrıçaların bastırıldığı bir eril tarihin görünmeyen kadın “ben”idir. Bütün bu dişil dili anımsatan “hiçlik” söylemine, “unutuluş oyunu”na karşın Zenîme simgesel dilin içinden insanlara seslenerek anlaşılacak

isteğinden de büsbütün çekilememiştir ve bu onu “akorsuz iki kalp taşıyan insana dönüştürmüştü[r]” (34). Hapiste işkenceden ölen solcu abisinin “gerçek bir devrimci değilsen sözünde ve eyleminde tekleşen, böyle çifte kalbin olur, başını ağrıtır durursun insanların” (36) diyerek onu karşıtlıklar içinde tarafını seçmemekle eleştiren tavrı, daha önce üzerinde durduğum sol siyasal mücadelenin özerkleşme çabasındaki bireye yaklaşımının örneğidir. Buna karşın Zenîme “bugün yaşayan üç beş devrimcinin sona kalmış bir tek kalbine” bakınca “her şeye seyirci” olan kendi iki kalbinin onlardan daha az yaralı olmadığını düşünür (36). O, önüne sürülen “YA SEV YA TERK ET”, “TÜRKÜM DERSEN KÂFİRSİN”, “YA ÖL YA ÖLDÜR”, “YA SEN GEL YA BENİ YANINA ALDIR”, “YA KONUŞ YA KONUŞTURURUM”, “YA DEVLET BAŞA YA KUZGUN LEŞE”, “E-DO OR E-DİE, YA BAŞAR YA ÖL!”, “TEKBIİİRRR!” (36) gibi “doğru”, “iyi” ve “güçlü” tarafın önceden belirlenmiş olduğu ikili karşıtlıklara dayalı dünyayı, Fransız feminist kuramcıların eleştirilerinde görüldüğü gibi, reddederken bütünüyle yok olup “‘hiçlik’ taifesine” (36) karışmaktan da için için korkmaktadır. Başka bir deyişle öznellik arayışı içinde halihazırdaki dayanakları reddetmek, özne olma imkânını tamamen yitirme kaygısını beraberinde getirir.

“İnsanda bulunan değerli yanların onların varlığını keşfeden başka insanlar olmadan bir değer olmayacaklarına” (35) inanan Zenîme, kurduğu dostluklarda kendi değerlerini büyültür ve yaşamı sürdürecektik umudu taze tutabilirken dostlarını da kaybetmesi onu daha da yalnızlaştırır ve ölümü düşünmeye yöneltir.

Yaşadıkları ve tanık oldukları karşısında insanlara karşı sevecenliğini yitiren Zenîme, yalnızlığa çekilerek kendi yaptığı “Kalp Şarabı”yla değiştiremediği, seyirci kaldığı yaşamın neden olduğu “bulantı”yı gidermeye çalışır. “[M]erhametten doğmuş çifte kalbe, topluma duyulan tiksintiden oluşmuş” (37) kalplere önerilen bu şarap da

şifa kaynağı olamaz, eski sevecenliğini geri getirmez. Şaraptan da umduğunu bulamayan karakter “vaktiyle ay ışığında şıpır şıpır çocukluğunun dalgalarına açılan sandalla yıkanmış benliğinin”, yeisin “morarmış avuçları” (37) tarafından ele geçirilmesine engel olamaz. Zamanla bu bulantıya “aile” gibi toplumu temsil eden yenileri eklenir ve her şeyden kaçarak kendini daha da kapattığı süreç “yepyeni bir BULANTI’nın sürüklediği bir yürek oynaması”na (39) varır. Anlatıcı bunun Sartrevari, varoluşsal bir bunalımla karıştırılmaması gerektiği konusunda uyarıcıdır; çünkü bu Batı’daki bulantıdan farklı olarak “İslami ülkelerin kendilerini var edebilen bireylerinde rastlanması gereken [bir] yarık[tır]” (39). Bu yarık İranlı akademisyen Daryush Shayegan’ın “kültürel sizofreni” kavramındaki itiraz noktasını anımsatır. Bu kavramsallaştırmayı öne süren Shayegan, “Büyük Engizisyoncu” başlıklı yazısında, Batı dışı toplumlardaki tarihsel gecikmişliğe vurgu yaparak “simülasyon” çağına giren, tarihin sonuna gelen Batı’dan farklı olarak “Bizim sorunumuz öznenin yapıbozumu ya da yok oluşu değildir, bilakis muhtemel ortaya çıkışıdır” (*Melez Bilinç* 44) der. Ona göre Batı dünyasında “can sıkıntısı ve büyübozumu olan şey” Batı dışı kültürlerde “gerçekleştirilemez bir hayal”dir (45). Bu nedenle Batı’daki “demokratik melankoli”den farklı olarak henüz “hak sahibi özneler bile olama[yan]” Doğu toplumlarında öznenin kayboluşundan yakınmak da söz konusu değildir (45). Dolayısıyla Türkiye koşullarında entelektüel bir kadın olarak Zenîme’nin yaşadığı bölünme, postmodern düşüncede olduğu gibi öznelerin ölümü ile değil, kendine özgü bir özne konumuna yerleşerek ikilikten kurtulma isteğiyle ilgilidir.

Metinde 1991 yılında gözaltında ölen devrimci Yusuf Erişti’nin, 1995 yılında Alevi vatandaşların öldürüldüğü Gazi Olayları’nın ve “Oruç tutmadığı için dövülerek öldürülen” isimsiz insanların konu edildiği gazete haberlerine ayrılan sayfalarda Avrupa’da “Oslo/Tanrıtanımazlar Derneği”nin belediyeden aldıkları izinle günde beş

vakit “Tanrı Yoktur” anonsu yapmaları ve İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi’nden parçalar okumaları ile ilgili haber paragrafının da yer alması yazarın iki kültür alanı arasında olduğunu düşündüğü zıtlığa, dolayısıyla karakterin yaşadığı özel toplumsal bulantıya işaret eder.

Zenîme’nin “bu eski bahçelerde var mıyım yok muyum bulantısı” ve olsa bile “içinde eriyip yok olmaya tutsak olduğu”nu (40) düşünmesi “Batı dışı” toplumdaki bir “entelektüel kadın”ın “çifte kalbi”nden kaynaklanan çıkmazını gösterir. Zenîme bu çıkmazdan kurtulmak ve Lacan’ın ben ve öteki ayrımının olduğu ve bebeğin kendisini tanıdığı “ayna evresi”ni düşündüren biçimde tanımlayabileceği bir kendilik görüntüsüne ulaşmak için aynaya koşar: “oradaki derinde BEN olan sevgili yüz ancak yatıştırıyor seni, muhteşem ‘tanrı ana MA!’ MA-MO-MÜ-MÖ-ME-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ dayanıyor henüz; öyle de seviyorsun ki bu yüzü, zaten başka bir yüz de yok sevecek etraf ve tarifte” (40). Aynadaki yansımada kendisinden öteki olarak ayrılmayan, sıralanan seslerin ve müziğe işaret eden notaların da gösterdiği üzere “henüz” söze dayanan ve sevilip güvenilebilecek tek yüz olan “tanrı ana MA”ya, dişil kimliğe tutunur. Ardından yatak odasında “karargâh kurmuş” karınca öbeklerini, yani cinselliği denetleyen halk yığınlarını öldürür ve onlardan intikam alırcasına doğanın sunduğu cinselliği, “üst katı tümüyle çeviren, göçse de bir yana doğru, eğilse de, hâlâ kanayan kalbini dağlayan aşkları çinko kaplı anılarla dolu çarpuk balkona çıkıp bakarak dünyanın derinden gözlerini selaml[ar]” (40). Ancak manzaranın haraplığı, “direği çökmüş” (40) çardağıyla bahçenin durumu, Zenîme’ye kuruyan ağaçlar gibi cinselliğin de elinden alındığını duyumsatır. Belki de bu duyumun yol açtığı üzüntüyle “kurumadan kalmış birkaç ağaca dadanan, kakur kukur sözcüklerle kavgalaşarak sevişip koklaşan” (40) papağanları uzaklaştırır dallardan.

Zenîme bir gün yalnızlığa dayanamayıp, belki de o sözünü ettiği insani zaafa yenik düşerek bütün düşüncelerinin tersine televizyona çıkmak ve konuşmak için gazeteci arkadaşlarını arar. Ancak kendisini geçiştiren eski dostlar ve “bacaksız” bir muhabirin “Sizin artık bir haber değeriniz yok ki!” sözüyle karşılaşması özgüvenini sarsar ve “kendini aşağılayarak eşitlik kurma öğretisinin, nasıl da en yüce insani değer olduğuna inandırıldığını” (49) kızgınlıkla düşünmesine neden olur. Bu duyguyla özneliğini duyumsamak için tekrar aynaya koştığında, aynada önceki gibi yüzünü bulamaz, ayna büyüsünü bir anda yitirip yalnızca bir sirli cama dönüşmüştür:

Baktığında aynaya yoktu orada yüzün! Yüzün yoktu orada!
Yutmuştu seni ayna! O sana bakıyordu bomboş, sen de ona; aynaydın
da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana. Saçmanın
bulanmanın doruğundaydın! Üst kenar suyunda ve alt kemerinde
oyma ‘Meryem Ana Zambakları’ nın (lilium candidum) öbeklendiği
altın yıldız çerçevesi içinde cansız ve dilsiz kalakalmış olan bu sirli
cama yüzünü dehşetle yaklaştırıp uzaklaştırmaya başladın; hohladın,
sildin, ovaladın; geri istiyordun kendi yüzünü ondan; o hiç
kımıldamıyordu; dümdüz, karanlık gölsü boşluğunu yansıtmayı
sürdürüyordu sana (50).

Aynada keşfedip güç aldığı dişil öz, Zenîme’ nin yenik düştüğü zaafın bedelini bir kayboluş olarak yaşatır ona. Ne yaparsa yapsın aynada kendini göremez, oysa ayna onun geriye kalan son umudu ve geçmişidir. Zenîme aynadan, keşfettiği dişil öznellikten “bireyci, elitist, on para etmez duygular” (53) olarak görüleceği düşüncesiyle kimseye bahsetmemiştir. Hatta bu keşfin ona bağışlanan bir merteye olduğunu bile düşünmüştür (53).

Anlatıda geçmiş, ayın hâlleri ve doğanın döngüsel zamanıyla ölçülür:

ayva ve sakız ağaçlarının kabarttığı tepeleri boynuz boynuz
aydınlatarak doğan ilk aylar, buğulu yarım aylar, bulutların dişlerine
takıp sürüklediği şişkoşen dolunaylar, kaç yıl seyrettin copları,
robokopları, kurtlarıyla parçalanan insanları Kaban’la birlikte; kaç
ılık lodos, poyraz ve karayel, kaç kestane karası ıssızca sürdü geçti
üzerinden, kar selleri, zerrinleri ve mimozalarıyla sökün eden kaç
bahar... (52)

Çizgisel zaman anlayışının bozulduğu anlatıda, bu döngüsel zaman algısı da
dişil bir özellik gösterir. Julia Kristeva “Kadınların Zamanı” başlıklı yazısında “dişil
öznellik”in (*Ruhun Yeni Hastalıkları* 226) zamana nasıl “özgül bir ölçü” (226)
kazandırdığından söz eder. “Dönemler, gebelik, doğanınkiyle uyum içinde biyolojik
bir ritmin etrafında[ki] ebedi dönüş”e dayanan bu zaman, Kristeva’ya göre “uyumlu
düzenliliği, adlandırılmaz hayranlıklar ve hazlar fırsatı” (226) sunar, tıpkı semiotik
gibi. Zenîme bu yüzden “ön bahçenin dirilip baharda pırıl pırıl yanan gelinciğe
kestiğini” görünce doğanın bu uyanışı, renkleriyle “ağlamaklı” (52) olur. Kristeva bu
“yoğun, eksiksiz ve sızıntısız [...] zamansallığın” çizgisel zamanla bir ortaklığı
olmadığını söyler (226). Kitabın başındaki “Yazarın Notu” kısmında Zenîme’nin
yazdıklarına tarih düşmemesi de zamanın çizgisel algılanmadığının
göstergelerindendir.

Dişil zamanın bu kendiliğindenliği, kadına özgü doğallığı, Hatçabla’nın
yağmurun gelişini aynısafa çiçeğinin kapalı olmasından anlamasında da kendini
gösterir. Zenîme’nin annesinin yirmi yıl önce ektiği, bir türlü tutmayan ak zambak

hiç ummadığı şekilde kumlu toprakta yeniden canlanır. Anneyle kurulan bu bağlantı da Kristeva'nın "anne kültü"yle (226) ilişkisine dikkat çektiği dişil zamanı imler.

Anlatıda geçmiş, "üzerine çöreklenmiş oturan kurtlu tarihin iletişimcisi olan" (53) nesneler, evdeki eşyalarla kendini bu kez Zenîme'nin "hiç de ilgisini çekmeyen" (53) kan bağları, tarihsel aidiyetler olarak gösterir. "At hırsız atalar"ın tarihi, yerleşik düzene geçiş, Delfi Tapınağı'ndaki kâhin rahibe "Pythia"nın "dalından iki bin yıl sonra bu eve inen Yezdân Hanım'ın kocasının hamile bıraktığı kızını nasıl intihara sürüklediğinin inanılmaz hikâyesi"ne (53) kadar sıçrayarak ilerler; bu hızlı geçiş, tarihin bütün karmaşası, hikâye bolluğuna karşın aslında hep aynı hikâyenin, hiyerarşik eril yapının görünümlerini sunduğunun ifadesidir.

"Son kadınlığını", "Hatçabla'nın can yoldaşlığında geçir[en]" (60) Zenîme, yalnızlığı içinde abisinin ölümünden sonra yatalak olan annesini anarak onu ne kadar üzdüğünü, vefasızlığını düşünür. "[B]ir geri toplum tortusundan başka bir şey olmayan tüm aile"den (60) kurtularak bireysel özerkliğinin peşine düşen Zenîme, bugünden bakınca annesinin bu evdeki yalnızlığını anlamaktadır.

Onun toplumsal kuşatma biçimlerinden biri olarak gördüğü aileye sırt çevirişinin ifadesi olan cümlelerin yer aldığı sayfanın hemen yanındaki sayfada, annesinin öldüğünü kendisine yumruk atarak haber veren babasının yanından Zenîme'nin onu okutma vaadine, yanına alma teklifine rağmen ayrılmamayı tercih eden Yıldırım yer alır. Böylece Zenîme'nin kolayca sıyrılabilineceğini düşündüğü bağların, bu anlam veremediği direnci karşısında, kendi annesini terk ettiği yalnızlığın yol açtığı suçluluk duygusu daha iyi anlaşılır.

Aynayı ara sıra kontrol eden ama bir daha "o yüzü" bulamayan Zenîme, "Pessoa gibi" (64) yaşamaktadır. Soyadı Portekizcede "kimse" (*person*), Fransızcada

ise “hiç kimse” (*personne*)⁵⁸ anlamına gelen şair, yazar Fernando Pessoa (1888-1935) metinlerinde Fernando Pessoa’yı da dâhil ettiği farklı yazar kimlikleri arasında kurduğu diyaloglar, takma isimlerle yazdığı farklı türde yazılar ve benliğin gerçekliğine duyduğu kuşkuyu dile getirdiği bakış açısıyla dikkati çeker. Pessoa’daki bu “hiç kimse”lik ve aynı zamanda “herkes” olma durumdan, bu “çoğalma”dan (64) farklıdır Zenîme’nin durumu, onunki bir “azalma”dır (64).

Yine de bazen “aynanın merkezinde, en derin mağmasında boşluğun saman alevi gibi yanıp sönen kendine” (64) rastlasa da artık ipin ucunu bırakmıştır: “[H]angi sana dönecektin? Aldatıcı olandan kaçmak kararını vererek bırakmıştın kendini aldatıcı olana; saman alevi olarak başlar insan, giderek ne işler açar kendi başına” (64). Hatta kuşku da duymaya başlamıştır aynada yakaladığı kendinden: “Belki sen de kendi kendini atlatarak oradan bir başkasıymışın gibi göz kırpmaktaydın kendine!” (64).

“Hiçbir şeyin onu bozmamasını” kurduğu kendi gerçeğinin izini süren Zenîme, bu çabanın, bozulmamış bir kendiliğe erişmenin nafileliliğinin de farkında olmaya çalışır : “[İ]şte şimdi olduğu gibi bu metni okuyanların gözü önünde insan kendi üzerine oynadığı ve oynanan oyunların içine ne kadar battığını yansızca algılayabilir miydi peki, ilerde tarihin dönüp bakacağı bir motif olmasını umut ettiği kendinin!” (65).

Bütün bunlara karşın “göz ucuyla” aynaya bakan Zenîme “zifiri karanlıktan kopup fişkırmak isteyen kendini görür” gibi olur (66) ve anlatıcının “Yok hayır ana rahmini anımsatmak istemiyorsun şimdi kimselere ne de anımsatmak ‘pri-MA’yı” sözleriyle aslında anımsatılan yine karakteri açmazlarından kurtararak ona güç

⁵⁸ A *Companion to Portuguese Literature*. Ed. Stephen Parkinson, Cláudia Pazos Alonso, T.F. Earle. Woodbridge: Tamesis, 2009.

verecek bir dişil alandır. Bir gün aynaya bakmadan geçerken onun kendisine, sevdiği bir müzik olan “Kreisleriana” ile seslendiğini fark ederek dizlerinin üstüne kp “sesleri sözcükleri notaları g istencinin göz yaşartıcı yüceliğiyle gönlünün dinle[r] bütün parçayı o gün” (66). Dişil alanın, dişil dilin müziğinin ve yaratıcılığının anımsatıldığı bu deneyimde müziğin Robert Schumann’ın kendisi gibi müziğe, bilindişina ve deliliğe düşkün yazar E.T.A. Hoffmann’ın “Johannes Kreisler” adlı yarı deli, yarı dahi müzisyen karakterinden ilham alarak bestelediği Kreisleriana olması Zenîme’nin delilik olarak görülen “dişil” yaratıcılığın sınırlarına yaklaştığının ipucunu verir. Aynı zamanda Nietzsche’nin varlığın özü ve insandaki bütün devinimlerin kaynağı olarak öne sürdüğü “güç istenci” kavramını düşündüren yukarıdaki sözler, karakterin öznellik arayışını bir kez daha açığa çıkarır.

Aynada kendi gençliğiyle de karşılaşır Zenîme, kaybedilmiş gençliğin özlemini saklayan uzun kahkahalar atılır karşılıklı (66). Bu sırada Zenîme’nin her an yanında olan tek canlı, köpeği Kaban sürünerek gelir ve “bu dünyanın eski aşifteliğinden kalma o hoh kahkahalar arasında” (66) lr. Böylece Zenîme yeni bir yitirişle yüz yüze kalır. Kaban’ı toprağa ““les pieta’ sırrıyla” (68) gömer. Pietà (*Les pietà de Michel-Ange*), Michelangelo’nun kucağında l İsa’yı taşıyan Meryem Ana’yı tasvir ettiği heykelinin adıdır. Zenîme oğlunu ve kurtuluş umudunu kaybetmiş bir Meryem Ana gibidir. Belirtmek gerekir ki bu tip gizli ayrıntıları, şifreleriyle novella boyunca anlatı, okurun karşısına sabırla çözülmesi gereken bilmeceler olarak çıkar. Bu açıdan Louis A. Sass’ın modernist edebiyatın özerk diliyle yakınlığını kurduğu şizofren dilinin “toplumsal soyutlama”, “zerkleřme” özelliklerini düşündürür.

Kaban’ın ölümüyle Zenîme, lm korkusunu daha yakından duyar: “Asıl içini acıyla dolduranın belki de, battaniyeden dışarı fırlamış rikkat dolu o boz

kuyruğun toprağa konur konmaz nasıl da yem olacağıydı karıncalara ve sen ölünce nasıl...” (68). Bu korkunun uyanışının hemen ardından gelen sayfada ölümün, ölü bedenini yıkanırken izlediği Hatçabla’nın “iki kaş arasını bölen derin yarık ve tüm kırışıkları[nı]” (69) başka bir deyişle bütün acı ve zorluklarını nasıl sildiğini fark ederek içten içe teskin edecektir kendini.

Kaban’ın ölümünden sonra iki kalbiyle yapayalnız kalan ve aynaya ne de takvimlere bakan Zenîme, kendini sırtında “sözüm ona ‘übersch’ kazılı arması uzaktan okunabilen bir kaplumbağa”ya (70) benzetir. Kadın- kaplumbağa benzetmesine Leylâ Erbil’in “Tanrı” adlı öyküsünde yer verdiği bir kartpostal aracılığıyla da rastlarız. Bu öyküdeki benzetmeler *Cüce*’nin analizine de eklemelenebildiği için kısaca öyküden söz etmek yerinde olur.

Mektup tekniğiyle yazılmış öyküde, kocasının dört çocukla birlikte kendisini bırakıp Avrupa’ya gittiği ve bir daha dönmediği, çocuklarından ikisini hastalıktan kaybeden ve ardından kocasının peşinden giderek orada akıl hastanesine yatırılan kadın karakterin hikâyesi işlenir. Durumuna Tanrıdan ve konsolosluktan yardım gelmeyen kadına yardım elini Necdet adlı bir adam uzatır. Necdet ona tanrının bu acılarla kendisini sınadığını, bunlara karşı sabırlı olmak gerektiğini, onun “biraz hain ve hoyratça sev[diğini] acıtarak kendinin yap[tığını]” (65) söyler ki bu sözler tanrının erkekliğinin işareti gibidir. Kadın kocasından sonra, tanrıya inandığı gibi Necdet’e de inanır. Öykünün sonunda Necdet’in peygamberin çokeşliliğini örnek gösterip kadını rahatlatarak onunla hastanenin çimlerinde birlikte olması, belki de biraz iyileşmiş olan kadını iyice hasta yapar, günaha girdiğini düşünerek daha çok acı çeker.

Öykünün sonunda bütün ana düşüncenin özetini sunan, kadının daha önce aldığı bir kartpostaldeki heykelin fotoğrafıdır. Bir kaplumbağanın üzerine oturmuş çıplak bir cücenin tasvir edildiği bu heykel, İtalya’da bulunan Fontana del Bacchino

çeşmesidir. Kaplumbağa'nın üzerine oturan cüce, takma adı ironik biçimde İtalyan epik şiirinde geçen bir devin adı (Marganto) olan Roma şarap tanrısı Bacchus'tur. Necdet'in buraların peygamberlerinden biri diye tanıttığı, kadının deyişiyle “mavi tanrı”, Necdet'e benzemektedir. Yazarın erkek yaratımı tanrıların da erkek oluşuna dair eleştirisine zemin oluşturan bu heykel öyküde, üstüne bindiği kaplumbağa düşünülünce erkek tanrının dolayısıyla onun temsilciliğine soyunan erkeklerin; sert kabuklarıyla bu ağır, sarhoş, şımarık tanrıları taşımak zorunda bırakılmış kadınların üstüne binişlerini resmeder. Dolayısıyla novellada Nietzsche'nin “üstün insan”ı (*übermensch*) olduğunu sanan ama bir kaplumbağa gibi sürünen Zenîme'nin üstüne binecek olan cüce de röportaj teklifini kabul ettiği gazetecidir.

Gazetecinin teklifini neden hevesle kabul ettiği üzerine de kendini sorguya çeker Zenîme: “Kaban'dan ve Hatçabla'dan sonra buralarda baş edemeyeceğini mi anlamıştın? Direnememiş miydin? İnsanlar asla sonuna kadar direnemezler miydi? Yeniden mi çarpışmaya çıkacaktın bir başka uğrağına şu yaşamın? İnsanları, arkadaşlarını, geçmiş yaşantını mı özlemiştin?” (70). “[İ]ki kalbinin artık tekleşmeye başlayan sesiyle” (70) bekler gazeteciyi, dişil kalbin, öteki'nin sesi bastırılmıştır.

Nihayet sislerin içinden gazeteci görünür. Zenîme gazetecinin yüzünü tanıdık bulur. Onun, omzunda taşıdığı “kendi boyunca” (72) kamerası, “palet tabanlı postallar”ı, “silme cephanelik” görüntüsü veren cepli “avcı yeleği”yle “bastığı yeri inleten”, âdeta savaşımaya gelen bir cüce olduğunu fark eder. Tam da bu fark ediş anında anlatı birden bire ikinci kişinin anlatımından birinci kişi anlatıma geçer. Bu geçiş okurun özellikle dikkatini çekecek bir biçimde yapılmaz, gazetecinin çıkagelişiyle kendiliğinden doğal olarak geliştiği sezdirilir. Gazeteci ile olan karşılıklı konuşmalara geçilmesiyle Zenîme'nin zihnini aynı açıklıkla takip edemeyiz artık.

Zenîme'ye “sen” diye hitap eden, sert sesiyle sanki sözcüklerle “pençe” (73) atan gazeteci, kadını da kastederek “Malzemem bunlar demek?” (73) diyerek karşısındakini kendisinin işleyip düzene koyacağı iradesiz malzemeler içinde gördüğünü belli eder. Buna karşılık Zenîme “sözcükleri[n]i şaşırmadan, edebi[n]i bozmadan” (73) konuşmaya ve onu güldürmeye çalışır: “Bakınız efendim, eyleyiniz nazar, temaşa, nezaret ve nazır, nazıra ve falaka! Dedim, gene aldırmadı...” (73). Bu ve devam eden benzer cümlelerde şizofreni dilinde gözlemlenen anlamın ikinci planda kaldığı sessel çağrışımlar ve benzerliklerin öne çıktığı göze çarpar.

Tırmanacağı “ZİRVE!” (73) arayışı içindeki “cüce” gazeteci, kamerasını bir “süngü gibi” (75) taşıırken Zenîme'ye daha da tanıdık görünmektedir. Gazetecinin ortaya çıkacak işin yaratıcılığından söz ederken evdeki ocağı göstererek “Bu ocağın bacası nereye çıkıyor?” (75) diye sorması ve Zenîme'nin “her baca gibi” çatıdan gökyüzüne çıktığını hatırlatması cücenin yaratıcılığı, herkes tarafından zaten bilinen yerlerde arayışının gülünçlüğüne rağmen kendine ciddiyet biçmesinin göstergesidir⁵⁹: “Ben böyle arayış içindeyimdir her an: uyanık olmalıyım, bu çalışma çok önemli benim için!” (75).

Zenîme'nin bu “gözleri hep yükseklerde bir şeyler arayan” (75) adamın özgüvenine karşılık sözleri babasının kendisine çocukken ezberlettiği sözcüklerin sıralanmasından oluşur: “Elbette benim için de öyle, müteyakkız olmalı! dedim, hem de mütedennis! Ve mütecevviz ve mütecessid, mütecezzî, müteddebbir, müteeddib, müteessir de olmalıyız diye saymayı sürdürdüm içimden” (75). Babanın öğrettiği dilin içinden konuşmaya çalışan, böylece gazeteci ile onun dilinden, eril dilin içinden

⁵⁹ Bu durum akla Virginia Woolf'un “kadın olmamanın dışında hiçbir nitelikleri olmayan erkekler” (*Kendine Ait Bir Oda* 32) sözünü getirir.

konusabileceğini düşünen Zenîme’ nin zihninde sözcükler yerleşecekleri sözdizimini, anlamsal bağlamı bulamazlar.

“O kadar heyecanlanma, bir şey yok!” (76) diyerek gazeteci Zenîme’ yi masanın üzerine çıkarır. İçinde bulunduğu durumu sonlandırmayı aklından geçiren Zenîme, masanın üzerinden baktığı cüceyi “Menipo”ya benzetir ve güler. Burada yeni bir şifreyle karşılaşırız. Menipo (Menippus) kinik öğretisine bağlı, insanın erdem ve mutluluğa aklın kılavuzluğunda aşırılıklardan kaçarak kendi başına ulaşabileceğini savunan bir antikçağ Yunan filozofu ve satiristidir. İspanyol ressam Diego Velázquez’ in de “Menipo” adıyla bir tablosu bulunmaktadır. Ancak Zenîme, Menipo’yu aynı ressamın kralın küçük kızını çevresindeki nedimeler ve cücelerle resmettiği Las Meninas tablosundaki cücelerden birine benzettiği için ona “Las Meninas’ ın cüce Menipo’ su” (77) der. Zenîme’ nin kendisine gülüşüne kızan—çünkü gülmek otoriteyi zora sokar—cüce, ona gülmemesini söyleyince Zenîme satirist cücenin silahını kendisine karşı kullanmanın getirdiği “dizginleri ele geçirdiği duygusu[yla]”, “Başka emriniz yok mu!” (76) diye karşılık verir.

Gazeteci ise ona vermesi gereken uygun pozu tarif eder: ““Şefkatli Meryem Ana’ sın da sanki, —mı ş gibi mı ş gibi— Tanrı’ nın Anası Meryem, her şeyi bağışlayan ve sevgiyle hepimizi bağrına basan; Bütün insanlar sevgiyle iyileşir, diyen sen değil miydin? Bütün insanlar hastadır diyen, ta Amerikalarda İslam hümanizmini öğreten? [...] ilahi bir teslimiyet gelmeli yüzüne!...” (76-7). Gazetecinin istediği bu “mı ş gibi” duruş, eril bakışın kadını oynamaya zorladığı kutsal anne, bakire rolünü gösterir.

“[S]arsılmaz bir buyurgan” (77) tavrı içindeki gazeteci, fotoğraf çekiminden sonra Zenîme’ ye yazarların yapıtlarının tanıtımı konusundaki görüşünü sorarak

söyleşiye başlar; ancak onun yanıtlarını saçma bularak karşı çıkar. Bu cüce karşısında “kimsenin harcı değildir anlamak beni” (78) diyememenin, kendini açıklayamamanın uyandırdığı “kırgınlık”, kendine acıma kuşkusu barındıran duygularla ağlamamak için tutar kendini. Gazetecide “tüm yaşamını başarısız da olsa işine adanmış sevimli” bir adam “safiyeti” bulmaya başlayarak onda keşfettiği bu “hastalık” a karşı sevecenlik uyanır içinde (78). “[Ö]fkeli acımayla, hınç dolu sevecenliğin” (78) birbirine girdiği duygular içinde “uslu uslu” gazetecinin istediği merdiveni getirir. Karakterin bu “başegmişlik ve vurdumduymazlık”ı (78), bir değişiklik yaratamayacağını anladığı noktadaki çaresizliğinin ve en azından bu duruma katlanarak kazanacağı olgunluk beklentisinin sonucudur.

“[B]akalım ben kurtarabilecek miyim seni” (80) diyen gazeteci, Zenîme’yi mevcut düzeni reddederek herkesten uzaklaşma hatasından döndürmeye kararlı görünür. Onu duvardaki saatin yanında fotoğraflayarak “tüm zamanları bir potaya eritip dökmek ve o anlamı yüzünde toplamak” (80) ister. Zenîme’yi yani kadını “her şeyin üzerine yansıdığı boş levha, su, her şeyi içine alan; öyle bir yüz” (80) olarak göstermeye çalışır. Gazetecinin bu eril bakışı Fetna Ayt Sabbah’ın “Kadın bir alegoridir; dümdüz bir yüzeydir ve simgelerle söylenceler ona tutunur, onda yansır; kadın bir fantazma aynasıdır ve ruha dinginlik veren imgeler onun üstünde biçimlenir; unutulmuş ilkörneklere doğan örtülü korkular onun varlığında gün ışığına çıkarlar” (168) sözlerini akla getirir. Benzer bir analogiyi Virginia Woolf da kullanarak “Kadınlar[ın] yüzyıllardır, erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen enfes bir güce sahip büyü birer ayna görevi” (40) gördüklerini söyler.

Bomboş duvarlarda yalnız başına duran Osmanlı’ dan kalma “Geo Clark, Leuden Hall Street London”⁶⁰ marka antika İngiliz saati gazetecinin dikkatini çekmiştir. Zenîme’yi bu saatin yanında fotoğraflayarak dört yanı “çocuk desinatörler tasarlamış”çasına (80) amatör görünen ve “tüm mekanizması da dışarda kalmış” ancak hâlâ çalışan aileden kalma bu saat aracılığıyla Zenîme’nin kendi “özel tarihine” (80) benzemesini ister. Aidiyetlerden kaçan bu kadına Osmanlı’ya uzanan köklerini işaret eder.

Bu direktife sinirlenen Zenîme onun Menipo olduğunu yüzüne vuracakken cücenin, o daha dillendirmeden “Biliyorum, ne olmuş ki?” (81) diye kayıtsızlıkla karşılık vermesi üzerine Zenîme’nin kızgınlığı artar: “Bir Montmartre Cücesi⁶¹ bile değil aslında! Yok tek yapıtı bile!” (81)

Gazeteci bir soytarı gibi neşeyle “yerlerde yuvarlanarak ve garip ünlemlerle” (81) kadının fotoğraflarını çekerken Zenîme “hiç böyle bir insanla karşılaşmadığı[n]ı düşünmeye başl[ar]” (81) ve onu izlerken yüzünün “belki de gerçekten” (81) saatle eşleştiğini düşünür. Cücenin bu coşkulu hâli onu şaşkına çevirir, beraber Ella Fitzgerald’ın “Kimse sepetimi bulmama ve tekrar mutlu olmama yarım etmeyecek mi?”⁶² sözlerine sahip “A Tisket A Tasket” şarkısıyla dans ederler. Cücenin, kadının kontrolünden çıkan kıvrak hareketli dansı, onu öpmesi ve “Oldu oldu!” (82) diye bağırmasıyla sona erer. “Kaban’ın da yıllarca havlamadan yaşadığını anımsa[yan]” (82) Zenîme, kendini onunki gibi bir ağırbaşlılığın ve teslimiyetin eline bırakır, cüceyle savaştırmaz artık, ona direnmez. Üstünlüğü tamamen ele geçiren cüce

⁶⁰ Topkapı Sarayı’nın saatler bölümünde bulunmaktadır.

⁶¹ Genetik bir hastalık nedeniyle cüce kalan ve Montmartre’de yaşayan, aristokrat sanat çevresinin uzağında afiş çalışmalarıyla adını duyuran Fransız ressam Henri de Toulouse-Lautrec’in kastedildiği düşünülebilir.

⁶² “Won’t someone help me find my basket
And make me happy again, again?”

“ataları[n]dan kalma”, “binlerce yıldır dünyanın rahmini elinde tutan o buyurgan ve nobran erkek ses[iyle]” (84) Zenîme’ye emirler verir:

“Artık o gerginliğin de kalmadı, artık benim makinemsin, şu işte en yüksek ağaç şu, o saatten de, masadan da daha anlamlı!” diye haykırdı ne anlam görüyorsa onların ardında, “TIRMAN!” dedi, “TIRMAN BÜTÜN RUHUNLA ATALARINDAN KALMA!” komutuyla geçtim tırmanışa o anda... (84).

“Neden böyle en yükseklerle çıkmak zorundayım?!” (84) diye kendini sorgulasa da cücenin “SON ŞANSIMIZ” (84) uyarılarıyla tırmanmaya devam eder. Yükseklerle doğru tırmanırken papağanları yine yerinden eder ve onların ait olmadıkları bu bahçeye nasıl esir edildiklerini anlatmayı düşünürken hayatının “hakiki cilvesini” (85) burada, bu esarete bulur. Tam karşılığını çıkaramasa da “ruha, hiçliğe, aynaya, bulantıya, istence ait püf noktasının orada yattığını” (85) düşünür. Sözcükler beyninin “tan rengi (alourges-purpura⁶³)” (85) elmasına krala başkaldıran Guillaume Tell’in (William Tell) oğlunun kafasındaki elmayı parçalayan oku gibi saplanır ve Zenîme bu tırmanışta cüceye ve bütün dünyaya karşı son bir başkaldırı fırsatı bulur. Metnin bu kısımlarında çağrışımlarla, sıçramalı ilerleyen, alışılmadık bağdaştırmaların anlam alanını iyice flulaştırdığı bir anlatım vardır. “[K]adın-ruh-gövde titreşimiyle” (85) aşağısı görünmez olana, “Menipo ağacın dibinde söbe bir aylayla kendi çevresinde dönen bir topa[ca]” (85) benzeyene, yani o fiziksel bağlılık silinene, etkisini yitirene kadar tırmanır ağaca. Bu tırmanış ruhun dünyevi tutkuların esaretinden kurtuluşu olarak yorumlanan tasavvuf yolculuğunu anımsatır. Zenîme için son kurtuluş umudunun bu ilahi yolculuk olduğu anlaşılır.

⁶³ *Alourges* Antik Yunancada “deniz moru”nu tarif eden sözcüktür; *purpura* ise kırmızı rengi ifade eder.

Sonunda “göksel bir merdivenin hafif basamaklarıyla uçuşan bir kapıdan” (86) tasavvufta ilahi hakikate varılan makam anlamındaki “marifettullaha” varan Zenîme, ““arabaya bindirirlerken hafifçe aralanan tabut’tan görünenler gibi” (86) diye tarif ettiği bir ölünün dünyaya son bakışını andıran o farklı mertebeden aşağıda kalan “yaratık-kenti” (86) izler.

Aşağıdaki “çöl bahçesi”nde (86) “kendilerinden doğan milyonlarca karıncanın oluşturduğu dev bir karıncayı boğazl[ayan]” bir “karınca sürüsü”nü ve “yeşil bereli, yeşil çizmeli bir parmak çocu[ğun] acı yeşil bir hortumla” etrafa su sıktığını görür; ama su akan kanı temizleyeceğine daha da tutuşturmaktadır (86). Bu betimleme “çöl yasa”larının (86) hâkim olduğu bir coğrafyada halkların birbirlerini öldürüşünü ve bu durumu engelleyeceğine daha da kötüleşmesine neden olan askerî müdahaleleri düşündürmektedir. Zenîme ağaçtan gözlerine inen “yapraklardan kalın bir perde” (86) ile artık aşağıda olan biteni istese de göremez, önündeki engin ufukta “yavaş yavaş solan günün kan kırmızısında (phoinious-puniceus) bir EL-MA”nın (86) parladığını görür. Parlayan bu elma Adem ve Havva hikâyesindeki günahı yani cinselliği temsil eder. Zenîme onu koparıp yer, yani cinselliğini keşfeder. O sırada aşağıda kalan Menipo’nun ilk kez emretmeyen ““Ne olursun in artık!” diye yalvaran sesi”ni (87) duyar. Zenîme yasak olan elmayla birlikte aslında dişil ben’e uzanmıştır; bu hiç de anlatıldığı gibi cennetten kovulmasına yol açacak bir günah değildir, tam aksine onu kendisine hükmetmeye çalışan erkek karşısında güçlü kılar. Ancak Zenîme çıktığı ve çıkmaya daha da devam edebileceği yükseklikte “tek başına sonsuzluğa doğru alabildiğine yükselmenin acıklı ve aşağılayıcı anlamıyla karşılaş[ır]” (87). O yükseklikte bile Bragodiç’lerin “hacı yağlı küf kokusu” (87) yani yeryüzünün tatsız gerçekliği gelir burnuna, “gökyüzü[nün] de yeryüzü[nün] de ayaklarımızın altında” (87) olduğunu düşünür. Kendi kurtuluşunun yalnızlığında

rahat edemeyen, “dünyayı böyle mutsuz kabul edem[eyen]” (87) Zenîme, ağaçtan inmeye başlar. İniş çıkıştan çok daha zordur; “kol, bacak ve ruhu[yla] birlikte elmayı ve canı[nı] dişi[n]e tak[arak]” (88) bir yılan gibi ağacın gövdesine dolanarak kendisini bekleyen cüceye doğru “ömrü[n]ün son yolculuğuna” (88) çıkar. Bu yolculukta cinsel arzuyla ağzındaki “elmanın kenarından ‘atissket atassket’ nağmesiyle ıslık çal[an]” (90) ve elmayı kendisine şaşkınlıkla bakan cüceye uzatan bir yılanı dönüşmüştür. Böylece cinselliğini keşfeden kadının erkeği fitneyle baştan çıkaran bir yılanı benzetildiği eril düşünceye gönderme yapılır. Cinsel enerjisi karşısında afallayan cüce ile sevişen Zenîme “Tanrı Zeus’un kafasından bin yıllık ana tanrıçayı yeniden yaratması gibi” cücenin de kendisini bir kez daha doğurduğunu düşünür (91). Menipo sevişme sonrasında kadına elmayı kimden aldığını sorar ve “Allah” yanıtına “Sen Allah’a inanmazsın ki!” diyerek kendisinin de bu yanıtı inanmadığını belli eden bir karşılık verir (91). Bir anlamda kadının cinselliğini nasıl keşfettiğini gizli bir kıskançlıkla yoklamakta, üzerinde yine iktidar kurmak istemektedir.

Zenîme bir anlamda barış imzalamak için elini “cömertlikle” (92) ona uzatarak “bir yorgunluk kahvesi”ne davet eder ama cüce, evde karısının beklediğini söyleyerek daveti reddeder. Yalnızlıktan yine kurtulmadığını anlayan Zenîme, kendisini hiçe sayan adamı orada bırakarak eve geçip kapılarını kilitler. Önce aynayı bir yumrukla kırar, sonra kendisini yatak odasına kilitler, ağaçtan inerken parçalanan üzerindeki giysileri katlayıp sandığa kilitler ve Chanel elbisesini giyerek “günlerce en görkemli sevişmesini gerçekleştirdiğimizi sandığımız dünyanın şimdi rahmetli olan sonsuz özlemiyle” (93) “ıssız yatağa” son kez uzandığı anlaşılır; çünkü “kitarayla söylenen yaslı bir şarkı eşliğinde patlama ve haykırışlar arasında ismi[ni]” duysa da artık “kalkıp bakma[z]” (93). Zenîme’yi intihara sürükleyen entelektüel

yalnızlığın hikâyesi böylece sonlanır ve Adorno'nun "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu" başlıklı yazısında belirttiği gibi anlatıcı, "sanki dünyanın gidişi esas olarak bireyleşme yönündeymiş, sanki itki ve duygularıyla birey kaderle eşdeğermiş, sanki bireyin içselliği hâlâ bir şeye muktedirmiş gibi" (41, vurgu bana ait) "örtük bir iddia"da (41) bulunmayarak kurtuluş ideolojilerinin altını oyar.

Zenîme deli midir? Metin deli bir kadının hikâyesi midir? Metindeki yol işaretlerini takip edemeyen ya da etmeye istekli olmayan okur ve eleştirmenler için kuşkusuz Zenîme, yalnızca psikolojinin kendisine uygun teşhisi koyacağı bir deli, metnin kendisi de alışılmadık dil özellikleriyle bir deli saçmasıdır. Ancak Zenîme'nin hikâyesi kendisi üzerine düşünen kadınlığın, onun özerkleşme çabasının tarihi olarak görüldüğünde "delilik", Louis A. Sass'ın deyişiyle "bilinçli farkındalığın azalmasından çok artmasından ortaya çık[an]" (18) bir yeni kavrayış olarak da okunabilir. Bu yeni kavrayış ise kendini ancak yeni bir dil içinde gösterebilir. Erbil, *Cüce* ile bu estetiğin imkânlarını sınamakta, ancak önceki yapıtlarında olduğu gibi, Zenîme'nin intiharıyla birlikte, düşlenen bireysel ve estetik özerkliğin ulaşılmazlığını göstermektedir.

2. Deli İşi mi, Dil İşi mi?: Sevim Burak'ın Sınırları Zorlayan Oyun-Romanı

Everest My Lord

Sevim Burak'ın 1998 yılında İstanbul Harbiye Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Everest My Lord* adlı yapıtıyla ilgili olarak okur, köşe yazarı/eleştirmene gönderdiği bir mektupta şöyle yazıyor: "Biz neler olduğunu anlamadık belki siz

yardımcı olabilirsiniz?”⁶⁴. Mektupta aktarıldığına göre izlenen “gösteri” karşısında şaşkın olan yalnızca okur değildir: “Çıkan insanlar birbirlerine içeride neler olup bittiğini anlayıp anlamadıklarını, bunun bir şaka olup olmadığını soruyorlardı”. Hatta oyun izleyenleri o kadar zorlamıştır ki “yaşlıca bir hanım gösterinin etkisinden fenalık geçir[miş] ve [...] güçlkle teskin ed[ilmiştir]!”. Ne yazık ki köşe yazarı da okura yardım edemeyeceğini bildirir: “Size yardımcı olamam.. Çünkü vaktim kıymetli.. Ben tiyatro gibi tiyatro, sinema gibi sinema, konser gibi konsere meraklıyım.. ‘Kral çıplak’ demekten korkanların alkışladıkları gentel mastürbasyonlara gitmem.. Onları eleştirmenler izler, göklere çıkarırlar”. Peki yazar tarafından eleştirmenlerin alanına terk edilen, eleştirmenlerin ise anlaşılmasının güçlüğünden dem vurdıkları⁶⁵ *Everest My Lord*’un seyircisine fenalık geçiren, okurunu zorlayan “gücü” nereden gelmektedir?

Everest My Lord, Sevim Burak’ın 1983 yılında yazdığı “3 perdelik roman” olarak adlandırdığı, kimi inceleyenlerce tiyatro kimilerince öykü olarak nitelenen bir metindir. Metin 1984 yılında Adam Yayınları tarafından yayımlanırken kitabın editörlüğünü yapan Memet Fuat metne şu notu eklemiştir: “Sevim Burak ‘Bir piyes tasarısı’ olarak başladığı, ama sonradan ‘roman’ diye nitelemekte direndiği, yazılışını uzaktan uzağa izlediğim *Everest My Lord*’u temize çekilmiş bir ‘metin’ olarak arkasında bıraktı” (40). Bedia Koçakoğlu ise yazarın kendi nitelemesine rağmen metnin tiyatroya daha yakın olduğunu ileri sürer: “Yazarın dilin ve resmin bütün imkânlarını kullanarak hazırladığı bu eser bizce, teknik bakımından tiyatroya daha

⁶⁴ Söz konusu mektuba yer verilen aynı yıla ait köşe yazısı *Sabah* gazetesinde Hıncal Uluç’a aittir ve yazıya internet üzerinden erişilmiştir; ancak künye bilgileri kaydedilemeden yazı, gazetenin internet arşivinden kaldırılmıştır.

⁶⁵ *Yeni Yüzyıl* gazetesinde Öykü Potuoğlu’nun yorumu: “İçimden çılgık çılgığa bağırarak geldi. Bu ovun değil bir defa. Absürd. avant-garde bir sev desen... değil. Bu ne anlatıyor? İnsanların sabrını mı ölçüyorlardı acaba? Hiçbirşey anlayamadım, anlamaktan da öte sinirlerim bozuldu”.

yakındır. Kurulan diyaloglar, oyuncu listesinin verilmesi, oyuncuların hareketlerinin açıklanışı gibi sebepler bizi bu düşünceye sevk etmiştir” (62). *Everest My Lord* ilki 1997 yılında 9. İstanbul Tiyatro Festivali olmak üzere farklı zamanlarda sahnelenmiştir (Koçakoğlu 62), bunlardan biri de okur mektubunda bahsedilen 1998 yılına aittir. Yani metni oyun olarak değerlendiren tiyatrocular da olmuştur.

Yapıtları gözden geçirildiğinde Burak’ın dil gibi, türsel sınırlılıklara da girdiği yeni deneylerle meydan okuduğu görülebilir. Dili son sınırına kadar zorlarken alışıldık türlerin güvenli sularının dışına doğru yelken açar. Bu nedenle yapıtları hakkında konuşurken “Hikâye mi diyelim Roman mı diyelim Anekdöt mü diyelim her neyse, yazdığım (YAHUT DA YAPTIĞIM İŞLER)” (*Beni Deliler Anlar* 94) diyerek yapıtlarının türsel sınırlara kapatılamayacak niteliğine vurgu yapar. Yine aynı nedenle Doğan Hızlan’ın, öykülerini eleştirirken kullandığı “metin” ifadesinin onun sanatının ayırıcı yönünü göstermesi bakımından yerindeliğine dikkati çekmiştir (*Beni Deliler Anlar* 252).

Burak’ın çalışma biçimi de birçok yazarınkinden farklı olarak terziliği andırır: “Metinlerini küçücük kâğıt parçalarına yazar. Ya da daktiloda yazdığı metinleri kesip parçalara ayırır. Sonra bu parçaları iğnelerle birbirine tutturur, evin her yerine özellikle de perdelerle asar. Okur, yerlerini değiştirir, tekrar iğneler...” (Erdem 24).

Sevim Burak’ın “[E]n kuvvetli, işi kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiiridir. Bir dil çalışmasıdır...” (*Beni Deliler Anlar* 202-3) dediği *Everest My Lord* ilk bakışla sınırlı kalanların “deli işi” diyecekleri, ancak yakın okumanın gösterdiği gibi bir “dil işi”dir.

Metnin başında tiyatro oyunlarında olduğu gibi kişilerin adları sıralanmıştır. Ana karakter metne de adını veren Everest My Lord'tur. Kişilerin adlarının altına mekânın Hyde Park olduğu bilgisi italik olarak yazılmıştır. Oyunlardaki gibi sunulan bu giriş bilgilerinin ardından eğik çizgilerle ayrılmış, dizeleri andıran cümlelerle sahne anlatılır. Sahnedeki mekânın ve genel atmosferin anlatılışı tiyatro metinlerinde sahneye ilişkin ayrıntıların verildiği didaskaliye benzer. Bu benzeyiş yalnızca sahneye ait bilgilerin sıralanışında değil, geniş zamanın kullanıldığı söyleyişte de kendini belli eder.

Hyde Park'ın "koyu gölgeli yeşil ağaçlar" (9) tarafından çevrelenen ve mezarlığa benzetilen تنها bir köşesinde tek başına düşüncelere dalmış oturan Everest My Lord'un içinde bulunduğu ortam, parkın yaşayan gerçekliğinin, kalabalığın neşe ve renklerinin uzağında karamsar, karanlık, kederli bir havada sunulmaktadır. Ağaçlar güneşin de yaşamın da önünü keserek karakterin gerçeklerle olan bağlantısını koparmaktadır. Her şey gölgelerin belirsizliğine bırakılmıştır. Kişiler içinde sayılan Yazarın Gölgesi'nin saklanışına da elverişlidir bu ortam. Yazar'ın saklandığı ağaçların arasından Everest My Lord'u izlediği anlatılırken cümleler bir öncekiler gibi eğik çizgilerle ayrılmamakta, ancak didaskali özellikleri sürmektedir. Lord'u gözleyen Yazar'ın başı "tıpkı eski resimli bulmaca oyunlarındaki [...] başıyla yavaş yavaş ortaya çıkmakta olan bir avcı resmi"ne (10) benzetilir. Buradaki "resimli bulmaca oyunu" ifadesi ilerleyen sayfalarda resimlerin kullanıldığı, anlam arayışının bulmacaya dönüştüğü metnin kendisini de çağrıştırmaktadır. Yazar tıpkı belirtilen bulmacada olduğu gibi metin içinde de saklıdır. Yazar'ın avcıya benzetilmesi gizlendiği ve gözlediği kişi düşünülünce Lord'un da ava benzetildiği sonucunu çıkarmamıza yol açar. Avcının av karşısındaki üstünlüğü elindeki tüfek kadar avını habersiz yakalayabilecek kamuflajı sağlamasıdır

da. Tıpkı metinde gerçek olarak tutunulabileceklerin kendilerini bir gösterip bir kaybolmaları gibi, yazar da gölgesinin gösterdiği üzere oradadır ama gölge bütünüyle yazarın kendisi değildir. Gölgemiz bize hem benzer hem de değildir. Yazarın gölgesi bir yazarı yansıtan ancak tamamen onu temsil de etmeyen bir “anlatıcı”dır. Everest My Lord’un tamamen Sevim Burak’ı temsil etmeyişi ama ona da bir gölge kadar yakın oluşu gibi.

Sahne ve hâkim atmosfer böylece tanıtıldıktan sonra tiyatro metnindeki gibi diyaloglar, parantez içi ayrıntılarla aktarılır. Düşüncelere dalmış Lord’un yanına gelen Sucu, Hyde Park’ta Taşdelen kaynak suyu satmaktadır. Mekân ile kişi arasındaki bu uyumsuzluk, Everest My Lord’un kimliğine ve metnin gerçekçiliğine bakışımızı değiştirecek olan ilk kırılmadır. Sucu ile Lord’un bu diyalogu Lord’un su içmek gibi gündelik yaşamsal kaygıların ötesinde olduğunu sezdirir: “şu Hyde Park’ta bile bir rahat yok ben suyu ne yapayım?” (10). Onu daldığı düşünceler arasında rahatsız eden Sucu gittikten sonra, kendi kendine ağaçların ve bulunduğu yerin güzelliğini dile getirir: “Ne güzel ağaçlar... bana kalsa burada sabahlarım... bıraksalar cennet gibi yer. (*Ağaçlara bakarak elini kaldırır.*) SELVİLER...” (10). Metnin girişinde betimlenen atmosfere karşıt olarak karakterin mekânı algılayışı olumludur. Burada büyük harfle dikkati üzerine çeken selvi ağacı, özellikle mezarlıklara dikilmesi âdet olan uzun, ince bir ağaçtır; mekânın daha önce mezarlığa benzetilmesi de bu nedenle anlamlıdır. Lord’un cennete benzettiği yer onun için farkında olunmayan ya da görmezden gelinen bir mezarlıktır aynı zamanda. Gerçekliğin içinde yaşadığını sanırken gerçeklikle beraber ölü olan karakterdir Everest My Lord. Karakterin bu durumu Sevim Burak’ın mektuplarında yazdığı kendi durumuna benzer:

Ama ben [...] toplumdan soyutlanmış bir halde yaşamak zorundayım. Çünkü, benim yazdığım biçimde bir yazar için, dünyayla alışveriş kurmaya imkân yok. Gözlerimi, kulaklarımı, kalbimi, kapatmalıyım bütün güzelliklere, zenginliklere ki, aklım herkesin görüp sevdiği şeyleri görmesin, güzelliklere dalıp yanlış düşüncelere kapılmayayım... Sevgi mevgi isteyip kendi kendimi kandırmayayım... Sonra benim yaşadığım yaşam beni cezalandırır, yazı yazamam. Benim yazı yazmam kendi kendimi bir hücre'ye, belki kendi içimdeki bir hücre'ye kapatmama bağlı. Herkes gibi mutlu olmak için uğraş veremem, [...] Yazdıklarımın konusu kendi kendisi olan bir edebiyat benimki. (*Beni Deliler Anlar* 132)

Yazarın, edebiyatındaki özgöndergeselliği dile getirdiği bu sözler estetik özerklik eğiliminin de göstergesidir.

Devam eden metinde iki lady kendi cennetinde inzivaya çekilmiş Lord'un önünden geçerler. Everest My Lord onların konuşmalarına karşılık veriyor gibi görünmekle birlikte parantez içinde belirtilen düşünceli hâli kendi kendine konuştuğu kuşku yaratmaktadır. Nitekim ladyler de kendileriyle mi konuştuğunu anlayamazlar. Lord "Sorun", "Uzaklaşmayın" (11) derken bir yandan kendisiyle ilgilenilmesini ister gibidir, diğer yandan "Size söylemedim", "Ben duymam" (11) sözleriyle kadınlara, sevgi olasılıklarına karşı ilgisiz görünmektedir. Seyyar satıcı olan Sucu'dan açıkça rahatsızlık duyan, onu başından savan Lord'un, ladyler karşısındaki kararsız tavrı karakterin kadınlarla, ilerleyen satırlarda açıklayacağım gibi aslında "okur"la ilişkisinin, dalgınlığına yol açan düşüncelerde payı olduğuna işaret eder.

Kadınlar uzaklaştıktan sonra sahneye Başvekil dâhil olur. Başvekil, Osmanlı döneminde sadrazamı, Cumhuriyet döneminde ise başbakanı niteleyen resmî unvanlardan biridir. Bu yönüyle Başvekil devleti, yönetici üst kademeyi yani otoriteyi temsil etmektedir. “Hayrola, bakıyorum yine dalgadasın” (11) diyerek Everest My Lord’a karşı teklifsiz ve alaycı bir tavır sergiler. Everest My Lord’un “Diyelim ki ben dalga geçiyorum sen ne yapıyorsun?” (11) sorusuna “Hiç... hiçbir şey yapmıyorum” (11) yanıtını vermesi, bulunduğu konum ve taşıdığı unvanın ciddiyeti ile örtüşmeyerek otoritenin kendisini de kuşkulu hâle getirir. Başvekil bu hâliyle hiçbir iş yapmayan bürokrat imgesinin örneğidir. Neden bu kadar düşünceli olduğunu soran Başvekil’e neden olarak yalnızlığını gösterir Lord. Bunun ardından Başvekil’in “Şu meşhur koleksiyonlarınız ilgi çekmiyor mu Şato’da?” (11) sorusuyla birlikte Lord’un sahip olduğu, belki de yarattığı bir koleksiyon olduğunu öğreniriz. Bu koleksiyonu bir yazarın bütün yapıtları olarak okumanın mümkün olduğu sonraki kısımların değerlendirmesiyle anlaşılacaktır. Burada aynı zamanda Sevim Burak’ın “Benim hocam, tanrım” (137) dediği Kafka’nın ünlü romanı Şato’yu düşünmemek birkaç nedenden ötürü zor. Kafka’nın bu romanında bir kadastro memuru olarak atandığı köyde bir türlü görevli olduğu Şato’ya ulaşamayan, bürokrasinin, görünmez otoritenin cenderesinde kalan ana karakter Bay K.’nin arayışı ve duyduğu yalnızlık ile, kimsenin ilgisini ve merakını çekmeyen bir koleksiyonun/sanatın sahibi, hem okurla temas yakalama arzusunda hem de kendini soyutlayan, bir türlü ulaşamadığı gerçeğin peşine düşen, yalnız ve düşünceli Everest My Lord’unki arasındaki paralellik dikkate değerdir.

Burada bir parantez açarak Louis A. Sass’ın şizoid kişilik özelliklerinden bazılarını açıklarken içe dönüşü, dış gerçeklikten kopuşu örnekleyen metinleriyle Kafka’yı edebî bir referans olarak kullandığını belirteyim. Ona göre Kafka “aşırı

duyarlı bir duyarlılık. İçe dönüklük, yalnızlık, çekingenlik, aşağılık kompleksi, sürekli kendini kollama. Hem kendini aykırı görme, uzak durma hem de temas kurma özlemi” (120) gibi şizoid kişilik özelliklerinin temsilcisidir.

Selim İleri, “Yanık Saraylar Primadonnası” başlıklı yazısında “Taşdelen suyunu sifteh için satın alıp içmeyen Everest My Lord kimdir? Boşuna uğraşıldan sonra, kim olduğunu öğrenemeyiz” (alıntılayan Koçakoğlu 321) sözleriyle bu karakterin bilinemezliğine işaret etse de Everest My Lord’un yazar Sevim Burak’a olan yakınlığı dikkatli bir okumayla görülebilir. Kendini “zirveye bir adım kalmış bir kadın yazar” (*Beni Deliler Anlar* 190) olarak gören Sevim Burak için dünyanın zirvesi olan Everest adının kullanılması ayrıca anlamlıdır. Peki, Everest My Lord’un adı nereden gelir? Lordluk bir asalet unvanıdır. Everest ise dünyanın en yüksek dağının adı. Bu dağ ise adını İngiltere’nin Hindistan’daki sömürge yönetimine kadastro genel müdürü olarak atanan George Everest’ten alır. Bu bilgi Kafka’nın Bay K. ’sı ile Sevim Burak’ın Everest My Lord’u arasında işlevsel bir bağ olduğu düşüncesini pekiştirmektedir. Kafka’nın Şato’sunun devlet otoritesini temsil ettiği söylenir, buradaki büyük harfle yazılmış Şato için de kabul edilmenin beklenildiği edebî otoritenin temsili olduğu düşünülebilir.

Başvekil’le devam eden diyalogda Lord, “DONIZETTI’yi bilen var mı?” (12) diye sorar. Metindeki bu ve diğer bütün konuşmalarda doğal akışı bozan, konudan konuya ani, bağlantısız görünen geçişler; zaman, mekân ve konuşan kişilerin kimliğiyle ilgili okurun kendi çabasıyla tamamlaması gereken boşluklar ve Erbil’in metninde olduğu gibi çözülmesi gereken simgeler, şifreler vardır.

Bu dikkatle bakıldığında Giuseppe Donizetti’nin, Osmanlı tarihinde adı Donizetti Paşa olarak geçen İtalyan asıllı bir opera bestecisi olduğu anlaşılır. II.

Mahmut döneminde kurulan Muzika-yı Hümayun’da bando eğitimi vermiş, Osmanlı sarayını Avrupa müziğiyle yakından tanıştıran bir levantendir. Donizetti’nin Everest My Lord’u ilgilendiren yönü nedir? Donizetti’ye bilet bulmanın zor olduğunu söylemesine bakılırsa “DONIZETTI’yi bilen var mı?” sorusu aslında levanten olan Donizetti’nin asıl kimliğini, kim olduğunu bilen var mı anlamına gelir. Everest My Lord, Başvekil’in kendisine Donizetti’nin operasında ön sıralardan bilet bulma şansı olup olmadığını, bir başka deyişle Donizetti gibi kabul görüp görmeyeceğini yoklarken az önce Sucu’dan aldığı suyu biraz da rüşvet gibi uzatır: “Bir bardak su içer misin? Halis Taşdelen’dir” (12). Bu noktada Everest My Lord’un otorite tarafından kabul görmeyi denediğini söyleyebiliriz. Öte yandan burada dikkat çekici olan Hyde Park’ta içilen Taşdelen suyunun “halis”liğine vurgu yapılmasıdır. Bu ise levanten Donizetti’ye gösterdiği ilgiye dair yukarıdaki yorumu destekler. Bütün metin boyunca “halis” yani saf, katışıksız, bir başka deyişle “gerçek” olan tartışılır ve karşısına karışıklık, belirsizlik, gölgeler, örtük anlamlar ve yakalanamayan, oynak bir gerçek konur.

Hyde Park’ta beraber oturan Everest My Lord ve Başvekil arasında geçen hava hakkındaki gündelik konuşmayı andıran Sass’a göndermeyle “garip” konuşma da olgulara iki farklı bakışı gösterir aslında. Everest My Lord kendi deneyim ve sezgileriyle “Havanın yağmura istidadı” olduğunu söylerken Başvekil ona “Meteoroloji ne diyor?” (12) diye sorarak otoritenin nesnelliğini hatırlatır. Lord ise “Kış erken gelecekmiş, ayva da bol” diyerek otoriteye yine kendi deneyim alanından yanıt verir. Bu diyalog Sevim Burak’ın “bilgi ve kesinlik” arayan “edebiyat yöneticileri”ne (aktaran Güngörmüş 11) karşı tavrını dile getirdiği şu sözleri düşündürür:

Sanat çevrelerinde, bilgi ve kesinlik arıyorlar. Benimse, yaşamam, tanımam, düşünmem, yazmam, sanı'ya (sezgi'ye) dayanır. Bilgi ve kesinlikle hikâye yazan biri değilim. [...] Hikâyelerim de kendiliğindendir, yaşam gibi, başımdan geçen bir olgudur. Başımdan geçtikten sonra kavrayabileceğim, yarı bilinçli yarı bilinçsiz, bir olaydır. Hikâyelerim, bilgilerimi aşan bir şeydir. (aktaran Koçakoğlu 258)

Metindeki Başvekil de “edebiyat yöneticileri”nden biri gibidir bu bakımdan. Diğer yandan “Kömür aldın mı?”, “Hayır kış böyle giderse sermayeyi kedilere yükleyeceğim” (12) gibi sözlerle devam eden diyalog bir kez daha mekânsal ve dolayısıyla kültürel gerçekliği sekteye uğratır. Mekân Hyde Park'tır belki ama konuşmalar İngiliz kültürünün dışındadır. Lady'lerin onlara hayretle bakmalarından da bu anlaşılır. Bu ikilik bütün metin boyunca kendini gösterir.

Lady'ler gitmeye yeltenirken Lord'la aralarında bir öncekine benzer bir konuşma geçer. Lady'leri duyan ve “Sizi hiç unutmayacağım” (12) diyen Lord'un kendi kendine mi konuştuğu onlara mı hitap ettiği anlaşılmaz, öyle ki onun hasta olduğunu düşünürler. Başvekil de “Sen gene kendi kendine konuşmaya başladın” (12) dedikten sonra Lord'un artık yaşlandığını ima eder ve lady'lere hitaben tanışma isteğini dile getirir (13). Lady'ler kendi aralarında bu teklifi kabul edip etmemeyi tartışırken gezinti teklifiyle araya Everest My Lord girince onun sözlerini duymazdan gelerek giderler. Lady'lerin gidişi Everest My Lord'un yalnızlığını daha ağır biçimde duymasına yol açar. Yukarıdaki ipuçlarıyla birlikte Lord'dan uzaklaşan bu ladylerin, onun sözlerini anlamayan, kendi kendine konuşmasını başka bir deyişle sözlerinin özgöndergeselliğini hastalığa yoran ve onun özerk dilini anlamaya pek de istekli olmayan okurlar olduğu düşünülebilir. Tıpkı Sevim Burak'ın yapıtlarının

saçma, hastalıklı sayıklamalar olarak görülebileceği gibi; ancak yazara göre “‘Hikâye insanın doğduğu günden ölümüne kadar yürüdüğü yolda kendi kendine konuşmasıdır. [...] insanın kendi sesinden başka duyacağı bir ses ve kendisinden başka anlatmak zorunda olduğu bir şey yoktur’” (alıntılayan Koçakoğlu 108).

Bu sırada Yazarın Gölgesi (dikkat edilirse yazarın kendisi değil) ağaçların arasından gelir. Everest My Lord onu Başvekil’e “Bu centilmen de bir yazardır... beni yazıyor...” (14) diyerek takdim eder.

Başvekil (biraz şaşkın): Lord’lar için mi kitap yazıyor?

Everest My Lord: Bu yazar herkes için de, kimse için de yazılmayan bir kitap yazıyormuş!

Başvekil: Bu ne demek?

Everest My Lord: Bu hiçbir şey değilmiş; o da bunu yazıyormuş!

Başvekil: Anlayamadım.

Everest My Lord: Bu bey zaten Yazarın Gölgesi’dir. (14)

Bu diyalogdan Yazarın Gölgesi’nin daha önce de işaret ettiğim gibi bir yazarın metindeki gölgesi olarak Anlatıcı’yı temsil ettiği sonucu çıkarılabilir. Bu durumda Yazarın kendisi metinde tıpkı Sevim Burak’ın kendisi gibi görünmez. Bu anlatıcı Everest My Lord’u yazmaktadır. “[H]erkes için de, kimse için de yazılmayan bir kitap yazıyormuş!” ifadesi herkes-kimse karşıtlığını tıpkı metindeki diğer bütün karşıtlıklar gibi kestirilemez bir belirsizlik olarak ortaya koyar. Bir başka biçimiyle söylenirse yazılan “hiçbir şey”dir. Ama Samuel Beckett’in “Hiçbir şey hiçten daha gerçek değildir”⁶⁶ sözünü anımsatan biçimde belki de her şeyi kapsayan asıl gerçektir. Lord, Yazarın Gölgesi’nin, başka deyişle anlatıcının, ne yaptığına anlam veremeyen ve kafası karışan Başvekil’e ve dolayısıyla okura onun gölge olduğu

⁶⁶ “Nothing is more real than nothing”.

hatırlatmasını yapar. Dolayısıyla bu gölge, “gerçek” yazarın amacını aynı netlikte göstermemekte, gölgede bırakmaktadır; tıpkı Sevim Burak’ın kendisi gibi. Daha da toparlayarak söyleyecek olursak ortada gerçeği arayan Everest My Lord, Everest My Lord’u yazan Yazarın Gölgesi ve metinde hiç görünmeyen bir Yazar vardır ve üçünün de gerçekliği Sevim Burak’a bağlıdır; hem onu temsil ederler hem de gizlerler; hem kurmaca/hiçbir şeydirler hem de gerçeğin/Sevim Burak’ın ta kendisi. Bir söyleşide yer alan şu sözleri de kendisi için gerçeğin yazı ve yaşam olarak keskin sınırlarla ayrılamayacağına dair düşüncesini gösterir: “Bugün yaşamın, ancak değiştirilerek gerçekleştirilebileceğini, giderek yazmanın yanında yaşamın gerçek bile olmadığını biliyorum” (alıntılayan Koçakoğlu 69).

Başvekil ayrılınca başbaşa kalan Yazarın Gölgesi ve Everest My Lord arasında metnin biçimsel seyrini değiştiren konuşma gerçekleşir.

Everest My Lord: Sana göre daha bu karanlıkta burada kalabilir miyiz?

Yazarın Gölgesi: Karışmam, ben gölgeyim...

Everest My Lord: Amannn!.. sen bizim gibi!.. malum!.. biliyoruz!..

GERÇEK DEĞİLSİN!..

Yazarın Gölgesi: DEĞİLİM.

Everest My Lord (*sitemli*): Ama konuşuyorsun.

Yazarın Gölgesi: KONUŞMUYORUM. (*Susar.*)

Everest My Lord: Konuşmamak bence de daha iyi.

.....

(UZUN BİR SUSKUNLUK) (14-5)

Bu konuşmayla Yazarın Gölgesi, Everest My Lord’a herhangi bir konuda yardımcı olmayacağını belli eder. Bu, anlatıcının da üzerine gölge düşürülmüş metni okur için

daha aydınlık hâle getirmeyeceğinin işareti gibidir. Okur da Lord gibi anlam ve gerçeği bulma, Yazarın kendisini bulma arayışında yalnızdır. Everest My Lord'un Yazarın Gölgesi'nin de kendileri gibi gerçek olmadığını söylemesi, karakterlerin kendi kurmaca gerçekliklerinin farkında olmalarıyla metni üstkurmaca boyutuna taşır. Uzun bir suskunluğun ardından Everest My Lord, gerçeğe dair sorduğu sorularla Yazarın Gölgesi'ni sıkıştırmaya devam eder, ama Yazarın Gölgesi kendisine yöneltilen sorular karşısında sinirlenir:

Everest My Lord: GERÇEK NE DEMEK?

Yazarın Gölgesi: BİLMİYORUM. (*Birden bağırır:*) Yeter bel!.. bıktım bu saçmalardan...

Everest My Lord: EĞER BİLMİYORSAN!.....NE OLUR?

Yazarın Gölgesi (*gırtlığına sarılır*): EĞER BİLMİYORSAM

BİLMİYORUM DEMEKTİR

EĞER BİLMİYORSA

EĞER BİLMİYORSAK

BİLMİYORUZ

Bilmiyorlar

Bilemezler

Bilemeyecekler

Bilmiyor

Bilmez

Bilmiyorlarsa

Bilemezlerse

Bilemeyeceklerse

Bilemezlerse

Bilinmeyecek (15)

Everest My Lord'un gerçeği sorgulaması Yazarın Gölgesi'ni neden böylesine kızdırmaktadır? Bu kızgınlık “gerçek”in peşinde koşan, onu yücelten ve bu anlayışın dışında kaleme alınan eserleri eleştiren edebiyatçılar karşısındaki Sevim Burak'ın durumunu akla getirir ister istemez. Oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplarda edebiyat dünyasından şikayetçi olduğunu hazırlığını yaptığı yeni metinlerin arifesinde dile getirir:

Tam bir deli çalışmasını andıracak şekilde olacak. Buradakiler homurdanıyorlar ‘Ne biçim edebiyat?’ diye ama işte, ben onlara kabul ettirinceye kadar çalışacağım. Toplumsal öykülere, başı sonu ortası olan ezber gibi okunacak ya da ille de Türkiye'nin bir gerçeğini ortaya çıkartacak idealist öyküler geçerli. Ben böylesini yazamam. Onun için lütfen ve lütfen anla ki, çok zor bir ortamla karşı karşıyayım. (*Beni Deliler Anlar* 256)

Yazarın Gölgesi için gerçek olmak ya da gerçeğin ne olduğunun bir önemi yok gibidir ve bunun sorgulanmasını da saçma bulur. İlerleyen sayfalarda sıkça karşımıza çıkacak fiil çekimlerinin ilki bu bölümdedir. “Bilmemek” fiili farklı kip ve şahıslara göre çekimlenir.

Şimdiki zamanın şartı çekimi (bilmiyorsak) ve onu izleyen şimdiki zaman çekimi (bilmiyoruz) gerçeğin bilinmemesinin kabullenilişini düşündürür ve bu durum yalnızca “biz” için değil “onlar” için de geçerlidir (bilmiyorlar). Öte yandan

bunun zamana bağılı olmayan bir yeterlik sorunu olduğu da “bilemezler”, “bilemeyecekler” çekimleriyle belirtilir. Bütün bu etken fiillerin, bir başka ifadeyle aslında düşünme sürecinin sonu, bir edilgen fiil olan “bilinmeyecek” ile yapılır. Bu metnin bize gerçeği vadedemeyeceğinin de söylenmesidir.

Metnin ikinci bölümünde bir oyun metniyle karşı karşıya olduğumuz izlenimi devam etmektedir. Kişilerin bir listesi ve parantez içinde durumun özeti verilir. Everest My Lord dışındaki kişilerin adları açıkça yazılmaz; “LYL”, “LY”, “L” gibi kişiler birbirlerinden ancak harf farklılığıyla ayrılırlar. Bu kez mekân dışarıdan, ev içine taşınmıştır. Everest My Lord, Trafalgar Meydanı’na bakan evinde dışarıyı izlerken yine düşüncelidir. Kendi kendine konuşur: “Harflerin hepsini 10 günde ezberledik. Şimdi bunları sıraya koyup doya doya seyredelim” (16). Lord’un kara tahtaya yazdığı ve kızları ile kızların erkek arkadaşlarının da hep bir ağızdan okudukları alfabe İngiliz alfabesidir. Bir İngiliz soylusunun İngiliz alfabesini yeni öğreniyor olmasının tuhaflığı bir yana, hemen bitişiğinde “Dil encümeni tarafından tasvip edilmiştir” (17) ibaresi bulunan Türkçe alfabenin öğretimi ile ilgili dışarıdan metne dâhil edildiği izlenimi yaratan Resim 1’deki görselin kullanılması, okura yine bir ikiliği, karşıtlığı haber verir.



(Resim 1)

“Dil Encümeni” erken Cumhuriyet döneminde kurulan, hazırladığı raporlarla Latin harflerinin kabulüne geçişi sağlayan ve daha sonra yerini “Türk Dilini Tetkik Cemiyeti”ne (1932) bırakmış bir kurumdur. Bu kurumların ortak amacı konuşma dili ile yazı dili arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak halkın okuma-yazma oranını artırmak ve Türkçeyi yabancı dillerin etkisinden kurtarmaktır. Bu çabalar kuşkusuz dönemde geçerli olan milliyetçilik politikasıyla da ilişkilidir. Everest My Lord, devletin onay verdiği alfabeyle yazı yazmak üzere “ellerini ovuştur[arak] süratle” (18) yazıhanesine geçer. Onu böylesine heyecanlandıran ve başından beri alfabeyle uğraşmasına neden olan şey nedir? Yazarın Gölgesi’yle gerçeğin bilinemezliği üzerine olan son konuşmalarından sonra Lord’un gerçeğin ne demek olduğunu bulmak için dile yöneldiği ve gerçekliği dil ile inşa edebilmek için eyleme geçtiği söylenebilir. Burada dil ile gerçeklik arasındaki bağın felsefi arka planı üzerine düşünmek gerekir.

Dil gerçekliği olduğu gibi yansıtabilir mi, yoksa dil gerçekliği yalnızca yeniden üretir mi? İlki yani gerçekliği olduğu gibi yansıtamayacağı düşüncesi, metinde Yazar’a varana kadar altı çizilen asıllar ile suretler, çatışmasında kendini gösterir. Ve eğer dil gerçekliğin üreticisiyse dili kurcalayan ve kuran gerçeğe de vakıf olur. Bu bireyin kendine bir kimlik çizmesi için de gereklidir, milliyetçilik açısından dilin önemi de burada yatar.

Everest My Lord gerçeği yakalamak heyecanıyla yazmaya başlar. “El gel el gel sel bel kel yel tel del çel (birden hatırlar) GEL KEYFİM GEL... (Hatırlar:) Sayılar nasıl yazılır?” (18). Birbirlerinden yalnızca tek bir harf değişikliğiyle ayrılarak yeni anlamlar oluşturan tek heceli sözcüklerin sıralanması akla Saussure’un nedensizlik ilkesini getirir. Bu ilkeye göre göstergeyi oluşturan gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki bir neden sonuç ilişkisi değildir; yani gerçeklik ile onu

temsil eden göstergeler/sözcükler arasındaki ilişki mantıksal değil, rastgeledir, başka deyişle keyfidir. Dolayısıyla Lord'un ağzından çıkan, büyük harflerle yazılmış "GEL KEYFİM GEL" cümlesi bu keyfiliğe işaret etmektedir. Dil kendi sistemi ve gerçekliği içinde anlaşılmalıdır, gerçekliğin mükemmel ve mantıkî temsili olarak değil. Gerçekliğe felsefî bakışı etkileyen bu çerçeveden bakıldığında metnin nasıl bir kuramsal arka plan barındırdığı, katman katman yayılan karşıtlıkların, eşelenmesi gereken örtük anlam ve sembollerin, mantıksız gibi görünen kurgunun aslında tıpkı dilin (langue) kendi içinde değerlendirilmesi ve çözülmesi gereken düzeni gibi bir iç düzene, metin içi gerçekliğe dayandığı fark edilir. Bu hâliyle metin kendi semiotik evrenini yaratmıştır. Bu nedenle metne ilişkin yorumda bulunurken bu evrenin özellikleri, düzeni göz önünde tutulmalıdır. Öte yandan Saussure her göstergenin kendi anlamını, kendisinden farklı olan göstergeler üzerinden kazandığını öne sürmüştür. Bu da bizi metinde kendini gösteren ikiliklere önem vermeye götürüyor. Everest My Lord'un kendi anlamını, gerçekliğini en başa dönerek dil üzerinden yakalamaya çalışması bu nedenle son derece anlamlıdır. Dilin kendisine gerçeği vereceği ümidiyle neşelidir. Piyano başında sayıları ve sözcükleri tekrar ederken karısı ve kızları da dans eder gibidir. Dil burada bir oyun havasına bürünür sanki.

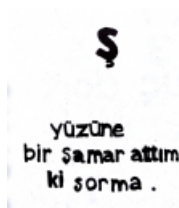
Bu arada yan sayfada bir önceki görsele benzeyen, bu kez sayıların yazı, rakam ve el işaretleriyle gösterildiği bir öğretim görseli sunulmuştur. Kullanılan görselde sayı gibi soyut bir adlandırma, parmakların aldığı farklı biçimlerle somutlaştırılmıştır. Böylece gösteren (sayılar) ile gösterilen (parmakların resmi) arasındaki ayrım bir kez daha örneklenmiş olur. Sözcüklere dayanan anlatımın ardından onunla ilgili görsel malzemenin yerleştirilmiş olması, yani bu sunuş biçiminin kendisi de, kuramsal gösterge yapısının yeniden üretilmesidir.

“Lord’un koluna girer

Lord çalışmasını bitirmiştir” (20)

Yeni sahne bu cümlelerle açılır. Ancak Lord’un koluna kimin girdiği, yani özne, okur açısından belirsizdir. Metinde yer yer gözlemlenen bu öznenin gizliliği ya da belirsizliği durumu anlamın ve gerçeğin belirsizliğiyle koşuttur.

Everest My Lord çalışmasını bitirdiğinde bu kez “Bitmek” fiilinin farklı kiplerdeki çekimleri sıralanır metinde. Gerçeğin dil yoluyla keşfi olarak niteleyebileceğimiz çalışma gerçekten bitmiş midir ve bitebilir mi? Bu çekim de fiilin edilgen hâli “bitti” ile sonlanır. Burada “bitmek” fiili çalışmanın bitmesi, sona ermesi anlamında olduğu kadar tükenmek, çok yorulmak anlamında da kullanılmıştır. Bu, tek bir sözcük üzerinden dilin oynayabileceği oyunları gösterirken aynı zamanda önceki fiil çekimi örneğinde olduğu gibi karakterin düşünme, sorgulama sürecini yansıtır ve tam kendi kendini ikna ettiği, “Bitti” dediği noktada aslında bir şamar yer. Bu sayfada okuma yazma öğretilen kitaplarda harfleri tanıtmak amacıyla konulan resimlere benzeyen Resim 2’de Ş harfinin kullanımı “yüzüne bir şamar attım ki sorma” (20) ifadesiyle örneklenmiştir.



(Resim 2)

Sanki bir önceki görselde sayıları göstermek için kullanılan el, bu kez “Açık elle yüze vurulan tokat” anlamına gelen şamar göstereninin gösterilenine, yani imgeye hizmet etmektedir. Peki kimdir şamarı atan? Anlaşılan o ki ele avuca sığmaz, oyunlar oynayan, gerçeği hem gösteren hem gizleyen “dil”dir aslında Everest My

Lord’a şamarı atan. Yazar Sevim Burak da “Bundan sonra Everest My Lord’u hep yazacağım, bitmeyecek... Ne Everest My Lord (Büyük özlemlerime rağmen) Türkçeleşecek ne de ben, (Bütün dil ve duygu imkanlarını sonuna dek harcayacağım halde) İngilizleşebileceğim” (*Beni Deliler Anlar* 203) diyerek hem Everest My Lord ile olan benzerliğini ortaya koymuş, hem de yukarıdaki yorumu desteklemiş olur.

Dilin bu şamarından sonra Lord, “Piyano taburesini çeker” (20) ve karısının koluna girer. İlk sahnede olduğu gibi Yazarın Gölgesi kütüphanenin arkasında Lord’u izlemektedir. Lord ile kızları arasındaki konuşma öyle bir biçimde aktarılır ki geniş zaman çekiminin kullanıldığı anlatımın didaskaliye benzemesi ancak didaskali gibi sunulmaması dikkati çeker.

Everest My Lord – Saatini cebinden çıkarır

Lyl – eliyle müdahale ederek

Ly – saate bakar

Everest My Lord – sabırsızlanarak

Lyl – Ly’yi bir an evvel başından savmak için

Ly – kavramış gibi

L – Müstehzi

Uşak içeri girer (20-1)

Görüldüğü üzere normal şartlarda ana hikâyenin, kurgunun dışında hareket, ayrıntı ve görüntüye dair bilgi ve ayrıntının verildiği bir ek olan didaskali, burada ek olmaktan çıkıp metnin kendisi hâline gelmiştir. Bu şekilde bir tiyatro oyunu değil, herhangi bir düz yazı metin görünümü sergilemektedir. Oyun olup olmadığını dahi okurdan gizleyen, türsel anlamda kendini ele vermeyen metin bu hâliyle, yazının

başından beri özelliklerini açığa çıkarmaya çalıştığım kurgusal evrenle uyum içindedir.

Bununla birlikte ek, esasın yerine geçtiği ve sözler, karşılıklı iletişim yerini yalnızca edimlere bıraktığı için kurgudaki fluluk artmış, ana eylem çatısı daha da silikleşmiştir.

Lyl – ciddileşir

Ly – Lyl’yi işaret ederek

Lyl – ciddi mi söylüyorsunuz gibilerden

Everest My Lord – elini tutar

Uşak mütemadiyen reveranslar yaparak çıkar

Lyl – elini kurtarmaya çalışarak

L – heyecanlı

Everest My Lord – karısına

Salona geçer

Koltuğun koluna dayanır

Nazikâne

Kanepeye oturarak

... der gibi göz kırparak

Şekerliğe uzanarak

Kaşlarını çatar

Nazik olmayan bir sesle

Sabrı tükenerek (21)

Sonraki sahnede uşağın neyin haberini getirdiği belirsizdir; bu belirsizlik özellikle yaratılmış gibidir. Uşak her neyin haberini getirdiyse bu Lord’un heyecanlanması ve kızmasına neden olur. Bu kısımda kullanılan “Şekerliğe

uzanarak” (21) ifadesi metnin son kısmında acıkan “PLEVNE’nin OSMANLI KAHRAMANLARI’nın uzandıkları şekerlikle tekrar edilmiştir: “Kuzey denizinde bir ZIRHLI şekerliğe uzanarak” (37).

“Kaşlarını çatar
Nazik olmayan bir sesle
Sabrı tükenerek” (21)

ifadelerinin ardından “tükenmek” fiilinin farklı kip ve şahıslardaki çekimleri verilir. Alt alta sıralanan bu otuz üç çekimden Lord’un çabasının ve sabrının karşılığını bulamadığı sonucunu çıkarabiliriz. Devam eden şu soru ifade eden fiil çekimlerinden de Lord’un mevcut duruma direndiği ve onu sorguladığı anlaşılmaktadır:

“Tükenmemişsin
Tükeniyor muyum?
Tükenecek miydik?
Tükenecek miyiz?
Tükenmiş miydiniz?” (22).

Bu çekimlerin yanında Resim 3’te görüleceği gibi bir tazı çizimi ve altında “tazı gibi koştu” (22) cümlesiyle t harfi gösterilmektedir.



(Resim 3)

Tazı çok hızlı koşan bu nedenle genellikle av köpeği olarak bilinen ve yarışları da düzenlenen bir köpek cinsidir. Hızı ve iz sürme yetenekleriyle Everest My Lord’la ilişkilendirildiği, Lord’un da bir av ya da yarıştaki tazı gibi uğraş verdiğini, gerçeğin izini sürdüğünü ancak tükendiğini söyleyebiliriz. Üstelik sayfada ardı ardına “koşan” fiil çekimleri de tazının koşma hareketini andırır. Böylece yalnızca alt alta sıralanan sözcükler ve resimle olan biteni okurun kendi cümleleriyle kurması beklenir. Öte yandan tazı ile Lord arasında kurulan bu bağlantı, Yazarın Gölgesi’nin metnin başında neden bir ceylan ile peşindeki av köpeğini izleyen bir avcı resmine benzetildiğini de açıklamış olur. Her ikisi de ceylanın yani gerçeğin peşindedirler. Ancak Everest My Lord tükenmenin eşiğindedir. “Homurdanarak dolaşmaya başlar” (22) ve

“Karısına yüksek sesle

Kızgın

Anlatır” (22).

Bu ifadelerin hemen altında bu kez Resim 4’te bir şemsiye resmi yanında da “anlatmak” sözcüğünün farklı çekimleri öncekiler gibi alt alta sıralanır.



(Resim 4)

Anlatsanıza

Anlattılar

Anlatıldı

Anlatarak

Anlattımdı

Anlattıydı
Anlatıyordum
Anlatıyormuşuz
Anlatıyorken
Anlamazdık” (22)

biçimindeki bu çekimler, geçmişte yapılan denemeleri ve başarısızlığa işaret eder. Everest My Lord’un kızgınlıkla karısına anlattıkları şemsiye resmiyle birlikte bir sözcük sağanağına benzetilebilir. Şemsiyenin üzerinden akıp giden ve bir sıkıntının boşalımı olan bu sağanağın ardından bir sonraki sayfada yer alan Resim 5’te hasır sepet resminin yanında yine “anlatmak” sözcüğünün çekimleri devam eder.



(Resim 5)

Ancak sözcüğün çekimleri bu kez umudun hâlâ diri tutulmaya çalışıldığını gösterir:

Anlatacak mısın
Anlat
Anlatmalıydık
Anlattı
Anlatmalısın
Anlatsan mı
Anlatıyordu
Anlatmak” (23).

Bu bağlamda hasır sepet, şemsiyenin tam tersine toplanacak, biriktirilecek sözcükler, umutlar olduğunu gösterir. Çizimin hemen aşağısında,

“Sevinerek
Boynuna sarılır
Umutla” (23)

sözlerinin bulunması da buna işaret eder. Bu umutlanışın ardından uşak çağırılır ve İngiliz centilmenleri içeriye kabul edilir. “Birbirine uzak bir mesafe ile arkalarını dönmüş olarak dur[an]” (23) centilmenler “hep bir ağızdan” (23) kadeh kaldırırlar. Bu arada uşak Everest My Lord’a yaklaşarak bir şey söylemek isterken susar ve kütüphanenin önünde oturarak kitap sayfaları kurcalar. Uşak sanki Lord’a aradığı gerçeğe ilgili bir şeyler söylemeye çalışır. Ancak metnin bu kısmı öznelerin ayırt edilmesini neredeyse imkânsız kılan bir özellik gösterir:

Bir tabure bularak kütüphanenin önünde oturur ve
Sahifeleri çevirmeye başlar
Ellerini ovuşturur
Karşısına geçip onu süzmeye başlar
İkisi birden
Arkasından koşarak
Hizmetçi odasına yürür
O tarafa bakarak
‘Hani?’ gibilerden
Yatak örtüsünü kaldırır
Silkeler. (23)

Bu ifadelerde eylemleri gerçekleştiren özneler tam olarak kestirilemez. Yazarın Gölgesi’nin arkasında gizlendiği kütüphanenin önüne oturup sayfaları çeviren ve ellerini ovuşturan uşak mıdır Everest My Lord mu, kim ya da kimler kimi süzmektedirler, “İkisi birden” ifadesiyle kimler kastedilmektedir, bunların içinde kütüphanenin arkasındaki Yazarın Gölgesi de var mıdır? Okur bu soruların yanıtını

kesin olarak veremez, cümlelerdeki özneler özellikle gizlenmiştir. Bu ise hepsinin belirleyici niteliklerinin dışında, belki farklı amaçlarla ama aynı şeyin peşinde olduklarını gösterir. Sayfaların arasında yakalandığı düşünülebilecek bir ipucuyla hizmetçinin odasına gidilir ve gerçek yatağın örtüsü altında aranır. “Gerilerde bir yerlerde Yazarın Gölgesi saklanmıştır” (24) yine. Gerçeğin bulunması kısıtlı bir zamana bağlıymış gibi Everest My Lord sabırsızlanarak saatine bakmakta böylece zamanla ilgili bir kaygının varlığını sezdirmektedir. Belki zamanın daralmasının yol açtığı gerginlik, belki de gerçeği yatak örtüsünün altında arama noktasına gelmenin çaresizliğiyle tıkanır gibi gülmektedir, bu sırada yanından geçen karısını görünce gülmeyi bırakır. Yatağın altından da çıkmayan gerçeği aramaktan vazgeçmeyi düşünen Lord’un bu düşüncesi, yaşadığı gelgit, “vazgeçmek” fiilinin farklı çekimleriyle gösterilir, yanında da subaya benzer, resmî giyimli bir adamın resmi (Resim 6) verilir.



(Resim 6)

Bu görüntü duvara asılı bir resim çerçevesinde gibi görünmektedir. Ve görüntü, fiil çekimi ile arasında duran duvar gibi çizgiye eğimli durarak her an çizginin ötesinde yok olacakmış gibi bir izlenim uyandırır; vazgeçmekle geçmemek

arasında olduğu gibi. Bu resmin “Paşa Baba”nın resmi olduğunu metnin 34.

sayfasında sıralanan nesneler arasında bulunuşundan da anlarız.

İlerleyen kısımda Lord ve karısı Lord Donizetti operasına gitmek üzere çıkarlar. Bu sayfada “çıkmaq” fiilinin çekimi ile birlikte kalabalık bir yemek masası çizimi (Resim 7) verilir.



(Resim 7)

Böylece çıkmak sözcüğü burada ikili bir anlam kazanarak bir cemiyetin, topluluğun, belki de ailenin içinden çıkmaya da karşılık gelir. Donizetti hakkındaki önceki değerlendirmeleri düşünürsek Başvekil’in Everest My Lord’a opera için bilet verdiği, dolayısıyla Lord’un ve ailesinin tıpkı Donizetti gibi azınlık olarak yeni bir cemiyete kabul edildikleri anlaşılır. Resimlerdeki bağların dışına çıkıldığı belli edilir.

Ancak Everest My Lord,

Elini kurtarmaya çalışarak

Heyecanlı

Yatak odasına girer

Kapıyı kapar

Elini tokmağa uzatır

Çevirir

KARYOLA içeri girer. (26)

Yani Lord evin dışına çıkmaz. Sevim Burak'ın yapıtlarında ev önemli yer tutar, özellikle *Yanık Saraylar* kitabındaki öykülerde evin nasıl kişinin kendi kendisini hapsettiği bir güvenli aidiyet alanı olduğunu gösterir. Ev, bütün odaları ve eşyalarıyla bir aidiyet dünyasının simgesidir. Ve yazarın kurduğu bu dünya Kuzguncuk'ta büyüdüğü ev, aile, levanten kültür ortamıyla yakından ilişkilidir. Öte yandan ev aynı zamanda dil'e işaret eder. Heidegger'in "Dil varlığın evidir" sözünde olduğu gibi Lord'un gerçeği, kendini evin içindeki arayışı bir dil arayışı, varlığın evinin keşfidir aynı zamanda. Ancak bir başka düzlemde de Sevim Burak'ın önceleri utandığı sonradan sahiplendiği ve yapıtlarında kullandığı annesinin dilinde kendini bulma arayışıdır. Yazarın, sonradan Aysel Kudret adını alacak olan annesi "Anne Marie Mandil Bulgar Yahudisidir" (Koçakoğlu 27). Burak'ın babası Seyfi Kaptan'la yaptığı evlilik her iki aile tarafından da hoş karşılanmamış ve çift ilk çocukları doğana kadar bir gemide yaşamak zorunda kalmışlardır. Daha sonra kaptanın ailesi, çifti kabul etse de Türkçeyi çok iyi konuşamayan Anne Marie'i bu nedenle alay konusu olmuştur. Zamanla kayınvalidesiyle iyi ilişkiler kuran Anne Marie'nin Yahudiliği gizli tutulur. Sevim Burak da yıllarca annesinin Yahudiliğinden ve alay edilen bozuk Türkçesinden utanacak, edebiyat ve dille kurduğu ilişki onu yeniden annesine yönlendirecektir: "Küçük bir kızken burnum çok havadaydı, şimdi yerlere, yerin dibine indi. Yahudilerden, annemden utanırdım, nefretle karışık... Annem hep bir gün anlayacaksın der, ağlardı... [...] Onun için yazdım Yehova'yı..." (Beni Deliler Anlar 27).

Dolayısıyla metin bu farklı katmanlarda yapılacak okuma imkânlarının hepsini aynı anda barındırır. Anlatılanlar hem gölgesi metinde karakteri takip eden ama varlığı yalnızca okurun anlayışına bırakılan Yazar Sevim Burak'ın kişisel

tarihinin; hem metin alanında kurmacanın imkânlarını kullanarak avcı gibi iz süren Yazarın Gölgesi'nin, hem de kendi gerçeğini arayan kurmaca Everest My Lord'un hikâyesidir.

Metnin ilerleyen kısmında evdeki nesnelerin bir canlı tarih gibi eyleme geçişine ve Lord'un zihnine girişine tanık oluruz. Karyola içeri girerken “Girmek” sözcüğünün çekimleri verilir. “KARYOLA içeri girer” (26), “KARYOLA yatak odasında dolaşır”, “Soba borusu Ağlamaya başlar” (27) gibi ifadelerle nesnelere insani özellikler atfedilir. Sevim Burak nesneleri onlara verilen genel ada kadar somutlaştırıp genelleyerek nesnelerin kişilere, bağlama özel varlıklarını görünmez kılar. Bu nesnelerin hangi bağlama yerleştirileceği, Everest My Lord'un dünyası içindeki yerini çözmek okura bırakılmıştır. Dil denilen yapının işleyişinin nasıl ortak işaretlere dayandığını, dolayısıyla var olan tek dilin, iletişimin sözcüklerin kullanıldığı dil olmadığını kavramış olan Sevim Burak metinlerinde sözcüklerin yerine nesnelerin resimlerini, çizimlerini de kullanır: “Yani Everest My Lord'da göreceğin gibi, resim yapıyorum, kelimelerin ve anlamın resmini yakalamaya çalışıyorum. Anlamı resim haline getiriyorum” (*Beni Deliler Anlar* 208). Bu nedenle metinlerinde bağlamdan kopuk, gerçeküstücü ressam Salvador Dali'nin resimlerindeki havada uçan nesneler/eşyaları andıran, cümlelerden parçalanıp dökülmüş tekil nesne/eşya adları Sevim Burak özelinde, onun yarattığı kişisel dünyada, yeni dil alanında yerli yerine oturur:

Kelimeler yerine bayraklar, eşyalar, koyabilirim. Bütün mesele hayatımızın içine karışmış olan bir yaşama dönüşmesi, paçavraların, bezlerin, örtülerin konuşması, bize anlatması... [....]
Taşlar, demirler, bozuk elektrik ocakları, atılmış fişler, eski bir bisikletin kornası, bir evin kırmızı kapı numarası, sokak ismi

(DELİKOÇ SOK. NO 15) neler anlatmaz ki? (*Beni Deliler Anlar* 93-4)

Burak, tek bir sokak adını “50 yılımızın SOMUTLAŞMASI” (94) olarak görür ve yapıtlarını da bu bakışın merceğinden geçirir.

Burak kitaplarını okumadığını söylediği 1960’larda ortaya çıkan kavramsal sanatın Amerika’daki kurucularından Herbert Marcus’dan söz ederek “Ben kavramsal san’atımı kendi fikrime dayalı olarak kurdum. Ve yazı san’atımdan resimler, heykeller çıkarmaya, soyuttan somutlaşmaya çalışıyorum” (*Beni Deliler Anlar* 209) diye yazar. Everest My Lord’u sürrealist olarak nitelendirdiğini söylediği eski eşi ressam Ömer Uluç’a da karşı çıkar: “Everest My Lord’un sürrealist olmadığını, yeni bir dil bilimi KAVRAMSAL SAN’ATIN İLK ÜRÜNLERİ OLDUĞUNU SÖYLEDİM” (*Beni Deliler Anlar* 209-10). Kavramsal sanat, geleneksel estetikten farklı olarak sanat yapıtlarının sergilenen nesneler olmaktan çıkıp sanatın kendisini, anlamını sorunsallaştırmaya yöneldikleri dolayısıyla yine özerklik arayışı içinde ele alınabilecek avangard bir sanat anlayışıdır. Burak’ın bu metinde yaptığı da sanatının malzemesi olan “dil”in kendisini kavram olarak sorgulamaya açmasıdır.

Dolayısıyla Sevim Burak okuru yeni bir dil ile iletişime çağırmakta, dilin şifresini kırarak ipuçlarını da dikkatli okurlar için vermektedir. Ancak yazarla diyaloga geçebilecek kadar ilerleyebilmek için bu metnin dışındaki yapıtlarını ve yazarın biyografisini de bilmek gerekecektir.

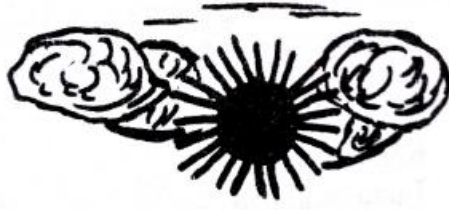
Bu arada Yazarın Gölgesi de Lord’un yanında “gardırobun arkasına” (26) gizlenmiş durumdadır. Evdeki nesneler bulundukları odaya uygun şekilde fiil çekimleri gibi bu kez eğik çizgiyle yan yana sıralanır: “Dikiş

sepeti/ayna/abajur/elektrik kordonu/bir deste mektup kâğıdı/tığ/klozet kapağı
örtüsü/yün/şiş” (27). Araya fiiller de karışmaya başlar: “Musluk/ağlama/kurşun
boru/ağlar/merdiven/ağlıyor/piliç/ağlıyorsun/balık/ağlıyorsam/üzüm ağlasak [. . .]
termometre/ağlayabilirdin/barometre/ağlamasan/kapıcı/ağlasam/büfe/ağlamıştım/finc
an/ ağlardık” (27). Önceki fiil çekimleri bu kez nesne adlarıyla iç içe geçirilmiştir;
isimler, isim fiiller ve fiiller bir aradadır. Bütün bir eşyanın kişisel tarihle birlikte
canlanması ve devinimi böylece yaratılır ve önceki sayfalarda gördüğümüz alt alta
sıralamadan farklı biçimde nesneler eğik çizgilerle yan yana verilmiştir. İlerleyen
sayfalarda da süren bu biçimsel yöntemle eşyanın doldurduğu mekânın bir izdüşümü
de sayfada sunulmaktadır.

İlk nesnelerin sıralanmasının ardından sayfada bulutlar arasında bir güneş
çizimi ve yanında şu sözler verilir:

Yatak
Gökyüzü
Yatak örtüsü
Ranza
Çarşaf
Yastık kılıfı
Yorgan
Koltuğa oturur (27)

Gerçeğin daha önce yatak örtüsünün altında aranması da göz önüne alınırsa
bulutların örttüğü güneşin çizimdeki (Resim 8) açığa çıkışı, gerçeğin de böyle açığa
çıkacağı beklentisini doğurur.



(Resim 8)

Bu sayfada öne çıkan fiil “ağlamak”tır. Nesne adlarıyla iç içe geçtiği için sanki nesneler de ağlıyorlarmış gibi görünür. Bu ağlayışın, geçmiş aidiyetlere özlemi ve beraberindeki hüznü duyan Everest My Lord’a eşlik ettiği söylenebilir.

Eşya/nesne ile insan/özne arasındaki ayrım silinmiş gibidir. Mutfağa geçilen sonraki sayfada yer alan şu ifadeler de beşik ile çocuk arasındaki ayrımın yok oluşunun, “beşik” sözcüğünün, göstereninin çocuktan ayrı düşünölemeyeceğini ortaya koyar:

“BEŞİK ÇOCUK
MAMA YE MEME EM

YAT UYU” (28)

İlerleyen sayfalarda çocukluğa uzanan geçmişte çıkılan bir gezinti gibi evin farklı bölümleri, o bölümlere özel nesnelerle alt alta verilmiştir. Everest My Lord’un bu gezintisi, eylemleri alt alta yazılırken girilen yeni odadaki nesneler yine yan yana yazılmıştır:

Uyanmak
Gökyüzü
Taranmak
Yatak yapmak
Yatak örtüsünü düzeltmek
Kenarlarını içine sıkıştırmak

Düzlemek
Yatmak
Gece
Uyumak
Ay
Mum
Parlamak
Koltuktan kalkar
Mendil
Silmek
GÖZ
Salona girer (28-9)

Bu kez salonda dolaşır göz. Ancak gerçeği geçmişte, evin odalarında aramaktan da yorulmuştur Lord. Bu sayfada “yorulmak” fiilinin çekimleri verilir. Ancak bu çekimler sadece önceki gibi alt alta sıralanmaz, nesnelerin sıralandığı gibi yan yana eğik çizgiyle de verilir. Bu da yorulmak fiilinin isme dönüşümünü ve eşyaya da nüfuzunu gösterir. Nitekim birkaç satır aşağıda “yorulmak” fiilinin “YORGUNLUK” (29) ismine dönüştüğünü görürüz. Everest My Lord’un “YORULMAK” sözcüğü altında şu sözler yer alır: “Aile içinde geçimsizliklere sebep olduğunu mırıldanır/anlaşılamayan garip bir sofraya yaklaşır/eğilerek oraya bakar/bu hadise eskidir/bu ev eskidir/odalar eskidir/eşyalar eskidir” (30). Aile içinde geçimsizliğe neden olan Lord’un gerçeği arayışıdır; bu sözler Sevim Burak’ın kendi ailesi içindeki durumu kadar yine metindeki diğer bir düzleme uygun olarak edebiyat dünyasında geçimsizliğe neden olan eskiye karşı yeni edebî girişimlerin sahibi olan yazarın durumu olarak da yorumlanabilir.

Ardından yemek odasındaki eşyalar yine yan yana ve araya başı başına cümleler yerleştirilmiş biçimde sıralanır:

Gürültü / çatal / bıçak / tabak / kayık tabak / bizim cam / bu cam onu babadan uzaklaştırır / peçete / sürahi / nazik olmak ister / tuzluk / sandalye / sandalye minderi / altı yaşındayken bu sandalyede oturur/ [...] şişenin üstünde ellerini kavuşturmuş kızgın bakışlarla seyreden babası yer alır/ [...] öteki yandan/kucağında çocuk tutan anne yer alır/anneye yaklaşıp/sevinç/gözyaşı/yemek/bitirmek (30)

Böylece araya giren cümlelerle çocukluktan sahneler canlanır. Kızgın babayla aradaki mesafeye karşılık anneye duyulan yakınlık dikkati çeker. Gerçek bu nedenle annenin dilinde aranmaktadır. Bu durum “dişil yazı” düşüncesiyle uyum içindedir. Kızgın babanın karşısındaki çocuk, simgesel dili edinmek üzere onu temsil eden babaya yönelemez, Sevim Burak’ın annesi gibi azınlık olan ve diliyle alay edilen annenin, bir başka deyişle Kristeva’nın semiotik’inin alanına çekilir. Kendini tek “gerçek” olarak dayatan baba, devlet, edebiyat dünyası karşısında saçmanın, akıl dışının alanı olarak dışlanan, küçük görülen kimlikler, diller, yenilikler, kısacası farklı gerçeklikler; kendilerine annenin, dişil dilin özerk alanında yer bulabilir ancak. Sevim Burak da bu metinde karakterleri gibi böyle bir özgürlüğün sunduğu imkânları yoklamakta, kendi gerçeğini otoritenin dayatması dışında bulup bulamayacağını denemektedir. Bu arayışın yeri bu nedenle dildir. Everest My Lord bu nedenle bir “dil çalışmasıdır” ve kendi üzerine katman katman eğilen bu çalışma, gösterdiği türsel, dilsel sapmalarla aykırı, azınlık ve en genel/yüzeysel nitelendirmeye “deli işi”dir.

Metinde Ahmet Bey’le Nigâr Hanım’ın evlendiklerinden söz edilir, ardından mutfaktaki nesneler ve orada yapılan eylemler yine eğik çizgilerle verilir: “kibrit / kibrit kutusu / fırın / elbezi / kiler [...] bulaşık / yıkamak / aydınlatmak / maydanoz / doğramak / kesmek” (31). Bütün bu işlerin evlenen Nigâr Hanım tarafından yapıldığını, dolayısıyla evin mutfağında zaman geçiren bir kadının varlığını düşünebiliriz.

Bu kısımda Sevim Burak’ın “Sedef Kakmalı Ev” adlı öyküsünde kocası Ziya Bey’le olan iletişimsizliğinin, hayatının evin mutfağı ile merdivenleri arasında geçişinin anlatıldığı, “Yanya diliyle karışık Türkçe konuş[an]” (12) Nurperi Hanım karakterini akla gelir. Nurperi Hanım kocasının ölümünden sonra evin penceresinden ayrılmaz. Bu açıdan sayfada yer verilen pencere önündeki insan resmi de (Resim 9) yorumu doğrulamaktadır. Böylece kadının ev, dolayısıyla dil içindeki kısıtlanışının resmini görürüz.



(Resim 9)

Everest My Lord çocukluğundan bu kez dünyaya geldiği ana döner.

“Oda kapıları açılmış

DÜNYAYA GELİŞİMİ

Artık çevresini saran eşyalar arasındadır” (32).

Sayfada bir yeni ay resminin yanında Lord'un kendi doğumuna izleyici olduğu şu sözler bulunur:

BAŞIM

YENİ

DOĞAN

BİR

AYA

BENZER

YEPYENİYİM

Sesim dudaklarımdan işitilir

HERHALDE BENİM. (32)

Bu dünyaya gelişi, nesnelerin deviminimine “çıpa” atan bir eylemsizlik, durgunluk izler, insanın yaşama ve yaşam içinde de belli aidiyetler içine doğmasının anlatımı gibidir:

Koltuk durur

Kanepe durur

Koltuk kolu

DURUR

BURNUNDA ÇIPA

VAPOR

Durur

DENİZ

Durur

YOL

Durur

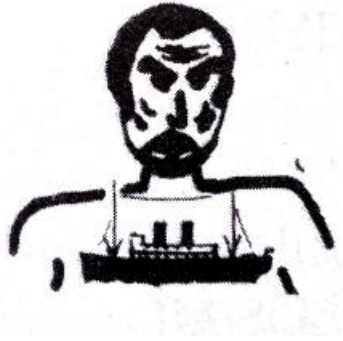
NEDEN DURUYORUZ? (32)

Bu aidiyetlerden biri uzlaşma dayanan dildir. Nesnelerin durması, onlara verilen adlardaki uzlaşma, dolayısıyla aynı varlık için aynı göstergenin kullanılmasına işaret eder. Zihindeki soyut kavramlar (gösterilen), dilde karşılık verilen adlandırmalar (gösteren), nesnelerin fiziksel varoluşlarına eşitlenemeyecek göstergelerle iletişimi sağlayabilir duruma gelmektedir. Anlamak ve anlaşılacak bu işleyişin ortak şifrelere dayanması ya da yeni karşılaşılan şifrelerin çözülmesine bağlıdır. *Everest My Lord* metninin kendisi de bu anlamda şifresi çözülmesi gereken bir göstergedir; bir varlığı, gerçekliği temsil etse de o varlığın kendisi değildir.

Sondaki “Neden duruyoruz?” sorusu da hem varoluşsal bir soru hem de dildeki bu işleyişin sorgulanması olarak okunabilir. Bu sözler aynı zamanda çocuğun gelişim çizgisi içinde odağın eylemden düşünce sürecine geçişini ifade eder. Bu soruyu onunla bağlantılı olarak “Neden düşünüyoruz?” (33) sorusu izleyecektir. Böylece metinde dil felsefesini ilgilendiren pencereler açılacaktır. Sevim Burak’ın babası gibi denizci olduğu anlaşılan baba, bir vapur arkasındaki kızgın bakışlarıyla Resim 10’da resmedilirken sözcükler de onun ve nesnelerin düşündüğünü belirtir:

VAPORUN ARKASINDA DÜŞÜNCELİ BAKIŞLARLA
KENDİSİNİ İZLEYEN
BABASI
BURNUNDA ÇIPA
VAPOR
DÜŞÜNÜR
DENİZ
DÜŞÜNÜR
YOL
DÜŞÜNÜR
YEMEK ODASI

DÜŞÜNÜR
SANDALYE
DÜŞÜNÜR
KOLTUK KOLU
DÜŞÜNÜR
SON BİR SUAL
NEDEN DÜŞÜNÜYORUZ? (32-3)



(Resim 10)

Düşünme eyleminin nesnelere de ithaf edildiği bu sözler dil ile düşünce arasındaki ilişkiyi ve çocuktaki soyut düşüncenin henüz gelişmediği kavramların nesnelerden soyutlanamadığı süreci sezdirir. Ev ve evdeki bütün nesnelerin düşündüğü, yan yana verilen nesne adlarıyla gösterilir: “Merdiven / düşünür / merdivenaltı / düşünür / kömürlük / düşünür” (33) ve sonunda “BEN NEYİM?...” (34) sorusuyla bölüm biter. Bu soru, karakter Everest My Lord’un kendi aidiyetine dair sorduğu bir soru olmanın yanında, başından beri dikkati çektiğim dil düzleminde dilsel göstergenin nasıl işlediği konusuyla ilgilidir. Metindeki gerçek arayışıyla birleşen “Ben neyim?” sorusu; nesnelerin, varlıkların dildeki karşılıkları ile fiziki varlıkları arasındaki bağlantının sorunsallaştırılarak gerçeğin hangisinde aranması gerektiğinin sorgulanışıdır.

Yeni bölümde Everest My Lord zili çaldığında bu kez gelen “sessiz tarih”tir (35). Daha önce uşağın yaptığına benzer biçimde bir sandalye alıp oturur ve

“Gene eski bir masal anlatır

Konuşmasız

Hareketsiz” (35).

Bu sözlerden “Ben neyim?” sorusunun yanıtı için tarihin yardımı çağrıldığı anlaşılır. Ancak tarih ile masal arasında kurulan benzerliğe dikkat etmek gerekir. Masal nitelemesi tarihin nesnelliğine, dolayısıyla gerçeği sunabileceğine duyulan kuşkuyu belli eder. Avrupa ve Osmanlı tarihinden bilgiler içeren bu bölüm, iki parçalı bir yapı gösterir. Ana metinde verilen tarihsel bilgiler, “gerçekler”, dipnotlarda tersine çevrilerek yalanlanır. “Bruxelles Royal Palace Paris’teki ilk Almanlar kıza doğru ilerlerler Napoléon III kılıcını teslim ederken gülmekten katılır” bilgisi verilirken dipnotta “1 Bruxelles Royal Palace Paris’teki ilk Almanlar geri geri giderler 2 Napoléon III kılıcını teslim etmek istemez” (35) denilmektedir. Dipnotların oluşturduğu bu tezat, aranan gerçeğin tarihte de bulunamadığının göstergesidir. Okur da böylece karşıt gerçeklikler arasında tereddütte bırakılır.

Öte yandan bu kısımda tarihî özneler tarafından gerçekleştirilen eylemlerin daha önceki bölümde de kullanıldığı fark edilmektedir. Örneğin “DRİNA KÖPRÜSÜ eldivenini giyer” (35) ya da “ALMAN SÜVARİ MANEVRALARI” daha önce önce uşağın yaptığı gibi “mütemadiyen reveranslar yaparak çıkarlar” (38). Bu tekrarlar tarihin tekerrürden ibaret olduğu nitelemesini düşündürür, böylece bireysel gerçekliğin tarihsel köklere olan bağlılığı anımsanır. Bu tekrarların nasıl eşleştirildiğine bakınca Everest My Lord’un önceki bölümdeki hareketlerinin bu bölümde Osmanlı’ya denk düştüğü görülür. Diğer yandan bu tekrarlar Burak’ın “Her an hayatın bir başında, bir sonunda, bir ortasında çok kez de her üç yerde birden

bulunabiliyorum” (alıntılayan Koçakoğlu 108-9) sözlerinde de görüleceği gibi eşzamanlı gerçeklikler ve çizgisel zaman anlayışının dönüşümü üzerinde düşünmeye yol açar. Son bölümde,

“42’lik ALMAN DENİZ TOPU pişman olmuş gibi
Karısına döner
Özür diler
Elini öper” (39).

Bu sözlerde “42’lik Alman Deniz Topu” Everest My Lord ile yer değiştirmiştir. Bu güçlü absürdlük Everest My Lord’un tutunmaya çalıştığı gerçekliğin nasıl bir anda değişebileceğini gösterir gibidir. Daha önce operaya gitmek üzere çıkarlarken kaçıp gerçeğin peşine düşmüş olan Lord, “pişman olmuş gibi” karısından özür dileyerek önceki bölümde yaptığı gibi eldivenlerini giyer, “Hazır mıyız” diye sorar ve çıkarlar (39). Sahne arkasında “Talih’in Kudreti” işitilir. “Talih’in Kudreti” (*La forza del Destino*), Donizetti’den sonra Romantik İtalyan operasının en önemli bestecilerinden biri sayılan Giuseppe Verdi’nin (1813-1901) dört perdelik operasının adıdır. Verilen bu ipucuyla Everest My Lord’un Donizetti gibi azınlık olarak kabul görmek üzere yola devam ettiği anlaşılır. Bu bölümde, önceki bölümde anılan General von Hausen, General Galliéni gibi tarihî kişiliklerin yine daha önceki bölümlerdeki bazı hareketleri tekrarladıkları görülür. Tarihteki varlıklarının, gerçekliklerinin biricikliğini gösteren “özel ad”larına rağmen, bağlamlarından koparılıp yerleştirildikleri metin içinde eski somutluklarını, gerçekliklerini nasıl yitirdiklerine ve böylece dilin gerçeklikle olan ilişkisinin kurcalanışına tanık oluruz. Metin,

“Yazarın Gölgesi içeri girer
Yazı odasına giderek
Yazı masasına oturur
Yazmaya başlar” (40)

sözleriyle biter. Bu da bize artık gerçeğin aranacağı ve belki de onun yeniden kuralacağı yerin dil, yazı, kurgu/edebiyat olduğunu gösterir. Sevim Burak’ın yazma amacı da bununla örtüşür: “Bir işi bu kadar ciddiye almak benim de hoşuma gitmiyor. Fakat eninde sonunda gene de yazı yazmakla bazı gerçeklere sahip olabiliyorum” (alıntılayan Koçakoğlu 167). Yazar kurmaya çalıştığı özerk dille, dışlandığı ya da arasına bile isteye mesafe koyduğu bütün alanlara karşı yeni bir aidiyet mekânı inşa etmeye girişmiştir.

3. Tezer Özlü’de Otobiyografik Özne ve Kurmaca Delilik

Delilikle anılan ve daha önce de belirttiğim gibi etrafında bir “mahsun prenses” miti oluşturulduğuna tanık olduğumuz Tezer Özlü’nün kişiliğinin ve yaşamının, edebiyatına yönelik eleştiride kaçınılmaz bir yer tuttuğu gözlemlenebilir. Onun delilikle ilişkilendirilmesinde bir süre psikiyatri kliniğinde yatmış olması dışında yazdıklarında bu deneyimin izlerini aktarması da etkili olmuştur. “Kızkardeşim ve Ben” başlıklı kısa yazısında kardeşi Sezer Duru, yazara “manik-depresif tanısı” (16) konulduğunu ve “[t]edavi gördüğü kliniklerde bile asla kabul edilemeyecek, utanç verici haksızlıklarla karşılaş[tığını], daha sonra bunlardan kitaplarında söz et[tığını]” (17) dile getirir. Dolayısıyla Tezer Özlü’nün yapıtları bağlamında en çok tartışılan konu, yazılanların otobiyografik yönüdür. Yazarla ilgili pek çok yazıda “roman”, “anlatı”, “öykü” adıyla yayımlanan metinlerindeki ben-anlatıcı, Tezer Özlü’nün kendisinden uzak değerlendirilmez. Özlü’nün anlattıklarını klinik deliliği deneyimlemiş bir öznenin otobiyografisi olarak mı okumak gerekir, yoksa “içinde yaşadığı toplumun genel düzeyinden çok daha fazlası öğretilmiş, sonra da ondan bu ülkenin kurallarına uyması istenmiş” (“Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine...” 145) “çifte kültür” şoku yaşayan aşırı duyarlı bir entelektüelin “delilik”

olarak görülen uyumsuzluğunun edebî hikâyesi olarak mı? Bu soruya verilen yanıtlarda ağırlığı farklı taraflara veren yaklaşımlar görülür.

Fethi Naci, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* kitabını “bir zamane kızının itirafları”na (“Eleştiri Günlüğü” 36) benzetir ve “itiraf”ları sıralayarak “Görüyorsunuz, saklısı, gizlisi yok Tezer Özlü’nün [...] cinsel sorunlarını ve ahlaki ilkelerini ancak yarattıkları ‘kadın’ kahramanların kişiliklerine bürünerek savunabilen kimi ‘erkek’ yazarlarımızla karşılaştırılamayacak kadar cesur” (37) diyerek kitabın otobiyografik yönünü vurgular.

Sennur Sezer “Tezer Özlü İçin Gerekçeli Bir Değerlendirme Yazısıdır” yazısında metinlerde geçen yer, zaman ve kişilerle ilgili kesinleştirilebilen bilgiler nedeniyle edebiyat çevresinde Özlü’nün yazdıklarının çoğu kere anı olarak nitelendiğini söyler, öyle ki “yazdıklarını, anı, hatta tutanak sayan kimi yazarlar, onun yazdıklarına yanıt da ver[irler]” (120). Sezer, Özlü’nün yazdıklarını doğru anlayabilmek için otobiyografisiyle özdeşleştirilmeden okunması gerektiği görüşündedir (“Tezer Özlü’nün Dünyası” 51).

“Bir Romanı Okurken: *Çocukluğun Soğuk Geceleri*” yazısında Leylâ Erbil, Özlü’nün “geleneksel romanda mutlaka görmeye alıştığımız insanın köklerine, gerilerine, tarihe bakmayışı” nedeniyle kitabı okurken kendine hep “bu kitap bir roman mı?” (32) sorusunu sorduğunu belirtir. Özlü’deki deliliği Foucaultcu bakış açısıyla değerlendiren Erbil, modern toplumda düzenle uyuşmayan insanların ya cezaevleri ya da psikiyatri kliniklerine kapatıldıklarını söylerken kendi hikâyesini anlatan böyle bir uyumsuzu örnek olarak Sylvia Plath’ı gösterir (31). Plath’ın *Sırça Fanus* (*The Bell Jar*) romanının karakteri ile Tezer Özlü arasındaki yakınlığa işaret

eder; ancak yazara göre Plath sonunda intihara giderken Tezer Özlü yazdığı romanla kurtuluşunun müjdesini vermiştir (32).

Necmi Sönmez “Sınırları Zorlayan Kurtuluşun Eşiğinde Elli Yıl” başlıklı yazısında “Tezer Özlü’ye yakıştırılan deliliğin hiçbir aşkın içeriği” (105) ve “[a]kıl hastanelerine yatırılmasının yazını üzerinde tanımlama yapacak değeri” (105) olmadığını öne sürerken Güven Turan da “Beklenmedik Bir Durakta İnən Yolcu Tezer Özlü” yazısında *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nin “sadece öyküleştirilmiş bir anı gibi oku[nmasının] kitabın en büyük özelliklerinden biri olan, keskin bir alaycılığı gözden kaçırabil[eceğini]” (66) öne sürer. Ona göre yazar, yaşanmış deneyimlerden yola çıkıp “onları bilincin aydınlığında dev boyutlarda yansıtmaktadır” ve garip olan “bu bilinç romanının, bir delilik öyküsünden kaynaklan[masıdır] Tıpkı Kral Lear’deki gibi! Ya da Prens Hamlet’in deliliği gibi...” (66). Turan’ın Tezer Özlü’deki delilik anlatımını klinik bir delilik deneyimi olarak değil, entelektüel bir delilik olarak gördüğünü anlıyoruz, yani söz konusu olan deliliğin bilinçli bir anlatımıdır. Delilik üzerine konuşabilen bir üst bilincin anlatımı da diyebiliriz buna.

Sennur Sezer de yazarın kaleme aldıklarında “‘akıl ötesi’ bir boyut görülme[diğini]” (“Tezer Özlü İçin...” 119) belirtir.

Başlangıçtaki soruya dönecek olursak, bu soruya verilebilecek tek bir yanıt bu nedenle de tek bir doğru okuma olduğunu öne sürmek kanımca mümkün değildir ve belki daha önemli bir başka soru, sunulan bu okuma seçeneklerinin hangi eleştirel konumlandırmanın sonucu olduğudur? Yani Tezer Özlü’nün metinlerinin otobiyografik olup olmadığını kanıtlamanın peşine düşmek yerine, eleştirmenlerin bu yapıtları neden ve nasıl bir konumdan otobiyografik ya da bütünüyle kurmaca

saydıklarının sorgulanması bize kadın deliliğinin nasıl değerlendirildiğine dair daha fazla ipucu verebilir. Çünkü otobiyografinin sınırları aynı zamanda kadın yazarın “çekinmeden” anlatabileceklerinin de sınırı gibidir, bu nedenle kadın yazarlar için “ben” olarak konuşmak, başka bir deyişle kendini ifşa etmek sanıldığı kadar sancısız, endişesiz değildir. Bu durumun farkında olanlar, yazılanları bir “itiraf edebiyatı” olarak görmeye meyletmiştir. Kadın yazar için otobiyografik alan sakıncalı olanın dışavurulması anlamına gelir. Hele de geçerli ahlak anlayışını, kadın cinselliğini “utanmaz” bir doğallıkla anlatarak hiçe sayan, uygarlık tarafından terbiye edilmesine karşı çıktığı bedeni ve deliyi anlatan Tezer Özlü gibi bir kadın yazarın yapıtlarıyla toplumsal kimlik ve kişisel/özel olan arasındaki ayrımı silikleştirmesi, böylece kadının kamusal ve özel alan arasındaki kanıksanmış kimlik bölünüşünü çarpıcı biçimde anımsatması, ona yakıştırılan “mahsun prenses” nitelemesinin yakışsızlığının da kanıtıdır. Bu noktada yazarın yapıtlarında işlenen delilik ne bir manik-depresifin anıları olarak ne de patolojik olanın imkânlarından yararlanmak için yaratılmış bir teknik olarak görülebilir. Özlü, kurmaca türler altında yayımlanan metinlerinde bu türler içinde konuşturulan kurmaca özne ya da “ben”i ve onun deliliğinin edebî sunumunu, türün okurla yaptığı gizli anlaşmayı ihlal ederek özelin, otobiyografinin alanına doğru çeker. Toplumsal yaşayışta kamusal ve özel alanda nasıl davranmaları gerektiği önceden belirlenmiş, bedenleri denetim altına alınmış kadınların kurtuluş yolu aramaları gibi, edebiyatta da bu kez türsel ön kabuller içinde “gerçekliğine” önceden karar verilen ve takılan kurmaca maskenin güvencesinden yararlanarak konuşturulan kadın figürlerin sahneden inmeseler de maskelerini çıkarıyor olmaları önemli bir müdahaledir. Tezer Özlü’yü ele aldığım diğer yazarlardan ayıran yön de budur. Onda delilik de bu nedenle ikili bir konumdadır. Hem klinik cephesi ve onun sakıncalı gerçekleri kişisel olarak deneyimlenmiş, hem

de yakıştırılan “deliliğin” toplumsal olana aykırılıktan kaynaklanan “kurmaca” özelliğine ışık tutulmuştur.

Kalanlar kitabında yer alan “Çağrı” (1963) başlıklı öyküde “Büyük kentte özgürlüğü[n]ü solurken yakala[nan]” (17) ben-anlatıcıyı yakalayan ve daha önceki intihar teşebbüsü için suçlu bulan yetkili, anlatıcıyı gündelik yaşamın kurallarına göre yaşamaya mahkûm kılarken bütün bir toplumsal düzeni temsil eder. Anlatıcıya “normal” bir yaşam süreceğine dair söz verdirmeye çalışan yetkili, karşısında yalnızca isyankâr bir “deli” bulur:

— Suçlusunuz. Kendinizi öldür...

— Çalındı o ÖLÜM

[....]

— Törelerimiz.

[....]

— Yargım ne?..

— Yaşama. Uğraşma. Başarı...

Doğmamam gerektiğini düşünüyorum.

— SÖZ verin.

— Trala... La... la... laaam... (17-8)

Öyküde bu diyalogu Ingmar Bergman’ın *Samson I En Spegel* (1961) adlı filmindeki deli kadın karakter Karin’in sözlerinden alınan kısımlar izler⁶⁷ .:

— İkisinden birini seçmeliyim.

— Beni oraya çağırıyor sesler.

— Ben görünmezi gördüm. Kapı açıldı. Görünmez içeriye

girdi. Koskoca gözleri var. İçime girmeye yeltendi. Bağırdım.

⁶⁷ Tezer Özlü bu filmin senaryosunu *Aynadaki Gibi* adıyla Türkçeye çevirmiştir.

Duvarlara tırmandı ardından. Koskoca örümcek olarak girdi kapı
aralığından. (18)

Sinemaya giren anlatıcının filmde yansıttığı bu parçalar, onun deliliğe dair korkularını büyötmektedir (18). Anlatıcının filmdeki iki dünya/gerçeklik arasında bocalayan Karin’le kendi arasında bir benzerlik kurduğu söylenebilir. Tezer Özlü, Ferit Edgü’ye yazdığı 1966 yılındaki bir mektupta “[ç]ok şuurlu bir delilik” (*Her Şeyin Sonundayım* 17) içinde olduğunu ve Bergman’dan çevirdiği senaryodaki kızın durumuna düşmekten korktuğunu yazmıştır.

Bu korkuya rağmen 31 Ekim 1982 tarihinde yirmi ile otuz yaş “arasında aklın bittiği yerleri ve çıldırmanın sınırlarını aradı[ğın]” (“Batı Günlüğü” 47) yazar.

26 yaşında intihar eden şair Can İren’e ithaf edilen ve “öyküme gabuzzi adını veriyorum” (26) cümlesiyle başlayarak gerçeklik etkisini daha ilk cümlede yıkan “Gabuzzi” (1968) adlı öyküde dil, yazarın birçok öyküsündekinden farklıdır, küçük harfle başlayan, mısralar gibi alt alta ya da dik olarak yazılan kısa cümlelerden oluşur, noktalama işaretleri kullanılmamıştır. Bu biçimsel özellikler, konudan konuya atlayan manik-depresif bir ben-anlatıcının konuşmasını sunma açısından işlevseldir. Anlatıcının “artık sözcüklere inanmıyorum sözcükler yanıltıyor / beni / ağzım kafamdan ırak neye yakın ağzım / ninni gibi böyle dinle” (26) sözleri, kullanılan standart dilin anlatıcıya ait gerçekliğin içinde anlamını yitirdiğini, konuşmaların içeriğin değil ezginin öne çıktığı bir ninniye dönüştüğünü ifade eder. Anlatıcının anlık çağrışımların zincirleme işleyişine dayanan zihinsel dünyası da verilir:

ışığı kapa da ben seni uyutayım / kalemi yoksa birisine mi
verdin çok güzel kalemdi o / kapuskanın içinden bunnî’ nin saçı çıktı /
gerede’ de karlar altından çiğdemler çıkar esentepe’ de / gabuzzi huzur

evine gitmiyor / ve çemberlitaş'ta bir bonmarşe var / bir odaya iki kişi
yatırdıkları için / ve huzur bulamadığı için / hadi yavrum yat artık
yeter. (27)

Tezer Özlü'nün farklı metinlerinde karşımıza çıkan "Süm" adlı kişiyle de ilk kez bu öyküde tanışır okur: "manik depressivler kendilerini değil başkalarını / öldürürler / diyor süm / ben kimi öldürdüm beni ya da bir başkasını mı" (26). Süm, yazarın kız kardeşi Sezer Duru'ya takılan bir addır ("Kız Kardeşim ve Ben" 13). Ancak Süm de bir eli otobiyografiye diğeri kurmacaya uzanan yazarın bu duruşuyla uyumlu biçimde değişim gösterir. Sennur Sezer'in değerlendirmesine göre "[b]ir kız kardeş figürüyle birleşen" ("Tezer Özlü'nün Dünyası" 52) genç bir kadın olan Süm, "ailedeki kişilerin sorumluluğunu alırken kendi gençliklerini unutan hep 'anaç', hep 'abla', hep disiplinli genç kız ve kadınlar[ın]" bir örneğidir ("Tezer Özlü İçin..." 119). Süm'ün Tezer Özlü'nün içgüdülerine göre yaşamaya eğilimli ben-anlatıcılara göre dengeyi kurmakla görevli bir ikinci kişilik görevi gördüğü de söylenebilir, bazen ayrı bir kişi olmadığını okura anımsatırcasına küçük harfle yazılan "süm", "Motorcu İbrahim'in Bahçeli Evleri" adlı öyküsünde anlatıcı tarafından "[y]anında biraz olsun gerçekçi olmayı başarabildiği" (38) biri olarak tarif edilir, böylece onun dengeleyici işlevi tekrarlanır. Dolayısıyla Özlü'nün birbirini izleyen metinlerdeki ben-anlatıcılarının aslında hep tek bir anlatıcının farklı zaman ve mekânlardaki görünüşleri olduğunu söylemek mümkündür. Yazılanlara otobiyografi havası kazandıran özelliklerden biridir bu. Bunun yanında birbirinden tamamen kopuk ve ilgisizmiş gibi görünen metinlerin birbirleriyle tutarlı bir ilişki içinde oldukları da bu yolla anlaşılır.

"Amerikalı Komşum Willy" (1968) adlı öyküde de yazarın neredeyse bütün metinlerindeki gibi ben-anlatıcı yoluyla sunulmaktadır ve "hastalık hiçbir şeyi

değiştirmedim / intihar etmek istedim iyi ettiler / delirdim gene iyi ettiler / artık yapılacak bir şey kalmadı” (31) diyen anlatıcının yazmakla ilgili sözleri yine anlatıcının gerçekliğini ifade etmekte yetersiz kalan verili dil ve anlatımın altını çizer: “çalışsam da çalışmış olmuyorum / günlerce kendi kendime mırıldanıyorum / yazamıyorum / bir araya getirdiğim harfler beni anlatmaktan uzak” (31).

“Gabbuzi”nin izinden giden öyküde de anlatıcının zihinsel sıçramasına tanık oluruz. “burada oturuyorum ve aklıma geleni yazıyorum / eskiden kalem beni sürüklerdi / artık bu mümkün olmuyor” (34) diyen anlatıcı böylece dille kurduğu ilişkinin değiştiğini bir kere daha göstermiş olur. İyileşmesi için verilen ilaçların etkisini ve bir anlamda onu nasıl dilsizleştirdiğini anlatır: “beni aralıksız uyuttular / birtakım ilaçları seviyorum / artık söyleyecek sözüm yok / bunlar öğretildi bana / bu sözler benim değil” (34). Artık okuyamayan, yazamayan, konuşması gerektiğinde yalnızca gülümseyerek evet ya da hayır diyebilen anlatıcı “her şey geçiyor / ve / hiçbir şey geçmiyor” (35) derken delilikten kurtarma amaçlı uygulanan tedaviyi kuşkulu hâle getirmektedir.

Öte yandan anlatıcının hastalığı iç dünyasındaki bir “ihtilal”e benzettiği görülür ve bu tek kişilik ihtilal doktor tarafından ilaçla geçici süreliğine bastırılır ancak:

ihtilal yaptığım gün de herkesi seviyordum / hangi ihtilalden
söz ediyorum ben / bunu yazabilir miyim / uyuyamıyordum /
banyodan fırladım / başkentte çalıştığım yere geldim / dünya
ayaklanmıyordu / evren bomboştu / ben ayaklanıyordum / uzaya
fırlatılmış gibiydim / karlı bir gündü / kitaplığın karşısındaki çiçekçi
vitrinini kıracaktım / bana bakıyorlardı / öldürün beni diye
bağırıyordum / artık olan oldu / olmadı işte / olmayacak da / eve

getirdiler beni / bir doktor uyku ilacı verdi / tanıımıyordum onu /
uyumalıydım / uyandığımda ihtilal bitmedi. (32-3)

Tezer Özlü “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim” başlıklı yazısında da romandaki ben-anlatıcısından üçüncü kişi olarak söz ederek toplumsal düzeyle uyuşamayan ve “deli” denilen bu kişinin klinik karşısındaki konumunu sorgular: “Söylediği her şey, ülke değerlendirmeleri karşısında ‘delilik’ de sayılabilir. Kültürsüz psikiyatri doktorları şimdi bu insanı neye dayanarak yargılayacak, neye dayanarak iyi etmeye çalışacaktır. Psikiyatri kliniklerinde insanlar iyi edilebilir mi? Ya da iyice hasta mı edilir?” (146).

Yazar benzer soruları “roman” olarak yayımlanan ilk kitabı *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde (1980) de sorar. Ferit Edgü, Tezer Özlü’yü “[y]aşamları yapıtlarına birebir yansıyan, yapıtıyla yaşamı arasındaki sınırın silinip yok olduğu yazarlar” (“Önsöz” 7) arasında sayar ve onun yazarlığının “yaşadıklarını çırılçıplak ortaya koyduğu ‘Çocukluğun Soğuk Geceleri’ ile ‘Yaşamın Ucuna Yolculuk’ adlı öykü, roman, anlatı diye adlandırılmayacak iki kitapta kendini ortaya koy[duğunu]” (8) söyler.

Özlü de “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim...” başlıklı yazısında bu kitapla neyi anlatmak istediğini şöyle ifade etmektedir: “Bu kitapta bir şoku anlatmak istedim. On bir yaşındaki, bir Türk küçük burjuva ailesinin çocuğunun, 20 yaşına dek okumak için gönderildiği İstanbul kentindeki çeşitli yabancı okullardan biri olan Avusturya okulunda karşılaştığı Batı kültür ve eğitiminin yarattığı şok” (145). Bu sözlerde romandaki ben-anlatıcıdan yine üçüncü kişi olarak söz ederek onun karakter yönünü hatırlattığı görülür.

Dört bölüme ayrılmış kitabın “Ev” ile “Okul ve Okul Yolu” başlıklı bölümlerinde çocukluğa dair anılardan yola çıkılarak taşrada görev yapan bir küçük burjuva memur ailesinin profili sunulmaktadır. Yazar, kendi yaşamından verdiği ayrıntıların belli bir sınıf ve kültüre has özellikler olarak aslında o kadar da biricik olmadığını farkındadır. Bu yüzden otobiyografiden beslenirken kendi hikâyesinin başka biyografilerle nasıl kesiştiğini de gösterir.

Bu bölümlerde, müfettiş olan babanın askerî düzeni andıran ev içi otoritesi, burjuvazinin evlilik ve aile kurumu üzerine düşünülmesi gerektiğini hatırlatan “sorumlulukların zorunluluğu ile bağlı” (11) anne ile baba arasındaki sevgisizlik, taşrada daha da yoğun biçimde bir sürgün hâli gibi duyumsanan çocukluk; evden, pazar sıkıntılarından ve soğuk gecelerle geçen bu sürgünden kaçıp kurtulma isteği, yaşlı insanların beraberinde gelen ölüm korkusu, öte yandan intihar ederek “güzel bir ölü gövdeyle oç al[ınmak]” (12) istenen “evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler” (12), kurallara karşı haykırma arzusu, “Buradan çıkılmaz” (13) denilen psikiyatri kliniğinin kirli yastık kılıfında yaşama yeniden açılan gözler, çocukluk döneminde keşfedilen cinselliğin doğal seyrinden uzaklaştırılarak örtbas edilmesi, gizlenmesi gereken bir şeye dönüştürülmesinin insanı bir yanıyla insanlığın, bedeninden ve sevgiden uzaklaştırışı, “Tanrısıyla evlenen rahibeler. Kanımıza işletilen aile bağları. Kanımıza işletilen vatan sevgisi” (30), okul ve toplumun öğrettiklerini unutma arzusu, kentin “karanlık bulvarları, çöplü sokakları” (24), ısınmayan evleri, Türkiye’deki toplumsal yapı ve değişim, gündelik yaşam ayrıntılarıyla anlatılır.

Ben-anlatıcının ağzından yazılan metinde kullanılan şimdiki zaman, anlatılanların aslında geçmiş anılar olduğunu ilk bakışta göstermez. Ben-anlatıcının şimdiki zaman içinden, sanki şimdi yaşıyormuş gibi konuşması, okurun kurmaca

türlerden, romandan alışık olduğu bir anlatımdır; ancak geçmiş zamana şimdiki bilinçle bakıldığının araya giren bazı cümlelerle fark ettirilmesiyle metin aynı zamanda birden “anı” izlenimi doğurur. Geçmişteki çocuk anlatıcının eylemleri, şimdiki yetişkin anlatıcının bakış açısıyla birlikte verilirken zaman geçmiş ve şimdiki kapsayan bir genişliğe uzanır: “Evde altı kişi oturuyoruz. [...] Süm, somyanın çukuruna yatar yatmaz uyuyor. Ben de çukura inen yokuşta uykuyu arıyor, Tanrı’nın var olup olmadığını düşünüyorum. Tanrının var olmayacağına inandığım geceye dek, ona hepimiz için uzun uzun yakarıyorum. Artık yakarmama gerek kalmadı. İstedığımı düşünebilirim” (8-9). “Şimdi” denilen anlar, geçmiş anların “şimdi”leridir: “İşte şimdi komada. [...] Ölmeye çalışırken tüm yaşamını sayıklıyor. [...] Dışarısı çok sıcak. [...] Bunni’nin cenazesine çocuğumla gidiyoruz. [...] Oysa Bunni hep evde kalıyor. Çok yaşlıyken bile yavaş yavaş Çarşamba Pazarı’na gidiyor” (15). Tezer Özlü’nün tercih ettiği bu anlatım biçimi onun “Yaşam, öğretilen, anlatılan gibi ilerilerde değil, yaşanan her anda” (“Çocukluğun Soğuk Geceleri...” 146) sözleriyle ortaya koyduğu bakış açısıyla son derece uyumlu bir zaman ve yaşam algısı sunar.

Ayrıca delilik deneyiminden söz ederken de zamanın algılanışındaki değişim kendini gösterir. Kronolojik zaman dağınık, anlar arasındaki sıçramalarla akışkanlık kazanır, ileriye doğru atılma telaşından kurtularak bulunduğu anda genişlik kazanır: “Çılgınlığın boyutları yok. Sallanan, boyutsuz bir boşluk. Orada daha yüksek, daha geniş, daha derin algılanıyor, boyut yok. Oluşumunu yaratan spermalara dek geri gidebilir düşüncen. Kendi embriyonluğunu anımsayabilirsin, annenin karnında geçirdiğin ayları, orada kalıp gün ışığını görmek istemeyişini” (“Batı Günlüğü” 48).

Taşradan, evden, çocukluktan gitme, “uzak dünyaları” (8) tanıma isteği; yetişkinliğe doğru ilerlerken bütün bir toplumsal düzen ve ahlaki kurallar dizisinin

dışına çıkma isteği olarak daha fazla belirginlik kazanır. Anlatıcı; aileden, evden sonra okulda da belletilmeye çalışılan “öğreti”ler (23), üniformalardan başlayarak bedenler üzerinde kurulan denetimle karşı karşıya kalır. Bir yandan Almanca öğrenirken diğer yandan Tanrıyı inkâr eden Nietzsche’nin Tanrı tarafından nasıl delilikle cezalandırıldığının ibretlik öyküsünü dinler (20). Kendisi de Avusturya Kız Lisesi’ne giden Tezer Özlü, anlattıklarında kişisel deneyimlerinden beslenirken spesifik ayrıntılarıyla belli bir okulu anlatıyor görünse de bu kişiselliğin ötesine geçerek hepimizin yaşam deneyiminde yer tutan, tıpkı aile gibi bireyi disipline etme amacındaki toplumsal bir kurum, yapı olan “okul”u anlatmaktadır. Okulda öğretilen yaşam “şimdi ancak kavranılması ve anlaşılması gereken; oysa yaşanması, gerçeğine inilmesi ilerideki yıllara atılan bir yabancı öge gibi[dir]” (23), temsil gücü ancak “[c]oğrafya derslerine getirilen yerküre” (23) kadardır. Oysa anlatıcı ayağının altındaki yerküreyi bütün bedeniyle, içgüdüleriyle duyumsamak ister: “Toprağın ıslaklığının güzelliğini düşünüyorum. Onun yatarken uyuşan gövdeyi düşünüyorum” (31). Bu nedenle çocukluğunu “çocuksu bir sevinç yerine, garip bir hoşnutsuzluk, bir sıkıntı” (22-3) içinde geçirir anlatıcı.

Çocukluk ve okul çağında kendini gösteren kaçma, “dünyayı kavrama” (25) isteği ve düzenle bağdaşmayan aykırı yaşam anlayışı onu bir psikiyatri kliniğine sürükler, romanın “Léo Ferré’nin Konseri” başlıklı bölümünde anlatıcının klinikte geçirdiği dönem anlatılır. Bölüme adını veren Léo Ferré (1916-1993) anarşist olarak anılan, kendine özgü müzik performansı ile geleneksel kalıpları kıran Fransız müzisyen, besteci ve şairdir. Bu başlıkla birlikte Ferré’nin anarşist tarzıyla uyumlu, onun kadar anarşik bir dünya içine gireriz; ancak kitaptaki her şey gibi Ferré de bu anarşinin işareti olmanın dışında anlatıcının ilk kocasını anımsatan kişisel bir anı olarak da karşımıza çıkan bir çift yönlülüğe sahiptir.

Artık yetişkin bir kadın olan anlatıcı, doğu ve batı olarak iki farklı ideolojinin sınırlarıyla ayrılmış, aynı zamanda “üçüncü dünya”ya (32) da ev sahipliği yapan “uçsuz bucaksız” (32) Alman kentinde, Berlin’de karşılar okuru. Duvarın böldüğü kentin batısı “tüm özgürlükler[in] abartıl[dığı]” (32) bir kalabalık, çeşitlilik içinde âdeta Diyonizos şenliklerini anımsatan biçimde tarif edilirken “[ü]ç adım öte[deki]” (33) doğu yakası ise insanların, “tüketim mağazaları”nın (33) azaldığı, sakin, günlerin kendini “daha rahat, daha doyumlu yaşamaya bırak[tığı]” (33) tam tersi bir yer olarak betimlenir. Bölümün başında sunulan bu mekânsal karşıtlık, anlatıcının dünyanın geri kalanı ya da klinik dışındaki “akıllılar”la arasındaki karşıtlığa denk düşer. Akıl ile deliliğin birbirinden nasıl ince bir duvarla ayrıldığından yazar başka metinlerinde de söz edecektir.

Diğer yandan *Yaşamın Ucuna Yolculuk* kitabında yine Berlin’de bulunan anlatıcı için “duvar”, toplumsal sınırlılıkların ve kuralların bireyin önüne çıkardığı engeli simgeleyecektir:

Her duvar dar. Her duvar kapalı. Her duvar insanın üzerinde bir baskı. Bu kentin her yerine daha önceki duvarlarımla birlikte gidiyorum. Ana babamın evinin dar duvarlarıyla. Evliliklerin bunaltıcı duvarlarıyla. Büroların sigara kokan duvarlarıyla. Okulların acımasız duvarlarıyla. Evlerin, hapishanelerin, önlerinde insanların asıldığı, kurşunlandığı duvarlar. Hastane duvarları. Tımarhane duvarları, mermer duvarlar, yoksul evlerin duvarları, ihtiyarlar yurdu duvarları, kulübe duvarları, gecekondu duvarları, kent duvarları, sistemlerin duvarları. (16)

Mekândaki fiziksel duvarlar bireyin aile, evlilik, okul, hapisane, hastane gibi bütün toplumsal kurumlar tarafından çevrelendiği duvarların izdüşümüdür. Birey doğduğu andan itibaren kendisi için önceden belirlenmiş bu duvarlar arasında hareket etmek zorundadır. *Çocukluğun Soğuk Geceleri* de Tezer Özlü’nün olduğu kadar bu bireyin hikâyesidir. Bu nedenle Özlü’de bireysel özerklik sorunu merkezî bir yer tutar.

Anlatıcının dünyasında zaman, daha önce de belirttiğim gibi farklı zaman dilimlerine ait anların birleşiminden oluşur ve bazen tek bir an alabildiğine genişleyerek geçmiş ve şimdiyi kuşatır: “Bir an, zamanları, olayları, duyguları, dağları, kalın gövdeli, büyük dallı ağaçları, yeşil mavi Akdeniz’i, uzantısındaki okyanusları, okyanuslarla ufuklarda birleşen yıldızlı gökyüzünü ve dağların ardından yükselen güneşi aşan olaylarla dolu” (33).

Bu nedenle anlatıcı Almanya’daki bir evin yatak odasında yüzükoyun uzanırken bir sonraki cümlede bir doktor muayenehanesindeki yatakta yattığı geçmiş ana uzanır: “Loş odadaki yatağa yüzükoyun uzanıyorum. Doktorun karanlık muayenehanesinde meşin bir yatak üzerine sırtüstü yatırılmışım” (35). Anlatıcı Şişli’deki sinir hastanesine girişini anlattıktan hemen sonra yine birdenbire bir başka ana geçiş yapılır. Tezer Özlü’nün yaşamındaki paralellikle Ankara olduğunu söyleyebileceğimiz bir başka kentteki evin çatı katı balkonunda oturup müzik dinleyen ve kocası Paris’te olduğu için yalnızlığın tadını çıkaran anlatıcı, kocasıyla olan mutsuz ilişkisini düşünürken hastalığının gelişimine dair de bilgi vermiş olur:

Sonraki günlerde yıldırım gibi hızlı bir gelişme oluyor.

Dünya çok güzelleşiyor. Gerçekdışı bir güzellikte yaşadığımı algılıyor, uykularımı kısaltıyorum. Sanki yeteneklerim gelişiyor. Her şeyi daha iyi anlıyorum. Kısa uykular beni daha diri, daha canlı

kılıyor. Yorulmadan çalışıyorum. İnsanları her zamankinden daha çok seviyorum. [S]anki onlar da beni daha çok seviyor, daha çok arıyor. Yaşamın doğal akışı hızlanıyor. O Paris’te. Onsuz her şey daha güzel. Gelecek. Bu akışa kendi bunalımlarımı, dünyaya karşı mutsuz bakışını ekleyecek. Umutsuzluğunu. (36)

Klinik bir dikkatle bakıldığında anlatıcının ipuçlarını verdiği, “yıldırım hızıyla” gelişen bu enerjik dönemi onun “manik” devreye girmesine bağlamak mümkün görünür, ancak aynı satırları, kocasıyla uyumsuz ilişkisinin etkisinden uzak kalan anlatıcı kadının yaşamını, isteklerini tekrar gözden geçirmesinin doğurduğu bir değişim olarak da okumadığımız sürece Özlü’nün yazdıklarını yalnızca otobiyografik bir hastalık anlatısı gibi görür ve deliliğin bir kadına hangi koşullarda yaklaştığını gözden kaçırabiliriz. “[O]nunla yaşamayı istemediği[n]i yazdı[ktan]” (36) sonra çıka gelen kocasının dönüşünün ve bir delikanlıyla sevişmesinin ardından gelen kriz, beynine üşüşen düşüncelerin sınırsızlığıyla mücadele edemeyen anlatıcı tarafından şu sözlerle aktarılır:

Beni öldürmek istiyorlar. Her şey düzenlenmiş. [...] Beynim uzaya atılmış gibi. Uyuyamıyorum. Kafamın içinde durdurulmaz bir düşünce akımı var. Uyutun beni. Hapları saklamayın. Doktor getirin. Uyutun. Hastalanıyorum. Sokağa fırlıyorum. — Beni öldürecekler! Şimdi artık dünyayı ben yönetiyorum. (37)

“Büyük bir coşkuyla başlayan hastalık” (37) anlatıcıyı böylece İstanbul’daki akıl hastanesine getirmiştir. Anlatıcının kendi durumu hakkında “hastalık” sözcüğünü kullanmaktan çekinmediği hem yukarıdaki sözlerinden hem de metindeki başka parçalarda gözlemlenebilir. Ancak klinik olgu yadsınmasa da anlatıcı

hastanede geçirdiği beş yılı bir esaret olarak görmektedir: “Yirmi dört yaşında girdiğim bu odada büyük coşkularım, duyarlılığım, düşüncelerimin sınır tanımaz özgürlüğü, korkusuzluğum beş yıl süreyle elimden alınacaktı” (37). Bu sözler aynı zamanda hastalığın belirti ve etkileri olarak görülebilen ve tedavisine çalışılan şeylerin anlatıcının bakış açısında olumlandığının işaretidir. Bu bakış açısının anti-psikiyatri hareketine olan düşünsel yakınlığı fark edilecektir.

Anlatıcı hastaların hastane çalışanları tarafından uğradığı kötü muameleden ayrıntılarıyla söz ederek kurumsal yapıdaki sakatlığı ortaya koyar. Örneğin bir hemşire, anlatıcıyı akşamları hastaneye gelen sevgilisinin önünde soyunmaya zorlar, “Soyunmazsam, ertesi gün doktorlara şikâyet eder. Çok hasta olduğumu, bana şok yapılması gerektiğini söyler. Bahçeye salmaz. Çay vermez. Üzerimdeki geceliği çıkarıyorum” (47). Bir başka hademe, sigarasını yerde söndürdüğü için anlatıcıyı yumruklar: “‘Adam ciddi’, diye düşünüyorum ‘bir üniversite kliniğinde, hastanın ağzını burnunu kanatacak biçimde dövme yetkisini kimden almış?’” (55). Hademe tarafından deli gömleği giydirilerek karyolaya bağlanan anlatıcı, hastanenin hastanın insanlığını ikinci plana iten kendi kanunlarıyla iş gören zorba yapısında çocukluğundan beri kaçmak istediği otoritenin bir uzantısını hem de en acımasız hâliyle karşısında bulur:

Bu durumda, bu işkence altında bir an bile yatmaya, dayanmaya gücüm yok. İnliyorum. Kapı kilitli. Camlardaki demir parmaklıklar gerisinde yıldızlar gözüküyor. Demir parmaklıklar gerisinde, gecenin siyahlığındaki yaşamı düşünemiyorum bile. Uzun süre inleyerek, yalvararak yatıyorum. İlkel adamdan özür bile diliyorum. (56)

Yalnızca hastanenin alt kademe çalışanları değil, doktorlar da aynı çarkın dönmesine izin veren bir rolü benimsemiş görünürler. Sabah hastaneye uğrayıp “Bugün nasılız?” diye sorup öğleyin kaçan ve kadın hastalarına karşı etik dışı davranışlar sergileyen doktorlar anlatıcının eleştirilerinden pay alır:

Kentin zengin mahallelerindeki muayenehanelerinde çok para karşılığı baktıkları hastaları var. Çoğu tutucu insanlar. Tüm düşünceleri para. Ev. Araba. Ve çocuklarının güzel geleceği. Gizli sevgililer edinmeye çalışan, ama kendilerini mutlu aile babaları, ileri bilimadamları göstermek isteyen, insanın özünü anlamaktan yoksun kişiler. İyileşmeye başlayan genç ve güzel hastalarını, Beyoğlu’ndaki garsoniyerlerine çağırıyorlar. Hasta, yeniden hastalanacağım, gene bu adamlar bana bakacak korkusuyla gidip onlarla yatıyor. Çünkü hastanelerin düzeni korkunç. Buralarda kimse kalmak istemez. Eğer yaşamından vazgeçmek istemiyorsa. (47-8)

Anlatıcı, lise öğrencisiyken doktor tarafından nasıl odaya kilitlendiğinden ve saldırıya uğradığından da doktorun şu sözlerini aktararak bahseder: “— Benimki herkese kalkmaz, ama sen çok ilginç bir kızsın, sana kalktı, demişti” (54). O zamanlar korkudan susan anlatıcı, yıllar sonra aynı doktorla klinikte tekrar karşılaştığında artık her şeyi haykırırsa da “hastaların söylediğine kimse[nin] inanma[dığı]” (54) bir ortamda gerçekler, yalnızca deli saçmalaması olarak görülmeye mahkûmdur. Anlatıcının bu durumu aynı zamanda toplumsal düzen içindeki durumuyla örtüşür. Toplumsal düzeni eleştiren, sorgulayan, onun kurallarına itaat etmeyen anlatıcının bireysel gerçekleri onu nasıl “deli” hâline getirirse, hastanede deneyimlediği gerçekliği deşifre etmesi de deliliğinin alameti olarak onu yine düzenin, aklın, “arzulanan” gerçekliğin dışında bırakır.

“İstanbul akıl hastanelerinde günde altmış sigara içtiğim kesitini anımsıyorum yaşamımın” (78) diyen *Yaşamın Ucuna Yolculuk*’taki anlatıcı da, deliliğin kendisine sunduğu ayrıcalığı, çevrelendiği ev, aile, okul, evlilik, ahlak, bütün o duvarları aşarak “kendi sınırları içinde sınırsızlığı[n]ı” (50), özerkliğini kurduğu delilik dünyasından söz etmektedir:

Daha sonra aklın sınırlarını zorladın, diyorum. Çünkü aklın sınırları can sıkıcıydı, yaşam boyu yeterli olamazdı. Bir boyut daha kazanmak gerekirdi, herkesin erişemediği bir boyut daha kazanmak, diyorum. Akıldan öte giden, akıldan daha derinlere varan bir boyut olmalıydı. Ve küçük yaşlarımdan beri beni ilgilendiren deliliğin boyutlarına ne denli gerçek ve ne denli cesur atılımımı düşünüyorum. Yaşamımda elde edebildiğim bir tek başka boyut var. Kimsenin sahip olamadığı bir boyut. Cesaretleri yetmediği için sahip olamadıkları bir boyut. Kendi kendilerine kıyamadıkları için, yaşam boyunca sürüklenip çıkamadıkları aklın boyutları. Deliliğin derin boyutunu tanıyorum, diyorum. Akıl ve delilik arasındaki o ince çizgiyi. Önümde açılan puslu Akdeniz’in gökyüzüyle birleştiği ufuk çizgisi gibi. Denizin nerede bittiği, gökyüzünün nerede başladığının belirlenmediği sınır çizgisi gibi. Artık kimse karşıma çıkıp, bana bencil olduğumu söylemesin. Her ‘ben’ bencildir, her ‘kır’ kırsal olduğu gibi. (72)

Metinde yine anlık bir sıçrama ile anlatıcının Süm’le sinemada “Guguk Kuşu” filmini izlemeleri anlatılır. Akıl hastanesinde geçen filmin senaryosu, deliliğe ve kurumsal psikiyatriye yönelik eleştirileri ile anlatıcının aktardığı deneyimleri tamamlamaktadır. Şimdi “özgür” olan kendisi de hastanede filmdeki McMurphy

karakterinin rolünü üstlenmiştir aslında: “Beş yıl süreyle yaşadığım acıları, iki saatlik bir filmde görüyorum. Ben de hastanelerde hastalara oradan kurtulmanın yollarını göstermeye çabalamış, onlara bu dönemlerin geçici olduğunu anlatmaya çalışmıştım. Hangileri kurtuldu? Bilmiyorum. Şimdi ben özgürüm” (39). Ancak anlatıcı “Burada özgürlük sözcüğünü yalnızca kapalı olmamak, kilitlerin ardında bulunmamak anlamında” (39) kullandığını vurgulayarak dışarıdaki hayatın da bireyin özgürlüğünden elini çekmediğini sezdirir. *Yaşamın Ucuna Yolculuk* kitabında dışarıdaki yaşamı “Gerçek bir hastane, belki de sonsuz bir tımarhane” (53) olarak gördüğünü yazarken “Batı Günlüğü”nde de “Güzel Türkiye’nin her zaman bir tutukevi olduğunu, tutukevi olarak kalacağını düşündüm. Bizler içinse, yani gerçek tutuklu, ya da kendi seçmeleriyle tutuklu olmuş olanlar içinse, hiçbir yerde kurtuluş olmadığını” (50) dile getirir.

Filmden çıkışta Süm’ün kendisini, hastanede neler yaşadığını artık daha iyi anlayabileceğini ümit ederken akıl hastalığı ve psikiyatriye karşı yaklaşımını da daha açık ortaya koyar:

Görüyorsun işte. Hastalar ancak günlük yaşam içinde, yakınları arasında, davranışlarına hasta denilmeyen insanlar arasında iyi edilebilirler. Çünkü sinir hastalığı da bulaşıcı bir şey. Hem öyle mikrop almakla değil, bir insanın umutsuzluğunu derinden algılamakla bile geçebilir. O zaman gücün varsa kurtar kendini. Ne ilaç, ne şok. Hastalık ile sağlık arasındaki bağ o denli zayıf ki, bir şizofrenin otuz yıllık solgunluğunu, zayıflığını, iştahsızlığını, çürümüş dişlerini ve zamanı yitirmişliğini yakından duymak, şizofreni kokusunu koklamak bile hasta edebilir insanı. (40)

Anlatıcının bu savunusuna Süm'den “Ama sen hastaydın, onlar arasında bakılman, kilitli kalman yerinde olmuştur gibi bir yanıt” (40) gelince anlatıcı diğer insanlar, elektroşokun anısıyla filmde çıkmak zorunda kalmayan sağlıklı, “akıllı” insanlar ile arasındaki farklılığı tekrar değerlendirecektir: “Anlatamayacağım. Bu insanlar ‘Guguk Kuşu’ filmini de, Napolyon’un yaşamöyküsü filmini de, limana yanaşan beyaz bir yolcu gemisini de, vitrinlerdeki yeni sonbahar giysilerini de aynı gözlerle seyredebiliyorlarsa, elimden ne gelir?” (40).

Kendisini çevresindeki diğer insanlardan ayıran yaşadığı “delilik” hâlini ilerleyen sayfalarda şöyle tarif eder:

Uyandığım an başlayan, uykunun derinliklerinde ancak biraz azalan acı. Arkadaşlarıma belli etmemeye çalışıyorum. Onlar şakacı, özgür “beni” arıyor. Bulamıyor. Onların dünyasında iniş çıkışlar bu denli büyük değil. Onların dünyasında coşku delilik derecesine varmıyor. Onların dünyasında bunalım ölüm korkusuna, belki de ölüm isteğine dönüşmüyor. Onlar yemek yemeyi her zaman seviyor. Düzenli yemek yiyorlar. Duygusal coşkular yemek gibi beslemiyor onları. Onlar işlerine inanmış. Onlar “başkaldırmayı” savunurken, belli bir düzenin akışındaki yerlerini korumaya çalışıyorlar. Onlar, dolmuşa biner gibi evlenip, iner gibi boşanmıyor. (45)

Hastaneye ilişkin yapılan betimlemelerde anlatıcının çocuklukta duyduğu sıkıntıya benzer bir atmosfer çizilmektedir. Hastane mekân olarak, çalışanlarıyla, yemekleriyle, genel atmosferiyle boğucu ve karanlık, dış dünyanın canlılığının uzağında bir hapisane gibidir. Çocukluğun soğuk geceleri yerini akıl hastanesinin erken çöken ve bitmek bilmeyen yalnız gecelerine bırakmıştır. Yazdıklarıyla anti-

psikiyatri hareketine etki etmiş olan Erving Goffman da 1961 yılında yayımlanan *Asylums* (Tımarhaneler) adlı kitabında akıl hastanelerinin tıpkı hapishane, askerî birlikler (acemi birliği), manastırlar vb. gibi bireyin dış dünya ile bağını kesen, yaşamlarını katı kurallara göre yeniden biçimlendiren “gözetim kurumları”ndan (xiii) (*total institution*) biri olduğunu öne sürmüştür.

Kocasının kendisini hastanede ziyarete geldiği an üzerinden yine geçmişe giden anlatıcı, Paris’teki ilk tanışmalarını, beraberlikleri sırasında ondan bir an önce ayrılarak “daha çocuksu sevgiler” (41) yaşama isteği duyuşunu, başka bir adamdan hamile kalmasına rağmen onun kendisini sevmeye devam edişini, sevişmelerin ardından hissettiği boşluk ve mutsuzluğu ama bu durumdan kaçarak aileye dönmeyi de istemeyişini, bu yüzden onunla sevmeden, sanki bir oyunun içindeymiş gibi gülerek evlenişini anlatır. Evlilik sonrasında kocasının “gerçek kişiliğini” (42) daha iyi gören anlatıcı, bir yaşamdan kaçarken nasıl bir başka bunalımın içine çekildiğini daha iyi anlar: “Benden öç almak istiyor. Neden başkasından gebe kaldın diyor. Çok tutumlu. Para harcanmasın istiyor. Tutucu ailesinin yargılarını saygıyla karşılıyor. Çelişkiler anlaşılmayacak kadar büyük” (42).

Evde Paris havasını bu kentte yaşadığı bunalıtıyı tekrar yaratmaya çalışan, Léo Ferré şarkıları dinleyen kocanın bu “saplantı”sı (43) anlatıcıya uzaktır. Artık Ankara’da yaşayan ve çalışan anlatıcı için “geceleri büyük Avrupa kentlerinin coşkusunu düşleyecek” zaman yoktur (44).

Anlatıcı kendi evliliklerindeki bunalımdan yola çıkarak toplumun ahlak kurallarına göre biçimlendirdiği kadın-erkek ilişkisini, sevgiyi, cinselliği sorgular:

Neden bunalımları çözümleyemiyoruz? Neden dost olmadan, erkek-kadın, karı-koca olmaya çabalıyoruz? Yirmi yaşlarının

başındaki insanlar böyle mi olmalı? Sevişmek için, ilkin nikâh imzası mı atılmalı? Ya da yalnız kalıp, yıllar yılı erkek-kadın özlemiyle kendi kendilerine mi boşalmalılar? Erkekler, kadın resimlerine mi bakıp heyecanlanmalılar? İlk kadını genelevde mi tanımalılar? Karı-kocalar birbirlerinin gövdelerine ‘mal’ gözüyle mi bakmalı? İnsanın doğal yapısı bu davranışların tümüne aykırı. Bizim insanımızın insan sevmesi, insan okşaması çocukluktan engelleniyor. Saptırılıyor. Çarpılıyor. (44)

12 Mart Muhtırasının gerçekleştiği, siyasi açıdan çalkantılı bir dönemden geçilen, “[o]laylar[ın] ülkeyi kavur[duğu]” (49), pek çok insan gibi abisinin tutuklandığı 1971 yılından söz ederken de “Bu olaylarla ussal bağlantımı hiçbir zaman tam anlamıyla değerlendiremedim” (49) diyerek toplumsal koşulların zihinsel, psikolojik durumuna olan kaçınılmaz etkilerini sezdirir aslında. Nasıl “[t]erör [...] günlük yaşam içinde gizlenmeyi biliyor[sa]” (49) toplumsal koşullar da siyasi aktivizmin doğrudan içinde olmayan bireyde de belki ilk bakışta fark edilemeyecek etki gücüne sahiptir.

Bu koşullar altındaki anlatıcı, yakınlarının özgürce yaşama isteğini anlamadıklarını, özellikle de verili ahlaki kurallarla örtüşmeyen cinsel özgürlüğü karşısında onu hemen hastaneye geri göndermeye çalıştıklarını anlatır. Yakınları tarafından hasta olduğu gerekçesi ve endişesiyle hastaneye götürülen anlatıcının buna dair anlattığı neredeyse bütün sahneler, onun evliyken de başka bir erkeğe yaklaştığını, sevgi beslediğini gösteren sahnelerdir. Michel Foucault *Cinselliğin Tarihi*’nde Batı’nın cinselliği “evlilik hukuku ve arzuların düzeni” gibi “iki büyük kurallar sistemi” ile yönettiğini belirtir (37) ve psikiyatrinin de “akıl hastalıklarının nedenlerini önce ‘aşırılık’ta, daha sonra mastürbasyon alışkanlığında ve

doyumsuzlukta, giderek ‘üremeye ilişkin suçlar’da ara[dığını]” ve “cinsel sapmaların tümünü kendine bağlamaya çalış[tığını]” (30) öne sürer. Anlatıcının cinsel ahlakla ilgili bakışı hem toplumun genel yapısı hem de daha “özgürlükçü” olmaları gerektiğini beklediği entelektüel yakın çevresiyle uyuşmamaktadır. “Tek bir kişide yoğunlaşan duygulardan her zaman kaçındım. Sonsuz sevmek isteğimi her zaman tüm insanlara, her insana dağıtma çabası gösterdim” (43) diyen *Yaşamın Ucuna Yolculuk* kitabındaki ben-anlatıcı da ikili ilişkiler konusundaki bu uyuşmazlığa dikkati çekerek yerleşik kuralların dışında değerlendirilerek anlaşılabilir olan kendi sevgi anlayışının aykırı ve akıl dışı görülüşünden söz eder:

Her insan ben değil miyim. Her insan kendi sevgisini taşıyor mu. O halde neden ilişkileri bir tek insanda toplamak. Alışlagelmiş ilişkilere karşı çıktığım an, insanı yadırgıyorlar. Toplum dışı bırakmak için tüm çabalarını harcıyorlar. Toplum dedikleri kitlenin bir aradaki dayanılmaz yabancılaşmasını sanki kimse algılamıyor. Aklımı ellerinizden kurtardım. Geçti. Ben gökyüzümün altında, topraklarımın üzerinde olacağım. Toprakların dümdüz ve sonsuz ufku boyunca sürekli gideceğim. (58)

Anlatıcı bütün bu nedenlerden kliniğe gitmek istemez; “delilik” dedikleri şey onun istediği gibi davranmasıdır. “Biraz istediğim gibi davranmaya başladığımda, götürülüp, demir parmaklıklar gerisine kilitleniyorum “(50) diyen anlatıcı, kendisini “doktor ve kliniklerin eline bırakmasın diye evlendi[ği]” (50) ikinci kocasından da umduğu desteği göremez.

Tek isteği “kendi kendi[n]e sokağa çıkabilme özgürlüğünün tadına var[ıp] sonra eve dön[mek]” (53) olan anlatıcının dışarıya çıkıp biraz yürümesine izin

verilmeyince yüksek olmayan balkondan avluya atlayarak dışarı çıkmayı deneyen anlatıcıya ertesi gün elektroşok tedavisi uygulanır. Anlatıcının kısıtlanan gündelik yaşamındaki bu ufak özgürlük arayışları artık sıradan bir yürüme isteğinin ötesindeki hastalık işaretleri olarak görülmeye başlamıştır: “İşte gene kendimi ele verdim. Ancak deliler atlar balkondan. Doktor şok sandığıyla gene karşımda. Gene beni öldürecek. Çok korkuyorum. Yapmasınlar. Yapmasınlar” (53).

Hastanenin anlatıcı için bir hapishaneden farksız oluşunu tekrar gösteren satırlarda, bu hapishaneden kurtulmanın tek yolunun direnmeden uyum sağlamak olduğu dile getirilir: “Artık burada yapılacak şoklara karşı direnmenin hiçbir anlamı yok. Nasılsa yapılacak. Kurtuluş yok. Kapılar kilitli. Camlar demir parmaklıklarla kapalı. Dışarıda yaz geçiyor. Haftalardır açık havada yürümedim” (55). Benzer stratejiyi *Yaşamın Ucuna Yolculuk* kitabındaki şu satırlarda bu kez yine toplumun kabul gören değerleri karşısındaki direnişin nasıl dışarıya belli edilmeyen mesafeli bir içsel haykırıyla diri tutulmaya çalışıldığını görmek mümkündür:

Sordukları zaman, bana ne iş yaptığımı, evli olup olmadığımı, kocamın ne iş yaptığını, ana babamın ne olduklarını sordukları zaman, ne gibi koşullarda yaşadığımı, yanıtlarımı nasıl memnunlukla onayladıklarını yüzlerinde okuyorum. Ve hepsine haykırmak istiyorum. Onayladığınız yanıtlar yalnız bir yüzey, benim gerçeğimle bağdaşmayan bir yüzey. Ne düzenli bir iş, ne iyi bir konut, ne sizin ‘medeni durum’ dediğiniz durumsuzluk, ne de başarılı bir birey olmak ya da sayılmak benim gerçeğim değil. Bu kolay olgulara, siz bu düzeni böylesine saptadığınız için ben de eriştim. Hem de hiçbir çaba harcamadan. Belki de hiç istediğim gibi çalışmadan. İstedığınız düzene erişmek o denli kolay ki... Ama insanın gerçek yeteneğini,

tüm yaşamını, kanını, aklını, varoluşunu verdiği iç dünyasının olgularının sizler için hiçbir değeri yok ki... Birakıyorsun insan onları kendisiyle birlikte gömsün. Ama hayır, hiç değils e susarak hepsini yüzünüze haykırmak istiyorum. Sizin düzeninizle, akıl anlayışınızla, namus anlayışınızla, başarı anlayışınızla hiç bağdaşan yönüm yok. Aranızda dolaşmak için giyiniyorum. Hem de iyi giyiniyorum. İyi giyinene iyi yer verdiğiniz için. Aranızda dolaşmak için çalışıyorum. İstediğimi çalışmama izin vermediğiniz için. İçgüdülerimi hiçbir işte uygulamama izin vermediğiniz için. Hiçbir çaba harcamadan bunları yapabiliyorum. Bir şey yapıldı sanıyorsunuz. Yaşamım boyunca içimi kemirttiniz. Evlerinizle. Okullarınızla. İş yerlerinizle. Özel ya da resmi kuruluşlarınızla içimi kemirttiniz. Ölmek istedim, dirilttiniz. Yazı yazmak istedim, aç kalırsın, dediniz. Aç kalmayı denedim, serum verdiniz. Delirdim, kafama elektrik verdiniz. Hiç aile olmayacak insanla bir araya geldim, gene aile olduk. Ben bütün bunların dışındayım. Şimdi tek konuğu olduğum bu otelden ayrılırken, hangi otobüs ya da tren istasyonuna, hangi havaalanı ya da hangi limana doğru gideceğimi bilmediğim bu sabahta, iyi, başarılı, düzenli bir insandan başka her şey olduğumu duyuyorum. (57-8)

Bu “mış gibi” yaparak gerçekleştirilen direniş Luce Irigaray’ın histerik kadını örnek göstererek savunduğu taklitle direnişe benzer. Bu “söylemsel mekanizma”yı “yıkma”ya çalışmak gerekir, bu ise basit bir iş değildir; “başlangıç evresi belki de tek yol, tarihsel olarak dişile ayrılmış taklitçilik (mimicry)” (76). Irigaray bu rolün kasten üstlenilmesi, “kaynağa geri dönmeyen bir ters akımın yaratılması” (*Başlangıçta Kadın Vardı* 51) ve eril söylemin altının bu yolla oyulması taraftarıdır.

Elektroşok tedavisi sırasında komaya giren anlatıcı, “bir kez ölmekten daha öte” (51) olan bu “olağanüstü” (51) deneyimi, elektroşok verildiği esnada düşündüklerini şöyle yazar:

‘... İşte şimdi olaylar o denli ileri gitti ki, bana elektroşok veriyorlar / belki de beni elektroşokla konuşturma yöntemine gidiyorlar / doktor eve gelmiş olmalı / üstelik elindeki şok gereci garip bir gereç / tahta bir boyacı sandığı gibi / kim bilir belki de elektriği iyi ayarlayamadı / ya da kent ceryanı işte / yükselir alçalır / ve öldürür insanı / ve işte beni şimdi evimde şok komasına soktular / konuşturmak mı istiyorlar / kocam gerçekten aldatılıp aldatılmadığını öğrenmek mi istiyor / aldatılsa ne olur aldatılmasa ne olur / konuşturuyorlar mı / konuşuyor muyum / bana bunu yapmamalıydılar / bir gizlim yok ki / hepsine her zaman hastayken de iyi davrandım / kimseye bağırmadım / kimseye saldırmadım / acıları kendim çektim her zaman / öleceğim de ne olacak / ölsem ne olur / ama şokun derecesini çok kaçırdılar / işte elektriğin dişlerimdeki metal dolgulardaki titreşimini duyuyorum / dayanılır gibi değil / böyle şoklar altında ölenler olduğunu biliyorum / bunları bana anlatmışlardı / hastanelerde dersleri dinlerken duymuştum / öğrenmiştim / başımda Süm var mı / olamaz / annem erkek kardeşim kocam / şok içinde onların başımda olduğunu anlıyorum / doktorun da kim olduğunu biliyorum / biraz sonra gözlerimi kapayınca öleceğim / artık uğraşacak kimseleri kalmayacak / istedikleri ne / yaşamımı elektrikle

bitirecek kadar / kızmıyorum / salt iyiliğimi istiyorlar / doğal bir olay
mı bu / yaşayarak düşünerek yaşanacak olay mı bu / belki de doğal’’
(52).

Bu alıntılı iç monologdaki bilinçlilik düzeyi, yaşanan deneyimi anlamlandırma çabası dikkat çekicidir. Anlatıcının aklından bunlar geçerken sonunda ağzından şu cümle çıkar: “— Ölüyorum, devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün” (52). Anlatıcı hiçbir dönem devrimci mücadele içinde aktif olarak yer almadığını, “[d]üşünce ve davranışları[nın] küçük burjuva özgürlüklerinin sıkıcı sınırlarını yıkmaktan öte bir anlam taşıma[dığını]” (52) söyleyerek bu sözlerin yadırgatıcı olabileceğini belirtse de aslında bu isteğin “doğal” olduğunu da dile getirerek “Benimle büyümüş, benimle gelişmiş, varoluşumun özü devrimci mücadelenin başarıya ulaşmasını istemek. Ölümle burun buruna gelince, kendiliğinden dışa yansımış bir dilek. Düşüncelerimin özü” (52-3) der. Her ne kadar bilinçli bir alçakgönüllükle yıktığı sınırların küçük burjuva özgürlüklerini aşmadığını söylese de, ağızdan kontrolsüz çıktığı anlaşılan bu son cümlenin; anlatıcının, toplumsal düzenle olan uyumsuzlığında bulduğu devrimci yanın dışavurumu olduğu da söylenebilir. Bu doğrultuda delilikte, hastalıkta da gizil bir başkaldırı vardır. Diğer yandan *Kalanlar* adlı kitaptaki “Sonsöz Gibi” başlığı altında verilen tek sayfalık yazıda yer alan şu sözler elektroşoka maruz kalan anlatıcının bu deneyimi nasıl bir “işkence” olarak yaşadığı ve bunu yaşamasına neden olan, izin veren çevresindeki insanları nasıl “faşist” olarak gördüğünü ortaya koyar:

Yanıma yaklaşan herkesi düşmanım olarak görüyordum.

Onlar dünyaya bunca yıldır acılar veren faşistlerdi. En büyük korkum faşistlerdendi. Benim, faşist olarak gördüklerimin faşist olmadığını görmeyi öğrendim. Bu deney bir şey getirdi mi bana? Hayır. Yıllardır

faşistlerin zulmü altında yaşayan milyonlarca insan var. Yüzleri,
elleri, gövdeleri başka. (75)

Elektroşok ile işkence ve elektroşoku uygulayanlar ile faşistler arasında kurulan bu benzerlik, anlatıcının ağzından çıkan o son cümleyi daha da anlamlı kılmakta, devrimciliğe bireysel özerklik düzleminde delilikle yaklaşıldığını göstermektedir.

Elektroşok sonrasında doktor “— Ayağa kalk! Seni hastanede böyle mi tedavi ettik?” (53) diye bağırdığında anlatıcının zihninde önceki deneyimlerin çağrışımlarıyla yüklü sözcüklere indirgenebilen korkuya tanık oluruz: “hastane korkusu / doktor korkusu / şizofreni kokusu korkusu / şişman hemşire korkusu / gene bu durumdaki hastaları nasıl ayağa kaldırdıklarını üniversite kliniklerindeki derslerde dinledim / anımsıyorum / o an beni böyle bir yöntemle yaşama döndürmek istediklerini düşünerek korkuyla ayağa kalkıyorum...” (53).

Anlatıcıyı ayağa kaldıran bu korku, ona göre kendisini “iyileştiren” asıl etkindir, bunu hastaneden taburcu olduğu zaman daha açık dile getirecektir: “Bu kapıların ardına bir kez daha dönmeyeceğimi biliyorum. Böylesi bir sefaleti hiçbir zaman yaşamayacağım. Direnmeliyim. Beni iyileştiren ne şok. Ne de ilaçlar. Beni iyileştiren, bu kliniklere bir kez daha kilitlenme olasılığının verdiği büyük ve derin korku” (56).

Düzenden, güvenden daha “ürkütücü” (“Batı Günlüğü” 47) bir şey olmadığını savunan yazarın çıktığı delilik yolculuğu acı deneyimlerle dolu olsa da ona göre bu yolculuğu cesaretle tamamlamıştır:

Aklın dünyası dışında başka şeyler olmalıydı. Ben çılgınlık dünyasına en derin, en uzun, en sonsuz yolculuğu yaptım. En acı veren yolculuğu. Tüm öbür acılar, akıldan çılgınlığa geçişle

karşılaştırıldığında kabul edilir. Çılgınlık yoluyla kurtuluşumu ne büyük bir cesaretle tamamladım, tüm acılardan, gövdelerden, güneşlerden, ana-babalardan ve çocuklardan, güvenden ve güvensizlikten, tüm düzenlerden. (47)

Tezer Özlü’de delilik, incelediğim önceki yazarlardan farklı biçimde bireysel bir hastalık deneyimi olarak otobiyografik özelliklerle iç içe sunulurken aynı zamanda bir roman, öykü ya da anlatıdaki gibi bireysel deneyimi aşarak yaratılan türsel melezlikle uyumlu biçimde bireysel bir başkaldırı, özerkleşme metaforu olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle Özlü’de dil, Erbil ve Burak’taki delilik diliyle ilişkilendirilen kendi içine yönelik özerk dile benzemez. Yazarda özerklik, yeni bir dil meselesinden çok, bireyin bir özne olarak kendini istediği biçimde ve istediği kadar “kurgulama” özgürlüğüyle karşımıza çıkar. Özlü’nün edebiyatındaki bu özelliğe dikkat edilmeksizin yazılanların salt deli bir kadının “itirafları”, bir “gamlı prenses”in “nostaljisi” olarak okunması, önemli eleştirel boşluklara yol açmakta ve daha çok Özlü etrafında yaratılan “deli kadın yazar” imgesinin pazarlanması amacına hizmet eder görünmektedir.

SONUÇ

Akıl karşıtlığında konumlandırılan delilik, akıl hastalığı anlamının yanında yine akıl tarafından güvence altına alınmış toplumsal ve estetik normlardan sapmayı da karşılayan bir üst kavramdır. Kavramın bilim, sanat, mitoloji ve gündelik yaşam alanlarında farklı düzeylerde de olsa kazandığı işlevliğin ardında bu norm dışını gösterme işlevi yatmaktadır. Ancak kültürel ve düşünsel değişkenlere bağlı olarak normların dönüşüme uğradığı dönemlerde deliliğin bu işlevi de farklılaşmakta, değişim endişelerinin görünürlük kazandığı bir olumsuzlamaya varmakta ya da tam tersi, yeniliğin simgesi olarak benimsenmektedir.

Öte yandan delilik, ikili düşünme biçiminin bir uzantısı olarak aklın negatiline eşitlenirken postyapısalcı feminist eleştirinin öne sürdüğü gibi kadın-erkek, doğa-kültür, ilkel-medeni vb. ikiliklerin eril hiyerarşik yapısında da kadın hanesine yerleştirilmiştir. Deliliğin aşkın bir akıl, deha olarak değerlendirilip yüceltildiği durumların ise çoğunlukla erkekler için geçerli olduğu görülmektedir. Antik Çağ'dan bu yana kadının rahminden kaynaklandığına inanılan ve 19. yüzyılda Freud'un kadın vakaları çevresinde, bastırılmış kadın cinselliği varsayımı üzerinden yeniden tartışılan "histeri" gibi hastalıklar, deliliğin kadınlarla ilgili yüzünü gösterirken; felsefi ve estetik alandaki yenilikçi entelektüel atılımların "akıllı deli"leri ise karşımıza genellikle erkek olarak çıkmaktadır.

19. yüzyılda Batı uygarlığının üstünlüğünü kabullenerek reform yoluna gidilmesi sonucu yaşanan ve Osmanlı modernleşmesi olarak adlandırılan toplumsal değişim sürecinde delilik, Batılı rasyonel aklın yüceltilmesi ve aynı dönemde kendini kanıtlama yolunda ilerleyen modern psikiyatrinin de etkisiyle geleneksel ve dinî alandaki alımlanışından farklı biçimde medikalize edilmeye başlamıştır. Ayrıca bu dönemde kalıtsal olarak nesilden nesile geçerek deliliğe ve toplumsal yapıda dejenerasyona yol açtığı düşünülen ahlak dışı davranışların sınırları, yani normlar, erkek egemen psikiyatrinin elinde yeniden biçimlenmektedir.

Bu medikalizasyonun sonuçlarından edebiyat alanında en çok etkilenenler ise alafranga kadın karakterler ve kadınsı görülen züppeler olmuştur. Bunun temel nedeni modernleşme tartışmalarının merkezi konumundaki kadın özgürleşmesi sorunudur. İmparatorluğun son döneminde Batı'ya yönelik açılımla birlikte güçlenme zemini bulan, erkeklerle eşit haklara sahip olma taleplerini yüksek sesle dile getiren, gazete ve dergiler kuran, toplantılar düzenleyen kadın hareketi öncüleri, dönemin bazı erkek entelektüellerinin de desteği ile Osmanlı kadınlarının aile ve toplum düzenindeki olumsuz durumunu değiştirmeye çalışmıştır.

Kadınların eşitlik talebi ve görücü usulü evliliğin eleştirisi gibi öne sürdükleri yeni değer değişimleri karşısında oluşan eril reflekslerin en iyi gözlemlenebileceği yerlerden biri dönem edebiyatında sıkça karşılaşılan deli/histerik kadın imgesidir. Bu imgenin temel özellikleri; çoğunlukla üst sınıf ailelere mensup ya da geçim kaygısının uzağında, boş zamanı olan, iyi eğitim almış, en azından bir Batı dilini bilen, okumaya meraklı, alafranga kültür içinde geleneksel yapıya kıyasla serbestlik içinde büyümüş ya da farklı nedenlerle erkeklerle aynı ortamı paylaşmak zorunda kalmış, ölen anneden genetik olarak ruhsal ve fiziki hastalık yatkınlığı devralan, ancak erkeklerin ilgisini çeken güzel, cazibeli, yer yer Opheliavari estetiğe yaklaşan

kadınlardan oluşmasıdır. Bu kadınlar farklı düzeylerde sahip oldukları ayrıcalıklarla—bu bazen yalnızca okuma yazma bilme ve okumak için yeterli boş zamana sahip olmaktır—geleneksel kültür dairesinin dışındaki kadınlık alternatiflerini keşfederler. Bu keşfin merkezinde, okudukları Romantik edebiyat yapıtlarının ya da feminist metinlerin yanında, modernleşmeyle birlikte karşı cinsle karşılaşma olanaklarının artışına da bağlı olarak aşk ve cinsellik yer almaktadır.

Osmanlı modernleşmesiyle ilgili başat endişelerden biri, kadınların serbestliğinin yol açacağı toplumsal düzen bozukluğudur. Bu endişe kendini olumsuzlanan kadın cinselliğiyle ilişkili İslami gelenekte yer tutan bir kavram olan fitnede gösterir. Kadınların cinsel açıdan özgürleşmeleri demek; aklın inşa ettiği aile ve toplum düzeninin, aklın denetimini, hükmünü geçersiz kılan içgüdüler, duygular tarafından parçalanması tehdidiyle karşılaşması demektir. Böylece bu köklü geçmişe sahip korku, kadın hareketinin talepleri, modern psikiyatrinin histeri ve dejenerasyon gibi bilimsel güvence altında sunulan iddiaları ile de birleşince Osmanlı-Türk edebiyatında otokontrolsüz istek ve hayalleriyle erkeğin akıl ve düzeni için tehlike oluşturan, bu nedenle akıl dışılıkla, hastalıkla anılan ve geleneksel fitnenin modern bir yorumuna dönüşen deli kadın imgesinin doğmasına yol açmıştır. Bu imgenin yukarıda sıralanan genel özellikleri açıkça, dönemin feminist taleplerinin kurmaca ortamda sınındığının ve sonucun deliliğe varacağına duyulan yaygın inancın göstergesidir.

Delilik, erkek alafranga üzerinden işlense de simgesel düzeyde dişilikle ilişkilidir. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde ele alınan metinler göstermektedir ki, delilik bu dönemde, kadın karakterlerin ya da kadınlar karşısında eril güçlerini koruyamayarak kadınsılaştıran erkeklerin aldıkları akıl ve ahlak dışı kararların bedeli olarak süreç içinde ortaya çıkmaktadır. Ancak kadın karakterler doğuştan taşıdıkları

dengelessiz ruh yapıları ve bazılarında özel olarak belirtildiği gibi annelerinden aldıkları genetik mirasla da, süreci erkeklerden daha farklı biçimde, âdeta kader olarak yaşarlar. Onları bu kaderden kurtarmaya çalışanlar ise bir kısmı tıp, hatta daha özelde psikiyatri eğitimi almış olan erkek karakterlerdir. Böylece dönem psikiyatrisinde egemen olan eril bakış açısının, yapıtlarda kadın karakterlere teşhis koyma yetkisini elinde tutan temsilcileri olurlar.

Bu kadın karakterlere çoğunlukla, dönemin aynı zamanda siyasi rol üstlenen entelektüel erkek yazarların yapıtlarında rastlanması açıkladığım örtük endişeler açısından sürpriz değildir. Dönemin eşitlikçi feminist anlayışı içinde erkekler kadar akıllı, entelektüel, irade sahibi olduklarını kanıtlama kaygısı taşıyan kadınların delilikle yan yana anılmak istememeleri de doğaldır. Buna karşın deliren kadın karakterlere yapıtlarında yer veren Halide Edip Adivar gibi bazı kadın yazarlar da meseleye, öznelliğinin farkına varmaya başlayan, ancak konu cinsel özgürleşmeye geldiğinde bunu yaşama geçirme ya da bütünüyle düşünceden uzaklaştırma iradesi gösteremeyerek ahlaki çatışma içine düşen kadınlar açısından yaklaşmaktadırlar. Bununla birlikte bu yapıtlarda konuşan erkek karakterlerin kadınları delirten toplumsal yapıya dikkati çekiyor olmaları kadın yazarların delilik-kadın ilişkilendirmesindeki farkını ortaya koymaktadır.

19. yüzyıl sonunda Osmanlı modernleşmesiyle temelleri atılan ve Cumhuriyet’in yeni toplumsal projesinde etkin bir işbirlikçi rolü üstlenen, Türk psikiyatrisinin “Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur” düsturuna uygun biçimde belirlediği sağlamlık normları, yeni rejimin Ziya Gökalp’e dayanan milliyetçilik anlayışı ve toplumsal cinsiyet politikasından bağımsız değildir. Eski bir imparatorluğun yıkıntıları üzerine kurulan ve gözünü yüksek medeniyetler seviyesine diken yeni seküler ulus devletin devamlılığının garantisi, sağlıklı ve doğurgan

yurttaşlardır. Bununla bağlantılı olarak çizilen ideal kadın modelinde kadın, erkeklerle birlikte ülke kalkınması için çalışan, üreten, dayanıklı, idealist bir yurttaş ve dejenerasyona imkân tanınmayan milli nesillerin yaratıcısıdır. Bu dönemde kadın güzelliğine yönelik geleneksel anlayış da dönüşüme uğramış; solgun, melankolik, nazenin kadın güzelliği yerini, ulusun gücünün bir simgesi olan sağlıklı, dirençli, sportif/atak kadın bedenine bırakmıştır. Toplumsal cinsiyet üzerine çalışan bazı akademisyenlerin de altını çizdikleri gibi bu dönemde kadınlar kamusal alana dâhil olmaları yönünde cesaretlendirilirken aynı zamanda kadınlıklarını, cinselliklerini arka plana itmeleri beklenmiştir. Cumhuriyet modernleşmesi bu yolla geleneksel ataerkinin tepkilerini kontrol altında tutacak uzlaşma zeminini sağlamıştır. Tam da bu nedenle Cumhuriyet sonrası erken yıllarda delilik ve kadın yine alafrangalık ve serbest cinsellik eleştirilerinin odağında, önceki döneme benzer özelliklerle olumsuzlanarak sahne almakta, yeni dönemin *femme fatal*'leri, dejenereleri yaratılmaktadır. Ancak 30'ların sonundan itibaren, ilerleyen yıllarda edebiyatın gösterdiği gelişim ve çeşitlenmeye de bağlı olarak kadın-delilik ilişkilendirmesinde Refik Halit Karay, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların kendilerine özgü farklarının daha belirgin hâle geldiği görülmekte ve böylece bir karşı estetik tutumun izleri tespit edilebilmektedir.

Karay'ın *Yezidin Kızı* romanı ve Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru" adlı öyküsünün ayrıntılı analizlerini sunduğum bölümlerde Cumhuriyet'in kadın idealini benimseyemeyen bu iki yazarın, kadın-delilik ilişkisini yine kadın cinselliğiyle; ancak bu kez özlenen, arzulanan, geçmişteki gizem ve cazibesiyle ele aldıkları anlaşılır. Karay'ın yeterince üzerinde durulmamış kitabı *Yezidin Kızı*'nda bu gizem ve cazibeyi perçinleyen, deli olduğu kuşkusu uyandırarak erkeği ikilemde bırakan kadın karakterin dinî azınlıklardan birine (Ezîdilik) mensup olarak kurduğu hayaller

ve rasyonalitenin sınırlarından sıkılan erkeği içine çektiği mistik ve esrarlı dünyadır. Böylece yapıtta kadın-delilik bağlantısı üzerinden Cumhuriyet rejiminin azınlıklar ve dini inançlar konusundaki tutumu da görünürlük kazanır.

Tanpınar'ın öyküsünde ise beklenmedik cazibeli varlığıyla erkeğin iradesini zayıflatan, onu arafta bırakarak kişilik bölünmesini derinleştiren ve güzelliğiyle Ophelia'yı anırtırsa da farklı kadın rollerine bürünerek erkeği şaşkına çeviren histerik kadın; yazarın geçmiş kültür ve tarihle olan nostaljik ilişkisi ve estetik anlayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle ilk kez Tanpınar'da deli kadın imgesi yüzeydeki görünümünün ötesinde, bizzat yazarın kendisi tarafından modern bir edebiyat anlayışının göstergesi olarak çoğul okumalara olanak tanır hâle getirilmiştir. Nitekim bu tezin kazanımlarından biri olarak öne sürebileceğim önemli bir kısım, Tanpınar'ın öyküsündeki histerik kadın karakterden hareketle öykünün, Freud'un *Bir Histeri Vakasının Analizi* adıyla kitaplaşan Dora vakasıyla beraber değerlendirilmesi sonucunda ortaya çıkan ve Tanpınar'ın estetiğini daha iyi anlamamızı sağlayan değerlendirmeler olmuştur. Tanpınar'ın farkını gösteren biçimde histerik kadın karakterin dağınık öyküsünü tıpkı Dora vakasında Freud'un yaptığı gibi sıraya koyarak tamamlama yetkisi, analistliğe soyunan bir erkek karaktere değil—öyküde onun da ruhsal sorunlardan arı çizilmediği görülür—bizzat okura verilmiştir.

1960 ve sonrasına gelindiğinde, özellikle Batı'da yükselişe geçen ve küresel etkileri gözlemlenen sol hareketler Türkiye'deki siyasal düşünce ikliminde de yansımaları bulmuş, toplumsal özgürleşme talepleri dönem edebiyatının da çoğunlukla toplumcu gerçekçi bir çizgiyi benimsemesine yol açmıştır. Deliliğin bu yıllarda daha çok devrimci cesaretin halk nezdindeki algılanma biçiminin göstergesi ya da bozuk düzenin bireyi içine düşürdüğü olumsuz durum olarak yer tuttuğu görülür. Ancak 60'ların sonundan itibaren edebiyattaki toplumcu gerçekçi otoriteye

başkaldıran modernist Türk edebiyatının öncü yazarları için delilik, örnek aldıkları Batılı yazarlarda görüldüğü gibi, iki dünya savaşının yol açtığı travmayı deneyimlemiş, psikolojideki Freud sonrası gelişmelerle bilinçdışı didiklenmiş 20. yüzyıl bireyinin içsel gerçekliğini yeni bir estetikle sunmanın yolu hâline gelmiştir. Bu yeni estetik karşı çıkış, Batı'daki modernist edebiyatı psikopatoloji içinde değerlendiren edebiyat eleştirmeni George Lukács'ın izinden giden Türkiye'deki eleştirmenler tarafından kabaca devrimci sorumluluklardan kaçan, hastalıklı burjuva sayıklamalarının ürünü olarak itham edilmiştir. Bununla birlikte edebiyat ve eleştiri ortamındaki bu toplumcu gerçekçi ve eril merkezîyetçilikten çift yönlü olarak etkilenenler, dönemin Leylâ Erbil, Sevim Burak gibi yeni estetik denemeler peşindeki kadın yazarları olmuştur. 60'lı ve 70'li yıllarda hem modernist estetiği benimsemenin, hem de devrimci ve ilerici söylemine karşı erkek egemen değerleri yaşatmayı sürdürdüğü anlaşılan bir edebiyat ortamında kadın yazar olarak var olmanın çifte zorluğudur söz konusu olan. Dönemin otorite sayılan edebiyat çevreleri tarafından anlaşılmazlık gerekçesiyle delilikle yan yana getirilerek dışlanan yazarları, daha önceki dönemde alafranga kadın edebiyat karakterlerinin başına gelen durumu bu kez entelektüel kadın yazarlar olarak yeniden deneyimlemektedirler. Nitekim dönemin kadın hareketindeki durgunluk ve sol siyasete bağımlı olarak ikincilleştirilen kadın sorunları, örgütlenmeler içindeki ataerkil yapılanma ve yine kadın-erkek ilişkisindeki geleneksel ahlaka bağlı sınırlar, tıpkı Cumhuriyet'in erken döneminde olduğu gibi kadınları cinselliklerini baskılamaya, öncelikle devrimci mücadelenin bir neferi olarak erkeğe yoldaşlık etmeye yönlendirmiştir. Leylâ Erbil ve Tezer Özlü yapıtlarında bu baskılamanın yol açtığı ruhsal sorunlara entelektüel kadın karakterler üzerinden farklı anlatı biçimleriyle dikkati çekerek kadının bireysel özerkliğini savunmuşlardır.

Bütün bunların yanında, çalışmada ele aldığım üç kadın yazarın sonraki dönemlerde de bu kez olumlama niyetiyle delilikle bir arada anıldıkları görülmektedir. Neredeyse ortak bir delilik manifestosunun altına imza attıkları yanılması uyandıracak biçimde bir araya getirilen yazarların kadın edebiyatı için açtıkları geleneğin altı böylece çizilirken, henüz kendilerine özgü sesleri yeterince analiz edilmediği için bu yazarların nasıl bir kadın estetiğinin öncüleri olduğu tartışması da sağlam bir temelde ilerlememektedir. Bu nedenle tezde, Türk edebiyatının “deli kadınları” gibi bir genel kanının kadın yazarlara iade-i itibar kazandırmanın geçerli bir yolu olmadığı gösterilmeye çalışılmış ve zorlu addedilen yapıtların analizine yönelinmiştir.

Bu yazarlardan biri olan Leylâ Erbil en yetkin örneğini *Cüce* adlı novellasında gösterdiği entelektüel kadının deliliğini pek çok metninde merkeze taşımış ve bu düşünen, toplumsal yapıyı değiştirmeye çalışan ancak yenik düşen kadının bilinçdışı arzularını, korkularını, hayal kırıklıklarını, ikilemlerini bizzat ve ilk kez karakterin zihninin kapılarını, karanlıkta kalan dehlizlere kadar açarak göstermeyi denemiştir. Bunun yolu ise dönemi için epey aykırı sayılan, anlaşılmaz ya da deli saçması bulunarak çokça eleştiriye hedef olan yeni bir dil ve anlatım kullanmasından geçer. Gerçekliğe yadırgatıcı yaklaşımı nedeniyle kimi eleştirmenlerce şizofrenik dil ve bakış açısıyla paralellikleri yakalanan, böylece delilikle ilişkilendirilen modernist estetik ve Freud’un insan bilinci hakkındaki görüşlerinden etkilerle biçimlenen; sözdiziminin bozulduğu, çağrışıma bağlı sıçramalı bir anlatımın, tekrarların, bilinçakışı tekniğinin, yazarın icadı olan yepyeni noktalama işaretlerinin kullanıldığı bu yeni dil, eleştirmenlerce “delilik dili” olarak adlandırılrsa da bu eleştirel değerlendirmenin gerekçeleri üzerine yeterli analiz yapılmadığı görülmüştür.

Bu nedenle 1980 sonrası değişen kadın hareketinin etkileri hakkında da fikir vermesi açısından Erbil'in 2001 yılında yayımlanan *Cüce* kitabı seçilerek yazarın edebiyatında tekrar eden entelektüel deli kadın imgesinin ve delilik anlatımının geldiği aşama değerlendirilmiştir. Türkiye'de ancak 1980 darbesi sonrasında sol örgütlenmelerin bertaraf edilmelerinin yarattığı siyasi ve entelektüel boşluktan yararlanarak kendine alan açmayı başarabilen ikinci dalga feminizmin; eşitlikten çok, farklılık temelinde gelişen kadın özerkleşmesine ve cinsel özgürleşmeye dair görüşlerinin Leylâ Erbil'e de etki ettiği görülür. Yazarın, entelektüel kadının yazgisına dönüşen deliliği, aynı zamanda bir kurtuluş yolu olarak sınıadığı fark edilir. Aralarında önemli düşünsel farklar bulunmakla birlikte Fransız feministleri ortak adıyla anılan Helene Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın modernist metinlerden örnek gösterdikleri, çiftcinsiyetli, akışkan, ritmik, sözdizimini yıkan, "dişil dil" üzerine görüşlerinden yola çıkarak *Cüce*'yi; öznelliğini, özerkliğini inşa etme arayışı içindeki Zenîme karakterinin, sonu yalnızlaşmaya, anlaşılamamaya ve varlığın parçalanışına varan öyküsü olarak okumak mümkündür. Leylâ Erbil'de deliliğin yalnızca deli kadın karakterlerin nasıl konuşturulacağı meselesiyle ilgili olmadığı, delilik olarak görülebilecek dişil öznellik ve estetik özerklik arayışının sorgulanışına dayandığı böylece daha iyi anlaşılmaktadır.

Leylâ Erbil'le aynı dönemde ilk ürünlerini veren Sevim Burak da tıpkı Erbil gibi anlaşılması zor metinleri nedeniyle delilikle ve delilik dili ile bağdaştırılan ancak yaratmaya çalıştığı özerk estetiğin özellikleri ayrıntılı olarak incelenmemiş kadın yazarlardan biridir. Çalışmamda Burak'ın delilikle olan özgül ilişkisini sorgularken eleştirmenler için zorlu bir örnek oluşturan ve belki de bu yüzden ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulmamış, yazarın kendisinin ise "deli işi" olarak nitelediği 1982 yılında yayımlanan *Everest My Lord* adlı "3 perdelik roman"ını temel aldım. Daha

türden başlayarak okurunu ters köşeye yatıran bu zorlu metin, türsel kararsızlığı, dağınık kurgusu, anlam ve bakış açısı belirsizlikleri, yer yer tek bir sözcüğe indirgenen çoğul anlamlılığı ile ilk ve yüzeysel bir bakışla “deli” saçması gibi değerlendirilmesi için acemi okura yeterli gerekçeler sunsa da, yapılan dikkatli bir yakın okuma Burak’ın nasıl titizlikle hesaplanmış, kendi içinde tutarlı ve çokkatmanlı, bilinçli bir dilsel yapı kurduğunu gösterir. Yahudi olan annesinin alay konusu olan dilinden uzun süre utanan, ancak edebiyattaki özgün dilini ararken annesinin dışlanan diliyle yeniden buluşan yazarın bütün yapıtlarında aidiyet sorunu kendini gösterir. Yahudi azınlıktan olması yanında yadırgatıcı estetiği ile döneminin edebiyat dünyasında da azınlık durumuna düşen bir kadın yazar olan Sevim Burak’ın analizini yaptığım metni; onun aidiyet ve kimlik meselesini, dilin gerçeklik ve öznelliğin inşası ile olan bağı açısından hem spesifik tarihsel göndermeler hem de varoluşsal, felsefi sorgulama alanı içinden farklı anlam katmanlarında inceliklerle yeniden ürettiğini göstermiştir. Böylece Burak’ın “deli işi” metninin aslında bir “dil işi” olduğu kanıtlanmıştır.

Son olarak kitaplarının tanıtımının Türk edebiyatının “mahzun prensesi” niteliğiyle yapıldığına tanık olduğumuz Tezer Özlü, genç yaşta manik-depresif teşhisiyle psikiyatri kliniğinde yatması nedeniyle de delilikle ilişkili ele alınan yazarlardandır. Aile, okul, ordu gibi bireyi kalıplar içine sıkıştıran kurumsal otoriteleri eleştiren, onları hapisane olarak değerlendirerek akıl hastanelerini de bu listeye ekleyen yazar, toplumsal normlara karşı bireysel özerklik savunusu yapar. Bu savunuda 1960’lı yıllarda etkili olan ve akıl hastalığının psikiyatri kurumu aracılığıyla devlet otoritesi tarafından sosyal denetimi sağlama amacıyla yaratıldığını öne süren anti-psikiyatri hareketinin de izleri görülür. Otobiyografik öğeleri kullandığı yapıtlarında akıl hastanelerindeki kötü deneyimlerden, elektroşok

tedavisinin etkilerinden söz eden Özlü'nün yapıtlarındaki öznenin deliliğinin, çevresi tarafından toplumsal ahlak normlarının dışında değerlendirilen cinsel serbestliğiyle ilgili olduğu anlaşılır. Oysa bu özne için cinsellik, doğallığı toplum tarafından bastırıldıkça büyüyen bir ura dönüşmekte, kişinin kendi bedenine yabancılaşmasına yol açmaktadır. Bu nedenle yazarın yapıtlarında cinsellik, en doğal, açık ve sakınımsız hâliyle işlenirken; toplumun, ailenin, bu cinsel özerkliğe karşı tutumu, anlatıcı özneyi iyileştirilmesi gereken bir deli olarak kabul edip hastaneye yatırmaktır. Bu da kadın cinselliğinin normdan sapma gösterdiği durumların nasıl doğrudan delilikle bağdaştırıldığının örneklerinden birini sunmaktadır.

Öte yandan Tezer Özlü'de deliliğin kurgusuna dair dikkat edilmesi gereken en önemli özellik, kimi zaman yalnızca biyografisine indirgenen, deli öznenin otobiyografik deneyimi olarak okunan yapıtlarının geri plana itilen türsel özgünlüğüdür. Özlü'nün dili ve anlatımı; Erbil'in modernist dil ve dışıl dilin imkânlarını yoklayan, bilinçdışını sergileyen anlatımından da, Sevim Burak'ın başlı başına dilin kendisini oyun alanına çeviren, sözcükleri son sınırına kadar zorlayan özgöndergesel yaklaşımından da farklıdır. Birinci kişi karakter anlatıcı bakış açısıyla yazıya dökülen metinlerdeki konuşma havasının hâkim olduğu dil ve anlatım, okuru konuşan özneyi yazarın kendisine eşitlemeye, dolayısıyla yapıtın kurmacalığı hakkında kuşku duymaya yöneltir. Buna Özlü'nün otobiyografik öğeler kullandığına dair metin içi ve dışı bilgiler de eklendiğinde yapıtları; anı, otobiyografi gibi kurmaca olmayan türler içinde değerlendirilir ve istenildiğinde bir delinin dağınık günlüklerine indirgenebilir. Ancak yazarın toplumsal kurumlar karşısındaki bireysel özerklik arayışında olduğu gibi, edebiyatın önüne koyduğu türsel sınırlar karşısında da otobiyografik olanla kurmacanın iç içe geçtiği, böylece deliliğin toplumsal kurmacalığına da işaret eden bir anlatı kurduğu görülmüştür. Bu anlatının yapısal

özelliklerini irdelemektense yazarın kendisi etrafında romantik bir entelektüel deli kadın miti yaratmak daha önce de vurguladığım gibi Tezer Özlü estetiğini çözümlememizi geciktirir.

Bu kadın yazarların yapıtlarına yönelik yaptığım incelemeler her üçünde de deliliğin; toplumsal cinsiyet baskılarıyla birlikte düşünülmesi gereken bireysel ya da estetik özerkleşme sorunu çerçevesinde, ancak farklı anlatı teknikleriyle edebî düzleme taşındığını göstermektedir. Kadın yazarların hem cinsiyet normlarını hem de eril edebiyat egemenliğini kırma girişimleri, bunun yanında kurmacanın merkezine taşınan entelektüel kadının aidiyet sorunları delilik çerçevesinde yakalanan paralelliklerdir.

Sonuç olarak toplumsal cinsiyet bağlamında delilikle ilgili benzeşen ve değişen yönelimlerin Türk edebiyatındaki görünümünün izini sürdüğüm bu çalışma; politik, kültürel ve estetik yönleriyle bütün bir modernleşme serüveninin dönemeçlerini ve gruplaştırma eğilimleri altında kimi zaman özgünlükleri görünmez hâle gelen yapıt ve yazarların edebiyat geleneği içindeki konumlarını yeniden gözden geçirme olanağı sunmaktadır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abadan-Unat, Nermin. “Söylemden Protestoya: Türkiye’de Kadın Hareketinin Dönüşümü”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 323-36.
- Acar, Feride. “Türkiye Üniversitelerinde Kadın Öğretim Üyeleri”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 313-21.
- . “Türkiye’de İslamcı Hareket ve Kadın: Kadın Dergileri ve Bir Grup Üniversite Öğrencisi Üzerinde Bir İnceleme”. *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 73-90.
- Aça, Mustafa. “Kent Kültüründe Deliler ve Delilerle İlgili Anlatılar: Giresun Örneği”. *Millî Folklor* 97 (2013). 91-110.
- Adıvar, Halide Edib. *Heyulâ*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974.
- . *Seviyye Talip*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1967.
- . *Mev’ut Hüküm*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1968.
- Adorno, Theodor W. “Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu”. *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2008. 40-7.
- . “Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış”. *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2008. 109-14.

Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2005.

Ahmet Mithat Efendi. *Çengi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

———. *Jön Türk*. Çev. Murat Belge. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1995.

———. *Hayal ve Hakikat*. Haz. Prof. Dr. Hülya Argunşah. İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.

———. *Taaffüf*. Bütün Eserleri Romanlar XIV. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000.

Akdemir, Ayşegül. “Klasik Türk Edebiyatında ‘Delilik’ Kavramı”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, 2008.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.

Anthias, Floya ve Nira Yuval-Davis (Harriet Cain'in katkılarıyla). “Connecting Race and Gender”. *Racialized Boundaries: Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*. Taylor and Francis e-Library, 2005. 68-93.

Apostolos-Cappadona, Diane. “19. Yüzyıl Batı Resminde Deli Kadın İmgeleri: Aynanın Çatladığı An”. *P Dünya Sanatı Dergisi* 48 (Yaz 2008), 34-45.

Arat, Zehra F. “Kemalizm ve Türk Kadını”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 51-70.

Argunşah, Hülya. “Kadın Edebiyatı Üzerine”. *Türk Edebiyatı Dergisi* 387 (2006), 38-40.

Aristoteles. *Politika*. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014.

Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

- Ayata, Ayşe Güneş. “Laiklik, Güç ve Katılım Üçgeninde Türkiye’de Kadın ve Siyaset”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.237-48.
- Ayhan, Çağlayan. ““In the Name of Modernity, for the Sake of the Nation’: Madness, Psychiatry and Politics from the Ottoman Empire to the Turkish Republic (1500s-1950s)”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İngiltere: York Üniversitesi, 2005.
- Ayt Sabbah, Fetna. *İslam ’ın Bilinçaltında Kadın*. Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Babaoğlu, Ali. *Psikiyatri Tarihi*. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2002.
- Badinter, Elizabeth. *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim*. Çev. Şirin Tekeli. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- Barthes, Roland. *Yazı ve Yorum*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Başkut, Cevat Fehmi. *Buzlar Çözülmeden-Hacı Kaptan*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2006.
- Bayat, Fuzuli. “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Şamanlar”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3 (2010). 44-51.
- Baykurt, Fakir. *Tırpan*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1974.
- Beccaria, Lurent ve Sophie de Sivry. “Aşktır Akı Raydan Çıkaran”. *P Dünya Sanatı Dergisi* 48 (Yaz 2008), 56-73.
- Benice, Ethem İzzet. *Çıldırın Kadın*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1946.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Berktaş, Fatmagül. *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

- . “Kadın Olmak ve Yazmak ya da Farklılık Fark Yaratır mı?”. *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*. İstanbul: Pencere Yayınları, 1998. 7-15.
- . “Türkiye Solu’nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?”. *1980’ler Türkiye’de Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 279-90.
- . “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 1-11.
- Bezirci, Asım. “Hallaç”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2003. 115-25.
- . “Gecede”. *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2003. 126-33.
- Bora, Tanıl ve Ulaş Tol. “Siyasal Düşünce ve Erkek Dili: Erkeklik Yoklaması”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler 9*. İstanbul: İletişim Yayınları, 825-36.
- Bora, Aksu ve Asena Günel. “Önsöz”. *90’larda Türkiye’de Feminizm*. Der. Aksu Bora ve Asena Günel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 7-11.
- Bora, Aksu. “Mazinin Lekeleri: Döpiyesle Örtünmek”. *Feminizm: Kendi Arasında*. Ankara: Ayizi Yayınları, 2011. 185-203.
- Breton, André. *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2009.
- Burak, Sevim. *Beni Deliler Anlar*. İstanbul: Hayykitap, 2009.
- . “Everest My Lord”. *Everest My Lord ~ İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- . *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- . “Sedef Kakmalı Ev”. *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012. 7-16.

Dündar, Hülya. “Leylâ Erbil’in Yaşam Öyküsü”. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007. 11-21.

Ebu’l-Kâsım En-Neysâbûrî. Akıllı Deliler: *Ukalâu’l-Mecânîn*. İstanbul: Şule Yayınları, 2010.

Ecevit, Yıldız. *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.

Edgü, Ferit. “Önsöz”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Enginün, İnci. “Yeni Fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat (1859-1923)”. *Osmanlı* Cilt 9. Ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999: (829-840).

Entzminger, Betina. “Listen to Them Being Ghosts’: Rosa’s Words of Madness That Quentin Can’t Hear”. *College Literature* 25, 2 (Spring 1998). 108-120.

Eraslan, Sibel. “Uğultular... Silüetler...”. *90’larda Türkiye’de Feminizm*. Der. Aksu Bora ve Asena Günel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 239-77.

Erbil, Leylâ. “Beni Günah Çıkarmaya Zorlamak İstiyorsunuz Sanki”. Söyleşiyi yapan: Yalçın Armağan, Erkan Irmak. *Yeni Yazı* 11 (Güz 2011): 88-101.

———. “Soruşturma”. Edebiyatımızda 1950 Kuşağı. *Adam Öykü* 53 (Temmuz-Ağustos 2004): 30-2.

———. “İnsanın, Acımasız Gerçeklikle Yüzleşmesini İstiyorum”. Söyleşiyi yapan: A. Şebnem Birkan. *Cumhuriyet Kitap* 859 (3 Ağustos 2006): 4-6.

———. “Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen”. *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010. 29-45.

———. “Eski Sevgili”. *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010. 105-224.

———. “Bunak”. *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010. 47-103.

- . *Hallaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012.
- . “Bilinçli Eğinim I”. *Hallaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012. 11-22.
- . “Bilinçli Eğinim II”. *Hallaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012. 23-7.
- . *Tuhaf Bir Kadın*. İstanbul: Can Yayınları, 1989.
- . *Mektup Aşkları*. İstanbul: Can Yayınları, 1988.
- . “Ölü”. *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004. 49-56.
- . “Ayna”. *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004. 31-6.
- . “Gecede”. *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004. 71-93.
- . “Tanrı”. *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004. 57-70.
- . *Karanlığın Günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013.
- . *Cüce*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003.
- . “Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Yılmaz Varol. *Zihin Kuşları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013. 170-210.
- . “Bir Romanı Okurken: Çocukluğun Soğuk Geceleri”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Erdem, Nilüfer Güngörmüş. “Sanatçının ‘Annesinin Kızı Olarak’ Portresi”. *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Der. Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Fatma Aliye Hanım. *Hayal ve Hakikat*. Haz. Prof. Dr. Hülya Argunşah. İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.

Felman, Soshana. "Women and Madness: The Critical Phallacy". *Diacritics* 5.4 (1975): 2-10.

Finn, Robert P. *Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900*. Çev. Tomris Uyar. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.

Foucault, Michel. *Deliliğin Tarihi 1*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

———. *Deliliğin Tarihi 2*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

———. *Deliliğin Tarihi 3*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

———. "Deliliğin Tarihi'ne Önsöz". *Büyük Kapatılma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005. 20-31.

———. "Delilik ve Toplum". *Büyük Kapatılma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005. 76-84.

———. "Su ve Delilik". *Büyük Kapatılma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

———. *Cinselliğin Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.

———. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.

Freud S., J. Breuer. *Histeri Üzerine Çalışmalar*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 2001.

Freud, Sigmund. *Bir Histeri Vakasının Analizi*. Çev. Gaye Topuz. Ankara: Alter Yayıncılık, 2014.

———. *Cinsiyet Üzerine*. Çev. A. Avni Öneş. İstanbul: Say Yayınları, 1993.

Gilbert, Sandra ve Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Goffman, E. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Anchor Books, 1961.

Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. Haz. Mehmet Kaplan. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1972.

Gümüsoğlu, Firdevs. “Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Roller (1928-1998)”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 101-28.

Günaydın, Ayşegül Utku. “Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)”. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2012.

Güneş, Aslı. “Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

———. “Oyun ve Adalet”. *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları, 10-32.

———. “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark: Ophelia, Su ve Rüyalar”. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 97-138.

Gürdal, Ayça. “Psikanalizde Kadınlık Üzerine İlk Görüşler”. *Psikanaliz Yazıları: Psikanaliz ve Kadınlık*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Ben Deli miyim?*. İstanbul: Everest Yayınları, 2011.

———. *Deli Filozof*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2000.

- Harsin, Jill. "Gender, Class, and Madness in Nineteenth-Century France". *French Historical Studies*, Vol. 17, No. 4 (Autumn, 1992). 1048-70.
- Hilâv, Selahattin. "Zihin Kuşları Üzerine Çeşitlemeler". *Zihin Kuşları*. Leylâ Erbil. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013. 9-21.
- Hisar, Abdülhak Şinasi Hisar. *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- . *Çamlıca'daki Eniştemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları, 1994.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. "Sefile Romanına Dair". *Sefile*. Halid Ziya Uşaklıgil. Yayına Haz. Ömer Faruk Huyugüzel. İstanbul: Özgür Yayınları, 7-11.
- Irzik, Sibel ve Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Işık, S. Nazik. "1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler". *90'larda Türkiye'de Feminizm*. Der. Aksu Bora ve Asena Günel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 41-72.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press, 1985.
- . *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985.
- . *Başlangıçta Kadın Vardı*. Çev. İlknur Özallı ve Melike Odabaş. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014.
- . *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tütal. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006.
- Jameson, Fredric. "İdeoloji Olarak Modernizm". *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*. Çev. Sami Oğuz. Ankara: Epos Yayınları, 2004. 135-98.

Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. Yayıma haz. M. Bilgin Saydam. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Kadioğlu, Ayşe. “Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 89-100.

Kandiyoti, Deniz. “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar”. *1980’ler Türkiye’nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 327-40.

———. “Kimlik Kavramı ve Yetersizlikleri: Kadınlar ve Ulus”. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011. 162-82.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Kıralık Konak*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966.

Karay, Refik Halit. *Nilgün* (3 cilt bir arada). İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009.

———. *Deli*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, (t.y).

———. *Yezidin Kızı*. 2. Baskı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1992.

Kaup, Monika. *Mad Intertextuality: Madness in Twentieth-Century Women’s Writing*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993.

Kılıç, Rüya. *Deliler ve Doktorları: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Delilik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

Kılıç, Zülal. “Cumhuriyet Türkiye’de Kadın Hareketine Genel Bir Bakış”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 347-60.

Kırkpınar, Leyla. “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 13-28.

- Koçakoğlu, Bedia. *Aşkın Şizofrenik Hâli: Sevim Burak*. Konya: Palet Yayınları, 2009.
- Korlaelçi, Murtaza. *Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- . *Ruhun Yeni Hastalıkları*. Çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Kudret, Cevdet. *Abdülhamit Döneminde Sansür I*. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi, 2000.
- Kuntay, Mithat Cemal. *Üç İstanbul*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2012.
- Ladimer, Bethany. "Madness and the Irrational in the Work of Andre Breton: A Feminist Perspective". *Feminist Studies*, Vol. 6, No. 1 (Spring, 1980), 175-95.
- Laing, Roland David. *The Politics of Experience*. New York: Random House, 1967.
- Lloyd, Genevieve. *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. Çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Lukács, Georg. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınları, 2000.
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Mernissi, Fatima. *Kadınların İsyanı ve İslâmî Hafıza*. Çev. Aytül Kantarcı. Ankara: Epos Yayınları, 2004.
- . "Yazmak Estetik Ameliyattan İyidir". *Kadınların İsyanı ve İslâmî Hafıza*. Çev. Aytül Kantarcı. Ankara: Epos Yayınları, 2004. 19-28.

Meryem, Hatice. “Tezer Özlü: Canlı, Dişi, Toynaklı Bir Yazar”. (18 Ağustos 2013) 26 Kasım 2014 <<http://egoistokur.com/tezer-ozlu-canli-disi-toynakli-bir-yazar>>

Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*. New York: Prometheus Books, 1986.

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

———. *Türk Romanına Eleştirel Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

———. *Türk Romanına Eleştirel Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Muhittin, Nezihe. *Güzellik Kraliçesi*. Bütün Eserleri. Mor Kitaplık Kadın Tarihi ve Eserleri. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.

Mutluay, Rauf. *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı (Tanzimat ve Servet-i Fünun)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.

Naci, Fethi. “Bunalan Genç Adamlar”. *İnsan Tükenmez*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982. 117-21.

———. “Çıkmazdaki Edebiyat”. *İnsan Tükenmez*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982. 60-2.

———. “Eleştiri Günlüğü”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Narlı, Mehmet. *Edebiyat ve Delilik: Türk Roman ve Öyküsünde Deliler ve Delilik*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

Newman, Matthew L.; Groom, Carla J.; Handelman, Lori D.; Pennebaker, James W. “Gender Differences in Language Use: An Analysis of 14,000 Text Samples”. *Discourse Processes: A Multidisciplinary Journal* 45 (May 2008), 211-36.

Nicholson, Melanie. “Jacobo Fijman and the Poetry of Madness”. *Revista Hispánica Moderna*, Año 55, No. 1 (Jun., 2002), 133-45.

- Odabaş, Sevim. “Cumhuriyet Dönemi Sıhhiyesi ve Hekimleri, 1920-1946”.
Toplum ve Bilim 114 (2009), 188-213.
- Oğuzertem, Süha. “Kaybolmayan Yazar: Leylâ Erbil’in Özgünlüğü, Özgürlüğü”.
Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007. 147-77.
- Okay, M. Orhan. “Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması”. *Doğu Batı* 22 (Şubat-Mart-Nisan 2003), 53-64.
- Oktay, Ahmet. “Tezer İçin”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 61-2.
- Ortner, Sherry. “Is Female to Male as Nature Is to Culture?”. *Woman, Culture, and Society* ed. Michelle Zimbalist Rosaldo ve Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press, 1974.
- Özçelebi, Hüseyin. “Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1951-1960)”.
Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2006.
- Özer, Nilay. “Leylâ Erbil Bibliyografyası”. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007. 23-42.
- Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.
- Özlü, Tezer. “Marburg Edebiyat Ödülü Üzerine”. *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin*.
Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014. 112-18.
- . “Çağrı”. *Kalanlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. 15-8.
- . “Batı Günlüğü”. *Kalanlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. 41-55.
- . *Her Şeyin Sonundayım: Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

- . “Gabuzzi”. *Eski Bahçe ~ Eski Sevgi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011. 26-30.
- . “Amerikalı Komşum Willy”. *Eski Bahçe ~ Eski Sevgi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011. 31-7.
- . “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 145-46.
- . *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- . “Léo Ferré’nin Konseri”. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011. 32-57.
- . *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- . *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Perrin, Michel. *Şamanizm*. Çev. Bülent Arıbaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Porter, Roy. *The Faber Book of Madness*. Boston: Faber and Faber, 1991.
- Presscott, Frederick Clarke. *Poetry and Dreams*. Boston: The Gorham Press, 1871.
- Sabbah, Fetna Ayt. *İslamın Bilinçaltında Kadın*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.
- Safa, Peyami. *Bir Tereddüdün Romanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.
- . *Matmazel Noralia’nın Koltuğu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2008 (t.y.).
- Shayegan, Daryush. “Büyük Engizisyoncu”. *Melez Bilinç*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 2013. 36-48.

- Saktanber, Ayşe. “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne”. *1980’ler Türkiye’nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 187-206.
- Sancar, Serpil. *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Sarup, Madan. *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. Abdülbaki Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Sass, Louis A. *Delilik ve Modernizm*. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2011.
- Schick, İrvin Cemil. “Osmanlı ve Türk Erotik Edebiyatında Toplumsal Cinsiyetin ve Cinselliğin Temsili”. *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 185-213.
- Sezer, Sennur. “Leylâ Erbil’de Bireysel Kâbustan Toplumsal Kâbusa”. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007. 197-202.
- . “Tezer Özlü İçin Gerekçeli Bir Değerlendirme Yazısıdır”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 114-21.
- . “Tezer Özlü’nün Dünyası”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 50-3.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londra: Virago Press, 1987.
- . *Literature of Their Own British Women Novelists From Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- Sirman, Nükhet. “Kadınların Milliyeti”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 226-44.
- Sönmez, Necmi. “Sınırları Zorlayan Kurtuluşun Eşiğinde Elli Yıl”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 104-6.

Szasz, S. Thomas. *Deliliğin İmalâtı*. Çev. Gözde Genç. İstanbul: Yerdeniz Yayınları, 2007.

Şafak, Elif. “Edebiyattan Kadın Manzaraları”. Soruşturmayı yapan: Murat Şevki Çoban. *Taraf* (08 Mart 2014) 4 Eylül 2014. <<http://www.taraf.com.tr/haber-yazdir-150133.html>>

Şakar, Cemal. “‘50’ Kuşağının Öykü Serüveni”. *Hece Öykü* 6 (Aralık-Ocak 2004), 50-55.

Şasa, Ayşe. *Delilik Ülkesinden Notlar*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2011.

———. *Şebek Romanı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.

Şemseddin Sami. *Taaşşuk-ı Tâl’at ve Fitnat*. Haz. Yakup Çelik. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

———. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

———. “Romana ve Romancıya Dair Notlar I”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011. 58-63.

———. “Yaz Yağmuru”. *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.

Tekeli, Şirin. “Türkiye’de Kadınların Siyasal Hayattaki Yeri”. *Kadınlar İçin*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1988. 66-93.

———. “Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 337-46.

———. “Halk Değişlerinde Kadınlara Biçilen Değer”. *Kadınlar İçin*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1988. 123-32.

———. “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar”. *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 15-46.

Temizyürek, Mahmut. “Yoksa Ben de mi?..”. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007. 217-27.

Timis, Nilüfer ve Meltem Ağduk Gevrek. “1980’ler Türkiye’sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi”. *90’larda Türkiye’de Feminizm*. Der. Aksu Bora ve Asena Günel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 13-39.

Toska, Zehra. “Cumhuriyet’in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar”. 75 *Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998. 71-88.

Turan, Güven. “Beklenmedik Bir Durakta İnlen Yolcu Tezer Özlü”. *Tezer Özlü’ye Armağan*. Haz. Sezer Duru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 65-7.

Ussher, Jane M. *Women’s Madness: Misogyny or Mental Illness?* ABD: University of Massachusetts Press, 1992.

Üstel, Füsün. “Türkiye Cumhuriyeti’nde Resmî Yurttaş Profiline Evrimi”. *Milliyetçilik, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*. Cilt 4. Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 275-83.

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Sefile*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.

———. *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2001.

———. *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2010.

———. *Nemide*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2005.

———. *Hikâye*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.

———. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.

Ülken, Hilmi Ziya. *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları, 1999.

Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: Afa Yayınları, 1987.

———. “Evdeki Meleği Öldürmek: Kadın Meslekleri”. Çev. Yurdanur Salman. *Kuram* 10 (Ocak 1996). 65.

Zorlutuna, Halide Nusret. *Sisli Geceler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Diyarbakır’da doğan Hilâl Aydın, Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2005 yılında mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde lisansüstü eğitimine başlayan Aydın, “19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü” başlıklı teziyle 2008 yılında yüksek lisans derecesini aldı. 2011 yılından bu yana İzmir Gediz Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak ders vermektedir.