

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

**KADIN VE DEKADANS: COLETTE'İN ESERLERİNDE
FIN-DE-SIÈCLE MOTİFLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem Ayşe WEBER

DANIŞMAN: Doç. Dr. Nevin KOYUNCU

İZMİR-2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Kadın ve Dekadans: Colette’in Eserlerinde *Fin-de-Siècle* Motifleri” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Gizem Ayşe Weber



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 25/08/2011 tarih ve 26/23 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Gizem Ayşe Seylan Weber'in aşağıda (Türkçe / ~~İngilizce~~) belirtilen tezini incelemiş ve aday 13/09/2011 günü saat 13:00'te 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

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

BAŞKAN

Doç. Dr. Nevin Yıldırım Koyuncu

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Nilten Gökçen (D.E.Ü.)

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Gülgün Meşe

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Tezin Türkçe Başlığı : Kadın ve Dekadans: Colette'in Eserlerinde Fin-de-Siècle Motifleri

Tezin İngilizce Başlığı : Women & Decadence: Fin-de Siècle Motifs in Colette's Works

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

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
I. <i>FIN DE SIÈCLE</i> : 19. YÜZYILDAN 20. YÜZYILA DEĞİŞEN KADIN VE ERKEK	5
I.1. <i>Fin de Siècle</i> Parisi ve Dekadans	6
I.1.a. Erotizm ya da Cinsel Sapkınlık?	14
I.1.b. Dekadan Edebiyatın Kadına Bakışı: <i>Femme féconde – Femme fatale</i>	20
I.1.c. <i>Femme nouvelle</i> ve Dişil Edebiyat	24
I.2. Colette: Antifeminist ya da Modern bir Yazar?	32
I.3. Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi Bağlamında Dişil Yazı	38
I.3.a. Kadın Yazar ve On Dokuzuncu Yüzyıl İmgelemi.....	39
I.3.b. Fransız Feminist Eleştiri: <i>Écriture féminine</i> ve Beden.....	40
II. COLETTE: YAŞAMDAN YAZIYA OTOBİYOGRAFİK İZDÜŞÜMLER	49
II.1. Kadın ve Kadın Yazar	55
II.2. İkili Yaşam: Gizlemek Değil, Gizemli Hâle Getirmek.....	60
III. İNSAN DOĞASININ YENİDEN YORUMLANMASI	64
III.1. Dişil Karakter ve Metafor Kullanımı	65
III.1.a. <i>Duygusal Sürgün</i> : Kadın Bedeni, Haz ve Doğa	65
III.1.b. <i>La Chatte</i> : Kedi Kadın.....	76
III.2. Eril Karakter: Estetize Edilmiş Cinsel Nesne.....	82
III.2.a. Güzel Oğlan Cicim: Dekadan Sanatın Cinsel Personası.....	83
III.2.b. Cicim'in Sonu: Erkek İntiharı	90
SONUÇ	94
KAYNAKÇA.....	101
ÖZGEÇMİŞ	107
ÖZET	108
ABSTRACT.....	109

GİRİŞ

Fin de siècle edebiyatı, bizi aynı zamanda hem bir tür zihniyet yapısına, hem yaşam tarzına, hem de yazıya yönlendiren çok yönlü ve muğlak bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. *Fin de siècle* terimi, zamansal öncelik anlamında Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemine göndermede bulunmaktadır. 1870 yılında başlayan Fransa-Prusya Savaşı ise Fransa İmparatoru III. Napolyon'un tahtan indirilmesiyle sonuçlanacaktır. Bu bağlamda *fin de siècle*, on dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılını kapsar. Nitekim *fin de siècle*, Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle koşutluk gösteren bir dönemin hafızalarda 'güncelleştirilmiş' halidir ve gerileme duygusunun doğal bir bağlantısı olarak on dokuzuncu yüzyıl sonuyla ilişkilendirilir.

Fransız Edebiyatı'nın önemli isimlerinden Sidonie Gabrielle Colette ise *fin de siècle* dönemi boyunca, hem yaşamı hem de eserlerinde işlediği konular bakımından sıradışı bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikhollerde şarkıcılık yapar, kadın sevgililer edinir. Erkek egemen bir dünyada, erotik içerikli anlatıları ve yarattığı dişil karakterlerle tarihsel mizojiniyi yorumlayışı ilgi uyandırmaktadır. Otobiyografik olduğu söylenen eserleri, doğanın lirizmine ve anne-kız ilişkisinin gücüne dair atıflarla şekillenmektedir. Yazarın edebi alandaki başarısı resmi olarak da kabul görmüştür. 1920'li yıllarda büyük bir üne kavuşan Colette, 1930'larda Belçika Kraliyet Akademisi'ne üye olarak kabul edilir. 81 yaşında ölen kendi deyimiyle bu "cinsel militana" memleketi Fransa devlet töreni düzenlerken, Kilise skandallarla dolu hayatını gerekçe göstererek tavrı koyar.

1873–1954 yılları arasında yaşayan yazar, "80'li ve 90'lı yıllarda yeni nesillerce neredeyse bir kez daha keşfedilecek, yirminci yüzyılın neredeyse en iyi 'ihraç' edilen Fransız yazarına dönüşecektir" (Kanetti 38). Diğer yandan, Dekadan harekete yakınlığıyla tanınan şair ve romancı Pierre Louÿs tarafından Fransız Edebiyatı'nın "dahi kadını" diye nitelenen Colette, Türkiye'de yeteri kadar ilgi çekmemiştir (Kanetti 38). *Chéri* ve *La Fin de Chéri* romanlarını "dilini yeni olanaklarını değerlendirerek" (İleri) bir kez daha Türkçe'ye çeviren Vivet Kanetti, "Türkiye'deki edebiyat okurları ve eleştirmenlerinin, dışarıya bakma reflekslerine rağmen, Colette'e lakayt kalıplarının rastlantısal olmadığını" belirtmektedir (Kanetti 38). Oysa Colette'in yirmi birinci

yüzyılın çağdaş romancıları için hayat tarzı ve edebi üretimiyle araştırılmaya değer bir yol açtığı ortadadır.

Daha hayattayken büyük bir üne kavuşan Colette'in eserleri, 1920'li yıllara kadar eleştirel çalışmalara konu olmamıştır. Ancak 1930'lu yıllara gelindiğindeyse romanları üzerine yapılmış değerlendirmelerden ortak bir yargıya varmak güçtür. Bazıları Colette'i kadın zekâsının kurtarıcısı olarak selamlarken, yüzeysel bir yazar olarak görenler de çıkacaktır (Tegyey 3 – 4). Yazarın ölümünden sonra yayımlanan çalışmalar, tematik analizler ve romanların psikolojik yorumuna odaklanan üstün nitelikli biyografiler olmakla birlikte Colette'i bir gelenek içerisinde değerlendiren, hangi sanat akımlarından esinlendiği üzerinde duran araştırmalara rastlanmamaktadır.

Colette modern zaman kadınlarının aşk ve cinsellikle ilgili sorunlarına ışık tutacak bir anlatılar dizisi bırakmıştır. Bu çalışmada, muhafazakâr eğilimlerin ağır bastığı on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyılın modernitesine geçişte, Colette'in edebi tanıklığından hareketle, *fin-de-siècle* döneminde yeniden biçimlenen kadın ve erkek imgeleri, toplumsal cinsiyet yaklaşımları kullanılarak incelenecektir.

Mary Eagleton kadınların görünürlüğüne arttırmada, araştırılacak eserlerin sahibinin kadın olmasının önemine dikkat çeker (“Literary Representations” 111). Erkek egemen sistemde, eril olan olumlu bir yapıya işaret ederken ya da norm olarak inşa edilirken, dişil olan olumsuz, norm dışına göndermede bulunur. Bu haliyle dişil olan Öteki'nin temsilidir. Bu koşulda, kadını Öteki konumundan indirip, özneliğini teslim etmek adına Fransız feminist kuramcılarının önerisi *écriture féminine* yaratımıdır. *Dişil yazı* kaynağını öncelikle bedenden almaktadır. Hélène Cixous, kadınların yazıdan, bedenlerinden uzaklaştırıldıkları gibi dışlandıklarına işaret eder. Bu yapıyı yıkıma uğratabilmek adına, Cixous'nun ifadesiyle “kadın kendini yazmalıdır, kadın hakkında yazmalıdır ve kadını yazıya taşımalıdır” (“The Laugh of Medusa” 347). Böylece, dişillik ve yazı arasında kurulan ilişki, dil ve beden arasındaki ilişkiyle temellendirilir.

Bu amaçla Colette'in eserleri üzerine iki farklı feminist okuma önerilmektedir. Bu çalışma, bir yandan Colette'in Dekadan söylemin motiflerini eserlerinde nasıl işlediğine odaklanmakta, diğer yandan bu motifler ışığında yazarın kullandığı dil aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerine bakışını tespit etmeye çalışmaktadır. Bu inceleme şu sorulara yanıt aramaktadır: Kadınlık ve erkeklik Colette'in eserlerinde nasıl

temsil edilmektedir? Bu eserler kültürel olarak belirlenen cinsiyeti sorunsallaştırmakta mıdır? Colette, kullandığı Dekadan motifler aracılığıyla kadınlara nasıl bir mesaj vermektedir? Örneğin, doğanın edebi temsilleri nasıl bir toplumsal cinsiyet dolayımı ortaya koymaktadır? Böylece, *kadın yazar* Colette'in ürettiği kadın ve erkek imgesinin ne olduğu ve toplumsal cinsiyet bakımından bu kadın ve erkek tipinin neye karşılık geldiği araştırılmakta ve eril dilin temsilleriyle şekillenmiş Dekadan harekete, bir kadın yazarın ne ölçüde katıldığı konusunda bir perspektif sunulması amaçlanmaktadır.

Fin de siècle döneminde sabitlenen veya değişim gösteren toplumsal cinsiyet rollerine dair temsilleri araştırmak, edebiyat söyleminin zaman içine geliştiği sosyal bağlama, ayrıca dil aracılığıyla ortaya çıkan ve edebiyat alanında yer bulan göstergelere bakmayı gerektirmektedir. Bu amaçla, ilk kısımda Dekadan hareketin oluşmasına zemin hazırlayan tarihi ve sosyal olgulara değinilecektir. İncelenen dönemde 'cinsellik', toplumsal yaşamın izdüşümü olarak edebiyat alanında okurun karşısına anahtar imge olarak çıkmaktadır. Bu nedenle cinselliğin argümanlarından sınırsızca faydalanan eril dilin kadın temsillerine yer vermek kaçınılmaz olmuştur. Yine bu dönemde ortaya çıkan Yeni Kadın ve kadın yazar imgesi tartışılacaktır. Colette'in bu tartışmanın neresinde yer aldığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Colette'in eserleri, deneyimlerinin merkezinde yapılanmaktadır. Çalışmanın ikinci kısmı, Colette'in edebiyatının hangi unsurlardan beslendiğini anlamak amacıyla biyografik çerçeve içinde düzenlenmiştir. Hakkında yazı yazan eleştirmenlerin, biyografisini hazırlayan yazarların Colette'ten daha üretken oldukları söylenebilir. İkinci kısımda, böylesine çok sayıda kaynağın sunulduğu bir yaşam öyküsünü sadeleştirebilmek ve çalışmanın amacıyla sınırlandırabilmek adına iki bölüm oluşturulmuştur. İlk bölümde, erkek özneyi norm olarak alan dilin bir *kadın yazar* tarafından nasıl işlendiği ve yazma ediminin Colette için anlamı araştırılmaktadır. İkinci bölüm ise *fin de siècle* dönemi yaşantısı ile Colette'in yaşamı arasında koşutluklara işaret etmektedir. Bu çalışma, Colette'in yaşamına feminist bakış açısından yaklaşmaktadır. Böylece yazarın yaşamını, bireysellik çerçevesinde değerlendirmekten ziyade, toplumsal bir kategori olarak kadının toplumsal cinsiyet kimliğiyle ilişkilendirmektedir. Öyleyse yazarın kadın olarak deneyimleri eserlerine nasıl

yansımaktadır? Bu açıdan, eserlerin analizine geçmeden önce, yazar-anlatıcı-karakter dengesini ele almak yararlı olacaktır.

Son kısım, *fin de siècle* dönemine dair kavramlar ışığında seçilen eserler üzerinden dişil ve eril karakterlere dair feminist okumayı içermektedir. Bu çerçevede, *fin de siècle* yazarı olarak Colette'in *Duygusal Sürgün* (1907), *Cicim* (1920), *La Fin de Chéri*¹ (1926) ve *Dişi Kedi* (1933) eserlerindeki Dekadan vurgu üzerinde durulacaktır. Fransızca eserler vermiş bir yazar olarak Colette'e, araştırma dili Türkçe olan bir çalışmada yer veriyor olmak, hangi eserlerin inceleneceği konusundaki seçimi etkileyen önemli bir unsurdur. Fransız yazarın romanlarının Türk okur tarafından yeteri ilgiyle karşılanmaması, Colette'in Türkçe'ye çevrilmiş eser² sayısını sınırladığı gibi çağdaş çevirilerin teşvikini de olumsuz yönde etkilemiştir. Ayrıca sözkonusu çeviri eserlere ulaşmada yaşanan sıkıntı bizi yukarıda belirtilen kitaplara yönlendirmiştir. Okumalar, Colette'in aşırı sağcı haftalık *Gringoire* dergisinde tefrika edilmiş yazılarının derlenmesinden oluşan ve 1932 yılında yayımlanmış *O Zevkler (Ces Plaisirs / Le Pur et L'Impur)* adlı kitabından alıntılarla desteklenecektir. Birinci tekil şahıs anlatımlı *O Zevkler*, Colette'in anılarına dair otobiyografik öğeler ve yazarın toplumsal cinsiyet konusunda tespitlerini ve görüşlerini içermektedir. Kitap, daha sonra sapıklık olarak değerlendirilecek, içe atılmış yasak arzuları ve parçalanmış bir benliği tamamlamak için o benliğin simetrik parçasını oluşturacak başka bir benliğin araştırılmasının izini sürmektedir.

¹ Türk okur için *Cicim'in Sonu* olarak Türkçe'ye çevrilebilir. Bu eser, 2007 yılında *Caniko'nun Sonu* adıyla Vivet Kanetti tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Ancak bu çeviriye ulaşamadığından Fransızca orijinali kullanılmıştır.

² Colette'in Türkçe'ye çevrilmiş eserleri, çevirmenleri ve çevrildikleri yıllar şöyledir: *Sevmek Korkusu* (Çev. Suut Kemal Yetkin, Lütfi Ay, 1945); *Dişi Kedi* (Çev. Azra Erhat, 1954, 1991); *Cicim* (Çev. Azra Erhat, 1955, 1991); *Avare Kadın* (Çev. Suut Kemal Yetkin, Lütfi Ay, 1957, 1991); *Hissi İnziva* (Çev. A. Baltacıgil, 1958); *Uzaktan* (Çev. Tahsin Yücel, 1959); *Gigi* (Çev. Adnan Benk, 1960); *Claudine'in Evi* (Çev. Vedia Tataroğası, 1960); *Sevgilim* (Çev. Gülten Suveren, 1965); *Duygusal Sürgün* (Çev. Tahsin Yücel, 1991); *O Zevkler* (Çev. Bülent Boysan, 1995); *Caniko* (Çev. Vivet Kanetti, 2004); *Caniko'nun Sonu* (Çev. Vivet Kanetti, 2007).

I. *FIN DE SIÈCLE*: 19. YÜZYILDAN 20. YÜZYILA DEĞİŞEN KADIN VE ERKEK

Fin de siècle dönemi Fransası, bu araştırmanın tarihsel ve sosyal artalanını oluşturmaktadır. “Yüzyıl sonu” anlamına gelen “fin de siècle” terimi, 1800’lü yılların sonunda başlayan ve Birinci Dünya Savaşı öncesine kadar süren dönemde Fransa’da ve Kıta Avrupası’nda görülen kültürel ve sanatsal hareketlere bir göndermedir. Birçok açıdan, bu sürede edinilen dersler Fransa’nın ve diğer Avrupa devletlerinin yirminci yüzyılda neden ve nasıl bir yön seçtiklerini açıklamaktadır. Çalışmanın ilk kısmında, bu dönemde değişim gösteren siyasi ve sosyal dinamikler karşısında kadının toplum içindeki duruşu ve yeri tespit edilmeye çalışılacaktır. Özellikle bu dönemde kadının edebiyat alanında izlediği süreç merak konusudur. Araştırmanın odağındaki kadın yazar Colette’in, Dekadans ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkide nerede durduğunu anlamaya çalışmak önem taşımaktadır. Colette’in eserlerini besleyen dünyayı anlamak için *fin de siècle* dönemine iki ana çerçeveden bakılacaktır: Dekadans ve Feminizm. Bu çalışma, Colette’in klasik anlamda bir Dekadan olmadığı kabulünden yola çıkar. Bununla birlikte, yazarın Dekadan ölçütlerin içinde yer aldığını iddia eder. Diğer yandan, Colette on dokuzuncu yüzyıl sonunda Paris’te yeşermeye başlayan feminist başkaldırıya olumsuz yaklaşır. Öyle ki Feminizm yazarın kendini dışında tuttuğu bir harekettir. Eserlerinde ise kadını özgürleştiren motiflere rastlanmaktadır:

Onun [Colette’in] romanları, muhafazakâr Fransız ailelerinin genç kızlarının erişemeyecekleri şekilde kilit altında tutuluyor, Vatikan’ın yasak metinler listesine konuyordu. Simone de Beauvoir, Colette’i ilk kez Paris’te bir kitapçı dükkânının önündeki bir kaldırımda okumuştur. Eleştirmenler Colette’in ruhsuz ve sapık olduğunu söylüyor, onu tümüyle duyular üzerine kurulu bir sanatla uğraşmakla suçluyorlardı. (Thurman 14)

Thurman’ın tespitine göre, Colette dini otoritenin ve burjuva ahlak yasalarının karşısında bir estet olarak konumlandırılmaktadır. Ahlaki içeriğin reddinin ardından, Colette’in eserlerinde, algısal olanın gerçeklik karşısındaki üstünlüğüne göndermede bulunulmuştur. “Sapıklık” ise tam anlamıyla ‘dönemin ruhunu’ nitelemektedir.

1.1. *Fin de Siècle* Parisi ve Dekadans

Freud, *fin de siècle* Parisi'ni "gizemlerini çözmekten aciz yabancıların içini kemiren devasa ve zarif bir Sphinx"e benzetir (Charle 12). Bu esrarengiz şehir bir taraftan cesaretlendirirken, diğer yandan inkâra, kinizme, edepsizliğe ve utanmazlığa kucak açar. Tüm dünyayı ağırlar, ama aynı zamanda ırkçı ve yabancı düşmanıdır. Kadınlar, hakları için mücadele etmeye başlamışlardır, fakat mizojini gündemde kalmaya devam eder. Paris, karmaşık ve coşkun bir ideolojik görüntü sergilemektedir.

Bir analiz dizisi aracılığıyla, *fin de siècle* kültürünün temel yönlerini ortaya koyan Christophe Charle, *avant-garde* Avrupa kültürü açısından Paris'in eşsiz bir konuma sahip olduğuna işaret eder. Üçüncü Cumhuriyet Rejimi (1870 – 1940), Fransa-Prusya Savaşı'nın küllerinden ve Paris Komünü'nün sivil mücadelesi sonucu doğmuştur. Ancak yirminci yüzyıla geçişte yaşanan siyasi olaylar, aydınlar ve aynı zamanda halk arasında ciddi kutuplaşmalara neden olur.

1870 sonrası doğanlar, siyasi açıdan yeni ufuk arayışı içindedirler. Nitekim on dokuzuncu yüzyıl sonu Parisi'nde, çiçeği burnunda ideolojilerin veya tehlikeli Senkretizm'lerin bolluğundan bahsetmek mümkündür. Boulanger yanlılarını, Anarşizm, Sosyalizm, Antisemitizm, Milliyetçilik gibi eğilimleri barındıran dönem, Fransız Genelkurmayı'ndaki tek Yahudi subayı Yüzbaşı Alfred Dreyfus'un, Fransa'nın askeri sırlarını Almanya'ya satmakla suçlanmasıyla başlayan Dreyfus Olayı'nın (1894 – 1906) hassas politikalarına maruz kalmıştır. Sağ görüşlüler, Dreyfus Olayı'nın neden olduğu skandalları³ gerekçe göstererek Üçüncü Cumhuriyet Rejimi'nin saygınlığını kaybettiğini iddia ederken, "bireyi toplumun sıkıntılarından kurtarmaya yönelik bir girişim" olarak anarşist eğilim artış gösterir (Baldran 13–14). Sanatçı veya yazar, aydınların büyük kısmı demokrasiye, burjuvaziye, proletaryaya ve kapitalizme aynı hor

³ Yüzbaşı Alfred Dreyfus, askeri hapishaneye gönderilmesinin ardından, kamu nezdinde kabul görmeyen bir halk jürisi tarafından suçlu bulunarak Şeytan Adası'nda ömür boyu hapse mahkûm edilir. 1896'da, Genelkurmay İstihbarat Bölümü'nün yeni başkanı Yarbay Picquait'nin amirine, elinde Dreyfus'un Binbaşı Easterhazy'nin iftirasına maruz kaldığını gösteren somut kanıtlar bulunduğunu bildirmesiyle, dava iki yıl sonra tekrar açılacaktır. Bunun üzerine, Easterhazy yargılanmayı talep eder ve suçsuz bulunur. Émile Zola, karar karşısındaki tepkisini, Cumhurbaşkanı'nı sert bir dille eleştirdiği *J'accuse...! İtham ediyorum...!* (*L'Aurore*, 13 Ocak 1898) yazısında kaleme alacaktır. Zola, orduya hakareten mahkemeye verilmesi ve suçlu bulunmasının ardından Londra'ya iltica eder. Zola'nın davasından kısa bir süre sonra, bir akrabasının banka hesabını zimmetine geçirme suçuyla yargılanan Easterhazy de Londra'ya kaçır. İngiliz basınına, İstihbarat Birimi'ndeki üstlerinin emriyle Dreyfus'a iftirada bulunduğunu itiraf edecektir.

görüyle yaklaşmaktadır. Böylece 1889 – 1899 arasındaki on yıllık süreç, bir yandan çağdaşlarında devrimin ve karşı devrimin yakın olduğu izlenimini uyandırırken, diğer yandan özellikle genç kuşak arasında endişenin ve kötümserliğin yayılmasında etkili olur. Paris’te görülen, çelişkili ve dolayısıyla sıkıntılı siyasi zemin, uygarlıkların sonuna özgü bir ‘çöküş’ fikrini çağrıştırmaktadır. Öyle ki 1886 yılında, Fransız düşünürler Hippolyte Taine ve Ernest Renan, Avrupa’yı çöküş dönemine girmiş Roma İmparatorluğu’na benzetecektir. Bununla birlikte, ideolojik bağlamda devam eden arayış, kültürel bağlamda Fransız yazarlar arasında yankı uyandırır.

Edmond de Goncourt, *Académie française*’e ve güç sahibi dergi ve gazete ağına karşı, roman yazarlarından oluşan rakip bir akademi kurar. Her sene genç bir yazarı seçerek, ona en az bir yıl süreyle sanatsal araştırmaları için destek olan Goncourt Ödülü, bu anlamda iktidara karşı bir ataktır. Yazar grubu, halka doğrudan ulaşabilmek için eleştiri gücünü yeniden ele almaktadır. Topluluk, edebiyat üzerinde söz sahibi olabilmek için Monarşi tarafından kurulan *Académie*’nin meşruluğunu yadsır ve Devlet’ten bağımsızlaşma yolunu benimser. Yüzyıl sonunda yazarlar, piyasaya hâkim editörlerin belirlediği ölçütlerden kaçınmak için kendi yayınevlerini kurma yoluna giderler. Dekadanların çıkardığı *La Plume*, *Le Mercure de France* ve daha sonra *La Nouvelle Revue* gibi küçük çaplı dergiler, dergisel etkinliklerine bir de yayın bürosu eklerler. Böylece ticari basımevlerinde yer bulamayan yeni edebi eğilimlerin piyasada yer alması sağlanır (Charle 91 – 92).

Dönemin başlıca aydınları arasında Dreyfus Olayı karşısında iktidara karşı takındığı eleştirel tavırla dikkat çeken Émile Zola, Fransız nasyonalizminin savunucusu Maurice Barrès, yazar ve eleştirmen Anatole France, André Gide, Paul Valéry ve faşizme karşıtlığıyla tanınan André Malraux’nun isimlerine rastlanmaktadır. Marcel Proust dâhil olmak üzere bu isimlerin hepsi edebi alana aittir ve 1890 gençliğinin idolü konumuna yükselirler. Felsefi ve siyasi düşüncenin baskın olduğu, bir tez ve görüş ileri süren romanların ve oyunların sayısı bu devirde artış göstermiştir: Zola, *Les Évangiles*’i yazar. Açık bir şekilde dönemin toplumunu resmettiği *Lourdes*, *Rome* ve *Paris*’ten oluşan *Trois Villes* üçlemesini 1894’te kaleme almaya başlar. Aynı yıl Barrès, siyasi taşlaması *Une Journée Parlementaire*’i oynatmayı deneyecektir. Yazar, 1880’li yıllara dair Fransa tarihine tanıklık eden üçlemesi *Le Roman de l’Énergie Nationale*’i kaleme

alır. Anatole France, *Çağdaş Fransa Tarihi*'nin son ciltlerini tamamlar. Paul Bourget, *Le Disciple*'i 1889'da yayımlar. Geleneksel roman serileriyle başı çeken Bourget dışında, psikolojik romanlara imza atan yazarlar arasında, Jules Remaitre ve Paul Hervieu bulunmaktadır. Guy de Maupassant, Léon Hennique, Margueritte Kardeşler, Gustave Guiches, Paul Alexis, J. H. Rosny, Lucien Descaves, Henry Céard, Gustave Geffroy, Joris-Karl Huysmans ve Octave Mirbeau ise Realizm, Natürallizm ve Sembolizm başta olmak üzere farklı edebiyat akımlarından beslenen eserleriyle birlikte dönemin öne çıkan yazarlarıdır.

Diğer yandan, yüzyıl başında okuma-yazma bilmeyen kitlenin büyüklüğü dikkat çekicidir. Pierre Nora, 1789 Fransız Devrimi sonrası Fransız erkeklerin yarısının, Fransız kadınlarınsa sadece dörtte birinin evlilik belgesi üzerine isimlerini yazabildiğine işaret etmektedir (Rincé 5). Yüzyıl sonuna gelindiğindeyse yazılı kültürü takip edebilecek nitelikte yenilenmiş ve aynı zamanda kadın, genç, köylü ve işçiden oluşan çeşitlenmiş bir okur kitlesinden söz edilmektedir. Yayımlanan eser sayısı, okur sayısıyla birlikte artış gösterir. 1830 yılında yayımlanmış eser sayısı altı bin iken, 1890 yılında on beş bine yükselir (Rincé 5). Kitle kültürüne temel oluşturan on dokuzuncu yüzyıl sonunda, seçkin kültür ile halk kültürü arasındaki perde yavaş yavaş aralanmaktadır.

Gitgide genişleyen bir kitleye hitap eden *fin de siècle* yazarları, düşünsel iktidarın temsilcisi konumuna yükselir. Charle, *fin de siècle* yazarlarının, bu 'sözüm ona' kitle çağında kamuoyu desteğine verdikleri öneme işaret eder: "Modern toplum, sosyal rolleri ve hayatın farklı alanlarındaki içselleştirilmiş ayrımları çoğaltarak, her bireyden bir *iki yönlü insan*⁴ yaratır" diyerek açıklamasına devam eder:

Fin de siècle'in Paris'te yaşayan aydınları, bu içteki bölünmeyi en önce fark eden grubu oluşturuyordu. Çünkü özellikle temeldeki işlevlerinden biri, özel ve kamu arasındaki sınırları çığnemek ve hedef kitleyi oluşturan bireylerin her birinin sanki kendisininmiş gibi tanıyacağı duyguları, fikirleri, tutkuları halka açık hale getirmektir. (94)

Hayatı ve sanatı yakınlaştırmak, her yeni ekolde yeniden dile getirilen bir istektir. Dekadan hareketin yazarlarını da etkileyen bu öneri, Dekadans'ın "halk

⁴ Charle, yazar ile halk arasında entelektüel anlamda aracılık yapan bu sınıfa, *les hommes doubles* olarak adlandırmaktadır.

arasında gelenekselleşmesinin resmileşmesine katkıda” bulunur (Paglia 395). 1870’lere doğru doğan nesil, dünyayla siyasi ve sosyal anlamda yüzleşmek, halka yönelmek istemektedir. Böylece André Gide’in önderliğinde daha kişisel bir edebiyat ortaya çıkar. Valéry’nin tinin mekanizmalarını analiz ederek yaptığı gibi bilimle yüzleşmek ya da Paul Claudel örneğinde olduğu gibi imandan güç almak ister (Charle 164). İnancın terk edildiği bir dünyada, inanmanın imkansızlığı ve inanca yönelik nostaljik özlem arasında bölünmüşlük, Verlaine, Léon Bloy, Huysmans ve Claudel’in eserlerinde karşılaşılan mistisizmin kaynağını oluşturmaktadır.

Yüzyıl sonunda, burjuvazinin dışında kalanlar için kişinin rolünü nasıl oynayacağını bilmesi gerekiyordu. 1900’lerin başında, sadece ilginç bir kişiliğe sahip olmak, “tıka basa doymuş, can sıkıntısından patlayan bir topluma” dâhil olmak için yeterli değildir (Thurman 136). İlerleme kavramına itiraz eden, aydınların kötümserliğine yer açan ve endişelerini felsefi olarak temellendiren Schopenhauer’ın *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818–1819) adlı eseri *Le Monde comme volonté et représentation (İrade ve Temsil Olarak Dünya)* adıyla, 1888 yılında, Fransızca’ya çevrilir.

Sanatçı-burjuva kutuplaşması, dönemin memnuniyetsiz aydınları arasında öne çıkan bir olgudur. Burjuva ahlakına karşı ortaya konan fikirler, sanatçılar arasında ilgi uyandıracaktır. İçinde bulunulan zamanı, burjuva iyimserliğini ve materyalist felsefeyi onaylamayan *fin-de-siècle*⁵ sendromu, on dokuzuncu yüzyıl sonuna damgasını vuran iki edebi hareketi beslemektedir: Dekadans ve Sembolizm. Dekadanların ve Sembolistlerin dünyayı reddedişinde benzerlikler bulunmaktadır. Aynı estetik referanslarla hareket eden Baudelaire, Lautréamont ve Rimbaud’nun ‘taçlandırdığı’ incelikli sanat, gerçeğin tasvirine yer vermemektedir. Bu sanatçılar, imgeleme yönelmek amacıyla gerçekliğe sırtlarını dönerler. Sembolistlerin dolandığı alan hermetik bir alandır: “Görünen dünyanın saklı anlamını bulmak” (Baldran 23–27). Böylece gerçekdışı dünyaları ve ruhun manzaralarını, “pagan gözü teskin etmek için sözcüğü resme çevirip dondurarak” resmetmektedirler (Paglia 424). Bu yöntem, Dekadan üslubun temelini oluşturur.

⁵ 1880 – 1900 arasındaki döneme işaret eden *fin-de-siècle* ifadesi, sıfat olarak kullanıldığında “Dekadan” ile aynı anlama gelmektedir.

Sembolizmin kuramcısı ve *Revue Wagnérienne*'in kurucusu Théodore de Wyzewa'ya göre, roman “iç yaşamın tüm hareketli karmaşıklığını” ele almalıdır (Baldran 26). Böylece roman karakterinin zihin dalgalarını yakalamak amacıyla, iç monologlara dayalı öznel anlatım değer kazanmaktadır. Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887) eserinde bu yazım biçimini tüm olanaklarıyla kullanmaktadır.

Dekadans, edebiyat alanında, *Les Poètes maudits* içinde bir araya getirilen Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé üzerine üç araştırmanın yer almasıyla, 1884 yılında resmi anlamda başlamaktadır (Baldran 24). Bu araştırmalara daha sonra Maurice Rollinat'ın *Névroses*'u (1883) ve Jean Moréas'ın *Syrtes*'i (1884) eklenecektir. Verlaine, *Langueur* şiirinde, “Je suis l'Empire à la fin de la décadence”⁶ diyerek dönemin sanatçılarının hislerine tercüman olur (Verlaine 381). Şair, *fin de siècle* Parisi'ne egemen olan edebi ortamı çöküş dönemindeki Roma İmparatorluğu'na benzetmektedir.

On dokuzuncu yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve hareket merkezi Fransa olan Dekadan hareketin en verimli dönemi 1884 – 1890 yıllarını⁷ kapsıyor olsa da, etkisinin yirminci yüzyıl boyunca hissedildiğini belirtmek gerekir. Dekadan hareketin belirli ilkelerle çerçevesi, Paul Bourget'nin Baudelaire, Taine, Renan ve Stendhal'e adadığı *Essaies de psychologie contemporaine*'i (1883) yayımlamasıyla başlar (Rincé 546). Eserde, sonu melankoli ve kötümserliğe varan, dönemin endişeli ve sıkıntılı yazarları arasında bir tür nevrozdan bahsedilmektedir. Dekadan estetikler arasında geç kalmışlık endişesi görülmektedir: Onlardan önce her şey söylenmiş, her şey konuşturılmıştır. Camille Paglia, sanatı ve Dekadans'ı irdelediği kitabı *Cinsel Kimlikler*'de “Dekadans'ın hamurunda dünyayla ilgili bilgilerin aşırılığı, kaos ve tepki”nin yer aldığına işaret eder (395). Jules Laforgue, Tristan Corbière ve Charles Cros ile hareket “mizah ile renklendirilmiş umutsuzluk ve gönüllü olarak kışkırtıcı” bir

⁶ “Ben Dekadans'ın sonuna gelmiş İmparatorluğum”

⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1874); Henri Beauclair, Gabriel Vicaire, *Les Déliquescences d'Adoré Floupette, poète décadent* (1885); Jean Bertheroy, *La Mime Bathylle* (1894); Léon Bloy, *Histoires désobligeantes* (1894); Élémer Bourges, *Le Crépuscule des dieux* (1884); Louis Dumur, *Albert* (1890); Georges Eekhoud, *Escal-Vigor* (1899); Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* (1884); Jules Laforgue, *Les Complaintes* (1885); Jane de la Vaudère, *Les Sataniques* (1897); Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* (1901); Camille Mauclair, *Le Soleil des morts* (1898); Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices* (1899); Rachilde, *Les Hors Nature* (1897); Maurice Rollinat, *Les Névroses* (1883); Jean de Tinan, *Penses-tu réussir?* (1897); Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels* (1883) Fransız Dekadans'ının belli başlı yazarları ve örnek eserleridir.

ifade kazanacaktır (Rincé 546). Çünkü ruh üzerine yazılan denemelerde genç nesil kendi çöküşünün, bunalımının, bıkkınlık hissiyatının yansımaları bulur.

Dekadan hareket, gerçekliğin duyular aracılığıyla algılandığını savunur. Paglia'nın ifadesiyle “dünya bir nesne yığınının içine çökerken hastalıklı haliyle Dekadans tarafından yüceltilir” (424). Böylece Dekadan estetizm, algısal bir kontrol şekli olarak belirir. Yeryüzünde yaşamak gerçekten bir düşkünlükse “bayağı gerçekliğin yerini imgelem tutabilir” (Huysmans 20): Gerçeğin düşünüyü gerçeğin kendisinin yerine koymak. Dekadan edebiyatçıları, gerçekliği dolaylı ve örtük biçimde yansıtacak kişisel eğretilmelere ve özellikle imgelere başvurmuşlardır. Bu, varoluşlarını anlamlandıramayan yazarların, yapaylığa tutunarak duyularını canlandırma çabasıdır. Ancak sonuç, beraberinde koyu bir can sıkıntısını ve bedensel rahatsızlıklara mahkûmiyeti getirir. Örneğin, burjuva erkekler arasında modern şehir yaşamının stresinden kaynaklanan nevrasteni bu dönemde salgın haline gelir.

1884'te Élémir Bourges'un yüksek kültürlü bir kitleye hitap eden *Crépuscule des Dieux*'ü ve J.-K. Huysmans'ın *À Rebours*'u yayımlanır. Üç yıl sonra Anatole Banju, *Le Décadent* adındaki dergisini kurar. Dekadan edebiyatçıları, yeni imge ve aynı zamanda yeni sözcük arayışı içindedirler. Jacques Plowert (Paul Adam ve Félix Fénéon'un takma isimleri), Dekadan ve Sembolizm yaratıcılarının ‘zekâsına hizmet edecek’ terimler sözlüğü *Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*'i (1888) yayımlar. Eserlerinde enest ve eşcinsel aşk ilişkilerine dayalı entrikalara yer veren Catulle Mendès, Dekadan harekete katılan tipik bir örnek olarak gösterilmektedir. 1886 yılında *Le Figaro*'da Sembolizm Manifesto'nun yayımlanmasıyla Dekadan hareketin sözcülerinden Jean Moréas, yeni bir sözcük önermektedir: Sembolizm. Böylece Dekadans, Sembolizm'in bir ön aşaması olarak görülür veya diğer bir ifadeyle, Sembolizm, Dekadan hareketin uzantısı olarak doğmuştur. Aslında *fin de siècle* yazarlarının meselesi, herhangi bir ekole aidiyetin ötesinde, roman yazımını, üslubunu, işlenecek konuları, konulara kaynak oluşturacak olanı ve romanın amacını yeniden ele almaktır.

Estetizm'den etkilenen Charles Baudelaire, Dekadans'a hız kazandıran isimlerden biridir. 1868 yılında, Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal*'ine yazdığı önsözde Théophile Gautier, Dekadans'ın üslubunu belirginleştirmektedir:

(...) dilin sınırlarını durmadan genişleten; bütün paletlerden renkler, bütün klavyelerden sesler alan; en dile gelmez durumlarda düşünceyi, en belirsiz ve kıvrak çizgileriyle biçimi yansıtmaya çalışan; nevrozun en karışık gizlerini, sapkınlaşan yaşlı tutkuların itiraflarını ve deliliğe dönüşen saplantının tuhaf sanrılarını dile getirmek için bunlara kulak veren, usta, karmaşık, bilgiç, yüksek düzeyde nüans ve arayış dolu bir üslup. (Baudelaire 17)

Dekadan roman, distorsiyon⁸, zamandışılık ve karakterlerin bunalımlarını içermektedir. Dekadan yazar, gerçeği değiştirir, çarpıtır, dönüştürür, abartır ve groteskleştirir. Böylece ortaya alışılmışın dışında, rahatsız edici bir gerçeklik çıkar. Dekadan dünya görüşünün temelinde, sanatta varolan her türlü geleneksel öğeyi reddetme ve güzel olanı sanatın nesnesi olmaktan çıkararak çirkin, iğrenç, korkunç ve grotesk olanı odağa yerleştirme yer alır. Tutarlılık ve mantıklı bir bakış açısı göstermeksizin, anlatıcı bir nesne tasvirinden tamamen öznel kavramlara yönelmektedir. Zamandan bağımsız, fantezilerinin ve rüyalarının başıboş akışını izler.

Dekadans'ın İncil'i niteliğindeki *À Rebours*'un (*Tersine*) yazarı Huysmans'ın ifadesiyle Natüralizm “kuramsal olarak, kural dışını yadsıyordu: böylece genel yaşamın betiminden öteye geçmek istemiyor, canlı görünmek gerekçesiyle, olabildiğince ortalama insana benzeyecek kişiler yaratmak için çabalıyordu” (Huysmans 15). Böylece Dekadan, amacını alışlagelmiş baltalamak ve tehdit etmek üzerine oturtur. Başka bir deyişle, Dekadanlar o zamana kadar süregelen edebiyat geleneklerini yıkarak, toplumsal ve alışlagelmiş sanatsal düzenin dışına çıkmayı tasarlamışlardır.

Huysmans, *Tersine* (1884) adlı eserinde, Jean Floressas des Esseintes karakteri üzerinden on dokuzuncu yüzyıl yaşamına dair bir profil çıkartır. *Tersine*'nin kahramanı hem çok zengin, hem de soyludur. Ensestin yozlaştırdığı bir soydan gelmektedir. Yalnızlık içinde geçen bir çocukluk ve Cizvitler okulundaki öğreniminden sonra kendini engin bir zenginliğin başında yapayalnız bulur. “Varlık nedenlerini yitirmiş soylular”, “yapıtın değerini satışına göre ölçen edebiyat adamları” insanlığa dair horgörüsünü daha da arttırır. Kadın tutkusu onu ancak bir süre oyalar. Bedensel

⁸ Dekadan yazarların eserlerinde sembolik anlatım geniş bir yer tutmaktadır. Böylece, gerçeklik okurun karşısına yer değiştirmiş ve şeklen bozulmuş (distortion) olarak çıkar.

rahatsızlıklarının başlaması üzerine mal varlığını satıp kendini yıllık gelire bağlar. Başkent Paris'ten uzaklaşır. Fontenay-en-Rose yakınlarında insanlardan uzak, izole bir yaşam sürmeye başlar. Bu evi, “özünde yapaylık ve yalnızlık üzerine kurulu bir yaşam” sürmek üzere gönlünce döşer (Huysmans 51). Paglia'ya göre “değerli antika eşyalar ve sanat yapıtlarıyla çevrili olduğundan kişisel eşyalarıyla gömülen Firavunlar'ı andırmaktadır. Kendi kültürünün hem rahibi, hem de idolüdür” (434).

*Tersine*⁹, Paglia'nın ifadesiyle, “toplumun değil, doğanın bütünüyle yozlaştığını” ileri sürmesi bakımından ilginçtir (435). Des Esseintes'e göre, gereğince geliştirilmiş insan imgelemi, doğanın sunduklarının karşılıklarını ya da karşıtlarını kendisi yaratabilir, hatta doğayı aşabilir: “Des Esseintes yaşamın tamamen sanatsal ve yapay olmasını ister. Ancak doğa ona dış ağrısı çektirip işkence yaparak, ender rastlanan kokularından dolayı midelerini bulandırıp güzel yiyeceklere doymuş midelerini altüst ederek intikamını alır” (Paglia 434). Başkahramanını bir estetik olarak kurguladığı romanın sonunda Huysmans, topluma ve doğaya dönme önerisinde bulunur. *Tersine*'de söz konusu olan estetik, Natüralist değerlerden tamamen farklıdır. Huysmans, bir ‘yer’ değil, ‘birey’ anlatır. Bilimsel inançların yerine, mistisizmi koyar. Bu eser, *fin de siècle* karamsarlığının dışavurumudur.

Chateaubriand'dan Musset'ye, Baudelaire'den Mallarmé'ye on dokuzuncu yüzyılın neredeyse tüm Fransız yazar ve şairlerinin içine düştüğü bunalımın kökeninde, *fin de siècle*'in çelişkili siyasi ve toplumsal yapısı yer alır. Böylece, gerçek yaşamda (gerçeklikte) aradığını bulamamanın neden olduğu sıkıntı ve beraberinde yapaylığa yönelişle sonuçlanan bu bunalıma, “mal du siècle” (yüzyıl hastalığı) teşhisi konulacaktır (Rincé 7–9).

Fin-de-siècle terimi, bir bakıma *déliquescent* (çürümüş, bozulmuş, yozlaşmış, kokuşmuş) sözcüğünün eşanlamlısı olarak kullanılmaktadır¹⁰. Natüralizm'i dışlayan ve Sembolizm'e öncülük eden Dekadanların sanatı “soysuzlaştırdıkları” ima edilmekte ve bu dönem Parisi'nin “kokuşmuş” bir kültüre¹¹ ev sahipliği yaptığı öne sürülmektedir

⁹ Kitabın başlığı “doğanın tersine, aksine” anlamındadır.

¹⁰ Dekadan sanatçıları arasında ise lüksün ve alabildiğine entelektüel, rafine ve ayrıntılı olanın yayılmasına işaret eder.

¹¹ Sıradan veya siyasi bir konuşmada bir kişiyi, davranışı ya da tarihi bir dönemi ‘dekadan’ olarak nitelemek aşağılamayla eş değer tutulmaktadır.

(Silverman 189). Burjuva sınıfınca Dekadan kabul edilen kavramlar, şeytancılık, züppelik, egzotizm, mistisizm, okültizm ve özellikle erotizm olmuştur.

I.1.a. Erotizm ya da Cinsel Sapkınlık?

Fin-de-siècle Parisi'nin toplumsal yaşantısına monogamiden ve üremeden uzak bir erotizm damgasını vurmaktadır. Krafft-Ebing'in çalışmaları ve özgürlüğü mazoşizmde arayan Sacher Masoch'un yazdıkları¹² dikkat çekmektedir. Vahşice ve ahlaksızca ölmek şıktır. İmparator Neron, genç eşcinseller için yeni bir rol modeldir. Örneğin Huysmans, banliyölerde, "eski ibnelerin koro oğlanı, seks manyağı kadınların da kilise üyesi" olduğu "kara bir kitleden" söz eder (Thurman 137). Vahşi hayvanlar, özellikle kediler en çok rağbet görenlerdir. Kyrie ve Eleison adlı iki lağım faresi besleyen, Dekadan hareketin önde gelen kadın yazarı Rachilde, *Monsieur Vénus* (1884) nedeniyle iki yıl hapis cezasına çarptırıldığında Paul Verlaine onu şu sözlerle avutur: "Ah sevgili çocuğum, yeni bir günah keşfettiysen sen insanlığın velinimetisin!" (Thurman 137).

Foucault, cinselliğin on dokuzuncu yüzyılda "psikiyatri malzemesine" dönüştüğünü belirtmektedir (Cinselliğin Tarihi I 13). Tıp, 1870 yılından itibaren cinsel norm kavramını düzenlemiş, sapkın ve Foucault'nun deyişiyle sınırda gezinen, "periferik cinsellikleri" sınıflandırmaya girişmiştir. On dokuzuncu yüzyılda erotik olanın yeniden kavramsallaşmasına eğilen Emily Apter, cinsellik konusunda yapılan araştırmalarda, cinsel sapkınlıkla eş tutulan erotik zevklerin erkek cinsiyetine işaret ettiğini belirtir:

Bu araştırmalar Krafft-Ebbing'in anıtsal eseri *Psychopathia Sexualis*'ten (1893) Havelock Ellis'in *Studies in the Psychology of Sex*'ine (1897) ve Freud'un *Three Essays on the Theory of Sexuality*'sine (1905) uzanmaktaydı. Sıra dışı cinsel etkinliklerin bu erken tarihçelerinde kadın cinselliği dışında fetişizm, sadomazoşizm, teşhircilik, röntgencilik ve hayvanlarla cinsel ilişki hep erkekler tarafından gerçekleştirilmekteydi. (Apter 215)

¹² Avusturyalı yazarın, *La Vénus à la fourrure* (*Kürklü Venüs*) romanı 1870 yılında yayımlanmıştır.

Fransa’da, reşitler arasında ve özel hayat içinde oğlancılık (sodomi) söz konusu olmadığı sürece, tüm eşcinsel eylemlere üstü kapalı olarak izin veren Napolyon Kanunu, lezbiyen ilişkileri yargı kapsamına bile almamaktadır. Yüzyıl sonu Parisi’nde Safizm ve Dekadans arasındaki ilişkiyi inceleyen Nicole G. Albert, dönemin modern Lesbosu’nun Londra, Hollywood ve Paris olduğunu savunur (Albert 58 – 66). Colette’in arkadaşları arasında yer alan Renée Vivien, Natalie Barney’in dışında, Gertrude Stein ve daha birçok Amerikan ve İngiliz kökenli lezbiyen yazar, burada Püritenlik’ten ve kendi ülkelerinin sosyal sıkıntılarından uzak, özgür bir yaşam sürer. Djuna Barnes da diğer aydınları takiben Paris’e yerleşecektir. Bununla birlikte, 1900’lü yılların öne çıkan figürleri olarak lezbiyenlere *fin de siècle* Parisi’nin sokakları dışında romanlarda da sıklıkla rastlanmaktadır. Lezbiyenler, düzeni bozan bir feminizmin ilk savunucuları olarak algılanmalarının yanında, geniş bir fantezi dünyasının da malzemesi haline gelir. Kimi yazarlarca skandal nesnesi, kimilerince modernitenin kahramanları olarak canlandırılan lezbiyenler, sanatı doğanın yadsınması ve yapaylığın zaferi olarak gören Dekadan imgeleme ilham kaynağı olmuştur.

Lezbiyen tema, özellikle erkek yazarlar arasında popüler bir konudur. Lezbiyenler, edebi metinlerde, Dekadans yazarlarının ve kimi zaman da Sembolistlerin ‘meşum konulara’ yönelmesiyle 1880’li yıllara doğru görülmeye başlar (Albert 10). O zamana kadar, İmparatorluk tarafından oluşturulmuş ‘aile kültü’ altında üstü örtülmüş lezbiyenlik, ancak gizli eserlerde yer bulabilmektedir. Bu eserlere örnek olarak Balzac’ın *La Fille aux yeux d’or*’u, Théophile Gautier’nin *Mademoiselle de Maupin*’ı ve Musset’nin olduğu tahmin edilen *Gamiani* gösterilebilir. 1857’de Baudelaire “lanetlenmiş kadınlara” (*Les Femmes damnées*) övgüler düzer. On sene sonra Verlaine “dostlara” (*Les Amies*) açık saçık içerikli soneler adar. Paglia “*Mademoiselle Maupin* erkek kıyafetine bürünmüş kadını işleyen son yazınsal örneklerden biridir; kadının fabrika ve bürolarda çalışmak üzere evden çıkmasıyla bu Rönesans motifi on dokuzuncu yüzyılda önemini kaybetmiştir” der (419–420).

Lezbiyen tema, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında metamorfoza uğramaktadır. Gitgide bir fiiliyattan ziyade, bir kimliğe gönderme yapar. Tutku kavramı yerini “tensel ticarete” bırakırken, ahlaki bozulma “doğa karşıtlığına” dönüşür. Albert,

bu algı değişikliğini lezbiyenleri ifade etmek için kullanılan *tribade*¹³ sözcüğünün karşılığına denk gelen tanımlamaları karşılaştırarak ortaya koyar. Sözcük, *Encyclopédie*'de (1765) "başka bir kadına tutku duyan bir kadın. Bir erkeği başka bir erkeğe karşı alevlendiren bir tür ahlaksızlık" olarak tanımlanırken, *Nouveau Larousse illustré*'de (1898) "kendi cinsinden kişilerle doğaya karşı tensel bir ticaret yürüten kadın" olarak ifade edilmektedir (Albert 70). Bu değişim, Baudelaire'in lezbiyenlik hakkındaki fikirlerine ışık tutmaktadır. Paglia, Baudelaire açısından lezbiyenliğin "doğurganlığa indirilmiş bir darbe" olduğunu ifade eder, onun eserlerinde "lezbiyenler saygındırlar, çünkü topluma, dine ve doğaya meydan okurlar" (429). Öte yandan Paglia, Baudelaire'in lezbiyenliği olumlamasında, cinsel açıdan özgürleştirici, toplumsal bir amaç aranmaması gerektiğinin altını çizerek, çünkü "gay'lerin haklarını savunmayacaktır" (429). Böylece lezbiyenlik, cinsel bir kimlikten ziyade bir tür "kısır kadın" temsiline dönüştürölmektedir. Kadınlar arası ilişkiye olumsuz bakış, özellikle 1870 yılında Fransa'nın Almanya karşısında uğradığı yenilgi sonrasında doğum oranında azalmaya neden olacağı korkusuyla ilişkilendirilmektedir. Ancak demografik kaygı taşıyan bu görüş, lezbiyenlerin *fin-de-siècle* metinlerinde görölen ezici varlığını açıklamaya yetmez.

Fin de siècle edebiyatının eril söylemi içerisinde lezbiyenliğin edebiyatta ses getirmesinin öncelikli gerekçesi 'rahatsız edici bir kadın' kavramına gönderme yapıyor olmasıdır. Çünkü lezbiyenler sosyal ve aşksal oyunların kurallarını çiğnemektedirler. Romanların ve kısa hikâyelerin içeriği, okuru 'uygunsuzluk' ve 'karışıklık' arasında tereddüt ettirir. Kadınlar arasındaki eşcinsellik, para için evlilik ve zinaya kıyasla daha mekruh görölmektedir. Toplumun bir gerçeği olmaktan ziyade, lezbiyenlik, edebi eserlerde sıkça tekrar edilen süsleyici bir öęe, bir motif¹⁴ olarak karşımıza çıkmaktadır. Albert, önceleri Lesbos'a ait her şeyi nitelemek veya Lesbos Adası'nda yaşayanları ifade etmek için kullanılan 'lezbiyen' sözcüğünün, *fin de siècle* metinlerinde küçümseyici biçimde kullanıldığına işaret eder (73). Lezbiyenlik, gazetecilerin, yazarların, şairlerin, doktorların, lezbiyenleri yatılı genç öğrenci, evli veya dul kadın,

¹³ *Tribade* sözcüğü, Yunanca'da kadınları seven bir kadını ifade etmek üzere kullanılan *tribas* sözcüğünden türetilmiştir. Yine Yunanca'da *tribein* fiili, sürtünmek anlamına gelmektedir.

¹⁴ Kravat takan erkeksi kadın; erkek bulamayan çirkin kadın; dejenere cinsellik yaşayan isterik kadın; cinsel rol olarak erkekleği benimsemiş kadın, *fin de siècle* Parisi'nde lezbiyenliğin çağrışımlarından bazılarıdır.

fahişe, bilgiçlik taslayan feminist biçiminde tasvir eden sanatçıların¹⁵ söylemine dönüşür.

Estetize edilerek ve gizemli hâle getirilerek öyküleştiren kadın cinselliğinin yanında, tabu olarak kalan erkek eşcinselliği ise aynı popülerliği yakalayamaz. *Fin-de-siècle* romanlarında, Georges Eekhoud, Verlaine, Proust veya Lorraine gibi hemcinslerarası aşkı deneyimlemiş yazarların eserleri dışında, ‘oğlancı’, genellikle ‘yollu, gülünç ve acınası travesti’ye karşılık gelir. Lezbiyenliğin bir fantezi figürüne dönüştürüldüğü erkek egemen dünyada, alay etme ve yok sayma nesnesi eşcinsel erkekler olmaktadır.

Théophile Gautier (1811–1872), “burjuva değerlerine saldırıp sanatın ne toplumsal bir yararlılığı ne de ahlaki bir içeriği olduğunu söyler. Güzellik tek başına sanatın görevini üstlenir” der (akt. Paglia 414). Paglia, Gautier ve Dekadan edebiyatçılara göre erkekliğin estetik olmadığı görüşündedir: “Erkek aşk için hermafrodit olmalıdır” diye açıklar (415). Ancak Dekadans’ın vurguladığı erkekteki bu kadınsılık, tam olarak biyolojik dişiliğe tekabül etmez. Diğer bir ifadeyle, erkekteki kadınsılık ‘doğal’ kabul edilmez. Tam da bu nedenle, ‘doğaya aykırı’ olmasından ötürü kadınsı erkek, Dekadan bir motiftir:

Kadınsı erkek, Tanrı tarafından bahşedilen saygın konumdan ve ideali temsil eden erkeklikten uzaklaşmıştır. Bir kadını kadınsı olarak tasvir etmek daha zordur, çünkü kadınsılık onun heves etmesi beklenen tek durumdur. Yani erkek için hakaret olan, kadının gizilgücünün sınırı ve amacı olarak sunulmaktadır. (Robbins 148)

Robbins, kadının kadınsı olmasının eril söylemde norm kabul edildiğine, hatta olumlandığına işaret eder. Erkek-kadın lezbiyen ise bu imgeye karşı durur. Kadından, kadınsılığı öğrenmesi, ‘doğası gereği’ içinde var olan dişiliği ortaya çıkarması beklenirken, kadınsı erkek, yani erkeksi hor görülmekte, hatta aşağılanmaktadır. Kadınsı erkek imgesi, toplumsal anlamda bozulmaya, yozlaşmaya göndermede bulunmasından dolayı da Dekadan bir motiftir. Erkeklik, idealin temsilidir. Buna

¹⁵ Adolphe Belot, *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870); Catulle Mendès, *Méphistophéla* (1890); Paul Adam, *Chair molle* (1885); Octave Mirbeau, *Le Journal d’une femme de chambre* (1900); Charles-Étienne, *Notre-Dame de Lesbos* (1919); Gustave Courbet, *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie* (1864), *Le Sommeil ou les Deux Amies et Paresse et Luxure* (1866).

karşılık erkeksi, eril söylemin inşa etmeye çabaladığı erkeklik imgesini eksiltir, çarpıtır. Paglia, örneğin “erkek gibi giyinmiş kadınlarda her zaman erotik bir koku vardır” derken, “kadın kılıklı” bir erkeğin, erkeklikten sapma olduğundan hep komik ya da nevrotik gösterildiğine işaret eder (420).

Dekadan olarak nitelenen edebiyat eserlerinde (Oscar Wilde’dan Joséphin Péladan’a, Huysmans ve Catulle Mendès dahil olmak üzere), erkekler başlangıçta varolan androjin güzelliğe yaklaşabilmek için kadınsılaşmaya başlarken, kadın erkeksileşir ve şeytanlaşır. 1884 yılında yayımlanan *Monsieur Vénus*’de Rachilde, eşcinselliğin açılımlarını hermafrodit ile ilişkilendirmektedir. Romanın ‘fesat’ kadın kahramanı Raoule de Vénérande erkek olmak ister ve sevdiği adamdan (Jacques) bir kadın yaratır. Adından da anlaşıldığı üzere, Mösyo Venüs’te antik bir efsaneyi parodileştiren Rachilde, kendi cinsini yıkıma uğratmayı arzulayan iki karakter aracılığıyla egemen geleneksel eril özellikleri yerden yere vurmaktadır. Romanda bir kadın-erkek olarak kişileştirdiği Jacques’ın, temsili anlamda Raoule (erkek-kadın) tarafından hadım edilerek yavaş yavaş kadınlaşmasını öyküleştirir. Nihayetinde Jacques, bir metrese dönüştürülür. ‘Hadım edici’ bir nitelik taşıyan kadın başkahramanın (Raoule) eşcinselliği (erkek tarafı), kadınsılaştıran Jacques’ın sonunda kendini bir erkeğe sunmasına neden olur. Bu ihanet üzerine Raoule, Jacques’ı bir düelloda öldürecek ve ardından onun balmumundan bir heykelini sipariş edecektir.

Fin de siècle döneminin bir başka kadın yazarı Renée Vivien’e göre dişilliği ve erilliği sadece lezbiyen bünye bir araya getirebilir (Albert 149). Renée Vivien temel tekliğin, bütünlüğün temsili androjenlik mitosunu Albert’in ifadesiyle “kadınlaştırmak adına yeniden ele alır” (149). *La Double Ambigüité* şiirinde kadın sevgilisini cinsiyetleri yeniden pay ettiği ikiliğe alıştırarak, kendini ikili bir cinsel kimlik içinde canlandırır:

Ma bouche a possédé ta bouche féminine

Et mon être a frémi sous tes baisers d’amant ,

Car je suis l’Etre Double, et mon âme androgyne

Adore en toi la vierge et le prince charmant (*Renée Vivien*)

[Ağzım senin kadın ağzına sahip oldu / Ve varlığım senin mahub
öpüşlerinde titredi / Çift Yaradılışlı olduğumdan ve androjin ruhum /
Sendeki bakirliğe ve çekici prene taptığından]

Vivien'in lirikleştirdiği androjin, dişi bir bedene ve eril bir ruha göndermede bulunmaktadır. Albert'e göre şiirin başlığı 'çift muğlaklık', 'kadınsı erkek sevgili/kadın efendi'¹⁶ ikiliğine atıftır (150). Şair, iki cinsiyeti uzlaştırdığı yeni bir hermafrodit fikri ortaya koyar. Nitekim Renée Vivien'e göre İdeal Varlık (*Être Parfait*) eril unsuru kendine dahil ederek, tek bir dişil ilkedен meydana gelebilir:

Çirkin, adil olmayan, yırtıcı ve zayıf karakterli ne varsa Eril İlke'den türer. Karşı koyamamacasına güzel ve arzulanan ne varsa Dişil İlke'den türer. Her iki İlke de aynı derecede nüfuzludur ve durdurulamaz bir kine diş bilerler. [Bu kin] birinin diğerinin kökünü kazımasıyla son bulacaktır, ama hangisi nihai zafere ulaşacaktır? Bu muamma ruhların daimi endişesidir. Biz sesimizi çıkartmadan Dişil İlke'nin, yani İyi'nin ve Güzel'in; Eril İlke, yani Hayvani Güç ve Zalimlik üzerindeki kesin zaferini bekliyoruz. (akt. Albert 150)

Fin de siècle dönemi yazar ve şairleri için insan bedeninin doğasında sapkınlık yatmaktadır. Burjuva ahlakını tanımayarak, aklın oluşturduğu kurulu düzenin dışına duyuları kullanarak çıkma imkânı arayan Dekadan edebiyatçılar tarafından, 'sapkın cinsel yaşam' model kabul edilmektedir. Dünya bir bakıma yörüngesinde *tersine* dönmekte ve biçimsiz bir hal almaktadır. Yaradılış ilkesine ters düşen eril ve dişil tür tanımları kafa karışıklığını ve bozulmayı beraberinde getirmektedir. Bu anlamda, Dekadans kültür/doğa karşıtlığını, doğa/doğa dışı (hatalı bir yaradılışın temsili anlamında) karşıtlığına dönüştürmektedir.

Dekadan yazarlar arasında kabul gören dönemin cinsel ideolojisi, içerik olarak, lezbiyen olduğu için 'sapık' ve aynı zamanda 'hasta' kadınlarla doludur. Erkek-kadın veya kadın-erkek, *fin de siècle* yazarlarının eserlerinde, okurun karşısına, yapay bir cinsel yöneliş olarak çıkmaktır. Nitekim *fin de siècle* Parisi'nde yaygınlaşan eşcinsellik, doğanın bozulmasına ya da kıyamete yaklaştıran çöküşe işaret eder. Diğer taraftan *fin-de-siècle* hermafroditi okurun karşısına temel bir karakter olarak çıkmaktadır. Erotizm ise on dokuzuncu yüzyıl sonunda "erkeğin kadının efendisi" olduğu iddiasını kanıtlamak için edebiyat alanında eril söylem tarafından yinelenen bir motiftir (Hunt 22).

¹⁶ Albert, "des féminins amants/Et des mâles maîtresse" ifadesini kullanmaktadır.

I.1.b. Dekadan Edebiyatın Kadına Bakışı: *Femme féconde – Femme fatale*

Ahlaki açıdan çözülen bir toplumda, estetik seyir ve estetik derin düşünüş erkeğe bağışlanan bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır: “Dış gerçeklik yoktur. Ona hayat veren benim. Dünya bizim temsilimizdir” (Baldran 17–18). Dekadan hareketin erkek yazarları, edebiyatın yaratıcı ve sürdürücü aktörleri olarak eserlerinde kadın cinselliğini, ataerkinin çok boyutlu kuşatılmışlığı içinde, kadını kategorize ederek, dar bir kavrayışla bakire/fahişe, metres/eş gibi dikotomiler içinde anlatırlar.

Robbins’ göre, edebiyatın temelini oluşturan sözcükler, yazarın “ifade malzemesi” ve okurun zihninde önceden varolan “ideallerin sembolleri” olarak karşımıza çıkarlar (150). Robbins, gerçek ile ideal arasındaki gerginliği gidermenin ancak iki şekilde mümkün olduğunu belirtir: İdeal olanın gerekliliği üzerine kararlı bir şekilde ısrar etmek veya idealin ideal olduğu için ulaşılmaz olduğundan yola çıkarak idealin gerçeğin varlığının ön şartı olduğunu kabul etmek (142). Bu çelişkinin temsili, on dokuzuncu yüzyılda doğa ile sanat ve edebiyatın kapsamı arasındaki tartışmalara da zemin hazırlamıştır. İdeal olanın imkânsızlığını tanımak ve kabul etmek, sanatta estetik yargıların üstündeki ahlaki egemenliğin önünü kesmiştir. İdeale ulaşmaya çalışmak boşa harcanan bir çabaysa, çelişkinin çözümü kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Robbins’e göre, ahlaktan yana taraf tutup bir tarafı ayrıcalıklı kılmaktansa –kötüye karşı iyiyi, aya karşı güneşi, dişile karşı erili, biçime karşı içeriği v.s.– basit bir şekilde ifadelerin sırasını ters çevirerek ahlaksız bir duruş sergilenebilir (142). Bu hareket on dokuzuncu yüzyıl sonu Parisi’nde görünür bir hâl almıştır.

Robbins dönemin normunu, orta sınıf heteroseksüel erkek tutumuyla ilişkilendirir. Alt sınıftan olanlar “hayvani” ve “akılsız”ken, aristokrasi “tükenmiş” ve “soysuzlaşmış”tır (145). Heteroseksüellik, Kilise ve Devlet tarafından kabul görendir. Eğer norm eril olana aitse ve Dekadans çağın normlarına karşı bir duruş sergiliyorsa, Robbins, “Dekadan eğilimlerin saldırdığı, yani tehdit edilen nesne, erillik ve erkekliktir” (145) diyerek Paglia’nın “erkeğin aşk için hermafrodit olması” gerektiğine dair tespitini olumlar (415). Nitekim güzellik arayışı da erkek cinsiyetinden kaçmak demektir. Robbins, Dekadans’ın “sadece dişil veya kadınsı/efemine’den ziyade ‘dişi’ olarak” görülüp görülemeyeceğini irdeler (146). Normu eril olan belirliyorsa ve dişi olan normdan sapma ve Dekadans alameti olarak karşımıza çıkıyorsa, o halde Dekadans’ı

kadın yazarlarda aramamız gerekir. Ancak Dekadans, kültürel yükün reddini, kamu kimliği ya da görevinin bırakılmasını gerektirdiğinden Dekadanlar genellikle erkektir (Baldran 17).

Natüralistler kadını organik uyumun ve doğanın güzelliğinin temsili olarak tarif ederken, Dekadanlar bedeni genellikle doğal içeriğinden ayırmaktadır. Silverman'ın tespitine göre, Fransa'da 1880'li yıllarda sembolik resim ve edebiyatta ölümü arzulayan, baştan çıkarıcı kadın figürleri yerine, Natüralizm akımının yücelttiği verimli ve yaşam veren kadın figürleri öne çıkmaktadır. Silverman'ın deyimiyle “simgesel *femme fatale* (uğursuz/öldüren kadın) samimi bir *femme féconde*'a (doğurgan kadın) dönüştürülür (Silverman 190). Doğal olduğu için cazip *femme féconde* ya da tehlikeli olduğu için seksi *femme fatale* arasındaki ortak nokta, ikisinin de erkek imgeleminin ürünü olmasıdır. Huysmans, çağının ayartıcı kadını şu şekilde tanımlar:

Yok edilmesi olanaksız Kösnüllüğün simgesel tanrıçası, ölümsüz İsterinin tanrıçası, özellikle de etlerini katılaştırıp kaslarını sertleştiren istem yitimiyle seçilmiş lanetli Güzellik, eskil çağın Helene'si gibi, yanına yaklaşan her şeyi, gördüğü her şeyi zehirleyen, ilgisiz, sorumsuz, duyarsız, canavarımsı Hayvan. (79–80)

Dekadan sanat içerisinde kadınların tezahürüne dair eksiklik yoktur. Dünya, Dekadan eril imgelem tarafından yeniden tanımlandığına göre, kadın da bu imgelemde yerini alır. Dekadan yazarlar için kadının yeri, bir imge olarak eril hayal gücünün tespit ettiği sanat yapıtının içidir. Söz konusu kadınlar, vampir, ilham perisi, bakire, fahişe olmak üzere her türlü şekil ve ebatta belirirler. Colette'e göre, 1900'lerin edebiyatı “büyüler ve maskelerler, kara ayinler, kesilmiş kafaları nergisler ve mavi kurbağalar arasında yüzen kendinden geçmiş kadınlarla” doludur (*O Zevkler* 61).

Baudelaire'in, 1864 yılında kaleme aldığı *Mon coeur mis à nu* makalesinde yer alan “kadının doğal ve bu nedenle tiksindirici” olduğu savı ise ilginçtir (*Mon coeur mis à nu*). Paglia, Baudelaire'in eserlerinde kadının, cinsellikten arınmış bir vampire, leşe ya da lezbiyene dönüştüğünü iddia eder. Ona göre, Baudelaire cinsel âlemi bütünüyle “kadınsı terimlerle” yeniden şekillendirir (429):

Baudelaire, kadın için güzellik ürünlerinde aşırılıktan yanadır. [...] Yüz bir maske, boya sürülecek bir tuvaldir. Kadın “şehirli ve doğaüstü” gözükmesi

gereken bir “idol”dür. [...] Her zamanki gibi Baudelaire kadını katı, metalik görünüşüyle *objet de culte*'e dönüştürür. Kadının görünüşüne vurgu yapmak demek iç dünyasını, karanlık döl yatağını inkâr etmek demektir. (433)

Böylece, Dekadan edebiyatta kadın, estetize edilmiş, içerikten yoksun, ‘doğası inkâr edilen’ bir nesneye dönüştürülür. Catulle Mendès’in 1890 yılında kaleme aldığı *Méphistophéla*'sında kadın kahraman Sophie'nin toplumsal yaşam ve kendi dünyası arasındaki bölünmüşlüğü dikkat çekicidir:

Ni fille, ni épouse, ni mère, quoi donc, alors? Eh! Ce qu'elle était, le savait bien: elle était l'emportée amoureuse des vierges et des femmes, la rivale triomphante des mâles, la chercheuse, la donneuse des ivresses défendues par la loi imbécile des sexes. [*Ne kız ya da eş, ne de anne, peki ne o halde? Eh! Ne olduğunu iyi biliyordu: Bakirelerin ve kadınların uzak aşığı, erkeklerin muzaffer rakibi, araştırmacı, aptal cinsiyet yasasının savunduğu sarhoşlukları dağıtan bir oyuncu*] (Mendès 303)

Mendès'in kendi isteği dışında acımasız bir askerle evlendirilen Sophie'si hamile olduğunu anladığında isyan eder:

Vierge amoureuse d'une vierge, on l'avait faite épouse; épouse enfin évadée, elle sera une mère de famille; éprise des ardentes stérilités, elle sera féconde; et il lui sortirait des entrailles une chose vivante, qui proclamerait le baiser nuptial. [...] Non, [...] elle n'accepterait pas cette ressemblance avec les femelles. Mourir? Soit; enfanter? Non. Elle ne laisserait pas se développer jusqu'au fruit l'exécrable semence; elle n'avouerait pas sa féminité maternisée [...]; tout son être se révoltait contre une fonction qui n'était pas la sienne [...]. [*Bir bakireyi seven bir bakire, eşe çevrildi; tam paçayı kurtarmışken, şimdi anne olacak; yaman kısırlığın yavaş yavaş olgunlaştırdığı [Sophie] verimli olacak; [kocasına] rahminden, gerdek gecesinin sonucunu bildiren canlı bir şey çıkaracak. [...] Hayır, [...] dişilerle olan bu benzerliği kabul etmeyecek. Ölmek? Ya da doğurmak? Hayır. Kendinde iğrenç tohumun meyvesini yetiştirmeye izin vermeyecek. Anneliğe hapsedilen kadınlığını kabul etmeyecek. Bütün varlığı ona ait olmayan bir işleve karşı ayaklanıyordu.*] (Mendès 296–298)

Sophie ölmez. Fakat Huysmans'ın “ilgisiz, sorumsuz, duyarsız, canavarımsı Hayvan” olarak nitelediği *fin de siècle* dönemi kadın roman kahramanlarından biri olan Sophie, bebeği doğurduktan sonra terk eder (Huysmans 80). Mendès, kadının toplumsal rollerinin dönüşümünü (önce kız, evlenme çağına erişen kadın, evli kadın/eş ve evli kadını bekleyen kaçınılmaz son annelik) Sophie'de karakterize etmektedir.

Nathalie Prince, sanatın genel ölçütleri konusunda Natüralizm'e karşı çıkan Dekadan zihniyetin, edebiyatta kadın imgesini tasarlamak söz konusu olduğunda, Natüralist imgelemi katbekat “derinleştirdiğine” vurgu yapmaktadır (Prince 41). Her iki sanat akımı, mizojini kavramını olumlamada koşutluk gösterir. Öncelikle kadın zekâsının, erkek zekâsından aşağı olduğunu ileri süren savlar ortaya konur. Kadının erkekten daha güçsüz olarak algılanması, fiziki olmanın dışında, aklını erkek kadar kullanamayacağı iddiasıdır. Berna Kılınç, *Aklın Cinsiyeti Var mı?* başlıklı makalesinde, Paris Antropoloji Derneği'nin kurucusu, kafatası ve beyin ölçümleriyle meşhur cerrah Paul Broca'nın 1861 yılındaki şu ifadesine dikkat çeker:

Unutmamalıyız ki, kadınlar ortalamada erkeklerden biraz daha az zekidir, bu abartılmaması gereken fakat yine de yadsınmayacak bir gerçek. Bu yüzden kadınların nispeten küçük beyin hacminin, onların bir yandan fiziksel, diğer yandan entelektüel düzeyde aşağı olmalarından kaynaklandığını farz edebiliriz. (Kılınç 35)

Entelektüel bağlamda erkekten aşağı konuma oturtulan kadının, güzel görünmek için yapay malzemelere ihtiyacı vardır. Güzel kadın ise beraberinde korkunç bir son getirerek, bir lanet ile ilişkilendirilir. İçgüdülerine bağlı bir yaratık olarak kadın, ruhu yok etme pahasına bedenini işlevlerine ayrıcalık tanır. Robbins, Viktorianizm'in tutucu tavrı ile “kadınsı Dekadans” arasındaki farkı şu şekilde ortaya koyar:

Önceki, kadını onu haklarından mahrum etmek adına bir kaideye oturtur. Sonraki, yarattığı kadının gücüne inanır ve onun kölesi olur. Ona [yarattığı kadına] erkeğin cinsel iktidarından kaynaklanan gücü [*potency*] teslim eder. Bu güç, sahip olunacak kadında, dişil olmayandır. İçeri girmesine müsaade ettiği erkekte, efemine olandır (Robbins 147).

Kadının fetişleştirilmesi, onun tehlikeli bir figürden sonsuz bir güzellik nesnesine dönüştürülmesine neden olmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl sonunda kadın,

edebiyatta erkekler tarafından temsil edilmeye devam ederken, çağın getirdiği toplumsal dönüşüm kadını kamu alanında görünür kılarak özneleşmesine olanak sağlayacaktır.

I.1.c. *Femme nouvelle* ve Dişil Edebiyat

On dokuzuncu yüzyılda sosyal sınıf, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, ırk, milliyet ve hatta ‘normal’ kabul edilen her şey arasındaki kesin sınırlar kalkmaktadır. Erkek burjuva elitlerinin, bilim, tıp, ekonomi ve siyasetteki gelişmelere kucak açmasının temelinde, beden politikasını, kadını, proleterleri ve cinsel sapkınları, yani ‘yıkıcı gücü’ veya ‘büyük girdabı’ düzene sokabileceklerine olan inanç yatıyor olabilir mi? *Fin de siècle* Fransası, modernite ile ilişkilendirilen çelişki ve sosyal sorunlardan daha fazlasına şahit olmuştur. Fransa’nın Kilise, Monarşi ve Aristokrasi’ye karşı şiddetli bir başkaldırıdan doğan demokratik cumhuriyet deneyimi, insan haklarının evrenselliği ve bazı kategorideki insanları yurttaşlık haklarından yoksun bırakma zorunluluğu arasında süregelen karşıtlıklarla doludur. Örneğin, Üçüncü Cumhuriyet Rejimi varlığı süresince ısrarla kadınların oy vermesine karşı çıkmıştır. Yirminci yüzyıla geçişte *femme nouvelle*’in doğuşunda, cumhuriyetçi değerler, fiziksel sağlık ve hayal gücü rol oynamaktadır. Silvermann’a göre *femme nouvelle* (Yeni Kadın), Dekadanların ve Natüralistlerin süs nesnesi konumuna indirgediği kadın imgesini tehdit eden bir tanımlamadır (193).

Sosyalist eğilimlerin egemen olduğu Fransız feminist hareketinin amacı, kadınların siyasi haklarını elde etmelerini sağlamaktır: Eğitim hakkı ve çalışma koşullarının iyileştirilmesi. 1850 tarihli Falloux Kanunu, ikamet eden kişi sayısı sekiz yüz olan her yerleşim biriminde, bir kız okulu açılmasını öngörmektedir. 1867’de Victor Duruy, ikamet eden kişi sayısını üç yüz olarak belirler ve kızlar için ortaöğretim kurumları oluşturur. Ancak her türlü cinsiyetçi tedbir nedeniyle, bu kanunların uygulanmasında sorunlar oluşmaktadır. 1866 yılında, Fransa’da çalışan nüfusun yüzde otuz üçünü kadınlar oluşturmaktadır (Rincé 294). Ancak özellikle sanayi alanındaki çalışma koşulları, insanlık dışı olarak nitelenmektedir. Bu tabloya kadınların kazandığı paranın, erkeklerin aldığı maaşın yarısına denk geldiğini de eklemek gerekir. 1865 – 1870 arasındaki dönemde, kadınların çalışma koşullarını düzenleyen mevzuatlar gündeme gelerek kadın sendikaları oluşturulacaktır.

1890'lı yıllarda Fransa'da yasal alanda ve çalışma yaşamında getirilen değişikliklerden gerçekten etkilenen kadın sayısı az olmakla birlikte, yeni tip bir burjuva kadını yabancı ve aykırı yapısı ilgi çekmeye başlar. *Femme nouvelle* (Yeni Kadın) imgesinin yaygınlaşmasına katkıda bulunan en önemli etken Fransız feminizminin genişlemesidir (Silverman 194). Yeni Kadın, evlilik ve yuva yerine, eğitim ve özgürlük aramaktadır. O dönem Fransası'nda kıvılcımlanan fikirler, cumhuriyetçi siyasi yapı tarafından toplumun en küçük 'kutsal birimi' aileye karşı bir saldırı olarak algılanır ve sosyalist tehditle bir tutulur. 1881'de bu defa yüksek öğrenimin önünün açılmasıyla kadınlar, yüksek eğitimde (Julie Daubié, Emma Chenu) ve doktorluk, avukatlık gibi saygın 'erkek' mesleklerinde görünmeye başlar. Sayıları oldukça az olsa da, değişen durum Yeni Kadın'ın gücünü vurgulamaktadır. 1884'te yeni boşanma yasasının yürürlüğe girmesiyle, Fransız kadını kocasına boşanma davası açma hakkını elde eder. Böylece, mesleği uğruna aileyi reddedebilecek, kocasına meydan okuyabilecek Yeni Kadın, burjuva yaşamını düzenleyen, özel/kamu, aile/iş, üreme/üretim gibi cinsiyete dayalı temel bölümlenmeleri sarsabilecek bir tehdit olarak algılanır.

Kutsallıktan uzaklaşma, iktidarın dayattığı normlara karşı başkaldırı ve doğal olandan vazgeçişini içeren Dekadan hareket, bu anlamda bir devrim niteliği taşımaktadır. Nitekim Gautier'in tanımladığı biçimde "bütün paletlerden renkler, bütün klavyelerden sesler alan" Dekadans'tan kurtulmanın yolu olarak, her alanda melezliğin reddi önerilir (Baudelaire 17). Irkçı ideoloji, kültür dünyalarının birbiriyle karışmasının çöküş, çürüme, 'dekadans' yarattığına inanır. Thurman bu dönemde öne çıkan Antisemitizm, eşcinsellik ve mizojini arasındaki ortaklığa dikkat çeker:

Yahudi, "Yeni Kadın" ve homoseksüel aynı anda hem çekici hem de itici olan, popüler imaja sahip figürlerdi. Her halükârda kurulu düzen için yarattıkları tehlike aynıydı: Melezleşme. Bunlar (hepsi birden) bir yandan, iç veya dış her türlü sınırın ihlal edildiği bir sırada eski sabit ulusal kimlik kategorilerinin, bir yandan da (sadece ikisi) toplumsal cinsiyetin çürümesini tehdit ediyorlardı. Nesnellik dini olan Kartezyen'in, çağın en büyük beyinlerinin saldırısına uğraması 1900 yılına rastlar ve bugün hâlâ iç içe yaşadığımız anlam ve benliğin bütünlüğü konusundaki kaygılar bu

olağandışı anarşik ve doğurgan anın eseridir. Dışavurumcular nesnel algılamayı sorgulamışlardı; oysa şimdi Freud nesnel bilinç, Proust belleğin hakikati, Einstein da madde ve enerjinin, zaman ve uzayın mutlaklığı üzerinde duruyordu. (Thurmann 17)

Ancak Zeynep Direk, “ırkçılığı, homofobiyi ve kadın düşmanlığını paralel ya da analogik olan iktidar ilişkileri gibi ortaya koyan modele direnmek gerektiğinin” altını çizer:

Bunların soyut düzlemde yapısal bir eşdeğerlilik arz ettiklerini öne sürmek, hem onların inşa edilmelerinin ve geliştirilmelerinin özgül tarihlerini gözden kaçırmaya sebep olur, hem de bu iktidar vektörlerinin kendilerini dile getirmek için birbirlerini nasıl varsaydıklarını ve kullandıklarını ortaya sermek gibi önemli bir çalışma ertelenmiş, geciktirilmiş olur. (Direk 68)

Yeni Kadın’a yer açan eşitlik feminizminin çelişkisi, kadın ve erkeğin eşit olduğunu öne sürerken kadını farklı bir kategori olarak ortaya çıkarmasıdır. Başka bir deyişle, bir taraftan farklılığı reddederken, diğer yandan farklılığı kabul etme ihtiyacında olmasıdır. Böylece *fin de siècle*’in öfkeli kadınlarının sahte olduğu kadar zor bir seçim yapmaları gerekmektedir: Ya kadınlıklarını erkeklerin insafından kurtarıp ona saygınlığını teslim edecekler ya da eril bir özerkliğin sınırları içinde yaşamaya razı olup hem maddi hem manevî yönden ‘özgür kadına’ karşı bir alanda yer alacaklardır.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde belirli bir teknik eğitim gerektirmeyen edebiyat, kadının el atabileceği nadir uğraş alanlarından biriydi. Jean Larnac’a göre okulun rolü sadece “dâhiyi geliştirmesi ve desteklemesidir” (Larnac 224). Larnac, eğitim almamış, ama dâhilik mertebesine yükselmeyi başarmış kadın yazarlara örnek Madam de La Fayette’i (1634 – 1693), Germaine de Staël’i (1766 –1817), George Sand’ı (1804 – 1876), Colette’i (1873 – 1954) ve Anna de Noailles’u (1876 – 1933) gösterir. On dokuzuncu yüzyılda Fransız kadın yazarlarının¹⁷ sayısında görülen artış, dönemin erkek aydınlarına malzeme sağlamaktadır. Goncourt Kardeşler, yeni kurdukları *Académie*’ye “kadınlar giremez” şartını koyar. Jules Barbey d’Aureville,

¹⁷ Rachilde (Marguerite Eymery), Gyp (Gabrielle de Mirabeau), Marcelle Tinayre, Judith Gautier, Gérard d’Houville (Marie-Louise de Hérédia de Régnier), Colette Yver, Lucie Delarue-Mardrus, Renée Vivien, Anna de Noailles, Myriam Harry, Juliette Adam, Arvède Barine, Sévérine (gazeteci Caroline Rémy), Georges Sand, Jane Dieulafoy, Marie Bashkirtseff, Gabrielle Réval (Gabrielle Logerot) – bu kişiler Colette’in en ünlü çağdaşlarından bazılarıdır.

feministleri ima eden, Türkçe'ye *Mavi Çoraplılar* diye çevirebileceğimiz *Les Bas-bleu* (1877) adlı makalesinde birçok çağdaşına, bir kadın yazarın “başarısız erkek” olduğunu söyler (akt. Thurman 177). Bu söylem, Freud'un kadını erkeğin tamamlayıcısı veya karşıtı olarak değil, “eksik erkek” olarak görmesiyle koşutluk göstermektedir.

Julia Kristeva, olumlanma ve kendini gösterme arzusunun, kadını annelik dışında neden sanatsal ve özellikle edebi yaratıma yönlendirdiği üzerinde durur:

Edebiyat toplumsal normların karşısında olduğu, kendi dışında hep bastırılan, geceye ait, gizli ve bilinçdışı bir evren hakkında bir bilgi olduğu, hatta zaman zaman o evrenin hakikatinin kendisini ifşa ettiği için mi? Söylenmeyi, tekinsiz olanı bu şekilde açığa çıkararak toplumsal sözleşmenin kendi üzerine dönmesini sağladığı için mi? Toplumsal işaretlerin insanın hevesini kursağında bırakan soyut düzeninden, günlük iletişimin sıradan sözcüklerinden bir oyun, fantezi alanı ve hazza hasredilmiş bir mekân yarattığı için mi? Flaubert ‘Madame Bovary mi? O benim,’ demişti. Bugün birçok kadın ‘Flaubert mi? O benim’in hayalini kuruyor. (Kristeva, “Women’s Time¹⁸” 873–874)

Edebiyat tarihinin ‘kötü kadını’ Madam Bovary, Flaubert tarafından ağgözlü ve hafifmeşrep olarak tasvir edilir. Aşkın ne olduğunu iki yasak ilişki yaşayıp, kocasını aldatarak keşfeder. ‘İhtirasın’ ve ‘iharetin bedeli’ kahramanın sonunu hazırlar. Kristeva'nın ima ettiği, kadınların artık erkek imgeleminde yer alan, tasarlanan, biçimlenen bir ‘karakterden’ ziyade, o karakterleri yaratan kişi olma isteğidir. Bu istek, belki de on dokuzuncu yüzyılda kadın yazarların sayısında gözlemlenen artışı açıklamaktadır.

On dokuzuncu yüzyılda Fransız kadın edebiyatı bir patlamaya tanık olmaktadır. Tahmini olarak eserleri yayımlanmış kadın yazar sayısı değişiklik göstermekle birlikte, bir önceki yüzyıla oranla yükseldiği kesindir. Jean Larnac, Fransa’da kadın edebiyatının izini sürdüğü *Histoire de la littérature féminine en France* adlı kitabında, 1908 yılının kitap kataloglarında 738 adet kadın edebiyatçının yer aldığını belirtir. On sekizinci yüzyılda ise bu sayı sadece 300’dür (155 – 223). On dokuzuncu yüzyıl başında erkek yazarların Monarşi’ye karşı giriştikleri bağımsızlaşma hareketinin bir benzeri, kadın

¹⁸ Makalenin İngilizcesi’nden yaptığım alıntının çevirisi bana aittir.

yazarlar arasında edebiyatta erkek egemenliğine karşı verilir. 1904 yılında, şair Anna de Noailles yönetiminde *La Vie heureuse* dergisinin yirmi kadın çalışanından oluşan, aralarında Caroline de Broutelles, Alphonse Daudet, Jeanne Nette, Séverine, Juliette Adam, Gabrielle Réval'ın de bulunduğu bir jüri heyeti, Goncourt Ödülü'ne alternatif olarak Femina Ödülü vermeye başlayacaktır.

Yüzyıl başında kadınlar edebiyat alanında deneysel hareketlere öncülük ederek yenilikçi bir tavır sergilerler: Madam de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) ile karşılaştırmalı edebiyat eleştirisini ortaya koyar. Claire de Duras, *Ourika*'da (1824) ilk defa Avrupa kökenli ve şizofren Avrupa bilincine sahip zenci bir karakter yaratır. Delphine de Girardin'in *Lettres parisiennes* adlı yazıları, 1836 – 1848 yılları arasında yaygın dağıtımı yapılan *La Presse*'in sütunlarında yer alır. *Le Mercure de France*'ın kurucusu, Matmazel Baudelaire lakaplı¹⁹ Rachilde ise 1870 sonrası Fransız kadın yazarları arasında en çok eleştirilen ve belki de en çok dikkat çeken yazardır. Ürküten, öfkeli ve ironik öyküleriyle Fransız kadın romancılar arasında farklı bir yer tutar. İncelikli eseri *La Tour d'amour* (1899), Louis-Ferdinand Céline'in *Voyage au bout de la nuit*'sinden Sartre'in *La Nausée*'sine ve hatta Beckett'in ünlü *En attendant Godot*'su gibi modern metinlerde varlığını hissettirir (Finch 47). On beş yaşında Marquis de Sade okumaya başlayan Rachilde, gerçekdışı, imkânsız, kâbus, hayal gücü, sapkınlık, şeytani sahneler ve vampirlik²⁰ üzerine yazmıştır. Nitekim Rachilde, tam anlamıyla Dekadan hareketi eserleriyle besleyen bir yazardır.

Zamanın toplumuna nesnel açıdan yer veren Gyp'in 1883'te yayımlanan *Autour du mariage* adlı kitabının, 1899 yılına gelindiğinde doksan dördüncü basımı yapılır. Kitabın kahramanı Paulette, Yeni Kadın'ın özünü temsil edecek şekilde 'arsız' bir genç kadındır. Ana öğretilerden ayrılmaz (örneğin evlilik dışı ilişki yaşamaz), fakat başka geleneklere karşı gelir. Seks hakkında "arsızca" bilgi sahibidir (örneğin kocasına yeni pozisyonlar denemeyi önerir). Kocasız olmadan erkek arkadaşlarıyla yüzmeye gider. "Edepsizce" giyinir. Erkek vücutlarına, genelde erkeklerin kadınlara yapmaya alışık olduğu tarzda gözünü dikerek samimiyetle değer biçer. Tüm bunlar sadece eşini değil,

¹⁹ Jean Larnac'ın verdiği bilgiye göre bu lakap Rachilde'e, Barrès tarafından verilmiştir (Larnac 16).

²⁰ Rachilde'in ilgilendiği konuları içeren eserlerine örnek olarak *Les hors nature* (1897); *L'Heure sexuelle* (1898); *Le meneur de louves* (1905); *La souris japonaise* (1921); *Les Rageac* (1921) gösterilebilir.

özellikle tutucu kayınvalidesini de dehşete düşürür. Kayınvalidesinin Paulette’te kusurlu bulduğu davranışların başında günlük konuşma dili gelir. “Konuşmanı, sözlerini ve hareketlerini” der Paulette’e, “tamamıyla değiştirmelisin” (344). Bir sayfa sonra daha sert bir vurguda bulunur:

Votre language aussi est déplorable. Vous parlez argot! De mon temps, jamais une femme ne se fût permis de dire de semblables choses...
[Konuşmanız da içler acısı. Argo konuşuyorsunuz! Benim zamanımda, bir kadın asla bu tarz şeyler söyleyemezdi...] (345)

Yaşlı kadın hem haklı, hem de haksızdır. Yüzyıl başından beri, Madam de Montanclos (1736–1812) gibi güldürü türünde eserler veren kadın drama yazarları, eğlencenin beklenen bir ögesi olarak, güldüren jestleri ve halk dilini eserlerinde kullanmaktadır. Bu unsurlar, kadın ve erkek, her iki cinsiyetten dilbilgisi son derece zayıf uşakların, hizmetçilerin ve alt sınıf sevgililerin ağzından dillendirilir (Finch 47). Natüralizm, Gyp’in anlatımını canlı bir konuşma diliyle renklendirmesine yardımcı olsa da, Gyp’te akıma ayrıca katkıda bulunmaktadır. Zola’nın dolaylı ve dolaysız anlatımları argo bir dille yazılmış eseri *L’Assommoir* (1877), Gyp’in kitaplarını yayımlamaya başlamasından birkaç yıl önce basılmıştır. Alison Finch makalesinde, “Gyp, argo dili geniş bir yelpazede kullanan ilk Fransız kadın yazar olmanın ötesinde, cinsiyetler ve kuşaklar arasındaki çatışmanın bir parçası olarak kullanan ilk kişidir” der ve “örneğin Zola böyle bir tercihte bulunmamıştır” diyerek, Gyp’in Natüralizm’e katkısına işaret eder (Finch 49). Gyp’in dönemin anlatımına diğer bir katkısı, diyalog kullanımındır.

Dönemin pek tanınmayan, bununla birlikte serbest şiirin teknik anlamda yenilikçi isimlerinden biri Marie Krysinska (1857–1908)’dir. Polonya’da doğan ve on altı yaşında Paris’e yerleşen yazar, zamanın Bohem çevresi tarafından kabul görmüş ve edebi toplantılarında yer almıştır. Önceleri *Le Chat Noir*’da²¹, Verlaine ve Cros’un şiirlerini müziğe uyarlayan bir *chansonnière* (besteci ve şarkıcı) olarak kariyerine başlar ve sonrasında şiirleri önde gelen edebiyat dergilerinde yayımlanır. Finch’e göre, kullandığı yoğun aliterasyonlar ve yarım uyaklar sayesinde birbirine karışan, hatta

²¹ *Le Chat noir* (Kara Kedi), 1881 yılında Rodolphe Salis tarafından Paris’te kurulmuş meşhur bir kabarenin adıdır. Salis, bir yıl sonra aynı adla bir dergi çıkarmaya başlar. Montmartre’da bulunan kabare, *fin de siècle* Parisi’nin Bohem hayatının sembolü konumuna yükselmiştir. *Le Chat noir*’ın müdavimleri arasında Paul Verlaine, Jules Lagogue, Maurice Rollinat gibi dönemin öne çıkan Dekandan sanatçıların isimlerine rastlanmaktadır.

birbiri içinde eriyen sözcükler, okurda kavranabilir bir içerik hissi yaratır (52). En önemlisi, Krysinska'nın geleneksel Fransız nazım sanatı kurallarına karşı çıkan ve bu dönemde değişiklikler uygulayan yenilikçilerden biri olmasıdır. Serbest şiir, yirminci yüzyıl Fransız şairleri arasında moda haline gelecektir.

Sosyal araştırmalar dışında, edebi monografiler kaleme alan Arvède Barine, Rachilde, Séverine cinsiyetsiz takma adları tercih eden kadın yazarlardan bazılarıdır. Dekadan hareketin içinde yer alan Jane Dieulafoy ve Rachilde erkek kıyafetleriyle dolaşırlar. Larnac'a göre, bu iki yazar, eserlerini "kadınlığın her türlü esaretinden kurtarmak" niyetindedir (225). On dokuzuncu yüzyıl Fransız Edebiyatı içinde kadın yazarların eserlerinde, anılar ön plana çıkmaktadır. Kadınların, edebiyatın merkezine kendilerini yerleştirmelerinin, eril bakış açısını benimsemiş olmalarından kaynaklandığı söylenebilir. Özellikle çocukluk ve ergenlik dönemi ilginç bir motiftir: 'Kadın olmanın bilincine' varmadan önce, ruhun cinsiyetsiz ve özgür olduğu dönem. Lucie Delarue-Mardrus (1874–1945), küçük kız ruhunu "taze, leziz ve cinsiyetsiz" olarak niteler: "çocukluğun sarhoşluğu, tarifsiz sarhoşluk, sonra yeniden asla bulunmayan sarhoşluk... Daha sonra elbette doğa, müzik, şiir sevilir. Ama bu sevgiyi yazıya geçiririz, üzerine kafa yorarız, onu işleriz. Artık [bu sevgi] hiçbir zaman savunmasız uğramaz bize" (Larnac 226–227). Sembolist idealizmin reddini savunan Anna de Noailles, kendisine pek çok vaatte bulunmuş bir yaşın uzaklaşmasından duyduğu üzüntüyü dile getirir:

Tu t'en iras un jour de moi, jeunesse,

Tu t'en iras tenant l'amour entre tes bras.

[Bir gün benden çekileceksin gençlik,

Aşkı kollarının arasında tutarak benden çekileceksin] (Larnac 227)

Renée Vivien de aralarında bir yaş fark bulunan çağdaşı De Noailles ile benzer duygular içindedir:

Mais puis-je me résoudre à la maturité,

A la maternité lourde et lente où s'apaise

La colère à l'oubli du glorieux malaise?

[Olgunluğa çözüm bulabilir miyim,

Ağır ve yavaş olgunluğa

İçinde görkemli huzursuzluğun öfkeyle yatıştığı] (Larnac 227)

Tamamı birbiriyle benzerlik gösteren, kadınlar tarafından kaleme alınmış sayısız genç kız portresine rastlanmaktadır: Séverine, *Line* (1921) adlı eserinde çocuğu “kümeşte doğmuş yabancı ördek” olarak betimler (Larnac 227). Colette’in Claudine’i Montigny ormanında kaybolmaktan hoşlanır. De Noailles, Marcelle Tinayre, Myriam Harry ve Gérard d’Houville’in kadın kahramanları “özgür genç hayvan görünüşüne” sahiptir (Larnac 228). *Le Roman de six petites filles* (1930) adlı eserinde, Delarue-Mardrus’ün öykülediği küçük kızlar, “hiçbir gözetim, idare olmaksızın, tamamen kendi parklarına terk edilmiş, fantezilerine bırakılmış, ahlaki kısıtlamanın bile hiçbir zaman toprağa, içgüdüye o kadar yakın minik doğal ruhlarına dokunmayacağı” şekilde yaşarlar (Larnac 229). Bu genç kızlar büyüdüklerinde, “doğanın” onlara vaat ettiğini vermeyen ve onları reddeden toplumla çatışacaklardır.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca kadınların yazdığı eserlerin artalanında doğa çarpıcı bir biçimde ön plandadır. “Erkek, Tanrı’yı bulmayı tüm kalbiyle isterken, [ve böylece] ulaşılmaz, hemen hemen soyut bir ideale doğru yükselirken” der Larnac, “doğaya daha yakın kadın, sanki olmazsa olmaz yoldaşı, erkeğin yanında duyduğu acılarının tesellisini orada bulacağını umar gibi ona [doğaya] eğilir” (Larnac 236).

Kadınların edebiyatla uğraşında dikkat çeken bir diğer nokta, erkekleri ele alış biçimleridir. On dokuzuncu yüzyılda kadınlar tarafından kaleme alınmış erkek karakterlerin kadınsılaştığı gözlemlenmektedir. Baudelaireci çift altüst edilerek, kadın kahramanlar hemcinsleri tarafından zarif, kurnaz ve karmaşık olarak tanıtılır. Erkeklerle ise ancak yardımcı roller düşmektedir. Örneğin, Colette Yver’in kadın kahramanları, erkeği bulunduğu krallara yaraşır konumundan indirerek *Princesses de science*²² (Bilim Prensesleri) veya *Cervelines*²³ olarak öyküleştirilirler. Aynı şekilde Gabrielle Réval’in *Sévriennes*²⁴,leri, Marcelle Tinayre’in *Rebelles*’i (Asiler) ve Suzanne Normand’ın *Cinq femmes sur une galère*’de anlattığı gazeteci ve roman yazarı kadın kahraman örneklerinde olduğu gibi kadın başkahraman, erkeği yerinden etmektedir (Larnac 230). Colette’in erkek kahramanları ise, verdikleri bedensel zevkler dışında alçaktırlar. Sevilmeye değer bir adam, adeta cehennem azabına davettir. *Avare Kadın* (1910)

²² Bu eser 1907 yılında Femina Ödülü’nü kazanmıştır.

²³ *Cerveline* sözcüğü Fransızca’da, anne ve kadın rollerini reddederek, düşünen, kafa yoran, eğitimin önemine vurgu yapan kadınları ifade eden küçümseyici bir terimdir.

²⁴ 1881’de açılan, öğretmen ve araştırmacı yetiştirmeye yönelik hizmet veren yüksek öğretim kurumunda eğitim görmüş kimse. Sèvres’de yer alan okulun kız öğrencilerine verilen ad.

eserinin başkahramanı Renée Nérée aracılığıyla Colette, cinsel zevkleri “aşk” olarak kabul etmenin yanlışlığı üzerinde durur. *Le Blé en herbe* (1923), *La Vagabonde* (1911), *Chéri* (1920) ve *La Fin de Chéri* (1926): Erkekler sadece süsleyici, işe yaramaz ve faydasızdırlar. Carter, “*Le Blé en herbe*’deki lezzetli Phil, [kız arkadaşı] Vinca pikniklerini hazırlarken huzur içinde plajda yayılmıştır. Kadının rolü hizmet etmektir, ama rol Phil’i asalak yerine koyar” der (Carter 29). Colette’in erkek kahramanları aynı zamanda toy ve zayıf karakterlidir. *Duo*’da (1934) sularda gerçekleşen, *La Fin de Chéri*’de (1926) ise erkek kahramanın kendini vurmasıyla sonuçlanan –ki Kanetti “edebiyatın en fiyakalı, en romantik erkek intiharı” olarak niteler (41)– iki ‘eşsiz’ erkek intiharı dikkat çekmektedir.

Kadınların edebiyat haricinde de sürekli itildikleri alan annelik, Larnac’ın ifadesine göre bu dönem kadın yazarları tarafından “görmezden gelinmiştir” (231). Larnac, Colette’in Léa karakterini bencil olmakla suçlar: “Cicim’in ruhunun derinliklerinde çaktırdığı şimşeklerle ilgilenmez” der (231). Ona göre, Léa “anaç” bir kadın olmalıdır. Edebiyatla uğraşan kadınların, anneliği edebiyatlarından dışlamalarının nedeni, annelik arzularının geriletici olduğuna dair inanç olabilir.

I.2. Colette: Antifeminist ya da Modern bir Yazar?

Colette görüşlerini, genel geçer ahlakı ters yüz eden karakterler yaratarak ortaya koymuştur. Sahne sanatçıları, aktrisleri, fahişeleri, hafifmeşrep kadınları, avareleri anlatmaya karar vermek bilinçli bir yazar tercihidir. Bu kadınlar, Colette için cinselliğin yanında, sınıfsal açıdan önem ve olumlu bir anlam taşımaktadırlar.

Yirminci yüzyılda kadın sahne sanatçılarının toplumdaki algılanışında bir değişim gözlenmektedir. Önceleri aşağı tabakadan görülen ve toplum dışına itilen bu kesim, artık “burjuva tutumuna model” oluşturur (Tilburg 102). Tilburg’a göre, Colette için müzikhol hayatı, gösteri öğelerinden daha fazlasını ifade eder. Hayatı ve eserleri aracılığıyla sürekli dikkat çektiği “çalışma, tutumluluk ve ev düzeni, sosyal normları ihmal etme teşebbüsünden kaynaklanan sıkıntısını ve bu sıkıntıyı düzenleyen etkileyici zihinsel ana yapıyı” işaret etmektedir (Tilburg 103).

Colette’in başkahramanları genellikle, çalışan, hayatı bilen, *femme nouvelle* imgesine göndermede bulunan karakterlerdir. Örneğin, ekonomi ve borsayla yakından

ilgilenirler. ‘Namuslu’ veya ‘hafifmeşrep’, evli veya bekâr, her durumda maddi açıdan kendi kaderlerini tayin etme yeteneğine ve bilincine sahiptirler. *Duygusal Sürgün*’de (1907) romanın aşk acısı çeken kadın kahramanı Annie şu sözlerle avutulur:

Cicim, biz sanatçılar, bayağı acılara kapıp koyvermemeliyiz kendimizi...
İnsan dediğin ayrılır da, barışır da, bütün bunlar fasafiso. Meslek her şeyden önce gelir, insana destek olan meslek... (*Duygusal Sürgün* 119)

Diğer taraftan, Colette’in maddi bağımsızlığı savunması, kadın hareketine destek verdiği anlamına gelmemektedir. Özgürleşme ve eşit haklara sahip olma fikri karşısında Colette, açık biçimde hazcı bir yazar olarak belirmektedir. Ona göre maddi bağımsızlık, Öteki ile gerçek bir ilişki yaşayabilmenin ilk şartıdır: Kendi parasını kazanan kadın, cinsel zevki hak edecektir. Eserlerinde zihinsel ve cinsel devrime imza atmış, cesur ve feminist öğeler taşıyan karakterler yaratmış bir yazar olsa da, Colette, feminizme duyduğu soğukluğu 1910 yılında şöyle dile getirir:

Ben, feminist? Dalga geçiyorsunuz herhalde. Kadın hakları savunucuları midemi bulandırıyor. Eğer Fransız kadınları içinde onları taklit etmeyi düşünenler varsa, onlara bu tür davranışların Fransa’da hoş görülmediğini anlatırlar umarım. Kadın haklarını savunanlar neyi hak ediyorlar biliyor musunuz? Kırbaçlanmayı ve hareme yollanmayı. (Thurmann 16–17)

Seçkin olmamakla birlikte, Colette’in yeni kitle kültürünü reddederek, feministleri açık şekilde eleştirerek, kıyamet ve kültürel çöküş üzerinden ilerleme kaydeden liberal inancı alaya aldığı söylemek mümkündür. Thurman, şu tespitte bulunmaktadır:

Colette’in kendini neden mavi çoraplılara, kadın hakları savunucularına veya harçlıkla geçinen edebiyat meraklısı hanımefendilere değil de, gençliğinde sık sık bir araya geldiği fahişelere, aktrislere ve sanatçılara daha yakın hissettiğini anlamak zor değil. Colette, asgari talebi Virginia Woolf’unki gibi yılda beş yüz ve kendine ait bir odası olanlara değil, yılda elli bin ve şef aşçısıyla, büyük bahçesiyle ve içindeki yakışıklı delikanlısıyla kendine ait bir villa olan, hırslı girişimci hemcinslerine saygı duyuyordu. (16)

Colette belki de kendi parasını kazanmanın verdiği güvenle ve egoizmiyle, o dönem hemcinsine bütün ‘yüklerinden’ arınmayı ve ‘sadece kadın’ olmayı öğütler. Diğer bir ifadeyle, sanayileşmenin etkilerine karşı bir direniş içindedir. “Colette’in Feminizm’i inkârında,” der Kristeva, “eşit haklara sahip olmayı reddetmektense, daha çok hayal kırıklıklarına ve kendi yolunu çizme arzusunda olan aynı nesil kadınlarının düzenli olarak maruz kaldığı yaralara dair bir farkındalık buluyorum” (Kristeva, 2007, 62–63). Temelde Colette, henüz günümüzün ‘hem çocuk hem kariyer yapan Süper Kadın’ına dönüşmemiş, o dönemin özgür ve siyasete giren Yeni Kadın’ının –Kristeva’nın tabiriyle “fazlasıyla sömürülen proleterin” (62)– üzerine çöken yüke işaret etmektedir. Kısaca yazar, dönemin üretim ve tüketim toplumunun elinden ‘cazibeyi’ kurtarmaya çalışıyor gibidir. Carter’a göre, bu tavrıyla Colette, kadınlığın statükosunu kutlamaktadır: “[Kadınlığın] sadece fiziksel cazibesini değil, aynı zamanda [kadınlığın] ataerkinin sıkıcılığını altüst etme ve [ataerkiye] karşı koyma yeteneğini de [kutlar]. Bu, onu Kadın Hareketi’nin duyguları çelişen [*ambivalent*] bir müttefiki” haline getirmektedir (Carter 29).

Colette, Paris’in eşcinsel kültürüne yakın bir sanatçıdır. Marcel Boulestin, Jean Lorrain, Edward de Max ve Jacques d’Adelsward-Fersen gibi dönemin birçok eşcinsel ünlüsüyle karşılaşmaktadır (Kristeva, 2007, 37 – 39). *Claudine à Paris* romanı, *Cicim*’deki Desmond ve *Duygusal Sürgün*’deki Marcel karakterleri bu çevreden ilhamını almaktadır. Ayrıca yazar eşcinsel hazzın ve toplantıların mekânlarını *O Zevkler*’de (1932) okuruna hatırlatır: Kimi zaman Missy ile birlikte gittiği Montmartre’in mahzenlerini, “sevimli küçük” kumarhaneleri, zemin katların “duman kaplı, karanlık” restoranlarını tasvir eder (*O Zevkler* 13 – 21).

İkinci Cins (1949) adlı eserinde, Marksçı bir yaklaşımla erkek egemen toplumu eleştiren Simone de Beauvoir, kadının siyasi ve ekonomik alanda ezilmesini bir altyapı, edebiyatı da kadını aşağılayan bu durumu yansıtan bir üst yapı olarak saptamaktadır:

[Genç kadın] erkek kardeşleri gibi, hatta onlardan daha şiddetli bir biçimde, geçmiş ile gelecek arasında parçalanmakla kalmaz, aynı zamanda özne, etkin ve özgür olmaya yönelik özgün talebi ile kendini edilgin bir nesne olarak kabul etmeye zorlayan cinsel dürtüleri ve toplumsal baskı arasında bir çatışma da yaşar [...] Eğer sadece *Öteki* olduğumda

tamamlanabiliyorsam, Egomdan nasıl vazgeçeceğim? İşte kadınlığa adım atan kişinin mücadele etmesi gereken sancılı ikilem budur. Arzu ile iğrenme, umut ile korku arasında gidip gelirken, talep ettiklerini reddederken genç kadın çocukluğun bağımsız zamanları ile kadınsı uysallık arasında apışıp kalır. Genç kadın bu biçimsiz çağdan çıkarken, ona taze bir meyve lezzeti veren de işte bu kendinden emin olamayıştır. (Beauvoir 383)

Colette 1920 yılından kaleme aldığı, roman ile aynı adı taşıyan başkahramanı Cicim'in genç karısı Edmée için “çocukluğu, genç kızlığı ona sabırlı, sessiz, umutlu olmayı, tutsaklığın silah ve ustalıklarını kolaylıkla kullanmayı öğretmişti” diye yazar (*Cicim* 83). Colette'in ilk romanında (*Claudine à l'école*) ise kadın kahraman isyan etmektedir. Simone de Beauvoir'ın ergen kadının “benlik kültürü” diye adlandırdığı yapıya bağlıdır: “İnsan aynı anda hem tüm dünyayı hem de kendini memnun edemez. Ben, önce kendimi memnun etmeyi yeğlerim” (*Par elle-même* 88). Ancak büyüdükten ve kadınlığa adım attıktan sonra Claudine, tüm kültürler gibi dışılığın de ona dahil olmanın karşılığında, itaat etmek gibi belli ve değişmez vazgeçişler istediğini keşfeder. Claudine, okurun karşısına, aşk konusunda ‘erken gelişmiş’, dönemin normları açısından ‘sapkın’, ruhsal anlamda ‘sapık’ bir lezbiyen genç kız karakteri olarak çıkar.

Colette kadınları diğer kadınlarla olmaya itenin “eşitlik arzusu” olduğunu örtük biçimde anlatır. İki kadın sevgili birey olmak isterler ve birey olarak kabul edilme ortalama bir erkekten ziyade, bir kadında bulmaları daha büyük bir olasılıktır (Thurman 211). *O Zevkler*'de “yaşlı yosma Amalie” tam da bunu söyler. İki kadın arasındaki ilişki, biri erkeği oynayarak doğasına ihanet etmediği sürece devam eder: “Kadın kadın olarak kalırsa kusursuz bir varlıktır. Hiçbir eksiği olmaz, “kadın dostunun” yanında bile. Ama kafasına erkek olma isteğini koyarsa gülünç olur. Yalancılıktan erkek bir kadından daha gülünç, daha hüznün verici ne olabilir?” (*O Zevkler* 83).

Colette'e göre mükemmel bir birliktelik karşılıklı doyumunu sağlayan birlikteliktir. Ancak *O Zevkler*'de eşitliğin olmadığını ortaya koymaktadır. Charlotte ve La Chevalière (Missy) gibi sabırla verenler bulunduğu gibi Renée Vivien ya da Amalia X örneğinde olduğu gibi “kazançlarını parmak hesabıyla sayan, kibirli, doyumsuz alıcılara” da rastlanmaktadır (*O Zevkler* 65–79). Colette'in lezbiyenlere ilişkin fikirlerini Thurman şöyle ifade eder:

Colette'in Sodom ve Gomore ile ilgili fikirlerini incelediğinizde, onun erkek homoseksüelliğinin saldırgan, hatta sadist unsurlarına hayranlık duyarken lezbiyenliğin avutucu, anaç yönlerini küçük gördüğünü söyleyebilirsiniz. Bir başka deyişle, erkekler başka erkekleri bir çeşit cinsel amaçla ve suç ortaklığı duygusuyla arzularken, kadınlar manevi zayıflıklarından veya başkası adına lezbiyen oluyordu. (210)

Kendi kızı lezbiyen olduğunu itiraf ettiğinde Colette bunu onaylamayacaktır. Edebiyat tarihçisi Jean Larnac, 1927 yılında Colette'in ilk biyografisini yayımlar. Colette'in "ahlak dışı karakterlerinin iç yaşamlarının olmadığından ve eserlerindeki ahlaki perspektif eksikliğinden" bahsedenlere şu yanıtı verir:

Ahlak mı? Hayır. Psikoloji. Bizi yönlendiren içgüdülerimize böylesine sadakatle odaklanan Colette, kendimizi tanımakta bize güç katmıştır; bilinçaltımızda gizlenen bilinmeyen güçleri gün ışığına çıkarmıştır... Jüpiter'in bulutu gibi bu sezislerin de sardığı insanoğlunu soyarak Colette, gelenek şapkası altında sakladığımız asıl mekanizmayı... betimler. Sıklıkla hata yapan zekânın arkasında, duyguların arkasında – o gerçek olmayan mavi gökyüzü- Colette bize o tek gerçek ilkbaharı... içgüdüyü gösterir. (Thurman 508)

On dokuzuncu yüzyıl sonunda kadın cinselliğini ve erotizmi anlatmayı seçen kadın yazar Colette'in, döneminin kadına ve kadın cinselliğine dair tabuları yüzünden toplum ahlakını tehdit ettiği gerekçesiyle eleştirilmesi çok da garipsenmeyecek bir durumdur.

Yazarın edebiyatına konu olan çocuk-kadınlar, kadınsı erkekler, transseksüeller, yasak yönlerini, "saflıktan uzak gerçek duygularını" inkâr etmek ve bu yönlerinden vazgeçmek zorunda bırakılmış, çözümlenmesi imkânsız bir bölünme yaşamış bireylerdir (Thurmann 18). Colette'in eserlerinde öne çıkardığı "zihinsel hermafroditizm" temelde hemcinsler arası cinsel ilişkiye açık, "çok sesli bir haz" tarifidir (Link-Heer 10):

[...] Bana gelince, bedenim düşünür benim. Beynimden daha zekidir. Beynimden daha ince, daha tam duyar. Bedenim düşünmeye başlayınca,

yani ben... yani o... [...] İşte o zaman geride ne varsa hepsi susar. Bu anlarda bütün derimin bir ruhu vardır. (*Duygusal Sürgün* 102)

Kristeva'nın tabiriyle Colette, tipik bir feminen tinsel-cinsiyet (*psycho-sexuality*) karakter özelliği gösterir. Somut olanla soyut olan, yaşamla düşünce birleşir, birbirini tamamlar. Saplantılı bir şekilde aşırı soyut düşünerek bedeni göz ardı eden 'bilimadamlarından' farklı olarak Colette, entelektüel yaşam ile duygusal yaşam arasındaki bütünlüğü vurgulamaktadır. Kanetti, Colette'in genel geçer ahlakın dışına çıkışını bir başkaldırı olarak okuyamayacağımızı belirtir (akt. Aşar 21). Colette, cinsel ilişkiyi doğaya dayandıran ve böylece sadece çiftler arasında mümkün olduğunu savunan görüşe karşı, bir başka deyişle cinsel pratik kabullerine aykırı bir tutum sergilemektedir (Kristeva, 2007, 68). Colette'in neyi arzuladığı sorusuna Thurman, yazarın eserleri ışığında, "iki vücudun, iki cinsiyetin ve nesillerin arasındaki ayrılığın giderildiği esrik [kendinden geçmiş, mest olmuş] bir yeniden birleşme deneyimini" yanıtını verir (198). Yazıyla uğraşan kadının kaçınılmaz olarak androjin tutumuna işaret eden Marcelle Tinayre, 1903 yılında "hiçbir yüzyılda, hatta elli yıl öncesine kadar bugün kadın edebiyatçı [*femme de lettres*] diye adlandırdığımız mahlûkat yoktu. Sadece erkek ve dişi edebiyat adamı [*homme de lettres*] vardı" der (akt. Albert 146).

Paglia, Dekadan sanatın, "doğa karşısındaki konumlanışı ve batıya özgü yüksek kavramsallaştırımı nedeniyle Apollonik" olduğunu belirtir. Ona göre, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreği "iki eşeyliler çağıdır" (Paglia 490). Colette'in döneminin hermafroditi için verdiği tanım ise dikkat çekicidir:

Belirsiz ya da saklı bir cinselliğe sahip bir kişiden yayılan baştan çıkarıcılık çok güçlüdür. Bunu asla tanımamış olanlar, onu erkek unsurunu bertaraf eden aşkların sıradan çekiciliğiyle bir tutarlar. Bu çok kaba bir yanılıdır. Kaygılı ve örtülü, asla gün ışığına çıkamayan hünsa [hermafrodit] dolanıp durur, şaşırır, alçak sesle dilenir... onun [bir] yarısı, [olan] erkek, korkmaya hazırdır ve kaçır. Geriye diğer yarısı kalır, kadın. (*O Zevkler* 61-62)

Colette, *O Zevkler*'de anlattığı "cinsel yeraltı dünyasında" yaşayanları yakından tanır (Thurman 548). Yazar, ruhlardan bahseder. Bu ruhlar, "bedenlerinin sırlarını" yazarla paylaşırlar. Bu "şeytanların" aradığı bir tür doyumdur. Cinsellik, kalıcı olmayan bir zevkle onlara tamamlanmışlık duygusunu yaşatmaktadır. Ancak sonrasında yeniden

beliren boşluk nedeniyle ortaklarını suçlamaktadırlar. Colette'in hikâyeleştirdiği kişilerin cinsel doyumsuzluklarının altında, 'boşluğu dolduracak olanın' bir türlü bulunamaması yatmaktadır. Saf kalplerimiz ve saf olmayan fiziksel arzularımız arasındaki boşluk: "Açlık çektiğimizi her zaman sevmiyoruz, sevdiğimize her zaman açlık çekmiyoruz" (Powers). Colette, bu "erkeksi ruhların" cinsel doyumsuzluklarını yenmek için aradıkları yollara değinir. Kadın karakter Charlotte ve genç erkek sevgilisi, kitapta geçen örnek çiftlerdendir: Yaş, iştah, bencillik, deneyim bakımından uyumsuzdurlar:

Ne komik, değil mi, bizimki gibi bir çiftte büyük olanın –o daha yirmiiki yaşında- yalan söylemek zorunda kalması... Bu çocuğa gönülden bağlıyım. Ama gönül dediğiniz de nedir ki Madam? Sanıldığından daha az değerlidir. Pek uysaldır. Her şeyi kabullenir. Elde ne varsa onunla donatabilirsiniz, hiç de zor değildir... Vücut, ona gelince... Hah!... O Başka işte! Hani ne derler boğazına düşkündür, ne istediğini bilir. Kalbe gelince, o seçmez. Sonunda hep sever insan. Ben bunun canlı delilim. (*O Zevkler* 19)

Colette'e göre saflık, ihtiyaç veya bağımlılık üzerinden kurulmuş herhangi bilinçli bir bağ ya da eril ve dişil dürtüler arasındaki herhangi bir çatışma nedeniyle engellenmemiş olmayı ifade eder. Yazar, düşkün bir dünyada gerçek bir hermafrodit olmadığına inandığı için bütünlüğün olduğuna da inanmamaktadır. Kadın için erkeklere özgü bir ayrıcalık olan özerkliği elde etmek ona göre, kabul edemeyeceği erotik bir fedakârlıkta bulunmadan mümkün değildir.

Fin de siècle edebiyatına katkıda Colette, kadınlık bilincini ve dişil özneliği yansıtan, cinsel farklılığı kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki simetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel farkındalık sergileyen bir yazar olarak nitelenebilir.

I.3. Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi Bağlamında Dişil Yazı

Dekadans'a feminist açıdan bakılan bu çalışmanın inceleme konusunu Dekadans'ın toplumsal cinsiyet rollerine dair temsilleri oluşturmaktadır. Feminist hareketin bir parçası olarak 1960'lı yıllardan bu yana gelişen feminist edebiyat eleştirisi, meşru bir kabul dünyasının içindeki örtük cinsiyetçiliği, sınıfsallığı tespit etmek amacıyla öncelikle erkek yazarların eserlerindeki kadın temsillerine yönelmiştir. Bu

temsillerin saptanmasından sonra, kadın yazarların edebiyat tarihinde oluşturdukları geleneğin görünür kılınmasını amaçlamıştır. Günümüzde feminist edebiyat eleştirisi, erkek egemen düzen içerisinde kadın söylemi sorununu ortaya koyarak, dilin de kadın üzerinde iktidar kurmaya yarayan bir araç olarak kullanıldığını kabul etmektedir.

I.3.a. Kadın Yazar ve On Dokuzuncu Yüzyıl İmgelemi

On dokuzuncu yüzyılın Jane Austen, Mary Shelley, Charlotte Brontë, George Eliot, Elizabeth Barret Browning ve Christina Rossetti gibi romancı ve şairlerinin eserlerini inceleyen Gilbert ve Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) başlıklı makalede, kadın yazarların erkek egemen bir toplumda karşılaştıkları zorlukları, baskıları ve bunlara karşı örtülü bir biçimde tepki gösterirken nasıl bir strateji kullandıklarını ortaya koymaya çalışmaktadırlar.

Gilbert ve Gubar öncelikle kadın yazarların romanlarını nasıl bir ortamda yazdıklarına dikkat çekmektedir. Söz konusu ortam kadını, yazar olarak dışlar, çünkü edebiyat erkek işi olarak algılanmaktadır. Tanrı Baba'nın evreni yaratması gibi erkek de bir eseri meydana getirir (Gilbert ve Gubar 94). Penisıyla çocuk yaratan erkek, edebiyat alanında kalemiyle sanat eserleri üretmektedir. Böylece “erkek egemen Batı kültüründe metnin yazarı bir baba, bir ata, hayat verici estetik bir patriarktır; kalemi penisi gibi doğurtucu bir gücün aracıdır” (Gilbert ve Gubar 94). Bu durumda, kadının edebiyat alanına girmesi yerinde olmayan bir davranışa işaret ettiği gibi doğaya karşı işlenen bir suç niteliği de kazanmaktadır. Çünkü ‘yaratıcılık’ erkeğe atfedilmektedir.

Gilbert ve Gubar'a göre bu koşullar altında kadının yazar olarak yetersizlik korkusu, aşağılık duygusu ve yasak bölgeye tecavüz kaygısı sonucu bunalıma sürüklenmesi kaçınılmazdır. Gilbert ve Gubar, İngiltere'de on dokuzuncu yüzyıl boyunca kadın romancıların maruz kaldıkları bu olumsuz koşullar içinde “öfkeyle” yazdıklarına dikkat çekmektedirler (97). Erkek egemen düşüncenin kadınlara uygun gördüğü rolün reddedilerek, kadınlara özgü bir roman geleneğinin oluşmaya başlaması, söz konusu bunalım aşıldığı takdirde mümkün olacaktır.

Gilbert ve Gubar, kadın yazarların erkek egemen toplumda yazabilmek için izledikleri yolu tespit etmeye çalışmaktadırlar. Araştırmacılara göre metnin ürettiği

anlamı çözebilmek için açık anlamın altında yatan örtük anlama ulaşmak gerekir. Kadın romancıların erkek egemen düzene duydukları öfkeyi simgeleyen anahtar imge, kaçık bir kadın karakterdir. Kadın kahramanın temsil ettiği melek prototipi ve onun karşısında deli kadın, aslında yazarın bölünmüş kişiliğini dramatize etmektedir. Böylece kadın yazarın olmak istediği ile düzenin dayattığı arasında yaşadığı ikilem, bölünmüşlük, eserlerin karakterinde sembolleştirilir. Gibert ve Gubar'ın makalesinden çıkan sonuç, on dokuzuncu yüzyıl İngilteresi'nde kadın romancıların eserlerinde ortak temalara rastlandığı, bunun kaynağının erkek egemen düzene duyulan feminist öfkeden ileri geldiği ve bu öfkenin benzer edebi teknikler kullanılarak örtük bir biçimde dile getirildiğidir. Başka bir ifadeyle, kadınların eserlerinde, üst metinde erkek egemen söyleme uyan, bir bakıma bu söylemi yücelten bir ses ile alt metinde buna karşı çıkan, erkek egemen söylemi eleştiren bir ses yer alır. Böylece kadınlar, iyi/kötü karşıtlığı içinde bölünmeye uğramaktadırlar.

I.3.b. Fransız Feminist Eleştiri: *Écriture féminine* ve Beden

Dil üzerinden erkek egemen iktidara karşı çıkan Julia Kristeva, *Women's Time* (1981) adlı makalesinde Batı feminizminin üç kuşağından bahseder. Bu bağlamda “kuşak” kronolojik anlamda kullanılmaktan ziyade belli bir tavır ve yaklaşıma göndermede bulunmaktadır (Kristeva, “Women's Time”²⁵ 875). 1968 öncesi birinci kuşak feministlerin esas amacı erkeklerle aynı haklara sahip olma arzusuna dayanmaktadır. İlkelerinin kaynağını, erkeklerle aralarında bir fark olmadığı ve böylece aynı sosyal ve politik haklara sahip olmaları gerektiği iddiası oluşturur (Kristeva 864). Diğer bir deyişle, ilk kuşak feministler erkeklerle aynı “zamanı” paylaşmak hevesindedirler. Erkeklerin tekelindeki çizgisel (lineer) zamanın egemen görüşüne göre kadının yeri evidir ve “kadının zamanı” yemek pişirme, eviyle ilgilenme, çocuk doğurup büyütmeyle sınırlı bir kısır döngüdür. Ancak birinci kuşak feministler, kadınların her alandaki başarılarının erkeklerinkilerle beraber insanlık tarihinin parçası olduğunun anlaşılmasını istiyorlardı. Böylece ilk kuşak feministlerin çıkış noktasının, “karşı geldikleri düzenle özdeşleşme arzusu” olduğunu söylemek çok da yanlış

²⁵ Bu makaleye yapılan göndermeler metinde devam edecektir.

olmayacaktır (Durudoğan 58). Zira başkaldırı, köklü bir değişiklikten çok “tanınma” ve “dahil edilme” söylemleri üzerinde yürütölmektedir.

Ancak, Kristeva’ya göre, kadınların sorunları var olan sosyal düzenle özdeşleşmek veya bu düzenin kendileriyle özdeşleşmesini talep etmekle çözülemez (865). Kadınların sorunlarının çözümlü için sosyal ve dilsel temsil düzenlerinin ikisini de kapsayacak *psikosembolik* yapının irdelenmesi gerekir. Psikosembolik yapıdan kasıt, bedensel dürtülerin yarattığı enerjinin dışı vurulduğu semiyotik unsur ile dil kullanımıyla başlayan sembolik unsurun oluşturduğu ve dünyayı anlamlandırmaya temel oluşturan yapıdır.

1970’ler süresince “ikinci kuşak” adıyla anılan feminist kuramcılar bu yapıyı fark edip, özdeşleşme yerine farklılığı esas alma suretiyle feminist söylemi başka bir boyuta taşımışlardır. Kristeva’ya göre sözkonusu psikosembolik yapıyı anlamak, kadın-erkek arasındaki farkı güç, dil ve anlam bağlamlarında incelemenin yolunu açmıştır. Birçok ikinci kuşak feminist kuramcı, cinsiyet ayrımcı ve erkek merkezci toplum düzeninin özünde sözcükleri anlamlarından ve cinsleri birbirinden ayıran bir yapı olduğu fikrinde birleşmiştir. Farklılığı eşitleme çabası içerisinde emek veren birinci kuşak feministlerin aksine, ikinci kuşak feministler ‘farklılık’ fikrini esas alıp bir önceki kuşağın amaçları doğrultusunda göz ardı ettiği “kadın olma” halinin değerini ön plana çıkarmak için uğraşmışlardır. Böylece farklılığın en önemli ögesi olarak “annelik” ikinci kuşak feministlerce baş tacı edilmektedir. Kristeva’nın getirdiği eleştiri, bu kuşak feministlerin “annelik” söylemi üzerinden “kadın” ve “kadının gücü” fikirlerini ön plana çıkararak neredeyse yeni bir din yaratmalarındır. Kristeva’nın düşüncesine göre bu tutumun yol açtığı bir tehlike, “kadın” genel adı altında tek tek her kadının özerkliği, özneliği ve farklılığının kaybolmasıdır (875). Bu nedenle, Kristeva’ya göre, üçüncü kuşak feministlerin en başta gelen görevi her kadının tekliğini, özneliğini ve özgünlüğünü vurgulamak olmalıdır. Diğer bir ifadeyle, cinsiyete dair olan ile sembolik (temsili) olanın ilişkisinin odağını ilk başta kadın cinsine özel olan ve sonra da tek tek her kadına özel olan açıısından keşfetmek gereklidir.

Kristeva’ya göre ne birinci kuşak feministlerin dahil olmak istedikleri dilsel temsil boyutu, ne de ikinci kuşak feministlerin takılı kaldıkları “beden ve hislere” dayalı

boyut göz ardı edilebilir (865). Yapılması gereken, bu iki boyutun her tekil kadına ve her tekil kadının içinde bulunduğu tekil duruma özel ifadelerini bulmaktır.

Kristeva, “kadın” denilince temsil edilemeyen, dile getirilmeyen, terminolojinin ve ideolojinin üzerinde ve ötesinde bir şey olduğuna işaret eder (Kristeva, “Woman Can Never Be Defined” 267). Bu nedenle, Fransa’da gelişen dişil yazıya (*écriture féminine*) yönelik çalışmalar, dişiliğin (biyolojik anlamda) kadın söylemiyle bağlantısını, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemeyi ve kadını dilde görünür kılmayı amaçlamaktadır. Erkeği üstün ve merkez kabul eden Batı kültüründe, bu yapıyı oluşturan nedenler sadece din ve felsefe ile sınırlandırılmaz. Sözkonusu yapı, aynı zamanda dilin olanaklarından da büyük ölçüde yararlanmaktadır. *Écriture féminine* yaratma çabası, erkek egemenliğini sağlayan bu dile karşı mücadele etmek, onun egemenliğini yıkmak ve yerine bir kadın söylemi inşa etmek amacından yola çıkar. Dişil imgelem, dişil gücün ve kimliğin kaynağıdır. Kristeva’ya göre, eril dil tarafından baskı altına alınmış bu alan fallusmerkezli (*phallogocentrique*) düzeni yıkmalı ve bir “karşı-toplum” yaratmalıdır:

Bir “kadın” toplumu, resmi toplumun bir tür alter egosu olarak oluşturulmalıdır. Böyle bir toplum *jouissance*’ın [hazzın] tüm gerçek ya da düşsel olasılıkları için bir barınak oluşturur. Fedakârlık ve hüsrana dolu sosyo-sembolik sözleşmenin aksine, uyumlu, yasaksız, özgür ve doyurucu bir karşı-toplum tasarlanmalıdır. (“Women’s Time” 870)

Bu noktada, dişil yazıya ‘beden’ dahil edilecektir. Batı kültüründe, en azından on dokuzuncu yüzyıla kadar, beden ve aklın birbirinden ayrı tutulduğu bir yaklaşım fark edilmektedir. Bu ayrım beraberinde doğa ve kültür ayrımını getirmektedir. Böylece kültür, insanın aklıyla doğayı dize getirmişliğine işaret eder. Doğa ise dünyanın kültürden önceki halidir. Bir anlamda insanın bedensel (hayvansal) haline göndermedir. Genelde karşıt terimler olarak düşünülen akıl-kültür/beden-doğa daha başka zıtlıklara da yol açacaktır.

Écriture féminine kuramcıları arasında yer alan Hélène Cixous, Derrida’nın Batı felsefesinin ve kültürünün temeli olarak nitelediği sözmerkezcilik (*logocentrisme*) kavramından yola çıkar. Amacı, temelinde eril dilin yer almadığı bir kadın söylemi oluşturmaktır. Batı kültürü yalnızca sözmerkezci değil, aynı zamanda fallusu gücün

temsili olarak gören fallusmerkezli (*phallogocentrique*) bir yapıdır. Bu durum kendini en açık şekilde ikili karşıtlıklarda göstermektedir (Cixous, “Sorties” 102). Derrida bu terimleri, fallusmerkezlisöz (*phallogocentrism*) kavramı altında birleştirir. Dil aracılığıyla kavradığımız kültür, eril olanı temsil ederken, eril olan sözün de hâkimidir. Öyleyse dişil olan kendine ait olmayan bir yapıda temsil edilmektedir. Nitekim *écriture féminine* bunu dönüştürecek güce yönelik ‘kadınlık bilgisine’ ulaşmayı amaçlayan bir yaklaşımdır.

Cixous, özellikle Derrida’nın vurguladığı ikili karşıtlıklara ve ideolojik sistemin ürünü olan bu ikili karşıtlıkların dilde ifade ettiği değerler sistemine yüklenmektedir. Derrida’nın işaret ettiği gibi yerleşik, geleneksel hiyerarşilerde üstün bilinen karşıtlığın ilk terimidir. Örneğin kültür/doğa, biçim/madde, ruh/beden, yaşam/ölüm, erkek/kadın, konuşma/yazı, zihin/kalp, etkin/edilgin ikili karşıtlıklarında birinci terim ikinci terime üstün sayılmaktadır. İkincisi birincisine oranla kusurlu olana, eksik olana veya birincinin bozulmuş şekline göndermede bulunmaktadır. Hiyerarşiye dayalı tüm bu düzenlemeler, erkeği özne konumuna oturtur. Etkin/Edilgin karşıtlığında görülen eril ayrıcalık, düzenin devamını sağlar (Cixous, “Sorties” 102). Cixous, hiyerarşi üzerine kurulu her türden düalist düşünce biçiminin reddini savunmaktadır. Derrida, Yapısökücü yöntemle bu hiyerarşilerin kaldırılacağı kanısındadır.

Cixous da Derrida gibi ideolojik olarak gördüğü, gerçeği yansıtmayan bu ikili karşıtlıkların içerdiği hiyerarşiyi, özellikle erkek-etkin/kadın-edilgin olarak eşleştirilen hiyerarşiyi yıkmaya çalışmaktadır. Tüm erkek egemen toplumlarda üstün değerler erkeğe, aşağı değerler kadına özgü olarak düzenlenmiştir. Erkek kuvvetlidir, kadın zayıf. Erkekte akıl, kadında duygu egemendir. Erkek yazar, kadın konuşur. Böylece erkeğin üstünlüğüne göndermede bulunan erkek/kadın karşıtlığı, erkeği merkez varsaydığından fallusmerkezli bir geleneğin göstergesidir (Cixous, “The Laugh of Medusa” 350).

Cixous, *The Laugh of Medusa* (1975) adlı makalesinde, kadının toplumsal ve tarihsel konumuna işaret eder. Cinsel eşitsizlik sonucu, yazı erkek egemenliğine alınmıştır. Ancak Cixous, bu eşitsizliği sadece kültürel ve tarihsel bağlamda bir sınır olarak görür. Öyle ki Cixous sadece kadınların konulaştırdığı öğelerle ya da kayıp kadın yazarların eserlerini yeniden ele almakla ilgilenmez. Her iki cinsiyette, erkek veya kadın

“hatta pek tanınmayan kadınların bile hassas, içgüdüsel, hayalperest v.s. gibi kalıplaşmış kadın temsillerini yeniden ürettiğinden” bahseder (349) Cixous’yu ilgilendiren mesele, *dişil libido* ile *dişil yazı* arasındaki ilişkiden temellenir. *Dişil libido*, bedene, arzuya, cinsel olana, bizi harekete geçiren dürtülere işaret eder. Dişillik, tam olarak dişiliğe eşitlenemez, ancak cinsel farklılığın gizilgücünü ima eder. Cixous’nun sesi “daha fazla beden, bunun için daha fazla yazım” olarak çınlar (356). Cixous’nun cinsel özgürleşmeyi, bedenle olan ilişkinin farklılaşması sonucu oluşacak farkındalıkta aradığını söylemek yanlış olmayacaktır. Cixous kadını, kadının erotizmini, evrenini ve kendi bilgisini yazmaya çağırmaktadır. Yazıya geçme süreci ise bedenden başlar. Kadın, toplumsal statü peşindeki erkekte daha fazla bedendir. Bu noktada Cixous’ya göre kadın, erkekte daha fazla yazıdır. Kadın kendi dürtülerini keşfederek erkeğin iktisadına dayalı tüm doğrudan ya da dolaylı değişim sistemlerini dönüştürebilir ve cinsel eşitsizliği kaldırabilir. *Dişil libido*, Cixous’ya göre, bazılarının düşündüğünden çok daha fazla köklü siyasi ve sosyal değişim etkileri üretebilecek niteliktedir (355).

Cixous, özellikle çift cinsiyetliliği ve aynı zamanda kadının dişil konumunu temsil eden bir yazı biçiminin üretilmesi için çabalamaktadır. Bu bağlamda, kadının bedeniyle olan ilişkisinin kültürel olarak önceden belirlenmiş olduğu savından yola çıkar. Cixous’nun işaret ettiği nokta, kültürel olanı yeniden biçimlendiren bir unsur olarak yazının, kadın için ayrıca önemli olduğudur. Kadının bedeni ‘aile’ ve ‘eş olma’ durumundan sürekli acı çekmiştir. Ancak beden artık cevap vermelidir: “Hayır. Ben-kadın, Kanun’u yok edeceğim. Bundan böyle patlama mümkün ve kaçınılmaz. Bırak olsun. Dilin içinde. Hemen şimdi”²⁶ (356). Bu noktada, *écriture féminine* olarak adlandırılan *dişil yazı* çoksesli olmalı ve farklı özneler yaratmalıdır.

Luce Irigaray ise mevcut tekcinsiyetli yapıya dikkat çeker. Ona göre Batı kültürü, kadınların da erkek olduğu tekcinsiyetli bir yapının hem nedeni hem de sonucudur (Still 268). Bu dünya içerisinde, erkek aklın müdahale etmediği tarafsız bir bölgeden bahsedilemez. Bunun nedeni, mevcut her şeyin erkek öznenin söylemine göre üretilmiş ve erkek akla göre düzenlenmiş olmasıdır. Böylece kadının konumuna da karar veren erkek öznedir. Irigaray rasyonelliği erkek akıl bağlamında sorgulamakla birlikte, dişil olanın irrasyonel olduğu türünde yaklaşımlara ilgi göstermez. Irigaray’a

²⁶ Cixous yazılarında özellikle ritmik, imgeli ve şiirsel bir dil kullanmaya dikkat etmektedir.

göre kadın erkeğin hem karşıtı, hem de bütünü olarak temsil edilir (Still 267). Erkek akıl, belli bir yapıdadır ve bu yapı özdeşlik ilkesi üzerine kuruludur. İkiliği dayatan ve kültür/doğa, özne/nesne gibi karşıtlıklarla işleyen bir yapıdır. Bu noktada Irigaray, alışlagelmiş olanı, yani rasyonelliği erillik, irrasyonelliği ise dişillik üzerinden tanımlama girişimlerini reddeder. Aksine tam da bu ayırım üzerinden anlaşılması gereken bir tuzak olduğuna işaret eder. Örneğin, Aydınlanma Hareketi, akılı söylemine temel alır ve akılcılığı egemen söylem kılma çabasındadır. Akıldışı (irrasyonel) unsurlar yadsınır ya da bastırılır. Batılı feminist düşünce ise genel hatlarıyla Aydınlanma'nın mirasçısıdır. Irigaray tam bu noktada Aydınlanma hareketinin öne sürdüğü değerlerin kadınlar için uygulanmasına itiraz eder.

Irigaray da Kristeva gibi kadına özgü toplumsal bir biçimin geliştirilmesi için çabalamaktadır. Ona göre bunun şartı, dişil öznelliğin oluşturulmasıdır. Ancak mevcut dil sözkonusu dişil öznellik yaratımını alıkoyar. Sistemin dili, kadını erkekleştiren eril bir dildir. Böylece bu dilin terimlerini kabul etmek tehlikelidir. Bu noktada Irigaray, kadın-erkek eşitliği fikrindense, meseleye 'erkek gibi olmamak' üzerinden yaklaşır. Irigaray'a göre, eril dilde kadın temsil edilmediği gibi, kadın temsiline olanak sağlayan araçlara da rastlanmaz. Erkeği temel alan imge üretme sürecinin dışında, kadınların farklılığını olumlayan imgeler üretilebilir ve bu imgelerin kaynağı yine kadınların kendi deneyim anlatıları üzerinden ortaya konabilir.

Irigaray'a göre, eril idealleştirildiğinde, erile ait benlik imgesi de otoritenin simgesel figürüne dönüşür. Eril egemen söylem alanında, eril dilin ikamet yeri olarak tanımlanan kadınların, kendi arzularının bilincine ulaşma ya da arzularını olumlama iddiasında olamayacaklarını belirtir. Peki ya kadın kendisinin fetiş olma konumunu arzularsa ne olur? Irigaray bu sorunun yanıtını, *This Sex Which Is Not One* (1977) adlı makalesinde otoerotizm kavramı içinde ele alınır.

Irigaray'a göre erili yücelten, simgesel otorite ve iktidar konumuna yükselten fallusa dayalı sistem²⁷ karşısında kadınların kendilerini dile getirecekleri yer, bedendir. Irigaray, erkek cinsel organının bir zevk aracına dönüşmesiyle, fallusun gücünü yitireceğini iddia eder. Nitekim kadın, kendi bedeninden ve arzusundan kaynaklanan yazı aracılığıyla bu engeli aşabilir. Irigaray'a göre beden sessizliğinden sıyrılarak

²⁷ Irigaray, bu sistemi fallusbiçim anlamına gelen *phallomorphe* olarak adlandırır.

konuşmaya başlamalıdır. Öte yandan, tarihsel bağlamda “bekçisi” olduğu bedeninin kendinde kalması için uyanık olmalıdır (“This Sex Which Is Not One” 368). Kendi bedeninin bekçisi, yani bir anlamda güvencesi, gözeteni ve denetleyeni olmaya devam etmelidir. Irigaray’a göre, kadının kurtuluşu arzularını savunmayı ve erkeğe ihtiyaç hissetmeden hayatını kazanmanın yolunu öğrendiği takdirde gerçekleşecektir. Bu durumda kadının, babanın ve kocanın efendi olduğu evde (domestik alanda) proleter olmaktan sıyrılması gereklidir (368–369).

Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden kültür sistemini yıkacak kadınca bir dile gereksinim olduğu inancını dile getirmektedir. Fransız feminist kuramcılarının önerdikleri dişil dil, eril dili yıkmayı hedefleyen, ikili karşıtlıklar mantığını dışlayan, bir başkaldırı dili olmalıdır. Fransız feminist eleştiri kuramının bu üç ismi, kadınların bu dili yaratmaya daha yatkın olduklarını belirtmektedirler. Dil üzerinden yürütülen feminist edebiyat eleştirisi, metinlerdeki estetik ve ahlaki ölçütleri irdeleyerek, yazarın nasıl bir kadın temsili yarattığını tespit etmeyi amaçlar. Bu noktada, *écriture féminine* bir kez daha devreye girer. Kadını, yazar olarak merkeze alan bu yaklaşım, özne konumuna kadını yerleştirerek kadınların erkek bakış açısından gösterilmesine son verileceği iddiasındadır. Böylece okur, metne erkeğin gözü dışında, başka bir göz, kadın gözü tarafından bakmaya davet edilir.

Dişil yazıyı kadınlıkla ilişkilendiren Irigaray’a göre, kadın arzusunun bastırılması Antik Yunan’dan itibaren aynı mantık içinde süregelmiştir. Bu nedenle kadının erkekle aynı dili konuşması beklenemez (“This Sex Which Is Not One” 364). Kadın, bakmaya oranla dokunmaktan daha çok zevk alır. Bununla birlikte, kadının erkeğin dokunmaktan ziyade bakmaya dayalı (*scopic*) iktisadına girmesi onu edilginleştirir: “[kadın] seyrin güzel nesnesi olur” (364). Böylece erkek kültürü, kadın bedenine kendi sürekliliği ve libidosunu doyurmak için ihtiyaç duymaktadır. Irigaray’a göre kadın, eksiklik, arzu ve teşhirciliğin sistematiği içindedir. Öyle ki kadının cinsel organı “*görülecek hiçbir şey olmamasının dehşetini*” temsil eder (364). Irigaray görüşünü, Yunan heykellerinde kadın temsiline reddedilmesi ile ilişkilendirir. “Görülecek-hiçbir-şey-olmaması” kadını bu tür bir temsil sahnesinden dışlamaktadır (365). Burada “kadının jenital organı basitçe yoktur, maskelenmiştir ve kendi ‘çatlağı’

içine gömülmüştür” (365). Irigaray’a göre, Batı kültürü görünenin “hükümüne” işaret eder: “Batı cinselliğinin ereksiyona verdiği öyle ya da böyle ayrıcalıklı –ve hayli endişeli– önem hüküm süren imgelimin kanıtıdır” (364). Fallustan ayrı penetrasyon, erotik haz nasıl gerçekleşebilir?²⁸ Örneğin lezbiyenlik, ideolojiden arındırılıp masumlaştırılmadığı ya da erkeğin ‘skopofilik’ hazzını beslemediği sürece bir patoloji veya bir sapkınlık olarak ele alınmaktadır. Irigaray’a göre bu mantık, kadına yabancıdır. Fallusbiçimin (*phallogormorphism*) egemenliği kadının zevk almasını sonsuza dek, yinelenen biçimlerle reddeder. Bir olmak için iki olan erkek-öznenin aksine *kadın, ne bir ne de ikidir* (365). Öznenin kuramı erkek tarafından inşa edilir. Böylece kadın özne konumuna geçmek istediği her durumda, isme, biçime ve özel anlama sahip olmadığından başarısızlığa uğrar (365).

Irigaray, kadının kendisine döndüğünde birden fazla cinsel organı olduğu fark ettiğini söyler (“This Sex Which Is Not One” 363). Irigaray’a göre, erkek egemen sistemin tanımladığının aksine, kadın çifttir, hatta *çoğuldur* (366). Erkek, kadını Öteki olarak gördüğünden, kadını tam anlamıyla göremez ve böylece tam anlamıyla kavrayamaz. Bu durumda Öteki’nin bilinmezliği, ölçülemezliği ve sonsuzluğu söz konusudur. Burada Irigaray, “kadının kendini nasıl bu zihinsel karşıtlıkların dışında tanımlayabileceği” meselesine yoğunlaşır (367). Irigaray, bir sembolik-kadın ve sosyal düzen oluşturulması için kadının toplumsal sözleşmesi önerisinde bulunur (368). Bu toplumsal sözleşmeyi oluşturmak içinse dile ihtiyaç vardır. Erkek *logos*’un inşa ettiği erkek-öznenin dışına çıkmak için kadın kendi tarzını ve yazısını yaratmak durumundadır.

Irigaray’a göre, Freud yanlısı psikanalitik geleneğin iddia ettiği üzere kadın ne penise ne de fallusa haset etmektedir. Irigaray’ın işaret ettiği nokta, erkeğin penisini iktidar aracı olarak kullanarak, kadının doğurganlık gücü üzerine yüklenmesidir. Bu nedenle, kadının konumunun farklılaşması için annenin arzularının, baba kanunu tarafından yok edilmesine karşı çıkmalı ve anneye haz (*jouissance*), konuşma, ağlama

²⁸ Dişil cinsel organı temsil etmek ve bu temsili güzel ve çekici kılmak, ikinci dalgada yer alan feministlerin uyguladığı kültür politikasının hedeflerinden biridir. Kadına özgü dişil bir estetik yaratma arayışında olan 1970’li yılların feminist sanatçıları, vajinal ve klitoral bir ikonografi ile dişil cinselliği ilan ederler. Dişil cinsel organın iğdiş edilmiş, bölünmüş imgeler dışında temsilinin mümkün olduğunu gösteren bu eserlerde beden keşfi, özgürleşmesi, kadınsı oterotizm ve eril bakışa ve fetişleşmeye karşı duruş dikkat çekmektedir.

ve kızma hakkı tanınmalıdır (“Another ‘Cause’-Castration” 435). Irigaray bu durumda, hep erkek ölçütleri üzerinden kavramsallaştırılan kadın cinselliğini, özellikle kadının bedenini tercüme edecek yeni sözcükler ve yeni cümleler bularak yazıya geçirmeyi önerir (“This Sex Which Is Not One” 368).

Fransız feminist eleştiri kadının temsili düzendeki eksik varoluşunu ya da bir bakıma hiç varolmayışını sorunsulaştırmaktadır. Kristeva, Cixous ve Irigaray tüm Batı kültürünün fallusmerkezci ve sözmerkezci bir yapıdan kaynaklandığı tespit ettikten sonra, fallusmerkezlisöz yapının nasıl yıkıma uğratılabileceğine eğilirler. Eşitlik arayışı, eşitlik düşüncesi içindeki feminist eğilimlerin de bu yapıdan temellendiğini iddia eden Fransız kuramcılar, kadın bedenini sözkonusu yapıya karşı mücadele aracı olarak ele almaktadırlar.

II. COLETTE: YAŞAMDAN YAZIYA OTOBİYOGRAFİK İZDÜŞÜMLER

Colette'in kendi deneyimlerinden bolca yararlandığı edebiyatında kurgu ile hakikat arasındaki sıkı ilişki dikkat çekicidir. Kanetti'nin deyişiyle “hayatının mı sanatına öncülük ettiği” yoksa sanatının mı hayatını yönlendirdiği konusunda okuru şüpheyeye düşürür (akt. Aşar 21). Onu rehber seçmek, bir yandan Fransız Edebiyatı'na dair bu tanışın özgünlüğünü ortaya koymaya, diğer yandan *fin-de-siècle* kültürünü oluşturan meseleleri en sentetik biçimde düzenlemeye yöneliktir. Kadının edebiyatla ve yazıyla olan zorlu ilişkisi içinde sanatının nelerden beslendiğini anlamaya çalışmak önem arz eder. Romanları kimilerince ahlaksız, müstehcen, hatta ruhsuz ve sapık bir yazarın hezeyanları olarak algılanan Colette'in kişisel tarihinin ihanet ve uyuşmazlıklarla örüldüğünü bilmek onu daha iyi anlamlandırmaya yaramaktadır. Böylece yazdıkları üzerine bir tartışma yürütebilmek için yazarın yaşamına eğilmek kaçınılmaz gözükmektedir.

1873 yılında Fransa'da doğan Sidonie Gabrielle Colette –daha sonraları uluslararası edebiyat çevrelerinde sadece soyadı ile anılacaktır ki bu döneminin eril saygısına ve eril samimiyetine özgü hitap biçimine nail olmak demektir– on dokuzuncu yüzyıl dönümüne bir kadın ve bir yazar olarak ayak basar. Burgonya Bölgesi'nde bir taşra kasabası olan Saint-Saveur-en-Puisaye'de büyüyen Colette, “beş duyusunu hayvanlar ve bitkiler âlemiyle iç içelikte keşfetmiştir... O keşifteki hazları bir daha unutmayacak” ve doğduğu topraklara hayranlığını eserlerinde de vurgulayacaktır (Kanetti 39).

*Minet-Chérie*²⁹, Sido (Adèle-Eugénie-Sidonie Landoy, 1835) ve ordudan emekli Kaptan Colette'in (Jules-Joseph Colette, 1828) son çocuğu olarak dünyaya gelir. Otuz yaşında dul kalmış Sido'nun, ilk kocası Jules Robineau-Duclos'dan, Juliette adında bir kızı daha vardır. İtalya Savaşları sırasında tek bacağına kaybetmiş Kaptan Colette ile Sido'nun ikinci evliliğinin ardından doğan Achille'in babasının gerçekte kim olduğu

²⁹ Annesi Sido tarafından kullanılan bu hitap şeklini, “cici kedi yavrucuğu” olarak Türkçe'ye çevirmek mümkündür. “Minet” sözcüğü aynı zamanda “iki dirhem bir çekirdek, tertipli genç” anlamına da gelmektedir.

Colette'in biyografi yazarlarınca³⁰ tartışmalıdır. Diğer abisi Léopold, ilk 'resmi' Colette olarak kayıtlara geçmiştir.

Colette'in daha sonra seriye³¹ dönüşecek ilk romanı *Claudine à l'école* (1900), on altı yaşında taşralı bir kızın günlükleridir. Son okul döneminde, sevimli, akıllı ve kendinden emin Claudine, yeni öğretmeni Aimée (Fransızca "sevilen" anlamında) Lanthenay'ı bir sırdaş ve arkadaş olarak görür. Kısa bir süre sonra genç kız öğretmenine karşı aşka benzer duygular beslemeye başlar. Ama Aimée'yi çekici bulan sadece Claudine değildir. Okulun müdiresi Matmazel Sergent, Aimée'yi kendine ayırmak niyetindedir. İki kadının derslerin dışında görüşmemesi için elinden geleni yapar. Bunun üzerine, Claudine aşktan nefrete yönelecek ve oyununu birçok kandırmaca ve kibriyle mükemmel bir şekilde perdeleyecektir. Müzik konusunda özellikle yetenekli, oldukça başarılı bir öğrenci olan Claudine, münasebetsizliklerinde sınır tanımaz: Müdirenin kollarında yakaladığı Aimée'ye şarkı söyler, arkadaşlarını döver, genç bir öğretmeni baştan çıkarır. Sakinleşmesi için okuldan atılma tehdidi bile onu yeteri kadar korkutmaz. Böylece dönem, bu güçlü karakterin etrafında gelişen olaylarla sona erer. Babanın hoşgörüsü, bu küçük kraliçeden hem itici hem de ilgi çekici bir genç kız yaratmıştır. Claudine bir ergenin çocuksu vücudunda yer alan gelişmiş, sivri bir zekâ örneğidir. Thurman onu "yüzyılın ilk ergen kızı" olarak niteler: "Asi, sözünü sakınmayan, ağzı sıkı, erotik açıdan pervasız ve rahatsız [edici], kadın olmanın nasıl bir şey olduğunu keşfetmenin hem keyfini süren, hem de bundan iğrenen bir kız" olarak tanımlar (12). Colette'in ilk eserinde, kadınların 1970'lerin başında deneyimleyeceklerine oldukça yakın derin bir bağımsızlık arzusu hissedilir. *Claudine à l'école*'ün cinsel açıdan birbiriyle ilgilenen kadınları, Dekadan edebiyatın öne çıkan isimlerinden Rachilde'in beğenisini toplar: "İlk defa bir kadın, dolambaçsızca, doğaya karşı saf aşktan ve aynı zamanda doğal paganlıktan bahsetmeye cesaret ediyor" (akt. Albert 88–89).

İlk kocası Willy'nin ilk kitabına yazdığı önsözde "doğanın kızı", "misyonerlerin gelişinden önceki dönemlerin Tahitilisi" olarak sıfatlandırılan Colette, ilhamını büyük edebî akımlardan çok kendi bağımsız kadın deneyimlerinden almaktadır. Thurman'a

³⁰ Nicole Ward Jouve, Herbert Lottman ve Judith Thurman.

³¹ *Claudine à l'école* (1900); *Claudine à Paris* (1901); *Claudine en ménage* (1902); *Claudine s'en va* (1903) ve 1922'de yayımlanan serinin sonu niteliğindeki *La Maison de Claudine*.

göre “köyde geçirdiği hayatıyla, geleneksel olmayan annesiyle, çalışma iştahıyla, canlılığıyla ve egoizmiyle hayatın yaşamaya değer olmadığı görüşüne karşı olağanüstü direnç geliştirmiştir” (119–120). *Mal du siècle* (yüzyıl hastalığı) ona uğramamıştır. Oysa ki hastalığın belirtileri olan güç kaybı, inançsızlık, talihsizlik ve yalnızlık duygusu, toplumdaki rahatsız olma ve ilişkilere güvenmeme, dönemin sanatçıları ve önemli edebi yapıtlarında varlığını hissettirmektedir (Thurman 118). Colette, Saint-Sauveur’un pastoral havasından, Paris’in edebî çevresine dahil olduğunda uzun örgülü saçları ve taşralı aksanıyla ‘doğal’ olarak nitelenir. Yapaylığa yönelmiş edebî bir ortamda, yazar Colette’in canlılığı ilgi uyandırır. Yazdıklarının entelektüel olmak için fazla popüler olduğu konusunda eleştirilir. Entelektüel olma kaygısı taşımadığının altını yazar olarak kendisi çizer. Örneğin, düşünüp düşünmediğini soranlara “bir de düşünmemi mi istiyorsunuz? Yazmam yetmiyor mu?” cevabını verecektir (Kristeva, 2007, 36).

1922’de yayımlanan *La Maison de Claudine (Claudine’in Evi)*, her biri birbirinden bağımsız otuz dokuz bölümden oluşan bir anılar derlemesidir. Colette, geçmişine eğilir, çocukluğuna dair kişileri, yerleri yeniden canlandırır ya da sadece onda uyandırdıkları izlenimi yazar diyebiliriz. Doğa, özellikle doğduğu evin bahçesi bu derlemenin kalbinde yer alır. Meyveler, çiçekler, kokular dahi en ince ayrıntısına kadar yazar tarafından tasvir edilmektedir. Eserin kadın başkahramanı, annesi Sido’dur. Colette, Sido ve hayvanlardan oluşan çevresi tarafından paylaşılan, günlük hayatın akışına karışan ‘hayvansılığı’ (bedensel olan) konuşturur. Kocasını Willy tarafından saflığı bozularak, şehrin ar damarı çatlamış, utanmaz küçüğüne dönüştürülen Claudine karakteri, burada Colette’in kendi “taşralı doğasına” dönüşür (*O Zevkler* 107). Tatlar, kokular, duyular ve hayata uyanan bir kadınlık anlatılmaktadır.

Colette, yüzyılın jimnastik yapan ilk amatör kadınlarından biri olarak beden terbiyesine önem vermektedir. Otuzlu yaşlarının başında kültürel fizik yapar. Döneminin bakış açısıyla androjen bir vücut elde etmek için çabalamaktadır: Sert, esnek, modern bir vücut. Belki de içgüdüsel olarak ilk evliliğinden sonraki mesleğine hazırlanmaktadır. Pierrot karakteriyle ünlenmiş pandomim sanatçısı Georges Wague tarafından cesaretlendirilen Colette, 1900’lü yılların başında, “müstehcen kıyafetler” içinde oryantal oyunlarda yer alacağı müzikhol kariyerine adım atar (Tilburg 100–134).

Théâtre Marigny ve Bataclan'da sahneye çıkar. Moulin Rouge'da oynadığı Mısır Düşü adlı skeçte göğsünü açması olay yaratır. Kadınların sahneye çıkmasının şüpheyle karşılandığı, hatta “fahişlikle³² eşdeğer tutulduğu” Üçüncü Cumhuriyet Rejimi süresince, Colette sahne almaya devam edecektir (Tilburg 103). François Caradec³³'in ifadesiyle, “bir yazarın karısı için, dahası saygın, Katolik ve politeknik burjuvazisine mensup... bir yazarın karısı için kendi sınıfına ihanet etmek, ahlaki düşkünlükten çok daha kötü bir şeydi” (Thurman 248). Böylece Colette için skandallarla dolu ‘edepsizlik yılları’ başlamıştır. Burada, Colette'in toplum genelinde büyük yankı uyandıran olaylar karşısında takındığı umursamaz tavrın ve kendine duyduğu güvenin altını çizmek gerekir. Colette'in eserlerini Türkçe'ye uyarlamış yazar ve çevirmen Vivet Kanetti, onun skandal bilinciyle hareket etmediği, yaptıkları skandallaştırıldığında “tüm doğallığıyla, kendine güvenli öfkesi ve gürültülü hayretiyle” karşısındakini şaşkına çevirdiği ve böylece “silahsızlandırdığı” görüşündedir (41). Colette, müzikhol yaşantısı hakkındaki gözlemlerine edebiyatında yer verir. Otuz üç yaşında bir müzikhol artistinin hayatını anlattığı *La Vagabonde (Avare Kadın)* ve sahne deneyimlerine yer verdiği *L'Envers du music-hall* (1913) bu yılları çağrıştıran eserleridir. *Avare Kadın* (1911) adlı eserinin başkahramanı Renée Néré, kadınlara düşkün kocası tarafından aldatılmış ve kendine yeni bir hayat kurmaya çalışan bir müzikhol aktrisidir. O dönem yaratıcısı Colette gibi otuzlu yaşlarında olan Renée, mesleğinden kazandığı parayla zorlukla geçinebilmektedir ve bu süreçte paranın hayatında ne kadar önemli bir şey olduğunu anlar.

Colette, 1913 yılında, “Sidi” lakaplı ikinci kocası Henry de Jouvenel'den olan ilk ve tek çocuğu Colette Renée de Jouvenel'e hamile kalmasıyla sahne hayatına ara verecektir. Kanetti, Colette'in kızına yönelik tavrını “turistik annelik” olarak nitelendirmektedir (41): Bel-Gazou (Province dilinde “güzel söz”) sık sık yatılı okullara, pansiyonlara ve onunla ilgilenmesi için kocasının metresine gönderilir. Yazar kırk sekiz yaşına geldiğinde, üvey oğlunun aşk mürebbiyeliğini üstlenecektir. On yedi yaşındaki

³² Émile Zola'nın *Nana*'sı (1880) *fin-de-siècle*'in “gelişigüzel herkesle birlikte olan aktris” arketipine bir örnektir. “Aktris” ifadesi burada, sahne etkinliklerinin, hayranlarında cinsel birleşmeye uygun olduğunun ilanı olarak algılandığı “pervasız ve yozlaşmış kadına” göndermedir.

³³ Colette'in yazar kimliğiyle tanınan ilk kocası Willy hakkında *Feu Willy : avec et sans Colette* (1984) adlı biyografiye kaleme almıştır. Ayrıca bkz. *Willy, le père des Claudine* (2004).

Bertrand de Jouvenel ile ilişkileri beş yıl sürer. Bu ilişkiye ait anıları, *Cicim* (1920) ve *Le Blé en herbe* (1923) romanlarının konusunu oluşturur.

Yazar, Birinci Dünya Savaşı boyunca gazetecilik yapar. İkinci kocası Henry de Jouvenel'in Yazı İşleri Müdürü olduğu *Le Matin*'da yazıları ve söyleşileri yayımlanır. Fakat makalelerinde uluslararası siyasi güç tartışmalarındansa insanî dramlara yer verir. Aşk, yiyecek, bahçe işleri, annelik, jimnastik, süsleme ve diğer “geleneksel kadın sayfaları” Colette'in gazetecilik yaptığı dönemde ilgilendiği alanlardır (Thurman 323). Colette'in yüzyıl başında ve İkinci Dünya Savaşı boyunca siyasi anlamda bir taraf tutmaması ve çelişkili tutumu en çok tartışılan konuların başında gelmektedir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi işbirlikçisi Vichy Rejimi karşısında belirli bir tavır sergileyemez. Yazıları, farklı ideolojilerde yayım yapan dergilerde yer alır: Petain yanlısı ve işbirlikçi *Petit Parisien*, aşırı sağcı *Gringoire*, Action Française'in fikirlerini yayan *Candide*. Colette, sanatın ve gündelik yaşamın incelikleri konusunda beğenisine güvenilen, siyasal otoriteyle çatışmayan bir yazar olarak dönemde yerini almaktadır.

1921 yılında, iki dünya savaşı arasındaki dönemin dikkat çekici tiyatro ismi Léopold Marchand ve Colette, önce *Chéri*'nin tiyatro uyarlaması için ortaklaşa çalışırlar. 1923'te bu defa *La Vagabonde* tiyatroya uyarlanır. Colette, *La Jumelle noire*'da (1934) Léopold Marchand'ın oyunları üzerine edebi eleştirilerinin bir derlemesini yayımlar. Müzik düşkünü Colette ile Maurice Ravel, 1915 ve 1925 yılları arasında bestecinin lirik eseri *L'Enfant et les sortilèges* üzerine ortaklaşa çalışırlar. Görünürde ödevlerini yapmak istemeyen küçük bir erkek çocuğunun bunalımını ve annesine karşı hiddetini konu alan bu müzikal peri oyunu, yazar ile çocuk psikanalizinin kurucusu Melanie Klein'ı fikirsel anlamda³⁴ bir araya getirir.

Yirmili yaşlarının başında yazmaya başlayan Colette, yarım yüzyıllık zaman dilimi boyunca seksen cilt roman ve kısa öykü, biyografi, gazete yazıları ve tiyatro oyunları kaleme almıştır. Altmışlı yaşlarında bir güzellik enstitüsü açıp, kendi adını taşıyan ürünleri taşra mağazalarında satar, önlük giyip makyaj yapar. Gezi yazarlığı yaptığı dönemlerde Fas'tan Amerika'ya birçok yeri gezer.

³⁴ Melanie Klein (1882–1960), 1929 yılında yayımladığı *Bir Sanat Eserinde ve Yaratıcı Dürtüde Yansıtılan Çocukça Kuruntu Durumları* adlı klinik analizinde, Colette'in sözlerini yazdığı bu operayı incelemektedir.

Colette, çağdaşları Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide ile birlikte yirminci yüzyılın başlarında en beğenilen edebiyatçılar arasında yerini alır. Paul Valéry Colette'e "yazmanın sanat olduğunu bilen cinsinin tek örneği" diye hitap eder (D'Hollander XIII). Ünlü kadın heykeltıraş Camille Claudel'in erkek kardeşi Paul Claudel, Colette için "en büyük yazarımız" der, örneğin, "kadın yazarlarımızın en büyüğü" demez" (Kanetti 39). Böylece yazarlığın bir erkek işi olduğu inancında bir kırılma yaratmayı başardığı söylenebilir.

Colette, Anna de Noailles'un ölümüyle, 1935 yılında onun yerine Belçika Fransız Dili ve Edebiyatı Kraliyet Akademisi'ne üye olarak kabul edilir. Colette'in ölümüyle yerini 1955'te Jean Cocteau alacaktır (Cocteau 25). 1945 yılında oybirliğiyle Goncourt Akademisi'ne ilk kadın üye olarak seçilir. "Kadınlar giremez" ilkesiyle yola çıkan bu kurumun dört yıl sonra başkanlığını yürütecektir. Yüzyıl başında müzikhollerde açtığı göğsüne, 1953'te Fransız onur nişanı *Légion d'honneur* takılacaktır.

Colette, Kanetti'nin deyiimiyle "edebiyatta trajik hayatın, kendine kıyışın, 'kurban'laşmanın, çilenin, yaşamaya ayak uyduramayışın ve erken ölümün sembelleri Sylvia Plath ve Virginia Woolf'tan farklı olarak seksen bir yaşında eceliyle" ölür (38). 1954 yılında, Balzac, Molière ve Oscar Wilde'in da mezarlarının bulunduğu, Paris Père Lachaise mezarlığına gömülecektir. Tartışılmaz bir nama ve itibara sahip yazara, alışılmış modellerin dışındaki yaşamından ötürü Katolik Kilisesi dini tören düzenlemeyi reddetse de, Colette devlet töreniyle gömülen tek Fransız kadınıdır (Lottman 305–307). Onun arkasında bıraktığı çok sayıda edebi eser dışında, eninde sonunda ulusal bir hazine olarak kabul edilmesine neden, geleneklere ve kadın düşmanı yasalara rağmen, Fransız kültürünün kadınlardaki cinsel iştahı, cüreti övmesi ve hatta saygı göstermesi olabilir. Lynn Hunt'un 1789 Devrimi sonrasında Fransa'da yerleştirilmeye çalışılan kadın imgesine yaptığı atıf bu görüşü desteklemektedir: "[Kadın] zarafetin, dişiliğin ve Fransız milli gururunun simgesine dönüştürülmüştür. Endüstri çağının erkeksi *femme nouvelle*'e yanıtı, yeniden dişileştirilip erotikleştirilen" bir kadın olarak karşımıza çıkar (Hunt 21).

II.1. Kadın ve Kadın Yazar

Her yazar eserlerini kaleme alırken, kendi geçmişinden, kendi deneyimlerinden ve “sürekli yeniden yazdığı kendi tarihinden” beslenmektedir (Güngörmüş Erdem 98). Nilüfer Güngörmüş Erdem, edebiyatın temeli olan bu “öznellik boyutunun”, yazarın erkek veya kadın oluşuna göre değişiklik gösterdiğine dikkat çeker ve feminist hareketin vurgusunun bu ayrışmayı keskinleştirmesini eleştirir:

Yazarın kendi bireyselliğinden yola çıkarak yazdıkları, toplumsal düzeyde insanlık söyleminin oluşmasına katkıda bulunur. Böyle diyoruz, ama bunları söylerken hep erkek yazarı düşünüyoruz. Kadın yazarlar için durum farklı. Kadınlar kendilerinden hareketle yazdıklarında buna edebiyat değil de “kadın edebiyatı” deniyor. Onların yazdıkları insanlık söylemini değil, kadın söylemini oluşturmaya katkıda bulunuyor. (99)

Colette, bu noktada Fransız Edebiyatı içinde aykırı bir örnek olarak belirmektedir. Çünkü o, gerek erkeklerin yer aldığı ‘merkezi edebiyat dünyasında’, gerekse ‘kadın edebiyatında’ saygın bir yere sahiptir. Böylece kadın ve erkek, her türlü yazar tarafından kabul gören Colette, toplumsal hafızaya alınmaya hak kazanmıştır.

Kristeva “dişil deha” (*le génie féminin*) üzerine yaptığı araştırmanın üçüncü ve son bölümünü Colette’e ayırır. Kristeva’ya göre, Colette’in Öteki ile olan ilişkisi bireyselliğini geliştiren ve yazma isteğini besleyen unsurlardan biridir (Kristeva, 2007, 36). Özellikle aşk ilişkilerinin yansımaları eserlerinde açık biçimde varlığını hissettirmektedir. Yazar, kendi günlüklerinde aşkın, “hayatının ve kaleminin ekmeği” olduğunu belirtir (Thurman 23). Böylece Colette’in yarattığı karakterleri derinlemesine incelemeye önce hayatına yön vermiş ‘resmi ilham perilerine’ değinmek kaçınılmaz gözükmektedir. Colette, kendine tanıdığı “lezzet hakkıyla” üç kere evlenmiştir (Kanetti 38). İlk kocasından ayrıldıktan sonra erkek kılığına giren bir markizle yaşamış, ikinci evliliği biterken üvey oğluya ilişkiye girmiştir. Üçüncü kocası ise kendinden on beş yaş küçüktür.

Judith Thurman, Colette’in yaşamını incelediği kitabı *Bedenin Sırları*’nda (1999) anlatımına, Willy adıyla bilinen Henry Gauthier-Villard ile başlar. Willy, *Belle*

Époque'un³⁵ en tanınmış bohemlerindendir. 1900'lerin başında Wagner yanlısı, Satie'yi öteleyen bir müzik eleştirmeni ve yazar olarak tanınır. Bu “Burgonyalı kızın” –ki bu kimliği Angela Carter, Colette'in “en gözde maskesi” diye niteler (25)– Proust, Debussy ve Ravel gibi zamanın önde gelen isimleriyle karşılaşmasına önayak olur. *Fin-de-siècle* Parisi'nde, ‘siyah idol’ afyon, ‘gri peri’ morfin ve ‘teselli edici eter’ hastalık ve ölümden büyülenmiş bir sanatçı topluluğuna yapay cennetler sunmaktadır. Colette, Willy'nin bedenlerini afyon, alkol ve eterle tecrübe eden, sarhoşluğun getirdiği hayal dünyasında yaşayan Sembolistlerden ve Dekadanlardan oluşan sosyal çevresine taşradan gelen bir yabancı olarak dahil olmaktadır. 1893 yılında evliliklerinin ardından genç karısının yazı konusundaki yeteneklerinin çabuk farkına varan Willy'nin, onu *Claudine* serisinin ana malzemesini oluşturan okul anılarını yazması konusunda teşvik ettiği, hatta zorladığı söylenmektedir (D'Hollander 88 – 190). Boşandıkları yıl olan 1906'ya kadar Colette, Willy'e altı kitap³⁶ yazacaktır.

Willy ile evliliğiyle başlayan Colette'in edebiyat hayatı, boşanmalarıyla sona ermeyecektir. Willy'nin sadakatsizlikleri nedeniyle ayrıldıkları zaman, Colette kendini dışlanmış bir durumda bulur. Dokuz yıl boyunca Willy'nin imzasıyla yayımlanan kitaplarından gerçekte hiçbir kazanç elde etmemiştir (Tilburg 101). Kanetti, Colette'in ilk kocası Willy ile geçirdiği dönemi bir tür “eğitim” olarak nitelemektedir. Onun yorumu, Colette'in “bu yazar sömürücüsüne dayanmasının ona disiplin ve sabır kazandırdığı” yönündedir (akt. Aşar 20). Thurman, Willy ile ayrılmak üzere olduğu dönemde annesi Sido'nun kızına verdiği öğüdü hatırlatır:

Dünyada güvenebileceğin tek bir kişi var, o da kendin, o da bu sağlam öğüdü yüreğine kazır. “Canavar masumiyetim” dediği ve kaplumbağanın kabuğu misali aynı zamanda hem zırh, hem süs, hem kamufraj, hem de sığınak olan egoizmi ona ulaşmayı güçleştirir. (23)

Colette ile Willy arasındaki ilişki çeşitli paradoksları beraberinde getirmektedir: Colette, romanların yazarı olduğunu ileri sürer, ama aynı zamanda onların estetik açıdan düşük nitelikli yanlarının sorumluluğunu kabul etmez. Yazar olmasında Willy'nin oynadığı rolü reddeder ve onun mutlak tahakkümünden öfkeyle şikâyet eder (Thurman

³⁵ Türkçe'ye “*Güzel Devir*” olarak çevrilebilecek *Belle Époque*, Avrupa'da 1860-1914 yılları arasındaki sosyal, iktisadi, teknolojik ve siyasi kalkınmayı ifade eden tarihsel bir dönemdir.

³⁶ *Claudine* serisini, *Minnie* (1904) ve *Dialogues de bêtes* (1904) izler.

170–172). Colette ile Willy arasındaki *Claudine*'lerle ilgili tartışmada ortaya çıkan önemli bir diğer unsur kimlik, kendine sahip çıkma sorunudur. *Amours 1900* (1961) adlı kitapta eleştirmen Armand Lanoux, *fin de siècle* kültürünü “cinsiyetler arasındaki savaşın” ışığında inceler. Fransız toplumunun her sınıfını dolaşır, “kadın isyanının” başlangıç dönemlerini çözümler. Eğer 1900 “suların ayrılmasını” belirleyen bir tarihsel, “Colette’in Willy ile mücadelesi”, diye devam eder Lanoux, erkeğin ve kocanın “burjuva mal sahibi” olduğu kavramına karşı yürütülmüş bir mücadeledir” (359). Onların durumu çok daha dramatikti, çünkü Willy aynı zamanda Colette’in yarattığı ürünlerin de sahibiydi: “Ama Colette sahiplenilmeyi reddetmekle birlikte, sahiplenilme arzusundan vazgeçmeyi de reddeder” (Lanoux 359).

Colette, *Mes Apprentissages*'ı (*Çıraklık Yıllarım*) yazdığı sırada, yeteneğinin Willy'nin sadakatsizliğini ne kadar çok beslediğinin hesabını çıkarır. “Bedava aşk için harcadığım parayı,” der Colette “benim yerime yatması için aşkı meslek haline getiren birine düzenli olarak verseydim daha iyiydi” (*Mes Apprentissages* 123). Yazar, Willy'nin sadakatsizliklerine karşı öfkesini, kocasının metresleriyle arkadaşlık kurarak, cinsel olarak birlikte olarak, bir bakıma Willy'nin ona karşı kullandığı ‘sadakatsizlik aracını’ kendi sahiplenerek yatıştırmaya çalışır. ‘Çırak’ Colette erotizmde ustalığını kanıtlar: “Boynuz kulağı geçiyordu” der Kristeva (2007, 22). Willy'den sonraki dönemde Colette, “lezbiyen müessesesinin sinesinde inzivaya çekilir” (Carter 25). III. Napolyon'un yeğeni, Missy lakaplı Morny dükünün kızı Mathilde de Morny/Marquise de Belboeuf Morny, Colette'in “aristokrat koruyucusu” olur. Missy, sadece Colette'e aradığı lüksü, maddi konforu sağlamakla kalmaz, Colette'in bu eşcinsel deneyimde “anaç bir korunma ve yaşamın kederlerine karşı bir teselli” bulmasını da sağlar (Kristeva, 2007, 31).

Siyaset adamı ve gazeteci Henry de Jouvenel des Ursins ile olan ikinci evliliğinde de, kocasının sadakatsizlikleri Colette'in yaşamında “berbat haftalara ve saatlere”, “eşsiz krizlere” neden olacaktır (Thurman 348). Üvey oğlu Bertrand de Jouvenel ile ilişkisi bu dönemde başlar. Kristeva, bu ensestvari teması bir tür “evlat edinme” tabir eder ve merkezinde intikam duygusunun yer aldığını belirtir: “Kötü yola sapmış” Willy'den böylece intikamını alır (2007, 25). Sözkonusu olan onu genç sevgilileriyle aldatan yetişkin Willy'e karşı, yetişkin Colette'in genç erkek sevgilisidir.

Böylece ikinci kocasının “çekici” ve “ulaşılabilir” sevgilileriyle de hesabını görür. Kristeva’ya göre, Colette düş ve gerçekliği birbirine karıştırarak yeniden karşılıklı olarak canlanmaktadır (2007, 42–43). Judith Thurman, Colette’in biyografisini hazırlarken yazarın üvey oğluya tanıştığı dönemde, Henry de Jouvenel’in koruması olarak çalışan Maîre Aujol’un canlı tanıklığına başvurur. Aujol, Bertrand’ı “ayartanın” Colette olduğunu iddia etmektedir:

Yasak cinsel ilişki heyecanı vardı, biraz. Onun bütün yaşamı bir tiyatro eseriymiş, biliyorsunuz ve Phèdre de klasik bir Fransız rolüydü. Bir de sadakatsiz bir kocaya karşı duyulan intikam heyecanı da vardı. Ve Colette’in bir *provocatrice* olduğunu da anlamışsınızdır. 20. yüzyılın ilk kuşak cinsel ilişki devrimcilerindendi. Bu devrim, cinsel duygularla ilişkili olduğu kadar belki de daha çok zihinsel bir devrimdi. Ne kadar çok yasaklanırsa o kadar çok karşı çıkılır. Ancak bir bakıma bütün bunlar psikolojiktir. Colette’i anlamakta psikoloji fazla yarar sağlamaz. Onun kendisi de iyi bir psikolog değildi. Kendi duyguları hakkında çoğunlukla yanlış yönlenebilir, başkalarının duygularını da yanlış anlardı. İnsan, ikisi arasındaki çok içten ve tutkulu fiziksel çekim olan şehveti de azımsamamalıdır. (Thurman 429)

İçgüdünün üstünlüğü ve iradenin tutku karşısındaki güçsüzlüğü, yazarın eserlerinde de gözlemlenmektedir. Fransız edebiyatında “yaşlanma” olgusunun işlenişi üzerine kapsamlı bir araştırma ortaya koyan Liana Nissim ve Claude Benoit, bu ilişkiyle Colette’in kendini tazelemeye çalıştığını iddia ederler: “Baştan çıkarmaya, kendini kadın gibi hissetmeye, sevmeye ve arzulanmaya gereksinim duyar” (Nissim ve Benoit 156).

Yazı ve edebiyat, Colette’in duygusal acıya karşı kullandığı bir savunma aracı olarak ifade edilebilir. 1936’da yayımlanan *Mes Apprentissages – ce que Claudine n’a pas dit*³⁷ ile Colette, Willy’yi anlatısının merkezine yerleştirmektedir. *Julie de Carneilhan* (1941) adlı eserleriyle de ikinci kocası Jouvenel’i hedef almaktadır. Romanın kadın başkahramanı Julie, Claudine karakterini erginleyici olarak kullanmaktadır (*Par elle-même* 181). Sözkonusu eserlerde Colette, kullandığı birinci

³⁷ *Çıkraklık Yıllarım – Claudine’in Söylemedikleri* olarak çevrilebilir.

tekil şahıs anlatımıyla romanların kadın başkahramanlarıyla özdeşleşmektedir. Eski kocalarıyla yaşadığı deneyimleri iç monologlar şeklinde, kendi bakış açısından okurla paylaşmaktadır. Colette'in otobiyografik eserleri, kurmacaya yakındır. Colette, yazar kimliğiyle eserleri arasında bir bağ yaratırken, romanlarının inanılabilirlik ve gerçeklik alanının sınırlarını belirler. Colette eserlerini, yaşamı için yeni bir sayfaya dönüştürmektedir. Bunun sonucunda, okurun yazarın yaşamına olan ilgisi artar. Yaşamöyküsünün, eserlerinin denetçisi konumuna yükseldiğini söylemek çok da yanlış olmayacaktır.

Colette, Henry de Jouvenel'den boşandığı 1924 yılından itibaren eserlerini ilk ismiyle imzalamaya başlar: Ne Colette Willy, ne de Colette de Jouvenel, sadece "Colette". Üçüncü evliliğinde hiçbir zaman Goudekot soyadını kullanmayacaktır. Son kocası Musevi işadamı Maurice Goudekot ile 1925 yılının başlarında arkadaşı Marguerite Moreno'nun eşliğinde gittiği Madam Andrée Bloch-Levalois'nun edebî salonunda karşılaşır. Elli iki yaşındaki Colette ile otuz altı yaşındaki Maurice Goudekot arasındaki ateşli mesajlaşmalar, mutluluklarını ve üzüntülerini paylaşmaları, geçirdikleri sıcak yazlar, geziler onu "ergenlik" yıllarına geri döndürür (Nissim ve Benoit 156). Yazarın eserlerinin tamamı, ölümünden sonra Maurice Goudekot'nin kurduğu Le Fleuron Yayınevi tarafından 15 cilt halinde basılacaktır.

La Fin de Chéri'de (1926) kurguladığı intiharla Colette erkeğe trajediyi yakıştırır. Kadınsa teslim olmaz, kendini sürekli yeniler. Thurman'a göre "Colette, dişiliğe ayrıcalık biçen bu Darvinci[l] kuramı, doğa[yı ve] ile anne babasının evliliklerini gözlemleyerek oluşturmuş, kendi yaşamı da bunu doğrulamıştı" der ve görüşünü şöyle gerekçelendirir:

Colette ilk kocasından daha uzun yaşamıştı, "Willy son zamanlarında," Colette'siz kalıp unutulmuştu. Kadından çok erkek olan Missy, süründü ve alçaldı, sonunda da Chéri'nin akıbetine uğradı. Jouvenel erken öldü ve bir devlet adamı olarak gerçek üstünlüğüne karşın, en çok Colette'in ikinci kocası olarak anımsandı. Maurice ise Monsieur Colette oldu. Buradaki aykırılık, Colette'in Yeni Kadın'ı için başarı ve özgünlüğün bedeli, onun dişiliğidir. Erkeği yutarak onun güçlerini içine alır. *The Last of Chéri*'de (*Chéri'nin Sonuncusu*), Yaşlı Adam'ın – hepsi şaşkın, kızgın,

korkmuş ve hepsi büyülenmiş tüm o usta ve acemi, şen şakrak ve ciddi fin de siècle kadın düşmanlarının–sesi Colette’in içinden duyulur. (Thurman 502)

Böylece, Colette için yazmanın mesleki uğraşın ötesinde, kendi değerini kanıtlamanın bir yolu olduğu söylenebilir. Kadın yazarlar bir bakıma toplumun kurbanı olarak görülürken, Colette, saydığımız tüm bu nedenlerden ötürü bu tespiti olumsuzlayan bir yazardır.

II.2. İkili Yaşam: Gizlemek Değil, Gizemli Hâle Getirmek

Bir kadın olarak Colette’in alışılmış modellerin dışındaki sıra dışı yaşamına rağmen, edebiyat ve basın çevrelerinde büyük bir ilgi uyandırmayı başarmasını Kanetti “muamma” olarak niteler:

Ve bu muammayı belki en fazla, her eylemin arkasında yatan o esrarengiz doğallığı, ahlakî kodların, toplumsal tabuların, onların yaratacağı azapların kendisine zerrece değmemesi, bu konulardaki hakiki “masumluğu” çözebilir, bir miktar... (41)

Yaşadığı çağ içerisinde Colette’in yerini ve günümüz açısından önemini anlayabilmek için arkadaş çevresine ve eserleriyle oluşturduğu, çıkış yeri kolay bulunmayan karmaşık yapıya bakmamız gerekir. Colette’in lezbiyenliğe hoşgörüsüyle yaklaşan yaş grubu çevresinden gelen bir Fransız kadını olarak deneyimi, Dekadan kimliğinin en açık ögesini oluşturmaktadır. Kadın cinselliği, aşkın verdiği zevkler ve acılar Colette’in eserlerinin ana malzemesini oluşturmaktadır. Bu nedenle, entelektüel alanda ahlakî yozlaşmaya sebep olmakla suçlanmıştır. Yazar ilhamını hayat kadını (*courtisan*), Paris’in aristokrat lezbiyen alt kültüründen ve *fin-de-siècle*’in eşcinsel estetlerinden alır. Kısacası, cinsel sınırdaki yaşayanlar onda hayranlık uyandırmıştır. Ancak Colette’in edebiyatını sığ bir erotizme indirgememek gerekir. Colette, örneğin sahne yaşantısına sadece mesleki anlamda değil, aynı zamanda sosyal bir gözlemci olarak da dâhil olmuştur. Baktığı yeri böylesine incelikte görebilen ve kaleme alan Colette’in bu hassasiyeti çeşitli edebî ve siyasi nedenlere (özellikle Willy ve Jouvenel’in sosyal statülerinden kaynaklanan) bağlanabilir.

Colette'in entelektüel kadın dostları arasında tiyatro ve sinema sanatçısı Marguerite Moreno, Sappho'nun eserlerini Fransızca'ya çeviren ve kadınlara olan fiziksel düşkünlüğünü açıkça ilk dile getiren Fransız kadın şair Renée Vivien, *Belle Époque*'un meşhur *demi-mondaine*'i³⁸ Liane de Pougy, gazeteci ve yazar Germaine Beaumont bulunmaktadır. Anna de Noailles mektup arkadaşları arasındadır.

Colette'in "hiçbir zaman bir roman yazmadığımdan eminim –gerçek bir roman-katıksız hayal ürünü, anı ve bencillik alüvyonundan arınmış bir eser... Yazdığım romanlara değil, okuduğum romanlara gerçek bir roman derim ben" söylemi, yazarın özel hayatının eserlerinin kurgusunu şekillendirdiği savını desteklemektedir (Thurman 586–587). Yazar, gerçekliğe son halini eserlerinde vermektedir. Kristeva, özel yaşamdan kaynağını alan ve yazarın edebiyat eseri aracılığıyla yeniden sunduğu üretimi, "gerçekten uzaklaşmış" anlamında "kurgusal neo-gerçeklik" olarak adlandırmaktadır (Kristeva, 2007, 36). Başka bir deyişle, Colette'in edebiyatı, anılar yardımıyla gözler önüne serilen, gömülü bir hakikatin ifadesi olarak okunmalıdır.

Carter, "Colette, hiçbir zaman kendisinden bahsetmez, bunun yerine kendini tasvir eder" der. Colette'in biyografi yazarlarını, yazarın kendisi tarafından sağlanan kaynaklara aşırı derecede itimat ettikleri gerekçesiyle eleştiren Carter, yazarın hayatı boyunca "makyaja, sahneye, tebdil-i kıyafete olan saplantılı aşkının" kaynağında gizlemek değil, gizemli hâle getirmek "arzusunun" yer aldığını ifade eder: "Colette'in eserleri otobiyografik parçalardan ziyade gerçeğin farklı bir düzenlenişidir. Çünkü onun romanları kurmacadır ve bundan dolayı doğrudur" (Carter 26–27). Böylece Colette, bir taraftan eserlerini otobiyografik izdüşümlerle şekillendirirken, diğer taraftan mutlak mahremiyetini korumaktadır.

Carter, Colette'in *La Maison de Claudine*, *Sido*, *Mes Apprentissages*, *L'Envers du music-hall* eserlerinin dayandıkları otobiyografik unsurları, "edebî striptizin özel bir çeşidi" diye tarif eder. Colette, birinci tekil şahıs anlatımıyla –kısa hikâyelerinin

³⁸ On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında "demi-mondaine" terimi zengin Parisli erkekler tarafından tutulan kadınlar için kullanılmaktadır. O zamana kadar görünmez olan bu sosyal grup, basında, tiyatrodaki ve halk toplantılarında sesini yükseltmeye başlar. *Demi-mondaine* (yarı-dünyevi) deyişi, oğul Alexandre Dumas'ın *Demi-monde* (1855) adlı komedisinden esinlenmiştir. Deyim önceleri "fahişelik" dünyasından gelen kadınlar için kullanılırken sonraları "sokağa düşmüş kurtizanları" temsil etmektedir. Balzac'ın *Illusions perdues* (1836–1843), Maupassant'ın *Bel-Ami* (1885) ve Émile Zola'nın *Nana* (1880) eserleri *demi-mondaine* temsillerine yer veren örnek romanlarından bazılarıdır.

çoğunda- kendini hem özne hem de nesne olarak ortaya koymuştur: “Neredeyse aracısız biçimde geçmiş deneyimin her kırıntısını oburca kullanıyor. Bir tür kendini kullanma [*self-exploitation*]” (Carter 26). Colette ailesinin beslenme biçimi ve geleneklerine dair en ufak ayrıntılar, servet değerinde öğeler olarak işlenir (Carter 26). *Gigi* (1944) ile başlayan ve yazarın ölümüne kadarki süreçte yazdığı eserler, Carter’a göre “otobiyografik derin düşüncülerin genişletilmiş dizileridir”. Colette, bir yandan kendini nasıl görüyorsa onu, öte yandan dış dünyanın gözünde nasıl gözüktüğünü anlatma çabasındadır.

Sahne oyunculuğu sırasında, Colette bedenini sergilemekten çekinmeyecektir. Carter’ın gözlemine göre, Colette’i sahneye çıkararak, Willy’den ayrıldıktan sonra yaşadığı maddi bunalımdır. Birinci Dünya Savaşı’na doğru gidilen bir dönemde geçinebilmek için “[müzik]hollerde sahne almaktan başka seçeneği yokmuş gibi hissetti. Ancak ne şarkı söyleyebileceğini ne de dans edebileceğini anladıktan sonra bir seks-nesnesi ve skandal-öznesi olarak boy gösterdi” (Carter 25). Kristeva’ya göre, Colette annesi Sido’nun “bak, dünyaya bak” özdeyişini, “seyret ve seyredil” olarak değiştirir (Kristeva, 2007, 29). Paris’in edebiyat salonlarına adım atışından, ilk kitaplarından ve sahnedeki ilk rollerinden itibaren Colette, Fransızlara özgü gösteri dünyasının içinde yer alacaktır. Colette, okuru günümüz modernitesine yakın sayılabilecek *fin de siècle*’in gösterme, görünme ve görünüş kültürüyle tanıştırmaktadır: “Bayanlar, baylar, sevgili sanatçılar sizi dinlemek için mi yoksa sizi şarkı söylerken seyretmek için mi buradayız?” (Thurman 206).

Colette’in hayatını araştırırken, karşımıza yazarın farklı dönemlerde çekilmiş sayısız fotoğrafı çıkmaktadır. *O Zevkler*’de hayatının bir dönemine dair şu yorumda bulunur:

Oğlan taklidi yaptığım günlerde ne pısrık, feda ettiği saçlarıma rağmen ne kadar kadınmışım! [...] Dik yaka, denizci boyunbağı, düz etek üzerine dar ceket, iki parmak arasına yerleştirilmiş sigara, bütün bu fotografik imgelerim beni uzun süre kandıramadılar. (*O Zevkler* 53–55)

Yazar sadece fotoğraflarının çekilmesinden hoşlandığı izlemine uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda kitapları da bolca çizimle donatılmıştır.

Colette, kötümserlikten yana fazlasıyla nasibini almış *fin-de-siècle* sanatçı modeline uyum göstermemektedir: “Tüm eserlerinde hastalığı, bitkinliği, kederi vurgulamamayı tercih etmiştir” (Kristeva, 2007, 57). Colette’in eserlerinde doğa motifi, yaşama olan bağlılığın temelinde yer almaktadır. Yazar derin melankoliden uzak durmayı her zaman doğaya dönerek başarır:

Biraz utanç, sonra artmış bir güvenle yeniden yaşamak, saatlerin ilerleyişinde, mevsimlerin dekorunda el değmemiş, kaçınılmaz, beklenmedik, dingin olan ne varsa, hepsinde gücünü yeniden bulmak, burada olmayanın varlığını bile yeniden bulmak. (*Duygusal Sürgün* 186)

Colette, doğadan çok şey bekler. Kesin, görsel ayrıntılara yer verir, uzun betimlemeler yapar. Böylece yazar, sanat yapıtlarının cansız diyarı olan Dekadan doğadansa canlı hayatı yeniden yaratır. Colette’in eserlerinde ‘doğa ana’ yenileyendir.

Colette’in izlediği yolu yeniden oluşturmak için kullanılabilecek mevcut belgelerin bolluğu, kalıcılığı ve ölümsüzlüğü, onun sadece yazar olarak öneminden kaynaklanmaz. Aynı zamanda Flaubert’in “sosyal mevcudiyetim” (*son existence sociale*) ve “yaratıcı mevcudiyetim” (*son existence créatrice*) diye ayırdığı iki alan arasındaki bütünlüğe ve tutarlılığa da bağlıdır (Charle 95). Colette’in eserleri ve hayatıyla oluşturduğu bütün, parçalanmayı reddetmektedir. Aynı zamanda, kadın yazarların dizginlendiği bir toplumsal yapıda, cinsel hazza dair kendine ait bir dil yaratmayı başarmış üretken bir yazar olarak, arzunun, bu savaşlar ve delilik yüzyılında dahi mümkün olabileceğini kanıtlamaktadır.

Kanetti’ya göre, Colette “hedonist, anti-kurban ve lezzet avcısı”dır (39). Colette, bu sıfatların hiçbirinden uzak kalmak istemeyecektir. Yaşamı ve eserleriyle oluşturduğu bütünde, beden kavramı öne çıkmaktadır. Gerek kültürel çalışmalar, sahne hayatı ile kendi beden terbiyesine verdiği önem, gerekse toplumun kuşkuyla yaklaştığı eşcinsel ve ensest ilişkiler yaşaması, bizi yazarın edebi gücünü beden ve cinsellikten aldığı konusunda uyarmaktadır. Bu durum, Colette’in eserlerine Dekadans çerçevesinden yaklaşan bu çalışmayı, toplumsal cinsiyet rolleri açısından ilginç kılmaktadır.

III. İNSAN DOĞASININ YENİDEN YORUMLANMASI

Colette'in eserlerinde öne çıkan Dekadan imgelere ve bu imgelerin toplumsal cinsiyet bağlantısına bakmayı amaçlayan bu kısımda, özellikle kadın ve erkek karakterlerin inşasına yer verilmektedir. İncelenecek eserlerin seçiminde bize kaynaklık eden kadın ve erkek temsillerine dair açık referanslar sunmalarıdır. Özellikle *Duygusal Sürgün* (1907) yazarın toplumsal cinsiyet algısına kaynaklık ederken, *Dişi Kedi* (1933) Dekadan üsluba özgü motifler açısından çözümlenecektir. Sözkonusu iki eser, yazarın dişil karakter inşası ve metafor kullanımıyla ilişkilendirilmiştir. Birbirinin devamı niteliğindeki *Cicim* (1920) ve *Cicim'in Sonu* (1926) ise eril karakterin geçirdiği estetik süreçleri takip etmek adına önemlidir.

İncelenen romanlarının ana motifini aşk oluşturmaktadır. Bu eserlerde aşk, başarısızlıkla sonuçlanır veya kişinin özerkliği karşısına bir engel, tehdit olarak çıkar (Tegyey 86). Öte yandan, karakterlerin varoluşsal ve psikolojik ikilemlerini ortaya koymalarına olanak tanır. Colette eserlerinde, *La Fin de Chéri* (1926) hariç siyasi, sosyal, ideolojik konulara değinmemektedir. Böylece toplumsal cinsiyet üzerine yapılacak feminist okuma, aşk ve özellikle de aşkta çevrilen entrikalar üzerine yoğunlaşmaktadır.

Colette'in incelenen romanlarında entrika şu şekilde inşa edilmiştir: İki başkahramanın uzun veya kısa süreli ortak yaşamları, ardından gelen yüzleşme ve sonrasında ayrılmalarına neden olacak kırılma. Başlangıçta kahramanların hayatının kısa bir dönemi veya sadece bir an sunulmaktadır. Açık anlatımda her defasında bir kadın ve bir erkek arasında süregelen bağ/ilişki sözkonusudur. Başkahramanlar arasında varolan dengenin, bir çatışma sonucu dağılma noktasına geldiği ifade edilir. Karakterlerin yüzleşmesi sonrasındaysa bu denge tamamen yok olur. Çatışmanın düğüm noktası burada yatar. Bu çatışma durumunun motifi, genellikle başlangıç bölümünden önce de meydana gelmiş olabilen bir sadakatsizliktir (*Duygusal Sürgün*) ki bu durumda krizi kıskırtan sadakatsizliğin itirafıdır. Fakat çatışma, karakterin hayatına aşkın izinsiz girmesi (*Cicim*), sona erdirilmesinin mümkün olmaması (*Cicim'in Sonu*) veya diğeri ile iletişim eksikliğinin keşfedilmesi (*Dişi Kedi*) sonucu da oluşabilir. Bu andan itibaren kahramanların ayrılığı kaçınılmaz gözüktür. Nihai durumda, dengeyi yeniden sağlamak

için olanaklar dile getirilir. Kadın başkahraman bu yeni duruma uyum sağlayıp, hatta tatmin olurken, erkek sadece olumsuz bir çözüm tasarlamaktadır: Yalnızlığa, silinmeye, unutulmaya, ölüme mahkûmiyet gibi (Tegyey 10).

III.1. Dişil Karakter ve Metafor Kullanımı

Metaforik anlatım çağrıştırdığı ya da temsil ettiği imgeyi yerle bir eder ki Colette'in, kadın doğasının bir bakıma yeniden yazımı olan *Duygusal Sürgün* romanında beden, kadınlığın yapılanışını kurcalayan imgelerden biri olarak öne çıkarılıp metin boyunca sorunsallaştırılır. *La Chatte* romanın dişil karakteri Camille'in düzenini ise bir 'imge kadın' bozar. Kadın ve dişi cins (dişi bir kedi) arasındaki fantezi kıskançlık, metaforik anlatım olanakları kullanılarak gerçeğin kendisine dönüştürülür.

III.1.a. *Duygusal Sürgün*: Kadın Bedeni, Haz ve Doğa

Duygusal Sürgün'ün ilk basımı, Dekadan yazarlar tarafından kurulan Mercure de France Yayınevi tarafından gerçekleştirilir. Eser, Colette ile Willy'nin boşanmalarından bir yıl sonra, 1907 yılında yayımlanmıştır. Thurman'a göre, "Colette romanı, gerçek hayatta kaybetmek üzere olduğu veya kaybettiği şeyleri sahiplenmek için kullanır ve kendi çelişkileriyle zaaflarını roman karakterlerine yükleyip onları bu özellikleri nedeniyle ahlaken eleştirerek bu çelişki ve zaaflarını inkâr eder" (271). Thurman'ın işaret ettiği yaşamının romana iliklendiği otobiyografik noktada, romanın erkek kahramanı Renaud, Willy'nin Colette tarafından yeniden, kendi gerçekliğine uygun biçimde karakterize edilmiş halidir:

Bizi aldatanlara, yalanı çok süslü bir giysi gibi taşıyıp da ancak şehvetli bir çıplaklık arzusuyla aralayanlara bağlanmakta bir haz vardır. Ben Renaud'yu beni aldattığı sıralarda daha az sevmedim, Rézi'nin görüntüsünün içimde, onun bana gösterdiğinden çok benden gizledikleri için daha değerli kalmadığını da kim söyleyebilir? (*Duygusal Sürgün*³⁹ 24)

Rézi, Colette'in *Claudine en ménage* (1902) romanında *Claudine* serisine dahil ettiği dişil karakterlerden biridir. Sözkonusu romanda Rézi, Claudine'i cazibesıyla baştan çıkarmak için elinden geleni yapar. Claudine'in kocası Renaud ise iki kadın

³⁹ *Duygusal Sürgün*'den yapılan alıntılar, bundan böyle "DS" kısaltmasıyla gösterilecektir.

arasındaki cinsel yakınlaşmadan rahatsızlık duymadan bu ilişkiye göz yumar. Hatta kocalarından uzakta, iki kadının lezbiyen aşkın tadını çıkarmaları için Claudine'e küçük bir dairenin anahtarlarını verir. Ancak bir gün Rézi'yi kocası Renaud ile birlikte yakalayan Claudine hayal kırıklığına uğrayacaktır. Colette, Claudine'in hemcinsine duyduğu cinsel arzuyu ve aldatılmanın yarattığı hayal kırıklığını *Duygusal Sürgün*'de satır aralarında yeniden ele almaktadır. Claudine'in hemcinsine duyduğu istek "benliğinin derinliklerinde kuyruğunu oynatan artık öldü sandığı bir garip yılan"dır (*Duygusal Sürgün* 28). Diğer taraftan Colette, Annie karakteri aracılığıyla kadın sevgilisinin kendisini kocasıyla aldatmasına bozulan anlatıcı kimliğinden sıyrılarak, 'hazcı kadın yazar' olarak okurun karşısına çıkar.

Duygusal Sürgün'de Colette, kendi duygusal yaşamının açmazlarıyla yoğurduğu dişil karakterleri aracılığıyla öznel anlatıma yönelerek Dekadan üslubu benimser. Eril karakterler (başta Claudine'in kocası Renaud ve üvey oğlu Marcel olmak üzere) ise sadece dişil karakterlerin (Claudine ve Annie) bunalımının derinleşmesinde tamamlayıcı bir rol oynamaktadırlar.

Romanın anlatıcısı Claudine adında bir kadın kahramandır. Kocası Renaud'nun "fazla yorulmuş Parislilere özgü nörastenisi" nedeniyle hastanede tedavi gördüğü süre boyunca Claudine, arkadaşı Annie'nin kır evinde kalmakta ve 'sadakatle' kocasının dönüşünü beklemektedir (*DS* 17). Renaud'nun ruhsal durumuyla ilgili Claudine'e gönderdiği mektuplar, iç monologlar biçiminde romanın gidişatını besler.

Hikâye, doğa, hayvan ve bitkilerle iç içe pastoral bir mekânda geçmektedir. Romanın büyük bölümünü, yatak odası sahneleri ve şömine başında geçen müstehcen konuşmalar oluşturur. Colette'in iki dişil karakter (Claudine ve Annie) aracılığıyla tartıştığı temalar, aşk, cinsellik, duyular, duygular ve hazdır. Yazar, temelini ahlaki edim ve estetizm arasındaki Dekadan çelişkiye dayandırdığı *Duygusal Sürgün*'de, metin içinde kadın bedenini görünür kılmaktadır. Bağlılığı içeren duygusal aşk ile haz düşkünü fiziksel aşk (Colette'in iki farklı yönü) *Duygusal Sürgün*'de diyalektik bir yapıda, beden motifi üzerinden karşı karşıya gelir. Claudine, 'cinsel zevkleri' aşk olarak kabul etmenin yanlışlığı üzerinde dururken, Annie roman boyunca kendi bedeniyle günah ve suçluluk duygularından arınmış pagan bir ilişki kurmaya çabalar:

Aşk, seni Renaud'ya bağlayan o... o tutkulu oğul duygusu değil yalnız, içinde yaşadığın o gönülden bağlılık değil, Renaud'nun sana cömertçe gösterdiği o şimdiden ciddileşmiş, ağır ağır ve çok güzel durulan sevgi de değil [...] Ya bir gün benimkine, o ateşli, o gençlikten parıl parıl parlayan, sık saçlarının altında çok sevimli, dar alınlı yarı tanrıya rastlarsan? Arınmış bir sevecenlik istenmez ondan! Sağı solu yoktur, düşüverir üstüne, ancak derisinden, kaslarından, alaylı atılğanlığından gurur duyar ve insan onun yanında, ancak inatçı bir havayla, kaşları çatık, avuçları yumuk, uyurken dinlenebilir. Ona hayranlıkla bakmaya ve onu beklemeye ancak bu durumda zaman bulabilirsin. (DS 60)

Bu sözlerin sahibi “edilgin” Annie, “kocasını ve evliliği basit bir şey yapar gibi, gürültüsüzce, kulaklarını azıcık yalayarak tasmalarından sıyrılan bağlanmış köpekler gibi, çevikçe silkip atıvermiştir” (DS 24). Colette, Annie'nin edilginliğini, sadık, itaatkâr bir hayvana göndermede bulunarak, köpek metaforuyla pekiştirir. Annie karakteri, romanın başında okurun karşısına temsili bir *femme nouvelle* olarak çıkar. Sadece kocasının malı olmaya isyan etmemiş, aynı zamanda evlilik kurumuna da karşı gelmiştir. Okur, ‘eş’ kimliğinden farklı bir kimlik arayışına yönelen Annie'nin yaşadığı iç çatışmaya tanık olur. Annie, gitme isteğini hastalık ve zehirlenmeyle eşdeğer tutar: “[Gitme isteğini] içimizde taşıdığımız, usul usul olgunlaşan, ağırlığı günden güne daha çok duyulan bir ura benzetirim” (DS 26). Adını bile bilmediği “adamlarla” tamamen duyulara ve hazza dayalı ilişkiler yaşarken “yeniden boyunduruk altında evcilleşmekten” korkar (DS 30). Kocasından “kaçtığı gibi” ona cinsel özgürlük yolunu açan adamdan da kaçır: “(...) bir okullu kızdaki daha bön bir biçimde, kendisinden kaçtığım bu bilinmedik adamın inatçı gücüne inanmıştım! Yüce bir rastlantının beni çıplak ve boynu eğik olarak, erkeğin, etimin erkeğinin, çukur ve tam izi olduğum “eş” erkeğimin yoluna düşürdüğüne inanmıştım” (DS 33). Böylece Annie, doldurulmayı bekleyen ve bu yüzden kendini tümleyecek erkeğe göre tanımlanmış bir tür yokluk, eksiklik ve boşluk olarak temsil edilmektedir. Bir erkekle bütünlenmeden tam olamayacaktır. Annie, benliğinin Öteki'nin arzu ve beklentileri üzerine kurulu olduğunun farkına ve bedeninin kendine ait olduğunun ayırımına varana kadar endişe

duymaya devam eder. Adını bilmediği bir yabancıyla yaşadığı cinsel ilişkiden sonra kendinden iğrenir:

Sabahleyin, yapayalnız, aynaya bakmayı bile göze alamıyordum... Açlıktan ölüyordum da çikolatamı getirmeleri için zile basamıyordum: aşağılık kadın, hâlâ yemek yemeyi, herkes gibi yaşamayı düşünebiliyorsun! İneceksin aşağıya, o... o herife rastlayacaksın, aynı yemek salonunda oturacaksın onunla, belki sana selâm verecek, oysa sen adını bile bilmiyorsun. (DS 31)

Annie ahlaki ilkelerin dışına çıkarak kendini değersizleştirdiğini düşünür. Bu iç ses (Annie'nin dili) konuşurken, aslında 'dil' tarafından konuşulduğunu, ürettiği anlamın (erkeklerle istediğin gibi cinsel ilişki yaşıyorsan sen aşağılık bir kadınsın) kendi eseri olmayıp, bilinçdışı olarak dilde aktarılan koşullar altında gerçekleştirdiğini göstermektedir.

Kadın kahramanın sahiplenilmekten, metalaşmaktan kaynaklanan korkusu, yeni ve olağandışı bir durum karşısında (cinsel özgürleşme) evrilir ve kendi bedenine sahip olamama korkusuna dönüşür. Bir özgürleşme figürü olarak araçsallaştırılan erkek yoluyla bütünlüklü kadın kimliğini kurmak isteyen Annie, erkeğin çekim alanında yapıcı bir yön keşfeder. Annie'nin cinsel özgürleşmesi başlangıçta belirli bir erkek-nesneden kaynaklanmış olsa da, hazza giden yolda kendi bedenini aracı olarak kullanmayı öğrendiğinde erkek-nesnelere anonimleşir. Hoşuna giden erkekle yatmak Annie için bir alışkanlığa dönüşmüştür. Cinselliği haz alarak yaşadığı gibi, hazzı bulmak üzere cinselliğin peşine düşer. Böylece Colette, erkek egemen sistemin baskı altında tuttuğu cinselliğe aç kadın doğasını açığa çıkarır. "Ölmek istedim (...), eter içmek istedim (...) Başka bir adamın, başka birçok adamların, bana, yarıcahilliğimin ağladığı şeyi verebileceğini anlayıncaya kadar..." (DS 33-34). Annie'nin "yarıcahilliğim" dediği, ahlaki içerikten arındırılmış cinsel hazza giden yolda, kimliksiz (tanımadığı) erkek bedenlerini kullanmayı bilmemesidir. Hayallerini gerçekleştirmek için evlenen kadınların aksine, Annie hayallerini gerçekleştirmek için boşanır. Bu tavrıyla tam bir *femme nouvelle*'dir:

En cömert kadın, en çabuk, en kolay ele geçen kadın, kadınların en çekingeni, en sessizidir, omzunu, dizini oynaşmanın sürtünmelerine

kaptırmayanıdır, kötülüğü en az düşünen kadındır (...) Ne var ki, günaha dokunduktan sonra, yaşamanın amacını ve nedenini ayırmsar. (DS 54–55)

Artık Annie aşkta yaşamın anlamını veya amacını değil, erkekler gibi hazı aramaktadır. Claudine’e göre Annie, “yumuşak, inatçı, alçakgönüllü” bir insandır. Onda, “kendini daha iyi tanımanın, tamamiyle kendi malı olmanın gizli güvenini görmekte güçlük” çeker: “Bu kızıl bahçenin içinde tutsak gibidir. Pencereye karşı oturup, yarasız ve sessiz, seve seve nakış işler” (DS 14). Ama diğer taraftan:

Gülüyor, ısırılmış bir kirazın içi gibi hafif morumsu kırmızı dudaklarının arasında, mavimsi sedeften, sert ve küçük dişleri görünüyor... [...] ‘Ne kadar budalayız!’ Kocasını, görünmüştü Marthe, ben, hiçbirimiz, şu Annie’deki dediği dedik, süttten kesilmiş hayvanı, er geç kaçacak olan körpe ten düşkününü, güçlü hayvanı bir türlü görememiştik... (DS 117)

Claudine’in bahsettiği “süttten keşilmiş, körpe et düşkününü, güçlü hayvan”, Annie’nin evrilen cinsel kimliğine işaret eder. Zihnin devre dışı bırakılmasıyla, kadın bedeni “günahı tatmak için beş duyulu gözenekleri olan bir deri”ye dönüşür (DS 30). Annie, “her şeyin koparılabileceği, yenilenebileceği, her şeyin bırakılabileceği, gene her şeyin alınabileceği bir bahçe”den bahseder (DS 34). Tarifini yaptığı yer dişil bir ütopyayı çağrıştırmaktadır. Kocasını terk etmesiyle ‘etkin’ olma yolunda ilk adımı atan Annie, Öteki aracılığıyla kendini görmeyi bıraktığı ve bedenine hükmetmeye başladığı an zihin ve beden arasındaki çatışma sona erer. Böylece Colette, dişil karaktere öznelliğini teslim eder: “Gerçekte yalnız kendimi sevdiğime, kendi istediğimi yaptığımı göre, değiştirmek sadakatsizlik değildir...” (DS 34). Bu noktada, ahlaki olandan uzaklaşıp, bütünüyle estetik olanın cazibesine yönelecektir. Annie’nin öfkesi, kocanın varlığını reddedişi kendine sahip çıkma isteğine zemin hazırlamaktadır. Öte yandan Claudine, kocasının yanında olmayışını “bir tür *eksiklik*, bir sakatlık” olarak görür (DS 17). Claudine, kocası Renaud’ya duyduğu özlemi anlatmak için “açlık”, “susuzluk”, “baş ağrısı” ya da “yorgunluk” gibi bedensel metaforlar kullanır.

Colette’in üzerinde yoğunlaştığı diğer unsur, dişil karakter için “cinsel iştahı” meşru kılmaktır. Colette, romanda “körpe et” tabir ettiği güzel oğlanı (eril ergen güzelliği) okurun gözünde seyirlik bir sanat nesnesine dönüştürmektedir:

Arzulandığı için gülümseyen ağız, ele gelmez gümüşten, kadifemsi yanaklar, dağınık bir demeti alnı ipekten bir yarı yelpaze gibi örten genç saçlar, mavisini tanıdığım, bir bakıştan daha güzel olan gözkapakları altında saklanmış gözler, - işte dolu bir kupa gibi *avuçlarımda tutuyorum*, Annie'nin Tanrı beni esirgesin diye yalvardığı *körpe et* bu mudur? İşte bütün meyvelerden daha tatlı olduğunu söyledikleri *bilinmedik meyve*... İşte Annie'yi, - binlerce, binlerce kadını yıkan şey. İşte her şeyden vazgeçmeye boyun eğip de bundan bir türlü vazgeçmeyen bir sürü kocamış, kendinden geçmiş kadını yıkıma götüren, cehennemlik eden şey! “*Körpe et!*” Bu iki sözcük, ezilmiş bir dolgun çiçek hışırtısıyla uğulduyor kulaklarımda. İşte *avuçlarımda tuttuğum*, üzerine sakın bir merakla eğildiğim şey... İşte her yerde bulunan, verilen, satılan şey, herkesin olan şey... benden başka herkesin. (DS 114) (İtalikler bana aittir)

İtalik olarak işaretlenmiş tüm sözcükler ve sıfatlar bir araya getirildiğinde, okur örtük biçimde (belki de açık biçimde) erkek cinsel organına düzülen bir övgüyle karşılaşmaktadır. Bu kısa ve özlü ifade, Dekadan estetik taşkınlığın uç halinin dışa vurumudur. “Körpe et”, “bilinmedik meyve” erkek cinsel organını karakterize ederken, aynı zamanda kadının cinsel iştahının meşrulaşması amacıyla araçsallaştırılır. Cinsel organı yüceltim ve güzelleştirmedeki ‘dişil’ abartı ise dikkat çekicidir.

Eril ergen güzellik, başta görme duyusu olmak üzere okura algısal bir dille aktarılmaktadır. Yazar, yine bir bölümde Annie'nin, Marcel'i (Claudine'in genç üvey oğlu) “seyrederek beslendiğinden” bahseder (DS 113). Annie, “bütün erkeklere büyük büyük açılmış, inanç dolu gözlerle bakar hep” (DS 34). Özne konumundaki dişil karakter, eril ergen güzelliği nesneleştirmektedir. Nitekim erkek, kadının cinsel referansı ile var olurken, genç erkeğin bedeni, kadının arzusunun nesnesine dönüştürülür. Bir başka ifadeyle, etken olan göz her türlü hakka sahipken, sembolleştirilen nesne hiçbir hak iddia edemez. Ayrıntılı anlatım göze baskı uygulayarak okuru gerçeğin manevi boyutundan uzaklaştırır. Bu noktada, Paglia şu soruyu yöneltir: “Ahlaki içeriğin reddinin ardından parçanın Dekadansçı yüceltilmesi gelirken etik, bencil parçanın toplumsal bütüne tabi kılınması değil midir?” (Paglia

433). Bu sorunun cevabı, Annie'nin Claudine'e yönelttiği öfkenin temsil ettiği anlamda da aranabilir:

Sen[in] gibi kadınlar [...] yaşamda erkeklerle eşit gibi, bir tür kavga mantığı, bir alay, kendilerini bir yığın zayıflıktan kurtaran akıllıca bir hafiflikle yürürler... Sende, erkeğin arzusuna, ne olursa olsun *sözle* bir yanıt verme gereksinimi, *hayır* diye bağırmaktan öteye geçmese bile bir söz oyunu yapma, karşı gelme, nazlanma içgüdüğü, düşünmeniz, kısacası kendinizi kurtarmanız için gereken zamanı sağlar size... Bizler, -diye bitiriyor Annie gizlemleri bir çoğul kullanarak- bizler silâhlandırılması unutulmuş kadınlarız. (DS 55)

Annie, erotik geçerlilik için “erkeğin arzusuna karşı koyan kadın” olmanın gerekliliğine işaret etmektedir. Paradoksal olarak Annie'nin temel gücü ise “karşı koyamadığı” duygularından kaynaklanmaktadır. Öfke aracılığıyla Annie'nin muhalif tutumu pekiştirilir.

Annie ve Claudine söylemsel güç alanlarını itiraf ve dedikodu denilen gizli etkinliklerle oluşturur. Müstehcen konuşmalar ve kullanılan argo sözcükler (Claudine, Annie'yi birçok defa ‘orospu’ olarak niteler) çatışma yaratan duyguların açık dışavurumuna karşı olan baskıyı yok etmektedir. Öncelikle, dillendirilmiş cinselliğin niceliği Claudine'in Annie'ye daha çok “saygı”, niteliği ise daha az “ilgi” duymasına neden olur. ‘Sessiz, sakın’ Annie, Claudine'in gözünde “bayağı dişiyey”, “bakire yüzlü arı yosmaya” dönüşür (DS 106). Claudine, onun itiraflarını duymak için sabırsızlanır, amacına ulaştıktan sonra da bu itirafları hem müstehcen, hem de bayağı bulur: “Senin hiç düşünemediğin bir şey var” diyerek kendini kutlar Claudine:

... o da aşk! Aşk öyle zenginleştirdi ki beni, etimde öyle büyük hazlar uyandırdı, ruhumu öyle bir fırtınayla, öyle kusursuz, öyle değerli bir hüznle doldurdu ki, nasıl oluyor da yanımda, kıskançlıktan ölmüyorsun, hâlâ yalayabiliyorsun, bir türlü aklım almıyor! (DS 56)

Claudine'in aradığı sadece bedensel değil, aynı zamanda duygusal olarak tam anlamıyla “doyurulmuş” bir aşktır. Oysa Annie'nin cinsel açlığı, ‘cinsel iştahı’ kadınsı güdülerden kaynaklanır. Sıradışı kadın tipi (Annie), romanın diğer kadın kahramanının gözünde kabul görecektir sonunda.

Claudine, kendisini eril bakış açısından da değerlendirir ve “erkek olsam ve kendimi iyice tanısaydım, fazla sevmezdim; topluluğa uymaz, ilk görüşte coşkun ya da ayaklanmış, hiç yanılmamak savında olan bir sezgi, manyak, yalandan bohem, gerçekte kendi başına buyruk, kıskanç, tembelliği nedeniyle içten, utanç duygusu yüzünden yalancı bir kadın...” diyerek önce kendini –Annie’nin de başlangıçta iç sesi aracılığıyla yaptığı gibi– değersizleştirir ve ekler “bugün böyle söylüyorum ya sonra, örneğin yarın çok çekici bulurum kendimi...” (DS 81). Hem çevrelerinde (dış gerçeklikte), hem de iç dünyalarında yaşayan Claudine ve Annie’nin iç seslerinde farklı metinler bulunmaktadır. Olasılıkları, hayallerini, korkularını ve tüm bunların toplamında içsel gerçekliklerini seslendirirken, okura ‘öğrenilen kadınlık bilgisini’ de işaret etmektedirler:

Bağlı olduğum zavallı cinse fazla acımam, çünkü düşkünlüğü, hem iyi, hem tutkun olma yolunu seçer çoğu zaman. “Tutkun” da o kadar şeyi anlatamayacak kadar miskin bir sözcük!.. *Islanmış!* Bu sözcük daha iyi işte... Islanmış, evet, tam bu, deriden ruha kadar ıslanmış, çünkü köklü aşk dörtbir yanıma öyle bir giriş girmişti ki nerdeyse saçlarım, derim renk değiştirecek sanmıştım. (DS 39)

Bu sözlerin sahibi Claudine “çapkın” kocasını nasıl “derin” ve “kesin” biçimde “evcilleştirdiğinden” bahseder:

Renaud kadınlardan bıktı artık –ama kendi karısından bıkmadı–, koleksiyonculuk hastalığından, kendini her yeni kadının önüne atan pulcu sıkıntısından kurtuldu. (DS 104) / Bundan böyle ne yaparsa yapsın o, yaşasam da, yaşamasam da ondayım demektir. (DS 103).

Kadın erkeksileşirken, erkek kadınsılaştır:

Renaud’dan bazı candan ve kadınsı davranışları kaptığım, buna karşılık o da benim inatçı ve boğamsı somurtmamı, alnı ileri uzatıp kafa sallamalarla çarpmama öykünür ya, iki yaşlı eşi kardeş bir çifte dönüştüren bedensel benzerliğe kadar gelmedik daha... (DS 103)

Böylece zaman erkek ve kadın bedenini aynı düzlemde sıfırlar. Diğer taraftan, zaman “körpe etin” tazeliğini yıkıma uğratan bir unsurdur. “Bilinmedik meyve”

olgunlaşmaya başladığında çekiciliğini yitirir. Yaşlandığıdaysa genç erkek cazibesini tamamen yitirir:

Kadınların en zekisi bile –sen de kadınların en zekisisin, Claudine!– hemen anlayamaz bir şeyi. *Kendi* gençliğim değil beni böyle hayıflandıran, onların gençliği! Her yandaki güzel yumurcaklarım ne olacaklar? Bir tanesi kırışksız, ince, ak kalsa bile, buna karşılık kaç tanesi sesi kısılmış horozlara döner, sivilcelerle lekelenir, sakalla kirlenir, kendi kendinden utanır, budalalıktan aşçı kadınların ardına düşer... Elleri irileşip kabalaşır, sesleri değişir, hele burunları, ah! yürekler acısı burun! sonra kötü otlar gibi her yanda tüyler, sonra... Pöh!.. genç adam diyebilirsin bunlara, ama baş döndürücü delikanlı, çatlaksız güzellik değillerdir artık! Sonra süresiz... körpe et... (DS 84–85)

Annie, erkek bedeninin geçirdiği fiziksel olgunlaşmayı doğal bir süreç olmaktan uzaklaştırırken daha çok fiziksel bir metamorfoza eşdeğer görür. Zaman, erkek bedenine çarpık, abartılı ve grotesk bir ivme kazandırmaktadır. Aynı şekilde romanın sonunda Renaud, yaşlanmış, iktidarsız ve ölümcül derecede hasta bir şekilde hastaneden döner. Claudine’e “dudaklarını” ve “ellerini” sunar. Claudine ise reddeder:

İşte ayaktayım, gözlerim yaşlı, ellerim boş, geçenlerde burada, aşkın en ele gelir, en aşağılık bir biçimi için ağlayan Annie gibi... İşte hiçbir zaman bütünüyle harcanmamış bir güçle doluyum, işte genç ve cezalandırılmışım, gizlice ve çok yakıcı bir coşkuyla sevdiğim kimseden yoksun bırakılmışım, yıkımının önünde, mutluluğumun yaralı heykeli önünde ellerimi ovuşturuyorum... Çocukça bir tutkun kadın oyunuyla “babam” dediğim kimse, önümüzdeki yaşam boyunca dedem olmuş... (DS 163)

Colette, zamanın yıkıcı etkilerine karşı çözümü makyajda bulur. Makyaj bir bakıma gerçeği yeniden biçimlendirme olanağıdır:

Döndüğünde silahlanıp da çıkacağım karşısına: kirpikler arasına biraz mavilik, yanaklarda tenimin rengi bir pudra bulutu... Dudaklarımı da bir iki kez dişleyip renklendiririm... (DS 19) / Dönecek. O zamana kadar iki önemli şey var: döneceği gün giyeceğim giysiyle o günkü akşam yemeği [...] hava çok soğuk olmasın, burnum kızarmasın da... (DS 109)

Colette, Dekadan hareketin dişillik temsillerinde ortaya koyduğu sapkın, erkeği yiyip yutan *femme fatale* imgesine karşı, eril ergen güzelliğin kadını “yıkıma götüren cehennemlik” yönünü öne sürmektedir: “Tanrı seni körpe etin büyüünde korusun, Claudine!” (DS 85). Claudine, “körpe etin” cinsel cazibesi karşısında isyan eder:

(...) zavallı Annie’ciğimi her zaman allak bullak eden bu yiyip bitirici körpe etin avı olup gitti demektir, Claudine! Sayıklamalarla dolu hastalığına gelip geçici adlar vereceksin: Marcel, Paul, Şey, küçük şoför, otel uşağı, Stanislas Kolejlisi... Annie’nin dengesizliğini küçümseyebilirsin, sen daha susamadın... (DS 114)

Romanda, dişil karakter için cinsellik meşrulaştırılırken, annelik tabu olarak kalır. Kocasının hastanede olduğu sürede, Claudine, üvey oğlu Marcel ile ilgilenmeyi “üvey analık görevi” olarak niteler (69). Claudine için annelik, bir tür “ceza”dır. Okurda anneliğin içgüdüsel ya da biyolojik değil, yapay olduğu izlenimi uyandırmaktadır: “Ben ve bir çocuk! Hangi ucundan tutulur o? Hiç kuşkusuz bir şey doğuracak olsam, bir havyan bebek olurdu doğuracağım, kıllı, benekli, ayakları yumuşak, pençeleri şimdiden sertleşmiş, kulakları dik, gözleri çekik, annesi gibi...” (DS 69). Bu anlamda Colette, doğaya yakınlığından ötürü, Natüralistlerin doğurganlıkla özdeş kıldığı *femme féconde* imgesine karşı bir söylem oluşturmaktadır. Colette’in kadın için ortaya koyduğu etkin cinsellik, sadece haz verici cinsel birleşmeyi içermektedir, üremeye yönelik cinsellik dışlanır. Colette, *Duygusal Sürgün*’de eril söylemin *femme féconde* imgesini kısırlaştırmakta ve bu anlamda da Dekadan imgeleme yaklaşmaktadır.

Romanın sonlarına doğru kocasının döneceğini haber aldıkta sonra Claudine, kendi iç dünyasına, bunalımlarına döner: “Bilinçle, sabırla ve şimdiden ödüllendirilmiş bir aceleyle oyuyorum içimi, çünkü saatler arasında en güzel saatin parladığını görüyorum” (DS 129). Renaud’nun ölümü ise Claudine’e gerçekte istediği aşkı düşlemesine yardımcı olur: “Aşk, öylesine gurur duyduğun o büyük aşk neye yaradı, Claudine? Öyle bir aşkın ölümünden sonra da yaşayabiliyorsun demek? Ya da o aşk aşk değildi!” (DS 175). Claudine’in özgürleşmesi ancak yalnızlık içinde, kocasından ayrışarak gerçekleşecektir. Claudine, “özerkliğini ve onurunu korumak üzere kadere ve aşkın esaretine” karşı isyan eder.

Ölüm yüzünden durulan Claudine’i doğa avutacaktır. Claudine’in bitkilerle ve hayvanlarla yaşadığı ilişki, kocası Renaud’ya olan duyguları veya Annie’nin yaşadığı maceralar ve fanteziler kadar yoğundur. Claudine’in yaşadığı “duygusal sürgün”ün ev sahibesi doğadır. Colette, doğayı üçüncü bir dişil kişi olarak tasvir etmektedir:

Renaud’nun yokluğunda, daha da yalnız olarak koşup bağrına büzüleceğim biricik yürek var yalnız: ağaçların derin köklerinin, bin kılıçlı otların çıktığı yürek –antenleri hâlâ kıvrık, taze ve canlı böceğin, geçici bir dere gibi hareli yılanın kozadan, yumurtadan çıktığı- kaynağın, buğdayın, yaban gülünün fişkırıldığı yürek... (DS 38)

Claudine, canlı doğanın ayrıntılarına karşı büyük bir heyecan duyar:

Kocamış elma ağaçları, şapkalara konulacak, cüce meyveler veriyor, ama bir kara misket asması, anlaşılmaz biçimde beslenip, boy atmış, güçlü mü güçlü, bir kümesi örtüp çökertmiş, sonra da bir kiraz ağacının kolunu yakalayıp yapraklı dallara, incecik filizlere, şimdiden tanelenen, erik mavisi üzümlere boğmuş onu. Kaygı verici bir bolluk ve dikenli telin demir yapraklarını asacak bir şey bile bulamadığı, toprağı oyan mor kayaların dazlak yoksulluğu kapı bir komşu burada. (DS 22)

Kadın bedeni adeta doğanın bir parçası, bir uzantısıdır. Öyle ki “kendi belleğinin aldattığı bir arı” Annie ve Claudine’in üzerinde “inatla, kayısı ağacının olmayan çiçeklerini arar” (DS 106). ‘Çiçekleri olmayan bir kayısı ağacı’, Colette’in çocuk sahibi olmayan kadın kahramanları için kullandığı bir metafordur ve kaynağı doğadır.

Colette’in Annie ve Claudine arasındaki sohbetlerle dolayımладыğı çift sesli kadın edebiyatı, kadınlara özgü iç bilgi ile gerçek hayatta bilinmesi gerekenleri karşı karşıya getirmektedir. Yazarın *Duygusal Sürgün*’de kadın için cinselliği, toplumsal ve sosyal kısıtlamalardan uzaklaştırarak “doğal” bir bağlama oturtma çabası gözlemlenmektedir. Kitap, kadın bedeninin metin içindeki varlığına yeni bir biçim getirmektedir. Dişil karakter, romanda salt bir nesne ya da süsten ibaret beden değil, farklılığı ve onu eril ortağından ayıran karşıtlıkla var olmaya başlar (Resch 197). Bedenine sahip çıkma, hazzı amaç edinen yolda bedeni araç olarak kullanabilmeyi öğrenme, cinsel özgürleşme ile ilişkilendirilmektedir. Haz ise, evlilik ve üremenin bir yan ürünü değil, kendi kendinin odağında olan bir motiftir. Romanın başında toplumsal

bilinci, iradeyi temsil eden Annie duyularına yenilir. Romanın en önemli önermesi, Annie'nin pagan dış dünya için Hristiyan iç dünyayı reddetmesidir.

Colette, erkek cinsel organına tuttuğu büyüteç ile onu okurun gözünde seyirlik bir nesne haline getirir. Nitekim ait olduğu bedenden ayrılan bir parça olarak “körpe et” Dekadan estetizmin ifadesidir. Romanın sonunda Dekadan ikilem, uzlaşma kabul etmeyen estetizme yönelişle sonuçlanır. *Duygusal Sürgün*'de Colette, eril ergen bedeninin güzelliğine dikkat çekmekle birlikte, bedenin çekiciliği yanında tazeliğini, gençliğini ve sağlamlığını vurgulamayı tercih eder. Colette, kadın için doğanın yenileyici gücüne karşın, erkek için zamanın yıkıcı gücüne işaret eder.

Romanda, Annie'nin ağzından geleneksel kadın tipi eleştirilse de, kadını doğayla özdeşleştiren ve böylece onu tutsak eden en direngen mitlerden biri kutsandığı düşünülebilir. Ancak Colette'in kullandığı kadın-doğa özdeşliği metaforu, kadının akıl/doğa ikiliği içinde (birinci terimin ikinciye üstünlüğünün kabulünden kaynaklanan) değersizleştirilmesinin temelini oluşturan kadın-doğa bağlantısına olumlu bir değer yüklemektedir.

III.1.b. *La Chatte*: Kedi Kadın

1933 yılında yayımlanan *La Chatte*⁴⁰ (Dişi Kedi) adlı romanın Colette için kusursuz bir *fin-de-siècle* başlığı olduğu söyleyebilir. Eser, Camille ile Alain ve Saha adlı kedisi arasındaki ilişkiyi konu alır. Alain ve annesi taşrada, eski hizmetkârları tarafından bakılan eski, bahçeli pastoral bir villada yaşarlar. Alain'in babası ölmüştür. Burası “tek oğullu bir ailenin evi”dir (*Dişi Kedi*⁴¹ 8). Alain, romanın başında Camille ile nişanlıdır. Evlenmelerinin ardından çift, eski evin bahçesine yapılan evlerinin inşaatı sürerken Camille'in bir arkadaşının dairesinde kalmaktadırlar. Alain, kedisi Saha'yı annesinin evinde bırakmıştır. Ancak kedinin günden güne zayıfladığını ve kendisini özlediğini fark eden Alain, onu da yanına alır. En başından beri, genç erkeğin dişi kedisi Saha'yı bir rakip olarak gören Camille, onu kıskanır ve öldürmeye kalkışır. Romanın sonunda Alain, Camille'i terk eder ve şans eseri hayatta kalmayı başaran Saha'yı da alarak annesinin evine dişi kedisiyle beraber geri döner.

⁴⁰ “La chatte” aynı zamanda Fransızca argoda kadın cinsel organına verilen addır.

⁴¹ *Dişi Kedi*'den yapılan alıntılar, bundan böyle “DK” kısaltmasıyla gösterilecektir.

Başkahramanı romantik bir dişi kedi olan üçüncü tekil şahıs anlatımlı bu romanda, iç monologlara geniş yer verilmiştir ve okur özellikle Alain'in iç dünyasına doğru çekilir. Romanda entrika en aza indirgenmiştir. Sekiz başlık içinde sıradan bir burjuva çift olarak iki gencin aşkı, evlilikleri, karı-koca hayatları, birbirlerine yabancılaşmaları ve ayrılıkları anlatılır. Yazarın, *Dişi Kedi*'de üzerinde uzunca oyalandığı üç alan vardır: Estetizm, cinsellik ve kıskançlık.

Erkek/kadın, sarışın/esmer, güneş/gölge, şehirsal/kırsal, vahşi/evcil, Colette'in kullandığı ikili karşıtlıklardan bazılarıdır. İkili karşıtlıklar içinde, Colette'in kedi/kadın terimlerini karşı karşıya getiren söylemi, feminist okuma açısından araştırmaya değer bir öneri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dekadans ve toplumsal cinsiyet sorgulamasında, romanın en belirgin yönü dişi kedi metaforudur. Colette, “kedi” imgesiyle Dekadanların sembolik dili aracılığıyla bir insan değil, tip yaratmaktadır. Onu, estetlerin ve Dekadanların favori hayvanı olan kedi olarak tanımlamakta ve sembolleştirmektedir. Kedi, soylu, zarif ve narsisist tavrıyla ve güzelliğinin erdeminden kaynaklanan bir hiyerarşiyle Mısır biçimini modern hayata taşımaktadır. Buna karşılık, Paul Verlaine'in, *Femme et Chatte* şiirinde olduğu gibi “kedi” aidiyet anlamında kadınla değil, erkekle ilişkilendirilir (*Poèmes saturniens* 38). Saha, Alain tarafından kadın cinsiyetinin idealleştirilmiş bir üyesi üzerine kurulan “bilinçdışı bir fantezi” örneğidir (Öğüt). Alain, Saha ile kendi türünden başka bir bireyle asla paylaşamayacağı mükemmel bir uyuma sahiptir. İki insanın aynı zamanda paylaşamayacağı, cinselliğin ötesinde, ancak iç dünyalarının yoğunluğunda yaşanabilecek bir aşk anlatılır. Bu yönüyle Alain ile dişi kedi Saha arasındaki aşk fantastiktir. Böylece Colette kurguladığı aşk üçgeninde erkek ile dişi bir kedi arasında yüceltilmiş bir bağ kurar. Alain'in Saha'ya duyduğu tutkunun kaynağında, onun ırkının mükemmel bir örneği olması yatar:

Bir kedi sergisinden dönerken kusursuz güzelliğine, vaktinden önce gelişmiş özsaygına, bir kafesin arkasında gösterdiği umutsuz alçakgönüllülüğe dayanamayarak, satın aldığı bir kediciği Neuilly'deki bahçelerinin çimenine bıraktığı günden beri, Saha'yı bir başyapıt gibi incelerdi. (DK 27)

Dişi kedi Saha, Sade yanlısı bir kısırlığa göndermedir: Kısır kadının soğuk haşmeti, gümüşü güzel bir vücut, altın sarısı, tatlı bakışlar. Saha, “iblis gibi güzel”, “iblisten bile güzel” bir dişi kedi, acımasız ve vahşi bir hayvandır (DK 23): Camille,

Saha'nın anneliğini, götürülen yavrularını aramamasından dolayı "kötülediğinde", Alain "ama bunlar genç kız lafları. Genç kızlar her zaman iyi annedir..." diye yanıt verir (DK 28). Alain, Saha'dan yana tavır alarak dişilik ve anneliğin yüceliği konusunda içselleştirilmiş kadın imgelemine olumsuz bir göndermede bulunmaktadır. Okura, dıştağinin estetizminin içteğine göre olağanüstü yüceliğini hatırlatılmaktadır.

Saha, Alain'in gözünde bir sanat nesnesi, evlerinin dekorunun tamamlayıcısı ve parçasıdır. Bununla birlikte Colette, Saha'yı farklı bütünlerin ortak parçası olarak görür. Okur, *la chatte* Saha'ya dair betimlemeleri uyanık bir biçimde incelediğinde yazarın kedi imgesi üzerinden, kadın cinsel organına göndermelerde bulunduğuna tanık olur:

Kedi, yıpranmış perde üzerinde yalnızca kendisinin bildiği dikey bir yoldan tavana kadar tırmanmıştı. Bir an bir kertenkele gibi, bacakları açık, duvara yapışık kaldı, sonra başı dönüyormuş gibi yaptı ve ufacık, nazlı bir çığlık attı. Alain uysalca tam altına geldi, omuzlarını uzattı ve Saha camdan bir yağmur suyu nasıl akarsa, öylece indi. Alain'in omzuna yerleşti, ikisi birlikte yatak odalarına gittiler. (DK 15)

Bütünöyle algısal terimlerle kadın cinsel organını örtük biçimde tasvir eder ki Colette için bu yaşamsal bir organdır: Kadın bedeninin keyif unsuru. Colette, kedi imgesinde hazzı tek bir organ üzerinde sabitleyerek, güzel olana takıntısını, estet yönünü ortaya koymaktadır. Böylece Dekadan güzellikte parça, bütüne baskın gelmektedir. Dişi kediye fiziksel olarak nüfuz edilemez. Buradaki erotizm tamamen algısaldır. Saha hem bir yaratık, hem de insanlar arasında yaşayan mistik bir birleşimdir ve yüksek bir erotizm yaymaktadır. Titizlikle incelenir, ancak hiçbir zaman sahip olunamaz. Romanda Saha'nın "kusursuz güzelliğini" inceleyen büyülenmiş Alain, onun arkasında estet Colette ve son olarak röntgenci okur vardır.

Romanda, kedi/kadın ikili karşıtlığının "kadın" terimi, Camille karakterinde temsil edilmektedir. Camille, orta sınıfa mensup, süslü ve kaba bir kız olarak tasvir edilir. Colette'in cinsiyet klişelerine dair alaycı bakışı romanın kurgusunda belirgindir. Camille, bu alaycı bakışa açık biçimde örnek oluşturmaktadır. Sigara içer, hızlı araba kullanır, yüksek sesle konuşur. Cinsel ilişki konusunda, Alain'dan "üstün"dür. Alain, bu üstünlüğün intikamını, onunla alay edip "beden bedene kullanarak" alır (DK 63).

“Camille” adı Latince’de “namuslu, onurlu” anlamına gelmektedir. Colette, daha kitabın başında ona göre saflığın, saklanmayan olduğuna işaret eder. Camille, Alain ile “resmen nişanlanmadan önce, ona güneşte ve gölgede, özenle sildiği dudaklarını, tül dantelden bir çifte torbacık içinde hapis bulunan kişiliksiz memelerini, kusursuz çoraplar içinde çok güzel bacaklarını” sunmuştur (DK 7). Evlenmelerinin ardından Camille ile Alain arasında başlayan yabancılaşma, cinsel birleşmeyle ilgilidir. Çünkü “cinsel başlangıç gerçeğe dönüşen idealin bayağılığını gösterir” (Paglia 419). Alain, Camille’in cinsel ilişki konusunda sıradan ve iştahlı olduğunu anlar. Yatak dışında genç karısını sıkıcı bulur.

Cinsel birleşme, Alain’in Camille tarafından gasp edilmesi demektir. Colette, Camille’in bu sahiplenici tutumunu ve Alain’de yarattığı endişeyi ‘göz’ imgesine atfeder: “Gözün her zaman, günün her saatinde, uykudan kalktığın anda bile bu kadar büyük mü olacak? Gözlerini yarı yarıya kapamasını bilmez misin? Bu kadar açık gözler görmekten başım ağrıyor...” (DK 20). Alain odasındaki Camille’in fotoğrafını kendine uygun hale getirir: “Ne Camille’e, ne de bir başka kimseye benzeyen bu fotoğrafı odası için kendisinin seçtiğini unutmuştu [...] Bir kalem alarak, gözü hafifçe küçülttü, fazla beyazını karaladı ve fotoğrafı bozmaktan başka bir şey yapamadı” (DK 20–21). Göz, Camille’in kocası üzerindeki iktidarını sembolize etmektedir: “[...] yusuvarlak açtığı gözlerinin bakışları altında Camille ne de çirkin görünüyordu!” (DK 94). Aynı zamanda göz, Alain’in anlamadığı, çözemediği bir varlığın parçasına karşılık gelmektedir. İlk bölümün sonunda Alain’in düşünde gördüğü imgeler iki kişi arasındaki iletişim eksikliğine işaret eder (Resch 57):

Bazan [gözler] patlayarak yok olurlar, hafif ışıklı kırıntılar halinde dağılıverirlerdi. Kimi zamanda yalnızca el, kol, alın, düşünce dolu göz küresi, burun ya da çene biçimli yıldız tozu olurlardı, ama tam gizini açacağı anda dönüp, öteki kara yüzünden başka bir şey göstermeyen o şişkin göz her zaman görünürdü. (DK 18)

Alain için cinsel birleşme motifi, on dokuzuncu yüzyıl romanlarının ona atfettiği hayal kırıklığının etkisi altındadır: “Yaptığım ve yapmadığım şeyler için bana kızgın değil, zavallıcık... Neyse, bu sıkıcı şeyler geçti. İlk gece hep mi böyle yarım yamalak, acıklı bir başarı ile sona erer?” (DK 34). Çıplaklığı, “yüzsüzlük” olarak niteler.

Çıplaklık Camille için doğal, olağan iken, Alain'e göre "zevk düşkünü yaradılışın" açığa vurulmasıdır.

Cinsel birleşme Alain için bayağıdır. Diğer taraftan Saha hazza yönelik, erotik bir yaratıktır. Alain, sadece Saha göğsünde uyuduğu anlarda mutluluğu yakalar (DK 16–17). Cinsel birliktelik üremeye yarar, erotizm ise zevk içindir. Nitekim Colette romanda cinsel eylemi değil, algılanabilir inceliği benimser: "[Camille] kocasının üzerine eğilerek, ona, kollarının altına çekilmiş, sıradan, küçük karnını süsleyen koyu mavi renkteki yosunların arasına sığınmış, o esmerlere özgü keskin kokusunu getirdi" (DK 32). Alain için cinsellik, özgürlük değil, kısıtlamadır. Eril Dekadan söylemde erkek eyleminin itici gücü olarak beliren arzu, *Dişi Kedi*'de erkeği, kadın bedeni karşısında edilgin kılmaktadır. "Aşk jimnastiği" Alain'i zayıflatırken, Camille "sevişe sevişe şişmanlar" (DK 75). Cinsel zaaf sonucu kadın eline teslim edilen beden, erkeğe ihanet etmiştir. Böylece Alain "saatleri kısaltan, vücutları aşk zevkine kolayca vardırıan eğlencelerden yorulur" (DK 62).

Alain, ideal olanın imkansızlığını bilir ve kabul eder. O, düşlerinde başka bir Camille yaratır. Diğer bir ifadeyle, gerçek olana karşı mücadelesine devam etmektedir: "Kollarını kaldırıp, iki kulplu biçimde ensesine bağlayan Camille, bakışlarıyla Alain'i çağırıyordu. Ama delikanlının gözleri gölgeden başka bir şey görmüyordu. "Duvardaki hali ne güzel! Tam yetercesine uzun, tam istediğim gibi..." (DK 10).

Dişi Kedi'de Dekadan bir kapanım yoktur. Tam tersine şehir hayatına karşı duyulan isteksizlik anlatılır. Alain, "bir binanın tepesinde topraktan bu kadar uzak, bu kadar yalnız ve mutsuz olmalarına şaşar" (DK 84). Doğa ise lirik ve havadardır: "Saha'ya geceyi, özgürlüğünü, sünger gibi tatlı toprağı, uyanık böcekleri ve uyuyan kuşları bağışlamıştı bir daha" (DK 106). *Dişi Kedi*, Colette'in doğa ile erkeği bir araya getirmesi anlamında da ilginçtir. Yazar *Duygusal Sürgün*'deki kadın-doğa özdeşliğini bir atım öteye taşır ve doğanın sağaltıcı kucağı bu defa erkek için kaçınılmazdır.

Üçlü ilişkide dışlanan Camille'dir. Yeni evlilerin geçici olarak taşındıkları apartman dairesi Paris'in merkezindedir. Bir sabah inşaatı denetleme bahanesiyle Alain, Saha'yı görmeye giderken karşısına Camille çıkar: "[...] itiraf et ki, rakibimi görmeye gidiyorsun! [Alain:] Saha senin rakibin değildir [...] Hem nasıl rakibin olsun? Ancak saflık dışı bir alanda rakibin olabilir senin..." (DK 38). Camille'in Saha'yı dokuzuncu

kat balkonundan itmesi an meselesidir. Bu arada Colette okuru, Paris'in yazına, iki genç bedenin kokularına ve renklerine dair ayrıntılı betimlemelerle eğlendirir. Okurun endişesini hak eden, onun gözünde dezavantajlı konuma getirilen Saha'dır.

Camille ile Saha arasındaki gerginlik metafizik boyuta varan bir çatışmadır: Saha'da karakterize edilen şeytani güçlere karşı, Camille'in gösterdiği kıskançlık. İz süren, emir veren, başından savan, hisseden, saklayan ve derinden seven, başka bir ifadeyle kendi bedeninde ve odağında olan bir kediye karşı, bir genç kadın söz konusudur. Dişi kedi, genç kadın için dişilik sembolü olan bir rakip konumundadır: “[...] başkasını Saha gibi sevmezdin [...] Bir kadın, bir kadın bile olsa, bu kadar sevmezdin herhalde [...] Gördüm sizi. Sabahları küçük sedirin üzerinde geceyi geçirdikten sonra... şafak sökmeden... gördüm ikinizi...” (DK 101). Colette'e göre kıskançlık, “bir tür araftır, orada antrenman yapılır, sırasıyla tüm duyular idman yaparlar ve tüm antrenman tapınakları gibi de iç kapatıcıdır” (O Zevkler 129). Kıskançlık, Alain ile Saha'nın birbirini, Camille'in ulaşamayacağı bir düzlemde tamamlamasından kaynaklanmaktadır:

Ben Saha'yı yok etmek istedim. Fakat kendisine rahatsızlık, ıstırap veren bir varlığı öldürmek bir kadının ilk aklına gelen şeydir... Doğaldır. Fakat doğal olmayan, canavar olan sensin [...] Bir kadını kıskançlıkla öldürseydim ya da öldürmeye kalkışsaydım, beni bağışlardın herhalde. Ama kedine, dişi kedine dokunduğum için hesabım görülmüştür. Bundan sonra sana nasıl canavar demeyeyim istersin? (Dişi Kedi 121)

Colette *Dişi Kedi* romanında, kadın gücünün biçimlerini araştırmayı görev edinen Dekadan hareketin bakış açısından, “kadının özünü ve güzelliğini oluşturan tiranlığı ve vahşiliği” olumlamaktadır (Paglia 504). Cinselliğin üremeye yönelik yaşanmasına karşı çıkan, cinsel kimlikleri (toplumsal cinsiyetle özdeşleşmeyi) bulanıklaştıran ve dil kullanımıyla okuru şaşırtan *Dişi Kedi*, bu anlamda Dekadan bir eserdir.

Dişi Kedi, yazarının kimliklerin ancak gerçek dünya bedenindeki kısıtlamaların yapay ortamda aşılmasıyla düzenlenebileceğini vurguladığı Dekadan bir romandır. Colette, *Dişi Kedi*'de kadın ile dişi cins (kedi) arasındaki ayrımı işaret etmektedir.

Kedinin cinsiyeti, kimliği ön plana çıkarılırken, bir nesne olarak bütünlüğü gerilemektedir.

Colette, Dekadans ile birlikte beklenen ikili karşıtlığın terimlerini (erkek/kadın) kullanır. Fakat merkeze, bir araya getirdiği kedi/kadın karşıtlığını yerleştirir. Bu yönüyle Colette'in iki terim arasında (erkek/kadın) akılcı bir tercih yapmanın zorluğunu, hatta imkânsızlığını vurguladığı düşünülmektedir. Kedi/kadın ikiliğinde üstün gelen birinci terimin yerini tam olarak, aşağı görülen ikinci terimle değiştirmez. Bunun yerine, kedi ve kadın arasındaki paradoksal karşıtlıkları ön plana çıkarır. İdeal olanın erotizmi (Saha) ve gerçek olanın bayağılığı (Camille) arasındaki roman örgüsü, kadının kocası için bile gizli, gizemli kalması gerektiği, kadının erkeğe göre şekillendiği ve insandan çok 'dişi' olarak algılandığı toplumsal bir yapıyı yermesi açısından da ilginçtir.

Resch'e göre, Camille bir 'cins' veya 'kadın' olarak ortaya konmaz. Camille erkeğin tüm ön yargılardan arınmış alter egosu, öteki-beni ya da bütünleyici benliğidir. Diğer taraftan dönemin mahkûmu Alain, bedeni hapseden tabulardan kurtulma becerisine sahip değildir (Resch 33). Böylece Resch'e göre öyküleştiren biyolojik farklılıktan kaynaklanan ruhsal durum değil, sosyal kurallara dayanan bir davranış biçimidir.

III.2. Eril Karakter: Estetize Edilmiş Cinsel Nesne

Colette'in eser adlarının çoğu romanın ana karakterine göndermedir. Örneğin *Claudine* (1900), *Minne*⁴² (1904), *La Vagabonde*⁴³ (1911), *Mitsou* (1919), *Cicim* (1920), *Julie de Carneilhan* (1941) ve *Gigi* (1944) adını bir kadın veya ergen bir erkekten almaktadır.

Bu alt başlık altında, *Cicim* ve 1926 yılında bu romanına yeni bir son yazdığı *Cicim'in Sonu*'nda Colette'in Dekadan eril söylemin biyolojik olarak erkek, davranışlarıyla kadınsı hermafroditini nasıl ele aldığı araştırılmaktadır. Yazar, özellikle *Cicim*'de erkek kahramanın ergen güzelliğini vurgulamakta ve aynı zamanda ergenlik imgelemine aşka dayalı bir imgelem olarak ele almaktadır.

⁴² Minne karakterini daha sonra, Türkçe'ye *Çapkın Saf Kız* olarak çevirebileceğimiz *L'Ingénue libertine* (1909) romanında yeniden ele alır.

⁴³ "Avare Kadın" tamlaması romanın ana karakteri Renée Néré'yi temsil etmektedir.

III.2.a. Güzel Oğlan Cicim: Dekadan Sanatın Cinsel Personası

Geniş bir çevrenin, sosyal baskıları ve ahlakî önyargıları bir kenara bırakarak Colette'i dönemin dev bir yazarı olarak değerlendirmesi ve ona bir "deha" atfetmekten utanmaması *Chéri*'nin yayımlanmasından sonradır (Kanetti 41). Colette, romanda monogami, tekil aşk ve bağlılık gibi burjuva değerlerini *liberten* (özgürleştirici) aşk anlayışında cinsel arzu ve haz üzerine yükler. 1900'lü yılların başında genç bir kadın (Edmée), genç bir erkek (Cicim/Fred Peloux) ve orta yaşlı bir "yosma" (Léa) arasında gelişen bir aşk hikâyesini anlatan *Cicim*'de (*Chéri*) yazar, aşk üçgeninin klasik köşelerini yıkıp 'yaşlı kadın, yaşlı erkek, genç metres'in yerine, 'genç kadın, genç erkek ve orta yaşlı kadın'ı koyar. Böylece erotik sınırları katılaştıran kadın ve erkek stereotiplerini buldukları yerden indirir. Norm olmaktan çıkan bu stereotipler dikte edilmiş cinselliğe alternatif sunacaktır.

Léa ile Cicim arasındaki tensel tutku bir anne-oğul ensestini çağrıştırmaktadır. Okur, Cicim'in Colette'in üvey oğlu Bertrand de Jouvenel'den esinlendiği yanılığına düşebilir. Kitap 1920'de yayımlanmasına rağmen, kitabın tamamı Bertrand ile ilişkisinin başlamasından bir süre öncesine dayanır. Thurman, 'Léa modelinden' bahsederken "büyük *fin de siècle* kokanalarının" çoğunun bir zamanlar çok daha genç erkeklere sahip olduklarının altını çizer. Colette'in entelektüel kadın çevresindeki birkaç ismi sayarak bu görüşünü desteklemektedir: Liane de Pougy, 1910'da kendisinden yirmi yaş küçük Romanya Prensi ile evlenir. Suzanne Devral, evlenme çağında genç bir sevgili edinir (410).

Eserde öyküleştirme üçüncü tekil şahıs anlatımıyla yapılmaktadır. Okur romana, Léa'nın açısından bakar. "Cicim" takma adı bile Fred Peloux'nun kendi kendine varolamayacağına işaret eder. Romanın erkek başkahramanı, ancak Léa'nın ona verdiği ad aracılığıyla 'Léa'nın oğlu' olarak romanda varolur. Okur, Cicim'in gerçek adını romanda nadiren duyar ve sadece bir defa Léa tarafından Fred olarak adlandırılır: "Küçükken ona Cicim değil de, yalnızca Fred derlerdi" (*Cicim* 25). Öte yandan Léa, Cicim'den üstün olduğunu hatırlatır. Cicim'in "güzelim" hitabına karşı "bana Madame ya da Léa de. Hizmetçin değilim, kendi yaşında bir ahababın da değilim." (48)

Hikâye kadınların ekonomik olarak özerk olduğu bir dünyada geçer. Romanın başında Cicim, annesi tarafından başka bir ortak arkadaşın (Marie-Laure) kızıyla

(Edmée) evliliğinin kararlaştırılmış olduğunu dile getirir. Cicim'in Marie-Laure'un kızıyla evlenmesinde “kişisel çıkarlar”, kızın serveti etkilidir. Thurman, Edmée ve Cicim arasındaki evliliğin düzenlenmesine ilişkin görüşlerini “burjuva aileleri tarafından yönetilen çiftleşme ayinlerinin güzel bir parodisi” olarak niteler ve tespitini şöyle gerekçelendirir: “İki uygun aşiretin, aynı köken ve kalitede iki servetin ve eşit rütbede iki çocuğun birleşmesi olacaktır” (Thurman 417). Ancak Colette, Cicim ve Edmée arasındaki evlilik anlaşmasına dayalı ilişkiyi romanın ilerleyen bölümlerinde aşama aşama bozarak sonunda yıkıma uğratar. Edmée’de temsil edilen romantik duyguların aksine, Cicim *fin de siècle*’in yapay bir kişiliğidir:

Git, nefret ediyorum senden! [...] Beni hiçbir zaman sevmedin. Bu dünyada ben yokmuşum gibi davranıyorsun. Beni hor görüyor, hiçe sayıyorsun. Kaba, fena bir adamsın... Hep o yaşlı kadını düşünüyorsun! Hasta, dejenere bir adamın zevkleri var sende. Beni sevmiyorsun! Neden, neden evlendin benimle? (Cicim 88)

Yazar, iki kadın karakter (Cicim’in annesi Charlotte ve Léa) arasındaki ilişkiyi antagonist bir yapıda ve ikili karşıtlıklarla ele almaktadır. Cicim’e olan bağılıkları birleştirici, ancak kadın olarak aralarındaki rekabet ayırıcı ve bölücü olduğu için ikisi de birbirine son derece cazip, ama aşırı derecede rahatsız edici gelir. Léa ve Charlotte arasındaki konuşmalar düello gibidir: “Bu kadın düşmanımdır, ama teselliyi de gene onda bulurum. Ne kadar birbirimize bağlıyız...” (Cicim 134). Diğer taraftan Colette alışlagelmiş kutsal aile kültürünü de (anne-baba-çocuk) yapısal anlamda çökertir. Cicim’in isimsiz babası geride bir servet bırakmıştır. Annesi bu parayı hisse senetlerine yatırır. Ancak Léa’ya göre, aynı öngörüü oğlunun terbiyesinde gösterememiştir: “Charlotte Peloux, sizin şahsınızda oğlunu bir orospu çocuğu gibi yetiştirmeye cesaret eden tek hafifmeşrep kadını selamlarım!” (Cicim 25). Cicim hizmetçilerin elinde, gelişigüzel okullarda yetişmiş, annesinin “ahlaksız” ve “adi” dünyasının her türlü ayıp ve kaptisiyle karşılaşmıştır: Çok üzerine düşülmüş ya da aynı aşırılıkla ihmal edilmiştir (Cicim 25–27).

Léa’ya göre Cicim “aslında pek tehlikeli olmayan” bir güzelliğe ve “var denemeyecek” kadar belirsiz bir kişiliğe sahiptir (Cicim 41). Cicim’in iç dünyasının tasvirinin ardından, dış güzelliğinin yüceltilmesi gelir. Cicim’in biyolojik annesi olan

Charlotte Peloux emekli bir fahişe ve Léa'nın en iyi arkadaşıdır. Chalotte, “hayatını erkeklerin hizmetine adayıp, oğlunu hizmetçilere” bırakırken (*Cicim* 25), Léa Cicim'in “beden eğitimi” (*Cicim* 38) ile yakından ilgilenir. Cicim bu iki baskın ve görece birbirinin karşıtı kadın figürünün arasında yetişir:

Aralarında bir erkeğin zengin edip bıraktığı, başka bir erkeğin parasını yediği hafifmeşrep iki kadının düşmanca yakınlığı, birbirinde ilk kırışığı, ilk beyaz saçı sabırsızlıkla gözetleyen rakiplerin zehirli dostluğu vardı. Biri pinti, öbürü müsrif olduğu halde, para oyunlarında becerikli iki işadamı gibi de arkadaşlıklar. Sağlam bağlardı bunlar. Sonradan aralarında daha güçlü bir bağ kurulmuştu: Cicim. (*Cicim* 24)

“Bol gelirli yosma hayatının” sonundaki Léa, Cicim ile aralarındaki ilişkiden gurur duyar. Yaş farkı ise Léa'ya “manevi analık” durumunu çağrıştırır (*Cicim* 10). ‘Namuslu yaşlı anne’ ile ‘hazcı fahişe’, ilk bakışta okura, pek az ortak özelliğe sahip görünür. Léa romanın başında, pembe yatak odasında “alacakaranlıkta bir zırh gibi parlayan demir ve bakır kakmalı geniş karyolada” yatmakta ve en çok gurur duyduğu hatıralardan birini, yaşını temsil eden kırk dokuz taneden oluşan bir inci kolyesiyle oynayan Cicim'i seyretmektedir (*Cicim* 5). Biraz sonra bu inci kolyeyi takacak ve sabah aydınlığının ‘yaşlanan gerdanına’ istemediği dikkatleri çekmesinden rahatsızlık duyacaktır. Yüzü “çamaşırların beyazlığına, gömlek ve sabahlıkların toz pembeliğine muhtaç” Léa, yaşına rağmen sürekli gösterdiği uyanıklık sayesinde hâlâ muhteşemdir (*Cicim* 16): “Léa yaşını sakladı, fakat Cicim'i şehvet ve hoşgörü dolu bakışlarla süzerken, hayatta bazı küçük zevkleri kendinden esirgemeyecek çağa eriştiğini itiraf ederdi” (*Cicim* 9). Sarkmaya başlayan derisini ve saçlarındaki kırları başarıyla gizler. Léa fiziksel kusurlarına karşı ne kadar eleştirelse, lükse, düzene ve ‘genç ete’ düşkünlük konusunda o derece hoşgörülüdür. Güzelliğin asıl sahibi Cicim'dir. Léa ise yaşlılığa ve çirkinliğe duyduğu nefretle ona doğru çekilen dişi bir estettir:

Yaşlılardan kaçınan gençliğin geçici âşıklarını bir bir gözden geçirdi. Otuz yıldır her zaman parlak gençlerle, körpe delikanlılarla düşüp kalktığından, kendini tertemiz görüyor, bundan gurur duyuyordu. (*Cicim* 123)

Léa, kadınlar tarafından ‘tüketilmiş’ Cicim'i iyileştirmek için sayfiyeye götürmeye karar verir. Normandiya'da geçirdikleri yaz boyunca, heykelini yontan bir

sanatçı gibi Cicim'in bedenini biçimlendirir. Bunun için bir boks antrenörü bile tutar: "Yarın sabah için ona nefis bir söğüş ısmarladım. Kaburga kemikleri de o kadar çıkmıyor artık. (...) boksör Patron'u getirteyim, şu oğlana antreman yaptırısın. Patron bir yandan, ben bir yandan çalışalım da, Madame Peloux oğlunu görünce şaşkına dönsün..." (Cicim 37). Cicim tamamen nesneleşir: "Açık havada rengi daha da solgun görünen Cicim, gürgen fidanları dikili yollarda yorgun argın dolaşır, kuyuların güneşten ısınmış bilezikleri üzerinde uykuya dalardı" (Cicim 36). Cicim, Léa'ya kendisini öpmesini "emreder". Oyunu başlatan Cicim'dir. Cicim çağırır, Léa da gelir:

Ne öğrendin? Ağzının hoşuma gittiğini mi? [...] Ayaklarına kapanıp "Al beni!" diye bağıracakımı mı sanıyorsun? Sen yalnız genç kızlarla düşüp kalkmışsın, yavrum. Bir öpücükle beni baştan mı çıkaracaksın sandın? (32) / Hey, küçük! [...] Lezzetli bir ağız anılarımda yok mudur sanıyorsun?" (33)

Colette'in *Cicim*'i, kişinin sanat nesnesine dönüşümüne dayanan Dekadan erotik ilkeye yönelik eksiksiz bir örnektir: "Elime geçen yaramaz çocuklar arasında Cicim'den daha eğlenceli, daha sevimli, hatta daha zeki olanları vardı. Fakat bunun gibisine rastlamamıştım" (Cicim 36). Léa, tüm erkeklerin "hepsinin ne mal olduğunu, ne düşündüğünü, ne istediğini" öğrenmiştir (43). Ama on dokuz yaşındaki "gizini kurnaz bir fahişe gibi" saklayan Cicim'in sırrını bir türlü çözemez (44).

Erkek başkahraman tapınılası güzellikte bir sanatsal nesneye dönüşür. Bu noktada bedensel zevklerin ötesinde, seyirsel bir tatmin arayışı devreye girer. Dolayısıyla Dekadan erotikizmi çağrıştıran bir ilkeyle bağdaşır:

Léa bu kara güzellik arasında en değeli şeylere işaret etmek istemiş gibi, parmağıyla kaşlarına, gözkapaklarına ve ağzının kenarlarına dokundu. Biraz hor gördüğü bu aşığının güzelliğine bazı anlarda saygı gibi bir şey duyar, "Bu derece güzel olmak bir asalettir," diye düşünürdü. (Cicim 49/4)

Yazar, Dekadans'ın baktığını nesneleştiren, durağanlaştıran istilacı gözüne sahip olduğunu kabul eder. "Ayrıntı benim için önemlidir" der Colette, *O Zevkler*'in üçüncü bölümünde öyküleştirdiği Dostu X için "gri gözlerine ve koyu saçlarına gelince, bu biz kadınları çarpan bir kontrasttır ve aramızda bunun güçlü bir karakterin belirtisi olduğuna inanırız" (37). Colette, Cicim'in güzelliğini de kontrast bir yapıda betimler:

Simsiyah saçlar ve inci gibi dişler, mükemmel bir ağız ve çirkin bir gülüş, bir melek zarafeti ve ilişkilere gelince bir “İtalyan” zevki.

Léa'nın Cicim'e nüfuz etme yöntemi Dekadan köleliktir: “Ağzın lezzetli olmasına lezzetli, bu defa doya doya öpeceğim, çünkü canım öyle istiyor, sonra da bırakırım, görürsün gününü, bana ne, geliyorum...” (34); “Yeni doğan güçlerini kendisine borçlu olan bu genç vücudu gelişigüzel yanağından, bacağından ya da kalçasından bir sütnine zevkiyle edepsizce okşardı” (42–43); “İyice bir tadını çıkarayım da sonra bırakayım” (43). Ergen güzellik, kaba bir ifadeyle pazara sunulan değiş tokuş nesnesine, cinselliği sahibi tarafından yönetilen bir köleye indirgenmektedir. Cicim cinsel arzusunu Léa'nın arzusu üzerine kursa da, cinselliğini onu elde etmek için sunsa da hiçbir zaman yeterli olmayacaktır.

“Yüzeysel duygulu zengin bir delikanlı” olarak Cicim tam bir züppedir (*Cicim* 110). Léa ile ilişkilerinin gizli tutulmasının nedeni aralarındaki yaş farkından daha çok Cicim'in kendi savına göre milyoner oluşudur. Cicim'de çocuksuluk, küstahlık ve gelgeç hevesler temsil edilir.

“Her şeye sahip, fakat bu yüzden daha da mutsuz güzel oğlan” Cicim, romanda kendini açıkça sergileyen bir hermafrodit olarak tasvir edilir (104). Cicim, “olağanüstü bacakları”, “heykelden farksız boynu” ve “ısırmak üzere olan bir tazi gibi gülüşüyle” yarı kadınsıdır (*Cicim* 39). Cicim, cazibeli bir kadın yerine, çekici bir kadınsı erkek kimliğine sahip olması açısından da Dekadan olana özgüdür. Cinsel istek uyandıran kadınsı vücut hatlarına sahiptir. Okur, kitabın artalanında ergen güzelliğinin idealleştirilmesine tanık olur. Burada erkeklik, baskın bir şekilde cismanidir. Dekadan erotizmde ‘genç ete düşkünlük’ söz konusu olduğunda sıradan cinsel arzulardan bahsedilmez:

Senin gibi bir kadın sonunda ihtiyar bir adamın kolları arasın düşmez [...] Sörpmüş bir mahlukla ellerini, dudaklarını, kirletmemiş bir kadınsın sen. Buna şans denmez de ne denir? Seni gidi karı, taze et düşünürü karı... (*Cicim* 123)

Tüm cinselliğin kadın-erkek arasında yaşanmasını dikte eden, böylece kutsal aile değerlerine sahip çıkan aşka karşı, Colette şu öneride bulunur: Aşk narsisist biçimde tek kişilik olabilir veya bir aşk üçgeni içerisinde hemcinsler arasında da yaşanabilir.

Léa, Cicim'in Edmée ile evliliğinin ardından ondan kurtulmakla hafiflemiş görünmekle Cicim kadar kendisine de dürüst davranmaz. Birbirlerini unutmaya çalışmaları hiçbir yarar sağlamayacaktır: “İçinde tarif edemediği bir şey, bir insanın yokluğunu çeken bir şey durmadan çöküyor ve bütün benliğini de birlikte çökertiyordu” (*Cicim* 125). Colette, acıyı nesneleştirmektedir. Cicim'in evliliğinin ardından Léa, “duygusal ve tensel ıstırabını” griple, bir soğuk algınlığıyla karıştırır:

Birdenbiren önce bedensel sandığı öylesine keskin bir acı göğsüne saplandı ki, dudakları burkuldu, soluğu kesildi ve bir hıçkırıkla birlikte ağzından: Cicim! sözü çıktı. [...] Yanı başında duran konsolun içinden dereceyi aldı, koltuğunun altına yerleştirdi. “Otuz yedi. Denmek ki vücutta bir şey yok. Anlıyorum. Çok acıyor, ama alışmak lazım.” [...] Yirmi altı ekim. Cicim evleneli tam bir ay oldu. (*Cicim* 70–71)

Léa, Charlotte'ü oyalamak için uydurduğu hayali bir sevgiliyle Paris'ten uzaklaşır. Doğaya sığınır. Léa, Paris'e “taze etin” verdiği zevklerden vazgeçmeye kararlı olarak döner. O sıralarda Cicim, İtalya'daki balayından eve morali bozuk dönmüştür. Yeni konaklarının düzenlenmesini ağırdan aldığı için yeni evliler Charlotte'un yanına yerleşirler. Cicim kendi narsisist güzelliğine atıfta bulunur:

[...] Beyaz vazo, heykel benim çıplak halim olacak. Odada çırılçıplak dolaştığım zamanlar için kabak kırmızısı bir yastık, bir eşya, ne bileyim ben, bir şey bulundurmalı (82) / Evlerinin gizemli bir saray, Cicim'in güzelliğinin tapınağa dönüştürülmesini Edmée isyanla karşılıyorsa da, bu düşünce, şehvet duygularını okşuyor [...] (82)

Cicim'in karısı Edmée'ye duyduğu, bir tür kardeşlikten kaynaklanan sevgidir. “Kadının emekleme çağında” yirmi yaşındaki Edmée, romanda Léa'nın olmadığını temsil eder: Genç, deneyimsiz, toy bir kadındır. Bir bakıma Cicim'i köleleştirmeye değil, daha çok onun kölesi olmaya yatkın romantik bir aşıktır. Edmée'nin adı hikayede neredeyse hiç anılmamakta, “Marie-Laure'un kızı” olarak geçmektedir:

Cicim gibi [Léa] da bu genç kadını bir gölge sayıyor, canlı olduğuna inanmıyordu. Kahverengi gözler, çok güzel kıvırcık, kumral saçlar, gerisi kanlı rüyada görülen bir yüz gibi silinip gidiyordu (*Cicim* 71).

Cicim, genç karısından sıkılır: “On dokuz yaşındaymış, cildi bembeyaz, saçları vanilya kokuyor, yatakta da gözlerini kapatıp kollarını oynatmaktan başka bir şey bilmez. Bütün bunlar iyi hoş, ama pek bulunmaz değil” (*Cicim* 92). Edmée, aşk oyunlarına yabancı değildir. Léa’nın hayaletinin Cicim’le aralarında dolaştığını hisseder. Fakat huylarından nefret etmesine karşın Cicim’e aşıktır. Edmée, Cicim’i bir “kokot gibi konuşmakla” vasıflandırdığında Cicim şu yanıtı verir: “Asıl sizin tıpkı bir fahişe gibi konuştuğunuzu hatırlatsam, belki şaşarsınız. Ben bu şeylere pek aldanmam. “Kokot⁴⁴” konusunda deneyimim vardır. Epeyce deneyimin vardır, bilirsiniz. “Kokot” dediğiniz kadın genellikle verdiğinden daha fazlasını almaya gayret eden kadındır” (*Cicim* 92). Bu tanım Léa ile Cicim’in ilişkisini, yaşlı kadın ve genç erkek arasındaki haz ve paraya dayalı ilişkilerden farklı bir zemine taşımaktadır.

Cicim karısını, Léa olmadığı için cezalandırıldığının farkına varmadan evi terk eder. Eski arkadaşı, bir başka züppe karakter Viskont Desmond ile Paris’in gece hayatına döner. Léa, Cicim’de bir takıntıya dönüşmüştür. Gece yürüyüşleri sonrasında şehir dışında olan Léa’nın villasına uğrar. Bu durum nihayet bir gece yatak odasının “panjurlarını bir altın tarağa benzeten ışık” görünene kadar sürer (*Cicim* 109). Cicim kendi kendine “ah, meğer mutluluk buymuş, bilmiyordum” diye fısıldar (110). Böylece Cicim, Edmée’ye, terk ettiği evine mükemmel bir ruh haliyle geri döner.

Bir gece yarısı Cicim, Léa’nın yatak odası kapısını hızla açarak karısını terk edip ona döndüğünü söyler. Romanın sonunda, Léa, Cicim ile aşk hapishanesi niteliğindeki lüks yatak odasında karşılaşır. Léa, Cicim’in “erkekliğini” yedi yıl boyunca burada ele geçirmiştir. Léa, ona değerini hatırlatacak kadar kötü davranır: “Fena çocuk... Kalpsiz şeytan... Muzır hayvan...” (*Cicim* 146–147) Cicim’in aşkını ilan etmesiyle “Léa hayatının en büyük sevincini” yaşar (*Cicim* 147). Bu andan itibaren ‘büyü’ bozulur. Önce sevinç duyan Léa düşünceli davranarak Cicim’i karısı Edmée’ye geri gönderir:

[Edmée] O seni seviyor muhakkak. Senin üzerine titreme sırası onda şimdi. O seni sapık bir anne gibi değil, bir sevgili gibi sevecektir. Sen ona şımarık bir jigolo gibi değil, efendisi gibi davranacaksın... Git, çabuk git...” (*Cicim* 169)

⁴⁴ Fransızca “sosyete fahişesi” anlamında kullanılan argo bir terimdir.

Estetik boyuttan ahlaki kaygıya geçildiğinde Dekadans'ta sona ermektedir. Cicim yavaş yavaş kontrol dışına çıktığında Colette, *Chéri*'nin devamı *La Fin de Chéri*'de yazdığı yeni sonla onun idamını hazırlar.

III.2.b. Cicim'in Sonu: Erkek İntiharı

Kişiyi bir sanat nesnesi olarak ele alan Dekadan ilke, *La Fin de Chérie*'de yine genç oğlan üzerinden tezahür edilir. Annesinin “kokot” arkadaşları arasında büyümüş ve yedi yıl Léa'yla yaşamış Cicim, genç karısıyla yeni bir hayata ayak uyduramayarak üç ayın sonunda Léa'nın kapısına dayanmıştır. Léa önce ilişkiyi sürdürmeye karar verir ama ertesi gün, yirmi dört yıllık yaş farkının her gün biraz daha büyüyeceğini anlar ve Cicim'i karısına gönderir. Colette, *Cicim*'de kaleme aldığı böylesine ahlaklı bir sonla yetinmez ve “ihtilalci” *La Fin de Chérie*⁴⁵'yi 1926 yılında yayımlar (Kanetti 41).

Birinci Dünya Savaşı, Cicim'in karısı Edmée'yi itaatkâr küçük kadından bir yönetici haline getirmiştir: Ev işlerini düzenler, senetlerle ilgilenir, kurulmasına katkıda bulunduğu hastanedeki yaralıları ziyaret eder, hatta hastanenin başhekimiyile de bir ilişki yaşar. Cicim'in narsisist güzelliği ise artık daha çok nostaljik bir özlemi çağrıştırmaktadır:

[Cicim] İnceydi, yirmi yaşına kıyasla daha az etli. Ama daha sertti, çizgileri daha belirgindi. Karısının önünde, keyifle, bir aşıktan çok bir rakip gibi caka satıyordu. Karısından daha güzel olduğu bilincini taşıyor, o düşük kalçaya, pek hafifçe çıkık göğse, Edmée'nin düz elbiseler ve kaygan tüniklerle giydirmeyi bildiği kaçak hatların zarafetine uzanma edası ve lütufkârlığıyla hakkını veriyordu. (*La Fin de Chéri* 15)

La Fin de Chéri romanında Fred Peloux (Cicim) otuz yaşında bir savaş kahramanıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, hayatını karısı (Edmée) ve annesi (Charlotte) tarafından idare edilen aile servetiyle sürdürmektedir. Ancak Cicim, yeni hayatından haz almayı yine öğrenememiştir. Sürgünde gibi yaşar. Sorumsuz ve etrafına karşı ilgisizdir. Para kazanmayı, günlerini doldurmayı, genç bir kadınla yaşamayı bilemez. Karısı Edmée ile olan ilişkisi Cicim'in içindeki “boşluk” duygusunu daha da derinleştirir. Léa onu ne “adam etmiş”, ne de geleceğe hazırlamıştır. Léa sadece

⁴⁵ Bu roman, Türkçe'ye Vivet Kanetti tarafından *Caniko'nun Sonu* (2007) adıyla çevrilmiştir.

kendisini, zevkini düşünmüştür. Cicim yine, çaresiz, hayatın tek manasını arayarak, eski sevgilisinin kapısına dayanır. İlk başta onu tanıyamaz. Duyduğu tanıdık bir kahkaha, Cicim’i “anıların işkencesine” daldırır:

Dev gibi değildi ama iriydi ve vücudunun her yerinde bol bol yağ kütlesi vardı. Lombür lombür kalçalarından çıkan yuvarlak butları andıran kolları, kol altlarındaki et yastıklarından dışarı uzanıyordu. Düz eteği ve tarifsiz uzun ceketini gösteriyordu ki bunları giyen kadınlıktan çıkmıştı, artık kadın olmak ilgisini çekmiyordu, bir tür cinsiyetsiz değere ulaşmıştı. (*La Fin de Chérie* 79–80)

Bu kez Léa, yaşlanmanın ıstırabını çeken biri değil, tümüyle yaşlılığın içine yerleşmiş, geçmiş hazların hayalini dahi silmiş, arkadaşlarıyla bezik oynayan mutlu bir kadındır. Eski sevgilisi Léa, cinsellik ölçütlerinden tamamen uzaklaşmış ve cazibesini kaybetmiştir. Léa’nın şişmanlığı, bakımsız gri saçları, al yanakları, kızarmış gözleri, çirkin giysileri ve “yaşlı bir beyefendinin şen şakrak havası” kadar rahatlığı Cicim’i şaşırtır (*La Fin de Chéri* 90). Cicim’in bakışı ilk olarak Léa’nın vücudunun tanınmaz çizgilerine odaklanır. Yaşlılığın getirdiği itici görüntü üzerinde oyalanır: Biçimsizleşme, çirkinleşme, cinsiyetsizleşme, yenilgi alametleri ve tam bir teslimiyet. Geniş çaplı betimlemelerin ardından, Cicim’in gözü en ufak değişikliklerin üzerine yaklaşır ve sonunda isyan eder:

Yeter! Artık ortaya çık! Şu gülünç maskeyi ativer! Onun altında bir yerlerde olmalısın, madem konuştuğunu duyuyorum! Artık çık ortaya! Gene dipdiri belir, şu sabah vaktinin kızıl saçlarıyla, taze sürülmüş pudranla; gene uzun korseni kuşan, ince dantelli mavi elbiseni üstüne geçir, yeni evinde boşuna aradığım çayır kokunu sürün [...] (*La Fin de Chéri* 88)

Léa, onsuz da yapabilme yeteneğine sahiptir. Cicim’in Léa’ya olan saplantısı, “bir fiziksel kapanım”, gerçekliğin Dekadan biçimde bozulmasıdır (Paglia 493).

Colette, *La Fin de Chérie*’de Cicim’i nevroikleştirir. Thurman’a göre, Cicim’in tembelliği, edilginliği, zayıflığı, çocuksuluğu ve uyumsuzluğu “modernliğe karşı bir isyanı” temsil eder (499). “Cicim” diye devam eder Thurman “aşkın yönetmediği dünyada yaşama fikrini terk eden bir adamdır” der. Léa, Cicim’in nevrastenisi ve

kendine acımasıyla ilişkili olarak “Cicim’in kuşağının hastalığını” kastettiğini duyunca, kendisini “tek sanma cesaretini” gösterdiği için Cicim’i azarlar:

Romantizm, nörastenî, yaşamdan tikslenme eşittir mide. Tüm bunlar sadece bir mide sorunundan ibarettir. Aşk bile! Eğer insan tam anlamıyla içten olmak isteseydi, iki tür –iyi beslenmiş ve yetersiz beslenmiş aşk olduğunu itiraf ederdik. Gerisi edebiyat. (*La Fin de Chérie* 94–95)

Colette, sıkıntıyı zamana uygun, Dekadan bir tavra dönüştürür. Sıkıntı, *fin de siècle* ruhuna uygun yaşayan kimsenin sahip olduğu çok sayıdaki deneyimden kaynaklanır: Cicim, her şeyi görmüş ve yapmıştır.

İlk romanında ergen güzelliğe doğru çekilen bir estetik olarak tasvir edilen Léa, *La Fin de Chéri*’de yaşlılık motifi aracılığıyla yıkıma uğratılır. Léa’nın Cicim tarafından idealleştiren güzelliği yok olmuş, idol kabul edilen yerleştirildiği kaideden uzak düşmüştür. Geriye kalan “gıdığı sarkmış, çenesi genişlemiş, yine de etinin yükünü taşıyabilen sağlıklı bir yaşlı kadındır” (*La Fin de Chéri* 80). Colette’in romanlarının hemen hepsinde mevcut olan “yaşlılık motifi”, *Cicim*’in dünyasında çok çarpıcıdır (Tegyey 87). Léa’yı besleyen, Cicim’in gençliğidir. Colette için yaşlılık, bedensel çöküşü ve fiziksel bozulmayı ifade eder: “[...] Yaşlılık, çöküş, fiziki bozulmalar, bütün bunları sakatları öldüren, yaşlıları ölüme bırakan halkların kurallarına uygun biçimde mahkûm ediyordu. Acımasızdı – kibarca” (*O Zevkler* 36).

Cicim’e en büyük darbe: Yaşlı Léa artık o kadar uzak bir gezegenedir ki karşılaşmalarından etkilenmez bile. Ergenliğinin mutlu zamanlarını ve Léa’dan geri dönüşü olmayan biçimde silinmiş gençliği bir daha bulamayacağını anlayan Cicim, gerçek dışı, hâlâ genç bir Léa imgesi yaratmak ve eski güzel aşkının düşünüyeni yeniden yaşabilmek için hayal gücüne ve anılarına sığınır. Ancak hayali gerçeğin yerine koymayı başaramaz. Bu denemenin başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından, umutsuz ve yeryüzünde tamamen yalnız olduğunu anlayarak evine döner, divana uzanır ve kendini vurur. Paglia’ya göre, “güzel oğlan ya da güzel bir oğlan olan kız zaten sanat yapıtıdır ve sadece sapıklık, dekadans ve mumyalaşma pahasına ergenlik parıltısını koruyabilir (515). Eski güzel oğlan, genç ölümlerle güzelliğini koruyacaktır.

Cicim’in narsisizmi intihar gibi yıkıcı bir sonucu beraberinde getirir. “Yunan mitolojisinde güzel şarkı söyleyerek denizcileri aldatan deniz perisi gibi aşırı erkek

güzelliği kişiyi yıkıma sürükler” der Paglia (522). Colette bu formülü tersine çevirir. Paglia’nın işaret ettiği güzel kişiliğe boyun eğmenin neden olduğu parçalanma ve ölüme sürüklenme burada ‘güzel olan’ için yazılmış bir sondur: “Çocuklaşan erkek, mutlak Dekadan kapanım olan doğa ananın çardağına gömülmüştür. Perdesini veremli çocuğun üzerine kapatan olarak doğa, bahşeder ve mahrum bırakır” (Paglia 512).

Colette, *La Fin de Chéri*’yi 1926 yılında kaleme almıştı. Burada kitabın yazıldığı tarih önem kazanır, çünkü Thurman’a göre Colette “yapıtlarında ilk kez toplumsal tarih konularına giriyordu cesaretle”:

Colette, Chéri’nin gözüyle bakarak ve sınırları hiç zorlamadan, zamana hız katıp savaş sonrası Paris’te görülen açgözlülük, öfori (kendini çok zinde hissetme), umutsuzluk gibi akımlardan yararlanarak, davranışlarda devrim, cinsiyet rollerinde değişim, hiyerarşilerde çöküş önermektedir. Bu Rönesans anlatımının modern şeklidir: gösterişli ve asık suratlı bir prens sahnenin ön kısmında oturmaktadır; arkasındaki açık pencereden savaşa hazır şehrin ışıkları çarpmaktadır göze (...) Kadınların bile –özellikle kadınların – çok sert ve yeterli hale geldiği düzenli olarak eril olan dünyada, savaşla kamçılanmış, ruhen evsiz, anlaşılmaz [bir] özlemle dolu olan Chéri, dişil ilkeyi temsil etmeye başlar. Kadınlar üstünlüğü ele geçirip haremî terk etmişler, orada son direnen bir gönüllü olarak Chéri kalmıştır. (498–499)

Cicim ve *La Fin de Chérie*, yazarın cinsiyetler arasındaki çatışma kavramını, çatışmanın kuralları üzerinden irdelediği özenli bir analiz niteliğindedir. *La Fin de Chéri* ve *Dişi Kedi* erkek kahramanın kimlik bunalımını temsil etmektedir. *Cicim*’in dramı intiharla son bulur. Alain ise çocukluğunun saflığını bulma hevesiyle yabancılaşmaya mahkum edilir. *Cicim*, kadın karakterin aşkı reddetmesine dair bir örnek sunar. Ama kadın kahramanın ‘başarısızlığı’ yalnızlaşma ile son bulmaz. Kadına atfedilen güç ve canlılık –ki kaynağı doğadır– hayal kırıklığına karşı hayatta kalmasını sağlar. Colette, Dekadan eril edebiyatın *femme fatale* imgesini, ‘aşık ve güçlü’ bir kadına dönüştürmektedir. Léa, sıradışı zihin yüceliğinin bir kanıtıdır: Duyularını bastırmayı tercih etmesinin sebebi, genç sevgilisini hem aşka hem anneliğe dair vasiliğinden azat etmek istemesidir.

SONUÇ

Çalışmaya konu olan tarihsel dilim, modernleşmenin temsili bir dönüm noktasıdır. Modernite ulusu geleceğe doğru sürüklerken, *fin de siècle* dönemi birçok eski geleneğin yenilikler tarafından altüst edileceği endişesi yaratan, karmaşık ve çift taraflı bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl sonu Parisi'nde siyasi, toplumsal ve bilimsel ilerlemeler bireyi özgürleştirmek yerine bir bunalıma sürüklemiştir. Bu bunalımı dışa vurma arzusunun tezahürü olarak Dekadan hareket, gözlem ve deneye dayalı 'gerçekçi' ve natüralist edebiyat akımlarına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Dekadan edebiyatçılar, bir yandan o zamana kadar edebiyatta süregelen ilkeleri yıkmayı, yerleşik beğenileri değiştirmeyi amaç edinirken, diğer yandan kendilerine söylenecek bir şey kalmamış olmasının huzursuzluğunu yaşarlar. Böylece Dekadan edebiyatçılara kalan, incelikleri aramak ve kılı kırk yarmaktır. Nitekim alışılmışın dışında, yeni bir imgelem yaratma gerekçesiyle yeni sözcük ve imge arayışına yönelmektedirler. Ancak, doğayı dışlayarak katıksız yapaylığa yönelen Dekadan hayal gücünün, kadın temsilleri söz konusu olduğunda kendisinden önce varolan imgelemi aşamadığı, aksine daha da pekiştirdiği gözlemlenmektedir.

On dokuzuncu yüzyıl sonunda, bakışımızı 'kadın edebiyatına' çevirdiğimizde, Colette, kendi ülkesi dışında da yazdıklarıyla büyük yankı uyandırmış bir yazar olarak belirmektedir. Edebiyat, Colette için bir kendini tanıma aracı olduğu ve varoluşsal labirentten çıkışı sağlayacak Ariadne'nin ipini temsil ettiği kadar, aynı zamanda dış dünyayla kurulan iletişim yoludur. Örneğin *Duygusal Sürgün* bir iç hesaplaşmadan doğarken, *Cicim* kurgu ve gerçek arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Paul d'Hollander, Colette'in ne içgüdü ne de kendiliğinden gelişen bir kurguyla yazdığına işaret eder. Böylelikle onun eserlerinde her karakter, yaşamından bir modele karşılık gelir. D'Hollander, Colette'in daha çok hayal gücüne dayalı romanlarında bile gerçeğe olan ilişkinin her zaman ayırt edilir olduğunu belirtir (D'Hollander 480–481). Ancak kurgu ve gerçeği özdeşlemek hatalı bir yaklaşım olacaktır. Colette, ne Claudine ne de Léa'dır. Bu iki katman arasındaki ayrımı vurguladıktan sonra, incelenen eserlerdeki çatışmaların Colette'in yaşamına özgü olduğunu belirtmek gerekir. Colette, ruhsal çatışmaları ve ikilemleri eksen alır ki bu onun kendi kişiliğinden kaynaklanmaktadır: Aşk ilişkisinin

antagonist tasarımı⁴⁶ ve yalnız ilk aşkın başarısızlıktan kaçabileceğine dair kabul, özellikle Willy ile olan ilk evliliğinin getirdiği deneyimle ilişkilendirilebilir.

Colette, yaşamıyla karşımıza sadece bir yazar olarak değil, aynı zamanda sahne sanatçısı ve kültürel bir ikon olarak çıkar. Gözlemlerini aktardığı eserlerinde, ‘lekeli kadınlar’ dünyasının bir ‘manastır’ ya da ‘harem’ kadar eğitime önem verdiğini ve onlar kadar vefasız olduğu varsayar. ‘Fahişe’ kadın dünyası ve toplum arasında kurduğu koşutluklar, onun *fin de siècle* dönemine aidiyetini pekiştirmektedir. Colette, Dekadans’ı yaşamı ve eserleri arasında bir ara yüz olarak kullanmaktadır: Dekadan hareketi üslup olarak reddetmeyip diğer taraftan kimi zaman suistimal ederek eril imgelemi sorunsallaştırır. Colette’in, Dekadan eril imgelemine karşı kullandığı anahtar imge, bedendir: Cinsel farklılığın ve cinsel arzunun yoğunlaştığı yer. On dokuzuncu yüzyıl sonunda, daha çok üreme ve soyu devam ettirme gerekliliği oranında edebileştirilen beden, Colette’in eserlerinde giderek serbestleşmeye, cinselleşmeye ve arzulamaya başlar. Diğer taraftan cinselliği de orta sınıf ahlakını eleştirmek için bir motif olarak kullanır: “Haz ilkesini reddeden, cinselliği yalnızca üremeye yönelik bir biyolojik faaliyet addeden Ortodoks düşüncüyü homoseksüel ilişkide en çok rahatsız eden şey, cinsel edimin hazza yönelişi, muğlak yönü ve performatif bedensel direniş pratiklerini çoğaltma imkanıdır” (Öğüt). Colette, cinsellikte hazzı arayan kadının olumsuz, marjinal imgelerini kahramanlara dönüştürerek (Annie ve Léa) bir anlamda ataerkil imgelemin yapıbozumuna yönelmektedir.

Bu çalışma, Colette’in *Duygusal Sürgün* (1907), *Cicim* (1920), *La Fin de Chéri* (1926) ve *Dişi Kedi* (1933) olmak üzere dört eseri üzerinden *fin-de-siècle* motiflerinin toplumsal cinsiyet bağlantısını Fransız feminist kuramcılarının ortaya koyduğu kavramlar ışığında ele almaktadır. Colette’in romanlarının ortak paydası, karşıt terimler arasındaki ‘cazibeyi’ ön plana çıkarmaktır. Yazar, dişil ve eril karakterleri birbirine eşitlemekten ziyade, kadın ve erkek arasındaki farklılık ve özgünlükleri tespit etmektedir. Diğer yandan, Colette’in eserlerini eril kıstasları yeniden üretim riskinden koruyan kullandığı *dişil yazı* ve Dekadan üsluptur. Gözlem gücünü ayrıntılarla zenginleştiren Colette’in kadın kahramanları güçlü, güzel, bakımlı ve şıktırlar. Aynı zamanda ekonomik

⁴⁶ *Duygusal Sürgün*’de Claudine, kocası Renaud tarafından aldatıldıktan sonra aralarına “tatlı bir uygunsuzluğun” girdiğinden bahseder: “Sadık aşkımız değildir bu artık, ne sevgiyi bilir ne acımayı, dişlerini sıkar, meydan okur, homurdanır: Sen beni yenmeden ben seni yeneceğim...” (DS 103)

özgürlüğüne kavuşmuş, bilinçli ve bir bakıma hayattan ne istediğini bilen kadınlar olarak tasvir edilirler: Gözlemler ve düşünürler. Bireyselliğe ve mahremiyete sahiptirler. Böylece bir başka varoluş ve yaşayış biçimi geliştirirler. Tüm bu özelliklerinden dolayı, istemeseler de ‘feminist’ olarak nitelenebilirler. Colette, dönemin iktidar yapısına karşı hakiki bir öfke duymadığını belirterek ideolojik anlamda döneminin feminist hareketlerinden uzak dursa da, kadınlara ekonomik bağımsızlığı, güzel, bakımlı ve dirençli olmalarını öğütleyen eserleriyle günümüzün popüler feminizmine taraf olabilecek bir bakış açısı sergilemektedir.

Colette’in roman kahramanları, sadece insanlar değil, hayvanlar, bitkiler ve doğanın kendisidir. Paglia’nın deyişiyle insan doğasının yeniden yorumlanmasına olanak sağlayan Dekadans “yeni psikoseksüel ve sanatsal sınırlar” yaratmaktadır:

[Dekadans] doğanın vahşetini ve aşırılığını gören Sade ve Colerigde’in izinden gitti. Sanat doğanın yerine geçti. *Objet d’art* fetişist uzmanlaşmanın merkezi oldu. Kişi, doğa yasasını aşarak güzel bir şeye dönüştürüldü. Dekadans, Batılı cinsel kimlikleri zorlamanın ve yapaylığın nihai çizgisine taşıdı. Bu kimlik cinselliğe batmıştı, ancak bu cinsellik eylemden çok düşünce düzeyindeydi. Dekadans [...] doğanın bulanık nesnelere sabitleştirip donduran saldırgan bakıştır. (395)

Colette, doğaya sırtını dönerek, yüzünü sanata çeviren Dekadan üsluba tamamen kayıtsızdır. Colette’in Dekadan eril kabullere en aykırı tutumu, erkek ve kadın için doğayı yenileyen ve sağaltıcı olarak olumlamasıdır. Onun romanlarında doğa, dışıdır. Colette’in *Duygusal Sürgün*’ünde kadınlar doğa ile ruhsal bir yakınlık ve ilişki içindedirler. *La Chatte*’ta ise erkeğin ve dişi cinsin özgürleştiği alandır doğa.

Yazar, kadın-doğa özdeşliğini beklenmedik tarzda bir yıkıma uğrattır. Colette, kadını doğaya daha yakın bulurken, doğayı da kültürden aşağı görmez. Erkek, kadın, doğa olgularını birbirine karşıt, biri diğerinden üstün ikili bir hiyerarşik ayırım içinde ele almamaktadır. Bu noktada, Colette’in kadın-doğa kavramına nasıl yaklaştığını kültürel ekofeminist yaklaşımlarla ayrıntılı biçimde ele almak başlı başına başka bir çalışmanın konusu olabilir.

Diğer yandan Colette, doğurgan kadın imgesini, anneliğin kadını zincirleyen yönünü ortaya koyarak kısırlaştırır. Böylece annelik olgusunu, metin aracılığıyla yok

etmektedir. *La Chatte*'ta cinsel birleşmenin yıkıcılığına işaret eder. Kadını vahşi ve içgüdüleriyle hareket eden bir kedi olarak metaforlaştırırken kadını ve 'doğal' addedilen bu özellikleri yapaylaştırmaktadır. Bu noktada yazar, kadının cinselliğini ortaya dökerken, Dekadan imgelemi benimser. Çünkü Dekadan imgelemde, cinselliği ve kadın cinselliğini özgürleştiren bir taraf keşfetmiştir.

İncelenen eserlerde, kadın ve erkeğin biyolojik cinsiyetlerinin, toplumsal cinsiyet rollerine koşut biçimde oluşturulmadığı görülmektedir. "Hastalık", "edilgenlik" ve "güçsüzlük" özdeşleştirilerek dışarıda bırakılan erkek kahraman yok olmaya mahkûmdur. Erkek, değişen koşullara uyum sağlayamaz. Güzel kişiye boyun eğmenin parçalanmaya ve ölüme sürükleyeceğine işaret eden Dekadan kurguyu bozar. Arzulayan özne konumundaki kadın hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam ederken, sanat nesnesi konumuna oturtularak sembolleştirilen kadını erkeğin ölümü varolan toplumsal ve estetik durumun bir eleştirisi olarak okunabilir. Böylece Colette'in incelenen romanlarında tematik anlamda üstünlüğü kadın kahramanlara atfettiğini belirtmek gerekir. Colette, kadın karakterin çiftine de eserlerinde yer vermiş olmasına rağmen, tek bir vasıftan ibaret erkek karakter sabittir. Olumlu özelliklerle donatılmış kadın, erkeğin otorite olarak temsil edilmediği ve daha aşağı bir role indirildiği (seyirlik nesne) bir dünyanın öznesi konumuna yükselir. Yazar, ideal kadının erkek benliği üzerindeki tahrip edici gücünü öyküleştirebilir. Erkek, nihayetinde çocuksu ve histerik bir biçimde intihar eder. Kadın ise yazdıkça belirginleşip özneleşir. Colette, erkeğin yaşamında yer alabilecek kavramları (cinsellik, aldatma, eşcinsellik) kadın kahramanın yaşamına da içselleştirir.

Dekadan edebiyatın eril dili, erotizmi erkeklere ait bir olgu olarak tanımlamasına karşın, Colette'in eserleri, genç ve bu anlamda "taze" erkeği erotik olarak betimler. Bu tanım, *fin-de-siècle* edebiyatının kadın imgesini yeniden şekillendirmesiyle yan yana getirilince, Dekadan hareketin kadın erotizmine bakışını tersine çevirmektedir. Yazar, Dekadan edebiyatın "güzel oğlan" stereotipini kullanır. Ama bu metaforun karşısına erkek yerine kadını yerleştirerek, kadına farklı bir varoluş imkânı sunmaktadır.

Colette, algıyı öne çıkaran üslubuyla, okuru, cinsellik üzerine seyrederek düşünmeye iter. Böylece, yazarın dünyaya bir estet olarak tanıma, keşfetme amaçlı baktığı söylenebilir. Colette, kadın-erkek rollerini altüst etmek için aşkta yaşanan

entrikaları kullanmaktadır. Etkin güç kadın, genelde erkeğin rolünü üstlenmektedir. Erkeğe verilen rol, kadını baştan çıkarmaktır. Böylece toplumsal iktidar, erkekliğini kaybeder. Erkek, kendini seyredilmeye ve sevmeye bırakan kadınsı bir imgeyi çağrıştırır. Ergen eril güzelliğini seyirlik bir tüketim metasına dönüştüren göz, dişil olana aittir. Erkeği arzulayan kadındır. Erkek, dişil bir düzende uğrunda savaşılan, kıskanılan bir meta haline gelmektedir (*Dişi Kedi*'de Camille'in Alain'i Saha'dan kıskanması). Dişilik içgüdüsel ve vahşi olanı çağrıştırırken, erotik ilkeyi eril olan temsil eder. Dekadan eril söyleme karşıt olarak Colette'in romanlarında "erotizm" kadını marjinalize eden, güçsüzleştiren bir tutum değil, kadını güçlendiren (ideal kadının şehvet anlayışı ne istediğini bilmektir), eril güzelliği ise tapınılası kılan bir unsurdur. Toplumsal alanda ve beden politikasında karşılaşılan "kadının arzusu" ve "kadına duyulan arzu" ikilemine Colette'in vurgusu "kadının erkeğin efendisi" olduğu yönündedir (Hunt 22). Böylece Colette, cinsiyet ve erotik kategorilerini sarsar. Colette, kadından bedenini tanınmasını, cinsel kimliğini kabul etmesini ve böylece erkek egemen toplumda erkeğe benzeyerek değil, daha çok kadın olarak varolmasını bekler. Colette'in eserlerinde toplumsal cinsiyetle özdeşleşmeyi, cinsel bir kimlik kazanmak şeklinde okumak gerekir.

Colette, cinsellik bağlamında kadınlar açısından dönemin tabularını yıkan metinler kaleme almaktadır. Buna karşın, bu metinlerde organları parçalara ayrılarak estetize edilen, 'kedi' metaforuyla mistifikasyona uğratılan kadının, aynı zamanda cinselliğinin de zaman zaman yapaylaştırıldığı gözlemlenir. Bu yönüyle Colette, geleneksel Dekadan eril imgelemi, aynı zamanda bir kadın geleneğine dönüştürür. İmgelere aşırılık bahşederken, örneğin *Dişi Kedi* romanında dişil bir hassasiyet göstermez. Ancak Dekadan estetizmi, "Batı kültürünün tasarladığı, kadın doğasına yönelik en kapsamlı tiksinti sistemi" olarak tanımlayan Paglia'nın aksine Colette, diyalektik biçimde birbirinin nedeni ve sonucu olarak iç içe geçen motiflerle (doğa ve annelik) bütünü oluşturmaya başlar (437). Colette eserlerinde kadın bedenini, kadının özsel varlığını ve cinselliğini var etmeye çalışmaktadır. Onun eserlerine hem Dekadan, hem de feminist bir yorum getirilebilir. Kadını bedeniyle ilişkilendiren Colette'in eserleri kimi zaman cinselliği yapaylaştırırken, aynı zamanda kadının erkeğe

hükmetmesini desteklemekte ve kadın cinselliğinin dizginlenemez olduğuna işaret etmektedirler.

Colette'in kadın kahramanları, kamusal alanda açık bir şekilde temsil edilir. İncelenen eserlerde, cinselliği açık, yoğun, özgürce yaşayan kadın kahramanlar yüceltilir. Yazar, kadına cinsiyetine geri dönmeyi, dişiliğinden kaçmamayı öğütler. Colette, okurun karşısına “dişi” bir edebiyatla çıkmaktadır:

Colette: Bizlerin göremediği, hatta bakamadığı yazar... Bizler ki kadın veya erkeğiz, feminist veya değiliz, eşcinsel ya da heteroyuz, moderniz ya da postmoderniz... Ama bir noktada hep birleşmişizdir: Hayatın günah duygusuz, azapsız lezzetini edebiyata taşımayı “haram” saymada... Bizler ki, en “dinsiz”ken bile, sanki o “tek Tanrı”yla muhatap ve hep ahlakçı; çok şey olabildik ama hiç pagan olmadık... Bizler ki hayatın böreklerini edebiyatta da, hatta özellikle edebiyatta, hep vicdan azaplarıyla, utanarak, her şeyin “ağır bedelli” ve “diyetli” olması gerektiği inancıyla ısırдық... (Kanetti 39)

Colette'in eserlerindeki kadınlar, varlıkları erkeklere bağımlı olmayan, cinsel arzuları, kendi arzu ve beklentileri üzerine kurulu, kendilerine ait bedenleri, cinsellikleri ve hazları olan kadınlardır. Colette, kadınların hayvani içgüdülerini (bedensel olanı) denetlemelerinin gerekmediğini söyler. Aşk ve cinselliği evlilik kurumunun içine hapsetmeyerek özgür bırakır. Kadının her türlü cinsel fantezisini yaşamasını öğütler. Diğer taraftan, Colette için cinsel özgürlük, mücadele ve hak talebiyle elde edilmez. Colette, cinsel özgürlüğü sadece heteroseksüalite içinde de algılamaz. Colette cinselliği, ahlaktan, dinden, gelenekten ve tüm bunların toplamında ataerkil zihniyetten özerkleştirir. Böylece Colette'in cinsel özgürlük fikri, dünyaya gelmekle kendiliğinden sahip olunan özgürlüğe iliklenir. Cinsel özgürlük, uğrunda mücadele edilmesi gereken değil, kadında zaten varoluştan varolandır. Kadını doğayla özdeş kılmasının altında da bu ‘doğal özgürlük’ fikrini aramak gerekir. ‘Cinsel özgürlük’ eril dilin inşa ettiği bir kavramdır. Cinselliğin doğasında ise zaten özgürlük vardır.

Bedeni ve erotizmi harmanlayan, eserlerini kadının ‘ikinci cins’ olma durumuyla ilişkilendiren Colette, klasik anlamda bir Dekadan değildir. Toplumsal cinsiyet rollerini, kabulleri, erkek egemen söylemin bedene dair denetim mekanizmasını eleştirir;

çıplaklığı, içgüdüyü, kadının vahşi doğasını yüceltir. Colette için Dekadan üslup, kadın ve erkek kimliklerinin gerçek değil, 'yapma' kimlikler olduğunu, yani bu ayrımın bir yanılısama olduğunu göstermeye yarayan bir araçtır.

KAYNAKÇA

- Albert, Nicole G. *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*. Paris: Éditions de La Martinière, 2005.
- Apter, Emily. “Kılı Kırk Yarmak: Ondokuzuncu Yüzyıl Sonunda Doğum Sonrası Duygusallığı ve Kadın Fetişizmi”. *Erotizm ve Politika*. Der. Lynn Hunt. Çev. Ayşe Lahur Kırtunç. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996. 215 – 245.
- Arıcioğlu, Seda. “Çıplak Kalemli Kadınlar.” *Tempo*. Ocak 2008: 94–96.
- Aşar, Ceyda. “Skandallar Kraliçesi Colette Beyazperdede!” *Milliyet Sanat*. Ocak 2010: 20–21.
- Baldran, Jacqueline. *Paris, carrefour des arts et des lettres 1880-1918*. AB: L’Harmattan, 2002.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe I*. France: Éditions Gallimard, 1949.
- Carter, Angela. “Colette”. *Womens’s Voices: Visions and Perspectives*. Pat C. Hoy II, Esther H. Schor ve Robert DiYanni. America: McGraw-Hill Publishing Company, 1990. 24–32.
- Charle, Christophe. *Paris Fin de Siècle, Culture et Politique*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- Chéri*. Yön. Stefan Fears. Oyn. Michelle Pfeiffer, Rupert Friend, Kathy Bates. 2009. DVD.
- Cixous, Hélène. “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”. *The Feminist Reader*. Catherine Belsey ve Jane Moore. Hong Kong: Macmillan Education, 1989. 101–116.
- . “The Laugh of The Medusa”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 347–362.
- Cocteau, Jean. *Colette, Discours de Réception à l’Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*. Paris: Grasset, 1955.
- Colette. *Avare Kadın*. Çev. Suut Kemal Yetkin, Lütü Ay. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2. Basım, 1965.
- . *Cicim*. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Can Yayınları, 1991.

- . *Claudine à l'école*. Paris: Albin Michel, 1949.
- . *Claudine'in Evi*. Çev. Vedia Tataragaşı. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1960.
- . *Dişi Kedi*. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- . *Duo suivi de Le Toutounier*. Paris: Hachette, 1967.
- . *Duygusal Sürgün*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- . *Gigi*. Paris: J. Ferenczi & Fils, 1945.
- . *Gigi and Selected Writings*. New York: The New American Library, 1963.
- . *La Chatte*. Paris: Hachette Littératures, 2008.
- . *La Fin de Chéri*. Paris: Calmann-Lévy, 1948.
- . *La Maison de Claudine*. Paris: Ferenczi, 1940.
- . *L'Ingénue Libertine*. Paris: Albin Michel, 1950.
- . *Le Blé en herbe*. Paris: Flammarion, 1943.
- . *L'Envers du music-hall*. Paris: Flammarion, 1948.
- . *Mes Apprentissages. Ce que Claudine n'a pas dit*. Paris: Hachette, 1972.
- . *O Zevkler...* Çev. Bülent Boysan. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- . *Par elle-même. Images et Textes présentés par Germaine Beaumont et André Parinaud*. Paris: Éditions du Seuil, 1951.
- Colette*. Yön. Danny Huston. Oyn. Klaus Maria Brandauer, Mathilda May, Virginia Madsen. 1991. DVD.
- D'Hollander, Paul. *Colette à l'Heure de Willy*. Lille: Service de Reproduction des Thèses Université de Lille III, 1977.
- Direk, Zeynep. "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi". *Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Der. Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 67 – 84.
- Durudoğan, Hülya. "Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın". *Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Der: Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 51–66.
- Eagleton, Mary. *Working With Feminist Criticism*. Great Britain: Blackwell Publishers, 1996.
- . "Literary Representations of Women". *A History of Feminist*

- Literary Criticism*. Gill Plain ve Susan Sellers. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008. 105–119.
- Finch, Alison. “Experiment in Women’s Writing in the fin de siècle”. *Symbolism, Decadence and The Fin de Siècle French and European Perspectives*. Patrick McGuinness. Great Britain: University of Exeter Press, 2000. 46 – 56.
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*. Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.
- Gilbert Sandra M. ve Susan Gubar. “The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination”. *Feminist Literary Theory: A Reader*. Mary Eagleton. Great Britain: Blackwell Publishers, 1996. 91–98.
- Güngörmüş Erdem, Nilüfer. “Sanatçının ‘Annesinin Kızı Olarak’ Portresi”. *Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Der. Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 96 – 105.
- Gyp. *Autour du mariage*. Paris: Calmann-Lévy, 1884.
- Hunt, Lynn. *Erotizm ve Politika*. Çev. Ayşe Lahur Kırtunç. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.
- Huysmans, J.K. *Tersine*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Irigaray, Luce. “This Sex Which Is Not One”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 363–369.
- . “Another “Cause”-Castration”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 430–437.
- Jouve, Nicole Ward. *Colette*. Brington: The Harvester Press Limited, 1987.
- Kanetti, Vivet. “Hayatın lezzetine edebiyatta yer var mı?” *Virgül*. Nisan 2001: 38–41.
- Kılınç, Berna. “Aklın Cinsiyeti Var mı?”. *Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Der. Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 35 – 50.
- Kristeva, Julia. *Un Génie Féminin*. La Tour d’Aigues: Éditions de l’Aube, 2007.
- . “Women’s Time”. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 860–879.
- . “Women Can Never Be Defined”. *Feminist Literary Theory: A Reader*. Mary

- Eagleton. Great Britain: Blackwell Publishers, 1996. 267–268.
- Lanoux, Armand. *Amour 1900*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1964.
- Larnac, Jean. *Histoire de la Littérature Féminine en France*. Paris: Éditions Kra, 1929.
- Link-Heer, Ursula ve Ursula Hennigfeld, Fernand Hörner (HG.), ed. *Literarische Gendertheorie. Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.
- Lottman, Herbert R. *Colette: A Life*. The United States of America: Little, Brown and Company, 1991.
- Nissim, Liana ve Claude Benoit. *Étude Sur Le Vieillir Dans La Littérature Française Flaubert, Balzac, Sand, Colette et quelques autres*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaises-Pascal, 2008.
- Oğuz, Kürşad. “Erotik Edebiyatta Kadın Fırtınası”. *Aktüel*. 300/2007: 45–50.
- Paglia, Camille. *Cinsel Kimlikler*. Çev. Didem Atay, Anahid Hazaryan. Ankara: Epos Yayınları, 2004.
- Prince, Nathalie. *Les Célibataires du Fantastiques. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*. Paris: L’Harmattan, 2002.
- Rachilde. *Monsieur Vénus*. New York: The Modern Language Association of America, 2004.
- Resch, Yannick. *Corps Féminin, Corps Textuel*. Paris: Klincksieck, 1973.
- Rincé, Dominique. Bernard Lecherbonnier. *Littérature, textes et documents: XIXe siècle*. Paris: Nathan, 1986.
- Robbins, Ruth. “Vernon Lee: Decadent Woman?”. *Fin de Siècle/Fin du Globe Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. John Stokes. ed. Brighton: The Macmillan Press, 1992. 139–161.
- Silverman, Debora. “‘Yeni Kadın’ Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Fransası’nda Feminizm ve Bezeme (Dekoratif) Sanatları”. *Erotizm ve Politika*. Lynn Hunt. Çev. Ayşe Lahur Kırtunç. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996. 189 – 213.
- Still, Judith. “French Feminist Criticism and Writing the Body”. *A History of Feminist Literary Criticism*. Gill Plain ve Susan Sellers. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008. 263–281.

- Tegyey, Gabriella. *Analyse Structurale du Récit chez Colette*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1988.
- Thurman, Judith. *Bedenin Sırları: Colette'in Yaşamı*. Çev. H. Turan Doğan. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2004.
- Tilburg, Patricia A. *Colette's Republic. Work, Gender and Popular Culture in France, 1870 – 1914*. New York: Berghahn Books, 2009.
- Willy et Colette. *Claudine s'en va*. Paris: Albin Michel, 1961.

Elektronik Kaynaklar

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868. Wikisource La Bibliothèque libre. 12 Mayıs 2011.
<[http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal_\(1868\)/Texte_entier](http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal_(1868)/Texte_entier)>
- Baudelaire, Charles. *Mon coeur mis à nu*. 1864. Wikisource La Bibliothèque libre. 15 Mayıs 2011.
<http://fr.wikisource.org/wiki/Mon_c%C5%93ur_mis_%C3%A0_nu>
- İleri, Selim “Canım, Saha’cığım...” *Radikal*. 8 Haziran 2007. 4 Ekim 2009.
<http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=6438>
- Mendès, Catulle. *Méphistophéla*. Paris: E.Dentu, 1890. Gallica Bibliothèque numérique. Bibliothèque nationale de France. 3 Ağustos 2011.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68691x/f307.image.r=mendes+catulle.lan gFR>>
- Öğüt, Hande. 1 Şubat 2009. *Hande Öğüt*. 2 Ekim 2009.
<<http://kritisyen.blogspot.com/search?q=menage+a+trois>>
- Powers John. “John Powers: Sex Scandals and the Modern Day Colette”. *Vogue.com*. 17 Haziran 2009. 20 Aralık 2010.
<<http://www.vogue.com/culture/article/vd-john-powers-sex-scandals-and-the-modern-day-colette/>>
- Renée Vivien*. Editör: Cristie Cyane. 3 Ağustos 2011.
<<http://www.reneevivien.com/echos.html#double>>
- Verlaine, Paul (1866). *Poèmes saturniens*. Paris: Édition Léon Vanier, 1902.

Wikisource La Bibliothèque libre. 15 Ekim 2010.

<http://fr.wikisource.org/wiki/Femme_et_chatte>

Verlaine, Paul (1884). *Jadis et Naguère*. Paris: Édition Léon Vanier, 1902.

Wikisource La Bibliothèque libre. 15 Ekim 2010.

<[http://fr.wikisource.org/wiki/Langueur_\(1902\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Langueur_(1902))>

ÖZGEÇMİŞ

İlk, orta (Saint Joseph Fransız Lisesi), lise (Atatürk Lisesi) öğrenimini İzmir’de tamamladı. 2007 yılında Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, Gazetecilik ve İnternet Yayıncılığı Bölümü’nden mezun oldu. 2008 yılında Grenoble Siyasal Bilgiler Enstitüsü, Gazetecilik Bölümü’nde konuk öğrenci olarak yüksek öğrenimime devam etti. Enstitü’nün öngördüğü zorunlu stajını Radio France Internationale (RFI)’nin Türkçe Redaksiyon Servisi’nde muhabir olarak tamamladı. 2008–2009 akademik yılında Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı tezli yüksek lisans programına kabul edildi.

2009 – 2010 yılları arasında TRT Belgesel kanalında güncel haberler, kültür ve sanat etkinliklerinin sunulduğu, yabancı dillerde yayınlanan Buluşma Noktası programının Fransızca Bölüm Sorumlusu ve sunucusu olarak görev aldı.

Prof. Dr. Dilek İmançer Takımcı editörlüğünde 2010 yılında yayımlanan “Medya Temsilleri” adlı kitapta, Dilek İmançer Takımcı ile birlikte “Popüler Türk Sinemasında Kentli Kadın Temsili: İssız Adam” başlıklı bir makalesi yer almıştır.

ÖZET

Fransız Edebiyatı'nın önemli isimlerinden Sidonie Gabrielle Colette (1873–1954), hem yaşamı hem de eserlerinde işlediği konular bakımından sıradışı bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır. Colette'in önemi, döneminin genellikle dişilik (biyolojik anlamda) ve kadınlık (toplumsal anlamda) arasında bocalayan bedenlerini, bu ikilemden kurtararak bunu bir zevk unsuruna dönüştürmesinden kaynaklanmaktadır.

Bu tez, Colette'in *La Retraite Sentimentale* (1907), *Chéri* (1920), *La Fin de Chéri* (1926) ve *La Chatte* (1933) eserlerinde yeniden biçimlenen kadın ve erkek imgelerini Fransız feminist eleştirinin kuramcılarına ve kavramlarına dayanarak incelenmektedir. Muhafazakâr eğilimlerin ağır bastığı 19. yüzyıldan 20. yüzyılın modernitesine geçişte toplumsal cinsiyet rollerinin *fin-de-siècle* edebiyatında nasıl kutuplaştığı ve hangi motiflerle sunulduğu irdelenmektedir. Kadın yazar Colette'in eserlerinde, erkek egemen ideolojilerin ve kurguların egemen olduğu Dekadans'ın bir kadın yazar için ne ifade ettiği, edebiyatta eleştirel bir okumayla hangi sonuçlara varılacağı araştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Colette, Dekadans, Fin de Siècle, Feminist Edebiyat Eleştirisi.

ABSTRACT

This dissertation considers *fin-de-siècle* motifs of gender relations as they are represented in Colette's novels *La Retraite Sentimentale* (1907), *Chéri* (1920), *La Fin de Chéri* (1926) and *La Chatte* (1933). First, it focuses on ways in which Colette's novels can be related to debate on gender identity during the decadent movement. This debate focuses on a more generalized sense of cultural despair that was discernible after 1870 in diverse political, social and literary discourses. Whereas some commentators have argued that Colette's novels reproduce reactionary and anti-feminist stereotypes, this dissertation suggests that the ambiguities evident in Colette's figures reveal the inconsistencies and limitations of the ideals of femininity and masculinity that were widely promoted during this period. Second, the dissertation examines in more detail the usage of *écriture féminine* and writing the body from the perspective of French literary criticism. In conclusion, Colette's novels equally flag up the difficulties inherent for both sexes as they attempt to negotiate a space for their identity within the competing gender discourses of French decadent movement.

Key Words: Colette, Dekadent movement, Fin de Siècle, Feminist Literary Criticism